



"La construcción de una pretendida 'nueva normalidad' se lleva a cabo, en el ámbito intelectual, sobre la base ideológica de los triunfadores de la guerra"



Alberti

ARTE DE ESTADO FRENTE A CULTURA CONSERVADORA

LA IDEA DE ARQUITECTURA COMO REFLEJO DE LA CRISIS DE HEGEMONIA EN EL BLOQUE DOMINANTE EN EL PRIMER FRANQUISMO

VICTOR PEREZ ESCOLANO

Arte de Estado y cultura conservadora. Exponer dialécticamente ambos conceptos, referenciándolos a la arquitectura española de los primeros años del franquismo significa, en el sistema de dominación que éste conlleva, mostrar la crisis de hegemonía existente en el seno del bloque dominante.

Como muy bien ha señalado Valeriano Bozal, el período inmediato a la Guerra ofrece dos notas características: una, el intento del bloque en el poder de crear una ideología alternativa a la derrota (todo el abanico que va desde el comunismo al radicalismo liberal); y la otra, la patentización de la crisis de hegemonía en dicho bloque, formado por la pequeña burguesía, base social del aparato del Movimiento, y el capitalismo monopolista, bien dependiente del capital extranjero o bien nacionalista, ligado a la oligarquía terrateniente y al capital financiero (1).

La destrucción de una cultura producida desde las posiciones ideológicas

derrotadas por las armas; la lucha ideológica, o al menos la disparidad, en las posiciones de los sectores componentes del levantamiento (fundamentalmente, Falange, Tradicionalismo, Católicos Integristas y A.C.N.P.); la diversidad de alternativas culturales globales que se ofrecen desde esas posiciones en lucha (un arte de Estado frente a una cultura conservadora); el arbitraje de Franco y la disolución de la dicotomía en las tradicionales posiciones coherentes con la obsolescencia de contenidos del añejo bloque dominante. Todos estos parámetros son los que subyacen en el proceso del pensamiento cultural, y por tanto también arquitectónico, al cual vamos a dedicar las siguientes líneas.

La evidencia de la ruptura trágica que para España representa la Guerra Civil y su desenlace, queda manifiesta, en el campo de la cultura y el pensamiento, con una sola imagen: la del exilio de nuestros intelectuales.

(1) Valeriano Bozal, "Cambio ideológico en España (1939-1975)", en "Zona abierta", núm. 5, otoño 1975/1976, pág. 61 a 75.

El enfrentamiento bélico concluye y el poder político, inmenso poder, es ejercido, implacable, por los vencedores. Pero desde el exilio, desde unas condiciones difíciles las más de las veces, el trabajo de los filósofos, científicos, literatos, poetas, artistas, arquitectos, mantiene permanente el fuego inextinguible de la libertad, o lo que es lo mismo, la independencia de la ciencia, la variedad de las opciones del hombre (2).

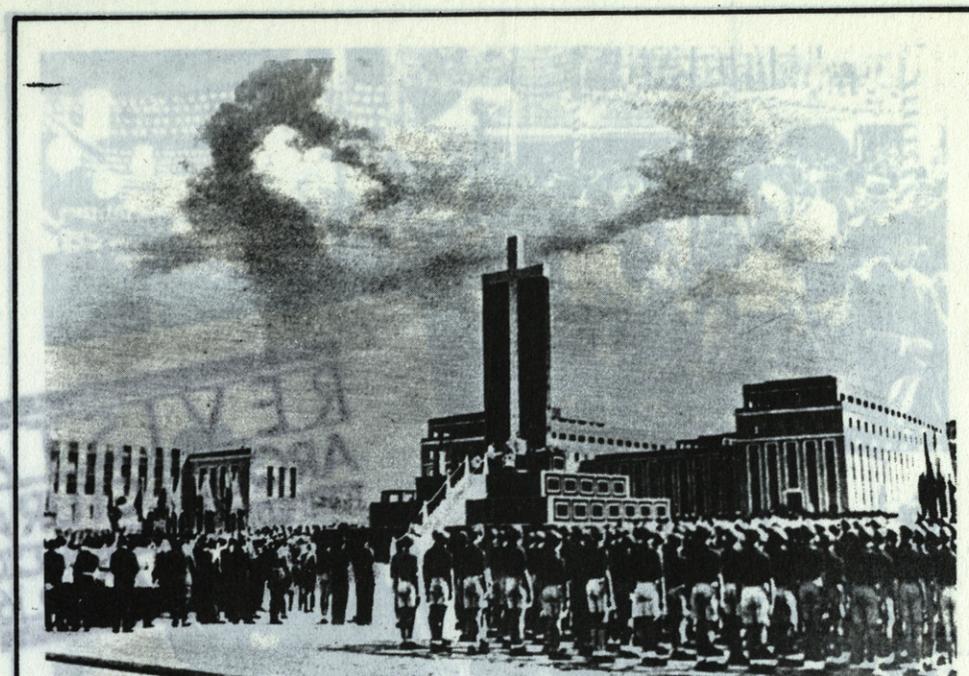
Los intelectuales exiliados entretejen un tupido telón de fondo sobre el que hay que proyectar la escena, a veces no más que sombras chinescas, del acon-

tecer de la cultura de intramuros, donde, además, quedaron enterrados, de ellos: los Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, Antonio Machado, Emiliano Barral, Torres Clavé, Miguel Hernández, Julián Besteiro.

Como la ha calificado Abellán "la situación cultural de España en el período inmediato a la Guerra Civil, y como consecuencia de la misma, fue la de un auténtico páramo intelectual" (3). No podía ser menos, pues la destrucción de la cultura no era más que el reflejo del arrasamiento de la civilidad, entre la muerte, la miseria y el terror.

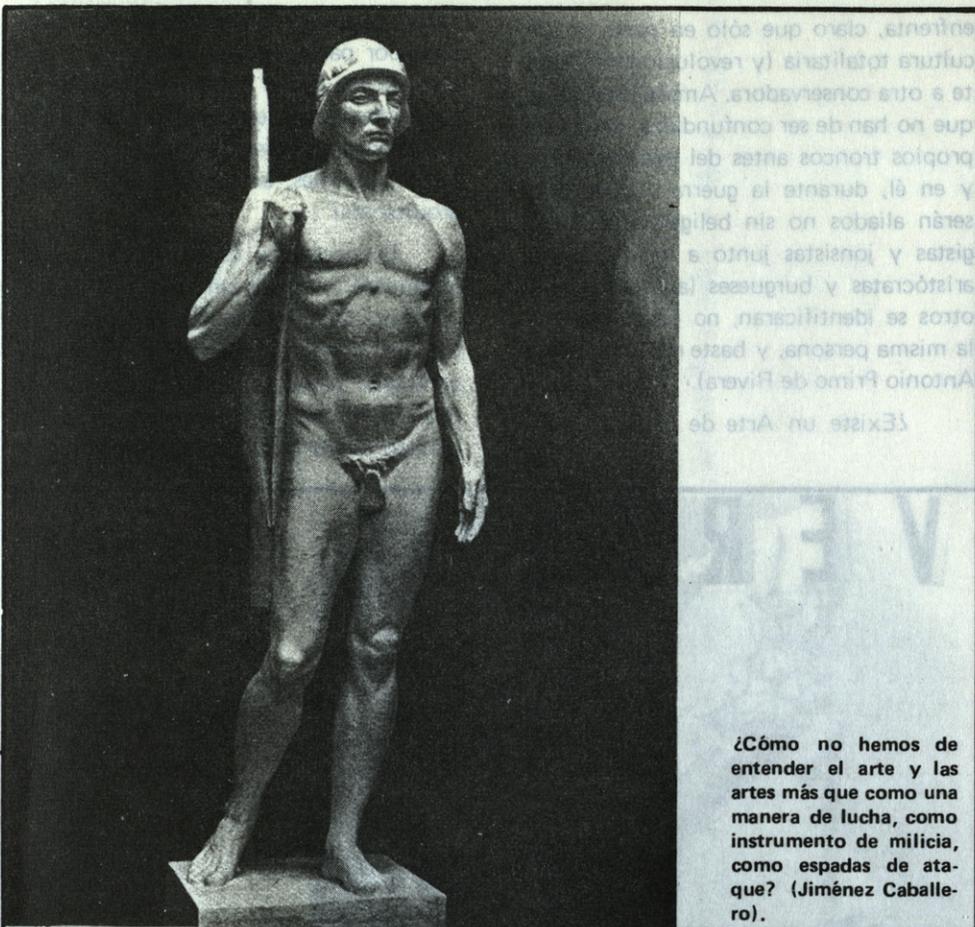
(2) Piénsese en el trabajo de José Gaos, Joaquín Xirau, Eduardo Nicol, Juan David García Bacca, José Ferrater Mora, Juan Roura-Parella, Eugenio Imaz, Wenceslao Roces, entre los filósofos; Fernando de los Ríos, Luis Jiménez de Asúa, Francisco Ayala, Luis Recasens Siches, Angel Ossorio y Gallardo, dedicados a las ciencias sociales; Joaquín Casaldalero, Rafael Montesinos, Guillermo de Torre, Ramón Xirau, críticos literarios, o los educadores Alberto Jiménez Fraud, Lorenzo Luzuriaga, Antonio Jiménez-Landi; historiadores como Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Rafael Altamira, Pedro Bosch Gimpera, Salvador de Madariaga; los poetas, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorgue Guillén, Rafael Albèrti, Luis Cernuda, León Felipe, Pere Quart, Carles Riba, Josep Carner; los novelistas Max Aub, César Arconada, Ramón Sender, Benjamín Jarnés, Mercè Rodoreda y los dramaturgos Alejandro Casona, Jacinto Grau; los ensayistas y teóricos (que también prácticos) de la política como Manuel Azaña, Indalecio Prieto, Luis Araquistain, Andrés Saborit, José Bergamín y un largo etc., que incluye a investigadores como Severo Ochoa o Julio Rey Pastor, y por supuesto a los arquitectos: José Luis Sert, Luis Lacasa, Felix Candela, Esteban de la Mora, Rafael Bergamín, Rodríguez Arias, Martín Domínguez, Sánchez Arcas, Antonio Bonet, etc., los numerosos artistas Alberto Sánchez, Picasso, Julio González, Torres García, José Renau, etc., etc.; los directores cinematográficos Luis Alcoriza, Luis Buñuel o Algel Villatoro; y numerosísimos actores y actrices como Carmen Amaya, Catalina Bárcena, María Casares, Alberto Closas, Enrique Diosdado, Luis Mariano, Andrés Mejuto o Margatira Xirgu. Sobre los intelectuales españoles en el exilio ver: Julián Amo y Wharmion Shelby, "La obra impresa de los intelectuales españoles en América, 1936-1945", Stanford University Press, 1950; Mauricio Fresco, "La emigración republicana española: una victoria de México", México, Editores Asociados, 1950; Aldo Garosci, "Gli intellettuali a la guerra di Spagna", Turin, Einaudi, 1959; José Luis Abellán, "Filosofía española en América (1936-1966)", Madrid Guadarrama, 1966; José María Castellet, "Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)", Barcelona, Seix-Barral, 1966; José Corrales Egea y I. Darmangeat, "Poesía española siglo XX", París, Librería Española, 1966; José Ramón Marra López, "Narrativa española fuera de España (1939-1961)", Madrid, Guadarrama, 1963; Rafael Conté, "La novela española del exilio", en "Cuadernos para el Diálogo", XIV extraordinario, Madrid, mayo 1969; Ignacio Soldevilla, "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años", en "Cuadernos Americanos", CXXXVI, México, enero-febrero 1963; Ricardo Domenech, "Los trasterrados", en "Cuadernos para el Diálogo", Madrid, junio 1966; Aurora de Albornoz, "La España peregrina", en "Triunfo", 507 Extra., Madrid, 17 junio 1972; Manuel Durán, "La generación del 36 vista desde el exilio", en "Cuadernos Americanos", CXLVIII, México, septiembre-octubre 1966. Sobre el éxodo cinematográfico, Román Gubern tiene pronta a publicar un capítulo en una colectiva "Historia del exilio español 1936-1939". Una lista de arquitectos exiliados figura en: Bernardo Giner de los Ríos, "Cuenta años de Arquitectura Española", México, Patria, 1952. Un estudio completo sobre el trabajo de los arquitectos en el exilio está aún por realizar. Junto al extenso conocimiento de Sert y Candela o el menos extenso de otros como Domínguez o Bonet, hay un gran silencio, aún, sobre personalidades como Sánchez Arcas o Lacasa (éste ya en estudio), precisamente, una vez más, los de la diáspora del Este.

(3) José Luis Abellán, "La cultura de España (Ensayo para un diagnóstico)", Madrid, Edicusa, 1971, pág. 9.



".. El Estado del 18 de julio aspiraba a tener su propio aparato cultural, y trató de obtenerlo dentro de unas condiciones de monolitismo ideológico"





¿Cómo no hemos de entender el arte y las artes más que como una manera de lucha, como instrumento de milicia, como espadas de ataque? (Jiménez Caballero).



"Desde la revista *Fe* hasta *Escorial*, pasando por *Jerarquía* y *Vértice*, tendría lugar entonces un proceso contradictorio... se observan claramente las limitaciones, las angustias y las indecisiones de los promotores, atezados entre una vocación intelectual de signo liberal, el atractivo señuelo de la revolución nacional y una suerte de totalitarismo del espíritu"

La construcción de una pretendida "nueva normalidad" se lleva a cabo en el ámbito intelectual sobre la base ideológica de los triunfadores de la Guerra. Los móviles de la insurrección, generan la partición de España y son los que alumbran una determinada idea de estructura social, y, por tanto, unos específicos modelos culturales.

Se opera una reducción de las opciones. En el marco de la dicotomía europea, entre liberalismo y fascismo, España se alinea con toda claridad; rompe toda comunicación con la cultura europea de raíz liberal, y las propias instituciones culturales, en especial la Universidad, quedan en entredicho ante la clara y masiva desa-

fección de sus miembros al nuevo Régimen (4). Para lo que éste deseaba no podía contar con los muertos, los exiliados, los depurados, los inhabilitados, o los voluntariamente inhibidos: con palabras de Ridruejo, "quedaban fuera de campo quizás los dos tercios de nuestros universitarios, profesores de Instituto, maestros, investigadores, profesores, escritores puros, divulgadores, traductores" (5), e igual pasó con los órganos de expresión, editoriales y publicaciones, centros de estudios, particularmente allí donde existía un idioma vernáculo, una cultura propia.

Pero el Estado del 18 de Julio aspiraba a tener su propio aparato cultural,

(4) Ver las respuestas de Fernando Chueca Goitia a la "Encuesta sobre la actual situación universitaria" en "Cuadernos para el Diálogo", 109, Madrid, cotubre 1972.

(5) Dionisio Ridruejo, "La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra", en "Triunfo", 507 extra, 17 de Junio de 1972, pág. 72.

y trató de obtenerlo dentro de unas condiciones de monolitismo ideológico, contraviendo la libertad intelectual, acosándolo, con una obsesiva cruzada por la defensa de los "valores de Occidente", los cuales no eran sino la más pétrea ortodoxia política y religiosa. La investigación y la enseñanza devinieron empresas oficiales bajo una inquisitorial control establecido a partir de una Iglesia tridentina, haciendo penosa toda especulación teórica o toda práctica literaria, artística, al tiempo que se anatemizaba el inmediato pasado, la anti-España (6).

Dentro de unas coordenadas tan entecas no cabían muchas alternativas, pero aún así, y con palabras del propio Ridruejo, "una cosa es usar, manipular, utilizar, y otra poseer realmente: hacer propios el saber y los medios de expresión. Estos vienen de antes y van más allá que sus utilizadores. Hay en ellos elementos insalvables y fines propios. Si se investiga la realidad, la realidad manda y es quimera pretender que obedezca. Si se piensa, es imposible que el pensar sea mera corroboración de lo que se ha dogmatizado. El pensamiento es crítico o se convierte en algo inútil. Si se habla, se escribe, se pinta, se construye, es difícil que el que habla, escribe o realiza formas sea un medium, un puro transmisor. Todas estas delegaciones pueden darse hasta cierto punto. Pero lue-

go lo doblegado salta o muere. En resumen, el aparato intelectual es siempre un riesgo para su mantenedor, incluso si éste es muy celante" (7).

Desde la revista "FE" hasta "Escorial" pasando por "Jerarquía" y "Vértice", tendría lugar entonces un proceso contradictorio (8), que Mainer refleja diciendo que "entre los dogmáticos propósitos iniciales —"la propaganda de la alta manera"— y los resultados finales —una revista liberal, casi prototípica— se observan claramente las limitaciones, las angustias y las indecisiones del grupo literario que le dió origen, atenuado entre una vocación intelectual de signo liberal y el atractivo señuelo de la revolución nacional y una suerte de totalitarismo del espíritu. La victoria de la Guerra Civil —con el negro hondón de una tétrica postguerra— fue para ellos una victoria pírrica que, antes de animarles en su camino, les abrió la cuenta acuciante de la responsabilidad civil" (9).

En todo caso, ¿no hay nada que decir, en el análisis de la cultura del franquismo y sus orígenes, antes de establecer cualquier dicotomía entre un falangismo liberal (justamente el centrifugado por el Régimen) y un integrismo conservador? Evidentemente que sí. Precisamente entiendo que esa dualidad se propone después de haberse esclarecido otra: la que

(6) *A modo de ejemplo de estas acusaciones a los demoníacos intelectuales (a la intelectualidad en definitiva), ver: Enrique Suñer, "Los intelectuales y la tragedia española", Burgos, 1937; Fernando Martín-Sánchez Julid y otros, "Una poderosa fuerza secreta: La Institución Libre de Enseñanza", San Sebastián, Editorial Española, 1940.*

(7) *D. Ridruejo, op. cit., pág. 73.*

(8) *Sobre "Vértice" y "Escorial" ver los artículos recogidos en José Carlos Mainer, "Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)", Madrid, Edicusa, 1972. Véase también: Mari Sol Padilla, "A la búsqueda de la "España eterna", en "Historia Internacional", núm. 11, febrero 1976, pags. 56 a 61.*

(9) *José Carlos Mainer, "Historia literaria de una vocación política (1930-1950)", estudio preliminar a "Falange y literatura", Barcelona, Labor, 1971, pags. 54-55.*

enfrenta, claro que sólo en parte, a una cultura totalitaria (y revolucionaria) frente a otra conservadora. Ambas ideologías, que no han de ser confundidas, tienen sus propios troncos antes del levantamiento, y en él, durante la guerra y poco más, serán aliados no sin beligerancia: falangistas y jonsistas junto a terratenientes, aristócratas y burgueses (aunque unos y otros se identificaran, no pocas veces en la misma persona, y baste recordar a José Antonio Primo de Rivera).

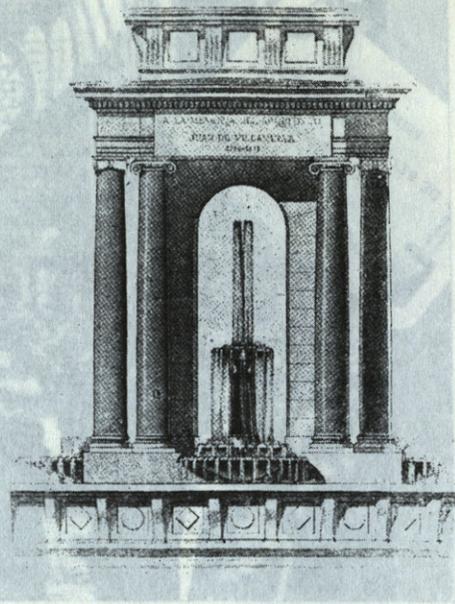
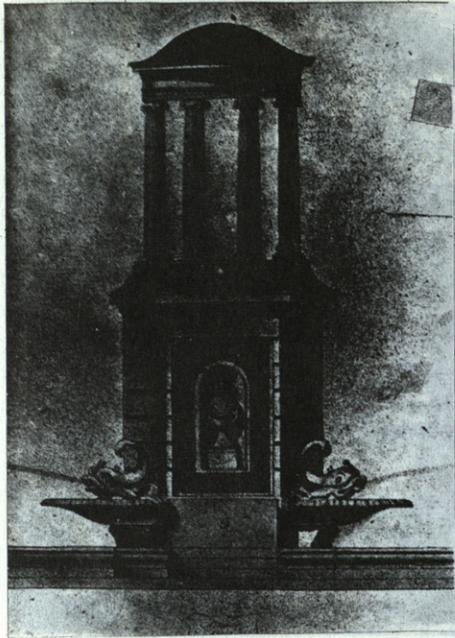
¿Existe un Arte de Estado en Es-

paña? ¿Hay proposiciones en esa dirección por parte de los teóricos de la cultura de ese nuevo Estado, en sus promotores ideológicos, en sus estadistas (el mismo Franco en primer lugar), en los directores culturales, en los propios artistas y arquitectos?

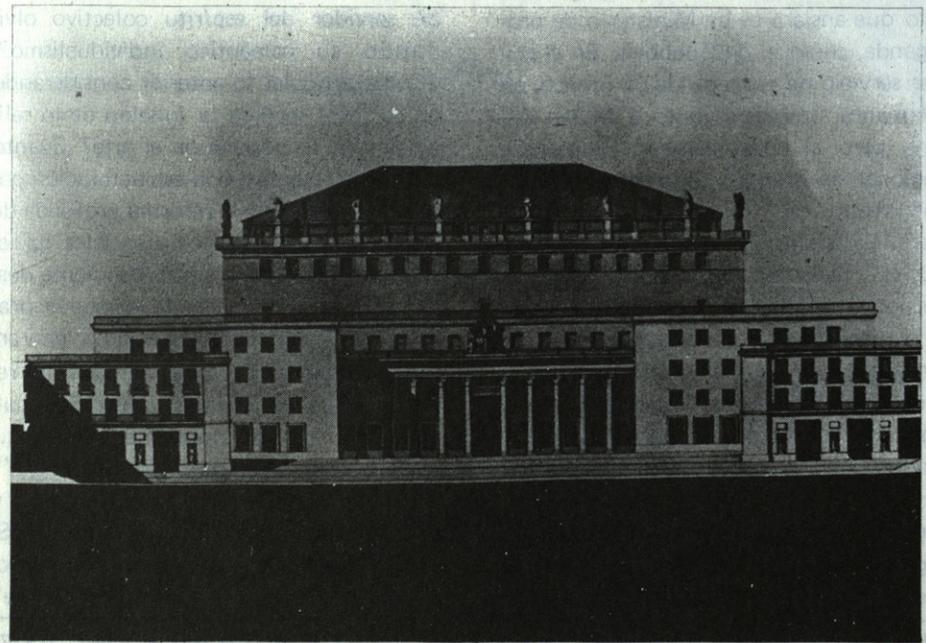
Es necesario, quizá, verlo cronológicamente, y seguir una línea que desde Jiménez Caballero, el ideólogo más notable del fascismo español prefalangista, conduzca hasta la idea de arquitectura que algunos de los practicantes de la misma expresarán en la década de los 40.



"'Vértice' (1937-46), fundada durante la guerra, tiene, por sus colaboradores, un origen netamente antirrevolucionario; satisface la obsesión aristocrática fruto de la frustración de pequeños-burgueses y privilegiados durante la etapa republicana"



... "Juan de Villanueva es recuperado por quienes tratan de construir, con un rigor historicista, los canales académicos del diseño arquitectónico" "El retorno al clasicismo es una peculiaridad inherente a todo período que quiere manifestarse con grandeza y poderío"



¿Cuál es la posición de Jiménez Caballero sobre la arquitectura contemporánea? El teórico fascista la expresó claramente en 1935, en su "Arte y Estado" (10). En él habla de la "nueva arquitectura" como revolución fracasada: "La nueva arquitectura funcional e higienista tuvo un primer origen excelente, piadoso y noble. Procedió de dos impulsos netamente científicos: el biológico y el técnico", pero "el espíritu originario —de ciencia y piedad humana— se había evaporado para dejar paso a un espíritu turbio, voraz, revolucionario y herético que desde tiempo acechaba en la sombra para caer sobre esa presa: el espíritu errabundo y oriental de Israel. El espíritu judaico".

"Fue el mismo espíritu que desencadenó la revolución rusa para dar satisfacción política a los mismos postulados, a las mismas querencias que perseguía en el arte y en la vida: racionalidad, igualdad, internacionalidad".

"Y en la Alemania socialista pre-hitleriana y en la Rusia trotskyana, (sic) y en la Holanda de Amsterdam —judai-zante y socialista— surgió ese credo de una arquitectura para masas proletarias, una arquitectura uniforme y sin fronteras".

Jiménez Caballero entiende bien el proceso revolucionario que había iniciado el movimiento moderno, pasando de la idea de Forma a la idea de Plan, y es consciente de lo que ello comportaba. Por eso se revela. El fundador e inspirador de la "Gaceta Literaria" (1927–1932) —por otra parte la revista más importante del vanguardismo español—, entiende el papel de la arquitectura nueva en el proceso de interacción que trata de llevar a cabo entre sacismo y vanguardia artística.

Se pregunta: "¿Qué lio es éste de la "nueva arquitectura"?", y se contesta: "A mí me preocupa hondamente", añadiendo: "la Arquitectura es el arte indicilar de nuestra época", pues siempre fue índice estilístico de todas. Para él la nueva arquitectura tiene un primer origen laudable, en sus impulsos y su carácter de reacción contra "esa pútrida delicia", con que califica al "modern style", en el que agrupa arquitecturas que él nombre con los títulos "Casino de San Sebastián", "Banco de España en Madrid", "Casa de Gaudí, en Barcelona": "Una arquitectura con exteriores y fachada donde se habían depositado —como las Enciclopedias a lo Laorusse, a lo Espasa— todos los vestigios del pasado. En un detritus infatigable. Una arquitectura con interiores "psicológicos", "intimistas" donde guarecer bien las lágrimas pasionales de escenas de sofá, los eructos de comidas complicadas, los malos olores de una ausencia de baño, los bacilos de toda epidemia y las caries de unos dientes sin cepillo. Deliciosa arquitectura".

Jiménez Caballero se suma a la interpretación fascista, romana, de la modernidad arquitectónica. Hitler la califica de bolchevique, Stalin de burguesa; "La Europa nórdica, protestante y la Rusa marxista inventoras y propulsoras de esa "arquitectura funcional", "de masas sociales" y de "materialismo vital" dan por fracasado el experimento, volviendo a sus formas arquitectónicas más acreditadas o genuinas: en Germania, el estilo románico, colosal, salchichoso y nervudo. Y en Rusia, el estilo asiático, barroco y vegetalino" ¿Cómo salvar, pues, los valores avanzados y, a la vez, eternos de una arquitectura apropiada a la nueva realidad que reclama para una España Imperial?

(10) Publicado entre los números 75 al 78 de la revista integrista "Acción Española", apareció como volumen el mismo año 1935, impreso en Gráficos Universal.

Potenciando los "principios clásicos, cristianos, catolicistas e imperiales" susceptibles de ser expresados, según Jiménez Caballero, a partir de una "arquitectura desnuda, masiva y proporcional". Y la vía es Roma: recordemos que el fenómeno fascista es asumido por Jiménez Caballero a resultas de su "reconocimiento entrañable con Roma" (11). Reconoce que lo admite "acríticamente, imperiosamente". El negro de su camisa ("ecuménico, católico, expansivo"), se yergue frente al rubio nórdico, frente al rojo asiático.

La diferencia de las posiciones estéticas de Jiménez Caballero y de Eugenio d'Ors puede ser observada fácilmente en lo que hace referencia a un tema que es una excelente piedra de toque: la consideración de la máquina.

En "Arte y Estado" Jiménez Caballero presentará como causa de la crisis del arte occidental a la máquina, el purismo y la ausencia del mercado. En el congreso que sobre arte contemporáneo se celebró en Venecia en el año 1934, ya indicó que las artes clásicas habían perdido su vigencia, nombrando al cinema, la radiofonía, las artes gráficas y de propaganda (prensa, cartelismo...), todas ellas mecanizadas, como las auténticas artes contemporáneas. Para él la función tradicional del artista rivaliza con la de las máquinas al servicio del arte. "Arte es propaganda", dirá, enlazando el papel del arte y del artista en la construcción, de una nueva sociedad de masas, difiriendo así de su maestro Ortega. En efecto Jiménez Caballero comprendió muy bien la crisis fundamental del arte contemporáneo, pero si el arte es propaganda, ello lleva consigo,

como él mismo dice, la idea de combate, es más, la concepción de la vida, del mundo, como combate, "¿Cómo no hemos de entender el arte, y las artes, más que como manera de lucha, como instrumento de milicia, como espadas de ataque?" (12).

Estas ideas, contundentemente expuestas, no podían por menos que enervar, ante todo, a los mentores de una concepción conservadora del mundo, de una concepción estática del arte: El mismo dirá que tales ideas parecerían "a un humanista, a un kantiano, a un crociano, a un apriorista de esos del arte por el arte, algo así como una blasfemia" (13).

Cierto, pensemos en Eugenio d'Ors, su heterogéneo compañero de viaje. Entre las disquisiciones que sobre el tema "Estética y máquina" hace d'Ors, con ocasión de la muerte de Marinetti, figura ésta: "Máquina estéticamente perfecta, la que se deja olvidar... Los caminos se separan para distinguir lo natural de lo mecánico. La piedra de la casa, mientras más visible mejor; el motor del coche, mientras menos visible mejor. El mismo arquitecto que subraya las vigas disimulará los hilos eléctricos" (14). Con lo cual demostraba estar de espaldas a lo que la arquitectura nueva y, en general, el arte nuevo significaba, incluso en lo que de estabilizador del status del arte hay en mucho de ese arte y mimetiza, platónicamente, la máquina como nueva naturaleza.

Cuando en enero de 1938 se organice el Gobierno de Burgos en ministerios, la Jefatura Nacional de Bellas Artes (en el de Educación Nacional), la ocupará Eugenio d'Ors que poco después pro-



"Desde un principio se inició la realización de films con una ideología imperial orientados hacia América y África o bien a la exaltación bélica o política de los vencedores"

logará la Antología de textos de Mussolini ¿Hubiera deseado Jiménez Caballero esta Jefatura? Para el "Arte es propaganda", y lo que ansiará es un Ministerio de propaganda, como el de Goebbels. En el primer servicio de propaganda de Franco, en Salamanca, trabajará junto a Millan Astray, pero al constituirse la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda (en el ministerio de Gobernación), quedará fuera. La unificación en F.E.T. y de las J.O.N.S. realizada por Franco, traerá la división de Prensa (el falangista Ridruejo) y Propaganda (el carlista Esparza). Se consumaba así la dispersión ideológica y el consiguiente reparto entre las diversas tendencias dominantes que sostenían el bando nacional. Así la suerte estaba echada y una vez delimitadas las áreas de influencia ideológica, ahondada la crisis de hegemonía, las opciones totalizadoras quedaban híbridas o hipotecadas. ¿Cómo

imponer ahora un arte oficial y grandioso conteniendo algunos aspectos del arte nuevo?, ¿cómo reducir al artista al papel de servidor del espíritu colectivo olvidando su romántico individualismo? ¿Cómo articular lo anterior considerando en su justa medida la función de lo religioso y de lo popular en el arte? Cuanto más en lo referente a la estructuración política del Estado y la reforma profunda de los sistemas económicos y sociales. La revolución falangista quedó pendiente desde un principio, y nadie de los que medraron en el nuevo Estado lo podía ignorar.

"Vértice" y "Escorial", son las revistas literarias (lujosas, ilustradas, culturalistas, péticas fundamentalmente...) que, tras el preámbulo de "Jerarquía", editó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F.E.T. y de las J.O.N.S. (15), "Escorial", trata de abrir el monolitismo con el que se edifica en "Vértice"

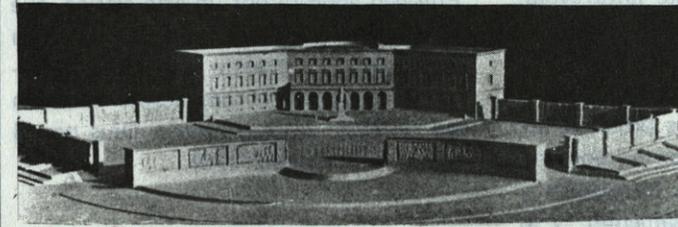
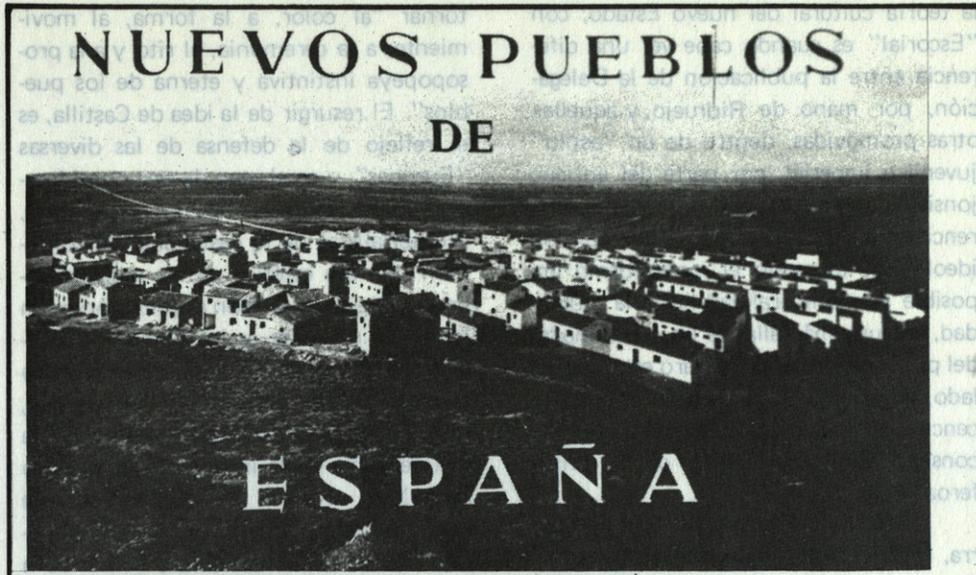
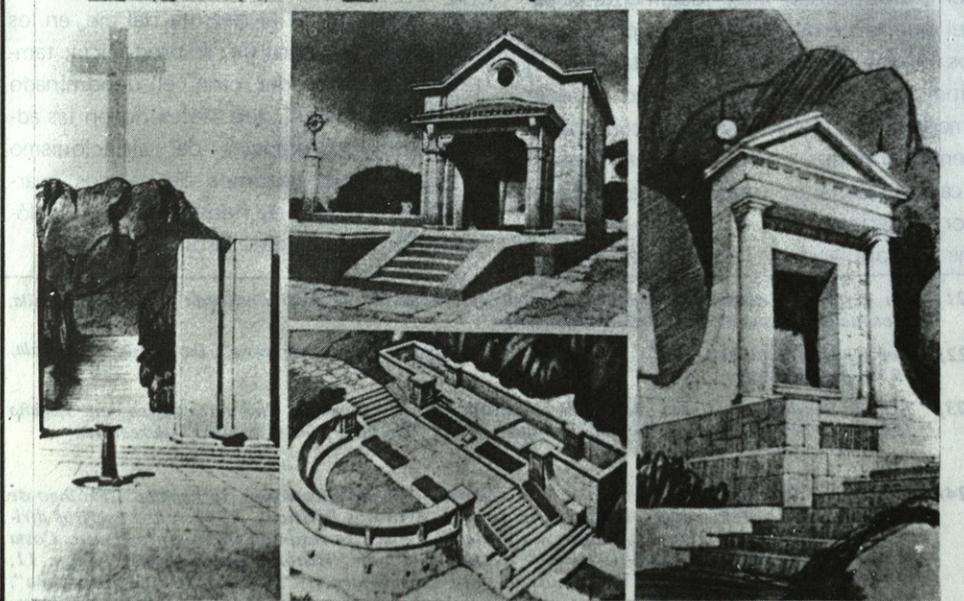
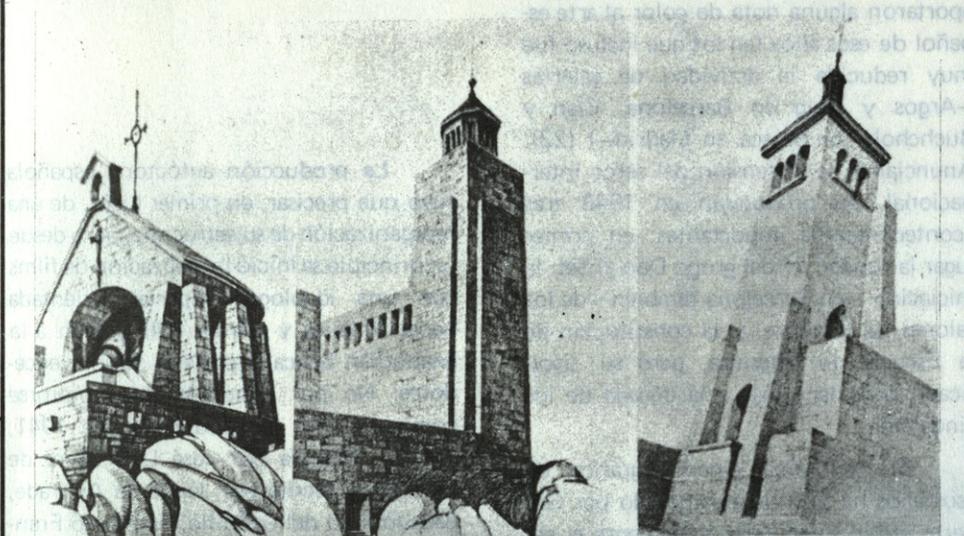
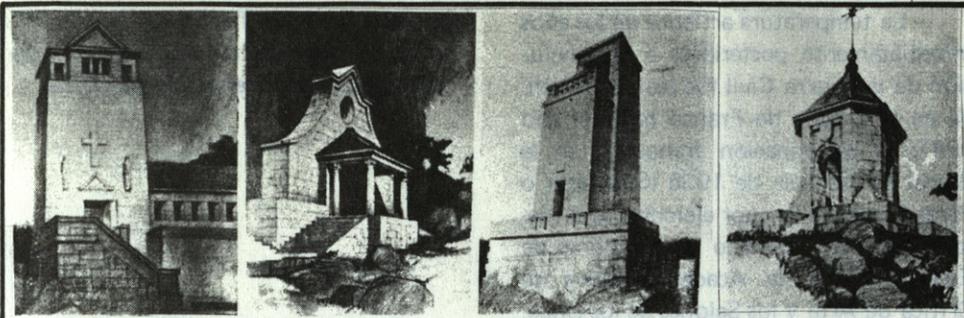
(15) Junto a ellas, las publicaciones gráficas "Fotos" (1937), y "Revista para la mujer" (1937), "Primer Plano" (1940), la infantil "Flecha y Pelayos", o la deportiva "Marca".

(11) Ernesto Giménez Caballero, "Círculo Imperial", Madrid, 1929, pág. 49.

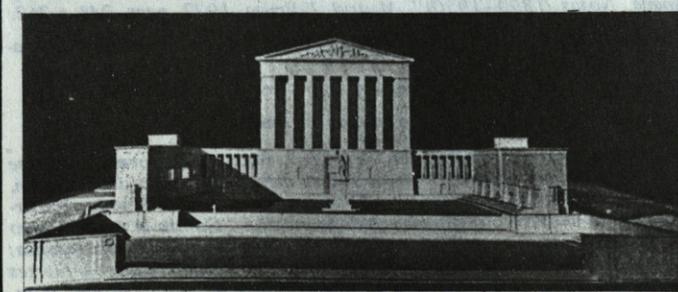
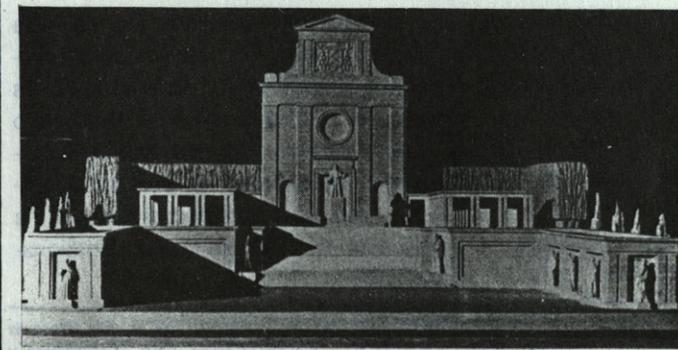
(12) E. Giménez Caballero, op. cit., pág. 91.

(13) E. Giménez Caballero, op. cit., pág. 84.

(14) Eugenio d'Ors, "Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura", Madrid, Aguilar, s.f., pág. 370.



"La dicotomía entre clasicismo imperial y folklorismo historicista—regionalista está presente en la arquitectura española de los cuarenta"



la teoría cultural del nuevo Estado; con "Escorial" es cuando cabe ver una diferencia entre la publicación de la Delegación, por mano de Ridruejo, y aquellas otras promovidas, dentro de un "estilo" juvenil e imperial, por parte del antiguo jonsista Juan Aparicio (16). Sería la diferencia entre la aceptación de la distensión ideológica, trocando el monolitismo imposible por la liberalidad hacia la pluralidad, incluso más allá de las coordenadas del poder (en lo posible, claro está), de un lado, y de otro, la reticencia, la complacencia "en el cultivo de la polémica, de la consigna semicamuflada y de la crítica feroz" (17).

"Vértice" fundada durante la guerra, (1937-1946) tiene, por sus colaboradores, un origen netamente antirrevolucionario; satisface la obsesión aristocrática fruto de la frustración de pequeños-burgueses y privilegiados durante la etapa Republicana. Vértice pretende ser una revista contundente en su comunicación (papel, ilustración, fotografías y texto, ordenados cuidadosamente), y lo que desea comunicar, en las trincheras, al habitante de la zona nacional, al posible lector extranjero, es una estética falangista, promover una sensibilidad histórico-política adecuada a ella. Una "estética de muchedumbres" es el título de un artículo editorial de su tercer número es necesario vencer nuestra rebeldía unipersonal, nuestro pintoresquismo ambiente", y re-

tornar "al color, a la forma, al movimiento, a la ceremonia, al rito y a la propopeya instintiva y eterna de los pueblos". El resurgir de la idea de Castilla, es el reflejo de la defensa de las diversas "Europas", y en el seno de esas consideraciones, la epopeya heroica (irracional, precapitalista) de lo castellano, en comunión con esa estética de las muchedumbres, tiene su expresión arquitectónica en las plazas mayores, en los elementos urbanos que Víctor d'Ors defiende en número temprano de la revista (18). Por su parte, Luis Felipe Vivanco también defenderá la recuperación de la imaginería de nuestro siglo XVI como el apropiado modo de hacer escultura en la nueva España Imperial (19) o, poco más tarde, Pedro Laín Entralgo abogará por un arte clásico, que lo es si son "perfectos y ejemplares" tema y realización, "cuando las figuras se reúnen en servicio a la más elevada vocación del hombre: la que lleva a Dios por el camino del imperio" (20).

Recordemos que "Vértice" se inicia en 1937, en momentos en los que la guerra se ha estabilizado, y en el seno de las estructuras políticas de uno y otro bando se están operando batallas ideológicas vitales. En el ámbito de los rebeldes, se acaba de producir, como hemos visto ya, la unificación de Falange y los tradicionalistas (21).

(16) Esta dicotomía es presentada por José Carlos Mainer, "La revista "Escorial" en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)", en "Insula" números 271, 275 y 276 (1969), y en "Literatura y pequeña burguesía en España. Notas (1890-1950)", Madrid, Edicusa, 1972, pags. 241 a 262.

(17) J.C. Mainer, "Historia literaria de una vocación política (1930-1950)", en "Falange y Literatura", Barcelona, Labor 1971, pág. 56.

(18) Víctor d'Ors, "La reconstrucción de las ciudades de España", en "Vértice" núm. 3.

(19) El artículo de Vivanco apareció en el mismo tercer número de "Vértice".

(20) Pedro Laín Entralgo, "Un médico ante la pintura", en "Vértice", núm. 7. De forma similar se expresan otros autores en otros campos culturales: la literatura clásica, el teatro de Calderón, son reclamadas como genuinas manifestaciones de un arte adecuado al Nuevo Estado. Recordemos las palabras que escribiera Federico Sopeña acerca de la música: "Contra el desleimiento impresionista tenemos en nuestra tierra la virginidad del ritmo y una claridad mediaterránea; contra el pintoresquismo... hay que alzarse desde Castilla para entonar sonidos ásperos, fuertes y universales". Federico Sopeña, "Nuevos horizontes a la música española", en "Vértice" núm. 28.

La temperatura artística de los años inmediatamente posteriores a la conclusión de la Guerra Civil fue realmente gélida en la España de Franco hasta el año 1947; la participación franquista en la Bienal de Venecia de 1938 (Sotmayor o Pérez Comendador, por ejemplo) es el mejor indicativo. Tan sólo las creaciones de Eugenio d'Ors, la Academia Breve de Crítica de Arte y los Salones de los Once, aportaron alguna nota de color al arte español de esos años (en los que incluso fue muy reducida la actividad de galerías -Argos y Reig en Barcelona, Clan y Buchholz con Biosca en Madrid-) (22). Anunciando la distensión del cerco internacional, se producirán en 1948 tres acontecimientos importantes: en primer lugar la fundación del grupo Dau al Set, la iniciación -en Barcelona también- de los salones de Octubre, y la constitución de la Escuela de Altamira, pero su significado pertenece más a la década de los cincuenta.

El panorama cinematográfico de esos años ha sido bien estudiado por Gubern, enfatizando muy justamente el papel que la censura tuvo en el cine desde los inicios del Estado franquista (23). El cine nazi era propuesto como modelo (modelo de cine y modelo de censura cinematográfica) y no era menos glorificado el italiano, junto a un repudio del norteamericano, en un intento de suprimir su popularidad. Tareas en las que co-

laboraba la revista falangista "Primer Plano" perteneciente también a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda.

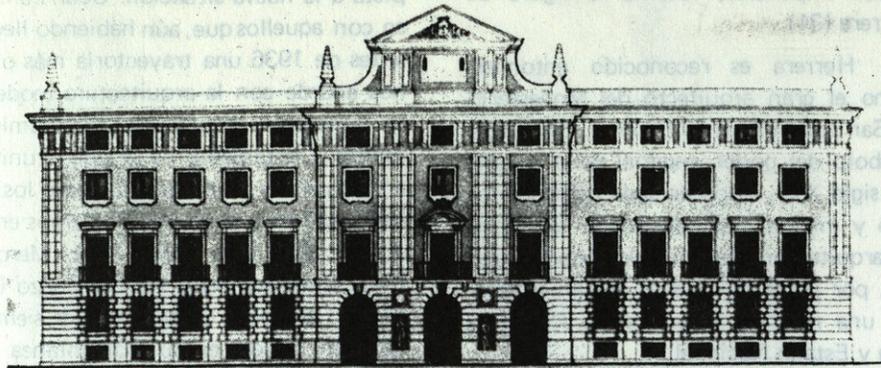
La producción autóctona española tuvo que precisar, en primer lugar, de una reorganización de su estructura, pero desde un principio se inició la realización de films con una ideología imperial, orientada hacia América y África (24) o bien a la exaltación bélica o política de los vencedores. No por conocido debe omitirse como ejemplo la producción de 1941, "Raza", dirigida por José Luis Saenz de Heredia, y escrita por Jaime de Andrade, pseudónimo del Caudillo, Francisco Franco. Después de la derrota del eje, en los años de la autarquía, se produciría, también a través del cine, el denominado "rearme moral", tan necesario en las adversas circunstancias del aislacionismo para el cual gozamos de celosos guardianes, no sólo de nuestra pureza ideológica sino también de la otra.

(21) En el primer número de Jerarquías aparece "todavía" la foto dedicada a Manuel Hedilla, víctima de los sucesos de abril en Salamanca.

(22) Ver Vicente Aguilera Cerni, "Iniciación al arte español de la postguerra", Barcelona, Península, 1970, pág. 42 y sigs.

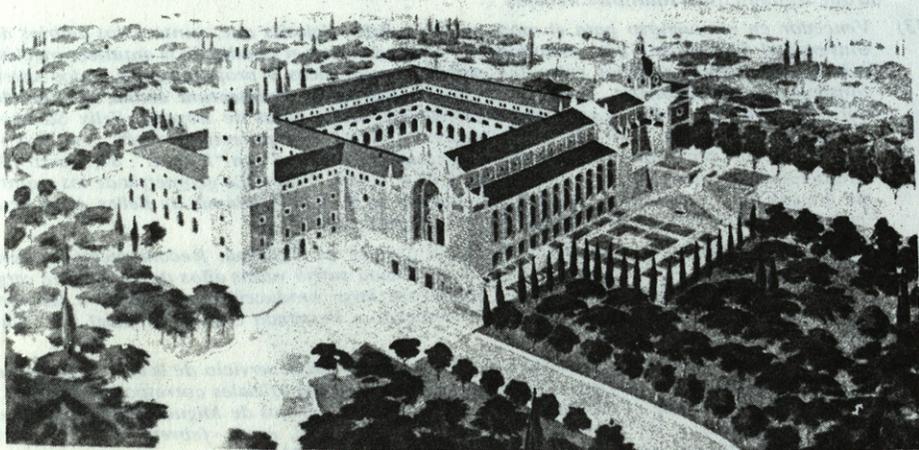
(23) Román Gubern, "Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974)" en Román Gubern, Domenec Font, "Un cine para el cadalso", Barcelona.

(24) Véase, por ejemplo: J.M. Areilza y F.M. Castiella, "Reivindicaciones de España" (Prólogo de Alfonso García Valdecasas), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1941; y los escritos africanistas de Arqués, Díaz de Villegas y García Figueras. Un resumen interesante: Pedro Costa Morata, "Colonialismo español. La idea de Imperio", en "Historia Internacional", núm. 11, febrero 1976, pags. 51-55. Ver también: José Luis Guarnier, "30 años de cine en España", Barcelona, Kairós, 1971; Roger Mortimer, "¡¡¡Arriba el cine español!!!", en "Historia Internacional", núm. 11, febrero 1976, pág. 62 a 66.



INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

"En su conjunto, los arquitectos españoles muestran una acomodación completa a la nueva situación"



EL MUSEO DE AMERICA

El grado de atención con que se seguía en España el desarrollo de la arquitectura en la Alemania nazi, la Italia fascista y el Portugal corporativista, puede detectarse repasando la Revista Nacional de Arquitectura, a partir de 1941, si bien es cierto que su presencia corresponde a un porcentaje cuantitativo muy reducido en relación a la arquitectura nacional (25).

La estimación por la arquitectura alemana fue, al igual que por la ideología nazi, menor que la que se tuvo hacia la italiana y el fascismo. Ante todo, el nuevo estado español, desde sus antecedentes, establecía la dualidad España—Imperio en una tensión dialéctica que abarcaba lo nacional y lo internacional en relación con los acontecimientos históricos. Estos fueron delimitando, y al final potenciando a los máximos niveles, el concepto y la práctica nacionalista. Pero no olvidemos cómo en un principio, y en la teoría de Jiménez Caballero, España se proyectaba en el futuro de lo nacional a lo extranacional: de la unión ibérica (único eslabón que se pudo conservar, aunque estereotipado, hasta fechas recientes), a la contrarreforma romana frente al norte y luego (Caballero lo propone en 1932, en vísperas de la toma del poder por Hitler), la reconstrucción del Imperio ausbúrgico, y esto alertando de no introducir instituciones e ideas ajenas a España, pero rehu-

sando limitar su destino a las propias fuerzas locales.

En ese tira y afloja entre los dos polos en continua atracción, también se encontró la arquitectura. Si nuestras películas precisaban de los estudios berlineses de la U.F.A., esto era básicamente a nivel técnico, pues lo allí producido cuadraba perfectamente en el cine nacionalista. En arquitectura, las grandes obras del nazismo no alcanzaron ningún eco especial; cierto que nuestra economía no estaba para tales dispendios, y tuvimos que conformarnos, en principio (porque luego vino el Valle de los Caídos), con mimetizar, junto con algunos gestos, algunas pretensiones escenográficas.

Significativo a otro nivel, es la común recuperación de las grandes figuras del neoclasicismo español y alemán. Juan de Villanueva es recuperado por quienes tratan de construir con un rigor historicista los canales académicos del diseño arquitectónico (26). En 1939, la Real Academia de San Fernando había promovido un certamen sobre "estudios biográficos—artísticos" del arquitecto, resultando premiada, aunque publicada sólo

(25) La exposición de 1942 en Roma (R.N.A. núm. 4, 1941) inauguró este interés, ya en el cuarto número de la Revista, poco después el número octavo, junto a una presentación miscelánea de "Las realizaciones del fascismo en el campo de la Arquitectura", se publicaba la "Visión de la Roma futura", de Marcello Piacentini, y otros artículos sobre arquitectura y urbanismo en Alemania y Portugal (si bien la presencia de la catedral de San Pablo, en Londres, daba un toque de compensación (R.N.A. núm. 8, 1941). En el número catorce, dedicado a tema de la vivienda, se incluía como sección extranjera, también junto a unos ejemplos americanos, dos trabajos sobre la vivienda alemana (R.N.A. núm. 14, 1943) tema éste sobre el que volvería varias veces la Revista, incluyendo otras muestras foráneas "R.N.A." núms. 21 y 22, 1943. Hasta 1945 y sobre otros tipos edificatorios, o sobre cuestiones urbanísticas, en una sección especial que la revista denominó "Sección extranjera", ofreció muestras de diversos países y no sólo de los del eje; así los números 20, 24, 25, 28, 37, 42, 42. Como bien señaló Carlos Flores; predominaron las preocupaciones realistas y utilitaristas; pues no se puede olvidar que los destrozos afectaron a más de un 60 por ciento del total en 192 poblaciones. Véase, C. Flores, "Arquitectura Española Contemporánea", cit., pág. 188—190.

(26) Como todo un símbolo, en 1941 se abrió concurso para una fuente monumental en su memoria ("R.N.A.", núm. 8, 1941).

diez años después, la firmada por Fernando Chueca y Carlos de Miguel (27), en 1948. Fernando Chueca habría una nueva sección en la Revista Nacional de Arquitectura, "El "Nuevo Llaguno", o sea, "Repertorios biográficos de arquitectos españoles", y lo hacía precisamente con D. Juan de Villanueva (28).

Paralelamente se produce en Alemania la recuperación de Schinkel, pero con patente operatividad, haciendo ver como obvia la correspondencia entre el gran arquitecto y las obras del nazismo (29). Junto al museo berlinés schinkeliano, la muniquesa Casa del Arte de Troost o la cancillería de Speer. El libro de Schmid sobre Schinkel es muy difundido en España, pero ya antes (1941) la figura del gran arquitecto alemán había sido divulgada por Modesto López Otero en un artículo en la Revista Nacional de Arquitectura (30).

Imbricación del Arte y el Estado (dirigismo del Dictador en ello), monumentalidad heroica y lenguaje clásico para expresar una Arquitectura de un Estado fuerte, eclecticismo folklórico para satisfacción del individualismo acomplejado de mentes conservadoras y alienadas. ¿Son aplicables estos parámetros a la ar-

quitectura española en los primeros años de la Dictadura de Franco?

Hablando seriamente no cabe hacer fáciles traslaciones. Con el triunfo de Franco nuestro país se incorpora a los regímenes totalitarios que en Europa existían, cierto. Pero si la Falange no es el Partido Nazi, tampoco nuestra arquitectura de los años cuarenta es la arquitectura alemana. La contundencia política del III Reich se desarrolla en el militarismo imperialista que pone en práctica; esa misma contundencia, y la capacidad económica que la secunda (que ahí está la posibilidad de practicar "la voluntad autoritaria") son equivalentes en el campo de la arquitectura. El estado alemán está en construcción acelerada y goza de un monolitismo ideológico; el Estado español está en reconstrucción renqueante y sufre una crisis de hegemonía ideológica. Es fundamental comprender esto, por encima de cualquier homología superestructural. Somos, en todo caso, un remedo, y un remedo pobre.

Sobre esta base cabe decir que la dicotomía entre clasicismo imperial y folclorismo regionalista está presente en la arquitectura española de los cuarenta y además, detrás de Villanueva, como

(27) Fernando Chueca y Carlos de Miguel, "Juan de Villanueva. Arquitectos del Museo del Prado", Madrid, 1949. En los años transcurridos hasta su publicación, el libro fue ampliado y corregido por Fernando Chueca.

(28) Fernando Chueca, "Don Juan de Villanueva (1739-1811)" en "R.N.A.", núm. 80, agosto 1948. La atención de Chueca por el Neoclasicismo puede verse en varios trabajos de esos años, por ejemplo: "Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas", en "Revista de ideas estéticas", núm. 2, abril-junio 1943.

(29) Véase un libro muy difundido en España: Josef Schmid, "Karl Schinkel. Der vorläufer neuer deutscher baugesinnung", Leipzig, 1943. Es interesante hacer notar cómo siendo más clara la ascendencia de Von Klenze, el arquitecto neoclásico bávaro, en la mejor arquitectura nazi de Troost, por ejemplo, se articule esta correspondencia al neoclasicismo con base en Schinkel. Ello puede tener una explicación personal cronológica y geográfica: Troost había muerto en 1934 y Speer dominaba, bajo el mando supremo del propio Hitler, la arquitectura del III Reich; el libro se edita en 1943 y las últimas obras gravitaban ya en Berlín, y el ámbito de Schinkel fue Prusia.

(30) Modesto López Otero, "Schinkel", en "R.N.A.", núm. 12, 1941.

símbolo más apropiado para las reminiscencias imperiales, retorna la figura de Herrera (31).

Herrera es reconocido entonces, como el gran arquitecto del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta obra, símbolo del poder imperial de la España del siglo XVI, es potenciada como prototipo y mito al que referenciar toda idea de arquitectura en el nuevo Estado español, por parte de quienes desean establecer una relación íntima entre Arquitectura y Estado Nacional.

En su conjunto, los arquitectos es-

pañoles muestran una acomodación completa a la nueva situación. Ocurrirá incluso con aquellos que, aún habiendo llevado antes de 1936 una trayectoria más o menos acorde con la arquitectura moderna, se replegarán después del levantamiento militar. Ciertamente no se puede unificar a todos en un mismo patrón, pero los procesos son muy similares. Pensemos en Feduchi (32), Luis Moya (33), Mercadal (34), Gutiérrez Soto (35) o Zuazo (36). Casto Fernández Shaw, peculiar siempre, también lo será en su momentánea acomodación (37).

(31) En el número siguiente al que contenía el citado trabajo de Chueca sobre Villanueva, aparece: Francisco Iñiguez, "Juan de Herrera, arquitecto, matemático y filósofo", en "Revista Nacional de Arquitectura", núm. 81, 1948. En 1936 ya había sido publicada la reconocida monografía de Agustín Ruiz de Arcaute, "Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II", Madrid, 1936; un año antes (1935) se había publicado, con prólogo de Julio Rey Pastor, el "Discurso de la figura cúbica" de Juan de Herrera (Madrid, Plutarco, 1935). Los artículos sobre Herrera y el Escorial se sucederán a partir de 1940 (ver, por ejemplo, en Archivo Español de Arte los de Gómez Moreno, Lorente, etc.). La extraordinaria monografía de Chueca sobre la catedral de Valladolid es publicada en 1947, fruto final de su anteproyecto (con Sidro y Subirana) de solución del crucero que fuera convocado en 1942 (Ver F. Chueca, "La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española", Madrid, 1947).

(32) Recientemente fallecido, autor del Capitol, que consolará su personalidad en muy importantes estudios acerca del mueble (48), la arquitectura popular, e itinerarios de la arquitectura andaluza y extremeña. Luis Martínez Feduchi, "Historia del mueble", Madrid, 1946 (1ª edición), a la que seguirán otros múltiples trabajos.

(33) Vencedor en el concurso para el monumento a Pablo Iglesias que, junto a los delirios de la Universidad Laboral de Gijón, mantendrá su veneración por el estudio de la arquitectura clásica, publicando diversos trabajos sobre los estudios geométricos y proporcionales, y los sistemas constructivos tradicionales. Luis Moya, "Las ideas de la arquitectura actual, en 'Fondo y Forma', núm. 1, 1944; "Las medidas castellanas en las reglas de trazado. Felix Sancho de Sopranis", en "R.N.A.", 49-50, enero-febrero 1946; "La arquitectura cortés", en "R.N.A.", 56-57, agosto-septiembre 1946; "Grandes conjuntos urbanos", en "R.N.A.", 87, marzo 1949; "Tradicionales, funcionalistas y otros", en "R.N.A.", 102, 1950; "La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos", Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1953; "Bóvedas tabicadas", Madrid, 1947.

(34) Mercadal fué durante la guerra Secretario del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid. A la terminación de la contienda sufrió varios años de pérdida de cargos, pero, ingresado en 1949 en el I.N.P., inició una larga producción acomodada a las nuevas circunstancias. Ver el número monográfico dedicado a Fernando García Mercadal por "Nueva Forma", núm. 69, octubre 1971.

(35) Gutiérrez Soto es, quizá, el prototipo de arquitecto liberal al servicio de la clase dominante en sus encargos particulares. Pero ello estuvo unido a trabajos oficiales correspondientes con esa hegemonía (recuérdese al Ministerio del Aire). Ver los trabajos de Miguel Angel Baldellou: el número monográfico de "Hogar y Arquitectura", núm. 92, enero-febrero 1971; "Luis Gutiérrez Soto", Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1973.

(36) El caso de Zuazo es particularmente complejo. Los años de confinamiento en Las Palmas de Gran Canaria, hasta 1943, se articulan con un interés por El Escorial permanente; el proyecto de los Nuevos Ministerios es anterior al 18 de Julio. Ver: C. Flores, "Entrevista. Secundino Zuazo (Un nombre para la historia de Madrid)", en "Hogar y Arquitectura" núm. 75, marzo-abril 1968, pags. 122 a 129. También el número monográfico "Arquitectura", núm. 141, septiembre 1970.

(37) Véase la revista "Cortijos y Rascacielos" publicada por Fernández Shaw en la inmediata post-guerra. Entre los diversos trabajos sobre este arquitecto pueden verse los números monográficos realizados por Juan Daniel Fullaondo en "Nueva Forma", núm. 45, octubre 1969, y por Félix Cabrero en "Arquitectura", núm. 189, septiembre 1974.



Hermanidad Sindical de Labradores
de MIGUELTURRA (Ciudad Real)

...“La idea del Imperio es más una figura retórica, un símbolo a consumir por un país hambriento, que un auténtico proyecto”



“... la raza ...”



Los arquitectos más estrictamente oficiales son aquellos que Manuel Ribas denominó el “Equipo de Madrid”: Muguza, Acha Mendez, Prieto Moreno, García Lomas, Pedro Bidagor, Valentín Garmazo, Muñoz Monasterio, García Pablos, en el que también cabe incluir al propio Moya y a Víctor d’Ors. La arquitectura oficial, las tareas de reconstrucción urbana, fueron realizadas y orientadas por ellos, algunos de los cuales eran falangistas de hora temprana (38). En el caso de d’Ors, por ejemplo, cabe apreciar perfectamente la evolución del ideario falangista en función de los acontecimientos.

Los primeros textos de Víctor d’Ors, anteriores a la guerra, hacen la más estricta defensa de un Arte de Estado: “¿Por qué hay que seguir al Estado? —se pregunta d’Ors—. Porque el estado fascista es la ley fascista y la ley fascista es la justicia que sentimos. El resultado es que todos los artistas/grandes y pequeños, ayudan a construir esta primavera de belleza que canta el himno fascista” (39).

Estas frases de d’Ors, aparecidas en la revista de la Falange FE, en 1933, ilustran su concepción fascista del arte: el fascismo forma un arte propio. En el otoño de 1935 formaría, con José María



(38) La gestión urbanística de esos años ha sido estudiada por P. Bidagor, “Situación general del urbanismo en España (1939–1964)” en “Arquitectura”, núm. 62, 1964, pags. 3 a 31. M. Ribas Piera (“La planificación urbanística en España”, en “Zodiaco” núm. 15, 1965, pág. 144 a 164); R. Moneo (“Madrid: los últimos veinticinco años”, en “Hogar y Arquitectura”, núm. 75, marzo–abril 1968, pags. 46 a 69) y F. de Terán (“Ciudad y urbanización en el mundo actual” Barcelona, Blume 1969). Ha de consultarse el imprescindible libro de Carlos Flores, “Arquitectura Española Contemporánea”, Madrid, Aguilar, 1961.

(39) V. d’Ors Pérez–Peix, “Crónicas de Italia. en la “Tienrale...”, en “FE”, 7–XII–1933, pág. 10. Ver también: “Fascismo es elevación”, en “FE”, 18–1–1934, pág. 5. En 1967, Víctor d’Ors seguía considerando a José Antonio Primo de Rivera el mejor ejemplar humano de su época (“Arquitectura y humanismo”, Barcelona, Labor, 1967, pág. 151).

(40) Citado por d’Ors, en “Estudios de Teoría de la Arquitectura”, en “R.N.A.” núm. 70–71, octubre–noviembre 1947, pág. 338.

(41) V. d’Ors, “Confesión de un arquitecto”, en “FE”, d’Ors cita este trabajo en “Estudios...”, en “R.N.A.”, cit. pág. 338 y lo fecha “al final de nuestra guerra”. Hubo dos revistas “FE”, la editada entre 7–XII–1933 y 19–VII–1934 que sacó catorce números y en la que publicó V. d’Ors los escritos citados en nota anterior, y la revista doctrinal, antecesora de Vértice, editada en San Sebastián, y que sacó dieciséis números. Con la cabecera “FE” se editó un diario en Sevilla (antecesor del del Movimiento con éste topónimoico, en los talleres ocupados de “El Liberal”. El trabajo de Chueca referido es: Fernando Chueca, “Invariantes castizos de la arquitectura española” Madrid, 1947.

Argote y Germán Valentín, una “Agrupación en favor de una nueva Arquitectura” (40).

Víctor d’Ors participará en otras publicaciones falangistas y profesionales, como “Vértice” y la “Revista Nacional de Arquitectura”. Antes de la unificación escribirá en “Vértice” que “el Estado debe impedir que espontánea y libremente se vayan reedificando las ruinas y reconstruyendo las ciudades. Si esto ocurriese, la iniciativa incontrolada y el juego y engranaje de los múltiples intereses particulares, nos llevarían —tantas ciudades modernas y antiguas son mudos testigos— a resultados equivocados y, a veces, simplemente monstruosos... Pero tampoco hay que caer en el extremo opuesto. No se puede planear tranquilamente la “ciudad ideal” de espaldas al desarrollo de la vida real y al fluir del tiempo... A nueva política nuevo urbanismo” (41).

La comprensión de nuestra arquitectura llevará a d’Ors desde una posición teórica de conocimiento de las “constantes de la arquitectura española”, partiendo de los eones dorsianos y, en su opinión, antecedente de la teoría de los invariantes castizos de Chueca, a otra que llamará de “creación de una escuela” con-

tinuista de la tradición basada en la "revivición de fondo de la arquitectura clásica, que nos permitirá hacer nuestras sus conquistas, desfiguradas por un academicismo moribundo u olvidadas por una revolución que les volvía la espalda" (42).

Junto a d'Ors, un arquitecto de la personalidad de Antonio Palacios, representante eminente del mejor novecenismo de preguerra, insistía en sus consideraciones acerca de una arquitectura nacional, conservadora, académica, pero identificándola como arquitectura del nuevo régimen (43).

Pero sobre todo, es muy importante, para una justa comprensión de la ideología arquitectónica y cultural de la década de los cuarenta, considerar la posición que al respecto tiene y manifiesta el General Franco.

La idea de Imperio que tan reiteradamente es propugnada, tiene en Franco un leiv-motiv específico y correspondiente con ella; la idea de Raza y la existencia y trascendencia de la raza española.

Ello es particularmente paradójico en un país plural y con una sedimentación de razas o castas de creyentes —cristianos, moros y judíos— de tan larga convivencia; explicación de lo hispánico

que desde 1938 venía elaborando Américo Castro (44). Pero esta consideración de la historia y del modo de la vida colectiva, es decir, una atención científica de nuestra realidad, no entraba en el juego apriorístico, en el que, con una visión substantiva de la ideología, se movían los conceptos elementales de la España oficial.

Cuando Franco recibe en El Pardo, el 12 de Junio de 1948, a una comisión de arquitectos, les dirá: "... Para que, paralelamente a ese resurgimiento espiritual y social de la nación, se realicen las obras permanentes que den al mundo y a la posteridad un jalón de lo que puede esta raza española... en miras de borrar lo ocurrido en el pasado siglo, es para lo que necesitamos más de vuestra ayuda y de vuestra cooperación" (45).

Este mandato está plenamente generalizado a lo largo de la década. Se entiende como algo consubstancial al movimiento espiritual de la nueva etapa (46).

Zavala, arquitecto español que con Mercadal asistiera al primer congreso CIAM, escribirá en 1945: "Ya no interesa "la obra moderna" únicamente por ese carácter; se busca, ante todo, su enraizamiento dentro de un sentido clásico na-

cional", de ahí —dirá— que Herrera y Villanueva vuelvan a gozar de actualidad. El "retorno al clasicismo es una peculiaridad inherente a todo período que quiere manifestarse con grandeza y poderío; y lo mismo que en otros países se ha producido esta arquitectura de resurgimiento clásico, al querer evidenciar en la edificación la fuerza de los respectivos Estados, también en España se sigue un camino análogo" (47).

La defensa de una cultura nacionalista va a ser cada vez más el reflejo de una ideología conservadora. Desde el momento de la declinación del dominio del Eje en la contienda mundial, se hará irreversible lo que en la correlación de fuerzas del bloque dominante en España ya se había producido, la traslación del poder fascista (si alguna vez lo hubo) a las manos conservadoras de un catolicismo integrista. Así, la idea del Imperio es más una figura retórica, un símbolo a consumir por un país hambriento, que un auténtico proyecto. Por tanto, el mito del clasicismo hispánico se adaptará a las necesidades reales de una sociedad en reconstrucción, en el marco de una economía autárquica pero encarrilada en el capitalismo. La arquitectura, como toda la cultura, se convierte en limitativo de las opciones sociales, coadyudando a reducir el marco de las libertades individuales: pan y fútbol. Por ello, venga de donde venga, toda defensa de los mitos culturales y sus reducciones, aún las más nimias, incluso las ligeramente no homogéneas,

serán acogidas y potenciadas.

La Raza, el Imperio, lo Nacional, lo Clásico, lo Regional..., conceptos que adjetivan a la cultura oficial, la única posible. Como muy bien ha escrito Payne, "la prolongación de la "línea" falangista a lo largo del tiempo consistía, esencialmente, en una retórica vacua, destinada a disminuir la indigencia intelectual de los conservadores y de los generales" (48).

Múltiples serán las defensas de la arquitectura enlazada a cualquiera de tales sacrosantos adjetivos. Sean o no arquitectos, lo hagan o no brillantemente, sus textos serán cálidamente acogidos en revistas profesionales, de información, en la prensa o en cualquier vehículo de comunicación social. Arquitectos, historiadores del arte, militares, escritores..., todos hablarán de la nueva arquitectura española (49). Entre todos ellos elijamos un caso significativa, la adjetivación imperial del arquitecto Diego de Reina.

Diego de Reina, insistente propugnador de un estilo imperial, afirma que "aunque fundado en una idea esencial única, puede presentar gran variedad plástica, o bien simultánea, como diversas formas occidentales de un mismo modo de expresión, o bien por la influencia de factores progresivos: las comunicaciones, el progreso técnico y los cambios en el nivel de vida, por lo menos los que afectan a las clases directoras" (50).

(42) V. d'Ors, "Estudios de Teoría de la Arquitectura", en "R.N.A.", números 70-71 y 72, octubre-noviembre y diciembre de 1947. Ver también de este autor: "Ordenación histórico-artística de Madrid", en "R.N.A.", núm. 61 enero de 1947; "La estética en el paisaje", en "R.N.A.", núm. 85, enero de 1949, entre otros.

(43) Antonio Palacios, "Ante una moderna arquitectura", Discurso leído en la Real Academia de San Fernando, Madrid 1945 (el discurso es de 1940). Sobre Palacios ver los números de "R.N.A.", núms. 57-48, 1945 (con ocasión de su muerte) y el preparado por Adolfo González Amezcua en "Arquitectura", núm. 106, octubre 1967.

(44) Ver: A. Castro, "The Meaning of Spanish Civilization", Princeton University Press, Princeton, 1940, y sobre todo, "España en su historia (Cristianos, Moros y Judíos)", Buenos Aires, Losada, 1948, que sufrió diversas alteraciones, incluido el título en 1957, 1962 y 1966.

(45) "Palabras de S.E. el Jefe del Estado a la comisión de arquitectos en la visita realizada al Palacio de El Pardo el día 12 de Junio de 1946, en "Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura", núm. 1, diciembre 1946.

(46) El primer documento general orientado a tal fin (operar en el cuerpo de España para reencarnar en él el espíritu del Movimiento, son las "Ideas Generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción", Madrid, Servicios Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1939.

(47) Juan de Zavala, "La Arquitectura", Madrid, Pegaso, 1945, págs. 164 y 165. Véase complementada su ponencia en la V Asamblea Nacional de Arquitectos, "Tendencias actuales de la Arquitectura", en "R.N.A.", 90, 1949.

(48) Stanley G. Payne, "Falange. Historia del fascismo español", París, Ruedo Ibérico, 1965, pág. 164.

(49) A modo de ejemplo citemos: José Camón Aznar, "Un posible estilo nacional en Arquitectura", en "Cortijos y Rascacielos", núm. 44, noviembre-diciembre 1947"; General Luis Bermúdez de Castro, "El estilo es el hombre. La Arquitectura es el País", en "Reconstrucción", núm. 37, noviembre 1943; Dr. Castillo de Lucas, "La Arquitectura y su folklore", en "Reconstrucción", núm. 80, febrero 1948.

(50) Diego de Reina de la Muela, "Divagaciones arquitectónicas. Los imperios y su estilo", en "Reconstrucción" núm. 23 mayo 1947 pág. 104.



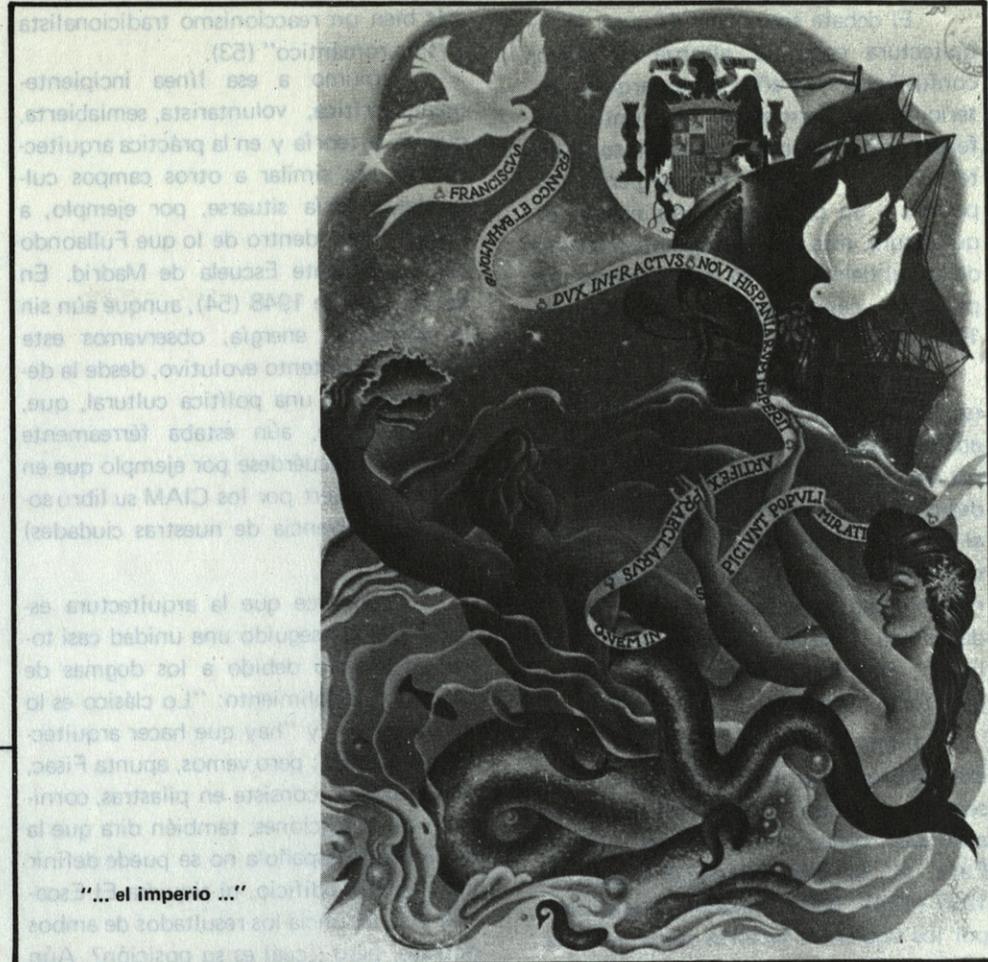
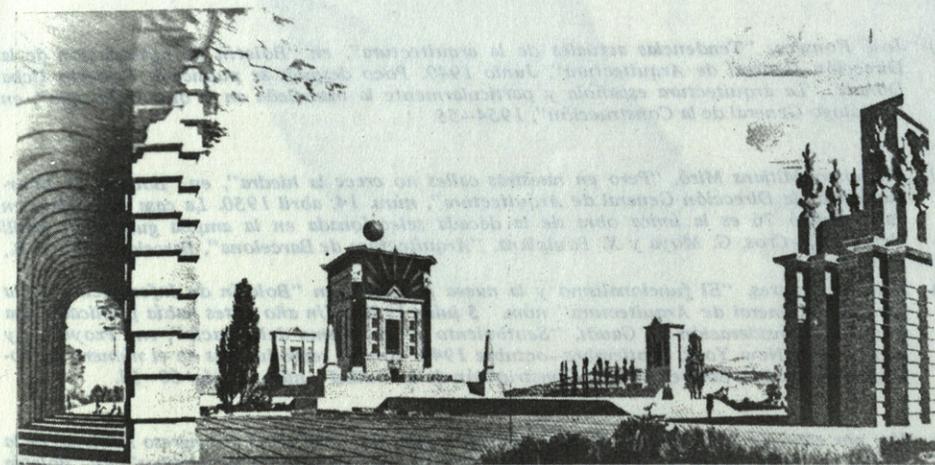
"... lo nacional ..."



"... lo regional ..."

...La raza, el Imperio, lo Nacional, lo Clásico, lo Regional... conceptos que adjetivan a la cultura oficial, la única posible"

"... lo clásico ..."



"... el imperio ..."

Para este arquitecto, la Arquitectura es la expresión artística que mejor define el latido de un pueblo; los estilos son los modos de expresión de un concepto espiritual y resultado y consecuencia de un modo de vivir, entendido éste como el conjunto de ideales, luchas y tradiciones que son guía de una o varias generaciones sucesivas. El estilo Imperial es el más alto exponente del destino universal de una nación. Cada una de ellas posee unas características particulares en su estilo, que en el Imperio español responden

a "un alto ideal, guerrero y católico". El nuevo Estado Español, para plasmar una Arquitectura a tono con su política, debe ante todo guiarse por un estilo que, dice Reina, "... ha de ser rotundo en la expresión de su ideario, bello en su forma, severo en sus líneas, tranquilo en sus masas, moderno en su concepción, actual en su técnica, universal en su acierto, humano en su escala y noble en sus materiales. Hemos de hacerlo sobrio sin monotonía, robusto sin pesantez, movido sin dinamismo y bello sin amaneramiento" (51).

(51) Diego de Reina, "Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un Estilo Imperial", Madrid, Ediciones Verdad, 1944.

El debate sobre cuál debe ser la arquitectura española, alcanza su mayor confusión en los años de autarquía posteriores a la derrota del Eje. Junto a defensas de herrerianismo, que aún son fuertes, a partir de 1949 van surgiendo respuestas a un cómo ha de ser nuestra arquitectura, más que la respuesta a cual ha de ser, al tiempo que se trata de hacer una primera recapitulación del recorrido 1939-1947.

En el Boletín de la Dirección General de Arquitectura de diciembre de 1947, en un artículo sin firma, se hace un esquema del desarrollo de nuestra arquitectura desde el eclecticismo decimonómico, en el que a la arquitectura nacional producida desde la guerra se la califica alegremente como "funcionalismo con posibilidades de libertad, fantasía y originalidad", superando la denominada "anarquía funcionalista republicana" (52).

Frente a aseveraciones gratuitas de ese calibre, se produce algún juicio más sensato y acorde con la realidad de lo acaecido, como el de Gabriel Alomar. Para él, la arquitectura española 1937-1947 había estado caracterizada por los siguientes factores determinantes: 1º Reacción sentimental y valoración no siempre bien entendida de lo español y lo antiguo; 2º Escasez del hierro y del cemento; 3º Incomunicación cultural y comercial con el resto del mundo. Dirá Alomar de forma muy acertada "... no ha sido precisamente un clasicismo de tipo imperial como lo fue el de Carlos V, sino

más bien un reaccionismo tradicionalista de tipo romántico" (53).

Próximo a esa línea incipientemente crítica, voluntarista, semiabierta, que en la teoría y en la práctica arquitectónicas era similar a otros campos culturales, podría situarse, por ejemplo, a Miguel Fisac, dentro de lo que Fullaondo llama incipiente Escuela de Madrid. En sus escritos de 1948 (54), aunque aún sin la suficiente energía, observamos este carácter de intento evolutivo, desde la dependencia de una política cultural, que, aunque torpe, aún estaba férreamente ajustada. (Recuérdese por ejemplo que en 1947 edita Sert por los CIAM su libro sobre la pervivencia de nuestras ciudades) (55).

Fisac dice que la arquitectura española ha conseguido una unidad casi total de criterio debido a los dogmas de obligado cumplimiento: "Lo clásico es lo permanente", y "hay que hacer arquitectura española"; pero vemos, apunta Fisac, que lo clásico consiste en pilastras, cornisas y otras adiciones; también dira que la arquitectura española no se puede definir con un sólo edificio, ni siquiera El Escorial. Así denuncia los resultados de ambos dogmas, pero ¿cuál es su posición? Aún de dependencia; Fisac no condena tales dogmas, sino que propugna tratar de seguirlos de la forma que él entiende correcta: Lo clásico, lo permanente, ese perfecto equilibrio entre la idea y la forma, esperando que alguien se decida a tenerlo en cuenta"; y después añadirá con respecto a lo español, que la deducción de ese

(52) "Arquitectura española", en "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura", núm. 5, diciembre 1947.

(53) Gabriel Alomar, "Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual", en "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura", núm. 7, junio 1948. A estas opiniones de Alomar contestó Francisco A. Cabrero en el siguiente Boletín.

(54) Miguel Fisac, "Lo clásico y lo español", en "Revista Nacional de Arquitectura", núm. 78, junio 1948, pags. 197 y 198; "Artes plásticas" idem, pags. 227 y 230; "Las tendencias estéticas actuales", en "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura", núm. 9, diciembre 1948. Además, J.D. Fullaondo, "La Escuela de Madrid", en "Arquitectura" núm. 118, octubre 1968.

(55) José Luis Sert y CIAM, "Can Our Cities Survive?", Cambridge, Harvard University Press, 1947. 16

carácter "no está en este edificio o en aquel, sino en muchos". Se trata por tanto de una llamada a un mejor criterio, pero sin abandonar una posición claramente conservadora, o con palabras de Fernández Alba, "entraba en vigor un nuevo "irracionalismo" bajo un tratamiento de aparente racionalidad" (56).

En esos años finales de la década se sucederán las opiniones sobre las opciones arquitectónicas; Alomar, Cabrero, Fisac, Fonseca (57). También se abrirán a darlas los arquitectos catalanes, como Mitjans o Sostres. Mitjans, autor de la obra urbana barcelonesa más importante, quizás, de la década de los cuarenta, el edificio de viviendas de la calle Amigó 76, culpará a la burguesía del aspecto de nuestras calles, que son "como las vías de nuestros cementerios", pero sin el consuelo de la hidra (58) Sostres, también en 1950, trata, por el contrario, de contactar, como si nada hubiera ocurrido, con el desarrollo interno de la arquitectura moderna, en plena potenciación entonces de la arquitectura orgánica como superación del funcionalismo (59), tendencia de la que en esos años era paladín Bruno Zevi, quien

también comenzó a tener eco en nuestras revistas (60).

El texto de Sostres pertenece, por tanto, a una actitud nueva coincidente con el fin del bloqueo y los tímidos comienzos de una salida de la autarquía. Se estaba operando ya una transformación acelerada de los supuestos de base en la problemática arquitectónica.

De cualquier modo, no es aventurado afirmar que en la arquitectura catalana postbélica, sobre la base de la destrucción de la intelectualidad progresista y republicana —la mejor y más numerosa—, no opera una tendencia fascista propiamente dicha. La arquitectura de esos años, como la cultura en su conjunto, queda reducida a la prolongación del trabajo de intelectuales y arquitectos más conservadores en los estilístico y (o) anclados en las clases superiores, aunque no siempre militasen en las ideologías más beligerantes del bloque dominante.

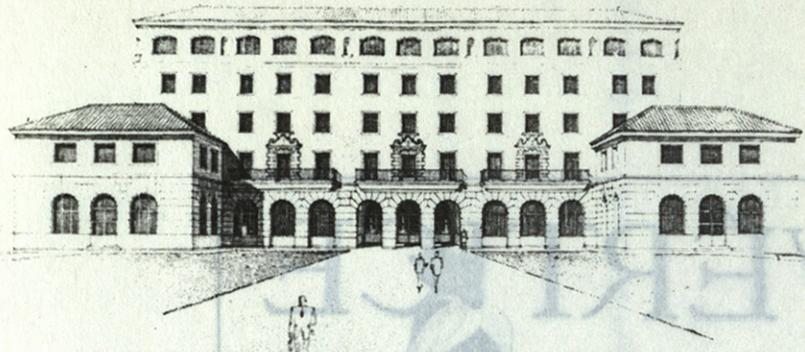
(56) A. Fernández Alba, "La crisis de la arquitectura española 1939-1972", Madrid, Edicusa 1972, pág. 30.

(57) José Fonseca, "Tendencias actuales de la arquitectura", en "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura", Junio 1949. Poco después se publicará: Roberto Ucha Donate, "La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo", en "Catálogo General de la Construcción", 1954-55.

(58) Francisco Mitjans Miró, "Pero en nuestras calles no crece la hiedra", en "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura", núm. 14, abril 1950. La casa de Mitjans en calle Amigó 76 es la única obra de la década seleccionada en la amplia guía de J. Emili Hernández-Cros, G. Moya y X. Poulplana, "Arquitectura de Barcelona", Barcelona, C.O.A.B., 1972.

(59) José M. Sostres, "El funcionalismo y la nueva plástica", en "Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura" núm. 5 julio 1950. "Un año antes había publicado una excelente consideración de Gaudí, "Sentimiento y simbolismo del espacio", en "Proyectos y materiales", New York, septiembre-octubre 1949. Ambos reproducidos en el número monográfico dedicado a Sostres en "2C. Construcción de la Ciudad", núm. 4, pág. 50-52.

(60) Ver por ejemplo la traducción de la conferencia dada por Zevi en el I Congreso Nacional de la APAO en Italia (diciembre 1947): "La arquitectura orgánica frente a sus críticos", en "Boletín informativo de la Dirección General de Arquitectura", núm. 12, septiembre 1949.



COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

VIVIENDAS PARA OBREROS

Jardines del centro a todo de la vivienda.

CIFRAS

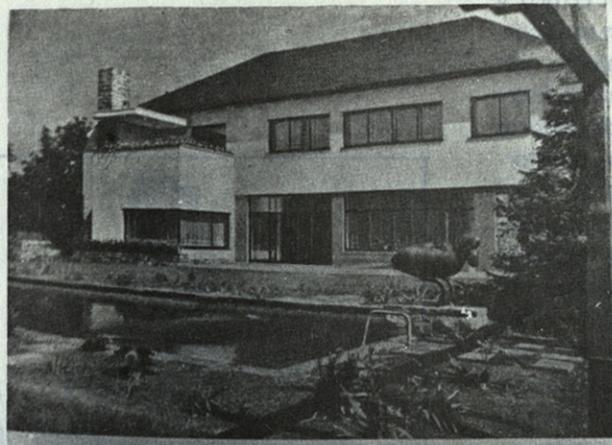
- 10.000 m² de pavimento de tierras.
- 4.000 m² de fábrica en murta.
- 3.000 toneladas de cemento.
- 1.000 m² de soleras.
- 2.000 a 3.000 m² de ventanas y puertas.
- 6 kilómetros de instalación eléctrica.
- 9.000 m² de edificación.

Primer grupo de casas terminadas. Para cada una de ellas, agua, luz y W.C. en un solo lugar, bajo un mismo techo.

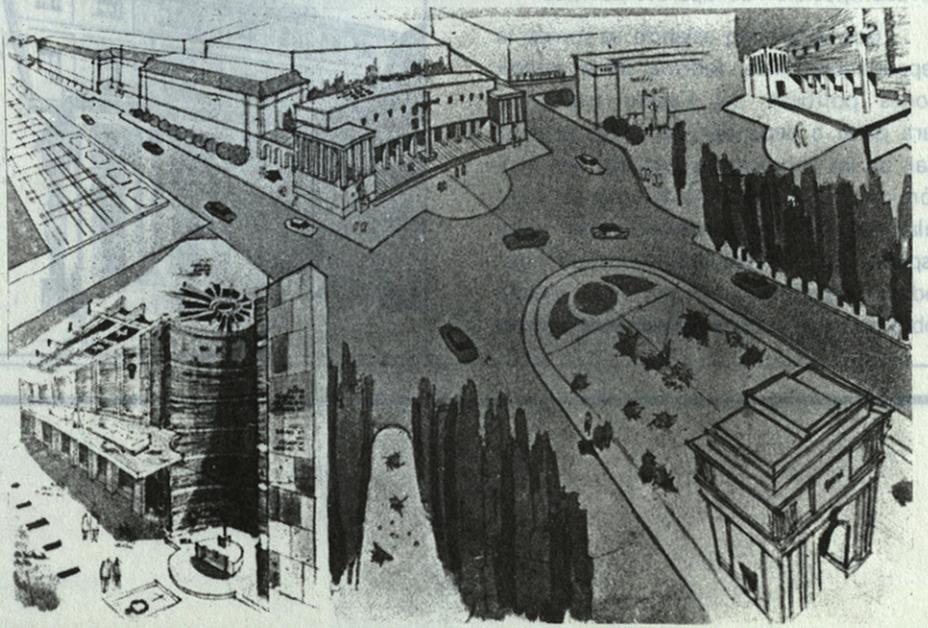
Externa y zona común bien iluminada con bombillas de 40 y 60 vatios.

La vivienda tiene 3 cuartos de baño y un baño común.

das
ros.
stán.
es
co-
zo del
io Triun-
112 ca-
habitadas
españoles
musulmanes
labor sigue
rismo ritmo
rgo de la sec-
de Arquitectura
fiancipo. • Las
naciones, prime-
ticulares y lue-
a legislación sobre
eres, proporcio-
el ingreso anual su-
te para un plan de 60
ndas al año. • Se em-
n alrededor de 120 obre-
darios, los cuales mu-
de ellos pasan a ser los
ficiarios de estas casas



"En el Boletín de la Dirección General de Arquitectura de diciembre de 1947 se califica alegremente a la arquitectura nacional producida desde la guerra como 'funcionalismo con posibilidades de libertad, fantasía y originalidad', superando la denominada anarquía funcionalista republicana"



En conclusión: Recordando lo que la guerra y el exilio representa para España y su cultura, en la arquitectura española de postguerra existe un claro ciclo que parte de la teoría fascista de la arquitectura (revolución, utopía, nacionalismo, monumentalista); propuesta como alternativa a la derrotada; fracasada al sucumbir el fascismo más puro en la crisis de hegemonía, se reduce a una idea de arquitectura reaccionaria y conservadora (academicismo, nacionalismo ecléctico, folklorismo). El siguiente eslabón crítico y liberal, pero aún constreñido en unas condiciones agobiantes, es equivalente, por tanto, a las posiciones de la revista *Escorial*; luego, al final de la década, escritos como el de Sostres muestran una transformación profunda, la conquista de lo arquitectónico como escenario específico. Es decir, estaremos frente a los inicios de la delimitación de las especificidades, operación cultural perfectamente adaptada (cuando no promovida) a las condiciones óptimas de producción requeridas por el capital, y deseadas por el Estado en su recomposición del aparato político.

Con el último eslabón se rompe la dependencia única, teórica, de las condiciones políticas del Estado franquista para pasar a depender, de forma primordial, de las condiciones estructurales económicas del capitalismo triunfante, a escala nacional e internacional, en esa nueva España, que, aún haciéndonos tan vieja, todavía hoy, aunque muy poco, gravita sobre nuestras vidas.



VÉRTICE

