TESIS DOCTORAL

ANA ISABEL ALVAREZ CASADO

BIBLIOGRAFIA ARTISTICA DEL FRANQUISMO: PUBLICACIONES PERIODICAS, 1936 - 1948.

TOMO I

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORANEO)

BAJO LA DIRECCION DE:
DR. DON JOSE ALVAREZ LOPERA

INDICE GENERAL

TOMO I Página

PRESENTACION 6

I. ANALISIS PRENSA 12

I.1 LA GUERRA Y EL ARTE EN LA PRENSA 12

I.2.LA POSTGUERRA. CLASIFICACION Y CARACTERISTICAS GENERALES DE LA PRENSA CONSULTADA 16

I.2.1. Grandes grupos de clasificación de prensa 16

I.2.2. Características, diferencias y rasgos principales de la prensa consultada 17

II.LA ACTIVIDAD ARTISTICA Y SU REFLEJO EN LA PRENSA 39

II.1. EL RETORNO DEL TESORO ARTISTICO ESPAÑOL Y PRIMERAS MANIFESTACIONESARTISTICAS DE LA POSTGUERRA 39

II.2. LA RECONSTRUCCION ARQUITECTONICA Y URBANISTICA 43

II.3. LA ACTIVIDAD DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y ARTISTICAS 49

II.3.1. La Administración Central. Ministerios de Educación Nacional, Asuntos Exteriores y Gobernación. Las Direcciones Generales 49

II.3.2. Los Museos 52

II.3.3. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo 60

II.3.4. La Universidad 62

II.3.5. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes 64

II.3.6. Academias y Círculos de Bellas Artes 66

II.3.7. Instituciones de intercambios culturales y artísticos con el extranjero 69

II.4. REVISIONES HISTORICO-ARTISTICAS 72

II.4.1. Los artistas más estudiados: el Greco, Velázquez y Goya 72

II.4.2. La tradición y la imaginería polícroma religiosa 76
II.4.3. Modelos artísticos y culturales del pasado 78
II.5 LAS EXPOSICIONES 85
II.5.1. Las Exposiciones y Salones Nacionales 85
II.5.2. Exhibiciones de especial significación reivindicativa, propagandística o religiosa 94
II.5.3. Exposiciones en galerías privadas 101
II.5.4. Los intercambios expositivos con el extranjero 106
II.5.5. Exposiciones con aire renovador:La Academia Breve de Crítica de Arte 110
II.6. LA ACTIVIDAD INDIVIDUAL DE LOS ARTISTAS 113
II.6.1. Los artistas más aplaudidos: Sert, Benedito, Vázquez Díaz, Zuloaga, Clará, Benlliure 114
II.6.2. Los artistas más controvertidos: Picasso, Dalí, Solana 121

III TEORICOS Y CRITICOS 128

III.1. TEORICOS Y ENSAYISTAS: GIMENEZ CABALLERO, J.M. PEMAN, LAIN ENTRALGO 128
III.2.CRITICOS E HISTORIADORES: D'ORS, CAMON AZNAR, LAFUENTE FERRARI, AZCOAGA, LOZOYA, CIRICI PELLICER, SALAS y J.A. GAYA NUÑO 145

IV PERIODICOS, REVISTAS Y BOLETINES. ANALISIS INDIVIDUALES POR PUBLICACIONES 169

IV.1 PRENSA DE CARACTER GENERAL 169
IV.1.1 "ABC"-Madrid 169
IV.1.2. "ABC"-Sevilla 176
IV.1.3. "El Alcázar" 181
IV.1.4. "La Vanguardia" 186
IV.1.5. "Arriba España" 193
IV.1.6. "Destino" 197
IV.1.7. "Dígame" 207
IV.1.8. "Acción Española" 208
IV.1.9. "Mío Cid" 210
IV.1.10. "Isla" 211
IV.1.11. "Amanecer" 212
IV.1.12. "La Ametralladora" 212

IV.2. REVISTAS CULTURALES 213
IV.2.1. "Vértice" 213
IV.2.2.. "Escorial" 220
IV.2.3. "Razón y Fe" 227
IV.2.4. "Ciudad de Dios" 228
IV.2.5. "Estudios" 229
IV.2.6. "Santo y Seña" 230
IV.2.7. "Arte y Letras" 233
IV.2.8. "Insula" 237
IV.2.9. "Leonardo" 241
IV.2.10. "Proel" 246
IV.2.11. "Indice Cultural Español" 247
IV.2.12. "Revista de las Artes y los Oficios" 248
IV.2.13. "Arte y Hogar" 249
IV.2.14. "Estilo"-Barcelona 250
IV.2.15. "Estilo"-Madrid 251
IV.2.16. "Legiones y Falanges" 254
IV.2.17. "Mundo Hispánico" 255
IV.2.18. "Meridiano" 256

IV.3. REVISTAS DE ARTE 257
IV.3.1 Revistas científicas 257
IV.3.1.1. "Al Andalus" 257
IV.3.1.2. "Arbor" 258
IV.3.1.3. "Archivo Español de Arte" 262
IV.3.1.4. "Revista de Ideas Estéticas" 265
IV.3.1.5. "Cuadernos de Estudios Gallegos" 269
IV.3.2. Boletines científicos 270
IV.3.2.1. "Bibliografía Hispánica" 270
IV.3.2.2. "Revista de Bibliografía Nacional" 271
IV.3.2.3. "Boletín Bibliográfico del CSIC" 272
IV.3.2.4. "Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo" 273
IV.3.2.5. "Boletín editorial de la Revista de Occidente" 273
IV.3.2.6. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" 274
IV.3.2.7. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" 277

IV.3.3. Revistas eminentemente artísticas 278
IV.3.3.1. "Cartel de las Artes" 278
IV.3.3.2. "Plástica" 284
IV.3.3.3. "Ariel" 288
IV.3.4. Boletines de arte 291
IV.3.4.1. "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" 291
IV.3.4.2. "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo" 291
IV.3.4.3. "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 292
IV.3.4.4. "Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" 293
IV.3.4.5. "Gaceta de Bellas Artes" 293
IV.3.4.6. "Trabajos y Días" 294
IV.3.5. Revistas de arquitectura 294
IV.3.5.1. "Reconstrucción" 294
IV.3.5.2. "Revista Nacional de Arquitectura" 298
IV.3.5.3. "Cortijos y Rascacielos" 303

APENDICES:

TOMO II

-NOTICIAS SOBRE ARTE EN PRENSA Y REVISTAS
EN LA ESPAÑA FRANQUISTA DE 1936 a 1948. (I) 308

TOMO III

-NOTICIAS SOBRE ARTE EN PRENSA Y REVISTAS
EN LA ESPAÑA FRANQUISTA DE 1936 a 1948. (II) 716

TOMO IV

INDICES:

-INDICE PUBLICACIONES CONSULTADAS 1102
-INDICE DE ONOMASTICO 1110

BIBLIOGRAFIA 1353

PRESENTACION

PRESENTACION

Cuando en el curso académico de 1986 leí mi Memoria de Licenciatura, bajo el título "Noticias sobre arte en la prensa republicana durante la guerra civil española", surgió mi afición investigadora sobre las fuentes hemerográficas y documentales, y teniendo que abordar la elección de un tema para la realización de mi Tesis Doctoral decidí, una vez más, basarla en las referidas fuentes.

El presente estudio se centra en la investigación, ordenación, y reflexión del fenómeno artístico y su reflejo en las fuentes hemerográficas (publicaciones periódicas), en el período que va desde el Alzamiento Nacional, el 18 de Julio de 1936, al comienzo de una cierta "relajación" político-social-institucional a finales de 1948, cuando España y sus artistas parecían emerger de un férreo aislacionismo.

La estructura del trabajo se organiza en dos apartados, uno de ellos referido al conjunto de noticias sobre arte extraídas de una selección de periódicos y revistas que suman un total de cincuenta y cuatro títulos, siendo cinco de ellos diarios y el resto de periodicidad variable, habiéndose consultado la totalidad de los números existentes conservados en la actualidad de la mayor parte de las publicaciones. Este apartado, -presentado a modo de apéndice con entradas bibliográficas-, recibe el nombre de "Noticias sobre arte en prensa y revistas en la España Franquista de 1936 a 1948" y supone el mismo la principal base documental de esta Tesis Doctoral. Estrechamente enlazado con este apéndice y precediendo al mismo, se encuentra el otro apartado que es el estudio y reflexión sobre las referidas entradas bibliográficas.

El estudio de las noticias se divide a su vez en varios Capítulos que a continuación se relacionan: I Análisis de Prensa, II La actividad artística y su reflejo en la prensa, III Teóricos y críticos, y IV Periódicos, Revistas y Boletines. Análisis individuales por publicaciones. El Capítulo I realiza una Introducción global de la prensa consultada, tratando de establecer unas notas comunes y diferenciaciones básicas entre las distintas corrientes de crítica artística, separándose claramente el período de la guerra y el siguiente de la Autarquía. Igualmente, se determinan los criterios de clasificación de la prensa consultada, basados éstos en planteamientos temáticos, aunque teniendo en cuenta las orientaciones políticas, religiosas, sociales, institucionales, etc..., que animaron a cada publicación o grupo de ellas.

Por su parte, en el Capítulo II se aborda la actividad artística producida en estos años y su expresión en la prensa. La presente Tesis Doctoral, -como va desprendiéndose de lo hasta aquí expuesto-, no va enfocada a la realización objetiva y programática de "Historia del Arte", entendida ésta como disciplina, en cuanto a sucesión de datos, constataciones testimoniales y obras plásticas producidas. Esta investigación pretende mostrar la incidencia del hecho artístico durante un período marcadamente involucionista para las artes y la cultura que fue la Autarquía franquista, y reconstruir el estado de opinión, el aparente dinamismo creativo, los intercambios culturales y el mayor o menor grado de apertura de la prensa del franquismo, a través de sus manifestaciones documentales principales.

Por lo tanto, para este Capítulo II y para la confirmación de los hechos artísticos acaecidos durante estos años, se ha utilizado básicamente el completo *España. 50 años de vanguardia, 1939-1985*, del profesor Francisco Calvo Serraller. Obra que compendia cronológicamente todo el conjunto de exposiciones, publicaciones, nacimientos de grupos artísticos, hechos históricos más sobresalientes, etc... Basado igualmente en las publicaciones periódicas que señala esta obra, se ha tratado de extraer la respuesta a cuestiones como ¿Qué interesaba a los espectadores de exposiciones? ¿Qué corrientes de crítica informaban-orientaban a los lectores? ¿Qué artistas u obras concretas llamaban más la atención de la crítica? ¿De qué acontecimientos plásticos se realizaban seguimientos exhaustivos y episódicos? ¿Cómo se reflejaba el aislacionismo español con respecto a los centros culturales-artísticos del extranjero? ¿Qué temas literarios, artísticos... interesaban a los eruditos, historiadores y estudiosos de estos momentos? ¿Qué momentos del pasado tuvieron más aceptación entre los estudiosos y cuáles se trataron de presentar como modelos a seguir o a rechazar? ¿Cuáles eran las publicaciones con mayor o menor grado de aperturismo respecto a las novedades, cuáles las más reaccionarias, las más tibias? ¿Cómo sobrevivieron las muy abundantes y mediocres producciones de tantos artistas medianos cuyos nombres hoy apenas recordamos y que en su época fueron cotizados?.

El Capítulo II comienza con un hecho que fue señalado como clave en el conjunto de la prensa franquista, esto es el retorno del tesoro artístico español tras su estancia en Ginebra bajo la custodia de la Sociedad de Naciones, su exposición en este país y la llegada de los vagones con este preciado cargamento a España. A esta aparente señal de lo que se creía reanudación de la normalidad de la vida artística, hay que añadir el comentario a las primeras exposiciones celebradas en la Autarquía, como la "Internacional de Arte Sacro" de Vitoria en 1939 y su importante repercusión a nivel oficial, aunque no tanta en el artístico.

Asimismo, este Capítulo II trata de exponer la trayectoria artístico-cultural de las principales instituciones oficiales o semioficiales y como ésta era presentada en la prensa. Así, los Ministerios de Educación Nacional y Asuntos Exteriores con sus respectivas Direcciones Generales, los Museos, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Universidad, las Escuelas Superiores de Bellas Artes, las Academias, etc., tienen su correspondiente apartado en este Capítulo.

Otros puntos interesantes a estudiar y poco valorados hasta hoy, ya que fundamentalmente todas las investigaciones sobre esta época se han centrado en Arquitectura y Pintura (Sambricio, Cirici, Ureña...) son las críticas de arte con relación a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y la participación española en certámenes como las Bienales Venecianas; la revisión de los diferentes momentos del pasado artístico español y la recuperación mítica de ejemplos como la Edad Media y su idealizado artesanado, el centralismo de Castilla, la valorada "hombría" de personajes como Pelayo y el Cid, la labor que se creía modélica de unificación del Siglo de Oro, la Inquisición; el significativo cambio de imagen de pintores como Goya y la reiterativa propaganda del Greco, Velázquez, Murillo, Zurbarán...; el desprecio por los que se veían como liberales y franceses siglos XVIII y XIX; y, llegando al siglo XX, las críticas al Cubismo como reflejo de la modernidad que se consideraba destructiva y encarnada en Pablo Picasso y al Racionalismo en Arquitectura con Le Corbusier.

Este Capítulo II se cierra con el reflejo de la actividad individual de los artistas en prensa y revistas, tratándose de establecer y enfrentar dos grupos en base al mayor o menor grado de aceptación que produjeron en la crítica. Por uno lado los que recibieron de forma prácticamente mayoritaria el aplauso de los estudiosos, teóricos y críticos del momento (Sert, Vázquez Díaz, Zuloaga, Clará, Benlliure, etc..), a pesar de que también sufrieran ciertas críticas negativas, y, en contraposición los que provocaron desacuerdos, repulsas y posturas enfrentadas (Picasso, Solana y Dalí, fundamentalmente).

El Capítulo III del estudio se refiere al epígrafe titulado "Teóricos y críticos", analizándose en el mismo las figuras individuales de los intelectuales que más aportaciones hicieron en el mundo de la cultura y el arte de estos años. Entre los teóricos era fundamental aludir y profundizar en las bases impuestas por una cultura dirigista y totalitaria que trataron de imponer José María Pemán, Fray Justo Pérez de Urbel, el Conde Foxá, etc., durante los exaltados años de guerra, en los que propaganda, defensa a ultranza del Estado-César-Catolicismo era considerado un credo indisoluble, sin perder de vista ni un momento la imagen-pensamiento-acción de Falange, con Ernesto Giménez Caballero, como su más importante representante y máximo formulador de lo que se ha venido a llamar "la otra inteligencia". En ambas vertientes es vital la consulta de publicaciones

periódicas como el pamplonica "Arriba España" y el "ABC" de edición sevillana, seleccionados por su evidente carga moralizante, propagandística y elevados índices de subjetivismo, junto con las revistas "Vértice", "Escorial" y "Acción Española", de cercano lenguaje falangista, que también contaban con la participación de las firmas de Dionisio Ridruejo, José María Alfaro, Antonio Marichalar, César González Ruano, Emilio Orozco Díaz, etc., y que dieron lugar a la formación de varios grupos teóricos muy destacables por sus colaboraciones tanto poéticas-literarias como artísticas. Dentro de estas corrientes es necesario destacar la figura del médico-ensayista Pedro Laín Entralgo y su vertiente de "moderantismo condicional" aplicado a las artes, a las que extendía su afición humanista.

Por otra parte, el Capítulo III trata de definir individualmente a cada uno de los críticos más importantes tratando de realizarse un acercamiento pormenorizado a figuras como José Camón Aznar, Enrique Lafuente Ferrari, Cecilio Barberán, Francisco Javier Sánchez Cantón, Francisco Cossío, José María Junoy, Enrique Azcoaga, Rafael Santos Torroella, y una larga nómina que valoraron con mayor o menor fortuna los fenómenos artísticos de esta España autárquica y que con sus críticas episódicas nos ofrecen una geografía, -matizada a veces, contrastada otras-, del pensamiento-acción artístico de estos momentos. Mención indispensable y tratamiento relevante merece el que fuera considerado el gran profeta de entre los críticos de la postguerra: Eugenio d´Ors. También como ejemplo de los más sobresalientes críticos, se distingue el profesor y estudioso Enrique Lafuente Ferrari, que enlazando con la riqueza de pensamiento de José Ortega y Gasset, supo aprovechar la lección de rigor y metodología iniciada por el pensador y continuada por su seguidor deseoso de establecer unas sólidas bases para la Historia del Arte como disciplina aglutinadora y humanista. No sólo desde la palestra universitaria, sino que más afianzado por el cargo y el poder, el que fuera Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya ocupa igualmente un lugar privilegiado en el universo del pensamiento-crítica artística del franquismo. Desde posiciones exaltadas y mesiánicas, supo evolucionar este noble hacia una gestión-crítica moderada y , en algunos momentos, no exenta de eficacia y veracidad en el panorama de las artes y la cultura en general.

El Capítulo IV estudia y valora individualmente cada publicación periódica, insistiéndose en presentar sus corrientes de pensamiento, su mayor o menor carga política -si es que la tuviera-, y, sobre todo, la evolución o involución de su planteamiento plástico, reflejado básicamente en la labor de orientación o formación artística de sus principales críticos o colaboradores. Como decíamos con anterioridad, el Capítulo I adelantaba los grupos de clasificación de las publicaciones, basados en criterios temáticos y en el Capítulo IV esta división se lleva a cabo rigurosamente. Así, se establecen tres apartados básicos, el primero correspondiente a la "Prensa de carácter general", en donde se incluyen los diarios como los "ABC" de Madrid y Sevilla, "La Vanguardia" de Barcelona, "Arriba España" de Pamplona y el madrileño "Alcázar", junto con los semanarios "Destino" y "Dígame"

y publicaciones sin especial incidencia cultural y artística como "Acción Española", "Mío Cid", "Isla", pero sí con una intensa carga política y doctrinal. El segundo apartado lo forman las numerosas publicaciones agrupadas bajo el epígrafe de "Revistas Culturales", en donde el hecho artístico es abordado paralelamente al tratamiento de noticias o artículos de opinión sobre Literatura, Historia, Política, Ciencias, Espectáculos, Sociedad, Medicina, etc.. Dentro de estas "Revistas Culturales" se ha tenido lógicamente en cuenta la existencia de subgrupos como los integrados por las revistas falangistas "Vértice" y "Escorial"; las religiosas "Ciudad de Dios", "Estudios", "Razón y Fe"...; las de relativa independencia editorial como "Insula", "Leonardo", "Proel", etc. El tercer gran apartado dentro de este Capítulo IV, agrupa a las "Revistas de Arte", que a su vez se dividen en varios subapartados: "Revistas Científicas" propias de la órbita del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, "Boletines Científicos" también del CSIC además de instituciones como la Sociedad Española de Excursiones, "Revistas eminentemente artísticas" centradas la mayoría en el acontecer plástico contemporáneo como "Cartel de las Artes", "Boletines de Arte" que nos hablan de las actividades de las Academias artísticas generalmente y las "Revistas de Arquitectura", muy importantes éstas últimas para acercarnos a los criterios de reconstrucción y proyectos para el futuro desde lo que se consideraba el arte más importante, es decir, la Arquitectura.

El otro gran apartado aludido en paralelo al estudio de las noticias, son los artículos recogidos y seleccionados de la prensa consultada. En relación a éstos hay que precisar que el recabamiento de esta información se ha efectuado casi en su totalidad en las madrileñas Hemeroteca Municipal y Biblioteca Nacional. Fundamentalmente el trabajo relativo a noticias se ha verificado en la primera donde existe una amplia y valiosa colección de prensa de guerra y postguerra, tanto de carácter diario como revistas, además de las ediciones en facsímil, factor que facilita su lectura y enriquece la visión de la misma. Los fondos bibliográficos han sido consultados en ediciones originales de la Biblioteca Nacional, cuya riqueza es evidente aunque no tanto su ordenación y facilidad en su acceso y cuestiones técnicas puntuales.

Los centros geográficos de donde proceden las publicaciones consultadas son variados: Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Burgos, Santander, Granada, Cádiz, La Coruña, Pamplona, etc.., incidiéndose lógicamente en las grandes metrópolis. De Barcelona, Madrid y Sevilla se ha hecho un seguimiento diario de los periódicos más representativos como "La Vanguardia" de la ciudad condal, "ABC" de Madrid y Sevilla, no efectuándose el referido seguimiento en el diario madrileño y falangista "Arriba", por prestar una atención merecida al "Arriba España", de idéntico signo político, en la emblemática Pamplona.

En el apéndice "Noticias sobre Arte en Prensa y Revistas en la España Nacional de 1936 a 1948", revistas y diarios van ordenados por sus títulos alfabéticamente, mientras que la información recogida en cada uno de ellos se ordena cronológicamente. Cada artículo va precedido de una numeración correlativa que continúa a la iniciada con las entradas bibliográficas y que prosigue sin tener en cuenta el cambio de título de revista-diario ni la fecha de los mismos, con el fin de establecer una referencia fácil que sirviera de base a la elaboración del Indice de Autores. De los artículos seleccionados y recogidos se hace una recensión, citando, en numerosas ocasiones y cuando la importancia del tema-enfoque así lo requiere, el texto original.

Esta Tesis Doctoral se acompaña de dos Indices: uno de los diarios y revistas consultados, ordenado alfabéticamente y señalándose el subtítulo de la publicación, ciudad de edición, periodicidad y fechas consultadas. El Indice de Autores, realizado a modo de índice diccionario, incluye las referencias a artistas individuales, articulistas, cronistas, escritores y colaboradores.

La Bibliografía como apartado final incluye los títulos relacionados con la historiografía artística de estos años, no sólo los títulos publicados durante los años del estudio sino también los posteriores a los mismos, todo ello en relación tanto a arquitectura, como a pintura y escultura, junto con unas obras básicas y actuales en relación a la Historia, Sociología, Propaganda, Política .... de esta etapa histórica tan relativamente oscura como es la Autarquía.

Finalmente como agradecimiento, destaco en primer lugar al Director de esta Tesis Doctoral D. José Alvarez Lopera, el cual gracias a su experiencia en el tratamiento de estos campos hemerográficos-bibliográficos y en el estudio de la Política Artística durante la guerra me ha sabido orientar en la selección, reflexión e interpretación de las noticias y bibliografía de toda la documentación estudiada. Asimismo, mi agradecimiento a Martín Plaza y Gregorio por su continuo y valioso apoyo prestado, para la realización técnica de este trabajo. Hago extensivo este agradecimiento al personal de la Hemeroteca Municipal y Biblioteca Nacional de Madrid.

I.- ANALISIS PRENSA

I ANALISIS PRENSA

I.1. LA GUERRA Y EL ARTE EN LA PRENSA

En el momento de introducirnos en el conjunto de información artística de las publicaciones periódicas consultadas, hay que partir de un hecho obvio: la guerra civil española. La selección de la información artística, el acercamiento, la interpretación y la valoración de la misma varían considerablemente con respecto al período siguiente de la postguerra, aunque en los primeros años de ésta todavía quedasen candentes numerosos temas y proyectos para el futuro que se habían fraguado durante la contienda. En realidad, lo que vemos en estos tres años no es en esencia el arte de la época, es el proyecto de aniquilamiento de un arte no deseado y la propaganda de un nuevo orden, que mesiánicamente habría de traer consigo un arte igualmente nuevo y esplendoroso.

A lo largo de estos años, los diarios "ABC" de Sevilla (bajo la dominación nacionalista con el General Queipo de Llano como su cabeza más visible), el beligerante "Arriba España" (subtitulado significativamente "Hoja de combate de FE de las JONS") y "El Alcázar" (nacido al calor del asedio toledano), junto con las revistas que sobrevivían o surgían durante esta época - "Acción Española", "Amanecer", "Mío Cid", "Isla", "Vértice", etc-, se van a centrar fundamentalmente en los avatares del tesoro español: su destrucción, depósitos, protección, medidas de salvamento y seguridad, ventas ilegales a naciones extranjeras, futura política de recuperación.... Las páginas gráficas y los extensos titulares llamaban continuamente la atención sobre las ruinas en que se encontraban, tras los bombardeos de las "hordas marxistas", las principales catedrales y santuarios españoles. La actuación de la II República para con el tesoro artístico español[1], era en consecuencia el blanco de todos los ataques, tanto genéricos como puntuales.

Ante la destrucción, varias posturas pueden enfrentarse: la optimista ciega y salvadora que ve en la guerra un proceso necesario para un renacer más fuerte y espectacular, como si la "verdadera España" fuese un ave fénix que resurgiera con esplendor de sus cenizas dejando

[1] Centrada en el Comisariado de Propaganda de Jautme Miratvilles y la labor en el extranjero de Josep Renau, ampliamente estudiado por Jaime Brihuega en *La Vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982. *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981. y *Manifestaciones, proclamas, panfletos y textos doctrinales*. Madrid, Cátedra, 1979, y por José Alvarez Lopera en *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

fulminadas las "cargas" y "rémoras" del pasado lejano e inmediato[2] , y su postura contraria que lamentaba profundamente la desaparición, -en muchos casos irremediable-, de monumentos españoles, lamento que va a ir in crescendo y que se convierte en acusación directa y condenatoria a los contrarios a los que se veía como causantes sistemáticos de los escombros y ruinas[3]. El primer caso conecta con toda una corriente de pensamiento, entre melancólica y soberbia, que supuso la denominación de "Arquitectura de las ruinas", uno de cuyos principales formuladores fue el escritor y poeta falangista Agustín de Foxá, que en "Vértice" realizó un encendido elogio de la misma como esperanza de resurrección tras una necesaria catarsis, sirva como ejemplo significativo sus propias palabras: *"Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota para purificar todos los salmos. Ambicionábamos ofrecer claustros y columnas truncados, yesos y molduras caídos. Y era España que dormitaba"*[4].

No obstante, más seguidores encontró la opuesta corriente, y con ésta hay que relacionar la postura que proponía una restauración, si no tan espectacular y prometedora como la anterior, sí más racional y metódica que trataba de paliar los desmanes producidos por las inevitables irregularidades de la guerra[5], y, que incluso alardeaba de labores de restauración y mantenimiento que desarrollaba el bando nacionalista, para demostrar su sensibilidad para con el tesoro artístico español, aún en plena guerra[6].

Otra nota a destacar por el bando nacionalista fue la continua repulsa, traducida en lenguaje de burla, menosprecio o ataque directo, que se dirigía a la proyección de la II República en el extranjero, representado como pieza clave en la Exposición Internacional de París de 1937, con la

---

[2]Esta opinión fue mantenida por Mariano Rodríguez de Rivas en "motivos de arte en la guerra de dos ciudades". *Arriba España,* Nº 112, 9 Diciembre 1936, p. 8, y fue episódicamente lanzada como contraseña por el ABC sevillano, que admitía la guerra como un factor detonante que llevó a la calle y a los hombres el color de las banderas, el fragor del combate, el entusiasmo que sustraería a los "adormecidos" espíritus de una "inercia" poco recomendable. Para los críticos del momento, se necesitaba la guerra y la destrucción para alumbrar un mundo que partiría de 0 y donde un nuevo orden se levantaría (ROMLEY. "Estética de las muchedumbres". *ABC*-Sevilla, Nº 10845, 4 Marzo 1938, pp. 4 y 5.).

[3]España era vista como un gran cuerpo que de forma continua iba sufriendo mutilaciones a manos de un ejército enemigo inculto y sin escrúpulos, conducido por dirigentes igualmente feroces. (ROCA, V. "La fobia roja contra el arte de España". *ABC*-Sevilla, Nº 10784, 23 Diciembre 1937, p. 16.

[4]FOXA, Agustín de: "Arquitectura hermosa de las ruinas". *Vértice*, Nº 4, Julio-Agosto 1937, s/p. Igualmente Ernesto Giménez Caballero, Edgar Neville..., entre otros, aplaudieron la imagen, llegando a decir el poeta Alfredo Marquerie: *"En sabio escombro perderá sus dudas/ las ametralladoras tartamudas./Dolor sobre el amor-Sacro misterio/. Sobre esta ruina nacerá un Imperio"*.

[5]En algunos casos los periódicos cumplían misiones de divulgación de notas de organismos oficiales que intentaban informar sobre los destinos de algunas colecciones artísticas particulares. Sirve como ejemplo las extensas relaciones de incautaciones de palacios, iglesias, colegios..., facilitadas por los Delegados de Arte de Falange Española, insertos en los Servicios Técnicos de Arte de la Falange que se distribuían a su vez en Delegaciones de Servicios Técnicos de Recogida y Devolución de obras de Arte (*ABC*-Sevilla, Nº 10494, 17 Enero 1937, p. 8 y Nº 10495, 19 Enero 1937, p. 8).

[6] Así, el Marqués de Lozoya comentaba la restauración de la Colegiata de Caspe, una vez rechazado el enemigo y ocupado el territorio por las tropas de Franco: *"se inicia la obra de restauración de monumentos, que parece un lujo propio de tiempos de paz"*. (*El Alcázar*, Nº 744, 8 Diciembre 1938).

participación de las figuras "condenadas" por su manifiesta hostilidad al futuro régimen franquista como Picasso, Miró, J.L. Lacasa, J.L. Sert, Julio González, Alberto Sánchez, etc. Se acusaba tanto al gobierno francés de irresponsable y frívolo[7], como a los republicanos españoles de mercantilistas e incautos que servían de piezas a un pueblo envejecido que necesitaba renovar su savia cultural[8].

Sin embargo, la condena al enemigo y a su política-actuación cultural y artística no hay que buscarla únicamente en los años de guerra. Para la crítica dominante, gran parte de los males de España había que rastrearlos en los modelos y actitudes que la II República había escogido y promocionado en su mundo de pensamiento-acción. La guerra también servía para arrasar un pasado inmediato que se quería eliminar de cuajo: la vanguardia. Esta herencia debía desaparecer y urgía devolver el "buen sentido" al español, se necesitaba reencontrar el realismo ibérico tan alejado de experimentaciones artísticas, tras las cuales siempre asomaba la influencia extranjera. La xenofobia contra la vanguardia como producto importado no podía ser más evidente en "Acción Española" y en "Arriba España". Para estas publicaciones, toda producción artística española, perteneciente a las tres primeras décadas de siglo, debía eliminarse para descanso y descargo de los españoles "dignos" de pertenecer al futuro nuevo orden[9].

Causantes de lo que se consideraban "indeseadas" intromisiones que habían logrado desorientar el sentido de los españoles en su relación con las artes eran en primer lugar los intelectuales animadores de la vanguardia. La primera lección de la guerra debía ir dirigida hacia ellos, a los que frecuentemente se les calificaba de "manipuladores", porque según la prensa gran parte de la culpa de la situación en que se encontraba España no era ajena a los mismos. En este sentido, tanto el "ABC" sevillano como las publicaciones "Amanecer" y "Acción Española" eran contundentes y reiterativas[10]. Al intelectual únicamente le quedaban dos salidas admisibles: la reconversión -favor "magnánimo" del nuevo Estado- o la expulsión.

---

[7]Eugenio Montes criticó ácidamente la falta de apoyo que demostró Francia a la España "Nacional", al no reconocer legitimidad política más que a la República y calificó al país vecino de un satélite más del "soviet universal", que exponía su "vergonzosa" decadencia y su "antifascismo patético", herencia "perversa" de la Revolución Francesa (*ABC*-Sevilla, Nº 10587, 7 Mayo 1937, pp. 3 y 4).

[8]A este respecto en el *ABC* sevillano se leía con bastante insistencia la actitud del gobierno de Franco que no acudía a estos certámenes ("Nosotros no vamos a la Exposición de París". *ABC*-Sevilla, Nº 10575, 23 Abril 1937, p. 3.), opinión que fue suavizándose cuando se consiguió la licencia para el Pabellón Pontificio que la España nacionalista, con José María Sert, erigió en el reciente de la Exposición de París, por mediación del Cardenal Gomá.

[9]Son convulsivas las reacciones del muy activo por aquel entonces Mariano Rodriguez de Rivas que en su artículo "La nueva España y el Arte". *Arriba España*, Nº 105, 1 Diciembre 1936, p. 8, despreciaba la vanguardia por considerarla hija y producto de una "*sensación sucia de Ateneo*" y proponía una limpieza modélica de falsos ídolos para volver a los que se creían eternos valores españoles de tradición . Igualmente, Manuel Sánchez Camargo abogaba por la desaparición de las "estridencias" de la vanguardia y de toda su herencia de libertad formal y temática (*El Alcázar*, Nº 1057, 16 Noviembre 1939, p. 2).

[10]Baste recordar -a pesar de las numerosas manifestaciones de Pérez de Urbel, Giménez Caballero, José María Pemán..- las significativas palabras de Gumersindo Montes Agudo en las que advertía a los españoles: "*Nunca*

Frente a este estado "intolerable de desorden", -machaconamente denunciado por la prensa consultada al mismo tiempo que se trataba de relacionar todo lo perdido y saqueado por el enemigo-, los que se autonombraban "nacionales", con su caudillo Francisco Franco a la cabeza, eran vistos en la prensa como la única solución a los desmanes. Se intentaba proponer una postura reconstructora que remediara el deterioro de la guerra para con el patrimonio de monumentos y objetos histórico-artísticos y reajustara jerárquicamente el mundo de las ideas-crítica-pensamiento plásticos. Descartándose cualquier tipo de postura conciliadora, se trataron de buscar varias soluciones, más o menos inmediatas, basadas la mayoría en una idea de Estado fuertemente centralizado y aferrado por una sola persona que para la prensa reunía todas las garantías y esperanzas: Franco. El mesianismo, la actitud de cruzada, el tono triunfal, la justificación de la violencia, la exaltación patriótica... eran medios y tonos utilizados por la prensa de guerra para conseguir varios de los objetivos fundamentales de la contienda desde el punto de vista cultural y artístico: la muerte de la pluralidad -léase vanguardia- y el silenciamiento de sus animadores -léase intelectuales y afines-.. El tono ya alcanza su cima cuando se busca la legitimación a toda esta argumentación en las esferas celestiales y se coloca a Dios en el bando nacionalista, defensor de la catolicidad a ultranza frente al laicismo de los republicanos.

¿Cómo podía instigarse esta actitud desde la prensa, teniendo la certeza siempre de la inminente victoria? La Falange en "Vértice" y "Arriba España", - el sector más dinámico del momento-, lo manifestó claramente: a través de proyectos para el futuro y los modelos a seguir. Entre los primeros valga como ejemplo el elaborado por el arquitecto Luis Moya Blanco, el escultor Manuel Laviada y el militar Conde de Uzqueta en su *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*[11] y, entre los segundos, las continuas referencias a modelos de comportamiento y heroicidad como el Cid, la Reconquista, Numancia, Viriato, santos místicos y guerreros, etc.., presentadas como verdaderas consignas de moral de ataque tanto a las tropas como a los lectores de prensa .

En definitiva, entre el desorden de las informaciones artísticas que hallamos durante la guerra en estas publicaciones hay que extraer como ideas dominantes: el maniqueísmo típico entre el Ejército de Franco-salvador/constructor y los "rojos" demoledores[12], con respecto al patrimonio con su consiguiente carga de amenazas, acusaciones, manipulaciones, etc..; la repulsa sistemática a todo arte-pensamiento con el más mínimo "aroma" a "liberalidad" y relación con el extranjero para la

---

se logrará todo esto si la obra artística cae en manos de los llamados hasta ahora intelectuales. El intelectual ha sido siempre en España, casi siempre, un tránsfuga, orientado según la moda que le llegaba de los centros literarios y artísticos del extranjero. De espaldas a todo lo nacional, trazó un arte liberal y anárquico" (*Arriba España*, Nº 419, 8 Diciembre 1937, p. 3).

[11] *Vértice*, Nº 36, Septiembre 1940, pp. 7-8 y 62. Proyecto elaborado en plena guerra y publicado más tarde por esta revista.

[12] Maniqueísmo que lógicamente se da en el bando contrario si leemos los titulares y las informaciones de prensa como *El Sol, El Socialista, ABC* de Madrid,.... con idéntica carga de ataques y condenas contra los "fascistas".

producción artística inmediatamente anterior y aún contemporánea en el bando republicano y la proposición de la nueva tarea de rehacer España con un orden procedente de lo divino y encarnado en el General Franco. Este orden parecía que se comenzaba a perfilar en la arquitectura que para la prensa también era considerado el arte primero, el más representativo y cercano al Estado que .le prestaba un adecuado escenario y simbolizaba sus atributos y poderes que serán continuamente ensalzados en los años posteriores.

I.2. LA POSTGUERRA. CLASIFICACION Y CARACTERISTICAS GENERALES DE LA PRENSA CONSULTADA

I.2.1. Grandes grupos de clasificación de prensa

A grandes rasgos, es preciso adelantar los criterios de agrupación seguidos a la hora de clasificar la prensa consultada. Básicamente, el aspecto temático ha sido el aglutinador principal, con independencia de la periodicidad y los signos políticos-religiosos-sociales, entre otros factores. Así, un primer grupo cuenta con la "Prensa de carácter general", es decir, los diarios estudiados ("ABC" de Madrid y Sevilla, "El Alcázar", "Arriba España" y "La Vanguardia"), junto con otras publicaciones como los semanarios "Destino" y "Dígame". En segundo lugar, aparecerán las numerosas publicaciones agrupadas bajo el epígrafe "Revistas Culturales", entre las que figuran las falangistas "Vértice" y "Escorial", las muy completas "Santo y Seña", "Arte y Letras", "Insula", además de las de inspiración religiosa "Ciudad de Dios", "Razón y Fe', y de las de cariz americanista como "Mundo Hispánico" y "Meridiano", incluyéndose como calendario referencial confirmador de los avatares culturales-artísticos el "Indice Cultural Español". Por último, se sucederán las revistas propiamente de arte, y dentro de éstas, un primer subgrupo básico que suponen las de línea científica como son la mayoría de las pertenecientes al Consejo Superior de Investigaciones Científicas ("Arbor", "Archivo Español de Arte", "Revista de Ideas Estéticas", etc...), así como los importantísimos boletines bibliográficos, relativamente abundantes en el período a estudiar. El segundo subgrupo dentro de este apartado lo formarán las publicaciones eminentemente centradas en el arte como fenómeno plástico, siendo algunas de ellas de un sorprendente cariz aperturista como "Cartel de las Artes", "Plástica"y la catalana "Ariel", junto con una serie de boletines alusivos a instituciones como Universidades, Museos, Asociaciones Privadas.... Para terminar, y siempre dentro de este tercer gran apartado, se estudiarán las publicaciones referidas a arquitectura como "Reconstrucción", "Cortijos y Rascacielos" y "Revista Nacional de Arquitectura", que ofrecen en sus páginas una indispensable

información artística, habida cuenta de la ya mencionada supremacía de la arquitectura en estos momentos. Asimismo, cada una de estas publicaciones será analizada individualmente en el último apartado de este estudio, refiriéndose sus corrientes de pensamiento, críticos habituales, noticias más resaltadas....

1.2.2. Características, diferencias y rasgos principales de la prensa consultada

Para comenzar a exponer las notas más sobresalientes y la existencia-ausencia de corrientes historiográficas y de pensamiento artístico en la prensa consultada, hay que partir de un hecho fundamental y decisivo: la censura. En plena guerra civil, -1938-, se promulga en Burgos la Ley de Prensa, que a través de un complejo entramado extenderá su acción a todo tipo de publicaciones[13], no escapándose de la misma el contenido de la información referida a arte, aunque a medida que transcurra el tiempo estos temas irían perdiendo esa "peligrosidad social hacia el Régimen" que en el inicio de la postguerra parecía emanar del que se concebía como "excesivamente libre" mundo artístico. En estos momentos inmediatamente siguientes a la victoria, toda publicación que sobrevivía o que comenzaba su trayectoria se curaba en salud y colocaba su editorial bajo una advocación, más o menos entusiasta, al Caudillo[14].

Centrándonos en el tema del arte y la prensa, en primer lugar hay que tener en cuenta una diferenciación obvia, pero fundamental: la noticia escueta, referencia, y divulgativa de un diario o un semanario, y el estudio y artículo de fondo sobre el acontecer plástico en las revistas-boletines de signo cultural y artístico. Sin embargo, es frecuente hallar investigaciones de una erudición más que mediana en las páginas de determinados periódicos -"ABC" y "La Vanguardia"-, y, en ocasiones, simples calendarios de exposiciones en las revistas especializadas -"Arte y Letras", "Santo y Seña, por

---

[13] Justino Sinova en *La censura de prensa durante el franquismo*. Madrid, Espasa Calpe, 1989, hace un examen de los procedimientos desarrollados por los censores haciendo hincapié en el control de la prensa por Ramón Serrano Suñer y los medios de comunicación de Falange. Los intelectuales más sobresalientes se dedicaban a las labores de expurgo de todo lo mínimamente sospechoso al régimen, ocupando la Dirección General de Prensa José Antonio Giménez Arnau.

[14] Estos saludos a Francisco Franco podían encontrarse en todo tipo de publicaciones y generalmente le agradecían que con su espada hubiera devuelto el orden a España por el que de nuevo brotarían las artes en una atmósfera de paz. Así, el Marqués de Lozoya en la editorial de *Archivo Español de Arte*, Nº 40, 7 Agosto 1940, pp. 3 y 4, reconocía en la persona de Franco la garantía para el futuro de la investigación, el florecimiento de las artes y la promoción de nuevos valores intelectuales de la "verdadera España". Franco era presentado como la señal de reanudación del trabajo, trágicamente interrumpido durante la guerra, y por ello había que venerarle. Igualmente, era el defensor de la tradición como la revista *Ciudad de Dios* en su Nº 1, de Mayo-Agosto, 1941, pp. 5-8, así le señalaba. Estos saludos pueden hallarse en publicaciones de órbitas tan diferentes como la *Revista de Bibliografía Nacional, El Alcázar, Dígame....*

ejemplo-. De todos modos, durante 1939 y 1940, la prensa recoge artículos sobre el tema artístico de forma un tanto convulsa, mezclando la nota informativa referida a las disposiciones oficiales que irán formando el corpus legislativo referente a las artes, los avatares del tesoro artístico nacional, el establecimiento de las directrices orientadoras del arte del porvenir, etc..., junto con los comentarios de acontecimientos artísticos puntuales. Se mezclan firmas de José Camón Aznar, Cecilio Barberán, Manuel Sánchez Camargo, Bonmatí de Codecido, Francisco de Cossío...., con simples reseñas de exposiciones o comentarios a la actualidad artística del extranjero, y, en el caso de los "ABC", es muy frecuente encontrar los mismos artículos y firmas en ambas ediciones. Excepto en el más adelantado caso de "La Vanguardia", la normalidad en el tema artístico llega a los periódicos en 1941.

A pesar de la deseada uniformidad de pensamiento e ideología propugnada como consigna reiterativamente, el estudio o referencia al mundo artístico ofrece un panorama con leves, medianos y a veces bruscos contrastes. Una vez superados los primeros años de la Autarquía, donde la mayoría de la prensa se muestra unánime en su entusiasmo por los frutos de la victoria y animada por un futuro que se adivinaba al menos prometedor, las aguas parecen volver a su cauce y es entonces cuando se van perfilando diferentes posturas ante el hecho artístico. Llama la atención, como elemento definidor de corrientes, el grado de mayor o menor aperturismo que se respira en la prensa. Aperturismo que se va a medir sobre todo por los niveles de aceptación-asimilación de la vanguardia (tanto histórica como coetánea) y de las tendencias artísticas contemporáneas que con mucha dificultad iban penetrando en España. Toda una gama de posibilidades se da en los ejemplos que van desde un falangista "Arriba España", hasta una europeísta y perseguida "Cartel de las artes", pasando por una reflexiva "Insula", una literaria y personalista "Leonardo", una revisionista "Plástica", o una "moderadamente moderna" "Santo y Seña", aún dentro todas ellas de un mismo intervalo de años[15].

Una parte considerable de la prensa sobresalía por el mantenimiento de reaccionarias actitudes con respecto a la vanguardia, gesto que presentaba planteamientos del rechazo visceral a la misma que ya se habían mostrado con intensidad durante el período bélico, como ya hemos visto. Abundantes son las pintorescas declaraciones de un Angel Dotor en el "Arriba España", un Eduardo Paradas en el "ABC" sevillano o un Joan Teixidor en "Destino", sobre todo en los inicios de la postguerra. Tanto en prensa general, como cultural y artística fueron vertiéndose acusaciones, más o

---

[15] Sirve como ejemplo de estas diferenciaciones la actitud que algunas de ellas mostraron hacia una figura aún "maldita" de la modernidad, como era Paul Gauguin. Mientras que Enrique Lafuente Ferrari en *Insula*, Nº 3, 15 Marzo 1946, pp. 1-3, analiza las necesidades de creación de este autor y su sentido de la belleza, aproximándose a la misma a través del novelista Somerset Maugham y su novela *The moon and six pence*, el *Arriba España* en una entrevista al escultor Fructuoso Orduna (Nº 1774, 10 Agosto 1941, contraportada), arremete contra este tipo de representantes artísticos, alejados de la fidelidad a la naturaleza. A su vez, *Plástica* trató de poner en tela de juicio a este artista como creador de la escuela simbolista, publicando colaboraciones extranjeras sobre el asunto, y *Leonardo* vio en el mismo un trágico destino de hombre y artista de cariz psicológico (Nº Vol VI, Septiembre 1945, pp. 313-330).

menos intensas, con respecto al fenómeno artístico de la contemporaneidad, pero pocas publicaciones ofrecían alternativas coherentes a la ausencia producida por este rechazo. Entre estas excepciones, hubo ejemplos de publicaciones que miraban al extranjero para mostrar, -no sin cierto disimulo-, una opción a seguir, estos fueron los casos de "Insula" y "Plástica", admiradoras ambas del mundo de habla inglesa. Frente a éstas, otras trataron de proponer un mundo artístico netamente español, como "Escorial" y "Vértice", que desde Falange fueron viendo caer en la nada sus proyectos culturales-artísticos, desembocando sus radicales planteamientos iniciales en posturas casi "liberales".

Este sentimiento de reacción frente a la vanguardia y hacia la modernidad en general, fue convirtiéndose en un sentimiento de decepción, variando lógicamente su intensidad y presentación en cada una de las publicaciones. La exaltación fue quedándose en irrealizables proyectos y promesas truncadas, a la esperanza de una floración de artistas que traería la paz y el orden le sucedió un desierto de figuras destacables o una muchedumbre de mediocridades[16]. Ahora el grado de aperturismo, -a partir de 1943-1944 aproximadamente, e incluso antes-, no se medirá únicamente por la corriente de repulsa-aceptación de la vanguardia, sino que comenzará a mostrarse a partir de la mayor o menor acritud frente a la medianía de la producción artística oficial de Exposiciones Nacionales y Salones de Otoño, y a partir de los niveles de ansiedad conque una publicación trataba de incentivar-llamar-conjurar a los nuevos valores. Es entonces cuando renace el mito del artista joven, puro, no lastrado por herencias ni deformado por influencias extranjeras, alentado por un Estado consciente de sus propios rigores y sus negativas consecuencias[17].

Publicaciones como "El Alcázar", "Destino", "Cartel de las Artes", "La Vanguardia", "Santo y Seña", van a coincidir en un ataque contra la aparente abundancia de exposiciones que

---

[16]Manuel Sánchez Camargo puso el dedo en la llaga en un artículo de *El Alcázar*, titulado significativamente "Un Salón de Otoño sin primavera. ¿Qué hacen los pintores jóvenes?(Nº 3259, 30 Noviembre 1946, p. 8), en el que se lamentaba del carácter de "aficionado" que iba dominando a la figura del pintor en general, y comenzó a señalar la paradoja de que la mayor frescura e inquietud se daba en los artistas maduros como un Daniel Vázquez Díaz o un Eduardo Chicharro, mientras que los jóvenes se conformaban con un pasar tan discreto que se convertía en opaco.

El mismo José Francés en "Arte y Artistas. Esperanza en la gente nueva" (*La Vanguardia*, Nº 24323, 18 Agosto 1944, p. 6) hacía hincapié en la necesidad de mirar hacia delante para la creación de un nuevo arte, enfrentándose a toda una corriente de pensamiento dominante que establecía justo lo opuesto, es decir, el obligado refrendo del pasado y el extraer los modelos de la tradición. Son tremendamente lúcidas sus aseveraciones al respecto: "*¡Tenemos tantos prejuicios arraigados en nosotros!. El pintor español, el escultor español, se complacen más en el pasado, que saborean el presente. Lo antañoso continúa frenando los impulsos estéticos; los muertos mandan sobre la sensibilidad y la imaginación de los vivos*".

[17]Pedro Mozos e Isaac Díaz Pardo fueron los artistas jóvenes que más aceptación y corrientes de tinta provocaron, entre la nueva generación de artistas que se prometían como la esperanza de una España que no se terminaba de reponer de ausencias tales como Picasso, Miró, González, Gris, y un largo etcétera, por mencionar sólo los pintores. A este respecto base citar el apoyo mostrado por el crítico de *El Alcázar*, Manuel Sánchez Camargo, a Pedro Mozos: "*su importancia no se puede soslayar, cuando tan necesario es para todos la aparición de artistas nuevos, el Estado, como nunca, ayuda a la resurrección del arte nuevo*" (Nº 1156, 12 Marzo 1940, p. 3).

mostraban el arte de un grupo que calificaron de "domingueros" en que se habían convertido la mayoría de los pintores en manos de las muy comerciales galerías de arte[18] , y con palabras que muchas veces pretendían ser conmovedoras trataban alentar una inquietud artística y su manifestación que tan difícil era de aceptar por un público poco amigo de novedades.

Por otra parte, hay que tener también en cuenta que este posible grado de aperturismo, como ya hemos indicado, variaba en cada publicación, e, incluso dentro de un mismo crítico. No es lo mismo leer al prolífico José Camón Aznar en el "Arriba España", cuando respira aliviado por el aparente final de las vanguardias, que "abanderaban con frecuencia mercancías averiadas"[19], a pesar de que advirtiera sobre el peligro de caer en un "ajado naturalismo", a observarle en las páginas de "Arbor", con una cierta melancolía por la falta de inquietud e ímpetu combativo propio de los "ismos" más activos y que de forma manifiesta se ausentaban del panorama actual de las artes, que él consideraba caracterizado por un profundo desconcierto estilístico[20].

Otro factor más o menos determinante a la hora de matizar estos niveles de aperturismo era la postura mantenida por la prensa más representativa con respecto a las relaciones con las actividades culturales-artísticas del extranjero, e, incluso el grado de comunicación entre las propias publicaciones españolas. De todos es conocido el aislacionismo en que quedó sumergida España tras la victoria franquista, pero esta circunstancia negativa era medianamente superada por unos, asimilada con pesar por otros y disfrutada con alivio por algunos. Así, "La Vanguardia" es el periódico menos localista de la prensa consultada y si lógicamente alude de forma entusiasta a la Exposición celebrada en las Galerías Layetanas de Barcelona por el pintor Mariano Bertuchi y a la celebración del postpuesto Centenario de Fortuny, atiende igualmente a la descripción de otras famosas exposiciones del momento, como la de Pintura, Escultura y Arte Decorativo de Bilbao y la Exposición Nacional de Bellas Artes de Valencia, ambas en 1939 y se hace eco de los acontecimientos artísticos de Madrid.

---

[18] Joan Teixidor desde *Destino* arremetía contra las galerías catalanas que se mostraban poco escrupulosas a la hora de exhibir una pintura doméstica, acomodaticia, sin riesgos ni ambiciones, sin ningún tipo de inquietud creativa y concebida con el fin de ser adquirida por una burguesía poco exigente y crítica en cuestiones plásticas. Por ello calificaba de ineficaz toda la política expositiva de las galerías privadas y tampoco confiaba en exceso en la alternativa oficial. Ante este estado de cosas, la labor del crítico se reducía a una relación enumerativa de exposiciones que poco ejercitaba su sentido intelectual y empequeñecía su función profesional, quedándose reducida ésta a mera crónica de sociedad.

[19] CAMON AZNAR, José: "El peligro de un neoimpresionismo". *Arriba España,* Nº3215, 3 Mayo 1946, p. 5.

[20] CAMON AZNAR, José: "Panorama de la pintura española actual". *Arbor*, Nº 25, s/f, 1948, pp. 59-62.

Mientras que el "ABC" madrileño se refugia en un centralismo bastante limitado, concentrando la información artística de los primeros años de la postguerra en su Museo del Prado y en sus monumentos -la Cibeles, la ermita de San Antonio de la Florida, los estatuas en parques y jardines...-; la edición sevillana resalta de reanudación de las actividades de su Ateneo, la celebración de una exposición de carácter nacional realizada en el Palacio de Exposiciones de la Plaza de América, pero fundamentalmente mira a Madrid y a lo que allí acontece ya sean las primeras visitas "artísticas" del Caudillo al Museo del Prado, las donaciones a esta Pinacoteca o las exposiciones que se celebraban en salas u organismos como la de Cruz Herrera en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

El "Arriba España" recogió curiosamente artículos de plumas extranjeras bastante prestigiosas como la de Giovanni Papini, sobre un tema que concebido por José Ortega y Gasset, malinterpretado por los intelectuales fieles al régimen franquista y reconvertido, -en un sentido exclusivamente negativo-, por la crítica artística de la autarquía, va a desarrollar las tesis de desprecio hacia la plástica anterior a la guerra española: "La deshumanización del arte"[21].

Incidiendo en el mismo sentido hay que tener en cuenta las especiales relaciones que mostró España con los países del Eje, Alemania[22]-Italia, durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, cuando unánimemente se creía la victoria de este lado y prensa divulgativa como los "ABC" y "Acción Española" cantaban las excelencias de la Exposición Universal de Roma de 1942, aplaudían la burla a la vanguardia[23] con la Exposición de Arte Degenerado en Munich y trataban de imitar el Estado-Arquitectura-Aparato Escenográfico que los regímenes totalitarios ofrecían a una España ansiosa de unidad. Pero al igual que la intensidad producida por el rechazo a la vanguardia que se fue convirtiendo en desolación, a medida que los resultados bélicos iban sonriendo a los aliados, la energía del aplauso a Mussolini y Hitler y a lo que éstos representaban fue reduciéndose a indiferencia, e incluso críticos y estudiosos como Enrique Lafuente Ferrari denunciaron la propaganda extranjera y parcial que convertía a España en defensora de uno solo de los bandos, y que en consecuencia apoyaba gestos como la mencionada Exposición de Arte Degenerado[24].

---

[21]PAPINI, Giovanni: "Humanidad del arte y arte deshumanizado". *Arriba España*, Nº 1325, 25 Febrero 1940, Contraportada y p. 7.

[22]A este respecto la prensa resaltó los intercambios culturales-artísticos que se trataron de hacer con Alemania, siendo la Exposición de Arte Español, celebrada en Berlín en 1942, uno de los hitos más sobresalientes de esta relación.

[23]Pero, al mismo tiempo el apóstol del Futurismo, Marinetti y su manifiesto eran valorados positivamente por considerarse una vanguardia cercana y legitimadora del Fascismo y gran parte de la producción de Giorgio di Chirico era estimada positivamente por Sánchez Camargo por *"haber llevado a sus óleos el mármol cesáreo de la construcción fascista"* (*El Alcázar*, Nº 1057, 16 Noviembre 1939, p. 2).

[24]*Insula*, Nº 3, 15 Marzo 1946, pp. 1-3.

Ya parecía no ser interesante, ni política-culturalmente recomendable la cercanía a estos perdedores y en gran parte de la prensa se produce un giro hacia corrientes anglófilas, americanistas, e incluso, se comenzaba a mirar con una cierta calma las enseñanzas y actitudes culturales de la anteriormente vetada Francia. A pesar de que todo lo procedente del país galo no producía grandes entusiasmos y de que numerosas publicaciones ni siquiera citaban a los artistas españoles residentes en París de la importancia y éxito de un Picasso[25], sí se comenzaba a percibir cierto interés en la prensa que daba publicidad a las conferencias de René Huygué en el Louvre, a las actividades de los pensionados franceses de la Casa Velázquez de Madrid, etc...

Ya fuese la exposición del acontecer artístico español o la información del extranjero, podemos decir que los grados de relación con el lector establecidos por los grupos de publicaciones varían considerablemente. Así, las corrientes orientadoras, dirigistas, y en muchas ocasiones con planteamientos dogmáticos eran mucho más palpables en la prensa en general, -salvo sus lógicas excepciones-. Por otra parte, las revistas culturales se apoyaban más en postulados de formación, frente a la información típica de la prensa en general. Se trataba en este caso de poner al día a los españoles interesados en un sustrato cultural formado por música, literatura, avances tecnológicos, nociones de medicina, etc.. En una palabra, de proporcionar esa cultura general, no exenta de proselitismo[26], que a no muchas capas sociales de la postguerra llegaban. Por el contrario, la asepsia y la objetividad que suponían las revistas artísticas científicas, iban dirigidas a una élite de estudiosos, profesores, escritores y aficionados en el mundo del arte, y, en consecuencia se adivina la distancia que media entre el periódico-semanario y su relación informativa o el enriquecimiento intelectual de la revista especializada. La crítica medianamente inteligente y también cierto nivel de advertencia, -pero en este caso hacia el presente-, en un contacto entre intermediario y cómplice con el lector, era la tónica dominante en que se mantenían las revistas de arte, aunque hay que diferenciar las dedicadas a arquitectura, que al igual que las científicas iban dirigidas a otra élite fácilmente adivinable.

Por tanto, los niveles de compromiso para con el lector y con las plataformas oficiales y privadas que en toda información aparecen, igualmente varían . Es muy abundante -sobre todo a nivel de prensa en general- hallar únicamente una sucesión ininterrumpida de elogios amables hacia las numerosas exposiciones tanto privadas como oficiales. Cecilio Barberán, como crítico de arte de los "ABC" se dedica, en esencia, a presentar al artista, citar varios títulos destacables de la exposición de turno y añadir varios adjetivos de carga positiva y algunas que otras alabanzas, sobre todo a la factura técnica y al acabado del producto plástico. Páginas y páginas de sucintos comentarios-

---

[25] Por ejemplo, no se encuentra ni mención a la muerte de Julio González en 1942, ni a la Exposición Vasarely en París, etc.

[26] No olvidemos el afán evangelizador de "enseñar divirtiendo" que semanarios como *Dígame* de la Editora Católica, producían para concienciar cristianos reconocidos y captar algún que otro "desorientado".

presentaciones de artistas secundarios se suceden a lo largo de estos años en este tipo de publicaciones. Y si las galerías privadas y sus expositores apenas producían ninguna reacción crítica valorativa más o menos coherente, mucho menos se encontraban estos "arriesgados enjuiciamientos" cuando el hecho a narrar-valorar eran las manifestaciones artísticas oficiales como las Exposiciones Nacionales, que episódicamente iba desgranando este crítico por secciones, autores y títulos, sin poner en tela de juicio ni lo exhibido, ni toda la trama organizativa-selectiva que producían estos certámenes.

Varios críticos advirtieron este evidente síntoma y desde el más "incisivo" foco catalán, autores como Tristán La Rosa, en "La Vanguardia", trataron de poner en claro cuales debían ser la labor y los objetivos del crítico de arte, que profesionalmente debía sobrepasar la repetición de banalidades y realizar una labor de introspección y meditación sobre la calidad del lenguaje artístico que se exhibía en salas y muestras nacionales, para hacerlo más comprensible y sugerente a un público que cada vez parecía mostrarse más exigente[27].

Este tratamiento de "elogio amable", ese admitir toda producción por el mero hecho de guardar fidelidad con la naturaleza y el modelo, desaparecía en las revistas de arte más progresistas, donde al pintor/escultor/arquitecto se le exigía algo más que la asimilación de las insípidas corrientes artísticas dominantes en la España de la Autarquía. Así, "Cartel de las Artes" en sus editoriales no dudaba en fustigar los defectos y faltas de pintores, tanto noveles como consagrados, desde el punto de vista artístico, e incluso desde posturas éticas[28]. Por su lado, "Plástica" denunciaba las prácticas poco rigurosas en las publicaciones bibliográficas en contacto con el mundo de galerías y artistas[29]., pero hay que dejar claro que este tipo de acusaciones no era la

---

[27]Tristán la Rosa en su artículo "Arte y Artistas. Las Exposiciones de la semana. Epílogo a 213 ensayos de crítica pictórica"(*La Vanguardia,* Nº 23962, 20 Junio 1943, p. 9), -trabajo dedicado a Eugenio d'Ors-, admitía las limitaciones del ejercicio de su profesión, limitación acentuada por profesionales poco audaces y comprometidos que convertían una función atractiva pero ardua en esa sucesión de notas informativas. Para La Rosa el nivel de compromiso-formación con el lector, partía de un buen conocimiento técnico del producto plástico exponiendo éste con rigor y amenidad, *"y ahí está lo importante y también lo difícil, el crítico debe hablar a las gentes, como si para la construcción de la obra de arte -y para su propia reconstrucción interior- este complicado andamiaje de tecnicismos no hubiera existido. (...) El gran secreto está, pues, en hablar lo mismo que un técnico sin que la gente lo sospeche siquiera. Y esto sólamente lo conseguirá aquél que sea crítico de arte y artista de sus críticas".*

[28]De forma sarcástica esta revista arremetía contra los metros y metros de pintura al fresco de José María Sert y los numerosos lienzos que Zuloaga, entre otros artistas millonarios, habían realizado para la mansión del financiero Juan March (*Cartel de las Artes,* Nº 7, 1 Octubre 1945, p. 2).

[29]Tal extremo mostró con respecto a varios catálogos de exposiciones que circulaban en numerosas galerías y que no ofrecían más que antologías de críticas sesgadas, manipuladas, con fines de divulgación y lucro, y, sobre todo, falsas: *"Muchos catálogos, más que de un pintor, parecen proceder de una marca de automóviles o de una fábrica de perfumería. (...) La dignidad de los pinceles que reclaman seriedad, la dignidad de la pintura, que exige una elevación de pensamiento, están totalmente reñidas con los sistemas de mercachifle (...) Lo peor de tales catálogos es la copia de críticas más o menos favorables que el pintor ha ido coleccionando cuidadosamente por estos mundos de Dios"* (BESORA, Enrique. "¿Catálogos o prospectos?". *Plástica,* Nº 9, 15 Octubre 1946, p. 11.)

tónica dominante en todo el corpus documental consultado, ya que este grado de mayor o menor compromiso se vislumbra principalmente con respecto a la producción artística contemporánea, más susceptible de enjuiciamiento que los ejemplos del arte del pasado, y como ya hemos señalado una gran parte de las publicaciones iba referida a períodos artísticos ya concluidos. En conclusión, podemos afirmar que la crítica-juicio tibia era sintomático de la prensa en general, ocupada en una mayor difusión de la actividad artística sin aplicar rigores de selección de calidades, tibieza que se iba convirtiendo en enjuiciamientos con mayor nivel de pasión y advertencia en la órbita catalana con "La Vanguardia", "Destino", "Ariel", etc., que se hacía fustigadora en las más comprometidas como "Cartel de las Artes", llegando ésta incluso a cierta carga panfletaria, pasando por el tono aséptico de investigación y reconstrucción del pasado propio de las revistas artísticas de orientación científica del muy activo CSIC.

Estrechamente vinculado a los grados de compromiso y a los niveles de relación con el lector podemos comentar el tratamiento de la información-formación desde las diferentes posturas que giran, con matizaciones, dentro de un eje que podíamos establecer entre personalismos y objetividad. Pocos artículos dedicados a arte carecen de firma, y cuando esto así sucede generalmente se trata de editoriales que exponen las intenciones y preferencias de la institución que las anima. Críticos influyentes abundaron en las páginas de la prensa consultada y en sus críticas volcaron toda su carga de tendencias, gustos particulares, desprecios meditados o adquiridos, así como sus ausencias fingidas o reales[30].

Si las noticias referentes a arte en muchas ocasiones son ricas y animadas hay que agradecérselo a la participación, aparentemente indiscriminada, de los críticos, estudiosos, escritores y ensayistas en la prensa consultada. Casi se puede afirmar, -cuestión que podría hacer las delicias de un Oscar Wilde, tan defensor de la superioridad de la crítica de arte sobre el propio acontecer plástico-, que mucho más interesantes, completas y sugerentes son los textos de los autores más destacados, que las realizaciones artísticas puntuales de estos años. Eugenio d'Ors, Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, Enrique Azcoaga, Francisco de Cossío, César González Ruano, el Marqués de Lozoya, Luis Araujo Costa, Manuel Abril, Azorín, Benito Rodríguez Filloy, Francisco Javier Sánchez Cantón, Eugenio Montes, etc.., escribían igualmente en prensa diaria, que en revistas especializadas de arte, que en publicaciones dirigidas a un público algo dudoso desde el punto de vista intelectual como eran "Arte y Hogar" y la "Revista de Artes y Oficios", entre otras, al igual que era habitual

[30]Es por ejemplo curioso observar como un Eugenio d'Ors que había tratado de "conquistar" para su campo intelectual a un resbaladizo pero muy estimable Pablo Picasso, apenas le menciona en sus glosas publicadas en prensa, o alude despectivamente al mismo, extranyéndose un sentido más o menos oculto, de un "él se lo perdió". No obstante, el crítico y escritor le dedicaría un estudio en su libro *Pablo Picasso en tres revisiones.* Madrid, Aguilar, 1946.

encontrar estudios de los mismos en las páginas de las técnicas revistas de arquitectura[31]. Estos autores, muchas veces magistrales, eran capaces de desarrollar una rica versatilidad, y sin perder el rigor y la "compostura" intelectual, -manteniendo una independencia de compromiso político muchos de ellos-, asumían planteamientos tanto eruditos, formativos, como divulgativos, orientadores y, en no pocas ocasiones, de grato entretenimiento cultural[32]. A este respecto son muy destacables las palabras de Rafael López Izquierdo señalando las obligaciones intelectuales y morales de aquel que se acercara al mundo de la crítica: *"no creemos que la misión de la crítica deba reducirse al hallazgo de una "sola verdad", sino a la búsqueda de la verdad dispersa en ideas y en formas infinitas, sin ataduras ni limitaciones. La alta misión discernidora después, de lo malo y de lo bueno, para presentarlo con la necesaria diafanidad al espectador y crear en él un sentimiento puro y un sentido de perfección analítico, entra de lleno en el campo de la crítica"*33.

Uno de los autores que más hizo sentir toda su carga vital, estética, filosófica y literaria, fue el prolífico Eugenio d'Ors que con sus *Glosas* en la prensa diaria y en revistas especializadas, enfocaba tanto el arte del pasado, como la actividad presente e incluso pronosticaba los problemas plásticos del futuro, desde un complejo punto de vista en que superaba la convencional labor del crítico al uso, -que por otra parte no le satisfacía en lo más mínimo, según sus propias declaraciones-, no reduciéndose a emitir dictámenes, sino a transformar y transmutar, cambiando, según la conocida receta, "anécdotas en categorías"[34]. El Pontífice de la crítica, como en repetidas ocasiones se le ha denominado, d'Ors desde "Arriba España" y "La Vanguardia" con su sección "Estilo y Cifra", casi "evangelizaba" a los españoles sobre el sentido religioso y de unción mística que debía animar determinado tipo de arte, sobre todo a raíz de su nombramiento como Comisario de la muy comentada Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria (1939). Más adelante, esta intensidad religiosa desbordada fue tornándose en un deseo de renovación del mediano mundo artístico que difícilmente sobrevivía en la España de Franco, y desde "Santo y Seña" y otras publicaciones d'Ors trató de transmitir a los españoles interesados en la materia la inquietud por lo nuevo, que en su caso se materializaría en la Academia Breve de Crítica de Arte. El enfoque personalista de d'Ors se evidenciaba en repetidas ocasiones y no trataba de disimular sus preferencias a artistas de su órbita, como Miguel Zabaleta, al que hacía resaltar en repetidas ocasiones en sus textos.

---

[31] José Camón Aznar refirió todo su corpus teórico para con la arquitectura en un artículo titulado "Un posible estilo nacional en arquitectura". en *Cortijos y Rascacielos*, (Nº 44, Noviembre-Diciembre, 1947, p. 1).

[32] Enrique Lafuente Ferrari aparecía tanto en prensa diaria, como en la falangista revista Vértice, como en *Insula, Arbor, Archivo Español de Arte*, etc, tal y como hacía José Camón Aznar, aunque éste último acusaba más estos cambios, variando su tono y objetivos, no así el primero que mantenía su postura y aseveraciones, mostrándose implacable en sus condenas tanto en revistas de un signo político más acusado que en otras más objetivas

[33] LOPEZ IZQUIERDO, Rafael: "Crítica misional del tiempo decisivo". *Gaceta de Bellas Artes*, Nº 459, 1º Trimestre 1944, pp. 27 y 28.

[34] ORS, Eugenio d': "Glosas". *Santo y Seña*, Nº 5, 24 Diciembre 1941, p. 5.

A d'Ors, como asiduo colaborador en periódicos, se le permitía en éstos lo que a otros autores y críticos se les vigilaba estrechamente, esto era su peculiar manera de exponer-glosar las manifestaciones artísticas y reflejar en ellas compromisos más o menos disfrazados. A pocos autores, y ya desde las instancias oficiales, se les dejaba atacar de lleno el vacío artístico existente y poner en tela de juicio el valor-nulidad de las plataformas artísticas-culturales del Estado, y menos aún no abortar la única tentativa coherente de rellenar esta laguna que fue la actividad constructiva-alentadora de la Academia Breve de Crítica de Arte[35]. En este caso el personalismo, de d'Ors reflejado en la prensa es de agradecer frente a la asepsia -que no objetividad- de los críticos fijos como Cecilio Barberán.

Por tanto, en la prensa diaria a los colaboradores, a veces académicos como Wenceslao Fernández Flórez y a autores de reconocido rigor y prestigio como José Francés, sí se les autorizaba a manifestar sus opiniones o acercamientos estéticos al fenómeno artístico, tanto del pasado como del presente, pero digamos que ésta no era la práctica habitual que se permitía a sus críticos "de plantilla". Por el contrario, numerosas revistas tanto culturales como artísticas eran alentadas por críticos y autores muy concretos, tales son los casos de "Leonardo", "Escorial", "Cartel de las Artes", e incluso de la "Revista de Ideas Estéticas".

Dionisio Ridruejo que aglutinó en torno así un grupo de autores de confesionalidad falangista como Laín Entralgo, Manuel Machado, Luis Rosales, d'Ors en su momento, Calvo Serer, J.A. Zunzunegui, Azorín, etc.., que en el correr de los años fueron silenciados por "secretas" maniobras del poder establecido, alumbró la revista "Escorial" en la que se fueron extrayendo los modelos referenciales tanto de comportamiento como de cita estética que trató de rescatar la facción de Falange más rica de alternativas que chocaría con las consignas culturales -o ausencia de éstas- establecidas por el Régimen.

En un sentido opuesto a la anterior, pero también obra de un autor más sobresaliente y su círculo de cercanos, se presentó el ejemplo de "Cartel de las Artes", lanzado por un siempre activo, inconformista e incisivo Enrique Azcoaga, que también participaría en la revista "Leonardo", dirigida ésta por otro crítico de la facción que podíamos calificar de más "ácida", que era Tristán La Rosa desde el foco catalán. Estos casos son ejemplos de revistas de un autor, en buena medida repletas de opiniones personales de sus responsables que las hace elegir determinados temas frente a la ausencia evidente de otros, aunque no exentas de una calidad y un grado de polémica-desafío constructivo muy enriquecedor.

---

[35] Para ampliación del estudio del origen, formación, intereses y objetivos de esta Academia es indispensable la consulta de la obra de Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de crítica de Arte*. Madrid, 1963. Igualmente resulta de estudio obligado el libro de Vicente Aguilera Cerni, *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

Desde otro sentido temático y de orientación, la "Revista de Ideas Estéticas" es susceptible de representar la obra de una persona, José Camón Aznar, bajo la órbita del CSIC y a través del Instituto Diego Velázquez. Al contrario de las anteriores que eran movidas generalmente por resortes de pasión, preferencias a veces instintivas y razonamientos muy subjetivos, la revista dirigida por Camón Aznar reflejaba la huella personal de ésta que era, -en cuanto a estudios del pasado-, el rigor, la importancia documental y la metodología científica aplicada a la Historia del Arte.

En otros casos, los personalismos pertenecían a determinados grupos sin cabezas más o menos descollantes, como por ejemplo nos encontramos en las revistas de orientación religiosa "Ciudad de Dios" y "Dígame", de los Padres Agustinos de El Escorial y la Editora Católica, respectivamente, en que se producía la clásica "poda" de una serie de temas[36] y se discurría hacia terrenos tan aceptables para estas instituciones como la religiosidad en el arte; otro grupo era el de los nobles y aficionados al estudio y a la erudición que fomentaban el conocimiento, aprecio y disfrute hacia las obras de arte del pasado que estaban repartidas por la geografía española y que aportaban un sentido novedoso y dinámico que era la visita, la vivencia en persona del monumento o conjunto artístico, este era el caso del "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", integrada por el grupo del Conde de Polentinos, Marqués de Lozoya, Elías Tormo, Gaya Nuño, etc.; más cercano al dogmatismo y a la reacción fue la orientación del órgano portavoz de la Asociación de Pintores y Escultores, "Gaceta de Bellas Artes", en la que aún quedaba vigente el sentido de vigía hacia las consignas culturales fraguado en la pasada guerra por los intelectuales-teóricos del Régimen y que la Asociación se encargaba de seguir *"velando por el honor estético de España y procurando sostener ese prestigio máximo que nuestro arte ha tenido en todas las épocas de la Historia"*.

Llegados a este punto, es necesario indicar cuáles eran en conjunto las informaciones artísticas más tratadas. En este caso hay que tener en cuenta que pasado y presente del arte interesaban en mayor o menor medida dependiendo de la publicación o el grupo de publicaciones. Así, el diario cotidiano y el semanario se van a mostrar generalmente interesados, -sin gran profusión de páginas, como es lógico-, en el acontecer artístico del momento que se traduce en la celebración de exposiciones oficiales y privadas, en las principales capitales españolas[37], aunque en ocasiones también aparecían estudios del pasado artístico español y extranjero muy estimables, donde los

---

[36]Eran innominables aspectos relativos a grandes hitos de la Historia Contemporánea que se querían desterrar de una "Historia verdadera" como la Revolución Francesa y todo el siglo XVIII en general, no corriendo mejor suerte el siglo XIX, mientras que se incidía hasta la saciedad en los "sanos" ejemplos aportados por la producción religioso-política-artística de la Edad Moderna que alumbró obras como El Escorial.

[37]Los críticos habituales J.Teixidor, Cecilio Barberán, Tristán la Rosa, Pedro de Castilla, José Camón Aznar, Manuel Sánchez Camargo, José María Junoy, Pompey Salgueiro, Francisco G. Cossío....., realizaron enumeraciones y valoraciones de los calendarios de exposiciones en sus ciudades respectivas.

críticos trataban de mostrarse unas veces doctos y eruditos, y otras amenos y divulgativos. Las revistas culturales miraban con mucha más frecuencia al pasado, tratando en repetidas ocasiones, de establecer nexos propagandísticos y legitimadores con el momento y la situación presente, y reiterando los modelos a seguir dentro de la tradición y la españolidad. En conexión con éstas, las revistas artísticas de carácter científico no cesaban en recuperar, investigar, aportar datos y revisar lo que se consideraban más gloriosos momentos del pasado artístico español[38], eso sí con el rigor y respaldo documental propio de toda revista e institución que pretendía ser un producto de metodología y resultado científico, acompañando a sus estudios de referencias a fuentes de diferente índole y de amplias secciones bibliográficas. Por el contrario, las revistas eminentemente artísticas como "Ariel", "Plástica" y "Cartel de las Artes" van a insertarse en la actualidad [39], e, incluso, van a informar brevemente de los calendarios de arte del extranjero, con un deseo cosmopolita que sorteará numerosos obstáculos[40].

En general, ¿Cuáles fueron las noticias o revisiones más difundidas por la prensa consultada? Aquí hay que continuar con las matizaciones, según el tipo de prensa en cuestión, aunque se pueden extraer algunas notas comunes evidentemente palpables. Esto es, el arte que se va a reflejar en la prensa a partir de 1941 gira en torno a varios aspectos fundamentales que se repiten en la totalidad de la misma: 1º. Las Exposiciones. El mayor volumen de información de tema artístico vertida en los diarios corresponde -sin duda- al movimiento expositor, ya sea a través de los salones oficiales (Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Salones de Otoño, Salón Nacional de la Acuarela...), o de las salas comerciales de Madrid, Barcelona y Sevilla, junto con otras exposiciones de importancia decisiva como las extranjeras de Artistas Franceses Contemporáneos, Grabado Italiano, Arquitectura Alemana....2º. Consecuencia del anterior. La crítica artística valorativa de los pintores, escultores y arquitectos del momento y las obras realizadas por los mismos en aquel entonces. 3º. El estudio y defensa de las figuras tradicionales españolas como El Greco, Velázquez, Goya, Zurbarán, Juan de Villanueva... 4º. Los organismos oficiales, privados, institucionales... y su incidencia en la marcha artística del país (Academias de Bellas Artes, Círculos artísticos, Asociaciones, Sociedades...).5º. El comentario de las noticias sobre arte procedentes del extranjero (Bienales venecianas, Exposiciones en París, ciudades iberoamericanas,Lisboa, Londres; .los logros arquitectónicos del III Reich...Dentro de esta prensa en general no va a ser lo mismo el tipo de

---

[38] *Archivo Español de Arte, Revista de Ideas Estéticas, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, etc., también se interesaron por períodos más "oscuros" del pasado como el arte visigodo, mozárabe, la herencia islámica, etc.

[39] No hay que olvidar que también el pasado relativamente inmediato como la vanguardia histórica y los textos de los principales teóricos del arte como Rilke, Panofsky, Baudelaire, etc.., fueron divulgados por *Cartel de las Artes*.

[40] En concreto, estas tres revistas sufrieron denuncias, cierres y críticas, por parte de la censura y de los críticos

seguimiento y la selección de las noticias efectuados por un Cecilio Barberán en el "ABC", que por Tristán La Rosa en "La Vanguardia" y J. Teixidor en "Destino". De la misma manera que se ve una línea ascendente de una cierta asimilación y tolerancia hacia los ejemplos de evolución cultural-artística según van transcurriendo los años y que hacen avanzar en el tratamiento-interpretación de la información del mencionado Cecilio Barberán hacia un José Camón Aznar en el "ABC", de un Francisco de Cossío a Juan Ramón Masoliver, d'Ors y José Francés en "La Vanguardia", y en el caso de "Destino" de un evidente falangismo hacia la participación de figuras de intelectuales con gran repercusión en la actividad cultural-artística de la II República como fueron Eduardo Westerdahl y Sebastián Gasch.

Puede llegar a ser sintomático del tipo de prensa y la evolución de ésta el observar por ejemplo que clase de exposiciones resaltaban por encima de otras que ni siquiera eran citadas. Caso sintomático fue la referida Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939, esgrimida triunfalmente por el "Arriba España", "Acción Española", los "ABC".... con numerosos titulares de una masiva afluencia de público, participación activa de diferentes países extranjeros y riqueza de las piezas expuestas, entre otros aspectos, mientras que "La Vanguardia" y "Destino" apenas hacían referencia a este acontecimiento.

Otra exposición que captó con diferencias de intensidad la atención de la prensa fue la de "Artistas Franceses Contemporáneos" celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1943, curiosamente muy aplaudida por las publicaciones de la órbita catalana[41] y mirada con cierto recelo desde la prensa madrileña. Caso bastante excepcional éste ya que es frecuente encontrar a lo largo de estos años numerosas limitaciones geográficas a nivel de prensa en general que hacían ver la demostración del poco interés que inspiraban las muestras catalanas en Madrid, dedicando escuetas noticias en la prensa a la celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1942 y 1944 por ejemplo, y, a su vez, Barcelona poniendo poco énfasis en hacer el seguimiento informativo, y menos aún, el apoyo generalizado, a las Exposiciones que se desarrollaban en la capital, ya fuesen éstas de ámbito privado u oficial. En estos casos, son de útil consulta las revistas eminentemente artísticas especializadas en arte contemporáneo español y extranjero, que trataban de cubrir toda Exposición que aconteciera en el territorio español. Y para hallar esta confirmación rigurosa de cuanto evento expositivo sucedía,-eso sí sin valoraciones críticas-, es indispensable el seguimiento del "Indice Cultural Español", boletín informativo de la Dirección General de Relaciones Culturales,

---

[41] En ocasiones el entusiasmo con respecto a esta Exposición disminuía en ese mismo foco catalán y el crítico Francisco de Cossío trataba de restar la importancia a esta muestra, cuyas piezas firmadas por artistas de la talla de Matisse, Vuillard, Rouault, Dufy, Picasso..., consideraba ya asimiladas por el academicismo, próximas a su ingreso en museos, y, por tanto, no demostrativas de una actualidad verdadera:"*un paso más e invadirán el cromo*" (COSSIO, Francisco de. "Colaboración de La Vanguardia. Pintura Contemporánea". *La Vanguardia*, Nº 2410, 4 Diciembre 1943, p. 5).

perteneciente al Ministerio de Asuntos Exteriores y que cubría el mapa artístico y cultural, tanto en lo referente a Exposiciones españolas y extranjeras, actividades artísticas de los pintores españoles fuera de su tierra, como en lo relativo a las publicaciones bibliográficas de interés artístico, pero todo ello desde el inicio del año 1946.

Como ya indicábamos con anterioridad, otro de los aspectos que domina en la información de toda la prensa es el estudio y la reinterpretación de los momentos artísticos del pasado. También diferenciábamos, a grandes rasgos, como esta temática era muy abundante en las revistas artísticas científicas, así como en las culturales, mientras que en la prensa general no era lo más frecuente aunque sí significativa. ¿Cuáles eran los momentos del pasado que más interés despertaron en la totalidad de las páginas consultadas?[42]. En primer lugar la cuasi "sagrada" trilogía de los pintores que se consideraban lo más señero y español del pasado: El Greco-Velázquez-Goya. No sólo los eruditos como Camón Aznar y Lafuente Ferrari, entre otros muchos, se acercaban a estos maestros, toda una larga nómina de cronistas, críticos, escritores, etc.... y hasta los propios artistas, directores de cine, arquitectos, etc., mostraban sus opiniones y preferencias hacia estas figuras que se hicieron paradigmáticas de cualidades y gestos tan apreciados en el momento como la españolidad, reciedad, sobrio realismo o encendimiento místico. A este respecto, pocas publicaciones dejaron de señalar las celebraciones y fastos programados con motivo del II Centenario del Nacimiento de Goya en 1946, pero curiosamente sólo la revista "Santo y Seña" destacó el IV Centenario del Nacimiento del Greco en 1941. No obstante, y aunque también fuesen celebrados otros artistas como Murillo, Zurbarán, Alonso Cano, Juan de Juanes, Martínez Montañés, Sorolla, Fortuny, etc.., nunca llegaron al nivel de éxito y admiración reservado a aquellos tres maestros.

Otro hito del pasado analizado y reinterpretado con detenimiento en la prensa fue el ejemplo del conjunto monástico de El Escorial, pero hay que observar que al contrario de lo que sucedía con el Greco, Velázquez y Goya en los que la personalidad de los artistas quedaba en ocasiones muy por encima de sus obras puntuales, con El Escorial sucede que la grandiosa construcción esconde a su autor[43], el arquitecto Juan de Herrera, e incluso a su animador, el monarca Felipe II. Esta imagen escurialense fue quizá uno de los elementos plásticos del pasado que más enfoques provocó, visiones que iban desde un exaltado Ernesto Giménez Caballero que en los primeros años de la guerra -e incluso antes-, veía en el monasterio la idea del Estado materializada en

---

[42]Este aspecto se estudiará pormenorizadamente en uno de los apartados del tronco temático de esta Tesis Doctoral, aunque con el fin de dar una visión en conjunto de la temática abordada por la prensa es preciso adelantarlo en esta Introducción.

[43]Por otra parte es necesario señalar que existió un debate un tanto polémico en torno a la autoría del conjunto escurialense, ya que el autor Amancio Portabales Pichel en su libro *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano.* Madrid, 1945, trató de revisar las diferentes participaciones de Juan Bautista de Toledo y el propio Herrera, considerando el verdadero autor al primero, tesis que encontró su réplica en las páginas de la revista agustina *Ciudad de Dios.*

piedra, al estudio pormenorizado y científico de las revistas del CSIC, pasando por su carácter de gloriosa reliquia que poseía para las revistas surgidas en relación con el continente iberoamericano y la relativa indiferencia de las publicaciones artísticas dedicadas a la actualidad.

A pesar de ciertos riscos, generalmente superados, la interpretación y revisión de los valores artísticos del pasado no ofrecía riesgos estimables, pero no así ocurría con el arte del momento. Hemos visto que en numerosas ocasiones bastantes artistas de segunda y tercera división iban sobreviviendo de mano de una crítica blanda, aséptica, con muy estrechas convicciones..., limitada y poco comprometida, en pocas palabras. También hemos visto que no todos los críticos se prestaban a ese juego del elogio fácil y reclamaban mínimos niveles de exigencia en la calidad del producto artístico, pero una fórmula muy adaptable de evitar las banalidades por una parte y por otra de descargar el juicio personal del crítico en el propio artista, era la entrevista como elemento de acercamiento muy aceptado al acontecer artístico puntual.

Numerosas entrevistas se efectuaron de forma episódica en bastantes publicaciones. Por ejemplo, en el semanario "Destino", durante el año 1940 y buena parte del siguiente, la entrevista era prácticamente el único medio empleado para enfocar el fenómeno plástico. Clará, Sisquella, Francisco Serra, Pruna, Togores, Puigdéndolas, Muntané, Durancamps, Solana, etc...., fueron visitados por un activo J. Teixidor en sus propios estudios, constituyendo estas actividades la sección "En el taller de los artistas". En consecuencia, todo un grueso de opiniones sobre los asuntos de toda índole dentro del mundo artístico fue abriéndose paso en estos trabajos, donde se intentaba conseguir un acercamiento al artista, tanto desde la órbita profesional como humana y personal. Las preferencias estéticas, las técnicas empleadas, los procedimientos recomendados, los juicios sobre la ética de los artistas, las sugerencias al Estado y sus organismos culturales oficiales para con el artista individuo-profesional, las opiniones sobre los artistas coetáneos, etc..., nos dan una visión de los extremos profesados por estos artistas, casi todos ellos pertenecientes al mundo catalán y generalmente menos inhibidos a verter sus ideas sobre la prensa

Mucho más anecdóticas eran las entrevistas que ofrecían los "ABC" madrileño y sevillano, generalmente a cargo del crítico de plantilla Cecilio Barberán, en su relajada columna "Horas de Domingo" donde los artistas consagrados como Manuel Benedito, nombrado Director de la Escuela Central de Bellas Artes en 1943, narraba para solaz y esparcimiento cultural de sus lectores, su formación académica en Italia y su sucesión de encargos en el presente[44]. Igualmente, dentro de esta publicación y en esta línea de distracción cultural, que mostraba a los lectores unos modelos de

---

[44]BARBERAN, Cecilio: "Horas de domingo. Benedito, el pintor que se hizo clásico en vida". *ABC*-Madrid, Nº 11684, 8 Agosto 1943, p. 7.

comportamiento y éxito, fue la sección "Lo que desearon ser y lo que son", llevada a cabo por Angeles Villarta, entrevistadora de los muy venerados - y apenas criticados negativamente por el resto de la prensa- Mariano Benlliure, Daniel Vázquez Díaz, Aniceto Marinas, Marceliano Santa María, etc

"El Alcázar" utilizó también, -aunque no tanto como el "ABC"-, la entrevista como modelo de acercamiento al artista, e incluso a los responsables de actividades artísticas como el Director del Museo de Arte Moderno, Eduardo Llosent y Marañón y el galerista Buchholz. El primero fue entrevistado por el crítico Manuel Sánchez Camargo, teniendo una gran importancia las respuestas de Llosent al versar el diálogo sobre la organización, contenido, éxito y catálogo de la famosa "Exposición de Flores y Bodegones" que se realizó en este Museo en 1945[45]. Igualmente de gran importancia para el estudio de esta época y sus restricciones impositivas hacia el arte contemporáneo fue la entrevista que "El Alcázar" efectuó al galerista Buchholz, uno de los responsables de las galerías más aperturistas y arriesgadas en estos momentos en el Madrid de la postguerra. Esta entrevista sirve como aglutinadora de todos los problemas básicos que se respiraban en la atmósfera artística: incomprensión hacia la vanguardia, cerrilismo intelectual en críticos y entendidos, aislacionismo español con respecto al arte actual extranjero y a la importancia que iba adquiriendo el arte español avanzado fuera de sus fronteras, el peso insalvable de la tradición como único modelo a seguir, etc., e incidía en la muy debatida función del crítico y su obligación moral con respecto al público[46],

Las revistas culturales como "Vértice" y "Arte y Letras" empleaban la entrevista, superando el grado anecdótico de los "ABC", pero no con ese nivel de "libertad" que paradójicamente se respiraba en "El Alcázar". Juan Antonio Zunzunegui entrevistó al controvertido y peculiar artista cántabro Pancho Cossío, conduciendo el diálogo de tal modo que el propio artista confiesa su pasado de vanguardia, pasado ya superado por su propia línea evolutiva de retorno a la tradición, y Zunzunegui se encarga de presentarlo como un artista ya "vacunado" contra toda conquista de la modernidad, constituyendo para Zunzunegui esta circunstancia una garantía de estabilidad y retorno a lo "sano" del arte español[47]. De nuevo el pasado legitima al presente. Hay que hacer constar que a pesar de la uniformidad de la crítica que aparentemente domina en el período autárquico, se producen estos contrastes entre el deseo de renovación y la fuerza de anclaje en el pasado. En muchas ocasiones, la crítica es un zig-zag mantenido en estas posturas y las entrevistas pusieron aún más de

---

[45] *El Alcázar*, Nº 2710, 23 Marzo 1945, p. 3.

[46] C.D: "Conversaciones sobre arte vivo. Con Buchholz y la pintura de hoy". *El Alcázar*, Nº 3903, 13 Diciembre 1948, p. 3.

[47] ZUNZUNEGUI, Juan Antonio: "Pancho Cossío, o la pintura moderna". *Vértice*, Nº 73, s/n, 1944, pp. 18-19 y 67.

relieve estas contraposiciones, a veces hallándose audacias donde menos se esperan éstas, -léase "El Alcázar"-.

En otras ocasiones, la entrevista iba dirigida a los poco numerosos profesores-intelectuales viajeros por España, como era el caso del Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Bucarest, Alejandro Busuioceanu de visita en la Cátedra de Lengua y Cultura Rumanas de Madrid y que fue bastante elogiado por la prensa. "Arte y Letras" se encargaría de efectuar esta entrevista, donde el profesor confesó su fascinación por el ser intrínseco español que él veía formado por barrocos entrecruzamientos entre misticismos y violencias no exentos de tópicos[48]. No obstante, pocas oportunidades se brindaba a las publicaciones de entrevistar a relevantes figuras de intelectuales, artistas o escritores extranjeros, por la sencilla razón de que no venían y que tampoco se contaba con medios, -ni se podía ni quería fundamentalmente-, para enviar reporteros más allá de la frontera, teniendo siempre en cuenta la situación de veto en que España se hallaba.

Por estas y por otras razones, -centradas muchas de ellas en la preeminencia de lo español-, la entrevista como pieza clave de gran parte de las publicaciones se refería a valores hispanos, ya artísticos ya intelectuales. En este sentido, en la revista "Plástica" se encuentra una de las escasísimas entrevistas concedidas por Eugenio d'Ors, en la que exponía su metodología crítica, con su peculiar prosa[49].

En conclusión y en relación al elemento entrevista se puede afirmar que en su conjunto era un óptimo medio de enfrentarse a las variantes y acontecimientos que permitía el mundo artístico de la autarquía, y, en ocasiones, como primicia aparecían transcripciones de entrevistas efectuadas a artistas españoles durante mucho tiempo casi "innominables" como era Pablo Picasso. Fue la cosmopolita y amiga de colaboraciones extranjeras "Cartel de las Artes" una de las pocas publicaciones que proporcionó este tipo de manifestaciones[50], y donde el malagueño iba desgranando sus intereses artísticos y su valoración personal con respecto a sus coetáneos. Incluso esta misma revista publicó textos firmados por el propio Picasso en que realizaba una reflexión sobre la pluralidad de lenguajes y la ausencia de escuelas artísticas significativas que caracterizaba el arte del siglo XX y se mostraba escéptico con respecto a las metodologías y funciones de los críticos de arte[51].

---

[48] D.D: "Alejandro Busuioceanu habla del Greco, del arte y de la cultura española". *Arte y Letras,* Nº 5, 1 Junio 1943, p. 4.

[49] GIPSY: "El arte, el artista y el escritor. D. Eugenio d'Ors frente a la crítica". *Plástica*, Nº 4, 1 Agosto 1945, p. 3.

[50] WARNOD, Andrés: "La última entrevista con Picasso". *Cartel de las Artes*, Nº 4, 1 Agosto 1945, pp. 5 y 6.

[51] PICASSO, Pablo: "Textos antiguos. El arte moderno". *Cartel de las Artes*, Nº 6, 15 Septiembre 1945, p. 6.

Otro elemento de significativa importancia en la valoración de las manifestaciones artísticas y que se utilizó con relativa frecuencia, -fundamentalmente en los diarios-, fue el "Resumen Artístico Anual", donde en un balance, más o menos pormenorizado de las actividades que se habían celebrado durante un año, el crítico del periódico reflejaba sus prioridades y, en ocasiones, denunciaba también las ausencias, incluyéndose en éstas la inercia o abandono de los organismos oficiales para con el fenómeno plástico. Los "ABC" fueron paradigmáticos en este sentido y Francisco de Cossío, Cecilio Barberán y José Camón Aznar corrieron a cargo de este tipo de informaciones.

Sin duda fue Camón Aznar el que realizó unas aproximaciones más completas e interpretativas. Su "Resumen Artístico Anual" correspondiente al año 1945 recoge ideas tan estimables como la advertencia sobre la búsqueda de la originalidad como único elemento deseable en el arte, búsqueda que había conducido a una gran parte de los artistas jóvenes más arriesgados a alumbrar mundos incomprensibles y cerrados, sin ningún tipo de comunicación ni con el aficionado o crítico, y mucho menos con la masa de espectadores[52]. Incluso, ya en el campo de la arquitectura, Camón Aznar comenzó a mostrar su cansancio por la abundancia de la piedra como principal elemento del lenguaje constructivo y manifestó la esperanza de la introducción del paisaje-naturaleza en los áridos edificios que eran alumbrados por la España franquista.

Cecilio Barberán, mucho más propagandístico de las realizaciones del Régimen, se mostraba encantado por lo que consideraba los diferentes logros conseguidos, y con mucho énfasis destacaba las reaperturas de Museos como el Cerralbo, Arte Moderno, Romántico, etc., además de alabar la labor de protección a las artes que para el crítico el nuevo Estado hacía resplandecer sus frutos en el aumento de los tesoros del Museo del Prado, en la apertura de nuevas salas en el Museo Arqueológico, etc.., es decir, Cecilio Barberán dio relieve más que suficiente a la "misión cultural" del franquismo que había emprendido para bien de los españoles [53].

Este tipo de valoración general estimativa de los sucesos de un curso artístico que se cerraba con el año, no se dio apenas ni en las revistas culturales ni en las artísticas, ya que esta función entre propagandística e informativa parecía ser únicamente propia del diario cotidiano, y además de los representativos "ABC", en relación con el foco catalán hay que tener muy en consideración los

---

[52] Por otra parte, muy difícil lo tenían los artistas españoles del momento para poder llegar a exponer estas excesivas "originalidades", porque cuando no se les tachaba de inmovilistas y poco inquietos, en el momento que parecía aflorar una cierta postura rompedora, se echaban encima numerosos críticos para acusarle o bien de extranjerizante, de incauto, de falto de formación, de excesivamente apegado a la "equivocada" vanguardia y un sinfín de acusaciones de este cariz.

[53] Sirva como ejemplo su artículo "Arte y Artistas. El Estado, ante el Patrimonio Artístico Nacional...". *ABC*-Madrid, (Nº 12121, 2 Enero 1945, p. 45).

Resúmenes Artísticos Anuales efectuados por José Francés en "La Vanguardia". De una manera esquemática y eficaz, José Francés supo acercarse a los principales hitos de la actividad artística anual sin caer en criterios únicamente enumerativos y sintetizando lo más plausible de la temporada.

José Francés en el Resumen correspondiente al año 1944, señaló uno de los fenómenos que más comentarios unánimes de sorpresa e inquietud provocó en la crítica en general, esto es, la excesiva abundancia de exposiciones particulares en las principales capitales españolas, seguidas de varias capitales de provincia, que emulaban a aquéllas. Francés corroboraba la necesidad de una saludable "escamonda" que recomendara el también crítico de "La Vanguardia", Tristán La Rosa. Con el mismo ímpetu, el Secretario Perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se congratuló del éxito que los llamados artistas de la "Escuela catalana" parecían tener en su propia tierra y en Madrid, donde figuraban muy señaladamente en la "Exposición de Floreros y Bodegones", en las Nacionales de Bellas Artes, etc.....eran agasajados en las principales Academias y varios de ellos eran admitidos en los primeros y prácticamente únicos ensayos de avanzada artística que constituyó la Academia Breve de Crítica de Arte y sus sucesivos Salones de los Once.

Mucho menos propagandístico en los logros de la actividad cultural del Estado que tanto cantara Cecilio Barberán desde el "ABC", José Francés mostró su reconocimiento a la labor de los Ministerios de Educación Nacional y Asuntos Exteriores en la organización de exposiciones como la Nacional de Artes Decorativas en Madrid, la de Arte Contemporáneo en la Argentina, el reinicio de las actividades de los pensionados de la Academia de Bellas Artes de Roma y la concesión de los Premios Nacionales de Arte y Literatura. José Francés aplaudía el mecenazgo y el estímulo oficiales también a nivel de Ayuntamiento, -sobre todo del muy activo Ayuntamiento barcelonés-, Diputaciones Forales e Instituciones como la del Príncipe de Viana, sin olvidar la importancia merecida de ese mismo mecenazgo y estímulo a nivel particular con los legados de José Lázaro Galdeano y Francisco Cambó, donaciones que tuvieron un gran eco informativo en la mayoría de la prensa consultada.

Por su parte y desde "El Alcázar", el que fuera Premio Nacional de la Crítica de Arte en 1945, Manuel Sánchez Camargo efectuó el Resumen valorativo del arte español en ese mismo año, y se dedicó a pronosticar el futuro de las manifestaciones plásticas para el siguiente. Futuro que se desvelaba prometedor y en el que España aparecía como un centro estético importante desde donde irradiaban novedosas corrientes de investigación estética, proporcionadas en su mayoría por unos jóvenes que Sánchez Camargo veía como los reavivadores de los "ismos" pero con un sentido constructivo y sólido, además de un contenido diferente a la vanguardia histórica. Este crítico presagiaba el fin de la desorientación estética que tanto había intranquilizado a José Camón Aznar, no

a través de la unidad estilística que añoraba éste, sino mediante la recuperación del vigor creativo perdido en balbuceos y estrechos límites

Estos pronósticos con respecto al arte del inmediato porvenir emitidos por Sánchez Camargo se encontraban en la misma línea que las esperanzas vertidas por otro crítico de "El Alcázar", Pedro de Castilla, el cual confiaba en la existencia e intercambio entre variadas tendencias artísticas, signo de una vitalidad que si no llegaba a ser desbordante sí era signo saludable. Castilla se manifestaba muy a favor de una cierta educación estética de la sociedad a través de muestras artísticas de diferentes niveles y públicos[54] que iba haciendo posible una trayectoria ascendente del arte, símbolo de una vitalidad artística que comenzaba a recobrarse felizmente para Pedro de Castilla[55].

Resumiendo parte de lo anterior, tanto las entrevistas como los "Resúmenes Artísticos Anuales" supusieron unas piezas muy apreciables a la hora de la exposición y valoración del acontecer artístico puntual, tanto a nivel de artista individual como de institución cultural, reflejándose con bastante aproximación el pulso artístico del país, variando lógicamente su abundancia, enfoques y grados de personalismos-objetividad según el tipo de publicación en cuestión y haciéndose constar que el "Resumen Artístico Anual" es una pieza casi exclusiva del periódico y del crítico habitual de éste.

Para finalizar esta Introducción General a las relaciones Arte-Prensa, cuyos troncos temáticos básicos y el estudio individualizado de cada una de las publicaciones consultadas se desarrollará en los siguientes capítulos, puede sintetizarse a modo de esquema, -susceptible de muchas matizaciones-, la evolución del pensamiento estético en la prensa consultado, así como los acontecimientos artísticos más comentados, basado ambos aspectos en las reflexiones hasta ahora efectuadas. Sería el siguiente:

Actitud estética-plástica dominante	Acontecimientos artísticos más destacados
Guerra y Primeros años de la postguerra:	
Dogma: Unidad-disciplina-tradición=Reacción e intolerancia.	Narración actuación II República con el tesoro artístico español.

[54] Muestras que iban desde las "progresistas" exposiciones de Arte Canario y Arte Francés en el Museo de Arte Moderno de Madrid ambas en 1944 a las episódicas de Educación y Descanso.

[55] Este crítico arguyó el valor de la práctica habitual de los "Resúmenes Artísticos Anuales", ya que según sus propias palabras: *"tienen la gran ventaja de formar un índice que con su elocuencia de fechas y datos es claro exponente de la abundancia que en todos los géneros ha tenido el arte"* (CASTILLA, Pedro de. "Las realidades de un año elocuente. El arte de 1944 a 1945". *El Alcázar*, Nº 2640, 1 Enero 1945, p. 4).

Rechazo: Vanguardia como elemento patológico a erradicar. Xenofobia cultural-artística. Indignación ante la producción artística del siglo XX.	Exposición Internacional Arte Sacro Vitoria 1939.
Propuesta: Retorno al pasado:Modelos paradigmáticos Cid-Medievo-Escorial-Imperio transatlántico= la cultura patria.	Futura Exposición Universal Roma 1942.
	Actividades artísticas de artistas afectos al Régimen: Aguiar, Bertuchi, Pruna....
En el presente: Falange:Artesanía,Arte joven Rechazo academicismos. Materialización ideales: Arquitectura=Arte-Estado. Arquitectura como estilo vida.	Proyecto Valle de los Caídos.
Contradicción: Sentido universalista de España y lo español- Acendramiento raíces hispánicas= localismo.	
Tono: Exaltación. Promesa de un futuro envidiable. Años 1942-1945.	
Constataciones evidentes: Inercia cultural-artística. Falta inquietud. Arte doméstico sin riesgos. Abundancia mediocridades Dudosa ética plataformas artísticas oficiales y privadas.	Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Salones de Otoño (escaparates oficiales del Régimen)
	Reapertura de Museos y ampliación de colecciones.
Constataciones "subterráneas": Incidencia negativa del aislacionismo español. Lamento por la ausencia del vigor de los "ismos".	
	Actividades de los artistas consagrados: Benedito, Vázquez Díaz, Sert,Hermoso, Benlliure, Chicharro...
Contradicciones:Llamamiento a la inquietud artística/ crítica a la excesiva originalidad. Manifestaciones artística para formados/	El papel de las instituciones cultura-

Deseo popularización artística.
Artista en deuda con el Estado promotor de las artes/Artista independiente con obra personal y eminentemente plástica.

Años 1945-1948

Intento de superación desierto artístico poblado de medianías:

. Favorecimiento a la pluralidad de lenguajes artísticos:

Debate estético=Confrontación enriquedora de opiniones y planteamientos.

. Cierto descentralismo cultural.

. La vanguardia deja de ser "enfermedad" para ser modelo en su carga pasional. Se desea:

Rigor constructivo.
Solidez formación.
Nuevo contenido temático y formal.
Superación clichés académicos y manidos modelos.
Alejamiento de la tradición mimética.

Tono: Optimista con reservas en la recuperación, -aunque aislada-,de España en el tren cultural-artístico.
artistas

les:
Ministerio Educación Nacional
Ministerio Asuntos Exteriores.

Exposiciones: Salones de los Once y Antológicas de la Academia Breve de Crítica de Arte.

Importancia de la escuela catalana y sus paisajistas, así como la actividad artística de Barcelona y su Ayuntamiento.

Muerte de: Solana, Zuloaga y Sert.

II Centenario Nacimiento Goya.
Actividades formativas: UIMP, Casa Velázquez, Institutos Francés, Alemán e Italiano....

Irrupción en la prensa de

Palencia, Cossío, E.Vicente, Dalí, Hugué..., e incluso Picasso.

II.- LA ACTIVIDAD ARTISTICA Y SU REFLEJO EN LA PRENSA

II LA ACTIVIDAD ARTISTICA Y SU REFLEJO EN LA PRENSA

II.1 EL RETORNO DEL TESORO ARTISTICO ESPAÑOL Y PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS DE LA POSTGUERRA

Un tema que adquirió particular relevancia en la prensa diaria durante la guerra e inmediatamente después, fueron todas aquellas noticias relativas a los depósitos que procedentes del Museo del Prado fueron efectuados en Ginebra, bajo la custodia de la Sociedad de Naciones, por iniciativa del Gobierno de la República. Para los "nacionales" ello suponía una salida más, -de mayor importancia-, pero de carácter ilegal que había que anotar a la larga lista de desmanes protagonizados por los "rojos". Una vez acabada la guerra comenzó el retorno de estas obras a sus museos originarios, pero antes de su regreso, y como última concesión de un gobierno triunfante, los "nacionales" permitieron la Exposición de las mismas en esta ciudad suiza, "*Las obras más notables del Museo del Prado, que sacaron de España los rojos durante la guerra, se exhiben actualmente en Ginebra, en una magnífica instalación*"[1]. La prensa destacó el papel organizador del afamado pintor, Fernando Alvarez de Sotomayor, encargado de disponer la ubicación de las obras exhibidas en Ginebra, no faltando en la muestra la llamada sala "imperial", lugar donde se admiraban los lienzos de Tiziano y Sánchez Coello que representaban monarcas españoles, ahora de plena actualidad simbólica.

Una vez acabada esta Exposición, la prensa se encargó de narrar el retorno de las obras de arte en cinco vagones recibidos en la madrileña Estación del Norte por el Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya. Numerosos reportajes gráficos captaron las imágenes de esta expedición integrada por "Las Meninas", "La Maja desnuda", "La familia de Carlos IV", "Carlos V en Mühlberg"..., y que contó con los auxilios del Sr. Macarrón desde Suiza, vía Irún y con la participación de Fernando Alvarez de Sotomayor, Eugenio d'Ors, Pedro Muguruza y Francisco Javier Sánchez Cantón. Tras este retorno, la prensa advirtió a los españoles de la llegada de 12, 18, 21... vagones, en trenes especiales, que sucesivamente devolvían a España los valores eternos que se consideraban "traicioneramente sustraídos", cayendo un telón de silencio sobre el destino y suerte de aquellas obras que habían figurado en la denostada Exposición Internacional de París de 1937, muchas de las cuales aún hoy se encuentran desaparecidas.

1 *ABC*-Madrid, Nº 10454, 20 Agosto 1939, pp. 4 y 5.

Por otra parte, frente a la facilidad y buena voluntad demostradas por el Gobierno suizo y el Consejo Municipal de Ginebra, lo que llenó de indignación a la prensa española fue la postura de indiferencia , e incluso de colaboración,que el Gobierno francés había demostrado hacia la salida ilegal de los tesoros artísticos españoles durante la guerra, a través de las fronteras galas, con destino hacia las más variadas geografías, e incluso las pegas e inconvenientes que puso Francia en el retorno del tesoro artístico español tras la contienda, y es por ello que numerosos ecos de la prensa francesa fueron irónicamente reproducidos por la española que de forma manifiesta mostró su alegría cuando "El indiferente" de Watteau fue sustraído del Museo del Louvre en 1939[2].

Sin embargo, nada parecía ensombrecer el entusiasmo provocado por los tesoros artísticos españoles dispersos por la guerra y reunidos en el Museo del Prado, estableciéndose incluso una directa vinculación con el ciudadano de a pie, que casi debía recibir en postura de firmes, estas obras de su Patria: *"Tú, español, te enorgulleces de tu Museo del Prado. Todo español sabe ya que es un gran Museo. Cierto. Pero no nos debemos cansar de decirlo y repetirlo* (...) *No basta el entusiasmo nada más: hay que apoyarlo en conciencia y convicciones"*[3]. La prensa trataba de concienciar a los españoles de que se les había librado de unas terribles consecuencias y la labor de protección sobre el patrimonio artístico desarrollada por el gobierno republicano en los depósitos de la Torre de Serrano, en Valencia, junto con otros enclaves de seguridad, fue minimizada por los vencedores: *"Encoje el ánimo pensar que las joyas mejores del tesoro artístico español hayan estado sujetas a las vicisitudes del transporte y de la guerra. El gobierno "rojo", que tanto alardeó de cultura y afanes protectores de la misma, en vez de proteger "in situ" las riquezas artísticas procedió a su evacuación en un éxodo triste y peligroso"*[4].

Una de las voces que más se hicieron oír en esta vuelta a la normalidad fue la del escritor y crítico Manuel Abril, que a través del "ABC" madrileño, y de forma episódica, fue narrando a sus lectores las peligrosas vicisitudes por las que había pasado una gran parte de su esencia cultural y artística, en sus artículos *"La verdad de lo ocurrido en torno al tesoro artístico de España"*, con subtítulos aclaratorios como *"Reportaje rigurosamente histórico, de tesoros escondidos, bandidos organizadores y nobles caballeros de San Jorge"*[5] o *"Termina el reportaje de aventuras policíaco-bandidescas, con las cuales España salvó un pedazo de su Historia"*[6]. A estos sabrosos subtítulos y comentarios se acompañaban no menos interesantes reportajes gráficos que reflejaban la imagen de falangistas, militares y civiles en formación hierática ante los lienzos del Greco, Ribera, Velázquez...

---

2 *El Alcázar*, Nº 978, 16 Agosto 1939, p. 1.
3 ABRIL, Manuel: "¡Completo el Museo del Pradoi". *ABC*-Madrid, Nº 10472, 10 Septiembre 1939, p. 3.
4 "Llegada a Madrid del tesoro artístico español. Desde Ginebra han venido en tren especial". *El Alcázar*, Nº 999, 9 Septiembre 1939, p. 2.
5 *ABC*-Madrid, Nº 10378, 10 Mayo 1939, pp. 5 y 6. Nº 10401, 7 Junio 1939, pp. 5 6 6.
6 *ABC*-Madrid, Nº 10380, 12 Mayo 1939, pp. 5 y 6.

Tras la victoria franquista surgen los primeros hitos, que la prensa se encargó de convertir en señales del resurgir de España, vencedor del marxismo que había expulsado de sus fronteras. Dos exposiciones captaron la atención generalizada de los españoles de "buen sentido" que habían contemplado el arrasamiento de sus iglesias, parroquias, centros religiosos, etc., y que parecían dudar del rumbo actual de las artes, desorientado y frenético de las vanguardias. Tales fueron, en primer lugar la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria y la Exposición de la Diputación de Vizcaya, en Bilbao. Pocas exposiciones aglutinaron tantos comentarios elogiosos y de bienvenida, como la realizada en Vitoria, que como diría Camón Aznar tenía la misma significación que *" la erección de la primera basílica pública en la Roma de los Césares"*[7].

La Exposición fue anunciándose, en repetidas ocasiones, en la prensa diaria, como un gran acontecimiento que se avecinaba el 22 de Mayo de 1939 y que marcaba la "gran pujanza espiritual de España" frente a la sistemática destrucción "roja" y con pretensiones de impresionar al mundo. Incluso llegó a afirmarse que los visitantes a esta Exposición continuarían los pasos de los peregrinos de Santiago. El hecho, llegaría a ser tan celebrado, que se anunciaba la asistencia del Gobierno, el Episcopado y el Cuerpo Diplomático en pleno.[8]. Y es que la prensa consideró el hecho de la Exposición como prácticamente único en el mundo entero, ya que apenas se registraban muestras de este tipo, tan completas en sus múltiples secciones y que se dedicaron a la renovación y recuperación del mundo litúrgico y sacro. El Comisario de Arte Sacro, Eugenio d´Ors, habló sobre su responsabilidad para "El Alcázar", reconociendo la iniciativa del Ministerio de Educación Nacional, el crédito extraordinario del Gobierno y las subvenciones procedentes del Ayuntamiento y la Diputación de Vitoria[9], junto con las intenciones que animaban la muestra, siendo éstas las de orientar el sentido moderno de la restauración vigilando al mismo tiempo la estética y la pureza del lenguaje artístico de la Liturgia.

La exposición, que se quiso presentar como símbolo de la paz, congregó bastantes actividades musicales, religiosas, conferencias, visitas de personalidades nacionales y extranjeras, etc..., que fueron divulgadas por la prensa que no se cansó de cantar sus excelencias. Con esta muestra, un evidente proselitismo de fe religiosa y victoria del General Franco desafiaba cualquier tentativa minimamente disolvente: *"Una exposición de esta índole celebrada con éxito, es tanto como el testimonio de fe de un pueblo entero. Y así lo es en efecto. A lo que los artífices españoles aportaron a ella se unen corroborando el sentir religioso universal, los trabajos de otros pueblos*

7 CAMON AZNAR, José: "Exposición de Vitoria. Arte nuevo, arte apostólico". *Arriba España*, Nº 1006, 7 Junio 1939, Contraportada.
8 "La Exposición de Arte Sacro en Vitoria". *El Alcázar*, Nº 898, 16 Mayo 1939, p. 4.
9 *El Alcázar*, Nº 870, 18 Mayo 1939, Contraportada.

distintos racialmente al de España, pero con ella identificados en igual sentimiento de catolicidad. El dinamismo de la fe católica, es muy cierto, que como ya se ha dicho, tiende hacia el infinito"[10].

La Exposición Internacional de Arte Sacro recibió aún más honores con la visita de eminentes personalidades como el Marisca Petain, asistente a la inauguración de la muestra, junto con las sucesivas visitas del Ministro y Embajador alemán, etc... que contemplaron las obras tan reproducidas de Rosario de Velasco, Antonio Vila Arrufat, Zuloaga, Margarita Sans Jordi...., además de un nutrido grupo de representantes artísticos que se repartían en las secciones de altares, arquitectura, artes gráficas, cerámica, dibujos, grabado, hierro, fundición, mobiliario, ornamentación, orfebrería, vidrieras, esmaltes, lacas,etc...

En este mismo año 1939, el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Vizcaya patrocinaron la Exposición de Pintura, Escultura y Artes Decorativas. Con menor repercusión que la aludida anteriormente, la Exposición de Bilbao fue más comentada por periódicos como "La Vanguardia" y el "Arriba España". De nuevo, esta muestra fue presentada como un símbolo del resurgir de la España vencedora, agradecida a Franco, y en vías de reconstrucción.[11]. También en 1939 y con gran entusiasmo por la crítica, fue realizada en Valencia la que se consideró primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura, organizada por la Jefatura Provincial de FET y de las JONS de Valencia y celebrada en la línea de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[12], con un fin un tanto revanchista para dar una cierta respuesta al Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, efectuado en esta misma ciudad el año anterior y publicado por la revista republicana "Hora de España". Aunque esta Exposición no fuera recogida por Bernardino de Pantorba en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (1948), esta muestra fue vista como un signo más del resurgir de España y como una lección procedente del Levante español que *"planta el primer jalón de la senda del arte, por donde han de marchar en busca de la Españ Una, Grande y Libre"*[13].

---

10 LOPEZ IZQUIERDO, Rafael: "Por el imperio hacia Dios. La Exposición de Arte Sacro de Vitoria, monumento votivo a la paz española". op. cit.

11 A Bilbao se la intentaba presentar en la prensa dentro de una corriente que se quería de resurgimiento y que se trataba de extender a toda España: *"Bilbao, sacudiéndose los falsos ruralismos que querían empequeñecerlo y entontecerlo, miró siempre el mundo a través de España (...) No hay Bilbao sin España por eso languideció el espíritu y se mustiaron las artes en la Bilbao torva de internacionales y alelada de comarcalismo".* "Las artes de la España nacional. Una magnífica exposición de pintura, escultura y arte decorativo en Bilbao" (*La Vanguardia*, Nº 22667, 14 Mayo 1939, p. 12).

12 Si las Exposiciones de Vitoria y Bilbao habían aglutinado a una serie de artistas destacados o en vías de ello, la exposición de Valencia se presentó como un impulso hacia las nuevas generaciones de artistas como Pedro de Valencia, Eugenio Hermoso, José Aguiar, Capuz..., sin perder de vista a los maestros, -Mir, Togores, Clará, Benedito..-.

13 COCHANDO, Andrés: "Inauguración en Valencia de la primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura". *El Alcázar*, Nº 957, 2 Julio 1939, p. 2.

Para terminar este apartado hay que señalar que si bien se destacaron sobradamente los hechos más sobresalientes de estos años, como la ya comentada Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria, no se referían o se censuraban tajantemente otros hechos artísticos de gran resonancia, incluso mundial, como el hecho de no registrarse información sobre la Exposición Surrealista de París en 1938 o la muerte de Paul Klee , en 1940, entre otras muchas noticias de la órbita artística mundial y española, que obviamente no convenía al régimen triunfante.

II.2. LA RECONSTRUCCION ARQUITECTONICA y URBANISTICA.

Tras la guerra, España volvía a sus cauces y trataba de recuperar su integridad física y moral. Para este fin las noticias de la autarquía prestaron especial atención a la reconstrucción española, a través de publicaciones que exclusivamente van a tratar esta temática. La Dirección General de Regiones Devastadas y Restauraciones contó con la revista "Reconstrucción" que recalcó aún más los fines de orientación, ayuda técnica, apoyo y política de restauración que animaron a este servicio, creado en Enero de 1938, en principio dependiente del Ministerio del Interior y bajo las órdenes de Joaquín Benjumea Burín. Contando con recursos "exclusivamente nacionales" apareció la Ley que creaba el Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional, que alumbraría diferentes organismos como las Juntas de Reconstrucción. Este proceso tuvo también su repercusión lógica en el "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional", que en Marzo de 1940, publicó la resolución oficial que dividía el territorio nacional en 7 zonas a efectos de protección del Tesoro, colocando al frente de cada una de ellas a un Arquitecto-Conservador, responsable de las labores de demolición, restauración, recuperación y reforma de todo edificio de cariz artístico, histórico o cultural, arrasado o deteriorado durante la guerra[14].

Mientras que el "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional" y el "Indice Cultural Español", -a partir de 1946, este último-, fueron reflejando el corpus legal y administrativo que habría de informar el devenir cultural y artístico español, "Reconstrucción" y la "Revista Nacional de Arquitectura" alumbraron los proyectos concretos, y a veces, las realizaciones últimas, -no muy abundantes-, que fueron efectuándose sistemáticamente. La restauración de los edificios monumentales, el urbanismo y la vivienda se presentaron como temas puntuales que simbolizaban, por la atención y sensibilidad que se les dedicaba, el retorno a la normalidad española. Ejemplos experimentales y determinantes hubo varios en cuanto a la práctica de nuevas soluciones arquitectónicas y urbanísticas, y uno de ellos fue el Madrid parcialmente destruido por la aviación

14 *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional*, Nº 13, 18 Marzo 1940, pp. 432 y 433.

enemiga que ofrecía posibilidades a los arquitectos renovadores. Luis Moya Blanco, junto con otros profesionales de la construcción, afrontó la armonización entre el casco histórico y las nuevas barriadas de trabajadores, la restauración de los edificios devastados, el trazado de nuevas arterias urbanas, la definición de un estilo propio de construcción, las especiales características geográficas de la villa y corte, etc.[15].

Para la mayoría de los teóricos de Arquitectura, las ciudades debían encauzarse hacia lo que ellos consideraban como sus legítimos fines y muchas definiciones se sucedieron en estas dos revistas arquitectónicas que trataron de definir las nuevas directrices de las poblaciones recientemente reconquistadas. El arquitecto Gaspar Blein concretó estas orientaciones desde un punto de vista constructor ligado a las connotaciones políticas dominantes, no exentas de ese mesianismo jerarquizado tan caro a la Falange: *"Las características de la ciudad española han de ser por tanto éstas: Primera. Desempeñar una misión, un papel subordinado al destino trascendente que Dios ha señalado a España. Segundo. Tener un ser de conjunto único, integrador de la variedad armónica de sus partes. Tercero. Constituir un ser vivo, un todo orgánico, con su espíritu, que llenarán las actividades especiales que de ellas se desenvuelven, y su cuerpo, parte material o arquitectónica de la ciudad"*[16].

La reconstrucción de Belchite, Eíbar, Guernica, Aranjuez y de otras muchas poblaciones, de las cuales se reproducían sus proyectos urbanistas en planos y alzados y se efectuaban numerosos reportajes gráficos, dio la nota práctica de restauración de poblaciones que el gobierno franquista no tardó en emprender y dar la debida propaganda. Las diferentes posturas que se plantearon a la hora de la realización práctica de estos proyectos tuvieron cabida en "Reconstrucción", que al tratar de analizar la mejor solución para la castigada arquitectura rural española, se dio cuenta de la disyuntiva dominante en el hacer profesional de la mayoría de los arquitectos de la postguerra: *"Primero. La reconstrucción rápida y urgentísima de locales indispensables para la vida rural* (...) *Segundo. La reconstrucción definitiva y serena, estudiando la razón de existir de cada pueblo y sus características, para mejorar las condiciones de vida con justeza ponderada"*[17]. Y es que la problemática en torno a la vivienda digna fue hecha objetivo social del Régimen franquista. En 1939 nace el Instituto Nacional de la Vivienda, y en ese mismo año surge la Ley de Viviendas Protegidas, aprobándose la Ley de Protección de Familias Numerosas en 1941, hechos que obviamente incidirían en los planteamientos ideológicos-prácticos de la Dictadura, que aprovechó este intento de remedio a la escasez de viviendas para hacer de nuevo proselitismo del

15 MOYA BLANCO, Luis: "Orientaciones de arquitectura en Madrid". *Reconstrucción*, Nº 7, Diciembre 1940, pp. 10-15.
16 BLEIN, Gaspar: "La unidad urbana en Madrid". *Reconstrucción*, Nº 6, Diciembre 1940, pp. 16-23.
17 CAMARA NIÑO, Antonio: "Nota para el estudio de la arquitectura rural en España". *Reconstrucción*, Nº 6, Noviembre 1940, pp. 3-12.

buen hacer del Régimen y del retorno al hogar y a la normalidad. Las revistas de reconstrucción dieron una enorme publicidad a estos logros franquistas, generalmente a través de las manidas comparaciones entre el pasado inmediato de la República y las realizaciones del presente de Franco: *"A los agujeros en la tierra ennegrecida por el humo han sustituido las ventanas encaladas y con flores; la covacha única para toda la familia en promiscuidad de sexos se cambió en habitaciones blancas y alegres ¡con pavimento y luz eléctrica!; los senderos intransitables de chumberas son ahora calles pavimentadas con jardines, y la chiquilla harapienta que recorría más de un kilómetro para traer su botijilla de agua, la tiene ahora corriente en el patio de su cocina, brillante de luz y cal"*[18].

Por su parte, el punto de vista falangista no tardó en hacerse oír desde "Vértice" y a través del arquitecto, Víctor d'Ors, en plena guerra. D' Ors defendió una labor intervencionista de un Estado vigilante de su patrimonio demolido que debería dictar normas para su más coherente reconstrucción, normas que se esperaba evitasen la repetición o la excesiva simplicidad de los modelos procedentes del Racionalismo tan estimados por los que calificaba de "ateos" e "insensibles". La Falange se imponía la formación de un nuevo estilo, "a la vez español y moderno", depurado, real y tendente a la unidad jerarquizada que habría de extenderse a todo el territorio nacional, así salvado de su ruina actual y amenazante anacronismo..[19]. Más adelante, la inconcreción de estos ideales originó no pocos problemas interpretativos que fueron puestos de relieve por la "Revista Nacional de Arquitectura", -entre otras publicaciones-, a través del Marqués de Lozoya, consciente de la dificultad en la elaboración de normas concretas y advirtiendo de los peligros procedentes de la imitación de los ejemplos alemanes e italianos, que tanto fascinaron a arquitectos e intelectuales de la época. No obstante, sus indicaciones tampoco fueron muy precisas y una vez más una confusa generalidad se imponía a la hora de construir: *"Edificios de líneas sencillas que, sin abdicar de su modernidad, recuerden el tipo dominante en el poblado, y que en volumen y en entonación cromática no desentonen de cuanto les rodea, han de sustituir lo caído en las ciudades o villas de arte"*[20].

---

18 CAMARA, Antonio: "El ejemplo de Almería". *Reconstrucción*, Nº 57, Noviembre 1945, pp. 277-284.

19 Por otra parte las enseñanzas de Eugenio d'Ors que trataba de armonizar campo-ciudad alegando argumentos clásicos y civilizadores, como él mismo los calificaba, parecían no haber caído en saco roto y Víctor d'Ors no olvidó las peticiones de su padre que en sus *Glosarios* catalanes que pedía el "ajardinamiento" de la montaña y la "ruralización" del asfalto. Así, podía leerse en textos del hijo arquitecto lo siguiente: *"Las grandes masas urbanas y los conglomerados rurales se desintegran para ser refundidos en nuevas unidades. Estas se agrupan y organizan sistemática y jerárquicamente desde la capital hasta el último rincón del territorio nacional. Las viviendas con tendencia a individualizarse, se separan, aunque no se alejen de los lugares de trabajo colectivo y de los centros de vida pública. (...) La ciudad en una palabra se multipolariza en su conquista del campo, que a su vez penetra en los núcleos urbanos"* (ORS, Víctor d'. "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España". *Vértice*, Nº 3, Junio 1937, s/p).

20 LOZOYA, Marqués de. "La preservación de las ciudades de arte". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 3, Marzo 1941, pp. 1 y 2. En este mismo sentido de generalización se encontraba el Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza Otaño cuando afirmaba como consejo puntual: *"No hay que tener prisa en el estilo; no hay más que estudiar las esencias características de la Arquitectura española e ir a un proceso constructivo de realidades con un sentido racionalista de la arquitectura"* (MUGURUZA OTAÑO, Pedro. *Arquitectura popular española*. Madrid, 1940. p. 14).

Numerosas afirmaciones de este tipo se hicieron públicas en las revistas españolas que reprodujeron las consignas de tradicionalismo y modernidad netamente hispánicas que fueron comunes a la gran mayoría de los arquitectos españoles. El significativo Luis Moya Blanco, arquitecto del Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales de Madrid, se confesó cercano a un modelo aglutinador de las excelencias de Juan de Herrera, Juan de Villanueva, los monasterios medievales españoles... , reinterpretados con las novedosas técnicas de entonces.[21]. En consecuencia, la nueva arquitectura, -al igual que el arte en general y tanto para la Falange como para los teóricos más objetivos -,debía beber en las enseñanzas del pasado que se creía más grandioso y que legitimaría la arquitectura actual, figura simbólica del nuevo Estado franquista. Diego de la Reina en su *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial* (1944) se acercó a una definición más precisa de su idea de imperio, marcadamente falangista y violenta, y estableció una evolución imperial-arquitectónica en la historiografía artística española, emergiendo la nueva arquitectura de la fase caracterizada como *"Rotundidad arquitectónica.- Creando un estilo arquitectónico, surge la madurez sobria y franca de un arte viril. Se proyectan grandes masas y las plantas son lógicas y en perfecta ligazón con los alzados. El estilo tiene carácter universal"*. [22].

Más riguroso y ecuánime, se presentó la postura del joven arquitecto y teórico de su disciplina, Fernando Chueca Goitia, en *Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947), que mientras afirmaba con convencimiento la supremacía de la Arquitectura como reina de las artes, se acercó a conceptos tan controvertidos como los unamunianos de la intrahistoria y casta o el orteguiano del devenir histórico y social. Para Chueca, había que enlazar necesariamente con esa corriente subterránea y constante que animó a la arquitectura española desde el final de la Romanidad y a los arquitectos actuales les aguardaba la ingente tarea de animar ese espíritu constructor hispánico, que trascendía la esfera formalista-simbólica para captar una totalidad arquitectónica-ética-artística y, política, en consecuencia. En cierta forma cercano a Eugenio d´Ors, Chueca trató de reivindicar una "inteligencia sensitiva" y un "pensamiento figurativo", junto con las directrices del siempre deseable

---

21 ARTIGAS, Miguel: "El palacio provincial de Bibliotecas, Archivos y Museos". *Revista de Bibliografía Nacional*, Nº 1, 1940, pp. 11-14.

22 En esta misma línea de pensamiento se encontraba Rafael Hidalgo de Caviedes que elaboró un "catecismo" del arquitecto de postguerra donde se reflejarían las aspiraciones de la época que más tarde caerían en la decepción y el desengaño, sobre todo dentro de la órbita falangista. Entre las consignas de este "Decálogo", se leían aseveraciones tan rotundas como las siguientes; *"Primero. Deberás plasmar la victoria con un estilo sólido, cimentado. (...) Deberás hacer que tu obra no carezca de cierta madurez dentro del espíritu de plenitud de vida que requiere un resurgimiento. (...). Deberás proyectar de manera que los elementos vitales de tu obra culminen en la máxima simplificación. (...) Rebélate contra el retardamiento de movimientos que caracteriza el arte arquitectónico; aprovecha toda tu sensibilidad para crear las nuevas formas de postguerra. (...) Proyecta al pleno sol con que la nueva España te ilumina hasta cegarte de su verdad"*. HIDALGO DE CAVIEDES, Rafael. "Notas para una arquitectura de postguerra" (*ABC*-Madrid, Nº 10434, 26 Julio 1939, p. 6).

clasicismo: *"La arquitectura es el arte de la geometría bella, es el arte que se basa en las más puras y finas relaciones visuales. Es el arte que educa y adiestra por excelencia la sensibilidad visual. El mundo otorga hoy al sentido de la vista la primacía de nuestro sistema sensorial"*.

Mientras tanto Barcelona, apartada ideológica y prácticamente de la arquitectura oficial, concebía la vuelta a la normalidad arquitectónica y la reconstrucción de poblaciones bajo muy diferentes perspectivas. El semanario "Destino", desde 1939 condenó la aparente suntuosidad de los nuevos edificios repletos de columnatas, arquitrabes y voluptas, en defensa de un mayor racionalismo constructivo mucho más cercano a planteamientos vanguardistas que a las directrices imperiales. Mientras que Falange y los conservadores no se cansaban de elogiar las excelencias del aparato propagandístico y la arquitectura como fundamental coadyuvante a la manipulación de las masas, Buenaventura Bassegoda, desde el mencionado semanario, criticó duramente la tendencia enfática que había emprendido la nueva arquitectura estatal y las megalómanas construcciones tan lejanas al espíritu español: *"Se ha querido abrumar al público con ostentosas fachadas y locales de dimensiones desproporcionadas respecto a los géneros exhibidos* (...) *el bendito sol mediterráneo y el listo ingeniero luminotécnico se encargarían de hacer grata a la vista la policromía abigarrada de la multiplicidad de banderas, gallardetes y grimpolones repartidos a voleo y con menos sentido decorativo que en una feria de aldea"*[23].

Bassegoda también realizó su propio llamamiento a sus colegas, pero esta vez desde la sencillez constructiva, el aprovechamiento del paisaje y condiciones geográficas de España, y a través de los conceptos de *"orden, ritmo y ponderación en el agrupamiento de los elementos ornamentales, por tamaño, forma y color"*. No obstante, no dejaron de oírse, aún desde "Destino", las voces que aplaudían la vuelta a la tradición y el resurgimiento de las fórmulas antiguas, exorcizantes de tanta aventura funcionalista y purista, entre las cuales se destacaba la opinión del crítico Joan Teixidor, ahíto de tanta originalidad arquitectónica del pasado inmediato y satisfecho por la moderación demostrada por los más señeros profesionales: *"El factor histórico adquiere otra vez un predominio decisivo y se remozan las viejas maneras, con la esperanza de contar en ellas el pulso perdido en el exceso purista e intransigente de las aventuras recientes. La prudencia en la innovación parece ser la norma suprema del momento"*[24].

En 1942 se celebró una Exposición de Arquitectura Alemana en Madrid y Barcelona, hecho que motivó importantes comentarios en la prensa y revistas, generalmente satisfechas por lo exhibido de las construcciones del III Reich en Nüremberg, Berlín, Munich.... El catálogo de esta

23 BASSEGODA, Buenaventura: "Arquitectura de quitapón". *Destino*, Nº 107, 5 Agosto 1939, p. 3.
24 TEIXIDOR, Joan: "Un proyecto del arquitecto Joaquín Viladevall". *Destino*, Nº 265, 15 Agosto 1942, p. 11.

exposición, a cargo del arquitecto y Ministro Albert Speer, obra auténticamente de propaganda, despertó más de un recelo en el no muy convencido Manuel Brunet, de nuevo en "Destino", el cual no aceptó la elogiada originalidad de la nueva arquitectura alemana ya que las soluciones concretas de los constructores alemanes se encontraban en el mundo civilizado desde el siglo XVI. Brunet se desató aún más de esas normas más o menos "subterráneas" de admiración impuestas por el pensamiento oficial, cuando afirmó la no necesaria correspondencia perfecta entre el régimen totalitario y arquitectónico, poniendo como ejemplo la sublime arquitectura clásica griega y la anarquía política de aquel mundo, y de la misma manera ni Hitler, -y entre líneas, Franco-, debían ser autores de una arquitectura que respondiera a sus principios patrióticos[25].

Al mismo tiempo que proliferaron las alabanzas a estas conquistas arquitectónicas totalitarias, el silencio cayó sobre los "vencidos". De todos es bien sabido la diáspora de profesionales de la arquitectura que se produjo en ese fatídico primer trimestre de 1939. Numerosos arquitectos traspasaron las fronteras españolas hacia los más variados destinos, como Luis Lacasa, uno de los constructores del famoso Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937, y Manuel Sánchez Arcas, ambos instalados en la URSS que recibía a estos dos jóvenes y brillantes arquitectos. Francia acogió a Domingo Escorsa y Gabriel Pradal, aunque ninguno de ellos encontrase condiciones favorables para sus trabajos, a pesar de la participación del segundo en el I Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en 1948, celebrado en Lausana, apenas resaltado por la prensa y revistas autárquicas. Otros países, como la República Dominicana, Cuba, México, Colombia, Chile, Estados Unidos, Argentina, etc. dieron su oportunidad a destacados arquitectos que participaron activamente en aquellos países de los que se hicieron residentes, entre ellos: Bernardo Giner de los Ríos, José Luis Mariano Benlliure, Martín Domínguez, Santiago Esteban de la Mora, el denostado José Luis Sert. De todo este grupo de arquitectos, de los cuales muchos alcanzaron una rápida y merecida fama en sus países de adopción, no se hallan jamás referencias, informaciones y ni siquiera alusiones, nada más que para rechazar en masa a los "traidores" y "disidentes", quedándose la gloria para los arquitectos "fieles" y los que permanecían "en casa", *"Los que se quedan tienen que aherrojar su vocación y bailar al son que les tocan"*[26].

25 BRUNET, Manuel: "Arquitectura política". *Destino*, Nº 278, 14 Noviembre 1942, p. 7.
26 ABELLAN, José Luis (Coordinador) *El exilio español de 1939.* Madrid, Taurus, 1978, p. 64.

II.3 LA ACTIVIDAD DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES Y ARTISTICA

II.3.1. La Administración Central. Ministerios de Educación Nacional, Asuntos Exteriores y Gobernación. Las Direcciones Generales.

El retorno a la normalidad española vio una lógica remodelación institucional y administrativa que tendría su correspondiente eco en la prensa del momento. Desde el punto de vista artístico y cultural, los organismos oficiales que incidieron en la vida intelectual española, destacados por los periódicos y revistas, son fundamentalmente los Ministerios de Educación Nacional y Gobernación, con sus respectivas Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas, junto con las Comisiones de Cultura y Propaganda, las Juntas de Reconstrucción y Comisarías de Zona, además de otras instituciones, no tan difundidas como el Instituto de España, el Instituto Nacional del Libro, e incluso, la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Obviamente, la labor, planteamientos y resoluciones de estos organismos no eran jamás puestas en tela de juicio, sólo se admitía el comentario, más o menos elogioso, que acompañaba a la transcripción de numerosas disposiciones de los mismos. Era la autoridad y de ésta no se dudaba, sólo se informaba o aplaudía, para nada más estaban las cosas.

Algunas de estas instituciones administrativas contaron con sus propios órganos de difusión. Los Ministerios de Educación Nacional y de Asuntos Exteriores, lanzaron su "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional." y el "Indice Cultural Español", respectivamente, donde se publicaron todas aquellas disposiciones legislativas, exposiciones españolas y extranjeras, conferencias, actividades de artistas más consagrados, etc., sobresaliendo el Boletín de "Bibliografía Hispánica", editado por el Instituto Nacional del Libro que expuso claramente la misión para la que había sido concebido: "*Viene a implantar una política del libro o, mejor aún, a introducir en el dominio del libro la gran política española de la Falange*"[27].

Del Ministerio de Educación Nacional se pusieron de relieve sus funciones renovadoras de la languideciente vida artística y cultural española, que tuvieron su corolario en la inauguración de museos, como el Arqueológico de Indias, en 1939 y el Museo Nacional de Arquitectura, con vistas a la formación de la sana juventud estudiosa española; la atención al patrimonio artístico español y su fomento a nivel central y provincial, que le llevaron a patrocinar numerosas exposiciones en Barcelona, Valencia, Pamplona, Bilbao, Córdoba..., con la colaboración municipal, dentro del sentido tan difundido de su "misión cultural"; la política de adquisiciones de las

27 *Bibliografía Hispánica*, Nº 1, Mayo-Junio, 1942, pp. 1 y 2.

obras más sobresalientes de las exhibiciones oficiales, como los criticados Salones de Otoño y Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; la convocatoria de los sucesivos Concursos Nacionales....

Incluso, el Ministro de Educación Nacional, Ibáñez Martín, aprovechando la celebración del día del Caudillo, el 1 de Octubre, y desde las páginas del "ABC" sevillano, habló de las funciones pedagógicas y responsables emprendidas por su Ministerio, que ofreciendo a los españoles *"el servicio espiritual de la inteligencia"*, impulsó de nuevo la "verdadera" cultura hispánica, desconocedora de individualismos y canalizadora de lo que se consideraban gloriosos designios: *"La cultura es uno de los soportes de mayor trascendencia para el Estado. Merced a ella, los cambios políticos alcanzan a la propia esfera inmanente del individuo y son ya el alma y el pensamiento los que se entregan a la empresa común, al unánime menester nacional* (...) *Franco ha sido el impulsor de este vastísimo movimiento espiritual que ha puesto en pie de guerra a la cultura hispánica* (...) *Para devolver a España el sentido de su responsabilidad ante el mundo ha habido que recordar a todos los españoles el valor imperial de nuestra cultura clásica y el sentido universalista del pensamiento católico español*[28]".

Más específico, desde el punto de vista artístico, el Ministerio de Asuntos Exteriores atrajo la atención de la prensa por las repetidas exposiciones realizadas en uno de sus patios, generalmente organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales, y a veces en colaboración con la Dirección General de Regiones Devastadas, como en el caso de una muestra del aplaudido José María Sert, en 1943, y sus no menos cotizados lienzos para la catedral de Vich[29]. Era habitual en las exposiciones organizadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores una carga política-ideológica artística importante que mediatizaba la simple exhibición de óleos, bronces o dibujos. En este sentido, el Ministerio acogió, en 1944, una colección de pintura moderna española recuperada por la Comisión de Reivindicación de Bienes en el Extranjero, que contaba con varios lienzos de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Aureliano Arteta, etc..;y dio la merecida publicidad a la exposición del pintor José de la Cruz Herrera, en 1940, sobre la "España heroica de la guerra civil". En otras ocasiones, la vertiente expositora de este Ministerio colaboraba con organismos extranjeros, como la Secretaría Nacional de Información de Lisboa, cuando se trataba de exhibir obras artísticas en hermandad con países simpatizantes o de dar a conocer a los españoles las nuevas realizaciones arquitectónicas de la Alemania nazi, en la Exposición de Prensa Alemana en Madrid, patrocinada por el Ministerio e instalada en el Círculo de Bellas Artes, durante la primavera de 1941[30].

---

28 IBAÑEZ MARTIN, J: "Franco y la cultura nacional". *ABC*-Sevilla, Nº Extraordinario, 1 Octubre 1942, p. 9.
29 SANCHEZ CAMARGO, Manuel.: "En el Ministerio de Asuntos Exteriores. La obra de Sert para la Catedral de Vich". *El Alcázar*, Nº 2274, 29 Octubre 1943, p. 4.
30 "La Exposición de Prensa Alemana en Madrid". *ABC*-Sevilla, Nº 11732, 13 Marzo 1941, Portada.

De actuaciones más concretas y definidas fueron las Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas en cuanto a la labor de contrapropaganda española contra los avatares destructores del enemigo republicano. La Dirección General de Bellas Artes, que contó en 1938 con la dirección de Eugenio d'Ors, fue pronto gobernada por el Marqués de Lozoya, que participó, en repetidas ocasiones, con sus artículos en las más variadas publicaciones y en la vida artística madrileña a través de la organización de cursos y conferencias principalmente. La Dirección General de Bellas Artes, organizadora directa de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Concursos Nacionales, de las incursiones de determinados artistas fuera de las fronteras españolas, etc. no sobresalió precisamente por sus aires renovadores. El anquilosamiento y el cerrilismo fueron las notas dominantes a las que aludían con cierto disimulo las instancias no oficiales que trataron de paliar tanta mediocridad, como la Academia Breve de Crítica de Arte, alternativa dorsiana *"contra la incomprensión, contra la zafiedad, contra lo feo"*[31].

Una actividad promocionada por la Dirección General de Bellas Artes, y en ocasiones, por la Dirección General de Arquitectura, de gran repercusión en diarios y revistas fue la congresista, que pretendía pasear por los países simpatizantes, -ante las naciones no convencidas del Régimen franquista-, la proyección y vitalidad artística de la España nacional. En 1943, el Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza Otaño, se encontraba preparando las ponencias y el material para un Congreso Luso-Español que remarcaría las labores de conservación del patrimonio artístico español y las consideradas muy acertadas medidas salazarianas con respecto a la salida de obras de arte, y para cubrir esta información el "ABC" madrileño envió a su entonces corresponsal de Portugal, Marino Rico[32]. El Círculo de Bellas Artes fue el escenario del Congreso de Bellas Artes, celebrado en 1945 y presidido por el Marqués de Lozoya, haciéndose especial hincapié en lo mundano del acto que había reunido a personalidades artísticas y culturales del momento, muy resaltadas por la prensa diaria.

Mucho más relevante desde el punto de vista de la historiografía artística, pero considerablemente menos destacado, exceptuando el foco catalanista, fue el Congreso Internacional de Crítica de Arte, acontecimiento que se señalaba como paralelo por su importancia a la Bienal Veneciana y realizado en París, a finales del mes de Junio de 1948. Desde el semanario "Destino", el antiguo director de la "Gaceta de Arte", de Tenerife, Eduardo Westerdahl, narró el acontecimiento[33],

---

31 SANCHEZ CAMARGO, Manuel. *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte.* Madrid, 1963, p. 10. Mientras tanto, la Dirección General de Bellas Artes y el Marqués de Lozoya defendieron el pasadismo más recalcitrante que inspiraba manifestaciones, aún en 1946, marcadamente inmovilistas, como las lanzadas con motivo del juicio estético a una obra religiosa del escultor Abraham Cárdenas: *"La única solución posible es volver a la tradición española de la viril y patética representación de la figura de nuestro señor adaptándola a las circunstancias iconográficas que exige la consoladora revelación del Amor Divino"* (LOZOYA, Marqués de. "Actualidad artística". *ABC*-Madrid, Nº 12562, 4 Junio 1946, p. 9).

32 RICO, Marino: "ABC en Lisboa. Congreso Luso-Español de Arquitectura". *ABC*-Madrid, Nº 11606, 9 Marzo 1943, p. 20.

33 WESTERDAHL, Eduardo: "El Congreso Internacional de la Crítica de Arte". *Destino*, Nº 590, 27 Noviembre 1948, pp. 15 y 16.

extractando las sucesivas ponencias de los asistentes, entre los que se encontraban Raymond Cogniat, Jean Cassou, André Lothe, etc, presididos por Paul Fierens. Por la parte española, fue enviado Francisco Javier Sánchez Cantón, en aras de *"una cooperación internacional sobre una base autorizada de documentos y representantes"*, y centrándose el Congreso en los controvertidos Picasso, Dalí, Solana, Miró, Domínguez, Gris, Sert, etc..: *"Toda la crítica ha tratado de dilucidar el problema no sobre teorías o imposiciones sino sobre la realidad, sobre el problema palpitante que en el momento actual presenta la estética: la abstracción de las formas reales"*.

II.3.2 Los Museos

Durante la guerra poca información encontramos en la prensa consultada sobre la actividad de los Museos por obvios motivos y cuando surgen las noticias es a consecuencia de los ataques a pinacotecas principales como el Museo del Prado, mostrándose siempre la que se consideraba como especial saña republicana contra este tipo de instituciones culturales. Sin embargo, a lo largo de la guerra se acarició el proyecto propagandístico de lo que quería ser el Museo de la Revolución Nacional, que en la misma línea de mensaje de la arquitectura de las ruinas y del renacer del genio hispánico resumiría la guerra civil. Idea lanzada en la celebración del Congreso de Prensa y Propaganda de la Falange de Valladolid, a inicios de la guerra: *"Bajo las piedras imperiales del Museo de la Revolución Nacional se ofrecerían, expuestas al mundo, todo el esfuerzo místico de un país y coraje incomparable de una raza creadora de pueblos y cumplidora fiel y eterna de una misión ecuménica en lo universal. Frente a la Galería de los Mártires, la Galería de los Héroes, el Sagrario de los Caídos, la Galería de los Trofeos y el Claustro de la Fe, el mundo comprendería atónito de una vez para siempre y ante el hecho histórico de cada caso, concretado con todo su valor anecdótico y real, que en cada español auténtico se esconde el alma nostálgica de un Emperador, y que el Cid dejó muchos hijos para ser vencido"*[34].

En 1939, se crea un Consejo Nacional de Museos, integrado por los representantes de los Patronatos de los grandes museos y con la obligación de reunirse al menos una vez por año. Al igual que el Consejo Nacional de Educación, formado un año más tarde, igualmente por José Ibáñez Martín, ambos eran muestra clara del valor e intencionalidad centralista que animaba al nuevo Estado. A partir de ahora, se reinicia una política nacional de Museos, estimulada principalmente por la Dirección General de Bellas Artes, política en algunos casos muy aplaudida por las revistas culturales ya que en ella se intentaba ver un impulso de renovación que se extendía hacia los rincones más

34 URRUTIA, Federico: "Un Museo de la Revolución Nacional". *ABC*-Sevilla, Nº 10661, 1 Agosto 1938, p. 4.

alejados de los museos de provincias, y, criticada por otros, debido a que carecía de la suficiente publicidad que cantara sus conquistas a través de una publicación oficial. Para Lafuente Ferrari el fallo fundamental residía en esa falta de información hacia el público en general que desconocía esta tarea: *"En revistas culturales, en semanarios dedicados al gran público, y aún en la prensa diaria, quisiéramos ver frecuentemente destacadas -con el relieve que merece este sector de nuestra actividad cultural - las efemérides venturosas marcadas por la apertura de un nuevo Museo o por la renovación total o parcial de los ya existentes; efemérides que tanto significan para la perduración y prestigio de nuestro tesoro artístico y, correlativamente, de nuestra dignidad nacional"*[35].

Durante los años 1939 y 1940, numerosas noticias de reaperturas, reformas e inauguraciones de museos se sucedieron significativamente. La estrella de los museos, el Museo del Prado, una vez que reabrió parcialmente sus salas a partir de 1939, fue continuamente ensalzado por la prensa: *"Parece un poco candoroso y peregrino que vayamos ahora a descubrir que el Museo del Prado es asombroso. Sin embargo, lo admirable lleva consigo no sabemos que externa facultad de asombrarnos cada vez, como si el milagro fuera nuevo, renovado a cada instante* (...) *Ahora tornan las aguas por los cauces normales de siempre* (...) *Lo que así puede lograrse está a la vista, ahora, en el Museo, en ese Museo querido y portentoso que ya tiene Madrid, de nuevo Madrid, gracias a Dios y al Caudillo"*[36].

Todo lo que acontecía en torno a esta pinacoteca era noticia en la prensa, y el "ABC" madrileño efectuó varios reportajes en relación a varias reformas que el Museo sufrió en los primeros años 40, entrevistando a su director, que refirió el programa de obras propiciado por el Caudillo.[37]. Alvarez de Sotomayor cubría con sus informaciones el punto de vista pragmático con respecto a la vida física del Museo , y otros personajes de la vida intelectual y artística madrileña se encargaron de los aspectos más literarios, evocadores y críticos en relación al mismo. Ya con anterioridad, José María Salaverría había publicado un hermoso libro, *Los fantasmas del Museo* (1920), obra muy celebrada y leída durante la postguerra española, y que estableció cierta secuela de "imaginación plástica" entre críticos y escritores de las generaciones siguientes. Así, Cristóbal de Castro, inició un recorrido iniciático-divulgativo a través de los genios irrepetibles del Museo, pero ya desde una óptica cargada de doctrina ideológica y moral, subyacente en sus aseveraciones: *"sin salir de nuestro Museo del Prado, podemos abarcar la relación entre el indumento y la étnica, entre la Pintura y la Raza* (...) *el artista, famoso o anónimo pero siempre guiado por la cultura, nunca hijo bárbaro o adventicio de la*

35 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Una política nacional de Museos". *Reconstrucción*, Nº 49, Enero 1945, pp. 7-16.
36 ABRIL, Manuel: "Gloriosa resurrección del Museo del Prado". *ABC*-Madrid, Nº 10942, 6 Agosto 1939, p. 6.
37 ROMANO, Julio: "Obras de previsión en el Museo del Prado". *ABC*-Madrid, Nº 11229, 20 Febrero 1942, pp. 11 y 12.

inspiración natural. De todas las manifestaciones artísticas, la sola que podía recoger, en una duarquía soberbia, la línea y el color del traje, era la Pintura, cuya historia dice la historia del traje mismo"[38].

Al mismo tiempo, se resaltaba la noticia de la publicación de la nueva edición del Catálogo del Museo, en 1942, obra de Francisco Javier Sánchez Cantón, completado con un riguroso orden alfabético de autores, un índice de personajes retratados y de temas humanos, etc.., símbolo del dinamismo propio de un Museo activo.[39].

Intentar resumir las sugestiones plástico-literarias provocadas por este principal Museo y las diferentes informaciones sobre su devenir como institución, ocuparía un trabajo independiente a esta investigación, que en este apartado intenta mostrar como en la búsqueda de una cultura que se quería uniforme el Museo del Prado, junto con otros elementos intelectuales y artísticos de la autarquía, ocupó un lugar destacadísimo de modelo y escaparate, no sólo ante los españoles de la época, sino también ante la opinión pública mundial. Sólo destacar, entre todo el material hemerográfico y bibliográfico que acompaña como apéndice a esta Tesis, la fundamental obra dorsiana *Tres horas en el Museo del Prado*, y la repercusión que su reedición tuvo en la prensa y revistas.

Basado en el conocido esquema dorsiano aspiración al clasicismo-discurrir humano barroco, las *Tres horas en el Museo del Prado*, se planteaban como un recorrido iniciático , que basado en el pensamiento figurativo y en la disciplina propia de la educación visual, enfrentaba clásicos y barrocos, salvando a unos y medianamente despreciando a otros, por su infidelidad más o menos acusada hacia la normativa clásica. El historiador Melchor Fernández Almagro, perteneciente al grupo falangista cultural de Dionisio Ridruejo, estimó la reaparición de esta obrita dorsiana. Fernández Almagro, dolido por el deterioro que el Museo había experimentado durante la pasada guerra y satisfecho por su recuperación, destacó este "breviario de ideas estéticas" como un buen elemento de aprovechamiento y orientación para los visitantes al Museo: *"Dios ha querido que el Museo del Prado persista, salvando las pruebas a que los bárbaros contragolpes de la guerra hecha por los rojos no han podido por menos de someterle.* (...) *Los puntos de vista d´dorsianos se asisten constantemente de doctrina general: categórica. Historia de pensamiento, el autor no entra con sus lectores en el Museo del Prado, sin suministrarles las ideas previas de que han menester para obtener adecuado provecho*"[40].

38 CASTRO, Cristóbal de: "Horas de Museo". *ABC*-Madrid, Nº 11254, 21 Marzo 1942, p. 3.
39 COSSIO, Francisco de: "El Prado y su catálogo". *ABC*-Madrid, Nº 11312, 29 Mayo 1942, p. 3.
40 FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor: "Tres horas en el Museo del Prado, por Eugenio d´Ors". *ABC*-Madrid, Nº 10599, 11 Febrero 1940, p. 10.

Además del Museo del Prado, otros Museos acapararon la atención de los informadores, que aprovecharon la noticia de la reapertura para entrevistar a los responsables de estas instituciones sobre el estado, disminución o deterioro de sus fondos y para narrar la historia y características de los mismos. Así, los Museos Arqueológico Nacional, Naval, Cerralbo, Romántico, Arte Moderno, Reproducciones artísticas etc.. fueron conocidos en sus múltiples vicisitudes por los españoles interesados en estos aconteceres. También la desolada España de 1939, encontró un lugar más que destacado para la inauguración de nuevas salas en museos señeros de su historia y cultural. Tal es el caso del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, tan loado por la crítica, entre la que descuella su propio director, Francisco de Cossío.

Del Museo de Valladolid se destacaba el que hubiera podido acrecentar su tesoro durante los años de la guerra, hecho que se presentó a los españoles como la acción de los "buenos" frente a los "malos": *"Ello implica el contraste más evidente de dos conductas: mientras en la zona roja se incendiaba, se destruía y se robaba, en la zona nacional se conservaba, se recuperaba y se restauraba"*[41]. Cossío, en su discurso inaugural, no dudó en felicitar a los servicios de recuperación artística, que como *"ambulancia espiritual, que en la línea de fuego aguardaba el momento de pasar a la tierra liberada para salvar las obras de arte de las llamas o de la pulverización"*, había hecho posible esa *"nueva era en que este gran centro de arte se reincorpora a la vida y a los modos de la nueva España"*. Francisco de Cossío expresó así sus opiniones en diferentes periódicos como "La Vanguardia" en el que se puso de relieve el espíritu entre íntimo y propagandista que simbolizaba el Museo de Valladolid, como Museo de un Imperio[42], y en el "ABC" sevillano, a pesar de que reconociera que la labor más evidente se había efectuado en *"la reintegración de las obras del Museo del Prado. He aquí un hecho absolutamente nuevo en la Historia"*[43].

Por otro lado, para establecer lazos de unión con los países iberoamericanos y con el fin de demostrar la labor de la metrópoli para con sus antiguas colonias desde el inicio de la conquista americana hasta la actualidad, la inauguración del Museo de América, en Julio de 1944[44], obra de los arquitectos Luis Moya Blanco y L. Martínez Feduchi[45], como colofón a la empresa reconstructora y renovadora en la Ciudad Universitaria madrileña, produjo manifestaciones de apoyo y alegría ante el hecho. Las salas de que constaba el Museo fueron prolijamente descritas por la prensa, que realizó especial hincapié en la narración detallada de los aparatosos actos de inauguración, que reunían a los

41 "Solemne inauguración del Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid". *ABC*-Madrid, Nº 10449, 15 Agosto 1939, p. 11.
42 COSSIO, Francisco de: "Un Museo del Imperio". *La Vanguardia*, Nº 22757, 29 Agosto 1939, p. 1.
43 COSSIO, Francisco.: "El arte en el año de la victoria". *ABC*-Sevilla, Nº 10564, 1 Enero 1940, pp. 15 y 16.
44 El Museo como tal fue creado el 19 de Julio de 1941 y no contó con sus debidas instalaciones hasta su inauguración definitiva en 1944, contando entonces con 14 salas.
45 El proyecto de este Museo fue publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, en su Número 24, de Diciembre 1943, pp. 411-416.

Ministros de Asuntos Exteriores y Educación Nacional, junto con todos los jerarcas y afines a estas celebraciones. Cecilio Barberán, en el "ABC" madrileño, resumió breve y significativamente la importancia de este evento: *"¿Qué admiramos hoy en este Museo? Admiramos la más valiosa síntesis de cuanto de obra misional y civilizadora nosotros en él realizamos"*[46].

Una polémica, más o menos relevante según el periódico o revista que la tratara, fue la necesidad, y más tarde realidad, de un Museo de Arte Moderno, con obras de artistas del pasado inmediato o rigurosamente contemporáneos. La ignorancia y el desconocimiento de los españoles con respecto a la reciente vanguardia, e incluso del primer Impresionismo y sus continuadores eran supinos, y el Estado, poco amigo de estas manifestaciones, aún muy avanzados los 40, no propiciaba su conocimiento y divulgación. Varias voces se alzaron criticando esta situación, entre ellas las revistas "Cartel de las Artes", "Estilo", "Plástica" y "Vértice" lamentaron esta laguna que desconectaba a España del acontecer artístico del mundo contemporáneo.[47].

Estas ausencias debían ser remediadas por una política eficaz que, contando con escasos medios y con menos libertad, diese a luz un Museo Nacional de Arte Moderno. Este ya existía en Madrid desde 1894 y había pasado su relativamente corta vida por las intensas vicisitudes políticas y económicas de la España del primer tercio de siglo, la II República, la guerra civil y el reconstruir nacional, con su último director desde 1939, Eduardo Llosent y Marañón. En los años 40, el Museo contó con proyectos que pretendieron ampliar sus salas, crear nuevas dependencias que albergasen cuadros de temática histórica y un gran patio de escultura, y contrariamente a lo que afirma Lafuente Ferrari sobre el escaso eco informativo provocado por los acontecimientos museográficos, bastantes artículos y entrevistas se dedicaron a este aparente florecer del Museo. Así, desde el "ABC" madrileño, su crítico de arte, Cecilio Barberán, realizó un interviú a Llosent y Marañón sobre las reformas efectuadas en el Museo de su responsabilidad, a partir de 1944, que parecía contribuir, por otra parte, a revalorizar la tan despreciada pintura del siglo XIX y a reflejar los anhelos de la conflictiva época contemporánea: *"Es, por tanto, la mejor pintura romántica española la que se nos adelanta como vanguardia de la pintura contemporánea (...) El Prado es el Olimpo, pertenece un poco a los Dioses. Este nos da otra forma de lección, la de una inquietud y preocupación que tiene el calor y la emoción de nuestro tiempo"*[48].

---

46 BARBERAN, Cecilio: "El Museo de América". *ABC*-Madrid, Nº 11982, 23 Julio 1944, p. 12.
47 Así por ejemplo desde *Vértice*, al intentarse un acercamiento a la figura atrayente y "maldita" del pintor Paul Gauguin, se hacía hincapié en la vaciedad de la vida artística y cultural española con respecto a este cercano pasado y en la ausencia de obras originales de estos conflictivos maestros: *"Los simples mortales que pasamos y arrastramos nuestra vida en la villa madrileña no podemos admirarle* (a Gauguin) *más que en diseños y fotografías"* (CARDENAL DE IRACHETA, M. "Recuerdo de P. Gauguin". *Vértice*, Nº 73, s/f, 1944, pp. 8-10 y 67).
48 BARBERAN, Cecilio: "Ante la reapertura del Museo Nacional de Arte Moderno". *ABC*-Madrid, Nº 11863, 5 Marzo 1944, p. 17.

El Museo de Arte Moderno, como de todos es sabido, fue utilizado por la novedosa iniciativa dorsiana de la Academia Breve de Crítica de Arte para sus Exposiciones Antológicas y Salones de los Once, germen de lo que más tarde iría a devenir en un Museo de Arte Contemporáneo, tras largos años de espera. Por su parte, Cataluña también contó con un Museo paralelo de Arte Moderno, renacido oficialmente en 1945 y debidamente resaltado en cuanto a sus ingresos, exposiciones, legados y actividades en los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". La ciudad condal contó con anterioridad a 1945 con una institución de este tipo que conservaba obras de Meifrén, Mir, Rusiñol, Casas, etc... y a partir de ese año se instaló definitivamente en el Palacio de la Ciudadela del Parque, descrito por el Teniente Alcalde Ponente de Cultura, Tomás Carreras Artau, desde los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". En esta publicación se llegó a comentar la política de adquisiciones, la apertura de salas dedicadas a exposiciones temporales y permanentes de artistas vivos, la creación de una biblioteca de bellas artes y de una Gabinete Numismático... Buque insignia de la política cultural del Ayuntamiento barcelonés que no dejó de manifestar sus agradecimientos al Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, fue mostrado como pantalla de los nuevos conceptos de la Museología.presentándose como documento de actualidad y catalanidad: *"viene a ser la más viva expresión de la época más viva y turbulenta, más llena de inquietudes estéticas de la historia de Barcelona, entonces atormentada por el afincamiento doloroso de su exquisita sensibilidad"*[49].

Por su parte, Xavier de Salas se dedicaría a ampliar la información museográfica catalana en revistas y prensa madrileña. A él se debe, en gran medida, el conocimiento que pudieron tener los lectores de la capital de España de la Historia museística de Barcelona y en especial de las colecciones del Palacio Nacional en Montjuich[50]. A pesar de la penuria social, política, económica, educativa... que se extendía en toda España, Cataluña parecía continuar su política "regional" de Museos y vio el renacimiento o nacimiento de los Museos de Historia de Barcelona, de Olot, de Cau Ferrat, etc..

Sólo Cataluña parecía contar con un boletín fundamental para efectuar el seguimiento de la actividad artística de los Museos: "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", de la Junta de Museos de esta provincia. Desde 1941, - fecha en que se reanudó la publicación de este Boletín-, se trataron de ampliar modernamente los fines de los museos, trascendiendo la mera función de depósitos de obras y tratando de incentivar la investigación y las actividades más variadas con conferencias, cursillos, trabajos de especialistas, etc. El propio Marqués de Lozoya en una editorial del Boletín reconoció explícitamente el mayor adelanto de la región catalana en estas aspiraciones:

---

49 "El nuevo Museo de Arte Moderno en Barcelona". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. III, 4, Octubre 1945, pp. 301-313.
50 SALAS, Xavier de: "El Museo de Bellas Artes". *Vértice*, Nº 53-54, Febrero-Marzo 1942, pp. 19-21.

"En Barcelona hubo siempre una admirable sensibilidad, nacida del amor hacia lo bello que hace que sus instalaciones puedan citarse como ejemplo del mejor estilo de exhibición de colecciones"[51]. Los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" , - que contó con la colaboración de los Amigos de los Museos -, informaron puntualmente a sus lectores de los diferentes museos que rebrotaron o resurgieron en Cataluña y destacaron la labor divulgativa y organizadora del Ponente de Cultura, Tomás Carreras Artau, que siendo Teniente Alcalde del Ayuntamiento condal se encargaría de la formación del Museo de la Historia de Barcelona.

Fuera del foco catalán, hubo dos museos que despertaron un especial interés en prensa y revistas. Estos fueron el Museo Romántico de Madrid y el Museo de Julio Romero de Torres en Córdoba. El primero, dirigido desde 1946 por el cronista oficial de Madrid, Mariano Rodríguez de Rivas, -pseudónimo Puck en el falangista "Arriba"-, trató de provocar a los lectores la nostalgia y la evocación de épocas pasadas.[52]. Si el Museo del Prado o el Nacional de Arte Moderno se plantearon como fachada de los logros culturales del poder centralista de la España de Franco, el Museo Romántico se convertía en un recoleto lugar para solitarios, alejados del mundanal ruido y amantes de las sabrosas anécdotas que tan bien recreara su director.

Otro era el caso del Museo de Julio Romero de Torres. Una curiosa edición, propiedad del autor, obra de Alfonso Patrón de Sopranis, Marqués de Casa Vargas Machueca, vio la luz en Cádiz durante el año 1943, centrándose en la personalidad de este pintor cordobés y en la obra conservada en su Museo. Todo un alegato contra lo *"antinacional, ineducado, incivil y cobarde"*, y una apología de las consignas joseantonianas de la España en lo universal, fueron realizados partiendo del sentimiento íbero, castizo y racial de Romero de Torres, expresión que se quería ver como propia del ser español sublime y popular a un mismo tiempo. El Museo se convertía para este noble en santuario de virtud y trascendencia hispánicas que enlazaban con lo más noble del artista español surgido desde la caballerosa Edad Media. Para este autor, el pintor cordobés representaba, a través de sus misteriosas mujeres, el genio más acendradamente español, y por ello cristiano, individualista, antigregario, moral y morboso, sincero y folklórico, noble y realista, espiritual y matérico, etc.., es decir, las virtudes de la "raza". En este original "libelo" podían leerse opiniones de este estilo: *"La honra, que tanto valía y era la fuerza misma de nuestra raza, se sentía amenazada por el poderío,.sin que existiera ya aquella otra fuerza de un sentido de justicia, que no paraba sino en la justificada razón de esa justicia* (...) *la expresión femenina es en verdad la verdadera expresión del tipo racial de un pueblo* (...) *Su proceso de formación conserva puro, a pesar de la violencia o la variedad de las aportaciones*

51 *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. I, 1, Invierno, 1941, pp. 7 y 8.
52 VILLENA, Daniel: "Siempre verá Vd. algo nuevo en un Museo. I. Aire romántico". *Destino*, Nº 531, 20 Septiembre 1947, pp. 8 y 9.

extrañas, un fondo de características raciales que constituyen la misma esencia del carácter peninsular, del que se ha de formar sin duda alguna su pensamiento"[53].

Mucho más ecuánime y riguroso se mostró el crítico Cecilio Barberán ante el mismo fenómeno cordobés en su obra *Julio Romero de Torres, su vida, su obra y su Museo* (1947), señalando el valor inspirador de la copla y la sensibilidad andaluza como los principales motores de la obra de este artista, cuyo Museo fue puesto en marcha por obra de su hermano, Enrique Romero de Torres.

Estas dos obras, la de Patrón de Sopranis y la perteneciente a Barberán, muestran claramente una dualidad mantenida a lo largo de la autarquía, con respecto a las figuras reconocidas de la cultura española. Mientras que Barberán trataba de estimular la investigación y el estudio racional de la obra y el Museo de este maestro, el Marqués de Casa Vargas Machuca mostraba de forma exaltada lo que una parte de Falange entendía por cultura y arte.

Otro tema muy cercano a los Museos como era el de las donaciones y legados fueron tratados por Lafuente Ferrari que trató de incitar al Estado a establecer los mecanismos necesarios de compensaciones que estimulasen las aportaciones privadas, teniendo sobre todo en cuenta la creación o resurgimiento de museos a partir de 1940, como los de América, Nacional de Artes Decorativas, Arte Moderno, Arqueológico Nacional, etc.., muchos de ellos deseosos de engrosar sus colecciones, a veces exiguas. Especialmente, Lafuente se congratuló de la reinstalación del Museo Arqueológico: *"El que fue almacén polvoriento y destartalado, con luz eternamente sepulcral que se filtraba a través de cristales secularmente polvorientos, transmutado por obra y gracia de sus organizadores en un Museo abreviado e intenso, escrupulosamente aséptico, ejemplar pedagógico, en el que la parquedad de las bien seleccionadas colecciones confirma nuestra convicción sobre la indispensable poda en la fronda arqueológica, que exige todo modesto intento de vertebración museográfica"*[54].

53 Incluso el autor, para mayor gloria de su obra, confesaba su pertenencia a Falange española, que para él era la única propulsora de lo verdadero y digno de España: *"El alma llena de aquella luz de comprensión que nos prestaba nuestro afán revolucionario, en trance de lucha noble y generosa, con toda la piedad de nuestro corazón, en las ansias ambiciosas de una revolución verdaderamente cristiana"* (PATRON DE SOPRANIS, Alfonso. *Julio Romero de Torres en su Museo de Córdoba.* Cádiz, 1943).
54 Ibidem.

II.3.3. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo

Teniendo como antecedentes más inmediatos la experiencia de la Junta de Ampliación de Estudios,por Ley de 24 de Noviembre de 1939 se creaba el CSIC, recién estrenada la España "nacional" y con el fin de la consecución de la unidad de las ciencias, a través del estudio pormenorizado y la reactivación de las coordenadas culturales-institucionales. La ley establecía la estructura y funcionamiento del Consejo, la creación de sus diferentes centros, el régimen económico de los mismos, los proyectados intercambios culturales con el extranjero y la pervivencia del dorsiano "Instituto de España", como enlace de las Reales Academias. Los fines del CSIC eran fundamentales en la búsqueda y defensa de una cultura uniforme, y fueron consecuentemente destacados por la prensa y revistas, ya que se imponía "*elaborar una aportación a la cultura universal; formar un profesorado rector del pensamiento hispánico; insertar a las ciencias a la marcha normal y progresiva de nuestra historia y en la elevación de nuestra técnica, y vincular la producción científica al servicio de los intereses espirituales y materiales de la Patria*"[55].

El CSIC nacía igualmente con una vocación conciliadora y organizativa que le hacía contar con las colaboraciones de las Reales Academias "*que durante largos años han mantenido el espíritu tradicional de la cultura hispánica*", la Universidad y los centros de "ciencia aplicada". No obstante, escasa repercusión informativa y crítica se produjo en la prensa y revistas a consecuencia del surgimiento de una institución de este tipo, salvo en el caso de "Escorial",que aplaudió, en 1941, la aportación del Consejo al rebrotar intelectual español, mediante la facilidad ofrecida a los investigadores y estudiosos en cuanto a "*disponer de instrumental abundante y, sobre todo, expeditivo y rápido*"[56]. Lo que sí destacaba la prensa y revistas fueron las actividades de extensión cultural que propició el CSIC, tanto las numerosas conferencias que se impartieron, recogidas en el "Indice Cultural Español" y el "ABC" madrileño, así como las diferentes revistas del Consejo, como las obras artísticas concretas efectuadas en el mismo seno de la institución. [57].

Por otra parte, de gran envergadura fue la labor editorial que protagonizara el CSIC en los duros años de la postguerra. Aparte de las 50 revistas que el Consejo editaba a la altura del año

---

55 *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional*, Nº 1, 26 Diciembre 1939, pp. 2-4.
56 VIÑAS MEY, Carmelo: "Glosa al momento intelectual de España". *Escorial*, Nº 6, Abril 1941, pp. 136-140.
57 Tal fue el caso de la capilla del Espíritu Santo, obra conjunta del arquitecto Fisac, el escultor Adsuara y el pintor Stolz, ejemplo en donde depositó el crítico José Camón Aznar su esperanza arquitectónica, aún no culminada en 1946: "*Ante estas nobles composiciones de tan meditadas aposturas y expresiones, nosotros pensamos que empalidecer los tonos no significa espiritualizarlos, que las formas más alargadas no son las más ingrávidas y que hasta que el arte no invente nuevas claridades, la luz del sol, con sus sombras robustas y con sus colores vibrantes y jugosos de naturaleza, es la más idónea para revelar las presencias de Dios sobre la tierra*" (CAMON AZNAR, José. "Un conjunto monumental". *ABC*-Madrid, Nº 12674, 12 Octubre 1946, p. 17).

1944, en *"abierta e interesante universalidad"*, el CSIC reunió en su "Boletín Bibliográfico del CSIC", *"los temas publicados por todos sus Institutos"* que recibieron la forma de libros. Fundamentales obras para la comprensión del discurrir crítico y estudioso de esta institución y sus seguidores fueron alumbradas en esta labor editorial. Estudiosos como María Luisa Caturla, Francisco J. Sánchez Cantón, José Camón Aznar, Antonio Garcia y Bellido, Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo, etc. vieron publicar sus obras en ediciones rigurosas y esmeradas.

Con el mismo ánimo, el CSIC también prestó especial atención a la divulgación del catálogo monumental de España, -labor ya iniciada desde principios de siglo-,editando los sucesivos fascículos, dedicados a las diferentes provincias firmados por eminentes personalidades como José Ramón Mélida (Extremadura), Manuel Gómez Moreno (Zamora-León), José Gudiol Ricart (Barcelona), Cristóbal de Castro (Alava), etc.. Pero el libro más destacado dentro del conjunto de estas de "cartografías monumentales" fue *El Románico en la provincia de Soria* (1946), del historiador José Antonio Gaya Nuño, obra dada a conocer por el Instituto Diego Velázquez y que supuso un nuevo modelo, riguroso y ameno, de la reconstrucción historiográfica artística española.

Importante fue la labor editorial del CSIC en este "robustecimiento" intelectual de la España autárquica. Los miembros de esta institución animaron con rigor y continuidad la aletargada vida estudiosa de la península, centrada fundamentalmente en Madrid, a pesar de sus "sucursales" en Galicia, Andalucía, etc.. Actividad en gran medida comparable a la producción del Instituto Nacional del Libro, vinculado al Ministerio de Educación Nacional, desde Enero de 1946, destacada escasamente en la prensa, aunque sí a nivel del "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional", "Indice Cultural Español", e incluso, las publicaciones falangistas "Escorial" y "Bibliografía Hispánica".

En 1945 y también continuadora de una experiencia republicana, aunque lógicamente sin su carga ideológica y sin su dinamismo originario, un Decreto creó en Santander la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, dependiente del CSIC, encargado de organizar sus cursos. Su carácter aglutinador nacionalista y con deseos de proyección más allá de las fronteras, se expusieron de forma concisa en la transcripción del Decreto que hizo el "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional": *"indagará la fusión de la permanencia española y profundizará en el carácter del pensamiento hispano que aflora en los estratos de nuestra Historia, y, al mismo tiempo, expondrá las culturas de otras naciones y sus vinculaciones y sus mutuos influjos"*[58]. Como vemos, el espiritu del CSIC, investigador y divulgativo, estaba plenamente inserto en los aspectos fundacionales y programáticos del centro recién creado, que se albergó, en principio, en el santanderino Hospital de San Rafael. Poca difusión en prensa y revistas tuvieron las convocatorias de cursos y conferencias

58 *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional*, Nº 51, 17 Diciembre 1945, p. 762.

extraídas de estas veraniegas ponencias, única y lógicamente, las publicaciones de la órbita del CSIC se encargaron de estos cometidos publicitarios.

II.3.4. La Universidad.

La Universidad había permanecido cerrada durante la contienda y en 1939 se promulgó la difícil Ley de Reforma Universitaria, en la que se contenían las ideas principales de una intensificación del carácter autoritario, creación de "cultura patria", investigación científica propia y reanimación de la tradicionalidad universitaria española, entre otras varias cuestiones. No fue abundante la información relativa a la Universidad en los diarios y en las revistas, y cuando ésta se producía la fuente eran las manifestaciones oficiales de los responsables del Ministerio de Educación Nacional. El propio Ministro, José Ibáñez Martín, en un discurso transcrito por los "ABC" de Madrid y Sevilla, puso de relevancia el papel de "animador y salvador cultural" que desde el inicio del Alzamiento protagonizara el General Franco. Para el Ministro el Caudillo, entre sus muchas labores, había devuelto a España el valor imperial de su cultura clásica y el sentido universalista del pensamiento católico español, y al considerar la cultura como uno de los soportes indivisibles del Estado se justificó la necesidad de la reforma universitaria, ya que *"Franco quiere dar a la Universidad la anterior misión educadora que antes tuviera y que durante los siglos de nuestra decadencia histórica llegó paulatinamente a perder"*[59]. La prensa destacó el deseo franquista de españolizar la producción científica universitaria y dio la merecida publicidad a la creación de los primeros Colegios Mayores, los escasos laboratorios y las depuradas bibliotecas.

El Sindicato Español Universitario, encargado de la formación política del estudiante superior fue ampliamente resaltado por la prensa y las revistas de Madrid, y lógicamente por las publicaciones falangistas como "Escorial", que justificaron sus razones de actuación junto con la cátedra y la vida social en esa esperada educación redentora. La Falange nunca se despegó de su carácter originariamente universitario, carácter que se aliaba con la retórica de la milicia y el combate, y en 1941, convencidos de que su concepción "*es la buena y aún la óptima*" trataron de imponer revolucionariamente "*su cometido específico: transmitir las conquistas espirituales del hombre en su paso por la tierra.* (...) *es menester que la Universidad responda a los ineludibles imperativos de suficiencia y actualidad científicas en su área docente*".[60]

59 *ABC*-Madrid, Nº 11419, 1 Octubre 1942, p. 15 y *ABC*-Sevilla, Nº Extraordinario, 1 Octubre 1942, p. 9.
60 "La Universidad". *Escorial*, Nº 9, Julio 1941, pp. 7-14.

Al igual que hiciera en sus días la FUE republicana en cuanto a organización de exposiciones y creación de un arte de "urgencia" durante la guerra civil, pero salvando las evidentes distancias doctrinales-metodológicas, el SEU por su parte se encargó de dinamizar la vida artística y cultural universitaria a través de exposiciones y certámenes, puntualmente destacados por las publicaciones simpatizantes y los diarios. De la misma manera, Educación y Descanso, mediante sus Aulas de Cultura, se proponía la tarea de la popularización artística, patrocinada por fuerzas estatales y sociales que les proporcionaban importantes espacios de exhibición como el Círculo de Bellas Artes madrileño. Este grupúsculo se propuso educar, formar, alentar, e incluso pasear y divertir a sus seguidores y cercanos, tal y como puso de relieve el crítico Cecilio Barberán: "*El reconocimiento de esta jerarquía espiritual y humana lleva a esta bella obra: a acercar al productor iniciado en tan altas cuestiones a los gozos que el espíritu le son predilectos: ya los deportes, ya las excursiones, ya las visitas a los Museos, exposiciones y colecciones de arte*"[61].

Otro aspecto universitario relativamente recogido por la prensa y revistas fueron las actividades de las Universidades de Verano, centradas en Santander y La Rábida (Huelva). Esta última fue puesta en relieve por la revista "Arbor" con motivo de la celebración de sus cursos en 1945 y señalando la labor eminentemente educadora y formativa que debía animar a cualquier Universidad que se preciara: "*superada la época de las conmemoraciones meramente evocadoras y emotivas, la Universidad española se preocupa de abarcar en sus actividades todos los matices y variedades de la preparación intelectual y científica*"[62].

II.3.5 Las Escuelas Superiores de Bellas Artes

61 Por otra parte, dentro de Falange y "Acción Católica", la Sección Femenina, liderada por Pilar Primo de Rivera, realizó cierta actividad artística en colaboración con el SEU y el Círculo Cultural Medina, principalmente. No obstante, poca repercusión en prensa tuvieron sus exposiciones, ya que este tipo de información generalmente se insertó como una pequeña y rápida referencia en los últimos párrafos de las columnas dedicadas a arte de los diarios. Alguna relevancia tuvieron los Concursos Nacionales de Pintura, Dibujo, Escultura y Artes Decorativas que convocaba esa Sección Femenina del SEU, pero apenas logró parecido con el impacto informativo producido por acontecimientos de sesgo artístico-feminil como el Primer Salón Femenino de Arte, de 1943 (BARBERAN, Cecilio. "Arte y Artistas. Las Exposiciones de Arte de Educación y Descanso". *ABC*-Madrid, Nº 11431, 15 Octubre 1942, pp. 13 y 14).

62 CALDERON QUIJANO, José Antonio: "Los terceros cursos de verano en Sta. María de La Rábida". *Arbor*, Nº 1, Septiembre-Octubre, 1945, pp. 296-303.

Mayor incidencia en prensa tuvieron las actividades relacionadas con la enseñanza artística a cargo de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y Zaragoza, junto con la relevancia de las aportaciones estudioso-divulgativas de los miembros de las Reales Academias de San Fernando, San Carlos, San Telmo, Sta. Isabel de Hungría....

En 1940, un Decreto reorganizó las Escuelas Superiores de Bellas Artes con el fin de canalizar y normalizar la enseñanza artística española. Esta resolución, publicada por el "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional"[63], atendía a la formación técnica de los futuros profesores de dibujo y al sostenimiento de los talleres de pintura, escultura y grabado: *"la eficacia de posibles aprovechamientos inmediatos de las instituciones artísticas con vista a realizaciones de la vida"*. De forma definitiva las Escuelas de Bellas Artes se reducían a 4, situadas en Madrid (Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando), Valencia (Escuela Superior de San Carlos), Barcelona (Escuela Superior de San Jorge) y Sevilla (Escuela Superior de Sta.Isabel de Hungría).

A los alumnos prometedores de las escuelas artísticas, -destacándose la emblemática Escuela de Artes y Oficios Artísticos-, se les respaldaba desde la prensa diaria y cada exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes y en el Retiro madrileños o en diferentes puntos de la geografía española, era siempre reseñable en las columnas dedicadas a arte, e incluso, en las páginas más sobresalientes[64]. Otro aspecto fue la participación de las Escuelas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y en este campo los centros de enseñanza artística andaluces se mostraron especialmente inquietos.[65].

Las Escuelas tuvieron igualmente sus propias iniciativas expositoras y la prensa se encargó de poner en relieve la exposición que de Pintura Española en Marruecos, se realizara en la Sociedad Española de Amigos de Arte de Madrid, con la colaboración conjunta de los pensionados de las Academias de San Fernando y San Jorge[66]. El filón propagandístico del arte joven, fiel a la Academia y a la Escuela, pero renovador actual de tradiciones, se incentivaba especialmente desde los diarios de más tirada. Las Escuelas se convirtieron en centros paradigmáticos de orientación y creación plásticas que aspiraban a la "formación de artistas cristianos y eruditos". Así se expresaría el crítico Manuel Olmedo en un artículo dedicado a la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, -dirigida por José Hernández Díaz-, fundada en 1940 por el Ministerio de Educación Nacional: *"Un pueblo que fue cuna de artistas excelsos, cuyos estilos tuvieron fuerza para atraer y agrupar en derredor de ellos brillantes y nutridas cohortes, un pueblo de rancia solera artística, de universal*

63 Nº 35, 19 Agosto 1940, pp. 1191 y 1192.
64 "Una Exposición interesantísima". *ABC*-Sevilla, Nº 13160, 16 Octubre 1945, Portada.
65 BARBERAN, Cecilio: "Las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos andaluzas en la Exposición Nacional de Madrid". *ABC*-Sevilla, Nº 13171, 28 Octubre 1945, p. 19.
66 BARBERAN, Cecilio: "La pintura española de Marruecos". *ABC*-Sevilla, Nº 13247, 26 Enero 1945, p. 5.

prestigio, había menester de una institución docente donde, ordenada, sistemáticamente, se transmitieran a la juventud artística los sanos principios estilísticos en que se ubica nuestro arte actual[67].

En estos moderados alumnos residía la esperanza de renovación artística "de buen sentido" que iluminaría el devenir plástico de entonces y exorcizaría de pasadas "extravagancias" a los artistas más impresionables. Artistas que hoy nos son desconocidos fueron estimados en los años 40, como los futuros genios hispanos continuadores de una rancia tradición: Enriqueta Espejo, Moreno Galván, Juan Antonio Rodríguez, Nieves Solaeche, Larrazábal...., vieron su nombre efímeramente impreso en las páginas de los diarios, como el resumen de los augurios estéticos optimistas que presentía el nuevo Régimen. Otras veces, las Escuelas alumbraban artistas señeros que eran convertidos por la prensa y las revistas en bastiones significativos de ese movimiento de renovación moderada. Tal fue el caso de Isaac Díaz Pardo, joven pintor gallego, discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, -dirigida por el también pintor Manuel Benedito-, y becario en Italia de la Fundación Conde de Cartagena. Díaz Pardo fue estimado por la prensa como un artista de novedosa originalidad creadora y emblema de la labor propulsora de las Escuelas de Bellas Artes[68].

Las Escuelas también contaban con la convocatoria de becas y pensiones que a través de las diferentes Fundaciones, como la "Carmen del Río" o la existencia de la Residencia de Paisajistas de El Paular (Segovia), encontraron su correspondiente eco en la prensa. Incluso las Escuelas de Bellas Artes concedían premios "de Estado" a aquellos artistas que tuvieron el acierto de realizar obras sobresalientes por su calidad artística y por su idoneidad testimonial y política. Este fue el caso de Enrique Reyzábal, retratista de Eva Duarte de Perón, en su significativa visita a España en la primavera de 1947.

II.3.6 Academias y Círculos de Bellas Artes

67 OLMEDO, Manuel.: "La Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla". *ABC*-Sevilla, Nº 13647, 11 Mayo 1947, p. 5.
68 BARBERAN, Cecilio: "Arte y Artistas. La obra de Isaac Díaz Pardo. La revelación y el horizonte de un pintor". *ABC*-Madrid, Nº 12071, 4 Noviembre 1944, p. 14.

Las Academias que recuperaron su realeza tras la victoria nacional y que reanudaron su vida cultural-artística a partir de 1940, aproximadamente, tuvieron especial relevancia en la prensa y revistas. Varias de ellas tuvieron sus propias publicaciones. La Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, la de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y la de Bellas Artes de Sta. Isabel de Hungría de Sevilla, participaron en el mundo cultural-artístico a través del estudio de sus más importantes documentos, manuscritos, pinturas, esculturas, bronces, etc., que atesoraron en sus dependencias o admiraron en los Museos de los que eran cercanas.

Mientras que las Escuelas lógicamente trataron de promocionar a los artistas noveles, casi siempre respaldados por la prensa, las Academias, cuando realizaban exposiciones lo hacían, en su mayoría, con las obras de artistas ya afamados, y que en consecuencia, encontraron su natural acogida en las páginas críticas artísticas. En 1941 la Academia de Bellas Artes de San Carlos organizó una Exposición de obras donadas a esta institución por Mariano Benlliure, José Garnelo, Sorolla, Esteve de Sala, etc.., hecho que fue repetidamente resaltado por los diarios nacionales.

Otro actividad académica marcadamente señalada por la prensa y revistas fue la convocatoria de conferencias de los más variados temas que iban desde "Van Gogh y el porvenir de la pintura" a cargo de Miguel Moya del SEU de Bellas Artes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a las disertaciones de Enrique Lafuente Ferrari sobre el centenario de Francisco de Goya, pasando por el análisis del arte actual realizado por el crítico Benito Rodríguez Filloy.

El propio director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Conde de Romanones, concibió el papel de la institución en su explicación de sus actividades y tareas, en el "ABC" madrileño, definiéndola como *"un indicio del resurgimiento de la cultura española, después del glorioso Movimiento Nacional"*[69]. Agradecido al papel de ilustración que el diario madrileño consagraba a la *"restauración de la vida intelectual, y mejor podríamos decir de la vida espiritual de la Nación"*, Romanones describió las funciones actuales de esta Academia bajo su responsabilidad, reiniciadas en 1937, en la Academia de San Telmo de San Sebastián y normalizadas en la madrileña, a partir de 1939. Había que recuperar el tiempo perdido durante la guerra, y, en consecuencia, intensificar la participación de la Academia en esa recuperación general de la "verdadera España". Para ello Romanones y sus colaboradores se encargaron de cubrir las numerosas vacantes, organizar las secciones, impulsar "Los Anales de la Academia", canalizar la labor de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, incentivar las tareas de restauración del patrimonio artístico, crear nuevas becas a jóvenes

69 ROMANONES, Conde de: "La Real Academia de Bellas Artes en el movimiento artístico de España". *ABC*- Madrid, Nº 11553, 7 marzo 1943, pp. 10 y 11.

artistas como el Premio de "La Raza", celebrar conmemoraciones como el Centenario de Claudio Coello y San Juan de la Cruz, etc.

La prensa también se hizo eco de los discursos de entrada y respuesta de académicos, transcribiéndose los mismos en algunos casos. Así tuvo su relevancia el discurso de Víctor Espinós y la respuesta del Maestro Turina, el significativo de Jacinto Higueras sobre "Martínez Montañés", etc.. Por otra parte, la participación de los académicos, ya fuesen de la Real Academia Española de la Lengua, de la Historia, de la Jurisprudencia, etc., era muy estimada y resaltada en la prensa diaria. Sin duda, el "ABC" madrileño y sevillano fueron los ejemplares más distinguidos con estas colaboraciones. Wenceslao Fernández Florez, Federico García Sánchiz, Luis P. Fuliana, Emilio García Gómez, Natalio Rivas, Santiago Montoto, Víctor Espinós, etc.., disertaron sobre temas tan variados como la restauración de los Sepulcros Reales del Monasterio de Poblet, las obras murillescas, la denostada producción de Rusiñol, la gloria de Mariano Benlliure y José María Sert, la esperanza artística en Eduardo Vicente, etc.

Algunos académicos descollaron también el la labor divulgadora que el Estado español se había propuesto para con su rico tesoro monumental. En este sentido, Santiago Montoto participó en la editorial "Plus Ultra" y en su colección "Los monumentos cardinales de España", dedicando una monografía a *La catedral y el Alcázar de Sevilla* (1948). Con un sencillo y claro lenguaje, Montoto estudió someramente las maravillas cobijadas en estos centros artísticos, ensalzando siempre la raigambre católica española sobre el Al-Andalus.

Otras instituciones incidieron en el mundo cultural-artístico del momento, siendo muy elogiadas en la prensa y revistas. Estas fueron los Círculos de Bellas Artes, centradas casi exclusivamente en Madrid y Barcelona, y haciéndose una referencia secundaria a las actividades también artísticas de otros círculos no exclusivamente plásticos y culturales, como el Círculo Medina y el Mercantil. Al igual que las Reales Academias de Bellas Artes, a los Círculos madrileño y barcelonés se les daba bastante publicidad a sus exposiciones, conferencias, premios, becas, certámenes....

Destacó el Círculo de Bellas Artes madrileño por acoger en sus salas significativas exposiciones en la recuperación española. Así, sus salones exhibieron en la temprana fecha de 1941 la Exposición de Objetos de Culto donados por Alemania y de Prensa Alemana, patrocinada esta última por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de signo claramente propagandístico. Numerosas exposiciones siguieron a estas primeras . Amplias filas de artistas vieron expuestas sus obras, entre ellos Vila Puig, Hidalgo de Caviedes, Benlliure, Fructuoso Orduna, Coullant-Valera, Marceliano Santa María, Ignacio Zuloaga.... Incluso, el Círculo de Bellas Artes realizó una acertada muestra de los artistas

denominados de "La escuela catalana", procedentes del Círculo barcelonés, en la primavera de 1942, intentando demostrarse la estrecha colaboración que debía unir a estas instituciones artísticas en el devenir cultural.

De la misma manera, la prensa catalana de "La Vanguardia" y "Destino" se encargó de dar relevancia a las labores efectuadas por el Círculo barcelonés y a la cantidad y calidad de exhibiciones realizadas. Menos destacadora de individualidades que las tareas expositivas del Círculo madrileño, el barcelonés hizo más hincapié en exposiciones colectivas o de conjunto, tales como una Exposición de Arte e Imaginería religiosa en 1940 y otras dedicadas a la participación catalana en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, a los Artistas Franceses Contemporáneos en 1942, etc.

Incluso en la prensa catalana el Secretario Perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, José Francés, comentó las funciones y actividades del Círculo de Bellas Artes madrileño, sólo comparable a su homónimo barcelonés. Francés incidió en el aspecto social y recreativo que debían reunir estas instituciones, no excesivamente intelectualizadas y abstractas, ya que las alejarían de la población española deseosa de conocimiento y formación. Por otra parte, señaló la independencia y respeto que en todo momento debían profesar los Círculos para con la sociedad franquista, que les permitía existir y desarrollarse. Pero más autodidacta que disciplinado, Francés se confesaba proclive hacia los talleres autónomos e imaginativos que iban proliferando en el Círculo madrileño.

Sin embargo, no todo eran parabienes en los juicios que estimaban las actividades de los Círculos de Bellas Artes. La Falange se mostró un tanto "fastidiada" de tanta conferencia, agasajos, condecoraciones de honor y demás celebraciones que tuvieron lugar en estos centros. La revista "Escorial", mediante las manifestaciones de Carmelo Viñas Mey, atacó la profusión de conferencias de que hacían gala los Círculos de Bellas Artes, conferencias que amenazaban con "asfixiar" la vida intelectual española con sus bizantinismos y lucimientos personales: *"un resabio en el campo intelectual del verbalismo retórico de lo parlamentario; feria de vanidad en que los más "discretos" suelen ser los que no las frecuentan, y, desde luego, son totalmente infecundas en cuanto a resultados de cultura"*[70].

70 VIÑAS MEY, Carmelo: "Glosa al momento intelectual de España". *Escorial*, Nº 6, Abril 1941, pp. 136-140.

II.3.7 Instituciones de intercambios culturales y artísticos con el extranjero

Una vez finalizada la guerra, cuando el aparato del Estado fue encontrando sus definitivos cauces, se reemprendió la labor de reestructurar las relaciones e intercambios culturales con el extranjero,estudiados por Alicia Alted Vigil en su *Política sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española* (1984). En la prensa y en las revistas estos hechos tuvieron especial incidencia en el "Boletín del Ministerio de Educación Nacional" y en el "Indice Cultural Español" del Ministerio de Asuntos Exteriores, organismos responsables de la proyección española en el extranjero. En estas publicaciones no sólamente se recogían las actividades individuales de artistas que iban a triunfar en exposiciones allende los mares, sino que se establecieron auténticos calendarios de conferencias, cursillos, actos mundanos, homenajes, presentaciones de obras, etc. realizados en las diferentes Agregadurías, Embajadas, Consulados, Colegios de España en la más variada geografía que resumían las informaciones y el devenir de la vida artística española años 40.

Varias instituciones centraron la atención de la prensa autárquica en lo referente a estos intercambios. Una de ellas, fue el hoy todavía existente Instituto Italiano de Cultura, inaugurado en Madrid en 1939, bajo los auspicios del Gobierno Italiano y con secciones en las principales ciudades españolas, destacándose la sucursal barcelonesa por la misma intensa actividad que animó a la madrileña. Su primer director, Salvador Papglia, catedrático de Filología Románica de la Universidad de Nápoles, sintetizó la finalidad de la recién creada institución: *"mantener la unidad espiritual entre España e Italia"*[71]. Muchas fueron las conferencias impartidas por profesores asistentes al Instituto sobre diferentes aspectos de la cultura italiana, tales como Mantegna, Miguel Angel, Carrá, Chirico, etc.. que se sucedieron en los breves anuncios que publicaban la prensa y las revistas en sus páginas artísticas culturales. Incluso, adquirió particular relevancia la exposición titulada "Italia e Spagna", patrocinada por el Instituto Italiano en el Palacio de la Virreina de Barcelona, en 1943[72].

No tanta repercusión tuvo el Instituto Alemán de Cultura, a pesar de que también organizara exposiciones significativas como la que de artistas alemanes del siglo XIX se hiciera en sus dependencias barcelonesas en 1944, o la dedicada a "Artistas Alemanes en la época de Durero" en el Madrid de 1945. En cambio, el prestigioso Instituto Francés sí tuvo una intensa relevancia en la prensa y revistas catalanas, sobre todo a raíz de las importantes muestras de arte contemporáneo, tanto español como francés, que organizara el Instituto en sus salones de Barcelona, colaborando en ocasiones con el Círculo Artístico de esta ciudad. En este caso, la "Exposición de Artistas Franceses

71 "Información Nacional. El Instituto Italiano de Cultura". *La Vanguardia*, Nº 22824, 15 Noviembre 1939, p. 4.
72 ROSA, Tristán La: "Arte y Artistas. Las Exposiciones de la Semana". *La Vanguardia*, Nº 23938, 23 Mayo 1943, p. 7.

Contemporáneos", en 1942, fue repetidamente ensalzada por la prensa catalana que vio en ella la señal de avance hacia nuevos derroteros estéticos, entonces inalcanzables para los artistas españoles[73].

Con Francia el intercambio cultural se realizó también a través de los pensionados galos en la Casa Velázquez de Madrid, igualmente dinamizadora de exposiciones de artistas noveles, aunque no tan resaltadas en prensa y revistas como las efectuadas por el Instituto Francés. Unicamente las revistas del CSIC y alguna breve reseña en prensa comentaban, de forma escueta, estas muestras.

El caso de los españoles en Roma, pensionados por la Academia Española de Bellas Artes en Roma, no tuvo un significativo relieve en la prensa y revistas. Se recordaba que artistas geniales como Rosales, Fortuny, Rusiñol... habían permanecido varios años en la ciudad eterna atendiendo a su formación, e incluso artistas entonces vivos, como Manuel Benedito, fueron becados de la Academia, pero escasos artículos trataron del funcionamiento, actividades e importancia de este centro.

Otros países con los que se mantuvo una más o menos fluida relación de intercambios artísticos y culturales, fueron Portugal y Marruecos. El primero considerado un igual y el segundo una colonia reciente aún dependiente de su metrópoli. Dentro de Portugal, Lisboa, a través de su Sociedad Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Antiga, acogió no pocas actividades culturales de afamados críticos, artistas, arquitectos e intelectuales españoles que acudieron a la capital lisboeta a disertar sobre diferentes aspectos culturales-artísticos. César Cort, Francisco Javier Sánchez Cantón, Eugenio Montes, María Luisa Caturla, etc.. protagonizaron una embajada cultural en el país vecino que llevaba consigo asuntos tales como la herencia goyesca, la nueva arquitectura española, la Castilla medieval, las esculturas del Buen Retiro madrileño, etc. En contrapartida, el profesor portugués Reynaldo Dos Santos inauguraba sus "Tardes literarias" en el Teatro de San Luis, de Lisboa, donde asistían numerosos españoles, lejos de su tierra. El "Indice Cultural Español" dio puntual información sobre estos diplomáticos y culturales hechos.

Decíamos que Marruecos era contemplado como una reciente colonia y, en consecuencia, existía la denominada Dirección General de Marruecos y Colonias, encargada de la organización de algunas exposiciones, reseñadas en prensa y que pretendían promocionar las obras de artistas norteafricanos y de españoles inspirados en estas tierras. Así, el "ABC" madrileño con Cecilio Barberán se encargó de cubrir la información de una Exposición de Pintores Pensionados en

73 J.T. : "Las Exposiciones y los artistas. Los jóvenes pintores franceses". *Destino*, Nº 273, 10 Octubre 1942, p. 11.

Marruecos, procedentes de las diferentes Escuelas Superiores de Bellas Artes, patrocinada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y realizada en la capital de España en 1946[74].

Pero en esa búsqueda de una cultura-arte fácilmente exportable, el continente americano ofrecía un marco importante de promoción y aplauso. Desde la guerra, el bando nacionalista había mantenido la dominante idea del Imperio, y si la extensión física de éste se había perdido en 1898, la que se pensaba "misión moral-espiritual-programática" de la antigua metrópoli con respecto a sus colonias aún no se había extinguido para los totalitarios nacionalistas. "Orientación Española" y la prensa periódica constituida por "El Correo de Galicia" y el "Diario Español", ya recogieron durante la contienda los apoyos para la causa franquista, estableciéndose una corriente de simpatía hacia la "Nueva España" que continuaría durante la autarquía en publicaciones como "Meridiano" y "Mundo Hispánico".

De nuevo, el "Indice Cultural Español" se encargó de dar a conocer a los españoles las actividades celebradas en centros tales como la Asociación de la Prensa de Río de Janeiro, donde el Agregado Cultural español en Brasil, Manuel Augusto García Viñolas, conmemoró el II Centenario del nacimiento de Goya, con su conferencia "Goya y sus fantasmas", o las exposiciones de artistas españoles como Alberto Junyent en Santiago de Chile, los artistas catalanes que en esta misma ciudad figuraron en una exposición colectiva en 1947 en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, etc..

La España franquista gustaba de mostrar al mundo su "impulso de civilización" a las poblaciones iberoamericanas desde la conquista de las Américas y uno de los elementos de referencia con que contaba para este proselitismo moral era la herencia arquitectónica española en el nuevo mundo. Por este motivo, fue relativamente resaltada la celebración de la Exposición de Arquitectura Iberoamericana en la Academia de Bellas Artes de Estocolmo, en la primavera de 1946, y las consecuentes conferencias de los Arquitectos Muguruza Otaño y Galíndez, en la Sociedad Sueco-Española y en el Club Internacional[75].

No obstante, fue el CSIC el que con una labor más discreta y efectiva se encargó de organizar intercambios culturales con el extranjero, que iban desde la creación de la ya citada Universidad Internacional Menéndez Pelayo hasta las becas de formación para estudiosos y artistas españoles en el extranjero, dando realización práctica a la Ley que autorizaba la creación en el extranjero de bibliotecas, institutos y centros culturales: *"La proyección más importante de una nación en el exterior tiene lugar a través de las misiones e instituciones culturales. En este camino,*

74 BARBERAN, Cecilio: "Arte y Artistas. La Exposición de Pintores Pensionados en Marruecos". *ABC*-Madrid, Nº 12432, 2 Enero 1946, p. 22.
75 *Indice Cultural Español*, Nº 5, 1 Junio 1946, pp. 44 y 45.

todas las naciones han dedicado preferente atención a la creación de institutos y establecimientos de cultura en el extranjero"[76].

II.4 REVISIONES HISTORICO-ARTISTICAS

II.4.1 Los artistas más estudiados: El Greco, Velázquez y Goya

Los modelos por excelencia del franquismo que continua y ejemplarmente fueron resaltados en prensa y revistas formaban la cuasi sagrada trinidad: el Greco, Velázquez y Goya. De estos maestros proliferaron estudios desde todos los puntos de vista posibles: anecdóticos, rigurosos, formalistas, críticos, revisionistas, etc. Los críticos e historiadores del momento no dejaron de escribir sus monografías o extensos artículos sobre el asunto. Gaya Nuño, Lafuente Ferrari, Barberán, Camón Aznar, Azcoaga, Junoy, Cossío.... fueron acercándose a estas figuras tratando de desmenuzar su siempre confuso pasado y descubrir lo inédito, en su aportación a la cultura española.

La revista "Santo y Seña" fue la única que dedicó un número monográfico a la celebración del IV Centenario del nacimiento del Greco, no registrándose en otras publicaciones actos conmemorativos al acontecimiento, a pesar de ser el artista cretense uno de los más preferidos por los intelectuales y críticos del franquismo. A Cataluña y al grupo de Rusiñol, en el que se encontraba el joven d'Ors, le había correspondido la exclusiva de la recuperación de un Greco abandonado en almacenes y buhardillas. Al Madrid de la autarquía le interesó sobremanera las místicas y arrebatadas formas del maestro, en las que vio el alma encendida del atormentado español. Una "pega" tenía, sin embargo, el Greco, y ésta era su origen cretense, inconveniente que una vez más el espíritu de asimilación y cristianización hispano iba a salvar convirtiendo artística y moralmente al cretense en la imperial Toledo.

Si para la recién vencida República y su prensa, el Greco era un espíritu libre e independiente de su época, por encima de las mezquindades de la vida terrenal, la prensa autárquica lo convirtió en el maestro por excelencia de la mística más católica y española. Espíritu de fuego y comunión divina, sus volátiles personajes encarnaban la "aspiración angelical" de la sociedad intelectual española, animada en parte por el concepto dorsiano de conciencia-ángel. En las críticas artísticas parecerse al Greco o haber asimilado su espíritu, constituía todo un triunfo personal y artistas

76 *Indice Cultural Español*, Nº 22, 28 Mayo 1945, p. 338.

contemporáneos como Pedro Pruna, cultivaron su lección, pero desde la óptica del androginismo más vacuo, para la que resultaban miopes los críticos del momento.

La erudita María Luisa Caturla elaboró una interesante investigación sobre la obra que el Greco dedicara a la Verónica[77], a la que conectó con antecedentes medievales y bizantinos, demostrando la genialidad del Greco por el giro que éste imprimió a este tema iconográfico. La extraña originalidad de su pintura fascinó a los críticos, viendo algunos en este maestro un continuador de la Escuela Veneciana instalado accidental y milagrosamente en la España de Felipe II, otros un genial prebarroco de alma hispana o un transgresor del pasado Renacimiento.

Frente al espíritu del Greco, la contención de Velázquez. Su serenidad y realismo que hacían inquietante lo verosímil por su intensa penetración, tal y como había observado con anterioridad José Ortega y Gasset, el hecho de haber sido el intérprete del imperio español, etc.. ganaban las preferencias y el gusto simbólico-estético de los intelectuales del Régimen. Para los más sutiles, Velázquez trascendía la realidad haciendo emerger de la misma sus raíces "cósmicas", tanto en la vaga mirada de un rey como en un extraviado bufón, y presentando la verdad como un jeroglífico a resolver por el contemplador. Así juzgaba al maestro del Siglo de Oro, Enrique Azcoaga: *"El verdadero pintor, el pintor más que de realidad de la verdad, por haber conquistado en gran parte el secreto profundísimo de aquello que pinta, o dice de cualquier manera sus conquistas extraordinarias, o procura que su tesoro se descifre formalmente con aquellos medios expresivos que los representen con justeza pero sin pomposidad"*[78].

España siempre había armonizado contrarios, las herencias cristianas y árabes se fusionaron en el Mudéjar, tan apreciado por la corriente de arquitectura popular, paganismo renacentista y Contrarreforma en centros de la España imperial como Toledo y Salamanca, caballeros y monjes en la Edad Media, etc., y en el caso de pintores tan contrarios como el "clerical" el Greco y el "mundano" Velázquez, demostró una vez más su asombrosa diversidad difícilmente exportable: *"Velázquez, ¡Qué distinto!. Bastaría el contraste entre ambos para honrar a la Nación que ha sabido, en caso único, producir por influjo racial, por obra de lo más propio, dos artes tan diferentes y que - pese a ser opuestos- sean, no obstante, los dos insustituiblemente españoles; algo que se crea aquí y que no se puede crear de esa manera ningún otro pueblo del mundo"*[79].

77 CATURLA, María Luisa. *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco.* Madrid, Revista de Occidente, 1944.
78 AZCOAGA, Enrique: "Palabras sobre Velázquez". *Cartel de las Artes*, Nº 2, 1 Julio 1945, Contraportada.
79 ABRIL, Manuel: "¡Completo el Museo del Prado!". *ABC*-Madrid, Nº 10472, 10 Septiembre 1939, p. 3.

De Velázquez, como diría Eugenio d'Ors, se apreciaba esa constante aspiración al clasicismo, pero al igual que el pensador catalán, se reconocía en el sevillano la imposibilidad de dejar de ser un barroco genial. La escenografía velazqueña sugestionaba los ánimos más secos, que vieron en el artista la imagen más compleja y veraz de la sociedad de su momento histórico. El arquitecto Fernando Chueca Goitia comparó al maestro sevillano con un artista muy apreciado durante la autarquía: Juan de Villanueva, resaltando en ambos la sinceridad con respecto a su país y siglo: *"Villanueva pertenece a su época, albores del Romanticismo, lo mismo que Velázquez a la suya, Siglo de Oro del Barroco español. Y de la misma manera que el gran pintor hizo vivir en su lienzo las constantes barrocas de su tiempo expresadas con la serenidad clásica de su estilo, así el gran arquitecto dejó prendido, en sus piedras aquel inquieto amanecer romántico que se viste con las galas heroicas de los órdenes clásicos"*[80].

La bibliografía producida por el fenómeno Velázquez fue pormenorizadamente recogida por Juan Antonio Gaya Nuño en los años 60[81], y en esta recopilación se incluyen lógicamente las obras dedicadas al pintor que durante los años del presente estudio se realizaron. No obstante, destacar algunos libros que fueron recibidos en los años 40 con críticas positivas, tales como el perteneciente a Angel Dotor y Municio, típico ejemplar de divulgación artística; Antonio Igual Ubeda con sus *Tres pintores españoles* (1943), ensalzando las maravillas del Greco, Velázquez y Goya; el magnífico, sencillo y original en sus planteamientos de Enrique Lafuente Ferrari, y un extenso etcétera.

Numerosos artículos, tanto en prensa como en revistas, trataron de definir, justificar y admirar la revolucionaria obra de Goya. Para una parte de los autores, Goya se revolvía contra una época caduca y academizante, significativamente impuesta por modelos franceses, y establecía un paréntesis inigualable de iberismo y reciedad, que anunciaba las libertades futuras, *"Goya ha sido el precursor del siglo XIX en lo pictórico del impresionismo; en otra; en lo psicológico, de lo temperamental; en lo patético, del guiñolismo; en lo ideológico, del racionalismo; en lo satírico, del comentario social de los dibujantes de periódico"*[82].

Si para la prensa republicana y sus artífices, como José Bergamín, en "Hora de España", Goya había sido el pintor ajeno a todo convencionalismo y normativa, el de la "real gana", que de haber vivido en plena guerra civil habría participado en el bando republicano, al igual que actuaba Picasso, al que se veía como el Goya actual, *"Del disparatado español Goya al no menos español y*

---

80 CHUECA GOITIA, Fernando: "Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 2, Abril-Junio 1943, pp. 19-49.
81 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez.* Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963.
82 ABRIL, Manuel: "¡Completo el Museo del Prado!". op. cit.

disparatado Picasso, a mi juicio, sólamente un paso. El del entendimiento revolucionario de lo español[83], la prensa franquista se apropió igualmente de este paradójico ídolo al que consideró de ahora en adelante como "*artista insuperado y español de inconfundible solera racial (...) Porque Goya es, ante todo y sobre todo, uno de los más recios y acabados arquetipos del alma de la raza*"[84].

Los republicanos imaginaron un Goya miliciano, comprometido con la causa liberal y amigo de las clases populares como señala Niger Glendinning en *Goya y sus críticos* (1983), y acogieron su veta brava como un simbólico puño contra el fascismo. Por su parte, los "nacionales" concibieron un Goya reaccionario y patriota, disminuyendo la importancia de algunas asignaturas pendientes de su caso, como el cuestionable sentimiento religioso y sus posibles simpatías enciclopedistas. De la primera "torpeza", numerosos artículos y capítulos de obras monográficas se empeñaron en minimizar este posible "defecto" y las obras "La última comunión de San José de Calasanz", los frescos de San Antonio de la Florida y del Pilar zaragozano, se pusieron como ejemplo de una íntima religiosidad goyesca[85], y de su segunda "debilidad", se le disculpaba por las que se consideraban malas compañías como Jovellanos y sobre todo, por la influencia de la Masonería.

1946 fue un año especial para la controvertida personalidad de Goya, ya que desde el mes de Marzo fueron celebrándose en diferentes puntos de la geografía española, numerosos actos conmemorativos, culturales y artísticos-expositivos con motivo del II Centenario de su nacimiento. La Biblioteca Nacional, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Palacio de Oriente, el Museo de Arte Moderno, etc., dieron cabida a diferentes exposiciones como "Grabados y Dibujos de Goya", "Vida de Goya", "Autorretratos Españoles" y "La época de Goya", respectivamente. Hechos prolija y exaltadoramente recogidos por la prensa y revistas, destacándose sobre todo el monográfico dedicado al artista por la "Revista de Ideas Estéticas"[86], con las colaboraciones de Francisco Javier Sánchez Cantón, Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, José Antonio Gaya Nuño, Valentín de Sambricio, Fernando Chueca Goitia, etc.. Autores que aportaron nuevas visiones sobre el debatido maestro como el tratamiento espectacular de las masas, el intimismo de sus interiores, el malhumor y el inconsciente plagado de monstruos precursores de horribles catástrofes, el casticismo chulesco desafiante, el anuncio del más escalofriante del Surrealismo, etc.

De nuevo citando a Glendinning, durante el año 1946 la unión de religión y nacionalismo inspiró numerosos artículos con motivo del centenario goyesco. A Goya se le trataba de

---

83 BERGAMIN, José: "Pintar como querer. (Goya, todo y nada de España)". *Hora de España,* Nº 5, Mayo 1937, pp. 13-25.
84 DOTOR Y MUNICIO, Angel: "Espíritu y forma. Evocación de Goya en 1946. Su Bicentenario". *Arriba España,* Nº 3183, 1 Febrero 1946, p. 3.
85 SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: "Goya, pintor religioso". *Revista de Ideas Estéticas,* Nº 15-16, Julio-Diciembre 1946, pp. 3-32.
86 Nº 15-16, Julio-Diciembre, 1946.

presentar como el paradigma de la "españolidad", a cualquier intento de acusación de "afrancesamiento" se le respondía con la imagen de un Goya patriota, basada sobre todo en el dramatismo de su serie "Desastres de la Guerra", e incluso el propio Caudillo alentó planes de formación de un museo de Goya dentro del Prado con fines artísticos y también propagandísticos.

Por su parte, contra las dudas con respecto a sus creencias religiosas, se admitía que en efecto la obra goyesca no abundaba en temas devocionales, pero algunos autores, -sobre todo Francisco Pompey-, vieron que la mayor parte de su producción plástica estaba inmersa en un curioso sentido democrático-religioso, que convertía los ideales contemporáneos en manifestaciones propias de un alma católica aunque no entregada a prácticas religiosas externas. Para Pompey, la obra de Goya traslucía una religiosidad atormentada pero auténtica, completamente alejada del sentimiento de compromiso político y laico que quiso ver Francis Klingender en *Goya in the democratic tradition* (1948).

Al igual que en el caso Velázquez, Goya inspiró una nutrida bibliografía, sobresaliendo el creativo estudio del exilado en Argentina, Ramón Gómez de la Serna, *Don Francisco de Goya y Lucientes* (1942); la personal visión de Eugenio d'Ors, en *El Arte de Goya seguido de la otra visita al Museo del Prado* (1942); el poético reconstructor de la leyenda vital goyesca con Francisco Pompey y su *Goya. Su vida y sus obras* (1945), etc.. Pero entre este conjunto, se hace tremendamente sugerente y novedosa la aportación de Enrique Lafuente Ferrari en *La situación y la estela del arte de Goya* (1947), en el que este prolífico autor nos muestra a un Goya contradictorio, poco confesional, afectado de "alergias estéticas"[87], excelente precursor del futuro artístico, romántico nacional, etc.

II.4.2. La tradición y la imaginería polícroma religiosa

Uno de los elementos fundamentales en la defensa de la tradición española, fue el arte de la imaginería polícroma religiosa española, considerado como el arte más genuinamente hispano. Este apasionamiento tuvo, en gran medida, un origen práctico, esto es, la destrucción por el bando republicano de una importante cantidad de arte devocional, tanto rural como urbano, durante la guerra, y la lógica ausencia de dignas imágenes de santos y vírgenes. En un primer momento, el problema trató de paliarse a través de una producción masiva de "santos de palo" que llenasen los nichos desiertos de las iglesias. Mas pronto esta solución se tornó problema, por la escasa o nula calidad que ofrecían estas imágenes hechas en serie, carentes de un mínimo de rigor y carácter. Contra esta situación se alzaron numerosas voces que denunciaron este comercio que tendía a

87 Lafuente admitía la existencia de este concepto creado por él mismo y que afirmaba los sorprendentes adelantos a su época de algunos geniales artistas, que curiosamente podían llegar a recibir influencias estéticas de los puntos más alejados de su cultura y sociedad.

arruinar la tradición de autores religiosos que siempre ofreció España. Desde las páginas de los diarios y las revistas se hicieron repetidos llamamientos a artistas consagrados y noveles para que solventasen este problema llamando a su patriotismo y religión , e incluso se insistió en la necesaria creación de un organismo regulador de la iconografía y exigencias de calidad en el arte devocional.

Numerosos estudios se efectuaron sobre arte antiguo, medieval, renacentista y barroco español que pretendían subrayar la profunda esencia religiosa ibérica. Para la mayoría de los autores del momento, en España se era plenamente artista cuando se comulgaba con la fe católica que se creía única, pero todo esto no parecía animar a los artistas contemporáneos españoles, algo reacios a la interpretación actual de temas cristológicos, marianos, martirológicos, etc. No obstante, a los artistas españoles se les instaba a la renovación de su secular arte religioso que llevara a sus imágenes el espíritu del heroísmo y martirio de la época actual. Continuamente se aludía a la "crisis de la imaginería", y cuando se alumbraban obras religiosas como la restauración de los frescos de la Catedral de Vich por José María Sert, la sensibilidad femenina en el tema religioso a cargo de Rosario de Velasco, Julia Minguillón y María Llimona, las realizaciones "angelicales" de José Aguiar, etc., el aplauso era unánime.

También la bibliografía contribuyó a la formulación de ese modelo iconográfico religioso, e incluso, llegó a celebrarse la desolación que la guerra había impuesto en muchos puntos de España que no sobresalían precisamente por sus monumentos devocionales y que ahora se les presentaba una ocasión de crear una alternativa.. El Presbítero Ferrando Roig, en sus *Dos años de arte religioso* (1942), desarrolló esta atrevida tesis *"considerada como punto de partida para la renovación de la liturgia y del arte religioso español"*. A Dios había que darle primacía y no se admitían los apresuramientos: *"Que nada se restaure, que nada se reponga, que no sea digno del Altísimo menester a que ha de dedicarse. Es preferible tener pocas cosas, pero que éstas sean decorosas y a ser posibles ricas. Nuestro peor enemigo en estos momentos, puede ser la prisa"*. En otros casos, las alusiones no eran tan directas y evidentes, sino que únicamente se hacía una aportación al mínimo de conocimientos sacros que debían poseer los artistas y apreciar el público. En esta corriente erudita, se inserta la obra de Anselmo Gascón de Gotor, *El crucifijo y el arte* (1944), recopilación iconográfica de este tema cristiano.

Varios modelos de imaginería se exponían como hitos a revisar y reivindicar, muchos de ellos admirados en el Museo Nacional de Escultura Religiosa de Valladolid, como Montañés, Juan de Juni, Mena, etc.. y si a los artistas individuales no impulsaba en exceso estas figuras del arte español, el problema se planteó y trató de resolverse a nivel colectivo e institucional, mediante la Obra Sindical Artesanía, que a través de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria y Comercio

atendió a la doble vertiente económica y artística de este asunto. De nuevo defensora de la tradición, Falange resaltaba los valores hispanos y propugnaba una "revisión actualizadora" de esas imágenes sacras en los artistas de entonces: *"La escultura, que entre nosotros se ha mantenido alejada de todo empirismo angustiado, fiel a sus leyes fundamentales, es la que más fácilmente suele situarse en la línea de la verdadera tradición. Esta continuidad no debe ser entendida sin embargo, como repetición contumaz de los módulos antiguos. El artista ha de ser siempre hombre de su tiempo"*[88]. A algunos artistas se les consideró acertados en estas generales exigencias como Ignacio Pinazo, Pérez Comendador, Benlliure, Planes, etc., y otros fracasaron con estrépito como el "modelo erróneo" del pintor Benito Prieto y su polémico "Cristo" de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948.

En esta renovación de la imaginería y la iconografía religiosa, que parecía haberse inaugurado con la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria en 1939, no se habían producido geniales creaciones y cuando el elemento revolucionario trató de hacerse paso, fue mal acogido por aquellos que así decían desearlo. Este fue el caso del controvertido lienzo de Benito Prieto, en el que se presentaba un Cristo telúrico y expresionista, con un cargado acento dramático y una postura que produjo el rechazo de las autoridades religiosas y seglares. El Cristo de Prieto, en vez de devoción producía a los críticos un terror espeluznante, superando incluso a los chorreantes Cristos de Grünewald y los límites estéticos de Lessing. No, esta imagen se juzgó como impresentable y como alucinación fue desechada, no sin producir cierta polémica a nivel de prensa y revistas: *"¿Pero es ésta la muerte del Justo? ¿Puede entregarse a la contemplación apasionada un cadáver, en el que sólo han dejado huella las torturas físicas? (...) Y en esta feroz anatomía, la imaginación del espectador se rinde acobardada ante su incapacidad de acompañar al artista en ese último límite de su audacia representativa. El espanto de esta imagen se ve acrecido por ese tratamiento plástico tan pungente, que nos hace dudar si su color es de leño o de momia"*[89].

II.4.3 Modelos artísticos y culturales del pasado

El Régimen franquista deseó encontrar ejemplos legitimadores y con una enorme carga, al mismo tiempo espiritual y guerrera, en el pasado español y universal. El Gótico, nacido en Francia, para pesar de los teóricos del momento, encontró una lograda realización plástica del espiritualismo más sublime y en este estilo se comenzaron a reconocer concomitancias de unidad y mesianismo muy apropiadas para el nuevo orden de cosas: *"Con el Gótico todo cambia de ambiente,*

88 RODRIGUEZ FILLOY, Benito: "Crítica de arte. La escultura en Madrid". *Arte y Hogar*, Nº 4, Marzo, 1944, p. 19.
89 J.C.A: "Arte y Artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes". *ABC*-Madrid, Nº 13163, 9 Mayo 1948, p. 23.

incluso la figura de Cristo. Los pueblos germanos, inclinados por naturaleza a lo concreto, real, histórico, lo consideraron ya desde un principio como al héroe, al Caudillo que nos arrastra con sus esforzados hechos"[90]. No obstante, las catedrales góticas con sus filigranas no encontraron tan unánime aceptación como en el caso del austero Escorial, e, incluso, historiadores como José Camón Aznar manifestaron su desapego a este lenguaje arquitectónico por la excesiva fantasía derrochada en sus complejas realizaciones. Significativamente eran preferidas las catedrales más serenas y firmes, estimándose por ejemplo la herreriana Catedral de Valladolid, estudiada por Fernando Chueca Goitia, con el patrocinio del CSIC y su Instituto Diego Velázquez.

Si el Gótico despertaba leves sospechas de "afrancesamiento", e incluso, de luteranismo y anglicanismo, no digamos el Renacimiento italiano y su importación a España. El Renacimiento de príncipes tiranos, frailes literatos y obscenos, banqueros desalmados, mujeres envenenadoras y poetas ateos, no podía, -ni mínimamente-, servir como ejemplo mimético de la España de Franco, *"El Renacimiento escinde la creación y carga la naturaleza a la cuenta del diablo"*. Disgregador y excesivamente confiado a la matemática se veía al Renacimiento que en contraposición al Gótico, estimulaba a un hombre ensorberbecido y poco sumiso: *"sobre las líneas angélicamente lanzadas al espacio, reptan toda una naturaleza hinchada de savia y de elemental energía. No existía ese dualismo con que el Renacimiento escindió al mundo"*[91]. España se había alejado de esta situación de erudición "poco piadosa", a través de su asimilación mediatizada por el dogma católico. Para los críticos del momento, a España le cabía "el honor" de haber cristianizado el Renacimiento, y ¿qué mejor ejemplo, de nuevo, que el conjunto escurialense?. España frente a un Bocaccio, Castiglione, Maquiavelo, Aretino... antepuso a sus Reyes Católicos, a Cisneros, a Nebrija, a Fray Luis de Granada, al Infante Don Juan Manuel, aunque se olvidó intencionadamente de un Fernando de Rojas y un Arcipreste de Hita, entre otros.

Frente a ese Renacimiento Italiano, uno de los modelos más paradigmáticos fue El Escorial que aunaba los perfiles de monje y soldado, tan ensalzados en la primera autarquía, colmaba las aspiraciones de disciplina y orden de los arquitectos de la reconstrucción española y daba una idea material-ejemplar de lo que debería ser el indestructible Estado-Nación franquista a lo largo de su dilatada vida. En consecuencia, no hubo periódico ni revista que no divulgara las excelencias de este conjunto.. Ya Giménez Caballero, en 1935 y en su obra *El Arte y el Estado*, convirtió al conjunto escurialense en una materialización plástica del Estado. El summum del orden, la disciplina, la jerarquía, la unidad, el catolicismo y la razón política, debía ser adoptado inmediatamente por un Estado que se preciara de las mismas virtudes. El impacto visual-simbólico de este monumento

90 GENADIO SANMIGUEL, O.S.B: "Espiritualidad antigua y moderna". *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 37-51.
91 CAMON AZNAR, José: "Interpretación romanista del Greco". *Escorial*, Nº 5, Marzo 1941, pp. 365-384,

inspiraría numerosas exaltaciones, comparaciones, poesías, estudios pormenorizados, reportajes gráficos, etc. tanto en prensa como en revistas. Lugar de retiro espiritual y morada de un rey que había mantenido un imperio, El Escorial con su áspera arquitectura se imponía como el elemento modélico de la nueva España franquista que igualmente aspiraba a perfección y eternidad.

El sector falangista estimaba especialmente el conjunto de El Escorial[92] y una revista de esta facción política recibiría el nombre del monasterio, con la misión de levantar una vida nueva y ejemplar sobre los muertos recuperados por los nuevos conquistadores de España. La revista "Acción Española", ya durante la guerra y al igual que la mayoría de las publicaciones del momento, ensalzó la labor del inmortal Juan de Herrera en su obra principal[93]. El modelo de El Escorial no perdió ni brillos ni adeptos durante toda la autarquía, persistiendo como símbolo de perfección formal, emblemática y moral. Enrique Azcoaga se manifestó fascinado por el conjunto que siendo una realización plástica del tiempo como orden supremo, se ofrecía a sus contempladores en una ilimitada sucesión de perfectas magnitudes y "*sintiendo hondamente la ecuación problemática que las generaciones de su alrededor se plantean, yergue arquitectónicamente la pura ecuación necesaria y la resuelve con augusta intrepidez*"[94].

Por otra parte, modelos de pensamiento como Luis Vives[95], el Cardenal Cisneros, San Isidoro de León, Luis Balmes, Sta. Teresa de Jesús, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, etc.,se encontraban entre los personajes más convocados del pasado español, mientras que de otros se alejaban o se desconfiaba abiertamente, como Ramón Llull, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Miguel Servet, etc.. Un grupo de revistas como las pertenecientes al CSIC, se presentaron como continuadoras de la línea de pensamiento recopilador y revisionista de Menéndez Pelayo; otras manifestaron su admiración a los místicos españoles, ejemplos de raza y genialidad hispánicas como "Mio Cid", "Flechas y Pelayos", "Acción Española";..las publicaciones religiosas como "Razón y Fe" y "Ciudad de Dios" se confesaron entusiastas de la sabiduría enciclopédica de San Isidoro[96] y anhelaron la labor de mecenazgo y protección artística ejercida en su época por el Cardenal Cisneros.

---

92 Incluso los restos mortales del propio José Antonio habían viajado bajo la luz de las antorchas desde Alicante hasta el Monasterio.

93 PEMAN, José María: "Fragmentos de un poema inédito sobre la guerra actual". *Acción Española*, Nº 89, Marzo 1937, pp. 22-41.

94 AZCOAGA, Enrique: "Epístola a un arquitecto enamorado de El Escorial". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 43, Julio 1945, pp. 247-276.

95 La revista *Escorial* recordó la celebración del centenario de la muerte del pensador en 1940 y se sintió en la obligación moral de recuperar su significativa figura, "*Hay que estudiar y traer a Luis Vives, como a todos los grandes pensadores, transidos de humanidad, precavidamente curados de este funesto mal de siglo, que nos lleva a leer deprisa libros que se escribieron despacio y nos tienta a escribir de hombres y doctrinas antes de madurar el pensamiento. Lo que importa es reconquistar en aquellas páginas su quicio espiritual y el nuestro propio*" (CORTS GRAU, José. "Luis Vives y nosotros". *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 53-69).

96 De San Isidoro en el IV Congreso, los falangistas llegaron a decir que al reconocer el sabio la necesidad de la unificación de la iglesia, anunciaba la unidad cultural de España con perspectivas universalistas, tal y como

Una forma de acercarse a los modelos de la "nueva España" es la observación de la temática abordada en los estudios dedicados al pasado histórico y artístico español en la prensa y revistas. A través de este camino, vemos una evidente proliferación de artículos y bibliografía referentes al Siglo de Oro, el Imperio hispánico en América, el Barroco madrileño y andaluz, y en menor medida, cuestiones medievalistas y de la España antigua de dominación romana. Hubo una época que apenas se trató, ya que se aludía a ella para denostarla o se ignoraba intencionadamente su existencia: el siglo XVIII. Para el espíritu franquista, desde el siglo de las luces, España había comenzado su decadencia al acoger a los judíos y masones que fueron minando los cimientos del Imperio español. El ateísmo, el librepensamiento, la libertad de costumbres, etc. se asentaron en una España de débiles monarcas, y para sus seguidores sólo Franco pudo poner remedio a tan desesperanzadora herencia, *"nosotros tenemos ahora que derribar la frivolidad de un siglo, que desterrar el último vestigio del fatal espíritu de la Enciclopedia"*.

Consecuencia de este desprestigiado siglo, demoledor de la catolicidad española y de su unidad de pensamiento-sentimiento, el siglo XIX, siglo de la desamortización, tampoco despertó entusiasmos entre los intelectuales del Régimen y sus revistas. La Falange, desde un primer momento, se manifestó en contra del espíritu de este siglo al que veía acomodaticio y rentista, ignoró o despreció el Romanticismo y condenó su Realismo por "edulcorado". Ni artistas bohemios, ni apacibles pintores de caballete servirían para el ideal de Falange: *"Al siglo XIX le va bien su ambiente burgués de camilla, cómoda y quinqué* (...) *Sonríe a lo decadente y se alborota la melena y desmaya los gestos cuando el amor encorsetado se asoma a los balcones"*[97].

No obstante, de forma paralela fue haciéndose una revisión valorativa de esta centuria a través de varias exposiciones, - "Autorretratos del siglo XIX", "Vicente López"..-, que trató de extraer de una multitud de piezas sobresalientes en la España del momento. En este sentido, tuvo un importante papel la animación que Mariano de Rivas supo imprimir en su Museo Romántico y el foco catalán con "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". A pesar de ello, la tendencia unánime era la de cierta desconfianza con respecto a esta época, que se hizo ataque directo cuando se trataba la recientísima crisis "fin de siècle". De este modo una abundante bibliografía intentó

---

afirmaba FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor. "Hechos de la Falange". *Escorial*, (Nº 1, Noviembre 1940, pp. 157-163).

97 POMBO ANGULO, Manuel: "La Exposición de pintura del siglo XIX". *Vértice*, Nº 42, Marzo 1941, pp. 33-36.

clarificar las figuras de Vicente López[98]; Joaquín Sorolla[99]; Joaquín de Vayreda[100]; Isidro Nonell[101], etc.

En el foco catalán los modelos monumentales referenciales se situaban en el Monasterio de Montserrat, y más concretamente en el de Poblet, sobre todo a raíz de las restauraciones que Federico Marés hizo de los Sepulcros Reales en 1945. Este hecho sirvió para establecer los rigurosos criterios de restauración que debían presidir obras de esta índole. José Camón Aznar juzgó como acertadas las técnicas y el resultado de Marés, muy adecuados con lo que Camón llamó el cientifismo vital en el presente y respetuoso con el pasado que se trataba de implantar, y al mismo tiempo señaló la calidad y especiales características de ese momento artístico: *"Pero este arte catalán del siglo XIV, sin estar conformado con los rigores canónicos del helenismo, participa, sin embargo, de la modulación orgánica de un clasicismo prerrenaciente. Es éste el instante más feliz de nuestra escultura levantina"*[102].

Pero desde el inicio de la Autarquía y también durante la guerra se repitió un modelo que quería enlazar con la tradición española siendo a su vez legitimado por ésta: Francisco Franco. La efigie de Franco, inaugurando un nuevo estilo paternal y firme, fue acuñada y difundida por los periódicos y revistas que reprodujeron de forma ostentosa, las obras de artistas como Agustín Segura, Daniel Vázquez Díaz, Vicente Navarro, Enrique Marín, José Planes, Fernando Alvarez de Sotomayor, Ismael Blat, José Aguiar, Segrelles, etc.., que estilizaban, idealizaban, exaltaban o imponían al nuevo héroe. Hasta el año 1942 este culto a una imagen constituía la religión de todos los días y, una vez asentada la idea-realidad de Franco como forjador del nuevo Imperio,fue disminuyendo el culto a esta imagen, aunque sin diluirse del todo.

La proyección sublimada del carácter y el ideal de Franco se resumió en el proyecto y realización del Valle de Los Caídos. Como todos sabemos, en 1939 fue concebido el proyecto que se instalaría en el Cuelgamuros de la sierra del Guadarrama, en 1942 comenzaron las obras y no se culminó el monumento hasta 1958, sin contar con los sucesivos concursos convocados para tal fin a lo largo de estos años. Mucho se ha escrito sobre la intencionalidad franquista que animó esta realización, la simbología que la informaba, el colosalismo evidente de sus formas, etc., una vez desaparecido Franco. Pero alejándonos un poco de las afirmaciones de Alejandro Cirici Pellicer en su

98 AGUILERA, Emiliano M. *Vicente López.* Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946.
99 ABRIL, Marcelo. *Sorolla.* Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1944.
100 BENET, Rafael. *La figura patricia y el arte de Joaquín de Vayreda.* Barcelona, Biblioteca Figuras Ilustres, 1943.
101 BENET, Rafael. *Isidro Nonell y su época.* Barcelona, Iberia, 1947.
102 CAMON AZNAR, José: "Unas tumbas resucitadas y unos tapices copiados". *ABC*- Sevilla, Nº 13235, 12 Enero 1946, p. 2.

Estética del Franquismo (1977), sobre la escasa información y confusas explicaciones del proyecto durante la autarquía, en la prensa y revistas consultadas se registran numerosas y, hasta cierto punto, esclarecedores artículos sobre el mismo. Incluso se reprodujeron en múltiples ocasiones las maquetas, anteproyectos y perspectivas axionométricas de la futura cripta-iglesia-monasterio. Sirva de ejemplo la información contenida en un artículo del "ABC" madrileño, donde se describía su localización geográfica concreta, el valor escenográfico del paisaje circundante, las repoblaciones forestales que enriquecerían el enclave, etc.[103]. Igualmente se comentaron los logros escultóricos de Víctor de los Ríos y J. de Avalos, reproduciéndose las obras de los mismos.

Otro aspecto a destacar en la búsqueda de un arte con emblemáticos modelos, fue la dimensión sublimada que adquirió la Artesanía, el buen oficio. Parafraseando de nuevo a Cirici Pellicer, mientras para representar la imagen del Estado-Franco todo monumentalismo y aparato eran escasos, el ámbito cotidiano del hombre dentro de su célula familiar debía ser íntimo, acogedor, bucólico, tremendamente doméstico, a semejanza con la dualidad nazi en este mismo aspecto. Para estos entornos reducidos, la melancolía hacia los gremios medievales se mostró muy intensa y la Obra Sindical Artesanía desarrolló una labor de promoción y divulgación de estos menesteres, paralela a la difusión de la arquitectura popular española.

Estrechamente ligadas a la labor artesanal estuvieron las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos, tan alabadas por la prensa en la persona de su director, Luis Salas y María. Para los críticos ello significaba el retorno a la belleza, la rebeldía contra la excesiva industrialización que se avecinaba, y una vez más, otra manifestación española de la denominada "reserva espiritual de Occidente": *"Las floraciones más bellas de la vida actual de España son todas aquellas que tienen relación con la artesanía. Artesanía que lucha por desterrar de nuestro hogar cuanto objeto decorativo frío, industria y exótico entró en él, y para caldearlo, a la vez, con la obra en donde está presente el espíritu y la mano artística de nuestros hombres"*[104]. En estas escuelas se establecieron las condiciones deseables para la continuación de la tradición española, y así se aunaban la artesanía y la imaginería española, sobre todo mediante la creación de la sección de Estatuaria Religiosa, nacida en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, en 1944.[105].

Este fomento hizo que desde 1940 el Museo de Artes Decorativas fuese renovado y ampliadas sus instalaciones, y en 1944 se establecieron por Decreto, la celebración de las

---

103 "El Valle de Los Caídos, suprema conmemoración de la gesta liberadora". *ABC*-Madrid, Nº 11229, 20 Febrero 1942, p. 10.
104 BARBERAN, Cecilio: "Las escuelas de Artes y Oficios de Madrid". *ABC*-Madrid, Nº 11751, 26 Octubre 1945, p. 11.
105 SANCHEZ ROJI: "Vuelta a la tradición imaginera. La nueva sección *de* la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, forja de artesanos". *ABC*-Sevilla, Nº 2339, 13 Enero 1944, p. 3.

Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas, de idéntica periodicidad anual a las de Bellas Artes y alternándose con éstas. En esta decisión se veía un "poderoso elemento de la vida social" que de ahora en adelante trataría de dignificar la vida de los españoles, que integrados en una sociedad donde se pretendía aparentemente la abolición de las clases, sólo el orden y el buen gusto establecerían las diferenciaciones.

II.5 LAS EXPOSICIONES

Diferentes "estratos" de exposiciones se produjeron en estos decisivos años, -1936/1948-, en la España "Nacional", siendo su reflejo en prensa diferente según el certamen celebrado. Para una mayor claridad expositiva agruparé estos variados estratos de exhibición en diferentes grupos unidos o bien por su carácter oficial, por su especial incidencia en la sociedad o bien por el dinamismo de determinados focos culturales privados. En primer lugar se analizará la repercusión causada por las sucesivas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, tanto en Madrid como en Barcelona, junto con otras muestras de idéntico cariz estatal; otro apartado se dedicará a algunas exposiciones que tuvieron una significativa importancia en estos momentos, como las Exposiciones religiosas, entre otras muchas; en contrapartida, se comentará la profusión de exhibiciones individuales y colectivas en las salas comerciales, preferentemente madrileñas y barcelonesas; por último, se verá la acogida o rechazo en prensa provocado por exposiciones nacidas con un aire renovador, como las organizadas por la Academia Breve de Crítica de Arte o los Artistas Indalianos.

Hay que tener en cuenta que la aproximación a estos hechos artísticos realizada en esta Tesis, se efectúa desde la perspectiva de su reflejo en prensa, sin confeccionarse, por tanto, una sucesión cronológica, con profusión de datos y participantes, que constituiría por sí mismo un trabajo independiente del presente y propiamente típico de Historia del Arte. Importantes publicaciones han salido a la luz en este sentido, obras que van desde la clásica y prolija *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (1948), de Bernardino de Pantorba a la útil recopilación de Francisco Calvo Serraller, *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1936-1985* (1985). No obstante, aún quedaría por cubrir parcelas artísticas-culturales como la sucesión de exposiciones en las galerías privadas de arte barcelonesas, a nivel colectivo-comparativo o los artistas extranjeros en exposiciones españolas.

II.5.1 Las Exposiciones y Salones Nacionales

Volviendo a lo que nos ocupa y enfrentándonos al primer gran estrato de las exposiciones españolas, hay que contar en un primer momento con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, reanudadas en España con la edición de 1941, tras saludarse como señal de partida, -hasta cierto punto fallida-, la Exposición Nacional de Valencia de 1939, ya comentada en este trabajo. Como guía de primerísima mano es necesario contar con la mencionada obra del pintor y crítico de arte, Bernardino de Pantorba. Labor erudita y fuente documental, esta obra que en boca de su autor

lamentaba la poca sensibilidad y el mínimo estímulo que el Estado cultural prestaba a este tipo de investigación, aporta una información muy completa sobre las diferentes ediciones de las Nacionales de Bellas Artes, en cuanto a participantes, secciones, Jurado de admisión, premios y galardones, tono medio de los certámenes, etc.., además de los comentarios sobre las diferentes modificaciones y cambios de reglamentos que sufrieron estas exhibiciones, desde su nacimiento en 1856.

A nivel de prensa diaria, el seguimiento de este hecho artístico, que concentraba la atención de la crítica durante su celebración, se hizo de una forma intensa y continua en los periódicos "ABC", -tanto madrileño como sevillano-, ambos con Cecilio Barberán; en "El Alcázar", con Manuel Sánchez Camargo y en "La Vanguardia" con Tristán la Rosa y José María Junoy. Asimismo, el semanario barcelonés "Destino", con Joan Teixidor, realizó también una tarea de información y crítica muy destacables, siendo los mismos hechos comentados esporádicamente por el resto de las publicaciones sin columna fija para estos certámenes, aunque encontramos interesantes artículos de fondo en revistas como "Reconstrucción", "Cartel de las Artes', "Santo y Seña"...

De todos es mínimamente conocido el mecanismo de funcionamiento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, la composición del Jurado y sus obligaciones en cuanto a selección e instalación de las obras; la existencia de secciones de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado y la fluctuante Artes Decorativas; la jerarquía de las Medallas, de Primera, Segunda y Tercera clase, en las correspondientes secciones y la máxima distinción con la Medalla de Honor, etc.., y todo este conjunto de datos, así como las diferentes obras presentadas por los más variados artistas fue minuciosamente detallado en estos diarios, que de forma episódica explicaban a sus lectores los pros y los contras de las obras más reseñables, e incluso describían las mismas, limitándose las restantes noticias a la escueta reproducción de su título y autor.

En 1941, se reanudó la convocatoria de las Exposiciones Nacionales, a la que siguieron las ediciones de 1943, 1945 y la correspondiente a 1947, que se celebraría en 1948, todas ellas efectuadas en los Palacios del Retiro madrileño. Por su parte, Barcelona respondió con sus muestras igualmente oficiales y nacionales, en 1942 y 1944, a cargo del Ayuntamiento de la ciudad condal y celebradas en el Palacio de la Ciudadela.

Si la Exposición Nacional de 1941 resultó mediocre en su mayor parte, aún más teniendo en cuenta los críticos momentos en que ésta se efectuó, no así fue valorada por la crítica en general, que vio en la misma la gloriosa continuidad de las artes españolas que mejorarían en un futuro inmediato al calor de las medidas artísticas-culturales franquistas. A los dos años de la liberación de la Patria, la Exposición renacía como "*una sólida garantía de la estabilización del orden en nuestro país*

(...) *Esta Exposición Nacional es el resultado natural y espléndido de una protección al arte iniciada por el nuevo Estado, que ha recogido ya los primeros frutos al unir en las mismas salas muchos hombres y muchas obras de gran calidad*"[106].

Sin duda, la Exposición Nacional era el mayor acontecimiento artístico de la temporada, donde deberían ponerse de relieve la gloria de los consagrados, la vitalidad de los jóvenes, -siempre dentro de estrechos cauces del momento-, la capacidad adquisitiva y estimuladora del Estado comprador de las obras de más mérito, y, fundamentalmente, el resurgir artístico español tras la guerra y sobre todo en las primeras ediciones de 1941 y 1943. Más tarde, en las siguientes convocatorias el entusiasmo incondicional fue disminuyendo y un sentido crítico, más analítico y racional, se impuso en las columnas informativas que trataban estos acontecimientos.

Más cautelosos, los catalanes y sus colaboradores fueron remisos a manifestar alborozo ante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, a la que consideraron primer ensayo de reanudación de la vida artística oficial y centralizada, experimento que no necesariamente aglutinaría a genialidades arropadas por altas instancias, sino que mostraba con cierta timidez a artistas incipientes, y ni siquiera eso, ya que "*acuden muchos fracasados y no pocos equivocados, pero en las que suelen descubrirse valores nuevos y ambiciones inéditas*"[107]. Lo que se argüía en la prensa catalana, que hacía prevenidos a sus críticos, era el hecho de que la Exposición Nacional, versión oficial de las artes, siempre iría con retraso con respecto a las exposiciones particulares que tanto proliferaban, con mayor o menor éxito, en Barcelona, en donde los resultados comerciales y económicos se decantaban más hacia un tipo de pintura o escultura más "avanzada" y que difícilmente tendría acceso a los academizantes recintos nacionales.

Con evidente, pero hasta cierto punto justificable chauvinismo vieron los catalanes sus obras, -pictóricas fundamentalmente-, en estos certámenes oficiales. Entre el confusionismo de tanto lienzo inmenso y por encargo, tanta talla decadente y metros y metros de bodegones-jarrones-retratos, los catalanes confluían , -en principio a través del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Zona de Levante)-, con lo que se consideraba lo mejor de la escuela catalana: los paisajistas. Artistas que pronto encontraron sus canales oficiales en las Exposiciones Nacionales de Barcelona, en las que sí vieron sus paisanos su valía y la calidad de lo mostrado, más racionalmente dispuesto y estimado que en Madrid, "*No tardará en hablarse quedo, como en respeto al espíritu de nuestra*

---

106 "El caudillo inaugura solemnemente la Exposición Nacional de Bellas Artes". *El Alcázar*, Nº 1675, 11 Noviembre 1941, p. 1.

107 COSSIO, Francisco de: "Colaboración de La Vanguardia. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Primera Impresión". *La Vanguardia*, Nº 23479, 29 Noviembre 1941, p. 1.

gente, a la que de abolengo le viene el feliz cultivo de las distintas ramas artísticas, de las cuales pudo ofrecer brazadas de óptimas cosechas en el decurso de los siglos; salvo algunos leves paréntesis de agotamiento, de tanto haber dado a luz, o de desorientación pasajera en días olvidadizos de escucharse a sí misma para ceder al encanto de falaces sirenas, a lo que pronto siguió el retorno a lo esencialmente peculiar e inconfundible"[108]. José Amat, Santasusagna, Puigdéndolas, Vila Puig, Capmany, Planas Doria, Puig Perucho, Mallol Suazo, etc., tanto en su participación madrileña como barcelonesa, fueron continuamente celebrados por la prensa catalana que no ahorró elogios para con sus artistas representantes, mientras que de forma sólo escueta la prensa madrileña se hacía eco de las exposiciones nacionales de Barcelona y de sus artistas.

Dentro de estas muestras artísticas, la pintura ocupó un lugar prioritario frente a las otras artes, hecho reconocido por la crítica del momento que se lamentó, en varias ocasiones, por la escasez de ejemplos escultóricos que iniciasen una trayectoria artística renovadora . Justificando este desinterés de los artistas se aludió a las dificultades técnicas y a la falta de materiales, factores que sin embargo, no explicaban plenamente tal desfase creativo, *"La carencia de una sana inquietud juvenil coloca a la escultura en un plano donde abundan las reincidencias en unas maneras ya definitivamente logradas"*[109].

Entre los pintores "habituales" de las Nacionales, Daniel Vázquez Díaz, Ignacio Zuloaga, J. Vila Arrufat, Marisa Roesset, Manuel Benedito, Julia Minguillón, Luis Mosquera, Rafael Llimona, José María Labrador, Pedro Bueno, Teresa Condeminas, Alfonso Grosso, Benjamín Palencia, Eduardo Vicente, Rosario de Velasco, etc.., ocuparon los juicios de los críticos más representativos que como José Camón Aznar, Manuel Abril, el Marqués de Lozoya y Cecilio Barberán, se detuvieron con detenimiento ante cada obra de los mismos, condenándose en escasísimas ocasiones la labor individual de cada uno de ellos, pero sí lanzando diatribas hacia el tono general del conjunto.

En la edición madrileña de 1943, volvieron a señalarse las mismas abundancias y carencias, los problemas de selección y disposición de las obras, los lienzos sobresalientes y la mediocridad como nota dominante, etc., pero un hecho "de justicia" llamó poderosamente la atención a la crítica. Tal fue la pérdida por un voto de la Medalla de Honor por José Gutiérrez Solana, en competición vencida con holgura sobre Enrique Marín, Eugenio Hermoso, Daniel Vázquez Díaz y Eduardo Martínez Vázquez. Esta situación, para la mayoría inconcebible y para unos pocos hasta

---

108 RODRIGUEZ CODOLA, M: "La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona". *La Vanguardia*, Nº 23601, 23 Abril 1942, p. 1.

109 TEIXIDOR, Joan: "Las Exposiciones y los artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. III". *Destino*, Nº 258, 27 Junio 1942, pp. 10-13.

cierto punto admisible, provocó todo un caudal de opiniones en la prensa diaria y revistas. Eduardo Paradas, en el "ABC" sevillano, a pesar de reconocer el valor intrínseco de la pintura de Solana y el expresionismo de sus máscaras y esperpentos, confesó su alivio ante la decisión del Jurado que quitaba este galardón al pintor ya no de lo feo, sino "de lo repugnante": *"Premiar a Solana hubiera sido desmoralizador para los pintores jóvenes en esta hora de desorientación y de indecisiones. El fallo, por tanto, del Jurado, nos parece no sólo natural y acertado, sino además oportuno y pleno de sapiencia"*[110].

Frente a esta reacción académica, la postura inconformista de "Cartel de las Artes" retomando la calificación dorsiana sobre Solana como "el gran estafado", lamentó la mezquindad del Jurado para con la obra de un maestro que no adornaba la realidad de su inquietante universo plástico, que hería con su sinceridad los gustos más pseudoacadémicos : *"España se ha quedado en el plano plástico, sin su valor más considerable, José Gutiérrez Solana no volverá a concurrir a las Nacionales, para que quienes no le llegaron nunca en el plano creador ni a la suela de los zapatos rechacen su labor"*[111].

Por su parte, el público y el Jurado catalán ofrecieron su adhesión y una Medalla de Honor a Solana en su Exposición Nacional de 1942, teniendo esta noticia un eco de favorable acogida en la prensa, que aprovechó la oportunidad de señalar, una vez más, el retraso y miopía artística mostrada por los jueces madrileños ante este artista: *"se quería o se fingía ver sólamente en esa obra caliente, palpitante y convincente de humanismo, en esa terrible majestad de verdad apasionada y holocausto anímico, una morbosa patológica anormalidad de los ojos y del sentimiento"*[112].

En 1945, se efectuaron varias ampliaciones en el Palacio de Exposiciones del Retiro. Paralelamente a la exhibición nacional, se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, un Congreso de Artistas y Críticos, *"con derroche de retórica y escasa sustancia"*[113], y presidido por el Marqués de Lozoya, no captó excesiva atención por parte de la crítica, limitándose la información sobre el mismo al típico acto de inauguración por el Ministro del ramo y las autoridades.

La Exposición Nacional de ese año sí despertó el consiguiente proceso informativo que señaló la participación de nuevos valores, reflejos de la aparente multiplicidad artística,

---

110 PARADAS, Eduardo: "Arte y Artistas. El premio de honor en la Exposición Nacional",. *ABC*-Sevilla, Nº 12460, 18 Julio 1943, p. 29.

111 "En la muerte de Solana". *Cartel de las Artes*, Nº 2, 1 Julio 1945, p. 7.

112 FRANCES, José: "Colaboración de La Vanguardia. Solana ha muerto". *La Vanguardia*, Nº 24592, 30 Junio 1945, p. 1.

113 PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España.* Madrid, Alcor, 1948. p. 309.

ficticiamente posible en la España franquista. Largamente fueron examinadas las obras más destacables, procediendo algunas de artistas extranjeros, sobre todo portugueses e italianos, que acudieron como invitados al certamen. Generalmente el recorrido de los críticos entre las obras o bien se hacía a través de la descripción por salas, o bien mediante el acercamiento a las secciones en su conjunto, seleccionándose en ambos casos las obras más características, y, en extrañas ocasiones, las que se consideraban más mediocres.

A la hora del rápido comentario sobre los participantes o de la valoración colectiva, las diferencias son evidentes entre la prensa madrileña y la catalana, e, incluso, imprime su sello característico el foco sevillano, atendiendo la labor de los artistas oriundos. Mientras que para la prensa madrileña, en su gran mayoría, el tono de estas muestras era elevado, positivo y cuando menos discreto, los diarios catalanes tachaban a los expositores del Retiro madrileño de "académicos", "relamidos", "arcaizantes" y otras tantas lindezas. Idénticos planteamientos de desconfianza y crítica no muy constructiva desarrollaron los madrileños con respecto a las Exposiciones Nacionales celebradas en Barcelona, consideradas "localistas", "provincianas" y "sectarias". Por su parte, Sevilla atendía a su centro de mando: Madrid, pareciéndole todo perfecto si con la aprobación de la capital contaba y olvidando por poco relevantes los certámenes barceloneses.

En 1945 el Jurado y el gesto de José Aguiar renunciando a su candidatura a la Medalla de Honor, dieron satisfacción a los defensores de Solana, que a título póstumo recibía el galardón, "*como un Cid de la pintura*"[114], hecho bien acogido por esa prensa y revistas que denunciaron la injusticia infligida al pintor en la anterior edición de la exposición.

Así, sin grandes sobresaltos, con un deseo manifiesto a partir de 1943 de una difícil renovación en el panorama artístico que no terminaba de llegar a España, fueron sucediéndose las Exposiciones Nacionales, y con motivo de la edición de 1948, es necesario destacar un lúcido artículo de Enrique Lafuente Ferrari, en las páginas de "Arbor"[115]. El brillante historiador del arte al ir desgranando brevemente la historia de estos certámenes oficiales, fue señalando sus carencias y anacronismos en el momento actual. Con valentía señaló esa inadmisible irrupción del Estado en la esfera de las Bellas Artes. Si las exposiciones oficiales nacieron en Europa en el seno de estados democráticos y populares que realizaron una labor de mecenazgo y protección con pocas coacciones a los artistas, difícilmente un estado totalitario e intervencionista podía alumbrar una producción artística estimable y si caería, de forma inevitable, en una languideciente serialización artística, animada

---

114 PANTORBA, Bernardino. op. cit. p. 312.

115 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España". *Arbor*, Nº 31-32, Mayo-Agosto, 1948, pp. 337-356.

por el lucro y protegida por el caciquismo más despreciable. Lafuente diagnosticó los grandes males que incidiendo directamente en este tipo de certámenes no eran más que lógica proyección de un Estado carente de tolerancia, cultura múltiple y vocación interdisciplinar. La falta de coleccionismo, de mecenazgo, de "densidad cultural" eran intensas en la España autárquica, y las Exposiciones Nacionales no reflejaban en absoluto el verdadero acontecer de la vida artística, ya que habían sido convertidas en reductos limitados, capillas de compromisos y mercados de favores. Por una vez, una denuncia a una evidente pero no manifiesta situación se exponía en una revista pública..

Seguía Lafuente considerando que si una exposición no cumplía con su inmediato fin de poner en contacto arte y público, no se justificaba su existencia. Por otra parte, medallas y premios habían quedado desfasadas y rebajaban el nivel espiritual que en un principio habían animado a estas exposiciones, *"Hoy, en realidad, las medallas son simplemente una especie de categoría administrativa, que puede ser útil para obtener puestos en el Estado, para acumular méritos de los que se estiman en concursos de pan llevar, donde pesan mucho más que en la gloria definitiva, o en cosa más modesta, pero más importante: la estimación de los coleccionistas y aficionados"*. El lamento de Lafuente se hacía incluso más extremo cuando señalaba como mal principal de las exposiciones el mediocre nivel a que habían descendido tanto Jurado de admisión como obras presentadas, *"Pudiera decirse que una mera habilidad técnica, sin la mejor exigencia estética, basta para que una pintura, o una escultura tengan paso franco a las Exposiciones Nacionales"*.

Finalmente, el historiador proponía un nuevo modelo de Exposiciones Nacionales, necesarias en la vida de un Estado favorecedor de las Bellas Artes. En este proyecto de reforma se hacía hincapié en la imparcialidad del Jurado de admisión de obras, que debería atender paralelamente a una muestra de artistas consagrados y otra de incipientes[116], evitando mezclas no deseadas. Por otro lado, el Estado debía definir, estimular e, incluso, implantar una sólida política de adquisiciones dotada de consignación presupuestaria racional .

Otras Exposiciones Nacionales se celebraron en España durante estos años, tales como la Nacional de Artes Decorativas, de Acuarela y los Salones de Otoño. La primera, nacida con periodicidad bianual y alternándose con las Nacionales de Bellas Artes, surgía por Decreto en Febrero de 1944[117]. Al igual que en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, un gran aparato propagandístico se ponía en marcha en las inauguraciones de este tipo de acontecimientos, a los que el Jefe del Estado, su esposa y las "fuerzas vivas" brindaban su visita y señal de inicio, imagen

---

116 A esta opinión se aproximaron las propuestas de Carlos Sentís en *La Vanguardia*, (Nº 24118, del 19 Diciembre 1943), donde estimaba debía existir un "Salón de Primavera" para artistas noveles y un "Salón de Otoño", para artistas consagrados.

117 *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional*, Nº 9, 28 Febrero 1944, pp. 123 y 124.

característica del NO-DO,que a partir de 1942 ofrecía la secuencia viva de un Caudillo que se veía como protector y benefactor de las artes. La prensa y revistas se conformaban con el reportaje gráfico y los sensacionalistas y gruesos titulares que con idénticos moldes aclamaban esta presencia: *"El Caudillo inauguró esta mañana la Exposición Nacional de Bellas Artes. Entusiastas aclamaciones al paso del Jefe del Estado"*[118].

De las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas y del Salón Nacional de la Acuarela, éste último instalado en el Palacio de Bibliotecas y Museos y patrocinado por la Sociedad Española de Amigos del Arte a partir de 1945, se destacaba la necesaria existencia de los mismos, cuyas obras por volumen, número y calidad trascendían los límites de su sección en las Nacionales de Bellas Artes. Varios críticos, entre ellos Manuel Sánchez Camargo, señalaron la conveniencia de estos certámenes, que en el caso de la Acuarela reunía novedosamente cuatro grupos bien diferenciados: el catalán, el canario, el madrileño y el bilbaíno, que adquirirían relieve en un salón museográfico[119].

No así fue el caso de los Salones de Otoño, hacia los cuales la animadversión de la prensa y revistas fue casi unánime. Lo más mediocre, decadente, fácil y achatado acudía a estas manifestaciones convocadas por la Asociación de Pintores y Escultores, y celebrados en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño y en el Museo de Arte Moderno, tras su reanudación en 1942 y con periodicidad anual. A pesar de la participación de firmas como Manuel Benedito, Adelardo Covarsi, María Teresa Sánchez Gavito, Mariano Benlliure, Aurora Lezcano, etc., el tono medio era nefasto y pocas manifestaciones en su favor consiguió atraer. José Camón Aznar, entre otros muchos críticos, recordaba, no sin cierta melancolía, el carácter beligerante que había distinguido a este Salón de los Rebeldes allá en las fechas de su nacimiento en París y comparaba estas geniales "estridencias" con la monotonía de lo ofrecido por los artistas españoles de los 40, *"el Salón de Otoño fue el refugio de las audacias, excluidas unas veces por orgullo y otras por su desaforamiento de los concursos oficiales* (...) *estos Salones de Otoño parecen presididos por la timidez, con unas formas tan encogidas, de un coriáceo tradicionalismo artístico, que hiela el ánimo"*[120].

Algo que inquietaba a los críticos del momento fue la poca receptividad y participación de los artistas en estos Salones de Otoño, que nunca lograban aglutinar a los notables. Se echaba en falta la colaboración incluso de artistas concretos como José Caballero, Juan Antonio Morales, Pedro

---

118 *El Alcázar*, Nº 2762, 24 Mayo 1945, pp. 1 y 3.

119 SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "Arte. Sobre la Exposición de Acuarelas". *El Alcázar*, Nº 2914, 23 Noviembre 1945, p. 4.

120 CAMON AZNAR, José: "Un Salón otoñal". *ABC*-Madrid, nº 12991, 19 Octubre 1947, p. 9.

Bueno, Eduardo Vicente, Olasagasti, a los que se dirigían directas preguntas: *"¿Qué hacen? ¿A qué esperan? ¿No consideran interesante el presentar sus lienzos en el certamen que particularmente les está dedicado? ¿No han sido invitados? ¿O se consideran ya académicos en potencia, y por tanto, fuera de la necesidad de ocupar un lugar en el escenario de la lucha artística, tan necesaria para unos y para otros?"*[121].

El problema venía de lejos y parece ser que la cosa no tenía remedio y los críticos que se pusieron en la tarea de revisar estos certámenes para extraer lo más sobresaliente de los mismos, sólo encontraron elementos inestimables : *"Desde hace años, más de veinte, ninguna crónica sobre el Salón de Otoño ha sido elogiosa para esta Exposición. Hemos tenido la paciencia de releer juicios y las firmas más variadas sobre este certamen, y desde los más remotos tiempos, en lo único que han estado de acuerdo los críticos es en coincidir en sus juicios adversos. Nosotros incluso hemos creído que hasta podía ser manía. Pero nos hemos desengañado de ello cuando después de atravesar el Parque del Retiro, vestido con galas amarillas que, volanderas por el suelo, ratifican las esperanzas perdidas, hemos entrado en el viejo Palacio de Exposiciones"*[122].

Como vemos, independientemente de la calidad de las obras, la mayor o menor participación de los artistas destacados, la problemática reinante en galardones, adquisiciones, admisiones, etc.., la crítica atendía a movimientos expositores determinados en los puntos geográficos más importantes, esto es, Madrid y Barcelona, ciudades donde tenían lugar estos certámenes oficiales, evidente síntoma de la "nuclearización artística" de la política autárquica de bellas artes, lógica consecuencia de la excesiva centralización política, económica y administrativa reinante. No obstante, en 1945 se realizó un ensayo de Salón de Primavera y al año siguiente Salón de Otoño ambos en Palma de Mallorca, como unos tímidos intentos de descentralización artística que se decantaban hacia la órbita mediterránea. La primera muestra celebrada en el Palacio de la Lonja mallorquina, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores de España y patrocinada por el Ayuntamiento de esa ciudad, no contó con numerosos comentarios en prensa a pesar de que artistas como Chicharro, Martínez Vázquez, Agustín y Enrique Segura, Núñez Losada, Valentín de Zubiaurre, Julio Moisés.... participaran en la misma[123].

---

121 CASTILLA, Pedro de: "Ante el XVIII Salón de Otoño". *El Alcázar*, Nº 2604, 20 Noviembre 1944, p. 4.

122 Ibidem.

123 "Arte y Artistas. Salón de Primavera en Mallorca". *ABC*-Madrid, Nº 12281, 8 Julio 1945, p. 28.

II.5.2. Exhibiciones de especial significación reivindicativa, propagandística o religiosa

En este epígrafe se agrupará una selección de exposiciones, organizadas por diferentes entidades y con un nivel de acción-espectación muy diferentes, pero que por especiales características y circunstancias supusieron un impacto, -a veces renovador, otras revulsivo o revalorizador-, de figuras o elementos muy especiales. En un primer lugar, y muy integradas con los movimientos políticos totalitarios que contaron con la atención franquista hasta 1943, comentaremos la repercusión que en la prensa tuvieron las exposiciones alemanas de Prensa y Arquitectura, de 1941 y 1942, respectivamente. En segundo plano, y más específicamente de revisión artística fueron las muestras de "Vicente López" (1943), "Autorretratos Españoles" (1943) y "Floreros y Bodegones" (1945). En el tercer estadio se pasará revista a las exposiciones de marcado signo religioso que aglutinaron aspectos devocionales-artísticos tan estrechamente unidos en amplios espacios de la España franquista, como la muestra "Imagen de Cristo" (1945). Por último, la exposición "¡Así eran los rojos!", visión franquista de la República y todo lo que con ella tuvo que ver.

La Exposición de Prensa Alemana, inaugurada bajo el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores e instalada en el Círculo de Bellas Artes madrileño, durante la primavera de 1941, fue bien recibida por la opinión pública. El Doctor Pablo Schmidt, Jefe del Departamento de Prensa del Ministerio de Asuntos Exteriores del III Reich fue el encargado de la apertura de esta exposición, presidida por un busto de Hitler. Esta muestra fue recomendada por la prensa que señalaba los valores comunes que la propaganda totalitaria de Goebbels y Goering tenía con los medios informativos franquistas. En respuesta a esta exhibición de la Alemania nazi, la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, al mando de Antonio Tovar y a través de la Cámara Oficial del Libro organizó la Exposición del Libro del Movimiento Nacional, "*adscrita al aniversario de la muerte del Príncipe de nuestros ingenios*"[124].

Más eco informativo y crítico tuvo la Exposición de Arquitectura Alemana, celebrada en el Palacio del Retiro madrileño, en 1942. En este caso, la exposición estuvo patrocinada por el Ministro del Reich, Inspector General de Edificación en Berlín, Albert Speer[125]. Integrada por maquetas confeccionadas en madera y yeso, que reproducían edificaciones oficiales inauguradas recientemente, esta exhibición era contemplada , entre la admiración y la envidia, como una aspiración grandiosa de la España en vías de reconstrucción y de ensayo de nuevos experimentos

---

124 "La fiesta del Libro. La Exposición del Libro del Movimiento Nacional". *ABC*-Sevilla, Nº 11767, 24 Abril 1941, Portada.

125 "La Exposición de Arquitectura Moderna Alemana en el Palacio del Retiro". *ABC*-Madrid, Nº 11289, 2 Mayo 1942, p. 12.

arquitectónicos, considerándose los logros alemanes como atrayentes, pero en el fondo y en la intención alejados de la intrínseca tradición constructiva española. No obstante, las grandes realizaciones germanas eran mostradas como lo más encomiable, arquitectónicamente hablando, de lo construido en Europa durante los últimos cincuenta años. Igualmente se atendía a la nueva urbanística y a los trazados urbanos que prometían cambiar la faz de Alemania y asombrar al mundo occidental. Si todo un corpus teórico sobre la Arquitectura Nacional e Imperial para la postguerra española empezó a formularse en plena guerra, el ejemplo alemán no pasaría desapercibido entre los nuevos constructores españoles que observaban el surgimiento de un orden arquitectónico que reuniera las principales exigencias de majestuosidad, jerarquía, orden y grandeza. El Jefe del Estado inauguró esta Exposición paralelamente a la apertura de una Exposición de Trabajo de Arquitectura Española, incluyéndose en esta última una serie de proyectos de reconstrucción, repoblación, mejoramiento de vivienda humilde, ordenaciones urbanas, etc., que una vez más intentaban dar su respuesta a las muestras nazis.

En ese mismo año, 1942, la Exposición de Arquitectura Alemana se trasladó a Barcelona, inaugurándose en el Palacio de Arte Moderno y atrayendo las diferentes opiniones que inspiraban este lenguaje arquitectónico. Con bastante profusión reaccionó la prensa catalana que no tardó en emitir sus pareceres sobre la muestra. En general, la prensa acogió positivamente lo exhibido que estimaron como el mejor producto de la tradición prusiana, admirándose "*El carácter militar, rectilíneo, la reserva orgullosa y la profunda gravedad*"[126]. Por otra parte, la "voluntad colectiva" que animaba las construcciones oficiales del III Reich, era tomado por la prensa española como un ejemplo de imagen de Estado constructor, totalitario y unido, disolvente de cualquier individualismo. De lo alemán se destacaba el respeto hacia la mejor tradición arquitectónica europea de Bramante, Palladio, Vitruvio, Miguel Angel, Herrera, Villanueva, etc. y el nuevo espíritu de la modernidad tecnológica que vencía los ensayos constructores "judíos", "degenerados" y "racionalistas". Alemania había hallado lo que se creía una pureza aria, que se expresaba en todos los aconteceres de su vida política, económica, cultural y artística, fruto de su "*extrema cruzada emprendida por la nación alemana contra el comunismo*"[127].

Esta propagandística exposición iba acompañada de una guía, *La nueva arquitectura alemana*, obra de Albert Speer, que conteniendo una colección de grabados y una introducción de Rudolf Walters, fue analizado con interés por la prensa catalana[128]. Se llegó a apreciar la idea

---

126 "La Exposición de Arquitectura Alemana. La nueva Cancillería". *La Vanguardia*, Nº 23766, 1 Noviembre 1942, p. 5.

127 BASSEGODA, Buenaventura: "La nueva arquitectura alemana". *Destino*, Nº 276, 31 Octubre 1942, p. 7.

128 BRUNET, Manuel: "Arquitectura política". *Destino*, Nº 278, 14 Noviembre 1942, p. 7.

hitleriana de la Arquitectura-fenómeno político, que contaría con sus "ordenanzas severas" y una "vigilancia constante", a pesar de que aún quedara en pie el espinoso problema de la formulación de un estilo concreto. Sin embargo, para la prensa lo más estimable de los alemanes en este campo era el que habían sido capaces de "ofrecer un estilo a un régimen", capitaneados por un Dictador-Arquitecto, Hitler.

Esta exposición tuvo tanta relevancia en los medios informativos de la autarquía, que incluso profesores e intelectuales germanos colaboraron con varios artículos en las publicaciones de Arquitectura como "Reconstrucción" y "Revista Nacional de Arquitectura". El profesor F. Lindscheidt expresó su entusiasmo ante esta manifestación divulgativa de su país y se encargó de informar a los arquitectos españoles de los principios que inspiraban a la arquitectura nazi. De nuevo, el valor político-propagandístico era el prioritario y en torno al cual se aglutinaba el resto de los principios jerárquicamente dispuestos. Se estaba haciendo una apología de la autoridad que era plásticamente reflejada en la arquitectura, *"Autoridad suprema significa aquí no otra cosa que el derecho y la fuerza para dar formas creadoras o llevar a cabo profundas transformaciones en la comunidad nacional, considerada como un todo en la totalidad de sus factores vitales, todo lo cual es perfectamente accesible a la mano ordenadora"*[129].

El segundo grupo de exposiciones tituladas en este trabajo de "especial significación" está integrado por varias muestras de carácter revisionista y con ciertos visos reivindicativos. La primera de ellas, la Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles, 1800-1943, se celebró en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, organizada por su director, Eduardo Llosent y Marañón, reuniendo los rostros de Goya, Esquivel, Fortuny, Alenza, Luis de Madrazo, Eugenio Lucas, Ramón Casas, Sorolla, etc.. De esta exposición se hacía sobresalir el carácter de enseñanza y selección que habían animado una época, si no despreciada abiertamente, sí ignorada y malinterpretada. El Romanticismo, el Naturalismo y el academicismo novecentista se reunían en un "espléndido marco museal" que trataba de demostrar lo que se creía la acertada política cultural emprendida por la España de Franco. Algunos críticos vieron en esta exposición una especial visión del artista como hombre y del ambiente que les tocó vivir, *"Obra de gran sinceridad fue siempre el autorretrato; ella es tanto como la revelación del más íntimo conocimiento que el artista tiene de sí. Por eso el autorretrato suele ser siempre el documento más fiel, no sólo de la visión personal del artista, sino también del arte de su época"*[130].

---

129 LINDSCHEIDT, F: "Epílogo a la Exposición Nueva Arquitectura Alemana". *Reconstrucción*, Nº 26, Octubre 1942, pp. 337-342.

130 BARBERAN, Cecilio: "Arte y Artistas. La Exposición de Autorretratos de pintores españoles". *ABC*-Madrid, Nº 11593, 24 Abril 1943, p. 25.

Otros autores insistieron en el valor pedagógico de la exposición que mostraba evolutivamente la trayectoria del arte español desde el novecentismo hasta la actualidad de Solana, Chicharro, Daniel Vázquez Díaz, entre otros[131]. Esta exposición supuso una nota importante en la revalorización del siglo XIX, que si bien el *"pobre paisaje espiritual del tiempo que los envolvía"* seguía provocando el rechazo de los críticos, no así ocurrió con los artistas que tuvieron sus días dentro de esta centuria, y que trataron de ser recuperados para admiración del público asistente a estas actividades culturales.

Con similar valor revisionista se planteó la exposición monográfica, "Vicente López", que tuvo lugar en el invierno de 1943, en el Palacio de la Virreina de Barcelona, organizada por el grupo los Amigos de los Museos de esta ciudad, presidido por el pintor Pedro Casas Abarca, y que contó con el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes. La muestra contó con 80 obras y con un carácter nacional que vino a reparar *"los desdenes que durante un amplio período de tiempo mereció para muchos la obra de este gran retratista, desdenes a que nunca, en justicia, se hizo acreedor"*[132]. Desde un primer momento, la prensa catalana se hizo divulgadora de los agradecimientos a las colaboraciones oficiales y particulares que habían hecho posible esta exposición, *"ventana abierta a un mundo desaparecido"*[133]. Asimismo, se informó a los interesados en esta figura, de las actividades generadas por esta exposición, que contó con conferencias de José Francés, Luis Monreal, Manuel González Martí y Xavier de Salas. El catálogo, obra del Marqués de Lozoya, que destacaba las obras procedentes de los Museos del Prado, Romántico y Moderno de Madrid expuestas en la muestra, tuvo su consabida publicidad.

De nuevo el siglo XIX *"un tiempo mal estudiado, mal entendido y mal juzgado. Está demasiado cerca de nosotros"*[134], se ponía en tela de juicio y revisión, esta vez de la mano de Vicente López, tan eclipsado por Francisco de Goya, aún en pleno siglo XX, que no había existido oportunidad de apreciarle en su justo valor. Esta fue una de las labores que emprendió el crítico y escritor, Emiliano M. Aguilera en un estudio dedicado a este maestro, *"Se viene diciendo desde hace varios años que conviene, y urge, revalorizar a nuestros pintores románticos y, en general, a la pintura española del siglo XIX"*[135]. Con más pena que gloria, Aguilera reunió una serie de datos biográficos y documentales sobre el arte de este pintor, que *"no tuvo otra meta que la de hacerse buen pintor por*

---

131 SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "Calendario de Arte. Exposición de Autorretratos. De Goya a Solana, pasando por Rosales". *El Alcázar*, Nº 2126, 8 Mayo 1943, p. 3.

132 BARBERAN, Cecilio: "Arte y Artistas. Vicente López y los Amigos de los Museos". *ABC*-Madrid, Nº 11769, 16 Noviembre 1943, p. 7.

133 Estas muestras iban sobre todo dirigidas al Marqués de Lozoya y al entonces Ministro de Educación Nacional, Luis Monreal y Tejada.

134 AGUILERA, Emiliano. *Vicente López*. Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946. p. 8.

135 Ibidem. p. 9.

los procedimientos consagrados, del estudio y de la perseverancia" y que supuso una *"felicísima consecuencia de lo académico"*.

No estimaba en gran medida este crítico al maestro que estudiaba, notándose una evidente obligatoriedad pedagógica y clarificadora que impulsa las páginas de esta obra, *"No nos entusiasma su pintura, no ejerce ésta una considerable influencia entre nuestros pintores ni la ejercerá jamás. Empero, Don Vicente López Portaña tiene una significación, y su personalidad exige un enfoque"*. No obstante, es reseñable el valor de comparación crítica entre juicios despreciativos para con el de Aureliano de Beruete, que según Aguilera, desvirtuó la verdadera importancia de Vicente López.

Más aplausos captó la Exposición "Floreros y Bodegones", anunciada como el gran acontecimiento de la primavera de 1945. El director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, Eduardo Llosent y Marañón, organizaba una exposición que trataba de ser dinamizadora de la vida cultural-artística española, tal y como reconoció la prensa, *"No hay nada más eficaz como aportación a la Historia del Arte y como estímulo para la creación que este tipo de exposiciones colectivas a base de un tema único o como representación antológica de una escuela o tendencia"*[136].

El propio Llosent explicó a los periódicos los motivos que animaron esta exposición, la cual contaba con una antecesora, homónima y celebrada en el Palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid, en 1935, por la Sociedad Española de Amigos del Arte[137]. Para el Director del Museo de Arte Moderno, esta exposición era un evidente síntoma de recuperación moral y plástica del genio español, efímeramente encantado por los cantos de sirenas de las vanguardias. Una vez más, trataba de imponerse el retorno al orden, al buen hacer, a la "sana" tradición española, que indudablemente debía admirar al mundo: *"Lo que pasa, cuando se nos quiere desdeñar o combatir, es que se ponen en juego contra nosotros esos valores extrapictóricos de que tanto se han venido ufanando algunos países después del expresionismo* (...) *En cuanto a hacer literatura y a jugar con las ideas y las formas, ya han demostrado hasta la saciedad los pintores españoles que también saben hacerlo. Pero, además, los pintores españoles saben pintar, conocen el oficio, cuidan y aman entrañablemente*

---

136 BARBERAN, Cecilio: "Ante la Exposición de Floreros y Bodegones en el Museo Nacional de Arte Moderno". *ABC*-Madrid, Nº 12174, 4 Marzo 1945, p. 11.

137 Enrique Lafuente Ferrari, en su artículo "De la guía a la oración en los bodegones" (*Vértice*, Nº 60, Octubre 1942, pp. 2-10), comentó el hecho del aumento en la demanda y en la cotización del presente género de pintura como consecuencia de esta Exposición que, por otra parte también estimuló a los falsificadores y comerciantes sin escrúpulos.

los fundamentos y la sabiduría artesana del oficio y, además, muchas veces, la mayoría de las veces, tienen talento, talento de pintor"[138].

Aún más, los falangistas vieron en esta exposición una señal de esperanza en una Europa desgarrada, esperanza que vendría de la mano de los artistas prestigiosos, participantes en ese nuevo renacer donde España parecía tener mucho que decir y aportar, *"Cuando en el mundo desaparecen obras de arte prodigiosas, en una desolación bélica sin precedentes, los artistas españoles trabajan afanosos, con una fina inspiración siempre entroncada en la mejor historia de nuestra pintura"*[139], y ante la posibilidad de que la exposición se trasladara a Berlín, Venecia y Buenos Aires, se confiaba mesiánicamente en que *"La naturaleza muerta palpitará, relucirá y exhalará su acre aroma de realismo español en los meridianos que marcan el horario altivo de nuestras campanas civilizadoras, bronce de nuestro idioma religioso y melancólico, que no se extingue ni sobre selvas pasionales ni sobre playas de plácido azul"*[140].

Ya hemos visto como la cultura que pretendía presentar el Franquismo estaba impregnada de un acendrado catolicismo que condicionaba toda obra de arte, e, incluso, la trayectoria artística de todo pintor o escultor. Lo que engrandecía el arte para la mayoría de los críticos era el sentimiento religioso que en mayor o menor medida el talento de un artista debía dejar traslucir, sorprendiendo a propios y extraños: *"El arte y la religión siempre han ido de la mano, y los grandes artistas, cuando más profundamente religiosos, mayores obras han producido en el mundo. La Religión perfecciona, purifica y ensalza el arte, y la prueba mayor es que las grandes obras artísticas son las de tema religioso"*.

Tan resaltado tema tuvo sus múltiples exposiciones, tanto a nivel central como provincial, pero una exposición de carácter nacional, reunió intereses, autoridades, expositores y público, obras antiguas y actuales religiosas, actividades de extensión cultural, etc.. Esta fue la denominada "Imagen de Cristo" en el arte español, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro, patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional y organizada por el Apostolado de la Oración, en el curso 1945-46, con motivo de la celebración de su I Centenario. Obras de escultura, pintura y bajorrelieve, de Martínez Montañés, Ribalta, Velázquez, Goya, Gregorio Hernández, etc., trataban de incentivar la imaginería religiosa, al menos así lo consideró el estudioso José Camón Aznar: *"Nobilísimo es el anhelo de vitalizar la actual escultura religiosa, tan enflaquecida por la*

---

138 SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "El Director del Museo de Arte Moderno habla de la Exposición de Floreros y Bodegones". *El Alcázar*, Nº 2710, 23 Marzo 1945, p. 3.

139 "Exposición de Floreros y Bodegones". *Vértice*, Nº 78, s/f, 1945, pp. 20 y 21.

140 MOYA HUERTAS, Miguel: "Las directrices en el bodegón". *Vértice*, Nº 78, s/f, 1945, pp. 22-23 y 87.

contemplación de los grandes modelos de la Iconografía de Cristo en las mejores épocas del arte español"[141].

Tan esperada exposición dio más de una oportunidad a los eruditos, críticos y estudiosos de acercarse a épocas artísticas en plena revisión como el Renacimiento y el Barroco, e incluso de ensayar teorías de los ciclos historiográficos en comparación analógica con momentos plásticos lejanos a estos movimientos, tal y como hizo María Luisa Caturla en su *Arte de épocas inciertas.* El mismo Camón se aventuró en estos canales de conocimiento-interpretación con motivo de la evolución artística de las imágenes-temáticas cristológicas del caso español, *"Pero si los tiempos no se repiten con ciclos heraclíteanos, sí pueden darse analogías en las crisis y en los placeres que provoquen inclinaciones estéticas semejantes. Y aquí están enardeciendo las inspiraciones más geniales de la intuición española de la divinidad"*[142]. En la prensa diaria esta exposición fue la inspiradora de una serie de artículos, firmados por José Camón Aznar, sobre las nuevas interpretaciones y aportaciones a numerosas obras expuestas como las procedentes del Greco y de Goya, aprovechando en este último la realización de un estudio más pormenorizado con motivo de la celebración de su II centenario de nacimiento.

No obstante, fueron las revistas culturales y artísticas como "Arbor", las que realizaron un minucioso análisis y comentarios sobre esta exposición, a la que en cierta forma consideraron continuadora de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939, por ser su planteamiento historicista y su función orientadora con respecto al presente, *"Esta idea consistía en definir lo que la figura de Cristo fue en el arte de España, para deducir las consecuencias lógicas en el presente y futuro de nuestras imágenes del Redentor, sobre todo en las nuevas advocaciones, que, por serlo, no tienen tradición artística y son difíciles de conseguir e interpretar"*[143].

La revista "Arbor" narró la preparación de los trabajos encargados al Marqués de Lozoya y la instalación de los fondos por la Subsecretaría de Educación Popular, subrayándose la especial dificultad de estas tareas debido a la magnitud del volumen del arte español religioso. A través de esta revista vemos la doble intencionalidad, teórica y práctica, que animaba la selección de las obras, las cuales se fueron agrupando en torno a artistas y períodos más representativos. Otro problema, a veces insalvable, era el de la existencia de numerosos retablos que hacían imposible u obstaculizaban la posibilidad de traslado de las tablas más destacadas. Este interesante artículo nos

---

141 CAMON AZNAR, José: "La imagen de Cristo en el arte español". *ABC*-Sevilla, Nº 13248, 27 Enero 1946, p. 2.

142 Ibidem.

143 IÑIQUEZ ALMECH, José María: "La figura de Cristo en el Arte español. La reciente Exposición del Retiro". *Arbor*, Nº 14, Marzo-Abril 1946, pp. 259-267.

acerca al engranaje de organización de este tipo de muestras nacionales, tanto a las dificultades de préstamo de las obras de procedencia particular o de museos provinciales, como a las disquisiciones de los organizadores en cuanto a las condiciones selectivas y de instalación cronológica o temática de las obras.

Anecdóticamente la exposición sirvió también para resaltar el gesto de las Madres Bernardas, en cuyo convento de Madrid fue hallado un "Cristo" atribuido a Velázquez, a punto de "expatriación" o "chamarilería" en 1941, obra que en 1946 esta congregación donó al Estado español,"*en gratitud por reconstruirles su iglesia y convento*"[144]. Este incidente y la publicación de los resultados de las pruebas de autenticidad del hallazgo causaron cierto eco informativo en la prensa y revistas, que pusieron de relieve, una vez más, la perennidad del arte religioso.

Para terminar este epígrafe es interesante referirnos a la Exposición ¡Así eran los rojos!, celebrada en el Círculo de Bellas Artes, la primavera de 1943, y bajo la organización de la Delegación Provincial de Madrid, de la Vicesecretaría de Educación Popular. Obras de Valverde, Castro Gil, Lagarde, Kin, Redondo, Montero, Sáenz de Tejada, etc., "*un magnífico documental de los horrores que España padeció bajo el dominio rojo*"[145], exponían propagandísticamente el manido maniqueísmo comunistas-marxistas/Nacionales-Falange-Reconstrucción. El material expuesto, principalmente dibujos y estampas, se centraba en escenas bélicas, generosas en derramamientos de sangre, en víctimas y en monstruos que mostraban un enemigo vencido por la España católica y franquista.[146].

II.5.3 Exposiciones en galerías privadas

Un considerable número de publicaciones recoge calendarios expositivos generalmente de periodicidad quincenal, que reflejan la vida artística española centrada en sus tres centros fundamentales: Madrid, Barcelona y Sevilla, junto con otros focos de relativa importancia como Valencia, Bilbao y Palma de Mallorca. Tanto los diarios "ABC", "El Alcázar", "La Vanguardia" y "Arriba España", como los semanarios "Destino" y "Dígame", junto con las revistas de seguimiento artístico: "Cartel de las Artes","Santo y Seña", "Arbor", "Plástica", "Ariel".... poseían columnas, secciones o apartados dedicados exclusivamente a estos menesteres. Por su parte, el "Indice

---

144 *El Alcázar*, Nº 3023, 2 Abril 1946, p. 5.

145 BARBERAN, Cecilio: "Arte y Artistas.... Inauguración de la Exposición "Así eran los rojos"". *ABC*-Madrid, Nº 11622, 28 Mayo 1943, p. 13.

146 BARBERAN, Cecilio: "Arte y Artistas. La Exposición "¡Así eran los rojos!"". *ABC*-Madrid, Nº 11636, 13 Junio 1943, p. 21.

Cultural Español" ofrecía un calendario de estas muestras, pero a partir de la ya avanzada fecha de 1946.

En un principio hay que tener en cuenta que las críticas, comentarios o simples reseñas de estas exposiciones responden a criterios de situación geográfica, es decir, la prensa madrileña se dedicará a hacer sus cotidianos recorridos por las galerías de la capital, sin citar apenas lo que otros salones ofrecían más allá del centro urbano madrileño. Con los mismos localismos contaba la prensa catalana o sevillana. Para salvar estas lagunas hay que recurrir a las más globalizadoras revistas plásticas que como "Cartel de las Artes" trataban de poner al día a sus lectores tanto del acontecer artístico de galerías madrileñas, bilbaínas, o, incluso, parisinas, romanas o neoyorquinas. Aspecto relativamente obvio que diferencia la mera noticia divulgativa diaria propia de los periódicos de la mayor profundidad informativa y amplitud de miras a que debía aspirar toda revista monográfica especializada en arte.

Como todos los estudiosos de esta época señalan coincidimos en el exiguo número de exposiciones en galerías privadas en los primeros años de la autarquía. En Madrid, las salas Cano, Vilches, Biosca, Macarrón, y los salones de la Asociación de la Prensa y de la Asociación de Pintores y Escultores; En Barcelona, las Galerías Layetanas, Grifé & Escoda, Parés, Casa del Libro, la Pinacoteca, etc..; y en Sevilla, con su incorporación tardía con la galería Velázquez, en 1943, no tuvieron un movimiento sobresaliente que mostrara un país de convivencia pacífica instaurada con un dinamismo artístico paralelo. Las secuelas de la guerra y las limitaciones que ésta impuso en los años siguientes en todas las parcelas de la nación española se hicieron patentes en la penuria, la falta de medios-mercado y en la propia trayectoria vital de los artistas que apenas produjeron obra destacable o simplemente "exhibible" en las plataformas privadas.

De este inerte período que situamos entre el final de la guerra y el inicio de la temporada artística de 1943, - sin matizar las diferencias evidentes entre la más prolífica Barcelona y el relativo inmovilismo madrileño-, sobresale como señal clara de partida hacia un nuevo arte nacido del impulso bélico, la Exposición del pintor granadino Mariano Bertuchi, en las barcelonesas Galerías Layetanas, durante la primavera de 1939. Inmediatamente la prensa se volcó en esta exhibición que mostraba una colección de temas guerreros que según la prensa estuvieron hasta entonces escondidos en la casa del artista, en Tetuán, siendo ofrecidos varios lienzos al Estado español. Todo un acontecimiento constituyó la inauguración de esta muestra que reunió a diferentes personalidades del momento, en medio de aparatosas medidas protocolarias. Títulos tan efectistas como "Justicia

Roja", "Brigada del amanecer", etc., eran muy estimados por *"el fondo emocional que contienen"*, y por considerarse *"resumen magnífico de los hechos culminantes de la Cruzada"*[147].

En el Madrid de 1939-43, tímidamente comenzaban a exhibir sus obras en las galerías privadas citadas Marceliano Santa María, José Segrelles, Luis Mosquera, Ismael Blat, Abelenda, etc., sin constituir ninguna de estas muestras el acontecimiento de reinicio de una vida artística más o menos plena y pluralista en la España de entonces. Por otra parte, la prensa y las revistas tampoco se empeñaron en resaltar estas exhibiciones artísticas comerciales que resultaron eclipsadas por la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria y las sucesivas ediciones de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que hablaban con más potencia de la envergadura del aparente plan cultural y artístico del franquismo.

Tras este silencio contenido por penurias económicas, sociales, políticas y culturales, en 1943, el siempre aparente dinamismo artístico de las galerías privadas parece brotar con un ímpetu inesperado. La prensa del año artístico 1942-43, no deja de asombrarse por este renacer del mercado artístico, aplaudiéndolo unos críticos y mirándolo con ciertas prevenciones la mayoría de los mismos. A este aumento se sumó la apertura de nuevas salas comerciales y la reapertura de algunas tradicionales como Pereantón, Buchholz, el Hotel Palace, el Palacio de la Prensa, la sala de la revista "Escorial", en Madrid, y las Galerías Españolas, Fayans Catalans, Dalmau, Syra, Gaspar, El Jardín, Estilo, etc., en Barcelona, *"las que han contribuido a educar la sensibilidad de muchas gentes, fomentando el coleccionismo y la decoración del hogar español"*[148].

Tanto afán expositivo amenazó con desbordar la vida de los críticos de arte, que asistieron a esta actividad que calificaron de fenómeno unos mediante actitudes irónicas que vieron una generación espontánea por simpatía en estos excesos: *"No es cosa pensada ni obra de propuesta oficial, más bien parece en su tumultuosa abundancia y variedad que nace impulsada por la maravillosa primavera madrileña, que al ser tan corta quiere ganar en intensidad lo que le falta en duración"*[149]; otros, más contundentes, exigían a las galerías comerciales un mínimo rigor expositivo y de ética profesional, -aún a costa de menores beneficios materiales-, que dignificara el panorama de oportunistas en esta parcela de la cultura española: *"En unas temporadas pictóricas como las actuales, en las que abunda extraordinariamente la pintura de aficionados, admitida en nuestras salas de exposiciones para cubrir como sea el fastidio de las innumerables quincenas que se suceden*

---

147 "Notas de Arte. La Exposición Bertuchi". *La Vanguardia*, Nº 22638, 11 Abril 1939, p. 7.

148 BARBERAN, Cecilio: "El arte en España en 1943". *El Alcázar*, Nº 11808, 1 Enero 1944, s/p.

149 MARAÑON, José María: "Las Exposiciones y los artistas. La vida artística madrileña". *Destino*, Nº 254, 30 Mayo 1942, p. 11.

durante nueve meses al año, el hecho de que una pintura responda realmente a una conciencia profesional tiene una importancia decisiva (...) *el echar mano del aficionado es el último recurso de un mercado que ha llegado a la saturación, y que no se aviene a perder las posiciones ganadas al arrimo de unas circunstancias excepcionales"*[150].

Más autocrítica se mostró la prensa catalana para con estos excesos, tanto por su mayor movimiento artístico como por su especial idiosincrasia que la hacían alejarse un tanto de las directrices emitidas desde Madrid. En este caso, el crítico de arte Juan Francisco Bosch, en *El año artístico barcelonés*, itinerario de las exposiciones de la temporada 1944-45, reunió un completo calendario-balance de las exhibiciones en la ciudad condal, obra estimada por las revistas especializadas que como "Cartel de las Artes", echaron en falta la abundancia de esta bibliografía clarificadora que evitara la vida efímera de las exposiciones, necesitándose la aparición de una o varias publicaciones en que con amplitud de anuario se condensaran todas las novedades ocurridas en un año dentro de España y con más lujo informativo *"Si se tiene en cuenta que del mundo de las exposiciones no queda otra cosa que el resultado económico, positivo o negativo, que afecta al pintor o al escultor"*[151].

Por su parte, Sevilla se incorporó tardíamente a este devenir artístico y ello se hizo a través de la creación en Diciembre de 1943, de la Galería Velázquez, por Alfonso Grosso y Juan Miguel Sánchez, que intentaron remediar la carencia sevillana en este aspecto. Centrada localmente en artistas sevillanos, esta galería puso de relieve en más de una ocasión las obras de sus fundadores, junto con los artistas andaluces que formaban un heterogéneo grupo como González Santos, Santiago Martínez, Arpa, Sebastián García Vázquez, etc., emprendiendo todos ellos una vuelta hacia los "valores perdurables" tan estimulados por el pensamiento rector dominante, que aceptaba en apariencia un pluralismo para limitar a continuación todo lenguaje artístico que no comulgara con unas formas establecidas tras la vanguardia: *"Después de tantas angustias y vicisitudes, la orientación de la pintura actual abarca tanto lo movido como lo inerte y tiende a remansarse en los modos de visión que se desenvuelva en un sentido táctil o en un sentido pintoresco. Son dos visiones del mundo que se enfocan de modo distinto, según el gusto o interés de cada uno y que, sin embargo, son igualmente aptas para darnos una imagen completa de lo visible, y todos los modos y maneras de la pintura actual giran alrededor de estos dos únicos modos de visión. Lo visible puede interpretarse de muy diferentes modos y nadie podrá decir que unos sean más verdaderos que otros"*[152].

---

150 J.T: "Las Exposiciones y los artistas. Diez pintores en la sala Parés". *Destino*, Nº 310, 26 Junio 1943, p. 11.

151 "El año artístico barcelonés". *Cartel de las Artes*, Nº 9, 15 Diciembre 1945, p. 2.

152 PARADAS, Eduardo: "Arte y Artistas. Galería Velázquez". *ABC*-Sevilla, Nº 12693, 18 Abril 1944, p. 30.

A partir de 1945, aproximadamente, la vida artística parece tranquilizarse. Ya no se registran tantas diatribas contra galeristas faltos de escrúpulos ni hacia artistas domingueros. A la vida artística se incorporan nuevas salas como Vinçon, Busquets, Argos, Syra, Rovira, Pictoria, Librería Mediterránea, Reig, Barcino, entre otras, en Barcelona; Dardo, Marabini, Clan..., en Madrid; junto con la relevancia de nuevos o renovados espacios para el arte como la Sala Prat, en Valencia, el Gran Casino de San Sebastián, la Asociación de Artistas de La Coruña, etc.

Una larguísima lista de artistas, tanto consagrados como noveles, deambuló por estos centros, unas veces con gloria, otras con pena, la mayor parte con una indiferencia camuflada bajo la convencional crítica elogiosa de los autores menos comprometidos la mayoría. Reproducir aquí esta apretada nómina sería tema recurrente, al reflejarse todo este universo expositivo en uno de los apéndices de este trabajo. No obstante, es preciso destacar la especial valía del crítico de arte de "La Vanguardia", Tristán La Rosa, uno de los escasos espoleadores de la atonía temática y técnica de tantas colecciones artísticas expuestas en las galerías privadas, mostrando incluso este crítico su proceder con respecto al juego crítico-analítico: *"Si un espectador audaz, adelantándose al grupo de necios aplaudidores, colocase el blanco en sitio bien visible, la gente sólo celebraría los flechazos clavados en la diana y únicamente aclamaría al buen tirador. Entonces, saeta y emoción - en blanco una, en el alma, otra- vibrarían al unísono, rítmicamente. Conseguirlo fue la intención de mis comentarios"*[153].

Asimismo, destacar la importancia fundamental de las madrileñas galerías Biosca y Buchholz en el aggiornamento de la vida artística de la capital, a través de la Academia Breve de Crítica de Arte. La primera de ellas es aspecto que corresponde a los intentos y resultados de las corrientes más dinamizadoras de la misma que comentaremos en los capítulos dedicados a esta problemática.

Capítulo aparte merecen las exposiciones que a nivel promocional y con evidentes pero disfrazadas aspiraciones comerciales realizaron los artistas en sus propios estudios. Tal fue el caso del escultor José Planes en la temprana fecha de Diciembre 1939, junto con otra serie de artistas como el fotógrafo Alfonso que mostraba retratos del General Moscardó en su defensa del Alcázar toledano, Mariano Benlliure visitada por Julio Romano, Aniceto Marinas en su labor restauradora de monumentos españoles, etc..

---

153 ROSA, Tristán La: "Arte y artistas. Las Exposiciones de la semana. Epílogo a doscientos trece ensayos de crítica pictórica". *La Vanguardia*, Nº 23962, 20 Junio 1943, p. 9.

II.5..4 Los intercambios expositivos con el extranjero

De tres grupos de exposiciones se puede hablar en este apartado, haciéndose en todos ellos una síntesis necesaria para llegar a la exposición o exposiciones más representiva/s dentro de cada uno de ellos, debido fundamentalmente a la abundancia del material hemerográfico. En primer lugar, figuran las exposiciones españolas que traspasaron las fronteras para mostrar el arte español en Berlín, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lisboa, etc., centrándonos en una de las muestras más emblemáticas de todo ese acontecer y su recibimiento en la prensa: las Bienales venecianas y la participación española. En segundo puesto, nos referiremos a la relativa variedad en las exhibiciones extranjeras individuales en España, en un nivel casi paralelo a las muestras en galerías privadas, ya comentadas. Por último, con gran acogida por parte de la crítica comentaremos el eco producido por exposiciones colectivas o conmemorativas extranjeras en plataformas oficiales españolas, tales fueron los casos de las ya referidas exposiciones alemanas de Prensa y Arquitectura, las muestras de Grabado Italiano, las episódicas exhibiciones de los artistas franceses pensionados en la Casa Velázquez de Madrid, etc., sobresaliendo entre todas ellas la Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos.

Ya en plena guerra civil, -1938-, el Gobierno de Mussolini invitó a la España nacional a participar en la XXI Bienal Internacional de Arte de Venecia, siendo Eugenio d´Ors el Comisario designado para la organización del Pabellón español, al que asistirían Ignacio Zuloaga, Pérez Comendador, Pedro Pruna, Togores, etc., hecho no muy reseñado por la prensa nacionalista. Tampoco la siguiente edición, en 1940, con el catálogo del Marqués de Lozoya que recogía las reproducciones artísticas de los asistentes José Gutiérrez Solana, Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz, Gregorio Prieto, Juan Antonio Morales,.... captó un interés intenso.

Tenía que llegar el año 1942 y una mayor producción artística, -por otra parte, difícilmente exportable-, para que la prensa y las revistas fueran motivadas por esta Exposición Internacional. La Agencia Efe, suministradora informativa del "ABC" madrileño, entre otros, envió a Miguel Moya Huertas como enviado especial a la Biennale, el cual ofreció una descripción somera de los pabellones participantes, -6 italianos y 10 extranjeros, entre los que se encontraba España-. Tras percatarse Huertas de la polaridad *"entre lo sincero y lo ficticio"* que dominaba en esta exposición, hizo una rápida referencia a la representación española, sin consignación de individualidades y aprovechando la lección que se juzgaba de de estrecha contención y mesura que comenzaba a dar España al mundo de la mano de su Caudillo: *"¿Y España? Nuestro pabellón está a la entrada y lo visitamos al salir. Es el resumen de la moraleja y el aviso ibérico en el noble caos de las artes. La*

pintura o es mural o es de caballete, o perfecciona el paramento o nos obliga a enfrascarnos en sus atractivos. Tal es su alta y profunda misión decorativa. O decorar la casa o abrir un hueco en la pared para captarnos. Lo decorativo de la llamada pintura literaria va perdiendo el auge que tenía. En Venecia hay álamos como en Castilla. El verde granizado de sus ramas sutiles asciende a los aires"[154].

Las obras seleccionadas en esta edición de 1942, por el Comisario General de Patrimonio Artístico Nacional, Francisco Iñíguez Almech, de Rosario de Velasco, Teresa Condeminas, Rafael Pellicer, Joaquín Vaquero, Juan Vila Puig, Julia Minguillón, etc., además de los habituales en anteriores muestras, captaron una atención favorecedora, libre de prejuicios, según la mediatizada crítica de la revista "Legiones y Falanges". La mezcolanza de artistas consagrados con vocaciones incipientes fue saludada como una suerte de esperanza renovadora, *"en que se iba afirmando y delineando la fisonomía del nuevo arte español, de lo que será la España artística del mañana"*[155].

Durante los años siguientes, las Bienales venecianas fueron interrumpidas por las obvias secuelas bélicas, reanudándose su vida en 1948. España no participó en esta XXIV edición, la democracia había eliminado el fascismo y no parecía mostrarse propicia hacia antiguos colegas totalitarios. No obstante, la prensa más europeizante y aperturista de España, -sin duda la catalana-, realizó el seguimiento informativo y crítico de esta muestra, a través del antiguo director de la "Gaceta de Arte" tinerfeña, Eduardo Westerdahl[156]. Braque, Moore, Chagall, Rouault, Morandi, etc, hicieron las delicias del crítico, que una vez más lamentó el desconocimiento que en España se mantenía con respecto a estas figuras. El colaborador de Westerdahl, Sebastiá Gasch reafirmo aún más las opiniones del primero, con respecto al arte contemporáneo premiado en la Bienal, donde se había hecho justicia a la pintura viva que *"aún es joven y se le ofrece un brillante porvenir"*[157].

Era evidente que España, tras la derrota de las potencias del Eje y la consiguiente ruptura de relaciones con Franco, su aislacionismo se hizo aún más profundo. España retiró sus escasas miras del panorama europeo que había finiquitado los totalitarismos y giró en redondo hacia Iberoamérica, y más concretamente puso sus ojos y sus esperanzas crediticias en la Argentina del General Perón, con la que mantuvo cordiales relaciones a partir de 1945, aproximadamente. De esta

---

154 MOYA HUERTAS, M: "ABC en Venecia. La Exposición Bienal". *ABC*-Madrid, Nº 11365, 30 Julio 1942, p. 11.

155 ZORZI, Elio: "España en la Bienal". *Legiones y Falanges*, Nº XXIV, Noviembre 1942, p. 23.

156 WESTERDAHL, Eduardo: "Arte vivo en la Bienal de Venecia". *Destino*, Nº 577, 28 Agosto 1948, pp. 14 y 15.

157 GASCH, S: "Formas y colores. Las Hermanos Van Velde". *Destino*, Nº 580, 18 Septiembre 1948, p. 15.

cercanía "moral" y política surgirían sus consecuencias concretas en el campo cultural y artístico. De esta forma los artistas Jorge Larco y Ballester Peña, expusieron con alabanzas en el Museo Nacional de Arte Moderno, en 1946 y 1947, respectivamente.

No obstante, las revistas y periódicos españoles continuaron prestando atención a artistas extranjeros habituales en las salas madrileñas y barcelonesas, procedentes de Italia, Francia, e incluso, Rumanía y Polonia. Así, los italianos Alve Valdemi, Guido Caprotti y Titto Cittadini, fueron constantes en ambas ciudades. El primero en Fayans Catalans (1940), sala Gaspar (1942-1944-1946), La Pinacoteca (1943); el segundo, en el Museo de Arte Moderno de Madrid (1942) introducido con una conferencia de José Francés y participante en el Salón de Otoño de ese mismo año; el tercero, en la barcelonesa sala Argos (1942) y en Macarrón (1946), todos ellos con las bendiciones por parte de la crítica que estimaba la deferencia que estos artistas mantenían con España.

Otros artistas como el belga Medard Verburgh, se establecieron en Mallorca y se dedicaron a exponer en galerías barcelonesas como Pictoria (1944) y Argos (1946), que recibió estas manifestaciones artísticas que ponían de relieve el carácter exclusivo que desarrolló la ciudad condal en relación a la acogida y triunfo de artistas extranjeros.

Sin embargo, poco voluminoso puede ser este comentario hacia los escasos artistas extranjeros que se arriesgaban a exponer y fracasar en un país donde sus propios artistas pocas posibilidades tenían de medrar con su arte, y menos aún, de remozar el panorama plástico en general. Dentro de estas ausencias, es preciso señalar la aportación de la novedosa Academia Breve de Crítica de Arte, que además de apostar por jóvenes, y en cierta medida, revolucionarios valores, también se arriesgó por artistas extranjeros como el valioso uruguayo Joaquín Torres García, el francés Dampierre, etc., aunque su repercusión en prensa fuese de escasa representación.

Todo lo contrario sucedió con la "Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos", celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1945, y en el Palacio de la Virreina de Barcelona, en ese mismo año. Ya en el otoño de 1942, el Instituto Francés de Barcelona y la Association Française d'Action Artistique se encargaron de introducir la hasta entonces poco conocida vanguardia francesa a través de una Exposición de Jóvenes Pintores Franceses, que mostraba obras de Matisse, Derain, Segonzac, Bonnard, Vuillard, Dufy, Vlaminck, etc., exhibidas en las salas del Círculo Artístico. Pasada la hora de los escándalos en el arte francés, éste pretendía en

aquellos momentos *"un propósito integrador que se realiza penosamente; rehusando en los mejores casos el halago del éxito"*[158].

Continuadora en este intento de difusión del arte francés y aggiornamento de las esferas intelectuales españolas, la Academia Breve de Crítica de Arte organizó en 1943, también en el Museo de Arte Moderno de Madrid, una Exposición de Artes Franceses Contemporáneos, Pintura, Escultura e Ilustración de libros, con obras de Matisse, Braque y Cezanne, entre otros muchos. Esta muestra fue valorada no sin cierta ironía al llegar con un retraso de décadas, en que las revoluciones artísticas más estrepitosas habían ingresado en el museo y sin eco efectivo en el caso español que contemplaba con una sonrisa de suficiencia el que se creía previsible fin de las vanguardias históricas: *"se apuraron en la plástica todos los intentos que apartaban al hombre de la naturaleza. Ese impresionismo, creacionismo, surrealismo, cubismo..., en el fondo rebeldía hacia las normas del pasado, y, así, el impresionismo pudo pasar sin dificultad al Museo y aún al cromo. Que las más audaces rebeldías se hacen un día conservadoras"*[159].

Como ya se ha indicado, en 1945 se celebró una importante exposición en este mismo Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, organizada por el gobierno de la República Francesa, a la que acudieron obras de Marquet, Derain, Matisse, Dufy, Vlaminck, Braque, Lothe, etc. Esta exposición ponía en evidencia el desfase plástico sufrido por España con respecto al país vecino que ya había alumbrado la existencia de un nuevo grupo, los llamados "Forces Nouvelles", que agrupaba a Henri Jeannot, Georges Rohner, Jean Bazine, etc.: *"Frente a la imperante placidez naturalista y costumbrista de la mayor parte de nuestra pintura, el noble rigor experimental implícito en el arte francés moderno equivale a un violento reactivo"*[160].

Entre los artistas expositores, los fauvistas captaron más simpatía, sobre todo por parte de la prensa catalana que miraba con agrado el papel revulsivo que esta muestra podía desempeñar en el uniforme panorama español. La exposición era vista como un positivo fenómeno que trataba de aguzar la sensibilidad artística de los españoles encauzándoles hacia la valentía cromática, las nuevas composiciones, la temática festiva y la mutación de valores estéticos, que aún los jóvenes artistas españoles no habían tenido tiempo de experimentar o que las habían olvidado y desechado tras largos años de rigidez plástica.

---

158 J.T: "Las Exposiciones y los artistas. Los jóvenes pintores franceses". *Destino*, Nº 273, 10 Octubre 1942, p. 11.

159 COSSIO, Francisco de: "Pintura francesa". *ABC*-Madrid, Nº 11782, 1 Diciembre 1943, p. 7.

160 TEIXIDOR,Joan: "Las Exposiciones y los artistas. La Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos". *Destino*, Nº 399, 10 Marzo 1945, pp. 14 y 15.

II.5.5 Exposiciones con aire renovador La Academia Breve de Crítica de Arte.

De 1941 a 1951 la Academia Breve de Crítica de Arte extendió su actividad centrada expositivamente en los Salones de los Once y en las Exposiciones Antológicas, celebrados los primeros a partir de 1943 en la Galería Biosca y en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y desde 1945 las segundas en los salones Biosca y Buchholz. Desde su nacimiento y primeras manifestaciones la Academia fue seguida en prensa y revistas que se interesaron por su quehacer. Agrupada en torno a la revista "Santo y Seña", la Academia defendía un cosmopolitismo enriquecedor que reuniendo artistas franceses contemporáneos, pintores italianos del Novecento, dibujantes japoneses recientes, etc.., trataba de dinamizar la vida artística española a través de sus artistas más prometedores como Zabaleta, Villá, Grau Sala, Pedro Bueno, Pedro Pruna, Eduardo Vicente, Pedro Mozos, Olga Sacharoff, Manolo Hugué, María Blanchard, etc.

Los principios programáticos de la Academia y sus salones-exposiciones fueron, en numerosas ocasiones, difundidos por la prensa, que de forma bastante unánime defendió los argumentos de la misma, basados sobre todo en *"defender desde la orilla contraria, un arte nuevo, que bien enraizado en la tradición de nuestra pintura y escultura, se decida a no cerrar los ojos a una serie de tentativas y soluciones contemporáneas cuyo conocimiento en España, es para los organizadores del "Salón de los Once", primera obligación.* (...) *La actitud de la vida artística española de estos once individuos para los que el arte no es una gala decorativa, sino una función intelectual importantísima, ha de ir la mayoría de las veces en contra de una corriente que discurra en tantas ocasiones con inconsciencia sonámbula"*[161].

Incluso la prensa más "conservadora" como "El Alcázar" se hizo altavoz de este grupo renovador dando noticia de las reuniones, exposiciones, programas de actos y la creación de un archivo general de catálogos en la galería Biosca[162]. De la misma manera, tanto los Salones de los Once, como las Exposiciones Antológicas lograron respuesta por parte de la crítica, que no ahorró elogios en apoyar esta labor de renacimiento de las artes, en la que participaban personalidades tan influyentes como su propio presidente, Eugenio d'Ors[163]; el director del Museo de Arte Moderno de

---

161 AZCOAGA, Enrique: "Las Exposiciones y los artistas. La Academia Breve de Crítica de Arte y "el Salón de los Once"". *Destino*, Nº 313, 17 Julio 1943, p. 11.

162 "Arte. Proyectos de la Academia Breve". *El Alcázar*, Nº 1955, 19 Octubre 1942, p. 3.

163 El mismo Eugenio d'Ors en *Arte y Letras* (Nº 6, 15 Junio 1943, p. 12), justificó la necesidad de creación de esta institución y los objetivos que la animaron, siendo su constitución bastante cercana a la francesa Academia Gouncourt.

Madrid, Eduardo Llosent y Marañón; los críticos Manuel Abril, Luis Felipe Vivanco, Enrique Azcoaga, junto con la participación de algunos nobles como la Condesa de Campo Alange. Entre otras alabanzas, destaquemos las palabras de José Camón Aznar dedicadas a la Exposición Antológica de 1946: *"La Academia Breve de Crítica de Arte, tan esforzadamente pilotada por Eugenio d'Ors, ha querido, una vez más, cumplir su misión magistral seleccionando once obras destacadas del conjunto del año artístico madrileño. "Index sum", reza el lema de esta Academia. Emblema nada fácil, porque la ingente abundancia y mediocridad de las exposiciones hace a veces temblar ese índice, que debía lanzarse recto, como la flecha al blanco, sobre la obra egregia"*[164].

Todas sus expresiones expositivas, editoriales, divulgativas, etc. fueron acogidas por la prensa que vio en la Academia el resurgir de la vida artística española. Incluso, cuando la Academia "jugó con fuego", esto es, a la hora de organizar un homenaje a José Gutiérrez Solana, en el III Salón de los Once, celebrado en el Museo de Arte Moderno, en 1945, los juicios fueron igualmente positivos, *"Este gran pintor tiene para nosotros vieja admiración, y no dudamos que con una formación artística e intelectual adecuada pudiera haber sido un Bosco o un Brueguel en la pintura española contemporánea, por la riqueza de su fantasía"*[165].

Por otra parte, hay que tener en cuenta que esta admiración procedía sobre todo de los principales focos críticos de Madrid y Barcelona, reduciéndose la información y alabanzas sobre la Academia y sus exposiciones a medida que de estos centros difusores nos alejamos. Así, Sevilla da escasas referencias sobre la formación y actividades de esta institución, Pamplona prácticamente la ignora, y otras ciudades como Valencia, Burgos o Toledo no atienden a este acontecer . No obstante, la Academia fue muy celebrada por la casi unanimidad de los críticos que fijaron sus esperanzas en la normalización de la vida artística española a través de un movimiento que hundía sus raíces y horizontes en la propia España, sin dejar de ser cosmopolita hasta cierto punto.

Escasas exposiciones de aire renovador se produjeron en la España autárquica, habría que esperar a la década del 50 para atisbar una cierta institucionalización del arte moderno a través de la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), las exposiciones extranjeras como Pintura Italiana Contemporánea (1955) y la formación del grupo El Paso (1957). Sin embargo, algunas muestras significativas lograron efectuarse en los años 40, independientemente de la iniciativa expositiva dorsiana. Hay que señalar la evidencia de que estas expresiones partían en su mayor parte de la región catalana, a través de los artistas paisajistas fundamentalmente, que ya en 1940 expusieron el el madrileño salón Clan, despegándose del tradicional repertorio de motivos épicos que entonces

---

164 CAMON AZNAR, José: "Antología artística de un año". *ABC*-Madrid, Nº 12565, 7 Junio 1946, p. 9.

165 BARBERAN, Cecilio. "Arte y artistas: Tercer Salón de los Once. Homenaje a Solana". *ABC*-Madrid, Nº 12466, 10 Febrero 1946, p. 47.

invadían ámbitos tanto oficiales como privados. De nuevo, encontramos en Cataluña otro foco de actividad artística, centrado en este caso en torno al Monasterio de Montserrat, donde se concentraron los esfuerzos de varios artistas, -convocados por el concursos "Abad Oliva"-, para dar su respuesta a la renovación del arte litúrgico. Los pintores que participaron en este centro artístico, -José Obiols con sus pinturas murales y Monjo con sus esculturas-, intentaron rememorar la magnificencia y actividad de la Roma de Julio II y León X, bajo la dirección del Abad Marcet, pseudomecenas del catalanismo más católico, y así fue puesta de relevancia esta empresa por la prensa y revistas catalanas que favorecieron con su crítica las exposiciones de este movimiento. Incluso la semiclandestina revista "Ariel" dedicó un número monográfico a la "prodigiosa montaña" que era Montserrat, y los artistas entonces congregados en ella.[166].

Por esos mismos años, la Galería Reig, en Barcelona, se arriesgaba con el grupo denominado "Campana de San Gervasio", integrado por Mundó, Jansana, SanJuan, etc., en una exposición que indicaba una creativa tensión plástica que apenas encontró repercusión en la prensa , y la Sociedad de Excursiones "Els Blaus" organizó la muestra "Tres Pintores y un Escultor", de claras concomitancias surrealistas, con la participación de August Puig, Pere Tort y el escultor Francesc Boadella, que igualmente transcurrió en el silencio . Como vemos, estas exposiciones renovadoras, radicadas principalmente en el foco barcelonés, llevadas a cabo con cierta temeridad y a partir de 1945, quedaron reducidas a meros hechos locales.

No así ocurrió con el I Salón de Octubre, celebrado en las barcelonesas Galerías Layetanas, en 1948, entonces dirigidas por el crítico Juan Antonio Gaya Nuño y con la colaboración del coleccionista Víctor María de Imber, además de la participación de los artistas Boadella, Mercadé, Castells, Capdevila, Rogent, etc.. Al igual que los deseos dinamizadores que animaron la actividad dorsiana en los madrileños Salones de los Once, los Salones de Octubre de Barcelona se plantearon como una alternativa que convocaría a los jóvenes artistas catalanes con inquietudes, que se encontrasen de vuelta del academicismo y de las enseñanzas del Impresionismo y de donde surgirían las primeras manifestaciones de Tapies y Cuixart. Una propuesta semejante tuvo una estimable respuesta crítica en la prensa y revistas catalanas, sobre todo a través de los críticos Sebastiá Gasch y J.M. de Sucre. Entonces comenzaron a comentarse los diferentes "ismos" que parecían aflorar en el desolado panorama europeo de la postguerra, tomándose el pulso estético de Europa desde una interpretación crítica que no escatimaba aventurados juicios de valor: *"¿A qué se debe atribuir este retornar del cubismo? Al hecho de que el Surrealismo, pintura de Historia del siglo XX, anécdota vil explicada con el más mezquino, desacreditado, manido y resobado de los academicismos, despreció también."*

---

166 TARRADELL, Miguel: "L´arts plástiques en el Monteserrat actual". *Ariel*, Nº 9, Abril 1947, p. 17.

Fuera del foco catalán y con grandes expectativas despertadas en la crítica, surgió la exposición de los llamados "Pintores Indalianos", realizada en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1947, y que agrupaba a los artistas almerienses Francisco Capuleto, Francisco Alcaraz, Jesús de Perceval, Fernández Pinar, Cantón Checa y Enrique Suárez, entre otros, todos ellos presentados por Eugenio d'Ors. Los artistas, considerados en su correspondiente catálogo, como los herederos de la ancestral cultura almeriense del Vaso Campaniforme, amalgamaron raíces clásicas y surrealistas, en un anhelo de modificación del arte figurativo al uso. En general, la acogida de la crítica fue entre discreta y clamorosa, variando el tono de intensidad según la mayor o menor modernidad de que podía presumir o disponer cualquier publicación de esta época. Muchas adjetivaciones halagadoras trataron de describir y valorar este grupo heterogéneo creado en 1946, *"impresionistas de la mejor cepa", "como en los mejores venecianos", "indudable fuerza creadora", "luminosidad mediterránea"*, etc. se leían en las páginas impresas .

Pocas exposiciones de signo renovador pueden registrarse en las páginas de diarios y revistas consultados, exceptuando quizá la celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1943, bajo el título "Exposición de Artistas de la Provincia de Tenerife", dirigida por el profesor de la Escuela de Artes y Oficios, Manuel López Ruiz y el artista Juan Davo, que muy limitadamente pretendían continuar la riqueza plástica de las islas Canarias y su foco vanguardista de tiempos republicanos. En otros casos, el silencio es el signo más revelador que nos pone de relieve la escasa sensibilidad de la Administración-Centros privados-críticos para con determinadas exposiciones de signo progresista. Las muestras de los Grupos "Pórtico", "Z", "Els Vuit", "Betepocs", etc., se desarrollaron en medio de la más absoluta y quizá intencionada ignorancia.. La siguiente década trataría de trascender este panorama, reivindicando el arte abstracto como primera muestra de una asimilación de la modernidad, casi inadmisible en los 40.

II.6. LA ACTIVIDAD INDIVIDUAL DE LOS ARTISTAS

Como afirmó Lafuente Ferrari: *"País de individualidades, mucho más que de tradición colectiva, España señaló siempre su actividad artística más por la aparición singular de talentos aislados que por la escolástica sucesión de los discretos"*[167], en la España de la autarquía no iba a suceder lo contrario. Si algunas exposiciones colectivas y escasos grupos con programa plástico captaron, -unas

---

167 LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La situación y la estela del arte de Goya.* Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947. p. 51.

veces detenidamente y otras de forma harto discreta o nula-, la atención de la crítica, con una mayor profusión de comentarios, valoraciones y juicios se presentaron las individualidades artísticas en la prensa, revistas y bibliografía de estos años. Para lograr una mayor claridad expositiva en este trabajo es preciso clasificar estas individualidades seleccionadas en diferentes apartados según el desarrollo de su trayectoria artística, el mayor o menor grado de aceptación de su obra-persona, o por la controversia suscitada .

II.6.1. Los artistas más aplaudidos: Sert, Benedito, Vázquez Díaz, Zuloaga, Clará, Benlliure...

Desde el primer momento, tanto Zuloaga como José Aguiar supieron atraerse la simpatía de los nuevos dirigentes a los que retrataron en enfáticas posturas muy a tono con los primeros momentos de fervor patriótico. La revista falangista "Vértice" fue una de las que más estimó el valor de símbolo que la pintura de Ignacio Zuloaga ofrecía a la "nueva España", respetando herencias tan caras a los españoles como el paisaje velazqueño y la arrogancia barroca. En este sentido su retratística oficial, presidida por el retrato de Franco, desplegaban nuevos y recobrados valores ante los visitantes a exposiciones : "*Y esa bandera, inmensa bandera, bandera que pudiera cobijar a todo un pueblo, esa bandera bajo el cielo de España, sobre la santa tierra de España, allá en lo alto la mantenía el Caudillo, sereno y noble. La había mantenido, figuradamente, durante toda la gesta, y ahora la tenía consigo, en realidad, tangiblemente, en la cima de la montaña*"[168].

Desde el final de la guerra hasta su muerte, en 1945, vemos a Ignacio Zuloaga instalado en su madrileño estudio de la Plaza de las Vistillas, centro de atracción de periodistas, crítico y curiosos, que hicieron sobresalir de la obra del pintor vasco su raigambre española, el bronco tono de su paleta, la rudeza de sus personajes y ambientes, la cercanía epidérmica de lo representado, etc., desembocando todo ello en una España negra, folklórica, de bota de vino y pandereta, tolerada y estimada por las "fuerzas vivas" y que triunfaba en países extranjeros como los Estados Unidos. Si en un primer momento Zuloaga había despertado ciertas sospechas por su pertenencia a la Generación del 98, no precisamente aclamada por el nuevo Régimen, pronto supo conquistar los símbolos vivientes del mismo con sus pinceles que representaron a Serrano Suñer, Franco, Millán Astray, etc.

Otro rasgo que provocaba la simpatía hacia el pintor era la aparente austeridad de su vida y la discreción de sus manifestaciones en público. A pesar de que Zuloaga reuniera en su estudio

---

168 AZORIN: "Ignacio Zuloaga". *Vértice*, Nº 45, Junio 1941, pp. 19-22.

madrileño obras de los artistas españoles contemporáneos más aplaudidos, era famosa la humildad de su retiro, en donde vivía "como un monje", si bien había triunfado en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, se estimaba en el pintor vasco su independencia de temperamento y estilo que supo mantener en sus años del París de las vanguardias. Para los críticos esta escasa o nula influencia del ambiente de continuas novedades plásticas en el sobrio Zuloaga reafirmaba aún más "el agudo sentido crítico" que su pintura siempre poseía. Pero no todos los críticos eran unánimes en admitir y aplaudir esta "impenetrabilidad" a ultranza, ya que desde "Ariel", "Cartel de las Artes", entre otras, se echaba por tierra este exacerbado iberismo del artista tachándolo de "chabacano", "achulado" y "chispero". Por ello, cuando en el otoño de 1945, muere Zuloaga, las corrientes críticas no estaban muy conformes en relación a la significación y calidad de su obra, alzándose la voz reivindicativa de la mayoría de los críticos que alababan el casticismo y racialidad de la España profunda, no exenta de implicaciones valleinclanescas, es decir, sus "españoladas" que *"no constituye censura ni animadversión a nuestras cosas, y por ello yo desposeo esa palabra de todo sentido adverso, sino que significa simplemente una manera especial o ángulo visual para mirarnos desde fuera a modo de estilización de nuestra España, o espejo cóncavo que deforma voluntariamente la realidad, la cual visión, si aparece desarrollada con talento, más bien nos favorece que nos perjudica, como un cartel muy decorativo que invitara a profundizar en nuestros valores sólidos y permanentes"*[169].

Otro mimado por la prensa autárquica fue Daniel Vázquez Díaz, que ahora se nos puede mostrar tan conservador y testimonial, pero que en estos difíciles años era considerado un verdadero adalid de la modernidad. Muy cercano a Cezanne y a Bourdelle a lo largo de toda su amplia trayectoria artística y gran cultivador de la pintura al fresco[170], pronto Vázquez Díaz contó con la admiración de la crítica tanto en su producción retratística, bodegonista, conmemorativa, etc.., así como en los rápidos retratos de las cabezas del franquismo que desde muy pronto insertó en periódicos como el "ABC". Junto con los consagrados Benedito, Aguiar, Zuloaga, Sert, Chicharro, etc., salió de España en varias ocasiones a Berlín, Buenos Aires, París, Venecia... en embajada cultural ante las naciones occidentales escépticas a la Dictadura de Franco y a los países de América Latina.

Tras una "purga" medianamente disimulada por su dudosa cercanía o tolerancia al gobierno de la República durante la guerra, Vázquez Díaz salió indemne y más que favorecido por los intelectuales del Régimen, muchos de ellos reflejados por sus pinceles. La Falange aceptaba a este

---

169 ALMAGRO SAN MARTIN, Melchor: "Zuloaga y la "española"". *ABC*-Madrid, Nº 12383, 4 Noviembre 1945, p. 3.

170 Los frescos de La Rábida invariablemente servía de presentación o justificación en la obra del artista, siendo aquel conjunto de sus piezas más aplaudidas por la prensa del momento. En Noviembre de 1940, los bocetos y dibujos de estos frescos fueron exhibidos en el patio del Ministerio de Asuntos Exteriores, como una muestra orientadora del gusto artístico inmediatamente después de la guerra y que hablaba en un lenguaje de victoria e imperio.

artista ya afamado y al profesor de la Escuela de Bellas Artes, y aún más, le exponía como un modelo a seguir: *"Así, a Vázquez Díaz le vemos ya como a un clásico que despeja la marcha de la joven pintura de la era falangista, porque da resuelto lo que en él ha sido proceso, y evolución, y sufrimiento, hasta tocar con su mano divinizada la línea de la meta"*[171].

A pesar de sus buenas relaciones con las "fuerzas vivas", Vázquez Díaz parecía que se decantaba, discretamente, hacia plataformas expositivas más abiertas y emprendedoras que la mayoría de los centros al uso. Así, vemos al pintor preparar sus famosos retratos de Azorín, Rubén Darío, Modigliani, Lagartijo... para una exposición retrospectiva que inauguraría la galería de arte de la "Revista de Occidente", en Madrid y allá por la primavera de 1947[172].

En este sentido, la crítica más avanzada se dejaba impactar por la intelectualidad de sus composiciones, las sólidas líneas de sus volúmenes, la permanencia de sus imágenes, y, sobre todo, por su paleta cromática nada comparable a la abundancia de "cromos" propia de la pintura del momento: *"Pinceladas geniales que tienen mucho de zarpazo para aprisionar en el lienzo la lumbre fugitiva del sol. Aire, ámbito, horizonte profundísimo donde el espacio es tiempo habitado y medido a todo lo largo y lo ancho de una gran pintura luminosa* (...) *Su paleta es un cuadrante para el salto de los vientos. Vientos atlánticos y, como tales, vientos colotados por el yodo y el color químico de un mar que en otro tiempo lejano se apodó Ignoto y Tenebroso"*[173].

Los muy tradicionales Manuel Benedito y Fernando Alvarez de Sotomayor recibieron positivas críticas en estos años. La prensa y revistas se volcaban en elogios sobre estos retratistas de la alta sociedad madrileña, que desde fondos velazqueños contemplaba altiva a los espectadores de Exposiciones Nacionales y galerías artísticas. El académico Manuel Benedito, de formación sorollesca, pensionado en Roma y dentro de una familia de artistas, mantuvo relaciones con su colega, Fernando Alvarez de Sotomayor, Director durante un tiempo del Museo del Prado, y ambos formaron parte de la comitiva que recibiría los tesoros artísticos españoles en un tren procedente de Suiza. De Benedito se estimaba su paleta veneciana, ciertos ecos del clasicismo griego y romano, la suntuosidad de sus brillos y lo majestuoso de sus bellas modelos. Todo ello se admiraba, sí, pero no se llegaban a esas cotas de entusiasmo que conseguían las telas de un Zuloaga cuando su público le disfrutaba. De Zuloaga todo se comprendía, se sentía, se compartía, era la España eterna, deformada pero accesible, el caso de Benedito era presentado bien diferente, suponía la estimación de lo

---

171 BORRAS, Tomás: "Los actuales Vázquez Díaz". *ABC*-Madrid, Nº 11458, 15 Noviembre 1942, p. 3.

172 VEGA, Manuel: "Retratos de Vázquez Díaz". *ABC*-Madrid, Nº 12813, 25 Marzo 1947, p. 11.

173 VALLE, Adriano: "Daniel Vázquez Díaz y sus colores atlánticos". *ABC*-Madrid, Nº 11666, 18 Julio 1943, p. 3.

perfeccionista, de lo transparente y bien definido, de la elegancia de aparato, tan lejano todo ello del alma hispana que parecía extenderse durante la autarquía. Sin embargo, su obra era festejada por haber conseguido un pretendido "clasicismo" en vida del pintor, y si no existía una compenetración con su obra, sí se reconocían en la misma grandes cualidades: *"Existe en él la responsabilidad de un legado más grande, más universal, como es el que le descubre su sensibilidad revelándole escuelas muestras de pintura que tuvieron por sede pueblos que fueron, en cuanto a arte, corazones de Italia en la hora espléndidamente cósmica del Renacimiento"*[174].

De la misma manera, Fernando Alvarez de Sotomayor, dentro de un evidente mimetismo velazqueño, acaparó distinciones, exposiciones, galardones, cargos y demás prebendas a lo largo de la autarquía. Director del Museo del Prado, -del cual su verdadero gestor y animador fue Francisco Javier Sánchez Cantón que ocupó esta responsabilidad más adelante-, y pintor de una determinada élite, se presentó como uno de los "formadores del gusto". En Junio de 1945, Alvarez de Sotomayor exponía en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y la prensa fue unánime al enlazarle con Benedito y Chicharro, pintores de lo español, sí, pero con lentes correctoras que reflejaban el *"concepto de belleza eterna, universalidad"* a la que pocos podían aspirar y menos aún, triunfar. No obstante, otras voces dejaron oír su desacuerdo . Los primeros, los catalanes. En la primavera de 1946, Sotomayor mostró parte de su obra en una exposición celebrada en los salones del Palacio Dalmases de Barcelona, muestra que provocó una de las más lúcidas críticas de Joan Teixidor, para este tipo de pintura que encontraba tanta resonancia crítica favorable en Madrid. Los términos "pastiche", "falsedad", "imitación" eran argumentados por Teixidor indignado ante tanta arrogancia estética que condenaba las conquistas estéticas del siglo XX y se detenía en lecciones académicas. Si el arte para este crítico era "viva fluencia", lo aportado por Sotomayor se presentaba como una *"mixtificación tan burda que puede engañar momentáneamente; pero, a la postre, por encima de las ficciones se imponen las realidades"* , y más adelante, Teixidor recalcaba su postura y la del semanario "Destino" de demoledor de tanta *"bazofia espiritual"* y exigentes de una dignidad y calidad en toda pintura que se preciara de tal, *"No todo en arte es creación en vilo y no somos nosotros reacios a admirar incluso la buena cocina del "pompier", la habilidad artesana, el ingrediente sentimental o social incrustrado graciosamente en una forma cualquiera* (...) *Lo que pretende de mensaje lo que consigue, en parte, gracias a una desorientación general, es la que nos obliga, por una vez al menos, a ser cautos y duros. En contra de ciertos elogios estrepitosos, nosotros somos de los que humildemente creemos que este tipo de pintura no puede ya pasar a la historia"*[175].

---

174 BARBERAN, Cecilio: "La Exposición del Casino de Madrid. Los retratos de Benedito". *ABC*-Madrid, Nº 11946, 11 Junio 1944, p. 15.

175 J.T: "Las Exposiciones y los artistas. Alvarez de Sotomayor". *Destino*, Nº 454, 30 Marzo 1946, pp. 14 y 15.

Por el contrario, Eugenio Hermoso no desató tan acerbas críticas. Su respeto hacia los clásicos, la inofensiva temática y técnica poco sorprendente junto con su alejamiento hasta el extremo de la vanguardia, no despertó la animadversión y sí un tibio entusiasmo ante sus obras siempre aspirantes a los galardones oficiales en las Exposiciones Nacionales. Hoy contemplamos sus obras y enseguida nos viene en mente un adjetivo: relamido[176], pero ni la crítica de los años 40 y ni por supuesto él mismo, le consideraron blando, ni siquiera excesivamente delicado y es más que interesante leer sus propias declaraciones sobre el papel del artista en la sociedad que le tocó vivir y su repulsa a ciertos "endulzamientos": *"Mas ¿qué importa esto a los olvidadizos pintores, sesteadores en los blandos edredones de los lugares comunes? Véase como abundan en esta exposición* (se refiere a la Nacional de Bellas Artes de 1945) *y cómo se premian esos "non sanctos" y trillados lugares... por los que a su vez cultivadores de burguesas confituras (...) Jamás me arrepentiré de haber admirado demasiado acaso a los clásicos. Hoy creo, sin embargo, que aunque sea con pérdida, hay que tratar de hacer algo que no deba nada a nadie. Ya se impondrá, si no ahora. También creo que lo peor que puede ocurrir a un artista es verse sumergido -aunque ello pudiera serle agradable- en un tarro de almíbar. Conviene al artista estar un poco en pugna con muchos"*[177].

Entre los escultores aplaudidos por unanimidad en estos momentos se encontraba el venerable anciano Mariano Benlliure, que en los primeros años de la postguerra se dedicó a labores de reparación de la numerosa imaginería religiosa dañada durante la contienda. Todo son elogios y reconocimientos a la labor del escultor, hasta su muerte en 1947. De Benlliure, se destacaba su capacidad para el duro trabajo de la escultura, a pesar de la edad avanzada a la que todavía seguía cincelando; el entusiasmo de sus manifestaciones artísticas tanto plásticas como verbales[178]; la españolidad de su temática y temperamento y, paradójicamente la independencia de su arte. El mismo año de su muerte, la autora Carmen de Quevedo Pessanha le dedicó un estudio monográfico, prologado por José Francés, titulado *Vida artística de Mariano Benlliure*, en donde se argumentaban los tópicos de casticismo y valía que informaran los juicios estéticos que los críticos le dirigían. Sus más de 1400 obras realizadas servían de ejemplo a esos críticos que le alababan, para exponer como modelo a seguir ante los jóvenes artistas, la laboriosidad y disciplina del veterano escultor.

---

176 Si vemos "La perfecta alegría", "Retrato de la Srta. Beltrán de Lis", "Sta. Eulalia", etc. esta expresión es evidente.

177 "Correspondencia de Eugenio Hermoso". *Cartel de las Artes*, Nº 4, 1 Agosto 1945, p. 2.

178 En la revista *Vértice*, Mariano Benlliure publicó una carta al director de esta publicación, entonces Samuel Ros, en la que expresaba su fascinación por el mundo de la tauromaquia y su relación artística-amistosa con el toreo, que había influido fuertemente en su obra y carrera.

Pérez Comendador también recibió numerosas lisonjas por parte de la crítica. Académico de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando desde 1941, comenzó a ser elogiado al presentarse como uno de los protagonistas de los intentos de resurrección de la técnica de talla polícroma, un arte "tan español" para la corriente de gusto dominante por aquel entonces. El mejor halago que podían dirigir a un escultor era, entre otros, el de considerársele digno sucesor de Berruguete y Gregorio Fernández, afirmaciones que continuamente recibía Pérez Comendador. Casado con la también escultora Magdalena Leroux, fue enviado junto con ésta en embajada cultural a Egipto. El Ministro de Asuntos Exteriores patrocinó la asistencia de esta pareja a un curso internacional que se celebró en la ciudad de El Cairo, entre 1947 y 1948, y mediante esta "misión artística" el gobierno de Franco trataba de hacer política cultural con el extranjero a través del conocimiento de la tradición hispana: *"La voz española dará a conocer a nuestra escultura policromada, ya hará referencia a nuestra sin par imaginería"*[179].

Un tanto similar es el caso del afamado José Clará, en el apogeo de su fama durante los años autárquicos. Pero, al contrario de Comendador y sus figuras agonizantes de santos íberos, Clará proponía un mundo de luminosidad eminentemente mediterránea, que se manifestaba en desnudos femeninos insertos en una órbita festiva opuesta a los desabrimientos castellanos del primero. La prensa y las revistas admitieron las diferencias de genio, expresión y técnica, e incluso asimilaron ambas contraponiéndolas. Lógicamente para los catalanes, Clará les llegaba muy a fondo, era el escultor heredero de un pasado griego repleto de Afroditas y Minervas, que tanto gustara a esta región. El reino de Clará era el del clasicismo. Era visto como el artista apolíneo por excelencia, con ciertos toques dionisiacos que humanizaban sus esculturas: *"El universo se lo explica este gran escultor en los ritmos, en la gracia y en la fuerza de la Forma, en todas las naturales y espontáneas sensaciones que se desprenden de ésta y, desde luego, atendiendo al artista a esa sutil fragancia erótica que transpira de los bellos desnudos"*[180].

Sin embargo, el artista que mayor cota de popularidad y mito alcanza durante estos años fue sin lugar a dudas, el "gran barroco" : José María Sert. A Sert se le veía como a algo más que un artista del Régimen. Efectivamente Sert había manifestado su activismo político hacia el bando nacional desde el inicio de la guerra civil. Su participación fue destacada en el Pabellón Pontificio que este bando propició en la Exposición Internacional de París, de 1937. Pero su éxito, la leyenda de su vida fastuosa, sus millonarios encargos en Estados Unidos, Francia, Suiza, Italia, Inglaterra, etc., trascendían la estrecha escena española y los críticos se mostraron admiradores de estas

---

179 "Pérez Comendador, a Egipto". *El Alcázar*, Nº 3555, 15 Noviembre 1947, p. 2.

180 BERYES, Ignacio de: "Las Exposiciones y los artistas. José Clará interpreta la figura de San Benito para los monjes de Montserrat". *Destino*, Nº Extraordinario, 17 Agosto 1946, pp. 22 y 23.

circunstancias. Sert pasó a ser esgrimido por la España de Franco, dentro y fuera de sus fronteras, como el superhombre del arte frente a otro triunfador español contrario a esta España: Pablo Ruiz Picasso. Frente al supuesto laicismo del malagueño, Sert era el católico a ultranza que desinteresadamente reconstruía una vez más los frescos de la Catedral de Vich; frente al "rojo" Picasso, Sert simbolizaba la idea del pintor al servicio de Imperios a los que se dedicaban sus alegorías; frente al "revolucionario" Picasso, Sert aportaba unas normas clásicas revestidas con ropajes barrocos; frente al "disperso" Picasso, Sert era "la grandeza épica y religiosa", etc.. Ambos triunfadores, carentes de discípulos que recogieran su genio, ricos y españoles, una vez más eran las dos caras de la casi eterna "doble España", y así, en la mayoría de las ocasiones, eran presentados ante el público hispano.

Varios biógrafos tuvo José María Sert desaparecido en 1945. Alberto del Castillo, en su libro *José María Sert, su vida y su obra* (1947), reconstruyó todas sus giras triunfales, sus decoraciones de interiores para miembros de la nobleza y de las finanzas, su intrincada vida sentimental y su aparente fe religiosa. A pesar de que este autor se complacía en la magnificencia de las realizaciones sertianas cantando sus atrevimientos oculares, sus dimensiones, su atrevido cromatismo, no dejó de clasificarle dentro de una parcela noble pero limitada: la decoración, y reconoció "los puntos negros" del artista: *"Hay que juzgar,. pues, a nuestro artista dentro de la pintura decorativa. En este aspecto, que es el único que le corresponde, Sert tiene momentos magníficos, sublimes, pero también tremendos fallos y notas de un mal gusto innegable"*[181].

Realistas e incisivos, sus propios compatriotas estimaron su obra, pero menos miopes que el resto de los españoles, vieron en la misma el canto de cisne de una "subversión aristocratizante", en la plástica que a ningún lugar conducía, y, que por tanto, rayaba en la esterilidad. En Sert, Cirici Pellicer y Joan Teixidor vieron a un asombroso cultivador de "pastiches". Si ambos críticos se manifestaron *"evasivos tanto a los elogios ditirámbicos como a los ataques enconados"*, no dudaron en despojar a Sert del halo de calidad superlativa y fastuosidad con que los críticos acostumbraban a rodearle, *"Todo conduce a una exaltación del lujo, sin otro sentido que el que se deriva de sus simples objetivos decorativos* (...) *La gran ilusión de Sert se frustra en su mismo exceso.* (...) *La pintura de Sert es agobiante, pero no como la de Miguel Angel, por impulso e ímpetu, sino por lo que tiene de fiesta ilustrada de trabajo, de escepticismo y de desesperación"*[182].

---

181 CASTILLO, Alberto del. *José María Sert, su vida y su obra.* Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1947. p. 9.

182 TEIXIDOR, Joan: "La Exposición Sert". *Destino,* Nº Extraordinario, 20 Diciembre 1947, pp. 25 y 26.

II.6.2 Los artistas más controvertidos: Picasso, Dalí, Solana....

Durante muchos años las noticias que llegaban a España procedentes de Francia que hablaban del Picasso fueron silenciadas. Durante la guerra, Picasso y su dirección del Museo del Prado eran tomados con cierta burla y el "Guernica" se calificó de trabajo de propaganda hecho por el mercenario de la pintura que era Picasso para el bando nacional. Para la mayoría de los críticos, el pintor malagueño era el "traidor", que escapando de la inevitable purga de cerebros y genios en la España nueva, hacía el juego al vecino francés llevando a cabo una política de descrédito para con el bando nacional. Picasso suponía en estos decisivos años bélicos, la subversión, la anarquía, la inmoralidad, el desmembramiento de la tradición, y algo aún mucho más temible: la libertad del artista.

En los años siguientes a la contienda la intolerancia hacia Picasso continuó . Pocos textos, tanto en la prensa como en las revistas y en los libros publicados por aquel entonces hacen referencia al pintor sino es para denostarle. Unicamente el foco catalán en fechas tan tempranas como 1943, alude a Picasso, pero para comentar su obra dentro de la pintura francesa contemporánea con motivo de la "Exposición de Artistas Franceses" de ese año, ya comentada. El crítico Tristán La Rosa en el diario barcelonés "La Vanguardia" vio en Picasso al creador y principal representante del malentendido Cubismo e, incluso, se atrevió a referirse a otros artistas españoles residentes en París como Juan Gris, tachados de las listas de "deseables" por la crítica autárquica. Más adelante, "La Vanguardia" anunció la exposición de Picasso en las barcelonesas Galerías Layetanas, en 1948, calificada de "extremo interés"[183]. La exhibición, que incluía 27 litografías de 1945 a 1947, 16 óleos, junto con varios carteles y dibujos de sus primeras épocas, fue reproducida por la revista madrileña "Horizon".

Muy diferente se manifestó Eugenio d'Ors, decepcionado en un principio por la "deserción" de Picasso a la causa que el crítico consideraba más justa, y mientras que derrochaba improperios contra el pintor en sus escritos, no dejaba de lamentarse de la ausencia de artista tan novedoso que hubiera hecho un buen papel en su Academia Breve de Crítica de Arte.

Los catalanes vieron en Picasso al iniciador de todo el arte contemporáneo, tan desconocido por las jerarquías culturales del Régimen franquista. Se le reconocía un factor de desorientación en su obra, se aceptaba su influencia sobre sus seguidores que habían roto el esquema pictórico tradicional promoviéndose *"la deshumanización y la descomposición plástica de*

---

[183] MASOLIVER, Juan Ramón: "Arte y Artistas. Las Exposiciones de la semana". *La Vanguardia*, Nº 25680, 31 Diciembre 1948, p. 4.

una época"[184], pero la industrial Cataluña se llenaba de admiración cuando las telas de Picasso batían sus propios records de revalorización en miles de francos y su fama se iba acrecentando en París: "*De todos los pintores revolucionarios que han crecido y se han multiplicado cual setas en lo que va de siglo, algunos han durado poco, otros han sido condenados al ostracismo por la depuración. Otros, como Rouault y Matisse, por ejemplo, se han retirado virtualmente del mundo que los admiró y encumbró. Picasso, en cambio, vive y da vida a París, y la mayor parte de los parisienses convienen en que este astuto español, que ni siquiera es ciudadano francés, puede ser considerado como el primer ciudadano de París*".

A partir de 1945, la crítica autárquica parece recibir cierta corriente de reconocimiento al éxito de Picasso y si no le encumbra a las alturas de un José María Sert o un Zuloaga, sí comienza a comentar discretamente sus logros plásticos fuera de España. Evidentemente, la mayor parte de la crítica no deseaba, ni de lejanía, el engancharse al tren de la vanguardia y menos aún exponerla como buen camino a seguir. No. Esta corriente obedecía a un tímido intento de ponerse al día que los nuevos tiempos políticos parecían sugerir. Con la caída del Eje Alemania-Italia, durante la Segunda Guerra Mundial, España giró en su limitada política exterior y se vio mirando aún con recelo, pero con esperanza a su vecina Francia. Dentro de esta Francia, en París, triunfaba Picasso y ya la prensa nacional no se mostraba tan remisa al tratar su obra.. Esta "subida" de Picasso en el termómetro crítico español se dejó notar en las revistas más progresistas, que como "Cartel de las Artes" condenaron el oportunismo de los críticos y esgrimieron su adhesión al pintor desde siempre: "*La Historia, enemigos de Picasso por cerrazón y mediocridad manifiesta, no puede rectificarse ni aún por los "elocuentes historicistas". Pablo Picasso, cuya actitud plástica tanto ha supuesto en la marcha contemporánea del arte, está ya en ella con una fuerza, con una autenticidad, con una vigencia, que no puede derribarle por vuestra "iconoclastia conservadora", tan podrida y tan inactual. Sólo nosotros, quienes valoramos y hemos valorado constantemente lo que Pablo Picasso supone en el devenir artístico del mundo, podemos derivar, separarnos, continuar sus caminos o tenerlos en cuenta desde el nuestro. Pero no se admiten protestas de antiguallas. Ni resulta serio considerar de otra forma las "protestillas" que la resurrección de Pablo Picasso ha suscitado, que proclamando, sin adhesiones artísticas ciegas y poco inteligentes, su categoría de pintor*"[185].

El propio "Cartel de las Artes" publicó un artículo de Picasso[186], sobre sus pretensiones estéticas, sus opiniones sobre las diferentes corrientes artísticas contemporáneas, la

---

184 JUNOY, José María: "Arte de hoy y de ayer". *Destino*, Nº 366, 22 Julio 1944, p. 14.

185 "Resurrección de Pablo Picasso". *Cartel de las Artes*, Nº 10, 10 Marzo 1946, p. 7.

186 PICASSO, Pablo.: "Textos antiguos. El arte moderno". *Cartel de las Artes*, Nº 6, 15 Septiembre 1945, p. 6.

situación actual de las artes, etc., sin mencionar por un momento el evidente empobrecimiento del panorama español a la altura de 1945, y centrándose en la necesaria independencia creativa que todo artista debía disfrutar, *"se dice continuamente que el artista había de dar, además de sus obras, alguna definición filosófica o política. Este concepto está mal fundamentado. El artista no podría estar ligado por tendencias de esta manera, puesto que en este caso perdería la libertad de crear y no trabajaría ya para la posteridad"*.

Varias obras bibliográficas se dedicaron a Picasso, uno de ellas titulada *Picasso antes de Picasso* (1946), de Alejandro Cirici Pellicer, trató de ahondar en los primeros años del artista para hallar las justificaciones literarias en la trayectoria del malagueño. Escrito el libro desde la órbita de la admiración, del pequeño escritor que se enfrenta al genio, Cirici hace sobresalir en Picasso su tajante cambio de rumbo en las categorías estéticas y su profunda renovación del arte, factores que se dejaban traslucir desde el inicio de su carrera.

Parecía que Picasso comenzaba a ser exorcizado. Detractores y defensores encontró siempre en la prensa de estos años, pero a través de los mismos fue estableciéndose en la crítica del momento como signo referencial de la modernidad. Azcárate Ristori y Pita Andrade, ya le incluyen en su *Historia del Arte en cuadros esquemáticos*, como uno de los artistas más representativos del Cubismo. Se había recorrido un espinoso camino desde que Picasso era calificado de *"el mejor geómetra de la imbecilidad"*[187], allá por el año 1939.

Otro artista polémico, considerado el *"Picasso que nunca salió de su país"*, fue José Gutiérrez Solana. El "gran estafado" despertó verdaderas pasiones entre una crítica que le echaba continuamente en cara su sordidez y otra que se manifestaba partidiaria de reflejar una verdad agria que espantara tanto almibaramiento entre artistas y críticos. Otros autores se quedaban en un escalón intermedio, admitiendo los valores plásticos de Solana, -calificado por Xavier de Salas como el Ensor español[188]-, y por otro lado, reconocían la inconveniencia de que el pintor fuese tomado como modelo por las jóvenes generaciones de artistas.

Era frecuente comparar la temática y las técnicas de Ignacio Zuloaga y Solana como los lenguajes, -cercanos pero opuestos en su recreación-, de la España de la intrahistoria, de lo cotidiano. Pero mientras Zuloaga trabajaba con humildísimos modelos extrayendo de ellos su picardía y rusticidad con toques de nobleza, Solana se sumergía en un mundo de personajes animalizados y

---

187 MIQUELARENA, J: "Pinceles y escoplos marxistas". *ABC*-Madrid, Nº 10417, 30 Junio 1939, p. 3.

188 SALAS, Xavier de: "La pintura de Solana". *Leonardo*, Nº Vol VI, Septiembre 1945, pp. 305-311.

sórdidos escenarios. Para la crítica, Zuloaga enlazaba con el más estimado Velázquez en su vertiente más populista de los Bufones y Solana lo hacía con el horror de Valdés Leal y su universo de putrefacción. ¿Cómo se pudo mantener Solana en el panorama plástico español de la postguerra repleto de paisajes y bodegones, poses épicas, etc. sin ser ni purgado ni silenciado por la crítica dirigida hacia lo que se consideraban los eternos valores españoles? Manuel Sánchez Camargo, su biógrafo, basó esta inestable permanencia por la españolidad que impregnaba toda su obra. El Solana de los toros, las tabernas, los prostíbulos, la casa provinciana, la calle vallecana, el hospital de caridad....era un artista "maldito", sí, pero ibérico, y ello incidía con fuerza en la crítica. Sánchez Camargo trató de reivindicar al Solana humano y compasivo, que pintaba para solidarizarse con el más desprotegido no para recrearse en su miseria, y en este sentido las propias obras literarias del pintor reafirmaban las opiniones del crítico, "*Sus escritos, llenos de aparente desaliño, obedecen a una construcción arquitectónica maravillosa. Son grandes lienzos explicados en todas sus dimensiones, y en un lenguaje pictórico resucita la Vida que se le presenta. Lo que nos dice se reduce a referirnos, con análisis exteriores, los aspectos de una Humanidad digna de lástima*"[189].

Pero no siempre fueron así comprendidas las agonías y frustraciones que se respiran en sus cuadros. Solana era español, sí, pero tapándose las narices ante los fuertes olores que desprendían sus obras, "*Pintor de subsuelo de Iberia, de su raíz con estiércol, de su alcantarilla con cimiento. Porque él pintó la sombra terrible, que en alguna parte proyectará el tremendo mapa de España* (...) *Nosotros, que no estamos de acuerdo con su amarga estética, con su pintura maldita, tan española sin embargo, que amamos el arte normal, sin innovación fisiológica en nuestra sensibilidad, preferimos reír y salpicar de agua al Dionisio con pámpanos de los mosaicos romanos*"[190].

Solana provocó sabrosas páginas de crítica de arte. La Academia Breve de Crítica de Arte organizó una Exposición Antológica del pintor en el Museo de Arte Moderno de Barcelona en 1946 y José Camón Aznar aprovechó la oportunidad para lanzar sus sugestiones ante la pintura de este artista difícilmente abarcable en las crónicas al uso: "*La primera evidencia de Solana, que exhibe casi con orgullo, es la de sus limitaciones. Pero estas limitaciones, en lugar de cargar sobre su obra con calidades negativas, el pintor las transforma genialmente en valores expresivos. Todo el ámbito de sus cuadros aparece deshabitado de aire vivo, carente también de esas luces que engarzan a los personajes en el temblor de la misma onda. Pero esta misma ausencia de atmósfera hace que sus protagonistas tengan como único apoyo, hasta físico, la expresión*"[191].

---

189 SANCHEZ CAMARGO, Manuel: *Solana. (Biografía).* Madrid, 1945.

190 FOXA, Agustín de: "Solana entre sus lienzos". *ABC*-Madrid, Nº 12276, 3 Julio 1945, p. 3.

191 CAMON AZNAR, José: "Solana". *ABC*-Sevilla, Nº 13261, 12 Febrero 1946, p. 6.

En Junio de 1945, Solana fallece y la Medalle de Honor de la Exposición Nacional de ese año la consigue a título póstumo. Su muerte parecía cauterizar su estética de lo feo y es entonces cuando la crítica en general se pone a buscarle antecedentes en el Greco, Ribera, Goya, e incluso Van Gogh en su imagen de sufrimiento. Ahora todos lamentan su desaparición y toman medidas inusitadas sus supuestos valores de antiextranjerismo, individualidad, soledad, misterio, sacrificio, etc.: *"Equidistante de Picasso, Utrillo, Domergue, Van Doguen, con un radio equivalente al que separa a los polos del Ecuador, Solana no se parecía tampoco, ni más ni menos, a los coloristas ingleses, los pensionados de Roma o los académicos de Moscú. Era él; nada ni nadie, sino él, terriblemente vigoroso, terriblemente castellano, terriblemente agrio e indigesto.* (...) *Y sin embargo, el público y la crítica entendieron aquello"*[192].

Otro caso era el de Salvador Dalí. En 1948 el pintor de Cadaqués, después de haber dejado atrás su estancia parisina, su expulsión del Grupo Surrealista en 1941 y su gira por los Estados Unidos durante varios años, decide regresar a España. Dalí llega a Port Lligat y es aclamado por la crítica como si de un divo del cine norteamericano se tratara. Cuando Salvador Dalí retorna a España la enemistad que el Régimen franquista había demostrado hacia la vanguardia histórica parece ir suavizándose. Por otro lado, un pasado vanguardista como el de Dalí era disculpado, justificado e incluso su excéntrico comportamiento personal era admitido como un signo externo de fecundidad artística.[193].

La prensa madrileña y sevillana se centraron más en la postura política del pintor que en sus cualidades plásticas. La prensa señalaba el que Dalí hubiera apostado en contra de la II República, durante y después de la guerra, y esto constituía un arma de propaganda, sobre todo si servía como ejemplo de comportamiento frente a los "disidentes": *"La independencia de Dalí se ha caracterizado por una pureza que lo hace muy respetable, pero nunca le ha llevado a lugares comunes político-mercantiles como a Picasso. Cuando nuestra guerra, los Surrealistas y Picasso eran partidarios del Frente Popular. Dalí no lo era, porque presentía mejor que los otros, porque no se podía estar con aquella gente"*[194].

Por el contrario, la prensa y revistas catalanas se centraron en el Dalí artista que veían único en su género tanto en su pintura como por sus testimonios escritos en *The secret life*, que

---

192 DARANAS, Mariano: "Solana, en París". *ABC*-Madrid, Nº 12272, 28 Junio 1945, p. 3.

193 Se leían justificaciones de este tipo: *"Si Dalí fuera lo que llama esa gente normal, en vez de pintar sus maravillosos lienzos produciría unos cuadros con campesinos volviendo del mercado, y, la verdad, yo prefiero que lleve el bigote que naturalmente le nace del labio superior. (...) Dalí fue uno de los fundadores del Surrealismo en París, pero como era español, como pintaba mejor que los otros y como no precisaba ir haciendo extravagancias en rebaño para hacerse valer...por todo eso él campó siempre por sus respetos"* (NEVILLE, Edgar. "Dalí". *ABC*-Madrid, Nº 13259, 29 Agosto 1948, p. 3 y *ABC*-Sevilla, Nº 14051, 29 Agosto 1948, p. 5.)

194 Ibidem.

parecían ser sólo comprendidos en profundidad por sus paisanos que se preciaban de poseer a este artista: *"hay un tono en el libro, una libertad mental tan extraordinaria, unida a una timidez biológica tan fuerte, que yo, que me conozco algo y conozco algo a mis entrañables ampurdaneses, digo que esto es raigambre del país manera de ser ancestralmente humana, realidad auténtica. "The secret life" es un libro que no hubiera podido escribirlo más que un catalán dotado de las virtudes y los defectos lógicos de un ampurdanés"*[195]. Lo que llenaba de orgullo a los catalanes era que Dalí no hubiera abandonado nunca sus raíces autóctonas y que paseara con éxito por el mundo un "localismo abierto al cosmopolitismo".

Los catalanes calificaban a Dalí de "monstruo mítico" y espolearon con bastante saña la comparación Picasso-Dalí para demostrar la posible existencia de dos genios antitéticos, frutos de la complejidad del mundo contemporáneo y no exclusivamente de las posturas políticas. Este binomio era visto con agrado incluso por los falangistas que creían en la fecundidad del solar ibérico para alumbrar personalidades artísticas de tal magnitud pero que no terminaba de hacer cuajar grupos o escuelas artísticas de intereses comunes[196]. Siempre el feroz individualismo español.

Pocas publicaciones aluden a Salvador Dalí antes de 1948, salvo "El Alcázar", "Destino", "La Vanguardia", "Cartel de las Artes", etc. y generalmente se refieren al mismo como elemento paradigmático del Surrealismo para tratar de comprender y aprehender tan conflictivo movimiento artístico. J.C. Cirlot en "Cartel de las Artes" justificó una actitud catártica en el Surrealismo y en toda la obra de Salvador Dalí, *"se ha entendido mal el Surrealismo. Por considerarlo meramente como "fin", cuando, en realidad, es "otro modo" de perseguir todos los fines. En su ámbito caben desde el aforismo y el chiste, hasta el intento de solución de los problemas personales o cósmicos. Dalí, en la mayor parte de su obra, cuya sinceridad tanto e inútilmente se ha discutido, no intenta sino una liberación de sus -usemos la palabra famosa- complejos, para conocer los cuales ha seguido un camino puramente surrealista, paralelo a la indudable actividad onírica"*[197].

Dalí-Sert-Zuloaga eran encumbrados al Parnaso artístico-literario español de la crítica autárquica, Solana era ascendido colateralmente, otros luchaban por ir escalando, no sin dificultad, como Manolo Hugué, Picasso coronaba otro Olimpo no ajeno del todo al español, etc., junto a estos artistas controvertidos, estimados y resaltados, otros eran atrapados por el abandono y el silencio de la

---

195 ROSA, Tristán La: "Salvador Dalí visto desde Cadaqués". *Destino*, Nº Extraordinario, 28 Septiembre 1946, pp. 3-5.

196 MOYA HUERTAS, Miguel: "Indices pictóricos de la Exposición Nacional". *Vértice*, Nº 79, s/f, 1945, pp. 50-54.

197 CIRLOT, J.T: "La esencia del arte de Salvador Dalí". *Cartel de las Artes*, Nº 5, 15 Agosto 1945, p. 6.

crítica. Los "innombrables": Victorio Macho, Francisco Mateos, Josep Renau, Julio González..., formaban la legión de los postergados o enmudecidos. De la actividad artística del pintor-escultor Julio González en París no se recoge ni la más mínima referencia a su solitaria investigación en los volúmenes y texturas; de cartelista Josep Renau, tan prolífico en el aparato propagandístico de la República durante la guerra, no se encuentran ni visos de su existencia; del autor del bronce "Pasionaria", Victorio Macho, apenas sí se hace alusión a sus monumentos conmemorativos en pequeños focos provinciales, etc.. Para los "desertores", "tibios" y poco respaldados por el éxito en el extranjero quedaban pocos puestos en el panorama español de la postguerra .

III. TEORICOS Y CRITICOS

III TEORICOS Y CRITICOS

En este capítulo se van a estudiar las distintas formaciones de intelectuales que procedentes del Fascismo, Falangismo, Generación del 98, pensamiento liberal, etc., informaron las diferentes doctrinas de juicio estético e historiografía artística que se suceden a lo largo de este período. Para mayor claridad expositiva se establecen dos grupos básicos de intelectuales, con lógicas conexiones entre los mismos, y de acuerdo con su mayor o menor incidencia como portavoces del gusto/hecho artístico y en el establecimiento del corpus del pensamiento plástico-crítico de la época.

III.1 TEORICOS y ENSAYISTAS: GIMENEZ CABALLERO, J.M. PEMAN, LAIN ENTRALGO....

Partiendo de los primeros momentos de Ernesto Giménez Caballero y José María Pemán, con sus visiones místico-apologéticas de la nueva era, pasaremos por los grupos falangistas de Dionisio Ridruejo y los casos de "Vértice" y "Escorial", el pensamiento-actitud filosófica de Pedro Laín Entralgo, para llegar al foco catalán de Ignacio Agustí, Juan Ramón Masoliver y la semiclandestina revista "Ariel".

En 1935, Ernesto Giménez Caballero publicó por entregas en la revista "Acción Española", su obra confesional y programática, *El Arte y el Estado*, donde todo un decidido ataque contra la cultura como herencia del cerebralismo y ateísmo nacido en la Revolución Francesa, se libraba con las armas de la fe, la pasión, e incluso, el desafío chulesco. De este texto, parte la idea del Estado forjador de artistas para su engrandecimiento. En el mismo se establece la prioridad de lo colectivo frente al individuo, al disidente, al no integrado en la fuerza del Estado. Las continuas consignas de orden, jerarquía, disciplina, unidad... que hemos visto repetidas hasta el delirio durante la guerra y en los primeros años de la autarquía, basadas fundamentalmente en la Arquitectura, son en la obra de Giménez Caballero, simbolizadas en el Monasterio de El Escorial y mostradas como ejemplo a seguir.

La teoría de las masas incultas, pero inteligentes y ocupadas en tareas de artesanado, del campo y de la milicia, aquí recibía su máximo estímulo al expresarse la desconfianza hacia un elemento en principio subversivo para todo régimen único e incuestionable: el libro. Frente a este arma, se exponía un remedio : el intervencionismo del Estado, y un auxiliar: la Iglesia vigilante. Para Giménez Caballero mientras el libro estuviese controlado por ambas instancias, el peligro estaba

vencido, pero surgía otra amenaza más novedosa: el cine. Este eficaz medio podía multiplicar los "peligros del saber" y para mediatizarlo de nuevo el Estado haría de él un arma de propaganda de grandes proporciones.

En 1935, a un paso de la guerra civil española, las publicaciones falangistas "Arriba España" y "Jerarquía" ya aportaban los pilares para la construcción de una nueva teoría del Estado y su relación con las artes. Ya Giménez Caballero cantaba las excelencias de las artes populares, la ignorancia rústica, de la fuerza de la sugestión del grande sobre el pequeño, de la sustitución de la cultura por la propaganda, del arte como "técnica de conquista", del producto artístico como obra política, de los artistas como operarios de un Estado único, etc. Planteamientos todos hechos suyos por una Falange renovadora y en reacción contra lo caduco y academizante en lo que más tarde iría declinando, al perder este grupo político su fuerza inicial.

Ernesto Giménez Caballero ocupó un alto grado en los falangistas Servicios de Prensa y Propaganda, dirigidos por el General Millán Astray, y en sus obras se encuentran las directrices básicas que habrían de conformar inmediatamente después el Régimen franquista: el Ejército, la Iglesia, el Capital y el Partido. Los poderes con que contaba Caballero para ir asentando estas realidades como claves de construcción eran muy potentes, ya que el escritor en principio vanguardista que el fue, participaba como asesor en la Delegación de Prensa y Propaganda de la Junta Técnica del Estado y no fue ajeno a la redacción de la primera Ley de Prensa, de 1938, vigente hasta 1966, realizada por Giménez Arnau.

No obstante, pocas intervenciones se registran de Giménez Caballero, Consejero Nacional de Franco, en la prensa y revistas consultadas. A pesar de ser el fundador de la muy interesante "Gaceta Literaria" y otro tipo de aventuras editoriales como el periódico soriano "Los combatientes", se hizo mucho de rogar para insertar sus artículos en la prensa al uso. De sus aportaciones, las más abundantes se produjeron en plena guerra civil, y en publicaciones falangistas, como es el caso de "Vértice". En estos trabajos, Caballero buscó el "genio de España" en los "monumentos cardinales del suelo ibérico" para lograr un efectista escenario a los esplendores del presente: "*Salud a la puerta de la Casa de las Conchas. ¿Qué veis? ¡Hay un saludo otra vez romano, de toda una juventud que alza la mano abierta de paz!. ¡El haz y las flechas unen de nuevo corazones de estos jóvenes españoles, y van ya uniendo tierras separadas y rotas del país!. (...) ¡Lo itálico, lo germánico, lo morisco, hoy vuelven a ser fundidos por el escudo único de España, que torna a defender y unificar el mundo bajo Franco!*"[1].

---

[1] GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: "Actualidad nacional de la Casa de las Conchas". *Vértice*, Nº 7-8, Diciembre-1937/Enero-1938, s/p.

A pesar de la escasez de estas intervenciones, Giménez Caballero es una figura presente entre los críticos del momento que desde la órbita principalmente falangista no dejaron de estimar sus opiniones y su radicalismo . Desde el diario pamplonica "Arriba España", "hoja de combate" de la Falange más conservadora, a Giménez Caballero se le veía como un revulsivo que desmitificando la corriente aperturista y europeizante española iniciada por Larra había logrado desenmascarar a los "falsos" intelectuales para obligarles a volver al orden, *"que sin contar con vosotros hicimos la Guerra y sin contar con vosotros lograremos demostrar también en la Paz nuestro arte por siempre español, severo, heroico, joven"*[2].

En 1938 Giménez Caballero ve salir a la luz la tercera edición de su obra, *Genio de España, exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, por obra de su editorial Jerarquía, libro que volvería a reimprimirse en 1939, esta vez por el grupo Fe. De nuevo la reiteración de los valores comunes al Fascismo y al Falangismo que haría suyos el franquismo: unidad, autoridad, orden, seguido todo ello de toda una doctrina de la anticultura que insistía hasta el tópico en la pureza racial, el mito de la juventud, la higiene de la guerra, la necesidad de la violencia, el culto carismático al jefe y una teoría de la muerte, que tan incansablemente se repetiría como puntos básicos de la propaganda del Régimen.

Estas consignas que iban formando la teoría que sustentaría todo el edificio del franquismo, iban a tener una amplia cobertura, casi panfletaria, en la tremendamente doctrinaria "Acción Española" que contó con Giménez Caballero como colaborador. De la máxima *"La verdad se impone por la fuerza"*, partiría toda una serie de legitimaciones de limitación, prohibición, persecución, rechazo y repulsa hacia los movimientos del pasado inmediato, últimas manifestaciones del espíritu librepensador de la Enciclopedia Francesa. Con Rafael Sánchez Mazas y Eugenio Montes, entre otros, Giménez Caballero se impuso la tarea de "rehacer España" mirando, no sin cierta melancolía, a la España pasada de guerreros y místicos, que purgarían con fuego las veleidades del presente, *"suele verse de hierro a la espada del siglo de oro. Hierro de espadas y armadura, de conquistas y guerras, de austeridades y rigores, de asperezas y bravuras"*[3].

Al impulso de Giménez Caballero, entre otros, se debe la reafirmación de la "otra inteligencia", no partiendo del dominio del libro sino del militarismo, del culto al heroísmo, que era, según los falangistas, la "verdadera inteligencia" de España, perdida en su contagio con ideas

---

2 MONTES AGUDO, Gumersindo: "Retorno a lo mejor de nuestro arte". *Arriba España*, Nº 419, 8 Diciembre 1937, p. 3.

3 JUNCO, Alfonso: "Lope, ecuménico". *Acción Española*, Nº 89, Marzo 1937, pp. 310-328.

procedentes del extranjero. A la órbita de Giménez Caballero también se la pueden atribuir la visión de España como la heredera de la Europa católica, la depositaria del espíritu de las Cruzadas, la defensora del Imperio y del nacionalismo .

Esta "nueva" España, que para Giménez Caballero debía volver a asombrar al mundo en su renacimiento, surgía con la intención de redimir al mundo con su ejemplo y la fórmula política para conseguir este fin era el Fascismo, *"técnica del tradicionalismo, a términos de presente"*. Esta fórmula que explicaba de forma propagandística el totalitarismo se extendía hacia las artes, en ella radican todos esos intentos de recuperación de la "gloriosa tradición española" con lenguaje de hoy, sin caer en el decadentismo revival que defendieron, con diferentes matices, tanto los falangistas, como los conservadores y pseudoliberales de la autarquía.

Con Ramiro de Maeztu, Giménez Caballero intentó ampliar los horizontes de la hispanidad, recobrando la idea del Imperio. Mientras que los jerarcas franquistas aplaudían la aventura colonial de Mussolini en Abisinia, España disminuida por su reciente guerra, no podía lanzarse a estas empresas, pero reafirmaba su contacto con Iberoamérica, estableciendo lazos culturales con la misma que hablaban de la pasada grandeza del Imperio español, ahora a punto der ser relanzada por la fuerza de la cultura y de la religión.

La teoria de la España de Franco que había ido elaborando Giménez Caballero, cabeza más visible de Falange, tendía a la idea de unidad. Otro cimiento teórico de todo Estado totalitario, la eliminación de lo múltiple, lo vario, lo tangencial, lo contrapuesto, se repetía una y otra vez, en unas ocasiones de forma evidente, subliminalmente en otras y las más de las veces, como una nueva oración: *"La verdad no puede ser más que una, como uno es el principio de donde irradia. La verdad, que aspira al pleno dominio espiritual, cultural y artístico, -conciencia, razón y gusto-, ostenta ella sola la totalidad del derecho por definición y esencia"*[4].

Pronto desaparece de la prensa y revistas consultadas la firma de Giménez Caballero, no así su influjo, tanto en el aspecto censor como en la manifestación de ideas. El anterior "Robinson Literario" que con Guillermo de Torre supo afrontar y estudiar el amplio abanico de las vanguardias, se convirtió en un propagandista del nuevo Mesías, durante los años bélicos y primeros postbélicos, hasta que la Falange fue perdiendo su primegenia fuerza de arrasamiento y se fuera refugiando en confusos centros localistas como fueron sus obras posteriores *Amor a Cataluña* (1942), que se hace serie con *Andalucía* (1944), *Galicia* (1947) y *Argentina* (1948).

---

[4] "Editorial". *Estudios*, Nº 1, Enero-Abril, 1945, pp. 6-8.

Otro teórico fundamental para entender la génesis y el desarrollo del pensamiento franquista fue José María Pemán. Director de la Real Academia Española, Presidente de la Comisión Depuradora de Prensa y Propaganda y "poeta-alférez" del nuevo Régimen, en más ocasiones que Giménez Caballero se dejó aparecen en prensa y revistas. De planteamientos completamente maniqueístas reflejados en obras poéticas simbólico-apologéticas como *Poema de la Bestia y el Angel* (1939) y *Por Dios, por la Patria y el Rey* (1940), se dejó prender por un mimetismo evidente hacia los modelos totalitarios del Fascismo italiano. Pemán, junto con otros pensadores y teóricos de Falange como Rafael Sánchez Mazas y Dionisio Ridruejo, confirmó las bases de los rechazos inherentes al nuevo orden de cosas: el antiintelectualismo, antisemitismo, antimarxismo y una xenofobia latente en todo deseo de purga cultural-artística ejemplar. Para cargar de significado estos enunciados generales, había que restablecer las alianzas que habían hecho al Estado más fuerte en el pasado y que aspiraban a tener fuerza específica en el presente. Este es el caso de la Iglesia católica española, tan disminuida en su esfera y extrarradios durante la República y que retornaba como pilar del nuevo Régimen.

Pemán reacuña el concepto Estado-Iglesia, basado en el famoso lema de España como: "Una, Grande, Libre", que traducía las consignas de unidad de mando, interés común y comunidad nacional, tres puntales que socavarían el liberalismo, el marxismo y el judaísmo. Pemán, al igual que otros muchos ideólogos del franquismo, echaba más en falta a los teólogos y doctrinarios que a los intelectuales y "sustancias grises" sobresalientes. En torno a este autor se centra el profuso antiintelectualismo que se desprende del "ABC" en su versión sevillana. Frente a los que se consideraban intelectuales sectarios herederos del espíritu libre y laico de la Institución Libre de Enseñanza, Pemán establecía un "depurado" académico perteneciente a las instituciones oficiales que se colocaban bajo la protección de la Inmaculada Concepción y eran dirigidas por un "nacional-catolicismo".

En el citado "ABC", Pemán transcribió su conferencia impartida en Salamanca durante la noche del 19 de Marzo de 1937, sobre el nuevo papel de los intelectuales en el Estado[5]. En esta disertación se fijaron todos los puntos de referencia sobre los que había de girar el universo del pensamiento franquista en los años siguientes: la apología de la guerra, el valor renovador de las purgas, la defensa de la tradición, la anticultura, la disciplina como eficaz sistema de mando, la indiscutible autoridad única, los peligros del pensamiento liberal, la nula preparación de los españoles para el uso de la libertad, la interpretación profundamente negativa del siglo XVIII y de las conquistas de la Razón, la valía de la Fe, etc..

---

5 PEMAN, José María: "Los intelectuales y el nuevo Estado". *ABC*-Sevilla, Nº 10546, 19 Marzo 1937, pp. 9 y 10.

Pemán hizo un llamamiento en pro de la Patria a los "místicos de España" para que con su Fe y su Rosario asentaran las bases espirituales de la que empezaba a ser la materialista y europeizante España. Con todo este discurso hay que enlazar, -desde el punto de vista artístico-, la idea básica de regreso al pasado . Se miraba con orgullo, no sin cierta nostalgia, las realizaciones artístico-literarias del Siglo de Oro, de la Contrarreforma, del Misticismo castellano, de la obra de los colonizadores, etc. De la misma manera que primaba en la iconografía nacional el joven monje-guerrero, se añoraba la llegada de un arte recio, sobrio, viril, espiritual, desafiante y contenido, cualidades que se dieron en las realizaciones de los dibujantes cercanos a Falange, José Caballero y Carlos Sáenz de Tejada, éste último ilustrador de la obra de Pemán, *Por Dios, por la Patria y el Rey.*

La mitología del franquismo comenzaba a servirse por los métodos novedosos de los carteles, los pasquines, los tebeos, las tiras dibujadas de la prensa, el cine y los documentales, los libros de enseñanza escolar, etc.. Como acertadamente se analiza en la obra *Arte del Franquismo* (1981), coordinada por Antonio Bonet Correa, todos estos símbolos tenían su correlato teórico en la moral de combate, vigilancia y reconstrucción auspiciada por autores como Pemán, aunque curiosamente muchos elementos plásticos y recursos propagandísticos de estos medios de masas fueron tomados de técnicas y usos que los republicanos utilizaron durante la guerra y que éstos, a su vez, tomaran de los ejemplos multitudinarios de Alemania y la URSS. Al miliciano se le vestía con camisa azul bordada de flechas y yugo y se le tocaba con boina roja, al estudioso de Marx se le convertía en joven sacerdote leyendo su breviario y a la mujer activista se la hacía muchacha de la Sección Femenina. Este mimetismo militar-religioso y su consiguiente profusión de signos externos fue alentado, entre otros, por un Pemán consciente de la necesaria cohesión de la sociedad, que eliminando el perjudicial sentido de la diferenciación de clases sociales, redundaría en beneficio de la anhelada unidad y su férreo autoritarismo.

Como hiciera Ramiro de Maeztu tras su desencanto hacia la conclusa Generación del 98, José María Pemán en ese místico-guerrero veía la unión entre doctrina y acción, la originalidad española, enemiga de todo extranjerismo, en fin, el símbolo de un concepto de Estado fuerte y religioso: *"Trabajemos sin desmayo en la creación de un nuevo orden de ideas, de un ambiente intelectual que permita resolver de un modo definitivo nuestra trágica situación"*[6]; *"El Estado liberal y democrático, hijo de la Revolución Francesa, debe desaparecer y ser sustituido por un Estado cristiano, nacional y corporativo"*[7]; *"Dentro del orbe cristiano, la obra de la Hispanidad tiene una grandeza sin segundo, y una función incomparable: establecer la universalidad del pensamiento y*

---

6 "Doctrina y acción". *Acción Española*, Nº 89, Marzo 1937, pp. 52-58.

7 "Hacia un Estado nuevo". *Acción Española*, Nº 89, Marzo 1937, pp. 76-79.

sentimiento humano sin detrimento de la ardiente y apasionada nacionalidad de cada pueblo (...) *Combatiremos en España por que todos los españoles se persuadan y alegren de la misión que Dios nos encomienda".*[8].

Pemán y su órbita reafirmaron aún más las claves del aparato de poder-pensamiento del franquismo que serán resortes permanentes en los años de la postguerra: misión, combate, lealtad, obediencia ciega, entrega a la causa, abnegación, camaradería entre guerreros, cruzada, reconquista, resurrección..., todo ello expresado en un lenguaje para no doctos, para las capas más proclives al apasionamiento que eran los trabajadoras, estableciéndose una demagogia populista que trataba de conectar con lo más manipulable, *"Modos y modas de Arte, de Ciencia y de Literatura, hasta donde lleguen nuestras fuerzas, serán juzgadas en torneos siempre leales pero implacables* (...) *Tenemos un origen popular y todo lo que nuestra capacidad convierta en letra va dirigido al corazón y al entendimiento de todos"*[9].

En estos primeros momentos de formación del pensamiento ético-estético del franquismo, los teóricos se agruparon en torno a publicaciones muy concretas como la beligerante "Acción Española", que contó, además de José María Pemán, con Eugenio Montes, Ramiro de Maeztu, Rafael Sánchez Mazas y José Pemartín; "Legiones y Falanges", "Mio Cid", "Escorial", "Jerarquía" y "Vértice". En ellas hay que escudriñar los esquemas compositivos del nuevo Estado, que había tomado los rictus, apariencias externas, uniformes, ceremoniales, agrupaciones, etc., de Falange y que paulatinamente iría prescindiendo de diferentes "santos" en los "altares" para fijar la que se consideraba única verdad-camino: Francisco Franco.

En este sentido de formación teórica de los primeros años franquistas, cuando la doctrina era tan encendida y el dinamismo de Falange aún se conservaba tan latente, hay que tener muy en cuenta la importancia de los poetas-teóricos que como Alvaro Cunqueiro, Gerardo Diego, Agustín de Foxá, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Luis Santa Marina, etc., inundaron de coplas, sonetos, canciones y poesías el nuevo universo literario popular, que en numerosas ocasiones se inspiraba en famosas visiones artísticas del pasado para ir formando el programa estético de lo venidero. [10]

---

8 "Manifiesto", *Mio Cid*, Nº 1, 11 Febrero 1937, pp. 1 y 2.

9 Ibidem.

10 Así, José María Pemán, "poeta-alférez" como gustaba llamarse, veía la Plaza Mayor de Salamanca como legado estimable del pasado español que servía como marco escenográfico a la entrega de credenciales del Embajador de Italia en España, a Franco, en pleno 1937: *"Imperio de la serena geometría/de la Plaza:/y en los altorrelieves de nobles capitanes/que la circundan, y en la valentía/de la noble y corrida balconada.// Imperio en los tres arcos/del fondo, que parecen/abiertos sobre tres largos caminos/floridos de esperanza:/el uno para Dios,/para la Patria, el otro,/y el tercero, alfombrado de violetas/de oro y rosas en flor, para el Monarca. (...) Imperio de la geométrica y segura/distribución austera de las masas/ (...) de aquel que silenciosa y noblemente/levantaba su*

A pesar de la importancia teórica que posee José María Pemán en la formación del estado franquista y a lo largo de toda la Dictadura, su valor fundamental hay que fijarlo en la literatura y en la poesía, ya que desde el punto de vista de las artes pocas aseveraciones concretas y programáticas expresó en sus escritos. Asimismo, escaseó su participación en las publicaciones con información artística del momento, ni en el "ABC" madrileño, ni en "El Alcázar", "Arriba España", "Escorial", "Vértice", etc. se recoge su firma durante estos años. No obstante, no hay que desestimar su influencia doctrinaria en el pensamiento artístico de esta época, cuando el arte tiene un subido tono político y el compromiso ético-moral de los artistas era exigido. No en vano se acababa de escapar de una guerra donde el arte era un arma más de combate, no sólo en el bando republicano. Los altos contenidos de redención, catarsis, exaltación, victoria, revanchismo y desafío que informan el arte de un José Aguiar, Ignacio Zuloaga, Pedro Pruna, Fructuoso Orduna, Enrique Segura, Emilio Aladrén, e incluso, Daniel Vázquez Díaz y Pancho Cossío, durante estos años, no podría entenderse sin la base teórica de José María Pemán y demás panegiristas del Régimen franquista.

Bastantes más implicaciones plástico-teóricas tuvieron los intelectuales reunidos en torno a las revistas falangistas "Escorial" y "Vértice", con los grupos de Dionisio Ridruejo, que contaba con José María Alfaro, -Director de "Vértice" en sus últimos tiempos-, Antonio Marichalar, Ramón Menéndez Pidal, Azorín, Camilo José Cela, Pío Baroja, Pedro Laín Entralgo, etc., junto con los colaboradores habituales de "Vértice", como Juan Antonio Zunzunegui, Samuel Ros, Martín de Riquer, Emilio Orozco Díaz, César González Ruano, etc..

A pesar de todo el canto hacia las grandezas por conquistar que proponía Falange, gran parte de esta teoría triunfalista se encontraba minada por la existencia de otros inquietantes temas que nada tenían que ver con los acordes desafiantes. Algunos intelectuales falangista supieron escudriñar y encontrar en tanta apariencia los peligros de la época que asolaban a todos por igual: el exceso de industrialización, el maquinismo, la incomunicación, la soledad, la insolidaridad, el egoísmo, el revanchismo, la competitividad desmesurada, la violencia, etc.. Todos estos sistemas teóricos[11] tenían lagunas irremediables con respecto a los males inherentes al hombre, y la Falange, combativa y fanfarrona en apariencia, también escondía sus temores y recelos. [12].

---

brazo a la romana.// (PEMAN, José María. "Fragmentos de un poema inédito sobre la guerra actual". *Acción Española*, Nº 89, Marzo 1937, pp. 22-41).

[11] El grupo de Dionisio Ridruejo se mostró siempre muy interesado en analizar los pensamientos filosóficos de los principales autores desde Descartes, centrándose en las corrientes más recientes de Kant, Hegel, Nietzsche, Kierkeegard, Schopenhauer...

[12] Eugenio Montes advirtió sobre las falacias que se escondían en los mitos de la modernidad, muchos de ellos tan cantados por fascistas y falangistas: "*El mundo moderno es consecuencia de un sueño de la razón. Pero el sueño de la razón engendra monstruos, dijo el mejor baturro de todos los siglos. (...) Pero ya el maquinismo se ha convertido en un continuo móvil, en una especie de redoma*

El sentimiento de la angustia pasa a ser expresado por los más visibles falangistas que paradójicamente intentaban irradiar una moral de ciega confianza en los nuevos valores . En el universo artístico esta aparente contradicción entre velocidad y permanencia, progreso y eternidad, renovación y clasicismo, se traducía en una fórmula precisa: la rehumanización de las artes. Luis Felipe Vivanco, arquitecto y alto cargo del Servicio Nacional de Propaganda, exponía en "Vértice" como teoría de rehumanización el retorno a los valores tradicionales de la naturaleza, la familia, la intimidad, la amistad, el sacrificio, etc. Además de estos puntos de referencia, a las artes había que dotarles de nuevo con la riqueza de la literatura, la belleza poemática, e incluso, el humor. Para este grupo, los temas descarnados del cerebral Cubismo, los atormentados del Expresionismo, los absurdos del Dadaísmo y del Surrealismo... había que revestirlos de historias, situaciones, recuerdos, evocaciones, sentimientos... que hablasen siempre del hombre y de sus cuitas. Los límites del arte no debían radicar ni en el artista, ni en su obra, sino en la presencia de Dios.

Para los teóricos de Falange, el tema debía volver al arte y para conseguir mayor riqueza literaria en la pintura se incitaba a los artistas a aumentar sus conocimientos humanísticos, a hacer más sólida su formación: *"una pintura sola, inventora de su propia substancia y sin tema de representación, no tiene sentido humano, aunque pueda ser objeto de estimación artística* (...) *El cómo está pintado el cuadro es, tal vez, el único valor estético; pero el qué es un valor humano integral, sin el cual toda obra estimativa se convierte en fantasma* (...) *Los temas que han de ser aceptados, cuidados y trascendidos para que el arte sustantivo se sienta gloriosamente adjetivado por ellos"*[13].

Al llegar la pintura contemporánea a la mera emoción estética, desposeída de argumento que la cimentara, *"Y paralela al arte puro ha habido también toda una estética pura de la sensibilidad creadora. Ambos, arte y estética en su purismo, son productos característicos de la más implacable disolución racionalista"*[14], Falange se tenía que desprender forzosamente de la idea de progreso y evolución en el arte, rechazándola como motor básico, y, aquí radica una de sus contradicciones al defender el retorno al pasado, este grupo político que arremetía contra lo decadente. Había que volver al pasado porque en él se hallaba la clave de la rehumanización del arte,

---

desbocada de la cual el auriga no puede apearse, envuelto en la correa ciega, en sus ojos el vértigo del abismo. (...) Pero ahora el ser activo, el pragmático, se encuentra prisionero de la actividad sin fin. De tanto espolear energías hemos perdido las bridas" (MONTES, Eugenio. "El sueño de la razón". *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 15-20).

13 VIVANCO, Luis Felipe: "El arte humano". *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 141-150.

14 Ibidem.

que era *"más grande y más trascendente, precisamente por la actitud de servicio del artista a los temas propuestos por el espíritu"*[15].

Otra idea muy extendida entre los teóricos de Falange era la de que la crisis de finales de siglo XIX habían tenido como consecuencia las vanguardias del primer tercio del siglo XX, las cuales se integraban más lógicamente en la pasada centuria que en el siglo XX, donde se auguraba una vuelta al orden. Este retorno a lo "sensato" debía apoyarse en tres bases fundamentales: la antigüedad clásica, el cristianismo y la germanidad. Según la Falange a España le correspondía el honor y el deber de dar lección al mundo aprovechando con creces estas enseñanzas: *"No hay que olvidar amigos míos, que sobre este cimiento clásico, trágico, helénico en su mejor sentido, se podrán labrar cara al sol, cara a la primavera, fustes, frisos y capiteles* (...) *Una idea total del orden, que necesariamente es una idea de razón, de amor, de justicia, o, si queréis, una idea filosófica, religiosa, poética y política"*[16].

Por otra parte, la Falange que dejaba entrever sus temores de violencia e incomunicación, también veía en la guerra, en la lucha armada, un caudal de sugestiones y de riqueza temática-técnica, *"ganaréis victorias en los lienzos si pintáis según las ideas y métodos que han ganado victoria en el campo de batalla, si servís al orden total con un ritmo de oro"*[17]. En estrecha relación con la guerra, las ruinas poblaron los pensamientos teóricos de Falange, tanto desde el punto de vista aleccionador hacia las nuevas generaciones, como desde el aspecto más estético de una visión grandiosa, no exenta de melancolía, *"La belleza, pues, de las ruinas, no reside en que sean un elemento del paisaje sino en esa sensación de lo que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la Naturaleza* (...) *en las ruinas se ha realizado esa asimilación completa de lo artificial y lo natural"*[18].

La Falange había mostrado la vorágine de este mundo, sus peligros y tentaciones, pero no dejándose arrebatar por el pesimismo nihilista de un existencialismo en la línea de un Kierkeegard y Unamuno, se acompañó siempre de la idea protectora de Dios, al que creía tener muy cerca. En este sentido, muchos escritos falangistas al no alcanzar argumentaciones razonadas de los múltiples aspectos de la filosofía, la sociedad, la educación, el arte, etc.. se remitían a la entelequia divina, que miraba con muy buenos ojos a la España nacional como expresaría el pintor José Aguiar en

---

15 Ibidem.

16 SANCHEZ MAZAS, Rafael: "Textos sobre una política de arte". *Escorial*, Nº 24, Octubre 1942, pp. 3-21.

17 Ibidem.

18 OROZCO DIAZ, Emilio: "Ruinas y jardines. (Su significación y valor en la temática del Barroco)". *Escorial*, Nº 34, Septiembre, 1943, pp. 341-407.

su *Carta a los españoles sobre un estilo*[19]: *"Un estilo no se crea, nace si la hora nueva no nos está encomendada en toda su grandeza; pero hay que preparar el alma para recibirla en este mundo de realidades descarnadas y exactas en el que Dios parece tan cerca de nuestra España que casi nos rozan las alas de los ángeles"*[20].

Mucho más teórica, la revista "Escorial", prevalecía en dogmas de pensamiento sobre la versátil "Vértice", más interesada ésta en el fenómeno artístico puntual y concreto. Sin embargo, en "Vértice" se encuentran jugosas disertaciones de teóricos falangistas sobre historiografía artística que seguidores, en gran parte, de las teorías relacionales de Wölfflin, se centraron en las relaciones espíritu-naturaleza que alumbraban estéticas naturalistas o realistas, según se preeminencia en la relación. La idealidad tocaba con su nobleza a las artes demasiado apegadas a la naturaleza, y, por otra parte la fidelidad a la realidad eliminaba cualquier conato de abstracción: *"Hay una imaginación que, sin idealidad apenas, sabe agotar la realidad de cada cosa. Hay otra que aspira a crear, en un terreno más alejado del mundo, lo que podríamos llamar la leyenda de éste. Y la moderna pintura que tanto ha avanzado por el camino de la realidad, hasta llegar a superarla, ha avanzado mucho también por el de la leyenda"*[21].

La Falange de "Vértice" pedía el fin de los experimentos artísticos que habían sido las vanguardias y más pragmática que "Escorial" solicitaba, exigía, una estructuración de lo conquistado en el terreno artístico hasta ese momento. Manuel Augusto García Viñolas, perteneciente al denominado "Grupo de Dionisio Ridruejo", creyó ver estas sintetizaciones en las obras de artistas muy jóvenes, con pocos lastres a sus espaldas y conocimientos como Sofía Morales y Pedro Vilarroig. Otros autores, más contundentes, desarrollaban el argumento de que esa sintetización teórica debía realizarse desde una órbita española y madura, sin extranjerismos estudiosos, en donde *"esa patriótica revisión de valores", "parta de nosotros mismos; no aguardemos a recibirla de fuera; cosa que, suele ser siempre problemática, una vez producida, humilla y rebaja los deberes de nuestra cultura"*[22].

Escalón intermedio entre las generalidades de "Escorial" y los particularismos de "Vértice", el también cercano a Dionisio Ridruejo y Jefe de Ediciones de los Servicios de Prensa y Propaganda fue Pedro Laín Entralgo, que pronto dio a conocer sus estimaciones y juicios artísticos influyendo decisivamente en la formación de una teoría artística de Falange. Apasionado falangista en

---

19 *Vértice*, Nº 36, Septiembre 1940, pp. 32 y 62.

20 Ibidem.

21 VIVANCO, Luis Felipe: "La leyenda del mundo en la pintura de Cabanas". *Vértice*, Nº 69, Noviembre 1943, p. 42.

22 PANTORBA, Bernardino de: "Un pintor español del ochocientos". *Vértice*, Nº 80, s/f, 1945, pp. 30-32.

su obra *Los valores morales del nacionalsindicalismo* (1941), arguyó la necesidad de estimular el sentimiento religioso en el nuevo Estado. Si la sociedad occidental más avanzada había sucumbido adorando a los dioses del progreso, la tecnología, la ciencia, el bienestar..., Laín proponía un modelo de conducta mucho más austera que recobraría para sus altares la que se creía única válida religión, la católica. El nuevo Estado debía contar con intelectuales católicos, conductores, e, incluso, iluministas, que se embarcaran en la tarea de reconstrucción patriótica como en una empresa en común. Para Laín habían sonado las trompetas que anunciaban el final del Estado liberal, falseado por la democracia y el egoísmo, y los signos de la victoria le señalaban una insuperable "Tesis cristiana de la nación" que constituía en "*La "eterna metafísica de España" y "la unidad de destino en lo universal", adquieren así real y definitivo sentido; y la "moral nacional", esa por la cual el hombre se entrega con entusiasmo a la decisión histórica de un Estado autónomo y nacional -el impuesto, la guerra o el servicio- viene a poseer una imprevista y cautivadora raíz religiosa*"[23].

En este devenir teórico se imponía la acción como método de persuasión y convencimiento, se estimulaba la polémica constructiva y también la "caza de brujas" de los fantasmas del reciente pasado. En el campo artístico, las opiniones de Laín también cabalgaban por estos derroteros cuando hacía una llamada a la seriedad de los artistas, a la unidad de las artes, al retorno a los ideales del clasicismo y a los conceptos de orden y humanidad: "*No basta que, como en Cezanne, se reúnan los hombres en torno a una mesa para jugar a las cartas o, como en Picasso, se deshagan en cromática geometría unos músicos callejeros. Los hombres se reúnen para algo más serio, y a tales fines debe servir el ansia por la cual el pintor hace perdurable en el lienzo su humana inquietud. Mas tampoco basta que las figuras sean escenas, y esta es la última etapa. Es sano el hombre cuando percibe el mundo configurado y en orden; pero ser sano no equivale a ser perfecto. Será el tiempo del nuevo clasicismo, compuesto por los sillares de cada descubrimiento, cuando el pintor tenga en sí y para su obra un afán de perfección y de ejemplaridad*"[24].

Laín, al igual que la mayoría de los intelectuales de Falange, trató de crear un macrocuerpo estético que irradiara desde el poder hasta las esferas más humildes, extendiendo sus "luminosos rayos" a todas las esferas de la nación y sus integrantes, se aspiraba a "*un nuevo modo de hacer la vida, desde la monumentalidad arquitectónica hasta el ademán cotidiano*", es decir, a lo que se creía el Estilo con mayúscula.

---

23 LAIN ENTRALGO, Pedro. *Los valores morales del nacionalsindicalismo.* Madrid, 1941. p. 104.

24 LAIN ENTRALGO, Pedro: "Un médico ante la pintura". *Vértice*, Nº 7-8, Diciembre-1937/Enero-1938, p. 7.

Este estilo y su formación teórica-estética corrieron a cargo de la sección Plástica del Servicio Nacional de Propaganda, *"encargada de orientar estéticamente la apariencia del nuevo Estado"*[25], donde se hallaba tan arraigado Laín, junto con los otros falangistas Juan Cabanas, Manuel Contreras, José Romero Escassi, José Caballero y Pedro Pruna. Un campo importante donde no se hicieron esperar los intentos renovadores de Falange fue el editorial y en éste se dejó notar acertadamente la dinámica fuerza de este grupo. La propia revista "Vértice" es un digno ejemplo de esta inquietud gráfica-artística-editorial. El mismo Laín Entralgo fue el director de uno de los proyectos más ambiciosos de Falange, la Editora Nacional, sobresaliente en todos sus productos,generalmente escogidos entre los clásicos españoles.

Pero estas ansias renovadoras de Falange ,tan estimuladas por Laín, pronto se vieron desplazadas, manipuladas y sometidas por los poderes político-militares, que iban sesgando todo vuelo innovador, a través del cerrilismo de la derecha tradicional. Proyectos culminados como la existencia y funcionamiento del Instituto Nacional del Libro, creado en 1939, que amparaba numerosos propósitos literarios, mercantiles, intelectuales, etc., pronto se vieron reducidos en sus atribuciones y empresas, la inercia parecía que iba invadiendo toda institución consagrada o naciente, *"El Falangismo más ortodoxo iba instalándose dentro del cómodo redil del franquismo"*[26]. Las formulaciones teóricas de los intelectuales falangistas para el nuevo Estado, se iban quedando nada más que en eso, en teorías con escasas realizaciones prácticas.

Ante esta cuesta abajo de la teoría falangista, Laín Entralgo se autoimponía por disciplina el hacer públicas sus reflexiones en torno a la historia, la literatura, el arte, la sociología, etc., con decoro intelectual y literario. Reflexiones carentes del clásico resentimiento de las derechas hacia todo aquel movimiento estético-cultural que tuviese el mínimo aroma a izquierda o exilio. Muy interesado por determinados fenómenos artísticos del pasado, como era el caso de Goya, Laín abordaba el espinoso tema de la catolicidad goyesca, para hallar una base religiosa en toda expresión artística y más aún en uno de los pintores españoles que menos interpretaciones divinas poseía: *"por lo mismo que la religiosidad pertenece a la dimensión más radical de la existencia humana, toda obra pictórica, hasta la más mundana, es religiosa a su manera. Una pintura expresa la índole de su religiosidad cuando pinta la Naturaleza, la figura del hombre o el más modesto de los artefactos.* (...) *La sinceridad pictórica de Goya nos muestra un sentimiento religioso casi violento, bronco, casi feroz* (...) *expresa su religiosidad con la terrible y sincera vehemencia de un disciplinante"*[27].

---

25 LAIN ENTRALGO, Pedro. *Descargo de conciencia.* Madrid, Alianza, 1989. p. 234.

26 Ibidem. p. 248.

27 LAIN ENTRALGO, Pedro: "La religiosidad de Goya". *ABC*-Madrid, Nº 12522, 17 Abril 1946, p. 13.

No sólamente en el arte del pasado se centraban los juicios estéticos del que fuera Rector de la Universidad de Madrid, Laín Entralgo, sino que llegaba incluso a polemizar con algunas posturas crítico-literarias-estéticas que amenazaban con entumecer el universo plástico. Así, Laín manifestó su desacuerdo con respecto a las visiones azorinianas del paisaje valenciano representado en Sorolla y Blasco Ibáñez, por creer que los conceptos de tiempo-vida en estos dos artistas no encajaban con la idea de nostalgia, angustia, intimidad que el escritor noventayochoista tenía del mismo: *"Se equivocaba, sin embargo, "Azorín". La vida que él sentía no era la misma que proclamaba. Su estética no sirve a la vida como pasión instructiva, sino a la vida como intimidad, a la vida personal. Sus paisajes literarios son quietos, íntimos; más que el resultado plástico de un movimiento de exteriorización, son apariencias que invitan a penetrar en una intimidad delicada e invisible allende su preciso sobrehaz"*[28].

Laín, quizá el falangista más alejado del rito, de las banderas, de los símbolos nazis y fascistas, vio como tras el fracaso del Eje y de la derrota de la División Azul, la Falange que tanto había llegado a formar y desarrollar iba perdiendo posiciones ante los funcionarios de las altas esferas franquistas. En consecuencia, el grupo de intelectuales, literatos y artistas en torno a Dionisio Ridruejo fue declinando hasta llegar a ser eliminado de las órbitas influyentes, concluyéndose así el período de formulación teórica de la Falange.

Por otra parte, si el centralismo en la España franquista siempre había sido evidente desde su victoria, éste se recrudecería aún más con los fallidos resultados de la Segunda Guerra Mundial. Desde el punto de vista teórico-artístico, las formulaciones procedían igualmente del Madrid autárquico, a la sazón radicaban en la capital las principales editoriales, revistas y periódicos que difundían las poco numerosas corrientes de pensamiento. No obstante, Cataluña también contaba con un foco teórico de estimable importancia y era éste el formado por Ignacio Agustí, Juan Ramón Masoliver y Luis Santa Marina, como cabezas más visibles, y el Secretario Nacional de Propaganda delegado en Barcelona, Xavier de Salas, colaborador éste último de Dionisio Ridruejo durante la guerra.

En el semanario "Destino" hay que buscar las raíces y plataforma de expresión de este grupo de teóricos catalanes. Su fundador y director hasta 1958, Ignacio Agustí, se centró mucho más en el hecho literario y poético que en formulaciones teórico-estéticas. Corresponsal de "La Vanguardia" en Suiza durante 1942 y autor de las conocidas novelas de ambientación histórica, *Mariana Rebull* (1944) y *El viudo Rius* (1945), Ignacio Agustí no vertió ni en sus obras literarias ni en sus

---

28 LAIN ENTRALGO, Pedro: "Paisajes escritos y pintados". *ABC*-Madrid, Nº 12458, 1 Febrero 1946, p. 7.

artículos sobre tema artístico los énfasis programáticos de la Falange de la que era militante, sino que se decidió por el comentario periodístico con profusión de datos y un cierto sentimentalismo noucentista hacia el hecho plástico del pasado.

Mucho más prolífico fue el "censor de plantilla" y Jefe de Falange de Barcelona, Juan Ramón Masoliver, sobre todo en su función de orientación bibliográfica a través de "La Vanguardia". Masoliver, junto con el denominado "Grupo catalán", no fue aficionado a los manifiestos teóricos tan abundantes en los grupos falangistas de "Escorial", "Vértice" y "Jerarquía", sino que el pensamiento teórico de los catalanes hay que ir extrayéndolo de los artículos dedicados a acontecimientos artísticos. En los artículos firmados por Masoliver en "La Vanguardia", referentes a diferentes figuras artísticas de variadas épocas y procedencias como Piranesi, Goya, Rusiñol, Le Corbusier, etc., hay que ir escarbando las ideas básicas programáticas del foco catalán.

Estas directrices podían resumirse en los siguientes planteamientos: el retorno a la "normalidad" artística, el aggiornamento del panorama artístico español, la certeza de la posición sobresaliente del arte catalán en el período anterior a la guerra civil, la conexión con Europa, la revisión de las vanguardias etc, y, en consecuencia, el deseo de enlazar con los momentos de la Reinaxença y el Noucentisme, al mismo tiempo que se dejaba entrever una lucha contra el centralismo artístico procedente del Madrid oficial.

Mucho más informados estuvieron los lectores catalanes de "La Vanguardia" y "Destino" que los madrileños seguidores de los "conservadores" "ABC", "Acción Española", "El Alcázar", etc. Varias exposiciones de pintura contemporánea francesa se sucedieron en la ciudad condal, -1942, 1943, 1945 y 1948-, tanto en plataformas como el Palacio de la Virreina como en el Instituto Francés, ambos muy activos durante este período[29].. Y es en la prensa catalana donde se asiste a un casi único debate sobre la valía de la inmediata vanguardia y las consecuencias de sus sucesivos lenguajes artísticos. Se trae a colación el arte francés contemporáneo para que sirva como termómetro moderador de la situación del arte catalán de ese momento, estimándose la seriedad de los ejemplos galos como garantes de calidad de los artistas catalanes abiertos a Europa, es decir, a Francia. Al semanario "Destino" llegaron los ecos de las realizaciones plásticas del grupo francés

---

29 En esa pintura, escultura, grabado y artes gráficas se miraban los catalanes valorando individualmente cada figura representativa como si de sus artistas se tratara y semejándose los juicios teóricos a cualquier crítica de la España de nuestros días: "*En Poncelet, el color está tratado según los cánones del "fauvismo", como puede verse en las dieciséis pinturas de su actual exposición. Si no tan vibrante como la de Vlaminck ni tan grave y virtuosista como la del mejor Marquet, su paleta rezuma un color jugoso, su pincelada es larga y jarifa: los verdes, los rojos, los azules. Se dice que, al igual que para Marquet los puentes, Matisse los interiores, Friesz los puertos, Dufy los caballos, etc., sean tema para Poncelet los circos*" (MASOLIVER, Juan Ramón. "Una quincena". *La Vanguardia*, Nº 25651, 26 Noviembre 1948, p. 4).

llamado "Forces Nouvelles", buscadores de una síntesis entre el Fauvismo y el Cubismo, esquema que impulsó a Joan Teixidor a estimar el intento de estos jóvenes: *"la típica aventura cezanniana en el sentido de que así como el maestro de Aix intentó enriquecer el impresionismo con valores más fijos e inalterables, ellos también, partiendo de sus respectivos orígenes cubistas, fauves o expresionistas, pretenden desprenderse de toda limitación para ir a buscar una comprensión expresiva más total y completa"*[30].

Paralelamente a esta revisión del arte francés contemporáneo, el foco catalán se concentró con mucha atención sobre su historia del arte autóctona, y más concretamente sobre artistas con poco reconocimiento y prestigio por parte del centralismo, esto es, Nonell, Meifrén, Rusiñol, Mir, Anglada-Camarasa.... Los teóricos y críticos intentaban salvar a "sus artistas" de la criba que parecía se habían impuesto las "fuerzas vivas" del arte y la cultura que irradiaban de los centros de decisión. De la misma manera que en Castilla se legitimaba a un Ignacio Zuloaga, Alvarez de Sotomayor, Solana, mediante los ejemplos del pasado como Velázquez, Goya y Valdés Leal, los catalanes trataron de lanzar a sus figuras apoyándolas en los controvertidos maestros de su pasado local más reciente: *"En mig de la buidor de l'obra pictórica d'aquests darrers anys, entre el delit de fer obres de Museu, pintura de senyor i de menjador de ric, la de Rafael Llimona ens reconcilia amb els nostres i ens dóna la certesa de que un Nonell no va treballar debades i que el seu esperit continua entre nosaltres"*[31].

Otro emblema característico de la catalanidad que va a ser constantemente esgrimido por los teóricos y críticos, tanto como una esencia del arte a la que había que aspirar y también puesta de relieve como un factor más de diferenciación con respecto al centralismo, fue la esencia mediterránea. Ese espíritu plástico, filosófico, literario y hasta religioso que partiendo de la Grecia arcaica llegaba intacto, pero evolucionado, a un Fortuny, Gaudí, Mir, Casas, etc., se hacía extensivo a Clará, Hugué, Miró, Grau Sala, Junyer, formando un universo común con esos franceses que no habían perdido de vista el Mediterráneo, como Maillol y Bourdelle. Permanentemente las notas diferenciadoras de esta mediterraneidad: luz, plenitud, rotundidad de formas, carácter abierto, acusado cromatismo, mesura temática, clasicismo compositivo, firmeza, claridad, intuición, armonía, humanidad.... se exigían y aplaudían en los artistas que se consideraban más catalanes.[32].

---

30 TEIXIDOR, Joan: "Las Exposiciones y los artistas. La Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos". *Destino*, Nº 399, 10 Marzo 1945, pp. 14 y 15.

31 LLORENS i ARTIGAS, Josep: "Rafael Llimona". *Ariel*, Nº 2, Junio 1946, p. 28.

32 Tal fue el caso de Joan Miró, ignorado por la prensa lejana a Cataluña y tan estimado por sus paisanos: *"Miró no raona: en té prou amb la seva intuïció meravellosa. D'ací que la puresa d'un quadre d'aquest artista siguí producte de la seva puresa d'ànima, d'aquesta aspiració constant vers l'absolut. I la qualitat més alta de Miró, la gui li permet de mantenir-se com a valor universal, és aquest perfecte equilibri entre el sumni i la vida. Perqué és indubtable que una excessiva puresa, una absoluta evaporació del que pot semblar adjetiu, condueix irremeiablement a l'esterilització del*

Generalmente menos triunfalistas que los teóricos y críticos del centralismo madrileño, y también bastante más pragmáticos que éstos, contemplaron, no sin inquietud, las crisis artísticas que parecían arreciar en el panorama plástico europeo tras la Segunda Guerra Mundial, y al contrario de los autores madrileños que veían a España y sus artistas como la "reserva espiritual de Occidente", los catalanes trataron de encontrar una solución constructiva más ecuánime, con menos inquietudes y derroches, y con unas raíces más reales y sólidas: *"La pintura actual sembla que hagui anat a parar a un carreró sense sortida* (...) *L'obra dels contemporanis ens interesaa en conjunt pel que té d'inquiet, d'inestable, d'interrogador, de monstruós: perqué reflexa una anarquia mental mol nostra i molt propia del nostre temps, rin només en dubtes* (...) *I amb tot, aquells interessen menys cada dia a l'avantguarda pictórica. Aquest orgull, aquest menyspreu per les coses senzilles i simples, no será incomrpensió? El Fauvisme en el millor dels cassos, i quan s'atura a temps, ens porta vers el decoratiu. El cubisme no arriba més enllá de plantejar un problema arquitectónic. Es això tot el que volem? Podem acontentar-nos-hi? Léfímera glória de la novetat, de l'extravagáncia sovint, encara que signifiqui l'afirmació d'una personalitat puixant d'ací a cinquanta anys no será res ni será compresa, per ningú. I l'Art té altres fites. L'Art es projecta en el temps, o almenys fins ora hi havia tendit"*[33].

Es de suponer que esa añoranza de lo sencillo, de la escala de comprensión humana, de lo recoleto y tranquilo no podía proceder de algunos maestros catalanes tan encumbrados y celebrados como José María Sert, por ejemplo. Significativo es que el que se denominó el "último escenógrafo", Sert, fuese mucho más estimado por los teóricos afines al centralismo que por sus propios paisanos. El caso contrario sucede con José Gutiérrez Solana, en muchas ocasiones rechazado por la prensa y publicaciones madrileñas y elogiado por el foco catalán.

Por otra parte, hay que señalar la escasa o nula interconexión que los teóricos de ámbito centralista mantuvieron con los autores catalanes y viceversa. Al igual que la vida expositiva de los grandes centros de Madrid y Barcelona adolecía de una comunicación regular y de una política de exposiciones mínimamente racional que alternase muestras individuales, antológicas y colectivas, los "pensadores de lo artístico" se mantenían aislados en su "coto" de dominio sin establecerse lazos de relación, conocimiento e información entre los mismos.

Algunas excepciones se contaron en esta extendida generalidad. D'Ors, Francisco Cossío, José María Junoy, el Marqués de Lozoya, Camón Aznar, etc., escribieron, con mayor o menor

---

contigut humá, premisa ineludible de tota obra estética" (PERUCHO, Joan. "Joan Miró". *Ariel*, Nº 5, Septiembre 1946, pp. 68 y 69).

33 ESPRIU, Francesc: "Una posició". *Ariel*, Nº 6, Octubre 1946, p. 94.

profusión, tanto en prensa central como en la catalana. Sin embargo, fue el Delegado de la Dirección General de Bellas Artes en Barcelona, Xavier de Salas, el que con una mayor facilidad insertaría sus artículos en todo tipo de publicaciones y generalmente para relanzar a artistas catalanes de la actualidad o para dar a conocer obras del pasado mediterráneo.

IV.2 CRITICOS e HISTORIADORES: d'ORS, CAMON AZNAR, LAFUENTE FERRARI, AZCOAGA, MARQUES DE LOZOYA, CIRICI PELLICER, SALAS y J.A. GAYA NUÑO

Numerosos críticos, más o menos formados, dirigistas u orientadores, personalistas u objetivos, tradicionales u objetivos, discurrieron con sus opiniones, acertadas o desfasadas, por la prensa del período estudiado. A propósito del recorrido por las diferentes corrientes de crítica que animaron la prensa autárquica, se señalarán en el siguiente capítulo de este trabajo las principales trayectorias de los críticos habituales en diarios como Cecilio Barberán, Francisco de Cossío en el "ABC"; Manuel Sánchez Camargo, en "El Alcázar"; José María Junoy, Joan Teixidor y Tristán La Rosa, en "La Vanguardia"; Angel Dotor, en "Arriba España", etc., además de destacar la participación de críticos pertenecientes a otros periódicos no referidos en el presente estudio como José Prados López de "Pueblo", Benito Rodríguez Filloy de "Arriba", Bernardino de Pantorba de "Lecturas", que no obstante, participaron en el devenir crítico de los periódicos consultados. Por lo tanto, sería reiterativo incidir en los objetivos, preferencias y limitaciones que acompañaron a los referidos críticos.

Por ello, en este capítulo nos referiremos inevitablemente al crítico más proteico de estos momentos: Eugenio d'Ors. El "sumo Pontífice" de la crítica de arte en la España autárquica desarrolló más de una corriente de pensamiento y actitudes estéticas, que trascendieron la mera labor croniqueril-informativa del habitual crítico de diario. Sin d'Ors no podría entenderse el movimiento de dinamización artística que este país experimentó con la materialización de su Academia Breve de Crítica de Arte, que si bien hoy las obras de los artistas promocionados por la misma nos pueden mover hacia la indiferencia o incluso a la ironía, en la difícil década que va de 1941 a 1951, supusieron "el no va más" de la renovación plástica .

Por otra parte, este capítulo revisará las aportaciones de pensamientos y propuestas culturales-artísticas que se emitían en los juicios estéticos de los críticos habituales en revistas como los casos del prolífico José Camón Aznar, Enrique Lafuente Ferrari, Enrique Azcoaga, Luis Felipe Vivanco, el Marqués de Lozoya, Xavier de Salas y sobre todo el ameno historiador, ensayista , teórico e investigador, Alejandro Cirici Pellicer, terminando con una referencia a Juan Antonio Gaya Nuño y sus especiales circunstancias durante el período estudiado.

D'Ors residente en Madrid desde 1923, tras su expulsión de sus diferentes cargos públicos catalanes[34], se adhirió espectacularmente a la causa nacional cuando estalló la guerra civil, que le sorprendió en Francia. Miembro activo de Falange Española y compañero de armas y de pluma de Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, Luis Rosales y Pedro Laín Entralgo, desempeñó el cargo de Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes, siendo Pedro Saiz Rodríguez el Ministro de Educación Nacional. Poco después el Marqués de Lozoya le relevaría de su cargo en la Dirección General de Bellas Artes, quedando el "primer intelectual de España", d'Ors, encargado de servicios culturales tales como el Comisariado de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria, la organización de la participación española en las Bienales Venecianas, la recuperación de obras de arte españolas en Ginebra, organización de cursos de conferencias en el Museo del Prado... dentro del ámbito oficial y "filósofo de la cultura" en su versión de crítico individual.

El abundante glosador, Xenius, tan leído en su Cataluña natal desde 1906, en que comienza su *Glossari*, contaba ya con una edad avanzada en el período autárquico. No obstante, sus intervenciones en periódicos y revistas continuó siendo más que frecuente. Durante los años de la guerra los primeros 40, su encendida exaltación al Régimen franquista y todo lo que éste representaba, hacían temer un alejamiento de d'Ors a terrenos propagandísticos-políticos tan diferentes a la órbita de su cultivada "ciencia de la cultura": "*Que dentro de la manera del Bisonte, los breves anales de la república de Santander, como los de toda la España roja, en este período de subhistórica agonía, se hayan manchado con las más bajas y sangrientas ferocidades asequibles a la condición humana, no es ya un secreto para nadie* (...) *La historia del año pasado condensa -pero no modifica- la historia de la última República española. Su revolución forma un bloque compacto, con el doble signo del Simio y del Bisonte. Es un caso de salvajismo, apadrinado por una racha de Pedantería*"[35].

Si d'Ors se dejó arrebatar por los "esplendores" que empezaba a desplegar el incipiente Régimen franquista, pronto devino en lo que Gramsci llamaría un "intelectual orgánico", afín al poder. Antiliberalista y antidemócrata convencido, el intelectual verbalizador del Noucentisme que era d'Ors, necesitó aunarse con el poder para dejar oír su voz crítica, que pronto se convertiría en dogma. Completamente convencido de la necesaria intervención del Estado en la vida intelectual,

---

34 D'Ors detentó importantes cargos públicos en la Mancomunitat de Prat de la Riba, durante las décadas de los 10 y 20. Director de Instrucción Pública y Secretario del Instituto de Estudios Catalanes, su reputación intelectual en su tierra fue excelente hasta que se produjo su "traición" a la catalanidad, que le llevaría al Madrid de Primo de Rivera, donde sería nombrado miembro de la Real Academia Española.

35 ORS, Eugenio d': "Glosas". *Arriba España*, Nº 309, 31 Julio 1937, p. 3.

cultural y artística, d'Ors concibió la necesidad de un esquema dinámico y coherente que pusiera en orden tanto caos formal, donde se mezclaban el Modernismo con las vanguardias . En sus propias palabras, d'Ors quería conseguir un sistema luminoso como el sol mediterráneo frente a las brumas nórdicas. En este sistema,"ciencia de la cultura", "filosofía del arte", había que renunciar al provincianismo de la España de pandereta y la Cataluña de barretina; se debía desechar lo espontáneo y natural, ya que deberían primar los valores culturales, del hombre, frente a la naturaleza, de los irracionales animales; el orden armonizaría las constantes contradicciones razón-vida, etc...

A d'Ors se le deben excelentes "hallazgos de pensamiento", siendo su tratadística rica en los mismos. tales son los conceptos del eón o teoría de las constantes históricas o movimientos-estilos artísticos que se sucedían cíclicamente; las figuras de "arte arbitrario" y la "doctrina de la inteligencia" que suponían una idea de cultura como una lucha sin tregua entre los contrarios clasicismo-romanticismo, expresividad-belleza, espontaneidad-norma, anarquía-autoridad, etc..; la "obra bien hecha", o el amor al oficio que redimía toda maldad-perversión; la nobleza inherente a todo trabajo dignamente realizado; la correspondencia existente entre la Historia y la conciencia o el "ángel", etc.

Desde el punto de vista artístico, d'Ors que no dejó de sintetizar, en su original y personal filosofía, la tradición española y el clasicismo cosmopolita, se acerca al filósofo y ensayista Walter Benjamin por su "pensamiento figurativo", es decir, un discurrir mental meramente icónico y central. En esta especial forma de la cultura, que intentaba abordar todo fenómeno cultural, el artista y el crítico deberían aspirar siempre a las eternas normas de la clasicismo. Lo inmediatamente moderno debía plegarse ante la pureza clásica universal. La anécdota debía convertirse en categoría y las mentes privilegiadas de los intelectuales orgánicos como d'Ors, deberían preocuparse de vigilar que esta aspiración-realización se cumpliera en la obra de los artistas más sobresalientes. De manera un tanto paternal, el Estado debía propiciar ese florecimiento de clasicismos, y cuando éste así no lo hiciera, d'Ors se encargaría de estimularlo a través de una de sus realizaciones más concretas: la Academia Breve de Crítica de Arte.

Para d'Ors, europeísta a ultranza y curioso defensor de una "catalanidad espandida", a un mismo tiempo, el arte debería tender obligatoriamente hacia la belleza, y más cercano a Platón que a Aristóteles, esta categoría estética se identificaba en su pensamiento con las ideas supremas de Verdad y Bondad. Esta belleza irradiaba su magnificencia desde el clasicismo más absoluto. En algunos momentos de la Historia del Arte, la belleza se escondía, faltaba del horizonte artístico para resurgir con más fuerza en momentos posteriores cuando se habían retomado las sutiles pero firmes normas clásicas, ello era la sucesión de los estilos, los cuales expresaban la aristocracia o plebeyez que

los animaba. No de forma natural, pero sí de manera racional el hombre artista o intelectual debía tender a lo clásico, ya que si la vida era lo más importante, la razón era excelente y sólo el hombre se distinguía por esta cualidad que le diferenciaba de las insensatas fuerzas naturales.

Sin embargo, a pesar de toda esta argumentación defensora de la nobleza de la razón-clasicismo, con demasiada frecuencia el pensamiento de d'Ors, su "pensamiento figurativo" y literario, resulta harto imbricado y complejo. Como si de una complicada floresta se tratara, el conjunto de ideas dorsianas se desbordan, irradian y confluyen de un tronco común, que es esa reiterada ansia clasicista, pero se despliegan confusamente en otras direcciones, lo cual nos demuestra el espíritu contradictorio que anidaba en este fluir dorsiano. No en vano, d'Ors, partiendo de lo fragmentario para confluir en una fenomenología globalizadora, reinvindicó la categoría de *Lo Barroco* (1944), en su libro del mismo título, frente a un riguroso Benedetto Croce.

Este paradójico y rico pensamiento dorsiano, denominado por sus estudiosos "hermenéutica", se construía, por tanto, sobre un mundo de antítesis, que se basaba en una espina medular que podía rezar en el siguiente lema: "razón inscrita en la vida". Por otro lado, este "pensamiento figurativo" se expresaba a través de dos medios fundamentales: el diálogo y la ironía. El pensamiento debía estar unido estrechamente a la vida, al fluir, y debía ser diálogo, tocado por la ironía, que producía un dinamismo ético-vital que impedía el anquilosamiento del dogma, la escolástica. Filosofar debía ser pensar con los ojos, según el propio d'Ors.

Para d'Ors, que en su arbitrarismo aunaría pensamiento-acción, su actividad concreta en la España de Franco siempre poseyó un claro contenido militante, e incluso, casi beligerante. Una de las armas muy utilizada por ambas partes, Estado-Intelectuales/d'Ors frente a la masa a formar-ennoblecer, era el catolicismo. La religión católica, apostólica, romana, estaba impregnada de una estética espléndida, fervorosa, sublime, era el rito, que en un mismo universo armonizaba un barroco espectáculo y una única idea rectora-salvadora. En este sentido, numerosos artículos y glosas dorsianos nos encontramos en la prensa y revistas, referidos a la grandiosidad de las iglesias góticas, al austero dramatismo de la imaginería barroco, al recogimiento moral del Románico poco conocido, a la riqueza de los elementos litúrgicos de las catedrales-basílicas-parroquias de toda la geografía española, etc. Era lógico, por tanto, que d'Ors fuera el máximo encargado de la organización y propaganda de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939 y se convirtiera en su mayor teórico-iconógrafo, aunque llegara a reconocer la falta de impulso renovador en el seno del arte católico, evidente durante estos años.

Sin duda, fue d'Ors el intelectual más influyente y con mayor riqueza de pensamiento que tuvo la España franquista. El complicado engranaje de su pensamiento artístico, traducido en crítica de arte, reposaba en dos pilares fundamentales: la tectónica, *"ciencia del análisis morfológico de la geometría sensible, estructural e interior, del producto estético"* y la Morfología de la Cultura, *"establecimiento de grandes conjuntos a la vez espirituales y estilísticos, en los que aparecen estrechamente vinculadas manifestaciones de diversa índole"*[36]. En consecuencia, los estilos que se sucedían a lo largo de la historiografía artística podían clasificarse en "estilos de cultura" (Barroquismo y Clasicismo), en donde radicaba el motor de las constantes históricas y "estilos históricos" (Goticismo), generalmente localistas y propios de una sola época, pueblo o acontecimiento.

En estas tesituras discurría el hacer crítico de Eugenio d'Ors en las publicaciones y bibliografía consultada. De los escritos de d'Ors escapa una tremenda voluntad transformadora manipuladora del hombre-artista/intelectual sobre la realidad y el mundo, llegando a la conclusión de que el arte jamás debería ser imitatio, sino que requería una invención continua, dentro de las leyes del clasicismo y la tradición. Idea esta tan reiterada por todo el cuerpo de la crítica durante el franquismo, en cuanto que se producían lamentos ante la escasa renovación de las artes y se abogaba por un retorno novedoso a la tradición. Sin embargo, en d'Ors hay que hacer una sutil pero importante diferenciación entre tradición y conservadurismo, límite no observado por la mayoría de la crítica al uso que se decantaba hacia un inmovilista y muelle conservadurismo, como hijo legítimo de la tradición.

Otro ideal dorsiano que intentaba desplegar en sus Glosarios era el de la inteligencia estimulante de las clases más desfavorecidas intelectualmente. Al sabio, al intelectual y la crítico se les debería propiciar la posibilidad de ser creadores de civilización, llegando a tomar decisiones e inspirando constantemente al hombre-lector sumiso. Es decir, la institucionalización de un paternalismo intelectual y de un dirigismo cultural medianamente tolerado por el Estado y admisible por la masa.

En el período autárquico que aquí nos ocupa, varios libros sobre tema artístico dio a la luz Eugenio d'Ors. En 1944 se reeditaría el famoso *Cezanne*, publicado por vez primera en 1921, donde d'Ors rechazaría tajantemente el Impresionismo por considerarlo una enfermedad, un brote epidémico de la crisis fin de siglo que sería redimido por el constructivo maestro de Aix. Frente al hedonismo fácil, improvisado, naturalista y romántico del Impresionismo, el mundo de Cezanne aspiraba a una "objetividad tranquila", con un lenguaje constante y eterno, es decir, clásico. Cezanne

---

36 AGUILERA CERNI, Vicente. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966. pp. 116 y 117.

se presentaba a ojos de d'Ors como el artista-héroe, épico, más grandioso en un mundo de simples y naturales observaciones. Era la estimable meditación frente a la espontánea acción.

También en 1944, la casa Aguilar, tan cercana a Eugenio d'Ors, publicaba la significativa obra *Lo Barroco*. Un cierto esquema de comparación estilística-literaria al estilo de Wölfflin se dejaba traslucir en esta obra. Tampoco faltaron referencias a la historiografía artística formalista y a los métodos morfológicos, pero d'Ors supo amenizar y personalizar su obra con sus asimilaciones ético-psicológicas, que por ejemplo acercaban las notas más sobresalientes del Barroco como inquietud, convulsión, dinamismo, relaciones entre contrarios, contradicciones, movimiento, etc., con el temperamento íntimo del género femenino. Obra típica de la categoría acuñada por él mismo, "ciencia de la cultura", *Lo Barroco* analizaba las corrientes religiosas reformadoras como el franciscanismo, luteranismo, el jansenismo, el Concilio de Trento, etc., en relación con otros factores a veces un tanto inesperados, tales como la literatura, la música, la moda y las manifestaciones festivas. En este curioso libro podían leerse sabrosas teorías morfológicas-éticas-literarias de que tanto gustara d'Ors a lo largo de su trayectoria intelectual, *"La actitud barroca, al revés desea fundamentalmente la humillación de la razón.* (...) *O la tierra tibia o el cielo frío. O la intensidad de la hora presente, de la cual se goza con pasión, o la esperanza de la imposible existencia futura. El barroquismo imita a Fausto: vende al diablo su alma. Y la rúbrica de sangre con que el pacto es firmado implica ya, en su caligrafía, el símbolo del movimiento: es una rúbrica en estilo barroco"*[37].

En 1945, d'Ors lanzó su *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*, donde la formulación de la educación visual, tan cercana a R. Arnheim, era muy manifiesta. Independientemente del mayor o menor grado de inteligencia del individuo espectador, de su formación insuficiente o elevada, la mirada del mismo es perceptora del orden y en la forma asimilada residiría la síntesis suprema, es decir, la esencia del arte o la "eternidad de lo fugaz". Una mayor formación cultural y educación estética aumentarían la mayor profundidad en esta visión globalizadora, e igualmente incidirían en esa contradicción entre permanencia y fugacidad, nunca resuelta. En esta obra, d'Ors reclamó las excelencias y angustias de la mirada como instrumento supremo de percepción y conocimiento, frente a la primacía del lenguaje expresivo abstracto a lo largo de toda la historiografía artística y en la historia del pensamiento.

Aplicados estos razonamientos al momento actual de las artes, d'Ors recordaba con horror las imágenes del arte de las vanguardias, tratando de hallar sus correspondencias ontológicas, nada recomendables para emprender un presente, que necesariamente debía retornar al orden, *"Asistimos al término de una época en que se ha necesitado mucho valor para no ser revolucionario.*

---

[37] ORS, Eugenio d'. *Lo Barroco*. Madrid, Aguilar, 1944. pp. 175 y 176.

Bien larga ha sido y, para ciertas almas altivas, de harto duro pasar. Porque se había llegado al asco de ver conformismo vestir el brillante disfraz de la independencia y el signo de la audacia volverse estampilla. El burgués, bien entendido, afectaba aires de bohemia"[38].

El retorno al orden suponía la vuelta y recrudecimiento de su principal motor: la disciplina. Ambos, virtud y medio, se aplicarían sobre el lenguaje artístico más sensible y palpable: la arquitectura, que a su vez sería el espejo de una idea-realidad moderadora-rectora: el Estado. El binomio Arte-Estado era plásticamente reflejado en la Arquitectura. Por otra parte, si el Estado se manifestaba confesionalmente católico, Arte y Religión se unificaban creando la dimensión de Imperio: "*dos aspectos de una realidad espiritual sola* (...) *No hay arte verdadero que no sea profundamente religioso, ni un católico radical, un católico de sangre, puede concebir una religión que no sea esencialmente artística*"[39].

Muchas declaraciones se habían hecho en torno a la relación Arte-Estado en las páginas de las publicaciones consultadas, pero pocas propuestas concretas se escucharon en las mismas fuentes. Caso muy diferente fue el de d'Ors, el cual vio en el Estado al sustituto moderno de príncipes y mecenas propiciadores del arte en pasados siglos. Ante la ineptitud de la "clientela libre" para dinamizar el devenir artístico, las instancias oficiales parecían las únicas alternativas racionales. Pero d'Ors haría hincapié en una protección del Estado, no hacia el arte, -"*cosa más bien dañina*-, sino hacia los artistas, proporcionándoles las posibilidades necesarias para su actividad[40], y evitando de esta manera el encallar en las estrecheces de un arte oficial: "*la ciencia oficial, el arte oficial, son generalmente apreciados como productos inferiores, cuando no nefastos. Fáltales la condición más esencial, la libertad del espíritu. Del espíritu, acostumbrado a soplar donde quiere y como quiere y no como lo disponen los varios poderes de la tierra*"[41].

Los medios más propicios para el florecimiento artístico y su consolidación no radicarían, para d'Ors, en las grandes ciudades, sino que se decantaban hacia centros de población no excesivamente habitados, de personas cuasi elegidas en ciudades o "estados municipales" medianamente pequeños, donde los "egregios" condujeran y formaran a los más desfavorecidos del intelecto, planteamiento éste que guardaba bastantes conexiones con el pensamiento orteguiano,

---

38 ORS, Eugenio d'. *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura.* Madrid, Aguilar, 1945. p. 131.

39 Ibidem. p. 115.

40 Al mismo tiempo, d'Ors establecía la teoría de que el artista de vida apurada y medios insuficientes generaría una mayor cantidad de entusiasmo creativo que haría mejorar intensamente su obra, o, teoría del sacrificio fértil.

41 ORS, Eugenio d'. *Teoría de los estilos.....* op. cit. p. 144.

"sólo en ambientes relativamente reducidos puede contarse con la eficacia de un control de la opinión pública, interesada en la gloria colectiva"[42].

La diferencia con Ortega y Gasset, - a pesar de que ninguno de los dos fuese abiertamente populista-, estribaba en ese juicio popular que para d'Ors podía llegar a establecer el grado de calidad de un producto artístico, mientras que para Ortega apenas se apelaba a semejante filtro. A esta diferencia, -d'Ors como falangista-, añadía de su propia cosecha la dimensión de jerarquía en el discurrir artístico, *"conviene, en otras palabras, que el mecenas esté colocado en sumisión respecto de otro poder más alto, asistido por el poder de mantenerlo a él, queira o no quiera, en el cumplimiento de este orden de obligaciones. Y sometido igualmente, por otra parte, a la sanción inmediata y vivaz de una opinión pública interesada en adornarse con los méritos y la gloria propios del productor intelectual"*[43]. Efectivamente no eran muchas directrices concretas las que aportaba d'Ors en esas relaciones Arte-Estado, pero sí las suficientes para alejarse de la indiferencia o mutismo de la mayoría de los teóricos-críticos de la autarquía.

Otra dimensión de este paralelo era la aseveración dorsiana a las inevitables formas políticas-formas artísticas, que en el campo arquitectónico se mostraban de forma harto evidente para este pensador. El estudio y las concomitancias entre estos universos formaron la denominada "Ciencia de las Formas". La legitimación de una determinada forma política, como el autoritarismo y el Imperio a través de las excelencias de las normas clásicas arquitectónicas, justificaba la posición de prepotencia y reacción de la que se habían arrogado las denominadas "fuerzas vivas". Estos eones, resultantes de sus deterministas constantes históricas, este estructuralismo figurativo, supusieron para el estudioso Vicente Aguilera Cerni una limitación prácticamente insalvable, -y peligrosa-, en la filosofía dorsiana, ya que *"Estaba cerrando las ventanas que permiten el que la Historia sea enseñanza, experiencia positiva para contemplar el presente de modo inconformista y actuar sobre él con datos concretos, con exacta conciencia de las finalidades"*[44].

En otras ocasiones, d'Ors parecía recluirse en el campo puramente estético, lejano en apariencia de implicaciones político-éticas. Tal es el caso de una obra muy aplaudida en estos años, *Tres horas en el Museo del Prado*, reeditada en 1947, acompañada del subtítulo *Itinerario estético seguido de los avisos a los visitantes de exposiciones de pinturas*. En esta obra donde d'Ors establece otro de sus dualismos figurativos, que tanto éxito habrían de tener, entre las "formas que pesan" y las "formas que vuelan", siendo representativa de las primeras la Arquitectura y de las

---

42 Ibidem. p. 146.

43 Ibidem. p. 145.

44 AGUILERA CERNI, Vicente. op. cit. p. 127.

segundas la Música, es decir, la típica contraposición dorsiana entre lo barroco y lo clásico. Pensamiento figurativo éste con un cierto paralelismo en la clasificación orteguiana de "arte de bulto" y "arte de hueco". En las *Tres horas en el Museo del Prado*, d'Ors establecía una gradación de la crítica de arte basada en los significados, las formas y el sentido. Al mismo tiempo, recomendaba prudencia ante el desbordamiento de lo individual, lo espontáneo y lo subjetivo, planteando la poética del "regreso de los ángeles", o establecimiento de una "sobreconciencia" que enmendase los peligros de lo excesivamente humano y limitado.

Otras importantes publicaciones de d'Ors se sucedieron en este período: *Mis Salones, El arte de Goya seguido de otra visita al Museo del Prado* (1942), *Pablo Picasso en tres revisiones* (1946), *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte* (1944), *Arte de entreguerras, Itinerario del arte universal, 1931-36* (1946), *Goya y lo goyesco* (1947), etc. En la primera de ellas, *Mis Salones. Itinerario del arte moderno en España*, d'Ors justificaba el papel de instituciones no oficiales, -léase su Academia-, en la labor de puesta al día de la desconectada España de la autarquía. A modo de manual introductorio, d'Ors repasó las figuras de artistas españoles contemporáneos como Solana, B. Palencia, Miguel Villá, P. Gargallo, X. Nogués, Vázquez Díaz, etc., integrantes todos ellos de los sucesivos Salones de los Once.

Del Picasso "traidor" de la causa nacional y de la "verdadera" España al que había denigrado d'Ors, al éxito del malagueño por tierras europeas y americanas, el "filósofo de la cultura" había tenido ocasión de reflexionar el hecho y meditar la obra en su *Pablo Picasso en tres revisiones*. Picasso no encajaba ni en un movimiento meramente de moda, ni en la vanguardia, era inclasificable, y, por tanto, preocupante y único. Para d'Ors tampoco era un pintor español, ya que ni el tiempo-geografía asimilaba su obra que casi rozaba lo universal. Su arte, que entraba de lleno en las "formas que pesan", daría muerte al "nacionalismo artístico", traspasando fronteras y rompiendo tópicos: *"Picasso puede, cronológicamente considerarse como el primer pintor moderno, cuyas obras, exentas de realismo, exentas de dinamismo, constituyen un puro espectáculo intelectual. No entre sus compatriotas de hay que buscarle filiación estética, sino entre los maestros de su patria de adopción, en la tradición de un lejano Ingres o de un Poussin, aún más lejano"*[45].

En 1945, el que fuera discípulo de Eugenio d'Ors, José Luis López Aranguren, miembro del denominado "grupo falangista español", junto con Joaquín Ruiz Jiménez, Pedro Laín Entralgo, José Antonio Maravall, Antonio Tovar, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Luis Rosales, publicó la obra *La filosofía de Eugenio d'Ors* (1945). Ya en 1944, capítulos del mencionado trabajo fueron publicados episódicamente por la revista "Escorial". Aranguren, que consideraba a d'Ors el

---

[45] ORS, Eugenio d'. *Pablo Picasso en tres revisiones*. Madrid, Aguilar, 1946. p. 60.

"primer crítico de arte en España", se convirtió en su apologista más informado. Desde el punto de vista filosófico Aranguren trató de demostrar la bondad, originalidad y utilidad de los planteamientos dorsianos como la Heliomaquia o lucha por la cultura, la angeología o *"contribución personal de Eugenio d'Ors al campo de la Teología"*, la doctrina del seny o *"de lo general concreto, de lo ideal viviente"*, el catolicismo-Imperio o *"unidad en lo universal"*, los glosarios o expresiones literarias del pensamiento figurativo....

Aranguren incidió especialmente en los aspectos metafísicos de la filosofía-estética dorsiana. Para este autor, en el pensamiento artístico del catalán la ética se conectaba con la Estética y ésta se regía por un esquema multidisciplinar. Aranguren percibió el íntimo fondo barroco del alma dorsiana y su coexistencia con una aspiración-obligación hacia lo clásico. Bergson y su pensamiento intuitivo no estarían lejanos a este pensamiento figurativo y el anhelo de permanencia del mismo sería una aportación dorsiana.

El homenaje a D'Ors que suponía el libro de Aranguren no tuvo un merecido eco en la prensa y revistas de la autarquía. Entre las publicaciones consultadas, sólo "Escorial" y"Cartel de las Artes", dedicaron algún artículo a comentar este trabajo. En realidad, "Cartel de las Artes" no juzgaba críticamente el libro de Aranguren sino que se limitó a parafrasear los capítulos más sobresalientes del mismo y a relacionar sus fuentes, transcribiéndose literalmente una reducida parte del estudio[46].

Fuera de esta órbita metafísica, d'Ors y su doctrina se impusieron en realizaciones concretas como el Instituto de España, *"senado de la cultura nacional"* desde 1938 y la efímera Comisión de Estilo, de ese mismo año, llevado por lo que ha calificado J.C. Mainer de *"irreprimible inclinación a los símbolos"*[47]. En el terreno de la prensa, pocos fueron los periódicos que no recogieran la firma de d'Ors y el pamplonica "Arriba España" fue alumbrando su *Nuevo Glosario*, a partir de 1938, no sólamente dedicado a cuestiones artísticas, sino que abordaba temática política, sociológica, literaria, de actualidad, moda, etc..

Ya más calmados los ánimos, parecía que Eugenio d'Ors se iba despreocupando paulatinamente de la simbología del Imperio-Religión-Signo que encendiera su prosa en los primeros años de la postguerra. El Eugenio d'Ors creador de la Academia Breve comenzó a moderar su verbo y a centrarse en el hecho artístico. Así, se convertiría en el mejor publicista de su invento académico, como vemos en la revista "Arte y Letras", en donde el pensador exponía varias de las razones de este renovador intento: *"También, aunque la palabra Academia no sonase, incumbía a los laureados de*

---

46 "Un libro sobre Eugenio d'Ors". *Cartel de las Artes*, Nº 9, 15 Diciembre 1945, p. 3.

47 MAINER, J.C. *Falange y Literatura*. Barcelona, Lábor, 1971.

entonces el deber de seguir demostrando que tenían talento. Obligación a la que no han debido escapar ni siquiera los arrebatados por la muerte en el interregno"[48]. Paralelamente, d'Ors iría desgranando en las revistas artísticas y culturales de la época la exposición razonada de su pensamiento artístico, contraponiéndose en ocasiones con los métodos del historiador del arte Wölfflin[49].

Esta "ciencia de la cultura", el ideologismo artístico dorsiano, iba deteniéndose reflexiva y literariamente sobre diferentes figuras consagradas y noveles como Manolo Hugué, Federico Marés, Francisco de Goya, Antonio Gaudí, Pedro Pruna, Angel Ferrant..., a lo largo de las prestigiosas páginas de "La Vanguardia" barcelonesa. Las glosas continuaron emitiéndose desde el órgano propagandístico de la Academia Breve que era la revista "Santo y Seña" y todo acontecimiento artístico-literario, ya fuese conferencia, curso, inauguración, exposición, homenaje artístico, que incluyera a d'Ors contaba con éxito.

El autor de la sentencia "Lo que no es tradición es plagio", incidiría intensamente sobre el tema tan reiterado por la teoría-crítica autárquica: el retorno a los valores eternos del pasado. Generalmente de d'Ors no se apuró su vertiente innovadora de la Academia, que en estos años surge como un intento aislado entre la aridez generalizada, sino que se estimuló la máxima tradicionalista desde el más estrecho conservadurismo. ¡Qué lejanos y lúcidos quedaban los juicios orteguianos sobre esa imposible vuelta a lo de siempre!: *"Es muy difícil gritar que el arte es siempre posible dentro de la tradición. Mas esta fase confortable no sirve de nada al artista que espera, con el pincel o la pluma en la mano, una inspiración concreta"*[50].

El catedrático de Historia del Arte y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, José Camón Aznar tuvo una dilatada participación en la crítica artística de la autarquía. Su participación no se limitaba a una determinada línea editorial sino que este miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte abordaba tanto las revistas propias del CSIC como "Archivo Español de Arte" y "Revista de Ideas Estéticas", las falangistas "Escorial" y "Vértice", además de las medianamente independientes "Arte y Hogar", "Arte y Letras"..., e incluso la progresista "Cartel de las Artes".

---

48 ORS, Eugenio d': "En la "Academia Breve de Crítica de Arte". El Salón de los Once". *Arte y Letras*, Nº 6, 15 Junio 1943, p. 12.

49 ORS, Eugenio d': "Un extraño artículo de revista sobre "Las constantes históricas"". *Arte y Letras*, Nº 8, 15 Julio 1943, p. 12.

50 ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Centrándonos en el aspecto de arte contemporáneo, Camón siguió en cierta manera las ideas dorsianas que consideraban el Impresionismo como una pintura de imprecisiones, no constructiva, sin normas ni reglas, primera escisión del arte occidental que con su difuminación no conducía a nada, sino a la carrera de desatinos que suponían las vanguardias, *"Disolución en la luz con el Impresionismo; disolución en los volúmenes con la geometrización cubista; disolución en la meca con el Expresionismo; disolución en el tiempo con el simultaneísmo; disolución en oníricos senos con el Subrealismo"*[51]. Al igual que d'Ors ante tal panorama que amenazaba con desintegrarse en un confuso vacío, se necesitaba esperar y alentar un resurgimiento, un retorno a las leyes eternas, que partiendo de cero reconstruirían el sentido del mundo artístico: *"Estamos ahora en las primeras etapas de un génesis que ha de reelaborar todo el mundo representativo* (...) *estamos lejos de ese día genesíaco que el hombre ha de ser formado. Está, quizá, el limo a punto. Falta, sin embargo, el soplo genial capaz de levantarlo del reposo telúrico y lanzarlo al espacio de las grandes mitologías"*[52]. La conclusión se reducía para Camón en la reestructuración temática-técnica de todos los elementos artísticos que se habían dispersado con la revolucionaria plástica de la vanguardia. En algunos casos, los argumentos de Camón para con el caso español partieron de la observación del panorama de confusionismo que se respiraba en todo el mundillo artístico y desembocaban en la esperanza de retorno al buen sentido y eficacia, -que no a la tradición e imitación del pasado que defendieran acomodaticiamente otros autores-, la recuperación de las enseñanzas técnicas y del sentido del dibujo. [53].

En Camón se llega a apreciar en ocasiones un dualismo de apreciación estética poco frecuente para estos años, ya que si bien aceptaba como meritoria la existencia y triunfo de los artistas españoles consagrados de edad medianamente madura, *"como única escuela coherente podemos destacar la integrada por los pintores pertenecientes a la generación formada en los ideales artísticos de comienzos de este siglo"*, cuyo rasgo común era *"un realismo basado en formas tradicionales, con una temática predominantemente folklórica y con preferencia por el retrato"*[54], es decir, Sotomayor, Benedito y Chicharro, no dejaba de asombrarse por un Picasso en continua evolución, último eslabón de una vanguardia amenazada por la destrucción: *"De este ciclo de grandes personalidades sólo*

---

51 CAMON AZNAR, José.: "Los temas humildes en la pintura". *Vértice*, Nº 71, Febrero 1944, pp. 38 y 39.

52 Ibidem.

53 En algunos casos, estas aspiraciones se materializaban en nombres propios: *"En este desconcierto más que de estilos, de inspiraciones y de metas en los actuales artistas, señalemos la coincidencia de los dos pintores que en este año se han revelado con más vigorosa personalidad y con más ceñido dominio de la técnica. Gastó y Ortega Muñoz"* (CAMON AZNAR, José. "Una nueva actitud artística". *Trabajos y Días*, Nº 9, Mayo-Junio 1948, Contraportada).

54 CAMON AZNAR, José: "Panorama de la pintura española actual". *Arbor*, Nº 25,Febrero 1948, pp. 59-62.

queda hoy el pintor Picasso, cuyas genialidades renovadas y constantes como la primavera, continúan colocándolo a la vanguardia de las tendencias innovadoras"[55].

De la misma manera, la obra de José Gutiérrez Solana le impactaba por su crudo realismo, su sincera veracidad y por la perfecta sincronía entre los temas sórdidos y la técnica pastosa de sus pinceladas. Muy mediatizado por las interpretaciones psicologistas de los métodos de historiografía artística alentados por los pensamientos de Freud y de Jung, Camón vio en Solana y sus personajes una estrecha alianza y una correspondencia mimética entre el artista y sus criaturas: *"porque otra característica de este sistema representativo es el de exponer a estas almas, casi siempre tan rígidas y desguajadas, en su más extremosa tensión. No hay en ellas reservas ni contenciones emotivas con las que poder jugar un porvenir. Toda su magnitud psicológica está aquí, agotada, en un presente que, por lo apurado y total, parece petrificado. Y es este otro de los motivos de atiesamiento solanesco. La agudeza de sus expresiones, que las incapacita para evolucionar -para vivir- y las hace eviternas y sin modulación posible"*[56].

También Camón Aznar se preocupó de la Arquitectura, sino como reina de las artes, según la concebían los teóricos y críticos falangistas, sí como elemento muy apropiado para aglutinar diferentes lenguajes artísticos en una unidad estilística que dignificaría el mundo artístico desde el Romanticismo. Para Camón esta integración partía del concepto unitario del Barroco, apoyado en una "base ambiental" que impedía toda desviación. Los nacionalismos e individualismos del siglo XIX habían arrasado esta aparente unidad y en el presente siglo había que rectificarla: *"La dispersión artística que utiliza las formas de todas las edades para su adaptación a los arquitectos ochocentistas, despoja también a los interiores de toda autenticidad. Cada elemento decorativo se sitúa con arbitrariedad en abigarrada disposición confusa* (...) *Una noble rectificación que advertimos en el arte reciente hacia una armonía que unifique todas las aportaciones suntuarias"*[57].

Dentro de las formulaciones que numerosos técnicos, estudiosos y teóricos hicieron manifiestas para la formación de un estilo artístico que primero fue imperial-nacional, y que con el tiempo se fue quedando reducido a "nacional" y a proyecto, Camón cargó el carácter distintivo del mismo en los elementos decorativos. La "lujuria ornamental", reacción contra el racionalismo más desaforado, podía convertirse en el baluarte de la sensibilidad hispana. Camón veía en España una tierra extrema que en arquitectura pasaba de la más florida decoración a la más austera desnudez, y aconsejaba para estos años autárquicos el predominio de la floresta, no en vano Camón publicaría en

---

55 Ibidem.

56 CAMON AZNAR, José: "El arte de Solana". *Cartel de las Artes*, Nº 2, 1 Julio 1945, p. 1.

57 CAMON AZNAR, José" "Integración artística". *Arte y Hogar*, Nº 29-30, s/f, 1946, pp. 68 y 69.

1945 su monografía *Arquitectura plateresca*.[58]. Esta corriente de revalorización de la Arquitectura plateresca de los Reyes Católicos, lo mudéjar y las herencias musulmanas, que cargaban el acento en lo decorativo, se encontraba en estrecha relación con las directrices de la Dirección General de Arquitectura y las revistas de este contexto que propiciaban reproducciones y recreaciones sobre la arquitectura popular española y las antologías como *Detalles Arquitectónicos*.

Tras la fascinación falangista por el Monasterio de El Escorial, símbolo del nuevo Estado, parco y poderoso, megalómano y propagandístico de la guerra y primeros años de la postguerra, Camón trató de influir en la búsqueda de nuevos modelos constructivos del pasado, como la arquitectura del reinado de Felipe III, en la corte madrileña en que *"se suavizaron las cortantes aristas de los entablamentos, se curvaron los secos planos de los arquitrabes y un muelle claroscuro alegró la severidad escurialense"* en contra de *"La austeridad escurialense no conviene tampoco a la hora actual, pues su matemática sequedad, su violento y neto claroscuro, con secos perfiles y aristas vivas, exigen la dureza del granito con su taco y su frío calor"*[59].

El historiador del arte, Enrique Lafuente Ferrari también contó con una amplia representación crítica entre las revistas consultadas. Admirador de Ortega y Gasset y discípulo de su "sistema total de pensamiento", Lafuente Ferrari reconoció la juventud de la historiografía de crítica artística en España y el valor de Ortega por haber aportado *"reflexión, claridad y orden a esas coordenadas críticas, sin las cuales la ciencia histórica del arte no podría existir"*[60]. Lafuente estimaba sobre manera el rigor, el establecimiento de los valores específicos de la obra de arte, la comprensión de la "dialéctica de los estilos", es decir, exigía a los que se llamaban historiadores del arte o críticos, la sistematización rigurosa de un método científico aplicado a las artes, que prácticamente debería establecerse en esta centuria como una ciencia histórica nueva. Esta ciencia contaba con unos obstáculos de envergadura: la escasa atención dedicada al presente y al futuro por parte de la Universidad, los intelectuales, la Historia y las instituciones y la contemplación permanente de un pasado modélico. En este sentido, Lafuente veía en Ortega a un digno precursor de la crítica de arte actual, que se interesaba por los fenómenos plásticos del presente para tratar de comprenderlos, estimarlos o desecharlos y ponerlos en contacto con las coordenadas sociales, históricas y literarias que les rodeaban.

---

58 CAMON AZNAR, José: "Un posible estilo nacional en Arquitectura". *Cortijos y Rascacielos*, Nº 44, Noviembre-Diciembre 1947, p. 1.

59 Ibidem.

60 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Ortega y la crítica de arte". *Insula*, Nº 32, 15 Agosto 1948, pp. 1 y 3.

Lafuente incidía en la juventud de la historia y crítica del arte, advertía a sus seguidores de los peligros de la especialización excesiva e incitaba al estudio reflexivo y globalizador de este rico universo: *"Si queremos hacer algo orgánico del enorme conjunto de materiales reunidos por los especialistas de la Historia del Arte y de lo que en torrente avasallador nos ha aportado la producción artística contemporánea, será preciso ponerse a trabajar en esa recapitulación ordenadora que tanto deberá a las ideas generosamente avanzadas de Don José Ortega y Gasset"*[61].

Ese rigor, seriedad y ética que Lafuente, -uno de los críticos más europeístas de este período-, echaba en falta entre los llamados críticos e historiadores del arte en estos momentos, fue también exigido a las instituciones como ya vimos a la hora de enfocar la inmovilista y poco eficaz política artística que animaba las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[62].

Lafuente, bastante cercano a Luis Felipe Vivanco, intentó desde 1940 aportar sus ideas para la clarificación de la vida expositiva española. Ante la variedad de tendencias, grados de calidad y fama de los artistas y públicos espectadores, Lafuente trató de canalizar el conjunto expositivo en dos grandes sectores, uno de ellos iría dedicado a los artistas noveles deseosos de dar a conocer su obra o "exhibiciones de presentación", *"exposiciones ágiles, frecuentes y en las que pudieran establecerse distinciones de estímulo"*, y otras muestras para los artistas con cierto prestigio *"en las que el Estado, previa invitación, presentase la obra de los artistas consagrados, cuya obra debe el público seguir conociendo después de haber alcanzado la cima del escalafón artístico"*. Lafuente señalaba continuamente la necesidad de estos cambios que nunca parecían llevarse a término, *"nos hace pensar en la urgencia de ir preparando un sistema de exposiciones nacionales que sustituya al viejo y burocrático que era de uso entre nosotros"*[63].

A Lafuente se le deben, entre otras cosas, una defensa firme de la nobleza e importancia del hecho artístico y el estudio de éste, frente a las ignorancias y limitaciones de la intelectualidad del período, más interesada en parcelaciones históricas, literarias y filosóficas: *"Partimos de la profunda convicción de que los movimientos artísticos no son volutas rizadas sin trascendencia sobre las aguas de la historia y de la cultura; debemos preocuparnos por afirmarlos, por ese deseo, legítimo siempre, pero mucho más en los tiempos que corremos, de justificarnos, menos ante los demás que ante nosotros mismos, de que las tareas que nos ocupan no son, en absoluto, un*

---

61 Ibidem.

62 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España". *Arbor*, Nº 31-32, Mayo-Agosto 1948, pp. 337-346.
——:. "La Exposición de Bellas Artes de 1941". *Vértice*, Nº 50-51, Noviembre-Diciembre 1941, pp. 69-72 y 81-82.

63 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "El año 40 y el arte español". *Vértice*, Nº 39, Diciembre 1940, s/p.

lujo de parásito"[64]. El historiador y el crítico de arte deberían hacer continuas conexiones a modo de "ejercicio espiritual", entre el campo de las ideas generales y el concreto especialismo, propiciándose el intercambio intelectual entre los diferentes cultivadores de las humanidades, e incluso, con científicos, religiosos, técnicos, etc., es decir, casi el hombre globalizador del Renacimiento en la edad contemporánea.

En esta corriente de conexión pensamiento-literatura-arte, Lafuente se dedicó a estudiar, analizar y justificar los paralelismos entre algunos momentos culturales de la Historia reciente española que aún en 1948 no estaban muy aceptados, tal era el caso de la Generación del 98 y sus irradiaciones artísticas. Lafuente proponía exorcizar antiguos fantasmas de derrotismo, crudeza, falsedad e incluso izquierdismo político que de este grupo literario se habían creado por las "fuerzas vivas" de los intelectuales afectos al Régimen. Para Lafuente Ferrari, a esta Generación le cabía el controvertido honor de la innovación española, del desperazamiento intelectual-artístico de España, y tal hecho no había sido ni mínimamente meditado y, menos aún, estimado: *"Si el espíritu del 98 lo pensamos como un impulso de renovación de nuestra cultura, como un deseo de soltar ese lastre que pesaba sobre nuestra vida, como un anhelo de verdad y de ideas al mismo tiempo, de crítica y de horizonte, entonces podemos decir que desde antes de 1898 estaban en marcha propósitos y personalidades renovadoras"*[65].

No obstante, poco eco de simpatía encontró esta problemática Generación entre los críticos del momento, si el grupo literario se salvaba en su proyección artística era porque contaba con Zuloaga, Regoyos y Rusiñol, como sus legitimadores, y si éstos fueron muy estimados por la gran mayoría de los críticos, fueron arrastrando en su valía a los literatos que les servían de paralelo.

Muy abierto a acontecer literario-artístico europeo, Lafuente reflexionó sobre la figura fin de siglo del "artista maldito" en el caso de Paul Gauguin del escritor inglés Somerset Maugham[66]; comentó las características de la obra del pintor Thomas Harris, que expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1947[67]; y se detuvo en las razones del éxito del pintor andaluz, afincado en Inglaterra, Gregorio Prieto[68].

---

64 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "La pintura española y la Generación del 98". *Arbor*, Nº 36, s/f, 1948, pp. 449-458.

65 Ibidem.

66 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Somerset Maugham y el "caso" Gauguin". *Insula*, Nº 3, 15 Marzo 1946, pp. 1-3.

67 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "La pintura de Thomas Harris". *Insula*, Nº 18, 15 Junio 1947, p. 1.

68 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Gregorio Prieto y su obra". *Insula*, Nº 25, 15 Enero 1948, p. 8.

Es, sin duda, Lafuente Ferrari uno de los historiadores y críticos del arte que merece más atención, estimación y aprobación, entre los intelectuales, pensadores y literatos que han desfilado por este trabajo. Con mucho, sus ideas son las más coherentes, sus proyectos y aportaciones a las instancias oficiales y privadas resultan los más valientes, certeros y comprometidos, sus críticas a figuras artísticas de la contemporaneidad discurrían con verosimilitud y realismo, sin el empalagoso halago al uso, siendo su prosa clara y contundente .

Otro de los críticos de este período fue el Secretario de Exposiciones y Propaganda de la Academia Breve de Crítica de Arte, Enrique Azcoaga. De prolífica actividad crítica en las revistas consultadas, fue uno de los dinamizadores culturales del arte contemporáneo español. Animador de la "Joven Escuela Madrileña", continuó promocionando esta formación en la organización de la exposición Facetas del Arte Español Actual[69], celebrada en 1946 en la Galería Buchholz, -galería de la que fue director Azcoaga durante unos meses en 1945-. Igualmente, es merecedora de estima su elaboración de catálogos de exposiciones, como el dedicado al artista Gómez Cano que expuso en la galería Biosca en 1944, entre otros ejemplos.

Siempre atento a la renovación, Azcoaga en su calidad de miembro de la Academia Breve, fue presentando a diferentes artistas de su preferencia que mostraban las tendencias de su universo estético. Sucesivamente fueron desfilando Benjamín Palencia, Gómez Moreno y José Planes, en los diferentes Salones de los Once. Bajo la dirección de Enrique Azcoaga nació uno de los ejemplos de difícil independencia editorial-artística de la autarquía: la revista "Cartel de las Artes". En varias ocasiones intervino su responsable ya para hacer el seguimiento de la vida artística madrileña[70], ya para acercarse a figuras claves de movimientos artísticos del pasado inmediato, como Edgar Degas[71], y, sobre todo, para hallar las razones intrínsecas de la pintura de José Gutiérrez Solana, uno de los artista contemporáneos que más poderosamente le atraían: *"Quien supo entre otras cosas, estar a la altura de su tiempo, utilizando un alfabeto requemado por la inquietud y el desvelo, en vez de un repertorio expresivo mimetizante o hermético, nos acerca, trenzado con su valor gráfico extraordinario, una capacidad genial para referir sus conquistas vivas, muestra de un acento personal de gran rango, a este patetismo español, que es común denominador de toda nuestra extraordinaria manera de representar"*[72].

---

69 Esta exposición apenas tuvo eco informativo y crítico en la prensa y revistas incluidos en este trabajo.

70 AZCOAGA, Enrique: "La vida artística en Madrid". *Cartel de las Artes*, Nº 10, 10 Marzo 1946, pp. 2-5.

71 AZCOAGA, Enrique: "Edgar Degas". *Cartel de las Artes*, Nº 5, 15 Agosto 1945, pp. 4 y 5.

72 AZCOAGA, Enrique. "El patetismo de José Gutiérrez Solana". *Cartel de las Artes*, Nº 3, 15 Julio 1945, pp. 4 y 5.

Mientras que el crítico e historiador del arte, Enrique Lafuente Ferrari tendía comprometidamente a la reforma de las bases institucionales-artísticas del Estado español, como ya vimos, Azcoaga veía esta renovación más factible en las esferas privadas, acercándose a artistas individuales como Eduardo Vicente, Planes, Isaac Díaz Pardo, Julia Minguillón, Casanovas, etc., cosa que apenas había realizado Lafuente, mucho más atento a lo colectivo.

No obstante, tanto Lafuente como Azcoaga, entre los críticos más sobresalientes y con mayor veracidad de este período, se quedaron en un eterno período de transición que mientras certificaba la muerte evidente del academicismo, constataban el anacronismo de las vanguardias históricas, y apenas veían salida airosa en el presente limitado que les había tocado vivir y comentar: *"Pero, es preciso resumir, en nuestro tiempo, el fracaso patente de lo "caligráfico" y el esfuerzo sin salida del "arte nuevo" para intuir la actitud del plástico contemporáneo. Es necesario convencerse de que el académico enmohece lo representativo por la misma causa que el artista moderno "estatiza" su plástica realidad"*[73].

Sin embargo, Azcoaga reconocía el valor esencial de las vanguardias en cuanto que revitalizaron el panorama artístico en decadencia y plantearon nuevas formulaciones, lo inquietante era que estas interrogantes hacia el futuro había estado mucho tiempo abiertas y aún en ese momento se encontraban sin resolver, sin solución constructiva, y ahí creían ver radicar la desorientación de lo actual, que quizá hallaría solución revistiéndose de un lenguaje más cálido y humano, y mucho menos cerebral: *"Un cuadro o es un encuentro rumoroso de una posibilidad viva y cósmica o no es nada. La pintura o remansa el presagio del mundo y lo descifra reclinado sobre representación indispensable o convierte la unidad plástica, en el mejor de los casos, en un "presagio" - este es el problema de lo mejor del "arte moderno"-, en el que los cuadros no son una respuesta, sino una pregunta, una pregunta con solución en el mundo vivo de la pintura"*[74].

Otro miembro permanente de la Academia Breve de Crítica de Arte con destacable participación crítica en estos momentos fue el falangista, poeta y arquitecto, Luis Felipe Vivanco. Perteneciente en guerra y los primeros 40 al grupo falangista de Pamplona en torno a "Jerarquía" y "Arriba España", más tarde pasó al equipo de Prensa y Propaganda de Dionisio Ridruejo, siendo compañero de Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales. Miembro del Instituto de Cultura Hispánica, recién acabada la guerra, evolucionó más tarde hacia la Academia Breve y perteneció como crítico a uno de los intentos más renovadores del final del período autárquico: la Escuela de Altamira.

---

[73] AZCOAGA, Enrique: "Rehumanización del arte". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 2, Abril-Junio 1943, pp. 94-105.
[74] Ibidem.

Desde los primeros momentos de la España nacional, Vivanco se mostró interesado por la rehumanización del tema-técnica artístico, solicitando de los pintores su compromiso, entre vital y beligerante, para la nueva empresa que sería el arte resurgido del último estertor de las vanguardias, *"Rinde tu también al espíritu, pintor, la soberbia creciente de tu mano artesana. Reconoce, mal que te pese, realidades humanas de un orden superior que puede alcanzar el brillante ejercicio de tus pinceles.* (...) *Nos interesa la huella ardiente de tu personalidad al servicio de los temas que levantan el nivel de tu existencia"*[75].

Colaborador asiduo de las revistas falangistas "Escorial", "Vértice" y "Jerarquía", L.F. Vivanco incidió de nuevo en la obligación moral de los artistas individuales para con un "cumplimiento humano" que hallaría únicamente su límite en la idea divina. Tremendamente místico, Vivanco vio al artista como una criatura creada por Dios, y por lo tanto, su supremo deber consistía en loar a su artífice a través de la bondad de sus realizaciones, la corrección de su técnica y la recreación de los temas, que parecían haberse perdido en un universo escasamente humano de abstracción y confusionismo, *"No; el artista, cada artista vivo y creador, no rompe los límites, como suprema cuestión de personalidad humana que es, los trasciende. Por eso nos da una visión concreta, no del infinito -no hay más infinito concreto que Dios-, sino, todo lo más, de la Belleza ideal a través de lo sensible. En el límite humano trascendido que es su arte, el artista recibe los favores de una segunda limitación; otro límite más fiel que el que le hace ser criatura limitada"*[76].

Vivanco fue moderándose en su efervescencia falangista-mística aplicada al terreno de las artes y comenzó a acercarse a personalidades individuales de la pintura como Rafael Zabaleta, -al que siempre presentaría en los Salones de los Once-, Cabanas y Benjamín Palencia. Sin embargo, Vivanco continuó expresando sus juicios personales sobre los límites, carencias y exigencias del mundo artístico en general, cuando valoraba a estos artistas como motivo de la Exposición de Dibujos y Pinturas de Benjamín Palencia, en la sala Macarrón de Madrid, en 1943, Vivanco desechó la idea y la práctica tan extendida en la vanguardia de considerar una pintura meramente visual como estimable y plausible. Para el poeta-arquitecto ello era desvirtuar el completo sentido de una pintura, que no debía carecer ni de temática, ni de una composición meditada: *"Pero esta actitud, puramente estética, no nos basta para comprender a un verdadero artista* (...) *la sola aparición de la figura humana establece un rango estético superior. Del bodegón o el paisaje a la figura hay siempre un paso decisivo para el arte y también para el artista"*[77].

---

75 VIVANCO, Luis Felipe: "Humillación de la pintura". *Jerarquía*, Nº 4.

76 VIVANCO, Luis Felipe: "El arte humano". *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 141-150.

77 VIVANCO, Luis Felipe: "Sobre la pintura de Benjamín Palencia. I". *Vértice*, Nº 63, s/f, 1943, s/p.

Otra línea crítica, evidentemente mediatizada por las jerarquías intelectuales del Régimen fue la representada por el Marqués de Lozoya, historiador del arte y antiguo miembro de la formación política de derechas, CEDA. Catedrático de la Universidad de Valencia, el Marqués de Lozoya ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1940, al mismo tiempo que era el responsable de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional.

La sensibilidad del Marqués de Lozoya, -autor del calificativo de "guerra bella", para el reciente conflicto español-, se decantó en un primer momento hacia la protección de monumentos y la preservación de las "ciudades de arte", recién acabada la guerra en varios artículos que escribió para la "Revista Nacional de Arquitectura"[78]. En estos trabajos, el Director General de Bellas Artes narró el establecimiento y vicisitudes de esa Dirección General, establecida en Vitoria y regida por Eugenio d'Ors, durante la guerra, y la creación de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a cargo del arquitecto Pedro Muguruza Otaño. En relación al mantenimiento y protección de los "organismos vivos" que eran las ciudades monumentales y artísticas, el Marqués estimó la necesidad de existencia de una normativa unificada y eficaz que evitara desmanes constructivos y elaborase una legislación coherente y un catálogo de riquezas artísticas, necesidades que pensaba eran imposibles de solventar sin intervencionismo estatal: *"Para conseguir que se conserve lo que debe conservarse es imprescindible una directa y enérgica intervención estatal.* (...) *procurando evitar siempre toda molestia inútil y buscar siempre soluciones a cada caso".*

Dentro de la vertiente de actividad plástica contemporánea española, el Marqués de Lozoya es autor de un revelador artículo en la "Revista de Ideas Estéticas", en el que se detiene ante una contraposición bastante frecuente en la crítica del momento entre el arte de las capitales y la producción artística de las provincias. Mientras que el Marqués advirtió de las posibles derivaciones interpretativas de un riguroso nacionalismo aplicado a la Historia del Arte, no por ello desestimó los lenguajes locales en la actividad artística, a veces venturosamente lejanos de una metrópoli menos creativa: *"No debemos ser en Historia del Arte demasiado nacionalistas, pues esto ha hecho incurrir a muchos historiadores en el error de considerar como genuinos en la historia artística de un país algunos fenómenos que no son sino aspectos locales de una corriente, demasiado amplia para ser contenida dentro de los límites de cualquier patria* (...) *La situación provinciana de un arte o de una cultura no indica falta de originalidad, ni pobreza de recursos, o ausencia de poder creador. Recibidos*

---

[78] LOZOYA, Marqués de: "La conservación de los monumentos nacionales durante la guerra". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 1, Enero 1941, pp. 15 y 16.
——:. "La preservación de las ciudades de arte". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 3, Marzo 1941, pp. 1 y 2.

y aceptados los tipos metropolitanos, los artífices locales los interpretan según su genio propio, a veces enriqueciendo enormemente sus formas y llegando a soluciones más perfectas acaso que las que surgieran en la misma metrópoli"[79].

Al igual que Enrique Azcoaga al Marqués de Lozoya también se le debe la redacción de varios catálogos de exposiciones, como la de Ramón Rogent en la sala Cano de Madrid, en 1941 y la participación en los textos que acompañaron a la muestra antológica de Darío de Regoyos, en la barcelonesa sala Argos, en 1943, entre otros.

Director de la revista "Archivo Español de Arte", el Marqués de Lozoya trató de lanzar desde la misma un sentido redentor de las anteriores desviaciones artísticas que había sufrido España por causa de la "pérfida" Francia. Muy cercano a Falange, alentó a los artistas para que mirasen de nuevo con simpatía la actividad artesana y recuperasen el "hispanismo" en sus producciones, que amenazaban con perderse en la selva de vanguardismos, tan lejanos a la España que veía el Marqués. En este aspecto, el Marqués de Lozoya se acercó al Conde de Foxá, acuñador de las ejemplares "arquitecturas de las ruinas" y defensor del iberismo salvador.

Mucho más avanzado, prolífico, aperturista y también más ameno, fue el historiador del arte y tratadista Alejandro Cirici Pellicer. En su significativa obra *La Estética del Franquismo* (1977), Cirici resumiría los componentes artísticos, los influjos, sugestiones y aspiraciones que la órbita falangista y más tarde los "conservadores" arguyeron para el futuro de la plástica española del Régimen del General Franco: *"El arte nuevo que el partido se empeñó en producir respiraba el pesimismo respecto a lo técnico, aprendido en Spengler, la esperanza de un retorno a lo primitivo, el rechazo de la historia, la moral del sacrificio y la impasibilidad ante la sangre, heredada del prusianismo, la exaltación de los aspectos físicos del hombre, heredada de Nietzsche, con la glorificación del cuerpo, de la raza, del deporte, de la salud, la fuerza y la juventud".*

Contra estos acusados valores, pareció rebelarse el pensamiento estético-ético de Cirici, que en los años 40 veía un declive aparentemente inevitable en la producción artística barcelonesa, exenta de inquietud y renovación, y elaborada por artistas comprados por el Régimen en su aspecto más acomodaticio: *"una de las consecuencias del carácter burgués de la civilización catalana contemporánea es el gran desarrollo dado a la pintura de caballete y a su rama realista, retrato, figura y paisaje, en detrimento de la pintura monumental y de la arbitrariedad que le es propia.* (...) *El*

---

79 LOZOYA, Marqués de: "Capitalidad y provincianismo en el arte hispánico". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 1, Enero-Marzo, 1943, pp. 5-12.

poeta, en efecto, produce al calor de una libertad absoluta, que compra con el absoluto sin esperar ninguna retribución substancial por su obra, mientras que el artista plástico es esclavo del mercado"[80].

Por ello, Cirici aparece como el impulsor de un movimiento "nacionalista", que junto con Juan Benet, se agruparía en torno a las obras de reconstrucción y adecentamiento del Monasterio de Montserrat, en los años 1946 y 1947, con la participación de los artistas Obiols, Rebull, Sunyer y Granyer. Movimiento que apenas tuvo repercusión en la prensa y revistas de Madrid, que vieron en ello un activismo provinciano sin muchas cualidades artísticas de mérito.

Además de esta labor de dinamización de la vida artística catalana, en muchas ocasiones enfrentada a la política artística centralista, Cirici fue recuperando el valor de algunos movimientos artísticos catalanes poco conocidos o estimados como los Nazarenos[81]; las artes aplicadas del siglo XIX en diferentes edificios de la ciudad condal[82]; la figura del olvidado pintor Antonio Caba, desaparecido en 1907[83], etc., no siendo tampoco ajeno a la aparición "radicalmente contestataria", del rompedor Dau al Set, en Cataluña.

Pocos estímulos encontró Cirici entre los críticos de la autarquía, ni Barberán, ni Junoy, Sánchez Camargo, Rodríguez Filloy, Camón Aznar..., le estimarían sus iniciativas, tampoco sus obras bibliográficas recibieron mayor aplauso, ya que a veces era calificado de "disperso" y "caótico", sin línea predeterminada y pensamiento definido. No obstante, hay que valorar en su justa medida a Cirici, que aunque no poseyendo el rigor metodológico de un Lafuente Ferrari, ni la vasta erudición de un Camón Aznar, sí supo crear un cierto impulso dinámico en las actividades artísticas de su Cataluña natal y mantuvo una postura, entre polémica y crítica, con respecto al arte y actuaciones oficiales dominantes, cercano en este universo catalán a los críticos Joan Teixidor y Tristán La Rosa, principalmente.

También dentro del foco catalán y más que teórico propiamente dicho, Salas descolló por su capacidad de propaganda hacia los más variados temas como la protección y enriquecimiento de las colecciones catalanas en sus museos, los estudios sobre historiografía de pintores españoles del pasado como El Greco, -conectando en este caso con el espíritu de la Cataluña de Rusiñol y Ramón Casas-, la estimación de artistas con "mala prensa", como el caso de Solana....Comentarista de las

---

80 CIRICI PELLICER, Alejandro: "Las pinturas murales de José Obiols en Montserrat". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. IV, 3 y 4, Julio-Octubre, 1946, pp. 461-496.

81 CIRICI PELLICER, Alejandro.: "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. III, 2, Abril 1945, pp. 59-93.

82 CIRICI PELLICER, Alejandro: "La decoración ochocentista catalana en barro cocido". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. II, 2, Abril, 1944, pp. 39-64.

83 CIRICI PELLICER, Alejandro: "El pintor Antonio Caba". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. V, 1 y 2, Enero-Julio 1947, pp. 110-123.

vicisitudes del patrimonio arquitectónico de la Iglesia española, Salas mostró la inquietud por el abandono de las órbitas oficiales hacia numerosas iglesias catalanas destruidas durante la contienda y defendió la tesis del traslado a museos de elementos inherentes a estas iglesias, como por ejemplo los frescos, cuando éstos amenazaban con su deterioro o desaparición.[84].

Director del Museo de Cataluña, Xavier de Salas reafirmó y demostró la realización de la teoría de acrecentamiento cultural, política de adquisiciones e inversiones museísticas, tan estimada por los catalanes. Salas representa la corriente práctica de pensamiento que defendía una solución oficial que superase el excesivo centralismo y el abandono provincial, para convertirlo en una reafirmación de las redes regionales, ya fuesen museísticas o expositivas, controladas por el centro oficial al que pedía una mayor flexibilidad. En este sentido, Salas llamó la atención a las autoridades competentes a través de la revista "Santo y Seña" sobre el estado en que se encontraban los Museos Provinciales de Balaguer, el Cau Ferrat[85], e informó sobre las nuevas adquisiciones del Museo de Cataluña[86].

Independientemente de que Salas estimara los valores primordiales del Noucentisme como fuerza matriz a recuperar por Cataluña, trató de buscar las analogías, concomitancias e influjos que este período recibió con o sin voluntad, pero de forma evidente, *"Multitud de influencias diversas y contrapuestas se dejan sentir en el mapa artístico de Europa en los años que van desde 1855 a fin de siglo, y que aplicadas a nuestra Escuela Local, hace que nuestros artistas presenten en sus obras ecos de otras muy diversas y alejadas de sus intenciones"*[87].. Como vemos, mientras los teóricos del centralismo, en su gran mayoría, defendían la idiosincrasia e independencia del arte español frente a los vientos europeos, considerada esta postura como una virtud, la teoría catalana asentía a la existencia de estas interferencias en su universo plástico, siendo frecuente el atribuir puntos positivos a estas circunstancias.

A pesar de la relativamente escasa participación del profesor y erudito Juan Antonio Gaya Nuño en las páginas críticas de la prensa consultada, es necesario hacer una referencia al mismo

---

84 Tal fue el caso de los frescos de las pequeñas iglesias pirenaicas rescatadas por Luis Plandiura a principios de siglo y que fueron adquiridos por el Museo de Cataluña, pasando éste a enseñar una de las mejores colecciones de pintura románica del país. Este tipo de actuaciones frente al "silencio" de la administración central, eran las que hacían mostrar a Salas su satisfacción (SALAS, Xavier de. "El Museo de Bellas Artes". *Vértice*, Nº 53-54, Febrero-Marzo 1942, pp. 19-21).

85 SALAS, Xavier de: "Artes plásticas. En el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú". *Santo y Seña*, Nº 2, 20 Octubre 1941, p. 9.

86 SALAS, Xavier de: "Ingresos en el Museo de Bellas Artes de Cataluña. Dos pinturas de Alenza". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. II, 1, Enero, 1944, pp. 29-35.

87 SALAS, Xavier de.:"Sobre el pintor Martí Alsina". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. II, 2, Abril 1944, pp. 7-27.

para tratar de completar el panorama crítico-estudioso de la Autarquía. De todos es conocida la militancia del estudioso soriano en la causa republicana, militancia que no olvidarían los vencedores durante los largos años de la postguerra y que fue poniendo continuos obstáculos en la carrera académica de Gaya Nuño.[88].

Durante los años correspondientes a este estudio la prensa que aquí se ha considerado más "científica", tales como "Bibliografía Hispánica", "Archivo Español de Arte", "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", "Boletín Bibliográfico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas", etc., además de otros ejemplos de cierta independencia como "Insula", acogieron con agrado las aportaciones de Gaya Nuño a la Historia del Arte, como fueron sus obras *Historia del Arte Español* (1946), *El Románico en la provincia de Soria* (1946), *El Escorial* (1947?), etc., reconociéndose su erudición, repertorios bibliográficos y rigor documental. Por otra parte, también se señalaron en Gaya el poderoso elemento divulgativo que contenía su famosa *Historia del Arte Español*, que arremetía sin disimulos contra la tendencia cerril hacia el casticismo y el pintoresquismo que sufría España en los años cuarenta, lamentando el rechazo de los críticos y arquitectos hacia las tendencias más actuales.

No obstante, hay que esperar a la década de los cincuenta para que la actividad de Gaya Nuño tenga mayor protagonismo en prensa, revistas y plataformas culturales, recuérdese, por ejemplo, la crónica de exposiciones de la revista "Insula" que cubrió Gaya durante la dilatada década de 1952 a 1963, entre sus muchas colaboraciones.

---

[88]Las circunstancias vitales y académicas de Juan Antonio Gaya Nuño se encuentran sintetizadas y comentadas en una obra homenaje a su persona que recopila y clasifica sus numerosas aportaciones tanto al campo estudioso y crítico, como al de creación literaria. Me refiero a la obra de MARTINEZ LASECA, José María y RIO CHICOTE, Ignacio del. *Juan Antonio Gaya Nuño y su tiempo. Literatura y Arte.* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1987.

IV. PERIODICOS, REVISTAS Y BOLETINES.ANALISIS INDIVIDUALES POR PUBLICACIONES

IV PERIODICOS, REVISTAS y BOLETINES. ANALISIS INDIVIDUALES POR PUBLICACIONES.

IV.1. PRENSA DE CARACTER GENERAL

IV.1.1. "ABC"-Madrid.

El "ABC" de Madrid deja fulminantemente de ser republicano el 29 de Marzo de 1939, cuando la portada de este número recoge un "retrato urgente" de Francisco Franco, de la mano de Daniel Vázquez Díaz , y de José Antonio en su tercera página. De tendencia más moderada que su homónimo de Sevilla, el "ABC" madrileño cuenta en un primer momento con el veterano crítico Manuel Abril y con Francisco de Cossío, y, a partir de 1941, con Cecilio Barberán, que también realizaría, entre otros, la crítica del "ABC" sevillano. El "ABC' madrileño pasa por sucesivas fases en la formación de sus secciones y en la participación de sus críticos. De 1939 a 1941, la confusión invade la información artística registrándose artículos de variadas procedencias y asuntos, aunque con una línea común: la exaltación por la victoria y la prisa por recoger los primeros frutos, que no es exclusiva de este diario. De 1941 a 1943, la vida artística y la crítica se estabilizan y se establece la sección "Arte y Artistas", -que permaneció hasta 1948 con este mismo título-, con Cecilio Barberán al frente hasta 1946. Barberán es acompañado de otros intelectuales como Luis Araujo Costa, Bonmatí de Codecido, Francisco de Cossío, etc., aunque no en funciones de exclusivo seguimiento artístico. De 1946 a 1948, el periódico se hace mucho más versátil y abierto de la mano de su nuevo crítico de arte, José Camón Aznar, que auna las funciones de crítica diaria de arte con las de estudioso y divulgador del fenómeno artístico presente y pasado, español y extranjero.

Como se ha comentado en la Introducción de esta Tesis, los primeros años de la autarquía estuvieron dominados por un alto grado de exaltación patriótica y desprecio hacia el vencido y a sus realizaciones desde el punto de vista cultural y artístico. Manuel Abril representó este espíritu y su adhesión al Caudillo es enfervorecida en sus artículos dedicados a la recuperación del tesoro artístico español.[1]. Episódicamente Abril fue relatando las aventuras del patrimonio español y los forcejeos de ambas fuerzas enfrentadas y empeñadas en la "salvación" de focos codiciados como el

[1] Ataques furibundos se lanzaron contra la Junta Central del Tesoro Artístico a las órdenes de la II República, a la que se hacía causante de todos los desmanes producidos en el tesoro artístico español (ABRIL, Manuel. "La verdad de lo ocurrido en torno al tesoro artístico de España". *ABC*-Madrid, Nº 10380, 12 Mayo 1939, pp. 5 y 6).

Museo del Prado y el Arqueológico, coincidiendo en la misma línea de reivindicación franquista sobre la irracionalidad de la actuación republicana, hermanada con la vanguardia, con que J. Miquelarena exponía los peligros de los movimientos artísticos europeos.[2].

La prensa iba requiriendo y ofreciendo señales que demostraran el resurgir español de la mano de Franco y la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Valencia en 1939, sirvió como filtro exponente de los artistas salvados y encumbrados por el Régimen.[3]. Y en el exterior, la "nueva" España necesitaba el refrendo europeo que justificara la excelencia de sus artistas y la gloria de sus realizaciones, y como no poseía mucha credibilidad en Francia e Inglaterra, buscó este apoyo en los países con regímenes totalitarios como Alemania e Italia, las potencias del Eje. En 1940, el Comité presidido por el Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, organizó la participación española en la Bienal de Venecia[4], hecho que tuvo su correspondiente relieve en este diario.

Otro aspecto "exclusivo" del nuevo régimen franquista, -muy destacado por el "ABC" madrileño-, era la catolicidad y el sentimiento religioso. Según los mensajes de la prensa había que ser más papistas que el Papa, y tras un pasado inmediato que se consideraba "bochornoso' de laicismo y ateísmo de la España republicana, Franco era presentado como el salvador de la tradicional religiosidad española y con desafío hacia una Europa descreída y en proceso de caos . En este sentido, la nueva denominación del Museo de Valladolid, como Museo Nacional de Escultura Religiosa (Siglos XIII al XVIII) y la ampliación de varias de sus salas, sirvió como una muestra de este resurgir , donde Fe y Arte se daban la mano.

El "ABC" madrileño también hizo sobresalir otra de las que se creía "exclusividades" del Régimen franquista: la Arquitectura. Este lenguaje artístico supuso una corriente importantísima que protagonizó el proyecto de recuperación artística y social española, la arquitectura era considerada un arte superior a las restantes y aglutinadora de todas las virtudes relacionadas con el

---

2 Incluso se llegó a proponer la celebración de una exposición similar a la de Arte Degenerado de Hitler: *"En Europa, las mismas obras se pintan todavía o esculpen todavía en libertad, cuando menos en algunos países, y por tal causa la tranquilidad europea se resquebraja de una manera alarmante. Pero no soy partidario de que se escamoteen estos fermentos de la idiotez colectiva, sino de que se exhiban, con cierto estrépito, pero que nadie dude de donde está la decrepitud de algunas fracciones de razas y en que coincidencia de órbitas internacionalistas de mueven todas ellas"* (MIQUELARENA, J. "Pinceles y escoplos marxistas". *ABC*-Madrid, Nº 10417, 30 Junio 1939, p. 3).

3 Más importante que la descripción y valoración de las obras expuestas era la postura que habían adoptado los artistas durante y recién terminada la guerra, junto con el curriculum de su *"militancia con simpatías por el Régimen"*. En estos casos se destacaba a responsables como A. Costa, Jefe de Bellas Artes en la sección valenciana y a artistas como Pedro de Valencia y Jenaro Lahuerta, que habían viajado a Italia y habían regresado fascinados por la disciplina del Duce (ABRIL, Manuel. "Exposición de pintura y escultura en Valencia". *ABC*-Madrid, Nº 10442, 6 Agosto 1939, p. 9).

4 A esta edición de la Bienal asistieron Zubiaurre, Chicharro, Solana, Zuloaga, Aguiar, Benedito, Vázquez Díaz, Salaverría, etc.., y se consideró el primer éxito exterior de la *"gloriosa Cruzada"*.que era para la crítica la guerra civil ("La Exposición Bienal de Venecia. La aportación de España". *ABC*-Madrid, Nº 10679, 17 Mayo 1940, p. 11).

orden, la jerarquía, la simetría, la disciplina,.. El arquitecto y crítico Rafael Hidalgo de Caviedes escribió para el "ABC" madrileño el decálogo del arquitecto de la postguerra, establecido en consignas de actuación y estilo, rezumando falangismo y totalitarismo salvador. La arquitectura era una pieza más, de primera magnitud, en la labor de la reconstrucción española: *"El arquitecto ha de ser en la postguerra como otro médico que restañe las heridas del espíritu, ofreciendo tranquilidad y sosiego al cuerpo. Su misión a la terminación de la guerra ha de ser de suma responsabilidad (no olvidemos tampoco que la nueva España ha de ser una España constructiva); y si mucho ha de influir en las nuevas formas de la edificación la condición de que lo creado sea útil, tanto o más se ha de precisar que se expresión viva del momento social que lo produjo"*[5].

Al mismo tiempo que se pontificaba sobre lo que se presentaba como el "glorioso resurgir" de España con el Caudillo que propiciaba la reapertura de los Museos, el surgimiento de un nuevo orden arquitectónico, la actividad tranquila de los artistas, las exhibiciones de las galerías, la proyección de España en el extranjero, etc.., se desarrollaba una corriente de crítica, más reposada y poética en el caso de José María Salaverria, autor de *Los fantasmas del Museo* y que se preocupaba de la pervivencia y sentido de las estatuas urbanas, algunas tan caras al pueblo madrileño como la Cibeles.[6].

Durante los años 1939 y 1940 se recogen numerosas firmas que enfocaron estos hechos artísticos de muy diversa manera. Vemos largos artículos de la mano de Luis Araujo Costa, Manuel Abril, Conde de Romanones, José María Salaverria, Rafael Hidalgo de Caviedes, Felipe Sassone, M. Fernández Almagro, Bonmatí de Codecido, y, en especial, del prolífico Francisco de Cossío.

Sin embargo, es Francisco de Cossío el que enfocó y comentó las primeras exposiciones de la España de Franco en los dos primeros años de la postguerra.[7]. Francisco de Cossío completó el seguimiento de la actualidad artística en estos años con sus comentarios en relación a la Exposición Mediterránea, realizada en la barcelonesa galería Syra, en Abril de 1940[8], y en

---

[5] HIDALGO DE CAVIEDES, Rafael: "Notas para una arquitectura de postguerra". *ABC*-Madrid, Nº 10434, 26 Julio 1939, p. 6.

[6] SALAVERRIA, J.M: "El mundo de las estatuas". *ABC*-Madrid, Nº 10561, 29 Diciembre 1939, p. 3.

[7] Comienza realizando un primer Resumen Artístico Anual en Enero de 1940 con respecto a los conflictivos años anteriores y justificando el número reducido de exhibiciones artísticas por el obvio motivo de la guerra. En este mismo artículo-balance, Cossío recuerda la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria y las muestras retrospectivas de Fortuny en Barcelona y de Rosales en Madrid, junto con lo que se creía los logros más sobresalientes de la victoria como el retorno del tesoro artístico español de Ginebra y la recuperación completa del Museo del Prado, completando la información que de éste diera Manuel Abril en este mismo diario (COSSIO, Francisco de. "El arte en el año de la victoria". *ABC*-Madrid, Nº 10564, 2 Enero 1940, pp. 15-20.)

[8] COSSIO, Francisco de: "Arte Moderno". *ABC*-Madrid, Nº 10643, 5 Abril 1940, p. 3.

Madrid, valoró la obra paisajística expuesta en dos galerías por Marceliano Santa María, con cierto cariz redimidor. [9]. Dentro de las instituciones, es especialmente relevante el reconocimiento que Francisco de Cossío mostró hacia el legado de D. Francisco Cambó al Museo del Prado, junto con las otras donaciones de José González de la Peña y Mariano Lanuza, en un Estado donde parecía no ser habitual esta práctica y donde se evidenciaba la necesidad de la elaboración de una ley que remediara el desperdigamiento del tesoro artístico español.[10]. Por otra parte, a Cossío se le debe en buena medida la recuperación del pintor Vázquez Díaz, no excesivamente bien visto por la intelectualidad falangista y los centros franquistas en los primeros años de la autarquía, ya que el pintor había manifestado ciertas simpatías a la República durante la guerra[11], haciendo justicia a los frescos de La Rábida, como ejemplo a seguir entre artistas que habían olvidado esta técnica y que se prestaba al reflejo del programa iconográfico del Régimen franquista, como muy bien supo entender José Aguiar, entre otros pintores.

Es a partir de 1941 cuando aproximadamente comienza el seguimiento artístico sistemático y va suavizándose la exposición de los grandes hitos: religiosidad, cantos a la Alemania Nazi, Arquitectura como reina de las artes, etc. Aunque la columna "Arte y Artistas" había ya hecho su aparición intermitente en el "ABC" madrileño, a partir de Junio de 1940, se establecerá de forma definitiva en 1941, siendo firmada, -en la mayoría de los casos-, por el crítico plantilla de este periódico Cecilio Barberán, hasta el año 1947, en que toma su relevo el estudioso del arte José Camón Aznar.

Cecilio Barberán monopolizó prácticamente el ejercicio de la crítica y el seguimiento artísticos en Madrid, bien a través de las salas principales, en las Exposiciones oficiales , o bien en juicios acerca de las obras plásticas del momento. Su actividad también irradió a Barcelona, en estos mismos campos de exhibición, mientras que para otras provincias el "ABC' madrileño tenía sus enviados como Julio Romano para Sevilla, y fuera del territorio nacional, el seguimiento se hacía con los corresponsales, como Mariano Rico para Lisboa, Miguel Moya Huertas en las Bienales Venecianas y Mariano Daranas en París.

---

[9] COSSIO, Francisco de: "La obra y los años. Al margen de una exposición". *ABC*-Madrid, Nº 10611, 25 Febrero 1940, p. 9.

[10] Cossío pretendió ampliar en este diario la información y la publicidad bastante limitada que el Patronato del Museo del Prado había realizado con respecto a estos legados, y por otra parte animar a este tipo de prácticas que evitarían la salida ilegal de obras de arte fuera de España y los problemas de seguridad de las mismas, además de otro tipo de consideraciones: *"Todo lo que el objeto pierde de intimidad, lo gana en difusión y elocuencia. El arte, cuando su importancia rebasa la línea de lo íntimo, pugna por buscar centros universales de irradiación"* (COSSIO, Francisco de. "El Museo del Prado. Legados y donaciones". *ABC*-Madrid, Nº 10662, 27 Abril 1940, p. 3).

[11] Daniel Vázquez Díaz había permanecido en Madrid, durante la guerra y a pesar de la evacuación de intelectuales a Valencia. A lo largo de la contienda siguió desempeñando su plaza como profesor de la Escuela de Bellas Artes y fue entrevistado por Antonio Dorta, para la entonces revista republicana *"Blanco y Negro"* (Nº 16 -2364, 1 Diciembre 1938, páginas gráficas), revista en la que también había participado de forma asidua el crítico de arte, Manuel Abril.

Es el "ABC" madrileño y su crítico, Cecilio Barberán, el que con mayor profusión de datos, relaciones de obras y enjuiciamiento de artistas participantes, estudió las Exposiciones Nacionales celebradas en Madrid, en los años 1941, 1943, 1945 y 1948. La información puntual sobre estos certámenes se extiende desde las primeras noticias del barnizaje de los lienzos por los artistas, horas antes de la inauguración, a la siempre aparatosa apertura por el Generalísimo Franco en su papel de promotor de las Bellas Artes, hasta el análisis de cada sección y sala de estas muestras, que ocupaba amplias columnas en un período de tiempo que cubría la duración de la exposición, más otros días de reflexión tras la clausura de ésta. Es frecuente en Cecilio Barberán, en sus recorridos por las salas de las Nacionales, establecer clasificaciones por temática o técnicas, que agrupen a varios artistas o secciones y enjuiciarlos en su conjunto. De esta forma va dedicando la crítica del día al paisaje, a los retratistas, al grabado, a la escultura, a los proyectos arquitectónicos, etc..., en un deseo de mayor claridad expositiva. Hay que añadir que Cecilio Barberán fue el crítico que con más entusiasmo cantó lasque se consideraba realizaciones del Régimen franquista en el terreno de las artes, realizaciones que él veía materializadas en la misma organización de las Exposiciones Nacionales, en la reapertura de los Museos, en el enriquecimiento de las colecciones, en la protección a los artistas, todo ello a través del aplauso al Ministerio de Educación Nacional y su Dirección General de Bellas Artes. Pocas veces Barberán juzgaba negativamente los "logros" del Régimen siendo su apologista más evidente. Por otra parte, la artesanía y la dignidad de los oficios tan querida por la Falange y muy promocionada a lo largo de la autarquía mediante exposiciones, becas y premios, fue muy bien recibida por Cecilio Barberán, que volcó en su pluma elogios y pronosticó grandes realizaciones en el presente y porvenir para las Escuelas de Oficios Artísticos de las diferentes ciudades españolas, que expusieron sus realizaciones en el Palacio de Exposiciones del Retiro, en el otoño de 1945.[12].

A pesar del "conservadurismo militante" de Cecilio Barberán, como el principal crítico de este periódico, los más "avanzados" del mismo se "arriesgaban" ante un Daniel Vázquez Díaz, el artista más exportable de sus coetáneos:*"con un estilo sin parigual entre nosotros, ventana desde la que se ofreciera a nuestra contemplación, a nuestro éxtasis, si queréis, los más claros y bellos panoramas de la pintura española contemporánea"*[13]y apostaban, a pesar de los pesares, por el "maldito" José Gutiérrez Solana, una vez que éste fue refrendado por el denostado pero también aceptado juicio francés: *"La capital de Francia adivinó, en seguida, que se trataba de un asno tocado*

---

[12] BARBERAN, Cecilio: "Una Exposición de arte y trabajos españoles". *ABC*-Madrid, Nº 12365, 14 Octubre 1945, p. 19.

[13] VALLE, Adriano del: "Daniel Vázquez Díaz, pintor de la hispanidad". *ABC*-Madrid, Nº 12275, 1 Julio 1945, p. 21.

como el jumento de Belén, por la gracia de Dios. Su rebuzno tenía sonido entrañable, y su pelambre, naturaleza angélica"[14].

A Azorín le corresponde una corriente de crítica más luminosa y evocadora que enfoca las individualidades artísticas desde el punto de vista literario. Aunque Azorín hubiera pertenecido a la Generación del 98, tan criticada por la intelectualidad dominante, permaneciera neutral durante la guerra y viviera en París al final de la misma, participó más tarde de forma muy activa en el acontecer cultural, se identificó con el Régimen y su colaboración con el "ABC" puede calificarse de prolífica. Lógicamente concebía las grandes figuras contemporáneas aceptadas por el Régimen, como Marceliano Santa María, Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz, etc... [15] y también .corroboró la excesiva carga de literatura de José Gutiérrez Solana con el análisis de la obra literaria del pintor *Madrid*.[16].

José Camón Aznar colaboró en el "ABC" madrileño desde 1945 y al contrario que Azorín, se mostró más preocupado por la forma que por el fondo en el mundo plástico, aunque sin olvidar este último y, en este sentido se acercó más a los planteamientos metodológicos del formalismo. Su trabajo se podría desglosar en dos grandes grupos de artículos: los dedicados a grandes figuras del acervo cultural español: Greco, Velázquez, Goya, Zurbarán, Murillo, Ancheta, el Románico y el Romanticismo de Alenza y Rosales, y los valorativos de artistas españoles contemporáneos. Camón desvela una imagen de Goya aguerrido y pesimista, en la línea de *El Criticón* de Gracián, plenamente española y casi delirante.[17]. Camón, conocedor y cercano de las corrientes historicistas de la filosofía de la cultura encarnadas en Burckhardt, y simpatizante de los métodos comparativos de Wölfflin, enfrentaba con bastante frecuencia a sus figuras del pasado para ir señalando y definiendo sus notas más características por las leyes intrínsecas a los contrastes.[18]

Dentro del mundo presente con cierto recelo contempló Camón la Exposición "La Escultura española contemporánea", celebrada en la Sala Buchholz en la primavera de 1947, con obras de Clará, Ferrant, Planes, etc.., ya que consideró la ausencia de importantes artistas del

---

14 DARANAS, Marino: "Solana, en París". *ABC*-Madrid, Nº 12272, 28 Junio 1945, p. 3.

15 Azorín terminó de encumbrar a Vázquez Díaz al buscarle ilustres antecedentes en Goya y Bayeu (AZORIN. "Vázquez Díaz". *ABC*-Madrid, Nº 11630, 6 Mayo 1943, p. 3).

16 A la que puso en contacto con el realismo de Moratín y Menéndez Pelayo, pero a diferencia de éstos Solana permanecía impasible en sus descripciones sin mostrar sus sentimientos íntimos (AZORIN. "El Madrid de Solana". *ABC*-Madrid, Nº 12144, 28 Enero 1945, p. 3).

17 CAMON AZNAR, José: "Goya como pintor aragonés". *ABC*-Madrid, Nº 12479, 26 Febrero 1946, p. 7.

18 Así iba contraponiendo la religiosidad luminosa de Murillo con el tenebrismo de Zurbarán, como dos interpretaciones propias del lenguaje artístico español en su temática religiosa (CAMON AZNAR, José. "Murillo y su revolución". *ABC*-Madrid, Nº 13019, 21 Noviembre 1947, p. 3).

momento. .[19].. Al contrario, Camón valoró positivamente la Exposición de Litografías, -fechadas en 1947-, de Picasso, celebrada en la misma galería, en 1948, signo de lo que se veía como un necesario rompimiento con el monolitismo cultural y artístico, centrándose únicamente en el aspecto creacional del pintor malagueño y no haciendo referencia en ningún momento a sus connotaciones políticas o ideológicas. [20]. Y es que Camón era consciente de las preferencias del crítico a la hora de orientar o juzgar determinadas obras artísticas, y más aún cuando se exponían numerosos elementos plásticos, que obligasen al crítico a dejarse fascinar por unos o repeler por otros y es que para Camón la crítica de arte no era una ciencia exacta a pesar de que algunos críticos dogmatizasen con "seriedad" sobre las condiciones necesarias para alcanzar la genialidad: *"Sobre las obras de arte, los juicios no pueden ser de valor, sino de estimación. Y es imposible justificar la predilección por algunos lienzos humildes con los que nuestra sensibilidad se encuentra bien hallada, y nuestra repugnancia a otros a los que la publicidad no ha conseguido dulcificar sus rigideces y pedanterías"*[21] Al mismo tiempo, a Camón, entre otros, le corresponde el honor de recibir con alegría lo que se saludó como la "bendita" multiplicidad, sinónimo de modernidad asimilada, aceptando -muchas veces sólo en teoría- los diferentes lenguajes artísticos que trataban de abrirse paso en la España de los últimos años de la autarquía.[22].

Dentro de esta esperada "multiplicidad" Camón Aznar señaló en repetidas ocasiones el éxito de la gestión de Eugenio d'Ors al frente de la Academia Breve, -a la que pertenecía el propio Camón-, con sus Salones de los Once.[23]. No obstante, no todo eran fiestas a nuevas formas y valores, aún estaban muy arraigados en la crítica artística española, - y lógicamente también en Camón Aznar-, el desprecio hacia las vanguardias históricas. En la primavera de 1947, el Instituto Francés organizó una Exposición de Bibliografía de Arte Moderno Francés, que tuvo una cierta repercusión en la prensa. Camón acogió de forma positiva las reproducciones de obras de Picasso, Rouault, Braque, Gris..., que mostraban los libros expuestos, pero, la crítica y la teoría artística en ellos vertida resultó para Camón: *"externa, facilona, marginal en absoluto a la íntima textura de las creaciones artísticas (...)*

---

19 *"El conjunto que ahora comentamos es , sin embargo, lo bastante expresivo de una maestría que sin regateos podría ponerse a la cabeza de la escultura europea. Hora es de decir que en la historia del arte moderno, sin que nuestros escultores tengan la aureola de popularidad y aun de escándalo, de algunos pintores españoles, ofrecen quizá valores más permanentes y de una más esencial modernidad, que no se agosta con el paso de los ismos"* (CAMON AZNAR, José. "Tendencias escultóricas españolas". *ABC*-Madrid, Nº 12829, 13 Abril 1947, p. 11).

20 CAMON AZNAR, José: "Arte y Artistas. Revista de Exposiciones en Madrid". *ABC*-Madrid, Nº 13325, 14 Noviembre 1948, p. 27.

21 CAMON AZNAR, José: "Arte y Artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes". *ABC*-Madrid, Nº 13162, 8 Mayo 1948, p. 13.

22 CAMON AZNAR, José: "Revista de exposiciones. Dos pintoras en los Salones Macarrón". *ABC*-Madrid, Nº 13289, 3 Octubre 1948, p. 26.

23 CAMON AZNAR, José: "Un equipo de artistas". *ABC*-Madrid, Nº 12853, 11 Mayo 1947, p. 10.

Justificar las formas angulosas y crispadas de Picasso por su malagueñismo, como hace Cocteau, es tan absurdo como comentar las sinfonías de Beethoven por sus fracasos amorosos"[24].

Otros críticos participan en este "ABC" madrileño de 1941 a 1948, destacando Bonmatí de Codecido y Francisco Casares en los primeros años. Más adelante se incorporarían plumas tan variadas como Adriano del Valle, Rafael Laffón, Agustín de Foxá, el Conde de Romanones, el académico Wenceslao Fernández Flórez, Pedro Laín Entralgo,etc., aunque su aparición es esporádica y no modifica en gran manera las líneas críticas de este periódico fundamentalmente establecidas por sus críticos y colaboradores habituales: Francisco Cossío, Cecilio Barberán y José Camón Aznar

IV.1.2. "ABC"-Sevilla.

Como es bien sabido, el "ABC' sevillano estuvo bajo el dominio nacionalista durante los tres años de la guerra. En este período se recogen importantes artículos sobre el arte del porvenir, los destrozos del conflicto, el papel de los intelectuales, etc ,pero sin el establecimiento de una sección artística fija. Eugenio d'Ors, Mariano Tomás, César González Ruano, José María Pemán, Eugenio Montes, Juan de Castilla, etc.., firman manifiestos y proclamas en relación al tema artístico, aunque sin hacer un seguimiento concreto.

Este diario miró mucho a Madrid como cabeza artística de España, publicando notas sobre el estado de las colecciones privadas de arte, interesándose por la situación de sus Museos y academias y por los desastres artísticos causados por la aviación republicana. De distinta manera, París también fue punto de mira de este periódico en una continua diatriba contra el "Pabellón ilegal" erigido por la II República en la Exposición Internacional de 1937, y elogiando al Pabellón Pontificio que la España nacionalista encargó al arquitecto Tournon y que contó con la colaboración del pintor y escenógrafo catalán, José María Sert. En contraposición a la enemiga Francia, Italia se mostró más amigable y solícita con un César González Ruano de corresponsal en Roma, que cubría la información sobre la participación artística española en la XXI Bienal Veneciana, en 1938, con Zuloaga y Enrique Pérez Comendador, como figuras más destacadas por el crítico dentro del Pabellón español dirigido por Eugenio d'Ors[25].

---

[24] CAMON AZNAR, José: "El arte francés moderno en los libros". *ABC*-Madrid, Nº 12877, 8 Junio 1947, p. 9.
[25] GONZALEZ-RUANO, César: "ABC" en Roma. Otro español en la cuna del arte". *ABC*-Sevilla Nº 10975, 4 Agosto 1938, p. 5.

Se puede decir que existía un paralelismo informativo con la edición madrileña, en cuanto que estudiosos y críticos como José Camón Aznar, Azorín, Laín Entralgo, etc., publicaron sus artículos en sendos "ABC". La sección "*Arte y Artistas*" se estableció en la versión sevillana algo más tarde que en Madrid, - a partir de 1943-, y no fue monopolizada por la obra de un solo crítico, sino que vio alternarse las firmas de Eduardo Paradas Aguera, Cecilio Barberán y Manuel Olmedo, principalmente. La crítica artística desarrolla un marcado sesgo localista centrándose en artistas andaluces y sus éxitos en la región y fuera de ella, con críticos como Muñoz San Román, Paradas y Guzmán de Alfarache, aunque no se dejó de informar sobre el acontecer plástico de Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao, además de determinados países europeos. De 1947 a 1948, la crítica es protagonizada por Manuel Olmedo que continuará atento al desfile de los artistas por las galerías "Velázquez" y "de Arte", registrándose en estos años una colaboración amplia y extensa de José Camón Aznar.

Llama la atención en un primer momento el que este periódico fuera, sin duda, el que con más acritud trató y maltrató la figura tradicional y parodiada del intelectual, literato y filósofo, historiador y crítico, científico e investigador. No cabía reflexión, para el "ABC" sevillano, en la guerra y en los primeros años de la postguerra, los intelectuales españoles, -a los que veía pervertidos por el pensamiento europeísta nacido de la Francia revolucionaria-, eran para este diario los causantes cerebrales y anímicos del desgarramiento español y de su sangrienta conclusión. Toda una corriente crítica alentó y difundió la animadversión hacia personas e ideas que no comulgaran con los postulados ético-religiosos-políticos-artísticos del nuevo Estado. Corriente secundada por el novelista y crítico, Bonmatí de Codecido, monárquico y simpatizante nazi a un mismo tiempo y sobre todo por el escritor y apologista del Régimen José María Pemán.[26]

De gran importancia durante los años bélicos fue la serie de artículos firmados por el pseudónimo Romley en este periódico, dedicados a la escenografía arquitectónica y manipuladora del poder frente a las multitudes, que harían las delicias más adelante de las grandes concentraciones franquistas en la madrileña Plaza de Oriente o en la concepción de los grandes conjuntos monumentales de la autarquía, como el Sagrado Corazón del Cerro de los Angeles y el Valle de los Caídos: "*Las grandes capitales tendrán que tener lugares de capacidad extraordinaria, nuestra España nueva conocerá enseguida las concentraciones de más de un millón de almas; en nuestro Madrid habrá que elegir y preparar la gran explanada o plaza fantástica que sirva de plataforma y fondo a las más brillantes fiestas públicas de la Patria*". Por otra parte, el "ABC" sevillano, durante la guerra,

---

[26]Este diario publicó una emisión radiada de José María Pemán en la que exaltadamente se proclamaba el papel del Estado para con los intelectuales. O bien éstos se reconvertían para servir al nuevo Estado, que "magnánimamente" les daba una oportunidad, o eran condenados al ostracismo . Todas las acusaciones de manipuladores, falsarios, vendidos al extranjero, transfugismo, etc. eran lanzadas contra las clases intelectuales, leyéndose entre líneas numerosos ataques a la Institución Libre de Enseñanza y a la Generación del 98 principalmente.

protagonizó una corriente en su exigencia de retorno a la tradición más ibérica, católica, apostólica y romana. La tradición a la que se veía como única verdad estimable en el solar hispánico debía recuperarse a toda cosa y en todos los campos, y entre ellos el artístico. Mientras que se recogían biografías imperiales de personajes de la Historia de España como Isabel la Católica, el Cardenal Cisneros, el Cid., etc.., en el arte se recurría a la imaginería polícroma religiosa, tan defendida y reavivada a lo largo de la autarquía.[27].

Ranciedad y febrilismo no le faltaban a este "ABC" y frente a este sentimiento unívoco de exaltación patriótica que amenazaba con abortar todo aquello que no ajustara con la nueva sintonía ética que se imponía, Eugenio d'Ors, como Jefe Nacional de Bellas Artes, hizo oír su voz más sosegada y "respetuosa" para el amenazado conjunto cultural y artístico español. La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria le dio la pauta moral y plástica para una resurrección reflexiva que debería imponerse en el universo hispánico y con el fin de restañar las heridas que la guerra había abierto en el patrimonio artístico religioso.[28].

Pero a pesar de estas advertencias más o menos coherentes no es éste el espíritu del "ABC" de Sevilla siempre mediatizado por las "obligaciones" para con el aparato del Estado, mediatización que se dejaban notar prácticamente en la mayoría de los críticos de arte, y en consecuencia en sus informaciones sobre hechos plásticos, reduciéndose éstas en consecuencia. Dentro de estos intentos de legitimaciones que continuamente se realizaban en este periódico con respecto al nuevo representante de la patria, en toda la prensa autárquica, al igual que en la mayoría de la bibliografía del período consultada, se da una clara corriente de justificación del Estado-Caudillo-Instituciones a través de las figuras del pasado, y por lo tanto, para el "ABC" sevillano, el arte actual debía mirar siempre hacia el pasado para justificar su valía, de esta forma, quien recordara ciertos revuelos del Greco, el iberismo de Goya o la austera simplicidad de Velázquez estaría reconocido, -al menos en su existencia-, por la crítica del momento.

Hasta 1945, el "ABC" sevillano está dominado por una corriente de rechazo a todo aquello que se alejara de la fe Católica, ni siquiera el arte del pasado europeo flamenco u holandés

---

27 CORTINES MURUBE, F: "Pensamiento y arte". *ABC*-Sevilla, Nº 10898, 6 Mayo 1938, pp. 4 y 5.

28 D'Ors advertía a los artistas y críticos sobre los modelos a seguir en la reconstrucción de las iglesias y objetos litúrgicos destruidos durante la guerra. En la paz había que vigilar para que no se produjeran desmanes irremediables: *"una vez esté vencido, podía quizá tener equivalentes de desafueros, si se emprendía y proseguía sin la vigilante asistencia de un doble espíritu de estética, dignidad y de pureza litúrgica. Si la abandonamos, rebajada la exigencia del gusto o descuidada la perfección del rito, a aquel mundo fofo de las buenas intenciones, de que ésta fangosamente empedrado el infierno"*. (ORS, Eugenio d'. "Exposición Internacional de Arte Sacro. Prefacio". *ABC*-Sevilla, Nº 11044, 23 Octubre 1938, p. 4).

podía escapar a la criba crítica política, social y artística.[29]. Para igualar el fiel de la balanza y siempre en beneficio español se exaltaría la austeridad, el sentido religioso y devocional, el recogimiento, el españolismo recio, la gallardía y dignidad, e incluso los "defectos" del Greco, Goya, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Alonso Cano, Ribera, etc. Pero como no se podía seguir produciendo sólamente rendiciones caballerosas, vírgenes inmaculadas, santos procesionales, naturalezas muertas..... el nuevo Estado debía tener su cohorte de artistas a los que se requerían habilidades y entendimiento, tales como: *"El pintor moderno -moderno en riguroso sentido- no se contenta con reproducir las formas naturales, como hicieron siempre los maestros de la pintura. Ahora el pintor, además de reproducir las formas naturales, afina y adelgaza en el sentido del color ya que pone especial interés en ciertas sutilezas y finuras que contribuyen a la belleza y enriquecimiento de la obra. En el arte moderno se traduce en multiplicidad de tonalidades, en análisis de matices y en juegos de tornasol"*[30].

Dentro de la producción artística contemporánea, y siempre dentro de un localismo evidente, Manuel Olmedo se hizo con las riendas del seguimiento artístico en el "ABC" sevillano en los años 1947 y 1948, aunque se registran colaboraciones suyas desde 1944, y en relación a la actividad de la galería Velázquez, al resaltamiento de la actividad de artistas andaluces en la Exposición Nacional de 1945, ... Durante los dos años indicados Olmedo fue el encargado de comentar las figuras, más o menos acertadas, que desfilaron por la sala Velázquez y la Galería de Arte[31]. Además de todo ello, dio noticia de la vida y la enseñanza del arte que se sucedían en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, describiendo sus secciones, el programa de actividades, las asignaturas impartidas y recalcando la moral de la institución.

Manuel Olmedo señaló el anclaje en el naturalismo de la gran mayoría del público y los pequeños resquicios que apenas sí se dejaban entrever para apreciar otros lenguajes, otras manifestaciones artísticas de signo diferente.[32]. Manuel Olmedo, lejos de dictaminar o disertar sobre

---

[29] Por ejemplo, sobre los cuadros de banquetes de Jordaens, Jan Steen, Teniers, Hals, había que oír la opinión cargada de reaccionarismo de Eduardo Paradas: *"Todo el mundo está bailando allí. Esas actitudes ridículas, destartaladas, descompuestas en contursiones y piruetas son fiel reflejo de una disolución pública que, al cesar la dominación española, había invadido todo Holanda, la mayor parte de Flandes y el Bravante"* (PARADAS, Eduardo. "Arte y artistas. La pintura protestante". *ABC*-Sevilla, Nº 12489, 21 Agosto 1943, p. 9).

[30] PARADAS, Eduardo: "Arte y Artistas. Galería Velázquez". *ABC*-Sevilla, Nº 12907, 28 Diciembre 1944, p. 15.

[31] Entre éstos se encontraban M. Pérez Aguilera, José Meseguer, Francisco Díaz, Miguel Montaner, Martínez del Cid, Alejandro Rochi, Rafael Cantarero, José Macías, Manuel Flores, A. Valdemi, Rafael Ortega, etc.

[32] *"Evidentemente, Sevilla -nos referimos a la masa de espectadores-adopta frente a la pintura una actitud conservadora, dictada tanto por el cariño a determinados moldes -por cierto muy amplios- como por la prudencia. Gusta de respirar en una atmósfera tranquila, estabilizada, sin que ello implique una irrazonada resistencia ante evoluciones en lo externo o en lo interno, ni le impida asomarse cautamente a todas las tendencias y discriminar, celebrando lo que en cada una haya de*

erudiciones del pasado o en relación a hechos ejemplares de la época, se dedicó con bastante discreción a figuras individuales de expositores, más o menos consagrados, como Alfonso Grosso[33]. Olmedo puso el dedo en la llaga cuando comentó, en repetidas ocasiones, la necesidad de promoción artística a través de premios y galardones, que fomentasen la mejora en calidad y cantidad de lo mostrado en las galerías artísticas sevillanas.. Como elemento de formación de tanto artista necesitado de encauzamiento, Manuel Olmedo expuso la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, orgulloso de los fines de la institución y de sus métodos pedagógicos.[34]. Como vemos, en fechas ya relativamente avanzadas -1948- una mesura inconcreta, un espíritu ecléctico, católico y moderado, con tímidos atisbos de reivindicaciones "modernas" aún permanecía fijo en los críticos, y, en consecuencia, en el público.

Sin embargo, una corriente mucho más audaz y definida fue la representada en este diario por Cesco Vian, mucho más informado de las actividades artísticas del extranjero[35] Este crítico señaló los prejuicios artísticos que mediatizaban el desarrollo de la crítica y la educación, -o ausencia de ella-, en el público asistente a exposiciones. Vian enumeró estas limitaciones empezando por la tradicional división de las artes en Mayores y Menores, la clasificación de géneros, el canon de "imitación a la naturaleza", el concepto de lo bello y lo feo en el arte, etc.. Para Vian estos prejuicios debían ser destruidos por una crítica más preocupada por la esencia de las artes que por sus implicaciones ético-políticas. Para resolver estos entuertos, Vian aportó el método de la pura "visibilidad".[36].

Esporádicamente y sin una incidencia intensa en el "ABC" sevillano, hacían su aparición en este diario Santiago Montoto,interesado por el pasado sevillano y que participó en el periódico desde 1942 , aportando datos sobre la vida y la muerte de Murillo[37], Valdés Leal y su relación con Juan de Mañara, la historia de la construcción de la catedral hispalense y denunciando el mal uso o el abandono sufrido por los palacios de la ciudad, llenos de obras de arte desconocidas; J.

---

bueno" (OLMEDO, Manuel. "Arte y Artistas. Galería Velázquez. Exposición de M. Pérez Aguilera". *ABC*-Sevilla, Nº 13562, 31 Enero 1947, p. 9).

33 OLMEDO, Manuel: "Arte y Artistas. Exposición de Alfonso Grosso". *ABC*-Sevilla, Nº 13601, 8 Marzo 1947, p. 9.

34 Olmedo definió como el ideal de esta Escuela la formación de artistas católicos, con enseñanzas enraizadas en lo clásico y modernas en la forma (OLMEDO, Manuel. "Arte y Artistas. Exposición de trabajos escolares en la Escuela Superior de Bellas Artes". *ABC*-Sevilla, Nº 14080, 2 Octubre 1948, p. 6).

35 Este crítico estudió a figuras como Arturo Tosi, Giorgio de Chirico, se mostró interesado por la corriente de pensamiento artístico desarrollada por J. Burckhardt, e incluso llegó a denunciar la escasa preparación de la sociedad española en la contemplación y disfrute de la obra de arte.

36 Este método consistía en *"revelar al público el mundo, nuevo para éste, de la forma, es decir, hay que informarse sobre los medios expresivos del artista, con el fin de que pueda comprender sus intenciones estilísticas, y, por consecuencia, el significado mismo de la obra"* (VIAN, Cesco. "El método de la "visibilidad" en la crítica de arte". *ABC*-Sevilla, Nº 12699, 25 Abril 1944, p. 20).

37 MONTOTO, Santiago: "¿Dónde murió Murillo?". *ABC*-Sevilla, Nº s/n, 15 Septiembre 1942, p. 16.

Muñoz San Román, también desde 1942 y hasta 1944, informó sobre Museos e instituciones, solicitando restauraciones y modificaciones para el Museo Arqueológico de Sevilla[38] y publicando de forma episódica sus estudios, bajo la denominación "Reportajes retrospectivos", de nuevo sobre Bartolomé Esteban Murillo[39], etc.; otro crítico que señaló el valor de lo andaluz en el arte fue Cándido G. Ortiz de Villajos que resaltó las virtudes del pintor Gabriel Morcillo en su exposición en la Casa de los Tiros de Granada, en 1944[40] e hizo la crítica elogiosa a Mariano Bertuchi, "pintor de Marruecos".[41].

Para concluir, podemos decir que en contraste con el "ABC" madrileño, late en la edición sevillana un sentimiento, a veces soterrado y otras claramente manifiesto, de juicios estéticos y críticos extraídos de apasionamientos y no de reflexiones . El "ABC" sevillano siempre se muestra más "barroco" y tremendista que el "ABC" madrileño. Es la versión folklorista y profunda del discurrir artístico del momento y de las corrientes plásticas del pasado, es por ello que se aferra como el que más a la tradición y el realismo de la Historia del Arte Español, que se creían exclusivos de la península ibérica contradictoria en su esencia: *"De una parte, impulsividad, imperativos del instinto, presencia incoercible de la vida afectiva, voces de la sangre, palpitación y fiebre de entrañas y médula, luces crudas, terrores -discursos escalofriantes de la verdad-, pulsación caliente: realismo español. De otra, vivencias y anhelos que promueven la ejecución de sobrehumanas empresas y el logro de fantásticos sueños, misión sobrenatural, llamadas apremiantes del subconsciente, captación de un entorno de sugestiones"*[42].

IV.1.3. "El Alcázar"

"El Alcázar" nace durante el asedio del Alcázar toledano, como órgano de los Requetés y a partir del 25 de Noviembre de 1936, su subtítulo y Santo y Seña nos dan la evidente clave de ideología y corriente de actuación: "Diario tradicionalista", "Una Fe, una Patria, un Imperio". En Enero de 1939, cambia su denominación y localización por la de "Diario del Frente de Madrid", aún cuando sus oficinas se encontrasen en Toledo. "El Alcázar" no cuenta con una extensión informativa artística durante los años de la guerra. Al igual que el resto de los periódicos, se limita a denunciar la

---

38 MUÑOZ SAN ROMAN, J.: "El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla". *ABC*-Sevilla, Nº 11995, 16 Enero 1942, p. 16.

39 MUÑOZ SAN ROMAN, J: "El robo de San Antonio, de Murillo de la Catedral de Sevilla". *ABC*-Sevilla, Nº 12122, 17 Junio 1942, p. 19.

40 ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido: "Por primera vez se ha celebrado una exposición completa de las obras de Morcillo". *ABC*-Sevilla, Nº 12755, 29 Junio 1944, p. 2.

41 ORTIZ DE VILLAJOS, Cándido: "Mariano Bertuchi, pintor de Marruecos. Homenaje a su labor por iniciativa de la prensa de Granada". *ABC*-Sevilla, Nº 13038, 26 Mayo 1945, p. 16.

42 LAFFON, Rafael: "Azul y blanco en el aire". *ABC*-Sevilla, Nº 13556, 24 Enero 1947, p. 15.

destrucción sistemática de las obras y edificios artísticos a manos de lo que calificó como "hordas marxistas", haciendo mayor referencia a Toledo y su patrimonio, en este caso, por obvias razones. Por lo tanto, no existe seguimiento artístico en este período, salvo para comentar la adhesión de José María Sert al Movimiento Nacional desde la "Exposición Internacional de París" de 1937, exaltar la "Exposición Internacional de Arte Sacro" de Vitoria, o informar sobre la muerte del apreciado pintor Gonzalo Bilbao.

"El Alcázar" estableció su sección artística, *"Arte"* o *"De Arte"*, a partir de 1941, desarrollando el seguimiento artístico Manuel Sánchez Camargo desde 1939, asistido por Pedro de Castilla hacia el 1942. La información artística se centró sobre todo en personalidades individuales, sin olvidar los grandes acontecimientos plásticos y mereciendo especial atención la entrevista como medio de acercamiento a las figuras artísticas más destacadas. Las noticias sobre arte se remitieron a Madrid principalmente, aunque también se contempló el acontecer artístico en Barcelona y Valencia, sobre todo, y apenas se mostró atención a Europa y América. El resto de los críticos, Vinín, Cochando, Portabales...., participaron en el diario de forma esporádica sin establecer continuidad informativa. A pesar de la tópica exaltación de los primeros años de la victoria y del cariz falangista de este diario, se observan en sus informaciones artísticas ciertos intentos de ecuanimidad en la valoración de exposiciones, deseos de mejora en el panorama de las artes, condenas a los artistas inmovilistas y un discreto apoyo a la participación femenina en el mundo de la cultura.

López Izquierdo fue quizá el crítico más exaltado hacia el nuevo Régimen y trató de transmitir a los lectores de "El Alcázar" su entusiasmo hacia las figuras de artistas que el consideraba auténticos de la "verdadera" España[43]. Para este crítico, la pintura debía realizarse con el corazón y los afectos en los pinceles, toda obra tenía que estar cargada de subjetivismos del artista, -subjetivismo que por otra parte debía comulgar con los postulados del Régimen franquista al que necesariamente cantaría-, disminuyéndose la importancia de las incorrecciones formales o técnicas,en aras de una exigida sinceridad que eliminaba la carga cerebral que se veía propia de los rigores constructivos como los despreciados picassianos..

Durante estos primeros años de postguerra, en una línea similar se encontraba el crítico Manuel Sánchez Camargo, desde su columna crítica "Arte". Según sus palabras, a finales de 1939, el arte español, y en especial la pintura, se encontraba lleno de: *"balbuceos insospechados de grandeza; pero sin tener expresión completa y no estar todavía encerrados en la circunferencia de lo*

---

[43] Entre estos artistas se contaban Carlos Lezcano, José García Guerrero y Pedro Pruna (LOPEZ IZQUIERDO, Rafael. "Intimidad efectiva y misticismo en la pintura de un notable artista meridional, José García Guerrero". *El Alcázar*, Nº 1931, 21 Septiembre 1942, p. 3).

que se encuentra ya aprehendido"[44]. Para Sánchez Camargo, esta indecisión no carecía de estímulos y de esperanzas, que serían alentadas por el nuevo orden, una vez arrasadas las huellas del momento inmediatamente anterior y tras haber puesto de nuevo las miras en el pasado español de la trinidad formada por El Greco-Velázquez-Goya.[45].

Al arte español coetáneo Manuel Sánchez Camargo exigía firmeza y permanencia. El crítico pedía a los artistas que no se dejasen atrapar por corrientes efímeras, pasajeras, sino que se pusieran al servicio del pensamiento y el corazón aunados en una "espléndida misión". Sánchez Camargo hacía propaganda al lanzar la idea-acción de que el Estado necesitaba a los artistas como pregoneros y cantores de sus realizaciones y conquistas. De acuerdo con esta "misión autoimpuesta" por Sánchez Camargo hacia los artistas de la nueva España, el impulso y apoyo a los jóvenes artistas fue constante para este crítico, al igual que para muchos críticos de la autarquía que representaron ciertos necesarios visos de renovación en el campo artístico. A estos artistas se trataba de afirmar en su deseo de aportación y triunfo, se les advertía de sus carencias y errores y se les aconsejaba en relación al camino más conveniente a seguir.[46] Hablando de necesaria renovación, "El Alcázar" y con él Sánchez Camargo, recibieron con esperanza la labor de Eugenio d'Ors y la Academia Breve, en sus Exposiciones Antológicas y en sus Salones de los Once.[47]. D'Ors y su Academia parecían condensar el interés de una corriente de crítica moderada ya en sus entusiasmos patrióticos y cansada de tanta repetición artística .

No obstante, Manuel Sánchez Camargo fue quizá el crítico que con menos rodeos condenó y trató de hundir a artistas ya consagrados o en el inicio de su carrera. No se anduvo con medias tintas cuando valoró negativamente a Alfonso Grosso, en la Exposición de Autorretratos de 1943, contemplando con recelo dentro de esta misma exposición la apurada perfección de Daniel Vázquez Díaz, aunque curiosamente aceptara el autorretrato de José Gutiérrez Solana, también

---

[44] SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "La pintura de ayer, de hoy y de mañana". *El Alcázar*, Nº 1057, 16 Noviembre 1939, p. 2.

[45] La que guerra civil, que se consideraba última Cruzada, dirigida por el General Franco, había efectuado "múltiples misiones" : "*El Movimiento salvador no ha terminado sólamente con nefastos regímenes políticos, sino con el pequeño arte de visión incierta y esfumada, que tendrá que dar lugar a otro que irrumpirá con pinceles nuevos, mojados en óleos de nuestro ayer, para seguir formando pretéritos en el tiempo y continuar nuestra trayectoria de abridores de grande puertas del mundo, en el Arte y en la Historia*". De nuevo la visión del arte-Estado español como ave fénix, frecuentemente utilizada en estos primeros años de la postguerra en los diarios y también en las revistas.

[46] Así se juzgaron figuras prometedoras como Pedro Mozos, en su exposición de la madrileña galería Vilches, en la primavera de 1941, aunque el crítico no ocultó sus recomendaciones prácticas al artista que comenzaba a sobresalir: "*de que procure no abusar de resabios pictóricos trasnochados. Tiene el deber de darnos a conocer lo que su genio anuncia con caracteres indudables, y de poner su obra al servicio del Arte*" (SANCHEZ CAMARGO, Manuel. "Arte. Revelación y anuncio. La obra de Pedro Mozos". *El Alcázar*, Nº 1488, 5 Abril 1941, p. 2).

[47] SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "Arte. El Salón de los Once". *El Alcázar*, Nº 3592, 29 Diciembre 1947, p. 10.

exhibido en esta muestra. Sin embargo, con Beltrán Massés, el crítico se mostró implacable frente a las positivas aseveraciones de la prensa y revistas catalanas del momento que acogieron con efusión la obra de este artista: *"puede ser el ejemplario más acertado del pintor que ha encontrado la fórmula por la cual se retratan en su estudio distintas celebridades lo cual no tiene nada que ver para obtener una categoría artística superior (...) Su obra pertenece a una moda bien aprovechada por el artista, que ha preferido ser famoso a dejar una obra interesante"*[48].

El critico Pedro de Castilla recoge otra corriente, más cáustica y observadora, que la impetuosa de Sánchez Camargo y López Izquierdo. Más introspectivo y con valores plásticos más cercanos a la pura concepción formal y estética que en la expresión artística mediatizada por el nuevo Régimen, Pedro de Castilla se acercó individualmente a los artistas para tratar de sorprenderles en pleno proceso creativo, analizar sus razones personales-pictóricas y apoyarlos cuando sus "rigurosos" controles de calidad-mérito así se lo prescribían.[49]. Sin embargo, Castilla a pesar de estos planteamientos personalistas que trataban de examinar y justificar los ánimos y expresiones de los artistas, más de una vez abandonó este terreno íntimo para hacer propaganda de las virtudes del Régimen, entre las que veía un decidido apoyo a los artistas perseverantes: *"El nuevo Estado ha comprendido los altos valores sociales y estéticos que entraña el arte, y la protección más decidida ha sido la consecuencia (...) Bajo el signo del Caudillo los artistas han encontrado el aliento y el estímulo, que se han traducido en un mejoramiento total para los autores y para que nuestra presencia en el mundo tenga en el arte un primer puesto indudable"*. España se presentaba como la "reserva espiritual de Occidente", en este caso aplicada al universo de las artes, frente a lo que se consideraba como una Europa descreída y vacía de contenido, e incluso se llegaba a pensar que España constituía nada más y nada menos que el centro artístico del mundo y este crítico la presentaba como el puerto que se abría a los artistas tras el que se veía como "inevitable" hundimiento provocado por la Segunda Guerra Mundial que pensaba arrasaría con las inmediatas vanguardias.

Pero no todo parecían ser excelencias en el mundo del arte, España tenía grandes lagunas en muchos campos: criterios de selección rígidos en los Jurados de las Exposiciones Nacionales, falta de creatividad y grandes límites impositivos en la labor diaria de los artistas,

---

48 SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "Calendario de Arte. Beltrán Massés en el Palace". *El Alcázar*, Nº 2141, 26 Mayo 1943, p. 3.

49 Este era el caso del catalán Sisquella y su exposición en la madrileña sala Macarrón, en 1944, *"Pretende sorprender el secreto íntimo de las cosas y de los seres a fuerza de penetración y sin olvidar una que un cuadro tiene dimensiones en toda su extensión. (...) Nos aparta de lo trillado, de lo nuevo caduco y de todo aquello que dentro de una serie se limita a presentarnos una habilidad de oficio o un elemento decorativo, sin otra consecuencia"* (CASTILLA, Pedro de. "De Arte. Sisquella o la profundidad en la pintura". *El Alcázar*, Nº 2357, 3 Febrero 1944, p. 3). Igualmente se le ofrecía en toda la pureza de su proceso calidad-depuración, el pintor Pancho Cossio con su exposición en la sala Estilo de Madrid, en la primavera de 1944: *"ha llegado a la última clasificación y el resto de los cuadros pertenece a lo más íntimo de lo subjetivo, no porque haya logrado pintar ideas, pero sí por haber logrado dejar que la materia sea sólamente vehículo de su lenguaje sentimental y último"* (CASTILLA, Pedro de. "Arte. Cossío en la sala Estilo".*El Alcázar*, Nº 2417, 14 Abril 1944, p. 3).

instituciones desfasadas vegetando pasados honores, museos que eran desordenados refugios de obras de escaso mérito, asociaciones artístico-culturales más interesadas en su vida cerrada que en su actuación formativa y divulgativa, nula existencia de la necesaria polémica constructiva en el seno de Escuelas de Bellas Artes-Academias-Sociedades, etc. Estas carencias se señalaban de forma velada, en unas ocasiones, y en relación a otras actividades como la celebración de las Exposiciones Nacionales o los Salones de Otoño, la claridad era mayor y la denuncia más contundente, pero siempre, siempre, inserta dentro del artículo que estudiaba la obra del artista individual, la exposición colectiva, o el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes, jamás en un titular de un periódico podían leerse cosas tales como: "España desprovista de adecuados canales artísticos", "Lo mediocre de nuevo en el Salón de Otoño", "La Escuela de Bellas Artes adolece de actividades para sus alumnos", "Ausencia total de calidad en la Exposición Nacional de Bellas Artes", "El actual sistema de medallas de las Nacionales se encuentra alejado de toda racionalidad y justicia", "España aislada del acontecer artístico mundial", etc., a pesar de que todo ello era latente en "El Alcázar", al igual que en los periódicos consultados, aprovechándose la mínima ocasión, -sobre todo a partir de 1944-45-, para dejar entrever estas evidentes ausencias.

Para terminar con este diario indicar que pocos más críticos aparecen en las páginas de "El Alcázar". Juan Vinín comentó la Exposición de dibujos de la revista "Blanco y Negro", en 1944[50]; J. Vila Pastor valoró la Exposición de Marceliano Santa María en 1941[51]; Andrés Cochando cubrió la información de la temprana Exposición Nacional que se celebró en Valencia en 1939[52]; Luis Peñafiel Alcázar se acercó al Greco y su Toledo juzgándole comparativamente a sus coetáneos[53]; Luciano de Taxonera describió las obras de Mariano Bertuchi [54]; José María de Cossío observó con preocupación la monotonía en que se sumergían las muestras nacionales como los Salones de Otoño y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[55], etc.

---

50 VININ, Juan: "La Exposición de Dibujos de "Blanco y Negro"". *El Alcázar*, Nº 2363, 10 Febrero 1944, p. 3.

51 VILLA PASTOR, : "Ayer se ha inaugurado la exposición de cuadros de Marceliano Santa María". *El Alcázar*, Nº 1696, 5 Diciembre 1941, p. 2.

52 COCHANDO, Andrés: "Inauguración en Valencia de la Primera Exposición de Pintura y Escultura". *El Alcázar*, Nº 957, 22 Julio 1939, p. 2.

53 PEÑAFIEL ALCAZAR, Luis: "Toledo relicario del Greco". *El Alcázar*, Nº 1945, 5 Octubre 1942, p. 3.

54 TAXONERA, Luis de: "Por Marruecos. Andar y ver. Una auténtica pintura marroquí". *El Alcázar*, Nº3200, 23 Septiembre 1946, p. 5.

55 COSSIO, José María.: "Arte. Sobre la Exposición del Retiro". *El Alcázar*, Nº 2783, 18 Junio 1945, p. 3.

IV.1.4. "La Vanguardia"

"La Vanguardia", al igual que el "ABC" de Madrid, fue de denominación republicana durante la guerra hasta la toma de Barcelona el 28 de Enero de 1939, en que se titulará "La Vanguardia Española", dirigida por Luis de Galinsoga. Hasta 1942, la información artística es muy escasa, constituyendo la misma simples reseñas expositivas de periodicidad semanal. A partir de 1943, los artículos de fondo que canalizan el hecho artístico pasan a ser más controvertidos y las referencias de exhibiciones más extensas y críticas. No obstante, este periódico es imprescindible para el entendimiento y juicio del más denso movimiento artístico de la autarquía, que, sin duda, se manifestó en una Barcelona con mayor número de salas, sociedades privadas más inquietas e instituciones más dinámicas y cercanas a Europa, y, en especial, a Francia.

Como decíamos, este prestigioso periódico catalán se mostró relativamente parco en crítica artística y seguimiento informativo en el período que va de 1939 a 1942. Salvo la participación de Francisco de Cossío, M. Fernández Almagro y Rodríguez Codolá, apenas se registran colaboraciones firmadas, remitiéndose las noticias sobre arte a la ennumeración de las exposiciones de Barcelona,en la sección "De Arte", sin detenimiento en el comentario a la labor de los artistas[56]. No obstante, y demostrando ciertas dosis de localismo no muy frecuentes en este diario[57], durante estos años "La Vanguardia" se hizo eco de todas las celebraciones, homenajes, exposiciones, conferencias, etc. que se produjeron en Barcelona con motivo del Centenario de Fortuny, no reconociéndose validez a los actos que con anterioridad la Barcelona republicana había dedicado a su pintor a lo largo de la guerra. Fernández Almagro escribió un artículo sobre la unidad de regiones tan dispares como Cataluña y Andalucía al estudiar la fascinación por Granada de Fortuny, fascinación que Cataluña se encargó de asimilar y extender a nivel nacional, según la opinión de aquel autor[58]. También la Exposición Nacional de Bellas Artes de Valencia, de 1939, tuvo su repercusión en este diario, en un deseo de constituir en esta ciudad un centro artístico de Levante y ensalzando por ello la

---

[56] Uno de los pocos artistas destacados durante estos momentos fue Mariano Bertuchi con motivo de su exposición en las Galerías Layetanas, en 1939,sobre todo por la temática representada, toda ella relativa a la guerra española y escondida hasta este momento en su casa de Tetuán ("La Exposición Bertuchi. Primera impresión. Personalidades asistentes". *La Vanguardia*, Nº 22626, 26 Marzo 1939, Contraportada). Otra exposición que llamó la atención del diario fue la de "Pintura, Escultura y Arte Decorativo" de Bilbao, en ese mismo año, considerada símbolo del resurgir de España, por obra y gracia de Francisco Franco: *"En el círculo de paz que ha trazado la espada de Frando renacen las artes en Bilbao"*.

[57] Hay que decir que también existia una sección denominada "Información Nacional" que efectuó el seguimiento artístico extendido a Madrid, cuando comienza la reapertura de los Museos del Prado, Cerralbo, del Ejército, Naval; Toledo, con la reorganización de su Museo Provincial; Valladolid, con su Museo Nacional de Escultura y la inauguración de nuevas salas, etc.

[58] FERNANDEZ ALMAGRO, M: "Fortuny. Cataluña y Andalucía". *La Vanguardia*, Nº 22724, 21 Julio 1939, p. 5.

iniciativa de la Provincial de Falange Española y Tradicionalista de las JONS, encargada de la organización de esta muestra[59].

Sin embargo, cuando el hecho artístico así lo imponía, la valoración crítica iba firmada. Tal es el caso de Francisco de Cossío ante las Exposiciones Nacionales, en las que señalaba la falta de un "golpe de audacia", entre tantos "academicistas" y "bodegonistas" y en un año tan temprano como 1941, admitiendo la desgana con que acudían los artistas a este tipo de exhibiciones[60]. Durante los años 1941 y 1942, Francisco de Cossío y M. Rodríguez Codolá van a realizar los balances críticos de los certámenes oficiales, celebrados tanto en Madrid como en Barcelona, respectivamente, ambos en artículos independientes a la sección *"De Arte"*, que seguirá manteniéndose a lo largo del período estudiado. Hay que decir que las principales corrientes dominantes en "La Vanguardia" fueron representadas por escritores y periodistas como Tristán La Rosa, José Francés, Juan Ramón Masoliver, Eugenio d'Ors y José María Junoy. Desde 1942, Tristán La Rosa se hizo cargo del seguimiento artístico barcelonés, volcado hacia problemas formales y compositivos, desprovisto -hasta cierto punto- de cargas ideológicas o lecturas políticas muy manifiestas.

Desde un primer momento, La Rosa, advirtió el aislacionismo español, la ausencia de grupos renovadores con respecto al pasado tradicional, aunque en contrapartida no ofrecía España -en los primeros años 40- figuras dignas de agrupar acólitos y tendencias: *"A veces nos da la sensación de que el ejercicio de la pintura se ha convertido en una actividad crematística más. (...) Es evidente que nuestra pintura debiera sufrir los saludables efectos de un severo escamondo que viniera a expurgar lo mucho de vulgar y de falso oropel que cada día se exhibe en las numerosas salas que a tal fin parecen destinarse"*[61].

Quizá sea Tristán La Rosa el crítico que más examen introspectivo hizo sobre su propia labor, exponiendo a sus lectores sus objetivos, tendencias y limitaciones y tratando de sintetizar las obligaciones y defectos en que debía someterse y no caer el discurrir de la crítica de arte: *"Para juzgar con visos de certeza hay que poseer la valentía de reconocer los tipos de belleza indiferentes a nuestra sensibilidad. Yo, por mi parte, puedo decir que algunas veces elogié obras que, como vulgarmente se dice, no eran de mi gusto. Juzgar y gustar, repito son dos conceptos totalmente distintos. (...) Premisa indeclinable de toda actividad crítica es, evidentemente, conocer la técnica de lo que va a estudiarse. Sin embargo, y ahí está lo importante y lo difícil, el crítico debe hablar a las*

---

59 "Reportes de La Vanguardia". *La Vanguardia*, Nº 22738, 6 Agosto 1939, Contraportada.

60 COSSIO, Francisco de: "Colaboración de La Vanguardia. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Primera Impresión". *La Vanguardia*, Nº 23479, 29 Noviembre 1941, p. 1.

61 ROSA, Tristán La: "Visión panorámica de la pintura española en 1942. La elemental perspectiva". *La Vanguardia*, Nº 23817, 1 Enero 1943, p. 7.

gentes como si para la construcción de la obra de arte -y para su propia reconstrucción interior-este complicado andamiaje de tecnicismos no hubiera existido. (...). El gran secreto está, pues, en hablar lo mismo que un técnico sin que la gente lo sospeche siquiera. Y esto sólamente lo conseguirá aquel que sea crítico de arte y artística de sus críticas"[62]. Con fines clarificadores, La Rosa continuó limitando el campo preciso de la crítica de arte, eliminando tecnicismos y pseudociencias auxiliares unas veces, y otras, arremetiendo con teorías historiográficas en cierta manera superadas pero aún con influencias, como la "crítica de los significados" propugnada por Hipólito Taine.[63]. Frente a los anacronismos de Taine, La Rosa , - a pesar de su impronta renovadora y aperturista-, se confesaba adicto a una idea de la Historia del Arte lineal, de un continuo devenir de mudanzas estilísticas: "*La actividad estética es una fuerza que se consume a sí misma. En los cuadros, cifra siempre de mentidas esperanzas, ese quehacer va dejando la impronta vital de los estilos. La sucesión de esos estilos de vida no es otra cosa que la Historia*"[64].

La Rosa no cesó de fustigar, en conjunto, a la pintura catalana exhibida de forma cotidiana en las galerías privadas, indicando la necesidad de una depuración en número y calidad y condenando el inmovilismo de la sociedad-instituciones-galeristas, y, en consecuencia, de los artistas cada vez más adocenados. Con carácter irónico expuso en breves puntos la historia de la pintura francesa desde el Impresionismo al Cubismo, pasado por "la época racionalista de la pintura", el impacto del psicoanálisis freudiano sobre los artistas y el cumplimiento de las teorías de Spengler en su *Decadencia de Occidente*. Este panorama de vanguardia exaltada y finalmente superada en el país vecino le inquietó hasta cierto punto, pero lo que llegó a alarmarle era el hecho de que la pintura catalana se convirtiera en una "colonia francesa", dándose lugar a situaciones de anacronismo y de dependencia.[65].

Incluso los paisajistas catalanes -Mompou, Bosch Roger, Potau, Vila Cañellas....-, tan ensalzados por la crítica de forma unánime, al haber sido considerados como uno de los grupos más homogéneos y creativos del período autárquico, no colmaron la ambición estética de La Rosa, quien los tachó de reiterativos, fieles a idénticas fórmulas y carentes de frescura, es por ello que en juicios

---

62 ROSA, Tristán La: "Arte y Artistas. Exposiciones de la semana. Epílogo a doscientos trece ensayos de crítica pictórica". op. cit.

63 A esta corriente historiográfica La Rosa la consideraba desfasada por los siguientes motivos: "*Hoy en día, el sociologismo tainiano es algo completamente desacreditado... entre aquellos que saben ejercer seriamente la crítica de arte. Taine cometió dos pecados de lesa crítica: uno, el darnos gato por liebre: es decir, no hacer crítica sino comentarios extrapletóricos; otro, ser el inductor, más o menos responsable, del mayor número de tonterías que sobre arte han podido escribirse*" (ROSA, Tristán La. "Arte y Artistas. Las Exposiciones de la semana. Breve ensayo acerca de la pintura de Soria Aedo". *La Vanguardia*, Nº 24270, 16 Junio 1944, p. 7).

64 ROSA, Tristán La: "Arte y Artistas. Pequeña historia de la pintura de Sunyer". *La Vanguardia*, Nº 24745, 27 Diciembre 1945, p. 3.

65 ROSA, Tristán La: "Arte y Artistas. Historia Breve de nuestra pintura". *La Vanguardia*, Nº 24275, 23 Junio 1944, p. 5.

críticos a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, en su edición de 1944, se apresuró a minimizar la importancia y supuesta calidad de las obras presentadas por estos artistas comparándoles con la fecundidad de los grandes paisajistas del pasado italiano, francés y español.[66].

Sin embargo, La Rosa se mostró contradictorio con sus convicciones y postura críticas en varios momentos. Hasta ahora le hemos visto como fustigador de banalidades en las salas privadas barcelonesas, deseoso de nuevos aires de renovación, enemigo de fórmulas estereotipadas, etc.., pero cuando ese mismo crítico juzga la vanguardia histórica, por un lado los justifica: *"Fueron fieles a su realidad, y por eso nos interesan. Pero lo que ellos hicieron no puede repetirse, ni tan siquiera tomarse como punto de referencia"*, y por otro lado, mucho más reaccionario, y a pesar de todo su sesgo de pretendida modernidad, no duda en afirmar: *"Pintar figuras deshuesadas y cubos es lo más archiconservador que puede hacerse. Y lo más audaz, lo más avanzado, copiar yesos, aprender a dibujar y asistir a las clases de cualquier escuela de Bellas Artes"*[67]. Como vemos la corriente "aperturista" de La Rosa no era tan diáfana como pretendía presentarse. ¿Dónde quedaban esos entusiasmos por la "nueva savia", los "frescos valores", etc.?. Es evidente que no estaba el panorama, -ni joven ni consagrado-, para grandes aclamaciones, pero el necesario impulso a las obras nuevas no fue una constante en La Rosa, a pesar de que con sus afirmaciones sobre el devenir artístico español en conjunto parecía presagiar un cierto tutelaje crítico de apertura. Aún más, La Rosa se puso al lado de las "fuerzas vivas" que propugnaban con fervor la vuelta a las "sanas" enseñanzas de la tradición y con ella el rechazo sistemático de lo no asimilable por el alma hispana y que había llegado casi a demoler los cimientos de Fe y Humanidad: *"La pintura euclidiana, racionalista, irreligiosa y deshumanizada es exactamente la que corresponde a esta pobre cultura socavada por el racionalismo francés, por el empirismo inglés y por el idealismo alemán* (...) *En la gran sinfonía de la pintura española, destacándose sobre una orquestación inigualable, desde el primer compás hasta el último acorde, siempre se han oído tres o cuatro motivos conductores. ¿Cuáles? Pues un insobornable apego a la realidad, un constante alejamiento de la abstracción, una tremenda palpitación humana y, sobre todo, una vivísima religiosidad"*[68].

Es un caso curioso el de Tristán La Rosa, comienza en 1942-43 en "La Vanguardia" a mostrarse crítico constructivo, interesado por la marcha artística europea y pesaroso por el retraso formal y estético de los artistas y el público en España, todo ello expuesto con mil sutilezas y

---

66 ROSA, Tristán La: "La Exposición Nacional de Bellas Artes. El paisaje". *La Vanguardia*, Nº 24427, 17 Diciembre 1944, p. 13.

67 Estas últimas palabras fueron dichas con motivo de la formación de un grupo denominado "de los ocho", integrado, entre otros, por María Girona, Ricardo Lorenzo, Juan Pala, Alberto Rafols Casamada y Vicente Rosell (ROSA, Tristán La. "Arte y Artistas. El grupo de los ocho". *La Vanguardia*, Nº 24997, 19 Octubre 1946, p. 4).

68 ROSA, Tristán La: "La Historia fugaz y lección perdurable". *La Vanguardia*, Nº 25092, 9 Febrero 1947, Portada.

razonamientos, para avanzar hacia un reaccionarismo entre simplista y escéptico según transcurrían los años, justo al contrario que la mayoría de los críticos que empezaron loando la tradición que veían recuperada por Franco y su Régimen y paulatinamente fueron moderando sus aseveraciones y modificando sus rígidos planteamientos.[69]. El propio crítico fue consciente de sus contradicciones e incluso las alentó, como una parte más de una humanidad tan deseada como compleja. Reconoció que un crítico debía tener pocas ideas, pero firmes, y más adelante confesó que ni siquiera debería poseer esas ideas sino mantener y desarrollar simplemente opiniones, que era lo que había hecho a lo largo de sus columnas en "La Vanguardia": *"es decir, ya que aquí criticamos, no ser tan tontos como el caballero Antonio Rafael Mengs, ni tan ciegos como el prócer Gaspar Melchor de Jovellanos, ni tan partidistas como el bohemiazo de Carlos Baudelaire. Que los tres escribieron de pintura y los tres, por aferrarse a sus ideas, se equivocaron sendas veces, pero de lo lindo. Entonces, ¿qué debemos hacer? Pues vivir, nada más que vivir, que ya es bastante"*.[70].

Menos confuso que La Rosa se mostró en "La Vanguardia" José Francés, Secretario Perpetuo del Círculo de Bellas Artes y con experiencia en la crítica de arte desde la primera década del siglo. Francés realizó los Resúmenes Artísticos Anuales de 1944, 1946, 1947 y 1948, haciendo extensos repasos de las exposiciones, las novedades bibliográficas, los congresos de críticos y arquitectos, etc. Muy cercano al sector falangista[71], consagró sus esperanzas a la irrupción de jóvenes artistas "sanos" y "vitales" para Francés debían realizar las grandes obras que la sociedad española se merecía y que no tuviesen el rubor de mostrarlas en los certámenes oficiales como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, e incluso se atrevió a desafiar el intervencionismo y el dirigismo artístico por parte del Estado y sus aledaños en la vida artística española: *"Lo que importa es desligarnos algo del compromiso histórico, arrancarnos de la tutela demasiado prolongada y no siempre ejercida por los capaces. Y esto, en España y en cuestiones artísticas resulta difícil"*, e incluso, se lamentó del uso habitual y las prácticas que los "grandes artistas" prodigaban en las Exposiciones Nacionales, prácticas que hacían de los artistas habituales un grupo de intrigantes a la caza y captura del galardón, que premiaba un arte repleto de tópicos y fiel a manidas recetas. No

---

69 Así, en 1947 el prestigioso pintor Manuel Benedito expuso en el Círculo Artístico de Barcelona y La Rosa aplaudió los celebrados retratos de la alta sociedad de mano de este artista con no muy sibilíneos argumentos: *"Ya sé que esto es una perogrullada, pero en pintura lo que realmente interesa es pintar bien y lo demás son cuentos. Un cuadro es bueno cuando está bien pintado y es malo cuando su ejecución es defectuosa. Ahora bien; lo que ocurre es que hay mil maneras de pintar correctamente y hasta con cierta genialidad. La prueba está en que el quehacer de todos los grandes artistas siempre ha sido algo tremendamente personal. Así pues, lo que en principio precisa valorar no es el sentido de la estética, sino la perfección con que tal estética ha sido seguida y creada"* (ROSA, Tristán La. "Arte y Artistas. Manuel Benedito en el Círculo Artístico". *La Vanguardia*, Nº 25170, 13 Mayo 1947, p. 6).

70 ROSA, Tristán La: "Arte y Artistas. Defensa de la contradicción". *La Vanguardia*, Nº 25253, 17 Agosto 1947, p. 4.

71 El Secretario perpetuo del Círculo de Bellas Artes organizó con Secciones de la Falange los sucesivos Salones de Humoristas, de periodicidad anual, durante la autarquía.

obstante, al contrario que La Rosa, José Francés consideraba a los artistas catalanes en su conjunto, como el grupo que más virtudes reunían para realizar un relevo a estas caducidades.[72].

En su visión del arte del pasado, Francés se acercó a un cierto concepto de "educación estética", y se insertó en la corriente crítica que a lo largo de la autarquía trataría de reivindicar la imagen que los críticos anteriores y presentes habían proyectado en el siglo XIX. Es por ello que recibió con grata sorpresa la inauguración de salas dedicadas a Darío de Regoyos y J.G.Solana, en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, y que figurarían a la altura de Pradilla, Muñoz Degrain, Rosales, Fortuny, etc.., con el propósito de rehabilitar *"el señorío espiritual"* de este siglo XIX.[73].

Ya dentro del siglo XX pocos artistas concentraron tantos ataques afilados o aplausos - estos últimos siempre moderados -, como Picasso, los primeros prodigaban en la prensa madrileña y sevillana, y los segundos eran comunes en la catalana. A Picasso se le incluía en "La Vanguardia" dentro del bloque de la modernidad del París de entreguerras, junto con los españoles Salvador Dalí (entonces en Estados Unidos), Benjamín Palencia, Francisco Bores, Miró y Juan Gris. Juan Ramón Masoliver, otro de los críticos de este diario, a finales de 1948, llamó la atención a sus lectores sobre un acontecimiento inaudito en estos años: la exposición de 27 litografías de Picasso en las barcelonesas galerías Layetanas. El hecho era cuanto menos sorprendente y Masoliver recalcó, una vez más, los valores puramente plásticos del pintor malagueño que le hacían convertirse en un genio referencial de su generación y de las venideras. La virtud que más destacó este crítico fue el alejamiento de la cámara fotográfica que hizo Picasso con su obra. Para Masoliver, el arte se independizó de la copia servil a los ojos de Picasso, ya que el arte para ser pleno y eficaz debía alejarse de la literatura y de la moralidad, para dedicarse de pleno a sus tres elementos principales *"arabesco, color, volumen (o mejor composición)"*.[74].

No así, desprovisto de carga política y moral, contempló y valoró a Pablo Picasso, el crítico de arte Eugenio d'Ors, -desde su tribuna "Estilo y Cifra" de este diario-, sino que en el malagueño volcó d'Ors su rabia por el abandono de España y también de la causa dorsiana realizada por un Picasso, triunfador en París y en el mundo entero. En la celebración de la primera Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte, en 1943, un miembro de la misma, José Eugenio de Baviera y Borbón, nombró como único representante al pintor Pedro Pruna, artista que permaneció

---

72 FRANCES, José: "Arte y Artistas. Esperanza en la gente nueva". *La Vanguardia*, Nº 24323, 18 Agosto 1944, p. 6.
73 FRANCES, José: "Sueño de un Museo posible". *La Vanguardia*, Nº 24842, 21 Abril 1946, p. 3.
74 MASOLIVER, Juan Ramón. "Arte y Artistas. Las Exposiciones de la semana". *La Vanguardia*, Nº 25680, 31 Diciembre 1948, p. 4.

fiel al Alzamiento Nacional y a lo que éste representaba durante la guerra y al final de la misma. El hecho produjo ciertas críticas en el mundo artístico madrileño y d'Ors salió al paso, justificando la calidad de la obra del artista y sobre todo su actitud moral y política demostrada durante estos años y para reafirmar aún más su postura, puso como ejemplo la "deserción traidora" de Picasso.[75]..

Como Vicente Aguilera Cerni sugirió en su libro *Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, frente al filósofo metido en cuestiones artísticas que llegó a ser Ortega, su opuesto, d'Ors, se presentó siempre como un crítico de arte que filosofaba acerca de fenómenos políticos, sociológicos o religiosos, en un intento de convertirse en un completo decálogo de Filosofía de la Cultura. En "La Vanguardia", d'Ors no cejó en su empeño totalizador para demostrar sus dogmatismos artísticos o para manifestar su desacuerdo con determinadas clasificaciones generacionales literario-artísticas: *"Si el historiador no logra ser, a la vez, sobre cada tema y en cada momento, un historiador de la cultura, la ilusión de la sustantividad de lo político le atrapará siempre en su s redes. Y ha sido indudablemente esta ilusión la que ha podido inducir a tan clara mente como la de D. Melchor Fernández Almagro, historiador de buen talante y gran talento, a separar -en artículo publicado aquí mismo-, la figura del Conde de Romanones de las señeras de su generación. Contradiciendo así una afirmación nuestra, que en aquella típicamente le incluía: a la vera de D. Ramón del Valle-Inclán en lo literario y de Ignacio Zuloaga, en lo artístico, reputados -creo que unánimemente ya- como incluidos bajo la etiqueta de "hombres del 98"*[76].

Para concluir con este representativo diario, señalar que otros críticos colaboraron de forma más o menos asidua en "La Vanguardia". Luis de Galinsoga, César González Ruano, Eugenio Montes, José María Junoy, etc. Galinsoga comentó la exposición de Ismael Blat en el Palacio de la Virreina de Barcelona en 1943, haciendo extensivo el juicio crítico artístico a las implicaciones ideológicas del Régimen y su lucha contra determinadas visiones de España.[77]. Por otra parte, el escritor César González Ruano comparó críticamente los artistas desaparecidos en 1945, José María Sert, José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga y Manolo Hugué[78].

---

[75] ORS, Eugenio d': "Colaboración de La Vanguardia. Estilo y Cifra. Pruna". *La Vanguardia*, Nº 24061, 14 Octubre 1943, p. 3.

[76] ORS, Eugenio d': "Estilo y Cifra. Introducción al estudio de Manolo Hugué'". *La Vanguardia*, Nº 24716, 22 Noviembre 1945, p. 7.

[77] Una de las visiones que se quería desterrar con respecto a nuestro país era su leyenda negra, que el director de este diario consideraba resumida en *"la política antiespañola" que aplicada a las artes: "ha envenenado, en cambio, a muchos artistas, sugiriéndoles, como rapsodia plástica de nuestras ciudades museales, el atormentado asunto de mojigangas y de aquelarres de pesadilla"* (GALINSOGA, Luis de. "Los hombres y los días. Un pintor de la escuela española". *La Vanguardia*, Nº 23866, 27 Febrero 1943, p. 1).

[78] GONZALEZ RUANO, César: "Sert o su ausencia". *La Vanguardia*, Nº 24721, 28 Noviembre 1945, p. 3.

IV.1.5 "Arriba España"

El "Arriba España" surge como una beligerante "Hoja de Combate de F.E. y de las J.O.N.S", en Pamplona y en 1936, pasando a subtitularse el 1 de Mayo de 1937 "Primer Diario Nacional Sindicalista", bajo la Falange, con Fermín Izurdiaga y Angel María Pascual, como directores. La información artística no es tan abundante como en los periódicos señalados hasta el momento, sin embargo, es muy importante la visión que del devenir artístico tienen los críticos de este diario en el "santuario falangista" que era la ciudad de Pamplona, con respecto a los casos madrileño y barcelonés, pero sobre todo mirando a la más cercana, -y bastante viva-, Bilbao.

Al igual que el resto de los diarios consultados, "Arriba España" no establece un seguimiento artístico durante la guerra, reduciéndose sus informaciones sobre el tema a la devastación de los monumentos, museos y edificios, a la condena de las actividades de los "rojos" en la Exposición Internacional de París de 1937, a las propuestas para la nueva arquitectura imperial, etc..En realidad, el "Arriba España" no posee una sección específica de seguimiento artístico, establecida de forma arraigada como en los casos que hemos visto anteriormente. Su información artística es un tanto dispersa y carente de racional organización, aunque ello no quiere decir que no pusiera "al día" sobre los acontecimientos artísticos puntuales como la Exposición de Arte Aragonés, celebrada en Bilbao en 1943, los Domínguez Bécquer en la sevillana galería Velázquez en 1944, los Artistas Navarros en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona en ese mismo año, etc... Sin embargo, esta información se halla muy centrada en las capitales norteñas,a pesar de que existiera en 1941, muy efímeramente, una sección denominada, desempeñada por Carratalá Guillot y que se encargaba de informar sobre los hechos artísticos más sobresalientes y de posible interés para los lectores del diario, como las Exposiciones de Educación y Descanso, la de Imaginería y Forja organizada por la Obra Sindical de Artesanía .... y las individuales de Teodoro Ríos, Isaac Díaz Pardo y Angel Ferrant.

La presunción y el vibrante tono de desafío fueron constantes durante la guerra en las páginas de "Arriba España", el Sindicato Español Universitario concentró las aspiraciones de una juventud que trataba de imponer órdenes cuartelarias . La superación de los elementos disidentes se haría a través del clarísimo lenguaje de las pistolas y también mediante los libros, en una carrera hacia la resurrección de lo que se creía la "verdadera" España: "*Hemos nacido para ser los mejores. Tenemos por misión crear una unidad en lo universal para nuestra Patria y dignificar a toda esta generación sin fe y sin destino. Por lo tanto, lo mismo que fuimos los primeros en la acción, tenemos que ser los*

primeros en el estudio. Lo sabemos y lo cumpliremos, como un servicio más, como una misión más que la Patria nos ha encomendado"[79]

Pasando a analizar las corrientes críticas dominantes de este diario pamplonica, hay que partir del carácter mesiánico que en todo momento dominó en sus páginas. Angel Dotor, su crítico más significativo,-oficial en este periódico desde 1946 y con apariciones esporádicas con anterioridad-, no dejó de señalar la hora única en que se creía que vivía España, hora que partía de cero en la guerra civil y que aspiraba a los máximos laureles, dentro y fuera de sus fronteras, conducida por su Caudillo. Para los críticos de este diario, el arte, el arte "auténtico" y "español", no podía ni debía escapar a estos designios, aportando un carácter dinámico que traería consigo un orden nuevo, tanto humano como social.[80]. Pero a pesar de la rotundidad con la que se trataba de afirmar las posibles excelencias del arte plenamente hispánico, Dotor miraba como modelo ideal al que tender en esta reconstrucción de valores, nada menos que al arte clásico griego y también al romano, al que se veía como cimiento de la civilización europea y de una España que se mostró simpatizante con la Italia mussoliniana de los primeros años cuarenta.

Por otra parte, el "Arriba España", de signo plenamente falangista, aspiraba a la ascensión de un artista al que veía enraizado en el "ser español y eterno", estableciendo de forma taxativa la postura de Falange con respecto al arte y sus artífices.[81]. Fascinados por el impulso fascista en Italia y su culto a las grandes concentraciones, a las juventudes en plena forma física, etc., en detrimento de la vida intelectual y literaria que se consideraba peligrosa para todo régimen totalitario, la Falange trató de encontrar un elemento de cohesión para el pueblo español, que pudiera competir sin desventaja con aquellos países a los que admiraba y secretamente envidiaba.[82].

El Marqués de Lozoya hizo oír su voz en el "Arriba España" para definir con más precisión lo que debería representar para el nuevo Estado la palabra cultura y enseñar los modelos

---

79 "Biblioteca Universitaria Imperial". *Arriba España*, Nº 409, 26 Noviembre 1937, p. 3.

80 DOTOR, Angel: "En esta hora nuevo sobre la perennidad del arte". *Arriba España*, Nº 1635, 28 Febrero 1941, p. 1.

81 Se leía como consignas lanzadas a los profesionales del arte: *"Los artistas de la Falange deben iniciar la incorporación de todos los grandes temas humanos, históricos y religiosos, en la técnica más depurada de sus pinceles. Poner de acuerdo su mano con su espíritu, que a su vez recogerá el espíritu del presente histórico. (...). El arte español entrará a servicio de Dios y del César. Y esto, es todo lo contrario del Arte al servicio de la Propaganda que propugna el marxismo"* ("Las artes al servicio de Dios y del César". *Arriba España*, Nº 411, 28 Noviembre 1937, p. 3).

82 Falange pretendía volver a imponer la Hispanidad que era entendida como comunidad, fidelidad, jerarquía, interés por el pueblo y poder unificador. En este panorama lo muscular y lo primigenio, *"que es raigambre y estilo"* se impondría sobre el "producto" ofrecido por intelectuales, filósofos y políticos (BENEYTO, Juan. "Lo gótico y lo barroco". *Arriba España*, Nº 378, 21 Octubre 1937, p. 3).

paradigmáticos a los que había que tender.[83]. Todos los críticos y pensadores de Falange y fuera de ella, coincidieron en afirmar que la causa de los grandes males en que se vio postrada España hasta el estallido de la guerra civil había que rastrearla en la llegada del Enciclopedismo francés del siglo XVIII que para ellos era factor de desestabilización y descreimiento entre los pensadores españoles y, en consecuencia, extensible en sus acciones al pueblo fácilmente manipulable. Para estos críticos, esta importación francesa se extendió en sus efectos hasta la España republicana, a la que se veía a la deriva y que pervirtió a los más desvalidos.[84].

Este inminente retorno a las enseñanzas del pasado se debía interpretar con ciertas precauciones, mientras que los "ABC" madrileño y sevillano trataron de estimular el retorno a la imaginería religiosa polícroma de los siglos XVII y XVIII, "La Vanguardia" reivindicó un siglo XIX tan denostado y "El Alcázar" cantaba las conquistas artísticas y culturales del siglo de Oro, el "Arriba España" no se conformó con modelos imitativos concretos y condenó, en apariencia, la vuelta a lo antiguo: *"Todo tiempo pasado fue bueno en su tiempo, precisamente cuando se le quiere exhumar al cabo de los años resulta tan incómodo y difícil como llevar una momia entre las prendas cotidianas"*[85]. Más dinámica y demoledora, esta organización política gustó de arrasar con viejos esquemas tan en boga en estos momentos, en que más que nunca parecían urgir símbolos culturales-artísticos, cuando habían sido destruidos los no tolerados por el nuevo orden: *"La Falange no quiere románticas miradas hacia atrás, ni vivir en arqueologías pegajosas. Siempre hemos proclamado nuestra hostilidad hacia el apego culto a ciertos estilos artísticos, a cierto teatro renaciente, a cierto regusto ochocentista que perdura difuso entre los ímpetus de la reconstrucción de una auténtica España. Cada tiempo debe tener un espíritu totalitario, no vivir de recuerdos. Y si se reduce a esto, es que no tiene capacidad creadora, y como las formas viejas murieron ya, apenas perdida el alma de su propia época, este tiempo que las adoptó anacrónicamente permanecerá en la Historia como una sombre sin huellas, como una comedia o una retreta de farolillos, disfraces y alegorías"*[86]. Era un error el retorno al pasado, pero un acierto era el recuperar lo "eterno", que para la Falange fue la Artesanía, el gremio, el maestro de taller, el buen oficio, la dignidad del austero trabajo a mano, que debía generar un paraíso doméstico, y que ampliado podría llegar a redimir a una nación, afanosa en sus quehaceres cotidianos . La Falange, tan poco apegada a las melancolías según sus propias declaraciones, incurría en una de ellas, ignorando el mundo circundante heredero de la revolución industrial y en plena ebullición para

---

83 El concepto de cultura que se deseaba imponer descansaba sobre los pedagogos españoles del Renacimiento y sobre todo en el pensador Juan Luis Vives..

84 Entre los más "desvalidos" se encontraban los obreros y los campesinos, que al poseer algunos de ellos *"algún comenzó de avidez intelectual"* no encontraron a su alcance en la pasada República nada más que *"periódicos impíos"*, los cuales *"pervertían"* sus ideas. El Marqués de Lozoya prefería ante esta "fácil" manipulación de las "mentes simples" el que éstas hubieran quedado analfabetas, evitándose el peligro de su "rebeldía".

85 "Artesanía". *Arriba España*, Nº 1574, 18 Diciembre 1940, p. 1.

86 Ibidem.

refugiarse en un idílico mundo artesanal, tan cercano a lo que ya habían hecho un William Morris y su "Arts and Crafts" en Inglaterra, que tan ignorado sería por los críticos y escritores de esta época.

Por último, el beligerante "Arriba España", ¿qué acontecimientos artísticos destacaba en sus páginas de contenido doctrinario tan intenso? Una exposición que tuvo especial relieve en el "Arriba España" fue la Nacional de "Estampas de la Pasión", celebrada en el Círculo de Bellas Artes, en 1942, con la participación de Mariano Benlliure, Irurozqui, José Luis Vega, etc., y sirvió como motivo para abordar un tema caro a la crítica franquista y a los sectores falangistas: la resurrección de la imaginería polícroma religiosa, con la cofradía de Cruzados de la Fe, en Madrid, como uno de sus principales defensores e instigadores[87]. El resto de la información dedicada a las Exposiciones Nacionales como las de Bellas Artes de Madrid y Barcelona, se limitaba a registrar la inauguración por el Caudillo y las personalidades asistentes al acto, salvo cuando hacía el seguimiento de las mismas Carratalá Guillot. A partir de 1946 fue Angel Dotor , miembro de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, se centró, en su gran mayoría, sobre novedades bibliográficas, en una sección esporádica llamada "*Libro abierto*".[88]

Esporádicamente aparecieron varias figuras importantes en este periódico: José Camón Aznar, Eugenio D'Ors, Rafael Sánchez Mazas, etc. El primero, recién acabada la guerra, en Junio de 1939, en su más alto grado de apasionamiento, vio una España católica a ultranza, dueña de una tradición de Reyes místicos y nobles guerreros, recuperada tras un breve paréntesis catártico, y sus elogios a la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria le sirven como expresión de búsqueda de lo que se quería como un estilo auténtico para España, cuya esencia se encerraba en la imagen de Cristo aglutinadora del nuevo orden de las artes.[89]. Más adelante, en 1946, Camón aparecía de forma más moderada y juzgando la obra de José Gutiérrez Solana expuesta en la Segunda Exposición Antológica de la Academia Breve, en la galería Biosca de Madrid.[90].

Eugenio d'Ors participó en un única ocasión en "Arriba España", bajo su sección "*Estilo y Cifra*", tal y como hemos visto en "La Vanguardia". En esta ocasión, el tema se refería a las

---

87 ANGULO, Enrique de: "El resurgir de la imaginería española". *Arriba España*, Nº 2046, 14 Abril 1942, p. 3.

88 En esta sección se daba cuenta de la actividad editorial italiana con la labor de L'Unione Tipografico Editrice Torinese y la española con las colecciones "Laus Artis Hispaniae" y "Las cien mejores obras de arte español", junto con la aparición de obras de estudio dedicadas a la pintura española por Gómez Moreno, Francisco Javier Sánchez Cantón, el Marqués de Lozoya, etc. El II Centenario del nacimiento de Goya, en 1946, atrajo también su atención y a labó la iniciativa de la barcelonesa editorial "Tartessos" al publicar un conjunto de dibujos del maestro para su difusión, hecho que no se había producido desde que en 1928 saliera a la luz los *Grabados y Litografías de Goya*.

89 CAMON AZNAR, José: "Exposición de Vitoria. Arte nuevo. Arte apostólico". *Arriba España*, Nº 1006, 7 Junio 1939, Contraportada.

90 CAMON AZNAR, José: "El arte de Solana". *Arriba España*, Nº 3209, 3 Marzo 1936, p. 5.

catedrales españolas, símbolo de la unidad religiosa del Medievo que servía al crítico para defender sus comparaciones estético-políticas y salvar de la criba a los coros barrocos[91].

Rafael Sánchez Mazas, al igual que d'Ors, colaboró con un artículo en el "Arriba España", para afirmar el final de la arquitectura novecentista y humana, vencida por el racionalismo de Le Corbusier y concepto "puro" de belleza[92]. Poco abundante también, Francisco Pompey insertó estudios sobre Valdés Leal y Murillo, actualizando la polémica comparación entre la visión, realizaciones y defensores de ambos artistas[93] y realizó el comentario técnico de la obra velazqueña "La venerable Madre Jerónima de la Fuente", que ingresó en el Museo del Prado a finales de 1945[94].

IV.1.6. "Destino"

En 1937 nace en Burgos el semanario "Destino" por mediación de Ignacio Agustí y Juan Ramón Masoliver, semanario que pasó a publicarse en Barcelona, a partir de 1939, por la Delegación de Prensa y Propaganda, y como señala Francisco Calvo Serraller *"fue perdiendo su carácter politizado para adquirir cierta calidad como revista de comentario histórico, literario y artístico y también político"*[95]. Sin embargo,. en 1939 Buenaventura Bassegoda arremetió contra la provisionalidad y el carácter efímero de las construcciones arquitectónicas de las Exposiciones Internacionales, aludiendo a la reciente edición parisina de 1937 y a la persistencia de numerosos anacronismos de arquitectura de "cartón-piedra" en la propia Barcelona. Haciéndose eco de la fascinación por las grandes masas que el Fascismo había manipulado intensamente y que se presentaban como modelos para imitar y superar, Bassegoda, dedicó su reflexión a los objetivos propagandísticos que el nuevo Estado planteaba a sus arquitectos[96]. A pesar de la reducida vida de los pabellones expositivos, se debía exigir a sus autores elementales.

José María Junoy comenzó muy pronto a colaborar en "Destino" y en esos primeros años se dedicó a la labor de expurgo y rehabilitación de las glorias de ejemplos del arte español del

---

91 ORS, Eugenio d': "Estilo y cifra. En las catedrales españolas". *Arriba España*, Nº 1637, 2 Marzo 1941, p. 1.
92 SANCHEZ MAZAS, Rafael: "Decadencia del esteticismo". *Arriba España*, Nº 3203, 24 Febrero 1946, p. 5.
93 POMPEY, Francisco: "Crítica. Valdés Leal y el eclecticismo". *Arriba España*, Nº 2918, 25 Marzo 1945, pp. 3 y 4.
94 POMPEY, Francisco: "Un nuevo Velázquez en el Prado". *Arriba España*, Nº 3148, 21 Diciembre 1945, pp. 3 y 6.
95 CALVO SERRALLER, Francisco. *España, cincuenta años de vanguardia, 1939-1985.*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985. p. 116.
96 BASSEGODA, Buenaventura: "Arquitectura de quitapón". *Destino*, Nº 5 Agosto 1939, p. 3.

pasado, como Zurbarán, el Greco, Ribera, Gregorio Fernández, etc.. A estos artistas se les hacía espejo de las cualidades del alma española, se estudiaba su biografía, se aportaban nuevos datos que clarificaban tal o cual obra y sobre todo se trataba de legitimar las nuevas conquistas artísticas de la España de Franco a través de su mirada a la tradición más española, como el sublimado Greco[97].

De la misma manera que se delimitaba y ensalzaban las bondades o defectos "permitidos" de las grandes figuras del arte español del pasado, "Destino" trató de poner en su lugar a los maestros del arte contemporáneo, nacidos fuera de España, como en el caso de Paul Cezanne, del cual se hacía una "historia pedagógica" que intentó despejar el terreno de vanas críticas y peores interpretaciones que podían hacer mella entre críticos, artistas y aficionados en el suelo español. Cezanne era considerado el padre de toda modernidad, su depuración formal y la reducción a esquemas compositivos muy precisos que permitían ciertas incorrecciones secundarias en aras del armazón interno de la obra, complació a más de un seguidor y antes de que estos fuera legión, "Destino" lanzó la advertencia: "*Pronto cuidaron de franquearlo teorizantes e innovadores, y allí se precipitó la infinita turbamulta de los que, incapaces de las modestas pero firmes virtudes del maestro de Aix, buscaron amparo en sus defectos para paliar los propios, hasta llegar al desbarajuste que todos hemos tenido harta ocasión de contemplar*"[98].

Se trataba de encontrar los cauces de un arte que se quería "sano" y "normal", de vuelta de las vanguardias . Pocas publicaciones, de 1939 a 1942, justifican la existencia de las vanguardias históricas, ya que se vivió una corriente generalizada de desprecio y condena hacia las obras y figuras del Surrealismo, el Dadaísmo, el Expresionismo, el Cubismo, e incluso el Impresionismo, salvándose de la quema, por obvias razones, el Futurismo y su principal representante, Marinetti. Para la crítica en general había que retomar el orden del buen hacer, decir y mostrar. En estos momentos el mayor halago que podía escuchar un artista era el que en su trayectoria plástica nunca había sucumbido ante las vanguardias.[99].

Cada generación debía escoger y elaborar su propio lenguaje artístico, según los críticos del momento, y estos mismos escritores se preguntaban llenos de incertidumbre por las rutas que elegiría el arte de la España recién salida de la guerra. Una denuncia a los vicios de la situación actual era inadmisible desde los puntos de vista éticos y propagandísticos que el Régimen se sentía en la obligación de inculcar y una evasión muelle y suave parecía resultar igualmente irrealizable por su

---

97 JUNOY, José María: "El Greco". *Destino*, Nº 124, 2 Diciembre 1939, p. 10.

98 CIRUELO, Pedro: "El centenario de Paul Cezanne". *Destino*, Nº 111, 2 Septiembre 1939, p. 6.

99 Así, el pintor catalán Santasusagna, que expuso en La Pinacoteca de Barcelona, en 1939, sirvió a *Destino* como imagen modélica de artista, afanoso y concentrado en su labor. ("Santasusagna y su Exposición de pintura en La Pinacoteca". *Destino*, Nº 118, 21 Octubre 1939, p. 10.)

alejamiento de las consignas establecidas. Si no se podía reflejar lo que rodeaba a los artistas desarrollando un estadio social del arte, ni recluir el lenguaje plástico en cenáculos, ni se podía encontrar inspiración en los caminos abiertos por la vanguardia, ¿qué es lo que les restaba a los artistas y teóricos del arte que permanecieron en España durante la autarquía?. Bien es verdad que poca cosa: el retorno a una tradición vivificada, que por otra parte no agradaba a algunos sectores como al falangista, más dinámico y constructor-teorizante, pero que sin embargo, suponía una idea muy extendida entre las gentes y los estudiosos..[100].

En 1940, Joan Teixidor comienza a conducir la sección artística titulada "*En el taller de los artistas*", hasta Mayo de 1941, Sección donde se centraba, casi de forma exclusiva, la información sobre el hecho artístico del semanario "Destino". Esta sección se desarrollaba a modo de entrevista personal, en el estudio de los artistas estudiados y generalmente versaba sobre su actividad plástica de ese momento preciso, las preferencias artísticas de los pintores o escultores señalados y ciertas opiniones relativas al acontecer artístico actual. Maria Llimona, Miguel Villa, Ramón Alsina, R. Opisso, Durancamps, Vila Puig, José Gutiérrez Solana, Aliseris, Manolo Hugué y un largo etcétera ocuparon la atención de este crítico. Es muy interesante adentrarse en las palabras de los artistas y sorprender sus definiciones sobre el papel del artista, que por ejemplo para el escultor José Clará era el siguiente: *"El artista debe ser un hombre capaz de ver a la naturaleza con interés creciente. Enamorarse de ella. Tiene que llevar la belleza dentro, y en este caso, la hallará en todas partes"*[101]; el desarrollo de determinados conceptos historiográficos artísticos como la noción de estilo, concebida por Alfredo Sisquella con una modernidad racional sorprendente: *"La diversidad de épocas, de sentimientos e ideas, da lugar a lo que llamamos estilo. Pero un estilo es algo más que una serie de características formales que tienen exclusiva aplicación al arte. Estilo es una forma de sentir, pensar y vivir"*[102]; sus posturas ante fenómenos plásticos relativamente recientes como el Impresionismo y en relación a los lenguajes actuales, como la representada por Francisco Serra: *"La lección del Impresionismo cogida por el lado más cómodo es la solución del mínimo esfuerzo* (...) , *temo tanto las extravagancias de los incontrolados de la pintura, como ciertas opuestas tendencias pictóricas que huelen terriblemente a*

---

100 Ante estas interrogantes la revista lanzaba un mensaje de cierta esperanza y precaución por la prontitud del momento histórico: *"Es prematura hablar y vaticinar, porque cometeríamos una grave falta de delicadeza si acentuásemos la soledad artística que nos rodea. Confiamos ver pronto una plástica que sea como envoltura firme de las ideas y sensaciones que forman el ámbito de esta generación. Modo y moda es lo que importa, no técnicas de antes aplicadas ahora al tema patriótico. En este sentido hay que rechazar la rutinaria improvisación sobre asuntos de actualidad. Como pintan o esculpen los jóvenes y no que tema eligen como motivo de su producción, es realmente lo que debe interesarnos"* (MOYA HUERTAS, M. "Desde Madrid. El arte y el Museo". *Destino*, Nº 133, 3 Febrero 1940, p. 6)

101 J.T.: "En el taller de los artistas. Con José Clará". *Destino*, Nº 139, 16 Marzo 1940, p. 9.

102 J.T. : "En el taller de los artistas. Con Alfredo Sisquella". *Destino*, Nº 160, 10 Agosto 1940, p. 11.

cadáver. Soy absolutamente tolerante con todas las tendencias con la única condición de que me emocionen"[103], etc.

A veces, las opiniones de estos artistas ponían en evidencia los males de la vida artística española de la postguerra, tales como el localismo, la falta de comunicación entre los artistas de toda España y la falta de conexión entre las políticas culturales provinciales o, incluso, la inexistencia de las mismas.[104]. En otras ocasiones, denunciaban el anacronismo de instituciones artísticas obsoletas ante el devenir artístico, como Luis Mercada que expresaba la necesidad evidente de nuevos centros docentes, que paliaran tanta medianía entre los artistas actuales.[105].

En otros momentos, las entrevistas de esta sección de Teixidor, conducían a cierta postura comprometida por parte de unos artistas desengañados de las vanguardias y decepcionados ante la ausencia de una política artística-cultural guía de "desarraigados" y confundidos, tal y como se deja entrever en las palabras de Manuel Humbert: *"Estoy cansado de preocuparme por los pintores de todos los países, y después de mi viaje espiritual volverme a casa no representa esfuerzo alguno. Lo único que falta es encauzar este movimiento y propagarlo (...) Es lástima que continúe una política de ahogo y que muchos consideren aún que el mundo se termina en la Puerta del Angel. Debe influir, en este abandono el hecho de que la pintura permite a todo el mundo ganarse la vida (...) Ahora corremos el peligro que se reproduzca un optimismo falaz con el subsiguiente desaliento. Y todo esto por falta de orientación en nuestra vida artística, lo cual impide que los valores se organicen en una jerarquía menos inestable y, por tanto, mucho más eficiente"*[106]. El hecho es que mientras que M. Humbert pensaba en Barcelona como una de las pocas ciudades artísticas del mundo, tanto por su fluir expositivo como por la calidad de sus expresiones plásticas, el centralismo del Franquismo trataba de minar el relativo protagonismo de la ciudad condal, limitando así su proyección artística en Europa y América, en beneficio de una cultura artística impuesta desde el Madrid de postguerra. Por ello, el seguimiento artístico de lo que acontecía en Barcelona es relativamente escaso en la prensa madrileña, y casi nulo, en la sevillana o en cualquier otro punto español y para llenar esta laguna, los periódicos de órbita catalana como "La Vanguardia" y el semanario "Destino" se hicieron exhaustivos a la hora de lanzar y encumbrar a sus artistas y obras.

---

103 J.T.: "En el taller de los artistas. Con Francisco Serra". *Destino*, Nº 141, 30 Marzo 1940, p. 9.

104 En este sentido, el pintor catalán José Puigdéndolas fue taxativo: *"Creo que no de los grandes males de nuestra pintura es su limitación a unas determinadas comarcas, (...). Entre nuestros artistas existe poca curiosidad y esto provoca un aislamiento lamentable. Los artistas madrileños y los artistas barceloneses se desconocen totalmente"* J(.T. "En el taller de los artistas. Con J. Puigdéndolas". *Destino*, Nº 152, 12 Junio 1940, p. 9).

105 J.T.: "En el taller de los artistas. Con Luis Mercadé". *Destino*, Nº 159, 3 Agosto 1940, p. 11.

106 J.T.: "En el taller de los artistas. Con Humbert". *Destino*, Nº 166, 21 Septiembre 1940, p. 11.

En otro sentido, las entrevistas de Joan Teixidor sirvieron, en algunas ocasiones, como ciertos procedimientos catárticos que se les ofrecían a los artistas para hacer pública confesión de lo que se veía como errores pasados, -que generalmente se achacaban a la atmósfera que envolvía con anterioridad a la guerra a los artistas-, y hacer profesión de fe a nuevos derroteros que se creían más "saludables" y aceptados. [107]. Dentro de esta misma corriente, los artistas entrevistados manifestaban un cierto concepto de deber ético hacia las nuevas generaciones de artistas, a las que se habría de advertir sobre los posibles males de las vanguardías, propugnando una postura de alejamiento con respecto a las mismas.[108].

De colaboración intensa en el plano artístico habría que calificar la columna informativa y crítica *"Las Exposiciones y los artistas"* también de Joan Teixidor, en este semanario, desde 1940 hasta 1948, dentro del período consultado en esta tesis. Si un Tristán La Rosa, en "La Vanguardia", al hacer el seguimiento artístico cotidiano, no se detenía en exceso en las exposiciones individuales y colectivas, Teixidor representó una postura más analítica, minuciosa, crítica y....comprometida.. Para este crítico, gran parte de los males que sacudían el panorama artístico español procedían de una falta de información y de una ausente educación estética de las masas. Teixidor al detenerse en la obra del joven pintor Santasusagna alabó las virtudes que se dejaban asomar en sus primeros lienzos, lamentándose al mismo tiempo por el escaso nivel de percepción que provocaría este artista entre un público no preparado.[109].

Sensitivo ensayista, Teixidor superaba las fórmulas de la crítica artística del franquismo, limitadas a una descripción secuencial de exposiciones. Teixidor realizó en sus artículos su propia "filosofía de la cultura", conectando el universo literario con el artístico y extrayendo consecuencias filosófico-artísticas y enseñanzas estéticas. Los artículos que dedicaba a figuras individuales de artistas generalmente eran concebidos con una primorosa prosa pulida y sugeridora de imágenes plásticas, no exentas de un gran subjetivismo, y en este sentido merecen destacarse las palabras de admiración del escritor hacia el escultor José Clará: *"Lo único que le interesa es la*

---

107 *Este fue el caso de Muntané, el cual mostró claramente esta reacción y la vuelta hacia las* "buenas maneras" y enseñanzas de la disciplina académica: *"Nuestro artista pertenece a una generación que si vivió momentos de excesiva libertad artística, ya no podía considerarse como aurora y rectora de la misma. Artistas un poco más viejos fueron los claros exponentes de una situación anárquica sin precedentes en los anales de la Historia del Arte. (...). Creo que la gran falta de nuestro arte ha sido esta provocación constante al autodidactismo, sin comprender que no es digna de consideración la personalidad de un artista que no sepa desprenderse de la coacción de su maestro".* (J.T. "En el taller de los artistas. Con Muntané". *Destino*, Nº 171, 26 Octubre 1940, p. 11).

108 Tales eran las inmediatas miras de un Durancamps: *"Creo que nuestra primera obligación es liberar a la juventud de esta opresión intelectual de las ideas sin correspondencia de vida que además de quitarle todo pensamiento sano y constructivo, les empuja a las peores decadencias intelectuales y morales".*(J.T. "En el taller de los artistas. Con Durancamps". *Destino*, Nº 172, 2 Noviembre 1940, p. 11).

109 J.T.: "Las Exposiciones y los artistas. El gran arte de los Belenes". *Destino*, Nº 232, 27 Diciembre 1941, p. 11.

palpitación inmediata de la materia, su sacro temblor, lo que tiene de presente e inminencia (...) *El viejo canon se enriquece hoy con una vívida y palpitante tensión de obscuras rías de sangre que si no aparecen en la superficie se adivinan más allá de la forma, dictando imperativas leyes. Es ello profundo sello de modernidad, occidental e incluso cristiana manera de revitalizar la gracia antigua*"[110]. Para Teixidor el artista, y en consecuencia el crítico de arte, debían estar inmersos en la riqueza y plenitud de su savia artística, desligados de preocupaciones morales, éticas y mucho menos políticas, al contrario de lo propugnado por la Falange que, como ya vimos en el diario "Arriba España", debía sentirse comprometido con el Régimen y ser un elemento más dentro del engranaje de la jerarquía.

Barcelona durante los años 1942-43 parecía vivir una fiebre de producción artística, que mediante las numerosas exposiciones de las galerías privadas y la proliferación de artistas y aficionados, se trataba de recuperar el tiempo vacío de estos certámenes que supuso la llegada de la guerra. Por una parte, "Destino", en la misma línea que "La Vanguardia", daban referencia de inauguraciones y desarrollos expositivos, y, por otra, se recomendaba un necesario "escamondo" en las mismas como aconsejó Tristán La Rosa en el diario barcelonés. La prensa se hacía eco de lo que parecía una creciente ansiedad por la creación, que no admitía la reflexión y detenimiento que exigían el proceso creador. "Destino" señalaba que esta prisa acortaba o eliminaba incluso la formación de los artistas y éstos no se conformaban con un mediano pasar, sino que también reclamaban su cuota de reconocimiento[111].

Teixidor fue el encargado en "Destino" del seguimiento y valoración de las Exposiciones Nacionales que se realizaron en Barcelona, durante los años 1942 y 1944.[112]. Si la escultura en estas exposiciones nacionales contaba con el decidido apoyo de la crítica, no así la pintura fue tan positivamente considerada. Teixidor hizo extensiva la vacuidad de los temas, técnicas y expresiones de la pintura a las obras seleccionadas por los Jurados oficiales de las Exposiciones Nacionales. Para el crítico, los males que afectaban a lo exhibido eran los mismos que los advertidos

---

110 J.T.: "Las Exposiciones y los artistas. José Clará". *Destino*, Nº 239, 14 Febrero 1942, p. 11.

111 Teixidor para remediar esta situación recomendaba: *"En Barcelona hay muchas salas, pero pocos marchantes. Con menos salas de exposiciones y con dos o tres marchantes más de categoría, nuestro arte podría aspirar a una expansión y una significación que ahora le faltan"*.

112 Aprovechó esta oportunidad para llamar la atención sobre géneros artísticos desprestigiados hasta el momento y tan reivindicados por la cultura autárquica, tal era el caso de la imaginería polícroma, modelo que se creía excelente para la escultura española: *"Las necesidades a llenar en este campo nos hacen ver con simpatía los intentos para elevar la dignidad de un género que, incomprensiblemente, ha sido abandonado tantas veces en manos de escultores de cuarta fila, cuando no a una manufactura industrial cualquiera. La maravillosa tradición imaginera española puede representar un norte perfecto para nuestros escultores, siempre que adviertan lo que va de un siglo a otro, lo que media entre una sensibilidad pretérita y la actual"* (J.T. "Las exposiciones y los artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. II. Sección de escultura". *Destino*, Nº 385, 2 Diciembre 1944, pp. 14 y 15).

en las galerías privadas,es decir, la vulgarización de la pintura a través de una *"grandilocuencia aparatosa"*.[113].

Sin embargo, no todo el universo artístico barcelonés se presentaba así de sombrío. Barcelona acogía el grupo constituido por Rogent, Fin, Fabrá y Vilató, de los que se esperaba actuasen como revulsivo en el espectáculo demasiado sosegado de la pintura del momento. Estos cuatro artistas poseían *"aquel fermento de vivacidad e incluso agresividad, cuya ausencia habíamos deplorado"*. "Destino" y Teixidor consideraron a estos artistas, -independientemente de sus propias trayectorias artísticas-, como un deseable producto que en parte fue producido por la influencia europea, y más concretamente la francesa, a través de las exposiciones de pintura francesa contemporánea que acogió Barcelona en los primeros años 40.

Por otra parte, Teixidor, al igual que otros muchos críticos de arte, se encontraba apegado a corrientes historiográficas formalistas, aunque sin llevar a cabo un exhaustivo pero limitado método morfológico. Para este crítico una obra de arte siempre y en todo momento era una forma y la plenitud artística se obtendría según el artista tuviera mayor o menor fortuna a la hora de aunar su pensamiento-proceso creativo con el resultado final-obra concluida: *"La forma es la ley, el molde. Sin ellas las cosas no son, como no existe río sin cauce, y lo que llamamos fondo en arte, sólo existe cuando llega a ser forma"*[114].

Otros críticos participaron en la confección de "Destino", aunque entre todos ellos se extiende una línea común de moderación y crítica negativa, -en la mayoría de los casos-, ante el fenómeno plástico actual y la atonía de los "conductores" intelectuales-artísticos. Entre éstos, Enrique Azcoaga se sumó al grupo que comentó de forma positiva la irrupción de la Academia Breve de Crítica de Arte, con su creador Eugenio d'Ors y sus Salones de los Once.[115]. Madrid comenzó a atraer a los críticos de este semanario que comentaron las exposiciones celebradas por la Academia en la galería Biosca. Parecía que se asistía a un momento creativo a nivel del artista plástico y de los escritores y críticos que juzgaban a aquél. .

El escritor, ensayista y también pintor, Rafael Benet dedicó numerosos artículos a "Destino" , durante el año 1943, en línea con Enrique Azcoaga y Joan Teixidor. Especialista en Velázquez, Rafael Benet aportó una nueva visión del artista al relatar hechos anecdóticos y aportar

---

113 TEIXIDOR, Joan: "Las exposiciones y los artistas. La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. III. Sección de pintura". *Destino*, Nº 386, 9 Diciembre 1944, pp. 14 y 15.
114 TEIXIDOR, Joan: "La huella de la tradición". *Destino*, Nº 433, 3 Noviembre 1945, p. 22.
115 AZCOAGA, Enrique: "Las exposiciones y los artistas. La Academia Breve de Crítica de Arte y el "Salón de los Once"". *Destino*, Nº 313, 17 Julio 1943, p. 11.

nuevos datos sobre el pintor sevillano. Benet recreó leyendas en torno a la vida de Velázquez, a veces recayendo incluso en posturas propias de la historia ficción. Tremendamente literario y sugestivo, Benet pintó un universo histórico-artístico donde se cruzaban y saludaban las sombras de *Tiziano, Velázquez, Caravaggio, Rembrandt, el Greco...*[116]

Por otra parte, desde que "Destino" comenzó a publicarse en Barcelona, allá por el año 1939, José María Junoy colaboró en la formación de "determinado gusto artístico" que trataba de armonizar el pasado que se creía más brillante con un presente de sorpresas "meditadas".[117]. La mayoría de los artistas de la España autárquica y de los españoles fuera de su país, no se ajustaban a estas excelencias propugnadas por Junoy y según el se verían condenados a un futuro incierto o fracasado. Tal era el caso de Pablo Picasso que Junoy veía como gran contribuyente a la deshumanización del arte, iniciador del lenguaje moderno.

Junoy hizo alarde de su erudición en materia artística al referirse a las corrientes críticas representadas por el filósofo H. Taine y el escritor Oscar Wilde, asimilando sus ideas en cuanto a la estrecha relación arte-naturaleza, arte-sociedad desarrolladas a lo largo de toda la Historia del Arte. Más allá de estos teóricos, tan diferentes y enfrentados entre ellos, Junoy intuyó la dificultad en la comprensión de una generación artística por sus coetáneos, admitiendo la idea de la evolución histórico-artística de proceso y retrocesión que oponía una generación revolucionaria a una consagrada.[118].

Menos asiduamente que José María Junoy, Azorín participó en "Destino" con muy *escogidos artículos.*[119]. *El viejo maestro de la Generación del 98, rememoró sus lecturas y recreó* sus sensaciones estético-filosóficas cuando contemplaba algunas obras de arte, como la producción cezanniana, el Romanticismo tardío, el realismo francés... . Generalmente sus aseveraciones estéticas

---

[116] BENET, Rafael: "Las exposiciones y los artistas. ¿Velázquez no pudo decir que Rafael no le gustaba? *Destino*, Nº 324, 2 Octubre 1943, p. 11.

[117] Como vemos, este planteamiento no supone una gran originalidad por parte del crítico, ya que son legión los artículos de la prensa autárquica que difundieron la unión del pasado y la actualidad" *"El artista moderno puede hacerse, por su propia voluntad, contemporáneo de los antiguos, en comunión -espiritual y plástica- con los artistas de las más lejanas edades"* (JUNOY, José María. "Las exposiciones y los artistas. Artistas de hoy y de ayer". *Destino*, Nº 365, 15 Julio 1944, p. 12).

[118] Junoy admitía que casi cíclicamente estos períodos generacionales habrían de sucederse y cada cuarto de siglo se asistía al conflictivo cambio: *"un mundo especial de ideas y de sentimientos, de formas y de imágenes, aparece y desaparece. (...) Cada época o situación produce un estado intelectual, y como consecuencia, un grupo o conjunto de obras que se adhieren y que le corresponden"* (JUNOY, José María. "De la creación artística y su ambiente". *Destino*, Nº 417, 14 Julio 1945, pp. 14 y 15).

[119] Azorín era calificado por Junoy como dueño de una *"fina sensibilidad plástica, que por su aguda competencia colorística podrían situar al gran escritor entre los teorizadores estéticos, entre los críticos de arte más reputados y representativos de su tiempo"* (JUNOY, José María. "Las exposiciones y los artistas. Azorín, crítico de arte". *Destino*, Nº 314, 24 Julio 1943, p. 11).

iban envueltas en un ficticio mundo de hipótesis imaginarias que creaban diálogos figurados de artistas del pasado, museos fantasmales habitados por sombras, caballeros medievales adoradores de imágenes sagradas, etc.. Cuando esta imagen estaba perfectamente sugerida, los personajes tomaban vida y a través de sus bocas se debatían los grandes problemas de la creación artística, de la inspiración, de la función del artista y su papel en la sociedad, etc.

En otro orden de cosas, la prensa y las revistas culturales y artísticas de Cataluña siempre habían mostrado una cierta sensibilidad valorativa hacia toda aquello que procedía de la vecina Francia. Se miraba con atención el acontecer artístico del país vecino para realizar, -entre otras operaciones-, autocríticas y señalar posturas en beneficio del caduco ambiente artístico español. A "Destino" llegó el eco de la celebración de una Exposición de Arte Francés Contemporáneo en el antiguo Museo de Luxemburgo, en 1946, organizada por la Unión de Artes Plásticas de aquel país y recogida en el semanario a través de la transcripción de un artículo de Raymond Cogniat, que se mostraba como emblemático para aquellos que pretendiesen estudiar el arte contemporáneo.[120]

Igualmente, "Destino" transcribió la conferencia impartida por René Huygué, Conservador de Pintura del Museo del Louvre, en la Sociedad "Amis de l 'Art" de París, en la que analizó el arte moderno francés posterior al Surrealismo. Del ejemplo francés, los catalanes parecían envidiar la libertad creadora que permitía a los artistas expresarse sin trabas. Huygué se confesaba partidario de una crítica más sensitivo-intuitiva que marcadamente cerebral, planteamiento intelectual que encontró amplio eco en los críticos españoles de la autarquía.[121].

A partir de 1945-46, "Destino" aumenta en grados aperturistas la corriente crítica renovadora que dejaba traslucir desde 1942. Se llega incluso a publicar las declaraciones que Pablo Picasso realizó en París con respecto al arte moderno y a su posición dentro del mismo. [122]. Dentro de este horizonte de apertura para la época estudiada, surgieron las colaboraciones de escritores y ensayistas que tuvieron una merecida importancia en la España de los años 30 y de la guerra civil.

---

[120] Cogniat desarrolló la clásica polémica entre arte abstracto-arte figurativo, que tanto dividió a los críticos y teóricos en la Europa de entreguerras. Clasificó la producción artística actual en varias corrientes, según su alejamiento o dependencia con la naturaleza, extrayendo conclusiones cualitativas de las posturas presentadas. Cogniat trató de lanzar una solución de síntesis, a pesar de la conflictividad del periodo que según él atravesaba una época transitoria de crisis.

[121] "Las exposiciones y los artistas. Formas y colores. Los "neorrománticos ingleses"". *Destino*, Nº 476, 31 Agosto 1946, pp. 14 y 15.

[122] Picasso se va a mostrar contundente en el signo del arte actual al que veía hijo de sus circunstancias: *"En nuestra época de la aviación, de la radio, de las transmisiones interoceánicas, el arte ha de dar también una importancia rápida. (...) El arte se limita a representar una característica de nuestro tiempo, mientras toma en consideración, en la referida forma artística, lo que puede ser señalado por la individualidad"* .(W.M. "Formas y colores..... Una declaración de Pablo Picasso, sobre el arte moderno". *Destino*, Nº 457, 20 Agosto 1946, p. 4).

Estos "resucitados" eran Eduardo Westerdahl, tan fundamental en el foco canario con su vanguardista "Gaceta de Arte" y su colaborador Sebastián Gasch.[123].

Tremendamente sutil y lúcido, Westerdahl supo comprender, aunque no justificar, los males de la crítica de arte en España, puestos de relieve con motivo del Congreso Internacional de la Crítica de Arte, celebrado paralelamente a la Bienal Veneciana de 1948. Críticos procedentes de 30 naciones fueron presididos por Paul Fierens en su proyecto de acercar objetivos y planteamientos dentro de un marco de libertad expresiva, de lo que no iba España muy holgada precisamente. Acudieron a la cita André Lothe, Jean Cassou, Raymond Cogniat.., y por España, Francisco Javier Sánchez Cantón. En este Congreso se estimó de extrema importancia las conquistas revolucionarias del arte abstracto . ¿Cómo se defendería el Sr. Sánchez Cantón al ser el enviado de una España tan escéptica con respecto al arte contemporáneo? Si la exposición y defensa fuese airosa o no, no entra dentro del campo investigador de este trabajo, pero sí es preciso señalar la autocrítica de Westerdahl en relación a la crítica artística: *"Nuestra crítica no ha comprendido este fenómeno de auscultación de la época a través de la persona. Tal vez por eso no hemos desarrollado la gran escuela y el gusto por la cosa de arte dentro de sus auténticos principios. Nos hemos quedado en el realismo, en la coacción del objeto extremo. No hemos pasado de la reverberación del objeto, y cuando se habló de deshumanización, cuando Ortega nos habló de este fenómeno, delató su carencia de sensibilidad y dejó el tema al roce zafio de una sonrisa de burla colectiva"*[124].

Sebastiá Gasch en "Destino" participó en la misma corriente defensora de la vanguardia que protagonizara Eduardo Westerdahl. De nuevo Francia constituía el modelo. Francia y su vanguardia tuvieron tanta fuerza para Gasch, que aún los artistas de calidad aprovechaban las conquistas técnicas del fauvismo y del cubismo, se enriquecían con el dramatismo del expresionismo y con la poesía del surrealismo[125].

---

[123] Westerdahl abre la información artística del año 1947 con un artículo dedicado al escultor Angel Ferrant, al que creía único en la España del momento y que debía mucho a un estudio monográfico realizado por Sebastián Gasch sobre este escultor y publicado por Ediciones Gaceta de Arte en 1934: *"No conozco otro escultor español contemporáneo, de los que trabajan en España, en cuya obra plástica y en cuya introducción teórica se encuentre un mayor estado de inquietud, de fuerza inventiva y de serena realización"* (WESTERDAHL, Eduardo. "Angel Ferrant". *Destino*, Nº Extraordinario, 3 Enero 1948, pp. 14 y 15).

[124] WESTERDAHL, Eduardo: "El Congreso Internacional de la Crítica de Arte". *Destino*, Nº 590, 27 Noviembre 1948, pp. 5 y 16.

[125] Entre los artistas españoles que residían en París, uno de los que más se estimaba por la crítica "más progresista" era Oscar Domínguez, en el exilio político y artístico que le aportaba un cierto aire quijotesco: *"parece acantonarse en una estética extremadamente austera que hace caso omiso de todas las facilidades, de todas las seducciones, de todas las repeticiones del mismo, susceptibles de facilitar su éxito"* (GASCH, Sebastiá. "De la calle Boetie al Bulevar de Montparnase".. *Destino*, Nº 572, 24 Julio 1948, p. 11).

Por último, señalar que los más "avanzados" tiempos de "Destino" daban cabida a jóvenes críticos, ensayistas y arquitectos, destacando dentro de este último grupo Oriol Bohigas, que desde las páginas del semanario advirtió a los catalanes sobre su paisaje y trazado urbano, unas veces condenando actuaciones municipales, como el derrumbamiento de la denominada Casa de Cervantes[126] o describiendo los hechos destacables de la municipalidad barcelonesa, como la instalación del Museo del Teatro en escenarios gaudianos[127].

IV.1.7. "Dígame"

Esta publicación ve la luz en el año 1940, obra semanal de la Editora Católica en Madrid, donde desaparecería, al igual que "Estudios", en 1971. Todos los martes,esta Editora lanzaba a los quioscos a través de "Dígame" noticias referentes a actualidades, humor, espectáculos, caricaturas, etc.. Centrada en los toros, el deporte y las variedades, con un gran formato similar al diario cotidiano, "Dígame" destacaba los aspectos pintorescos de las obras de arte y de los artistas. El objetivo principal que animó a esta revista era el de novedad, intentando no parecerse a los semanarios ilustrados de otro tiempo, ni imitando a los de tipo humorístico. "Dígame" rechazó en apariencia todo tipo de influencias extranjeras y concibió la tarea de insuflar innovación en el panorama de la prensa y revistas españolas.

La mayoría de los colaboradores de este semanario firmaban con pseudónimos, tales como Rufo Velázquez, Padre Monasterio, etc.., aunque también contó con la participación de Federico Galindo, José Rico de Estassen, Bernardino de Pantorba, etc.. No obstante, fue Rufo Velázquez el encargado de realizar el seguimiento artístico de las exposiciones que se celebraron en Madrid, durante estos años, tanto oficiales como privadas, de las actividades culturales del Círculo de Bellas Artes, de los logros de los artistas españoles en el extranjero, etc., todo ello dentro de un tono irónico como vemos por ejemplo a la hora de las valoraciones hechas sobre la obra mural de José Aguiar por Federico Galindo: "*Pintar un bodegón es fácil. Se cogen unas uvas, una perdiz y una cazuela de aluminio y ya se tiene una variedad de calidades verdaderamente notable. Pintar un bodegón o un retrato es fácil. Y además no ofrece peligro, porque los ataques de la crítica afectan en pocas ocasiones a la integridad física.* (...) *Las grandes composiciones murales requieren en los artistas, además de potencia creadora, potencia gimnástica y aérea*"[128].

---

126 ORIOL BOHIGAS: "Las exposiciones y los artistas. La llamada Casa de Cervantes en Barcelona ha desaparecido". *Destino*, Nº 482, 12 Octubre 1946, p. 14.

127 ORIOL BOHIGAS: "La nueva instalación del Museo del Teatro. El Palacio Güell". *Destino*, Nº 552, 6 Marzo 1948, p. 7.

128 Dalí lanzaba respuestas como la siguiente: "*...porque mi mujer está cruda. (...) ¿Y la chuleta? Porque me gusta mi mujer y me gustan las chuletas y no veo ninguna razón para no pintarlas juntas*"

Mucho más ligera y ágil que otras publicaciones de signo religioso, "Dígame" desde una línea entre liviana y de rápida-completa información, fue acercándose al devenir artístico español de la autarquía, y por sus páginas desfilaron numerosos juicios dedicados a los artistas participantes en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a las novedades bibliográficas que trataban sobre la vida y la obra de pintores españoles contemporáneos como Zuloaga y Solana, a las labores de aggiornamento que debían desarrollar los críticos de arte con respecto a los fenómenos plásticos actuales, e incluso, se ironizaba sobre determinadas actitudes vitales y estéticas, como la representada por Salvador Dalí, del que se reproducían sus insólitas opiniones tras su exposición norteamericana con Julien Levy.[129]. Pocas revistas españolas que enfocaron el tema artístico desde muy diferentes perspectivas acogieron el elemento humorístico en sus páginas, descontando "La Ametralladora", a veces "Santo y Seña", "Cartel de las Artes" y el presente caso. No obstante, "Dígame" no participó en la corriente humorística ácida y sarcástica que representó "Cartel de las Artes", sino que se mostró más respetuosa con las instituciones y subordinada a las jerarquías intelectuales dominantes y expresó su humorismo en una corriente evasiva, inofensiva y generalizadora, más cercana al chiste fácil e inocuo que a la coplilla moralizante.

IV.1.8. "Acción Española"

Con consignas y tono dogmáticos, "Acción Española": *"nacía para hacer frente, mediante una contrarevolución católica monárquica e inspirada en los valores tradicionales patrios, a la revista que se había desencadenado con el advenimiento de la República; y no se puede comprender el alzamiento si no se tiene en cuenta la semilla ideológica que durante 4 años fue haciendo crecer el movimiento intelectual desarrollado en torno a la revista, después también sociedad cultural y editorial"*[130]. Quincenalmente y desde 1931 a 1937, "Acción Católica" fue intercalando textos de su director Ramiro de Maeztu y de José Antonio Primo de Rivera, Rafael Sánchez Mazas, Joaquín Calvo Sotelo, Eugenio Montes, José Pemartín, José María Pemán, etc.., que autonombrándose discípulos del Cardenal Cisneros, se declararon enemigos de la democracia y del sufragio universal y reacuñadores del término "Hispanidad".

(GALINDO, Federico. "La mayor composición mural de España. La pinta, en Madrid, José Aguiar". *Dígame*, Nº 170, 13 Abril 1943, p. 1).

[129] GALINDO, Federico: "Salvador Dalí. El famoso pintor español, está en la Costa Brava". *Dígame*, Nº 448, 3 Agosto 1948, pp. 1 y 2.

[130] ALTED VIGIL, Alicia. *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

En realidad, pocos artículos de "Acción Española" tocan el tema artístico, que queda eclipsado por las reflexiones-exaltaciones político/ideológicas, la recuperación y actualización de la literatura española del Siglo de Oro, el rechazo del Enciclopedismo y la defensa de la doctrina católica hispánicamente concebida, etc.. Muy xenófoba y clasista, "Acción Española" vivió en un convulso espíritu de beligerancia que atacando a lo que creía intelectuales vendidos, poetas tibios, políticos corruptos y religiosos calaveras, trató de enlazar con la erudición de Menéndez Pelayo, con la religiosidad de de San Ignacio de Loyola y con la España de honor y pica en Flandes del siglo XVI, que pensaban remediarían los males de España.

Radical e intolerante, "Acción Española" abogó por la implantación de un única línea de pensamiento que jerárquica y totalitariamente reflejaría con exactitud lo que se consideraba el sólido corpus del Estado franquista. No obstante, la revista reconoció cuatro corrientes intelectuales en la España en guerra: *"que se disputan la formación de la conciencia nacional y la dirección de nuestro pueblo"*, y las cuales eran: Primera. Corriente socialista, *"que todo lo espera de la lucha de clases y el pacto económico"*. Segunda. Generación del 98, grupo alrededor de la "Revista de Occidente" que *"cifra la salvación de España en el olvido de su historia y en su europeización"*. Tercera. Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, *"cuyo afán es crear una sociedad culta eminentemente naturalista, de tipo inglés"* y cuarta, fuerzas católicas, patrón extranjero que englobaba los casos de Alemania, Bélgica e Italia, que *"hoy está fracasado y en completa bancarrota"*. Frente a estas tendencias, tan ajenas a la idiosincrasia española ,según los autores de "Acción Española", los redactores propugnaban una postura dinámica, que consagrando el heroísmo, profesando un militarismo, todo ello exteriorizado en ceremoniales de gestos de honor y discursos arengatorios, retornase a lo que creían una verdadera intelectualidad "genuinamente española", opuesta a la "intelectualidad despreciable" huida al extranjero y que se llegó a encarnar en la figura de Ortega y Gasset.[131].

Para "Acción Española" España había sido la primera en todo hecho de la espada y la cruz, tanto en el pasado como en el presente. Fue la primera en embarcarse en las Cruzadas, en luchar contra el moro en los años de la Reconquista, en formarse como estado soberano e independiente en la Europa medieval, etc., y en el presente, España se había adelantado a las que se juzgaban más "acertadas" soluciones totalitarias de Italia y Alemania, y había vislumbrado el fascismo

---

[131] El discurso se basaba en la comunión perfecta entre pensamiento y acción, propuesta que la Falange creyó únicamente suya y que lanzó a los intelectuales más o menos cercanos a la República: *"Pensamiento, que es semilla; acción, que rompe la tierra y lanza su espiga al calor de la pasión y a la humedad de la sangre. (...) Falta de inteligencia en aquellos menguados intelectuales y políticos que tan ligeramente nos metieron en la trágica aventura de la Segunda República"* (PEMARTIN, José. "Ensayo crítico sobre la actuación de "Acción Española". España como pensamiento". *Acción Española*, Nº 89, Marzo 1937, pp. 365-407).

como la fórmula más recomendable que unía la "técnica del tradicionalismo" con los "términos del presente".[132].

IV.1.9. "Mio Cid"

Esta pequeña revista, subitulada "Hoja de literatura y arte bajo el signo imperial", nace en Burgos, ciudad donde radicó el primer gobierno franquista durante la contienda y de la cual saldrían importantes medidas bélico-políticas del Alzamiento Nacional. El director de "Mio Cid", que a partir de Junio de 1938 se tituló "Revista católica de Literatura y Arte", fue Jesús Nieto Peña y su redactor jefe A. Mariño Vilella. Desde su nacimiento "Mio Cid" se mostró plenamente sesgada por su advocación religiosa y clerical, y, lógicamente, apologista del Régimen que impondría el General Franco, al cual se le dedicó un número extraordinario en 1937.

Con un sentido falangista de tradicionalismo, regeneración y universalidad, pretendía presentarse ante sus lectores esta revista, ayudando al Caudillo en su labor de salvaguardia de los valores tradicionales hispánicos: *"somos los auténticos "nietos del Cid", y antes que flores de su carne, nos sentimos sus fieles y pálidos vasallos* (...) *Venimos a luchar por la cultura y a reavivar el fuego santo de nuestras tradiciones. La cultura según nuestro entendimiento no ha de interpretarse como luz que se ciñe a concepciones determinadas de una época -lo cual no puede significar más que "episodios culturales"- sino como una fuente de normas y principios de vida inteligente y universal* (...) *Concebimos y sostenemos que hay un ser español, con visión de redimir pueblos del error y del paganismo, cuyas fuerzas le dan autoridad para vigilar el destino de los pueblos"*[133].

En realidad, la información artística contenida en "Mio Cid" es escasa y marcadamente parcial, ya que las noticias sobre fenómenos plásticos que se registran aluden a una Exposición de Arquitectura en Munich con un amplio reportaje gráfico y a la narración de una visita efectuada al estudio del artista Vicente Navarro, artista que había huido a Valencia entre los intelectuales y artistas que fueron evacuados a esta ciudad en 1937, por el gobierno de la República y que ahora parecía encontrarse satisfecho en el Madrid de recién finalizada la guerra.

---

132 Se consideraba que España había sido fascista con un avance de cuatro siglos sobre los ejemplos de Italia y Alemania, ya que el tradicionalismo exacerbado que era el Fascismo para estos teóricos era consustancial al ser español

133 "Manifiesto". *Mio Cid*, Nº 1, 11 Febrero 1937, pp. 1 y 2.

IV.1.10 "Isla"

Más sosegada se presentó la revista gaditana "Isla", subtitulada "Hojas de Arte y Letras", resurgida en 1938. Al igual que "Mio Cid", ambas de periodicidad irregular y editada por Pedro Pérez Clotet de Jerez de la Frontera, se le confirió un carácter de "hoja" informativa puntual y dinámica, de escasa extensión y breves artículos, carentes de ilustraciones. No obstante, la nómina de colaboradores es más amplia que los artífices de "Mio Cid", ya que en "Isla" participaron José María Pemán, Eugenio d'Ors, Adriano del Valle, Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego, Luis Rosales, Leopoldo Panero, etc.

Independientemente de la información artística, "Isla" dedicó numerosos artículos a la poesía, a la literatura de d'Anunzio, Jorge Guillén, Jean Cocteau, etc., a músicos como Ravel y a figuras políticas idealizadas como el líder de la Falange, José Antonio.

Hay que tener muy en cuenta la escasa producción artística surgida en España, en el bando nacional, durante la guerra civil. Mientras que la España republicana alumbró todo un conjunto de cartelística, exposiciones bélicas, estudiantes de la FUE protegiendo las obras de arte religiosas, periódicos murales, arte social, una propaganda abrumadora, etc., lo que se ha calificado como "arte de urgencia", el bando nacional apenas contó con unos pocos servicios de protección del tesoro artístico, con personalidades independientes que columbraron proyectos para el futuro[134], y poco más. Por lo tanto, la información artística durante la guerra es o meramente anecdótica -visitas a estudios de artistas, diatribas contra los artistas que no comulgaban con la "causa nacional", compromisos ideológico-políticos de los artistas afectos al Régimen en gestación....-, se refieren a noticias artísticas del extranjero, -Alemania e Italia-, o, finalmente, se centran en el estudio divulgativo de figuras del pasado español, como el Greco, Alonso Cano, Berruguete, Velázquez, y con ciertas prevenciones, Goya. Es decir, lo que se veía como la tradición legitimadora y española en un patriotismo que parecía exclusivo del bando nacionalista.[135].

IV.1.11 "Amanecer"

---

134 Nos referimos a los planos y teorías que constituyeron el famoso *Sueño arquitectónico de exaltación imperial*, del arquitecto Luis Moya Blanco, entre otros..

135 LAFFON, Rafael: "Los maestros imagineros (Doctrina y leyenda)". *Isla*, Nº 14, s/f, pp. 6-9.

Nace en Buenos Aires en 1938, constituyéndose como una publicación mensual hispanoargentina de considerable formato y repleta de ilustraciones, fotografías en blanco y negro, portadas en color.... Dedicada a la política de signo falangista, a la moda, a la visión exaltadora de los monumentos españoles y argentinos, señalándose el intercambio entre ambos, ecos mundanos y abundante publicidad. Los textos, generalmente breves, suelen pertenecer a Darío de Prado Salgado, Juan del Marco, Román de Montemayor, etc.. y a los españoles residentes o transeúntes en la Argentina, Eduardo Marquina y Enrique Jardiel Poncela.

La herencia española en el nuevo mundo nunca se contempló tan elogiosamente como se hizo en esta publicación, en ella adquieren un sentido apologético la misión y la enseñanza que los españoles exportaron a las Américas, estableciéndose un obvio símil con la España baluarte de la fe y la tradición en medio de la descreída Europa del siglo XX, tal y como se veía el momento actual.[136]. Castilla adquiría dimensiones épicas cuando sus monumentos y su paisaje eran descritos por "Amanecer": *"Toledo, maravilla y relicario en tus piedras y en tus tierras, si sobre ellas se pone el oído, el alma llega todo el latido de España"*[137]. La visión que de esta región se había concebido por la "maldita" Generación del 98, era trascendida en consignas dogmáticas que politizaban incluso hasta el paisaje: *"Toda Castilla un tríptico. Romance de la mística. Romance de la épica. Romance de la labranza. Como quien dice Dios, Patria y Pan. Como una consigna. (...) Así es Castilla. Y además, un relicario. Una brasa. Un rescoldo de lo que fue hoguera de la hispanidad. Maternidad de España"*[138].

IV.1.12 "La Ametralladora"

Muy breve, "La Ametralladora", en versión sudamericana, publicada mensualmente en Buenos Aires, editada y distribuida por Opyre, durante los años 1937 y 1938, explicaba en su primer número la procedencia de sus trabajos: *"El material de esta publicación está tomado del semanario que con el mismo título se edita en España para los soldados del Frente"*. De formato tamaño cuartilla, con escasísimos medios, típicamente humorística y repleta de caricaturas del General Miaja, Alvarez del Vayo, Casares Quiroga, etc.., que reflejaron el *"ingenio y humorismo de la España Nacional"*, esta "hoja volandera" se planteó de forma similar a las utilizadísimos "periódicos murales" de los Frentes, servicios de propaganda, secciones sindicales y organismos oficiales de la II República, que a su vez habían tomado de ejemplos rusos. En relación al hecho artístico, apenas se encuentran referencias a

136 "Ruinas de misiones". *Amanecer*, Nº 2, Abril 1938, pp. 48 y 49.
137 "Dios te salve Toledo". *Amanecer*, Nº 5, Julio 1938, pp. 29-36.
138 MARTIN COTANO, Juan Antonio: "Estampas españolas. Esta es de Castilla". *Amanecer*, Nº 4, Junio 1938, p. 15.

acontecimientos plásticos, salvo varias viñetas irónicas sobre el traslado de obras de pintura española a museos españoles para su protección, a cargo del General Miaja.

IV.2. REVISTAS CULTURALES

IV.2.1. "Vértice"

Dentro del grupo de revistas culturales hemos señalado la existencia del foco falangista con las revistas "Vértice" y "Escorial". La "revista nacional de la Falange", "Vértice" ve la luz en 1937, de la mano de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, en San Sebastián. Su primer director fue Samuel Ros, hasta que en Diciembre de 1942 fue sucedido por José María Alfaro. Una nómina de brillantes colaboradores tuvo "Vértice" desde sus primeros años, entre ellos se contaron Eugenio Montes, Dámaso Alonso, Fray Justo Pérez de Urbel, Gerardo Diego, Darío Fernández-Flórez, Joaquín de Entreambasaguas, Adriano del Valle, Manuel Abril, Ernesto Giménez Caballero, etc. A partir de 1939, la redacción se trasladó a Madrid, existiendo en la capital hasta 1946.

Sin duda, "Vértice" supuso el ejemplo más sobresaliente de las publicaciones falangistas. De dimensiones considerables, esta publicación reproducía numerosas fotografías e ilustraciones de José Caballero y Carlos Sáenz de Tejada, hecho no muy frecuente entre las revistas del momento[139]. Estas reproducciones alternaban el blanco y negro, junto con el color y servían de apoyo a los más variados artículos sobre cine, actualidad gráfica, moda, noticias de arte del extranjero, etc.

Sin embargo, en los primeros años de su existencia "Vértice" se planteó con un valor meramente propagandístico, que - como toda la prensa en general y las revistas que en este momento surgieron -, arrancó de una España desolada, carente de las más mínimas condiciones editoriales por las causas lógicas de la guerra e impulsada por un anhelo que intentaba desprestigiar el aparato propagandístico de la España republicana, a través de acusaciones de destrucción indiscriminada.[140]. Aunque lejos de suponer un menoscabo esta situación para la agresiva Falange,

---

[139] Recordemos la austeridad gráfica de las revistas culturales y aún artísticas del CSIC, con escasísimas reproducciones fotográficas y aún menos reportajes gráficos, ausencia que provoca una cierta aridez a las páginas de estas publicaciones de extensos artículos y apretadas bibliografías.

[140] El lamento era producido por la destrucción de las editoriales, destrucción técnica y moral, y también se dejaba advertir cierta desolación causada por la gran cantidad de especialistas que

se pretendía que sus integrantes lograsen extraer una gran cantidad de heroicidad de este momento bélico, para legitimar y difundir sus ideales programáticos en la esfera cultural y artística.

Como es bien sabido, donde la Falange se apoyó decididamente para restablecer todo un universo hispánico de glorias imperiales fue en la arquitectura, como único arte capaz de aglutinar todas las excelencias iconográficas-simbólicas de dominio, unidad y jerarquía, junto con las más pragmáticas de reconstrucción de un Estado. Desde las páginas de "Vértice", primero se lanzó una melancólica visión a las ruinas españolas, germen por otra parte de futuros brillantes para el país, con la participación de Edgar Neville, Alfredo Marquerie, etc.. . Como ya se ha señalado en la Introducción de esta Tesis, incluso la ruina era vista catárticamente, como un proceso necesario que garantizaba la salvación de España por la sangre y el propio Agustín de Foxá inició un culto apasionado a estas ruinas tan abundantes, haciendo encendidos cantos de las mismas[141].

Este futuro Imperio que era la "nueva" España para Falange, debía hallar una fórmula arquitectónica en consonancia con su pretendida grandeza, y de la formulación de este sueño se encargarían el arquitecto Luis Moya Blanco, el escultor Manuel Laviada y el Vizconde de Uzqueta, como militar, en plena guerra civil y publicado a modo de artículo en "Vértice", años más tarde. [142]. Este "sueño" se concretó en un proyecto de ciudadela ideal que reuniría un templo, una cripta y un arco de triunfo, como elementos referenciales-simbólicos básicos de todo el nuevo corpus ideológico-arquitectónico de la Falange, que trataba de enlazar con lo mejor del pasado español.

"Vértice" mostró siempre una gran afición a los temas arquitectónicos y en ese intento de construcción del nuevo orden, más que aprovechar las enseñanzas del pasado ,-postura que tanto propugnaron-, más bien se dedicaron a desechar modelos españoles y extranjeros, tanto del pasado como del presente. Uno de los ejemplos más despreciados por "Vértice" fue la arquitectura novecentista europea que para la revista era sinónimo de anarquía, capitalismo desorientado y completamente negativo por la insalubridad en sus soluciones urbanísticas.[143]. De la misma manera se rechazó la revolución racionalista de Le Corbusier y su concepto de casa como "máquina para vivir",

---

habían desaparecido, probablemente camino del exilio, quedando el cuadro de editoriales bastante mermado por que efectivamente no era lo mismo el aparato propagandístico de la II República durante la guerra que el mucho más improvisado de la España Nacionalista, y estas huidas forzosamente deberían ser evidenciadas (*Vértice*, Nº 1, Abril 1937, s/p).

141 FOXA, Agustín de.: "Arquitectura hermosa de las ruinas". *Vértice*, Nº 4, Julio-Agosto 1937, s/p.

142 AA.VV. : "Sueño arquitectónico para una exaltación nacional". *Vértice*, Nº 36, Septiembre 1940, pp. 7-8 y 61.

143 Reveladoras fueron las palabras de una editorial de esta revista en la que se exponían varias de las razones por las que se despreciaba tan sistemáticamente la arquitectura del siglo XIX, siendo éstas : ""*La arquitectura, arte expresivo de pujanza social y económica, no acertó a crear belleza propia en el mayor momento de prosperidad social que el mundo ha conocido; precisamente esa época del siglo XIX hasta la primera guerra europea, señalada por la apoteosis de la máquina y la ingeniería. (...) Ni la ingeniería, ni tampoco la riqueza, dieron un estilo a la era capitalista y liberal*". ("Primera Sección de Arquitectura". *Vértice*, Nº 63, s/f, 1943, pp. 7 y 8.)

por considerarse un ideal materialista, laico y alejado de la tradicional imagen del hogar español, individualizado y variado a lo largo de la geografía española.[144]. En contrapartida, era el modelo alemán el aceptado y deseado. Al igual que en la prensa diaria más beligerante como el "Arriba España" y "El Alcázar", la revista "Vértice" aplaudió las realizaciones arquitectónicas del dirigente-artista Hitler, el Führer de gran poder que llevaba a cabo sus proyectos constructores aunándolos con su idea de un estado fuerte y centralizado.[145].El caso italiano también despertó simpatías sobre todo durante los años de la guerra, aunque más enfocado desde el punto de vista de escenarios grandiosos para captación propagandística y manipuladora de multitudes que podían servir en su momento de modelos, una vez alcanzada la que se consideraba indudable victoria la España nacionalista, por la afinidad con el país italiano.[146].

Más adelante, no se registran artículos o simples alusiones a los logros arquitectónicos y propagandísticos del Fascismo y la línea combativa de Falange se fue atemperando paulatinamente para dedicarse a otros aspectos culturales y artísticos más reposados como la exploración en el pasado plástico español a través de los bodegones y la pintura religiosa, la rememoración de los genios españoles como el Greco o se esperaba la llegada de mejores tiempos que arrinconasen las vanguardias que según Falange habían desbordado el universo artístico del primer cuarto del siglo. Este último era el caso del médico y ensayista Pedro Laín Entralgo, que contemplaba con preocupación la pasada destrucción de la forma firme y plena de la pintura, en aras del color, la luz y la expresividad del artista, caminos que amenazaban con distorsionar definitivamente el mundo estético, llevándolo a un callejón sin salida. No obstante, Laín reconoció el mérito renovador de los impresionistas pero no se dejó cautivar por los caminos que estos abrieron a sus sucesores y trató de recordar a pintores y a aficionados la necesaria existencia del tema, del asunto, que daría cohesión a un arte que Laín veía a punto de desintegración. Faltaba igualmente humanidad en el arte actual, idea reiterada por un Ortega y que tendría amplio eco entre la intelectualidad de la autarquía.[147].

---

144 Ibidem.

145 "La nueva Cancillería del Reich". *Vértice*, Nº 56, Junio 1942, pp. 49-52.

146 Mussolini, al igual que Hitler, también se había cuidado de dar a luz aparatosos escenarios de poder con efectos de captación de masas que fueron fascinando a los falangistas por su fuerza y sobre todo por su inspiración lejana, basada ésta en los antiguos esplendores del Imperio Romano. Este lenguaje proselitista de la arquitectura debía servir para transformar a una población "blanda" como eran los latinos, según los Falangistas, en una población de aguerridos guerreros fascistas, lección ésta que debía ser aprovechada por el nuevo Régimen español que debía cuidar al máximo sus escenarios de poder ("Estética de muchedumbres". *Vértice*, Nº 3, Junio 1937, s/p)

147 El tema que tanto se echaba en falta se haría aún más estimulante si procediera del mundo divino, y Laín confiaba en que el hombre artista, una vez frenada su desorientación, se encaminaría hacia Dios, por medio del Imperio, alumbrando en consecuencia un arte perfecto (LAIN ENTRALGO, Pedro. "Un médico ante la pintura". *Vértice*, Nº 7-8, Diciembre 1937-Enero 1938, s/p)

Estas exigencias ético-estéticas se vieron cumplidas en algunos artistas que llegaron a ser emblemáticos de la Falange y ensalzados por "Vértice". Tal fue el caso de Ignacio Zuloaga, visitado en su estudio de Las Vistillas madrileñas por Azorín que elogió los cuadros, -reproducidos por la revista-, de Franco, Ramón Serrano Suñer, el propio Azorín, etc. La descripción azoriniana del retrato del Caudillo reflejó el sentimiento de admiración y sumisión que animó "Vértice" en los primeros años de la autarquía con respecto al Caudillo.[148]. Otro artista que satisfacía los ideales de la Falange tan reiterados en "Vértice" fue el muralista canario José Aguiar. Este artista publicó en la revista una *"Carta a los artistas españoles sobre un estilo"*[149], documento que constituyó todo un manifiesto contra las conquistas y enseñanzas de la vanguardia y que propugnó la necesaria formulación de una vuelta a la tradición desde la creatividad "sana" y "real" que se esperaba del momento presente: *"La posición picassiana, funambulesca, personalísima, era una enseñanza, pero no puede ser un camino. Lo picassiano es, precisamente, deleite de la pirueta, el hacer piernas milagrosas sin emprender una ruta, sin más fin que la pirueta por su gracia misma. Vemos ya bien claro, en cambio, que "esto" no es todo el Arte* (...) *Este retorno al rango noble de nuestra pintura implica dos cosas: primero, la vuelta al verdadero concepto de la pintura, es decir a lo monumental. Segundo, el rescatar lo oficial para que sirva, como en las grandes épocas, a tal empresa.* (...) *Hacía falta que las grandes pasiones se llenaran de contenido humano, de fatalidad tremenda: que salieran con el alma forjada, como aquí en Castilla, en calidades inéditas. Por eso lo popular debe ser lo nacional y lo nacional mito, es decir, pura potencia mística para que el rito sea, entonces, la versión popular de una disciplina"*[150]

Ahondando aún más en el descrédito del mundo artístico actual, José Camón Aznar incidía en la situación de encrucijada en que se hallaba el arte español, mediante interrogantes genéricas opuestas: *"¿Está la pintura de hoy en sazón técnica para abordar los grandes temas? ¿O debe continuar, por el contrario, en esa exasperante voluntad de alcanzar medios expresivos idóneos antes de cargar los pinceles con decisiones olímpicas?"*[151] Ante semejantes preguntas, las salas madrileñas privadas ofrecían en ese momento dos soluciones opuestas: Benjamín Palencia, más constructor que desmaterializador, y, Eduardo Vicente, reductor que conseguía llegar a los "esquemas líricos de las cosas". Para Camón Aznar, ambos eran productos de una descomposición artística que originada por la disolución en el color y en la luz del Impresionismo, había pasado por sucesivos estadios desintegradores con el Cubismo, el Surrealismo, el Expresionismo, etc., que habían terminado por despojar a la pintura de su humanidad y su esencia constructora. Sin embargo, y coincidiendo con los planteamientos falangistas del surgimiento del hecho artístico de las cenizas

---

148 AZORIN: "Zuloaga". *Vértice*, Nº 45, Junio 1941, pp. 19-22.
149 *Vértice*, Nº 36, Septiembre 1940, pp. 32 y 62.
150 Ibidem.
151 CAMON AZNAR, José: "Los temas humildes en la pintura ambiciosa". *Vértice*, Nº 71, Febrero 1944, pp. 38 y 39.

anteriores, Camón Aznar confiaba en ese necesario rebrotar de un universo plástico más coherente y total. Esta redención se situaba en el terreno humilde de los bodegones, como hiciera la Falange con el mundo artesanal. Según Camón, había que partir del más recogido bodegón para alcanzar los grandes fines que no tardarían en llegar.

Este retorno a la "humildad" supuso la estimación recobrada de los valores de la figuración. De nuevo, "Vértice" y sus colaboradores plantearon una nueva mirada a la naturaleza, como catalizadora de la mayor o menor calidad plástica. Es por ello que el paisaje fuese uno de los géneros más trabajados en el panorama de la España autárquica. El paisaje se ofrecía como una apta modalidad, exenta de toda lectura pogramática, que se ajustaba perfectamente a ese retorno al "buen camino" que la crítica quería siempre mostrar. Una vez que los temas beligerantes y propagandísticos, tan queridos por la Falange de esta revista fueron dejando paso a una lectura más reposada de la pintura, el paisaje fue retomando posiciones en la jerarquía plástica de sus intelectuales.

"Vértice" esperaba esa resurrección artística, -que no se sabía muy bien de donde procedería-, desde la vuelta a la normalidad de la vida artística española, recién finalizada la guerra. Se confiaba de forma mesiánica en algo que surgiría y que aglutinaría al nuevo devenir artístico español que se prometía restaurador y firme.[152]. Varias soluciones se apuntaron en esta incertidumbre: la religión sublimadora, la humildad de los géneros pictóricos más despreciados, la arquitectura divinizada, la guerra inspiradora de lecciones morales-plásticas, etc., entre éstas la pintura al fresco y las grandes series temáticas supusieron un retorno al pasado español más ensalzado y un encauzamiento para el futuro de la pintura española. En este sentido, Daniel Vázquez Díaz y los frescos de La Rábida, fueron muy resaltados en "Vértice" como esperanza del genio español.

Otro de los elegidos fue Ismael Blat, que reunía las mejores notas de fidelidad al modelo y respeto al pasado que tanto satisfacían a "Vértice". La Falange siempre mantuvo con el concepto de tradición una postura en muchos casos ambigua, mientras que por un lado se rechazaba *el retorno a la tradición desde el punto de vista imitativo sin la aportación novedosa del genio presente,* postura que provocó un profundo desprecio a todos los neos y revivals tan comunes en exposiciones españolas y extranjeras, por otro lado aplaudía a los artistas que se inspiraban de lleno en los ejemplos tradicionales ya que éstos constituían los únicos resortes legitimadores que poseían en el incierto

---

152 El propio Lafuente Ferrari observaba enigmáticamente una serie de "síntomas" que parecían anunciar la certidumbre de una revelación que pondría en claro en panorama futuro de las artes (LAFUENTE FERRARI, Enrique. "El año 40 y el arte español". *Vértice*, Nº 39, Diciembre 1940, s/p.)

presente. Este último era el caso de Ismael Blat y sus retratos de sabor arcaizante que le enlazaban con las figuras más insignes de Velázquez, Pantoja de la Cruz, Goya.[153].

Si estos artistas supusieron un momento estelar para los teóricos falangistas, no así fue el caso del siglo XIX en general, que representó para esta facción política y para "Vértice" una época despreciable, por su ambiente burgués de *"camilla, cómoda y quinqué"*. El siglo XIX fue presentado por Manuel Pombo Angulo en la revista como un producto de un romanticismo sentimental decadente y absurdo que consumió la habitual bravura del alma española. Con motivo de una exposición de pintura española de esta centuria en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1941, Pombo pasó revista a los más afamados artistas españoles novecentistas como Rosales, Esquivel, Vicente López, Palmaroli, Federico de Madrazo, etc., no extrayendo reflexiones y juicios precisamente positivos de su revisión. Para Pombo, la mayoría de estas obras no superaron la categoría despectiva de "cromos", su perfección técnica y su meticulosidad en las calidades no fue considerada por el ensayista con un sentido positivo sino que fueron tachados de afectación e irrealidad[154].

Dentro de la panorámica del momento varios artistas captaron la atención de "Vértice", entre ellos los consagrados Daniel Vázquez Díaz, Ignacio Zuloaga, Eduardo Vicente y Solana, fueron de nuevo valorados por Enrique Azcoaga, Juan Antonio Zunzunegui, el Marqués de Lozoya, Cecilio Barberán, Xavier de Salas, etc., incidiéndose en su aportación a la situación plástica española y cantándose las excelencias de sus aptitudes y obras. Sin embargo, al lado de éstos, otros artistas, no tan unánimente aceptados, fueron estudiados por esta revista, entre éstos, Benjamín Palencia, José Planes, Pedro Mozos, Pedro Bueno, Isaac Díaz Pardo, Pancho Cossío, etc., destacándose de los mismos la novedad de su producción y las ausencias evidentes de su formación y experiencia.

Por otra parte, la revista "Vértice" realizó cierto seguimiento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y otros certámenes de carácter oficial, e incluso privado como las actividades de la Academia Breve de Crítica de Arte. Generalmente no contó con muchas manifestaciones de apoyo este tipo de exhibiciones. No obstante, la palabra crisis no era empleada en sentido peyorativo y pesimista, *"sino que explica el atolladero en el que se encuentran en nuestros días gran parte de los jóvenes artistas"*. Para Moya Huertas este estado de indecisión comenzó con el

---

153 La tradición que legitimaba a un autor no era vista por Falange como una una vuelta nostálgica al pasado, sino que en reiteradas ocasiones era considerada como un camino hacia adelante, con una misión constructiva y cuya lección debía ser aprovechada por los artistas españoles (GIL FILLOL, L. "Los retratos españoles de Blat". *Vértice*, Nº 40, Enero 1941, p. 37).

154 De Federico Madrazo se diría: *"adolece de falta en perspectiva. Sus rasgos son demasiado azules, demasiado rojos, y no se han librado aún de la novedad y el brillo por el paso de los años."* (POMBO ANGULO, Manuel. "La Exposición del pintura del siglo XIX". *Vértice*, Nº 42, Marzo 1941, pp. 33-36).

impresionismo español, continuó con las interpretaciones que de las vanguardias francesas se hicieron en España, y se agravó con un estado general de atonía que se extendía al mundo artístico actual, salvo algunos casos aislados de artistas españoles (Dalí y Picasso), que no residían en la península. Frente a estas carencias y malformaciones, Moya Huertas esgrimió viejos argumentos de la Falange, basados en la purificación de los temas y las formas a través de una jerarquización de perfecciones que se medían por su fidelidad con la naturaleza y el modelo.

Miguel Moya Huertas fue aportando definiciones de la crítica de arte que intentaban respaldar estas argumentaciones del crítico en relación a hechos tan masivos como las Exposiciones Nacionales. Moya Huertas vio en el crítico de arte una especie de chamán que con procedimientos casi demiúrgicos extraería del alma del artista y de la contemplación del espectador la verdad sobre el significado de las obras que ni el propio artista podía llegar a columbrar ni el visitante de exposiciones a sospechar. Para Moya Huertas, la crítica iba más allá del propio hacer del artista, explicándole freudianamente su conducta y clarificando sus productos.[155].

Por su parte, Lafuente Ferrari se confesó enemigo de las críticas individualizadas y excesivamente psicológicas y subjetivas, prefiriendo extraer la calidad artística al ejercer funciones de síntesis crítica de forma lo más objetiva posible [156]. Corriente que estaba mucho más en consonancia con el devenir crítico europeo, percatándose este historiador de la peculiar oposición al cambio innata en el ánimo español, que hacía que artistas, críticos y simples aficionados fueran siempre a remolque del tren europeo de la innovaciones.. Uno de los críticos más puesto al día y más "europeísta", Lafuente analizaba infinidad de temas en el momento que abordaba el enjuiciamiento de una Exposición Nacional, resultando sus artículos de una riqueza expositiva y sintetizadora poco comparable a la labor de los críticos del momento. Con una lucidez extraordinaria y una claridad de lenguaje que siempre se agradece, Lafuente mostró la problemática que existía en los certámenes nacionales, vio las dificultades del devenir artístico en aquellos artistas que pretendían ciertas innovaciones, condenó el ambiente de atonía que embargaba la vida plática española en general salvo honrosas excepciones, aplaudió los intentos renovadores de algunos "localismos" artísticos como los paisajistas catalanes, etc..., y reconoció noblemente las tareas de la crítica diaria en su acercamiento a las celebraciones oficiales como necesario foco formativo y dialogante en el uniforme momento artístico.

---

155 El crítico podía y debía incluso introducirse en las zonas oscuras del subconsciente del artista y mediante su intuición crítica aclarar su significado al confuso espectador. Asimismo, al crítico se le debía exigir que estuviese al día en cuestión de variaciones sociológicas en donde debía introducir el tipo de comportamiento y obra de cada uno de los artistas que examinaba (MOYA HUERTAS, Manuel. "Las directrices en el bodegón". *Vértice*, Nº 78, s/f, 1945, pp. 22-23 y 87).

156 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "La Exposición de Bellas Artes de 1941". op. cit.

Otras exposiciones fueron comentadas, -aunque no tan ampliamente-, por los críticos de "Vértice". Entre ellas la "Exposición de Artistas Franceses Contemporáneos" de 1943, los Salones de Otoño y las Antológicas de la Academia Breve de Crítica de Arte. Miguel Moya Huertas comparó la exposición francesa con el Salón de Otoño de 1943, "*dos vertientes de un problema idéntico*", como una parte más del debate artístico que animó a Europa en los años 30 y 40 sobre la vieja confrontación arte abstracto-arte figurativo. Para Moya Huertas este debate tenía que superarse en la búsqueda de un nuevo signo polémico que enriqueciera su universo estético.[157], y, en relación a la mediocridad reinante en los Salones de Otoño se recomendaba un borrón y cuenta nueva que lanzara a los artistas a otros horizontes.

IV.2.2. "Escorial"

La otra publicación de la Falange agrupada bajo el epígrafe de "Revistas culturales", "Escorial", nació en Madrid en 1940, de la mano de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Su primer director fue el escritor Dionisio Ridruejo y su subdirector, el médico Pedro Laín Entralgo. A Ridruejo le sucedería en 1943, José María Alfaro y a éste, en 1949, Pedro Mourlane Michelena. De periodicidad mensual, contó con las firmas de Julián Marías, Manuel Machado, Rafael Calvo Serer, Eugenio d'Ors, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Gullón, Dámaso Alonso, Luis Felipe Vivanco, José María de Cossío, Antonio Marichalar, etc.. El subtítulo de "Escorial", "Revista de cultura y letras", explicaba la abundancia de temas variados entre los que se contaban los lingüísticos, la filosofía de la antigüedad, los aspectos literarios de Tirso de Molina, Garcilaso, Feijoo, la poesía barroca, la música contemporánea, la mística española, etc., distribuidos en las diferentes secciones de la revista: "Estudios", "Poesía", "Notas", "Libros"....

La línea desarrollada por "Escorial" no fue tan intransigente y dura como la planteada por "Vértice" durante los años de la guerra y en los primeros años de la autarquía. "Escorial" se sometió lógicamente al corpus ideológico de la Falange, pero no se mostró muy combativa y arrogante como en el caso de "Vértice". Sus principios rectores de nacimiento y de intención fueron volcados en su editorial del primer número, en un manifiesto que explicaba su posición moral y su línea de actividad: "*Interesaba de mucho tiempo atrás a la Falange la creación de una revista que fuese residencia y mirador de la intelectualidad española, donde pudieran congregarse y mostrarse algunas muestras de la obra del espíritu español no dimitido de las tareas del arte y la cultura a pesar de las muchas aflicciones y actuar como empresa* (...) *Ante todo hemos de declarar con sinceridad que*

[157] MOYA HUERTAS, Miguel: *Vértice*, Nº 70, Diciembre 1943, pp. 33-36.

nacemos con la voluntad de ofrecer a la Revolución Española y a su misión en el mundo un arma y un vehículo más, sea modesto o valioso"[158].

El antipartidismo era una de las condiciones impuestas por la revista, la cual hizo un llamamiento de atracción a los intelectuales que tan desacreditados se encontraban entre las filas de los falangistas. De línea constructiva, "Escorial" definía y limitaba su campo de acción, confesaba que no era una revista de propaganda, sino una revista dedicada "sinceramente" a cultura y letras y aspiraba a conseguir ser un "arma" más en el propósito unificador que se había propuesto la "Revolución Falangista" para incentivar la cultura española hacia un propósito de grandeza y futuro responsable. Para la revista, la unidad de pensamiento y acción eran los únicos medios que terminarían con influencias anteriores,ya que se creía en una sola cultura universal que debía ser "respirada" de forma idéntica por todos los profesionales de la cultura y por los que disfrutaban de ella. Por último, "Escorial" daba las razones simbólico-programáticas-unitarias por las que habían escogido el nombre de la revista, *"porque esta es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de su grandeza y explicación de su sentido* (...) *Sereno, firme, armónico, sin cosa superflua, como un Estado de piedra. Magno equilibrio del tiempo: ni sólo panteón, ni sólo residencia, ni sólo disparada y alta porfía; sino equilibrio y suma de todo ello"*.

"Escorial" no se dejó llevar por la fuerte corriente autárquica que rechazó los planteamientos artísticos de la vanguardia, ya que si no los defendió como las necesarias renovaciones que debían incidir en el campo artístico español, sí se admitieron como una parte más, capítulo honroso dentro del arte europeo, pero ya superado. Así se expresaba Luis Felipe Vivanco reconociendo la existencia favorable de los ismos que reavivaron rígidos academicismos[159]. y trató de buscar las razones que impulsaron las realizaciones de la vanguardia, ahondando en el pasado artístico y filosófico europeo, partiendo de la evolución del concepto de belleza desde Plotino y la Escolástica, pasando por Kant, Hegel, Schopenhauer, para llegar a Croce, Ortega y Gasset y la asunción del mundo compositivo de Cezanne, tronco único de donde partían las diferentes y opuestas corrientes de la vanguardia, vivas hasta hace escasos años.

Vivanco se manifestó dentro del puro mundo de las ideas estéticas más aséptico.[160]. El artista, para conseguir alcanzar visos de perfección, debía realizar una misión extraordinaria, única y evidentemente difícil, debía romper los límites de la realidad y ofrecer un arte que fuese una *"visión concreta del infinito"*, ya que el arte siempre era un acontecimiento excepcional que superaba todas

---

158 "Manifiesto editorial": *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 7-12.

159 VIVANCO, Luis Felipe: "El arte humano". *Escorial*, Nº 1, Noviembre 1940, pp. 141-150.

160 Muy cercano a Sánchez de Muniain en "Arbor", Vivanco se confesaba creyente y seguidor de la Belleza en términos metafísicos, Belleza siempre en contacto con lo verdadero y lo bueno..

las manifestaciones humanas para este convencido Vivanco. Pero el artista humano no estaba obligado a llevar a cabo esta casi divina misión, aunque sí era fundamental una formación humana, intelectual y religiosa que pocos artistas poseían. El artista debía traspasar su propia obra en sus asuntos meramente literarios, compositivos o iconográficos, para dar salida a su vertiente más humana y al mismo tiempo espiritual, valiéndose de lícitos medios a su alcance.[161].

Más alejado de las idealidades del arte y su función en el mundo que representó el pensamiento de Vivanco, "Escorial" se centró en los horizontes de los hechos de la cultura propiciada por la Falange. Esta revista sirvió como portavoz de la inquietud falangista por encontrar un modelo de cultura, de Estado científico auténtico, de pensamiento totalitario, universal pero concretamente hispano. Para hallar esta global solución había que despejar de la Historia de España los ejemplos de incidencia negativa que el país había sufrido, -generalmente todos concentrados en un siglo XIX -,y que aún extendían su influencia en el presente. Había que urdir un programa genial que alzara a España de su postración: *"¿Qué cimientos, qué plan, qué sentido, qué operarios ha de tener nuestra obra fundacional? (...) ¿Cómo el saber y la obra científica actuales pueden serlo de salvación"*. La solución vendría de mano de la religión católica para Falange signo de plena españolidad y de prototipos profesionales ejemplares: *"Declaremos que hubiese sido mejor para la cultura española tener un puñado más de teólogos y escrituristas auténticos que una legión de químicos, biólogos y astrónomos por añadidura (...) Necesitamos físicos genuinos, biólogos auténticos, moralistas de una pieza y teólogos de cuerpo entero; esto es, hombres auténticos en todo caso (...) ¿No está el mundo otra vez maduro, o va estándolo, para fundar unos saberes científica y existencialmente suficientes sobre el aúreo conocimiento de una creencia religiosa?"*.

De nuevo los intelectuales eran puestos en pantalla de reflexión y la Falange debatió la postura, el alcance y el compromiso que estas personas y sus ideas y doctrinas debían ocupar en la nueva España. Como ya vimos, el intelectual era mirado con desconfianza y recelo también en las páginas de "Escorial". Se examinaba con lupa los ejemplos del pasado más inmediato de intelectuales afines a las ideas republicanas y se les ponía cortapisas a los no comprometidos o simpatizantes de Falange en los primeros años 40. A tal fin se trajeron de nuevo a colación los discursos de José Antonio de 1931 y sus diatribas para con los pensadores y filósofos que tan "mezquinamente" se habían comportado con su padre, el Dictador Miguel Primo de Rivera.[162].

---

161 Para Vivanco, la única forma que poseía el artista humano para traspasar estos límites, ya que el infinito terminaba con Dios-, era la captación del espíritu de la Belleza perfecta pero a través de lo sensible. Por otra parte si el artista traspasaba este carácter eminentemente sensible, aunque dotado de espiritualidad y sensibilidad, que era el arte humano, corría el riesgo de perderse en abstracciones y deshumanizaciones, para remediarlo era necesario un sutil equilibrio entre el espíritu y la sensibilidad.

162 José Antonio se lamentaba por la falta de comprensión demostrada por los intelectuales hacia su padre, el General Primo de Rivera, falta de comprensión que el creía que se basaba según sus propias

La Falange expresó la clase de intelectualidad que de ahora en adelante se aceptaría. Intelectualidad que no se entendía sino desde el punto de vista del compromiso político y la beligerancia, "*Nosotros somos intelectuales, pero no lo somos al modo conocido y despreciado, que no era más que modo parcial, y, por lo tanto, incompleto; un modo más de andar partido y descoyuntado. Somos intelectuales pertenecientes a una generación ante todo política, que entiende la política de manera radical, y, por lo tanto, vinculada a principios trascendentales*"[163]. En una palabra, para la Falange, el intelectual para ser verdadero e íntegro debía elegir como modo de vida la milicia.

No obstante, la Falange era consciente de las muchas ausencias que empobrecían el devenir intelectual de la España que aspiraba a constituir. Desde las páginas de "Escorial", Carmelo Viñas Mey señaló la escasez de las investigaciones que se llevaban a cabo, los rudimentarios medios empleados por los estudiosos, la ausencia de una política bibliográfica, la pobreza de los impulsos creativos en general, etc.. A propósito de la celebración de la Fiesta del Libro de 1941, este crítico meditó sobre las directrices y los rumbos que tomaba la producción bibliográfica nacional que resumió en obras y manuales de vulgarización, libros docentes, libros causados por las vivencias bélicas, además de producción antológica y exegética (ediciones, trabajos eruditos, versiones, comentarios, trabajos críticos, antologías y biografías).[164]. Pero entre toda esta floresta editorial, Viñas echaba en falta la novela, la poesía, el teatro..., es decir, la literatura de ficción, de interiorismo y creación, cuestión que le parecía muy importante ya que este factor señalaría el pulso vital en que se encontraba una cultura, si ésta se hallaba cansada, o si, por el contrario, mantenía una veta creadora. Se temía que en España se extinguiese el soplo creativo a base de una cultura excesivamente oficializada, reiterativa, rígida y entumecida a base de continuas reediciones de obras harto conocidas o de escaso interés, del dirigismo cultural de unos cuantos y de conferencias cargadas de retórica y vanas de contenido.

A pesar de que "Escorial" desarrolló toda una completa faceta de animadora cultural celebrando numerosas exposiciones en su salones, promocionando la labor de artistas incipientes impartiendo conferencias, no dejó de denunciar el sobrecargo que de conferencias se resentían los círculos lectores de la revista. "Escorial" se adueñó de la función de portavoz de un determinado "cenáculo" formado por sus colaboradores y que querían enlazar idealmente con la herencia cultural de las academias platónicas del Renacimiento y Barroco español: "*Estas formas comunitarias de*

---

palabras en la falta de vida universitaria, de "*apacibles lugares de cultura*" y por lo que el fundador de Falange denominaba de forma muy general e interpretable "*carácter impreso*" (PRIMO DE RIVERA, José Antonio. "Discurso". *Escorial*, Nº 3, Enero 1941, pp. 8-13).

163 "Nosotros ante la guerra". *Escorial*, Nº 8, Junio 1941, pp. 325-331.

164 VIÑAS MEY, Carmelo: "Glosa al momento intelectual de España". *Escorial*, Nº 6, Abril 1941, pp. 136-140.

cultura, actualizadas, tienen otro papel en la vida intelectual de nuestro tiempo". Este grupo tenía su reflejo manifiesto en la revista: *"Así, en la monografía colectiva resplandecía con todo su rigor la obra intelectual de grupo y de cenáculo".*

Foco de intelectualidad siempre viva sería la Universidad y Falange siempre recordó su carácter universitario."[165]. El S.E.U. ocupó un puesto obviamente privilegiado en el seno de "Escorial". Al Sindicato se le encargaría la formación política de los universitarios, y bajo su responsabilidad se ponía la erradicación del sedentarismo de algunos catedráticos y de los estudiantes apáticos. "Escorial" hacía un llamamiento para que el Estado, utilizando al S.E.U. como su brazo activo, actuara en la reforma de los planes de estudio, proyectara la formación religiosa del alumno e insuflara nueva vida en muchas de sus instituciones.

Dentro de la esfera artística, las intenciones de Falange para con los artistas fueron mostradas por Rafael Sánchez Mazas, a través de un artículo, -resumen de textos anteriores del escritor y propagandística-, en el que exhortaba a los artistas a líneas de actuación concretas. Para este autor, la Patria, en orden y victoriosa, debía ser la inspiración, el fundamento y la finalidad de los nuevos artistas.[166]. Nunca el arte estuvo más cerca de la política que en estos momentos, para la Falange y para Sánchez Mazas, el arte y la política debían reflejar la inquietud y la espiritualidad de cada pintor-pueblo y ambas igualmente sufrirían los idénticos obstáculos en el atormentado presente.

El discurso de Sánchez Mazas se presentaba clásicamente falangista, todo el edificio cultural-artístico-político, debía apoyarse en la firme idea del orden. El orden revelaba la victoria, era el supremo signo de la perfección y de la construcción, acercándose por estratos jerarquizados a la idea suprema de Dios: *"una idea total del orden, que necesariamente es una idea de razón, de amor, de justicia, o , si queréis, una idea filosófica, religiosa, poética y política".*. Por lo tanto, para esta facción política, el deber cuasidivino de intelectuales, artistas y políticos en la España nueva era el de establecer "puentes" entre ese orden total y las ideas que establecían el orden en la poesía y en las artes en general. En este "celestial" contexto se hacía difícil el desarrollo de una "mortal" crítica de arte, que era descalificada por Sánchez Mazas al considerarla una típica disciplina liberal. Unicamente

---

165 La propia revista se manifestaba obra del Ejército y de la Universidad, *"por esa alianza está preñada de futuro".* Falange mantenía que para que la Universidad no se anquilosara tenía necesariamente que politizarse y mantener siempre el espíritu combativo ("La Universidad". *Escorial,* Nº 9, Julio 1941, pp. 7-14).

166 A los pintores se les pedía encarecidamente que no pintasen las *"lacras de la patria",* sino que revelasen *"los valores esenciales de la España nueva",* ya que ésta era el punto más querido por la Falange en el universo, visto como un microcosmos con valor universal y reiterando una vez más la visión joseantoniana de estos temas (SANCHEZ MAZAS, Rafael. "Textos sobre una política de arte". *Escorial,* Nº 24, Octubre 1942, pp. 3-21).

se recomendaba a los artistas una nueva actitud plástica-emotiva que encajara con una casi delirante esperanza en el futuro, y sin ningún aspecto programático de actuación.[167].

Bajando de estas "etéreas" esferas y más en relación con las miserias del mundo actual, el estallido de la Segunda Guerra Mundial produjo una corriente de manifestaciones beligerantes, de subido ánimo en las editoriales de "Escorial", que distan mucho del *"tono liberal carente de intransigencia ideológica"* con el que la califica Francisco Calvo Serraller [168] Así, leemos estas significativas palabras: *"Nosotros, gentes de cultura, y por ese, mismo hombre de nuestro tiempo, con voluntad alerta a toda conmoción del espíritu; nosotros, que hemos recibido para nuestras manos la parte que nos corresponde por la reconstrucción de España, tomamos posición ante el hecho enorme de la guerra. Pero el repertorio de posiciones es muy escaso: no caben más que dos: la muerte, que es inercia, indiferencia (como si dijéramos, cultura entendida al viejo estilo, entrega a supuestos valores permanentes, a inalterables esencias: es decir, al mundo petrificado de la investigación y el fichero, sin pasión y sin pálpito), y la viva, que por vida es temblor, angustia, inquietud y batalla; que es pasión, partido y combate: es decir, beligerancia"*[169].

"Escorial" propugnaba la obligación moral de reaccionar ante la guerra. Todos sabemos las razones por las que España no participó en la Segunda Guerra Mundial y la postura mantenida por Franco en su conversación con Hitler, en Hendaya, sin embargo, la Falange vivió cierta efervescencia bélica en sus filas ante la guerra europea y esta revista manifestó una pasión más que mediana en sus editoriales, recogiéndose un sentimiento de revancha que vengaba lo que se consideraba las malas "faenas" que Europa, -una parte de Europa-, había gastado a la España del pasado. Manifiestamente germanófilos, la Falange y "Escorial" esperaban grandes cosas de la nación alemana, una vez que ésta hubiese vencido a sus tradicionales enemigos. A pesar del laicismo del Führer y sus instituciones, la Falange veía en Alemania a un pueblo cristiano heredero del Sacro Imperio Germánico. Para Falange, Europa estaba formada, a partes iguales, por porciones similares de antigüedad clásico, cristianismo y germanidad..... y si España en este preciso momento no podía recoger la antorcha de la unidad por los obvios motivos internos de reconstrucción doméstica, sí reconoció en Alemania un digno aliado. Además, a los alemanes les cabía el honor de haber alumbrado un novedoso orden arquitectónico que arrinconó lenguajes constructivos "desechables". Curiosamente al lado del gigante alemán, la otra afición falangista, Italia, casi no se vislumbra en "Escorial". Ni Mussolini, ni Ciano, ni sus megalómanos proyectos arquitectónicos y expositivos

---

167 ..."*os pido simplemente que pintéis cara al nuevo sol, cara a la primavera y a la muerte, a la gracia, a la virtud, a la juventud, a la armonía, al orden exacto*", eran las recomendaciones de Sánchez Mazas hacia las "legiones" de artistas que la Falange creía tener.

168 CALVO SERRALLER, Francisco. *España, cincuenta años de vanguardia, 1939-1985.* op. cit. p. 125.

169 "Nosotros ante la guerra". op. cit.

tuvieron apenas resonancia en la revista, que salvo las referencias puntuales a las actividades desarrolladas por el Instituto Italiano de Cultura, apenas recoge noticias de su devenir político, cultural y artístico.

En otro orden de cosas, "Escorial" gustó a lo largo de su vida editorial de la poesía dedicada a grandes y reputados monumentos del solar patrio. Lógicamente el Monasterio escurialense inspiró las plumas de famosos escritores, entre ellos el más importante poeta fascista de la guerra civil, Dionisio Ridruejo, que al dirigirse al conjunto monástico reflejó líricamente las aspiraciones de la "Falange hipotética" de José Antonio. [170] Otro panegirista de José Antonio, integrante del grupo que se ha venido a denominar "poetas oficiales de la postguerra", fue Leopoldo Panero, el cual participó con su poesía en "Escorial", en este caso dedicada al Generalife granadino.[171]. Los poetas buscaban la esencia de un concepto muy querido a la Falange: la raza. El iberismo debía ser la aspiración de los poetas y artistas de la nueva España y para incentivar lo español y castizo en la obra de los artistas actuales se recuperaron valores artísticos de una España no muy lejana, como la reflejada en el escultor Julio Antonio. Para la Falange y "Escorial", este escultor era el creador de "La raza" en toda la plenitud de su significado estético y en su intensidad plástica. Este concepto resumía el paradigma del ser español, paradigma creado por la suma de austeridad, realismo, misticismo, además de los barrocos contrastes entre ternura y dureza, sensualidad y heroísmo.[172].

Esta raigambre española también residía en otros ejemplos del pasado que para Emilio Orozco Díaz se situaba en el Barroco que trascendía el tópico del realismo a ultranza tan defendido por legiones de críticos. [173] Orozco Díaz analizó y trató de dar una explicación a este *estremecido verismo, estudiando la incidencia de la muerte en el ser español.*[174]. *Dentro de* "Escorial", Orozco Díaz junto con José Camón Aznar y Enrique Lafuente Ferrari, representan la veta estudiosa, no muy implicada ideológicamente, y volcados en sus investigaciones y juicios estéticos sobre el pasado y entre éstos, el Barroco tuvo una amplia repercusión erudita con visos de enseñanza magistral en el momento presente.[175]

---

170 RIDRUEJO, Dionisio: "Sonetos a la piedra. Al monasterio de El Escorial en el jardín de los frailes". *Escorial*, Nº 4, s/f, 1941, pp. 241-245.

171 PANERO, Leopoldo: "Poesías. Jardín del Generalife". *Escorial*, Nº 15, Enero 1942, p. 72.

172 GUTIERREZ, Fernando: "Concepto ibérico de la España de Julio Antonio". *Escorial*, Nº 12, Octubre 1941, pp. 138-142.

173 OROZCO DIAZ, Emilio: "*Sobre el concepto de bodegón en el Barroco*". *Escorial*, Nº 2, s/f, 1940, pp. 332-336.

174 Para este estudioso, el pesimismo español procedía de la desconfianza en lo mundano, del sentimiento de desengaño y desilusión que invadieron España durante el siglo de oro y, sobre todo, por la certeza de la transitoriedad de esta vida que siempre ha tenido el español (OROZCO DIAZ, Emilio. "Ruinas y jardines". *Escorial*, Nº 34, Octubre 1943, pp. 341-407).

175 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Para la triangulación del Barroco español". *Escorial*, Nº 5, Marzo 1941, pp. 466-472.

Otro factor de suma importancia a señalar en "Escorial" fue su aportación bibliográfica, no sólo dentro del panorama nacional sino también dando noticias del extranjero. Una sección dedicada a "*Libros*" recogía y valoraba las novedades del mercado español y extranjero. Un libro que causó especial impacto fue el de José Luis Aranguren, dedicado a su maestro Eugenio d'Ors y la comprensión de su filosofía y conceptos estéticos, transcribiéndose incluso capítulos enteros de esta obra para mayor difusión entre sus lectores. Igualmente, mereció su justo aprecio la aparición en español de la obra del alemán Hans Rothe, *Las pinturas del Panteón de Goya*. José Camón Aznar se encargó de enjuiciar el libro *Las Meninas y sus personajes*, de Francisco Javier Sánchez Cantón, calificándola de sugestiva y pedagógica.

"Escorial" contó con una sección titulada "*De la vida cultural*" dedicada a resumir brevemente los acontecimientos culturales producidos en España, tanto en la esfera oficial como en la privada. Esta sección informó sobre la celebración de exposiciones, la inauguración de nuevos museos y colecciones, la actividad del Consejo de la Hispanidad (no en vano numerosos colaboradores de esta revista eran miembros del mismo), la organización de actos conmemorativos para celebrados centenarios, la publicación de nuevas revistas y novedades documentales, las innumerables conferencias en el Instituto Italiano, Francés, en el Círculo Mercantil, en los salones de la revista "Escorial", en el CSIC., etc.

IV.2.3. "Razón y Fe"

Revista mensual hispanoamericana, fue redactada por los Padres de la Compañía de Jesús, en primer lugar en Burgos y más tarde en Madrid. Esta publicación contaba con varios años de existencia antes del final de la guerra civil. De extensa paginación, se dedicó casi exclusivamente a estudios históricos, filosóficos, doctrinales, etc., siempre inmersos en la órbita religiosa y en relación al hecho artístico apenas contiene información o reflexiones destacables, salvo las largas noticias bibliográficas que comentaban las obras de Ernesto Giménez Caballero, Manuel Churruca, etc.., junto con las novedades de autores extranjeros. Unicamente es reseñable un artículo dedicado a la "Exposición Internacional de Arte Sacro" de Vitoria de 1939 en el que se comentó el discurso de inauguración a cargo de Eugenio d'Ors, y se alentó a los artistas jóvenes para que llenasen con su arte

la laguna en la escultura religiosa polícroma que tanto hacía padecer a la intelectualidad falangista y conservadora del nuevo Régimen.[176].

IV.2.4. "Ciudad de Dios"

De mayor envergadura cultural y artística fue el ejemplo de "Ciudad de Dios", revista de cultura e investigación de los Padres Agustinos de El Escorial, ya existente a principios de siglo. Esta publicación renace en Mayo de 1941, en Madrid y con una periodicidad cuatrimestral. Como era común en este tipo de revistas religiosas, las ilustraciones son escasas, la paginación extensa y la línea de estudio muy erudita. En este caso la presentación se asemeja bastante a las clásicas revistas del CSIC. La temática, -con censura eclesiástica-, se centró en el pasado cultural español y extranjero, destacando los estudios sobre Arias Montano, Menéndez Pelayo, el erasmismo, Fray Luis de León,etc... "Ciudad de Dios" iba dirigida a una "sana juventud" estudiosa e investigadora que reclamaba "*una atención especial de encauzamiento y ayuda*" y la revista huía de planteamientos especialistas y pretendía presentarse como una publicación de "cultura general", que aspiraba a ser un órgano adecuado de la investigación del clero español, dividida en artículos de fondo, notas de investigación, textos inéditos, lecturas y comentarios, Informes y Documentos, Libros y Revistas...

Para el hecho artístico y su estudio, "Ciudad de Dios" empleó casi en exclusividad al erudito A. Alvarez Cabanas, que describió las piezas cobijadas en el Monasterio de El Escorial, aportando datos inéditos procedentes de los fondos de su biblioteca, comentando la estancia del Greco en el monasterio, aclarando los entuertos sobre la verdadera autoría del conjunto monástico, etc. La investigación del pasado se trató de hacer con imparcialidad y desapasionadamente, pero jamás se consiguió el pulso aséptico dominante en los estudios de las referidas publicaciones del CSIC. En algunas ocasiones, A. Alvarez Cabanas mostró sin arrebol sus sentimientos de rechazo y los de su Orden con respecto a varios hechos culturales del panorama español, como la publicación de un folleto del Patronato Nacional de Turismo, que dedicado al Monasterio le calificó de "ingente mole geométrica", expresión considerada insulto por el estudioso y que había de combatirse para salvar el buen nombre del monumento.[177].

---

[176] RUIZ, A.: "La Exposición de Arte Sacro en Vitoria". *Razón y Fe*, Nº 498-499, Julio-Agosto 1939, pp. 333.-341.

[177] Por otra parte, este autor se lamentaba de que fuesen extranjeros los que viniesen a España a estudiar los conjuntos monumentales hispanos y descubrir a los españoles las maravillas que poseían y apenas conocían (ALVAREZ CABANAS, A. "La Real Basílica de El Escorial". *Ciudad de Dios*, Nº 1, Enero-Abril, 1945, pp. 149, 168)

Alvarez Cabanas hizo también incursiones en varias obras pictóricas españolas de reconocido prestigio, hasta hace escasos años tan amenazadas por el enemigo "rojo" que durante la guerra había aprovechado para trasladar a lugares de salvaguardia o para traficar ilegalmente con las mismas. Tales eran "Las Meninas" de Velázquez y "La familia de Carlos IV" de Goya. En realidad, los estudios desarrollados por este autor sobre estos lienzos se reducen a unas descripciones minuciosas, comentarios biográfico-históricos de retratados y retratantes, junto con un sinfín de relaciones-concomitancias con numerosos pintores españoles y extranjeros, todo ello efectuado con metodologías entre formalistas e historicistas. En otros casos, el Greco fue uno de los pintores más apreciados por este estudioso, quien con un ampuloso lenguaje cubrió de halagos la descripción del "Entierro del Conde de Orgaz".[178].

IV.2.5. "Estudios"

De periodicidad cuatrimestral fue la revista "Estudios", publicada por los Padres de la Orden de la Merced, desde 1945 a 1971, siendo el primer director de esta publicación el Padre Manuel Penedo. Con un tamaño mediano y apenas ilustraciones, "Estudios" se planteó como una revista eminentemente religiosa católica, consagrándose a reproducir las actividades piadosas de la Orden, a la investigación de temática bibliográfica, al estudio del Siglo de Oro español - en especial a Tirso de Molina, por su condición de religioso-, etc.., con unos artículos extensísimos y significativas presentaciones.[179].

Entre estas editoriales se extraían interesantes manifestaciones del sentir católico frente al fenómeno de la cultura y las artes, como por ejemplo el sentimiento de pena y desolación ante la aparente falta de verdadera originalidad creadora[180]. La revista pretendió aunar el doble aspecto teológico y humanista y se lamentó por la falta de fervor religioso en el mundo actual y aún en algunos artistas españoles consagrados del pasado, como Goya al que veían amigo de masones y afrancesados, que no vivió ni reflejó la piedad católica por rodearse de esas "perversas" compañías y por estar tan inmerso en el "ateísmo" permisivo de su época y posición.[181].

---

178 ALVAREZ CABANAS, A.: "El entierro del Conde de Orgaz". *Ciudad de Dios*, Nº 1, Enero-Abril 1943, pp. 551-561.

179 Se podía leer como norma a cumplir: *"seguir a nuestros Padres en ese amor a la Iglesia, y como ellos contribuir a la gloria de Dios con nuestro trabajo y estudio"*.(*Estudios*, Nº 1, Enero-Abril, 1945, pp. 3-5).

180 Sobre todo esta desolación venía causada porque se consideraba que ninguna época había vivido tanto a expensas del pasado como ocurría en la presente: *"basta examinar una exposición bibliográfica, un hojear las páginas de un catálogo, para pensar inmediatamente si se habrá extinguido en la Humanidad el genio creador"*. (*Estudios*, Nº 1, Enero-Abril, 1945, pp. 6-8).

181 *Estudios*, Nº 4, Enero-Abril, 1946, pp. 3-7.

Incluso "Estudios" se mostró desafiante contra el comunismo que para la revista amenazaba con engullir religión católica, culturas occidentales, tradicionalismos, etc.. del mapa europeo, presentándose España como el último baluarte beligerante que frenaría esta invasión y esta crisis cultural hija de aquélla: "*La revista Estudios quiere estar presente a la gran batalla que en torno al contenido y sentido de la cultura se está desarrollando. Lo radical y trascendente de la cultura, de toda actividad especulativa , artística y artesana, es lo que se debate ahora, en un conflicto tan agudo, que no puede serlo más* (...) *El coloso ruso está dispuesto a imponer por la fuerza este nuevo evangelio* (...) *La democracia americana es demasiado pelagiana u optimista para ganar una batalla cultural de matiz universal* (...) *Una fuerza espiritual sólo puede ser vencida por otra fuerza espiritual mayor* (...) *Los pueblos que, como el nuestro, tienen la madurez de civilizado, darán la dirección al porvenir e impondránse su cultura*"[182].

IV.2.6. "Santo y Seña"

Esta revista, "Alerta de las Letras Españolas", de periodicidad quincenal, nace en Madrid en 1941, como portavoz semioficial de la Academia Breve de Crítica de Arte. El director del Museo de Arte Moderno, Eduardo LLosent fue su responsable a lo largo de su corta vida -1941-1942. Colaboradores destacados fueron Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Eugenio d´Ors, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Manuel Abril, G. Díaz-Plaja, etc.. A partir de su número 6, fechado el 30 de Julio de 1942, se subtituló "Revista quincenal de Artes, Letras y Ciencia", "*aspirando a ser un índice cabal de la actividad artística y literaria de España*".

"Santo y Seña", dotada de abundantes ilustraciones y brillantes colaboraciones, se centró en los acontecimientos artísticos de Madrid y Barcelona, principalmente, aunque también atendió a las noticias sobresalientes del extranjero. Un hecho sorprendente que llamó la atención de la crítica fue la aparente abundancia de exposiciones en el período de vida de esta revista, cuestión que ya se subrayó al analizar "La Vanguardia" y "Destino" en el foco catalán. Igualmente, desde Barcelona, Luis Monreal y Tejada, señaló de forma consciente este hecho, aunque sin cargar las tintas como en las otras publicaciones. Monreal en "Santo y Seña" no tachó de mercantilistas sin escrúpulos

182 *Estudios*, Nº 7-8, Enero-Agosto, 1947, pp. 3-7.

a galeristas y artistas, sino que razonó lúcidamente esta proliferación basándose en las circunstancias socio-culturales-económicas reinantes.[183].

La abundancia de medianías incidía en los juicios que "Santo y Seña" dedicó a las Exposiciones Nacionales, saturadas de obras de escasa relevancia. Así, Manuel Abril expresó su contento por la reanudación de la vida artística con la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, tras cinco años de silencio obligado, pero confió en una superación necesaria que más adelante arrinconase ejemplos ínfimos.[184]. Un problema muy dibujado en estos años fue el del éxito fácil de estos artistas medianos que vivían con holgura, conseguían los favores oficiales y particulares, y vendían su obra, mientras que otros más valiosos, apenas eran conocidos y mucho menos apreciados por la crítica. Esto chocaba con las exigencias éticas más elementales del arte y su práctica y Manuel Abril, en su sección "Artes Plásticas", señaló los peligros de un éxito inmerecido[185]..

Ante tanta uniformidad reinante era lógico que destacasen las grandes figuras del momento, como el ejemplo del pintor Daniel Vázquez Díaz. El propio artista, en el primer número de "Santo y Seña" explicó las razones íntimas y circunstanciales que le habían impulsado a realizar el retrato del poeta Rubén Darío de religioso[186], y páginas más adelante, Eduardo Llosent se acercaba a su figura para hacer una apología del pintor, poético reflejo de un mundo de conquistadores y sometidos, y lo que era más importante para la crítica, fiel a las consignas y aspiraciones del Régimen recién alumbrado.[187]. Como vemos, "Santo y Seña" no estaba exenta de cierto dogmatismo de actuación en la postura desarrollada por los artistas al finalizar la guerra.

Dentro de la valoración del hecho artístico, "Santo y Seña" mostró una especial sensibilidad hacia lo que pensaban deberían ser las funciones del crítico de arte consecuente, despreciando las confusas posturas y disertaciones de autores que no ofrecían posturas esclarecedoras a sus lectores. Para la revista, la crítica de arte debía plantearse como una labor de orientación pedagógica que advirtiera de la calidad de las obras y reclamase el arrinconamiento de otras.[188]. En este sentido, Manuel Abril opinaba en consonancia al reclamar la exposición de las

---

183 Monreal observaba que se estaba produciendo una gran cantidad de actividades artisticas, pero que no existía ningún tipo de individualidad genial. Existían personalidades sobresalientes, pero no eran integradoras de un grupo con inquietudes comunes. Había que esperar al futuro para confirmarlo (MONREAL, Luis. "La actividad artística de Barcelona en 1941". *Santo y Seña*, Nº 2, 20 Octubre 1941, p. 10).

184 ABRIL, Manuel: "La Exposición Nacional de Bellas Artes". *Santo y Seña*, Nº 3, 5 Noviembre 1941, pp. 7-10.

185 ABRIL, Manuel: "Artes plásticas. Exposición Rafael Pellicer". *Santo y Seña*, Nº 14, 1 Diciembre 1942, p. 13.

186 VAZQUEZ DIAZ, Daniel: "Pequeña historia de un retrato. Porque pinté a Rubén Darío vestido de cartujo". *Santo y Seña*, Nº 1, Octubre 1941, p. 10.

187 LLOSENT, Eduardo: "En el taller de Vázquez Díaz". *Santo y Seña*, Nº 1, 5 Octubre 1941, p. 13.

188 El crítico debía imponerse tres misiones fundamentales: 1º Basado en sus conocimientos técnicos y en su sensibilidad debe establecer líneas objetivas para la valoración de una obra. 2º Las

razones y trayectorias estéticas que animaba al crítico profesional que cotidianamente realizaba sus funciones en diarios, para que los lectores tuvieran a que atenerse.[189]. Mientras que una parte de la crítica de arte, entre ellos Tristán La Rosa y Enrique Azcoaga, abogaban por una crítica y un juicio estético hechos desde el sentimiento, e incluso, concebidos ambos por el instinto,a Manuel Abril no le satisfacía este terreno sembrado de subjetivismos y generalmente impreciso y reaccionariamente se expresó en contra de estas posturas: *"No basta pensar y sentir; hay que pensar y sentir "como Dios manda". A cada cual le corresponde por tanto, declarar de un modo público como interpreta por su lado ese mandato"*[190].

No sabemos que estima crítica merecía d'Ors a los ojos de Manuel Abril y si le encuadraría dentro de los críticos aficionados a la "verborrea hueca", lo que sí conocemos es el conjunto de *Glosas* escritas por el filósofo de la cultura en "Santo y Seña". Lo que más añoraba d'Ors en estas manifestaciones literarias era la vitalidad artística y cultural que otros países, -entre los que no se contaba España-, disfrutaban, como paradójicamente el ejemplo de la Francia de 1941, ensombrecida por la guerra pero rica en expresiones culturales.[191]. Cercano a "Santo y Seña" se iba a fraguar la formación del grupo más novedoso y dinámico de la autarquía: la Academia Breve de Crítica de Arte, y d'Ors en sus *Glosas* comenzó a destacar a determinados artistas españoles que sobresalían entre sus coetáneos por su mayor claridad, originalidad y, sobre todo, por sus visos de renovación, que si no rozaban la vanguardia sí se desprendían del figurativismo decorativo y burgués predominante.

En otro orden de cosas, y siguiendo cercanamente las corrientes críticas que apoyaron la Alemania nazi, "Santo y Seña" manifestó una simpatía a esta Alemania. Con motivo de la noticia de la Exposición de Arte Alemán en Munich, en 1942, -macroexposición que llegó a reunir 1254 obras de 680 artistas contemporáneos-, se exalto la heroicidad del pueblo alemán que bajo el signo de la guerra producía arte.[192]. La guerra se había convertido en suscitadora del arte y en esta situación se veían no pocas concomitancias con recientes imágenes españolas.

---

impresiones subjetivas se deben enmarcar en las líneas generales. 3ºDebe hacer coincidir su valoración subjetiva con la que objetivamente le corresponda a la pintura. Se reconocía que esta metodología no era usada entre los críticos españoles, a los que se juzgaba oscuros. Se concluía en que la labor del crítico debía ser la de enseñar a los profanos, *"El crítico es un técnico que pone su técnica al servicio de los que no lo son, para que éstos puedan llegar a entrever por lo menos lo que él ve claramente"* (JUSTE, Joaquín. "Crítica de la crítica de arte". *Santo y Seña*, Nº 7 15 Agosto 1942, p. 11).

189 ABRIL, Manuel: "Sobre teoría del arte. Orden de problemas". *Santo y Seña*, Nº 8, 31 Agosto 1942, p. 5.

190 Ibidem.

191 ORS, Eugenio d:. "Glosas". *Santo y Seña*, Nº 4, 20 Noviembre 1941, pp. 6 y 13.

192 M.L.G. : "La Exposición de Arte Alemán, 1942". *Santo y Seña*, Nº 7,. 15 Agosto 1942, p. 7.

Dentro de las noticias de arte que traían a España el eco de acontecimientos artísticos del extranjero, es curioso observar en esta revista la ausencia de referencias a Italia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, etc., centrándose casi únicamente sobre el caso alemán tan en boga durante los años 1941-42, no en vano Alemania estaba mostrando al mundo un peligroso expansionismo con la invasión de la URSS por su soldados en 1941 y encontrándose numerosos españoles entre sus tropas integrando la tristemente famosa "División Azul". Y más cerca del arte, Alemania había protagonizado la quema de obras de arte "degeneradas" en el París invadido de ese mismo año.

Para terminar con esta revista indicar que si 1946 fue el año de Goya con la celebración muy resaltada por prensa y revistas del II Centenario de su nacimiento, en 1941 el IV Centenario del nacimiento del Greco casi pasó desapercibido, salvo en casos aislados, siendo uno de ellos la revista "Santo y Seña". El número 5 de esta publicación, con fecha 24 de Diciembre de 1941, iba dedicado íntegramente al maestro cretense, analizándose su obra y persona desde variados puntos de vista y por las plumas de Manuel Abril, Francisco Javier Sánchez Cantón, Fernando Jiménez Placer, Luis Felipe Vivanco, María Luisa Caturla, Antonio Marichalar, etc.. A lo largo de estos artículos se afinó en la percepción de la personalidad del cretense, se le comparó con otros artistas del pasado español como Velázquez, se estudiaron obras concretas como "La Verónica", etc., e incluso, se trató de desmentir determinadas mistificaciones y falsificaciones tópicas en torno a la especial visión del artista a través de un diálogo ficticio con él mismo.[193].

IV.2.7. "Arte y Letras"

En la Navidad de 1942 se publicó el último número de "Santo y Seña", para transformarse en "Arte y Letras", cuyo primer número vería la luz en Enero de 1943. De existencia aún más reducida que su antecesora, dejó de publicarse en 1944 y tuvo como director a Jesús Sainz Mazpule. "Arte y Letras" tuvo un periodicidad mensual y se presentó como una revista cultural abierta, llevada a cabo por autores importantes: Castro Arines, Manuel del Arco, Eugenio d'Ors...y alejada aparentemente del corpus doctrinario del régimen franquista, dedicándose numerosos artículos al arte. Su presentación resultó ser muy agradable, numerosas ilustraciones poblaban sus páginas que ofrecían numerosos artículos de estudio y reflexión de variados temas.

---

[193] Tópicos basados sobre todo en la pueril idea del astigmatismo del Greco que le impulsaba a realizar esas imágenes alargadas y que muchos críticos se empeñaban en admitir o argumentar, olvidándose en esta vacua apreciación de los valores intrínsecos del Greco (ABRIL, Manuel. "Mi entrevista con el Greco". *Santo y Seña*, Nº 5, 24 Diciembre 1941, p. 6).

El seguimiento de la actualidad artística se centró sobre todo en torno a dos focos: Madrid, con Castro Arines que comentó las exposiciones de salas privadas, y Barcelona, con Manuel del Arco que desempeñaba idéntica actividad. El movimiento expositivo del año 1943 se mostraba en la prensa como bastante elevado, y, junto con el anterior, se presentaba como una línea de ascenso numérico muy brusca en contraste con la lógica vaciedad de exhibiciones de los años anteriores. Este hecho ya señalado en este trabajo, en varias ocasiones, produjo una consecuente cobertura crítica más extensa que lo habitual. A la criba de valores consagrados o en alza se lanzaron los críticos de "Arte y Letras", a unos se les fue tachando de inmovilismo, a otros de excesiva facilidad o retorcimiento, a los más de mediocres y a unos pocos de brillantes. [194] .

Sobre el mayor o menor nivel de acercamiento del artista a la realidad circundante, en relación a su objetividad para con su época y circunstancias, "Arte y Letras" salió en defensa de sus propios artistas con motivo de un artículo publicado en el periódico alemán "Kölnischer Zeitung" sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943. Este diario germánico observaba entre los pintores españoles un alejamiento completo del momento presente, para su autor los artistas españoles parecían haberse inspirado en peculiaridades artísticas del Románico, del Gótico, del Barroco, del misticismo más convulso, etc.., olvidándose de la existencia de la ciencia y la técnica que habían movido el mundo desde el siglo XVIII. Para los alemanes, los pintores españoles, ajenos a todo este devenir histórico, seguían apegados al folklore, al paisaje, a los retratos, bodegones y grupos de figuras, cuestión que llamó la atención de la crítica alemana.[195]. En respuesta a estas acusaciones más o menos veladas, "Arte y Letras" quiso justificar a sus artistas ante semejantes afirmaciones y en vez de publicar el típico artículo de respuesta a las opiniones del diario alemán, dejó la palabra a los artistas españoles más sobresalientes y que habían participado en la referida Exposición Nacional. Las preguntas iban enfocadas a dibujar uno o varios perfiles de artistas con una formación estética sólida, observadores de su época y reflejos fieles de la misma en sus manifestaciones plásticas. Las preguntas fueron las siguientes: *"¿Cuál es su concepto de la pintura y en que cree Usted que debe consistir su objetividad? Las obras pictóricas de los últimos tiempos, ¿tienen, a su juicio, un valor real, responden a unas leyes preconcebidas, y, dado que responden, en donde radican? ¿Qué intenciones le mueven a Usted a pintar?"*[196]. A estas tres cuestiones respondieron variados artistas

---

194 Uno de los pintores que causó más manifestaciones de rechazo fue Beltrán Massés, al que se le acusaba de afectado, insincero, irregular y vacilante (C.A. J. de. "El arte en Madrid. Beltrán Massés". *Arte y Letras*, Nº 6, 15 Junio 1943, p. 14). Otro artista que tampoco convencía a los críticos de esta revista fue Pedro Pruna y su carga de "angelicanismo", por otra parte tan aplaudida por varios sectores de Falange, pero que fue tildado de relamido y artificial por esta publicación ("El Salón de los Once", *Arte y Letras*, Nº 5, 1 Junio 1943, p. 13).

195 "La Exposición Nacional vista en Alemania". *Arte y Letras*, Nº 7, 1 Julio 1943, p. 6.

196 Ante estas preguntas se dieron varias manifestaciones, José Amat por ejemplo consideraba que los artistas españoles en el pasado y en el presente no se habían considerado cronistas y que por tanto no estaban en obligación de reflejar siempre el latir de su sociedad. Agustín Segura clasificaba las obras artísticas en dos grupos, unas con un valor real que seguían los cánones clásicos de la

que trataron de demostrar la aparente pluralidad que florecía en España en el año 1943: Luis Mosquera, José Gutiérrez Solana, Pedro Mozos, José Frau, Francisco Pompey, Agustín Segura, Gregorio Toledo, Joaquín Vaquero y José Amat.

No obstante, y a pesar de las negativas críticas para con los artistas españoles por parte de la prensa alemana, "Arte y Letras" se refirió de forma positiva a la Exposición de Arte Alemán que se celebró en Munich en 1943. La valoración de los artistas participantes no se hizo de forma tan apasionada como en las revistas falangistas "Vértice" y "Escorial", sino que se apreció sin excesos el esfuerzo alemán en el campo artístico durante los momentos de la guerra que empezaba a perder.[197]. Los hechos artísticos de la Italia de 1943 también tuvieron cabida en "Arte y Letras". La Quadriennale de Roma de ese mismo año fue examinada por la revista que recalcaba el valor del pueblo italiano en momentos tan críticos. Una larga relación de expositores, -hoy desconocidos en su mayoría-, fue juzgada por "Arte y Letras", Tamburini, Gapogrossi, Pippo Risso, Margotti, de Piscis, de Chirico, Tosi, Manzu, etc.., no primando los individualismos sino un sentido colectivo que trataba de cohesionar calidades diferentes.[198]. Igualmente, la celebración del Congreso sobre "Moralización en el Arte", en la Italia de ese mismo año, atrajo el interés de esta revista para llamar la atención sobre el candente problema de las falsificaciones de obras de arte y condenar semejante tipo de actuaciones.[199].

"Arte y Letras" acostumbraba a aglutinar comparativamente las opiniones de diversos autores sobre un hecho común. Al igual que entrevistó a varios artistas para responder a las afirmaciones del periódico alemán que tachaba de irreal la Exposición Nacional de 1943, este mismo certamen sirvió como pretexto para reunir las aseveraciones de varios críticos sobre la misma. En esta ocasión fueron las plumas más conocidas en la prensa y revistas especializadas: José Prados López, Benito Rodríguez Filloy, Enrique Azcoaga, Manuel Sánchez Camargo, Cecilio Barberán, Bernardino de Pantorba, José de Castro Arines y Antonio de las Heras, las que respondieron a las siguientes preguntas que trataron de confeccionar un balance comparativo de este hecho artístico: *"¿De qué Exposición Nacional guarda Ud. mejor recuerdo, por su repercusión y por los valores que haya revelado? ¿Qué artes actuales son, a su juicio, los más valiosos y representativos de nuestro arte? ¿Cree Ud. que el arte español contemporáneo ofrece características autóctonas o que estas características han sido más acusadas en otros momentos? ¿Cree UD. que el arte de nuestros días*

---

academia y otras apoyadas en criterios subjetivos, considerando a las primeras españolas y a las segundas influidas por corrientes extranjeras. Francisco Pompey a su vez manifestaba su panteísmo que creía también propio de los españoles ("Tres preguntas a los pintores españoles". *Arte y Letras*, Nº8, 15 Julio 1943, pp. 14-16).

197 R.D.: "Exposición alemana en Munich". *Arte y Letras*, Nº 8, 15 Julio 1943, p. 17.

198 O.P.: "Quadriennale de Roma". *Arte y Letras*, Nº8, 15 Julio 1943, p. 17.

199 "Las falsificaciones de las obras de arte". *Arte y Letras*, Nº 1, 6 Enero 1943, p. 4.

influye decisivamente en el aumento de un clima favorable al Arte Nacional? ¿En su opinión, los galardones obtenidos por los artistas corresponden siempre, o casi siempre, a su popularidad?[200]. En las diferentes respuestas dadas a la cuarta pregunta, se vieron varias posturas críticas que lógicamente polemizaron a la hora de hacer el análisis concreto de cada Exposición Nacional. Así, mientras que el crítico de arte de "El Alcázar" respondía que las Exposiciones Nacionales suponían el ambiente más propicio para estimular a los nuevos creadores, Bernardino de Pantorba, de "Lecturas" opinaba lo contrario, al considerar que apenas tenían incidencia en los artistas estimables, coincidiendo éste con el crítico de "Pueblo", José de Prados López que atinó aún más en sus observaciones, *"No creo que las Exposiciones Nacionales influyan decisivamente en el aumento de un clima favorable al Arte Nacional. Y no creo, porque en estos certámenes hay mucho de pasional en los jurados y de preocupación en los artistas. No se puede hacer arte para jurados o críticos determinados. La obra artística tiene que ser realizada sin preocupación, sin limitaciones, con sana alegría, como una diversión grata al espíritu. Además, no es el presente el que da los fallos justos, sino la posteridad."*

Por otra parte, "Arte y Letras" y anteriormente "Santo y Seña" sirvieron como un núcleo emblemático de la Academia Breve de Crítica de Arte y de su fundador, Eugenio d'Ors, la alternativa al estancamiento de las exposiciones oficiales . En las páginas de "Santo y Seña", este crítico enumeró las razones que le llevaron al alumbramiento de este proyecto. D'Ors concibió a la Academia como un revulsivo que animara a los artistas seleccionados a superarla constantemente, que cambiara el gusto dominante en los salones de exposiciones, y, en consecuencia, vivificara el universo español de las artes.[201]. La sección de "Arte y Letras", titulada *"Correo de las Artes"* dedicada a breves y significativos hechos de la vida artística española, recogía la noticia del nacimiento de la actividad concreta de la Academia en 1943, creada a la manera de las francesas academias "Goncourt". Igualmente relacionó sus miembros y transcribió parte del texto de su primer catálogo, recalcando una de las ideas motrices de la institución, que era la de dar cabida a las nuevas modalidades del arte antes de *"sufrir condena"*.[202]. El propio Eugenio d'Ors y su obra *Epos del destino* (1943) fue analizada por el director de "Arte y Letras", Jesús Sainz Mazpule. A d'Ors se le reconocía una fina visión sintetizadora del pasado artístico español, una prosa brillante y una rica filosofía del pensamiento que justificaba los sucesivos hechos artísticos y culturales.[203].

---

200 J.R.: "Los críticos de arte opinan sobre la Exposición Nacional". *Arte y Letras*, Nº 5, 1 Junio 1943, pp. 9 y 17.
201 ORS, Eugenio d': "Arte. En la Academia Breve de Crítica de Arte. El Salón de los Once". *Arte y Letras*, Nº 6, 15 Junio 1943, p. 12.
202 "El Salón de los Once". *Arte y Letras*, Nº 5, 1 Junio 1943, p. 13.
203 SAINZ MAZPULE, Jesús: "Epos del Destino y Eugenio d'Ors". *Arte y Letras*, Nº 6, 15 Junio 1943, p. 19.

Dentro del panorama de la arquitectura, en "Arte y Letras" destacó una colaboración del joven arquitecto y tratadista, Fernando Chueca Goitia. Chueca llamó la atención de los lectores de la revista para con sus ciudades, en las que no había que pensar únicamente como receptáculos de trabajos, servicios y hogares, sino que debían ser tomadas como un organismo vivo que hablaba de forma constante sobre cultura, arte, historia y vida.[204].

IV.2.8. "Insula"

Esta revista nace con el año 1946, subtitulada "Revista bibliográfica de Ciencias y Letras", en Madrid y más concretamente en el seno de la Librería del mismo nombre, que radicaba en la Calle del Carmen, número 9. De carácter mensual, "Insula" se volcó hacia el mundo de la intelectualidad inglesa y norteamericana, centrada en el estudio de su ensayo, novelística, teatro, ciencia, etc.. Muchos intelectuales menospreciados por el régimen franquista intervinieron en la confección de esta publicación, entre ellos se contaron Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Carmen Laforet, etc... Como en la mayor parte de las revistas del CSIC, "Insula" recogió al final de sus páginas un apéndice dedicado a seleccionar novedades bibliográficas españolas y extranjeras, clasificadas según sus materias, y, destacándose las ediciones de Gustavo Gili, entre los libros seleccionados.

"Insula" no realizó lo que se considera un seguimiento artístico atento a las exposiciones y a los acontecimientos artísticos puntuales, sino que se dedicó sobre todo a *"El mundo de los libros"*, tal y como se titulaba una de sus columnas, que con la participación de Rafael Santos Torroella, Emilio Lafuente Ferrari, Xavier de Salas, etc., enjuiciaron toda noticia bibliográfica. En esta sección se pusieron de relieve varias publicaciones que tuvieran una amplia repercusión entre sus lectores, generalmente una clase media con interés literario y artístico. Así, Rafael Santos Torroella elogió la aparición de un libro ilustrado[205], *Bajo los puentes* (1946), que reunía 33 litografías originales de José Porta, introducidas por el crítico inglés Walter Starkie y el español José María

---

[204] Por otra parte Chueca se lamentaba por la falta de educación y sensibilidad de la sociedad hacia la arquitectura y el urbanismo, factor que provocaba el desinterés de la población hacia su ciudad. Para Chueca, esta culpa no radicaba únicamente en el público más extenso ni en los dirigentes en general, sino que se acusaba en mayor medida a estudiosos e intelectuales, que marginaban a la ciudad viva por los restos muertos (CHUECA GOITIA, Fernando. "Sobre la arquitectura. Defensa de la casa madrileña". *Arte y Letras*, Nº 3, 1 Febrero 1943, p. 13.)

[205] A partir de 1945 se produjo en España un florecimiento bastante importante de bibliografía artística y literaria ilustrada, que siguiendo el ejemplo de las ediciones francesas conocidas por el público español a través de exposiciones, en estos años, contaron con la colaboración de famosos artistas que pretendieron, en unión con las editoriales y escritores, mejorar el panorama bibliográfico español desde el punto de vista del preciosismo en la presentación.

Junoy.[206] Otro libro ilustrado que auspiciado y editado por Francisco Franco no supuso un gran éxito, aunque reseñado por "Insula", fue el titulado *Jesucristo: cuadros evangélicos* (1944), formado por 132 láminas de reproducciones artísticas de cuadros del Palacio de Riofrío, que se presentaban como recuperados por el Caudillo y comentados por el Obispo de Vitoria, Carmelo Ballester Nieto. Esta obra fue publicada por España Calpe e "Insula" recordó sus fines sin hacer especial mención a su auspiciador.[207].

El profesor de arte, Emilio Lafuente Ferrari, que colaboró activamente en la redacción de "Insula", vio en 1946 en las librerías la tercera edición de su obra didáctica *Breve Historia de la pintura española* y Xavier de Salas enjuició de forma positiva sus últimas ampliaciones con respecto a las anteriores ediciones, hecho que produjo una importante venta y un merecido éxito.[208]. El mismo Lafuente Ferrari, dentro de la corriente anglófila que inspiró "Insula", dedicó varios e importantes artículos a literatos y artistas ingleses. Hemos visto y veremos como una inmensa mayoría de las prensa y revistas de la autarquía se mostró fascinada por las "conquistas" artísticas de los países del Eje, Alemania-Italia, durante la Segunda Guerra Mundial. Todo lo procedente de estos países, ya pudo ser la mayor purga de arte contemporáneo conocida que intentó acabar con el "arte degenerado", ya fuesen las macroexposiciones organizadas por estos regímenes, todo era recibido con alabanzas . "Insula" trató de reaccionar por una tangente más reflexiva, y desde su nacimiento, -también hay que tener en cuenta que fue posterior al final de la Guerra-, prestó su atención más estudiosa al mundo de habla inglesa, para tratar de remediar las preferencias anteriores españolas tan mediatizadas. Dentro del mundo de habla inglesa, Lafuente Ferrari mostró interés para con los artistas ingleses que exponían en su país, y, en ocasiones, en la propia España. Tal era el caso del pintor, marchante y también estudioso del Goya grabador Thomas Harris, que celebró una exposición en el Museo de Arte Moderno, en 1947. La ironía y cierto sentido del honor que reflejaba Harris en sus lienzos cautivaron al crítico de arte, así como su sinceridad técnica y temática, cuestiones que le hacían ser un artista moderno y real.

La revista "Insula" y con ella Enrique Lafuente Ferrari supusieron la existencia de una visión ecuánime, coherente, completamente alejada de toda apología ideológica-artística, y que no siendo exclusivamente conservadora como la madurez de la revista falangista "Vértice", no representó una postura revulsiva y polémica como lo fuera por ejemplo un "Cartel de las Artes", sino que de forma

---

[206] SANTOS TORROELLA, Rafael: "Un bello libro de arte". *Insula*, Nº 11, 15 Noviembre 1946, p. 5.

[207] Su fin aparente fundamental era el de introducir a niños y adultos en un "documento de valor eterno" que les sirviera como acercamiento de la Biblia, e incluso se llegaba a comparar la pasión de Cristo con los tormentos bélicos del pueblo español del lado del vencedor, y además el Caudillo aparecía como el redentor de los oprimidos ("Un libro bello. "Cristo: cuadros evangélicos"". *Insula*, Nº 14, 15 Febrero 1947, p. 7).

[208] SALAS, Xavier de: "El mundo de los libros". *Insula*, Nº 9, 15 Septiembre 1946, p. 5.

constructiva desarrolló una línea tolerante, abierta y comprensiva, preocupada por la calidad y profundidad de lo presentado y defendido en sus páginas. Lógicamente denunció las ausencias constantes de la cultura autárquica de mediocridad general en la pintura, anacronismo de las exposiciones oficiales, etc., pero propuso otros planteamientos de soluciones y entre ellas se contaban el seguir el ejemplo de países y líderes más avanzados cultural y "democráticamente" que España.[209].

Lafuente Ferrari se consideró siempre un estudioso del fenómeno artístico, no un enjuiciador profesional y así se manifestó en "Insula", marcando distancias entre su labor de curiosidad intelectual-estética y los críticos del Régimen.. Lafuente Ferrari no dejaría nunca de hacer aseveraciones sobre lo que era y debería ser el papel de la crítica de arte, ya lo vimos en "Vértice", lo contemplamos ahora en "Insula" y lo veremos, más adelante, en otras publicaciones como "Arbor". Muy cercano a Ortega y Gasset se mostró Lafuente en su línea de pensamiento y en su postura de crítica reflexiva y analítica. A Ortega se le reconocía incluso la sistematización de la Historia del Arte, desde el punto de vista metodológico en la España de los años 20.[210] Lafuente se lamentaría por el poco aprovechamiento que por parte de intelectuales y profesionales de la Historia del Arte se había hecho de estas enseñanzas de Ortega, causado sobre todo por el desconocimiento y falta de profundización en sus ideas y reflexiones,que convertía el ejercicio de la crítica de arte en labores de periodismo, actividad no precisamente muy bien considerada por Lafuente Ferrari.

Para Lafuente Ferrari un factor que empobrecía aún más el estado de la cultura y el arte de la España años 40, fue ese desprecio secular que el español mostraba siempre hacia sus figuras más importantes. La verdad encerrada en el refrán castellano "Nadie es profeta en su tierra" parecía ser más que nunca cierta en esta España, y la revista "Insula" intentó realizar una labor de aliento hacia esas figuras o que estaban en camino de alcanzar ese difícil prestigio que aportaba la sabiduría, para que no fueran despeñadas por una masa cerril en continua rebelión contra los egregios orteguianos.[211]. En este sentido, "Insula" apoyó la labor y los resultados obtenidos por el CSIC y sus

---

209 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Exposiciones. La pintura de H.W. Simpson". *Insula*, Nº 35, 15 Noviembre 1948, p. 8.

210 Por otra parte, Lafuente no disimuló sus posibles defectos, basados éstos en la falta de profundidad crítica adecuada justificada por el gran volumen de trabajo intelectual realizado por Ortega. También se reconocía en los ensayos sobre arte de Ortega una tendencia acumulativa frente a verdaderos esfuerzos de síntesis, postura esta última la más valorada por Lafuente en la Historia del Arte como disciplina humanística (LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Ortega y la crítica de arte". *Insula*, Nº 32, 15 Agosto 1938, pp. 1 y 3).

211 Incluso en esta defensa de la sabiduría se invocaba el amparo del Estado y en ocasiones la capacidad institucional de los particulares, para con las minorías cultas, que se creían imprescindibles para hacer frente a las *"oscuras barbaries"* (M.C. "Los libros de arte y arqueología del CSIC". *Insula*, Nº 9, 15 Septiembre 1946, p. 1).

especialistas Elías Tormo, Gómez Moreno, Conde de Casal, García Bellido, etc.., como el único medio que en la actualidad canalizaba la investigación artística y cultural.

Ya hemos visto como Inglaterra y sus artistas atrajeron la curiosidad y el estudio de "Insula"; sin embargo, otros países también despertaron su interés, entre ellos Francia, Argentina e Italia. Del país vecino llegaron bastantes novedades bibliográficas, incluso introducidas por críticos franceses como Paul Guinard, que reflexionando sobre la profusión editorial francesa tras la Segunda Guerra Mundial, reconoció la actividad artística como evasión y superación de las épocas inmediatamente anteriores.[212]. Este paradójico florecimiento artístico tuvo su acogida entre los críticos de "Insula",que agradeciendo a Paul Guinard su colaboración en la organización de la Exposición de Libros Franceses de 1946, reconocieron el valor de estas manifestaciones bibliográficas.[213]. No obstante, todo lo que llegaba de allende las fronteras no siempre era de calidad y ejemplar, sino que también se filtraban hechos artísticos y novedades bibliográficas de escasa valía. Así aconteció con lo que se calificó de una "avalancha" de libros de arte procedentes de editoriales argentinas en las librerías españolas en 1946. Lafuente Ferrari advirtió a sus lectores sobre la dudosa calidad de este material, denunciando a editores mutiladores y adulteradores de textos y a los malos traductores que desprestigiaban a sus autores,y, sobre todo, lamentándose de los giros y modismos porteños que tanto desvirtuaban los textos.[214].

Otro caso era el de los artistas españoles que triunfaban más allá de las fronteras españolas, como Gregorio Prieto, en Londres y Pablo Picasso, en París. El primero alcanzó una cierta notoriedad en España cuando The Falcon Press Limited le dedicó una monografía en 1947, caso insólito entre los artistas españoles de los años 40. Lafuente Ferrari recordó en "Insula" los primeros pasos artísticos de Prieto, -aunque no mencionara su especial relación con el silenciado poeta Federico García Lorca y con otros integrantes de la igualmente escondida Generación del 27-, y recorrió su trayectoria artística en comparación con su coetáneo Benjamín Palencia. [215]. Pablo Picasso, olvidado o silenciado en una gran parte de la prensa y las revistas, parecía surgir en un artículo que Ricardo Gullón escribió para "Insula"[216]. Gullón trató de superar la limitada y sesgada visión que los españoles interesados por el arte y la cultura tenían del malagueño. El pintor era para Gullón un excelente dibujante, pero su dibujo, su composición, su color, y su mundo plástico en

---

212 GUINARD, Paul: "Libros y revistas de arte en la Francia de hoy". *Insula*, Nº 1, 1 Enero 1946, p. 3.
213 CANO, José Luis: "La exposición de libros y revistas franceses". *Insula*, Nº 2, 15 Febrero 1946, p. 6.
214 LAFUENTE FERRARI, Enrique.: "Sobre el libro de arte argentino". *Insula*, Nº 1, 1 Enero 1946, pp. 1 y 4.
215 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Gregorio Prieto y su obra". *Insula*, Nº 25, 15 Enero 1948, p. 8.
216 GULLON, Ricardo: "Nota incompleta sobre Picasso". *Insula*, Nº 34, 15 Noviembre 1948, pp. 2 y 7.

general, estaban impregnados en tal sentido de gracia y vitalidad, que hacían de su arte una continua y renovada sorpresa.

En general, la revista "Insula" se interesó en mayor medida por el acontecer bibliográfico-artístico de la actualidad, aunque prestó una atención considerable a determinados estilos artísticos del pasado, como el Barroco español, período sobre el cual escribió el especialista Emilio Orozco Díaz, analizando las constantes y paralelos histórico-artísticos en la España del siglo XVII y citando los juicios críticos de Spengler y Ortega y Gasset[217]. Por otra parte, observamos en la orientación novedosa y correcta de "Insula" una ausencia de proselitismo franquista que infunde a sus artículos y colaboradores una imparcialidad que hizo posible una información artística verosímil.

IV.2.9. "Leonardo"

En 1945, el periodista y crítico de arte de "La Vanguardia", Tristán La Rosa, inició la publicación mensual de la revista "Leonardo" en Barcelona, siendo ésta editada por Alejo Climent. De pequeño formato y muy manejable, acogía extensos artículos de fondo y análisis del fenómeno artístico, desde el punto de vista de la estética, la filosofía y la historiográfica artística, entre otros. Su primera sección del sumario, *"Occidente como valor"*, pretendía hacer las veces de editorial donde irían resumidas las ideas, líneas y objetivos que informaban la revista, cuestiones muy personalizadas por su director: *"La parte doctrinal, aunque implícita en cada uno de los ensayos, se expondrá siempre en el primer capítulo de la revista. Este capítulo constará de una, dos o tres secciones. El corazón de Leonardo palpitará, pues, bajo los epígrafes siguientes: Polis-Aisthesis-Ratio, cuya última razón de ser se hallará en el concepto: Occidente como valor"*[218].

Desde su nacimiento, la intención de "Leonardo" fue de renovación crítica, abierta a la polémica y a las nuevas corrientes literarias y artísticas.[219]. "Leonardo" siguiendo la imagen mítica y emblemática del pintor en quien se inspiraba se planteó como una revista aglutinadora de diferentes parcelas de saber en lo que creía un complejo panorama de "sabiduría". Como Leonardo, fue "un profesional de todas las cosas", la revista pretendía presentarse como una amalgama de informaciones

---

217 OROZCO DIAZ, Emilio: "Sobre la temática del Barroco". *Insula*, Nº 23, 15 Noviembre 1947, p. 8.

218 ROSA, Tristán La: "Occidente como valor". *Leonardo*, Nº Vol. II, Febrero 1946, p. 185.

219 En el conjunto de la revista *Leonardo* latía un cierto sentimiento generacional, de grupo cohesionado y hermanado por las consecuencias de la pretendida imposición de uniformidad de pensamiento y crítica que parecía emanar de las instancias oficiales. Alejada de éstas, *Leonardo* trataba de ser el producto editorial de un cenáculo de literatos, artistas e intelectuales al modo baudeleriano y con una cierta capacidad de acción y formación de opinión, aunque evidentemente con un radio bastante restringido.

y estudios. Asimismo, se sabía portadora de un mensaje y una actitud ante el futuro que trascendía de su "estrecha época" para ser termómetro de un momento de crisis y renovación, a un mismo tiempo, que estremecía Europa y que debía penetrar también en España.[220].

"Leonardo" surge dentro de una posibilidad de multiplicidad de visiones y planteamientos, la pluralidad intentó ser una de sus divisas, produciéndose acercamientos a la estética, la política, la filosofía, etc., dejando bien claro que las opiniones vertidas en cada uno de los ensayos eran propias de cada crítico, aunque las asumiera la revista.[221]. Este múltiple universo seguía de cerca los postulados de Ortega y Gasset y su "Revista de Occidente", que rechazaba una única directriz de pensamiento y al erudito de un solo tema. "Leonardo" pretendía elevarse en las categorías de lo múltiple frente a lo unitario y, por otra parte, escapaba sutilmente de todo compromiso programático. De esta forma, el sumario de "Leonardo" se dividían en las siguientes secciones: *"Occidente como valor", "Las ciudades y los pueblos", "La pintura", "La literatura", "La poesía", "La filosofía"* y *"Los libros"*, secciones que recogieron los trabajos de Leopoldo Panero,Julián Marías, Juan Ramón Jiménez, Regino Sainz de la Maza, Fernando Díaz Plaja, y en relación exclusiva con el mundo del arte Enrique Azcoaga, Eugenio d'Ors, J.F. Rafols, R. Gullón, José Camón Aznar, etc.

Hemos dicho que los artículos de esta revista dedicados al arte son artículos de fondo y de análisis, llegándose a prescindir de las informaciones concretas sobre hechos artísticos determinados. Dentro de estos estudios realizados por los críticos y ensayistas mencionados, temáticamente ocupa un puesto importante la Francia del postimpresionismo y las primeras vanguardias. Paul Cezanne, Paul Gauguin, Matisse, el Fauvismo, etc., captaron la estimación de los colaboradores de "Leonardo". José Camón Aznar saludó en Henri Matisse la asunción del primer arte abstracto y la continuación en el proceso simplificador que iniciase Paul Cezanne, aunque plagada de peligros y confusiones.[222]

La biografía artística abundó en el seno de "Leonardo", biografía dedicada a esos artistas franceses considerados "malditos", procedentes de una vanguardia que mientras que en la Europa civilizada de los años 40 estaban consagrados, en la España de esa misma época casi acababan de irrumpir en la escena artística, aceptándolos unos autores con resignación,

---

220 Se esperaba con afán que España se incorporara al tren europeo de la cultura, aunque no se sabía muy bien como se produciría esta conexión. Nos movemos en el campo de los pronósticos de esperanza que también habían alentado en Lafuente Ferrari y en Camón Aznar.

221 ROSA, Tristán La: "Occidente como valor". *Leonardo*, Nº Vol. II, Febrero 1946, p. 197.

222 Peligros y confusiones que procedían de lo que Camón consideraba la excesiva libertad dada al color que podría degenerar en estridencias de la mano de pintores de escasa formación; de la simplificación estructural que si no la vigilaba el artista se convertía en ausencia de composición, etc.. (CAMON AZNAR, José. "Las abstracciones cromáticas de H. Matisse". *Leonardo*, Nº Vol. II, Febrero 1946, pp. 209-214).

rechazándoles los más con desdén y entusiasmándose con su carga renovadora, los menos. "Leonardo" dedicó un extenso artículo a la vida y la obra del controvertido Paul Gauguin. Pablo Herrera, autor de este estudio[223], aportó a los lectores de esta revista unas notas biográficas del pintor francés, al modo de amena narración en la que se insertaban no pocos juicios de valor sobre el pintor como persona y artista. Gauguin es visto desde una perspectiva fatalista pero asombrosa, de artista que se va a ver abocado a su perdición y a su gloria, a un mismo tiempo, formando fila con otro paria de la vida y del arte, Vicent Van Gogh, y siempre ante disyuntivas dolorosas.

"Leonardo" pretendió realizar una labor de balance a la hora de valorar las aportaciones de la vanguardia, absteniéndose de afirmaciones gratuitas y desprecios sin escrúpulos. Se trató de profundizar en las raíces literarias, poéticas, sociales, e incluso políticas, de movimientos de su época, como el Fauvismo y hallar su correlación estético-artística en las manifestaciones plásticas de Matisse, Derain, Marquet, Friesz, Braque, Dufy, Vlaminck y Rouault, considerados los principales artistas fauves. Para ello se estudiaban y citaban las opiniones y juicios de los tratadistas, críticos y literarios de arte como Leon Bloy, André Salmon, René Huygué, Maurice Beaubourg, etc., haciendo alarde "Leonardo" de un aggiornamento poco frecuente en la España autárquica.

Con motivo de la "Exposición de Pintura Francesa Contemporánea" de 1946, J.F. Rafols estudió en conjunto los valores plásticos y las implicaciones del Fauvismo francés[224], lamentando la falta de conocimiento de la mayoría de los integrantes de este movimiento vanguardista por parte de los españoles, siempre en continuo retraso con respecto al acontecer artístico europeo. Rafols reconoció en el Fauvismo todo un universo de ingenuidad, dinamismo y decorativismo, que enriqueció el arte francés de principios de siglo, al devolverlo a la pureza de un primitivismo virgen eliminando las bases literarias que constreñían la pintura anterior a las fauves. A pesar de esta orientación un tanto "afrancesada" de la revista "Leonardo", que mientras otras publicaciones, -entre ellas los falangistas, fundamentalmente-, despreciaban o ignoraban el pasado y el devenir artístico del país vecino, la revista de La Rosa contemplaba de forma positiva la reciente historiografía artística gala, aunque no todo fueron entusiasmos ante la producción francesa. Este fue el caso de Le Corbusier que tan pocos adeptos encontró en el solar hispano. En 1945, la obra de este arquitecto y de François Pierrefeu, *La vivienda del hombre*, fue traducida al español y prologada por el Dr. Marañón[225] y "Leonardo" comentó la aparición de esta novedad desde un punto de vista no

---

223 HERRERA, Pablo: "Un trágico destino: Paul Gauguin". *Leonardo*, Nº Vol. VI, Septiembre 1945, pp. 313-330.

224 RAFOLS, J.F: "A los 40 años de la irrupción del fauvismo". *Leonardo*, Nº Vol. II, Febrero 1946, pp. 215-226.

225 Aún en 1945, al Dr. Marañón se le miraba con cierta suspicacia, ya que no se había olvidado su participación con la Alianza de Intelectuales Antifascistas y demás colaboraciones consideradas "subversivas" que todavía estaban presentes y toda su actividad intelectual despertaba ciertos

precisamente acogedor[226]. Al arquitecto se le consideraba el culpable de la standarización de los últimos tiempos y se disentía con sus procedimientos a los que calificaba de casi fabriles, mediatizados por las dos claves del tiempo presente que para "Leonardo" eran el maquinismo y el crecimiento demográfico. Contrariamente al espíritu aperturista que había animado "Leonardo" en otras parcelas artísticas como en la pintura, la revista se manifestó muy tradicionalista desde el punto de vista arquitectónico, admitiendo como ideas supremas lo que se veía como "primer arte", las ya consabidas notas falangistas de orden y jerarquía, y es por ello que se temía la difusión de las ideas lecorbusianas, y más aún, su posible realización en la España de la reconstrucción.

El país vecino también despertó en "Leonardo" una nota importante de indignación, debido a una publicación francesa novedosa titulada "Confluences", en la cual se afirmaba la escasa relevancia de la cultura y el arte español en los años 40. La revista francesa formaba parte de un grupo de publicaciones surgidas después de la guerra y que constituían para los franceses un resurgir del genio francés. Este genio siempre fue bien acogido por "Leonardo" mas no así las diatribas contra intelectuales y artistas españoles, que se consideraron manipuladas por designios políticos contra de España.[227]. Lo que más hería a "Leonardo" no era el desconocimiento e indiferencia que demostraba Francia hacia los artistas actuales españoles, sino lo que consideraba la mentira, las voces que afirmaban la residencia parisina de d'Ors, Marañón, Ortega y Gasset, la inactividad de los poetas como Gerardo Diego, y, en definitiva, el dirigismo estatal-cultural que sufría España a pesar de que "Leonardo" no pareciera darse cuenta. Francia era hasta ahora tomada como modelo por "Leonardo" por ser el paradigma del clasicismo más brillante, y en estos precisos años y con los ecos informativos-críticos que llegaban en sus revistas, "Leonardo" casi perdió su modelo de referencia.

No obstante, Francia y sus artistas-críticos-pensadores captó desde el principio hasta el final de su vida la simpatía y el estudio de "Leonardo". En esta línea, Eugenio d'Ors corroboró esta admiración hacia lo francés, dedicando una glosa a unas obras dibujísticas del poeta Charles Baudelaire, aunque no con una medida cartesiana, sino valorando el alma pasional y "perversa" del poeta que alumbró un mundo degenerado en la magia y la carga plástica de crítica, tanto literaria como artística, que contrastaba en su lirismo con todo lo deleznable que narraba o representaba.[228].

---

comentarios irónicos como en el caso presente en que se añadía respecto a su prólogo a esta novedad bibliográfica *"tan aficionado como siempre a todo lo que suene a novedad y última hora"*.

226 "Los libros. " De Pierrefeu y Le Corbusier. La vivienda del hombre". *Leonardo*, Nº Vol. IV, Julio 1945, pp. 124-126.

227 "Los libros. Revistas francesas". *Leonardo*, Nº Vol. V, Agosto 1945, pp. 264-265.

228 ORS, Eugenio d': "Glosa a unos dibujos de Baudelaire". *Leonardo*, Nº Vol. I, Abril 1945, pp. 29-36.

Vemos que la línea temática-modélica predominante en "Leonardo" procede el ejemplo francés, a pesar de las reacciones a veces negativas que las opiniones de algunos críticos galos provocaron en sus páginas. Sin embargo, otros países atrajeron a la revista desde perspectivas de juicio y de valoraciones estéticas. Tales son los casos de Portugal y Grecia. Del primero, José María Madurell estudió la obra y personalidad de Pedro Nunyes dentro de la Edad Moderna portuguesa[229]. De Grecia se meditó sobre la belleza, la perennidad y la cierta "debilidad" de su arte clásico, tratando de desmitificar la corriente historiográfica iniciada y culminada por Winckelmann sobre la perfección del mundo griego. Ballester Salas, -apoyándose en Spengler, entre otros historiadores-, intentó extraer la realidad que se contenía en el fondo de esas teorías winckelnianas, que tanto éxito cosecharon de la mano de su autor.[230].

Dentro del territorio nacional, pocos autores o fenómenos globales atrajeron la atención de "Leonardo", descontando los casos pertenecientes a la España de veta más brava, como Goya en el pasado y José Gutiérrez Solana en el momento presente. Como todos sabemos, en 1946 se celebró el II Centenario del Nacimiento de Goya. Esta efemérides dejó su huella en la mayor parte de las publicaciones consultadas, y "Leonardo" no se sustrajo a este "desbordamiento" goyesco. J.F. Rafols estudió la vida del artista, su trayectoria plástica y ambientó el mundo de conspiraciones y bandidaje que tan bien reflejara el maestro de Fuendetodos[231]. Más apasionado, Ricardo Gullón se encargó de deshacer los entuertos que ensombrecían la figura de Goya. De nuevo, se presentó el Goya precursor y moderno, que abrió puertas a sus escasos pero dignos continuadores.[232].

En 1945, igualmente todos sabemos, que José Gutiérrez Solana murió y la prensa resaltó la noticia y la pérdida que suponía este pintor para unos el "gran estafado" y para otros un "paria" como sus personajes. Xavier de Salas, en las páginas de "Leonardo", propuso con bastante novedad una genealogía de Solana que por una vez no enlazaba con Goya, sino con los expresionistas nórdicos.[233]. En general, vemos como "Leonardo" prestó su interés a figuras de artistas atormentados, no mimados por la fortuna y el éxito, sino desprestigiados o censurados por la gran mayoría. En esta revista no contemplamos ninguna alusión, referencia, y menos aún estudio, sobre los consagrados de la España autárquica. Ni Vázquez Díaz, ni Sert, ni Ignacio Zuloaga, ni Pérez

---

229 MADURELL, J.M. : "Pedro Nunyes, pintor portugués". *Leonardo*, Nº Vol.I, Abril 1945, pp. 37-42.

230 BALLESTER ESCALAS, R. : "De la imperfección en el arte griego (Arquetipo y retrato). *Leonardo*, Nº Vol. XI, Febrero 1946, pp. 191-208.

231 RAFOLS, J.F.: "Goya". *Leonardo*, Nº Vol. XII, Marzo-Abril 1946, pp. 303-310.

232 Goya era considerado algo más que un pintor,era una "fuerza cósmica" que con una clarividente crudeza de estirpe netamente ibérica supo denunciar los vicios de su época desde el humor y el desprecio, corriente que Solana parecía retomar.(GULLON, Ricardo. "Goya, el ibérico". *Leonardo*, Nº Vol. VII, Marzo-Abril, 1946, pp. 311-320).

233 SALAS, Xavier de: "La pintura de Solana". *Leonardo*, Nº Vol. VI, Septiembre 1945, pp. 305-312.

Comendador, ni Benlliure, etc., asomaron en "Leonardo", sino que se apuntó hacia aquellos personajes artísticos difamados o desconocidos en España, como es el caso de Juan Gris.[234].

Por último, destacar su sección *"Los libros"* y el resaltamiento de determinadas obras bibliográficas que causaron un considerable impacto entre los lectores del tema artístico, crítico y estudioso en la España autárquica. Tal es el caso del libro de María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas* (1944), del cual se aplaudía su valor pedagógico y claridad, elementos de agradecer entre los excesivos personalismos de determinados autores.[235].

IV.2.10 "Proel"

Un foco geográfico español de un cosmopolitismo relativo y de cierta apertura europeizante, fue la capital cántabra, Santander, que acogía todos los veranos a estudiantes en su Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En Abril de 1944 surgió en esta ciudad la revista "Proel", que dirigida por Pedro Gómez Cantolla, pervivió hasta 1955, de forma bastante irregular. Apoyada por una subvención oficial procedente del Gobierno Civil de la ciudad, "Proel" mantuvo una relativa independencia que propiciaría la aparición de grupos artísticos de signo renovador, como más tarde sería la "Escuela de Altamira". "Proel" dividió sus páginas en *"Verso"* y *"Prosa"*, acogiendo ambas estudios literarios sobre Miguel Hernández, José Luis Sampedro, Jean Paul Sartre, S. Mallarme, Baudelaire, Rimbaud, etc.. Pocos artículos fueron dedicados a los hechos artísticos, a pesar de que el pintor santanderino, Pancho Cossío, alentase, entre otros, el espíritu de esta revista. No obstante, es destacable un artículo de Francisco G. Cossío, -extraído de su obra entonces en preparación, *La plástica ya es nostalgia*-, en el que se analizaban las raíces, razones, justificaciones e implicaciones del arte contemporáneo, haciendo hincapié en la llamada Escuela de París, y planteaba una postura conciliadora, y en cierta forma mesiánica, con respecto a la despreciada vanguardia: *"Y este platonismo, esta desintegración de la naturaleza como necesidad plástica para darle un orden estética, obra de tantos españoles, es lo que ha enriquecido y dado consistencia a "L'Eccole de Paris" ¿Te das exacta cuenta, lector, de lo que esto significa? Si hoy se acepta con acatamiento entusiasta y fervoroso ese Arte transpuesto del desorden naturalista al orden estético, sólo a nuestro Arte Mágico*

---

234 Refiriéndose a Gris podía leerse *"Y en España, la obra de nuestro compatriota es desconocida, su nombre ignorado, el movimiento artístico de que forma parte, más comúnmente objeto de diatriba que de estudio"*. Sin embargo, se esperaba que la posteridad fuese justa con esta artista que representaba una pieza clave en la evolución del movimiento artístico contemporáneo (GULLON, Ricardo. "Algo sobre Juan Gris". *Leonardo*, Nº Vol. III, Marzo 1947, pp. 381-392).

235 "Arte de épocas incierta". *Leonardo*, Nº Vol. II, Febrero 1947, pp. 325-329.

se debe. Y ese mundo que hemos conquistado para la cultura española, por contra ¿qué le debe a su arte realista actual, tan acatado por la beocia indígena?"[236].

IV.2.11 "Indice Cultural Español"

Boletín del Ministerio de Asuntos Exteriores, dependiente como publicación de la Junta de la Dirección General de Relaciones Culturales y de la Oficina de Información Diplomática, nace en Enero de 1946 y, siendo en cierta forma ,paralelo al "Boletín del Ministerio de Educación Nacional", en cuanto a su aparente asepsia, su carácter ministerial, ausencia de juicios de valor, etc... Se reduce de forma exclusiva a ser un noticiero establecido en diferentes capítulos dedicados a "*Ciencia y Técnica*", "*Medicina*", "*Letras*", "*Historia*", "*Derecho*", "*Economía*", "*Teología*", "*Filosofía*", "*Estudios bíblicos y eclesiásticos*", interesándonos especialmente las referencias comprendidas en "*Vida artística*", "*Noticias del extranjero*" y "*Bibliografía*".

El estudio y consulta de este Boletín ,que tuvo una periodicidad mensual, es fundamental para confirmar la existencia de la mayoría de los hechos artísticos que tuvieron lugar en España, no sólo en Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia, sino extensivo a toda la península e islas, hechos que se referían a exposiciones, homenajes artísticos, condecoraciones, conferencias, cursos, actividades de las instituciones culturales y artísticas, etc... De la misma manera se registraron breve pero completamente todas aquellas noticias que en relación con la vida artística española se produjeron en tierra extranjera. Por lo tanto, el "Indice Cultural Español" supuso un ejemplo de termómetro, no de la calidad del acontecer plástico contemporáneo español y sí de la cuantía y volumen de la actividad cultural-artística, es decir, se planteó tal y como se anunciaba en su denominación, un riguroso "Indice" que recogía la aportación española del momento a la ciencia, la economía, la historia, la religión, el arte, de su país al mundo.

IV.2.12 "Revista de las Artes y los Oficios"

---

236 COSSIO, Francisco G.: "Pintura. La "Pervivencia"". *Proel*, Nº s/n, Primavera-estío, 1947, pp. 109-126.

Nace en Madrid en 1944, suspendiéndose su publicación mensual a principios de 1946. Como su nombre hace adivinar la revista suponía un intento de recuperación del oficio artesanal, manual y artístico, cuestiones tan caras a la élite falangista en su Obra Sindical "Artesanía", y tan propugnadas por la propaganda del Régimen que no se cansaba de cantar las alabanzas de la artesanía y del digno oficio de sus artífices. Plata, porcelana, telas, vidrio, ferias de muestras, mobiliario, encaje, mayólica, e incluso, el cine asomaron a las páginas de esta revista, que aportaba su granito de arena para paliar lo que se veía como una corriente deshumanizadora que asolaba a las "principales" artes: *"Quisiéramos hacer una revista bien aventada de retórica, desnudo el cuerpo de un mundo que se nos fue y que queremos no restaurar, sino incorporar al de hoy* (...) *Para una revista como la que soñamos no bastan los nombres egregios. Como no bastan el canto y el cuento de perfil heroico. A fuerza de costumbre viciosa hemos llegado a no percibir el coro. No es de extrañar que las artes mayores se hayan deshumanizado y la mecánica rutinaria se haya apoderado de la artesanía"*[237].

A pesar de que la dirección de la revista no presumió en apariencia de sus colaboradores, hay que tener en cuenta que una nómina basante significativa participó en la elaboración de esta revista, entre ellos Francisco J. Sánchez Cantón, Eugenio d'Ors, Celestino López-Castro, Mariano Rodríguez de Rivas, Benito Rodríguez Filloy, José Altabella, César González Ruano, Antonio Prast (tan asiduo a "Cortijos y Rascacielos"), la estudiosa y bibliófila Matilde López Serrano, etc. Los estudios efectuados a modo de artículos más o menos extensos y firmados por estos autores no sólo trataron de técnicas de restauración de tablas antiguas, arte decorativo mudéjar, cerámicas talaveranas, colecciones de marfiles, etc., sino que también intercalaron interesantes reflexiones sobre la muerte de artistas españoles contemporáneos como José Gutiérrez Solana; la consagración del venerable escultor Mariano Benlliure.[238]; o se destacó la labor de mecenazgo y la política adquisitiva de los museos nacionales, como el Museo del Prado, haciéndose balance de sus nuevos depósitos y reestructuraciones desde 1939 por el entonces subdirector de la institución, Francisco J. Sánchez Cantón[239].

IV.2.13 "Arte y hogar"

---

237 "En el nombre de Dios". *Revista de las Artes y los Oficios*, Nº 1, Junio 1944, pp. 1 y 2.

238 ALTABELLA, José: "El hijo de un artesano valenciano. Vida fecunda y laboriosa de Mariano Benlliure". *Revista de las Artes y Oficios Artísticos*, Nº 20, Enero 1946, pp.20-23.

239 SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: "Los aumentos del Museo del Prado en un quinquenio". *Revista de las Artes y los Oficios Artísticos*, Nº 1, Junio 1944, pp. 5-12.

Igualmente sobresaliente, pero más proclive a las valoraciones críticas sobre artistas españoles contemporáneos, fue la revista mensual "Arte y Hogar", dirigida por el arquitecto Eduardo Olasagasti, quien también intervino en numerosas ocasiones en su redacción y Domingo Viladomat a cargo de la dirección artística. Aunque la revista contara con su taller y montaje fotográficos en Barcelona, la distribución y publicidad se realizaron en Madrid, a través de Ediciones Cigüeña. Esta publicación surge en Diciembre de 1943, interrumpiéndose sus números a finales del año 1947. Numerosos colaboradores hicieron posible esta revista, Benito Rodríguez Filloy, Cecilio Barberán, Rafael Láinez Alcalá, Manuel Sánchez Camargo, Enrique Azcoaga, José María Junoy, J.M. Cossío, Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, el Marqués de Lozoya... La intención y los objetivos que animaron a esta publicación quedaron expuestos en su editorial de presentación: *"Arte y Hogar quiere ser pata todos los españoles la revista que oriente en los sutiles temas del arte, de la decoración, de los estudios, del mobiliario, del montaje del hogar, de la puesta en marcha de la casa; no con pretensiones inaccesibles a la mayoría de sus lectores, sino con un sentido positivo y práctico"*[240]

Desde su inicio, "Arte y Hogar" tuvo varias secciones fijas, una de ellas casi siempre conducida por Rodríguez Filloy y denominada *"Crítica de Arte"*. Los artículos de coleccionismo fueron a cargo del Marqués de Lozoya y los estudios de arquitectura madrileña desarrollados por Fernando Chueca Goitia, junto con otros apartados esporádicos dedicados a escenografía, cinematografía, jardines y mobiliario. Rodríguez Filloy realizó una labor de divulgación sobre los museos españoles, intercalando sucesivos artículos dedicados a los fondos existentes en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid; comentó las obras de los artistas expositores cada temporada en las diferentes galerías privadas madrileñas, haciendo gala de un conservadurismo de signo liberal y tolerante que se desprendía de sus juicios crítico-estéticos, sirvan como muestras las palabras que el crítico dirigió a la Exposición de Benjamín Palencia en Estilo, a inicios de 1944: *"ha sabido mantenerse fiel a los principios defendidos con ardor en los primeros años. Su obra actual no es más que la comprensión lógica de innumerables rebuscas y tanteos en el campo de la estética postimpresionista; pero orientada en el sentido de la corporeidad gozosa de las cosas (...) las creaciones recientes se nutren de la belleza de las formas orgánicas, lejos ya de los deliquios cubistas y de las figuraciones simbólicas suprarrealistas"*[241]; en otras ocasiones, tomaba el pulso a algunos lenguajes artísticos algo

---

240 "Presentación". *Arte y Hogar*, Nº 1, Diciembre 1943, s/p.

241 RODRIGUEZ FILLOY, Benito: "Crítica de arte. Exposiciones de arte en Madrid". *Arte y Hogar*, Nº 3, Febrero 1944, p. 11.

desfallecientes en la España de postguerra como la escultura, haciendo hincapié en la necesidad de la renovación de la imaginería religiosa[242].

No obstante, "Arte y Hogar" sirvió de plataforma a los artistas españoles contemporáneos ya consagrados y dentro de éstos, a aquellos pintores y escultores que comulgaron con una modernidad que trataban de presentar como más coherente y europeizante y que ponía en guardia a los críticos más ultraconservadores. Tales artistas fueron Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Eduardo Vicente, Joaquín Vaquero, Ricardo Baroja, Julia Minguillón, Durancamps, Vidal-Quadras, Juan Antonio Morales, etc.., avanzados todos ellos pero siempre dentro de la contención, como claramente se percibía en los juicios que Manuel Sánchez Camargo dedicó a Juan Antonio Morales.[243]. Más aún, José María Junoy al abordar la obra del paisajista catalán Durancamps hizo una maniquea clasificación estética y de compromiso artístico que dividía a los artistas contemporáneos españoles en dos bandos irreconciliables.[244].

Ahondando en esta cuestión, "Arte y Letras" manifestó una actitud de prepotencia para el arte español y desarrolló la idea, -ya formulada por otros críticos en varias publicaciones-, de que España sería con el tiempo el único bastión de coherencia, veracidad y equilibrio en el panorama espiritual y artístico del universo civilizado. En vez de reconocer con humildad el retraso en que España estaba sumida tras su guerra con respecto a los aconteceres culturales y artísticos de Europa y América, tal y como habían dejado entrever los críticos más ecuánimes, -Lafuente Ferrari, Enrique Azcoaga-, "Arte y Letras" justificó este aislacionismo como un signo de la salvación de España y sus artistas.[245].

IV.2.14 "Estilo"-Barcelona

Sólamente un número de esta revista , perteneciente al año 1945,se ha conseguido consultar en este trabajo. El referido ejemplar presenta un formato de periódico con una amplia

---

242 RODRIGUEZ FILLOY, Benito: "Crítica de arte. La escultura en Madrid". *Arte y Hogar*, Nº 4, Marzo 1944, p. 19.

243 *"La pintura de Morales tiene ya un eco y sirve para clasificar un mundo que él ha encontrado de manera personal y trasladado a una plástica plena de valores tradicionales"* (SANCHEZ CAMARGO, Manuel. *"El estudio del pintor Juan Antonio Morales"*. *Arte y Hogar*, Nº 32, s/f, 1947, pp. 34 y 35).

244 Estos bandos eran: los que seguían las líneas tradicionales y mantenían un contacto estable con los museos y otros los que se apartaban de los *"caminos trillados"* y se lanzaban a la ventura (JUNOY, José María. "La casa y la obra de Durancamps". *Arte y Hogar*, Nº 20-21, s/f, 1945, pp. 24-27).

245 SANCHEZ CAMARGO, Manuel: "Crítica de arte. Comentario al año artístico". *Arte y Hogar*, Nº 11, Diciembre 1944, pp. 22 y 23.

sección dedicada a las exposiciones celebradas en Barcelona, en la que se leen juicios y recomendaciones a los artistas exhibidores, emitidos por el pseudónimo Ulises, como en el caso de Gabino, en la galería Syra, al que se le advertía contra los peligros a los que su juventud y apasionamiento podían abocarle: *"Le daríamos los siguientes consejos, aplicables a cualquier artista joven, que nos parecen muy ajustados a su caso: Freno en el delirio de exponer: acostumbra a ser fatal para el artista. Cuidado con la repetición continuada de un tema y de un modelo. Evitar en arte toda precipitación. El arte es difícil. No dejarse deslumbrar por el grupito de admiradores que surgen en torno a todo joven que destaca. Y sobre todo mucho trabajo destinado no al público, sino al perfeccionamiento"*[246].

IV.2.15 "Estilo"-Madrid.

Mucho más amplia e interesante que la anterior, fue la revista del mismo nombre publicada en Madrid por Fernando Carrere, su director y distribuida por Ediciones Inchausti. Muy elaborada, de presentación esmerada y de informaciones muy completas, dedicándole gran importancia a los temas de vivienda y decoración, "Estilo", subtitulada "Revista de las Artes y de las Ciencias", contó con las colaboraciones de J.F. Rafols, Enrique Huidobro, Enrique Azcoaga, Isidoro Montiel, Luis Moya Blanco, etc.... "Estilo" se centró en la actividad artística española y esporádicamente extranjera, insertándose artículos de críticos europeos como Víctor Andresco, Tato Cumming, Fernando Stulk, Raymond Cogniat.... Un inconveniente manifiesto de esta publicación es la inexistencia de referencias de datación, ya que en sus sucesivos números no se consigna la fecha de edición, y por tanto, su periodicidad resulta dudosa de fijar, probablemente los números consultados se refieren al año 1945, por las continuas alusiones al final de la Segunda Guerra Mundial, e incluso, en su presentación se hallan pistas para su situación temporal: *"aparece en España con un sentido definido y diáfano, dispuesta a recoger en sus páginas todo el panorama constructivo mundial en esta señalada hora de la paz"*[247].

"Estilo" se decantó más hacia el interés arquitectónico, que al pictórico o escultórico, aunque da una amplia cabida a estos dos lenguajes artísticos con importantes artículos de valoración y juicio. Dentro de las tendencias arquitectónicas que más atrajeron a la revista se encuentran las realizaciones constructivas en Estados Unidos, y alejándose de las corrientes autárquicas que desestimaron al país de los rascacielos, corrientes que se reflejaron en la prensa y en las revistas del

---

246 ULISES: "Arte". *Estilo*-Barcelona, Nº 15, 20 Mayo 1945, p. 10.
247 "Editorial". *Estilo*-Madrid, Nº 1, s/f, 1945?, p. 3.

periodo, "Estilo" reivindicó el valor plástico y funcional de esta "nueva arquitectura".[248] Frente a las reaccionarias opiniones de un Pedro Muguruza Otaño que condenaban a Le Corbusier por impío y a sus realizaciones arquitectónicas por falsas y excesivamente "colectivas", "Estilo" defendió al arquitecto y a sus obras efectuadas en la nueva tierra de provisión, Norteamérica.[249]. Dentro del panorama arquitectónico estadounidense, F.LL. Wright mereció especial atención por parte de "Estilo", y sobre todo con motivo de una obra de éste en pleno corazón de Manhattan, dedicada a la exhibición de obras de arte contemporáneas: el Museo Guggenheim. "Estilo" se hizo eco de varios estudios dedicados al arquitecto por las revistas americanas "Architectural Forum" y "Architectural Concrete" en los que se analizaba la originalidad y funcionalidad de este Museo, y por la revista española se aceptaban estas realizaciones como válido modelo experimental de partida para los arquitectos jóvenes en busca de nuevas aportaciones.[250].

"Estilo" se interesó mucho más por las figuras artísticas actuales que por los momentos culturales del pasado, atendiendo con cuidado el surgimiento de jóvenes artistas como Isaac Díaz Pardo, que para la revista escapaban de la formación artística que se impartía en las Escuelas Superiores de Bellas Artes.[251]. Esta postura contrastaba con la de M. Moya Huertas en las páginas de "Vértice", en la que se advertía a Isaac Díaz Pardo sobre los males que acarreaba el éxito prematuro de un artista aún no formado ni experto conocedor de su oficio. Como vemos, aún dentro de una línea editorial vigilada por el aparato franquista a través de una siempre activa censura, se reflejaron diferentes actitudes, juicios contrapuestos y posturas opuestas en el conjunto de la prensa-revistas autárquicas consultadas, que si no lograron un debate artístico-estético-ético multipolar y dinámico, propio de un país con libertad de expresión consolidada, sí supusieron ciertos acercamientos y vislumbres de una "suave" pluralidad crítica.

Numerosas noticias referentes al acontecer artístico europeo y americano se registraron en "Estilo", e incluso se volvió a mirar a la Italia de la recién perdida Guerra Mundial, país al que la mayoría de las publicaciones habían ignorado u olvidado rápida y sospechosamente, una vez que la fortuna bélica comenzó a mostrarse rigurosa con las potencias del Eje. El Marqués de Cárdenas escribió un extenso reportaje refiriendo las obras realizadas en la capital italiana, dedicadas al Papa Pío

---

248 Se consideraba que los detractores de este tipo de arquitectura actuaban más por obcecación en una idea fija de rechazo hacia todo lo novedoso que por conocimiento de las nuevas corrientes arquitectónicas y esta revista reconocía en el rascacielos el producto de una civilización, no aventurándose a predecir su futuro ni de éxito ni de fracaso (TATO CUMMING, Gaspar. "Armonía y belleza del rascacielos". *Estilo*-Madrid, Nº 1, s/f, 1945?, pp. 12 y 13).

249 W.C.P:. "Norteamérica y su arquitectura". *Estilo*-Madrid, Nº 3, s/f, 1945?, pp. 107-110.

250 L.D.: "Frank Lloyd Wright y las nuevas tendencias arquitectónicas". *Estilo*-Madrid, Nº 6, s/f, 1945?, p. 267.

251 AZCOAGA, Enrique: "Isaac Díaz Pardo". *Estilo*-Madrid, Nº 3, s/f, 1945?, pp. 156 y 157.

XII y solicitadas por el Capítulo de Caballeros de San Humberto, y que servirían para exorcizar al país y a Europa en general de momentos recientes.[252].

Si las opiniones del Marqués de Cárdenas pueden llegar a recordarnos a tantos artículos típicos de publicaciones de signo falangista, por su fervor católico y por el tono redentor de sus manifestaciones, no así Isidoro Montiel que se dedicó al enjuiciamiento y análisis de varios pintores contemporáneos o recientemente desaparecidos, destacables todos ellos por su carácter controvertido y sus conquistas plásticas. Estos eran Darío de Regoyos, José Gutiérrez Solana, Pablo Picasso, Paul Gauguin y Rouault. Montiel, al acercarse a Picasso, reconoció la evidente importancia del cubismo dentro del devenir artístico del siglo XX, importancia de la que aún muchos parecían no haberse enterado.[253]. En idéntica corriente de aceptación y apertura, Enrique Azcoaga trató de recuperar la obra tan denostada por algunos de José Gutiérrez Solana, al que le consideraba como uno de los escasos pintores españoles de valía universal, aunque no con el respaldo mundial que había recibido Picasso . [254].

Sin embargo, "Estilo" se mostró más interesada por lo que acontecía en el mundo artístico allende las fronteras y como consideró que el anterior centro artístico que captó la atención del mundo antes de la guerra, París, ya había cumplido su periplo de esplendor y producción, la revista pretendió vislumbrar otros centros artísticos y de forma muy lúcida comenzó a prestar atención a aquello que sucedía en Estados Unidos.[255]. Y es por ello que "Estilo" informó sobre las adquisiciones y colecciones del neoyorquino Metropolitan, aportó notas biográficas sobre artistas americanos fallecidos en ese momento como John Stevart Curry, asistió al nacimiento del Museo Nacional de Washington, etc.

---

252 Estas obras tenían como eje fundamental un templo al que esta autor consideraba un "altar del universo", que se presentaba como gran exvoto por la sangre vertida en la II Guerra Mundial y futuro punto de peregrinación del orbe católico, recogiendo la herencia de los grandes arquitectos de la Roma Imperial desde Miguel Angel a Bernini (CARDENAS, Marqués de. "Templo católico universal a Cristo redentor y a San Juan Evangelista in "Ara Pacis", en gloria y honor de la Santidad de Pío XII". *Estilo*-Madrid, Nº 5, s/f, 1945?, pp. 225-229).

253 Este autor consideraba inútil negar la importancia mundial que había adquirido el Cubismo, y su creador Picasso, que había invadido las revistas de arte, los salones de exposición y la atención y admiración de la mayoría culta, por ser el movimiento artístico y la propuesta estética más audaz de toda la Historia del Arte (MONTIEL, Isidoro. "Cuatro pintores "raros"". *Estilo*-Madrid, Nº 7, s/f, 1945?, pp. 309-316).

254 AZCOAGA, Enrique: "El arte y los días. Gutiérrez Solana". *Estilo*-Madrid, Nº 2, s/f, 1945?, pp. 105 y 106.

255 Se advertía a la ciudad del Sena que no se "durmiera en sus laureles" con al autosatisfacción de haber alumbrado y acogido las principales cabezas del arte contemporáneo, ya que otro centro le tomaría la delantera porque París "*demasiado contento consigo mismo, se preocupa menos de avanzar que de reponer*" (AZCOAGA, Enrique. "El arte y los días". *Estilo*-Madrid, Nº 2, s/f, 1945?,pp. 105 y 106).

Igualmente en la línea aperturista y "liberal" del ya comentado "Cartel de las Artes", "Estilo" insertó en sus páginas amplios artículos dedicados a territorios artísticos apenas inexplorados por los críticos españoles, como Turquía, Japón, Armenia, etc., y puso de relieve a artistas procedentes de lejanas geografías, como la escultora argentina formada en Alemania, Alice Wiedenbrueg, seleccionada por Enrique Azcoaga como una de las mejores escultoras de las últimas décadas.[256].

IV.2.16 "Legiones y Falanges"

De la colaboración y redacción italo-española, nacía la revista mensual "Legiones y Falanges", en el Madrid de 1943, manteniéndose únicamente hasta el siguiente año. Esta publicación, de carácter gráfico, muy en la línea de "Blanco y Negro", dedicó amplios reportajes a las noticias de los frentes de guerra abiertos en la Italia de Mussolini, junto con las actividades de las figuras más sobresalientes del conflicto mundial, dedicando también estudios a las letras españolas del Siglo de Oro e italianas del siglo XIX. Contó la revista con secciones de Cine y Teatro, numerosas ilustraciones y una cuidada presentación. Los colaboradores fueron bastante destacables, contándose entre ellos al Marqués de Lozoya, Giovanni Ansaldo, Francisco Melgar, Cristóbal de Castro, Felipe Sassone, Víctor de la Serna, Azorín, Achile Benedetti, Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego, etc.

Esta publicación, subtitulada "de Italia y España" y que aunó simbólicamente las legiones romanas-camisas negras italianas con los cruzados-falanges españolas, trató de buscar las raíces de la conexión entre ambos pueblos, desde la antigüedad con la dominación romana, siguiendo con las interferencias plástico-estéticas entre artistas del renacimiento italiano y español como Miguel Angel y Alonso Berruguete y culminando con la participación española en las Bienales Venecianas, y que incluso vencía los irritantes obstáculos que el boicot francés ponía en el camino español hacia Italia.[257].

Sin embargo, el entusiasmo italiano ante el arte español de la postguerra no llegó a traspasar la línea de lo falso, ya que a pesar de que no despreciara las obras y la política de los

---

256 AZCOAGA, Enrique: "La escultora Alice Wiedenbrueg". *Estilo*-Madrid, Nº 5, s/f, 1945?, pp. 255 y 256.

257 Boicots que la revista presentaba sobre todo procedentes de la burocracia política y aduanera de Francia que obstaculizaba el traslado de obras españolas a Italia con motivo de las Bienales venecianas (ZORZI, Elio. "España en la Bienal". *Legiones y Falanges*, Nº XXIV, Noviembre 1942, p. 23.)

españoles Salones de Otoño, sí reconoció el poco interés que brindaban estas exposiciones tan ajenas a los problemáticos pero renovadores salones del mismo nombre surgidos en París en el inicio del siglo XX.[258]. No así la "Exposición de Autorretratos Españoles" en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1943 provocó los ataques, sino que fue saboreada por los críticos como una interesante muestra del genio hispánico, -que contrariamente a lo que afirmaba la mayoría de los tratadistas y simples aficionados-, alcanzó su cénit en el siglo XIX español.[259].

A pesar de que los redactores de "Legiones y Falanges" se manifestaran y argumentaran a favor de las interinfluencias italo-españolas, siempre habrían de marcarse las diferenciaciones propias del alma hispánica, que respetando las características artísticas italianas propugnaban su propia idiosincrasia: *"Necesita el español corporeidad real, interpretativa, para acercarse a lo ideal. Y esto no por falta de imaginación, sino porque aproximarse tanto a lo sobrenatural que quiere llenar su vida terrena de ejemplos vivos, plásticos, estéticos, que continuamente le llamen a la verdadera ruta: la de salvarse eternamente"*[260].

IV.2.17 "Mundo Hispánico"

De mayor enjundia estética y artística fue el ejemplo de "Mundo Hispánico", "La revista de veintitrés países", editada conjunta y mensualmente en Buenos Aires, Madrid y México. Dirigida por Romley, autor que bajo este pseudónimo publicó varios artículos en el diario "ABC" de versión sevillana y en la revista falangista "Vértice", sobre escenografía de grandes espacios y manipulación de masas. Este enigmático personaje se acompañó de José Manuel Suárez Caso, como radactor jefe y de Raimundo Subaeta como secretario. La revista, nacida en 1948, se planteó como el típico producto de variedades: literatura, anécdotas, ecos mundanos y diplomáticos, cine, teatros, cuentos, toros..., contando con numerosas ilustraciones, un gran formato y cuidada impresión. La publicación nació con deseos globalizadores entre la antigua metrópoli y sus colonias, dedicada a cantar la unidad del Mundo Hispánico basada en su común fe religiosa, su lengua y su Historia.

---

258 Uno de los principales defectos que se veían en el Salón de Otoño era la falta de competencia y la ausencia de primeras firmas, que daban como resultado una exposición monótona y apenas creativa (FRANCO, Antonio. "El arte y los artistas. El salón de Otoño". *Legiones y Falanges*, Nº XXIV, Noviembre 1942, pp. 30 y 31).

259 LAINEZ, Daniel: "140 años de autorretratos españoles". *Legiones y Falanges*, Nº XXX, Mayo 1943, pp. 26 y 27.

260 TRENAS, Julio: "Ivan Mestrovich, dentro de las raíces plásticas". *Legiones y Falanges*, Nº XXXI, Junio 1943, pp. 30 y 31.

Generalmente los artículos dedicados a la arquitectura y al arte contemporáneo español, firmados por Manuel Sánchez Camargo, Luis María Feduchi, Valentín de Sambricio, etc., tienen una extensión considerable y prestan una atención más que elemental a hechos como la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948, la donación de José Lázaro Galdeano al Estado español, el II Centenario del Nacimiento de Goya, etc.. Entre estos artículos merecen destacarse aquellos que se dedicaron a artistas españoles contemporáneos con proyección universal y en especial iberoamericana. En este sentido, Manuel Sánchez Camargo analizó las exposiciones de José Gutiérrez Solana y Daniel Vázquez Díaz en Argentina; y una periodista argentina, Rose Turcios Darío hizo la valoración del arquitecto-pintor Joaquín Vaquero, que en contacto con tierras americanas su obra experimentó una profunda transformación.[261]. Incluso, genios tan conflictivos, discutidos y comparados como Salvador Dalí y Pablo Picasso, fueron reconocidos como artistas universales y que paseaban el nombre de España por el mundo.[262].

La arquitectura atrajo también la atención de "Mundo Hispánico", que trató de reflejar la actividad de un mundo que veía en construcción continua, animado por patrióticos objetivos, y que añadía a estos fines el pintoresquismo y particular herencia de la arquitectura colonial, tal y como la vio el arquitecto Luis María Feduchi.[263]. Esta idiosincrasia de tierras iberoamericanas parecía rechazar las soluciones racionalistas de Le Corbusier al que nunca hallaron ni un eslabón perdido que lo enlazara con los constructores de Chichén Itzá o Machu Picu y sí encontraron, - en compensación y justificación-, numerosas concomitancias con la arquitectura española de la América en los tiempos de conquista.

IV.2.18 "Meridiano"

De carácter mucho más anecdótico y liviano fue la publicación "Meridiano", "síntesis de la prensa mundial". Publicada en Madrid mensualmente a partir de Enero de 1943 y dirigida por Manuel Jiménez Quilez, se planteó, -trascendiendo las fronteras españolas e iberoamericanas-, como una revista de curiosidades, de pequeño y cuidado formato, con numerosas ilustraciones y no pocos dibujos. Para hacernos una idea del espíritu de esta revista valgan los siguientes y significativos

---

261 TURCIOS DARIO, Rose: "Un pintor ante el paisaje del trópico. Joaquín Vaquero". *Mundo Hispánico*, Nº 4, Mayo 1948, pp. 11-14.

262 Se reconocía que sin estos dos nombres la pintura actual sería "*una monótona repetición de lo que fue la pintura del siglo XIX*". (SENTIS, Carlos. "Salvador Dalí, español de pro". *Mundo Hispánico*, Nº 7, Agosto 1948, pp. 11-14).

263 Este arquitecto estimaba los elementos de decoración aborigen aplicados a la arquitectura oficial española en esas tierras, sin despreciar las reinterpretaciones de los arquitectos nativos (EDUCHI, Luis María. "Arquitectura de ida y vuelta". *Mundo Hispánico*, Nº 1, Febrero 1948, pp. 22-24).

titulares: *"La jornada del Papa", "¿Hablan los animales?", "La moda entre los negros", "Trampas para bobos", "Así es Clark Gable", "La pesca de la ballena", "El precio de la gloria"*..., artículos que podían integrar cualquier número de la publicación y que con la misma filosofía, -entre el "Readest Digest" y el "Time"-, enfocaba el tema artístico y que la propia revista se apresuró a enmarcar dentro de sus objetivos y público: *"ofrecerá mensualmente a sus lectores los mejores estudios y reportajes aparecidos en periódicos y revistas de todo el mundo* (...) *Y de toda índole: científicas, literarias, artísticas, anecdóticas* (...) *aspira a llevar a cada hogar español el pulso del mundo, presentado bajo una forma amena y curiosa"*[264].

Varios periódicos y revistas mundiales surgieron en las páginas de esta publicación, el "Dimanche Illustré", de Marsella; el "Popular Mechanics", de Chicago; "La Tribune de Geneve", de Ginebra; el "Stravel", de Londres, etc.. , y todos ellos con artículos de la temática más variada que iban desde la futura caída de la Torre de Pisa, a la publicación de las *Memorias de un vendedor de cuadros* de Ambroise Vollard, pasando por curiosidades acerca de los rascacielos, la proliferación de falsificaciones de arte en los años 40, la antigüedad de la pintura, etc., todos ellos con escasos juicios de valor que acompañaban a la transcripción, -generalmente no literal-, del artículo seleccionado y con fines de entretenimiento.

IV.3 REVISTAS DE ARTE

IV.3.1. Revistas científicas

IV.3.1.1 "Al Andalus"

Esta revista pertenecía a las Escuelas de Estudios Arabes de Madrid y Granada, dependiente del Patronato Menéndez Pelayo y del Instituto Miguel Asín, ambos del CSIC. Los directores de esta publicación fueron Miguel Asín Palacios y Emilio García Gómez. Las páginas de la misma se refirieron al estudio de la herencia musulmana en la península hispánica y sus artículos, muy extensos, describieron el resultado de las excavaciones arqueológicas efectuadas en los años autárquicos y con anterioridad a los mismos. Exenta de todo tipo de lecturas propagandísticas o ensalzadoras del régimen franquista, "Al Andalus" se presentó como la típica obra del CSIC, completa

[264] *Meridiano*, Nº 1, Enero 1943, p. 2.

y rigurosa, erudita y aséptica. Sus páginas se dedicaron al estudio del mundo de Averroes, Avicena, de la Historia y cronología árabes, su astronomía, filología, e incluso, contó con artículos firmados por estudiosos franceses e italianos sobre esta temática.

En conjunto, "Al Andalus" supone una revista propia de doctos profesores universitarios y entregados arqueólogos, dirigida, en consecuencia, a una minoría muy restrictiva de estudiosos y aficionados, no muy abundantes en la España de 1936-1948. Los colaboradores de esta revista son claros exponentes de esta intelectualidad reconcentrada en sus tareas metodológicas y reconstructoras del pasado. Leopoldo Torres Balbás, Manuel Gómez Moreno, Juan Antonio Gaya Nuño, etc., se dedicaron a observar, describir y analizar las plazas, zocos, guadamecíes, mezquitas, azulejería, alminares, acrópolis, alcazabas, joyas, yeserías.... de las ciudades hispanomusulmanas, sin emitir juicios de valor sobre el uso actual que se les daba, el aprovechamiento del tesoro arqueológico español, el fomento al estudio del mismo, etc..

IV.3.1.2 "Arbor"

Otro fue el caso de "Arbor", "Revista General del CSIC", creada por Rafael Calvo Serer y Raimundo Paniker. Esta revista, según Francisco Calvo Serraller, supuso "*una de las primeras empresas culturales llevadas a cabo por la contraofensiva conservadora (en contra de la Falange) del grupo del CSIC*"[265]. El primer director, también socio fundador de "Arbor", fue Fray José López Ortiz, Obispo de Tuy, y a partir de 1947, José María Sánchez de Muniain. Sus numerosos colaboradores formaron una rica nómina de firmas con la participación de Florentino Pérez Embid, Fray Justo Pérez de Urbel, K. Vossler, Vicente Palacio Atard, Higinio Angles, A. García y Bellido, etc.

Desde su nacimiento en 1944, "Arbor" se definió dentro de una corriente de pensamiento que trataba de despejar del hecho artístico, todo aquello que no perteneciera a su universo. Para la revista, el arte debía despojarse de toda lectura ideológica, y tenía la obligación de aspirar a ser un fenómeno plástico llevado a cabo por los más altos ideales. Raimundo Paniker se percató de esta necesidad y concibió el suceder artístico dentro de una corriente universal unificadora y coherente que sintetizara lo mejor del hombre con lo más grato de la naturaleza y los dones propios de una ética cristiana. Para este autor el arte debía mostrar lo bello y su relación con lo sensible. Siguiendo esquemas platónicos el arte estaría conectado con la verdad y el bien. El arte superaba a la

---

265 CALVO SERRALLER, Francisco. op. cit., p. 160.

cultura, porque unificaba aspectos y su misión era la de educar los sentimientos de los hombres y encauzarlos a una "*síntesis total*".[266].

"Arbor" se mostró muy interesada por los problemas conceptuales en torno a la belleza, a la estética de las artes, las exigencias técnicas y morales a los artistas, etc., desde el punto de vista filosófico y moral. Benedetto Croce y su obra *Breviario de Estética*, muy leída y comentada por los intelectuales que permanecieron en la España franquista, provocó bastantes reflexiones sobre los problemas planteados en torno a la valoración artística, si ésta debía hacerse bajo criterios de conocimiento o de sentido, etc. Sánchez de Muniain dedicó un largo artículo al estudio fenomenológico y ontológico de la Belleza en el Arte y las formas apreciables o no en que aquélla se presentaba a éste. Muniain estableció sus clasificaciones basándose en las relaciones entre el Arte-Naturaleza-Verdad y las formas bajo las cuales se expresaban estos conceptos, terminando por admitir un cierto panteísmo de signo estético-cristiano que inflingía poderes extraordinarios al lenguaje artístico.

El prurito estético-filosófico llevaría a Muniain a investigar sobre los nuevos planteamientos comunicativos, pseudoartísticos, que habían irrumpido en el siglo XX. La propaganda y la comunicación-manipulación de masas, vistas con criterios éticos, artísticos, jurídicos, encerraba para Muniain el creciente interés de un universo artístico en formación. Este autor estudió el fenómeno en las páginas de "Arbor", partiendo de la génesis del concepto mismo de propaganda, estableciendo los límites morales con la justicia y la dignidad humana y definiendo el contenido artístico de la propaganda. Este proceso estudioso se insertaba dentro de unas nuevas constantes sociológicas, tremendamente novedosas, y por la misma razón desbordante, cuestión que aconsejó al escritor abordar tan conflictivo tema para evitar su desenfreno y prevenir al público y también a los estudiosos, mostrándoles los factores aprovechables de este campo .[267].

Una parte muy importante de los estudios publicados en la revista "Arbor" se dedicó a la revisión de la Historia del Arte Español, a partir del Gótico hasta el momento actual, deteniéndose con mayor atención en el siglo XVII. Rafael Calvo Serer trató de poner en claro el valor de la España del Renacimiento, admitiendo determinadas influencias y despreciando otras, fijadas estas últimas por una historiografía artística desconocedora de las profundas raíces del hispanismo. Este estudioso ahondó

---

266 PANIKER, Raimundo:. "Visión de síntesis del universo". *Arbor*, Nº 1, Enero-Febrero 1944, pp. 5-40.

267 SANCHEZ DE MUNIAIN, J.M.: "Concepto y teoría de la propaganda". *Arbor*, Nº 17, 9 Octubre 1946, pp. 205-246.

en la idea tan fija durante la autarquía de que España había desarrollado siempre un realismo acendrado y marcadamente religioso, alejado de todo idealismo importado .[268].

Si el arte español era por esencia religioso, que mejor que demostrar tales aseveraciones a través de Exposiciones artístico-católicas, como la organizada por el Apostolado de la Oración, en conmemoración de su primer centenario y con la colaboración del Marqués de Lozoya y la Subsecretaría de Educación Popular, en el Retiro madrileño, durante la primavera de 1946 y titulada "La figura de Cristo en el arte español". "Arbor", a través de José María Iñíguez Almech asistió a esta exhibición analizando la disposición de las obras, colocadas de acuerdo a criterios históricos no iconográficos, la dificultad en reunir obras procedentes de retablos instalados en perdidas iglesias, la limitada captación de las obras en colecciones particulares, etc..[269]

A pesar de la asepsia política de las revistas del CSIC, se condenó la destrucción de los templos artísticos y de edificios del patrimonio español. Uno de ellos fue la Catedral de Oviedo, y su Cámara Santa, piezas únicas del Medievo español muy apreciadas por los estudiosos aficionados y pueblo en general. [270]. Dentro de esta misma línea de condena a la destrucción artística y apoyo a las rigurosas restauraciones, se encuentra el caso de los Panteones Reales del Monasterio de Poblet y su recuperación por Federico Marés, el cual dedicó un artículo al Marqués de Lozoya, agradeciéndole su interés por esta obra y relatando la historia del Monasterio y sus obras escultóricas, justificándose su intervención directa en la salvación de este conjunto.[271].

Ya dentro del acontecer artístico del momento actual, "Arbor" desarrolló planteamientos de renovación cultural que llegaron incluso a acusar a ciertos sectores de la sociedad española por su inmovilismo, a raíz de la donación de pinturas de Francisco Cambó al Museo del

---

[268] Este autor afirmó el valor religioso y expresivo del arte español, ya que para el autor éste era inconcebible como una mera especulación. El arte español siempre iría dirigido al creyente para seguir conmoviéndole, en su mayor parte. En España no se daría nunca el arte por el arte, ya que la ética tenía prioridad sobre la forma (CALVO SERER, Rafael. "Valoración europea de la Historia Española". *Arbor*, Nº 7, Enero-Febrero, 1945, pp. 3-76).

[269] IÑIQUEZ ALMECH, J.M.: "La figura de Cristo en el arte español. La reciente exposición del Retiro". *Arbor*, Nº 14, Marzo-Abril, 1946, pp. 259-267.

[270] El arquitecto Luis Menéndez Pidal describió los trabajos de desescombro y restauración de este conjunto efectuado por su colega Alejandro Ferrant, asesorado por el profesor Manuel Gómez Moreno, durante la guerra y más tarde en la Dirección General de Regiones Devastadas, encargada de su recuperación. Al igual que Santiago de Compostela, la Cámara Santa de Oviedo era considerada reliquia sagrada de la más ancestral catolicidad española y su deterioro bélico fue tomado como un sacrilegio de los vencidos hacia uno de los períodos principales del arte y la religión (MENENDEZ PIDAL, Luis. "La reconstrucción de la Catedral de Oviedo". *Arbor*, Nº 8, Marzo-Abril 1945, pp. 279-291).

[271] MARES, Federico: "Los Panteones Reales del Monasterio de Sta. María de Poblet". *Arbor*, Nº 13, Enero-Febrero 1946, pp. 59-79.

Prado, hecho que hizo lamentar a Francisco Javier Sánchez Cantón, la ausencia de una verdadera institución de mecenazgo en España.[272].

Varios autores se enfrentaron al intento de análisis y justificación del arte español y europeo actual. Entre ellos Camón Aznar señaló la complejidad del tejido artístico español, repleto de figuras cercanas y opuestas, como Benjamín Palencia, Eduardo Vicente, Rafael Zabaleta, Salvador Dalí, Juan Antonio Morales, etc.. Una vez más, Camón era consciente de la falta de unidad del conjunto[273]. Sin embargo, esta pluralidad tan deseada por unos, -como por ejemplo los críticos catalanes-, no era muy bien recibida por Camón que sólo veía en ella confusionismo que dividía a la crítica y a los artistas.

No obstante, Lafuente Ferrari fue el historiador del Arte que más comprometidamente enfocó el hecho artístico español y su dependencia con respecto al Estado en la celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en la organización de los Museos y sus actividades, en las exigencias a las galerías artísticas privadas, etc.. Lafuente Ferrari fue claro en sus planteamientos y trató de limitar la participación y dominio del Estado en la vida artística y cultura, ya que esta "intromisión" únicamente sería aceptable si suponía una ordenación y salvaguarda de determinados intereses artísticos, tales como la garantía de manutención de los profesionales del arte, cuestiones que no siempre se cumplían y que sin embargo degeneraban en un control de la obra del artista, coartando la libertad de éste."[274] Para remediar esta situación, Lafuente Ferrari proponía la constitución de todo un corpus legal que confeccionado por profesionales del arte, reglamentara los aspectos administrativos de estos certámenes y eliminarse de los mismos las codicias de artistas y jurado, de una política de galardones nefasta , etc.. Lafuente admitía la existencia de varios públicos, tan respetables los unos como los otros en sus aspiraciones, frente a la idea homogeneizadora del Estado y su dirigismo único.

Con el mismo deseo clarificador y reivindicativo, Lafuente Ferrari, desde "Arbor", se cuestionó por la valía, las consecuencias y el sentido que desde el punto de vista artístico supuso la existencia de la Generación del 98. Para el historiador, ya era hora de situar las cosas en su justo valor

---

272 SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: "Cambó y el Museo del Prado". *Arbor*, Nº 23, Septiembre-Octubre, 1947, pp. 259-265.

273 CAMON AZNAR, José: "Panorama de la pintura española actual". *Arbor*, Nº 25, s/f, 1948, pp. 59-62.

274 Poca confianza le merecían a este historiador los criterios de selección de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, ya que para ésta la misma se hacía basándose en planteamientos y actitudes propias del Estado, es decir, proclives al inmovilismo que por inercia apoyaban a valores sin riesgos, rechazando sin más las obras con cierta carga novedosa (LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España". *Arbor*, Nº 31-32, Mayo-Agosto 1948, pp. 337-356).

y alejar a los críticos y a sus lectores de una Historia del Arte, excesivamente especializada y parcelada, que ignoraba las constantes y variantes literarias, políticas, sociales, religiosas, etc. y su incidencia en el hecho artístico.[275]. Lafuente Ferrari vio en esta Generación el último eslabón de un legítimo deseo de renovación completa de España[276], y que arrancando de los estadistas y reformadores del siglo XVIII como Jovellanos, Olavide y el propio Carlos III, pasaba por el Regeneracionismo de un Joaquín Costa, para terminar en la España franquista que sólo veía los pasados gloriosos del XVII español de Felipe II y Juan de Herrera, exento de la más mínima autocrítica. La Generación del 98, poseía por tanto, sus paralelos artísticos y éstos eran Beruete, Darío de Regoyos, Rusiñol, Casas, Benedito, en mayor o menor grado, y sobre todo Ignacio Zuloaga en el momento presente, junto con Solana, Vázquez Díaz y quizá un primer Picasso, artistas a los que Ferrari conectaba con textos e imágenes sugeridas por Azorín, Pío Baroja, Unamuno, Valle Inclán... De todos ellos se extraía su afán de sencillez, de expresividad, rotundidad, el carácter trascendental de ser español, el sentimiento trágico de la vida, la austeridad y la dureza del paisaje español y sus enjutos tipos, el atraso endémico de la España de barro y piedra, etc., notas comunes de literatos como de artistas, hasta ahora no valorados.

Por último, señalar de la revista "Arbor" su amplio abanico de informaciones puntuales que ofrecían a sus lectores noticias sobre convocatorias culturales como conferencias, cursos de verano en La Rábida, las últimas novedades de la bibliografía artística española y extranjera, la aparición de revistas artísticas, las exposiciones extranjeras como la Surrealista de París en 1947, etc., notas brillantes que hacían de esta publicación una muestra de "abierta e interesante universalidad", según la calificaba el "Boletín Bibliográfico del CSIC".

IV.3.1.3 "Archivo Español de Arte"

Digna continuadora de la publicación "Archivo Español de Arte y Arqueología" que nació en 1925, "Archivo Español de Arte" fue dirigida por Francisco Javier Sánchez Cantón y surgió en Madrid en el año 1940 y ya perteneciente al flamante CSIC, creado en 1939. "Archivo Español de

---

275 Este historiador echaba de menos el estudio de las relaciones entre la Generación del 98 y el arte, ya que sí existían estudios sobre sus implicaciones literarias, políticas y sociológicas de la mano de Fernández Almagro y Laín Entralgo, y dejaba el camino abierto a los estudiosos que quisieran derivar a estos temas que prometían ser muy interesantes y reveladores (LAFUENTE FERRARI, Enrique. "La pintura española y la generación del 98". *Arbor*, Nº 36, s/f, 1948, pp. 449-458).

276 A este respecto es interesante citar la propia experiencia vital de la escritora y ensayista española María Zambrano que en su libro *Los intelectuales en el drama de España, 1936-1939*. Madrid, Hispamecsa, 1977, recuerda el clima de rechazo que intelectuales, docentes y simples lectores dedicaron a la Generación del 98, a la que acusaron-entre otras cosas- de la destrucción moral y ética de un concepto de España como Imperio unido y de realizar "perversas" autocríticas que hundieron aún más el sueño español.

Arte" dependía del Instituto Diego Velázquez, que dentro del Consejo desempeñaba las labores relativas a la publicación, catalogación e investigación de la Historia del Arte. De dilatada vida, -dejó de publicarse en 1984-, y de periodicidad bimestral-trimestral, tuvo su primer director en Juan Contreras Pérez de Ayala, Marqués de Lozoya y su secretario en Diego Angulo Iñíguez. Muy en la línea de "Revista de Ideas Estéticas", se interesó sobre todo por el estudio artístico del pasado español y extranjero, sin apenas concesiones a la crítica del momento y al enjuiciamiento de valores: *"aunque fundamentalmente se consagra al arte español y americano, publica también trabajos sobre arte extranjero"*[277]. Numerosos y prestigiosos historiadores del arte participaron en esta publicación: José Camón Aznar, Rafael Laínez Alcalá, Elías Tormo, Torres Balbás, Sánchez Cantón, procedentes de "Archivo Español de Arte y Arqueología", Jiménez Placer, María Elena Gómez Moreno, Lafuente Ferrari y los entonces muy jóvenes, José Manuel Pita Andrade y José María Azcárate Ristori, entre otros muchos. Como su nombre indica, "Archivo Español de Arte" suponía la existencia de una publicación científica dedicada a la investigación de datos, fuentes, fechas, etc.., de hechos artísticos acontecidos en el pasado; a la catalogación documental y bibliográfica de los mismos; a las labores de iconografía, epigrafía, glíptica, etc., Igualmente, tuvieron cabida en la publicación los trabajos monográficos y las series documentales. De "Archivo Español de Arte y Arqueología" se mantuvieron las secciones de *"Varia"* y *"Bibliografía"*, que recogían novedades editoriales y seleccionaban los artistas más interesantes de las más variadas revistas españolas y a veces extranjeras.

"Archivo Español de Arte" distribuyó su contenido en dos principales secciones, una dedicada exclusivamente a Arte, y, la otra, a Arqueología como continuadora de la labor realizada por su antecesora, coexistiendo ambas secciones paralelamente y separadas en función de su técnica, repertorio gráfico y lectores, aunque se adivinaron y sufrieron algunas intromisiones y confusiones.[278].

Dentro del estudio del pasado unos momentos fueron más estimados que otros y aglutinaron mayor cantidad de estudiosos e investigadores. Estos momentos principales para "Archivo Español de Arte." fueron, entre otros muchos, el camino de Santiago, la imaginería polícroma religiosa, Zurbarán, Alonso Cano, y Goya. Los colaboradores habituales extrajeron numerosos datos de documentación procedente de los Archivos de Protocolos, de los legajos de olvidadas parroquias y museos, Actas, Epistolarios, etc.. Por otra parte, Lafuente Ferrari trató de esclarecer las malas interpretaciones que de algunas obras de Goya se seguían manteniendo, no ateniéndose de forma

---

277 *Boletín Bibliográfico del CSIC*, Nº 3, 1944.

278 La revista era consciente del grado de dificultad que entrañaba la división entre Historia del Arte y Arqueología, considerándose la siguiente distribución metodológica: *"Una obra de arte entrará en los dominios de la Historia del Arte si su artífice pretendió principalmente una finalidad estética, y en los de la Arqueología si esta finalidad no es la preferente. Claro es que las zonas intermedias son muy vastas y en ellas podrán hacer sus incursiones libremente arqueólogos e historiadores del arte".*

unívoca a los datos objetivos de fechas, autores, estilos, catalogaciones, etc., y trató de justificar y reconocer la idiosincrasia del ser artístico temperamental español.[279].

Muy cercano al siglo XIX, Rafael Laínez Alcalá se interesó por la recuperación de determinados artistas del Romanticismo español, como el pintor Elbo, del cual narró y comentó su trayectoria vital y artística, al mismo tiempo que relataba la reciente historia del Museo Romántico madrileño[280]. Incluso este autor recordó acontecimientos crítico-artísticos del siglo XIX español, rememorando las polémicas artístico-literarias en torno a la Exposición Nacional de 1841. En la misma línea de erudición, Jiménez Placer estudió la figura y el arte del imaginero barroco Martínez Montañés, y María Luisa Caturla, -de más intensa participación en la revista-, se dedicó a revisar varios tópicos insertos en la historiografía artística española como Fernando Yáñez y su discutido "leonardismo"[281].

La familia de arqueólogos e historiadores del arte, Gómez Moreno, apareció con frecuencia en las páginas de "Archivo Español de Arte", tanto firmando artículos de estudio como en forma de reseñas-noticias bibliográficas que hacían hincapié en sus libros más recientes. Al igual que los anteriormente citados, los Gómez Moreno, padre e hija, se dedicaron a exhaustivos análisis de investigación del arte español de la Edad Moderna sobre todo. En algunos casos, María Elena Gómez Moreno alumbró con nuevos datos unos hallazgos documentales y artísticos, como la serie de dibujos goyescos descubiertos en la Biblioteca Nacional de Madrid, que magnificaban aún más la figura de Goya.[282]. Manuel Gómez Moreno, más cercano a la forma expositiva de Leopoldo Torres Balbás, que también tuvo una amplia participación en esta revista, se circunscribió en el clásico artículo de analítica artística del pasado, con vertientes iconográficas y formalistas.

Por otra parte "Archivo.Español de Arte" dio cabida a artículos seriados, es decir, extensos estudios sobre arte del pasado que iban publicándose a modo de capítulos sucesivos, tal y como ocurrió con Elías Tormo que se detuvo descriptiva, histórica y críticamente en la obra de Rubens para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid ,y con el Barón de San Petrillo, interesado por el valor iconográfico de las pinturas de la Generalidad valenciana. Igualmente de forma episódica se expuso una aportación de fundamental importancia para el estudio de las fuentes del arte y para el desarrollo más riguroso aún de la historiografía artística, que fue el descubrimiento, estudio y

---

279 Las notas dominantes de esta idiosincrasia se basaban en la pasión diferenciadora de cada español que traía como consecuencia el individualismo acérrimo del mismo (LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia". *Archivo Español de Arte,* Nº 62,.Marzo-Abril 1944, pp. 77-103).

280 LAINEZ ALCALA, Rafael: "El pintor Elbo en el Museo Romántico"., *Archivo Español de Arte*, Nº 42, Noviembre-Diciembre 1940, pp. 110-116.

281 CATURLA, María Luisa: "Fernando Yáñez no es leonardesco". *Archivo Español de Arte*, Nº 49, Enero-Febrero 1942, pp. 35-49.

282 GOMEZ MORENO, María Elena: "Un cuaderno de dibujos inéditos de Goya". *Archivo Español de Arte*, Nº 43, Enero-Febrero 1941, pp. 155-163.

valoración de los inventarios de los artistas que tantos datos, hasta ahora desconocidos, aportarían. Desde "Archivo Español de Arte." Francisco Javier Sánchez Cantón dio mayor divulgación a sus investigaciones publicadas y que se basaban, en su mayor parte, en la reconstrucción de la vida y obra de artistas a través de los inventarios de artistas. Así, Velázquez, Goya, Murillo, etc. dejaron de ser personajes abstractos y sombríos del pasado al conocerse sus posesiones materiales, sus bibliotecas, sus deudas y pleitos, sus voluntades testamentarias, etc..

Siguiendo estos pasos, los jóvenes historiadores José María Azcárate Ristori y José Manuel Pita Andrade, se dedicaron a dar sentido a las nuevas secciones que iban surgiendo en "Archivo Español de Arte" como la creada en 1948, titulada "*Aportaciones recientes a la Historia del Arte Español*". Esta nueva sección se dividía a su vez en varios apartados, en los que se mostraban las principales investigaciones de arte español publicadas en otras revistas nacionales y extranjeras. Este capítulo restringía la función crítica que hubieran podido desempeñar Pita Andrade y Azcárate Ristori, como encargados de la sección ya que se limitó su finalidad, siendo ésta informativa y tratando de renunciar a toda actitud crítica.[283].

Otro aspecto muy destacable en "Archivo Español de Arte" son las extensas y ricas referencias bibliográficas que sus últimas páginas dedicaban a las novedades de Lafuente Ferrari, Sánchez Cantón, Caturla, Elías Tormo, Ainaud, Manuel y María Elena Gómez Moreno, Azcárate, etc., publicadas por el Instituto Diego Velázquez del CSIC.

IV.3.1.4 "Revista de Ideas Estéticas"

Perteneciente al Instituto Diego Velázquez fue esta publicación trimestral nacida en Madrid en Enero de 1943, siendo su primer director José Camón Aznar. La temática a abordar por la revista se ceñía a un terreno filosófico-creativo, que trataba de enlazar con la obra de Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas.* La revista supuso un intento de reflexión reconstructora en el plano de los valores del arte y de sus cánones frente a las precedentes y corrientes artísticas de la vanguardia, calificadas éstas de patológicas.[284]. En la presentación a sus lectores, se definían los campos de estudio y crítica que la ocuparían: "*son los problemas de la creación y de la expresión, con sus procesos de revelación y de crítica, los que principalmente*

---

283 PITA ANDRADE, José Manuel: "Aportaciones recientes a la Historia del Arte Español". *Archivo Español de Arte*, Nº 81, Enero-Marzo, 1948, pp. 67-76.
284 "Presentación". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 1, Enero-Marzo, 1943, pp. 3 y 4.

ocuparán nuestra atención (...) en ella confluirán temas de diferentes sectores del espíritu unidos por su tratamiento teleológico. Y ella será también el exponente de un sentido tradicionalista de la cultura, superador de la erudición positivista de épocas recientes y caducas".

Otra de las intenciones manifiestas de la "Revista de Ideas Estéticas" fue la de llenar la laguna española en cuestión de estudios de estética, ya que para sus redactores el panorama crítico español actual estaba dominado por una superficial espontaneidad periodística y una crítica de arte esporádica y poco cultivada. Para remediar esta escasez y superar estas medianías, la "Revista de Ideas Estéticas" contó con la colaboración del Marqués de Lozoya, María Luisa Caturla, F. Mirabent, Eugenio Montes, Chueca Goitia, Enrique Azcoaga, etc..

Mucho más amplia su intención e intereses que "Archivo Español de Arte", la "Revista de Ideas Estéticas." no sólo buscó las raíces estéticas del pasado musulmán, del Flamígero y el Barroco, del Greco, Goya, del Romanticismo, con las aportaciones de Camón, Lafuente, Caturla, Jiménez Placer..., sino que sus valoraciones estéticas incidieron en fenómenos artísticos mucho más recientes, como la inmediata vanguardia, el auge de la propaganda, la deshumanización del arte, etc., postura que la acerca a otro tipo de publicaciones del CSIC, como"Arbor".

La "Revista de Ideas Estéticas" intentó hacer una especie de tabula rasa con respecto a su más inmediata herencia artística e investigar en las razones, desarrollo y consiguientes implicaciones que produjeron los movimientos vanguardistas sobre la estética actual.[285]. Al mismo tiempo que se despreciaron por vacuas y pueriles, las posturas, -entre ellas se encontraban no pocas intenciones programáticas de la Falange-, que propugnaron una vuelta incondicional a la artesanía como camino a seguir en esta situación de "tabula rasa", la "Revista de.Ideas Estéticas" trató de propiciar un nuevo acercamiento a lo real y a la Naturaleza, una vez aprovechadas las enseñanzas más factibles de la pasada vanguardia, aunque se advertían importantes contradicciones en este tipo de aspiraciones.[286].

Espina dorsal de esta publicación desde su nacimiento hasta 1947, -fecha en que comienza a disminuir su paginación-, fue Francisco Mirabent y sus artículos en torno a "Estética y

---

285 Se consideró que el arte moderno no fue en esencia una rebelión contra lo bello, sino contra *"lo bonito y aparente"*, planteando una serie de interrogantes hasta ahora no resueltos y señalándose estas cuestiones como un estimable motor de progreso de las artes. La vanguardia había que superarla pero no despreciarla sin profundizar en ella (AZCOAGA, Enrique. "Rehumanización del Arte". *Revista de Ideas Estéticas,* Nº 2, Abril-Mayo 1943, pp. 94-105).

286 Se intentaba un retorno al orden natural, incluyéndose en éste las virtudes de la artesanía pero no limitándose únicamente a las mismas y, por otra parte se planteaba la necesidad de hallar el principio de la unidad plástica. En el fondo los mismos planteamientos de la Falange de pluralidad en la unidad, a pesar de que se intentasen superar estos tópicos.

Filosofía" y a sus interrelaciones, sus implicaciones sobre el gusto y la educación de éste, el sentimiento de lo bello y lo justo, la unidad y universalidad del arte, el juicio subjetivo-objetivo estético, etc. Mirabent, estudiando las teorías de Kant, Hegel, Spengler, Fitche, etc., y comparando los pensamientos de estos críticos y filósofos, alumbró una idea globalizadora de lo bello que aglutinaría todas las parcelas del saber y que se podría expresar a través del juicio.[287]. Dentro de los terrenos de la crítica de arte puntual, Mirabent coincidió con las observaciones de Lafuente Ferrari en cuanto a la proliferación de retóricos que invadían la crítica artística española durante la autarquía. En general se les echaba en cara a estos "periodistas" la falta de formación estético-artística y el desconocimiento de numerosos fenómenos artísticos que habían conmocionado el panorama plástico europeo, desconocimientos que trataban de arropar con posturas declamatorias. Muy activa y dinámica, la "Revista de.Ideas Estéticas",- casi siempre dirigida más hacia el pensamiento y no a la educación del sentido visual-, intentó incentivar la formación del juicio estético que defendiese al lector de "falsos críticos", factor determinante para la comprensión y disfrute de toda obra de arte y, por lo tanto, trató de llenar esa ausencia que se dejaba sentir en la bibliografía-prensa artística de este período.[288].

Dentro de terrenos más concretos, la "Revista de.Ideas Estéticas" se interesó por las formulaciones estético-plásticas de la Arquitectura. El arquitecto Fernando Chueca Goitia escribió varios artículos sobre esta disciplina y su valía fundamental tanto en épocas pasadas como en el presente. Igualmente platónico, Chueca concibió la obra artística, y dentro de ésta la arquitectura, como un divino reflejo de la perfección.[289]. Gran apologista de su carrera, Chueca Goitia comparó las dos diferentes ramas artísticas, para concluir en la supremacía de la arquitectura, -aún en su propia limitación-, coincidiendo en este planteamiento con un esquema tan caro a las jerarquías intelectuales falangistas y también conservadoras del Régimen franquista: *"El pintor recoge la fluida apariencia de las cosas y le es permitido trasladar al lienzo la vaguedad de sus sensaciones; el literato puede trasladar a sus escritos la incoherencia de la lucha humana; pero el arquitecto, que no puede*

---

[287] Este autor se enfrentaba a una corriente dominante en el pensamiento europeo que se mostraba contraria a concebir la Estética como investigación filosófica. Para defender su tesis, Mirabent atribuía a la Estética una estrecha relación con la Belleza como categoría filosófica y con el juicio del gusto (MIRABENT, F. "Estética y filosofía". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 1, Enero-Marzo 1943, pp. 61-75).

[288] Para la revista, la crítica de arte debía ir más allá de una mera formulación de estilos y calificación de autores, que poco o nada tendrían que ver con la intención del artista. El juicio estético debía basarse en postulados de *"una creación continua, que va forjando una inacabable condena de valores y de relaciones en constante aumento del patrimonio espiritual de las significaciones de la realidad"* (MIRABENT, F. "Reflexiones sobre la forma". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 10, Abril-Junio, 1945, pp. 3-33).

[289] Para este arquitecto,la obra de arquitectura formaba por sí misma un pequeño microcosmos que repetía a escala humana el universo diseñado por Dios, por lo tanto su superioridad con respecto a las otras artes era evidente ya que el hombre-arquitecto era visto como una *"criatura dotada de un don de creación divina"*. (CHUECA GOITIA, Fernando. "Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 2, Abril-Mayo 1943, pp. 19-49).

entregarse nunca a la captación de la instantánea plástica o psicológica, tiene la obligación de buscar la actitud eterna del espíritu, hecha de armonía inmutable e imperecedera"[290].

Otro aspecto aún más concreto dentro de la vida artística de la España autárquica, el II Centenario del nacimiento de Goya, ocupó la atención de especialistas en un número monográfico de la "Revista de.Ideas Estéticas" dedicado a esta efemérides en 1946. Angel de Apraiz, Valentín de Sambricio, Juan Antonio Gaya Nuño, José Camón Aznar, etc.., elaboraron este número especial. De Goya, independientemente de que se destacara lo típico y tópico, -la bravura, la valentía, la sinceridad, la rotundidad, la españolidad-, se trataron de esclarecer determinados "puntos negros" en la biografía ética y artística, tales como su controvertida religiosidad.[291]. Su estética de lo feo, ese "brutismo" tan novedoso como conflictivo, inserto en las corrientes más profundas de un Romanticismo expresionista, se reconoció como una carga genial más de un Goya paralelo a figuras artísticas posteriores.[292]. Incidiendo en esa pasional veta denunciadora y muchas veces cruel, a Goya se le esgrimió como el pintor veraz hasta la exacerbación que logró captar lo revulsivo de la existencia, que arremetía con tanto academicismo triunfante en su época..[293].

En su conjunto, la "Revista de Ideas Estéticas", rica, dilatada, extensa y la más crítica del grupo de publicaciones del CSIC, se dedicó a la crítica estética de pensamiento y juicio entre filosófico y creacional, no obstante, también se recogieron, de forma breve, determinadas informaciones puntuales de acontecimientos artísticos, tales como la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943, el II Congreso Internacional de Estética y Crítica de Arte, la visita a Madrid del arquitecto alemán Paul Bonatz en 1943, etc.

Por otra parte, hay que señalar la calidad de la Bibliografía seleccionada, que aunque no sea tan extensa como la recogida por "Archivo Español de Arte", no carecía de interés artístico y cultural, no sólo ceñido a las editoriales españolas, sino que se comentaron novedades bibliográficas extranjeras, e incluso, extractos de artículos de prensa europea y americana. Las obras de Francisco

---

290 CHUECA GOITIA, Fernando: "Arquitectura, número y geometría. A propósito de la catedral de Valladolid". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 9, Enero-Marzo 1945, pp. 17-41.

291 A Goya no se le veía como incrédulo ni como beato, se le consideraba un "*español de su tiempo*", que sobre sus creencias firmes recibió el impacto de las ideas y lecturas enciclopedistas, sin llegar a "contaminarse" por éstas. (SANCHEZ CANTON, Francisco Javier. "Goya, pintor religioso". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 15-16, Julio-Diciembre 1946, pp. 3-32.)

292 Una de estas figuras con las que se le buscaba un paralelo literario fue el escritor Edgar Allan Poe, por su vertiente demoniaca y sus presencias angélicas, todo ello dentro de una obra muy particular y personal en ambos artistas (JIMENEZ PLACER, Fernando. "El poema goyesco de los "Disparates"". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 15-16, Julio-Diciembre 1946, pp. 65-103).

293 Se intentaba aprovechar esta lección "antihedonista" de Goya, dirigida a aquéllas personas que en la actualidad sólo concebían la obra de arte como productora de placer y no de reflexión (APRAIZ, Angel de. "La "malhumorismo" de Goya". *Revista de Ideas Estéticas*, Nº 15-16, Julio-Diciembre 1946, pp. 143-155).

Javier Sánchez Cantón, José María Azcárate Ristori, Rafael Benet, Gil Fillol, Eugenio d'Ors.... ocuparon la atención de José Camón Aznar, encargado de comentar las noticias editoriales. Burckhardt, Batllori, Marangoni, Waldmann, Bodkin... traducidos y revisados fueron también divulgados por esta revista.

IV.3.1.5 "Cuadernos de Estudios Gallegos"

Dirigida por Francisco Javier Sánchez Cantón y perteneciente al Instituto Padre Sarmiento del CSIC[294], nacía esta revista en Santiago de Compostela en 1944, con carácter semestral y prolongándose hasta el año 1969. Los "Cuadernos de Estudios Gallegos", muy cercanos al "Archivo Español de Arte y Arqueología" y con una línea rigurosa y científica del CSIC, contó con estudios relacionados con la filología, la topografía y la toponimia gallegas, la música y el folklore, la prehistoria y la arqueología céltica, el Románico coruñés, etc. Las participaciones más señaladas fueron a cargo de Manuel Chamoso Lamas, José Manuel Pita Andrade, José Ramón Fernández, etc.., estudiosos que dedicaron sus artículos a las variantes iconográficas del rico Románico gallego, a la arquitectura popular, a las iglesias primitivas, a los documentos de palacios episcopales, al Camino de Santiago, etc..

Al igual que el resto de las revistas del CSIC y sus Institutos, hay que señalar la labor editorial y divulgativa de este tipo de publicaciones, que también contaron para su existencia y actividades de otro tipo de entidades que apoyaron y facilitaron su labor, tales como el Museo de Pontevedra que secundó la tarea bibliográfica del Instituto Padre Sarmiento. Dentro de la labor editorial resaltada por los "Cuadernos de Estudios Gallegos" citaremos las publicaciones del "Corpus Petrogliphorum Galleciae" y del "Codex Calixtinus", este último en dos volúmenes.

IV.3.2. Boletines científicos

294 Este Instituto fue creado en sesión del 30 de Noviembre de 1943 como sucesor del "Seminario de Estudios Gallegos".

IV.3.2.1 "Bibliografía hispánica"

De extensión considerable e importancia fundamental para el conocimiento y enjuiciamiento de la vida cultural y editorial española fue este boletín nacido en Mayo de 1942, con carácter mensual. "Bibliografía hispánica" fue elaborado por el Instituto Nacional del Libro Español, dependiente de la Vicesecretaría de Educación Popular y ésta a su vez de la Delegación Nacional de Propaganda. A pesar de su reducido formato, este boletín contenía bibliografía general española e iberoamericana[295], mezclándose el libro de arte con el dedicado a juegos de azar, música, deportes, caza, costura, danza, fotografía, etc.. De signo falangista, esta publicación no tuvo pudor en confesar, y más aún justificar el dirigismo intelectual y cultural que debía imponer España a sus cerebros y a los estudiantes en formación: *"Si la revista que la Falange representa ha de afectar a todos los órdenes, a todos los factores nacionales, afecta precisamente de un modo primordial a los dominios donde se plasman las ideas y donde se propagan los principios del nuevo régimen. Una revista de tipo preeminentemente espiritual, que pone principal acento en restablecer el imperio moral de España en el mundo, necesita por exigencias de su misma naturaleza, controlar la producción editorial, vehículo del pensamiento, y encauzarla a derechura a su finalidad"*[296].

Esta revista-boletín, cuyo público estaba integrado por *"autores, editores, libreros y bibliotecarios"*, recogió la idea tan estimada por la Falange del libro como instrumento, arma de cultura.[297]. "Bibliografía Hispánica" cuidó de este "precioso instrumento" que era el libro, publicando las novedades bibliográficas agrupadas por su temática en diferentes secciones: *"Religión"*, *"Filosofía"*, *"Ciencias Experimentales"*, *"Ensayo y pensamiento"*, etc.., sin aparentes deseos de enjuiciamiento y análisis, sino a través de pormenorizadas relaciones, ya que no se consideraba una revista de crítica literaria ni de curiosidades bibliográficas, ni de averiguaciones históricas, ni investigaciones científicas, únicamente le interesaba el repertorio del libro actual. Es decir, "Bibliografía hispánica" venía a introducir en el dominio del libro la política española de la Falange, ni reflexiva, ni investigadora, ni erudita, -tan lejana de otras publicaciones de temática bibliográfica que conduciría el CSIC, entre otras instituciones sí estudiosas-, sino que se manifestaba aglutinadora, totalizadora y dominante, sin dar aliento a polémicas y discusiones que estimulasen pluralismos .

---

295 Esta publicación es continuación de la titulada "Bibliografía General Española e Iberoamericana" que publicaran, hasta su desaparición, las Cámaras Oficiales del Libro.

296 "Editorial". *Bibliografía Hispánica*, Nº 1, Mayo-Junio 1942, pp. 1 y 2.

297 Se aspiraba a ejercer una *"dirección de ideas, de métodos, de modos de hacer y de proceder, que hagan del libro español el arma que España necesita en esta hora de su revolución"* (Bibliografía Hispánica, Nº 1, Mayo-Junio 1942, pp. 1 y 2)..

No obstante, "Bibliografía hispánica" contó con varios artículos estudiosos que enjuiciaron fenómenos como la relativa riqueza del libro de arte e ilustrado en la España de 1942[298], aunque evidentemente el cuerpo general de esta publicación se reduce a la relación de las novedades de este particular mercado, centrándose nuestra atención en la denominada sección de *"Bibliografía de Bellas Artes"* y dentro de ésta *"Obras generales"*, *"Pintura"*, *"Escultura"*, *"Arquitectura"*, etc. A partir de 1948, el boletín eliminó este tipo de estudios preliminares de biblioteca e ilustración, para ceñirse de forma exclusiva a repertorios bibliográficos actuales, reduciéndose, por tanto, su tamaño. Hay que señalar en favor de esta publicación el interés prestado a las traducciones de un número, -no muy elevado, pero sí bastante importante-, de libros dedicados a la divulgación, reflexión y también erudición de diferentes épocas artísticas del pasado, que autores de lengua inglesa, francesa e italiana, dieron a conocer por aquel entonces. Igualmente, es interesante reseñar la bibliografía publicada en catalán, entre los que se encuentran obras de Lluis Almerich, Alejandro Cirici Pellicer, Francisco Blasit Villaespinosa, etc..

IV.3.2.2 "Revista de Bibliografía Nacional"

Publicación del CSIC perteneciente a este grupo de revistas calificadas como artísticas científicas es la editada por el Instituto Nicolás Antonio, de la Junta Bibliográfica y de Intercambio Científico. Su director fue Manuel Artigas Ferrando y su secretario, Joaquín de Entreambasaguas y Peña. De periodicidad trimestral, la "Revista de Bibliografía Nacional" nace en Madrid en el año 1940. De pequeño formato y con alguna que otra ilustración, representa una línea erudita e investigadora en la divulgación del pasado artístico, cultural, literario, histórico, matemático, filosófico, etc., centrado sobre todo en el Medievo, en el Siglo de Oro y en el poco comentado siglo XVIII.

La revista, al igual que la mayoría de las publicaciones del CSIC, intentó buscar los pilares más importantes para la construcción de una ciencia que se quería 100% española. En esta reivindicación, el libro ocupaba un lugar privilegiado como arma de combate y de cultura, a un mismo tiempo. La investigación, debidamente alentada, debía llenar las lagunas en la historiografía cultural española, y la revista se proponía como un eficaz remedio en esta tarea. [299].

---

298 LAFUENTE FERRARI, Enrique: "El libro de arte y el libro ilustrado en España en 1942". *Bibliografía hispánica*, Nº 5, Diciembre 1942, pp. 13-23.
299 *Revista de Bibliografía Nacional*, Nº 1, 1940, pp. 7-10.

Esta publicación prometía novedades bibliográficas españolas que pudieran interesar a eruditos, fomentándose la crítica bibliográfica. Al mismo tiempo, se publicaron artículos científicos y de investigación siempre en relación al mundo del libro presente y pasado. Igualmente, se insertaron láminas, manuscritos, impresos raros, etc.., como colecciones independientes unidas a la revista. Las ambiciones perseguidas era amplias y los redactores de la revista se vieron como integradores de una falange laboriosa que remediaría el atraso español: *"Somos a la par órganos creadores de ciencia e instrumentos de su producción y resonancia. Venimos a afrontar la misión de proporcionar a la ciencia hispánica una bibliografía integral y servirle de órgano difusor y estimulante. La labor es así dual, porque no sólo ambicionamos historiar la bibliografía, sino hacerla, para suministrarla a la investigación de España y del extranjero"*[300]. El modelo de inspirador de este tipo de tareas que se había impuesto esta revista fue el prolífico Menéndez y Pelayo, presentado como paradigma de estudioso, científico y también de patriota, al presentar un tipo de erudición que era considerada ejemplar y conservadora.

Muy analíticamente loa "Revista de Bibliografía Nacional" trataba de estudiar el público que condicionaba, consumía o despreciaba el producto cultural-bibliográfico español. Entre las "masas" que se consideraban cultas, los jóvenes suponían un importante grupo de presión y acción, y el Estado Franquista trató de minimizar los posibles esfuerzos disolventes de los mismos, retirándolos de los Ateneos populares, que tuvieron tanto éxito en la España republicana, para situarlos en las bibliotecas, archivos y museos. En este sentido las publicaciones del CSIC proporcionaban a la juventud artículos extensos sobre los más variados fenómenos culturales y a los más estudiosos un catálogo-guía con que manejarse en las bibliotecas de España.

IV.3.2.3 "Boletín Bibliográfico del CSIC"

El "Boletín Bibliográfico del CSIC" nace en Madrid en 1944, sin periodicidad señalada, escasa paginación y desarrollando la línea erudita propia de esta institución. En su reducido formato, cada página se dividía en dos mitades, dedicada una de ellas a un comentario bibliográfico referente a un autor determinado, cuya fotografía ocupaba la otra mitad divisoria. Esta publicación comprendió las reseñas y noticias bibliográficas de aquellas novedades lanzadas por la labor editorial del CSIC, centrada en sus autores tradicionales como Ricardo Arco y Garay, Manuel Gómez Moreno, José Simón Díaz, Esteban García Chico, José María Sánchez de Muniain, etc.. sin llegar lógicamente a suponer una recopilación tan extensa y variada como la ya comentada en "Bibliografía hispánica".

---

300 Ibidem.

El "Boletín Bibliográfico del CSIC" fue también instrumento eficaz de conocimiento y divulgación de las actividades del Consejo, como los cursos para extranjeros en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.[301], o el éxito conseguido por las revistas culturales y artísticas como "Arbor" , a la que se veía como reflejo de *"Los problemas de una cultura viva, profundamente enraizada en una concepción cristiana de la vida, hondamente fiel al sentido de la historia española"*[302].

IV.3.2.4 "Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo"

De la misma manera, la biblioteca santanderina Menéndez Pelayo tuvo su boletín, nacido en 1919, suspendido en 1936, reanudado extraordinariamente en 1939 y definitivo de 1945 hasta 1962. Los colaboradores: José María Cossío, Juan A. Tamayo, Marcial Solana, Gerardo Diego, Luis Aguirre, etc.., se centraron en artículos de fondo que abordaban principalmente temática literaria, sobre todo el Siglo de Oro Español, Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón... De pequeño formato, exento de ilustraciones y de referencias al acontecer artístico contemporáneo español, con paginación extensa, representó una línea investigadora y preocupada por las novedades bibliográficas que fueron enriqueciendo los fondos bibliotecarios de la Universidad, entre las que se encontraban obras del incipiente filósofo discípulo dorsiano, José Luis Aranguren, junto con otras pertenecientes al Marqués del Saltillo, Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar, etc..

IV.3.2.5 "Boletín Editorial de la Revista de Occidente"

Este Boletín vino a aportar semejantes informaciones estudiosas y bibliográficas al Boletín de la Universidad Menéndez Pelayo. Nacido en Madrid, en Mayo de 1945, de periodicidad irregular y con un signo aperturista bastante evidente, el "Boletín Editorial de la Revista de Occidente" anunció los "comprometidos" libros de Kafka, Huizinga, Dilthey, Ortega y Gasset, Nietzsche.... haciéndose hincapié en los temas filosóficos, económicos, históricos, novelísticos..... Su escasa paginación y austera presentación no fueron obstáculos para que el Boletín estuviera informado y

---

301 Estos cursos iban dirigidos a la común finalidad de *"mantener el desinteresado y espiritual magisterio histórico de la cultura española, como contribución fraterna al universal esfuerzo del trabajo científico". (Boletín Bibliográfico del CSIC*, Nº 19, s/f, 1946, p. 1).

302 *Boletín Bibliográfico del CSIC*, Nº 37, s/f, 1948, p. 1.

hubiera asimilado las corrientes de historiografía artística, no muy extendidas en la España autárquica, tales como la filosofía de la cultura de Burckhardt.[303].

IV.3.2.6 "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona"

"Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" fue obra del Ayuntamiento de la ciudad condal, a través de la Junta de Museos de Barcelona. Anteriormente esta Junta publicó un Boletín, -de 1931 a 1937-, que fue transformado en "Anales y.Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" en 1941, prologando su existencia hasta 1968. Esta publicación a pesar de su presentación por el Marqués de Lozoya en la que señalaba los objetivos no eruditos y sí divulgadores de la misma, desarrolló una línea de estudios en relación al arte del pasado, típicamente universitaria y docta, incluyéndose incluso transcripciones de facsímiles inéditos muy en la línea de "Archivo Español de Arte".[304]. Centrada en la problemática museográfica relativa a su evolución, reformas, objetivos y metodología, se vanagloriaba trimestralmente de la existencia y situación actual de los principales museos españoles a los que se veía como gloria del mundo entero: *"Es hoy el arte de ordenar museos disciplina difícil, sujeta ciertamente a reglas, pero sobre todo a las inmutables del buen gusto y de la discreción. Hemos de reconocer que en esto, como en otras cosas, podemos los españoles estar justamente orgullosos, ya que nuestros museos principales figuran entre los más apacibles albergues que los amantes del arte pueden encontrar en lugar alguno del orbe"*..

Las intenciones de los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" reflejaron el vivo deseo de la Junta de Museos de Barcelona de insuflar vida, -a través de actividades y labor investigadora-divulgativa-, en los museos para que estos despertaran de su letargo y se integrasen de lleno en la vida cultural y artística, incluso dirigiendo e imponiendo sus líneas de estudio.[305]. Para aunar esta doble intencionalidad, los "Anales y.Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", que aparecían en las estaciones, dividieron la revista en dos apartados, uno dedicado a *"Arte Antiguo"* y otro a *"Arte Moderno"*, contando éste último con una sección exclusiva de crítica de exposiciones.

---

303 *Boletín Editorial de la Revista de Occidente*, Nº 1, Mayo 1945, p. 6.

304 *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. I, 1, Invierno, 1941, pp. 7 y 8.

305 Esta publicación pretendía dar cabida a los estudios, trabajos y documentos que *"contribuyan al esclarecimiento de la historia de las Bellas Artes y a la historia de nuestras colecciones"*. (*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. I, 1, Invierno, 1941, pp. 7 y 8).

Entre los estudiosos que participaron en la elaboración del apartado correspondiente a *"Arte Antiguo"*, merecen destacarse los estudiosos catalanistas Ainaud, Verrié, Rafols, Xavier de Salas, etc..., estudiosos del Románico catalán, del Renacimiento levantino, de la cerámica barcelonesa de reflejo metálico, de los altares mayores gerundenses, etc.. El apartado dedicado a *"Arte Moderno"*, muy en la línea del semanario "Destino", trató de recuperar el espíritu de la "Reinaixença" y el "Noucentisme" enlazándolo con lo producido anteriormente a la guerra civil, que a la fuerza debería conectar con el acontecer artístico contemporáneo. En este sentido, varios historiadores del arte y críticos recuperaron y dieron nuevas visiones sobre Fortuny, Vayreda, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Isidro Nonell, Martí Alsina, Grau Sala, José Clará, Manolo Hugué, e incluso Salvador Dalí y Joan Miró. Ecuánimemente, algunos autores como Xavier de Salas, supieron reconocer las influencias extranjerizantes y las carencias autóctonas que fueron decisivas en el arte catalán del siglo XIX, y que incluso se prolongaron hasta la siguiente centuria.[306].

En otras ocasiones, se analizaba el papel subjetivo y condicionador, que para bien o para mal, desarrollaba la crítica de arte en general, mucho más demoledora o encumbradora cuando ésta se refería a un caso concreto e individualizado, ejemplo típico de Manolo Hugué y la ignorancia que mostró una gran parte de la crítica madrileña con respecto a su desaparición el 19 de Noviembre de 1945.[307]. Más tolerantes y "aperturistas" siempre se mostraron los estudiosos y críticos catalanes, para demostrar esta postura "acogedora" sirve la reacción de los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" ante José Gutiérrez Solana, como el más independiente y acre de los artistas españoles contemporáneos, clasificado por Xavier de Salas nuevamente como *"expresionista nórdico"* y *"genial revelador de lo horrible, de lo monstruoso y de lo abyecto"*[308]. Incluso, cierta melancolía invadía a algunos críticos catalanes, que añorando el París de las vanguardias y la Escuela Española en esta ciudad, compararon la producción plástica actual y la situación de sus altaneros autores con la originalidad tan rica y creativa de los entonces desconocidos artistas de Montmatre.[309].

---

306 SALAS, Xavier de.: "Sobre el pintor Martí Alsina". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. II, 2, Abril 1944, pp. 7-27.

307 Se acusaba a algunos críticos de excesivo parcialismo y de reflejar sus gustos personales y en consecuencia sus rechazos en su labor profesional, factor que a veces condenaba injustamente la obra de algunos artistas (SOLDEVILA, Carlos. ""Manolo" Hugué". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. IV, 1 y 2, Enero-Abril 1946, pp. 261-264)

308 SALAS, Xavier de: "José Gutiérrez Solana". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. IV, 1 y 2, Enero-Abril 1946, pp. 224-238.

309 Se leían lamentos de este tipo: *"la gran equivocación de mi tiempo ha sido el despreciar la popularidad, el de pintar sólo pensando en el juicio de los cenáculos, de los compañeros y de los críticos, campos en que reside más que en ninguna parte la pasión, la envidia y la moda, donde tantas veces se cotiza más el hombre que el artista (...). ¡Oh!. Aquel París, ¡Nuestro París!, centro de las minorías selectas, único baluarte contra la standarización. Templo donde íbamos todos a recibir el bautismo de la fama. ¡Cuánta falta nos hace! ¡Cómo añoramos su ecléctico juicio!"* (MASRIERA, Luis. "Un capítulo de mis memorias". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. II, 4, Octubre 1944, pp. 47-68).

El propio César González Ruano, corresponsal de "ABC" en Alemania e Italia, entró en París en 1940 y narró sus encuentros y amistadas en la capital francesa y describió catalogando la producción artística de los españoles residentes en París de 1940 a 1942, entre los que se encontraban Emilio Grau Sala, Beltrán Massés, Fabián de Castro, Mateo Hernández, Apeles Fenosa, Picasso, Ismael de la Serna, Oscar Domínguez, etc... Contrariamente a los lamentos y la añoranza de Luis Masriera en sus *Memorias*, González Ruano contempló el París de la resistencia como un accidental oasis de paz para los artistas, bastante inverosímil entre tanta convulsión bélica.[310]

Para remediar la producción serializada, denunciada entre otros por Luis Masriera y que amenazaba con invadir el mundo de las artes, la Barcelona de los años 40 se las presentaba con varias armas en su poder, una de ellas fue la política museográfica que alentó la creación de colecciones artísticas contemporáneas como la integrada en el Museo de Olot, resultante de la celebración del centenario del pintor Joaquín Vayreda, con la mediación del Ayuntamiento de esa población, instalada en la finca "Torre Castanys" y organizado por el pintor Domingo Carles; junto con el renacimiento del Museo de Arte Moderno de Barcelona, en el año 1945, en respuesta al madrileño y localizado en el Palacio de la Ciudadela, explayándose "Anales y Boletín de los Museos" en comentarios y elogios sobre sus programas de adquisiciones, las catalogaciones a efectuar, las instalaciones de sus salas, sus próximas exposiciones etc..

Otro arma, que se presentaba con frecuencia fue la producción más destacable de artistas catalanes vivos en los enclaves del alma catalana como lo eran los elementos del Monasterio de Montserrat, cuyos muros fueron decorados, entre otros, por el pintor José Obiols, que parecía alejarse de la pintura de caballete y se arriesgaba en el terreno de la pintura al fresco, que lejos de contar con mecenas principescos fue protegida por una Iglesia catalana a la que se veía más lúcida y emprendedora que el resto de las diócesis para con respecto al arte contemporáneo.[311].

---

[310] Según sus propias manifestaciones en los tres años que residió en París, durante la guerra, trató a la mayoría de los pintores españoles que allí estuvieron establecidos y que se encontraban en una situación relativamente cómoda e independiente porque nadie, ni franceses, ni alemanes, ni autoridades españolas se metía con ellos (GONZALEZ RUANO, César. "Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. IV, 1 y 2, Enero-Abril 1946, pp. 187-206).

[311] CIRICI PELLICER, Alejandro: "Las pinturas murales de José Obiols en Montserrat". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Nº Vol. IV, 3 y 4, Julio-Octubre, 1946, pp. 461-496.

IV.3.2.7 "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones"

La Sociedad Española de Excursiones contó, desde 1893 a 1955, con su propio Boletín trimestral, dirigido durante los años que corresponden a este trabajo por Aurelio Colmenares, Conde de Polentinos. La Sociedad se halló presidida por el Marqués de Lozoya, siendo su secretario Elías Tormo y figurando como director de actividades-excursiones Carlos Fort y Morales de los Ríos, Conde del mismo título. Este Boletín, centrado en *"Arte-Arqueología-Historia"*, tuvo una importante nómina de colaboradores como Juan Antonio Gaya Nuño, Julio Cavestany-Marqués de Moret, el Conde de Casal, José Manuel Pita Andrade, José María Azcárate Ristori, Carlos Sarthou Carreres, Luis Araujo-Costa, el Marqués del Saltillo, etc.., aparte de la participación constante de su propia comisión ejecutiva. Artículos de extensión considerable trataron amena y rigurosamente temas del pasado artístico español, heráldica, orfebrería, tratadística, excavaciones romanas, iconografía, castillos, reconstrucciones monumentales problemáticas, etc., acompañados todos ellos de extensas notas bibliográficas que aludían a las fuentes consultadas y que nos demuestra la seriedad y profundidad de los estudios realizados, algunos de ellos destinados a brillantes fines, como la aparición de un trabajo de Elías Tormo sobre Zurbarán en la "Enciclopedia Italiana".

La Sociedad Española de Excursiones, institución privada nacida a finales de la pasada centuria, muy cercana a la barcelonesa Sociedad de Amigos de los Museos, nació de los objetivos de "ocio erudito", que entre el dickensiano Club Pickwick y las muchas sociedades de corte británico que proliferaron en la Europa novecentista, desarrollaron un grupo de nobles amigos del estudio y de la investigación, deseosos de dar a conocer todo el gran acerbo cultural de la geografía española, su proyección en Iberoamérica y su intercambio con la Europa simpatizante de nuestro país. La Sociedad organizaba sus excursiones culturales a las que asistían la "flor y nata" de la sociedad más elevada intelectual y aristocráticamente hablando, como Juan Jordán de Urríes Zavala, Enrique Martínez Cubells, Ramón Stolz, Daniel Vázquez Díaz, y un largo etcétera . La visita turístico-artística a los puntos más variados del mapa español: Monasterio de Guadalupe, Sigüenza, Cuenca, Soria..., se narraba, -incluyéndose los pormenores más domésticos-, en las páginas del Boletín y muchas de las obras de arte contempladas en estos viajes inspiraron los estudios de sus colaboradores, ya que uno de los fines fundamentales de la publicación era el incentivar el gusto y la investigación sobre numerosos ejemplos artísticos no muy conocidos por la mayoría del público interesado, y ni siquiera por los historiadores. Las visitas eran muchas veces complementadas con ciclos de conferencias, como las organizadas por el Instituto de Arte y Arqueología "Diego Velázquez" que colaboró con esta Sociedad. El Boletín, en fin, representó una de las actitudes más creativas y enriquecedoras sobrevivientes en la inercia a la que se había visto reducida la vida cultural española, y más aún la madrileña.

Exento de implicaciones políticas, religiosas y morales, el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", paralelo en cierta forma por su actitud informativa, novedosa, investigadora e imparcial a los postulados de la Academia Breve de Crítica de Arte, pero con un aggiornamento enfocado al estudio crítico y reflexivo de lo desconocido o poco meditado de la historiografía artística española, supone una fuente reveladora y de gran importancia para estudiantes e historiadores del arte, tanto en el pasado como en el presente, habiéndose transmitido su especial manera de trabajo y de erudición a ejemplos de revistas actuales como la publicación del Museo y Fundación Lázaro Galdeano, "Goya".

IV.3.3 Revistas eminentemente artísticas

IV.3.3.1 "Cartel de las Artes"

Completamente opuesta a las revistas del CSIC era "Cartel de las Artes". De seguimiento artístico y carácter quincenal, nació en Madrid en 1945, de la mano del crítico de arte, Enrique Azcoaga, junto con las colaboraciones de José Camón Aznar, Rafael Santos Torroella, Emiliano Aguado, Juan Eduardo Cirlot, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, etc.

Las preferencias temáticas y críticas de esta revista se centraron en la más absoluta contemporaneidad, tanto a nivel español como extranjero, ya que numerosos artículos se dedicaron al acontecer artístico actual en Francia, Italia, Estados Unidos, e incluso, países tan alejados de España como Turquía, Brasil y Rumanía. Dentro del panorama español, varios artistas concentraron la atención de "Cartel de las Artes" , sin llegar en ningún momento a monopolizar su interés crítico. José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga, Rafael Zabaleta, Pedro de Valencia, entre otros muchos, fueron revisados y analizados . De signo progresista "Cartel.de las Artes" desarrolló una línea tolerante con respecto al resto de las revistas de la época, y en sus páginas se debatieron las tendencias más diversas. Esta postura ética y plástica se manifestó claramente con motivo de la muerte de Solana en Junio de 1945, mostrándose la solidaridad y el reconocimiento al pintor que tan maltratado había sido en vida por muchos críticos al uso.[312]. En sentido diferente se lamentó la desaparición de Ignacio

[312] Se recordaba sobre todo el "mal gusto" que habían mostrado los responsables de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943 que no había otorgado la Medalla de Honor a Gutiérrez Solana, al igual que las "fuerzas vivas" del Régimen franquista silenciaran o disminuyeran la importancia y la

Zuloaga en ese mismo año, admitiéndose que se producía una pérdida estimable en el campo artístico español de los 40, donde no proliferaban figuras de importancia.[313]. Por otra parte, es curioso y significativo observar como el fallecimiento de José María Sert en el fatídico 1945 no produjo en "Cartel.de las Artes" ninguna declaración de principios ni manifestaciones de condolencia . Al contrario, Sert siempre despertó sospechas de favoritismo e interesada genialidad en esta publicación, que no dudó en criticarle irónicamente, junto con Ignacio Zuloaga, cuando ambos pintores fueron invitados por el financiero Juan March para decorar su mansión mallorquina.[314].

Otros pintores como Pedro de Valencia, Zabaleta, Francisco Lozano fueron estudiados, entrevistados o enjuiciados por "Cartel de las Artes". Vicente Gaos se encargó de realizar una entrevista a Pedro de Valencia, pintor que incluso había colaborado en la revista, a través de un artículo firmado por él mismo sobre los primeros impresionistas[315]. En el discurrir de la mencionada entrevista, Pedro de Valencia manifestó interesantes opiniones con respecto al aislacionismo y sectarismo del arte español en el adivinamos las rencillas, enfrentamientos, imposiciones y favoritismos de unos pocos frente a unos muchos.[316]. El mismo Vicente Gaos se acercó a la figura de Francisco Lozano, pintor también valenciano, para conformar una excepción personal con respecto a la tierra valenciana, la cual, según Gaos, no era pródiga en artistas frente a las opiniones que sostenían lo contrario, siendo Lozano el primer ejemplo que podría hacer despegar a Valencia de su provincianismo plástico.[317]. Vemos que la visión del pasado artístico español no se hace en "Cartel de las Artes" desde la sumisión y la aceptación incondicional, sino que con una progresista libertad de juicio y gusto estimables se revisaban momentos del pasado y tópicos permanentes.

El conjunto de artistas "innombrables" para el resto de las publicaciones críticas e informativas de la autarquía en este trabajo consultadas, fueron en su mayor parte ensalzados en

---

talla intelectual de autores como Miguel de Unamuno y Antonio Machado,tampoco muy apreciados por una gran parte de la crítica ("En la muerte de Solana". *Cartel de las Artes*, Nº 2, 1 Julio 1945, p. 7).

313 E. Az:. "La vida artística". *Cartel de las Artes*, Nº 9, 15 Diciembre 1945, pp. 4 y 5.

314 "De Juan March a José María Sert". *Cartel de las Artes*, Nº 7, 1 Octubre 1945, p. 2.

315 VALENCIA, Pedro de: "El arte y los artistas. La rebeldía impresionista". *Cartel de las Artes*, Nº 35, 15 Julio 1945, p. 2.

316 Con respecto a la opinión del pintor sobre la pintura española contemporánea, se leían estas significativas palabras: *"Creo que no hay pintura española: sólamente pintores españoles. Un ejemplo: la obra de Solana. Su bronco acento, la densidad cruel de su instinto plástico, su dramatismo vertiginoso, son genuinamente ibéricos, pero nada tienen en común con Sorolla, Vázquez Díaz o Picasso, profundamente españoles también. En este aspecto es España algo completamente al margen de Europa, donde hay conjuntos de ritmos vitales posibles de continuidad y convivencia, fecundos en guía. ¡Qué terriblemente desastroso para la Historia de la Pintura la imposición de Zuloaga, Mir o Anglada como Escuela!"* (GAOS, Vicente. "Por los estudios. Con Pedro de Valencia en el suyo". *Cartel de las Artes*, Nº 5, 15 Agosto 1945, p. 2).

317 GAOS, Vicente: "Descubrimiento de Valencia en la pintura de Francisco Lozano". *Cartel de las Artes*, Nº 9, 15 Diciembre 1945, p. 2.

"Cartel de las Artes", e incluso, participaron en la elaboración de la revista. Picasso, Man Ray, Max Ernst, Chagall, etc., fueron interrogados, revisados y enjuiciados. De nuevo la revista desarrolló una reacción de desafío hacia esas "fuerzas vivas" que tanto mediatizaron la vida artística española de aquel entonces, cuando al final de la Segunda Guerra Mundial, París quedó libre de la ocupación alemana y Picasso, entre otros muchos genios vivos afincados en la capital francesa, brilló con luz propia para disgusto de muchos.[318]. Mientras que las vanguardias en su conjunto fueron rechazadas por una amplia mayoría entre los críticos, "Cartel de las Artes" consagró numerosos artículos a explicar, justificar y defender las razones y la repercusión que estos movimientos produjeron en el panorama artístico europeo del primer cuarto de siglo. Juan Eduardo Cirlot se encargó de explicar las razones históricas ocultas, semiinsconscientes que habían alumbrado el Surrealismo, centrándose para ello en la figura de Max Ernst.[319]. Otro surrealista, Man Ray, fue salvado por "Cartel.de las Artes" como uno de los innovadores extremos de la plástica contemporánea, no ciñéndose únicamente al campo de la pintura, sino que haciendo incursiones revolucionarias en el cine fue capaz de aumentar aún más el grado inquietante de este lenguaje plástico.

Hay que añadir que en la progresista "Cartel de las Artes", -abierta a todo lenguaje artístico-, tuvieron especial relevancia las noticias referentes a las nuevas conquistas del cinematógrafo, pero no para comentar las novedades de la productora Cifesa, reflejo de la oligarquía financiera de los años 40, tan favorecida por el Régimen franquista, sino que la revista se interesó por las vanguardistas realizaciones de Jean Epstein, Ernst Lutbisch, Man Ray, René Clair, etc.., en un deseo de informar y divulgar otros lenguajes expresivos tan opuestos al dirigismo cultural existente. Igualmente, "Cartel de las Artes" contó con la participación regular del especialista Figuerola Ferretti, preocupado por la plástica y la estética del cinema.

"Cartel de las Artes" presentó un formato de tamaño considerable desde su inicio, tamaño que redujo en 1946, año en que desapareció. Sin embargo, a lo largo de su corta pero intensa

---

318 Sólo le quedaba a la revista poner nombre y apellidos a los críticos que denostaba: *"Desde estas páginas hemos dirigido a Pablo Picasso una carta llena de admiración y de "peros", planteada como se puede observar repasando nuestra primera época, desde su orilla y no desde la podrida de enfrente, donde los tristes, los estériles, los inútiles de las artes protestan en el mundo -no digamos entre nosotros-de su resurrección. Sin embargo, no podemos estar ni por un momento con los "antiguos", con los "casposos", con todos aquellos que no han querido nunca convencerse de que Pablo Ruiz Picasso es el "suceso plástico" más importante del siglo XX. Y en este sentido reímos y reímos de las peripecias que últimamente le han ocurrido al genial pintor"* ("Resurrección de Pablo Picasso". *Cartel de las Artes*, Nº 10, 10 Marzo 1946, p. 7).

319 Para este autor el arte se movía cíclicamente desde zonas de luz a zonas de sombras, consecuencia también del movimiento de la cultura y de la Historia, en donde se insertaba el arte como una manifestación más del espíritu humano. Como las formas académicas, -consideradas claras-, habían sido completamente explotadas y se encontraban exhaustas, se producía el fenómeno de la "inmersión en el misterio", donde la búsqueda del inconsciente y sus ocultas razones sería el motor principal y, es en esta atmósfera donde surgía el Surrealismo y Max Ernst como uno de sus principales representantes. (CIRLOT, J.E. "Los "collage" de Max Ernst". *Cartel de las Artes*, Nº 3, 15 Julio 1945, p. 8).

vida, contó con numerosas reproducciones fotográficas e ilustraciones que enriquecieron su presentación y el objetivo divulgador que se proponía. Sus lectores, probablemente una minoría disconforme con la cultura y el arte manipulados y censurados, conocieron a través de sus reportajes gráficos, quizá por vez primera, las obras de Maillol, Chagall, Degas, Picasso, Rouault, Braque, etc.., e incluso, pudieron leer un precioso artículo del escritor exilado en Argentina, Ramón Gómez de la Serna, sobre el pintor Chagall[320], y varios trabajos de Francisco Mateos, pintor tan comprometido con la causa republicana en los años 30 y que sufrió un rechazo de plano por los nuevos dirigentes culturales en la España de Franco.

Francisco Mateos, bajo el pseudónimo de Martín Mago, intervino en dos ocasiones en esta publicación, la primera ocupó toda la portada de la revista y se consagró a la elaboración de un diálogo ficticio entre dos personajes: Tántalo y D. Prudente, sobre la evolución artística y la necesaria revolución creativa frente a lo consagrado y ya clásico.[321]. El mismo Francisco Mateos admitió y explicó las características del tan debatido "ser ibérico" por una España que buscaba sus más genuinas raíces en el pasado para justificar el presente, y Mateos de nuevo lo hizo a través de sus imaginativos diálogos entre aquellos dos personajes, símbolos claros del progreso y del conservadurismo en el arte y el la cultura: *"Tántalo.... Quisiera hacerle comprender que siempre hubo una corriente cultural, o de sensibilidad, universal que lo mejor nacional de cada país tradujo a su lengua doméstica. Como también, naturalmente, se despreció el aspaventero ante lo extraño cuando lo extraño era cascabeleante y artificiero. En los maestros españoles del arte de la pintura están constantes en las corrientes sensibles más agudas de sus épocas: Lo que se piensa en Roma, en Londres y en París se comenta en Madrid, en Toledo, en Sevilla; el genio español lo asimila y lo adapta. Nuestro genio, sobrio, aséptico, místico, realista y sintetista, lo sazona para nuestros gustos"*[322].

Observamos una corriente evidentemente aperturista en "Cartel de las Artes" que brindó sus páginas a colaboradores tan sobresalientes como desestimados por la España autárquica[323] y a diferentes artistas, críticos de arte y ensayistas extranjeros que también participaron en la elaboración de la revista. Entre ellos, Pierre Reverdy reflexionó sobre la razón ontológica y

---

320 GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Chagall". *Cartel de las Artes*, Nº 10, 10 Marzo 1946, pp. 5 y 6.

321 MARTIN MAGO: "El arte y los artistas. Dialogillo en pro y en contra". *Cartel de las Artes*, Nº 5, 15 Agosto 1945, pp. 1 y 2.

322 MARTIN MAGO: "Robinson en su isla". *Cartel de las Artes*, Nº 7, 1 Octubre 1945, pp. 3 y 6.

323 Tal fue el caso del intelectual "liberal" no muy apreciado por el Régimen Franquista, el poeta Juan Ramón Jiménez que tuvo su acogida en esta revista en donde expuso sus juicios y preferencias sobre varios artistas españoles pasados y presentes. Con su brillante y particular prosa, cargada de lirismo y ternura, Jiménez estimó la obra y la persona de un pintor español afincado en París, Francisco Bores (JIMENEZ, Juan Ramón. "Pintores Españoles Contemporáneos". *Cartel de las Artes*, Nº 4, 1 Agosto 1945, p. 3.)

humana del arte[324]; Amedee Ozenfant ahondó aún más en las relaciones Arte-Naturaleza, que traerían consigo la mayor o menor fortuna de toda obra de arte[325]; las investigaciones psicoanalíticas hicieron fortuna en "Cartel.de las Artes", y entre las colaboraciones extranjeras, C.G. Jung extrajo conclusiones sobre la especial personalidad y la obra del malagueño Picasso[326]; Marjan Paszkiewicz comparó las aspiraciones de la pintura moderna frente al equilibrio de la pintura clásica, y señaló el camino sin salida al que avanzaba la pintura pura, -para este crítico, el cubismo-, al alejarse cada vez más de la forma.[327].

Esta *corriente "aperturista" se dirigía también hacia el pasado artístico inmediato, poco* conocido por los españoles interesados en la materia ya que los críticos del momento apenas destacaban su importancia. Para remediar esta laguna y de forma episódica, "Cartel de las Artes" se *encargó de hacer llegar a sus lectores textos fundamentales para el desarrollo y comprensión de la* crítica de arte contemporáneo. Así, se hicieron sucesivos capítulos de obras críticas de José Ortega y Gasset, David Ingres, Rainer Maria Rilke, Wölfflin, Baudelaire, etc..., críticos y ensayistas, -opuestos unos, más cercanos otros-, que tuvieron gran aceptación y seguimiento entre los artífices de la revista. Estas corrientes de pensamiento informaron el quehacer crítico de los responsables de "Cartel.de las Artes", entre ellos su director, Enrique Azcoaga se dedicó a insertar en su revista máximas de su orientación crítica que enlazan con los artistas y críticos referidos [328].

El "Cartel de las Artes" hizo gala siempre de su postura independiente, y, en muchas ocasiones, enfrentada a esas "fuerzas vivas", y esta postura le acarreó el cierre de la revista desde Diciembre de 1945 a Marzo del siguiente año, siendo el propio Enrique Azcoaga el que comentó irónicamente el hecho, aunque sin admitir con resignación tal castigo: *"Nuestra ronda de exposiciones dejó de cantarse públicamente a mediados de Noviembre del año pasado. Desde entonces, como es lógico, muchas han sido las Exposiciones sucedidas y algunos los hechos artísticos que despertaron nuestro interés. No tienen la culpa ni los pintores ni los escultores de que fletar una publicación independiente, enfocada desde un ángulo vivo y moderno, tenga sus*

---

324 REVERDY, Pierre: "Nota eterna del presente". *Cartel de las Artes*, Nº 3, 15 Julio 1945, p. 1.

325 OZENFANT, Amedee: "De la Naturaleza al Arte". *Cartel de las Artes*, Nº 6, 15 Septiembre 1945, pp. 1 y 8.

326 El psicoanalista veía en la obra de Picasso un reflejo de su inconsciente, siendo éste tremendamente personal y haciendo residir la genialidad de Picasso en la facultad de éste para interpretar y presentar el mismo. (JUNG, C.G. "El caso Picasso". *Cartel de las Artes*, Nº 9, 15 Diciembre 1945, pp. 1 y 2).

327 PASZKIEWICZ, Marjan: "Reflexiones sobre la pintura". *Cartel de las Artes*, Nº 2, 1 Julio 1945, p. 3.

328 Azcoaga era muy aficionado a considerar que en todo crítico de arte debería haber un pintor, aunque no especificaba si fracasado o no, y añadía que también el espectador debía ser en su interior también un poco pintor para poder aproximarse a la obra ofrecida e intuir parte del "secreto del mundo" que siempre ésta revela cuando tiene calidad creativa (AZCOAGA, Enrique. "Entregas". *Cartel de las Artes*, Nº 4, 1 Agosto 1945, p. 6).

contratiempos. Y por eso, para salvar la distancia en el tiempo, entre nuestro número 9 y el presente se hace preciso un puente, menos crítico que croniqueril[329].

Desde su nacimiento, "Cartel.de las Artes" contó con unas secciones, que aunque de extensión breve, arremetían con jocosidad contra los vicios, favoritismos, escaseces y medianías de la vida artística española. Estas secciones fueron *"Marimorena"* y *"Rumores"* que en algunas ocasiones aportaban el nombre de la "víctima" a satirizar, y en otras lo ocultaban veladamente, aunque las alusiones resultaban clarísimas, como cuando se referían al crítico Eugenio d'Ors.[330]. Generalmente, estas diatribas se escribían en clave de un humor de chascarrillos y situaciones cómicas, que trataban de minimizar la importancia y prestigio que habían adquirido determinadas figuras de artistas como Daniel Vázquez Díaz.[331]. Desde *"Marimorena"* se atacaban con una melancólica y también risueña ironía los escasos usos democráticos de que hacían gala las instituciones artísticas como las Academias de Bellas Artes, vistas como reflejo de lo que acontecía en todo el Estado franquista en general.[332].

Independientemente del seguimiento artístico realizado por la revista en los focos de Madrid y Barcelona, principalmente, a nivel de exposiciones oficiales y privadas, "Cartel de las Artes" insertó dos secciones, *"Brújula"* y *"Noticiario"*, que a modo casi telegráfico, informaron del acontecer artístico español y extranjero, actividad que iba desde el anuncio de inminentes exposiciones, a los homenajes organizados por instituciones como la Academia Breve de Crítica de Arte, pasando por la noticia puntual de conferencias, cursos de arte, certámenes artísticos, novedades bibliográficas, etc.

Más interés crítico revestía la esporádica sección *"Correo de Artistas"*, en la que se carteaban los artistas, tratando diferentes temas estéticos, técnicos o éticos. Con motivo de la

---

329 AZCOAGA, Enrique: "La vida artística en Madrid". *Cartel de las Artes*, Nº 10, 10 Marzo 1946, pp. 2-5.

330 Resultaban evidentes las siguientes palabras con relación al fundador de la Academia Breve de Crítica de Arte: *"A nuestro gran amigo, el "modesto glosador", exégeta constante de lo que pudiéramos llamar para entendernos "académico", le vemos siempre en su postura invariable, y no nos parece mal. Ahora bien: lo que no nos gusta es que se autobombee, llamándose correcto, comprensivo, y sobre todo "cargado de razón en arte". ¡Quién fuera él!. Aunque nosotros no tengamos la dicha de "hablar para mayorías dispuestas al aplauso"* ("Marimorena". *Cartel de las Artes*, Nº 2, 1 Julio 1945, p. 3).

331 En este caso se contaba para divertimento de los advertidos lectores la siguiente anécdota: *"En una reciente reunión artística, alguien, divagando sobre temas sin importancia, se equivocó influenciado por el ambiente y afirmó: -Muerto el perro, se acabó la "Rábida". A lo que un dibujante retrucó con sorna simpática: -¡Pobre Vázquez Díazi"* ("Marimorena". *Cartel de las Artes*, Nº 4, 1 Agosto 1945, p. 3).

332 *"No sabemos si será verdad. Pero.... se nos contó así. En una de las votaciones naturales de la Academia de Bellas Artes, alguien, más papista que el mismo Papa, protestó de que se depositasen papeletas en la correspondiente urna. -¡Las urnas!....¡Las inmundas urnas! ¡Dichosas urnas!. Exclamaciones ante las que el Conde de Romanones aconsejó: -¡No sea Ud. así, amigo!.... Para una vez que se nos presenta la ocasión desde hace tanto tiempo, votemos con tranquilidad".* ("Marimorena". *Cartel de las Artes*, Nº 6, 15 Septiembre 1945, p. 3)

publicación del libro de d'Ors, *Mis Salones*, el pintor Gómez Cano dirigió al crítico una epístola que "Cartel de las Artes" publicaría. En este documento, el pintor trató de poner en claro determinadas aseveraciones de d'Ors con respecto a ciertas obras del artista, en relación a fechas y tamaños, aprovechando la ocasión para lanzar su desprecio hacia algunas posturas de la crítica de arte en general[333]. Casi por vez primera un artista responde a un crítico, saliendo del silencio en que la mayoría de los artistas recibían los juicios estéticos. Pocas publicaciones autárquicas registran las opiniones de los artistas con respecto a la crítica institucionalizada, y menos aún expresan la repulsa que este ejercicio provocó, en muchas ocasiones, entre pintores, escultores y arquitectos.

En "Cartel de las Artes" siempre se respiran novedad y originalidad, su agilidad informativa y sus planteamientos innovadores son quizá los más sobresalientes dentro del panorama de las revistas autárquicas consultadas y, casi en la línea de una moderna publicación crítica artística, esta revista creó un "Ajedrez crítico", en el que se relacionaban diferentes artistas y sus más recientes exposiciones, y se contraponían las diferentes opiniones y juicios lanzados por varios periódicos[334].

IV.3.3.2 "Plástica"

Esta revista barcelonesa nace en 1946, teniendo como director a Esteban de Abizanda y en relación estrecha con la actividad artística de la ciudad condal. Tuvo una periodicidad quincenal y una presentación correcta, muy repleta de ilustraciones y reportajes gráficos. Su paginación es relativamente extensa para lo que se acostumbraba en el panorama editorial español.

Las intenciones de la revista fueron puestas de manifiesto de una manera un tanto desafiante, cuando respondió a varias acusaciones de subvenciones que según sus detractores recibía y que empañaban sus juicios, a lo que la revista contestó haciendo una declaración de principios y objetivos: *"nuestra finalidad al hacer Plástica es sencillamente la de dotar a un país como el nuestro, de recio y vibrátil sentir artístico, de una revista de arte que sea el día de mañana fuente donde ir a saciar la sed de conocimientos de lo que esta época produjo; que al ser, hoy por hoy, hoja volandera que registra los pequeños acontecimientos cotidianos; que comenta, que informa, que brinda ideas o sugerencias, que permite ver y compartir, enterarse, en fin, de lo que acontece y de*

---

333 Lo que más indignaba a este artista era que los críticos estimasen cuales habían sido sus resortes creativos e interpretasen su producto sin contar para nada con la opinión del artista, no coincidiendo en la mayoría de los casos el juicio del crítico con la intención del pintor. Cuestión que se hacía candente por el nivel de comunicación que mantenían ciertos críticos con el público que al final daba más crédito al crítico que al silenciado artista (GOMEZ CANO. "Correo de artistas. Gómez Cano contesta a Eugenio d'Ors". *Cartel de las Artes*, Nº 3, 15 Julio 1945, p. 7).

334 *Cartel de las Artes*, Nº 10, 10 Marzo 1946, pp. 10 y 11.

quién es quién y lo que hace para contentamiento y satisfacción de quien le interese, llene un vacío que muchos, muchísimos lamentamos. (...) Nosotros tenemos una ambición que se nos ha convertido en lema; es éste: "Plástica para todos y de todos". (...) Plástica abre sus brazos, amiga y hermana, a todos los artistas españoles y les brinda sus páginas"[335]

A pesar de que en esta publicación, típica de seguimiento artístico, la atención se centra en el acontecer artístico de Barcelona, seguida de Madrid, y de las crónicas provinciales de Bilbao, Cartagena, Andalucía, Valencia..., "Plástica" mostró un interés casi obsesivo por la actividad artística desarrollada en Inglaterra, no sólo a nivel contemporáneo, sino que también se estudiaba su pasado artístico medieval, renacentista y barroco, muy por encima del volumen de artículos dedicados a otros países como Francia, Portugal o Estados Unidos. A través de "Plástica" llegaron a los más "europeizantes" lectores catalanes, las noticias de las actividades estéticas de artistas hasta entonces bastante desconocidos, como Henry Moore, Graham Sutherland, John Piper, etc.., y casi también por vez primera se leyeron opiniones ecuánimes, justas y hasta literarias sobre novedosos artistas, entre los cuales, Henry Moore captó especiales comentarios."[336] "Plástica" daba cabida en sus páginas a crónicas llegadas de Inglaterra y firmadas por Henry Spencer, Eric Newton, Michael Ayrton, Iris Conlay, etc., y dentro de éstas llamaba la atención aquéllas dedicadas a la actividad plástica inglesa durante la Segunda Guerra Mundial, en las cuales podían leerse ciertas lecciones de renovación forzada y necesaria que también encajarían con el caso español recién culminada su propia contienda.[337]. En la misma línea, el crítico de arte de "Sunday Times", de Londres, Eric Newton, publicó numerosas "crónicas especiales" para la revista, en las que relacionaba y comentaba las sucesivas exposiciones que se efectuaban en la capital británica, manifestando el resurgir de la actividad plástica tras la guerra, junto con otras opiniones que chocarían con el ambiente artístico y también político de la España años 40.[338].

---

335 "Plástica habla a sus lectores y a los que no lo son.... pero nos leen". *Plástica*, nº 12, 15 Enero 1947, pp. 2 y 23.

336 CONLAY, Iris: "Un escultor de Yorkshire: Henry Moore". *Plástica*, Nº 8, 15 Abril 1946, p. 3.

337 *"El efecto del aislamiento completo de toda influencia inmediata de Europa, en la pintura británica, ha servicio para preparar una regeneración completa y definitiva. Es, quizá, uno de los pocos posibles beneficios de esta guerra, que después de cerca de cincuenta años de dominio de la escuela francesa, la joven generación inglesa ha sido forzada, "faute de mieus", a volverse conocedora de su nativa tradición".* (AYRTON, Michael. "El desarrollo de la pintura inglesa durante la guerra". *Plástica*, Nº 2, 30 Enero 1946, p. 1). Las concomitancias con las argumentaciones de los teóricos falangistas de la guerra como elemento benéfico capaz de alumbrar un nuevo arte, rechazando extranjerismos y retornando a las raíces indígenas, era más que evidente.

338 Una de las opiniones que necesariamente chocaba con el panorama crítico español era la satisfacción moral e intelectual que manifestaba el crítico Eric Newton por la reanudación de la vida artística inglesa en un clima propio de una sociedad *"que ha sido siempre políticamente consciente y firmemente seria en la formación de artistas como activo militante de la democracia"* (NEWTON, Eric. "Rondando las galerías londinenses de arte". *Plástica*, Nº 5, 15 Marzo 1946, p. 1). ¿Qué pensarían los lectores de *Plástica* al leer estos libres comentarios tan propios de un país de democracia centenaria y tan inconcebibles en la España de Franco?.

"Plástica" no contó con numerosas firmas entre sus colaboradores españoles, exceptuando a José Francés, Luis de Madariaga y pocos más, y su director, Esteban de Abizanda, se dedicó a efectuar la mayor parte de los seguimientos informativos, dentro de la sección "*El artista y el crítico*", en la que recorría las principales exposiciones de Barcelona, brindando paternales consejos a los jóvenes artistas en auge, como en el caso de J. Ariet, que exhibió su obra en la primavera de 1946 en la sala Condal.[339].

Frente a la línea aperturista que se dibujaba en la mayoría de las crónicas extranjeras, los artífices españoles de "Plástica" se empeñaban en el establecimiento y necesario triunfo de un arte evasivo, lejano de la realidad y tranquilizador, las inquietudes y las angustias quedaban para las vanguardias, según se expresaba en una entrevista el pintor Fernández Curro a la revista.[340]. Según este mismo artista, la propia crítica debía depurarse también de tanto sentido y significado "vano" y reafirmar su verdadera misión que para el pintor era la esclarecedora y conductora.

Dentro de esta crítica española contemporánea, el crítico de arte por antonomasia, fue Eugenio d'Ors, el cual fue entrevistado por "Plástica" sobre su labor filosófica-artística en relación al conjunto de su *Glosario* y sus amistades con varios artistas como Miguel Utrillo, Mir, Picasso, Rosario de Velasco y el escritor y periodista Ignacio Agustí. D'Ors confesó lo que ya en varias ocasiones había afirmado, es decir, que él no realizaba la labor periodística de seguimiento y crítica artística, sino que lo único que hacía era manifestar sus gustos estéticos.[341].

Dentro del panorama español, "Plástica" a veces se contentaba con ciertas señales de salida de la atonía artística por parte de pintores y escultores nacionales, que comenzaron a dar muestras de aspectos renovadores. Sin embargo, estas leves notas de avanzada no se prodigaban tanto como "Plástica" hubiera deseado, y por ello saludó con esperanza el éxito conseguido por la denominada Escuela de Olot, que agrupaba a diferentes paisajistas catalanes, y que mientras no convencían en demasía a determinados críticos, -Lafuente Ferrari, Camón Aznar, Tristán La Rosa...-,

---

339 ABIZANDA, R. E. d:. "El artista y el crítico". *Plástica*, Nº 7, 31 Marzo 1946, p. 15.

340 A la pregunta de qué pensaba este artista sobre la pintura de vanguardia, respondía el mismo con opiniones tópicas que se basaban en la vanguardia como síntoma de desorientación y excesiva originalidad que había conducido a un callejón sin salida a las artes en general, al haberse rechazado los modelos de la tradición y la academia (MADARIAGA, Luis de. "Pintores españoles. "Hay que pintar lisa y llanamente", dice el pintor Antonio Fernández Curro". *Plástica*, nº 9, 15 Octubre 1946, pp. 2 y 3).

341 D'Ors afirmaba que no le interesaba la crítica clasificatoria que creaba grupos y los valoraba, tendiendo mucho más a un acercamiento individualizado a los artistas que para él simplemente "sabían pintar" (GIPSY. "El arte, el artista y el escritor. Don Eugenio d'Ors frente a la crítica". *Plástica*, Nº 2, 30 Enero 1946, p. 3).

producía la adhesión de esta revista, que en ningún momento dejó de hacer patria, cuando se trataba de ensalzar a uno de sus pintores olotenses.[342].

El que las figuras de artistas extranjeros actuales o desaparecidos recientemente fuesen aceptadas y ensalzadas se explica, en su mayor parte, porque eran cronistas extranjeros lo que escribían en exclusiva para "Plástica", la cual se reducía a publicar tales colaboraciones tan "modernas", estos fueron los casos de Amedeo Modigliani, ya despojado de toda leyenda etílica[343]; de Georges Braque, justificado por su vigorosa y nueva ordenación compositiva[344]; de Pierre Bonnard, Independiente y sereno frente a las vanguardias y defensor a ultranza de su aparente sencillez plagada de literatura e intimismo,[345]; e incluso, "Plástica" dio eco a ciertos estudios de un historiador del arte francés, Paul d'Arbaud, sobre el verdadero iniciador de la Escuela simbolista, que en vez de señalar a Paul Gauguin como su creador, afirmó la autoría de la misma en el pintor Emile Bernard. Otros hechos puntuales y de gran impacto atrajeron la atención "cronista" de "Plástica", entre ellos se recoge la Exposición Internacional de Arte Moderno celebrada en París en 1947 que fue referida por Charles Kunstler, en un artículo inédito ofrecido a la revista[346], o la reapertura de la londinense Tate Gallery, tras el paréntesis de la guerra, seriamente dañada en la misma por varios ataques aéreos.

"Plástica" contó a lo largo de su vida con varias secciones, de breve extensión unas y más amplias otras, entre ellas la titulada *"Noticias breves"*, se encargó de informar a los lectores del acontecer artístico extranjero y español, de forma muy similar a como tales datos habían sido expuestos en la sección *"Brújula"* de la ya comentada "Cartel de las Artes". Otras secciones más extensas eran las crónicas de exposiciones, que en numerosas ocasiones se distribuían provincialmente como en los casos en que aparecían las crónicas de Madrid, con Luis de Madariaga al frente, de Sevilla con Francisco Javier García y García, de Cataluña con J. Tapiola, etc. Para las novedades bibliográficas existía el *"Buzón del Bibliófilo"*, aunque con un carácter más esporádico que las secciones anteriores. Otro aspecto muy destacado de esta revista, al igual que la mayoría de las publicaciones eminentemente artísticas, era la propaganda gráfica que de galerías e inauguraciones de exposiciones se hicieran en Madrid y Barcelona, principalmente, a partir de 1945 en que se

---

342 Dentro de la denominada Escuela de Olot, Pedro Gussinyé fue quizá el pintor que más manifestaciones de adhesión recogió en esta publicación, como demuestra el artículo de TAPIOLA, T. "Crónica de Gerona. Un pintor de la Escuela Olotina" (*Plástica*, Nº 9, 15 Octubre 1946, p. 5).

343 GERBERT, Henri: "La Escuela de París. Modigliani en Montmatre". *Plástica*, Nº 9, 15 Octubre 1946, p. 7.

344 COGNIAT, Raymond: "G. Braque y la silenciosa sutileza colorística". *Plástica*, Nº 8, 15 Abril 1946, pp. 14 y 17.

345 COGNIAT, Raymond: "El tributo a Pierre Bonnard en el Salón de Otoño". *Plástica*, Nº 12, 15 Enero 1947, p. 8.

346 *Plástica*, Nº 12, 15 Enero 1947, p. 13.

experimentó un sutil alivio económico en la situación del país que repercutiría en el aspecto comercial del arte.

IV.3.3.3 "Ariel"

Dentro del foco catalán, nace en Barcelona, en Mayo de 1946, esta revista, la única publicación escrita en catalán consultada en esta Tesis. Es imposible señalar una línea concreta de dirección en esta revista que subsistió mensualmente, de forma un tanto "milagrosa", hasta 1951, ya que varios responsables se suceden casi en cada uno de sus números. "Ariel" se interesó sobre todo por la literatura, el teatro y el arte catalán contemporáneo, aunque también hizo sus incursiones en el pasado artístico español-extranjero y en las novedades americanas y europeas. "Ariel" tuvo una presentación correcta y austera, no recogió numerosos reportajes gráficos, pero sí una cantidad importante de dibujos de los más variados artistas -Hugué, Llimona, Amat, Picasso, Clavé...- se intercalaron en sus páginas, sirviendo de apoyo ilustrativo a interesantes artículos.

Los catalanes del "Noucentisme" volvieron a tomar relieve en "Ariel" que comenzó a escarbar en su más inmediato pasado, para recuperar a sus artistas, como I. Nonell, Mir, Sunyer, Nogués, Gaudí, etc.., De estos artistas se apreció su raigambre catalanista que les hacía ser sinceros, veraces, inquietos y renovadores, comparables al mismo nivel con las conquistas plásticas del París de principios de siglo, no en vano la mayoría de estos artistas, por cercanía y simpatía, habían integrado el fenómeno estético de la capital francesa.[347]. Mientras que tratadistas e historiadores del arte como José Camón Aznar habían despreciado algunas de estas figuras, como Gaudí, calificado de delirante decorador en el "ABC", "Ariel" reintegraba los aspectos sobresalientes de que siempre había disfrutado en Cataluña el arquitecto.[348]. E incluso, el arquitecto-director de las obras realizadas en la Sagrada Familia de Barcelona, Lluis Bonet y Gari, llamó la atención sobre el deterioro y el abandono en que se encontraba sumida la obra de Gaudí.

"Ariel" buscaba mitos reales que llevaron a su cénit las artes catalanes, momento de esplendor noucentista que se quería sino superar sí igualar en los años 40, y para ello se dignificaron de nuevo artistas de la órbita catalana, como el escultor Enrique Casanovas, al que se le dedicó un

---

347 JARDI, Enric: "Mir y Nonell". *Ariel*, Nº 18, Julio 1948, pp. 67-69.

348 De Gaudí se señalaba como una de las modificaciones más importantes en el sistema gótico el hecho de que hubiera simplificado los elementos de sustentación, suprimiendo contrafuertes y botareles y dando un sentido de pecual funcionalismo a la sustentación del edificio (BONET i GARI, Lluis. "La catedral d'Antoni Gaudí". *Ariel*, Nº 18, Julio 1948, pp. 75-76).

número monográfico con motivo de su muerte acaecida en 1948[349]. A pesar de la aparente inconfesionalidad religiosa de "Ariel", pero de acuerdo con la recuperación de determinados enclaves aglutinadores geográficos-artísticos como Montserrat, esta revista dedicó un monográfico al monasterio catalán estudiando su nacimiento e historia, las vicisitudes que había sufrido durante la guerra ,y en la actualidad, el grupo de artistas, denominados "montserratinos" que ahí se había congregado para intentar un resurgimiento de la tradición imaginera española. Al mismo tiempo que "Ariel" razonaba su propósito en la presentación del número, se dejaba leer su respuesta a numerosas críticas malintencionadas y censuras ocultas que tendría que soportar en estos autárquicos años: *"Aquest número especial de la nostra Revista concedeix amb cert espai una decidida atenció als temes que partint de les artes i de la cultura de Catalunya, es relacionen amb Montserrat* (...) *Es ben dar que en aquest gest no hi ha de vent ningú ni la menor intenció partidista. Sortosament, ni han encara coses i fets que s'eleven molt per damunt de les circumstàncies i dels matisos d'opinió. El dolor és un d'aquest fets i el sentit de responsabilitat, una d'aquests coses. Airel porta un any d'existència sota el signe de l'esforç guotidiá, responsable, dolorós. Volem que tot just la ruta hagi començat, i amb ella la lluita amb cada dia, amb cada inhibició incomprensiva, amb cada indeferéncia malvolent"*[350].

Para calibrar la línea de aperturismo nada mejor que registrar, comparar y asimilar las opinión es que merecían las pasadas vanguardias a los artífices y colaboradores de estas publicaciones, filtro este muy significativo que servía, en muchas ocasiones, para definir la postura de la revista con respecto a la "modernidad". "Ariel" reiteró su espíritu conservador y no muy propicio a las disertaciones estético-plásticas.[351]. Con este mismo sentido despectivo de la desorientación y el confusionismo aplicado a la vanguardia, se juzgó a la determinada pintura catalana actual, tan vendida al comercialismo carente de originalidad e.[352]. En compensación se apoyaba lo más novedosamente regionalista procedente de Manolo Hugué, Rafael Llimona, José Amat, Frederic Mompou, Dalí, Miró, Grau Sala, A. Clavé, Mallol Suazo, etc.., es decir, aquellos artistas que parecían no caer en las posturas acomodaticias y en el halago amable al público.[353].

---

349 Lo que más se apreciaba de este escultor era su retorno a los valores griegos que a su vez representaban la esencia de la mediterraneidad de Cataluña (SARSANEDAS, Jordi. "Enric Casanovas, escultor nacional". Plástica, Nº 15, Febrero 1948, pp. 16-17.).

350 *Ariel*, Nº 9, Abril 1947, p. 1.

351 Evidentemente esto no molestaba a las corrientes críticas dominantes que rechazaban la vanguardia, lo que sí molestaba de "Ariel" era su retorno a las raíces catalanistas, su nacionalismo rigurosamente silenciado y es este factor el que la hacía "subversiva", en sentido diferente a la "subversión" de un "Cartel de las Artes" descargada de lo que se consideraba "peligroso localismo" en el que se veía inmersa la publicación "Ariel" para los censores del momento.

352 Tal era el caso de los llamados paisajistas catalanes, que hallaron tanta aceptación en Madrid (TARRADELL, Miguel. "El valor de la pintura catalana actual". *Ariel*, Nº 13, Noviembre-Diciembre 1947, pp. 110 y 111).

353 LLORENS i ARTIGAS, Josep: "Rafael Llimona". *Ariel*, Nº 2, Junio 1946, p. 28.

Joan Miró, truncada su carrera artística en España con el advenimiento de la guerra civil y triunfante fuera de Cataluña, supuso para "Ariel" un eslabón perdido que tenía que ser recuperado en 1946, enlazando con lo anterior al paréntesis de 10 años.[354]. Difícil equilibrio éste entre el conservadurismo y el compromiso estético-ético con lo anterior al 18 de Julio de 1936, situación delicada en la que intervendría el crítico de arte y escritor catalán Alejandro Cirici Pellicer al reconocer en José Luis Sert, el arquitecto responsable del Pabellón Español republicano en la Exposición Internacional de París de 1937, un buen profesional y artista, a pesar del desprecio de que había sido objeto el arquitecto por la prensa franquista. Con José Luis Sert y su defensa por Cirici se trataban de salvar Le Corbusier y las experimentaciones arquitectónicas en New York y Brasilia, es decir, la modernidad arquitectónica , que daba carta de conformidad al nuevo hacer constructivo y urbanista de Barcelona[355].

Barcelona, más abierta al escenario europeo y con una vida artística más dinámica, vio surgir en su seno tres círculos culturales dentro del prestigioso Instituto Francés, dirigidos por los profesores Mrs. Pierre Vilar, Maurice Matet y Paul Guinard, todos ellos incluidos dentro de una corriente de amistad hacia las artes francesas, que fue debidamente resaltada en las páginas de "Ariel".. En esta misma línea, se inscribió el interés que la revista demostró a la Exposición de "Artistas Franceses Contemporáneos", celebrada en el Palacio de la Virreina, en 1946, con obras de Léger, La Fresnaye, Fougeron, etc.; junto con el resaltamiento de ciertas personalidades artísticas francesas como A. Marquet, desaparecido en 1946, del que se destacaban las virtudes más admirables y poco abundantes en los pintores contemporáneos.[356]; Dentro de los artistas franceses Aristides Maillol fue el escultor que más identificaciones plástico-mediterraneístas despertó en el foco catalán ya que conducía a sus espectadores y aficionados a las raíces más vivas del clasicismo.[357].

Hasta 1951 sobrevivió "Ariel", entre críticas y cierres, y si bien representa una línea catalanista melancólica de "noucentisme" y muy cercana al acontecer francés, también supo atender a los nuevos valores que alumbraba la región catalana, siendo de las primeras publicaciones en dar noticias, -en 1950-, de un incipiente grupo artístico que tendría mucho que decir en el futuro más inmediato: Dau al Set.

IV.3.4. Boletines de Arte

354 PERUCHO, Joan: "Joan Miró". *Ariel*, Nº 5, Septiembre 1946, pp. 68 y 69.
355 CIRICI, Alexandre: "Un constructor de ciutats". *Ariel*, Nº 14, Diciembre 1947, pp. 128 y 129.
356 LLORENS ARTIGAS, Josep: "Albert Marquet". *Ariel*, Nº 11, Julio-Agosto 1946, p. 104.
357 VERRIE, Frederic-Pau. "Maillol". *Ariel*, Nº 5, Septiembre 1946, pp. 70-72.

IV.3.4.1 "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo"

El Ayuntamiento de Madrid contó con la "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo", dirigida por Angel González Palencia y como secretario, Agustín Gómez Iglesias. De carácter muy diferente a los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", esta "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo" se consideró literaria, dedicándose numerosos y extensos estudios a Quevedo, Lope, Tirso de Molina, etc... De pequeño formato, exenta de ilustraciones y con periodicidad semestral, esta revista contó con un Comité de Redacción encabezado por Manuel Machado, desde Enero de 1944, fecha en que vuelve a publicarse este Boletín que fue suspendido en 1935. La Comisión de Cultura e Información del Ayuntamiento de Madrid reflejó en esta publicación sus propósitos de investigación sobre la historia de Madrid y provincia: *"para dar a conocer las instituciones, las personas, los monumentos de nuestra ciudad o con ella relacionados, a través de sus diferentes períodos históricos"*[358]. Para conseguir cierto rigor científico colaboraron los servicios municipales de Archivo, Biblioteca, Hemeroteca, eruditos y literatos madrileños, que con valor pedagógico y moral hicieron una revista dirigida a las nuevas generaciones de madrileños.

Muy cercana a los planteamientos y enfoques del "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" y con una intencionalidad similar al espíritu de la venerable Sociedad Matritense de Amigos del País, la revista contó con la colaboración del Marqués del Saltillo, Juan Antonio Tamayo, Elías Tormo, Francisco Iñiguez Almech, María Luisa Caturla, etc. Generalmente, los largos artículos que vieron la luz en esta publicación son de corte erudito, orientados hacia el pasado español de los siglos XVI y XVII, aunque no faltaron referencias, más o menos extensas, a varias exposiciones actuales de artistas españoles contemporáneos como Martínez Cubells, Chicharro, Joaquín Vaquero, María del Carmen Alvarez de Sotomayor, Ricardo Baroja, etc...

IV.3.4.2 "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo"

Con carácter de funcionamiento interno, reapareció en Toledo, en 1940, este boletín, siendo su director el propio responsable de esta institución, Francisco de Borja San Román, que desaparecería el 15 de Junio de 1942. Este Boletín nació en 1918, con carácter trimestral, interrumpiéndose su ritmo de publicación, por causas económicas en 1921, para reaparecer en 1922, en que se convirtió en semestral y en 1931 se haría definitivamente anual. En 1936, la guerra

---

358 "Presentación". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Nº 1, Primer Semestre, 1944, p. 3.

suspendió el boletín. No obstante, del 18 de Julio de 1936 a finales de 1939, salió a la calle el número 57 de esta publicación con un monográfico dedicado a Garcilaso de la Vega.

De paginación extensa que recogía largos artículos referentes al arte toledano con arriesgados juicios de valor, contó con apéndices bibliográficos de interés y numerosas ilustraciones, junto con reportajes gráficos abundantes. El maniqueísmo elemental entre nacionales/constructores/salvadores y rojos/marxistas/demoledores, se hacía áspero en el Toledo que había sufrido el asedio de su Alcázar. Bastaba cualquier estudio del pasado para elogiar la riqueza de los monumentos toledanos y condenar lo que se veía como ataques "marxistas" contra los mismos, tal y como lo hicieron los estudiosos Juan Francisco Rivera Recio, Anselmo Gascón de Gotor Jiménez, Guillermo Téllez .

Gran parte de este boletín recogió las transcripciones de los discursos de entrada a la Academia Toledana y la respuesta a éstos, junto con aquéllos pronunciados ante el cuerpo diplomático de diversos países que en recorrido político-turístico por la ciudad aprovecharon la ocasión para admirar esta población, como el "Entierro del Conde de Orgaz" que sirvió a Guillermo Téllez para disertar sobre el asunto, influencias, implicaciones, religiosidad y estética de esta obra del Greco[359].

IV.3.4.3. "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona"

De línea temática estudiosa y erudita se planteó este Boletín, con existencia a partir de Enero de 1901, interumpiéndose durante la guerra y reapareciendo en 1944 hasta 1968, fecha de su desaparición. Este tipo de publicaciones tiene referencias nulas con respecto al arte y actividades contemporáneas, ya que se redujeron al estudio y divulgación del patrimonio artístico monumental y a las figuras de maestros del pasado, centradas en este caso en el área catalana. El Archivo de la Corona de Aragón, reformado en los primeros años autárquicos, junto con los nuevos ingresos documentales en los Archivos de la Real Audiencia Territorial de Barcelona, del "Palau", de la Biblioteca Universitaria, de la Orden del Priorato de Cataluña, de la Orden de Juan de Jerusalem, etc., sirvieron como material de estudio para los investigadores como Martín de Riquer y Salvador Raurich, que publicaron rigurosos artículos en este Boletín, que también incluyó numerosos trabajos en francés referidos a la Edad Media, preferentemente.

---

359 TELLEZ, Guillermo: "Contemplación del "Entierro del Conde de Orgaz"". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.* Nº 60, 1945-46, pp. 51-64.

IV.3.4.4 "Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando"

Las Academias españolas, que según las corrientes intelectuales dominantes había experimentado un renacer tras la II República y más tarde la guerra civil, contaron con sus austeros boletines informativos, aunque su número no es muy destacable. De la más prestigiosa de entre las Reales Academias, -que había recuperado la "realeza" en su denominación-, la de Bellas Artes de San Fernando, se ha consultado el Anuario perteneciente al año 1936. En este ejemplar se hacía un balance extenso de las pensiones y premios auspiciados por esta institución: Premios Molina Higueras Pascual, Guadalerzas, Juan Madrigal, etc; se relacionaron los cargos académicos[360] y las Comisiones Permanentes y Provinciales de monumentos artísticos de la Academia con fecha 1 de Enero de 1936; se describió el estado en que se encontraban los Museos y dependencias y se destacaron las publicaciones lanzadas en Alcalá número 13. Este Anuario de 1936, de tamaño miniatura y muy preciosista, es el único número conservado en la Hemeroteca Municipal de Madrid, al igual que en la Biblioteca Nacional, leyéndose en los ficheros de esta última, que de 1934 a 1950 no se publicó dicho Anuario, exceptuándose el año 1939, en que aparece en San Sebastián. No obstante, el "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo" menciona este Anuario, en este caso refiriéndose al correspondiente al año 1947.

IV.3.4.5 "Gaceta de Bellas Artes"

Organo de la Asociación de Pintores y Escultores, reapareció el primer trimestre de 1944, sucediéndose a partir de esta fecha en su dirección E. Estévez Ortega y José Prados López. Comentada por Cecilio Barberán en el "ABC" madrileño, esta revista se planteó bajo las perspectivas de una línea de pensamiento totalmente cerrada a la pasada vanguardia, con implicaciones políticas evidentes ya que sus responsables se encontraban: *"velando por el honor estético de España y procurando sostener ese prestigio máximo que nuestro arte ha tenido en todas las épocas de su Historia"*. Manuel Sánchez Camargo, Mariano Rodríguez de Rivas, Rafael López Izquierdo, M. Castro-Gil, etc..., fueron los participantes en la Gaceta.

IV.3.4.6 "Trabajos y Días"

La Universidad de Salamanca tuvo su publicación propia, titulada ésta "Trabajos y Días", que nacida en 1946, con modestas pretensiones y periodicidad irregular, contó con las colaboraciones de personalidades como Ernesto Giménez Caballero, Luis Alberti, Antonio Tovar, Manuel Alvar, Concha Giner, Carmen Martín Gaite, Pedro Laín Entralgo... La revista que sentía como

[360] En este momento el Director de la Academia era el Conde de Romanones, y como Secretario Perpetuo figuraba José Francés, siendo los Presidentes de las Secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure y Luis de Landecho, respectivamente.

una amenaza personal la situación de "independencia ficticia" que España mantenía por aquellos años, intentó paliar la suerte de desconexión con Europa sufrida por sus intelectuales, pensadores y estudiantes, *"España está rodeada de una negra conspiración de aislamiento, que sólo puede agobiar a los pobres de espíritu"*[361]. "Trabajos y Días" se dividió en varias secciones dedicadas a Literatura, Cine, Historia, Bibliografía, Poesía..., ilustradas con dibujos y reproducciones artísticas, siendo la mayor parte de estos trabajos elaborados por estudiantes de esta Universidad. Mucho más viva, intuitiva y personalizada que "Cuadernos de Arte" de Granada, "Trabajos y Días" abordó diferentes temas artísticos como la relación arte-religión, las exposiciones madrileñas más sobresalientes, los homenajes a Goya, etc., desde las más variadas órbitas entre las que se encontraba la meramente anecdótica que por ejemplo veía en "La Gioconda" un autorretrato de Leonardo, a la reivindicación de figuras problemáticas de la escena artística contemporánea española como José Gutiérrez Solana.

IV.3.5 Revistas de Arquitectura

IV.3.5.1 "Reconstrucción"

En 1940 nace "Reconstrucción" órgano editorial y portavoz de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, dependencia ésta del Ministerio de la Gobernación. De carácter mensual, dejó de publicarse en 1950. El público al que iba dirigido era el integrado por arquitectos, aparejadores e ingenieros, junto con los funcionarios de aquellos organismos de la Administración relacionados con el que se quería resurgir arquitectónico de España. Muy cercana a la "Revista Nacional de Arquitectura" y también elaborada por arquitectos, presentó una línea de edición esmerada y correcta, con numerosas ilustraciones y reportajes gráficos que reproducían maquetas, proyectos, planos, perspectivas axionométricas, obras constructoras recién alumbradas, etc., acompañando a artículos técnicos.

La mayoría de los artículos recogidos en esta revista se van a dedicar a tres temas: la reconstrucción arquitectónica y urbanística de las numerosas poblaciones arrasadas durante la guerra, aprovechándose, en algunos casos, estas situaciones para realizar experimentaciones constructivas; los proyectos arquitectónicos de nuevo cuño que habrían de incidir en la búsqueda de un estilo "imperial" que degeneró en un eclecticismo fácilmente reconocible hoy y los ensayos constructores que trataron de paliar el problema de la vivienda, fundamentalmente humilde, que se había agudizado en la España de la postguerra. Muchos arquitectos participaron en estas tres "obsesiones" de la revista y de la autarquía en general, entre ellos Manuel Moreno Lacasa, J. Menéndez Pidal, Pedro Bigador, Miguel Beascoa, Luis Moya Blanco, Antonio Pineda, Germán Valentín y García Noblejas, etc..

---

361 *Trabajos y Días*, Nº 1, Febrero 1946, p. 3.

Toda una sección titulada "*Estudio de un pueblo adoptado*" se refería a los empeños reconstructores que en proyecto reformaron los más variados puntos en la amplia geografía española, siendo las ruinas de Belchite, el puntal más emblemático presentado como símbolo del heroísmo-reconstrucción nacional frente a las fuerzas del enemigo. Una vez más, España era y se mostraba diferente y ello con motivo del planteamiento de la vivienda a la que deberían aspirar todos los españoles dignos. Frente a las teorías racionalistas de Le Corbusier y los ensayos de viviendas obreras en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, para la revista España debía emprender la aventura reconstructora y reformista desde sus tradiciones y doctrinas. Los proyectos de poblados de pescadores, mineros, agricultores, trabajadores fabriles, ferroviarios, etc., que tanto abundaron en "Reconstrucción" trataron de estar inspirados en principios ético y estéticos.[362].

Dentro de los proyectos que buscaban una originalidad arquitectónica propagandística del nuevo orden moral y político, hay que señalar la importancia informativa que tuvo la celebración de la Exposición de la "Reconstrucción de España", en el Palacio de Bibliotecas y Museos, organizada por la Dirección General de Regiones Devastadas, bastante resaltada por "Reconstrucción", que realizó un amplio seguimiento de su intención, impacto y repercusiones, destacándose sobre todo el valor misional que habían emprendido los organismos oficiales en la resurrección arquitectónica de España, que con intencionalidad social también pretendía extenderse hacia las capas sociales más desfavorecidas y que más impactos había recibido en la pasada contienda.

Entre los arquitectos que hicieron posible la revista "Reconstrucción" varios sobresalieron por las manifestaciones ético-estéticas que publicaron, trascendiendo el mero papel de tecnócratas y proyectistas que desarrolló la mayoría. Entre ellos Luis Moya Blanco, Diego Reina de la Muela, Joaquín Vaquero y Francisco Echenique, opinaron sobre las directrices que debían exigirse a los arquitectos, sobre las normas y cánones que debían imponerse en la arquitectura litúrgica, el rigor de la inspiración y la depuración formal y técnica de los proyectos monumentales, las orientaciones urbanísticas de las grandes ciudades, etc. Sin duda, fue Diego Reina de la Muela el que con más pasión señaló las obligaciones éticas, - a nivel tan general como poco riguroso-, que debían desempeñar los arquitectos españoles de la postguerra[363]. Francisco Echenique se afanó por

---

362 Se hablaba con frecuencia de la vivienda "sana" y en "condiciones higiénicas" aceptables como un logro y exigencia de la sociedad cristiana, que evitase la promiscuidad y retuviese a sus habitantes (CARDENAS, Gonzalo de. "Arquitectura popular. La casa". *Reconstrucción*, N'8, Enero 1941, pp. 25-32).

363 Por otra parte, para este arquitecto una de las formas de participación en esta misión de "reconstrucción" era la meramente intelectual y propagandística de artículos, conferencias y publicaciones, sin indicar en concreto ningún plan de acción (REINA DE LA MUELA, Diego de. "Divagaciones arquitectónicas. Los imperios y su estilo". *Reconstrucción*, Nº 23, Mayo 19432, pp. 193 y 194).

concretar las razones, sentidos y tipologías que debían informar la arquitectura religiosa, que se creía tan desprestigiada en el período político inmediatamente anterior, cayendo en los tópicos inspiradores y justificadores que engendraron la arquitectura ecléctica propia de la postguerra, es decir, el retorno al pasado, al historicismo como única fuente de inspiración[364]. Mucho más coherente, el arquitecto y pintor Joaquín Vaquero , afrontó el problema de la reconstrucción rural, dentro de las secciones que "Reconstrucción" dedicaba a *"Arquitectura popular española"*, para evitar una de las tentaciones de los arquitectos de la postguerra: el pintoresquismo, que si bien era muy grato al pintor, debía desagradar al arquitecto, el cual debía atender a otro tipo de exigencias, procedentes éstas de la *"ordenación racional"* de construcciones y espacios libres, además de la adaptación de la arquitectura a los medios físicos y geográficos de la población.[365].

Tal y como hemos señalado con anterioridad, "Reconstrucción" se interesó por otras artes diferentes a la arquitectura, pero que coadyuvaron al esplendor de la misma, tales como la pintura y escultura. Lógicamente la pintura de caballete, de estudio, no despertó grandes entusiasmos excepto en aquellos casos en que se valoraron las exposiciones pictóricas del colega Joaquín Vaquero, sino que fue la pintura mural la que halló numerosos seguidores y apologistas, centrándose en la consagrada figura del pintor José María Sert, al que la revista dedicó un número monográfico compuesto por Fernando Jiménez Placer[366]. Las obras del pintor catalán que más aprecio merecieron fueron los lienzos para la Catedral de Vich y los bocetos para decorar la cripta del Alcázar de Toledo. Estas producciones satisfacían los sueños arquitectónicos de colosalismo que habían sido tan cultivados por parte de los arquitectos de este período. . No tanto como José María Sert, pero con mucha aceptación fue valorada la obra tan reiterada de Daniel Vázquez Díaz, en los frescos del Monasterio de La Rábida, al cumplir los objetivos que la nueva arquitectura parecía desear , es decir, la superación de lo meramente decorativo en la pintura mural que coadyuvaba con la arquitectura incidiendo aún más en la rotundidad de ésta..

A pesar de su interés arquitectónico y regenerador propio de "Reconstrucción", la revista también atendió a ciertos aspectos institucionales y programáticos, como la creación, reapertura y renovación de los museos estatales llevada a cabo por el Ministerio de Educación Nacional. "Reconstrucción" aplaudió la labor pedagógica, divulgativa, propagandística... de la Dirección General de Bellas Artes, pero echó en falta la existencia de una Boletín de museos españoles, que recogiera los cambios evolutivos que se fueran produciendo en los mismos. La revista consideraba que material

---

364 ECHENIQUE, Francisco: "El estilo de la arquitectura religiosa". *Reconstrucción*, Nº 32, Abril 1943, pp. 123-144.

365 VAQUERO, Joaquín: "Arquitectura popular española. Pintoresquismo en la reconstrucción". *Reconstrucción*, Nº 17, Noviembre 1941, pp. 13-20.

366 JIMENEZ PLACER, Fernando: "Sert: Genio y estilo". *Reconstrucción*, Nº 70, Febrero 1947, pp. 45-92.

a publicar había más que suficiente y urgía la necesidad de que naciera este Boletín con vida periódica que reflejase la política nacional de museos.[367]. Un Boletín de estas características, pero reducido a la órbita catalana, nació en 1941, titulado "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", empresa que no había sido igualada por otra similar dentro del panorama español.

En relación a los acontecimientos artísticos y arquitectónicos del extranjero, "Reconstrucción" se interesó, -en muy contadas ocasiones-, por las noticias de Alemania e Italia. De la primera merece la pena destacarse un artículo firmado por un profesor alemán sobre los logros arquitectónicos germanos en 1942, con motivo de la Exposición de Arquitectura Alemana de ese mismo año.[368] .Por otra parte, la situación ruinosa en que había quedado Italia tras la Segunda Guerra Mundial, fue comentada por "Reconstrucción", al ser Roma una de las ciudades más interesantes para todo arquitecto, por su compaginación entre las ruinas clásicas y las nuevas exigencias. No obstante, las reformas mussolinianas efectuadas a la Via della Conciliazione desarrolladas por el arquitecto Marcelo Piacentini, no despertaron mucho interés entre los artífices de la revista.[369].

IV.3.5.2 "Revista Nacional de Arquitectura"

Dentro de una misma línea de información, crítica y reconstrucción de poblaciones y monumentos de "Reconstrucción" se encuentra la "Revista Nacional de Arquitectura", sucesora de "Arquitectura" que vivió en Madrid de 1918 a 1936, perteneciente al Colegio Oficial de Arquitectos. Esta revista surge en 1941, en la capital de España, donde perduraría hasta 1959, fecha en que de nuevo retoma el nombre de "Arquitectura". La revista desde el año de su resurgimiento, fue el portavoz de la Dirección General de Arquitectura, dependiente del Ministerio de la Gobernación. Su periodicidad era mensual y su primer director fue Pedro Muguruza Otaño, responsable de esa Dirección General. A partir de Agosto de 1946, la revista se publicó bajo la tutela del Consejo Superior del Colegio de Arquitectos y el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid se encargó de su edición. Al igual que "Reconstrucción", esta publicación fue hecha por y para arquitectos, y a lo largo de su existencia mostró, en repetidas ocasiones, su acatamiento y alabanzas al Régimen franquista.

---

367 JIMENEZ PLACER, Fernando: "Una política nacional de Museos". *Reconstrucción*, Nº 49, Enero 1945, pp. 7-16.

368 LINDSCHEIDT, F. Prof.: "Epílogo de la Exposición Nueva Arquitectura Alemana". *Reconstrucción*, Nº 26, Octubre 1942, pp. 337-342.

369 Se reconocía audacia y valentía en la reforma, pero consideraban a la misma un error ya que la consideraban opuesta al proyecto de Bernini (CARDENAS, Gonzalo de. "Roma". *Reconstrucción*, Nº 77, Noviembre 1947, pp. 341-350).

igualmente, su presentación fue minuciosa y cuidada, con numerosas ilustraciones y reportajes gráficos.

Las intenciones de la revista quedaron bien patentes en su presentación, en la que se establecían los objetivos y prioridades de las diferentes publicaciones autárquicas: "*Primero. La revista de carácter general, esencialmente gráfica, que sirve para dar a conocer y vulgarizar la principal labor de la arquitectura española. Segunda. La monografía o el estudio concreto de un tema especial, con mayor profundidad técnica, donde se planteen y resuelvan problemas de especial interés y perfeccionamiento profesional. Tercero. Boletín Oficial o Gaceta, que sea vehículo de cuantos datos y noticias interesan a la normal actividad*"[370]. La "Revista Nacional de Arquitectura" se decantaba, según ella misma, hacia ejemplos del primer grupo establecido, y, aún más, esta publicación transmitía las consignas ético-programáticas-políticas que debían informar el discurrir arquitectónico del país, a manos de los arquitectos y técnicos del Régimen.[371].

Los arquitectos colaboradores de la "Revista Nacional.de Arquitectura", así como los críticos y escritores que participaron en su elaboración fueron numerosos y conocidos, entre ellos Luis Menéndez Pidal, J. Prieto Moreno, Francisco de Cossío, Luis Moya Blanco, Melchor Almagro San Martín, Manuel Augusto García Viñolas, Luis Gutiérrez Soto, Cecilio Barberán, Carlos Arniches, Miguel Fisac, Víctor d'Ors, etc..

En los primeros años de la "Revista Nacional.de Arquitectura", la atención se centró en la preservación de los edificios monumentales en la pasada guerra española y en la Europa asolada por su conflicto mundial. El Director General de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya se encargó de los artículos que enfocaban esta problemática, echando en falta la existencia de una legislación española para los llamados "pueblos de arte" y una catalogación rigurosa de los numerosos conjuntos urbanos de interés artístico. Lozoya ante estas ausencias justificaba la actitud intervencionista del Estado, que debía paliar estos defectos sin establecer rígidos límites en su actuación.[372]. El Director General de Bellas Artes reconoció la dificultad que esta labor implicaba y recomendó un único patronazgo, ejercido por una sola persona que elaboraría las normas concretas y vetaría las modificaciones, para evitar las cacicadas y actuaciones ilegales. Para el Marqués de Lozoya, debería imponerse la humildad y el buen gusto en las realizaciones arquitectónicas de la postguerra española y como ejemplo que no se debería imitar, Lozoya aludió a la Cancillería del III Reich en Nüremberg, edificio que había

---

370 "Presentación". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 1, Enero 1941, s/p.

371 Los profesionales que se preciaran debían intervenir en los organismos oficiales y representarían un criterio arquitectónico sindical-nacional, "*previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin*" ("La Dirección General de Arquitectura". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 1, Enero 1941, s/p).

372 Era consciente,sin embargo de la dificultad en que la intervención del Estado no asfixiara la vida ciudadana ni sofocara las iniciativas de mejora (LOZOYA, Marqués de. "La preservación de las ciudades de arte". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 3, Marzo 1941, pp. 1 y 2).

despertado tantos entusiasmos entre los arquitectos falangistas que, contrariamente al Marqués, propugnaron una política de lo colosal e imperial, como tantas veces hemos apuntado.

Independientemente de los numerosos proyectos arquitectónicos publicados por la revista, ésta se definió pronto por un urbanismo vital, religioso, favorecedor de la interconexión campo-ciudad y adaptable a las actividades de los ciudadanos. El arquitecto Víctor d'Ors recordó el plan de urbanización de Salamanca, elaborado por José María Castell, Ricardo Fernández Pérez, Eduardo Lorenzo e Ignacio Fiter, con anterioridad al estallido bélico en 1936, y que en los momentos actuales se encontraba aún vigente, por la racionalidad y coherencia con que había sido concebido. D'Ors, en la medida que iba comentando las excelencias de este plan, iba insertando sus juicios sobre como deberían ser las ciudades, su oposición a la uniformidad racionalista en la vivienda y la especial idiosincrasia de las poblaciones españolas.[373]. Pero la ciudad que más ensayos arquitectónicos produjo en las páginas de esta revista fue Madrid, sobre la que se sopesaban las ventajas e inconvenientes de los diferentes estilos que mejor se avenían a su carácter y características especiales. Melchor Almagro San Martín atendió a la necesidad de la reconstrucción de la capital de España y afirmó que la mayor dificultad residía en la conjunción entre estética y utilidad. De nuevo, se trató de huir del ejemplo de urbanismo uniforme representado por Nüremberg, pero se incidió en que se debería atajar la anarquía arquitectónica de Madrid, generada por los estilos personales de cada arquitecto, ante lo cual se hacía preciso la formulación de una *"norma fija de armonía"* entre el futuro arquitectónico de Madrid y su peculiar *"alma"* ciudadana.[374].

Las incertidumbres ante el futuro arquitectónico no se reducían a Madrid, ni siquiera a las diferentes ciudades españolas, sino que se extendían a la Europa arrasada por la guerra que, sin embargo, que para la revista ahora tenía la oportunidad de realizar un urbanismo coherente que condicionaría la vida de los ciudadanos europeos durante dos centurias. Por ello grandes responsabilidades se asumieron por los artífices de las nuevas ciudades, a los que se les exigía ecuanimidad, rigor, acercamiento a la realidad, y una dignidad entendida muy a la "europea" para la "Revista Nacional.de Arquitectura", que en realidad era un retorno a las raíces domésticas y locales: *"Hagamos ciudades de bellas perspectivas, con plazas recoletas que sean remansos del espíritu, con bellos parques y jardines, con piedra -sobre todo, con piedra-. Huyamos del cemento y del cajón-rascacielos. Hagamos ciudades a lo ancho y no a lo alto. Rodeemos a las nuevas urbes de cinturones*

---

373 Para el arquitecto, la unidad de la ciudad iba pareja con la unidad del pensamiento católico, formando ambas un tándem invencible frente a los ejemplos de las decadentes ciudades de la que se denominaba "civilización liberal", es decir, Europa excepto Alemania, Italia y España (ORS PEREZ-PEIX, Víctor d'. "Sobre el plan de urbanización de Salamanca". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 1, Enero 1941, pp. 51-65).

374 ALMAGRO SAN MARTIN, Melchor: "¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?. *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 15, Marzo 1943, pp. 105 y 156.

de villas y chalets y no de fábricas. Que éstas tengan su emplazamiento propio, aparte de la vida familiar y ciudadana"[375].

En este laboratorio de ensayos arquitectónicos que supuso la Europa tras la Segunda Guerra Mundial y, en menor cuantía, la España autárquica, la "Revista Nacional de Arquitectura" trató de alentar la multiplicidad de planteamientos constructivos y estéticos, siempre y cuando éstos fuesen factibles. Dentro de este conjunto de tendencias que podían sugerir una muy sofocada polémica, se decantaba como la más preferida y cultivada el estilo arquitectónico español y tradicional de indefinibles características.[376]. Completamente contrario a estas generalidades "esenciales" era el mundo representado por el ya aceptado en la Academia, Le Corbusier. A medida que iba transcurriendo el tiempo, los ánimos más exaltados se atemperaron con respecto al arquitecto, que aunque no se le reconociera nunca su impulso renovador y revolucionario, sí se le tomó mucho más en serio que en años anteriores[377]..

La "Revista Nacional.de Arquitectura", con independencia de sus informaciones sobre los grandes proyectos y realizaciones centrales del momento, -Valle de los Caídos, Cerro de los Angeles, Ministerio del Aire-, atendió al devenir arquitectónico de las diferentes provincias españolas y, en especial, destacan la labor de aliento a los arquitectos municipales, cuyas actividades debían extenderse de forma ejemplar tanto a la vivienda, como a los monumentos comarcales, saneamientos rurales, conexión campo-ciudad, etc.., en ellos residiría el impulso básico que efectuando una renovación técnica lo más ilimitada posible, debía reconstruir el esplendor de sus pueblos y pequeñas ciudades, a ellos iban dirigidas las siguientes recomendaciones: "*a los que se extiende una misión de control y conservación de vías y viviendas, en el sentido de invitarles a la mejora y modernización sin trabas estilísticas de las grandes edificaciones comprendidas en las ciudades de primer orden, y, por el contrario, conservar, tan sólo conservar o lo más construir, fielmente reclinados en la noble pauta primitiva, aquellas otras viviendas integrantes del núcleo mínimo que fundamentan su razón de ser en un estilo tradicional, ceñido a esa triple circunstancia a que aludimos de clima y geografía, utilidad y carácter, que es tanto como el alma de los pueblos*"[378].

---

375 CENTENO, Félix.: "Las ciudades de la futura Europa". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 29, Mayo 1944, pp. 167 y 201.

376 Continuamente se trataban de fijar y definir los elementos fundamentales de la arquitectura española y generalmente se terminaba en la formulación de ideas generales que poco aportaban al presente, produciéndose una desorientación importante al no considerarse tampoco con rigor las enseñanzas arquitectónicas de los últimos lenguajes europeos de paises como la Alemania de la República de Weimar o personalidades como el contovertido Le Corbusier.

377 Recuérdese el discurso del Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza Otaño, en el que se hacía el indivisible símil Le Corbusier-Comunismo y Soviet.

378 LOPEZ IZQUIERDO, Rafael: "Misión poética del arquitecto municipal en las poblaciones menores". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 25, Enero 1944, pp. 1 y 27.

La "Revista Nacional de Arquitectura", al igual que "Reconstrucción", se ciñó a la reproducción, descripción y comentarios de los sucesivos proyectos arquitectónicos que publicaba, cuya relación bastaría para reconstruir los problemas, carencias y necesidades de la sociedad española de la autarquía. Colegios, hospitales, viviendas humildes, bancos, cines, teatros, casas de campo, etc.., dan forma a una tipología ecléctica que aglutinaban los localismos con los nuevos métodos técnicos importados, dentro de un tradicionalismo interpretado con los más variados lenguajes. Esta actividad centrada en Madrid, Bilbao, Zaragoza, Galicia.... apenas tenía eco la actividad arquitectónica de Barcelona, tan vanguardista y europeizante durante la II República.

Esta revista desarrolló un apartado titulado *"Sección Extranjera"* en la que se ofrecían informaciones de los puntos más variados del mundo: Marruecos, en especial por su trascendencia para la Historia española y por su relación de dependencia con respecto a nuestro país; Estados Unidos y en especial New York, terreno de experimentación para los arquitectos; Portugal, atendiendo a la política constructora de Oliveira Salazar; Inglaterra, de la que llamaba la atención las casas prefabricadas como una solución de vivienda para obreros, aunque no se veía aplicable al caso español; Suiza y sus colonias campestres en plenos corazones urbanos, etc.. Cuando el hecho era muy sobresaliente, trascendía la noticia de la *"Sección Extranjera"* a un artículo más o menos extenso, y generalmente no firmado, poco frecuentes en una revista, como ya hemos visto, volcada en proyectos y realizaciones arquitectónicos. La nunca celebrada Exposición Universal de Roma de 1942, atrajo la mirada de la "Revista Nacional de Arquitectura", la cual se dedicó a describir el trazado, el estado actual de los trabajos, el carácter y los problemas de las edificaciones, los trámites iniciados por el Senador Cinai como Comisario General etc... El nacionalsocialismo germánico y su ansia transformadora de ciudades fueron vistos por esta revista con simpatía, al comprobar las afinidades que existían entre las reformas arquitectónicas de Berlín, Hamburgo, Munich..., y el ejemplo del Monasterio de El Escorial, reliquia de gloria y modelo para la mayoría de los arquitectos autárquicos. De vez en cuando, alguna colaboración extranjera se intercalaba entre las páginas de la "Revista Nacional de Arquitectura", destacándose las aportaciones de académicos fascistas, -Piacentini, Ballio-, que cantaron el futuro de esplendor que auguraban al Duce y a sus logros constructores[379].

A medida que el tiempo iba transcurriendo y de acuerdo con una mayor "bondad" permisiva de los poderes autárquicos, entraron a formar parte de la revista unas secciones más relajadas y menos comprometidas, que hicieron lo posible por hacer más agradable la vida del español medio. La decoración iba tomando una naturaleza de permanente en este tipo de revistas de

---

379 PIACENTINI, Marcello: "Visión de la Roma futura". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 8, Agosto 1941, pp. 1-6.
BALLIO, V.: "Las realizaciones del fascismo en el campo de la arquitectura". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 8, Agosto 1941, pp. 7-13.

arquitectura, sección que éstas tuvieron en común con las revistas de variedades, femeninas e incluso artísticas. Si la vivienda, -humilde y de clase media-, en su sentido más pragmático y funcional ocupaban a los arquitectos consagrados y a los noveles, la decoración surgió como una necesidad de mejoramiento del hogar, tan "divinizado" primero por los falangistas y más tarde por los conservadores, preocupados ambos por una vivienda humilde pero respetable que acogiera a sus ocupantes evitándoles la vida callejera.[380].

Por último, es necesario señalar la lucidez que esta revista mostró hacia aquello que en la siguiente década enriquecería las arcas del Estado pulsando el motor de arranque de la industria y los servicios: el turismo. Ya desde el número 1, la "Revista Nacional.de Arquitectura", a través del entonces Director General de Turismo, L.A. Bolín, afirmó la "relación forzosa" que la arquitectura debía mantener con el posible visitante y solicitó la calidad mínimamente exigida a todos aquellos locales fronterizos, administrativos y policiales, que eran los primeros que saludaban al turista[381]. Tempranamente aparecieron las esperanzas turísticas en los Paradores Nacionales, Albergues de carretera, que deberían potenciar la originalidad y variedad paisajística española. No obstante, la realización y adaptación concreta de nuevos albergues de turismo y de antiguas mansiones y palacios castellanos, levantinos, extremeños, etc.., no tuvo su manifestación real hasta 1948, en que los arquitectos José M. Muguruza, Carlos Arniches y Martín Domínguez expusieron las razones pormenorizadas sobre la necesidad de la existencia de estos enclaves, describiéndose los ya existentes en Ciudad Rodrigo, Mérida, Oropesa, Ubeda, Santillana del Mar, la Alhambra...

IV.3.5.3 "Cortijos y Rascacielos"

La primera época de esta revista madrileña se prolongó de 1930 a 1935, fechas en las que vieron la luz 20 números, que volvieron a resurgir a partir de Enero de 1944, fecha en la que se inicia su segunda época, con carácter bimestral. Su director, Guillermo Fernández-Shaw, dividió las secciones de la revista en *"Arquitectura", "Casas de campo"* y *"Decoración"*, y ofreció su publicación al necesario y esperado resurgir español. En una línea mucho más distendida, menos monótona y más ligera que "Reconstrucción" y "Revista Nacional de Arquitectura", "Cortijos y Rascacielos" tuvo unos

---

380 El paternali*smo* alcanzaba límites insospechados cuando se leían opiniones y recomendaciones de este calibre: *"Lo importante es que la mayor parte de las casas empujan a las hombres a la calle (...) La sociedad, para salvarse, ha de volver a construir casas para cada uno. (...) La estética exterior de una máquina guarda una relación entrañable con la perfección de su mecanismo. Lo profundo se revela de un modo indudable en lo externo. Cuando decimos de un estilo de arquitectura decimos de un estilo de vida. No existe creación humana más pegada a la vida que la casa"* (COSSIO, Francisco de. "El hombre y la casa". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 13, Enero 1943, pp. 1 y 50.)

381 BOLIN, L.A:. "Arquitectura y turismo". *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº 1, Enero 1941, pp. 19-23.

objetivos mucho más limitados y cotidianos, propios de una revista privada, sin subvenciones y sin Direcciones Generales a sus espaldas: *"procurando mantener aquella nuestra primitiva aspiración de hacer compatible, como en la inmortal pareja manchega, lo práctico con lo idealista"*.

"Cortijos y Rascacielos" pretendió presentarse a sus lectores, -no siempre arquitectos y profesionales de la construcción como en los casos de las revistas anteriores, sino que también iba dirigida a aficionados al tema y personas medianamente cultas interesadas por la arquitectura y el arte-, como un eslabón entre lo tradicional español y lo novedoso, arquitectónica y artísticamente hablando, de allende los mares, aunque su inspiración conservadora y sus simpatías al Régimen establecido se hicieron patentes con motivo a la erección de un monumento a los caídos del Alcázar de Toledo, y el nombramiento del Coronel Lagarde, como Jefe del Servicio Militar de Recuperación artística allá por 1939 y 1940.[382].

Esta revista publicó varios calendarios de exposiciones madrileñas en las diferentes salas privadas, y de vez en cuando, se detenía más críticamente en figuras de pintores destacados, como en su día lo fue Pedro Mozos, valorado por un habitual de la revista, Antonio Prast, como uno de los más valiosos artistas "decorativos" , tomado esta adjetivo en su sentido más positivo que le alejaba de la legión de artistas mediocres españoles y se mostraba comparable a José María Sert.[383].

Mucho más hedonista que las revistas arquitectónicas anteriormente comentadas, "Cortijos y.Rascacielos" en vez de centrarse en las obras de hospitales, cuarteles, colegios, viviendas.... se decantó hacia otro tipo de realizaciones que sustentaba el escaso ocio de que los españoles gozaban en sos momentos: cines, cafés, estudios de artistas, parques, cortijos.... A este respecto es interesante recordar una entrevista efectuada al joven arquitecto José Luis Durán de Cottes, autor de un cine, el "Magerit", en el madrileño barrio de Villaverde Alto, entrevista en la que manifestaba el propósito simplificador y funcional que había animado su proyecto.[384]. Incluso, la televisión fue tomada en consideración como un medio de comunicación muy eficaz en su extensión informativa y condicionante físico sobre la arquitectura y los progresos técnicos actuales. La televisión junto con el ascensor, supusieron dos factores de erradicación de determinadas costumbres

---

382 A este Coronel se le consideraba *"el hombre que hacía falta para dar a las ruinas del glorioso Alcázar de Toledo el sentido de ejemplaridad que merecen tener"* ("En memoria de Los Caídos del Alcázar de Toledo". *Cortijos y Rascacielos*, Nº 24, Julio-Agosto 1944, pp. 33-36).

383 PRAST, Antonio: "Pedro Mozos y el sentimiento decorativo". *Cortijos y Rascacielos*, Nº 21, Enero 1944, pp. 11-13.

384 El arquitecto consideraba que en un cine popular, de barrio, sobraban escayolas, arañas de cristal... y otros elementos de decoración que tanto abundaban en las realizaciones arquitectónicas de estos momentos. Fundamentalmente Durán de Cottes pretendía lo que llegó a calificar de *"un cine honrado"* (MIRANDA, Diego de. "Cine "Magerit" en Villaverde Alto". *Cortijos y Rascacielos*, Nº 40, Marzo-Abril, 1947, pp. 23-28.)

mantenidas hasta ese momento y propiciadores de usos impredecibles.[385]. Ideas, por otra parte, no exclusivamente nuevas ni propias de esta publicación.

Los estudios de los artistas contemporáneos españoles y la decoración de los mismos despertó curiosidad en "Cortijos y.Rascacielos", que en ocasiones, describió y realzó, como el que perteneció al famoso escultor Fructuoso Orduna.[386]. Igualmente, se relacionaron las pertenencias del estudio de la Duquesa de Nájera, en el madrileño barrio de Salamanca, obra del arquitecto Agustín Enrile y Ruiz de Alcalá[387].

"Cortijos y Rascacielos." atendió con especiales miramientos a las reconstrucciones de varias obras monumentales y artísticas españolas como los frescos de San Antonio de los Portugueses a cargo de César Prieto y Manuel Pérez Tormo, a cuenta del Estado y a través de la Junta de Conservación de Obras de Arte, dependiente del Museo del Prado y de Francisco Javier Sánchez Cantón; las obras artísticas contenidas en el conjunto de la Moncloa y su deterioro sufrido durante la reciente guerra civil, etc..

Colaboraciones brillantes no abundaron en esta publicación, animada sobre todo por Antonio Prast, el pseudónimo Filiberto, Celestino López Castro, algunas aportaciones de su director, Guillermo Fernández Shaw, etc., y un amplio número de artículos anónimos. Sin embargo, en dos ocasiones, -muy significativas ambas-, el prolífico José Camón Aznar prestó su pluma a la revista. El motivo de la participación del historiador del arte fue la Exposición de Arquitectura organizada por el Círculo de Bellas Artes y la Dirección General de Arquitectura en Toledo, en 1948, aunque con anterioridad a esta muestra Camón reflexionó sobre un necesario y difícil estilo nacional de arquitectura: "*Este estilo conviene maravillosamente con la sensibilidad actual y con nuestras exigencias arquitectónicas. Hemos vuelto a gustar de la policromía monumental y de la presencia sin afeites de los nobles materiales pétreos. No hay nada más hermoso que un bloque tallado con simplicidad matemática. Y a los viles estucos y a los vaciados de cemento, preferimos la limpia desnudez de la piedra, su tacto granuloso, la grave elegancia de sus grises*"[388].

---

385 Se preguntaban sobre todo si los centros culturales existentes seguirían teniendo con el impacto de la televisión las mismas características y razón de ser. Además se reflexionaba sobre los posibles cambios en la distribución de las viviendas y en cuestiones tan actuales como "*¿Valdrá la pena salir de noche de casa, para ver tal o cual espectáculo?*" (FILIBERTO. "Influencia de la televisión en la arquitectura". *Cortijos y rascacielos*, Nº 49, Septiembre-Octubre 1948, s/p.)

386 "Esculturas de Fructuoso Orduna". *Cortijos y Rascacielos*, Nº 41,Mayo-Junio 1947, pp. 7-9.

387 "Estudio de la Duquesa de Nájera en Madrid". *Cortijos y Rascacielos*, Nº 21, Enero 1944, pp. 27 y 28.

388 CAMON AZNAR, José: "Un posible estilo nacional en Arquitectura". *Cortijos y Rascacielos*, Nº_ 44, Noviembre-Diciembre 1947, p. 1.

En relación a su apertura a las noticias extranjeras, "Cortijos y.Rascacielos" se preocupó de las actuaciones arquitectónicas en tierras iberoamericanas, en el Norte de Africa, Inglaterra..., registrándose escasas referencias al acontecer en el resto de Europa y Estados Unidos.

Finalmente, destacar las referencias bibliográficas, escasas pero importantes, que esta revista insertó al final de sus páginas, dedicadas a las novedades relacionadas con el campo arquitectónico, como las obras firmadas por Fernando Chueca Goitia, Gabriel Alomar Esteve, etc..

ABRIR TOMO II