

El binomio Arte-Estado: básico en la definición del programa estético de la postguerra

The concept of Art and State: a fundamental issue in post-civil war aesthetics

Cabrera García, M.^a Isabel *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 451-460]

RESUMEN

En el discurso estético que se iba a imponer durante los primeros años del franquismo, una vez terminada la Guerra Civil e instaurado el nuevo proyecto político totalitario, la relación Arte y Estado va a ser determinante a la hora de definir una serie de categorías que se solicitan a lo artístico, dado el papel intervencionista y normativo del Estado. Categorías entre las que cuentan: Orden, Unidad, Imperio, Jerarquía, Propaganda, Revelación... Como se desprende del importante material documental aquí recogido.

Palabras clave: Arte y Estado; Estética artística; Teoría del Arte; España; s. 20.

ABSTRACT

This paper deals with the significance of the aesthetic criteria which were imposed on society during the first years of Franco's regime, once the Civil War was over and the totalitarian regime established. A new relationship between Art and State lay at the basis of these criteria, and artists' work was required, given the constant intervention of the state in artistic matters, to conform to a series of concepts such as those of Order, Unity, Empire, Hierarchy, Propaganda, Revelation... Ample documentary evidence of this relationship is provided.

Key words: Art and State; Aesthetics; Theory of Art; Spain; 20th century.

Finalizada la Guerra Civil, España va a ser remodelada según las normas totalitarias de los vencedores, que si bien no forman un todo coherente y homogéneo con una ideología unívoca, desde un primer momento y a instancias de su máximo representante, Franco, van a aspirar y a conseguir —al menos en apariencia y gracias a los fuertes mecanismos represivos utilizados— el monolitismo y unidad del ideario del Régimen, fundado sobre todo en la herencia de los fascismos europeos y de la tradición ultraconservadora hispánica. Ideario que a toda costa se hace llegar a todos y cada uno de los sectores sociales y de los rincones del suelo español, sirviéndose para ello de un fuerte aparato propagandístico e institucional y apelando en especial a aspectos emocionales y psicológicos como medios más eficaces para hacer mella en el sentir de todos los españoles.

Como es fácil colegir, el español, como Estado totalitario que es, aglutina y defiende todas las

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

características que son propias a estos sistemas políticos ¹. Antidemocrático, autoritario, intervencionista, con una ideología monopolizadora que no tolera y arremete contra cualquier otra en vigor —llámese racionalismo, liberalismo...—, se presenta como sucesor de un orden anterior caduco —en nuestro caso del sistema liberal articulado por la República— y creador de una sociedad alternativa de nuevo cuño. Apoyado en Instituciones sumamente represivas, que funcionan como uno de sus principales instrumentos propagandísticos, y ejerciendo un fuerte control fáctico y espiritual sobre todos los aspectos de la vida —medios de comunicación de masas, educación, cultura...—, pondrá el énfasis en una serie de valores pequeño burgueses tales como: Dios, patria, familia, trabajo, moderación, orden... haciendo de ellos el catecismo político del Estado.

Dada esta elevación de los intereses y de la «ética» del Estado por encima de cualquier otra necesidad de la vida, y de su grado de centralización y monopolio, es lógico pensar que el propio horizonte artístico, por su incidencia sobre la vida del espíritu, sea uno de los instrumentos más valiosos para el poder, de ahí que incluso los mismos intelectuales falangistas proclamen, como necesidad fundamental, el compromiso político para el arte. A tal efecto son claramente evocadores los mismos títulos de las obras y artículos que se publican en los años iniciales del régimen.

Como consecuencia de esta íntima relación entre Arte y Estado, surgirán buena parte de los postulados y valores de «nuevo cuño», de la nueva estética franquista, y al decir nuevo cuño, nos referimos a los más significativos, emanados de su ideología política, si bien no serían exclusivos ya que muchos de ellos habían sido puestos en circulación antes por los regímenes afines europeos, anteriores en el tiempo al español.

Existe, no obstante, una diferencia sustancial de grado entre éstos y el franquista, en relación a esa función directora o normativa que el Estado ejerce sobre el Arte. Y es que mientras Hitler o Mussolini poseen unos conocimientos sobre arte más amplios, o al menos sus intervenciones directas son más relevantes, numerosas y tendrán efectos inmediatos y evidentes sobre la práctica, Franco, cuya peculiaridad era su ambigüedad y la carencia de ideas rectoras claras y precisas, a decir de Antonio Bonet Correa, tampoco en materia de arte sería muy diferente. Al parecer ², carecía de una sólida formación artística. Y su intervención directa sobre las obras del Régimen, en especial en arquitectura, es menor, delegando este quehacer a los intelectuales fieles a su persona.

Ya desde los primeros escritos, y anteriores a la contienda civil, como es el caso del libro *Arte y Estado* de Ernesto Giménez Caballero, se evidencia ese papel condicionante e intervencionista de la política. «El arte excelente sólo brota cuando hay un fuerte Estado» afirmará Giménez Caballero refiriéndose al generado durante la dictadura primorriverista, y defiende enérgicamente la vocación política de lo artístico, la necesidad de comprometerse después de la indiferencia demostrada por los intelectuales, según él «a la vieja política liberal» y puesta en evidencia en la encuesta que *La Gaceta Literaria* realizara en 1927 sobre la relación entre literatura y política.

Todo arte debe estar comprometido con la política, y a la inversa, «lo que es intolerable es creer que el artista está por encima o por debajo de ella», pero la única política de arte que no es aceptable ni válida es la liberal. Por lo tanto, lo primero que se busca inmediatamente

acabada la guerra es un arte que sea expresión de los valores del nuevo Estado, que sea prototipo de orden, unidad, armonía, jerarquía...

Es el Estado, de esta manera, y sus intermediarios, los responsables de la cultura adscritos a él, el que se convierte en máximo rector, en el único capaz de dar normas y pautas al arte. De ello resulta el tono y formulación que tendrán muchos de estos primeros artículos, expresando qué debe y qué no debe hacerse en materia de arte, y redactados casi en clave de apología política. Aunque minuciosos y exhaustivos, algunos de ellos manifiestan una cierta inseguridad y confusión derivados de la falta de univocidad y coherencia ideológica de que adolece el régimen.

Este carácter normativo de lo artístico es expresado de forma clara, por ejemplo, en el Manifiesto Editorial que lanza la revista *Escorial* en su primer número de 1940: «Nosotros ... convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles ... para que ejerzan lo mejor que puedan su oficio».

Y en esta misma línea el ideólogo Rafael Sánchez Mazas, siendo consciente de su papel de intermediario entre el orden emanado desde el poder y el arte, diría: «... Sólo quiero y sólo puedo tener un objetivo con poetas y artistas, y es el de tender puentes entre aquella idea de orden total y las ideas del orden de la poesía, de la pintura, de las letras y de las artes»³.

Dicha actuación preceptiva y censora va a ser ejercitada especialmente a través de un complejo y amplio aparato institucional para el arte y la cultura, al que pertenecen, entre otros, la Oficina de Prensa y Propaganda, la Vicesecretaría de Educación Popular de F. E. T. y de las J. O. N. S., la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Instituto Diego Velázquez, los Ateneos... todos bajo el estricto control de los intelectuales y políticos franquistas.

También en un «Estado fuerte», como se propone ser el franquista, uno de los valores más preciados y defendidos será el de la Unidad. «Debe existir siempre una unidad de criterio, una esencia común y un impulso dirigido en la plástica representativa, por variadas que sean las formas arquitectónicas». Como aquí Diego de la Reina la Muela⁴, así lo expresan la mayoría de los textos críticos de estos primeros años. Ya se instaba, por ejemplo, a los arquitectos reunidos en 1939 en la I Asamblea Nacional a perseguir y conseguir dicha unidad: «... no es un momento de planes parciales, no es un momento de iniciativas independientes, de definiciones unilaterales; es el momento de coordinar todos los esfuerzos para conseguir, para lograr un espíritu de unificación e implantarlo de una manera organizada y metódica...»⁵.

Para lograrlo, Pedro Muguruza propondría la organización y coordinación de la profesión, frente al individualismo y la «desconexión absoluta, totalmente descentralizada».

Esta unidad es a la vez sinónimo de orden, orden que se solicita también a lo artístico y que va a quedar materializado en la mayoría de los casos en el énfasis que se pone en conceptos como armonía, proporción, simetría..., que en resumidas cuentas no son sino expresión del favor concedido y demostrado por un buen número de artistas y críticos a las propuestas estéticas del clasicismo, cuyos esquemas constituirían la vía válida para sacar a la arquitectura y a la plástica del marasmo en el que estaban sumidas. Uno de los que defendían la vuelta a Roma y al lenguaje y códigos del clasicismo es Diego de Reina la Muela:

«... en nuestra historia arquitectónica el sentido artístico ha superado siempre al criterio

científico. Como consecuencia de ello vemos que desde aquellos siglos de la Alta Edad Media, surge potente lo que nos parece ser el índice común, el soplo alentador, la inspiración animadora de toda nuestra arquitectura: la imaginación ordenada y la idea intrínseca de la proporción armónica. Aquélla es la flecha y ésta es el yugo. La primera tiende a la riqueza decorativa y minuciosa, al arte realista tratado de modo subjetivo o al exceso de imaginación encuadrado dentro de una gracia típicamente nacional; la idea de proporción da dimensión noble y perdurable a nuestra arquitectura...».

Retorno a Roma, a sus «orígenes matriculares», a aquellas «matrices —humildes y eternas— del litoral antiguo» que también defendía Giménez Caballero. Esta exaltación de los principios de orden, medida, geometría, armonía... es asimismo defendida en los «Estudios de teoría de la Arquitectura» que Víctor d'Ors publicaría en *Revista Nacional de Arquitectura*, y los que ya en su «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», Luis Moya atribuía como valores principales al complejo que diseñó ⁶. Y el arquitecto Antonio Palacios es aún más claro al afirmarlos en el modelo neoclásico que propone como lenguaje representativo del nuevo orden:

«La arquitectura vilanoviana es, en efecto, suma de todo severo orden, claridad, eurítmica, grandiosa serenidad, verdad rigurosa, libre sin libertinaje, plena de riquezas y eficacia, que, con exactitud, refleja las excelsas características del nuevo Estado ... Estudiándola, acogiéndola ... tendremos para el Nuevo Orden una arquitectura española» ⁷.

Esta Unidad y Orden, materializados en dichos elementos artísticos, son producto de la centralización que defiende todo régimen totalitario, en el que son abolidas en favor del partido único, toda autonomía municipal, provincial o regional, es decir, de carácter territorial, toda libertad civil, política, individual y colectiva, de partidos, libertad de ideología, en suma, y que incluso pretenderá ficticiamente borrar la división de las clases sociales.

Es por ello por lo que se solicita en el plano estético: unidad de concepto y táctica, unidad de destino y unidad en la misma creación de la obra artística. Y es considerada esta unidad como contraria a todo lo que sea una noción subjetiva del arte, libre, autónoma e «indisciplinada», contraria a la concepción crociana de la infabilidad e individualidad de la obra de arte. Dado que la consideración que tienen de la posición del individuo estos regímenes totalitarios, es lo más alejada de la que tenemos nosotros hoy día. Ya no es factible la desmedida valoración de lo individual, como había ocurrido con el Estado democrático anterior. Ahora el hombre debe entregarse a un fin social superior, a un destino común, que no sería otro que el destino de la patria.

Así Arte y Estado, artistas y gobernantes, deben coincidir en los mismos ideales y principios, dirigidos todos a un mismo fin, a la misma unidad de destino, la realización de la nueva España, de ese nuevo orden que pone el énfasis en el culto a la jerarquía y así lo resaltan también nuestros «teóricos».

Jerarquía que, a juicio de Alexandre Cirici, va a tener su traducción plástica sobre todo «en los temas visuales con eje dominante» y en la presencia de formas fuertes, rígidas o subrayadas ⁸. Pero para nosotros va a hacerse manifiesto especialmente en el énfasis que casi todos los autores van a poner en la definición de una jerarquía entre las diferentes artes, siendo la

principal y la primera entre todas ellas la arquitectura, en sazón la que mejor podía cumplir la función instrumental y propagandística que la doctrina fascista demandaba al arte. El siguiente texto recogido del ensayo de Giménez Caballero así lo expresa, viendo en esta jerarquía el antídoto contra la «tendencia individuante» y excesivamente libertaria de la vanguardia, la única vía por la que «someter de nuevo a artes, individuos y técnicas espirituales a una disciplina», a la disciplina del Estado en este caso, pues él mismo afirma que «la primacía del Estado era la primacía de lo arquitectónico»:

«Y el arte esencial al Imperio fué siempre la arquitectura. Las legiones comportaban sus ingenieros, geómetras, arquitectos, y militares que fundaban las ciudades. La urbe romana jamás padeció de error —dice Le Corbusier...

... Estructurar, edificar, ordenar, son los verbos del Estado. Verbos arquitectónicos. Toda resurrección de lo “estatal” en la historia significa un resucitamiento de “lo arquitectónico”. Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura.

Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado.

Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo —genio de Roma, jerárquico, ordenador— ha llegado al mundo.

*Que las otras artes —como falanges funcionales— se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La Arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma»*⁹.

Esta clasificación jerárquica de las artes no era tampoco un elemento nuevo en el discurso estético del franquismo. El tema de la clasificación de las artes había sido una cuestión que ya desde la Edad Media con la distinción entre artes menores y artes mayores, se había mantenido vigente a lo largo de toda la historia del arte moderno y contemporáneo.

También esta unidad, expresada en la defensa de los valores de orden y jerarquía, va a ser identificada en términos de espacio con el concepto de Nación. Se pone con ello el énfasis en lo nacional, en el contenido y carácter particular de lo propio frente a lo externo, a lo internacional —caso del arte de vanguardia—. Pero tal concepto como perspectiva cultural, experimenta una tendencia en estos sistemas políticos, a ensanchar sus límites, trasunto de tal actitud sería el «espacio vital» elaborado por la inteligencia alemana como justificante de su expansión territorial y física, o el concepto de «Imperio» del fascismo italiano.

En el caso español, también se desarrollarían iniciativas teóricas al respecto, sobre todo evocando la época más poderosa de la «antigua expansión américo-filipina», e incluso prácticas, pues qué si no serían las aspiraciones africanistas de Franco exigidas como contrapartida a su posible participación en la Guerra Mundial del lado de las potencias del Eje. Desde el principio las alusiones a la Hispanidad y la importancia de ésta como eterno «valor» abundarían. Esta época de esplendor en la que España brilló con su máxima expansión territorial sería precisamente la de aquel Imperio felipista en el que nunca se ponía el sol, aquel en el que se posan todas las miradas políticas e intelectuales como expresión y modelo del camino a seguir en la nueva andadura hispana, de ahí que la proyección de dicho concepto, el de Imperio, y de los valores que connota para la literatura, el arte, la teoría política... sean de suma importancia y muy frecuentes en el material teórico-literario que estamos estudiando. Veamos un ejemplo en el texto que a continuación transcribimos:

«En España, en la inmortal España, un dieciocho de julio surge entre relámpagos la idea imperial y desde ese día, sobre la flota náutica del Imperio, rosa de los vientos formada por el yugo y las flechas, la espada de Franco marca el Norte al ímpetu Hispano Rayo de la guerra, guión de combate para las falanges nacionales y código de la tradición, el acero Franquista nos señala una misión indeclinable como españoles, ganar la batalla de la paz, revalorizando la patria desde nuestros puestos».

«... El problema estético de mayor envergadura que el Nuevo Estado nos plantea a los arquitectos españoles, es la necesidad de encontrar una plástica digna de exponer los ideales patrios con majestuosa severidad y estática grandeza. Todas las demás cuestiones de índole artística, matemática o constructiva, pierden importancia ante aquélla»¹⁰.

Se propone así en muchos escritos recuperar y enlazar con aquellos valores del siglo XVI y el XVII. Por lo tanto, el ideal que se pide es reanudar *«la tradición interrumpida en el siglo XVIII, en que España, fiel a la Cristiandad, mantenía la corriente eterna y viva de la Historia»¹¹.*

La teoría imperial y sus postulados sería la que debería sustentar e inspirar la nueva arquitectura, en la voluntad de encontrar cuál sería el estilo que más convendría al espíritu imperial español.

Todos estos principios estéticos que hemos ido analizando, fruto de esa actuación «intervencionista» del poder y la política sobre el arte, se pueden resumir en los que serán dos de los postulados más importantes y representativos en los primeros desarrollos teórico-artísticos y culturales de este régimen autoritario franquista, donde estas implicaciones autoritarias se van a poner de manifiesto con absoluta evidencia: el arte cumple ahora una misión extraestética, tiene que ser útil, debe ofrecer su servicio a los proyectos del Estado y a los principios morales y éticos que se derivan de él, elaborando así un concepto de «arte como servicio a una realidad exterior y superior a él mismo». Y por ello debe actuar como propaganda de estos mismos principios ante la nación, ser portavoz de ellos de cara a la sociedad.

Ante lo dicho, ya no serán válidas y quedarán fuera de lugar ideas claves de la estética moderna como la independencia y autonomía del artista y del arte, cualquier inmanencia de la subjetividad pasa a ser puro instrumento del poder que hace uso de todos los medios persuasivos a su alcance. Así lo expresa perfectamente Giménez Caballero, pretendiendo sustituir «la imagen del artista libre por la del artesano medieval» que «obedecía servilmente ciertas normas estéticas establecidas por la autoridad». Liquidando con ello la conquista humanista de la consideración liberal de las artes mayores frente a las mecánicas y serviles.

Precisamente por esa «falta de sensaciones extraestéticas» y útiles, por convertirse el «puro juego» en su única trascendencia —oponiéndose así a las tesis kantianas del placer artístico, del desinterés y el culto a lo bello— reniega y critica Luis Felipe Vivanco en «El arte humano»¹² a los ismos y concretamente al cubismo, «porque revela su falta de servicio». Mucho más explícito había sido al respecto Giménez Caballero:

«Académicamente ... distinguió el Siglo pasado las artes que eran Bellas —las seis Bellas Artes— de las que no lo eran. (Lo Bello, al hacerse objeto esencial de la Estética, a partir de Baumgarten y Kant, fué el origen de todas clasificaciones)...

Para el siglo pasado había unas artes liberales, selectas, hijas del espíritu libre. Y otras, mediatizadas, comunales, sin libertad y sin espíritu. Por ejemplo, las populares. Por ejemplo, las llamadas artes industriales. Por ejemplo, las artes decorativas...

Hoy no podemos tolerar ese régimen electoral. Hoy no admitimos más régimen que el funcional. Y desde ese punto de vista del arte como servicio a algo superior y común entre los hombres, cada arte tendrá su rango ocasional y específico»¹³.

Las artes por ello serían tanto más valiosas cuanto más instrumentales, la utilidad inmediata es su más íntima esencia. Así lo manifiesta Rafael Sánchez Mazas, cuya única voluntad «a las órdenes del Caudillo hoy, a las de José Antonio ayer» es la «reedificación de mi Patria» con aquello que sabe hacer, con la pintura, empleándola como medio para el adoctrinamiento y educación de la población. Para poder cumplir dicha misión, se exige a lo artístico accesibilidad y claridad como condiciones necesarias para ser comprendido por las masas, al igual que lo haría el fascismo en Italia o el nazismo en Alemania.

Pasadas las primeras euforias, este principio de utilidad se irá despojando de sus connotaciones más estrictamente políticas para resaltar aquellas otras identificadas con la posición más emotiva y espiritualista del nuevo régimen, la que acompaña a la filosofía del nacional-catolicismo, aquella que se erige como justificación y principio fundamental del franquismo una vez pasada la contienda europea y aniquilados los otros sistemas totalitarios, de cara a una operación «lavado de imagen» que se hará ante el cambio de la situación política internacional. Como consecuencia de este nuevo programa ideológico, el arte se convierte en transmisor de aquellos principios de Verdad y Bondad derivados de una concepción cristiano-escolástica y ética del pensamiento, sobre la que se sustenta otro de los fundamentos de la nueva estética, el concepto del arte como revelación. La autoridad que ahora se levantaría por encima del arte, y de la cual este último sería su portavoz, sería de carácter «sobrenatural y divino» en lugar de estatal o político¹⁴. Ahora bien, con ello se anularía también —a decir de la profesora Sultana Wahnón— la labor creadora e inventora del arte en favor de un papel de mero intermediario y transmisor del artista y de lo bello.

Por esta manera de concebir no sólo lo artístico, sino todos los dominios de la cultura, como vehículo didascálico ante el pueblo, es comprensible el énfasis que todos y cada uno de los estados totalitarios europeos van a poner en un medio sumamente eficaz para la consecución de sus fines, la propaganda.

«El arte es propaganda —nos dirá Giménez Caballero—. La palabra “propaganda” parecerá a un humanista, a un kantiano, a un crociano, a un apriorista, a un hipócrita de esos del arte por el arte, una verdadera aberración, algo así como una blasfemia».

Concepto que, como cita explícitamente, se enfrenta totalmente con las doctrinas estéticas liberales, y tiene para el autor connotaciones religiosas y nacionales. Para legitimar esta función divulgativa y pedagógica, Giménez Caballero aludirá al empleo que, a su parecer, ya de él se hacía en la Antigüedad y que de ahí pasaría al cristianismo, siendo por tanto su verdadero origen religioso —«De propaganda fide»—.

Así seguiría concibiéndose en el Renacimiento y aun pasado el Romanticismo, cuando «se reaccionó contra el arte puro y su concepción antifinalista», cuando surgieron voces de un «arte colectivo, de un arte social por el pueblo y para el pueblo», y «esa vuelta a lo didascálico y formativo del Arte cuajaría al fin, en el arte ruso de masas». Pero este último, el arte ruso

de masas, habría hecho un uso abusivo y absurdo de él, llegando a excesos inaceptables. El arte, por tanto, debía ser «instrumento de milicia», «espada de ataque», para «¡Ganar almas!, ¡Catequizar corazones!, ¡Sumar prosélitos! ¿Ha tenido el Arte... nunca... algún otro fin superior?». Y la mejor herramienta para impeler a las masas en su adhesión con los ideales nacionalistas y políticos del Estado, empleando en ello toda la fuerza persuasiva posible.

De ahí que, con un tipo de mensaje unidireccional como es el totalitarismo, en el que no es posible el juicio crítico y haciendo uso excesivo de elementos emotivos e impactantes, en la plástica, por ejemplo, se recurra a temas sobre las «barbaridades y sacrilegios» cometidos por los vencidos o alusivos a la nueva escala de valores establecida. Temas éstos dirigidos a conmover la fibra sensible del público que lo contempla.

No serán pocos los autores, en este sentido, que resalten y potencien esa misión educativa y pedagógica que tienen los medios artísticos, y no sólo los que entendemos por tales propiamente, sino incluso utilizando todos los medios de difusión de masas a su alcance: comics, libros de texto, calendarios religiosos, cine... En todos ellos el arte actuaba realmente como un arma de combate anticomunista y una palanca afianzadora del nacional-catolicismo español.

El mayor despliegue propagandístico en arte, no obstante, como es sabido, sería el llevado a cabo por el nazismo alemán. Donde incluso se crearía un Ministerio especial, el de «Información Popular y de Propaganda» cuya organización sería confiada al todopoderoso Goebbels, trasunto del cual sería el español «Ministerio de Educación Nacional» creado en 1938, cuando se organiza durante la guerra el gobierno del «lado nacional» en Burgos, quedando encargado de la Jefatura Nacional de Bellas Artes Eugenio d'Ors. Y junto a esta cartera, se constituye también una Delegación Nacional de Prensa y Propaganda en el Ministerio de Gobernación, en manos de Ridruejo y Espaza. Instituciones que aglutinan un cierto número de funciones tales como: censura literaria, artística, radiofónica, el control de la prensa y la información, la publicidad... ejerciendo así un perfecto control de la ideología. Si bien en España no llegarían a ser alcanzadas las cotas coercitivas del alemán, sí tendrían fuerte resonancia en los primeros años de la postguerra, permitiéndose, como se deduce de los textos estudiados, muy pocas disensiones con lo establecido.

Para concluir, es preciso señalar que la actividad artística que toma la cabecera en esa intervención estatal sobre lo artístico iba a ser la arquitectura. Esta relación entre Arte y Política que venimos exponiendo como uno de los principios teóricos más sobresalientes de la estética de los primeros años de la postguerra civil española, se pone en evidencia en la arquitectura, y así quedaría reflejado desde el primer momento:

«Que la primacía del Estado era la primacía de lo arquitectónico, en su más amplio y etimológico sentido.

Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado.

Ante ella, las otras artes —como falanges funcionales— deberían disciplinarse para ocupar su rango de combate y ordenamiento»¹⁵.

Sería el arte por excelencia, el mejor de ellos para expresar los valores del Estado, y dada la vocación jerárquica de la inteligencia franquista, el arte por encima de todo arte, al que se someten y disciplinan las demás en una perfecta armonía para la consecución de la unidad. Y

el símbolo que Giménez Caballero considera como el de Estado supremo de España, aquel del Imperio, sería El Escorial, «*el más soberbio Estado, la imagen más sublime y genial de lo que España quiso ser, fué y desearía volver a ser*», y por lo tanto la arquitectura. Símil, por tanto, bastante reiterado por la facción intelectual del poder fue el de la «Política y la Arquitectura», usadas ambas palabras con mayúscula.

Se magnifica su importancia, en primer lugar porque es la más cercana y tangible para el público, al ser la que conforma la imagen de sus ciudades y edificios representativos, y por lo tanto aparece como eficaz portadora de los contenidos espirituales y propagandísticos del poder. En segundo lugar porque es una necesidad imperiosa y básica en un país que como el nuestro, tras un enfrentamiento militar, es preciso dedicar la mayor parte de sus fuerzas y de su contingente económico a reconstruir y reedificar todo aquello que había sido devastado. Y en tercer lugar porque contribuye a suplir muchas de las carencias que tiene la población, creando edificios de carácter social, contribuyendo a crear empleo y dando con ella una ficticia sensación de bienestar y de riqueza —especialmente por la grandilocuencia de estos edificios cívicos—, de ahí que se elijan códigos visuales, como el clásico, y materiales nobles como la piedra, que el público tiene asociados con períodos y momentos históricos gloriosos y florecientes de su nación. Y siendo partícipes los artistas afectos al régimen de este carácter atemporal y del valor de permanencia que posee la arquitectura por encima de las demás artes —más efímeras por sus materiales—, querrán convertirla en portadora y símbolo del programa ideológico fascista de cara al futuro, y signo manifiesto de la autoridad franquista para la eternidad.

NOTAS

1. La expresión Estado totalitario sería acuñada por Mussolini, generalmente ha sido identificada con el fascismo, que ha sido su renovador y definidor en el siglo XX. *Vid.* estudios de Luigi Sturzo, político y sociólogo italiano, creador de la democracia cristiana y ferviente enemigo del fascismo; de él se publicaría en junio de 1935 un artículo en *Cruz y Raya*, «El Estado totalitario», como prelude de los males que este tipo de poder político implicaba.

Vid. también CONDE, Javier. «El Estado totalitario como forma de organización de las grandes potencias». *Escorial*, 23, 1942, p. 365.

2. BONET CORREA, Antonio. «Espacios arquitectónicos para un nuevo orden». *Arte del Franquismo*. Madrid, Cátedra, pp. 40-46.

3. SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «Textos sobre una política de arte». *Escorial*, 1942, p. 10.

4. REINA LA MUELA, Diego de. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un Estilo Imperial*. Madrid, Verdad, 1944, p. 21.

5. MUGURUZA, Pedro. «Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional». *I Asamblea Nacional de Arquitectos de Madrid*. Madrid, Servicios Técnicos de F. E. T. y de las J. O. N. S., 1939, pp. 3-13.

6. MOYA, Luis. «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional». *Vértice*, 34, 1940.

7. PALACIOS, Antonio. «Ante una moderna arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura*, 47-48, 1945, p. 405.

8. CIRICI, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona, G. G., 1977, p. 20. También, en nuestra opinión, cuando se trate del tema de la ordenación urbana, se materializa esa jerarquía en ordenación simbólica y jerárquica de la ciudad, en torno a un centro, o a varios puntos emblemáticos, y que para núcleos menores sería el trasunto de la plaza mayor, donde se concentran la mayoría de los edificios públicos y representativos del Estado y del Partido.

9. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid, Acción Católica, 1935, pp. 70-71.
10. REINA LA MUELA, D. *Ensayo sobre...*, pp. 9-10.
11. CALVO SERER, Rafael. «Sobre los orígenes de lo moderno». *Escorial*, 1942, p. 441.
12. *Escorial*, 1, 1940, p. 148.
13. GIMÉNEZ CABALLERO, E. *Arte...*, pp. 81-82.
14. WAHNÓN, Sultana. *Estética y Crítica Literarias en España*. Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 50-51.
15. GIMÉNEZ CABALLERO, E. *Arte...* p. 77.