

La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo

Unity: a fundamental concept for music and the arts in the early years of the Franco Regime

Cabrera García, M.^a Isabel *

Pérez Zalduondo, Gemma *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2003.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.

C.D.U.: 7.011(460) "19"

BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 183-196]

RESUMEN

En los primeros años del franquismo, desde las instituciones y la literatura artística se fomentó la unidad entre las artes, en el marco del concepto del arte al servicio del Estado: La unidad de estilo en la creación; Unidad de estilo, fundado en la 'tradicición' y en otros regímenes totalitarios, cuya plasmación fueron los rituales y su simbología para colaborar en el proceso de ideologización. Unidad como orden y disciplina que se aplica y demanda a las instituciones artísticas, únicos vehículos de participación.

La confluencia de las finalidades de las artes sirve de referente para su jerarquización teórica.

Palabras clave: Arte; Música; Franquismo; Estética; Pensamiento artístico; Pensamiento musical.

Identificadores: Aranguren, José Luis; Giménez Caballero, Ernesto; Laín Entralgo, Pedro; Muguruza, Pedro; Otaño, Nemesio; Sánchez de Muniaín, José M.^a; Sánchez Mazas, Rafael; Sopeña, Federico.

Topónimos: España.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

In the early years of the Franco regime, the concept of the unity of the arts was promoted by official institutions and 'official' artists as a contribution to the concept of art at the service of the state. Stylistic unity, based on 'tradition' and on the art works produced in other totalitarian regimes, was encouraged, and resulted in the use of rituals and symbols which contributed to the process of ideological indoctrination. Unity as order and discipline to be applied in, and demanded of, artistic institutions, which in turn were the only means of participating in the production of works of art. The confluence of the aims of the different art forms also served to facilitate theoretical classification.

Key words: Art; Music; Franco regime; Aesthetics; artistic thought; Musical thought.

Identifiers: Aranguren, José Luis; Giménez Caballero, Ernesto; Laín Entralgo, Pedro; Muguruza, Pedro; Otaño, Nemesio; Sánchez de Muniaín, José M.^a; Sánchez Mazas, Rafael; Sopeña, Federico.

Place Names: Spain.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Los desarrollos culturales de los regímenes totalitarios europeos en el siglo XX han ofrecido episodios muy especiales de relación, colaboración y correspondencia entre las artes¹, todos ellos en el marco del concepto utilitario de la creación artística que caracterizó la política de dichos estados.

En España, finalizada la Guerra Civil, durante los primeros gobiernos de Franco se procederá a la definición del nuevo Estado de acuerdo a las máximas totalitarias de los vencedores, grupo poco coherente y heterogéneo que bajo la dirección única de Franco pondrá todo su empeño en conseguir una unidad de ideario fundada sobre todo en la herencia de los fascismos europeos y en la tradición ultraconservadora hispánica, perfilando así la base ideológica del nacionalismo artístico y musical que recorrerá la década de los cuarenta especialmente, y sirviéndose para ello de un fuerte aparato propagandístico e institucional con el que hacer calar en lo más hondo de la ciudadanía los valores que dan forma al catecismo político del Estado.

Desde un proyecto autoritario, antidemocrático, intervencionista como éste, el arte y la cultura en general, por su incidencia sobre la vida del espíritu, constituye un arma excepcional de propaganda ante la nación y es uno de los instrumentos más valiosos para el poder, por lo que sus rectores consideran prioritario el compromiso político de aquél. Se resaltan todas las bondades del dirigismo y del control que debe ejercer y ejerce el Estado. A tal efecto, el arte desempeña ahora una misión extraestética, tiene que ser útil, estar al servicio de los proyectos del Estado y de sus principios. Arte y Estado, Arte y Política serán realidades a conciliar y armonizar.

Una obra muy elocuente sobre el tema, publicada antes de la Guerra Civil, fue *Arte y Estado*, de Ernesto Giménez Caballero, que plantea el compromiso arte/política de manera rotunda: «El arte excelente sólo brota cuando hay un fuerte Estado», y en otro lugar sigue:

«Toda obra de arte es siempre política (...). El que el artista se de cuenta de la política que hace con su arte es otra cosa. Pero no por eso deja de hacer política, según el genio nacional o religioso donde su alma y su musa estén adscritas»².

El compromiso político del arte no es una novedad, se venía solicitando en España desde final de los años veinte; es más, las circunstancias de nuestro país se asemejan a la realidad que se estaba viviendo en otros puntos de Europa. De todos son conocidas, antes de la Segunda Guerra Mundial, las campañas intimidatorias y las exigencias, —como requisito imprescindible para ejercer la profesión— de adhesión al régimen y a su estilo oficial por parte del nazismo, o también del fascismo italiano.

Debemos, por tanto, entender la situación de nuestro país en el contexto europeo de entreguerras. De hecho, las referencias a los modelos alemán e italiano son constantes en la literatura artística y musical españolas, aludiendo a menudo a la unión de temperamentos. En el ejemplo siguiente podemos leer la traducción de un fragmento publicado en el *Völkischer Beobachter*, de Berlín, con motivo de la celebración en dicha ciudad de la Semana Musical hispano-alemana y publicado en la revista española *Ritmo*:

«Los temperamentos musicales latino y germano se unen, en un día como éste, en un acorde de una magnífica armonía, que no conduce únicamente a una mayor comprensión mutua, sino que consagra el espíritu de una verdadera y profunda camaradería»³.

Los referentes artísticos de los países totalitarios se plasmaron en las relaciones artísticas articuladas en torno a eventos y celebraciones conjuntas, especialmente intensas en la música. Un ejemplo de las mismas aparece en el texto en el que el sacerdote falangista y Secretario de la Comisaría de la Música, Federico Sopena, realiza una extensa crónica de los festivales de música española en Alemania, en que cita unas frases del Dr. Drewes, Intendente General de Música del Reich:

«Y guerra. “El hecho de que el país de la música, Alemania, organice en medio de la guerra una serie de conciertos dedicados a la música española, no es solamente una prueba de vitalidad, sino que tiene también el símbolo de la especial unidad de las dos naciones cuyos hijos luchan nuevamente contra el enemigo universal: el comunismo”. (...) Mañana, el triunfo común en las trincheras que defienden lo mejor de los dos pueblos será motivo de una nueva comunidad artística. Bello es empezar a soñarlo aquí, cuando la música de los conciertos se abraza con el canto fraternal de los himnos»⁴.

Desde sus primeros momentos y aún durante la Guerra Mundial, el régimen franquista persigue el monopolio ideológico del país con vistas a su estabilización y expansión. Elabora para conseguir la unidad una imagen, un ESTILO, tema abordado en fecha temprana por autores como Pedro Laín Entralgo. Mussolini, Hitler, José Antonio y Franco fueron para él creadores de un estilo de vida, que afecta y concilia a todas las artes, es «un modo nuevo de hacer la vida, desde la monumentalidad arquitectónica hasta el ademán cotidiano». El estilo es «la línea de inserción de un ser en el tiempo, según un modo de ser». Y nuestro modo de ser está en «servir a y en luchar por (...) servir a y luchar por la unidad en el hombre y entre los hombres, la Patria, el Imperio, Dios»⁵.

Ese mismo año, José Luis Aranguren se plantea idéntico problema en otro artículo, pero aplicado ya concretamente al arte, dada su «profunda significación social, colectiva, nacional»:

«Uno de los más punzantes problemas que se encuentra planteados de antemano la España que renace es el que apunta a lo que ha de ser su arte. Las nuevas falanges hispánicas, revolucionarias y tradicionales a un mismo tiempo, han aprendido pronto algo que la agonizante clase burguesa no llegó a saber nunca bien: que el arte es esencial para el Estado»⁶.

Y para Aranguren lo primero es saber quienes somos y después hacer una teoría política genuinamente española que realice en el orden teórico lo que Franco ha hecho en el orden político. Una vez hecho esto hay que buscar el orden artístico más adaptado a nuestro modo de ser. Se trata por lo tanto de determinar exactamente «cual es el auténtico espíritu español» —controversia de herencia noventayochista, como es sabido⁷—. Señala la necesidad de elaborar una nueva Filosofía de la Historia para encontrar la España realmente posible, de ahí el amplio debate que se genera acerca de la historia, sobre los modelos de

nuestro pasado artístico que más conviene imitar, convirtiéndose en punto de mira privilegiado para todas las manifestaciones artísticas nuestro glorioso Siglo de Oro.

El arte se plantea a la luz de lo expuesto como algo puramente instrumental. «El arte es propaganda» afirmará contundente Giménez Caballero, el arte debía ser según él «instrumento de milicia», «espada de ataque», para «¡Ganar almas!, ¡Catequizar corazones!, ¡Sumar prosélitos! ¿Ha tenido el Arte (...) nunca (...) algún otro fin superior?»⁸. 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 (...)»⁹.

El concepto fundamental continuamente reiterado en la literatura artística y musical de la época es el de UNIDAD, que resume la llamada que el Estado lanza a las artes y a los artistas para colaborar, para identificarse con las bases ideológicas que lo sostienen. En esta concepción quedarán fuera de lugar ideas clave de la estética moderna como la independencia y autonomía del artista y del arte. No cabe la disensión, el individualismo, la concepción subjetiva del arte. Desde las páginas de *Ritmo* se señala:

«Para triunfar plenamente [las iniciativas de los jóvenes compositores] deberán evitar se convierta su idea en una tendencia de grupo o de escuela. El fracaso, en tal caso, será rápido y definitivo. Han de facilitar la unión de todos los concertistas y compositores jóvenes; aunar todos, absolutamente todos los esfuerzos individuales y aceptar todos los apoyos, por modestos que parezcan; han de ser transigentes y generosos con todos sus compañeros, (...)»¹⁰.

Se demanda asimismo la unidad entre los protagonistas del hecho musical: «Nada es el compositor sin el intérprete. De aquí la necesidad de unidad de pensamiento entre uno y otro, dirigido a unificar todos los esfuerzos, estériles, individuales». «Debe existir siempre una unidad de criterio», diría Diego de Reina¹¹, es necesario entregarse a un destino común, a un fin superior, el «nuevo orden», y por ello se demanda y exige una unidad de concepto y táctica.

Para la confección de un 'estilo' propio, fundado en la tradición y en los otros totalitarismos europeos, serán las artes (arquitectura, pintura, escultura, música, literatura) las encargadas de informar a las demás manifestaciones de la vida, por lo que dicho 'estilo' se extiende a través de múltiples parcelas, tales como el traje (uniforme militar), los objetos cotidianos, la decoración de la vivienda (libros, almanaques, cuadros). Como consecuencia, no sólo se produce la politización de las artes sino que éstas penetran en la política y en la vida misma del país, ayudando a configurar la realidad más cotidiana.

En la confección de este estilo nacional serán pieza esencial los 'mitos', que se elaboran a partir de la tradición histórica y popular, se derivan de los acontecimientos de la guerra o se reutilizan intencionadamente. Los mitos podrán tener carácter negativo, como los elaborados sobre la España vencida ('rojos asesinos', la República, la tradición liberal del país), o positivo, cuando se trate de encumbrar al grado de héroe a determinados personajes de la historia o del régimen como la figura de Franco. 'Mitos' siempre útiles y a punto para ser intercalados en cualquier texto, discurso o guión.

A partir de este protagonismo concedido al 'estilo' y a la función que le toca cumplir de cara a la vida política del país, nos encontramos con un ejemplo de colaboración y fusión entre las artes: EL RITUAL.

Como señala Humberto Silva, en la manipulación emocional que el fascismo hizo de las masas el ritual asume una importancia fundamental¹². El rito se presenta como expresión del mito, como la materialización del arsenal ideológico de estos regímenes. Se trata de manifestaciones multitudinarias que por su dramaticidad, emocionalidad, grandilocuencia y despliegue escenográfico, constituyen uno de los más efectivos métodos de persuasión colectiva, consiguiendo vincular al individuo con el nuevo «status quo», promoviendo su adhesión por su capacidad coactiva y persuasiva¹³. Serán muy abundantes por tanto durante la guerra y en los primeros años del franquismo este tipo de actos en los que se mezclan lo popular y la exaltación nacional. José Aguiar señalaba en 1940 que: «Lo popular debe ser lo nacional y lo nacional mito, es decir pura potencia mística para que el rito sea, entonces, la versión popular de una disciplina»¹⁴. También incluyen los elementos religioso y militar, la tradición: procesiones patrióticas, militares, laborales y religiosas (celebraciones de la victoria, exaltación del trabajo, del caudillo, misas de campaña, acciones de gracias...) en las que se despliega todo un arsenal artístico y pseudoartístico al servicio del poder transformando la realidad mediante arquitectura efímera (arcos y carros triunfales, obeliscos, plataformas...), calles engalanadas, plazas y fachadas; esto es, se compromete el espacio urbano con el poder. Estos elementos se mezclan en un gran alarde propagandístico, artes y estilos emulan el ceremonial barroco y los grandes actos del nazismo o del fascismo italiano: arquitectura y urbanismo constituirán la escena a la que se suma la música y la 'literatura' de esas arengas políticas que son los discursos; se concede importancia extrema a la palabra y a los mensajes en letreros, cartelas y símbolos. Todo ello se completa con el atuendo (uniforme militar y de falange), los gestos, saludos, pasos, fuegos de artificio... como interpretación dramática y puesta en escena.

El valor del rito aparece a menudo en los textos de la época, como en el artículo de Federico Urrutia, en el que le confiere un sentido religioso al denominarlo «liturgia»: «Bien pudiera afirmarse que en los pueblos su liturgia de estado y su sentido plástico es el espejo fiel de su vida cívica y del 'yo' filosófico de su destino». Pone a Alemania como modelo: «Consecuente con este criterio, es seguramente Alemania la familia humana organizada que mejor ha logrado revestir su vida colectiva de un rango estético». Mitos y símbolos son los centros de estos ritos:

«Los forjadores del nacionalcatolicismo se han dado cuenta de su papel de semidioses y la vida mitológica ha surgido otra vez con toda la fuerza de los ritos, el íntegro valor de los símbolos, el exacto sentido de la canción y la teoría mítica de las fuerzas ciegas, presas y hechas color, geometría, arte y violencia. Sólo así se concibe la grandeza ciclópea de la liturgia nazi»¹⁵.

En estos ritos la fuerza simbólica de la «canción» adquiere dos vertientes: el folklore y los himnos. Son muchos los ejemplos del valor simbólico que se confiere al primero, como la definición que Rafael de Urbano hizo de la investigación del folklore y los cancioneros que

la Sección Femenina estaba llevando a cabo: «(...) es crear-re-crear- la vida y hacer pasar ante los ojos la metafísica del propio modo de ser español»¹⁶.

La capacidad de la música para enfervorizar y apasionar a la población civil y militar aparece reflejados en las siguientes frases de Nemesio Otaño, compositor de enorme poder y responsabilidades musicales en la primera posguerra¹⁷:

«La música propiamente militar, sobre todo en las marchas, es un elemento psicológico de tan altísimo valor, que —puede decirse sin exageración—, de ella depende en gran parte el espíritu informador guerrero de un pueblo. Apelo, para abreviar, a la nación alemana. Ahora bien: el espíritu militar, en cuanto significa disciplina, orden, fuerza organizada, seguridad y defensa de la patria, debe promoverse a toda costa, y el mejor modo de exteriorizarlo y penetrarlo en las almas es por la música. Toda nuestra joven generación y, sobre todo, las organizaciones falangistas, reciben ya una educación militar; pero hay que completarla y animarla con la música, y con música neta y propiamente militar, sin olvidar que España posee un riquísimo tesoro épico, que en los siglos XVI al XIX se explotó maravillosamente en todo género de obras musicales»¹⁸.

Nemesio Otaño destaca el valor de la tradición musical española anterior al siglo XIX, de su «riquísimo tesoro épico» y defiende el repertorio militar al margen de otros géneros populares que dañarían el sentido, la solemnidad de los actos de exaltación nacional: «Cada cosa a su hora; pero cuando nuestro Ejército pasa, es España la que pasa, con todo el prestigio de su historia y con toda la fuerza y honor de sus armas. Las vibraciones sonoras tienen que responder a ese altísimo y sacratísimo concepto»¹⁹.

El valor de los himnos por su utilidad en el proceso de ideologización se extendió a toda la posguerra, debido al carácter militarista del régimen y a la necesidad de los totalitarismos de organizar actos de afirmación nacional.

También es significativa la reiteración con la que la simbología y los supuestos logros de la Alemania nazi en el campo de la cultura aparece en la literatura musical de estos años. A este respecto es necesario apuntar que los nazis tuvieron muy en cuenta el impacto de las sensaciones auditivas²⁰ y que fueron frecuentes las visitas de músicos españoles falangistas a aquel país como parte integrante de las intensas relaciones musicales hispanoalemanas de la época. La constante presencia del referente alemán como modelo hasta el cambio de signo de la Guerra en 1943 sería una consecuencia del impacto y la influencia que la parafernalia nazi ejercieron sobre el falangismo.

La Unidad, igualmente, es el eje de la llamada a la organización de los artistas en el marco de las INSTITUCIONES: «Es el momento de coordinar todos los esfuerzos para conseguir, para lograr un espíritu de unificación e implantarlo» diría Pedro Muguruza en la I Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en Madrid en 1939 solicitando la «organización del Cuerpo de Arquitectura». Desde esta Asamblea se apunta como una de las ideas prioritarias la actitud de servicio que debe cumplir el arte del nuevo orden, tal y como lo expresa el citado arquitecto:

«En un momento en que la Política (...) está marcando unos nuevos derroteros perfectamente definidos, es necesario que también los técnicos, todos, absolutamente todos, se definan

y sitúen con una claridad absoluta ante la Política, de la que han de ser en unos momentos orientadores, y en otros servidores fieles, una vez que la Política reciba las experiencias de sus instrucciones, para marcar el cauce, el camino a seguir para un mejor resultado, en el bien nacional».²¹

Las propias palabras de Franco en la Ley de 23 de septiembre de 1939 por la que se crea la Dirección General de Arquitectura son muy elocuentes:

«De esta manera, los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical-nacional, previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin»²².

Los modelos para las instituciones artísticas, en este caso para las musicales, vuelven a ser las de los países ‘amigos’:

«Ahí están los países totalitarios Alemania e Italia. En éste, constituyéndose empresas corporativas; en aquél, creando organismos oficiales artísticos, que, con las organizaciones de iniciativa particular, promueven, impulsan, vigorizan y perfeccionan la organización de una vida musical tan intensa y extensa que a cuantos han visitado aquellas grandes naciones ha producido asombro y santa envidia artística.

(...) No ha de faltar a esta organización, seguramente, el apoyo que precise. De él se harán dignos nuestros jóvenes compositores e intérpretes por la posesión de una conciencia colectiva de alta moral, de alto sentido artístico y grandeza de pensamiento hispano, vinculando el interés particular al interés general musical de la Nación»²³.

De ministerios, secretarías y servicios nacionales dependen premios, encargos, exposiciones, conciertos... (pues a ese dirigismo hay que sumar que en un país agotado y arruinado por la guerra tiene poca cabida la iniciativa privada) y en ellos se mezclan representantes de todas las artes²⁴. Un ejemplo de la llamada del nuevo Estado a los artistas para la conjunción de esfuerzos fue la convocatoria a las Reales Academias, de las que se esperaba:

«(...) un gran incremento en las publicaciones científicas e históricas, la publicación de importantes libros y Anales periódicos en que se refleje, en sus formas más elevadas, el pensamiento nacional; la atribución que a las Academias será encomendada, de premios nacionales que estimulen al talento en su función creadora; la difusión de tratados didácticos destinados no sólo a nuestros institutos, Liceos y escuelas, sino a los de todos los países del mundo y en especial a los de Lengua Española»²⁵.

Todas las Academias formarían un cuerpo total con el nombre de Instituto de España y los nombres de personalidades que habrían de componer la Mesa de dicha Institución sirven de constatación de la confluencia de artistas ya mencionada:

«Artº 8º. En cumplimiento de las propuestas elevadas por la comisión organizadora, son designados para constituir la Mesa del Instituto los Señores Académicos siguientes: Presidente, don Manuel de Falla, de la Academia de Bellas Artes; Vicepresidente, don Pedro Sainz Rodríguez, de la Academia Española; Secretario Perpetuo, don Eugenio D’Ors, de las Academias Española y Bellas Artes; Canciller, don Pedro Muguruza, de la Academia de

Bellas Artes; Secretario de Publicaciones, don Vicente Castañeda, de la Academia de la Historia; Bibliotecario, don Miguel Artigas, de la Academia Española; Tesorero, don Agustín G. De Amezúa, de la Academia Española»²⁶.

Otra llamada a la unidad se puede observar en las iniciativas estatales de la época, como el Instituto Nacional del Libro, que es esgrimido como ejemplo para la música desde las páginas de *Ritmo*:

«Diariamente está creándose la unidad espiritual de la Patria. En éstos días mismos, el Instituto Nacional del Libro ha nacido para cumplir un amplio servicio patriótico cultural y comercial. Pues bien; en Música falta ese algo concreto por el que anhelamos, y todos debemos ambientar primero, y crear después, esa unidad musical que ha de arribar hasta el arte lírico, que se tambalea por falta de unidad y de conjunto dinámico, y hasta, ¿por qué no?, el llamado arte flamenco, que se desnaturaliza y desvalora por la chabacanería y plebeyez»²⁷.

Los problemas, la indiferencia e incluso el fracaso de la política en la articulación de la vida musical de la primera posguerra se denuncian en el texto anterior, editorial de la revista dirigida por Nemesio Otaño. La raíz de dichos males se atribuyen a la «desarticulación unitaria»: «Desgraciadamente, no hemos sentido aún la necesidad de una organización significativa de unificación de planes artísticos, con alta visión de un ideal de superación artística en su concepción y en su organización».

Los siguientes párrafos de la misma editorial resumen la mencionada llamada a la unidad de estilo hecha a artistas e instituciones:

«(...) Creemos que deben estar todos, Empresas, artistas y afición, interesados en la existencia de un algo concreto que constituya ideas, planes y organización bien concebida y mejor desarrollada, plasmada en auténticas realidades, enunciadas, a principio de cada temporada, en un calendario artístico (...). Todo ello en un régimen de jerarquía, selección y alto nacionalismo.

Si las iniciativas particulares no sólo las acepta el Estado, sino que las acucia y protege, lo hace con la condición de que estén vinculadas al interés general de la nación, contribuyendo a encontrar en todo lo primordial, lo esencial: La unidad, que es disciplina; disciplina, que es orden; orden, que es progreso; progreso, que es grandeza, que es libertad. Esta organización, por la que propugnamos, debe cimentarse en nuestras Instituciones musicales representativas del Estado: Consejo Nacional de Música y Comisaría Nacional de la Música.

(...) Empresario, artistas, Sociedades y afición, todos cuantos elementos se considere integran factor imprescindible en la vida musical, deben estar representados en esa organización, dirigida y protegida por los altos organismos oficiales.

(...) La Música nacional debe caminar, como en otras ocasiones hemos repetido, por rutas universales. Preparemos, pues, nuestro camino creando esa unidad, y todo lo demás se nos dará por añadidura»²⁸.

La unidad es sinónimo de orden y disciplina y se halla representada por las instituciones estatales, únicos vehículos de participación para artistas, empresarios, sociedades privadas y público.

En la LITERATURA ARTÍSTICA del período se insiste en estos presupuestos hasta ahora mencionados: comunicación y colaboración entre las artes, obediencia al Estado, exhortación a colaborar en el plan de reconstrucción. Al respecto son bastante aclaratorias estas palabras de Rafael Sánchez Mazas:

«Se llaman estas pocas páginas que os leo «Confesión a los pintores», y quisieran ser el paralelo de las que en «Musa Musae» leí como «Exhortación a los poetas». Yo no soy, ni siquiera simulo ser, un crítico de arte ni de literatura. Cuando hablo a pintores o a poetas, vengo pura y sencillamente a ‘pontificar’, en el sentido más remoto y humilde de la palabra, porque ‘pontificar’, quería decir ‘hacer puentes’ (...).

Puestas así las cosas, 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 (...).

Ni la Patria es indiferente al orden universal, ni las artes pueden ser indiferentes al orden de la Patria».

Y más adelante insiste, utilizando un símil bastante al uso en estos años, la catedral medieval:

«Cuando en la Catedral de la Edad Media todas las artes confluyen hacia su perfecta unidad de destino —cuando, acaso como nunca, tienen a la vez su verdadera grandeza y su verdadera servidumbre— se ve que ellas son como grandes mediadoras, como grandes auxiliares del hombre para acompañarle en la contemplación de su fin último. He pensado siempre que el placer que la belleza de la pintura y de las otras artes nos produce, reside en esta mediación»²⁹.

Desde esas pautas a seguir, la prensa periódica y especializada aglutina en sus páginas a todo tipo de intelectuales y artistas³⁰. Así se expresa esa ‘llamada’ a la teoría y la crítica artística desde el manifiesto editorial de la revista *Escorial*:

«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»³¹.

Esos «valores» serán los encargados de señalar las directrices: una nueva interpretación de la historia, la definición de modelos y referentes históricos, las características que deben singularizar el nuevo estilo, necesariamente válidas para el conjunto de la creación artística (claridad, orden, importancia del contenido). El paradigma, común para las distintas artes, lo constituyen los siglos XVI y XVII, de manera que los modelos establecidos, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Velázquez, el padre Victoria y los polifonistas religiosos, El Escorial³², serán propuestos en ocasiones de forma indistinta. Se establecen así relaciones más o menos simples, a veces forzadas, entre las diferentes artes, y entre todas se marca una clara Jerarquía.

Texto absolutamente singular por diversos motivos es el libro de Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*. Primero porque, tras la trayectoria del autor antes del Guerra, el giro ideológico que experimentará a finales de los años veinte tras su contacto con el fascismo italiano lo convierte en representante y teórico de las ideas del fascismo en España; en

segundo lugar por la fecha temprana de su edición, 1935; y en tercer lugar por las propias ideas que se desarrollan en él, su vigencia e influencia después de la guerra, y, en relación con el tema que nos ocupa, porque el autor realiza un análisis de todas las artes y sus relaciones. En particular, en la segunda parte de la obra, titulada «Las artes y el Estado», dedica una serie de capítulos a las diferentes disciplinas artísticas que relaciona con cada uno de los sentidos del hombre y con la jerarquía que «científicamente», según el autor, se establece entre ellos:

«Si los sentidos son los portillos del ánimo, en el hombre; si son como los adarves y almenas desde donde el hombre dispara sus ataques y recibe los saetazos del enemigo, es natural que cada arte —considerado como saeta— busque el clavar su específica propaganda en el cuerpo y alma del que se le ponga enfrente.

Ahora bien: las puertas sensoriales —los sentidos— tienen desde antiguo —desde el *Hippias Mayor*— una jerarquía que luego ha sido corroborada por la ciencia biológica»³³.

Giménez Caballero busca patrones y funciones comunes entre las artes, profundiza en la particularidad y naturaleza de cada una de ellas y su relación con las demás. Los capítulos son los que siguen: I Jerarquía, propaganda. Técnica y Amor: en Arte, II El arte de oler, III Tecnifagia, (dedicado al gusto), IV Problemas táctiles de lo escultórico, V Por el oído, la música busca su séptimo cielo, VI Primacía de lo visual: cinema contra libro, VII Técnicas intelectivas: el teatro vuelve al misterio, VIII Técnicas intelectivas: poesía, literatura o drama de San Juan Bautista.

El libro por si mismo es un ejemplo de la idea de la conjunción de las artes y de la jerarquía que se establece entre ellas al servicio de una «política de misión». En sus páginas, Giménez Caballero utiliza de nuevo la imagen medieval de la catedral, fácil de comprender si pensamos en la nostalgia que sienten muchos de los intelectuales del franquismo por un período tan glorioso para la cristiandad, aludiendo también a otro episodio importante de la estética contemporánea en el que se aborda el tema de la integración de las artes, la teoría wagneriana:

«Son los géneros del arte, “las artes” dentro de su clasificación retórica y aparentemente artificiosa, algo así como fieras en libertad, que tan pronto dormitan en sopor de bestias satisfechas, como brincan y atacan, con salto carnívoro, con hambre de dominio y con sed de presa.

Poner armonía, paz, convivencia entre esas fieras, entre los *géneros de arte*, entre las *artes*, fue siempre el sueño de toda cultura integradora y con aspiraciones universales. El ejemplo clásico de la Catedral cristiana —donde el lobo pacía junto al cordero, el drama junto a la música, la pintura con la arquitectura, la lírica con la escultura, el sermón con la plegaria, el silencio con el cántico— es algo que no ha vuelto a lograrse por mucho que los hombres modernos y humanistas lo han ensayado. La pedantería del arte wagneriano es un caso aún no lejano de tendencia fracasada»³⁴.

El autor apunta la unidad de las artes en la antigüedad clásica («poesía con la música, y la danza y el color y el canto, y lo escultural y lo arquitectónico») y el medievo, de cuyo drama litúrgico, «paganizándose», nació la ópera y, «luteranizándose», el oratorio. No

obstante, la idea de Giménez Caballero más significativa en torno a la música es que ésta alcanza su «séptimo cielo» en la música «eterna», «elemental», en «el cantar», esto es, en la canción religiosa o profana pero siempre vinculada al pueblo rural y a Dios³⁵.

Arte y Estado es también ejemplo de la notoria insistencia de los intelectuales en establecer una jerarquía entre las artes, entre las cuales la más importante, la primera, es la arquitectura por ser la más apropiada a las demandas propagandísticas del franquismo:

«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 de 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»

Y dedicará Giménez Caballero todo un capítulo, «Jerarquía, propaganda. Técnica y Amor: en Arte» al «problema de la numeración y delimitación de las artes», problema para él romántico por excelencia y con orígenes en el XVIII. Citando a Lessing y a su *Laocoonte*, a Kant, Schelling, Hegel y Schopenhauer, trata sobre las distintas clasificaciones de las artes y a lo que se definió como tales a lo largo de la historia, desde la Antigüedad y pasando por la Edad Media, y concluye:

«Frente a esta tendencia *individualizante, estilística*, de hallar en cada autor, en cada obra, en cada arte, *un estilo específico e intransferible, un derecho enajenable*, nos alzamos los que soñamos en someter de nuevo a artes, individuos y técnicas espirituales a una *disciplina*, a una *jerarquía*. (A una *función*, como diría nuestro Ramiro de Maeztu)».

Es la arquitectura la que mejor expresaba los valores del Estado, 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 —«La Arquitectura representa el Arte en lo que éste tiene de más elevado»—. Lo mismo ocurrirá en la Alemania del III Reich o en la Italia fascista³⁶. Son continuas, por tanto, las referencias en los textos al paralelismo y relación entre Política y Arquitectura, usadas ambas con mayúscula. Es la más cercana al pueblo porque forma parte de su escenario y necesidades cotidianas, da forma a sus viviendas, edificios representativos; es prioritaria en la reconstrucción del país; es eficaz portadora de los contenidos del poder, especialmente por su atemporalidad y valor de permanencia, por su monumentalidad. Y es ayudada a dotarse de esos contenidos por otras artes como la escultura (recuérdese como ejemplo el complejo del Valle de los Caídos) y sobre todo la pintura. A este respecto es de destacar que asistimos en estos años a un relanzamiento de la pintura mural:

«La pintura —como Europa— está hoy desesperada. Hasta tal punto, que ha comenzado “a tirarse a las paredes”. Es decir, a arrojarse en brazos del Estado, pidiéndole muros que llenar, fracasada la Pintura purista, de caballete»³⁷.

Las propias revistas, —entre la que hay que destacar *Reconstrucción* o *Revista Nacional de Arquitectura*—, insistían en que era preciso romper diferencias y separaciones entre los campos de la arquitectura, pintura y escultura, que el arquitecto, por ejemplo, debía ser a la vez muralista³⁸. Es interesante al respecto el artículo de Sánchez de Muniain publicado con motivo de la exposición de José M.^a Sert en los patios columnados del Palacio de Santa Cruz, en el que realiza un repaso a la historia de la catedral y de las pinturas, y afirma:

«La Catedral de Vich, sin las pinturas, es artísticamente una catedral vacía. La arquitectura no se basta allí a sí misma: más que un cuerpo desnudo es un vestido sin cuerpo. Sus elementos decorativos han venido a ser, por obra del pintor, accidentes de un sujeto poético cuya esencia está en los asuntos y en las formas pictóricas. Columnas, arcos, bóvedas y capiteles fueron luego convertidos en marcos y molduras de cuadros. Las pinturas sólo tenían que ceder la preferencia entitativa a las formas generales de la Catedral, a la que se habían unido, ennobleciéndola».

Alude en el texto a figuras esculturales, a la grandeza de asunto y formas, a los valores de unidad, y a que a través de la pintura mural se podían transmitir los más altos «valores humanos o morales». Sánchez de Muniain recoge además unas palabras de Sert en las que se insiste en la deseada colaboración entre pintura y arquitectura:

«Cuando despertó el ser humano y quiso expresar su alegría de vivir, no escribió, ni construyó, ni esculpió: pintó los muros de su caverna (...).

Antaño podían prescindir de la pintura —se refiere en este caso Sert a los muros, a la arquitectura— pues la disposición visible de las piedras, ordenadas para vencer el peso, bastaba para apasionar nuestro espíritu. Los muros del porvenir no tendrán construcción real y, por consiguiente, carecerán de interés espiritual. Faltará entonces al hombre algo esencial, que deberá crearse por la pintura nacida de la nueva arquitectura.

La pintura mural no se encuentra posiblemente, sino en sus primeros pasos»³⁹.

En definitiva, en los primeros años del franquismo podemos observar que, en las instituciones y la literatura artística, se fomentó la unidad entre las artes en el marco del sentido utilitario del arte al servicio del Estado. En esa 'llamada' a la unidad se pueden distinguir tres vertientes: En primer lugar, la unidad de estilo en la creación, paralela a la condena de iniciativas individuales o de grupo; En segundo lugar, unidad para conseguir la definición del estilo, fundado en la 'tradición' y en otros regímenes totalitarios europeos. Su plasmación fueron los rituales y la simbología que éstos incorporan con el fin de colaborar en el proceso de ideologización. En tercer lugar, la unidad, sinónimo de orden y disciplina, se aplica y demanda a y de las instituciones artísticas, únicos vehículos de participación para artistas, empresarios, sociedades privadas y público.

Por último, la confluencia de las finalidades de las artes, el servicio del estado y a la ideología, sirve de referente para su jerarquización teórica.

NOTAS

1. La relación entre las artes y la música es un tema ciertamente poco trabajado por nuestra historiografía, aunque no así por la de otros países, tal es el caso francés, véase al respecto BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. France: Minerve, 1998; *Musique, passion d'artistes*. Genève: Skira, 1991; *Le sonore et le visuel*. Paris: Dis-voir, 1992; DENIZEAU, Gérard. *Musique et arts*. Paris: Champion, 1995; DUFRENNE, Mikel. *L'OEil et l'oreille*. Montreal: L'Hexagone, 1987; PARRAT, Jacques. *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*. Nice: Z'éditions, 1987; SOURIAU, Étienne. *Correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.
2. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid: Acción Católica, 1935.
3. «La Semana Musical Hispano-alemana, a través de la prensa del Reich». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 159 (Octubre 1942), p. 6.
4. SOPEÑA, Federico. «El festival de música hispanoalemana». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 147 (Julio/Agosto 1941), pp. 12-13.
5. LAÍN ENTRALGO, Pedro. «Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange». *Jerarquía. Revista Negra de Falange*, s.n. (Octubre 1937), pp.164-169.
6. ARANGUREN, José Luis. «El arte de la España nueva». *Vértice*, 5 (Septiembre 1937).
7. CABRERA GARCÍA, M.^a Isabel. «La herencia del 98 en el debate estético de la postguerra civil». En: *Actas del XII Congreso CEHA. Arte e identidades culturales*. Oviedo: Universidad, 1998, p. 235.
8. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado...*
9. SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «Textos sobre una política de arte». *Escorial*, 24 (1942), p. 9.
10. ANÓNIMO. «Compositores y concertistas». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 53 (Febrero-Marzo 1942), p. 3.
11. REINA LA MUELA, Diego de. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid: Ediciones Verdad, 1944.
12. SILVA, Humberto. *Arte e ideología del fascismo*. Valencia: Fernando Torres editor, 1975. Ver especialmente el capítulo «Mitos y ritos del fascismo», pp.191-210.
13. En esta tarea tanto Alemania como Italia se emplearán a fondo, especialmente la primera. Ver GUYOT, Adelin y RESTELLINI, Patrick. *1933-1945: L'art nazi: un art de propagande*. Bruxelles: Complexe, 1988, pp. 28-29. Ver también SILVA, Humberto. *Arte...*; HINZ, Berthold. *Arte e ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres editor, 1978; BONET, Antonio (coord.). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981; JULIÁ MOLTÓ, M.^a de la Concepción y Teresa SÁNCHEZ ALBARRACÍN. «El primer aniversario de la Victoria en Murcia: Un revival barroco». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Editan los organizadores, 2001, vol. I, p. 579.
14. AGUIAR, José. «Carta a los artistas españoles sobre un estilo». *Vértice*, 36 (1940), pp. 32 y 62.
15. URRUTIA, Federico. «La liturgia nazi». *Vértice*, s.n. (Abril 1939).
16. DE URBANO, Rafael. «Una feliz tarea de gracia y rumbo. Las muchachas de España salvan nuestro folklore». *Vértice*, 76 (1945).
17. Nemesio Otaño ocupó cargos, desde 1939, en Prensa y Propaganda, Radio Nacional y Relaciones Culturales. Fue profesor de folklore del Conservatorio de Madrid, Presidente de la Orquesta Filarmónica, consejero de Radio Madrid, director de la Sección de Musicología en Investigaciones Científicas, Académico de Bellas Artes. Desde 1940, Director del Conservatorio madrileño, Presidente de la primera Comisaría de la Música y del Consejo Nacional de la Música. En enero de 1941 es el único músico que pertenece al Consejo Nacional de Educación. Ver: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Realidades y Máscaras en la música de la posguerra». En: *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, vol. II, pp. 34-35.
18. OTAÑO, Nemesio, S. J. «El Himno Nacional y la música militar». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 138 (Septiembre 1940), p. 3.
19. *Ibidem*.
20. Ver GUYOT, A. y P. RESTELLINI. *L'art nazi...*, p. 37.
21. MUGURUZA, Pedro. «Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional». En: *Textos de la I Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid: 1939, p. 6.
22. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1 (1941), p. 2.

23. ANÓNIMO. «Compositores y concertistas». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 53 (Febrero-Marzo 1942), p. 3.
24. Lo mismo ocurrirá en Italia y Alemania. En esta última, las atribuciones de Goebbels engloban al conjunto de la cultura (poesía-literatura, teatro-cine...), control que ejerce con ayuda de numerosos organismos: «creation d'une 'Chambre de la Culture', le 22 septembre 1933 (...) permet à Goebbels, sou prétexte de pallier à l'anarchie culturelle existante, de centraliser toutes les activités culturelles et artistiques pour les placer désormais sous sa tutelle directe», en: GUYOT, A. y RESTELLINI, P. *L'art nazi...*, pp. 23-24
25. *Decreto de 8 de diciembre de 1937 (Gobierno del Estado, núm. 427) (BOE 8 de diciembre de 1937)*
26. Creado mediante el *Decreto de 1 de enero de 1938 (Gobierno de España) (BOE 2 de enero, núm. 438)*. Ver PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (3 de enero de 1938-8 de agosto de 1939)». *Revista de Musicología*, 18 (1995), p. 247.
27. «Unidad musical». *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 158 (Septiembre 1942), p. 3.
28. *Ibidem*.
29. SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «Textos sobre una política de arte». *Escorial*, 24 (1942), pp. 9-10.
30. Ver CABRERA GARCÍA, M.ª Isabel. y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: la revista *Escorial*». En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología (Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*. Madrid: Begoña Lolo y Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, pp. 1099-1114.
31. «Manifiesto editorial». *Escorial*, 1 (1940), p. 9.
32. Ver entre otros: SAINZ DE LA MAZA, Regino. «Manuel de Falla». *Vértice*, 21 (Abril 1939); VIVANCO, Luis Felipe. «El arte humano». *Escorial*, 1 (Noviembre 1940); SOPENA, Federico. *Dos años de música en Europa (Mozart-Bayreuth-Strawinsky)*. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1942; JUNOY, José M.ª *Elogio del arte español*. Barcelona, 1942.
33. GIMÉNEZ CABALLERO, E. *Arte y Estado...*, p. 97.
34. *Ibidem*, pp. 163-164.
35. *Ibid.*, p. 150.
36. El propio Diego de Reina, al que pertenece la frase citada en el texto, tomará las acciones de estos gobiernos como referencia: «Por la llegada al poder de Mussolini, parecía lógico que se implantase una dictadura arquitectónica». En: REINA LA MUELA, Diego de. *Ensayo...*, pp. 70 y 75.
37. GIMÉNEZ CABALLERO, E. *Arte y Estado...*, p. 34.
38. Ver entre otros para el tema: BARBERÁN, Cecilio. «Conversación con Sert. Misión de la pintura mural en la arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura*, 23 (1940), p. 363. SÁNCHEZ DE MUNIÁIN, José M.ª. «Estudio de los valores estéticos de la pintura de Sert». *Arbor*, 1 (Enero-Febrero 1944), pp. 57-84.
39. *Ibidem*.