

LA FALANGE Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1936-1951)

Ángel Llorente Hernández

En este artículo nos vamos a ocupar de las artes plásticas falangistas, a excepción de los carteles de propaganda¹, así como de las relaciones entre la ideología de Falange y el arte coetáneo, a través de los principales textos doctrinales de Falange sobre el tema, los artículos sobre arte y cultura de políticos, escritores y publicistas falangistas, las exposiciones organizadas por esa formación política, así como la labor relacionada con el arte contemporáneo de falangistas destacados en las instituciones del Nuevo Estado. Dedicamos nuestro estudio al periodo comprendido entre la sublevación militar contra la República y hasta el año 1951, si bien haremos algunas referencias a las realizaciones y teorías durante la Segunda República.

La ideología de Falange se conformó sobre el tradicionalismo conservador, la cultura pequeñoburguesa y el fascismo, sincretismo que provocó contradicciones en las actuaciones falangistas que no siempre se resolvieron. La ideología falangista cambió desde la etapa republicana (la de la «Falange azul») a la nueva situación surgida tras la guerra, cuando en la década de los años Cuarenta la Falange se fue diluyendo e identificando con el franquismo (la «Falange domesticada»). Así se produjo un desplazamiento de algunas de sus características ideológicas, como el laicismo y el nacionalismo fascista, para asumir algunas de las de otras fuerzas del bloque vencedor, como la catolicidad y el nacionalismo tradicionalista.

1. Los carteles de propaganda del bando de los sublevados durante la Guerra civil y los franquistas de la postguerra han sido estudiados entre otros por F. Castillo Cáceres, *Propaganda gráfica y nacionalismo en la guerra civil española*, en "Revista de Historia Militar", Madrid, Ministerio de Defensa, Instituto de Historia cultural y militar, 2007, n. 101, pp. 41-87.

Si bien no puede afirmarse que desde los orígenes de Falange, tanto José Antonio Primo de Rivera, como otros falangistas pretendieran crear una estética propia, si es posible, como hace años advirtió Payne², encontrar una intencionalidad y una preocupación en ese sentido. Intención que continuó durante la guerra y fue desapareciendo en la posguerra. Los intelectuales falangistas se apoyaron para la elaboración teórica de la estética falangista sobre todo en el filósofo José Ortega y Gasset, el pensador Eugenio D'Ors y el escritor Ernesto Giménez Caballero. Del primero recogieron la parte más negativa de su teoría sobre el arte contemporáneo: la deshumanización del mismo, entendiéndolo de forma muy simple, como la ausencia de la figura humana en la obra artística. De Eugenio D'Ors recogieron aspectos como la tendencia a la bipolaridad, a la contraposición no dialéctica de contrarios en el arte y en su discurrir histórico; la concepción del arte y la cultura como una misión, una entrega y un servicio de los creadores para la sociedad, y como en su día explicó Mainer, la «obsesión por los rituales fastuosos y una irreprimible inclinación a los símbolos»³. Ernesto Giménez Caballero fue uno de los primeros intelectuales responsables de la introducción del fascismo en nuestro país, en una fecha tan temprana como 1929, con su *Carta a un compañero de la joven España*, publicado en “La Gaceta Literaria”⁴, revista que dirigía. Su ensayo *El Arte y el Estado*, publicado por entregas en la revista “Acción Española” y en forma de libro el año 1935⁵, es el trabajo más importante de la teoría falangista sobre la arquitectura y, en menor medida, el resto de las artes⁶. El histrionismo de Giménez Caballero influyó sobre todo en la jerga y el ritual falangista, que adoptó el oropel y la parafernalia franquista. Ernesto Giménez Caballero, buen conocedor y protagonista destacado de los movimientos de vanguardia que se sucedieron en Europa desde los años Veinte, fue uno de los escritores e intelectuales fascistas que, en cierto modo, reunió el simulado carácter antiburgués de Falange con la vanguardia literaria⁷.

2. S.G. Payne, *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Sarpe, 1986, p. 53.

3. J.C. Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 224. Uno de los estudios más completos sobre las relaciones de Eugenio D'Ors con Falange sigue siendo el de J. Díaz Sánchez, *La mirada falangista en tres episodios*, en J.A. Sánchez López y I. Coloma Martín (coords.), *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, 2004, pp. 155-163.

4. “La Gaceta Literaria”, Madrid, 15 de febrero de 1929, n. 52.

5. E. Giménez Caballero, *El Arte y el Estado*, Madrid, Gráficas Universal, 1935. Hay edición del año 2009.

6. Cfr. A. Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 21-26. Véase, también, M. Albert, *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor, 2003, pp. 353-359.

7. La mayoría de los estudios dedicados a Ernesto Giménez Caballero versan sobre su faceta literaria. Para su faceta política remitimos al trabajo de E. Selva de Togoies, *Ernesto*

Antes que de una estética falangista, debemos hablar de la existencia de poéticas personales y de grupo que confluyeron en una serie de rasgos estéticos. Los principales fueron la atribución al arte de una finalidad extra artística, la pretensión de hacer un arte que fuese fácilmente comprensible para todos — es decir, la negación de su autonomía —, por lo que predominó la figuración naturalista en la plástica de los artistas; la defensa de un arte basado en la supuesta tradición de la pintura y escultura españolas, el reconocimiento del realismo como la característica principal del arte español, junto a la religiosidad del arte y, finalmente, en sintonía con todo lo anterior y con la ideología falangista, la afirmación del nacionalismo artístico.

Estilo es una palabra clave en la terminología falangista, en su estética y en su política. Fue un término polisémico, por lo que fue utilizado, dependiendo de las circunstancias y de las necesidades políticas, de maneras diversas: como un modo de entender la vida y, en consecuencia, de actuar (editoriales de “Arriba España”), una peculiar propaganda (González de Canales), una manera de ser (Pemartín, Laín Entralgo y Areilza), una postura política (Maravall y “Arriba España”), una preferencia por una estética cargada de misticismo (Aguiar), y, especialmente, un deseo de alcanzar un arte y una arquitectura espirituales y monumentales (Reina de la Muela, Tovar, Victor D’Ors, Vivanco, Rodríguez Filloy, Victor de la Serna, Pombo Angulo). En el fondo, tras ese término, que como acertadamente escribió en su día uno de los intelectuales más destacados de Falange, Dionisio Ridruejo, lo correcto es sustituir por retórica⁸, se encontraba una multiplicidad de sentidos⁹, de manera que ese concepto fue uno más de los fáciles recursos utilizados por los propagandistas y políticos fascistas para divulgar y justificar sus actuaciones, encubriendo a la vez, la pobreza y mediocridad de muchas realizaciones materiales.

Giménez Caballero, entre la vanguardia y el fascismo, Valencia, Pretextos, Diputación de Valencia, 2000. Sobre sus conexiones con Falange y el jonsismo puede consultarse, asimismo, el libro de J. Novella Suárez, *El pensamiento reaccionario español (1812-1975). Tradición y contrarrevolución en España*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, especialmente las pp. 178-215.

8. D. Ridruejo, *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1977, p. 183. Ridruejo, licenciado en Derecho, escritor y poeta, fue desde la guerra Jefe de Falange en Valladolid y el director general de Propaganda de enero de 1938 a mayo de 1941. Las memorias y recuerdos de Ridruejo, como los incluidos en el libro citado, así como los de otros de sus camaradas, como Pedro Laín Entralgo, deben verse como testimonios y como justificaciones de sus posiciones políticas en su alejamiento del franquismo.

9. Para un análisis del estilo en la primera literatura falangista remitimos a M. Albert, *op. cit.*, pp. 409-423. Véase, también, J. Cano Ballesta, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

Vanguardias artísticas y Falange

Parece inevitable si escribimos sobre vanguardia y falangismo hacerlo sobre futurismo y fascismo. Es en la conexión arte-vida donde podemos encontrar una similitud de Falange con el futurismo italiano, al que también le aproximaría la condena de los museos¹⁰. Pero el «arte falangista» se aparta de esa vanguardia italiana al no admitir nuevas formas de representación radicales, por lo que sólo forzadamente podríamos establecer un parecido ideológico, nunca formal, entre futurismo y Falange. Algunos historiadores han hablado de un «surrealismo falangista», especialmente a propósito de los dibujos reseñables de José Caballero para “Vértice”, de lo que también participaron los pintores Manolo de la Corte, Acha y Domingo Viladomat, los cuatro participantes activos en la creación artística falangista junto con Cabanas. Pero en este caso es necesario recordar que el surrealismo, entendido en sus aspectos formales, fue, conjuntamente con las derivaciones del cubismo, un lenguaje plástico muy utilizado por artistas avanzados durante los años Treinta de ideología y política diferentes e incluso opuestas. Obviamente, la carga subversiva antisistema del surrealismo desaparece en la obra de esos artistas citados.

Durante los años Treinta algunos círculos artísticos falangistas pueden considerarse vanguardistas, en el sentido genuino de la palabra; es decir, no sólo por la utilización de unos lenguajes plásticos avanzados e innovadores, sino por sus presupuestos teóricos, entre los que el principal fue el de la conexión del arte con la vida social. El comienzo de la guerra supuso un principio de esperanza para los artistas y teóricos del arte, pues parecía que había llegado el momento de hacer realidad sus deseos, uno de los cuales era contribuir con sus obras y sus ensayos a la creación de una nueva sociedad. La unificación de Falange Española y de las Juntas de Ofensivas Nacional Sindicalista con la Comunión Tradicionalista Carlista (FET y de las JONS) el 19 de abril de 1937 no supuso cambio alguno en el doctrinario falangista relacionado con el arte contemporáneo¹¹. Finalizada la contienda, la institucionalización del régimen demostró que sus deseos eran imposibles. Un asunto recurrente en Falange — que también pasaría, como otros, a la retórica franquista — fue el de la presencia de la poesía en el *ethos* falangista, al que se unió el de la contribución de los poe-

10. Anónimo, *Todo Museo tiene un aire de cementerio. Arte. Taquilla de otoño*, “Arriba España”, Madrid, 29 de noviembre de 1941.

11. Entre los 27 puntos de FE, que con el decreto de unificación con monárquicos, católicos y carlistas tradicionalistas, pasaron a ser 26, ya que se suprimió el que rechazaba la unión con otras fuerzas políticas, no hay ninguna referencia ni al arte, ni a la arquitectura, ni a la poesía o la literatura, lo que muestra cómo la palabrería falangista sobre la poesía, no era más que verborrea y retórica. Solo se hace mención a la cultura, como parte de la educación.

tas a la «Salvación» de España, entre los que su fundador José Antonio Primo de Rivera fue elevado a la categoría de los más grandes¹². Menos destacada, pero no olvidada, fue la faceta de dibujante de Primo de Rivera. Los hagiógrafos de este resaltaron su cuidado y preocupación por la forma, unida siempre a la acción política, ya que — según ellos — en el fondo ambas podían identificarse¹³.

Desde antes del comienzo de la guerra los núcleos artísticos más activos vinculados a Falange fueron el grupo donostiarra GU y el creado en torno al ya citado Ernesto Giménez Caballero en Madrid. En el primero destacó el pintor, dibujante e ilustrador Juan Cabanas¹⁴, quien en cuanto jefe del Departamento de Plástica desde 1938, organismo dependiente de la Jefatura Nacional de Propaganda, fue uno de los primeros artistas falangistas implicados en el intento de creación de un estilo artístico que fuese simultáneamente falangista y franquista. También perteneció a GU el arquitecto José Manuel Aizpurúa, que sería el primer jefe nacional de Prensa y Propaganda de FET-JONS, autor de la cabecera del diario “Arriba”, muy cercano a José Antonio Primo de Rivera. Otros miembros relevantes fueron el dibujante arquitecto y coronel Eduardo Lagarde, conocido monárquico, y los pintores Jesús Olasagasti, conocedor directo de la pintura coetánea italiana, así como de las derivaciones del cubismo en París, y Carlos Ribera, quien era médico de profesión. GU fue en opinión del historiador del arte español Juan Manuel Bonet, «el principal punto de confluencia entre Falange Española — de la que Aizpurúa era uno de los dirigentes nacionales — y la vanguardia»¹⁵.

Parece ser que a través de GU, Pablo Picasso conoció al fundador de Falange. Son muy pocos los datos que se conocen de la conversación entre José Antonio Primo de Rivera y Pablo Picasso, artista representativo por antonomasia de la vanguardia y la modernidad que para la cultura franquista encarnaba todos los males. Sabemos que tuvo lugar en San Sebastián, en 1934, en presencia de Aizpurúa y Caballero, quien relató el encuentro. Unos años antes, este escritor había atacado a Picasso como persona y artista en la “petición” que varios artistas e intelectuales hicieron al malagueño para que volviese a su patria¹⁶.

12. Véase, entre otros ejemplos, M. Machado, *José Antonio el poeta*, “ABC”, Sevilla, 20 de noviembre de 1938 e “Informaciones”, Madrid, 25 de noviembre de 1944.

13. Véase, por ejemplo, J. Pemartín, *Teoría de la Falange*, Madrid, Editora Nacional, 1941, p. 28.

14. Juan Cabanas conoció directamente el surrealismo por su estancia en París entre 1926 y 1928, y el futurismo cuando vivió en Roma al año siguiente.

15. J.M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 317.

16. *Ante el traslado a Madrid de los restos de Pablo Picasso*, en “La Gaceta Literaria”, Madrid, marzo de 1931, p. 1. Los firmantes fueron Eugenio D’Ors, Ismael Gómez de la

Entre los artistas falangistas que durante la República trabajaban en Madrid destaca por la calidad de su obra el pintor Alfonso Ponce de León, según el historiador y crítico de arte Juan Manuel Bonet, «uno de los más interesantes del poco definido realismo mágico»¹⁷, fusilado al comienzo de la guerra.

Arte falangista y franquista

Por su cargo de jefe nacional de Bellas Artes — una de las jefaturas del ministerio de Educación, dirigido por el monárquico Pedro Sainz Rodríguez en el primer gobierno de Franco de febrero de 1938 — el catalán Eugenio D’Ors fue uno de los responsables de la puesta en marcha de la política artística franquista, que inicialmente estuvo controlada por un grupo de falangistas muy radicales en sus planteamientos ideológicos y culturales, nada contemporizadores con el conservadurismo cultural y la ideología reaccionaria del resto de formaciones políticas que apoyaron a los sublevados. Ese pensador fue el organizador de la participación del naciente Estado franquista en la Bienal de Venecia de 1938. Los artistas seleccionados fueron los pintores noventayochistas Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor¹⁸ y Gustavo de Maeztu, junto a los “jóvenes” Pedro Pruna y José Togores, y los escultores Enrique Pérez Comendador y Quintín de Torre, además del pintor portugués Lino Antonio y el escultor uruguayo Pablo Mañé. Predominó, por lo tanto, el arte tradicional y académico,

Serna, el duque de Alba, Pedro Sainz Rodríguez, José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón. La referencia es de D.W. Forard, *Ernesto Giménez Caballero o la revolución del poeta*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975, p. 163. En el extracto que de ese texto recoge J. Brihuega, en su libro *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 321-322, Giménez Caballero señala como firmantes a los indicados, salvo a Gómez de la Serna, y añade a Teodoro Anasagasti, José Benlliure, Juan de la Encina y José Capuz.

17. J.M. Bonet, *op. cit.*, p. 490.

18. Con fecha 22 de marzo de 1938 D’Ors escribió una carta a Álvarez de Sotomayor, entonces miembro de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando, residente en La Coruña, para informarle de las gestiones para la exposición y pedirle obra. En ella escribió, entre otras cosas: «el plan consiste en no llevar demasiados artistas sino y siempre por invitación, 7 ó 9, especialmente representativos del ciclo del arte español en el siglo XX y dando a cada uno de estos artistas una sala, que todo lo más, compartan un pintor con un escultor. También, a título de invitados, parece que podrán concurrir esta vez un artista portugués y uno hispano-americano» [...] [La exposición será] «La primera que realiza nuestra España Nacional y que puede, si todos ponemos de nuestra parte el esfuerzo, llegar a constituir una verdadera apoteosis» (copia sin firma. Arxiu Nacional de Catalunya: 222 / 624. Archivo D’Ors).

realista y religioso. En la siguiente Bienal, la del año 1940, se nombró un comité para la selección de artistas del pabellón español, en el que no se incluyó a Eugenio D'Ors, pues había sido sustituido al frente de la Jefatura por el marqués de Lozoya, en la temprana fecha del 25 de agosto de 1939, con lo que los falangistas fueron desplazados por los católicos a partir de ese año en los comités encargados de seleccionar artistas y obras para los certámenes internacionales.

En el segundo gobierno de Franco, del 10 de agosto de 1939, la presencia falangista fue escasa, al contrario que en el posterior del 15 de mayo de 1941, en el que los falangistas predominaron. En ambos el ministro de Educación continuó siendo el tradicionalista, miembro de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, José Ibáñez Martín, quien permanecería en el cargo hasta el 9 de agosto de 1951. Con el nuevo gobierno de 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS, dependiente de la Secretaría General del Movimiento, que asumió los Servicios de Prensa y Propaganda. Por ese cambio, el Departamento de Plástica se convirtió en una Sección, con lo que los falangistas continuaban al frente de los organismos encargados de la creación de la imagen pública del régimen, en un remedo de lo hecho por los fascistas alemanes e italianos.

Los artistas que mostraron sus obras en las exposiciones organizadas por Falange fueron en su mayoría académicos ya consagrados y noveles, que en ningún caso destacaron por practicar un arte avanzado, salvo José Caballero. La primera exposición de posguerra fue la organizada en julio de 1939 por la Delegación provincial de Bellas Artes de FET y de las JONS y el ayuntamiento de Valencia, como parte de las actividades de la Feria de la Victoria. Se trató de una exposición que no se diferenciaba de exposiciones colectivas anteriores y que no poseyó ningún carácter falangista¹⁹, ni por la nómina de los artistas seleccionados ni por la temática de las obras.

Con motivo de la celebración de la Primera Exposición de Arte Universitario en el año 1940 también en Valencia, "Haz" informó de la posición del Sindicato Español Universitario (SEU) respecto al arte y a los artistas. Si bien, no podemos generalizar a toda la Falange sus opiniones, creemos interesante explicarlas brevemente, ya que hasta 1943 no se hizo obligatoria la afiliación al SEU de los estudiantes universitarios, por lo que pode-

19. En la muestra, titulada *Exposición Nacional*, se vieron 105 obras de 54 artistas. Entre ellos los escultores Clará, Capuz, Pérez Comendador y Marco Pérez; los pintores totalmente consagrados, y para nada jóvenes, Zuloaga, Chicharro, Vázquez Díaz, Benedito, Mir, Hermoso y Zubiaurre, junto a otros que ya habían cumplido cuarenta años: Togores, Aguiar, Llimona, Vila Arrufat, Frau, Rosario de Velasco, Lahuerta, y algo más joven, Pedro de Valencia. Véase "Vértice", julio de 1939, "El Alcázar", 22 de julio de 1939 y "Arriba", 31 de agosto de 1939.

mos reconocer en ellas un específico carácter falangista, si bien limitado a ese momento y acontecimiento. El nuevo artista nacionalsindicalista — que en la exposición lo formaban los estudiantes participantes — era, según el SEU, mucho más que un artista, ya que sería capaz de integrar sus «propiedades humanas en una categoría artística esencial»²⁰. Además, los estudiantes falangistas rechazaban tanto el arte oficial del pasado como el de minorías. Pero su alternativa, continuar el realismo de la pintura tradicional española, no pasó de ser pura retórica²¹.

En marzo del año 1941 se ordenó la celebración de la Exposición del Archipiélago Canario, que debía organizar la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, para la que se designó como “jefe” a Juan Cabanas²². La exposición se retrasó varios años, por razones que desconocemos, para abrirse por fin en Madrid en 1944, donde se presentó la obra de algunos artistas contemporáneos, entre los que la prensa destacó a los canarios Nestor y José Aguiar, ambos pintores figurativos muy apreciados por la burguesía insular, una panorámica del arte aborigen y del pasado canario. Al no haber encontrado documentación sobre esa exposición no podemos saber si hubo cambios entre el proyecto inicial y el definitivo, por lo que preferimos no hacer conjeturas sobre la incidencia, si es que la hubo, en las actuaciones respecto al certamen, de la Delegación nacional de Prensa y Propaganda, tras el cese de Serrano Suñer en Gobernación y en la Secretaría General del Movimiento en mayo de 1941.

Falange también celebró al menos una exposición en el extranjero. Lo hizo su organización en el París ocupado por los alemanes en el otoño de 1942. La muestra reunió a poco más de treinta artistas como representantes del arte hispano, de los que los más reconocidos, según una nota de prensa de “Alerta”, eran Marceliano Santamaría, Federico Beltrán Masses y Emilio Grau Salas²³, es decir artistas en absoluto innovadores, al contrario, muy del gusto de la burguesía española.

Otra exposición importante de la primera postguerra fue la titulada *Así eran los rojos*, organizada por la Delegación provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular (de FET y de las JONS) y abierta en Madrid durante los meses de mayo y junio de 1943. En realidad, fue una herramienta de la propaganda franquista en favor de los nazis y del odio de los vencedores hacia los vencidos antes que una muestra artística, aunque se presentase como tal por la prensa.

20. “Haz”, 20 junio de 1940, pp. 20-21.

21. *El escritor y el pintor*, *ivi*, 29 de junio de 1941.

22. “Boletín del Movimiento de FET y JONS”, 6 de marzo de 1941, n. 109.

23. J. Perucho, *Artistas españoles presentados por la Falange en París*, en “Alerta”, Barcelona, 15 de septiembre de 1942, n. 5, p. 7.

Los primeros concursos “artísticos” convocados por Falange tuvieron una finalidad directamente política, como el de ideas para la erección de un altar en la galería de la cárcel en la que estuvo preso José Antonio Primo de Rivera, convocado por la Sección Femenina²⁴. Otras exposiciones-concursos organizadas por esa Sección y por el Frente de Juventudes no son relevantes para nuestro estudio, ya que no se dirigieron a artistas, sino a aficionados.

El arte falangista militante en sentido estricto fue menos abundante de lo que podría pensarse; se redujo prácticamente a las ilustraciones hechas por unos pocos artistas, entre los que destacaron por la importancia y el número de obras los pintores Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde; el primero fue el director artístico de la *Historia de la Cruzada Española* (1939-1943), y el segundo uno de sus colaboradores principales²⁵. En esas ilustraciones predominó el dibujo realista, pero no siempre fue un naturalismo academicista, ya que también encontramos un expresionismo — los casos más destacados fueron los de Teodoro Delgado y Juan Cabanas — e incluso atisbos surrealistas, como los de José Caballero y Manolo de la Corte²⁶. Otro de los dibujantes falangistas más prolífico fue José Romero Escassi, autor de bellos dibujos lineales, en algunos de los cuales también se aprecian vislumbres del surrealismo.

El arte contemporáneo español en “Jerarquía”, “Vértice” y “Escorial”

El contenido y las características formales de las tres principales revistas culturales falangistas, “Jerarquía”, “Vértice” y “Escorial”, nos aporta una información imprescindible para conocer la posición de Falange respecto al arte y los artistas de aquellos momentos. La mayor parte de los artículos de los cuatro números de “Jerarquía”²⁷, fundada en Pamplona en

24. “Boletín del Movimiento de FET y JONS”, Madrid, 1 de abril de 1940, n. 85.

25. Hace unos años se han recuperado varios dibujos originales de ambos artistas hechos para la *Historia de la Cruzada*, que pudieron verse durante los meses de mayo y junio de 2010 en la galería madrileña José de la Mano, en la exposición *Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Saénz de Tejada y Joaquín Valverde*, de la que fueron comisarios Juan Manuel Bonet y Fernando Castillo Cáceres. Otro libro fundamental para conocer la ilustración franquista, antes que falangista, fue *Laureados de España*, del que hubo tres ediciones, en los años 1939, 1940 y 1946.

26. Sobre la obra de José Caballero y su relación con el fascismo remitimos al trabajo de R.A. Greeley, *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, pp. 91-115. Los dos artistas han sido motivo de tesis doctorales, el primero por Marian Madrigal Neira (Madrid, Universidad Complutense, 2001) y el segundo por Laura Arias Serrano (Madrid, Universidad Complutense, 1989).

27. Tras la cabecera del número fundacional de la revista, se destacaron las expresio-

1936 y dirigida por el sacerdote Fermín Yzardiaga, responsable desde abril de 1937 de la Delegación nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, fueron doctrinales, aunque no faltaron los culturales, pero siempre con una fuerte carga ideológica. En el primer número se destacó la arquitectura como arte superior por delante del resto, y por ser la «genuina manifestación del Estado». En el número tres se publicó un extenso artículo del benedictino y falangista Fray Justo Pérez de Urbel sobre el arte y el imperio²⁸.

El editorial del tercer número de “Vértice” invitaba a colaborar a los escritores y artistas partidarios de Falange que quisiesen exaltar la lucha²⁹. Los pintores y los dibujantes que ilustraron sus páginas reflejaron la guerra mientras esta duró; una vez acabada los temas épicos desaparecieron para ser sustituidos por dibujos marcadamente decorativos e intrascendentes; a la vez que disminuyeron las ilustraciones hechas expresamente para la revista. Si durante la guerra la revista, según explicó Mainer, pretendía «constituirse en definidora de una sensibilidad y una estética falangista»³⁰ — sensibilidad, puntualizamos nosotros, que era también la del buen gusto burgués —, en la posguerra triunfó la sensibilidad de la autocomplacencia, de lo agradable, del alejamiento de la realidad, valores todos ellos propios más de la burguesía conservadora que de los falangistas.

Durante la contienda los dibujos y pinturas dedicados a la Guerra civil más interesantes y de más calidad fueron los de Teodoro Delgado, el comandante Eduardo Lagarde, Pedro Pruna, Serny, Carlos Sáenz de Tejada, y el boliviano Reque Meruvia. Desde su origen y hasta su desaparición, la revista incluyó dibujos de moda y figurines, realizados por A.T.C., Baldrich, Domingo Viladomat y, sobre todo, por Carlos Sáenz de Tejada. Acabada la guerra aumentaron considerablemente las reproducciones de obras artísticas, sobre todo de cuadros, algunos de los cuales ocuparon las porta-

nes: “La Revista Negra de la Falange. Gozo y Flor de las Cuatro Estaciones”, y “Guía nacionalsindicalista del Imperio, de la Sabiduría, de los Oficios”.

28. En el mismo número se anunció la publicación de sendas notas de Carlos Ribera (*La orientación actual del arte de la pintura*) y de Daniel de Aramio, que no llegó a hacerse. El artículo de Ribera se publicó posteriormente, con otro título, en “Vértice”, noviembre de 1937, n. 6.

29. «Ni que decir tiene que, a medida que pasa el tiempo, VERTICE, seguirá siendo exponente de todos los valores destacados de nuestras letras. También y en régimen de clausura está y estará siempre abierta a todos los escritores y artistas que merezcan llamárselo, aunque sus nombres sean desconocidos, y que gocen y exalten los temas nacionales tan entrañablemente unidos a la Falange, el heroísmo de la guerra, y tantos otros motivos que la actualidad bélica de España eleva a primera categoría y confiere el más supremo rango»: *La revista habla*, en “Vértice”, San Sebastián, junio de 1937, n. 3.

30. J.C. Mainer, *Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en “Vértice” (1937-1940)*, en Id., *op. cit.*, pp. 218-219.

das de la publicación. La mayoría de sus autores eran artistas finiseculares, plenamente consagrados, como el trasnochado Marceliano Santamaría, reconocido y premiado cultivador de la pintura de paisajes de Castilla, o Juan Vila Puig, quien lo era del paisaje catalán, junto a otros que, como Ignacio Zuloaga o Daniel Vázquez Díaz, continuaban en la cumbre y que entonces vivían un relanzamiento. En cambio, las reproducciones de obras de artistas jóvenes fueron muy escasas. Tan significativo como los nombres de los artistas, o incluso más, son los géneros de obras presentadas, que no siempre eran por el que más se conocía al artista elegido. El retrato predominó, seguido de la pintura de paisaje y la naturaleza muerta, géneros muy del gusto de la minoritaria burguesía culta que constituía la clientela de la lujosa revista³¹.

Daniel Vázquez Díaz, pintor que para muchos falangistas ilustrados significaba la modernidad, por lo que se le consideró maestro y ejemplo para los artistas jóvenes, fue el pintor vivo del que más obras se reprodujeron, en su mayoría retratos, seguido de Ignacio Zuloaga y José Gutiérrez Solana. Los paisajistas preferidos fueron Juan Vila Puig, José Amat Pagés y Rafael Durancamps, todos pintores conocidos y afamados sin vinculación — que sepamos — con Falange. Merece la pena que comentemos la opinión de uno de los principales dirigentes falangistas sobre la pintura de Solana. Rafael Sánchez Mazas negó que su pintura fuese realista, lo que nos demuestra cómo la temática de ese artista estaba muy lejos de lo que el político deseaba para la pintura española, y también que se cerró al entendimiento de su obra, al quedarse en los asuntos, olvidándose de la pintura, aunque quisiese demostrar que la tenía en mente³². Para Sánchez Mazas los asuntos representados por Solana en sus cuadros (bailarinas demacradas, campesinos y campesinas viejos, procesiones religiosas, interiores oscuros...) no podían ser reales, pues reflejaban un país atrasado y pobre, contrario totalmente a la Nueva España que estaba surgiendo. Tampoco el feísmo de su pintura, con sus colores apagados, oscuros y sucios, podía estar acorde con la luz y el brillo del pretendido — y falso, como sabemos — esplendor del país que decían estar construyendo. El prestigio elevado del artista impedía atacar su obra, aunque sí negarle un reconocimiento oficial,

31. El “Anuario de la Prensa Española” de 1942-1943 informa de que la tirada de “Vértice” era de 14.360 ejemplares; en el correspondiente a 1945-1946 rebaja la cifra a 10.000.

32. «Pero, si ‘la realidad’, por ejemplo, es lo que ha pintado Solana, yo no sé una palabra de ‘la realidad’. ‘Esa realidad’, sólo la he visto en cuadros de Solana. [...] No solamente sus asuntos se me desorbitan de ‘la realidad’. ‘En realidad’, jamás he visto objetos y figuras — copa de cristal, flor, espejo, lienzo, rostro de la mujer, brazo desnudo, ventana abierta — según la manera de ver y de pintar de Solana, objeción que no hago contra la excelencia de su arte, sino contra el realismo de su arte». R. Sánchez Mazas, *Vida de Solana*, “Arriba”, 27 de abril de 1947, pp. 1 y 3.

que solo llegó tras su fallecimiento, con la concesión de la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945.

Entre los pintores restantes, de los que a veces sólo se reprodujo una obra, predominaron los retratistas y los paisajistas. Así pues, esa revista falangista contribuyó a extender el género del retrato como el predilecto por las clases sociales vencedoras. La mayoría de los retratos presentan las características del academicismo imperante en la época. Los retratistas preferidos por esa publicación fueron Daniel Vázquez Díaz e Ignacio Zuloaga. También se reprodujeron cuadros de Ismael Blat, retratista de la aristocracia y la *élite* política, y autor de uno de los retratos de Franco más reproducidos en la época, Jesús Olasagasti y Pedro Bueno. El retrato escultórico fue menos abundante que el pictórico, pero no faltaron reproducciones de obras de Emilio Aladrén y de Ignacio Pinazo, ambos retratistas de jerarcas franquistas, el primero autor de una de las más conocidas estatuas ecuestres de Francisco Franco. Los paisajistas preferidos por los falangistas de “Vértice” fueron Juan Vila Puig, Eduardo Vicente, Marceliano Santamaria, Pedro Villaroig y Benjamín Palencia. Los bodegones más reproducidos fueron los de Rafael Durancamps y Alfredo Sisquella, ambos exitosos pintores entre la burguesía, sobre todo catalana y levantina.

Bajo el epígrafe «pintores españoles», se presentó a todo color y gran formato obras de Jesús Olasagasti, Marisa Roesset, Rafael Otermin, Calcina, Domingo Carles y C. Landi. De modo que, como era habitual, se incidió en los géneros del retrato y naturaleza muerta. Los artistas del pasado sobre los que más se escribió y de los que se reprodujeron más obras, fueron Velázquez, Rubens, El Greco y Goya, es decir, grandes artistas indiscutibles del pasado. Un repaso de la lista de artistas nos muestra la preferencia por los premiados en las exposiciones oficiales, especialmente las Nacionales de Bellas Artes, tanto las anteriores a la Guerra civil como las de posguerra. Apenas si hubo, en cambio, artículos sobre artistas extranjeros y reproducciones de sus obras. Destacaron los dedicados a alemanes, italianos y portugueses³³.

33. En el número 3, de junio de 1937, se publicó un artículo sobre la estética nazi de las grandes concentraciones de masas; en el número 18, de enero de 1939, se comentó los preparativos de la Exposición Internacional de Roma, prevista para 1942; dos meses después se dedicó un número especial, fuera de serie, a Alemania, en el que se volvió sobre los actos de masas; en el número 23, de junio de 1939, se reprodujeron tres obras del escultor berlinés Max Esser; en el número 25, de los meses de agosto y septiembre del mismo año, se reprodujeron obras de los italianos Attilio Silva y Maria de Maria; en el número 65 (1943) se comentó brevemente la obra de los escultores y arquitectos alemanes George Kolbe, Arno Breker, Hans Happ, Josef Thorak y Arnols Waldschmidt; en el número 77 (1945), se comentaron obras de los futuristas italianos; en el número siguiente, el crítico José Azcoaga presentó a los escultores portugueses Joai Fragozo y Martins Correia. Los artistas de

El arte religioso estuvo muy representado, tanto por la abundancia de reproducciones como en cuanto al número de artículos sobre el mismo, con lo que se divulgaba la conexión del arte con la religión como consustancial a la creación artística, que constituyó, como hemos dicho antes, uno de los rasgos de la estética falangista, defendido sobre todo por Eugenio D'Ors durante su etapa de Jefe nacional de Bellas Artes, y por Luis Felipe Vivanco, quien lo hizo desde las páginas de “Escorial”.

Los artículos publicados exclusivamente sobre temas artísticos fueron pocos. Junto a la crítica de arte hubo entrevistas y textos, que en realidad eran publicidad de los artistas seleccionados. Los artículos doctrinales aparecieron durante la guerra y en 1940, cuando dirigieron la revista los escritores Manuel Halcón y Samuel Ros. Sus autores fueron los falangistas Pedro Laín Entralgo, médico e intelectual, autor del libro doctrinal *Los valores morales del Nacionalindicalismo*; Luis Felipe Vivanco, poeta, ensayista y arquitecto; José Luis López Aranguren, filósofo; José Aguiar, el primer retratista de Franco en el tiempo, y el historiador de arte Enrique Lafuente Ferrari, único carente de significación falangista. La reflexión sobre la crítica de arte apenas apareció, al contrario de lo que sucedía en otras publicaciones culturales desvinculadas de Falange, lo que era lógico dado el deseo de la revista de no exigir del lector ningún esfuerzo. Otro tipo de reflexiones, las hechas sobre la creación en las artes plásticas y sobre la obra de arte, aparecieron como precisiones o digresiones dentro de artículos dedicados sobre todo a comentar exposiciones. Se publicaron muy pocos ensayos de divulgación, explicaciones de historia del arte y sobre la trayectoria del arte moderno.

La revista “Escorial” fue presentada desde su aparición en noviembre de 1940 por sus fundadores, los ideólogos falangistas Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo — director y subdirector, respectivamente, los dos primeros años —, como una publicación aperturista e incluso liberal, aunque, por supuesto, dentro del falangismo. Opiniones que con ciertas maticaciones han ratificado varios historiadores. También se ha dicho que fue un intento de recuperar la cultura, especialmente literaria, de la preguerra y que se abrió a intelectuales no franquistas. Todo lo cual creemos exagerado, ya que por delante de las colaboraciones estaba la militancia falangista y con ella el apoyo al régimen. Como en el caso de “Vértice” la mayoría de la historiografía sobre “Escorial”³⁴ se ha ocupado de su significado

otros países fueron el francés R. Dufy, en el número 29, de febrero de 1940, y el sueco Sven Hedin, en el número 78, de 1945.

34. El carácter político de la revista y las interpretaciones historiográficas de la misma han sido explicados brillantemente por Eduardo Iáñez en su libro *No parar hasta conquistar. Propaganda y política cultural falangista: el grupo de Escorial (1936-1986)*, Gijón, Trea, 2011.

político y cultural, así como de sus contenidos literarios, obviando, o pasando por encima, el sentido artístico, que es el que ahora nos interesa. La militancia falangista se recordó en varias ocasiones, especialmente interesantes fueron los textos aparecidos en los números 6 y 8, pues demostraban lo opuesto de lo declarado inicialmente, a saber, el deseo integrador y abierto de la declaración del número inaugural³⁵.

La mayoría de los colaboradores de “Escorial”, subtitulada “Revista de Cultura y Letras”, que pretendió ser la más intelectual de todas las publicaciones falangistas, fueron aquellos que ya desde comienzos de la guerra habían trabajado conjuntamente. Nos referimos al grupo de pensadores, escritores y artistas responsables de Prensa y Propaganda, o directamente vinculados con ellas, primero en Pamplona y más tarde en Burgos³⁶. Probablemente fueron dos las razones de la elección de la palabra Escorial como cabecera. Una de índole política y la otra estética. A través del nombre del conjunto arquitectónico construido por Felipe II se aludía implícitamente a una época gloriosa del pasado español, que se podía hacer extensible al presente. La razón estética — que es a la vez, política — estriba en que habiendo teorizado algunos intelectuales fascistas sobre la arquitectura como el arte supremo y el arte estatal por excelencia³⁷, El Escorial había sido presentado como el paradigma de la arquitectura del fascismo espa-

35. «Nosotros queremos más bien seguir a nuestros lectores el ritmo del obrar falangista — a veces más silencioso — en lo que tiene de creador y normativo y aún de experimental y tal como se produce en su extensión a la vida del Estado. Por eso a veces podrá parecer desproporcionadamente modesta la actualidad íntima y laboriosa que registramos en comparación con otros totales y más profundos sucesos; pero es justamente este secreto y tenaz hacer, generalmente poco comentado por la prensa, el que deseamos desentrañar y airear en conexión con la línea permanente de una doctrina política». *NOTAS. Hechos de la Falange. Al salvamento de la artesanía*, en “Escorial”, abril de 1941, cuaderno 6. «Nosotros somos intelectuales, pero no lo somos al modo conocido y despreciado, que no era más que de modo parcial, y por lo tanto incompleto: un modo más de andar partido y descoyuntado. Somos intelectuales pertenecientes a una generación ante todo política, que entiende la política de manera radical, y por lo tanto, vinculada a principios trascendentes. [...] Tenemos la honra de haber disparado los primeros tiros contra el marxismo de Negrín y Largo Caballero y contra el liberalismo de Azaña y de Martínez Barrio; pero también contra Osorio y Aguirre. Nuestra guerra amplió a nacional este primer combate. Ahora, aquel germen español, derramado por el mundo, colma las más grandes proporciones y se hace europeo y universal. El último sentido de nuestros libros y nuestros versos está en la línea, cada día diversa, del combate». “Escorial”, 1941, cuaderno 8.

36. Sobre ese grupo sigue siendo imprescindible la consulta del libro de P. Laín Entralgo, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral, 1976, y ediciones posteriores, especialmente la de 2006. Véase, también, J. Gracia, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2000.

37. Cfr. *La teoría fascista de la arquitectura*, en A. Llorente Hernández, *op. cit.*, pp. 67-80.

ñol. Recordemos que en la posguerra escribir de arquitectura fue considerado equivalente a escribir del Nuevo Estado, y viceversa, pues aquella era interpretada como encarnación de la política, pudiéndose plasmar en ella el Estado. Ahora bien, no se definió ni se creó un estilo arquitectónico falangista; sí hubo, en cambio, algunos ejemplos de una edificación franquista, en cuanto identificable con el régimen, para la que se recurrió sobre todo a un neoclasicismo frío y académico.

Si durante la guerra lo prioritario era la acción, el combate, “Vértice”, punta de flecha que avanza, era un nombre apropiado. Ahora, conseguido el triunfo, se necesitaba asentarlo sobre bases firmes, como las piedras de El Escorial. Se pone de manifiesto en estas palabras del *Manifiesto Editorial*: «El Escorial, que es — no huyamos del tópico — religioso de oficio y militar de estructura; sereno, firme, armónico, sin cosa superflua, como un Estado de piedra»³⁸. Mientras que “Vértice” se dirigió a un público burgués con una cultura media y alta, “Escorial” fue una tribuna de profesionales de la cultura. En ella apenas se publicaron artículos de divulgación, predominaron los teóricos y los doctrinales.

“Escorial” tuvo tres etapas. La primera desde su fundación en noviembre de 1941 hasta noviembre del año siguiente, cuando a Dionisio Ridruejo lo sustituyó el abogado, escritor y periodista, *camisa vieja*, José María Alfaro Polanco, que había sido subsecretario de Prensa y Propaganda en el primer gobierno de Franco. La segunda bajo dirección de Alfaro hasta 1947, cuando se dejó de publicar. La tercera duró de abril de 1949 a febrero de 1950, siendo su director el periodista y escritor falangista Pedro Murlane Michelena. En la primera etapa se concentraron los textos doctrinales sobre las artes plásticas y la arquitectura y se inició la publicación de un suplemento de arte del que solo se editó un número, y dos más en la segunda etapa.

El poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco escribió el primer texto teórico sobre la nueva arquitectura española³⁹. Los artículos más fuertemente doctrinales fueron dos discursos de uno de los fundadores de Falange, al que ya nos hemos referido, Rafael Sánchez Mazas, recogidos bajo el título *Textos sobre una política de arte*. En uno de ellos, *Confesión a los pintores*, su autor argumentó que el asunto debía ser lo más importante en la pintura, ya que debía servir de testimonio para el futuro, por lo que la claridad debía ser un requisito fundamental para transmitir sin ambigüedades el mensaje que debía ser siempre positivo⁴⁰.

38. *Manifiesto editorial*, en “Escorial”, noviembre de 1940, n. 1. Aunque sin firmar, el manifiesto se debió a Dionisio Ridruejo. Véase D. Ridruejo, *Materiales para una biografía*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, pp. 53-56.

39. *Suplemento de Arte*, en “Escorial”, Madrid, otoño de 1942.

40. Cfr. R. Sánchez Mazas, *Confesión a los pintores*, “Arriba”, 17 de marzo de 1940,

En el primer *Suplemento de Arte*, la revista reconoció en las vanguardias una labor positiva, como educadoras de la sensibilidad, pero las condenó por la cultura e ideología — cosmopolitismo y deshumanización — que las habían suscitado. A la vez, advirtió de la existencia de una renovación de las artes españolas, cuyas líneas de actuación decía desconocer, remitiendo a las páginas dedicadas a los artistas contemporáneos para averiguarlas. Ahora bien, atribuyéndose la capacidad de orientar a través de la crítica la labor de los artistas, necesitados — en su opinión — de una formación espiritual⁴¹. En ese número los artistas contemporáneos seleccionados fueron Juan Cabanas y Eduardo Vicente. Esa elección reforzaba el gusto artístico de “Vértice”, y no por casualidad se abrió con obras del que fuera encargado de la Sección de Ceremonial y Plástica de la Delegación nacional de Propaganda.

En mayo de 1941 se celebró en Madrid, en los locales de “Escorial” y en el Museo Nacional de Arte Moderno sendas exposiciones de pinturas de Ignacio Zuloaga, lo que podemos interpretar como el apoyo de Falange a ese artista noventayochista, plenamente identificado con el régimen desde sus orígenes durante la Guerra civil⁴².

Con José María Alfaro como nuevo director de la segunda etapa de la revista, “Vértice” y “Escorial” se unían económica y administrativamente

“Destino”, 6 de abril de 1940 y en “Escorial”, octubre de 1942. Sánchez Mazas fue miembro del Jurado de Admisión y Colocación de la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1941, como representante de FET-JONS, a propuesta de la Secretaría del Partido, ya que el Reglamento de las Nacionales de 1941, que sustituyó al último vigente durante la República, sustituyó a un artista premiado en Nacionales anteriores por ese representante de FET-JONS (“Boletín Oficial del Estado”, 2 de septiembre de 1941).

41. «Procuremos, por tanto, en primer lugar, que logre en ellas expresión suficiente el Arte español actual, para que sean sus propias creaciones las que nos digan cuál es el verdadero estado de la conciencia artística que las hace posibles. Pero, respecto a esta conciencia, perfectible en sí misma — y no solo a sus obras, ya, por así decirlo irremediables —, no podemos limitarnos a aceptarla tal y como se nos presenta, sin imponerle aquellas mínimas o excesivas correcciones que estimemos convenientes para el futuro inmediato de nuestro Arte. De aquí la necesidad de las más ambiciosa y bienintencionada crítica artística. [...] Por último, debemos advertir al lector, como resumen de todo lo expuesto que, sin podernos negar casi nunca al encanto sensible de cada obra de Arte, creemos en la formación espiritual del artista como el único modo de conseguir que sus más precisas y privilegiadas intuiciones creadoras se muevan dentro de un ámbito temático más amplio y profundo». *Arte y espíritu*, en “Escorial”. *Suplemento de Arte*, Madrid, otoño de 1942, n. 1. Para Eduardo Iáñez, que atribuye el artículo carente de firma a Vivanco, ese texto «constituye el manifiesto estético de Vivanco y, por extensión, del falangismo escorialista» (E. Iáñez, *op. cit.*, p. 213).

42. El número inaugural de la edición neoyorquina de la revista de propaganda franquista “Spain” publicó una denuncia del pintor de la destrucción artística provocada por los rojos (*A Warning to the World*, en “Spain”, octubre de 1937, n. 1. El texto se reprodujo en “Orientación española”, Buenos Aires, 10 de octubre de 1937).

te, dependiendo ambas de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS. En este periodo Eugenio D'Ors será un personaje clave para la publicación. Su influencia se aprecia en los artistas seleccionados para el segundo suplemento, procedentes de su círculo más cercano, Francisco Gutiérrez Cossío, Ángel Ferrant y Rafael Zabaleta⁴³, artistas que expondrían en los Salones de los Once y en las Exposiciones Antológicas de la Academia Breve de Crítica de Arte, institución privada fundada en 1942 por Eugenio D'Ors, en la que participaron varios intelectuales y artistas falangistas. También, por la inserción de un artículo de su mano sobre Berenson y una versión de su conocido ensayo *Tres horas en el Museo del Prado*. Además, se reseñó su novela *Aldeamediana* y se reprodujo parte de la tesis de José Luis López Aranguren sobre su obra filosófica.

A finales de 1943 “Escorial” publicó un cuaderno especial dedicado íntegramente a la poesía y al ensayo literario, demostrativo de la presencia de unos mismos ilustradores, distanciados del academicismo y cercanos a un lenguaje postimpresionista, en esa revista y en “Vértice”, y también de que para la culta “Escorial”, los géneros pictóricos predilectos eran, por supuesto, el retrato y el paisaje⁴⁴. En la tercera etapa de la revista — de abril de 1949 a febrero de 1950 — se reafirmó la conexión con la Academia Breve de Crítica de Arte, a través de la mayor presencia de integrantes y ex miembros de la misma. Daniel Vázquez Díaz fue tratado magníficamente, como «uno de los verdaderos pintores en España y en el mundo»⁴⁵.

La apertura oficial iniciada al final de la década de los Cuarenta hacia un arte más acorde con el realizado en el extranjero fue recogida en la revista por uno de sus protagonistas, Luis Felipe Vivanco, en la presentación de la Escuela de Altamira en esa revista⁴⁶. Además aumentaron los comentarios sobre libros de arte contemporáneo. La reflexión y el ensayo artístico siguió en manos de Vivanco, al que se añadió un texto del pintor expre-

43. Cossío había sido miembro de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista y uno de los fundadores de Falange en Santander; Ferrant fue sancionado e inhabilitado para tener cargos de confianza, como profesor de Arte Aplicadas, por colaborar con la República en la protección del patrimonio artístico en Madrid; Zabaleta también trabajó durante la guerra en la conservación del patrimonio artístico en Guadix, por lo que se le abrió una causa militar que sería sobreseída en julio de 1940.

44. Los textos se agruparon como un almanaque en el que cada mes iba acompañado de una ilustración de José Romero Escassi y viñetas de Tauler. Se reprodujeron obras de Pruna, Escassi, Bueno, Cabanas, Carmen de Legisima, Zabaleta, Palencia, Eduardo Vicente, Olasagasti, Mozos, Serny, Pedro de Valencia, Grau Sala y Tauler. Además, dibujos de Clará, Solana, Vázquez Díaz y Palencia, como ilustraciones para un artículo de Eduardo Lloset y Marañón, director del Museo Nacional de Arte Moderno, sobre sus artistas preferidos del museo.

45. Escrito, sin autoría, a propósito de la reproducción de un retrato de Elías Tormo, en “Escorial”, segundo semestre de 1949, cuaderno 59.

46. L. Felipe Vivanco, *Realidad e irrealidad en el arte abstracto*, *ivi*, octubre de 1949.

sionista Francisco Mateos en el que los personajes de “Don Prudente” y “Tántalo” conversan sobre la posible existencia de nacionalismos artísticos y el aislamiento del artista, para acabar abogando por la buena pintura, que sería la que no se cierra ante las enseñanzas de otras diferentes a ella, lo que era un ataque velado a la ideología nacionalista de los vencedores.

Las características formales de las tres revistas son reveladoras del gusto de sus responsables, pero también de la intención estética pretendida. “Jerarquía” fue la de presentación más lujosa y a la vez sobria por su tipografía y carencia de ilustraciones. Su diseño austero buscaba, sin duda, recalcar los valores de un clasicismo atemporal en sintonía con la defensa del Renacimiento y del pasado imperial de España, que estaban haciendo ideólogos y propagandistas católicos como su director, y fascitizados como Eugenio D’Ors. “Vértice”, en cambio se caracterizó por la riqueza y variedad tipográfica, así como de sus ilustraciones, muchas de ellas en color y de gran tamaño. Su aspecto y formato la emparentaba con los magazines burgueses de moda y entretenimiento. Muchas de las fotografías publicadas en sus páginas, testimoniales de la actualidad nacional, especialmente de la guerra, e internacional, estaban muy cuidadas estéticamente, lo mismo que la maquetación de sus textos. El aspecto visual de la revista era similar al de otras publicaciones extranjeras y nacionales que surgieron con la renovación del diseño gráfico que se produjo en “Escorial” durante los años Veinte y Treinta del siglo XX. “Escorial” volvió a la austeridad y severidad de “Jerarquía”, pero sin el lujo de esta. Su imagen transmitía valores relacionados con los ideológicos de nación española, catolicidad y espíritu clásico.

“Jerarquía”, “Vértice” y “Escorial” son testimonios de que la Falange no llegó a crear nada nuevo en el campo de la cultura artística. Al contrario apoyó el gusto burgués precedente, al que extendió. Ahora bien, es preciso reconocer que junto a obras de los artistas más representativos de ese gusto, se vieron otras de artistas que habían participado, o se habían acercado, a movimientos de vanguardia y renovadores durante la República⁴⁷.

La disolución del arte falangista en el arte burgués

La constatación de la coparticipación de unas mismas personas en “Vértice” y “Escorial” y en la Academia Breve de Crítica de Arte — enti-

47. Fueron los casos de Cossío, Aladrén, Olasagasti, Pruna, Solana, Vázquez Díaz, que formaron parte de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y los de otros, entre los que los más destacados fueron José Caballero, Esplandiú, Lahuerta, Ferrant, Palencia, Planes y Joaquín Vaquero.

dad que la historiográfica considera una iniciativa independiente del mundo artístico oficial — con responsabilidades y no únicamente como colaboradores y la presencia de varias de ellas en organismos e instituciones oficiales, sobre todo en el Museo Nacional de Arte Moderno demuestra que esa Academia, en la que encontramos falangistas importantes, no puede desligarse de la cultura oficial franquista, ni presentarse como una alternativa a la misma como demasiadas a veces se ha hecho⁴⁸. Lo que se comprueba también tras revisar los artistas seleccionados en los sucesivos Salones de los Once y en las Antológicas de la Breve. La realidad es que esa Academia estuvo integrada en el aparato cultural del franquismo, si bien, compuesta por el sector más abierto al arte contemporáneo.

A medida que Falange se diluía en el Movimiento y muchos falangistas conseguían puestos en la administración que les proporcionaba dinero, prestigio y poder sobre sus compatriotas, los ideales falangistas se fueron perdiendo y, con ellos, sus posibles peculiaridades artísticas. Aumentó en cambio la retórica sobre el estilo de Falange y la apropiación mediante el lenguaje de la práctica totalidad de las realizaciones arquitectónicas, artísticas y culturales, fuesen cuales fuesen, presentándolas como logros falangistas, con lo que lo que hubiese podido ser genuinamente falangista desapareció en la retórica y simbología franquistas⁴⁹. El contraste entre lo que decían y escribían los publicistas falangistas y las obras plásticas reales que podían verse en los certámenes oficiales de la inmediata postguerra — de los que los principales fueron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes — era cada vez mayor, ya que el arte académico se fortalecía en el mercado y en las instituciones. El deseo de conseguir un estilo falangista se reveló como algo imposible, pues la influencia en el mundo artístico oficial de las fuerzas conservadoras, reaccionarias y ultracatólicas que apoyaron a los sublevados prevaleció sobre los deseos falangistas. El fracaso de esa tentativa fue parte de otro mayor, el de lograr una cultura fascista⁵⁰.

En julio de 1951 Franco nombró su cuarto gobierno, en el que se creó una nueva cartera, el ministerio de Información y Turismo, para el que nombró ministro al falangista azul Gabriel Arias Salgado, que había sido vicesecretario de Educación Popular y delegado nacional de Prensa y Pro-

48. Entre los académicos, cuyos integrantes procedían en gran parte de la oligarquía agraria, hubo falangistas relevantes. Alfaro, miembro de la Junta Política de FET y de las JONS desde marzo de 1939 y vicepresidente de las Cortes en su época de académico; Aunós, ministro de Justicia entre 1943 y 1945, Mourlane Michelena, Vivanco, Sánchez Camargo y el mismo D'Ors.

49. Véase Z. Box, *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Alianza, 2010.

50. Véase J. Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.

paganda de FET-JONS de 1941 a 1946, que reunió parte de los organismos y competencias de los ministerios de Gobernación y Educación, ministerio a cuyo frente se situó al católico “liberal” Joaquín Ruiz Giménez. Así, la Sección de Arquitectura y Actos Públicos, sucesora tras varios cambios del Departamento de Plástica, pasó a Información y Turismo, sin cambiar a sus integrantes, los artistas José Caballero, José Romero Escassi, Juan Antonio Morales y José Luis López Sánchez⁵¹, lo que para el ámbito del control de las artes plásticas por instituciones oficiales suponía la continuidad de unas mismas personas y con ello de sus actuaciones.

La nueva década comenzaba políticamente con aires renovados que parecían eliminar el polvo acumulado del pasado, sobre todo por la labor de Ruiz Giménez con la ayuda de Laín Entralgo y Tovar en Educación.

Conclusión

Doce años después de acabada la Guerra civil y quince años desde su inicio los artistas contemporáneos falangistas militantes o asimilados cultivaban un arte moderno no vanguardista, defendido por los teóricos y críticos, plenamente aceptado por la burguesía culta a la que en el fondo se habían dirigido siempre. Se demostró en la participación de todos ellos en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951, certamen convocado por el Instituto de Cultura Hispánica, presidido por Ruiz Giménez, del que Dionisio Ridruejo fue uno de los organizadores principales. Cuando en octubre de ese año el Generalísimo recorrió las salas de la Bienal, hacía años que los artistas falangistas habían abandonado sus pretensiones de hacer un arte revolucionario, aunque a algunos artistas y críticos de arte les pareciese lo contrario.

El deseo expreso de los organizadores de la Bienal de que en ella estuviesen representados artistas modernos provocó una polémica que se hizo pública en la prensa de la época; en realidad fue un ataque de los sectores artísticos conservadores y académicos a los renovadores. El diario “Madrid”⁵² publicó una carta de Fernando Álvarez de Sotomayor, académico, retratista de la aristocracia, la alta burguesía y los jerarcas franquistas, además de director del Museo del Prado, en la que condenó duramente el arte moderno, acusando a sus autores de locos. A la condena se sumaron otros artistas, que acusaron a los renovadores de «querer destruir la tradición artística española, confundiendo a los más jóvenes»⁵³. El periódico propuso

51. Archivo General de la Administración, caja 2386, *Cultura*, Documento Personal afecto a la Sección de Arquitectura y Actos Públicos.

52. “Madrid”, 7 de noviembre de 1951.

53. *Votos de calidad. La revancha de los chibiris*, *ivi*, 12 de noviembre de 1951. Firma-

que no se exhibiesen obras renovadoras y afirmó que se asistía a una contraofensiva roja en el mundo de la cultura. La defensa principal la hicieron varios pintores e intelectuales falangistas y algunos artistas jóvenes que, aunque al principio rechazaron que se mezclase el arte y la política, acabaron haciéndolo, al afirmar que su españolidad, catolicismo y militancia franquista no estaba reñida con su arte, sino que, al contrario, iban unidos⁵⁴. Entre los falangistas firmantes estaban los mismos que desde el comienzo de la guerra propusieron un arte fascista, moderno, pero no vanguardista. Ahora volvían a hacerlo, pero en realidad se trataba de un *aggiornamento* formal, sin ningún carácter fascista.



Fig. 1.

Algunos de los integrantes y colaboradores de la “Sección de Plástica y Propaganda” en Burgos, noviembre de 1938. Biblioteca Nacional de España, Fondo fotográfico de la Guerra Civil

ron el escrito Moisés de Huerta, Fructuoso Orduna, Ramón Mateu y Enrique Pérez Comendador.

54. Los firmantes fueron los artistas Pancho Cossío, Vázquez Díaz, Planes, José Julio, Romero Escassi, Vázquez Molezún, Pena, Mampaso, Pascual de Lara, Percebal, C. Vives, Capuleto, Gómez Cano, Serny, Romley, D. Conejo, Labra, Tenreiro, Gómez Perales, Medina y Ortega, el joven crítico Moreno Galván y los intelectuales Ridruejo y Vivanco. *Ivi*, 14 de noviembre de 1951.

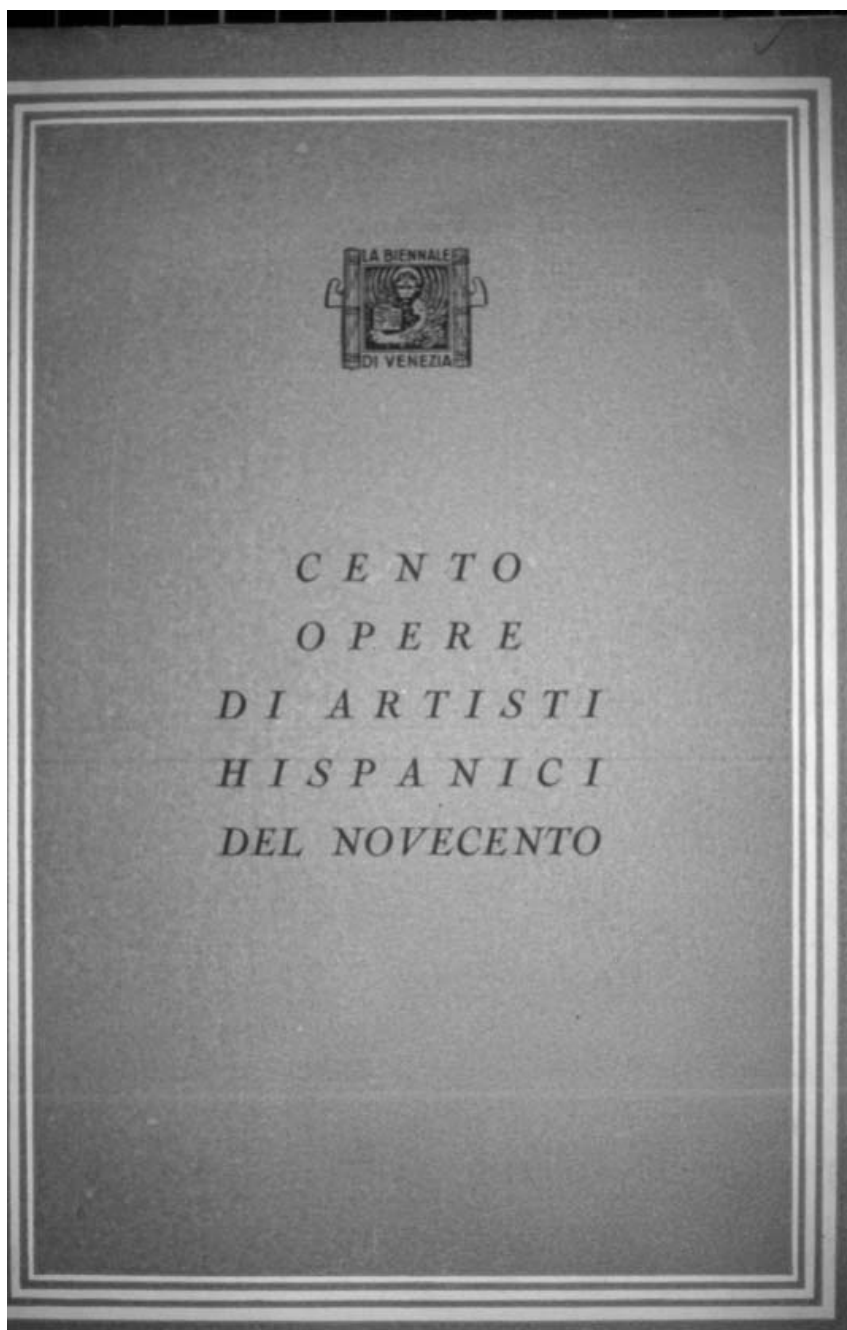


Fig. 2.
Catálogo del pabellón español en la Bienal de Venecia de 1940



Fig. 3.
José Aguiar, *Retrato de Franco*, reproducido en el catálogo

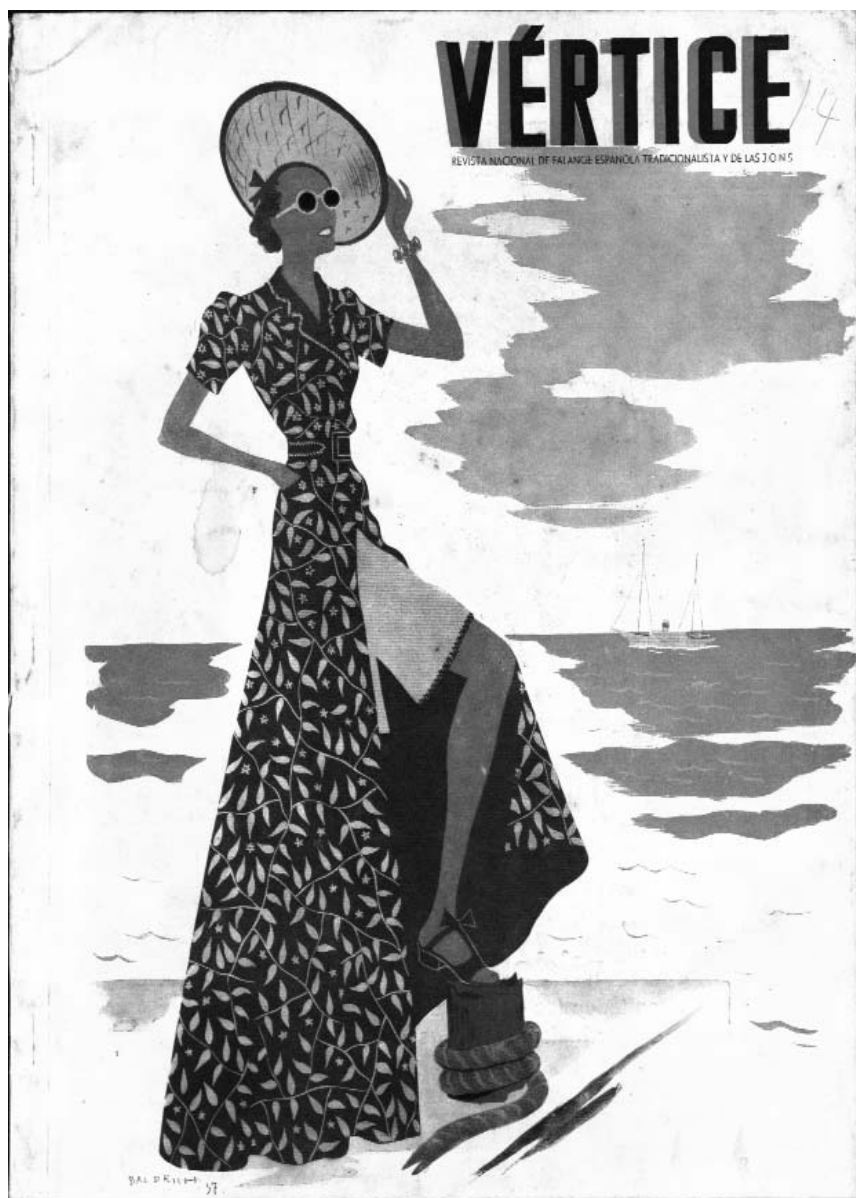


Fig. 4.
Baldrich, portada de “Vértice”, Madrid, septiembre de 1938, n. 14



Fig. 5.
Carlos Saénz de Tejada, dibujo para *Historia de la Cruzada Española*,
Madrid, Ediciones Españolas, 1941

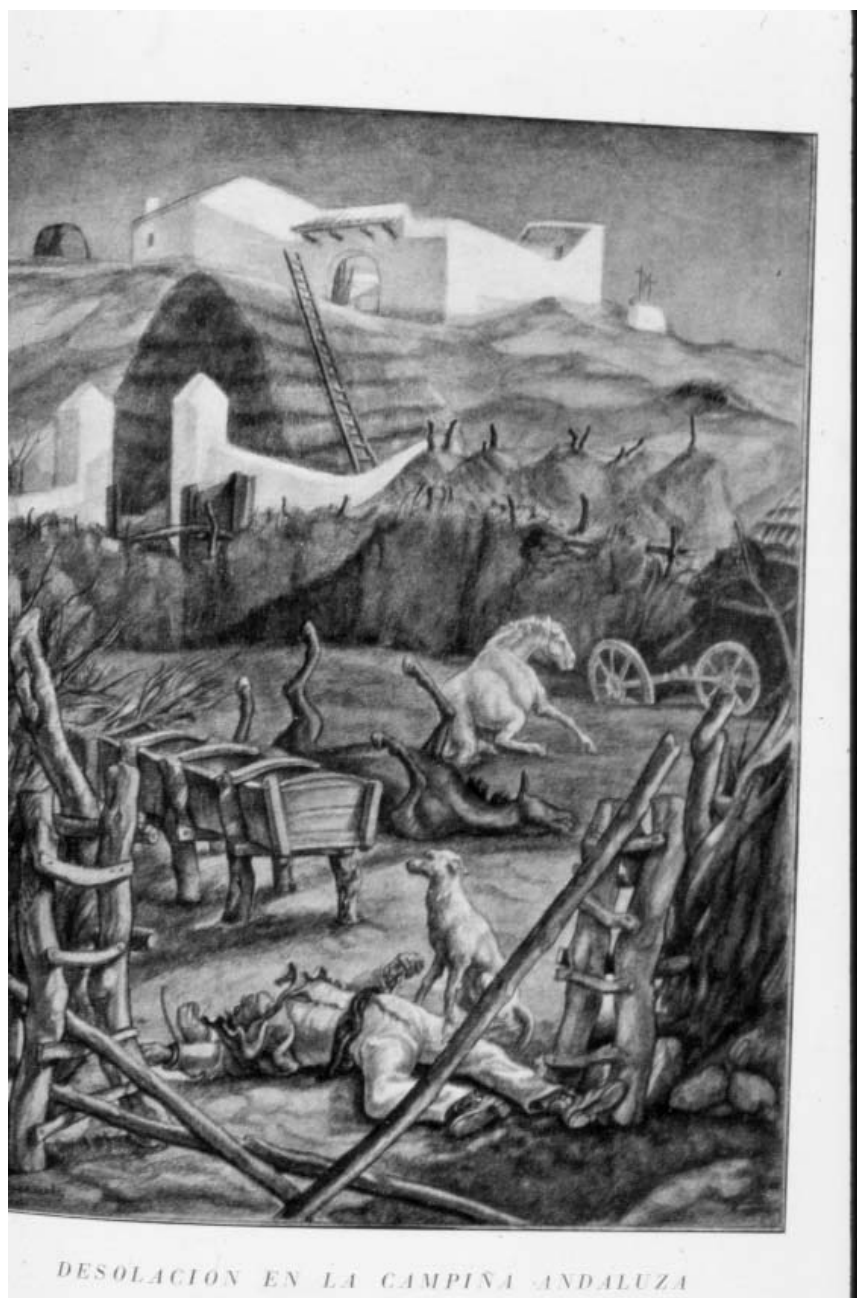


Fig. 6.
Joaquín Valverde, dibujo para *Historia de la Cruzada Española*,
Madrid, Ediciones Españolas, 1941



Fig. 7.
José Caballero, óleo sobre lienzo, original para ilustración
en *Laureados de España*, Madrid, Fermina Bonilla, 1940



Fig. 8.
José Romero Escassi, ilustración para "Sí", suplemento dominical de "Arriba",
Madrid, 1 de noviembre de 1942, n. 44