



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

*LUCES Y SOMBRAS EN
EL FRANQUISMO:
relaciones entre arte y
prensa*

LIGHTS AND SHADOWS IN THE FRANCOISM:
relations between art and press

Autor

Juan José Pinos Fernández

Director

José Luis Pano Gracia

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2016

RESUMEN: El Franquismo fue un sistema totalitario marcado por la Guerra Civil y la Iglesia, por lo que tendrá un aparato ideológico apoyado en ideas de Antiguo Régimen. Esto le llevo a poder controlar todas las cuestiones del Estado sin encontrarse prácticamente con ningún tipo de resistencias, pues el haber ganado una guerra le daba la legitimación suficiente como para poder ejercer su poder sin miedo a que nadie se planteara si quiera oponerse a este.

Así mismo, este carácter militarista apoyado en ideas ya más que superadas, le llevó a preocuparse poco a nada por todo arte que no fuera “español”, sobre todo su restauración, y mucho menos sobre la literatura al respecto, si bien esto iría cambiando a la par que la política franquista se fuera abriendo poco a poco al exterior, llegando incluso a abrir museos y realizar exposiciones internacionales. Por otro lado veremos cómo, si bien la prensa vivió un férreo control sobre ella, este no fue exactamente de la manera que suelen contarnos, pues incluso nacieron medios críticos en el seno del Régimen, tal y como podremos ver.

Así, con este breve trabajo se buscará tratar de llegar a soluciones sobre cómo, cuándo o porque se llevaba a cabo este control y si de verdad fue tan terrible como solemos tener en mente, buscando ser lo más objetivos posible, superando los prejuicios y la crítica individual para alcanzar unas conclusiones eficaces.

PALABRAS CLAVE: franquismo, censura, prensa, arte, crítica.

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. LA IDEOLOGIA Y LA CULTURA DEL FRANQUISMO.....	8
2.1. EL ARTE Y LA ESTÉTICA FRANQUISTA.....	10
2.1.1 POLITICA ARTÍSTICA DEL FRANQUISMO	10
2.1.2. ARTE CEREMONIAL Y ARQUITECTURA EFÍMERA	12
2.1.3 MONUMENTOS FRANQUISTAS	15
2.1.4. EL PAPEL DEL ARTE EN LA POLÍTICA EXTERIOR	18
2.1.5. ARTE MODERNO Y FRANQUISMO	20
2.1.6. ARTE CONTRARIO AL RÉGIMEN.....	23
2.1.7. LITERATURA Y CINE EN LA ESPAÑA FRANQUISTA.....	26
2.2. NUEVOS ESCENARIOS	29
2.2.1. DISEÑO	29
2.2.2. MUJERES.....	31
2.2.3. POLÍTICA MUSEÍSTICA	34
2.3. CINE EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA.....	37
2.3.1. JOSÉ CAMÓN AZNAR.....	39
3. PRENSA DURANTE EL FRANQUISMO.....	41
3.1. ANTECEDENTES: ¿LIBERTAD REPUBLICANA?	41
3.2. LA CENSURA DE PRENSA Y PROPAGANDA.....	41
3.2.1. REPRESIÓN EDITORIAL DURANTE EL FRANQUISMO	43
3.3. EL ENDURECIMIENTO DE LA CENSURA ESTATAL: LA LEY DE PRENSA DE 1938.....	44
3.4. EL GRUPO FALANGISTA DE PRENSA Y PROPAGANDA	46
3.5. CENSURA PLÁSTICA.....	47
3.6. REVISTAS PROHIBIDAS.....	50
3.7. LA CRÍTICA DE ARTE	52
3.7.1. LAS DIFICULTADES DURANTE EL FRANQUISMO.....	52

3.7.2. PAULATINO ACERCAMIENTO A LA CRÍTICA OBJETIVA.....	56
3.7.3. LA ACADEMIA BREVE DE CRÍTICA DE ARTE	58
3.7.4. GRUPOS ARTÍSTICOS Y CRÍTICA DEL ARTE EN EL TARDOFRANQUISMO	60
3.8. LA PRENSA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA	62
3.8.1. LA NOVELA ESPAÑOLA DURANTE LA TRANSICIÓN.....	65
3.9. PRENSA DURANTE EL FRANQUISMO EN LA RIOJA Y ZARAGOZA (BREVIARIO)	65
3.10. PERVIVENCIA DE LA CENSURA EN NUESTRO DÍAS.....	67
3.11. GEORGE ORWELL ANTE LA CENSURA ESPAÑOLA.....	69
4. CONCLUSIONES.....	71
5. BIBLIOGRAFÍA.....	73
5.1. WEBGRAFÍA.....	77
6. ANEXOS	78

1. INTRODUCCIÓN

En una época en la cual la (des)información circula por nuestras vidas como el torrente de un río, poco sabemos realmente sobre uno de los episodios más interesantes (y trágicos) de la historia de España y, desde luego, el más destacable de la más reciente: el Franquismo. Y es que, aunque es mucha la bibliografía que sobre este tema existe, esta está repleta prácticamente en su totalidad de datos sesgados muy influidos por la subjetividad de que su autor se vea posicionado en uno u otro de los bandos que con la Guerra Civil se formaron, bien por pertenecer real y contemporáneamente a uno de estos o por conveniencia con sus ideas político-culturales. Es por ello que, desde una visión lo más historiográfica posible, se me hizo necesario ahondar un poco más en la multitud de textos, documentales, etc. que podemos encontrar sobre la España franquista para crear una visión generalizada de la manera más objetiva posible, haciendo especial esfuerzo en desmentir la inmensa cantidad de mitos que existen sobre esta época, pues la mayoría de cosas que creemos saber sobre ella son producto más bien de la mitología que del conocimiento especializado.

Desde hace años, expresiones como “memoria histórica” [FIG. 3 y 4] o “dejad que cierren las heridas” parecen estar cada vez más en boca de todos, pero ¿Qué memoria tenemos de nuestra propia historia? ¿De verdad aún quedan tantas heridas por cerrar? Y entonces, ¿Debemos “pasar página” y olvidarnos de nuestro propio pasado? No. La respuesta es no. A todo. Creemos estar más que saciados de conocimientos sobre ello, que desde pequeños nos han hablado sobre este episodio de la historia, y que prácticamente sabemos todo sobre ello, pero la realidad es bien distinta; si bien sabemos cosas, de eso no cabe duda, éstas son por lo general más que superficiales, y desde luego más que insuficientes como para poder dar el tema por superado. Muchos autores han hablado sobre ellos, desde historiadores como Jeremy Treglown (24 de mayo de 1946), historiador británico y biógrafo, así como editor de *The Times Literary Supplement*, revista literaria semanal publicada en Londres por News International, desde los años ochenta, especialmente interesante por realizar una revisión sobre la fastuosidad franquista a modo de biografía, su especialidad, prescindiendo de subjetividades¹, o Eduardo Ruiz Bautista, doctor en Historia por la Universidad de Alcalá cuyos estudios se centra en la política cultural del Franquismo,

¹ TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976. España, Ariel, 2014.*

especialmente de la censura², donde realiza una doble lectura de la misma, desde el prisma cronológico para plasmar su evolución así como la continua acción represiva hacia la prensa; o sociólogos y humanistas como Justino Sinova^{3 4}, (Valladolid, 12 de febrero de 1945), ensayista y periodista español, catedrático de Periodismo de la Universidad San Pablo-CEU de Madrid, antiguo director de *Diario 16*, periódico español con sede en Madrid que existió desde 1976 hasta 2001, y columnista del diario *El Mundo*, quien ya diría desde su primera editorial que se marcó el objetivo de “vigilar muy de cerca la marcha del Estado para impedir que esa enorme concentración de poder en manos de unos pocos arrase la libertad de los muchos y arrastre el país”, en referencia al establecimiento de la democracia tras la muerte del dictador Francisco Franco, o Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 2 de agosto de 1899 – íd., 14 de mayo de 1988) escritor, intelectual y diplomático español, destacado representante del vanguardismo e introductor del fascismo en España, quien será uno de los pocos intelectuales españoles contemporáneos (y afines) al Franquismo que se interesaron por el arte “español”, por lo que vemos como algunos autores incluso realizaron visiones filosóficas sobre el Régimen, muy en la línea ideológica de este en su mayoría⁵. Pero en lo relativo a la relación del arte con la prensa y de estas a su vez con el gobierno franquista, a penas tenemos bibliografía, y no desde luego textos significativos que lo reúnan todo en conjunto; la mayoría de fuentes al respecto viran entre un sentido excesivamente específico o uno excesivamente general, o bien sobre un único tema concreto o bien sobre décadas de historia, en una especie de batiburrillo (arte, cultura, política). Muestra de ello es que posiblemente uno de los libros en los que de una mejor manera se habla del tema, sea uno en el cual nos habla del arte y la cultura en España durante casi un siglo, con una excelente calidad técnica, pero excesivamente general como para poder profundizar en una época concreta: “*Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas.*”⁶, de Jorge Luis Marzo, un historiador del arte, comisario, escritor y profesor del BAU (Centro Universitario de Diseño de Barcelona) desde 2012 y Patricia Mayayo, Máster en Historia del Arte por la *Case Western Reserve University* (Ohio, E.E.U.U.) y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (en la actualidad, es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid), quienes

² RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

³ SINOVA, J. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona. DeBolsillo, 2006.

⁴ SINOVA, J. “Historia del Franquismo” en *Diario 16*, Madrid, 1990.

⁵ GIMENEZ CABALLERO, E. *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

⁶ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

realizan una excelente síntesis actualizada de la historia del arte en España desde el final de la Guerra Civil, ampliando lo visto en otros libros, al hablar, por ejemplo, junto a las prácticas de los creadores sobre la historia de las instituciones y las políticas artística, prestando especial atención a la obra de las mujeres artistas y los discursos feministas, pues será la especialidad de la doctora Mayayo⁷.

Es por ello que he visto necesario llevar a cabo un pequeño compendio que, si bien no puede entrar tampoco en términos excesivamente complejos o profundos dado el carácter académico del mismo, pretende llevar a cabo una revisión de todos estos temas de una manera lo más objetiva posible, alejada de términos fantasiosos y de la mitología fervorosa o crítica que tiende a empañar la visión de un episodio tan cercano y lejano para nosotros. Para ello se ha consultado una amplia bibliografía tanto contemporánea al Régimen como actual, tanto de un bando como de otro, intentando llegar a un punto en común entre la épica fervorosa de los unos y la crítica sanguínea de los otros. Es precisamente por la ingente cantidad de fuentes de las que disponemos por lo que se ha visto necesario llevar a cabo esta agrupación de textos, buscando la interdisciplinariedad como cualidad *sine qua non*. Este trabajo agrupa por tanto un numeroso grupo de artículos, libros, documentos gráficos, etc. de una gran cantidad de autores que han reflexionado y difundido sus estudios sobre este tema desde perspectivas muy diversas y variadas, resumiéndolo y uniéndolos bajo un mismo foco, con la finalidad de dar a conocer una situación cultural que tiende a darse por sobrentendida en nuestro país, a pesar de estar completamente cubierta por nieblas y dudas.

Se ha querido acotar este análisis limitándolo a aquella bibliografía que se centrara en el pasado siglo, fuera del tema que fuera, pues como verán se han tocado muchas ramas culturales y sociales. Esto se hace necesario a fin de evitar, en la medida de lo posible, la inmensa saturación que existe sobre el tema, por lo que hubo de revisar decenas de escritos a fin de descartar aquellos que emanaran una excesiva subjetividad o cuyo discurso no tuviera la suficiente calidad. Por ello, y para concretar, se ha pretendido guiar esta investigación en torno a unas preguntas principales “¿Qué fue realmente el Franquismo? ¿Cómo afectó este régimen al arte español? ¿Y a la prensa sobre este?” y, a raíz de estas cuestiones, todo aquello que afectara a las mismas, como el control de la prensa (y la cesura por tanto) o las manifestaciones sociales y artísticas que surgen a raíz de este. El análisis crítico de estas cuestiones

⁷ MAYAYO, Patricia. “Arte y feminismo: un recorrido bibliográfico” en *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, nº 3, 2004, pp. 13-16.

ha sido el método que ha permitido la realización de este trabajo en base al estado de la cuestión antes visto, llevando a cabo una lectura superficial centrada en “La ideología y la cultura del Franquismo” y “La prensa durante el franquismo”, que serán los grandes capítulos de este pequeño estudio. Pero, viendo que el tratamiento de estas cuestiones podía quedar un poco escueto (pues si bien, como ya se ha dicho, hay una gran cantidad de fuentes, la información tiende a ser repetitiva), se vio consecuente ampliar la visión de esta época tratando otras ramas artísticas de la época, por lo que se ha añadido así mismo una breve revisión sobre temas como la literatura⁸, que se convierte así mismo en fuente y reflejo de la época, o del cine^{9 10}, que si bien tendió a estar controlado, como ya veremos, nos deja algunas películas que pueden ser sumamente importantes para la historia cinematográfica universal¹¹. Por último, hay que hacer especial mención a la lectura de la prensa de la época, que si bien pretendía ser el eje principal de este trabajo, finalmente ha tenido que ser otra herramienta más de apoyo para la realización del mismo, pues como ya se ha dicho he pretendido huir de la subjetividad, y resulta innegable que, al menos hasta donde se ha podido hondar, estas fuentes tienden a un excesivo posicionamiento, y en el caso de los periódicos consultados, a una calidad cuanto menos reducida¹². Para facilitar la lectura y comprensión de un tema tan amplio se ha añadido un anexo ordenado por capítulos en el cual se incorporarán los textos, imágenes, esquemas, etc. que sean necesarios.

⁸ VV.AA. Revista Mercurio. Fundación Jose Manuel Lara. Numero 178 (Febrero 2016). Sevilla: Rotocobrhi S.A. 1139-7705. Páginas 8/9.

⁹ MARTINEZ HERRANZ, A. *La España de Viridiana*. Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2013.

¹⁰ MINGUET I BATLLORI, J. M. “Cine y alta cultura en la España de posguerra: un texto de Camón Aznar” en *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, Nº 21, 1995, pp. 105-116..

¹¹ LÁZARO, A. “La sátira de George Orwell ante la censura española”, de Biblioteca digital Universidad de Alcalá.

¹² VV.AA. Hemeroteca de la Biblioteca de la Rioja, <http://www.blr.larioja.org/content/hemeroteca>.

2. LA IDEOLOGIA Y LA CULTURA DEL FRANQUISMO

El régimen español ha sido calificado de diferentes formas, aunque posiblemente la más correcta sea la de llamarlo totalitarismo, si bien tendría en su formas unas ciertas peculiaridades. La peculiaridad del franquismo respecto a los fascismos clásicos (alemán e italiano) radica en que fue el resultado de una guerra civil y que en él la participación de la Iglesia fue fundamental hasta llegar a darle un carácter propio (el nacionalcatolicismo).¹³ La Iglesia se ocupó especialmente de tareas censoras y de adoctrinamiento, esto último sobre todo mediante el control de la educación. Su protagonismo fue tan grande que algunos historiadores han llegado a señalarla como la que aportó la verdadera ideología legitimadora.¹⁴ Sin embargo, la verdadera legitimación del régimen franquista no fue realmente necesaria, pues el hecho de que el nuevo poder estuviera en mano de los vencedores de una guerra, con la consecuente represión posbélica, era suficiente justificación. Pero no debemos pensar por ello que el Franquismo no busco crear una conciencia propia, pues más bien fue todo lo contrario. La legitimación ideológica vino marcada por la creación de una conciencia de masa, que a menudo se adaptaba o cambiaba a fin de justificar los posibles errores del Régimen; la manipulación en pos de la dominación fue constante a lo largo de todo el Franquismo.¹⁵

Como ha escrito el historiador español Manuel Tuñón de Lara¹⁶, esa ideología no fue unívoca por lo que lo más correcto es escribir ideologías -en plural- del franquismo, ya que en el bloque vencedor las aportaciones ideológicas fueron diferentes. Básicamente procedieron de los católicos (antiguos miembros de las Juntas de Acción Popular y de la CEDA, a los que se unirían los de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas), los tradicionalistas, los falangistas (hedillistas, franquistas, y más tarde liberales), los regeneracionistas y los monárquicos (Los carlistas de Comunión Tradicionalista) y los alfonsinos de Renovación Española), a los que habría que añadir el ejército, siendo los principales los falangistas y los católicos.¹⁷ Que el franquismo fue una dictadura militar es un aspecto clave para su correcta

¹³ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

¹⁴ GUERRERO GARCÍA, Jorge. *El papel de la iglesia católica en la construcción del estado franquista (2006)*. 03/09/2016, de OpenKRATIA Sitio web: <http://openkratia.blogspot.com.es/2013/07/el-papel-de-la-iglesia-catolica-en-la.html>

¹⁵ ALTED VIGIL, A. "La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)" en *Cuenta y Razón*, N°21, 1985.

¹⁶ VV.AA. "Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo" en VII Coloquio de Pau., Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

¹⁷ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

comprensión y es por ello por lo que ha sido comparado con el bonapartismo (1. defensa de los derechos al trono de Napoleón; y 2. gobierno autoritario en que el parlamento queda sometido a la función ejecutiva del Estado). Por tanto, las características “a grosso modo” de la ideología franquista, aplicables sobre todo al periodo 1939-1951, serían¹⁸ [FIG. 23].

- El **Estado** (totalitario) es concebido como eje fundamental de la vida política -y en último extremo de toda actividad-. Consecuentemente se produce la identificación Estado-Partido-Movimiento, siendo los dos últimos una misma realidad. Estado que intervendría en todas las facetas de la vida, incluso en las más individuales.

- Exaltación carismática del **Jefe** (caudillo) que llega a ser personificación del Estado. Junto a una teorización del caudillaje (Conde, etc.) hubo una teologización del dictador. Franco fue así además de Generalísimo de los ejércitos, Jefe del Estado y Jefe de la Falange y del Movimiento.

- El **nacionalismo** (o “patriotismo”). Este, bajo la exaltación de los valores nacionales, y en menor medida raciales, fue -como se sabe— la anulación de las especificidades de las nacionalidades, bajo la máscara del antiseparatismo, con lo que se propugnó —y realizó— un rígido centralismo. Unido al nacionalismo exacerbado y xenófobo estuvo la apelación a la Hispanidad que fue también un modo de recuperar - en el mundo de las ideas- el pasado imperial de España, convirtiéndola en la Madre Patria.

- El **catolicismo**, convertido además de en religión del Estado en el tamiz por el que debía pasar la vida de todos los españoles, ya que la religión católica se consideró parte esencial del ser español. La importancia de la religión y de la Iglesia fue tal que ha dado origen a una explicación del franquismo como nacionalcatolicismo.

- El **corporativismo**, cuyas raíces fueron los corporativismos fascista y católico. La confluencia de ambos llevó a un corporativismo entendido -y defendido- como la demostración de la falsedad de la lucha de clases. Es en esta característica del corporativismo donde más claramente se nos muestra otro aspecto ideológico del franquismo: la defensa del Medioevo como situación idealizada de las relaciones sociales de producción¹⁹.

¹⁸ LLORENTE HERNANDEZ, Á. “Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)”, en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

¹⁹ DONCEL DOMINGUEZ, J.A. “La estructura política del régimen franquista y sus Leyes Fundamentales” en *Las historias de Doncel*, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://jadonceld.blogspot.com.es/2013/01/la-estructura-politica-del-regimen.html>

2.1. EL ARTE Y LA ESTÉTICA FRANQUISTA

Vemos por tanto como la ideología política y social del nuevo Estado se apoyaría mayoritariamente en las mismas bases que lo hubiera hecho el Antiguo Régimen, por lo que resulta absurdo plantearnos que les pudiera interesar lo más mínimo dotar al país de cualquier tipo de novedades artísticas. Más bien fue todo lo contrario, apostando siempre por los géneros y estilos más conservadores, inicialmente buscando crear un arte propio al servicio del Régimen y, a posteriori, se iría imponiendo poco a poco el academicismo más rancio. Pero no hemos de ver esto como algo nuevo en España, un “paso hacia atrás” por parte del gobierno franquista, pues este sentido tradicional nunca había abandonado su lugar de preeminencia, ni aún en los años republicanos.²⁰

Y, de esta manera, si los ideólogos del régimen insistieron en el “pensamiento clásico” español del Siglo de Oro y de la Contrarreforma, los teóricos del arte lo hicieron en la pintura de Velázquez, Zurbarán, Murillo, Ribera y El Greco, por ejemplo, y en la arquitectura de Herrera; todos ellos artistas que, por otra parte, nunca habían dejado de servir de referencia y que, especialmente con la Generación del 98, se habían convertido en todo un símbolo [FIG. 5]. Ahora, serán, además, estandarte de una etapa imperial grandiosa, plena de catolicidad, que se soñaba repetir.²¹

2.1.1 POLITICA ARTÍSTICA DEL FRANQUISMO

La política cultural del Franquismo fue siempre escasa, precaria y casual, lo que no quita que podamos encontrar un sentido en sus intenciones, si bien no tanto en la justificación de sus medidas para lograrlo.²² Esto es, a parte de por el rechazo continuado de la sociedad española a todo lo que oliera a intelectual, por la dificultad de instaurar en un pueblo una cultura “transcendente”, es decir, con un camino claro y marcado (en este caso, la idolatría al líder y a su gobierno), para lo cual se usó la base de la pro-hispanidad; el culto a todo lo nacional frente al rechazo de las influencias exteriores.²³

²⁰ HENARES, I., con la colaboración de CALATRAVA, J. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1982.

²¹ PELTA RESANO, R. “Entre las musas y la espada: La imagen del artista durante el primer franquismo” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.-' del Arte, t. 10, 1997, pp. 265-286.

²² ALTED VIGIL, A. “La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)” en *Cuenta y Razón*, N°21, 1985, pp.257-264.

²³ LUIS MARZO, J. “La tradición artística como factor de colaboración con el Régimen franquista de 1940 a 1960”, Conferencia en el seminario *Discurso de la modernidad*, Venecia, Università di Venezia y Ministerio de Ciencia e Innovación, 1-3 de diciembre de 2011.

Como ya hemos dicho, no fue necesario que el Régimen llevara a cabo políticas para justificar su mandato (pues habían ganado una guerra), por lo que pudieron centrarse en controlar y centralizar todo ese control, de modo que buena parte de esa legislación era en paralelo de la represión ejercida sobre los vencidos, de modo que muchos de los organismo o instituciones ya presentes, fueron modificados (aunque no fuera más que en apariencia) para que fueran legitimados como parte del nuevo régimen.²⁴ Así mismo, y por hastioso que nos resulte, se nos hará necesario conocer las instituciones y legislación de la época si queremos llegar a comprender, aunque sea de una manera muy escueta, el arte y la cultura artística que se promulgo tras la Guerra Civil. Ambos aspectos son medios de los que se sirvió el Nuevo Régimen para extender su ideología en el cuerpo social y simultáneamente consolidarla. No hubo una legislación específica sobre las artes plásticas, en todo caso en su sentido propagandístico (se prohíbe reproducir imágenes), pero sí sobre el patrimonio y, especialmente, el cine, ya que este medio fue, al igual que harían otros regímenes totalitarios, el más cuidado por el español.²⁵

La mayoría de las medidas relacionadas con el arte fueron encaminadas a la protección y recuperación del patrimonio [FIG. 6 Y 7] y aplicadas sobre todo a la arquitectura. Pero se utilizaron también de un modo importante como propaganda de cara al extranjero en un doble sentido: contra la República, con fuertes acusaciones por las destrucciones, y a favor de los sublevados, vanagloriando sus acciones de protección.²⁶ Para esas tareas se crearon una serie de organismos sobre los que se apoyarían los que surgieron una vez acabada la guerra. De los primeros el principal fue el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, creado el 22 de abril de 1938 (B.O. 23-IV-1938)²⁷ y ampliado en noviembre del mismo año. La labor de los surgidos durante la guerra (las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, creadas en diciembre de 1936 y que actuaban en cada provincia, la Comisión de Cultura y Enseñanza que contaba con una Sección de Bellas Artes y con un Servicio Artístico de Vanguardia encargado de tareas de protección del patrimonio, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional) ha sido estudiada por Alicia Alted Vigil,

²⁴ GALLEGO, J. A. *¿FASCISMO O ESTADO CATÓLICO? Política, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1997.

²⁵ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

²⁶ VV.AA. "Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español" en *Desacuerdos*. Nº 8, 2014, p.398.

²⁷ Decreto de 22 de abril de 1938 de creación del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En: *Boletín Oficial del Estado*, 1938-04-23, n. 549, p. 6920-6922. Disponible en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/549/A06920-06922.pdf>

catedrática en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid), a cuyo trabajo remitimos.²⁸

2.1.2. ARTE CEREMONIAL Y ARQUITECTURA EFÍMERA

El Departamento de Plástica debió cambiar pronto su denominación por la de “Departamento de Ceremonial y Plástica”, más acorde con la realidad de sus cometidos, pues atendía además de en los asuntos relacionados con la construcción de monumentos, en la preparación de celebraciones, como desfiles, actos patrióticos, etc., lo que supone una atención a la arquitectura efímera y a la decoración de espacios abiertos, que en gran medida consistió en arcos, altares y tribunas con profusión de estandartes, banderas, etc.²⁹ Habría, por tanto, una retórica del gesto que se correspondía con una retórica y una mistificación del lenguaje. La lectura de la “Guía del trayecto y ceremonial” que se incluyó en el libro que sobre el “Desfile de la Victoria” [FIG. 8], exhibición militar organizada en la capital de España por el gobierno del general Franco el 19 de mayo de 1939 para celebrar el triunfo obtenido en la recientemente terminada guerra civil, se publicó nos permite conocer cuál era la “estética política” del régimen en aquellos momentos y la finalidad buscada con ella. De lo que se trataba era de sobrecoger. Para ello se recurrió repetidamente a las llamas y a la penumbra. En las normas y recomendaciones dadas desde “Plástica” se repitió que debía procurarse la sencillez, la severidad, la rigurosidad y la austeridad. En la misma línea se destacó la claridad, la simetría y el ritmo, el orden y la proporción como los componentes fundamentales de los actos políticos. La gravedad de los actos fue buscada siempre intencionadamente para manifestar una política que predicaba la austeridad.³⁰

Entendemos por arte ceremonial los actos (celebraciones, desfiles, procesiones, etc.) realizados con una finalidad que va más allá de lo puramente político, para entrar en el terreno de la estética.³¹ Aunque este tipo de “arte” no es privativo de los regímenes totalitarios y fascistas, es en éstos en los que posiblemente

²⁸ ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura de España, 1984.

²⁹ TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976*. España, Ariel, 2014.

³⁰ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

³¹ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

haya alcanzado un desarrollo mayor.³² Aunque esos actos no puedan considerarse obras de arte franquista, debemos detenernos en ellos ya que sí fueron una manera de “crear una imagen” del régimen y, aunque no fuesen hechos exclusivamente con esa intención —pues su finalidad era política-, existió una innegable consideración estética de los mismos que se concretó en organizaciones y tuvo su reflejo literario y teórico.

Por arquitectura efímera se entiende aquella realizada para acontecimientos puntuales, tales como celebraciones de actos, fiestas, conmemoraciones, etc. y que frecuentemente va unida al arte ceremonial. Como se sabe este tipo de construcción no era, ni mucho menos, creación de los fascismos. Su época de mayor apogeo fue durante el barroco. No hay ninguna duda del mimetismo del franquismo respecto de los regímenes nacionalsocialista y fascista, especialmente al primero por lo relativo a los organismos y a las puestas en escena. Las dos modalidades de actos a las que pueden reducirse todos son las de conmemoraciones y las necrológicas.³³ Aunque ambas se dieron separadamente en nuestro país, el franquismo las unió frecuentemente. Con ello se recordaba continuamente a la población no únicamente los sufrimientos pasados, sino la evidencia de la existencia de unos vencedores y unos vencidos. Igualmente se unieron las celebraciones civiles con las religiosas y las militares hasta convertirse en un todo, continuando con la tradición española de unir lo sagrado y lo profano.

Las actividades más habituales fueron la decoración de actos celebrados al aire libre y en recintos cerrados. Para los primeros, salvo los importantes, como los dedicados a los aniversarios de la muerte de Primo de Rivera [FIG. 18] o los del Día de la Victoria, recibimientos a Franco y otras personalidades, en los que se construyeron arquitecturas efímeras, predominó la ornamentación hecha a base de banderas, estandartes, gallardetes, colgaduras, etc., alternando con los escudos. Otra manifestación plástica fue la constituida por carrozas para desfiles como el del 18 de julio de 1944, en el que se vieron 34 alegorías “de las distintas manifestaciones del trabajo nacional, por medio de provincias, regiones y comarcas españolas”.³⁴ El uso político de carrozas había tenido un precedente en las fallas de Valencia de 1937. Sin ser propiamente arquitectura provisional, también debemos recordar las cruces de

³² LUIS MARZO, J. “La tradición artística como factor de colaboración con el Régimen franquista de 1940 a 1960”, Conferencia en el seminario *Discurso de la modernidad*, Venecia, Università di Venezia y Ministerio de Ciencia e Innovación, 1-3 de diciembre de 2011.

³³ LLORENTE HERNANDEZ, Á. “Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)”, en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

³⁴ *Ibidem*.

madera erigidas para algunas conmemoraciones. Un elemento imprescindible en todos estos actos es el formado por las propias personas reunidas que con su presencia pasan a constituirse en parte de la ornamentación e incluso de la arquitectura, en cuanto limitación y distribución de espacios. Frecuentemente la “arquitectura humana”³⁵ se convertía en la protagonista durante parte de la celebración. No deja de resultar chocante a primera vista que algunas de las construcciones erigidas para la ocasión fuesen imitaciones, en materiales sencillos y recuperables, de monumentos. Pero es que aunque la arquitectura efímera suponga provisionalidad y los monumentos perdurabilidad, no por ello se contraponen. La pervivencia de la primera no era de orden físico, sino mental. Se mantendría en el recuerdo de los asistentes al acto, de modo que serían eternizadas en la memoria y su recuerdo reactualizado en sucesivas celebraciones. La identificación con las ceremonias religiosas es innegable: la elevada formalización del acto, convertido en verdadero ritual, lleva a los asistentes a una comunión mística en la que la pérdida de la identidad personal es la característica fundamental. La estética se ponía al servicio de la propaganda y en último extremo de la alienación de la población (El individuo como persona deja de contar. Él sólo, por si mismo, no sería nada. Es la masa la única importante que acaba identificándose con el Estado que se manifiesta en la solemnidad del acto)³⁶. De igual forma, el orden y la disciplina impuestos en la vida social, el corporativismo y la unión entre las clases, se materializaba en las ceremonias por medio de la disposición de las “jerarquías” y de la masa, agrupada por secciones sindicales, el perfecto desarrollo del acto en el que nada se dejaba a la improvisación. Otros valores transmitidos fueron la fuerza física, la virilidad, la salud, el patriotismo, la obediencia, etc.³⁷

³⁵ AZPILICUETA ASTARLOA, E. “La construcción de la arquitectura del Posguerra en España (1939-1962)” Tesis doctoral en la *Universidad Politécnica de Madrid*, 2014.

³⁶ REIG CRUAÑES, J. “La construcción de la memoria dominante durante la dictadura” en *EL LARGO SIGLO XX. LA RESPONSABILIDAD DEL HISTORIADO*, RODERIC (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura), 2009 .

³⁷ BOX, Z. “El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo” en *Revista de Estudios Políticos*, nº 155, 2012.

2.1.3 MONUMENTOS FRANQUISTAS

En 1938 se creó la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, formada por civiles, militares y curas, pero controlada por Pedro Muguruza³⁸, arquitecto afín al bando vencedor en la guerra civil española, en la que se intentaba crear un criterio unánime de actuación en esta clase de monumentos, recomendado sobriedad, decoro, elocuencia cristiana, etc.³⁹ En estos primeros momentos de creación de legislación y en la inmediata postguerra se involucraron tareas de organismos que si bien aparentemente eran diferentes, en la práctica se acercaban hasta confundirse. Así sobre la erección de monumentos informaban tanto la Dirección General de Arquitectura como el citado Departamento de Ceremonial y Plástica, si bien ambos dependían de Gobernación y encontramos también informes de Censura. Como en otras facetas de la cultura del Régimen, este desarrolló un excesivo celo en el control de los proyectos, con restrictivas normas, empobreciendo la variedad y calidad de estas obras. Podemos reducir a tres los tipos principales: monolito, columna (o pilar), generalmente sobre un plinto rectangular o troncopiramidal y arco de triunfo. Todos ellos generalmente levantados sobre una plataforma y completados con un altar, sin faltar, por supuesto, la cruz y los escudos. Como elementos decorativos los más utilizados fueron las bolas y las pirámides escurialenses. El cerramiento más corriente fue mediante cadenas. Cuando se proyectaron jardines, éstos solían preceder al monumento.⁴⁰

Hubo un uso simbólico de los materiales: la piedra, generalmente la local y el granito, adquiere el carácter de símbolo de la firmeza y perennidad del nuevo régimen y de la vida eterna de los fallecidos, siendo ésta por lo general utilizada como revestimiento. La piedra también se eligió por considerarla un material noble y adecuado a la severidad y austeridad requerida por ese tipo de monumentos. Este uso de la piedra lo podemos relacionar con las palabras del arquitecto Diego de Reina de la Muela quien en su libro⁴¹ defiende la piedra como material noble y clásico para el nuevo estilo arquitectónico más acorde con la nueva realidad española.

Si todo monumento público es, por su propio carácter, instrumento ideológico de una política, principalmente en su función de ensalzamiento, recuerdo, celebración, etc. el uso de la cruz como elemento principal suponía un reforzamiento del carácter

³⁸ MUGURUZA, P. *La Arquitectura en España*, Madrid, Gráficas Barragán, 1945.

³⁹ GIMENEZ CABALLERO, E. *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

⁴⁰ LLORENTE HERNANDEZ, Á. "Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)", en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

⁴¹ DE REINA, D. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Editorial Verdad, 1944.

de guerra de religión (Cruzada) así como de la unión Iglesia-Estado.⁴² La cruz no cumplía solo el cometido tradicional en las tumbas de los fallecidos, sino que contribuía a esa interpretación exclusivista de la guerra de forma que esos monumentos eran un elemento más del enmascaramiento de las causas materiales de la sublevación.⁴³ Tal vez el recurso a unas sencillas cruces fue debido además de a lo indicado a la falta de personal especializado en trabajos más difíciles y a la necesidad de conseguir monumentos baratos lo que también explica la escasez de representaciones escultóricas. También observamos constante presencia de los escudos, nacional y de la localidad correspondiente, así como el emblema de la Falange, pues se transmitía también un mensaje didáctico: el compromiso ciudadano con los vencedores en la guerra era algo cercano (y por eso el escudo local) y a la vez de la nación, representada en su escudo (con lo que se seguía combatiendo desde la piedra de los monumentos los nacionalismos) bajo la dirección del partido de la Falange. Ya hemos explicado con anterioridad las orientaciones dadas desde distintos organismos implicados en los monumentos. Recordemos cómo salvo casos aislados (Barcelona, Pamplona y pocos más) los resultados fueron mediocres.⁴⁴

Pero, sin duda, fue el Valle de los Caídos [FIG. 9], en la sierra de Guadarrama a pocos kilómetros de El Escorial, la obra emblemática de la arquitectura monumental del fascismo español, aunando magistralmente tanto las ideas programáticas como las arquitectónicas.⁴⁵ En 1940 Franco había dado orden de levantar cerca de Madrid un monumento que sirviera “*para perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada, cuya dimensión de podía trascender a través de los sencillos monumentos que suele haber en villas y ciudades*”⁴⁶. Franco deseaba crear un conjunto de incluyera mausoleo, templo, claustro, etc., para lo cual hizo uso de unos 20.000 prisioneros republicanos que trabajaron en condiciones prácticamente esclavistas [FIG. 10]. Se convocó un concurso para elegir el proyecto a realizar, pero al no satisfacer ninguno el gusto del Caudillo, fue este mismo que eligió un modelo coronado por una gigantesca cruz. Las obras se iniciaban finalmente en 1941 a partir de un programa creado por Muguruza, siguiendo la idea de Franco, con esculturas de Juan de Ávalos y pinturas

⁴² VV.AA. “Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español” en *Desacuerdos*. Nº 8, 2014.

⁴³ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

⁴⁴ TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976*. España, Ariel, 2014.

⁴⁵ VV.AA. Web del Valle de los Caídos, de Abadía de la Santa Cruz.

⁴⁶ BOE, *Decreto de 1 de abril de 1940 disponiendo se alce Basílica, Monasterio y Cuartel de Juventudes, en la finca situada en las vertientes de la Sierra de Guadarrama (El Escorial), conocida por Cuelgamuros, para perpetuar la memoria de los caídos en nuestra Gloriosa Cruzada*, Núm. 93, 2/4/1940, p. 2240.

de Santiago Padrós, finalizándose en 1958. La majestuosa cruz que corona el cerro, la más grande del mundo, tendría una altura de 150 m., de los que 25 corresponden al basamento con los evangelistas, 17 al cuerpo intermedio con las virtudes y 108 al fuste de la cruz. Si a ello se añade la altura de la peana rocosa sobre la que se alza, habría que sumarle los otros 150 correspondientes a ésta. La longitud de los brazos es de 46'40 m.⁴⁷ A razón de edificar un monumento de una manera tan "improvisada", básicamente a capricho del Caudillo, hizo que desde un comienzo tuviera graves problemas estructurales, los cuales se han ido acrecentando con el paso del tiempo y las inclemencias climatológicas (humedades, goteras, derrumbamientos, y un largo etcetera). Las estatuas tienen serios defectos de construcción, como los tiene el propio túnel de la Basílica, pues se esculpieron con caliza de Calatorao (una piedra escultórica usada desde hace siglos en España y caracterizada por su color negro debido a su alto contenido en materia orgánica [FIG. 11]. Es fuerte y resiste bien la intemperie, por lo que no debería dar problemas), pero solo en su exterior, mientras que el interior es de hormigón creado con las propias rocas del valle, lo que hace que, según explica Javier García-Guinea, profesor, geólogo del Museo de Ciencias Naturales de Madrid e investigador del CSIC, en presencia de agua: "la mezcla de sulfato y de sodio es explosiva porque genera sal de sulfato de sodio, fuertemente expansiva".⁴⁸ Subsanan esos defectos y dejar el monumento en buenas condiciones va a salir caro: al menos 3 millones de euros para las estatuas y otros 10 para el resto de las instalaciones, estimó la comisión de expertos.⁴⁹ El proyecto final supone una perfecta síntesis de las aspiraciones franquistas en unión con los fascismos europeos, que más tarde tuvieron que verse amedrentados tras su fracaso en la Segunda Guerra Mundial, aislándose en una suerte de catolicismo exacerbado. Se convirtió así en poco más que un reflejo fantasmagórico y anacrónico de un régimen que existía pero no era, tal y como reflejaría el poeta alemán Hans Magnus, poeta y ensayista alemán considerado como uno de los representantes más importantes del pensamiento alemán de la posguerra⁵⁰:

"Como si los faraones hubieran contratado a Walt Disney;

Como si Stalin se hubiera tornado devoto;

⁴⁷ ALTED VIGIL, A. "El Valle de los Caídos ¿Espíritu de cruzada o símbolo de reconciliación?" en *Ayer*, N°98, 2015, pp. 263-275.

⁴⁸ CERVERA, J. "El imparable hundimiento del Valle de los Caídos" en *eldiario.es*: http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Valle-Caidos-Hundimiento_0_514449568.html

⁴⁹ Museo Nacional de Ciencias Naturales, "El deterioro de las esculturas del Valle de los Caídos se debe al uso de materiales incompatibles" en:

http://www.mncn.csic.es/InformacinGeneralContacto/Blog_Esculturas_del_Valle_de_los_Caidos/seccion=1235&idioma=es_ES&id=2012110512020001&activo=12.do

⁵⁰ MAGNUS ENZENSBERGER, H., *¡Europa, Europa!*, Anagrama, Barcelona, 1989.

Como si la mafia hubiera decidido construir una necrópolis para la honorable sociedad;

Como si Albert Speer hubiera practicado un Vaticano sin pontífice;

Como si Paul Getty hubiera contratado a una banda de falsificadores que le construyeran un refugio antiatómico renacentista”⁵¹⁻⁵²

Además del Valle de los Caídos, se llevaron a cabo proyectos como el de Zarauz, el Alcázar de Toledo, Paracuellos del Jarama, el Monumento a los Héroes y Mártires de Zaragoza, etc. Todos ellos con el objetivo de dotar de simbolismo a los espacios urbanos según las ideas martirológicas que los vencedores concedieron a las víctimas de su victoria.⁵³

2.1.4. EL PAPEL DEL ARTE EN LA POLÍTICA EXTERIOR

Conforme el régimen franquista se fue abriendo a la política internacional, especialmente en los años cincuenta, el Estado iría apadrinando la vanguardia artística como símbolo de cambio (estético y cultural), el cual no vendrá de golpe, si no que se irán probando distintos artistas, líneas estéticas, etc.⁵⁴ El escalón entre el Régimen y la modernidad será salvado gracias a la “tercera vía” (Término que sirve para agrupar una variedad de aproximaciones teóricas y propuestas políticas que, en general, sugieren un sistema económico de economía mixta, y el centrismo o reformismo como ideología, pero que en este caso hará referencia al acercamiento de la política franquista a las tendencias internacionales tras el fracaso de los fascismos alemán e italiano), promovida por críticos como Enrique Azcoaga⁵⁵ o Enrique Lafuente Ferrari⁵⁶ desde los años cuarenta, abriendo la posibilidad de utilizar un lenguaje moderno, con un arte que, si bien introducía novedades plásticas de tipo internacional que lo acercaban a la vanguardia, continuaba con la pretensión de ser plenamente español: esto es, un arte “moderno, pero propio”.

⁵¹ Albert Speer: empresario estadounidense y fundador de la compañía *Getty Oil*, empresa de comercialización de gasolina.

⁵² Paul Getty: arquitecto alemán y Ministro de Armamento y Guerra del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial

⁵³ LLORENTE HERNANDEZ, Á. “Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)”, en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

⁵⁴ GOMEZ GARCIA, C. “El papel del arte en la diplomacia cultural franquista: La Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad”, Trabajo Fin de Grado coordinado por Ana Trujillo Dennis, Universidad Pontificia Comillas, 2015.

⁵⁵ CABRARA GARCÍA, M. I. “Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Nº 19, 2012, p.10.

⁵⁶ LAFUENTE FERRARI, E. “Las exposiciones Nacionales y la vida artística en España” en *Arbor*, tomo X, 1948, Madrid.

El punto de partida de dicho proceso suele ponerse en la I Bienal Hispanoamericana de Arte [FIG.12], organizada por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores franquista, en 1951, el cual se celebró como un punto de acercamiento a los países hispanoamericanos y, especialmente, a Estados Unidos. Aquí se muestra ya como, tras años en los que el régimen de Franco no había mostrado ningún interés artístico más allá del academicismo, rechazando las tendencias vanguardistas o cualquier muestra de renovación artística por considerarse un reflejo de la deshumanización y de la degeneración de la sociedad occidental, España se muestra dispuesta a dejar de lado su hasta entonces estricto academicismo absorber parte de, por ejemplo, el Expresionismo abstracto de Estados Unidos o el Informalismo europeo (Movimiento artístico que abarca todas las tendencias abstractas y gestuales que se desarrollaron en Francia y el resto de Europa después de la Segunda Guerra Mundial: la abstracción lírica, la pintura matérica, la Nueva escuela de París, el tachismo, el espacialismo, el art brut, etc.).⁵⁷ Conforme el régimen franquista inicie su aperturismo hacia el sistema internacional y la percepción de los organismos oficiales vaya cambiando, se irá permitiendo en España una cada vez mayor “libertad” en la creación de obras modernas, apostando el Régimen especialmente por las corrientes informalistas, las cuales respaldan y fomentan, adoptando este Informalismo como tendencia oficial en su promoción hacia la integración en la esfera artística y cultural internacional.⁵⁸

A partir de la celebración de las tres ediciones de la bienal, en las que Estados Unidos fue invitado de honor, se inició un proceso de intercambio artístico bilateral continuado entre España y Estados Unidos⁵⁹. Tras una serie de exposiciones en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo en Madrid que incluían obras de los artistas estadounidenses más destacados (*El Arte Moderno en los EE.UU.*, en 1955, y *La nueva pintura americana*, en 1958), el éxito del informalismo español, y de la campaña de “diplomacia artística” iniciada por Franco en 1951 con la organización de la Bienal Hispanoamericana de Arte, quedó confirmado mediante la organización de diversas exposiciones de arte informalista español en el núcleo de la vanguardia internacional. En 1960 se celebraron las exposiciones *New Spanish Painting and Sculpture* en el

⁵⁷ VV.AA. “Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español” en *Desacuerdos*. Nº 8, 2014.

⁵⁸ LUIS MARZO, J. “La tradición artística como factor de colaboración con el Régimen franquista de 1940 a 1960”, Conferencia en el seminario *Discurso de la modernidad*, Venecia, Università di Venezia y Ministerio de Ciencia e Innovación, 1-3 de diciembre de 2011.

⁵⁹ FUENTES VEGA, A. “Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de “lo español” en *Imafronte*, Núm. 21-22, 2010, pp. 85-98.

MoMA de Nueva York [FIG. 2] y *Before Picasso, After Miró* en el Guggenheim Museum. Cabe por tanto concluir que el régimen de Franco, en el ámbito artístico y de cara al continente americano, desempeñó un auténtico y satisfactorio programa de diplomacia cultural, muy alejado de herramientas propagandísticas como las empleadas durante la Guerra Civil.

2.1.5. ARTE MODERNO Y FRANQUISMO

En los primeros tiempos de la dictadura, críticos e historiadores hicieron un tremendo esfuerzo por averiguar cuál debía ser la esencia del arte español, uniéndose por primera vez cientos de intelectuales bajo una propuesta en común, lo cual no deja de ser paradójico dado el carácter del régimen. Tanto en revistas especializadas, como en periódicos y medios generalistas, surgieron multitud de artículos y reflexiones sobre cuál era el papel real del arte a fin de establecer lo “propio” de España en el conjunto de la producción cultural occidental. El hecho de que el debate fuese patrocinado por un régimen fascista es, para algunos, motivo para despreciarlo, pero una lectura más profunda revela que este no fue exclusivo del franquismo, si no que era, en cierta manera, una inquietud que interesaba a todos los españoles. En ninguna parte como en España, se ha generado una historia del arte tan endogámica con el poder, tan profundamente vinculada a sus intereses y quimeras.⁶⁰

Así, a pesar de que España, con el Modernismo, volvía a estar en la cumbre mundial del arte (cosa que no pasaba desde Velázquez), la mayor parte de estos artistas emigraron, pues eran más considerados fuera de aquí (Picasso, Juan Gris, etc.), de modo que el aparato artístico creado en la Segunda República se fue al traste con los Nacionales, quedando tras la Guerra Civil únicamente unos escasos artistas que se reunieron bajo grupos⁶¹ como “*Pórtico*” en Zaragoza, pionero de la pintura abstracta o informalista española, “*Dau al Set*” (“la séptima cara del dado”) en Barcelona, muy rompedores y vanguardistas y creado alrededor de la revista homónima, “*El Paso*” en Madrid, el colectivo de mayor relevancia en la configuración y definición de la vanguardia española de posguerra, “*Equipo Crónica*” en Valencia, fundado en 1964 por tres pintores valencianos a partir de las propuestas del historiador Tomás Llorens Serra, etc., los cuales no recibían ningún tipo de ayuda y apenas pueden comunicarse con el exterior, lo que dificulta su conocimiento de las

⁶⁰ LUIS MARZO, J. “Arte Moderno y Franquismo: los orígenes conservadores de la Vanguardia y de la política artística en España”, de *Soy menos*, 2010.

⁶¹ SANCHEZ OMS, M. “Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 19, 2012, p.17.

nuevas tendencias y, con ello, la evolución de su arte. Esto hizo que el arte en España quedara pronto desfasado, siguiendo con el gusto pasado de moda del Régimen, tal y como ilustra su Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960, acontecimiento bienal que ese año se realizaba en el Palacio Nacional de Montjuic (Barcelona), entregando una gran cantidad de premios (86) de diversa índole a artistas que se suponían afines al Régimen, y que, de no serlo, solían cambiar de bando sin dudar ante las ventajas que este les daba, por lo que la mayoría de obras eran de temáticas cuanto menos anticuadas; desde un busto en bronce de Franco a una serie de relieves religiosos, predominando el pintura las representaciones de paisajes. También se pudieron ver obras más críticas o modernas, especialmente aquellos artistas que había vivido la Guerra Civil “en el bando de los perdedores”: Cesc, Julian Perez Muñoz, Joan Josep Tharrast, etc. si bien, generalmente, fueron duramente criticados por el público. Solo se pudieron ver a 5 mujeres artistas, de entre las que cabe destacar la figura de Carmen Arozena Rodriguez, pintora y grabadora que estudiaría en Paris, gracias a una beca francesa, junto al inglés Stanley Hayte.⁶²

Pero si en esta época el arte era retardatario, en la España de Postguerra era directamente controlado por el Régimen, ejecutando a todos aquellos contrarios, como intentarían con Aurelio Arteta⁶³, pintor español fundador de la Asociación de Artistas Vascos, perseguido por colaborar con el gobierno de Euskadi, huyendo primero a Francia y finalmente a México, uno de los pocos verdaderamente graduados en Bellas Artes (la mayoría de “profesionales” y profesores eran más bien políticos) [FIG. 35]. Esto queda perfectamente plasmado en el discurso de Rafael Sánchez Mazas, periodista, novelista, escritor, ensayista, miembro fundador de la Falange Española y ministro del Segundo gobierno franquista. Inventor de la consigna *¡Arriba España!*, para el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde instó no a aludir al Régimen si no a los sentimientos patrióticos, a plasmar no los episodios negativos si no un arte bello que se mantenga “*cara al sol*”. Así, se insta a la creación de un arte que eduque al espectador en los aspectos de interés (Iglesia y Estado)⁶⁴, muy contrario al concepto del S. XXI de que el artista ha de subvertir. Esto llevará a situaciones ciertamente irónicas, pues algunos críticos (afines al Régimen) se permitirán criticarlo con la excusa del sentido patriótico; así, Francisco Pompey [FIG. 36]⁶⁵, un pintor afín, lo

⁶² TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976. España, Ariel, 2014.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura de España, 1984.

⁶⁵ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

crítica con respecto al propio Museo de Arte Moderno, pues dirá que es sectario y anti-museístico, al centrarse solo en el arte contemporáneo y no realizar ningún recorrido temporal o de interés didáctico.⁶⁶

2.1.5.1. MUSEO DE ARTE MODERNO DE MADRID

Se llamaba así al haber sido inaugurado en 1898, y se reducía a unas salas en la planta principal del Palacio de Bibliotecas y Museos del Paseo de Recoletos de Madrid, renovado años atrás durante la II República.⁶⁷

Uno de los juicios más repetidos en los primeros años de la postguerra fue que la pintura española del siglo XIX fue de gran calidad, habiéndose olvidado injustamente. Está claro que en sus inicios el Museo de Arte Moderno, que pasó a denominarse Nacional, contribuyó a fomentar ese juicio. Esto nos permite comprender, entonces, cómo su apresurada reapertura tras la guerra, en julio de 1939 con una muestra de obras de Eduardo Rosales que formó parte de las actuaciones para la celebración del centenario del nacimiento de este pintor, tuvo un sentido político que quedaría velado tras otro cultural. Este fue la recuperación del enlace con la tradición pictórica española.

Pero aquella primera apertura de 1939 fue brevísima, ya que sus fondos fueron retirados para la celebración de la muestra del Dibujo, Acuarela y Grabado Mediterráneo. Y tras ella para la de Regiones Devastadas. El museo volvió a abrirse en la primavera de 1941 con la “Exposición de Pintura Española del siglo XIX”, formada por adquisiciones y legados. Esta exposición fue una forma de mostrar parte de los fondos del museo para conseguir una reapertura más atractiva que la simple inauguración del museo. Hubo una tercera apertura, que fue una auténtica reinauguración, en marzo de 1944. Entonces las salas se elevaron a dieciséis. Pero, aunque el espacio expositivo aumentó y aunque se añadieron obras de artistas vivos a sus colecciones, el museo distaba mucho de ser un museo de arte contemporáneo. Con motivo de esa reinauguración el historiador y crítico de arte Enrique Lafuente Ferrari, de quien ya hablamos como promotor de la “tercera vía”, escribió que el museo es *“un significativo síntoma del confinamiento y cerrazón en que vivió España, la España oficial, durante más de un siglo”*⁶⁸.

⁶⁶ TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976. España, Ariel, 2014.*

⁶⁷ LORENTE LORENTE, J. P. “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el Franquismo” en *Artigrama*, núm. 13, 1998, pp.295-313.

⁶⁸ Escrito firmado por Garnelo, E. Carbonell, J.M. Bayarri y P. Ferrer, fechado en Valencia el 1 de abril de 1939 y enviado al Ministro de Educación Nacional y Oficio de José

En 1940 se instauró en este museo el primer patronato claramente franquista ya que en él encontramos a críticos y artistas cuyo compromiso con el régimen era mayor que el que tuvo los del patronato anterior. A los artistas que ya de antes estaban en el patronato se unieron otros que fueron de los primeros en hacer obras directamente vinculadas con el nuevo régimen y autores de retratos del dictador y de altos jerarcas del Movimiento. Inicialmente se reafirmó el carácter de museo de pintura del siglo diecinueve. Carácter que, a pesar de que poco a poco se irían incorporando más obras de artistas vivos, nunca se llegó a perder. Tras lo escrito, comprobamos que los artistas vivos de los que se adquirió obra fueron tanto los cultivadores del academicismo como los que en aquellos momentos fueron considerados representantes de la modernidad y distanciados de aquél y de los “ismos”.

Los dos grandes males del museo fueron, como lo venían siendo desde tiempo atrás, la falta de espacio que obligaba a hacinar las obras en las salas y a pasar a los depósitos algunas expuestas al llegar otras nuevas y la falta de arte contemporáneo (nula representación de artistas extranjeros y escasísima de españoles).⁶⁹ Ambos males fueron denunciados además de por el director del museo por otros críticos e historiadores. La penuria del museo demuestra el desinterés de las clases sociales ganadoras en la guerra por el arte contemporáneo y su apego a formas artísticas periclitadas. Pero si atendemos a las exposiciones que en él se vieron y a las compras realizadas constatamos que hubo una burguesía y una aristocracia que optaron por una modernización del museo por la vía de la tercera opción propiciada por parte de la crítica de arte y especialmente por los intelectuales falangistas del sector “liberal”.

2.1.6. ARTE CONTRARIO AL RÉGIMEN

Centrándonos en los tres arista más importantes de esta época (Dalí, Picasso y Miró), veremos cómo su conciencia política fue bien ineficaz o directamente inexistente⁷⁰; Picasso, de mentalidad monárquica, si criticó a Franco fue por su ruptura con la España tradicional, y si bien su cuadro “*Guernica*” puede ser más o menos comprometido, no es más que un tema vicario sobre la guerra, pues lo pintaría desde su estudio, en París, tranquilamente, sin mayor consciencia social que lo leído en los periódicos, Dalí, a pesar de lo “izquierdista” del Surrealismo, nunca condenó el Franquismo, más le satisfacía esa España (“*Picasso es pintor, yo también; Picasso es*

María Bayarri al Excmo, Sr. Director General de Bellas Artes, fechado en Manises, en 11 de abril de 1939. (AGA. Educación Leg.. 29.722, caja 7.512).

⁶⁹ LUIS MARZO, J. “Arte Moderno y Franquismo: los orígenes conservadores de la Vanguardia y de la política artística en España”, de *Soy menos*, 2010.

⁷⁰ PELTA RESANO, R. “Entre las musas y la espada: La imagen del artista durante el primer franquismo” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie Vil, H.-' del Arte, t. 10, 1997, pp. 265-286.

español, yo también; Picasso es comunista, yo tampoco”⁷¹), y Miró, por último, trabajaría para el bando Republicano durante su gobierno y la posterior Guerra Civil, pero tras su regreso a España nada de su arte se vio politizado.⁷²

Quizás la manifestación artística más “revolucionaria” fueron las caricaturas y tiras cómicas, las cuales nos mostraban “como era” la guerra.⁷³ Un perfecto ejemplo de ello será Antonio Rodríguez Luna, (Montoro, Córdoba (España), 22 de junio de 1910 — id., 12 de septiembre de 1985), pintor español, cuya obra se enmarca en la escuela española del expresionismo crítico social, cuya obra mostraba con subjetividad sus propias opiniones de un modo satírico-surrealista, o Luis Quintanilla Isasi (Santander, 1893 – Madrid, 1978), artista plástico y escritor español que trabajó con diferentes técnicas y géneros plásticos (dibujo, grabado, fresco, ilustración), destacando su serie “*La España negra de Franco*” [FIG. 37], donde describe muy insolentemente al caudillo como un personaje diminuto manejado por el fascismo alemán.

Este también fue el periodo de una especie de red nacional de artistas políticamente comprometidos, dedicados a producir arte al alcance de mucho, especialmente mediante grabados satíricos⁷⁴:

2.1.6.1. “ESTAMPA POPULAR”

Bajo este nombre no referimos a varios grupos de grabadores surgidos en España en la década de los años sesenta. Sus componentes eran bastante heterogéneos, sin características en común, pero con un mismo sentimiento de compromiso social, el cual se plasmaba en sus obras. Así, fueron las primeras agrupaciones artísticas que desarrollaron una actividad de crítica clara y directa a la dictadura desde las artes plásticas, ya no desde el exilio, si no desde dentro del propio país. Buscaban distanciarse tanto del pasado artístico como cultural del propio país, para así poder analizarlo en sus obras, contrastando con todo lo realizado hasta ahora.

Estampa Popular fue el resultado de la confluencia de una propuesta pictórica junto a una actividad cultural, ligada a la acción política y sus implicaciones culturales,

⁷¹ Parte del discurso de Dalí del año 51 en el madrileño Teatro María Guerrero.

⁷² TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976*. España, Ariel, 2014.

⁷³ ORTIZ, E. “El exilio interior, ser artista en la dictadura franquista” de United Explanations, 2013.

⁷⁴ DE HARO GARCÍA, N. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, Editorial CSIC, 2010.

prácticamente una utopía, de modo que sus componentes estuvieron ligados de una u otra manera con este sentido crítico hacia su realidad contemporánea, lo que hizo que a partir de los sesenta numerosas pintores se unieran entorno al grupo en busca de este.⁷⁵ De este modo se oponían a la idea del Régimen de que el arte debía ser ajeno a la realidad, apostando por la libertad creadora, que unía al individuo con el grupo entorno a estas ideas comunes. Sin embargo, no se puede decir que entre sus miembros existieran suficientes rasgos en común como para hablar de colectivo, pues serán más bien una amplia corriente que vira entorno al realismo crítico, interesando por sus inquietudes culturales más allá de los pictórico.

A los artistas de *Estampa Popular* se les ha acusado de no haber sido coherentes en sus actuaciones por pretender llegar a un pueblo formado, solamente, por obreros y campesinos, y no acercarse a él ni por la estética ni por la estrategia de difusión.⁷⁶ Sin embargo, lo cierto es que esto es, una vez más, el resultado de una simplificación. Primero, porque su objetivo era, en todo caso, llegar a todos, es decir, llegar a cualquiera, no se trataba pues de llegar sólo a los trabajadores. Segundo, porque no está claro que el empleo que las primeras agrupaciones hacían de los tópicos plásticos fuera tan poco efectivo. Con todos los problemas que se puedan detectar, y a la vista de lo sucedido en algunas situaciones, lo cierto es que, probablemente, las estrategias de actuación desarrolladas por *Estampa Popular* fueron una de las pocas formas posibles de hacer llegar al público una iniciativa crítica pictórica.

Los artistas no dejaron de trabajar. Entre finales de 1983 y principios de 1984, cuatro antiguos miembros de *Estampa Popular* expusieron juntos en distintos espacios culturales de Madrid. La muestra se titulaba “Cuatro Grabadores”⁷⁷. En ella Álvarez, Duarte, Ortiz Valiente y Zamorano [FIG. 38 Y 39] mostraban obras relativamente recientes. Según palabras del propio Sartre, crítico francés, exponente del existencialismo y del marxismo humanista, la mayoría de creaciones que aquí veremos serán o bien obras inferiores de artistas geniales u obras geniales de artistas inferiores.

⁷⁵ DE ARO GARCIA, N. “Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta”, Trabajo Fin de Grado coordinado por Miguel Cabañas Bravo, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁷⁶ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

⁷⁷ DE CASTRO ARINES, J. “Cuatro grabadores” (catálogos de las exposiciones), Madrid, 1983-1985.

2.1.7. LITERATURA Y CINE EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

2.1.7.1 LITERATURA

La mitología popular ha tendido a exagerar en lo que se refiere al control del Régimen sobre las obras que se publicaban, no solo como dictadura, si no en el contexto general de las libertades de la Europa de la época. Durante la larga y ominosa dictadura franquista se aprecian distintas épocas en la literatura española. Los cambios se van produciendo por un agotamiento temático y formal, por las nuevas necesidades expresivas que surgen y por los cambios en el entorno cultural y social (ligera relajación de la censura, apertura política en los años sesenta,...).⁷⁸

En los años cuarenta los autores reflexionan principalmente sobre la conducta humana y sobre el sentido de la vida. Se manifiesta una honda preocupación por el hombre (“el horror de ser hombre”)⁷⁹, por el malestar vital y por las angustias personales. En las obras se recogen estas constantes temáticas: frustración, soledad, muerte, incomunicación, incertidumbre, desarraigo, hastío, vacío existencial. Para ello se emplea un lenguaje desgarrado, agrio, dramático, sometido a una extrema tensión, para lograr una fuerte violencia expresiva que se corresponda con sus preocupaciones.

Durante los años cincuenta los autores dan testimonio y denuncian la realidad social concreta: miseria, injusticias, dureza de la vida del campo, inoperancia de la burguesía. Se abandona la expresión de los problemas íntimos para hacerse solidaria de los demás hombres que sufren. Esta literatura comprometida considera que el arte debe transformar el mundo, para lo cual buscará un público lo más amplio posible.

En los años sesenta no se abandonan la denuncia ni la crítica, pero los propósitos son bien diferentes a los del realismo social. Ya no se pretende transformar el mundo, se pretende cambiar la literatura. Se aprecia una ampliación temática. En las nuevas obras cabe todo tipo de temas y asuntos. La profunda renovación del lenguaje y los cambios en los distintos géneros literarios revelan una profunda influencia en los textos de esta época de los movimientos vanguardistas y de la literatura extranjera.

⁷⁸ VV.AA. Revista Mercurio. Fundación Jose Manuel Lara. Numero 178 (Febrero 2016). Sevilla: Rotocobrhi S.A. 1139-7705. Páginas 8/9.

⁷⁹ BOJ, F. “La literatura franquista durante la dictadura” en *Complemento Agente*: <http://complemento-agente.blogspot.com.es/2012/06/la-literatura-espanola-durante-la.html>

2.1.7.2. CINE

En 1955, en Salamanca, tendrían lugar una serie de conversaciones sobre el cine en la época, destacando las declaraciones de Juan Antonio Bardem (Madrid, 2 de junio de 1922 - ibídem, 30 de octubre de 2002), director de cine español y militante del PCE: “*El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente inferior, estéticamente nulo, e industrialmente raquítico*”⁸⁰, como parte de su discurso en el estreno de *Muerte de un ciclista*, de Bardem, a modo de resumen de las Conversaciones de Salamanca.

Este poco gusto por el cine contemporáneo, llevaba a gran parte del público a buscar la visualización de películas antiguas, las cuales debían verse en filmotecas, suponiendo una experiencia casi evanescente, comparable a una actuación en vivo, pues se tenía la impresión de que no se volverían a ver. Esto hizo que la experiencia cinematográfica se separara de los cines, y de su pacto con el Régimen (Proyección del No-Do, películas controladas, censura, etc.), aumentando el poder de influencia de las películas sobre su público.⁸¹ Pero no debemos olvidar que estas nunca fueron objetivas, y muchos menos morales, imparciales, pues no dejaban de ser iniciativas comerciales, y como tales, no se anclaban en un pasado histórico. Esto hizo que muchos buscaran “algo más”, un cine que fuera reflejo de su sociedad y que a la vez llenara sus inquietudes morales.⁸²

Surge así el Realismo Social, corriente creada con el propósito de expandir y hacer énfasis a problemas sociales. Los cineastas españoles tendían, por lo general, a ser más intelectuales que el resto de sus contemporáneos, lo que les llevaba a estar en contacto con las novedades internacionales, especialmente con Italia, donde la política de posguerra había virado súbitamente hacia la izquierda, incluso al comunismo. Algunos incluso tendían al anarquismo, especialmente en el cine surrealista, como Luis Buñuel⁸³ (Calanda, Teruel, España, 22 de febrero de 1900 - Ciudad de México, México, 29 de julio de 1983), cuya gran mayoría de su obra fue realizada o coproducida en México y Francia, debido a sus convicciones políticas y a las dificultades impuestas por la censura franquista para filmar en España, llegando a ser su nombre eliminado de los registros españoles, como si nunca hubiera existido.

⁸⁰ DEL CAMINO GUTIERREZ, M. *Proteccionismo y censura durante la etapa franquista*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2000.

⁸¹ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

⁸² MINGUET I BATLLORI, J. M. “Cine y alta cultura en la España de posguerra: un texto de Camón Aznar” en *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, Nº 21, 1995, pp. 105-116.

⁸³ BUÑUEL, L. *Mi último suspiro*. Madrid, Debolsillo, 2012.

En este sentido, “*Viridiana*”⁸⁴, 1961, con Silvia Pinal, Francisco Rabal y Fernando Rey en los papeles principales, basada en la novela *Halma*, de Benito Pérez Galdós, y concebida como una continuación de *Nazarín*, será un perfecto ejemplo de este género, así como de la España de la época: La joven Viridiana está a punto de jurar sus votos como monja cuando decide ir a visitar a su tío Jaime, viudo que la ha mantenido económicamente, quien vive en duelo permanente en una mansión rural ruinoso (metáfora del tradicionalismo español). Viridiana se parece mucho a su difunta esposa, lo que hace que su tío se obsesione con ella, y tras pedirle matrimonio y esta negarse, la drogue y simule acostarse con ella para que se case con él, negándose esta y yéndose de la casa, lo que provoca el suicidio de Jaime. La policía (fuerza de orden y estabilidad durante toda la película) obliga a Viridiana a volver a la casa y hacerse cargo de ella. La segunda parte de la película muestra dos versiones opuestas de cómo debería organizarse la casa: Jorge, hijo de Jaime quiere reconstruirla y devolverle su antiguo uso, incluyendo sus cultivos (reflejo de la nueva España tecnócrata del opus-dei), mientras Viridiana apuesta por el catolicismo más tradicional y la *caridad* y quiere cedérsela a los mendigos, lo cual comienza bien, casi una utopía, pero cuando Viridiana y Jorge abandona la casa, los mendigos se adueñan de ella y la destrozan, estando a punto de violar a Viridiana en sus regreso de no ser por Ramona, la criada (símbolo de María Magdalena), quien llama a la policía. La película fue inicialmente apoyada por el Régimen, pues a priori fomentaba los valores católicos y conservadores (ser caritativo, cuidar lo que tienes, ser devoto a tu Fe), pero sus trasfondo lleno de referencias sexuales y su sátira al autoritarismo clerical, hizo que fuera demandada por *L’Osservatore Romano*, periódico vaticano que la calificó de “blasfema” [FIG. 25 y 26] la película y pidió la excomunión de todo el equipo, incluyendo la música de Händel y Mozart, aludiendo que era “perversa”, convirtiéndolo en un éxito internacional (única película española que ha obtenido la Palma de Oro en el Festival de Cannes) a la par que avergonzaba al Régimen, que la prohibía, no volviendo a exhibirse en España hasta 1977.⁸⁵

⁸⁴ MARTINEZ HERRANZ, A. *La España de Viridiana*. Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2013.

⁸⁵ SILES OJEDA, B. *Viridiana, básicos filmoteca (cine español, 1960-1960)*. Universidad CEU- Cardenal Herrera, 2014.

2.2. NUEVOS ESCENARIOS

2.2.1. DISEÑO

En los años 70, y a pesar de las pretensiones franquistas de fomentar la pintura tradicional, se comenzará en España a notar el influjo de la cultura pop, especialmente ante el crecimiento de los medios de comunicación y la entrada de capital extranjero, que llevarán junto al progreso en el diseño industrial, a la expansión de la clase media y, con ello, a la aparición de nuevas inquietudes artísticas.⁸⁶

Uno de los pioneros en este sentido, será el “Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea”⁸⁷, más conocido por la sigla GATEPAC, el cual estuvo formado por un grupo de arquitectos activo desde antes de la Segunda República Española cuyo fin fue promover la arquitectura racionalista. El grupo se fundó oficialmente en el Gran Hotel de Zaragoza en octubre de 1930, y sus miembros más relevantes fueron José Manuel Aizpurúa, Antoni Bonet i Castellana, Fernando García Mercadal, Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé. GATEPAC publicó la revista “A. C. Documentos de Actividad Contemporánea”, que fue un punto de referencia importante para los movimientos modernos en la España de las décadas de 1950 y 60. Sin embargo, no será hasta los años 80 cuando el diseño se comenzará a entender como parte indispensable en la industria. Ya más adelante parecerán otras agrupaciones como el “Equipo 57”, los cuales trabajarán a partir de los 50, aún unidos al movimiento moderno, creando productos económicos en base a la máxima racionalización de la producción, con muebles de formas simples que el propio usuario debía montarse, como por ejemplo la silla Erlo [FIG. 40] o Alberto Corazón, quien se iniciara en el diseño de portadas dentro del arte conceptual madrileño, introduciendo numerosas novedades en el anticuado marco editorial español, para finalmente fundar su propia editorial (“Alberto Corazón Editor”), dedicándose a traducir textos sobre semiología, diseño objetual, etc. por primera vez en España.

Será en este momento cuando artistas y diseñadores (si es que cabe tal distinción) se unan en la búsqueda de un tema común: el cuestionamiento del objeto artístico tradicional. Así, se crearán numerosas escuelas de diseño, como la FAD (Foments de les Arts Decoratives), la cual estaría dirigida por Alexandre Cirici i Pellicer

⁸⁶ NIETO ALCAIDE, V., TUSELL GARCIA, G. “Arte en el Franquismo: tendencias al margen de una ideología de Estado” en *Nueva Época*, núm. 3, 2015, p.15-19.

⁸⁷ GIEDION, S, “La arquitectura contemporánea en España” en *Cahiers d'Art*, n.º 3, 1931, pp. 157-164.

(Barcelona, 22 de junio de 1914 - Barcelona, 10 de enero de 1983) historiador, escritor, político y crítico de arte español, quien llevó a cabo una constante descripción, interpretación, valoración y difusión de los monumentos de nuestro país, tanto de las grandes obras del pasado como las de los artistas más recientes y aún desconocidos, convirtiéndose en uno de los mayores defensores del conceptismo catalán con su revista "Serra d'Or". Pretendieron así mismo fomentar los *bells oficis*, constituyendo una "alternativa nacionalista de soporte de los gremios en oposición a las medidas emprendidas por el gobierno central". Otros ejemplos serán la "Elisava", fundada en 1961 para traer a España el espíritu conceptual y teórico de la Bauhaus (la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi), o la EINA, fundada de manera independiente en Cataluña para formar profesores con una profunda base humanística que relacionaran arte e industria y, con ello, despertar en las nuevas generaciones un espíritu crítico frente a la sociedad, por lo que tendrían un trasfondo político, lo que les dará algún problema con la policía franquista.⁸⁸

Quizás el ejemplo de movimiento más interesante en este sentido fue la *Gauche Divine*⁸⁹ ('izquierda divina' en francés) un movimiento de intelectuales y artistas de izquierda que se extendió por la Barcelona de los años sesenta y comienzos de los setenta. El grupo estuvo ligado al movimiento cinematográfico denominado Escuela de Barcelona. En la "gauche divine" había no sólo un afán de *épater la bourgeoisie* (en español, dejar al burgués patidifuso, atónito, frase francesa que se convirtió en un grito de guerra de los poetas decadentes y simbolistas franceses de finales del siglo XIX como Baudelaire y Rimbaud), clase a la que pertenecían, sino también de rebelarse frente a la seriedad cariacontecida del progresismo ortodoxo y conectar la cultura española con lo que sucedía más allá de sus fronteras, ya fueran los ecos de mayo del 68, el hippismo de diseño en Ibiza, la revolución sexual, el estructuralismo o el maoísmo. Sus miembros "descubrieron" escritores hoy clásicos [FIG. 27], formaron nuevos lectores más exigentes, transformaron la narrativa y la poesía, renovaron el diseño y la arquitectura del país, dieron al foto-reportaje un estatus de obra artística, teorizaron extensamente sobre la cultura contemporánea y produjeron enigmáticas películas de vanguardia y de horror de serie Z. Los miembros no tenían unas vinculaciones políticas claras, aunque llamarse de izquierdas. En el tardo franquismo el grupo se caracterizaba por hacer

⁸⁸ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. "Diseño, desarrollismo, y economía del consumo" en *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

⁸⁹ *Ibidem*.

alarde de una liberación en las formas tradicionales de entender la vida. Sus miembros no formaban parte de movimientos políticos, aunque algunos pasaron a integrarse en grupos políticos durante la transición democrática española. El escritor y periodista Joan de Sagarra fue quien bautizó el grupo con el nombre de *gauche divine* en las páginas del periódico *Tele / eXpres* en octubre de (1967), a raíz de la fiesta de presentación de Tusquets Editores en el Price. Con ella trató de poner nombre a un heterogéneo y variado grupo de jóvenes artistas e intelectuales que agitaban las aguas de la Barcelona de los años 60, en pleno franquismo.⁹⁰ La mayoría de sus miembros provenían de la burguesía y de las clases altas de la capital catalana[cita requerida]. Entre ellos se encontraban escritores y poetas como Félix de Azúa, José María Carandell, Ana María Moix, Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Rosa Regàs, arquitectos y diseñadores como Óscar Tusquets, Ricardo Bofill, Oriol Bohigas y Elsa Peretti, cantantes como Guillermina Motta, Raimon y Serrat, fotógrafos como Colita o Xavier Miserachs y Oriol Maspons modelos como Teresa Gimpera o Isabel Gil Moreno de Mora, conocida como “Belle Bel” o “La niña Isabel” y considerada musa del grupo, editores como Jorge Herralde [FIG. 28], Esther Tusquets o Beatriz de Moura, gente del mundo del cine como Gonzalo Herralde e integrantes de la Escuela de Barcelona como Gonzalo Suárez, Román Gubern y Vicente Aranda y otros como El Perich, Oriol Regàs, Eugenio Trías y Serena Vergano.⁹¹ Con la *gauche divine* ocurre algo curioso; pues aunque tuvo su momento de esplendor entre 1967 y la muerte de Franco, sus derivaciones no han dejado de impregnar la ciudad hasta ahora, pues sus protagonistas, que eran jóvenes entonces, han seguido trabajando, y muchos se mantienen en activo.

2.2.2. MUJERES

Aunque el inicio del movimiento feminista en España suele situarse en 1975, con las Primeras Jornadas de la Liberación de la Mujer, este ya comenzará en los sesenta con los primeros movimientos femeninos y la adhesión de mujeres en la lucha antifranquista, realizando numerosas campañas por la libertad de los presos políticos, contra la represión policial, etc⁹². En este clima surgen así mismo los primeros intentos de crear un movimiento autónomo de mujeres, que reflejara sus reivindicaciones propias, lo cual tendrá su primer resultado en el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), en Madrid en 1965, que pretenderá convertirse en la alternativa a la Sección

⁹⁰ VAZQUEZ MONTALBAN, M. *Informe subnormal sobre un fantasma cultural en Vespito.net* a 03/09/2016: <http://www.vespito.net/mvm/gauche.html>

⁹¹ ROGLAN, J. “La ciudad de la ‘gauche divine’” en *LA VANGUARDIA*, 14 FEBRERO 2007.

⁹² LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina” en *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

Femenina, perteneciente a Falange Española, se encargaba del adoctrinamiento de las mujeres en sus teorías así como de encauzar las actividades de las mujeres en los parámetros admitidos como adecuados para ellas, siempre relacionados con el cuidado del ámbito doméstico y de la familia. Lograrán estas en 1967 la ratificación de su texto “*Por los derechos de la mujer española*”, firmado por cientos de intelectuales, que será el primer documento público en el que se materializan estas reivindicaciones.⁹³

En este contexto de creciente concienciación sobre la opresión de las mujeres, se realizará en Barcelona el Salón Femenino de Arte Actual, el cual seguirá realizándose durante 10 años, hasta 1971, en la Sala Municipal de Exposiciones, Barcelona, con 56 participantes, algunas extranjeras, obteniendo María Victoria de la Fuente el premio de la crítica por su exposición individual [FIG. 41]. En ellos se intentó mostrar y recuperar el trabajo de las artistas en las diferentes regiones del Estado español, dándolas a conocer y valorar a toda la sociedad y al contexto artístico general. Sobre las causas o las motivaciones de la decisión de crear el Salón Femenino de Arte Actual, María Aurelia Capmany expuso sus argumentos en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino (1969)²⁸, adhiriéndose a la opinión generalizada de que el papel de la mujer no estaba en la cultura o en los campos en los que el ser humano se constituye como tal, entendiendo por esto una superación de las limitaciones naturales, un engrandecimiento de la especie, por el arte, la cultura, la ciencia, la técnica...Existía pues, una postura ambigua en la cual se reconocía claramente que las mujeres tenían en la pintura y las actividades artísticas un papel secundario por derecho y por condición, y que tenía su manifestación en la misma existencia de un Salón Femenino de Arte Actual.

A la par, muchas mujeres comienzan a hacer estudios sobre ellos, llevándolo a las esferas más elevadas al convertirse entonces en tema intelectual⁹⁴. Un ejemplo de ello será la artista Ana Peters (Bremen, Alemania, 1932) pintora vinculada a Estampa Popular a comienzos de los sesenta, se inicia en el realismo social a partir de elementos de los mass-media, en la línea de los pop [FIG. 42] y del Equipo Crónica, con una interpretación más poética, caracterizada por las formas, las texturas y los cromatismos, elementos básicos de la expresividad de Peters. Mediante este estilo pop, nos muestra mujeres alienadas y conformistas, reflejo de la sociedad consumista,

⁹³ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina” en *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

⁹⁴ MAYAYO, P. “Arte y feminismo: un recorrido bibliográfico” en *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, nº 3, 2004, pp. 13-16.

acomodada ante la falsa promesa de felicidad. También en las época de la apertura al comercio internaciones y, con él, a los cánones de belleza impuestos en la publicidad, tema que será igualmente criticado por numerosas artistas como Isabel Oliver (Valencia, 1946-), pintora y artista gráfica española que en 1965 empezó su formación en la Facultad de Bellas artes de Valencia, dónde vive y trabaja actualmente, uniéndose en 1971 al Equipo Crónica, grupo de pintores españoles que estuvo activo entre los años 1964 y 1981, preocupándose especialmente por el papel de la mujer en la sociedad española en esos días, tal y como vemos en su serie “*La Mujer*” [FIG. 43]. Así mismo, esta artista abandonará MDM por no estar de acuerdo con una organización que, en vez de unir a las mujeres, la separaría por su clase social o sus estudios.

2.2.2.1. UN CASO PARTICULAR: LAS FOLCLÓRICAS

Aunque hoy se las tiene en bastante baja estima, prácticamente “souvenirs” de un pasado casposo o de la España profunda, estas artistas pudieron vivir de una manera bastante digna durante la dictadura, con independencia económica y salvándose de gran parte de la censura y control de la época⁹⁵. A finales del siglo XIX y principios del XX, los ambientes más cosmopolitas se daban cita en los llamados Cafés de Marineros o Cafés Cantantes, lugares donde aparecerían las primeras artistas que dieron origen a lo que luego serían las folclóricas. Raquel Meller o Pastora Imperio fueron algunas de las máximas representantes de géneros como el cuplé y la tonadilla (de ahí lo de “tonadillera”)⁹⁶.

Durante la República, el género afloró, convirtiéndose en el reflejo de los sentimientos del pueblo, con artistas como Concha Piquer (afín al régimen franquista) o Miguel de Molina (abiertamente republicano y gay), de modo que, durante la guerra civil, mientras Miguel de Molina animaba con sus actuaciones a las tropas republicanas cantando *La bien pagá*; la Piquer lo hacía en el otro bando. La copla era, entonces, un género necesario en la nueva España a la que el dictador Franco quiso darle forma. Los temas sentimentales que cantaban las folclóricas (a pesar de ir en contra de las moral judeo-cristiana) pudieron quedarse durante el Régimen que no consideraba que, al ser cantado por mujeres, pudiera tener un significado político.

Así, ser artista o folclórica [FIG. 29] fue para muchas mujeres de la época el cumplimiento de su realización personal desde una profesión y no desde un concepto

⁹⁵ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. “Mujeres artistas e imágenes de la opresión femenina” en *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

⁹⁶ GALLEGO, M. “Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista” en *Pikara, magazine online*.

de mujer basado en la reproducción. Las folclóricas fueron las únicas mujeres que, durante el régimen, pudieron construir una identidad basada en el hecho de ser artistas, convirtiéndose en las primeras figuras del *star-system* español⁹⁷, término proveniente de Hollywood para hacer referencia al sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios, que puede ser trasladado al caso español, derivando en la estrategia de usar actores conocidos en ámbitos como la televisión o artistas famosos en el ámbito musical para tratar de asegurar el éxito de una película. Sus éxitos profesionales les permitió, a pesar de sus humildes orígenes, viajar por todo el mundo, conocer otras realidades, casarse y divorciarse y volverse a casar (a veces, con la misma persona), y lograr una inestimable independencia económica; esquivando, en todo momento, la mojigatería y la represión que pesaba entonces sobre las mujeres españolas y, mucho más en términos morales, sobre las andaluzas.

2.2.3. POLÍTICA MUSEÍSTICA

El Museo Nacional de Arte Contemporáneo no fue la única víctima de los errores del Régimen, pues según observa María Bolaños, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y actual directora del Museo Nacional de Escultura, *“la política museística del franquismo fue pobre desde el punto de vista intelectual y cicatera desde el punto de vista económico. La infraestructuras estaban en un estado terrible, la situación legal de los museos era muy confusa y las autoridades no hicieron nada por conseguir que los museos resultaran más atractivos para el público”*⁹⁸. A pesar de la importancia que iría ganando el turismo en la economía española, el Régimen nunca considero la mejoría de los museos nacionales como parte de este proyecto.

La primera legislación que hemos encontrado sobre museos es el decreto de 13 de octubre de 1938 (BO del 22) que creó patronatos provinciales para el fomento de Bibliotecas y Museos. Por este decreto la Iglesia y la Falange contaban con un miembro cada uno en los patronatos⁹⁹. El Patronato del Museo del Prado entró de nuevo en funcionamiento por orden de 12 de enero de 1939 y simultáneamente lo hicieron los patronatos del Monasterio de Poblet y el de las “Fundaciones vega-Inclán”,

⁹⁷ COMAR, Á. *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T & B EDITORES, 2004.

⁹⁸ BOLAÑOS, M. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997.

⁹⁹ *Ibidem*.

que constaba de la Casa del Greco en Toledo, la de Cervantes en Valladolid, el Museo Romántico de Madrid y las Fundaciones Vega-Inclán de Sevilla. Como fue habitual en la época la orden llevaba un texto de justificación de la medida:

“Ilmo. Sr.: El avance de nuestras tropas dibuja en línea tan acelerada el ritmo de la victoria, que nuevos problemas se presentan cotidianamente interesantes y aun urgentísimos para el restablecimiento de una vida normal de cultura en los territorios conquistados, especialmente en lo que se refiere al tesoro de nuestras artes y a otros testimonios gloriosos de nuestra común tradición. En algunos casos, inclusive, la presencia de la necesidad se ofrece antes de que la previsión administrativa haya podido proveer al establecimiento de las bases en que el nuevo régimen ha de ser instaurado; razón por la cual resulta indispensable la restauración de ciertos órganos, a reserva de ulteriores providencias para su continuidad en lo futuro.

Tal ocurre en lo relativo a ciertos Museos y de otros monumentos nacionales, cuya riqueza artística les convierte en verdaderos Museos, y cuyo complejo gobierno trasciende, por su propia naturaleza y acción continuada del orden de actividad representado por los servicios de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En este sentido, el Poder

*Público no puede hoy desatender a lo relativo al
inmediato porvenir de nuestro impar Museo del Prado,
del Monasterio de Poblet, recientemente readquirido
para España, y del grupo de fundaciones conocidas con
el nombre de 'Fundaciones Vega—Inclán'*¹⁰⁰

Así, mientras que el nazismo consideraba degenerado al arte de vanguardia, hasta el punto de llegar a quemar modernas obras maestras de los museos o venderlas para la exportación, de manera que la red alemana de museos de arte moderno hubo de ser construida desde cero en la postguerra; o Italia, en cambio, heredó de los años del fascismo una constelación de museos de ese tipo, debido a la obsesión de Mussolini por la modernidad, la dictadura de Franco quedó en esto a mitad de camino entre esos dos extremos, según relata Jesús Pedro Lorente Lorente (Profesor titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, secretario de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y director de su revista trimestral (www.aacadigital.com), y miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española de Críticos de Arte y del Comité Administrativo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.) en su artículo¹⁰¹, que hace una revisión de los muchos museos dedicados al arte nuevo que fueron fundados entonces, unas veces a pesar o en contra de las jerarquías políticas, pero mucho más a menudo con el apoyo de las mismas. Este vacío de museos y políticas públicas lo intentaron llenar las iniciativas privadas, como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona [FIG. 13] (1960, por la Asociación de Artistas Actuales y la Cámara de Arte Actual), que si bien solo dura 3 años tendrá una actividad tan profusa que calará en la burguesía catalana en proyectos futuros, como el Museo Picasso. Así mismo, también sufrirá un desarrollo exponencial la industria del arte, especialmente en cuando a lo que se refiere a la proliferación de galerías y marchantes, especialmente en los principales núcleos urbanos (Madrid, Bilbao, Valencia).¹⁰²

¹⁰⁰ LLORENTE HERNANDEZ, Á. "Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)", en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

¹⁰¹ LORENTE LORENTE, J. P. "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el Franquismo" en *Artígrama*, núm. 13, 1998, pp.295-313.

¹⁰² LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

2.3. CINE EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA

Antes de la Guerra Civil, entre finales de los años veinte y el período republicano, los intelectuales españoles se habían acercado con cierta recurrencia al fenómeno cinematográfico. En todo caso, con la suficiente frecuencia y dedicación como para desmentir o encauzar hacia nuevos paisajes el tópico que divorciaba a la “*intelligencia*” española del cine, palabra rusa que indica en un determinado grupo social (más o menos prolongado, por ejemplo, un pueblo, un partido político, una creencia religiosa, etc.), las personas más representativas, incluyendo aquellos que realizan una actividad intelectual, ya sea de naturaleza científica, artística o administrativa.¹⁰³ En aquellos tiempos, personajes como Salvador Dalí, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Fernando Vela, Rafael Alberti o Guillem Díaz-Plaja, todo ellos intelectuales, artistas, nacidos a principios del siglo XX y representantes de la vanguardia en España (Novecentismo, surrealismo, etc.), entre muchos otros, se acercaban al cine, no como espectáculo o manifestación sociológica, sino como un elemento determinante en los sistemas culturales de su tiempo. Esta concepción intelectual del cine como herramienta cultural, se verá aletargada hasta su práctica desaparición tras el levantamiento militar de Franco, en 1936, pues ya desde la Guerra Civil se buscaría, como ya hemos dicho, la ideologización de todo medio cultural, y el cine se incluiría en ello. De hecho, el cine será uno de los medios que más se empleen como “arma”, como aparato ideológico, por lo que la mayoría de intentos de alta cultura de este momento irán enfocados a recuperar la libertad previa, a salvaguardar lo logrado durante la República respecto a la contribución con el dispositivo cinematográfico.¹⁰⁴

Una vez que hubo terminado el conflicto bélico, el Franquismo se ve en la necesidad de instaurar su nuevo orden, tanto en lo político, lo social, etc.,...y, por supuesto, en lo cultural, incluyendo el cine.¹⁰⁵ En este terreno nos encontraremos con dos “corrientes”: por un lado, están aquellos que, siendo conscientes de que deben regenerar el tejido industrial cinematográfico, defienden la necesidad de crear un sistema que cree productos vendibles, no tanto en cuanto a la ideologización, sino más bien en un apremio de “pasar página”, de que el pueblo olvide todos los horrores de la guerra [FIG. 24]; por otro lado, de manera más lenta pero más o menos en paralelo a la visión frívola y directamente comercial del cine, se buscará una lectura

¹⁰³ MINGUET I BATLLORI, J. M. “Cine y alta cultura en la España de posguerra: un texto de Camón Aznar” en *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, Nº 21, 1995, pp. 105-116.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

más culta del cine, de reinstaurar aquella incipiente atención que los intelectuales habían dispensado al cine en el período republicano. Ya desde los primeros años posteriores a la guerra, en los cuarenta, comenzaremos a ver las primeras muestras de este fenómeno, pero no será hasta los cincuenta cuando podamos verlo de una manera más o menos generalizada¹⁰⁶.

Tras la Guerra Civil, el cine pasó a estar sometido al férreo control del nuevo Estado. El régimen franquista tomó de sus socios fascistas y nazis medidas como la imposición desde 1941 del doblaje obligatorio "para proteger la lengua española", la censura previa y el monopolio informativo, con la exhibición obligatoria del NO-DO, del cual hablaremos más adelante. Para ello se creó el Departamento Nacional de Cinematografía. En la década de los cincuenta nacen dos importantes festivales de cine en España: el 21 de septiembre de 1953 nace el Festival de Cine de San Sebastián (certamen cinematográfico de la máxima categoría (A) acreditada por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF). Se celebra anualmente a finales del mes de septiembre, en la ciudad vasca de San Sebastián, España) sin sufrir ninguna interrupción desde entonces, y en 1956 tiene lugar la primera Semana Internacional de Cine de Valladolid [FIG. 30] o Seminci (Muestra cinematográfica celebrada en la ciudad española de Valladolid, que comenzó como Semana de Cine Religioso de Valladolid y se convirtió en referencia internacional en la especialidad de cine de autor y cine independiente). La política de cuota de pantalla (obligatoriedad para los distribuidores de proyectar un filme español por cada cuatro doblados) impulsó la producción, que pasó a lo largo de la década de las 50 a 90 producciones anuales. Es la época del cine de folklóricas, niños prodigio, historias católicas, etc. Pero en los años cincuenta y sesenta, el cine se verá muy marcado por la influencia del neorrealismo, lo cual se hace evidente en nuevos directores como Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde, etc. En muchas de ellas interviene el que quizás sea al más importante guionista de la historia del cine español: Rafael Azcona (Logroño, 24 de octubre de 1926 - Madrid, 24 de marzo de 2008), guionista español conocido por películas como *El pisito*, *Plácido*, *El verdugo*, *La escopeta nacional*, *Belle époque* o *La niña de tus ojos*.

¹⁰⁶ LLORENTE HERNANDEZ, Á. "Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)", en La Balsa de la Medusa. Madrid, 1995.

2.3.1. JOSÉ CAMÓN AZNAR

José Camón Aznar forma parte de un conjunto de escritores e intelectuales que, en los primeros lustros de posguerra, practican (o intentan practicar) un estudio serio, académico, cultista del cine, lejos de la subjetividad inmanente a la crítica de cine o de la frivolidad de la información comercial del aparato industrial¹⁰⁷. La obra historiográfica y la acción cultural dinamizadora de José Camón Aznar (Zaragoza, 1898-Madrid, 1979), adquirió amplia resonancia en el mundo cultural español de la posguerra. Este interés por el sentido más instruido del cine lo hará integrarse en esa segunda corriente de regeneración cultista, y nada propenso a la superficialidad con la que se escribía sobre cine en España.¹⁰⁸ A raíz de esos postulados escribirá “*La estética en el cine*”¹⁰⁹, que se convierte en un compendio de los que Camón entiende que debe ser la cinematografía, resumiendo dos conferencias que José Camón Aznar había pronunciado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander en agosto de 1950, lo cual se verá más ampliado en su ensayo de 1952¹¹⁰. Toda esta ensayística sobre el cine resultan ciertamente innovadores en su tiempo, pues no existía en la España franquista ningún tipo de historiografía que se preocupara por el lenguaje cinematográfico ni, mucho menos, profundizara en sus esencias expresivas.

En principio se plantea la cuestión de la artísticidad del cine, a lo que responde con una pequeña meditación sobre el carácter tecnológico de la creación cinematográfica. “*La máquina mediatiza la inspiración del artista*”¹¹¹, concluye. Inmediatamente, se arriesga a determinar las que, a su entender, son las principales características del cine. La primera el movimiento. “*La calidad específica del cine, como arte, reside en ser expresión del movimiento*”, considerando que la intensidad expresiva del movimiento (también el ritmo interno o estructural de los films entendido como movimiento) es uno de los principales valores estéticos del cine. En segundo lugar, el juego de planos, pues si lo importante en arte, afirma Camón, no es reproducir la realidad, sino sugerirla, la combinación de planos cinematográficos deberá conseguir un objetivo similar. “*El arte del director del cine consiste en*

¹⁰⁷ LEON TELLO, F. J. “Observaciones sobre el concepto de arte de Camón Aznar” en *Revista de Ideas Estéticas*, 37 (146), 1979, pp. 163-180.

¹⁰⁸ SANZ SANZ, M. V. *Bibliografía de José Camón Aznar. Publicaciones desde 1925 a 1984*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja, Obra Social y Cultural), 1999.

¹⁰⁹ CAMÓN AZNAR, J. “La estética en el cine” en *Revista Española de Pedagogía*, 34, 1951, IV-VI.

¹¹⁰ CAMÓN AZNAR, J. *La cinematografía y las artes*, Madrid, C. S. I. C., Instituto Diego Velázquez, 1952.

¹¹¹ LOMBA FUENTES, J. *El pensamiento de Camón Aznar*. Museo e Instituto de Humanidades 'Camón Aznar', 1984 LOMBA FUENTES, J. *El pensamiento de Camón Aznar*. Museo e Instituto de Humanidades 'Camón Aznar', 1984.

sorprender aquellos puntos de vista, aquellos instantes que arrastran consigo una cadena de momentos dinámicos”, En relación con esto último, y en tercer lugar, otro elemento capital de la estética del cine es el primer plano. “El cine ha valorizado un elemento descuidado en el arte pictórico: el del tamaño. (...) La aproximación al primer plano, con su consecuencia del gran formato, sugiere con un vigor poderoso. Hay en esta cercanía y agrandamiento del tema representado valores hipnóticos. Díjese que en el cine aumenta el interés en razón directa del tamaño. A este aumento de medidas los objetos cotidianos adquieren una intensidad expresiva tan grande que llegan a tener una significación simbólica.” En cuarto lugar, Camón señala uno de las grandes conquistas del cine: manejar el tiempo. El tiempo cinematográfico debe alejarse del tiempo real, para producir con mayor exactitud la ilusión de realidad en el espectador. Camón introduce un concepto, el tiempo emotivo, que el director conseguirá a través de la variación del ritmo en la sucesión de los instantes. “Una anécdota, que según el tiempo real resultaría intrascendente, tratada con ritmo adecuado resulta pletórica de interés. Queda así la emotividad en el cine adscrita, más que a la acción, a su inserción en el tiempo”¹¹².

A su extensa producción bibliográfica y hemerográfica, se añadirían, a lo largo de su trayectoria, varios cargos relevantes: Director del Museo Lázaro Galdiano, situado en Madrid, es un museo estatal de origen privado que alberga una amplia y heterogénea colección formada con interés enciclopédico hacia todas las artes y técnicas (unas 12.600 piezas), así como director de revistas especializadas como Goya, que fundó, y Revista de Ideas Estéticas, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, etc. Con todo este bagaje, José Camón Aznar se convirtió en uno de los más interesantes y conocidos críticos e intelectuales de su tiempo¹¹³.

¹¹² Extraído de su extenso artículo que publicará en *Revista de Ideas Estéticas*.

¹¹³ SANZ SANZ, M. V. *Bibliografía de José Camón Aznar. Publicaciones desde 1925 a 1984*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja, Obra Social y Cultural), 1999.

3. PRENSA DURANTE EL FRANQUISMO

3.1. ANTECEDENTES: ¿LIBERTAD REPUBLICANA?

A pesar de que la República siempre abogó por la libertad de expresión, los acontecimientos a los que tuvo que enfrentarse hicieron imposible la estabilidad necesaria para una sociedad moderna y avanzada. Esto lo pagarían en gran medida los periódicos, pues su corte y línea editorial a menudo era muy subjetiva, posicionada, e hizo que fuera necesario su control para reducir su beligerancia. Así, cada intento de acabar con el gobierno republicano, se convertía en una razón para castigar a los periódicos contrarios a este, especialmente en aquellos de tinte nacionalista. Y esta no era una situación excepcional, pues se daría en numerosas ocasiones, dado que la Ley de Defensa de la República (octubre de 1931) así lo permitía, pues castigaba todo “acto de agresión a la República”. Además, durante estos años se quemaron multitud de libros, especialmente en relación con la Iglesia, como parte de la persecución anticlerical y la quemade conventos [FIG. 14]. La libertad de prensa y la de expresión, en teoría total, brilló por su ausencia en estos 5 convulsos años, siendo la accidentada vida de los periódicos un fiel reflejo de cómo era la sociedad en general.¹¹⁴

3.2. LA CENSURA DE PRENSA Y PROPAGANDA

Muy especialmente en los años que van desde 1939 a 1966, cuando entrará en vigor la nueva Ley de Prensa e Imprenta (que liberalizó la información), promovida por el ministro Manuel Fraga. Fueron años oscuros para el periodismo español, pues se elimina todo resquicio en la libertad de expresión, al entenderse que la prensa era un servicio público más y que, como tal, debía servir a los intereses del Régimen. No obstante, la intensidad de esta censura fue variando con los años, entendiéndose que, en términos generales, lo más duro acaba en 1945, por ser los años posteriores a la Guerra Civil. Aún así, posteriormente seguirá habiendo un férreo control, tal y como ilustran estas frases de Arias-Salgado¹¹⁵, ministro de Información y Turismo, quien creía tener la misión religiosa de “salvar el mayor numero de almas”: “*Lo que no sale en los periódicos, no existe*¹¹⁶” o “*Toda la libertad para la verdad, ninguna libertad para el error*¹¹⁷”, ejemplos de su Doctrina Española para la Información [FIG. 15].

¹¹⁴ DEL BARRIO BARRERA, B. *Periodismo y Franquismo: De la Censura a la Apertura*. Navarra, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

¹¹⁵ SINOVA, J. “Historia del Franquismo” en *Diario 16*, Madrid, 1990.

¹¹⁶ TERRÓN MONTERO, J. *La prensa de España durante el régimen de Franco: Un intento de análisis político*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

No se trataba tanto de controlar la prensa en general como de identificar y, por supuesto, incentivar a aquella la Prensa Nacional y la Prensa del Movimiento, es decir, la falangista. Para ello se procuró la supresión tanto de periódicos contrarios como de todo tipo de impreso al respecto, de manera que la única prensa posible fuera aquella favorable al Régimen. De este modo, dado que solo había una prensa, la del Movimiento, carecía ya de sentido la promoción “de los buenos”, pues serían los únicos existentes, pero esto no era realmente así, pues dentro de una aparente homogeneidad coexistirían numerosas corrientes; por ejemplo, en Navarra, se eliminaría toda apariencia de un medio contrario al requeté [FIG. 16], organización paramilitar carlista creada a principios del siglo XX que participó en la Guerra Civil Española, luchando a favor del bando sublevado, con el objetivo de defender la religión católica y oponerse al marxismo., dado que no se trata tan sólo de eliminar lo que pueda entenderse como mero reconocimiento de que hay diversidad sino también que existe algo distinto de la norma ética (del mero estilo incluso) del Movimiento.

De este modo, se pasa de un movimiento que tiene un pilar como nexo común, la religión, al Movimiento, que si bien sigue siendo puramente religioso, deja este en segundo plano para centrarse en la creación de un único aparato. Esto es: se relega el fondo puramente religioso de la movilización popular que había secundado la rebelión de los militares, para dar realce así al empeño totalitario, totalizador de las actitudes. En otras palabras: no es que lo religioso no interese *sino que ha de integrarse en vez de integrar.*¹¹⁸

La densidad de acontecimientos relacionados con la prensa en el otoño de 1938 tiene, al menos, una razón de ser: desde agosto, se desenvuelve con éxito la contraofensiva nacional en la zona del Ebro donde, unos meses antes, ha tenido lugar el último gran esfuerzo gubernamental para cambiar el signo de la Guerra, la llamada, por eso, batalla del Ebro; el 27 de septiembre, la contraofensiva ha llegado a su primera culminación al terminar los nacionales de ocupar el entorno del altozano de Gaeta. La verdad era que el avance se había detenido no mucho más allá por el agotamiento de la capacidad de penetración de los hombres de Franco, y la victoria habían sido casi pírrica, por el número desproporcionado de fuerzas consumidas en el empeño.¹¹⁹

¹¹⁷ SINOVA, J. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona. DeBolsillo, 2006.

¹¹⁸ ALTED VIGIL, A. “La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)” en *Cuenta y Razón*, N°21, 1985, pp.257-264.

¹¹⁹ ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura de España, 1984.

3.2.1. REPRESIÓN EDITORIAL DURANTE EL FRANQUISMO

Ya desde la Guerra Civil se declara la intención de controlar los medios militarmente, por lo que se creará la “Delegación de Estado para Prensa y Propaganda”. De este modo, a partir de la ley de Mayo de 1939, toda obra en papel ha de pasar por las manos de la administración para su aprobación; debe pasar el filtro de lo “decible”, compartiendo sendos juicios al reto de la Europa Falangista, reservando beneficios a las obras alemanas para así ganar el favor del Nazismo, a la par que hundía sus raíces en el catolicismo como seña de identidad propia: Alta Cultura.¹²⁰

Así, por ejemplo, se veían obligados los periodistas a especializarse en conflictos internacionales, pues el panorama español dejaba poco margen y se asemejaba excesivamente conflictivo.¹²¹ Muchos, camuflados en este velo de compromiso internacional, trataban de ocultar entre líneas críticas al propio Régimen, pretendiendo con ello superar la mirada del censor, pero esto entablaba un gran riesgo y muchos de ellos eran sancionados: una muestra de ello es el editorial del diario *Madrid*, de Rafael Calvo Serer¹²², en el cual hablaba de un tal general De Gaulle, el cual se suponía ya excesivamente anciano para seguir comandando sus tropas, lo cual fue sin duda interpretado como un ataque directo a la propia ancianidad de Franco, lo que llevó a que el periódico acabara cerrándose por supuestas ilegalidades administrativas [FIG. 17], pues con la nueva ley de Prensa, conocida como “Ley Fraga”¹²³, no se podía censurar un medio informativo en base a su línea editorial.

La creación de la Sección de Censura, por orden de 15 de julio de 1939, que se hacía depender de la Jefatura del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda y adscrita a la Secretaría General supuso un reforzamiento legal del control ideológico de las publicaciones no periódicas y las que sí lo eran, ajenas a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa; extendiéndose a las obras teatrales, guiones y películas de cine, textos de composiciones musicales y “los originales y reproducciones de carácter patriótico”, que son las obras que en estos momentos nos interesan. La creación de esa sección se justificó así:

“En distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad

¹²⁰ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

¹²¹ PRECIADO, N. “El relato de la Transición” en *Revista Mercurio* (Fundación Jose Manuel Lara). Numero 178, 2016, pp. 6/7.

¹²² DIAZ HERNANDEZ, O. y MEER LECHA-MARZO, F. *Rafael Calvo Serer: La búsqueda de la libertad (1954-1988)*, Madrid, Rialp, 2010.

¹²³ Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta. Se pretendía crear un marco jurídico intermedio entre la restrictiva ley de Ramón Serrano Suñer y las libertades de los países democráticos de nuestro entorno.

*de una intervención celosa y constante del estado
en orden a la educación política y moral de los españoles,
como exigencia de éste que surge de nuestra guerra
y de la Revolución Nacional. Con objeto de que los criterios
que presiden esta obra de educación posean en
todo momento unidad precisa y duración segura, conviene
crear un organismo único, que reciba la norma del Gobierno
y la realice, aplicándola a cada caso particular”¹²⁴*

3.3. EL ENDURECIMIENTO DE LA CENSURA ESTATAL: LA LEY DE PRENSA DE 1938

En estos momentos ya no bastaba con supervisar y tachar lo que fuera contrario al Régimen, si no que se pretende dirigir los medios a modo que puedan emplearse para sus fines, para convertirlos en una cosa propia. Por ello, en abril del año 1938¹²⁵, se promulga una ley de prensa que suscita inquietudes en los medios cercanos a la jerarquía eclesiástica; “toda suerte de libros, el personal de las redacciones, las mismas empresas, quedaban a merced y albedrío de quien ocupara el cargo de Jefe del Servicio Nacional de Prensa, y por su medio del Ministerio del Interior y del Poder público”¹²⁶.

Siendo como era la prensa eficaz en la comunicación de órdenes y directrices, en la formación de lo que llamaba cultura popular “y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva, no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado.” Ni que los periodistas siguieran siendo parias, sino de redimir el periodismo “de la servidumbre capitalista de las clientelas reaccionarias o marxistas”¹²⁷. A esto, hemos de sumar la creación de la *Agencia Efe*¹²⁸, fundada en Burgos en 1939, para garantizar el control sobre las fuentes de información, por el

¹²⁴ Orden de 15 de julio de 1939 creando una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda y afecta a la Secretaría General.

¹²⁵ Ley de prensa de 22 de abril de 1938, de Ramón Serrano Suñer.

¹²⁶ *Exposición sobre la prensa diaria*, loc. cit., 200.

¹²⁷ Preámbulo de la susodicha ley.

¹²⁸ DEL BARRIO BARRERA, B. *Periodismo y Franquismo: De la Censura a la Apertura*. Navarra, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

entonces ministro de Interior Serrano Suñer. Su consolidación, aparte de por estar apoyada por el Régimen, vino dada lo completo de sus servicios pero con un gran precio, lo que hacía que los periódicos no pudieran contratar segundos informadores. Se creará así mismo el *No-Do*¹²⁹, o lo que es lo mismo, *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, pequeñas píldoras sobre las cualidades de Franco, sus victorias, o las de su querido Real Madrid, que todo español debía ver antes de cada emisión de una película en el cine, pues la televisión aún no se había generalizado. Aquí no hablaremos tanto de censura como de dirigismo por parte de las autoridades, que eran quienes decidían la línea temática de todos los reportajes y escenas que se enseñaba. Con la llegada de la televisión se pactó una “separación de poderes” con Televisión Española; estos se dedicarían a las noticias de actualidad, en blanco y negro, mientras que el No-Do se especializaría en los documentales, a color (el turismo en la playa, el desarrollo industrial, etc.). Pero poco a poco fue perdiendo autoridad conforme se generalizaba la información televisiva, cosa que se concluyó con la muerte de Franco, que lo dejaba sin su labor principal: en 1976 se eximia su obligado visionado en los cines y 3 años después desaparecería.¹³⁰

El 19 de agosto, tras una orden del Ministerio de Interior, se especifican los términos que debía cumplir toda publicación para continuar su labor, con una plantilla y unos sueldos específicos¹³¹. En cada diario, salvo en los de Madrid y Barcelona, tenía que haber por lo menos un director, un redactor jefe, un redactor político, un redactor de política extranjera, otro de mesa, otro más de sucesos, uno de deportes y espectáculos, un taquígrafo y un fotógrafo. Todos ganarían lo mismo (400 pesetas), salvo el redactor jefe, que percibiría el doble, y el director, que aún cobraría algo más. Esto generalmente no gustó, tanto por considerarse que el sueldo podía ser excesivo en los puestos más bajos como por entenderse que el número de empleados especificado era demasiado alto para las redacciones más pequeñas. A esto hemos de sumar medidas que fueron aún más polémicas, como la negación del carnet de periodista a los corresponsales que no trabajasen en capitales o en periódicos de capital, lo que afectó en gran medida a los periódicos provinciales de nueva creación, que estaban compuestos por apenas por un redactor y algún periodista, y, además, las publicaciones de nueva creación o las que sustituyeran a las que ya existían no podrían imprimir más de 26.400 centímetros cuadrados a la semana. Otra medida fue

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

¹³¹ SINOVA, J. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona. DeBolsillo, 2006.

la obligatoria reducción del promedio de la superficie impresa en un treinta por ciento como mínimo (y posteriormente el presupuesto en general). Se entendían estas medidas como una manera “sutil” de evitar la creación de posibles contrariedades periodísticas así como dificultar la proliferación y continuidad de aquellos medios que no estuvieran apoyados por el Régimen¹³².

Los afectados por este conjunto de medidas alegarían muy pronto, aún en 1938, que la reducción tenía que alcanzar a todos y no ocurría así. Ni había equidad en la aplicación de las normas a los periódicos existentes ni dejaba de ser contradictorio que, al mismo tiempo, se lanzaran nuevas revistas y diarios.¹³³ Pero, aquí sí, regían los criterios políticos. Los gobernantes del Ministerio del Interior partían de la base de que la prensa, siendo en sí misma, por su propia naturaleza, un instrumento de poder, tenía que ser sobre todo un instrumento del Estado y que la dispersión empresarial era más bien una consecuencia de la pura libertad y, en la coyuntura de 1938, un lujo insostenible.¹³⁴

3.4. EL GRUPO FALANGISTA DE PRENSA Y PROPAGANDA

Uno de los lugares donde la Falange (FET y de las JONS desde la unificación de abril de 1937) tuvo mayor influencia fue en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, creada en 1937, dependiente de la Secretaría General del Estado. Tuvo junto a su principal tarea de control de publicaciones, otros cometidos, entre ellos la tramitación de las solicitudes, y la aprobación de la fabricación de objetos que utilizasen símbolos, emblemas, etc. del naciente Estado, así como de personalidades del mismo¹³⁵. Acabada la guerra la fabricación de objetos del tipo indicado, sólo podría realizarse habiendo pasado favorablemente la censura. Posteriormente se creó el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio del Interior, el cual autorizaba “la producción comercial y circulación de libros, folletos y toda clase de impresos y grabados, tanto españoles como extranjeros”¹³⁶ si bien cualquier publicación podía denegarse por razones de índole doctrinal o de preferencia por otras, dependiendo la presentación de textos “validos” en los propios autores y

¹³² TERRÓN MONTERO, J. *La prensa de España durante el régimen de Franco: Un intento de análisis político*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

¹³³ FRANCISCO FUENTES, J.; FERNANDEZ SEBASTIAN, J. *Historia del periodismo español*. Madrid, Síntesis, 2014.

¹³⁴ DEL BARRIO BARRERA, B. *Periodismo y Franquismo: De la Censura a la Apertura*. Navarra, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

¹³⁵ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

¹³⁶ Según la Orden del 29 de abril de 1938.

editores, pidiéndoles el control de sus publicaciones dado que “se atenta con frecuencia que alarma contra el prestigio artístico nacional precisamente en la reproducción de efigies, símbolos y composiciones de significación política directamente relacionada con la propaganda del movimiento”¹³⁷.

La Falange perdería terreno a cambio de ganar posiciones, si bien muchas fueron individuales por cargos en la Administración, en el Estado, pero hasta pasados varios años los falangistas siguieron siendo quienes controlaron el aparato de propaganda, aunque con una importante pérdida a favor de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas¹³⁸ desde mayo de 1941. Ese aparato, si bien no llegó nunca a constituirse en ministerio, ejerció una fuerte influencia en el lenguaje oficial e incluso en el independiente de las publicaciones españolas, caracterizándose especialmente por su carácter retórico.¹³⁹

Falange también organizó exposiciones, destacando la que en el mes de julio de 1939 se inauguró en Valencia, la denominada “Primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura” que fue organizada por la Delegación Provincial de Bellas Artes de Falange de esa ciudad. Esta muestra, ateniéndonos a los artistas representados y al tipo de obras exhibidas no supuso prácticamente ningún cambio respecto a otras exposiciones colectivas de anteriores años. En abril de 1940 la Sección Femenina convocó un concurso de ideas entre los artistas españoles para la erección de un altar en la galería de la cárcel de Alicante en la que estuvo preso Primo de Rivera.

3.5. CENSURA PLÁSTICA

Por censura plástica no hemos de entender tanto la de las propias obras de arte, si bien también lo hubo aunque en menor medida, como a aquella que afectó a una gran cantidad y variedad de objetos con la característica común de poseer alguna

¹³⁷ Orden del 15 de octubre de 1938, B.O.E. 19-10-38; Según Orden del 15 de octubre de 1942 (B.O. del M. del 20) corresponde a la Delegación Nacional de Propaganda, la censura previa y autorización de los emblemas, distintivos, insignias, carteles [FIG. 31], pasquines, octavillas, periódicos murales, etc., que los diversos Organismos del partido se propongan crear, modificar y editar, debían pasar por las oficinas de la censura de la Sección de Plástica (incluso cromos, etiquetas, felicitaciones de Navidad, etc.).

¹³⁸ (ACdP) fue fundada en 1909 por el sacerdote jesuita Ángel Ayala; .es una agrupación española de seglares católicos cuyo modo de perseguir el ideal religioso es la propagación de la fe católica y al apostolado, formando e instando a minorías selectas destinadas a dirigir la vida pública de la sociedad y la acción social y política de los católicos.

¹³⁹ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

representación gráfica¹⁴⁰. Como ya se ha dicho con anterioridad, las primeras actuaciones censoras sobre “objetos icónicos” vinieron por parte de la Delegación del estado para Prensa y Propaganda y por el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, según las ordenes de 29 de abril de 1938, que fue ampliada por la disposición complementaria del 15 de octubre del mismo año, y la orden del 27 de abril de 1939, base sobre la que se apoyó la actividad censora.¹⁴¹ Sin embargo, dentro de sus actuaciones “serias”, podríamos encontrar poco más que el control de los símbolos que se empleaban en las celebraciones y desfiles (como el del Día de la Victoria), de modo que se ajustaran a la norma establecida, compuesta principalmente por la imagen del Generalísimo y de José Antonio, frases relativas a Franco y a su acción y toda la iconografía de banderas, estandartes, etc del Estado y de la Falange, tal y como vimos más detalladamente en apartados anteriores.¹⁴²

Esta Jefatura Nacional de Propaganda no tendría en sus orígenes una finalidad demasiado definida, más allá del control de la propaganda, pero al no quedar claro a lo que esto hacía referencia, se controlaron desde cine, teatro, radio, música, etc. hasta, en general, todo acto de masas o exposición, lo que haría que se crearan una gran cantidad de departamentos (Ediciones, Plástica, Cinematografía, Teatro, Música), destacando en este supuesto el de Plástica, si bien tampoco tenía una función clara, cuyo Jefe fue el pintor, dibujante y cartelista Juan Cabanas, quien pertenecía al grupo de ilustradores de la lujosa revista falangista *Vértice*, publicación periódica y que existió durante la Dictadura franquista, iniciándose en Guipúzcoa, durante la Guerra Civil Española, y existiendo hasta 1946, cuando dejó de editarse.¹⁴³ Se unieron otras reguladoras de la producción y distribución de imágenes de todo tipo relacionadas con los valores de los sublevados y con la apropiación que éstos hicieron de la historia de España. Por lo que se prohibía la fabricación y venta de objetos en los que se emplease alguna de las representaciones indicadas, salvo que se autorizase por una

¹⁴⁰ Etiquetas para bebidas, calendarios de pared, portadas de libros (sobre todo novelas policiacas y otros géneros de literatura de evasión) carteleras de cine, cuadernos de dibujos, cubiertas de revistas, cromos y álbumes, recortables, dibujos para reproducir como láminas, mapas murales, ilustraciones para libros, orlas fotográficas, escudos y banderas nacionales de diversos materiales, etc., como de organismos oficiales y del ejército (carteles, emblemas de la C.N.S., de la Falange, del ejército, insignias, de la “Defensa pasiva”, del SEU, Frente de Juventudes; botones y escudos de “armas de España” para el ejército, policía armada, guardia civil, escudos nacionales hechos en materiales variados y, en menor medida, monumentos a los caídos.

¹⁴¹ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

¹⁴² TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976*. España, Ariel, 2014.

¹⁴³ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

Junta, a la que ya nos hemos referido antes, en la que el Jefe del Departamento de Plástica participaba junto al Subsecretario de Prensa y Propaganda, el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda y el de la Sección de Administración de dicho Servicio, el Interventor Delegado del Ministerio de Hacienda y el Asesor Jurídico del Ministerio.¹⁴⁴

Dentro de lo que fue la política cultural del franquismo en la postguerra la censura plástica de obras artísticas no tuvo un papel muy importante, en comparación con la ejercida sobre la prensa, la radio y el cine.¹⁴⁵ Pero no por ello debe olvidarse, pues aunque no se tratase de la labor censora de obras de arte es importante tenerla en cuenta en un trabajo como éste sobre arte contemporáneo y franquismo, ya que, como explica Lionel Richard, poeta francés, historiador y ex profesor de estudios culturales: “*los gobiernos, por medio de la censura, privilegian ciertos valores para establecer una pretendida concepción de belleza*” y como este mismo amplia, “*esta noción no revela entonces más que elementos pseudoartísticos. Se trata de satisfacer las necesidades culturales del público, salvaguardando o imponiendo una concepción general del mundo. Al extremo, se desemboca en un arte de propaganda.*”¹⁴⁶

La censura se convierte por tanto en un instrumento de educación respecto al gusto de las masas, de modo que al valorarse una estética y ocultarse otra, se crea una falsa idea de lo “bueno”, lo afín al Régimen, y lo “malo”, todo lo que fuera contrario a sus valores.¹⁴⁷ Contribuirá a la formación de un arte de consumo masivo, referente a una ideología alienante y a una cultura artística conservadora y controladora, definida por el naturalismo más ramplón y el virtuosismo técnico como principal valoración, apreciando las obras del presente por su referencia a las consagradas del pasado, siguiendo dos líneas principales; los asuntos agradables, y la belleza entendida como lo bonito y lo decorativo¹⁴⁸. La censura es, entonces, parte de la lucha ideológica en cuanto sirve doble y simultáneamente a la limitación de la libertad y a la propagación

¹⁴⁴ GALLEGO, J. A. *¿FASCISMO O ESTADO CATÓLICO? Política, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1997.

¹⁴⁵ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

¹⁴⁶ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

¹⁴⁷ CABRERA GARCÍA, M. I. “Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Nº 19, 2012, p.10.

¹⁴⁸ HENARES, I., con la colaboración de CALATRAVA, J. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1982.

de las obras que penetran más fácilmente en la población, por lo que no cabe duda de que tras una finalidad plástica se encuentra una intencionalidad política¹⁴⁹.

Los efectos de la censura sobre el arte van más allá de la prohibición de la exhibición de obras que no sean del gusto de los censores o que sean consideradas ofensivas. Los efectos más graves surgen por la oposición a la innovación que es implícita a la censura. El mayor éxito de toda censura se produce cuando consigue que el mismo individuo creador ponga límites a su creación, al interiorizar esa censura y hacerla suya¹⁵⁰.

3.6. REVISTAS PROHIBIDAS

Si bien estas publicaciones supusieron un menor volumen de importancia, si que contaron con un gran repertorio de ideario, pudiendo servirnos como eco popular y fiel reflejo de la pluralidad de opiniones dentro de un Régimen que se vendía como homogéneo [FIG. 34]. Así, mientras que algunos periodistas como Calvo-Serer criticaban la unión entre cristianismo y poder, algunas revistas falangistas como *Alcalá* arremetían claramente contra él.¹⁵¹

Muchos de los ejecutores gráficos de aquellas revistas, que se llenaban por aquel entonces de carteles y murales de gran calidad, siguiendo la estela que con la II República se había iniciado, eran a menudo artistas de renombre (o anónimos) que ponían en práctica las más novedosas ideas editoriales y toda su calidad técnica para defender sus ideales¹⁵². Ya desde la II República podemos ver cómo la convulsa situación social llevó a la creación de numerosas revistas en las cuales se propaganda y arte se unían para convertirse en una de los instrumentos político-sociales de mayor importancia. Por tanto, la mayoría de revistas se imprimirían para el gran público, por lo que tenían que tener un estilo sencillo, que enganchara y llamara al potencial lector, pero también había otras que se dirigían a un público menor, y que solían centrarse en debates intelectuales que al estilo visual¹⁵³.

¹⁴⁹ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

¹⁵⁰ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

¹⁵¹ MENDELSON, J. *Catálogo de la exposición "Revistas y guerra. 1936 – 1939"*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2007.

¹⁵² FREIXES, S., GORRIGA, J. *Revistas prohibidas: Publicaciones libertarias de los años 20 y 30*. Barcelona, Viena Ediciones, 2010.

¹⁵³ *Ibidem*.

Para empezar, nos centraremos en las revistas que publicaba el bando Republicano, pues serán de mayor interés por dúplices razones: no eran creadas de manera “artificial” para cumplir la misión propagandística del Régimen y, además, fueron las que sufrieron la mayor parte de la censura, desapareciendo la inmensa mayoría de ellas¹⁵⁴. Encima, podríamos ver en ellas la plasmación de las últimas vanguardias artísticas, tal y como veremos en *Estudios*, revista anarcosindialista donde destacan los trabajos de Monleón y Renau, siendo este último un interesante artista gráfico de la época, incluso Director General de Bellas Artes en el periodo 1936-39, durante la Segunda República española, el cual participará igualmente en *La Republica de les Lletres*. Otro ejemplo será Orto, una singular cabecera promovida por el economista y pensador Martín Civera, siguiendo una estela marxista, al igual que harían *Nueva Cultura*, que pretendía poner la cultura al servicio del trabajador. Más radicales serían las revistas *La Revista Blanca* y *Tiempo Nuevos*, que tendrían un corte esencialmente anarquista, o *Comisario*, un boletín de propaganda militar republicana, al igual que *Aire*, que pertenecería a la Tercera Región Aérea republicana. En Cataluña, la Generalitat, daría un importante empuje a este tipo de publicaciones, lo que hace que nos encontremos con revistas como *Mi Revista*, perteneciente al Sindicat d’Arts Gràfiques, la prestigiosa *Nova Iberia* durante la guerra, *Liberación*; *Moments*, perteneciente al Sindicat de Dibuixants Professionals de Catalunya, o *L’Hora*, órgano de comunicación del Bloc Obrer i Camperol.¹⁵⁵

En el ámbito de las revistas de información, veremos numerosas publicaciones, como *Destino* (Burgos, 1937), impulsadora de los premios *Nadal*, *Mundo*, un semanario agenciado con *Efe*, o *SP*, que se definían como críticos dentro del falangismo. También veríamos revistas de información gráfica, como *Gaceta Ilustrada* (1954), comprada por *La Vanguardia* pocos años después, o *Blanco y Negro* (1957). El humor, gozó de una cierta libertad, lo que permitió la pervivencia de *La Codorniz* [FIG. 33], creada en 1941, que pasaría a convertirse en toda una institución humorística. Sin embargo, aún con todo, sí que vivió ciertos episodios censores, como cuando parodió la revista *Arriba* (el diario falangista nacional), lo que les llevó al destroz de algunos de sus locales y la detención de sus trabajadores; un modo de amedrentar a quien propasara la línea del humor permitido¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ FREIXES, S., GORRIGA, J. *Revistas prohibidas: Publicaciones libertarias de los años 20 y 30*. Barcelona, Viena Ediciones, 2010.

¹⁵⁶ RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008.

A las iniciales medidas represoras contra publicaciones consideradas pornográficas, marxistas y disolventes (23-XII-1936) y que sin duda eran así consideradas no sólo por sus textos sino por sus imágenes, se sucedieron otras también prohibitivas y censoras que afectaban tanto a las publicaciones periódicas como a las carentes de periodicidad¹⁵⁷.

Tras la muerte de Franco, momento en el cual la censura se había relajado un poco, llegó una nueva oleada de represalias de la mano de Arias Navarro, quien consideraba que se había sido excesivamente tolerante con estas publicaciones, de modo que el “bunker”, la extrema derecha, castigó duramente a algunas revistas como *Triunfo*, *Cuadernos para el Dialogo*, o *Doblón*, revista esta última en la que la Guardia Civil secuestró a su director, Martínez Soler, para torturarlo y sonsacarle información sobre quienes informaban contra el régimen [FIG. 32]: esta acción fue duramente criticada por la mayoría de medios, si bien algunos, como Televisión Española, achacaron el secuestro a la ETA.¹⁵⁸

3.7. LA CRÍTICA DE ARTE

3.7.1. LAS DIFICULTADES DURANTE EL FRANQUISMO

Todo el aparato intelectual del Franquismo (escritores, críticos y periodistas) tuvo la misión de crear una imagen tópica de este régimen, despojándolo de contenido revolucionario o extremadamente nacionalista y católico, tomando para ello los tópicos del Romanticismo como reflejo de la “España ideal”¹⁵⁹, más necesaria que nunca ante el fracaso alemán e italiano. Para ello, fue primario crear una imagen artificial del artista, que no era un simple creador de arte, si no que se convertía en instrumento político que legitimase el Régimen, creando el tópico de artista hispánico que se correspondiera con lo que debía ser España en esencia, logrando crear una imagen que iba a arraigar bien en la literatura artística, llegando casi sin variación hasta el final del franquismo.

Si exceptuamos el conocido texto de Ernesto Giménez Caballero (Escritor, intelectual y diplomático español, destacado representante del vanguardismo e

¹⁵⁷ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

¹⁵⁸ PRECIADO, N. *Nadie pudo con ellos*. Barcelona, Espasa, 2011.

¹⁵⁹ LLORENTE HERNANDEZ, Á. “Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)”, en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

introdutor del fascismo en España), *El Arte y el Estado*¹⁶⁰, prácticamente no existieron obras fundamentales sobre el tema. Además, la mayoría de críticos y teóricos tuvieron en sus textos una intención netamente doctrinal, de modo que dedicaron sus textos a la promoción de las ideas franquistas, usando las obras artísticas como poco más que un apoyo para justificarlas porque tal artista representa esto o se plasma al Caudillo así por lo otro.¹⁶¹ Otro “genero” que se cultivo sobre manera, pero nuevamente en relación con este culto a la figura del artista como símbolo de hispanidad, serán las biografías y artículos sobre su personalidad, continuando nuevamente con los tópicos románticos, por lo que se les dotaba de una imagen de ser neurótico, enfermo, sacrificado e hipersensible.¹⁶² En este punto, sin duda, habría que recordar además que, como ha indicado Ignacio Henares (Profesor emérito en la facultad de Historia del Arte de la Universidad de Granada), ya nuestros críticos románticos perfectamente incardinados en el proceso de constitución de una ideología burguesa, se impusieron “*la obligación de aclarar que la nueva estética nada tiene que ver con la filosofía del desencanto; prorrogando la crítica antiiluminista (Aquellos que se oponían a los “iluminados”, más conocidos como “ilustrados”, y su movimiento, la Ilustración: un movimiento intelectual europeo del siglo XVIII) de finales del Setecientos, no asumirá por su carácter resueltamente “social” los aspectos patológicos de los stürmer (Haciendo referencia a Der Stürmer, periódico antisemita nazi, fundado y editado por Julius Streicher, en la ciudad de Núremberg, que circuló entre 1923 y 1945): dar cabida al sentimiento no significa caer en la desesperación. Hay como un restablecimiento de la armonía leibniziana (Haciendo referencia a Gottfried Leibniz, filósofo, lógico, matemático, jurista, bibliotecario y político alemán, el cual defendía una teología natural, es decir, el conocimiento racional de Dios): la defensa de la moral y la religión constituye un correctivo histórico*”¹⁶³ lo que sin duda contribuyó a una visión española del genio artístico bastante temperada, que se prolongará hasta nuestro siglo y no será incompatible con la ideología de los sectores políticos y sociales más conservadores que apoyaron al régimen de Franco.¹⁶⁴

¹⁶⁰ GIMENEZ CABALLERO, E. *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009

¹⁶¹ L LORENTE LORENTE, J. P. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2005.

¹⁶² LUIS MARZO, J. “La tradición artística como factor de colaboración con el Régimen franquista de 1940 a 1960”, Conferencia en el seminario *Discurso de la modernidad*, Venecia, Università di Venezia y Ministerio de Ciencia e Innovación, 1-3 de diciembre de 2011.

¹⁶³ HENARES, I., con la colaboración de CALATRAVA, J. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1982.

¹⁶⁴ PELTA RESANO, R. “Entre las musas y la espada: La imagen del artista durante el primer franquismo” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie Vil, H.-' del Arte, t. 10, 1997, pp. 265-286.

Continuando con la referencia a los propios artistas, también se tuvo gran interés por las características físicas, especialmente por las negativas, como las anomalías, los dolores físicos y, en definitiva, las enfermedades, que siempre constituyeron una característica importante del alma romántica y se consideraron signo de personalidad genial. Esto estaría especialmente en relación con el interés de mostrar al artista como alguien que sufre, pero logra superar toda dolencia a través del arte, lo que sería una especie de reflejo de como España debía superar las heridas del pasado.¹⁶⁵ Un ejemplo era usar la locura como patología propia del genio, algo que nos remonta, nuevamente, al siglo XIX, aunque en este caso la herencia que recogerá y no olvidará el XX sea la que ya entonces se perfiló como alejada de la mirada romántica que nos hablaba de un “profeta-artista” y, por el contrario, se aproximaba más a “un camino material-positivista que quiere entender al genio como cantidad mensurable y físicamente determinable”. Así, pudieron circular en estos años libros tales como el titulado *El dolor en la Vida y en el Arte (Ensayos médico-biográficos sobre tuberculosos célebres)* del doctor Cortejóse, que darían el respaldo científico a las especulaciones literarias.¹⁶⁶

Otra imagen que se hizo necesaria en esta mitologización del artista fue la de la inspiración, que se convertía en un talento innato repleto de elementos irracionales, necesaria para toda creación artística. Esta estaría en relación con el carácter religioso del Estado, pues se entiende que tal inspiración vendría directamente de la divinidad, justificando así la función religiosa unida a la política; es algo que estaba ya presente a finales del ochocientos pero, que ahora, es el reflejo de una sociedad dominada por la Iglesia.¹⁶⁷ Y es que Falange si bien no fue, como ha indicado Rafael del Águila Tejerina¹⁶⁸, catedrático y politólogo español, “un irracionalismo a secas” sí otorgó un importante papel a los aspectos emocionales del individuo. De esta manera, lo racional queda en segundo plano, justificando así mismo el desprecio hacia los intelectuales (contrarios al Régimen, claro, los otros estaban más que apreciados), poniendo en primer plano este carácter transcendente del artista como elegido de Dios, casi como si su obra fuera fruto del furor divino. Un artículo de Azorín, (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, novelista, ensayista, dramaturgo y crítico literario español), titulado “Cuento a medio hacer” nos lo describe de la siguiente manera: “*te he visto a ti en los*

¹⁶⁵ HENARES, I., con la colaboración de CALATRAVA, J. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1982.

¹⁶⁶ ÁLVAREZ DE ESTRADA, J., *La extravagancia en la pintura moderna*. Madrid, Estades, 1951.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ ÁGUILA TEJERINA, R. “Desmemoria y rememoración: la guerra y el franquismo hoy” en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº. 16, 2006 .

preliminares del cuadro, ibas y venías desasosegado [...]. Te dominaba una fuerza: la fuerza creadora; yo estaba contemplando, en parte la gestación de tu obra; digo en parte, porque allá dentro de ti mismo, ¿quién podría escudriñar?”.

Claro que, a los críticos y biógrafos no todos los artistas les parecieron tan vinculados a la divinidad, sobre todo si se trataba de aquellos que habían estado o estaban relacionados con el arte de vanguardia, porque si bien en nuestro país no existió una prohibición expresa de aquellas manifestaciones artísticas que no concordaran con las oficialmente, sí se produjeron continuos ataques a ellas.¹⁶⁹ Las vanguardias eran responsables de la decadencia y crisis del arte contemporáneo, de la pérdida de la identidad nacional gracias a un internacionalismo que acababa con las peculiaridades artísticas de cada país; siendo tachadas de mero juego y juzgadas como “*causantes de la deshumanización del arte con la consiguiente separación entre arte y vida*”¹⁷⁰. Esto no era nada nuevo, simplemente coincidían con las de quienes desde siempre se habían llevado las manos a la cabeza ante unos ismos que ponían en peligro los conceptos tradicionales del arte y la sociedad; unas ideas con las que los artistas más asentados comulgaban porque los nuevos estilos habían comenzado a amenazar una descansada posición que no estaban dispuestos a abandonar fácilmente.

Por otra parte, esa aversión a los ismos es comprensible si tenemos en cuenta que las ideas de Falange daban soporte intelectual al régimen. La concepción fascista del mundo pretendía la existencia de un sistema de valores de validez permanente que estructuraban el mundo. La rápida sucesión de movimientos artísticos iba en contra de la esencia misma de esa inmutabilidad, poniéndola continuamente en cuestión. A menudo se presento a estos artistas como personajes vanidosos, extravagantes, arbitrarios, desquiciados, absurdos, rebuscados, que realizaban su obra no de una manera pura, al “*impulso de sus facultades y de su ideología*”, sino con “*una preconcebida picardía de causar el asombro a otra persona, desconcertándola en un terreno en el que no se atreve a discutir, por temor a ser tachada de ignorante*” que trabajaban al dictado de “*exotismos premeditados y no sentidos*”¹⁷¹

¹⁶⁹ LUIS MARZO, J. “Arte Moderno y Franquismo: los orígenes conservadores de la Vanguardia y de la política artística en España”, de *Soy menos*, 2010.

¹⁷⁰ LLORENTE HERNANDEZ, Á. “Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)”, en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995.

¹⁷¹ ÁLVAREZ DE ESTRADA, J., *La extravagancia en la pintura moderna*. Madrid, Estados, 1951, pág, 7.

3.7.2. PAULATINO ACERCAMIENTO A LA CRÍTICA OBJETIVA

En los años cuarenta podríamos encontrar ya los primeros intentos de crear una escuela común, en Madrid, con grupos como los “Indalianos”, “La segunda Escuela de Vallecas” de Benjamín Palencia o la “Joven Escuela Madrileña”, idea que será rescata en el 1954 por el falangista Manuel Sánchez Carmago en su libro *Pintura Española Contemporánea*, apostando por una pintura puramente española, sin influencias exteriores. Sin embargo, será en Zaragoza donde veamos esta relación entre artistas y críticos de una manera oficial, sólo que no aglutinados por un crítico sino por un librero, José Alcrudo (Librero, editor y dinamizador cultural; fundador de la librería Pórtico en un kiosco del Paseo de la Independencia en 1945 e impulsor del grupo homónimo), los cuales se darían a conocer como grupo Pórtico [FIG. 19], en honor a la librería de este.¹⁷² Serán estas las primeras muestras de abstracción artística e intelectual, a pesar de no contar con el apoyo del régimen por entenderse las formas no reconocibles como propias del Comunismo, contrarias al realismo social institucionalizado y rígido.¹⁷³

En lo relativo a la crítica de arte (y a su creación en sí misma), ya no existía una libertad *sine qua non*, más se debía ir ganando poco a poco, desde dentro, y pese a la feroz propaganda de la doctrina oficial, la censura, la represión..., por honestidad intelectual, coherencia, dignidad personal, emprendieron el camino de la reflexión, de la crítica y, en la medida que fue siendo posible, el diálogo con el exterior, tanto con la cultura del exilio como con los nuevos desarrollos artísticos internacionales; primero, de manera sutil y episódica, para poco a poco convertirse en crítica más o menos abierta y en oposición al discurso oficial.¹⁷⁴ En este punto, para poder entender mejor la labor de ese contingente de intelectuales y artistas que se quedaron después de la Guerra Civil y que engrosan las filas, muchos de ellos, del que se ha denominado “exilio interior”¹⁷⁵, hay que matizar también esa división maniquea del país, desde antes de la guerra, entre gentes de izquierda y derecha.

¹⁷² SANCHEZ OMS, M. “Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 19, 2012, p.17

¹⁷³ CABRARA GARCÍA, M. I. “Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Nº 19, 2012, p.10.

¹⁷⁴ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. “Crítica de arte y política en el primer franquismo (1939-1951)” en *Revista de historiografía (RevHisto)*, Nº13, 2010, p.6-13.

¹⁷⁵ Forma en que los intelectuales opuestos al franquismo vivieron durante la dictadura en el interior de España. La expresión derivó de un artículo de Miguel Salabert sobre la España de Franco publicado en L'Express en 1958 y su posterior novela “El exilio interior”, publicada en Francia en el 61. “*La España de las harcas no tuvo nunca poetas. De Franco han sido y siguen*”

Pero no debemos pensar que este fue un fenómeno nuevo, creado por el Franquismo, pues historiografía artística sobre este deja claro que ya antes de la Guerra Civil, durante la República, existía un cierto rechazo a los alardes experimentales de las vanguardias, especialmente tras las Primera Guerra Mundial. Esta pervivencia respecto al trato para con los lenguajes artísticos, y la modernidad en general, se pone de manifiesto en la actividad de una crítica que, a pesar de haber formado parte más o menos activa de la formación de vanguardias previa a la contienda, cuando este llega se verían obligados a posicionarse de manera activa en uno u otro bando, algunos de ellos llegando incluso a dar un vuelco total, o al menos de una manera más mesurada, a su ideario una vez entraran en contacto con corrientes como la del fascismo.¹⁷⁶ Otros, sin embargo apostaron por la renovación artística de nuestro país y el contacto con los desarrollos europeos; un ejemplo de ello es Enrique Azcoaga (Madrid, 1912 - 1985), escritor, poeta y crítico de arte español, adscrito al movimiento conocido como Generación del 36, se implicó en diferentes e importantes iniciativas con otros artistas de vanguardia y colaboró en significativas revistas de los años 30, siendo así redactor de *Hora de España* junto a Sánchez Barbudo y Serrano Plaja, revista que acogería a ex-ultraistas y escritores del 27 y contaría entre sus colaboradores gráficos con artistas como Souto, Mateos, Climent...¹⁷⁷

Comprobamos por tanto que, al igual que pasaría, como ya hemos visto, en otras tantas facetas de esta España, la crítica artística del franquismo no es unívoca, pese a sus intentos de unidad, a la voluntad de creación de un estilo del régimen, etc. Veremos igualmente a artistas y críticos que, desde una posición moderada, daban constancia de la baja calidad de la producción artística española, excesivamente anclada en el tradicionalismo convencional, lo que llevará a que poco a poco vayan surgiendo alternativas que busquen romper con ello para, desde posturas lo más cercanas a la oficialidad posible, encontrar estilos más validos y actuales.¹⁷⁸ En 1943 en *El Español*, Azcoaga publica un texto en el que expresa ya desde el título la necesidad de poner al día nuestra producción artística, "Frente al academicismo y la

siendo los arzobispos pero no los poetas. En este reparto injusto, desigual y forzoso, del lado de las harcas cayeron los obispos y del lado del éxodo, los poetas" Leon Felipe, poeta español, en su "España del éxodo y del llanto".

¹⁷⁶ LLORENTE, Á, DÍAZ, J. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004.

¹⁷⁷ CABRARA GARCÍA, M. I. "Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo" en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Nº 19, 2012, p.10.

¹⁷⁸ NIETO ALCAIDE, V., TUSELL GARCIA, G. "Arte en el Franquismo: tendencias al margen de una ideología de Estado" en *Nueva Época*, núm. 3, 2015, p.15-19.

iconoclastia (Necesidad de una pintura actual)¹⁷⁹. Y en otro artículo publicado ese mismo año en *Arte y Letras*, con un lenguaje muy claro y directo, hace una crítica desfavorable a la Exposición Nacional de aquel año, y por extensión a toda la pintura académica. En la segunda mitad de la década, junto a la aparición de nuevas revistas, se impulsará de manera significativa la edición de monografías sobre algunos movimientos de vanguardia o artistas concretos, contribuyendo igualmente a la nueva orientación que iba tomando el panorama cultural y a la gradual recuperación de los ismos de preguerra.¹⁸⁰

3.7.3. LA ACADEMIA BREVE DE CRÍTICA DE ARTE

Se conoce como Academia Breve de Crítica de Arte a la institución española impulsada por Eugenio D'Ors [FIG. 20] como elemento de promoción y difusión de la actividad artística moderna y contemporánea de la España de la primera postguerra. Sus actividades se desarrollaron desde el 12 de mayo de 1942 al 25 de septiembre de 1954, principalmente en Madrid. Teniendo un prólogo en la exposición homenaje a Isidre Nonell, celebrada en 1942, y un epílogo en la denominada "Última Exposición", homenaje póstumo a D'Ors en 1955, y celebrada en la Dirección General de Bellas Artes.¹⁸¹ Podemos decir que sus fundadores fueron un grupo heterogéneo de amantes del arte entre los que se encontraban críticos, coleccionistas, diplomáticos, galeristas, médicos, arquitectos, etcétera. Encabezados por el propio D'Ors los otros componentes eran: José María Alfaro, José de Baviera, Carlos Blanco Soler, José Camón Aznar, Condesa de Campo Alange (María Laffitte), Yakichiro Suma, Eduardo Lloset Marañón, Luis Felipe Vivanco y Zarega Fombona [FIG. 21]. Sus miembros decidieron dar lugar todos los años a una muestra de once autores, cada uno de ellos presentado por uno de los académicos, de ahí que se denominara a cada una de las exposiciones: "Salón de los Once", de todas se elaboraría un catálogo y cada uno de los miembros debería de glosar en él sobre el artista elegido.¹⁸²

A pesar de que estas figuras artísticas serían a priori innovadoras, dado el estilo radical de su obra, vanguardista, en lo político eran más bien conservadores, por lo que se posicionarían del lado del Régimen. Aún así, en lo que a la teoría del arte se refiere, seguirían las pautas ya marcadas por Pompey, la cual seguirá vigente hoy en

¹⁷⁹ AZCOAGA, E. "Frente al academicismo y la iconoclastia (Necesidad de una pintura actual)" en *El Español*, 18, 27-02-1943.

¹⁸⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992.

¹⁸¹ TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976. España, Ariel*, 2014.

¹⁸² *Ibidem*.

día, por lo que criticarán duramente la política artista del gobierno de Franco. Por ello, su objetivo fundamental fue el de intentar ordenar el panorama de referentes artísticos tras la criba de la Guerra Civil. Ello no debió de ser muy fácil al principio, ya que en el intento por definir qué artistas anteriores a la guerra eran “recuperables”, se tuvieron que hacer no pocos encajes de bolillos, dada la heterogeneidad de los mismos y la dificultad de su documentación en un periodo tan tormentoso. En todo caso, los pasos iniciales de la ABCA ya apuntan dos coordenadas que se repetirán en otros muchos foros durante aquellos días: la seguridad de que el arte a promover nada tenía que ver con las veleidades colectivas que habían “empañado” la auténtica tradición española, y la búsqueda de complicidad política hacia las artes. La ABCA preconizaba “el espíritu, la unidad y lo eterno”, según José Vascozuelo¹⁸³ como los valores cerrados a los que debía aspirar el arte español, en decidida y militar oposición a cualquier otra tentativa más “abierta”.

Eugeni d’Ors, además, se convertirá en el principal promotor de una lectura de las nuevas formas artísticas (en especial, del Informalismo) bajo la luz de su “teoría barroca”, que dejará una gran impronta en el pensamiento artístico español y -lo que aquí nos importa más- en la crítica artística de los años 50. En 1944, D’Ors publicó en castellano *Lo barroco*¹⁸⁴, un conjunto de reflexiones encaminadas a comprender el barroco no tanto como estilo histórico, sino como una “categoría” (o eón, como él la denominaba), que bajo determinadas circunstancias, puede aparecer en diferentes épocas. Lo barroco reflejaba una coyuntura de multipolaridad, de dinamismo, de movimiento, que pudo darse en el siglo XVII, pero que fue también protagonista, por ejemplo, en algunas etapas de la antigüedad clásica, durante el Romanticismo o en el Expresionismo. Según posteriores palabras d’Ors, el Informalismo, que en los años 40 ya estaba en ciernes, respondería de nuevo a esos condicionantes.¹⁸⁵ Por ello, este apostará por emprender un proyecto ilustrado, de estado, en consonancia con las críticas liberales que realizara a Falange, en el sentido de dejar de lado “las explosiones de energía” o “el arte de las masas” y centrarse en políticas racionalistas. Todos estos discursos se centrarán en el ámbito de la creación, más que en el de la política, por razones obvias bajo una dictadura. Ello resultará en que el arte se convertirá en el terreno idóneo (y permitido) para que todas estas posturas respecto a

¹⁸³ LUIS MARZO, J. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Madrid, CENDEAC, 2016.

¹⁸⁴ D’ORS, E. *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos&Alianza, 2002.

¹⁸⁵ LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

lo español puedan hacerse más o menos manifiestas, y también inocuas para sus propios defensores; y ello, a su vez, conducirá a que el tema de la españolidad se convierta en la clave para comprender el desarrollo de la incipiente vanguardia que estaba a punto de eclosionar.¹⁸⁶

3.7.4. GRUPOS ARTÍSTICOS Y CRÍTICA DEL ARTE EN EL TARDOFRANQUISMO

En los años sesenta se creará la Asociación Española de Críticos de Arte, haciendo que la historiografía del arte vaya tomando poco a poco un sentido más crítico, vaya tomando conciencia del arte de sus responsabilidades sociales e históricas. Así, estos nuevos “pensadores del arte” deberán renovar sus planteamientos teóricos a la par que lo hacen algunos de sus artistas, que tenderán a nuevas manifestaciones que toman conciencia de la dimensión social del arte español. De este modo, irá saliendo la teoría del arte paulatinamente del adormilamiento y el aislamiento en el que el Régimen lo había mantenido durante años, dadas las difíciles condiciones impuestas por este. Ante esto, los críticos deberán posicionarse entre lo que continúan fieles al franquismo, en cuanto a la continuidad de un arte ya de por sí estancado, o apostar por un paso hacia adelante, por la búsqueda de nuevas aspiraciones y creencias y la confianza en nuevas propuestas constructivas, funcionalistas, realistas y estructuralistas, con el deseo de superar este artificial arte “español”.¹⁸⁷

Frente a estas limitaciones y ante el cambio sufrido por el contexto político y cultural español con la entrada del consumo generalizado capitalista tras más de veinte años de aislacionismo, Aguilera Cerni, crítico de arte, ensayista y académico de la Comunidad Valenciana, el cual fue presidente del Consejo Valenciano de Cultura entre 1994 y 1996, se volcó hacia aquellas corrientes que atendían directamente la realidad, por entender que ciertos compromisos más urgentes habían desplazado las pretensiones utópicas del “arte normativo”¹⁸⁸. La eclosión de este último término se vio en la crítica como superación de la abstracción informalista y como una toma de conciencia ética de la actividad artística frente al vacío anterior y sospechoso de complicidad. De esta manera, la vanguardia plástica española tras la Guerra Civil, emergió como proceso de abstracción hasta alcanzar una nueva figuración con la que,

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ SANCHEZ OMS, M. “Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 19, 2012, p.17.

¹⁸⁸ AGUILERA CERNI, V. *Arte Vivo. Suplemento de informaciones artísticas y bibliográficas*, Valencia, 1959.

además, se logró una toma de conciencia histórica que ha alejado el arte y la estética de las meras descripciones formalistas y, en el mejor de los casos, técnicas.¹⁸⁹

“Si quiere ser creadora, en vez de archivadora o descriptiva, la crítica tendrá que buscar no sólo la grandes directrices formales de los resultados, sino también las causas y – sobre todo- la significación viviente de múltiples símbolos materializados”

(Aguilera Cerni, 1987, Tomo I: 102, “Axiología, crítica, vida” de 1961)¹⁹⁰

Figura clave en esta segunda mitad de siglo fue Federico Torralba, quien pertenecía a una generación anterior, aquella que en la postguerra alentó un arte abstracto independiente que garantizase las formas expresivas internacionales, precisamente por ser de dominio propio de la plástica y no de los contenidos. Siempre pensó que el compromiso político que adoptó el arte español en los años treinta, así como en el resto de Europa, acabó por destruir los esfuerzos más vanguardistas. De hecho, esta visión de la abstracción gestada a partir de las aportaciones de Pórtico, *Dau al Set* y la Escuela de Altamira, sufrieron un rápido proceso de institucionalización, sobre todo en una nueva versión informalista, gracias al cual el Estado franquista pudo mostrar al mundo un tipo de pintura evolucionada a partir de las constantes típicas repetidamente aludidas acerca del arte español (tenebrismo, espiritualidad, austeridad cromática, folclore, realismo expresivo, etc.), lo que garantizó un gran éxito comercial de la misma y un excelente lavado de imagen cultural del gobierno dictatorial.¹⁹¹

Es así que en la actualidad, ante un descenso de su presencia de la crítica en los medios de comunicación más amplios, quizás debido a su peligrosa especialización, la crítica del arte ha asumido nuevas actividades como la de comisariado, congresista, conservador, etc. Hay quien habla de una crisis de la crítica del arte que iría pareja a otra más general del arte y de la misma Historia del Arte, sin embargo, se trata de redefinir las funciones del crítico. No de renegar de su objetividad, sino de encontrarla ahí donde le corresponde: en la investigación conjunta con los artistas plásticos en nuevas formas de expresión que son herramientas de todos. No obstante, la realidad técnica no es suficiente para garantizar la objetividad, si no va guiada de la investigación que asume delante de sí lo desconocido por

¹⁸⁹ AGUILERA CERNI, V. *Once ensayos sobre el arte*. Fundación Juan Mach, Madrid, 1975.

¹⁹⁰ SANCHEZ OMS, M. “Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 19, 2012, p.17.

¹⁹¹ *Ibidem*.

descubrir.¹⁹² El crítico, para superar su tradicional y popular sentido peyorativo y alcanzar la acepción de la crítica como forma de conocimiento superior tras la síntesis, debe abandonar de una vez por todas ese falso papel representativo. Hoy no podemos entender que se aferre a este decadente rol cuando hace más de una centuria que el arte se negó a seguir representando. Esta participación en la historia es la que evidencia su dimensión pública, aquella que ninguna gestión lucrativa puede desmentir, tal y como afirmarían el mismísimo Marx en su última *Tesis sobre Feuerbach*, compendio de once breves notas filosóficas escritas por Karl Marx, filósofo, intelectual y militante comunista alemán, autor por ejemplo de el Manifiesto del Partido Comunista (en coautoría con Engels) y *El Capital*, en 1845. Éstas resumen una crítica de las ideas del joven filósofo post-hegeliano Ludwig Feuerbach. No obstante, este texto es visto con frecuencia con mayor amplitud, pues critica el materialismo contemplativo de los jóvenes hegelianos en todas las formas de idealismo filosófico.¹⁹³

3.8. LA PRENSA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Antes de entrar en detalles, es preciso establecer un tiempo aproximado para el inicio de esta etapa; muchos lo ponen con el atentado por parte de ETA a Carrero Blanco [FIG. 22], u "*Operación Ogro*", perpetrado el 20 de diciembre de 1973 contra el entonces presidente del gobierno de España durante la dictadura franquista, o incluso antes, pero su plenitud lo veremos cuando el Rey Juan Carlos I destituye a Arias Navarro para nombrar a Adolfo Suárez como presidente, iniciando plenamente la transición a la época democrática cuando se convoquen las primeras elecciones en 1977, afianzándose con la Constitución de 1978.¹⁹⁴ La prensa escrita desempeñó un papel fundamental en esta época, pues era el principal informador (los medios audiovisuales aún no estaban lo suficientemente desarrollados), responsables de llevar a la calle los nuevos términos como partido político o libertad de expresión, y asegurarse de que el pueblo los comprendiera y defendiera su importancia. Se trataba por tanto de una profesión hostil, muy amenazada, y que si bien había logrado superar ciertos escollos de la censura, aún estaba lejos de gozar de total libertad¹⁹⁵. En 1966

¹⁹² *ibidem*

¹⁹³ SANCHEZ OMS, M. "Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza" en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 19, 2012, p.17.

¹⁹⁴ PRECIADO, N. "El relato de la Transición" en *Revista Mercurio* (Fundación Jose Manuel Lara). Numero 178, 2016, pp. 6/7.

¹⁹⁵ ZUGASTI AZAGRA, R. *La representación del franquismo en la prensa española de la transición a la democracia*. Anagramas, Universidad de Medellín, 2012.

se aprueba la Ley Orgánica del Estado, o "*Ley Fraga*"¹⁹⁶, que abriría una nueva esperanza al separar la jefatura de Gobierno y Estado, lo que permitió elegir al gabinete de prensa (aunque aún estará controlado), intentado abrir el régimen a la modernización, si bien la imprecisión de esta ley lo hizo caer en saco roto. Sin embargo, sí que permitió la publicación de cartas abiertas a Franco, como la de los "Cuadernos para el Diálogo" (revista cultural con el propósito de transmitir un ideario político, el democristiano, que difundió su primer presidente y promotor Joaquín Ruiz-Giménez. El primer número se publicó en octubre de 1963 y dejó de salir en 1978.), que pedían un ambiente más objetivo.¹⁹⁷

Con Carrero Blanco y, sobre todo, Arias Navarro, el Estado sufre una gran separación de la Iglesia, pilar fundamental de su funcionamiento, lo que hace que sus estructuras de poder se tambaleen, abriendo una nueva vía para la prensa más crítica con el Régimen. No obstante, con el crecimiento de ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, "País Vasco y Libertad"), aparece la Ley Antiterrorista¹⁹⁸, con la que la prensa se verá nuevamente infligida por una gran censura, ante su supuesto papel propagandístico, la cual permanecerá hasta años después de la muerte de Franco, la cual abrirá la posibilidad a la prensa de hablar sobre política (e incluso criticarla), creando un ambiente de gran optimismo en 1976, con Adolfo Martín como ministro, si bien esto continuará poco a poco durante el gobierno de Suarez, delineándose ya con la constitución¹⁹⁹.

La prensa continuo siendo muy crítica aún con el gobierno de Adolfo Suarez, pues continuaba entre ellos un sentimiento de control estatal y una cierta censura en ciertos temas, especialmente en los respectivos al ya caduco régimen franquista, que aún se apreciaba como una herida abierta. Los cambios se sentían lentos, y a menudo escasos, dada la importante situación que se estaba viviendo. Pero todo esto quedo relativizado el 23 de febrero de 1981, cuando el Teniente Coronel Antonio Tejero, con su entrada en el Congreso, estuvo a punto de hacer volver atrás a todo un país, lo cual "abrió los ojos" a una gran cantidad de periodistas, tal y como describe Nativel Preciado en su artículo de la revista *Mercurio* de febrero de 2016 "*La democracia*,

¹⁹⁶ Consultar comparativa con la de 1938 en la siguiente página (p. 64).

¹⁹⁷ CASTRO, C. *La Prensa en la transición española (1966-78)*. Madrid, Alianza, 2010.

¹⁹⁸ Creada en 1977 por el Real Decreto Ley 1/77 de 4 de enero, atribuyéndose por Real Decreto Ley 3/1977 de ese mismo día, el conocimiento de los delitos "cometidos por personas integradas en bandas armadas o relacionadas con elementos terroristas o rebeldes cuando la comisión del delito contribuya a su actividad, y por quienes de cualquier modo cooperen o colaboren con la actuación de aquellos grupos o individuos". Desde entonces la "pertenencia a banda armada", o la colaboración con la misma, era castigada por sí misma como una modalidad penal agravada de "asociación ilícita".

¹⁹⁹ MARTINEZ INGLES, A. *La Transición vigilada*. Barcelona, Temas de hoy, 1994.

aunque fuera escasa y estuviera vigilada por los poderes fácticos, tenía demasiadas ventajas frente a la sinrazón de aquellos integristas que pretendían regresar a las tinieblas²⁰⁰.

La prensa comenzó a respirar un cierto aire de tranquilidad y libertad de expresión tras la aprobación de la Constitución en 1978, pues en su artículo 20 se hablaba por vez primera de este derecho “a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier medio de reproducción”.²⁰¹ Cambió entonces radicalmente el modo en el que se narraban las cosas, pues mientras que antes se veían obligados a medir cada palabra y usar una gran cantidad de símbolos, metáforas, etc. (pues o bien estaba prohibido o bien se censuraba), ahora tenían que nombrar a las cosas por su nombre y profundizar en la investigación sobre las mismas.²⁰²

LEY DE 1938	LEY DE 1966
Censura previa, mediante consignas, fue un sistema habitual para la emisión de instrucciones dirigidas a todos los diarios del país	Se anulan las consignas y la censura previa como procedimiento normal, reservadas a partir de ahora solamente a casos de emergencia nacional o guerra
El director de los diarios era nombrado - y podía ser cesado- por el Ministerio del Interior	La empresa periodística pasa del dominio del interés nacional al dominio de la iniciativa privada
Se sancionaban las faltas de desobediencia (sic), resistencia pasiva y, en general, las de desvío de las normas dictadas	Prevé sanciones para quien escriba o publique lo que se considere contrario a los Principios Fundamentales del Movimiento y el ordenamiento jurídico general del franquismo, e incluso contempla el secuestro administrativo de publicaciones
Ordenaba la inserción obligatoria de cuantas informaciones, comentarios, crónicas y fotografías se estimaran pertinentes	Establece el concepto de información de interés general por la cual el gobierno podía obligar a cualquier publicación a insertar gratuitamente notas provenientes de la Dirección General de Prensa
	Permite a los/las periodistas recurrir las posibles sanciones administrativas a través del contencioso-administrativo.

²⁰⁰ PRECIADO, N. “El relato de la Transición” en *Revista Mercurio* (Fundación Jose Manuel Lara). Numero 178, 2016, pp. 6/7.

²⁰¹ CASTRO, C. *La Prensa en la transición española (1966-78)*. Madrid, Alianza, 2010.

²⁰² ZUGASTI AZAGRA, R. *La representación del franquismo en la prensa española de la transición a la democracia*. Anagramas, Universidad de Medellín, 2012.

3.8.1. LA NOVELA ESPAÑOLA DURANTE LA TRANSICIÓN

Dejando a un lado la rigidez cronológica con la que nos hemos referido a esta época anteriormente, aquí hablaremos de Transición más bien con una lectura temática, observando los cambios que se producen desde la novela social-realista del Franquismo, donde se usa el protagonista colectivo para hablar de lo cotidiano con objetividad, a las nuevas tendencias narrativas, en las que discerniremos entre la novela policiaca y la experimentación.

En la novela policiaca veremos cómo aún quedan ciertos rasgos del estilo anterior, pues con los temas netamente de intriga, siempre se verá un trasfondo social y político, por lo que se realizará una mezcla entre lo culto y lo popular, la política y la intriga, que supo enganchar a una gran parte de la sociedad. Poco a poco se irán incorporando así mismo ciertos rasgos de interioridad y feminismo, que irán abriendo paso a un nuevo tipo de novela, la cual sale de las atmosferas oprimidas para abrirse a un mundo más cosmopolita y cargado de simbolismos. Las vertientes más cultas se nutrirán de este estilo narrativo para conformar la nueva novela histórica.

En la vertiente más experimental, la metaliteratura, a la cual Gonzalo Sobejano, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Columbia, en Nueva York, llamó “ensimismada”, pues se centra más en el proceso de creación de ella misma que en la simple narración. Por lo general, estas novelas se centrarán en tratar temas de la historia de España pero de una manera imaginativa, cargada de una fantasía desbordante y con planos estructurales complejos, suponiendo una ruptura tajante con el realismo de la época franquista.

Haciendo balance, lo que importa no es tanto cual fuera el estilo que se decanta en esta época como la prueba irrefutable de que con el fin del Franquismo ya se logra llegar a la creación de obras auténticas, originales, que responden al estilo narrativo de cada escritor, y no a una fuente “de inspiración” común como habría sido hasta entonces el Estado.

3.9. PRENSA DURANTE EL FRANQUISMO EN LA RIOJA Y ZARAGOZA (BREVIARIO)

- EL NOTICIERO (Zaragoza) Periódico católico [FIG. 1] que nació para defender los postulados de Acción Católica. A pesar de que tiene medios tipográficos magníficos, la falta de algún circulante y principalmente la reducción de papel (medida también con la que no se buscó en modo alguno favorecer a los periódicos de mejor orientación, sino a los más potentes) le ponen en mala situación para poder resistir

ese aumento de plantillas. Es curioso que haya sido este periódico, hoy desamparado, el que consiguió sacar diputado por Zaragoza al entonces desconocido Sr. Serrano Suñer.

El 30, el cardenal recibe la visita del director de *El Noticiero* de Zaragoza - Ramón Celma-, el presidente de su consejo de administración -Moisés García- y José Guallart; también ellos querían exponerle la difícil situación en que los había dejado “la actitud de Prensa y Propaganda que se ha propuesto apoderarse de dicho periódico para convertirlo en un diario de la Falange.” El cardenal les habla de la entrevista de Elizondo con el ministro del Interior. “Les dio normas acerca de la actitud que juzgaba debían seguir -se añade en una nota anónima sobre la visita- y les permitió el que mantuvieran una actitud respetuosa pero firme, a pesar de que la misma pudiera provocar una medida de suspensión.”²⁰³

- EL DIARIO DE LA RIOJA (Logroño) Periódico católico. Este periódico sufrió persecuciones durante la república, hasta que poco tiempo antes del movimiento nacional fue saqueado su local por las turbas e incendiada y destrozada totalmente su maquinaria. En varias ocasiones se han dirigido a los poderes públicos solicitando se les concediese en compensación algunas de las maquinarias procedentes de requisa, pero nunca han sido atendidos a pesar de que ha habido maquinarias, en cantidad, para instalar periódicos nuevos del partido.] [...] se encuentra hoy sin medios materiales para sacar un periódico de talla suficiente para pagar las plantillas nuevas. Se anuncia ya su desaparición o su fusión con el periódico izquierdista La Rioja, en la que es de suponer que éste lleve la mejor parte por aportar más medios. El 23, el secretario del primado, Luis Despujol, visita en nombre de éste al vicepresidente del Gobierno, Jordana, a fin de hacerle ver los temores sobre el porvenir de los diarios que no dependan del presupuesto estatal, es decir que no sean del Movimiento; pocos días después se difunde la noticia de una primera consecuencia, conocida, de la normativa del verano anterior: el *Diario de la Rioja* publica su último número; databa de 1904 y también sus locales habían sido destruidos e incendiados por gentes de izquierda en marzo de 1936.²⁰⁴

*Como 'Diario de la Rioja', Excelentísimo Señor -
escribe Gomá a Jordana el 5 de octubre-, deberán sucumbir
otros periódicos, cuya denominación específica ha sido*

²⁰³ GALLEGO, J. A. *¿FASCISMO O ESTADO CATÓLICO? Política, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1997.

²⁰⁴ *Ibidem*.

*el [sic] de 'católicos', y que bajo la égida de la Iglesia y la inspiración y vigilancia de sus Prelados han sostenido en tiempos durísimos los fueros de la verdad y de la moral cristianas que son la sustancia más profunda de la historia de España. Vea con cuanta razón se ha alarmado el sentido católico de nuestro país, y cuánta es la que asiste en este punto al que suscribe al formular, como Obispo español y en representación de sus venerables Hermanos en el episcopado, el escrito que me permito adjuntar, esperando fundadamente que ni fue el propósito de ese Gobierno suprimir con las Leyes antedichas unos órganos de publicidad que hasta ahora han trabajado con denuedo en la misma obra que el Gobierno realiza y en el mismo plano de catolicismo en que el Gobierno se ha colocado, ni se habrá cerrado toda esperanza a una interpretación de dichas Leyes, o a la promulgación de otra si fuere preciso, para reparar los daños que se apuntan en el escrito que acompaño.*²⁰⁵

3.10. PERVIVENCIA DE LA CENSURA EN NUESTRO DÍAS

Aunque veamos aquello de la censura como algo del siglo pasado, un asunto ya más que superado, sigue estando completamente presente, muy especialmente cuando nos tocan aquellos temas que aún tenemos en carne viva. Así, y tal y como explica el artículo “Siete motivos para censurar el arte en España”²⁰⁶ “*La libertad de expresión del artista sale mal parada cuando la sociedad se ofende con sus acciones más provocadoras*”, realizado a coalición de la exposición “Desterrados”, de Abel Azcona, en la cual el joven artista empleó 242 formas sagradas para denunciar los casos de pederastia en la Iglesia. Así, su autor hará un repaso por las últimas obras que han levantado ampollas en este nuestro país y las razones “censurables” de ello:

- Prohibido utilizar hostias: haciendo referencia a la obra antes citada, la cual fue eliminada de la exposición “voluntariamente” por el artista ante las presiones externas, tanto de fieles como del propio alcalde de Pamplona [FIG. 44].
- Prohibido sodomizar al Rey: El año pasado, el director del MACBA Bartomeu Marí censuró la escultura de Ines Doujak, artista austríaco especializado en instalaciones, la fotografía y el arte conceptual, *Haute Couture 04 Transport*, en la que

²⁰⁵ Archivo Gomá: documentos de la Guerra Civil, Volumen 12.

²⁰⁶ H. RIAÑO, P. “Siete motivos para censurar el arte en España” en *El Español digital* (en línea). 28 de noviembre de 2015 .

un perro pastor alemán sodomiza a la líder laborista bolivariana Dolomita Barrios, que a su vez penetra al rey Juan Carlos, mientras éste vomita aciano sobre una cama de cascos de oficiales de la SS. El intento de cancelación de la exposición en la que se incluía la pieza acabó con la carrera de los dos comisarios y del propio director, en el año que la institución cumple 20 años [FIG. 45].

- Prohibido pasear a Franco en un Fiat: el ayuntamiento de Figueres prohibió a los artistas Núria Güell y Levi Orta pasearse por la ciudad con un coche “tuneado” con motivos franquistas y fotos de Franco [FIG. 46].

- Prohibido meter a Franco en una nevera: esto lo realizó el artista Eugenio Merino, artista español cuyas obras tratan temas actuales a modo humorístico (negro, ácido, cínico), especialmente temas polémicos (guerras, religión, política), buscando arrancar de los espectadores risas de consentimiento u odio de discrepancia, en su obra *Always Franco*, para ARCO (2012), lo que le provocó numerosas denuncias, todas ellas desestimadas a prevalecer la libertad de expresión [FIG. 47].

- Prohibido invitar a quemar iglesias: tal y como señalaba el colectivo Mujeres Públicas, grupo feminista de activismo visual que trabaja colectivamente desde el año 2003, centradas en el abordaje político a partir de estrategias gráficas y comunicacionales, especialmente para denunciar y hacer visible la opresión de las mujeres como sujetos sociales a través de la producción y puesta en circulación de dispositivos gráficos de reflexión y reivindicación. mediante sus cerillas en las que se lee “La única iglesia que ilumina es la que arde: ¡contribuya!” [FIG. 48].

- Prohibido defecar en las Constitución: las artistas de *performance* Laura Corcuera y Mónica Cofiño fueron destituidas como ponentes en una charla sobre las heces en el Museo Nacional de Ciencias Naturales tras verse unas fotos en las que salían defecando sobre el monumento a la Constitución: según ellas, simbolizada el “abono” sobre algo bueno, que debía crecer; “*Excreta*”, una *performance* físico-sensorial, donde el movimiento y la palabra de estas dos artistas irrumpen para abordar el tabú social que rodea todo lo relacionado con las heces, iba a ser el momento culminante de la exposición sobre la mierda que el Museo Nacional de Ciencias Naturales estrenó en noviembre de 2014 [FIG. 49].

- Y tampoco sobre Rajoy: esto representó en uno de sus cuadros en la exposición censurada de Ausín Sainz, en Salamanca, alegando que no eran aptos para la familia, pues según el consultorio, los niños serían la mayoría del público de esta exposición; este artista que, según su propia web (<http://ausinsainz.weebly.com>), busca una reacción crítica como única vía de escape a la muerte (bien sea emocional, social, o física), reduciéndola por el romanticismo, la belleza del contexto o por la

simbología (en muchos casos religiosa), representó aquí obras en las que se podían ver a Rajoy, con heces en la cabeza, bailando con Bárcenas o a la infanta Cristina coronada por excrementos y joyas [FIG. 50].

3.11. GEORGE ORWELL ANTE LA CENSURA ESPAÑOLA

En una época de agitaciones políticas, George Orwell (Motihari, Raj Británico, 25 de junio de 1903 - Londres, Reino Unido, 21 de enero de 1950), escritor y periodista británico, fue un autor independiente y honesto, pero al mismo tiempo una figura desconcertante, insólita y llena de contradicciones. Esto se refleja en la gran diversidad de interpretaciones que ha suscitado su obra, y más concretamente su sátira novelesca. En la década de los cuarenta, el discurso de la crítica literaria oficial franquista expresaba desconfianza, e incluso desprecio, hacia los experimentos de corte modernista que pretendían renovar el lenguaje literario y las técnicas narrativas tradicionales. No se puede decir, ni mucho menos, que las novelas de Orwell se encuadren dentro de los preceptos modernistas, por lo que *a priori*, en cuanto, a aspectos formales se refiere, no habría que temer una respuesta adversa por parte de la crítica literaria adepata al régimen de Franco.²⁰⁷

Por ejemplo, el censor describe *Animal Farm* como una “divertida sátira sobre el régimen de dictadura, la sátira más espiritual del bolchevismo que jamás haya aparecido en inglés”, pero, curiosamente, el censor no piensa que todo esto se pueda aplicar a la dictadura de Franco, sino a la soviética. Por otro lado, en un nivel todavía más amplio, esta historia nos ofrece una clara visión de la condición humana ante el poder, una radiografía de las dictaduras en general, de cualquier clase de régimen político que pretenda destruir la libertad del ser humano mediante la supresión de la libertad de expresión, el empleo de la propaganda, la manipulación de la historia, etc., elementos que el lector español podía, sin duda, asociar con la dictadura de Franco.²⁰⁸

El caso de *Nineteen Eighty-Four* es algo diferente. Esta distopía pasa por la Sección de Censura española en 1950, tan sólo un año después de que aparezca en Inglaterra, donde está siendo acogida como una denuncia del antiindividualismo soviético, una advertencia contra el “peligro rojo”. Sin embargo, en este caso, el censor encuentra objeciones de tipo moral. En su opinión la acción gira “alrededor del tema del ‘crimen sexual’ cometido por un hombre y una mujer”, lo que implica “una serie de

²⁰⁷ LÁZARO, A. “La sátira de George Orwell ante la censura española”, de Biblioteca digital Universidad de Alcalá.

²⁰⁸ ORWELL, G. *Rebelión en la granja*. Trans. Abraham Scheps. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.

descripciones exactamente gráficas” que impide su autorización. En 1952, Destino publica *1984*, traducida por Rafael Vázquez Zamora. Es una versión muy recortada que deja fuera los pasajes escabrosos que la censura ha indicado.⁹ En la mayoría de los casos, se trata de referencias sexuales que surgen de la relación entre Winston y Julia.²⁰⁹

Por último, *Burmese Days*, corrió una suerte parecida a *Nineteen Eighty-Four*, aunque con un final distinto. En el informe preceptivo, el censor simplemente observa que “Se trata de una novela en la que, una vez más, se toma como fondo la vida de los blancos en Oriente, en este caso ingleses en Birmania.” No se hace ninguna alusión a la corrupción, represión y crueldad del sistema imperialista que Orwell quiere denunciar en esta historia. Simplemente se censuraron algunos pasajes en los que, nuevamente, se hacía alusiones sexuales. A la vista de estos datos, podemos concluir que la censura española no supone realmente un obstáculo importante que impidiera la llegada de la sátira novelesca de Orwell a España, gracias en gran parte a la visión sesgada que tenían los censores con su obra, que se quedaban apenas con una primera lectura, muy superficial, siendo incapaces de ahondar en aquellos sentidos que pudieran suponer una amenaza/crítica para con el Régimen. En definitiva, la actitud de la censura española viene a reflejar perfectamente la riqueza interpretativa de la narrativa satírica de Orwell, así como la idiosincrasia del sistema que impone esa censura.²¹⁰

²⁰⁹ Orwell, G. Mil novecientos ochenta y cuatro: novela. Trans. Arturo Bray. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1950.

²¹⁰ Orwell, G. La marca. Trad. Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Destino, 1955.

4. CONCLUSIONES

La historia de la prensa durante el franquismo es la historia de la censura y, por tanto, de la apropiación y ocupación de los medios, que se convertían en una de tantas herramientas para el poder, situación que continuaría (suponiendo que realmente no siga siendo así) hasta la Ley de Prensa del 1966, que dio paso a un período transitorio hacia la libertad, lograda una década después, tras la muerte de Franco. Pero este control nunca fue total ni, mucho menos, homogéneo, pues siempre hubo PRENSA y prensa, ARTE y arte, CENSURA y censura; los medios afines, obviamente, tendrían una mayor libertad, lo cual, como ya vimos, llevo a situaciones como que algunas de las más feroces críticas para con el Régimen vinieran por parte de estos. Lo que sí que fue continuo durante todo el periodo, aparte de la ya mentada instrumentación, fundamentada en la ley de Prensa de 1938, fue el enfoque pragmático que se hizo de este aparato censor, pues a pesar de que generalmente tendemos a pensar que se dedicaban sencillamente a tachar frases, arrancar hojas, y quemar obras de arte, en realidad esta fue una mínima parte de su trabajo, pues solían centrarse más bien en enfocar los medios artísticos, periodísticos, culturales, etc. a favor del Régimen: un medio afín al Franquismo en infinitamente mejor que uno inexistente.

Se llevó en este sentido un control bastante certero, que llevaba a la revisión de todo lo que se publicaba, por lo que resulta aún más curioso que no existieran unas directrices específicas, más allá de las generalidades de este régimen, sobre lo que se debía o no censurar, lo que hacía que, en muchos casos, se filtraran obras u artículos críticos mientras otros quedaban en agua de borraja por nimiedades como mostrar un desnudo o describir algo que no encajara con la moral cristiana. Se dieron así mismo situaciones contradictorias, como las vistan con Orwell o Buñuel, prueba de que en gran parte esta España nuestra escudaba su desconocimiento (por no decir total ignorancia) de la cultura más o menos elevada en preceptos arcaico apoyados en una religiosidad y un artificio más propios de siglos (muy) pasados..

Vemos por tanto como, sí, fue una horrible época en la cual las libertades del pueblo se vieron mermadas, controladas por un régimen totalitario sustentado en la religión y el ejército. Pero no todo es blanco ni negro, siempre hay luces y sombras. Así, aunque este control fue supino, no debemos sucumbir en la mitología generalizada de que nada se publicaba o hacía en España sin pasar por las manos de un censor, pues, como ya hemos ido viendo, fueron variadas y en cantidad las maneras en las que de una u otra manera el control del Estado pasaba por ser poco

más que un mero trámite, muchas veces por conveniencia de este, o simplemente por pasividad ante situación que de ninguna manera podían entender como negativas para ellos. Esto se debió en gran parte al miedo que suele tener el pueblo español a la cultura que se supone más o menos elevada, pues en esta nuestra tierra de pan y vino, todo lo que huele a intelectual es al momento tachado de *esnobista* y pretencioso: “¿Acaso te crees mejor que yo?”.

Y así fue como el Régimen se decidió, en primer término, por el arte más casposo y desfasado, tomándolo como propio y reflejo del “lo español”, cosa que probablemente fuera acertada visto lo anteriormente citado. Bajo el velo de esta aceptación de lo anterior como símbolo de un pasado glorioso, posiblemente veríamos en realidad un síntoma de desconocimiento e incompreensión hacia lo contemporáneo, pues suele resultar más fácil fijarte en algo anterior, ya estudiado y de sobras conocido, que pretender hacer un esfuerzo intelectual por comprender el arte de su tiempo: nuevamente, reitero, en España los intelectualismo no se destilan en demasía.

Sin embargo, todo esto cambio con el tiempo, pues si algo bueno (o útil cuanto menos) tenemos en esta nuestra patria, es que sabemos aprovecharnos de las oportunidades: que un país está en auge económico, pronto se llenará de camareros españoles, que la selección gana un mundial, de repente todos somos muy deportistas, que vemos que en Estados Unidos miran con buenos ojos las nuevas tendencias europeas, pues de repente nos encanta el Informalismo. Y es que, sí, todos somos muy españoles y mucho españoles, pero ante todo somos supervivientes, en el sentido más cínico de la palabra, el de sobrevivir a todo lo que nos rodea, fuera como fuese, pisoteando a quien haga falta, incluidos nuestros gustos e ideales. Fue por ello que convertimos, de repente, tras años condenándolo a poco menos que la hoguera (bueno, en realidad alguna obras sí que acabo en la hoguera...) el Informalismo y algunas de las nuevas vanguardias en nuestra bandera patria, añadiendo 17 estrellas en una de sus barras rojas. Llegó aquí el inicio del fin, y conforme se iba perdiendo la identidad propia, la americana iba ya llegando poco a poco a nuestras vidas, pasando de “¡Bienvenido, Mister Marshall!” y su antiamericanismo del franquismo más reaccionario, que no había sido capaz de digerir la derrota de Hitler en la II Guerra Mundial y seguía escocido con la intervención estadounidense en el conflicto, a la aceptación de la cultura *yanqui*, que acabaría con nosotros diciendo “celebrity”, “cool” o “selfie”.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUILA TEJERINA, R. “Desmemoria y rememoración: la guerra y el franquismo hoy” en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº. 16, 2006
- AGUILERA CERNI, V. *Arte Vivo. Suplemento de informaciones artísticas y bibliográficas*, Valencia, 1959
- AGUILERA CERNI, V. *Once ensayos sobre el arte*. Fundación Juan Mach, Madrid, 1975
- ALTED VIGIL, A. “El Valle de los Caídos ¿Espíritu de cruzada o símbolo de reconciliación?” en *Ayer*, Nº98, 2015, pp. 263-275
- ALTED VIGIL, A. “La cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)” en *Cuenta y Razón*, Nº21, 1985, pp.257-264
- ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura de España, 1984
- ÁLVAREZ DE ESTRADA, J., *La extravagancia en la pintura moderna*. Madrid, Estades, 1951
- AZCOAGA, E. “Frente al academicismo y la iconoclastia (Necesidad de una pintura actual)” en *El Español*, 18, 27-02-1943.
- AZPILICUETA ASTARLOA, E. “La construcción de la arquitectura del Posguerra en España (1939-1962)” Tesis doctoral en la *Universidad Politécnica de Madrid*, 2014
- BOLAÑOS, M. *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea, 1997
- BOX, Z. “El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo” en *Revista de Estudios Políticos*, nº 155, 2012
- BUÑUEL, L. *Mi último suspiro*. Madrid, Debolsillo, 2012
- CABRERA GARCÍA, M. I. “Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Nº 19, 2012, p.10
- CAMÓN AZNAR, J. “La estética en el cine” en *Revista Española de Pedagogía*, 34, 1951, IV-VI.
- CAMÓN AZNAR, J. *La cinematografía y las artes*, Madrid, C. S. I. C., Instituto Diego Velázquez, 1952
- CASTRO, C. *La Prensa en la transición española (1966-78)*. Madrid, Alianza, 2010
- COMAR, Á. *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, T & B EDITORES, 2004
- D’ORS, E. *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos&Alianza, 2002
- DE CASTRO ARINES, J. “Cuatro grabadores” (catálogos de las exposiciones), Madrid, 1983-1985

- DE HARO GARCIA, N. “Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta”, Trabajo Fin de Grado coordinado por Miguel Cabañas Bravo, Universidad Complutense de Madrid, 2010
- DE HARO GARCÍA, N. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, Editorial CSIC, 2010
- DE REINA, D. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Editorial Verdad, 1944
- DEL BARRIO BARRERA, B. *Periodismo y Franquismo: De la Censura a la Apertura*. Navarra, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995
- DEL CAMINO GUTIERREZ, M. *Proteccionismo y censura durante la etapa franquista*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2000
- DIAZ HERNANDEZ, O. y MEER LECHA-MARZO, F. *Rafael Calvo Serer: La búsqueda de la libertad (1954-1988)*, Madrid, Rialp, 2010
- FRANCISCO FUENTES, J.; FERNANDEZ SEBASTIAN, J. *Historia del periodismo español*. Madrid, Síntesis, 2014
- FREIXES, S., GORRIGA, J. *Revistas prohibidas: Publicaciones libertarias de los años 20 y 30*. Barcelona, Viena Ediciones, 2010
- FUENTES VEGA, A. “Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de “lo español” en *Imafronte*, Núm. 21-22, 2010, pp. 85-98
- GALLEGO, J. A. *¿FASCISMO O ESTADO CATÓLICO? Política, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1997
- GIEDION, S, “La arquitectura contemporánea en España” en *Cahiers d'Art*, n.º 3, 1931, pp. 157-164
- GIMENEZ CABALLERO, E. *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009
- GOMEZ GARCIA, C. “El papel del arte en la diplomacia cultural franquista: La Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad”, Trabajo Fin de Grado coordinado por Ana Trujillo Dennis, Universidad Pontificia Comillas, 2015
- HENARES, I., con la colaboración de CALATRAVA, J. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1982
- LAFUENTE FERRARI, E. “Las exposiciones Nacionales y la vida artística en España” en *Arbor*, tomo X, 1948, Madrid
- LEON TELLO, F. J. “Observaciones sobre el concepto de arte de Camón Aznar” en *Revista de Ideas Estéticas*, 37 (146), 1979, pp. 163-180
- LLORENTE HERNANDEZ, Á. “Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)”, en *La Balsa de la Medusa*. Madrid, 1995, p. 44
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. “Crítica de arte y política en el primer franquismo (1939-1951)” en *Revista de historiografía (RevHisto)*, Nº13, 2010, p.6-13.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología en la Posguerra (1939—1951)*. Madrid, Universidad Complutense, 1992

- LLORENTE, Á, DÍAZ, J. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004
- LOMBA FUENTES, J. *El pensamiento de Camón Aznar*. Museo e Instituto de Humanidades 'Camón Aznar', 1984
- LORENTE LORENTE, J. P. “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el Franquismo” en *Artígrama*, núm. 13, 1998, pp.295-313
- LORENTE LORENTE, J. P. *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2005
- LUIS MARZO, J. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Madrid, CENDEAC, 2016
- LUIS MARZO, J. “La tradición artística como factor de colaboración con el Régimen franquista de 1940 a 1960”, Conferencia en el seminario *Discurso de la modernidad*, Venecia, Università di Venezia y Ministerio de Ciencia e Innovación, 1-3 de diciembre de 2011
- LUIS MARZO, J., MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015
- MAGNUS ENZENSBERGER, H., *¡Europa, Europa!*, Anagrama, Barcelona, 1989
- MARTINEZ HERRANZ, A. *La España de Viridiana*. Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2013
- MARTINEZ INGLES, A. *La Transición vigilada*. Barcelona, Temas de hoy, 1994
- MAYAYO, P. “Arte y feminismo: un recorrido bibliográfico” en *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, nº 3, 2004, pp. 13-16
- MENDELSON, J. *Catalogo de la exposición "Revistas y guerra. 1936 – 1939"*. Madrid, Museo Reina Sofía, 2007
- MINGUET I BATLLORI, J. M. “Cine y alta cultura en la España de posguerra: un texto de Camón Aznar” en *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, Nº 21, 1995, pp. 105-116
- MUGURUZA, P. *La Arquitectura en España*, Madrid, Gráficas Barragán, 1945
- NIETO ALCAIDE, V., TUSELL GARCIA, G. “Arte en el Franquismo: tendencias al margen de una ideología de Estado” en *Nueva Época*, núm. 3, 2015, p.15-19
- PELTA RESANO, R. “Entre las musas y la espada: La imagen del artista durante el primer franquismo” en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H.-'* del Arte, t. 10, 1997, pp. 265-286
- PRECIADO, N. “El relato de la Transición” en *Revista Mercurio* (Fundación Jose Manuel Lara). Numero 178, 2016, pp. 6/7
- PRECIADO, N. *Nadie pudo con ellos*. Barcelona, Espasa, 2011
- REIG CRUAÑES, J. “La construcción de la memoria dominante durante la dictadura” en *EL LARGO SIGLO XX. LA RESPONSABILIDAD DEL HISTORIADO*,

RODERIC (Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura), 2009

- ROGLAN, J. “La ciudad de la ‘gauche divine’” en *LA VANGUARDIA*, 14 FEBRERO 2007
- RUIZ BAUTISTA, E. *Tiempo de censura: la represión editorial durante el Franquismo*. Gijón, Trea, 2008
- SANCHEZ OMS, M. “Los grupos artísticos y la crítica del arte en España en la Guerra Fría y el tardofranquismo: reconsideraciones desde una perspectiva actual tras el XIII congreso de AECA en Zaragoza” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 19, 2012, p.17
- SANZ SANZ, M. V. *Bibliografía de José Camón Aznar. Publicaciones desde 1925 a 1984*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (Ibercaja, Obra Social y Cultural), 1999
- SILES OJEDA, B. *Viridiana, básicos filmoteca (cine español, 1960-1960)*. Universidad CEU- Cardenal Herrera, 2014
- SINOVA, J. “Historia del Franquismo” en *Diario 16*. Madrid: 1990
- SINOVA, J. *La censura de prensa durante el franquismo*. Barcelona. DeBolsillo, 2006
- TERRÓN MONTERO, J. *La prensa de España durante el régimen de Franco: Un intento de análisis político*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981
- TREGLOWN, J. *La cripta de Franco: memoria y cultura de España desde 1976*. España, Ariel, 2014
- VV.AA. “Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo” en VII Coloquio de Pau., Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977
- VV.AA. “Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español” en *Desacuerdos*. Nº 8, 2014, p.398
- ZUGASTI AZAGRA, R. *La representación del franquismo en la prensa española de la transición a la democracia*. Anagramas, Universidad de Medellín, 2012

5.1. WEBGRAFÍA

- BOJ, F. “La literatura franquista durante la dictadura” en *Complemento Agente*, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://complemento-agente.blogspot.com.es/2012/06/la-literatura-espanola-durante-la.html>
- CERVERA, J. “El imparable hundimiento del Valle de los Caídos” en *eldiario.es*, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Valle-Caidos-Hundimiento_0_514449568.html
- DONCEL DOMINGUEZ, J.A. “La estructura política del régimen franquista y sus Leyes Fundamentales” en *Las historias de Doncel*, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://jadoncel.blogspot.com.es/2013/01/la-estructura-politica-del-regimen.html>
- GALLEGO, M. “Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista” en *Pikara, magazine online*, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2013/10/folcloricas-heroinas-de-lo-ilicito-durante-la-represion-franquista/#sthash.fbXZSO11.dpuf>
- GUERRERO GARCÍA, J. “El papel de la iglesia católica en la construcción del estado franquista”, de *OpenKRATIA* [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://openkratia.blogspot.com.es/2013/07/el-papel-de-la-iglesia-catolica-en-la.html>
- H. RIAÑO, P. “Siete motivos para censurar el arte en España” en *El Español digital* (en línea). 28 de noviembre de 2015, [fecha de última consulta: 30 de junio de 2016], Disponible en http://www.elespanol.com/cultura/arte/20151127/82491808_0.html
- LÁZARO, A. “La sátira de George Orwell ante la censura española”, de Biblioteca digital Universidad de Alcalá, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en : <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6944/S%C3%A1tira%20George.pdf?sequence=1>
- LUIS MARZO, J. “Arte Moderno y Franquismo: los orígenes conservadores de la Vanguardia y de la política artística en España”, de *Soy menos*, 2010, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en : http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf
- ORTIZ, E. “El exilio interior, ser artista en la dictadura franquista” de United Explanations, 2013, [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://www.unitedexplanations.org/2013/11/27/cultura-durante-el-franquismo-autores-que-triunfaron-aun-y-ser-contrarios-al-regimen/>
- VAZQUEZ MONTALBAN, M. *Informe subnormal sobre un fantasma cultural* en *Vespito.net* [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/gauche.html>
- VV.AA. Valle de los Caídos, de Abadía de la Santa Cruz [fecha de última consulta: 03 de septiembre de 2016], Disponible en: <http://www.valledeloscaidos.es/>

6. ANEXOS