

Actas del XIV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

New York, 16-21 de Julio de 2001

III

LITERATURA ESPAÑOLA
SIGLOS XVIII – XX

Edición de
ISAÍAS LERNER
ROBERT NIVAL
ALEJANDRO ALONSO



Asociación Internacional
de Hispanistas



Fundación
Duques de Soria



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

Juan de la Cuesta
Hispanic Monographs

FOUNDING EDITOR

Tom Lathrop
University of Delaware

EDITOR

Alexander R. Selimov
University of Delaware

EDITORIAL BOARD

Samuel G. Armistead
University of California, Davis

Annette G. Cash
Georgia State University

Alan Deyermond
Queen Mary and Westfield College of the University of London

Daniel Eisenberg
Excelsior College

John E. Keller
University of Kentucky

Steven D. Kirby
Eastern Michigan University

Joel Rini
University of Virginia

Donna M. Rogers
Middlebury College

Russell P. Sebold
Real Academia Española

Noël Valis
Yale University

Amy Williamsen
University of Arizona

On the cover: Chrysler Building from the top of the Empire State Building.
Photograph © 2001 by Michael Preyer.

Copyright © 2004 by Juan de la Cuesta—Hispanic Monographs
270 Indian Road
Newark, Delaware 19711
(302) 453-8695
Fax: (302) 453-8601
www.JuandelaCuesta.com

MANUFACTURED IN THE UNITED STATES OF AMERICA

Vol 1 ISBN: 1-58871-046-7
Vol 2 ISBN: 1-58871-047-5
Vol 3 ISBN: 1-58871-048-3
Vol 4 ISBN: 1-58871-049-1
Set of 4 Vols. ISBN: 1-58871-050-5

Índice del tomo III

Conferencia plenaria

| | |
|---|---|
| Gies, David T., «Más sobre el erotismo rococó en la poesía española del XVIII» | 3 |
|---|---|

Comunicaciones

| | |
|---|-----|
| Aguinaga Alfonso, Magdalena, «La intertextualidad cervantina en los artículos periodísticos y primeros libros costumbristas de Pereda» | 29 |
| Albarrán, Claudia, «Rosa Montero: cronista de la desilusión» | 37 |
| Álvarez de Miranda, Pedro, « <i>El viage de un filósofo a Selenópolis</i> (1804) y su fuente francesa» | 43 |
| Andres-Suárez, Irene, «Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea» | 53 |
| Ayala, M ^a de los Ángeles, «Una rareza bibliográfica: <i>La república de las letras</i> , de Manuel Ossorio y Bernard» | 65 |
| Bagnó, Vsévolod, «La imagen y el mito de San Petersburgo en la literatura española» | 75 |
| Behiels, Lieve, «Narrar la violencia: <i>La campaña del maestrazgo de Benito Pérez Galdós</i> » | 83 |
| Bertrand de Muñoz, Maryse, «Los romances anónimos de la guerra civil española» | 91 |
| Brasil Barbosa do Nascimento, Magnólia «Franco por Franco? O: Paquito, tienes unos ojos que intimidan» | 103 |
| Burguera Nadal, María Luisa, «Los relatos de guerra de Edgar Neville: <i>Frente de Madrid</i> (1941)» | 109 |
| Calvelo, Óscar, «Las «biografías» de Blanco White» | 117 |
| Casas, Ana, «El cuento en las revistas literarias de la posguerra: recepción y difusión de los narradores del exilio» | 123 |
| Casas Baró, Carlota, « <i>L' agent provocador</i> de Pere Gimferrer» | 131 |
| Corbalán Torres, Rafael, «Masonería y literatura a principios del siglo XX en España» | 141 |
| Dadson, Trevor J., «Julio Martínez Mesanza y la poesía épica» | 147 |
| Dehennin, Elsa, «Guillén, Góngora y el horizonte de la poesía pura» | 157 |
| de Pedro Rico y, Raquel, «Mañana en la batalla piensa en mí: ¿un producto cultural híbrido?» | 165 |
| Espín Templado, M ^a Pilar, «La representación teatral en la última generación de la dramaturgia española» | 171 |
| Étienvre, Françoise, «Formas y fines de la parodia en <i>El censor</i> (1781-1787)» | 179 |

| | |
|--|-----|
| Fernández, Álvaro, «Tensiones posmodernas. Juan Marsé: la lucha por el sentido» | 185 |
| Fernández Klohe, Carmen, «Motivos iconográficos en la novelística de Rosa Chacel» | 193 |
| Franco Bagnouls, Lourdes, «El proceso de recepción de la obra de los escritores españoles transterrados en la revista <i>Taller</i> » | 201 |
| Freire López, Ana M ^a , «Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)» | 209 |
| García de León, Encarnación, «Javier Marías: mirón, testigo, descriptor y relator de historias» | 221 |
| García Jáñez, Francisca, «De lo pictórico a lo literario en el romanticismo español: puntos de conexión» | 231 |
| García Ruiz, Víctor, «Teatro, arquitectura y fascismo en España» | 245 |
| García-Wiedemann, Emilio J., « <i>Campos de Castilla</i> y sus «proverbios y cantares»: tragedia y reafirmación de la trayectoria emprendida. División temática» | 255 |
| Genovese, Gabriela Alejandra, ««¡ Todavía estoy vivo!». Federico García Lorca: voces y bordes en tensión» | 265 |
| González Castro, Francisco, «Los perfiles del asesino en <i>Plenilunio</i> de Antonio Muñoz Molina» | 273 |
| Harrette, María Estela, «De Jiménez a Alberti: un mismo espectro emblemático» | 281 |
| Hastings, Eugene B., «El verso que pinta; el dibujo que inspira; meditaciones sobre las rimas LXXIII y LXXVI» | 291 |
| Henríquez-Sanguineti, Carolina, «Alfonso Sastre como portavoz de tendencias e inquietudes del siglo XX» | 301 |
| Ibáñez Ehrlich, María-Teresa, « <i>Negra espalda del tiempo</i> , de Javier Marías, o el arte de entrelazar historias» | 307 |
| Illescas, Raúl, «Jorge Semprún: <i>La escritura o la vida</i> . Holocausto y literatura» | 315 |
| Johnson, Roberta, «Teoría feminista en <i>Tú eres la paz</i> de María Martínez Sierra» | 323 |
| Lapuente, F. A., «Claves bajtinianas en la vanguardia española» | 331 |
| Larsen, Kevin S., «El diálogo de Fernán Caballero con Platón y Aristófanés en <i>La gaviota</i> » | 337 |
| Lenquette, Anne, «Las novelas urbanas de J. A. Mañas» | 343 |
| López, Mariano, «Temporalidad y experiencia narrativa en <i>Mañana en la batalla piensa en mí</i> de Javier Marías» | 351 |
| López Valero Colbert, Olga, «Las ciudades extranjeras: cosmopolitismo en <i>El invierno en Lisboa</i> » | 359 |
| Mañueco Ruiz, Ángela, «Calderón como personaje en el teatro romántico» | 367 |
| Martínez, Alfredo, «Homografesis en <i>Misteriosa presencia</i> : <i>sonetos</i> (1936), de Juan Gil-Albert» | 373 |

| | |
|---|-----|
| Montero, Daria J., «La creación de un nuevo subgénero en los episodios nacionales de Pérez Galdós. Donata, una pícaro «eclesiástica»» | 387 |
| Nakayama, Fúmito/Saiko Yoshida, «Generación abandonada y olvidada: literatura en 1975-2000» | 393 |
| Ontañón de Lope, Paciencia, «Un trío femenino en Galdós» | 401 |
| Pacheco, Bettina, «La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias» | 407 |
| Palau de Nemes, Graciela, «Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez» | 413 |
| Pittarello, Elide, «Sentir y conocer: <i>Delirio y destino</i> de María Zambrano» | 419 |
| Poeta, Salvatore, «Aproximación a la teatralidad del romancero gitano de Federico García Lorca» | 427 |
| Pont, Jaume, «Antonio Ros de Olano y la cosmovisión grotesca romántica: una poética de la narración» | 435 |
| Porrúa, M ^a Carmen, «Relaciones transtextuales en la obra de Juan Goytisolo» | 445 |
| Pörtl, Klaus, «Estructura y temática en el teatro de Sergi Belbel» | 453 |
| Rico García, José Manuel, «Construcción y sentido de <i>El viaje al cielo del poeta filósofo</i> de Cándido María Trigueros» | 459 |
| Rigoni, Mirtha Laura, «Los personajes de Muñoz Molina: historia y sociedad a través de una conciencia» | 469 |
| Rodríguez Sánchez, M ^a de los Angeles, «Aproximación a una escritora revolucionaria en el sexenio: Guillermina Rojas y Orgis» | 475 |
| Romera Castillo, José, «Traducciones de literatura autobiográfica en España (1993-1994)» | 487 |
| Rubio Cremades, Enrique, «El peculiar costumbrismo de Pedro Antonio de Alarcón: <i>Cosas que fueron</i> » | 493 |
| Ruta, Maria Caterina, «Dionisio Ridruejo entre vanguardia y «retórica falangista»» | 499 |
| Salim, Susana, «Rafael Alberti: un enfoque tematólogo de la lírica del exilio» | 509 |
| Samblancat Miranda, Neus, «Clara Campoamor: cartas desde el exilio» | 521 |
| Sánchez, Yvette, «Construcción intercultural en la literatura epistolar del siglo XVIII» | 537 |
| Sierra Martínez, Fermín, «Aspectos de la picaresca en la narrativa española contemporánea» | 545 |
| Simón Palmer, María del Carmen, «Tres escritoras ante la muerte (C. Arenal, G. Gómez de Avellaneda y R. de Acuña)» | 553 |
| Siracusa, Gloria / Lorena Pacheco / Evelyn Klein, «Vicente Blasco Ibáñez: utopía de la huerta valenciana en Patagonia» | 561 |

Teatro, arquitectura y fascismo en España

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

DESPUÉS DE LA MUERTE de Franco se produjo una pequeña polémica entre algunos arquitectos españoles acerca del papel de los años 40 en la arquitectura española. En el tardofranquismo se había afirmado que la arquitectura monumentalista y nacionalista, sin sentido ni valor, había cortado el lenguaje moderno y racionalista de los años 20 y 30, que no se recuperaría hasta 1950, más o menos. La exposición «Arquitectura para después de una guerra», celebrada en Barcelona y Madrid en 1977, pareció descubrir que bajo las columnas, los chapiteles, los escudos y las espadañas, latía un rescoldo del lenguaje racionalista perdido. Esta postura mantenida por profesionales poco sospechosos de adhesión al franquismo pareció a algunos colegas un peligroso bandazo que fue a su vez corregido por algunos trabajos ulteriores.¹ En suma, se trataba de dilucidar el papel de la guerra civil en la doble vertiente de ruptura o continuidad.

Recientemente he contribuido a examinar el papel de la guerra civil como elemento de ruptura y continuidad en el teatro de posguerra español. Señalaba en ese libro que, en conjunto, la bibliografía disponible sobre el teatro español del siglo XX insistía en los evidentes factores de ruptura que introdujo la guerra pero no tenía en cuenta otros, no menos poderosos, de tipo estructural y estético, que yo trataba de realzar.

En estas páginas aspiro a establecer un rápido paralelismo entre el papel que jugaron el teatro y la arquitectura en el contexto del nuevo estado franquista. En la mente de algunos partidarios del bando vencedor se produjo un deseo de poner sus cualidades teatrales y arquitectónicas al servicio totalitario y jerárquico de la nueva sociedad. Querían establecer positivamente una ruptura radical con todo lo anterior, en especial la cultura liberal democrática; y más concretamente la segunda república.

¹ La idea de la ruptura se establece en Flores y Bohigas. El Monográfico *Arquitectura, ideología y poder: la Autarquía (1939-1959)* publicado por la revista *Arquitectura* (1976), así como Domènech, y Domènech y otros, intentaron deslindar mala arquitectura de mala ideología. Llorens y Piñón se encargaron de que las afirmaciones sobre la continuidad agazapada de lo moderno durante la década de los 40 no sobrepasaran ciertos límites. Puede verse un buen resumen de la situación en Urrutia. Por su parte, del libro de Cirici, centrado en la estética visual del franquismo en general, lo que se desprende es que no hubo una estética, ni una doctrina concreta ni un pensamiento franquista sino adaptaciones de las estéticas anteriores para hacerlas compatibles con las distintas etapas de la evolución del régimen. No hubo teoría consistente sino práctica, adaptación al terreno y posibilismo (11-12).

Recordaré el caso de un hombre de teatro, falangista, Felipe Lluch; con más detalle, un arquitecto importante, Luis Moya; y también un planificador falangista de la reconstrucción de Madrid. Los tres forjaron proyectos claramente rupturistas que no se llevaron a cabo por circunstancias que, en la práctica, dejaron el camino abierto a una soterrada e inevitable continuidad.

Felipe Lluch, director teatral formado en el entorno liberal de Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca, se declaró leal a la República tras el 18 de julio pero estuvo a punto de ser fusilado por su vinculación al periódico *Ya* durante los años 30. Este desencanto, unido a la crisis bélica y a desgracias personales, le llevó a profesar clandestinamente el nacionalismo falangista en el Madrid de la guerra. En los muchos ratos de ocio disponibles como soldado del Ejército de la República, maduró un proyecto de Instituto Dramático Nacional que suponía la completa subordinación de la actividad teatral al control del Estado. Su proyecto de teatro auténticamente fascista no fue adelante ni siquiera en el momento de predominio de FET, y Lluch murió poco después siendo director de uno de los dos teatros nacionales que se implantaron en España, decepcionante resultado de sus ambiciosos sueños.²

Pasemos al caso de Luis Moya (1904-1990) y al ámbito de la arquitectura. Moya se formó en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde conoció una mezcla de espíritu regeneracionista y de movimiento moderno lecorbusierano; por otro lado, trabajó en el estudio de Pedro Muguruza, arquitecto muy significado después como hombre de Falange.³ Por otro lado, frecuentaba la Residencia de Estudiantes de la calle Pinar y la compañía del entorno surrealista de Dalí y otros. Hay en Moya tres fases: hasta 1936, búsqueda formal dentro de las coordenadas del movimiento moderno. Proyecta, en esta línea, un Monumento a Pablo Iglesias, un Faro conmemorativo de Colón en Santo Domingo y el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde se percibe ya una inclinación por el lenguaje clásico. Su segundo momento viene definido por su apasionada entrega al clasicismo como lenguaje eterno de la arquitectura, que empezará a ceder en su tercera etapa, años 60 y 70, cuando sustituye el vocabulario clasicista por el moderno, pero sin renunciar a los principios clásicos.

A nosotros nos interesa ahora el comienzo de su etapa clasicista, la suya más característica, que se inicia con la guerra civil. Hay que aclarar que el clasicismo de Moya no fue un puro historicismo nacionalista sino un clasicismo, cultural y existencial, casi integrista. Moya sufrió durante la guerra un proceso de conversión estético, ideológico y patriótico similar al que experimentó Felipe Lluch; conversión que llevó a ambos a parecidas consecuencias. En el caso de Moya a abrazar una especie de tradicionalismo arquitectónico que se concretaba en el Clasicismo no como técnica sino como lenguaje en el que se han ido expresando formalmente precisos contenidos inconscientes decantados por la historia. El enemigo de este Clasicismo era la arquitectura moderna deshumanizada y funcional. Moya, hombre muy inquieto

² Ver García Ruiz 2000 y 1999b; y para la trayectoria de Lluch, Aguilera.

³ Sigo aquí a Capitel en sus dos libros. El de 2000 contiene ilustraciones de casi toda la obra de Moya.

intelectualmente, estudió los arquetipos jungianos, se interesó por el surrealismo y admiró al arquitecto dieciochesco Francisco Villanueva no tanto por sus formas clásicas sino por su capacidad para renovar el clasicismo e iniciar una nueva tradición dentro de principios eternos. La obra construida más representativa de Luis Moya, en la que volcó toda su «ideología clasicista», es la Universidad Laboral de Gijón, una obra de dimensiones impresionantes concebida como una ciudad, iniciada en 1946 y terminada en 1956 entre el estupor y la crítica indisimulada de sus colegas por su carácter anacrónico.⁴

Quiero que nos detengamos en el momento en que cuajan en Moya las convicciones que fundamentarán la Laboral de Gijón. Ese momento es 1937 y tiene lugar durante el tiempo que permanece escondido en Madrid durante la guerra. Allí, en compañía del escultor Manuel Laviada y del Vizconde de Uzqueta, militar, concibe un «Sueño Arquitectónico para la Exaltación Nacional» cuyo texto y diseño publicó la revista de Falange *Vértice* en el número 36 (1940: 7-12 y 61).

1.- La primera parte del texto del «Sueño» es una justificación de signo contrarrevolucionario ante el caos reinante en el «Madrid rojo». El arquitecto, el escultor y el militar conciben una especie de tercera vía estética a medio camino entre el nihilismo decadente de los «ismos» y la reiteración mecánica del pasado. Ese camino, muy parecido a la tercera vía política de los fascismos—entre la revolución comunista y el liberalismo capitalista—, similar también al corporativismo integrista de las gentes de *Acción Española*, es el de la vuelta a la tradición nacional pero una tradición *viva*.⁵

Estas ideas toman tres modalidades: lo fúnebre, nacido de lo que sucedía alrededor, el inminente fin de la civilización occidental. Lo triunfal, en la Nueva España futura que desean estos inofensivos quintacolumnistas. Y lo castrense, como jerarquía y contención contra la indisciplina de las masas. Lo fúnebre se concreta en una pirámide, lo triunfal en un arco de triunfo, lo castrense en la ciudadela que contiene pirámide y arco.

2.- Estos tres elementos del «Sueño arquitectónico» se describen y explican en la segunda parte del texto.

Arco de triunfo. Se diseña como un homenaje a la tradición española, siempre triunfante en su defensa de su esencia católica—una cara—y pronto revitalizada en la Nueva España que se avecina—reverso:

El arco de triunfo como decoración, adorno de una plaza. Sin categoría de edificio, desafía las leyes de la gravedad física y de la gravedad arquitectónica. Como un retablo madrileño, castellano, con columnas entre nubes, paños de piedra, trofeos. Las columnas sobre ménsulas. Santiago Apóstol en medio de una gran bandera de piedras de color rojo y amarillo. Bandera bordada en cuatro cuarteles con cuatro escenas en bajorrelieve: Covadonga, Las Navas, América, el Movimien-

⁴ Ver en Moya-Puente-Moya una sesión crítica de arquitectura en 1955 sobre la Laboral—con el típico lenguaje feroz de los arquitectos cuando se juzgan unos a otros. Ver también el análisis y la valoración de Capitel en 1976.

⁵ También Felipe Lluch en *Vértice* insiste en las formas teatrales como algo orgánico, «vital».

to. En el ático, la inscripción que queda en blanco. Victorias y trofeos como remates.

Esta cara del arco es un monumento a la Bandera. La otra lo es al resurgimiento: dos figuras plantando un árbol.

Fondos lisos con contraste con la riqueza de formas y temas de la parte expresiva; silueta nueva para arcos de triunfo: menos formal y más bizarra que los conocidos; más parecido a los elevados con motivos de fiestas y triunfos en otros siglos, de vida efímera por no permitir otra cosa aquellos medios técnicos; ahora lo mismo con aspiración de eternidad. (12)

Pirámide funeraria. La pirámide es el elemento más original e interesante del Sueño porque es donde Moya más a fondo se empeña por conseguir una modernidad distinta de la modernidad racionalista y cubista del funcionalismo. Como apunta Capitel, su mejor estudioso (Capitel-García-Gutiérrez 2000, 36), Moya buscó en el surrealismo la fuente para una modernidad arquitectónica distinta de la modernidad del racionalismo cubista y funcionalista. El Sueño supone el paso intermedio entre la primera etapa moderna de Moya y la segunda, más decididamente clásica, y ofrece una inquietante atmósfera onírica, daliniana. Ahora la adopción de lo clásico por parte de Moya es una opción tan libre y heterodoxa que incluso permite «una cierta evocación del entendimiento de la arquitectura como un «juego de los volúmenes bajo la luz», lo que no supone ceñirse al paradigma corbuseriano» (Capitel-García-Gutiérrez 2000, 36b).

Lo primero que hace Moya en el texto de Vértice es intentar convencernos de que elemento tan aparentemente pagano como la pirámide—Egipto, culturas precolombinas—es perfectamente español y cristiano. Para ese fin acude al Escorial, a Goya y a un recóndito testimonio según el cual la idea primitiva del Monumento a los Héroes del Dos de Mayo—Plaza de la Lealtad, en Madrid—era una pirámide-basílica como la que Moya intenta ahora:

Con razón puede llamarse tradicional entre nosotros; la pirámide es la forma que nos entregan nuestros antecesores inmediatos en arquitectura, los de hasta mediados del siglo XIX (Los que siguen no cuentan en la tradición clásica española). (12)

Este esguince final me parece llamativo. En arquitectura la segunda mitad del XIX equivale al siglo XVIII en estética literaria: es el momento de la ruptura de la verdadera tradición española por culpa de la influencia francesa. Los ensanches y la demolición de barrios, murallas y plazas en las ciudades y pueblos de España en aras del progreso y la línea recta equivalen a la difusión de la poética neoclásica y antibarroca. Vayamos a la descripción concreta de los dos espacios de la pirámide-basílica y de la entrada:

La pirámide tiene la misma forma dentro y fuera. La iluminación por medios puntos, bocas de nichos. La cripta se abre hacia la basílica superior por el centro y por los bordes; del centro sale como una llama, un monumento; atraviesa el piso, saliendo del mundo subterráneo, y llena el ámbito de la basílica; un gran paño, el

Sudario de la Pasión, llevado por Ángeles: otros Ángeles se entremezclan llevando la lanza, el lienzo de la Verónica, la Columna, la Cruz en lo alto. Al pie los caídos, ocho figuras representativas, entre la cripta y la basílica, vistos desde ambos. Y en el fondo, en el centro, el Sepulcro, no de un democrático soldado desconocido, sino de un Héroe único. Irradian las naves de la cripta hasta la galería de contorno, que une otra vez los ámbitos de arriba y de abajo.

La entrada a tal templo, como corresponde: Atrio hundido entre muros de granito con hornacinas; jardines elevados alrededor, coronados de «funesto ciprés». Uno de estos jardines, el maravilloso cementerio de San Martín, ahora medio destruido. Supuesto restaurado [sic; y resto de la sintaxis]. La puerta, al fondo, de trinchera de piedra, como en Atreo y Micenas; además, efecto barroco de estrechamiento paulatino. Sucesión de sensaciones a lo musical, no presencia simultánea a lo arquitectónico, ritmo marcado por pares de columnas, inútiles menos para el efecto, truncadas en su función, ya que no en la forma. Ningún grito, nada descompuesto; silencio y compostura arquitectónica por fuera, la llama dentro, inmensa, pero encerrada, violenta, pero encuadrada en la geometría de la basílica.

Otra entrada lateral desde el cementerio viejo de San Martín en rampa descendente, que se estrecha entre muros de cipreses y se hunde hasta la boca de la cripta, baja y oscura. (12 y 61)

Ciudadela. La ciudadela es también una adaptación española de espacios de la antigüedad. El primer párrafo despliega la idea de la ciudad autónoma, medievalizante, con vida propia y distinta a la de su entorno, que prefigura la futura Universidad Laboral de Gijón.

En conjunto una ciudadela, acrópolis de este siglo. Ordenada a la española, como el Escorial. Un eje principal de triunfo; otro transversal para lo fúnebre. El primero desde una antepiazza, sigue entre bastiones, hasta una plaza de distribución para circular. En ella un arco de triunfo, puerta de la gran plaza interior, para permanecer. Al fondo, suntuoso edificio enriquecido con un atrio de columnas dedicado a la conmemoración y a reunión en inmenso salón cubierto a la española. Alrededor de la plaza, edificios porticados con balcones, teatro de esta ciudadela, cuya puerta es un arco de triunfo y cuya escena es el edificio del fondo. El eje transversal parte de la plaza de distribución y desciende hasta el atrio hundido de la pirámide. (61)

Los dos siguientes hacen patente que la ciudadela es una forma más densamente ideológica que el arco o la pirámide, en dos sentidos: el sentido contrarrevolucionario y el sentido corporativista.

Preocupaciones del momento, lecciones vividas, toman forma en disposiciones defensivas; se piensa la ciudadela como eficaz instrumento de dominio, cabeza de la ciudad, sujeción de revueltas. Posesión del agua, de la electricidad, de la radio, de los teléfonos, de la gasolina; donde no posesión, dominio.

Otras preocupaciones, reacción ante la anarquía, se convierten en ordenamiento de circulaciones complicadas; plaza pensada como mezquina para circular, con todos los movimientos previstos, como el autómatas jugador de ajedrez de Torres Quevedo, tan exacto y fantástico. (61)

La atención a la escala y proporciones del conjunto desemboca en un humanismo de signo jerárquico y corporativista que combate deliberadamente el antihumanismo individualista de la cultura liberal.

Preocupación por la medida, la escala. Grande o no, sea humano, como lo ha sido siempre en buenas épocas. Con buen tiempo sin tasa se ha hecho un estudio comparativo a la misma escala de los conjuntos monumentales importantes que el mundo conoce: Acrópolis de Atenas, los Foros romanos, en Escorial, Plaza de San Marcos, Capitolio, Zwinger, N.S.D. A.P. de Munich, Plaza Mayor, Versalles, Nancy, Teotihuacán [sic] y otros. También, como escarmiento, otros: Louvre, Radio City, y algo, por desgracia, del Madrid en construcción, desde años atrás; pérdida de la medida, olvido de lo humano, no sólo en el todo sino en las partes, que es peor. La personalidad desaparecida, el hombre, no como elemento integrante de un todo, en una jerarquía, sino como fragmento mineral de un bloque. (61)

Luis Moya no fue el único emboscado en el Madrid de la guerra que soñaba con los proyectos de la Nueva España contrarrevolucionaria. Otro arquitecto joven, Pedro Bidagor, amparado junto a otros en el entorno de la CNT,⁶ trabajaba en los planes urbanísticos del nuevo Madrid que habría que reconstruir tras la victoria. Y no fue tiempo perdido porque Bidagor recibió el encargo de planear la reconstrucción de Madrid, cosa que hizo dentro de la ortodoxia falangista que se quiso imponer a los profesionales de la arquitectura en la I Asamblea Nacional de Arquitectura organizada por Falange Española en el Teatro Español de Madrid del 26 al 29 de junio de 1939. El plan Bidagor tiene como objetivo principal organizar, exaltar y representar a Madrid como capital del Imperio en la cornisa del Manzanares—una vez decidido que no se castigaba a la ciudad traidora con el traslado de la capital a Sevilla.

Primero, conforme a su jerarquía, la Catedral (la Almudena, incompleta desde el siglo XIX), el Palacio—no se dice que «Real»—y el edificio nacional del Movimiento en el solar del Cuartel de la Montaña donde murieron muchos falangistas tras el fracaso del golpe militar en Madrid. A continuación ministerios representativos y embajadas de países amigos en el velazqueño Paseo de Rosales que enlaza ya con la Ciudad Universitaria, totalmente destruida por el frente de guerra. En la margen derecha del río Manzanares, en el cerro Garabitas, estaban previstos monumentos a los Caídos y a la Victoria, más un «salón abierto de concentraciones nacionales, emplazado frente a los símbolos urbanos de la capitalidad» (8-9).

⁶ Tomo la noticia de Sambricio (155b), muy documentado pero algo confuso en el manejo de las fuentes.

La misión representativa de la cornisa del Manzanares se completaría con «una vía representativa que alcance directamente la fachada de Madrid desde Garabitas, y que sea el acceso de honor desde El Escorial y el Monumento Nacional de la Victoria en la Sierra de Guadarrama» (10). Sería la Vía de la Victoria e incluiría un viaducto. De ser posible se hubiera construido ahí también el nuevo aeropuerto para que la entrada a Madrid por aire se hiciera también de cara a la ciudad.

Estaban previstas otras dos vías de acceso con carácter político: la prolongación de la Castellana hacia el Norte e Irún, llamada Vía Europa, y la prolongación del Paseo del Prado «que reúne todas las rutas de carácter imperial: Portugal, Marruecos, Hispanoamérica» (11), la Vía del Imperio.

Un segundo objetivo del Plan Bidagor consistía en la ordenación urbana de Madrid a base de cerramientos que generaran núcleos jerarquizados según se trate de producción, vida o dirección (Bidagor 1941a, 23), delimitados por dos grandes anillos verdes continuos y concéntricos «en contraposición a la tendencia de los últimos tiempos de disponer unas manchas verdes en un conjunto edificado» (13-14). No es que se pretenda volver a la ciudad medieval dividida en burgos pero sí se aprovecha la inspiración tradicional y se rechaza el crecimiento indiscriminado de la ciudad abierta moderna.

La otra gran novedad que se planeaba para Madrid era la prolongación de la Castellana, idea ya propuesta en 1929 por el Plan de Jansen-Zuazu. En el Plan Bidagor el crecimiento de Madrid se canalizaba alrededor de la Castellana y tenía tres puntos fuertes: colocar en esa gran avenida embajadas y edificios oficiales representativos; desplazar el centro desde la Puerta del Sol hacia «un centro de nueva planta... a la manera de los foros comerciales clásicos de las ciudades romanas» (18)—el futuro AZCA—y la nueva estación de ferrocarril en Chamartín. El tercer gran objetivo del Plan era la construcción de viviendas y erradicación del chabolismo.⁷

El modelo es el nuevo Berlín de Hitler y también la Roma de Mussolini; el sustrato ideológico una mezcla española de sindicalismo falangista, corporativismo y tradicionalismo, patente en este resumen:

interpretación moderna de la verdad que encerraban las organizaciones tradicionales que tenían la ciudad perfectamente dividida en cuarteles y barrios... interpretación urbana de la estructura vertical del nuevo estado, reorganizando los elementos de producción, de vida y de dirección en unidades con sentido jerárquico y nacional... vincular en una vida social común a todos los componentes de una determinada actividad, luchando contra los barrios de clase como reunión de capas desgraciadas de la sociedad y creando algo así como materializaciones humanas en el cuerpo vivo de la ciudad, de los sindicatos de producción. (22-23)

⁷ Sigo la conferencia pronunciada por Bidagor en 1941 y recogida en folleto. Es interesante comparar sus planes acerca de Madrid con lo que Bidagor describe ese mismo año en «Reformas urbanas de carácter político en Berlín».

Esto es lo que se veía desde el Estado, instancia desde la que Bidagor reclamaba plenos poderes. Pero existían otras instancias, como el Ayuntamiento de Madrid, el Ministerio de Obras Públicas o la Dirección de Regiones Devastadas, que contribuyeron poderosamente a desbaratar estos proyectos; ellos también tenían sus planes y sus competencias, y menos fervor nacionalista.

Los proyectos de Felipe Lluch para un teatro fascista fracasaron; como se sabe, todo quedó en una subvención del Ministerio de Educación Nacional—donde predominaba el sector católico y monárquico del régimen, enfrentado a Falange—para el Teatro María Guerrero y en el arrendamiento del teatro Español, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, por parte de la compañía del Sindicato de Espectáculo de Falange, a cuyo frente estuvo Lluch hasta su repentina muerte en 1941.

De la cornisa del Manzanares, escaparate del Madrid Imperial, sólo quedó lo que ya había: la incompleta Catedral y el Palacio Real. La Casa del Partido nunca se construyó y en cambio sí se levantaron el Edificio España y la Torre de Madrid, dos rascacielos debidos a la iniciativa privada—los Otamendi, constructores del Metro de Madrid—que eliminaron cualquier semántica nacionalista de la ribera del Manzanares. El terreno destinado a los jerarquizantes anillos verdes fue edificado. La planificación simbólica e imperial fue sustituida por la especulación o por la fuerza del negocio inmobiliario. Un hombre de Falange como Bidagor debió de sentir que «los de siempre», la derecha conservadora, el capitalismo, se llevaba el gato al agua y la revolución nacionalsindicalista, interclasista, empezaba ya entonces a quedar pendiente. El nuevo Madrid imperial fracasó al mismo paso que el nuevo teatro nacional que soñó Felipe Lluch.

Luis Moya, en cambio, no tuvo que sufrir ninguna decepción porque nunca aspiró a que su «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional» pasara más allá de los planos. Sin embargo, aquella concepción inspiró la Universidad Laboral de Gijón, construida entre 1946 y 1956; en ella mantiene la idea de la ciudadela bajo una concepción clásica a ultranza cuando la arquitectura española había regresado francamente al lenguaje arquitectónico moderno.⁸ Moya no era un falangista, aunque trabajó en la Oficina de Bidagor para el nuevo Madrid, pero su «Sueño» evidencia unos deseos de ruptura igualmente radicales con lo anterior, tanto en lo social como en su propia trayectoria de arquitecto.

De una forma u otra estas tres iniciativas rupturistas fracasaron a manos de inercias estructurales y factores históricos inapelables como el hundimiento del nazismo y el fascismo. En España se dieron las condiciones para la ruptura; y la ruptura se intentó a conciencia pero las utopías terminaron dando paso a una versión de la realidad más moderada y en muchos aspectos irremediabilmente ligada a lo anterior, tanto en el mundo del teatro como en el de la arquitectura y el urbanismo.

⁸ En «Fundación San José...» de 1955, Moya se proclama ideológicamente antimoderno, en respuesta al director de *Revista Nacional de Arquitectura*.

- Aguilera Sastre, Juan. «Felipe Lluich Garín, artífice e iniciador del Teatro Nacional Español.» *Historia de los Teatros Nacionales*. Ed. Andrés Peláez. Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura), 1993. 41-67.
- Bidagor, Pedro. *Orientaciones sobre la reconstrucción de Madrid*. Madrid: Regiones Devastadas, 1941a.
- . «Reformas urbanas de carácter político en Berlín». *Revista Nacional de Arquitectura* 5 (1941b): 2-25.
- Bohigas, Oriol. *Arquitectura española de la Segunda República*. 2ª ed. ampliada. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Capitel, Antón. «La Universidad Laboral de Gijón, el poder de las arquitecturas». *Arquitecturas Bis* 12 (1976): 25-31.
- . *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos, 1982.
- , y Javier García-Gutiérrez Mosteiro. *Luis Moya Blanco, arquitecto, 1904-1990*. Madrid: Electa-Ministerio de Fomento, 2000.
- Cirici, Alexandre. *La estética del Franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Domènech, Lluís, y otros. *Catálogo de la Exposición «Arquitectura para después de una guerra»*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1977.
- Domènech, Lluís. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets, 1978.
- Flores, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1961. Reed. Madrid: Aguilar, 1989.
- García Ruiz, Víctor. *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: Eunsa, 1999.
- . «Teatro y fascismo en España. Las «fiestas de la victoria» (7 abril 1940).» *La Chispa '99. Selected proceedings*. Eds. Gilbert Paolini y Claire J. Paolini. Nueva Orleans: Tulane University, 1999b. 143-55.
- . «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluich.» *Rilce* 16.1 (2000): 93-134.
- Llorens, Tomás, y Helio Piñón. «La arquitectura del Franquismo: a propósito de una nueva interpretación.» *Arquitecturas Bis* (enero febrero 1979): 12-19.
- Lluich, Felipe. «El teatro, forma vital». *Vértice* 29 (1940): 20-22.
- Moya, Luis. «Fundación San José, en Zamora.» *Revista Nacional de Arquitectura* 161 (1955): 1-2.
- , Pedro de la Puente, y Ramiro Moya. «Universidad laboral José Antonio Girón, en Gijón». *Revista Nacional de Arquitectura* 168 (1955): 35-48.
- Sambricio, Carlos. *De la ciudad ilustrada a la primera mitad del siglo XX*. Volumen 1. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999.
- Urrutia, Ángel. «Arquitectura de 1940 a 1980.» *Historia de la arquitectura española*. Dir. José Luis Morales Marín. Vol. 5. Madrid: Planeta, 1987. 1839-2039.
- Varios. *Arquitectura, ideología y poder: la autarquía (1939-1959)*. *Arquitectura Monográfico* 199 (marzo-abril 1976).

