

La tradición artística como factor de colaboración con el régimen franquista de 1940 a 1960¹

Por Jorge Luis Marzo²

Conferencia en el seminario “Discurso de la modernidad”, Università di Venezia (IUAV) y Ministerio de Ciencia e Innovación, Venecia, 1-3 de diciembre de 2011

En 1950, Enrique Pérez Comendador, comisario español de la Bienal de Venecia, se negó a colgar algunas de las obras abstractas que le habían enviado desde Asuntos Exteriores. Frente al acatamiento que le exigía el correspondiente director general, el comisario envió una nota angustiada en la que preguntaba: “¿Por qué en el arte no se ha de seguir también la admirable línea política que sigue España?”³

Las palabras de Pérez Comendador abren la eterna dimensión en los estudios de la función y situación del renacimiento de la vanguardia en España tras la guerra civil. ¿Cuál era el estilo apropiado para esa “admirable línea política”? ¿por qué el régimen de Franco apostaba por un discurso diferente? ¿qué no había de admirable en el arte abstracto? ¿qué tenía de amenazante? ¿y cómo interpretar un cambio tan radical en el discurso artístico de estado, a luz de la estupefacción del propio comisario de la exposición ante lo súbito de ese giro en las políticas de sus superiores?

Ya sabemos que Pérez Comendador no estaba solo. Una enorme cantidad de académicos e intelectuales franquistas también se hacían las mismas preguntas. En las revistas y diarios abundaban los artículos en los que se ironizaba sobre las rayas y manchas de los abstractos, y aún más, se criticaban abiertamente por ser antiespañoles y contrarios a la sensibilidad más elemental. Como el insigne historiador

¹ Algunas de las cuestiones que trata el presente texto tienen una elaboración más extensa en J. L. Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010, pp. 31-160; y J. L. Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Katz, Buenos Aires-Madrid, 2010, pp. 107-250

² www.soymenos.net

³ Citado en Antonio Morales Moya, “Los primeros destellos”, *España, años 50. Una década de creación*, catálogo de exposición, SEACEX, Málaga, Budapest y Praga, 2004, p. 29

José Camón Aznar, quien ya en 1942 advertía de los peligros de la abstracción⁴. Como la crítica María Tomás, que en 1952 decía que era fácil adivinar qué pintura era antiespañola, la que es “absurda y extravagante”⁵. Como el escritor José María Pemán, quien se connotó por su oposición frontal a que el arte moderno recibiera ningún tipo de atención pública, y en especial que pudiera entrar en las iglesias. En 1952 escribía en la primera página interior del diario ABC una condena expresa del uso de técnicas industriales para representar a Cristo: “Señor: yo había venido ante tu imagen a pedirte muchas cosas. Pero no puedo. No me parece que puedas escucharme [...] No: Todo lo que iba a pedirte se me queda en el alma. Algo muy industrial y económico está interpuesto entre mi oración y Tú...”⁶. Como el crítico de arte José Francés, que en 1956 sostenía una peculiar visión de la historia del arte: “Los pintores siempre fueron los cronistas de la historia. La pintura ha de ser figurativa. Mal podríamos estudiar una época que no tiene figuras en los cuadros [...]”. Y concluía: “La pintura abstracta es una serie inarmónica de colores con un desequilibrio epiléptico de líneas”⁷. Como el entonces director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, que en 1951, en una carta dirigida al presidente de la Sección de Psiquiatría del Colegio de Médicos de la capital, y que fue aireada en numerosos medios, decía: “Ante la estupefacción de la sociedad, que tiene ojos para ver y una sensibilidad normal, se está desarrollando una batalla artística de las más lamentables consecuencias para la juventud. Por un lado, los que defendemos la tradición de las artes plásticas con los más elementales cánones de belleza y los nobles oficios de pintar y modelar a base de realidades objetivas y subjetivas, y por otro, los que pretenden una rápida liquidación con el pasado y la creación de un arte nuevo (que, por cierto, lleva cuarenta años de gestación) en el cual quepan todos los mayores absurdos y fealdades, las más inauditas aberraciones y las más divertidas experiencias, a las que ponen titulares de arte subrealista, abstracto, indaliano y cuantos otros puedan irse inventando [...] ¿Quiénes son los locos? [...] En el caso de que seamos nosotros prometemos no volver a ocuparnos de las bellas artes y dedicaremos nuestros esfuerzos a la agricultura o al

⁴ José Camón Aznar, diario *ABC*, 9 de julio de 1942

⁵ María Tomás, diario *Madrid*, 16 de julio de 1952

⁶ José María Pemán, “Oración ante una imagen industrial”, diario *ABC*, 30 de julio de 1952, Madrid, p. 3

⁷ *La Estafeta Literaria*, Madrid, 13 de octubre de 1956; citado en Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, p. 99

comercio [...]”⁸.

Desgraciadamente, personajes como Comendador o Sotomayor sí se ocuparon de las bellas artes, y por mucho tiempo, pero también es cierto que tuvieron que tragar no pocos sapos a menudo procedentes de las más altas esferas del poder, cada vez más operadas por jóvenes trepas y falangistas existencialistas, especialmente a partir de la década de 1950, y que no comulgaban con lo que salía de la Academia Española de Roma. En pocos años, su influencia en la política cultural de estado se verá mucho más reducida.

Estas manifestaciones nos indican que en el seno del régimen franquista se estaba produciendo un tira y afloja entre diversas percepciones sobre lo que debía constituir el apoyo público a las artes y la función que éstas debían asumir en el conjunto de estrategias políticas en las que el franquismo se sostenía. No es difícil explicar el por qué las autoridades culturales de la dictadura apostaron por la abstracción, incluso a contrapelo de sus propias sensibilidades: no tenían otra cosa a mano⁹. Haremos bien en no olvidar que la política cultural del franquismo fue siempre escasa, precaria y casual. Lo que no quita que no podamos encontrar un sentido a todo ello. Más complicado es analizar los mecanismos por los cuales ese proceso fue justificado, legitimado y asimilado, en un país cuyo imaginario oficial adolecía de cualquier sofisticación intelectual.

La España oficial que dejaba atrás la brutal década de los años 1940, se adaptó con notable rapidez a las nuevas tesituras diplomáticas y económicas que se abrieron con la Guerra de Corea y el paralelo acercamiento de los Estados Unidos a su nuevo socio anticomunista. La estética del régimen durante la década que se acababa había ido dando tumbos al diapasón de la situación política internacional. La estética parafascista proclamada por Falange había quedado arrinconada tras la derrota de los amigos alemanes e italianos en la guerra mundial, tras la cual el régimen quedó

⁸ Mercedes Rozas, “Sotomayor: el eco gallego de Velázquez”, *La Voz de Galicia*, 21-01-05; ver también Ureña, p. 340

⁹ Alfredo Sánchez Bella, uno de los impulsores oficiales de la vanguardia desde el Instituto de Cultura Hispánica, declaraba lo siguiente en el diario *Madrid*, del 2 de enero de 1954: “El arte abstracto es el que más se presta a falsedad [...] Tiene un 95% de camelo”.

huérfano de propuestas estilísticas homologables de estado. Una orfandad cuyo máximo exponente es el monumento del Valle de los Caidos, iniciado en 1940 e inaugurado en 1959: diecinueve años de obras, primero alimentadas por los sueños de la gran cruz, de la tumba y seguro que del perdón divino, pero cuyo resultado fue finalmente un despropósito estilístico de enorme magnitud, cuando aquellos sueños ya hacía tiempo que se habían evaporado en el contacto con el nuevo amigo americano.

Hans Magnus Enzensberger fabricó en 1987 la mejor definición de la estética franquista de los años 1940 tras visitar el monumento: “como si los faraones hubieran contratado a Walt Disney; como si Stalin se hubiera tornado devoto; 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 encargado a una banda de falsificadores que le construyeran un refugio antiatómico renacentista”.¹⁰ El Valle de los Caidos representaba precisamente el “horror al vacío” en el que se había instalado el estilo visual del franquismo, en el que Comendador, Sotomayor y tantos otros se habían quedado congelados. Ese vacío era de la mayor incomodidad para un estado obsesionado con ganar afectos diplomáticos.

Fue mayormente en los círculos diplomáticos y entre algunos de los miembros “liberales” del falangismo y del catolicismo franquista en donde se fue cociendo una perspectiva que, a la postre, dominará durante prácticamente dos décadas, los cincuenta y sesenta, el pensamiento y la acción artísticas oficiales. Personajes como Manuel Fraga, Alfredo Sánchez Bella, Joaquín Ruiz Giménez, Leopoldo Panero, Eugenio d’Ors, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco, Manuel Sánchez Camargo, por citar solo unos pocos, pretendían imaginarse una situación de normalidad cultural, liberal, sin percibir, la mayoría de las veces, la absoluta anormalidad del sistema en el que operaban. Acaso por ello mismo, realizaron no pocos requebros para solucionar una paradoja tan evidente.

Al mismo tiempo, un buen número de jóvenes artistas y críticos de arte, fueran o no franquistas, abonaron la contradicción del sistema al servirle y servirse del mismo para

¹⁰ Hans Magnus Enzensberger, *¡Europa, Europa!*, Anagrama, Barcelona, 1989, p. 98

garantizar un estatus artístico y social que los pusiera en una posición incontaminable respecto a la dictadura, lo que a todas luces dará como resultado unas paradojas casi insuperables. Esa disociación entre artista y función social de su producto llevará a magnificar, si cabe más, la absoluta singularidad de un sistema político dictatorial nacido en los lodos del fascismo de los años treinta y que finalmente afrontó su supervivencia gracias a la adopción de una modernidad despolitizada y garantizada por el bienestar y no por la libertad.

En esa dinámica de supervivencia, el arte moderno realizado en España tendrá un papel predominante, no del todo voluntario, cierto, pero igualmente emblemático; porque de lo que se trataba no era de introducir a España en la modernidad, algo impensable dadas las características del franquismo, sino de alentar su modernización o al menos una apariencia de la misma. Una modernización exenta de un debate sobre lo que significa modernidad conduce inexorablemente a una comprensión del valor de la imagen sólo en función de quien la dicta. El franquismo quería una imagen moderna. Pero la mayoría de franquistas eran militares, curas, hacendados, y gente de derechas, claramente antimodernos.

Esos requiebros hechos por unos y por otros, a fin de encontrar patrones en los que legitimar el debate sobre la función del arte a partir de los años 1950, son el objeto de estudio del presente texto. Vamos a intentar aquí comprender cual fue el puente por el que muchos cruzaron en un momento determinado y que sirvió para aglutinar espectros dispares de pensamiento alrededor de beneficios comunes: a unos, les sirvió para mantener el tipo dentro del arraigado discurso historicista del franquismo¹¹; a otros -especialmente los pintores, escultores, escritores y críticos informalistas- les permitía asegurarse adhesiones oficiales que aceleraran sus carreras pero también les fue útil para situar sus obras en un marco global del arte mediante apelaciones

¹¹ Ver María Isabel Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, 1998 p. 119: "La vocación historicista del fascismo español es mucho más fuerte que la del resto de los regímenes totalitarios europeos. Los discursos al respecto son bastante claros, y el tema de la tradición, presente en casi todos ellos, es considerado como savia eterna del arte español y el único capaz de sostener los instrumentos competentes para dar lugar al nuevo sistema teórico aplicable al presente". Cfr. José Luis de la Nuez Santana, "Arte y política en la crítica española (1939-1976): el debate historiográfico", en J. L. de la Nuez Santana (ed), *Arte y política en la crítica española (1939-2000)*, Revista de Historiografía, no. 13, VII, Madrid, 2010, pp. 15-29

específicas a ciertas tradiciones. Y, digámoslo ya, la “gran tradición española” fue ese puente. Y digo barroco para definir lo que se preciaba como la gran herencia nacional: un estilo o constante ahistórica, netamente hispánica que, además, se blandía como alternativa a la odiosa modernidad instrumental del norte: o sea, la cultura española como antimoderna.

Nada mejor para entrar en estas cuitas que escuchar parte del conocido discurso que el entonces ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, realizara ante el mundo oficial del arte y ante el propio Franco en 1951:

"La educación del sentido estético es una de las tareas más importantes de los grandes poderes educativos de la Iglesia y del Estado [...] Por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de dos escollos: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta. Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una comprensión viva, inmediata, de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de la autonomía, como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo inauténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte -esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora- revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política. Únicamente, pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios [...] Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el

materialismo, 'la gran herejía de nuestro tiempo'. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su propio dueño, el espíritu, por éste solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana. [...] Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida."¹²

Trascendencia, autenticidad, españolidad, internacionalismo y libertad creativa: cómo tejer estos términos, es lo que se pregunta el ministro. Ruiz Giménez pone sobre el tapete unas líneas que nos conducirán a comprender por qué las apelaciones a ciertas tradiciones habían de convertirse en el pegamento que iba a hacer posible unir lo que parecía imposible. Tres de ellas ya eran consustanciales a la propia doctrina del régimen: trascendencia, autenticidad y españolidad. Las otras dos, el internacionalismo y la libertad creativa, eran en cierto modo circunstanciales, coyunturales, pero también espejarían tensiones larvadas en la propia historia del arte español.

Ruiz Giménez pertenecía a la familia católica del régimen. Esto es importante, porque el papel que la Iglesia tuvo en el entramado cultural y educativo de la dictadura la convirtió en un gestor de excepción a la hora de legitimar determinados productos. Por ejemplo, la abstracción.

En 1955, la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián, inspirada por algunas de las encíclicas del papa Pío XII en contra del arte moderno, prohibía los proyectos de pintura mural y escultura destinados al Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, en Guipúzcoa, realizados por Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Lúcio Muñoz y Néstor Basterretxea.¹³ La Comisión censora lo justificó del siguiente modo: "Esta Pontificia

¹² Joaquín Ruiz Giménez, "Arte y política; relaciones entre arte y estado", *El correo literario*, año II, no. 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951, p. 1

¹³ Ver *Encíclica Sagrada Liturgia* del 20 de noviembre de 1947, Roma: "No podemos menos de deplorar y reprobar aquellas imágenes de un arte no sano y que aún a veces repugna al decoro, a la modestia y a la piedad cristiana, y, lamentablemente, ofenden al genuino sentimiento religioso. A tales obras hay que

Comisión, que cuida del decoro del Arte Sagrado según las directivas de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados. No se discuten las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por las corrientes modernistas, que no tiene en cuenta algunos de los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado”.¹⁴

La Comisión no detalló cuáles eran esos preceptos, pero nos podemos imaginar que giraban en torno al problema de la figuración de las imágenes, al famoso “decoro”, un argumento aparecido en el siglo XVI, con la Contrarreforma, y que buscaba regular la adecuación de la pintura a su emplazamiento y a su tema. Esto es, no se podía pintar un fragmento bíblico o histórico si no era a través de los elementos propios heredados de la tradición legislada por la iglesia. La abstracción suponía el problema de la desaparición de la tradición iconográfica católica, tan celosamente guardada, además de acercarse a la gran herejía de siempre, la iconoclastia protestante.

En esa precisa dirección cabe entender algunas de las primeras aperturas que el clero realizó hacia el arte abstracto. En 1953, se celebró en Santander el Primer Congreso de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo: un proyecto financiado y controlado por Manuel Fraga Iribarne, a la sazón secretario general del Instituto de Cultura Hispánica (ICH), una institución fundamental en la promoción estatal de la vanguardia. Se trataba de uno de los primeros impulsos del régimen por canalizar adecuadamente algunas de las energías de los artistas abstractos. En el citado congreso, un religioso llamado Muñoz Hidalgo realizó una ponencia titulada “Arte Religioso y Arte Abstracto”, en la que relató la experiencia de un dominico compañero suyo frente a una obra abstracta. Vale la pena citar su testimonio en toda su extensión:

“Fui a la exposición de arte moderno y me encontré con el cuadro de Manessier titulado *Salve Regina*. Le dije al organizador que yo no comprendía tal cuadro. ‘No hay que comprenderlo: hay que dejarse captar por él’, me respondió. Y se fue... Yo me

impedir absolutamente la entrada en nuestros templos y desterrarlas”. Ver también *Ilustración del Santo Oficio sobre Arte Sagrado*, del 30 de junio de 1952, Roma.

¹⁴ *Dictamen sobre las obras de artes decorativas propuestas para la nueva Basílica de Aránzazu*, Comisión Diocesana de Arte Sacro, Obispado de San Sebastián, 6 de julio de 1955

senté delante de la tabla. Estuve mirándola durante un largo rato, intrigado, inquisitivo, forzándome en simpatizar con ella, y no lo conseguí. Veamos, me dije, reflexionando delante de esta obra yo no puedo sentir ni violencia, ni cólera, ni ardor belicista, ni envidia, ni erotismo, ni goce desbordado... Así fui descartando todos los sentimientos que no me producía el cuadro aquel: se me fue poco a poco en esta consideración esfumando la objetividad del cuadro. Por fin llegué a un punto positivo: Todo ese espacio coloreado, ¿armoniza con la plegaria? Por lo menos no hallo contradicción. Más Manessier no me habla de plegaria, me dice 'Salve Regina', es decir, plegaria a la Virgen. Y esto me pone en presencia de la Virgen, a quien busco desde este valle de lágrimas... Estos colores no convendrían al Sagrado Corazón, por ejemplo... Y ¿por qué estos azules pegan con mi recuerdo de la Virgen? Otro conjunto cualquiera de gamas de colores no me sugeriría la Virgen... Entonces, como un coro de monjes cantando, veo en los azules a los religiosos de la Trapa que cantan ante nuestra Señora de las Nubes... Recuerdo una tarde cuando oí salmodiar la Salve de los monjes... ¡Ya está! Mi intimidad se ha puesto a tono de la del artista... Si no exactamente, al menos a mí me ha ayudado a encontrar la emoción sagrada. Ahora sueño en una iglesia donde todos los ventanales sean de este arte abstracto, y, si dedicada a la Virgen, en azules como éstos... Que el público, sin que caiga en la cuenta, se encuentre en un clima de piedad... Sin palabras, sin imágenes que le puedan distraer, le conducirá a la plegaria.”¹⁵

“Sin imágenes que le puedan distraer...”: este es precisamente uno de los principales argumentos por los que la Iglesia temía la abstracción: la desaparición de la figuración como conductora de la plegaria conllevaba la asunción de una religiosidad en la que el “decoro” dejaba de tener sentido y, por consiguiente, también lo dejaba de tener la Iglesia como garante del mismo. El fiel pasaba a dialogar directamente con Dios, sin mediaciones pedagógicas. Por esta razón, Muñoz Hidalgo se esforzará en la ponencia de Santander en aclarar pronto cualquier malentendido: “¿Es el arte abstracto cristiano? En el sentido de encarnación de Dios, no; puesto que Cristo es Dios en carne y hueso, no simbolizado o abstraído, sino concreto, sangrante y amoroso. Toda la iconografía y plástica, en general, cristiana tiende a encarnar nuestra Fe. Ahí que todo

¹⁵ Muñoz Hidalgo, ponencia sobre “Arte Religioso y Arte Abstracto”; citado en Ureña, pp. 144-145

lo que desdibuje, todo lo que difumine, puede servir de confusión a espíritus sencillos, todo lo que dignamente simbolice o represente las verdades de la Fe, etc., eleva y ayuda [...] En el sentido místico de la unión con Dios y amor a todas las cosas en Cristo, lo abstracto se acerca más a lo cristiano, en cuanto puede ser reflejo de las ansias altas de la vida mística y amores del alma transverberada. O bien como expresión de la lucha e insatisfacción, de la ‘falta de vida eterna’, que diría Oteiza, queriendo arrancar de la materia el grito que da al espíritu enjaulado en los sentidos.”¹⁶

O sea, es posible que la abstracción no sea la vía idónea para representar a Cristo, pero sí lo es para representar el ideal cristiano y humanista. Estas conjugaciones pesarán mucho en la formulación de una vanguardia acorde con determinados principios rectores del régimen franquista, que como hemos visto en las palabras del ministro de Educación, blandía la trascendencia cristiana como eje fundamental de su obra política y también como arma contra el comunismo. Pero también servirán de cojín para que muchos de los creadores y críticos encuentren un buen acomodo de sus propuestas en los despachos oficiales. Apuntemos que muchos de ellos eran católicos fervientes y que enviaban sus obras a cuantas exposiciones de corte religioso surgían al paso.¹⁷ Así, intelectuales como José Luis López Aranguren, José María Valverde o Luis Trabazo¹⁸ negociarán una unión entre vanguardia y catolicismo en algunos de sus escritos, subrayando el “innato” carácter espiritual del artista español. Así, muchos críticos leerán las obras de vanguardia como directo resultado de esa tradición: “El mensaje de Tàpies es demasiado profundo, va más allá de la mera plasticidad de la materia o del objeto. El mensaje de Tàpies es la muerte [a través de una] moderna sustitución del sentimiento religioso”¹⁹. Así, el prominente historiador del arte Juan Antonio Gaya

¹⁶ Ureña, p. 144

¹⁷ Lo eran Gasch, Cirlot, Santos Torroella, Cirici i Pellicer, Gullón, Oteiza, Chillida, muchos artistas de El Paso, etc. A modo de ejemplo, cabe recordar la exposición de arte religioso celebrada en la galería Caralt de Barcelona en 1952, organizada en conjunción con el ultraconservador XXXV Congreso Eucarístico Internacional. En la muestra, expusieron Subirachs, Ponç, Ràfols-Casamada, Guinovart, Tharrats, Planasdurà, de Solà, etc.. Ver catálogo de la *Exposición sobre arte religioso*, Galería Caralt, Barcelona, 1952.

¹⁸ José Luis López de Aranguren, “Sobre arte y religión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 26, febrero de 1952, pp. 184-190; José María Valverde, *Informaciones*, 31-10-1946; Luis Trabazo, “Orden y caos en el arte contemporáneo”, *Arbor*, no. 175-176, Madrid, julio de 1960, pp. 19-30

¹⁹ Juan Perucho, “Antonio Tàpies o el hervor de lo inerte”, *El arte en las artes*, Nauta, Barcelona, 1965, p.

Nuño declarará, ufano, en 1956: “Hoy, años de la mitad del siglo XX, la única pintura religiosa es la pintura abstracta”.²⁰ Y así, también, en 1958 -y a pesar del pequeño escándalo que armó el falangista Luis Felipe Vivanco al montar una exposición universitaria a modo de homenaje póstumo al pintor francés Georges Rouault, en la que se mostraban los resultados de un concurso para dotar de un sagrario moderno a una capilla²¹-, el arzobispo de Zaragoza, Casimiro Morcillo, bendecía oficialmente el arte moderno para poder operar en la iglesia con estas palabras: “¿Puede el Arte Moderno entrar en el templo y cantar con los creyentes? Hay muchos artistas que lo afirman y lo procuran. Hay muchos sacerdotes y fieles que lo desean. Si el Arte Sacro de hoy es capaz de enseñar la verdad revelada [...] ¡bienvenido sea!”²².

Efectivamente, la cuestión de la trascendencia no sólo era algo propio de la curia, sino que era parte del ácido genético del pensamiento moderno español. De Menéndez Pelayo a Américo Castro, de Unamuno a Ortega, la idea de una historia trascendente en la que se insertan marcas perennes fue esencial. La historia del arte no iba a ser diferente, especialmente porque buena parte de la historiografía española y de la clase intelectual ya se basaban en el arte para explicar la nación. Unamuno lo reclamaba con estas palabras: “Si queremos calar en el alma española, atendamos a sus pintores, por aquello de que el español ve mejor que piensa”.²³ Y Sánchez Camargo lo proclamaba pocos meses después del final de la guerra: “El arte es quien mejor recoge la grandeza de nuestro pueblo”²⁴. Pero no cualquier arte, sino una cierta historia del arte español: el siglo XVII y su legado. O más bien la única historia del arte español, al menos como se deriva de las palabras de Enrique Lafuente Ferrari en 1948: “Ni los grandes maestros del romanticismo francés, inglés o alemán, ni el realismo de Francia de 1848, ni el impresionismo, ni los movimientos posteriores de la pintura francesa, ni la Escuela Internacional de París de los primeros treinta años de este siglo, ni el arte alemán del

²⁰ Ricardo Gullón, *El arte abstracto y sus problemas*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.

²¹ Ureña, pp. 152-153

²² Casimiro Morcillo, “Continuidad del Arte Sacro”, 1958; citado en Ureña, pp. 153-154

²³ En Javier Tusell, *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 98

²⁴ Manuel Sánchez Camargo, “La pintura de ayer, de hoy y de mañana”, *El Alcázar*, Madrid, 16 de noviembre de 1939, p. 1

siglo XIX, ni la pintura de los prerrafaelistas ingleses, ni la vanguardia europea del siglo XX, nada en absoluto de esto ha dejado su huella en ningún Museo español”.²⁵

La idea de una cultura trascendente, esto es, con un destino marcado, sería un error ubicarla en el pensamiento barroco o imperial español. En realidad es una activación del siglo XIX al calor de los procesos de industrialización en una nación encerrada en sí misma. La amenaza moderna que representaba la competitividad en los mercados condujo a muchos intelectuales a generar una hiperinflación de la cultura como sello distintivo de lo nacional en un entorno romántico muy dado a soñar las naciones en sus tiempos gloriosos. Además, en el caso español, la creciente afrenta que representaban los Estados Unidos en los imaginarios hispanistas, y cuyo colofón fue la pérdida de las últimas colonias en 1898, fortaleció si cabe más una enorme hinchazón culturalista y excepcionalista. Pronto, y precisamente por el interés de extranjeros, comenzarán a ensalzarse al Greco, a Velázquez, a toda la pintura del Siglo de Oro, y sobre todo a Goya como eslabón de actualidad. Y siempre por su carácter trascendente.

Hay que tener muy presente qué es lo que significaba “trascendencia artística” entre los intelectuales españoles de la primera mitad del siglo XX. Trascendencia no solo refería a una práctica artística guiada por mitos revelatorios, sino, sobre todo, definía la esencial y homogénea vitalidad de la expresión española por encima de los avatares de la historia: “Desde el siglo XIV al XVII nos pertenecemos a nosotros mismos”, dice Chueca Goitia en 1947, “y si importamos algo de fuera –menos de lo que a primera vista se cree- salvedad que refuerza la voluntad fuertemente nacionalista de este arte de postguerra español- nuestra propia capacidad creadora y sin fuerza expansiva hace que la balanza de nuestro comercio artístico con el exterior se incline a nuestro favor... Pero en el siglo XVIII la debilidad del cuerpo español no le permitía resistir el influjo extranjero, y la ruptura con el pasado sobrevino finalmente. Sin embargo, habíamos vivido cinco siglos, los más grandes nuestra Historia, sin que desmayara un momento nuestra facultad creadora en materia artística [...] El substrato es lo español y lo que

²⁵ Enrique Lafuente Ferrari, “Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España”, *Arbor*, tomo X, 1948, Madrid, p. 353

resbala son los estilos ”²⁶. Estas palabras ilustran perfectamente el sentimiento que se había apoderado de la clase intelectual española: la trascendencia reside en lo nacional, en su capacidad para manifestarse más allá de los estilos. Pero, claro está, ese sustrato tiene un estilo, un estilo ahistórico, y aún con más precisión, antihistórico, y por lo tanto trascendente.

Fue indudablemente Eugeni d’Ors quien puso al día todas estas cuestiones y las emplazó en un marco europeo apropiado para su completa digestión. Como ya es bien conocido, en 1922, d’Ors²⁷ planteó la cuestión barroca menos como un problema de estilo histórico y más como un instrumento de análisis alternativo al dictado seguro y riguroso de una modernidad “demasiado segura de sí misma”. D’Ors emplazaba a pensar el barroco como un *sistema*, que él entendía sobretemporal y que denominó con el vocablo griego *eón*, que se articula a través de “categorías metafísicas con un desarrollo inscrito en el tiempo, y con una manera de hacer historia [...] en la que se revela el secreto de una cierta constante humana”. Para d’Ors, siguiendo las tesis de la “voluntad del arte” (*kunstwollen*) de Alois Riegl, lo barroco es un deber moral, pero que no se vive conscientemente, simplemente se vive. Su resultado es una expresión común y adoctrinal, que se deja permear tanto como permea.

De D’Ors partirán muchos silogismos que más tarde se convertirán en lugares comunes en el pensamiento estilístico de lo nacional. Uno fundamental es la *casualidad*, la *autenticidad*: “El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere* [...] Se ríe de las exigencias del principio de contradicción.”²⁸ Otro es la responsabilidad ética, la *trascendencia*: “El barroco no es sólo el culto a las formas que vuelan, sino también el de los que se hunden”.²⁹ El pensador catalán logró sintetizar muchos de los conceptos flotantes del norte europeo que buscaban definir las formas nacionales y aplicarlos en la Europa del sur en el primer tercio del siglo XX, y los proyectó con mucha habilidad al reconstruirlos como una modernidad alternativa sin por ello hacerles perder su legado ni su marcado origen mediterráneo, ni dejando de

²⁶ Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, 1947, p. 121

²⁷ Eugenio d’Ors, *Lo barroco*, Tecnos&Alianza, Madrid, 2002 (1922)

²⁸ *Ibid.*, p. 37

²⁹ *Ibid.*, p. 11

subrayar su universalismo hispanista. Lo barroco y lo romántico podían así proponerse como modelos mediante los cuales superar el problema de la “modernidad deshumanizadora”: como lo ha puesto un historiador moderno, “unos, por tradición, anticlásicos, los otros, anticlásicos por vocación. A unos por el peso del pasado y a otros por el del futuro, he aquí una insólita convergencia frente a un circunstancial enemigo común.”³⁰

Al plantear el romanticismo alemán como un grandioso “episodio histórico de la constante barroca”, y tomando prestados a Nietzsche y Spengler, d’Ors abrirá la puerta a que numerosos intelectuales españoles puedan legitimar con más comodidad una actualización moderna del barroco. D’Ors -y otros como Curtius-, veían en el espíritu barroco algo así como un refugio noble frente a una modernidad occidental vista como monótona y decrepita. El barroco, como una “huida imaginativa”, no buscaría tanto ser una alternativa plena de la modernidad como una cesura en la valoración de la experiencia del mundo occidental. Este relato tendrá gran importancia en el discurso que se irá abriendo paso poco a poco, por el cual el barroco se convertirá en una actitud de superación de las supuestas trampas de la modernidad. Según este pensamiento, el hombre hispano confrontaba el materialismo protestante con la cultura. Consiguientemente, tras la Guerra Civil, no se tardó nada en identificar esta cesura de lo moderno con la propia situación del régimen y de su legitimación política, y se producirá un aluvión de estudios con el objetivo de defender el barroco como la máxima expresión de lo nacional, atemporal y siempre victoriosa. Estudios que fueron también fueron instigados gracias a las políticas de restauración del patrimonio religioso destruido durante la guerra, que financiaron extensos programas de talla de imaginería, tradicionalmente de inspiración barroca³¹.

Ya en los años 1920 había reaparecido el debate sobre la españolidad de lo barroco. Y lo había hecho en el extranjero. En 1924, el historiador británico Sacheverell Sitwell lanzó un desafío: ¿y si España era verdaderamente la patria predestinada del Barroco?

³⁰ Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 27

³¹ Ver entrevistas a Juan Luis Ravel, Pedro Respaldiza y J. L. Romero de Torres para la exposición *El efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2010, y Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador, 2011.

El estilo plateresco, que cubría las sencillas fachadas renacentistas de importación italiana, con los adornos y arabescos típicamente españoles, ¿no era ya el verdadero Barroco?³² Como cabía esperar, el reto fue recogido de inmediato en España. Ortega fue el primero en celebrar la tesis. Para él, el Barroco no sólo se encontraba ya preformado en la península, sino que había llegado a su punto culminante cuando el país se desprendió de las últimas influencias renacentistas -y paganas-, regresando al espíritu de utopía histórica también presente en la era medieval -y católica-. También en 1924, el especialista alemán Hugo Kehrer, declaraba que, “en realidad, si lo metafísico es la esencia del Barroco, con tanta o más razón ha de ser España su patria, ya que en ningún sitio tiene lo trascendente una importancia tan capital”.³³

Aunque algunos pronto cuestionaron tales argumentos deterministas³⁴, el Barroco, como fenómeno esencialmente español, comenzó a cuajar. En 1927, el filósofo Karl Gebhart argumentó que “la liberación de las formas limitadas, auténtica sustancialidad y potencialidad infinita” constituían el espíritu del barroco. Gebhart apreciaba estos elementos en los holandeses Rembrandt y Spinoza gracias al contagio producido por la dominación española. Habrían sido los místicos y los jesuitas los transmisores de esos valores³⁵. Cinco años más tarde, Nicolaus Pevsner, en su *Historia de la pintura barroca italiana*, declaraba que “el Barroco italiano sólo se muestra fecundo allí donde la influencia española es más efectiva”. Los italianos no habrían sido capaces de abandonar la vida armónica del Renacimiento “en beneficio de un anhelo ultramundano y de un ideal estético no dependiente del cuerpo humano”: tampoco habrían sido lo suficientemente sensibles para dejar expresar “los verdaderos sentimientos del pueblo”. España sí. También Hatzfeld, considerará al Renacimiento como una “intromisión” entre el espíritu mozárabe (de carácter mestizo) y el barroco hispánico propiamente dicho, vinculando ambos periodos.

Werner Wiesbach, en 1941, habló del “eterno barroco” español, el cual, regado con la

³² Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 18-19

³³ *Ibid*

³⁴ Como Wilhelm Hausenstein, quien puso en duda que un arte particularmente espiritual que utiliza medios concretos para expresarse no pudiera encontrarse en cualquier otro sitio. Ver Wilhelm Hausenstein, *Vom geist des barock*, R. Piper & Co., Berlín, 1921.

³⁵ *Ibid.*, p. 21

herencia árabe, fue capaz de derrotar al Renacimiento italiano y producir el “barroco histórico”³⁶. Un año después, Enrique Lafuente Ferrari, siguiendo a Wiesbach, manifestaba que si el Barroco es la expresión de emociones religiosas, España es, por encima de cualquiera, su quintaesencia. Además, el Barroco sería el intento de unir lo que el Renacimiento había roto -la trascendencia cristiana presente en la Edad Media- mediante una reconquista general contra la ciudad renacentista, reconquista que adopta la ideología religiosa como única forma posible de cultura. En respuesta al ideal “ciudadano” del nuevo príncipe maquiaveliano que se afirma la teocracia de Felipe II, con lo que ello tiene de nueva *Weltanschauung* (cosmovisión)³⁷, y de argumento antiutilitarista.

En realidad, una de las fuentes de las que bebe ese argumento es la supuesta veta antirrenacentista española, uno de los mitos centrales de la historiografía nacional a partir de los años 1920. Ya en la década anterior, Ortega, siguiendo a Worringer, deseaba ver desplazado el Renacimiento por la fuerza ineludible de la “voluntad gótica”. Si lo español es antimoderno, ello se debe a que fue capaz de superar la razón renacentista gracias a la conexión entre lo medieval y lo barroco³⁸. Este debate no fue únicamente español, o casi nada español, aunque los ecos del mismo se hicieron notar especialmente en España. Era un debate suscitado frente a la “deshumanización” amenazadora que representaban, por un lado las vanguardias, y por extensión todo el proyecto moderno. Así lo recogía el filósofo falangista y existencialista José Luis López Aranguren, quien se preguntaba en 1937, en plena guerra civil: “Sería un imperdonable pecado del espíritu el de permitir que la manera de ver racionalista, superada por la filosofía contemporánea, fuese a apoderarse a estas alturas de nosotros [...] ¿y si resultase que la España metafísica fuera, por esencia, barroca?”³⁹. Si el barroco había representado tradicionalmente la negatividad frente a la modernidad, el progreso y la racionalidad ilustradas, ahora se interpretaba en clave positiva: donde España había sido zarandeada por su manifiesta inadaptación a la modernidad, ahora

³⁶ *Ibid.*, p. 30

³⁷ Ver Sergio Bertelli, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Península, Barcelona, 1984 (1973), p. 11

³⁸ Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967 (1911), p. 138; y José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y el otro”, diario *El Imparcial*, Madrid, julio de 1911.

³⁹ José Luis López Aranguren, “El arte de la España nueva”, *Vértice*, Madrid, no. 5, septiembre 1937.

se blandía como una ventaja cultural, como un baluarte. Quien siempre ha sido premoderno está especialmente facultado para ser pos o contramoderno, declaraban muchos casi en estado de éxtasis. Ramiro de Maeztu manifestaba, encandilado en 1934: “Tanto ha cambiado el panorama en estos tres lustros que ahora es posible que los extranjeros elogien de España lo que antes más habían combatido, que entiendan, mejor que nosotros mismos, nuestro arte barroco”⁴⁰.

Esos argumentos aparecieron formulados con idéntico propósito pero en distinto formato en la crítica artística de la vanguardia de finales de la década de 1940. Eugeni d’Ors, fulgente paladín de la cosa, lo tenía claro: el Informalismo, que ya estaba en ciernes, respondía de nuevo a esos condicionantes: el criterio de austeridad sobre lo decorativo, el de trascendencia sobre lo anecdótico es el que hizo posible a Tàpies. Con Tàpies se acababa el inmovilismo banal y superficial que había impregnado la producción artística durante el siglo XIX y parte del XX. Las tendencias internacionales (definidas en la abstracción matérica francesa y el expresionismo abstracto norteamericano) eran interesantes compañeros de viaje, pero la trascendencia barroca española era garantía de marca nacional, y eso era lo que ahora se iba a reconocer en el extranjero. Lo mismo que había pasado con Goya, lo mismo que había pasado siempre: “Lo bárbaro [fue convertido] en visigodo: el renacimiento español no se dejó dominar por Italia, al prescindir del racionalismo y del paganismo. Goya convierte el esqueje francés en tronco español”.⁴¹

Así, Alexandre Cirici, uno de los más notables críticos españoles desde finales de los 1940, valoraba la aparición en 1948 de la revista y del movimiento *Dau al Set*, por sus “valores conservadores y contrarios a la modernidad”, porque “luchan contra la destrucción sistemática del espíritu que se ha llevado a cabo, en el Occidente europeo, durante siglos de pedantería renacentista, de progresismo cientifista, de cesarismo y

⁴⁰ Ramiro de Maeztu, *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, 1934.

⁴¹ Juan de Contreras y López de Ayala, *Características del arte español*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1971; citado en Julián Díaz Sánchez, *La “oficialización” de la vanguardia artística en la posguerra española (el Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1998, p. 14

de utilitarismo".⁴² En 1957, el también crítico de arte Joan Teixidor interpretaba de esta forma el "arte otro" informalista francés: "Volviendo ahora a Europa, sería imposible prescindir de todo lo que hay en el Barroco de más teatral y abundante, de más dramático y apasionado, cuando rasga y contorsiona las serenas superficies renacentistas, para introducir en ellas esta grieta de angustia y de duda que ahora el 'arte otro' intenta reproducir una vez más como advertencia a los hombres".⁴³ Esto es, el informalismo, visto desde esta perspectiva, rechazaba buena parte de la vanguardia precedente, identificándola con el renacimiento, con la serenidad, con el orden y con la escolástica. El informalismo, adscrito a la tradición barroca, representaba la ruptura del seguro modelo moderno mediante la apelación a la angustia y al gesto dramático, tradiciones, por lo demás, ineludibles en la historia del arte español.

No es fácil sopesar estos equilibrios dialécticos: una vanguardia que se decía antivanguardista, que se conectaba con tradiciones antimodernas, que bebía de fuentes un tanto secas por lo exprimidas, ¿cómo podía ofrecerse en términos contemporáneos? ¿con qué argumentos? ¿debemos pensar que su conservadurismo era mero acto reflejo por estar en una dictadura? ¿o, por el contrario, porque el mar de fondo del pensamiento estético español es inequívocamente conservador, más allá del régimen político en el que se despliegue? ¿qué es lo que pide el pintor Rafael Canogar cuando en 1959 atribuye a la pintura abstracta una función muy concreta, 'encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos'?⁴⁴

Acudamos, para ir atajando estas cuestiones, a tres líneas de fuerza que serán capitales en el proceso por el cual unos y otros compartirán los mismos términos y, a lo mejor, los mismos objetivos. La primera es la crítica a los ismos de preguerra; la segunda es que el artista español está definido por una mirada inmanente: es realista y

⁴² Alexandre Cirici Pellicer, "Dau al Set", *Vint-i-dos [Ariel]*, feb. 1951, p. 60; citado en Narcís Selles Rigat, *Alexandre Cirici Pellicer, Afers*, Barcelona, 2007, p. 75

⁴³ Joan Teixidor, "Arte otro en Barcelona", *Destino*, 16 de febrero de 1957

⁴⁴ Rafael Canogar, "Tener los pies en la tierra", *Papeles de Son Armadans*, no. 37, 1959, p. 70; citado en Julián Díaz Sánchez y Angel Llorente, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, Madrid, 2004, p.

expresionista; y la tercera, trata de la actualización a la que se prestará el pensamiento barroco español gracias a la influencia del existencialismo.

La tradición española, tal y cómo había sido definida hasta entonces, se encontraba en aquel arte que no se dejaba contaminar por herencias culturales ajenas (aunque pueda compararse a ellas) ni por compromisos políticos que desvíen al artista de su enorme responsabilidad como “demiurgo” de la nación. Por consiguiente, los ismos vanguardistas, esas “aventuras deshumanizadas” de las que todos se quejaban pero en las que muchos de ellos habían participado antes de la guerra, no podían ser ejemplo de nada. Así lo expresaba Luis Felipe Vivanco, uno de los intelectuales del régimen que más apoyó la abstracción de posguerra, habiendo pasado él mismo por las experiencias vanguardistas en los años 1930: “Rechazados los *ismos* y descartado el arte del siglo XIX, la referencia para nuestro siglo será, sin duda, la pintura del siglo XVII, cuya grandeza radica en el hecho de que el artista mantiene una actitud ‘de servicio’ a los temas propuestos por el espíritu”⁴⁵. La libertad de los ismos no podía compatibilizarse con la obligación de la propia responsabilidad ante la comunidad nacional y ante la historia. Los ismos, además, contaban con un defecto sumamente opuesto a la tradición individualista española: su carácter colectivo. De hecho, Vivanco rechazó explícitamente la violencia de la libertad vivida colectivamente, predicada por Breton, para entregarse a la exaltación del espíritu individualista que veía en Kandinsky.⁴⁶ El crítico Figuerola-Ferretti, a su vez, también se felicitaba del hecho de que Modigliani no hubiera perdido, en París, sus impulsos “hasta el punto de perderlos en el anonimato de los *ismos* triunfantes”⁴⁷. Ricardo Guyón, uno de los críticos fundadores de la Escuela de Altamira en 1948, se alegraba que la Escuela no se hubiese adherido a los postulados del surrealismo⁴⁸. A menudo, se planteaba la

⁴⁵ Díaz Sánchez, p. 56

⁴⁶ Ver Ureña, p. 143

⁴⁷ Luis Figuerola-Ferretti, “Arte. Modigliani, Campigli, los abstractos y la escultura italiana contemporánea”, *Arriba*, Madrid, 6-7-1955, p. 13; citado en Díaz Sánchez, p. 155

⁴⁸ Ricardo Guyón, “Proyecto para la Escuela de Altamira”, *De Goya al arte abstracto*, Madrid, 1952, pp. 187-188

profunda consideración anti-cristiana del surrealismo⁴⁹ y, en general, de todos los ismos europeos de preguerra como los principales impedimentos para su ascensión.

El surrealismo había estado profundamente sometido a la política. El movimiento, nacido oficialmente en 1924 con la publicación del Manifiesto de André Breton, cobró una segunda vida cuando Breton lanza su segundo manifiesto en el que proclama la adhesión del grupo a la revolución marxista. En 1948, el surrealismo más politizado se alía con el Partido Comunista francés. Precisamente, ese mismo año, Camus, Aragon, Abad Pierre y Merleau-Ponty, entre otros, firman un manifiesto titulado “Contre la répression en Catalogne”. Todos estos avatares producirán un gran desprecio de los intelectuales franquistas hacia el movimiento, y más, cuando el surrealismo también era visto como una “provincia exclusiva de París”⁵⁰, por lo que el advenimiento del Informalismo se celebrará como un movimiento de vanguardia “típica y netamente” español. Para estos intelectuales el surrealismo era el vivo ejemplo de los nefastos resultados cuando arte y política se dan la mano. Nada más contrario a la tradición del arte “auténtico”, que se define “sin equívocos” por la solemne figura del genio aislado, centrado en la intensa relación que establece en la observación de la realidad, para extraer de ella la esencia de la ilusión. Pero esa esencia debe manifestarse como “búsqueda existencial” y no como discurso político.

Además, en España, el punto álgido del movimiento se había producido durante los republicanos años 30⁵¹. En este sentido, es notorio el esfuerzo dedicado por muchos críticos españoles de vanguardia a reconducir el poso surrealista presente en muchos de artistas emergentes hacia posiciones más acordes con lo considerado nacional. Si José María Moreno Galván, al leer la obra de Tàpies, creía ver en ella (con gran utopismo) la plasmación final del surrealismo, “que no sólo representaba la modernidad y el progreso, sino la revolución política y social” y, por tanto, podía declarar que “el arte de Tàpies había entrado en escena en el momento preciso”⁵², por

⁴⁹ Díaz Sánchez, p. 147

⁵⁰ Manuel J. Borja-Villel, “Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica”, *Tàpies. Els anys 80*, catálogo de exposición, Ajuntament de Barcelona, 1988, pp. 63-68

⁵¹ La mayoría de los supervivientes de las vanguardias históricas españolas habían sido surrealistas: Miró, Dalí, Foix, Ferrant, Caballero, Westerdahl, Gasch, Eudald Serra, Juan Ismael, Tomas Seral.

⁵² Borja-Villel, p. 63

su parte, críticos como Gasch, que había firmado en 1928 el Manifiesto Surrealista Catalán, el *Manifest Groc*⁵³, insistirá en condenar la ausencia de preocupaciones morales de los surrealistas, reducidos a ser “esclavos de sus instintos liberados de toda traba de la razón”⁵⁴. La condena de críticos como Gasch del automatismo surrealista reflejaba el intento de la nueva crítica en dotar al Informalismo de una base humanista y cristiana que reflejara la tradición del arte español y que, de paso, acercara a las nuevas corrientes a un marco de referencias culturales propias, como el realismo de la materia y la trascendencia.

En esa dirección, buena parte de la nueva crítica coincidirá con las posiciones de Michel Tapié, el gran impulsor del Informalismo francés, quien defendía posiciones contrarias al surrealismo bretoniano, al que acusaba de ser una mera “educación política de las masas”.⁵⁵ Sin embargo, no se puede obviar que una gran parte de los artistas españoles vanguardistas del momento, desde los informalistas catalanes al grupo El Paso, todos admitían su deuda con Joan Miró, Max Ernst o Paul Klee. Tàpies, Cuixart, Ponç, Brossa o Cirlot lo dejan bien claro en el primer número de la revista *Dau al Set*, en 1948. El surrealismo se convirtió, visiblemente, en el sustrato ético-político de aquella generación, más ético que político. Pero muchas de las manifestaciones de los artistas de aquellos días también abogaban por una “desmilitarización” del surrealismo para conseguir fines poéticos distintos, en consonancia con lo que la crítica oficial y oficiosa solicitaba. Así, Antonio Saura escribía en 1950: “Creemos que el surrealismo no ha muerto y que su semilla, hoy diseminada por el mundo con tantos nombres y acepciones, ha abierto innumerables caminos, y continuará dirigiendo el arte joven por senderos cada vez más prometedores [...] Estamos plenamente convencidos de que el nuevo surrealismo, resurgiendo con todo su poder poético por

⁵³ *Manifest Groc*, manifiesto surrealista contra-noucentista presentado en 1928 por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà.

⁵⁴ Juan Manuel Bonet, "De una vanguardia bajo el franquismo", en Antonio Bonet Correa (ed), *Arte del Franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981.

⁵⁵ Serge Guilbaut, “Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies”, *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, catálogo de exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 273

encima del turbio existencialismo, ha de recobrar su puesto preeminente como la más potente escuela artística y literaria.”⁵⁶

Las posturas surrealistas se modelarán en beneficio de una lectura ajustada a una doble perspectiva: por un lado, responder apropiadamente a la visión individualista, apolítica y trascendente del artista. El crítico alemán Friedrich Bayl constatará este hecho en la obra de Tàpies, al decir que “se inclina al surrealismo que lo atrae con sus sensaciones errantes y que después repudia por lo desagradable del compromiso”⁵⁷. Por otro lado, recoger “lo necesario” del movimiento para legitimar la internacionalidad de las propuestas, en un momento en que, como expresaba Saura, se había diseminado por el mundo (o sea, Estados Unidos) “con tantos nombres y acepciones”.

Si el surrealismo, y en general los ismos de preguerra, fueron procesados adecuadamente para hacerlos comestibles en el marco de las tradiciones humanistas españolas blandidas por la intelectualidad del momento, no menos aliñadas fueron las referencias a una supuesta constante del artista español, su realismo expresionista, en directa relación con su carácter existencialista. La mera trascendencia religiosa invocada por los elementos más católicos del pensamiento español fue asumiendo a partir de finales de los años 1940 tintes marcadamente existencialistas, bajo la influencia exterior de Heidegger y en menor medida de Sartre, por sus orientaciones políticas, y la interior directamente procedente de Unamuno y Ortega.

El tema de la ansiedad, de la existencia humana definida por la presión de un mundo en constante crisis, será uno de los temas preferidos de la crítica y el arte españoles (Millares, Tàpies, Feito, Saura), por cuestiones de carácter personal o por evidentes razones sociopolíticas, pero también por la deuda heredada de la tradición barroca sobre la “inseguridad” y el “naufragio” humanos. No obstante, se trataba de una cuestión que también había surgido en los imaginarios de la literatura europea (concretamente, francesa) y americana. La entronización de la angustia a través de la obra de Albert Camus y Jean-Paul Sartre, quienes tan notablemente influyeron en el

⁵⁶ Bonet, *op. cit.*

⁵⁷ Friedrich Bayl, “Tàpies o el silencio”, *Papeles de Son Armadans*, monográfico sobre Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, no. LVII, 1960, p. 242

surgimiento del Informalismo francés (Fautrier, Dubuffet, Tapié, Matthieu), conectaba muy bien con la tradición existencialista autóctona de Unamuno. La solución propuesta por Sartre era la subjetividad radical: “La existencia pasa por delante de la esencia [...] tenemos que empezar por lo subjetivo, ser hombres hasta el límite mismo, hasta el absurdo, hasta la noche de la ignorancia”⁵⁸. El artista, según el filósofo francés, tiene el deber de “escupir su malestar existencial”.

Para Menéndez Pidal, Ortega o Unamuno, el artista español es por naturaleza de un gran realismo expresionista. No tiene un pensamiento abstracto y está obsesionado por la realidad, siempre que sea interpretada subjetivamente: no cree en objetividades. El genio español, advirtió Menéndez Pidal, “tritura las fantasías bajo el peso de la realidad, y calcula todos los problemas artísticos a medida humana, con arreglo a un canon establecido por su propia naturaleza carnal.”⁵⁹ Ortega, en 1911, ya había enfocado esta cuestión existencialista como una poderosa acepción de la contramodernidad española: “El hombre español se caracteriza por su antipatía hacia todo lo trascendente; es un materialista extremo. Las cosas, las hermanas cosas, en su rudeza material, en su individualidad, en su miseria y sordidez, no quintaesenciadas y traducidas y estilizadas, no como símbolos de valores supremos”.⁶⁰ Los ecos de estos argumentos se escucharán durante décadas. También el republicano Américo Castro manejaba estas ideas en su exilio de 1940: “La mente ibérica nunca puede ‘despegar’ de la base vital en la que se asienta”, comentaba, y añadía: “El español no puede aislarse en la abstracción. En el reino de los conceptos, el español se siente más aislado que Robinson Crusoe en su isla [...] Para su felicidad y desgracia, el hombre hispánico siempre ha confiado en su *ego* integral, con lo que hay allí de seguridad y, también, de oscilaciones”. El español siempre pone “la vida, el pensamiento y la creación artística

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, “El existencialismo es un humanismo”, conferencia de 1946: citado en María de los Santos García Felguera, “Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock”, Universidad Complutense, Madrid; en

www.ucm.es/BUUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA9696110217A.PDF

⁵⁹ Citado en Salvador López de la Torre, “Humilde mirada española sobre la pintura abstracta”, revista *Juventud*, Madrid, 18-24 febrero de 1954.

⁶⁰ José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y el otro”, diario *El Imparcial*, Madrid, julio de 1911.

en escena: una representación integral de su existencia misma. De ahí la esencial importancia que asumen el gesto y la actitud".⁶¹

Estas lecturas serán directamente importadas cuando lleguen los años 1950 y se bosquejen legitimaciones filosóficas de la abstracción pictórica en clave de tradición realista y expresionista. Las siguientes palabras del crítico de arte Salvador López de la Torre, escritas sobre la pintura abstracta en 1954 beben exactamente de ese pozo: "Nuestra racial obsesión realista constituye el tema más constante de la siempre variada provincia del arte, depositando un ácido sabor de remordimiento en la memoria de los escasos y arrepentidísimos desertores...".⁶² El crítico José María Moreno Galván destacaba la "expresividad existencial" como la constante de la pintura española. Por ella entendía la "suplantación en el arte español de todas las condiciones ideales por las condiciones existenciales, la reducción al plano más tangiblemente humano de toda idealidad [...] Todo el arte español, incluso el más contemporizador con formas armónicas, incluso el más presionado por una jerarquía del orden, está determinado por esa última consciencia existencial"⁶³. La expresividad y el realismo se conformarán como poderosos argumentos para destacar el rasgo netamente español del informalismo, algo que siempre había sido apreciado en Goya. El historiador Víctor Nieto ha comentado, defendiendo este punto, que Goya sirvió a los artistas informalistas gracias a que era "un arquetipo de una incontenible repulsa interior que emerge a la superficie de forma espontánea y agresiva"⁶⁴.

El realismo expresionista español conlleva la defensa de una determinada noción de barroco frente a otras posibles. No se trata de idealizaciones llenas de coloridos y exuberantes en la forma. Todo lo contrario: la tradición plástica española –El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Goya, y las actualizaciones que se hicieron a principios del siglo XX en artistas como Benjamín Palencia, Zuloaga o José Caballero⁶⁵ - es de una

⁶¹ Américo Castro, *España en su historia. Ensayos sobre historia y literatura*, Trotta, Madrid, 2004 (1940), pp. 17-20

⁶² López de la Torre, *op. cit.*

⁶³ Citado en Calvo Serraller, p. 171

⁶⁴ Citado en Cabrera García, p. 574

⁶⁵ Ver, por ejemplo, las adscripciones velazqueñas que hacía Ricardo Gullón en 1952 de algunos artistas de la primera mitad del siglo: "La lección de Velázquez está en otra parte: en los rutilantes paisajes de Benjamín Palencia, en los soberbios empastes de José Caballero, en los esfuerzos valientes y arriesgados

práctica tensa por lo contenida: se trata de un artista capaz de domar la violencia intrínseca de su caballo y de ofrecer un cierto minimalismo que sea capaz de transmitir con precisión realista esos momentos trascendentes. Cirici i Pellicer admiraba de Tàpies su realismo seiscentista que se oponía a cualquier idealización barroca⁶⁶, y que le permitía, por consiguiente, hablar con extremada exactitud. Así lo subrayaba también José Camón Aznar, cuando comentó las obras más modernas de la I Bienal Hispanoamericana: “Allí donde suena el castellano, el hombre exige unas criaturas de su imaginación unidas por la misma sangre... Una impresión quizás demasiado dura y sólida... Una profunda seriedad parece presidir este conjunto en que tan pocos excesos declamatorios encontramos”⁶⁷.

Luis González Robles, un importantísimo ejecutor de la política artística de la época a través de su cargo como comisario gubernamental de exposiciones, identificaba en la obra de Tàpies las características esenciales de la españolidad: “una actitud ética ante la vida y una visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española”⁶⁸. Lo mismo dirá, más o menos, de Feito, Guinovart, Canogar o Amadeo Gabino, quienes, en su opinión, “a pesar de su abigarrada modernidad están vinculados con la tradición artística española de siempre”⁶⁹. Incluso Moreno Galván reconocerá que “la condición necesaria para que el arte español sea considerado una manifestación más del arte europeo pasa por el reconocimiento de su esencialidad hispánica”⁷⁰.

Será sin duda Tàpies quien mejor recoja todos estos flujos respecto al carácter innato de la expresión nacional. En 1960, la revista *Papeles de Son Armadans*⁷¹, un proyecto literario y gráfico impulsado por Camilo José Cela desde Palma de Mallorca en 1956, y

de los pintores jóvenes”. En Ricardo Gullón, “Semejanzas y diferencias en la Bienal”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 26, Madrid, 1952.

⁶⁶ En Selles, p. 198

⁶⁷ José Camón Aznar, “Panorama de la Bienal”, *ABC*, Madrid, 14-10-51, pp. 15-23

⁶⁸ Borja-Villel, p. 203

⁶⁹ Genoveva Tusell García, “La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso”, *En el tiempo de El Paso*, catálogo de exposición, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 2002, p. 13

⁷⁰ José María Moreno Galván, “La realidad de España y la realidad de un informalismo español”; citado en De la Nuez Santana, p. 21

⁷¹ *Papeles de Son Armadans*, monográfico sobre Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, no. LVII, 1960

que se convertirá inmediatamente en uno de los principales referentes intelectuales de la época, editó un número monográfico sobre la obra y la figura de Tàpies, que reunió a las principales plumas del momento⁷². Aquella revista supuso el más ordenado esfuerzo por situar al artista catalán como heredero de una larga tradición de las artes españolas. Cela se encargará de entroncar el universo de Tàpies con (atención!) Menéndez Pidal, Azorín y Picasso. Cirici situaba a Tàpies dentro de la gran tradición barroca española, pero también de la tradición goticista catalana, en el romanticismo y en el existencialismo, siguiendo con calco los presupuestos históricos de lo barroco establecidos por d'Ors. Aguilera Cerni, Kultermann, Bayl o Gaya Nuño también emplazan a Tàpies dentro de la estela del arte del siglo XVII. Gaya Nuño llega a sostener que la barroquidad del artista es tal, que no cabe ni siquiera darle otro nombre al estilo con el que pinta: "El pesimismo usaba, hace trescientos años, de calaveras y de putrefacciones. Ahora usa de superficies parietales, también en putrefacción. Así es que no hay mucha razón para hablar de un arte otro a propósito de la pintura de Tàpies". Kultermann, por su parte, percibía su obra como "necesaria para oponerse al ímpetu y la arrebatadora fuerza con que la pintura americana trataba de penetrar en Europa"; o lo que es lo mismo, Tàpies ofrecía la vacuna oportuna (seriedad, sobriedad y trascendencia) como freno a la superficialidad y anecdotismo del Expresionismo Abstracto americano.

El propio Michel Tapié, padrino del informalismo francés, también apelaba en 1955 al barroco como fuente inevitable del territorio de Tàpies, junto con lo fenicio, la sardana ("danza pitagórica"), lo protorrománico o Raimundo Lulio⁷³. Serán justamente este tipo de comentarios realizados por extranjeros los que hicieron las delicias de muchos de los promotores oficiales de aquellos artistas, que verán internacionalmente premiados sus fundamentos teóricos. Cuando Frank O'Hara, comisario de la muestra más importante de la abstracción española realizada en el MOMA en 1960, con el impulso del gobierno español, declaró que la quintaesencia de la pintura informalista

⁷² Cela, Gaya Nuño, Aguilera Cerni, Cirici, Udo Kultermann, Carlo Argan, Westerdahl, Arnau Puig, Friedrich Bayl, Joan Brossa, Celso Emilio Ferreiro, Santos Torroella, Blai Bonet, Michel Tapié, Cirlot, Jacques Dupin, Fernando Chueca, Pierre Restany o Herbert Read.

⁷³ En Michel Tapié, *Antoni Tàpies et l'œuvre complète*, Paris, 1955.

española radicaba en su directa vinculación con la tradición artística del barroco⁷⁴, uno se puede imaginar el orgullo que rezumarían los comentarios en ciertos despachos y redacciones editoriales. Cuando el crítico Vicente Aguilera Cerni, poco sospechoso de militancia franquista, repasaba la participación española en la Bienal de Venecia de 1958, en la que Tàpies y Chillida ganan los premios de pintura y escultura, dijo: “España ha intervenido en la polémica de la Bienal del mejor modo posible: obligando a reconocer (como lo ha hecho ya la crítica del mundo entero) la potencia y la tremenda españolidad de sus voces jóvenes e inconformistas”⁷⁵. El crítico británico Paul Grinke, analizando la exposición de Tàpies en el ICA de Londres, en 1965, aludía a la preocupación del artista por la putrefacción, algo “esencialmente español”, decía. Asociaba la tela de saco y las cenizas utilizadas por el artista, con la Inquisición española e identificaba “toda la tela, con las señales de pisadas, las estrías y la arena oscura” con “la arena de una corrida de toros, especialmente sedienta de sangre”⁷⁶. También los toros inspiraron la lectura del crítico del New York Times, John Canaday, de la obra de Manolo Millares: “Las arpilleras de Millares son vestigios ceremoniales, particularmente de las corridas de toros; la elegancia de la vestimenta de los toreros, la almohadilla de los caballos rasgada por el ataque del toro”⁷⁷. El crítico británico Francis Hoyland manifestaba acerca de una exposición de Tàpies que “es tan característicamente española como las colchas de cama son americanas, aunque sería difícil decir por qué... Quizá la luz de España y la dignidad y la severidad del carácter español han dado a su pintura su cualidad ‘local’ específica [...] Fue a Velázquez a quien me hizo recordar Tàpies. Los dos artistas crean un estado tranquilo además de unas proporciones claras y marcadas y un respeto decente por sus materiales”⁷⁸.

“El informalismo permitía recurrir a las referencias históricas de la historia del arte español y a los clichés más tópicos del ser español: la violencia, el drama, el principio

⁷⁴ Frank O’Hara, *New Spanish Painting and Sculpture*, catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, New York, 1960.

⁷⁵ Vicente Aguilera Cerni, “La Bienal entre dos fuegos”, *Revista*, no. 337, Barcelona, 27 de septiembre-3 de octubre de 1958, p. 14

⁷⁶ Paul Grinke, “Writing in the Sand”, *Financial Times*, London, 25 de junio de 1965, p. 24; citado en Borja-Villel, p. 202

⁷⁷ John Canaday, “Art: More from Spain”, *The New York Times*, Nueva York, 20 de julio de 1960. Citado en Genoveva Tusell, pp. 87-117

⁷⁸ Francis Hoyland, “Tranquil Sand”, *The Listener*, London, 17 de junio 1965, p. 904; citado en Borja-Villel, p. 202

trágico, el individualismo, la veta brava, la pasión española”, ha señalado recientemente la historiadora Paula Barreiro.⁷⁹ El uso de esos estereotipos no pueden ser solamente comprendidos a través de la propia tradición estética y nacionalista española, sino que han de ser enmarcados en las propias políticas diplomáticas y promocionales de un estado necesitado de legitimación y abocado al encuentro del dinero de la marca turística. La propia excepcionalidad política del régimen franquista contribuirá en gran medida a promover valores de excepcionalidad pero sublimados en el arte y la cultura, fácilmente asimilables en términos exóticos. Al mismo tiempo, la situación también excepcional de una vanguardia cuyos desgarros dramáticos son promovidos por los causantes de los mismos, conducirá a una peculiar comunión de intereses por los cuales se definió el arte español de los años 1950.

Vayamos acabando. Para hacerlo, volvamos a la pregunta que se hacía Pérez Comendador en 1950 y con la que iniciábamos este texto: “¿Por qué en el arte no se ha de seguir también la admirable línea política que sigue España?”. El comisario español manifestaba una actitud militante respecto a la existencia de una línea roja en el arte que no debía cruzarse: hay estilos que son buenos para España y los hay que no. Y pide explicaciones a sus superiores. Sólo un año después, el crítico Eduardo Ducay publicaba un artículo con el título de “Antipintura y arte anti-español”, en el que se ocupaba de la polémica generada por los más “conservadores” con motivo de la presencia de los “modernos” en la I Bienal Hispanoamericana. En él, se preguntaba: “¿Es que el arte puede poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? Me parece difícil que enemigos cañones estéticos puedan volverse contra un país para aniquilarlo y destruir su carácter y modo de darse a entender [...] Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie [...] El calificativo de anti-español no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera [...] El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas

⁷⁹ Paula Barreiro, “La ‘invención’ de la vanguardia en la España franquista: estrategias políticas y realidades aparentes”, en Víctor Bergasa, Miguel Cabañas, Manuel Lucena Giraldo, Idoia Murga (eds), *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa*, CSIC, Madrid, 2009, p. 355

que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores”.⁸⁰

Estamos tentados de presentar estas palabras de Ducay como la respuesta que Pérez Comendador pudo haber recibido de sus superiores ante sus quejas. Ducay presenta negro sobre blanco una de las principales herramientas con las que medir el problema de la función del arte tanto en el franquismo como en el pensamiento moderno español. El arte no debe tener una función exploratoria ni en la vida social ni en la política: toda exploración en las artes debe ceñirse al ámbito formal. El arte no afecta a los órdenes comunes de la existencia social: es un dominio aislado y alienado, y es esa propia alienación la que hace posible su trascendencia, porque protege tanto al arte de lo que no le corresponde como al mundo circundante de la rebeldía natural del artista. Es en ese emplazamiento en donde el arte es auténticamente español: es en el arte en donde los trastornos de la vida política se convierten en beneficios, en donde los dolores se exaltan en la mística del artista doliente, dramático, expresivo... libre.

Es en este paréntesis en donde podemos comprender en profundidad el papel que tuvo la tradición barroca entre todos los actores culturales y artísticos que interpretaron la vanguardia de posguerra en España. El barroco representaba para el régimen no sólo el arte de la nación, inspirado y garantizado por el estado desde los austrias, sino el símbolo más claro de la propia identidad nacional. El arte había sido reflejo voluntario y consciente de la política artística del estado, no un simple derivado; se trataba de una ligazón indisoluble entre los artistas y la nación. Los artistas habían sido capaces de responsabilizarse de esa comunión. El barroco, por tanto, no era tanto un estilo como un deber moral. Desde esta perspectiva, las apelaciones al barroco garantizaban una práctica artística desideologizada y desocializada, que, por añadidura, venía a coincidir con los argumentos formalistas e individualistas formulados por la pintura matérica francesa o por el expresionismo abstracto estadounidense.

⁸⁰ Eduardo Ducay, “Antipintura y arte anti-español”, *Índice de Artes y Letras*, Madrid, no. 54-55, 15 de septiembre de 1952.

Para un sistema como el franquista, que es como decir la política barroca española en estado puro, el pensamiento barroco suponía la reconstrucción de una muralla invisible y porosa que protegía al sistema de innecesarias contaminaciones, pero permitiendo, al mismo tiempo, determinadas transfluencias. De ahí el éxito que tendrá entre los propios artistas e intelectuales, a priori alejados políticamente del régimen. Todos hicieron suyas determinadas tradiciones, porque aseguraban un statu quo y permitían una coexistencia. Todos aceptaron que el arte nada tenía que ver con la realidad, que no podía afectarla. Cuando ello quedó claro, la vanguardia española de posguerra triunfó. Y cuando, una década después, el acuerdo se rompió, ello se debió a que esa tradición fue cuestionada, cuando ya todos habían sacado sobrados réditos de la relación.

El arte español abstracto de los años 1950 no tuvo nada de exploratorio pues, según el acuerdo general tácito alcanzado por todos, lo más importante era evitar el conflicto. Lo que único que se exploró fueron las formas, agitadas por las sombras que crean los sobrentendidos, cultivadas en la quimera de la soledad y festejadas en inauguraciones bien regadas y con banderas españolas. Los artistas no cuestionarían el régimen y el régimen no cuestionaría a los artistas⁸¹. No hay mejor ejemplo de ello que la escena relatada por Antoni Tàpies el día de la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana en 1951: “Alguien, creo que era Alberto del Castillo, le dijo a Franco: ‘Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios’. Y parece que el dictador dijo: ‘Mientras hagan las revoluciones así...’”⁸². Porque así, además, se interpretaba la propia tradición artística española. El régimen franquista, vinculado ontológicamente con tradiciones esencialistas -“lo que no proviene de la tradición es plagio”, reza el famoso adagio orsiano⁸³ - asumió el barroco de la manera más natural porque suponía un relato de continuidad que además podía actualizar mediante equiparaciones con relatos

⁸¹ Vale la pena recordar aquí las palabras de Luis González Robles sobre las actitudes políticas o personales de los artistas de la época: “A mi me importó muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera [...] Yo tengo una norma que dice: ‘no te metas nunca en la vida de los demás para que no se metan en la tuya’. Ver “Entrevista a Luis González Robles”, en J. L. Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?*, pp. 141-160. Descargable en http://www.soymenos.net/Gonzalez_Robles.pdf

⁸² Antoni Tàpies, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Seix Barral, Barcelona, 1983 (1977), pp. 376-377

⁸³ Eugenio d’Ors, *La tradición*, Editoriales reunidas, Buenos Aires, 1939, p. 20

contemporáneos que le facilitaban la inserción en circuitos modernos, que desde un punto de vista diplomático y económico tanto anhelaba.

La referencia de la tradición barroca española, y su notorio antiutilitarismo, pudo suponer para muchos intelectuales y artistas la posibilidad de cuestionar las obscenas manifestaciones de racionalidad y liberalismo que las elites franquistas emprendieron tras la matanza y en medio de la ausencia absoluta de libertades civiles. El barroco ciertamente reforzó la sensibilidad informalista hacia un estilo humanista, y expresionista que contradijera lo que la modernidad había perpetrado en la Europa y en el mundo de los años 1930 y 1940. Y, en realidad, podríamos decir que la vanguardia española de posguerra tuvo bastante mala suerte en encontrarse en una dictadura tradicionalista en vez de en una democracia liberal, como pasaba en Francia, en Alemania o en los Estados Unidos, en donde se estaban haciendo obras similares, y en donde también los artistas apelaban asimismo a tradiciones. Una dictadura que tomó el rollo barroco por ser el modelo más a mano y castizo que tenía a disposición, con montones de acólitos sabiondos dispuestos a escribir sobre ello, y todo para mantener al arte bajo una función meramente nacionalista, identitaria y ornamental.

Pero lo más notable es que, todo este proceso fue conscientemente alimentado para reforzar una tropo largamente larvado en el pensamiento español, y que, de hecho, alcanza hasta hoy; que la cultura española es la expresión del encuentro nacional, que es en donde los conflictos se dirimen, en donde las divergencias se consensúan y se pactan. Frente al desastre de lo social, de lo político, de lo colectivo, frente a la imposibilidad del entendimiento, la cultura se erige en símbolo de su propia trascendencia nacional, como vertebradora de imagen común. El franquismo y parte de la vanguardia colaboraron plenamente durante muchos años porque ambos actores –si se nos permite por un momento esta generalización teatral- comulgaron en la misma idea de una cultura cuya única función es paliativa, sustitutoria, como lo es, en sus suposiciones, la propia tradición artística española. De esa manera, se instala la peor de las hipocresías. Aquella que, blandiendo la cultura como pegamento nacional, liquida sus posibilidades de transformación social.