

Taller 11

ARTE, PROPAGANDA Y CULTURA

ARQUITECTURA FRANQUISTA. VARIACIONES RESPECTO A LA POSTURA OFICIAL: ANDALUCÍA ORIENTAL Y MELILLA, 1939-1949	510
Daniel Domenech	
LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DURANTE EL FRANQUISMO EN ASTURIAS. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	524
Noelia Fernández García	
GUERRA CULTURAL DURANTE LA CONTIENDA CIVIL Y EL PRIMER FRANQUISMO EN VALENCIA. LAS INTERVENCIONES EN LA LIBRERÍA DEL ARABISTA HUICI MIRANDA Y EN LA BIBLIOTECA DEL PROFESOR CHOUSA	533
Margarita Ibáñez Tarín	
TÀPIES: CONSISTENCY IN AN ERA OF INSTABILITY	543
Emily Jenkins	
EL CANTE JONDO: OPRESIÓN Y DISIDENCIA DURANTE EL FRANQUISMO	556
Sara Pineda Giraldo	

ARQUITECTURA FRANQUISTA. VARIACIONES RESPECTO A LA POSTURA OFICIAL: ANDALUCÍA ORIENTAL Y MELILLA, 1939-1949

Daniel Domenech
Universidad de Granada

La construcción del “Nuevo Estado” durante la década de los cuarenta, se cimentó a partir de modelos de inspiración historicista y tradicional. Al menos, esta ha sido la visión preponderante en la historiografía del período. Sin embargo, esto se revela insuficiente al hallar ejemplos de obras que trasgreden, desde los primeros años del franquismo, la postura oficial de numerosos ensayistas e ideólogos y de organismos estatales, como la Dirección General de Arquitectura.

El objetivo del presente trabajo es identificar modelos arquitectónicos alternativos, opuestos en mayor o menor grado, al discurso oficial del régimen. De esta forma valoraremos una pluralidad arquitectónica que bebió, entre otros, de la producción cultural de países fascistas, e incluso de los movimientos vanguardistas de los años veinte.

Delimitamos el área de estudio a Andalucía Oriental y Melilla, ésta última dependiente del Gobierno Civil de Málaga. Para ello recopilaremos modelos construidos y también, proyectos para concursos públicos. Así, indagaremos en el continuo proceso de redefinición que la dictadura llevó a cabo a lo largo de esta década.

“Yo creo que no podemos vacilar en la elección de estilo. Miremos el Madrid romano-austriaco del Imperio español”¹.

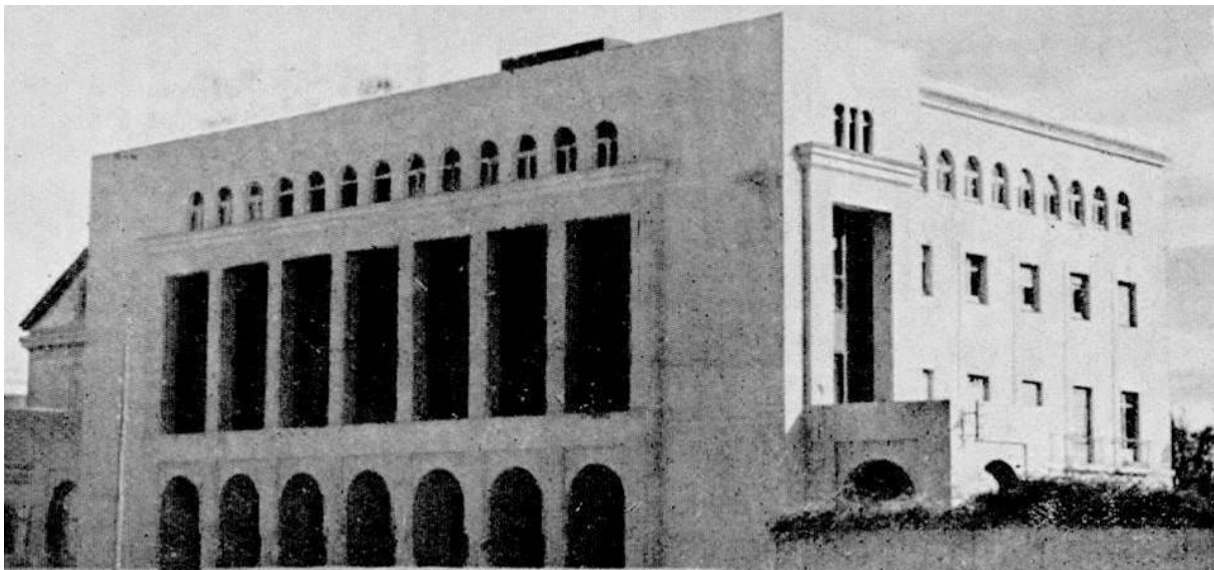


Imagen 1. Casa Sindical Melilla en 1948 (Fuente: BRAVO NIETO, Antonio.
La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano).

1. Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: *Madrid nuestro*. Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944. Citado en Gabriel UREÑA: *Arquitectura y urbanística*, Madrid, ISTMO, 1979, p. 316.

Leyendo la cita y observando la imagen, nos preguntamos, dónde están los pórticos de columnas, los floridos capiteles, las barrocas volutas. Ni una cornisa, ni un escudo ni ningún otro detalle historicista nos dan alguna pista de su ubicación, al igual que tampoco encontramos ningún gesto que nos hable de la “españolidad” del edificio ni de los “gloriosos tiempos del Imperio”. Frente a esto, tenemos una portada monumental, en la que la falta de detalles se acompaña de la ausencia de escala, así como de referencias geográficas y temporales. Podría ubicarse en Roma o en Berlín, en Viena o en Budapest. Sin embargo, esta Casa Sindical fue desarrollada por el arquitecto José Antón García, en Melilla, diseñada y construida entre los años 1942 y 1948. Tenemos presente un edificio de su tiempo, acorde con algunas tendencias arquitectónicas internacionales² y totalmente ajeno a la estética proclamada por numerosos ideólogos del régimen durante las décadas de los treinta y cuarenta del pasado siglo.

El régimen franquista es considerado por las últimas tendencias historiográficas como un *tradicionalismo fascistizado*³. La misma definición en el ámbito arquitectónico, casaría de forma adecuada para referirnos a los edificios desarrollados en el período de 1939-1949: primacía de los modelos históricos tradicionalistas que contaban con el beneplácito de los ideólogos del nuevo Estado, junto con la aparición de modelos arquitectónicos de regímenes fascistas, estos últimos son principalmente Italia y Alemania, o de otros estados fascistizados como Portugal. Gabriel Alomar definió así esta situación: “... no ha sido precisamente un clasicismo de tipo imperial como lo fue el de Carlos V, sino más bien un reaccionarismo tradicionalista de tipo romántico”⁴.

El trabajo aquí descrito presenta edificios realizados en la primera década del régimen que fueron construidos en la región de Andalucía Oriental y Melilla, arquitecturas que de una manera u otra se oponían a la visión tradicionalista e historicista predominante en los trabajos de los ideólogos y de los arquitectos afectos al régimen. Frente a la “arquitectura oficial” buscaremos modelos propios del movimiento moderno, los cuales representaban una transgresión total, o de “la otra modernidad”, opuesta parcialmente y que pudo significar la adhesión de España al tipo de arquitectura que llevaron a cabo países afines como Alemania o Italia. Nos interesa reunir edificios que se diseñaron y/o construyeron antes de la transformación ideológica en materia artística de los años cincuenta. Se han recopilado un total de cuarenta edificios con una gran carga representativa de todos los usos públicos exceptuando el residencial.

Consideramos que es una investigación⁵ necesaria para entender la historia contemporánea de nuestro país y el desarrollo de la arquitectura e historia del arte. Tras numerosos trabajos de investigación sobre la arquitectura durante el régimen franquista, desde múltiples y variados puntos de vista, creemos adecuado realizar un análisis minucioso de las realidades estéticas que surgen en una región concreta, buscando patrones que confirmen o desdigan la interpretación predominante. Así pues, tratamos por una parte al edificio como documento, con las diferencias de análisis que esto implica y por otra, el espacio construido como escenario de representación del régimen. Entendemos que la historia de la arquitectura, al igual que la del arte, ayuda a entender las ideas, valores, éxitos y fracasos de cada estado.

1. La corriente dominante, la oficial del régimen

El 25 de noviembre de 1944, el Ministro de Gobernación emprendió un viaje de Madrid a Andalucía Oriental donde visitó por igual capitales de provincia y los llamados “pueblos adoptados”. Se trataba de una maniobra política para elevar la moral del pueblo, procurar el afecto al régimen y celebrar una nueva arquitectura que subsanara la precariedad de los ciudadanos. Entre discursos, arengas y cánticos de *Cara al Sol*, se visitaron y entregaron nuevas viviendas, iglesias, instalaciones públicas educativas, sanitarias y políticas de la nueva administración, construidas en el marco de Regiones Devastadas.

Los edificios aquí dispuestos, citando a Gabriel Alomar, se encuadran en un “reaccionarismo tradicionalista de tipo romántico”. Reaccionarismo por ir en contra de la modernidad que representaba el Movimiento Moderno y el funcionalismo; Tradicionalista por basarse, de manera más o menos estricta

2. Estilo u Orden Monumental, Estilo Imperio, Neoclasicismo Imperial, Estilo años 30, han sido algunos de los nombres para definir a esta confusa tendencia arquitectónica.

3. José Anton MELLÓN: *Fascismo Clásico (1919-1945) y sus epígonos. Nuevas aportaciones teóricas*, Madrid, Editorial Tecnos, 2012.

4. Gabriel Alomar: “Sobre la tendencia estilística de la arquitectura española actual”, en *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, 7 (1948), p. 11-16.

5. Investigación desarrollada por el autor del texto y con la colaboración de Isabel Abellán Olmo.

en las “raíces hispanas” o “invariantes castizos”; Romántico, por el interés de crear una utopía, un nuevo paisaje social, basado en el pasado, aunque moderno⁶, sin lugar a dudas.

Respecto al reaccionarismo cabe decir que mientras personalidades del Régimen y otros ideólogos elaboraban discursos en pos de construir una utopía basada en los “invariantes castizos”⁷, se rechazaban modelos importados, contemporáneos, que fueron la punta de lanza de la estética en regímenes como la República de Weimar, la Segunda República y la Italia fascista.

Así, las vanguardias y el Movimiento Moderno se consideraron estilos extranjeros (*extranjerizantes*), socialistas, comunistas (*sovietizante*) e incluso judíos o semitas (*espíritu judaico*). Igualmente se les adhieren toda clase de adjetivos negativos como “*cubismos y psicopatologías estéticas*”⁸ o “*amaneramientos ridículos*”. Víctor de la Serna llega a escribir: “*El cubismo sovietizante, el ilimitado racionalismo, junto con la industrialización, las oligarquías financieras, el marxismo, la decadencia intelectual, producen los monstruos de hierro, cemento y mármol que convierten las nobles perspectivas de España en campos de alucinación.*”⁹

Incluso otras corrientes menos radicales y exitosas en otros países de corte fascista, como podía ser el neoclasicismo estilizado en Italia y Alemania también reciben críticas, como las del director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Modesto López: *Con mayor frecuencia se presentaban los alumnos seguidores de una híbrida modalidad que nunca ha tenido mi entusiasmo: me refiero a lo que se consideraban como interpretaciones de los estilos históricos, consistentes en transformar o mutilar y macerar las formas de aquellos estilos; estilizar, las denominan los alumnos, o lo que yo, en juego de palabras, diría mejor, “estirilizar”. Significaba esto un deseo de innovación, que sin entrar en las francas aspiraciones de la nueva arquitectura, no merece el respeto a la tradición de las anteriores modalidades imitativas.*¹⁰

Respecto al tradicionalismo: “*La Dirección General va a configurar la gran escena del Régimen, adornada deliberadamente con toda la panoplia de la España tradicional, intentando justamente crear una nueva España tradicional, o una nueva arquitectura tradicional española, no solamente en las grandes operaciones de prestigio que imponen su presencia en las ciudades, sino en todas las actuaciones de nuevas poblaciones o de pequeña escala urbana.*”¹¹

Si nos centramos en las publicaciones arquitectónicas de *Reconstrucción* y *Revista Nacional de Arquitectura*, los numerosos textos que acogen durante los primeros años, muestran una mayoría absoluta de edificios y artículos de opinión a favor de esa tradición, al menos durante los primeros años y hasta 1948, cuando los artículos *Política de la arquitectura*¹² de Gio Ponti y *Lo clásico y lo español*¹³ de Miguel Fisac, parecen traer aire fresco al debate arquitectónico e iniciar un cambio en el discurso de estas revistas. Igual trayectoria sigue la publicación de *Cortijos y Rascacielos*, por ejemplo, *La arquitectura alegórica de hoy*¹⁴.

6. “Hay que imponer, en suma, al orden de la cultura, las ideas esenciales que han inspirado nuestro Glorioso Movimiento, en la que se conjugan las lecciones más puras de la tradición universal y católica con las exigencias de modernidad” en Ley del 24 de noviembre de 1939 de fundación del CSIC. <<http://canariasinsurgente.typepad.com/almacen/2010/09/el-logo-del-csic-pendiente-de-ser-liberado-de-su-connotaci%C3%B3n-fascista.html>> Debe de entenderse aquí Modernidad, en el sentido de *Modernidad Alternativa*, como Roger Griffin define en Roger GRIFFIN, *Modernity under the New Order: The fascist Project for Managing the Future*, Thamesman Publications, Oxford Brookes School of Business imprint, 1994

7. Fernando CHUECA GOITIA: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Editorial Dossat SA, 1947.

8. Antonio TOVAR: “Arquitectura, arte imperial”, en *La Gaceta Regional* (Salamanca), 6 de agosto de 1939. Citado en Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp.71-72.

9. Víctor DE LA SERNA: “La nueva arquitectura española. Un palacio para Falange”, *Informaciones*, 1943. Citado en Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *Arte e ideología...*, p.70.

10. Modesto LÓPEZ: “La última lección”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 162, (1955), pp. 1-6.

11. M. BLANCO: “La arquitectura de Regiones Devastadas” En AA.VV: *Regionalismo*, p. 41. Citado en Francisco Daniel HERNÁNDEZ MATEO, en *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958)*. Medio siglo de eclecticismo, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, p. 132.

12. Gio PONTI: “Política de la arquitectura”, *Reconstrucción*, 95 (1949), págs. 301-308

13. “¿Dónde está en esta obra el sentido clásico?, vemos que no está en la proporción de sus masas ni en la de sus volúmenes, tampoco en la eúritmia de su composición, ni en la proporción y disposición de huecos y macizos, ni en las conjugaciones de luces, sombras y claroscuros. (...) Lo clásico, lo permanente, ese perfecto equilibrio entre la idea y la forma, lo que sobrevive a los gustos y a las modas, no está fracasado; está inédito, esperando que alguien se decida a tenerlo en cuenta.” En Miguel FISAC: “Lo clásico y lo español”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 78 (1948), pp. 197-198.

14. Editorial: “La arquitectura alegórica de hoy”, *Cortijo y Rascacielos*, 39 (1947), pp. 37.

Durante esta primera década del Franquismo y en todas las revistas, se encuentran artículos que presentan los ideales arquitectónicos del nuevo estado, como pueden ser *Sobre la creación de los estilos arquitectónicos*¹⁵, *Divagaciones arquitectónicas: los imperios y su estilo*¹⁶, *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*¹⁷ o *¿Que estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?*¹⁸; artículos de investigación sobre arquitectura tradicional y regional, desde el punto de vista histórico y constructivo como *Un arte tradicional y españolísimo en la construcción. La rejería*.¹⁹, o la sección fija *Arquitectura popular española*; o en los que se valoran la historia de las ciudades como la sección *Ciudades Monumentales*.

Se presentan mensualmente detalles de construcción propios de la tradición española de diversas épocas en la sección *Detalles arquitectónicos* de la revista *Reconstrucción*: portadas, chapiteles, espadañas, aleros, rejerías. Algo estrechamente relacionado con los concursos de edificios o elementos urbanos publicados en *Revista Nacional de Arquitectura*, por ejemplo fuentes o cruces, en los que los proyectos ganadores y los que obtienen menciones de honor, son casi siempre, modelos inspirados en lo tradicional.

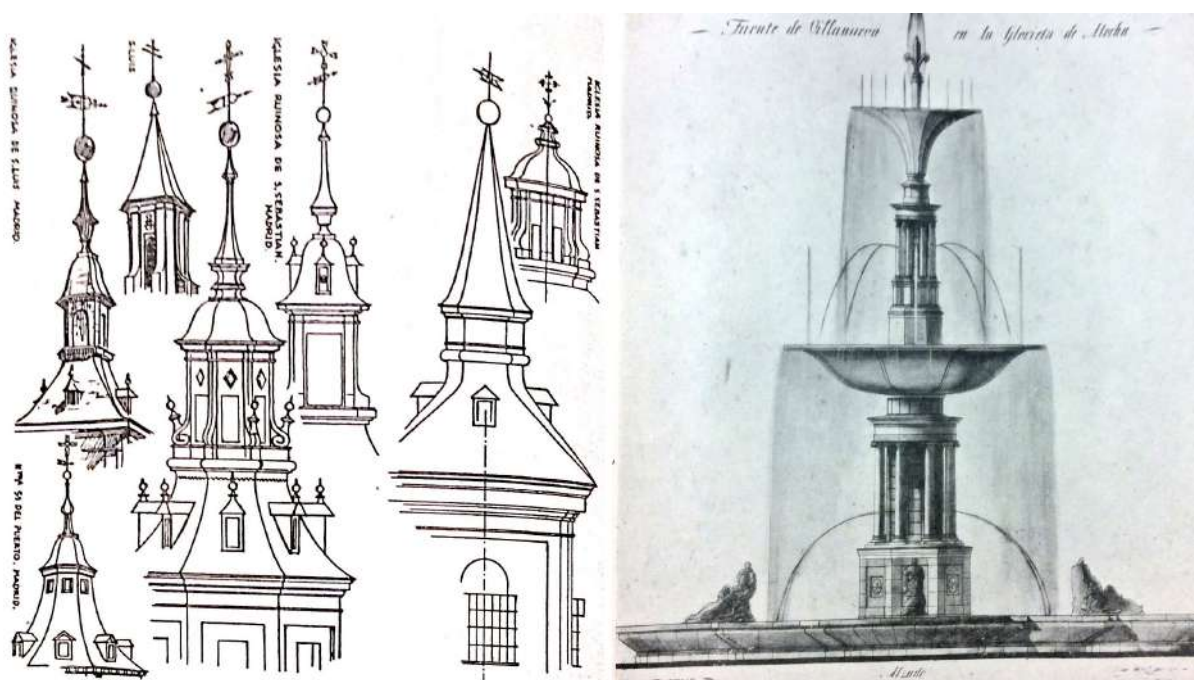


Imagen 2. Motivos arquitectónicos con rasgos hispanos. Chapiteles y fuente
(Fuente: Revista Nacional de Arquitectura).

Por otra parte se valora la construcción en estilos tradicionales en otros países, por ejemplo en *El porvenir del estilo tradicional indio*²⁰ que presenta la transcripción de una conferencia del arquitecto V.R. Talvalker, en la que podemos leer un pensamiento muy similar al repetido una y otra vez en España: “Debemos elaborar un nuevo proyecto a base de conceptos tradicionales para corresponder

15. Augusto GARCÍA VIÑOLAS: “Sobre la creación de los estilos arquitectónicos”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 18-19 (1943), pp. 243.

16. Diego DE LA REINA DE LA MUELA: “Divagaciones arquitectónicas: los imperios y su estilo”, *Reconstrucción*, 23 (1942), pp. 193-194.

17. Diego DE LA REINA DE LA MUELA: “Nota bibliográfica: “Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial”, *Reconstrucción*, 46 (1944), pp. 300.

18. Melchor DE ALMAGRO SAN MARTÍN: “¿Que estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 15 (1943), pp. 105.

19. Ángel DOTOR MUNICIO, “Un arte tradicional y españolísimo en la construcción. La rejería”, *Reconstrucción*, 84 (1948), pp. 219-230.

20. Editorial: “El porvenir del estilo tradicional indio”, *Cortijos y Rascacielos*, 48 (1948), pp.

a las exigencias modernas.... Debemos compenetrarnos con el espíritu de estos edificios antiguos, y podemos dar el primer paso inmediatamente, dando preferencia, en la enseñanza, a la Historia de la Arquitectura india, en vez de dejarla en una posición secundaria, subordinada a la Arquitectura occidental o europea.... Sin fe en nuestra propia tradición, y sin la entrega a la causa del renacimiento de nuestra Arquitectura estaremos siempre copiando estilos ajenos y careceremos de aquel espíritu que es esencial para hacer una nación”.

Respecto a lo romántico, flotaba en el aire la idea de representar una utopía que por diversos motivos parecía más posible que nunca, como describe Bauzá²¹: “La utopía se nos presenta como una vía de escape, una ensoñación, fundada en el propósito de mejorar las condiciones de vida y es por esa causa que en la mayor parte de los casos esos paraísos son ideados en momentos afligentes de la historia, quizás como un intento –muchas veces desesperado por ordenar los desajustes e injusticias existentes en la sociedad.”

Expone Daniel Hernández²² que la sensación de que la guerra civil había producido una *tabula rasa* para reconstruir siguiendo los principios adecuados estaba ahí: *Por tanto nos encontramos con la situación idónea para que nazca una nueva Utopía, la búsqueda de la Edad de Oro del pueblo español, que iniciará un nuevo y brillante viaje iniciático que partiendo desde el cero de la devastación, le lleve (con mano férrea) hasta el infinito imperial.* Algo que autores de la época como Tomás Borrás también lo reflejan en artículos de gran carga ideológica: “El tremendo revulsivo de la Cruzada ha sido, a la vez, aniquilador y creador. Aniquilador de las formas chirles, los amaneramientos ridículos, las imitaciones de estilos clásicos, el ruralismo y cuantas afectaciones, parálisis, cursilerías, copias desenfadadas y recargamientos hicieron de la plástica instrumento de la más beocia burguesía; y ha aniquilado también el tipo judío y racionalista de la obra confusa, arbitraria, o seca, que utilizaría solamente; los “ismos” extravagantes y lo geométrico sin alma”.²³

Así, después de la nada, venía la reconstrucción, en la que el Plan de Regiones Devastadas se ha observado como un instrumento para la unificación de la arquitectura nacional: “Desde 1939 a 1947 se percibe claramente la tendencia a una unificación de criterio, de tal manera que puede afirmarse, sin temor a caer en apasionamiento, que en el momento actual existe en el ámbito arquitectónico nacional una comunidad de orientaciones en materia de estilo que no había existido desde mediados del siglo pasado”²⁴. Cumpliendo por lo tanto el llamado primer principio de Unidad, que Diego de la Reina expuso: “Unidad - Expresa la unificación nacional e imperial, y caracteriza una época y una misión histórica. Se refiere a la necesidad de que exista un solo criterio estético, aunque admitiendo todas sus interpretaciones. No es ni la repetición en serie de un modelo ni la monotonía originada por carencia de un espíritu creador”.²⁵

Podemos concluir que historicismos, eclecticismos y regionalismos se vuelven las opciones más usuales para expresar el renacer del nuevo Estado. Así era enunciado en las exposiciones de la Reconstrucción o en numerosos eventos nacionales e internacionales, sin embargo, parece que esto no es más que el resultado final de la evolución de una serie de pensamientos en pos de un estilo nacional durante los cuarenta años previos a la dictadura²⁶. Creemos que se debe de entender la primera década de la arquitectura franquista como el punto final de esos cincuenta años de reflexiones, de numerosos arquitectos, críticos y artistas que querían ver realizada una arquitectura íntegramente española. Se puede considerar, entonces el punto álgido de esta corriente de pensamiento historicista y tradicionalista.

21. Hugo Francisco BAUZÁ: El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia, Santiago de Compostela, Servicio Publicaciones de la Universidad, 1993, p.127. Citado en Francisco Daniel HERNÁNDEZ MATEO, en *La búsqueda de la modernidad...*, p. 137

22. Francisco Daniel HERNÁNDEZ MATEO, en *La búsqueda de la modernidad...*, pp. 137

23. Tomás BORRAS: “Conjeturas sobre artes plásticas”, *El Español*, 10 (1943). Citado en Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *Arte e ideología...*, p. 65.

24. D.G.A: “Arquitectura española”, *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, 5 (1947).

25. Alfonso RUÍZ GARCÍA: *Arquitectura, vivienda y reconstrucción en la Almería de posguerra (1939-1959)*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1993, p.87

26. Francisco Daniel HERNÁNDEZ MATEO: *Teoría y pensamiento arquitectónico en la España contemporánea (1898-1958)*, Madrid, BOE, 2004.

Marcamos el año 1949 como el inicio del decaimiento de esta corriente de pensamiento y como el límite de nuestra investigación por ser ya comúnmente aceptado como el cambio de una época en la materia artística española. A la transformación del discurso en las publicaciones, se le sumaron la realización de eventos relevantes como la V Asamblea Nacional de Arquitectura, el VI Congreso Panamericano de Arquitectos de Lima en 1948 y de viajes para arquitectos organizados por las becas Conde de Cartagena y las de la Academia de Roma.

Todo esto, en la historiografía consagrada se condensa en la construcción de la Sede de la Organización Sindical (1949) llevada a cabo por los arquitectos Aburto y Cabrero, aunque ya habían aparecido edificios que mostraban un cambio de tendencia, pero nunca de tal tamaño o importancia, como podría ser el Instituto de Óptica Daza de Vallés (Miguel Fisac, 1948).

A partir de entonces y hasta final de los cincuenta se produce una arquitectura de adaptación al panorama artístico internacional que autores como Víctor Pérez Escolano señalan que responde al proceso de recomposición geoestratégica tras la II Guerra Mundial desde la autarquía hacia el desarrollismo económico y la transformación cultural y tecnológica.²⁷ Conversión que se lleva a cabo a través de la refundación de la arquitectura moderna a partir de encargos de carácter religioso, según autores como Eduardo Delgado²⁸.

Igualmente el desinterés del régimen contribuyó a la “falta de voluntad política” en pos de un proyecto de unificación al que según Daniel Hernández, *“Nadie se oponía, todo el mundo lo veía hasta necesario, pero nadie redactó un decreto en esta línea, ni se esforzó por hacerlo cumplir... desligándose del intervencionismo de modo gradual, hasta dejar el sector de la construcción totalmente en manos del capital privado.”*

Aunque, en épocas posteriores el propio Ministerio de la vivienda apunte que *“desde el primer momento se desechó la idea de un Estado arquitecto, que hubiera podido crear desde su actitud naturalmente equidistante y objetiva, fórmulas sin flexión y externas rigideces monótonas”*²⁹, parece una afirmación difícil de sostener viendo tal cantidad de modelos historicistas que se realizaron y teniendo en cuenta observaciones de personalidades de la época como las del ministro Ruiz Giménez respecto a la *“intromisión totalitaria”* que había que evitar: *ya que las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta. La solución pasaría por el reconocimiento de la autonomía del arte.*³⁰ O las del arquitecto José Luis Fernández del Amo: *Casi toda la arquitectura se incorpora a las tareas del Estado, en organizaciones que se fundan para la reconstrucción después de nuestra guerra civil, Una implícita fidelidad a los intereses del Estado parecía imponer un estilo. Los edificios para Gobiernos Civiles, Delegaciones de Hacienda, y otros de carácter público representativo en las provincias, las iglesias para las que se pretende la reconstrucción más fiel y la más estricta subjección a los antecedentes locales*³¹.

Si no había un estilo definido, lo que sin duda queda demostrado es que había una corriente de pensamiento muy fuerte en el clima social de posguerra civil que era impulsada desde todos los niveles del régimen y que se tradujo en formas arquitectónicas durante la primera década del franquismo.

2. Las otras corrientes

Al igual que existía esta corriente, reaccionaria, tradicionalista y romántica, hubo otra que se mantuvo latente en España mientras que tenía éxito en la mayor parte de países: El movimiento moderno en todas sus formas, la evolución del racionalismo, funcionalismo y resto de vanguardias estéticas de los años veinte, presentaban una arquitectura muy variada que, sin embargo respondía a una idea utópica, la del hombre nuevo.

27. Víctor PÉREZ ESCOLANO, “La arquitectura española del segundo franquismo y el Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)”, *RA*, 16 (2014), pp. 25-40.

28. Eduardo DELGADO ORUSCO, *¡Bendita Vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*, Madrid, Ediciones Asimétricas, s.f.

29. Publicación conmemorativa 25 años en MINISTERIO DE LA VIVIENDA: *La casa del español*, Madrid, I.N.V. 1964, p.20 en Francisco Daniel HERNÁNDEZ MATEO: *Teoría y pensamiento arquitectónico...*, p.127.

30. Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *Arte e ideología...*, pp.53-54

31. José Luis FERNÁNDEZ DEL AMO: “La arquitectura española en el siglo XX.” En: Tercer Programa nº9, Madrid, Radio Nacional de España, junio 1968. pp.290 en Francisco Daniel HERNÁNDEZ MATEO: *La búsqueda de la modernidad...*, p. 133.

En 1948, se publica en la revista *Reconstrucción*, un artículo de Gio Ponti sobre su visión de la arquitectura moderna. Es sorprendente el hecho de su publicación porque supone una crítica negativa, si nos centramos en los aspectos formales, a prácticamente todo lo que estaba haciendo el plan de Regiones Devastadas, criticando, por ejemplo, la interferencia de la política en la arquitectura o la utilización de fórmulas y composiciones fijas en los diseños.

En el punto 12 de su escrito, señala, que para una arquitectura, su modernidad radica en ser “política social”, esto es la búsqueda de sol, aire, espacio y agua para cada persona, siguiendo los tratados de Le Corbusier. Adicionalmente expone: “*Este es el juicio de la arquitectura moderna, y la piedra de toque indicadora de si un edificio le corresponde o no. Hasta ahora pocas son sus obras; la polémica en pro y en contra de columnas y de arcos no le pertenece y los edificios que la representan tampoco le pertenecen en idéntica medida.*”³² Es decir, que aparte de ser social, se debe de renunciar a símbolos del pasado, y será más moderna, gradualmente, cuanto menos se utilicen fórmulas rígidas de composición.

No nos detendremos a explicar las características de esta, tan amplia y variada corriente, puesto que no es el objetivo de este trabajo. Para lo que a nuestra investigación le concierne, los edificios que cumplan la descripción de Gio Ponti y posean los rasgos estéticos y formales del racionalismo y las vanguardias, serán los que se incluyan en este campo.

Se ha considerado tradicionalmente que la arquitectura moderna empieza a aparecer a partir del 1945 publicada y construida a partir del 1949. Sin embargo, aparecen publicados proyectos modernos ocasionalmente antes de 1944, que posteriormente se van haciendo más frecuentes. Aunque son escasos y se acompañan de opiniones negativas o de recelo en el mejor de los casos, como por ejemplo el ayuntamiento francés de Boulogne-Billancourt³³ o el Hotel racionalista de Luis Gutiérrez Soto³⁴.

La misma tendencia se observa para la arquitectura realizada en el área estudiada en esta década, encontrando sólo dos modelos que se puedan considerar como modernos. Éstos son, el Mercado de Abastos de Andújar y el Colegio Romualdo de Toledo dentro de la ampliación urbana Ciudad Jardín de Langue en Almería.

Si entendemos, como Gio Ponti, la más radical modernidad en arquitectura como el edificio que ha nacido puramente para resolver una función social y sin utilizar formulas del pasado y el otro lado de la escala, el puro historicismo, formalismo, academicismo, hay una amplia escala de grises. Además, el arquitecto italiano, habla de esta escala, comentando que aunque el proyecto nazca bajo las ideas de la modernidad, será tan moderno en “idéntica medida” a la ausencia de detalles históricos, “columnas y arcos”. Este pensamiento, como ya definió Tournikiotis³⁵, se situaría en la línea de Pevsner, Kaufmann, Giedion y otros teóricos de la arquitectura que establecían una arquitectura A, ya existente, acompañada de multitud de calificativos negativos, frente a una nueva arquitectura B, moderna y opuesta en cada punto a la A, y por lo tanto positiva.

Nada diferente hacían los teóricos de la arquitectura franquista, ya fueran arquitectos o no, o de otros amantes de la arquitectura historicista o tradicionalista, como el arquitecto indio Talwalkar o el belga M. De Vestel³⁶. Oponer una arquitectura preexistente A, con todos los calificativos positivos a una arquitectura nueva B, desviada y negativa.

Frente a este modelo de oposición de contrarios creemos que hay otra corriente de pensamiento, que negando la posibilidad de realizar arquitectura tradicional en pleno siglo XX y permitiendo innovaciones formales en la arquitectura, siguen usando fórmulas compositivas del pasado, con mayor o menor grado de transformación o depuración formal. De esta, “tercera vía”, formarían parte aquellos “nuevos estilos que “estilizaban” las formas históricas en la arquitectura”, que citaba el director de la escuela de Arquitectura, Modesto López y la obra arquitectónica de José Antón, autor del edificio de la Casa Sindical de Melilla.

32. GIO PONTI: “Política de la arquitectura”, *Reconstrucción*, 95 (1949), pp. 301-308.

33. Mariano NASARRE: “Ayuntamientos de España”, *Reconstrucción*, 21 (1942), pp. 79-94.

34. Luis GUTIÉRREZ SOTO: “Hotel particular en Madrid en la calle de Serrano”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 13 (1943), pp. 40-50.

35. Panayotis TOURNIKIOTIS: *La historiografía de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Reverté, 2014, p. 45.

36. Editorial, “La misión del arquitecto ante el mundo moderno”, *Cortijos y Rascacielos*, 51 (1949), p. 31.

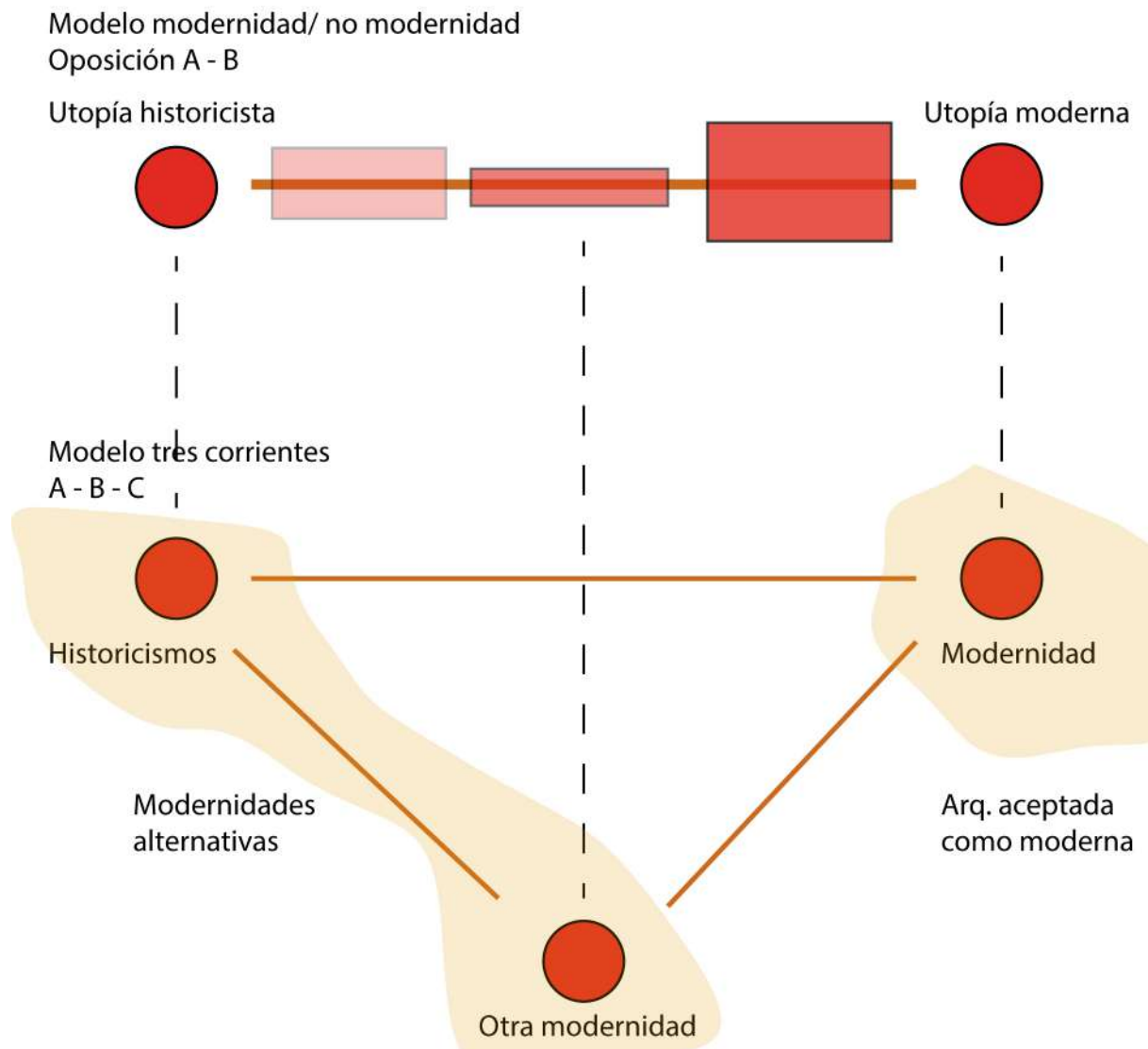


Imagen 3. Esquemas de las diferentes corrientes de pensamiento (Fuente: Elaboración propia).

En nuestra opinión la existencia de esta “otra modernidad” no ha sido reflejada en la literatura de la historia del arte por diversas razones:

Primero no es un movimiento formal y asentado como el Movimiento Moderno o las vanguardias. Sus exponentes no se organizaron en congresos, no se adhirieron en colectivos y los historiadores del arte no le prestaron la suficiente atención.

Segundo, parece haber una confusión imperante en las ideas durante esa época. Así, los partidarios de la corriente historicista, incluían a la otra modernidad dentro del funcionalismo y el movimiento moderno, y, al revés, los modernos consideraban la otra modernidad como una rama del historicismo. Igualmente, hay una confusión en los términos, por ejemplo, Luis Moya³⁷, arquitecto historicista de la Universidad Laboral de Gijón (1943-1956), no se consideraba así, y señalaba la existencia de tres grupos en la arquitectura. Uno tradicional, que representaba los modelos antiguos e historicistas, uno moderno que representaba la “degeneración” de la arquitectura y, una tercera vía dónde él se ubica, que no queda bien definida.

37. “Puesto que ahora los arquitectos se dividen en dos grupos, los que hacen arquitectura que llaman funcional y los que hacen arquitectura que llaman tradicional, y ambos grupos cuentan con excelente propaganda, nosotros necesitamos defender la que no pertenece a ninguno de esos grupos ni es una mezcla de ambas tendencias, sino una cosa distinta. Los argumentos de ambos adversarios son buenos, pero las obras no suelen corresponder a ellos. Conviene aclarar esto, y así se hará para cada uno de estos grupos.” En Luis MOYA: “Tradicionalistas, funcionalistas y otros”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 102 (1950), pp. 261-269.

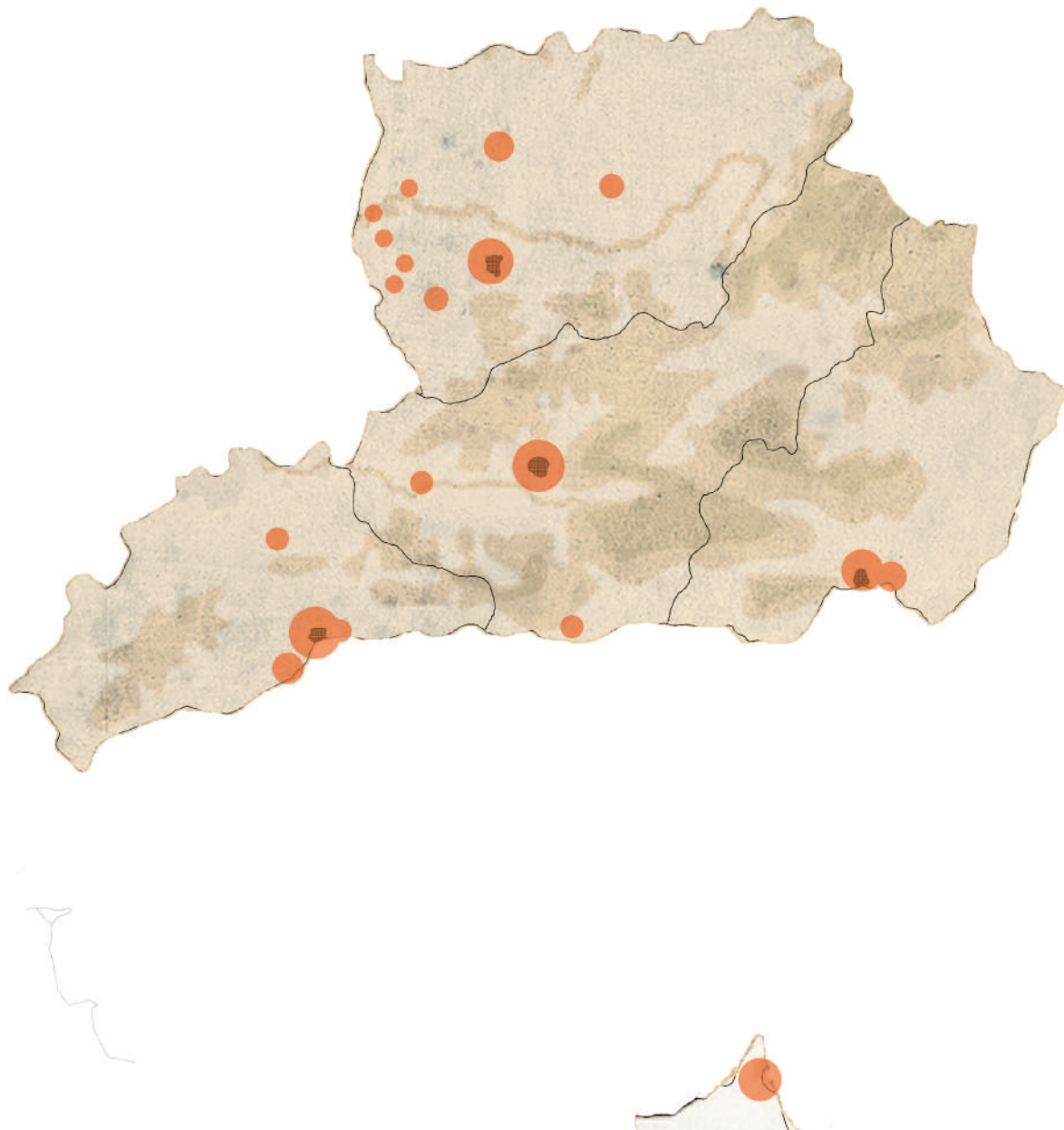


Imagen 4. Localización de los edificios estudiados hasta el momento (Fuente: Elaboración del autor).

Tercero, el estudio de la historia de la arquitectura se ha realizado muy frecuentemente por períodos cerrados, cosa que se ha demostrado que no es válida para todos los estilos limitando el campo del estudio. Menos aun cuando se trata de corrientes tan amplias de estilos, rasgos formales y de pensamientos.

Por último, se ha asociado frecuentemente a regímenes totalitarios, fascistas o fascistizados, cosa que no es cierta y que corresponde a la construcción politizada de la historiografía³⁸ de la arquitectura moderna durante la primera mitad del siglo XX. Entre la carga negativa que esta asociación le ha supuesto y a que el Movimiento Moderno ha totalizado gran parte de las investigaciones, nos encontramos con una dejadez en este campo, por parte de los arquitectos sobre estas cuestiones, resultando haber más textos escritos de investigación sobre la figura de Le Corbusier que de toda la corriente de la “otra modernidad”.

Los edificios correspondientes a la Otra Modernidad, se basan en una serie de rasgos formales, que se repiten en casi todos los edificios y se presentan siempre de manera austera, sin ninguna decoración o

38. Panayotis TOURNIKIOTIS: *La historiografía de la arquitectura...*

acompañados de una depurada representación de modelos neoclásicos, art déco e historicistas. Aunque no cabe aquí lugar para dar una explicación más detallada, veremos en el siguiente apartado, como gran parte de los edificios que se salían de la línea tradicionalista pertenecen a esta estética.

3. Arquitectura no tradicional, la práctica

Tras un minucioso análisis de los hechos construidos en cada una de las regiones que forman parte de Andalucía Oriental se han reunido cuarenta edificios publicados en las cuatro revistas analizadas, así como los encontrados en otros artículos de investigación y publicaciones. Paralelamente, se ha realizado un trabajo de campo, formado por visitas físicas e informáticas en la mayor parte de núcleos urbanos de la región.

Se ha tratado a los edificios seleccionados como documentos, creando una base de datos con ellos, e interrelacionándola con un mapa, para tener presente la ubicación espacial de cada uno de ellos y poder, en el futuro realizar investigaciones conjuntas de mayor profundidad.

Cabe decir, que apenas hemos encontrado modelos que cumplan la definición canónica de arquitectura moderna, exceptuando el mercado de abastos de Andújar (Pedro Rivas Ruiz, 1939, I1), una interesante estructura circular de hormigón. El colegio público Romualdo de Toledo (Guillermo Langué, 1940, I2) incorpora también este lenguaje racionalista. Por último, el proyecto de Auxilio Social para una Colonia Infantil en Marbella (1941, I3), que con un cierto aire tradicionalista aunque posee una estructura tanto en planta como en volumetría bastante cercana a las obras funcionalistas del Movimiento Moderno.



Imagen 5. Edificios propios del movimiento moderno (Fuente: Composición propia del autor).

Algunos ejemplos de obras, que inspiradas en modelos hispanos, no se limitan a la estética tradicionalista y llegan a experimentar con formas monumentales, son por ejemplo el Cine Aliatar (Francisco Pietro-Moreno, 1940, I4), con una gran portada recubierta de azulejos y un gran hueco central que no encuentra referente en modelos previos.

Otra manera de alcanzar la monumentalidad es a través de la repetición de líneas verticales, como se pueden observar en el edificio de la ONCE (Luis Álvarez de Cienfuegos, 1949, I5), el cine Granada 10 (Luis Gutiérrez Soto, 1941, I6) de Granada, la Parroquia San Miguel (Antonio Ortiz de Arce, 1946, I7) de Jaén y el Colegio de la Asunción (Casto Fernández Shaw, Francisco Alonso Martos, 1948, I8) de Málaga.

Igualmente la utilización de portadas historicistas pero depuradas totalmente es un ejemplo de transformación que podemos ver, como el caso del Instituto de Previsión (Juan de Zavala, 1946, I9) de Melilla, o el cine San Miguel en Martos (I10).

El Hospital Clínico de Granada (Aurelio Botella y Sebastián Vilata, 1928-1953, I11), reconstruido y ampliado después de la guerra, posee un estilo muy depurado, basado en la tipología de “Andalucía y Litoral Mediterráneo” propuesta en 1942 (I12), en el Concurso de Anteproyectos de Sanatorios Antituberculosos³⁹. Lo mismo ocurre con el centro de Salud Bola Azul de Almería (Martín José Marcide, 1949, I13), y con el edificio del mercado proyectado en 1943 (I14) por Antonio Cámara, Carlos Fernández, José Luis Fernández del Amo y Francisco Pietro-Moreno dentro del Plan de Regiones Devastadas.

39. Ernesto RIPOLLES PALACIOS, Aurelio BOTELLA ENRÍQUEZ, Ambrosio ARROLLO: “Plan de construcciones sanitarias del Patronato Nacional antituberculoso. Primer premio”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 15 (1943), p. 121.



Imagen 6. Edificios con características monumentales (Fuente: Composición propia del autor).



Imagen 7. Edificios de inspiración historicista (Fuente: Composición propia del autor).



Imagen 8. Centros de salud (Fuente: Composición propia del autor).

En Málaga encontramos algunos proyectos interesantes, entre los que destacaremos aquí la antigua Escuela de Peritos (Miguel Fisac, 1942, I15), parcialmente construido a partir de 1957 y actual Escuela de Bellas Artes. Se trata de un proyecto muy poco conocido del autor que guarda similitudes con edificios italianos de la época. Destacamos la entrada monumental del ala este (la única construida) y el triple vano central del proyecto. El edificio de la Jefatura de Obras Públicas (José Joaquín González Edo, 1948, I16), también repite esa misma entrada en tres vanos. Un detalle que puede pasar desapercibido es la incorporación de cierta asimetría al proyecto. Esta manera de hacer la entrada se repite en otros edificios como en Correos y Telégrafos en Melilla (I17) y el colegio San Fernando (Ramón Pajares, 1948, I18) de Martos.



Imagen 9. Edificios con tres vanos en portada (Fuente: Composición propia del autor).

Respecto a los proyectos de arquitectura dedicados al entretenimiento de masas, entre los que consideramos las plazas de toros y los campos de fútbol, destacamos el proyecto no ganador del concurso de la plaza de toros de Jaén (Fernando Moreno Barberá, 1944, I19) quien colaboró con Paul Bonatz, uno de los arquitectos alemanes más implicados en la arquitectura monumental. En este concurso, se opta finalmente por construir un proyecto historicista con portadas neobarrocas, que se repite para la plaza de toros de Melilla.

Así mismo, los estadios de fútbol de Almería y Melilla, limitados en tamaño al ser construidos en una época de crisis económica reproducen algunos detalles que los alejan del historicismo. El Estadio de la Juventud (Carlos Fernández de Castro, 1945, I20) de Almería, abre sus puertas con un arco del triunfo, austero en detalles, de cinco vanos realizado en piedra. El Campo de Deportes de Melilla (José Antón García, 1943, I21), presenta una entrada simétrica, con un vasto aplacado de piedra y repite ocasionalmente la fórmula de los tres vanos, en este caso para dependencias secundarias. Es interesante remarcar en este último proyecto, la cubierta de la grada, realizada en hormigón armado que recuerda ligeramente a las del Hipódromo de la Zarzuela (Eduardo Torroja, 1935).



Imagen 10. Águilas de San Juan pertenecientes a diferentes movimientos artísticos (Fuente: Internet).

4. Conclusiones

Hemos considerado la existencia de tres grandes corrientes de pensamiento que luchan, cada una, por una utopía que se expresa con formas arquitectónicas diferenciadas. Tenemos pues tres líneas, en lugar de dos enfrentadas (revolución-reacción), como se ha venido tratando desde hace mucho.

Hemos demostrado que la corriente tradicionalista del régimen basada en una larga serie de escritos y opiniones personales, no se correspondió con el resultado en la práctica, mucho más plural, siendo cada situación única y dependiendo en gran medida de la voluntad de los arquitectos.

Modelos modernos y de la, aquí llamada, otra modernidad, se construyen sin una gran polémica, en un clima social que favorecía a los estilos nacionalistas y regionalistas. Estos últimos pueden considerarse tanto una evolución como los últimos estertores del pensamiento arquitectónico español desde 1880. Ya que a partir de 1948 comenzará la decadencia de aquellos edificios que pretendían resaltar la españolidad a través de un lenguaje tradicional.

Nos ha parecido revelador que aquellos edificios que se alejan de la visión tradicionalista de la arquitectura española se producen en mayor número en las capitales de provincia, mientras que en los pueblos la arquitectura más “clásica”, regionalista o tradicionalista tiene la mayor eclosión. No tenemos, todavía, una respuesta satisfactoria bien fundamentada. Pensamos que en los pueblos, los arquitectos han estado más desligados de la escena arquitectónica internacional. Otro posible motivo, es que los arquitectos que proyectan obras tanto en ciudad como en el mundo rural, realizan obras más “modernas” en la primera, mientras creen que en los pueblos debe de conservarse un espíritu más castizo si cabe.

Por eso, pensamos que hay que hacer un minucioso análisis de los hechos construidos en cada una de las regiones de España, y mirar con atención los rasgos estéticos y formales. Así encontramos, que por ejemplo en Andalucía oriental, se crean más edificios públicos que continúan la estética de la arquitectura de la otra modernidad, una corriente con bastante profusión en los estados fascistas, en el período de 1949-1957 que en la anterior década. Suceso contrario a lo que sugiere la historiografía sobre el tema. Por ejemplo, en el caso de Jaén y Almería, las provincias originalmente más pobres y menos desarrolladas, producen una gran cantidad de edificios, sobretodo el caso de Jaén en el período 1946-1955 y en Almería 1949-1955.

Por último, creemos que es importante continuar nuestro estudio, demostrando población por población, región por región si la teoría producto de la interpretación predominante se cumple o no. El siguiente paso, y en el que ya estamos inmersos es ver la situación en toda Andalucía durante el período completo de 1936-1957.

**LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DURANTE EL FRANQUISMO
EN ASTURIAS. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN**

***RELIGIOUS ARCHITECTURE DURING FRANCO'S DICTATORSHIP
IN ASTURIAS. THE STATE OF THE ART***

Noelia Fernández García
Universidad de Oviedo

Resumen:

La reconstrucción y restauración de monumentos tras la Guerra Civil ha supuesto una línea de investigación carente de sistematización a nivel nacional hasta los últimos tiempos, al igual que sucede con el estudio de la renovación arquitectónica a partir de la etapa del Desarrollismo, acentuándose más esta situación en el caso de la arquitectura religiosa, sobre la que parecen pesar todo tipo de prejuicios. A través del estudio bibliográfico, la labor heurística y el trabajo de campo, es posible ofrecer una vista panorámica sobre el estudio de la arquitectura religiosa en Asturias durante el franquismo, tanto en la etapa de reconstrucción como durante el período del Desarrollismo.

Palabras clave: Arquitectura religiosa, franquismo, estado de la cuestión, posguerra, Desarrollismo

Abstract:

The reconstruction and restauration of monuments after the Spanish Civil War has turned out to be a line of research without national systematization until the last years as it also happens with the study of architectural renovation during the period called *Developmentalism* in the 60s, specially when we talk about religious architecture due to all the prejudices about it. Thanks to the bibliographic study and heurístic and field work it is posible to show a panoramic view of the studies about religious architecture in Asturias during Franco's dictatorship, during the reconstruction in the post-war period as well as during the *Developmentalism*.

Keywords: Religious architecture, Franco's dictatorship, state of the art, post-war period, *Developmentalism*

1. Introducción

La restauración y reconstrucción de monumentos forman parte de una época y de una cultura, y por tanto manifiestan una ideología específica estrechamente vinculada con la situación histórica de cada país. Así, la conservación y restauración de monumentos durante el período franquista se presenta como un período histórico cuya revisión ha suscitado un gran interés en varios campos, hecho que ha justificado el desarrollo de sendos proyectos de investigación *Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas* (Ref. HUM2007-62699¹), y su segunda fase: *Restauración monumental y Desarrollismo en España 1959-1975* (Ref. HAR2011-23918)².

La arquitectura de reconstrucción en España, especialmente la religiosa, ha sido sistemáticamente olvidada o marginada por la historiografía, pero el interés de su conocimiento es ya innegable. Precisamente por este motivo, la tesis doctoral en la que se integra este estado de la cuestión se propone el estudio de la arquitectura religiosa llevada a cabo en el Principado de Asturias durante los años del franquismo, tanto en la etapa de reconstrucción de la posguerra como en los años del Desarrollismo.

En el ámbito de la reconstrucción, los antecedentes no se centran tanto en la historia de la restauración, como en la de la cultura, siendo esta la aportación fundamental de los estudios más recientes antes citados y es, precisamente, la integración de este estudio en la metodología desarrollada por las antes mencionadas investigaciones colectivas, la que marcará la orientación del mismo, de forma que para la elaboración de este estado de la cuestión se ha recurrido a:

1. Labor heurística: Localización y recogida de las fuentes documentales primarias (archivísticas y hemerográficas). Se recurrirá fundamentalmente a los archivos parroquiales, el Archivo Diocesano, archivos municipales y el Archivo Histórico de Asturias, así como al Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.
2. Revisión bibliográfica sobre el período histórico objeto de estudio, sobre el panorama asturiano y sobre los edificios objeto de la investigación.
3. Trabajo de campo. Revisión crítica de la información proporcionada por las fuentes y análisis *in situ* de las iglesias. Elaboración del material gráfico complementario.
4. Análisis histórico-artístico de las iglesias objeto de este estudio
5. Estudio biográfico de los arquitectos encargados de la realización de estos edificios y análisis de los recursos arquitectónicos aplicados en sus obras.
6. Sistematización de la información obtenida y elaboración de conclusiones.

2. Análisis de los procesos de reconstrucción y edificación tras la guerra civil

Tras el final de la guerra civil, el nuevo régimen se encontró ante, en palabras de Víctor d'Ors un "magno problema": la reparación y reconstrucción de los daños sufridos en monumentos de pueblos y ciudades durante la guerra. La solución que se aplicaría para solventar semejante cuestión contaba con algunos antecedentes, como la Comisión Informadora de Reconstrucción, creada en Oviedo tras la victoria sobre el Frente Norte³, cuyos objetivos consistían en evaluar los daños, planear la reconstrucción y los costes que conllevaría, y la realización de una propuesta económica⁴. Y ya durante la Guerra Civil, la creación de una institución de similares características a las de la Comisión, aunque a nivel nacional, resultaba apremiante. De esta forma se creó el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, a comienzos de 1938, organismo que pertenecía al Ministerio del Interior (cuya denominación cambió

1. María Pilar GARCÍA CUETOS, María Esther ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (coords.): *Restaurando la memoria (España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra)*, Gijón, Trea, 2010.

2. María Pilar GARCÍA CUETOS, María Esther ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (coords.): *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada Editores, 2012.

3. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: *La reconstrucción de Gijón: la labor de la Dirección Nacional de Regiones Devastadas en Gijón*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2011, p. 28.

4. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: *Ibid.*, p. 29.



Figura 1. Fachada de la iglesia parroquial de San Andrés, El Entrego [Fotografía de la autora].

a Ministerio de la Gobernación poco después)⁵, siguiendo el modelo belga del “Services des Régions Devastées”⁶, y que pasaría a constituirse como Dirección General al año siguiente. Así, el Estado pasó encargarse de la reconstrucción del país, aunque fueron arquitectos y técnicos⁷ quienes se encargaron de plantear las bases del estilo que caracterizaría a este organismo.

Por todo ello, podemos decir que los procesos de reconstrucción y edificación de nuevas iglesias tras la guerra civil, dependieron, en gran medida, del Estado, a través de organismos creados *ex profeso* como La Dirección General de Regiones Devastadas o la Junta de Restauración de Templos, dependiente del anterior y centrado en la recuperación de las iglesias que habían sido dañadas o destruidas en la contienda. A raíz de esto, el régimen pretendió establecer un nuevo programa estético oficial basado, principalmente, en los fascismos europeos y el tradicionalismo español. Con tal fin, la recuperación los ideales y valores de las etapas más ejemplarizantes de los grandes momentos de España fue la solución: la Reconquista, el reinado de los Reyes Católicos y el Imperio gobernado por Felipe II⁸, se tomaron por las etapas más gloriosas de España que debían ser recuperadas y sus manifestaciones arquitectónicas resultaban idóneas para representar al régimen. Todo esto desembocó en el rescate de los historicismos, siendo elegidos El Escorial, sobrio, monumental e ideal de unidad y el orden, junto con el neoclasicismo de Villanueva y Ventura Rodríguez como representantes de ese estilo “nacional” que buscaba el Estado. Sin embargo, las intervenciones de la Dirección General de Regiones Devastadas no presentaban exclusivamente el uso de estos dos estilos, sino que sólo se utilizaron para la construcción de edificios oficiales, por lo que su forma de actuar no resultaba unívoca, puesto que, para otras edificaciones, la DGRD siguió la corriente teórica casticista, más apegada a lo tradicionalmente considerado español⁹.

5. Vicente Javier MAS TORRECILLAS: *Arquitectura social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*, Tesis doctoral, UNED, 2008, p. 87.

6. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: “La reconstrucción de Cangas de Onís: de capital de la monarquía asturiana a “pueblos adoptado” por el Caudillo”, *Liño*, 17 (2011), pp. 115-126, p. 116.

7. Vicente Javier MAS TORRECILLAS: *Arquitectura social y Estado...*, p. 75.

8. Valeriano BOZAL: “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”, *Ondare*, 25 (2006), pp. 17-31, p. 18.

9. Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 81-82.

La recuperación de los historicismos en la arquitectura religiosa también resultó de vital importancia para la Dirección General de Regiones Devastadas, siendo considerados los más adecuados para tal propósito estilos como el gótico y el barroco, además del románico. Sin embargo, en Asturias la arquitectura prerrománica asturiana resultó ser un referente de gran calibre, ya que se identificaba con la lucha y la defensa del catolicismo y, por ende, con la idea de Reconquista, además de ser el estilo propio del territorio¹⁰.

La iglesia parroquial de San Andrés (Fig. 1), en la localidad de El Entrego en el concejo de San Martín del Rey Aurelio, es una muestra idónea de la recuperación de los historicismos durante la etapa de reconstrucción durante los primeros años de la posguerra española. Este templo, proyectado por José Francisco de Zuvillaga, comenzó a construirse en 1945 y su apariencia, tanto exterior como interior, recoge claramente los postulados teórico-estéticos del momento pues como el propio arquitecto afirmaba: “el carácter arquitectónico más propio para una iglesia en Asturias es aquel que se inspire en las fuentes de los estilos románico y asturiano”¹¹. Así, en el templo podemos observar elementos procedentes de la arquitectura asturiana tales como las arcadas del nártex, basados en los miradores de Santa María del Naranco, o procedentes de la tradición románica castellana como la presencia de las dos torres flanqueando el cuerpo del templo.



Figura 2. Antigua iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Carmen, San Juan de Nieva [Fotografía de la autora].

Otro ejemplo interesante de arquitectura religiosa llevada a cabo durante la posguerra es la antigua iglesia parroquial de Nuestra Señora del Carmen (Fig. 2), en la localidad de San Juan de Nieva, hoy desacralizada y fuera de uso. La construcción de este templo comenzó a principios de la década de los cuarenta y fue diseñada por el arquitecto Ignacio Álvarez Castelao. Este templo, a diferencia del anterior, fue una construcción de nueva planta necesaria en el puerto industrial de San Juan de Nieva puesto que la jornada laboral de los trabajadores se extendía incluso a los domingos, y como estos eran más

10. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: “Historicismos y regionalismos en la reconstrucción de posguerra: el Neoprerrománico Asturiano”, en *Artigrama*, 25 (2011), pp. 565-580,

11. José Francisco ZUVILLAGA: *Memoria descriptiva de la iglesia parroquial de San Andrés de Linares* (1943), Archivo General de la Administración, Fondo de la Dirección General de Regiones Devastadas, caja 3913, carpeta 7.

que susceptibles de verse involucrados con el movimiento obrero, la construcción de un templo en las inmediaciones de su lugar de trabajo se veía como algo más que necesario. Castelao, para la construcción de esta iglesia, optó por el diseño de un proyecto que, a simple vista, puede resultar tremendamente vanguardista, sin embargo, un análisis más pormenorizado muestra cómo el arquitecto se valió de un estilo neobarroco que incluye, además, elementos arquitectónicos procedentes de la tradición guadiniana como son los arcos parabólicos presentes en la nave y claustro de la iglesia, creando así un templo con apariencia de casco de barco invertido que encaja completamente en el contexto para que el que fue proyectado.

A través de estos ejemplos, podemos observar cómo tanto en el caso de la reconstrucción de un templo como en el de la creación de uno de nueva planta, los arquitectos del momento respondían, aunque de forma personalizada, a los planteamientos teórico-estéticos emanados desde el Estado, recuperando los estilos arquitectónicos considerados adecuados por los organismos estatales y recurriendo, también, a los regionalismos que se adecuasen al espíritu de la iglesia parroquial que proyectaban.

3. Análisis de los procesos constructivos del Desarrollismo

El final de la década de los cuarenta supuso numerosos cambios en el escenario ideológico, político y social español teniendo en cuenta el comienzo del fin del período de autarquía y de aislamiento del país gracias a la apertura internacional; contribuyendo a ello, además, la firma del Concordato con la Santa Sede, en 1953.

Dentro de este contexto, se inició, además, un cambio en el panorama arquitectónico, pues comienzan a dejarse a un lado los ideales a los que hacíamos referencia en el apartado anterior debido, principalmente, a cambios de percepción dentro del ámbito religioso provocados tanto por la creciente importancia del Movimiento Litúrgico como por a la encíclica *Mediator Dei et hominum*, de 1947, del Papa Pío XII. Así, comenzaron a abrirse, de nuevo, las puertas al Movimiento Moderno para las nuevas construcciones religiosas:

“[...] es absolutamente necesario dar libre campo también al arte moderno siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados, de forma que también él pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica”¹².

El Movimiento Moderno, que pretendía la adecuación de las construcciones al espíritu de los tiempos, dio lugar a nuevas formas de construir¹³, especialmente en el campo de la arquitectura religiosa si tenemos en cuenta una de las máximas de este movimiento: la forma deriva de la función. Así, la modernidad volvió a dar cabida en España a nuevas formas arquitectónicas, tras un paréntesis marcado por la guerra y la Autarquía, aunque, como manifiesta José Ramón Alonso Pereira, en el caso de la arquitectura asturiana nos encontramos ante una “simplificación y liberación de las formas arquitectónicas”¹⁴.

Durante el Desarrollismo, al comenzar la década de los sesenta, nace la cultura del consumo y el ocio, así como comienza un proceso de secularización progresivo, que llevó a la Iglesia a un debate interno sobre la fidelidad a la tradición o el cambio hacia nuevas posturas¹⁵.

Estos cambios sociales y el debate eclesial produjeron cambios en la arquitectura religiosa, y el Concilio Vaticano II (1962-1965) fue el catalizador que introdujo finalmente la estética moderna en los nuevos templos a lo largo de esta década, tal y como queda patente en el Capítulo VII, que trata sobre el arte y los objetos sagrados:

12. Juan PLAZAOLA: *El arte sacro actual*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, p. 523.

13. Esteban FERNÁNDEZ COBIÁN: “Arquitectura religiosa contemporánea. El estado de la cuestión” en *I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, A Coruña, 2007, p. 13.

14. José Ramón ALONSO PEREIRA: *Historia general de la arquitectura en Asturias*, Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos, 1996, p. 325.

15. Laura MUÑOZ PÉREZ: “Arquitectura religiosa española en el marco de la contemporaneidad: pervivencias y transformaciones”, Universidad de Salamanca (2009) Recuperado de internet ([http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/115755/1/Arquitectura religiosa española.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/115755/1/Arquitectura%20religiosa%20espa%C3%B1ola.pdf)), p. 2.

“La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos, y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron ala fe católica en los siglos pasados”¹⁶.

A pesar de que no se menciona ninguna forma de proceder concreta sobre el diseño que deben seguir los nuevos templos, sí se menciona que deben acomodarse a las necesidades de los ritos, es decir, deben ser funcionales, conectando así con una de las ideas principales del Movimiento Moderno, a la que antes hacíamos mención. Así, no resulta extraño que la modernidad se uniese al Concilio Vaticano II desde el punto de vista programático¹⁷.

Por otro lado, en estos momentos, el economicismo capitalista desencadena el crecimiento incontrolado de las ciudades¹⁸, de manera que comienzan a crearse nuevas parroquias que precisaban de nuevas iglesias. En el caso de Asturias, contamos con numerosos ejemplos ubicados, principalmente, en las grandes ciudades de la región, cuya expansión fue realmente notoria durante estos años.

Uno de esos ejemplos de los que hablamos es la parroquia de San Francisco de Asís, ubicada en Oviedo, capital del Principado de Asturias, y creada en 1959. La Dirección General de Arquitectura fue la encargada de gestionar la construcción de la iglesia parroquial (Fig. 3), y el arquitecto Luis Prieto Bancés, a comienzos de la década de los sesenta, fue el encargado de diseñar el proyecto de un templo que muestra, sin lugar a dudas, el espíritu de renovación y modernización de la arquitectura posconciliar.



Figura 3. Iglesia parroquial de San Francisco de Asís, Oviedo, Asturias [Fotografía de la autora].

Esta iglesia parroquial se compone como un todo uniforme¹⁹, pues se articula a partir una planta circular que surge de la unión el presbiterio y la nave, para responder así al fomento de la participación

16. Juan PLAZAOLA: *El arte sacro...*, p. 548.

17. Esteban FERNÁNDEZ COBIÁN: “Arquitectura religiosa...”, p. 11.

18. Antonio VÁZQUEZ DE CASTRO: “Prólogo. Una experiencia arquitectónica en la dictadura” en AA.VV. *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, MOPU, 1987, p. 13.

19. José Miguel MORALES FOLGUERA: “Arquitectura religiosa posconciliar: forma y función” *Baética. Estudios de Arte Geografía e Historia*, 2-I (1979), p. 49.

de los fieles en los actos religiosos, aumentando su funcionalidad. Esta tipología de planta, al igual que otras extendidas durante esta época, responde a problemas derivados de acoger a una asamblea²⁰ en sentido estricto, pues en estos momentos se extendió la idea de que no debía existir ningún tipo de privilegio dentro de la feligresía para que su participación en la liturgia resultase equitativa²¹.

En el interior del templo, aparecen de igual forma, más elementos derivados de la reforma litúrgica posconciliar: un único altar, separación del altar y el sagrario, el ambón cercano al altar, etc. Así, percibimos una gran sencillez y la capacidad de evocación conseguidos principalmente a través de la sinceridad de la construcción, otra de las consignas del Movimiento Moderno²² que se convirtió en básica para estas nuevas construcciones²³.

4. La arquitectura religiosa del franquismo como línea de investigación y su situación actual

El proyecto de tesis, en que se incluye este estado de la cuestión, se vincula al estudio de la reconstrucción y restauración de monumentos durante el período franquista, el cual se ha constituido como una línea de investigación que carecía de una sistematización real a nivel nacional, hasta los últimos años.

El comienzo del análisis de la arquitectura franquista se centraba en visiones más generales. Dentro de la línea de estos primeros estudios, destaca la aportación de Carlos Flores²⁴, pionera dentro del campo, que comenzaba a relacionar la arquitectura del momento con el contexto histórico del franquismo; Carlos Sambricio, por su parte, analizó la actividad de Regiones Devastadas, en el marco de la exposición *Arquitectura para después de una guerra (1939-1949)* en 1977.

A comienzos de los años ochenta, se edita un estudio conjunto coordinado por Antonio Bonet Correa bajo el nombre de *Arte del Franquismo*²⁵ y comienzan a aparecer trabajos como el de Ramón Rodríguez Llera sobre *La reconstrucción de la ciudad de Santander* (1980). A finales de esta década, se elabora una obra de gran referencia para los estudios de la labor reconstructora del estado franquista: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, que acompañó a la exposición organizada por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo²⁶.

Sobre la elaboración artística y estética propias del franquismo y su ideología, suponen referencia obligada los estudios de Alexandre Cirici, *La estética del franquismo*²⁷ y Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*²⁸.

Sin embargo durante los últimos tiempos, esta línea de investigación ha experimentado una evolución desde esos primeros estudios generales que mencionábamos hasta encargarse del estudio de organismos específicos, caso de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, o de arquitectos determinados, para culminar con análisis referidos a territorios concretos. A comienzos de los años 2000, se elaboraron algunos estudios de interés dentro de este campo, destacando entre ellos las actas del congreso *Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*, celebrado en Granada en el año 2001, y la obra *Bajo el signo de la victoria* (Valencia, 2006).

Además, el interés que la revisión de ese período suscitaba en varios campos también ha justificado el desarrollo de sendos proyectos de investigación financiados por el Plan de I+D+i, liderados por María Pilar García Cuetos, tutora del proyecto de tesis en que se incluye este estudio: *Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas* (Ref. HUM2007-62699) y su segunda fase: *Restauración monumental y Desarrollismo en España 1959-1975* (ref. HAR2011-23918). Asimismo, en el campo de esta

20. Giorgio DELLA LONGA y Esteban FERNÁNDEZ COBIÁN: "Muerte y resurrección de un arquetipo. La planta cruciforme en la arquitectura religiosa del siglo XX", *Arquitectura revista*, 2 (2012), Recuperado de internet (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193625014004>), p.128.

21. José Miguel MORALES FOLGUERA: "Arquitectura religiosa posconciliar...", p. 49.

22. Esteban FERNÁNDEZ COBIÁN: "Arquitectura religiosa...", p. 13.

23. Laura MUÑOZ PÉREZ: "Arquitectura religiosa española...", p. 4

24. Carlos FLORES: *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1961.

25. Antonio BONET CORREA: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

26. AA.VV.: *Arquitectura en regiones devastadas*, Madrid, M.O.P.U, 1987.

27. Alexandre CIRICI PELLICER: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

28. Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

investigación, se han aportado numerosas publicaciones, entre las que destacan las obras colectivas resultado de los proyectos anteriormente mencionados: *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*²⁹ e *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*³⁰. Dentro del trabajo de este equipo de investigación en el que se integra este trabajo, destaca el caso de la tesis que en estos momentos culmina Francisco José Cerceda Cañizares, sobre la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos en Castilla La Mancha, la cual puede ponerse también en relación con los estudios aquí desarrollados.

Dentro de los estudios más regionales, destaca la aportación de José Ramón Alonso Pereira dentro de su análisis del panorama artístico en Asturias en su obra *Historia general de la Arquitectura en Asturias*³¹, brindando información sobre la arquitectura asturiana de la cronología que nos centra, así como datos sobre los arquitectos de la primera y segunda generación del franquismo.

De igual forma, tal y como sucedía con Alexandre Cirici y Ángel Llorente Hernández a nivel nacional, para el estudio de la elaboración artística y la estética franquista y su ideología en el caso asturiano, la obra de Jorge Uría *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: el IDEA*³² resulta de gran valor.

Como ya hemos manifestado, en el campo de la arquitectura religiosa, la recuperación de los historicismos fue determinante, considerándose más adecuados los estilos gótico y barroco, junto al románico. En Asturias, la reconstrucción de la arquitectura religiosa durante el franquismo siguió la misma línea de recuperación de los historicismos, con la diferencia respecto a otros territorios del uso de la arquitectura prerrománica asturiana como referente estilístico, debido a la identificación de la misma con la lucha y defensa de la religión, la idea de Reconquista y seguir la línea casticista. Esta integración del neoprerrrománico es puesta de manifiesto en varias publicaciones de Miriam Andrés Eguiburu, doctorada por la Universidad de Oviedo, como, por ejemplo, “La transformación de una imagen: la reconstrucción de la iglesia de San Pedro en Gijón”³³ e “Historicismos y regionalismos en la reconstrucción de posguerra: El Neoprerrrománico Asturiano”³⁴, aunque también otras de sus publicaciones como “Los pueblos adoptados en Asturias: el concejo de Nava”³⁵ y “La arquitectura de la Victoria: el Cuartel de los Héroes de Simancas en Gijón”³⁶, también resultan de vital importancia para este trabajo.

También en la universidad de Oviedo, siguiendo esta misma línea de investigación, se enmarcó el desarrollo la memoria de licenciatura de la autora de esta investigación, titulada *La reconstrucción de la arquitectura religiosa en Asturias tras la Guerra Civil. Los casos de San Pedro de La Felguera, San Andrés de El Entrego y San Martín de Sotrandio*, en la que se estudiaban las características de las iglesias construidas durante el primer franquismo en los concejos de Langreo y San Martín del Rey Aurelio, en la zona centro de Asturias, junto al estudio, también, de la figura de José Francisco de Zuñillaga y Zubillaga, arquitecto de los tres templos y escasamente estudiado.

En cuanto a las investigaciones referidas al período del Desarrollismo, momento en que se experimentó una transformación del lenguaje, integrándose ya los recursos del movimiento moderno como ya manifestamos, deben tenerse especialmente en cuenta los trabajos de Esteban Fernández Cobián como *Arquitecturas de lo sagrado: Memoria y proyecto* (2009) y *Espacio sagrado en la arquitectura*

29. María Pilar GARCÍA CUETOS, María Esther ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (coord.): *Restaurando la memoria...*

30. María Pilar GARCÍA CUETOS, María Esther ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (coord.): *Historia, restauración y reconstrucción...*

31. José Ramón ALONSO PEREIRA: *Historia general de la arquitectura en Asturias*, Oviedo, Colegio Oficial de Arquitectos, 1996.

32. Jorge URÍA: *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: el IDEA*, Oviedo, Ethos, 1984.

33. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: “La transformación de una imagen: la reconstrucción de la iglesia de San Pedro en Gijón”, *Liño*, 16 (2010), pp. 143-151.

34. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: “Historicismos y regionalismos...”

35. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: “Los pueblos adoptados en Asturias: el concejo de Nava”, en María Pilar GARCÍA CUETOS, María Esther ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (coord.): *Restaurando la memoria...*, pp. 177-195.

36. Miriam ANDRÉS EGUIBURU: “La arquitectura de la Victoria: el Cuartel de los Héroes de Simancas en Gijón”, en *VII Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Santiago de Compostela, 2011, pp. 444-454.

religiosa contemporánea (2005), entre otros de su nutrida obra. En el caso de la arquitectura del Principado de Asturias, las aportaciones de Alonso Pereira como la mencionada *Historia general de la Arquitectura en Asturias y Utopía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea* (2003), entre otros, suponen los primeros pasos en nuestra investigación junto a la reciente publicación de Fernando Nanclares y Nieves Ruiz *Lo moderno de nuevo. Arquitectura en Asturias 1950-1965* (2014).

No podemos tampoco dejar a un lado el estudio de los arquitectos que desarrollaron su actividad durante el franquismo, pues como hemos mencionado anteriormente, en los últimos años se ha producido un gran avance en la investigación de los mismos: Enrique Rodríguez Bustelo, Francisco de Saro, Luis Menéndez Pidal, Juan Manuel del Busto, etc. Para el conocimiento de sus figuras y respectivas obras contamos con aportaciones generales como el tomo X de la enciclopedia *Artistas asturianos*³⁷ dedicado a algunos de estos arquitectos, las biografías presentes en *Autores de arquitectura en Asturias*³⁸ o con estudios monográficos como *Juan Manuel del Busto González vida y obra de un arquitecto*³⁹.

Finalmente, no debemos pasar por alto que muchos de estos arquitectos se habían formado en la vanguardia o tenían conocimientos sobre la misma, además de ser conocedores de las arquitecturas que se estaban desarrollando en el resto de Europa mientras España se encontraba inmersa en el período franquista. Por ello, estos arquitectos no sólo bebían de influencias emanadas desde la Alemania nazi o la Italia fascista, sino que también se veían influidos por las corrientes de diversos países europeos de forma que la arquitectura española, también la religiosa, no estaba aislada por completo de los procedimientos arquitectónicos modernos europeos. Para la contextualización y análisis comparativo de los templos con que contamos en Asturias y los realizados en el resto de Europa, también se cuenta con obras de vital importancia como *The new churches of Europe*⁴⁰

5. Conclusiones

El análisis de la arquitectura franquista ha venido experimentando una evolución desde las visiones más generales en sus comienzos, hasta ir centrándose en el estudio de organismos específicos o de arquitectos concretos, para culminar análisis referidos a territorios determinados actualmente.

La arquitectura religiosa asturiana construida durante este amplio período de tiempo en nuestra historia más reciente no ha sido especialmente estudiada, aunque las investigaciones realizadas en los últimos tiempos sobre este tema en España y los estudios más concretos de estilo y arquitectos del Principado de Asturias nos ofrecen las herramientas necesarias para llevar a cabo tal investigación, uniendo siempre este análisis bibliográfico con la labor heurística y el trabajo de campo.

La construcción de templos en Asturias durante los casi cuarenta años del franquismo estuvo sujeta en un primer momento a los ideales emanados desde los organismos estatales creados para la supervisión de las nuevas edificaciones, las cuales debían responder a criterios esencialmente estilísticos de forma que los ideales del nuevo régimen estuviesen en consonancia con las formas arquitectónicas a través de la recuperación de los historicismos, destacando el neoprerrománico en este territorio, y dejando a un lado las vanguardias que se extendían en el resto de Europa.

Los cambios que se comenzaron a producir a comienzos de la década de los cincuenta, destacando la apertura internacional del país, y el Concilio Vaticano II a partir de 1962, dieron lugar a la aceptación del Movimiento Moderno como idóneo para la construcción de templos parroquiales, idea que había sido completamente desechada en los años de la Autarquía, debido a los cambios que tuvieron lugar dentro del seno de la Iglesia.

No obstante, tampoco debemos pensar que la arquitectura realizada durante estos momentos en Asturias y en España estuviese completamente aislada de lo realizado en el resto de Europa, pues los arquitectos de estos momentos, formados algunos en la vanguardia, supieron reflejar las influencias europeas en sus proyectos.

37. Luis FEÁS COSTILLA (coord.): *Artistas asturianos*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones S.A, 2002.

38. Joaquín ARANDA IRIARTE: *Autores de arquitectura en Asturias*, Madrid, Rigel, 2011.

39. Héctor BLANCO: *Juan Manuel del Busto González. Vida y obra de un arquitecto*, Gijón, Colegio Oficial de Arquitectos, 2005.

40. George Everard KIDDER-SMITH: *The new churches of Europe*, Nueva York, Holt Rinehart and Winston, 1964.

GUERRA CULTURAL DURANTE LA CONTIENDA CIVIL Y EL PRIMER FRANQUISMO EN VALENCIA. LAS INTERVENCIONES EN LA LIBRERÍA DEL ARABISTA HUICI MIRANDA Y EN LA BIBLIOTECA DEL PROFESOR CHOUSA

Margarita Ibáñez Tarín
Universidad de Valencia

El 2 de mayo de 1939 con motivo del día del libro se celebró en Madrid un acto que el periódico *Ya* tituló con grandilocuencia “Auto de fe en la Universidad Central”. Hacía un mes que había terminado la guerra y el arabista Ambrosio Huici Miranda llevaba en la cárcel Modelo de Valencia veinte días. Estaba acusado, entre otras cosas, de haber explotado su librería Maragat de la plaza Emilio Castelar de Valencia “al servicio de la masonería vendiendo libros marxistas”. Sabemos por testimonios de otros presos, que se encontraban en la Modelo esos días, que podían tener acceso a la prensa y que algunos venerables catedráticos como Ambrosio Huici eran muy respetados porque se les consideraba fuentes de información fiable de noticias que llegaban del exterior sobre la marcha de la inminente II Guerra Mundial y otras cuestiones referentes a indultos, etc.¹ Por su alto nivel cultural servían de correa de transmisión para el resto de reclusos, en muchos casos analfabetos. En esta ocasión desconocemos si leería las palabras del que ejerció como maestro de ceremonias en el “auto de fe de la Universidad Central”, el catedrático de Derecho Antonio Luna:

Para edificar a España una, grande y libre, condenamos al fuego los libros separatistas, los liberales, los marxistas, los de la leyenda negra, los anticatólicos, los del romanticismo enfermizo y extravagante, los cursis, los cobardes, los seudocientíficos, los textos malos y los periódicos chabacanos. E incluimos en nuestro índice a Sabino Arana, J.J. Rousseau, Carlos Marx, Voltaire, Lamartine, Máximo Gorki, Remarque, Freud y *Heraldo de Madrid*.²

De haberlas leído le habrían traído a la memoria imágenes de otra hoguera histórica: la quema de libros árabes que organizó el cardenal Cisneros en la plaza de Bib Rambla, en la Granada del año 1500. Estas anacrónicas prácticas inquisitoriales, propias del tribunal del Santo Oficio, fueron muy comunes en la retaguardia franquista durante la guerra civil y en la inmediata posguerra. Al final de un acto civil, político, académico o religioso se hacían piras purificadoras como muestras de adhesión al Nuevo Estado. Los falangistas copiaban aquí lo ocurrido en la Alemania de Hitler en 1933. En la plaza de la Ópera de Berlín ardieron entre 20.000 y 25.000 volúmenes, entre los que se encontraban obras de Voltaire, Einstein, Freud, Engels, Mann, Gide... El impacto mediático fue tan tremendo que la revista *Time* habló de verdadero “bibliocausto” refiriéndose al hecho.³

1. Francisco GARCÍA CORACHÁN: *Memorias de un presidiario (en las cárceles franquistas)*, Valencia, PUV, 2005, p. 261.

2. “Auto de fe en la Universidad Central”, *Diario Ya*, 2 de mayo de 1939.

3. Ana MARTÍNEZ RUS: *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*, Gijón, Ediciones Trea, 2014, p. 20.

Aparentemente, tanto en España como en Alemania en los años treinta, la guerra ideológica Ilustración *versus* Contra-Ilustración podría ser vista como el motor de tanto desafuero. Una larga genealogía de autores promotores de la Contra-Ilustración, que iría desde Joseph de Maistre y Edmund Burke, los primeros y más furibundos enemigos de la Revolución Francesa y de las de ideas preconizadas por los filósofos del siglo de las Luces, pasando por Nietzsche, gran enemigo de la modernidad, hasta llegar a Isaiah Berlín, el pensador liberal-conservador fallecido en 1997, que detestaba profundamente a Rousseau y consideraba sus ideas como germen de los totalitarismos del siglo XX, se enfrentarían a la larga lista de autores ideológicamente emparentados con la tradición ilustrada. Supuestamente esos serían los dos bandos contendientes, pero como afirma Enzo Traverso en su crítica al pensador Zeev Sternhell: “esta visión del conservadurismo en perspectiva histórica es admirable si no fuera porque deja muchas preguntas sin respuesta”.⁴ No podemos ver Ilustración y Contra-Ilustración como dos bloques completamente opuestos, en blanco y negro, sin los matices de una variada gama de grises. ¿Dónde quedaría en esta interpretación teleológica de los orígenes de los totalitarismos del siglo XX el vínculo ideológico entre estalinismo e Ilustración?⁵

En cualquier caso, atendiendo a ese espacio gris intermedio entre Ilustración y Contra-Ilustración y sin negar las múltiples interferencias entre ambas, en este trabajo pretendemos dejar constancia de la guerra ideológica que se vivió en el ámbito del mundo del libro en el País Valenciano durante la guerra civil y el primer franquismo. Poniendo de manifiesto que no se trata de un episodio aislado sino que hay que inscribirlo en el contexto de una guerra civil cultural europea, trasunto de un enfrentamiento mortal entre dos familias ideológicas diferentes. De un lado, la Ilustración, el antifascismo; del otro, la anti-Ilustración, el fascismo.⁶ Una guerra irreductible entre dos visiones antagónicas del mundo que se venían fraguando en Europa desde la Primera Guerra Mundial. En nuestra guerra civil se vivió un conflicto entre modernidad y conservadurismo. Un combate ideológico donde se enfrentaron valores, visiones del mundo y concepciones de la cultura que estaban en discordia desde hacía mucho tiempo.

En este trabajo abordaremos la guerra cultural que se vivió durante la contienda civil en España huyendo del esquematismo y desde la doble perspectiva franquista y republicana, sin caer en la equidistancia porque, como veremos después, nunca la hubo. Las intervenciones en librerías, editoriales y en bibliotecas públicas y particulares se dieron en las dos retaguardias, si bien se pueden observar muchas diferencias, no solo en cuanto a agentes y objetivos, sino también en cuanto a la naturaleza de la represión cultural. Sistemática y dirigida desde el poder central en el caso franquista, y fruto de actuaciones desordenadas e individualistas, dada la multiplicidad de centros de poder, en el caso republicano. En cualquier caso, en ambas zonas se practicaron diferentes actuaciones de represión cultural, que no conviene confundir con censura. El concepto de represión cultural, en el contexto en el que centramos este trabajo, supone la prohibición mediante la destrucción o la inaccesibilidad de una parte del patrimonio bibliográfico. Delimita claramente un espacio prohibido y otro permitido, mientras que la censura supone cierto grado de tolerancia, una relación dialéctica entre lo permitido y lo prohibido.⁷ De manera que en este trabajo, cronológicamente centrado en la guerra civil y la primera posguerra en Valencia, lo que primará será la represión cultural y no la censura, más propia de las décadas siguientes del franquismo ya instaurado.

Intentaremos poner en perspectiva comparada la guerra cultural que se vivió en el periodo de 1936-1940 en Valencia. Y con este fin, en primer lugar, abordaremos la destrucción del patrimonio bibliográfico de la Iglesia católica y las incautaciones de bibliotecas en la retaguardia republicana, en segundo lugar, las dos intervenciones sucesivas en la librería Maragat de Ambrosio Huici Miranda, por parte de las fuerzas de Seguridad republicanas durante el periodo de guerra y por las fuerzas de ocupación tras la victoria franquista y, por último, los embargos de bibliotecas privadas, como la del profesor Camilo Chousa por el Tribunal de Responsabilidades Políticas de Valencia en 1940. El estudio de los diferentes casos nos ayudará a poner luz sobre un aspecto todavía oscuro: la persecución del libro por

4. Enzo TRAVERSO: “Il·lustració i Contra-Il·lustració. Zeev Sternhell i la història de les idees”, *L’Espill*, 42 (2012-2013), p. 70.

5. *Ibid.*, p. 71.

6. Enzo TRAVERSO: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, València, PUV, 2009, p. 34.

7. J. ANDRÉS DE BLAS: “El libro y la censura durante la dictadura franquista. Un estado de la cuestión y otras consideraciones”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, Madrid (1999), pp. 4-7.

partida doble y desde presupuestos ideológicos enfrentados en los años de la guerra civil y la inmediata posguerra.

Hogueras anticlericales e incautaciones republicanas

El tema de la destrucción del patrimonio bibliográfico y documental por parte de las tropas rebeldes y republicanas fue un tema recurrente en los medios de comunicación desde que se efectuaron los primeros bombardeos sobre Madrid. El hecho de que los sublevados hubieran intentado destrozarse la Biblioteca Nacional y el Museo del Prado era considerado un signo de barbarie e incultura en los periódicos republicanos. La prensa franquista inició una contraofensiva y en junio de 1937, Miguel Artigas, antiguo director de la Biblioteca Nacional y ahora adicto a la causa nacional, publicó en el *Heraldo de Aragón* un conocido artículo dirigido a “los hispanistas del mundo” donde denunciaba la destrucción del patrimonio bibliográfico español que estaba llevando a cabo la República: “¡Qué impresión de espanto vais a sufrir si visitáis esas ciudades que han sido o son rojas, vosotros, los que formáis la familia de los hispanistas!”⁸ La guerra cultural estaba en marcha y la reacción de las autoridades republicanas en el ámbito de Archivos y Bibliotecas no se hizo esperar. Tanto en prensa, con las réplicas de los profesores Tomás Navarro Tomás⁹ y Antonio Rodríguez-Moñino,¹⁰ como en los foros internacionales, se respondió con la contundencia de los datos al libelo de Artigas. Josep Renau, director general de Bellas Artes, ante la Sociedad de Naciones defendió las tareas de protección del patrimonio que se estaban desarrollando en la retaguardia republicana y dijo que habían sido puestos a buen recaudo “más de 500.000 volúmenes, contando incunables y manuscritos, de los que 50.000 eran de un valor inestimable”.¹¹

Desde los primeros días de la guerra, la República quiso poner freno a la vorágine destructora de bienes bibliográficos y documentales, producto de las acciones protagonizadas por individuos incontrolados de determinadas organizaciones obreras con el apoyo de milicianos. En el caso de Valencia, no se conoce en profundidad la destrucción del patrimonio, pero tenemos indicios de que alcanzó grandes dimensiones. Cuatro días después de las grandes hogueras de los días 20 y 21 de julio, el *diario UGT-CNT*, órgano del recién creado Comité Ejecutivo Popular, informaba: “Arden iglesias y conventos. La ciudad toda se ciñe un capuchón formado por una densa humareda. Alrededor de los edificios en llamas, un rumor de confidencias íntimas, expresado por el crujir de maderos encendidos, nos cuentan los críminosos y vergonzantes secretos que los padres de almas se guardaban a través de los siglos”.¹² El anticlericalismo popular, que Manuel Delgado ha descrito como “un movimiento iconoclasta heredero de las disputas religiosas medievales”,¹³ y que por consiguiente tenía muy poco que ver con el anticlericalismo de las clases ilustradas, azotó la ciudad de Valencia en esos días iniciales del conflicto. Las imágenes y archivos de la mayoría de las parroquias y monasterios de la capital y la provincia ardieron de manera incontrolada, pero no por instigación de librepensadores, masones y revolucionarios. Los políticos republicanos, los intelectuales y los escritores liberales eran respetuosos con los dogmas y defensores de la tolerancia religiosa. Tampoco podemos considerar como agentes movilizados a “las turbas histéricas y piojosas que nada saben y nada premeditan en sus levantamientos”.¹⁴ La violencia

8. Miguel ARTIGAS FERRANDO: “Clamor de infortunio. A los hispanistas del mundo.” *Heraldo de Aragón*, 5 de junio de 1937.

9. Tomás NAVARRO TOMÁS: “A los hispanistas del mundo. A Message to American Teachers of Spanish”, *Spanish Information Bureau*, New York, 1937.

10. *Protección del tesoro bibliográfico nacional. Réplica a Miguel Artigas*, Valencia, Junta Central del Tesoro Artístico, 1937. Romà Seguí atribuye este opúsculo a Antonio Rodríguez-Moñino, en: Romà SEGUÍ FRANCÈS: “Don Antonio Rodríguez-Moñino en la Valencia de la guerra civil (1937-1939): el itinerario de un intelectual comprometido con la causa republicana”, en catálogo de la exposición *En defensa de la cultura, Valencia (1936-37) 31 de enero- 30 de marzo 2008*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 154-155.

11. Romà SEGUÍ FRANCÈS: “Don Antonio Rodríguez-Moñino...”, pp. 155-156. El texto de Josep Renau, leído en París en 1937, está incluido en su libro *Arte en peligro 1936-1939*.

12. Leoncio LUNA: “Ráfagas”, diario UGT-CNT, Valencia, 25 de julio de 1936, p. 2.

13. Andreu NAVARRA ORDOÑO: *El anti-clericalismo. ¿Una singularidad de la cultura española?*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 241-242. Manuel Delgado concibe la eclosión de la iconoclasia y el anticlericalismo contemporáneos en España como una explosión protestante rezagada que recogía todos los conceptos iconoclastas de los reformadores de los siglos XVI, XVII y XVIII, y los aplicaba históricamente bajo la forma de una nueva contrarcatolización violenta.

14. *Ibid.*, p. 242.

anticlerical no parece haber sido totalmente espontánea. Las investigaciones apuntan a que detrás de los desmanes de Madrid estuvo el Partido Comunista y en Barcelona la FAI,¹⁵ pero en el caso de Valencia no tenemos estudios concluyentes porque la UGT y la CNT condenaron los actos de vandalismo iconoclasta y el Partido Comunista, a través de su secretario Juan José Escrich, hizo una llamada por radio a sus militantes para que acordonasen la Catedral e impidiesen la acción de los grupos de provocadores. Según Romà Seguí, fue “la negativa de la Policía Local, los bomberos y la Guardia Civil a enfrentarse a los incontrolados la que suscitó un grave problema, por lo que se requirió urgentemente la ayuda de las Milicias Rurales de Buñol, que fueron trasladadas en autobuses para defender el edificio. El resultado de esta actuación fue el salvamento de la mayor parte del patrimonio bibliográfico de la Catedral”.¹⁶ Peor suerte corrió el Archivo Diocesano de Valencia que desapareció entre las llamas purificadoras.

En cualquier caso, es fundamental señalar la existencia de un rasgo desconcertante en el anticlericalismo popular español y es que reproducía “las mismas técnicas, los mismos estímulos y el mismo fuego purificador utilizado por la Iglesia para combatir a judíos, luteranos, liberales, volterianos y librepensadores”.¹⁷ El mismo fuego catártico que utilizaron también los franquistas en la destrucción de archivos y bibliotecas públicas y privadas de ilustres republicanos. Pero hasta aquí llegan las coincidencias, por lo demás en el objetivo de las destrucciones de imágenes y libros sagrados en la retaguardia republicana, más allá de una agresión directa a la Iglesia católica, se buscaba el derrocamiento del “Viejo Orden”, la destrucción de un mundo todavía hegemónico en el que perduraba la vieja alianza entre el trono y el altar, la identificación entre Iglesia y oligarquía.

Para poner freno a la devastación causada por los hechos vandálicos relatados, pocos días después de la constitución del Comité Ejecutivo Popular (CEP) en Valencia, el 20 de julio de 1936, empezaron a funcionar dos organizaciones con el objetivo de preservar el patrimonio: la Junta Universitaria de Incautación y la Comisión Municipal de Monumentos. Las labores de las mismas no estaban coordinadas y sufrían continuas interferencias con otras fuerzas, como el Partido Comunista, que también llevaban a cabo actuaciones similares. Tras la sublevación militar, como consecuencia de la desvertebración del Estado, las centrales sindicales y las asociaciones políticas tomaron un papel protagonista en todas las labores de guerra contra el fascismo y también en la misión de incautación de edificios, bibliotecas y archivos. En Valencia, el archivo de la Catedral fue tabicado para impedir destrucciones y más tarde sus documentos trasladados al Palacio del Patriarca. La recién creada Comisión Municipal de Monumentos incautó el palacio del Marqués de Dos Aguas y recogió y almacenó en los depósitos del Ayuntamiento los fondos de las bibliotecas del barón de Llaurí, del marqués de Scala, del conde de Trigona, poseedor de la colección de libros y papeles de Gregorio Mayans, y del político Martínez Aloy.¹⁸

Las incautaciones de bibliotecas de palacios de la nobleza y de edificios eclesiásticos tenían el doble objetivo de servir de salvaguarda del patrimonio y sobre todo de contribuir a su difusión: “Desde ahora en adelante, en la España leal tendrán a su disposición todos los trabajadores dignos, además del conocido, muchísimo material que ignoraban o que nunca pudieron consultar”.¹⁹ Son palabras de Antonio Rodríguez-Moñino. El conocido bibliófilo colaboró activamente con la República después de que el 29 de julio fuera nombrado auxiliar de la recién creada Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes. Desde su puesto puso a salvo muchas bibliotecas particulares y públicas en el verano de 1936 en Madrid. En la zona leal a la República fueron incautadas muchas colecciones bibliográficas en los primeros meses de la guerra por partidos políticos y organizaciones sindicales, sobre todo de aquellas personas que habían huido a la zona sublevada. La sección de Bibliotecas de Cultura Popular, una organización afín al Partido Comunista encargada de coordinar las actividades culturales de los partidos del Frente Popular y de las centrales sindicales, de la que formó parte Antonio Rodríguez-Moñino, decomisó muchas de estas bibliotecas particulares. Un ejemplo es la del editor y librero valenciano Miguel Juan. Se trataba de un significado derechista

15. *Ibid*, p. 246.

16. Romà SEGUÍ FRANCÉS: “El libro y el arte en la Valencia de la guerra” en *ÍD.: Prensa, propaganda y agitación. La guerra civil en la Comunidad Valenciana*, volumen 12, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, 2007, p. 12.

17. Andreu NAVARRA ORDOÑO: “*El anti-clericalismo...*”, p. 243.

18. Julià ESTEBÁN CHAPAPRÍA: “Valencia y el patrimonio cultural durante la guerra civil”, *En defensa de la cultura, Valencia (1936-37) 31 de enero- 30 de marzo 2008*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 99-102.

19. *Ibid*, p. 160.

que huyó de su domicilio en los primeros días de la guerra y cuya librería de la calle Pascual i Genís de Valencia fue saqueada y su biblioteca particular incautada. No sabemos con certeza si fue Cultura Popular u otra de las organizaciones sindicales y políticas, que llevaban a cabo estas labores en los primeros días de la contienda. Paradójicamente la biblioteca acabó compartiendo espacio con la de Max Aub y otras embargadas por los franquistas en los depósitos de la Universidad de Valencia.²⁰

Avanzada la guerra, la organización Cultura Popular fijó su sede en la calle de la Paz de Valencia siguiendo los pasos del Gobierno, que se trasladó en noviembre de 1936, pero varió sus objetivos y de cubrir la demanda de los ateneos y centros obreros pasó a suministrar lotes de libros a los hospitales de sangre y al frente, con lo cual tuvo que hacer acopio de mucha mayor cantidad de obras. En las donaciones particulares encontró una fuente importante de suministro, pero también en las incautaciones de palacios y domicilios privados. Juan Vicéns de la Llave, uno de los facultativos dirigentes de Cultura Popular hablando de la gran afluencia de donaciones decía:

A falta de estanterías los libros se amontonaban en todas partes [...], desde su recepción se les clasificaba en tres grupos: el primero comprendía los libros sin interés, pornográficos o de ideología fascista, que se enviaban al pilón para hacer con ellos pasta de papel, el segundo grupo lo componían los ejemplares destinados a la Biblioteca Central y el tercer grupo, que comprendía la mayor parte de los libros recibidos, era destinado a las bibliotecas circulantes.²¹

Al parecer, los libros pasaban una criba y los estimados de temática fascista y pornográfica eran destinados al reciclaje de papel. La necesidad apremiante de papel llevó a las fábricas cantidades ingentes de documentación proveniente de archivos de organismos oficiales. El Ministerio de Instrucción Pública destruyó 28 toneladas de papel de sus archivos y 20.000 libros, que se conservaban en sus sótanos, por considerarlos de contenido fascista.²² En la fábrica de papel Layana de Valencia fueron salvados in extremis 3.525 Kilos de papel y mil pergaminos procedentes del Archivo de la Catedral de Segorbe por el facultativo Felip Mateu i Llopis, que alertado por Nicolau Primitiu se presentó allí con la policía.²³

En agosto de 1936 se había creado la Junta de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, que después del Decreto de 16 de febrero de 1937 fue sustituida por el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico. Felip Mateu i Llopis intervino como jefe de la sección de Archivos y Bibliotecas de la Junta en el traslado del archivo de la Catedral de Valencia a los depósitos del Colegio del Patriarca y en numerosas acciones de salvamento e incautación de archivos como los del Seminario de la calle Trinitarios, el del Colegio de vocaciones de la calle Flora, los de los conventos del Calvario y la Trinidad y las bibliotecas del Canónigo Sanchís Sivera y de la familia Lassala.²⁴ El 23 de septiembre de 1938 escribió al director del Instituto de Requena: “Habiendo llegado hasta nosotros la noticia de que existen en ese centro docente algunos libros antiguos de escasa utilidad pedagógica, aunque de relevante mérito bibliográfico, pues determinado número de ellos alcanzan el valor tipográfico de ser *incunables*, la sección de Archivos y Bibliotecas estaría complacidísima con la cesión en depósito de los citados libros”. Se refería a dos obras del siglo XV de Alonso Fernández del Madrigal, conocido como el Tostado, hoy desaparecidas, y que procedentes de los archivos parroquiales se encontraban en depósito en el Instituto. El director del centro, Simón García Zurdo, en nombre de la Comisión Gestora de Requena se negó a hacer entrega de los incunables porque tenían previsto abrir un museo de las “cosas de mérito existentes en la localidad”.²⁵ Al parecer no se trataba de una idea peregrina, ya que ese fue el método que siguió Justo García Soriano

20. Salvador ALBIÑANA (ed.): *Libros en el Infierno. La Biblioteca de la Universidad de Valencia, 1939*, Valencia, Universitat de València, Enero-Marzo 2008, p. 4.

21. Ramón SALAVERRÍA: “Las bibliotecas populares en la correspondencia de Juan Vicéns a Lulu Jourdain y Hernando Viñes. (1933-1936)”, *Anales de Documentación*, 5 (2002), p. 328.

22. Mariano BOZA PUERTA: “El martirio de los libros: una aproximación a la destrucción bibliográfica durante la guerra civil”, *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 86-87 (2007), p. 89.

23. *Ibid.*, p. 88 y SEGUÍ FRANCÉS, Romà, “El libro y el arte en la Valencia de la guerra...”, p. 39.

24. Julià ESTEBÁN CHAPAPRÍA: “Valencia y el patrimonio cultural...”, pp. 111-112.

25. ARCHIVO DEL INSTITUTO DE REQUENA (en adelante AIR), Correspondencia “periodo marxista”, Entradas (23 de septiembre de 1938) y Salidas (3 de octubre de 1938).

para poner a salvo cerca de 100.000 volúmenes, entre ellos una gran colección de incunables y libros raros y curiosos. Creó durante la guerra el Museo de Orihuela en el Palacio de los marqueses de Rafal.²⁶

Expurgos por partida doble en la librería Maragat de Valencia

La guerra que se desarrolló en el ámbito bibliográfico y archivístico en la retaguardia republicana, a pesar de las consecuencias devastadoras que causó, especialmente con la destrucción de buena parte del patrimonio eclesiástico, no tuvo como objetivo prioritario la eliminación sistemática de las consideradas obras fascistas o antiilustradas, como sí que ocurrió en la zona franquista con las calificadas como obras “marxistas”. La limpieza cultural e ideológica que se llevó a cabo mediante el expurgo de librerías y bibliotecas, si bien no fue tan contundente como en la zona nacional tuvo un momento álgido en 1938, coincidiendo con la época más dura de persecución del trotskismo. En la Valencia del último periodo de la guerra una psicosis generalizada se apoderó de los medios de comunicación. Se temía la presencia de la Quinta Columna en la ciudad, tal como se puede observar leyendo los periódicos de línea comunista, *Frente Rojo y Verdad*. En esos medios, las noticias sobre quintacolumnismo abundaban sobremanera, especialmente las relacionadas con la apócrifa alianza entre trotskismo y fascismo. En esa atmósfera de persecución del trotskismo se inscribe el expurgo que sufrió la librería Maragat de Valencia el 14 de septiembre de 1938. Ese día entraron agentes de la Segunda Brigada de Investigación Social de la Comisaría General de Seguridad y se incautaron de tres obras de León Trotsky: *Historia de la Revolución Rusa*, *El fracaso del plan quinquenal* y *El triunfo del bolchevismo*. También fueron incautadas: *El estado actual de Rusia*, de Jerónimo Vecino Barona; *Así es Moscú. Nueve años en el país de los soviets*, de José Douillet; *España bajo la dictadura republicana*, del Doctor Albiñana; *La voz de un perseguido*, de Calvo Sotelo; *Un español mal comprendido*, de Alcalá Zamora; *Judíos, masones y marxistas contra Italia*, de José San Germán Ocaña; *Italia fascista*, de Juan Chabas y *¿Monarquía o República?*, de Hilario Yaben.²⁷ Y es que como muy bien ha explicado Paul Preston, “la guerra clandestina de los Servicios de Seguridad rusos contra los trotskistas permaneció fuera del control de las autoridades republicanas”. Orlov, jefe el NKVD en la España republicana, pasó buena parte de la guerra en Valencia, y tuvo vía libre para montar “su pequeña Policía Secreta de élite”, fruto de la cual nacieron las Brigadas Especiales con el propósito inicial de luchar contra la Quinta Columna, pero que pronto se dedicaron a perseguir a los elementos de la izquierda española que consideraban subversivos.²⁸

Ambrosio Huici Miranda, dueño de la librería Maragat y fundador del Partido de Izquierda Republicana en Valencia, junto con el doctor Peset Aleixandre y el catedrático Álvarez Pastor, no es lógico que fuera considerado subversivo, pero corrían tiempos difíciles. No sólo el antiintelectualismo conservador y de derechas ocasionó daños irreparables a los intelectuales que apoyaron la II República, como veremos después, su homónimo proletario y obrerista también les causó problemas. Su alumno del instituto Luis Vives, Juan Renau, joven militante del Partido Comunista en esos días, decía de él que era un “ex jesuita, ex misionero y casi ex vasco, puesto que llevaba muchos años viviendo en Valencia”.²⁹ Además de todas esas cosas (menos lo de vasco, que no lo era, era navarro de Huarte) fue un especialista en lenguas orientales, latinista y arabista de prestigio que desarrolló después de la guerra una gran labor de investigación histórica en colaboración con el medievalista Antonio Ubieta.

Cuando terminó la guerra, el Regimiento de Transmisiones de la Tercera Compañía de Radiodifusión y Propaganda que acompañaba al ejército de ocupación entró en su librería. Destruyeron muchos libros “marxistas” por orden de la superioridad y guardaron algunas muestras de otros. Según informaron el 11 de agosto de 1939 al Juez del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Valencia, habían conservado un ejemplar de: *La revolución en la escuela*, de Rodolfo Llopis; *La democracia soviética y los intelectuales*, de Kalinin; *Estudios Sociales*, de Ruskin; *Pi y Margall, vertebrador de España*; *La crisis del constitucionalismo moderno*, de Antonio Goicoechea; *La prostitución*, de Goldman; *Malthusismo y neomalthusismo*; *El origen del poder económico de la Iglesia*, de P. Amado

26. Romà SEGUÍ FRANCÉS: “El libro y el arte en la Valencia de la guerra...”, p. 39.

27. Archivo General e Histórico de Defensa, (en adelante AGHD), Expediente de Ambrosio Huici Miranda, Valencia, Sumario 1318, 1939, Caja Nº 16.561/2.

28. Paul PRESTON: *El holocausto español. Odio y exterminio en la guerra civil y después*, Barcelona, 2011, p. 539 y 553.

29. Juan RENAÚ: *Pasos y sombras. Autopsia*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 286.

Inchausti; *Homosexualismo*, de Emilio Donato; *El movimiento anarcosindicalista*, de Bener; *España frente al fascismo internacional*, de Bejarano; *Marx y el marxismo*, de Lenin y *El lazarrillo de Tormes*.³⁰ Desconocemos por qué junto a libros de marcado carácter ideológico expurgaban clásicos como *El lazarrillo*. El profesor Fontana también se hace preguntas similares en su conocido artículo “La caza del maestro”: “¿Qué justificación había para este holocausto bibliográfico? ¿Cuáles eran los libros que se quemaban o prohibían para evitar sus efectos corruptores?” Y no obtiene una respuesta unívoca porque los criterios que seguían los perpetradores franquistas eran en gran medida arbitrarios. Según Fontana, entre los libros “prohibidos terminantemente” en las escuelas de Segovia en esos años figuran: “una gran parte de la literatura española contemporánea: Unamuno, Valle-Inclán, Pérez Galdós (incluyendo expresamente *Los Episodios Nacionales*), Valera, Baroja, Azorín, Palacio Valdés e incluso Concha Espina, junto a nombres de otros siglos, como Lope de Vega o Espronceda.”³¹

En la nueva España era obligatorio eliminar “los malos libros que habían envenenado el alma y la mente de los españoles”. Los libros perversos, disolventes, social-revolucionarios, antipatrióticos, inmorales, satánicos, pornográficos, culpables, etc. Los calificativos eran innumerables ya que se trataba de demonizar al enemigo y sus publicaciones para justificar su persecución y eliminación. Asimismo, las autoridades militares, hablaban mucho de publicaciones marxistas o masónicas, pero esta etiqueta agrupaba a demasiadas obras que no tenían nada que ver con las tesis marxistas ni con la masonería, ni siquiera con la política.³² El marxismo durante la dictadura franquista dejó de ser teoría política, “sufrió secuestro, fue desposeído de su auténtico significado y fue utilizado como categoría de exclusión y como cargo judicial”.³³ Ambrosio Huici Miranda fue acusado y cumplió prisión por vender libros marxistas en su librería. Una categoría “cajón de sastre” bajo la que el franquismo englobaba todas las publicaciones escritas por anarquistas, trostkistas, republicanos liberales, etc. Baroja, Unamuno y Ortega y Gasset eran tan subversivos como Marx o Lenin en esos años. Ciertamente, la persecución del ideario ilustrado y el antiintelectualismo que esgrimían los partidarios de Nuevo Estado no constituían una novedad en la Historia de España.³⁴ Habían existido bajo otras formas desde las Luces, según explica Paul Aubert: “Para los tradicionalistas españoles la catástrofe se inicia en el siglo XVIII con el impacto de las Luces, y se prolonga hasta el siglo XX por el intermediario del liberalismo decimonónico. La exposición de sus argumentos es constitutiva de la propaganda falangista y se prolonga hasta la dictadura franquista”.³⁵

En esos días de “inquisición”, el viejo profesor se defendía de la acusación de venta de libros marxistas alegando que en su tienda vendía todo tipo de libros, también muchos de ideología fascista, y citaba entre otros: *Mi lucha*, de Hitler, o *Pequeñas memorias de Tarín*, de Sánchez Mazas. Pero de nada le sirvieron sus argumentos frente a las directrices del nuevo poder establecido. Estuvo dos años en la cárcel, desde abril de 1939 hasta marzo de 1941,³⁶ y nunca más volvió a su cátedra de Latín en el Instituto Luis Vives de Valencia porque fue sancionado con la separación forzosa de la enseñanza, la máxima pena en la depuración docente.³⁷ Los intelectuales, como Ambrosio Huici Miranda, “fueron víctimas de una tradición elitista descuartizada entre la incultura y la reacción [nacionalcatólica], pero lo fueron también de sus propias ilusiones”, en palabras del profesor Aubert.³⁸

30. Archivo del Reino de Valencia (En adelante ARV) Expediente de Responsabilidades políticas de Ambrosio Huici Miranda, Caja 4244/ Expediente 13, Juzgado civil especial de Responsabilidades Políticas Nº 2 de Valencia, 1939.

31. Josep FONTANA: “La caza del maestro”, *El País*, 10 de agosto de 2006.

32. Ana MARTÍNEZ RUS: *La persecución del libro...*, p. 46.

33. Álvaro CEBALLOS VIRO: “El marxismo del régimen (1940-1960)”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, Madrid, Asociación de Hispanismo Filosófico, Nº 12, 2007, p. 45.

34. Véase Enrique SUÑER: *Los intelectuales y la tragedia española*, San Sebastián, Editorial Española, 1938.

35. Paul AUBERT: “Elitismo y antiintelectualismo en la España del primer tercio del siglo XX”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª Contemporánea*, Madrid, UNED, 1993, p. 121.

36. AGHD, Expediente de Ambrosio Huici Miranda, Valencia, Sumario 1318, 1939, Caja Nº 16.561/2. El 9 de abril de 1941 se extinguió definitivamente la condena y el 5 de mayo de 1956 se archivó el expediente de su Consejo de Guerra en el Gobierno Civil de Valencia.

37. Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Expediente de Ambrosio Huici Miranda, (5)1.12.32/16.760.

38. *Ibid*, p. 134.

Los libros de bibliotecas privadas se convirtieron en armas peligrosas

Coincidiendo con la entrada de las tropas franquistas en Valencia, Joaquín de Entrambasaguas, como presidente de la recién creada comisión depuradora que debía determinar qué libros eran de contenido revolucionario, ideológico o pornográfico y por lo tanto debían ser destruidos y qué libros podían ser nocivos para los lectores ingenuos y simplemente debían ser apartados de la circulación, entró en los primeros días de la ocupación en la Tipografía Moderna de la calle Avellanas y mandó destruir los 50.000 ejemplares, todavía sin encuadernar, de *El hombre que acecha* de Miguel Hernández. Sólo se salvaron dos, uno de ellos gracias a Antonio Rodríguez-Moñino. El libro felizmente se pudo reimprimir en 1981.³⁹ Fue un episodio realmente ominoso, pero hubo muchos más. Junto al expurgo y la destrucción de obras en librerías y editoriales, la gran batalla se libró con el embargo de importantes bibliotecas particulares, como la de Max Aub. Los libros y muebles de su casa de la calle Almirante Cadarso de Valencia fueron embargados por sentencia de 28 de septiembre de 1940 del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas⁴⁰ y acabaron depositados en el “infierno” de la biblioteca de la Universidad de Valencia hasta su vuelta (no definitiva) del exilio en 1969. Aprovechando el viaje que le inspiró *La Gallina Ciega* pudo recuperar una parte de su biblioteca particular. Los infiernos eran recintos cerrados, excluidos al público, que recibían ese nombre por el carácter pecaminoso de las obras y sobre todo por el calificativo de “rojos” de sus propietarios.⁴¹

Posiblemente fueron a parar también al infierno de la Biblioteca Pública de Requena, que después de la guerra compartió espacio con la del Instituto de Segunda Enseñanza, el centenar de libros que se conservan de la biblioteca del profesor Camilo Chousa López en la actualidad. Según los datos consignados en su expediente de Responsabilidades Políticas originalmente la biblioteca se componía de más de 570 títulos.⁴² Una mayoría de los libros estaban en francés y eran de Psicología y Pedagogía. Los adquirió en los viajes que hizo a Bélgica, Suiza y Francia pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios en 1921 y 1925.⁴³ Algunos son antiguos, de mediados del siglo XIX, de autores krausistas prohibidos en España en esas fechas, como Tiberghien. Muchas obras son de pedagogos extranjeros como Buisson, Malapert, Ferriere, Decroly, Piaget o Montessori, conocidos defensores del movimiento renovador europeo de la *Escuela Nueva*, y otras, son de autores renovadores de la Enseñanza en España, como Manuel B. Cossío, Domingo Barnés y Lorenzo Luzuriaga, precursores de la corriente laica, liberal y krausista iniciada por Giner de los Ríos. Entre los libros decomisados también se encuentran un ejemplar dedicado de la *Dictadura Pedagógica* de Blas Infante y dos tomos encuadernados con los cuarenta y cinco números publicados de su revista *Andalucía Futura*. Camilo Chousa fue propietario y director de esta revista pedagógica quincenal entre marzo de 1920 y diciembre de 1922. Se trataba de una revista de clara impronta regeneracionista dirigida mediante suscripción anual de 15 pesetas a maestros de toda Andalucía. Entre sus colaboradores más notorios estaban Fernando de los Ríos, entonces diputado del PSOE en Madrid, y el padre del andalucismo, Blas Infante.

Camilo Chousa había llegado a Requena en 1933 para trabajar en el instituto de Segunda Enseñanza. Llegó cargado con sus doce baúles llenos de libros y huyendo de la persecución política que había vivido en Antequera en 1932. Durante los meses en que había sido alcalde de la localidad, elegido por el Partido Radical Republicano, fue objeto de hostigamiento y burlas por parte de miembros de la Agrupación Socialista. En Requena vivió unos años de cierta calma hasta que en marzo de 1937 tuvo que abandonar precipitadamente el pueblo tras conocer que había sido jubilado forzoso por la República de su puesto de profesor. Dejó sus libros en casa de “un conocido marxista de la localidad”,⁴⁴ según consta en su expediente de Responsabilidades Políticas, y se marchó primero a Valencia y después a Barcelona, donde se estableció con carácter definitivo.⁴⁵ La guerra se estaba librando también en el ámbito educativo

39. Romà SEGUÍ FRANCÈS: “Don Antonio Rodríguez-Moñino en la Valencia de la guerra civil (1937-1939)...”, p. 161.

40. ARV, Expediente de Responsabilidades Políticas de Max Aub Mohrenwitz, Caja 4244/ Expediente 956.

41. Salvador ALBIÑANA (ed.): *Libros en el Infierno. La Biblioteca de la Universidad de Valencia...*, p. 3.

42. Archivo del Juzgado de Primera Instancia Nº 1 de Requena (en adelante AJPIR), Expediente de Camilo Chousa (*sic*) López, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Valencia, Expediente nº 4717, Valencia, 1940.

43. Junta para la Ampliación de Estudios (en adelante JAE), *Memoria correspondiente a los años 1920 y 1921*, Madrid 1922, pp.32 y 79. JAE, *Memoria correspondiente a los cursos 1924-1925 y 1925-1926*, Madrid, 1927, p.132.

44. Es sabido que la confusión entre marxismo y anarquismo era una constante en el régimen franquista.

45. AGA, Expediente de Camilo Chousa López, (5)1.12 32-16732.

y cultural y ser separado forzoso por la República suponía un estigma difícil de sobrellevar, a pesar de que recientemente se había afiliado al Sindicato de Profesiones Liberales de la CNT, buscando refugio como otros derechistas. En ese contexto de guerra cultural, los profesores atravesaron, al igual que los bibliotecarios y otros colectivos de funcionarios, por una etapa traumática caracterizada por las depuraciones, las sindicaciones forzosas y las filiaciones políticas oportunistas como vías de escape al control político-social ejercido por el gobierno en la zona leal a la República.

Los libros de Chousa pasaron la guerra en casa de los hermanos Martínez Guerricabeitia.⁴⁶ Su padre, José Martínez García, era de oficio minero y fue dirigente local de la CNT, secretario de la colectividad cenetista que se formó en Requena y responsable de la Delegación de Fincas Incautadas en el Comité Ejecutivo Popular que gobernaba el pueblo desde principios de agosto de 1936. Con Camilo Chousa mantenía una gran amistad, fruto de que era el profesor de Literatura de sus hijos y además eran vecinos, vivían en la misma calle. Se trataba de una persona de una amplia cultura autodidacta que llegó a reunir una gran biblioteca de más de tres mil volúmenes. En sus anaqueles convivían novelistas como Emile Zola, Sinclair Lewis, León Tolstoi, Romain Rolland, Anatole France o Panait Istrati junto a autores ácratas como Federico Urales, Ferrer i Guardia, Bakunin, Kropotkin o Malatesta. La biblioteca se perdió tras la Guerra Civil, robada y dispersada por los falangistas de Requena.⁴⁷ Miembros de este partido hallaron en el registro del domicilio de los Martínez Guerricabeitia también los doce baúles de libros de Camilo Chousa y dieron cuenta a las autoridades militares.⁴⁸ El 23 de septiembre de 1941, el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Valencia condenó a Camilo Chousa a cuatro años de privación para ocupar cargos de mando o confianza y a una multa económica de 500 pesetas.⁴⁹ La sanción la saldó sin mayores consecuencias, pero nunca volvió a Requena a recoger sus libros, quizás decidió que era mejor olvidarse de la biblioteca. En 1941, en España estábamos iniciando la época más represiva de la posguerra y no convenía remover el pasado. “Hubo un tiempo en que el miedo era generalizado y el silencio su única vía de comunicación” en palabras de Gutmaro Gómez Bravo y Jorge Marco refiriéndose a esa época.⁵⁰

Conclusiones

En el contexto de la contienda cultural, que se libró durante nuestra compleja guerra civil en Valencia, no resulta fácil asignar la destrucción de una tipología documental concreta a una de las facciones enfrentadas. Durante la guerra, en la Valencia republicana, la represión cultural fue fruto de actuaciones desordenadas e individualistas, dada la multiplicidad de centros de poder. A pesar de la voluntad del gobierno republicano, que se identificaba con el ideario ilustrado y que utilizó la cultura como arma propagandística, de poner freno a la vorágine destructora de bienes bibliográficos y documentales, no pudo evitar la oleada anticlerical causante de que buena parte del patrimonio eclesiástico ardiera en los primeros días de la guerra. En la zona nacional y en el Nuevo Estado fundado tras la guerra, la represión cultural estuvo centrada en actuaciones dirigidas a la destrucción o a dejar inaccesible el patrimonio bibliográfico identificado con la modernidad y con el ideario de las Luces. Se trató de una forma de represión cultural sistemática y, en buena medida, dirigida por el poder central. El Partido Falange Española y el Tribunal de Responsabilidades Políticas actuaron como principales agentes en las quemadas, destrucciones y embargos.

En Valencia, las intervenciones en librerías, editoriales y bibliotecas públicas y particulares que se dieron durante y al final de la guerra, con el triunfo franquista, presentan muchas diferencias, no solo en cuanto a agentes y objetivos, también en cuanto a la naturaleza de la represión cultural que

46. Jesús Amor, donante de una importante biblioteca y de una interesante colección de arte contemporáneo a la Universidad de Valencia y su hermano, José, fundador de la legendaria editorial Ruedo Ibérico.

47. José MARTÍN MARTÍNEZ: *Jesús Martínez Guerricabeitia: coleccionista y mecenas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013, pp. 41-42 y Albert FORMENT: *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 64-65.

48. AGHD, Expediente de José Martínez García, Valencia, Sumario 16502, 1939, Caja N° 16.700/4.

49. AJPIR, Expediente de Camilo Chousa (*sic*) López, Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Valencia, Expediente n° 4717, Valencia, 1940.

50. Gutmaro GÓMEZ BRAVO y Jorge MARCO: *La obra del miedo. Violencia y sociedad en la España franquista (1936-1950)*, Barcelona, Ediciones Península, 2011, p. 326.

las impulsó. En nuestra guerra civil se vivió un conflicto entre modernidad y conservadurismo. Un combate ideológico donde se enfrentaron valores, visiones del mundo y concepciones de la cultura que estaban en discordia desde hacía mucho tiempo. Pero como hemos intentado mostrar en este trabajo, en ocasiones, es difícil discernir con claridad en qué programa ideológico se inscribían esas acciones. No siempre podemos ver Ilustración y Contra-Ilustración como dos bloques completamente opuestos, en blanco y negro, sin los matices de una variada gama de grises. En la Valencia del periodo de guerra, algunos republicanos librepensadores sufrieron depuraciones y abandonaron precipitadamente sus bibliotecas y algunas librerías sufrieron expurgos de libros socialistas calificados de trotskistas. Además, las piras anticlericales de imágenes y libros sagrados compartieron los mismos métodos y el mismo fuego purificador utilizado por la Iglesia durante siglos para combatir a judíos, luteranos, liberales y volterianos y las bibliotecas incautadas de los palacios de la nobleza fueron purgadas de libros “fascistas” que acabaron siendo pasta de papel. En la España franquista, sin embargo, el objetivo prioritario estuvo muy claro: la condena a la destrucción o a la inaccesibilidad de todos los libros que se relacionaran con la cultura de la Ilustración y sus valores. Los “infiernos” de las bibliotecas se llenaron de libros marxistas, pecaminosos, disolventes, pornográficos, inmorales, etc. La Iglesia se arrogó el papel único de transmisora de los valores de la sociedad de generación en generación, así como del control de la educación y la cultura, lo que en realidad supuso un retorno a los principios del Antiguo Régimen y una negación de la Ilustración.⁵¹

51. Antonio MIGUEZ MACHO: *La genealogía genocida del franquismo. Violencia, memoria e impunidad*, Madrid, Abada editores, 2014, p. 97.

TÀPIES: CONSISTENCY IN AN ERA OF INSTABILITY

Emily Jenkins
Escritora



Figure 1: Photograph of Antoni Tàpies wearing a barretina,
Diario de Barcelona March 14, 1976,
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

This paper focuses on style and the indirect implications of politics made visible through art. Antoni Tàpies infused political ideology and cultural identity into his art before, during, and after the transition to democracy in Spain. Surprisingly, the formal characteristics of his artwork are tremendously consistent despite the major sociopolitical transformation after the death of Franco in 1975. Was he “successful” in communicating what he desired in visual terms? Not always. However, his characteristically dull and dirty compositions, upon which he established his international artistic career, did position Tàpies among the most admired of Catalan painters during the 1970s and 1980s. “Tàpies: Consistency in an Era of Instability” explores the stylistic uniformity of the artist and how politics affect the production of art and artistic practices. The first section outlines the early career of the artist and how he developed a groundbreaking style that stemmed from experimentations with Surrealism and the iconography of a fellow Catalan artist, Joan Miró. The second section compares artworks created during the final five years of the Franco dictatorship with others made during and after the transition. The concluding remarks discuss the need for a more comprehensive understanding of the relationships between art and politics.

From Surrealism to Informalism

In order to assess Tàpies's style during the height of his artistic career, it is useful to first consider some of his early works. Looking at a few of his first compositions will establish a foundation for the observation of art created during an era of great political change in Spain. This section highlights a handful of drawings and paintings that Tàpies created in the early stages of his career and serves to help situate the main concerns of this paper, style and its correlation to sociopolitical changes.

There is a great distinction between Tàpies's earliest works and what art historians refer to as his "Matter Paintings"¹ of the 1950s. In a doctoral thesis, Manuel Borja-Villel discussed the rupture between Tàpies's "surrealist" compositions (1946-1953) and the origins of his trademark style (1953-1956). At the beginning of his artistic career, Tàpies formed part of a group publishing an avant-garde magazine *Dau al Set* [Seventh Side of the Die], composed of the philosopher Arnau Puig, the poet Joan Brossa, and a number of other visual and musical artists, founded in 1948 in Barcelona. Tàpies's involvement in this group certainly shaped some of his first artistic creations, not unlike Miró's relationship with avant-garde circles in pre-war Spain. This is most evident in his works before 1954, as they often demonstrated affinity with Surrealist and Dadaist works of art. For example, *Els solcs* (1952, figure 2) depicts a head in profile with two outstretched arms; one is holding wheat and the other is clutching a sickle to cut it. A red blob connected to the top of the head is a stylized *barretina*. The wonky figure is hardly grounded in a flat, unrealistic landscape made from shapes in shades of gold and yellow. Four red stripes cut through the bottom of the canvas, simultaneously signifying the rows of crops in a tilled field and the stripes of the Catalan flag. This painting has little to do with Tàpies's mature works. It is an example of his early attraction to surrealist compositions, a style in which he quickly abandoned.



Figure 2: Antoni Tàpies, *Els solcs*, 1952

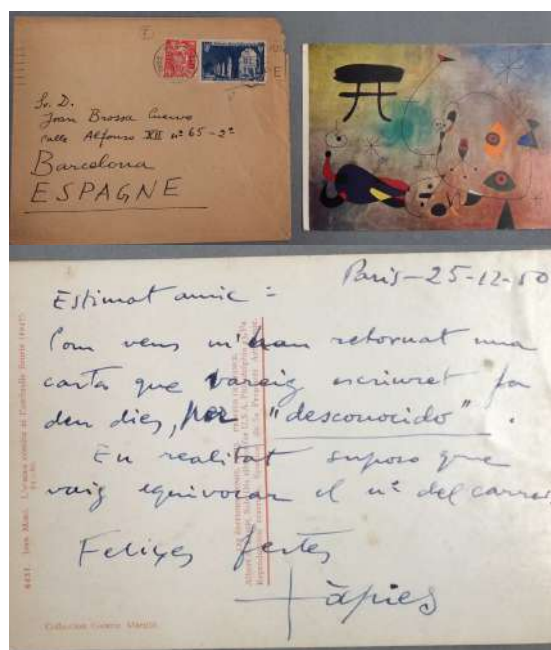


Figure 3: Antoni Tàpies, Postcard sent to Joan Brossa, December 25, 1950, Arxiu MACBA.

One of the reasons that Tàpies moved away from Surrealism was his friendship with Brossa, one of the founders of *Dau al Set*. The two men often exchanged ideas, some of which are preserved as written correspondences. During the early 1950s Brossa and Tàpies wrote numerous letters and postcards discussing artistic exhibitions, gallery tendencies, and future plans. One particularly intriguing postcard (figure 3) that Tàpies wrote on Christmas Day in 1950 has an image of Joan Miró's 1947 *L'oiseau comète et l'ombrelle fleurie* (figure 3).² On the backside of the card, he wished Brossa happy holidays and explained that he had written to him ten days ago, but the mail was returned to him. The most interesting component of this card is the artist's signature. Tàpies replaced the first letter of his last name "T" with a pair of perpendicular lines intersecting to create four equal quadrants, "+".³ This sign, which Tàpies prolifically replicated in later works of art, is prominent in his newspaper collage *Creu de paper de diari* (1946-1947,

1. Matter painting was a term coined in the 1950s to describe a technique of combining alternative materials (such as sand, mud, marble dust etc.) with a thin layer of paint in order to achieve a desired texture. For more on Tàpies's early "Matter Paintings," see Manuel José BORJA-VILLEL: *Antoni Tàpies: The 'Matter Paintings'*: Doctoral thesis, City University of New York, 1989.

2. Letter from Antoni Tàpies to Joan Brossa (December 25, 1950), L'Arxiu del Centre d'Estudis i documentació MACBA.

3. Both in December of 1950 and November of 1951, Brossa wrote letters to Tàpies using the "+" symbol with the remaining letters of the artist's last name. The gesture could affirm (or possibly poke fun) at Tàpies's own letters to Brossa and artworks containing the same sign (for example his 1950 self-portrait or his exhibition posters for the Galeria Layetanas from the same year).



Figure 4: Antoni Tàpies, *Creu de paper de diari*, 1946-1947.

figure 4) and his painted self-portrait (1950). Barbara Catoir, speaking about the collage, claimed that this form “takes on an ambivalent symbolic significance,” yet references the ancient art of orientation and the four points of the compass.⁴ The crossed lines of *Creu de paper de diari*, in Manuel Borja-Villel’s opinion, symbolized the fusion of the material and spiritual world, the physical realm represented in the form of a horizontal line and the ideological (or spiritual) via the vertical line.⁵ Tàpies was rather elusive when speaking about iconography in his own work. He discussed his early affinity for working in an “automatic, unconscious way.”⁶ At the same time, he has said that when he used a certain symbol, it was because it gave him pleasure.⁷ Art historians have verbalized various interpretations of the “+” symbol in Tàpies’s work. Some have seen it as a self-referential mark, like a signature, referring to the first letter of Tàpies or Teresa, his wife; others pinned a meaning that deals with the convergence of the spiritual and physical realms.⁸ I argue that those two crossed lines are a reference to Miró and a pair of paintings that he made many years earlier, while working in Paris.

In 1925 Miró painted a series of paintings that demonstrate his commitment to experimentation in the process of art making. These images titled *Cap de pagès català* (figures 5 and 6) are paired down to a handful of signifying essentials. In the first, the *barretina* is connected only through a thin black line to the figure’s beard, shown as a triangular series of squiggly lines symmetrically centered on the canvas. Rosalind Krauss characterized the round, beady eyes as “radiating lines of vision” because of the various vectors that converge at their cores.⁹ Krauss also pointed out that these eyes are unequal in size, reading the painting as a “visual pun” that the artist created to the effect of an “imperceptible recession in space.”¹⁰



Figure 5: Joan Miró, *Cap de pagès català*, 1925, Penrose collection, London (left).



Figure 6: Joan Miró, *Cap de pagès català*, 1925, Collection Gerard Bonnier, Stockholm (right).

4. Barbara CATOIR, *Conversations with Antoni Tàpies*, Munich, Prestel-Verlag, 1991, p. 27.

5. Manuel José BORJA-VILLEL: *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Edicions de l’Eixample, 1990, p. 23.

6. Barbara CATOIR, *Conversations with Antoni Tàpies*, p. 74.

7. *Ibid.*, 74.

8. See: Jeremy ROE: *Tàpies*, New York, Parkstone Press Ltd., 2006, p. 69; Barbara CATOIR: *Conversations with Antoni Tàpies*, p. 27; and Manuel José BORJA-VILLEL: *Fundació Antoni Tàpies*, p. 23.

9. Rosalind KRAUSS and Margit ROWELL: *Joan Miró: The Magnetic Fields*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1972, p. 84.

10. *Ibid.*, p. 84.

This is characteristic of Miró's body of work at this time, as he was toying with different modes of vision with a number of different canvases. For example, the second painting also works to disrupt any normative sense of visual space and depth through the mark of the horizon line that doubles as an indicator of the peasant's face. Robin Greeley convincingly argued that these images are about Miró's explorations within the act of picture making, "the figure becomes the site of pictorial experiments as to how insubstantial a painted mark can be before it collapses under the signifying weight placed on it."¹¹ Both *Cap de pagès català* paintings open and close the depth of the canvas, depending on how the viewer reads the horizontal axis. At one point it signifies the infiniteness aspect of the horizon, but the same mark simultaneously grounds the floating peasant's head. These canvases are intentionally ambiguous, provoking questions concerning their content and the processes of their creation.



Figure 7: Joan Miró, Cover illustration of *Arc-Voltaic*, February 1918, Barcelona.

It was in Paris where Miró found a style that simultaneously worked against the conservative formalism of the *noucentistas*¹² and illustrated his sense of Catalan identity. The forms of these "pictorial experiments" from 1925 are radically different from Miró's illustrated works completed in Barcelona before he moved to Paris. Spending time abroad most likely changed his own conception of himself, his identification as a Catalan and as a Spaniard naturally would have become more central to his being once experiencing life amidst "others" in Paris. Greeley distinguished an important transition point in the body of Miró's work that cuts between his works from Barcelona, for example cover of *Arc-Voltaic* (1918, figure 7), and these paintings he made in France that flirt with abstraction. She summarized Robert Lubar's argument—that the artists's early works demonstrate Miró's search for an appropriate visual language to convey a contemporary Catalan "essence"—in order to show that Miró reversed the relationship between subject and object a few years after he left Barcelona; "... In the post-1923 paintings, the terms of Lubar's claim get inverted. What might early on be described as Miró's use of representation in the service

of building a modern Catalan national identity, become nationalism in the service of representation."¹³ Miró recognized this battlefield as an unfixd, transformative space that ought to be addressed in equally dynamic ways. In 1918, this took the form of a female nude as a means of attack against *noucentisme* aesthetics. In 1925, his subject matter became secondary to the modes of representation, as Greeley argued.¹⁴ After arriving in Paris, Miró no longer saw it as his primary task to combat *noucentisme* ideology. Instead, he confronted the act of painting itself, the primacy of the material, and the representational status of the sign. He pinned the face of the Catalan peasant to this project.

Miró's objectives changed from confronting a dominant ideology to facing the medium in which he was working, which demonstrated his drive to discover an appropriate way to visually communicate his ideas. This artists' commitment to contemporaneity did not cease in 1925. As Greeley has eloquently argued in *Surrealism and the Spanish Civil War*, the 1930's presented a new challenge for Miró to face through painting. She showed that he was ultimately unable to find a singular style "through which to address the cataclysm enveloping in his country [and this] suggests his ambivalence as to how to think

11. Robin GREELEY: "Nationalism, Civil War and Painting: Joan Miró and Catalanisme in the 1930's," paper presented at the University of Michigan, 1996.

12. In 1906, Eugeni d'Ors i Rovira defined *noucentisme* through a series of daily columns in the newspaper *La Veu de Catalunya*. The main goal of the movement, with its title referencing the new century, was to develop a cohesive Catalan identity based on a collective culture. Backed by the right-winged party the *Lliga Regionalista*, *noucentisme* started as an idea around which the people of Catalonia would work to modernize their shared territory without losing sense of their Mediterranean heritage. D'Ors wrote about the social and civic responsibilities of art and culture in *La Veu*. Robert LUBAR: *Joan Miró before 'The Farm,' 1915-1922: Catalan Nationalism and the Avant-garde*, Doctoral thesis, New York University, 1988, 5.

13. Robin GREELEY: "Nationalism, Civil War and Painting..."

14. *Ibid.*

visually about his own identity as a Catalan.”¹⁵ During the civil war in Spain, Miró worked and reworked his compositions, but he was simply unsuccessful in creating an image that ignited organized political action. His struggles speak to the importance that he placed on plasticity and on contemporaneity in terms of his artistic style and its relationship to the horrors of war taking place in his homeland. His contribution as a working artist was the visualization of his personal beliefs, accessible to an international audience via the Parisian art world. The *Cap de pagès català* paintings announce Miró’s impulse to internationalize himself and his art. Instead of taking on a rather simple problem concerning the direction of contemporary art in Barcelona, his Catalan head canvases tackled the methods of painting itself.

Tàpies’s recycling of the two crossed lines, as seen in Miró’s *Cap de pagès català* paintings, function symbolically in multiple ways. The lines work as a signature identifying its maker, due to their ubiquitous use in other works. They also work to align Tàpies with Miró based on an ideological, as opposed to a purely visual, level. In 1920 Miró wrote a letter to his fellow Catalan painter Enric Cristòfor Ricart that clarifies his mentality towards modernity and national identity:

I do not know what it is that makes people who lose contact with the world’s brain fall into a slumber and become mummies. No painter in Catalonia has arrived at maturity.... You have to be an International Catalan; a homespun Catalan is not, and never will be, worth anything in the world.¹⁶

Miró’s opinions were clear and direct. National culture is worthless if it exists in a vacuum. If the vision of a flourishing Catalan future is solely introspective, then it will remain stagnant and underdeveloped. Catalan leaders must direct their attention to the cultivation of their civilization without losing sight of the increasingly globalized society developing around them. For Miró, this meant approaching painting with an experimental and progressive attitude. In Barcelona, it meant exhibiting Catalan culture as vital and valuable beyond its territorial boundaries. Interestingly, Miró’s ideas about art and its role in society, found in a letter from 1920, are quite close to those of Tàpies half a century later. Miró’s thoughts about art are echoed in Tàpies’s 1971 essay “Avant-Garde and the Catalan Spirit.” He wrote that a great artist:

... with an ardent sense of what is ours and of the respect due to it, wants to recover and seek to perpetuate that ancestral song that invites the whole world to make the Catalan spirit its own, to become “Catalanist.” Because for him this means, simply, keeping eternally alive that essential drive, in both love and war, in favor of humanism, democracy and freedom...¹⁷

In keeping with the ideas of Miró, Tàpies set out to reinvent what these thoughts might look like. Just as Miró did before him, Tàpies rejected the soft, balanced, harmonious style of the *noucentistas*. In favor of an anti-aesthetic, he found the beautiful side of the ugly, the mundane, and the unremarkable. What Tàpies reused from Miró, albeit taking on an entirely different appearance, was a simple pair of crossed lines. Lines which, as we have seen, signify much more than the first letter of the artist’s first name. They signify the processes of visual representation and the artist’s ability to create and manipulate ideas in space.

In an undated letter, Brossa wrote to Tàpies stating that he had finally superseded his surrealist phase and that his poetry was moving in a new direction.¹⁸ The letter is probably from 1950 or 1951, considering the content the quantity of their messages during these years. Furthermore, Tàpies abandoned the surrealist style shortly after, between 1953 and 1954. Brossa’s comments likely had much to do with that decision. In the undated letter, the poet also thanked Tàpies “for the Mirós,” stating that seeing them made an impact on his heart.¹⁹ This could refer to actual artworks that Tàpies gave to Brossa as a gift or, more likely, photographic reproductions of Miró’s latest art shown in Paris (both Miró and Tàpies were living there at the time). Finally, the letter concluded with a powerful reminder. Brossa wrote, “don’t

15. Robin GREELEY: *Surrealism and the Spanish Civil War*, New Haven, Yale University Press, p. 8.

16. Robert LUBAR: Joan Miró before ‘The Farm’..., p. 183.

17. Antoni TÀPIES: *Complete Writings Volume II. Collected Essays*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2009, p. 160.

18. Letter from Joan Brossa to Antoni Tàpies (195-), L’Arxiu del Centre d’Estudis i documentació MACBA.

19. *Ibid.*, p. 4.

forget, Tàpies, that art is a spiritual means of contact between people.”²⁰ The correspondence between these two men demonstrates several points: both were concerned about one another’s style (visual and poetic), both admired the work of Miró, and both considered art a form of communication.

Ironically, Tàpies founded what art historians would later call Informalism via surrealist experimentation and iconography. Surmounting Surrealism, for Brossa in 1951 and for Tàpies shortly after, established new frontiers for both literary and visual culture in Catalonia. In the case of Tàpies, during his transition between quasi-surrealist compositions and his Matter Paintings, color was swapped for texture. During this change, Tàpies ditched one of the most important formal characteristics of Miró’s work, bright colors, in order to obtain an entirely different aesthetic through an incongruous palette and surface. Tàpies later explained in an interview with Catoir that he was allergic to color, that it is overused in advertising, and that he wanted to achieve a chromatic effect that exists “beneath the superficial appearance of reality, the color of dream and fantasy, the color of visions, the color of emptiness, the color of space.”²¹ One example that demonstrates this desire is *Terra i pintura* (1956, figure 8). It is a cluster of earthly material affixed to a wooden panel. The color is a mixture between concrete grey and light, caramel brown with no focal center. Instead of toying with automatic gestures and the surrealist notion that the unconscious is the principal element generating creation, Tàpies avoided bright colors in search for a more organic visual experience, combined with an alluring texture, as his main vehicle for expression in this work.



Figure 8: Antoni Tàpies, *Terra i pintura*, 1956

The Matter Paintings, which are in a style that Tàpies decided to stick to for the remainder of his long artistic career, are unmistakably tied to the life and times of their maker. Antoni Tàpies i Puig was born on December 13, 1923 in an apartment on Carrer Canuda in Barcelona. In 1966 he wrote *A Personal Memoir: Fragments for an Autobiography*, although the original version (in Catalan) was not published until 1977. In his autobiography he recalled a memory from his youth tied to an image:

From the day after the proclamation of the Republic [April 14, 1931] I hold the persistent vision of the garden of a villa facing our house with a large object covered with sheets and tied with ropes. They told me that the inhabitants of that house were supporters of the monarchy and had recently placed on their garden fountain the royal coat of arms, which they now hurried to hide under those sheets so the Republican sympathizers wouldn’t break and destroy it. I thought those monarchists were members of a sinister sect, and the image of that cabalistic object now bundled like a kind of gigantic package has remained with me as the symbol of something forbidden and wicked.²²

At the age of seven, it is implausible that Tàpies understood, at the time, the magnitude or complexity of the sociopolitical changes that occurred during his youth. In a single decade he lived through the fall of General Miguel Primo de Rivera’s dictatorship (1923-1930), the termination of the monarchical system, the declaration of the Second Spanish Republic, the short-lived democratic government, the break out of a long and bloody civil war (1936-1939) and subsequent totalitarian rule. Before Tàpies had turned sixteen-years-old, the Republic had fallen to rebel leader General Franco and his military regime, marking the end of the war on April 1, 1939. The young artist’s adolescence straddled a devastating national conflict and the early years of what would become a long dictatorship. Both had a great impact on Tàpies’s attitude towards politics and his homeland. In *A Personal Memoir*, he also expressed his despise for the dictator, in addition to the numerous spaces and places crippled due to the persecution of the use of his native language:

20. *Ibid.*, p. 4.

21. Barbara CATOIR: *Conversations with Antoni Tàpies*, p. 95.

22. Antoni TÀPIES: *Complete Writings Volume I...*, p. 75.

Destruction and death brought on by war, hundreds of thousands of executions, people left to die in prison... Even though it was not publicized, we knew that Franco had said that, if necessary, he would order the death of Spain. For us especially that genocide was unleashed not only onto our political rights, but upon all that was Catalan. Our language was totally forbidden in the press, in official acts, on the radio, on advertisements and public signs, even in church. The regime went so far as to forbid Catalan in private correspondence. All our cultural institutions were eliminated, our songs banned, as were our dances, the names of our squares and streets, our schools, our monuments, theater, giving our children Catalan names, our anthem, our flag.²³

The repercussions of war-torn Barcelona and the repressive subjection that followed is not something that is easy to erase from memory. It is a past that remained engrained in Tàpies's mind, as seen in his writing and in his art. Through painting and sculpting, Tàpies dedicated his life to combating what the Franco dictatorship sought to undermine, the political function of art and alternative national identities.

Tàpies recalls that during the first decade of the dictatorship, access to information concerning foreign avant-garde art was limited. "In Spain there was not a word about content, about motivations, about social function, about the politics of art... Here those questions were carefully concealed... The clichés dictated that art had nothing to do with politics, or religion, or philosophy."²⁴ Even though the artist participated in national art exhibitions, such as the Bienales Hispano-Americanas held in the 1950s, exhibiting internationally was fundamental for Tàpies's enrichment. In Franco's Spain, art was being used as a tool to project a certain image to an international audience. Contemporary art at these Bienales was shown to other countries as a facade, suggesting that Spain was *not* under a fascist regime and that nontraditional artists were *not* labeled "degenerates" and persecuted as they were in Nazi Germany.²⁵ However, art was not seen as a serious means of expression existing beyond the realm of aesthetics. Tàpies wrote an anecdote about Franco's attitude towards avant-garde artists in Spain between 1951 and 1952:²⁶

I have a photograph showing Franco, surrounded by important people, standing in front of one of my paintings at one of the Bienales Hispano-Americanas [the first, in Madrid between October of 1951 and February of 1952]. At the end of the group, half hidden, covering his face to hide from photographers, stands Llorens Artigas. They are all laughing. According to Llorens, someone, perhaps Alberto del Castillo, was telling Franco: 'Your excellency, this is the hall of the revolutionaries.' And it seems Franco joked: 'If this is the way they carry out the revolution...'²⁷

Beginning with the Matter Paintings of the 1950s, Tàpies found a style that allowed him to continue to work in Spain without flaunting his anti-Francoist posture.²⁸ His art, albeit often discretely, is closely linked to his political beliefs. As Cirici described, Tàpies's participation in the Bienales was "thanks to a cryptic system of signs in abstract painting, that censorship couldn't touch..."²⁹ Remarkably, this style long outlived the dictator, who died on November 20, 1975. Tàpies continued to work in this manner because, even after the death of Franco, it was a way to remind beholders of the importance of values such as freedom and humanism, values that had been robbed from countless citizens after the fall of the Second Republic.

Consistency in an Era of Instability

By the 1970s, Tàpies had become the new reference of Catalan visual art, replacing the aging artists of the previous generation including Miró and Dalí. Gimferrer published in 1975 that "the work of Antoni

23. *Ibid.*, p. 169.

24. *Ibid.*, p. 169.

25. José Miguel CABAÑAS BRAVO: *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte...*, p. 49.

26. There were three Bienales celebrated between 1951 and 1956 in Madrid, Havana, and Barcelona. Two attempts at a fourth failed and the exhibition was later reinstated in 1963 as "Arte de América y España." For more on the Bienales Hispano-Americanas and the "contrabienal" or "anti-bienal" exhibitions created in opposition of the politics of the organization, Franco's regime, see José Miguel CABAÑAS BRAVO: *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte...*

27. Antoni TÀPIES: *Complete Writings Volume I...*, p. 326.

28. In 1966, Tàpies attended in the clandestine antifrancoist meeting, La Caputxinada, in the neighborhood of Barcelona's Sarrià.

29. José Miguel CABAÑAS BRAVO: *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte...*, p. 45.

Tàpies is now at a beginning of a future that belongs to it.”³⁰ While the artist began his professional career in the late 1940s and began producing his most recognizable style in the mid 1950s, it took several decades for Tàpies to establish his work in a country suffering the lingering effects of bloody civil war and long dictatorship. During the transition to democracy, following the death of Franco, Tàpies’s style did not change. His art continued to work against the conservative cultural policies of the former regime that sought to suffocate alternative national identities under the guise of national unity.³¹ During and after the transition to democracy in Spain, Tàpies continued to reinvent his oeuvre, albeit in his style of the past.



Figure 9: Antoni Tàpies, *Creu ocre i blanc sobre marró*, 1971.



Figure 10: Antoni Tàpies, *Blanc amb deus creus*, 1976.



Figure 11: Antoni Tàpies, *Gran pintura amb Xi +*, 1981

For example, three works that are analogous in terms of style yet created during disparate political circumstances are: *Creu ocre i blanc sobre marró* (1971, figure 9), *Blanco amb deus creus* (1976, figure 10), and *Gran pintura amb Xi +* (1981, figure 11). Tàpies created the first during the end of the Franco dictatorship (the same year as the *Assemblea de Catalunya*), the second during the transition (one year after the dictator’s death), and the third three years after the ratification of the 1978 Constitution establishing Spain’s first democratic government since the Second Republic. At the age of 55, this became the first national democracy in which the artist could participate. However, this major change is *not* reflected in the style of Tàpies’s art. *Creu ocre i blanc sobre marró* includes a wonky, white square and cross floating in the bottom third of a dark brown canvas. The large white cross, or “+” symbol, has a second pair of perpendicular lines scratched into the center, creating a second, darker and equally hasty looking cross. The white square has the initials of Tàpies’s three children (Antoni, Clara, and Miquel) scraped over the surface of the paint. Nothing in the canvas is grounded; both the square and large cross exist in an unnatural, indecipherable space. Similarly, *Blanco amb deus creus* consists of a sloppy layer white paint, partially dripping down towards the bottom of the rectangular base. Four short, thin, black lines radiate from each corner, slicing them around 45 degrees. Equally spaced between these lines at the top, arranged like the title of a book, are two pairs of perpendicular lines. Although Tàpies’s self-proclaimed allergy to color³² creates a great divide between his art and that of Miró’s, these crosses and his play on perspective in this painting is remarkably similar to the elder artist’s experimentations like *Cap de pagès català*. Not only did Tàpies appropriate the slender, stark cross-shaped markings of Miró, in *Creu ocre i blanc sobre marró* and *Blanco amb deus creus* he was also toying with the depth of the picture, just like the elder artist. The sign refuses the viewer to read into the depth of the canvas

30. Pere GIMFERRER: *Tàpies and the Catalan Sprit*, Barcelona, Polígrafa, 1975, p. 82.

31. For more on the “Chamelion-like” nature of Spanish nationalism since the new democracy see Sebastian BALFOUR and Alejandro QUIROGA: *The Reinvention of Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

32. Tàpies states in an interview with Catoir, “I think that advertising has given us a surfeit of colour. I’m positively allergic to colour.” Barbara CATOIR: *Conversations with Antoni Tàpies*, p. 95.

in the traditional sense. There is no conventional perspective, rather, we are provided with fragments of hovering horizons that pull our eyes from one side to the other like a seesaw. The segments of orthogonal lines pragmatically placed in each corner of *Blanco amb deus creus* create the ghost of a focal point in the center, where the lines would converge if they were to continue towards infinity. The depth of the canvas is simultaneously never-ending, and flat like the cover of a book, depending on how the viewer imagines those four seemingly unimportant lines.

Beyond Miró, both *Creu ocre i blanc sobre marró* and *Blanco amb deus creus* resonate with Kazimir Malevich's 1918 *Suprematist Composition: White on White* (figure 12). The color white, for Malevich, was paired with the idea of infinity, and his theory on art that dealt with "pure" feelings accessible through nonobjective art.³³ *Suprematist Composition* is a somber yet hopeful canvas, created as the First World War came to an end. Relatedly, *Creu ocre i blanc sobre marró* includes an imperfect, white square like that of Malevich, and *Blanco amb deus creus* is an optimistic image of floating forms in a calm sea of white. *Gran pintura amb X i +* also echoes both Miró and Malevich's artworks. Tàpies's canvas is not white but the soft, golden color is emotive while the pair of perpendicular lines (Miró's Catalan peasants) are designated to the two upper corners. His continual use of broad color fields and non-objective forms was resolute before, during and after the transition to democracy.



Figure 12: Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White*, 1918.



Figure 13: Antoni Tàpies, *Tela i tisores*, 1970.

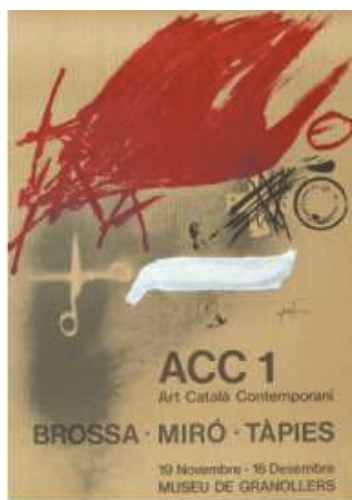


Figure 14: Antoni Tàpies, *Poster for ACC 1 Art Català Contemporani: Brossa, Miró, Tàpies*, 1977.



Figure 15: Antoni Tàpies, *Empremta de tisores*, 1987

Objects in the materials world, however, were not always absent from Tàpies's compositions. In fact, he often incorporated everyday, worn, tattered, or dirty items into his creations. Comparing another set of artworks, made under distinct historical conditions in Spain, confirms Tàpies's unwavering stylistic commitment despite the immense changes of the 1970s and 1980s. *Tela i tisores* (1970, figure 13) displays a pair of scissors affixed in the middle of a light colored cloth or sheet. The scissors are closed and pointing downward, towards the painted outline of a large foot amidst stray splatters of paint. The

33. Kasimir MALEVICH: "Suprematism," in Herschel B. CHIPPE (ed.): *Theories of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 341.

weight of the scissors pulls on the material, creating wrinkles stemming from the two upper corners that lead the eyes towards the scissors. Meaning, in this artwork, is unfixed. There is no single interpretation that this work can uphold based purely on visual evidence. However, it does show beholders that the boundaries of art are not limited to the conventional conception of what is beautiful or attractive. It is the antithesis of the seductiveness of an oil painting. Tàpies believed that art ought to instigate thought and reflection. *Tela i tisores* is purposefully ambiguous yet uncannily familiar. In a later work, Tàpies used an open pair of scissors as a stencil to recreate the axis of a vertical and horizontal line for the poster announcing the 1977 exhibition *ACC I Art Català Contemporani: Brossa, Miró, Tàpies* at the Museu de Granollers (figure 14). The negative space left when he removed the scissors is the color of a cardboard box, and since it is significantly lighter than the matte black that surrounds it, the figure (or lack thereof) is pushed to the foreground. A third work that also includes scissors does not depart from his previously established style; *Empremta de tisores* (1987, figure 15) likewise employs a pair of open scissors, this time angled in the form of an X imprinted in white on a gray background with straight lines radiating from each corner. The lines, formed from scratching through the surface of wet paint, do not converge at a center point; instead, the top two create a V shape, which is linked with a short, vertical line to an inverted V below. Several nonsensical signs or letters are scratched through a white label at the top, revealing a layer of light orange below. The canvas works on a sentimental as opposed to a symbolical level through its texture, symmetry, and style. Tàpies struck a balance between non-objective and familiarity throughout his career. What unifies these three works is the aura in which the artist created via style. In a newspaper article titled “Tàpies para escépticos” [Tàpies for Skeptics], Antonio Lucas pointed out that when looking at the artist’s work, “you have to get rid of the analytic gaze, understand that we are before an open field of colliding emotions... it is a question of suggestion, not analysis.”³⁴ Throughout his long career, Tàpies worked to refine this style, a style that does not seek to solve anything yet suggest everything.

The extraordinary thing about Tàpies’s work is the stability of his art over time. Separate works that were created under vastly different situations are unified through the sensation that they transmit. While each individual canvas may not yield easily to analysis, the luxury of hindsight allows for an analytical approach to understanding Tàpies’s pictures. There is no major stylistic change amongst artworks that he created during the final five years of the Franco regime, the transition, and after the signing of the 1978 Constitution. However, the 1971 *Assemblea de Catalunya*,³⁵ ensuing uncertainty after Franco’s death, the first democratic elections in 41 years, and the drafting of a new Spanish Magna Carta were all events that could have prompted an alteration of artistic practices. Yet Tàpies did not seem to have a pictorial response to such stimuli, his images seem to have remained the same. His works throughout the 1970s and 1980s radiate a resolute energy that is as if the constantly changing nature of the world around has been suspended or locked in time. His treatment of a pair of crossed lines or a pair of old scissors (that create the same shape when open) has always been the same. He was not preoccupied with things, rather, he was interested in how things are able to trigger sentiments or memories and provoke ideas. The logic behind Tàpies’s commitment to his unique aesthetic (or antiaesthetic) style was shared between the realm of politics and that of modern art. Two realms that are *not* antithetical.

In *Domination and the Arts of Resistance* James Scott addressed the dynamics of power relations, public actions and private, or hidden, transcripts. “Taking a long historical view, one sees that the luxury of relatively safe, open political opposition is both rare and recent.”³⁶ Forms of disguised resistance are more common, yet not so easy to detect. James deemed this type of opposition “infrapolitics” because

34. Luis ALEMANY: “Tàpies para escépticos,” *El Mundo*, February 7, 2012, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/07/cultura/1328613795.html>.

35. The first assembly was formed in opposition to Franco’s regime, seeking a new democratic system, amnesty for those found “guilty” of crimes and arrested during the dictatorship, and an autonomous status for Catalonia, as part of the Spanish State. Approximately 300 people gathered in Barcelona to celebrate the act composed of members from clandestine political parties, cultural associations, syndicates, and individuals. The group did not seek separation from the State. For more see: José Luis de la GRANJA SÁINZ, Justo G. BERAMENDI, and Pere ANGUERA: *La España de los nacionalismos y las autonomías*, Madrid, Síntesis, 2001 and Josep Maria SÒRIA: “Naixement i mort de l’Assemblea de Catalunya,” *La Vanguardia*, November 6, 2011.

36. James C. SCOTT: *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven, Yale University Press, 1990, p. 99.

it inhabits an intermediary space between the whispered ideas shared amongst friends and the bold performances of public protest or denunciations. For example, spreading rumors or folktales, squatting, sabotaging crops, etc. Infrapolitical actions are not direct, outward proclamations; they take the form of veiled and often anonymous resistance in order to protect the agents from potentially violent reactions. If and when subordinate groups seize an opportunity to act publically, Scott emphasized the importance of the roles that hidden transcripts and disguised resistance play beneath the surface.³⁷ In other words, while action tends to enjoy the limelight, bold demonstrations against authority are often the culmination of a web of forces that would otherwise remain unnoticed. *Domination and the Arts of Resistance* illustrated the error in solely examining breakthrough moments, “it is to focus on the visible coastline of politics and miss the continent that lies beyond.”³⁸ In analyzing change or lack thereof, it is imperative to consider the landmass from which the shore has been made.³⁹

In considering the work of Tàpies through the lens of Scott, the artist’s objectives as an artist and a citizen come into focus. As early as the 1950s, Tàpies began to work in a style that was purposefully ambiguous. He was working within Scott’s realm of “infrapolitics,” his art could be characterized as occupying a space somewhere in-between recognizable protest and secrets shared behind closed doors. His almost entirely abstract canvases from this time are nearly impossible to apprehend based solely on their physical appearance. Instead of depicting ideas, they show sensations, often somber, grim sensations. This style stemmed from Tàpies’s experiences and his desire to communicate his thoughts visually.

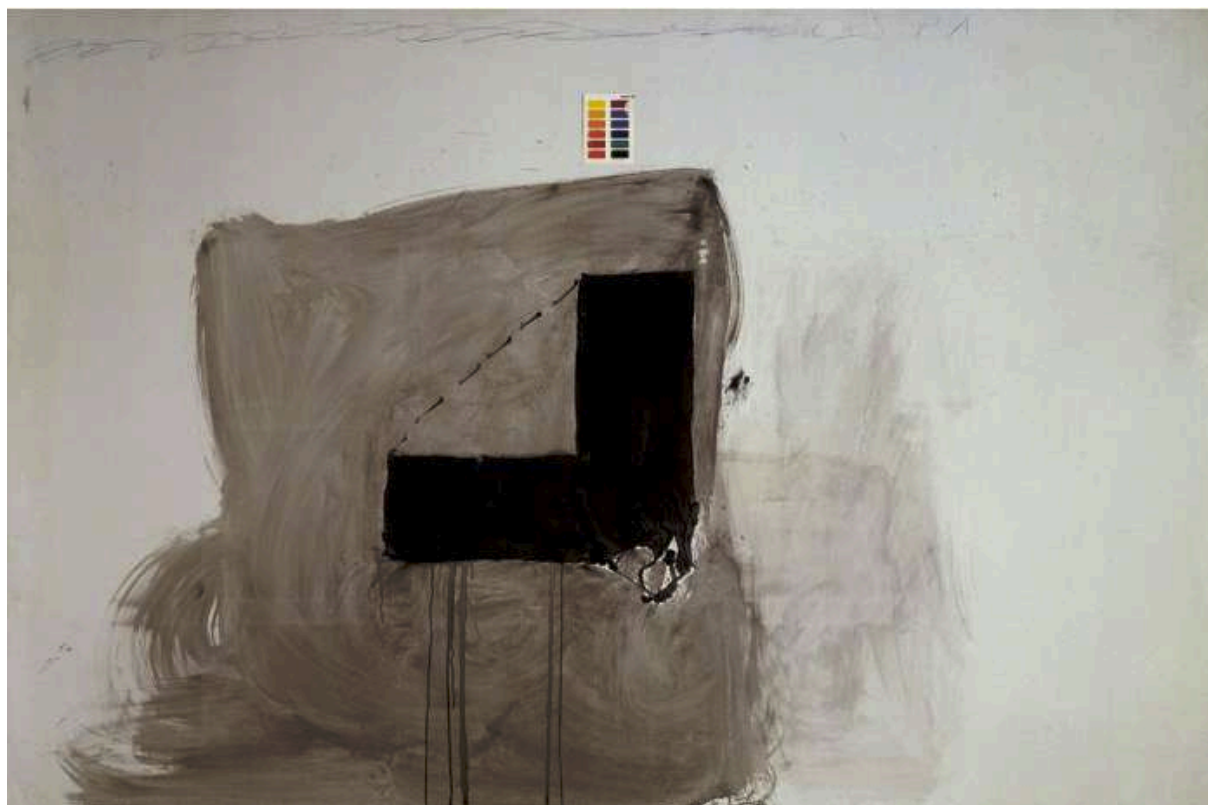


Figure 16: Antoni Tàpies, *A la memòria de Salvador Puig Antich*, 1974.

For example, in 1974 Tàpies created a series of works in honor of Salvador Puig Antich, an anarchist and active member of the Iberian Liberation Movement who was sentenced to death by the Franco regime after a skirmish with the *Guardia Civil*. Puig Antich was 25 years old when he was found guilty

37. *Ibid.*, p. 99.

38. *Ibid.*, p. 199.

39. *Ibid.*, p. 202.

of shooting a civil guard and strangled to death with a garrote.⁴⁰ Without the title *A la memòria de Salvador Puig Antich* (figure 16), Tàpies's canvas seems to have little to do with this issue. A small, colorful sample of paints is glued above a black sweater neatly folded into a right angle. Several streams of gray paint drip from the sleeve of the upside-down sweater. The neckline is frayed, with a few strands of fabric recalling the method in which Puig Antich was killed. This atypical memorial is about what is missing (the body of the deceased) and its ascension to another, more colorful, realm. The formal characteristics of this example do not point directly to any particular political position. The title is what attaches its meaning: the remembrance of man sentenced to an inhumane death. Without the title, the work is entirely unclear.



Figure 17: Antoni Tàpies, *11 de setembre*, 1977.

Another artwork that is both ambiguous and anti-Francoist, albeit created after the dictator's death, is *11 de setembre* (1977, figure 17). This picture is blood red, with various forms painted over each other. At the bottom is a small page of a calendar with the date September 11 typed in bold ink. This day is a Catalan holiday (referred to as the *Diada*), dating to the late nineteenth century, celebrated in remembrance of the events of 1714, when the Borbon King Filepe V defeated Barcelona's troops in defense of the Hapsburg dynasty's claim to the throne.⁴¹ Franco had banned the celebration of the holiday and, not surprisingly, the day became even more important for Catalan citizens to acknowledge during and after the transition to democracy. Without the

small scrap of paper with the calendar date, the image is an accumulation of layered markings without any dominating focal point. Attaching that little paper at the bottom entirely changes the picture's implication; what would have been an abstract collection of signs turned into a statement concerning the importance of that particular date. Yet Tàpies did not express what one should do on September 11th or why that day is worth remembering or celebrating.

A post-transition example of this same style at work, another artwork that can be situated in Scott's infrapolitical realm, is *Efecte de drap* (1980, figure 18). This mixed media composition is exactly what the title claims, the effect of cloth. The various values of light and dark in this picture are formed from the weight of the fabric, pinned up at the two upper corners. Heavy, black letters are scribbled in a straight line across the bottom, ending with the number eight. Upon first glance the image seems nonsensical, the letters don't seem to spell any particular word, and the cloth is an ordinary, banal material. However, considering this work together with the history of the artist's experience in pre-war Barcelona, the image becomes more potent. Tàpies's remembrance of his neighbor's garden fountain cloaked with sheets during the Second Republic stuck in his mind as a "symbol



Figure 18: Antoni Tàpies, *Efecte de drap*, 1980.

40. Javier ANGULO: "Puig Antich, caso reabierto," *El País*, September 3, 2006, http://elpais.com/diario/2006/09/03/eps/1157264817_850215.html.

41. David MARTÍNEZ FIOL: "La construcción mítica del 'once de setembre' en la cultura política del catalanismo durante el siglo XX," *Historia y Política* 14 (2005), p. 221.

of something forbidden and wicked.”⁴² *Efecte de drap* is not about the picture itself; it is about what is *behind* the image, what the material is covering up. While Tàpies’s rendition is not quite a tromp l’oeil depiction of fabric, it does invite the curious viewer to touch. This is a trope that artists from Velázquez to Cézanne employed, activating the sense of touch via masterly painted fabrics. *Efecte de drap* is a sensuous image that is politically charged yet ambiguous. It leaves us to wonder both what the cloth feels like and, equally importantly, what it is concealing. *A la memòria de Salvador Puig Antich, 11 de setembre*, and *Efecte de drap* are powerful representations of political indignations, cleverly engaged with avant-garde artistic trends.

If we are to read the consistency of Tàpies’s style as unmarried to political changes in Spain then we are to miss the point. Beginning in the mid 1950s, the artist created a trademark style and stuck to it throughout the transition to democracy partially *because of* changing political circumstances. The creation of the 1978 Constitution ushered a new age for Spain, but it did not erase or undo memories from the past. This is evident in the Tàpies’s stylistic vow to his former compositions. He wanted his work to be in defense of human rights, liberty, and peace because those were the values he sought to uphold. However, this sort of art does not always stand alone. It is nearly impossible to unpack one of Tàpies’s pictures without reading his written statements, investigating titles, or situating it in a historical context. His art is dependent upon extraneous information because he created a style that does not easily yield to immediate understanding based solely on visual evidence. Nevertheless, the new democracy in Spain did in fact impact the artist and his work. What it did was cause him to cement his style, which was created to defend his political beliefs “in favor of humanism, democracy and freedom...”⁴³ During the middle of his artistic career, Tàpies maintained tremendously consistent in terms of style, which he later continued to reproduce throughout the remainder of his life.

Concluding Remarks

This paper shows how a single artist has developed his career under the Franco dictatorship. Even after the transition to a democratic State, Tàpies kept working in a comparable manner. Although State and local power systems dramatically changed with the ratification of the 1978 Constitution, that shift was not reflected in Tàpies’s art. However, his stylistic consistency was related to the changing socio-political context of Spain. In the 1970s and 1980s that personal style became more visible to the public via exhibitions and prominent commissions. During this period, Tàpies achieved an iconic status in Catalonia. Much of his art is indirectly political. The visual evidence he gives us is not always explicit, but extraneous information allows for a greater understanding of what the artist wanted to achieve.

In a historiographical chapter on Cultural Studies, Miguel Ángel del Arco Blanco explained how the discipline utilizes particular perspectives to examine the interactions between culture, power, and society. Historians, he states, ought to keep this in mind as they write history.⁴⁴ While history tends to focus on realities of the past, the interdisciplinary nature of cultural studies allows for greater attention to both historical realities and fictions. Del Arco expressed that in order to represent the past, we must take into consideration two narratives: the “realist” history that is pieced together using primary sources and the world of fiction and imagination which permits reality to seep in.⁴⁵ Art engages in both of these realms. However, attention is too often focused on the creative and imaginary aspect of visual culture. Picasso once stated, “everything you can imagine is real.” This is important to remember when considering the work of Tàpies. He has created fictions that are not isolated from reality. Art, as a mere part of a wider culture, is always engaged with power and politics, directly or indirectly.

42. Antoni TÀPIES: *Complete Writings Volume I...*, p. 75.

43. Antoni TÀPIES: *Tàpies In Perspective*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona and Actar, 2004, p. 226.

44. Miguel Ángel del ARCO BLANCO: “Un paso más allá de la historia cultural: los *cultural studies*,” Teresa María ORTEGA LÓPEZ (ed.): *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 20.

45. *Ibid.*, p. 13.

EL CANTE JONDO: OPRESIÓN Y DISIDENCIA DURANTE EL FRANQUISMO

Sara Pineda Giraldo

El flamenco ha disfrutado a lo largo de su historia de las más variadas y contrapuestas connotaciones que, bien lo ha arrastrado hasta la marginación y la miseria más absoluta o bien le han valido para hacerse un hueco entre los gustos y aficiones de aquellos más alejados de la forma de vida que lo vio nacer.

De esta manera, se dibuja para algunos como un género propio de celebración, de ambientes festeros y relajados, de lugares en los que las preocupaciones se han ahogado en una copa de vino; o bien, un medio a través del que poder emborracharse de placer con las notas que emanan de una guitarra cercana, con el virtuosismo de aquél que rompe su voz al evocar el recuerdo de una madre que lo ha dejado y acto seguido con el de ese otro que la desliza con dulzura entre los tirabuzones de las gaditanas que antaño se burlaban de los fanfarrones. El flamenco sería algo así como una suerte de banda sonora para cualquier celebración en la que, más pronto que tarde, se termina con el compás de un cajón improvisado y unas palmas que van dictando el tiempo, así como el medio para expresar de la forma más sincera y primitiva unos sentimientos que se tornan a flor de piel para todo el que se deje imbuir de la *jondura* flamenca.

Pero este género va mucho más allá de la mera celebración: imbricado de cuestiones sociales desde sus primeras manifestaciones, (que ni mucho menos tenían que ver con la temática *festera*) el flamenco adquiere en época muy temprana un alto compromiso con los avatares que el día a día le presenta a sus protagonistas, así como un considerable nivel de implicación política que deja patente cuál es el posicionamiento de la inmensa mayoría de los mismos acerca de cuestiones relativas al presente que les tocó vivir.

Para empezar, y remontándonos al periodo de la II República, resulta de crucial importancia destacar que es aquí, y no antes, cuando los textos del flamenco adquieren un cariz netamente político, tiñéndose abiertamente y sin ambages de los tonos de la tricolor. No son pocos aquellos que se declaran afines al nuevo sistema político, cuya llegada celebran con euforia en casi todas sus manifestaciones. La relevancia de estas figuras no tiene parangón: desde la más que conocida Pastora Pavón “Niña de los Peines”, pasando por el galardonado con la Llave de Oro del Cante Manuel Vallejo, José Cepero, Corruco de Algeciras o el Chato de las Ventas, entre otros. Sus letras no se limitan a la sutil insinuación, como en épocas anteriores, sino que exponen sin miramientos cuál es su posicionamiento político y su afinidad ideológica:

*Triana, Triana
que bonita está Triana
cuando le ponen al puente
banderas republicanas¹.*

1. Juan PINILLA: *Las voces que no callaron. Flamenco y revolución*, Sevilla, Ed. Atrapasueños, 2011.

Su legado es inmenso y sus consecuencias, aunque aún desconocidas, no lo serían menos.

Los artistas flamencos siguen trabajando incluso después del estallido de la Guerra Civil. Pero la que sobrevive tras de la contienda es una España muy diferente, tanto por las nuevas reglas que rigen los aspectos políticos y que repercuten en la sociedad, como los culturales. Fue este ámbito uno de los más vigilados y maltratados por el nuevo código impuesto tras la instauración del régimen franquista, tanto por la repercusión que su llegada tuvo sobre aquellos intelectuales que habían sido abiertamente contrarios al mismo durante y después de la guerra, por la fuga de cerebros masiva que supuso la victoria del bando nacional, como por las nuevas y encorsetadas normas por las que se tenía que regir cualquier manifestación cultural que aspirara a ver la luz.

El mundo del flamenco no fue una excepción. Las repercusiones en sus protagonistas, así como en las letras flamencas que se publicarían a partir de este momento, fue considerable y, el mecanismo que en años venideros se encargaría de acabar con cualquier atisbo de disidencia, actúa implacable contra cualquier creación en la que pudieran entender que había mensajes ocultos.

Años 40. Acción-Reacción

Aquellos que durante los años en que se mantuvo en vigor la II República se mostraron afines a la misma, tuvieron pocas opciones para seguir ejerciendo su actividad profesional: los hubo como Carmen Amaya o Angelillo que partieron al exilio desde primera hora, otros como Juan Valderrama que decidieron sufrir el exilio interior de una España que se vestía del más intenso de los azules o los que, por desgracia, pasaron a engrosar las listas de fusilados por el franquismo. Las repercusiones que trajo consigo el apelativo “republicano” no fueron menores para quienes formaban parte del mundo del flamenco y, en mayor o menor medida, tuvieron que sufrir la represión a la que era sometido todo aquél que, en su momento, se hubiera posicionado en contra del ideario del Movimiento.

No fueron pocos los que perdieron la vida cantándole a la libertad: valga como botón de muestra la muerte de El Corruco de Algeciras (muerto por fuego republicano en la Batalla del Ebro portando el uniforme nacional. Ironías del destino)² o la de El Chato de las Ventas (muerto en Cáceres de un ataque cardíaco cuando se enteró de que iba a ser fusilado al día siguiente, según algunas fuentes)³.

Otros, consiguen preservar la vida aunque fueron condenados al ostracismo y prácticamente a la muerte: José Cepero, había logrado cierto grado de popularidad por lo afiladas de sus acusaciones contra altos cargos del Movimiento, emitiendo críticas afiladas y nada sutiles contra figuras como Queipo de Llano o el propio dictador. Es tras la victoria nacional, cuando sufre su condena: como indica Alfredo Grimaldos en su *Historia Social del Flamenco*, al acudir a alguna fiesta para intentar ser contratado, la frase que se escuchaba siempre era la misma: “ese rojo cabrón que no entre...”, mientras Cepero no tenía ni para comer⁴.

Las cosas para los artistas del mundo del flamenco se complican, tanto por la casi total afinidad del sector a la recién caída República, como por la dificultad para sobrevivir de manera digna con las *cuatro perras* que se sacaban de cada actuación. Y eso si se sacaban algo. Para mayor escarnio, con la llegada de la dictadura la situación se torna aun más negra para los gitanos (etnia a la que pertenecían una gran parte de los protagonistas del género), cuyo devenir se vuelve incierto tras la aplicación de medidas represivas o la redacción de nuevos artículos en la Ley de Vagos y Maleantes de 1933⁵.

No obstante, y pese a que el futuro venía pintado de negro, los cantaores que durante la República se habían mostrado afines a ella y se declaraban opuestos al Régimen, no contemplaban apagar sus voces y agachar la cabeza sin más, sino que, muy al contrario, empieza a recobrar fuerza la tendencia de denuncia social que ya se venía vislumbrando en los textos del flamenco en épocas pasadas. La tarea no se adivinaba sencilla: denunciar las fechorías de un régimen arbitrario e impuesto, exponer las injusticias a las que se enfrentaban día a día aquellos más indefensos ante la férrea estructura del Régimen y criticar cuáles eran los instrumentos de los que se valían para oprimir y perseguir a ese nuevo “*enemigo interno*” creado para lograr una supuesta unidad nacional.

2. Juan PINILLA: *Las voces que no callaron...*, pp. 59 y ss.

3. José BLAS VEGA y Manuel RÍOS RUIZ: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Ed. Cinterco, 1988.

4. Alfredo GRIMALDOS: *Historia social del flamenco*, Barcelona, Ed. Península, 2010.

5. Para la completa lectura de los artículos 4,5 y 6 véase: David MARTÍN SÁNCHEZ: *El pueblo gitano en la guerra civil y la posguerra*, Granada, Asociación de Mujeres Gitanas ROMI, 2009.

Si bien las herramientas no son pocas y la imaginación carece de barreras, los textos del flamenco son, como cualquier manifestación artística del momento, sometidos al excesivo celo del aparato censor; una nueva institución, para un nuevo objetivo. El desafío estaba servido, aunque los obstáculos serían muchos y, en ocasiones, excesivamente complejos de superar.

*Un juez me preguntó
que de qué me mantenía;
y yo le contesté, robando,
como se mantiene Usía,
pero yo no robo tanto*⁶.

De manera más o menos explícita, no son pocos los que se comprometen con esta tarea colocando su seguridad en un segundo plano. Y, desde luego, la fama no era garante de supervivencia, lo mismo daba el apellido o el prestigio social: si Antonio Mairena, cantaor de cantaores, fue amenazado de muerte por unos falangistas ebrios, invitado a cantar el Cara al Sol por bulerías y después trasladado hasta la tapia del cementerio de San Fernando hasta desmayarse, era señal de que la elevada reputación dentro de este mundo, no era en absoluto un escudo que amortiguara los certeros envites de la recién llegada dictadura⁷; si Miguel de Molina fue golpeado hasta la extenuación, desposeído de sus carismáticos rizos y obligado a tomar aceite de ricino a la salida de una de sus multitudinarias actuaciones, significaba que el exilio, aunque con tremendo dolor para los que se alejaban de su patria, era una de las pocas salidas viables de conservar la cabeza sobre los hombros⁸.

Es para todos ellos para quienes se acuña un himno, un discurso que les despide con la misma pena que ellos llevan en el corazón y que, como consuelo, les promete no dejarles caer en el olvido. *El Emigrante* del cantaor flamenco Juan Valderrama, es otra muestra de ese flamenco crítico con la situación que el primer franquismo trae consigo, otra bofetada de realidad que canta a gritos cual es la España que Franco está empezando a construir a base de terror.

Así, el flamenco sigue construyéndose poco a poco en torno al ideal de denuncia y crítica social, aunque en sus comienzos fuera tan velado que prácticamente se limitara a la mera descripción con segundas lecturas. No cesa en su empeño de mantenerse al lado de aquellos que recurren a él como única vía posible para expresar cuál es el peso de la carga que soportan a diario, cuáles son los grilletes que vienen ciñendo sus muñecas desde mucho tiempo atrás y que el franquismo, lejos de aflojarlos, los sigue apretando. Y es ahora, durante la dictadura, cuando más que nunca se vuelca en la labor de ejercer de proyectil que estalle los cristales del Pardo, cuando decide que se convertirá en una manifestación más de la disidencia cultural que lucha contra el atropello del Régimen impuesto.

Años 50 y 60. Del “nacionalflamenquismo” a los aires de protesta

La década de los 50 se antoja para el mundo del flamenco como una de sus etapas más oscuras, en las que la dictadura prácticamente consigue que pierda esa calidad de género social, de crítica y denuncia de lo cotidiano. Empleándolo como herramienta en un burdo intento para conseguir fraguar a la fuerza una suerte de imagen nacional unitaria, el franquismo reduce hasta el absurdo aquellos principios que le dieron sentido al flamenco en sus orígenes: nace el “nacionalflamenquismo” como género farandulero, estereotípico, cuajado de tópicos y de escaso o nulo valor artístico o cultural. Ahora pasa a ser moneda de cambio para que el resto de Europa construyera una imagen de nuestro país que, por desgracia, aún pervive en muchos sectores incluso de fronteras hacia dentro: lo castizo, los toros, el vino y el “nacionalflamenquismo” son ahora lo más llamativo de una España secuestrada por este Régimen al que poco le importaba que este género estuviera sufriendo estertores de muerte. Surge el “cuplé aflamencado” como dardo envenenado que se clava en el alma flamenca y que prácticamente consigue disolver aquello por lo que el género había luchado incansablemente: servir a los fines de quien le dio la vida, expresar las angustias de aquellos cuyos escasos bienes se reducían a su voz y poco más.

6. Antonio ORTEGA: *Voz de canela. Bosquejo biográfico de El Bizco Amate*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Distrito Este, 2003.

7. Alfredo GRIMALDOS: *Historia Social del Flamenco...*, p. 93.

8. Antonio BURGOS: *Juanito Valderrama. Mi querida España*, Madrid, Ed. La Esfera de los Libros, 2002.

Afortunadamente, la voluntad de aquellos que cultivan este género como algo más allá que un simple medio para ganarse los *cuartos*, hizo que la esencia y el germen que le dio sentido no cayera en el olvido. El flamenco se siguió cultivando en el ámbito privado además de algunos reductos de ámbito público, volcado en el mismo objetivo que lo había venido haciendo a lo largo del tiempo y permitiendo que durante la década de los 60 se tomaran las riendas de lo que había sido un sutil flamenco de compromiso para llevarlo a las cotas más altas de denuncia, crítica y llamamiento a la unidad popular para derrotar a un régimen que parecía inquebrantable. Si en épocas pasadas el flamenco había sido un género que había mostrado sin ambages su adhesión a la II República y había concentrado entre sus textos un buen número de letras cargadas de contenido explícitamente político, es durante esta época cuando se convierte en una de las herramientas de la disidencia cultural.

La música protesta encuentra en el flamenco un fiel aliado, cuyas letras venían cargadas con un contenido aún más explícito, con un número de seguidores nada desdeñable en un principio y que iría aumentando con el tiempo hasta alcanzar cifras sin precedentes en el género: es innegable que los 60 trajeron consigo la inmersión en la realidad política del momento y, dado que sus raíces quedaban imbricadas en lo netamente humano, el flamenco vuelca su esfuerzo en convertirse en otro altavoz de la lucha contra la dictadura.

El flamenco-protesta⁹, como de aquí en adelante nos referiremos a esta rama del género que nos ocupa, se erige como un fenómeno nuevo en el momento que más necesidad había de aire fresco en el panorama cultural español. Surge para tender al pueblo una mano amiga, un brazo del que asirse y poder disfrutar de algo que se saliera mínimamente del molde férreo y obsoleto establecido por el Régimen 30 años atrás.

No exento de polémica por las críticas vertidas a lo largo de los años de parte de aquellos que opinan que el flamenco debe permanecer como pieza de museo y no prestarse a recoger entre sus textos asuntos como la política¹⁰, el flamenco-protesta sirvió para sacar a relucir aquellos puntos más débiles del Régimen, para que la sociedad del momento descubriera este género que hasta entonces había permanecido reservado a un público más reducido y, sobre todo, para convertirse en un dolor en el costado de la dictadura que provocó más de un altercado rompiendo la aparente mansedad de sus aguas.

El flamenco-protesta rompe además con los estereotipos fijados: nada de *queja abstracta*, nada de *cante conformista*. Asimismo, encuentra un sinnúmero de trabas por el camino, destacando una por encima de todas las demás: la censura musical se ensaña con sus textos como nunca lo había hecho antes, analizando con lupa cada expediente que recibía cargado de letras que aspiraban a ser grabadas, afilando su lápiz rojo para echar abajo cualquier rima que arbitrariamente decretaran fuera de lugar y, sencillamente, cortando las alas de la libre expresión de la que debe gozar cualquier manifestación artística. La censura es el mayor enemigo de aquellos cantaores que decidieron prestar sus gargantas a la causa de la lucha contra el franquismo, jugándose la vida con cada disco, con cada actuación.

La persecución a la que fueron sometidos carecía de precedentes, la opresión es brutal y la intención abierta de acabar con sus carreras profesionales no conoce límites. Pero el deseo de trabajar para conseguir el final de una ya demasiado larga etapa de oscuridad y terror es mucho mayor.

Procedentes de diferentes lugares de la geografía andaluza, son algunos los nombres que marcaron un antes y un después dentro de la historia del flamenco, desarrollando una labor que se convirtió en un fenómeno único que, aunque no aislado dentro del panorama musical, no tenía unos antecedentes tan explícitos, tan radicales y, por supuesto, tan significativos.

Flamenco-protesta con nombres propios

Manuel Fernandez Gerena, más conocido popularmente como Manuel Gerena, se convierte desde su infancia en espectador de cómo trata el poder a aquellos que le rodean en su Puebla de Cazalla natal. De procedencia humilde, Gerena va comprendiendo con el paso de los años que el mal reparto de la

9. De entre toda la nomenclatura que se ha acuñado para el estudio de este fenómeno de entre las que destacan “canción popular”, “canción de autor”, “el otro cantar”, “movimiento de la canción social y antropológica” o “canción protesta”, me he decantado por de “canción protesta” por la proximidad a otros términos como “canción política” y “canción testimonial”, al acercarse en mayor medida al objeto de este trabajo.

10. Fernando QUIÑONES: *El flamenco, vida y muerte*, Barcelona, Plaza&Janés S.A Editores, 1971.

riqueza, la administración arbitraria de la justicia y los abusos de poder, se producen más allá de las fronteras de su pueblo y que, cuando se traslada a Sevilla, la situación no dista en demasía de la sufrida por sus paisanos.

El artista morisco comienza desde muy joven a escribir letras dado que, como él mismo afirma, la única vía de expresión que encuentra para el dolor que le producía su presente, es cantarlas a los cuatro vientos en clave *jonda* y, de esta manera, se inicia en el mundo del flamenco escogiendo para el desarrollo de su carrera esa vertiente del mismo cuyos textos no dan puntada sin hilo:

*No bajará de los cielos
quien te libre de los golpes
del verdugo, compañero:
líbrate de quien te amarra,
que no bajarán del cielo.*

*Emigrantes compañeros,
dejasteis a nuestra España
para sudar mejor pan
por estas tierras extrañas.*

*Yo también dejé mi pueblo,
porque a mi voz mensajera
le ponen cárcel y no puedo¹¹.*

Su primer concierto tuvo lugar en 1968, en donde “*el cantaor que más ocupada ha tenido a la prensa de nuestro país*” según su biógrafo Manuel Bohórquez, sienta las bases acerca de su posicionamiento ideológico, hace gala de una libertad a la que no está dispuesto a renunciar por más que traten de cercenársela y exhibe una poesía marcada por la pluma de Miguel Hernández¹².

Pero airear unos principios que van contra el Régimen tiene un precio: la prohibición arbitraria de conciertos y actuaciones se convierten en la tónica general de la carrera profesional del cantaor quien, finalmente, tiene que emigrar de su Andalucía natal para refugiarse en Cataluña. En Barcelona se asienta, encuentra el calor que no le permiten tener en casa¹³ y se consolida allí entre vítores de emigrantes verdiblanco y abucheos de puristas que reniegan de este cante “desarraigado”.

Aunque se había convertido en objeto de innumerables críticas, la temática de sus letras no perdió de vista su objetivo: la prédica de la lucha por la consecución de la igualdad social, la abolición del Régimen que parece no tener fin y la denuncia de las injusticias no cesa, ni cesará durante toda su labor artística. Para eso se ha erigido como el altavoz de aquellos más desfavorecidos. Las referencias a la oscuridad de la sociedad y a los entresijos podridos de la misma son constantes, llevando por bandera el dolor de los trabajadores; grupo social desfavorecido por excelencia y eternamente explotado por un sistema contra el que Gerena lucha con uñas y dientes.

Es precisamente por esta actitud de rebeldía y denuncia constante por lo que mantiene en alerta al departamento encargado de la censura del Régimen. Tanto es así que las suspensiones de sus conciertos se convierten en algo inherente a su labor artística, que nunca se sabe si se podrá desarrollar o no en los diferentes escenarios de la geografía española.

Dichas prohibiciones continúan y la censura se ceba con su trabajo aunque sin éxito: nada más lejos de minar la perseverancia del artista que continúa escribiendo corrosivas letras que van desangrando, aunque muy poco a poco, al Régimen y a la estructura de poder que organiza la distribución del trabajo y la riqueza, aunque la censura intente poner todas las trabas que puede en el camino. No son pocas las solicitudes de grabación que son denegadas y, en otras ocasiones, su contenido se autorizaba pese a que el censor intuía que, entre líneas, se estaba atacando al Régimen:

11. Manuel GERENA: *Escribir para cantar. Flamenco con otro sentido*, Sevilla, Ed. Cantaores y poetas D. L., 2007.

12. Manuel BOHÓRQUEZ: *Manuel Gerena. La voz prohibida*, Sevilla, Ed. Pozo Nuevo, 2007.

13. Tanto es así que llega a afirmar que “*la parte de Andalucía que más me interesa es Hospitalet*”, en un intento de agradecer a los catalanes su acogida y al mismo tiempo recordar que sus orígenes sureños siguen vivos. Véase Luis DÁVILA: “Manuel Gerena: El otro cante jondo”, *Triunfo*, 484 (1972), pp. 36-37.

“En esta y en casi todas las letras de Manuel Gerena hay una sibilina alusión vengativa contra algo: ¿los políticos? ¿los que mandan? ¿los patronos?. El veneno viene en dosis camufladas. Todas parecen AUTORIZABLES”¹⁴.

Si bien es cierto que el cantaor se ve afectado por la persecución a la que está siendo sometido, el veto del Gobierno se traduce en un triunfo total en lo que al baño de masas se refiere. La represión es simiente de mitos antifranquistas: cada cancelación es comentada, cada acto censurado despierta la curiosidad de la gente y cada actuación interrumpida en pleno discurrir es un motivo más para que el público se vuelque con el cantaor. Tanta atención se estaba volviendo en contra de los preocupados censores y demás personal dedicado a salvaguarda de la moral y los principios del Régimen, pues lejos de ocultarlo de la atención del pueblo, estaban consiguiendo que cada vez más y más seguidores acudieran raudos a las puertas del teatro en cuestión para verlo cantar y, no muchos menos, para ver si le suspendían la actuación incluso después de haberla empezado.

*Mientras tenga que cantar
soy cantaor que no me callo.
Mientras tenga que cantar
si la voz me corta un rayo
me sobra la voluntad
para seguir siendo gallo¹⁵.*

La retirada de pasaporte también es una constante para el artista, que entre unas y otras logra escaparse de España para actuar en Rusia, Italia o Londres. La censura lo persigue, le obliga a desechar canciones completas o cambiar algunas letras de otras.

“Voy a cantar donde pueda porque necesito ser oído. A mí no me agrada cantarle a la miseria. A mí me gusta cantarle a las flores, pero esto no lo puedo hacer mientras las gentes no tengan la justicia que necesitan. Por eso seguiré cantando lo mío y no habrá nadie que me haga callar”¹⁶.

Al morir Franco las cosas no cambian de la noche a la mañana. De hecho, la censura permanece hasta 1978 y las presiones sobre los artistas siguen siendo duras, casi más que antes de la muerte del dictador. Ejemplo de lo implacable del sistema, podría ser uno de los conciertos que se convierte en el más comentado de los que había ofrecido Gerena hasta el momento, tanto por las consecuencias personales que trajo consigo, como por la repercusión mediática.

El 17 de enero de 1976 es el Teatro Lope de Vega de Sevilla el que tiene programado acoger una de sus actuaciones pero, como era de esperar, días antes del concierto Gerena recibe una carta en la que es informado de que no puede actuar el día previsto:

“En contestación a su escrito de fecha 12 de los corrientes, por el que solicita autorización gubernativa para la celebración de tres recitales de flamenco, los días 17 y 18 del actual, en el Teatro Municipal Lope de Vega, de esta Capital, debe significársele que, al no acreditar la disponibilidad del expresado local perteneciente al Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, no puede este Gobierno Civil conceder la autorización solicitada. Lo que se le comunica para su conocimiento y efectos”¹⁷.

Fue el mismo día del espectáculo cuando *El Correo de Andalucía* publica el titular “*El Ayuntamiento no permite que cante Gerena en el Lope de Vega*”¹⁸. No obstante, las entradas estaban ya todas vendidas y los aficionados estaban dispuestos a asistir, al menos para ver cómo se solucionaba aquello.

14. Expediente de autorización de textos literarios de canciones, “Solicitud de autorización para grabar discos”, 18 de noviembre de 1972, Archivo General de la Administración, TOP-73-45-CA-67673-02798.

15. Gloria MARTÍN: *El perfume de una época*, Venezuela, Ed. Alfadil, 1998.

16. Fernando GONZÁLEZ LUCINI: “Manuel Gerena I – Introducción: A contracorriente por la dignidad”, Blog *Cantemos como quien respira* (2011), <http://fernandolucini.blogspot.com.es/2011/07/manuel-gerena-i-introduccion.html>

17. Sevilla, 17 de enero de 1976, Archivo General de la Jefatura Superior de Policía de Andalucía Occidental, exp. 485, 4800/25.

18. Holgado MEJÍAS: “El Ayuntamiento no permite que cante Gerena en el Lope de Vega”, *El Correo de Andalucía*, 17 de enero de 1976.

Efectivamente, cuando llega la hora del concierto son más de 4000 las personas que se agolpan ante las puertas cerradas del teatro sevillano, a la espera de una solución: Gerena llega sin su guitarrista (Pedro Peña, que no se presentó) y, megáfono en mano, habla con franqueza a la gente que espera para escucharle. Ante la expectante mirada de miles de personas agarrotadas por el frío, informa de que el concierto había sido suspendido por una orden municipal, que el precio de la entrada les sería devuelto a todos y que prometía actuar incluso en mitad del campo si para la próxima ocasión volvían a prohibirle cantar. Alegando que “*me he encabezonado en cantar en mi tierra antes que en ningún sitio y voy a hacerlo*”¹⁹, canta un tema, que no puede seguir porque la acústica no acompañaba y el micrófono tampoco y por fin, se despidió. Todos corean su nombre y gritan con él las dos palabras con las que empieza su particular alegato: “*¡Amnistía y libertad!, ¡Amnistía y libertad!*”.

Se produjeron algunas detenciones de asistentes tras la llegada de la policía y, al día siguiente Gerena es trasladado a la temida comisaría sevillana de la Gavidia, en donde permanece encerrado 48 horas.

Cuando el día 22 del mismo mes es puesto en libertad e inicia el camino para Barcelona, es informado de que además de la detención, el incidente del Lope de Vega le costaría una multa de 250.000 pesetas.

*Y en el centro están las cortes
Y en el pueblo sigue el hambre
Si el gobierno a mí no me oye,
yo voy a gritar por toíta la calle.
¡Ay! Que no pué ser, ¡ay! No aguanto más,
porque me falta, mare, la libertad²⁰.*

Y así sucesivamente. Hoy en día Manuel Gerena sigue actuando por diferentes lugares del mundo sin perder un ápice de la esencia que lo catapultó a la fama: la protesta sigue haciendo acto de presencia en todos y cada uno de los textos a los que el cantautor sigue poniendo voz a la edad de 70 años.

En otro orden de cosas, la triada del flamenco-protesta durante la dictadura franquista la completan los cantaores Jose Menese y Enrique Morente. Procedentes de La Puebla de Cazalla y del barrio granadino del Albaicín respectivamente, Menese y Morente fueron las otras dos patas que sustentaron la pesada carga que suponía enfrentarse a la lucha contra el Régimen.

Por su lado, Menese caminó del brazo de Francisco Moreno Galván, poeta y pintor del mismo pueblo de la sierra de Sevilla y al que se debe la autoría de todas y cada una de las letras a las que Menese puso la voz durante la dictadura. Su constante deseo de cantar temas nuevos, así como su posicionamiento de izquierdas, hace que Moreno Galván tenga carta blanca a la hora de concebir letras de lo más comprometidas. Se erige así como una suerte de “cronista” que, con el pincel en una mano y la pluma en otra, va pintando su particular historia sobre el lienzo del flamenco: la queja es una constante y la denuncia social es su eterna compañera.

*Cayó al suelo una paloma
que le partieron las alas
parece que convenía
que el vuelo no levantara²¹.*

Si bien era cierto que la censura no llegó a actuar contra sus manifestaciones artísticas, la Guardia Civil sí lo vigilaba de cerca acudiendo a cada uno de sus conciertos. Y no es de extrañar: el contenido reivindicativo era más que considerable y la queja abstracta la relega a un último plano para soltar toda su bilis sobre objetivos concretos.

Menese es también uno de esos pocos cantaores que acerca el flamenco a las aulas universitarias: en palabras de Francisco Gutiérrez Carbajo, el flamenco entró en las aulas “*a través del discurso político de izquierdas y se quedó por derecho propio. No exageramos al decir que la cultura universitaria española*

19. Antonio BURGOS: “Carceleras del prendimiento de Manuel Gerena”, *Triunfo*, 679 (1976), pp. 24-25.

20. Manuel GERENA: *Alianza del pueblo nuevo*, “Si el gobierno no me oye”, Movieplay, 17.0904/3, 1977.

21. Miguel Ángel RIVERO: “Nunca se debió perder el compromiso con el pueblo”, *Diagonal*, 19 de julio 2013.

*quedaría coja sin el flamenco. La voz de Menese la primera, protegido por algunos miembros de la contracultura de izquierdas*²².

El dúo Menese - Moreno Galván demuestra a lo largo de los años que el flamenco volcado en lo social y político fue posible. Nada más lejos de aquellos que, en la línea del anteriormente citado Fernando Quiñones, afirman que la mezcla con los aspectos de la realidad más inmediata no daría un buen resultado o, al menos, no un resultado que pudiera recibir el apelativo “flamenco”. Lo “jondo” es el existencialismo en estado puro, la llamada a la libertad individual más primitiva y el germen de la necesidad de expresar esos sentimientos que tan solo se experimentan en tierras del sur, no importa si es recogiendo trigo o algodón. Así pues, una vez más y aunque en clave diferente a la de Gerena, estos dos artistas han demostrado cómo se puede volver a poner el flamenco al servicio de la vida cotidiana, de su verdadera matriz: el pueblo.

Por lo que respecta a Enrique Morente, para muchos ha dejado de necesitar carta de presentación. El granadino no se volcó en el cante reivindicativo como sus compañeros de profesión, pero la provocación viene dada desde otro ángulo. Imbuido de la obra de Miguel Hernández, Morente ejerce su arte con una libertad de la que hace gala en cada una de sus actuaciones, especialmente cuando a la altura de los 70 pone voz a diferentes obras del poeta de Orihuela, autor prohibido por excelencia en este momento de la dictadura²³.

La calidad fue indiscutible y, el contenido, insuperable. Toda una declaración de intenciones acerca de su posicionamiento en lo tocante a los aspectos políticos, al mismo tiempo que retaba a aquellos encargados de cercenar la libre expresión. No obstante, en esta ocasión ganaron el pulso: si la versión original grabada en México en 1971 incluía una versión de Aceituneros por peteneras, en la que se comercializó en España, ésta había sido sustituida por otra letra de origen popular.

Morente no provoca al sistema dictatorial con letras cargadas de contenido que aludan expresamente a cuestiones concretas o a personalidades del Régimen, lo hace cuando trae al mundo la adaptación flamenca de algunas de las letras del poeta más prohibido en aquellos años. No es un provocador como Menese o Gerena, cuyas creaciones son concebidas expresamente para hablar de manera abierta del acontecer cotidiano de la vida bajo el yugo de la dictadura franquista, sino que canta llevando a la libertad por bandera, lo que le apetece, lo que le pide el cuerpo. Y si el cuerpo le pide *meter por* malagueñas un poema de uno de los hitos literarios de su juventud, lo hace.

No obstante, y pese a la censura, su misión se vio cumplida: si había alguien que, por circunstancias no hubiera podido acceder a la obra de Miguel Hernández y, a través de su música concluía tarareando (aunque inconscientemente) algunos versos del alicantino, no se podía pedir más.

Es por su forma de entender el arte, y más concretamente el arte flamenco, por lo que Morente es considerado uno de esos estandartes del cante protesta, aunque su baza no sean las letras explícitas como ocurre con sus compañeros, sino la elección de figuras a las que pone voz y los mensajes subversivos que con ello transmite.

Aunque en alguna ocasión sí se dejó llevar por las tripas en lugar de por la razón. Valga como ejemplo la actuación en defensa de los sindicalistas de CCOO del Proceso 1001 en el Colegio Mayor San Juan Evangelista de Madrid, celebrado el mismo día que E.T.A asesinó al hasta entonces Presidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco y Morente, haciendo gala de su militancia en el “*partido de la libertad*”²⁴, tuvo a bien entonar las notas de este fandango compuesto por José Cepero durante los años 30:

*Pa' ese coche funeral
yo no me quiero quitar el sombrero
que la persona que va dentro
me ha hecho a mí de pasar
los más terribles tormentos*²⁵.

22. Jose Manuel GAMBOA: *Una historia del flamenco*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2005.

23. Ministerio de Presidencia: “Escritores censurados en la radio franquista”, Devuélveme la voz, (2013), <http://devuelvemelavoz.ua.es/es/censura/escritores-censurados-en-la-radio-franquista.html#miguel-hernandez>

24. Balbino GUTIÉRREZ: “Enrique Morente. Un genio entrañable”, Jondoweb, <http://www.jondoweb.com/archivospdf/morentedebalbino.pdf>

25. Balbino GUTIÉRREZ: “Enrique Morente: Paradigma de libertad y creatividad artísticas”, *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 7 (2012), p. 36.

Durante la dictadura franquista, no fue considerado como uno de los objetivos prioritarios cuya actividad artística hubiera que vigilar día y noche, pero desde luego no porque el anduviera con medias tintas a la hora de expresarse: pese a que la libertad de expresión brillara por su ausencia, el granadino no tuvo pudor en alumbrar obras de cariz marcadamente tendencioso. Su participación en charlas universitarias, festivales o conciertos en colegios mayores, no son más que algunos de los avales que lo respaldan para argüir que, efectivamente, su labor artística debe ser entendida como otra piedra en el zapato de la dictadura.

Asimismo, el flamenco reivindicativo no solo fue cultivado por ellos. Si bien es cierto que fueron los que más repercusión mediática consiguieron, los que más han trascendido en el tiempo y los que más ocupados tuvieron a los encargados de velar por que reinara la impuesta y paz del Régimen, no fueron los únicos que se decantaron por esta forma de hacer flamenco: en diferentes lugares de la geografía andaluza surgieron otros jóvenes amantes del género que, sensibilizados con la situación en la que se vieron inmersos, tomaron igualmente conciencia política y decidieron prestar sus más o menos prodigiosas gargantas a la causa. De entre ellos, los hay que han conseguido sobreponerse a las vicisitudes y seguir trabajando en lo que mejor saben hacer, pero también se conocen otros menos afortunados que han sido condenados al olvido por sus propios paisanos.

Tal es el caso del rondeño Luis Marín, afiliado desde su juventud a la Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT) y practicante del llamado flamenco-protesta. Si bien su voz no era prodigiosa, su implicación con la causa y el compromiso en el fomento de esta rama del género sí era total: a partir de textos de Miguel Hernández, Alberti, el catedrático Carlos Álvarez y alguno de cosecha propia, Marín sacaba toda la hiel que albergaba concentrada en contra del sistema y, como sus compañeros de profesión, prefería pagar el precio que le impusieran a verse mermado de libertad.

Lamentablemente para el rondeño el precio fue el más elevado de todos: Luis Marín fue brutalmente atropellado a la edad de 29 años, aunque los hechos aún no gozan de unanimidad. Según publicó *El País* al día siguiente²⁶, el atropello se produjo en la antigua Avenida de Calvo Sotelo de Madrid, cuando el cantaor salía de ver una exposición de Joan Miro en el Paseo de Recoletos, información recogida también por Álvaro Feito en *Triunfo* y por González Lucini en su famoso blog *Cantemos como quien respira*²⁷.

Por su lado, el también cantaor Juan Pinilla, afirma en su obra *Las voces que no callaron*, que Marín salía del cine con su novia en el Paseo de la Castellana cuando se produjeron los hechos. El productor flamenco Juan Verdú, también se decanta por esta versión, afirmando que Luis Marín “*murió arrollado en la Castellana por un coche conducido por fascistas*”²⁸.

*En la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo:
'La riqueza que yo creo
te hace dueño y a mí esclavo'.*

*Esta tierra que no es mía
esta tierra que es del amo,
la riego con mi sudor,
la trabajo con mis manos.*

*Que mi voz suba a los montes
que mi voz baje a los tanos.
¡Que todos los jornaleros
sean dueño de sus campos!*²⁹

26. Jose Manuel COSTA: “Muere en accidente el cantante Luis Marín”, *El País*, 21 de junio 1978.

27. Álvaro FEITO: “Luis Marín, in memoriam”, *Triunfo*, 805 (1978), p. 58.

28. Juan VERDÚ: “¿Flamenco, copla y franquismo?”, *El País*, 14 de marzo 2000.

29. Luis MARÍN: *Cantata de Andalucía*, “En la plaza de mi pueblo”, Movieplay, S-32817, 1976.

El mismo sino compartió el también cantaor y bailar flamenco Juan Antonio Cuevas, conocido artísticamente como El Piki, comprometido con la lucha antifranquista y representante a través de su obra de un andalucismo sin medias tintas. Su muerte fue todo un misterio: tan solo se sabe que había actuado en el madrileño Café de Chinitas y, horas más tarde, su cuerpo fue encontrado en muy mal estado en la cuneta de la carretera Madrid- Barajas, hacia el kilometro 12. Ni su muerte ni tampoco la de Luis Marín fueron nunca investigadas y, los posibles culpables, jamás tuvieron que someterse a juicio alguno para pagar por los crímenes cometidos.

Otro ejemplo es el del cantaor granadino Paco Moyano quien, por sus trabajos, así como por su militancia en el PCE, es perseguido, censurado y torturado por el franquismo. Pero su intención de cantar para conseguir la libertad y acabar con el sistema que los oprime va mucho más allá del miedo a ser detenido y represaliado por las autoridades. O el caso del más que conocido José Domínguez Muñoz, El Cabrero, quien a día de hoy y al igual que Manuel Gerena no ha cejado en su empeño de llamar a las cosas por su nombre y servir a la causa de la lucha por la libertad.

Conclusiones

Todos estos artistas, entre otros, configuran un retazo de la realidad flamenca que el periodo de la dictadura trajo consigo. Tan solo suponen un grano de arena más a la enorme montaña de la disidencia cultural que, si bien en ocasiones pasa demasiado inadvertida, pudo llegar a desarrollarse en mayor o menor grado durante la dictadura franquista.

El flamenco no sirvió a los fines del Régimen como aún hoy siguen argumentando algunos, no se humilló ante el yugo opresor de las voluntades de un dictador tirano y no se dejó manipular hasta convertirse en mero entretenimiento fácil de masas. Para los cantaores valientes, el miedo nunca llenó las páginas de su historia, la claudicación no se convirtió en su seña de identidad y la mansa servidumbre no lo caracterizó en ninguna de sus etapas.

Para concluir, quisiera poner de manifiesto que el olvido sobre las víctimas flamencas del franquismo no ha sido más benevolente que con el resto y, resulta igualmente llamativa la poca repercusión que han tenido aquellos artistas flamencos que perdieron la vida durante la dictadura. ¿Por qué no han trascendido lo suficiente sus nombres dentro de la historia del flamenco?, ¿A qué se debe que hayan permanecido enterrados en el olvido sin mayor gloria que la de haber engrosado la lista de cantaores que llevaron a cabo su aportación en un momento determinado? Para la mayoría de los aficionados que no se hayan detenido a ahondar en los entresijos de la disidencia, esta faceta pasa por completo inadvertida, ignorando que en este arte hubieran existido siquiera víctimas políticas del franquismo:

“Lo que resulta mucho menos conocido es la cantidad de artistas flamencos muertos violentamente o desaparecidos en la guerra civil. Se cumplen ahora 70 años del final de la contienda, que son 70 años de silencio a propósito de estos hombres y mujeres flamencos que dieron su vida por una idea de España que ellos creían mejor. Se cumplen 70 años de la desaparición de Chaconcito y 72 de la muerte del Corruco de Algeciras. La historia de Federico García Lorca se repitió unos días más tarde, en Cáceres, en la figura de uno de los cantaores más populares del periodo, el Chato de las Ventas. [...] Sobre el Chato de las Ventas y sus compañeros calló [sic] un olvido fulminante”³⁰.

Como sobre otros muchos que aún hoy siguen olvidados. El oscurantismo que se cierne sobre todo lo tocante a las víctimas que el franquismo dejó tras de sí como una oscura estela, no es ajena al mundo de este género que se ha mezclado con su realidad más inmediata en múltiples ocasiones a lo largo de su devenir, pues *“atrapado entre la pobreza y la opresión, el género flamenco difícilmente pudo evitar el roce con la política”³¹*. Y, a ello, le debe su grandeza.

30. Juan VERGILLOS: “Las fosas del flamenco”, Blog Vaivenes Flamencos, 2009 <http://vaivenesflamencos.com/post/68487724576/las-fosas-del-flamenco>

31. William WASHABAUGH: *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2005, p. 34.