

EUGENIO D'ORS: DEL NOUCENTISME A LA ESTETICA DIRIGIDA

Angel Isac M. de Carvajal

Hace pocos años, Arnau Puig sugería que la obra de Ráfols Casamada podía identificarse con el Noucentisme orsiano¹. En 1977, aparece la edición rumana de varios textos de d'Ors², y su papel en la cultura española es permanentemente recordado y debatido. No obstante, la casi totalidad de los estudios dedicados a d'Ors han eludido plantear los vínculos que unen su colaboración con las instituciones culturales de la Mancomunitat y la gestión cultural encomendada a d'Ors por el gobierno de Burgos en 1938 o su último proyecto, la Academia Breve. No se trata de confundir situaciones históricas y culturales bien distintas, sino de conocer con exactitud la "heliomaquia" orsiana, denominador común de dos empeños diferenciados y, a la vez, próximos. Como en cierta ocasión confesó Eugenio d'Ors, él no creía haber evolucionado en nada, lo que permite entender la "estética dirigida" de posguerra como versión adulterada del Noucentisme, movimiento cultural apadrinado por Xenius.

Noucentisme y Estética Arbitraria

"Lo más revolucionario que puede hacerse en Cataluña, es tener buen gusto".
(Eugenio d'Ors, Almanac..., 1911)

Eugenio d'Ors presentó el Noucentisme como proyecto alternativo y totalizador. Alternativo frente a la crisis cultural y política del "fin

de siglo"; totalizador por pretender orientarse hacia la reforma de todas las actividades materiales y espirituales: producción, ciudad, literatura, estética o política. El Noucentisme, en su formulación d'orsiana, configura una serie de nociones político-estéticas que sustentan la edificación heliomáquica de su doctrina (lucha por la imposición de la cultura) expresada en el "catecismo novecentista"³. El rechazo de toda realidad cultural incluida en la expresión "fin de siglo" no pudo ser más contundente: "...esta fue la época -escribió d'Ors- en que cien años de aberraciones románticas se consumaron en una expiación capital. Cien años de esfuerzos de restauración clásica se necesitan ahora para corregir sus efectos"⁴. Y ciertamente, los esfuerzos de d'Ors no pueden interpretarse de forma aislada. Conviene ver sus intervenciones en la cultura española de posguerra desde la perspectiva de los compromisos institucionales mantenidos con la Mancomunitat, entre los que debe situarse su defensa y emblematización del Noucentisme. Téngase en cuenta que el Noucentisme d'orsiano fue, en gran medida, un programa cultural implicado en la "reforma moral" de los catalanes patrocinada por Prat de la Riba, hasta el extremo de poder afirmar que constituyó la trama culturalista de su política en la que los intelectuales, como escribió José Carlos Mainer, asumieron el papel de "funcionarios ideologizados"⁵.

Como oferta estética, el Noucentisme adopta la clave generativa del clasicismo, del que hace un paradigma político-cultural enfrentado por igual al romanticismo, al realismo y al modernismo, en tanto versiones no clásicas del pensamiento estético y la práctica artística del siglo XIX. Su consigna, la "mediterraneización" del arte como antídoto de las influencias germánico-románticas. El voluntarismo renovador de los novecentistas se concretó con la publicación, en 1911, del "Almanac dels Noucentistes", cuya impresión, realizada por Joaquín Horta, resaltaba las preocupaciones del Noucentisme orsiano por el rigor perfeccionista del clasicismo, y en el que, junto a un pasaje de Homero y un poema de Goethe, aparecían una serie de textos bajo las denominaciones "De Morfología", "De la Economía", "De la Política", "De la Ciudad", "Del Arte Clásico".

El "Almanach" evidenciaba cómo la "orden nobiliaria"⁶ novecentista se había agrupado bajo el esfuerzo por reactualizar el pasado clásico y hacerlo útil. Eugenio d'Ors publicaba una serie de aforismos que exaltaban la "revolución del buen gusto" y la superioridad del artista. En el "Almanac" se presentaron X. Nogués, Torres-García, Picasso, Gargallo, Sunyer, José Clará, y otros, como los realizadores del "Arte Nuevo". Un arte orientado por el "buen gusto", la "sencillez" y la "renovación de las formas clásicas", cuya estética se definía, según d'Ors, por la norma del "arbitrarismo" consistente en la intelectualización de los elementos vitales de la Naturaleza en nombre, siempre, del imperativo classicista: "De ahí la Estética Arbitraria -escribió d'Ors- concepción fundamental en que se justifican, no solamente todos los clasicismos históricos, sino también el primer arte clásico"⁷.

Desde el "arbitrarismo", Eugenio d'Ors reivindicaba la libertad creadora y la contemplación de la obra bella "sub especie aeternitates". Conforme a la más vieja estética idealizante, el placer estético se salva de contaminaciones perecederas fortaleciéndose en la fusión ideal de la belleza y la forma artística. La formulación más precisa de la estética arbitraria se encuentra en una obra de 1905 titulada "La muerte de I. Nonell, seguida de otras arbitrariedades", en la que d'Ors criticaba la teoría del lirismo impresionista de Maragall, se opone a cualquier versión de "arte imitativo" resignado a la trasposición de imágenes de la Naturaleza y, frente a todo ello, sugiere un "arte arbitrario" cuya máxima fuera la libre creación y el derecho del artista a la arbitrariedad de su visión y contemplación de lo real. Es fácil advertir que la fórmula orsiana, inspirada en el paradigma clásico⁸, entronca con tradiciones del pensamiento estético nacido a partir del setecientos. Al definir el arte como libre-juego, d'Ors asumía una noción utilizada por Schiller en sus cartas sobre la educación estética del hombre. Por otra parte, la idealizada fusión Belleza-Forma y el rechazo de procedimientos mímicos respecto a la Naturaleza recuerdan los lemas sostenidos por Schelling en el célebre discurso sobre la Relación de las

artes figurativas con la Naturaleza, con el que la estética orsiana tiene más de una coincidencia.

Ya hemos anticipado las implicaciones políticas del Noucentisme imaginado por D'Ors: Para facilitar la identificación de su naturaleza creemos conveniente emparentarlo con el empeño político-cultural realizado por la burguesía ilustrada del setecientos, del que conserva su carácter exclusivista y pretende alcanzar iguales niveles de efectividad social. En este sentido debe entenderse la aproximación al sindicalismo, calificado por D'Ors como política noucentista, y el elogio al papel cultural reservado a la clase obrera. "Aún hay -escribió D'Ors- una clase capaz de traer de nuevo a la cultura la seriedad, el entusiasmo... Esta clase podía ser la de los obreros. La tarea que la burguesía abandona, cabría que ellos la recogieran y que, gracias a ellos, no sucumbiera la cultura en el mundo"⁹. La cita es lo suficientemente indicativa del permanente interés de Eugenio d'Ors por ampliar la base social de un proyecto cultural cuya dirección se reserva a inteligencias privilegiadas. Por este motivo, la formulación del Noucentisme en D'Ors no puede dissociarse del modelo político en el que se apoya, y con el que establece específicos intercambios. El modelo aludido es el impulsado por Prat de la Riba desde la Mancomunitat. Recordemos que, como ha analizado Jordi Solé-Tura¹⁰, Prat contaba con la fuerza intelectual orgánica de una burguesía industrial y urbana consciente de sus aspiraciones hegemónicas. Esto aseguraba a Prat poder armonizar los intereses políticos y económicos de la burguesía con una ideológica "reforma moral" de todos los catalanes, en la que d'Ors queda implicado directamente a partir de 1911, hasta su "defenestración" en 1919. Años más tarde llegaría a afirmar: "Yo tenía cura de almas, o siquiera cura de mentes en Cataluña"¹¹. En definitiva no puede admitirse la explicación dada por Aranguren cuando afirmó que Prat "acertó a utilizar políticamente el orsismo" y sugerir que todo había sido cuestión de habilidad por parte del político¹². Por el contrario, el orsismo contribuyó a cohesionar las instancias ideológicas que la burguesía catalana necesitaba para imponer su hegemonía política. No es cierto que fuera usado políticamente -en

el sentido afirmado por Aranguren- si con ello se pretende colocarle fuera del conflicto histórico que la burguesía catalana trató de resolver a su favor. Las ideologías culturales nunca son autónomas ni devienen libremente.

El interés manifestado por d'Ors en regenerar la imagen de la ciudad como plataforma del nuevo renacimiento cultural y político confirman, junto al debatido tema del "noucentisme" arquitectónico, lo que hemos apuntado anteriormente. Por lo que a la ciudad se refiere, d'Ors la imaginaba -igual que Spengler- como unidad armónica entre "alma" y "forma", Idea y Figura. Imperativamente, la necesidad del "límite" se imponía para asegurar la visión a-conflictiva, y por ello modélica, de la ciudad griega. Recordemos, en este punto, que el lema de los "límites" ha sido lugar común del pensamiento urbanístico desde Hipodamos de Mileto, Platón y Aristóteles, hasta Fourier o las "new towns". Eugenio d'Ors lo expresó señalando que "... la ciudad representa la creación del pensamiento figurativo aplicado a la estructuración social. Si es cierto que la ciudad tiene un alma, ello viene de que esta alma es su forma, su contorno. Lo esencial en la ciudad, como en todo organismo, está en tener límites fijos"¹³. En el fondo, lo que da coherencia a la imagen orsiana de la ciudad, objeto bello y moral, es el dominio paradigmático del clasicismo, capaz de trascender las experiencias urbanísticas derivadas del Plán Cerdá, por otra parte, tan duramente criticado por los arquitectos del "noucentisme". Sin duda, el debate arquitectónico puso de manifiesto que el "noucentisme" era más un amplio movimiento cultural y político que un "estilo" a secas¹⁴.

Estética dirigida: Jefatura y Academia

"Ya la única tiranía que nos falta por ensayar es la del buen gusto".
(Eugenio d'Ors, "Nuevo Glosario", 1936)

La "defenestración" de Eugenio d'Ors en 1919 había significado su alejamiento provisional de las instituciones culturales. A partir de 1938, cuando es nombrado Jefe Nacional del Servicio de Bellas Artes por el gobierno de Burgos, una nueva posibilidad de Intervención-Misión¹⁵ queda abierta. Desde esa fecha, hasta 1954, año de su fallecimiento, dos obligaciones institucionales asumen la continuidad de la heliomaquia orsiana ya ensayada en la definición del Noucentisme y en los años de colaboración con la Mancomunitat (1911-1919). Por una parte, su gestión al frente de la Jefatura (1938-40) plantea el difícil tema de la existencia o no de un arte "oficial" del nuevo régimen o, al menos, la formulación de una política de las artes correspondiente al modelo cultural en vías de implantación. Por otra parte, la creación de la Academia en 1941 supone el abandono del intento orsiano por instrumentalizar aparatos estatales y coincide, a mi juicio, con el comienzo del sentimiento de frustración que iban a experimentar muchos intelectuales falangistas.

La primera cuestión planteada significa reconocer o cuestionar la existencia y naturaleza de una "estética franquista" tal como la ha visto Cirici Pellicer¹⁶ o, por el contrario, confirmar que el nuevo régimen político desatendió su compromiso ideológico con los grupos intelectuales más adictos a la esperanza de hacer coincidir una Nueva Cultura con la victoria de la Cruzada. En este sentido, el testimonio de Dionisio Ridruejo es suficientemente esclarecedor al recordar la "falta de fe del sistema en cualquier imagen cultural, incluida la suya"¹⁷. Como anotaron Francisco Calvo y Angel González

en el catálogo-presentación de la exposición *Crónica de la pintura española de posguerra 1940-60*, la hipótesis de un arte "oficial" en la inmediata posguerra se reduce a comprobar los resultados del intento falangista en relación a los modelos alemán e italiano¹⁸. Los ejemplos más significativos habían sido los "colaboradores pictóricos" que ilustraron *Laureados de España* en 1940 (José Caballero, Domingo Viladomat, José Luis López Sánchez, Andrés Conejo, José Escassi, Juan Antonio Acha, Luis de la Calzada y Pedro Bueno), los ilustradores de las revistas *Jerarquía* (1936-38) -de la que Eugenio d'Ors había sido principal inspirador- y *Vertice* (1937-1946) o, el caso más polémico, de Carlos Sáenz de Tejada¹⁹, ilustrador de la *Historia de la Cruzada*.

En mi opinión, la hipótesis mencionada debe confirmarse más como realidad pensada que como proyecto figurativo reconocible como tal. Así debe entenderse el intento orsiano, las "visiones" de Giménez Caballero²⁰ o la "política" programada por Rafael Sánchez Mazas en la revista *Escorial*. De esta manera se explica que Eugenio d'Ors dijera, al justificar la creación de la Academia Breve de Crítica de Arte, que había que combatir el "academicismo" con una Academia Nueva pues, el vacío dejado por un arte "oficial" que se esperaba beligerante y redentor había sido ocupado por un envejecido academicismo o, como mucho, por tímidas versiones de las vanguardias anteriores a la guerra civil. Lo que sucedió entre 1941 (Academia Breve) y 1951 (I Bienal Hispanoamericana) sería la demostración de la rentabilidad del apoyo y promoción de la Vanguardia. Tras el anuncio de la creación de la Academia Nueva, pensada por D'Ors una vez comprobada la imposibilidad de dar forma a un arte estatalizado, la revista *Escorial* publicó al año siguiente un editorial firmado por Rafael Sánchez Mazas titulado *Textos sobre una política de arte que puede considerarse la última declaración radical-falangista sobre el papel del arte en el Estado Nuevo*. En dicho editorial, Rafael Sánchez Mazas declaraba que su intención era "pontificar", y afirmaba: "Una idea de Orden nos ha sido dada, como una revelación de la Victoria, después de la larga

caída; una idea total del Orden, que necesariamente es una idea de razón, de amor, de justicia, o, si quereis, una idea filosófica, religiosa, poética y política". Su objetivo, añadía, es "... tender puentes entre aquella idea de Orden total y las ideas de orden de la poesía, de la pintura, de las letras y de las artes... las artes no pueden ser indiferentes al Orden de la Patria... Os pido simplemente que pinteis cara al nuevo sol, cara a la primavera y a la muerte, a la gracia, a la virtud, a la juventud, a la armonía, al orden exacto. No os pido cuadros patrióticos, ni mucho menos patrioteros y aduladores, sino cuadros que a la mente y a los sentidos traigan un reflejo del orden luminoso que queremos para la Patria entera... y para final, una cosa os digo: que ganareis victorias a los lienzos si pintais según las ideas y métodos que han ganado la victoria en el campo de batalla, si servís al Orden Total... Ahora el estado, como nunca puede deciros: En la lucha por el orden patrio, yo soy vuestro hermano mayor"²¹. Como se habrá advertido en esta largacita, la última frase rescita tesis defendidas por Giménez Caballero en *Arte y Estado*, mientras que el tono general del texto, en especial el recurso a la noción Orden, tan característica del léxico filosófico-cultural de d'Ors, remite a la morfología cultural orsiana, justo en el momento en el que d'Ors pone en marcha un proyecto que, como he anticipado, adquiere pleno sentido si consideramos la "frustración" que, en la década de los cuarenta, empiezan a sentir los intelectuales falangistas²². La "política" de Rafael Sánchez Mazas, en este sentido, tiene un inconfundible valor testamentario.

Resulta de gran interés confrontar las recomendaciones de Sánchez Mazas con un trabajo publicado por Angel Alvarez de Miranda al poco tiempo de finalizar la segunda guerra mundial, titulado *Arte y Política*²³. Si el "pontificado" de Sánchez Mazas responde todavía a las aspiraciones de la cultura falangista cuya versión más radical había sido personificada por Giménez Caballero, las "reflexiones" de Alvarez de Miranda muestran definitivamente cuál será la posición del Estado frente al desarrollo de la cultura artística. No debe sorprender, una vez más, la presencia de expresiones de inconfundible cuño orsiano al declarar que el Estado ejercerá una

"misióntutelar" en la esfera de las artes. En consecuencia, "...la única política del arte lícita y deseable es la que tienda a procurar que él se produzca en la forma más peculiarmente artística, esa política deberá inspirarse en criterios de índole artística"²⁴. Así lo entendió d'Ors al promover la creación de una Academia Nueva y renunciar a sostener un arte, desde el propio aparato estatal, fuertemente mediatizado por instancias políticas.

Antes de analizar con más detalle el significado de la Academia Nueva es preciso tener en cuenta los proyectos pensados por d'Ors al frente de la Jefatura Nacional del Servicio de Bellas Artes. En primer lugar, la organización de la participación española en la Bienal de Venecia de 1938, de la que, en este caso, no interesa tanto detallar la misma, como citar el discurso inaugural pronunciado por Giuseppe Bottai, en la medida en que puede identificarse con la gestión de Ors en la Jefatura. El discurso inaugural, pronunciado bajo el lema *Lineamenti di un politica dell'arte*, intentaba delimitar el papel del artista en el Estado Nuevo y las obligaciones de este hacia aquél. "Per la buona politica -afirmaba Bottai- una Mostra é, anzitutto, il controllo periodico del lavoro artistico, che oqui stato ben ordinato e consapevole della sua missione civile deve rispettare e proteggere, come ogni altro lavoro socialmente utile... Per lo Stato Fascista, l'artista é, anzitutto, un lavoratore"²⁵. Sin duda, la gestión de d'Ors al frente de la Jefatura obedece a idénticos parámetros ideológicos. El más significativo de sus proyectos sería la reforma de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En principio, las bases de la reforma contemplaban una localización rotatoria para, según pensaba d'Ors, fomentar la vida artística en las provincias. No obstante, el núcleo fundamental del proyecto orsiano, en lo que tiene de "político" y de acuerdo ideológico, residía en la programación de tres grandes exposiciones monográficas dedicadas al Templo, el Hogar y la Ciudad que, a modo de emblemas, definían el alcance de la "estética dirigida" constantemente soñada por d'Ors²⁶. A su entender, las exposiciones programadas se hacían necesarias para demostrar que el Templo, el Hogar y la Ciudad eran "eternidades" espirituales definitorias de la nueva cultura nacional.

En definitiva, lo que d'Ors quiso hacer con las exposiciones estaba en línea con algunas sugerencias de Giménez Caballero y con los "lineamenti" de Giuseppe Bottai. La aspiración orsiana -"Ya la única tiranía que nos falta por ensayar es la del buen gusto"²⁷ - no era nueva. Procede del programa estético-político del "Noucentisme" y tiene su última oportunidad, a partir de 1941, con la Academia Breve de Crítica de Arte y sus Salones.

La Academia Breve tiene su origen, como afirmarían años más tarde d'Ors en el diario *Arriba*, en la lucha abierta por una Academia Nueva que hiciera posible la "victoria contra el academicismo"²⁸. La creación de la Academia, por otra parte, testimonia la renuncia de d'Ors a la "tiranía del buen gusto" impuesta desde el aparato estatal, y permite resucitar mecanismos de "mecenasgo" de las artes plásticas más acordes con la moderna cultura occidental que tiene, en la galería de arte, su modelo paradigmático. En el caso de d'Ors, el papel de la galería Biosca sería decisivo. Al margen de una torpe igualdad (Academia Breve=Conservadurismo=Franquismo), la Academia Breve asumió "la formación de una audiencia propicia a recibir cualquier sorpresa en el dominio artístico"²⁹ y, como ha escrito Aguilera Cerni, "Desempeñó un papel decisivo para la supervivencia y continuidad del arte español... sirvió de catalizador para el resurgimiento y la introducción de muchas cosas ajenas a sus propósitos y doctrina. Porque es un hecho irrefutable que abrió muchas puertas cuando todo estaba cerrado"³⁰. De los primeros Salones, lo más destacable es la "promoción" de Rafael Zabaleta -participante en siete de los once salones-, el "reencuentro" con la pintura anterior a la guerra (Torres-García, Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Solana), y la presencia de la llamada "nueva escuela de Madrid" por Sánchez Camargo (José Caballero, Alvaro Delgado, Juan Antonio Morales, Agustín Redondela, Eduardo Vicente). El VI Salón (1948) se dedica a la presentación en Madrid de los indalianos³¹.

A la hora de juzgar el balance final de los Salones, el VII Salón (1949) merece ser destacado por cuanto supone la primera exposición

de la obra de Miró en Madrid, junto a Dalí, Oteiza y miembros del "Dau al Set": Tapies, Cuixart, Ponç y Puig. De él dijo d'Ors que sería "la despedida de soltero del vanguardismo"³². Cuestión de fondo, por lo tanto, es saber qué parte correspondió a la Academia orsiana en la actualización de las artes plásticas durante la posguerra y primera mitad de la década de los cincuenta. En este sentido, el testimonio de Tápies -participante en cuatro de los once salones- es muy indicativo: "Hay que reconocer que d'Ors representó un paso adelante respecto a la estética puramente franquista"³³. Creo que esta afirmación adquiere pleno sentido tras las consideraciones realizadas a propósito de la "política" de Rafael Sánchez Mazas, los "lineamenti" de Bottai, las "visiones" de Giménez Caballero³⁴ y la frustrada gestión de d'Ors en la Jefatura. En conclusión, la "estética dirigida"³⁵, permanente aspiración orsiana desde los años del Noucentisme, significó, en la cultura artística de posguerra, y desde una perspectiva impositiva, la posibilidad de tolerar actitudes de vanguardia sujetas al rígido esquema de la modernidad defendido por D'Ors: la mejor Tradición siempre es Vanguardia.

NOTAS

1. Arnau Puig: "Estructura y objetividad: reflejo de un concepto de cultura", 'Gualdular', núm. 36 (1978), pág. 36.
2. Selección de textos bajo el título "Profesiunea de critica de arta", con un prefacio de Ion Pascadi; Bucaresti, Meridiane, 1977.
3. El contenido del mismo puede verse en "Gnómica", Madrid, Colección Euro, 1941, pág. 132.
4. Eugenio d'Ors: "Los Novecentistas" (1924), en 'Nuevo Glosario', Madrid, Ed. Aguilar, 1947-1949, vol. I, págs. 784-786.
5. José Carlos Mainer: "La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural", Barcelona, Ediciones Asenet, 1975, pág. 117.
6. Enric Jardí: "Eugenio d'Ors", Barcelona, Aymá S.A. editora, 1967, pág. 62.

7. "La filosofía del hombre que trabaja y que juega", Barcelona, Antonio López, 1914, pág. 139. Para el conocimiento del "arbitrarismo" orsiano en relación con el resto de su sistema filosófico y estético pueden consultarse las obras de Guillermo Díaz-Plaja: "Estructura y sentido del novecentismo español". Madrid, Alianza Editorial, 1975; Miguel Querol Gavalda: "La escuela estética catalana contemporánea", Madrid, C.S.I.C., 1953; José Luis Aranguren: "La filosofía de Eugenio d'Ors", Madrid, 1945 y Erundio Rojo: "La Ciencia de la Cultura. Teoría historiológica de Eugenio d'Ors", Barcelona, Juan Flors, 1963.
8. Sobre el problema de la imitación en el arte clásico, véase P.M. Schuhl: "Platón y el arte de su tiempo", Buenos Aires, Biblioteca de Cultura Clásica, 1968.
9. "Horizonte" (1920), en 'Nuevo Glosario', vol. I, pág. 262.
10. "Catalanismo y revolución burguesa", Madrid, Edicusa, 1974.
11. Citado por Jardí, op. cit., pág. 98.
12. "La Filosofía de Eugenio d'Ors", Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945, pág. 245.
13. "La Ciencia de la Cultura", pág. 385.
14. Sobre la arquitectura del "noucentisme" es oportuno citar los estudios de José Quetglas: "Una interpretación de la arquitectura Noucentista", 'Artes Plásticas', núm. 11 (1976) y los artículos publicados por Ignasi de Solá-Morales ahora editados conjuntamente en "Eclecticismo y Vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya", Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
15. Empleo los términos Intervención-Misión en el sentido dado por d'Ors. Véanse los "Principios de Política de Misión", en 'Nuevo Glosario', vol. III, págs. 386 y 501 y ss. Téngase en cuenta que los "Principios..." y el "Catecismo Novencentista" encierran idénticos objetivos ideológicos.
16. "La estética del franquismo", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977. Véase Víctor Pérez Escolano: "Arte de Estado frente a cultura conservadora", 'Arquitectura', núm. 199, 1976, págs. 3-18.
17. Dionisio Ridruejo: "La vida intelectual española en el primer decenio de posguerra", en 'Entre Literatura y Política', Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, pág. 78.
18. Véase: Giuseppe Bottai: "Política fascista delle Arti", Roma, Angelo Signorelli, 1940. Berthold Hinz: "Arte e ideología del nazismo", Valencia, Fernando Torres editor, 1978. Y, de la misma editorial, Umberto Silva: "Arte e ideología del fascismo", 1975.

EUGENIO D'ORS: DEL NOUCENTISME A LA ESTETICA DIRIGIDA

19. Sobre Carlos Sáenz de Tejada puede verse el catálogo de la exposición antológica montada por la Galería Multitud (Madrid, 1977), en cuya presentación F. Calvo y A. González afirmaban: "Una reflexión crítica sobre Carlos Sáenz de Tejada podrá no solo despejar algunos equívocos biempensantes en que incurrimos con frecuencia al juzgar la cultura franquista, sino también, o sobre todo, podrá iluminar los episodios más confusos del confuso destino de los artistas españoles de su generación".
20. Véase Ernesto Giménez Caballero: "Arte y Estado", Madrid, 1935. La confrontación d'Ors-Giménez Caballero resulta muy indicativa del temprano desinterés por patrocinar desde el aparato estatal (falangista) un arte "oficializado". Bastaría preguntarse cuál hubiera sido el efecto si la Jefatura que se concede a d'Ors en 1938 se hubiera encomendado a Giménez Caballero. He realizado una aproximación al tema en una comunicación presentada al III Congreso Español de Historia del Arte (Sevilla, 1980) con el título: "Tradicición y Vanguardia: la confusión de posguerra a través de Giménez Caballero y Eugenio d'Ors".
21. Rafael Sánchez Mazas: "Textos sobre una política de arte", 'Escorial', IX (1942), págs. 3-21. Rafael Sánchez Mazas, escritor y periodista, había tenido una participación destacada en la fundación de Falange y fue ministro sin cartera desde agosto de 1939 hasta el mismo mes del año siguiente.
22. Sobre el papel de los intelectuales falangistas durante la primera década de la posguerra resulta imprescindible consultar, además del testimonio de Ridruejo antes citado, el trabajo de Thomas Mermall: "Estética y Política en la cultura falangista", en 'La retórica del Humanismo', Madrid, Taurus, 1978, págs. 25-36. Véanse, también, los estudios de José Carlos Mainer dedicados a las revistas 'Vértice' y 'Escorial', publicados en "Literatura y pequeña-burguesía en España (1890-1950)", Madrid, Edicusa, 1972.
23. 'Revista de Estudios Políticos', XIII (1945), págs. 1-43.
24. Ibidem, pág. 34. Angel Alvarez de Miranda entendía que era necesaria una política de arte que no fuera ya "la conversión de aquél en nuevo vehículo difusor de un determinado doctrinarismo" (pág. 33). "Tenderá más bien -continuaba- a orientar discretamente que a dirigir el arte, y en este sentido su actuación ha de consistir en una delicada y casi inaprehensible mixtura de elementos sólo genéricamente encauzadores y mínimamente normativos".
25. Giuseppe Bottai: "Lineamenti di una Política dell'Arte", en 'Política fascista delle Arti', Roma, Angelo Signorelli, 1940, pág. 114. Giuseppe Bottai fue director de la revista 'Crítica Fascista' y Ministro de Educación entre 1936 y 1943.
26. "Las exposiciones del Templo, el Hogar y la Ciudad", en 'Nuevo Glosario', vol. III (1938), págs. 637-674.

27. Véase la glosa "Un Madrid menos feo", en 'Nuevo Glosario', vol. III (1936), págs. 318-319.
28. "El arte contemporáneo en Italia", 'Arriba' (12 de agosto de 1951).
29. Eugenio D'Ors: "IV Salón de los Once", Madrid, Museo de Arte Moderno, 1946.
30. "Ortega y D'Ors en la cultura artística española", Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1966, pág. 150.
31. Una crónica completa de los Salones puede verse en Manuel Sánchez Camargo: "Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte", Madrid, Galería Biosca, 1963. La obra de Sánchez Camargo es producto de su vinculación personal con la Academia, lo que explica el dominante tono elogioso de la misma. Por lo demás, tiene el valor "material" de toda crónica.
32. "El VII Salón de los Once", en 'Escorial', XXI (1950), pág. III.
33. Véase Imma Julián y Antoni Tàpies: "Diálogo sobre arte, cultura y sociedad", Barcelona, Icaria Editorial, 1977, pág. 30.
34. En "Arte y Estado", Giménez Caballero había declarado de forma contundente: "Nosotros vemos en el Arte, no un lujo cultural, pacifista y bucólico, sino una suprema arma de combate". El radicalismo de Giménez Caballero, mezcla de furor político y residuos vanguardistas, no alcanzó ninguna formulación institucional sólida a diferencia de D'Ors. Permaneció como episodio singular en los esfuerzos por conciliar la soñada revolución política del falangismo con un nuevo papel del arte y los artistas en el Estado.
35. "Los ideales sostenidos por la Academia Breve -escribió D'Ors-, para que se pueda hablar tranquilamente de victoria, han de encontrarse, no sólo tolerados oficialmente, ni siquiera más o menos amparados, sino impuestos", "Noticiero Breve", 'Arriba' (21 de diciembre de 1952).