

PROPUESTAS DEL ARTE ESPAÑOL ENTRE 1939 Y 1975: INQUIETUDES EUROPEAS, APROBACIONES CONDICIONADAS

Agustín Martínez Peláez
Profesor Contratado Doctor. Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN:

Condensar las múltiples aportaciones, ideas y propuestas que a lo largo del período de estudio (1939-1975) se insinuaron, crecieron, y algunas, incluso, germinaron más allá del ámbito nacional, con más o menos éxito dentro del panorama del arte y la arquitectura española, plantea una metodología muy heterogénea que a veces resulta que pudiera parecer que España estaba aislada de los supuestos artísticos internacionales; sin embargo, la mínima puesta en valor que aquí se presenta de cada uno de los intentos o movimientos artísticos que existieron, nos debe hacer reflexionar sobre el potencial creativo que se generó en España en estos años para plantearnos una revisión exhaustiva y rigurosa de los mismos que aún no se ha producido de manera global.

ABSTRACT:

To condense the multiple contributions, ideas and offers that throughout the period of study (1939-1975) were insinuated, they grew, and some of them, even, germinated beyond the national area, with more or less success inside the panorama of the art and the Spanish architecture, it raises a very heterogeneous methodology that sometimes proves that it could seem that Spain was isolated of the artistic international suppositions; nevertheless, the minimum put in value that here one presents of each of the attempts or artistic movements that existed, must make us think about the creative potential that was generated in Spain in these years to appear an exhaustive and rigorous review of the same ones that still has not taken place in a global way.

PALABRAS CLAVE: *Vanguardias españolas, Arte español durante el franquismo, pintura regionalista, arte castizo español, arquitectura española nacional.*

KEYWORDS: *Spanish vanguards, Spanish art during the Franco, Regionalist painting, Spanish art castizo, Spanish national architecture.*

1.- DE LO TRADICIONAL EN EL ARTE ESPAÑOL A LA VANGUARDIA Y VICEVERSA

La continua dicotomía del querer saber, del querer avanzar, de ir por delante de lo que pudiera ocurrir en Europa en la creación artística, y el no menos potente

sentimiento del tiempo pasado siempre fue mejor, es uno de los principales debates que organizan la cultura y el ambiente artístico español desde 1939 a 1975. Aunque en España se alzaron voces de vanguardia, en lo literario primeramente, en el resto de manifestaciones creativas

inmediatamente después, la tradición o como algunos autores lo denominan, lo castizo¹, aguantó todos los embistes de las propuestas europeas.

Lo castizo significaba anclarse angustiosa y melancólicamente en el pasado, agarrarse a los valores que se creían propios de una raza, de un pueblo, a los valores perennes e inraicionables. En España, los creadores, mayoritariamente, quisieron hacer reposar lo hecho, lo heredado. De tanto en cuanto, los aires europeos sacudían los casticismos; lo hizo primeramente el modernismo, más tarde, los lejanos ecos de las vanguardias, el surrealismo, el racionalismo, éste sobre todo, en el caso de la arquitectura, hasta que la guerra encumbró la tradición en el altar en que siempre había habitado²: “Este fenómeno –escribió en 1970 Tàpies– no es nuevo. Y nos recuerda la misma sensación de gratuidad y de aburrimiento que siempre hemos sentido al intentar leer las opiniones que han dejado algunas “personalidades intelectuales importantes” del pasado. Se me viene a la memoria, por ejemplo, entre otros muchos, un capítulo de Ramón y Cajal que constituye, con todos los respetos que merece su figura, una “pieza” de crítica artística cercana a lo inverosímil. Sus invectivas incluso crueles contra las “degeneraciones” del arte moderno tienen tantas coincidencias tristemente célebres, que queremos suponer que sean sólo atribuibles a la falta de sensibilidad tan frecuente entre ciertos intelectuales o a la beata admiración que por todo lo germánico había en aquella época. A propósito de los ataques furiosí-

simos contra Cézanne, Matisse, Kandinsky, Picasso o Miró –teniendo en cuenta que entonces era aquí el momento de la publicación del famoso número de *D’ací i d’allà* dedicado al arte nuevo, del año 1934–, vemos hoy, por poca cultura y sensibilidad que tengamos, que son de lo más ridículo, y es fácil estar de acuerdo en esto. Pero más ridículos son aún –y los “entendidos” siguen sin escarmentar– los pronósticos de lo que aseguraba que vendría después de aquellas aberraciones que, según él, habían de pasar pronto de modo. Se trataba de unos señores que se llamaban Garnelo, Bilbao, Nieto, Benedito, Hermoso, etc., a los que tanto admiraba, según parece”.

Aunque Tàpies lo quería olvidar, esos “señores” vinieron, pero su arte, el arte que representaban, poco a poco, a medida que la dictadura se resquebrajaba, a medida que los planes de desarrollo y el turismo abrían las puertas cerradas de los Pirineos, se fue también resquebrajando y los europeístas pudieron con los castizos y, sobre todo, con el casticismo mal entendido.

Cuando la revista *El Noucentista* tachaba a Joaquín Torres García por la realización de su mural para el Palau de la Generalitat, “La Cataluña Eterna”, de hombre prehistórico, bárbaro y trecentista, no hacía sino avivar la polémica que en la Barcelona culta y nacionalista de las primeras décadas del siglo XX desataron los murales que el pintor realizó para el mencionado salón.

Los murales, encargados por el presidente de la Diputación de Barcelona y de la Mancomunidad de las cuatro diputaciones catalanas, Enric Pracht de la Riba,

¹ SUREDA, Joan. El espíritu del Arte del siglo XX, *Historia del Arte Español. El siglo de los creadores*. Barcelona, Lunwerg, 1997; p. 155

² *Ibidem*, p. 157

fueron el punto de encuentro entre la tradición noucentista y la vanguardia, un punto de encuentro que el arquitecto, historiador y político, Josep Puig i Cadafalch, sucesor de Prat de la Riba a la muerte de éste al frente de la principal institución catalana consideró inaceptable. Para el presidente Prat de la Riba, el Salón de San Jordi debía decorarse como se decoraría el Salón del Palazzo della Signoria de una república italiana y, a la vez, como el espacio sagrado de una iglesia románica del valle del Boí. El pintor elegido para tan noble y comprometida tarea debía ser un buen fresquista, un hombre ideológicamente cercano al ideario catalanista del presidente y que cumpliera con el concepto de arte noucentista defendido por Eugenio d'Ors. Entre los pintores noucentistas, ninguno, salvo Torres García, había practicado con éxito la pintura mural, por lo que la elección fue fácil.

Torres García realizó un ambicioso programa iconográfico que comentó el crítico Romà Jori a principios de octubre de 1913³ en *La Publicidad*: “A ambos lados de éste irán nuevos atributos. A la izquierda, la Ley y el Poder. A la derecha, coronada por la figura de la Tradición, la creencia, la Religión. Y así, por un lado se desenvolverá toda la parte ideal de la vida y, por otro, la parte positiva. Al frente de un fresco de la Poesía, se colocará la actividad del comercio; al frente de un fresco representando un idilio de amor, se colocará otro figurando la dulce paz de la familia; al frente de otro representando el jardín de Epicuro se colocará el dedicado a los trabajos manuales o la cerámica. Y

de este modo, se completará la idea, juntándose todas las experiencias del alma y de la vida de un pueblo”.

Era un programa que respondía al pensamiento nacionalista de la época: el desarrollo de la existencia humana y el de los pueblos entendidos según la oposición y a la vez complementariedad entre la vida activa y la vida contemplativa. Y como centro de todo ello, a la manera del *Axis Mundi* clásico, la alegoría de la nueva Cataluña. A pesar de todo, y después de trabajar entre 1913 y 1917 en no menos de cinco murales (Cataluña Eterna, Edad de Oro de la Humanidad, Las Artes, Lo temporal no es más que un símbolo, La Cataluña Industrial), Torres García tuvo que abandonar. El 25 de febrero de 1918 se entrevistó con Puig i Cadafalch y éste mandó interrumpir el más importante proyecto mural de la España del primer cuarto de siglo. En 1925, es decir, en plena dictadura de Primo de Rivera, Josep María Milà i Camps, conde de Montseny, presidente por aquel entonces de la Diputación Provincial de Barcelona, inició importantes obras de restauración en el Palacio de la Diputación y a principios del año siguiente anunciaba el nombre de los pintores que se encargarían de redecorar el Salón de San Jordi cubriendo los frescos de Torres García.

En 1966, se solicitó la recuperación y devolución de las pinturas; los dictámenes técnicos favorables junto con el sentir ciudadano hicieron posible, no sin dificultades y con dudas en su definitiva ubicación, que esas “obras maestras del arte contemporáneo que el pintor Joaquín Torres García ejecutó, en un estilo clásico dentro de una versión moderna y origi-

³ SUREDA, Joan. El espíritu del Arte del siglo XX, *Historia del Arte Español. El siglo de los creadores*. Barcelona, Lunwerg, 1997; p. 407

nal⁴” fuesen devueltas al universo del arte. Las labores de arranque y restauración se iniciaron de inmediato y para su correcta realización fueron de gran ayuda los bocetos de los murales que el pintor Augusto Torres, hijo de Torres García, llevó a Barcelona. El 4 de mayo de 1973, el Museo de Arte Moderno de Barcelona mostraba una gran exposición antológica del uruguayo, presentada primero en Madrid, con todos los murales del Salón de San Jordi restaurados. Como algunos dijeron, Torres García ya era profeta en su tierra adoptiva.

Como contrapartida a este relato, podemos presentar la trayectoria y evolución de otras revistas y artistas afines a un nacionalismo que se gestó antes del resultado de la guerra civil y que intentó marcar las líneas a seguir en el arte, la arquitectura y conocimiento creativo para la España de antes, durante y después de la guerra no participada para nada de posibles influencias que pudieran venir desde Europa. En esta línea, la revista de corte falangista “Vértice” pasó a llamarse con la unificación “Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.” entre 1937 y 1945. Fue una publicación cultural y, como destaca el editorial de su primer número, su esfuerzo estuvo dirigido por un pensamiento puesto en el ausente, José Antonio Primo de Rivera, y por el concepto que éste tenía de una España digna de los grandes destinos. Nada que ver, por ejemplo, con “F.E.”, seminario de la Falange aparecido en diciembre 1933, con el boicot de los obreros del “Arte de Imprimir” afiliados

a la Casa del Pueblo, y con la consigna de “romper el asedio de maldad y estupidez, de brutalidad e hipocresía que tiene puesto el cerco al destino magnífico de la Patria⁵”. Nada que ver, al menos formalmente, puesto que la revista, surgida en plena guerra civil, triunfó por encima de cualquier tipo de estrechez económica y a pesar de no acudir al papel couché extranjero –pues ello hubiese supuesto para sus directores una salida antipatriótica–, significó un verdadero milagro de lujo y, hasta cierto punto, por muy demagógico que fuera, de modernidad; una modernidad que abarcó desde la moda a la decoración, pasando por la poesía, la pintura o la música entre otras manifestaciones; un milagro sustentado por una cartera ingeniente de publicidad comercial con un gran fondo económico.

La publicidad, además de sostener la publicación, al menos en sus primeros años puesto que fue abandonándola progresivamente, marcó una de las pautas artísticas y sociales más interesantes, siendo imagen aunque distorsionada para bien, de la sociedad española, la guerra y la postguerra. Aparte de la propaganda político-ideológica, en cualquier caso escasa, predominaron los anuncios de fábricas e industrias (tejidos, cementeras, papeleras, maquinaria industrial, etc.), bancos, hoteles y grandes almacenes, moda, productos de higiene, medicinales y de belleza, alimentos y bebidas; más escasos fueron los ejemplos de editoriales.

⁴ SUREDA, Joan. Las desventuras de unos murales para un país o el caso del pintor cesado. *Historia del Arte Español. El siglo de los creadores*. Barcelona, Lunwerg, 1997; p.: 410

⁵ SUREDA, Joan. La batalla para atraer la atención internacional a favor de la única, inmortal y gloriosa España o el caso de un pabellón poco costoso pero decoroso, *Historia del Arte Español. El siglo de los creadores*. Barcelona, Lunwerg, 1997; p. 416

Los escritores que llenaron sus páginas fueron, sin duda, los más ilustres de la España Nacional: Dionisio Ridruejo, Carmen de Icaza, el Conde de Foxá, Benito Perojo, Alfredo Marquerie, César González Ruano, Zunzunegui, José María Pemán, Álvaro Cunqueiro, Eugenio Montes, Melchor Fernández Almagro, Enrique Lafuente Ferrari, Pedro Mourlane Michelena, Eugenio d'Ors, Bernardino de Pantorba, Ángel Valbuena Prat, Azorín, Emilio García Gómez, el Marqués de Lozoya, Víctor de la Serna, Pedro Laín Entralgo, Federico Sopena, Sánchez Cantón, Javier de Salas, Martín de riquer, Juan Teixidor, Luis Rosales, José Camón Aznar, Manuel Machado y un larguísimo etcétera.

Y al igual que los escritores y pensadores, lo hicieron los más reconocidos ilustradores del momento. El primer número marcó la pauta que siguió la revista a lo largo de sus ocho años de existencia. Por un lado estaban los pintores o dibujantes que actuaban como ilustradores o cuyas obras fueron utilizadas como ilustraciones, caso del guipuzcoano Juan Cabanas en el primer número (a lo largo de la revista se encuentran los nombres de Sorolla, Durancamps, Calsina, Vázquez Díaz, Zuloaga, José Caballero, Pedro Mozod, Pere Pruna, Benjamín Palancia, etc.), y por otro, los ilustradores propiamente dichos, entre los que destacaron las figuras de Carlos Sáenz de Tejada y Teodoro Delgado, siendo con posterioridad frecuente la presencia de dibujos de Acha, Lilo —éste en los chistes— y los de Tono y A.T.C, ambos directores artísticos de la revista en diferentes épocas.

Una vez establecidas las estructuras y el nuevo modelo de Estado, no sólo su-

perada la guerra, sino casi siendo asumida por la mayoría de la sociedad, la postguerra, la relación del Arte con el Estado, muy marcada por un cerrado nacionalismo que impedía cualquier sugerencia del exterior, permitió consideraciones de manos de artistas y escritores para exponer si cabe un debate en España, no tanto si se debía introducir abiertamente la influencia de las corrientes europeas, pero al menos, dialogar sobre hacia dónde debía ir el Arte en España y cómo éste podía contribuir a una imagen moderna y no aislada del país con respecto al resto del mundo. De este modo, en el número correspondiente a los meses de julio-agosto de 1948 de la revista *Arbor*, Enrique Lafuente Ferrari, se cuestionaba el fenómeno de la creciente intromisión del Estado en la esfera de la cultura y de la vida toda y en concreto el de su intromisión en la vida del arte a través de las Exposiciones Nacionales.

Aún reconociendo que las exposiciones oficiales fueron creación del Estado democrático y popular nacido de la Revolución Francesa, y que en el caso de España eran las únicas manifestaciones colectivas de alguna entidad y de significación representativa, Lafuente Ferrari defendía que si tuviese que haber cualquier intromisión del Estado en la cultura sólo podía ser aceptable “si suponía un encauzamiento y una garantía, la salvaguardia de ciertos intereses culturales que a todos importase mantener, pero que no sea un ideal y que nunca debía llegar a absorber y agotar los recursos espontáneos de la vida⁶”. Para Lafuente Ferrari, por tanto, las Exposiciones Nacionales no representaban en absoluto la producción artística

⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique. Picasso y sus amigos, *Guadalimar*, 1981, N° 60, pp. 34-35

española, ya que el Estado no ayudaba a los artistas a ponerse en comunicación con el público y ayudar a éste a conocer el arte que en su tiempo de producía. Pero no se quedaban ahí sus críticas; Lafuente Ferrarí no dudaba en afirmar que “un verdadero telón de acero existía para el joven pintor o escultor que aspirase a formarse y que deseara tener una idea de lo que fueron esos fervidos y apasionantes cien años últimos en la historia del arte en Europa”⁷.

Cuando el historiador del arte hablaba de cien años de aislamiento de la cultura y el arte españoles se remontaba poco más o menos, a mediados del siglo XIX, época en que los poderes públicos vieron la necesidad de crear certámenes nacionales tal como dejó escrito el secretario de la Real Academia de San Fernando al glosar el primero de ellos celebrado en 1856⁸: “Para proteger a los artistas no bastan las Academias, apenas bastan los gobiernos. La protección de los artistas sólo pueden ejercerla los Estados, las naciones ilustradas, ricas y felices. Y admitida esta verdad inconclusa, ¿quién podrá extrañar sin revelar ignorancia de nuestra historia contemporánea, que los artistas españoles hayan pasado durante una larga serie de años por la dura prueba que tan valientemente han resistido? Las Exposiciones públicas de Bellas Artes he aquí uno de los medios más eficaces que pueden emplearse para promover y estimular el noble entusiasmo de los artistas”. Aunque lo pretendieron, las exposiciones públicas de Bellas Artes, las Nacionales, celebradas

desde 1856 hasta 1968 con periodicidad bienal –aunque no siempre– en Madrid, excepto la de 1929 que se celebró en Barcelona como lo hizo la de la primavera de 1942, ésta organizada por el ayuntamiento de la Ciudad Condal, no tuvieron la eficacia que les auguraba el secretario de la Academia, confundiendo la habilidad técnica con la exigencia estética. Este estar atento a la cocina del arte y descuidar, cuando no frenar, lo creativo explica que los diferentes vaivenes políticos que sufrió España⁹ apenas dejaran huella en los certámenes y que ni tan siquiera se percibiese cambio notable en el paso de las exposiciones republicanas (la primera en 1932) a las franquistas (la primera en 1941).

En ese paso cambió algo el reglamento, acomodándose el franquista al espíritu de “Nuevo Estado”; se modificó la composición de comisiones y jurados en los que, sobre todo en la inmediata postguerra, abundaron los intelectuales y artistas falangistas, varió el sistema de concesión de premios y los requisitos de participación –se obligó a los artistas a presentar un documento acreditativo de adhesión al régimen– pero el arte expuesto fue el mismo o casi el mismo, aunque las exposiciones de los años cuarenta se entendiesen como manifestación clara del arte de la nueva España, un arte que por la vía de la norma y el rigor recuperaba los antiguos privilegios y fueros que desde siempre había atesorado el más “puro y esen-

⁷ LAFUENTE FERRARI, Enrique. Don Secundino Zuazo Ugalde, *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1970, N° 71, pp. 12-13

⁸ TELLO, Manuel. *José Caveda (1867). Memorias para la historia de la real Academia de San Fernando*

⁹ Bernardino de Pantorba no contabiliza la exposición barcelonesa de 1942; hablaba que en el reinado de Isabel II se celebraron seis exposiciones nacionales, una en el de Amadeo, cuatro en el de Alfonso XII, siete bajo la regencia de María Cristina, trece en el reinado de Alfonso XIII, tres durante la Segunda República y trece bajo el régimen franquista

cial” arte español: “La juventud, a quien corresponde hoy el papel director, ya que lo dio todo en los campos más verdaderos –se lee en el artículo firmado por MSC en la *Revista Nacional de Educación* en su número del mes de junio de 1942– tiene ahora que crear un arte al servicio de la Patria. Toda la revolución proyecta en el Arte su huella y ya empieza a sentirse en los artistas jóvenes el acento que los definirá y distinguirá en la Historia de la Pintura Española”.

A pesar de todo ello tampoco se puede afirmar tajantemente, como han hecho algunos historiadores hablando del antes y del después de la guerra civil, que en las exposiciones nacionales no hubo variación alguna, sino la más rigurosa continuidad. Aunque sea anecdótico, baste comparar al respecto la portada del catálogo de la exposición de 1932 realizada por Renau con la del catálogo de 1941 –no celebrada en primavera, como era habitual, sino entre los meses de noviembre y diciembre–, en la que, aparte de la tipografía, tan sólo figura el escudo de la España Imperial con el yugo y las flechas, y en cuya primera sala tan sólo se expuso el retrato del caudillo pintado por el discípulo de Sorolla, Francisco Pons Arnau, aunque también es cierto que Ignacio Pinazo, autor del busto de la República (14 de abril de 1931 en su título), participó en la de 1941 tras haber demostrado su adhesión al régimen y que Mariano Benlliure, que labró el busto “Su Excelencia el Generalísimo Franco”, presentado fuera de concurso en la exposición celebrada en Barcelona en 1942; en la de 1932, fue uno de los pocos Medallas de Honor –los otros fueron Blay, Clarà y Chicharro– que formó parte del censo para la votación de la de aquel certamen.

Paradojas, aunque no tanto, de la historia.

En resumen, finalizada la guerra civil, la sociedad española experimentó cambios radicales en todas sus estructuras. La cultura, al igual que los restantes aspectos de la realidad del país, sufrió un retroceso que la sumió en un pozo difícil de superar. Significativo al respecto es el exilio de gran número de intelectuales y artistas fieles a la República, hecho que, unido al inicio de la Segunda Guerra Mundial, contribuyó a agravar la situación de incomunicación y empobrecimiento de la época.

El arte, sin embargo, continuó siendo un eficaz instrumento político del nuevo régimen; no obstante, éste no llegó a establecer unos postulados estéticos propios –tal como había ocurrido en Rusia, Italia o Alemania–, es decir, no postuló un estilo y un arte oficial. Se fomentó y aplaudió el retorno al “clasicismo”, al academicismo, a la pintura de paisaje, al retrato, a la naturaleza muerta, al costumbrismo, al folclorismo y poco más. El aislamiento político impidió, por otra parte, que en los primeros años de postguerra los artistas de las nuevas generaciones pudiesen conocer las novedades que se producían más allá de nuestras fronteras. Lo mediocre triunfó sobre lo creativo.

El árbitro principal de tal situación artística fue Eugenio d’Ors, comisario de la participación nacional de la Bienal de Venecia de 1938, vocal del Museo del Prado por una orden del Ministerio de Educación Nacional de 1939 y, desde 1941, uno de los responsables de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, desde la que intentó crear una Escuela del Prado

al estilo de la del Louvre. A pesar de ello, no hubo política cultural activa y definida, y esa carencia hizo que la iniciativa privada y, en particular, las galerías (Sala Buchholz, Clan y Biosca en Madrid; Sala Syra, Parès, Gaspar, Galerías Layetanas y Muebles Reig, entre otras, en Barcelona) desempeñasen un importante papel en la época. Es en sus exposiciones, más que en las oficiales, donde se puede calibrar el tono medio de la época.

2.- MEDIOCRIDAD VERSUS CREATIVIDAD. LOS INICIALES INTENTOS RENOVADORES EN LAS ARTES PLÁSTICAS.

Hablar de vanguardia y de recuperación en el período de postguerra representa mirar hacia atrás y analizar cómo y por qué, después de una época de aislamiento, la producción artística resurge y recupera una posición de conformidad con los dictados de los movimientos internacionales, sin perder por ello su propia idiosincrasia.

Los intentos de recuperación de la normalidad cultural se produjeron siguiendo dos vías distintas: por un lado la que podemos considerar paraoficial, representada por la actuación zigzagueante de Eugenio d'Ors, que a pesar de su adhesión al régimen intentó recuperar la libertad creativa arrebatada, y, por otro lado, la vía de la iniciativa privada, conformada por los artistas que deseaban ir más allá de lo que la realidad les ofrecía y por las galerías cuyos mentores habían participado de alguna manera en los movimientos de vanguardia del primer tercio de siglo.

En Madrid, los primeros intentos renovadores procedieron de la segunda

Escuela de Vallecas (1939), la Academia Breve de la Crítica de Arte (1941) y los Salones de los Once (1942); en Almería, del Movimiento Indaliano (1946); en Zaragoza, del Grupo Pórtico (1947); en Barcelona, de los Salones de Octubre (1948) y de los grupos Dau al Set (1948) y Lais (1949); en Santander, de la Escuela de Altamira (1948), y en Tenerife del grupo LADAC (1950).

Creada en 1939 por el paisajista Benjamín Palencia, la segunda Escuela de Vallecas consiguió aglutinar a pintores heterogéneos entre sí —Álvaro Delgado, Carlos Pascual, Francisco San José, Gregorio del Olmo, Enrique Núñez Castela, etc.—, que a pesar de sus ansias renovadoras apenas obtuvieron resultados plásticos. El grupo se deshizo en 1942 debido a las discrepancias internas, así como por el rechazo en admitir como miembros a Cirilo Martínez Novillo y a Luis García Ochoa.

En 1941, Eugenio d'Ors¹⁰ fundó la Academia Breve de la Crítica de Arte, de carácter privado, con la pretensión de convertirla en una alternativa cultural anti-académica cuyo fin primordial fuese la orientación y la difusión del arte moderno en España. Inicialmente la formaron “once académicos”: José Eugenio de Baviera, Enrique Azcoaga, José Camón Aznar, la condesa de Campo Alange y otros a los que se fueron añadiendo críticos de arte, artistas, arquitectos, galeristas e incluso diplomáticos. En su proclama fundacional se aludía a las exposiciones denominadas “Salón de los Once”, con las que se pretendía alcanzar el nivel de

¹⁰ CAMPOY, A.M. Eugenio d'Ors y su Salón de los Once. *ABC de las Artes. Crítica de exposiciones*, Madrid, 21-10-1979

las vanguardias internacionales y, de no conseguirlo, evitar al menos el retorno a géneros como el de la pintura de Historia.

El Movimiento Indaliano, constituido por Francisco Alcaraz, Miguel Cantón Checa, Luis Cañadas, Francisco Capulino Pérez, *Capuleto*, Antonio López Díaz, José María Molina y Luis Úbeda, se creó y aglutinó, gracias a la figura del pintor Jesús Pérez de Perceval¹¹ (1916-1985) que intentó que Almería saliese de su ancestral ostracismo cultural a partir de un retorno al clasicismo de raíz mediterránea y a la cultura almeriense prehistórica. En sus escritos Perceval, con el beneplácito de Eugenio d'Ors, manifiesta un profundo desprecio por los ismos del siglo XX y su deseo de configurar un estilo con valor universal.

En Zaragoza, el Grupo Pórtico, formado por los pintores Fermín Aguayo, Eloy G. Laguardia y Santiago Lagunas, buscó no sólo la incorporación y asimilación de la obra de Klee, Miró y Torres García, sino también la elaboración de su propia y común síntesis, hecho sin duda inaudito e incluso revolucionario en un momento en que se fomentaba ante todo la individualidad. A pesar de tal voluntad, el resultado fue una suma de estilos heterogéneos que abarcan desde el cubismo sintético, el neocubismo y la abstracción hasta el expresionismo.

Los Salones de Octubre (1948-1957) fundados en Barcelona por los artistas Josep María de Sucre, Jordi Mercadé, Francesc Fornells-Plà, Antonio López-Obrero, el escultor Francesc Boadella y el

coleccionista Víctor María Imbert, no pretendieron imponer un estilo sino respetar la libertad de los participantes sin ningún tipo de dirigismo o manipulación. Otra opción barcelonesa en el proceso de renovación artística de postguerra, la del Grupo Laïs, formados por miembros del Real Círculo Artístico –los pintores Santi Surós, Antoni Estradera, M. Jesús Solá y Enric Planasdurà y el escultor Xavier Modolell, a los que más tarde se unieron R. Rogent, J. Hurtuna y otros–, producto en su mayor parte del postfauvismo y el expresionismo, difundió sus principios, influidos sin duda por el *Manifest Groc* de 1929, a través del llamado *Manifiesto Negro*, en el que se atacaba al arte coetáneo, la sumisión de los artistas a los marchantes y al mercado del arte sin proponer claras alternativas.

Dau al Set y la Escuela de Altamira fueron, sin duda, los grupos que llevaron más lejos el intento de renovación y recuperación del vanguardismo que se gestó en los inmediatos años de postguerra. En Barcelona, el grupo Dau al Set (1948-1956), en realidad, revista *Dau al Set*, fue constituido por los pintores Modest Cuixart, Joan Ponç y Antonio Tápies; los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, y el impresor, luego dedicado a la pintura, Joan Josep Tharrats. Al núcleo inicial se añadieron, a partir de 1949, Juan Eduardo Cirlot, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Alexandre Cirici Pellicer y Rafael Santos Torroella, entre otros. El nombre de la revista fue idea de Brossa, quien en 1947 había publicado, conjuntamente con Ponç, el único número de “Algol”, revista de contenido mágica y válido precedente de ésta. Su intención era relacionar el presente con la vanguardia internacional y con la ya existente en la

¹¹ BERNÁRDEZ, M^a Ángeles. El movimiento indaliano y Jesús de Perceval (1945-1964), *Revista La Fuente*, Granada, 15 de mayo de 2006, pp.: 22-3

Cataluña anterior a 1939. Este concepto de vanguardia se focalizó singularmente en el Surrealismo, mantenido en latencia por Joan Prats, gran amigo de Miró y de Calder, que en 1934 había codirigido el número dedicado al arte contemporáneo en Cataluña de la revista *Cahiers d'Art*.

Dau al Set tuvo un contenido muy heterogéneo, y en sus páginas se recogen textos de poetas, dibujos de artistas (no sólo de los miembros del grupo, sino también de Guinovart, Ángel Ferrant, Antonio Saura, Mathias Goeritz, Josep Hurtuna, etc.), aleluyas populares, artículos dedicados a la magia, el teatro de lo absurdo, a la música concreta, etc., lo cual relaciona la publicación con la alemana de principios de siglo *Blauë Reitter* y con su contemporánea *Cobra*, interesada ésta fundamentalmente, sin embargo, en los dibujos infantiles y de enfermos mentales.

Y si el contenido era heterogéneo, también lo fueron sus referencias artísticas y de pensamiento, que abarcaron desde el surrealismo, la principal, hasta el existencialismo y el arte abstracto, como modelos relativamente tan dispares como Max Ernst, Wassily Kandinsky y Joan Miró. Curiosamente Tápies, al integrarse en el grupo Dau al Set, abandonó el camino más vanguardista emprendido en obras realizadas en 1947, en las que se anunciaba su futura adscripción al informalismo, para sumergirse en el surrealismo.

La Escuela de Altamira, creada por Goeritz, Ferrant, Beltrán de Heredia y Gullón, tomó su nombre de la famosa cueva prehistórica, entendiéndola como símbolo de inicio y pureza. Sus componentes decidieron fijar su sede en Santi-

llana del Mar y organizar “semanas culturales” de carácter anual, en las que intervinieron entre otros los críticos Sebastià Gasch, Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Jordi Teixidor y Guillermo de Torre.

Un parecido espíritu al de la Escuela de Altamira, cuya renovación enlazó con el espíritu de *Gaceta del Arte y ADLAN*, inspiró la génesis de LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), grupo creado por los artistas y críticos Eduardo Westerdahl, Juan Ismael, Fredy Szmull Gómez-Camacho, Elvira Escolbio, Juan José Rodríguez, Plácido Fleitas y Manolo Millares. La actuación del grupo se concretó en la publicación de los cuadernos *Los Arqueros* (monografías sobre artistas contemporáneos). Con el grupo Dau al Set, LADAC, tuvo en común su fijación plástica en el surrealismo y en la obra de Joan Miró y Paul Klee.

En el período 1951-1957 se inició una reestructuración de los aparatos del Estado y la normalización de las relaciones con el exterior, normalización que impidió la apertura, al menos aparente, en el campo de la cultura. Dado que para la imagen del régimen era urgente ponerse a la altura de los demás países, a finales de los años cuarenta, siendo ministro de Educación Joaquín Ruiz-Jiménez, se empezaron a conceder becas a jóvenes artistas para que ampliaran sus estudios fuera de España. El lugar escogido solía ser París, aunque a veces, como en el caso de José Guerrero, el destino fue Nueva York. Por su parte, la actividad expositiva aumentó, tanto la oficial, en la que destacó la realización de la Bienales Hispanoamericanas y la participación en certá-

menes como la Bienal de Venecia y algo más tarde la de Sao Paulo, como la privada. Las galerías, con sentido de empresa, empezaron a mostrar la obra de los grandes maestros del siglo XX, al igual que lo hizo el cada vez más abundante número de publicaciones y revistas. En la plástica, el gran debate se centró alrededor del arte abstracto, lo cual si se tiene en cuenta que dicha tendencia se había iniciado en la primera década del siglo, da idea de la situación cultural en España por aquellos años. El debate, aunque desfasado, dio lugar a la aparición de numerosos grupos así como de figuras individuales que marcaron la pauta de la época.

En esa reestructuración artística del Estado iniciada en 1951 jugaron un papel destacado las Bienales Hispanoamericanas. Éstas, promovidas por Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, y por Leopoldo María Panero, se plantearon como un instrumento de la política de “la Hispanidad”. En lo artístico se enfocaron bajo un prisma amplio, ya que en ellas se presentaron el vasto espectro de las tendencias del momento, así como la producción de algunos artistas sudamericanos, entre ellos la de Oswaldo Guayasamin, y a partir de la segunda edición la de los españoles afincados en París, como Pedro Flores, Juan Antonio Roda y Xavier Valls.

La primera de las bienales, celebrada en Madrid en 1951, fue considerada por Luis Felipe Vivanco¹² “como una esperanza”. Entre los artistas participantes cabe citar a Vázquez Díaz, Cossío, Palencia, Sunyer, Villa y a la mayoría de los

componentes del grupo Dau al Set. La segunda, la llamada Bienal del Caribe que tuvo lugar en La Habana en 1953; la tercera, última y seguramente la más importante, en Barcelona, en 1955. En el catálogo de ésta, con prólogo de Sánchez Bella, escribieron Ainaud de Lasarte, Moreno Galván, Vicanco, Gullón, Cirlot y Faraldo, entre otros. Todas las tendencias artísticas del momento estaban representadas, pero la clasificación de las salas según escuelas regionales o geográficas (Escuela Castellana, Escuela Catalana, Escuela de París...) no facilitaba la comprensión de estado del arte español del momento ni la apreciación de un muy importante grupo emergente de artistas que pronto se adentrarían abiertamente en el arte de vanguardia como Millares, Tápies, Rogent, Caballero, Delgado, Labra, Aleu, Todó, Ràfols-Casamada, Girona, Boix, Tharrats y Faber. Trato aparte merecen, por parte del jurado, lo que se consideraban “los grandes del momento”, como siempre, Roig, Mompou, Villa y Ortega Muñoz.

Con motivo de esta Bienal se presentó en Barcelona de manera paralela la exposición *El arte moderno en los Estados Unidos*, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que se expuso una selección de obras de Albers, De Kooning, Hopper, Kline, Pollock o Rothko, entre otros, provenientes de los fondos del museo neoyorkino. Por primera vez, los representantes más importantes de las tendencias vanguardistas norteamericanas podían ser contemplados en España.

Aparte de la celebración de la II Bienal Hispanoamericana, 1953 fue importante en el devenir del arte español porque en

¹² ALARCÓN SIERRA, Rafael. *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*, Madrid, Ayuntamiento, 2007, Vol.1, p. 47

su transcurso tuvieron lugar tres acontecimientos de relevancia en el mencionado debate acerca del arte abstracto: la creación del primer Museo de Arte Abstracto, la celebración en Santander del primer Congreso de Arte Abstracto y la Exposición de Arte Abstracto.

El primer museo de Arte Abstracto se hizo realidad en Puerto de la Cruz (Tenerife) gracias a la donación de la colección de Eduardo Westerdahl, crítico de arte que en los años treinta había servido de puente entre los artistas isleños y el movimiento surrealista francés. Manuel Fraga Iribarne, rector por aquel entonces de la Universidad de Verano de Santander, contando con la ayuda del Instituto de Cultura Hispánica y del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, encargó a José Luis Fernández del Amo la organización del VII Curso de Problemas Contemporáneos como foro de debate sobre la abstracción. El curso, cuyas ponencias e intervenciones se recogieron en el libro *El arte abstracto y sus problemas* (1956), retomó el espíritu de renovación artística que la Escuela de Altamira había planteado en 1948.

Con motivo del curso, el 3 de agosto de 1953, se inauguró en el Museo Municipal de Santander una Exposición de Arte Abstracto, con obras de Berrocal, Caballera, Calvo, Lagunas, Millares, Mampaso y neofigurativas o surrealistas de, entre otros, Quirós, Saura y Tharrats. Estos tres acontecimientos concedieron carta de ciudadanía al arte abstracto, que a partir de entonces pasó a contar con la protección del aparato del régimen.

Por su parte, en el País Vasco el fenómeno asociativo se produjo priorita-

riamente en los años sesenta, en el momento en que se asumió el binomio práctica política frente a práctica artística. Fueron los años en que artistas como Jorge Oteiza, Agustín Ibarrola y Néstor Basterrechea lucharon para crear una Escuela Vasca, cuyo primer paso fue la constitución de un grupo en cada una de las provincias vascas y en Navarra: Gaur, en Guipúzcoa; Emen, en Vizcaya, Orain, en Álava y Danok en Navarra. Aunque esta voluntad asociacionista fracasó en sus propósitos iniciales, fracaso debido principalmente a consideraciones de orden político e ideológico, supuso el resurgir del arte vasco, que empezó a mirar más allá de sus fronteras.

Figura fundamental en ese resurgir de lo vasco y del arte abstracto de la segunda mitad de siglo fue Jorge Oteiza (1908-2003), artista radical que partía de los conceptos constructivistas, se oponía al subjetivismo informalista y defendía la experimentación, el análisis objetivo, la ética del arte, la imaginación mítica y la existencia de un estilo vasco que no se materializaba en un lenguaje artístico concreto sino en la existencia del hombre.

Oteiza reducía el alabastro, la piedra y el hierro a la mínima expresión eliminando su corporeidad; creaba el espacio desocupado transfiriendo la escultura de su campo físico al metafísico. En sus vacíos, no obstante, se pueden establecer dos fases: en la primera, hasta 1955, el hueco es expresivo, como ocurre en las esculturas de la basílica de Aránzazu, en la que aparte de Oteiza intervinieron entre otros, Eduardo Chillida y Néstor Basterrechea; mientras que en la segunda, a partir de 1955, el vacío es activado por el resto del volumen.

A la sombra de Oteiza, quien defendió su posicionamiento plástico e ideológico en numerosos escritos, entre los que destacan *Quosque tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963) y *Ejercicios Espirituales en un túnel* (1983), surgieron otros notables escultores que han profundizado en la esencia de lo vasco.

En Cataluña, las tendencias artísticas predominantes en esos años, tendencias que sus protagonistas continuarán practicando a lo largo de su carrera, transcurrieron entre el polo de la figuración y el de la no figuración, con claro predominio del primero en los momentos iniciales y una mayor adscripción de los artistas al arte abstracto y al informalismo al finalizar la década de los cincuenta. Estos años deben considerarse como un período de gestación y experimentación por parte de unos artistas que trabajaron en la búsqueda de un “estilo moderno” pero que al mismo tiempo no mermase su personalidad creativa.

Dentro de la tendencia realista se puede citar en primer lugar a los tradicionalistas que estaban presentes en todos los certámenes oficiales, moviéndose alguno de ellos en la órbita de Eugenio d’Ors, como hicieron, entre otros, Vázquez Díaz, Palencia y Zabaleta. El expresionismo de la obra de Picasso influyó en artistas de nueva hornada, como Andrés de la Calleja, Manuel Gil Pérez, Joan Hernández-Pijuán, Jaume Muxart, Antoni Clavé, Josep Guinovart y el escultor Josep María Subirachs.

Con todo, en la Barcelona de la época, la tendencia neofigurativa más en boga fue la derivada del *noucentisme* que tuvo sus principales representantes en Albert

Ràfols-Casamada (1923) y María Girona (1923).

A partir de 1957 el régimen sufre importantes transformaciones motivadas por la necesidad de incorporarse a la dinámica de la economía internacional. El gobierno se remodela y deja paso a los llamados tecnócratas, perteneciente en su mayoría al Opus Dei. Son años en que la oposición a la dictadura empieza a organizarse y a estar presente en la universidad, en el mundo laboral, en grupos políticos clandestinos y muchas alternativas en los que se van construyendo plataformas unitarias y formaciones independentistas culturales y políticas.

La progresiva radicalización en la clase obrera y en la intelectual tiene su claro reflejo en el campo artístico, pudiéndose aludir por primera vez, desde el final de la guerra civil, a la unión de la vanguardia política y la vanguardia artístico-cultural. Además, como consecuencia de la liberalización y de la relativamente boyante situación económica, se abren nuevas expectativas en la organización de la cultura, hecho que en el campo de las artes plásticas se patentiza en la adopción casi sistemática de las tendencias internacionales y en el desarrollo de un mercado del arte que supone un importante incremento del número de galerías no sólo en Madrid y Barcelona sino en ciudades como Valencia, Sevilla, Córdoba y Bilbao. A eso habría que añadir importantes aportaciones individuales, como fue la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca por el pintor Fernando Zobel.

Por parte oficial continúa el interés de promocionar el arte español, especialmente de vanguardia, en las grandes ma-

nifestaciones internacionales. En un primer momento, los artistas convocados para tales eventos aceptan convertirse en vehículo de propaganda política, pero a partir de 1962 aquellos que no comparten la ideología del régimen empiezan a cuestionar esa manipulación. En esa línea, en 1969 un grupo de artistas de toda España redacta un documento público en el que anuncian su negativa a participar en exposiciones oficiales organizadas por el régimen franquista. Intelectuales y críticos se sitúan también a favor de una renovación a fondo de la política cultural, posición que, dado su compromiso político, no fue siempre cómoda fueran las que fuesen las opciones plásticas defendidas. Así, mientras Alfonso Sastre, Josep María Castellet, Arnau Puig y José María Moreno Galván defendían un arte realista comprometido, otros, como Jordi Teixidor, Alexandre Cirici y José Ayllón, se situaron al lado del movimiento informalista, y aún los hubo que defendieron el llamado “arte normativo” como es el caso de Vicente Aguilera Cerni.

Todo ello llevó a que a partir de 1957 se entrase de lleno en lo que se puede calificar de Segunda Vanguardia¹³ pues fue el momento en que se abandonaron los modelos del próximo pasado para analizar y asumir lo que se estaba haciendo en el ámbito internacional. De 1957 a 1968 se manifestaron claramente tres opciones plásticas: el informalismo, el arte analítico y el realismo, opciones que en buena medida tuvieron vigencia hasta el año noventa, a pesar de las nuevas

investigaciones y prácticas artísticas que se fueron produciendo.

El informalismo dará mucha importancia a la técnica y al lenguaje que manifiestan gran unidad e identificación entre síntesis y expresión, sujeto y objeto, y entre código y mensaje. Paralelamente a este movimiento, surgirán grupos que retomaron las líneas directrices surgidas en los movimientos cubista, neoplasticista y constructivista, englobándose todos ellos en lo que se definió como arte analítico. Por su parte, el realismo, surgirá hacia la mitad de los años cincuenta, aunque su afianzamiento tendría lugar en la década de los sesenta, como una respuesta necesaria ante el informalismo y el arte normativo y bajo las proclamas en su favor de personajes como Arnau Puig y Alfonso Sastre. El primero, en su conferencia celebrada el 11 de mayo de 1955 en el Club 49 de Barcelona¹⁴, propuso a los artistas su adscripción a una labor solidaria y constructiva, propuesta que recibió el apoyo del escritor Josep María Castellet. Alfonso Sastre, por su parte, escribió una serie de artículos relacionados con el tema y recogidos en el libro *Anatomía del realismo*, en el que preconiza una determinada utilidad del arte y exige al artista que sea algo más que un decorador y que contribuya con su obra a poner de manifiesto su tiempo, cumpliendo así con la responsabilidad social de su trabajo. Dada la situación político-social de la época, el realismo no se concibió como mimesis, sino como un problema de proximidad a una realidad artística y social. Se entendió como una práctica que iba más allá del naturalismo y como una toma de postura político-social de los artistas, si bien hay

¹³ La definición para las Segundas Vanguardias en España estuvo más relacionada con la profusión de literatura clandestina que con las propias artes plásticas. SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002

¹⁴ AA.VV. “Club Cobalto 49”. *L'Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, 1992

que tener en cuenta la existencia de un realismo intimista que se expresó en los pinceles de artistas como Carmen Lafón, Amalia Avia, María Moreno y, sobre todo, Antonio López, un tanto alejado de esa concepción crítica de la realidad.

En conclusión, las iniciativas de renovación artística que se dieron en España desde los años cincuenta cristalizarían en la década siguiente, en una penetración cada vez mayor de la pintura abstracta en paralelo al retroceso de las propuestas surrealistas. Grupos como Pórtico, foros de debate artístico como la Escuela de Altamira, propiciarán la presencia del arte abstracto, que asumirá la condición de única alternativa posible de modernización artística. Sin detrimento del enorme peso estético de la modernidad internacional, el visitante que se acerque a las nuevas experiencias creativas se verá inmerso en una secuencia de espacios en los que se expondrán materiales y se narrarán procesos estrictamente contemporáneos, pero radicalmente divergentes respecto a ese modelo dominante. El primero los pondrá en contacto con corrientes cercanas a la figuración, activas en los años cuarenta y cincuenta, que conectaron con aquellas otras tendencias que acompañaron y apostillaron a la vanguardia española desde las primeras décadas del siglo XX. La segunda, atraída por lo grotesco, lo humorístico y lo absurdo, identificará todo ello con una cierta españolidad popular. Tal estética la encontraremos en los escritos y actitudes de Ramón Gómez de la Serna, en las viñetas cómicas de *La Codorniz*, o el teatro de Miguel Mihura.

3.- LA ARQUITECTURA. UNA MIRADA A UN ANTES Y A UN AHORA PARA LA IDENTIDAD ESPAÑOLA ENTRE 1939 Y 1975.

En 1933, Fidel Fernández¹⁵, médico e historiador amateur, publica su libro *La Alhambra* en el que discute acerca de lo propio y lo foráneo, sobre lo español y lo extranjero. Su posición ante el enfrentamiento entre lo propio le lleva al punto de afirmar que “en la Alhambra se descubre una extraordinaria decadencia y casi aniquilamiento de los principios arquitectónicos, a la vez que un pasmoso desarrollo de la peregrina ornamentación”.

Resulta curioso que aquellos arquitectos que ansiaban la utilización de materiales nobles y notablemente tratados, entre los que se hallaba Fernando Chueca Goitia —que inició el prólogo y las partes primera y segunda de *Invariantes castizas de la arquitectura española* (1947) con citas de Unamuno—, cuando en 1952 buscaron un lugar para meditar “sobre lo que deben hacer en un momento en que la arquitectura española tiene que renovarse e iniciar una nueva página de su historia”, escogieron para ese retiro la Alhambra¹⁶.

Al contrario que Fidel Fernández, también seguidor de Unamuno, estos arquitectos creían que en la Alhambra estaba la clave o el punto de equilibrio para que los hijos del noventa y ocho pudieran anclar en suelo racial su afán de alcanzar “la expresión de nuestra época incorporándonos a la corriente universal de la arquitectura”. En el *Manifiesto* que

¹⁵ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Fidel. *La Alhambra*. Barcelona, Juventud, edición de 1941, p.199.

¹⁶ HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. De la restauración historicista a la modernidad plana (1939-1953). *Historia del Arte Español. El Siglo de los creadores*. Barcelona, Lunwerg, 1997; p.: 39.

esos arquitectos (Alburto, Bidagor, Cabrero, Calonge, Fisac, Lacasa, Carlos de Miguel, Chueca Goitia, Zuazo, entre otros) hicieron público en enero de 1953 enviándolo a aquellos que sentían vivos los “problemas de nuestro arte y nuestra cultura”, se dice que “el hecho que unos arquitectos por primera vez acudan a la Alhambra para captar sus bellezas esenciales y positivamente arquitectónicas es ya síntoma, y no despreciable, de una nueva actitud ante nuestro pasado y nuestro porvenir”.

El *Manifiesto de la Alhambra*, el de los arquitectos madrileños que sintieron la necesidad de reorientar la arquitectura española hacia el futuro peregrinando a este palacio “antes de sentarse al tablero y sentir la responsabilidad de esa línea que va a materializarse en piedra o ladrillo”, el de los arquitectos hijos del noventa y ocho, supuso un intento de matar al padre que había guiado buena parte del pensamiento español a lo largo de más de medio siglo. Estos arquitectos habían roto con tradiciones artísticas relacionadas con el origen cristiano y de la unión de España, como hiciese desde principios del siglo XX, Joaquín Costa. Estos arquitectos pretendían compararse con Europa tanto en lo físico como en lo espiritual, que España alcanzase una mayor dignidad, plenitud de la libertad e igualdad en la política y en la moral.

Comienza, por tanto, un encendido debate sobre la raza verdadera o ficticia de España, aunque verdaderamente la cuestión, no radicaba en esta hipótesis, sino en si existía algo de ello, pero su remedio no era la traumática cirugía sino tan sólo la democracia. Faltaba democracia, faltaba aire fresco, quizás faltaba algo

de locura y de revolución, la locura y la revolución de algunos intelectuales de la época, inspirados en aquellos que desde 1915 a 1936 no dejaron de reunirse y debatir sobre las cuestiones artísticas y culturales.

En julio de 1942, el gobierno del nuevo régimen adoptó medidas de suspensión profesional para la mayoría de los arquitectos exiliados y para una impresionante lista de los residentes en España. La propaganda ideológica del régimen tendió a solucionar, temporalmente, el debate teórico sobre la modernidad de una forma drástica: con el anatema¹⁷. En este sentido, en esos años de pensamiento simplista de identificación entre ideología política y vanguardismo estético, la figuración moderna se consideró proscrita.

Fue precisamente la crítica conservadora la que provocó esta interpretación desde premisas intelectuales radicalmente opuestas. Así, la confrontación académica previa a la guerra se convirtió en visceral denuncia ideológica por parte de algunos, como fue la descalificación de Luis Moya¹⁸ en 1940, de las obras formalmente modernas, consideradas “escorias procedentes del cubismo y racionalismo de Le Corbusier, de la Bauhaus y de todos los judíos del mundo”, e incluso en la tardía fecha de 1950 insistía, en tono más comedido, sobre la arquitectura funcional. “es la arquitectura propia de la masa, tal

¹⁷ HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. La arquitectura moderna y los nuevos modelos (1951-1970). *Historia del Arte Español. El Siglo de los creadores*. Barcelona, Lunwerg, 1997; p.: 43.

¹⁸ GONZÁLEZ CAPITEL, Antón. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 1976, p.: 189.

como ésta ha sido definida y condenada en la obra de Ortega y Gasset. Aquí el hombre no cuenta, sino sólo la masa, y como ésta es un rebaño, a ella corresponden las puertas chatas y anchas y las rampas en vez de escaleras, tal como las hacemos en los establos”. Se podrían tomar muchos más ejemplos, pero la finalidad es común: la arquitectura moderna no es ya un problema de disciplina, sino que es directamente, un enemigo.

También es cierto que, en abstracto, el reclamo del tradicionalismo arquitectónico no es nuevo, sino que cuenta con una presencia constante en la etapa histórica anterior, ya sea desde la proporción de arquitectura “real”, construida bajo estas premisas, o en la contaminación de los ensayos racionalistas. Así se explica la aparente docilidad de algunos conversos que, como en el caso de Gutiérrez Soto, habían tenido una actitud militante por la modernidad.

Si en la recepción de los patrones modernos, en los años previos a la guerra civil, se podía definir una línea que condicionase las decisiones proyectuales a la investigación tipológica o a las determinaciones funcionales (sin atender en este caso de ninguna manera a cuestiones sobre el estilo), en la postguerra, la posición fue justamente la contraria. Bajo la supuesta aceptación de las orientaciones programáticas para la consecución de un “estilo nacional”, los profesionales más preparados, se centraron en la reflexión sobre los mecanismos disciplinares como trazados o tipos de edificación. No obstante, desde las instancias oficialistas volvía a florecer la ya histórica polémica, sesgada desde el pensamiento totalitario de que por entonces, la desorientación

estilística que existían entre todos los arquitectos tenía que refundirse a través de la cooperación para que surgiese un estilo propio que generase carácter e identidad de nación a todos y cada uno de los edificios que se construyesen, especialmente los públicos. Así, ese propósito se organizará en torno a las actividades del Servicio de Regiones Devastadas, creado en 1938 y que se elevará al rango de Dirección General en el mismo decreto que sancionaba la creación de una Dirección General de Arquitectura, bajo la autoridad de Pedro Muguruza. El Instituto Nacional de la Vivienda completaría la serie de organismos gestores de una actividad profesional encauzada hacia la recuperación de los elementos típicos de la arquitectura rural, ámbito por otro lado, determinante para la continuidad del interés por la arquitectura popular y por los asentamientos de pequeña escala.

La revisión contemporánea de este período ha podido detectar que bajo la máscara figurativa de unas escenografías falsamente ruralistas se esconden, en muchos casos, instrumentos de planeamiento deudores de la metodología funcional, como si existiera una patológica disolución entre el abrumador peso de lo simbólico y las respuestas, estrictamente disciplinares, a los problemas arquitectónicos. Un ejemplo de estas contradicciones será el Plan de 1941 para Madrid, más conocido por el nombre de su redactor, Pedro Bidagor, que fue también responsable de la Oficina Técnica. El Plan Bidagor que rechazaba, a veces como puro recurso retórico, alguno de los presupuestos de la ciudad funcional, como la zonificación, tendió a recuperar algunas ideas del Plan de 1929 o a recibir la influencia de determinadas corrientes centroeurope-

as de los años veinte. La formalización de los accesos se superpondrá a los trazados previstos en la concepción funcional de la ciudad, y la propuesta de prolongación del gran eje de la Castellana se apoyará en el esquema ya diseñado por Secundino Zuazo.

Estos elementos de continuidad con las experiencias del planeamiento moderno entrarán en claro conflicto con el idealismo de los esquemas basados no sólo en la naturaleza de la ciudad histórica sino en la atemporalidad de la utopía platónica proponiendo reconducirlo todo al ámbito de las nociones de representación simbólica, jerarquías urbanas y la delimitación de la ciudad, con los de naturaleza economicista de la nueva dinámica de la metrópoli.

En este sentido, la reivindicación tradicionalista en la etapa de postguerra no pudo anular la peculiaridad de algunas figuras singulares, como la de Luis Moya Blanco quien, aun comprendiendo la naturaleza histórica del contexto donde se desenvuelve, y que le permite localizarse en una exaltada visión de la atemporalidad constructiva, adopta sus propios postulados: radicalidad fruto de su profunda convicción de la significación de su trabajo. Él afirmará: “Los tradicionalistas suelen emplear detalles antiguos con gran exactitud y ponerlos en edificios que se parecen nada a aquéllos, ni por su destino, ni por su emplazamiento, ni por el modo como ha sido trazada su planta y su composición”. No es sólo el “funcionalismo”, desde la caricatura en la que se recrea Moya, la única referencia de su rechazo. La coherencia interna de sus convicciones tiene su más explícito ejem-

plo, auténtico manifiesto¹⁹, en su conocido *Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional*, aprovechado por la propaganda totalitaria ante la neutralidad abstracta de ese iluminismo ahistórico.

La búsqueda de una verdad metafísica para la arquitectura, que la liberara de las contingencias de una modernidad repudiada por su fundamentalismo conservador, le lleva desde la experiencia de la sabiduría constructiva artesanal a la posibilidad de plasmar, en una obra singular, la Universidad Laboral de Gijón, toda la complejidad de su programa idealista. El carácter singular de su clasicismo queda explicado en la reinterpretación de unos artificios compositivos, sedimentados por un sólido conocimiento de la historia. La progresiva reincorporación de algunos prestigiosos profesionales, como Secundino Zuazo, depurado por su colaboración con la República, y la continuidad, adaptada a la retórica oficialista, de otras figuras que se habían iniciado en la experiencia racionalista, ofrecen un especial panorama de “contaminación” moderna para la dominante reimplantación tradicionalista.

Secundino Zuazo, que con su Casa de las Flores²⁰ y el Plan de Ordenación de Madrid había indicado caminos para la comprensión de una arquitectura en fructífero diálogo con la ciudad, terminó su obra de los Nuevos Ministerios en un clima confuso por las pretensiones de la nueva ideología dominante. Luis Gutiérrez Soto, iniciado en las tendencias modernas de los años veinte, se situó rápida-

¹⁹ CAPITEL, Antón. *La Arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid, COAM 1982. pp.: 55-59

²⁰ López Díaz, Jesús. La vivienda social en Madrid, 1939-1959. *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte (15): Madrid, 2002; pp.: 297-338.

y fácilmente, en la línea de reacción historicista dominante, cuyo ejemplo principal será el Ministerio del Aire. Tras recibir este encargo en 1941, se desplazó a Italia y Alemania donde presentó un primer anteproyecto inspirado en el clasicismo abstracto propio de la arquitectura oficial de estos regímenes. Un simple cambio epidérmico, por consejo del arquitecto alemán Bonatz, sin modificar ningún elemento esencial de la composición, le permitió conseguir un año después la aceptación oficial del proyecto. El oficio de Luis Gutiérrez Soto, en el sentido de un dominio de la técnica proyectual, le permitió resolver los problemas de configuración distributiva sin excesiva dependencia de los que plantaba la adaptación a los lenguajes figurativos. La arquitectura residencial, cuya prolífica producción dejó y perdura en buena parte en la actualidad en la ciudad de Madrid, se gestó en la naturalidad de una tradición basada en el oficio constructivo y una lógica espacial que provenía, sin duda, de la asimilación del método orgánico-funcional.

Otro arquitecto del momento fue Francisco de Asís Cabrero, representante de la corriente más italianizante de estas contaminaciones racionalistas que desmentían la uniformidad supuesta e la continuidad tradicionalista. Figuratividad abstracta, que tiene sus fuentes en la poética de Terragni o Pollini, y valoración tectónica de la lógica constructiva serán ingredientes de esta racionalidad extremadamente sutil. En 1949, el concurso para la entonces sede de la Delegación Nacional de Sindicatos, ganado por Cabrero y Rafael de Aburto, señaló un punto de inflexión en la trayectoria de la arquitectura oficialista; la retórica imperial fue sustituida por una abstracción más

atenta a temas disciplinares, como los de relación del edificio en altura con el eje histórico de la Castellana, que a las exigencias simbólicas. La resolución del problema de la escala, retranqueando el bloque en altura, para confiar al cuerpo bajo la mediación con los edificios pre-existentes, es una respuesta, resuelta en clave específicamente arquitectónica, aprovechada por las corrientes de revisión crítica de la modernidad en los años setenta. Un ejercicio similar en la prolongación norte de la Castellana, pero ya en los años sesenta, la construcción de la antigua sede para el diario "Arriba", clara demostración de que las instituciones, más dependientes del control ideológico del régimen, habían acabado olvidando los viejos anatemas estéticos.

En la segunda ciudad más importante del país, Barcelona, el control monumental que tuvo más intensidad en Madrid, hizo que los arquitectos catalanes pudiesen adoptar una actitud más cotidiana en relación con el debate sobre la continuidad del proyecto moderno. La presión academicista fue más irrelevante (Bona o Nebot), mientras que la presencia de un pensamiento de racionalidad artesana, en continuidad con la tradición constructiva, cobró relevancia.

Cómo debo construir, libro de Benavent de Barberà²¹, publicado inicialmente en 1934, reclamaba una dimensión colectiva para el oficio de construir. Se trataba de una propuesta ambivalente que oscilaba entre un reconocimiento del pasado, como transmisor de una experiencia colectiva, y una renuncia a cualquier voluntad

²¹ BENAVENT DE BARBERÀ, Pere. *Cómo debo construir*. Barcelona, Bosch, 2002, p. 88.

de estilo, a cualquier tensión intelectual que rebasase los límites de lo que se entiende como arquitectura.

La dimensión más neta de la capacidad de adaptación, desde los límites de un realismo profesional en esos años se encuentra en las obras, principalmente, de dos arquitectos: Durán i Reynals, y José Antonio Coderch; este último, desde una ideología no explícitamente vanguardista y una privilegiada posición en el nuevo entramado institucional, fue capaz de reconducir la continuidad del proyecto moderno en una concepción orgánica que aúna influencias de la contemporaneidad europea, así como las influencias matizadas del funcionalismo, la historicidad modernista y la recuperación de las tradiciones constructivas reconocidas en la arquitectura popular.

Las experiencias de José Antonio Coderch en el ámbito de la vivienda anticiparon, cercana la fundación del Grupo R, la superación de esta etapa de predominio figurativo de lo tradicional. Será precisamente en su estudio de arquitectura, junto a Manuel Valls, donde de gestará en 1951 el Grupo R; R de reintegración cultural y arquitectónica, aunque en muchos casos se entendió como recuperación en el sentido de enlazar con las posiciones vanguardistas del período republicano. La heterogeneidad de opiniones que formularían sus numerosos miembros, no impidió, sin embargo, la coincidencia en un impulso común, el de reintegrar la práctica artística y la docencia arquitectónica en un contexto europeo inmerso más en la revisión crítica de los postulados iniciales de la modernidad. La actividad colectiva del grupo, al margen de la producción individual de sus componentes, se centró

en la organización de exposiciones, como la segunda sobre “Industria y Arquitectura”, cursos monográficos, o concursos de arquitectura destinados a los estudiantes con el fin de producir una cesura crítica en la formación académica dominante.

Episodio muy significativo de la comprensión de la inevitabilidad de apertura a las nuevas corrientes de renovación para la cultura arquitectónica fue la publicación del autodenominado *Manifiesto de la Albambra*, ya mencionado, por la Dirección General de Arquitectura en el año 1953. Firmado por un nutrido grupo de representantes de una generación intermedia, supone la toma de postura de los profesionales, mayoritariamente madrileños, que establecieron una crítica interna en las instituciones del poder administrativo.

Para los años cincuenta, la visita en 1949, de Alberto Sartoris al Ateneo de Barcelona supuso el comienzo de una mayor permeabilidad hacia Europa de la cultura arquitectónica catalana, con la continuidad de las presencias de Aalto, Zevi, Pevsner, Ponti o Roth.

En estos años de renovación, desempeñará un papel especial la figura de Miguel Fisac, quien había anticipado en sus trabajos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, las posibilidades de una búsqueda de referencias, italianas o nórdicas, canalizadas desde una óptica personalista a veces de escasa sutileza, hacia la tentación de la corriente organicista que, en la interpretación española, supuso la sanción teórica de Bruno Zevi o el lenguaje refinado de Alvar Aalto. En este último sentido, es significativo su proyecto de 1950 para el Instituto Labo-

ral de Daimiel, donde se incorpora, desde la intuición más lúcida, a las versiones empiristas que protagonizaron la superación del racionalismo canónico.

En los años sesenta, la interpretación canónica de la vanguardia se fragmenta desde un conocimiento más específico de las obras y más ajeno a los manifiestos o a las versiones puramente teóricas, coincidiendo con las nuevas versiones contextualistas italianas, brutalistas inglesas, o de revisión orgánica del postracionalismo, en la propuesta de Bruno Zevi. La categoría de la espacialidad arquitectónica, el carácter físico de la arquitectura se integran, como valores modernos, en un nuevo discurso con esa componente soterrada de tradicionalismo que entonces tomó sus fuentes en lo vernáculo o en un conocimiento más profundo de la historia.

Un caso expresivo es el de Antonio Fernández Alba, Premio Nacional de Arquitectura en 1962 con su proyecto para el Convento del Rollo en Salamanca. La articulación de una serie de complejos materiales, teóricos y figurativos, alcanza en este ejercicio una especial brillantez, reinterpretación del tipo histórico monacal, incorporación de elementos o materiales constructivos tradicionales y detalles de inspiración altiana que se integraron en una propuesta de gran trascendencia pedagógica para las generaciones posteriores.

La aparición de estas tendencias organicistas supuso un cambio de perspectiva respecto a las fuentes de la modernidad, entendiéndose ésta de manera más heterogénea, y en cuya interpretación surgen las diferencias desde la exótica mirada sobre la lección madura de Wright, el

expresionismo plástico de Utzon, o la obra final de Le Corbusier.

En torno a los años setenta, en el campo de la arquitectura las posiciones estaban bastante definidas, no tanto en el sentido de rectificación de la inicial tendencia hacia la recuperación de un movimiento moderno “ortodoxo”, como en algún momento se entendió, sino de maduración de las posturas detectadas en la reincorporación al debate internacional sobre la cuestión de lo moderno.

Varios factores pueden explicar este proceso, entre ellos la incorporación profesional de las nuevas promociones que vivieron, en su formación académica, el rechazo de los postulados teóricos dominantes así como la total permeabilidad conseguida en el contexto internacional, una vez agotada la componente ideológica de un régimen que había practicado la autarquía cultural. En este sentido, es clave la influencia, en el espacio pedagógico, que tuvo la publicación en España, y por tanto su difusión, de los libros de Robert Venturi y Aldo Rossi *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y *La Arquitectura de la ciudad*. Ambos textos, publicados en 1966, propugnaban una nueva visión sobre la interpretación de la modernidad. Desde perspectivas distintas, postulaban una negación de lo que había parecido el axioma del movimiento moderno, la ruptura de la continuidad histórica del proyecto. Venturi, con una relectura desenfadada de la historia, en la que encontraba sugerencias y valores actuales posteriores, proponía un reconocimiento de “la historia como pedagogía”.

Aunque su interpretación más superficial facilitó la reivindicación paródica de

los neohistoricismos, el ensayo resumía cuestiones clave de la situación moderna como la aceptación del signo convencional de la cultura de masas, una nueva forma de arte popular, como elemento necesario para que la arquitectura recuperaba su dimensión de arte colectivo, o la posibilidad de reencuentro con categorías de tradición decimonónica desplazadas por la uniformidad formal del estilo internacional. Aldo Rossi, por su parte, incidía en esta idea de continuidad histórica, entonces desde la consideración de la arquitectura como una disciplina autónoma que basaba sus reglas en su inclusión, como pieza, en el sistema morfológico urbano; la ciudad como máxima expresión de ese arte colectivo. Todos los datos apuntaban hacia el rechazo de la condición romántica de la modernidad.

El período de transición del franquismo a una sociedad democrática evolucionada coincidió, no sin tensiones, con un repliegue del pensamiento arquitectónico sobre sus propios límites. Una especie de autismo ideológico parece eliminar los restos del compromiso político de los sesenta. Si el conocimiento interno de la disciplina gana en profundidad, la figura del profesional se desnaturaliza en su interés por lo social, para pasar a ser objeto de lo social. Si ya no es aceptable el principio hegeliano de unidad entre estilo y época, el narcisismo disciplinar condujo a la fragmentación teórica. La idea de “lugar”, categoría ineludible en la estrategia del proyecto contemporáneo, tiene un doble sentido; por un lado nos introduce en la idea de “límite” resignado reconocimiento de la incapacidad de control urbano por medio de la disciplina. Por otro facilitó instrumentos para el pensamiento crítico sobre lo real, en cuanto,

internamente, pudo establecer criterios de racionalidad ajenos al desorden que reconocía en el sistema sobre el que actuaba. La relación con lo tradicional se convirtió, desde esta perspectiva, en un parámetro más de resistencia ante la banalidad del recurso de la técnica, o como complemento de la otra cara de la modernidad, lo efímero de la moda.

La consideración internacional de la arquitectura española fue percibida en este último período como una situación transitoria en la que la fisura histórica fue aprovechada por unos profesionales antes de supeditarse a la “normalidad” de una sociedad de consumo. Entre la destacable calidad media de la arquitectura española de esos años, podemos señalar algunos casos singulares, como Juan Navarro Baldeweg, figura fronteriza entre la plástica y la arquitectura.