

# Los cursos de arte de José Camón Aznar en la UIMP (1967-1975)

## José Camón Aznar's Art Courses at the UIMP (1967-1975)

Daniel A. Verdú Schumann  
Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recepción: 24 de junio de 2024  
Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2024

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 36, 2024, pp. 75-92  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562  
<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.004>

### RESUMEN

En este artículo se analizan en profundidad, por vez primera, los cursos de arte realizados bajo la dirección de José Camón Aznar en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (UIMP) entre los años 1967 y 1975. A partir de la consulta de múltiples fuentes hemerográficas y de información inédita procedente de dos archivos personales, se detalla el origen, objetivos, formato, contenidos y participantes de los nueve cursos celebrados, así como el papel desempeñado en ellos por sus principales responsables. Asimismo, se expone la estrecha e imprevista relación entre los cursos y los medios de comunicación que los gestan, financian y difunden, poniéndose de relieve la existencia de diferencias en el modo de entender la divulgación de la cultura entre dichos responsables, pertenecientes a familias distintas –e incluso opuestas– del Régimen.

### PALABRAS CLAVE

Cursos de arte, José Camón Aznar, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Tercer Programa, política cultural, Franquismo.

### ABSTRACT

This article discusses in depth the art courses held under the direction of José Camón Aznar at the Menéndez Pelayo International University of Santander (UIMP) between 1967 and 1975. Based on multiple newspaper sources and unpublished information obtained from two personal archives, it details the origin, objectives, format, contents and participants of the nine courses, as well as the role played in them by the different actors in charge, who belonged to different, even historically opposed, families of the Francoist Regime. The article also exposes the close and unforeseen relationship between the courses and the media that organised, financed and disseminated them, highlighting the existence of differences in the way those responsible understood the role of culture.

### KEY WORDS

Art courses, José Camón Aznar, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Tercer Programa, cultural policy, Francoism.

## Introducción

Los cursos de arte celebrados en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander bajo la dirección José Camón Aznar entre 1967 y 1975 no han sido hasta el momento objeto de un estudio detallado. Despachados habitualmente con notable condescendencia como un ejemplo de la «cultura de salón» del franquismo, conservadora y ajena al mundo real, en realidad formaban parte de una estrategia más amplia por acercarse a un público que, en consonancia con los cambios que vivía el país, estaba transformándose rápidamente. La progresiva pérdida de sintonía con los creadores informalistas, que a finales de los 50 y en los primeros 60 había contribuido a lavar su imagen en el exterior, llevó al Régimen a buscar en sus últimos años fórmulas para acercarse a sectores nacientes de la población, esos «nuevos españoles» de clase media con ciertas aspiraciones en el ámbito de la cultura. Los cursos de arte organizados por José Camón Aznar en los últimos nueve años de la dictadura son un ejemplo perfecto de esta tendencia, como lo demuestra no ya que sus contenidos fueran difundidos por diversos medios de comunicación, sino que la idea misma de los cursos, su gestación y su financiación fuera obra de los responsables de dichos medios. Aunque podría pensarse que primero surgieron los cursos y luego su propagación mediática, en realidad todo parece indicar que el proceso fue a la inversa: los cursos nacieron para ser retransmitidos.

La celebración de los cursos implicaba la colaboración de dos instancias fundamentales para el Régimen. Por un lado, la Universidad, pues su sede era la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander, cuyo rector en aquellos años no era otro que Florentino Pérez-Embid, a la sazón Director General de Bellas Artes. Por otro lado, los medios de comunicación, fundamentalmente Radio Nacional de España (RNE). Esta institución, dirigida entonces por José Manuel Riancho Sánchez, financiaba y difundía los cursos a través de su *Tercer Programa* y de la revista homónima. El análisis de la colaboración entre ambas entidades en la preparación, realización y difusión de los cursos de arte ofrece una posibilidad única de arrojar luz tanto sobre la peculiar visión que del arte y la cultura contemporáneos tenía el tardofranquismo, como sobre sus intentos de adaptarse a una sociedad en transformación que el Régimen, sin embargo, no renunciaba a modelar intelectual e ideológicamente.

El estudio de la colección completa de la revista *Tercer Programa*, en varios de cuyos números se publicaron un número significativo de las intervenciones en los cursos, nos acerca a la tipología, el formato, perfil y tono de las mismas, así como la filiación profesional, ideológica e incluso personal de sus autores. Por otro lado, la consulta de documentación inédita procedente de los archivos personales de dos de sus principales responsables, José Camón Aznar y Florentino Pérez-Embid, permite no solo conocer de primera mano el origen, objetivos y gestión de los cursos, sino también profundizar en los mecanismos de funcionamiento de dicha alianza entre ambas instancias.

Ello resulta de especial interés por cuanto, como es sabido, la larga vida de la Dictadura se explica, entre otros factores, por la habilidad de Franco a la hora de contentar a las distintas «familias» ideológicas del Régimen, apoyándose ora en unas, ora en otras. En el contexto que nos ocupa, mientras Pérez-Embid pertenecía al Opus Dei y el propio Camón Aznar era cercano a la institución religiosa, los medios de comunicación en los años 60 y 70 estaban en manos de hombres de Manuel Fraga Iribarne, procedentes casi en su totalidad de Falange Española. No hace falta subrayar hasta qué punto difería la visión de ambas familias, opusdeístas y falangistas, sobre aspectos esenciales de la sociedad y la política españolas, incluida la cultura; diferencias que habían provocado sonados enfrentamientos en el pasado, especialmente en la década de los 50. Aunque en los años finales del régimen las tensiones entre ambos colectivos permanecían en sordina, los ecos de aquellas rencillas nunca se apagaron del todo.

## Un contexto académico singular: la UIMP

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo tuvo desde sus inicios un carácter propio, que la alejaba de otras instituciones de educación superior. A su naturaleza antes cultural que docente se unía el espíritu liberal con el que fue fundada y que nunca la abandonará completamente, ni siquiera durante el franquismo –con la única excepción de la inmediata posguerra–. Un talante abierto que también se reflejará en los cursos de arte.

Con precedentes en los cursos de verano para extranjeros y otras actividades organizadas en Santander en las primeras décadas del siglo XX por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y la Sociedad Menéndez Pelayo, la universidad fue fundada como Universidad Internacional de Verano durante la Segunda República (1932), en sintonía con el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. Durante la guerra pasó a convertirse en órgano de los sublevados bajo el control de FE de las JONS: en 1937 el secretario de uno de los cursos deploraba el «sectarismo» de sus orígenes liberales, y en 1939 se impartieron conferencias sobre «La guerra española y la Nueva España»<sup>1</sup>. En 1945 fue rebautizada Universidad Internacional Menéndez Pelayo y pasó a depender del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), que para entonces había olvidado sus orígenes *institucionistas* para convertirse, de la mano del Opus Dei, en buque insignia de la ciencia franquista.

No obstante, hasta finales de los años 60 la UIMP seguirá en manos del falangismo. Su rector entre 1947 y 1968 fue el historiador Ciriaco Pérez Bustamante, «inquisidor indolente, fascista medular y zafio», en palabras de Morán<sup>2</sup>. El Movimiento se encargará de organizar allí actividades a través del Instituto de Cultura Hispánica, entre ellas, unos «cursos de Problemas Contemporáneos» fundados en 1947 y dirigidos posteriormente por Fraga, en los que se integrarán los cursos de arte; todavía en 1960 la Delegación Nacional de Juventudes organizó allí un curso de «Formación del Espíritu Nacional». Todo ello no evitó que perviviera cierto aperturismo, como demuestra la presencia en ella de figuras vinculadas de manera más o menos directa a la izquierda republicana, como el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño.

En la época en que se celebran los cursos de arte de Camón Aznar, sin embargo, la UIMP está ya bajo control directo del Opus Dei. Su rector entre 1968 y 1974 es Florentino Pérez-Embid Tello, «el más importante y menos citado de los organizadores de la cultura del franquismo»<sup>3</sup>. Catedrático de Historia nacido en 1918, Pérez-Embid era un conservador católico tradicionalista y monárquico muy cercano a Escrivá de Balaguer y vinculado al Opus Dei desde 1943. Antes de dirigir los destinos de la UIMP, institución a la que llevaba unido desde 1950, había ocupado ya numerosos e importantes cargos en la administración franquista: entre otros, Director General de Información (1951-57) –y como tal responsable último de la censura: esta DG se denominaba «de Propaganda» hasta que el propio Pérez-Embid le cambió el nombre en 1952–, Consejero Nacional de Educación (1953-63), Procurador en Cortes (1958-67) y miembro del consejo privado de don Juan de Borbón (1958-74). En sus breves 56 años de vida, Pérez Embid desarrolló una abrumadora carrera como «gran mandarín y promotor de la cultura opusdeística (...) [S]e podía decir que todo aquello que no controlaba Florentino tenía el poder para vetarlo»<sup>4</sup>. Fue consejero del CSIC, secretario de su revista *Arbor*, presidente del consejo de redacción del diario *El Alcázar* y la revista *Bellas Artes*, director de la *Enciclopedia de la Cultura Española*, fundador de las revistas *Punta Europa*, *Atlántida* y *Ateneo*, de los Festivales de España y de la editorial del Opus Dei Rialp, así como de su Biblioteca del Pensamiento Actual. También fue miembro de las Reales Academias de Buenas Letras de Sevilla y de Bellas Artes de

<sup>1</sup> Antonio Lago Carballo, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Crónica de treinta años (1938-1968)* (Santander: UIMP, 1999), 21-28.

<sup>2</sup> Gregorio Morán, *El cura y los mandarines* (Barcelona: Planeta, 2014), 109.

<sup>3</sup> Morán, *El cura y los mandarines*, 100.

<sup>4</sup> Morán, *El cura y los mandarines*, 316.

San Fernando, y Presidente del Ateneo de Madrid (1951-56), otra institución que bajo su mandato se convertirá en foco de difusión del pensamiento del Opus Dei, en ocasiones en colaboración con la UIMP. A su muerte a finales de 1974 le sustituirá en el rectorado el filólogo Francisco Ynduráin Hernández, cercano a él y también largamente vinculado a la institución.

Para subrayar la importancia de Pérez-Embuid en la cultura de la época, y por ende en este relato, baste señalar que su paso por el rectorado de la UIMP coincide exactamente con su cargo como Director General de Bellas Artes (1968-74). Esta doble condición de máximo responsable tanto de la institución académica que acogía los cursos como de uno de los principales órganos de gestión cultural del Régimen le convierte en un verdadero factótum de la cultura de la época. Pese a sus múltiples ocupaciones, dedicó muchos esfuerzos a la UIMP, renovando las instalaciones, mejorando la organización y estructura de los cursos, disminuyendo el número de los patrocinados (lo que redundaba en una mayor independencia) y aumentando el número y peso en ellos de las actividades culturales<sup>5</sup>.

La UIMP había mostrado una especial interés en el arte desde sus orígenes. En los años 30 acogió la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos *Pintura Moderna*, las representaciones del grupo teatral *La Barraca* y los primeros cursos sobre arte (1934), en los que participaron profesores alemanes y por los que acabarían pasando en los años siguientes prácticamente todos los grandes nombres del arte y la cultura: García Mercadal, Manuel Abril, Manuel Gómez Moreno, Enrique Lafuente Ferrari, Eugeni D'Ors, el Marqués de Lozoya, Luis Felipe Vivanco, José Luis Fernández del Amo, José María Valverde o Diego Angulo<sup>6</sup>. También el propio José Camón Aznar, quien en 1948 pronunció una conferencia, «Presencia de España en el arte moderno», que editó la propia UIMP y que marcó un cierto cambio de rumbo hacia el arte más contemporáneo. En 1952, en la estela de la Bienal Hispanoamericana del año anterior, se celebró el curso «La expresión social y religiosa en el arte y la literatura contemporánea», que incluía una exposición de obras de 65 artistas, la mayoría procedentes de la Bienal<sup>7</sup>. Comenzaba así un periodo, hasta 1958, marcado por el deseo de «recuperar una tradición de lo nuevo que no sólo tiene que habérselas con una modernidad tardía, sino, sobre todo, interrumpida»; periodo en el que, según Marchán, «se hacían notar la hostilidad puntual a estas y otras iniciativas de los artistas académicos y las vicisitudes que se derivaban de la propia evolución del régimen en lo político y lo cultural»<sup>8</sup>.

Este cambio de rumbo se hizo evidente al año siguiente en el famoso Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de Arte Contemporáneo. El encuentro congregó a buena parte de los críticos de la época –Ricardo Gullón, Cirilo Popovici, Sebastián Gasch, Luis Figuerola Ferretí, Víctor d'Ors, Juan Gich, Francisco Muñoz Hidalgo, el propio Camón Aznar–, incluidos notables «desafectos» –Juan Antonio Gaya Nuño, José María Moreno Galván, Alexandre Cirici-Pellicer, Alfonso Sastre–, y las ponencias se publicarían en el importante volumen *El arte abstracto y sus problemas* (1956). Asimismo, reunió a importantes artistas (Saura, Millares, Rivera, Tharrats, Oteiza, Gargallo, etc.) en torno a la primera gran Exposición Internacional de Arte Abstracto que se celebraba en España. Todo ello buscaba entroncar con la llamada Escuela de Altamira y las Semanas Internacionales de Arte Contemporáneo, que entre 1948 y 1950 habían intentado reconectar, desde Santillana del Mar y con la coartada del arte prehistórico de la cueva de Altamira, con los movimientos de vanguardia, particularmente

<sup>5</sup> A. M. Campoy, «El pudor del trabajo», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embuid: Homenaje a la amistad* (Barcelona: Planeta, 1977), 87.

<sup>6</sup> Vid. Benito Madariaga de la Campa y Celia Valbuena Morán, ed., *La Universidad Internacional de Verano en Santander. Resumen de sus trabajos en el curso de 1934* (Santander: UIMP, 2000), 113 y 189-195; Lago, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, 24.

<sup>7</sup> Lago, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, 98-99.

<sup>8</sup> Simón Marchán Fiz, «Las artes plásticas», en Antonio Lago Carballo y Juan Carlos Jiménez, eds., *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo en la historia intelectual del siglo XX* (Santander: UIMP, 2003), 221-222.

con el surrealismo y la abstracción<sup>9</sup>. Aquellas propuestas pioneras –y otras, como la revista *Proel*– habían contado con el apoyo del gobernador civil de Santander, Joaquín Reguera Sevilla, lo que muestra el temprano interés de los sectores falangistas del Régimen por acercarse al arte contemporáneo. El recuerdo de estas iniciativas estaría muy presente casi dos décadas más tarde en el origen de los cursos de arte dirigidos por Camón, pese a ser este bastante refractario al arte abstracto.

En los años siguientes continuaron celebrándose cursos de arte dentro de la sección Problemas Contemporáneos, más tarde llamada de Humanidades y Problemas Contemporáneos, con la participación habitual de muchos de los nombres señalados. En 1955 se realiza una *Quincena del Arte* que incluye otra exposición colectiva y la participación de numerosos artistas y críticos de un espectro ideológico amplio. Sin embargo, a partir de ese momento la temática artística queda subsumida en cursos más generales. Aunque continuaron participando figuras de relieve, destacando siempre la de Camón, en los años 60 el arte pierde claramente presencia frente a disciplinas entonces en alza como la historia, el periodismo, la educación o la economía, hasta prácticamente desaparecer: entre 1963 y 65, de hecho, no se celebraron cursos de Humanidades y Problemas Contemporáneos.

Cuando en 1967 se reanudaron los cursos de arte bajo la dirección de Camón Aznar, no obstante, la UIMP contaba ya con una larga tradición como centro de debate artístico.

## Orígenes y responsables de los cursos

La idea de celebrar estos cursos anuales no fue, sin embargo, de Camón Aznar, sino de José Manuel Riancho Sánchez, otra de las figuras clave en este relato. Funcionario del Cuerpo Técnico de la Administración Civil, mano derecha del mencionado Joaquín Reguera Sevilla y cercano asimismo a Falange<sup>10</sup>, contaba con una dilatada carrera en la provincia en diferentes cargos, entre ellos Delegado del Ministerio de Información y Turismo; hoy es recordado allí fundamentalmente como fundador y primer director del veraniego Festival Internacional de Santander. Riancho era a la sazón (1965-72) director de Radio Nacional de España (RNE) –cargo en el que por cierto sustituyó a Manuel Aznar Acedo, padre del futuro presidente del gobierno–, y llegaría a ser en la transición subdirector general de RTVE (1975-81). En la dirección de RNE le sucedería (1972-74) otro hombre de Fraga, Salvador Pons, que había puesto en marcha y dirigido (1964-1970) la segunda cadena de RTVE, con un fuerte contenido cultural y didáctico y la presencia habitual de figuras relevantes de diverso signo ideológico.

Riancho fue el verdadero promotor y difusor de los cursos de arte. Suya fue la propuesta de organizarlos, la RNE que él dirigía los financiaba y retransmitía, y en la revista de la que era director, *Tercer Programa*, se publicaban las conferencias<sup>11</sup>. Pero su gestión no se limitaba a los aspectos más generales. En la corres-

<sup>9</sup> Estos episodios han sido profusamente estudiados; *vid.* por ejemplo Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959* (Madrid: Istmo, 1982), 72-79; Miguel Cabañas Bravo, Paula Barreiro López, eds., *Astórica*, año 30, n° 32 (dedicado a Ricardo Gullón y la Escuela de Altamira), 2013.

<sup>10</sup> Mario Crespo López, «En recuerdo de José Manuel Riancho», *Alerta*, 14 de junio de 2009, <https://lapalabraolvidada.wordpress.com/2009/07/19/en-recuerdo-de-jose-manuel-riancho/amp/>.

<sup>11</sup> *Tercer Programa* había nacido en 1953 como la programación radiofónica cultural de RNE de la mano de Juan Fernández Figueroa, dueño y director –y crítico de arte ocasional– de la aperturista revista *Índice de las Artes y las Letras* (Camila Molina Cantero, «Índice de Artes y Letras: historia, estructura, contenido e ideología de una revista», *Boletín de la ANABAD*, Tomo 38, n° 4, 1988, 421-438). Dirigido inicialmente por el periodista Victoriano Fernández de Asís, el *Tercer Programa* estuvo en manos del crítico de arte Antonio Manuel Campoy –otro personaje llamado a tener un papel importante en este relato– durante todo el periodo que nos ocupa (1961-78). La programación original estaba centrada en la cultura en todos sus ámbitos, e incluía la participación de figuras como Vicente Aleixandre, Julio Caro Baroja, Gerardo Diego, José Hierro, Dámaso Alonso, Julián Marías, Cristóbal Halfter o Luis de Pablo (Lorenzo Díaz, *La radio en España, 1923-1995* [Madrid: Alianza, 1995], 287-290). En el campo artístico incluía colaboraciones de Juan Antonio Gaya Nuño, Fernando Chueca Goitia, José de Castro Arines y del propio Campoy. *Tercer Programa* daría el salto al papel como revista homónima entre 1966 y 1976. Publicada por Editora Nacional, ofrecía una versión escrita de

pondencia con Camón hay pruebas de la estrecha vigilancia que ejercía sobre su organización. En 1970, por ejemplo, Camón pondera los esfuerzos de Riancho en la preparación del curso en sendas cartas al Ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella, y al Director General de RTVE, Adolfo Suárez<sup>12</sup>. Al año siguiente, Riancho le solicita la lista de profesores e invitados antes de cursar las invitaciones, y propone una comida con Pérez Embid, Suárez y A. M. Campoy –secretario del curso– para cerrar la organización del curso<sup>13</sup>.

Este control de los patrocinadores llegaba incluso a los contenidos. En 1973, Pons –entonces director de RNE y por tanto responsable último de los cursos– sugiere el tema principal, rechaza el título propuesto por Camón y propone una alternativa<sup>14</sup>. Los cursos de arte que nos ocupan, por tanto, no fueron en primera instancia una iniciativa de origen académico, artístico o crítico, sino mediático, y sus promotores del Ministerio de Información de Fraga controlaban de cerca sus contenidos y participantes. Todo ello explica el traslado de sus contenidos del ámbito puramente universitario a las ondas y la letra impresa.

Riancho encargó la dirección de los cursos a José Camón Aznar, probablemente la figura de mayor peso en el campo de la historia del arte durante el franquismo. La personalidad y los trabajos de Camón Aznar (1898-1979) son sobradamente conocidos: catedrático de varias especialidades, su vastísima producción, unas 360 publicaciones, entre ellas 80 libros, abarca prácticamente todas las ramas de la estética, la crítica y la historia del arte, desde Altamira hasta Picasso, pasando por el arte musulmán, la pintura barroca, el cine o la literatura. Cultivó además la crítica en prensa, la novela, el teatro, la poesía y la filosofía. Vinculado estrechamente a la Fundación Lázaro Galdiano y al Instituto de Estética del CSIC, fue fundador de sus respectivas revistas, *Goya* y *Revista de Ideas Estéticas*, así como miembro de varias Reales Academias y patrono de los más importantes museos españoles<sup>15</sup>.

Hombre profundamente religioso y cercano al Opus Dei, su visión espiritual y humanística del arte se trasluce en todo su trabajo, incluido el que realizó al frente de los cursos de arte de Santander. De veleidades republicanas en su juventud, por las que el Régimen le castigó brevemente en la inmediata posguerra, pronto se convirtió no obstante en un verdadero factótum del mundo artístico y cultural franquista. Buena prueba de ella es que se le encargara el texto del catálogo de la exposición *XXV Años de Arte Español*, corolario artístico de la celebración de los infamantes «XXV Años de Paz», o que en 1971 fuera nombrado Procurador en Cortes.

Sin embargo, su talante cordial de raíz cristiana y cierto liberalismo intelectual le llevaron a mantener excelentes relaciones con personas de muy distinto signo ideológico, como el depurado Gaya Nuño –al que

contenidos seleccionados del programa radiofónico. Su difusión era escasa y su periodicidad, menguante. No obstante, posee gran interés para conocer la cultural oficial del último franquismo, y espera aún un estudio detallado. La difusión de los cursos de arte a través de *Tercer Programa* –tanto la emisora como la revista– será el tema de un capítulo de un libro de próxima aparición dedicado a los grandes públicos durante el franquismo, editado por Noemí de Haro para la editorial Cátedra.

<sup>12</sup> José Camón Aznar, *Carta a D. Alfredo Sánchez Bella, Ministro de Información y Turismo, 18 de septiembre de 1970* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 5 [1966-1970], sobre 20 [1968-1970]); José Camón Aznar, *Carta a D. Adolfo Suárez, Director General de Radio y Televisión, 18 de septiembre de 1970* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 5 [1966-1970], sobre 20 [1968-1970]). Me gustaría agradecer a Blanca Chamorro Lasala, Directora de la Biblioteca José Sinués de Zaragoza, su inestimable ayuda en la consulta del archivo de José Camón Aznar.

<sup>13</sup> José Manuel Riancho, *Carta al Prof. José Camón Aznar, 28 de abril de 1971* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 21 [1971]).

<sup>14</sup> Salvador Pons Muñoz, *Carta a D. José Camón Aznar, 1 de febrero de 1973* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 23 [1973-1974]); Salvador Pons Muñoz, *Carta a D. José Camón Aznar, 21 de febrero de 1973* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 23 [1973-1974]); José Camón Aznar, *Carta a D. Salvador Pons, 2 de marzo de 1973* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 23 [1973-1974]).

<sup>15</sup> Para una biografía completa *vid.* Blanca Piquero López, «José Camón Aznar», *Real Academia de la Historia*, s.f., <http://dbe.rah.es/biografias/10134/jose-camon-aznar>. Para profundizar en su visión del arte y la estética contemporáneos *vid.* los trabajos de Julián Díaz Sánchez «El arte contemporáneo y los modos historiográficos de Camón Aznar. Un esbozo» (*Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXII, 1998, 155-160) e «Ideas y formas. Teoría y crítica de arte al final de los años treinta» (en María Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia [coords.], *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013, 315-325).

le unió una entrañable amistad toda su vida— o el disidente José María Moreno Galván —con motivo de cuya detención en 1971 Camón parece haber colaborado, en su calidad de miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, a contactar con Amnistía Internacional en Inglaterra para facilitar su liberación<sup>16</sup>—. Ello le hizo ser muy respetado también por los opositores al régimen, como veremos; entre otras cosas, porque este carácter «ecuménico» lo demostró también en sus muchos otros proyectos. Por ejemplo, la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), que Camón fundó, presidió (1961-75) y alojó, primero en su casa y después en el Museo Lázaro Galdiano, del que era director<sup>17</sup>. Allí celebró los llamados «Coloquios de la Crítica de Arte», con la presencia entre otros de notorios «desafectos» como Gaya Nuño, Juan Eduardo Cirlot o Valeriano Bozal. La AECA, de acceso restringido, escasos miembros y actividad muy irregular, nutrió en sus primeros años los cursos de arte<sup>18</sup>.

Su mano derecha en los cursos era el ya mencionado Antonio Manuel Campoy (1924-1993), que ejercía de secretario. Licenciado en Filosofía y Letras con especialidad en Historia del Arte, Campoy había entrado en contacto a través de Eugeni D'Ors con las tertulias artísticas de la capital, y en ellas con Gaya Nuño y Camón Aznar, que se convertiría en su mentor. Al tiempo que sustituía a Camón como crítico principal de *ABC*, comenzaba a trabajar para RNE, donde llegaría a ser Jefe de Programas Culturales y Director de *Tercer Programa* (1961-78); posteriormente sería asimismo redactor jefe de RTVE<sup>19</sup>. En su triple condición de secretario de los Cursos de Arte, Director del *Tercer Programa* y miembro del consejo de redacción de la revista homónima —subdirector en el núm. 19 (1972), penúltimo—, Campoy fue la correa fundamental de transmisión entre la universidad y los medios.

### Temas, ponentes y asistentes

Los cursos se celebraron entre 1967 y 1975 en la primera quincena del mes de julio, con la excepción de los años 1971 y 1972, en los que tuvieron lugar en las mismas fechas de septiembre. Los temas de cada edición fueron los siguientes:

1967 – I. *Las artes en la sociedad española del siglo XX*

1968 – II. *La crítica en las artes*

1969 – III. *Valoración del arte de hoy*

1970 – IV. *El arte de hoy ante el futuro*

1971 – V. *Los límites del arte de nuestra época*

1972 – VI. *El hombre de hoy ante el arte*

1973 – VII. *El espacio en el arte de hoy*

1974 – VIII. *Arquitectura y urbanismo*

1975 – IX. *Proceso histórico del arte de hoy*

<sup>16</sup> Becky Babcock, *Carta a Mr. Guy Weelen, International Association of Art Critics, 11 de enero de 1972* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 22 [1972]).

<sup>17</sup> Jesús Pedro Lorente Lorente, «Camón Aznar como crítico y presidente fundador de la AECA», *ACA Digital*, nº 18, 2012, 1-15.

<sup>18</sup> J. S. C., «Apertura del curso “Las Artes en la Sociedad española del siglo XX”», *ABC*, 4 de julio de 1967, 67. De hecho, la AECA llegó en un momento dado a arrogarse la organización de los cursos de arte, lo cual no era cierto, más allá del pluriempleo de Camón; *vid.* José Marín-Medina, «Informe sobre el desarrollo histórico de la AECA y su primer congreso nacional», en *I Congreso de la Asociación Española de Críticos de Arte* (Madrid: AECA, 1983), 11-17, <https://aicaspain.org/wp-content/uploads/2020/05/AECA-1.pdf>.

<sup>19</sup> Antonio Llaguno Rojas, *El Museo Antonio Manuel Campoy en su XXV aniversario* (Cuevas de Almanzora: Fundación Antonio Manuel Campo-Ayto. de Cuevas de Almanzora, 2019), 65.

Como se ha señalado, los temas parecen haber sido consensuados entre Camón y el Director de RNE en cada momento, Riancho o Pons. Camón, no obstante, imponía los títulos de las conferencias a los participantes, colegas catedráticos incluidos (y era inflexible: si un conferenciante tenía que ser sustituido por otro, el título se mantenía). En la temática se aprecia el deseo de conectar, siquiera en términos muy generales, con las cuestiones fundamentales que acuciaban al arte de la época, inmerso a nivel internacional en lo que podría considerarse la fase final del proyecto moderno, con las neovanguardias llevando hasta sus últimas consecuencias la radicalización de los lenguajes, la desmaterialización de la obra y la vertiente crítica de la práctica artística. Es evidente que estos problemas resultaban muy lejanos al mundo del arte español, lastrado por un régimen dictatorial, relativamente aislado y anclado aún en debates teóricos –como el de realismo/abstracción– totalmente superados fuera de nuestras fronteras. Con todo, la disolución de los paradigmas tradicionales con los que se había guiado históricamente la crítica y la historiografía artística españolas se colaba casi siempre, de un modo u otro, en las intervenciones de los participantes.

La sensación de cambio de época se hace evidente en la inclusión en muchos títulos, sobre todo a partir de 1969, de apelaciones al «hoy», a «nuestra época», al «futuro», al «proceso histórico», a la «valoración» o incluso a los «límites». El propio Riancho, ajeno en lo profesional al mundo del arte, se expresaba en estos términos:

Es indudable que hoy, mediada ya la segunda mitad del siglo XX, las palabras y los conceptos del arte no pueden tener idénticas significaciones a las que históricamente tuvieron, y lo mismo que hay una semántica para las ciencias puras y para las sociales, la hay también para el arte. ¿Qué es, hoy, arte? ¿Qué entendemos por tal? ¿Dónde comienzan y dónde acaban la creación artística y la estética? Eso es lo que vamos a estudiar en el Palacio de la Magdalena<sup>20</sup>.

Con todo, el uso de tales términos, que a menudo se repetían en los títulos de las conferencias, no garantizaba en absoluto que el enfoque de las mismas fuese actual, o siquiera moderno. De hecho, predominaban las visiones tradicionales, bien en su variante historicista, bien en la religiosa o humanista, muy caras a Camón. Esta flexibilidad a la hora de interpretar la temática aumentaba aún más en los contenidos de las propias conferencias, que incurrían en un mayor número de generalidades y abstracciones cuanto más vago era el tema principal. La excepción fue el curso de 1974, que contó con una temática muy concreta (*Arquitectura y urbanismo*) y en cuya nómina de conferenciantes abundaron los especialistas: arquitectos, urbanistas y gestores.

Los cursos se estructuraban en conferencias, 2 o 3 diarias, hasta una treintena en total. A ellas hay que sumar ponencias o seminarios, que podían aumentar el número de intervenciones hasta las 50 o 60. Incluían además actividades culturales como lecturas poéticas, presentaciones de cine o actuaciones musicales.

Resulta imposible conocer con absoluta certeza los nombres de los intervinientes en cada curso, fundamentalmente porque existían formas de participación más allá de las conferencias (comunicaciones, debates, coloquios) que los programas no recogen<sup>21</sup>. Sin embargo, a partir de la consulta combinada de distintas fuentes, se ha podido elaborar con bastante exactitud una nómina anual de asistentes. Esta era, por lo demás, enormemente heterogénea, tanto en términos profesionales o de renombre como ideológicos; no así en términos de género, pues tan solo participó una mujer, Elena Flórez, crítica de *El Alcázar* y de posiciones muy conservadoras. Por lo que se refiere al número de participaciones, algunos ponentes acudieron todos

<sup>20</sup> Antonio Lago Carballo, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Crónica de dos rectorados (1969-1979)* (Santander: UIMP, 2000), 90-91 (casi idénticas palabras repetiría al año siguiente, 130).

<sup>21</sup> Hay, no obstante, otros motivos. Por un lado, de algunos cursos, especialmente los primeros, no existen programas, o al menos no se conservan en el archivo de la UIMP. Por otro, estos programas no siempre detallan todos los ponentes, como se deduce de la información contenida en los artículos que dan cuenta de los mismos. Finalmente, en algunos casos hay pequeñas discrepancias entre los programas generales y los específicos de los cursos de arte, quizá por cambios de última hora.

los años, mientras que otros lo hicieron solo en una ocasión. Pese a esta heterogeneidad, pueden realizarse algunas generalizaciones que ayuden a entender el perfil de los ponentes.

La presencia más sistemática corresponde a los catedráticos de universidad, en coherencia con el formato académico –aunque heterodoxo– del foro, con la propia condición de Camón y con el gusto del Régimen por la jerarquía. La mayoría de ellos lo eran de Historia del Arte o disciplinas afines, como era habitual en la época, y abundan los «clásicos» de nuestra historiografía, nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX y, por lo demás, de muy variada sensibilidad artística y estética. El listado incluye entre paréntesis el número de participaciones que se han podido constatar cuando es mayor de una: Camón Aznar (9), José María de Azcárate Ristori (9), Enrique Azcoaga (8), Juan Jose Martín González (8), Julián Gállego (8), Emilio Orozco Díaz (5), José M. Pita Andrade (5), Antonio Bonet Correa (4), José Guerrero Lovillo (2), José Hernández Díaz (2), Alberto del Castillo (2), Federico Torralba (2), Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (2), Rogelio Buendía Muñoz (2), Alfonso E. Pérez Sánchez, Diego Angulo, Marqués de Lozoya, Salvador Aldana Fernández, Santiago Castro Cardús, Santiago Alcolea y Carlos Cid. A esta nómina cabe añadir varios catedráticos de Estética y Filosofía: Alfonso López Quintás (3), Adolfo Muñoz Alonso, Antonio Millán Puelles, José María Sánchez de Muniain, Juan Plazaola y el rumano Jorge Uscatescu.

El colectivo más numeroso, no obstante, es el de los críticos de arte. La definición de «crítico de arte» durante el franquismo era particularmente laxa, e incluía a menudo a personas procedentes de otras disciplinas que ocasionalmente escribían sobre arte, pero la lista incluye prácticamente a todos los nombres de relieve del periodo: José de Castro Arines (8), José Hierro (7), Carlos Areán (5), Luis Figuerola Ferretti (4), Juan A. Gaya Nuño (4), Santiago Amón (4), Cirilo Popovici (4), Ramón Faraldo (4), Rafael Santos Torroella (4), M. A. García-Viñolas (4), A. M. Campoy (3), Simón Marchán (3), Ainaud de Lasarte (3), Raúl Chávarri (3) José M<sup>a</sup> Moreno Galván (2), Ángel Marsá (2), Juan Gich (2), Ramón Sáez (2), Alexandre Cirici Pellicer, Manuel García-Viñó, Cecilio Barberán, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Daniel Giralt Miracle, Elena Flórez, José Corredor-Matheos, Valeriano Bozal (aunque casi con total seguridad no acudió, *ut infra*), Vicente Aguilera Cerni, Juan Ramírez de Lucas, Sebastián Gasch, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Venancio Sánchez Marín y José María Jove. Como se puede apreciar, el listado incluye desde falangistas (Figuerola Ferretti, García-Viñolas) y otros afectos al régimen (Areán, Castro Arines, Popovici, Sáez, Flórez) hasta represaliados (Gaya Nuño) y conocidos críticos de izquierdas (Moreno Galván, Cirici, Aguilera Cerni, Marchán, Bozal), pasando por acólitos de Pérez-Embid (Hierro, Jové) o figuras asociadas a la Transición (Amón, Giralt).

Esta mezcolanza se explica sobre todo por el señalado carácter integrador de Camón, que lo vinculaba con personas de muy distinto origen e ideología. No obstante, predominan las voces afines al régimen. Entre estas el abanico es nuevamente muy amplio: junto a conocidos defensores, en sintonía con el «idilio» del régimen con el arte informalista y la abstracción en la década anterior, de prácticas renovadoras –aunque solo relativamente, a la altura de finales de los 60 y primeros 70–, existen otras mucho menos aperturistas. Marchán lo resume así: «las posiciones, salvo excepciones fácilmente reconocibles, eran más bien acordes con la legitimación de una modernidad atemperada, si es que no, en otras ocasiones, abiertamente conservadora»<sup>22</sup>. Sea como fuere, la presencia de los críticos más renovadores se concentra en los años centrales de los cursos (1969-73), mientras que en los finales parece darse un retorno a posiciones conservadores, fruto sin duda de la tensa situación política y social y la «bunkerización» del Régimen.

En el caso de los artistas es mucho más evidente la preponderancia del tradicionalismo: J. Vaquero Turcios (2), José Romero Escassi (2), Benjamín Palencia, H. Hidalgo de Caviedes, José M<sup>a</sup> de Labra, Tàpies, Venancio Blanco, José Vela Zanetti. A ellos cabría sumar la presencia como asistentes de Eduardo Sanz, Manuel Viola, Llorens Artigas, Aguayo o Eusebio Sempere. Por lo que se refiere a autores procedentes de otras disciplinas, se observa una heterogeneidad similar. Quizá predominen en el caso de la literatura y el teatro las voces tradicionalistas, mientras que en los de la arquitectura, la música y el cine la nómina sea

<sup>22</sup> Marchán, «Las artes plásticas», 226.

algo más renovadora<sup>23</sup>.

Especial interés posee la presencia o asistencia, relativamente habitual, de políticos y gestores como el propio Pérez-Embid (6), Luis Gonzalez Seara (2), Pedro Rocamora (2), A. Royo-Villanova, Jaime Delgado, Miguel Alonso Baquer, Luis González Robles o el mismo Fraga Iribarne. A ellos habría que sumar las de Javier de Salas y Joaquín de la Puente, director y subdirector respectivamente del Museo del Prado.

Finalmente, resulta muy significativa la participación de los representantes de los distintos medios de comunicación implicados en la organización y difusión de los Cursos: Bernal (2), Riancho (2), Pons, Suárez (suspendida), Rosón, Sancho Rof, Ramón Gómez Redondo, José Altabella o Bartolomé Mostaza; Manuel Aznar también fue invitado, pero no acudió<sup>24</sup>. Su presencia venía a subrayar el mencionado carácter mediático de los propios Cursos.

En cuanto a los asistentes, los cursos estaban pensados como encuentros cercanos entre especialistas. Contaban por ello con un aforo escogido compuesto por los ponentes, representantes del ámbito cultural –incluidos artistas como los citados– que eran invitados para participar por extenso en debates y coloquios, y alumnos becarios. Así explicaba Riancho a Pérez-Embid la naturaleza de la propuesta:

El Curso no tendrá alumnos propiamente dichos, pues más bien será, como otras veces, un encuentro de gentes especializadas, a manera de conversaciones entre profesores, artistas y críticos, de los cuales unos intervendrán como conferenciantes y otros tomarán parte en los coloquios, y, sobre todo, tendrán ocasión de estar reunidos en un ambiente propicio al cambio de impresiones. Los alumnos –becarios de distinta procedencia– que pueda haber no serán residentes en Palacio, sino asistentes a determinadas conferencias. (...) Como siempre, nuestra capacidad de proyección en la vida local y nacional será puesta al máximo, con el consiguiente gran eco que ello supondrá para la Universidad.<sup>25</sup>

Este carácter «selecto» de los asistentes, que debía propiciar unos encuentros a corta distancia entre ponentes, becarios y creadores, fue resaltado a menudo por Camón y subrayado en las reseñas sobre los cursos<sup>26</sup>. Con todo, el número de invitaciones creció notablemente con los años (de 170 en 1969 a 744 en 1972<sup>27</sup>), si bien «la invitación no se traducía siempre en la asistencia, y las ausencias podían obedecer tanto

---

<sup>23</sup> ARQUITECTURA: Fernando Chueca Goitia (4), Javier de Carvajal (4), Antonio Fernández Alba (3), Alberto Sartoris (3), Víctor D'Ors (3), Daniel Fullaondo (3), José Luis Fernández del Amo (2), Antonio Lamela (2), Carlos de Miguel (2), Rafael Manzano (2), Miguel Fisac (2), A. González Amezcua, Ángel Díaz Domínguez, Carlos Flores, Emilio Larrodera, J. Luis Manzano Monís, José López Zanón, José Luis Picardo, Luciano Díaz-Canedo, Luis Moya, Nieves de Hoyos Sancho, R. Andrada Pfeiffer, Ramón García Mercadal, Tomás Martínez Blasco, Víctor Pérez Escolano. LITERATURA: Antonio Valencia (6), Manuel Díez-Crespo (5), Francisco Yndurain (4), Gerardo Diego (3), Vintilă Horia (3), J. G. Manrique de Lara (2), Fernando Gutiérrez (2), Guillermo Díaz-Plaja (2), Antonio Iglesias Laguna, Ángel M<sup>a</sup> de Lera, Francisco García Pavón, Francisco Umbral, J. M<sup>a</sup> Alonso Gamó, José Luis Castillo Puche, Julio Caro Baroja, Rafael Soto Vergés, Pedro de Lorenzo. MÚSICA: Cristóbal Halffter (5), Antonio Iglesias Álvarez (4), Enrique Franco (4), Fernando Ruiz Coca (3), Manuel Valls Gorina (3), Francisco J. León Tello (3), Ramón Barce (2), Tomás Marco (2), Antonio Fernández-Cid, Carmelo Bernaola, Federico Sopena (2), Odón Alonso, Óscar Esplá, Ramón Barce. CINE: Miguel Pérez Ferrero (6), Lorenzo López Sancho (5), Alfonso Sánchez (5), Carlos Fez. Cuenca, José M<sup>a</sup> García Escudero, Manuel Villegas López. TEATRO: Adolfo Prego (2), Alfredo Marquerie. CIENCIA: J. A. Vallejo-Nágera, Javier de Lorenzo, Juan Rof Carballo.

<sup>24</sup> Manuel Aznar, *Carta a Florentino Pérez-Embid (330)* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid, s.f.).

<sup>25</sup> José Manuel Riancho, *Carta del 17 de febrero de 1969 a Florentino Pérez-Embid (128)* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid).

<sup>26</sup> Vid. por ejemplo las crónicas de José Gerardo Manrique de Lara: «Crónica de un Curso de Arte en el Palacio de la Magdalena», *Revista de ideas estéticas*, n.º 112, 1970, 31-54; «V curso de arte en la Universidad Menéndez Pelayo», *Bellas Artes*, n.º 12, noviembre-diciembre 1971, 47-49; «VI Curso de arte en la Universidad Menéndez Pelayo», *Bellas Artes*, n.º 18, noviembre-diciembre 1972, 46-48; «Crónica del VI Curso de arte de la Magdalena», *Revista de ideas estéticas*, n.º 119, 1972, 31-45; «El curso de arte de Santander», *Bellas Artes*, n.º 36, octubre 1974, 51-52.

<sup>27</sup> Marchán, «Las artes plásticas», 226.

a motivos personales como a las reticencias que algunos mostraban al carácter oficialista de los cursos»<sup>28</sup>.

Estas invitaciones podían tener un carácter pragmático y, en sintonía con el funcionamiento habitual del régimen, estar al servicio de los intereses de los organizadores y afines. En 1972, por ejemplo, Riancho comenta a Pérez-Embid que

Campoy se encargará de que los invitados a este VI Curso sean, en su noventa y nueve por ciento, caras nuevas en La Magdalena. Creo que podría ser interesante para tí [*sic*] la presencia allí de estas personas que, en un futuro inmediato, han de componer la nómina rectora del Museo Español de Arte Contemporáneo, a las que vendrá muy bien la orientación que alcancen en el curso. Que, cuando quieras, González Robles pase a Campoy relación.<sup>29</sup>

Así las cosas, el número de cursillistas oscilaba entre los dos y tres centenares (230 en 1969, 300 al año siguiente, 285 en 1972). Ello incluía a los becarios, que oscilaron entre los 40 (1970) y los 70 (1972). Estos becarios tenían distintas procedencias: la propia UIMP –según un colaborador, Pérez-Embid estaba obsesionado con estimular la participación de la juventud: «hay que llenar de chavales esta Universidad»<sup>30</sup>, llegaría a decir, para lo cual lanzó una generosa y creciente convocatoria nacional de becas–, RNE o el Ministerio de Información y Turismo. Cabe deducir que su selección obedecía a similar pragmatismo; en la carta arriba mencionada, Riancho señala: «De acuerdo contigo en que la gran justificación del Curso puede estar en la presencia de esos jóvenes, con los que el Tercer Programa mantiene luego contacto, y para los cuales, la estancia en La Magdalena es un acontecimiento muy importante. El número de estos becarios tambi[é]n es un secreto del sumario que lleva Campoy...»<sup>31</sup>.

De todo ello se deduce que, en su parte presencial, los cursos estaban concebidos como encuentros destinados a servir de formación a un público muy concreto, seleccionado también *ad hoc*, y que tenía un carácter muy cerrado. Las actividades paralelas –cine, conciertos, visitas a la Cueva de Altamira– sin duda contribuían a resaltar lo «selecto» de los asistentes. Esta visión, sin embargo, no coincidía con la del falangismo de Riancho y el grupo de Fraga, interesado en ampliar su base social acercándose a las masas populares, siempre desde un dirigismo de fuerte cuño ideológico y paternalista.

## De familias y culturas en el franquismo

El enfrentamiento entre católicos y falangistas había sido constante desde los orígenes del Régimen, y especialmente virulento en los años 50, cuando afectó a ámbitos –el intelectual, el educativo, el cultural–, instituciones –la universidad, el CSIC– y personajes tratados en estas líneas<sup>32</sup>. Cabe recordar, por ejemplo, que a principios de la década Pérez-Embid se había puesto abiertamente del lado de Calvo Serer en su conflicto con Falange en torno al papel del Opus Dei en el CSIC, lo que a la postre habría de suponer la caída en desgracia del segundo y su giro hacia posiciones críticas con el franquismo<sup>33</sup>. Por otro lado, uno de los

<sup>28</sup> Marchán, «Las artes plásticas», 227. La «Relación de invitados al VI curso» recogida en el programa del curso de 1972 arroja una cifra de unos 750 nombres; no obstante, es evidente que muchos de ellos (Bozal, Dalí, Juan Goytisolo, Millares, Tàpies...) no acudieron; S. A., *El hombre de hoy ante el arte* (Madrid: Publicaciones de Radio Nacional de España, 1972), 8-19.

<sup>29</sup> José Manuel Riancho, *Carta del 9 de marzo de 1972 a Florentino Pérez-Embid (274)* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid). El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) se había inaugurado apenas cuatro años antes en la Ciudad Universitaria.

<sup>30</sup> Carlos de Miguel, «Rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad* (Barcelona: Planeta, 1977), 168.

<sup>31</sup> Riancho, *Carta del 9 de marzo de 1972 a Florentino Pérez-Embid (274)*.

<sup>32</sup> Ismael Saz, «Mucho más que crisis políticas: el agotamiento de dos proyectos enfrentados», *Ayer*, n° 68, 2007, 137-163.

<sup>33</sup> Antonio Fontán, «Introducción», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad* (Barcelona: Planeta, 1977), 19; Glicerio Sánchez Recio, *Sobre todos Franco* (Barcelona: Flor del Viento, 2008), 189-196.

detonantes que llevará a Franco a cesar a Raimundo Fernández Cuesta como Ministro-Secretario General del Movimiento y a relegar al falangismo en favor de los tecnócratas del Opus Dei en sus últimos gabinetes fueron las revueltas de 1956 en la Universidad, que anunciaban hasta qué punto el entorno universitario se iba a convertir en un foco de oposición al Régimen.

Precisamente en 1956 se publicará un volumen que permite comprender bien la concepción de la cultura que tenía Pérez-Embid y sus diferencias con el falangismo, y que merece la pena ser glosado con cierto detalle. *El público y la cultura*, subtítulo «Cuarto informe anual sobre las actividades culturales de la Dirección General de Información (DGI), en colaboración con los Ateneos de España y otras entidades similares», recoge las acciones de difusión cultural realizadas en el curso 1955-56 por dicha DGI, al cargo de Pérez-Embid entre 1951 y 1957. Allí se insiste, por ejemplo, en la necesidad de que el Estado financie a las entidades culturales, pese al peligro de que ello «pueda encerrar una peligrosa tendencia hacia la socialización de la cultura o hacia la creación de un arte oficial»<sup>34</sup>. Esta prevención parece explícitamente dirigida contra los postulados de Falange, que en los años 40 había intentado producir un arte de Estado abiertamente fascista, apelando por lo demás a la movilización de las masas («socialización»). Por otra parte, el texto diferenciaba expresamente entre distintas audiencias: «Tampoco puede atenderse igual al gran público que se congrega en unos Festivales para escuchar una sinfonía o seguir la trama de un auto sacramental, que a esas minorías intelectuales curiosas que se reúnen en los Ateneos para escuchar la conferencia sobre un tema del día, o para criticar una exposición de pintura moderna»<sup>35</sup>. En consecuencia,

Parece preferible consolidar lo ya existente antes que lanzarse a una acción multitudinaria (...) cada acto de calidad afianza más la labor realizada y consigue elevar el nivel de la entidad. Debe tenerse en cuenta que mantener relación con más entidades y organizar más actos obligaría a un aumento del aparato burocrático, lo que supondría a su vez la pérdida del contacto directo con los participantes y de la necesaria selección de obras y temas a desarrollar, con el consiguiente descenso en el nivel artístico o intelectual.<sup>36</sup>

Se trata por tanto del mismo énfasis en el contacto directo y el valor intelectual, frente a los actos de masas, que caracterizará a los cursos de arte de Camón y que él mismo tanto ensalzará, y que se celebrarán en la UIMP cuando Pérez-Embid sea su rector. En la misma línea, a la hora de detallar cada uno de los ámbitos de actuación de la DGI se comienza por las conferencias, a las que se considera el instrumento cultural por excelencia pese a su carácter minoritario. A continuación se propone abiertamente preterir lo doctrinario, por su limitado interés, en favor de lo meramente cultural:

También en la selección de los temas se ha procurado, cada vez más, dar una orientación típicamente cultural, huyendo de las cuestiones más bien doctrinarias, que evidentemente interesan siempre a sectores más reducidos que los culturales propiamente dichos. Sin embargo, no por ello se han abandonado estos temas, que, por otra parte, deben articular el pensamiento general del programa anual de conferencias.<sup>37</sup>

La referencia es sin duda una alusión crítica a Falange, pero también un síntoma del cambio de tono que imponían las circunstancias a la altura de 1957, cuando ambas facciones habían sido llamadas al orden por Franco y se imponía la colaboración. Como señala Morán,

Estamos en Santander, mediados los años cincuenta, bajo la áulica protección de don FPE [Federico Pérez-Embid] y una vez más nos encontramos con esos pactos de familia o entre familias. Falangistas y opusdeístas por razones

<sup>34</sup> *El público y la cultura* (Madrid: Ateneos de España, 1956), 7.

<sup>35</sup> *El público y la cultura*, 8.

<sup>36</sup> *El público y la cultura*, 12.

<sup>37</sup> *El público y la cultura*, 18-19.

más simples que complejas colaboran, echan una mano a quien sólo tiene con ellos relaciones de parentesco o amistad, no afinidad ideológica. Eso sí, se pacta el silencio.<sup>38</sup>

Esta colaboración se daba de hecho ya en la labor de la DGI, que llevaba cuatro años organizando actividades culturales por toda España «con la doble versión de los Festivales Artísticos Populares y el plan de colaboración con los Ateneos y otras entidades similares»<sup>39</sup>. De un lado, la cultura popular y de masas representada por los Festivales Artístico-Populares, que acabarían convirtiéndose en los conocidos Festivales de España y cuyo origen no era otro que el Festival Internacional de Santander instituido por José Manuel Riancho en 1954, inspirado a su vez en las actividades previas de la UIMP<sup>40</sup>. De otro, la política elitista de conferencia de los Ateneos, cuyo papel es repetidamente ponderado en el texto y a cuyo resurgimiento tras la guerra se venía atendiendo desde 1952. Recuérdese que en esa época Pérez-Embid era también director del Ateneo de Madrid (1951-56), en el que llevó a cabo una política cultural cercana al Opus Dei (aunque según uno de los colaboradores, el poeta José Hierro, también abierta «al arte más inquieto y problemático» y a la poesía más crítica, hasta el punto de estar sometido a control por parte de las autoridades<sup>41</sup>). Con ánimo tranquilizador, el volumen señala que «[e]l sentido progresista y liberal que, en términos generales determinó su nacimiento [el de los ateneos]» se había ido diluyendo con el tiempo<sup>42</sup>.

Por lo demás, en el informe se aprecia el nuevo espíritu *contemporizador* también en otros aspectos: la insistencia en la falta de dirigismo (*directo*, podríamos añadir) de la DGI, que se limitaba a financiar actos concretos y no instituciones, destacándose siempre la independencia y libertad de estas a la hora de programar<sup>43</sup>; el interés por la juventud y los aspectos internacionales en la cultura; o, más sorprendentemente, la voluntad de extender esta labor a «los ambientes culturales obreros. (...) [P]arece aconsejable llevar a cabo un programa especialmente pensado para los grandes núcleos industriales, donde se encuentra un público verdaderamente ávido para todo lo que a la cultura se refiere»<sup>44</sup>. Una retórica redentorista que no difuminaba, no obstante, esa marcada segregación entre cultura popular y alta cultura que latía en el fondo de la dicotomía festivales / ateneos.

Años más tarde, Salvador Pons, por aquel entonces miembro del equipo de Pérez Embid en la DGI, al recordar que «los fondos para aquellos montajes tenían que salir del capítulo presupuestario de exposiciones para prestigiar lo que entonces se llamaba la obra del Régimen», afirmaba que «aquel trasvase de créditos de la propaganda del Estado hacia la cultura popular y las formas artísticas más de vanguardia, permitió familiarizar al público español con tendencias plásticas poco difundidas aún»<sup>45</sup>. Esta asociación explícita entre cultura y propaganda, al igual que la intención de acercar al público al arte contemporáneo, es coetánea al comienzo del idilio del Régimen con el informalismo, gestionado no obstante por otras personas (Luis González Robles, fundamentalmente) y desde otras instancias de la administración franquista (el Instituto

<sup>38</sup> Morán, *El cura y los mandarines*, 321. Cfr.: «[...] el deslinde entre las dos culturas rivales a la vez que aliadas –falangista y reaccionaria– no implica olvidar el peso del compromiso sobre el que se edificó la dictadura, el cual fue posible porque existía un *temario ideológico común* [...] ese compromiso se expresó también en el carácter cultural y políticamente híbrido de la dictadura, existiendo entre las diversas tradiciones ideológicas acercamientos, influencias mutuas, contaminaciones, que configuraban un discurso sincrético y fascistizado, una cultura franquista hecha más bien de retales que de una síntesis de fascismo y nacionalcatolicismo, revolución y tradición, aspiración social y orden conservador», Julián Sanz Hoya, «Falangismo y dictadura. Una revisión de la historiografía sobre el fascismo español», en Miguel Á. Ruiz Carnicer, ed., *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (Zaragoza: Institución «Fernando El Católico» C.S.I.C., 2013), 46-47.

<sup>39</sup> *El público y la cultura*, 8.

<sup>40</sup> Jesús Ferrer Cayón, «De los primeros Festivales Artístico-Populares a los Festivales de España: el Festival Internacional de Santander (FIS) (1948-1956)», *Quodlibet*, n° 54, 2013, 93-119.

<sup>41</sup> José Hierro, «Las artes», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad*, 180.

<sup>42</sup> *El público y la cultura*, 53-54. Nótese que el propio volumen estaba publicado por Ateneos de España.

<sup>43</sup> *El público y la cultura*, 11.

<sup>44</sup> *El público y la cultura*, 14.

<sup>45</sup> Salvador Pons Muñoz, «Crónica de los años cincuenta», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad*, 177.

de Cultura Hispánica)<sup>46</sup>. Todo ello permite entender mejor el contexto en el que, unos años más tarde, terminado ya dicho idilio, el Régimen intentará buscar nuevas formas para instrumentalizar la cultura, como la Sala Amadís<sup>47</sup> o los propios cursos de arte de Camón, en los que volveremos a encontrar esa combinación entre una concepción elitista de la cultura –la conferencia, el grupo reducido, los alumnos escogidos– y otra mucho más abierta y masiva –su difusión a través de la radio, la televisión y la letra impresa–.

Se va así imponiendo esa mezcla entre alta cultura y cultura popular que algunos autores consideran consustancial al Régimen: «la propia naturaleza del franquismo exige, más que recomienda, un equilibrio entre los criterios estéticos y los sociológicos o, incluso, antropológicos, entre la cultura de las minorías y la de masas»<sup>48</sup>. Las nuevas clases medias surgidas a partir de los años 50, mejor formadas, demandan y consumen otro tipo de cultura, y por otras vías. En la década siguiente, el Régimen confía en que la mejora del nivel de vida producida por el desarrollismo conlleve un cierto desinterés por las formas culturales abiertamente políticas, en la línea de *El crepúsculo de las ideologías* (1965) de Gonzalo Fernández de la Mora, uno de los grandes teóricos de los gobiernos tecnócratas que debían encargarse, en abierta confrontación con los falangistas, de dicha desideologización<sup>49</sup>.

### De familias y culturas en los cursos

Los Cursos de Arte se celebran bajo dichos gobiernos tecnócratas del Opus (1957-73). Aunque las tensiones entre falangistas y católicos en torno al modelo económico e institucional del Estado franquista no solo no cesaron en esos años, sino que tendrían su punto culminante en 1969 –año del nombramiento de don Juan Carlos como sucesor a la Jefatura del Estado y del escándalo MATESA–, nada de ello trascendió directamente en los Cursos. A ello contribuyó quizá el interés de ambos colectivos por recuperar una cierta tradición intelectual española de corte liberal. No es este el lugar para abordar la compleja cuestión del hipotético y polémico «falangismo liberal» de los Ridruejo, Laín o Tovar<sup>50</sup>; baste con señalar su interés en cierta tradición liberal y regeneracionista (Unamuno, Ortega). Una tradición que, sin embargo, no podía compartir el sector de los católicos más integristas:

(...) los grandes referentes de los fascistas españoles serían los regeneracionistas, la «generación del 98» con Unamuno como gran hito y Ortega. «Nietos» e «hijos» rebeldes de éstos, podían cortar con su liberalismo, pero no romper sus amarres culturales. Dicho de otro modo, convenientemente troceada y manipulada, la cultura laica y secular de la España contemporánea, de la España liberal, era susceptible de ser integrada en un proyecto fascista. Desde la perspectiva nacionalcatólica, era precisamente por ese mismo carácter secular y liberal por lo que dicha cultura era la responsable de la ruptura de la unidad católica; debía por tanto ser aniquilada, erradicada para siempre.<sup>51</sup>

Sin embargo, a la altura de finales de los 60 buena parte de estos radicalismos debían ocultarse para guardar las apariencias. El propio Pérez-Embid, cuyas ambiciones intelectuales se centraban en una idea

<sup>46</sup> Vid por ejemplo Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950* (Murcia: CENDEAC, 2010).

<sup>47</sup> Daniel A. Verdú Schumann, «La Sala Amadís, 1961-1975: arte y/o franquismo», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, Nueva Época, n° 3, 2015, 223-244.

<sup>48</sup> Vicente Sánchez Biosca, «Las culturas del tardofranquismo», *Ayer*, n° 68, 2007, 92-93.

<sup>49</sup> Sánchez Biosca, «Las culturas del tardofranquismo», 93-98. Sobre la respuesta falangista vid. Miguel Á. Ruiz Carnicer, «Falange y el cambio político y social en la España del desarrollismo. Materiales para explicar una socialización compleja», en Miguel Á. Ruiz Carnicer, ed., *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (Zaragoza: Institución «Fernando El Católico» C.S.I.C, 2013), 381-400.

<sup>50</sup> Santos Juliá, «¿Falange liberal o intelectuales fascistas?», *Claves de razón práctica*, n° 121, 2002, 4-13.

<sup>51</sup> Saz, «Mucho más que crisis políticas: el agotamiento de dos proyectos enfrentados», 142.

tan epocal como «la regeneración espiritual de Occidente», mostró también gran interés por usufructuar el legado intelectual del regeneracionismo, especialmente de la ILE y de la *Revista de Occidente* de Ortega, de cara a la formación de las élites<sup>52</sup>. Una idea que, según Morán, convertirá en la clave de bóveda del programa intelectual del Opus Dei, hasta el punto de que «[l]a Institución y Ortega devinieron una obsesión para la Obra»<sup>53</sup>.

Ambos colectivos comparten por tanto referentes intelectuales; lo cual tampoco es de extrañar, pues no sobran. El propio Pérez-Embido se define en 1967 un artículo en *El Alcázar* como «centrista» y «católico liberal»<sup>54</sup>, parte de un colectivo llamado «Centro Social Democrático» vinculado al diario *Madrid*. Que el artículo provocara las iras de FE porque Pérez-Embido colocaba a esta asociación a la derecha —y no a la izquierda— del espectro político, y que en respuesta al mismo se calificara a «Don Florentino Opus Dei» como «heredero de la más negra reacción española»<sup>55</sup>, pone de manifiesto que, en el fondo, las viejas rencillas, aunque ocultas por conveniencia, seguían muy vivas. Así lo corrobora que Pérez-Embido guardara en su archivo una copia del artículo que recogía dicha polémica.

Hoy aquellas diferencias no se antojan tan relevantes. Un autor reciente califica de hecho a Pérez-Embido de «prototipo de político que prosperaría unos años más tarde como mezcla de falangismo, tradicionalismo cultural y pertenencia al Opus Dei»<sup>56</sup>. En realidad, cabe preguntarse qué sentido tenían incluso a finales de los años sesenta, cuando al régimen le quedaba menos de una década de vida. Como señala otro estudioso, «[a] la altura de 1969 los dos proyectos político-ideológicos —el de Falange y el de Acción Española-Opus Dei— se habían agotado»<sup>57</sup>. Todo ello contribuye sin duda a explicar la peculiar idiosincrasia de los Cursos de Arte.

En cuanto a la izquierda real, su presencia fue testimonial en los cursos. Como ya se ha señalado, más allá de figuras «históricas» como Moreno Galván (presente en 1969 y 1970, lo que no deja de ser sorprendente si se recuerda que en 1965 había publicado en París un duro artículo contra la deriva de la «generación de Fraga»<sup>58</sup>), Gaya Nuño o Cirici Pellicer, destaca la asistencia del siempre heterodoxo Santiago Amón, del catalán Daniel Giralte Miracle o de Simón Marchán Fiz. En su condición de Secretario de Redacción de *Goya* entre 1967 y 1976, la revista de la Fundación Lázaro Galdiano dirigida por Camón, Marchán estaba muy cercano al director de los cursos, cuyo talante abierto ha elogiado abiertamente<sup>59</sup>.

Merece la pena detenerse brevemente en el caso del recientemente fallecido Valeriano Bozal. Bozal, entonces en la órbita del PCE y figura muy relevante de la *intelligentsia* antifranquista, fue invitado a los cursos en 1970, pero todo parece indicar que no acudió. En sus recién publicadas memorias, Bozal también habla con respeto de Camón, al que conocía a través de la AECA y de quien valora que invitara a los cursos de Santander a «críticos e historiadores que no eran adictos al régimen»<sup>60</sup>. No obstante, durante la investigación para este trabajo hemos encontrado un documento que da fe de la firmeza de sus posiciones ideológicas

<sup>52</sup> Cfr. el volumen dedicado a su figura, en especial la introducción de Fontán y el texto de Pons (177), ambos ya citados.

<sup>53</sup> Morán, *El cura y los mandarines*, 319; cfr. 315-328.

<sup>54</sup> Citado en N. P., «Una querrela política», [artículo de un diario de Sevilla], 8 de abril de 1967 (recorte de prensa conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embido).

<sup>55</sup> N. P., «Una querrela política».

<sup>56</sup> Sánchez Recio, *Sobre todos Franco*, 191.

<sup>57</sup> Saz, «Mucho más que crisis políticas: el agotamiento de dos proyectos enfrentados», 158.

<sup>58</sup> Moreno Galván, José María [bajo el pseudónimo Juan Triguero], «La generación de Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, junio-julio 1965, 5-16.

<sup>59</sup> «Rindo un reconocimiento a José Camón Aznar, que me dejó hacer lo que quise en la revista *Goya*, lo cual me permitió introducir artículos de vanguardias históricas que eran impensables hasta ese momento, y Aznar era un hombre liberal conservador como es sabido»; en «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito. Madrid, junio de 2004», en AA.VV., *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (San Sebastián-Barcelona-Sevilla: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa-Museu d'Art Contemporani de Barcelona-UNIA arteypensamiento), 140.

<sup>60</sup> Valeriano Bozal, *Crónica de una década y Cambios de lugar* (Madrid: Antonio Machado, 2020), 170.

frente al Régimen. Tan solo un par de años antes de ser invitado, Bozal se había negado a colaborar en un libro editado por la Dirección General de Bellas Artes de Pérez-Embid con una durísima carta:

Desde el año 1939 la política cultural del gobierno se ha preocupado más de controlar el desarrollo cultural que de hacerlo efectivo. Ese control se pone de manifiesto en todos los sectores del arte y la cultura española recientes y no es más que una consecuencia del control general. En ocasiones, esta vigilancia y restricción –que han depauperado hasta límites verdaderamente asombrosos nuestra actividad cultural– quiere cubrirse con un aire de mecenazgo que no es otra cosa que propaganda. Considero que el deber de todo intelectual –y no sólo de todo intelectual– es oponerse radicalmente a semejante situación, luchar por una efectiva democratización y liberación del arte y la cultura –sólo posible en el marco de una democratización social y política–, y creo que colaborando en esa colección haría todo lo contrario.<sup>61</sup>

La respuesta de Bozal obliga a recordar hasta qué punto el periodo aquí abordado fue convulso en la España de la época, también en los ámbitos directamente asociados a los cursos: el universitario, el cultural y el artístico. Episodios como las muestras de solidaridad con los profesores López-Aranguren, Tierno Galván y García Calvo por su expulsión de la Universidad (1965) o el estado de excepción que sucedió a las protestas por el asesinato del estudiante Enrique Ruano (1969) muestran el creciente descontento del mundo educativo e intelectual, que no haría sino aumentar en la década posterior. Paralelamente, la desafección del mundo artístico hacia el régimen se expresaría en muchos otros fenómenos, como el fin del «colaboracionismo» del informalismo con el régimen a principios de la década, la negativa a participar de muchos artistas en la muestra *XXV Años de Arte Español* (1964) o el papel cada vez más visible de los creadores en las protestas<sup>62</sup>.

Resulta por desgracia imposible saber si otros críticos o historiadores rechazaron invitaciones en términos similares; como es sabido, el viejo debate entre posibilismo y oposición directa también se vivió en el campo artístico. Sí participaron en los cursos artistas de izquierdas más o menos críticos con el régimen. Resulta muy significativo, sin embargo, que el único amago de protesta se produjera en términos humorísticos el icónico año de 1968, cuando Eusebio Sempere anunció una «toma de la Magdalena» que a la postre se revelaría literal: la degustación de un bollo por parte del artista en una suerte de *performance* burlesca<sup>63</sup>.

## Balance

El mismo año de la muerte del dictador terminó la época de Camón Aznar al frente de los cursos de arte –pese a que él vivirá y trabajará hasta 1979–, al igual que el patrocinio de RNE. No fue, evidentemente, una mera coincidencia: el nuevo espíritu de los tiempos demandaba también un nuevo enfoque en el campo cultural y artístico. Ello se aprecia claramente en los cursos siguientes. El de 1976 versó sobre «Arte paleolítico y su problemática actual», y estaba dirigido por el arqueólogo y prehistoriador Martín Almagro Bosch. Almagro era de procedencia falangista, pero el curso tenía un perfil puramente técnico y académico y contaba con la participación exclusiva de especialistas, incluidos muchísimos extranjeros<sup>64</sup>.

Más significativo fue aún el celebrado al año siguiente. En la estela de la polémica Bienal de Venecia de 1976, *Vanguardia artística: ¿mito o realidad?* (1977) constataba el cambio de paradigma hasta el punto de haberse convertido en un pequeño hito en los estudios sobre la historiografía y la crítica artística en nuestro país. Dirigido por Antonio Bonet Correa y con Simón Marchán como secretario, ofrecía dos semi-

<sup>61</sup> Valeriano Bozal, *Carta del 4 de agosto de 1970 a Florentino Pérez-Embid* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid).

<sup>62</sup> Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)* (Madrid: CSIC, 2006), 17-55.

<sup>63</sup> Mario Crespo López, *En una misma historia. La UIMP y Cantabria a través de sus protagonistas y principales acontecimientos* (Santander: Consejería de Educación de Cantabria, 2006), 71.

<sup>64</sup> Almagro invitó a Camón, pero este al parecer declinó.

narios: «Vanguardia artística 1900-1940», a cargo de Francisco Calvo Serraller, y «Medios de masas entre la vanguardia artística y la vanguardia socio-política», con Juan Antonio Ramírez al frente. Los sonoros enfrentamientos entre los partidarios de un arte y una crítica abiertamente politizados –entre otros, Tomás Llorens, Antoni Mercader, Alberto Corazón y (ahora sí) Valeriano Bozal– y los defensores de una pintura desideologizada, posmoderna y hedonista –Juan Manuel Bonet, Federico Jiménez Losantos, Fernando Huici o Ángel González, por mencionar solo algunos– supusieron tanto el canto del cisne de la militancia artística antifranquista como la toma de posiciones de una nueva crítica de cara a la naciente democracia<sup>65</sup>. En cualquier caso, en la presentación de aquel curso de 1977 era evidente la voluntad de marcar distancias con el pasado. Los medios más progresistas se hicieron amplio eco del encuentro y subrayaron su independencia de los canales oficiales, evidente por ejemplo en la ausencia de financiación de RNE<sup>66</sup>.

Desde esta lógica, las ediciones precedentes no merecían gran consideración. Juan Manuel Bonet, hijo del director del curso de 1977 y participante en el mismo, afirmaba:

En los tiempos, cercanos y a la vez lejanos, del franquismo, los cursos de arte de la Magdalena, [sic] constituían una de las manifestaciones más *sui generis* de la sociología cultural del régimen. Bajo la presidencia eterna de José Camón Aznar, y con el patrocinio económico de Radio Nacional de España, gran cantidad de artistas y críticos ocupaban la antigua residencia real que la República pusiera a disposición de la cultura. En 1953, por vez primera, se manifestaron de manera oficial las tendencias abstractas en una semana que también tuvo por marco esta universidad. Pero en los cursos más recientes nada de esto ocurrió. Año tras año acudían los mismos a decir lo mismo. Casualmente, sonaban voces distintas.<sup>67</sup>

Marchán, participante él también, era más benevolente años más tarde:

Mi impresión es que supusieron un loable esfuerzo por abrirse al mundo cultural y artístico desde una tolerancia y un liberalismo contenidos que, según las circunstancias, no podían sustraerse a la sensación de libertad vigilada que imperaba en los restantes órdenes de la vida política y social. Tal vez, solamente la bonhomía y liberalidad del profesor Camón Aznar lograban suavizar las tensiones de un mundo artístico cada vez más inquieto y reticente, aunque en pocas ocasiones abiertamente opuesto, a dejarse administrar y manipular por las instituciones oficiales.

Repasando la nómina de los conferenciantes que intervinieron en ellos, se advierte una permisividad que, como viene siendo normal desde los primeros momentos de apertura artística, traslucía más de un color en el arco iris ideológico y hasta político, aunque esto último de una manera recatada o camuflada.<sup>68</sup>

La interpretación de Marchán, mucho más matizada, refleja más fielmente la compleja realidad de los cursos de arte y del contexto en el que se celebraron.

El sentido último de los cursos se encuentra sin duda en el deseo del Régimen de continuar ejerciendo el control sobre una sociedad española que estaba transformándose a enorme velocidad. Ello era especialmente evidentes en ámbitos como el de la crítica de arte, marcada por la aparición de autores jóvenes, formados intelectualmente en el marxismo, la sociología o la semiótica y muy críticos con la situación española, cuya visión del arte y de las disciplinas que de él se ocupaban (la crítica, pero también la historiografía y la esté-

<sup>65</sup> Daniel A. Verdú Schumann, «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989», *Revista de Historiografía*, nº 13, 2010, 66-81; Daniel A. Verdú Schumann, «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición», en Juan Albarrán, ed., *Arte y Transición* (Madrid: Brumaria, 2012), 107-130.

<sup>66</sup> Noemí de Haro García, Patricia Mayayo y Jesús Carrillo, «The (Re)Makings of Art History and Europe After 1945», in *Making Art History in Europe After 1945* (Nueva York-Londres: Routledge, 2020), 1-2.

<sup>67</sup> Juan Manuel Bonet, «Los cursos de arte de la Magdalena, ante su nueva etapa. “Vanguardia: mito y realidad, en el eje del inaugurado el lunes en Santander”», *El País*, 6 de julio de 1977, [https://elpais.com/diario/1977/07/06/cultura/236988007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/07/06/cultura/236988007_850215.html).

<sup>68</sup> Marchán, «Las artes plásticas», 226.

tica) era radicalmente distinta a las visiones historicistas, esencialistas, poéticas y generalmente muy tradicionales que caracterizaban a la vieja guardia del Régimen. Esto explica que los cursos intentaran abrirse a esas nuevas sensibilidades, siquiera de forma moderada.

Pese a ello, los cursos no aportaron gran cosa a los debates artísticos, estéticos e ideológicos que definían el arte de la época, y que en realidad se estaban dirimiendo en otros foros. Es muy significativo, por ejemplo, el escaso eco de los cursos más allá de las paredes del Palacio de la Magdalena: la mayoría de las reseñas y noticias sobre los mismos fueron publicadas por asistentes a los cursos y/o por personas afines a sus organizadores<sup>69</sup>. Al mismo tiempo, la preponderancia de posiciones conservadoras, por un lado, y la amistad o la deferencia que los más críticos con el Régimen tenían con Camón, por otro, hacía prácticamente imposible un verdadero debate. En este sentido, es revelador el predominio de un tono muy conciliador en las intervenciones, en las que las referencias puntuales al realismo social(ista) por parte de los más críticos, por ejemplo, lejos de ser recibidas con escándalo, podían ser recibidas por los más tradicionalistas con comprensivas menciones a Hauser o a la relevancia social del arte. Sin duda había algo de «cultura de salón» en este *fair play*, pero no cabe descartar que estuviera también motivado por la conciencia común de un cambio de ciclo, si no político –eso estaba aun en el aire–, sí al menos social. En los estertores del Régimen, este veía nuevamente el campo del arte y la cultura como un ámbito propicio para tantear el terreno, tomar posiciones y tender puentes.

**DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN** es Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Carlos III de Madrid. Sus principales líneas de investigación son la crítica de arte y las instituciones artísticas en la segunda mitad del siglo XX, además de los estudios filmicos y culturales. Ha publicado numerosos trabajos dedicados específicamente al arte español del tardofranquismo, la transición y la primera democracia, entre los que pueden citarse *Crítica y pintura en los años ochenta* (2007), “De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989” (*Revista de Historiografía*, nº 13, 2010), *Alberto Solsona* (2013), “La Sala Amadís, 1961-1975: arte y/o franquismo” (*Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, nº 3, 2015) o “La crítica es la crítica y sus circunstancias. Algunas enseñanzas del caso español” (*Utopía*, nº 4, 2019). Asimismo, ha colaborado en importantes publicaciones y catálogos que revisaban el arte español de dicho periodo, como *Pintura, expresionismo y kitsch. La generación del entusiasmo* (2010), *Arte y Transición* (2012, 2018), *Desacuerdos 8* (2014), *Espacio P 1981-1997* (2017), *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas* (2020), *Making Art History in Europe After 1945* (2020, 2022) y *O, dicho de otro modo, Ullán* (2021).

Email: dverdu@hum.uc3m.es

Código ORCID: 0000-0001-5915-4491

---

<sup>69</sup> Cfr. las mencionadas de Manrique de Lara para *Bellas Artes* o *Revista de Ideas Estéticas* o la de López-Sancho para *ABC* (Alfonso López-Sancho, «Santander, según se sube del Palacio de la Magdalena», *ABC*, 3 de agosto de 1968, 17-19). Es revelador el énfasis, en muchas de estas reseñas, en el carácter veraniego y en cierto modo «ligero» de los cursos, que sin duda contribuye a explicar su limitado impacto. Ya una investigadora señalaba, refiriéndose al periodo anterior: «Poca difusión en prensa y revistas tuvieron las convocatorias de cursos y conferencias extraídas de estas veraniegas ponencias, única y lógicamente, las publicaciones de la órbita del CSIC se encargaron de estos cometidos publicitarios»; Ana Isabel Álvarez Casado, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* (tesis doctoral) (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993), 61-62.