

María Ángeles Cejador Ambroj

Museografía e identidad:
arquitecturas para exponer una
imagen renovada de España (1940
-1965)

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro
Hernández Martínez, Ascensión

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**MUSEOGRAFÍA E IDENTIDAD: ARQUITECTURAS
PARA EXPONER UNA IMAGEN RENOVADA DE
ESPAÑA (1940-1965)**

Autor

María Ángeles Cejador Ambroj

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro
Hernández Martínez, Ascensión

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2022

▪ TESIS DOCTORAL ▪

MUSEOGRAFÍA E IDENTIDAD
ARQUITECTURAS PARA
EXPONER UNA IMAGEN
RENOVADA DE ESPAÑA
(1940-1965)

AUTORA

María de los Ángeles CEJADOR AMBROJ

DIRECTORES

Dra. Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Dr. Jesús Pedro LORENTE LORENTE

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte

2021



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**MUSEOGRAFÍA E IDENTIDAD:
ARQUITECTURAS PARA EXPONER UNA
IMAGEN RENOVADA DE ESPAÑA
(1940-1965)**

AUTORA

María de los Ángeles CEJADOR AMBROJ

DIRECTORES

Dra. Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Dr. Jesús Pedro LORENTE LORENTE

Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte

2021

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
RESUMEN/ABSTRACT	9
INTRODUCCIÓN.....	13
1. Elección del tema, delimitación y justificación.....	15
2. Estado de la cuestión	19
2.1. Historiografía artística sobre el franquismo: la emergencia de un tema reciente.....	19
2.2. Fortuna crítica de las exposiciones nacionales y los pabellones internacionales	23
2.3. La recepción de la museografía italiana	32
2.4. Conclusiones	33
3. Objetivos y metodología.....	35
3.1. Objetivos.....	35
3.2. Metodología del trabajo aplicada	36
PARTE I	
1. La exposición como artefacto narrativo: la construcción de la imagen de España a través de las muestras temporales y los pabellones internacionales (1940-1965).....	43
1.1. El Pabellón de la II República Española en París 1937 como antecedente de las exposiciones temporales del franquismo	44
1.2. La “apertura” cultural española	49
1.3. Certámenes internacionales: el comienzo de la renovación museográfica española	55
2. Las instituciones culturales y la promoción de las exposiciones durante el franquismo	59
2.1. Las instituciones oficiales.....	61
2.2. Un discurso institucional de modernidad y el papel de los museos.....	66
3. Caminos de ida y vuelta: las relaciones España-Italia en el campo de la museografía	71
3.1. El panorama internacional de la museografía en las primeras décadas del siglo XX	71
3.2. La cultura de los museos y las exposiciones como instrumento propagandístico en Italia durante el período de entreguerras.....	76

3.3. España: arquitectura y museografía tras la Guerra Civil.....	84
3.4. Relaciones en el ámbito de la museografía entre España e Italia durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX.....	91

PARTE II

ANÁLISIS DE EXPOSICIONES TEMPORALES NACIONALES Y PABELLONES DE ESPAÑA EN EXPOSICIONES INTERNACIONALES ENTRE 1940 Y 1965.....	103
1. Antecedentes: las Exposiciones Universales y el Pabellón de España en París, 1937	105
2. La reconstrucción postbélica a través de las exposiciones	111
2.1 <i>Exposición de la Reconstrucción de España</i> . Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, 1940	111
2.2 <i>Exposición Nacional de la Reconstrucción de España</i> . Gran Casino de San Sebastián, 1945	127
2.3 <i>Exposición Nacional de la Reconstrucción de España</i> . Pabellón del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, Sevilla, 1948	131
3. La llegada de la modernidad, nuevos aires en la imagen exterior de España	141
3.1 Pabellón de España para la IX Trienal de Milán. Milán, 1951	141
3.2 Pabellón de España para la X Trienal de Milán. Milán, 1954	156
3.3 Pabellón de España para la XI Trienal de Milán. Milán, 1957	167
3.4 Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas. Bruselas, 1958	178
3.5 Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York. Nueva York, 1964-65.....	217
4. El comienzo del cambio en el interior de España: el Museo de Arte Contemporáneo y su <i>Sala Negra</i> , Madrid, 1957	251
5. La imagen de la nueva España a través de la recuperación del patrimonio monumental: la exposición <i>Veinte años de Restauración Monumental de España</i> . Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1958	259
6. Celebrando los éxitos del régimen: la exposición <i>España 64</i> . Lonja de los Nuevos Ministerios, Madrid, 1964.....	271
CONCLUSIONES	293
BIBLIOGRAFÍA.....	301
Bibliografía general.....	303
Artículos de revistas y periódicos (sin firma).....	317
Documentales.....	321
ANEXOS	323
1. Fichas técnicas	325
2. Cuadro cronológico de exposiciones destacadas en España e Italia (1940-1965).....	329

AGRADECIMIENTOS

El filósofo Aristóteles afirmaba en su obra *Ética a Nicómaco* que hay dos tipos de personas a las que nunca se les podrá devolver en su justa medida el bien que de ellas hemos recibido: los padres y los que nos iniciaron en la filosofía, entendida en su acepción más amplia del saber –sophia– que comprende, en mi caso, los conocimientos que he adquirido durante estos tres años de investigación sobre arquitectura española del siglo XX y museografía.

En primer lugar, les doy las gracias a mis padres porque con su ejemplo, infinita paciencia y apoyo incondicional (extensible al resto de mi familia) han sido la roca firme sobre la que he podido asentar los cimientos para construir el “edificio” de la presente tesis doctoral.

En segundo lugar, a mi directora la profesora Ascensión Hernández Martínez y a mi codirector el profesor Jesús Pedro Lorente Lorente, les debo agradecer la confianza en mí depositada y las pacientes y precisas orientaciones recibidas sin las cuales no hubiera podido llevar a feliz término esta investigación.

La profesora Hernández me ha enseñado a trabajar con orden, rigor, perseverancia (entre otras muchas virtudes), recordándome siempre que lo importante no es terminar cuanto antes, sino realizar un trabajo bien hecho. El profesor Lorente me ha enseñado a mantener la calma, a ser optimista y no rendirme, porque como bien me dijo una vez: “donde una puerta se cierra otra se abre”. Ambos han sido excelentes guías, ejemplos del buen hacer universitario, que con su vasta experiencia me han ido dirigiendo por el apasionante camino de la investigación en Historia del Arte.

Agradezco también a la profesora Elena Barlés Báguena, coordinadora del Programa de Doctorado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza durante mis dos primeros años de investigación, y a la profesora Mónica Vázquez Astorga, actual coordinadora de dicho Programa, su disponibilidad y ayuda inestimable.

Asimismo, dirijo mi agradecimiento al personal de las bibliotecas y archivos que durante este período me han atendido con una gran profesionalidad y, sobre todo, con una encomiable amabilidad, facilitando de esta manera mi labor investigadora.

Por último, reza el dicho que “quien tiene un amigo tiene un tesoro” y lo he podido comprobar con creces. A todos mis amigos, tanto a los que ya lo eran desde hace tiempo como a los que he hecho a lo largo de estos años de doctorado, doy las gracias por sus buenos consejos, ayuda desinteresada, escucha paciente, oración, generosidad, ánimo y un largo etcétera. También ellos me han sostenido para llegar a la meta y me considero una afortunada por tenerlos.

RESUMEN/ABSTRACT

RESUMEN

Al finalizar la Guerra Civil Española todos los ámbitos de la vida del país se encontraban en una situación de penuria tras sufrir las devastadoras consecuencias de la contienda, y el mundo artístico y cultural acusaba especialmente las circunstancias de esa nueva y dura situación. El comienzo de los años cuarenta fue un período marcado por el conservadurismo y la falta de medios. En ese momento, la creación de la Dirección General de Regiones Devastadas llevó a cabo la tarea de dar a conocer a los españoles la obra de reconstrucción que se estaba comenzando a hacer en el país, y para ello organizó una serie de exposiciones con las que se quería mostrar los progresos y esfuerzos que el Régimen estaba haciendo para reconstruir la nación. En cuanto al trabajo de la Dirección General de Bellas Artes durante estos primeros años de posguerra, esta se centró más en la propaganda a través de la arquitectura, los museos, los monumentos y las exposiciones, que en la creación de una infraestructura artística propia. Sería a partir de 1951 cuando con la reestructuración del gobierno tuviera lugar una nueva visión política y cultural en España. La dictadura quería entrar en sintonía con las corrientes internacionales y, a comienzos de los años cincuenta, empezó a vislumbrarse en el país cierto aperturismo político y un restablecimiento de las relaciones diplomáticas con Europa y Estados Unidos. Muestra de esta nueva actitud fueron las arquitecturas expositivas para pabellones de carácter efímero en certámenes internacionales, algunos de los cuales consiguieron un gran éxito y que son objeto de estudio en esta tesis.

Desde el campo disciplinar de la arquitectura estas construcciones han sido y siguen siendo tema de investigación, sin embargo no se habían analizado todavía de manera exhaustiva otras interesantes cuestiones como: el desarrollo y renovación de la museografía española tanto en pabellones y exposiciones durante el régimen franquista, su uso como medio de difusión de la imagen de la nación –tanto en el interior como en el exterior–, y su análisis sociológico en cuanto a la propagación y recepción que tuvieron este tipo de exposiciones y montajes en las publicaciones y medios de la época (revistas de arquitectura, prensa, documentales NO-DO).

Por tanto, retomando todas estas cuestiones, dentro del campo de la cultura visual contemporánea, en la que un tema relevante es el análisis de los instrumentos (en este caso las exposiciones y la museografía) utilizados para la construcción de imágenes concretas, esta tesis doctoral tiene como fin estudiar la renovación museográfica que se llevó a cabo a lo largo de casi tres décadas del régimen franquista (de 1940 a 1965), atendiendo a la apariencia que se quiso dar de España durante ese período dentro y fuera de nuestro país, a través de las instalaciones diseñadas para las exposiciones temporales más relevantes acometidas a nivel nacional e internacional. Se aborda también el análisis de las relaciones con el extranjero, especialmente con Italia, país que sin duda influyó en la renovación de la museografía de España especialmente en la década de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, un tema hasta ahora poco abordado en la historiografía artística.

Palabras clave: Arte, exposiciones temporales, arquitectura efímera, pabellones españoles, franquismo, museografía, imagen

ABSTRACT

At the end of the Spanish Civil War, all areas of the country's life were in a situation of hardship after suffering the devastating consequences of the war, and the artistic and cultural world was especially aware of the circumstances of this new and harsh situation. The beginning of the 1940s was a period marked by conservatism and lack of means. At that time, the creation of the General Directorate of Devastated Regions carried out the task of making the Spanish aware of the reconstruction work that was beginning to be done in the country, and for this it organized a series of exhibitions with which they wanted to show the progress and efforts that the Regime was making to rebuild the nation. As for the work of the General Directorate of Fine Arts during these first postwar years, it focused more on propaganda through architecture, museums, monuments and exhibitions, than on the creation of its own artistic infrastructure. It would be from 1951 when, with the restructuring of the government, a new political and cultural vision took place in Spain. The dictatorship wanted to be in tune with international currents and, at the beginning of the 1950s, a certain political openness and a reestablishment of diplomatic relations with Europe and the United States began to appear in the country. An example of this new attitude were the exhibition architectures for ephemeral pavilions in international competitions, some of which achieved great success, which are the object of study in this thesis.

From the disciplinary field of architecture these constructions have been and continue to be the subject of research, however, other interesting questions had not yet been exhaustively analysed, such as: the development and renovation of Spanish museography both in pavilions and exhibitions during the Franco regime, its use as a means of disseminating the image of the nation –both inside and outside–, and his sociological analysis regarding the propagation and reception that this type of exhibitions and assemblies had in the publications and media of the time (architecture magazines, press, NO-DO documentaries).

Therefore, taking up all these questions, within the field of contemporary visual culture, in which a relevant topic is the analysis of the instruments (in this case, exhibitions and museography) used for the construction of specific images, this doctoral thesis aims to study the display renovation that took place over almost three decades of the Franco regime (from 1940 to 1965), taking into account the appearance that Spain wanted to give during that period inside and outside our country, through the facilities designed for the most relevant temporary exhibitions held nationally and internationally. The analysis of foreign relations is also addressed, especially with Italy, a country that undoubtedly influenced the renovation of the museography in Spain, especially in the 1950s and 1960s, a topic that had not been addressed so far in artistic historiography.

Keywords: Art, temporary exhibitions, ephemeral architecture, Spanish pavilions, Francoism, museography, image

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares
- Archivo Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
- Archivo del Museo Arqueológico Nacional
- Archivo Histórico del NO-DO (en Filmoteca Española *on-line*)
- Archivo José Antonio Coderch (en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
- Archivo Centrale dello Stato (*on-line*)
- Archivo Fotografico Triennale (*on-line*)
- Filmoteca de Zaragoza

BIBLIOTECAS CONSULTADAS

- Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca Hypatia de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón
- Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
- Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha
- Biblioteca Nacional de España (hemeroteca digital)
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica

HEMEROTECAS CONSULTADAS

- Diario ABC (Madrid y Sevilla)
- Diario *La Vanguardia Española*
- *Diario de Burgos*
- Diario *El País*
- Diario *El Mundo*

REVISTAS CONSULTADAS

- *Reconstrucción*
- *Revista Nacional de Arquitectura* (Revista *Arquitectura*)
- *Cuadernos de Arquitectura*
- *Informes de la Construcción*
- *Nueva Forma*
- *Arquitectura Viva*
- *L'Architettura. Cronache e storia.*
- *Domus*
- *Casabella*
- *L'Architecture d'Aujourd'hui*
- *L'Oeil*
- *The Architectural Review*
- *Architectural Design*
- *Revista Nacional de Educación*
- *Goya*
- *Archivo Español de Arte*
- *Lars, cultura y ciudad*
- *Blanco y Negro*
- *Life*

INTRODUCCIÓN

ELECCIÓN DEL TEMA, DELIMITACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

La presente tesis doctoral debe su origen a la investigación realizada en nuestro Trabajo Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte titulado *Arte e identidad en la arquitectura efímera del siglo XX: el Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958*, presentado en la Universidad de Zaragoza en octubre de 2018. El interés personal por la arquitectura contemporánea y la constatación de que existían todavía aspectos poco estudiados en relación con la arquitectura española del siglo XX, concretamente en el ámbito de la museografía de exposiciones nacionales y en pabellones efímeros que representaron a nuestro país en ferias o muestras internacionales durante las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, han sido motivo para indagar en este campo, desde el que hemos realizado un análisis de la renovación e imagen que dichas celebraciones quisieron dar tanto en el interior como en el exterior de España, así como del impacto que tuvieron en la prensa de la época y en revistas especializadas nacionales y extranjeras, y la influencia que tuvo el diseño expositivo del *dopoguerra* italiano en los arquitectos españoles y en su concepción de la museografía; por tanto, nos interesa analizar el ecosistema artístico incluyendo el estudio del productor (las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y Bellas Artes, como organismos del Estado Franquista) y del receptor (los espectadores, los medios de comunicación, diarios generales y también la prensa especializada y el medio profesional de la arquitectura y el arte contemporáneo).

El tema abordado en esta tesis, por otro lado, se enmarca en un contexto historiográfico concreto: la emergencia de los estudios sobre la cultura artística del régimen franquista que tienen un hito inicial en el congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* celebrado en Granada en 2000.¹ Pero además, la reciente remodelación de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,² a partir de 1945 hasta la actualidad, en la que por primera vez se presta especial atención a la arquitectura y a las exposiciones oficiales, es un hecho que pone de manifiesto cómo otra Historia del Arte es posible, una Historia construida a partir del análisis y del estudio de las exposiciones temporales, artefactos, productos artísticos y culturales a través de los cuales se descubre el conflicto de intereses, la construcción de miradas e identidades que deben de ser rastreadas a partir de precisas investigaciones.

1 Entre los días 21 a 24 de febrero del año 2000 tuvo lugar en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada el Congreso Nacional *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, organizado por los profesores del Departamento de Historia del Arte Ignacio Henares Cuéllar, M^o Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruiz, con objeto de revisar de manera interdisciplinar el período que abarca de 1936 a 1956 para dar a conocer y debatir acerca de las aportaciones historiográficas y científicas más recientes (al año 2000 que es cuando tuvo lugar este congreso, puesto que los estudios sobre el franquismo han ido avanzando hasta nuestros días) y potenciar así el intercambio entre investigadores de diferentes ámbitos de la cultura.

2 “El Museo Reina Sofía quiere estar ‘situado’”, *ABC Cultural*, (Madrid, 22-V-2021), p. 21.

Asimismo, la relación entre política y arte ha quedado patente en estas exposiciones del siglo XX, ya que sirvieron como instrumento de propaganda estatal tanto dentro como fuera de España, hecho extensible a otros países como demuestra la exposición inaugurada en junio de este año 2021 en el Museo Histórico Alemán de Berlín, en la que se realiza un recorrido de la historia de la gran cita del arte contemporáneo que se celebraba cada cinco años en Kassel (Alemania): la *Documenta*, un encuentro artístico que fue algo más que una exposición, ya que se convirtió en escaparate internacional para la República Federal Alemana, mediante la cual se intentaron transmitir subtextos ideológicos.³

En relación con las exposiciones de arte, si nos remontamos a los siglos XVIII y XIX, vemos cómo esta etapa histórica fue testigo de la aparición de un cambio en la manera de relacionarse el público con las obras expuestas. Desde los salones parisinos hasta las *World Fairs* y la Bienal de Venecia, las instalaciones tenían un carácter casi ceremonial o sagrado, con marcos ornamentados e interiores exuberantes con la finalidad de que el visitante observara el conjunto en vez de interpretarlo. Pero poco a poco, se produjo un cambio en la manera de presentar las obras y relacionarlas entre sí, dando lugar a la comprensión de la exposición como obra de arte en su conjunto. Para conseguir esa conexión se había de tener en cuenta, además de la selección de los objetos para exponer, la manera en que se presentaban, y en este sentido el diseño museográfico desarrolló un papel primordial.

En cuanto a las Exposiciones Universales⁴ celebradas los dos últimos siglos, podemos considerarlas como pasarelas de tendencias y punto de partida o referente en la historia de la arquitectura, en cuanto que influyeron en la arquitectura posterior, ya sea porque sirvieron de inspiración para el uso de nuevos materiales, o bien para utilizar de forma diversa los ya conocidos o como una manera distinta de crear y disponer espacios. Con respecto a las exposiciones que se realizaron en España durante el Gobierno de Franco y las que se presentaron en el exterior, marcaron un antes y un después en la historia de la museografía española, especialmente durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX. En el ámbito de la arquitectura (como en el resto de las prácticas artísticas y tantos otros aspectos de la vida española), la Guerra Civil produjo una fractura en su desarrollo, lo que ocasionó que se mantuviera apartada de los circuitos internacionales durante casi una década, por lo que no sería hasta entrados los años cincuenta cuando empezara una renovación, impulsada en un principio con los poblados de Colonización.⁵

3 VICENTE, A., "La Documenta, campo de batalla de la Guerra Fría", *El País* (versión digital) (Berlín, 26-VIII-2021). <https://elpais.com/cultura/2021-08-26/la-documenta-campo-de-batalla-de-la-guerra-fria.html> (Fecha de consulta: 27-IX-2021).

4 Entre la bibliografía reciente que hemos encontrado sobre Exposiciones Universales y la arquitectura de sus pabellones destacamos las siguientes publicaciones: LÓPEZ-CÉSAR, I., *Las exposiciones universales (laboratorio de estructuras): aportación de los edificios construidos con motivo de las exposiciones universales a la historia de las tipologías estructurales de edificación*, Tesis doctoral, Departamento de Tecnología de la Construcción de la Universidad de la Coruña, 2012; JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero. 1937-2010, la arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las Exposiciones Universales*, Tesis doctoral, Departamento Teoría de la arquitectura y Proyectos arquitectónicos, Universidad de Valladolid, 2012; SÁNCHEZ GÓMEZ, L.Á., "La reencarnación de lo efímero o cuando las exposiciones universales parían museos", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 68, Cuaderno 1, 2013, pp.145-166; POZO, J.M., GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, H. y CABALLERO ZUBIA, B., (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas del Congreso Internacional, 8 y 9 de mayo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2014; MÉNDEZ NAVIA, M^o.V., *Lo permanente en lo efímero. Pabellones de exposiciones universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra*, Tesis doctoral, Departamento de composición arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015; VIERA, M., *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX: Exotismo y modernidad*, Madrid, Cátedra, 2020.

5 NÚÑEZ IZQUIERDO, S., "La renovación en la arquitectura salmantina en la década de 1950", *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp.55-83.

Desde el comienzo de la dictadura mediante la creación de la Dirección General de Regiones Devastadas del Ministerio de Gobernación, Franco consiguió poner en marcha un proyecto de importante trascendencia: la reinención del país a través de su arquitectura. La primera necesidad pasaba por la mejora de las viviendas, en especial por la recuperación o nueva creación de pueblos que habían sido destrozados por la guerra. Así pues, con el objetivo de dar a conocer a los españoles la “encomiable” (en palabras de la propaganda del régimen) labor que el Gobierno estaba realizando para sacar adelante al país, se organizaron a lo largo de la década de los años cuarenta las *Exposiciones Nacionales de la Reconstrucción* en las que se presentaban mediante montajes de aspecto solemne y conservador, maquetas, gráficos y fotografías de los trabajos que se iban realizando.

En el exterior también se veía necesario darse a conocer, por lo que es lógico pensar que las exposiciones internacionales resultaran clave para cambiar la imagen de un país que comenzaba a resurgir y se encontraba ansioso por conseguir aproximarse a las naciones democráticas, dejando de lado su polémico pasado a través de la arquitectura. Asimismo, la apertura hacia el exterior que comenzó a finales de los años cincuenta fue también de carácter artístico puesto que, la voluntad de modernización que movía al régimen franquista se hizo palpable asimismo en las primeras muestras de aceptación e incluso de promoción del arte de vanguardia dentro del ámbito oficial. En este sentido, además de la organización de importantes certámenes como las Bienales Hispanoamericanas de Arte creadas por el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Asuntos Exteriores se encargó de organizar la participación española en otros eventos como las Bienales de Venecia, São Paulo, Alejandría o las Trienales de Milán.

Desde las primeras exposiciones organizadas por la Dirección General de Regiones Devastadas en los años inmediatos al término de la contienda (las denominadas *Exposiciones Nacionales de la Reconstrucción*) hasta el prestigioso Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965, hemos podido observar a lo largo de nuestra investigación cómo se produjo un cambio notable a principios de los años cincuenta, tanto en el concepto y forma de la arquitectura de los pabellones (el estilo historicista de la arquitectura oficial fue quedando relegado en los eventos internacionales, aunque en el interior de España todavía se seguía optando por lo clásico o tradicional) como en el diseño de las exposiciones, en el que no sería ajena la influencia que tuvieron en algunos casos los montajes museográficos realizados años antes o coetáneamente por destacados arquitectos italianos como fueron Carlo Scarpa, Franco Albini o el equipo BBPR.

Los espacios elegidos para dichas muestras fueron lugares de un marcado estilo conservador (como el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid) o que representaban en su esencia el espíritu de lo español y su historia (como el Pabellón del Perú construido para la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1929). Con el cambio de década, de los cincuenta a los sesenta, se produjo un giro en la situación de España, tanto desde un punto de vista económico y social como cultural. En 1950, la invitación por parte de Italia para participar en la IX Trienal de Milán se puede considerar el punto de partida de la renovación museográfica española, puesto que supuso el afianzamiento de una manera nueva de presentar a nuestro país en el exterior que resultó de gran éxito, aunque con algunos matices, tanto en esta muestra como en los certámenes posteriores.

El triunfo del pabellón español en la Trienal de Milán de 1951 marcó un hito en la historia de la arquitectura española en la época de la autarquía y sólo lo igualarían los montajes para el Pabellón de España de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y el pabellón español de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965. Mientras en el exterior se iban cosechando triunfos, en el interior las novedades en diseño museográfico iban a remolque, aunque existieron casos destacables como la renovación realizada por el arquitecto José

Luis Fernández del Amo en 1952 para las salas del provisional Museo de Arte Contemporáneo⁶ o la exposición *España 64* organizada por el Ministerio de Información y Turismo para la conmemoración de los XXV Años de Paz española.⁷

En el interior del país, las exposiciones temporales nacionales mostraban la imagen de la reconstrucción de la nación, remontándose para ello a los mitos fundacionales según el franquismo (los Reyes Católicos, la unidad de España, la España imperial del siglo XVI, etc.), mientras que en el exterior, a través de los pabellones y sus diseños interiores en eventos internacionales, se quiso destacar y presentar una imagen de modernidad y desarrollo, aunque como veremos en algunos casos de manera paradójica, porque la relación entre continente y contenido resultó chocante. Los años cincuenta y sesenta del siglo XX fueron tiempos cargados de ansias de renovación en el ámbito cultural español en una sociedad que poco a poco comenzaba a ponerse al nivel de otros países europeos, pero en la que todavía se dejaban sentir ciertas controversias entre tradición y modernidad. Nuestra investigación se ha centrado en este tramo temporal (1940 a 1965) por considerarlo no sólo de interés histórico y social, sino porque los espacios expositivos analizados como representación de una identidad, no habían sido abordados hasta el momento desde esta perspectiva de construcción de la imagen nacional ni desde el campo disciplinar de la Historia del Arte. Redundando en lo expresado, consideramos que la renovación museográfica que se realizó en exposiciones temporales durante la dictadura franquista, fue un instrumento clave de propaganda que sirvió para cambiar la imagen de España a nivel internacional y de manera paulatina en el interior, un aspecto que no había sido investigado y que forma parte de la cultura artística y visual del franquismo.

6 Cfr. MARTÍNEZ NOVILLO, A., "Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid", en MEAC: Catálogo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; ZUGAZA, M., "El proyecto de Fernández del Amo en la historia de los Museos de Arte Contemporáneo en España", en José Luis Fernández del Amo. *Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo: octubre 1995-enero 1996*, Madrid: mncars, 1995, pp. 7-83 y CEJADOR AMBROJ, M^a. Á., "La Sala Negra y su museografía: de local comercial a sala de exposiciones", *Actas del III Foro Ibérico de Estudios Museológicos. Historia de los Museos. Historia de la Museología*, Museo Arqueológico Nacional en Arnaldo, J., Herrero, A. y Di Paola, M. (eds.), *Historia de los museos, historia de la museología. España, Portugal, América*, Gijón, Trea, 2020, pp.361-367.

7 CEJADOR AMBROJ, M^a A., "Arquitectura desmontable y modernidad cultural: el pabellón de la exposición "España 64" en Madrid y su museografía", *Actas de las IX Jornadas Arte y Ciudad, VI Encuentros Internacionales, Visiones Urbanas*, Madrid, 21-23 octubre 2020, pp.65-74.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Historiografía artística sobre el franquismo: la emergencia de un tema reciente

El paso del tiempo ha permitido la distancia oportuna para abordar el análisis crítico de la cultura artística del franquismo, un tema que se evitó casi de manera natural en la historiografía artística española del último tercio del siglo XX, probablemente por la cercanía temporal con la dictadura. Sólo entrado el siglo XXI, en especial a partir del congreso citado anteriormente *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, celebrado en la Universidad de Granada en 2000, toma fuerza una línea de estudio en torno a esta época que ha dado notables resultados a lo largo de las dos últimas décadas.

Como referentes clave sobre el estudio de la cultura artística española del siglo XX y durante la época del régimen franquista, encontramos los manuales *Arte del franquismo* de Antonio Bonet Correa (1981),⁸ *Arte y Estado en la España del siglo XX* de M^a Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (1989),⁹ *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939* de Valeriano Bozal (1995),¹⁰ *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* de Ángel Llorente (1995),¹¹ *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte* de Miguel Cabañas Bravo (1996),¹² *Arte español del siglo XX* de Jesús Viñuales (1998),¹³ *La idea de arte abstracto en la España de Franco* de Julián Díaz Sánchez (2013),¹⁴ *Cambio de siglo. República y exilio. Arte del siglo XX en España* de Jaime Brihuega (2017)¹⁵ y *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados* de Olga Fernández López (2020)¹⁶, historiadores que tratan sobre la paradójica trayectoria del arte español, los cambios producidos en España dentro del ámbito cultural y artístico como consecuencia de la Guerra Civil y el desarrollo de una nueva cultura oficial propagada por la dictadura como instrumento político. Muchas de estas investigaciones tienen en común el haberse centrado en los triunfos internacionales de Tàpies, Oteiza, Chillida y del grupo *El Paso*, contrastando con el dominio del arte académico en la vida artística dentro de España; sin embargo, en estos estudios encontramos la carencia de una puesta en valor de cómo la arquitectura (que también es un arte) fue igualmente una apuesta triunfal del régimen franquista y cómo la

8 BONET CORREA, A., *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

9 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

10 BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

11 LLORENTE, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, Colección La balsa de la Medusa, 73 dirigida por Valeriano Bozal, 1995.

12 CABAÑAS BRAVO, M., *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Colección Biblioteca de Historia, 30, 1996.

13 VIÑUALES, J., *Arte español del siglo XX*, Madrid, Editorial Encuentro, 1998.

14 DÍAZ SÁNCHEZ, J., *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.

15 BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo. República y exilio. Arte del siglo XX en España*, Madrid, Machado, Colección La balsa de la Medusa, 215 dirigida por Valeriano Bozal, 2017.

16 FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*, Madrid, Cátedra, 2020.

renovación museográfica-arquitectónica fue calando lentamente en el interior de nuestro país, también en el Museo de Arte Moderno y, especialmente, por su audaz *Sala Negra* dedicada a exposiciones temporales.

Comenzado el siglo XXI las publicaciones en relación con el arte, la arquitectura y el franquismo han proliferado de manera relevante; entre ellas podemos destacar el libro *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* de la historiadora Ana Isabel Álvarez Casado (2002),¹⁷ que aporta una reflexión del fenómeno artístico (exposiciones, crítica artística, valoración de obras de artistas de la época, certámenes nacionales, etc.) y su reflejo en las fuentes hemerográficas desde el comienzo de la Guerra Civil española hasta 1948; el dossier titulado *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de Estado* en la revista *Espacio, tiempo y forma* de la Facultad de Geografía e Historia, Serie VII Historia del Arte de la UNED coordinado por Víctor Nieto Alcaide, con la colaboración de Genoveva Tusell García (2015),¹⁸ en el que se presentan artículos centrados en destacar la significación de las vanguardias en el panorama histórico y político entre 1939 y 1975, subrayando su importancia dentro del ámbito artístico desarrollado bajo una dictadura, y el manual *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, coordinado por María Asunción Castro Díez y Julián Díaz Sánchez (2017),¹⁹ en el que se recogen un conjunto de estudios interdisciplinares de diversos especialistas que analizan no sólo la repercusión que causó la conmemoración de los XXV Años de Paz, sino también una aproximación al contexto social y político en el que tuvo lugar, así como la expresión literaria y artística de ese período del tardofranquismo.

Otra publicación que podemos destacar es el estudio desarrollado por el historiador del arte y profesor del Centro de Diseño de Barcelona, Jorge Luis Marzo, *Arte Moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2006)²⁰ sobre el papel del arte como instrumento político del franquismo y el desarrollo de las vanguardias, especialmente durante los años cincuenta y sesenta, período en el que se convirtieron en seña de identidad del régimen, interesado cada vez más en mostrar, tanto al interior como al exterior, una imagen de modernidad. Marzo aclara sobre el término "vanguardia": "lo decimos en el sentido oficial que el estado daba a sus apuestas por el arte moderno. Todo arte moderno que no tuviera sello oficial, no era vanguardia, porque «no era políticamente moderno»",²¹ e incluye en esta investigación una breve y útil cronología político-artística desde 1941 hasta 1963, con acontecimientos relevantes sucedidos en España durante ese período.

Destacamos también el artículo de Mónica Vázquez Astorga, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, "Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido" (2006),²² en el que presenta un estudio de los monumentos proyectados o levantados en España durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, para perpetuar la memoria de los caídos en la Guerra Civil, aportando un análisis del panorama cultural y artístico de ese período y el significado propagandístico de este tipo de arquitectura. Al respecto, la profesora Vázquez comenta:

17 ÁLVAREZ CASADO, A.I., *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2002.

18 Dossier de la Revista *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII-Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, Madrid, 2015.

19 CASTRO DíEZ, M^a. A. y DíAZ SÁNCHEZ, J., *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Sílex, 2017.

20 MARZO, J.L., *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Madrid, Cendeac, 2006.

21 *Ibidem*, espec. p. 5.

22 VÁZQUEZ ASTORGA, M., "Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido", *Anales de Historia del Arte*, 2006, pp. 285-314.

“Al analizar el arte de la posguerra hay que evitar identificar la cultura artística de este período con la política artística franquista puesto que el arte de la posguerra no fue tan homogéneo como generalmente se ha admitido. En el interior del régimen existió un arte oficial, un arte unido a una minoría culta integrada por personas independientes y un arte mayoritario para el resto de la población. Para el franquismo el arte y, en general, la cultura era un instrumento político, con carácter militante y propagandístico, que debía estar al servicio del Estado: de un «Nuevo Estado» que se erigía en paradigma del glorioso pasado imperial del reinado de los Reyes Católicos. Un arte de Estado en el que la Arquitectura ocupaba un puesto preferente sobre las restantes artes (y que tenía como referencia el edificio de El Escorial) (...).”²³

De la profesora Vázquez cabe destacar también “Transiciones y modernidad en la arquitectura española del tardofranquismo” (2020),²⁴ publicación en la que presenta las tendencias de la arquitectura española entre 1963 y 1975, y para contextualizar el estudio presentado en este texto parte de los años cuarenta, momento en que la arquitectura española se encaminó hacia la búsqueda de la modernidad y avanza hacia los años cincuenta, época destacada por el afán de renovación arquitectónica, para continuar con los años sesenta, etapa de gran heterogeneidad en la arquitectura y terminar en los años setenta, período en el que se cuestionaron los valores de la modernidad y se prefirió una arquitectura con compromiso urbano.

Asimismo, podemos citar la publicación coordinada por las profesoras María Esther Almarcha Núñez-Herrador de la Universidad de Castilla-La Mancha y María Pilar García Cuetos de la Universidad de Oviedo, *Spain is different: La restauración monumental durante el segundo franquismo* (2019),²⁵ resultado de la investigación realizada por diversos docentes e investigadores sobre el trabajo de restauración monumental que se llevó a cabo durante la época del desarrollismo en España (1959-1975), aportando la visión de un período de importantes cambios sociales, económicos y culturales, en los que la dictadura intentó proyectar una imagen renovada de nuestro país mediante la promoción turística (con las restauraciones de diferentes y emblemáticos monumentos españoles), para conseguir emerger del estado de aislamiento durante la posguerra.

En cuanto al campo concreto que nos ocupa en esta tesis, la museografía y la arquitectura efímera, hay que subrayar que se han realizado abundantes e interesantes estudios hasta el momento desde la perspectiva de la museología y de la historia de la arquitectura. Entre ellos pueden citarse los trabajos de la historiadora del arte María Bolaños Atienza, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y desde octubre de 2008 directora del Museo Nacional de Escultura en Valladolid, *Historia de los Museos en España* (1997),²⁶ o *La memoria del mundo: cien años de museología: 1900-2000* (2002)²⁷ y de M^a Ángeles Layuno Rosas, historiadora del arte y Profesora Titular en la Universidad de Alcalá de Henares, *Museos y centros de arte contemporáneo en España* (1998)²⁸ o *Museos de Arte Contemporáneo en España. Del Palacio de las Artes a la arquitectura como arte* (2004), pero no se han analizado todavía de manera exhaustiva otras cuestiones de gran

23 *Ibidem*, espec. p. 286.

24 VÁZQUEZ ASTORGA, M., “Transiciones y modernidad en la arquitectura española del tardofranquismo”, *Ar-tigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 35, 2020, pp. 25-48.

25 ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., GARCÍA CUETOS, M^a. P. y VILLENA ESPINOSA, R. (eds.), *Spain is different. La restauración monumental durante el segundo franquismo*, Cuenca, Genuve ediciones, 2019. Este libro nació como resultado de la investigación realizada en el marco del proyecto *Restauración Monumental y Desarrollismo en España 1959-1975*, financiado por el Ministerio de Economía y competitividad y los Fondos FEDER.

26 BOLAÑOS ATIENZA, M., *Historia de los Museos en España*, Gijón, Trea, 1997.

27 BOLAÑOS ATIENZA, M., *La memoria del mundo: cien años de museología: 1900-2000*, Gijón, Trea, 2002.

28 LAYUNO ROSAS, M^a. Á, *Museos y centros de arte contemporáneo en España*, UNED, 1998.

interés como es el desarrollo y renovación de la museografía española en pabellones y exposiciones durante este período, su uso como medio de difusión de la imagen de la nación —tanto en el interior como en el exterior— y su recepción tanto en el momento como en la actualidad. Esta laguna en el campo de la historiografía artística es la que justifica la presente tesis doctoral en la que se aporta un estudio del desarrollo del diseño expositivo español a través del análisis de casos concretos que hemos considerado relevantes para el momento histórico en el que nos centramos, porque ponen de manifiesto los cambios que se produjeron en el ámbito museográfico durante el Gobierno de Franco, así como la influencia que tuvieron en España los diseños de exposiciones del *dopoguerra* italiano.

Dentro de las escasas investigaciones encontradas sobre diseños expositivos en los primeros años de la dictadura franquista desde el campo disciplinar de la Historia del Arte, destacamos el trabajo de la Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Ascensión Hernández Martínez, "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas de la arquitectura bajo el franquismo a través de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera" (2013),²⁹ realizado en el marco de varios proyectos de investigación centrados en el estudio de la restauración monumental durante el franquismo.³⁰

También podemos destacar el artículo del historiador, conservador de arte y profesor del Centre Universitari de Disseny i Art Eina, adscrito a la UAB, Alex Mitrani Martínez de Marigorta titulado "El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo" (2016),³¹ en el que trata la relación del arte con el diseño de las infraestructuras de galerías y museos contemporáneos españoles durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Mitrani presenta, mediante el análisis de ejemplos concretos (Museo Nacional de Arte Contemporáneo con José Luis Fernández del Amo, Sala Clan, Galerías Layetanas, Galería Metras, Museo de Arte Abstracto de Cuenca, entre otros), una breve visión de la evolución hacia la modernidad de los espacios expositivos durante estos años, explicando el papel primordial que tuvo el diseño en la creación de un contexto adecuado para presentar al arte contemporáneo, y evidencia cómo determinados arquitectos intentaron presentar con sus proyectos una manera más comunicativa y atrevida de exponer, alejándose del aspecto tradicional y doméstico característico del diseño de épocas anteriores.

Asimismo, se centra en museos y galerías de arte, y realiza un análisis museográfico de casos concretos, aportando una interesante información acerca del diseño de los espacios y elementos expositivos que sirvieron de contexto para presentar el nuevo arte contemporáneo. Comenta que "esta aplicación del diseño, íntimamente ligada a lo arquitectónico, no tenía, ni tiene nunca, una función meramente escenográfica: no se trata de diseñar contenedores, más o menos afortunados técnica o estéticamente, sino que tienen una función significativa."³² En este sentido veremos a través de nuestra investigación cómo en el caso de la arquitectura efímera española presentada por el régimen durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta, se buscará mediante el diseño museográfico crear un efecto con el objetivo de transmitir un mensaje concreto.

29 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas de la arquitectura bajo el franquismo a través de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera", MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp.107-127.

30 Estos proyectos I+D+i han sido «Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas» y «Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975», financiados por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento, Subdirección General de Proyectos de Investigación, y el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, respectivamente.

31 MITRANI MARTÍNEZ DE MARIGORTA, A., "El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo", Barcelona, FHD (Fundación Historia del Diseño), 2016.

32 *Ibidem*, espec. p. 3 (del documento pdf).

2.2. Fortuna crítica de las exposiciones nacionales y los pabellones internacionales

Exposiciones nacionales

Si nos centramos de manera cronológica en publicaciones relacionadas con los casos de estudio analizados en esta tesis doctoral, las *Exposiciones de la Reconstrucción*³³ organizadas en los años cuarenta recibieron una extraordinaria atención por parte de los medios y fueron presentadas y comentadas en numerosos artículos publicados en la revista *Reconstrucción* de la Dirección General de Regiones Devastadas (organismo creado en 1938 y clausurado en 1957), la cual comenzó a editar mensualmente desde 1940 hasta 1953 noticias sobre los trabajos realizados por el Gobierno, ilustrando y publicitando la labor del mismo en la tarea de la reconstrucción nacional. Sobre este corpus de información no se han realizado demasiados estudios, sino que son más bien escasos, por lo que hasta el momento destacamos sólo dos artículos, publicados en 2013 y 2018. En el primero, de la profesora Ascensión Hernández Martínez y mencionado precedentemente, se presentan unas reflexiones acerca del cambio que se produjo en el régimen franquista en distintos ámbitos sociales a finales de la década de los cincuenta, comentando en uno de los epígrafes las primeras exposiciones de arquitectura de la década de los cuarenta y la imagen que se quiso dar de Franco y de España a través de ellas. La profesora Hernández explica el objetivo por el que fueron organizadas ya que “formaban parte del aparato integral de propaganda diseñado por la dictadura para imponer el nuevo régimen”³⁴ y la forma en la que se desarrollaron, aportando un análisis general de los aspectos museográficos y contenidos de las mismas.

El segundo artículo, publicado en 2018, del historiador del arte y profesor titular de la Universidad de Granada, José Manuel Rodríguez Domingo titulado “Exponer la reconstrucción: las exposiciones de la Dirección General de Regiones Devastadas (1940-1948)”,³⁵ trata concretamente sobre estas muestras, haciendo un recorrido tanto por las que tuvieron un mayor despliegue en Madrid, Bilbao, San Sebastián y Sevilla, como aquellas de carácter comarcal, analizando de manera muy completa el papel que estas desempeñaron para mostrar los esfuerzos del Estado en la reconstrucción nacional y el planteamiento museográfico desarrollado.

Según el profesor Rodríguez “las muestras organizadas por Regiones Devastadas entre 1940 y 1948 tienen el valor de ofrecer un proyecto integral no sólo de la nueva arquitectura, sino de las artes en general en su relación con la sociedad sobre la que debía aplicarse la regeneración nacional”.³⁶ Asimismo, comenta qué existió un rasgo común a todas estas muestras consistente en un plan ceremonial diseñado estratégicamente por el Estado tanto para la apertura como para determinados actos centrales de estas exposiciones, afirmando que:

“no resultaba comparable la trascendencia mediática de una exposición celebrada en una gran ciudad como Sevilla, Bilbao o Valencia, que en una pequeña localidad como Éibar o Tortosa; ni tampoco si ésta tenía lugar en el marco de una feria de muestras o en un aula

33 Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940, p.37 (número extraordinario dedicado a la Exposición de la Reconstrucción de España); *Reconstrucción*, n.56, octubre 1945 y *Reconstrucción*, n.87, noviembre-diciembre 1948.

34 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...”, *op. cit.* p. 114.

35 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “Exponer la reconstrucción: las exposiciones de la Dirección General de Regiones Devastadas (1940-1948)”, en Henares Cuéllar, L.I. y Caparrós Masegosa, M^a.D. (coord.), *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada. Comares, 2018, pp. 23-47.

36 *Ibidem*, espec. p. 24.

escolar; aún más si era inaugurada o visitada por el Jefe del Estado, por algún ministro o por el Director General".³⁷

El profesor Rodríguez aporta también interesantes datos acerca del diseño museográfico desplegado, explicando la organización de las exposiciones y la distribución en las diferentes sedes de maquetas, planos y otros trabajos realizados por las oficinas comarcales distribuidas por España, concluyendo al respecto de este planteamiento museográfico que "las exposiciones más logradas demostraban el interés por resaltar las líneas arquitectónicas y los detalles ornamentales de hierro, madera y pintura, según el criterio de adoptar en todas las obras los materiales de la región".³⁸ El artículo incluye igualmente datos acerca de la notable recepción que tuvieron estas exposiciones por parte del público "que admiraba la instalación y el montaje realizado antes incluso que los proyectos expuestos"³⁹ y la crítica de la prensa nacional.

Avanzando hacia los años cincuenta, vemos cómo se produjo un giro en el ámbito arquitectónico español que se reflejó también en un cambio de planteamiento en las exposiciones y de manera más señalada en las muestras realizadas en el extranjero. Los montajes escenográficos centrados en la figura del dictador, con unas exposiciones muy tradicionales repletas de obras y de un marcado carácter historicista en el diseño expositivo, quedaron relegadas por unas presentaciones en las que el contenido y la estética cobraban más importancia, ofreciendo así una imagen de modernidad que no se había mostrado en la arquitectura expositiva oficial hasta el momento. Los éxitos que comenzaron a tener nuestros arquitectos en el extranjero situaron a España en el centro del interés internacional.

Otra exposición nacional de especial interés fue *Veinte años de restauración monumental de España*, celebrada en 1958, el mismo año que se levantaba el Pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas, y constituye una muestra que marcó un cambio en el campo de la arquitectura expositiva y con la que se quiso remarcar la labor del régimen en la reconstrucción nacional, dando una imagen de modernidad a través de un destacado e innovador montaje museográfico realizado por el arquitecto Fernando Chueca Goitia junto con otros artistas plásticos, sin embargo ha pasado bastante inadvertida para la historiografía artística.

Dentro de las escasas investigaciones que se han realizado posteriormente desde el punto de vista museográfico, podemos hablar del manual *Arquitectura del siglo XX. España (2000)*⁴⁰ de Antón Capitel y Wilfried Wang, en el que en el capítulo "La imagen moderna del Estado: 1954-1969", dedica un breve epígrafe a la exposición de 1958,⁴¹ y en el ya citado anteriormente artículo "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera" (2013), en el que la profesora Ascensión Hernández Martínez hace una breve presentación de esta exposición considerándola un ejemplo destacado en el campo del diseño expositivo español de los años cincuenta, y afirmando de ella que era "muy moderna en su diseño por confrontación con las realizadas diez y quince años atrás (...)".⁴²

37 *Ibidem*, espec. p. 27.

38 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción: las exposiciones de la Dirección General de Regiones Devastadas (1940-1948)", en Henares Cuéllar, L.I. y Caparrós Masegosa, M^a.D. (coord.), *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada, Comares, 2018, pp. 23-47, espec. p. 46.

39 *Ibidem*, espec. p. 40.

40 CAPITEL, A. y WANG, W., *Arquitectura española. S.XX: España*, Sevilla, Tanais, 2001.

41 *Ibidem*, pp.58-60.

42 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", *op.cit.* p.117.

Pasados unos años, en la etapa del denominado "Período del Desarrollismo", en 1964 el Gobierno de Franco conmemoró los XXV Años de Paz tras la contienda, al mismo tiempo que decidió participar en la *New York World's Fair* con un pabellón proyectado por el arquitecto Javier Carvajal y que nuevamente supuso para España un gran éxito a nivel nacional e internacional. Para celebrar el largo período de armonía que se había logrado en el país, el régimen franquista decidió llevar a cabo una campaña de propaganda para mostrar a los españoles la labor realizada por el Estado. Entre los muchos eventos que se organizaron y como un interesante ejemplo de la renovación expositiva y la imagen de modernidad que había conseguido adquirir nuestro país durante estos años, se encuentra la exposición *España 64* para la que el arquitecto Emilio Pérez Piñero proyectó un innovador pabellón.

Sobre esta construcción la tesis doctoral titulada *Estudio y normalización de la colección museográfica y del archivo de la Fundación Pérez Piñero*⁴³ de la profesora M^a Carmen Pérez Almagro, desarrollada dentro del Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Murcia y defendida en 2013, presenta una investigación y catalogación de las fuentes generadas por el arquitecto Emilio Pérez Piñero. Entre las fichas que incluye de los diversos proyectos que realizó el joven arquitecto, se encuentra la del pabellón transportable proyectado para la exposición *España 64*, sobre el que realiza una breve explicación del lugar y del uso otorgados, centrándose en aspectos estructurales y de lo que supuso de innovador el pabellón, sin entrar en cuestiones relacionadas con el diseño expositivo y su organización.

Tres años después, en 2016 encontramos un artículo de Emilio Pérez Belda y M^a Carmen Pérez Almagro con el título "La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50º Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero",⁴⁴ publicación que se centra en los aspectos formales y el contexto socio-político del pabellón diseñado para la exposición *España 64* de Pérez Piñero, "arquitecto que fue y sigue siendo un avance sin precedentes."⁴⁵

"La arquitectura de Pérez Piñero se encuadra en el contexto cultural de los años sesenta, momento histórico en el que se produjeron destacadas innovaciones técnicas en Europa, Estados Unidos y Japón. Quince años después de la II Guerra Mundial y en plena Guerra Fría, los arquitectos se planteaban nuevos retos técnicos relacionados con la estética de la máquina para renovar los escenarios urbanos, siendo los diseños de Richard Fuller y las posturas más teóricas desarrolladas por *Archigram* y Cedric Price, consciente de las nuevas realidades sociales y del impacto de la tecnología en la sociedad de la época."⁴⁶

Asimismo, el artículo explica el proceso desarrollado para la construcción del pabellón de dicha exposición, desde la propuesta realizada por Pérez Piñero, pasando por su ejecución e instalación en Madrid y su traslado a San Sebastián y Barcelona, pero sin llegar a analizar la museografía del interior y lo que supuso tal evento tanto a nivel nacional como internacional.

Los estudios sobre este pabellón y la exposición han sido realizados desde la perspectiva de la historia de la arquitectura, incidiendo en aspectos estructurales y formales. Sorprende que no se le haya prestado atención al discurso expositivo, lo que justifica

43 PÉREZ ALMAGRO, M^a C., *Estudio y normalización de la colección museográfica y del archivo de la Fundación Pérez Piñero*, Tesis doctoral, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad de Murcia, 2013.

44 PÉREZ ALBELDA y E.A. PÉREZ ALMAGRO, M^a C., "La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50 Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, vol.21, n.28, 2016, pp. 145-155.

45 *Ibidem*, espec. p. 148

46 *Ibidem*, espec. p. 147.

por tanto el estudio abordado en esta tesis doctoral. Precisamente hemos ido avanzando algunos resultados en diversos foros científicos. En 2020 presentamos en las *IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad* organizadas por el *Grupo de Investigación UCM Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea* la comunicación "Arquitectura desmontable y modernidad cultural: el pabellón de la exposición *España 64* en Madrid y su museografía"⁴⁷ en la que realizamos un análisis del diseño expositivo de esta muestra, haciendo una breve comparación con las exposiciones realizadas en años anteriores, así como la repercusión que tuvo en las publicaciones de la época, y todo ello como una manera de mostrar la progresiva renovación expositiva española y los logros conseguidos en este cambio de imagen del país durante los años del régimen franquista.

Pabellones para exposiciones internacionales

El éxito español conseguido en la Trienal de Milán de 1951 animó a que España se presentara a las dos ediciones posteriores (1954 y 1957). Acerca de estas Trienales a través de las que nuestro país comenzó su andadura hacia el cambio hemos encontrado algunas investigaciones como el artículo de la arquitecta Marta García Alonso "MoGaMo. Un ejemplo multidisciplinar en los cincuenta" (2013),⁴⁸ sobre las instalaciones realizadas por el grupo interdisciplinar MoGaMo (constituido por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el pintor Manuel Suárez Molezún y el escultor Amadeo Gabino Úbeda) durante los primeros años de modernidad española, destacando la museografía del pabellón español diseñado por este equipo MoGaMo para la X Trienal de Milán en 1954, elegido como "una apuesta clara del Gobierno Español por destacar entre los participantes, una vez más y después de la actuación de Coderch, con una propuesta moderna";⁴⁹ o el artículo del historiador y diseñador Oriol Pibernat "España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad" (2018),⁵⁰ en el que realiza un estudio desde un punto de vista sociopolítico, sobre el cómo y el porqué de la participación española en estos eventos internacionales, pero sin profundizar demasiado en el aspecto museográfico.

Al éxito que tuvieron las Trienales de Milán, se unió la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, ya que la participación de España con su pabellón produjo un considerable y positivo giro estilístico en la arquitectura española realizada durante ese período y en la imagen que hasta el momento se había tenido del país en el exterior. El extenso número de publicaciones que hemos podido encontrar sobre el pabellón que los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún proyectaron para la muestra internacional de Bruselas de 1958, corrobora el hecho de que supuso un hito para la historia de la arquitectura moderna española del siglo XX, y su museografía (escasamente estudiada hasta la actualidad y sobre la que hemos realizado diversas investigaciones),⁵¹ constituyó un antes y un después en la concepción de idea de unidad entre continente y contenido.

47 CEJADOR AMBROJ, M^a Á., "Arquitectura desmontable y modernidad cultural...", *op. cit.*

48 GARCÍA ALONSO, M., "MoGaMo. Un ejemplo multidisciplinar en los cincuenta", *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, pp. 234-241.

49 *Ibidem*, espec. p. 237.

50 PIBERNAT, O., "España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad", *Fundación Historia del Diseño, Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneo*, Universidad de Barcelona, 2018.

51 CEJADOR AMBROJ, M^a Á., "La museografía del pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958: un ejemplo de la tensión entre modernidad y tradición en la España franquista", en Gracia, J.A. *et al.* (coords.), *III Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 233-243; "Múltiples caras de un genio: el arquitecto como diseñador de mobiliario. El caso de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún", en Carretero, R., Castán, A. y Lomba, C. (coord.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 367-379.

En los años sesenta el pabellón de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún se recogía en una monografía ya histórica, concretamente en *Arquitectura española contemporánea II, 1950-1960* de Carlos Flores (1961),⁵² considerada la primera publicación que daba una visión de la evolución de la arquitectura moderna española, mostrando una historia comprometida con los criterios morfológicos e ideológicos del Movimiento Moderno Europeo y reeditada de nuevo en 1989. En el volumen incluía imágenes del pabellón en Bruselas y en la Casa de Campo, lugar este último al que fue trasladado después de la Exposición, pero sin añadir ningún comentario al respecto. Según Flores, la selección de obras que realizó para presentar en este libro se basó en dos aspectos significativos: "Por un lado, la decisión de limitar el contenido a *obra realizada*, salvo contadísimas excepciones. Por otro, la exclusión de toda arquitectura que no conectara de una u otra manera con los postulados del Movimiento Moderno (...)." ⁵³

Y añade: "se incluían así la clase de obras tenidas por entonces como *progresistas* e incluso, en algún caso, como *puras*, desechando aquellas otras que –independientemente de su valoración intrínseca– hubieran sido desarrolladas a través de esquemas de tipo tradicional."⁵⁴ Por tanto, esta selección justifica el hecho de que el pabellón español de Bruselas de 1958 fuera incluido entre la arquitectura denominada avanzada o renovadora, aunque como decimos esta monografía no incluyera mayores comentarios sobre el pabellón.

Igualmente aparece citado en otros manuales como *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benévolo (1963),⁵⁵ como un ejemplo de arquitectura "en las que la búsqueda de la expresividad, a partir de los mecanismos constructivos, domina por encima de referencias tradicionales y criterios funcionalistas (...), muestra de esta línea que entiende la arquitectura esencialmente como problema formal",⁵⁶ o en la publicación *Arquitectura española contemporánea* de Lluís Domènech (1968),⁵⁷ libro que cubre la década de los años sesenta y que puede considerarse la continuación del manual de Carlos Flores, basándose en una estructura parecida en la que presenta una serie de fichas de información gráfica con escasos comentarios descriptivos.

A finales de los años ochenta y a lo largo de los noventa las publicaciones en las que se citaba o estudiaba el pabellón se fueron sucediendo. El Pabellón de España se destacó en el diccionario enciclopédico *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX* (1989),⁵⁸ en el que además se incluyó una imagen del interior. En *Corrales y Molezún: Medalla de oro de la arquitectura 1992* (1993),⁵⁹ este mismo pabellón se trató en muchos de los artículos escritos por distintos arquitectos de renombre y el volumen finalizaba con una narración de ambos (Corrales y Molezún) sobre la historia del mismo, desde la fase del concurso hasta su instalación en la Casa de Campo, incluyendo imágenes de planos y fotografías a color. Igualmente, se hicieron referencias al mismo en publicaciones de arquitectura del siglo XX de 1996⁶⁰ y 1997⁶¹ considerándolo como un "hito histórico" y una obra que marcó época en la historia de la arquitectura española.

52 FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea II 1950-1960*, Bilbao, Aguilar, 1961.

53 FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea II 1950-1960*, Bilbao, Aguilar, 1961, espec. p.10

54 *Ibidem*, espec. p.11.

55 BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid, Taurus, 1963.

56 *Ibidem*, espec. p. 908.

57 DOMÉNECH, L., *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, Blume, 1968.

58 LAMPUGNANI, V.M., *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989

59 VV.AA., *Corrales y Molezún: Medalla de oro de la arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, D.L., 1993.

60 BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, A., *Arquitectura del siglo XX, Summa Artis, Historia General del arte XL* (tomo 40), Madrid, Espasa Calpe, 1996.

61 URRUTIA, A., *Arquitectura española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

En el siglo XXI nos encontramos con un abundante y continuo número de estudios, algunos de ellos monográficos, e incluso congresos dedicados al tema de las Exposiciones Universales en el período concreto que estamos estudiando, artículos de prensa y documentales, por lo que vemos que, aunque nos encontremos a más de sesenta años de distancia, la Exposición de 1958 y su pabellón español, han seguido siendo tema de estudio e interés.

En marzo de 2003, RTVE emitió un interesante documental sobre José Antonio Corrales y su producción arquitectónica, que formaba parte del programa "Elogio de la luz".⁶² El arquitecto aparecía en su estudio, con su tablero y sus planos, y mientras iba mostrando y comentando al entrevistador diapositivas de sus distintos proyectos, de cómo era España antes en el aspecto arquitectónico y social. Era de esperar que en la conversación saliera la Exposición Internacional de Bruselas del año 1958 y los distintos avatares sucedidos con el Pabellón de España, al que se refería con un cierto aire melancólico, pero del que estaba realmente orgulloso, a pesar de los problemas y polémicas que acompañaron a la instalación.

En noviembre de 2004, el semanal *El Cultural* del periódico *El Mundo* publicó una entrevista de José Antonio Corrales en la que comentaba cómo era su manera de hacer arquitectura: "yo prefiero el proceso del interior al exterior. Me parece más lógico, más riguroso. La forma es la consecuencia".⁶³ Corrales tenía una forma personal de acometer sus trabajos y con la colaboración del arquitecto Ramón Vázquez Molezún llevó a cabo proyectos tan exitosos como el del Pabellón de España para esta Exposición que estamos comentando, el cual puede considerarse una obra paradigmática de su carrera profesional y la que él consideraba como la más emblemática:

"Entiendo una obra como un conjunto de sistemas que, paradójicamente, hay que romper en un punto preciso para que funcione. Las obras que me interesan siempre responden a un sistema, como es el caso del Pabellón de Bruselas, que construimos Ramón y yo hace ya mucho. Se pensó como un montaje simbólico, en el que intervino un grupo de 10 o 12 arquitectos y artistas, trabajando con sensibilidad y rigor. Mereció la pena vivir el proceso."⁶⁴

En 2005 se publicaba un libro monográfico a raíz de la exposición *Arquitecturas Ausentes del Siglo XX*,⁶⁵ en la que el pabellón era presentado como una obra fundamental para comprender la arquitectura de este período. Explicaba detalladamente la historia de la construcción desde el concurso hasta su destino final, presentando también documentación original de planos y fotografías de la época procedentes del archivo de José Antonio Corrales. En ese mismo año, otra monografía publicada, esta vez realizada por el Ministerio de la Vivienda –que había formado parte de la publicación anterior– junto con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) y cuyo título es *Pabellón de Bruselas '58: Corrales y Molezún*, incluía una descripción del pabellón de forma similar al anterior, reconstruyendo su historia a través de textos de los autores y de los arquitectos, presentando fotografías de época y de la actualidad, de maquetas, detalles de la instalación interior, etc. Entre los artículos de los distintos arquitectos que intervinieron en la publicación, nos parece interesante destacar el de Pedro Feduchi porque se centró en la exposición interior del pabellón, por el que mostró gran interés y sobre el que comentaba que "era una actuación pionera pues en su montaje se anticiparon muchas de las innova-

62 Documental de RTVE "Elogio de la luz- José Antonio Corrales, voluntad indomable", 27-III-2003. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/elogio-de-la-luz/elogio-luz-jose-antonio-corrales-voluntad-indomable/1551010/>, (fecha de consulta: 16-III-2021)

63 GARCÍA ABRIL, A., "José Antonio Corrales", *El Cultural*, Semanal del diario *El Mundo*, (Madrid, 4-XI-2004)

64 *Ibidem*

65 RISPA MARQUEZ, R., *Arquitecturas ausentes del siglo XX*, Madrid, Tanais, 2005.

ciones atribuibles al nuevo estatus adquirido por la obra de arte y para denunciar la nula atención que se le había prestado a esta disciplina artística."⁶⁶

La arquitectura de este pabellón español de Corrales y Molezún ha sido también objeto de estudio en tesis doctorales como *El legado de lo efímero. 1937-2010, la arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las Exposiciones Universales*⁶⁷ del arquitecto y profesor de la Universidad de Zaragoza Enrique Jerez Abajo, defendida en 2012 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, en la que documenta y estudia 61 proyectos (sólo ocho de ellos construidos) para los concursos de los pabellones de España en las Exposiciones Universales e Internacionales entre 1937 y 2010, entre los que se encuentra el pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, sobre el que comenta: "el pabellón de Bruselas de 1958 proyectaba ante el mundo una imagen vanguardista de España que no se correspondía en absoluto con su realidad media cotidiana. La arquitectura iba muy por delante de su sociedad."⁶⁸

En cuanto a la tesis doctoral *Lo permanente en lo efímero. Pabellones de Exposiciones Universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra*⁶⁹ defendida en 2015 por la arquitecta María de la Vega Méndez-Navia García en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dentro del Programa de Doctorado: Arquitectura y Patrimonio, Méndez-Navia presenta un estudio de los pabellones de las Exposiciones Universales de Bruselas 1958, Montreal 1967 y Osaka 1970, abarcando el período comprendido entre los años 1945 a 1970, una etapa que, como comenta la autora, se considera "de profundos y determinantes cambios en la arquitectura y en los que tiene lugar el desarrollo y posterior revisión de la modernidad tras la 2ª Guerra Mundial".⁷⁰ Méndez-Navia aporta un estudio de los factores que llevaron a determinados pabellones a convertirse en hitos arquitectónicos y cómo su condición de construcción efímera ha favorecido su representatividad y, en algunos casos, esa imagen icónica del pabellón ha llevado a su reconstrucción una vez concluidas las Exposiciones, pero que "no ha hecho más que potenciar su valor como arquitecturas efímeras, ya que desposeídos de su carácter temporal, los pabellones de las exposiciones pierden su razón de ser",⁷¹ como comenta que fue el caso del pabellón español de Corrales y Molezún para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958.

En 2018 se defendió sobre este mismo pabellón el Trabajo Final de Grado titulado *Reconstrucción digital del Pabellón de los Hexágonos de Corrales y Molezún para la Exposición Universal de 1958. Arquitecturas y paisajes ausentes siglo XX*⁷² del arquitecto Ricardo Orts Conejero, aportando una nueva perspectiva al estudio de este pabellón al basar su trabajo en la representación gráfica por medios digitales puesto que, como comenta el autor "las nuevas tecnologías y los medios digitales nos permiten repensar las obras de los grandes maestros y volver a representarlas mejorando la calidad de los documentos originales y transportando estos edificios a una visión actual."⁷³

66 FEDUCHI, P., "Archipiélago hexagonal", en *Pabellón de Bruselas 58*, Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2005, p.103.

67 JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero. 1937-2010, la arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las Exposiciones Universales*, Tesis doctoral, Departamento Teoría de la arquitectura y Proyectos arquitectónicos, Universidad de Valladolid, 2012.

68 *Ibidem*, p. 54 (del catálogo de la tesis doctoral).

69 MÉNDEZ-NAVIA GARCÍA, M^a V., *Lo permanente en lo efímero. Pabellones de Exposiciones universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015.

70 *Ibidem*, p. 12

71 *Ibidem*

72 ORTS CONEJERO, R., *Reconstrucción digital del Pabellón de los Hexágonos de Corrales y Molezún para la Exposición Universal de 1958. Arquitecturas y paisajes ausentes siglo XX*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2018.

73 *Ibidem*, espec. p. 8.

En el mismo año se defendió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid el Trabajo Fin de Grado *Estado actual, patologías y rehabilitación del Pabellón de los Hexágonos de la Casa de Campo* del arquitecto Iker Ruiz-Apilánez López,⁷⁴ el cual presenta un estudio histórico acerca del pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas 1958 y analiza su situación actual en la Casa de Campo de Madrid, aportando un proyecto de rehabilitación que permita devolverle la dignidad que se merece y una reflexión acerca de la conservación y recuperación del patrimonio arquitectónico del siglo XX. A estos estudios podemos añadir el artículo del arquitecto Alberto Ruiz Colmenar "El pabellón de la España posible. Bruselas, 1958 y Nueva York, 1964 en la prensa no especializada española" (2019),⁷⁵ en el que presenta un interesante análisis desde un punto de vista socio-cultural: el tratamiento que la prensa española del momento otorgó a dos acontecimientos que marcaron el cambio de rumbo de la arquitectura de la época y simbolizaron la apuesta por la modernidad como fueron la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965. En este artículo Ruiz Colmenar explica cómo los pabellones españoles presentados en sendos eventos reflejaban "un hecho incuestionable: la sociedad española, y con ella, sus intereses culturales, estaba cambiando"⁷⁶ y trata la importancia del papel de los arquitectos españoles de la época que como comenta

"se convirtieron en embajadores a través de sus proyectos para los pabellones de las exposiciones universales. España dejó de ser conocida en el extranjero únicamente por personajes como Goya o Cervantes, y fuera de nuestras fronteras comenzaron a resonar apellidos como Fisac, Carvajal, Corrales o Molezún, quienes obtendrían un rápido reconocimiento internacional a su trabajo. Gracias al eco que alcanzaron los pabellones españoles en las Ferias, el mundo descubrió España como la cuna de un gran número de artistas, escritores e intelectuales contemporáneos. Puede que no consiguiesen hacer desaparecer de forma definitiva los tópicos de la España de "sol y pandereta," pero sentaron las bases para que lo lograsen definitivamente las generaciones posteriores."⁷⁷

En cuanto al pabellón español para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65, que abordamos también en nuestra tesis doctoral, se han realizado un abundante número de investigaciones, en su gran mayoría desde el ámbito disciplinar de la arquitectura. En febrero de 2007 la revista *CERCHA* (revista de los aparejadores y arquitectos técnicos) publicó un artículo de la arquitecta Sonia Izquierdo Esteban "Tres pabellones, tres destinos",⁷⁸ en el que brevemente presenta desde un punto de vista meramente arquitectónico, los primeros pabellones que cambiaron la imagen historicista que España presentaba al extranjero por una imagen más moderna: el pabellón español para la Exposición Internacional de París de 1937, Bruselas 1958 y Nueva York 1964-65.

En 2014, con ocasión del cincuentenario de la participación española en la Feria Mundial de Nueva York se celebró en la Universidad de Navarra el *IX Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Española* que versó sobre *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1925-1975)*. Este evento propició la presentación de variedad de comunicaciones y publicaciones entre las que podemos destacar "Un espacio para la vanguardia. Nueva York 1964" de la arquitecta y profesora de la Universidad de Burgos, Amparo

74 RUIZ-APILÁNEZ, I., *Estado actual, patologías y rehabilitación del Pabellón de los Hexágonos de la Casa de Campo*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2018.

75 RUIZ COLMENAR, A., "El pabellón de la España posible. Bruselas, 1958 y Nueva York, 1964 en la prensa no especializada española", *Bitácora arquitectura*, n.43, julio – noviembre 2019, pp.80-93.

76 *Ibidem*, espec. p. 92.

77 RUIZ COLMENAR, A., "El pabellón de la España posible...", *op. cit.*

78 IZQUIERDO ESTEBAN, S., "Tres pabellones, tres destinos", *CERCHA*, n.88, febrero 2007, pp.77-81.

Bernal López-Sanvicente,⁷⁹ en el que presenta un sinóptico análisis tanto del exterior como del interior del pabellón español para la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, considerándolo uno de los tres edificios que representaron el esfuerzo por sintetizar la modernidad arquitectónica y cultural del país, y destacando la maestría con que Javier Carvajal supo aunar arquitectura y arte.

“El pabellón de Carvajal obtuvo el premio de arquitectura de la Exposición, pero su éxito tuvo mucho que ver con la coherencia en el lenguaje vanguardista de todas las obras de arte que en él se exhibían. En él se integraban perfectamente la tradición y el diseño contemporáneo, la arquitectura y las demás artes plásticas bajo el guion narrativo de la historia de España y su proyección hacia el futuro.”⁸⁰

En la misma línea analítica cabría destacar la comunicación “De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los Pabellones Españoles de las Exposiciones Universales de 1958 y 1964”⁸¹ de los arquitectos Antonio Río Vázquez y Silvia Blanco Agüeira, en la que aportan un interesante estudio comparativo de las experiencias del trabajo colaborativo realizado entre arquitectos y artistas en los pabellones españoles de las exposiciones universales de 1958 y 1964, como dos ejemplos que sirven “para comprobar cómo la arquitectura se convierte en el lugar oportuno e idóneo donde poner de manifiesto la integración de las artes.”⁸²

En 2016 encontramos en la revista de arte Goya el artículo “La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York”⁸³ de Amparo Bernal López-Sanvicente, publicación en la que la autora trata de manera más amplia a la de su comunicación de 2014 anteriormente citada, la historia del proyecto del edificio en su contexto histórico-social, la idea de unidad entre arquitectura y arte que Carvajal consiguió materializar, la recepción en los medios nacionales e internacionales, así como el final al que se vio destinado el pabellón. Además, este artículo ha aportado a nuestra investigación interesantes datos relacionados con las obras de arte que se trasladaron para ser expuestas en el pabellón.

Asimismo, el estudio de los pabellones internacionales ha sido un tema recurrente en algunos Trabajos Fin de Grado y en 2016 en la Universidad Politécnica de Valencia se presentó *Pabellones de Exposición desde 1955 a 1967. Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965*⁸⁴ de la arquitecta Cristina García Martínez. Este trabajo ofrece una reflexión sobre la arquitectura efímera y su relevancia para el desarrollo de la historia de esta disciplina, afirmando que “son arquitecturas que propician la investigación arquitectónica desde todos los enfoques: formal, espacial, constructivo y socio-cultural”⁸⁵,

79 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., “Un espacio para la vanguardia. Nueva York 1964”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, coord. por José Manuel Pozo Mucio, Héctor García-Diego Villarías, Beatriz Caballero, actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 8-9 mayo 2014, Pamplona, 2014, pp. 167-174.

80 *Ibidem*, p. 168.

81 RÍO VÁZQUEZ, A. y BLANCO AGÜEIRA, S., “De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los Pabellones Españoles de las Exposiciones Universales de 1958 y 1964”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, coord. por José Manuel Pozo Mucio, Héctor García-Diego Villarías, Beatriz Caballero, actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 8-9 mayo 2014, Pamplona, 2014, pp.567-574.

82 *Ibidem*, p. 573.

83 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., “La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York”, *Goya*, n.354, 2016, pp. 72-85.

84 GARCÍA MARTÍNEZ, C., *Pabellones de Exposición desde 1955 a 1967. Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

85 *Ibidem*, p. 14.

centrándose bajo esta premisa, en el estudio del pabellón español de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65, analizado a partir de tres objetivos: la arquitectura efímera y su carácter temporal; el origen y evolución de los lugares donde se ubican estas construcciones, y las circunstancias que llevaron al arquitecto Carvajal a proyectar el pabellón español.

Todas estas publicaciones y estudios, en gran medida acometidos por arquitectos y no por historiadores del arte, se centran casi en su totalidad en los aspectos estructurales y formales, en lo que supusieron de innovación y experimentación algunos pabellones que –como es el caso del Pabellón de España de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958–, fueron referentes para la historia de la arquitectura y se convirtieron en mitos que todavía permanecen vivos; sin embargo, pensamos que no han sido analizados de manera exhaustiva cuestiones de gran interés como los contenidos, la museografía, el papel de los pabellones como medio propagandístico del Estado para la construcción de una imagen nacional, la difusión y recepción en los medios y en el público de la época, así como la aportación de una reflexión acerca de la importancia de la conservación de la arquitectura contemporánea como parte del patrimonio histórico-artístico, que son los aspectos que hemos abordado en esta tesis doctoral.

2.3. La recepción de la museografía italiana

A lo anteriormente comentado, hemos de añadir la cuestión sobre la acogida que hubo en España de proyectos de arquitectura e interiorismo que se estaban realizando en Italia durante los años del *dopoguerra*, país que sirvió como referencia por las interesantes labores desarrolladas (especialmente durante la década de los cincuenta) en el ámbito de la reconstrucción arquitectónica y, sobre todo, del diseño de exposiciones con arquitectos como Carlo Scarpa o Franco Albini, entre otros. Los viajes fuera de España que pudieron hacer algunos arquitectos españoles durante los años cuarenta y cincuenta (como por ejemplo Francisco Cabrero que viajó a Italia en 1941, Miguel Fisac que recorrió Dinamarca, Suecia, Francia y Suiza en 1949 o Ramón Vázquez Molezún, pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma entre 1949 y 1952, estancia que aprovechó para visitar distintos países europeos), así como la recepción de revistas especializadas extranjeras, principalmente las italianas *L'architettura*, *Cronache e storia*, *Domus* y *Casabella*, permitieron conocer de manera más detallada las soluciones expositivas que los maestros italianos proyectaron en museos como el *Museo del Tesoro di San Lorenzo* en Génova⁸⁶ (1952-1956) o la *Galleria Nazionale della Sicilia* del Palacio Abatellis⁸⁷ (1953-1954), entre otros.

Asimismo, las revistas nacionales de la época se hicieron eco de lo que se estaba realizando en el extranjero en materia de reconstrucción de monumentos y, a excepción de las celebraciones periódicas de las bienales de Venecia y Trienales de Milán publicadas en *Revista Nacional de Arquitectura*⁸⁸ y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*,⁸⁹ son escasos los artículos que se dedicaron propiamente al diseño de exposiciones en el extranjero.⁹⁰

86 ARGAN, G.C., "Museo del Tesoro di S.Lorenzo, Genova", *L'architettura. Cronache e storia*, anno II, n.14, dicembre 1956, pp. 556-565.

87 "Museo di Palazzo Abatellis a Palermo", *L'architettura. Cronache e storia*, anno I, n.3, settembre-ottobre 1955, pp. 340-367.

88 Sobre estas publicaciones hemos hecho referencia anteriormente al tratar el tema de los pabellones españoles en las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957.

89 *Ibidem*.

90 Cfr. "Frank Lloyd Wright", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.118, octubre 1951, pp.27-29; "Galería del Palazzo Bianco en Génova", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, octubre 1956, pp. 31-34.

La historiografía artística italiana ha estudiado en profundidad este tema, la renovación de la museografía italiana en los años cincuenta y sesenta, y de hecho pueden citarse numerosas publicaciones monográficas como la de *Carlo Scarpa* (1985) de Ada Francesca Marcianò,⁹¹ así como manuales sobre las experiencias museográficas en los años cincuenta en *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50* (1997) de Antonella Huber,⁹² o el libro de Federico Bucci y Fulvio Irace *Zero Gravity. Franco Albini. Construire le modernità* (2006),⁹³ que compendia una serie de artículos de investigación en torno a la figura de Franco Albini, y también publicaciones que analizan una selección de muestras realizadas por diversos arquitectos italianos cuyos diseños expositivos fueron renovadores en los años cincuenta y sesenta, como *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963* (2007) de la historiadora del arte Anna Chiara Cimoli.⁹⁴

Otros estudios que pueden mencionarse son los artículos de investigación referentes a las figuras de Albini y Scarpa, y los proyectos que estos realizaron en el ámbito museográfico, como "El recorrido en Castelvechchio" (2005) de la arquitecta Ángela Monje Pascual de la Universidad Politécnica de Madrid,⁹⁵ "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" (2006) presentado por Marco Mulazzani y Orietta Lanzarini de la Universidad de Ferrara y de Údine, respectivamente,⁹⁶ y "Franco Albini e Palazzo Bianco. Nuove idee per i musei italiani" (2017) del arquitecto Pietro Tovaglieri.⁹⁷ Pero hasta el momento no se ha profundizado sobre el impacto de la museografía italiana en el campo de los museos y exposiciones temporales en España en la segunda mitad del siglo XX, razón por la que nos ocupamos del tema en esta tesis doctoral.

2.4. Conclusiones

El estudio de las Exposiciones Universales en general y de los pabellones españoles, en particular, ha sido un tema que ha despertado gran interés dentro del campo de la historia de la arquitectura, encontrándonos publicaciones ya desde finales de los años ochenta hasta nuestros días, sobre la visión arquitectónica que España mostró en los pabellones, si bien hay que decir que no todos los casos han sido tratados con la misma atención. Y en este sentido hemos de destacar el Pabellón de España de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, el cual podríamos denominar "la estrella de los pabellones españoles" ya que se le han dedicado un elevado número de estudios, mayoritariamente dentro del ámbito de la arquitectura. La innovadora estructura diseñada por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún supuso un giro en la historia de la arquitectura del siglo XX en nuestro país, por lo que despertó y sigue despertando –ahora con su tan ansiada y necesaria rehabilitación– un gran interés.

Asimismo, el pabellón español para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65 obra de Javier Carvajal supuso un hito arquitectónico en España y fuera de nuestras fronteras, por

91 MARCIANÒ, A.F., *Carlo Scarpa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1985.

92 HUBER, A., *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

93 BUCCI, F., y IRACE, F., *Zero Gravity. Franco Albini. Construire le modernità*, Milán, Mondadori Electa, 2006.

94 CIMOLI, A.CH., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano, 2007.

95 MONJE PASCUAL, Á., "El recorrido en Castelvechchio. Carlo Scarpa", Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, ESNE, 2005.

96 LANZARINI, O. y MULAZZANI, M., "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" en Bucci, F., y Irace, F., *Zero Gravity. Franco Albini. Construire le modernità*, Milán, Mondadori Electa, 2006, pp. 149-164.

97 TOVAGLIERI, P., "Franco Albini e Palazzo Bianco. Nuove idee per i musei italiani", 2017.
https://www.academia.edu/33026239/Franco_Albin_i_e_Palazzo_Bianco_a_Genova

lo que se refiere a su concepto integrador de continente y contenido, de crear una obra de arte total. Este ha sido y es objeto de numerosas e interesantes investigaciones, en su gran mayoría abordadas por arquitectos. Sin embargo, hemos observado cómo todavía existen aspectos poco estudiados en relación con la arquitectura y la museografía españolas del siglo XX, como es el caso de las Exposiciones para la Reconstrucción Nacional de los años cuarenta, cuyas investigaciones son bastante recientes, o la exposición celebrada en torno a la conmemoración de los XXV Años de Paz en 1964, todavía sin estudiar desde el ámbito del diseño expositivo. Por ello, a través de esta investigación queremos aportar nuevas luces desde el punto de vista del historiador del arte y hacer un análisis de la museografía como un medio de representación de la imagen de España dentro y fuera del país.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

3.1. Objetivos

Objetivo general

Esta tesis aborda el estudio de la renovación museográfica que se llevó a cabo a lo largo de los años del régimen franquista, concretamente desde 1940 hasta 1965, atendiendo a la apariencia que quiso dar España durante ese período en el interior y en el exterior del país, a través de las instalaciones diseñadas (arquitectura efímera) para las exposiciones temporales más relevantes acometidas a nivel nacional e internacional. Además, se acomete también el análisis de las posibles relaciones con el extranjero, especialmente con Italia, país que influyó en la renovación de la museografía española especialmente en la década de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

Objetivos específicos

- Recoger y analizar exhaustivamente todas las fuentes documentales y visuales publicadas con respecto a las exposiciones y pabellones españoles de exposiciones internacionales seleccionados como casos de estudio.
- A partir de estas fuentes, analizar la museografía de las exposiciones que presentamos, poniéndola en relación con el contexto cultural y artístico del momento, como una parte más de la historia de la cultura artística española del siglo XX.
- Identificar los agentes, promotores de las iniciativas, los autores, arquitectos que las llevaron a cabo, relacionando estos proyectos con sus trayectorias individuales, y los artistas que participaron.
- Valorar críticamente la relevancia que tuvieron estas iniciativas para el régimen franquista, analizando al mismo tiempo el impacto mediático tanto dentro como fuera del país.
- Reflexionar sobre la contradictoria situación de la cultura española sumida en el conflicto interior/exterior planteado por la dictadura, lo que lleva a considerar la imprescindible reflexión sociológica sobre el valor de los pabellones de exposiciones, sus instalaciones y su recepción crítica y social en su tiempo, pero también en el presente.
- Contribuir a un mayor conocimiento y aprecio social de la arquitectura española del siglo XX y de su museografía como un medio para mostrar nuestro patrimonio tanto a nivel nacional como internacional, conectándolo con el panorama europeo (en especial el italiano) para poder establecer las relaciones pertinentes.

- Completar la visión ofrecida hasta el momento desde la perspectiva de la arquitectura sobre los casos de estudio (en concreto los pabellones efímeros), con el análisis y la valoración crítica que puede aportar la historia del arte, disciplina en la que los estudios de museografía y cultura visual han cobrado extraordinaria fuerza desde hace décadas.

3.2. Metodología del trabajo aplicada

Para poder alcanzar los objetivos previstos, hemos desarrollado una metodología de acuerdo con las características de una tesis doctoral de especialidad de Historia del Arte, y en concreto relacionada con dos ámbitos: la Museografía y la Historia de la Arquitectura Contemporánea, líneas de investigación que han sido exploradas desde hace décadas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Esta es la razón por la que esta tesis cuenta con dos directores, cada uno de ellos especializado en estos ámbitos (la Dra. Ascensión Hernández en la historia de la arquitectura contemporánea y el Dr. Jesús Pedro Lorente en la museografía y museología).

Como historiadora del arte, me planteo el análisis de todos estos casos como un medio de conocer la cultura artística española del siglo XX, a través del cual podemos profundizar, por un lado, en el avance de la museografía española, pero también, en cómo estas exposiciones y pabellones manifiestan la tensión social y política en la que se veía sumido nuestro país.

Para ello, hemos consultado fuentes documentales y bibliográficas en distintas bibliotecas, entre ellas las Bibliotecas de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Aragón (COAA) y de Madrid (COAM), así como la Biblioteca de Humanidades María Moliner y la Biblioteca Hypatia de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, y la consulta digital de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de Castilla La Mancha, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y también hemos indagado en la Filmoteca de Zaragoza para la consulta de revistas no especializadas y documentales.

La consulta de fuentes visuales la hemos realizado a través del Archivo Histórico del NO-DO disponible en Filmoteca española *on-line*, así como en el Archivo Fotográfico Triennale y el Archivo Centrale dello Stato mediante su página web. Esta tarea se ha completado con la búsqueda de documentación original en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA), el Archivo del Museo Arqueológico Nacional y el Fondo Vázquez Molezún del Archivo Histórico del COAM, que nos ha permitido la consulta de correspondencia, inventarios, fotografías, proyectos y apuntes de las instalaciones, entre otros documentos inéditos hasta el momento. y También hemos podido consultar documentación del arquitecto José Antonio Coderch, gracias a la amabilidad del personal del archivo fotográfico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entidad que desde el 1 de enero de 2019 pasó a ser propietario del archivo personal del arquitecto por donación de la familia y que al no haber inventariado todavía todo el legado Coderch, nos hicieron llegar por correo electrónico los documentos que necesitábamos investigar. Igualmente, a través de las hemerotecas digitales, hemos consultado publicaciones periódicas de la época de carácter nacional (*ABC*, *La Vanguardia Española*, *Diario de Burgos*, entre otros periódicos), que nos han ofrecido numerosos datos de interés para el desarrollo de esta investigación.

Asimismo, en los repositorios digitales académicos del Ministerio de Educación y Cultura de España (TESEO), los repositorios de tesis doctorales en Red, *Dialnet* y *Rebium*, y de las Actas de Congresos Internacionales de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, hemos localizado varias tesis sobre la arquitectura de las exposiciones y un gran número de comunicaciones sobre la misma, enmarcadas en el período en que se centra nuestro trabajo de investigación.

La metodología de trabajo desarrollada ha sido la siguiente:

A.- Búsqueda de bibliografía histórica sobre la arquitectura en la época del franquismo y la renovación cultural y artística que se llevó a cabo en ese período, y sobre la arquitectura de pabellones y exposiciones temporales, así como de museografía italiana en el período de posguerra. Ha quedado reflejada en el estado de la cuestión.

B.- Localización y estudio de fuentes sobre cada uno de los casos de estudio.

1. Fuentes directas: Los proyectos arquitectónicos o expositivos.

Hemos consultado documentación original en distintos archivos:

- Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares), fondo que conserva los documentos relativos a las Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas, pero en el que no hemos encontrado ni planos de los proyectos de instalación ni inventarios de las exposiciones de los años cuarenta organizadas por este Organismo.
- Fondo del arquitecto Ramón Vázquez Molezún conservados en el archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid que conserva los planos originales del proyecto del pabellón español para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, así como del mobiliario diseñado para el mismo.
- Fondo del arquitecto José Antonio Coderch y de Sentmenat legados al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que conserva planos, fotografías, correspondencia de todos sus proyectos, incluidos el del pabellón español para la Trienal de Milán de 1951.
- Archivo del Museo Arqueológico Nacional, en el que sólo hemos encontrado el documento de autorización y la relación de objetos prestados para mostrar en la exposición *Veinte años de Restauración del Tesoro monumental de España*, celebrada en este museo en 1958.

Hay que añadir que, debido a la situación ocasionada por la COVID-19, no hemos podido consultar otros fondos que teníamos previstos, como es el caso del Archivo de la Trienal de Milán, y esperamos que, en un futuro inmediato, cuando se resuelva el estado producido por el coronavirus, podamos abordar más en profundidad el estudio de la museografía italiana y su influencia en España.

2. Fuentes indirectas: noticias de prensa, de revistas especializadas y documentales.

Para cada una de las exposiciones presentadas hemos analizado tanto fuentes contemporáneas al hecho en cuestión como son revistas de arquitectura nacionales (*Revista Reconstrucción*, *Revista Nacional de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, *Informes de la Construcción*, entre otras) y extranjeras (*L'Architecture D'Aujourd'hui*, *L'Architettura*, *Cronache e storia*, *Domus*, *Architectural Forum*, entre otras), como revistas no especializadas (*Blanco y Negro*, *Tiempo*, *El Faro* y *Life*), noticias en la prensa (*ABC*, *La Vanguardia Española*, *Diario de Burgos*, *El País*), en algunos casos muy numerosos (especialmente el pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas 1958, las noticias en prensa de la exposición *España 64* para la conmemoración de los XXV Años de Paz en 1964 y el pabellón español para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65) y en el Noticiero Cinematográfico Español, NO-DO, que nos han servido para completar los datos encontrados en archivos y bibliotecas, así como para contrastar la información aportada por los medios nacionales y por los internacionales.

A todo ello se suma la consulta de tesis doctorales escritas en años posteriores al hecho, en las que se incluye un estudio de los pabellones españoles efímeros para eventos

internacionales que investigamos en esta tesis y artículos sobre los mismos (pabellones de las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957; pabellón de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y pabellón para la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65), y estudios sobre exposiciones de arte durante la época del franquismo.

C.- Análisis exhaustivo de las fuentes encontradas y redacción de la tesis doctoral estructurando los contenidos en capítulos.

El análisis de la documentación encontrada se ha realizado estudiando todas las fuentes documentales y bibliográficas, elaborando además unas fichas de los casos de estudio y una tabla comparativa de las exposiciones españolas y los casos italianos, y a continuación se ha procedido a la redacción de la tesis, que presenta la siguiente estructura.

I. Introducción, compuesta por cuatro epígrafes: justificación del tema, estado de la cuestión, objetivos y metodología, en la que se ha investigado la bibliografía relacionada con la historia de las exposiciones temporales, la arquitectura y los montajes museográficos diseñados para los pabellones españoles de las exposiciones o ferias internacionales y en las exposiciones nacionales durante el periodo de posguerra y la época del desarrollismo español.

II. Presentamos un breve estudio reflexivo del estado de la museografía española para poner en contexto y relación el análisis de la arquitectura efímera antes del franquismo y lo que sucedió durante el régimen. Realizamos asimismo un breve estudio acerca de la museografía italiana antes de los años cincuenta, la evolución que tuvo posteriormente y su aportación en la historia de la museografía europea, así como un análisis de algunas intervenciones museográficas realizadas en Italia durante los años cincuenta y sesenta que pensamos pudieron influir en el diseño expositivo desarrollado en España y viceversa.

III. Constituye la esencia de nuestra tesis, en la que analizamos mediante el estudio de las fuentes documentales y visuales encontradas, ejemplos concretos de exposiciones temporales nacionales y pabellones españoles en exposiciones internacionales entre 1940 y 1965, para mostrar la paulatina renovación que se produjo en los diseños museográficos durante esos años, con fines propagandísticos para construir una nueva imagen de España.

Los casos de estudio son:

1. *Exposición de la Reconstrucción de España*. Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, 1940.
2. *Exposición Nacional de la Reconstrucción de España*. Gran Casino de San Sebastián, 1945.
3. *Exposición Nacional de la Reconstrucción de España*. Pabellón del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, Sevilla, 1948.
4. Pabellón de España para la IX Trienal de Milán. Milán, 1951.
5. Pabellón de España para la X Trienal de Milán. Milán, 1954.
6. Pabellón de España para la XI Trienal de Milán. Milán, 1957.
7. *La Sala Negra* del Museo de Arte Contemporáneo. Madrid, 1957.
8. *Exposición Veinte años de restauración del Tesoro monumental de España*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1958.
9. Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas. Bruselas, 1958.

10. Exposición *España 64*. Lonja de los Nuevos Ministerios. Madrid, 1964.

11. Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York. Nueva York, 1964-65.

IV. Conclusiones, en las que valoramos lo que supusieron estas exposiciones nacionales e internacionales como instrumento de representación de la imagen de nación, reafirmamos las contradicciones existentes entre tradición-modernidad/fuera-dentro a pesar de la aparente innovación de los montajes expositivos y los premios recibidos, y reflexionamos acerca de la importancia de la conservación de la arquitectura efímera como parte de nuestro patrimonio arquitectónico y artístico.

La tesis se complementa con bibliografía general y un apartado de anexos que comprende: fichas catalográficas de cada una de las exposiciones y un cuadro cronológico con las exposiciones investigadas en esta tesis doctoral y sus coetáneas más destacadas en Italia.

PARTE I

LA EXPOSICIÓN COMO ARTEFACTO NARRATIVO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS MUESTRAS TEMPORALES Y LOS PABELLONES INTERNACIONALES (1940-1965)

"In an exhibition, architecture is shown as a message at first, becoming a utility later; meaning first, stimulus later. In conclusion: in an exhibition the objects are not exhibited, but the exhibition itself"⁹⁸

A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, a pesar de la progresiva inserción de innovaciones visibles en las páginas de revistas, textos o viajes, la aplicación práctica de criterios museográficos o museológicos modernos fue casi inexistente en España.⁹⁹ A esto se añadió que al acabar la Guerra Civil todos los campos de la vida del país sufrieron las devastadoras consecuencias de la contienda, y el mundo artístico y cultural sintió de manera especial las circunstancias de tan lamentable situación que llevó a que muchos artistas e intelectuales tuvieran que exiliarse. La situación económica hacía difícil la existencia de un comercio artístico, y las exposiciones y actividades culturales se vieron reducidas, celebrándose un escaso número en galerías privadas o museos oficiales.¹⁰⁰

En el nuevo panorama surgido tras el establecimiento de la dictadura, entre los críticos y pensadores se presentaban diversas opiniones acerca de cuál debía ser el arte más adecuado para la nueva sociedad. Se encontraban los partidarios de un arte conmemorativo que se plasmaría en monumentos y pinturas (sobre todo de historia), con una clara finalidad de propaganda política, aunque también había quienes estimaban preferible un tipo de arte que sintonizara con los ideales del régimen, pero sin representar los acontecimientos de la nueva situación española.¹⁰¹ Otras corrientes insistían en defender el neoclasicismo como el estilo más adecuado para la arquitectura franquista, pero esta postura se difundía mayormente en la literatura dedicada a la arquitectura y no tanto en los artículos divulgativos y ensayos de arte.¹⁰²

En 1941 se retomaron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes organizadas, por lo general, en los palacios del Retiro en Madrid e inauguradas por Franco y los sucesivos Directores Generales de Bellas Artes. Durante ese año las obras de pintores como Zuloaga seguían vendiendo porque representaban el regionalismo más tradicional y la pintura española del siglo XIX continuaba siendo objeto de interés. En años posteriores se sucedieron

98 Cfr. ECO, U., "A Theory of Expositions", en *Travels in Hyperreality*, New York, Harcourt Inc., 2002, pp. 291-307.

99 LAYUNO, M^a. Á., *Museos de arte contemporáneo en España*, Gijón, Trea, 2003, espec. p. 84.

100 JIMÉNEZ-BLANCO, M^a. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1989, espec.p.59.

101 LLORENTE, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, Colección La Balsa de la Medusa 73, 1995, espec.p.57.

102 *Ibidem*, espec. p.65.

exposiciones de artistas como Álvaro Delgado, Vázquez Díaz, Pancho Cossío o Zabaleta, entre otros, algunos de ellos comprometidos con la vanguardia. Pero aun abriendo cierto paso a nuevos aires artísticos, la política franquista continuó presentando de forma generalizada a los artistas "regionalistas" como los auténticos portadores de los valores españoles, dejando un tanto relegados a los vanguardistas, especialmente los que se encontraban exiliados.¹⁰³ Sin embargo, la situación de estos últimos cambió después del triunfo de los aliados en la segunda guerra mundial, ya que fueron muy bien considerados por la crítica internacional y el régimen de Franco comenzó a aceptarlos (aunque no con demasiado entusiasmo), por lo que gracias a las circunstancias mundiales los artistas del interior y el arte español en general se vieron beneficiados.¹⁰⁴

En el campo de la arquitectura española, tras las pretensiones historicistas de la "vuelta al orden" en la década de los años cuarenta, se produjo un desarrollo hacia la reapropiación de un velado racionalismo moderno (estilo hasta entonces considerado "republicano" y ligado a la España vencida), hecho que llevará a la consolidación de la arquitectura moderna como la "arquitectura oficial" del régimen, con el objetivo de conectar con las corrientes internacionales en un momento de cierto aperturismo político y restablecimiento de las relaciones diplomáticas con Europa y Estados Unidos.¹⁰⁵ En este sentido, los pabellones nacionales construidos en París en 1937 y en Bruselas en 1958, marcaron un antes y un después en la evolución de la arquitectura contemporánea española porque, no sólo tuvieron un gran valor arquitectónico, sino también simbólico, ya que fueron representantes de momentos decisivos en la historia y la cultura artística española del siglo XX.

1.1. El Pabellón de la II República Española en París 1937 como antecedente de las exposiciones temporales del franquismo

La *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* se celebró en París en 1937 con objeto de exaltar el conocimiento humano mediante la unión de arte y tecnología. La organización francesa dotó a la muestra de un aparente optimismo basado en la idea de progreso científico, artístico o comercial. Pero a finales de los años treinta, el panorama internacional era bastante diferente al que se quería presentar. La civilización se encontraba en crisis y en el ambiente se vivía el miedo a otra guerra, por lo que los esfuerzos de la Exposición de París por maquillar la situación con arte y tecnología no fueron suficientes y, paradójicamente, la propia muestra constituyó una metáfora del inestable estado en el que se encontraba Occidente. La ubicación de los pabellones de Alemania y Rusia, visualmente enfrentados en uno de los ejes principales del recinto expositivo, fue una imagen que quedó grabada para la posteridad y que no hacía sino ratificar la oposición existente entre ambas potencias.¹⁰⁶

La exposición más que para muestra comercial se utilizó como medio propagandístico para definir en términos políticos y culturales una determinada imagen nacional. Los pabellones de cada país se concibieron como "proyecciones nacionales" y es aquí donde radica el especial interés de este evento, como comentaba el historiador del arte Henry-Russell Hitchcock:

"Today a world's fair is not and exposition of national arts and industries. It is not even a commercial show to encourage trade (...) For the first time so blatantly the national pavilions are

103 VIÑUALES, J., *Arte español del siglo XX*, Madrid, Encuentro, 1998, espec. p. 143.

104 *Ibidem*, espec. p. 144.

105 LAYUNO, M^a Á., *Museos de arte...*, op. cit., espec. pp.107-110.

106 ROSÓN VILLENA, M^a., "Fotomurales del Pabellón Español de 1937: vanguardia artística y misión política", *Goya*, n. 319-320, 2007, pp. 281-298.

conceived and executed as “national projections” If for no other reason, the Paris Fair is interesting as the first exposition of this new flaunting of political parties and symbols.”¹⁰⁷

Aunque España se encontraba en pleno período de contienda, decidió participar en la exposición para aprovechar la oportunidad propagandística que se le presentaba a la República con este evento. La idea original del gobierno republicano de mostrar a un público internacional un pabellón comercial en la exposición viró, unos meses antes de su inauguración, hacia una exhibición de sus propuestas políticas en ámbitos como la sanidad o la educación pública y de arte tradicional junto a obras de artistas considerados modernos. Pero su principal objetivo era el de convertirse en una petición de ayuda internacional para frenar el avance del bando sublevado en el país.¹⁰⁸ El proyecto del pabellón (inaugurado el 12 de julio de 1937) fue un encargo directo del gobierno republicano a los arquitectos, por lo que no hubo concurso para elegir la mejor propuesta.¹⁰⁹ (Fig. 1.)

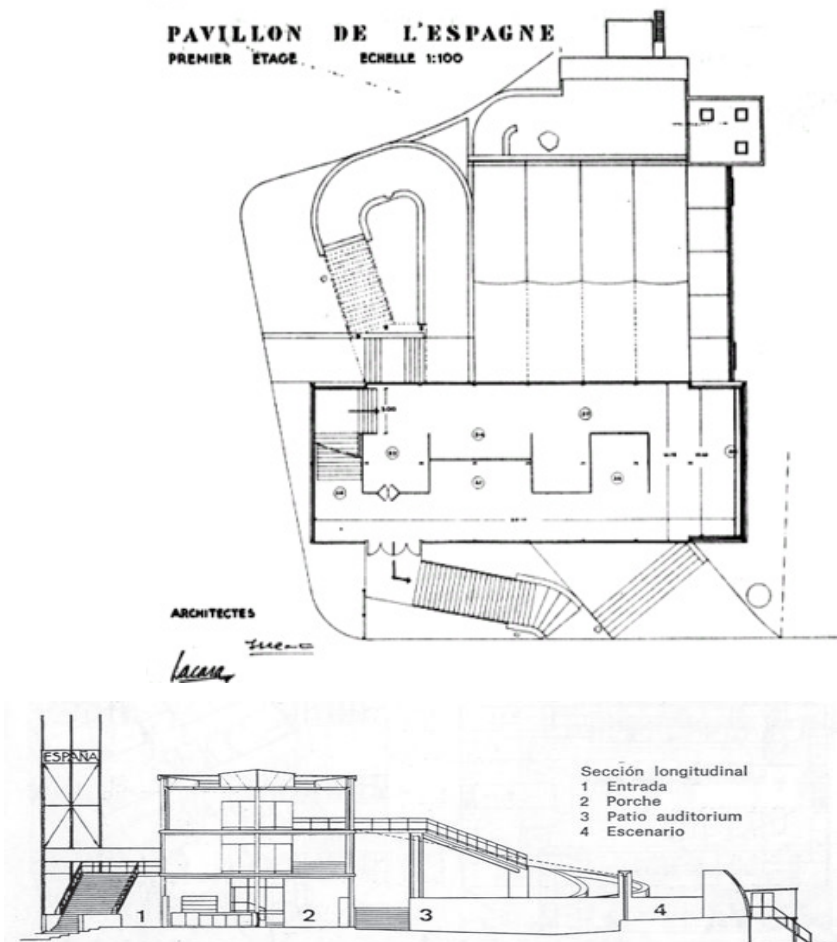


Fig. 1. Primera planta (arriba) y sección longitudinal (derecha) del Pabellón de España, 1937. Fuente: Archivo de Arquitectura Urbipedia

107 Cfr. HITCOCK, H-R., “París 1937”, *The Architectural Forum*, September 1937, p. 174.

108 PAZ AGRAS, L., “Arquitectura como política: el pabellón de España de París 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda”, en Pozo Muncio, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero, B., (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, Pamplona 8-9 mayo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 2014, pp. 535-542.

109 MARTÍN MARTÍN, F., *El pabellón en la exposición universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, D.L., 1983, espec. p.41.

No sólo fue interesante desde el punto de vista arquitectónico, sino también desde otras perspectivas (histórica, social y política) ya que se convirtió en un instrumento de propaganda para mostrar al mundo la ideología republicana española, a la vez que se llamaba la atención respecto a la grave situación en la que se encontraba el país, solicitando ayuda a las potencias aliadas extranjeras. La historiadora del arte María Rosón de la Universidad Autónoma de Madrid, habla de la creación de un pabellón que contenía un discurso propagandístico de proyección nacional, en el que el arte y el pensamiento vanguardista cobraban protagonismo con el objetivo de terminar con la consideración elitista de las Artes y transmitir un nuevo concepto de cultura. Según comenta Rosón,

“De esta manera, aunque motivado por las circunstancias, España se pone al día y no sólo enlaza con el verdadero sentido de la exposición, sino que se convierte en un ejemplo paradigmático de la muestra: a través del arte y la cultura del pueblo español se traza un discurso propagandístico de proyección nacional. Este discurso se elabora en clave estética pues toma partido por el arte y el pensamiento de vanguardia, convirtiendo el contenedor racionalista de Sert y Lacasa en un espacio polivalente donde se produce, con una concepción abierta y moderna de la tradición y del patrimonio cultural y artístico, una desjerarquización de las artes que intenta poner fin al elitismo del “arte nuevo” preconizado por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del Arte*, incorporándolo como un elemento más de una continuidad histórica que se proyecta hacia el futuro. (...) Es decir, se pone punto final al concepto elitista de las Bellas Artes; pintura, escultura, fotografía, fotomontaje, cine, danza o artesanía son igualmente válidos para transmitir el mensaje de propaganda del Frente Popular español. En definitiva, en la España republicana el concepto de cultura se transformó y se convirtió casi en un sustitutivo laico de la religión, resultando vital en las actuaciones programadas por el gobierno de la República.”¹¹⁰

Desde el punto de vista arquitectónico, el pabellón de Josep Lluís Sert (perteneciente a la Generación del 25) y Luis Lacasa (miembro de la sección catalana del GATE-PAC) fue considerado el final de la momentánea entrada de la arquitectura española en la modernidad, que se vio truncada violentamente por la Guerra Civil. Como comenta la profesora Ascensión Hernández Martínez de la Universidad de Zaragoza recogiendo un sentir generalizado sobre este edificio, “el pabellón español en París 1937 representó las ansias de modernidad de un pueblo que se encontraba atrasado y dividido por la guerra, y la República puso todo su empeño por tener una representación digna en París, a pesar de la situación bélica en la que se encontraba.”¹¹¹ (Fig. 2.)

La arquitectura de este edificio se alejó del estilo clásico y siguió las premisas modernas que habían comenzado a desarrollarse en los países centroeuropeos, basadas en la industrialización, la ligereza y el progreso técnico, integrando en este caso aspectos populares como el tradicional patio mediterráneo. En la exhibición del pabellón participaron numerosos artistas que convirtieron a esta arquitectura efímera en una obra de arte total,¹¹² en una *Gesamtkunstwerk* en la que arquitectura, escultura, pintura y fotomontaje configuraban un espacio lleno de movimiento que quería mostrar la realidad de una España desgarrada y esperanzada.¹¹³

110 ROSÓN VILLENNA, M^a., “Fotomurales del Pabellón Español...”, *op. cit.* espec.p. 283.

111 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007, 154, espec.p. 101.

112 Junto con la escultura *El español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, este pabellón albergaba la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, la *Montserrat* de Julio González, *El payés catalán* y *la revolución* de Joan Miró, la *Cabeza de mujer* y el *Guernica* de Picasso. Los fotomontajes y carteles que aludían a la guerra eran obra del diseñador valenciano Josep Renau.

113 MUÑOZ, A., “Lo efímero permanente. El pabellón de 1937: de París a Barcelona”, *Arquitectura Viva*, n.25, julio-agosto, 1992, citado en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007, espec. pp.101-102.



Fig. 2. Exterior e interior del pabellón en el que se observan los fotomontajes en la fachada, la disposición museográfica interior y algunas de las obras expuestas, como *Guernica* de Picasso. Fuente: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

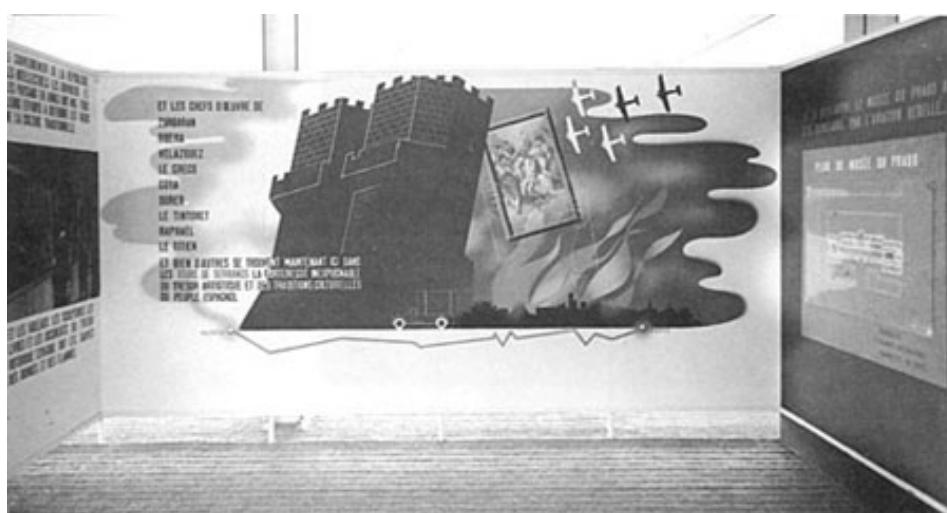


Fig. 3. Fotomontajes de Josep Renau en el interior del pabellón español. Fuente: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Sin embargo, fue especialmente la fotografía la que cobró gran relevancia a través de los fotomontajes del valenciano Josep Renau,¹¹⁴ (Fig. 3) que envolvieron la fachada principal y una de las laterales y, en el interior, dieron forma al recorrido conformando una secuencia de diferentes escenas. Esta concepción del espacio como si de una pieza cinematográfica se tratara sería una característica destacada de los montajes propagandísticos. Según comentaba el propio Renau:

114 Acerca de este artista y sus trabajos para el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937 destacamos las publicaciones de CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau, Arte y propaganda en guerra*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, 2007, 290 pp. y Josep Renau, Aneto, Zaragoza, 2011, 120 pp.; ROSÓN VILLENA, M^a., "Fotomurales del pabellón español de 1937. Vanguardia artística y misión política", *Goya*, n. 319-320, 2007, pp. 281-298; MENDELSON, J., "Josep Renau y el Pabellón de España en la Exposición de París", en RIBALTA, J., (ed.), *Espacios fotográficos públicos, Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona, 2009. Además, se han organizado exposiciones sobre este artista entre las que reseñamos "Josep Renau. 1907-1982. Compromiso y cultura" presentada por las universidades de Zaragoza y Valencia, junto con la Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, que tuvo lugar entre octubre de 2008 y enero de 2009 en el Edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza y "París 1937: Renau y el pabellón español sobre la causa republicana" en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, celebrada del 13 de mayo al 31 de julio de 2021, ampliada hasta el 29 de agosto de 2021.

“Aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde un principio con una especie de guion “fílmico”, pero más bien de corte y montaje, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el guion) y, en vez de “filmaciones”, había fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temáticos”¹¹⁵

Y acerca del trabajo realizado en el pabellón junto con su equipo de colaboradores, explicaba:

“Esta vez tenía que hacerme cargo de la realización e instalación de los elementos gráficos que debían animar el perfecto container que era el pabellón de España... Llegué a París con una orientación muy precisa y bien pertrechado de materiales de los archivos de la Dirección General de Bellas Artes, de la Subsecretaría de Propaganda y del mío propio. Para la apertura de la Exposición, el punto más importante que se había previsto consistía, precisamente, en un gran conjunto monográfico sobre la salvación y defensa del Tesoro Artístico (aunque yo debería ocuparme también de los demás aspectos gráficos del pabellón). Este conjunto ocuparía la mayor parte de la III sección del pabellón. Me traje a Gori Muñoz y al cartelista Alonso como los más competentes colaboradores y, ya en París, se nos agregaron otros gráficos y fototécnicos franceses. (...).

Llegamos en plena efervescencia constructiva y creadora. El pabellón andaba bastante atrasado todavía. José Luis Sert y su mujer desplegaban una energía prodigiosa. Luis Lacasa, más flemático, era particularmente eficiente en las discusiones decisorias de orientación. Alberto Sánchez andaba totalmente absorbido en su gigantesco “cactus” (...).”¹¹⁶

Fue una obra de gran valor arquitectónico en el contexto del racionalismo español y de una enorme carga simbólica por los episodios históricos posteriores. De hecho fue tal su valor icónico para la arquitectura del Movimiento Moderno en nuestro país, que se reconstruyó en 1992 por iniciativa del Instituto Municipal de Promoción Urbanística de Barcelona, aunque no faltaron críticos que clasificaron esta restauración de “falsa maqueta” porque, según la opinión del restaurador belga Paul Philippot, carecía de la autenticidad (el acto creativo), y por ende del carácter histórico, que es lo que da lugar a una obra de arte, la cual no puede reproducirse.¹¹⁷ Con este edificio, la arquitectura racionalista española se dio a conocer fuera de las fronteras nacionales, sin embargo, la situación bélica en la que se encontraba el país convirtió al pabellón en un efímero momento de gloria que se vio truncado en 1939, y no sería ya hasta comienzos de los años cincuenta con la participación de España en las Trienales de Milán, cuando los arquitectos españoles tuvieron la oportunidad de mostrar el desarrollo de una arquitectura comprometida con sus ideas modernas.

1.2. La “apertura” cultural española

El Régimen tuvo muy clara la importancia de proyectar al exterior una imagen diferente y, de la misma manera que los Estados Unidos se sirvieron del arte (en concreto del expresionismo abstracto) para construir una imagen potente,¹¹⁸ la dictadura franquista

115 Cfr. MENDELSON, J., “Josep Renau y el Pabellón...”, *op. cit.*, espec. p. 337.

116 RENAU, J., *Arte en peligro: 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980, pp. 19-26, citado en CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau...*, *op. cit.*, espec. pp. 179-180.

117 *Ibidem*, p.97.

118 Sobre el tema de la propaganda cultural ejercida por Estados Unidos durante el siglo XX, la historiadora británica Frances Stonor Saunders comenta lo siguiente: “Durante los momentos culminantes de la guerra fría, el gobierno de Estados Unidos invirtió enormes recursos en un programa secreto de propaganda cultural en Europa occidental. Un rasgo fundamental de este programa era que no se supiese de su existencia. Fue llevado a cabo con gran secreto por la organización de espionaje de Estados Unidos, la Agencia Central de Inteligencia (CIA). El acto central de esta campaña encubierta fue el Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson, entre 1950 y 1967. Sus logros

acometió inicialmente una política de exposiciones en el extranjero con muestras en Berlín (1942) o Buenos Aires (1947), donde se recuperaba la tradición de Velázquez como imagen de la cultura hispana. Una iniciativa en parte fallida porque no tuvo tanto reconocimiento, sobre todo teniendo en cuenta que Franco en este momento solo se relacionaba con dictaduras similares a la suya.

En el año 1947 surgió una nueva estética en España, la abstracción, y Zaragoza ocupó un lugar destacado con respecto a otras ciudades españolas en cuanto al desarrollo de actividades culturales, abriendo una línea de vanguardia. Fue en esta capital donde surgió de forma pionera el *Grupo Pórtico*, constituido por tres artistas (Santiago Lagunas Mayandía, Fermín Aguayo Benedicte y Eloy Giménez Laguardia) unidos por una inquietud que quería romper con la costra de un arte y cultura convencionales y con unas creencias comunes en la pintura abstracta, en el concepto y en la reflexión sobre la obra aplicando las teorías que otros pintores europeos habían propuesto.¹¹⁹ Así, con el objetivo de salir de la situación de aislamiento en la que se encontraba el terreno artístico español y como producto de la dinámica natural de evolución del arte contemporáneo, a partir del *Grupo Pórtico* fueron apareciendo diversos grupos que intentaron abrirse a las influencias extranjeras y ampliar las relaciones entre diferentes actividades creativas.

En 1948 se fundó en Barcelona la revista *Dau al Set*, a partir de la cual surgió una agrupación que llevaría el mismo nombre,¹²⁰ y en cuyas raíces se encontraba el existencialismo sartriano y los movimientos surrealista y dadaísta, para evolucionar después a un arte informalista. En el mismo año el pintor alemán Mathias Goeritz constituyó la Escuela de Altamira, que reunió a un variado grupo formado por artistas, arquitectos, críticos y teóricos.¹²¹ Este grupo organizó las destacadas Semanas de Arte Abstracto en 1949 y 1951, en las que defendían la combinación de las artes, especialmente con la arquitectura, y la creación de conexiones interdisciplinares, apoyando también la corriente del arte abstracto, movimiento que triunfó durante la década de los cincuenta.

En la vertiente abstracta geométrica o constructiva destacaron artistas como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Eusebio Sempere o Josep Guinovart. En su otra vertiente, la infor-

fueron considerables y su propia duración no fue el menor de ellos. En su momento álgido, el Congreso por la Libertad Cultural tuvo oficinas en 35 países, contó con docenas de personas contratadas, publicó artículos en más de veinte revistas de prestigio, organizó exposiciones de arte, contaba con su propio servicio de noticias y de artículos de opinión, organizó conferencias internacionales del más alto nivel y recompensó a los músicos y a otros artistas con premios y actuaciones públicas. Su misión consistía en apartar sutilmente a la intelectualidad de Europa occidental de su prolongada fascinación por el marxismo y el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con «el concepto americano»." (STONOR SAUNDERS, F., *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, espec. p. 13). Asimismo, según el historiador del arte Toby Clark: "Mirándolo retrospectivamente, el destino del expresionismo abstracto apenas puede sorprendernos: durante la Guerra Fría el programa de propaganda del Estado le sacó hasta la última gota. Las numerosas exposiciones internacionales que a finales de los años cuarenta y cincuenta exportaban este arte estaban coordinadas por el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), e iban acompañadas de las manifestaciones de sus conservadores en las que la retórica nacionalista contraponía la «marca de libertad» de la pintura americana al reglamentado arte kitsch del comunismo soviético" (CLARK, T., *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, espec. pp. 8-9). Ambos manuales se citan en PINEDA CACHERO, A. "Branded Content antes del Branded Content: la modelación cultural propagandística como forma de propaganda encubierta", *Ámbitos*, n.18, 2009, pp. 117-134.

119 CHUECA IZQUIERDO, B., "Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)", *Boletín de Arte*, n.22, Universidad de Málaga, 2001, pp. 409-435.

120 Esta agrupación la conformaban artistas como Antoni Tapiés, Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart, Joan Ponc y Joan Brossa, así como intelectuales como Juan Eduardo Ciot y Aranú Puig, entre otros artistas y críticos que no se encontraban adscritos oficialmente al grupo.

121 Formaban parte de esta Escuela el artista Willi Baumeister, los arquitectos Alberto Sartoris y Luis Felipe Vivanco, los críticos Ricardo Gullón y Rafael Santos Torroella y los teóricos Sebastià Gasch y Eduardo Westerdahl.

malista, destacó de manera sobresaliente el grupo *El Paso*, fundado en 1957 y que se convirtió en la máxima expresión del nuevo arte español (del arte español de vanguardia).¹²² Gran parte de la pintura y escultura que realizaron los miembros del grupo (formado por Antonio Saura, Rafael Canogar, Luis Feito, Manolo Millares, Manuel Rivera, Pablo Serrano, entre otros y el arquitecto Antonio Fernández Alba), tenían un marcado acento español: cromatismo, dramatismo, énfasis realista y radical fuerza expresiva, por lo que estas obras fascinaron a la crítica europea y norteamericana.¹²³

En el ámbito arquitectónico cabe destacar al *Equipo 57*, coetáneo al grupo *El Paso* y fundado por artistas plásticos y arquitectos. Su fuente de inspiración fue Oteiza y las vanguardias de la abstracción para realizar obras de arte colectivas, en las que no hubiese cabida para el creador individual.¹²⁴ A lo largo de estos años pusieron en práctica la idea de la unidad de las artes y su inserción en la vida cotidiana a través del diseño de mobiliario y otros objetos artísticos.

Todos estos colectivos tenían intereses comunes y buscaban la innovación en el mundo de las artes, como comenta el profesor Manuel García Guatas:

“los pintores ligados ideológicamente a estos cenáculos artísticos y otros que siguen una línea experimental individual, plantearon por estos años la necesidad de una renovación no sólo del lenguaje plástico, sino del contenido y función de la pintura; y a partir de las soterradas ideas vanguardistas como el expresionismo cromático, el cubismo y el surrealismo, evolucionaron muy pronto hacia una abstracción total.”¹²⁵

Los responsables gubernamentales de las exposiciones españolas se habían percatado, desde 1948, de la buena acogida internacional que tenían las obras de artistas no académicos y renovadores por lo que decidieron potenciar su participación en certámenes extranjeros aunque no exentos de polémica.¹²⁶ El año 1950 fue clave para la situación internacional de España: la ONU derogó su resolución contra el régimen franquista. Esto supuso el fin del bloqueo y el comienzo de una apertura de nuestro país a la comunidad de naciones democráticas. Fundamentalmente fue de carácter económico y estuvo apoyada por Estados Unidos, pero también se abrió hacia el exterior en el ámbito cultural, aunque dentro del control y censura ideológica del régimen, cuya voluntad de modernización tendrá ciertos aspectos paradójicos.¹²⁷

A lo largo de estos años aparecieron las primeras muestras de aceptación e incluso de promoción del arte de vanguardia dentro del ámbito oficial¹²⁸ puesto que, además de la organización de destacados certámenes como fueron las Bienales Hispanoamericanas de Arte creadas por el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Asuntos Exteriores se encargó de organizar la representación española en otras Bienales como las de Venecia, São Paulo o Alejandría y presentó exposiciones fuera de las fronteras nacionales.¹²⁹

En 1951, con la participación de España en la IX Trienal de Milán se produjo un giro y llegó un cambio de política del Estado con Luis González Robles, funcionario del Ministe-

122 CAPITEL, A., WANG, W. et al., *Arquitectura del siglo XX...*, op.cit. p.143.

123 BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, espec. pp. 270-273. Cfr. también GUASCH, A.M., *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2005*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.

124 *Ibidem*, pp. 274-275.

125 Cfr. GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y Arte Aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.

126 LLORENTE, Á., *Arte e ideología...*, op.cit., espec.p.130.

127 CAPITEL, A., WANG, W. et al., *Arquitectura del siglo XX...*, op. cit., espec. p.140.

128 BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

129 GARCÍA TUSSEL, G., “La exposición Arte de América y España (1963), continuadora del espíritu de las Bienales Hispanoamericanas”, *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp. 21-32.

rio de Asuntos Exteriores, Jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales del citado Ministerio, que apostó por el arte contemporáneo. La I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) tuvo también una gran importancia política puesto que fue la manifestación de la apuesta del régimen para utilizar el arte contemporáneo de vanguardia como un instrumento de propaganda en el exterior,¹³⁰ relegando a un segundo plano a los críticos y artistas nostálgicos que seguían anclados en el estilo académico.¹³¹ En el caso de las Bienales de Venecia, éstas se convirtieron en el “escaparate” de los nuevos artistas españoles, especialmente la de 1958, y era el único camino por el que abrirse al reconocimiento internacional dada la lamentable situación del mercado del arte en nuestro país.¹³²

Asimismo, las exposiciones nacionales cobraron también mucha importancia para el régimen puesto que fueron instrumentos propagandísticos para mostrar a los españoles el esfuerzo realizado por conseguir un país desarrollado, en paz y armonía con las miras puestas en un próspero futuro. A este respecto, debemos destacar las denominadas *Exposiciones de la Reconstrucción* organizadas a partir de 1940 hasta 1948 por la Dirección General de Regiones Devastadas.¹³³ Estas primeras exposiciones instituidas por el Gobierno de Franco tras la contienda tuvieron un claro fin instrumental y de propaganda basándose en la muestra de maquetas, estadísticas, grabados y fotografías de las obras de reconstrucción que se estaban realizando en España, a lo que hemos de añadir un diseño museográfico que se encontraba anclado en el estilo clásico e historicista propio del gusto oficial. Fue a partir de finales de los años cincuenta y en la década de los sesenta cuando, tras los éxitos conseguidos en eventos extranjeros (Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957, Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y Feria Mundial de Nueva York de 1964) la museografía española en las exposiciones nacionales experimentó un cambio para mostrar una imagen moderna como evidenciaron, por ejemplo, las muestras *Veinte años de restauración del tesoro monumental de España* en el Museo Arqueológico Nacional (1958)¹³⁴ o *España 64* en la Lonja de los Nuevos Ministerios en Madrid (1964), que analizaremos en capítulos posteriores.¹³⁵

La apertura artística repercutió también en otros aspectos culturales como es el caso del arquitectónico. La Guerra Civil produjo una fractura en el desarrollo de la arquitectura, lo que hizo que se mantuviera apartada de los circuitos internacionales. A principios de la década de los cuarenta, aquellos arquitectos defensores de una renovación buscaron superar las directrices arquitectónicas de raíz historicista y carácter monumental marca-

130 Cfr. DÍAZ SÁNCHEZ, J., *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.

131 LLORENTE, Á., *Arte e ideología...*, op.cit.

132 BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, espec.p.259.

133 Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “Exponer la reconstrucción: las exposiciones de la Dirección General de Regiones Devastadas (1940-1948)”, en Henares Cuéllar, L.I. y Caparrós Masegosa, M^a.D. (coord.), *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada, Comares, 2018, pp. 23-47.

134 Sobre esta exposición encontramos publicaciones como: Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958; MENDOZA RODRÍGUEZ, I., “Exposición de 1958: Veinte años de restauración monumental de España”, en Pozo Muncio, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero, B. (coord.), *Actas preliminares Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Pamplona 8-9-mayo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, , 2014, pp. 475-484.

135 Sobre el pabellón que proyectó el arquitecto Emilio Pérez Piñero para la Exposición *España 64*, véase PÉREZ, M.C., PÉREZ, E., “La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50 Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero.”, *EGA, Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, n.28, 2016, pp.146-155. Acerca de la museografía de la exposición se puede consultar: CEJADOR AMBROJ, M^a Á., “Arquitectura desmontable y modernidad cultural: el pabellón de la exposición “España 64” en Madrid y su museografía”, *Actas de las IX Jornadas Arte y Ciudad, VI Encuentros Internacionales, Visiones Urbanas*, Madrid, 21-23 de octubre 2020, pp.65-74.

das por el régimen franquista, buscando un enlace con la experiencia de la arquitectura racionalista impulsada en los años treinta (truncada por la guerra) por muchos arquitectos españoles tanto de manera individual como de forma colectiva (con el grupo GATEPAC)¹³⁶ y conectar con el panorama contemporáneo de otros países europeos, en los que la arquitectura moderna había ido evolucionando desde los años treinta.

Una salida aceptable para conseguir este cambio fue seguir vinculando la tradición, pero no la de estilo anacrónico y pomposo, sino la tradición de la arquitectura popular, que como comenta el arquitecto Juan Antonio Cortés:

"para algunos –como Coderch– será la catalano-mallorquina, de raíz mediterránea, y para los que gravitan en Madrid –como en el caso de Fisac– será la castellana-manchega. Una arquitectura popular que permitirá enlazar con las tradiciones vernáculas y, a la vez, con la arquitectura de los maestros modernos en su evolución regionalista –Le Corbusier– y orgánica –Aalto–."¹³⁷

Mediante la Dirección General de Regiones Devastadas del Ministerio de Gobernación,¹³⁸ se puso en marcha un proyecto de reconstrucción física y material del país como emblema de la modernización y motor de la renovación plástica.¹³⁹ Así, junto con una voluntad de modernidad, la arquitectura popular se convirtió en la fuente de inspiración para la construcción de los poblados de Colonización de Alejandro de la Sota y, sobre todo, de José Luis Fernández del Amo, marcados por la idea de lo vernáculo con la que entroncan de manera natural el arte y la arquitectura modernos.¹⁴⁰

En mayo de 1949 tuvo lugar la V Asamblea Nacional de Arquitectura celebrada en distintas ciudades españolas (Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca) que sirvió para crear vínculos entre distintos arquitectos que deseaban realizar una arquitectura más acorde con los tiempos presentes. Alberto Sartoris, que participó como conferenciante defendiendo la arquitectura moderna europea y su funcionalidad, consiguió establecer relaciones con diferentes grupos de arquitectos y artistas españoles, especialmente con

136 El GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) fue un grupo de jóvenes arquitectos españoles fundado el 26 de octubre de 1930 en Zaragoza, preocupados tanto por la arquitectura como por el urbanismo. Abarcaron temas diversos como la vivienda mínima, la organización de la ciudad, la enseñanza de la arquitectura en las escuelas, etc. Se dividió en tres grupos: el grupo Norte (con sede en San Sebastián y José Manuel Aizpurúa al frente); el grupo Centro (con sede en Madrid y abanderado por Fernando García Mercadal) y el grupo Este (con sede en Barcelona y dirigido por Josep Lluís Sert). Publicaron la revista AC (Documentos de Actividad Contemporánea), la cual se editó por primera vez el 1 de enero de 1931 en Barcelona, constituyendo el principal medio de difusión de las ideas del grupo. Permaneció activo hasta finales de los años treinta. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/muestras-fondos/docs/muestras-gatepac.pdf> (Fecha de consulta: 08-XI-2020).

137 CORTÉS, J.A., "Internacionalismo y referencias vernáculas en los años cincuenta", en CAPITEL, A., WANG, W. et al., *Arquitectura del siglo XX...*, op. cit., espec. p.146.

138 Sobre esta institución pueden consultarse, entre otras publicaciones: Vv.AA., *Arquitectura en regiones devastadas. Catálogo de la Exposición*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Arquitectura, 1987; NUÑEZ HERRADOR, M^o.E., *Arquitectura y urbanismo rural durante el período de la autarquía en Castilla-La Mancha: Dirección General de Regiones Devastadas e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997; LÓPEZ GÓMEZ, J.M., *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón. La Dirección General de Regiones Devastadas (1939-1975)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995; ORDÓÑEZ VERGARA, J., "Reconstrucción y nueva construcción en poblaciones del sureste español durante la posguerra", García Cuetos, M.P., Almarcha Nuñez-Herrador. E., y Hernández Martínez, A., (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pp. 155-176.

139 Arquitectos como por ejemplo José Luis Fernández del Amo o Alejandro de la Sota cambiaron el pintoresquismo por los volúmenes cúbicos y las fachadas lisas en los pueblos de colonización.

140 NUÑEZ IZQUIERDO, S., "La renovación en la arquitectura salmantina en la década de 1950", *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp.55-83; CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de Colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2015, p.275.

la Escuela de Altamira. También formó parte de la Asamblea el destacado arquitecto italiano Gio Ponti, quien a través de su revista *Domus* realizó la primera difusión internacional de la arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls y su pabellón español para la IX Trienal de Milán (1951).¹⁴¹

Otros arquitectos de renombre como Bruno Zevi, Alvar Aalto o Richard Neutra, estuvieron también en España, y junto a las visitas de críticos foráneos, los viajes al extranjero de arquitectos españoles así como las estancias que hicieron en diversos países, mostraron el interés de los jóvenes profesionales de aquellos años que querían subsanar el aislamiento al que había estado sometida la cultura española por causa de las contiendas (Guerra Civil y II Guerra Mundial) y los años de obstrucción internacional de la posguerra. En este período surgirán polémicas con determinadas obras consideradas demasiado modernas como es el caso de la basílica de Aránzazu en Oñati (Guipúzcoa), el cine Doré de Zaragoza, el Instituto Laboral de Daimiel (Ciudad Real) de Miguel Fisac o el premiado pabellón de la Trienal de Milán de 1951, que fue un hito para la modernidad artística española y con el que se consiguió comenzar a superar la imagen anticuada y desfasada de la España de Franco.¹⁴²

En 1952, se celebró en Granada un encuentro de arquitectos con el objetivo de reflexionar sobre la crisis en la que estaba sumida la arquitectura española y redactar un manifiesto que sirviera para establecer las "bases espirituales de una nueva arquitectura auténticamente española."¹⁴³ Esta reunión se presentó como muestra de la evolución que se estaba produciendo de manera paulatina en diversos sectores de la arquitectura, y fue organizada como una sesión crítica desde la *Revista Nacional de Arquitectura* (órgano oficial de la Dirección General de Arquitectura). De este encuentro nació el llamado *Manifiesto de la Alhambra* que fue firmado por veinticuatro arquitectos y cuya redacción definitiva la realizó Fernando Chueca Goitia, quien resumió las ideas debatidas.¹⁴⁴ Este texto constituyó un hito en el reflejo del pensamiento contemporáneo de la arquitectura española porque buscaron una forma de hacer unitaria, pero sin ser impuesta ni forzada, sino fruto del convencimiento de los arquitectos españoles para conseguir crear una escuela propia, alejada de planteamientos tradicionalistas (idea que conectaba con los postulados defendidos en 1949 en la V Asamblea Nacional de Arquitectos Españoles).¹⁴⁵

El arquitecto Enrique Solana comenta lo siguiente acerca de lo que las ideas del *Manifiesto* pretendían para la arquitectura de ese período:

"el Manifiesto de la Alhambra centra sus reflexiones en las cuestiones estilísticas, en ningún caso pretende una ruptura, se trata de la adecuación formal de la arquitectura española desde la reflexión disciplinar, en el camino de la recuperación de la modernidad. (...) La elaboración del Manifiesto de la Alhambra, junto con otros acontecimientos de princi-

141 CORTÉS, J.A., "Internacionalismo y referencias vernáculas...", *op.cit.* p.140.

142 *Ibidem*, pp. 141-142.

143 Cfr. CHUECA GOITIA, F., "La Alhambra y nosotros", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre, Madrid, 1952a, p. 13.

144 Estos arquitectos fueron: Rafael Aburto, Pedro Bigador, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmés, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larroderra, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsá, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juan Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto-Moreno, Francisco Robles, Mariano Rodríguez Avidal, Manuel Romero y Secundino Zuazo. Hemos de apuntar que, en relación con la autoría de este *Manifiesto* se han realizado estudios sobre la atribución verdadera del texto, que apuntan a que el arquitecto e historiador Fernando Chueca Goitia (perteneciente al grupo de los firmantes) lo consideró siempre como obra suya. Para saber más al respecto se puede consultar el siguiente artículo: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., "El Manifiesto de Fernando Chueca Goitia. Algunas consideraciones en torno a la autoría del Manifiesto de la Alhambra", *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 355, julio-septiembre, 2016, pp. 281-298.

145 SOLANA SUAREZ, E., "Granada, 1953. El Manifiesto de la Alhambra", *Revista de Edificación*, n.17, mayo, 1994, pp. 71-74.

pios de la década de los cincuenta, hace pensar que las condiciones generales del país permitían el desarrollo de una arquitectura diferente. Arquitectura que se mueve entre el recuerdo del GATEPAC y el referente internacional, todo ello, cargado de unas componentes regionales entendidas, por algunos grupos, como un aspecto diferencial propio de la arquitectura española. (...) La arquitectura española, de una forma inconsciente, se incorporó al proceso internacional que desembocó en la desaparición de los CIAM. Pero la pureza de algunas actuaciones y la inocencia de algunas reflexiones, hacen pensar, más en la coincidencia temporal, que en objetivos precisos. La característica principal de la arquitectura española de la década de los cincuenta, serán el deseo de reimplantación de la modernidad".¹⁴⁶

1.3. Certámenes internacionales: el comienzo de la renovación museográfica española

En 1953, España firmó el Concordato con la Santa Sede, los acuerdos con Estados Unidos y abrazó oficialmente la abstracción. El período de autarquía llegaba a su fin y comenzaba la apertura de la dictadura hacia el exterior. Con esta mudanza en la manera de presentar a España, es comprensible que eventos como los de las exposiciones internacionales que comenzaban a organizarse resultaran muy atractivos a los ojos de un país que comenzaba a resurgir y se encontraba ansioso por conseguir una imagen que lo acercara a las naciones democráticas, para dejar así a un lado, mediante el arte y la arquitectura, su polémico pasado ante el resto del mundo.

Entre los certámenes internacionales que se fueron celebrando durante la década de los años cincuenta, España ganó la medalla de oro con su pabellón en la IX y la X Trienal de Milán en 1951 y 1954, respectivamente. La IX Trienal fue la primera vez que España acudía a este evento y el pabellón español de José Antonio Coderch y Manuel Valls fue premiado con la Medalla de Oro,¹⁴⁷ hecho que valió para darse a conocer fuera de España y que fueran especialmente apreciados en Italia.¹⁴⁸ Pasados tres años, España se presentó a la X Trienal de Milán con una obra de Ramón Vázquez Molezún (arquitecto), Amadeo Gabino (escultor) y Manuel Suárez Molezún (pintor), en la que también participó Eduardo Chillida. Se presentaron algunas joyas de Salvador Dalí, objetos artesanales como alpargatas, sombreros de paja, porrones y garrafas de vidrio. En esta ocasión España ganó de nuevo la Medalla de Oro, pero aun así la arquitectura moderna española seguía siendo "cosa de unos pocos".

Hubo una tercera Medalla de Oro en la XI Trienal de Milán celebrada en 1957, esta vez para el pabellón español diseñado por los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes. El espacio expositivo se asemejaba a un coso taurino, cercado con una valla metálica de la cual colgaban piezas cerámicas de Cumella y Fernández Alba o tapices de Jesús de la Sota, de una gran modernidad. En la zona de la "arena", se situaron unas tarimas circulares que acogían otros objetos decorativos y artesanos y un conjunto de sillas de madera diseño de Coderch, Correa, Milá y Miguel Fisac. Lo interesante de estas tres exposiciones es que se realizaron en el interior del *Palazzo dell'Arte*, por lo que no se trataba de edificaciones arquitectónicas exentas. Por lo tanto, el término "pabellón" no ha de entenderse en un sentido exacto, ya que eran formatos expositivos modestos que no tenían comparación con, por ejemplo, el Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas en 1958 o de Nueva York de 1964-65.

¹⁴⁶ *Ibidem*, espec. p. 73.

¹⁴⁷ La selección de obras fue muy audaz, ya que entre las piezas expuestas se encontraban un cuadro de Miró, esculturas de Ferrant y de Jorge Oteiza, poemas de Federico García Lorca y hasta cerámicas de Antoni Cumella, entre otros ejemplos. Eran piezas contemporáneas que convivían con otras de artesanía popular e imágenes de arquitectura vernácula ibicenca.

¹⁴⁸ Cfr. RUIZ CABRERO, G., *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, Madrid, Tanais, 2001.

Estos eventos produjeron una notable repercusión internacional para España y destacaron por su esencia pionera, al mismo tiempo que tuvieron un impacto sorprendente para propios y extraños, debido a que nadie esperaba gestos tan novedosos procedentes de un país que estaba sumido en la opacidad del régimen franquista y del que se tenía una imagen tradicional y conservadora.¹⁴⁹ En años sucesivos, la arquitectura española retomará el camino de la modernidad y su difusión será más fácil debido a que los arquitectos del país tendrán mayores oportunidades de viajar, un mejor acceso a las revistas extranjeras y las obras internacionales se empezarán a publicar en España. Pero lo que se convertirá en el auténtico punto de inflexión de la arquitectura nacional será el pabellón que José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún construyeron en 1958 para representar a España en la Exposición Internacional de Bruselas, ya que constituyó la confirmación definitiva de la vuelta a España de la arquitectura moderna después de casi veinte años de exilio.

La Exposición de Bruselas fue emblemática porque se convirtió en la primera que se celebró tras la Segunda Guerra Mundial, y algunos vieron este hecho como una ocasión para hacer un paréntesis en la Guerra Fría y reflexionar sobre la posible paz de la mano de la tecnología que ahora, en esta Muestra internacional, se quería presentar de manera distinta.¹⁵⁰ El atractivo y la modernidad de la obra de Corrales y Molezún estuvo en el punto de mira de todos los medios de comunicación contemporáneos –no era para menos–, puesto que España había conseguido “romper esquemas” con su manera de mostrarse ante el mundo. El objetivo del régimen de lavado de imagen hacia el exterior parecía haberse cumplido, a pesar de las idas y venidas acaecidas con el proyecto de su instalación interior, que analizaremos más adelante.¹⁵¹

Pasados unos años, en 1964, en pleno desarrollismo español, el Ministerio de Información y Turismo español decidió llevar a cabo con motivo de la conmemoración de los XXV Años de Paz conseguidos desde el final de la contienda, una campaña cultural y propagandística desarrollada mediante exposiciones, festivales, concursos, publicaciones y estrenos cinematográficos. Una de las efemérides más destacadas fue, precisamente, la exposición *España 64*, inaugurada el 1 de mayo en la Lonja de los Nuevos Ministerios en Madrid, una muestra que sintetizaba de forma completa, exhaustiva y con aire triunfalista, las realizaciones de todos esos “años de armonía” para el régimen. El diseño tanto del continente –un pabellón transportable, ligero y novedoso, obra del arquitecto Emilio Pérez Piñero–, como del contenido –una exhibición conformada por maquetas, gráficos y fotografías–, resultó de especial interés porque contrastaba con los montajes de estilo tradicional y solemne que se habían realizado en los años cuarenta para las exposiciones de la Reconstrucción Nacional, anteriormente citadas.

La museografía de *España 64* dejó relegadas las representaciones academicistas para cumplir con el objetivo de renovación que tenía el Gobierno: presentar a los españoles y al mundo la imagen de una moderna y desarrollada nación en paz.¹⁵² En este mismo año (1964) estaba teniendo lugar la *New York World Fair* en la que España participaba con el pabellón del arquitecto Javier Carvajal, que destacó por un diseño que mezclaba tradición y contemporaneidad de una forma sencilla y funcional, lo que le llevó a que fuera calificado por la crítica extranjera como *The Jewel of the Fair* y recibiera numerosos premios, entre ellos la Medalla de Oro de la Feria o el Primer Premio del Colegio Nacional

149 PIBERNAT, O., “España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad”, *II Simposio de la Fundación Historia del Diseño*, Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneo, Universidad de Barcelona, febrero 2018.

150 RIVERO SERRANO, J., “El hombre y la Técnica: Bruselas 1958”, *Revista electrónica Hypérbole*, 2015. <http://hyperbole.es/2015/09/el-hombre-y-la-tecnica-bruselas-1958/>, (fecha de consulta: 15-VIII-2021)

151 CEJADOR AMBROJ, M^a. Á., “La museografía del pabellón español...”, *op. cit.* pp. 233-243.

152 CEJADOR AMBROJ, M^a.Á., “Arquitectura desmontable y modernidad cultural...”, *op. cit.*

de Arquitectos de los Estados Unidos.

España había comenzado un proceso de renovación y todos estos eventos e instalaciones expositivas fueron instrumentos clave que sirvieron como plataforma propagandística de primera categoría para el régimen; se presentaba en el exterior con diseños de corte moderno e innovador para conseguir ser aceptado por las democracias occidentales, pero al mismo tiempo daba difusión en el interior a otras obras de carácter historicista y tradicional, como por ejemplo el Monumento del Valle de los Caídos (1958), por lo que podemos decir que todo cambiaba fuera, pero dentro apenas existían cambios. Por tanto, vemos la paradójica situación en la que se encontraba la arquitectura y el arte, convertidos en medios para conseguir rédito político. Como comenta la profesora Ascensión Hernández:

“analizar la arquitectura efímera, instrumento que ha servido de manera tan eficaz a lo largo de la historia como mecanismo de representación del poder, sirve hoy para comprobar las contradicciones y límites en los que se movía la cultura arquitectónica española, y por extensión el resto de la sociedad. De hecho, la dictadura franquista fue consciente desde sus inicios de la importancia mediática que tenía la arquitectura para legitimar el nuevo orden impuesto tras la Guerra Civil, por lo que aprovechó todos los medios a su alcance, entre ellos las exposiciones de arquitectura en el ámbito nacional y luego internacional, cuando las circunstancias lo favorecieron, para construir una representación muy particular y propicia del dictador y del régimen.”¹⁵³

El mundo artístico y cultural se convirtió para el régimen franquista en decisivo y relevante instrumento de creación de una imagen nacional a la de la España republicana.

153 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Dentro/fuera...”, *op. cit.*, p. 108.

INSTITUCIONES CULTURALES Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA DURANTE EL FRANQUISMO

Tras la Guerra Civil, la fractura producida con las actividades artísticas y culturales de la década anterior, hizo que fuera necesario diseñar una nueva política acorde con el ideario del nuevo Estado. Esto supuso la búsqueda de un arte y una estética propias del régimen, imitando la manera de los fascismos europeos, pero estos intentos no tuvieron demasiado arraigo y entraron en crisis al ser derrotadas las potencias del Eje tras la Segunda Guerra Mundial, momento en el que Franco subrayó su distanciamiento de estas naciones y la condición de España como país neutral y no beligerante, al mismo tiempo que se planteaba la necesidad de crear una imagen internacional de nuestro país acorde con la nueva organización mundial.¹⁵⁴

Como comenta la profesora Lola Caparrós Masegosa, las actividades artísticas del primer franquismo se caracterizaron por una estética académica que enfatizaba el glorioso pasado artístico español, especialmente el Siglo de Oro, “en la defensa del nacionalismo artístico, la idea de catolicidad y el descrédito de las manifestaciones artísticas de vanguardia”,¹⁵⁵ poniendo sus miras en los modelos clásicos que aportaba el Museo del Prado y el polémico Museo de Arte Moderno.¹⁵⁶ Sin embargo, durante la autarquía comenzaron a florecer fuera del ámbito oficial, movimientos de ruptura con el academicismo comprometidos con la defensa de la vanguardia como fueron, por ejemplo, la segunda Escuela de Vallecas, la Academia Breve de la Crítica de Arte, la Escuela de Altamira, Pórtico o Dau al Set.

Ya en los años cincuenta, las circunstancias provocadas por la Guerra Fría, hicieron que el régimen de Franco abandonara por fin su política autárquica y comenzara a abrirse paso en el ámbito internacional, lo que hizo que el Estado comenzara a promover en el ámbito cultural actividades a favor del arte de vanguardia, con el objetivo de mostrar una imagen de modernidad que estuviera al nivel de las demás potencias europeas. El año

154 CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

155 *Ibidem*

156 Acerca de la polémica que a lo largo de los años rodeó al Museo de Arte Moderno (posteriormente denominado Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1951), Museo Español de Arte Contemporáneo (1975) hasta llegar a ser el que conocemos actualmente como Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1990)), M^a Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz comenta lo siguiente: “precisamente por su doble carácter de institución pública, de una parte, y dedicada a algo vivo y en continua ebullición, de otra, este museo ha sido desde su origen remoto en 1894, y desde su nacimiento real en 1951, objeto de numerosísimas críticas por parte de casi todos los sectores de la cultura española. Aunque estas críticas se han dirigido a aspectos muy dispares de su gestión, han tenido su blanco más vituperado en la colección del centro, que nadie consideró nunca representativa del arte contemporáneo, ni siquiera español. Y es curioso destacar que desde fechas muy tempranas se tenía la impresión, o incluso la seguridad, de que el mal era ya irreversible, de que el tiempo perdido, particularmente en el terreno de las adquisiciones, era difícilmente recuperable.”, en JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1989, p. 14.

1951 con la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid organizada por una institución oficial como el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), marcó el camino a seguir en los años posteriores, porque supuso el comienzo (paulatino) del reconocimiento de los planteamientos artísticos vanguardistas que imperaban en el extranjero.

Sobre este certamen oficial, el historiador del arte Manuel Cabañas Bravo explica qué supuso en la escena del arte español durante estos primeros años del franquismo.

“ (...) digamos que si el proyecto que sorprendía era el de la realización desde lo oficial de una Bienal, de un certamen artístico de amplio horizonte, el vientecillo que animaba la esperanza no sólo era el que mostraba a una institución oficial como el ICH, organizadora del certamen, reparando en la problemática del arte contemporáneo español, e intentando ofrecer una nueva opción a su estrecho panorama que cuadrara con sus objetivos, sino también el cambio mismo que –en cuanto criterio de aceptación y una nueva actitud oficial e institucional hacia el arte moderno– significaba el que un organismo del Estado patrocinara y organizara un certamen que daba cabida al arte avanzado. Significativa sanción y reconocimiento oficial que no sólo sorprendía y esperanzaba a la incredulidad dorsiana sino que, incluso, obligaba a modificar el mismo sentido mediador que había venido presidiendo las actitudes oficiosas para con este arte actual, que con la Bienal tenía la oportunidad de llegar a un público más amplio. “Lo que importa a nuestra coyuntura –añadía d’Ors más adelante sin evitar la referencia a la actuación de la Academia Breve–, es consignar que, también en España, la actualización pública de los intereses del arte ha llegado a su colmo. La atmósfera que rodea a la bienvenida Bienal hispánica es demostración de ello. Un decenio ha preparado esta eclosión social, a la cual ciertas individuales labores no han sido preventivamente extrañas”.

(...) La Academia Breve de Crítica de Arte, esta institución oficiosa que, a principios de los años 40, había creado Eugenio d’Ors de cara a “poner fin a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aún sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal”, se encontraba especialmente en este caso de oficiosidad sorprendida por la misma iniciativa oficial.”¹⁵⁷

La década de los años cuarenta, con nuestra posguerra y la de la Segunda Guerra Mundial, fue una época de necesidad de reconstrucción a todos los niveles, en la que el aislamiento internacional impuesto y la situación de autarquía política, económica e ideológica, hacía cada vez más necesario un cambio de la conservadora y replegada situación española. Como comenta Cabañas Bravo, “el régimen durante esta década se había volcado sobre el logro de su propia consolidación, supeditando en no pocas ocasiones la política exterior a las necesidades interiores.”¹⁵⁸ Fue en los comienzos de la década de los cincuenta cuando se produjo un nuevo momento de la política y de la cultura que favoreció que pudieran hacerse realidad iniciativas como la I Bienal Hispanoamericana.

“A comienzos de la nueva década podrá lanzarse ya a una política más amplia con mirada hacia afuera. Hacia entonces veía lograda la renovación de la resolución de la ONU que recomendaba retirar a los embajadores y ministros plenipotenciarios acreditados en Madrid y, junto al comienzo de la llegada de diplomáticos extranjeros que significara esta medida, se posibilitaba también una mayor presencia española en el contexto internacional. El desarrollo de la política de la Hispanidad, de gran amplitud de cara a los países foráneos, estaba asimismo lo suficientemente madura como para permitir convocar al ICH, con esperanza de participación internacional –aunque hubiera de limitarse a los países iberoamericanos y todavía precisara de la presión de nuestros diplomáticos–, un certamen artístico de amplitud e intención como la Bienal Hispanoamericana. Por otro lado, en el interior, la propia reorganización ministerial de julio de 1951, que traía a nuevos ministros como Ruiz Giménez, de talante más liberalizador y aperturista, no dejaron de acentuar el apoyo a un proyecto de vocación

157 CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1996, pp.211-212.

158 *Ibidem*, espec. p. 214.

aperturista y ya puesto en marcha como el de este certamen que, amparado y potenciado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y con el beneplácito de un ministro como Ibáñez Martín –quien ya había inaugurado alguna de sus exposiciones preparatorias–, estaba decidido y en proceso de organización desde comienzos del otoño de 1950.”¹⁵⁹

2.1. Las instituciones oficiales

El Instituto de Cultura Hispánica (ICH)

Entre los organismos oficiales que se encargaron de la tarea de difusión de la cultura, se encontraba el mencionado Instituto de Cultura Hispánica, dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales, a su vez sujeta al Ministerio de Asuntos Exteriores, que se encargó de la organización de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. La debilidad de las relaciones entre España y los países europeos llevó a su creación en 1945, con el objetivo de cultivar los vínculos de tipo histórico, religioso, idiomático y cultural comunes a todos los países iberoamericanos, aspectos que facilitaban el desarrollo español de una política exterior. Se estructuraba en cinco departamentos, cada uno destinado a un ámbito concreto: estudios, información, publicaciones, asistencia universitaria e intercambio cultural y certámenes y conmemoraciones. Asimismo, contaban con unas oficinas de carácter técnico e internacional, para desarrollar de manera más eficiente una política de la Hispanidad; estas fueron la Oficina Iberoamericana de Cooperación Intelectual, la Asociación Hispanoamericana de Historia o la Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana, encargados de reforzar las relaciones diplomáticas y comerciales, apoyando a los Agregados Culturales de las Embajadas en los países de América Latina.¹⁶⁰

Desde 1947 comenzaron a apreciarse las primeras señales de la importancia que el arte tendría en las relaciones de la política de la Hispanidad. En este año el ICH organizó en Buenos Aires la primera exposición de arte español contemporáneo, en la que, aunque existía un predominio de obras de estilo academicista en consonancia con la política del régimen, también se expusieron por primera vez piezas de arte moderno más acordes con las tendencias internacionales, como por ejemplo obras de Gutiérrez Solanas, Ignacio Zuloaga o Josep María Sert.

Tanto historiadores del arte (Cirici, García Guatas, Calvo Serraller, entre otros), como críticos y artistas han unido el tema de la Bienal con las intenciones no sólo de fomento de la identidad cultural común, sino también de intereses políticos y económicos que existía por parte del ICH (en general, por parte de todos los organismos oficiales) en la organización de estos eventos artísticos. El historiador Vicente Aguilera Cerni, relacionando ambos temas, se refería a la I Bienal de la siguiente manera:

“Puesta en marcha la política llamada de *hispanidad* (dirigida hacia los países hispanoamericanos para favorecer fines político-económicos mediante el prestigiamiento y la penetración cultural), el Instituto de Cultura Hispánica organizó a su servicio la primera Bienal Hispanoamericana. Precisamente por estar proyectada hacia el exterior, la Bienal fue la primera manifestación artística, oficialmente montada e inspirada, que dio cabida a las corrientes artísticas avanzadas”¹⁶¹

Entre los artistas, Tápies comentaba de este Instituto que “creó las Bienales Hispano-

159 CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo...*, op. cit., p.215.

160 Cfr. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L., *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica: 1939-1953*, CSIC, Madrid, 1988, pp.170-200, citado en GÓMEZ GARCÍA, C., *El papel del arte en la diplomacia cultural franquista. La Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad*, Trabajo Fin de Grado, Grado en Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Pontificia Comillas ICAI-ICADE, Madrid, 2015, p.26.

161 Cfr. AGUILERA CERNI, V., *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970, p. 49, citado en CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo...*, op. cit., p.147.

Americanas precisamente para ofrecer una fachada de libertad cultural de cara al exterior."¹⁶² Y el historiador Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla dice acerca de esta Institución:

“En realidad, el ICH se configuraba desde sus orígenes como un claro exponente de institución paraestatal. Su definición jurídica le permitía actuar con una dosis suficiente de autonomía al exterior, pero su vinculación orgánica hacía de él una emanación del poder estatal, fundamentalmente del Ministerio de Asuntos Exteriores (...). El ICH venía a ser una especie de intermediario que actuaba por delegación estatal, pero sin dejar traslucir demasiado evidentemente su concurso (...).”¹⁶³

Otros organismos destacados, que tuvieron especial influencia en la vida intelectual y cultural española durante el régimen franquista fueron los Ministerios de Educación Nacional y Gobernación, con sendas Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas, junto con las Comisiones de Cultura y Propaganda, las Juntas de Reconstrucciones y Comisarías de Zona, entre otras instituciones menos difundidas como el Instituto de España y el Instituto Nacional del Libro.¹⁶⁴ Algunas de estas tuvieron sus propios órganos de difusión, como boletines donde se publicaban diversos asuntos, tales como disposiciones legislativas, exposiciones nacionales y extranjeras, conferencias o actividades de artistas destacados.¹⁶⁵

El Ministerio de Educación Nacional

Durante los primeros años de posguerra el Ministerio de Educación Nacional, órgano clave en el proceso de instrumentalización política de la cultura durante este período, desarrolló una tarea de renovación de la precaria situación en la que se encontraba la vida artística y cultural española. El ministro al frente de la institución entre 1939 y 1951, José Ibáñez Martín, describía su labor como “un intento restaurador de la esencia nacional, sustentado en esas dos columnas milenarias de la ortodoxia católica y de la unidad católica.”¹⁶⁶ En 1942, el Ministerio experimentó un proceso de profundos cambios sistemáticos y políticos con el fin de llevar a cabo, a través de diferentes iniciativas de promoción, una recuperación de la responsabilidad cultural en aras de modernizar el país, y en 1945 quedó constituido por dos Subsecretarías, una de Educación Popular, integrada por cuatro Direcciones Generales (Prensa, Radiodifusión, Propaganda, Cine y Teatro), y otra de Educación Nacional, conformada por seis Direcciones (Enseñanza Primaria, Enseñanza Media, Enseñanza Profesional y Técnica, Enseñanza Universitaria, Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).¹⁶⁷

Este Ministerio desarrolló una actividad de restauración de monumentos nacionales a

162 Cfr. ATENEO ESPAÑOL DE MÉXICO, *Memoria que presenta la Junta Directiva a la Asamblea ordinaria de socios sobre el funcionamiento de la Entidad durante el año 1951*, México D.F., Ateneo Español de México, 1951, citado en CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo...*, op. cit., p.148.

163 Cfr. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L., *Diplomacia franquista y política cultural...op.cit.*, citado en CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo...*, op. cit., p.152.

164 ÁLVAREZ CASADO, A.I., *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*, Tesis doctoral, Tomo I, Facultad de Geografía e Historia, Historia del Arte III (Contemporáneo), Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 49.

165 El Ministerio de Educación Nacional publicó el *Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional*, el Ministerio de Asuntos Exteriores el *Índice Cultural Español* y en el caso del Instituto Nacional del Libro, el *Boletín Bibliografía Hispánica*.

166 Cfr. IBÁÑEZ MARTÍN, J., *Diez años de servicios a la cultura española, 1939-1949*, Magisterio Español, Madrid, 1950, citado en MARTÍNEZ LÓPEZ, B., “Un museo para el pueblo: las exposiciones itinerantes del franquismo”, en Chaves Martín, M.Á. (ed.), *Visiones Urbanas, IX Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad*, 21-23 de octubre de 2020, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 797-806.

167 Decreto-Ley de 27 de julio de 1945 por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional, publicado en *Revista Nacional de Educación*, n.55, julio 1945, pp.95-96.

través de la Dirección General de Bellas Artes¹⁶⁸ e inauguración de museos como, por ejemplo, el Museo Etnológico o el Museo Nacional de Arquitectura, con el objetivo de potenciar la formación de los jóvenes estudiantes españoles. Esta Dirección, dirigida en 1938 por Eugenio d'Ors y posteriormente por el Marqués de Lozoya desde 1939 hasta 1951, organizó directamente las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes,¹⁶⁹ Concursos Nacionales, incursiones de algunos artistas españoles en el ámbito extranjero, entre otras tareas, aunque a pesar de la labor de difusión artística que desempeñó, destacó más por su carácter academicista y un tanto anquilosado que por su capacidad de renovación en el ámbito artístico, como aludían algunas instancias no oficiales tales como la Academia Breve de Crítica de Arte.¹⁷⁰

También prestó atención al patrimonio artístico español y su promoción a nivel central y provincial, tarea que materializó en la organización de exposiciones en Barcelona, Valencia o Bilbao, entre otras ciudades, con la idea de difundir la "misión cultural" de estas muestras. Prueba de este interés fue la exposición *Veinte años de Restauración Monumental de España* que dicha Dirección General organizó en 1958 en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, con el objetivo de destacar la tarea realizada para la recuperación del patrimonio y su salvaguarda como parte de nuestro tesoro histórico-artístico que, a su vez, se convertiría en fuente de ingresos a través del turismo, y que analizamos en la presente tesis doctoral.¹⁷¹

Además, la Dirección General de Bellas Artes llevó a cabo una política de adquisiciones de obras destacadas de las exposiciones oficiales, como los Salones de Otoño y Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Asimismo promocionó, como lo hizo en ocasiones la Dirección General de Arquitectura,¹⁷² una actividad basada en la celebración de congresos en los países simpatizantes con Franco, para presentar el desarrollo artístico español

168 Esta tarea ha sido estudiada en la última década a través de diversos proyectos de investigación financiados en los planes nacionales de I+D+i, entre los que cabe citar: *Reconstrucción y restauración en España, 1938-1958. Las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y de Bellas Artes*, ref. HUM 2007-62699; *Restauración monumental y desarrollismo en España (1959-1975)*, ref. HAR 2011-23918, y *Los arquitectos restauradores en la España del Franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea*, ref. HAR 2015- 68109-P. Producto de ellos son los siguientes estudios, obras de referencia en este campo: GARCÍA CUETOS, M^o P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^o E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., (coords.), *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010; GARCÍA CUETOS, M^o P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^o E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., (coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada Editores, 2012; y ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^o E., GARCÍA CUETOS, M^o P., VILLENA ESPINOSA, R., (eds.), *Spain is different: la restauración monumental en el segundo franquismo*, Cuenca, Genuve Ediciones, 2019.

169 Cfr. CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Instituciones artísticas del franquismo...*, op. cit.

170 La *Academia Breve de Crítica de Arte* (1942-1954) fue una institución española impulsada por Eugenio D'Ors como un medio de promoción y difusión de la actividad artística española moderna y contemporánea de la primera posguerra. Entre sus fundadores se encontraban críticos, coleccionistas, diplomáticos, médicos, arquitectos, todos ellos amantes del arte. Los nombres de los componentes eran: José María Alfaro, José de Baviera, Carlos Blanco Soler, José Camón Aznar, María Laffitte (Condesa de Campo Alange), Yakichiro Suma (須磨弥吉郎), Eduardo Lloset Marañón, Luis Felipe Vivanco y Zarega Fombona. Cfr. SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte*, Madrid, Langa y Cía., 1963.

171 Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, 1958, espec.pp. VII-IX.

172 La Dirección General de Arquitectura (DGA) fue creada por Ley de 23 de septiembre de 1939 con el objetivo de colaborar en la tarea de la denominada "Reconstrucción Nacional" durante el régimen franquista. Integrada en el Ministerio de la Gobernación, de esta dirección dependían los arquitectos y auxiliares técnicos que trabajaban para el Estado, provincias y municipios, y para aquellas entidades colegiales o sindicales de estos profesionales. En 1956, la DGA pasó a denominarse "de Arquitectura y Urbanismo" y en 1957, con la creación del Ministerio de Vivienda, se renombró como Dirección General de Urbanismo, aunque unos años después este organismo perdió las competencias en materia urbanística, separando el trabajo en dos direcciones generales, por lo que se volvió a crear la Dirección General de Arquitectura. Su actividad se concretó en la sección de urbanismo, en la mejora de la vivienda y en las grandes obras oficiales como la finalización de la Catedral de la Almudena de Madrid o la reforma del Teatro Real. Se encargó también de editar la *Revista Nacional de Arquitectura* hasta 1946, como medio de difusión de la arquitectura nacional.

y hacer que las naciones que no estaban convencidas con el régimen franquista conocieran lo que se producía en España. Así, por ejemplo, en 1943, se celebró el Congreso Luso-Español de Arquitectura en Lisboa, en el que el Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza organizó las ponencias y el material para presentar los trabajos de conservación del patrimonio artístico español.¹⁷³

A esto se añadía la función pedagógica que desarrollaba el Ministerio el cual, según palabras del propio Ibáñez Martín "ofrecía a los españoles el servicio espiritual de la inteligencia", impulsando de nuevo la "verdadera" cultura hispánica, ideas que exponía en un artículo del diario *ABC Sevilla*, con ocasión del día del Caudillo (1 de octubre):

"(...) la cultura es uno de los soportes de mayor trascendencia para el Estado. Merced a ella, los cambios políticos alcanzan a la propia esfera inmanente del individuo y son ya el alma y el pensamiento los que se entregan a la empresa común, al unánime menester nacional.

La Patria exige el servicio del músculo en el trabajo del taller, del campo o de la fábrica. Pero reclama con la misma soberana exigencia, un deber que no se cumple en el plano del esfuerzo físico: el servicio espiritual de la inteligencia.

Meditar todo esto en la solemne conmemoración de hoy no es idea a destiempo ni inoportuna. Porque –afirmémoslo una vez más–, Franco ha sido el impulsor de este vastísimo movimiento espiritual que ha puesto en pie de guerra a la cultura hispánica."¹⁷⁴

Y proseguía presentando las "dilatadas y fecundas" labores que estaba llevando a cabo el Ministerio de Educación Nacional para conseguir esa "cultura española", mediante el impulso a las investigaciones científicas, a los estudios teológicos, la creación de Colegios Mayores Universitarios como centros que formaran a la juventud para el mejor servicio del Estado, así como una reforma universitaria y de los diferentes grados y especialidades de enseñanza en general.

"El desvelo ha llegado a la zona de la enseñanza primaria, de la media, de la profesional y técnica de las Bellas Artes y de Archivos y Bibliotecas. Así, no sólo se atiende a la creación de nuevos Institutos investigadores y se dignifica con una justa remuneración el trabajo del catedrático y del maestro, sino que se organizan los Conservatorios y las Escuelas Superiores de Bellas Artes, se ordenan las enseñanzas profesionales y se restauran nuestros más preciados monumentos históricos, símbolos imperecederos del arte nacional."¹⁷⁵

La Dirección General de Regiones Devastadas

En lo que respecta a la Dirección General de Regiones Devastadas creada en enero de 1938,¹⁷⁶ este organismo dependiente del Ministerio de la Gobernación fue el principal

173 Cfr. RICO, M., "ABC en Lisboa. Congreso Luso-Español de Arquitectura", *ABC*, (Madrid, 9-III-1943), p. 20.

174 IBÁÑEZ MARTÍN, J., "Franco y la cultura nacional", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 1-X-1942), p.9.

175 *Ibidem*

176 El llamado en sus inicios Servicio Nacional de Regiones Devastadas, pasó a ser Dirección General en septiembre de 1939, perdiendo la función colonizadora que tenía en un principio, la cual pasaría a ser realizada desde el Instituto Nacional de Colonización. Para saber más sobre la Dirección General de Regiones Devastadas pueden consultarse, entre los numerosos estudios realizados, las siguientes publicaciones: VV.A.A., *Arquitectura en regiones devastadas. Catálogo de la Exposición*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Arquitectura, 1987; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^o. E., *Arquitectura y urbanismo rural durante el período de la autarquía en Castilla-La Mancha: Dirección General de Regiones Devastadas e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997; LÓPEZ GÓMEZ, J.M., *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón. La Dirección General de Regiones Devastadas (1939-1975)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995; MARÍN MUÑOZ, A., *La reconstrucción de la provincia de Jaén bajo el franquismo (1939- 1957)*, Lopera, Jaén, 2007; MÁS TORRECILLA, V. J., *Arquitectura social y estado entre 1939 y 1957: la Dirección General de Regiones Devastadas*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008; ORDÓÑEZ VERGARA, J., "Reconstrucción y nueva construcción en poblaciones del sureste español durante la posguerra", GARCÍA CUETOS, M^o P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^o E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monu-*

encargado de realizar las tareas de reconstrucción en materia de arquitectura, dado el gran número de edificios, monumentos y pueblos que habían sufrido el devastador impacto de la guerra. Esta labor se concibió no sólo como un hecho físico sino también de carácter social de primer orden, tratándose temas relacionados con la arquitectura y el urbanismo reconstructivo en las Asambleas Nacionales de Arquitectos convocadas en 1938 y 1939, así como la creación de viviendas humildes para las clases más desfavorecidas y castigadas por la guerra. De esta manera, las reuniones de arquitectos y diversos expertos profesionales, fueron el punto de partida desde el que marcar las directrices para el proceso de reconstrucción de España.¹⁷⁷ Según el historiador Vicente Javier Más Torrecilla, el trabajo de la Dirección General de Regiones Devastadas

“tuvo una conexión directa con las consecuencias de la Guerra Civil en España, incluso con algunas actuaciones que se produjeron en el periodo prebélico. Consecuencias que se generaron no sólo en el ámbito de la vivienda privada o institucional, sino también, y como una parte importante del trabajo de la DGRD, en los edificios de carácter histórico, artístico o religioso. (...) Para el Nuevo Estado quedó claro (que la DGRD iba a ser el instrumento para la recuperación física de las ciudades españolas, configurándose como imagen de la eficacia administrativa y burocrática del Gobierno.

El objetivo evidente de Regiones Devastadas era la reconstrucción de la superficie urbana destruida en el transcurso de la Guerra Civil o en los meses que precedieron al enfrentamiento. Era lógico pensar que, una vez normalizada la situación y a medida que avanzaban los años, el sentido mismo de esta Dirección General iba a ir diluyéndose.

La preocupación que el Nuevo Estado dio a la DGRD vino dada porque fundamentó su imagen en la rehabilitación urbanística de las ciudades españolas. La recuperación de la ruina fue una de las constantes ideológicas del franquismo en los primeros años de la posguerra. Este hecho determinó que, a pesar de las dificultades evidentes de la economía de guerra primero y la autarquía después, la DGRD contase con un importante apoyo financiero por parte del Estado. (...) Su papel no se convirtió en instrumento propagandístico del régimen, desde el punto de vista estético. De hecho, no se configuró una normativa propiamente dicha desde el punto de vista artístico.”¹⁷⁸

Este organismo organizó asimismo muestras como las llamadas *Exposiciones de la Reconstrucción*, desarrolladas entre 1940 y 1948 en las que, mediante maquetas, fotografías y datos estadísticos, el régimen daba a conocer la labor de restablecimiento material que estaba llevando a cabo en el país. Estas exhibiciones fueron interesantes instrumentos que ponen de manifiesto el carácter narrativo y propagandístico de las exposiciones temporales realizadas durante el franquismo, uno de los principales argumentos investigados en esta tesis doctoral. Por ello son analizadas más adelante, estudiándolas desde la óptica museográfica y social.

El Ministerio de Asuntos Exteriores y la organización de exposiciones

Una atención especial merece el Ministerio de Asuntos Exteriores, al ser el organismo responsable de las exposiciones por la Dirección General de Relaciones Culturales, y en ocasiones en colaboración con la Dirección General de Regiones Devastadas. Estas exhibiciones no estaban exentas de carga política e ideológica, empleando el arte como medio de propaganda del Estado. En este sentido, se pueden destacar muestras realizadas en uno de los patios del Ministerio, como la de 1940 del pintor José de la Cruz Herrera

mental de posguerra, Gijón, Trea, 2010, pp. 155-176; ANDRÉS EGUIBURU, M., *La arquitectura de la victoria, la labor de la Dirección de Regiones Devastadas en Asturias*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2014; ALAGÓN LASTE, J. M^º., *Pueblos de colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017.

177 MAS TORRECILLA, V. J., *Arquitectura social y estado...*, op. cit., pp. 78-79.

178 *Ibidem*, espec. pp. 84-86.

sobre la "España heroica de la guerra civil", o la de 1944, que presentó una colección de pintura moderna española con lienzos de artistas como Regoyos, Zuloaga, Arteta, entre otros.¹⁷⁹ Este Ministerio realizó durante los primeros años de posguerra, exposiciones en colaboración con organismos extranjeros de países simpatizantes como Portugal (la Secretaría Nacional de Información de Lisboa) en las muestras de arte popular llevadas a Madrid y Sevilla en 1941 y 1942, o la organizada en 1943 en Lisboa de pintura y escultura españolas entre 1900-1943¹⁸⁰ o Alemania, en la Exposición de Prensa Alemana que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1941 (en los que quiso dar a conocer a los españoles las nuevas realizaciones arquitectónicas alemanas).¹⁸¹

Asimismo, la Dirección General de Relaciones Culturales, en su tarea de modernización cultural del país cara al exterior, se encargó de la organización de exposiciones en el extranjero, algunas de las cuales se consideran hitos destacados, unas en el campo propiamente artístico y otras en el arquitectónico-museográfico.

El régimen comenzó a mostrar de manera pública cierta aceptación hacia el arte de vanguardia y, entre las exposiciones que organizó, la historiografía ha considerado que fueron tres las que supusieron un cambio en el panorama artístico del franquismo: la de arte español celebrada en Buenos Aires en 1947 (considerada como el primer intento de mostrar un arte moderno en el exterior); la celebrada en El Cairo en 1950, en la que se expuso por vez primera a Picasso, y la Bienal de Venecia de 1952, en la que la presentación de obras de jóvenes artistas como Tàpies o Guinovart, constituyó la institución del informalismo como el representante de España en el exterior.¹⁸² Sobre estos certámenes y la instrumentalización que hizo el franquismo de la vanguardia, la historiadora del arte Alicia Fuentes Vega comenta lo siguiente:

"Hay bastantes artistas a los que el régimen dirigió su mirada, ya desde la primera posguerra, con la finalidad de dotarse de un barniz de modernidad cultural. Si bien la mayoría no suponía ni mucho menos la vanguardia del momento, como es el caso de los noventayochistas o de Solana, no se puede negar que sí representaban un considerable grado de modernidad, de modo que las instituciones franquistas tratarían de servirse de ellos con la misma finalidad que más tarde les llevaría a utilizar el informalismo."¹⁸³

2.2. Un discurso institucional de modernidad y el papel de los museos

Las instituciones del régimen querían conseguir una imagen moderna y, para ello, debieron crear un discurso de modernidad propia que fuera aceptado y creíble, sobre todo por los medios internos más conservadores. El sistema que idearon fue encontrar en los artistas de vanguardia señas de identidad españolas: la búsqueda de "lo español", tema estudiado por el historiador Julián Díaz Sánchez, concretamente sobre el informalismo como instrumento de identificación con las raíces españolas,¹⁸⁴ asunto que, por otro lado, entroncaba con una vertiente de pensamiento (el ser de España), explorado por intelectuales y artistas desde la crisis del 98.¹⁸⁵

179 "Ayer, con asistencia del Ministro de Asuntos Exteriores y Presidente de la Junta Política, se abrió la Exposición de Prensa Alemana", *ABC*, (Madrid, 13-III-1941), p.5.

180 ÁVILA CORCHERO, M^a. J., "Relaciones de intercambio artístico entre España y Portugal. 1940-1950", *Norba*, n.14-15, 1994-1995, pp. 247-268, espec. p. 259.

181 ÁLVAREZ CASADO, A.I., *Bibliografía artística del franquismo*, op.cit., p.50.

182 FUENTES VEGA, A., "Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 183-196, 2011, pp. 183-196.

183 *Ibidem*, p. 187.

184 Cfr. DÍAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

185 Cfr. Vv. Aa., *España. Reflexiones sobre el ser de España*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998.

En el ámbito arquitectónico y museográfico, este discurso también se hizo presente, concretamente en los pabellones españoles construidos para las exposiciones internacionales en las que España participó durante los años cincuenta y sesenta. El binomio tradición-modernidad se convirtió en una constante a lo largo de todos los certámenes en el extranjero. La participación en las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957, la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, fueron para el régimen verdaderas oportunidades para construir una imagen diferente de nuestro país en el exterior, ya que en todos estos eventos participamos con sendos pabellones proyectados por jóvenes arquitectos, sobre los que hablaremos en capítulos posteriores, que consiguieron mostrar una imagen moderna de España, dando un giro positivo al rumbo de las relaciones políticas y culturales mantenidas con el exterior.

Por último, hay que mencionar el destacado papel que tuvieron los museos en la tarea de difusión cultural, instituciones para las que, después de la guerra, se reinició una política nacional estimulada principalmente por la Dirección General de Bellas Artes. La iniciativa fue aplaudida por un sector de la cultura, por considerarlo un impulso a la renovación de los museos, y por otros se criticó porque se alegaba que no se había dado suficiente publicidad a través de una publicación oficial. Para Enrique Lafuente Ferrari, el fallo se encontraba en la falta de información al público en general, que desconocía la tarea que el Estado estaba realizando y en 1945, en un artículo de la revista *Reconstrucción*, comentaba:

“En revistas culturales, en semanarios dedicados al gran público, y aún en la prensa diaria, quisiéramos ver frecuentemente destacadas –con el relieve que merece este sector de nuestra actividad cultural–, las efemérides venturosas marcadas por la apertura de un nuevo Museo o por la renovación total o parcial de los ya existentes; efemérides que tanto significan para la perduración y prestigio de nuestro tesoro artístico y, correlativamente, de nuestra dignidad nacional.”¹⁸⁶

La reapertura del Museo del Prado en 1939, acaparó especialmente las noticias de la época,¹⁸⁷ pero también fueron de interés informativo los Museos Arqueológico Nacional, Naval, Cerralbo, Romántico o el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, entre otros, por sus reaperturas e inauguraciones de nuevas salas, así como la creación de nuevos museos como el Museo de América (creado en 1941 pero inaugurado definitivamente en 1944).¹⁸⁸ Como comenta el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Jesús Pedro Lorente, durante el período posbélico hubo una supervivencia e incremento de museos de arte moderno y contemporáneo que surgieron con ayuda de las instituciones políticas o, en ocasiones, a pesar de su indiferencia:

“Antes de la Guerra Civil habían surgido en España cuatro museos nominalmente especializados en «arte moderno», uno a cargo del Estado y tres mantenidos al unísono por fondos municipales y provinciales, pero ninguno de ellos había llegado a desarrollarse verdaderamente. El Nacional, denominado Museo de Arte Moderno al ser inaugurado en 1898, se reducía a unas salas en la planta principal del Palacio de Bibliotecas y Museo del Paseo de Recoletos de Madrid. A 1891 se remontaba el origen del Museo de Arte Moderno de Barcelona, nacido solamente como una sección dependiente de un museo generalista y que en 1934 había sido absorbido por el Museo de Arte de Cataluña creado por la Generalitat. El Museo de Arte Moderno fundado en Lérida en 1912 por Jaime Morera ni siquiera había llegado a encontrar un lugar fijo donde establecerse y crecer hasta recalar en 1934 en el Hospital de Santa María. Finalmente, el Museo de Arte Moderno de Bilbao, inaugurado en 1924, consistía meramente en una sala del Museo de Bellas Artes, institución por la que iba a ser reabsorbido

186 LAFUENTE FERRARI, E., “Una política nacional de Museos”, *Reconstrucción*, n.49, enero 1945, pp. 7-16.

187 Cfr. ÁLVAREZ CASADO, A.I., *Bibliografía artística del franquismo*, op.cit., pp.53-54

188 El proyecto del Museo de América se publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n.24, diciembre 1943, pp. 411-461.

de haber prosperado las iniciativas que, en vísperas de la guerra, también quisieron reunir allí un gran museo único como el de Barcelona.

Así pues, salvo el de Madrid, cuya renovación fue uno de los caballos de batalla de la II República, casi todos aquellos museos de arte moderno vieron su existencia amenazada por las reorganizaciones museísticas planeadas en vísperas de la Guerra Civil y en cambio se consolidaron, paradójicamente, gracias al continuismo conservador de la dictadura franquista que anuló tales cambios.¹⁸⁹

Uno de los museos que más polémica despertó fue el Museo de Arte Moderno, creado a petición de los artistas, pero en realidad instaurado como un instrumento del Estado para llevar a cabo su programa de política artística. Se dividió en dos: el Museo Nacional de Arte del siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, creado este último en 1951 (aunque no fue inaugurado oficialmente hasta el 19 de junio de 1959), con la llegada al gobierno de nuevos ministros democristianos, entre los que destacó el de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, planteando directrices renovadas en la política cultural que vieron la necesidad de crear un auténtico Museo de Arte Contemporáneo, destinado a cumplir los planes del régimen para la modernización cultural del país.¹⁹⁰ Los cambios que se produjeron en la política exterior dieron lugar a importantes transformaciones en el interior, como comenta la historiadora del arte M^a Dolores Jiménez Blanco que ha estudiado en profundidad esta institución, en relación con la trascendencia que esta situación tuvo para el arte contemporáneo español y, por ende, para el desarrollo nacional de la cultura.

“En 1950 se había iniciado un período de relativa apertura en el régimen franquista, coincidiendo con el principio del desbloqueo por parte de los estados occidentales tras la autarquía que siguió a la guerra civil. Los cambios operados en la política exterior iban a dar lugar a importantes transformaciones en el interior: el 18 de julio de 1951 se nombraba a un nuevo gobierno de tendencia liberalizadora tanto en lo político como en lo económico, con Manuel Arburúa en la cartera de Hacienda, Martín Artajo en Asuntos Exteriores y Ruiz Giménez en Educación Nacional. Este último nombramiento tuvo una decisiva importancia para el arte contemporáneo español ya que posibilitó una mayor relación con el ámbito cultural internacional, principalmente a través de una serie de acontecimientos –exposiciones, congresos, etcétera–, organizados o patrocinados desde instancias oficiales, destacando la ya mencionada I Bienal Hispanoamericana de Arte inaugurada en Madrid, significativamente, el día de la Hispanidad de 1951. Esta Bienal que, como ha sido señalado en múltiples ocasiones, significaba el «espaldarazo oficial a la vanguardia» y la «plena normalización artística», era el más claro exponente del criterio renovador que marcaría la promoción artística estatal en los años siguientes. (...). A partir de este momento, y durante algunos años, el arte de vanguardia encontrará en el Estado no sólo no un enemigo sino, hasta cierto punto, un promotor. El nuevo franquismo de los años cincuenta había comprendido al mismo tiempo la imposibilidad de un arte oficial áulico y las ventajas que podía ofrecer la nueva apertura cultural, de la que muy pronto aprendería a obtener rentables resultados de prestigio tanto interior como exterior. Por todo ello, es en este contexto donde mejor se entiende la necesidad de disponer de un organismo oficial dedicado al arte contemporáneo capaz de afrontar la canalización de esta nueva misión de la política artística y cultural que se llevaría a cabo bajo el mandato de Ruiz Giménez.”¹⁹¹

Cabe comentar la destacada y novedosa labor que su director entre 1952 y 1958, el arquitecto José Luis Fernández del Amo, realizó en materia museográfica en una España en la que todavía quedaba mucho camino por recorrer en el ámbito del diseño expositivo. Sus innovadoras e imaginativas ideas hicieron que el museo se convirtiera en un organismo capaz de albergar esfuerzos para defender el arte nuevo en ámbitos de actuación que

189 LORENTE LORENTE, J.P., “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”, *Arti-grama*, n.13, 1998, pp. 295-313.

190 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a. D., *Arte y Estado...*, op. cit., p. 61.

191 *Ibidem*, pp.68-69.

no se habían planteado hasta entonces en los museos españoles.¹⁹² Lo que Fernández del Amo quiso para el museo, en sus propias palabras, es que “en él debe tener la Dirección General de Bellas Artes su mejor instrumento para una política de arte vivo en una abarcadora misión de educación artística.”¹⁹³ Este arquitecto mostró su apoyo a la nueva creación artística española organizando exposiciones como la de la *Escuela Experimental de Córdoba* (1958) o la *Semana de Arte Abstracto en España* por el grupo *El Paso* (1958).

Como comenta la profesora M^a Ángeles Layuno Rosas, Fernández del Amo deseaba emprender dentro del cambio de política artística oficial del régimen, una tarea de conciliación entre arte contemporáneo y sociedad, una labor complicada en la que se implicó en su papel de promotor y difusor del arte de vanguardia, tanto desde la dirección del museo como fuera de la misma. Según Layuno:

“Resucita un viejo sueño de la vanguardia histórica cuando propugna la creación de una síntesis espacial artística en la que es imprescindible una concienciación y sensibilización de la sociedad hacia el arte, así como el servicio del artista a la sociedad, rompiendo en cierto modo el carácter elitista y libresco de las artes.”¹⁹⁴

A pesar de las limitaciones espaciales y económicas, Fernández del Amo llevó a cabo un proyecto museológico y museográfico de forma sencilla y coherente que recibió el elogio de muchos de los artistas del momento. La excepcional adaptación del museo realizada por este arquitecto es considerada por Layuno como “el primer ejemplo español de museo de arte contemporáneo que se adscribe a las características museográficas de los Museos del Movimiento Moderno, en su presentación aséptica y flexible.”¹⁹⁵ Sin embargo, las discrepancias con la administración por motivos de apoyo económico y político para hacer una colección digna y representativa del arte español del siglo XX, y la falta de valoración por parte de la misma de los esfuerzos realizados por sacar adelante el museo, llevaron a que fuera cesado en su cargo sin previo aviso.

En 1959 el arquitecto e historiador Fernando Chueca Goitia que contaba con cierta experiencia en el ámbito museográfico, como la ampliación del Museo del Prado y la instalación del Museo Lázaro Galdiano, pasó a sustituir a Fernández del Amo.¹⁹⁶ Así, entre 1959 y 1968, el nuevo director del Museo de Arte Contemporáneo, fue también una persona que prestó especial atención a las nuevas corrientes artísticas (no sólo a la arquitectura), llegando a hacer la primera publicación sobre el museo,¹⁹⁷ e incluso perteneció a la primera Asociación Española de Críticos de Arte, que se creó en los años sesenta como una manera de promover la investigación y difusión artística y, especialmente, los distintos fenómenos del arte contemporáneo.¹⁹⁸

Chueca Goitia acometió la dirección del museo de forma diversa a como lo hizo su predecesor. No llevó a cabo una comprometida campaña expositiva de las últimas

192 *Ibidem*, espec. pp.69-111 (epígrafe dedicado a la labor de renovación realizada por José Luis Fernández del Amo en el Museo de Arte Contemporáneo).

193 Documento inédito en Archivo MEAC escrito por José Luis Fernández del Amo, *Museo de Arte Contemporáneo. Memoria para su instauración en 1955*, citado en JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a. D., *Arte y Estado...*, op. cit., p. 75.

194 LAYUNO ROSAS, M^a. Á., *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Trea, Gijón, 2003, p. 129.

195 *Ibidem*, p.132.

196 CEJADOR AMBROJ, M^a. Á., “La Sala Negra y su museografía: de local comercial a sala de exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo”, en Arnaldo Alcubilla, F.J., Herrero Delavenay, A., y Paola, M. di, *Historia de los museos, historia de la museología: España, Portugal, América*, Trea, Gijón, 2020, pp.361-367, espec. pp. 365-366.

197 Véase CHUECA, F., “Guía Museo Nacional de Arte Contemporáneo”, Madrid, 1962.

198 NAVASCUÉS PALACIO, P., “Arquitectura e historia en la obra de Fernando Chueca”, en *Fernando Chueca Goitia: un arquitecto en la cultura española*. Fundación Antonio Camuñas, Madrid, 1992, pp. 63-121.

vanguardias españolas en el ámbito madrileño, ni tampoco se centró en la renovación museológica del centro, sino que quiso consolidar el museo como institución oficial y darle de esta forma una imagen más sólida mediante la colaboración con entidades europeas y americanas en pro de parangonar nuestro museo con otros centros de arte contemporáneo del mundo, tarea de primordial importancia para conseguir ganar prestigio a nivel nacional e internacional.¹⁹⁹ Bajo su dirección se organizaron exposiciones como *La Nueva Pintura Americana* en 1958, que reunió obras destacadas de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo cual supuso un hecho muy significativo por varias razones que explica la historiadora del arte M^a Dolores Jiménez- Blanco:

“Ésta vino a significar, en primer lugar, el respaldo de una de las más prestigiosas instituciones internacionales de arte contemporáneo al momento de auténtico apogeo que conocía el arte español más allá de nuestras fronteras y, al mismo tiempo, al museo que debía albergarlo. En segundo lugar, la exposición se constituyó en el mayor acontecimiento de la temporada artística española, ofreciendo la oportunidad de conocer la obra de muchos artistas hasta entonces inéditos en nuestro país, y causando un hondo impacto en los pintores jóvenes españoles. La importancia y calidad de esta exposición permitía pensar en un futuro con excelentes perspectivas para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el terreno del intercambio internacional. Sin embargo, la posterior fortuna del museo no parecía responder a tan altas previsiones.”²⁰⁰

Otra exposición reseñable y que consiguió mayor trascendencia fue la famosa *Obra Gráfica de Pablo Picasso* en 1961. El interés de Chueca Goitia por presentar obras de este artista radicaba en diversas cuestiones. Por una parte, en esos años existía todavía un gran desconocimiento en España sobre la obra de Picasso, el cual suscitaba expectación mezclada con el polémico carácter de su faceta política, por lo que sería un artista que atraería la atención del público. Asimismo, el museo conseguiría mayor prestigio por la calidad artística de lo expuesto y, además, esta era la única manera de hacer una exposición destacada sobre Picasso un artista que, por motivos obvios, había pasado desapercibido para los museos oficiales. La muestra alcanzó un gran eco social y no era para menos, puesto que este acontecimiento supuso el primer reconocimiento de un organismo oficial a la obra de Picasso.²⁰¹ A estas exposiciones les sucedieron otras actividades y muestras de artistas nacionales e internacionales, consiguiendo otorgar al museo un carácter de internacionalismo con el que alcanzar una mayor difusión y propaganda en el exterior; a ello se añade que, en los años sesenta, tuvo lugar un aumento general de las relaciones de España con el extranjero, por lo que, especialmente durante este período, las instituciones culturales desempeñaron un papel primordial en la promoción de intercambios artísticos que favorecieron la consecución de los objetivos políticos del régimen,²⁰² haciendo del arte y la arquitectura sus privilegiadas herramientas de propaganda con las que cambiarían la imagen de España.

199 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a. D., *Arte y Estado...*, op. cit., p.122.

200 *Ibidem*, espec. pp.119-121.

201 *Ibidem*, p. 122-123.

202 Para saber más acerca de la presencia del arte español en el extranjero véase: PÉREZ SEGURA, J., “El informalismo español en Alemania durante los años cincuenta y sesenta: las primeras documenta de Kassel”, en Cabañas Bravo, M. y Rincón García, W., *Imaginarios en conflicto: “lo español” en los siglos XIX y XX*, XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid 14-16 de septiembre, 2016, pp. 117-128 y ¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de los Estados Unidos (1898-1995), Madrid, Instituto Franklin, Universidad de Alcalá, 2017.

CAMINOS DE IDA Y VUELTA: LAS RELACIONES ESPAÑA-ITALIA EN EL CAMPO DE LA MUSEOGRAFÍA

3.1. El panorama internacional de la museografía en las primeras décadas del siglo XX

“Ora, è noto che nell'arte di allestire Mostre, Fiere, Esposizioni, l'Italia ha raggiunto un'eccellenza, un primato con cui nessun'altra nazione d'Europa, né forse del mondo può competere. [...] da quest'arte dell'allestire e del “presentare”, tutta quanta l'evoluzione delle forme architettoniche attuali ha finito col trovarsi influenzata.”²⁰³

La profunda transformación social producida en el mundo occidental por causa de la crisis financiera de 1929, el dramático empobrecimiento de la población, junto con la memoria de la guerra y el temor a que esta pudiera repetirse, conformaron el horizonte histórico en el cual se desarrollaron momentos cruciales en el campo de la cultura museística y expositiva. Dentro del debate artístico que se estaba produciendo en Europa en estas primeras décadas del siglo XX, Italia destacará durante el período de posguerra en el ámbito de la museografía con unos diseños expositivos que consiguieron materializar el nuevo concepto de museo (unión tanto del continente como del contenido) sobre el que se estaba teorizando a nivel internacional. A través de viajes o por medio de revistas especializadas, los arquitectos españoles conocerán los novedosos proyectos realizados por los arquitectos del país vecino con el que existían buenas relaciones profesionales y les servirán como fuente de inspiración para diseñar exposiciones con las que, a partir de los años cincuenta y a lo largo de los sesenta, conseguirán renovar la apariencia de España, sobre todo en el exterior, hecho que analizaremos más adelante.

Como describe la historiadora del arte italiana Silvia Cecchini, Europa se encontraba en un momento en el que

“attraverso tentativi falliti, incertezze, scontri istituzionali, rinunzie, il museo inizia a trasformarsi da monumento all'eccellenza artistica e alla storia in luogo espositivo che partecipa delle dinamiche della società industriale e i cui esiti, segnati violentemente del conflitto mondiale, hanno determinato la successiva cultura museale fino ad oggi.”²⁰⁴

Tanto arquitectos como museólogos y artistas llevaron a cabo una búsqueda de nuevos prototipos para la creación de futuras tipologías museísticas que implicaran un cambio en la forma, diseño expositivo y concepto del museo-templo o museo-palacio.

203 Palabras pronunciadas en el Salon de Honor de la *IV Mostra Nazionale dell'Agricoltura* de Bolonia (1935) por Marcello Nizzoli (1887-1969), diseñador italiano, conocido por haber sido jefe de la oficina de diseño de Olivetti y haber creado la máquina de escribir portátil Lettera 22 para dicha empresa. Diplomado en la Escuela de Bellas Artes de Parma, a lo largo de su carrera se desempeñó en diversos ámbitos del diseño, realizando tanto productos industriales como gráfica y arquitectura. En su trabajo influyeron los estilos de la Secesión de Viena, luego el futurismo y, por último, se acercó a la búsqueda de las formas abstractas, compartiendo las ideas del programa racionalista de la Bauhaus.

204 CECCHINI, S., “Musei e mostre d'arte...”, *op. cit.*, en CATALANO, M.I. (a cura di), *Snodi di critica...*, *op.cit.*

La museografía europea experimentó una transformación especialmente en la década de los años treinta, ya que de manera más o menos evidente comenzó a concebirse una nueva forma de relacionar espacio expositivo, obras y público. Los museos se convertirán a partir de aquel momento en objeto de reflexión, en el que entrarán en juego las opiniones e interpretaciones –por un lado, de los artistas y por otro, de los especialistas en el sector–, acerca de la obra y del espacio, como comenta la profesora Antonella Huber, sobre lo acontecido durante esta época en Europa:

“Il museo diventa oggetto di riflessione: da un lato gli artisti (in particolare alcuni personaggi singolari come El Lissitzky, Breton, Duchamp o Kiesler) mostrano un’attenzione quasi ossessiva per l’atto del mostrare come generatore di meraviglia e per l’intenzione del luoco espositivo come opera d’arte in sé; dall’altro gli operatori del settore, nuove generazioni di direttori di museo e di storici dell’arte che, consapevoli del ruolo delle immagini generato dai progressi della riproduzione e dal moltiplicarsi dell’uso, attribuiscono al museo un valore etico e una parte attiva nella percezione e nella comprensione del mondo contemporaneo.”²⁰⁵

El museólogo francés Louis Hautecoeur se hizo eco de las propuestas museísticas de arquitectos como Auguste Perret (*El Museo Moderno*, 1929), Clarence Stein (*El Museo del Futuro*, 1929 y *el Museo Flexible*, 1932) y Le Corbusier, explicando sus teorías en la búsqueda de un prototipo más funcional de edificio que pudiera satisfacer las nuevas necesidades estéticas mediante el uso de técnicas más novedosas y materiales de construcción.²⁰⁶ En 1932, a partir de la exposición que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York sobre la arquitectura del denominado *Estilo Internacional*, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson señalaron unos rasgos comunes en esta nueva arquitectura: realce en el volumen, espacio cerrado o rodeado por planos, regularidad a través de una estructura ordenada, dependencia de las proporciones y de la naturaleza de los materiales, y flexibilidad en planta, convirtiéndose el MOMA de Nueva York (terminado en 1939) en uno de los prototipos.²⁰⁷

Asimismo, Le Corbusier criticó el sistema compositivo del museo tradicional, el cual quiso sustituir por una propuesta innovadora de museo “anónimo” de crecimiento en espiral ilimitado, basado en sus principios arquitectónicos de economía, progreso tecnológico en el máximo control de las condiciones ambientales del interior, flexibilidad, dinamismo y extensibilidad. Para este arquitecto, el museo se debía únicamente a las obras de arte y al público, y su concepción funcionalista influirá en los proyectos de museos españoles desde los años treinta del siglo XX (por ejemplo, el anteproyecto de Museo de Arte Moderno de Fernando García Mercadal (1933); el proyecto de Museo de Arte Contemporáneo de Ramón Vázquez Molezún (1953) o la actuación de remodelación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el Palacio de Bibliotecas y Museos por José Luis Fernández del Amo, entre otros), como también influyó el minimalismo que caracterizó las obras expositivas del destacado arquitecto Mies van der Rohe, especialmente en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid.²⁰⁸

En relación con estas cuestiones, en 1934 la ex-comisaria del Museo de Artes Aplicadas de Colonia, Elizabeth Moses, se preguntaba el porqué de que los museos no cambiaran su desfasado ambiente *fin de siècle* transformándolos en lugares más luminosos y

205 HUBER, A., “Fiere, mostre, esposizioni. Gusto della tradizione e linguaggio moderno negli allestimenti italiani tra le due guerre”, en Bernardini, C. (a cura di), *Bologna e le Collezioni Comunali d’Arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-1936)*, Milán, Silvana Editoriale, 2011, pp. 211-233.

206 Cfr. DESVALLÉES, A., *Louis Hautecoeur, Architecture et Aménagement des Musées*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1993, pp. 35-59, citado en LAYUNO ROSAS, M^o. Á., *Museos de arte contemporáneo en España*, op. cit., p.77.

207 LORENTE LORENTE, J.P., *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008, pp. 227-237.

208 *Ibidem*, pp. 82-83.

espaciados, como hacían frecuentemente, por ejemplo, los cafés y cines de la época para adaptarse al gusto del momento y del público.²⁰⁹ Asimismo, el historiador del arte Jacques Lefrancq, director del servicio educativo de los *Musées du Cinquantenaire* de Bruselas y miembro del comité de expertos reunidos en octubre de 1927 por la Oficina Internacional de Museos, denunciaba las dificultades económicas en las que se encontraban estas instituciones: "Nos musées, institutions d'État, sont les premières victimes des économies que les circonstances présentes imposent aux gouvernements européens."²¹⁰

En 1934, la Oficina Internacional de Museos, órgano del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual dependiente de la Sociedad de Naciones creado en 1926, organizó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid una conferencia de expertos, con el objetivo de elaborar un tratado de museografía sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte.²¹¹ En este encuentro participaron setenta especialistas de diferentes nacionalidades (conservadores de museos, arquitectos, funcionarios internacionales y sólo tres técnicos: dos arquitectos y un ingeniero).²¹²

Según el profesor Jesús Pedro Lorente, el principal logro de esta Conferencia sería la asimilación del termino museografía a su actual concepción:

"Llegaría precisamente en Madrid, en el Congreso organizado en 1934 por la Oficina Internacional de Museos, vinculada a la Sociedad de Naciones, cuyas actas serán publicadas al año siguiente bajo el título "Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art", el hito por el que se consagró aquel antiguo termino con esa nueva acepción, como una técnica y conocimiento adquiridos con la praxis. La mayor parte de los participantes en aquel congreso no eran teóricos sino facultativos de museos o arquitectos, especialmente en lo relativo a cuestiones de arquitectura y montaje, con las cuales se identifica hoy la museografía por antonomasia."²¹³

209 Cfr. MOSES, E., *I musei viventi*, 1934, reeditado en BASSO PERESSUT, L., *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milan, Lybra Immagine, 2005, pp. 110-115 (citado en CECCHINI, S., "Musei e mostre d'arte degli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale", en CATALANO, M.I. (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 57-105).

210 Cfr. LEFRANCQ, J., "Le rôle social des musées: un exemple belge", *Mouseion*, n.3, diciembre 1927, pp. 244-251. El texto reproduce la intervención en la primera reunión de expertos celebrada en París, en la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual el 28 y 29 de octubre de 1927 (citado en CECCHINI, S., "Musei e mostre d'arte...", *op. cit.*, en CATALANO, M.I. (a cura di), *Snodi di critica...*, *op.cit.*, p.58.)

211 Para saber más acerca de la Conferencia de Madrid de 1934, la metodología que se empleó en su preparación, las vicisitudes de las diferentes comunicaciones, así como del desarrollo de las sesiones de trabajo y de la influencia posterior que esta conferencia tuvo en la consideración del diseño de edificios y la exposición de obras de arte, consúltese la tesis doctoral de Antonio José García Bascón *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Universidad de Granada, 2017. También véase LUZÓN NOGUÉ, J.M., HERRERO DELAVENAY, A. y SANZ DÍAZ, C., *La Conferencia de Madrid de 1934, en perspectiva*, Actas Congreso Internacional de Museografía, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 21-23 noviembre de 2016, Madrid, 2018.

212 Como representantes italianos acudieron desde Florencia, Ugo Ojetti, miembro de la Academia Real italiana y crítico de arte, a quien se le encomendó el tema de las exposiciones permanentes y temporales; de Nápoles, Amadeo Maiuri, director del Museo Arqueológico Nacional y arqueólogo de las excavaciones de Pompeya, que trató el tema de las exposiciones de esculturas *in situ*, como el caso de Pompeya y Herculano; y desde Roma, Roberto Paribeni, exdirector general de la Antigüedad y Bellas Artes, autor del reordenamiento del Museo de las Termas y miembro de la Academia Real, que participó con el tema de la adaptación como museo de edificios antiguos y monumentales. (Cfr. HUBER, A., "Fiere, mostre, esposizioni. Gusto della tradizione e linguaggio moderno negli allestimenti italiani tra le due guerre", en Bernardini, C. (a cura di), *Bologna e le Collezioni Comunali d'Arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-1936)*, Milán, Silvana Editoriale, 2011, pp. 211-233, espec. p.214).

213 LORENTE LORENTE, J.P., *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012, espec. p. 17. Para más información sobre la Conferencia de Madrid de 1934, véase p. 37 de este mismo manual.

Los resultados de los discursos teóricos o históricos, fueron publicados en 1935 y llevaron a reflexionar e intentar poner en práctica algunas de las conclusiones obtenidas. El historiador del arte Antonio José García Bascón, afirma que fueron seis los conceptos que se repitieron a lo largo de la Conferencia:

- a. Los avances técnicos al servicio de la institución museística.
- b. La arquitectura del museo como visualización de la organización.
- c. La doble visita como recurso dual, para la arquitectura y para la presentación de las obras.
- d. Los criterios de exhibición y la presentación de las obras.
- e. La información para el público y para el experto.
- f. La selección de los objetos y establecimiento de un destino según sus valores."²¹⁴

Según el museólogo François Mairesse, los años treinta del siglo XX fueron los años del desarrollo de la técnica en relación con los museos.²¹⁵ La difusión que realizó la revista *Museion* por todos los países europeos demostrará el interés por extender usos y reglas de carácter científico. El tratado de Museografía surgido como fruto de la Conferencia de 1934, reunió los principios de una ciencia renovada con respecto a la iluminación, calefacción, puesta en valor de las obras de arte, organización de las colecciones, etc. Las máquinas ocuparían cada vez más el interior del museo, por lo que surgieron nuevos planteamientos para adaptarse al progreso tecnológico. Según García Bascón:

“Los avances logrados en los años treinta son los más importantes, hasta el punto de que aquellas experiencias publicadas en el tratado de Museografía siguen siendo consultadas, como algo más que una referencia histórica, y en el terreno de los materiales auxiliares de las luminarias perdurarán hasta hace unos años. La electrificación de los museos europeos será una realidad a partir de ésta década: Louvre, *British Museum* o Prado.”²¹⁶

Entre los temas tratados, cobrará un nuevo protagonismo el relacionado con el público, considerando primordial su presencia para la vida activa del museo y su supervivencia. En este aspecto Philip Youtz (director del *Brooklyn Museum* de Nueva York entre 1934 y 1938), invirtió muchos esfuerzos para destacar el carácter representativo del museo y la importancia de la entrada del mismo para la recepción del visitante. Destacó el papel de las exposiciones para atraer a un público, que conoce ya las colecciones y obras maestras, pero que necesita descubrir algo nuevo mediante la creación de montajes dinámicos en los que las piezas puedan exponerse de manera más original, para atraer el interés del visitante. Así, Youtz apostaba por el uso de nuevos materiales como el caucho o el linóleo en los suelos, la flexibilidad de los espacios expositivos permanentes y la ordenación de los recorridos.²¹⁷ En relación con este último tema sobre la circulación en el museo, Louis Hautecoeur planteó la propuesta de la doble circulación o doble visita, que otorgaría la posibilidad de organizar exposiciones temporales, “no sólo como destino posible de excedentes de exposición, sino como establecimiento de un discurso paralelo a la exposición permanente”.²¹⁸ El tratado de Museografía abrió camino a propuestas avanzadas en el

214 GARCÍA BASCÓN, A.J., *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017, espec. p. 342.

215 Cfr. MAIRESSE, F., *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 69.

216 GARCÍA BASCÓN, A.J., *La conferencia de Madrid de 1934...*, op. cit., p.358.

217 YOUTZ, P. N., “Aménagement des musées. Salles d’exposition et locaux accessibles au public”, en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence Internationale d’études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61, Office International des Musées, París, 1935, p. 56, citado en GARCÍA BASCÓN, A.J., *La conferencia de Madrid de 1934...*, op. cit., p.358.

218 HAUTECOEUR, L., “Le programme architectural des musées. Principes généraux”, en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence Internationale d’études, Madrid, 1934*, vol. 1, 38-61, París, Office International des Musées, 1935, p.18, citado en GARCÍA BASCÓN, A.J., *La conferencia de Madrid de 1934...*, op. cit., p.400.

ámbito expositivo, que tuvieron continuidad en el período de entreguerras, especialmente en Italia y Alemania.

En 1934 la revista *Arquitectura* publicó una crónica escrita por el arquitecto Pedro Muguruza, participante en la Conferencia, en la que realizaba una sintética reflexión sobre lo que había supuesto este congreso para la mejora y renovación de los museos en sus diversos aspectos:

“Su finalidad ha sido la de agrupar en un esfuerzo armónico todas las experiencias realizadas hasta el día en la creación y conservación de museos: presentarlas en una ordenada serie de estudios meditados a un conjunto de especialistas de valor internacional y discutirlos metódicamente hasta llegar a conclusiones que sirvan de base para componer un documento escrito, que sea compendio de la Museografía y contenga una selección fundamental de las fotografías y planos que cada Museo ha remitido a la Exposición, como prueba del resultado de sus estudios, para su contraste con análogas experiencias de otras entidades y de otros países (...).

La primera consecuencia deducida de este Congreso ha sido la necesidad de preparar una historia museográfica, coordinada o comparada, de todos los países que cuentan en esta rama de cultura y evitar esa referencia unilateral que cada país aplica usando de su caso especial como del único itinerario digno de ser tenido en cuenta.

En un orden general de ideas sobre el sentido y la finalidad de los Museos se ha establecido una tendencia ecléctica, conducente a ponderar la importancia que en cada caso corresponde al valor puramente estético o al exclusivamente educativo; destacándose las diferencias que a este respecto existen entre el concepto europeo sobre el Museo y la teoría americana, donde una colección de arte se convierte en núcleo convergente de actividades preferentemente educativas que alcanzan a los primeros grados escolares. (...).

La necesidad de concretar cuestiones de fundamento en la creación de un Museo Ideal han hecho, sin embargo, establecer principios generales relativos a situación, amplitud, accesos, circulación, agrupación de locales, distribución de salas, ordenación de puertas y galerías (...). El mismo acuerdo ha recaído sobre la clase de materiales a emplear en la construcción, teniendo por norma fundamental la previsión contra: a) incendios, b) humedad, y c) vibraciones. (...).

El problema capital de la iluminación ha sido, naturalmente, una de las cuestiones más prolijamente estudiadas. (...); será suficiente añadir que en este caso (más que en ningún otro) ha sido imposible precisar normas demasiado concretas (...) Conviene, sin embargo, recoger la conclusión de que la luz artificial se usa cada vez más, no sólo como sustituto de la luz natural, sino como auxiliar de la misma para corregir defectos o realzar cualidades de obras cuya colocación obligada en lugar inconveniente (por razones de otro orden) pudiera hacerla sufrir en su presentación de no recurrir a ese artificiosos arbitrio.

(...) Y paralelamente a esta cuestión de ambiente físico se pronuncia la Conferencia en lo que pudiéramos llamar “ambiente moral”, al convenir en que los viejos edificios, los monumentos, son el más adecuado marco de las obras de arte que para ellos se crearon.

(...) El sistema de exposición de objetos ha motivado también controversias conducentes en última instancia a resoluciones de carácter muy general, en las que queda margen esencial al instalador o al conservador para adoptar iniciativas peculiares a cada caso.

(...) Estudio de los elementos materiales adecuados a la presentación de colecciones, a su clasificación, etiquetas, anuncios y catalogaciones, y también, por lógica congruencia, se ha llegado a un criterio unánime de sencillez, de simplicidad, de limpieza y orden, culminando en la aspiración de establecer una fórmula mediante la que toda referencia escrita en las salas de los Museos sigan unas normas de situación, dimensiones y color tan inalterables que conviertan su busca en un movimiento intuitivo para quienes los frecuenten.²¹⁹

219 MUGURUZA, P., “Congreso Internacional de Museografía”, *Revista Arquitectura*, n.5, 1934, pp. 128-138.

Muguruza expresó también su opinión con respecto algunos asuntos relacionados con la forma de los museos:

“La Conferencia se ha pronunciado en un sentido francamente tradicional en cuestiones que afectan al aspecto exterior de los Museos y a la disposición de sus alas, no por lo que pueda suponer de proceso a la repetición rutinaria de moldes clásicos, sino como reacción contra las innovaciones tenidas por audaces, mediante las cuales, por ejemplo, pudieran utilizarse las ventanas bajas de los Museos como vitrinas o escaparates de un comercio, o bien “dramatizar” la presentación de obras en un grado espectacular, distante ciertamente del serio prestigio de los clásicos Museos europeos.”²²⁰

Y finaliza su artículo con una impresión personal:

“Pese a todas las exquisitas amabilidades con que somos acogidos los españoles en todo Congreso, llegamos a percibir en algún momento una cierta sensación de soledad, de indefensión, y envidiamos a quienes, como los ingleses, dan la tranquila sensación de sentirse fuertes, amparados con la fuerza toda de su prestigio nacional. La sola acción de Mada-riaga, el prestigio ganado palmo a palmo entre los técnicos, su influjo soberano sobre todas las ideas, nos ha deparado a los escasos españoles que asistíamos a la Conferencia esa grata sensación, ese profundo bienestar de sentirse fuertes...”²²¹

La Conferencia se realizó en España por el empeño personal del crítico de arte Ricardo de Orueta, acompañado por parte de la dirección del Museo del Prado, institución que mantenía comunicación directa con la Oficina Internacional de Museos. Según el historiador del arte García Bascón, el comité organizador tenía una ideología un tanto lejana a la “nueva España” que proponía el artista vanguardista Gabriel García Maroto. A ello se añade que el Congreso se desarrolló en un momento delicado en nuestro país desde el punto de vista político y económico, por lo que existió un retraso con respecto a la acogida de postulados modernos debido a la grave situación española. De hecho, dos años después estallaría la Guerra Civil y, tres años más tarde la II Guerra Mundial, que supuso un cambio en la concepción del museo. Sin embargo, como dice García Bascón “paradójicamente, un país que organizó en la paz varios concursos de arquitectura para museos, ninguno realizado, aportará a la Exposición de París el pabellón más bello y trascendente. Quien intente encontrar en la obra de Lacasa y Sert algo de la Conferencia de Madrid, no encontrará nada.”²²²

3.2. La cultura de los museos y las exposiciones como instrumento propagandístico en Italia durante el período de entreguerras

Las aportaciones de Moses y Lefrancq, anteriormente comentadas, entre las de otros museólogos contribuyeron a la revisión de temas considerados cruciales en la transformación de la cultura museística en Italia en los años treinta, como fueron el papel del museo, el público al que se dirige, las elecciones museológicas y museográficas, y las relaciones entre casos específicos y las directrices internacionales.

Durante el período de entreguerras, en Italia existía una separación entre museo y exposición, a pesar de considerarse experiencias estéticas que parten de bases comunes: la obra y el público. Lo que distinguiría al museo de una muestra sería la relación que se crea entre el espacio y el tiempo, con respecto a conceptos como fijo o móvil, mutable o inmutable, temporal o permanente. En estos años, el problema a resolver sería la creación de un “museo vivo”, que se acercara más al público, convirtiéndolo en un instrumento ac-

²²⁰ *Ibidem*, p. 133.

²²¹ *Ibidem*, p. 138.

²²² GARCÍA BASCÓN, A.J., *La conferencia de Madrid de 1934...*, op. cit., p.530.

tivo para la educación del gusto.²²³ En cuanto a las exposiciones temporales, las experiencias más innovadoras en este sector tuvieron lugar en los años treinta pero en circunstancias completamente distintas a las de las exposiciones de arte. Edoardo Persico enjuiciaba en 1935 la actitud de denotado desinterés por parte de los críticos en materia expositiva y comentaba:

"I critici della seconda Quadriennale liquideranno come al solito con quattro righe in fondo all'articolo la sistemazione della mostra. Non importa che i bronzi patinati di Messina si cancellino sulle tele verdi, che alla sala degli `astrattisti' convenissero tappezzerie di un altro colore, che Casorati o Severini si leggano male su queste pareti [...] quando arriva di fronte a Rosai, si capisce di colpo che la sistemazione delle sue tele rettangolari, altissime, è qualcosa di più che un errore di gusto; in una sala bassa non è più un problema di luce che bisognava risolvere; ma il problema di accordare pittura e ambiente, pittura e architettura come in una chiesa o in un palazzo."²²⁴

Las ferias, las muestras y las exposiciones se convirtieron durante la dictadura de Mussolini, en un componente esencial para la propaganda oficial, sirviendo como instrumentos de difusión de la imagen de la nación. Giuseppe Pagano en 1941, explicaba en un artículo para la revista *Casabella*: "Negli anni che vanno dal '27 al '32 gli architetti italiani si dovettero accontentare, quasi senza esclusioni, di edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna".²²⁵ Fueron abundantes las iniciativas para celebrar las producciones conseguidas en la industria, la agricultura o el comercio, y se trataba a estos acontecimientos con la misma relevancia que se daba a las expresiones artísticas, de la artesanía, de las tradiciones populares y de la gastronomía. Con estas iniciativas se conseguía crear un efecto de sentimiento de participación del individuo al esfuerzo colectivo para el progreso del país, que se reconocía también en la mítica y omnipresente figura del Duce.

En esta práctica casi obsesiva del "mostrar" los resultados del régimen tanto en lo comercial como en lo cultural, la fotografía tuvo un papel muy importante,²²⁶ haciendo uso de su fuerza y efecto de diferentes maneras: gran formato, mosaico, fotomontaje, deformaciones ópticas, que se convirtieron en el medio principal de creación de escenografías de inspiración futurista, constructivista o novecentista, que se desplegó en paredes enteras. La fotografía era un signo evidente de modernidad e innovación, que sirvió como instrumento de propaganda de gran expresividad e impacto.²²⁷

El propósito de la dictadura de Mussolini fue propagandístico, pero a diferencia de otros, no estaba satisfecho con el arte del régimen, aunque en muchas ocasiones confiara en los mejores artistas de la época para que realizaran grandes proyectos. Ejemplo paradigmático de esta política fue, según la historiadora Antonella Huber, la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, organizada en 1932 en el Palacio de las Exposiciones de Roma, para

223 HUBER, A., *Il museo italiano:...*, op. cit., pp. 59-60.

224 Cfr. PERSICO, E., "Reggia della Quadriennale", *L'Eco del mondo*, n.9, febrero 1935, citado en HUBER, A., *Il museo italiano:...*, op. cit., p. 62.

225 Cfr. PAGANO, G., "Parliamo un po' di esposizioni", *Costruzioni-Casabella*, 159-160, marzo-abril 1941.

226 Acerca del tema del fotomontaje y su uso tanto en exposiciones como en el mundo del cine, se pueden consultar, entre otras, las siguientes publicaciones: LECLANCHE-BOULÉ, C., *Constructivismo en la URSS, tipografías y fotomontajes*, Campgràfic, Valencia, 2003; BRISSET MARTÍN, D. E., "La influencia del fotomontaje", *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, n. 235, 2003, pp. 87-95; ORTIZ-ECHAGÜE TRUJILLANO, J., "Una imagen para salvar la República: fotomontajes del pabellón español en la exposición internacional de París 1937", en Checa Godoy, A., Espejo-Cala, C., Langa-Nuño, C., y Vázquez Liñán, M., (coord.), *La Comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*, Fragua, Madrid, 2007, pp. 471-484; "Exposiciones en los museos. Lébedev y Fotomontaje de entreguerras", *Revista de la Fundación Juan March*, n.410, 2012, pp. 10-11; BRISSET MARTÍN, D. E., "La influencia del fotomontaje", *Litoral*, n. 235, 2003, pp. 87-95.

227 HUBER, A., "Fiere, mostre, esposizioni...", op. cit., p. 217.



Fig. 4. Diseño museográfico del arquitecto Giuseppe Terragni para la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932. Fuente: Archivo de Arquitectura Urbipedia.

celebrar el décimo aniversario de la marcha sobre esta ciudad. Fue una exposición en la que se quería narrar la historia del fascismo italiano entre 1914 y 1922, como una historia vivida y en progreso, objetivo complicado de realizar con los medios expositivos museísticos tradicionales. La muestra requería de un lenguaje moderno, audaz, sin melancólicos recuerdos de estilos pasados, por lo que se creó un equipo de jóvenes artistas, arquitectos y escultores como Terragni, Funi, Maccari, Libera Prampolini, De Renzi y Mario Sironi (este último, por edad y fama, tuvo un papel fundamental en la dirección del proyecto). En palabras de la historiadora del arte Silvia Cecchini fue un "evento senza precedenti e di impatto dirompente nella cultura allestitiva".²²⁸ El diseño logró un registro narrativo continuo que unía esquemas arquitectónicos racionalistas con collages y fotomontajes de estampas futuristas, elementos de la clásica arquitectura heroica y efectos de corte cinematográfico.²²⁹ (Fig. 4.)

Un moderno montaje expositivo para una muestra de la que Sironi comentaba que era

"un cuneo pinantato nel bel mezzo della metròpoli, a spezzare le resistenze più tenaci dei superstiti negatori dell'arte moderna. A vederla così, creazione viva, varia e pur pienamente unitaria nel suo complesso, ci si domanda quali altre forze, quali diversi e contrari ideali d'arte avrebbero potuto assumere e assolvere con così vivace fortuna il difficile compito. (...) La rivoluzione fascista in stile Quattrocento? In Rococò e barocchetto? In finto antico coi lampadari in ferro battuto (...) quale assurdo e quale sconforto sarebbe stato (...) una simile rievocazione della storia adagiata sopra un velluto Louis Quinze (...)"²³⁰

Y el artista también puntualizaba acerca de la relación del lenguaje arquitectónico moderno con la celebración de conmemoraciones destacadas y comentaba:

"L'architettura moderna in Italia è quasi tutta volta al razionalismo e quindi poco idónea a inquadrare simboli ed esprimere concetti politici con quadrature monumentali (...) architettata da pittori e scultori, la Mostra della Rivoluzione ha qualche volta senza saperlo, reagito felicemente alla vuota speciosità caratteristica di certo modernismo italiano."²³¹

228 CECCHINI, S., "Musei e mostre d'arte...", *op. cit.*, espec. p. 86, en CATALANO, M.I. (a cura di), *Snodi di critica...*, *op.cit.* p. 86.

229 HUBER, A., "Fiere, mostre, esposizioni...", *op. cit.*, pp. 218-219.

230 Cfr. SIRONI, M., "L'architettura della Rivoluzione", *Il Popolo d'Italia*, 18 novembre 1932.

231 *Ibidem*



Fig. 5. Fachada del Palazzo dell'Esposizione donde tuvo lugar la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932. Fuente: Archivio Centrale dello Stato.



Fig. 6. Diseño museográfico de la Sala E de la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932. Fuente: Archivio Centrale dello Stato.

El Istituto Luce creó especialmente un laboratorio para realizar ampliaciones fotográficas y recopilar material para la exposición, procedente de imágenes documentales o de repertorio de instituciones estatales y de algunos particulares. Los arquitectos Mario De Renzi y Adalberto Libera cubrieron la fachada del *Palazzo dell'Esposizione* con una estructura geométrica roja. Destacaban cuatro vigas metálicas conectadas a la marquesina de la entrada sobre la que se habían dispuesto personajes en colores metálicos (de 2 metros aproximadamente) que conformaban el título de la exposición y, a ambos lados de la fachada, se habían colocado unas X metálicas que indicaban el décimo año de la era fascista. Todo el diseño daba una imagen de grandilocuencia y fuerza. Al subir las escaleras del Palazzo, se atravesaba un arco de triunfo desde el que se podía ver la entrada coronada por tres X.²³² (Fig. 5)

En el interior se había distribuido la muestra en diecinueve salas (de la A a la Q), decoradas con maquetas de pared, fotomontajes, banderas y esculturas. El itinerario a seguir realizaba un recorrido de los acontecimientos históricos italianos desde 1914 hasta 1922, según una lectura desde la historia del fascismo. (Fig. 6) Otras salas que se habían habilitado fueron el "Salón de Honor" (sala R) presidida por un altorrelieve de Mussolini como soldado; la "Galleria dei Fasci" (sala S), en la que se exhibían las banderas de las organizaciones fascistas; otras salas en las que se habían reconstruido los dos despachos en el "Popolo d'Italia" que había tenido Mussolini y una última estancia "Sacrario dei Martiri" (sala U), una cripta circular cuyos muros estaban forrados por banderas y banderines de los diferentes equipos de acción, en los que aparecían los nombres de los

232 Cfr. ALFIERI, D. y FREDDI, L (ed.), *Guía de la Exposición de la Revolución Fascista*, Florencia, Valecchi, 1933.

escuadristas caídos, venerados como si fueran mártires de la revolución.²³³ En la segunda planta, el montaje expositivo presentaba un impacto menos emocional que en las salas del primer piso. Las estancias incluían fotoplásticos de cuerpo entero, tablas y diagramas que mostraban los logros del fascismo durante el régimen, además de exhibir revistas, textos y otros materiales.²³⁴

La exposición tuvo un gran éxito y fue visitada por casi cuatro millones de personas. Permaneció abierta durante dos años seguidos, antes de ser trasladada a la pinacoteca de arte moderno de Valle Giulia. En 1937 volvió a inaugurarse, con un diseño distinto, y se cerró en 1938, pero fue declarada permanente por Mussolini. La fotografía fue un elemento clave y central en la configuración y arquitectura de la exposición, sirviendo como instrumento de representación ideológica de la historia nacional, así como de exaltación del Duce como líder *quasi* espiritual del movimiento fascista.²³⁵ Hay que añadir que, junto a la fotografía, el arte tipográfico ya experimentado por artistas como Lissitzky a partir de los años veinte aplicado a la propaganda, los textos constituyeron otro elemento destacado porque, según afirma Antonella Huber

“le scritte costituirono, infatti, l’altro elemento dominante, divenendo materia stessa della mostra, perché là dove i documenti, necessariamente analitici, potevano proporre una fruizione faticosa e attraverso essi la storia sembrava svolgersi lentamente e a piccoli passi, le enormi scritte sintetizzavano i fatti, fissavano i capisaldi, esaltavano con forza i punti essenziali, senza dimenticare mai il problema puramente plástico della forma, dello spazio, della superficie, ma anzi risolvendolo tutto in un único modo espressivo.”²³⁶

Al respecto de esta misma cuestión sobre la importancia de la topografía y su función en esta exposición, el arquitecto Emilio Pifféri comentaba en un artículo en *Casabella* lo siguiente:

“(…) la disposizione delle scritte crea emozioni plastiche che perfezionano il proceso di conoscenza da parte del visitatore, spiegano con immediatezza la prassi fascista meglio di cento pagine di critica storica, formano coincidenze e contrasti che definiscono nell’unico modo efficace, cioè agendo sull’intuito, la reale atmosfera delle vicende. Tutto questo è architettura.”²³⁷

En cuanto a ejemplos de exposiciones que pronto reconocieron el papel artístico de la arquitectura, no sólo en su aspecto espacial sino también de significado según una sensibilidad moderna, podemos destacar la *Esposizione dell’aeronautica italiana*, organizada en junio de 1934 en el *Palazzo dell’Arte* en Milán. Fue ideada por Marcello Visconti di Modrone, alcalde de Milán, y tuvo como objetivo reconstruir la historia de la fuerza aérea nacional desde sus orígenes hasta 1934. Esta muestra contó con la participación de destacados artistas y arquitectos como Giuseppe Pagano (diseñó la Sala d’Ícaro), el arquitecto y pintor Erberto Carboni (encargado del diseño de la fachada de la exposición) o el también arquitecto, pintor, escenógrafo y diseñador industrial Luciano Baldessari (encargado de la museografía de la sala *Aviazione e Fascismo* y de la sala *Aviazione civile-turismo aereo-posta aerea*).

En esta muestra, el visitante podía experimentar las diversas tendencias de la arquitectura europea y conocer la repercusión de estas en Italia. Destacó por la particular forma en que fue asumida la instalación interpretada, según Huber, como una “cons-

233 *Ibidem*

234 *Ibidem*

235 Cfr. Russo, A., *Fascismo en exhibición*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

236 HUBER, A., “Fiere, mostre, esposizioni...”, *op. cit.*, pp. 220.

237 PIFFERI, E., “Mostra della Rivoluzione”, *Casabella*, VI, n.10, ottobre 1933, p. 39, citado en HUBER, A., “Fiere, mostre, esposizioni...”, *op. cit.*, p.220.

truzione" en lugar de una "illustrazione" y dividida en temas.²³⁸ (Fig. 7) En 1934, en la revista *Casabella*, la secretaria de redacción Anna Maria Mazzucchelli escribió un artículo en el que hacía un recorrido, a manera de resumen descriptivo, de los distintos estilos arquitectónicos empleados por los arquitectos y artistas encargados de los diseños de cada una de las salas que componían la exposición:

"Le tendenze più significative del gusto all'Esposizione dell'Aeronautica si possono riassumere secondo questo criterio: le sale di Sironi, Baldessari e Pratelli si riallacciano alla mostra della Rivoluzione, per i valori plastici della costruzione e la violenza dei giochi decorativi. Quelle di Paganò sono un'espressione caratteristica del razionalismo italiano: aspirazione alla grandiosità risolta nella sobrietà degli schemi, ricerca di un accordo tra architettura e arti decorative. Le sale di Figini e Pollini, di Rogers, Banfi, Belgioioso e Peressutti, di Minoletti, di Bottoni si possono considerare assieme per il comune orientamento verso il razionalismo europeo: la divisione dello spazio nella sala dei Precursori è nel carattere di un Le Corbusier, la raffinatezza di alcuni elementi strutturali nella Sala dell'Esame Psicofisiologico evoca le rappresentazioni del Bauhaus, la Sala del Volo a Vela e dell'Alta Velocità si rifà al gusto di Breuer, ed il cromatismo della Sala delle Scuole Aeronautiche presenta tutti i caratteri della scenografica moderna. Le sale di Albini, Camus, Palanti, Romano e Clausetti, sempre nella sfera del razionalismo europeo, oscillano piuttosto tra Gropius e Mendelsohn: di Mendelsohn c'è il crudo e scoperto realismo, di Gropius la preferenza per l'impiego di materiali comuni."²³⁹

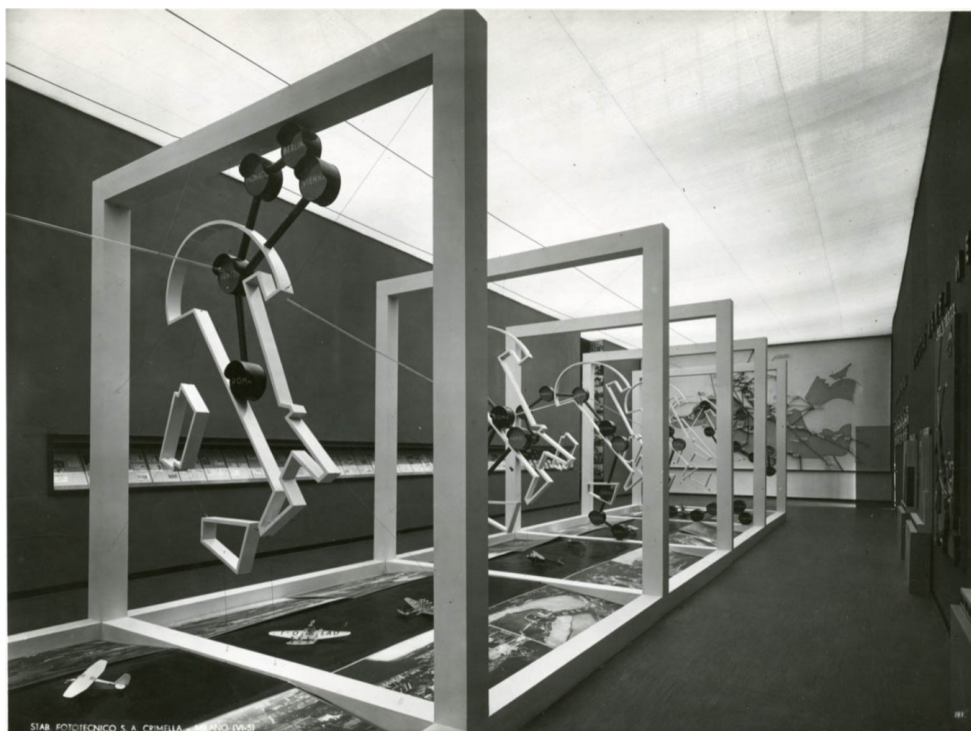


Fig. 7. Detalle del diseño museográfico realizado por el arquitecto Luciano Baldessari en la *Mostra Aeronautica Italiana*, 1934. Fuente: Archivo digital de Luciano Baldessari.

Entre todos los espacios, la sala de las Medallas de Oro realizada por el diseñador Marcello Nizzoli y el arquitecto Edoardo Persico fue la que más atención recibió por parte de los críticos, porque diseñaron de manera novedosa un espacio en el que abandonaron las paredes y dispusieron un sistema de redes basado en unas delgadas varillas blancas que se levantaban desde el suelo negro y llegaban hasta el techo; una composición que transmitía un sentido de horizontalidad infinito. El montaje de esta exposición es considerado por

238 HUBER, A., "Fiere, mostre, esposizioni...", *op. cit.*, p.221.

239 Cfr. MAZZUCHELLI, A.M., "Stile di una mostra", *Casabella*, n.8, agosto 1934.

algunos especialistas, como la primera manifestación decisiva de una nueva tendencia museográfica que influyó en muchas de las experiencias italianas posteriores. (Fig. 8)

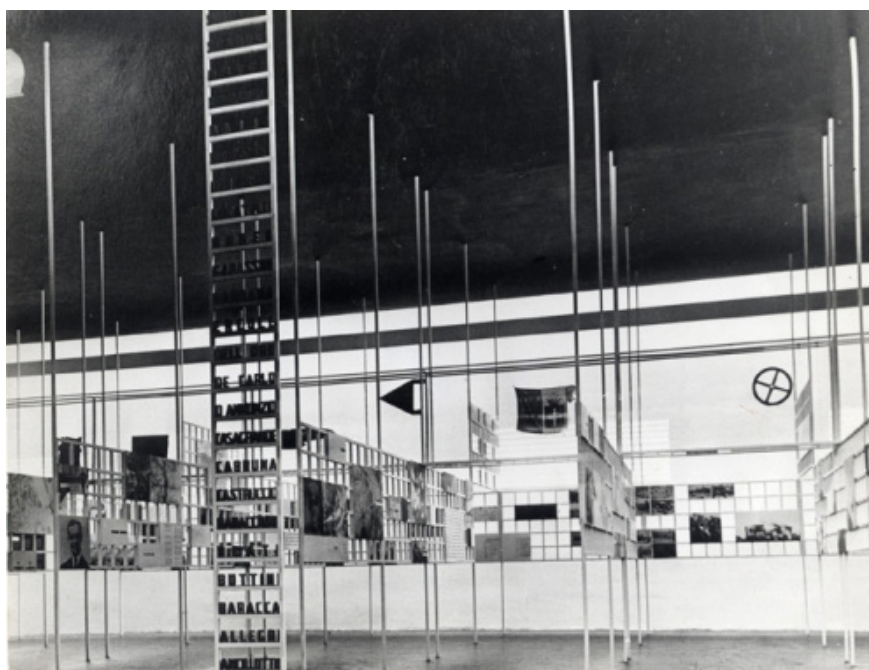


Fig. 8. Detalle del novedoso diseño museográfico de la Sala delle Medaglie d'Oro, 1934. Fuente: Archivio Fotografico Triennale, AER_01_0012.

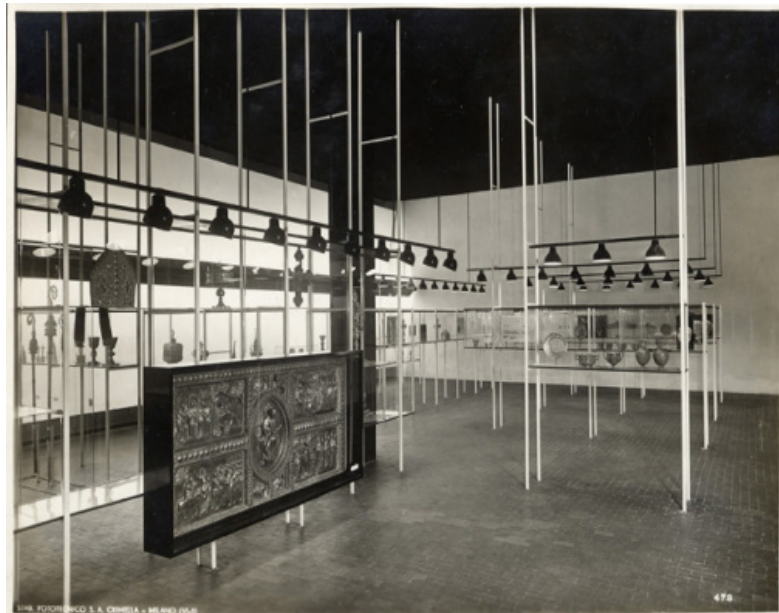


Fig. 9. Detalle del diseño museográfico de Albin para la Mostra dell'antica orficeria italiana, 1936. Fuente: Archivio Fotografico Triennale, TRN_VI_07_0429.

Este sistema inspirará, pocos años después, a Franco Albini para la instalación que, junto con Giovanni Romano, realizó para la *Mostra dell'antica orficeria italiana* en la VI Trienal de Milán de 1936 en el *Palazzo dell'Arte*, demostrando que era posible adoptar un lenguaje moderno en el campo de la museografía artística. (Fig. 9) Durante este período de entreguerras, muchos arquitectos de vanguardia italianos prefirieron experimentar sus diseños colaborando con artistas contemporáneos, pero esta separación entre arquitectos y muestras de arte, muestras y museos, museos y público, cambió en parte en el *dopoguerra* italiano.

“Le sperienze più significative, nella straordinaria casistica di allestimenti accumulatasi in Italia negli venti e trenta e che proseguirà con eccezionale continuità anche nel dopoguerra, hanno in comune quello che fu definito il “gusto architettonico”, chiave progettuale in grado di superare il dualismo di forma e contenuto. L'architetto della mostra si pone, cioè, al “servi-

zio delle opere" ma in senso moderno, non più decoratore o suggeritore di interni, ma ideatore de uno spazio totale, di cui l'opera, il documento, l'oggetto diventano parte; svincolatosi per necessità dall'anonima scatola edilizia degli spazi fieristici con invenzioni dinamiche e spettacolari, entrato nei tempi nuovi della visione continua su cui si basava la propaganda e la pubblicità, egli ribadirà una, inaccettabile per molti, negazione degli elementi volumetrici preesistenti anche in presenza di edifici e di materiali storici, arrivando a proporre esperienze di fruizione immersive totalmente nuove, dove lo sguardo del visitatore è chiamato a riprogettare i confini percettivi dello spazio in cui si muove, come già negli esperimenti di Lissitzky e di Duchamp.²⁴⁰

A partir de 1945, se sucedieron numerosas exposiciones monográficas denominadas *di recognizione regionale*, las cuales no solo fueron ocasiones para la difusión, catalogación y restauración del patrimonio artístico del país, sino también medios para mostrar la progresiva expansión de nuevas experiencias estéticas, caracterizadas por un aspecto más lúdico y cercano, que es el que se había perdido en el museo.²⁴¹

En 1951 el historiador del arte italiano Roberto Longhi, opinaba que las exposiciones eran el peor enemigo del museo si no se llegaba a conseguir una forma inteligente de convivencia entre los dos.²⁴² Esto es lo que consiguió en 1956 de manera pionera la museóloga Caterina Marcenaro, al pedirle al arquitecto Franco Albini incluir en el proyecto del *Palazzo Bianco* y del *Palazzo Rosso* en Génova, una sala para muestras didácticas. Longhi se preguntaba por la manera de transferir al museo la fuerza expresiva de las muestras, ya que consideraba que estas tenían mucho que enseñar a la institución museística.

"Dai tempi delle mostre italiane di Londra e Parigi, (...) quante volte non son state richieste di nuovo viaggio la *Flora di Tiziano*, la *Trasfigurazione del Bellini*, la *Donna velata di Raffaello*, l'*Antea del Parmigianino*? Non dico che siano state sempre concesse, ma chieste lo furono di sicuro. Sarebbe dunque tempo che gli apparatori di tali mostre abbandonassero il loro pensiero dominante, che cioè i musei, ridotti a «cadavres» più o meno «exquis», siano niente altro che dei «réservoirs» cui attingere a piacere per i loro periodici «masterworks displays», ovvero «parate di capolavori». Ma sarà soprattutto dovere dei musei stessi di indurli a questo, inalberando subito da parte loro uno slogan a mio parere più esatto. Le esposizioni? Ma le esposizioni siamo noi!: questo dovrebbero dire i musei."²⁴³

En la misma línea, el historiador y crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan, formulaba en 1955 una pregunta para la reflexión, que respondía de esta manera:

"Ci si è mai chiesti perchè le mostre attraggono il publico molto più dei musei? Evidentemente perchè, nella mostra, la presentazione degli oggetti è più vivace e stimolante, gli accostamenti più persuasivi, i confronti più stringenti, i problemi più chiaramente delineati. Naturalmente, non siamo entusiasti di questa pletera di mostre, che di certo non giova alla conservazione delle opere; nè crediamo che i modi di presentazione, suggestivi e talvolta spettacolari, cui non di rado ricorrono gli allestitori, possano esser trapiantati pari pari nei musei. Ma l'esperienza delle mostre può far progredire di molto le nostre vedute in fatto di museografia,

240 HUBER, A., "Fiere, mostre, esposizioni...", *op. cit.*, p.231.

241 Algunas de estas exposiciones fueron: *Piccola Brera* en Milán (1946); *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento* en Brescia (1946); *Scultura pisana del Trecento* en Pisa (1946); *Mostra della pittura antica in Liguria dal '300 al '500* (1946), *Mostra della pittura del Seicento e Settecento* en Liguria (1947), *La Madonna nell'arte* en Liguria (1952) en Génova; *Capolavori della pittura veronese* (1947) en Verona; *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo* (1948) en Parma; *Cinque secoli di pittura friulana* (1948) en Udine; *Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo* (1948) en Cremona; *Antica scultura lignea senese* (1949) en Siena; *Mostra della pittura veneta nelle Marche* (1950) en Ancona; *Scultura lignea in Campania* (1950) en Nápoles; *Pittori della realtà in Lombardia* (1953) en Milán (CIMOLI, A.CH., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milán, Il Saggiatore, 2007, pp.24-25).

242 Cfr. LONGHI, R., "Bilancio di mostre nel dopoguerra", in *Paragone*, n.23, 1951, citado en CIMOLI, A.CH., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre...*, *op. cit.*, p. 25.

243 *Ibidem*

indurci a studiare ordinamenti che mettano a fuoco taluni problemi critici, a muovere continuamente il materiale del museo per suggerire nuovi accostamenti e confronti."²⁴⁴

A lo largo de los años cincuenta, las muestras de arte en Italia hicieron suyas las innovaciones desarrolladas por los artistas y arquitectos italianos de las dos décadas anteriores, años en los que el recorrido de la museografía italiana preparó las premisas para los trabajos expositivos realizados en el *dopoguerra*, que fueron los que determinaron la excelencia de Italia en este ámbito.

Los tiempos cambiaron y la museografía como tal comenzó a aplicarse con la misma dignidad tanto en los montajes de los museos, como en las exposiciones de arte o en las muestras comerciales e industriales. Según la historiadora del arte Anna Chiara Cimoli, la promoción de esta disciplina se debió a dos factores:

“Il primo è il fatto che, nel dopoguerra, i «registi» delle diverse tipologie espositive (musei, fiere campionarie e mostre d'arte) sono spesso i medesimi, e che si tratta proprio di quegli architetti che prima della guerra avevano dedicato larga parte dei proprio sforzi alla progettazione di mostre «di propaganda» o commerciali. I protagonisti dell'epopea moderna, da Franco Albini a Carlo Scarpa ai BBPR, avevano immaginato mostre ben prima che la scena culturale italiana offrissi loro la possibilità de metter mano agli allestimenti museali e alle mostre d'arte: possibilità che si offre pienamente, in sostanza, dall'intervento di Scarpa alle Gallerie dell'Accademia (avviato nel 1946).

Un altro fattore alla base della «promozione» dell'allestimento è rappresentato dalle possibilità offerte dall'ambito delle fiere industriali, quelle «intelligenti baracche» di cui già Pagano aveva elogiato la capacità di incubare innovativi germi architettonici che, soprattutto nel Nord Italia (fa eccezione la Fiera del Levante di Bari), costituiscono un momento di verifica della virtuosa convergenza fra design, grafica e architettura maturata in seno alle Triennali di Milano."²⁴⁵

3.3. España: arquitectura y museografía tras la Guerra Civil

Paralelamente al caso italiano, la situación española durante el período prebélico, no presentó novedades destacadas en el ámbito del diseño expositivo. Las muestras asociadas en su mayoría a los museos oficiales o a galerías de arte de ámbito privado, se decoraban de forma academicista (un estilo asociado a la burguesía) y seguían los modelos heredados de los diseños decimonónicos. Fue a partir de los años treinta cuando los postulados de la Conferencia de Madrid de 1934, comenzaron a ponerse en práctica y conformaron la base de la museografía contemporánea, pero la Guerra Civil española produjo un parón en el desarrollo del arte de vanguardia y de la modernidad en general, y al terminar la contienda, el complicado panorama del país se presentó especialmente difícil para el mundo artístico y cultural. Sin embargo, no hemos de olvidar que, en plena guerra, España participó en la Exposición Universal de París de 1937 con un pabellón que constituyó un hito desde el punto de vista arquitectónico y museográfico, por la modernidad de su diseño y de su concepción como obra de arte total, razón por la que hemos considerado la pertinencia de incluirlo en nuestro estudio, como hito y referente de la historia de la museografía española contemporánea.

En la primera década de la posguerra, la realidad política, económica y social española dificultó las relaciones con el extranjero, produciéndose un paréntesis que desconectó a los arquitectos españoles (que serían los que se encargarían durante este periodo de las obras de reconstrucción y modernización del país) del panorama internacional. Pero a pesar del duro estado de aislamiento, el régimen franquista, llevado por un forzado in-

244 Cfr. ARGAN, G.C., "Problemi di museografia", *Casabella continuità*, 1955, 207, pp. 64-68.

245 CIMOLI, A.CH., *Musei effimeri...*, op. cit., p. 28.

tento de crear un "estilo nacional" y teniendo el control sobre los medios de difusión, realizó una perseverante labor para conseguir intercambios culturales, y comenzó un proceso de imitación de ciertos modelos extranjeros en la arquitectura española, especialmente alemanes e italianos.²⁴⁶ Junto a las visitas de arquitectos y críticos extranjeros, fueron también muy importantes los viajes fuera de España de arquitectos españoles y las publicaciones en revistas especializadas, aunque la mayoría de los arquitectos y artistas de nuestro país continuaban ajenos a ellas y sólo aquellos interesados por la cultura foránea se suscribían a revistas extranjeras.

Fue destacado el viaje a Italia en 1941 de Francisco Cabrero, ganador (en 1949) junto con Rafael Aburto, del concurso para el edificio de Sindicatos en Madrid –obra fundamental de la arquitectura de posguerra–, que presentaba claras influencias de la arquitectura del racionalismo italiano en su faceta monumental. Miguel Fisac viajó a Dinamarca, Suecia, Francia y Suiza en 1949 donde pudo visitar obras de Le Corbusier, como también lo hizo Alejandro de la Sota en su viaje para asistir a la inauguración del barrio Hansa en Berlín.²⁴⁷ Ramón Vázquez Molezún pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma de 1949 a 1952 viajó por gran parte de Europa; Joaquín Vaquero Turcios se encargó en 1952 de la reconstrucción del Pabellón de España para la Bienal de Venecia, y José María García de Paredes coincidió con Javier Carvajal en 1957 al ganar la oposición para acudir también como pensionado a la Academia de España en Roma.²⁴⁸

A lo largo de los años cuarenta, los temas publicados en revistas especializadas españolas dirigían su mirada, principalmente, a los casos de Alemania e Italia, difundiendo sus proyectos institucionales, de vivienda y la problemática que se presentaría para su necesaria reconstrucción después de la contienda mundial, así como la organización de importantes eventos como la *Exposición Universal de Roma* que fue proyectada para el año 1942 y que se veía paralizada por la guerra.²⁴⁹ Comenzará en este momento a aparecer la cuestión que suscitará mayor controversia en las publicaciones españolas: la oposición entre tradición y modernidad, un debate constante en el ámbito arquitectónico (también en el artístico) durante casi dos décadas. Tanto es así, que se convirtió en el tema de la V Asamblea Nacional de Arquitectos de 1949, a la que asistieron Gio Ponti y Alberto Sartoris, arquitectos italianos que posteriormente escribirían con cierta asiduidad acerca de las tendencias estilísticas en las revistas españolas *Revista Nacional de Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*.²⁵⁰

Con respecto al diseño de exposiciones, en los años cuarenta estas mantuvieron un corte tradicional como por ejemplo se observa en las llamadas *Exposiciones de la Reconstrucción* organizadas por la Dirección General de Regiones Devastadas en nuestro país entre 1940 y 1948. Un estilo clásico que quedó relegado al interior del país, mientras que en la década siguiente en el exterior se intentó mostrar al público una imagen moderna y desarrollada de España, sirviéndose de las exposiciones internacionales como medio de propaganda.

246 ESTEBAN MALUENDA, A, "La difusión de la Arquitectura Moderna en España a través de las revistas especializadas. Los casos alemán e italiano", en Pozo, J.M. y López Trueba, I., (coord.), *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 25-26 de marzo de 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp.171-180.

247 TOMÁS GABARRÓN, L., *Idas y venidas. Los viajes de arquitectura en España entre 1920 y 1960*, Tesis doctoral, Departamento de Composición arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2014, espec. pp. 267-358.

248 CAPITEL, A., WANG W., et al, *Arquitectura del siglo XX: España*, exposición organizada por el Pabellón de España en la Expo 2000 Hannover, Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main, con la colaboración de Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Fomento, Tanais, Sevilla, 2000, p. 141.

249 "Exposición de Roma de 1942", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.4, 1941, pp. 51-57.

250 ESTEBAN MALUENDA, A, "La difusión de la Arquitectura Moderna...", op., cit., espec. p. 172 y 177.

Los años cincuenta y la difusión de la arquitectura internacional en España

Fue a partir de la década de los cincuenta cuando un reducido número de arquitectos de Madrid y Barcelona, conocedores de las distintas tendencias que se estaban desarrollando en el panorama arquitectónico internacional (empirismo nórdico, organicismo, brutalismo, etc.) trataron de explicar mediante artículos, actividades docentes y proyectos, la realidad del panorama contemporáneo. La labor que estos profesionales desempeñaron, constituyó la base sobre la que trabajaron los arquitectos de las siguientes generaciones. Algunos de ellos se habían dejado llevar por el entusiasmo al ver las llamativas e innovadoras imágenes de las revistas especializadas que habían comenzado a difundirse en España. Una de las que más fama alcanzó entre los estudiantes de arquitectura fue la francesa *L'Architecture D' Aujourd Hui*, que supo aunar interesantes análisis críticos con publicaciones de textos analíticos de diversa temática de actualidad, acompañándolas con imágenes sorprendentes.²⁵¹

Durante ese periodo, se publicaron artículos sobre los grandes maestros internacionales de la arquitectura, como por ejemplo Frank Lloyd Wright y la inauguración de la exposición de sus obras *Sixty years of living architecture* organizada en el Palazzo Strozzi de Florencia en 1951,²⁵² la cual pudo visitar Ramón Vázquez Molezún en calidad de corresponsal de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Esta visita sin duda influiría al arquitecto español, ya que supuso su primer contacto con la arquitectura orgánica y el sistema de composición mediante tramas hexagonales, idea que fue clave para el proyecto que junto con José Antonio Corrales desarrollaría años después para el pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, convertido en hito de la modernidad arquitectónica española del siglo XX;²⁵³ o Walter Gropius nombrado por su construcción del edificio para la *Interbau Berlín 57*, así como los destacados arquitectos Le Corbusier o Niemeyer.²⁵⁴

Los viajes al extranjero fueron los que aportaron un conocimiento más directo y profundo de la arquitectura internacional, pero hay que tener en cuenta que era una época que se encontraba todavía en proceso de recuperación posbélica y no estaba tan generalizado viajar como lo es hoy en día, por lo que el primer contacto con "lo extranjero" de la mayoría de los arquitectos fue mediante papel impreso con las revistas especializadas que, por su carácter periódico, se iban renovando constantemente en sus contenidos e imágenes, lo que les hacía ser objeto de interés.²⁵⁵

Conforme fueron avanzando los años, el número de publicaciones extranjeras de arquitectura fue aumentando en España, lo que por un lado facilitó el estar más al día de lo que se producía fuera, pero al mismo tiempo, la difusión de lo más llamativo e innovador hizo que algunos estudiantes se quedaran en las imágenes y no profundizaran suficientemente en los contenidos puesto que "es preciso calar más hondo de la mera apariencia llegando al pensamiento y a las circunstancias que la justifican."²⁵⁶

251 ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas, 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1999, p. 307 (Parte I, capítulo 1)

252 LLOYD WRIGHT, F., "Frank Lloyd Wright", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.118, octubre 1951, pp.27-29.

253 Vázquez Molezún escribió también un artículo en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* sobre la visita del maestro americano a Italia, en el que realizaba un repaso a las obras del arquitecto y mostraba un especial interés por las oficinas Johnson diseñadas por Lloyd Wright entre 1936 y 1939 en Racine, Wisconsin (Estados Unidos), afirmando que no había visto nada parecido por lo novedoso de su estructura, un "bosque" con una serie de columnas en forma de hongo.

254 GANIVET, A., "La ciudad del mañana: exposición internacional berlinesa de obras y construcciones 1957", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.186, junio 1957, pp. 10-24.

255 ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España...*, op. cit., p. 308 (Parte I, capítulo 1)

256 FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea, 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 264.

Contactos internacionales: la difusión de la arquitectura española en el extranjero

De la misma manera, el camino inverso de contactos internacionales con España se realizó a través de las publicaciones periódicas. Es especialmente remarcable la labor desarrollada por el arquitecto José Antonio Coderch, quien desde finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, desempeñó una labor de difusión en revistas extranjeras como *Domus* y *L'Architecture D' Aujourd Hui*, de las obras realizadas por profesionales españoles que compartían sus principios sobre la arquitectura moderna como fueron, por ejemplo, Francisco de Asís Cabrero, Miguel Fisac o Alejandro de la Sota, entre otros. Coderch reconocía que por aquella época no era fácil encontrar material de interés y que la construcción moderna era todavía muy rara en España.²⁵⁷

En el año 1951, Coderch fue nombrado responsable del proyecto del pabellón español para la IX Trienal de Milán y se encargó, junto con el crítico de arte Rafael Santos Torroella, de la selección de artistas y materiales que se presentaron en la exposición. El éxito que obtuvo el pabellón, convirtió al arquitecto catalán en protagonista de un momento esencial en la historia de España y le sirvió de trampolín para saltar al ámbito de la arquitectura internacional y el mundo artístico del momento, puesto que no sólo recibió el Premio de la Muestra, sino también el respaldo de destacados arquitectos como Max Bill, Aldo Van Eyck y Ernesto Nathan Rogers.²⁵⁸ El montaje expositivo fue publicado en las revistas nacionales *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*, pero lo que especialmente supuso un incentivo para su carrera profesional fue la publicación de las viviendas Garriga Nogués y Compte en la revista *L'Architecture D' Aujourd Hui*.²⁵⁹

Se puede afirmar que a finales de la década de los cincuenta, las obras más destacadas de profesionales extranjeros ya eran conocidas y admiradas por los jóvenes arquitectos españoles, algunos de los cuales habían tenido la oportunidad de conocerlas en directo. En los años sesenta, las revistas especializadas dejaron constancia de que nuestros arquitectos utilizaban ya un lenguaje que había asimilado las tendencias internacionales como demostraron, por ejemplo, las propuestas que se presentaron para el Pabellón de España en la Feria de Nueva York de 1964-65,²⁶⁰ culmen de la renovación arquitectónica y artística española, y sobre la que el crítico Juan Ramírez de Lucas comentaba lo siguiente acerca del éxito conseguido:

"El Pabellón de España sorprende, ha sido una sorpresa para todos y una sorpresa en todas las gamas de la calidad. A España se la ha estado considerando durante mucho tiempo como un país pintoresco y alegre, pero poco preparado para empresas serias; criterio poco exacto que tal vez los mismos españoles nos hemos encargado de difundir. Criterio que recibe ahora un golpe de gracia mortal al abrirse a la curiosidad del mundo de la Feria de Nueva York. El Pabellón de España ha causado la sorpresa de todos por su belleza, por su diversidad de ambientes, por la riqueza artística exhibida en él, por la enorme calidad de todo lo que constituye el Pabellón, desde sus cocineros hasta sus bailarines y desde sus pintores a las gentiles muchachas guías. (...) Una cosa es indudable: el conjunto del Pabellón de España es una suma de calidades como pocas veces se logró nada semejante en nuestro país. Una obra total, llena de dignidad, que demuestra la vigencia de aquello que escribía Hegel: "la realidad superior innata del espíritu."²⁶¹

257 Cfr. CODERCH, G., FOCHS, C., *Coderch. La Barceloneta*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1997.

258 *Ibidem*.

259 Cfr. *L'Architecture D' Aujourd Hui*, n.30, 1950.

260 Las imágenes de los proyectos presentados se publicaron en la *Revista Arquitectura*, n.52, abril 1963, pp. 46-50 y en "Concurso de ideas para el pabellón español", *Hogar y Arquitectura*, n.45, marzo-abril 1963, pp.10-13.

261 RAMÍREZ DE LUCAS, J., "España", *Arquitectura*, n.68, agosto 1964, p. 23.

Fue a partir de este período de desarrollo cuando comenzaron a difundirse estos trabajos y proyectos en la prensa especializada extranjera, logrando gran reconocimiento. Algunas de las revistas extranjeras que publicaron obras españolas fueron *L'Architecture D'Aujourd'hui*,²⁶² *Architectural Review*,²⁶³ 國際建築 (*Kokusai-Kenchiku*)²⁶⁴ o *Zodiac*,²⁶⁵ entre otras, dando a conocer así entre sus páginas, la evolución que la arquitectura española experimentó a lo largo de dos décadas, hecho que se extendió al campo del diseño expositivo. Había conseguido adentrarse de manera más sólida en los círculos internacionales. En esta década el modelo de exposición consolidado tras la guerra fue tema de discusión tanto en la forma como en el contenido. Las muestras de arte y los instrumentos de difusión de la cultura artística en general, se transformaron. Bruno Zevi en un artículo publicado en la revista *L'Architettura. Cronache e storia* en 1961, a colación de la exposición *Italia '61* celebrada en Turín, proponía a los lectores no un juicio sino un problema que todavía pensaba que existía en las exposiciones:

“(...) No podemos dejar de observar un vicio sustancial, común a casi todas las exposiciones modernas desde París 1937 a Londres, Bruselas y Turín. Los involucros arquitectónicos se realizan mucho antes de que se proyecte la coordinación interna. De esta manera se da lugar a un desacuerdo entre forma y contenido; en vez de ser este último quien determine la forma exterior, es la envoltura quien domina, a tal punto que las instalaciones parecen arbitrarias y caprichosas. A pesar de sus fastos estructurales, las exposiciones denuncian, por lo señalado, un profundo defecto de procedimiento en la concepción arquitectónica: es contra el mismo que los arquitectos deben luchar más que como profesionales, como ciudadanos. El verdadero problema de ellos, aún en las exposiciones, concierne al qué y no al cómo de la arquitectura.”²⁶⁶

Las exposiciones sobre arquitectura española resultaron ser bastante exitosas. A comienzos de los años sesenta la Dirección General de Arquitectura, Economía y Técnica de la Vivienda patrocinó la muestra *Treinta años de Arquitectura Española*, que recorrió varios países (Alemania y Japón) y en la que se exhibieron obras construidas o proyectadas entre 1930 y 1960.²⁶⁷ Despertó gran interés (especialmente las diferentes variaciones del tema de la vivienda) entre los círculos de profesionales de Múnich en 1962, donde la organización corrió a cargo de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, a través del Instituto Español de Cultura de Múnich. La acogida fue tan buena, que por ello pensaron en realizar una muestra mayor en Japón que incluyera más elementos para poder realizar una mejor crítica de las modernas corrientes arquitectónicas españolas.

“Se piensa hacer realidad un proyecto de montar en el Japón una exposición mayor (...). Solamente esperamos la ayuda oficial generosa. Pues hemos de proclamar que una de las mejores vías para que nuestro viejo complejo de inferioridad desaparezca es la de salir com-

262 Esta revista francesa fue la que más trabajos monográficos (textos o fascículos) dedicó a la moderna arquitectura española. En septiembre de 1957 publicó “Jeunes Architectes dans le Monde”, n.73; en septiembre de 1968 “Tendences”, n. 139 y en marzo-abril de 1970 “Espagne: Madrid-Barcelona”, n. 149.

263 La revista inglesa publicó en marzo de 1962 “The Spain of Carlos Flores”, n.781 y en septiembre de 1966 “Unidades”, n.835. Son los únicos textos realizados por profesionales extranjeros, por lo que proporcionaron puntos de vista más imparciales y objetivos sobre el panorama de la España del momento. En el resto de monográficos la selección de obras la realizaron profesionales nacionales que firmaban la mayor parte de los textos en los que explicaban la situación real que vivían.

264 Esta revista japonesa publicó en abril de 1963 un fascículo completo titulado “Tradition and Nature of Spanish Architecture”, vol. 30, n.3.

265 La revista italiana publicó en 1965 el fascículo “España”, n.15.

266 Zevi, B., “La dissociazione architettonica, tara delle esposizioni”, *L'Architettura. Cronache e storia*, VII, n.4, agosto 1961, p. 219. (traducción al español publicada en la misma revista)

267 Para saber más al respecto puede consultarse la tesis doctoral de Candelaria Alarcón Reyero titulada *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas, 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*, espec. pp. 211-217.

petitivamente con un puesto al sol, más allá de nuestras fronteras. Es una realidad que nuestra arquitectura tiene prestigio internacional muy cotizado."²⁶⁸

Tan sólo un año después de la exposición en Alemania, se presentaron en Tokio las mismas obras que en un principio se habían expuesto en Múnich;²⁶⁹ el asesor de la muestra fue Carlos de Miguel (director de la revista *Arquitectura*) que viajó junto con el profesor Víctor D'Ors, acompañando en su viaje de estudios a los arquitectos del último curso de la Escuela de Arquitectura de Madrid.²⁷⁰ En ambas exposiciones se habían incluido una selección de obras como: el comedor de la SEAT de Manuel Barbero, Rafael de la Joya y César Ortiz-Echagüe (1953-1956); el poblado de Vegaviana de José Luis Fernández del Amo (1956); el pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún; la Urbanización Torre Valentina en Palmós (Gerona) de José Antonio Coderch y Manuel Valls (1958); el teatro ambulante desmontable de Emilio Pérez Piñero (1963) y el Colegio de Arquitectos de Barcelona de Xavier Busquets (1958-1962), entre otros.

En abril de 1962 la Dirección General de Información patrocinó la muestra *Arquitectura Española en el extranjero* en el Ateneo de Madrid y fue llevada a cabo por José Luis Tafur, interviniendo también en la organización un grupo de alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid que habían formado la Agrupación de Estudiantes de Arquitectura.²⁷¹ Estos alumnos, amparados en Castro Arines, en la Asociación Española de Críticos de Arte, en el Grupo *Infinito de Arquitectura*, se atrevieron a preparar esta Exposición en el Ateneo, un hecho que supuso una desafiante apuesta pública por la arquitectura moderna, respaldados por el hecho de que las obras arquitectónicas que exponían habían sido premiadas en el exterior o se habían presentado a concursos internacionales, queriendo mostrar así las más destacadas en el panorama arquitectónico extranjero.²⁷² La mayor parte de lo presentado correspondía a proyectos de los años cincuenta, y entre ellos se encontraban el pabellón español de la IX Trienal de Milán (1951) de José Antonio Coderch y Manuel Valls, el pabellón español de la XI Trienal de Milán (1957) de Javier Carvajal y José María García de Paredes y el pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, obra de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.²⁷³

Según la arquitecta Helena Iglesias, en un artículo que publicó en 1995 en la revista *Arquitectura* en el que trataba sobre la arquitectura de los años sesenta españoles

"(...) Lo primero que la Exposición significa es que todo ese numeroso conjunto de obras está premiado, y premiado además en foros internacionales; y después, también significa que esos premios, muchos e intensos (por el corto período), están concedidos a obras y arquitectos "modernos"...

Y, desde luego, en 1962, en España, era necesario hacer gestos públicos en favor de la arquitectura moderna. No olvidemos que acababa de triunfar en Bruselas el pabellón de Corrales

268 Cfr. CACHO-DALDA, F., "En el Japón interesan nuestras construcciones sociales", *Hogar y Arquitectura*, n.45, marzo-abril 1963, p. 104, citado en ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España...*, op. cit., p. 213 (Parte II, capítulo 2).

269 En la revista *Arquitectura*, n.54, junio 1963, se publicó un breve artículo titulado "La arquitectura española en Japón", que daba noticia de la exposición organizada en Tokio e incluía algunas imágenes del artículo que había publicado la revista japonesa 国際建築 (Kokusai Kenchiku) acerca de las obras de arquitectura española presentadas en la muestra.

270 ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España...*, op. cit., p. 213 (Parte II, capítulo 2).

271 ALARCÓN REYERO, C., "De Architectural Review a Zodiac: "Arquitectura española en el extranjero"", en *Actas del Congreso Internacional De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, 29-30 de octubre, Pamplona, T6 ediciones, 1998, pp. 127-140, espec. p. 130.

272 IGLESIAS, H., "La arquitectura española en el extranjero. Un título para el recuerdo", *Arquitectura*, n.301, primer trimestre 1995, pp. 8-13.

273 ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España...*, op. cit., p. 236-240 (Parte II, capítulo 2).

y Molezún, en 1958, y que estaba recién publicada la "Arquitectura Española Contemporánea" (1961) de Carlos Flores; que se habían enviado al V Congreso de U.I.A. de Moscú, en 1958, algunas obras españolas, seleccionadas por su cercanía al casticismo o a la arquitectura tradicional y vernácula; y que se habían ya construido algunas iglesias de Fisac, además de que la acumulada sucesión de "acontecimientos" arquitectónicos hiciera que estuvieran contruidos o en construcción, estrechados en ese intervalo que va del 58 al 62, el gimnasio Maravillas, el convento del Rollo, la casa de la plaza de Cristo Rey... toda una relación de edificios "modernos", que venían a poner en práctica lo que se discutía en los consejos de redacción de las revistas españolas y lo que reclamaban los corrillos de estudiantes de la Escuela.

Pero no olvidemos también que nada de esto era otra cosa que marginal; que en la Escuela se enseñaba el corte de piedras y la construcción de madera, incluida la armadura de chapiteles, como si durciera el siglo XIX; que un pórtico de arcos sobre pedestales o una hornacina en un jardín eran ejercicios de proyectos; y que se acababa de terminar la Universidad Laboral de Gijón."²⁷⁴

De la década de los sesenta únicamente se incluyeron tres obras premiadas, una de las cuales fue el proyecto de la estructura de un teatro desmontable de Emilio Pérez Piñero, arquitecto que fue pionero en el uso de estructuras geodésicas desplegadas y al que se le encargó en 1964 el pabellón de la exposición *España 64* que analizaremos en la tercera parte de la presente investigación.

En estos años de cambios en la situación económica y en los movimientos artísticos, se producirá también una paulatina transformación en la Escuela de Arquitectura de Madrid, ya que comenzarán a impartir docencia Alejandro de la Sota (introdujo ejercicios no usuales hasta el momento para el examen de ingreso, tales como diseñar una serie de cristales, completar cuadros, realizar decorados o diseñar carteles, además de tener a Mies van der Rohe como modelo), Javier Carvajal (recién llegado de Roma y con un carácter cosmopolita e ilustrado) y Antonio Fernández Alba (propaló las ideas del arquitecto finlandés Alvar Aalto y era amigo de pintores y escultores); tres arquitectos, por tanto, que transmitieron aires de renovación en las generaciones posteriores de estudiantes.²⁷⁵

La apertura progresiva de la década de los sesenta favoreció la entrada de publicaciones especializadas que significaron más información y más arquitectos que empezaban a apostar por una estética "moderna", comenzando a asentar las bases de una arquitectura española acorde con la extranjera. Y concluye la arquitecta Iglesias su artículo, con una reflexión sobre este período:

"El que todos estos hechos se produjeran en los últimos cincuenta y los primeros sesenta, y el recuerdo que ahora suscitan las Medallas de Oro y las Exposiciones dedicadas a los pioneros, los arquitectos españoles con apuesta decidida por la arquitectura "moderna", podría quizá inducir, en este final del siglo, a que fuera contemplada nuestra historia desde algún punto de vista que la alejara de su considerada inclusión en el normal discurrir de los otros países occidentales, y la esclareciera a la luz de los verdaderos hechos, de su tardía incorporación y su mala asimilación de algunos presupuestos teóricos, y de su apresurado y desarraigado eclecticismo."²⁷⁶

274 IGLESIAS, H., "La arquitectura española en el extranjero...", *op. cit.*, p. 11.

275 *Ibidem*, p.12.

276 *Ibidem*, p. 13.

3.4. Relaciones en el ámbito de la museografía entre España e Italia durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX

Las relaciones internacionales que España comenzó a tener durante estos años, fueron especialmente interesantes y enriquecedoras con Italia, nación que sirvió de referente a nuestro país en el ámbito arquitectónico y de la museografía como veremos. La celebración periódica de las Bienales de Venecia y de las Trienales de Milán, fueron noticia en varias de las ediciones de las revistas especializadas españolas, no sólo por el interés que despertaron entre los profesionales españoles los trabajos que arquitectos extranjeros mostraron en estos eventos internacionales, sino también porque a partir de 1951 España cambió de rumbo en el ámbito arquitectónico y artístico por la decisión del Gobierno de Franco de participar en la IX Trienal de Milán, en la que –como hemos comentado en líneas anteriores– José Antonio Coderch y el también arquitecto Manuel Valls tuvieron la difícil tarea de representar a España con un pabellón que, para sorpresa de todos, consiguió el “Gran Premio” con su instalación.²⁷⁷ Tras el éxito participarían en las ediciones milanesas de 1954 y 1957, cuyos montajes también recibieron galardones, medallas de oro y plata, constituyendo estos acontecimientos el comienzo de una muestra del interés internacional por los diseños realizados por arquitectos y artistas españoles.²⁷⁸ Como hemos comentado anteriormente, durante los primeros años cuarenta y debido a la Segunda Guerra Mundial, en el ámbito italiano las obras de arte tuvieron que trasladarse a refugios, los museos se evacuaron y un gran número de edificios fueron dañados. Nada más terminar la contienda, los museos reabrieron con la voluntad de recuperar la identidad que da la importancia del patrimonio artístico, y fue entonces cuando se presentó la oportunidad de repensar la manera de disponer las obras de arte en los espacios expositivos y profundizar en la función social de los propios museos, concebidos ya no sólo como lugares de conservación sino también como herramientas de difusión de la cultura artística y de impulso al conocimiento accesibles a todos los públicos.²⁷⁹

La renovación museográfica italiana y su influencia en Europa

Tal y como ya hemos apuntado, en el comienzo de los años cincuenta el campo de la museografía europea experimentó un cambio sin precedentes especialmente de la mano de los arquitectos italianos Carlo Scarpa y Franco Albini,²⁸⁰ cuyos trabajos sirvieron de referencia para algunos de los diseños expositivos que proyectaron arquitectos españoles interesados por esta disciplina durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo XX. Scarpa y Albini se fijarán en la cuidada elección de los materiales a utilizar en el diseño de los soportes, así como en la estudiada forma de acotar el espacio y definir los recorridos, y en el concreto y original uso de la iluminación.²⁸¹ Además, la museografía italiana a partir de este período se preocupó también por otros factores como la emoción y percepción del visitante para conseguir un diálogo con este, construyendo así una estructura abierta y preparada para la comunicación. Redujeron al mínimo los dispositivos informativos como

277 MARTÍNEZ FEDUCHI, L., “Trienal de Milán”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.115, julio 1951, pp. 9-15.

278 RODRÍGUEZ DÍAZ, L., “La incursión española en la disciplina expositiva. Las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957”, en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp. 583-590.

279 TOVAGLIERI, P., “Franco Albini e Palazzo Bianco. Nuove idee per i musei italiani”, 2017, pp.3-4. https://www.academia.edu/33026239/Franco_Albin_i_e_Palazzo_Bianco_a_Genova

280 Otros arquitectos italianos destacados en el campo de la museografía serían el grupo BBPR, Luciano Baldessari, Franca Helg (trabajó con Franco Albini desde 1952), Ezio de Felice, Giancarlo Menichetti, Franco Minissi, y Eugenio Carmi, entre otros.

281 SASTRE SÁNCHEZ, L., “El Museo de la Arquitectura de El Escorial”, pp. 369-376, en Arnaldo, J., Herrero, A. y Di Paola, M. (eds.), *Historia de los museos, historia de la museografía*, Actas del III Foro de Estudios Museológicos Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 18-19 de octubre de 2019, Gijón, Trea, 2020.

cartelas y paneles e hicieron uso de elementos propios de la narración literaria y de la cinematografía, como el "golpe de efecto", el "plano-secuencia" o la organización en escenas para otorgarle a la exposición su propio valor mediante el uso de diversos materiales, fondos y colores.²⁸² Nació una nueva organización de la función y el espacio de los museos que, según Franco Albini, debían abrirse al público, y en este nuevo contexto la arquitectura tenía el papel de poner en relación la obra de arte con el espectador.

"L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna e proprio per questo entra in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli elementi dell'architettura e dell'arredamento se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti con il costume attuale (oggetti di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente il più favorevole alla comprensione e al godimento dell'opera d'arte"²⁸³

Carlo Scarpa (1906-1978) y Franco Albini (1905-1977) fueron dos destacados renovadores del diseño expositivo que compartieron el sentido de la singularidad y debatieron sobre la relación tradición-modernidad y colecciones antiguas-nuevos usuarios, experimentando con modernas soluciones museográficas en relación con el espacio arquitectónico. El método de trabajo de Scarpa consistía en liberar al objeto del soporte fijo y predefinido, desconectarlo de la pared y destinarlo a soportes móviles minuciosamente estudiados, haciendo uso de diferentes materiales y pensando siempre en la sintonía con la propia obra; pero la atención principal la reservaba siempre a la iluminación, sosteniendo que la mejor luz era la natural y que, en la medida de las posibilidades, había que aprovecharla al máximo: "no hay nada que haga tan maravillosa la obra de arte como la luz del sol",²⁸⁴ teniendo siempre en cuenta que las fuentes luminosas directas eran agresivas especialmente para las pinturas, para lo que diseñó paneles y cubiertas, respetando en cada caso concreto las características de la obra.

Bruno Zevi definía a Scarpa como "un eccezionale e quasai infallibile designer di mostre, padiglioni, negozi e ripristini di musei",²⁸⁵ denominando a sus intervenciones museográficas "lirici eventi formali" a través de los cuales consiguió gran prestigio internacional. Sus primeros trabajos como diseñador muestran la influencia de la vanguardia cubista, especialmente inspirados en Braque y Lèger, así como cierta inspiración en los diseños de Matisse y un dinamismo de raíz futurista. Scarpa tenía una manera concreta de entender el proyecto arquitectónico y, como comenta la historiadora del arte italiana Rita Ladogana, centró su atención no en la actualidad de la obra sino en la relación con la tradición y lo artesanal, dando lugar a un lenguaje enigmático con el que intentó unir pasado y futuro arquitectónico.²⁸⁶

"Si preoccupò molto poco dell'inattualità della sua opera e concentrò l'attenzione sul legame con la tradizione, coltivando il gusto artigianale e dando sfogo alla sua raffinata creatività. Il risultato fu un linguaggio architettonico estremamente complesso ed enigmatico, ricco di spunti e di sfide, nel quale si traduce lo sforzo di creare un dialogo tra la storia e il futuro dell'architettura. Un dialogo che si inserisce pienamente nel vivo delle problematiche internazionali contemporanee connesse all'ardua e complessa polemica architettonica, e quindi anche museografica, incentrata sul tormentato rapporto tra vecchio e nuovo, tra re-

282 CIMOLI, A.CH., *Musei effimeri...*, op.cit., p.30.

283 Cfr. ALBINI, F., "Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze", in Bucci, F., Irace, F., *Zero Gravity. Franco Albini: costruire le modernità*, Milán, Electa, 2006, p. 72.

284 Cfr. SCARPA, C., "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo", Lezione sulla Gipsoteca di Possagno (13-enero-1976), trascrita en *Rassegna*, VII, julio 1981, p. 81-84.

285 Cfr. ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, vol.I, Torino, 2001, p. 283.

286 LADOGANA, R., "Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo", *Locus Amoenus*, n. 12, 2013-2014, pp. 231-244.

cupero della storia e razionalismo internazionale, esplosa in Europa a partire dai primi anni della ricostruzione seguita al secondo conflitto mondiale.

(...) Le sue innovative sperimentazioni, a dispetto della flebile considerazione nel panorama nazionale coevo, ottennero, fin dai primi anni Sessanta, un significativo riconoscimento da parte della critica internazionale, culminato della celebrazione del suo lavoro con l'esposizione dei progetti al MOMA di New York nel 1966, in occasione della mostra *Architettura del museo*. I numerosi interventi architettonici, intensificatisi considerevolmente nell'immediato dopoguerra, rivelano il predominare di una particolare attenzione concettuale e progettuale per l'opera di Frank Lloyd Wright, maestro al quale Scarpa si sentì profondamente legato, soprattutto per affinità di natura culturale (...).²⁸⁷

Entre 1945 y 1977, Scarpa llevó a cabo una gran cantidad de proyectos, muchos de los cuales realizados y otros que permanecieron como bocetos preparativos, abarcaban desde el reordenamiento y sistematización de espacios existentes, pasando por la creación de nuevos espacios hasta diseños museográficos de exposiciones temporales. Con respecto a estas últimas, la historiadora del arte italiana Paola Marini, ha señalado la importancia del proceso creativo scarpiano, considerándolo "eccezionali laboratori anche nella prospettiva degli allestimenti permanente. E ciò avviene sia sotto l'aspetto della messa a fuoco dello sguardo sulle singole opere, sia sotto quello della dimestichezza con un determinato ambiente storico e con un preciso spazio".²⁸⁸

Entre los años cuarenta y cincuenta, Scarpa reorganizó la *Gallerie dell'Accademia* (1945-1959), la sección histórica y la *Quadreria* del Museo Correr en Venecia (1953, 1957-60), la *Galleria Nazionale della Sicilia* del Palacio Abatellis en Palermo (1953-54), la *Galleria degli Uffizi* en Florencia (1953-56, con I. Gardella y G. Michelucci), la *Gipsoteca Canoviana* en Possagno (1955-57), el *Museo di Castelvecchio* en Verona (1958-64), así como otros proyectos en las ediciones de posguerra de la Bienal de Venecia.²⁸⁹

Algunos de los rasgos del "estilo scarpiano" se pueden observar en el montaje que el arquitecto Fernando Chueca Goitia realizó para la Exposición *Veinte años de la restauración monumental de España* organizada en 1958, en la que los soportes utilizados para colocar fotografías, maquetas y piezas artísticas (capiteles y esculturas) presentaban muchas similitudes a los empleados unos años antes por Scarpa en el diseño museográfico de la *Galleria Nazionale della Sicilia* del Palacio Abatellis, un edificio restaurado tras los daños sufridos por los bombardeos de 1943, en el que Scarpa supo unir de manera magistral continente y contenido. Las fotografías publicadas en 1955 en la revista *L'architettura. Cronache e storia* permiten ver los dispositivos empleados para la exposición de las obras, como el busto de "Eleonora de Aragón" (Fig. 10) colocado sobre un soporte vertical (al igual que hizo con la "Ca-



Fig. 10. Eleonora de Aragón, obra de F.Laurana, sobre un soporte vertical, resalta delante de los paneles verdes colocados detrás. Fuente: *Revista L'Architettura. Cronache e storia*, anno 1, n.3, settembre-ottobre 1955.

287 *Ibidem*, p. 233.

288 Cfr. MARINI, P., "Saper vedere, saper mostrare", in *Carlo Scarpa: Mostre e Musei*, Milano, 2000, p. 89.

289 LANZARINI, O. y MULAZZANI, M., "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" en Bucci, F., y Irace, F., *Zero Gravity. Franco Albini. Construire le modernità*, Mondadori Electa, Milán, 2006, pp. 149-164.

beza de paje") del escultor Francesco Laurana (Fig. 11) o dos grandes cruces aisladas que se alzaban sobre un alto zócalo de piedra.²⁹⁰ (Fig. 12).



Fig. 11. (izquierda) Cabeza de paje, de F. Laurana, sobre un soporte vertical y con un fondo de madera oscura. La luz entra por detrás. Imagen publicada en Marcianò, A. F., *Carlo Scarpa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

Fig. 12. (arriba) Salón en el primer piso del Palazzo Abatellis, con las cruces colocadas sobre un zócalo de piedra que las eleva. Fuente: *Revista L'Architettura. Cronache e storia*, anno 1, n.3, settembre-ottobre 1955.



Fig. 13. Sala de la Cruz pisana (siglo XIII). Scarpa coloca la pieza en una estructura metálica creando así un efecto de suspensión en el vacío. Imagen publicada en Huber, A., *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

Scarpa también dispuso una serie de bajorrelieves adosados a la pared, empleó estructuras metálicas en las que la pieza quedaba suspendida en el aire y, como en casi todas sus intervenciones museísticas, estudió y aplicó la calidad de la iluminación natural. (Fig. 13). A través de grandes ventanales parcialmente velados por grandes cortinas, la luz caía lateralmente sobre los objetos, acentuando el efecto dramático de luces y sombras. En cuanto a la luz artificial, la integró en la atmósfera mediante fluorescentes colocados discretamente entre las vigas de los techos o de manera oblicua a lo largo de las altas esquinas de las estancias.²⁹¹

290 MAZZARIOL, G., "Museo di Palazzo Abatellis a Palermo (1954)", *L'architettura. Cronache e storia*, anno 1, n.3, septiembre-octubre 1955, pp. 355-356.

291 MARCIANÒ, A.F., *Carlo Scarpa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, pp.52 y 60-61 y HUBER, A., *Il museo italiano...*, op. cit. pp. 122-127.

Asimismo, en la *Quadreria del Museo Correr* en Venezia (1953) escogió un evocativo sistema en vertical para exponer las espadas y lucernarios de la sección histórica que, por la similitud que hemos observado a través de las publicaciones (Fig. 14 y 15),²⁹² pudieron servir de referencia para la exposición de arte sacro proyectada por el grupo MoGaMo para el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965, en la que se colocaron de la misma manera vertical una serie de candelabros litúrgicos y cruces procesionales, mientras el resto de objetos sacros se colocaron sobre unas plataformas bajas similares a las utilizadas por Scarpa en el *Museo Civico di Castelvecchio* en Verona (1957-1964) para exponer las esculturas de la destacada colección.²⁹³ (Fig. 16)



Fig. 14. Sala del Bucintoro en el que se observa la disposición vertical de los lucernarios. Imagen publicada en Huber, A., *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi*, Milán, Lybra Immagine, 1997.



Fig. 15. Sala delle armi con las espadas colocadas en vertical. Imagen publicada en Huber, A., *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

La modernidad y originalidad de la museografía scarpiana destacan por su riqueza y complejidad en comparación con lo que se estaba realizando en el ámbito nacional e

²⁹² HUBER, A., *Il museo italiano:...*, op. cit., espec. p. 118.

²⁹³ *Ibidem*, espec. p. 155.

internacional de los años cincuenta y sesenta.²⁹⁴ Scarpa concibió una forma moderna de exponer, como comenta Rita Ladogana:

“Se, da un lato, la sua ricerca appare totalmente inserita nel vivo delle problematiche relative al nuovo stile dei musei e alle esigenze di rinnovamento e riconfigurazione defínitesi nel secondo dopoguerra, dall’altra se ne distingue per l’aporto unico dei «dettagli» che a lungo ha costituito un imprescindibile esempio nell’excursus della storia museografica, arrivando fino alle ricerche piú attuali. Le proposte dell’architetto veneziano rispondono consapevolmente all’afermarsi di un’arte espositiva sempre piú orientata a saldare l’oggetto esposto all’ambiente in un inscindibile fatto espressivo; l’opera d’arte aveva cessato di essere considerata come entità «solitaria» estranea ad ogni occasione comunicativa, diventando attrice di una avvincente narrazione sempre piú dotata di peculiari mezzi espressivi, quale si configurava l’evento mostra.”²⁹⁵



Fig. 16. Detalle de la sala de las esculturas en la que se observan las plataformas bajas en las que Scarpa colocó algunas de las piezas. Imagen publicada en Huber, A., *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

A su vez, Franco Albini compartía muchos de los principios de Scarpa, pero concebía sus proyectos de manera más personal y perfeccionista, buscando estimular la sensibilidad crítica del espectador a través del montaje expositivo y la unión exacta entre espacio y obra, continente y contenido. El arquitecto y crítico de arte italiano Bruno Zevi decía de Albini: “personifica la disciplina di un linguaggio: è il Mies van der Rohe dell’architettura italiana. I suoi tormenti non sono estroverse, si esprimono solo quando raggiungono la certezza di uno stile che non ammette indulgenze ed evasioni”.²⁹⁶

Scarpa y Albini compartían los mismos principios: precisión, trabajar con claridad y sin pérdida de tiempo, pero según los arquitectos Orietta Lanzarini y Marco Mulazzani, su forma de hacer arquitectura no era la misma, y en el caso de algunos de sus proyectos museísticos, se percibirá la impronta personal de cada uno.

294 Para saber más acerca de los trabajos museográficos realizados por Carlo Scarpa, véanse las siguientes publicaciones de la profesora Orietta Lanzarini: *Carlo Scarpa. L’architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venecia, Marsilio, 2003; “Carlo Scarpa e le arti. Riflessioni sulla trasmissibilità di un metodo”, en Manzelle, M. (ed.), *Carlo Scarpa. L’opera e la sua conservazione*.VI.2003, Venecia, Mendrisio, 2004, pp. 103-115; “Carlo Scarpa (and the art of display)”, *The Architectural Review*, 1427, vol. CCXXXIX, January 2016, pp. 47-53; *The Living Museums. Franco Albini - BBPR - Lina Bo Bardi - Carlo Scarpa*, Roma, Nero, 2020.

295 LADOGANA, R., “Carlo Scarpa. Dalle magistrali..., *op. cit.*, p. 235.

296 Cfr. “I premi nazionali di architettura e urbanistica a Giuseppe Samonà, Franco Albini e Giovanni Astengo”, *L’Architettura. Cronache e storia*, III, n. 28, febrero 1958, p. 653.

“Se Scarpa riesce ad animare all’infinito l’opera d’arte, creatrice al contempo di spazio architettonico, Albini giunge a cristallizzare, attraverso l’architettura del museo, lo scorrere del tempo presente in un istante infinito (...) dell’ accordo assoluto tra spazio e opere ivi contenute (...) Lasciarsi guidare dalla spazialità ordinata di Albini o appropriarsi del significato espressivo delle opere rivelato da Scarpa é ancora possibile, poichè entrambi agiscono con gli strumenti del propio tempo ottenendo soluzioni, di fatto, atemporali. E propio l’atemporalità, seppur diversamente declinata, implicita nelle soluzioni di Franco Albini e Carlo Scarpa, ha impedito la museificazione dei musei da loro progettati”²⁹⁷

Acerca de estas diferencias, el arquitecto italiano Arrigo Rudi comentaba: “se c’è una differenza tra le realizzazioni di Scarpa e quelle di Franco Albini è che quelle di Albini le puoi guardare con le mani in tasca: sei sempre affascinato da questo altissimo dominio della ragione, dall’*esprit de geometrie*. In Scarpa, invece, senti qualcosa di più; devi andare a toccare qualcosa che diventa tuo.”²⁹⁸ Entre las intervenciones museísticas de Albini, tres fueron consideradas hitos en la arquitectura italiana en los años cincuenta: la *Gallerie Comunali di Palazzo Bianco* de Génova (1950-1951), el *Museo del Tesoro di San Lorenzo* (1952-1956) y la *Galleria di Palazzo Rosso* (1953-1961). Precisamente en la *Revista Nacional de Arquitectura* de 1956 se publicó un artículo en el que las fotografías mostraban la novedad que suponía para la época la instalación de la Galería del *Palazzo Bianco* de Génova, como versa el breve comentario del artículo:

“La valoración por contraste de la obra de arte antigua presentada en el ambiente de escueta simplicidad que corresponde a las normas arquitectónicas de nuestra época, es un procedimiento que está constituyendo normas en algunas instalaciones recientes como es el caso de este Museo en el Palazzo Bianco de Génova. Opuesto al criterio de ambientar la obra de arte en el medio que a su época corresponde, este otro de indudable novedad tiene el atractivo de la mejor valoración de la pieza maestra que se ofrece a la contemplación del público.”²⁹⁹

En este caso, Albini intervenía en un espacio que ya había sido restaurado, puesto que el palacio del siglo XVII que abrió sus puertas en 1892 para presentar la colección de arte antiguo del municipio de Génova, había sufrido bastantes daños por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial y tuvo que ser restaurado por los ingenieros civiles.³⁰⁰ El objetivo del proyecto fue crear un espacio tranquilo en el que las obras fueran capaces, no sólo de dar testimonio de la historia artística de la ciudad, sino también de recuperar su individualidad, evitando el exceso de obras expuestas colocándolas de manera espaciada para observarlas mejor.³⁰¹

El soporte diseñado para el grupo marmóreo de Giovanni Pisano, pieza que formaba parte de la colección del Museo, llamó la atención de la crítica y apareció publicado en un buen número de libros y revistas (también en España, como es el caso de la *Revista Nacional de Arquitectura* anteriormente citada). Consistió en una base de hierro asimétrico injertado en un cilindro telescópico conectado a un motor eléctrico oculto a la vista, que permitía su observación al nivel del visitante, así como levantarlo a la altura que debía tener cuando formaba parte del monumento fúnebre a Margarita de Brabante. Este sistema de yuxtaponer tan audazmente lo antiguo con lo nuevo recibió abundantes comentarios, entre ellos, el del historiador y crítico de arte Giulio Carlo Argan, que elogió el

297 GIORDANO, S., *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, Tesi de laurea, IUAV, Venecia, 1983-1984, p. 41, citado en LANZARINI, O. y MULAZZANI, M., “L’esperienza del porgere...”, *op. cit.*, p.161.

298 LANZARINI, O. y MULAZZANI, M., “L’esperienza del porgere...”, *op. cit.*, p.161.

299 “Galería del Palazzo Bianco en Génova”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, octubre 1956, pp. 31-34.

300 HUBER, A., *Il museo italiano:...*, *op. cit.*, p. 97.

301 TOVAGLIERI, P., “Franco Albini e Palazzo Bianco...”, *op.cit.* p.9.



dispositivo hidráulico considerándolo “eccellente innovazione nei sistema di presentazione dei frammenti di scultura”.³⁰² (Fig.17)

En la proyección de la iluminación se sirvió tanto de luz natural como artificial y colocó persianas venecianas que proporcionaban un acondicionamiento luminoso integral y creaban una constante luz blanca que hacía menos austeras las salas. La luz artificial procedía de unos simples marcos de metal rectangulares suspendidos en el aire en correspondencia con la altura de las obras, que contenían tubos fluorescentes. Para iluminar las vitrinas se utilizó un sistema similar y, en otros casos utilizó proyectores incandescentes orientados directamente sobre las obras para crear efectos de luces y sombras.³⁰³ (Fig.18)

Fig. 17. Grupo escultórico de Pisano que formaba parte del monumento fúnebre a Margarita de Brabante para el que Albini diseñó un original soporte móvil. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, octubre 1956.

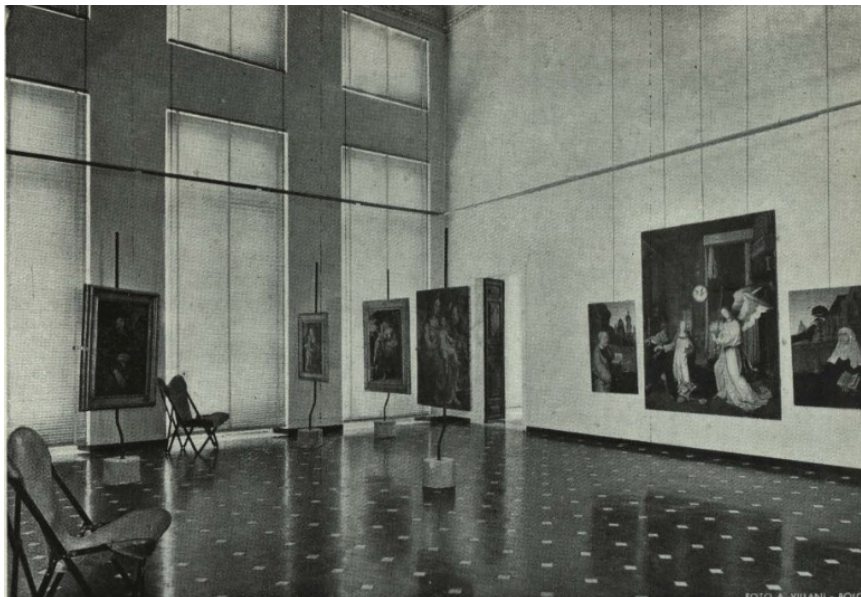


Fig. 18. Detalle del salón de los primitivos flamencos, en el que se observa la medida disposición de las obras entre sí y el uso de persianas venecianas para tamizar la luz. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, octubre 1956.

En los montajes expositivos para los pabellones españoles de las Trienales de Milán de 1951 y 1954, diseñados por José Antonio Coderch y el grupo MoGaMo, respectivamente, podemos establecer algunas relaciones con la museografía del *Museo del Palazzo*

302 Cfr. ARGAN, G.C., “Un architetto moderno per una galleria d’arte antica”, *Domus*, 1952, 276/277, pp. 32-37.

303 HUBER, A., *Il museo italiano:...,op.cit.*, p. 98-101

Bianco, como la unión de lo antiguo con lo moderno, el uso de luces para producir juegos de luz y penumbra, proyectores enfocados de manera directa sobre algunas piezas, así como el empleo de un decorado tipo persiana veneciana y un uso medido del espacio con respecto a la colocación de las piezas.

Albini había resuelto el espacio expositivo del *Palazzo Bianco* con una aparente neutralidad mediante la que consiguió crear una unidad entre las obras de arte y el monumental edificio, presentando una solución espacial diversa a la que habrían realizado otros arquitectos contemporáneos como Scarpa o el grupo BBPR. Refiriéndose a esta *neutralità albiniana*, el arquitecto, historiador y crítico italiano Manfredo Tafuri comentaba: "all'estremo rigore esplicito nella tecnica museografica si unisce una raffinata neutralità dell'arredo nei confronti delle opere esposte; tale, però da lasciar trasparire in filigrana i segni interpolati, ridotti a rispettose glosse di frammenti di testo parzialmente ricostruiti."³⁰⁴

En cuanto a la museografía proyectada para el *Museo del Tesoro di San Lorenzo* en Génova, la coherencia con la que llevó a cabo este trabajo lo convirtió en una de las soluciones expositivas más armónicas de la escuela italiana.³⁰⁵ Antes de que abriera sus puertas al público, en 1956 las revistas italianas y extranjeras comenzaron a publicar artículos sobre el museo. Especialistas tan destacados como Giulio Carlo Argan, Mario Labò y Bruno Zevi dedicaron sus escritos a este proyecto de Albini, tratando temas como la forma de tholos, la renuncia a la flexibilidad, el museo como "cripta", la falta de un exterior arquitectónico o la importancia de la iluminación. Albini organizó un espacio de tres salas de diámetro diferente unidas por otro espacio hexagonal y redujo el mobiliario a lo esencial, utilizando vitrinas poligonales para los objetos más pequeños, dos vitrinas a medida para unas capas pluviales del siglo XV y XVI y una vitrina semicircular para la cruz de Zaccaria como muestran las fotografías publicadas en 1956 en el artículo sobre este Museo de la

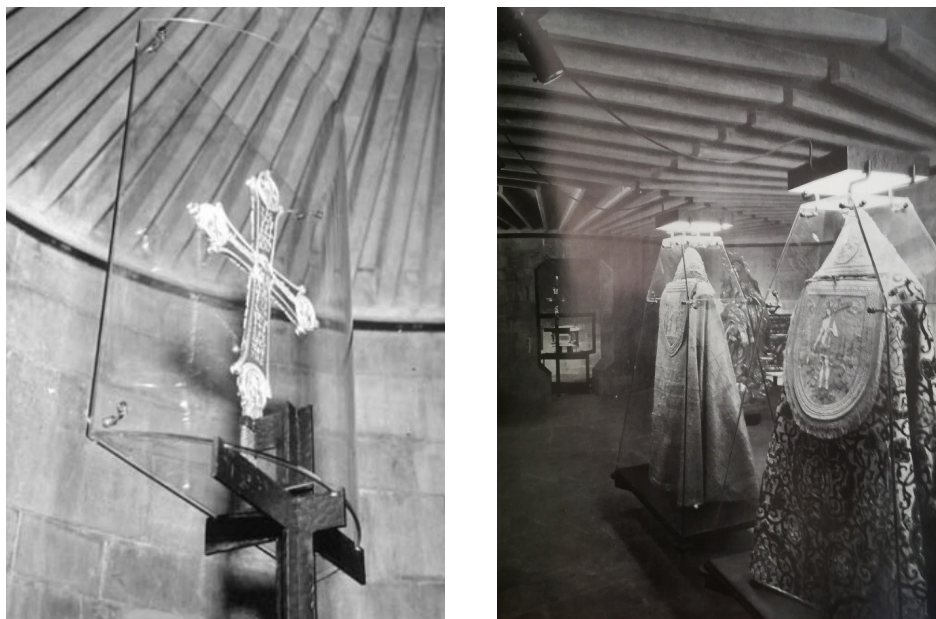


Fig. 19. Detalle de las vitrinas diseñadas por Albini para albergar las diversas piezas religiosas. Fuente: Revista *L'Architettura. Cronache e storia*, anno II, n.14, dicembre 1956.

304 Cfr. DAL CO, F., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milán, Electa, 1997, p. 412.

305 Sobre este proyecto de Franco Albini puede consultarse la interesante publicación monográfica *Conservare il moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, Firenze, 2015, pp. 120, dirigida por Chiara Dezzi Bardeschi, en la que distintos arquitectos italianos presentan sus reflexiones acerca de la labor realizada por Albini en este Museo y el debate sobre las intervenciones en el patrimonio moderno y contemporáneo.

revista *L'architettura. Cronache e storia*.³⁰⁶ (Fig.19) Otros objetos mayores en tamaño y belleza se colocaron sin vitrinas para dar al visitante una sensación de participación total. Los soportes se realizaron todos en hierro y estaban fijados al suelo.

Albini dispuso dos tipos de iluminación artificial: pequeños proyectores incandescentes colocados a lo largo de la cobertura del techo para iluminar los objetos fuera de la vitrina y crear una luz ambiental, y una iluminación de los objetos dentro de la urna que provenía de aparatos fluorescentes colocados en el parte superior de esta y pantallas de vidrio parcialmente opacos.³⁰⁷ Esta última idea fue empleada también (dándole un carácter propio) por el arquitecto Luciano Baldessari para el diseño de las vitrinas de la Sala de orfebrería de la exposición *Arte e Civiltà Etrusca* en el Palacio Real de Milán en 1955, y recuerdan a su vez (aunque difieren en cuanto al diseño se refiere) al sistema de iluminación empleado en las vitrinas del Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York en 1964-65, en el que una serie de tubos metálicos salían del techo y llegaban hasta el interior de la vitrina, iluminándola así desde la parte superior.

En la revista italiana *L'Espresso* se publicó en junio de 1956 un artículo de Bruno Zevi en el que denominaba como obra maestra el trabajo realizado por Albini en el Museo del Tesoro de San Lorenzo, y trataba sobre todo el tema de la espacialidad, comentando:

“Una volta situati i quattro ambienti circolari (...) il problema compositivo dell'architetto è stato quello di negare la consistenza spaziale dei corridoi e dei disimpegni. Tutta l'attenzione doveva essere concentrata sulle sale e, ancor di più, sugli oggetti esposti; i passaggi tra sala e sala dovevano apparire dei ritagli senza forma, luoghi ostili alla sosta.”³⁰⁸

Según Giulio Carlo Argan en el artículo publicado en otoño del mismo año, en la revista *L'Architettura. Cronache e storia*, la solución presentada por Albini “responde alla necessità di designare degli spazi chiusi, che isolino e metano in valore i singoli oggetti senza tuttavia dare il senso sgradevole della scatola o dell'astuccio, e men che mai, della mostra di una gioielleria di lusso.”³⁰⁹ En la revista *Casabella-Continuità*, se publicaron algunas obras de Albini, con fotografías y un ensayo de Mario Labò en el que describía el espacio del museo y hablaba sobre la iluminación y la relación que todo el montaje establece con el visitante:

“Lo spazio è frazionato (...) Crea dei piccoli sacrari, quasi delle teche o delle cappelline, in cui gli oggetti singoli o gruppi di oggetti affini, sono visti dentro in contenimento spaziale adatto alle loro dimensioni (...). Lo scontro tenebre-luce è forse una chiave per comprendere le matrici archetipe del percorso spazio-temporale. Il visitatore, come tanti eroi della leggenda, lascia la tranquillità del mondo superiore per avventurarsi nel ventre della Terra (...).”³¹⁰

El arquitecto italiano Marco Dezzi Bardeschi, al realizar una relectura de este museo consideraba que la intervención de Albini ha sido

“celebrata all'unisono dalla critica contemporanea come il progetto più intenso e riuscito della grande stagione innovatrice della museografia italiana degli anni Cinquanta. Sicuramente un capolavoro assoluto dopo Palazzo Bianco/Rosso, assieme a poche altre, come

306 ARGAN, G. C., “Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova”, *L'architettura. Cronache e storia*, anno II, n.14, dicembre 1956, pp.556-565, espec. p.560.

307 *Ibidem*, pp. 105-107.

308 Cfr. Artículo de Bruno Zevi publicado en la revista *L'Espresso*, 10 de junio de 1956, citado en NAPOLEONE, L., “La fortuna critica: antología degli scritti”, en *Conservare il moderno...*, op. cit., pp. 108-118.

309 Cfr. Artículo de Giulio Carlo Argan publicado en otoño de 1956, en la revista *L'Architettura. Cronache e storia*, citado en NAPOLEONE, L., “La fortuna critica: antología degli scritti”, en *Conservare il moderno...*, op.cit.

310 Cfr. LABÒ, M., “Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova”, *Casabella- Continuità*, n. 213, novembre-dicembre 1956.

Castelvecchio di Scarpa, gli Uffizi della triade Gardella, Michelucci, Scarpa e la villa di Piazza Armerina di Minissi.³¹¹

Al realizar este sintético recorrido por los proyectos de Franco Albini y Carlo Scarpa evidenciamos que sus trabajos no fueron indiferentes al interés de los profesionales españoles y estos no se conformaron sólo con leer lo que se iba publicando en las revistas especializadas o *ver in situ* obras de los grandes maestros. Movidos por el entusiasmo y las ansias de renovación arquitectónica y artística de una España en que la cultura había estado sometida al aislamiento por causa de la guerra y por los años de boicot internacional de la posguerra, los arquitectos españoles decidieron de manera audaz experimentar y materializar algunas de las ideas avanzadas por los profesionales italianos. Así, el estilo de las estructuras metálicas diseñadas por Scarpa sirvió de inspiración al arquitecto Fernando Chueca Goitia para el montaje de exposiciones como *Veinte años de la restauración monumental de España* en 1958 o la dedicada al arte sacro que proyectó el grupo MoGaMo en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, como hemos comentado anteriormente. Asimismo, la estética de la transparencia y la desmaterialización del muro, basados en finos soportes diseñados por Franco Albini ya desde la década de los años treinta y cuarenta en exposiciones como *Mostra dell'Antica oreficeria italiana IV Triennale di Milano* (1936) o en las Salas napoleónicas de la Pinacoteca Brera de Milán (1941), inspiraron especialmente al colectivo de arquitectos españoles Grupo R, entre los que se encontraban José Antonio Coderch, Manuel Valls y Oriol Bohigas.³¹²

Sin duda, en estos jóvenes españoles primaba el interés por la innovación en los diseños expositivos y no tanto la propaganda (que era el objetivo de la dictadura franquista). De esta forma, fueron abriendo de manera paulatina el camino de la renovación museográfica española y de la construcción de una nueva imagen internacional de nuestro país.

311 DEZZI BARDESCHI, M., "Postfazione learning from Albini: rivisitando il suo Tesoro di Genova", en *Conservare il moderno...*, *op.cit.*, p.119.

312 MITRANI, A., "El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo", *I Simposi de la Fundació Història del Disseny*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

PARTE II

Análisis de exposiciones temporales
nacionales y Pabellones de España
en exposiciones internacionales
entre 1940 y 1965

ANTECEDENTES: LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES Y EL PABELLÓN DE ESPAÑA EN PARÍS, 1937

En la segunda mitad del siglo XIX las Exposiciones Universales cobraron gran fuerza, convirtiéndose en eventos que trasladaron al siglo XX su espíritu exportador de arte y cultura como marca identificativa de un país cuando se presentaba en el extranjero. Estas exposiciones de carácter internacional eran escaparates en los que los artistas daban a conocer sus obras aceptando, en cierta manera, su rol de creadores de una imagen para el régimen político en el que habían realizado su trabajo.³¹³ Exposiciones tan representativas como la de Londres en 1851 o París en 1889, pueden considerarse eventos minuciosamente estudiados por parte de las autoridades competentes, para demostrar tanto el poder de la ciudad y del país expositor desde el punto de vista económico, artístico y político, como el de los distintos pabellones nacionales participantes. Es el caso, por ejemplo, de los pabellones de la Alemania nazi y de la Unión Soviética situados uno enfrente del otro en la *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* de París en 1937, años antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial.³¹⁴

En este certamen participó el gobierno republicano español, invitado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia mediante una carta enviada el 22 de diciembre de 1934 al entonces embajador español en París, Luis Araquistáin.³¹⁵ Dado que nuestro país se encontraba en una situación complicada, en medio de una contienda bélica, el gobierno tardó varios meses en sopesar la idea y dar una respuesta afirmativa ya que, finalmente fueron conscientes de que esta exposición sería una magnífica oportunidad para que todo el mundo conociera la situación de España y la amenazada causa republicana. Así, el pabellón diseñado para la ocasión, un edificio de construcción moderna, claro y racional, flexible, en el que predominaban las líneas horizontales y mostraba una geometría exacta, se convirtió en símbolo e instrumento propagandístico a favor de la república española.³¹⁶ En cuanto a los arquitectos designados para su construcción (los jóvenes José

313 BELLIDO-PÉREZ, E., "La instrumentalización propagandística del arte: el Expresionismo Abstracto patrocinado por la CIA", en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 332-341.

314 Cfr. STAAL, J., "Art. Democratism. Propaganda", e-flux, 52, 2015.

315 Cfr. GRIJALBA BENGOETXEA, J. y JEREZ ABAJO, E., en "Las Revistas de Arquitectura (1900-1975): Crónicas, Manifiestos, Propaganda", actas preliminares del VIII Congreso Internacional *Historia de la Arquitectura Moderna Española*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2-4 mayo 2012, pp.555-562.

316 Existe una extensa bibliografía acerca de este pabellón, entre la que podemos destacar para su consulta: MARTÍN, F., *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París 1937*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1983; IZQUIERDO ESTEBAN, S., *Los pabellones españoles en las exposiciones universales e internacionales a partir de 1937*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004; ROSÓN, M^a., "Fotomontajes del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política", *Goya*, 319-320, 2007, pp. 281-298. Sobre su reconstrucción puede consultarse: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid,

Luís Sert y Luis Lacasa), estos fueron elegidos no solo por su competencia profesional, sino también por su afinidad política,³¹⁷ aunque cabe comentar que, según el arquitecto Carlos Sambricio, la colaboración entre ambos no debió ser del todo fácil por varias razones:

“Si Sert era el indiscutible jefe de fila de la arquitectura racionalista barcelonesa (...), Lacasa –casi diez años mayor que Sert y perteneciente a otra generación–, había desarrollado una actividad profesional e intelectual radicalmente distinta. Titulado en los primeros momentos de los años veinte, al poco marchaba a Dresde formándose con el urbanista Paul Wolf, nombrado en 1922 Stadtbaurat (gerente municipal de Urbanismo) de dicha ciudad conocería a través suyo las enseñanzas de Eberstadt y Bernouilli. Gracias a Wolf se familiarizó con una desconocida en España bibliografía sobre temas urbanos, al tiempo que entró en directo contacto con Poelzig y Tessenow, docentes ambos en aquel momento en la Dresdener Kunstakademie. Los casi tres años pasados en aquella ciudad fueron de terminantes en la formación de Lacasa no solo por haber colaborado con el responsable municipal de urbanismo sino por vivir in situ las tensiones e intentos de una joven generación de arquitectos que pretendía dar al traste con los viejos valores (tanto en arquitectura como en la forma de concebir y gestionar la ciudad) proponiendo, en su lugar, un “nuevo orden” (...).

Su vuelta a Madrid tuvo singular importancia al difundir el saber urbanístico que conociera en Alemania (...). Fueron años en los que impartió conferencias tanto sobre el urbanismo alemán (comentando, por ejemplo, las características de las nuevas ciudades satélites) como defendiendo la idea de una arquitectura carente de ornamentación y gratuitos elementos (...). Opuesto a lo que entendía era falsa modernidad, reclamó definir y precisar el programa de necesidades al tiempo que defendió normalizar y estandarizar, reiterando la importancia que la técnica debía tener en la construcción, ridiculizando incluso a quienes miméticamente asumían los gestos de una modernidad a la moda.”³¹⁸

Por su parte, Sert defendía unas ideas un tanto diversas a las de Lacasa, como comenta Sambricio:

“Sert, al contrario que Lacasa, se había titulado a finales de la década de los años veinte y fue él quien propició la visita de Le Corbusier a Barcelona, a partir de lo cual desempeñaría un triple papel: organizó el GATEPAC estableciendo tres grupos (Este, Norte y Centro) confiando la dirección del primero a Aizpurua y delegando último en García Mercadal; en

2007; JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero. 1937-2010, la arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las exposiciones internacionales*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2012; SAMBRICIO, C., “Luís Lacasa vs José Luis Sert: el Pabellón de España en la Exposición de 1937”, en Pozo Muncio, J.M., García-Diego, H., Caballero, B., (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 61-80; PAZ-AGRAS, L., “Arquitectura como política: el pabellón de España de París de 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda”, en Pozo Muncio, J.M., García-Diego, H., Caballero, B., (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 535-542; PEGORIN, E., “Arquitectura del pabellón, arte del país: los pabellones de Italia, Portugal y España en la Exposición Universal de París de 1937”, en Pozo Muncio, J.M., García-Diego, H., Caballero, B., (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 543-550; ARES ÁLVAREZ, O. M., “La conciliación de los opuestos: lecturas sobre el pabellón de la Segunda República en París (1937)”, en Couceiro Nuñez, T. (coord.), *II Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra*, actas digitales, Arquería Nuevos Ministerios, 8-9 de mayo, Madrid, 2015, pp. 60-75; SAZATORNIL RUIZ, L., “España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, 53, Centro National de la Recherche Scientifique, Université de Provence-Aix-Marseille, 2019, pp. 19-32. Acerca de su reconstrucción puede consultarse el libro: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Siruela, Madrid, 2007.

317 Cfr. GRIJALBA BENGOETXEA, J. y JEREZ ABAJO, E., en “Las Revistas de Arquitectura (1900-1975)”, *op. cit.*, espec. pp.555-556.

318 SAMBRICIO, C., “Luís Lacasa vs José Luis Sert...”, *op. cit.*, espec. pp. 70-72

segundo lugar, supo aglutinar (y condujo con mano de hierro) al pequeño grupo de arquitectos que configuraron el Grupo Este (asumiendo la edición de aquella excepcional revista que fue AC y, por último, por su capacidad intelectual y entusiasmo por la arquitectura de Le Corbusier, en brevísimo plazo no solo ocuparía el espacio que ocasionalmente había asumido Mercadal (quien entre 1923 y 1926 había conocido –aprovechando los viajes por Europa realizados con ocasión de su Pensión de Roma– a van Doesburg, Le Corbusier o Sartoris y que luego asistiría no a título personal –y si como Secretario de la Sociedad Central de Arquitectos– a la reunión de La Sarraz) sino que en corto plazo se convirtió en persona de confianza de Le Corbusier. Entre 1929 y 1934, Sert pasó de ser el joven arquitecto barcelonés que, todavía estudiante, visitaba el estudio de Le Corbusier –y que, de refilón, lograba ser invitado a asistir al Congreso de Frankfurt–, a desempeñar en los CIAM un crucial papel intelectual (...). Crítico frente quienes recurrían a la decoración maquinista, su alternativa era clara al señalar como "...debemos defender una arquitectura de clima, una arquitectura mediterránea hecha para un sol intenso, una atmósfera diáfana y un paisaje amable".³¹⁹

A pesar de sus discrepancias, ambos eran buenos conocedores de la arquitectura internacional y sabían qué se hacía en cada país y por qué (en numerosas ocasiones, el lenguaje arquitectónico lleva implícito connotaciones ideológicas y políticas). Lacasa era partidario de la arquitectura regionalista, mientras que Sert se decantaba por un estilo que recordaba más que a la arquitectura moderna del GATEPAC, al primer Constructivismo Ruso. Según el arquitecto Óscar Miguel Ares Álvarez,

"el proyecto presentado por José Luis Sert anticipa el debate arquitectónico que la próxima generación de arquitectos mantendrá en torno al Movimiento Moderno. El mediterráneo patio que proyectó Sert en París suponía un cambio conceptual. Una nueva actitud o posición proyectual en la arquitectura del siglo XX que se encaminaba hacia una Nueva Tradición Moderna que sabe utilizar la tecnología pero que tiene sus referencias en el pasado, lo popular o la naturaleza. Posicionamiento que habían empezado a practicar otros arquitectos, en otras latitudes, como Alvar Aalto y su sinuoso techo de la Biblioteca de Viipuri (1927-35) o pocos meses después en el Pabellón de Finlandia en la Exposición Universal de New York (1939); o los daneses Kay Fisker –y su Instituto Químico-Físico de la Universidad de Aarhus (1933)– y Arne Jacobsen en el nuevo Ayuntamiento de Aarhus (1937-42)."³²⁰

El Pabellón de España articuló su programa expositivo sobre el hecho de la guerra y fue el Gobierno de la República (con Luis Araquistáin como Embajador en París, José Gaos como Comisario y Josep Renau como Director de Bellas Artes) el que decidió su contenido y definió una imagen con la que diferenciarse de los programas de exposición de los grandes pabellones de Alemania, URSS e Italia, así como del monumentalismo clásico propuesto por Francia. Desde su concepción se buscó que mostrara la desdicha de la contienda, de manera que su aspecto contrarrestara la presencia franquista en la Exposición, albergada en el Pabellón del Vaticano.³²¹

En el interior se exhibieron obras de numerosos artistas como Julio González, Joan Miró o Pablo Picasso (al que se le encargó *ex profeso* su famoso *Guernica*) que convirtieron a esta arquitectura efímera en una obra de arte total que integraba arquitectura, escultura, pintura y fotomontaje (los carteles y fotografías que aludían a la guerra eran obra del diseñador valenciano Josep Renau)³²² para mostrar la dura realidad acontecida en España durante aquellos años.

319 SAMBRICIO, C., "Luis Lacasa vs José Luis Sert...", *op. cit.*, espec. pp.76-78.

320 ARES ÁLVAREZ, O. M., "La conciliación de los opuestos...", *op. cit.*, p. 73.

321 SAMBRICIO, C., "Luis Lacasa vs José Luis Sert...", *op. cit.*

322 Para conocer algunas publicaciones destacadas que tratan sobre este artista y sus trabajos para el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937, véase Parte I, nota al pie número 17 de la presente tesis doctoral.

Esta construcción alcanzó gran valor arquitectónico en el contexto del racionalismo español y una carga simbólica enorme por los episodios históricos posteriores, pero también se convirtió en un ejemplo pionero desde el punto de vista museográfico en España, puesto que logró crear vínculos con lo español uniendo vanguardia y tradición, continente y contenido de una forma poética y sin exageraciones. De hecho, los comentarios en la prensa extranjera los días posteriores a la inauguración del pabellón iban en la línea de esta idea. En la prensa francesa comentaban de manera irónica que los amantes del pintoresquismo no llegarían a satisfacerse ya que no encontrarían ni misteriosas gitanas, ni toreros con capotes o jóvenes arrogantes, mientras que los periodistas ingleses decían que el pabellón español había concentrado la atención del espectador crítico en su espacio interior, contrastando con la ostentosa agresividad de los pabellones de Rusia y Alemania que aparecían enfrentados.³²³

Encumbrado como uno de los hitos arquitectónicos españoles del siglo XX, fue reconstruido en 1992 por iniciativa del Instituto Municipal de promoción urbanística de Barcelona, aunque algunos críticos clasificaron esta restauración de "falsa maqueta" porque, según la opinión de Paul Philippot, carecía de la autenticidad (entendido como acto creativo), y por ende histórico, que es lo que da lugar a una obra de arte, la cual no puede reproducirse.³²⁴ Este pabellón supuso la primera obra española emplazada en el Movimiento Moderno. Junto con el edificio *Temps Nouveaux* de Le Corbusier o el de Finlandia de Alvar Aalto, el pabellón español fue uno de los destacados dentro de esta Exposición en la que la reacción antimoderna quería apropiarse de la tradición clasicista y conservadora.

"Un ejemplo manifiesto de la batalla de reacción al Movimiento Moderno en su misma aparición, y por lo tanto con ausencia de una crítica real, es la arquitectura de la exposición de 1937 en París, en la que salvo excepciones –los pabellones de Le Corbusier, Sert-Lacasa, etc.– el resto fue nostalgia académica."³²⁵

De hecho, el arquitecto, historiador y crítico de arquitectura Kenneth Frampton considera la muestra de 1937 como un escenario de la "Nueva Tradición", término este introducido por Henry-Russel Hitchcock para denominar a la suave o moderada ruptura con el pasado que algunos arquitectos destacados estaban desarrollando en la década de los años treinta.³²⁶ Esta exposición fue un reflejo del momento histórico que vivía Europa, sumida en una seria crisis política. La envergadura de las exposiciones internacionales que posteriormente se sucedieron se fue haciendo cada vez más grande y el concepto de pabellón como objeto expuesto fue evolucionando desde un único y gran edificio hasta pabellones en los que cada país ha ido mostrando su mejor imagen de avance y desarrollo a nivel técnico, social o cultural.

El pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 fue revolucionario desde el punto de vista arquitectónico y artístico, presentando obras de artistas nacionales e internacionales y fue empleado por la República como instrumento de propaganda y llamada de auxilio a las potencias extranjeras, ensalzando la labor modernizadora que esta había realizado y la destrucción causada por el ejército nacional después del alzamiento. Pocos años después (en 1940), con una idea de fondo similar a la del pabellón republicano y como una especie de respuesta a la exposición de 1937, Franco inauguró las denomi-

323 Cfr. <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/6088> (fecha de consulta: 16-I-2021)

324 Cfr. MUÑOZ, A., "Lo efímero permanente. El pabellón de 1937: de París a Barcelona", *Arquitectura Viva*, n.25, julio-agosto, 1992, citado en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007, espec.p. 102.

325 FRAMPTON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, p.220.

326 Cfr. HITCHCOCK, H-R., "Modern Architecture I. The Traditionalists and the New Tradition", *Architectural Record*, April 1928, n.63, pp.340-341, citado en MÉNDEZ-NAVIA, V., *Lo permanente en lo efímero...op.cit.*, espec. p.33.

nadas *Exposiciones de la Reconstrucción* organizadas por la poco tiempo antes creada, Dirección General de Regiones Devastadas, que sería el principal órgano de propaganda del régimen durante los primeros años de postguerra.³²⁷

327 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", p.114.

LA RECONSTRUCCIÓN POSTBÉLICA A TRAVÉS DE LAS EXPOSICIONES

2.1 *Exposición de la Reconstrucción de España. Madrid, Palacio de Bibliotecas y Museos, 1940*

Una vez finalizada la guerra, los esfuerzos del Gobierno en materia arquitectónica se encaminaron, en un primer momento, al proceso de reconstrucción del país, puesto que el número de edificios, monumentos y pueblos enteros que habían sufrido destrozos era muy elevado. El recién inaugurado régimen de Franco planteó un nuevo orden a todos los niveles apostando en arquitectura por la recuperación del estilo nacional "propio". España pondría su mirada en el pasado glorioso que el régimen identificaba con el academicismo de los Herrera y Villanueva, pero también se fijaría en los estilos neoclásicos utilizados en la Alemania de Hitler o la Italia de Mussolini. Por tanto, lo que se planteaba a los arquitectos de la época era una renuncia a lo moderno para adaptarse al supuesto "estilo nacional" propuesto por el Gobierno.³²⁸

Mediante la Dirección General de Regiones Devastadas del Ministerio de Gobernación³²⁹ se llevó a cabo un proyecto de país edificado sobre los cimientos de la República en la que la arquitectura fue el emblema de la modernización e impulsora de la renovación plástica. El régimen tuvo muy claro la importancia de proyectar al exterior una imagen diferente y, de la misma manera que los Estados Unidos se sirvieron del arte, en concreto del expresionismo abstracto, o la antigua República Federal Alemana para construir una imagen potente, el gobierno franquista acometió inicialmente una política de exposiciones en el extranjero con muestras en Berlín (1942)³³⁰ o Buenos Aires (1947),³³¹ donde se recuperaba la tradición de Velázquez como imagen de la cultura hispana. Esta fue una iniciativa en

328 TOMÁS GABARRÓN, L., *Idas y venidas. Los viajes de arquitectura en España entre 1920 y 1960*, Tesis doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2014.

329 Sobre esta institución pueden consultarse, entre otras publicaciones: VV.A.A., *Arquitectura en regiones devastadas. Catálogo de la Exposición*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Arquitectura, 1987; NÚÑEZ HERRADOR, M^o. E., *Arquitectura y urbanismo rural durante el período de la autarquía en Castilla-La Mancha: Dirección General de Regiones Devastadas e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997; LÓPEZ GÓMEZ, J.M., *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón. La Dirección General de Regiones Devastadas (1939-1975)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995; ORDÓÑEZ VERGARA, J., "Reconstrucción y nueva construcción en poblaciones del sureste español durante la posguerra", García Cuetos, M.P., Almarcha Núñez-Herrador, E., y Hernández Martínez, A., (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pp. 155-176.

330 PÉREZ SEGURA, J., "1942, Arte español en el Berlín del III Reich", en Paredes, T. (coord.), *Arte político*, Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), 2015, pp. 419-428

331 FUENTES VEGA, A., "Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires, 1947", *Iberoamericana. América latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, vol. 11, n. 44, 2011, pp. 25-46.

parte fallida porque no tuvo tanto reconocimiento, sobre todo teniendo en cuenta que Franco en este momento solo se relacionaba con dictaduras similares a la suya.

Mientras, en el interior del país y al año siguiente de terminar la Guerra Civil, la Dirección General de Regiones Devastadas comenzó a organizar las llamadas *Exposiciones de la Reconstrucción de España*. Estas muestras lo que querían era exhibir y valorizar la recuperación del país mediante la reconstrucción de viviendas, monumentos y edificios, ya que la arquitectura cobraba una enorme importancia como herramienta propagandística de un nuevo espíritu nacional; pero no sólo se buscaba una reconstrucción de índole material, sino también moral, como señalaba el director de dicha Dirección General, el ingeniero militar José Moreno Torres: "es necesario reconstruir dando una adecuada educación social; pues de poco serviría construir pueblos nuevos si no lográsemos crear un espíritu de convivencia social en aquellos españoles que van a ser sus habitantes".³³² Al mismo tiempo, con estos eventos se buscaba reforzar la figura del Caudillo como promotor de obras y protector del patrimonio monumental español,³³³ lo que venía a ser una parte de su tarea como líder nacional, reconstructor física y moralmente de su país.³³⁴

La divulgación de la labor de reconstrucción

La Dirección General de Regiones Devastadas era consciente de la capacidad comunicativa y la naturaleza atrayente que tenían las celebraciones públicas, por lo que, para conseguir llegar al mayor número posible de espectadores y visitantes, la oficina de Negociado de Prensa y Propaganda (dependiente directamente de Regiones Devastadas), se encargó de promover una constante actividad divulgativa de las labores de reconstrucción, organizando eventos y exposiciones, gestionando publicaciones como la revista *Reconstrucción*³³⁵ y encargándose de la producción de reportajes cinematográficos.³³⁶ (Fig. 20)

El tono dominante en todas estas actividades fue la exhibición y celebración de los logros construidos por el régimen. Como comenta el historiador del arte José Manuel Rodríguez Domingo sobre la difusión de estas exposiciones:

"El discurso triunfalista presidió todas las muestras organizadas por la Dirección General, a través tanto de su oficina central como desde la mayoría de las comarcales que participaron en los proyectos expositivos, conscientes del poder persuasivo de los eventos públicos. Y siempre en un tono creciente conforme las realizaciones materiales iban cumpliendo las expectativas políticas del régimen. No en vano, el alcance de la inauguración de la primera muestra celebrada en Madrid en 1940, con el altisonante título de "La Reconstrucción de España", y la presencia del general Franco y las máximas jerarquías de la Falange, daba idea de las altas expectativas puestas en su formulación. El desarrollo desigual que siguieron las exposiciones subsiguientes sería proporcional a la capacidad de los distintos equipos encar-

332 Citado en RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción...", *op.cit.*, p.23.

333 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", *op.cit.* p. 109.

334 Para saber más acerca de la construcción de la imagen de Franco como líder nacional, consúltese el siguiente artículo: VEGA, J., "Franco, sus retratos y los años cuarenta: visitar el archivo visual", *Hispanic Research Journal*, vol. 19, n. 5, 2018, pp. 513-536.

335 Esta revista, en la que se daba cuenta del desarrollo de los actos, estaba más bien destinada a especialistas y no tanto al gran público. Para saber más al respecto, puede consultarse el artículo: GARCÍA ALCÁZAR, S., "La revista "Reconstrucción": un instrumento de propaganda al servicio del régimen", en García Cuetos, M.P., Almarcha Núñez-Herrador y Hernández Martínez, A. (coord.), *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, 2010, pp. 195-210.

336 Algunas de estas producciones fueron *Aurora de la Paz*, *Un monumento vivo a los héroes*, *Cercanías de Madrid*, *En torno a la Sierra* o *Caminando por Sierra Morena*, haciendo referencia a los trabajos de reconstrucción realizados en Madrid, Brunete, Las Rozas, Guadarrama y Andújar, respectivamente. (citado en RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción...", *op.cit.*, nota al pie, p.25)

gados de la reconstrucción; si bien todas ellas aplicaban una gramática tan precisa como efectiva en su mensaje social."³³⁷

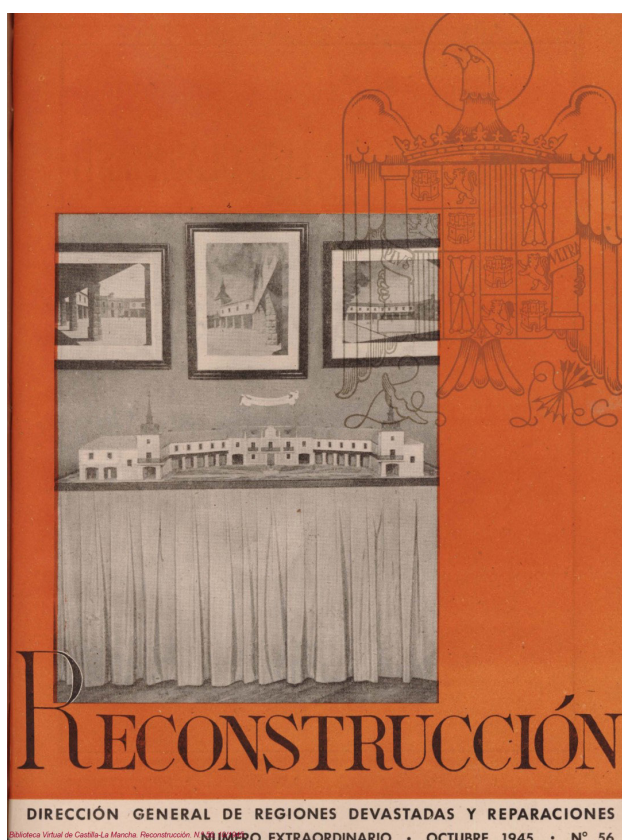
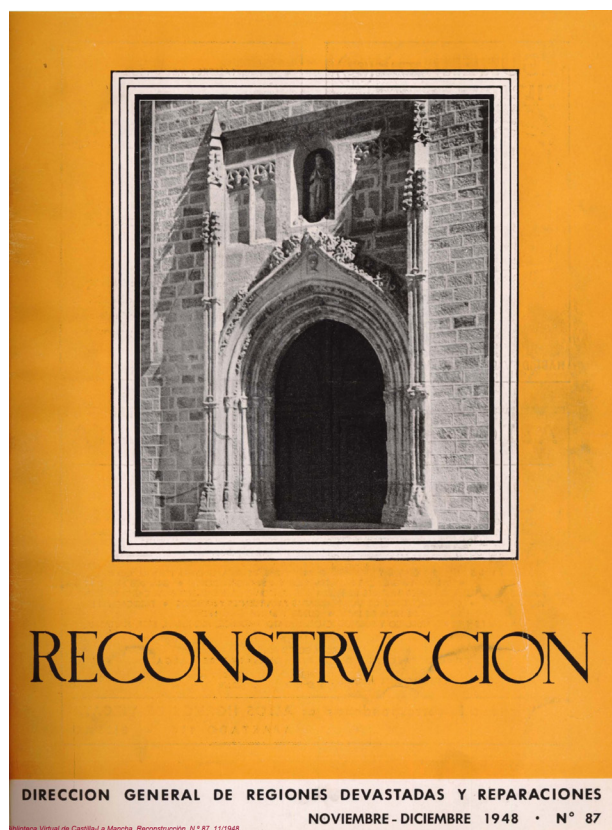
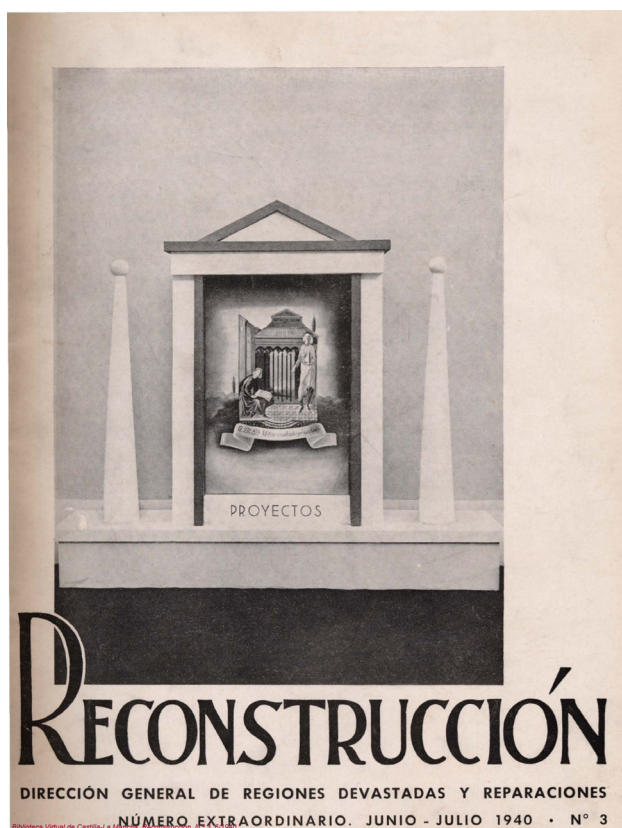


Fig. 20. Portadas de las ediciones de la Revista *Reconstrucción* en las que se publicaron artículos sobre las *Exposiciones de la Reconstrucción Nacional*. Fuente: Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha.

337 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción... op.cit., p.24.



Fig. 21. Portadas de las ediciones de la Revista *Reconstrucción* en las que se publicaron artículos sobre las *Exposiciones de la Reconstrucción Nacional*. Fuente: Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha.

fluidas relaciones, aunque a partir de la muestra de Madrid, gran parte del plan museográfico que la Dirección General implantará, procederá de la *Mostra Augustea della Romanità* celebrada en Roma (1937-1938). Al respecto comenta:

“La megalomanía incipiente de la exposición inaugural de 1940 emana de proyectos como la *Reichsausstellung Schaffendes Volk* (Demostración Nacional del Pueblo), la gran apuesta orquestada en Düsseldorf por Hermann Göring en 1937 para mostrar al mundo los logros y las aspiraciones nacionales en la construcción de viviendas y en el progreso artístico y científico a lo largo de los cuatro años de existencia del III Reich. No obstante, buena parte del proyecto museográfico implantado por Regiones Devastadas en sus exposiciones a partir de Madrid, procede de la *Mostra Augustea della Romanità* (1937-1938). Un gran evento conmemorativo del bimilenario del nacimiento de Augusto, desarrollado en Roma, donde confluyen los sabios arqueólogos con los jóvenes arquitectos en la voluntad de conjugar sugestivas escenografías con propuestas proyectuales de corte racionalista, todo bajo el común denominador del rigor de la reconstrucción filológica. En cualquier caso sus planteamientos bebían directamente de las recomendaciones de Henri Focillon de una museografía limpia y clara, sin saturación de objetos; así como de las discusiones de la Conferencia de Madrid (1934) respecto de la sutil combinación entre elemento estético y el científico.”³³⁸

Inauguración de la Exposición

Esta primera muestra reunió a las principales autoridades civiles, religiosas, militares y del cuerpo diplomático, en un acto que no escatimó en preparativos para recibir al Jefe del Estado, tal y como se puede leer al comienzo del número extraordinario de junio-julio de ese año de la revista *Reconstrucción*.³³⁹ (Fig. 22)

Una característica común a todas las exposiciones fue el ceremonial diseñado tanto para su inauguración como para determinados actos centrales, todo ello empleado siempre como parte del aparato propagandístico organizado por el nuevo Estado. Estos eventos se jerarquizaron según los representantes políticos y personalidades que acudían a su apertura. Así, la primera de las exposiciones instalada en el antiguo Palacio de Bibliotecas y Museos en Madrid, destacó en importancia no sólo por ser la pionera, sino porque fue inaugurada el 14 de junio de 1940 por el mismo dictador, el General Franco, el cual acudió posteriormente a las muestras de Bilbao (1941), San Sebastián (1945) y Sevilla (1948). (Fig.21) Una presencia manifiesta en todas las exposiciones ya que, en la antesala de cada instalación, se colocó el busto del ampulosamente llamado “Caudillo de la reconstrucción nacional” –obra de Fructuoso Orduna–, sobre un pedestal enmarcado por la enseña nacional.

Según Rodríguez Domingo, la museografía configurada para estas exposiciones tomó inspiración de las de arquitectura de la Alemania hitleriana o de la revolución fascista italiana, países con los que el régimen tenía estrechas y

³³⁸ *Ibidem*, pp. 32-33.

³³⁹ Número extraordinario Revista *Reconstrucción*, 3, junio-julio 194

“El vestíbulo ofrecía un aspecto espléndido. De las paredes pendían ricos tapices y el suelo estaba cubierto con hermosas alfombras. A ambos lados habíanse colocado multitud de macetas y plantas, una centuria, con fusil calado, daba guardia. En el fondo, entre las dos escaleras de subida al edificio, aparecía el altar de los caídos, magnífica obra de arte, iluminada con luz interior (...).”³⁴⁰



Fig. 22. El Director General de Regiones Devastadas explica a Franco el plan para la reconstrucción. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

En la inauguración de la exposición el Ministro de la Gobernación Ramón Serrano Suñer, pronunció un discurso en el que explicaba las orientaciones, los trabajos desarrollados en distintas fases y proyectos de exposición que se estaban realizando para la reconstrucción de España.

“(...) A esta primera fase corresponde el gesto sonriente de algunos pueblos y ciudades, como Huesca –invicta y heroica–, donde las gentes, ya en los primeros días del año 1937, tenían temple suficiente para empuñar a la vez el fusil y la paleta y para manejar simultáneamente el cemento y la pólvora, con objeto de restaurar las gloriosas mutilaciones que se producían en sus edificios. Pero bien pronto advertimos todos que la guerra tendría que ser una prueba larga, y entonces se inició la segunda fase de nuestra tarea reconstructora. En esta segunda fase se sujetaron a unidad y coordinación los esfuerzos dispersos de la etapa anterior; se crearon órganos, se reglamentaron funciones, se corrigieron viejos errores, se disciplinaron todas las actividades. (...). Se creó el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones (...) y el Instituto de Crédito; se organizaron seriamente todos los servicios poniendo en movimiento todo el aparato técnico-económico y administrativo de la Reconstrucción Nacional. (...) Con el parte de guerra del día 1º de abril del año anterior, anunciándonos que la guerra había terminado, comienza la tercera fase de la Reconstrucción. (...) Esta tercera fase en que nos encontramos en el momento de inaugurar esta Exposición se caracteriza por estas dos directrices: Primera. La reconstrucción no aspira a dejar los pueblos de España sobre los que opera en el estado que ayer tuvieron. Aspira a mejorarlos, llevando a ellos el aliento de la Revolución Nacional, puesto que –no nos asusta proclamar esta triste verdad–, en muchos las condiciones de la vivienda eran en ocasiones incompatibles con la dignidad humana. (...). En la segunda directriz, de esta fase tercera de la reconstrucción, el ritmo rápido con que los trabajos se realizan (...), después de haber resuelto todos los proble-

340 *Ibidem*.

mas previos y más difíciles (de carácter financiero, técnico, jurídico, etc.), funcionan veintiocho oficinas comarcales, se trabaja en más de sesenta pueblos, y en seis meses escasos se han gastado en obras más de 15 millones de pesetas. (...)." ³⁴¹

Al día siguiente de la inauguración (y durante el tiempo que duró la exposición), el Palacio de Bibliotecas y Museos recibió un gran número de visitantes que pudieron contemplar "la magnífica instalación que se ha llevado a cabo para el adecuado montaje de gráficos, planos, maquetas, etc.", según palabras publicadas por Fernando Igoa en *El Correo Catalán* de Barcelona. ³⁴²

La responsabilidad del montaje de estas exposiciones organizadas por Regiones Devastadas, recayó en un grupo de jóvenes arquitectos recién titulados que Moreno Torres colocó al frente de cada una de las oficinas comarcales. En el diseño de la muestra de Madrid participó un grupo de profesionales liderados por José del Collado, e integrado por Rafael Aburto, Carlos Ayuso, Eduardo Baselga, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, José María Chapa, Cuevas, José Luis Fernández del Amo, Marcide, Molins, Pérez, Páramo y San Millán. ³⁴³

En veinte días consiguieron realizar las obras y la presentación de los contenidos (frescos, grabados, pinturas y maquetas) que se iban a disponer en catorce salas, con los que se quiso dar a conocer la destrucción causada por la guerra y el resurgimiento de España gracias a la labor de reconstrucción del régimen en las distintas poblaciones afectadas. Tuvieron que arreglarse cubiertas, tender pisos, levantar tabiques y falsos muros, poner techos, transformadores, sistemas de ventilación, escayolas, etc. para instalar los espacios que albergarían una exposición en la que se hizo un notorio esfuerzo en el diseño museográfico, como muestran las fotografías publicadas en la revista *Reconstrucción*.

Contenidos y diseño expositivo

En el vestíbulo principal, el acceso a la sala de lectura quedó cegado por una escalinata situada entre las dos rampas de subida, en la que se dispuso un altar monumental, homenaje a los técnicos y obreros caídos en la guerra. En los laterales, dos estructuras a modo de templete clásico albergaban unos ángeles iluminados con luces interiores que otorgaban solemnidad y gran potencia plástica al conjunto, además de un marcado carácter escenográfico. (Fig.23)

La primera estancia, habilitada como Sala de Información, daba a conocer al visitante las zonas destruidas y los pueblos que el Caudillo adoptó para su reconstrucción, colocando en el centro de la estancia una gran mesa alargada para la exhibición de folletos y algunos números de la revista *Reconstrucción*. Los muros estaban decorados con dos pinturas de destacadas dimensiones: el fresco de la Destrucción y de la Reconstrucción de España, enfrente del cual situaron un busto del General Franco, creando de esta manera una especie de escenografía teatral que introducía al espectador en el contexto de la exposición. (Fig. 24)

El primer mural mostraba una escena como si fuera un altar, en el que se observa un mapa de la España republicana ante el cual aparece una figura arrodillada portando a un muerto y que mira a la figura con aspecto virginal situada a la izquierda de la pintura, representando en la parte superior un cortejo con los pecados capitales. (Fig. 25) En cuanto al segundo mural, este mostraba un mapa de España en el que se habían representado los

341 *Ibidem*

342 *El Correo Catalán*, (Barcelona, 21-VII-1940).

343 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción..., *op.cit.*, p.31.

monumentos más destacados, bajo nubes de trompetas; mientras, en la parte inferior aparecen unas mujeres con cestas de comida y jarrones sobre sus cabezas, y al otro lado del mural unos pescadores, representando de esta manera la abundancia y la prosperidad de un país rico en patrimonio cultural y materias primas.³⁴⁴ Toda esta decoración presentaba cierto aire religioso y, el mural de la Reconstrucción recuerda a una representación del Juicio Final en el que parece que la figura de Cristo Juez haya sido sustituida por la de Franco. (Fig. 26) Aunque todavía no hemos conseguido saber quiénes fueron los autores de estas pinturas, muestran similitudes con el arte italiano que se estaba desarrollando por aquellos años, y concretamente, como expone la profesora Ascensión Hernández, con el estilo monumental de las pinturas de Giorgio de Chirico para la V Trienal de Milán (1933) y el mural de Mario Sironi titulado *L'Italia fra le Arti e le Scienze* (1935) expuesto en el Aula Magna de la Universidad de La Sapienza en Roma.³⁴⁵

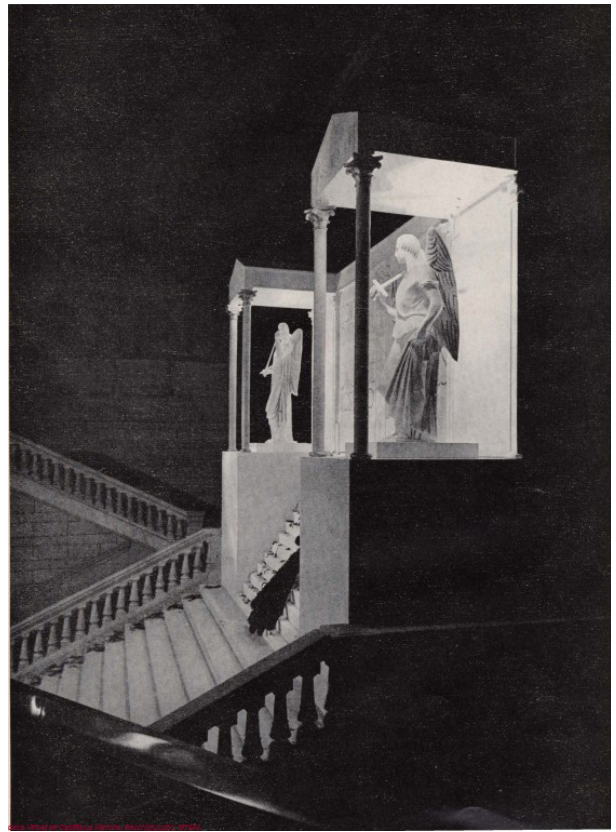


Fig. 23. Detalle del Altar de los Caídos. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.



Fig. 24. Vista parcial de la Sala de Información. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

344 RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción...", *op.cit.*, pp.36-37.

345 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", *op.cit.*, p.110.



Fig. 25. (izquierda) Fresco de la Destrucción. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 3, junio-julio 1940.



Fig. 26. (derecha) Fresco de la Reconstrucción de España y busto del General Franco colocado delante. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

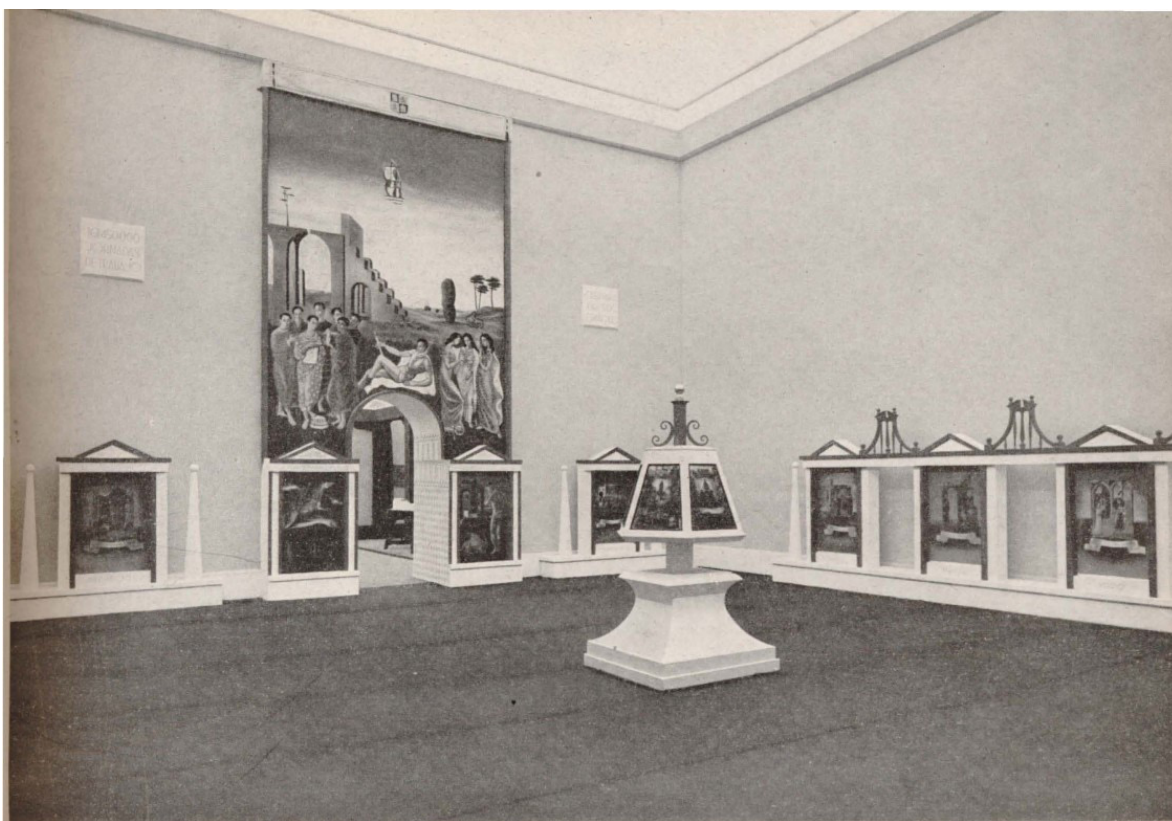


Fig. 27. Vista parcial de la Sala de Estadística. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

En la Sala de Estadística los muros se decoraron con unas estructuras de madera imitando retablos rematados con un pequeño frontón triangular, que se agruparon a modo de dípticos y trípticos, algunos de ellos flanqueados por unos pináculos con bolas, (característicos del estilo herreriano) en los que se representaban diferentes escenas que aludían a las técnicas e industrias aplicadas a la reconstrucción. (Fig. 27) Estas imágenes eran “todo un manifiesto hacia la inevitable autarquía económica a la que estaba sometida el país, proponiendo el tradicionalismo arquitectónico como el orden constructivo ideal, basado en la economía de medios y en el aprovechamiento de los materiales locales”.³⁴⁶ Los distintos oficios artesanales como la cerámica, el hierro, la producción de cal, yeso y cemento querían mostrar a los españoles su aportación a la obra común. En el centro de la sala se colocó un facistol o atril con una serie de pinturas, como si fuera un “canto jere-miaco” por las consecuencias de la destrucción.

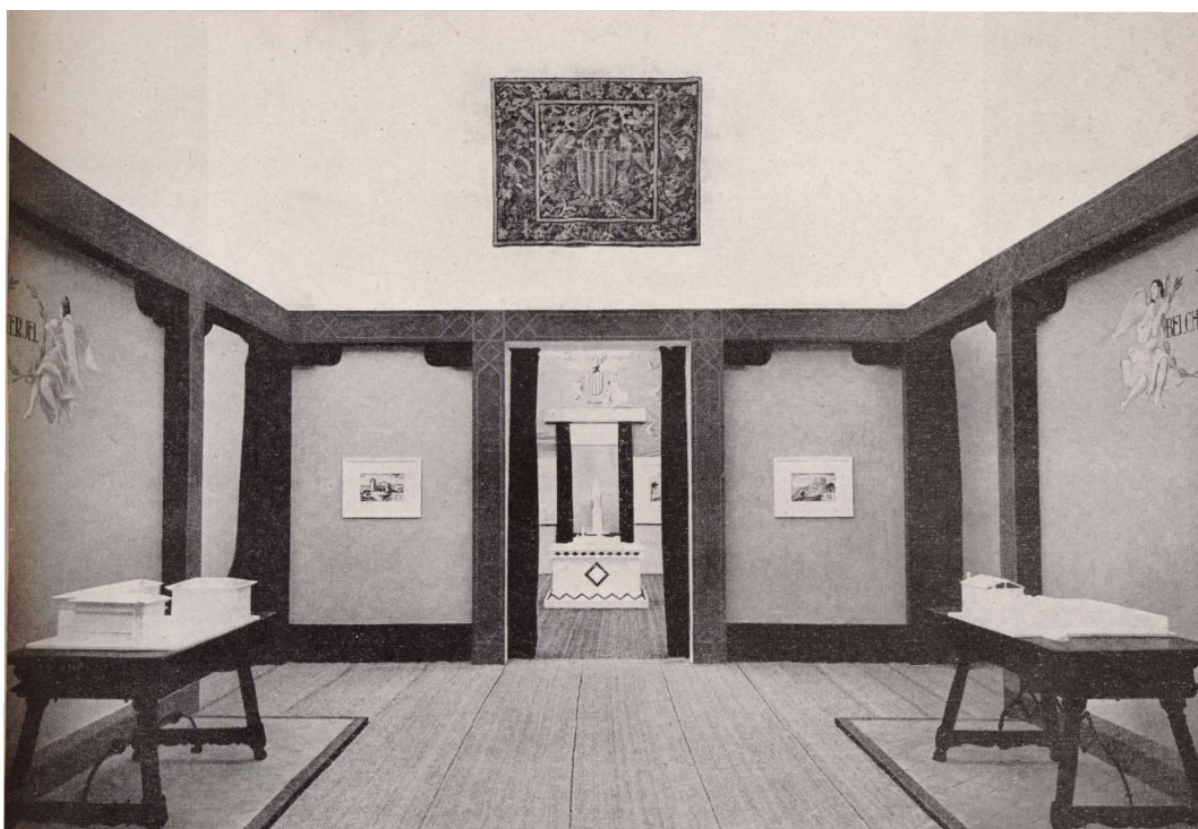


Fig. 28. Detalle de la Sala primera de Aragón. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

Las salas destinadas a cada provincia contenían planos y maquetas de los proyectos de reconstrucción que cada oficina comarcal estaba desarrollando. A Aragón, región que había sufrido un alto grado de destrucción, se destinaron dos. En la primera de ellas se había diseñado una estructura que imitaba vigas de madera y se colocó un tapiz con el escudo aragonés. En los muros se pintaron unos ángeles que sostenían coronas de laurel dentro de las cuales estaba escrito Teruel y Belchite, localidades destruidas durante la guerra con una tremenda carga simbólica para el régimen, haciendo referencia a las respectivas maquetas colocadas debajo del seminario turolenses y del nuevo Ayuntamiento de Belchite, así como estampas de modelos de vivienda rurales y la ermita del pueblo nuevo.³⁴⁷ (Fig. 28) La segunda sala dedicada a Aragón, se decoró con un monumental

³⁴⁶ RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “Exponer la reconstrucción...”, *op.cit.*, p.37.

³⁴⁷ Sobre la reconstrucción de Belchite y Teruel se pueden consultar: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Belchite: da simbolo franchista a risorsa patrimoniale. Passato, presente e futuro di una località segnata dalla guerra



Fig. 29. Detalle de la Sala segunda de Aragón. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

mural que representaba un mapa de la región situado en el centro de la composición, en la parte izquierda una escena de caballería junto a un castillo medieval y en el lado derecho una mujer recostada al lado de unas ruinas clásicas y una serie de barcos partiendo, haciendo alusión –según Rodríguez Domingo– “al protagonismo de Aragón en el proceso de conquista de Al-Ándalus y expansión por el Mediterráneo.”³⁴⁸ (Fig. 29)

Las cuatro salas dedicadas a Castilla se decoraron con paisajes murales, pinturas con escenas populares y paneles con proyectos de los nuevos edificios y maquetas. En las paredes, unos detalles de molduras constituían la fina y sencilla decoración de estas estancias en las que se mostraron estampas de la plaza mayor de Gajanejos (Guadalajara) y proyectos varios para Brunete y Las Rozas. (Fig. 30 y 31) La zona dedicada a Cataluña constó de un espacio compartimentado en el que se expusieron imágenes enmarcadas de edificios y planos de áreas urbanas en reconstrucción. (Fig. 32) La Sala de Madrid se decoró con una alfombra procedente de la Real Fábrica de Tapices y con jarrones de la Real Fábrica de la Moncloa, y en ella se expusieron varios proyectos de reconstrucción. (Fig. 33) Levante y Andalucía compartieron sala debido a que los trabajos habían sido todavía pocos en esta zona. En el centro del espacio dispusieron una maqueta del territorio, y en las paredes de color oscuro decoradas con molduras blancas, colocaron los proyectos. (Fig. 34).

civile spagnola”, *Archistor*. 7, 2020, pp. 347-373 y LÓPEZ GÓMEZ, J.M., “La reconstrucción de Teruel tras la guerra civil”, *Turia: Revista cultural*, n.8, 1987, pp. 181-194.

348 *Ibidem*.



Fig. 30. Detalle de la Sala primera de Castilla con las estampas de los proyectos de reconstrucción enmarcados como si fueran cuadros decorativos. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 3, junio-julio 1940.

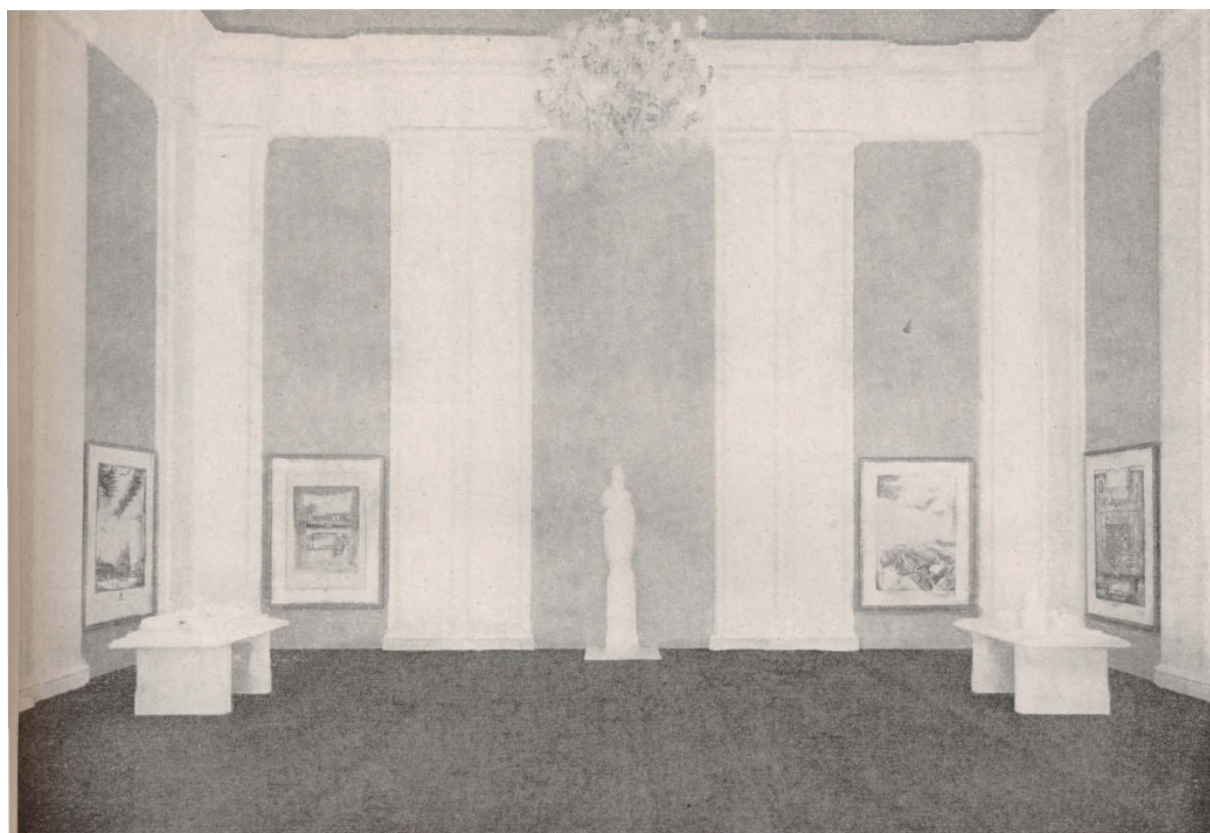


Fig. 31. Detalle de la Sala segunda de Castilla en la que se observa la disposición de maquetas junto con estampas de los proyectos de reconstrucción. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

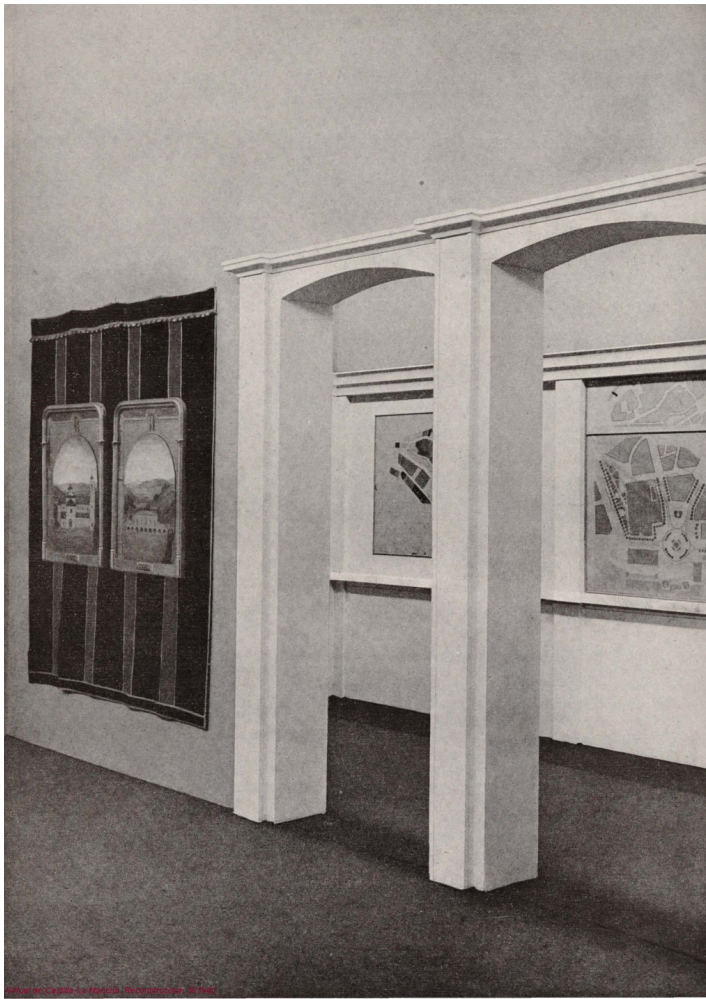


Fig. 32. Vista parcial de la Sala dedicada a Cataluña. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

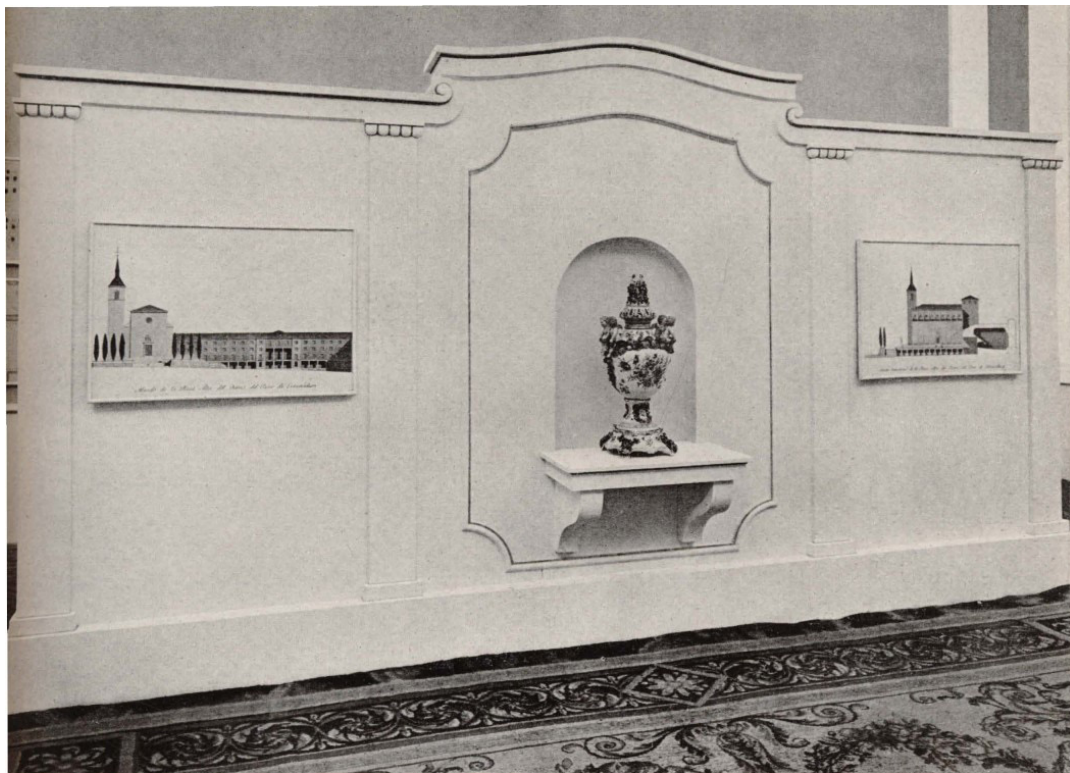


Fig. 33. Detalle de la Sala de Madrid. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

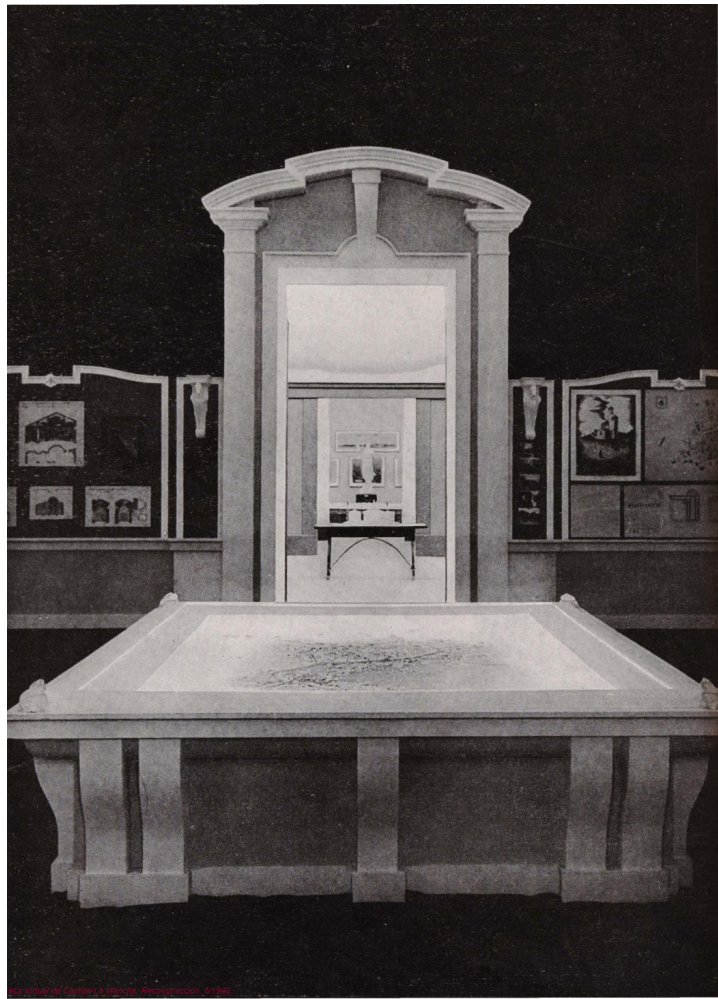


Fig. 34. Detalle de la Sala de Levante y Andalucía con una gran maqueta del territorio colocada en el centro. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 3, junio-julio 1940.



Fig. 35. Detalle de la Sala primera del Norte. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.



Fig. 36. Detalle de la Sala segunda del Norte. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940..



Fig. 37. Detalle de la Sala de Brunete. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.3, junio-julio 1940.

Por último, la zona Norte contó con dos salones; el primero se decoró con un gran mapa pintado en el muro de la cornisa cantábrica, situando una maqueta en el centro y alrededor dispusieron colgados en la pared, varios proyectos enmarcados. (Fig. 35) En la segunda sala se pintó un mural en el que se leía "Vascongadas" y aparecían representados cuatro personajes vestidos con trajes regionales. Alrededor del espacio se colocaron imágenes de los proyectos de la ermita de Santa Cruz de Berastegui, la plaza de España de Durango, la iglesia de San Juan de Guernica, el monumento a los caídos de Ondarroa y el Ayuntamiento de Guernica. (Fig. 36)

La visita a la exposición concluía con una sala dedicada exclusivamente a Brunete, como ejemplo de estudio de un pueblo adoptado. En este espacio se puso más empeño en la decoración, presentando además de los proyectos llevados a cabo por la oficina de Madrid, una maqueta de grandes dimensiones que se colocó en el centro y unas esculturas de estilo neoclásico, algunas de ellas colocadas en hornacinas flanqueadas por unas plantas altas, como si con este tipo de obras de arte se hiciera alusión a un renacimiento del país. (Fig. 37)

Noticias en torno a la exposición

Acabada la Guerra Civil, España se encontraba en una situación de penuria. El país había quedado aislado y destrozado, y la segunda Guerra Mundial acababa de empezar. Con estas circunstancias, el panorama cultural era bastante desolador y montar en medio de este caos una exposición con tales características dejaba clara la intención propagandística de la recién instaurada dictadura franquista. Los diarios de la época se hicieron eco de tan destacado evento, como no podía ser menos. El diario *La Vanguardia Española* publicó el día antes de la inauguración una breve noticia en la que resumía lo que se presentaría en la exposición, además de dedicar elogiosas palabras al ministro de la Gobernación por su labor en la resolución de los problemas referentes a la reconstrucción y urbanización del país:

"(...) El ministro de la Gobernación, Serrano Suñer, ha tenido para el orden de la arquitectura un criterio firme y exigente, un gusto claro, seguro y noble, un sentido alto del decoro de España. (...) La Exposición que va a abrirse en Madrid presentará, junto a los bellos proyectos, que serán orgullo y alegría de la nueva España, maquetas y fotografías de las devastaciones causadas por los horrores de la guerra."³⁴⁹

El periódico *Arriba* comentaba con un estilo casi de arenga la inauguración de la "histórica" muestra:

"(...) En el Palacio de Bibliotecas y Museos se inauguraba ayer la Exposición de la Reconstrucción de España. La Dirección General de Regiones Devastadas ha sabido hacer las cosas en serio. Aquellos amplios salones, plenos de mapas, planos, proyectos y maquetas, llenan de orgullo auténtico al menos español. Allí está la España que será, que va a ser muy to. (...) En un día único como el día de ayer, en que, con rumbo nuevo, empezamos a ser protagonistas de la Historia, envuelto en aquel aire de banderas, Franco –cuyo destino no tiene semejanzas–, ha declarado abierta la Exposición, con igual sencillez entera y española con la que, horas antes, había declarado abierta para siempre la Historia verdadera (...)."³⁵⁰

El diario *Tajo* alababa el espíritu de equipo y de unidad con que se habían ejecutado los proyectos que en la Exposición se presentaban, los cuales –comentaba–, dejaban ver la existencia de un plan de reconstrucción puesto ya en marcha que traería a la nación optimismo y esperanza.³⁵¹ En cuanto al periódico *ABC*, Francisco Cossío hacía una reflexión acerca de lo que es la arquitectura como lugar para habitar:

349 "Exposición de Regiones Devastadas", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 14-VI-1940)

350 *Arriba*, (Madrid, 15-VI-1940)

351 *Tajo*, (22-VI-1940)

“La Exposición de la Reconstrucción de España es algo más que una demostración de arte, de técnica y de trabajo; esta Exposición lleva dentro de sí un impulso de creación nacional. Plásticamente, vemos en ella representado el anhelo restaurador, que puede aplicarse no solamente a las formas, sino a las esencias. Nos hallamos frente a un estilo netamente español. Y es que, en el fondo, todo es arquitectura, y no puede existir un contenido sin un continente propio. El hombre deja en su casa el sello completo de su personalidad, y un pueblo no es, fundamentalmente, sino un conjunto de cosas que muestran un modo de ser colectivo. No puede existir pueblo sin pueblos... (...).

En esta hora de reconstrucción se proyectan casas para vivir y, aun siendo nuevas, se las da un carácter de tradición española, para que el pueblo, dentro de ellas, sin darse cuenta, se acostumbre a un recinto en el que puede pensar.

Estos planos que nos ofrece esta Exposición valen por muchos libros y por muchos tópicos y metáforas. El valor pedagógico y educativo de la arquitectura se halla en que las gentes aprendan en ella lo concreto, las formas estrictas, el juego puro de las tres dimensiones (...).

Contemplando estos admirables planos y estos magníficos planes, meditamos, primero, en el dolor de España y en sus terribles heridas y, después, en una gloriosa metamorfosis (...). Esta Exposición podría titularse: vida, muerte y resurrección de España.”³⁵²

En el *Correo Catalán* destacaban de manera muy positiva el diseño museográfico:

“Esta Exposición de la Reconstrucción Nacional abierta en la capital de España, recibe a diario un extraordinario número de visitantes, que se asombran, en primer lugar, de la magnífica instalación que se ha llevado a cabo para el adecuado montaje de gráficos, planos, maquetas, etc. (...).

Ya desde la entrada se advierte que un gusto artístico, sobrio y moderno, ha presidido la disposición y ornamentación de sus grandes salas: esculturas, pinturas murales, decoración de paredes, de puertas, de techos..., conjugando todo ello con una técnica lumínica muy cuidada, dan por resultado un conjunto que, tomando de los estilos tradicionales lo básico y fundamental, ha sabido estilizarlo con un sentido muy actual y del mejor gusto decorativo.”³⁵³

Como complemento a la Exposición se organizó en el Salón de Actos –lugar que se decoró con alfombras y tapices, asientos tapizados con terciopelo para el público y un estrado para el Caudillo–, un ciclo de conferencias desde el 22 de junio hasta el 17 de julio en las que diferentes profesionales (arquitectos, ingenieros y cargos públicos) trataron diversos temas acerca de la reconstrucción del país. El Director General de Regiones Devastadas, José Moreno Torres, inauguró la serie con un estudio sobre lo que era y representaba para el país la reconstrucción y las soluciones pensadas para este problema.³⁵⁴ Así, durante los días sucesivos los conferenciantes disertaron sobre temas como la arquitectura popular española, la vivienda rural o los aspectos sanitarios de los pueblos adoptados, entre otros.³⁵⁵ Días después, la Exposición cerró sus puertas en los meses de verano para reabrir las en octubre y seguir mostrando que la reconstrucción de España seguía adelante.

352 *ABC*, (Madrid, 19-VI-1940).

353 *El Correo Catalán*, (Barcelona, 21-VII-1940).

354 “Conferencia del Director General de Regiones Devastadas”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 23-VI-1940)

355 Los días en que se impartieron las conferencias, así como los temas tratados y los conferenciantes, fueron los siguientes: día 26 de junio: conferencia sobre arquitectura popular, impartida por el Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza; día 3 de julio: conferencia “Estudio de un pueblo adoptado: Guernica”, presentada por el arquitecto Gonzalo Cárdenas; día 6 de julio: conferencia “Aspectos sanitarios de los pueblos adoptados”, expuesta por el Director general de Sanidad, Dr. Palanca; día 10 de julio: conferencia “La vivienda rural” del arquitecto José Fonseca; día 13 de julio: conferencia “Problemas agronómicos en los pueblos adoptados” a cargo del ingeniero José María Soroa; día 17 de julio: cierre del ciclo de conferencias con el tema “El Municipio adoptado” impartida por el Director general de Administración Local, Antonio Iturmendi. (*Revista Reconstrucción*, 3, junio-julio, 1940).

La siguiente exposición destacada tendría lugar en 1945, aunque cabe comentar que en mayo de 1941 se celebró una muestra de arquitectura en el Palacio de Cristal del Retiro en la que se expusieron los trabajos realizados por la Dirección General de Arquitectura y en la que se presentaban en diversas salas, proyectos y maquetas de poblados que estaban en construcción como los de pescadores de Santander, Guipúzcoa y Asturias, o de los barrios de Terol y de Palomeras; otros modelos referentes a la reconstrucción de Santander, la urbanización de la plaza de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, la ampliación del Museo del Prado y del Ministerio de Asuntos Exteriores o las obras del imponente monumento del Valle de los Caídos que sería inaugurado veinte años después. Como evidencian estas exposiciones y otras actividades generadas en torno al patrimonio monumental y la arquitectura, durante el gobierno de Franco estos ámbitos cobraron una extraordinaria fuerza simbólica porque eran la representación material del nuevo espíritu nacional, por lo que a través de estas muestras que tenían un evidente carácter propagandístico, se podían exhibir las tareas realizadas para la recuperación del país como una muestra de la eficiencia del nuevo Estado.³⁵⁶

2.2. Exposición Nacional de la Reconstrucción de España. Gran Casino de San Sebastián, 1945

A la primera Exposición de la Reconstrucción de 1940 le sucedió, cinco años después, otra importante celebración de una muestra antológica en el antiguo edificio del Gran Casino de San Sebastián (convertido después en Casa Municipal), inaugurada el día 23 de agosto bajo la presidencia del ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Marín Artajo. Al acto asistieron también autoridades de otros países, como los embajadores de Portugal y Argentina, el ministro de Suiza, el ministro plenipotenciario de Venezuela y otras personalidades.³⁵⁷ A través de esta exposición el régimen quiso reflejar nuevamente mediante maquetas, fotografías y estadísticas, toda la labor que la Dirección General de Regiones Devastadas había realizado a un ritmo constante hasta 1945. Era necesario hacer ver tanto al visitante nacional como extranjero, el trabajo que el Estado estaba llevando a cabo para borrar los vestigios de la guerra y mejorar las condiciones de vida del país. La prensa del momento daba noticia de la inauguración de la Exposición que decían “era un anticipo de otra que en el próximo otoño será inaugurada en Madrid y constituye un magnífico exponente de la labor llevada a cabo por el Estado español.”³⁵⁸ El 21 de septiembre fue visitada por el General Franco, acompañado por el Director General de la organización y del gobernador de la ciudad de San Sebastián, Barón de Benasque.³⁵⁹ (Fig. 38)

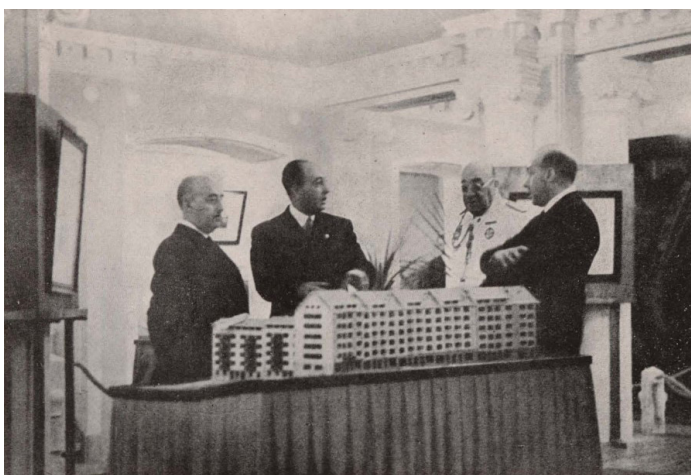


Fig. 38. Franco durante su visita a la Exposición. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.º56, octubre 1945.

356 “Exposición de trabajos en la Dirección General de Arquitectura. Exposición de arquitectura moderna alemana y de trabajos de la Dirección General de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, número extraordinario, n.º10-11, 1942, pp.2-3.

357 “Inauguración de la Exposición de la Reconstrucción de España”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 24-VIII-1945), p.4.

358 “Inauguración de la Exposición de Reconstrucción de España”, *ABC Sevilla*, (Sevilla, 24-VIII-1945), p.4.

359 “El Caudillo en San Sebastián”, *ABC*, (Madrid, 22-IX-1945)

La muestra ocupó nueve salas en la que se desplegaron maquetas y fotografías de edificios públicos, barriadas urbanas, plazas mayores de pueblos, iglesias, conventos y escuelas, todos ellas construcciones que se habían reedificado en su totalidad y, en caso de que todavía estuvieran en proceso, se señalaba con un letrero como una manera de hacer ver al visitante que lo que allí se presentaba era la realidad del encomiable trabajo que el Estado estaba realizando en pro de la mejora del país, de una forma eficiente y responsable. A pesar de que en esta Exposición no se mostraron todas las obras de reconstrucción realizadas (en invierno se inauguraría en Madrid una exhibición más grande), el número de maquetas expuestas aumentó considerablemente con respecto a la exposición de años anteriores, una circunstancia lógica teniendo en cuenta el avance en el proceso de reconstrucción del país.

La Exposición: contenidos y diseño expositivo

En el vestíbulo del edificio se colocaron maquetas de la nueva barriada de Almería y fotografías de una calle de Nules (Castellón), del cementerio de Moncófar (Castellón) y de la iglesia de Brunete, en Madrid. (Fig.39) En la sala de Información se presentaron datos estadísticos pintados en la pared y colocaron unas estructuras con forma de altar con una repisa inclinada en la que se colocaron fotografías que mostraban las diversas reconstrucciones realizadas. (Fig.40)



Fig. 39. Vista parcial del vestíbulo de entrada. Las pinturas murales de la izquierda representaban distintos oficios. A la derecha de la imagen se observa el busto de Franco, situado en un lugar destacado, frente al ingreso a la sala. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n.56, octubre 1945.

La segunda sala contenía maquetas y fotografías de puentes (de la Portilla de Barbastro; puente sobre el Segre), de los cuarteles de la Guardia Civil (Guadarrama en Madrid; Fuentes de Ebro en Zaragoza; Higuera de Calatrava y Lopera en Jaén, entre otros), una alegoría de la reconstrucción de España y fotografías del Colegio del Apóstol Santiago de Carabanchel, en Madrid.

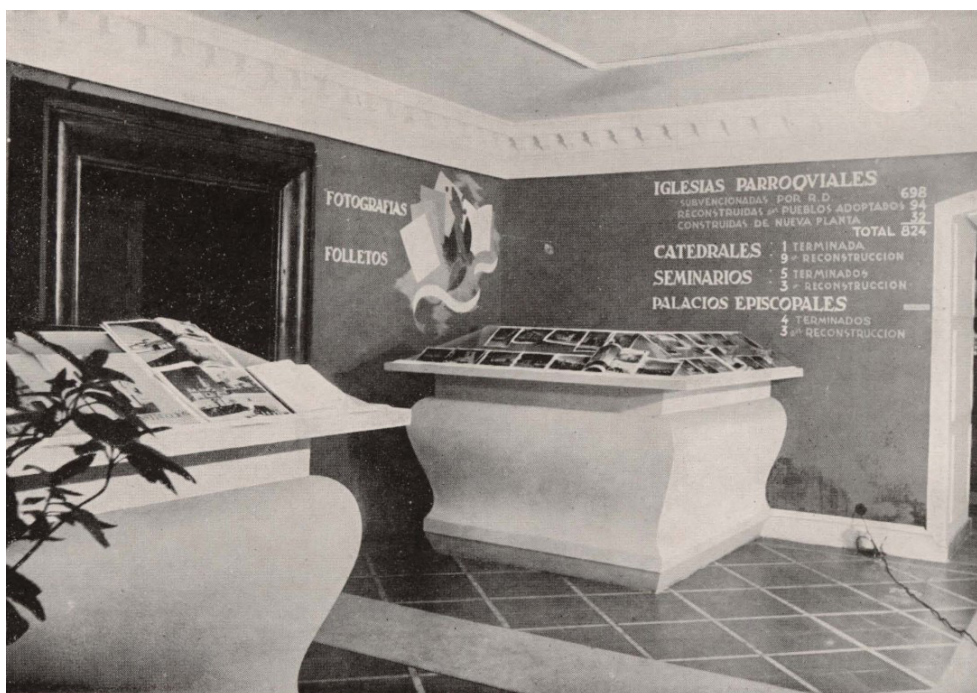


Fig. 40. Detalle de la Sala de Información. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945.

En la sala tercera se mostraban las reconstrucciones de distintas escuelas (Granja-Escuela de Las Rozas, en Madrid; la escuela de Belchite, en Zaragoza; el grupo escolar de Bielsa, en Huesca; las escuelas de Santa Lucía, en León; el grupo escolar de Tortosa, en Tarragona, entre otros). (Fig. 41) La cuarta presentaba la labor realizada en plazas y ayuntamientos como por ejemplo la Plaza Mayor de Las Rozas, en Madrid; Plaza Mayor de Aravaca y Boadilla, en Madrid; Ayuntamiento de Siétamo, en Huesca; Ayuntamiento y escuelas de Somorrostro, entre otros lugares. (Fig. 42)



Fig. 41. Detalle de algunas de las maquetas de la sección de escuelas. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945.



Fig. 42. Vista parcial de las distintas maquetas de reconstrucción de la sección de ayuntamientos y plazas mayores. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945.



Fig. 43. Detalle de las maquetas de la sección de viviendas urbanas. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945.

En la quinta se presentaron maquetas y fotografías de seminarios, conventos e iglesias, como el Seminario de Segorbe, en Castellón; el Convento de las Trinitarias y Cripta de los Mártires de Usera, en Madrid o la Iglesia de los Ángeles, en Valencia, entre otros edificios. En la sala sexta y séptima el visitante podía observar los trabajos de viviendas como las de Chilches, en Castellón; Sariñena, en Huesca; las de empleados de Altos Hornos de Sagunto, en Valencia; las casas para jornaleros en Potes, Santander, así como la labor realizada en la renovación de calles en Brunete, en Madrid o en Jérica, en Castellón. (Fig. 43) Y en la

última sala, dedicada a las Vascongadas, figuraban maquetas y fotografías de construcciones diversas como las obras de cubrimiento del río Ego, del nuevo mercado, del bloque de viviendas y dependencias de Eibar, en Guipúzcoa, o de la Iglesia de Maruri, en Vizcaya.

Un reportaje escrito por Santiago Galindo Herrero para el diario *Ya* y publicado en la revista *Reconstrucción*,³⁶⁰ da cuenta de los contenidos de la exposición, que sirvió de instrumento para presentar –también a los visitantes extranjeros– el trabajo que el Gobierno estaba haciendo, cómo lo estaba desarrollando y en qué cantidad.

“Los numerosos visitantes de esta Exposición, entre los que se cuentan muchos extranjeros, admiran sobre todo el gusto exquisito de las líneas arquitectónicas y de los detalles ornamentales de hierro, madera y pintura, y aun de escultura, de los que también se cuida la Dirección de Regiones Devastadas. Se ha seguido el criterio de adaptar en todas las obras los materiales de la región, así como hacer que prepondere el respectivo estilo en las líneas. (...)

Regiones Devastadas no construye masas informes de viviendas, sino que les da la gracia del estilo peculiar que ha merecido denominarse con el nombre de la Dirección. (...). Han sido reconstruidas en su antiguo emplazamiento y construidas de nueva planta 14.400 viviendas en un período de cinco años. (...) Se han erigido 32 iglesias nuevas y se reconstruyeron 824, además de una catedral, cinco seminarios y cuatro palacios episcopales. Se han levantado también 75 grupos escolares y 29 Ayuntamientos y cuarteles para la Guardia Civil.”

Desde el punto de vista museográfico, al juzgar por las imágenes publicadas en la revista *Reconstrucción*, tan apenas se había avanzado respecto a la primera exposición de 1940, en lo que se refiere al desarrollo de un diseño expositivo más moderno y atrayente.³⁶¹ En los muros de algunas salas se pintaron alegorías a España, a diversos oficios (semejantes a las pinturas de influencia italiana de la exposición de años anteriores) y cartelas con forma de filacteria en las que se podía leer el nombre del tipo de construcción presentada (escuelas, viviendas rurales, etc.). Rodeando la sala o en el centro, se colocaron mesas decoradas con faldones plisados sobre las cuales se presentaron las maquetas. Encima de estas, colgadas en la pared, una serie de fotografías enmarcadas que, dependiendo de los tramos, alternaban su tamaño y, entre mesa y mesa, unas plantas terminaban de completar la decoración de la exposición.

Vemos por tanto cómo, en este caso, lo prioritario no fue tanto la calidad, el gusto por la estética, como la cantidad y presentar cuantos más ejemplos mejor, para así “reafirmarnos más en la idea de la gran obra de reconstrucción en todos los sectores de la vida nacional llevada a cabo por el Caudillo.”³⁶²

2.3. Exposición Reconstrucción de España. Pabellón del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, Sevilla, 1948

Pasados tres años y coincidiendo con las fiestas conmemorativas del VII centenario de la conquista de la ciudad hispalense y de la fundación de la Marina de Guerra Castellana, se presentó en Sevilla el 11 de octubre de 1948 una nueva *Exposición de la Reconstrucción*. A estas conmemoraciones se añadió el hecho de que Sevilla se consideraba la gran ciudad del sur de España, por lo que, a pesar de no contar con oficina de proyectos, fue elegida para albergar la muestra. La sede escogida para el evento fue el Pabellón del Perú construido para la Exposición Iberoamericana celebrada en la capital hispalense, que dio a conocer en 1929 las realidades de una veintena de países de Latinoamérica, así como de algunas regiones de España y las ocho provincias andaluzas. Como comentaba

360 “La Exposición de la Reconstrucción de España”, *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945, pp. 244-249. El reportaje del diario *Ya* se publicó el día 5 de septiembre de 1945.

361 “La Exposición de la Reconstrucción de España”, *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945, pp. 237-252.

362 Palabras finales del reportaje del diario *Ya* publicado el día 5 de septiembre de 1945.

la revista *Reconstrucción*, este magnífico edificio “poseía una altura arquitectónica –vencedora del tiempo y de las modas– y un aroma de evocaciones virreinales, rezumantes de poético señorío”,³⁶³ por lo que es probable que la elección hubiera sido realizada a conciencia como recuerdo de los tiempos gloriosos del Imperio Español que el régimen estaba intentando hacer renacer, recuperando el mito de la Hispanidad para, a través de él, conectar la dictadura con el gran momento histórico del Imperio de Ultramar.

La monumental fachada del edificio era el marco perfecto para desplegar una escenografía triunfal, como se hizo en años anteriores. La portada principal estaba flanqueada por banderas de la nación y estandartes de Castilla y León. La puerta de acceso se cubrió con telas encortinadas y se instaló un dosel con filacterias del Ministerio de la Gobernación y la Dirección General de Regiones Devastadas y entre láureas los años 1940 y 1948. La iluminación, mediante reflectores situados en el suelo, desempeñó un papel efec-tista creando un juego de luces y sombras para solemnizar la entrada. (Fig. 44)



Fig. 44. Fachada del antiguo Pabellón del Perú construido para la Exposición Iberoamericana de 1929. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87, noviembre-diciembre 1948.

Inauguración y contenidos de la exposición

El acto fue inaugurado por el General Franco quien, junto con su esposa, recorrió las estancias y claustro del pabellón que habían sido engalanados para la ocasión. La exposición se trazó dividiendo el material presentado por regiones. En un total de seis salas se exponían diversidad de maquetas (el número había aumentado cuantiosamente desde la exposición de 1945, mostrándose en esta ocasión más de setenta y algunas de pueblos completos), centenares de fotografías enmarcadas, estadísticas y cifras, folletos, revistas, documentales cinematográficos, etc. Una cantidad más que suficiente de “pruebas palpables” con las que el Régimen mostraba la encomiable tarea desarrollada por la Dirección General de Regiones Devastadas durante ocho años de reconstrucción de la nación.

³⁶³ “Exposición nacional de la Reconstrucción de España”, *Reconstrucción*, n.87, noviembre-diciembre 1948, p. 323.

En la Sala I, dedicada a Andalucía, se expusieron las obras realizadas en quince ciudades: (Fig. 45)

- Lopera (Córdoba). Nueva barriada.
- Lo Blázquez (Córdoba). Nueva barriada.
- Guadix (Granada). Urbanización y construcciones Las Cuevas.
- Andújar (Jaén). Plaza de España.
- Los Blázquez (Córdoba). Iglesia Parroquial.
- Lopera (Jaén). Viviendas tipo.
- Porcuna (Jaén). Nueva barriada.
- Porcuna (Jaén). Vivienda tipo.
- Alcaracejos (Córdoba). Ermita de San Andrés.
- Almería. Nueva barriada.
- Espejo (Córdoba). Barriada Capitán Cortés.
- Andújar (Jaén). Escuela Profesional.
- Lopera (Jaén). Cuartel de la Guardia Civil.
- Santuario de la Virgen de la Cabeza. Destrucción, 1937.
- Santuario de la Virgen de la Cabeza. Reconstrucción, 1942.



Fig. 45. Detalle de las maquetas de la sección de viviendas urbanas. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945.

En la Sala II, se mostraban los trabajos desempeñados en Aragón: (Fig.46)

- Belchite (Zaragoza). Viviendas para maestros.
- Biescas (Huesca) Ayuntamiento.
- Sariñena (Huesca). Centro Rural de Higiene.
- Teruel. Bloque de viviendas de San Francisco.
- Apiés (Huesca). Plaza Mayor.

- Bielsa (Huesca). Grupo Escolar.
- Siétamo (Huesca). Ayuntamiento.
- Belchite (Zaragoza). Localidad completa de nueva planta.



Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. *Reconstrucción*, 11/1948.

Fig. 46. Sala de Aragón. En la segunda imagen (abajo) se observa la gran maqueta que se realizó para mostrar la reconstrucción de Belchite. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87.

En la Sala III se podían ver las labores en la Zona Cantábrica: (Fig. 47)

- Oviedo. Bloque de viviendas de San Lázaro.
- Oviedo. Cuartel de la Policía Armada y Parque Móvil de Ministerios.
- Eibar (Guipúzcoa). Mercado.
- Oviedo. Sanatorio. Antituberculoso del Monte Naranco.
- Eibar (Guipúzcoa). Bloque de viviendas.
- Guernica (Vizcaya). Conjunto.
- Potes (Santander). Conjunto.
- Santander. Catedral.



Fig. 47. Detalle de la zona dedicada a la parte Cantábrica. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87, noviembre- diciembre 1948.

Los trabajos en Castilla se dividían entre dos salas (Sala IV y Sala V). En la Sala IV se presentaban:

- Carabanchel Bajo (Madrid). Bloque de viviendas.
- Madrid. Cripta de los Mártires.
- Provincia de Madrid. Pantano de 1.500.000 metros cúbicos en el río Aulencia.
- Las Rozas de Madrid. Granja-Escuela.
- Madrid. Bloque de viviendas en el paseo de Extremadura.
- Guadarrama (Madrid). Plaza Mayor.
- Toledo. Bloque de Zocodover.
- Masegoso de Tajuña (Guadalajara). Localidad completa de nueva planta.

En la Sala V se mostraban: (Fig. 48)

- Las Rozas de Madrid. Parador y nueva barriada.
- Guadarrama (Madrid). Cuartel de la Guardia Civil.
- Nuevo Seseña (Toledo). Localidad completa de nueva planta.
- Gajanejos (Guadalajara). Localidad completa de nueva planta.
- Las Rozas de Madrid, Plaza Mayor.
- Toledo. Primer bloque de viviendas en la Vega Baja.
- Brunete (Madrid). Localidad completa de nueva planta.



Fig. 48. Vista parcial de la Sala V dedicada a Castilla. En primer plano se observa la maqueta de Brunete. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87, noviembre-diciembre 1948.

La Sala VI era la última y se destinó a Levante y Cataluña: (Fig. 49)

- Lérida. Primer bloque de viviendas.
- Sagunto (Valencia). Viviendas tipo para funcionarios de Altos Hornos.
- Segorbe (Castellón). Viviendas tipo.
- Figueras (Gerona). Hospital Comarcal.
- Valencia. Tres bloques de viviendas en El Grao.
- Moncófar (Castellón). Viviendas de pescador.
- Villanueva de la Barca (Lérida). Plaza Mayor.
- Nules (Castellón). Cuartel de la Guardia Civil.
- Tortosa (Tarragona). Dos bloques de viviendas en las Ferrerías.
- Tortosa (Tarragona). Grupo Escolar Remolinos.
- Nules (Castellón). Granja- Escuela.
- Perelló (Tortosa). Cuartel de la Guardia Civil.
- Villanueva de la Barca (Lérida). Puente sobre el río Segre.
- Borjas Blancas (Lérida). Cuartel de la Guardia Civil.

- Nules (Castellón). Conjunto urbano.
- Valencia. Grupo Escolar.
- Caudiel (Castellón). Cementerio.
- Bellcaire de Urgel (Lérida). Grupo Escolar.
- Lérida. Nuevos edificios de la Audiencia y de la Diputación.
- Nules (Castellón). Plaza Mayor.
- Jérica (Castellón). Nuevo Matadero Municipal.
- Puerto de la Selva (Gerona). Nueva barriada para pescadores.



Fig. 49. Vista parcial de la Sala dedicada a la zona de Levante y Cataluña. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87, noviembre-diciembre 1948.

El vestíbulo de entrada a la exposición estaba engalanado con el escudo de la España de Franco y en ella se colocó un mapa del país con las 227 localidades adoptadas y un cartel con datos estadísticos para información del visitante. (Fig. 50) Dentro de las salas, un dibujo característico de cada región con una cartela con su nombre decoraba una de las paredes. En las imágenes publicadas en la revista *Reconstrucción* se pueden observar cómo las maquetas afloraban por uno y otro lado colocadas sobre mesas decoradas con faldones plisados y las fotografías de cada una de las obras concluidas se situaban entorno a ellas.³⁶⁴

Era importante cumplir con el objetivo de mostrar todos los proyectos llevados a cabo en los últimos años, por lo que se aprovechó al máximo cada una de las salas para colocar el elevado número de piezas que se habían preparado. Todo ello dio como resultado un diseño museográfico que repetía la estructura de las muestras anteriores, pero en este caso más abigarrado por la cantidad de piezas expuestas. Las maquetas y las fotografías suspendidas de las paredes y columnas, se iban sucediendo una tras otra, mientras las guirnaldas colocadas en las zonas del claustro del edificio rompían de alguna manera

³⁶⁴ *Reconstrucción*, n.87, noviembre-diciembre 1948.



onstrucción, 11/1948.



Fig. 50. Mapa de España en el que aparecen señaladas las localidades devastadas adoptadas por el régimen franquista y vista parcial del vestíbulo de entrada a la Exposición, decorado con el busto de Franco y el cartel con los datos estadísticos de las labores realizadas hasta el momento en la reconstrucción del país. Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87, noviembre-diciembre 1948.

el estilo decorativo monótono de las salas del interior. (Fig.51) Los modelos arquitectónicos y urbanos fueron uno de los destacados atractivos de la exposición, porque mostraron a escala la dimensión de la obra realizada, lo que nos da a entender que los esfuerzos se invirtieron más en la minuciosa construcción de las maquetas y no tanto en la búsqueda de una nueva estética expositiva.



Fig. 51. Detalle del claustro del Pabellón del Perú, convertido también en "sala expositiva". Fuente: Revista *Reconstrucción*, n. 87, noviembre-diciembre 1948.

Si en 1940 se complementó la exposición con un ciclo de conferencias sobre temas relacionados con la arquitectura, en esta ocasión se organizó una serie de documentales cinematográficos editados por la Dirección General de Regiones Devastadas, que fueron proyectados en el teatro Juan de la Cueva, situado al lado del Pabellón del Perú.³⁶⁵ Más de 10.000 personas pasaron por sus salas y el 30 de octubre de 1948 fue clausurada.

Durante los años en los que tuvieron lugar estas exposiciones, la actividad cultural española se encontraba en una situación precaria como consecuencia de la guerra y el aislamiento a que se sometió al régimen franquista dificultó una apertura hacia fuentes extranjeras, hecho que repercutió también en el arte, donde la figuración y el academicismo eran los únicos protagonistas de las exposiciones.³⁶⁶ El objetivo marcado por el Estado fue comunicar a la sociedad (especialmente a través de la arquitectura), una imagen de nación que resurgía, fuerte y unida hacia un futuro esperanzador y las *Exposiciones de la Reconstrucción*, cargadas de pretensiones propagandísticas más que artísticas, fueron una buena herramienta.

365 Los documentales proyectados fueron: *Aurora de Paz* (Madrid), *Un monumento vivo a los héroes* (Brunete), *Cercanías de Madrid* (Sector de las Rozas), *En torno a la Sierra* (Sector de Guadarrama), *El Jarama y Toledo*, *Caminando por Sierra Morena* (Andújar y la Virgen de la Cabeza), *Potes*, *Gerona*, *Guernica* y *Nules*.

366 Para saber más acerca del academicismo en España y su retorno a Europa puede consultarse: BOZAL, V. (coord.), *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976; SERRALLER CALVO, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid, 1988; SERRALLER CALVO, F., *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miguel Barceló. Ed. Alianza Forma. España, 1990.

“El Gobierno del Generalísimo Franco ha creado una nueva forma directa y segura de hablar a los pueblos: es el lenguaje de los números, las estadísticas, los gráficos y todo aquello que es la expresión materializada de su idea de mejorar hasta el límite de las posibilidades las condiciones de vida de nuestro pueblo. La palabra, perdida al viento en tiempos atrás, es pronunciada hoy con el lenguaje vivo de los hechos.”³⁶⁷

El estado de autarquía³⁶⁸ comenzaría a aliviarse paulatinamente con la apertura de las fronteras con Francia (1948), el levantamiento del veto de la ONU a España (1950), el nombramiento del primer embajador de los Estados Unidos (1950), la firma de los convenios militares con dicho país (1953) y la admisión definitiva de España en la ONU (1955). Sería a partir de los años cincuenta, con el restablecimiento del contacto con el extranjero, cuando la cultura española comenzara a despegar tanto en el ámbito arquitectónico como artístico,³⁶⁹ dando un giro en la manera de presentar al país en el interior y, sobre todo, en el exterior.

367 *Reconstrucción*, n.56, octubre 1945.

368 Sobre el final de la autarquía española y el desarrollismo destacamos algunas publicaciones: BERZOSA, C., *Análisis estructural del crecimiento económico español (1950-1959)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1976; ALBARRÁN DIEGO, J., “Del “Desarrollismo” al “entusiasmo”: notas sobre el arte español en tiempos de Transición”, *Foro de Educación*, n.10, 2008, pp. 167-184; MORENO SÁEZ, F., MARTÍNEZ LEAL, J., *Dictadura, desarrollismo y cultura: la provincia de Alicante en los sesenta*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017; SAN LORENTE, I., *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.

369 ESTEBAN MALUENDA, A.M^a, *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Tesis doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2007.

LA LLEGADA DE LA MODERNIDAD: NUEVOS AIRES EN LA IMAGEN EXTERIOR DE ESPAÑA

3.1 Pabellón de España para la IX Trienal de Milán. Milán, 1951

Las Exposiciones Trienales de Milán de Artes Decorativas y Arquitectura Moderna (popularmente conocidas como *Triennale di Milano*)³⁷⁰ son muestras internacionales creadas en 1933 a raíz de la Bienal de Artes Decorativas de Monza, con el objetivo de fomentar una visión unitaria de todas las formas de arte y expresión creativa, ligadas a la evolución social y al desarrollo económico, así como estimular la relación entre la industria, el arte y la sociedad en general. Cada edición se organizaba (y organiza todavía hoy) en torno a un tema que reflejaba cuestiones de actualidad y promovía la experimentación y el debate interdisciplinario, vinculando el arte, las ciencias del comportamiento y la investigación científica. La duración de estas exposiciones es de hasta seis meses y en ellas participan países, ciudades, regiones, universidades, empresas, centros de diseño, asociaciones de arte, museos, entidades sin ánimo de lucro, así como jóvenes diseñadores.³⁷¹

Remontándonos a los años cincuenta, el 7 de julio de 1950, el *Bureau International des Expositions* aprobó la IX edición de la Trienal de Milán que tendría lugar entre mayo y noviembre de 1951 y en la que participarían diferentes países que mostrarían al mundo lo mejor de sus producciones en materia de artes decorativas y, por tanto, su desarrollo en el campo del arte y de la cultura.³⁷² El certamen reunió a líderes intelectuales procedentes principalmente de Italia, pero también de otros países, que mostraron su destreza y desarrollo en este campo. Con los productos industriales, Belgioioso, Peresutti y Max Huber

370 Acerca de la historia y el desarrollo de las distintas ediciones de la Trienal de Milán, son abundantes los estudios que se han ido realizando a lo largo de los años. Entre las numerosas publicaciones encontradas, destacamos las siguientes: PONTI, L., "La X edición de la Trienal de Milán", *Goya: Revista de Arte*, n.3, 1954, pp. 182-186; VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., GABINO, A., SUÁREZ MOLEZÚN, M., "El pabellón español en la X Trienal de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.156, 1954, pp. 25-31; PICA, A., *Storia della Triennale di Milano*, Edizioni del Milione, Milano, 1957; GÓMEZ BEDATE, P., "Milán: ¿lremos a la Trienal?", *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, n.13, pp. 59-60; PANSERA, A., *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978; MARCHESONI, D., GIUSSANI, L., *La Triennale di Milano e il Palazzo dell'arte*, Electra, Milano, 1985; CALATRAVA VALLS, S., "Trienal de Milán", *Croquis*, n. 38 (feb-mar), 1989, pp. 136-138; RODRÍGUEZ DÍAZ, L., "La incursión española en la disciplina expositiva: las trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957", Pozo Municipio, J.M., García-Diego Villarías, H., Caballero, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 583-590; GUARANO, V., RASCHILLÁ, M., RUIZ, J., FAÚNDEZ, M^a.P., "La trienal ha muerto, ¿larga vida a la bienal?: la exposición como espejo y especulación", *ARQ*, n.102, 2019, pp. 40-51.

371 www.bie-paris.org/site/en/1951-triennale-di-milan (Fecha de consulta: 26-I-2021).

372 Sobre la museografía del pabellón español proyectado por el arquitecto J.A. Coderch para la IX edición de la Trienal de Milán hemos realizado una breve investigación presentada en las *IV Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Almudévar (Huesca), noviembre 2020: CEJADOR AMBROJ, M^a., "Imagen de España fuera de España: el pabellón español de la Trienal de Milán de 1951", en la cual nos basaremos para desarrollar de manera más amplia este capítulo de la presente tesis.



Fig. 52. Escalera de Honor del Palazzo dell'Arte con la instalación luminosa *Luze spaziale* del artista Lucio Fontana. Foto de Aragozzini. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale. TRN_IX_10_0577.

organizaron una exposición titulada *La forma de-ll'utile*. Una exhibición histórica de arquitectura que fue comisariada por Giulio Carlo Argan, Mario Labò y otros, mientras *Architettura, misura dell'uomo* fue organizada por Rogers, Gregotti y Stoppino; así como distintas secciones que mostraron el ingenio de Nizzoli, Baldessari, Ponti, Albinì, De Carlo y muchos otros arquitectos destacados.

Una de las intervenciones más interesantes fue la de Lucio Fontana, pintor, ceramista y escultor italo-argentino, autor de las originales "Esculturas luminosas" que se colocaron suspendidas en la gran caja de escaleras del *Palazzo dell'Arte*, sede de las Trienales, realizadas con unos tubos de neón que formaban una especie de concepto espacial en espiral, inspirado en los dibujos de luces de bengalas inventado por Picasso. (Fig. 52) En cuanto a los participantes extranjeros, el Museo de Arte Moderno de Nueva York tuvo una significativa presencia, con una exhibición sobre arquitectura y planificación urbana y otra sobre diseño americano que se basaba en la construcción experimental del grupo BBPR.³⁷³

La participación de España en la IX Trienal de Milán: una nueva imagen del país

En esta recién comenzada década, España era concededora de la celebración de las Trienales,³⁷⁴ pero se encontraba todavía en una situación de autarquía en la que el desarrollo tecnológico y de consumo aún no habían conseguido desplegar sus alas, por ello participar en la IX Trienal de Milán era una idea que no se planteaban las autoridades del momento hasta que, sorprendentemente, recibieron una invitación. (Fig. 53) Fue Italia la que reclamó la presencia española en el certamen, a través de la mediación de la Embajada de España en Roma,³⁷⁵ al mismo tiempo que sus organizadores habían realizado algunas gestiones con las Direcciones de Bellas Artes y de Arquitectura españolas en las que mostraron el interés porque nuestro país participase en la muestra.

Por nuestra parte, el Ministerio de Asuntos Exteriores debía sopesar la conveniencia de asistir a la Trienal, ya que se trataba de una muestra de gran prestigio internacional que podría dar un empujón al cambio de imagen del país en el exterior. Para debatir sobre la decisión se constituyó una Junta que presidieron el Director General de Bellas Artes, el Director General de Arquitectura, el Jefe de la Obra Nacional de Artesanía y la Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas. También debían de someter a estudio

373 El grupo BBPR fue fundado en Milán en 1932 por los arquitectos italianos Ludovico Barbiano di Belgioioso, Gian Luigi Banfi, Enrico Peresutti y Ernesto Nathan Rogers. Durante su primer período de actividad, antes de la guerra, promovieron un racionalismo riguroso, escribieron para la revista *Quadrante* y fueron miembros de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM); después de la guerra se convierten en miembros del Movimiento de estudios para la arquitectura y sus trabajos tuvieron un papel destacado en la promoción del racionalismo. Trabajaron en distintos campos de la arquitectura, distinguiéndose en la restauración de edificios, el diseño de exposiciones y de mobiliario.

374 "Novena Trienal de Milán", *Reconstrucción*, n.101, junio, 1950, pp. 181-184.

375 Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid) [en adelante AGA], Ministerio de Asuntos Exteriores, (10) AR000 caja 82/12439. "Nota para el señor Ministro", (9-III-1951), p.1.

el nombramiento de un comisario español para la Muestra.³⁷⁶ Tras varias reuniones, la Junta de manera unánime asumió la conveniencia del concurso de España y la posibilidad de organizar una aportación lucida y brillante dentro de las normas características de la Muestra Trienal, a pesar del poco tiempo disponible puesto que el certamen comenzaría en mayo de 1951. El Estado era consciente de la importancia de la participación en una exposición internacional y de avanzado carácter moderno, porque a pesar de que en el extranjero era sabido que España había gozado de un pasado brillante en el campo de las artes y la cultura, circulaba al mismo tiempo la idea de su falta de comprensión de los movimientos modernos en la técnica y el arte, por lo que el Gobierno quería desmontar esta opinión y demostrar el desarrollo que el país había sido capaz de conseguir.

En el campo del diseño expositivo, España se encontraba todavía sumida en la tradición y el marcado aspecto historicista de la cultura oficial dificultaba mostrar una imagen moderna del país. Ejemplo de ello son las *Exposiciones de la Reconstrucción de España* organizadas en la década de los años cuarenta antes analizadas, en las que primaba la valoración de la recuperación de la nación mediante el trabajo de las reconstrucciones de monumentos, viviendas y edificios con un objetivo propagandístico y no tanto estético, que destacara la eficaz labor del régimen de Franco.³⁷⁷ Estos diseños, como hemos visto en el anterior capítulo de nuestra investigación, se basaban en el más típico estilo herreriano, con un aspecto sobrio y sin apenas atractivo, por lo que si España decidía participar en la IX Trienal de Milán tendría que plantearse relegar a un segundo plano el estilo académico y tradicional para conseguir destacar en un certamen internacional en el que Italia y otros países expondrían lo mejor de la modernidad y prosperidad material de cada nación. La instrumentalización en clave de propaganda que a partir de este momento tendrán los pabellones españoles diseñados para diversos certámenes será uno de los primeros síntomas del cambio de la política cultural dirigida al exterior.³⁷⁸

En cuanto a la designación del comisario para la muestra, la falta de conexión de las gestiones entre la Dirección General de Arquitectura y la de Bellas Artes, ocasionó la intervención independiente de dos representantes de las mismas, provocando un pequeño



Fig. 53. Portada del Manifiesto para la IX Trienal de Milán (1951), diseñada por Ernest Scheidegger. Fuente: Archivo Fotografico Triennale.

³⁷⁶ *Ibidem*

³⁷⁷ Cfr. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", *op cit.*, pp.107-127. También cfr. Revista *Reconstrucción*, n.3 (número extraordinario dedicado a la Reconstrucción de España), junio-julio 1940; n.56, octubre 1945 y n.87, noviembre-diciembre 1948.

³⁷⁸ Cfr. CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.

conflicto. Por un lado se encontraba el señor Padrós (encargado por el Marqués de Lozoya), y por otro el arquitecto José Antonio Coderch,³⁷⁹ por entonces representante de la Dirección General de Arquitectura, quienes cada uno por su cuenta pensaron que podrían hacerse cargo de la presentación de la participación española.³⁸⁰ Sin embargo, por intervención del prestigioso arquitecto italiano Gio Ponti,³⁸¹ director de la revista *Domus* y al que Coderch había conocido tiempo atrás en el Congreso de Arquitectura que tuvo lugar en Barcelona en 1949,³⁸² el comisariado del proyecto recayó en manos del arquitecto catalán. Ponti formaba parte del consejo de administración y del comité ejecutivo de la Trienal, por lo que su influencia tuvo un papel esencial en la elección de Coderch, hacia el que sentía un gran aprecio. Este hecho queda puesto de manifiesto en una carta que el Secretario General de la Trienal envió al arquitecto español el 19 de julio de 1950 en la que le decía: “El punto clave de esto es el nombramiento del Comisionado y usted sabe que el Sr. Ponti se alegrará de que recaiga en usted. ¿Qué le parece?”.³⁸³ Al día siguiente, Francisco Prieto Moreno, Director General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación de España, escribió una carta a Coderch en la que le transmitía, dejando mostrar su júbilo, la decisión de la IX Trienal de Milán de nombrarle representante para el certamen y le sugería que contactara con el Secretario General de la Trienal para que le explicara acerca del evento.

“Mi querido amigo y compañero:

Por la presente tengo el gusto de comunicarte que, recibida carta de la “Nona Triennale di Milano”, pidiendo el nombramiento de un representante para el mencionado certamen, he acordado nombrarte para que ocupes ese puesto, que no dudo lo has de hacer con la mayor brillantez, dadas las cualidades que en ti se reúnen.

Convendría que te dirigieras al Secretario General D. Giuseppe Gorgerino, Palazzo dell’Arte al Parco Milano, que te pondrá al tanto en lo que consiste el Certamen y de lo que desea que se presente.

En espera de tu conformidad a esto, se despide tu affmo y buen amigo.

Un fuerte abrazo,

Fdo. Prieto-Moreno”³⁸⁴

Ponti confiaba en Coderch, por lo que el empeño de ambos junto al interés del Ministerio de Asuntos Exteriores, permitió llevar a buen puerto la participación de España en el

379 José Antonio Coderch (Barcelona, 1913-Gerona, 1984), fue miembro fundador del *Grupo R* (1950) y componente del CIAM (1959) y el Team X (1960). Consiguió gran prestigio por sus proyectos de la casa Ugalde y el Pabellón de España en la IX *Triennale di Milano* (1951). Su trabajo como proyectista fue reconocido a través de los premios FAD de Arquitectura. Destacó también en el diseño de mobiliario y equipamiento donde obtuvo distinciones, y fue profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, además de académico de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y consultor de las Naciones Unidas. (<http://dbe.rah.es/biografias/4561/jose-antonio-coderch-desentmenat>) (Fecha de consulta: 30-I-2021)

380 A.G.A., Ministerio de Asuntos Exteriores, (10) AR000 caja 82/12439. Nota para el señor Ministro, (9-III-1951), p.2.

381 Gio Ponti (Milán, 1891-1979), fue un arquitecto y diseñador formado en el Politécnico de Milán, considerado pionero de la marca “Made in Italy”. Sus obras han sido reconocidas por gran parte de los críticos por su capacidad para mezclar ingenio, sencillez y complejidad, situándole al mismo nivel que los trabajos de Le Corbusier en arquitectura o Picasso en la pintura. (<https://www.metalocus.es/es/noticias/ama-re-larchitettura-gio-ponti-arquitecto-y-disenadoritaliano-innovador-en-la-produccion-industrial>) (Fecha de consulta: 30-I-2021).

382 PIBERNAT, O., “España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad”, Fundación Historia del Diseño, Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneo, Universidad de Barcelona, 2018.

383 Cfr. CODERCH DE SENTMENAT, J.A., *Coderch 1940-1964: En busca del hogar*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2000, espec. p. 92.

384 Carta del Director General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación al arquitecto José Antonio Coderch Sentmenat, fechada en Madrid el 20 de julio de 1950. Archivo Coderch (desde 2019 pertenece a la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

evento. Siguiendo las directrices de la entidad italiana, los países participantes en la muestra debían presentar nuevas formas artísticas y la interconexión entre las diferentes artes; al mismo tiempo, Coderch tenía que conseguir adaptarse al gusto de la Dirección General de Arquitectura, presentando un pabellón con elementos más clásicos que modernos. El resultado obtenido por el arquitecto fue una síntesis del interés por lo popular –fuera ya de los cánones pintoresquistas y conectando con un tema emergente en la cultura artística española en el primer tercio del siglo XX– y un inédito acercamiento a la genialidad de Gaudí, relegada durante largo tiempo. Junto con Rafael Santos Torroella³⁸⁵ (responsable artístico del pabellón y destacado conocedor del mundo del arte barcelonés contemporáneo), propuso un diálogo entre artesanía, arte románico y manifestaciones contemporáneas que armonizaban con las inquietudes artísticas de la época: búsqueda de un origen esencial y de una identidad (Altamira).

En el stand se exhibió un ejemplar del poemario de Santos Torroella y la presencia de Joan Miró fue muy significativa, así como el interés que suscitó el libro homenaje a García Lorca, con aguafuertes de Josep Guinovart, editado por Cobalto. La instalación arquitectónica contenía un sorprendente y surreal montaje de arte del pasado, arte moderno, tradiciones populares y extraordinarias fotografías de Joaquim Gomis y Leopoldo Plasencia, que ponían en relación la arquitectura gaudiniana con imágenes de casas populares ibicencas, por ser este tipo de arquitectura popular especialmente apreciada entre los medios arquitectónicos italianos del momento.³⁸⁶ También se expusieron fotografías de edificios y locales de construcción reciente (reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid,³⁸⁷ viviendas protegidas, Instituto de Óptica de Investigaciones Científicas, Librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, algunas villas particulares, etc.), piezas de cerámica o barro cocido, tejidos de Alpujarra y Lagartera, vidrios de Mallorca, tapices de artesanía y obras de artistas modernos como los escultores Ángel Ferrant, Eudaldo Serra, Jorge Oteiza; los ceramistas Josep Llorens Artigas, Antoni Cumella y los orfebres Jaume Mercader, Ramón Sunyer y Manuel Capdevila, entre otros.

El escultor Oteiza, resumía con las siguientes palabras la transcendencia que tuvo para los artistas el pabellón, símbolo del comienzo de una aparente (puesto que en el interior continuará primando la línea academicista y clásica) apertura artística española:

“Últimamente he sido seleccionado para la Trienal de Milán, junto con Ferrant, Serra y Ferrreira, y al primero y a mí nos ha destacado la crítica extranjera. Primera vez que en un certamen internacional de este tipo España es mirada con respeto, porque hasta ahora, en El Cairo, en Buenos Aires, en la Bienal de Venecia, sólo habíamos cosechado fracasos, no porque los españoles no seamos artistas, sino por la desacertada orientación que hacía enviar al extranjero, no lo más nuevo, sino lo más pasadista y atrofiado de nuestro arte.”³⁸⁸

385 Rafael Santos Torroella (Portbou, Gerona, 1914-Barcelona, 2002) fue un crítico de arte, traductor, poeta y dibujante español. Profesor de la Facultad de Bellas Artes de San Jorge y autor de diversos libros sobre Joan Miró, Pablo Picasso y Salvador Dalí, contribuyó a la renovación del panorama artístico de la posguerra. Publicó diversos volúmenes de poesía y realizó numerosas traducciones del inglés y el francés, de libros infantiles y estudios sobre arte.

386 Exposición “Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50”, *Arteinformado. Espacio iberoamericano del arte*, 2019. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/imaginando-la-casa-mediterranea-italia-y-espana-en-los-anos-50-178097> (Fecha de consulta: 30-I-2021).

387 Entre las numerosas publicaciones realizadas sobre la Ciudad Universitaria de Madrid, destacamos para su consulta las siguientes: CHÍAS NAVARRO, P., *La Ciudad Universitaria de Madrid: génesis y realización*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1986; VILLAPALOS SALAS, G.A., “La recuperación de la ciudad universitaria de Madrid”, *Alfoz: Madrid, territorio, economía y sociedad*, n.86, 1992, pp. 29-30; FERNÁNDEZ DE SEVILLA MORALES, M., *La ciudad universitaria de Madrid, ochenta años de historia (1927-2007)*, Edisofer, Madrid, 2008; GONZÁLEZ CÁRCELES, J.A., “La conservación del patrimonio de la Ciudad Universitaria de Madrid”, *Actas de la Conferencia Internacional Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo 20*, CAH 20thC, 2011.

388 CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística...*, *op.cit.*

Un diseño museográfico para un certamen internacional

En el *Palazzo dell'Arte*, sede de las Trienales, un espacio de 6 x 7 metros fue destinado para albergar al Pabellón³⁸⁹ de España, situándolo entre las instalaciones presentadas por destacados países como Alemania, Austria, Bélgica o Francia, un lugar que se convirtió en estratégico puesto que consiguió captar la atención de los visitantes. (Fig. 54, 55 y 56)

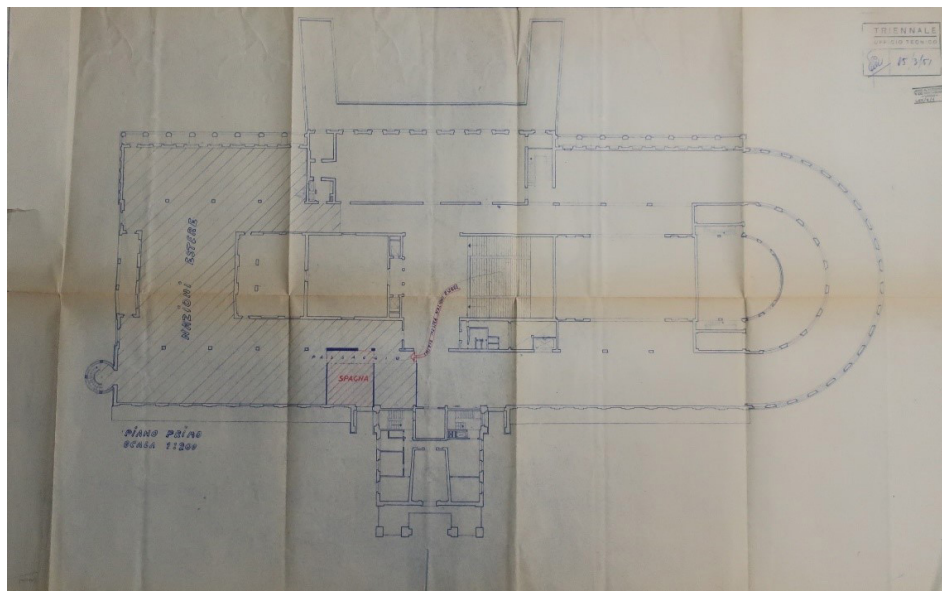


Fig. 54. Plano de la primera planta del *Palazzo dell'Arte*. El espacio cedido a España para la IX Trienal de Milán aparece señalado con letras rojas. Fuente: Legado José Antonio Coderch, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, archivador 1, exp. 457.

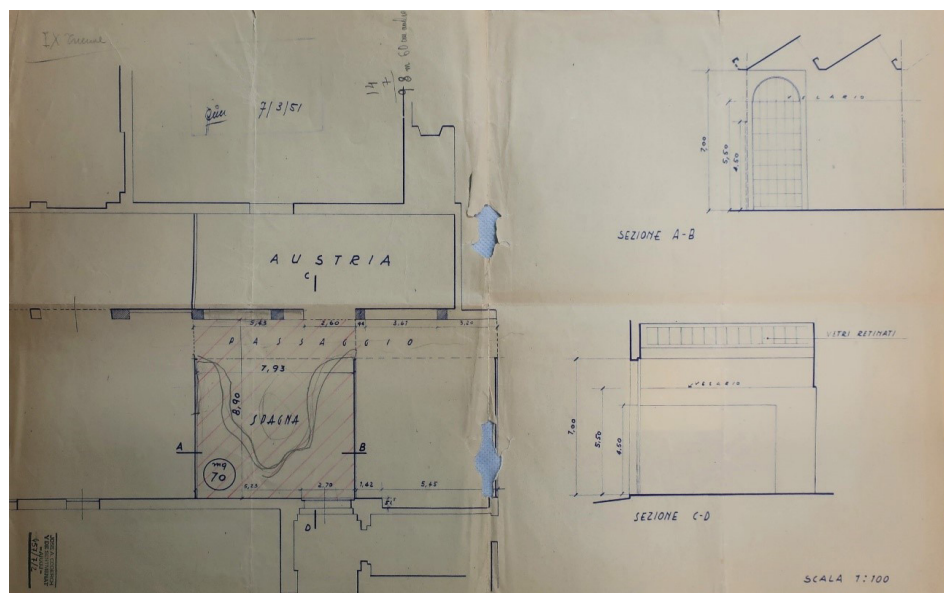


Fig. 55. Plano en detalle del espacio ocupado por el pabellón español en la IX Trienal de Milán y de las ventanas. Fuente: Legado José Antonio Coderch, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, archivador 1, exp. 457.

389 Cuando hablamos de "pabellón", en el caso de este que investigamos y los diseñados para otras Trienales, nos referimos a diseños expositivos destinados a un espacio concreto dentro de un edificio y no a una construcción exenta como puede ser el pabellón español de la República para la Exposición Internacional de París de 1937 o el presentado en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, entre otros ejemplos.





Fig. 56. Imágenes de los pabellones de Austria, Bélgica, Finlandia y Francia en las que se observan algunos de los objetos presentados a la IX Trienal de Milán. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_09_18_1067, TRN_09_19_1142, TRN_09_18_1083, TRN_09_19_1155 (respectivamente)

El pabellón se dividía al interior mediante coloridas paredes, (verde para la parte izquierda y rojo para la pared del fondo) una de las cuales la conformaba una estructura inspirada en las persianas *brise-soleil* de los talleres Llambí de Barcelona,³⁹⁰ que disimulaba la iluminación del pabellón³⁹¹ y servía de expositor para las admiradas fotografías de arquitectura popular ibicenca, doce en total del fotógrafo Ramón Plasencia y unas dieciocho de detalles de obras de Gaudí, tomadas por Gomis y Prats, a excepción de las del Parque Güell cuya autoría pertenecía al estudio Batlles i Compte. Las imágenes fueron colocadas en tres filas de diez, ocupando toda la ventana expositiva que se había diseñado con una cierta inclinación para mejor observación del espectador. (Fig.57)

Desde el principio de la muestra, Coderch había optado sin dudar por la presencia explícita de Gaudí. Esta decisión se refleja en el informe que redactó en el que exponía el valor actual que había cobrado la obra del arquitecto, su carácter internacional y la repercusión obtenida en Italia.³⁹²

“La actualidad de la obra del Arquitecto Antonio Gaudí revalorizado en el presente por historiadores de la Arquitectura y críticos extranjeros, nos daba también otro elemento importante, no sólo por su valor arquitectónico intrínseco, sino también por el decorativismo de sus formas policromas con la facilidad de obtener buenas reproducciones fotográficas dado el asequible emplazamiento de sus obras, casi todas ellas en Barcelona, y contar con fotógrafos de gran competencia en la localidad.”³⁹³

390 La mesa de la oficina expuesta en el pabellón español de la IX Trienal, así como las sillas diseñadas por Coderch, habían sido también fabricadas en los talleres Llambí.

391 VAREA GIMÉNEZ, S., *Coderch y el Team X: una relación recíproca*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2020, espec. p. 31.

392 Cfr. CODERCH, J.A., Informe I del Arquitecto José Antonio Coderch de Sentmenat sobre la participación española en la IX Trienal de Milán, exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas y de arquitectura moderna, Barcelona, junio de 1951, citado en UGARTE DEL VALLE, V., “De Nueva York a Milán (1939-1951): Gaudí entre Bastidores. From New York to Milan (1939-1951): Gaudí in the Wings.”, *La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1925-1975)*, 2014.

393 Cfr. CODERCH, J.A., Informe I del Arquitecto José Antonio Coderch de Sentmenat sobre la participación española en la IX Trienal de Milán, exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas y



Fig. 57. Expositor diseñado por José Antonio Coderch para las fotografías de arquitectura ibicenca y de obras de Gaudí. Foto de Ancillotti. Fuente: Archivo Fotografico Triennale, TRN_09_18_1071.

En la *Revista Nacional de Arquitectura* el arquitecto Luis M. Feduchi publicó un artículo que aporta información interesante sobre los pabellones que se expusieron en esta IX edición de la Trienal y, especialmente, del de España, acompañando el texto con unas imágenes de la instalación realizada por Coderch. La explicación de Feduchi comentaba:

“A la derecha, Coderch dispuso un tejido de paja que llevó de España, como una alfombra de cabos largos, sobre el que colocó cuadros de Miró, pitos de Ibiza, cacharros de Cáceres, las esculturas móviles de Ferrant. A la izquierda, sobre un fondo verde, un gran elemento de madera en su color, a manera de persiana, con fotografías. Este fondo verde volvía sobre la pared del fondo, que estaba pintada de rojo. En el centro, una mesa con distintas esculturas y trabajos de artesanía.”³⁹⁴

En el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, así como en el *Archivo Fotografico Triennale*³⁹⁵ y en artículos publicados en la prensa de la época, hemos encontrado también interesantes fotografías que nos han aportado más datos sobre el diseño de la instalación. Así, vemos que en el centro del pabellón se dispuso una mesa o peana de forma curva que recuerda la naturaleza ondulada de las obras de Gaudí en el banco del Parque Güell o las formas blandas de Dalí o Miró, en la que se colocaron piezas de cerámica, esculturas y otras obras de artesanía.³⁹⁶ (Fig. 58)

de arquitectura moderna, Barcelona, junio de 1951, citado en UGARTE DEL VALLE, V., “De Nueva York a Milán (1939-1951)”, *op. cit.*

394 FEDUCHI, L.M., “Trienal de Milán”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.115, julio 1951, pp. 9-15.

395 Archivo disponible *online* en <http://archivo.triennale.org/archivo-fotografico> (Fecha de consulta: 5-X-2021)

396 En los croquis iniciales del proyecto de Coderch la indefinida forma de la plataforma en planta podría guardar cierta relación, como han especulado algunos estudiosos, con la silueta del territorio español, pero su aspecto posterior cambió hasta asemejarse a un piano de cola. Cfr. ARMESTO, A., “Coderch y la lámpara maravillosa: la presunta por la tradición”, VV.AA. en *José Antonio Coderch, Colección Clásicos*



Fig. 58. Detalle de la mesa con publicaciones de arte y objetos tradicionales. Foto de Publifoto. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_IX_18_1066.

La relación surgida entre el arte románico y la contemporaneidad durante estas décadas, quedó plasmada en la museografía del pabellón al colocar una talla y un frontal románicos cedidos por el Museo de Bellas Artes de Cataluña³⁹⁷ junto con creaciones de artistas como Picasso,³⁹⁸ Dalí, Miró, Juan Gris o poetas como Federico García Lorca, muchos de los cuales fueron genios que habían alcanzado la fama en el extranjero. La moderna arquitectura de Coderch y Manuel Valls (arquitecto que ayudó en el proyecto) destacaba al mismo tiempo que la arquitectura popular de Ibiza, uniendo de esta manera tradición con modernidad y artesanía con arte. (Fig. 59 y 60)

del Diseño, Santa & Cole, Barcelona, 2008, p.18 y ROVIRA, J.M^a., "El Manifiesto de la Alhambra y su periferia. Personajes, Cultura y Saberes Colaterales", en VV.AA., *El Manifiesto de la Alhambra, 50 años después*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, Tf Editores, 2006, p.24.

397 "Proyecto de elevar un monumento a los Reyes Católicos. Otros acuerdos de la Comisión Municipal Permanente", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-IV-1951), p.11.

398 Es conocida la atracción que ejerció el arte románico en Picasso, uno de los primeros artistas que visitó el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) en 1934, quedando fascinado por la colección de obras de este período que conservaba el museo. Sus impresiones fueron recogidas en el periódico *La Publicitat*: "Convenía sin vacilar que nuestro Museo románico será algo único en el mundo, documento imprescindible para los que quieran conocer los orígenes del arte occidental, lección inapreciable para los modernos". Entre noviembre de 2016 y febrero de 2017 tuvo lugar una exposición en el Museo Nacional de Arte de Cataluña titulada *Picasso-Románico* en la que se presentaron cuarenta obras del artista de diferentes momentos de su carrera, en las que poder observar el rastro del románico en Picasso y, al mismo tiempo, redescubrir la colección del museo a través de la mirada de uno de los artistas más destacados del siglo XX. <https://www.museunacional.cat/es/picasso-romanico> (Fecha de consulta: 5-X-2021)



Fig. 59. Vista parcial del diseño museográfico en el que se observa la exposición de objetos tradicionales y piezas antiguas (como la escultura románica de la Virgen con el Niño del siglo XII), junto con obras contemporáneas (como cuadros de Joan Miró, entre otros artistas). Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, (10) AR000 caja 82/12439.



Fig. 60. Vista del pabellón español tomada desde el interior del mismo. Fuente: Revista *Cuadernos de Arquitectura*, n.15/16, 1953.

En un espacio tan reducido como el que se dispuso para el pabellón español, el sistema de iluminación fue resuelto de manera muy acertada, porque así como se colocaron luces en el interior de la persiana que consiguieron un efecto de cierto dinamismo reforzando la idea de narración visual con las fotografías, desde la parte superior se enfocaban los objetos desde distintos puntos y, en la zona inferior de la pared derecha, se colocaron una serie de lámparas “tipo brazo” que crearían un curioso efecto lumínico para destacar las piezas desde diferentes perspectivas y cuyo diseño recuerda al utilizado en la *Sala de las Exposiciones Didácticas* de la muestra diseñada por el arquitecto italiano Franco Albini³⁹⁹ en la *Gallerie Comunali di Palazzo Bianco* en Génova en 1950-51.⁴⁰⁰

La entrada de la sección extranjera se hacía en planta baja por medio de unas escaleras, decoradas con finos colores y en las que se encontraba la obra de luces de neón de Lucio Fontana, todo en tonos delicados y disposición tranquila, por lo que la llegada al pabellón español produciría un gran efecto sorpresa debido a la fuerza cromática, así como admiración por el buen gusto con el que se había realizado la instalación y la selección de objetos expuestos.

El triunfo del Pabellón de España: un sugerente discurso expositivo

La prensa nacional se hizo eco del éxito, aunque con artículos breves que hablaban de la inauguración: “(...) El certamen fue inaugurado por los ministros Gonella y Mazarimia. En el Pabellón español les recibió el consejero cultural de la Embajada de España, que ostentaba la representación del director general de Relaciones Culturales y del embajador, Sr. Sangróniz”,⁴⁰¹ o de las distinciones otorgadas: “El Jurado de la IX Muestra Trienal de Arquitectura Moderna y Artes Decorativas de Milán ha concedido el gran premio al pabellón español, más dos diplomas de honor, cinco medallas de oro y otras recompensas a diversos expositores españoles, cuyas obras figuraban en dicho pabellón”,⁴⁰² pero sin detenerse en más detalles, lo que demuestra que este hecho creó expectación de forma relativa entre los españoles, poco conocedores (a excepción de los expertos) de este tipo de eventos culturales internacionales.

Los premios y galardones otorgados a España de los que daba parte el boletín de información de la Dirección General de Arquitectura, eran:⁴⁰³

1. El Gran premio para el Arquitecto Coderch por la instalación del *stand*.
2. Diploma de honor para las fotografías de arquitectura popular de Ibiza y de elementos arquitecturales de Gaudí.

399 Franco Albini (Como, 1905- Milán, 1977) fue un arquitecto italiano cuya actividad comenzó en 1930, dedicándose especialmente al estudio de los problemas urbanísticos y de la vivienda popular. Colaboró en la preparación de varios planes de ordenación y sistematización de la ciudad de Milán y del plan de ordenación de Gallarate. En las Trienales de 1930 hasta 1947, en ferias y otras exposiciones italianas y extranjeras demostró, en el ámbito de la museografía, un gran gusto y sensibilidad decorativa, cualidades manifestadas también en sus numerosos ensayos sobre decoración. https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-albini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (Fecha de consulta: 2-II-2021).

Para saber más sobre este arquitecto italiano y los proyectos que realizó, se pueden consultar, entre otras publicaciones: ALBINI, F., “Galería del Palazzo Bianco en Génova”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, 1956, p. 31; “Museo del Tesoro de San Lorenzo, Génova: 1952-1956”, 2G: *revista internacional de arquitectura*, n.15, 2000, pp. 64-69; SIMENC, CH., “Partit à... La Gènes de Franco Albini”, *L’oeil: revue d’art mensuelle*, n. 657, 2013, pp. 114-119 ; BOSONI, G., “Un materiale moderno. Nel 1936 Franco Albini lancia l’applicazione della gommapiuma alle sedute moderne”, *Domus*, n. 1026, 2018, pp. 32-37.

400 HUBER, A., *Il museo italiano: le trasformazioni di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell’esperienza museografica degli anni ’50*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

401 “Éxito del pabellón español en la Trienal de Milán”, *ABC*, (Madrid, 15-V-1951), p.17.

402 “Distinciones en la IX Muestra Trienal de Milán”, *ABC*, (Madrid, 13-XI-1951), p.17.

403 *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, volumen V, 4º trimestre, 1951.

3. Diploma de honor a Oteiza, por "Escultura en piedra verde".
4. Diploma de honor a Miró, por una pintura.
5. Medalla de oro a Ferrant, por "Escultura de mujer en dos piedras".
6. Otros premios a distintos expositores por obras diversas de artesanía.

En *Revista Nacional de Arquitectura* se publicaron fotografías de algunos de los premios de la Trienal de Milán ⁴⁰⁴ (Fig. 61 y 62) y en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, el arquitecto Oriol Bohigas, escribió un interesante artículo en el que hacía un recorrido por la muestra comentando aquellos aspectos más destacados de arquitectura y decoración más recientes que había podido observar en la rápida visita que realizó. En su comentario acerca de la participación de España, Bohigas dejaba entrever cierta crítica por la selección que se había realizado de los objetos expuestos para poder llenar el pabellón, al mismo tiempo que destacaba la labor de Coderch, catalán como él y al que conocía personalmente, y su capacidad por haber conseguido dar prestigio internacional al arte español.

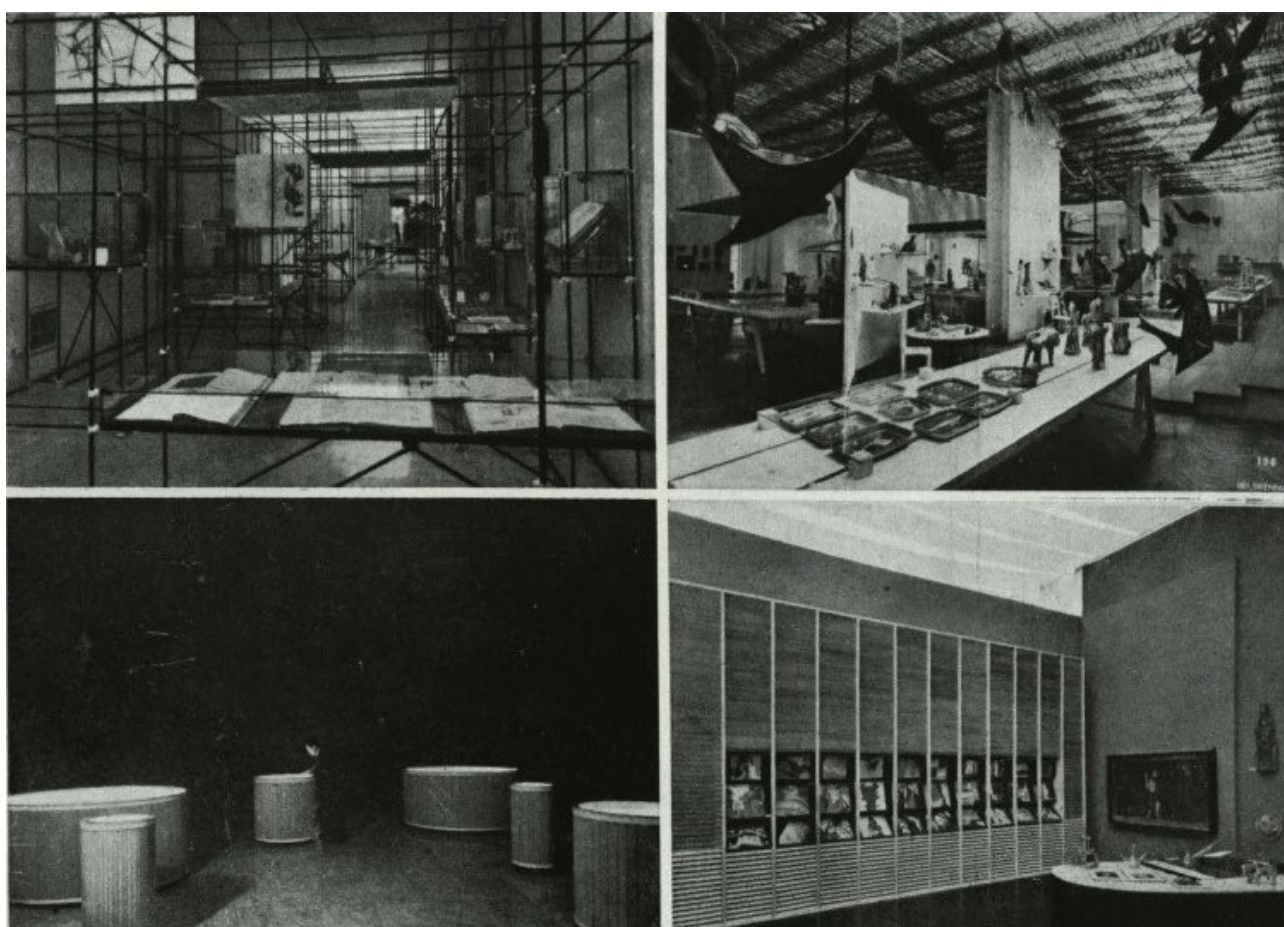


Fig. 61. Algunos de los grandes premios de la IX Trienal de Milán publicados en la *Revista Nacional de Arquitectura*. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Muestra Bibliográfica, Pabellón de la Cerámica, Pabellón de Suiza y Pabellón de España. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 120, diciembre 1951.

"(...) La presencia de Miró, Ferrant, Oteiza, Ferrerira y Eudaldo Serra, cuyas obras no deben estar clasificadas entre lo decorativo, sólo se justifica por la ausencia en nuestro país de un contingente de arquitectos y artistas decoradores lo bastante importante para llenar el pabellón español. Es cierto que estaba la cerámica de Llorens Artigas y de Cumella, los vidrios y los mosaicos de Santiago Padrós, la orfebrería de Sunyer, Mercadé y Capdevila, los estam-

404 "Los premios de la Triennale de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.120, diciembre 1951, pp. 21-24.

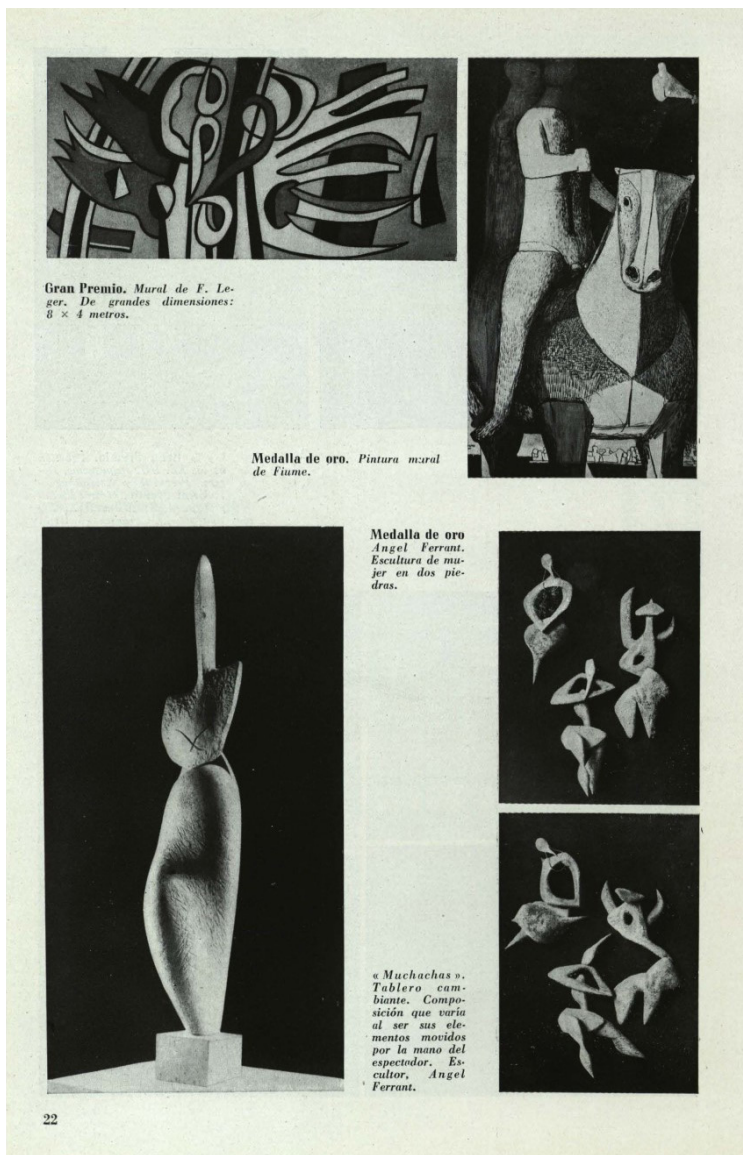


Fig. 62. Imágenes del Gran Premio para el Mural de F.Leger (arriba a la izquierda), medalla de oro para la pintura mural de Fiume (arriba a la derecha) y medalla de oro para Ángel Ferrant y sus esculturas de mujer en dos piezas y el tablero cambiante "Muchachas". Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 120, diciembre 1951.

pados de Porta y las ilustraciones de Guinovart, pero se ha tenido que acudir a los pintores y a los escultores, al arte románico catalán, a la impresionante obra de Gaudí –que dígame lo que se quiera, hay que considerar ya como un hecho histórico– y a la arquitectura y los objetos decorativos de Ibiza para completar la selección. Es grave que no se haya encontrado un solo arquitecto post-gaudiniano capaz de soportar la vecindad de las representaciones extranjeras. Y ello, ciertamente, no es culpa de los inteligentes seleccionadores –Coderch, Padrós y Santos Torroella–, quienes, con la pequeña trampa de variar un poco el criterio de la "Triennale", han logrado una auténtica nota de prestigio para nuestro arte.

No podríamos acabar sin elogiar fervorosamente al arquitecto J.A. Coderch de Sentmenat por la instalación de la sección española, que ha merecido no sólo elogios de la crítica más acreditada, sino un importantísimo premio en el certamen. (...) ⁴⁰⁵

Por su parte, el destacado arquitecto italiano Gio Ponti escribió un artículo en la revista *Domus* en el que alababa la participación de España y el gran éxito conseguido en el certamen, destacando el moderno diseño expositivo (bastante novedoso para lo que se venía haciendo dentro de nuestro país), así como la elección de las obras exhibidas. El entusiasmo de Ponti quedaba plasmado en las palabras poéticas pero realistas con que encomiaba la presencia propia y particular de España en el arte y la cultura moderna, y con

405 BOHIGAS, O., "Comentarios a la 9ª «Triennale di Milano»", *Cuadernos de Arquitectura*, n.15/16, 1953, p. 50.

ellas expresaba lo que él entendía que habían conseguido hacer Coderch (quien a partir de este momento se convertiría en activo corresponsal, desde España, de la revista italiana *Domus*) y Valls, junto con Santos Torroella en este pabellón que trajo el triunfo a España:

“(…) Ninguna escuela, ninguna teoría, ninguna polémica, ningún movimiento; pero Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris, García Lorca son españoles. En la arquitectura moderna, ningún programa, ninguna vanguardia teórica, pero la más moderna y esencial pureza arquitectónica existe en la anónima construcción popular de Ibiza; y Gaudí, el más extraordinario arquitecto del último siglo, es español. España, podríamos decir, es en el arte aristocrática y popular, no democrática; es una aristocracia de temperamento, no educado, sino nacido directamente, como un milagro, de un terreno popular anónimo, prodigiosamente potente y lleno de inventiva y de poesía.

Esta es la España que el arquitecto Coderch ha tratado de presentar en la *Triennale* y esto es, efectivamente, el emocionante fenómeno español para los otros países-. Con una serie de estupendas fotografías de Gaudí y de Ibiza, los dos extremos estilísticos de la arquitectura española (...) y con una colección dispar y de excepción, desde dos tablas de Miró hasta los inimitables picassianos “xiulets” –caballos, toros, hombres y pájaros de yeso; desde los bellísimos fragmentos de pintura y escultura del siglo XII a las formidables cabezas de toro de paja para los niños que juegan a las corridas, desde los abstractos porrones de dos picos a la escultura de Ferrant, y a las cerámicas de Lloréns, Artigas y de Cumellas.”⁴⁰⁶

Resulta interesante comentar el hecho de que el presidente de la Trienal de Milán, Iván Matteo Lombardo, hizo una sugerencia al Gobierno de España para que realizara, dentro del programa de Exposiciones de época que tenía lugar en la Trienal, una exposición de antigua cerámica española para ser inaugurada el 20 de agosto de 1951, muestra del interés que suscitaban nuestras artesanías en el exterior, con una duración aproximada de veinte días. En una carta enviada a la Dirección General de Relaciones Culturales, el Cónsul de España en Milán (Marcial R. Cebal), exponía las razones de dicha petición, aunque finalmente no se hizo realidad ya que la Dirección de Relaciones Culturales decidió no seguir con las gestiones sobre este asunto, dadas las circunstancias en las que se encontraba el país y el escaso tiempo del que disponían para su preparación.

“(…) El Señor Spilimbergo me visitó en este Consulado el 11 del corriente y me expuso el gran interés que existe en la prestigiosa Trienal que como exposición independiente del pabellón español, España concurre con una exposición de alrededor de un centenar de piezas características que pudieran ser aportadas por museos o colecciones privadas y que serían instaladas en la muestra de la Cerámica (...). Así podrían ser admiradas en esta gran muestra que está siendo visitada por una muchedumbre de todos los países de Europa y América, las cerámicas del Retiro, de Sargadelos, de Manises, de Talavera, de Sevilla, etc., etc. (...)”⁴⁰⁷

Buena parte de las piezas que se exhibieron en la sección española no se ajustaban exactamente con las directrices presentadas por la organización de la Trienal, puesto que no se mostraron novedades en el diseño de bienes de consumo (que en esos años era inexistente en España), pero el discurso expositivo ingeniado para poner en diálogo arte contemporáneo con objetos tradicionales, resultó muy sugerente para el espectador, al cual se le quería transmitir que en nuestro país pervivía una tradición popular que servía como estímulo e inspiración para los artistas actuales, por lo que lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo cosmopolita, convivían y compartían espacio, mostrando así una imagen de una España cuyos valores humanos y espirituales destacaban por encima de la ausencia de una cultura material moderna.⁴⁰⁸

406 PONTI, G., “Spagna”, *Domus*, n.260, 1951, p. 22. El artículo se reprodujo en el diario ABC en su edición del 21 de octubre de 1951, p.29

407 A.G.A., Ministerio de Asuntos Exteriores (10) AR000 caja 82/12439. Carta del Cónsul de España en Milán a la Dirección General de Relaciones Culturales del Gobierno de España, fechada el 13 de junio de 1951 y con asunto: Exposición cerámica antigua en la Trienal de Milán.

408 PIBERNAT, O., “España en las Trienales...”, *op.cit.*

Sea como fuere, las favorables críticas recibidas por los medios españoles y extranjeros reforzaron la idea en los estamentos oficiales del gobierno franquista de que España tendría que presentarse a las siguientes ediciones de la Trienal para seguir promocionándose en el exterior y alcanzar, de manera paulatina, el ansiado acercamiento a las naciones europeas más desarrolladas, porque no olvidemos que este era el objetivo principal.

3.2. Pabellón de España para la X Trienal de Milán, Milán 1954

Tres años después del éxito español en Milán, volvieron a reunirse diversas circunstancias para que España participara en la X edición de la Trienal milanesa. (Fig. 63) Las disposiciones generales del reglamento del certamen decían de manera taxativa que se



trataba de “un concurso entre los expositores al objeto de buscar sus méritos en la invención y de apreciar los perfeccionamientos que ellos han aportado a la calidad de sus productos y procedimientos de fabricación.”,⁴⁰⁹ por lo que esta vez no tenían cabida ni objetos antiguos, ni artículos no evolucionados en su forma o técnica, ni tampoco obras de arte, por mucho valor que tuvieran en sí, si no aportaban algo de novedad o invención, así que España no podía (o por lo menos no debía, si quería destacar entre el resto de países) volver a recurrir a piezas tradicionales mezcladas con algunas modernas como había hecho en la edición de 1951. Ante estos condicionantes, el consejero cultural de la Embajada española, Emilio Garrigues, pidió el parecer del Marqués de Lozoya y de Joaquín Vaquero, ambos miembros de la Academia de Bellas Artes en Roma, para conseguir una solución efectiva y suficientemente competitiva para demostrar en Milán la calidad de los productos españoles. La propuesta que presentaban era la siguiente:

Fig. 63. Portada del Manifiesto para la X Trienal de Milán (1954), diseñada por Marco del Corno y Enrico Giuti. Fuente: Archivo Fotografico Triennale.

- “1º Reservar en la Trienal un local rectangular de una dimensión aproximada de siete por catorce metros.
- 2º Cubrir los muros de esta sala con tapices de fabricación actual, reproducciones análogas a las realizadas con los tapices de Pastrana; en todo caso, de estilo o inspiración gótica, nunca barroca. Si fuera posible disponer del suficiente número de tapices, se cubriría la totalidad de las cuatro paredes; de no ser posible...
- 3º Intercalar pinturas murales, de confección completamente modernas, en los espacios que quedasen libres.
- 4º Cubrir el suelo con una gran alfombra que hiciese juego con los tapices.

409 A.G.A., caja 82-12440-004, Carta del Sr. Emilio Garrigues (consejero cultural de la Embajada de España) al Embajador de España en Italia, (Roma, 3-V-1954).

- 5º Colocar en cada frente largo un grupo de muebles constituido fundamentalmente por un arcón bajo, dos sillones y dos hacheros (interpretaciones modernas del gótico).
- 6º Situar en el centro de la sala un plinto-vitrina con algunos objetos preciosos.
- 7º Colocar sobre cuatro plintos muy lisos y sencillos otras tantas esculturas de gusto muy moderno.
- 8º Iluminar la totalidad de la sala suavemente a merced de los hacheros, y dirigir luces muy concentradas sobre las cuatro esculturas, iluminando interiormente con luz oculta el plinto-vitrina central."⁴¹⁰

Este proyecto permitía abaratar costes y tiempo, puesto que no sería necesaria la construcción de un *stand* como tal. La experiencia de la pasada Trienal llevaba a pensar también muy bien la presentación de objetos que no fueran de tipo popular de nuestra artesanía ya que, aunque bonitos, eran demasiado tradicionales y primitivos en su fabricación como para que pudieran despertar interés artístico y técnico. Si España quería sobresalir entre los países que iban a la vanguardia artística, tampoco podía permitirse el presentar obras de arte –por muy buenas que fueran–, que no respondieran al concepto artístico que primaba mundialmente en esos momentos. Y en su razonada justificación del proyecto, Garrigues explicaba:

“(…) Se ha pensado en los tapices, ya que, ciertamente, la manufactura del tapiz en España puede, como tal manufactura, competir con la de cualquier otro país. No podría decirse lo mismo en lo que se refiere a su aspecto artístico, y puesto que no se tejen tapices con arreglo a cartones modernos, son de preferir aquellos que reproducen los góticos, ya que, como es sabido, el gótico es uno de los pocos estilos antiguos que encaja dentro de las tendencias y gustos modernos. Así pues, con este tipo de tapices se pondría de relieve nuestra perfección técnica, sin, por otra parte, desentonar en el aspecto puramente estético.

Lo que se ha dicho de los tapices se puede aplicar también a nuestras alfombras, cuya calidad es de todos conocida y admirada.

Los muebles, necesarios para que no resulte una sala demasiado desmantelada, podrían ser también una interpretación moderna del gótico. Esta clase de muebles se construye muy bien en España, y tengo la esperanza de que en la Trienal constituirá una sorpresa su presentación.

Las esculturas y las eventuales pinturas en el caso de que los tapices no cubriesen la totalidad de los muros, habrían de ser exclusivamente modernos.

Y finamente los objetos preciosos expuestos en el pinto-vitrina podían tener cualquier carácter, ya que ellos no influirían en el aspecto general de la sala."⁴¹¹

Para llevar a término el montaje, sugería contar con el arquitecto Joaquín Vaquero, de la Academia de Bellas Artes en Roma, que se podría encargar de la dirección y la instalación del *stand*; el pintor José Vento, que se encontraba también en la Academia en Roma, y podría realizar las pinturas murales; el escultor, Carmelo Pastor, residente en la Academia que podría aportar sus esculturas de tendencia moderna y, finalmente, las joyas de Salvador Dalí o, en su defecto, joyas antiguas españolas o cerámica hispano-morisca. En cuanto a los materiales necesarios desde España, se encargarían los tapices imitación de los góticos antiguos; dos arcones, cuatro sillones iguales; cuatro hacheros; una alfombra de unos 6 x 13 metros de la Fundación Generalísimo Franco, y una o dos esculturas de Ferrant y Oteiza, que tuvieron mucho éxito en Italia.⁴¹²

410 *Ibidem*, p.2.

411 *Ibidem*, pp.3-4.

412 *Ibidem*

Un equipo interdisciplinar para una moderna museografía

Tras sopesar las sugerencias y dilucidar diversos aspectos, en esta ocasión el encargado de diseñar el pabellón que representaría a nuestro país fue un joven equipo interdisciplinar llamado MoGaMo,⁴¹³ pseudónimo formado con las primeras sílabas de los apellidos del arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún, quienes desarrollaron en aquellos primeros años de modernidad arquitectónica en España un destacado papel desde el punto de vista de la unión de las artes.⁴¹⁴ La elección de este grupo fue una clara apuesta del Gobierno español para destacar en el panorama europeo después de la brillante actuación de Coderch, con una propuesta moderna; la internacionalidad de este equipo, cuyos miembros contaban con un buen número de conocidos en Italia debido a su estancia como pensionados en la Academia de Roma, fue un punto a favor a la hora de ser elegidos, y este hecho parece que sentó precedentes puesto que para la siguiente edición de la Trienal (en 1957), se encargó el pabellón español a los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes, que habían sido también pensionados en Roma.⁴¹⁵

La fecha de inauguración estaba prevista el 27 de agosto para cerrarse el 15 de noviembre. Durante los meses de preparativos, los miembros de MoGaMo buscaron y pensaron materiales y objetos para exponer que pudieran representar a España en el extranjero como muestra de su artesanía más industrializada. (Fig. 64) La búsqueda resultó com-

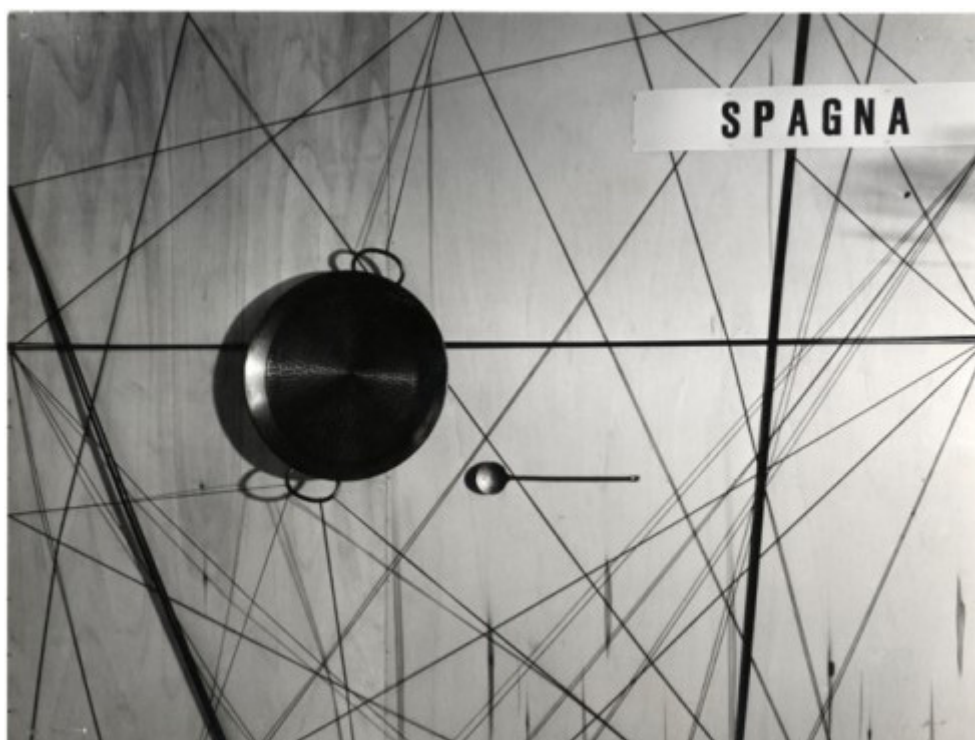


Fig. 64. Detalle del distintivo de la sección del pabellón español. Foto de Fotogramma. Fuente: Archivo Fotografico Triennale. TRN_X_07_0406.

413 Este equipo multidisciplinar trabajó en conjunto durante dos años, durante los cuales destacaron como referentes los proyectos que realizaron para la exposición de Arte Sacro celebrada en la parte baja del Museo Nacional en Madrid (1953) y este que estamos comentando de la instalación del Pabellón de España en la X Trienal de Milán (1954).

414 GARCÍA ALONSO, M., "MoGaMo. Un ejemplo multidisciplinar en los cincuenta", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.22, 2013, pp.234-241.

415 *Ibidem*.

plicada ya que no existía aún un desarrollo español destacado en ese ámbito, por lo que los esfuerzos se encauzaron en encontrar representaciones artísticas de nuestro país que estuvieran a tono con la modernidad de los tiempos, como lo fueron, por ejemplo, las esculturas de un joven Eduardo Chillida, que por aquel entonces comenzaba su despegue artístico.

El espacio cedido al pabellón español fue un poco más pequeño que el de la edición anterior y se situaba en la galería circular exterior que circundaba al edificio de la Trienal y daba al parque, ofreciendo así un espacio en curva (unos 102 m²), en el que había cinco grandes ventanales que como indicaba Emilio Garrigues –consejero cultural de la Embajada de España–, en su carta al Embajador español en Italia: “(...) naturalmente habrán de quedar tapados por tabiques, ya que no sólo afearían nuestra sala, sino porque así lo exige la iluminación artificial prevista para las joyas de Salvador Dalí, y que deberían aplicarse asimismo al resto de las obras expuestas.”⁴¹⁶

El diseño expositivo del pabellón español

La labor que tenía por delante el equipo MoGaMo no era fácil, pero sus miembros consiguieron superar las dificultades para integrar de manera admirable arquitectura, pintura y escultura. Cubrieron el suelo del pabellón con una alfombra de esparto y las paredes curvas fueron pintadas de negro y recubiertas con rastreles verticales de madera. Consiguieron cegar las entradas de luz natural dando lugar a un espacio en el que crearon diferentes ambientes gracias al uso de la luz artificial. En el centro, se colocó una mampara de colores (negro, blanco y azul) de casi dos metros, que dividía el espacio en dos y dirigía la vista del visitante hacia el fondo. Del plano de madera salía una ménsula de vidrio en la que se encontraban las joyas de Dalí, dando una sensación flotante. Las esculturas de Chillida se suspendieron de la estructura del techo mediante hilos invisibles de nylon, y las formas de hierro eran proyectadas en el suelo y las paredes por la intensa luz de los focos que las iluminaban, creando de esta manera un efecto casi teatral e incrementando la fuerza formal de cada una de las piezas. (Fig. 65)

Otro plano del pabellón fue teñido de negro y forrado con una red de pescadores sobre la que colocaron unas sencillas alpargatas levantinas que, si bien carecían de toda novedad en cuanto a diseño industrial se refiere, se colocaron de forma vertical sobre la malla, dejando caer los lazos hacia el pavimento de esparto, elevándolas casi a la categoría de obra de arte. (Fig. 66 y 67) De la misma manera, se



Fig. 65. Vista parcial del pabellón. En la parte izquierda se observa el revestimiento de los grandes ventanales para oscurecer el espacio y crear efectos lumínicos. En primer plano, una de las esculturas en hierro del escultor Eduardo Chillida y la proyección de la sombra de la pieza en el pavimento. Foto de Ancillotti, Fuente: Archivo Fotográfico Triennale TRN_X_07_0408.

416 A.G.A., caja 82-12440-002, Carta del Sr. Emilio Garrigues (consejero cultural de la Embajada de España) al Embajador de España en Italia, (Roma, 16-V-1954).



Fig. 66. Detalle del diseño expositivo con la disposición de algunas piezas artísticas y objetos tradicionales. A la derecha de la imagen, las alpargatas levantinas. Foto de Fotogramma. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_X_07_0409.



Fig. 67. Una elegante señora contempla la "estilosa" manera de exponer unas alpargatas españolas. Foto de Mercurio, Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_X_07_0422.



Fig. 68. Amadeo Gabino, miembro del equipo MoGaMo, coloca varias jarras de vidrio con unos hilos para que queden suspendidas artísticamente en el aire. Foto de Mercurio, Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_X_07_0421.

intentó atraer el interés artístico con las botellas de vidrio de arte popular, sacándolas del contexto de su uso cotidiano para colocarlas colgadas del techo mediante un hilo negro y proyectarlas sobre un plano vertical de color blanco. (Fig. 68)

Por último, en otro lado diferente, pusieron descolgados los tejidos de lana de la casa Bel-Tex, cuyos diseños llamaron la atención del jurado de la Trienal. (Fig. 69) Aunque España recibió preciados galardones por estas muestras de artesanía, los miembros de MoGaMo bien sabían que el diseño de los objetos que habían presentado, comparados con los que otros países habían mostrado –por ejemplo, los cepillos de tocador de Max Bill o el cubo de plástico de Pirelli que obtuvieron el primer premio al diseño industrial–, poco tenían que ver con el concepto de diseño industrial y no hacían sino reafirmar el hecho de que eran objetos interesantes (y pintorescos en su presentación), pero anclados al pasado.

En el apartado de *Arquitectura en Movimiento*, una de las secciones más repetida a lo largo de las ediciones de la Trienal, en la que eran analizados los medios de transporte, no sólo desde el punto de vista de la ingeniería, sino también –y esto era lo más interesante–, desde el punto de vista del diseño, en cuanto a su funcionalidad y ergonomía humana se refería, España participó con una arquitectura efímera diseñada por Molezún e instalada en los exteriores del *Palazzo dell'Arte*. Consistía en unos toldos atirantados que cubrían el vagón del "Talgo" (la delegación española lo había enviado en barco al puerto de Génova en el vapor "Condesito"),⁴¹⁷ una estática alfombra en el suelo y otra agitada en el plano superior con la que indicaba al visitante del vagón la entrada y la salida del mismo.⁴¹⁸ (Fig. 70).

417 A.G.A. (10) AR 000.000, caja 82/12440.

418 GARCÍA ALONSO, M., "MoGaMo. Un ejemplo multidisciplinar...", *op.cit.* pp.239-40.

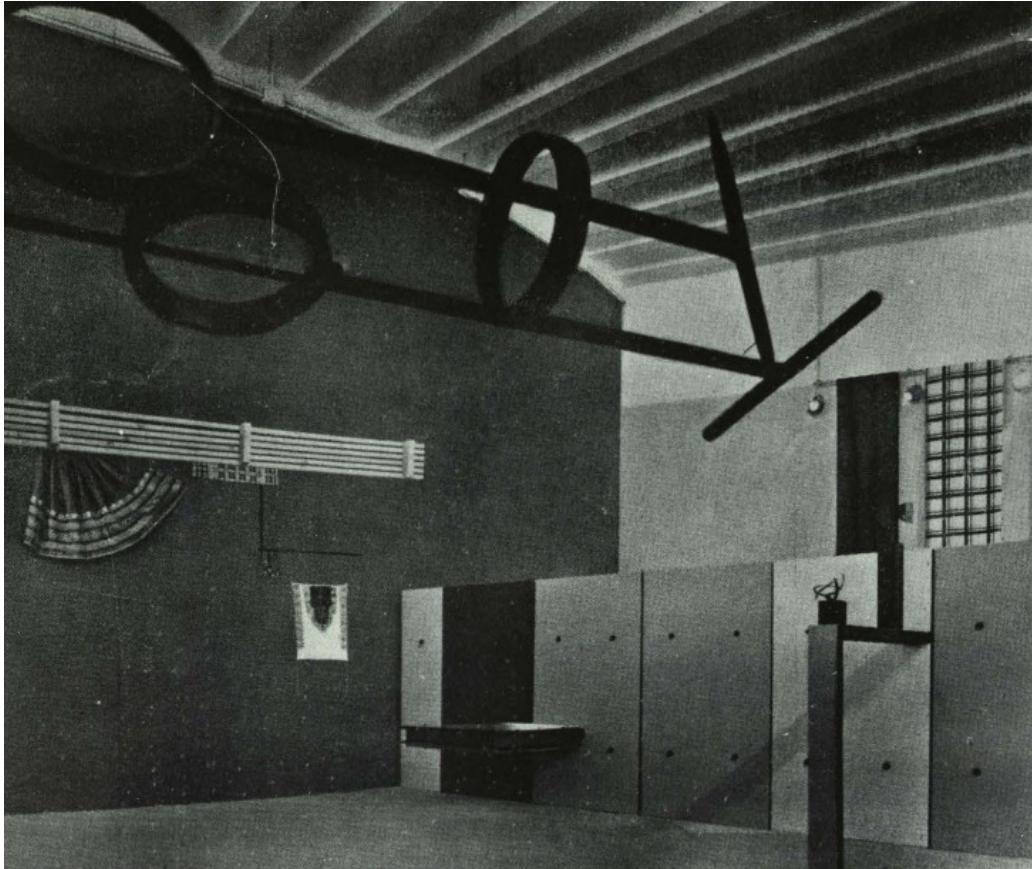


Fig. 69. Detalle de la museografía del pabellón. En la imagen, en primer plano una de las esculturas de Eduardo Chillida y al fondo, telas de la casa Bel -Tex. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.56, diciembre 1954.



Fig. 70. Imagen del tren "Talgo" expuesto en la muestra de *Arquitectura en movimiento* en el *Parco Sempione* durante la X Trienal de Milán. Foto de Fotogramma. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale. TRN_X_14_0831.

El corresponsal en Roma del diario ABC, Julián Cortés Cavanillas, publicó una crónica resumen de la participación de España en la Trienal de la capital lombarda, en la que expresaba entre líneas su satisfacción personal (un tanto sobredimensionada) por la aportación de este invento español llamado "Talgo" y, en general, por la participación española en el certamen:

"Pero la gran novedad de la Décima "Trienal" la ha aportado España con su tren "Talgo". Un vagón y unas maquetas exactas y detalladas de un invento español y en servicio en líneas españolas, ha reunido a las más altas autoridades italianas y a los técnicos ferroviarios más sobresalientes de este país que pueden enorgullecerse, en justicia, de poseer una de las redes más perfectas del mundo. Y, sin embargo, el "Talgo" ha sido la sensación de todos no sólo por su trascendencia técnica, sino por su belleza arquitectónica. Y en reconocimiento de este éxito, al inaugurarse el nuevo Auditorium de la "Trienal", su presidente don Iván Mateo Lombardo, quiso que fuera con una conferencia del ingeniero-jefe de Patentes "Talgo", don Francisco Martín Heredia que presidió el director general de Relaciones Culturales, don Luis García de Llera, y a la que asistió un público numeroso de técnicos, de representantes de las empresas de construcciones ferroviarias italianas y de autoridades."⁴¹⁹

Y acerca de la instalación diseñada para el pabellón español, sus comentarios se deshacían en elogios:

"En la ordenación decorativa del pabellón español, todos los escasos pero preciosos elementos que lo integran se han conjugado en la línea y en el encuadramiento del equilibrio y del buen gusto. Así, los materiales básicos, la paja del pavimento, las maderas y las redes de las paredes. Y así, los materiales artísticos, compuestos de las joyas y de las esculturas perfectamente iluminadas con características cinematográficas. La luminotecnia ha puesto en portentoso relieve las doce esculturas en hierro forjado del joven escultor vasco Eduardo Chillida, cuyo abstractismo poético ha provocado la máxima de las impresiones. De otra parte, las ya universalmente célebres joyas, ideadas y diseñadas por Salvador Dalí, genial renacentista de la hora presente, han dado el tono supremo de riqueza y fantasía de la "Trienal". Y ni siquiera los elementos básicos de la decoración –la paja y las redes–, pasaban desapercibidos, como los objetos de uso y producción popular, que sintetizaban los porrones catalanes de vidrio y las alpargatas levantinas, pasando por una exhibición de tejidos de lana que acreditan la perfecta manufactura a que ha llegado la tradición industrial textil de nuestra Patria."⁴²⁰

España y algunos entresijos del certamen

Entre los días 11 y 14 de noviembre de 1954, el Jurado Internacional de la X Trienal se reunió para la concesión de los premios.⁴²¹ Como era habitual, Emilio Garrigues (consejero cultural de la Embajada de España) iba informando puntual y detalladamente al Embajador de España en Italia del suceder de los acontecimientos relacionados con la Trienal y nuestro pabellón. Así, en su carta del 15 de noviembre sobre los Premios de la X Trienal de Milán, aporta una interesante información acerca de los entresijos de la entrega de premios, porque "no fue oro todo lo que relucía". Comentaba cómo gracias al apoyo que España había recibido por parte de los miembros italianos, especialmente del archi-

419 CORTÉS CAVANILLAS, J., "España en la «Trienal de Milán»", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 20-X-1954).

420 *Ibidem*

421 Por la carta que hemos encontrado en el A.G.A. (caja 82-12440-009) que escribió Emilio Garrigues (consejero cultural de la Embajada de España) al Embajador de España en Italia el 15 de noviembre de 1954, sabemos quiénes fueron los miembros del Jurado de la X Trienal de Milán. Estaba presidido por el pintor Carlo Carrà, los representantes de los países participantes en la Exposición: Austria, Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Israel, Noruega, Países Bajos, Suiza, Suecia y España; los delegados italianos: el arquitecto Sarminati, pintor Carpi, el crítico Dorfler, el ingeniero Martinoli, el escultor Minguzzi y el arquitecto Romano. También participaban, aunque sin voto, el escultor Fontana, el pintor Attilio Rossi, el arquitecto Zanuso, el pintor Radice y el arquitecto Carlo de Carli, encargado este último de la presentación de las obras ante el Jurado.

tecto Carlo De Carli y del crítico Gillo Dorfles se pudo mantener el Gran Premio concedido a nuestra sección, ya que algunos otros miembros del Jurado (concretamente Francia y Alemania) habían sido un poco críticos con la escasez de objetos presentados, ya que le concedían más importancia al contenido que al continente. Garrigues tuvo que lidiar para conservar la concesión del Gran Premio, argumentando convincentemente lo siguiente:

"A fin de no agriar las cosas yo me abstuve de polemizar con nuestros adversarios, rogando que se juzgase la aportación española por las cosas que allí había, y no por las que no había, reconociendo que, por motivos muy respetables (económicos, estéticos, de tiempo o cualesquiera que fuesen), en esta ocasión, se había dado más importancia a la presentación de las cosas, que a las cosas en sí. Añadí que los objetos eran, sí, escasos, pero de alta calidad, y que se había rehusado la acumulación, por otra parte fácil de conseguir, de objetos de dudosa novedad o valor estético (con lo que aludía a los lavabos vulgares, a los carteles sin gracia, etc. en gran número presentados por Francia y Alemania); que el espacio en sí mismo tenía su valor propio, y que esto había sido tenido muy en cuenta por los organizadores del Pabellón, en el cual de acuerdo con el verdadero espíritu de la Trienal habían colaborado para crear un conjunto homogéneo, un arquitecto, un escultor y un pintor."

El montaje expositivo diseñado por el grupo MoGaMo se centraba más en el espacio que en los objetos, para crear una especie de escenografía (como una evocación de mística castellana) que transmitiera una imagen de modernidad y compensara, de esta forma, la escasez de objetos novedosos que España presentaba dentro del ámbito del diseño industrial. En cuanto a las esculturas de Chillida, estas no provocaron la menor objeción a la hora de adjudicarles el Diploma de Honor, pues sus formas abstractas y complicadas se ajustaban al ambiente de modernismo de la Trienal. Sin embargo, el premio para los tejidos Bel-Tex, como el mismo Garrigues reconoce "quedó rebajado a Medalla de Plata, y ciertamente con justicia ya que, en comparación con los tejidos de otras naciones, no presentaba ninguna novedad estética, ni ofrecían ninguna especial perfección técnica"⁴²² y los porrones de vidrio consiguieron la Medalla de Bronce, aunque no dejó de haber críticos que comentaron que España podía ofrecer mejores cosas en arte popular. Por último, para la concesión del Gran Premio al tren "Talgo" hubo que convencer a alguno de los miembros del Jurado que había propuesto sólo el Diploma de Honor, cuestión que no resultó demasiado complicada puesto que, en este caso la competencia no destacaba tampoco demasiado. Conseguir medallas y menciones reportaba buenas críticas a la labor diplomática realizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, por lo que sus directores no cejaron en el empeño de conseguir una gran cantidad de premios, en la búsqueda de reconocimiento cultural y legitimación política.⁴²³

La recepción en los medios del Pabellón de España

En la *Revista Nacional de Arquitectura* se publicó un artículo (más objetivo y auto-crítico que el del diario ABC) sobre el pabellón español de la X Trienal, en el que, si bien destacaba el buen hacer en determinados aspectos de la instalación expositiva y los galardones que se habían otorgado, al mismo tiempo ponía en evidencia la carencia real en España de un arte decorativo moderno. El artículo se completaba con unas estupendas fotografías de la museografía del pabellón y de detalles de algunos de los objetos expuestos, así como con imágenes de otros pabellones como Finlandia (que junto con España ganó el Gran Premio de la X Trienal), Noruega, Suiza, Bélgica, Dinamarca, Holanda y Suecia, en las que podemos observar el alto grado de diseño (industrial, de mobiliario, etc.), alcanzado en estos países, (Fig. 71 y 72) mientras que España, a pesar de haber recibido premios, se situaba todavía en la retaguardia.

422 *Ibidem.*

423 PIBERNAT, O., "España en las Trienales...", *op.cit.*, espec. pp. 13-16.

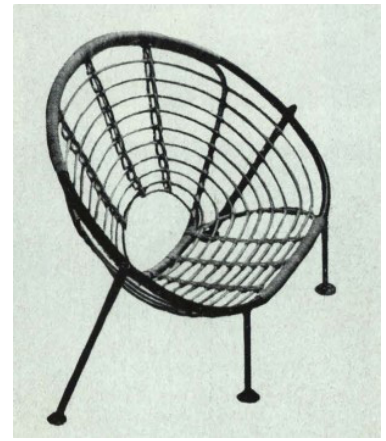
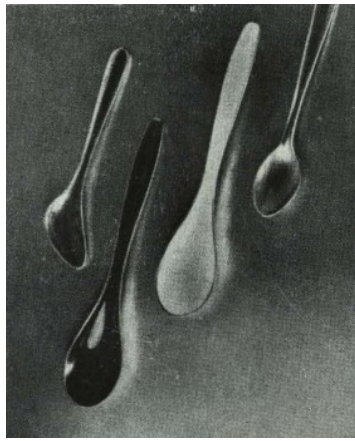


Fig. 71. Algunos de los objetos presentados en diferentes pabellones: 1. Juego de té de O. Strebelle (Bélgica); 2. Cubiertos de A. Korsmo (Noruega); 3. Silla de V. Viganó (Italia). Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.156, diciembre 1954.

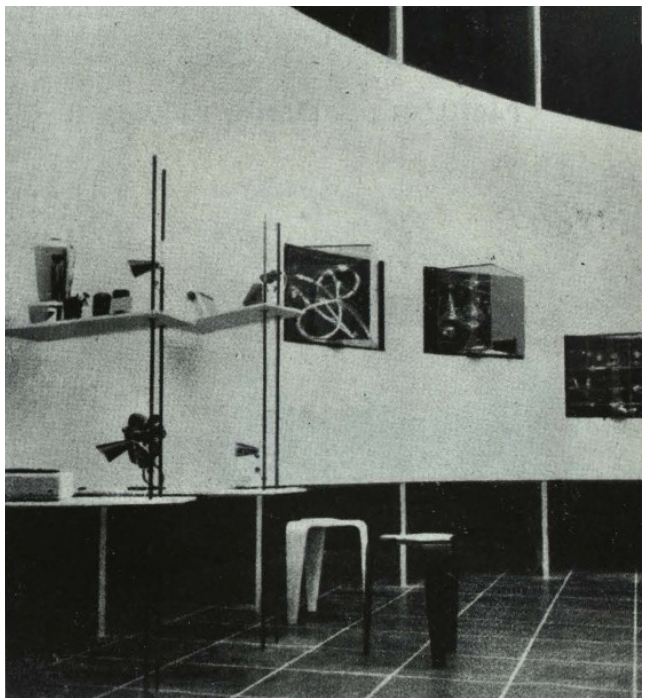
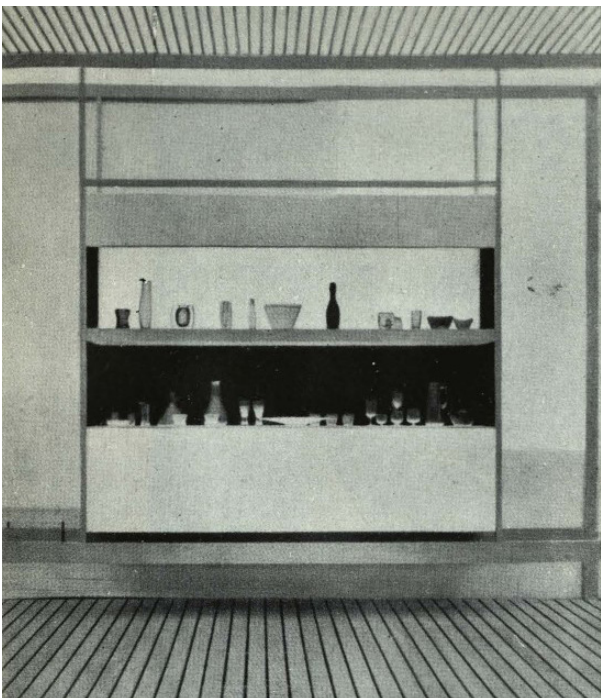
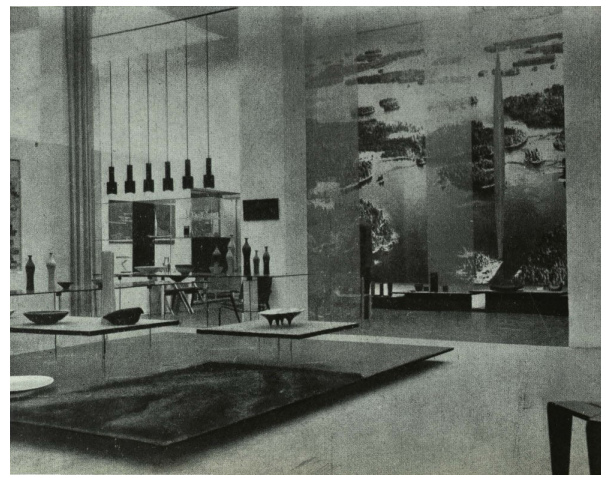


Fig. 72. Imágenes de los pabellones de Bélgica, Finlandia, Noruega y Suiza. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_X_10_0616 y *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 156, diciembre 1954 (respectivamente).

“Ha sido concedida a España por segunda y consecutiva vez el Gran Premio de la Trienal de Milán (en la Exposición anterior fue autor de la instalación el arquitecto José A. Coderch de Sentmenat), ahora juntamente con Finlandia. Al tren Talgo se concedió el Gran Premio de la Sección “Arquitectura en movimiento”. Diploma de Honor, a las esculturas en hierro de Eduardo Chillida, Medalla de Plata, a los tejidos de lana de la casa Bel-Tex; y Medalla de Bronce, a los porrones de vidrio mallorquines.

En las dos ocasiones se ha premiado la pura instalación, el continente, porque hasta la fecha el arte decorativo y artesano español está empeñado en la repetición de unas formas tradicionales, bellísimas pero ya terminadas, por las que el mundo no demuestra más interés que el puramente histórico y que no pueden presentarse a competiciones internacionales modernas.

A la admiración y enhorabuena a estos artistas, arquitectos, pintor y escultor por tan notable éxito, debía unirse la decisión de crear un arte decorativo moderno que pudiera exhibirse dignamente por el mundo.”⁴²⁴

Y continuaba el artículo en un cierto tono sarcástico que dejaba entender que la arquitectura moderna española seguía siendo “asunto de unos pocos”:

“Si toda España se enteró perfectamente, gracias a una eficacísima publicidad, de que nuestros futbolistas profesionales fueron eliminados del pasado campeonato del mundo por pura dejación de sus obligaciones, resulta un poco extraño cómo se silencia o, por lo menos, no se da importancia al hecho de que en este auténtico campeonato del mundo del Arte Decorativo que son las Trienales de Milán, España ha sido dos veces seguidas campeón del mundo.”⁴²⁵

La revista *Domus* publicó un comentario acerca del pabellón español en el que, como sucedió con la IX Trienal, se alababa con poéticas palabras la imagen que había presentado España y la singularidad de los artistas que habían sido seleccionados:

“España ha resuelto con gran elegancia su sección en la Trienal. No ha dado una imagen del arte decorativo español, pero sí ha dado una imagen de España. (...) Es un espacio grande y vacío, las joyas de Dalí, un pequeño corazón de relojería monstruosa, y las esculturas de Chillida, hierros sutiles, agudos, entremezclados como espinas y clavos, crean una atmósfera de elegante inquisición. (...) El pabellón español es el que ha llamado más poderosamente la atención: en él se revela Chillida como un artista de gran talento. Los autores del pabellón (arquitecto Molezún, escultor Gabino y pintor Molezún) han continuado en la línea que Coderch había trazado en la Trienal pasada, mostrando la fuerza sugestiva del clima español y la singularidad de los artistas que España lanza al mundo.”⁴²⁶

Aunque se habían recibido condecoraciones, la organización española era consciente de que no podía dormirse en los laureles. España estaba intentando hacerse un hueco en el ámbito internacional e iba aprendiendo casi a base de ensayo-error, por lo que si quería presentarse a la siguiente edición de la Trienal (tendría lugar en 1957), debería evitar cargar el acento en una solución puramente estética del pabellón. La artesanía española necesitaba renovar sus modelos tradicionales, con ideas más modernas y audaces, así como la cerámica, el vidrio, el bronce, etc., por no hablar de la pintura, escultura y arquitectura.

El pabellón español y sus “éxitos” en la X Trienal de Milán (1954) entraron a formar parte de la memoria artística de España, y se añadían a la celebración ese mismo año de otros certámenes colectivos nacionales e internacionales como la Exposición Nacional de

424 “El Gran Premio de la Trienal de Milán al pabellón español”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.156, diciembre 1954, pp.25-31.

425 *Ibidem*.

426 “La Spagna alla Triennale”, *Domus*, n.300, 1954, p.46.

Bellas Artes,⁴²⁷ la II Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en La Habana,⁴²⁸ la Bienal de Venecia⁴²⁹ o las Exposiciones Nacionales de Alicante,⁴³⁰ entre otras. Como bien comentaba en 1955 en un artículo para el diario ABC el historiador y crítico de arte zaragozano José Camón Aznar, en el que no olvidaba el certamen de la Trienal, dedicándole unas breves palabras: “En la Trienal de Milán, la intervención española fue premiada con varias distinciones. Anotemos la de la instalación debida a Vázquez Molezún, la del escultor Chillida y la concedida al Talgo.”⁴³¹ En la edición de febrero del mismo diario, el periodista Víctor de la Serna publicaba con orgullo:

“En 1954, otros tres españoles se llevan el mismo galardón de la Trienal siguiente, la X, igualmente en Milán. España está de pronto, tras un período de timidez y de retraimiento –dominado por un conservadurismo arquitectónico poderoso–, a la cabeza de toda Europa en nueva Arquitectura, en nueva decoración, en nueva escultura. Los paladines de esta última nueva hazaña han sido otros tres jóvenes: el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún.”⁴³²

Se habían conseguido dos triunfos consecutivos, y parece que España estaba consiguiendo salir de una etapa gris, sin embargo, esto no era más que el comienzo del camino que a partir de este momento habría de recorrer el diseño museográfico y el ámbito artístico español en general.

3.3. Pabellón de España para la XI Trienal de Milán, Milán, 1957

La XI Trienal de Milán abrió sus puertas el 27 de julio de 1957 en medio de un extraño ambiente en el que se respiraba cierto aire de crisis, con retoques de última hora en las instalaciones y algunas de las secciones –la de Arquitectura Moderna y la del *Industrial Design*–, todavía a medio montar. (Fig. 73) El arquitecto Joaquín Vaquero Turcios en un artículo publicado en *Revista Nacional de Arquitectura*, comentaba al respecto:

“Hay ambiente de crisis. La escisión del grupo de arquitectos del Centro Studi Archittetura (Albini, Belgiojoso, Peresutti, Rogers, Menghi, etc.), que piden una Trienal no improvisada, sino fruto de una labor dirigida y constante, se hace sentir profundamente. En efecto, la selección y la instalación del pabellón de Italia, con raras excepciones, es realmente pobrísima. Los espacios comunes, vestíbulo de entrada, escaleras de honor, vestíbulo superior y salón de actos han sido resueltos, según parece, con una intención de sencillez polémica, pero no alcanzan a dar más que una sensación de impotencia de proyecto y realización, aparte de un lamentable descuido y pobreza.”⁴³³

Esta crisis parece que perduró en la siguiente edición de la Trienal (en 1960), por lo que se deduce de las palabras del artículo que el arquitecto italiano Bruno Zevi publicó en la revista *L'architettura. Cronache e storia* acerca de la XII Trienal de Milán. En doce puntos

427 Véase CAPARRÓS MASEGOSA, M^a D., *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2019.

428 Véase CABAÑAS BRAVO, M., “La crítica ocasión de la II Bienal Hispanoamericana de Arte”, *Revista de Historiografía (RevHisto)*, n. 19, 2013, pp. 37-55; FIGUEREDO CABRERA, K., “Las relaciones culturales, el otro camino. Cuba y la España franquista, 1948-1952”, *Anuario de Estudios Americanos*, enero-junio, 2020, pp. 285-315, <https://doi.org/10.3989/aeamer.2020.1.11>

429 Cfr. capítulo “Las bienales Hispanoamericanas y otros certámenes internacionales (Bienales de Venecia, Saõ Paulo, etc.)” en CABAÑAS BRAVO, M., *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Biblioteca de Historia, n. 30, CSIC, Madrid, 1996, espec. pp. 175-183.

430 Cfr. RODRÍGUEZ RUIZ, M.M., *Las exposiciones de pintura en Alicante (1950-1975). Reconstrucción de la actividad expositiva en la ciudad de Alicante a través de su repercusión en la prensa local*, Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2001.

431 CAMÓN AZNAR, J., “El año artístico”, *ABC Sevilla*, (Sevilla, 1-I-1955).

432 DE LA SERNA, V., “Gloria y escándalo de la nueva arquitectura”, *ABC*, (Madrid, 6-II-1955), p.9.

433 VAQUERO TURCIOS, J., “Crisis en la Trienal”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.191, noviembre 1957, p.32.

y de manera bastante crítica, Zevi hacía un repaso de las carencias y fallos de la muestra, hablando de las buenas intenciones con las que se había organizado la Trienal, pero que sin embargo había dado lugar a un resultado final que dejaba bastante que desear. Al respecto de la técnica expositiva y el trabajo realizado por los arquitectos encargados, Zevi comentaba lo siguiente:



Fig. 73. Portada del Manifiesto para la XI Trienal de Milán (1957), diseñada por Eugenio Carmi. Fuente: Archivo Fotografico Triennale.

“La serietà non si identifica con l’impopolarità. L’Inghilterra ha esposto il pezzo più serio della Triennale, ma la sua scuola è affascinante anche sul piano della «comunicazione» al pubblico, è viva stimolante divertente. Le aule e gli alloggi della mostra «casa e scuola», uniformemente affossati rispetto al livello dell’osservatore, destano invece un insanabile tedio. L’atmosfera didascalica è opprimente. Si è presunto che il pubblico sia attratto solo dalle frivolezze, mentre l’impegno della Triennale dovrebbe essere diretto, tanto per dire, a spiegare Kant e Hegel, ma a fumetti.

Le «personali» degli architetti costituiscono il più vistoso fallimento della presente Triennale. Qui non ci sono scuse, poichè si era indicato con estrema chiarezza come potessero essere organizzate le mostre: gli ambienti dovevano essere costruiti dagli stessi architetti, i pannelli fotografici dovevano formare spazi consoni alle singole poetiche, bisognava inventare dispositivi originali per far comprendere al pubblico la linea di ispirazione di ciascun artista. Si è fatto, consciamente, il contrario: tutto è stato impaginato in maniera monotona; le fotografie sono quelle già riprodotte sulle riviste; i disegni sono illeggibili; non vi è una sola idea nuova. Gli architetti sbadigliano, il pubblico scantona allibito. Se questo è «vendere» l’architettura, significa che gli architetti ignorano le nozioni elementari della pubblicità o sono irrimediabilmente provinciali”⁴³⁴

434 Zevi, B., “La XII Triennale di Milano: dodici punti fermi per la XIII”, *L’architettura. Cronache e storia*, n.VI, 1960, p. 290-291. En las mismas páginas de este artículo, se publicaron en diferentes idiomas (inglés, francés, alemán y español) a modo de resumen, las ideas manifestadas por Bruno Zevi acerca de la XII Trienal. A continuación, transcribimos el resumen en español: “La XII Trienal de Milán presenta méritos y defectos que difieren de los de las precedentes manifestaciones. Hace tres años, los arquitectos modernos se opusieron a las tendencias de feria y no aceptaron colaborar en una exposición que consideraban infecunda desde el punto de vista cultural. Protestaron y vencieron: la Trienal de este año ha sido organizada por un grupo de artistas calificados y se presenta con formas netamente polémicas. Simbólicamente, el acceso al edificio ha sido invertido: se entra por atrás, a través del parque en vez que por la monumental fachada fascista. Pese a ello, los resultados no son satisfactorios. El tema «la casa y la escuela» en el que se basa la muestra es tratado en una forma didáctica, pedante y fastidiosa. Las exposiciones de los arquitectos son desastrosas pues se hallan compuestas de fotografías y dibujos aplicados sobre paneles, dejando de lado el problema de la comunicación con el público. El temor de caer en el formalismo estereotipado de las pasadas Trienales ha provocado una inhibición en la preparación de las muestras, que resultan sombrías, monótonas, y faltas de fantasía. Parecería que, para evitar el peligro de caer en las frivolidades decorativas, se hubiese decidido a no empeñarse en la arquitectura. Existen tres elementos positivos: 1) la escuela inglesa, excelente; 2) la muestra de F. L. Wright, óptima, aunque no se la haya profundizado desde el punto de vista crítico; 3) el programa tendiente a empeñar a la Trienal en temas serios y concretos. Pero el programa se quedó en la fase de las buenas intenciones. El Centro de Estudios de la

La museografía del pabellón

En esta ocasión, serían los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes los escogidos por la Dirección General de Relaciones Culturales para realizar el proyecto del pabellón español de la tercera Trienal consecutiva a la que nuestro país se presentaba. En su propuesta para el concurso, García de Paredes planteó una sala circular para mil personas, una especie de círculo mágico para representar y escuchar, insertado en un cuadrado perfecto en una planta de cincuenta metros de lado. Un ligero y perfecto círculo en el centro de la sala cuadrada que se situaba exactamente en el eje principal de la primera planta del *Palazzo dell'Arte*.⁴³⁵ Así describía la Trienal García de Paredes en su memoria de estancia romana:

“La Trienal es más que una exposición, una invención escénica, una composición arquitectónica que recibe su forma y su ritmo de los artistas, de los objetos, de la materia, de los colores, de la división de los espacios y de los volúmenes. La Trienal no es, por tanto, un solemne y estático museo, sino algo absolutamente vivo y mutable, en que los países concurrentes se esfuerzan en una total y deportiva emulación para ofrecer lo más notable de su producción en el campo de las artes aplicadas y del *industrial design*.”⁴³⁶

Para diseñar el espacio expositivo, encalaron de blanco puro los muros de ladrillo visto y pavimentaron con una composición geométrica de cerámica blanca, negra y azul, diseño de José María de Labra⁴³⁷. La forma se asemejaba a un coso taurino, cercado con una valla metálica de carácter industrial –elemento sencillo que proporcionaba un carácter inconfundiblemente español al espacio–, y una tela negra tensa configuraba el techo del espacio, del cual colgaban piezas cerámicas de Cumella y Fernández Alba, y tapices de Jesús de la Sota de una gran modernidad. Carvajal y García de Paredes consiguieron con éxito el *sol y sombra* de las plazas taurinas mediante una estudiada iluminación y disponiendo el cerco metálico en forma circular, para crear así un sugerente efecto de luz y penumbra. (Fig. 74)

“El tema central en que se inspiró la participación española a la Trienal fue la continuidad de una tradición que encuentra en sí misma la fuerza para una renovación actualizada. España, en un período inicial de transformación industrial, en el intento de crear un mundo nuevo más humano, dirige sus esfuerzos hacia una expresión de conceptos estéticos actuales a través de sus materiales y técnicas tradicionales (...). En la selección de las obras destinadas a la exposición se procuró pues demostrar cómo a través de una realización que se desarrolla en la línea de lo tradicional, puede llegarse a obras absolutamente actuales.”⁴³⁸

Trienal ha funcionado lo suficiente para evitar los errores del pasado, pero no para realizar una exposición de tipo nuevo, moderno y popular. Es necesario ahora que el Centro de Estudios se ponga a trabajar lo antes posible para preparar eficazmente la manifestación que se realizará dentro de tres años”.

435 GARCÍA DE PAREDES, A., *La arquitectura de José M. García de Paredes. Ideario de una obra*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015.

436 Cfr. GARCÍA DE PAREDES, J.M., *Memoria de la estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma*. Marzo, 1958.

437 José María de Labra (La Coruña, 1925 – Palma de Mallorca, 1994), realizó inicialmente estudios de Comercio y se trasladó a Madrid para cursar los de Arquitectura, comenzando sus primeras expresiones plásticas, hasta que se dedicó por completo a la pintura en 1955. Realizó exposiciones personales en distintas ciudades de España y del mundo, y el gobierno español lo seleccionó para formar la antología de nuevos valores, comenzando así a destacar en grandes certámenes internacionales. Mantuvo una intensa relación con Oteiza y perteneció a la generación de artistas que trabajaban la abstracción y el constructivismo en la década de los cincuenta. https://oa.upm.es/30980/3/03-ANGEL_CORDERO_AMPUERO.pdf (Fecha de consulta: 5-X-2021)

438 Cfr. GARCÍA DE PAREDES, J.M., *Memoria de la estancia...*, *op.cit.*

Si bien es cierto que, en comparación con otros países con avanzado desarrollo industrial, los objetos españoles expuestos eran escasos, la atrayente atmósfera que habían conseguido crear no tenía parangón con ningún otro pabellón de la Trienal.⁴³⁹



Fig. 74. Vista general de la instalación del pabellón español en la XI Trienal de Milán (arriba) y detalle de la plataforma diseñada para colocar piezas de mobiliario y objetos de vidrio (abajo). Foto de Fortunati. Fuente: Archivo Fotográfico Triennale TRN_XI_11_0532 y TRN_XI_11_0535.

“Una tensa emoción dramática y un gran carácter nacional, sugerido con elementos industriales, pero que adquieren personalidad poética –la fresca del azulejo, la misteriosa transparencia de la malla de hierro, la claridad fosforescente de la cal–, hacen que este pabellón sea inconfundible y el único que de pura decoración pasa a tener categoría de arquitectura, con un “tema” espacial resuelto con la mayor simplicidad y la mayor intensidad.”⁴⁴⁰

439 VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., “Arquitecturas móviles. Piezas de arquitectos españoles en las exposiciones extranjeras (1951-1958)”, *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia ña modernidad: actas preliminares*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 6-7 de mayo 2010, pp. 329-338.

440 VAQUERO TURCIOS, J., “Crisis en la Trienal”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.191, noviembre 1957, p.33.

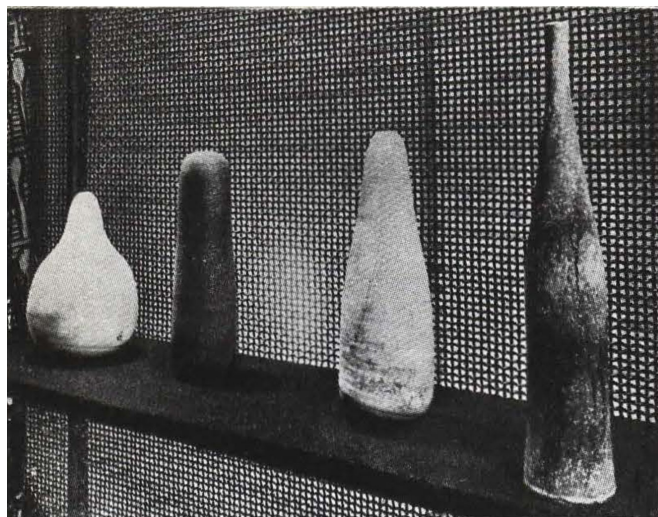


Fig. 75. Cerámicas del artista Antoni Cumella. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 191, noviembre 1957.

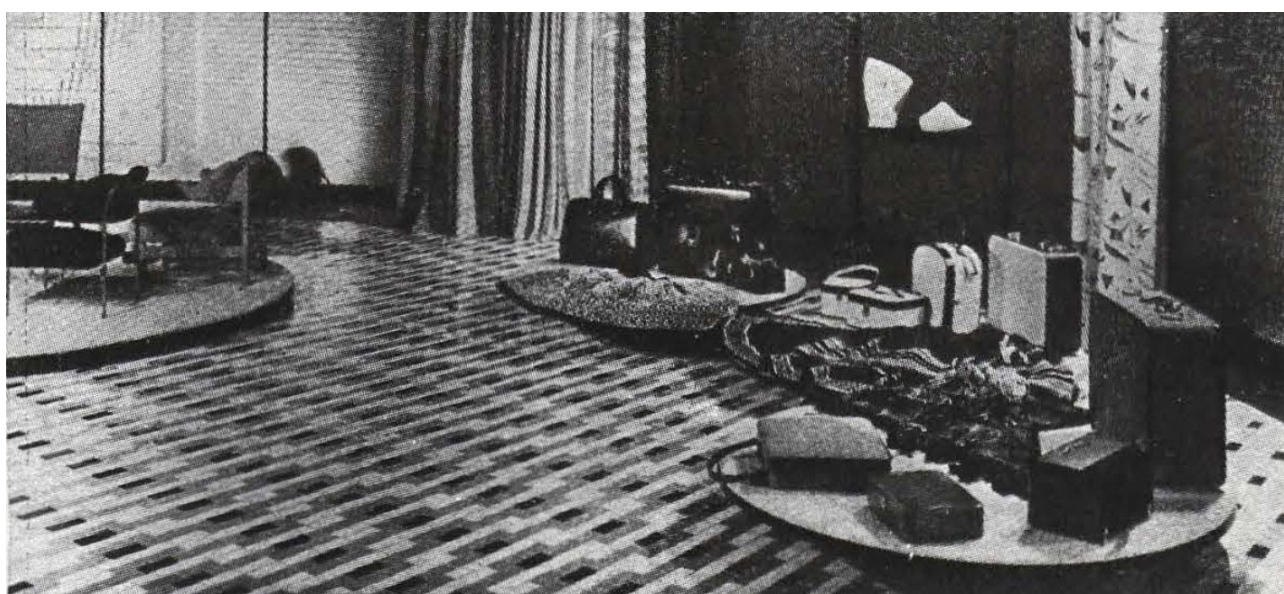


Fig. 76. Detalle de las plataformas en las que se colocaron maletas y otros artículos de la casa Loewe. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 191, noviembre 1957.

El hecho de que los objetos presentados fueran escasos no supuso un obstáculo para que España pudiera destacar en el certamen y recibir reconocimientos. Prueba de ello es la Medalla de Oro que ganó uno de los expositores, el ceramista catalán Cumella. (Fig. 75) A la conocida casa madrileña de artículos de cuero y piel Loewe, le fue otorgada la Medalla de Plata, al igual que a Clara Szabó,⁴⁴¹ con su muestrario de telas tejidas a mano. (Fig. 76) En la sección de mobiliario se expusieron unas sillas de madera, lona y cuero, tipo "Barceloneta", diseñadas por los arquitectos Correa, Coderch y Milá, y los famosos "Sillón Toro" creados por Miguel Fisac,⁴⁴² que evocaban a la fiesta nacional y que constituían el

441 Clara Szabó era una artesana húngara establecida en Madrid en 1949. Tejía telas y tapices de vanguardia con métodos tradicionales, hilos y cuerdas entrelazadas con colores y tintes naturales. Con el tiempo expondría también en los pabellones españoles de Bruselas (1958) y Nueva York (1964). Colaboró también con los arquitectos Corrales, Molezún y Carvajal.

442 Se han realizado estudios muy interesantes acerca de la historia del diseño industrial en España, entre los que destacamos: BIEL, P. y GIL, I., "El diseño de producto en España en los cincuenta. Entre el deseo y la realidad", en Martínez Herranz, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 149-175; VILLANUEVA, M. y GARCÍA-DIEGO, H., "El arquitecto y los inicios del diseño industrial en España", *Rita*, n.º 6, octubre de 2016, pp.116-124; PIBERNAT DOMÈNECH, O. (ed.), *Diseño y franquismo. Di-*

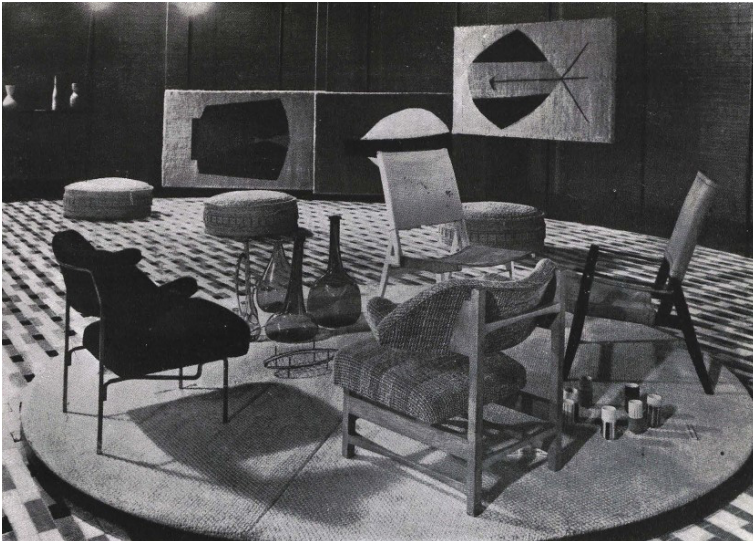


Fig. 77. Detalle de las sillas diseñadas por los arquitectos Federico Correa, José Antonio Coderch, Alfons Milá y Miguel Fisac, y de los tapices de Jesús de la Sota y los serijos hechos por artesanos. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n 191, noviembre 1957.

comienzo del camino que el diseño industrial empezaba a recorrer en nuestro país en los años cincuenta, gracias a los conocimientos e inquietudes artísticas de algunos arquitectos españoles.

“En un informe interno de trabajo, Carvajal, explicando el montaje, insistía en la polaridad entre los azulejos, que remiten al “recinto mediterráneo luminoso y fresco” y “la trágica fuerza” de la dureza industrial del cercado metálico como componentes del “mágico círculo de nuestro ruedo Ibérico”. Dichos argumentos podrían extrapolarse a aquello que se pretendía poniendo de frente los asientos Toro y Barceloneta. Tal juego de contrarios entre ambas poéticas, la del áspero fatalismo castizo de la tauromaquia y la de la mediterránea y dorsiana oceanografía del tedio, podían perfectamente ser los motivos de tal selección.

Hasta qué punto se perseguía un efecto estético y comunicativo de estas ideas lo constatamos no solo con la selección de objetos que viajaron a Milán sino, de entre ellos, la elección de los que terminarían expuestos y los que no. El proyecto arquitectónico indicaba una disposición general, pero luego quedaba por hacer una labor museográfica o escaparartista de colocación de las piezas in situ que determinaba algunos descartes (...).

Entre todos los objetos presentados, los muebles representaban la muestra más locuaz de un diseño de arquitectos en España que había ido abriendo paso, con dificultad, a la idea de diseño industrial en modesto parangón con el caso italiano o finlandés.”⁴⁴⁴

En este período, se produjo en España una modernización estética impulsada por las instancias oficiales de las que, en muchos de los casos, los arquitectos formaban parte. Al régimen le interesaba un cambio de imagen, por lo que esta renovación era apoyada por el gobierno tanto por intereses propagandísticos como, sobre todo, económicos. El diseño fue uno de los caminos elegidos para el desarrollo de esa ansiada modernidad y tuvo dos centros destacados: Madrid y Barcelona. En la capital española, el liderazgo lo tomó la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA) dirigida por Carlos de Miguel desde 1948. Además de obras de arquitectura, la publicación comenzó a mostrar interés por temas de artesanía, arte de-

ficultades y paradojas de la modernización en España, Experimenta, Madrid, 2020; PIBERNAT DOMÈNECH, O., “Dos sillas en el pabellón español de la XI Trienal de Milán: el diseño que quería emerger en 1957”, *Res Mobilis* (Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos), vol. 10, n. 13, 2021, pp. 362-390.

443 VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., “Arquitecturas móviles. Piezas...”, *op. cit.*, espec. pp. 334-335.

444 PIBERNAT DOMÈNECH, O., “Dos sillas en el pabellón español...”, *op. cit.*, espec. p. 375.

corativo y mobiliario, dando a conocer lo que ocurría en el exterior a través de proyectos, autores o eventos, en una época en la que España se encontraba todavía en una situación de aislacionismo cultural. A lo largo de la década de los cincuenta, la revista dedicó artículos al diseño industrial, un número monográfico⁴⁴⁵ e incluso la organización de un premio.⁴⁴⁶

En el caso de Barcelona, la idea del diseño industrial se hizo realidad con el denominado *Grupo R*, entre cuyos miembros se encontraba el arquitecto José Antonio Coderch que fue el referente más internacional (trabajó como corresponsal de la revista italiana *Domus*), mientras que Antoni de Moragas y Oriol Bohigas fueron los más activos en el impulso del diseño.⁴⁴⁷

En el proyecto español para la XI Trienal existió una conversación continuada entre los arquitectos encargados Carvajal y García de Paredes con los artistas que expusieron sus obras, y gracias a ese trabajo en equipo consiguieron crear un ambiente que fue alabado por el público extranjero, como es el caso del escultor inglés Houvard, que después de pasear por la Trienal viendo los diferentes pabellones, al ver la instalación de España comentó: "Esto ya es otra cosa; aquí hay gracia, originalidad, carácter. (...) Aquí está conseguido un ambiente. Esto es España y no puede ser confundido con ningún otro país."⁴⁴⁸

Tratamiento de la Trienal y del pabellón español en los medios

En el artículo del arquitecto Vaquero Turcios que fue publicado en noviembre de ese año (1957) en *Revista Nacional de Arquitectura*,⁴⁴⁹ así como en el de Juan Ramírez de Lucas para el diario ABC,⁴⁵⁰ el recorrido descriptivo que realizan acerca de lo que fue la Trienal, nos aporta información muy interesante y completa sobre qué objetos se expusieron y la manera en que se mostraban, acompañando al texto con imágenes. De sus comentarios sobre los pabellones de las naciones extranjeras se desprenden sólo algunos elogios y bastantes críticas porque, ¿sería que por fin la joven arquitectura española había conseguido incorporarse a las nuevas tendencias? Nos acercan a la realidad (más o menos objetiva) de lo que supuso la selección de obras y artistas que la delegación española llevó a cabo, a los intereses que tanto arquitectos como artistas compartían para conseguir una renovación de las artes aplicadas con el uso de materiales tradicionales que evitaban la frialdad que tal vez pudieran tener los objetos modernos y al exitoso resultado de un trabajo multidisciplinar. (Fig. 78 y 79)

"Suiza presenta un pequeño pabellón, muy bonito y luminoso, montado por Alfred Roth. Finn Juhl ha hecho un montaje muy confuso para Dinamarca, que presenta objetos muy interesantes. Suecia y Austria concurren con dos diáfanos aportaciones –cristal y acero la primera y cristal y cerámica la segunda–, ambas en ambientes blanquísimos. (...).

Alemania hace un alarde de abundancia de producción, trayendo desde un arpa hasta sellos de correos, en un largo pabellón abigarrado. Bélgica y Francia han traído también demasiadas cosas distintas, sin gran novedad, con montajes un poco aparatosos. Japón, que se esperaba con gran interés, ha desilusionado con una aportación de cerámicas muy vulgares, entre las que dominan unos juegos decorativos con grandes aisladores; todo ello en una instalación muy fuera de escala, nada calibrada, para la que han traído desde el Japón hasta los cantos rodados y las losas de piedra del pavimento.

445 Véase *Revista Nacional de Arquitectura* n.160, abril 1955.

446 PIBERNAT DOMÈNECH, O., "Dos sillas en el pabellón español...", *op. cit.*, espec. p. 378

447 *Ibidem*.

448 RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Medalla de Oro al Pabellón de España en la XI Trienal de Milán. Su proyecto e instalación es obra de los arquitectos García de Paredes y Javier Carvajal", ABC, (Madrid, 24-XII-1957), p. 45.

449 VAQUERO TURCIOS, J., "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.191, noviembre 1957, pp.32-35.

450 *Ibidem*.

Folklorísticos Polonia y Rumanía, la primera presente también con una especie de televisor que funciona con juegos de luz proyectando una sucesión de formas coloreadas en movimiento, como una película abstracta, muy sugerente. Algo análogo presenta también Bélgica.

Discretos los pabellones de Holanda, Canadá y Noruega. Méjico presenta una abundante colección de fotografías de arquitectura moderna y algunas cerámicas aztecas, cuya fuerza plástica contrasta con el agotamiento formal de casi toda la cerámica actual. Los arquitectos mejicanos son Mauricio Gómez Mayorga y José Antonio Gómez Rubio. Muy flojos Yugoslavia y Checoslovaquia."⁴⁵¹

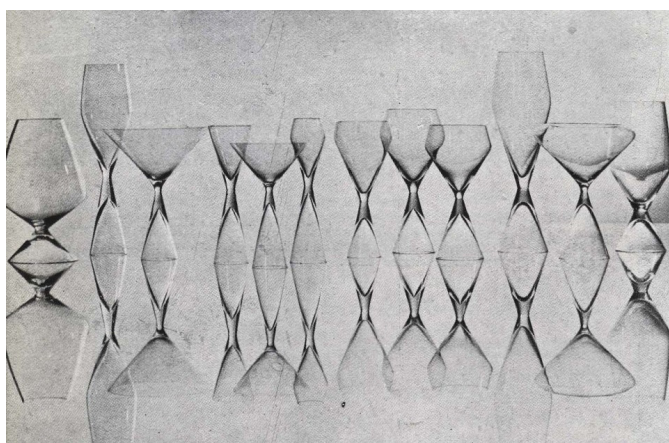
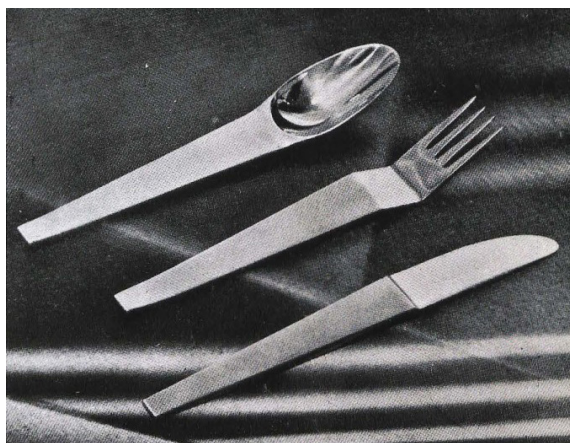
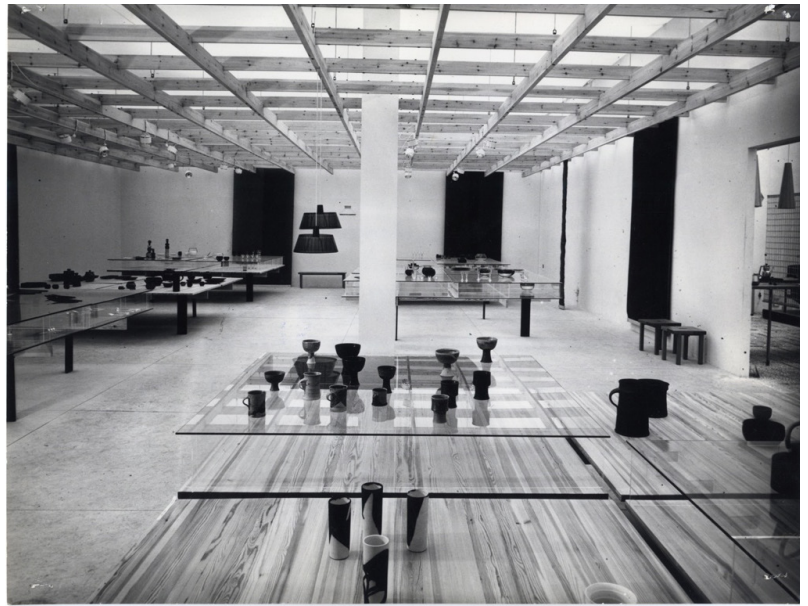


Fig. 78. Distintos objetos que expusieron otros países: 1. Cubiertos de Austria; 2. Cristalería de Holanda; 3. Cálices cerámicos de Finlandia. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 191, noviembre 1957.



Fig. 79. Imágenes de los pabellones de Austria, (derecha) Finlandia, Japón y Suiza (en la otra página). Fuente: Archivo Fotográfico Triennale, TRN_XI_15_0755, TRN_XI_12_0612, TRN_XI_14_0719, TRN_XI_11_0544 (respectivamente).

451 *Ibidem*.



Vaquero Turcios deja para el final los dos pabellones que le parecieron más interesantes: Finlandia y España, sobre los que dice:

“El primero, cuya instalación se debe al jovencísimo Timo Sarpaneva, autor también de gran parte de los objetos expuestos, es un alarde de sencillez y de elegancia. Con cuatro mesas de madera clara y cristal al mismo nivel, unas elegantísimas telas armonizadas en la gama de cristales y las cerámicas expuestas, se ha conseguido un ambiente reposado, claro y delicadísimo.

Hasta aquí se han seguido unos a otros pabellones malos, mediocres, interesantes y hasta excepcionales, como el de Finlandia, pero en ninguno de ellos, ni aun en este último, está presente la gran idea, una idea que sea algo más que resolver el pabellón. Esta idea no común, personalísima, la encontramos en el espacio que Javier Carvajal y José María García de Paredes han mostrado para España.”⁴⁵²

Y Juan Ramírez de Lucas comentaba al respecto de los pabellones internacionales:

“Esta XI Trienal recién clausurada la visité por primera vez en compañía del escultor inglés Houvard, un espíritu joven de penetrante viveza crítica. Íbamos pasando revista a los Pabellones Internacionales y nuestros criterios coincidían casi siempre en puntos esenciales: Pabellón de Suiza, bello pero un tanto agobiado; Francia, un gran almacén de lujo sin ninguna novedad; Alemania, un muestrario excesivo y abigarrado; Japón, en ciertos aspectos interesante, pero inadecuado el planteamiento de una especie de jardín en una habitación casi en tinieblas; Méjico, un cartelón de propaganda turística; Finlandia y Suecia, depuradísimos y ricos pero con esa frialdad aséptica casi de laboratorio, que tiene todo lo nórdico. Cuando llegamos a los Pabellones de Yugoslavia, Checoslovaquia y Rumanía, el inglés reía sin recatarse; parecía imposible presentar nada más pobretón, pretencioso e inadecuado para una competición de este género. Bien es verdad que estos países era la primera vez que concurrían y su falta de información de lo que suponen las Trienales les había llevado a aquel poco airoso papel.”⁴⁵³

Sobre el pabellón español, sus palabras describen el contenido que se presentó, los premios concedidos y los artistas que expusieron obras:

“Allí estaban los brillantes azulejos de tan profunda raigambre hispánica; los muros recubiertos de cegadora cal; las rejas de hierro limitando un espacio entre abierto y cerrado. (...) Todo sencillo y conseguido intencionadamente con los materiales de construcción más corrientes en el mercado español. Así, el pavimento, de azulejos de Onda (provincia de Alicante), combinaba los colores blanco, negro y azul de los baldosines con los que se suele revestir los cuartos de baño. La malla de la verja, principal elemento decorativo del Pabellón, era de procedencia industrial, como la que se emplea para cerramientos de fincas y jardines.

(...) uno de los expositores ha ganado medalla de oro, el ceramista catalán Cumella, cuyos vasos y objetos en gres tienen una calidad insuperable. La conocida casa madrileña de artículos de cuero y piel “Loewe” ha conseguido medalla de plata con una serie de maletas y maletines negros y blancos del mejor gusto. La española de adopción Clara Szabo envió un variado muestrario de las originales telas que ella teje a mano, que le ha valido la medalla de plata.

(...) los tres tapices de motivos de peces estilizados, diseño de Jesús de la Sota y tejidos por la Real Fábrica de Tapices. La aportación cerámica estaba incrementada con obras del escultor y ceramista José Luis Sánchez, del pintor Arcadio Blasco, del arquitecto Fernández Alba y del pintor Farreras. Más telas estampadas según motivos de Viudes, Molezún y De la Sota. Vidrios populares de Mallorca, asientos de esparto, telas estampadas de Cancedo, eran otros tantos motivos de atención para el visitante.

452 *Ibidem*.

453 RAMÍREZ DE LUCAS, J., “Medalla de Oro al Pabellón de España en la XI Trienal de Milán. Su proyecto e instalación es obra de los arquitectos García de Paredes y Javier Carvajal”, ABC, (Madrid, 24-XII-1957).

La sección de mobiliario era consituída por unas sillas de madera, lona y cuero (...) Dos mujeres más figuraban entre los expositores: la escultora abstracta Susana Polac, con unas formas en mármol, y Elvira Lucena, que presentó unas graciosas faldas femeninas inspiradas en los trajes típicos castellanos."⁴⁵⁴

En el sencillo y moderno diseño museográfico que había concedido el éxito a España, se encontraban también intrínsecas las dificultades que pasaron los arquitectos y los escasos medios con los que contaron. Por las palabras que García de Paredes dirigió a su madre en una carta durante los días de preparativos de la Trienal, nos podemos hacer una idea de lo que supuso: "Estoy pasando unos días horribles con la *Triennale*, pues todo el material ha llegado con un retraso enorme y ahora me las veo negras para terminar el Pabellón el día fijado, estoy terriblemente preocupado y sin tiempo ni para respirar."⁴⁵⁵

El éxito español en las Trienales: objetivo estatal cumplido

A pesar del cansancio y las controversias propias de un proyecto que suponía un reto, el empeño puesto valió la pena consiguiendo así, como en las dos Trienales que le precedieron, que nuestro país comenzara a incorporarse a las tendencias internacionales. La misión principal de estos pabellones era proyectar una nueva imagen del país, mostrando un conjunto ejemplar de productos que dieran prestigio a España, pero no podemos olvidar que se trataban de pabellones oficiales en los que el régimen depositaba las esperanzas de conseguir la aceptación internacional, tanto de los Estados como de la opinión pública. Ganar respetabilidad en el bloque occidental al mismo tiempo que seguía vigente una dictadura en el interior del país, no era una tarea fácil de hacer realidad; es por ello que en la década de los cincuenta se abrió paso a un franquismo menos ideologizado y más burocratizado, en el que se buscó el prestigio cultural a través de estos certámenes internacionales. Después de un considerable éxito en las tres ediciones, la Dirección General de Relaciones Culturales decidió no seguir participando en las exhibiciones milanesas, alegando problemas de gestión y de costes, por lo que el Ministerio de Exteriores invirtió esfuerzos y dinero en el arte contemporáneo, apostando con mayor audacia, a partir de 1957, por la Bienal de Venecia donde España obtuvo el reconocimiento a nuestro arte informal.⁴⁵⁶

La nueva actitud española en el ámbito del diseño expositivo le llevó al triunfo internacional en las Trienales que hemos analizado en este capítulo. Pero no sólo fueron estas exposiciones de Milán las que cambiaron la imagen de España fuera de España en estos años, ya que en 1958 se celebró en Bruselas un acontecimiento que concentraría todos los esfuerzos ejercidos en los anteriores eventos,⁴⁵⁷ consiguiendo la Medalla de Oro por el pabellón español de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún o ya en la década de los sesenta, el primer premio del pabellón de Javier Carvajal en la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65.

454 RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Medalla de Oro al Pabellón de España en la XI Trienal de Milán. Su proyecto e instalación es obra de los arquitectos García de Paredes y Javier Carvajal", ABC, (Madrid, 24-XII-1957).

455 Citado en GARCÍA DE PAREDES, A., *La arquitectura de José M. García de Paredes...*, op.cit., espec. p.141.

456 Cfr. PIBERNAT, O., "España en las Trienales...", op.cit.

457 VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., "Arquitecturas móviles. Piezas...", op. cit., espec. p. 335.

3.4 Pabellón de España de la Exposición Internacional de Bruselas. Bruselas, 1958⁴⁵⁸

El éxito obtenido en las Trienales de 1951, 1954 y 1957 se continúa años después en la Exposición Internacional de Bruselas. En los años cincuenta el régimen franquista comenzó una apertura hacia el exterior en el ámbito cultural, así como una clara voluntad de modernización. A lo largo de estos años aparecieron las primeras muestras de aceptación y promoción del arte de vanguardia dentro del ámbito oficial ya que, además de la organización de importantes certámenes como fueron las Bienales Hispanoamericanas de Arte creadas por el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Asuntos Exteriores se encargó de organizar la representación española en otras Bienales como las de Venecia, Saõ Paulo o Alejandría, y presentó exposiciones fuera de las fronteras nacionales.⁴⁵⁹



Fig. 80. Portada de la revista *Informes de la Construcción* en su edición n.106, diciembre de 1958, en la que aparece esbozado en amarillo el Atomium, símbolo de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 y el logo diseñado para la muestra.

La apertura artística repercutió también en otros aspectos culturales. La Guerra Civil produjo una fractura en el desarrollo de la arquitectura, lo que hizo que se mantuviera a un lado de los circuitos internacionales, por lo que no sería hasta entrada la década de los años cincuenta cuando empezara una renovación, impulsada en un principio con los poblados de Colonización.⁴⁶⁰ El Régimen tuvo muy claro la importancia de proyectar al exterior una imagen diferente y, de la misma manera que los Estados Unidos se sirvieron del arte, en concreto del expresionismo abstracto, para construir una imagen potente, la dictadura franquista acometió inicialmente una política de exposiciones en el extranjero con muestras en Berlín (1942) o Buenos Aires (1947), donde se recuperaba la tradición de Velázquez como imagen de la cultura hispana. Fue una iniciativa en parte fallida porque no tuvo tanto reconocimiento debido a que Franco en este momento solo se relacionaba con dictaduras similares a la suya, por lo que fue en la Trienal de Milán de 1951 cuando se produjo el giro y llegó un cambio de política del Estado de la mano de Luis González Robles, funcionario del Ministerio de Asuntos

Exteriores, Jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Culturales del citado Ministerio, que apostó por el arte contemporáneo.

458 Este capítulo forma parte de la investigación desarrollada en nuestro Trabajo Fin de Máster titulado *Arte e identidad en la arquitectura efímera del siglo XX: el pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958*, dirigido por la profesora Ascensión Hernández Martínez de la Universidad de Zaragoza y defendido en octubre de 2018.

459 GARCÍA TUSELL, G., "La exposición *Arte de América y España (1963)*, continuadora del espíritu de las Bienales Hispanoamericanas", *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp. 21-32.

460 NÚÑEZ IZQUIERDO, S., "La renovación en la arquitectura salmantina en la década de 1950", *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp.55-83.

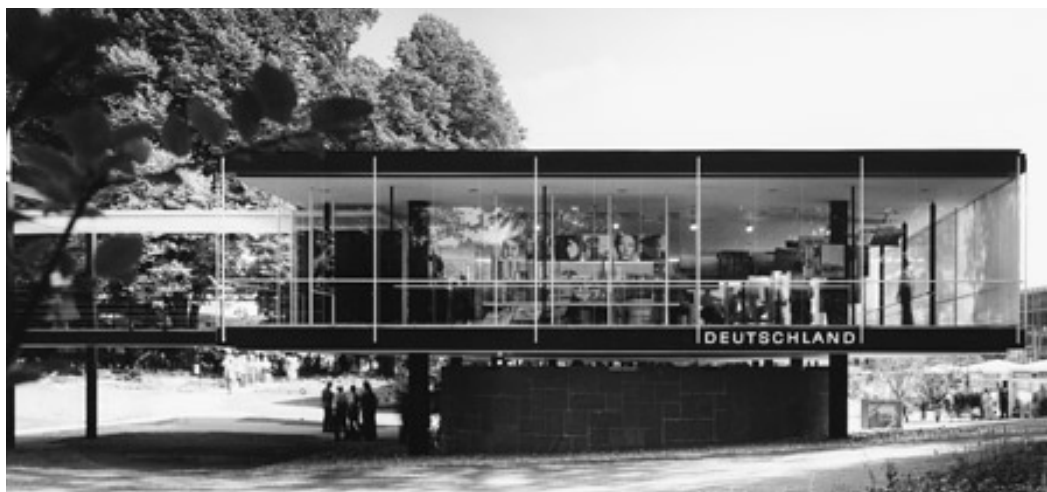


Fig. 81. Pabellón de Alemania de los arquitectos Sep Ruf y Egon Eiermann. Fuente: Archivo de Arquitectura Urbipedia.



Fig. 82. Pabellón de la URSS de los arquitectos Y. Abramov, A. Boretski, V. Doubov y K. Vassilieva. Fuente: Archivo de Arquitectura Urbipedia

En el año 1953 España firmó el Concordato con la Santa Sede, los acuerdos con Estados Unidos y abrazó oficialmente la abstracción, terminando así el período de autarquía. Con esta mudanza en la manera de presentar a España, es comprensible que eventos como los de las Exposiciones Internacionales resultaran muy interesantes a los ojos de un país que comenzaba a resurgir y se encontraba ansioso por conseguir una imagen que lo acercara a las naciones democráticas, para dejar así a un lado, mediante la arquitectura y el arte, su polémico pasado ante el resto del mundo.

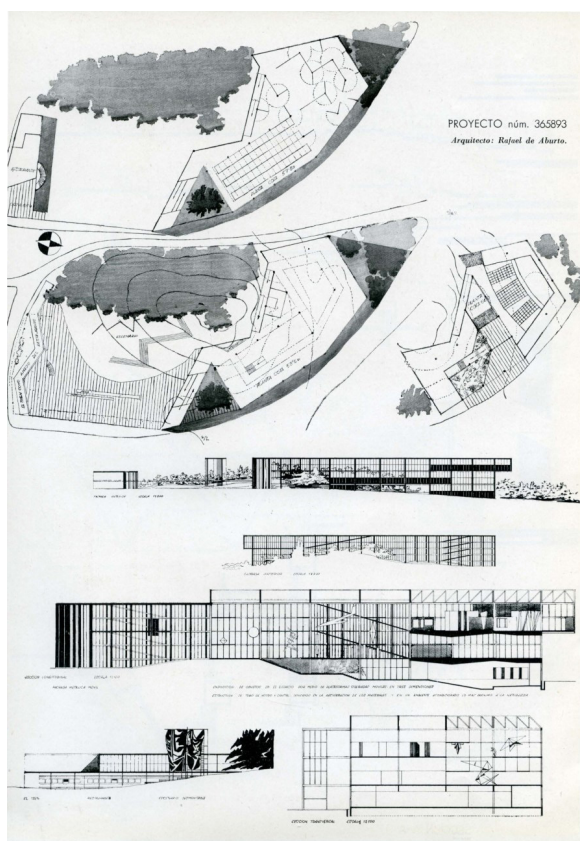
La Exposición Internacional de Bruselas de 1958 fue la primera que se celebró tras la Segunda Guerra Mundial bajo el lema "Por un mundo más humano: el hombre y la técnica frente al momento actual de la evolución de la humanidad".⁴⁶¹ (Fig. 80) Para algunos era la ocasión de hacer un paréntesis en la Guerra Fría y reflexionar sobre la posible paz de la mano de esa tecnología que, si anteriormente fue un arma mortífera, ahora se quería mostrar de manera distinta. La situación mundial se encontraba en un proceso de regeneración y esta Exposición fue la ocasión para que muchos países tanto de uno como de

461 RIVERO SERRANO, J., "El hombre y la Técnica: Bruselas 1958", *Revista electrónica Hypérbole*, 2015. <http://hyperbole.es/2015/09/el-hombre-y-la-tecnica-bruselas-1958/>, (fecha de consulta: 15-III-2021).

otro bloque aprovecharan para mostrar sus logros o mejorar su imagen internacional. (Fig. 81 y 82) Este evento contribuyó a que el gran público se familiarizara con la arquitectura moderna, aunque no fue del todo uniforme, reflejando así la diversidad que manifestaba esta arquitectura de posguerra, que sirvió para crear una imagen de nación próspera, transmitiendo un mensaje de optimismo a millones de visitantes sobre los logros y éxitos conseguidos tras el desgraciado suceso bélico.⁴⁶²

La participación de España en la Exposición Internacional de Bruselas 1958: el pabellón de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún

España decidió participar en tal evento con un pabellón que viene siendo considerado como uno de los mejores edificios de la arquitectura española del siglo XX. Su construcción se abordó mediante un concurso de ideas planteado por el Ministerio de Asuntos Exteriores en marzo de 1956.⁴⁶³ En el mismo se exigía una propuesta de pabellón que fuera desmontable ya que el objetivo era que, cuando terminara la Exposición, se pudiera recuperar la mayor cantidad de materiales para compensar el gasto que se había hecho para su construcción; práctica que era comprensible en un país que no acababa de salir de una situación económica precaria. Las premisas del concurso también pedían que el proyecto fuera de una enorme flexibilidad para poder adaptarse al terreno de una colina. Con un abalado frondoso que había que respetar y un contorno irregular; además el sistema constructivo debía ser prefabricado desmontable.



Con este planteamiento, la arquitectura de corte historicista que hasta el momento había dominado las construcciones del Estado franquista, resultaba insuficiente para adaptarse a las premisas del concurso. Esto explica el hecho de que, de todas las propuestas presentadas, ninguna utilizara lenguajes historicistas ni de un estilo nacional. Al concurso se presentaron ocho proyectos de los siguientes arquitectos y estudios: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún; Rafael de Aburto; M. Barbero Rebolledo, R. De la Joya, F. Pérez Enciso y J.A. Echevarría; E. Beltrán de Lis y R.A. Corral; R. Leoz de la Fuente, J. Ruiz Hervás, J.I.Íñiguez de Onzoño y A. Vázquez de Castro; Carlos de Miguel; Pablo Pintado y C. Sobrini, E.G.García de Castro junto con J.M. Fernández Plaza.⁴⁶⁴ (Fig. 83).

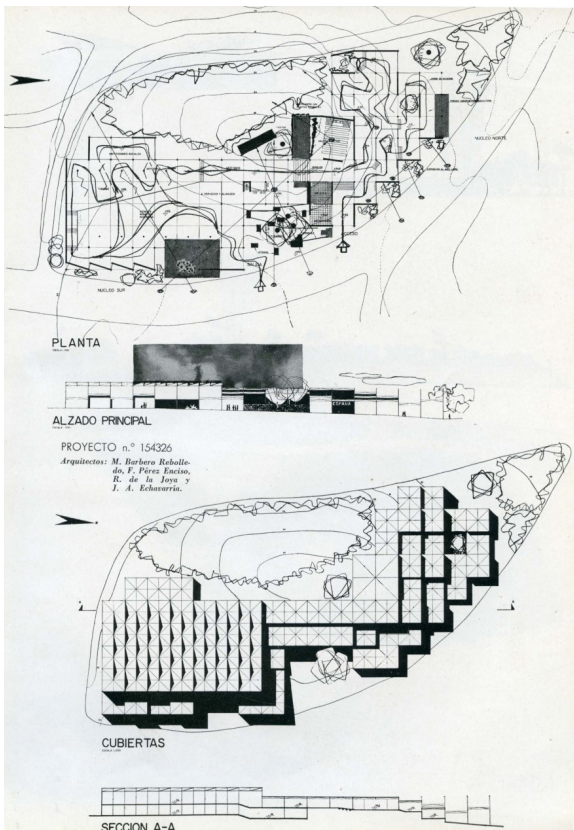
Fig. 83. Proyectos (no ganadores) presentados al concurso para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 175, julio 1956

1. Arquitecto: Rafael Aburto Renovales.

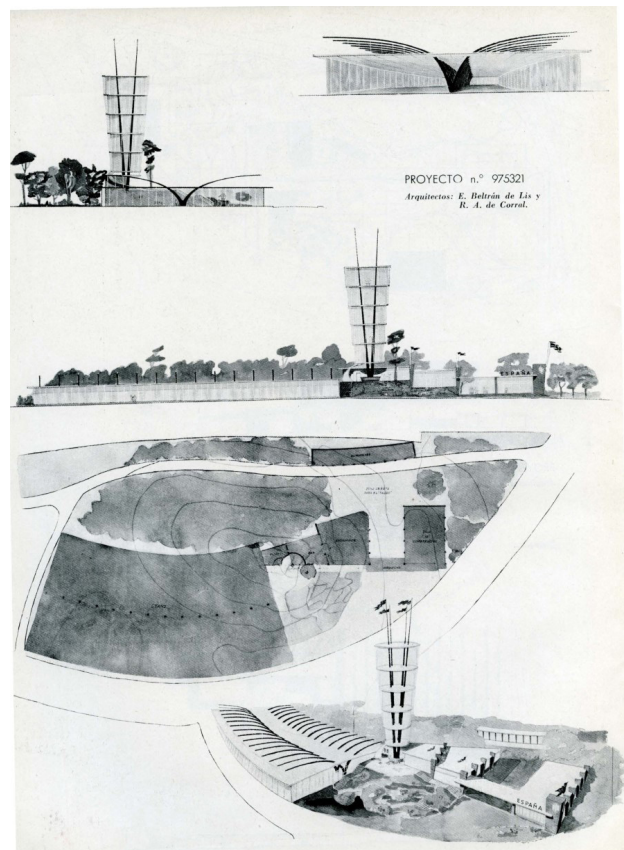
462 Cfr. DEVOS, R., *Modern at Expo: Discussions on post-war architectural representation*, Ph. D. Tesis, Ghent, Faculteit Ingenieurswetenschappen, citado en MÉNDEZ-NAVIA GARCÍA, V., *Lo permanente en lo efímero...*, op.cit., esp. p.40.

463 "Pabellón Español en Bruselas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.175, julio 1956, p.13.

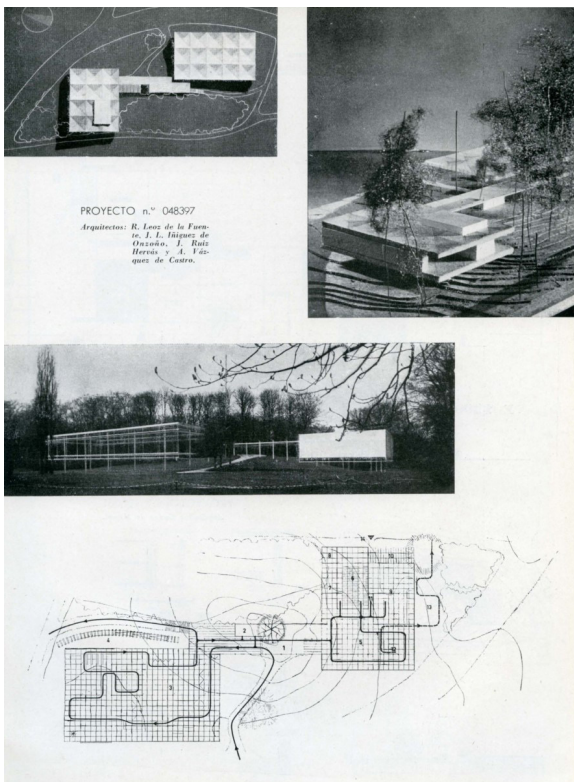
464 *Ibidem*.



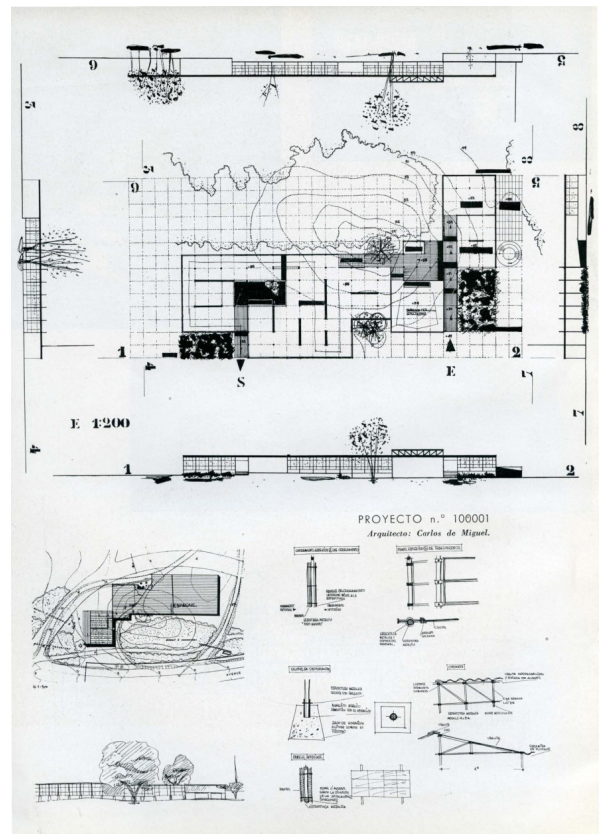
2. Arquitectos: Manuel Barbero Rebolledo, Felipe Pérez Enciso, Rafael de la Joya Castro y José Alfonso Echevarría.



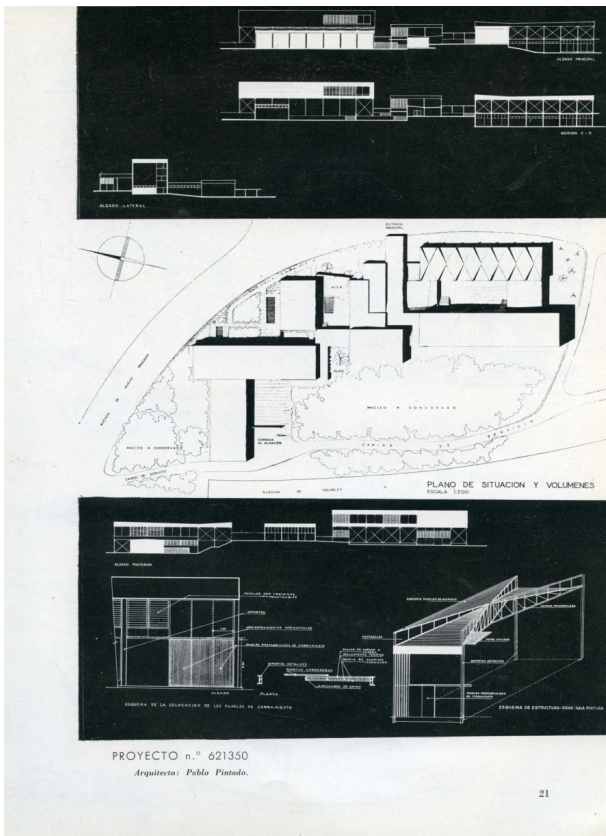
3. Arquitectos: Enrique Bertrán de Lis y R. A. de Corral.



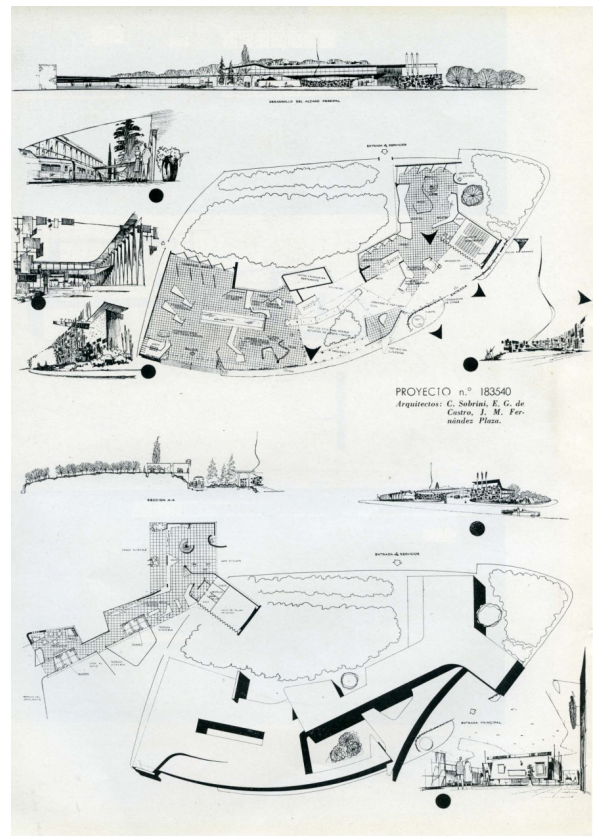
4. Arquitectos: Rafael Leoz de la Fuente, José Luis Íñiguez de Onzoño, Joaquín Ruiz Hervás y Antonio Vázquez de Castro Sarmiento.



5. Arquitecto: Carlos de Miguel González.



6. Arquitecto: Pablo Pintado y Riba.



7. Arquitectos: Carlos Sobrini, Emilio García de Castro Márquez y José Manuel Fernández Plaza

A la luz de los proyectos presentados y de la elección del pabellón ganador, es interesante comprobar cómo el gobierno franquista había cambiado de actitud de cara a la imagen que quería dar de nuestro país, alejándose de los historicismos utilizados durante casi dos décadas en la arquitectura oficial, para mostrarse al mundo como una nación moderna. Puede decirse que este concurso no representaba la realidad de la sociedad española sino más bien aquello a lo que los arquitectos aspiraban y que consideraban que debía ser España, es decir, mostraban un ideal que todavía estaba por llegar. En cualquier caso, más allá de las intenciones de estos arquitectos, el objetivo del régimen franquista era integrarse en la comunidad internacional utilizando la arquitectura y presentarse a la exposición con una imagen cercana a los países democráticos.

El jurado estaba compuesto por varios miembros: una Comisión Interministerial y Rafael Sánchez Mazas, José Camón Aznar y Miguel Fisac, autor del informe, que premió la extraordinaria calidad del proyecto presentado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, el cual –según palabras de Fisac– “con total originalidad, tenía una especialidad, un tratamiento de la iluminación y una organización estructural y constructiva rigurosamente moderna y enraizada, a la vez, en la mejor tradición española.”⁴⁶⁵ (Fig. 84) El proyecto ganador había interpretado magníficamente las bases del concurso convocado en 1956⁴⁶⁶ y el fallo del jurado fue publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*⁴⁶⁷ en julio de ese año. Nació de una idea sencilla y bastante alejada de la retórica de lenguajes artificiosos: un módulo base, compuesto por seis triángulos con los que se creaba

465 DE COCA, J., “El enigma de Bruselas”, en Vv.Aa., *Corrales y Molezún: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958 / Madrid, 1959*, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pp. 21-46.

466 *Ibidem*.

467 “Pabellón español en Bruselas”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.175, julio 1956, p.13.

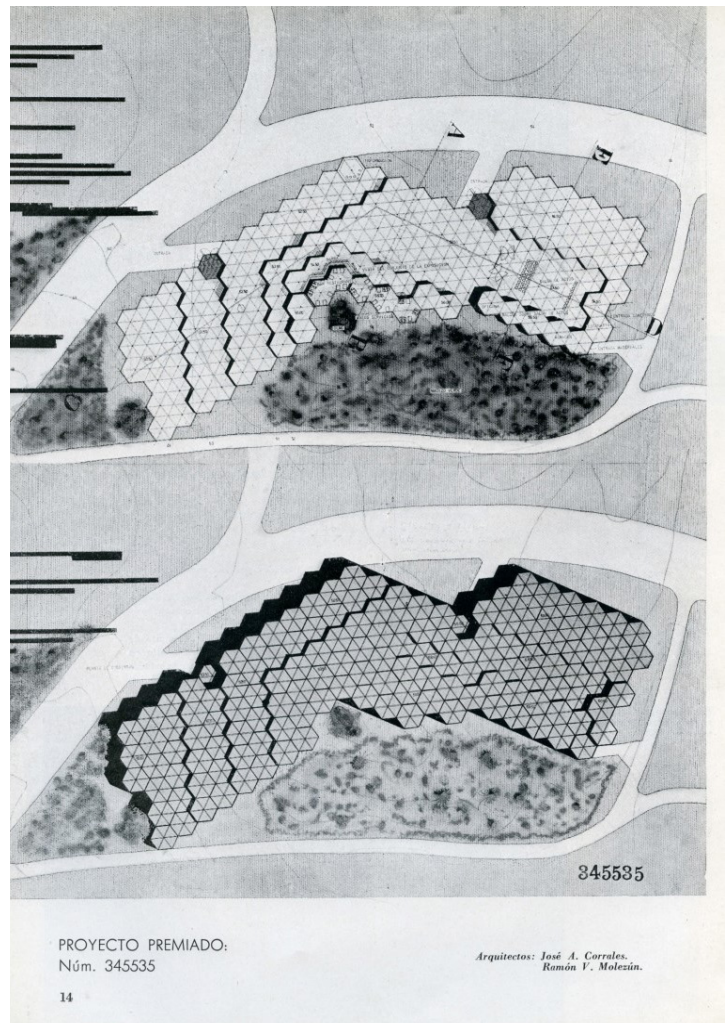


Fig. 84. Proyecto ganador del Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, obra de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 175, julio 1956.

una forma de “paraguas” hexagonal o de celdas de panales de abejas,⁴⁶⁸ que se iba multiplicando para adaptarse de esta manera a las condiciones del terreno asignado dentro del Parque Heysel, una parcela de forma triangular con bordes curvos que lindaba en su parte norte con el terreno suizo, al este con el inglés, al sur con el de Mónaco y en dirección oeste con un camino paralelo a la próxima avenida de Tremple.⁴⁶⁹ En el mes de diciembre de 1956 se adjudicó a la firma E. Latoir, la construcción del edificio, contando con un presupuesto de 20.860.000 francos belgas y un plazo de término del 30 de agosto de 1957. Las obras comenzaron en enero de 1957.⁴⁷⁰

El pabellón constaba de dos plantas, la principal con un amplio espacio para las exposiciones y dos semisótanos iluminados empleando el recurso de patio inglés.⁴⁷¹ Con-

468 Resulta interesante comentar que la construcción a base de módulos hexagonales del Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside construido en O Castro en 1970 por el arquitecto Andrés Fernández Albalat, recuerda el diseño en celdas hexagonales del pabellón de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Para saber más acerca de este museo, véase REAL LÓPEZ, I., *El Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside*, Gijón, Trea, 2018.

469 El solar tenía 6.460 m², árboles y un contorno irregular. Estaba situado entre las avenidas de Europe y Trembles, donde existían seis metros de desnivel entre la parte central y los bordes, y en el cual había que mantener el arbolado existente.

470 “Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958”, *Revista de Arquitectura*, n.188, agosto 1957, p.5.

471 Espacio abierto situado en el subsuelo, adyacente a un edificio cuya finalidad consiste en proporcionar iluminación natural, ventilación y/o acceso a locales del mismo.
http://www.construmatica.com/construpedia/Patio_Ingl%C3%A9s, (fecha de consulta: 14-III-2021)

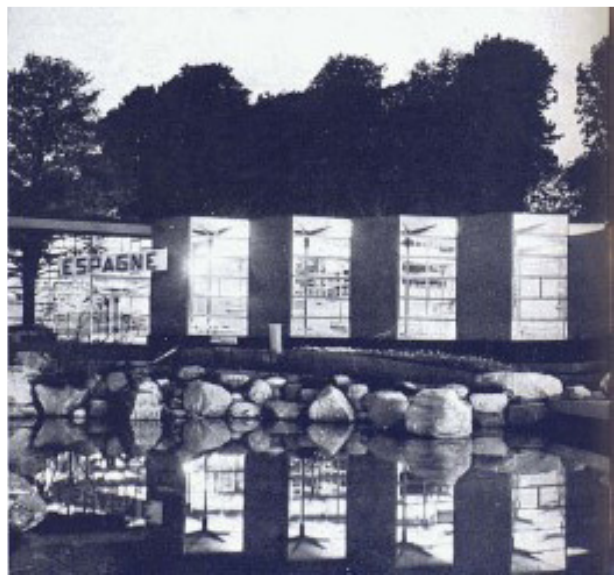


Fig. 85. Detalles del exterior y del interior del pabellón español. Fuente: Revista Cuadernos de Arquitectura, n. 32, 1958.

taba con una superficie de 3500 m² y para su construcción se emplearon aluminio, ladrillo y cristal, entre otros materiales. Formalmente presentaba un corte organicista,⁴⁷² recordando su espacio interior (según algunos críticos) a la sala hipóstila de la mezquita de Córdoba,⁴⁷³ por la repetición de columnas –que en el caso del pabellón, conferían un aspecto fluido a un espacio que se recorría en diferentes niveles–, con entradas de luz natural debido a que los módulos estaban escalonados y con ambientes diferenciados mediante escaleras, rampas y cerramientos opacos que se alternaban con paños de vidrio. (Fig. 85).

El pabellón español y la crítica nacional e internacional

El impacto que causó esta construcción fue evidente como muestra el elevado número de artículos que se publicaron en las revistas especializadas de la época, tanto españolas como extranjeras. La célebre *Revista Nacional de Arquitectura*,⁴⁷⁴ en un artículo de julio de 1956 en el que publicó el fallo del concurso, adjuntaba los paneles de los ocho equipos que participaron. En agosto de 1957 esta misma revista presentó otro artículo sobre el Pabellón de España, en el cual describía con más detalle la construcción del edificio y daba a conocer la adjudicación de la instalación interior a Corrales y Molezún. En *Cuadernos de Arquitectura*⁴⁷⁵ o *Informes de la Construcción*,⁴⁷⁶ entre otras, y en revistas extranjeras como *Casabella*,⁴⁷⁷ *The Architectural Review*⁴⁷⁸ o *L'Architecture d'Aujourd'hui*,⁴⁷⁹ se alababa la sobria belleza, la armonía y el ingenio en las formas de un pabellón que se convirtió en una obra única para su tiempo, especialmente en el ámbito español. (Fig. 86 y 87).

“En el pabellón español no existe alarde estructural ni concesiones fachadistas “a la moda” (...). Corrales y Molezún han sabido crear verdadera arquitectura; han ordenado un espacio idóneo para desarrollar en él una cierta actividad, y el exterior es simplemente el resultado del mismo. Exterior tranquilo, severo, sin ninguna concesión especial, lo cual contribuye a destacar más los valores plásticos del interior, cuyo espacio está perfectamente ordenado, estructurado y medido.”⁴⁸⁰



Fig. 86. Dibujo de la zona de la cafetería del pabellón español publicado en la revista inglesa *The Architectural Review*, n.739, August 1958.

472 Se entiende por arquitectura orgánica “aquella que intenta, esencialmente, aprender de la capacidad para adaptarse, crecer y desarrollarse de las formas de la naturaleza”. Cfr. MONTANER, J.P., “Las formas del siglo XX”, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 20-43.

473 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...”, *op. cit.*, cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. “España y su fantasma”, *AV Monografías*, monográfico España 2011, 147-148, 2011, p. 18.

474 “Pabellón español en Bruselas”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.175, julio 1956, pp. 13-22.

475 “Expo -58: Bruselas”, *Cuadernos de Arquitectura*, n.32, 1958, pp. 36-40.

476 “Bruselas-Expo, 1958. Pabellón de España”, *Informes de la Construcción*, n.106, diciembre 1958, pp.1-10 (de la versión digitalizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

477 “El Pabellón de España: Bruselas”, *Casabella*, n.221, noviembre 1958, pp. 16-17.

478 “The Brussels Exhibition”, *The Architectural Review*, n.739, August 1958, pp. 112-116.

479 “Bruselas 1958. Exposición Universal e Internacional”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.76, 1958, pp.96-100.

480 “Bruselas-Expo, 1958. Pabellón de España”, *Informes de la Construcción*, n.106, diciembre 1958, espec. p. 4.

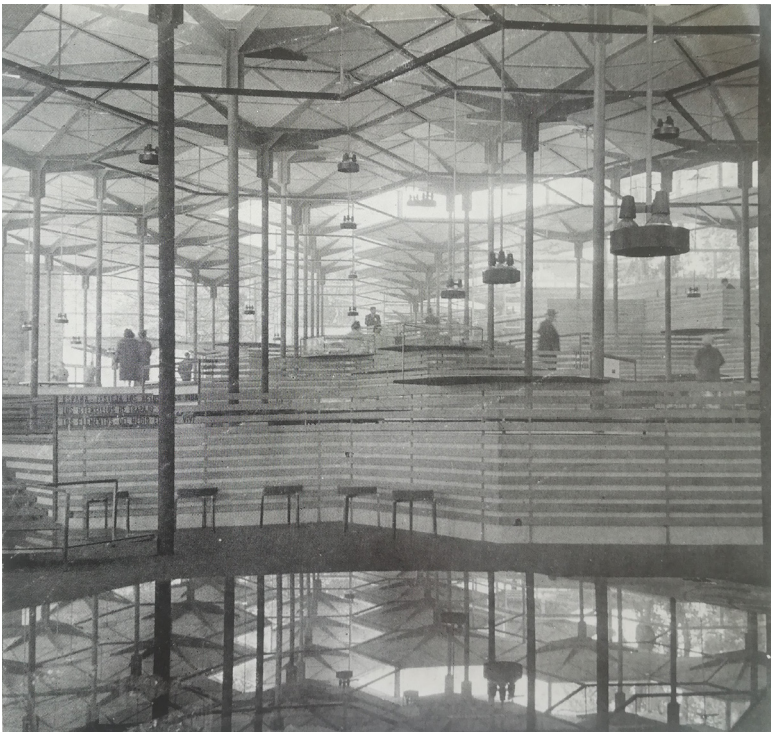


Fig. 87. Visión del interior desde la que se observa la diafanidad espacial y la repetición de módulos "infinitos", publicado en la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.78, Juin 1958.

cia, la mayor cantidad posible de objetos, sino, al contrario, en sugerir a través de las fotografías, de la música y los bailes, el ambiente y el espíritu de un país."⁴⁸² (Fig. 88)

La obra de Corrales y Molezún llamó la atención de los arquitectos extranjeros sobre nuestro país, puesto que era una arquitectura moderna que chocaba con la que durante esos mismos años se estaba llevando a cabo en España. Tal vez fuera esa "contradicción formal" entre la imagen exterior proyectada por el régimen franquista en 1958 y la interior, la que suscitó la curiosidad y el interés. En este sentido, entre todas destaca la crítica que hizo *The Architects' Journal*, revista internacional de reconocido prestigio en el ámbito arquitectónico, que publicó una explicación sobre esta obra que describe bastante bien la estructura y construcción del pabellón:

"The roof modules resemble umbrellas, each with a central support tube whose head is reinforced by six welded steel angles that receive the roof, composed of six trusses formed by "T" section profiles on which the wood panels were supported. These are bolted to a special "steel capital" with six auxiliary arms welded to a central tube that is inserted into the support tube. Each triangular section of the roof is bolted at its edges to the next and the whole is covered with aluminum. The support tubes also serve as rainwater downspouts which, being placed in line, are connected under the pavement by means of a buried drain. The exterior enclosures are partly of brick and partly of glass, alternating in different parts of the facade, which is very effective in providing natural light to visitors approaching from the blind side. At night the pavilion is illuminated with fluorescent tubes that are projected along the lines that delimit the hexagons."⁴⁸³

Un dato interesante a tener en cuenta es que en 1951 Vázquez Molezún había realizado una visita al *Palazzo Strozzi* en Florencia donde se presentaba una muestra mo-

481 "The Brussels Exhibition", *The Architectural Review*, n.739, August 1958, p.87.

482 "Pavillon de l'Espagne", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.78, Juin 1958, p.21.

483 Cfr. "Brussels 1958. Spain", *The Architects' Journal*, n..127, April 24, p.803.

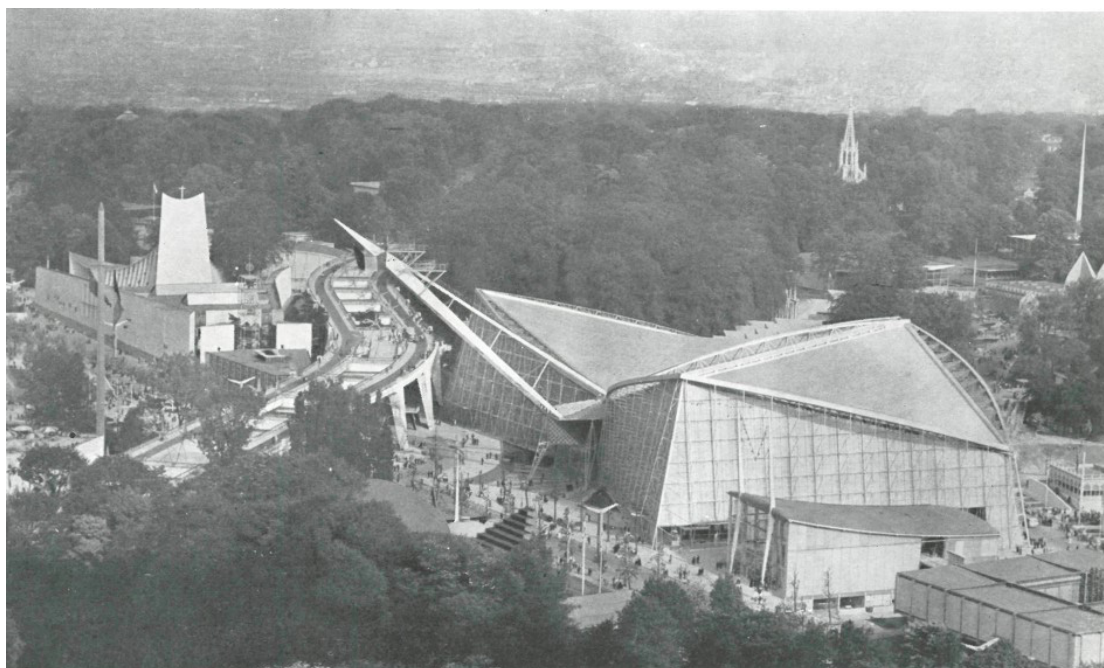


Fig. 88. Pabellón de Francia del arquitecto Renè Sarger. Fuente: *Revista Informes de la Construcción*, vol. 11, n. 104, octubre 1958

nográfica de la obra del arquitecto Frank Lloyd Wright titulada *Sixty years of living architecture*, en la que se exponían planos, maquetas y fotos de la obra del arquitecto americano, desde sus propuestas con Sullivan hasta su apuesta total por la arquitectura orgánica. Molezún quedó bastante impresionado por las oficinas Johnson que definía como tipo “hongo”, afirmando que no había visto nada parecido por lo novedoso de su estructura. Por tanto, puede afirmarse que la visita a esta exposición –que fue su primer contacto con la arquitectura orgánica y con el sistema de composición mediante tramas hexagonales–, fue clave para la idea del pabellón español.

La configuración abierta del edificio fusionaba los espacios, de manera que los visitantes podían observar desde un mismo punto todas las actividades que se desarrollaban: en la parte alta había una zona elevada destinada a actuaciones, mientras en la zona inferior las mesas hexagonales que reproducían a escala la forma de la cubierta, mostraban una selección de imágenes relativas a la cultura y las tradiciones populares de nuestro país. El sistema que estos dos arquitectos habían ideado era como un mecano que se podía desmontar y trasladar sin demasiada complicación, dotando así a la estructura de flexibilidad y libertad. De hecho, en 1959, el pabellón fue trasladado de Bruselas a la Casa de Campo en Madrid. Esa capacidad de adaptación recoge las ideas que defendió el arquitecto finlandés Alvar Aalto sobre la “estandarización humana”. En su texto *La humanización de la arquitectura*, Aalto insistía en que al racionalismo y a los valores técnicos de la arquitectura moderna se debían añadir nuevos niveles de funcionalidad, comodidad, atención a la psicología del ser humano e integración al medio en el que se encuentre.⁴⁸⁴

Tanto el mobiliario como el sistema expositivo del pabellón español, encajaron de manera perfecta en el conjunto de la muestra. Los muebles se diseñaron siguiendo la unidad formal del edificio, las mesas y las vitrinas eran también hexagonales, fabricadas en acero, vidrio y madera.⁴⁸⁵ (Fig. 89 y 90) En el techo se situaban ocultos a la vista, tubos

484 MONTANER, J.P., *Las formas del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, espec. pp. 104-106.

485 CEJADOR AMBROJ, M^a Á., “Múltiples caras de un genio...” *op.cit.* *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2021, pp. 367-379.

fluorescentes que proporcionaban la iluminación indirecta general; en las vitrinas también se colocaron fluorescentes miniatura, ocultos en su estructura tubular de acero, y en muchas ocasiones, los tubos verticales se han interpretado como árboles de un bosque de luz que permitían una gran diáfandad del conjunto, llegándose a relacionar esta distribución tubular con el sistema utilizado por Frank Lloyd Wright en el *Johnson & Son Administration Building*.

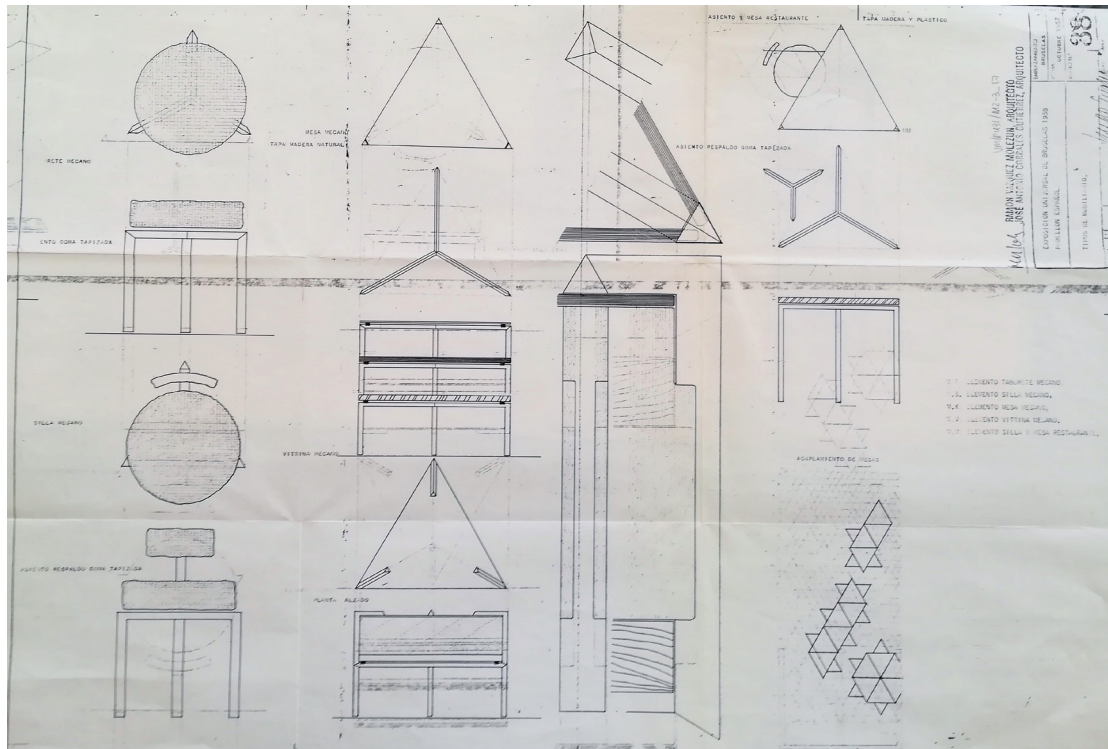


Fig. 89. Plano de planta y sección de taburete, sillas y mesas diseñadas por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, para el pabellón español. Fuente: Archivo Servicio Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM), Fondo Vázquez Molezún, Carpeta VM/P431/M2-3

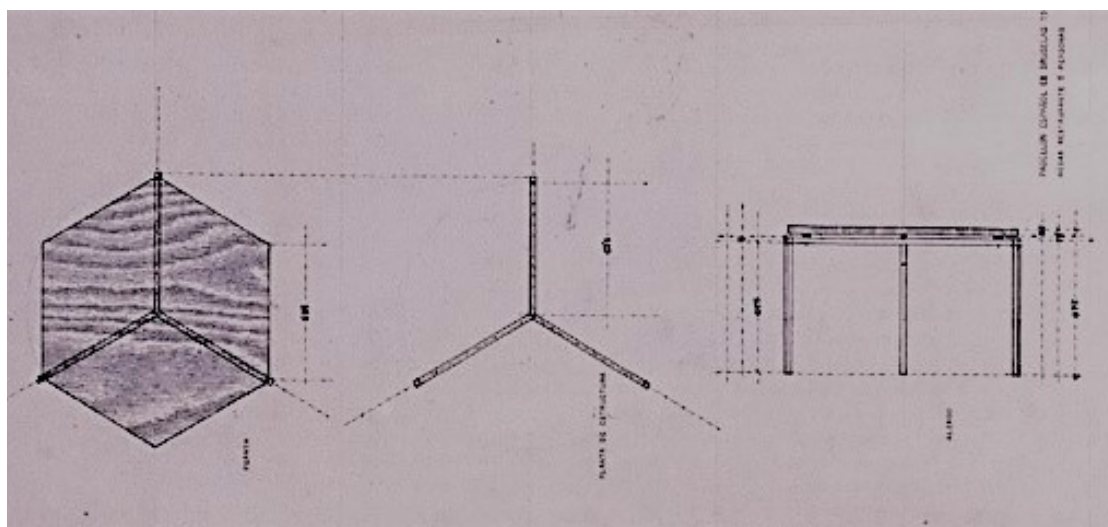


Fig. 90. Plano de planta y alzado de módulos hexagonales para las mesas del restaurante del Pabellón de España. Fuente: Archivo Servicio Histórico COAM, Fondo Vázquez Molezún, Carpeta VM/P431/M2-3.

El pabellón fue diseñado de manera sencilla y modesta desde todos los puntos de vista, presentando un aspecto de edificio desnudo en el que destacaba su sinceridad constructiva. La escasez de materiales en el momento histórico en el que se construyó llevó a agudizar el ingenio de los arquitectos, que consiguieron transformar la necesidad en virtud. Era de un diseño interior casi minimalista, lo que hoy resulta sofisticado desde la mirada contemporánea. Asimismo, a diferencia del pabellón que diseñó Le Corbusier para la Philips⁴⁸⁶ en esta misma exposición, la obra de los arquitectos españoles fue una intervención menos llamativa, más acorde con el lema de la Exposición y forzada a mostrar los logros de la nación.

Finalmente, no sólo ganó el primer premio del certamen y fue considerado uno de los mejores edificios de la arquitectura del siglo XX, sino que además su propuesta de instalación interior también recibió el primer premio, aunque como veremos más adelante, una segunda museografía dejó relegada a la diseñada originalmente por Corrales y Molezún junto con su equipo, para encajar continente y contenido.

Unas palabras publicadas en un artículo de la revista *Informes de la Construcción* resumen el positivo impacto que supuso este "hito arquitectónico" sin parangón:

"El pabellón español, pese a que alguien lo encontrase vacío, ha tenido una vida interior tan intensa, que su eco dominaba todo el conjunto de la exposición, por su dinamismo, espiritualidad y gracia. Por ello, no es extraño que el pabellón resultase pequeño; que sus instalaciones estuviesen siempre llenas, y que el público quedase gratamente impresionado. Todo ello por obra de su arquitectura, que supo dominar el espacio y humanizarlo; crear un ambiente, sin perder la escala humana, para que el hombre no se sienta dominado por su obra, sino acompañado por ella: una obra cuyo ambiente nos sorprende y cautiva."⁴⁸⁷

El Pabellón de Bruselas es un magnífico ejemplo de arquitectura industrializada y efímera, que no tuvo problemas en adaptarse al espacio designado para su construcción. El módulo de triángulos formando hexágonos permitió una yuxtaposición libre y orgánica al unir estructura con cubierta y desagüe. Y el espacio interior dejaba ver la claridad del proceso y el valor de la construcción de la arquitectura moderna *made in Spain*. Gracias a la obra de Corrales y Molezún, la arquitectura de España se reveló a los ojos de los profesionales extranjeros, que a partir de ese momento prestaron más atención a ella.⁴⁸⁸

El pabellón español de Bruselas en el contexto de la política artística oficial

El arte es, en buena parte y en determinadas épocas históricas, ideología y, como en otros regímenes autoritarios, en el español la cultura oficial se convirtió en propaganda y en instrumento político.⁴⁸⁹ Con ocasión de la inauguración de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), el ministro de Educación, a la sazón Joaquín Ruiz Giménez, pronunció un discurso sobre las relaciones del arte y estado, recordando previamente el tiempo de los Reyes Católicos como la época de florecimiento estatal y artístico. Según el ministro, para conseguir la autenticidad del arte español, se debía ayudar a los artistas en un sentido doble "(...) estimular el sentido histórico, esto es, ubicación del artista en el tiempo actual, huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otro lado, fortificar el sentido nacional huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia Patria."⁴⁹⁰

486 "Phillips", *Architectural Design*, vol. XXVIII, August 1958, p.322.

487 "Bruselas -Expo, 1958. Pabellón de España", *Informes de la Construcción*, n.106, diciembre 1958, p.10

488 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. "Dentro/fuera...", *op. cit.*, p.123.

489 LLORENTE, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Editorial Visor, Colección La Balsa de la Medusa 73, dirigida por BOZAL, V., 1995, p.45

490 Cfr. RUIZ GIMÉNEZ, J. *Arte y política. Relaciones entre arte y Estado*, *Correo Literario*, n- 34-35, 1-XI-1951, citado en LLORENTE, Á., *Arte e ideología*, *op.cit.*, p. 52-53

En cuanto a la arquitectura, ésta se entendió también como una actividad política, por lo que no es extraño que la Dirección General de Arquitectura formase parte del Ministerio de la Gobernación. La explicación de la creación de dicha Dirección, señala junto a las tareas de reconstrucción, otras ideológico-políticas:

“(…) la necesidad de ordenar la vida material del país con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de las fuerzas y de la misión del Estado en una época determinada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los fines públicos”.⁴⁹¹

Esta Dirección General se creó para que el Estado dirigiera y controlara la arquitectura, subordinando la Escuela de Arquitectura a los dictados del poder, controlando la producción, las formas y el estilo de la arquitectura española y estableciendo una depuración a los arquitectos considerados afines a la República.⁴⁹² En cuanto a los presupuestos formales de la arquitectura oficial, se produjo un abandono del racionalismo y empezó a hacerse frecuente la reflexión sobre la relación de la arquitectura con la pintura y la escultura, pero todavía en el sentido de una subordinación de estas artes a la primera. Lo máximo que se consiguió fue admitir la complementariedad entre las tres artes y no su integración, tema que sería muy debatido en los años cincuenta, fijando en ella, utópicamente, el compromiso social del arte.⁴⁹³

En este sentido, las exposiciones internacionales supusieron no sólo buenas oportunidades para mostrar espectaculares o curiosos edificios de carácter efímero, que se convertían en protagonistas de grandes escenarios a medio camino entre la ciencia y la feria, sino también se transformaron en ocasiones de estimular la internacionalización de los intercambios culturales a través de todo aquello que se presentaba en el interior de los pabellones, como una herramienta de intercambio social y cultural entre las naciones.

En los concursos arquitectónicos que se celebraban para su selección, rara vez se definían los contenidos que se iban a presentar ya que normalmente no se habían elegido previa y definitivamente. Lo habitual era que el arquitecto autor del proyecto propusiera algún elemento concreto para exponer, porque lo consideraba necesario para su obra, o en ocasiones definía a grandes rasgos cómo podría ser la manera de exhibir las obras u objetos durante la muestra. Es necesario precisar, además, que en las exposiciones de París 1937, Bruselas 1958 y Nueva York 1964, los arquitectos tuvieron mayor poder de decisión y control sobre contenidos a exhibir que en otros eventos desarrollados posteriormente.

Centrándonos en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, en España se formó una Comisión Interministerial, presidida por el Marqués de Santa Cruz, subsecretario del Ministerio de Asuntos Exteriores, que sería –hasta su destitución por causas que más adelante comentaremos– el comisario general de España encargado de organizar la participación en dicho evento. La Comisión comenzó a trabajar con varios años de anterioridad a la

491 Cfr. BOE, 30-IX-1939

492 Véase sobre el tema de la depuración de arquitectos que eran afines a la República española las siguientes publicaciones: CUETO RUIZ-FUNES, J.I. DEL, *Depuración político social de arquitectos en la España de posguerra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1996; DÍAZ LANGA, J., “Depuración político-social de arquitectos”, en URRUTIA NÚÑEZ, Á. (coord.), *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*, 2002, pp. 233-234; SUAU MAYOL, T., “La depuración franquista de los Colegios de Arquitectos, 1939-1942”, en Fuentes Navarro, M^o.C., et al. (eds.), *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*, 22-25 septiembre, Universidad de Granada, 2010, pp. 1218-1232; HERNANDO DE LA CUERDA, R., “Pioneros de la arquitectura moderna española. Discontinuidad entre la segunda y tercera generación”, en Couceiro Núñez, T. (coord.), *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencias de su pensamiento y obras*, Actas digitales de las comunicaciones aceptadas al Congreso, Fundación Alejandro de la Sota, 2014, Madrid, pp. 430-439.

493 LLORENTE, Á., *Arte e ideología...*, op.cit., p. 85

muestra; de hecho, conocemos algunos datos sobre cómo fueron los preparativos españoles para esta Exposición por una entrevista al citado comisario publicada en el diario ABC en el año 1957.⁴⁹⁴

Gracias a esta fuente sabemos que, en junio de 1954 se recibió por vía diplomática la invitación para que España participara en el evento, en agosto se dio la respuesta positiva y en julio de 1955 se nombró la Comisión que había de encargarse de toda la organización. Entre la documentación oficial conservada en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA), se encuentra una carta con fecha 27 de diciembre de 1954, del embajador de España en Bélgica, Conde de Casa Miranda, al Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, exponiéndole su opinión sobre lo que consideraba que supondría para España la participación en tan magna Exposición Internacional:

“El consejero comercial de esta Embajada (D.Carlos Folch y Girona) que ha estudiado la documentación me informa que, a su entender, no será el aspecto comercial o puramente merceológico el que le dará más importancia en esta exposición, ya que esta función es cumplidamente satisfecha por las diferentes Ferias de Muestras y exposiciones de productos que con carácter internacional tienen lugar periódicamente en la mayor parte de los países a las que concurre España con cierta frecuencia.

Opina el Consejero Comercial, y el Embajador que suscribe abunda en dicha opinión, que la participación española, de producirse, deberá orientarse preferentemente hacia aquellos otros sectores (artístico, científico, quizás industrial) en los que podamos ofrecer una representación que destaque por su calidad, por su alta originalidad o por el esfuerzo que la misma representa. Nada tendría, sin embargo, de particular que a medida que se acerque el momento de la inauguración se acentuase el matiz comercial del certamen, poco evidente por ahora, pero que no será sin duda olvidado en su día ni por la nación organizadora, que tiene en el comercio una de sus más importantes fuentes de riqueza, ni por las grandes potencias económicas participantes. (...).⁴⁹⁵

Y proseguía exponiendo los pros y los contras que supondría la asistencia al evento, concluyendo que, a pesar de las dificultades, constituiría para España un hecho muy positivo el participar:

“En exposiciones como la que se prepara en Bruselas juegan tanto como los motivos materiales y prácticos, razones de prestigio nacional para decidir la participación de los Estados. La de España acarrearía sin duda grandes gastos y no poco trabajo y complicaciones, por lo que no parece aconsejable si no es con el ánimo dispuesto a dar a la misma una gran brillantez que la haga resaltar suficientemente en el conjunto de la exposición. Esa brillantez no puede conseguirse sin duda más que con grandes sacrificios económicos e incluso contradiciendo ciertas normas habituales en nuestro país como son las que se refieren, por ejemplo, a la prohibición de enviar al extranjero los tesoros artísticos del patrimonio nacional. (...).

Pero sería injusto olvidar que junto a estos factores de tipo negativo existen otros positivos que no deben ser desdeñados. Desde la instauración del Régimen español no se ha presentado ninguna ocasión como esta de Bruselas para dar a conocer al mundo el esfuerzo de España durante veinte años para avanzar y mejorar en el camino del progreso material y social. La exposición de 1958 podría ser la caja de resonancia que difundiese a los ojos del mundo ese esfuerzo de España, esfuerzo que con tanto empeño han procurado siempre silenciar las fuerzas que nos son hostiles. (...).⁴⁹⁶

La opinión y el objetivo que expresa el embajador concuerdan con las ideas que el comisario español había expuesto en la entrevista anteriormente comentada, al respon-

494 PAYA, C., “La Exposición Universal de Bruselas de 1958 será la primera que se realizará después de la última conflagración mundial”, ABC, (Madrid, 28-VII-1957), pp.19 y 23.

495 AGA, caja 82/14654, exp.38, carpeta Exposición Universal de Bruselas. Aportación de España (1957-1959).

496 *Ibidem*.

der a la pregunta que la periodista hacía en relación con las pretensiones de España con su pabellón. Las palabras del Marqués de Santa Cruz fueron estas:

“(…) Queremos que España destaque, pero más aún que por el valor intrínseco de las cosas, por el valor moral o representativo, podríamos decir, y por el arte y la gracia con que estas cosas se presentan. En cuanto a nuestro pabellón, ni será de los más grandes ni de los más chicos. (...) Queremos dar una impresión general, una síntesis de los innumerables aspectos de la vida actual española. Pero más bien vivos; y, a ser posible, muchos de estos aspectos a través del “cine”. Nuestras industrias, nuestros establecimientos sanitarios, nuestras grandes manufacturas artesanas (los trabajos maravillosos, por ejemplo, en el ramo de la piel, de tanta tradición en nuestro país).

El arte de la tapicería, etcétera. Hasta gráficos de la evolución del estado sanitario de la Península, desde 1900... Así como los avances en las fórmulas sociales españolas... Sin olvidar, como es lógico, nuestros grandes tesoros artísticos, en cuanto a monumentos históricos se refiere... La música, la pintura, la literatura. Y, en fin, ¡hasta las distintas cocinas de las regiones españolas tendrán allí su mejor representación en el magnífico restaurante que se va a construir. En una palabra: queremos poner al descubierto y enseñar al mundo todos los valores de España.”⁴⁹⁷

Es decir, que las autoridades eran conscientes de que el Pabellón de España era una máquina de propaganda (como lo había sido en su momento el pabellón español de la República en la Exposición Internacional de París de 1937), que podía cambiar sustancialmente la imagen exterior de nuestro país. Esto justificaba, en opinión de ambos personajes, el esfuerzo a realizar por parte del Estado franquista, y el diseño ambicioso de los contenidos. Todo ello en un momento políticamente muy significativo, puesto que en 1958 se celebraban los veinte años del régimen instaurado en 1938, oportunidad que fue aprovechada en otros ámbitos como el de la restauración monumental, para mostrar lo realizado y avanzado en el proceso de reconstrucción de España.

Precisamente en dicho año 1958, la Dirección General de Bellas Artes organizó en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, que se organizó con ocasión de los actos conmemorativos del IV Centenario de la muerte del emperador Carlos V, con la que se quería, por un lado, continuar con la exaltación de la labor del Estado en materia de tutela del patrimonio, y por otro, como comentaba la prensa de la época, mostrar la “enorme riqueza monumental de España”,⁴⁹⁸ lo cual se podría convertir en un elemento clave para potenciar el turismo y conseguir el tan importante y necesario desarrollo económico de nuestro país.

La instalación interior: concurso y desarrollo

Volviendo al pabellón español de Bruselas, el Estado franquista estaba dispuesto a hacer todo lo posible para que la nación consiguiera el merecido reconocimiento a los esfuerzos hechos para sacar adelante a la nación. Arquitectónicamente, el pabellón fue premiado por su originalidad y diseño, causando impacto y dejando huella en la Exposición y en la historia de la arquitectura tanto a nivel nacional como internacional, pero además la organización de la instalación interior resultó de crucial importancia, porque sería a través de lo expuesto como el público extranjero entraría en contacto con la imagen representativa de España, de su cultura y vitalidad nacional bajo el mando del General Franco.

“El Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958 debe presentar visualmente la respuesta española dentro del tema general “Por un mundo más humano: el hombre y la técnica frente al momento actual de la evolución de la Humanidad”. Esta respuesta,

497 PAYA, C., “La Exposición Universal de Bruselas de 1958 será la primera que se realizará después de la última conflagración mundial”, ABC, (Madrid, 28-VII-1957), p.23.

498 “Inauguración”, ABC, (Madrid, 24-X-1958).

expresada en la forma genérica a que obliga el carácter de la Exposición, entendemos que podría enunciarse así: "España defiende los valores del espíritu, únicos que pueden dar sentido al trabajo y progreso técnico del mundo futuro". En su concreción plástica, esta tesis se presenta a través de un desarrollo progresivo de "objetos-motivos", tratados siempre bajo la totalidad continua de la luz, como símbolo más propio del espíritu (incluso en su alcance religioso). Pero la luz, en el terreno artístico visual, no se evidencia más que por contraste con la sombra: así, pues, habrá una continua y fuerte alternancia de claridad y oscuridad en el tratamiento de las fases del Pabellón, el cual culmina para el visitante en la zona de proyección y espectáculos, punto de máxima intensidad en el contraste lumínico, y etapa terminal y decisiva en la dialéctica del Pabellón."⁴⁹⁹

Con estas palabras comenzaba la *Revista Nacional de Arquitectura* un artículo sobre el concurso para la instalación interior del pabellón. La Comisión Interministerial juntó a tres expertos: el arquitecto Miguel Fisac, titulado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1942 y, uno de los grandes renovadores de la arquitectura de la posguerra, adscrito a un organicismo de corte escandinavo en sus primeras obras;⁵⁰⁰ el reputado historiador y crítico de arte José Camón Aznar, que tenía un buen contacto entre los artistas de vanguardia, y el escritor y miembro de la Falange, Rafael Sánchez Mazas, fueron los encargados de organizar los contenidos de la participación de España en la Exposición Internacional.⁵⁰¹

En febrero de 1957 el Ministerio de Asuntos Exteriores convocó un concurso libre para la instalación interior del pabellón español, cuyas bases se publicaron en el *Boletín Oficial del Estado*. En este concurso podían tomar parte todos los artistas españoles que estuvieran interesados. Entre las premisas de esta convocatoria se incluían las siguientes cuestiones:

- "- La instalación interior del Pabellón español debe tener como fundamento un ideario o temario dentro del que con carácter general se ha establecido para la Exposición, que es "Por un mundo más humano", "El hombre y la técnica frente al momento actual de la evolución de la Humanidad." (Base 2ª)
- (...) los concursantes deberán indicar relación de colaboradores o equipo de ejecución, que deberá estar compuesto, como mínimo, de diez técnicos (...) y de los cuales, se señalarán, como máximo, tres que asuman la responsabilidad del grupo ante la Comisión." (Base 3ª)
- Las proposiciones de los concursantes comprenderán obligatoria y exclusivamente la documentación siguiente:
 - a) Memoria completa y detallada con el temario o idea a que responde.
 - b) Representación gráfica compuesta de:
 - 1) Tablero con la planta del Pabellón indicando sobre ella la solución de su instalación interior.
 - 2) Otros cinco tableros, como máximo, del mismo tamaño para las explicaciones o detalles gráficos que cada concursante juzgue necesarios. Solamente uno de estos tableros podrá contener representaciones en perspectiva.
 - c) Estimación por elementos del coste aproximado de la instalación propuesta.

La Comisión gestionará, por su parte, de los distintos departamentos o servicios oficiales, en cuanto fuere posible, la disposición de obras de arte u otros objetos y su traslado a Bruselas. (Base 6ª)".⁵⁰²

499 "Concurso de la instalación", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.188, agosto 1957, p.11.

500 Datos biográficos del servicio histórico, fondos y legados, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

501 En el AGA, caja 82/12071, exp.4620 1-4, (Madrid, 2-X-1957), hemos encontrado un listado con todos los que fueron miembros de la Comisión general de la sección española tanto para el proyecto arquitectónico del pabellón como para la instalación interior, con los cargos que ocuparon en su momento.

502 BOE, n.56, "Ministerio de Asuntos Exteriores", p.677, (Madrid, 25-II-1957).

La Organización ofreció a los participantes varios temas posibles elaborados por distintos organismos, todos ellos con la idea de respetar las directrices belgas bajo el lema de la Exposición "Por un mundo más humano". Los sugeridos eran, entre otros: "España, crisol y cuna de pueblos"; "España, vértice de tres continentes"; "España, país del sol y de la luz", etc. El plazo de presentación de propuestas al concurso concluía el 13 de abril de 1957. Los creadores del proyecto del pabellón decidieron presentarse al concurso puesto que pensaban que si en toda obra arquitectónica, el interior y el exterior debían llegar a ser una misma cosa, en este edificio concreto sus características eran tan determinadas que hacían casi obligatorio un sistema especial de instalación.⁵⁰³ En palabras de Corrales "este pabellón adolece (sin embargo) de un defecto fundamental, que es condicionar el contenido a los límites que impone la existencia de un tubo cada seis metros"⁵⁰⁴.

Los arquitectos decidieron aplicar el mismo sistema modular a la instalación interior, creando un elemento base que se pudiera repetir cuantas veces fueran necesarias, generando diferentes dimensiones para crear el mobiliario que daría forma al espacio, por medio del cual se lograría una exposición que no alterara su original proyecto. Con esta idea en mente se pusieron manos a la obra y formaron un equipo para acometer la propuesta de instalación. Contaron con algunos de los más destacados arquitectos de la época, así como con pintores, escultores y artistas nacionales, entre ellos: Javier Carvajal, José María García de Paredes, José Luis Ricardo, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Alejandro de la Sota y José Luis Romany (arquitectos); Néstor Basterrechea, José María de Labra, Carlos Pascual de Lara, Manuel Suárez Molezún y Joaquín Vaquero Turcios (pintores); Eduardo Chillida, Amadeo Gabino y Jorge Oteiza (escultores); Luis García Berlanga (director de cine); Antonio Tizón y José María Valverde (escritores); Jesús de la Sota (diseñador); Huarte y Compañía (montajes metálicos); Philips Ingenieros (iluminación).⁵⁰⁵ Un relevante equipo interdisciplinar unido tanto por las afinidades estéticas y de pensamiento como por la amistad o el haber coincidido en la Academia de Roma, como Valverde y Vázquez Molezún, o vivir y trabajar en la misma zona, la calle Bretón de los Herreros en Madrid.⁵⁰⁶

El tema presentado dividía el pabellón en dos zonas: el presente del país, en la cual se presentaba el sustrato histórico, el trabajo y la fiesta, y el futuro, como zona del espíritu, los autores y personajes místicos, escritores, inventores, poetas, etc. La forma de exponer los objetos y las fotografías consistía en un mobiliario desmontable de mesas triangulares construidas con tubos de acero cuadrado en forma de mecano; así, estas mesas se unían adaptándose a los ángulos del pabellón y creando una estrecha fusión entre continente y contenido, un efecto que se advierte claramente en las fotos que documentan el edificio que fueron publicadas en numerosas revistas nacionales y extranjeras.

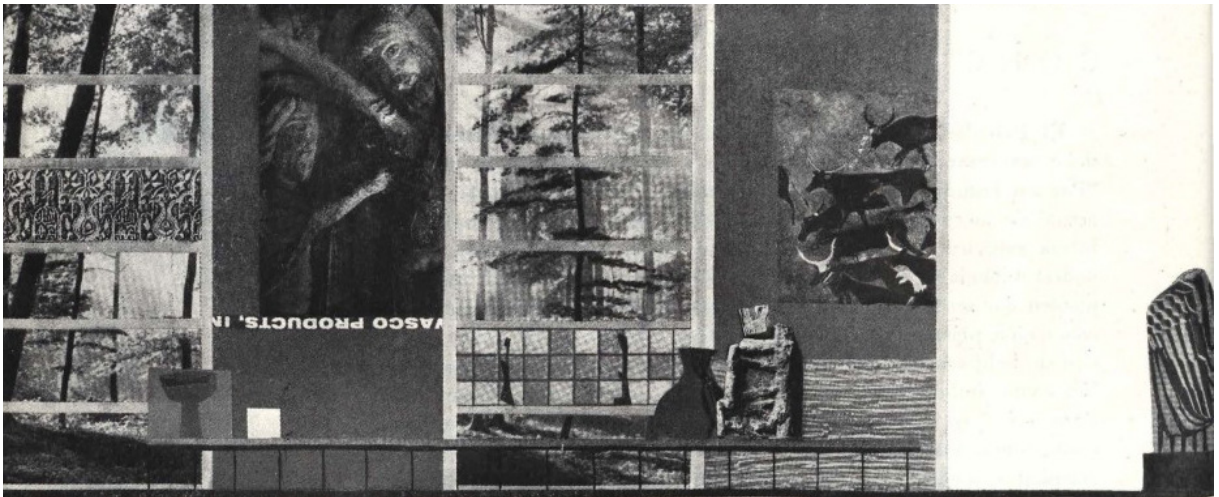
Finalmente, tras la selección de los proyectos presentados a concurso – según José Antonio Corrales parece que fueron más bien pocos y bastante flojos–, el 27 de junio fue elegida la propuesta del multidisciplinar equipo, no sin antes imponerles una serie de modificaciones, como por ejemplo completar el material exacto para cada zona. Les dieron

503 "Concurso de la instalación", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.188, agosto 1957, pp.11-13.

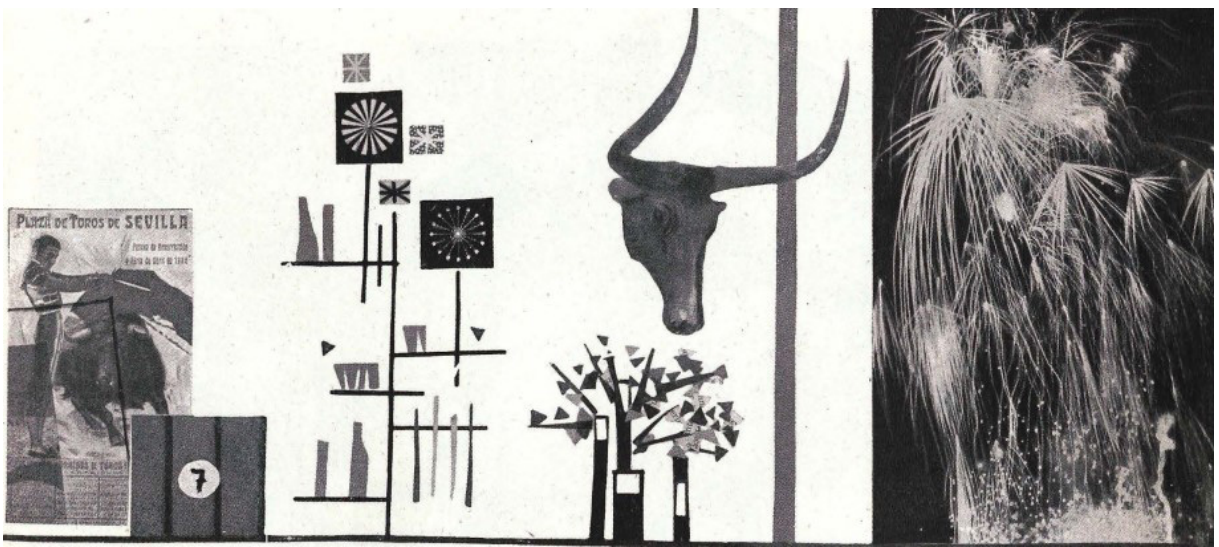
504 Conversaciones con José Antonio Corrales (7-VII-2005) citado en GARCÍA ALONSO, M., "Molezún en Bruselas. Una mirada personal hacia el Pabellón", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, pp.265-274, espec. p.271.

505 JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero...*, op.cit., espec.p.303.

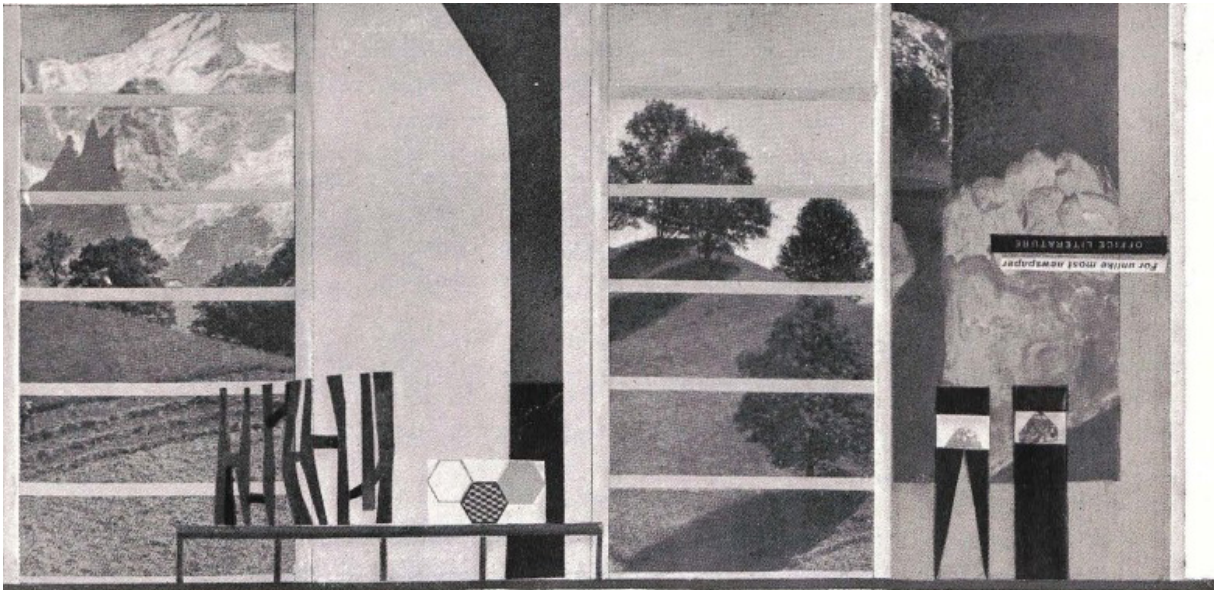
506 LÓPEZ BAHUT, E., "España es un oxhidrilo. El montaje interior del pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. La aportación de Jorge Oteiza y el reflejo en su escultura.", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, pp.429-436, espec. p. 430.



1.



2.



3.

Fig. 91. Estudio de instalación de las distintas zonas: 1. Historia; 2. Fiesta y 3. Tierra. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 188, agosto 1957.

un plazo de quince días, breve tiempo en el que se dividieron el trabajo por grupos en las distintas zonas: Tierra, Hombre, Trabajo, Fiesta.⁵⁰⁷ Hechos los cambios, el equipo consiguió entregar seis paneles en los que aparecían los nombres de los dieciséis miembros del grupo, así como una memoria del tema y del montaje del pabellón que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Los contenidos se organizaron en tres zonas temáticas (Tierra, Trabajo y Fiesta), situadas en plataformas a diferentes alturas del pabellón; crearon así agrupaciones a distintos niveles en los que se conseguía reunir todo el mobiliario: los taburetes, las sillas, las vitrinas de exposición, el mostrador del bar, las mesas y, para exponer las fotografías diseñaron unas estructuras tridimensionales de bastidores que se unían a los pilares metálicos.⁵⁰⁸ Un diseño interior acorde con la arquitectura envolvente del pabellón. (Fig. 91 y 92)



Fig. 92. Estudio de composición interior de zonas. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 188, agosto 1957.

Sin embargo, según las declaraciones para el diario *ABC* del primer comisario de la Exposición el Marqués de Santa Cruz, en julio de 1957 todavía no se había concretado lo que se llevaría a cabo:

“De momento aún no se ha ultimado aquello que mejor encajará, sin desentonar del modernismo del edificio, dando a la vez una idea exacta, ágil y completa, de todas esas manifestaciones nacionales a que antes me refería, y que todos deseamos pongan a nuestro país a la altura que merece.”⁵⁰⁹

El pabellón español, en cuanto a su estructura arquitectónica, no consiguió acabarse en agosto de 1957 debido al incumplimiento de los plazos de pago, las lluvias y otros

507 Carta de Corrales a Valverde, fechada el 26 de agosto de 1957. Parcialmente reproducida en FEDUCHI, P., “Archipiélago hexagonal”, en VV.AA., *Pabellón de Bruselas `58. Corrales y Molezún*, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2005, p. 10.

508 LÓPEZ BAHUT, E., “España es un oxhidrido...”, *op.cit.*, espec. p. 431.

509 PAYA, C., “La Exposición Universal de Bruselas de 1958 será la primera que se realizará después de la última conflagración mundial”, *ABC*, (Madrid, 28-VII-1957), p.23

avatares, por lo que se terminó en septiembre de ese año. Transcurrido el verano, aún no se había encontrado un buen tema para la instalación, debido a lo cual se redactó un esquema que descomponía el Pabellón en dos partes: "España en sí misma y Proyección de España en el mundo", y el equipo tuvo que estudiar de nuevo los contenidos para después llevar a cabo el encargo de la instalación. En noviembre, los arquitectos presentaron el nuevo tema con avances del presupuesto, sin embargo, no comenzaron a trabajar en la instalación hasta tres meses antes de la inauguración.

Las idas y venidas del montaje expositivo

Decidir qué presentar no fue una tarea fácil y llevó tiempo organizar la instalación definitiva, que no fue aceptada por algunos miembros del equipo del proyecto ganador ya que, después de tantas reuniones para reflexionar acerca del sentido de lo español y de qué debía viajar a Bruselas para representar al país ante el resto del mundo, en definitiva, después de haber pensado con tanta ilusión lo que se presentaría y habiendo recibido incluso el premio del concurso, dos de los miembros del jurado, Rafael Sánchez Mazas (escritor) y José Camón Aznar (historiador del arte), no vieron con buenos ojos la propuesta de reproducción de un fragmento de "Guernica", porque no gustaba (por no decir que era inaceptable) que la obra que había sido creada por encargo de la República para el Pabellón de España en París en 1937, en plena Guerra Civil, apareciera en un Pabellón que debía mostrar a la *España Una, Grande y Libre* de Franco.

Al final y en medio de la polémica, el montaje definitivo poco tuvo que ver con lo pensado inicialmente, tanto es así que artistas como Oteiza llegaron a abandonar el proyecto, lo cual supuso una gran pérdida ya que este había participado con una genial idea basada en la composición química del oxhidrilo. Vaquero Turcios describió así la aportación de Oteiza sobre cómo representar España:

"...entró Oteiza, radiante. «¡Ya lo tengo!», dijo, «¡no he dormido en toda la noche, pero ha valido la pena! ¡Ya sé lo que es España!». Todos quedamos boquiabiertos, expectantes. Dramáticamente, dejó pasar unos segundos en silencio y luego, dijo lentamente: «España es un oxhidrilo». El pasmo fue general. Y más todavía cuando fue ligando imágenes y conceptos. «Para empezar, -OH se representa con un hexágono y tiene tres valencias químicas, para asociarse con otros. Las tres valencias del oxhidrilo de España son Santa Teresa, Manolete y el Greco, que a su vez se unen con San Juan de la Cruz, El Cid y Picasso», y siguió encadenando, con una química imaginaria deslumbrante, nombres y nombres, paisajes y libros, ciudades y tradiciones. Fue un momento inolvidable en el que se sintió pasar el soplo genial sobre aquella congregación confusa"⁵¹⁰

Fue gracias a esta idea por lo que se crearon módulos hexagonales también para el interior sobre los que se dispusieron paneles de la misma forma y se mostraron personajes, ciudades, tradiciones, etc., que siguiendo la idea de Oteiza representaban lo que era España. Se sucedieron varias fases desde que la propuesta original fue aceptada hasta que la instalación terminó presentándose a los cientos de visitantes que durante la Exposición Internacional de Bruselas contemplaron lo que el Pabellón de España ofrecía. Una primera fase sería la correspondiente al fallo del concurso el 27 de junio de 1957 en la que tuvieron que hacerse cambios; una segunda etapa, referente a la presentación de un nuevo

510 VAQUERO TURCIOS, J., "¿Qué es España?" en *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, Madrid 1959*, Corrales, J. A. y Vázquez Molezun, R., *Cuadernos de Investigación 05, Exposición Arquitectura Ausentes*, Madrid, Rueda, 2004, citado en LÓPEZ BAHUT, E., "España es un oxhidrilo. El montaje interior del pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. La aportación de Jorge Oteiza y el reflejo en su escultura.", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, pp.429-436, espec. p.433.



Fig. 93. Vista parcial de la 2ª fase de la instalación interior (mayo 1958). Fuente: Revista *Informes de la Construcción*, n. 106, diciembre 1958.

proyecto en noviembre de 1957, con los cambios debidos a las exigencias de la Comisión que propuso dos temas: "España en sí misma" y "Proyección de España en el mundo",⁵¹¹ y una tercera fase, concerniente a la remodelación de la instalación meses después de la inauguración. Quizá fue el más próximo al primer proyecto de exposición con el que ganaron el concurso de la instalación interior en junio de 1957.⁵¹² En cualquier caso, a pesar de las idas y venidas con la instalación interior, el pabellón cosechó un gran éxito internacional. (Fig. 93)

El cambio de rumbo que había tomado el proyecto de los contenidos del pabellón español, junto con el hecho de sentir que aquello que habían estado pensando y preparando con tanto entusiasmo fuese modificado por personas que no habían formado parte del equipo, llevó a que otros miembros como Basterrechea, Oiza, Romany, y

después García Berlanga y otros, abandonaran también, reduciéndose considerablemente el grupo que al final se encargó de la instalación.

Un fragmento de una carta de Oteiza dirigida al equipo con el que trabajó, da fe de la indignación con la que este artista se despedía del proyecto, sentimiento que pudo ser similar en los otros miembros que también abandonaron.

"(...) La supresión fragmento "Guernika", la agregación propaganda política (Defensa Alcázar), nos colocaba otra vez, en la identificación de España con régimen particular político... No quiero por mi parte darles el gusto. A mi modo, me siento muy español. Ya sé que vosotros también, pero si lo comprendéis de otro modo, lo podéis hacer. Con cuanta pena me quedo en tierra. La tierra de nadie, la historia de nadie. No olvidéis borrar mi nombre. Sinceramente, que triunféis. Por favor, comprendedme y excusadme. Gracias y abrazos de Oteiza."⁵¹³

Finalmente, el grupo constituido por Javier Carvajal, José María García de Paredes, José Luis Ricardo y Alejandro de la Sota (arquitectos); José María de Labra, Carlos Pascual de Lara, Manuel Suárez Molezún y Joaquín Vaquero Turcios (pintores); Eduardo Chillida y Amadeo Gabino (escultores); Antonio Tizón y José María Valverde (escritores) y Jesús de la Sota (diseñador), fue el responsable del contenido de la muestra que comenzó a instalarse en marzo de 1958 reduciéndose significativamente el contenido del proyecto inicial de no-

511 El cambio se produjo por el caso de Sánchez Mazas -que hemos comentado anteriormente-, y su oposición a la reproducción de un fragmento de "El Guernica" bajo el lema "España: Lucha y Esperanza", algo que resultaba lógico dado que esta obra había sido una pieza clave del montaje del pabellón español de la República en 1937; lo paradójico es que, a pesar de la provocación cargada de significado político que suponía la inclusión de esta obra en la propuesta, el equipo ganó el concurso. El montaje se llevó a cabo en enero de 1958 y se puso en marcha quince días antes de la inauguración del pabellón el 17 de abril de 1958.

512 Cfr. FEDUCHI, P., "Archipiélago hexagonal", en *Pabellón de Bruselas 58*, Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003, pp.107-108.

513 Cfr. DE COCA, J., "El enigma de...", *op. cit.*

viembre de 1957. "España en sí misma" finalmente constó de tres partes: Hombre y Tierra, paisaje y fauna. España cruce de culturas; Trabajo, y Fiesta.⁵¹⁴

En el momento en el que la exposición por fin se abrió al público (7 de mayo de 1958), existía una lista de artistas bastante reducida, elegida por el equipo que dirigían Corrales y Molezún. En cuanto a la museografía y presentación de las obras de arte –pocas pero selectas–, estas se instalaron de manera que tanto las piezas artísticas como el pabellón pudieran ser contemplados sin que hubiera ningún obstáculo a la vista, lo que creaba una sensación de diaphanidad y de continuidad por todo el espacio del edificio. Sin embargo, la sencillez de la instalación interior no fue muy del agrado del Gobierno franquista, que decidió destituir al Marqués de Santa Cruz –hasta el momento comisario en funciones–, y nombrar uno nuevo, recayendo la suerte en Miguel García de Sáez, jefe de Relaciones Exteriores de Sindicatos, que sería el encargado de modificar el montaje y de organizar "mejor" la selección de todo aquello que se expondría en el pabellón.⁵¹⁵

El pabellón de Corrales y Molezún en las publicaciones de la época

A través de distintas fuentes documentales y visuales tenemos constancia de algunos de los objetos expuestos en esta primera instalación, antes del cambio de montaje. En el diario ABC se publicaron numerosos artículos sobre la Exposición Internacional de Bruselas y la participación de España. El *Diario de Burgos* se hizo también eco de la Exposición y, casi a la par que ABC, publicó en abril un artículo que titulaba "El pabellón de España y los inventores españoles en la Exposición de Bruselas". A parte de expresar el entusiasmo por el maravilloso pabellón español que nos representaría y explayarse en alabanzas hacia los arquitectos autores del mismo, describía la distribución del espacio interior y presentaba la aportación de uno de los temas que serían, según este diario, más apreciados en Bruselas: el capítulo de las Invenciones.

Sobre el espacio interior, el periodista comentaba al respecto:

"(...) Con una ilusión auténtica, un encendido entusiasmo, laboran el señor García Paredes y el señor Vázquez Molezún y Corrales, en los planos y maquetas del Pabellón de España, en Bruselas: Bar, Sala de Conferencias, un teatro para incorporar la manifestación del Ballet, sala de proyección cinematográfica, de películas de España, documentales, NO-DO, etc... (...)"⁵¹⁶

Y acerca de lo que se presentaba para dar a conocer a los inventores españoles y sus geniales ideas, estas eran sus palabras, que muestran también el sentimiento de orgullo del periodista:

"(...) Florece en España, actualmente, una pléyade de ingenios vocacionales de los inventos más prácticos y asombrosos. Realmente, la Historia de los Inventos le debe a España, a través de las décadas, los más sorprendentes hallazgos, desde el submarino, ideado por Isaac Peral, hasta ese "Jugador mecánico de Ajedrez", mecanismo lleno de ingenio a más de genialidad, del ingeniero señor Torres Quevedo (...)"⁵¹⁷

En cuanto al diario catalán *La Vanguardia Española*, publicó un artículo en abril de 1958 titulado "No todo es técnica en la Exposición. El pabellón de España y el baile de la Corte" que, además de poner a los lectores al día de los festejos inaugurales como, por ejemplo, el baile de cinco mil invitados al que acudieron personajes de la nobleza, infor-

514 *Ibidem*.

515 José Antonio Corrales en conversación con el arquitecto Enrique Jerez Abajo, (Madrid, 23-IV-2007), citado en JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero...*, op.cit., espec.p.322.

516 ARCO, A.I., "El pabellón de España y los inventores españoles en la Exposición de Bruselas", *Diario de Burgos*, (Burgos, 9-IV-1958), p.3.

517 *Ibidem*.

maba de las fotografías de Francisco Catalá Roca,⁵¹⁸ que se exponían para representar las alegorías sobre la tierra, el hombre, el trabajo y la fiesta.⁵¹⁹ Hay que destacar la presencia de este relevante fotógrafo cuyas obras a mediados de los años cincuenta tomaron un carácter neorrealista centrado en tipos y aspectos sociales que, según el artista Joan Fontcuberta, se pueden considerar “un puente entre la vanguardia histórica con la vanguardia de posguerra”.⁵²⁰



En la puerta del pabellón de España se anuncian los conciertos de la Orquesta Nacional y de José Iturbi y la proyección de la película “Marcelino Pan y Vino”.

PRESENCIA DEL CINE EN LA «EXPO 58» DE BRUSELAS

«Goya, una vida apasionada», el mejor documental presentado, según el programa oficial de la Exposición PROYECCIONES CINEMATOGRAFICAS POR DOQUIER.—LA EXTRAVAGANCIA DE LE CORBUSIER Y SU “POEMA ELECTRONICO”.—NOTA ORIGINAL EN EL PABELLON DE FRANCIA El “Circarama”, de Walt Disney, interesantísimo experimento cinematográfico

Por Guillermo BOLIN

SEGUN datos oficiales, por la Exposición de Bruselas han desfilaro cuarenta y un millones de personas. Claro que la verdad es que ese número se corresponde más bien con el de billetes de entrada que se vendieron, y, como puede calcularse que cada visitante cruzó, por lo menos, cinco veces la puerta del recinto —en menos de cinco días apenas si se podía tener una idea de conjunto— la cifra queda, pues, reducida a unos ocho millones largos. De todos modos, ya está bien; y la prueba es que algunos días se hacía difícil la circulación por los

Sobre la ansiada inauguración de la exposición, *La Vanguardia Española* tan solo hacía referencia con un breve artículo que titulaba: “Apertura al público del Pabellón de España en Bruselas”, publicado al día siguiente de la misma en mayo de 1958. Lo único que comentaba era la causa a la que se debió el retraso de la apertura “se ha retrasado principalmente debido a la dificultad de encontrar obreros que pusiesen el suelo de mosaicos que cubre los patios y el interior del pabellón.”⁵²¹, sin aludir a los contenidos y haciendo referencia a la presencia del embajador español en Bruselas, Conde de Casa Miranda, que acompañó a los representantes de la Prensa que querían visitar el pabellón, en el cual se expuso el “San Jaime” (Santiago el Grande) de Dalí.

Las revistas españolas de la época también dedicaron artículos de sus páginas a la Exposición Internacional y al Pabellón de España. Una de las más famosas, *Blanco y Negro*, en noviembre de 1958 publicó un artículo en la sección dedicada al cine, que titulaba “Presencia

Fig. 94. Artículo sobre las proyecciones cinematográficas que se mostraron en el pabellón español. Fuente: Revista *Blanco y Negro*, abril 1957.

del cine en la “Expo 58” de Bruselas” en el que se analizaban los distintos pabellones de la Exposición, aludiendo a lo más interesante o curioso que se había presentado y, en especial, se refería al documental “Goya, una vida apasionada”,⁵²² documental que había recibido la máxima categoría de clasificación (Primera A) el 16 de abril de 1958 y que fue galardonado de Interés Nacional, convirtiéndose en un filme de

518 FONTCUBERTA, J., “De la posguerra al siglo XXI” en *La fotografía en España, Summa Artis*, tomo XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 412-413, citado en SÁNCHEZ VIGIL, J.M., FERNÁNDEZ FUENTES, B., CADILLA BAZ, M. y CARABANTES ALARCÓN, D., *Diccionario Espasa Fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp.831, espec. p. 149.

519 SENTIS, C., “No todo es técnica en la Exposición.”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 18-IV-1958), p.17.

520 SÁNCHEZ VIGIL, J.M., FERNÁNDEZ FUENTES, B., CADILLA BAZ, M. y CARABANTES ALARCÓN, D., *Diccionario Espasa...*, op.cit., espec. p. 149.

521 “Apertura al público del pabellón de España en Bruselas”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 8-V-1958), p.38

522 LÁZARO SEBASTIÁN, F.J. y SANZ FERRERUELA, F., *Goya en el audiovisual: aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 153-154.

gran prestigio que llegó a traspasar la frontera nacional y que se expuso en el pabellón español.⁵²³ (Fig. 94)

Guillermo Bolin, periodista autor del artículo, describió así la labor llevada a cabo por el pabellón español:

“(…) Desde la inauguración del certamen hubo sesiones diarias de documentales y películas de largometraje agrupadas en Semanas Cinematográficas (…) como las Jornadas Bardem, o independientemente, por ejemplo, “Los clarines del miedo” y “Tarde de toros” (...). Y lo que es más notable: “Goya, una vida apasionada”, de Ochoa y Foxá, se ha exhibido, con aplauso, todos y cada uno de los días que duró la “Expo”. Fue citado además en el programa oficial como el mejor de los cortometrajes presentados, obteniendo por su parte el tercer lugar el titulado “Entre el agua y el barro”. Nota interesante: al final de la proyección de nuestros documentales, los espectadores inquirían detalles, datos e información con vistas a realizar viajes a nuestra Patria: al “Alto Pirineo”, a las “Costas del Sur” o a presenciar la bravía maravilla del encierro que, cada año y por San Fermín, “Sucede en Pamplona”. (...)”⁵²⁴

Los documentales españoles en los que se mostraban los típicos atractivos que en el extranjero se habían oído de España, parece que cuajaron muy bien entre el público internacional, contribuyendo a fortalecer la imagen típica de nuestro país, lo que supuso un éxito para la labor de propaganda que se estaba haciendo a través de este pabellón, además de llamar la atención del turismo internacional que comenzaba a visitar España.

Todo parecía ya encauzado, pero la instalación definitiva todavía no había llegado a su culmen; la historia interminable en la que se estaba convirtiendo el montaje del pabellón vio la luz del final del túnel con una tercera fase expositiva (la primera fue el proyecto inicial de instalación y la segunda la modificación del mismo, que fue la que se mostró en la inauguración de la muestra), en la que el espacio se llenó de objetos sin tener mínimamente en cuenta la opinión de los arquitectos responsables de todo el proyecto. En unos pocos días, el resultado del grupo interdisciplinar pasó a ser sustituido por otra muestra –debido a discrepancias “estéticas” del jurado del concurso ya comentadas–, más en consonancia con lo que las autoridades de la época pretendían, quedando en el olvido la instalación ganadora con la que se había abierto el pabellón a pesar de la favorable crítica internacional.

En esta tercera fase, la lista de artistas se amplió, llegándose a contar más de cuarenta, y se añadieron un gran número de variopintos objetos, entre ellos libros de la Biblioteca Nacional de España, como por ejemplo ediciones en distintos idiomas de *El Quijote*; comedias de Tirso de Molina; obras de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús; *El Parnaso Español* de Quevedo, entre otros, y toda una serie de objetos curiosos como palmas rizadas, castañuelas, flores de cera, entre otras piezas.

523 Este filme documental realizado entre 1957 y 1958, era un cortometraje en color de 598 metros. Distribuido por la casa Cifesa, utilizó algunas de las obras más significativas del artista aragonés para presentar su vida y obra. Fue dirigido por José Ochoa para Urania Films, siendo el productor Alejandro Martí Gelabert, con guión de Agustín de Foxá. El documental realizaba una trayectoria del artista desde su nacimiento, pasando por su formación en el taller de José Luzán en Zaragoza y su llegada a Madrid, donde se inició con los cartones para tapices y los retratos de personajes de la Corte y la familia real. Se mostraban imágenes de la casa de Fuendetodos, una panorámica de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar y de la Catedral de La Seo, entre otros monumentos aragoneses, y el documental culminaba con cuatro series de grabados, los lienzos alusivos a la Guerra de la Independencia, y el ciclo de las *Pinturas Negras* de la Quinta del Sordo. contó con la locución de importantes actores, como por ejemplo Fernando Rey. El proyecto fue bien acogido por la censura, ya desde su fase de guion, y recibió su licencia de rodaje el 17 de julio de 1957. Su producción se alargó durante varios meses, algo inusual, por lo que no pasó por la censura hasta casi un año después (15 de abril de 1958). La película fue en general bien recibida, aunque se criticaron algunos fallos técnicos como eran el color irregular y la deficiente locución.

524 BOLIN, G., “Presencia del cine en la «Expo 58» de Bruselas”, *Blanco y Negro*, (Madrid, 15-XI-1958), pp.75-77.

La organización de la exposición se dividió en siete secciones,⁵²⁵ de las cuales, la quinta fue la de Bellas Artes. Como en toda muestra que se precie, para llevar el control y orden de todos los objetos que se instalan, se hizo una relación de las obras (escultura, pintura y cine) que se iban a mostrar y un inventario de los objetos procedentes de museos, préstamos, etc., y objetos a adquirir con el precio de cada una de las piezas y la suma total.⁵²⁶ A la breve lista que se realizó en un principio, se le añadieron posteriormente otros artistas como hemos podido comprobar en el documento de la quinta sección para la instalación interior, en el que se registraron los artistas seleccionados para la ocasión y algunas de las obras que presentaron,⁵²⁷ lo que nos demuestra que se expusieron obras de artistas de vanguardia junto a otros más tradicionales, mostrando una imagen de arte moderno pero sin rechazar la tradición. Paisajes de los enclaves norteños y castellanos de Menchu Gal, junto al expresionismo de Rafael Zabaleta o las formas surrealistas de las esculturas de Eudaldo Serra (galardonado en 1951 con el Premio de Escultura de la I Bienal Hispanoamericana de Madrid), por citar algunos ejemplos, fueron obras seleccionadas con el objetivo de mostrar una imagen del avance español en materia artística.

En el ámbito cinematográfico se presentaron las películas de Juan Antonio Bardem: "Muerte de un ciclista" (1955) y "Calle Mayor" (1956); Luis García Berlanga: "Los Jueves, Milagro" (1957) y Ladislao Vajda: "Marcelino Pan y Vino" (1954). Resulta interesante a la par que curioso que, a pesar de que algunas de estas películas hubieran sido calificadas de "gravemente peligrosas" por parte de la censura franquista, como fue el caso de "Muerte de un ciclista", se presentaron junto a otras de marcado carácter tradicional, representando a España en un evento internacional. El cine de la época del régimen era cualitativamente inferior al de cinematografías de otros países, pero tenía una clara finalidad propagandística, y aquellos que intentaban evitar solapadamente la censura, se convirtieron en testigos excepcionales de su tiempo, resistiéndose a asumir como propios los principios del régimen y mostrando su lado oscuro.⁵²⁸

Los contenidos se completaron con un elenco de valiosas obras artísticas antiguas, como fueron, por ejemplo, "Díptico de las déspotas del Epiro", perteneciente al Obispo

525 AGA, caja 82/14654, exp.38, carpeta ref. 80614 (493). Índice de carpetas de expediente, n.27, (Madrid, 4-III-1960). Carpeta correspondiente a la instalación interior del pabellón, la cual contiene distintas subcarpetas con los diferentes documentos concernientes a dicha instalación: concurso, primera sección, segunda sección, tercera sección, cuarta sección, quinta sección (Bellas Artes), sexta sección (jardines y accesos), séptima sección (mobiliario), asuntos generales, modificación de la instalación interior e inventarios.

526 En el AGA, caja 82/14654, exp.38, carpeta ref. 80614 (493), hemos encontrado una primera lista fechada el 12 de abril de 1958 en la que se presenta una relación en cuadros y esculturas que se enviaron a la Exposición Internacional de Bruselas de 1958. En este documento se observa que el número de artistas es mucho más reducido que en el del inventario que posteriormente se realizó. En la primera lista, se recogieron los siguientes nombres: los pintores Vázquez Díaz, Francisco Arias, Rafael Zabaleta, Joaquín Vaquero, Eduardo Vicente, G. Ortega Muñoz, Menchu Gal, Benjamín Palencia, Francisco Lozano, José Mompou, Will Faber, Joaquín Sunyer, Miguel Villa, José Caballero y José Gutiérrez Solana. En escultura: Eudaldo Serra, Carlos Ferreira, Pablo Serrano, Joaquín García Donaire, José Clará, José Planas, José Luis Sánchez y Pablo Gargallo.

527 AGA, caja 82/14654, exp.38, carpeta ref. 80614 (493), carpeta Quinta Sección (Bellas Artes). Los artistas que se añadieron a la primera lista y las obras de algunos de ellos fueron: los pintores Benjamín Palencia con "Campos de Amanecer", Miguel Villa, Daniel Vázquez Díaz con "Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini", Eduardo Vicente, Francisco Lozano con "Altea Mediterráneo español", Pedro Bueno, Pancho Cossio, Rafael Zabaleta con "Nocturno", Joaquín Vaquero, Antonio Tapiés, José Caballero con "Mujeres silbando para atraer el viento", Francisco Arias con "Paisaje tierras calizas", José Mompou con "Piscina" y Godofredo Ortega Muñoz con "La escalera"; en escultura: Julio González, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira de la Torre con "Danza", José Planas, Jorge de Oteiza, Joaquín González Moreno, Juan Rebull, Cristino Mallo, Victorio Macho, García Donaire con "Mujer Romana", Antonio Cano Correa, Eduardo Chillida y Manuel Huguet.

528 CAPARRÓS LERA, J.M^o, "La oposición al franquismo: Muerte de un ciclista (1955), Calle Mayor (1956), y La Venganza (1957), de J.A. Bardem", en *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2000, pp. 91-103.

de Cuenca; "Cristo crucificado", procedente del Museo Diocesano de Vich; "La Trinidad", obra de la capilla lateral de la iglesia del Hospital de Illescas; "Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Fuente", de Velázquez y "Santo Tomás y el Ángel", procedente del Museo Diocesano de Orihuela.⁵²⁹

Otro elemento fundamental fueron los documentales expuestos que mostraban las maravillas del arte, naturaleza y geografía de España, sin olvidar las obras de infraestructura y servicios sociales; sin embargo, no hemos conseguido saber (a excepción de "Goya, una vida apasionada"), quiénes fueron los autores y si fueron realizados a propósito para el pabellón.⁵³⁰ Además, entre los contenidos se incluyeron piezas de orfebrería moderna. Cien obras en total, de veintisiete artesanos procedentes de Madrid, Barcelona (Escuela Massana), Sevilla, Córdoba, Burgos, Granada, León y Ávila (custodia de Arfe). A todo esto, se unían los objetos procedentes de museos, préstamos, etc.⁵³¹ Y la lista de piezas a adquirir seguía con artesanía de madera, martillos, yugo labrado, moñas, palmas rizadas, faroles, traje de torero alamares, castañuelas, velas, mapa toponímico de las ciudades españolas de América, ediciones de Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca y Salinas.

El resultado de la introducción de todos estos objetos conllevó un cambio sustancial del espacio interior que Corrales y Molezún habían diseñado en un principio, puesto que el edificio comenzó a llenarse de piezas que no tenían relación ni con el proyecto inicial de instalación ni con la imagen de modernidad que buscaba el equipo interdisciplinar encargado originalmente del proyecto. Los contenidos que en origen apuntaban a aspectos más modernos de España, viraron hacia la historia y la artesanía españolas, mostrando una imagen más típica y tradicional de nuestro país. Y la idea de diaphanidad y sencillez del espacio, que es lo que perseguían los arquitectos con su diseño, se vio truncada porque se llenó todo de cosas que impedían o hacían más difícil contemplar la maravillosa obra de arquitectura que era el pabellón en sí. (Fig. 95 y 96)



Fig. 95. Objetos de orfebrería religiosa. En la imagen pueden verse algunos paneles con fotografías de Francesc Catalá Roca. Fuente: Archivo digital de Filmoteca Española, Revista cinematográfica *Imágenes*, n.709, 1-I-1958.

529 AGA, caja 82/14654, exp.38, carpeta ref. 80614 (493). Índice de carpetas de expediente, n.27, (Madrid, 4-III-1960).

530 Los documentales que se proyectaron fueron: "Goya, una vida apasionada", "San Antonio de la Florida", "Oración en Piedra", "Asturias Monumental", "Caminos de Toledo", "El palacio de Liria", "Murillo, pintor de Sevilla", "Ruta de almenas", "Granada", "Historia en la costa del Sol", "Los Saltos del Sil", "En Costa Verde", "El árbol de España", "Entre el agua y el barro", "Truchas y salmones", "Ansó", "La Capra hispánica", "Astas y Garrochas", "Costas del Sur", "Alto Pirineo", "Paraíso mediterráneo", "Pantanos y centrales", "Energía y Fuerza" y "Residencias y ambulatorios del seguro de enfermedad".

531 Algunas de las piezas prestadas más significativas fueron: orfebrería visigoda, árabe y hebrea, piezas Pegaso, piezas Talgo, mercurio, poema del *Mío Cid*, talla románica del apóstol Santiago, corona y cetro de los Reyes Católicos, dos cerámicas de Picasso, sellos en lacre de todas las universidades americanas, medalla de las universidades americanas y microscopio de Cajal, entre otras.



Fig. 96. Imagen que muestra el aspecto "colorista y pintoresco del espectáculo taurino que tanto interesa a los turistas". Fuente: Archivo digital de Filmoteca Española, Revista cinematográfica *Imágenes*, n.709, 1-I-1958.

países participantes. En el diario ABC se recogió un artículo sobre la celebración del día de España en la "Expo"⁵³³. Según contaba mediante conversación telefónica José Calvillo, –cronista enviado especial a Bruselas–, importantes personalidades españolas se dieron cita en este día señalado como el cardenal primado Pla y Deniel, y los Ministros de Educación y Secretario General del Movimiento.

Las palabras de Calvillo parecen rebosar entusiasmo por lo que respecta a la dignidad y honor con la que se estaba llevando a cabo la celebración en la que España y su pabellón eran los protagonistas estrellas.

"El pabellón mismo, sin desdeñar actividades que hoy tienen una fuerza irrefragable, como el Plan Badajoz, la obra de industrialización de nuestras provincias y los intensos trabajos de colonización, entre otros, es una exaltación de los valores del espíritu y de sus cultivadores más importantes de ayer y de hoy. Para reflejar su mejor afán, la renovación constante de España, el pabellón también se renueva casi sin pausa, de forma que los que lo visitaron vuelven una y otra vez –hay una media de 70.000 personas diarias– para conocer las novedades."⁵³⁴

Esa renovación constante que se comenta en el artículo, sería probablemente fruto de la modificación que los promotores decidieron realizar en la instalación interior del pabellón español al poco tiempo de que esta se inaugurara, y así conseguir "llenarlo", ya que fue considerado demasiado vacío por algunos miembros de la Comisión Estatal encargados de la organización de la exposición española.

En síntesis, la instalación interior del pabellón español pasó por tres fases:

1. La del proyecto ganador del concurso de la instalación anterior, producto de un equipo multidisciplinar de relevantes artistas contemporáneos españoles, liderado por Corrales y Molezún.

532 Filmoteca Española, Archivo NO-DO, revista cinematográfica *Imágenes*, n. 709, 1-I-1958. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/exposicion-bruselas/2863479/>, (fecha de consulta: 16-III-2021)

533 CALVILLO, J., "Expectación ante el día de España que hoy se celebra en la «Expo»", ABC, (Madrid, 25-VII-1958), pp.31-32.

534 *Ibidem*.

2. La realizada con la inauguración del pabellón según el proyecto inicial con algunas modificaciones y sin la presencia de Oteiza, entre otros artistas, que se dieron de baja ante las imposiciones del régimen. Se trataba de un innovador montaje expositivo, concebido para exponer un número limitado de obras y de fotografías de gran formato, a través de superficies horizontales cercanas al plano del suelo para que así no se cortara la continuidad espacial del pabellón, sin embargo pareció demasiado insulso y vacío al Gobierno español, razón por la cual decidió modificar la instalación.⁵³⁵
3. La modificada tras el cambio de comisario, en este caso tras la sustitución del Marqués de Santa Cruz por Miguel García de Sáez, responsable de esta última fase que tuvo lugar muy pocos meses después de la segunda instalación, en julio de 1958, y que según Corrales, rompió con la esencia del pabellón, que acabó de convertirse en un contenedor de objetos diversos más próximo a un almacén que al refinado espacio expositivo inicial.

Volviendo al triunfalista artículo de *ABC*, este nos ofrece datos sobre algunas de las obras de arte que se expusieron, citando las que, tal vez, eran consideradas significativas de la exposición por tratarse de un estilo "avanzado" acorde con la imagen que se quería dar de España:

"En pintura, el incansable comisario Miguel García de Sáez, ha conseguido que quienes pasan por Bruselas se lleven una idea cabal de cómo se pinta actualmente en nuestro país. Vean estos nombres: Vázquez Díaz, Solana, Picasso, Juan Gris, Zabaleta, Caballero, Clavo, Vento, Paredes Jardiel, Guerrero, Canogar, Mompaso, Dalí... Y del grupo posimpresionista actual, Juan Guillermo, Redondela, Menchu Gal, Álvaro Delgado, Vaquero y Lozano, con Palencia a la cabeza. Una auténtica y bastante completa manifestación de lo que de verdad se hace en España con el pincel."⁵³⁶

Es cuestionable la afirmación que hace el cronista sobre la autenticidad y completa manifestación de lo que se pinta en España; el Estado quería dar una imagen de modernidad de la nación al resto del mundo, una pintura moderna sin rechazar la tradición, por lo que la realidad que mostraba era verdad tan solo en parte. Dentro de España el Informalismo y la Abstracción no eran tendencias admitidas con normalidad en 1958, pero sin embargo en el extranjero se mostraban como símbolo de modernidad. No podemos olvidar que por las mismas fechas estaba teniendo lugar la XXIX Bienal de Venecia, en la que España venía participando desde hacía años, siendo para la nación el "escaparate" de los nuevos artistas españoles y el marco de su éxito, situación ésta un tanto paradójica y esquizofrénica, especialmente para los artistas.⁵³⁷

Entre 1957 y 1960 en el Estado español se estaba dando una situación sorprendente y contradictoria con respecto a las manifestaciones artísticas, radicalmente renovadora en el exterior y conservadora en el interior. En 1958, el triunfo de España en la Bienal con los premios otorgados a Chillida en escultura, Tapiés en pintura y Vicente Aguilera como crítico de arte, fue reconocido unánimemente por todos; la crítica mundial también señaló

535 Sobre el montaje expositivo, cabe decir que Corrales y Molezún no querían colocar paneles verticales para evitar la discontinuidad espacial. Las mesas y vitrinas estaban construidas en vidrio sobre una estructura de sencillos tubos metálicos, que levantaban estas livianas estructuras unos pocos centímetros del suelo, de tal manera que la vista se producía de arriba a abajo y se potenciaba de esta manera la horizontalidad del conjunto. Este modo de exponer estaba relacionado con dos pabellones españoles que se presentaron en las Trienales de Milán: el de José Antonio Coderch y Manuel Valls en 1951, y el de Javier Carvajal y José María García de Paredes en 1957. El pabellón de Finlandia en la Trienal de Milán de 1954 presentaba una solución parecida.

536 CALVILLO, J., "Expectación ante el día de España que hoy se celebra en la «Expo»", *ABC*, (Madrid, 25-VII-1958), p.31.

537 BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 259.

nombres como Manuel Rivera, Saura, Millares, Feito, Tarrats, etc., como artistas punteros en el mundo de las artes plásticas de occidente.⁵³⁸ El mundo entero estaba descubriendo la “Escuela” abstracta española. El desarrollo de una tendencia en un país que había quedado apartado de todas las corrientes mundiales, por lo que este hecho llamó especialmente la atención. En palabras de la prensa internacional fue “la mejor sorpresa de la Bienal.”⁵³⁹

Los premios logrados en este evento significaron un reconocimiento “oficial” al impacto provocado en el último medio siglo por los creadores plásticos españoles. Desde las generaciones de Picasso, Gris, Julio González, Miró y Vázquez Díaz hasta los apremiados en esta Bienal, lograron, por fin, un reconocimiento en un certamen internacional que dejaba ver el valor que aportaban los artistas españoles. Pero a pesar de la grata impresión y el éxito conseguido entre el público foráneo en la XXIX Bienal de Venecia, no deja de resultar chocante que, muy pocos de los artistas que enumeraba el artículo de prensa sobre la “Expo 58” de Bruselas, pertenecían a esta “Escuela” tan bien valorada por la crítica internacional, o que algunos de los seleccionados para la exposición como Picasso, habían tenido que obtener su fama en el extranjero antes que en su propio país. La imagen de modernidad se ganaba en el exterior y en el interior la situación artística española seguía yendo a remolque y con retraso respecto a Europa. La representación bibliográfica era tema también del artículo que venimos comentando, puesto que en el mismo se señalaban los maravillosos ejemplares que se exponían de *El Quijote*, y los manuscritos históricos de Santa Teresa, Cervantes, Calderón, Cristóbal Colón y los Reyes Católicos, entre otros, anteriormente citados. Por otro lado, entre las actuaciones hay que incluir la presencia del Orfeón Donostiarra, que actuó en la *Grand Place* del recinto de la Exposición, cerrando la noche con aplausos de los visitantes y con fuegos artificiales que anunciaban la víspera de Santiago, Patrón de España⁵⁴⁰ (por cierto uno de los santos preferidos de Franco en su reafirmación del nacionalismo español).



Fig. 97. Portada del diario *La Vanguardia Española* del 27 de julio de 1958 con imágenes de la Exposición Internacional de Bruselas y del pabellón español.

Con motivo del “Día de España”, el 27 de julio de 1958 el diario *La Vanguardia Española* presentaba un reportaje gráfico del certamen, incluyendo fotografías del *Atomium*, símbolo de la Exposición, junto con una imagen del edificio del Vaticano y varias del pabellón español (exteriores, entrada y cartel que anunciaba el espectáculo de baile flamenco).⁵⁴¹ (Fig. 97) En su edición de agosto daba noticia de las actividades que se estaban realizando en nuestro pabellón, y gracias a esto sabemos qué artistas del ámbito de la mú-

538 AMADO, A., *España en la XXIX Bienal de Arte de Venecia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.104, pp. 231-234

539 TOUSSAINT, L., “El Paso” y el arte abstracto en España, Madrid, Cátedra, 1983, p. 57.

540 CALVILLO, J., “Expectación ante el día de España que hoy se celebra en la «Expo»”, *ABC*, (Madrid, 25-VII-1958), p.32.

541 “Bruselas: «Expo» 1958”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-VII-1958), página de portada.

sica, el folclore y la danza, fueron invitados a participar en esta exposición universal como representantes de España.⁵⁴² El artículo comentaba:

“En el teatro del Pabellón de España, de la Exposición Universal, está actuando estos días la bailarina Mariemma, que presenta en unos programas completísimos, una muestra interesantísima de los diversos bailes españoles. (...). Mariemma obtiene un enorme éxito en cada una de sus actuaciones. El riquísimo vestuario que luce la bailarina ha llamado poderosamente, por su alegría y colores vivos, la atención de los espectadores. (...).

Para los próximos días se anuncian conciertos de piano de José Tordesillas y de guitarra de Regino Sainz de la Maza, y cinco actuaciones del “Ballet” español de Rosario. En los últimos días de agosto se presentará el tablado flamenco de “Zambra”. (...).

Toda la Prensa sigue dedicando gran atención a este resurgir de España en Bruselas. El Pabellón continúa mejorando sus instalaciones en un infatigable empeño de ofrecer el máximo atractivo a estas decenas de miles de personas que acuden diariamente a comprobar la presencia de España.”⁵⁴³

Una nueva imagen en busca del éxito internacional

El esfuerzo de España por destacar en Bruselas, y la labor sin descanso del nuevo comisario general español García de Sáez se dejaban notar. La presencia española estaba teniendo mucha resonancia en Bruselas y las exhibiciones artísticas incluidas en el programa del Pabellón de España mostraban todos los aspectos nacionales, subrayando el folklorismo y el pintoresquismo de nuestra nación, siendo continuamente elogiados, esa *alegría, ese arte y esas palmas* que el público extranjero estaba ansioso por ver. El propio rey Balduino de Bélgica visitó el pabellón español, y sobre ello daba también noticia *La Vanguardia Española*. El comisario general español le acompañó en el recorrido que hicieron por las distintas secciones del pabellón, durante el cual presencié el baile de una muñeira por el Grupo de Coros y Danzas de Vigo y a su salida el público presente le aclamó con gran entusiasmo.⁵⁴⁴

García de Sáez, infatigable en su misión de dejar a España en lo más alto, llegó a organizar una exposición dentro del pabellón, que se añadía a los contenidos ya expuestos. Sobre esto da noticia de nuevo *La Vanguardia Española*, a continuación del artículo que acabamos de comentar. Con el titular “Importante manifestación artística”, ministros belgas y españoles, junto con destacadas personalidades de la vida artística y cultural belga, directores de periódicos y críticos de arte, se dieron cita en la inauguración de la exposición de arte *El Greco y Goya*, que fue organizada por el Comisariado General de España y patrocinada por el ministro español de Educación Nacional, señor Rubio, sobre la cual no hemos conseguido averiguar en qué consistía. Además, visitaron diversas instalaciones en las que todos los invitados pudieron contemplar las obras de arte que se expusieron.⁵⁴⁵

542 Entre los personajes del mundo del folclore y la música, se encontraban la bailarina Mariemma y sus bailes españoles, quien compuso la coreografía de *Voyage Vers L'Amour* para la Expo 58 de Bruselas, los pianistas José Tordesillas o José Iturbi (marchó a Los Ángeles donde consiguió un gran éxito en su carrera profesional, participando como pianista esencial en películas de cine mudo) y el guitarrista Regino Sainz de la Maza (miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1956) y gran amigo de poetas como Federico García Lorca o Rafael Alberti, de pintores como Dalí o Eduardo Ontañón, o de cineastas como Carlos Velo), entre otros, elegidos para la ocasión.

543 “Actividades en el Pabellón español de la «Expo»”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 6-VIII-1958), p.9.

544 “El rey Leopoldo visita el pabellón español en la «Expo»”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-IX-1958), p.19.

545 “Importante manifestación artística”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-IX-1958), p.19. En el artículo dice: “(...) Después de visitar diversas instalaciones donde se exponen tres cuadros de El Greco, dos tablas, dos tapices y nueve grabados de Goya y un frontal de altar románico, los asistentes presenciaron la actuación del grupo de Coros y Danzas de Vigo y Sevilla, y asistieron a la proyección de la película “Goya”, comentada por Agustín de Foxá. (...)”



Fig. 98. Imagen de la noticia del acto de entrega de la "Estrella de Oro" al comisario general de España, Miguel García de Sáez, concedida por el pabellón español. Fuente: Diario *La Vanguardia Española*, 22-X-1958

Una inauguración de lo más completa, que fue ocasión para que los invitados pudieran conocer también el resto de las "tradicionales maravillas" que poseía el pabellón español. El objetivo propagandístico de España se estaba cumpliendo y las distinciones se sucedían. En la portada de *La Vanguardia Española* del 22 de octubre del mismo año, se incluyó una fotografía del acto de entrega de la "Estrella de Oro" que se le concedió al pabellón español y que el comisario general de España recogió.⁵⁴⁶ Con todo esto, ¿qué más se podía pedir? (Fig. 98)

A través de este destacable evento internacional se produjo la renovación de la imagen de la arquitectura y la cultura artística de España. Nada se había dejado al azar, todo estaba muy bien pensado, incluso el consciente lavado de imagen en el exterior mediante la significativa elección de un pabellón muy moderno, en el que los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún pusieron toda la ilusión y esfuerzo, una ligera construcción, obra de dos destacados profesionales, que se alejaba del historicismo defendido hasta hacía poco tiempo por la dictadura franquista. La crítica del siglo XX reconocía que

"(...) en 1958 el régimen franquista, en el camino de su integración en la comunidad internacional, era lógico que tuviera interés en presentarse en Europa, en esta ocasión ferial, arropado por una imagen que lo acercara a las naciones democráticas, haciendo olvidar un tanto, mediante la imagen arquitectónica, su impresentable pasado. La obra de Corrales y Molezún para la Exposición Universal de Bruselas era muy apropiada para este objetivo de renovación de imagen y de demostración de normalidad cultural del Estado español."⁵⁴⁷

Esta opinión fue compartida por los demás críticos contemporáneos que vieron el pabellón español como "el mejor pabellón de Bruselas (...). Sólo esta construcción dialogaba de igual a igual con los importantes de Finlandia de Pietilä o Noruega de Sverre Fehn, entrando de lleno en lo que más tarde se denominaría la "Tercera Generación" del movimiento moderno (...)."⁵⁴⁸ (Fig. 99 y 100)

La modernidad y el atractivo de esta obra, se demostraron también en el interior, en una museografía que nada tenía que ver con las muestras organizadas, por ejemplo, por la Dirección General de Regiones Devastadas en España, recargadas y excesivas en la disposición de objetos, que se celebraron en diferentes capitales españolas para mostrar la actividad desarrollada a lo largo de los años cuarenta: Madrid, 1940 (en la

546 "Distinción al Pabellón español de la "Expo"", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 22-X-1958), página de portada.

547 BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, A., *Arquitectura española del siglo XX, Summa Artis*, vol. XV, *Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

548 GARCÍA DEL MONTE, J.M. y MERA, M.I., "En memoria de José Antonio Corrales. Arquitecto de leyenda", obituario con motivo de la muerte del arquitecto, *ABC*, 17 de agosto de 2010, p. 51, citado en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones...", *op.cit.*, p. 122.



Fig. 99. Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, obra del arquitecto Reima Pietilä. Fuente: lostonsite.wordpress.com.



Fig. 100. Pabellón de Noruega en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, obra del arquitecto Sverre Fehn. Fuente: Archivo de Arquitectura Urbipedia.

actual Biblioteca Nacional), San Sebastián, 1945 (en el Gran Casino), Sevilla, 1948 (en el antiguo Palacio del Perú de la Exposición de Sevilla de 1929),⁵⁴⁹ o con la que se realizó en otros pabellones de la Exposición. En esta ocasión, el pabellón español optó por los espacios vacíos y por la exhibición de pocas y selectas obras, algunas de ellas de insólita modernidad, como las fotografías que se expusieron de grandes dimensiones de Francesc Catalá Roca.⁵⁵⁰

Aunque los arquitectos no quisieron recargarlo, hemos visto que el resultado final, es decir, la modificación desde la primera instalación ganadora, fue totalmente lo contrario. Los miembros elegidos para la Comisión Española no se conformaron con la presentación de artistas de vanguardia (Dalí, Picasso, Miró y Valdivieso); la idea de la España "típica" rondaba sus cabezas y esa era la imagen que a toda costa querían que estuviera presente, en la línea de las directrices puestas en marcha en numerosas actividades culturales de nuestro país durante la década de los cincuenta del siglo pasado. (Fig. 101)

⁵⁴⁹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", *op.cit.*, pp.109-113.

⁵⁵⁰ SENTIS, C., "La Exposición de Bruselas y la técnica", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 19-IV-1958), p.25.



Fig. 101. Objetos que muestran el t3pico del typical spanish con los que, seg3n la revista cinematogr3fica Im3genes, "se reflejan aqu3 todas las actividades nacionales sin olvidar la gracia de nuestra artesan3a". Fuente: Archivo digital de Filmoteca Espa3ola, Revista cinematogr3fica *Im3genes*, n. 709, 1-I- 1958.

Mediante documentales, actuaciones de coros y danzas y la degustaci3n de nuestra gastronom3a en el restaurante situado en el espacio central del pabell3n, consiguieron contentar al p3blico internacional que, por otro lado, cabe decir que es posible que no esperara otra cosa. (Fig. 102) Un pabell3n espa3ol sin flamenco, sin casta3ue- las, sin toros, capotes y platos de paella, sin Goya y sin Vel3zquez, sin palios ni custodias procesionales que se vieran en vivo y en directo, claramente no hubiera sido lo mismo. Y es esto lo que, en cierto modo, vino a decir un art3culo de la prensa belga titulado "Espa3a se desmelena", que se public3 en *La Vanguardia Espa3ola* en agosto de 1958:

"Pone de relieve, por ejemplo, que el estrado multi-hexagonal sobre el cual tantas veces han expresado los Coros y Danzas de Espa3a la furia espa3ola al son de las casta3ue- las, se encuentra hoy como suspendido por encima de un peque3o lago de agua azul mediterr3neo violento, cuyo color muchos no han tenido la suerte de poder admirar (...). La mirada se encuentra atra3da hacia la altura por unos pa3os de colores vivos que caen desde el techo en forma de parasol, y con toda clase de ornamentos, de trajes preciosos, colgados por las paredes, se han instalado vitrinas que albergan tesoros de oro y plata. Toda suerte de cosas magnificas que est3n encarnadas en la brillante tradici3n de Espa3a.

Muchos de los hex3gonos bajos, sobre tr3podas que no conten3an sino fotograf3as muertas, han desaparecido y los que quedan est3n cubiertos de tesoros, cer3micas, cobres cincelados, chaquetillas de torero, flores, cactus, vestidos suntuosos, capuchones verdes y blancos de penitentes de las procesiones... rodeando la cabeza de toro negra, se ven capas de colores brillantes de los toreros. Por aqu3 se encuentran espadas, zapatillas negras, peque3as capas y monteras. Una vitrina contiene una colecci3n de c3lices cincelados de gran belleza."⁵⁵¹

En lo referente a las artes y letras, no comentaba demasiado, ya que dec3a que hab3an sido pocos los cambios en la exposici3n, pero lo que s3 que pon3a de relieve era que la "Espa3a tradicional vibraba en todos los rincones":

"Un artesano cincela peque3os pu3ales de Toledo; dos castellanas, con trajes bordados de flores y oro, bordan trabajos de colores vivos, bajo la mirada atenta del p3blico admirado; dos o tres colecciones de recursos, dan color local y en el centro mismo del Pabell3n, en medio de grandes motores, aparece un peque3o caballero, mec3nico que da vueltas indefinidamente a una manivela de un organillo min3sculo, que nos da el sonido de las casta3ue- las y de la m3sica espa3ola."⁵⁵²

Y si en la prensa de abril se dec3a que el pabell3n estaba vac3o, con estas cr3nicas vemos que en unos meses todo se llen3 de luz y color aparte de toda suerte de objetos variopintos que "encarnaban" la tradici3n espa3ola. Esto es lo que buscaba el p3blico

551 "La Exposici3n de Bruselas. El pabell3n espa3ol. Seg3n «*La Libre Belgique*»", *La Vanguardia Espa3ola*, (Barcelona, 17-VIII-1958), p.10.

552 *Ibidem*.



Fig. 102. Grupo de jotos de Zaragoza durante una actuación. Fuente: Archivo digital de Filmoteca Española, Revista cinematográfica *Imágenes*, n. 709, 1-I-1958.

internacional y España no podía decepcionar. Resulta curioso, podría añadirse, que esta imagen típica de nuestro país, en ser contradicción con la moderna y austera propuesta en la primera instalación del pabellón, es la que todavía hoy busca una parte del turismo internacional. Una imagen de “España de pandereta” contra la que viene luchando desde comienzos del siglo XX una parte de artistas e intelectuales españoles.

El broche que cerraba la crónica de la prensa belga terminaba con final feliz el “desmelene español”, diciendo finalmente que “aquí, encontramos por fin a esa España vibrante que tanto habíamos sentido no encontrar en la Exposición; como con un golpe de varilla mágica, la frialdad humana del Pabellón de la primera fórmula ha sido barrida y este contraste alegra el corazón.”⁵⁵³ Hecho interesante es la coincidencia de los objetos mostrados por el NO-DO en su filmación de la revista cinematográfica *Imágenes* proyectada en enero de 1958⁵⁵⁴ y todos los objetos a los que hacía mención el artículo de *La Libre Belgique*.

El resultado final

La opinión de Corrales, uno de los arquitectos autores de la obra que marcó un antes y un después en la historia de la arquitectura española del siglo XX, evidencia cómo finalmente –y a pesar de los esfuerzos de los responsables– en el Pabellón de España de 1958, el continente fue por un lado y el contenido por otro, pero aun así, a pesar de esa falta de coherencia que pocos pudieron apreciar, se convirtió por un tiempo en el centro de todas las miradas del mundo y ganó muchos aplausos internacionales.

“Todo aquello tenía un nivel impresionante. ¡No se ha vuelto a hacer nada parecido, nunca! Una exposición de España, queriendo interpretar a España por fotografías y objetos, en unas vitrinas y unas fotografías de este nivel. Lo que pasa es que, claro, en aquel momento había una dictadura en España... y ahora hubiera pasado igual. Quiero decir, que dijeron que estaba vacío el pabellón... y a nosotros nos quisieron procesar, a Ramón y a mí, porque dijeron que habíamos hecho un sabotaje a España. Y el ministro de la Vivienda de aquella época paró el asunto porque dijo que a nosotros nos habían dado un concurso que habíamos hecho. Pero se destituyó al comisario, que era el Marqués de Santa Cruz, que no se había

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ Filmoteca Española, Archivo NO-DO, revista cinematográfica *Imágenes*, n. 709, 1-I-1958.

ocupado de nada, y se nombró a un amigo nuestro, García de Sáez, y entonces hubo una segunda parte, que se llenó el pabellón. Se llenó de coches, de banderas... En un bazar, se convirtió en un bazar. Y claro, todo el mundo tranquilo. Pero muy poca gente vio la primera instalación. Hay fotografías, pero nadie la conoce. Y esa es la pena, que tan interesante era el pabellón como la instalación. El pabellón lo vieron, pero lo vieron lleno de cosas. Yo no sé si es dos o tres meses lo que duró la primera instalación, porque enseguida se metió la segunda. Y esta es la historia."⁵⁵⁵

Estas palabras del arquitecto refuerzan la interpretación del pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 como una obra de arte total (en este sentido es evidente su proximidad al Pabellón de la República en París en 1937), en la que tan valiosa era la arquitectura como el contenido, elementos que no podían ser concebidos por separado, otro rasgo de modernidad que se unía al atrevimiento de las formas utilizadas en su diseño por Corrales y Molezún. La contradicción se producía entre la imagen ideal de modernidad y avance de una España que había salido adelante trabajando duro tras la guerra plasmada en el exterior del pabellón, y la imagen real del país que era la que daba su interior, una España en la que todavía no se había conseguido salir de la tradición, el folklore y los tópicos más *kistch* de nuestra identidad nacional.

Un documental de TVE en el año 2003 sobre la figura y obra de José Antonio Corrales con el evocador título *Elogio de la luz: José Antonio Corrales, voluntad indomable*, reflejaba la capacidad de trabajo, ingenio e ilusión que todavía por entonces, con 82 años, seguía poseyendo el arquitecto. Repasando junto con el entrevistador algunas diapositivas de sus obras, cuando llegó el momento de hablar sobre el Pabellón de España en esta Exposición, se lanzó la pregunta: "¿Qué expuso España dentro de esa obra tan moderna?", a lo que Corrales, respondió con la mirada fija en la diapositiva en la que aparecía el pabellón:

"El tema de nuestra propuesta que era la que nos dieron el premio de instalación, era la realidad española, es decir, la fiesta en España, la industria, el trabajo, la arqueología... En esos niveles estaban representadas con fotografías o con vitrinas que contenían objetos, algunas veces de la historia o la arqueología sacados de los museos. Esto nos pareció muy sintética, y la gente esperaba ver un edificio barroco, español, clásico, y cuando vio este edificio pues, claro, hubo bastantes protestas."⁵⁵⁶

Y a la pregunta de "¿Qué sensación te produce?", refiriéndose el periodista a la situación actual de ruina en la que se encuentra, Corrales respondió: "sensación de que no está comprendido ni valorado, incluso por los propios compañeros, (por parte de los cuales) nunca hubo una acción de apoyo suficiente."⁵⁵⁷ Y es que, el esfuerzo de los arquitectos por construir uno de los más bellos pabellones de la Exposición no tuvo eco en la sociedad española. Miguel Fisac comentaba sobre esto que: "terminado, ha gustado a unos pocos y ha disgustado a los más. En el Colegio de Arquitectos de Madrid se celebró una reunión (...), los arquitectos y alumnos asistentes, que abarrotaban el local, tributaron a Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales una cerrada y prolongada ovación, como fervoroso asentimiento a su obra."⁵⁵⁸ Pocos en su momento supieron apreciar la radical modernidad, no sólo de las estructuras y elementos expositivos, sino también de utilizar como recurso el

555 Conversación de José Antonio Corrales con el arquitecto Enrique Jerez Abajo, mantenida en el estudio de Corrales de la Calle Bretón de los Herreros (Madrid, 23-IV-2007), citado en JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero*, op.cit., p.323.

556 Documental de RTVE "Elogio de la luz- José Antonio Corrales, voluntad indomable", 27-III-2003. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/elogia-de-la-luz/elogia-luz-jose-antonio-corrales-voluntad-indomable/1551010/>, (fecha de consulta: 16-III-2021).

557 *Ibidem*.

558 "El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.198, junio 1958, p.1.

contraste entre las estampas que mostraban bustos de mujeres españolas vestidas de riguroso negro, adornadas con peineta y mantilla, reflejo de la España profunda, expuestas en el interior del pabellón, y la modernidad del contenedor que las acogía.⁵⁵⁹

Eventos de la categoría de las exposiciones internacionales siempre han atraído a las distintas naciones para darse mejor a conocer y establecer relaciones, sobre todo de interés político y comercial con otros países; es por eso que, como hemos venido analizando, España quiso participar en la primera Exposición Internacional que se llevó a cabo después de la II Guerra Mundial, porque consideró que era la oportunidad de oro que se le presentaba para renovar su polémica imagen asociada a una dictadura hasta el momento, y acercarse así a las naciones democráticas. Fue un proyecto en el que el Estado invirtió todas sus energías para que nuestro país volviera a entrar dentro de los círculos internacionales mostrándose como una nación avanzada y moderna.

Este objetivo se consiguió fuera, pero no así dentro. Fuera de España, porque a través de esta Exposición Internacional se reconoció el auténtico valor que tenía la arquitectura española del siglo XX; y fuera del pabellón, en cuanto a la estructura arquitectónica se refiere, puesto que fue una obra de un diseño único e innovador, que rompió todos los esquemas de la arquitectura española hasta el momento. Un "exterior tranquilo, severo, sin ninguna concesión especial, lo cual contribuye a destacar más los valores plásticos del interior, cuyo espacio está perfectamente ordenado, estructurado y medido."⁵⁶⁰ Pero dentro fue distinto, porque en el interior de España se seguían construyendo obras de carácter historicista y monumental (véase el caso del Valle de los Caídos inaugurado significativamente el mismo año de la Exposición de Bruselas)⁵⁶¹, y dentro del pabellón, el espacio se vio desvirtuado y convertido en una especie de almacén, un bazar *typical spanish*.

"Mano del Greco, rocas, campos de trigo, Cristo..., todo ello severo y clásico, en grandes fotografías, forman los tableros de las mesas hexagonales, recordando temas de España; pancartas, entre soportes, con fotos de hombres ilustres: Menendez Pelayo, Echegaray, Benavente...; objetos de museo: autogiro de La Cierva, maqueta del submarino de Isaac Peral, capote de Manolete...; cuadro de sus pintores siempre en vanguardia: Dalí, Picasso, Miró, Valdivieso...; música, danzas populares, vinos, frutas..., todo impregnado de espiritualidad y aires de España, de esta España que siempre ha ofrecido lo mejor de su ser, de su sentir y de sus hijos por conseguir ese mundo "más humano": lema de la Exposición de Bruselas."⁵⁶²

El contraste entre los dos montajes expositivos, el inicial y el final, pone de manifiesto la dificultad para crear una imagen moderna de España, puesto que el criterio que finalmente dominó fue el de un país folklórico. Un caos producto de la misma tensión entre la España oficial, la del régimen, y la España real, en este caso un grupo de artistas que propugnaban una imagen más vanguardista de nuestro país, pero quizás menos interesante para el público extranjero ciertamente atraído por el exotismo vinculado por costumbre con la Península Ibérica. Al concluir la muestra, algunas de las obras expuestas de arte románico, pinturas de El Greco, tapices y grabados de Goya, así como piezas de la Escuela Española del siglo XV-XVI y pinturas de Coello o Ribera, entre otros, fueron cedidas

559 ESPEL, C., "Despojada belleza de la lógica modular", en *Pabellón de Bruselas '58*. Corrales y Molezún, Madrid, Ministerio de la Vivienda, Departamento de proyectos ETSAM, 2003, pp.43-50, espec. p.49.

560 "Bruselas -Expo, 1958, pabellón de España", *Informes de la Construcción*, vol.11, n. 106, diciembre 1958.

561 Acerca del conjunto arquitectónico del Valle de los Caídos, véase entre otras, las siguientes publicaciones: SUEIRO, D., *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Madrid, Sedmay, 1976; AGUILAR FERNÁNDEZ, P., "Los lugares de la memoria de la Guerra Civil. El Valle de los Caídos: la ambigüedad calculada", en TUSELL, J., SUEIRO, S., MARÍN, J. M^o. y CASANOVA, M. (eds.), *El régimen de Franco (1936-1975). Políticas y Relaciones Exteriores*. Tomo I. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, pp. 485-498; SÁNCHEZ-BIOSCA, V., "El Valle de los Caídos: fascismo y escenografía de la memoria", en TRANCHE, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2002.

562 *Ibidem*.

temporalmente al Museo de Arte Contemporáneo de Bruselas y al Museo Real de Bellas Artes de Bélgica;⁵⁶³ otras se devolvieron a sus lugares de origen y otras piezas no se supo bien dónde terminaron (como el caso del microscopio de Santiago Ramón y Cajal).

En suma, fue uno de los pabellones que mayor interés tuvo en la Exposición Internacional de Bruselas:

“El pabellón español, pese a que alguien lo encontrase vacío, ha tenido una vida interior tan intensa, que su eco dominaba todo el conjunto de la exposición, por su dinamismo, espiritualidad y gracia. Por ello, no es extraño que el pabellón resultase pequeño; que sus instalaciones estuviesen siempre llenas, y que el público quedase gratamente impresionado. Todo ello por obra de su arquitectura (...).”⁵⁶⁴

Fortuna crítica y vida posterior del pabellón

Terminada la Exposición de 1958, muchos de los pabellones se desmontaron y trasladaron a sus países de origen. En el caso de España, tras pensar en diferentes ubicaciones, el lugar elegido fue la Feria Internacional del Campo de Madrid, la cual albergaría diversos pabellones de comunidades o del Estado. Puesto que el pabellón tuvo una gran acogida en Bruselas y su estructura contaba con una gran flexibilidad demostrada en la manera de adaptarse al abrupto terreno en el que se emplazó en la capital belga, se pensó que el cambio al Recinto de la Casa de Campo sería sencillo, pero el resultado final no consiguió mantener la misma esencia que en Bruselas, lo que hizo que fuera más plano y perdiese parte del efecto original del edificio, además de tener que adaptarse a los numerosos árboles que ramificaron el espacio interior lo que anuló la imagen de pilares infinitos creada en la construcción levantada en la exposición de Bruselas.⁵⁶⁵

El traslado del pabellón tuvo lugar en 1959 y desde ese año comenzaría la aventura de una obra que, después del éxito conseguido a nivel internacional y de la acogida de manera definitiva por el régimen como propio (lo cual supuso un punto de inflexión y un cambio en la ruta de la futura arquitectura española), se vio sometido en años posteriores a la incertidumbre política en lo que respecta a su funcionalidad y reconocimiento como hito arquitectónico histórico. Su éxito, a juzgar por el devenir posterior, fue tan breve como el sueño de una noche de verano.⁵⁶⁶ (Fig. 103)

A partir de los años sesenta los estudios sobre el pabellón de Corrales y Molezún comenzaron a aflorar, tanto en monografías ya históricas citadas en el estado de la cuestión de esta investigación como *Arquitectura española contemporánea* de Carlos Flores (1961),⁵⁶⁷ o en manuales como *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benévolo (1968),⁵⁶⁸ por citar algunos ejemplos. Las citas o investigaciones en publicaciones se fueron sucediendo a finales de los años ochenta⁵⁶⁹ y a lo largo de los noventa, en las que se incluían imágenes del interior, planos y fotografías en color, así como comentarios de arquitectos de renombre que consideraban a esta construcción como una obra que dejó

563 AGA, caja 82/14654, nota: Madrid, 13-I-1959.

564 *Ibidem*.

565 RUIZ- APILÁNEZ, I., *Estado actual, patologías y rehabilitación del Pabellón de los Hexágonos de la Casa de Campo*, Trabajo Fin de Grado, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2018.

566 CEJADOR AMBROJ, M^a.A. “El pabellón español de los hexágonos o el sueño de una noche de verano”, *Actas del I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España*, Editorial Universitat Politècnica de València, 2021, pp, 131-138. <https://doi.org/10.4995/icomos2019.2019.11697>

567 FLORES, C., *Arquitectura española ...*, *op.cit.*

568 BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura...*, *op. cit.*

569 LAMPUGNANI, V.M., *Enciclopedia GG de la arquitectura...*, *op. cit.*



Fig. 103. Imagen del pabellón español instalado en el Recinto de la Casa de Campo de Madrid, 1959. Fuente: Fundación docomomo ibérico.

huella en la historia de la arquitectura española. Pero su fama no murió en el siglo que le vio nacer, sino que en pleno siglo XXI nos seguimos encontrando con un abundante y continuo número de estudios e incluso congresos dedicados al tema de las exposiciones universales durante los años cincuenta, artículos de prensa y documentales que demuestran que, aunque nos encontremos a más de sesenta años de distancia, la Expo '58 y el Pabellón de España siguen siendo tema de interés y, por ende, de investigación.

Al mismo tiempo que se estaban realizando estas investigaciones y publicaciones, se dilucidaba acerca de un nuevo traslado desde la Casa de Campo en Madrid (lugar en el que permaneció abierto hasta 1975). Las opciones que se planteaban eran desde ubicarlo en el Paseo Imperial (1991), hasta llevar a cabo un plan de rehabilitación y emplazamiento en el Campo de las Naciones (2001) o convertirlo en la nueva jefatura de bomberos (2014). Y entre una espera y otra, la maleza junto con los gatunos inquilinos, seguían acampando a sus anchas.

El pabellón continuó totalmente descuidado y prácticamente en estado de ruina —producto de la dejadez de las administraciones a las que pertenece y a la falta de interés por mantenerlo al no ser Bien de Interés Cultural (BIC)—⁵⁷⁰, hasta que en 2019 la prensa auguró ilusionantes noticias para la recuperación del pabellón español que nos representó de manera tan destacada en Bruselas,⁵⁷¹ y en 2020 las noticias apuntaron al comienzo de las obras de reforma, para convertirlo en un espacio que albergue una exposición permanente y convertirlo también en la nueva sección de arquitectura del Museo de Arte Contemporáneo.⁵⁷² De esta manera se abre una puerta a la esperanza de que esta construc-

570 El pabellón pertenece a "Casa de Campo- Recintos Feriales" recinto que sí que está catalogado como BIC desde 2010, hecho que ni aun así animó a rehabilitar la joya proyectada por Corrales y Molezún.

571 FANJUL, S.C., "La resurrección del Pabellón de los hexágonos, un edificio que es como un mecano", *El País* (Madrid, 16-III-2019)

572 ROCES, P. R., "Una segunda vida para el Pabellón de Hexágonos: Madrid estudia incluirlo en el Museo de Arte Contemporáneo.", *El Mundo*, (Madrid, 13-X-2020)



Fig. 104. Estado del pabellón hasta el año 2020. Foto: Iker Ruiz-Apiláñez López



Fig. 105. Estado actual del interior. Foto: ABC digital, 11-VI-2021.

ción vuelva por fin a la vida, se le otorgue el reconocimiento que merece y sea, de verdad, una oportunidad para demostrar la importancia de la conservación de la arquitectura contemporánea como parte de nuestro patrimonio histórico. (Fig. 104 y 105)

3.5 Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York. Nueva York, 1964-65

“Se nos encomendó realizar un pabellón que representase a España y desde el primer momento supimos que no podíamos hacer una presentación raquítica y de compromiso, mediocre o de justificación.

Teníamos –y creímos nuestro deber– que enseñar la España actual y de siempre, cara al futuro, con decisión y sin concesiones a un puro esteticismo, ni a una visión aplastante de glorias históricas, ni mucho menos a una exhaustiva relación de datos sobre la obra realizada.

Era necesario enseñar España, sin engaños ni pintoresquismos trasnochados, como país que avanza fijándose en su pasado, pero con la mirada abierta al mañana. Real, sería, amable. La España diferente y varía de sus hombres, de sus ciudades y de sus regiones.”⁵⁷³

España y los años sesenta del siglo XX

En la década de los años sesenta, la economía española había comenzado un período de desarrollo para el que necesitaba aumentar los ingresos procedentes del exterior, y las exposiciones internacionales ofrecían al gobierno franquista una magnífica ocasión para mostrar el interés turístico de nuestro país. En este período, el Gobierno recibió la invitación para participar en una de las ferias internacionales más destacadas hasta el momento: la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65 (*New York World's Fair*), en la que las primeras potencias mundiales expondrían, como si de un escaparate comercial se tratara, el progreso tecnológico alcanzado en plena carrera espacial, en un clima de paz y entendimiento entre naciones. Como explicaba el folleto que la Comisaría General de España preparó para el pabellón español, esta Feria Mundial era “una exhibición de prestigio. Todos los países acuden a ella deseosos de explicar su personalidad histórica, su fuerza económica, su potencia de futuro. Tiene, además, un claro valor comercial.”⁵⁷⁴

El certamen no fue aprobado por el *Bureau International des Expositions* (BIE) debido a que las Ferias en los Estados Unidos no eran financiadas por el gobierno, por lo que los organizadores debieron recurrir a subvenciones privadas y, para este caso concreto, si querían maximizar los ingresos necesitaban setenta millones de visitantes, hecho que exigía que la Feria estuviera abierta durante dos años. Dado que la normativa de la BIE apuntaba que una Exposición sólo podía durar seis meses, la solicitud de Nueva York fue rechazada por no cumplir con las normas, pero el magnate Robert Moses, el *Master Builder* (constructor por excelencia)⁵⁷⁵ que lideraba la Compañía creada para poner en marcha la Feria, no se dio por vencido y llevó el caso a la prensa expresando su indignación. Los miembros del BIE, molestos por tal acción, contraatacaron y solicitaron a las naciones miembros que no participaran en la Feria de Nueva York, por lo que se convirtió en la única Feria Mundial en la historia que se llevó a cabo sin la aprobación del BIE.⁵⁷⁶ Ante tal situación, algunos países se negaron a participar, como fue el caso de Reino Unido, Francia, Alemania, Italia, Canadá y Australia.

Sin embargo, aunque España tardó en tomar la determinación de acudir a la feria, el 17 de enero de 1961 decidió aceptar la invitación para participar ya que, al margen del aspecto puramente comercial que pudiera tener, era de gran interés e importancia desde

573 Palabras de Miguel García de Saez, comisario de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964, publicadas en el artículo que escribió para la revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964, pp. 5-6.

574 Folleto de España para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65 localizado en el AGA, fondo del Archivo renovado del Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/18175 (antiguo legajo 7417), exp. 2.

575 Cfr. EZQUIAGA, J.M., “Robert Moses, Nueva York en transformación”, *Arquitectura Viva*, 2009, p.60 y MOLINS, V., “El demonio que transformó Nueva York”, <http://www.jotdown.es/2012/10/moses-el-demonio-que-transformo-nueva-york/> (Fecha de consulta: 4 de marzo de 2021).

576 MÉNDEZ-NAVIA GARCÍA, M.V., *Lo permanente en lo efímero. Pabellones de Exposiciones universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra*, Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015, esp. p.38. (Cfr. nota al pie n.33).

el punto de vista político, porque el régimen consideraba que debía de estar presente en todas aquellas actividades que afectasen a la solidaridad continental y a la cooperación cultural y económica entre los países de América, independientemente de lo que hicieran o no otras naciones europeas. Asimismo, vínculos de carácter político, militar y monetario con Estados Unidos, obligaban en cierto modo a nuestro país a estar presente en el Tercer Centenario de Nueva York que se conmemoraba en esta Feria, cuya inauguración coincidiría con dos momentos políticos importantes: el final del primer período presidencial de Kennedy ⁵⁷⁷ y del Convenio Defensivo de 1953 entre España y Estados Unidos. A estas razones se sumaba el hecho de que se calculaba que asistirían a la Feria unos setenta millones de visitantes, lo que constituía una oportunidad para que nuestro país diera a conocer a una gran masa internacional sus realizaciones culturales, sociales y económicas, todavía insuficientemente conocidas en una gran parte del mundo, y esto a su vez repercutiría en un incremento de las exportaciones españolas (se podrían cubrir una gran parte de los gastos con las ventas de los productos importados para la muestra) y de la corriente turística como consecuencia de la propaganda que se realizaría a través de la Feria.⁵⁷⁸ Además, 1964 era el año en que el régimen franquista celebraba por todo lo alto los veinticinco años de paz, por lo que Franco volvió a contar con Estados Unidos como uno de sus mejores aliados para proyectar al exterior una imagen moderna del país.⁵⁷⁹



Fig. 106. Grupo de Coros y Danzas de España desfilan ante el Unisphere, símbolo de la Feria Mundial de Nueva York. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/18175-011, exp.2.

El emplazamiento elegido para la celebración de la Feria fue el Parque de *Flushing Meadows-Corona* (creado para la Feria Mundial de Nueva York de 1939), cuyo eje principal presidía la colosal estructura del *Unisphere*, una gran esfera de 42,7 m de alto y 36,6 m de diámetro, construido en acero inoxidable y diseñada por Gilmore Clarke, colaborador del plan urbanístico del parque. (Fig. 106) Contenía tres anillos en órbita, simulando los satélites artificiales de la era espacial, y puntos iluminados que señalaban las diferentes capitales del mundo. Tanto por su tamaño como por su localización central, se convirtió en el símbolo visual de la Feria,⁵⁸⁰ como lo fuera en su momento el enorme *Atomium* diseñado por el ingeniero André Waterkeyn para la Exposición Internacional de Bruselas en 1958. El recinto para la exposición contaba con un área de 260 hectáreas divididas en cinco zonas (industrial, internacional, federal y estatal, transporte, ocio), que albergaron 160 pabellones, considerándose así esta Feria la más grande celebrada hasta el momento. (Fig. 107)

577 El Presidente Lyndon Johnson inauguró el evento internacional el 22 de abril de 1964, cinco meses exactos después del asesinato de John F. Kennedy.

578 AGA, fondo del Archivo renovado del Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/204331, carpeta 4 381.12 (73)-1, 1960 a 1966.

579 SASTRE, L., "Arte, industria y fe", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp.611-618.

580 GARCÍA MARTÍNEZ, C., *Pabellones de Exposición desde 1955 a 1967. Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2016, espec. p. 39.

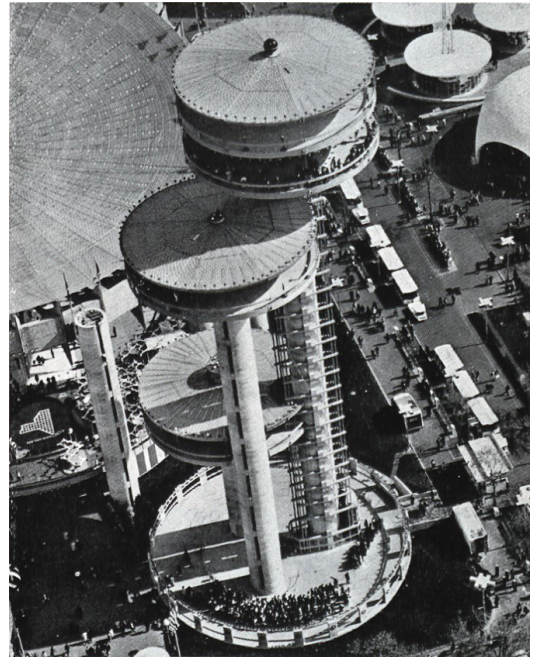


Fig. 107. Imágenes de algunos de los pabellones de la Feria Mundial de Nueva York 1964-65: Austria, Berlín Occidental, Compañía Bell y Estado de Nueva York. Fuente: *Revista Arquitectura*, n. 68, agosto 1964

Como hemos comentado anteriormente, este certamen careció de carácter oficial, por lo que se designó a la Administración Turística Española como Organismo español que ostentara la personalidad jurídica de participante en la Feria, decreto que se publicó en el *Boletín Oficial del Estado*, número 53 del 2 de marzo de 1963,⁵⁸¹ en el que además se anunciaba el nombramiento del Comisario General, Miguel García de Sáez, que ya contaba con la experiencia del comisariado del pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, por lo que es bastante probable que por tal razón fuera elegido Comisario General en esta ocasión de la Feria Mundial de Nueva York de 1964, además de que por aquella época era agregado laboral de España en Washington y tenía conocimiento de la psicología del norteamericano, lo que le gusta y sorprende. (Fig. 108)

581 "Decreto 387/1963, de 14 de febrero, por el que se nombra Comisario General para la asistencia no oficial de España a la Exposición Internacional de Nueva York de 1964-65 al excelentísimo señor don Miguel García Sáez y se designa a la «Administración Turística Española» para que actúe como participante en la misma". Y en el artículo tercero concretamente: "Habida cuenta de que la asistencia de España a esta Exposición no reviste carácter oficial, el Organismo español que actuará como participante en la misma será la «Administración Turística Española», que colaborará a todos los efectos anteriormente indicados, con el Comisario que por este Decreto se nombra." (BOE, n.53, 2 de marzo de 1963).



CON MIGUEL GARCIA DE SAEZ

A tan alta y encañonada luz como la que alumina y encarna España desde la habilitada céntrica de su Pabellón en la Feria Mundial de Nueva York, nos hemos acercado para hablar con su Comisario, hombre varo, sólido, extraordinario, Miguel García de Saez.

Hubiera hecho un repudiante pesista, un arriesgado médico del mundo, un clarividente promotor de empresas, un urbarista capaz de darle perfil humano, botero y europeo a una ciudad, un arquitecto cuidadoso de fama y hujos cíclicos, un entendedor escrupuloso de períodos, un cuidadoso ministro de Juntas de Representación, si cosas, como los divinos peregrinos del Circo, desmoronado. Es desmoronado España lo comente, le acude por dentro con una febril asonada que rebata en la idea, con un ardor proceloso, ignominioso, que el comate expone de ac-

lodo. Proclive a toda suerte de imprudencias, conductiva, sin propósito ni gesto servil, un comitán cargado de litrografía. Como el título de Chomera, punto social para Jueves para a él le gusta ofrecer a los demás como domingo y, lo verdad, la verdad, ser siempre para sí mismo un intermupción lunes que extraña trabajo e isado.

Esto ha sido su obra en el Pabellón de España: trabajo e ilusión. Método y fuerza.

—Imponemos hablando del Pabellón?

—El Pabellón ha sido una incógnita. No dicta que un lenguaje con su tiempo y su técnica. Esta falta traduce al inglés la realidad española de hoy. Esas son las que se hacen a lo que se justificado hacer. Es una etapa que habilita a la falta, pero que a veces, bruscamente, cunza.

—Pero, qué es el Pabellón?

—El ya ha visto. Así está. Creo que no es solo una bella estética, sino algo que ampara una acción.

—Aunque sea difícil sintetizar, ¿qué pretendiente hacer?

—Mira, yo más que una fórmula explicativa y torturante, quisiera hacer una casa donde la gente entrara de manera natural y sencilla y luego, una vez dentro, procurar que le fuera ganando un latido español, un olor y un sabor de España.

—¿Cara a la España de ayer o a la de hoy?

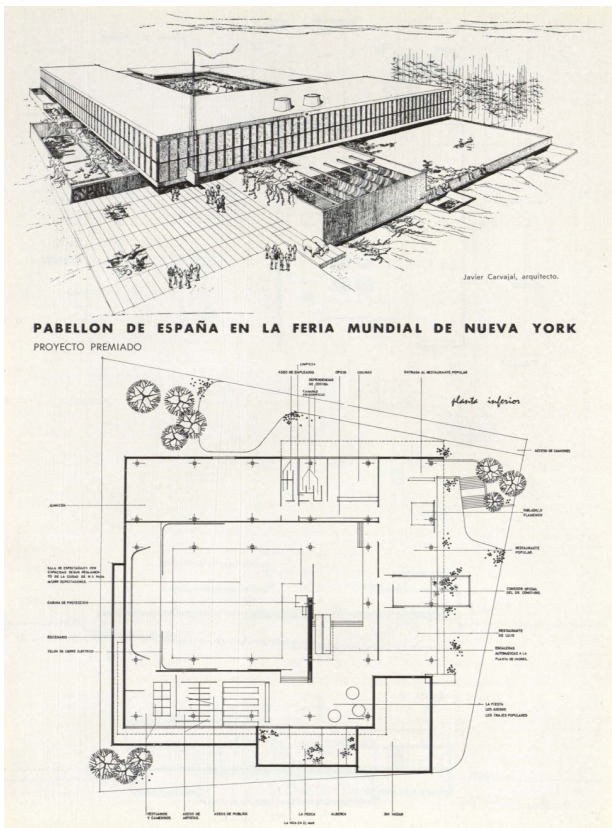
—Procuro una atmósfera y una atmósfera al mismo tiempo. No, naturalmente, por un país fiel, sino por un pueblo en forma, vivo en sus productos y realidades, pujante en su realidad actual. Pero más que nada, yo he querido mostrar un pueblo español en el taller, en el comportamiento, en la conducta, en el estilo de vida que es el trabajador. Yo quería mostrar, improvisadamente, a este país con la provincia viva de España. En la verdad que habita y estraga. Pero quizá no deba ocultarse que estoy, finalmente, olvidado. Esto no quita que me produzca una cierta angustia pensar en su cierre, porque ha sido una aventura, pero aventura comunitaria.

—¿Qué dices tú a esa afirmación, esa repetida, de que España está de moda?

—Pues que España no debe aspirar a la moda en lo que dice frase de diámetro y oportunidad. Creo en la voluntad clara, deportada todos los

Fig. 108. Primera página de la entrevista realizada por el periodista Salvador Jiménez a Miguel García de Sáez, en la que habla sobre el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 049.022, caja 46.634, top. 73/55.606-55.704

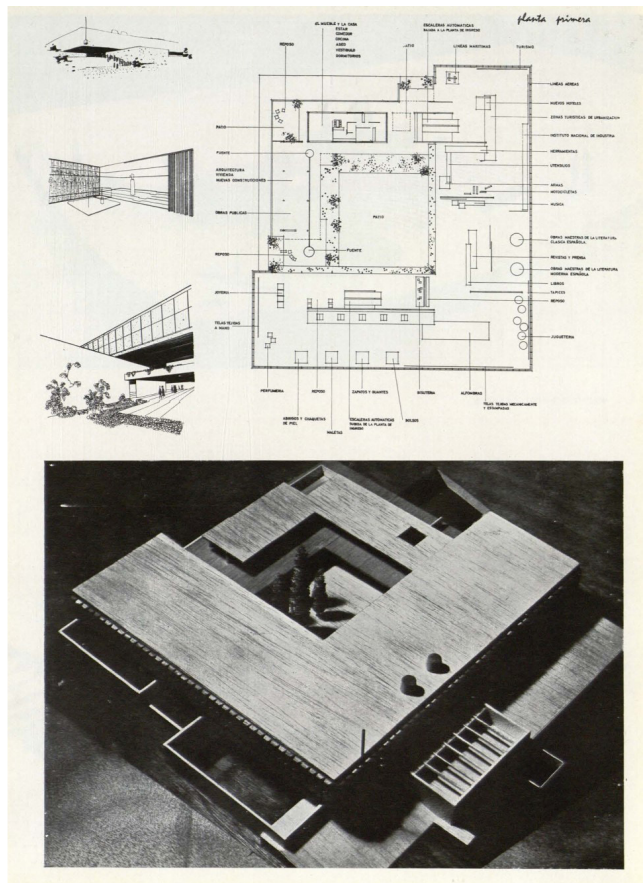
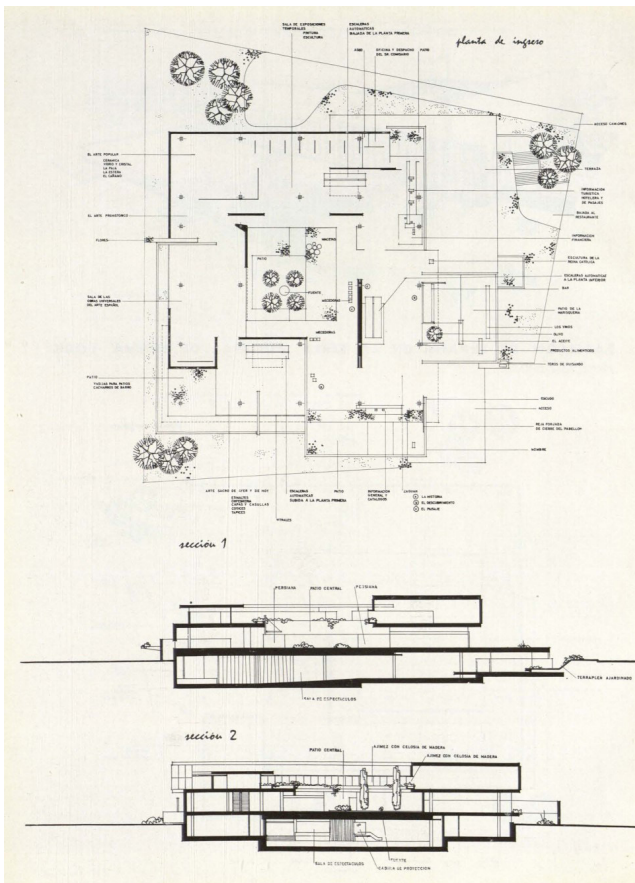
El concurso de ideas para el pabellón español



Una vez tomada la decisión de asistir, se planteaba la cuestión de convocar un concurso de ideas para el proyecto y construcción del pabellón que representaría a España en este certamen internacional, que prometía gran éxito a la nación. El 11 de febrero de 1963, la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York 1964-65, dependiente del Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, publicó el anuncio de un ambicioso concurso al que invitaron a veinticuatro estudios de las más prestigiosas figuras de la modernidad española, aunque se presentaron finalmente dieciséis anteproyectos, teniendo lugar el 27 de marzo de 1963 el fallo del jurado que otorgó el premio al arquitecto Javier Carvajal.⁵⁸² (Fig. 109)

Fig. 109. Plantas, secciones y maqueta del proyecto premiado de Javier Carvajal para el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York 1964-65. Fuente: Revista Arquitectura, n. 52, abril 1963.

582 La noticia de los anteproyectos presentados al concurso de ideas del pabellón se publicó en la revista Hogar y Arquitectura, n.45, marzo-abril 1963.



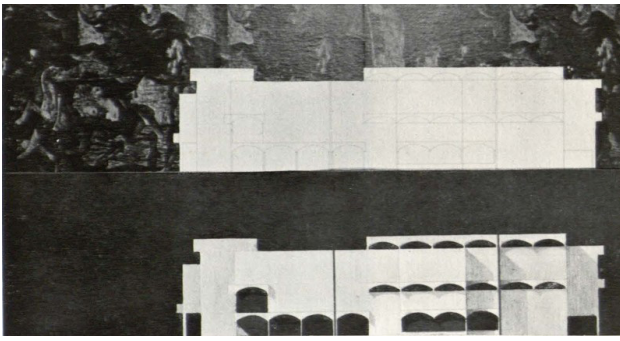
Los arquitectos que presentaron anteproyecto fueron: Oriol Bohigas y José María Martorell, Francisco de Asís Cabrero, Javier Carvajal, José Antonio Corrales, Casto Fernández-Shaw, Miguel Fisac, José María García de Paredes, Fernando Higueras y Antonio Miró, Ramón Vázquez Molezún, Rafael Moneo, Luis Moya, Francisco Javier Sáenz de Oiza, César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, Alejandro de la Sota, Antonio Vázquez de Castro y José Fonseca Llamado.⁵⁸³ En cuanto a los arquitectos que fueron invitados, pero no presentaron anteproyecto, se encontraban: Rafael Aburto, Luis Blanco Soler, José María Bosh Aymerich, José Antonio Coderch, Luis Gutiérrez Soto, Fernando Moreno Barberá, Luis Prieto y Secundino Zuazo. (Fig. 110)

El tiempo apremiaba, ya que la Feria sería inaugurada el 22 de abril de 1964 y para antes de esa fecha el arquitecto debía desarrollar un proyecto de ejecución, construirlo y concebir su instalación interior. El jurado estuvo presidido por el Comisario General (Miguel García de Sáez), y entre los otros miembros se encontraban: el Director General de Bellas Artes, (Gratiniano Nieto Gallo), el Director General de Arquitectura (Miguel Ángel García Lomas), el Director General de Relaciones Culturales (Alfonso de la Serna), el Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid (Juan del Corro Gutiérrez), un arquitecto designado por los concursantes (Antonio Fernández Alba), y un miembro de reconocida autoridad en el ámbito de las artes plásticas, elegido por la Comisaría General.⁵⁸⁴

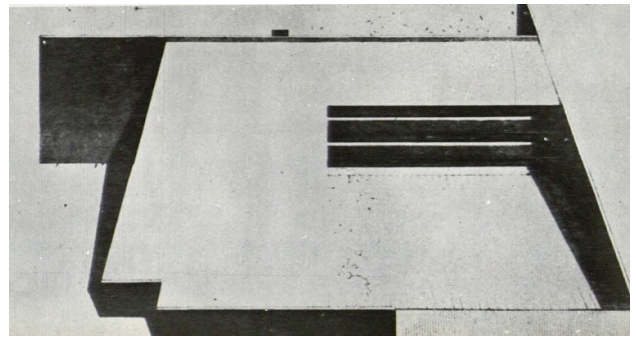
En cuanto a las propuestas que se habían presentado, la mayoría mostraban un estilo expresionista-romántico influido por la época, en la que se observaban referencias a las obras de los arquitectos Frank Lloyd Wright y en cierto modo a Utzon, Scarpa y Kahn. Sin embargo, el anteproyecto de Javier Carvajal no seguía esa línea, y fue elegido por presen-

583 Sus propuestas fueron publicadas en la Revista *Arquitectura*, n. 52, abril 1963, pp. 46-50.

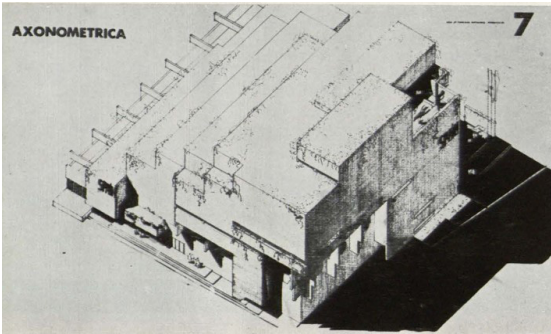
584 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York en 1964", *Goya*, n.354, 2016, pp. 72-85.



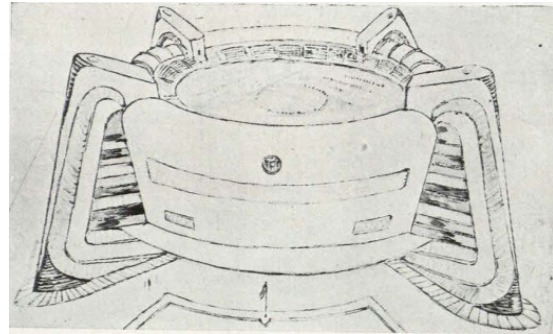
1. Arquitectos: Oriol Bohigas Guardiola y Josep María Martorell i Codina.



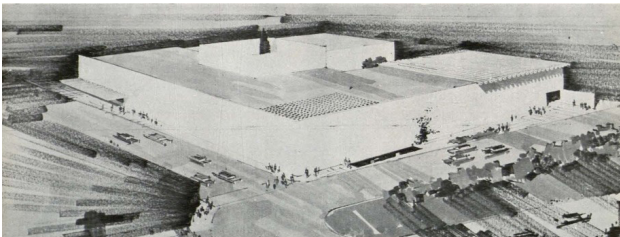
2. Arquitecto: Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo.



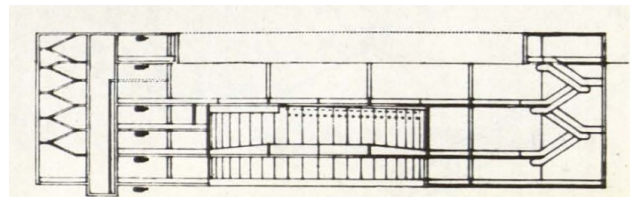
3. Arquitecto: José Antonio Corrales Gutiérrez.



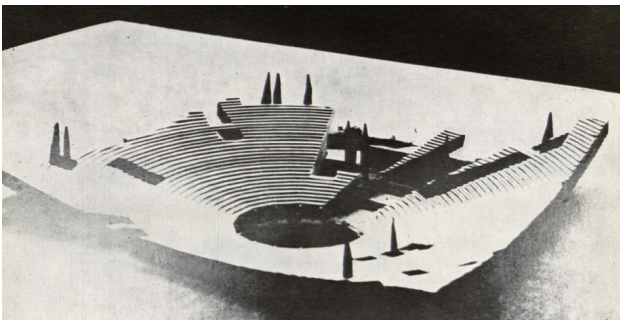
4. Arquitecto: Casto Fernández-Shaw Iturralde



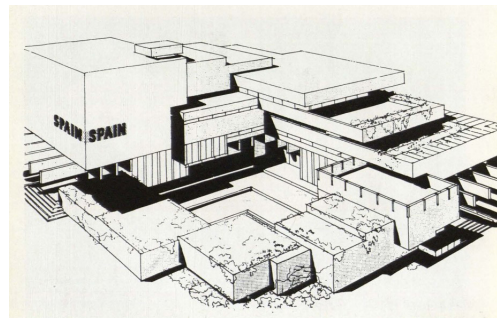
5. Arquitecto: Miguel Fisac Serna.



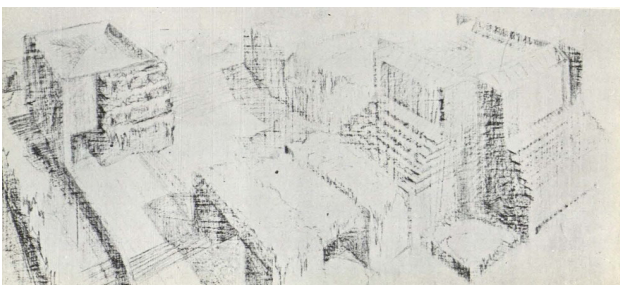
6. Arquitecto: José María García de Paredes.



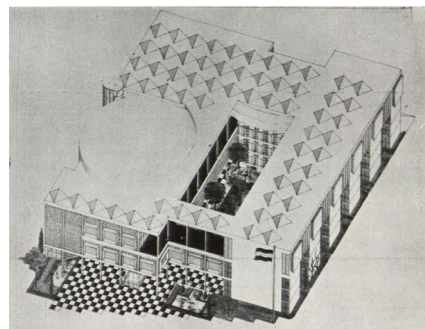
7. Arquitectos: Fernando Higuera Díaz y Antonio Miró.



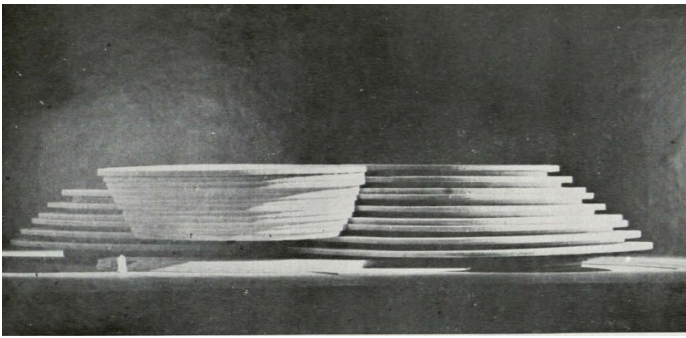
8. Arquitecto: Ramón Vázquez Molezún



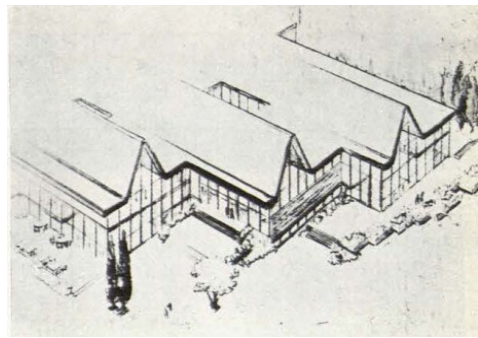
9. Arquitecto: José Rafael Moneo Vallés



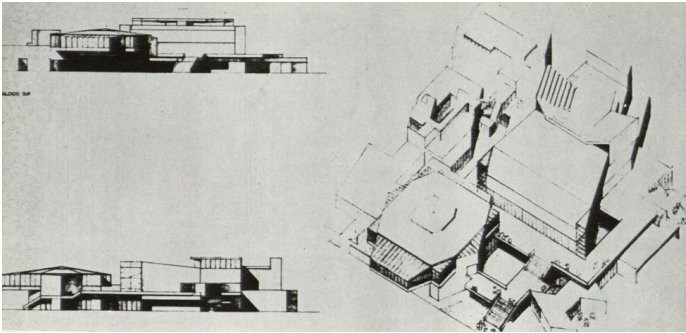
10. Arquitecto: Luis Moya Blanco



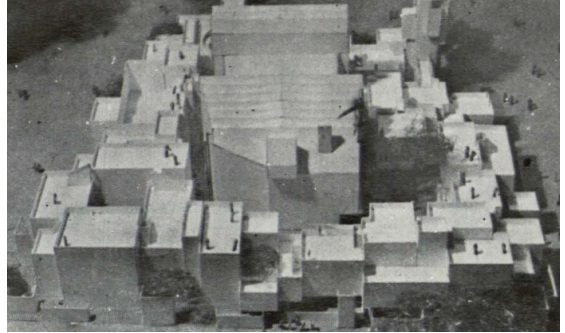
11. Arquitecto: Francisco Javier Sáenz de Oíza.



12. Arquitectos: César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide Itarte



13. Arquitecto: Alejandro de la Sota Martínez



14. Arquitecto: Antonio Vázquez de Castro Sarmiento

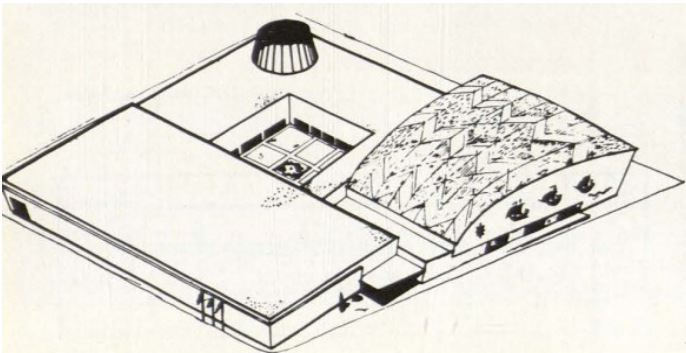


Fig. 110. Proyectos (no ganadores) presentados al concurso para el Pabellón de España en Feria Mundial de Nueva York de 1964-65. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 52, abril 1963

15. Arquitecto: José Fonseca Llamedo

tar, como comenta Carlos Flores, "un lenguaje anónimo y, diríamos, humilde y que en poco tiempo puede desarrollarse sin complicaciones, cosa que posiblemente no ocurría con otras propuestas dotadas de mayor interés plástico."⁵⁸⁵ Es posible que tras la transgresora modernidad del diseño del pabellón español de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, el tribunal eligiera esta vez una propuesta más contenida pero, al mismo tiempo, alejada del típico cliché que internacionalmente se asociaba a España y su cultura.

Javier Carvajal había demostrado ya su maestría en la proyección de espacios expositivos con el Pabellón de España para la XI Trienal de Milán de 1957, consiguiendo, junto a José María García de Paredes, la Medalla de Oro en el certamen, para el que diseñó un ambiente con el que supo transmitir la transición entre tradición y modernidad mediante el uso de materiales artesanales y materiales constructivos modernos, como hemos ya analizado. En solitario, realizó diversos proyectos de decoración de interiores en las tiendas de la firma Loewe⁵⁸⁶ de Madrid (1959), Barcelona (1960), Bilbao (1960) y Sevilla (1962), entre

585 "Concurso de ideas para el pabellón español", *Hogar y Arquitectura*, n.45, marzo-abril 1963, pp.10-13.

586 En la edición milanese de la Trienal de 1957 los arquitectos contaron con la colaboración de otros profesionales y empresas, entre las que se encontraba Loewe, cuyos artículos de cuero y piel expuestos en la

otras, en las que diseñó desde los elementos constructivos hasta el mobiliario, otorgando especial importancia a la iluminación, como hizo también en el pabellón para la Feria de Nueva York, un edificio que planteó con un aspecto externo sobrio en el que el patio, elemento tradicional de la arquitectura mediterránea y española, era el configurador del espacio interior, alrededor del cual se desarrollaba el argumento y contenido expositivo del pabellón. (Fig. 111, 112 y 113)

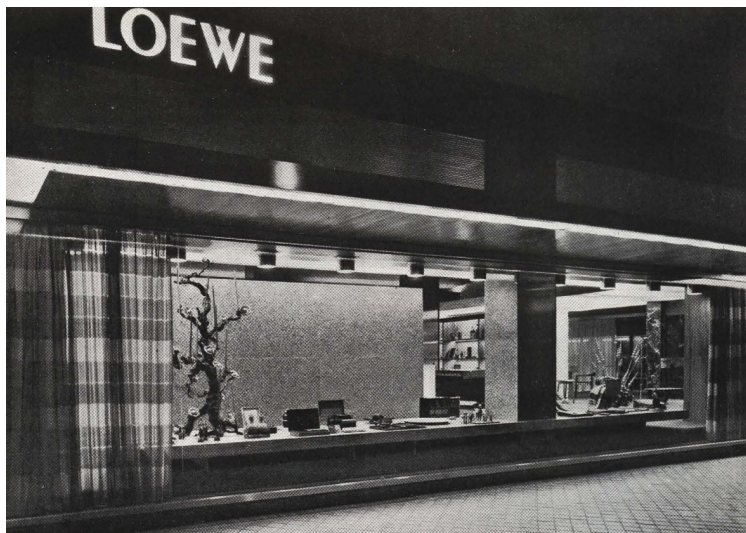


Fig. 111. Exterior e interior de la tienda Loewe de Madrid. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 16, abril 1960.



muestra recibieron la Medalla de Plata. Esta firma tenía ya por entonces un destacado reconocimiento dentro del sector de la marroquinería en España y su dueño, Enrique Loewe Knappe, decidió unirse a la corriente de modernización española que había comenzado a desarrollarse, por lo que tras la Trienal mostró a Javier Carvajal su interés por renovar la empresa y aportar un aire moderno a sus tiendas para dar así mayor realce al valor de sus productos. Para saber más al respecto consultar los siguientes artículos: JOSA MARTÍNEZ, M.E. y VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., "La Serrano de Loewe, Javier Carvajal: análisis de proyecto arquitectónico", *Estoa*, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, vol. 6, n.10, enero-junio 2017, pp.91-100; JOSA MARTÍNEZ, M.E., ANTÓN SANCHO, J., y VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., "La tienda como proyecto global: Loewe en Valencia", *Constelaciones*, Revista de la Universidad CEU San Pablo, n.6, 2018, pp.77-91.



Fig. 112. Tienda Loewe en Bilbao. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 111, marzo 1968.



Fig. 113. Tienda Loewe en Barcelona. Foto de Francesc Catalá-Roca publicada en el diario *El País*.

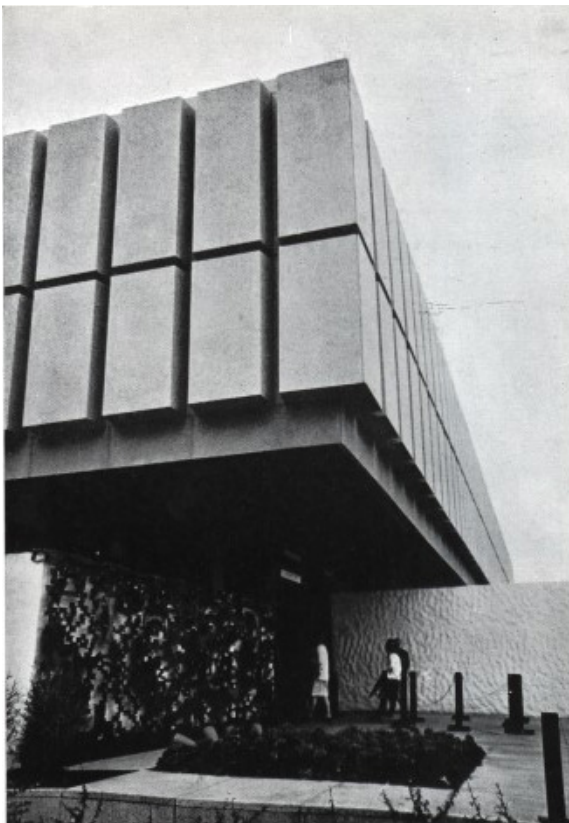
Según el escritor y crítico de arte Juan Ramírez de Lucas, el proyecto arquitectónico de Carvajal no era en apariencia de los más llamativos, pero estaba destinado a causar sensación en la *World's Fair* por varios motivos:

- “1) Por su hábil dosificación de los espacios interiores, que permiten un juego sorprendente de ambientes y rincones imprevistos.
- 2) Por su vinculación con la auténtica arquitectura española, con las características tradicionales mantenidas y preferidas a través de los siglos, de lo que puede considerarse como sus constantes arquitectónicas.
- 3) Por la sinceridad en el empleo de los materiales y preferencia por materias humildes como la cal, maderas, pisos cerámicos, etc., pero que no ha excluido los materiales ricos cuando ellos han sido necesarios. Riqueza dosificada, que es todo lo contrario de derroche, sin innecesarios alardes a los que solo se les encomienda la misión de deslumbrar.”⁵⁸⁷

587 Artículo “El pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65” de J. Ramírez de Lucas con fecha 18 de mayo de 1964 encontrado en el AGA, carpeta del Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección



Fig. 114. Vista general exterior del pabellón español. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.



Exteriormente el pabellón se presentaba como un volumen cerrado de materialidad tosca, en el que los gruesos muros blancos y rugosos de la planta baja, característicos de la tradición arquitectónica española, junto con los volúmenes ordenados y grises de hormigón de la planta superior (cuya inspiración bien podría encontrarse en la arquitectura escorialense), hacían parecer al pabellón como mudo, rotundo y cerrado al exterior, dando sensación de estar ajeno a lo que sucedía en el recinto del Parque *Flushing Meadows*. Asimismo, el tratamiento de la cubierta plana recuerda al pabellón alemán diseñado por Ludwig Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, en el que las líneas sencillas y su característico “menos es más”, dotaban de una destacada y sobria elegancia a todo el conjunto. (Fig. 114 y 115)

Fig. 115. Detalle de la entrada principal al pabellón. Sobre el muro rugoso, se observa la verja realizada por Amadeo Gabino que sirve de cierre. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

Mientras, en el interior, las diferentes alturas y escalones comprimían o expandían los espacios de forma sorprendente e inesperada, y la entrada de luz natural por medio de los diferentes patios creaba una delicada atmósfera de juegos de luces y sombras, como comentaba Juan Ramírez de Lucas en su artículo de la sección *Notas de Arte* de la Revista *Arquitectura*.

General de Relaciones Económicas Internacionales, E-4/60 (EU), carpeta n.2: Exposición Universal de Nueva York, 1964-65.

“El Pabellón de España no es fácil presa para los objetivos fotográficos, ya que su principal encanto es el quedar sumergido, bañado, por una reposante y a la vez incitante penumbra que sólo se abre a la nitidez rotunda del patio soleado, del rectángulo reino del ciprés y el geranio. El haber logrado ese ambiente en sombra tan conventual, tan claustrado, es uno de los mayores aciertos del Pabellón español en una Feria en donde todo ha estado iluminado como un escaparate, como una vitrina comercial.”⁵⁸⁸

Según la revista *Time*, el diseño “recuerda en cierta manera a los sugestivos patios de Castilla y los afiligranados palacios de Andalucía en sus íntimas sorpresas de espacio y de luz.”⁵⁸⁹ Carvajal rebuscó en la tradición (los claustros de monasterios, los patios de la Alhambra y de la arquitectura popular) para capturar su esencia y trasladarla al siglo XX,⁵⁹⁰ como glosaba el periodista José María Massip en un artículo del periódico ABC que dedicaba al pabellón español:

“En medio de este mundo de 150 hectáreas, llano, desparramado, electrónico, ruidoso, fatigante –la feria mayor que el mundo conocido, dice hoy, con razón, la revista “Life”–, el visitante se encuentra con el pabellón de España, cuyo máximo mérito sobre el ambiente es la austera, sólida y sobria elegancia con que fue concebido (...). La madera se ha utilizado como el elemento esencial en techos, celosías, en mamparas y divisiones, en lámparas y escalinatas, y el efecto es de una nobleza obsesiva y profundamente española. No hay concesiones al pintoresquismo ni a las formas y colores del exterior. Es la vieja España puesta al día, incorporada a la segunda mitad del siglo XX, sin abandonar ni la línea de su pasado ni el concepto de su historia.”⁵⁹¹

Estructura del pabellón y funciones

En la planta baja, el patio de forma cuadrada albergaba algunos cipreses, grandes jardineras de hormigón con geranios rojos, una fuente de piedra de planta circular cuyo rumor del agua deleitaba los oídos más delicados y una serie de plataformas superpuestas sobre un suelo cubierto de grava que recordaba a la estética de los jardines secos japoneses. Completaba el conjunto la escultura en bronce de Fray Junípero Serra (misionero franciscano español que evangelizó las tierras de California), obra del escultor aragonés Pablo Serrano,⁵⁹² creando con todo ello un lugar de descanso, de contemplación y aisla-

588 “Presencia del arte español en la Feria Mundial de Nueva York”, Revista *Arquitectura*, n.74, febrero 1965, pp.53-58. Resulta de gran interés este artículo porque el autor habla también de los artistas españoles que no participaron personalmente en el Pabellón de España, pero que figuraron en la Feria de Nueva York con obras que les habían encargado otros países para sus pabellones, como las vidrieras que Jordania encargó para su pabellón al pintor Antonio Saura; la colección de botellas del Museo de Pedro Chicote en Madrid y el gran mural de Luis Quintanilla que decoraron el exclusivo restaurante situado al lado de la pista de aterrizaje para los helicópteros; o las piezas cerámicas del escultor Jordi Bonet en el Pabellón de Sierra Leona, ejemplos estos del reconocimiento internacional de artistas españoles que se había conseguido ya por aquella época.

589 Revista *Time*, 5-VI-1964.

590 JEREZ ABAJO, E., “El concurso para el pabellón en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65: pasado, presente y futuro de nuestra arquitectura”, en COUCEIRO NÚÑEZ, T. (coord.) *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*, Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2014, pp. 452-466.

591 MASSIP, J.M^a., “El pabellón español, sensación de la Feria”, ABC, (Madrid, 1-V-1964)

592 Acerca de la figura y obras del escultor Pablo Serrano destacamos las siguientes publicaciones: GARCÍA GUATAS, M. S., *Pablo Serrano: el escultor del hombre*, Instituto de Estudios Turolenses, 1989; ARA FERNÁNDEZ, A., “Influencias italianas en la obra del escultor Pablo Serrano (1908-1985)”, *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n.23, 2008, pp. 727-740; RODRÍGUEZ BERBEL, M^a.C., *Pablo Serrano. Una nueva figuración. Un nuevo humanismo*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2011; DURÁN ÚCAR, D., *La trayectoria artística de Pablo Serrano*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015; RAMÓN SANZ, J., “Proyecto escultórico de Pablo Serrano para el mausoleo de Félix Rodríguez de la Fuente”, en Jerez Abajo, E. y Delgado Orusco, E., (coord.), *Paisaje y artificio: el mausoleo para Félix Rodríguez de la Fuente en Burgos: Miguel Fisac, Pablo Serrano*, Buenos Aires, Diseño Editorial, Colección Cuadernos de Arquitectura + Urbanismo, 2018, pp. 93-114.



Fig. 116. Detalle del patio central del pabellón con la escultura de Fray Junípero Serra, obra de Pablo Serrano. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.



Fig. 117. Vista parcial del patio interior central. En el piso superior se observan las celosías diseñadas por José María Labra. En la planta inferior, a la izquierda, el mural cerámico del artista Cumelles y a la derecha, se ve parte del mural creado por Vaquero Turcios. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

miento del mundo exterior. (Fig. 116) En la primera planta el pabellón se dividía en dos partes: en una se situaba una gran sala de exposiciones que se volcaba al patio exterior, cuyo cerramiento con unas celosías de madera, obra del pintor, escultor y diseñador gallego José María de Labra,⁵⁹³ tamizaba la luz que incidía en la sala de exposiciones de la primera planta y su estilo recordaba al afligranado de los patios de la Alhambra de Granada o también a las celosías conventuales;⁵⁹⁴ en la otra, se ubicaba el auditorio. (Fig. 117)

Existía un patio secundario dispuesto aproximadamente en el centro, el cual además de servir como elemento separador de los dos volúmenes de la primera planta, proporcionaba luz a la oficina del comisariado y los almacenes de la planta baja. Había también otros dos patios correspondientes a la marisquería y al mercadillo donde comprar recuerdos del pabellón, pero no se trataba de patios horadados de forma tradicional, sino que se configuraron como espacios cerrados en tres de sus lados.⁵⁹⁵ (Fig. 118)

Las funciones que presentó este pabellón fueron dos: expositiva y social. Para mostrar la cultura y las tradiciones españolas a través de obras de arte y objetos diversos de uso cotidiano presentados en el interior, se dispusieron a lo largo del recorrido de todo el edificio numerosas y espaciosas salas de exhibición; al mismo tiempo, el pabellón era un espacio de relación y de ocio, por lo que se proyectaron dos restaurantes llamados significativamente "Toledo" y "Granada", y un auditorio, sirviendo también los patios como lugar para desarrollar otras actividades, como espectáculos y danzas.⁵⁹⁶



Fig. 118. Patio de la Marisquería, Taberna-Bar "Madrid", uno de los lugares más populares del pabellón. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/18175-014-r, exp.2

593 Además de las celosías, Labra diseñó el logotipo en forma de granada, como símbolo del pabellón español. (Cfr. Río VÁZQUEZ, A.S. y BLANCO AGÜEIRA, S., "De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los pabellones españoles de las exposiciones universales de 1958 y 1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, pp. 567-574. Sobre este artista y sus trabajos véase RAMÍREZ DE LUCAS, J., "José María de Labra", *Arquitectura*, n.144, diciembre 1970, pp. 54-55; GARCÍA IGLESIAS, J.M., *De Labra*, La Coruña, Xunta de Galicia, 1994; Río VÁZQUEZ, A. S., BLANCO AGÜEIRA, S., "Gran mural de José María de Labra en la central de Eume", *Cátedra: revista eumesa de estudios*, n. 22, 2015, pp. 281-298

594 Javier Carvajal había manifestado su interés e inspiración en este tipo de arquitectura, como confirman las palabras del crítico de arte Juan Ramírez de Lucas en su artículo "Presencia del arte español en la feria mundial de Nueva York" en la revista *Hogar y Arquitectura*, n.54: "Javier Carvajal, tan enamorado de Andalucía por vías afectivas, ha sabido captar su esencia arquitectónica y rebosante nostalgias granadinas y verterla en unos moldes actuales nada folcloristas".

595 JEREZ ABAJO, E., "El concurso para el pabellón...", *op. cit.*, p.457.

596 El periodista corresponsal del Diario *El Tiempo*, Francisco Ruiz de Elvira, daba noticias acerca de uno de los éxitos más destacados del pabellón español: los Coros y Danzas tradicionales de diversas provincias de España como Badajoz, Bilbao, Granada, Huesca o Salamanca, entre otros, así como los espectáculos

Organizado de esta manera, el pabellón abrió sus puertas el día previsto, el 22 de abril, aunque la inauguración de la Feria fue realmente más oficial que real, puesto que casi ninguno de los pabellones internacionales había conseguido terminar a tiempo. Sin embargo, España había dicho que estaría lista para la fecha fijada y así lo hizo, aunque por lo que cuentan las crónicas de la época, los días anteriores supusieron todo un reto a contrarreloj, tal y como describe Juan Ramírez de Lucas en su artículo especial sobre el Pabellón de España:

“Cuando faltaban dos días, ante aquel mare magnum de embalajes, vitrinas sin colocar y cajones abriéndose por los rincones, el comentario que surgía de todos era el mismo: «Imposible que se celebre la Gala». Cuando faltaba un día, la situación seguía siendo prácticamente la misma: «Imposible». La confusión propia de estos casos reinaba por todas partes; García de Sáez era el primero en dar ejemplo y se multiplicaba por todas partes llevando cajas, resolviendo todas las pegas que surgían. Al arquitecto Carvajal se le veía adelgazar por minutos, cosa alarmante en su ya natural delgadez. Blanca, su esposa, transportaba muebles junto con la mujer del escultor Cumella. El subdirector del Museo del Prado, Xavier de Salas, junto con los pintores Escasi, Labra y Mampaso, ordenaban todo lo posible. Las muchachas guías venidas de España, los componentes de «Coros y Danzas», los artistas que han hecho obras especiales para el Pabellón, los camareros de Cortés y de Heras, los guardias civiles, del servicio de custodia, todos, en fin hacían de todos los oficios y nunca se vio una actividad tan frenética.”⁵⁹⁷

Y continuaba describiendo la situación, propia de una comedia española con final feliz:

“Cuando faltaban dos horas para abrirse las puertas del Pabellón seguía sonando la misma palabra como una interminable letanía: «Imposible». El atuendo de algunos «obreros» había cambiado, ahora vestían smoking los caballeros y vestido largo y escotado las señoras, pero en las manos seguían los mismos instrumentos: escobas, martillos, cubos de limpieza, etcétera. Cuando faltaba una hora: «Imposible». Pero todos los que así opinaban habían olvidado que unas de las condiciones del español es hacer posible lo imposible: aquí está el Descubrimiento y Fundación de América para demostrarlo bien palpablemente, bien firmemente.

Y como era natural la Gala se celebró con todo a punto. El aspecto interior del Pabellón era deslumbrante, con una fantástica decoración floral en tonos amarillos. Claveles, crisantemos y dalias, colocados encima de las mesas cubiertas de manteles amarillos, bajo la luz temblorosa de velas del mismo color. Cerca de 1000 asistentes entre los que se encontraban Ministros, Embajadores y demás personalidades oficiales, algunos venidos especialmente desde España para este acto. Los nombres más relevantes de la sociedad neoyorquina.”⁵⁹⁸

Con el objetivo de mostrar todos los aspectos actuales de España, el pabellón cobijó una buena muestra de las diversas artes españolas más interesantes, tanto del pasado como de aquel momento presente, combinando arquitectura, escultura y pintura. Ya en el anteproyecto presentado por Carvajal, se había previsto una reja en el acceso del pabellón, un cerramiento con vidrieras para la sala de la exposición de arte sacro, una escultura

de flamenco de Antonio Gades y Zambra. (Cfr. “Espectáculos de España en la Feria Mundial de Nueva York”, *El Tiempo*, (27-VI-1964))

597 Artículo “El pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65” de J. Ramírez de Lucas (18-V-1964), localizado en el AGA, carpeta del Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Económicas Internacionales, E-4/60 (EU), carpeta n.2: Exposición Universal de Nueva York, 1964-65.

598 *Ibidem*. El NO-DO se hizo eco de esta inauguración y recoge algunas imágenes de cómo fue la apertura y las personalidades que se dieron cita en ella. (NO-DO, nº 1122C, 6 de julio de 1964). Asimismo, hemos encontrado un documental del mismo noticiero que, entre otras noticias, mostraba las obras que habían realizado cinco artistas españoles (Joaquín Vaquero Turcios y sus murales; Amadeo Gabino y su reja para la entrada; José Luis Sánchez y su escultura de Isabel la Católica; Pablo Serrano y su escultura de Fray Junípero Serra y Manuel Molezún y sus vidrieras) para decorar el pabellón español (NO-DO, nº1095A, 30 de diciembre de 1963).



Fig. 119. Visitantes mirando los carteles situados en la entrada al Pabellón de España que anunciaban las diversas actuaciones que se celebraban en él. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

de Isabel la Católica que se situaría en los jardines laterales y tres pinturas murales que se colocarían en las paredes del vestíbulo de entrada, titulados: Historia, Descubrimiento y Paisaje, formando parte del guion temático del pabellón.

Antes de entrar en el edificio, los blancos muros creaban un fuerte efecto visual con el simple relieve de "España" colocado sobre ellos, sin un escudo, sin un símbolo, sin nada más que los muros blancos de cal, donde se encontraba la escultura-reja de hierro fundido que había realizado el escultor Amadeo Gabino, traduciendo al presente con esta obra las tradicionales cancelas españolas. (Fig. 119 y 120)

Desde aquí se accedía al vestíbulo de entrada y a la zona de información, donde el visitante se encontraba con los tres inmensos murales⁵⁹⁹ del pintor, arquitecto y escultor Joaquín Vaquero Turcios. Sus tonos negros, blancos y ocre, narraban las proezas de los primeros viajes colombinos y la tarea evangelizadora y misional que España llevó a cabo en las tierras recién descubiertas. Las pinturas se titularon: "Rodrigo de Triana" (situado frente al acceso y dedicado al marinero sevillano a quien la Historia le atribuye el avistamiento del Nuevo Mundo), "Los sembradores" (ubicado en un muro que conformaba el cerramiento del patio interior y que representaba a los navegantes que dejaron su tierra para cruzar el océano en busca de la nueva tierra) y "La Evangelización" (colocado en la parte derecha, ocultaba la vista del patio desde el

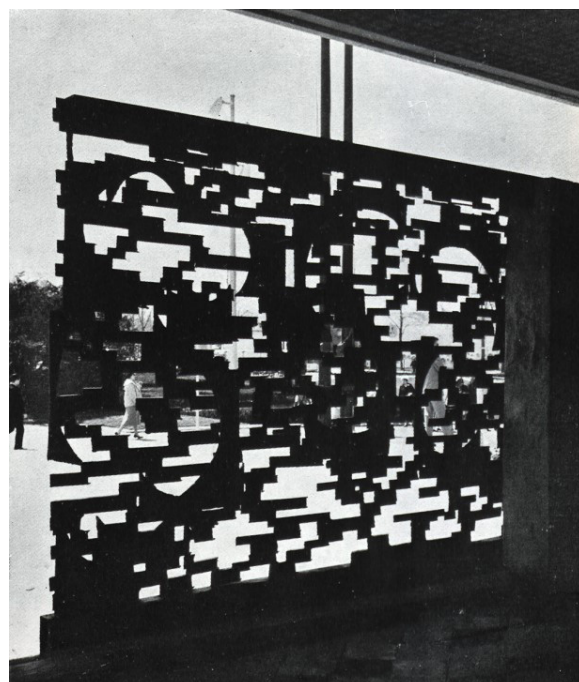


Fig. 120. Detalle de la celosía que cierra la entrada al pabellón, obra de Amadeo Gabino. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

⁵⁹⁹ Tenían unas dimensiones de 3,70 metros de altura por 10 metros de largo, por lo que, para trasladarlo de la mejor manera posible desde España hasta Nueva York, se fragmentó en paneles de madera prensada montados sobre una armadura metálica.

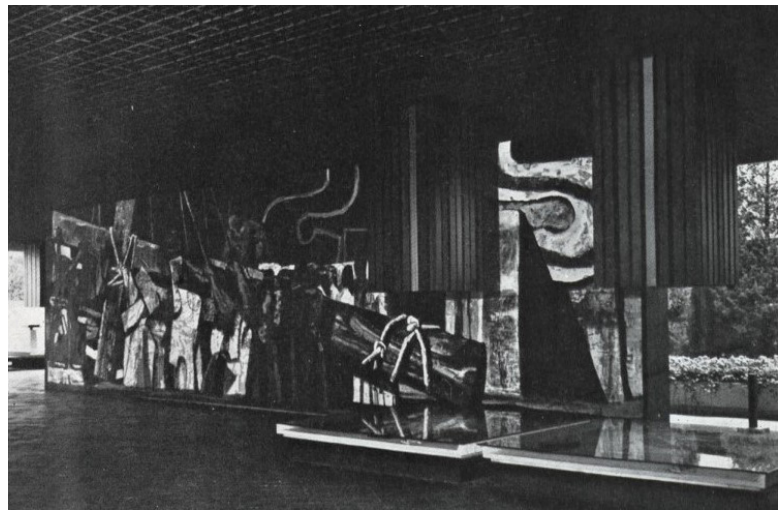
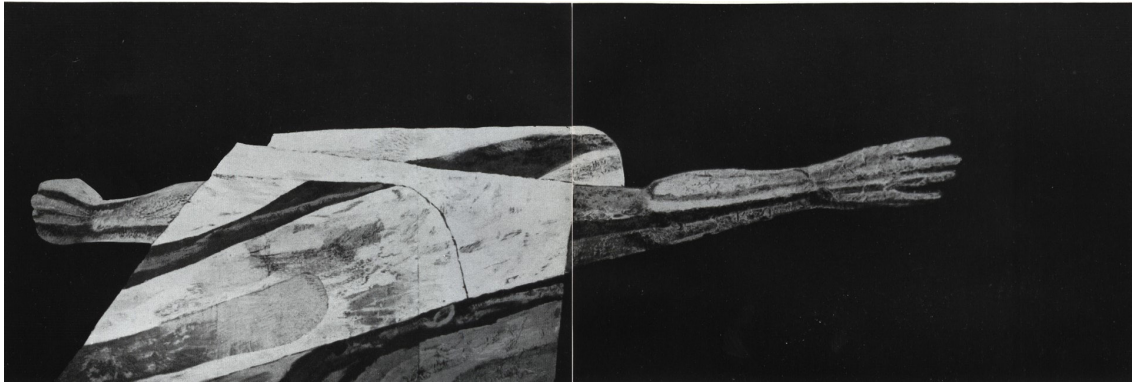


Fig. 121. Mural Rodrigo de Triana (arriba), Los sembradores (izquierda) y La Evangelización (derecha) por Vaquero Turcios. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

acceso al pabellón y representaba el sufrimiento de un pueblo intentando alzar una cruz de madera, con la luz de la esperanza iluminando desde el otro extremo).⁶⁰⁰ (Fig. 121)

Continuando el recorrido hacia el patio, en el mismo muro que esta última pintura, se encontraba el mural cerámico del artista Antonio Cumella⁶⁰¹ que realizó en homenaje a Gaudí, recreando el estilo neogótico y formas de la naturaleza que inspiraban las creaciones del genial arquitecto del modernismo catalán.⁶⁰² (Fig. 122) En este espacio se encontraba la expresiva escultura de más de dos metros de altura del misionero franciscano Fray Junípero Serra, obra de Pablo Serrano, y justo enfrente, pero en el exterior del pabellón, a espaldas del recinto de la Feria y creando un eje de composición casi espiritual, se había colocado la figura de Isabel la Católica, escultura en bronce de tres metros de altura, obra de José Luis Sánchez,⁶⁰³ de una concepción que recordaba al hieratismo de las tallas me-

600 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "La integración de las artes...", *op.cit.*, espec. pp.76-78.

601 Para saber más acerca de este artista ceramista véanse los siguientes artículos: "Las cerámicas de Antonio Cumella", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 195, marzo 1958, pp. 25-28; "Cerámicas de Antonio Cumella", *Goya*, n.5, 1955, pp. 312-313; RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Antonio Cumella, un mundo escultórico cerámico", *Revista Arquitectura*, n. 194-195, febrero-marzo 1975, pp. 143-146; CORREDOR MATEOS, J., "Antonio Cumella, gran maestro de la cerámica", *Cerámica=Keramos*, n.24, 1986, pp. 15-16; VIVAS, A., "Antoni Cumella: la cerámica como arte universal", *Cerámica=Keramos*, n. 139, 2015, pp. 61-64.

602 Componían la obra 104 piezas cerámicas de 85x50 centímetros.

603 El escultor manchego José Luis Sánchez, además de colaborar con Carvajal en este pabellón, realizó colaboraciones con otros arquitectos como Miguel Fisac, José Luis Fernández del Amo o Antonio La-

Fig. 122. Javier Carvajal y Antonio Cumella ante el mural cerámico dedicado a Gaudí, y por ello fue elegida como emblema del pabellón.⁶⁰⁴ (Fig. 123)



dievales. En sus manos sostenía una granada, símbolo de la unidad de España, y por ello fue elegida como emblema del pabellón.⁶⁰⁴ (Fig. 123)

El franquismo idealizó el reinado de los Reyes Católicos, por lo que estas representaciones artísticas sirvieron como instrumentos de la dictadura como símbolos de la unidad nacional, del Imperio y del descubrimiento y evangelización de América, usados para recuperar y remarcar el concepto de hispanidad.⁶⁰⁵

La ubicación de ambas esculturas no se basó en la idea de decoración sino en concebir un proyecto, ya que con ellas se consiguió crear un diálogo entre exterior e interior, diferenciando los dos itinerarios que desde el vestíbulo se podían realizar: la visita cultural a las salas de exposiciones y la zona de ocio donde se ubicaban los restaurantes, en los cuales se incorporaron también obras de artistas españoles contemporáneos. Así, los dos muros del restaurante "Granada" se decoraron con paramentos cerámicos con la imagen



Fig. 123. Escultura de la reina Isabel la Católica, obra de José Luis Sánchez. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

mela, por lo que buena parte de su producción artística está ligada a la arquitectura. Para conocer más acerca de este artista, destacamos algunas publicaciones como BLANCO AGÜEIRA, S., "El misterio entre pliegues y hendiduras: entrevista con el escultor José Luis Sánchez", *Boletín Académico*, n. 1, 2011, pp. 73-79; GARCÍA HERRERO, J., "José Luis Sánchez y Luis Cubillo: entre el Románico y la Vanguardia", *Arte y Ciudad*, n. extra 3, 2013, pp. 835-846; GÓMEZ CORTÉS, J., "José Luis Sánchez, un artista comprometido (1926-2018)", *Al-Basit*, n.63, 2018, pp. 369-375.

604 En la revista *Arquitectura* de agosto de 1964, se publicó un artículo de Juan Ramírez de Lucas, acompañado con imágenes y textos entre los que aparecen al final, la explicación oficial del emblema del Pabellón de España: "Cuando los Reyes Católicos tomaron el reino de Granada, pusieron una granada en nuestro escudo. España quedó completa, lista para desbordar su destino más allá de sus fronteras; la reina Isabel mandó sus naves a descubrir nuevas tierras y sus manos descubrieron todo un mundo nuevo. La granada es símbolo de nuestra unidad, de nuestro destino, de la mayor empresa de nuestra historia. La granada agrupa sus granos en partes diferentes y todas éstas en una forma común redonda y plana. La granada, agria y dulce, es trasunto de los contrastes de España. La granada, el fruto más pobre, más humilde por fuera, lleva dentro como un tesoro de piedras preciosas. La granada, cercada de espinas y herida en el costado, espejo de la fe y la mística de España." (RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Feria de Nueva York, EE.UU", Revista *Arquitectura*, n.68, agosto 1964, pp. 19-43).

605 ALONSO PÉREZ, M., FURIÓ BLASCO, E., "La transformación cultural en la España contemporánea. La cultura, la industria cultural y la industria de la lengua", 2007. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01226123>

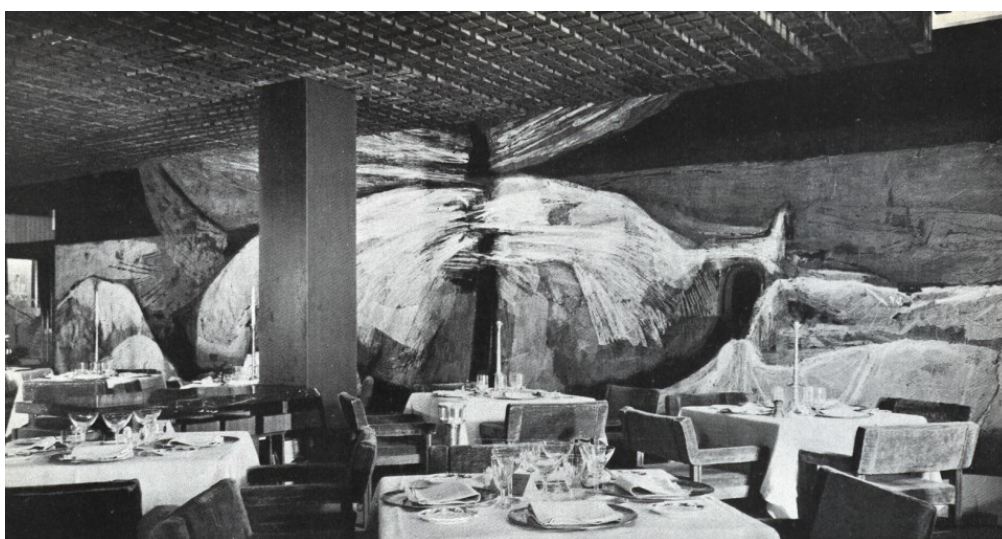


Fig. 124. Vista parcial de los restaurantes Granada (arriba) y Toledo (abajo). Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

de la granada (símbolo que también decoró el muro frontal de la marisquería "Madrid"), realizados por Arcadio Blasco,⁶⁰⁶ en los tradicionales colores azulados de la cerámica de Talavera del siglo XVI, que otorgaban alegría y frescura al comedor. En cuanto al restaurante "Toledo", calificado por la prensa de la ciudad como el más elegante de la Feria, estaba decorado en su interior por un gran mural-collage en colores ocres, del pintor Francisco Ferreras.⁶⁰⁷ (Fig. 124)

606 Entre las diversas publicaciones que se han realizado sobre este artista alicantino, véase GONZÁLEZ BORRÁS, C., *La obra de Arcadi Blasco (1955-1986)*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1996; JAÉN I URBÁN, G., "Arcadio Blasco: cinco esculturas urbanas (1986-1991)", *Archivo de arte valenciano*, n. 94, 2013, pp. 287-304; BAZÁN DE HUERTA, M., CENTELLAS SOLER, M., "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura", *De arte*, n. 15, 2016, pp. 280-298; PIQUERAS MORENO, J., "Arcadio Blasco. La tensión creativa", en Roche Cárcel, J. A. (coord.), *Los caminos de modernización de los artistas de Alicante desde 1950: del refugio interior y el exilio exterior a la globalización*, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones: Diputación de Valencia, Institutió Alfons el Magànim, 2020, pp. 163-175.

607 Para conocer más acerca del pintor catalán, pueden consultarse las siguientes publicaciones: RAMÍREZ DE LUCAS, J., "El pintor Francisco Ferreras", *Arquitectura*, n. 35, noviembre 1961, p.44; CORREDOR -MATHEOS, J., FARRERAS, F., *Los relieves en madera de Ferreras*, Madrid, Tabapress, 1992; GÁNDARA RUIZ, M., ESTAÚN DE TORRES, L., "Francisco Ferreras o el intervalo perdido", *Cuaderno Gris*, Época I, 2, Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 4-7 (<http://hdl.handle.net/10486/9>); IGLESIAS, J. M^a., "El universo exacto y silente de Francisco Ferreras", *Guadalimar*, n. 143, 1998, p. 23.

Uno de los objetivos de Javier Carvajal en el proyecto del pabellón fue la integración de las artes, uniendo de esta manera continente y contenido como ya se había conseguido años antes con el diseño expositivo del Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 construido por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, en el que los arquitectos junto con la ayuda de una serie de artistas, se encargaron también del diseño del contenido. La idea de Carvajal no sólo se refería a las obras creadas *ex profeso* para ser colocadas en determinados lugares del pabellón, sino que todo (incluido parte del mobiliario) había sido pensado y estudiado para conseguir esa meta integradora y hacer una "obra total", encargando a Miguel García de Sáez y Manuel Mampaso, la Comisaría de la exposición y dirección artística, respectivamente.

Como hemos comentado anteriormente, en el anteproyecto se detalló la distribución de la planta de ingreso con una serie de salas expositivas alrededor del patio central,⁶⁰⁸ en las que se presentaron, siguiendo el recorrido que mostraba el folleto de la exposición: piezas de arte popular y artesanía, exposiciones temporales que se fueron renovando, obras de las grandes figuras del arte contemporáneo, pinturas de los grandes maestros de la Historia del Arte Español procedentes del Museo del Prado y arte sacro antiguo y contemporáneo. La primera planta se destinó para la labor de promoción turística y comercial, mediante la muestra de productos industriales, textiles, libros, discos, entre otros artículos, e información sobre la labor desarrollada por el régimen franquista en el ámbito de la industria, minería, agricultura, obras públicas, vivienda, etc. En esta planta se localizaba también la sala de espectáculos, conferencias, conciertos y proyecciones cinematográficas. (Fig. 125) En el NO-DO se mostraron imágenes de cómo se iba desarrollando la Feria y del éxito que estaba teniendo el Pabellón de España, especialmente con sus restaurantes, los cuadros de Picasso, Ribera y Goya (entre otros), la oficina de turismo que daba información sin descanso en cada jornada y los espectáculos de baile flamenco (como era de esperar). (Fig. 126 y 127)



Fig. 125. Folleto con los planos de las plantas del Pabellón de España y la distribución numerada de cada una de las salas o espacios expositivos. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/18175-008-v, exp.2.

608 Durante los años anteriores a la Feria Mundial de Nueva York, el gobierno español fue afanosamente animado por parte de los comisarios estadounidenses Robert Moses y Charles Poletti, para que enviara al evento obras de arte destacadas, puesto que a través del patrimonio cultural se podría atraer el interés internacional. La decisión por parte española fue recompensada por los anfitriones otorgándole a nuestro país el solar originalmente reservado a la URSS, que se encontraba en una excelente ubicación dentro del recinto ferial. (Cfr. NICOLETTA, J., "Art Out of Place: International Art Exhibits at the New York World's Fair of 1964-1965", *Journal of Social History*, 2010, 44.).



Fig. 126. Una de las actuaciones del bailar de flamenco Antonio Gades en el teatro del pabellón español. Fuente: Archivo digital Fimoteca Española, NO-DO, 1122C, 6-VII-1964.



Fig. 127. Visitantes de la Feria Mundial de Nueva York 1964-65 esperando en la fila para entrar en el Pabellón de España. Archivo digital Fimoteca Española, NO-DO, 1175A, 12-VII-1965.

La instalación interior y sus contenidos: un diseño integrador

Centrándonos en el proyecto expositivo del patrimonio artístico-cultural, tanto la elección como la tramitación de la autorización de las obras para la exposición fue una tarea ardua para Miguel García de Sáez, ya que se tuvieron que realizar muchas gestiones con la Dirección General de Bellas Artes y el Museo del Prado, por ser el mayor depositario de piezas. La Feria se desarrolló en dos etapas, una en 1964 y otra en 1965, para las que se organizaron dos exposiciones distintas en el denominado "museo", debido a causas relacionadas con la seguridad de las obras que requerían que estas volvieran a España una vez cerrara el pabellón al público en cada etapa.

El "museo" creado dentro del edificio, constituyó un núcleo de atracción idóneo para mostrar al público extranjero a través del arte español, la aparente imagen de un país de honda tradición pero que estaba a la vanguardia artística y cultural. Se estructuró en tres estancias consecutivas conectadas entre sí espacialmente, en las que se podía contemplar por orden retrospectivo una selección de obras maestras de la pintura española. (Fig. 128 y 129) La primera contenía piezas de arte español contemporáneo y se iban sucediendo exposiciones temporales de jóvenes artistas españoles (cerca de cien) que mostraron un amplio panorama de la pintura y escultura más vanguardista. Entre los pintores se encontraban: Albalat, Arias, Asensio, Barjola, Caballero, María Antonia Dans, Delgado, Caneja, María Droc, Faber, Farreras, Fraile, Juana Francés, Menchu Gal, García Ochoa, Genovés, Grandío, Guijarro, Juan Guillermo, Guinovart, Carpe, Mompó, Pijuán, Hurtuna, Iglesias, Labra, Lapayese, López García, Lorenzo Lobroth, Macarrón, Manrique, Martín Caro, Novillo, Medina, Méndez, Mignoni, Molina Sánchez, Montero, Lucio Muñoz, Nieva, Orellana, Máximo, Jardiel, Perdikidis, Povedano, Redondela, Rivera, Rueda, Fernández Saez, Luis Saez, Sansegundo, Isabel Santaló, Sempere, Somoza, Suárez, Molezún, Tharrats, Torner, Vallés, Vaquero, Vela, Vento, Vera, Vilacasas, Villaseñor, Werba y Fernando Zobel.



Fig. 128. Perspectiva de las "salas-museo" de pintura. En primer plano pueden verse tres cuadros de Picasso; al fondo la *Maja vestida* de Goya y más lejos *El Caballero de la mano en el pecho*, de El Greco. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/18175-012, exp.2.

En cuanto a los escultores, menos numerosos, fueron: Barón, Venancio Blanco, Carrertero, Corberó, Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, Condoy, Donaire, Feliciano Hernández, Lapayese, Cristino Mallo, Martí, Montaña, Mustieles, Planes, Rubio Camín, Sacramento, Alberto Sánchez, José Luis Sánchez, Eduardo Serra, Pablo Serrano, Subirachs y Jesús Valverde. Se echaron en falta a Julio González y Ángel Ferrant.



Fig. 129. Visitantes contemplando las obras de Picasso y de Miró que se mostraron en el pabellón español. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/18175-012, exp.2.

Durante los seis primeros meses del certamen (22 de abril -18 de octubre de 1964) se celebraron cuatro exposiciones –tres de pintura y una de escultura–, que fueron “un éxito rotundo”.⁶⁰⁹ Los grandes maestros españoles contemporáneos Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí compartían estancia siendo el nexo entre los cuadros del Museo del Prado y las nuevas generaciones. El comité español adquirió en una galería de arte parisina tres cuadros de Picasso de la serie titulada “El pintor y su modelo”, creada por el artista en Mougins en 1963, que después pasaron a formar parte del Museo de Arte Contemporáneo. Este acontecimiento destacó entre las esferas artísticas parisinas, siendo noticia en la prensa de la época:

“(...) La exposición de la que forman parte estos tres cuadros adquiridos para acompañar a otras obras de arte españolas en el Pabellón de Nueva York ha sido el acontecimiento más importante del año artístico parisense, por lo que se refiere a exhibiciones de artistas vivientes (...). La elección desde el punto de vista artístico ha sido muy acertada y he oído comentar esta tarde que en la Feria Mundial de Nueva York el pabellón de España, uniendo el esplendor presente artístico con la gloriosa maestría del pasado, representada por los cuadros museales (...), dará una verdadera nota de personalidad y de alto nivel que no dejará de ser apreciada.”⁶¹⁰

Miró expuso un cuadro perteneciente a su última etapa y Dalí una obra de gran formato titulada “Galacidalacidesoxyribonucleicacid” –pintada en Port Lligat en 1963 como homenaje al descubrimiento que hicieron los científicos Francis Crick y James Dewey Watson de la firma en doble hélice de la molécula de ADN, la cual contiene el código genético de la vida–, y su famosa “Cestilla de pan”, óleo hiperrealista pintado en 1945⁶¹¹. Se

609 RAMÍREZ DE LUCAS, J., “Presencia del arte español en la Feria Mundial de Nueva York”, *Revista Arquitectura*, n.74, febrero 1965, pp.53-58.

610 LÓPEZ SANCHO, L., “Tres Picassos, al pabellón español de la Feria de Nueva York”, *La Vanguardia Española*, (Madrid, 4-IV-1964), página de portada.

611 En una sala a continuación de las que ocupaban los cuadros del Museo del Prado, se instaló una exposición temporal con fines benéficos en la que se mostraban treinta y una joyas diseñadas por Salvador

completó la sala antológica con una pequeña obra de Juan Gris, uno de los más interesantes maestros del cubismo. En las siguientes estancias se exhibieron una selección de obras maestras de la pintura española.⁶¹²

En la primera etapa del 22 de abril al 18 de octubre de 1964, se expusieron cuadros de El Greco ("El Caballero de la mano en el pecho"), Velázquez ("Pablillos de Valladolid") y Goya ("Reina María Luisa de Parma con mantilla", "Maja vestida" y "Maja desnuda"), procedentes del Museo del Prado. Se añadieron dos lienzos de Zurbarán ("Santa Dorotea" y "Santa Marina"), desde el Museo de Bellas Artes de Sevilla; dos cuadros de Ribera ("San Pedro" y "San Pablo") cedidos por la Diputación Foral de Álava, y dos cuadros de Goya ("San Bernardo y San Roberto" y "El tránsito de San José"), del convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid.⁶¹³ Es interesante comentar que también se había previsto llevar para la exposición el cuadro "Entierro del Conde de Orgaz" de El Greco, y para ello Carvajal intentó, a escasas semanas de la inauguración, readaptar el pabellón para poder acoger esta "gran obra" de la Historia del Arte Español (las salas más altas eran de 3,60 metros y el cuadro medía 4,80 metros), pero dado el poco tiempo que quedaba para la apertura, el comité de Nueva York no admitió más reformas en los pabellones.⁶¹⁴

Terminada la primera etapa, las obras volvieron a España y comenzaron las gestiones para seleccionar las que se expondrían en la segunda fase de la Feria, que tuvo lugar del 21 de abril al 17 de octubre de 1965, durante la que se pudieron admirar piezas antiguas como tesoros tartesios, pasando por tablas y esculturas románicas catalanas hasta joyas visigodas. Los mismos cuadros de Picasso volvieron a exponerse, y Dalí pintó "Apoteosis del dólar". En esta ocasión, el director del Museo del Prado fue más estricto o prudente (preocupado por el largo viaje que los cuadros debían realizar y las condiciones climáticas a las que estaban expuestas en el pabellón), y cedió una cantidad menor de obras: "Martirio de San Bartolomé" de Ribera; "Retrato del cardenal infante don Fernando en traje de cazador" de Velázquez; "El cacharrero" y "La maja y los embozados" de Goya. Se añadieron dos cuadros de El Greco ("La anunciación", procedente del Museo de Balaguer de Villanueva y Geltrú en Barcelona y "El bautismo de Cristo" del Hospital de Tavera en Toledo) y dos cuadros de Zurbarán ("El bodegón de metales" de la colección de Bertrán Güell y "San Carmelo" prestado por la iglesia de Santa Bárbara en Madrid).⁶¹⁵

Desde el punto de vista museográfico, resulta interesante destacar el contraste entre el diseño de la sala donde se situaron estas obras y el resto de la innovadora instalación del pabellón, ya que los cuadros se colocaron sobre unos paneles forrados de tela, un estilo clásico propio de las antiguas galerías de arte.⁶¹⁶ De esta manera se quería evocar a las salas del Museo del Prado, creando una escenografía que trasladara al visitante extranjero al interior del famoso y prestigioso museo español. Mientras las demás obras se expusieron en una serie de sencillos paneles que no llegaban hasta el suelo, colocados junto a los muros o las mamparas-tabiques que separaban los ambientes, que recuerdan a los paneles móvi-

Dalí, pertenecientes a la "Cheatham Foundation" (fundación de lucha contra el cáncer). (AGA, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, (10) 82/20433)

612 Según la crónica del diario *ABC Sevilla*, las obras fueron trasladadas en el trasatlántico "Constitution" de la *American Export Lines* que salió a las 13h del día 11 de abril de 1964 desde el puerto de Algeciras. Acompañaron a las piezas, además del especialista en embalajes, el conservador del Museo del Prado y cuatro agentes de policía. (Cfr. "Arte y artistas. Embarque de las obras que serán expuestas en la Feria de Nueva York", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 11-IV-1964), p.71.

613 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "La integración de las artes...", *op.cit.*, espec. p.80.

614 ARMIÑAN, L. DE, "El «Entierro del Conde de Orgaz» y su altura", *ABC*, (Madrid, 3-IV-1964), pp.26-27.

615 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "La integración de las artes...", *op.cit.*, espec. p.80.

616 Hay que apuntar que, aunque varias décadas antes el MoMA había renovado sus salas siguiendo el modelo de espacios blancos y diáfanos, este tipo de decoración con telas todavía se empleaba para las exposiciones de arte moderno.

les empleados por el arquitecto José Luis Fernández del Amo en el proyecto museográfico que realizó en 1953 para la sede del museo "provisional" de Arte Contemporáneo.⁶¹⁷

El último espacio del recorrido cultural se destinó al arte sacro, exposición en la que se planteó un diseño totalmente renovador que nada tenía que ver con los entelados de la sala de pintura. Se creó un ambiente diferente con la incorporación de una enorme y original vidriera de hormigón (de quince por catorce metros), obra de Manuel Suárez Molezún,⁶¹⁸ realizada con una técnica novedosa que había dejado un tanto relegada a la de emplomado. (Fig. 130) Este recurso fue bastante utilizado en la arquitectura religiosa española de la época, y algunos arquitectos recurrieron mucho a su uso, como es el caso de José Luis Fernández del Amo.⁶¹⁹ Molezún diseñó una retícula formada por piezas geométricas de vidrio grueso de colores (sobre todo blanco, azul y verde), de modo que al proyectarse la luz exterior sobre ellas, en el interior se producía un efecto de penumbra y color como si del interior de una catedral se tratara, creando un ambiente espiritual *ad hoc* para contemplar la selección de obras religiosas expuestas, entre las que se encontraban tres tallas de Alonso Berruguete, junto a otras medievales, joyas, y crucifijos.⁶²⁰

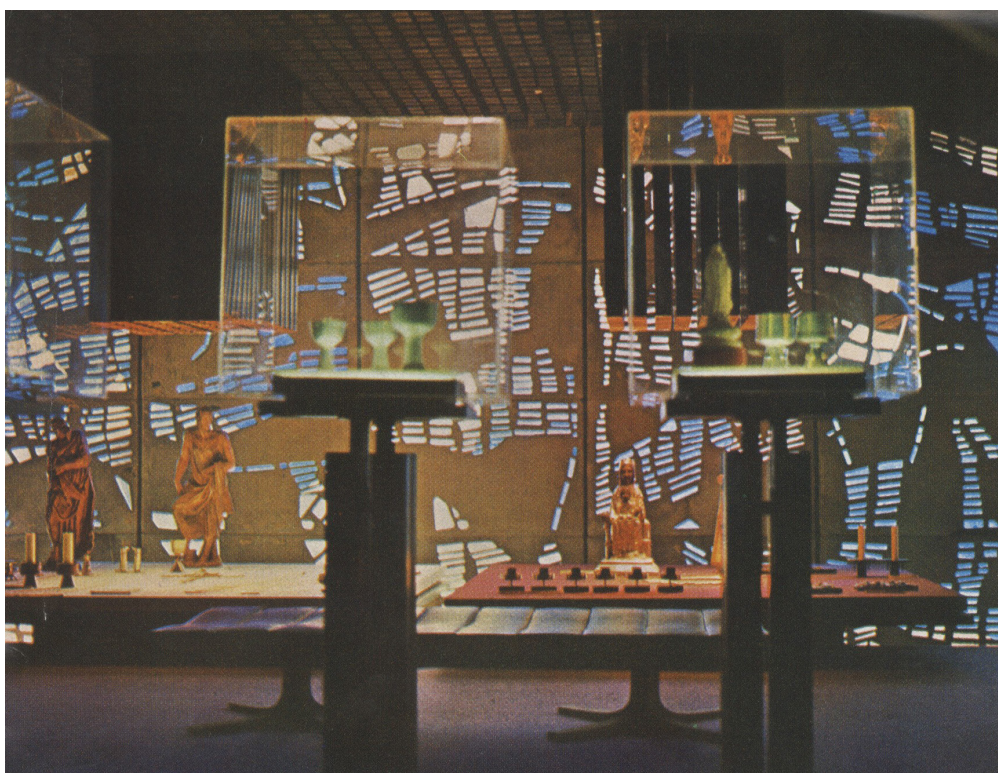


Fig. 130. Detalle de la zona de Arte Sacro, con la gran vidriera al fondo de Manuel Suárez Molezún; en primer plano las vitrinas en las que se exponen obras de Arte Sacro Moderno. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/18175-014-v, exp.2.

617 ZUGAZA, M., "El proyecto de Fernández del Amo en la historia de los Museos de Arte Contemporáneo en España", en José Luis Fernández del Amo. *Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo: octubre 1995-enero 1996*, MNCARS, Madrid, 1995.

618 Manuel Suárez Molezún había sido premiado con la medalla de oro de vitrales de la I Bienal de Arte Sacro de Salzburgo en 1956, asimismo, había participado en la instalación de la X Trienal de Milán (1954) y en el diseño del pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958.

619 Para conocer más acerca de la arquitectura religiosa española durante el período franquista, puede consultarse: DELGADO ORUSCO, E., *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1999.

620 SASTRE, L., "Arte, industria y fe", *op.cit.*

El diseño museográfico de esta sala se adaptó de manera espléndida a los desniveles del suelo. (Fig. 131) Los objetos religiosos se dispusieron en tres peanas bajas a modo de mesa delante del muro, entre las que se colocaron piezas verticales⁶²¹ como candelabros, atriles, porta custodias y porta incensarios, que contrarrestaban la horizontalidad de las pequeñas plataformas,⁶²² mientras para las obras más delicadas se diseñaron vitrinas-urnas de cristal sobre un soporte metálico, en las que encontramos ciertas similitudes con las utilizadas en los años cincuenta por el arquitecto italiano Carlo Scarpa en la *Galeria Nazionale della Sicilia* en el Palazzo Abatellis de Palermo (1953-1954), en la Colección de Yesos de Antonio Canova en Possagno (Treviso, 1956-1957) y en el *Museo Civico di Castelvecchio* de Verona (1957-1964). También podríamos comparar el diseño de vitrinas y soportes, así como ciertos aspectos de la iluminación, con la museografía que proyectó Franco Albini para exponer las obras del *Museo del Tesoro di San Lorenzo* de Génova (1952-1956)⁶²³ o Luciano Baldessari en la Sala de orfebrería de la exposición *Arte e Civiltà Etrusca* en el Palacio Real de Milán (1955).⁶²⁴ En cuanto a las salas de exposiciones de la planta superior, estas ofrecieron al visitante los aspectos más populares de España.

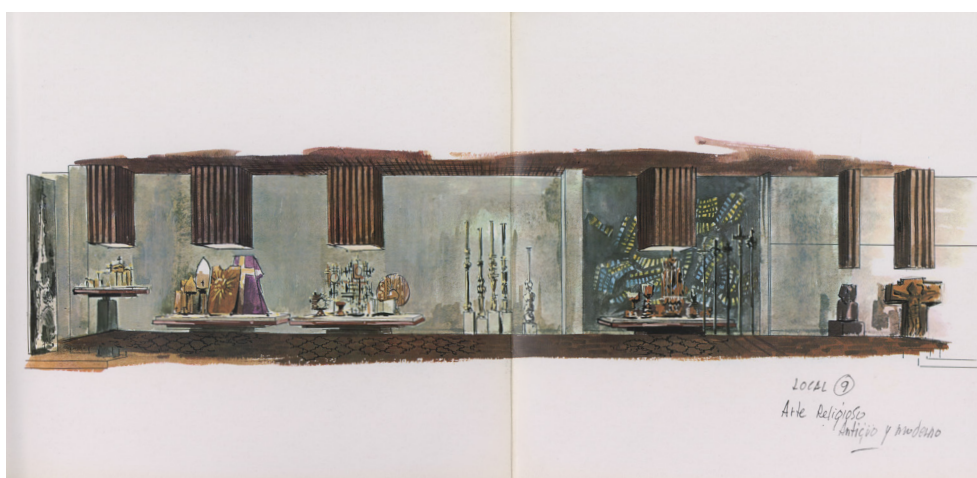


Fig. 131. Dibujo de la zona de arte religioso incluido en el catálogo de las diferentes salas del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, legajo 11159-006, exps. 11-12, top. 12/15-19.

Una de las preocupaciones de la organización fue hacer atrayente al público los datos e informaciones, como comentaba el Comisario de España, Miguel García de Sáez:

“Hemos estado preocupados desde el primer momento por no presentar aburridos cuadros estadísticos, ni abrumadoras cifras, *plannings* y escalas... El pabellón brilla y merece por lo contrario. Por su sobriedad y elegancia, sin que jamás produzca el menor agobio al visitante, sin que se le asalte con la pesadez de unas cifras...”⁶²⁵

621 Este tipo de disposición podemos compararla a la utilizada por el arquitecto italiano Carlo Scarpa en el diseño museográfico del *Museo Correr Venezia, Sezioni Storiche* (1953) donde en las salas del Bucintoro y sala de las armas, colocó verticalmente una serie de espadas y faroles tanto en el centro o junto a la pared, creando una armonía entre los objetos y otros elementos, con el fin de recordar su contexto histórico. (Cfr. HUBER, A., *Il museo italiano: le trasformazioni di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, ediciones Lybra Immagine, Milán, 1997, pp. 115-121 y MARCIANÒ, A.F., *Carlo Scarpa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp.52-61; 90-97)

622 SASTRE, L., “Arte, industria y fe”, *op.cit.*

623 HUBER, A., *Il museo italiano...*, *op. cit.*, pp.103-108.

624 CIMOLI, A.CH., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano, 2007, pp.120-133.

625 “Pabellón de España en Nueva York, EE.UU.”, *Revista Arquitectura*, n.68, agosto 1964, pp.1-18.

Se colocaron en mesas bajas y bandejas productos de bisutería, joyería, perfumería, industria textil, modas, artículos de piel, alfombras, juguetería, libros, revistas y prensa, música, motocicletas, armas, utensilios y herramientas industriales, monografías del Instituto Nacional de Industria y folletos de las líneas aéreas, hoteles y urbanismo. En dos pabellones ubicados en la cubierta de los otros dos lados del patio central, se hicieron instalaciones sobre el mueble, viviendas, arquitectura y obras públicas,⁶²⁶ además de disponerse doce grandes máquinas con el título: "España es así", con las que se quería evidenciar el progreso del país en el ámbito de las obras públicas, viviendas, educación, agricultura, etc. En la terraza exterior, bajo una cubierta de hormigón, se instalaron colgadas unas pantallas que proyectaban diapositivas sonorizadas en las que se mostraban bellos y variados paisajes de España. Cabe añadir que la alta costura española también estuvo representada por diferentes casas ya conocidas internacionalmente, que participaron en el desfile que se organizó para la gala inaugural. Figuraron Balenciaga, Bastida, Pertegaz, Pedro Rodríguez, Vargas Ochagavía, Santa Eulalia, Pedro Roviera y Marbel, entre otros.⁶²⁷

La decoración interior del pabellón español se proyectó con un criterio unitario. El pavimento de gres marrón se armonizó cromáticamente con los techos de madera de nogal. Se recubrieron con un artesonado basado en un módulo geométrico de piezas cuadradas, las cuales servían como patrón de los prismas de aluminio diseñados para todo el espacio del edificio como sistema de iluminación que colgaba del techo, y variaban en altura y número según el espacio y el contenido que debían de iluminar. (Fig. 132 y 133)

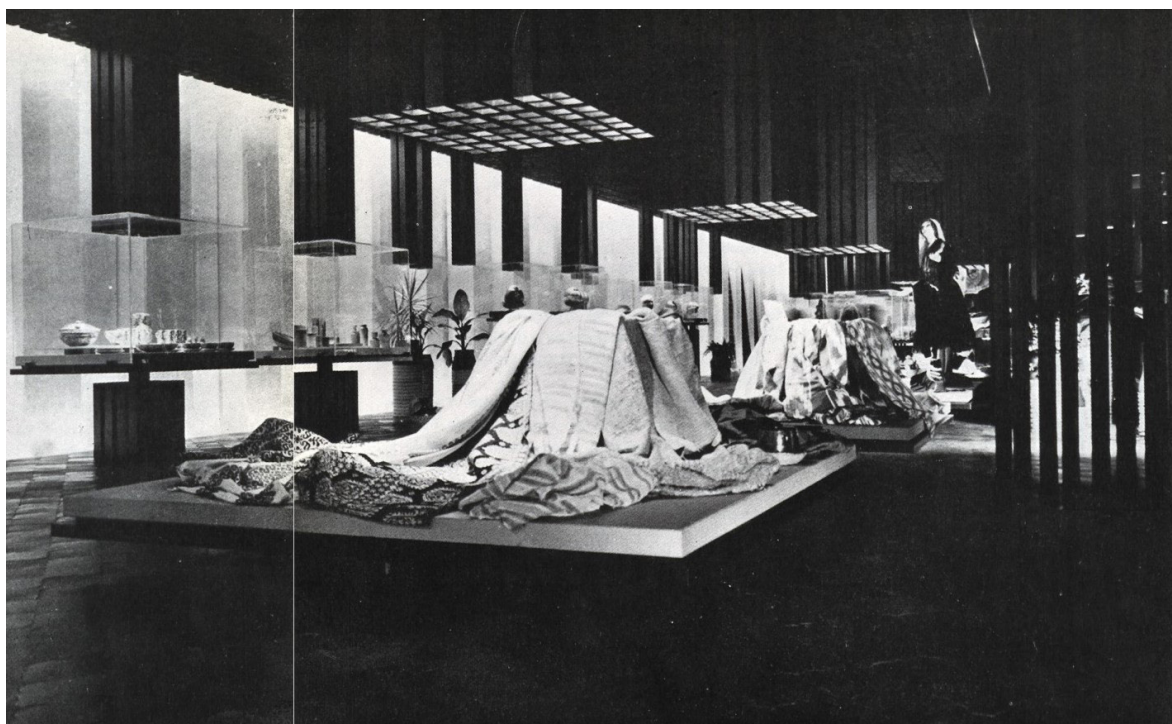


Fig. 132. Detalle de la instalación interior en el que se aprecian las vitrinas y el sistema de iluminación diseñado con prismas de aluminio. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964.

⁶²⁶ "Spain-España en la feria mundial de Nueva York", Revista *El Faro*, Panamá, octubre de 1964, p.26.

⁶²⁷ BUENO, G., "Alta Costura Española revelación de la Feria Mundial", *El Tiempo*, (27-VI-1964), p. 15.



Fig. 133. Detalles de las distintas zonas del pabellón. Fuente: Revista *Arquitectura*, n.68, agosto 1964.

En cuanto al diseño del mobiliario, lámparas, cerámicas, vitrinas y material gráfico, se encargó a Carlos de Miguel,⁶²⁸ arquitecto con quien Carvajal había fundado la Sociedad Española de Diseño Industrial en 1957. Este último diseñó la sillería de nogal de dos restaurantes, así como la butaca de cuero que llamó "Granada", rindiendo homenaje al lema de la muestra y que amuebló las zonas de descanso de las salas de exposiciones de la primera planta.⁶²⁹ (Fig. 134)

Así, Carvajal consiguió crear un ambiente cálido, armonioso e intimista, una obra de arte total, que marcaba la diferencia con respecto a los demás pabellones de la Feria, como comentó el periodista de *The New York Times*, John Canaday: "pocos edificios destinados a exposiciones han cuidado tanto la unificación del diseño, materiales y decoración, arte y motivos nacionales de propaganda como este. El término anterior –propaganda–, no quiere ser despectivo",⁶³⁰ Por lo tanto, a juzgar por las opiniones unánimes tanto de destacadas personalidades como de los medios de comunicación nacionales (*ABC* y *La Vanguardia* especialmente, pero también en *Arriba*, *Ya*, en las revistas *Blanco y Negro*, *Ama*, *Mundo Hispánico*, *Actualidad Española* y *Gaceta Ilustrada*) y extranjeros (*The New York Times*, *New York Herald Tribune*, *Minneapolis Morning Tribune*, *El Tiempo*), y revistas especializadas, España había conseguido un éxito total. (Fig. 135) En este caso, las alabanzas procedentes de los medios internacionales es un hecho a destacar, puesto que, aunque nuestro país había



Fig. 134. Silla "Granada" diseñada por Javier Carvajal. Fuente: Catálogo de mobiliario del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

628 Carlos de Miguel González ingresó como funcionario de la Dirección General de Arquitectura después de la guerra civil y dirigió el boletín de dicha Dirección General. Fue director de la *Revista Nacional de Arquitectura* desde 1948 hasta 1973, cesando por decisión propia. En la Dirección General de Arquitectura dirigió la Exco (Exposición Permanente de la Construcción), mediante la cual se realizaron destacadas exposiciones como una sobre Gaudí y otra de Zuazo. Se interesó en la actividad del Diseño Industrial, colaborando con los arquitectos Javier Carvajal y Luis y Javier Feduchi. Para saber más acerca de este arquitecto, pueden consultarse, entre otras publicaciones, las siguientes: LARRODERA, E., "En recuerdo de Don Carlos de Miguel", *Arquitectura*, n. 258, enero-febrero 1986, pp. 6-7; RODRÍGUEZ DÍAZ, L., "Arquitectura, EXCO y Carlos de Miguel", en *Las revistas de arquitectura (1900-1975), crónicas, manifiestos, propaganda, actas preliminares*, Pamplona, 3-4 mayo 2012, pp. 757-764.

629 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "La integración de las artes...", *op.cit.*, espec. p.83.

630 *The New York Times*, 28-IV-1964.



Fig. 135. Artículo que elogia al Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, 1964-65 publicado en el periódico *New York Herald Tribune*, 13-VI-1965. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Asuntos Exteriores, IDD (10) 000.000, caja 82/20431-001, exps.4 a 7.

recibido premios y buenas críticas en anteriores certámenes extranjeros (en las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957 o en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958), con el pabellón español para la Feria de Nueva York, España había logrado con creces destacar en el exterior y quedar por encima de cualquier otro país.

La crítica nacional e internacional: el éxito de "La joya de la Feria"

Miguel García de Sáez, comisario del pabellón, se encontraba realmente satisfecho y emocionado por la gran acogida que la representación española había recibido por parte de la crítica extranjera y, especialmente por la de nuestro país. Al respecto comentaba:

"El pabellón de España es tan gran éxito, que tanto Wagner, el alcalde de Nueva York, como Mosses, organizador de la Feria, realizan en él sus reuniones públicas y privadas, sus comidas de intimidad, y en las oficinas de protocolo se le designa como el lugar 'más altamente recomendado' (...).

Trescientos ochenta y cuatro artículos han aparecido en la prensa norteamericana sobre el pabellón de España y en ninguno de ellos nos hemos encontrado con la más leve crítica.

Los tres galardones de la revista *Time* han sido concedidos a España, por su arquitectura, por los aspectos generales del pabellón y por sus espectáculos.

El periódico norteamericano por antonomasia *The New York Times* se ocupa constantemente de nuestro pabellón en sus aspectos artístico, histórico, comercial, etc.

Lo mismo ha ocurrido con otros periódicos de enorme tirada e influencia: *Herald Tribune*, *Variety*, *Journal American*, etc.

Se ocupan de nosotros constantemente las cadenas de Radio y Televisión norteamericanas e incluso la Televisión japonesa y mexicana han realizado extensos reportajes sobre el pabellón español. (...).

El éxito del pabellón no es, pues, un espejismo nuestro, no es un intento de justificar nada, no lo enarbolamos obligados por un patriotismo infantil ni por vanidad de los que estamos administrando su constante popularidad... Nuestro éxito está fundamentado en la favorable opinión de los que tantas veces nos han criticado, o lo que es peor, de los que apenas se habían dado cuenta de nuestra existencia. (...).

Y si así se han expresado los de fuera, ¡cómo lo han podido hacer los de dentro!

Si he de ser sincero, debo reconocer que temía más a nuestros compatriotas. Pensaba que ellos no perdonarían, no pasarían nada por alto, buscarían los defectos con ese escepticismo que muchas veces nos acomete ante nuestros propios éxitos.

El resultado ha sido emocionante. El pabellón los ganó irremediablemente, los entusiasmó como nunca pensarán. Pisaron fuerte en un país en el que sabían estaban bien representados."⁶³¹

En el artículo dedicado al pabellón español que publicó en agosto la revista *Arquitectura*,⁶³² se citan algunos de los numerosos comentarios y elogios. Destacamos los pronunciados por diferentes personalidades:

"Es el pabellón más bonito de cuantos he visto en la Feria Mundial" (Princesa Margarita de Suecia)

"El pabellón español es el mejor de todos, a mucha distancia de los demás" (Anna Hyatt Huntington, escultora)

"Es increíble como triunfa el prestigio de España en la Exposición Universal. Carvajal es un excelente arquitecto que ha hecho en Nueva York una arquitectura representativa de la tradición de España, con una solución de trazos de un refinamiento excepcional" (Salvador Dalí desde París).

"España puede estar orgullosa de lo que ha realizado en esta Feria" (Presidente Johnson de los Estados Unidos)."⁶³³

En cuanto a los comentarios de la prensa internacional podemos destacar:

"El pabellón español es algo aparte, como una luminosa estrella. Tras una fachada ligeramente opresiva, que deliberadamente esconde las delicias internas, España ha reunido una exhibición soberbiamente integrada, bellamente seleccionada, absolutamente de primera categoría" (Ada Louise Huxtable, *New York Times*, 10 de mayo 1964)

Sin duda el mejor pabellón de la Feria y merecedor del máximo galardón es España. Es un prodigio de gusto, de intención, de capacidad organizadora" (Horace Sutton, *New York Herald Tribune*, 20 de mayo de 1964)

"El triunfo del pabellón español puede ser una sorpresa, pero no un accidente. (...) Elegante pero severo, es un descanso para la vista fatigada por la confusión de colores y formas de otros sitios" (*Architectural Forum*, junio 1964)

"Por la increíble belleza del Pabellón de España, podría permanecer este en el Parque Meadow durante miles de años, si ello estuviera permitido" (*Time*, 5 de junio de 1964)"⁶³⁴

El edificio fue calificado por la revista *Life* como "The Jewel of the Fair",⁶³⁵ y recibió numerosos premios, entre ellos la Medalla de Oro de la Feria y el Primer Premio del Colegio Nacional de Arquitectos de Estados Unidos. Es por esto que, al inaugurarse la segunda etapa en 1965, comenzó a pensarse en la necesidad de conservar el pabellón en su conjunto. Se recibieron hasta tres ofertas distintas por parte de hispanófilos norteamericanos, para crear en Nueva York la Casa de España, con la finalidad de promover la cultura española en tierras americanas, pero finalmente esta idea se descartó por las razones que por carta explicó Alfonso de la Serna, Director General de Relaciones Culturales al Marqués de Merry del Val, Embajador de España en Washington:

"Pensamos que la idea de utilizar el Pabellón de la Feria para una Institución cultural española, es difícilmente realizable. Ni la condición de los terrenos en que se encuentra emplazado, ni la distancia a que está de Nueva York, ni la estructura del edificio, permiten pensar

631 GARCÍA DE SÁEZ, M., "España", Revista *Arquitectura*, n.68, agosto 1964, pp.1-18, espec. pp. 6-7.

632 *Ibidem*, espec. p. 3.

633 *Ibidem*, espec. p. 4.

634 *Ibidem*.

635 "The Jewel of the Fair", *Life*, 7-VIII-1964.

seriamente en hacer algo con él. (...) Otra cosa sería el que una institución americana quisiera quedarse con el edificio para utilizarlo en sus propios fines, pero parece que ninguna de las vagas proposiciones que hemos tenido hasta ahora, cuaja definitivamente."⁶³⁶

Sin embargo, parecía que había esperanzas con el alcalde de la ciudad de Sant Louis (Missouri), Alfonso Juan Cervantes, quien había visitado el edificio en 1964 y quedó gratamente impresionado como demuestran sus palabras con las que describía la atmósfera que Carvajal había conseguido crear:

"I fell in love with the pavilion at first sight. Even in the chill of a New York fall, its stark, clean lines gave off the sunny warmth of the Costa Brava. Although its spacious halls and chambers were empty, they conveyed a spirit of kindly hospitality that dissolved the mystery of their intriguing shadows. Even the smell was fascinating ... The great works of art that had graced the exhibit were crated and on their way back to Spain."⁶³⁷

El alcalde quedó admirado por el pabellón, hecho que le llevó a realizar gestiones para que se mantuviera y por mediación de la embajada española en Washington, creó la *Spanish International Pavilion Foundation*. El propio arquitecto Carvajal envió una carta al alcalde agradeciéndole la decisión tomada para trasladar el Pabellón de España a su ciudad y le ofrecía su plena colaboración para las labores de habilitación del edificio a su nuevo emplazamiento y función.

"Ante todo quiero hacerle llegar, (...) mis más profundos sentimientos de emoción y agradecimiento por el alto honor con que ustedes me han distinguido, al tomar la decisión de trasladar a su ciudad el Pabellón de España, por mí proyectado para la Feria Mundial de Nueva York.

Para todo arquitecto, su obra es algo que jamás deja de serle propio y que le acompaña a lo largo y más allá de toda su vida. De aquí que, al ver el Pabellón de España salvado de la destrucción fatal a que estaba llamado, después de terminado el corto período de duración de la Feria Mundial, no pueda menos de dirigirme a usted para ofrecerle mi más sincera y plena colaboración en la tarea de amoldar el Pabellón a sus nuevas necesidades, diferentes, sin duda, de las que cumplió como pabellón de exposiciones, y a su nuevo emplazamiento que, posiblemente, exija un reajuste de sus elementos de enlace con el exterior.(...)." ⁶³⁸

En la propuesta del acuerdo de cesión, que se aceptó en el Consejo de Ministros celebrado en Madrid el día 3 de diciembre de 1965, se fijaron tres puntos:

1º Se ratifica en todos sus términos el acuerdo firmado entre la Embajada de España en Washington y el Alcalde de la ciudad de San Luís (Missouri) para la cesión del Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York a "Spanish International Pavilion Foundation" con sede en el Ayuntamiento de la ciudad de San Luís (Missouri).

2º La citada cesión comprende el edificio inmueble con todas sus instalaciones fijas y las móviles adosadas al mismo, incluso las artísticas, así como el mobiliario, vajillas, cuberterías y menajes de cocina de los restaurantes.

3º La Embajada de España en Washington se ocupará de formalizar debidamente el contrato de cesión, de que se legalicen las finanzas y garantías convenidas y que se cumplan en todos sus términos las condiciones estipuladas en el contrato."⁶³⁹

636 AGA, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20432, Carta del Director General de Relaciones Culturales al Embajador de España en Washington (Madrid, 25-VI-1965).

637 Cfr. CERVANTES, A.J., *Mr. Mayor*, Nash Publishing, Los Ángeles, 1974, citado en DELGADO ORUSCO, E. y JEREZ ABAJO, E., "La efímera vida en San Luis del Pabellón de España de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965", *En Blanco*, n.30, 2021, pp. 101-115, espec. p. 104.

638 AGA, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20432, Carta del arquitecto Javier Carvajal al Ilmo. Sr. D. Alfonso J. Cervantes, Alcalde de la ciudad de San Luis, Missouri, (Madrid, 22-XI-1965)

639 AGA, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, caja 82/20432, documento del Ministerio de Hacienda, Dirección General del Tesoro, deuda Pública y Clases Pasivas, (Madrid, 16-XII-1965)

Planes de conservación y destino final del Pabellón de España

Entre los planes pensados para desarrollar en el pabellón español se encontraban, además de las reformas necesarias para adaptarlo a las nuevas funciones, la idea de dedicarlo como centro cultural, comercial y de promoción turística de España y sus productos. Las actividades culturales serían coordinadas por el Instituto de Cultura Hispánica que organizaría exposiciones permanentes de arte español contemporáneo, conferencias culturales y celebración de festivales de España, así como la formación de una biblioteca de libros españoles. En cuanto a las actividades comerciales y turísticas, se aprovecharía la sociedad *Friends of Spain*, creada por iniciativa de García de Sáez, para la organización de viajes a España y ofrecer becas de estudios en universidades españolas, así como la creación de una Oficina de Información y Turismo en el pabellón.⁶⁴⁰



Fig. 136. Imagen del hotel *The Breckenridge Inn* en 1976. La torre se levantó en el lugar que, en origen, conformaba el patio principal del pabellón español. Fuente: stltoday.com

Finalmente, su inauguración oficial tuvo lugar el 25 de mayo de 1969, a la que acudió el Ministro de Información y Turismo de España, Manuel Fraga Iribarne y una multitud de personas que se reunieron en el Centro de San Luis para la dedicación del Pabellón de España, celebración que incluyó un desfile. Durante el verano de ese año muchos visitantes acudieron a ver la nueva atracción de la ciudad, pero poco a poco la emoción por la novedad fue decayendo y sus patrocinadores se encontraron con dificultades financieras, por lo que en un año el pabellón quedó vacío y abandonado en la esquina de Broadway y Market, y la Fundación que gestionaba su explotación quebró. Posteriormente, viendo la necesidad de construir un hotel cerca del Busch Stadium, el promotor Donald Breckenridge compró el edificio con planes de convertirlo en un hotel, por lo que en 1976 el pabellón español terminó por convertirse en el vestíbulo del hotel de lujo *The Breckenridge Inn*, construyéndose una torre de habitaciones de veinticinco pisos en el interior del patio. (Fig. 136)

Tres años después (en 1979), la empresa *Marriott Corporation* compró el hotel y terminó con la transformación, añadiendo una segunda torre de varios pisos en el lugar donde había estado ubicado el teatro del pabellón español. También se edificaron una oficina bancaria y un aparcamiento de varios pisos, desvirtuando de esta manera su estado original, aunque se conservaron algunas esculturas y obras de arte. Tras estos avatares, pasó a llamarse *Saint Louis Marriott Downtown*, hasta que en 2005 nuevamente cambió de manos y fue vendido a la cadena Hilton que emprendió importantes renovaciones y lo renombró *Hilton-Saint Louis at the Ballpark*.⁶⁴¹ (Fig. 137)

640 AGA, Ministerio de Información y Turismo, (03) 049.002, caja 46.634 Top. 73/55.606-55.704, Carta del Director del Pabellón de España, Sr. Manuel Ortuño, al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, (17-I-1966)

641 <http://www.nywf64.com/spain12.shtml> (fecha de consulta: 11-III-2021)



Fig. 137. Aspecto actual tras todos los avatares pasados con las renovaciones. Fuente: página web del Hotel Hilton St.Louis at the Ballpark.

Algunas partes del exterior todavía conservan la fachada del edificio proyectado por Carvajal, aunque desconocemos si la reforma llevada a cabo por esta empresa hotelera conservó algunos aspectos interiores del pabellón,⁶⁴² si bien algunos testigos de la época como Carmen Cervantes, viuda del alcalde de la ciudad de San Luis, recordaba que en el interior del edificio, siendo ya hotel, el mural de Vaquero Turcios se situaba en la escalera que ascendía hacia el teatro. Y en una entrevista realizada por la televisión local a Gary Gebhard, que fue el responsable de edificación de Marriott, acerca del mural comentó: "We didn't think it fit into the decor but we didn't want to destroy it, so we basically covered it up with wall, but it's still back there in good shape".⁶⁴³

Cuando el proyecto del joven Carvajal fue elegido por el fallo del jurado en el concurso para el diseño del pabellón que representaría a España en la Feria Mundial de Nueva York, algunos arquitectos españoles la consideraron una obra demasiado sobria y sencilla en sus formas con respecto a otras propuestas arquitectónicas aparentemente más espectaculares que se habían presentado; sin embargo, esta construcción consiguió ocupar dentro de la historia de la arquitectura española un lugar destacado entre aquellos edificios que representaron el esfuerzo por la modernidad arquitectónica y cultural del país, dando visibilidad en el ámbito internacional al arte español que a principios de los años sesenta había logrado cierta relevancia en el extranjero. Como afirma el arquitecto Rubén García Rubio, el concurso "buscó y premió una propuesta que conjugase el binomio "tradición-modernidad" tan anhelado por tantos países. Y puede que suene a tópico, y algo subjetivo, pero el pabellón de España unió perfectamente ese paradójico dueto de conceptos."⁶⁴⁴

La historiografía posterior ha señalado que la estética del pabellón de Carvajal rompía con el concepto que hasta el momento se tenía del hormigón como un material

642 Hemos consultado la página web del hotel en la que se aprecian imágenes de un interior totalmente reformado. <https://www.hilton.com/en/hotels/stlbvvhf-hilton-st-louis-at-the-ballpark/> (fecha de consulta: 11-III-2021)

643 Cfr. GEBHARD, G., "Downtown Marriott Pavilion Sold.", citado en DELGADO ORUSCO, E. y JEREZ ABAJO, E., "La efímera vida en San Luis...", *op. cit.*, espec. p. 111.

644 GARCÍA RUBIO, R., "Tan lejos, tan cerca. Distancias entre el pabellón de España de Javier Carvajal y el de General Motors de Louis Kahn para la Exposición de Nueva York de 1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp. 285-292, espec. p. 287.

que se utilizaba solo para edificios industriales y para simples acabados, puesto que en esta obra se colocaron piezas machihembradas en horizontal y vertical, apoyadas en un forjado de chapa grecada. Esta solución arquitectónica supuso no sólo el abaratamiento en los costes de fabricación y una mayor agilidad para el montaje y ejecución *in situ*, sino también un ejemplo del desarrollo tecnológico y la industrialización de la construcción de España,⁶⁴⁵ al mismo tiempo que el edificio interpretaba las claves de la arquitectura española vernácula con los muros encalados del exterior y la articulación del conjunto en torno a un patio principal. Además, en el pabellón quedó plasmada una tendencia que existía en la arquitectura española contemporánea: la integración de todas las artes en la arquitectura, creando una obra de arte total. Ejemplos en España de esta combinación entre escultura y pintura son, entre otros, el friso de Picasso para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona, o la obra de Lucio Muñoz en el Santuario de Aránzazu.⁶⁴⁶

El éxito que consiguió el pabellón estuvo bastante relacionado, como comenta la arquitecta Amparo Bernal "con la coherencia en el lenguaje vanguardista de todas las obras de arte que en él se exhibían. En él se integraban perfectamente la tradición y el diseño contemporáneo, la arquitectura y las demás artes plásticas bajo el guion narrativo de la historia de España y su proyección hacia el futuro."⁶⁴⁷ A partir de la exposición internacional de 1958 se hizo evidente cómo los arquitectos se convirtieron en promotores y protectores de los artistas, para hacer que el arte contemporáneo tuviera una posición clave dentro del proyecto trabajando en equipo para elaborar una obra integradora y total.⁶⁴⁸

La apariencia actual que hoy día contemplamos esconde uno de los pabellones más elogiados y elegantes de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-65, que cumplió el objetivo propagandístico para el que estaba destinado: mostrar al exterior una imagen de España moderna, pero al mismo tiempo unida a lo tradicional y popular, un escaparate perfecto para lograr futuras relaciones comerciales, especialmente con Estados Unidos, atraer turismo y avanzar en pleno período de desarrollismo español. En este caso nos queda el consuelo de pensar que, aunque el pabellón perdió gran parte de su forma original y su esencia funcional se vio alterada, no fue totalmente desechado (aunque sí transformado) ni abandonado absolutamente a la fortuna del tiempo como sucedió con el pabellón español para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, uno de los hitos de la arquitectura española del siglo XX que actualmente, tras bastantes años de espera, se encuentra en proceso de recibir el reconocimiento que merece.

645 BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "Un espacio para la vanguardia. Nueva York 1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp. 167-174, espec. p. 168.

646 *Ibidem*.

647 *Ibidem*.

648 RÍO VÁZQUEZ, A. S., BLANCO AGÜEIRA, S., "De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los pabellones españoles de las exposiciones universales de 1958 y 1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp. 567-574.

EL COMIENZO DEL CAMBIO EN EL INTERIOR DE ESPAÑA: EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU SALA NEGRA, MADRID, 1957

El Museo de Arte Contemporáneo y José Luis Fernández del Amo

Definir qué es lo moderno ha sido una de las principales aspiraciones del coleccionismo de arte contemporáneo y de la actividad museística. Tanto es así que, la disyuntiva entre los términos moderno y contemporáneo, fue lo que marcó los primeros pasos del Museo de Arte Contemporáneo creado por el Estado mediante Real Decreto en 1894.⁶⁴⁹ Inaugurado en 1898 en el palacio de Biblioteca Nacional, donde compartía sede con otros museos, presentaba una panorámica del arte español desde Goya. Bajo el franquismo esa mirada retrospectiva cobró intensidad por el tradicionalismo que dominó en la "España de la Autarquía" durante los años cuarenta, aunque se abrió más a la modernidad internacional a partir de 1951.

Al régimen le interesaban las tendencias artísticas abstractas por carecer de iconografía política y promovió especialmente el Informalismo, por su sentido místico y espiritual de raigambre hispana. Así pues, el Estado no dudó en apostar por este nuevo paradigma artístico a partir de los años cincuenta con la organización de eventos como las Bienales Hispanoamericanas y contando con el apoyo de Estados Unidos, país que se comprometió con la apertura de la dictadura ofreciendo ayuda económica y política a cambio de apoyo en la Guerra Fría contra el comunismo soviético.

El ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez, hombre de amplias miras y bien dotado para los proyectos vanguardistas era consciente de que si lo que se quería era promover el arte en su conjunto y de forma permanente, se necesitaba remodelar el Museo de Arte Moderno y optó por dividirlo en dos: el Museo Nacional de Arte del siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, que daría aforo a todo el arte del siglo XX, así como a las creaciones de artistas coetáneos. En septiembre de 1953 se convocó un concurso para la construcción de una nueva sede, que fue ganado por el joven arquitecto Ramón Vázquez Molezún, pero nunca llegó a materializarse.⁶⁵⁰

649 Cfr. JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a. D., *Arte y Estado en la España...*, op. cit., espec. pp. 17-19; ZUGAZA MIRANDA, M., "El proyecto de Fernández del Amo en la historia de los Museos de Arte Contemporáneo en España", en *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo: octubre 1995- enero 1996*, MNCARS, Madrid, 1995, pp. 7-83; LORENTE LORENTE, J.P., *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008, espec. p. 108.

650 SASTRE SÁNCHEZ, L., "La arquitectura expositiva como arquitectura litúrgica. 1945-1968)", en Baião, J. y Almeida Matos, L., *Estratégias de exposição – História e práticas recentes*, Actas del IV Fórum Ibérico de Estudios Museológicos, 10 de diciembre de 2020, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2021, pp. 43- 52.

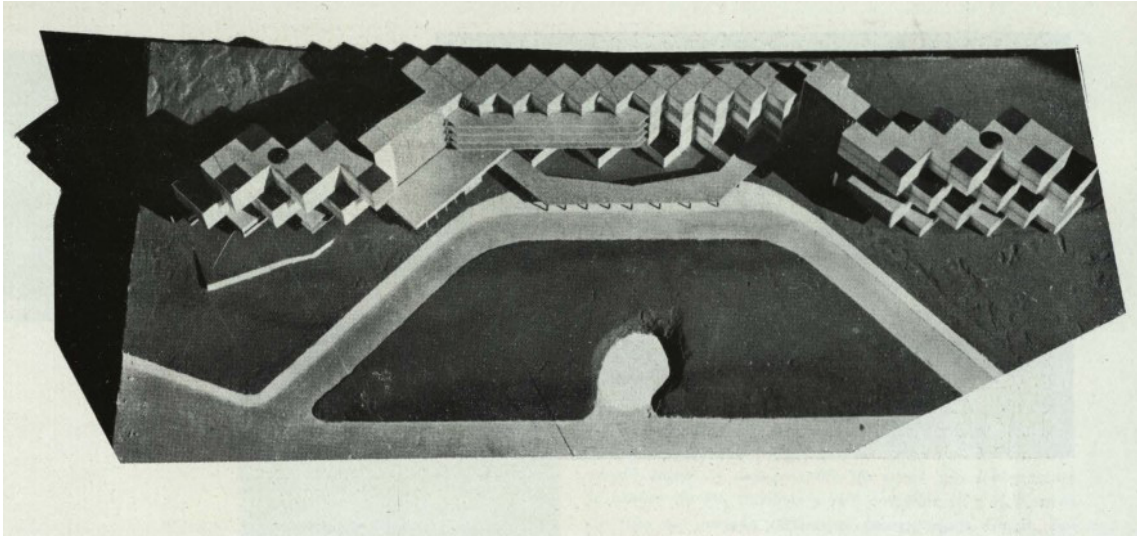


Fig. 138. Maqueta del Museo de Arte Moderno proyectado por Ramón Vázquez Molezún. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 154, octubre, 1954.

En 1954 la *Revista Nacional de Arquitectura*, en su edición de octubre, publicó un artículo en la sección de crítica de arquitectura en el que se recogen, además de la explicación y los planos del futuro Museo de Arte Moderno, intervenciones de distintos arquitectos que comentaban positivamente la obra de Molezún.⁶⁵¹ (Fig. 138) El arquitecto había proyectado un museo novedoso, pensando en lo que iba a contener y para ser ubicado en el gran Paseo de la Castellana de Madrid, por considerarlo un lugar que debe alojar a todos los Museos emblemáticos de la ciudad. Molezún explicaba de esta manera su proyecto:

“Este es un proyecto que hice en Roma durante mi pensionado y como trabajo para la Academia. Tengo que hacer constar que tiene bastantes lagunas, unas que las veo yo y otras que me las señalaréis vosotros.

Ha sido decisivo en este proyecto el emplazamiento, que está buscado en un sitio real, en el terreno que hoy ocupa el Museo de Ciencias Naturales y la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid. A mi juicio, el Paseo de la Castellana, que es la vía más importante y de más gracia y belleza de la capital, debe alojar todos los Museos, y así como ya están el Museo del Prado y la Biblioteca Nacional, con su conjunto de museos, el de Arte Moderno tiene una situación muy definida en este emplazamiento.

El Museo que he proyectado es para todas las manifestaciones artísticas, como, por ejemplo, las artesanías e industriales que con el arte tengan algún contacto; así, por ello, dentro de una modulación que en principio parece rígida, se consigue una gran elasticidad para todas esas exposiciones que hablo.

La solución más sencilla de un Museo sería la planta de corredor, pero esto, estéticamente, a mi juicio, no es feliz (...).

Para los distintos pisos, la solución elemental sería la de establecer dos enlaces verticales en los dos extremos, pero como esto da lugar a unos recorridos larguísimos, los enlaces los pongo más centrados, y entonces se obtiene un cuerpo central y dos laterales. (...).

En planta baja la galería se amplía en salas mayores para las necesidades de la vida diaria del Museo. En la planta baja del pabellón de la izquierda se dispone un restaurante independiente, que puede ser, a su vez, utilizado para el propio Museo.⁶⁵²

651 “Proyecto de Palacio de Exposición de Arte Moderno”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 154, octubre 1954, pp. 15-27.

652 *Ibidem*, espec. pp. 15-16.

No sin inconvenientes, la instalación provisional del Museo Español de Arte Contemporáneo que finalmente se decidió realizar, avivó las esperanzas en los medios intelectuales y profesionales del arte de nuestro país, el cual todavía iba por detrás de la vanguardia cultural mundial.⁶⁵³ Para conseguir ese objetivo, a los pocos meses de crearse el Museo, el ministro nombró director al arquitecto José Luis Fernández del Amo,⁶⁵⁴ figura destacada por su implicación a mediados de 1940 con el resurgir artístico español.⁶⁵⁵

Por esta época, el modelo de museo al que todo el mundo dirigía su mirada era el MoMA de Nueva York (fundado en 1929), referencia también de otros importantes museos europeos que comenzaron su andadura por las mismas fechas.⁶⁵⁶ En la España de 1952 todavía quedaba mucho camino por recorrer en el ámbito museográfico, pero las imaginativas e innovadoras ideas que Fernández del Amo llevó a cabo, convirtieron al Museo en un organismo capaz de albergar esfuerzos para defender el arte nuevo en ámbitos de actuación que no se habían planteado hasta entonces en los museos españoles.⁶⁵⁷ Las propuestas en favor del arte nuevo fueron conocidas por los artistas jóvenes, los cuales decidieron mostrar su solidaridad y apoyo con el director del Museo, como por ejemplo el pintor Manuel Millares, que en 1955 le escribía:

“(...) Si mis palabras no sirven materialmente de nada, que valgan moralmente para que sepas que aquí tienes un amigo que tiene confianza en ti y en la magnífica labor que has hecho hasta ahora al frente del museo y en bien del arte actual. Estoy convencido que sólo tú eres el indicado, por veinte mil razones buenas que sería largo enumerar, para llevar adelante con todos los honores y toda su integridad el museo que todos soñamos y deseamos. Un museo de arte contemporáneo que refleje verdaderamente nuestra época (...).”⁶⁵⁸

Tal fue la ilusión y confianza puestas que, junto con otros más organizaron la exposición *Arte Abstracto Español. I Salón de Arte no Figurativo* (1956), que se presentó en Valencia y en Pamplona, dando lugar a una de las exposiciones de arte de vanguardia más interesantes de los años cincuenta en España, exhibiendo fuera de Madrid obras de artistas destacados en ese momento.

653 BOLAÑOS ATIENZA, M^a., *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, 1997, espec. p. 404.

654 José Luis Fernández del Amo se tituló como arquitecto en Madrid en 1942 y además de una extensa trayectoria en su profesión, fue uno de los principales dinamizadores de la actividad artística española, especialmente en el arte abstracto especialmente en el arte abstracto a través de la dirección del Museo de Arte Contemporáneo, para el que realizó un proyecto de carácter pionero en los bajos de la Biblioteca Nacional, lugar que sería sede del Museo durante varios años. Dentro del campo de la arquitectura y el urbanismo español, destacó por la planificación y construcción, en el Instituto Nacional de Colonización, de una serie de poblados de gran calidad. (Servicio Histórico del COAM. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/bibliografiasmuestras/docs/biografia-jose-luis-fernandez-del-amo>) (Fecha de consulta: 4-XI-2021)

655 MARTÍNEZ-NOVILLO, A., “Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid”, en MEAC, Catálogo, Madrid, Ministerio de Cultura, vol.2, 1983, espec. p. 5.

656 Algunos de estos museos fueron el Museo de Arte Moderno de París que acababa de presentar sus salas del Palacio de Tokio en 1947 o el *Stedelijk Museum* de Amsterdam, que no se dedicaría en exclusiva al arte moderno y contemporáneo hasta 1952.

657 Faltaban conceptos tan imprescindibles como son “sede” y “colecciones”, además de no contar con un ambiente social proclive al arte contemporáneo; pero esos aparentes obstáculos no frenaron la perseverancia del director (cfr. Jiménez-Blanco, 1995:22).

658 Fragmento de carta que escribió el artista Manuel Millares, fechada en Las Palmas el 12 de enero de 1955 y citada en M^a Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz: *Arte y Estado en la España, op., cit.* espec.p.70.

De local H-Muebles a sala expositiva

El lento avance de la renovación del Museo hizo necesario contar con una nueva sede fuera de la tradicional en los bajos de la Biblioteca Nacional, por lo que en 1957 se creó una sala alternativa cercana, en la calle Recoletos número 2, para acoger las muestras más innovadoras. En una entrevista incluida en el libro publicado como homenaje a su labor en el Museo de Arte Contemporáneo, Fernández del Amo comentaba lo siguiente acerca del origen y función de esta sala:

“El Museo no tenía otro espacio de exposiciones que la Sala de Estampas y las propias salas concebidas para su colección –que entonces estaba formándose–, a las que se le dio todo el carácter de su selección, aunque el espacio fuera versátil. Queríamos que se reconociese la presencia del arte moderno en espacios de decoración actual, con un estilo nuevo. Eso fue lo que intenté en la Sala Darro. Al final, el Museo dispuso de un espacio al que se llamó Sala Negra por su disposición, en el que se albergaba cuanto significaba obra de creación. Con ella logró adquirir algún prestigio (...).”⁶⁵⁹

El espacio fue cedido gratuitamente por la empresa Huarte,⁶⁶⁰ y esta concesión se puede considerar casi la excepción que confirmaba la regla de una sociedad que todavía era muy poco sensible al concepto de mecenazgo cultural.⁶⁶¹ Era una de las dos tiendas que H-muebles tenía en Madrid, que posteriormente fue rehabilitada y reformada por el arquitecto Juan Daniel Fullaondo en 1965. Esta sala tuvo un período de vida breve, puesto que la primera exposición que en ella se hizo fue en 1957 y habiendo conseguido ya el Museo una sede propia en 1959, volvió a utilizarse como local dedicado a la decoración y al diseño de muebles. De amplias dimensiones, tenía a la vista las paredes y el techo, una falta de acabado convencional que decidieron pintar de negro, color que le otorgó un aspecto más alternativo y misterioso, y por lo que se bautizó al lugar con el nombre de *Sala Negra*. El autor que realizó esta económica solución (el presupuesto para realizar reformas parecía ser escaso) fue el pintor Antonio Saura.

Fernández del Amo adaptó la nueva sala a las necesidades del arte contemporáneo siguiendo los mismos patrones con los que había acondicionado las salas de la sede del museo “provisional”. Para la planta baja de la Biblioteca Nacional había ideado un espacio diáfano con paredes y paneles móviles que se podían configurar de diferente manera en cada exposición. Estos no llegaban al suelo, por lo que por debajo dejaban pasar la luz, creando un efecto de ligereza y permitiendo un mejor aprovechamiento del espacio.⁶⁶² (Fig. 139 y 140)

Para la transformación en galería de exposiciones, Fernández del Amo desplegó un aparato museográfico que podría calificarse de escenográfico, por la fuerza y expresión con que se presentaron las obras de artistas como los del grupo *El Paso*, con Millares y Antonio Saura, u otros grupos como *Equipo 57* o *Escuela Experimental de Córdoba*.

659 Cfr. Cuestionario elaborado por María Dolores Jiménez-Blanco en el verano de 1995, en José Luis Fernández del Amo. *Un proyecto José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo: octubre 1995- enero 1996*, MNCARS, Madrid, pp. 51-55.

660 Huarte y Compañía (Grupo Huarte) fue fundada en Pamplona (Navarra) en 1927 como una empresa dedicada a la construcción de obras públicas y edificaciones urbanas. Más adelante se trasladó a Madrid donde consiguió una proyección nacional como pionera en la introducción de nuevos métodos constructivos en la Obra Civil y la Arquitectura. Pero se dedicaron también al patrocinio del arte y la cultura. Asimismo, contribuyeron al diseño industrial con H-muebles, empresa de decoración y diseño que Félix Huarte comenzó en 1947 como una ebanistería. En 1958, sus hijos la reorientaron hacia el interiorismo y el diseño de mobiliario.

661 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^o. D., *Arte y Estado en la España...*, op. cit., espec. p.26.

662 Cfr. FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., *Proyecto de obras de adaptación en el edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Archivo MEAC, 1953.



Fig. 139. Paneles móviles ideados por José Luis Fernández del Amo para dividir el espacio en la sala del Museo de Arte Contemporáneo en su sede de la Biblioteca Nacional. Fuente: Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Fondo Fernández del Amo, JFA/F1146



Fig. 140. Interior de la sala del Museo de Arte Contemporáneo en su sede de la Biblioteca Nacional, en la que se observa la distribución de distintas piezas de arte contemporáneo. Fuente: Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Fondo Fernández del Amo, JFA/F1146.

La efímera Sala Negra

En la *Sala Negra* se contravenía la tradición del "cubo blanco" en los museos de arte moderno y se presentaba un tipo de montaje en el que las obras de arte se disponían de una forma original y expresiva, creando un escenario que realzaba el valor y significado de cada una de las piezas a pesar de las negras paredes o gracias a ellas. Para inaugurar la *Sala Negra* se presentó en 1957 la exposición *Otro Arte* realizada en colaboración con las galerías *Stadler* y *Rive Droite* de París y con la *Sala Gaspar* de Barcelona, y en la que también intervino el nuevo grupo *El Paso*. Se exhibieron obras de Appel, Burri, Mathieu, De Kooning, Pollock, junto con piezas de Tápies, Canogar, Feito, Millares y Saura, entre otros. Los cuadros se dispusieron separados de las paredes y parecían como flotar en el espacio, una manera muy original de presentar las obras que hasta el momento en España no se había utilizado. Estaban colgados a diferentes alturas, por lo que rompían con la linealidad, y la iluminación se realizaba desde unos focos situados en el techo, creando efectos de luces y sombras. (Fig. 141)



Fig. 141. Vista del interior de la Sala Negra durante la Exposición *Otro Arte* y la disposición de los "cuadros flotantes". Fuente: Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Fondo Fernández del Amo, JFA/F1146.

En noviembre se inauguró la primera exposición en España del grupo *Equipo 57* en la que se presentaron obras de Basterrechea, Duarte, Ibarrola, Serrano, Thorkild y un cuadro de Mortensen. En esta ocasión los cuadros se dispusieron de nuevo de una forma dinámica, a diferentes alturas, suspendidas del techo sin tocar la pared y con un sentido rítmico, como si fueran al compás de los escalones que la *Sala Negra* tenía en su interior. (Fig. 142) Un mes más tarde, tuvo lugar la exposición de la *Escuela Experimental de Córdoba*⁶⁶³ y le sucedie-

⁶⁶³ Grupo formado por los artistas cordobeses Arenas, Castro, García, Pedro, Pizarro, Manolín y Mesa, y estuvieron influidos por el escultor Jorge Oteiza y los miembros del *Equipo 57*.



Fig. 142. Detalle de la iluminación y disposición de los cuadros de la Exposición Equipo 57. Fuente: Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Fondo Fernández del Amo, JFA/F1146.

ron algunas más hasta que, en 1958 finalizaron las obras de adaptación de las nuevas salas del Museo de Arte Contemporáneo, aunque Fernández del Amo no llegó a inaugurarlas por considerar que el museo no contaba con una colección adecuada que representara el arte contemporáneo español e internacional.⁶⁶⁴El contexto de la programación de la *Sala Negra* plasmó la diversidad de concepto con la que Fernández del Amo mostró su apoyo a la nueva creación artística española, organizando exposiciones como las anteriormente comentadas o la *Semana del Arte Abstracto en España*⁶⁶⁵ que organizó el grupo *El Paso* entre el 7 y el 15 de marzo de 1958, y que aún se encontraba en la programación de actividades de Fernández del Amo, a pesar de que por entonces había sido ya cesado de su cargo sin previo aviso. En su lugar se nombró al arquitecto Fernando Chueca Goitia que contaba con cierta experiencia en el campo de la museografía, puesto que había realizado la ampliación del Museo del Prado y la instalación del Museo Lázaro Galdiano, además de ser conservador de monumentos del Patrimonio Artístico Nacional, entre otros cargos y labores que desempeñó. Cabe destacar de este arquitecto, la realización de un novedoso diseño museográfico para la Exposición *Veinte años de Restauración Monumental de España*, celebrada en el Museo Arqueológico Nacional en 1958 y que analizaremos en el siguiente capítulo de la presente tesis.

Aunque las exposiciones presentadas en la *Sala Negra* tuvieron un éxito histórico, los elogios por parte de la crítica oficial fueron escasos y tuvieron que pasar muchos años

⁶⁶⁴ ZUGAZA MIRANDA, M., "El proyecto de Fernández del Amo...", *op. cit.*, espec. p. 41.

⁶⁶⁵ En esta exposición se presentaron esculturas de Chirino, Chillida y Ferrant; cerámicas de Cumella y Canivet; pinturas de Aguayo, Basterrechea, Canogar, Feito, Millares, Saura, Tàpies, entre otros. El programa también incluía un ciclo de conferencias sobre arte moderno, una proyección de la película «Flamenco» de Saura y, como colofón, un homenaje a Joan Miró del que se expuso en la Sala Negra una obra perteneciente a la colección Huarte.

hasta que se volvieran a ver en Madrid obras de artistas internacionales tan destacados.⁶⁶⁶ Con el cambio de director comenzaba una nueva etapa diferente a la anterior, puesto que Chueca Goitia tenía otros objetivos y una actitud menos comprometida con el arte joven español y con la renovación museológica del centro. Postura diversa a la de Fernández del Amo, quien había apostado por el arte más avanzado, tarea que impulsó desde las precarias instalaciones del Museo Nacional de Arte Contemporáneo y con un espíritu más experimental desde la Sala Negra que, a pesar de lo efímero de su existencia, se convirtió en uno de los lugares que podemos considerar emblemáticos para la museografía española del siglo XX.

666 MARTÍNEZ-NOVILLO, A., "Historia del Museo Español...", *op. cit.*, espec. p. 5.

LA IMAGEN DE LA NUEVA ESPAÑA A TRAVÉS DE LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO MONUMENTAL: LA EXPOSICIÓN *VEINTE AÑOS DE RESTAURACIÓN MONUMENTAL DE ESPAÑA*. MADRID, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, 1958

En las exposiciones de los años cuarenta, especialmente al principio de la década, el aparato escenográfico se centraba en subrayar la figura de Franco como Jefe del Estado y caudillo reconstructor del país, para dar paso, posteriormente, a unas muestras llenas de obras, muy tradicionales desde el punto de vista de la arquitectura expositiva y con un marcado carácter historicista. Será a finales de los años cincuenta, cuando disminuya el fervor doctrinario propio de los primeros años del régimen y finalice la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas (organismo disuelto en 1957), momento en el cual comienzan a soplar nuevos vientos en la arquitectura y cultura españolas. Es en este momento, cuando empezará a darse más importancia al contenido con la idea de destacar la relevante labor estatal en la reconstrucción nacional, y a la estética, buscando mostrar una imagen de modernidad nueva en la museografía oficial hasta el momento.⁶⁶⁷

Precisamente, como hemos comentado anteriormente, el dilema entre los términos moderno y contemporáneo marcó los primeros pasos del Museo de Arte Contemporáneo creado por el Estado. En 1958⁶⁶⁸ le sucederá en el puesto el arquitecto Fernando Chueca Goitia quien consiguió, mediante una intensa labor diplomática, acoger en el Museo de Arte Contemporáneo destacadas exposiciones internacionales (entre ellas la de Picasso de 1961) y que dirigió el montaje de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*,⁶⁶⁹ organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.⁶⁷⁰ En esta muestra se realizaba un balance de la labor de

667 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...", *op. cit.*

668 El Ministro de Educación Nacional era desde 1956, Jesús Rubio García-Minas.

669 MENDOZA RODRÍGUEZ, I., "Exposición de 1958: Veinte años de restauración monumental de España", en Pozo Mucio, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero, B. (coord.), *actas preliminares Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Pamplona 8-9-mayo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, 2014, pp. 475-484.

670 La organización estaría encabezada por Antonio Gallego Burín, Francisco Íñiguez Almech, como Comisario General del Patrimonio Artístico, y Joaquín María de Navascués como Subcomisario General. También contaría con la participación de arquitectos restauradores destacados como Francisco Pons Sorolla y Luis Menéndez Pidal, siendo coordinador el arquitecto adjunto de la Comisaría General José Antonio Íñiguez Herrero.

recuperación del patrimonio monumental y del fomento de las bellas artes desarrollada entre 1938 y 1958 por la *Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*, institución dirigida por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech,⁶⁷¹ responsable de restauraciones tan destacadas como las del Palacio de la Aljafería en Zaragoza y del castillo de la Mota en Valladolid.

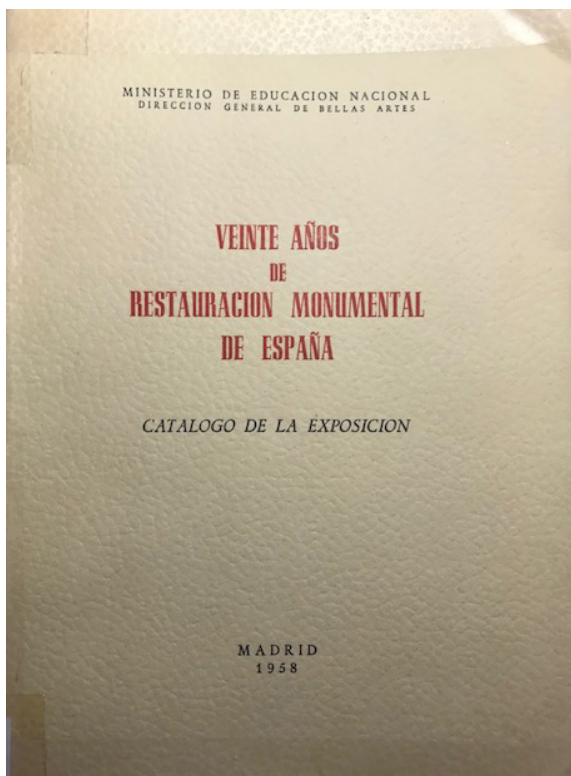


Fig. 143. Portada del catálogo de la Exposición publicado por la Dirección General de Bellas Artes. Incluye láminas con imágenes de los monumentos conservados y restaurados desde 1938 hasta 1958.

La exposición se organizó dentro de los actos conmemorativos del IV Centenario de la muerte del emperador Carlos V. La razón de por qué se incluyó entre estos actos se exponía en el prólogo del catálogo de la propia exposición⁶⁷² (Fig. 143) y en el monográfico "Veinte años de restauración monumental" que dedicó la revista *Arquitectura*:

"Esta conmemoración significa un recuerdo entrañable de la más brillante etapa de la historia de España, y ningún momento era más propicio para ofrecer uno de los trabajos más oscuros y hermosos de la España de hoy. Ningún instante más adecuado que éste, en el que se enaltece la figura del más alto de nuestros monarcas, del hombre que supo infundir a su regia acción un sentido universal, para mostrar la labor de conservación de los monumentos que elevó el genio de nuestra raza."⁶⁷³

Se convertía por tanto en una muestra que quería destacar, a través de los monumentos, el pasado glorioso de España y conectarlo con el presente, creando una especie de continuidad histórica que sensibilizara a todo un país –especialmente a las clases dirigentes y a los propios arquitectos–, de la importancia de recuperar y poner en valor nuestro importante patrimonio arquitectónico, el cual podría convertirse en una fuente de ingresos por medio del

turismo, algo a lo que el Régimen no era indiferente y se demostrará en la favorable evolución económica del país en las décadas de los sesenta y setenta. Así, en palabras del Comisario General, el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, la Exposición tenía dos propósitos:

"Dos han sido las finalidades de la Exposición: En primer término, expresar gráficamente las obras realizadas en la última veintena de años durante la cual, callada y entusiastamente, a veces con medios mínimos, se han definido, salvándose de la desaparición o de la ruina numerosos monumentos y obras de arte. El otro motivo que ha alentado esta Exposición puede servir de contrapunto al primero: subrayar lo que aún queda por hacer, lo que es necesario completar para la salvación de esa riqueza. Todo ello lo hemos mostrado del modo más simple posible, de forma que el país pueda tener una idea clara de la importancia que encierra este problema que afecta no sólo a una de las más nobles facetas de su espíritu, sino también a su economía, ya que nuestro tesoro de arte –excepcional en el mundo– si

671 Para saber más acerca de este arquitecto y de los trabajos que desarrolló en el campo de la conservación y restauración del patrimonio monumental español, puede consultarse "Francisco Íñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás, ¿vidas paralelas?", en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra de Granada, 2013, pp. 32-6.

672 Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958, pp.VII-IX.

673 "Veinte años de restauración monumental", *Revista Arquitectura*, n. 1, enero 1959.

sabemos defenderlo y cuidar su presentación puede constituir una fuente inagotable de ingresos por la vía del turismo."⁶⁷⁴

La muestra tuvo su sede en el Museo Arqueológico Nacional⁶⁷⁵ y el montaje fue realizado por el arquitecto Fernando Chueca Goitia, en colaboración con otros artistas plásticos (aunque todavía desconocemos de quiénes se trataban). El diseño, de una atractiva y contemporánea museografía, nada tenía que ver con las que se habían proyectado diez o quince años atrás. Por aquel entonces, Chueca Goitia trabajaba desde 1953 como arquitecto conservador del Estado, de hecho, este profesional desarrolló una interesante labor en el ámbito de la custodia del patrimonio de los años cincuenta a setenta del siglo pasado, pero además mostró gran interés por las nuevas corrientes artísticas contemporáneas, por lo que, como hemos comentado, en 1958 fue nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Es probable que esa predisposición a la modernidad le llevara a ser conocedor de trabajos realizados en el ámbito museográfico por arquitectos italianos, como los de Franco Albini en el Palazzo Bianco de Génova⁶⁷⁶ o el grupo BBPR⁶⁷⁷ en el Castello Sforzesco de Milán o los diseños de Carlo Scarpa. Resulta interesante saber que años antes (1956) revistas especializadas de la época, como la *Revista Nacional de Arquitectura*, se habían hecho eco de la reforma realizada en el Palazzo Bianco de Génova⁶⁷⁸ que acabamos de citar, por lo que es muy probable que la influencia de estos diseños experimentales de espacios expositivos, además del posible conocimiento in situ, puesto que el arquitecto viajaba con frecuencia al extranjero y visitaba Italia, entre otros países, llevara a Chueca Goitia a presentar de manera dinámica una serie de paneles y fondos, con los que consiguió superar la aridez de la mera exposición de material gráfico acompañándolo de vaciados, maquetas y réplicas.

Cabe comentar que Franco Albini desarrolló la idea del "museo vivo" propuesto por Carlo Argan,⁶⁷⁹ basada en que el museo debía abrirse al público y que la arquitectura tenía el papel de poner en relación la obra de arte con el espectador, puesto que:

"L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna e proprio per questo entra in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli

674 Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental...*, op.cit.

675 Nos ha resultado curioso el hecho de que en algunas noticias de prensa de la época que hemos encontrado, anotan que la instalación tuvo lugar en el Palacio de Velázquez del Retiro (diario *La Vanguardia Española*, 23-X-1958 y diario *ABC*, 24-X-1958); asimismo, en uno de los documentos hallados en el archivo del Museo Arqueológico Nacional, dice textualmente: "relación de los objetos que se llevan para la exposición de España Monumental que se celebrará en el Retiro" (Archivo MAN, carpeta 35/958, año 1958, número de orden: 35, asunto: Exposición "Veinte años de restauración del Tesoro monumental de España"). Sin embargo, si observamos las fotografías publicadas en el monográfico de la revista *Arquitectura* de enero 1959, demuestran que la Exposición se montó en el Museo Arqueológico Nacional. Esta cuestión nos ha parecido contradictoria y no hemos conseguido saber el motivo por el que se hace alusión al Palacio de Velázquez del Retiro.

676 Acerca de este proyecto en concreto puede consultarse TOVAGLIERI, P., "Franco Albini e Palazzo Bianco. Nuove idee per i musei italiani", 2017, https://www.academia.edu/33026239/Franco_Albin_i_e_Palazzo_Bianco_a_Genova (Fecha de consulta: 15 de febrero de 2021). De los diversos proyectos de este arquitecto puede consultarse: *I musei e gli allestimenti di Franco Albini. A cura di Federico Bucci e Augusto Rossari*, Milán, Electa, 2005.

677 BBPR era un grupo de diseñadores arquitectos formado en 1932 por Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano de Belgiojoso, Enrico Peresutti y Ernesto Nathan Rogers.

678 "Galería del Palazzo Bianco en Génova", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, octubre 1956, p.31

679 Giulio Carlo Argan (Turín, 1909-Roma, 1992), fue un destacado historiador y crítico de arte italiano. Inspector de los museos del Estado y profesor de Historia del Arte en las Universidades de Palermo y Roma (fue alcalde de esta ciudad de 1976 a 1979), desarrolló una intensa actividad en la promoción y difusión del arte contemporáneo durante la posguerra. Entre su abundante bibliografía destacan los análisis de la historia de la arquitectura (*Arquitectura barroca en Italia*, 1957), las monografías de artistas (*Boticelli*, 1957) y diversos ensayos (*El arte del siglo XX*, 1977). En <http://datos.bne.es/persona/XX1066514.html> (Fecha de consulta: 20 de febrero de 2021).

elementi dell'architettura e dell'arredamento se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti con il costume attuale (oggetti di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente il più favorevole alla comprensione e al godimento dell'opera d'arte"⁶⁸⁰

Así pues, tomando inspiración en esta idea de museo, el montaje de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España* llevó a cabo una selección de las obras más significativas de cada arte y de cada época, evitando el exceso de datos técnicos y la mera presentación de cifras, planos y fotografías. El objetivo era presentar de manera didáctica los proyectos e intervenciones realizadas en el patrimonio español para –como explicaba Iñiguez Almech–, “llevar más fácilmente a todos el significado de la exhibición, ya que en estas piedras viven aún fragmentos de nuestro propio ser; ellas son la expresión luminosa del pasado de España; en ellas los largos siglos de nuestra cultura dejaron su impronta.”⁶⁸¹ Esta síntesis facilitaría además de la atención de los visitantes, la comprensión de lo que aún quedaba por hacer y la concienciación de la importancia de salvaguardar nuestro rico Patrimonio Cultural.

Un innovador diseño expositivo

Como podemos observar en las fotografías publicadas en el número monográfico de enero de 1959 de la revista *Arquitectura*,⁶⁸² la museografía que se proyectó para presentar los casos elegidos se basó en sencillas estructuras metálicas en las que se insertaban maquetas, planos y fotografías, algunas de las cuales parecían quedar suspendidas en el vacío, y en el uso de soportes verticales sobre los que se colocaban capiteles o esculturas, cuyos diseños recuerdan a los realizados por el arquitecto italiano Carlo Scarpa en la Galería Nacional de Sicilia en el Palacio Abatellis de Palermo (1953-54).⁶⁸³ En otras salas, las fotos estaban colgadas en paneles inclinados, que hoy nos recuerdan instalaciones artísticas contemporáneas, otorgando cierto dinamismo al espacio y un carácter más innovador que en las muestras de años anteriores. Las maquetas, modelos y objetos expuestos procedían de diferentes museos españoles (Arqueológico Nacional, Arqueológico de Barcelona, Museo del Teatro de Mérida, Museo de la Alcazaba de Málaga, Museo Municipal de Madrid, Museo Provincial de Zamora), del Cabildo Metropolitano de las ciudades de Zaragoza y Santiago de Compostela, entre otros, así como de la Comisaría General del Patrimonio Artístico.

La distribución de los espacios

La exposición se estructuró en catorce grupos temáticos distribuidos entre el vestíbulo y las dieciocho salas expositivas. (Fig. 144) El esquema que seguían era el siguiente:

- Vestíbulo: Conjuntos monumentales. Monumentos declarados (jardines y conjuntos).
- Sala I y II (Grupo Pre-Romano): Prehistoria y Protohistoria hasta Roma.

680 Cfr. TOVAGLIERI, P., “Franco Albini e Palazzo Bianco. Nuove idee per i musei italiani”, 2017, https://www.academia.edu/33026239/Franco_Albin_e_Palazzo_Bianco_a_Genova (Fecha de consulta: 15 de febrero de 2021).

681 Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental*, op.cit.

682 “Veinte años de restauración...”, op. cit.

683 Para saber más acerca de este proyecto puede consultarse HUBER, A., *Il museo italiano: le trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milán, Lybra Immagine, 1997, pp. 122-127. Y para conocer los trabajos realizados por Carlo Scarpa: MARCIANÒ, A.F., Carlo Scarpa, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

- Sala III (Grupo Romano).
- Sala IV (Grupo Pre-Románico): Arquitecturas visigótica, mozárabe y asturiana.
- Sala V (Sala del Emperador Carlos V): instalada como homenaje al Emperador.
- Sala VI (Grupo musulmán).
- Sala VII (Jardines): expuestos con los monumentos musulmanes y la arquitectura civil, formando un enlace entre ambas salas.
- Sala VIII (Grupo de arquitectura civil).
- Sala IX (Grupo de Castillos).
- Salas X, XI y XII (Grupo de iglesias).
- Salas XIII y XIV (Grupo de catedrales)
- Salas XV y XVI (Grupo de monasterios)
- Sala XVII (Grupo de museos): cuyo objetivo principal era presentar la labor realizada a lo largo de veinte años en los museos españoles, los cuales pasaban de ciento ochenta (según el *Anuario-Guía de los Museos de España* de 1955), en los cuales se había realizado obras de instalación y mejora, muchos de los cuales se instalaron en edificios de nueva construcción o en edificios antiguos restaurados y adaptados.
- Sala XVIII (Plan Nacional): en esta sala se presentaba el plan de restauración pensado por el Estado para los próximos veinte años.

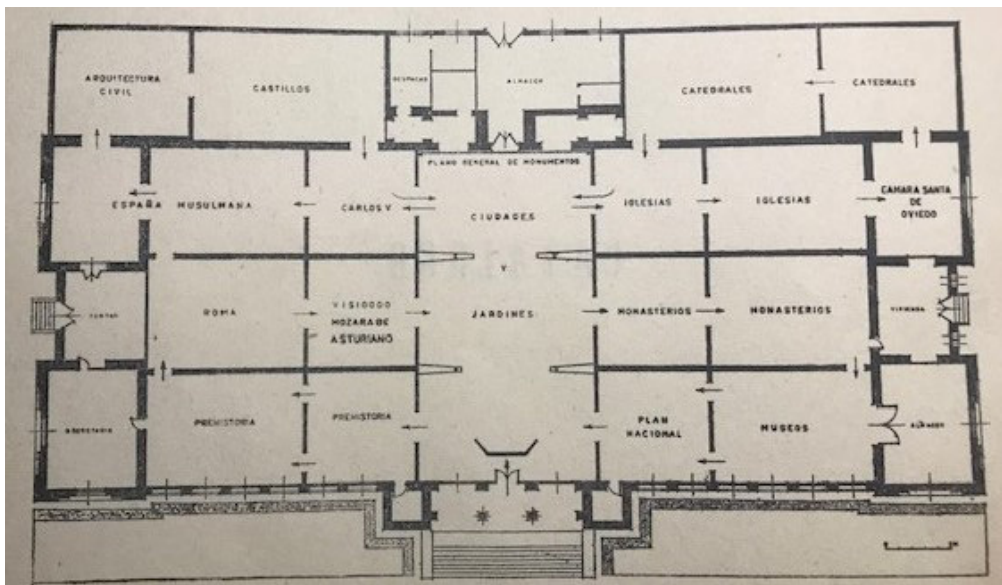


Fig. 144. Plano de la distribución de las diversas salas de la exposición publicado en el catálogo *Veinte Años de Restauración Monumental de España*, por la Dirección General de Bellas Artes en 1958.

Los conjuntos monumentales ocuparon el gran espacio de la entrada, que además de servir de acceso, conectaba con las diferentes zonas de la muestra y estaba presidido por el mapa general de los Monumentos Nacionales que habían sido declarados hasta la época. La selección de ejemplos expuestos comprendía, por enumerar algunos casos, las tres Alcazabas: Almería, Granada y Málaga, las cuales, por su carácter de acrópolis fortificadas, se las incluyó como conjuntos y no como edificios aislados; la Plaza de Alcazar de

Albacete; Antiguas murallas de Ibiza; Calle de Moncada y Murallas romanas de Barcelona; Monasterio de Guadalupe y el Conjunto urbano que comprendía la muralla y algunos edificios exteriores de Cáceres; la Plaza de la Azabachería, el Palacio de Gelmírez, la Torre de la Capilla del Pilar y la Cuesta de Santo Domingo de Santiago de Compostela; la consolidación de casas populares y reconstrucción de lienzos de la muralla en Albarracín (Teruel); Toledo, con sus murallas, la catedral, Santiago del Arrabal y la Puerta de Bisagra o la ordenación de itinerarios de acceso a la fortaleza de Sos del Rey Católico (Zaragoza). (Fig. 145)



Fig. 145. Vista parcial de la Sala de conjuntos monumentales en la que se observa el uso de una novedosa estructura metálica para colocar paneles de diversas plantas de monumentos, así como la colocación de fotografías a diferentes niveles y cartelas suspendidas desde el techo. Fuente: Revista *Arquitectura*, n.1, enero 1959.

En las salas I y II que albergaban el grupo dedicado a la Prehistoria, el visitante podía conocer las cuevas, pinturas rupestres y dólmenes a través de un dinámico diseño formado por imágenes, maquetas, reproducciones y objetos originales, dispuestos en paneles a diferentes alturas y de diversas dimensiones, plataformas bajas y estructuras para colocar algunas piezas. Entre los casos expuestos podemos destacar las fotografías de los arqueros pintados en el abrigo de Morella la Vieja (Castellón de la Plana), los dibujos rupestres de "El Mortero" y "Cerro Felío" en Alacón (Teruel), el conjunto de la cueva del "Tajo de las figuras", en Laguna de Janda (Cádiz) o dólmenes y reconstrucciones de "Cuevas de Menga" en Antequera (Málaga), "Cueva de Matarrubilla" en Valencina del Alcor (Sevilla) o "Taula de Tlatí de Dalt" en Mahón (Menorca).⁶⁸⁴ (Fig. 146)

La sala III, destinada al grupo Romano presentaba ejemplos de la ingeniería civil, como el Puente de Alcántara en Cáceres, el acueducto de "Los Milagros" y el Anfiteatro romano de Mérida; también las intervenciones en arquitectura militar como las murallas de Lugo y la muralla romana de Zaragoza en sus tramos del Monasterio del Sepulcro y de San Juan de los Panetes o las intervenciones en el teatro romano de Sagunto (Valencia),

⁶⁸⁴ Cfr. Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental...*, op.cit., pp. 11-15.

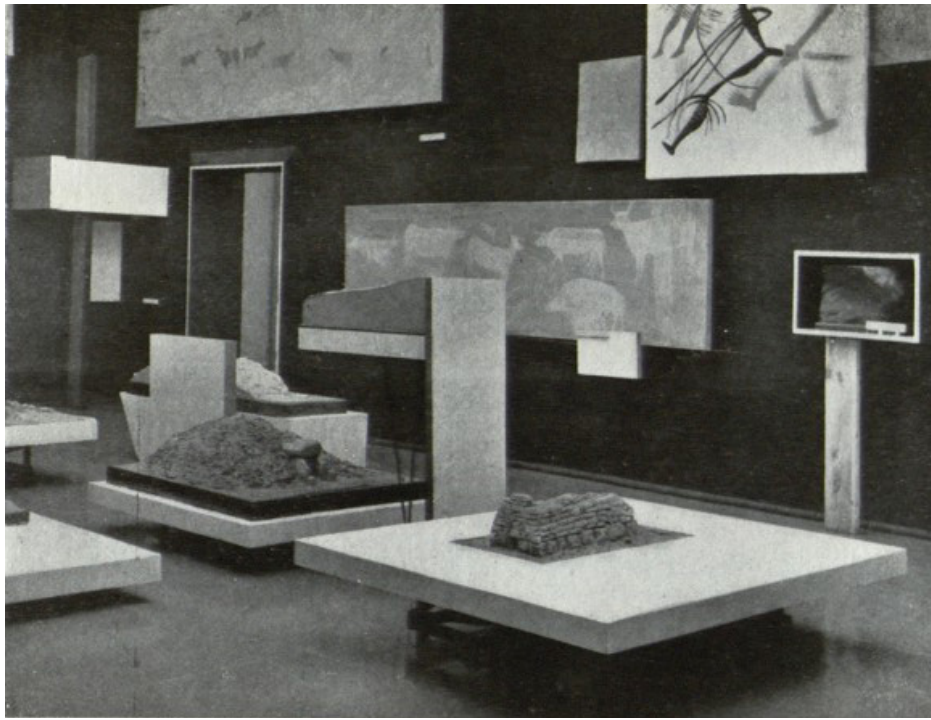


Fig. 146. Detalle de la Sala de Prehistoria en la que se colocaron una serie de plataformas para colocar algunas piezas expositivas. Fuente: Revista Arquitectura, n. 1, enero 1959.

en las ruinas de Itálica en Santiponce (Sevilla), así como la muestra de maquetas del Teatro de Mérida, del Templo de Zeus Serapis en Ampurias o las piezas arqueológicas (capitel de piastra y cabeza de Vertumno) del mosaico de Aranjuez.⁶⁸⁵

En la sala IV se mostraban ejemplos del Pre-románico, un grupo de los mejores cuidados tanto por su interés como por el reducido número y pequeño tamaño de todos los monumentos. Algunas de las imágenes de las labores de consolidación y restauración realizadas fueron las de Santa María del Naranco en Oviedo, San Miguel de la Escalada en León, el Monasterio de San Millán de la Cogolla en Suso, San Pedro de Lárrede en Huesca o las Torres de Oeste en Catoria (Pontevedra). También se expusieron maquetas de la Basílica carolingia de Ampurias, de la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba (León) o de San Pedro de la Nave (Zamora), entre otras.⁶⁸⁶

La instalación de la sala V se realizó como recuerdo y homenaje al Emperador Carlos V, en el centenario de su muerte. En el centro se colocó una reproducción de la escultura de Leoni conservada en el Museo del Prado y como símbolo se exhibieron dos maquetas y documentos gráficos de las obras arquitectónicas más representativas del reinado de este monarca que existen en España: el Monasterio de Yuste en Cáceres y el Palacio de Carlos V en Granada.⁶⁸⁷ En la sala VI se expusieron fotografías de las obras de la mezquita y la Medina Azahara de Córdoba; la mezquita, la Alcazaba, los conventos de Santa Catalina de Zafra y de Santa Isabel la Real, entre otros monumentos de Granada; los Baños Árabes de Ronda y la Alcazaba de Málaga; el Patio de los Naranjos en la Catedral de Sevilla; la mezquita y las Sinagogas de Santa María la Blanca y El Tránsito de Toledo, o el Palacio de la Aljafería de Zaragoza.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ Cfr. Vv.Aa., *Veinte años de restauración monumental...*, op.cit., pp. 17-24.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, pp. 25-30.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, pp. 33-41.

El grupo de los Jardines ocupó la sala VII en el que se expusieron fotografías de los trabajos de restauración en los jardines modernos de inspiración musulmana de las tres Alcazabas de Granada, Málaga y Almería, los granadinos de la Alhambra, los nuevos jardines del Generalife y los del Alcázar de Córdoba. Otros jardines románticos como los de La Concepción en Churriana (Málaga); los Jardines de Monforte, en Valencia; Parque de Castrelos y Pazo de Oca, en Vigo y Pontevedra; y los jardines de Palacios cortesanos (en la sala de arquitectura civil) como los de El Pardo (La Quinta), El Escorial (Casitas de Arriba y del Príncipe), Aranjuez (Jardines de Palacio y del Príncipe) y La Granja (Segovia).⁶⁸⁹

En la sala VIII se presentó el grupo de Arquitectura Civil, en el que se mostraron mediante maquetas y gran número de fotografías las obras realizadas en palacios como el de Gelmírez, en Santiago; Fuencisla, en Toledo; Momos, en Zamora; Orellana, en Trujillo; Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero; el palacio de Carlos V, en Granada y la Casa de las Torres, en Jaén. Otros monumentos de diferente tipología que también se seleccionaron, fueron: el Hospital Real de Santiago y el de Santa Cruz, en Toledo; la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid) o el Corral de Comedias en Almagro (Ciudad Real), así como el puente de Cangas de Onís (Oviedo), el Convento de Las Teresas en Écija (Sevilla) o el Alcázar de Madrid, entre otros.⁶⁹⁰ La sala IX estaba presidida por el gran mapa de castillos, clasificados en tres categorías: la primera, según su importancia histórica y su estado de conservación; la segunda, conforme a los que fueran de mayor interés de entre los menos conocidos; y la tercera, acorde con los más estudiados, la mayoría con obras de conservación y restauración. Los más destacados eran: el de Valencia de Don Juan (León), el de Loarre (Huesca), el castillo de la Mota (Medina del Campo); el de Coca (Segovia); el de Ponferrada y el de Melilla. Se exhibieron también pinturas arrancadas del Castillo de Alcañiz (Teruel) para ser restauradas.⁶⁹¹ (Fig. 147)



Fig. 147. Detalle de la Sala de Castillos, con fotografías y planos expuestos a modo de mosaico. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 1, enero 1959.

El grupo de iglesias, situado en las salas X, XI y XII, fue el más numeroso y junto con el de monasterios, necesitó de una mayor selección de obras, puesto que fueron muchos los monumentos afectados durante la guerra. De entre todas las intervenciones presentadas, las más importantes artísticamente fueron las restauraciones de las torres de Teruel, de al-

689 Cfr. Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental...*, op.cit., pp. 43-44.

690 *Ibidem*, pp. 45-58.

691 *Ibidem*, pp. 59-64.

gunas otras catalanas y de la torre de San Vicente de Zamora, pero sobre todo destacaron la restauración de la Cámara Santa en Oviedo, volada en la revolución de Asturias (1934) y con la que se expusieron algunas "piezas selectas" como el claustro de Silos, Rebolledo de la Torre o las Huelgas de Burgos. Otros trabajos relevantes fueron los de Santiago del Arrabal en Toledo, los ábsides de la Colegiata de Toro y la de Santiago de Salamanca; la Sacristía de la capilla real o el panteón de los Reyes Católicos en Granada.⁶⁹² (Fig. 148)



Fig. 148. Vista parcial de la Sala de iglesias. En la imagen se observan unas estructuras metálicas que Fernando Chueca utilizó como soporte para colocar una serie de capiteles. El diseño recuerda al utilizado por el arquitecto italiano Carlo Scarpa en algunos de sus proyectos museográficos. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 1, enero 1959.

Las salas XIII y XIV abarcaban el grupo de catedrales, uno de los menores en número y el máximo en interés monumental. Entre las obras de conservación destacaron las más castigadas por la guerra como Toledo, en sus vidrieras, Teruel u Oviedo, reconstruida en gran parte por Regiones Devastadas; por la activa participación que tuvo el Servicio de Monumentos, como Sigüenza, Valencia, Santander y Huesca; y por la importancia histórica y estética que mostraban nuevos datos positivos como las excavaciones en la Catedral de Santiago de Compostela; Zamora, cuyo cimborrio se limpió y restauró; la restauración de la Catedral vieja de Lérida o la Seo de Urgel. También se exhibieron restauraciones de especial importancia como la Seo de Zaragoza, Tarazona, Jaén, Plasencia, la antigua catedral de Salamanca, la catedral de Ávila, Burgos, Coria (Cáceres), Cuenca, Barbastro (Huesca) o Santo Domingo de la Calzada (Logroño). Entre las maquetas hacemos especial mención a la de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar (Zaragoza) según modelo de Ventura Rodríguez.⁶⁹³ (Fig. 149)

En las siguientes salas XV y XVI, que fueron destinadas a los monasterios, se expusieron entre otros ejemplos, las importantes restauraciones de Poblet, San Andrés del Arroyo, Santo Domingo de Silos, Cartuja de Jerez, El Paular y Yuste, con los que mostraban "resultados estéticos de valor". Descendiendo en la escala se encontraban Santillana, Nájera, San Francisco de Palma. Al realizar estas tareas hubo también hallazgos de interés como

⁶⁹² Cfr. Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental...*, *op.cit.*, pp.65-86.

⁶⁹³ *Ibidem*, pp.87-101.

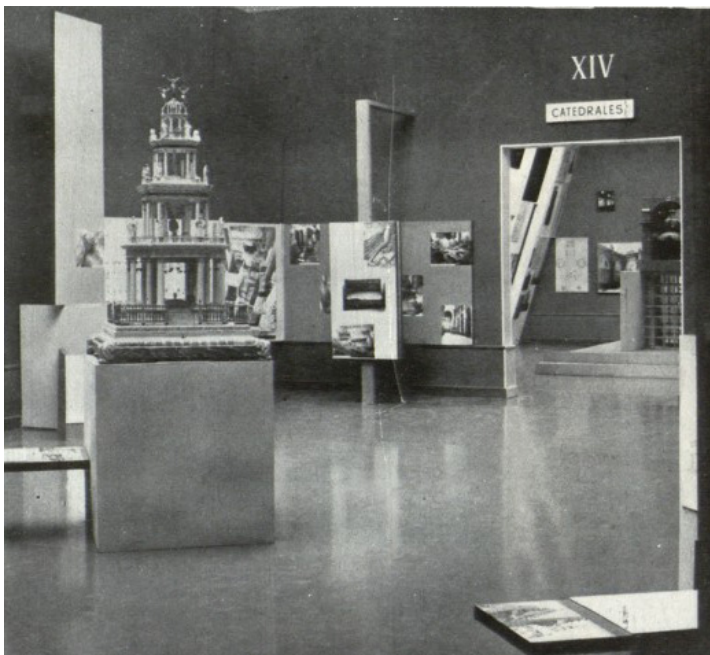


Fig. 149. Vista parcial de la Sala de catedrales. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 1, enero 1959.

Prado, el de la Casa Sorolla en Madrid, el de la Catedral de Orense o el contemporáneo de Madrid. Además, se instalaron ejemplos de restauraciones de cuadros (tres tablas del retablo de Robledo de Chavela, en Madrid y la hoja de la puerta del antiguo retablo de San Millán de la Cogolla, en Logroño) y de esculturas (dos vaciados del grupo escultórico de Carmona o "La Purísima Concepción" atribuida a Luisa Roldán, por citar algunos ejemplos), entre otros objetos artísticos.⁶⁹⁵ (Fig. 150)

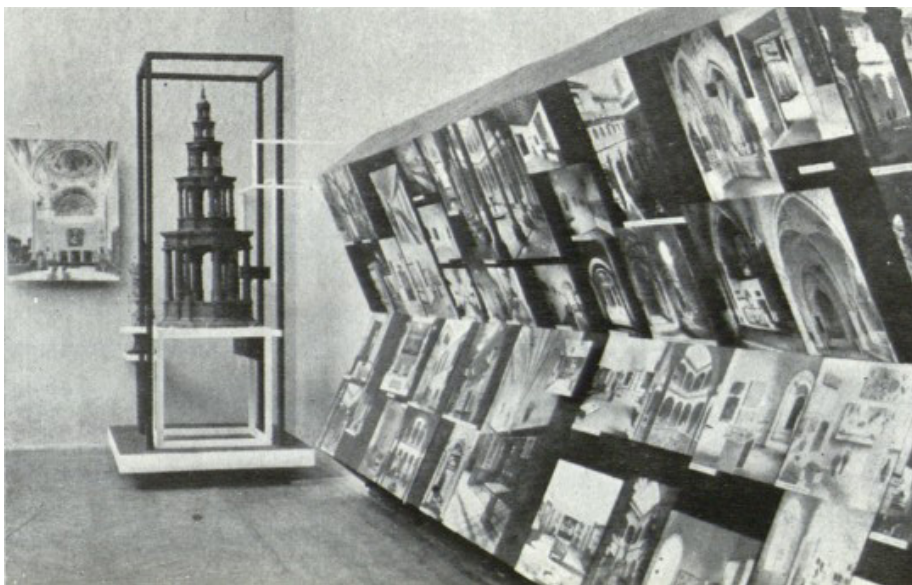


Fig. 150. Detalle de la sala dedicada a los museos en la que se ve un original soporte inclinado, tanto en la parte superior como inferior, lo que permitía una observación más cómoda de las fotografías expuestas. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 1, enero 1959.

En la última sala (XVIII) se recogieron las propuestas en el Plan Nacional para el período 1958-1978, basadas en el número de monumentos y conjuntos protegidos, en las cantidades invertidas en cada uno de los epígrafes expositivos y en las previsiones estudiadas para las diferentes Zonas. Los resultados de los presupuestos por regiones elaborados por

694 Cfr. Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental...*, op.cit., pp.101-124.

695 *Ibidem*, pp.125-136.

la Comisaría General del Patrimonio Artístico evidenciaban la necesidad de multiplicar por diez las inversiones que se habían hecho hasta el momento.⁶⁹⁶ En los últimos veinte años se habían invertido 167 millones de pesetas en conservación y restauración de monumentos, siendo Andalucía la región a la que se le había asignado mayor cantidad (31 millones de pesetas). El Director General de Bellas Artes, Gallego Burín, atestiguó que para los próximos veinte años el presupuesto ascendía a dos mil millones de pesetas.⁶⁹⁷

Anteriormente a la Guerra Civil española se habían realizado ya tareas de conservación de muchos de los monumentos que se presentaron en esta exposición, por lo que no es una cuestión casual que la restauración monumental de posguerra comenzara en los lugares considerados más representativos para el bando vencedor o en los edificios más emblemáticos para este. Esto demuestra que la restauración y reconstrucción contenía un decidido e intencionado viso político, convirtiéndose en un símbolo del Nuevo Estado y en un acto que sirviera de base y modelo a futuras intervenciones.⁶⁹⁸ De hecho, las exposiciones de arquitectura desempeñarán una importante labor de propaganda para el régimen y serán instrumentos de comunicación para conectar con el ciudadano. Cabe decir que en este caso la muestra se planteó también como un canto de afirmación del trabajo de los arquitectos restauradores del patrimonio y como una elevación de buenos deseos para una nueva etapa que la economía española experimentaría tras el Plan de estabilización de 1959, la etapa del desarrollismo tecnocrático y la apertura política.

A pesar de poder considerar a esta muestra como un ejemplo destacado de renovación expositiva dentro de la historia de la museografía española durante la dictadura franquista (porque además revela los contactos y la influencia del mundo italiano en nuestro país), nos parece que ha pasado bastante inadvertida, tanto a la prensa y revistas especializadas coetáneas al acontecimiento, como a la historiografía artística posterior. Las noticias publicadas en los diarios *ABC* y *La Vanguardia Española*, se hicieron eco de la exposición, pero de manera sucinta, presentándola como uno más de los actos conmemorativos organizados por el IV centenario de la muerte del emperador Carlos IV,⁶⁹⁹ haciendo una sencilla descripción de su contenido y distribución, pero subrayando (de manera un tanto positiva aunque algo desmesurada, utilizando adjetivos como *gigantesco*)⁷⁰⁰ el esfuerzo realizado por el Estado:

“(...) Consta (la exposición) de gran número de maquetas, dibujos, fotografías y datos de la labor realizada en los últimos veinte años en la reconstrucción y conservación de los monumentos nacionales. Con ella se señala la enorme riqueza monumental de España y la gran labor desarrollada en los últimos veinte años para el fomento de las bellas artes.

Comprende la exposición 18 salas, en una de las cuales, dedicada a la estadística, se recoge la actividad desarrollada por el Ministerio de Educación Nacional en los últimos veinte años (...).”⁷⁰¹

696 CAPITEL, A., WANG W., et al, *Arquitectura del siglo XX: España*, exposición organizada por el Pabellón de España en la Expo 2000 Hannover, Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main, con la colaboración de Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Fomento, editorial Tanais, Sevilla, 2000.

697 “La restauración del tesoro monumental de España”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 23-X-1958), p.6.

698 MENDOZA RODRÍGUEZ, I., “Exposición de 1958: Veinte años de restauración monumental...”, *op.cit.* p. 482.

699 “El domingo próximo comenzarán los actos conmemorativos del IV centenario de la muerte de Carlos V”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 17-IX-1958), portada.

700 “La Exposición “Veinte años de restauración del tesoro monumental de España””, *ABC*, (Madrid, 24-X-1958), p. 22.

701 “La restauración del tesoro monumental de España”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 23-X-1958), p.6.

Y la califican de “espléndida exposición” en una crónica de Tarrasa para el diario *La Vanguardia Española*:

“En la espléndida exposición que estos días está instalada en el Palacio Velázquez del Buen Retiro madrileño, y en la que se presenta gráficamente la ingente obra de restauración y conservación del tesoro artístico y monumental realizado durante los veinte últimos años por el Estado, se exhibe una magnífica colección de grandes fotografías por las que se demuestra el esfuerzo llevado a cabo por este Ayuntamiento en la restauración de nuestro histórico castillo-cartuja de Vall Paradís, tarea meritísima que viene desarrollándose con la ayuda económica de la Diputación Provincial del Ministerio de Educación Nacional y de otros organismos.”⁷⁰²

A partir de este año comenzará a desarrollarse dentro de nuestro país una nueva forma de entender la arquitectura y el arte de España, mostrando de manera paulatina una imagen más innovadora y menos encorsetada (como hemos visto en el diseño museográfico de esta notable exposición del patrimonio español), labor que había comenzado años anteriores cara al exterior (y aunque no se tratasen propiamente de exposiciones sobre arquitectura) con la participación española en las Trienales de Milán (1951, 1954 y 1957) y que se completó con la presencia de España en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 a través de la construcción del pabellón español diseñado por los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, marcando con este un hito en la historia de la arquitectura española del siglo XX y un cambio en el concepto que tenía de España el público internacional.

CELEBRANDO LOS ÉXITOS DEL RÉGIMEN: LA EXPOSICIÓN *ESPAÑA 64*. MADRID, LONJA DE NUEVOS MINISTERIOS, 1964⁷⁰³

España en la segunda mitad del siglo XX y la celebración de los XXV Años de Paz

La situación de precariedad y el aislamiento en el que se encontraba España tras la Guerra Civil comenzó a cambiar en la década de los años cincuenta del siglo XX cuando el régimen franquista realizó una campaña de apertura al exterior con el objetivo de sacar al país de forma progresiva, del aislamiento al que se había visto sumido durante un largo período. El Plan de Estabilización⁷⁰⁴ de 1959 produjo en España importantes cambios económicos y sociales, con el fin de conseguir un equilibrio interno y externo. El crecimiento de la economía marcó el principio de la denominada “Etapa del Desarrollismo”, una época en la que se hablará del “milagro español”, cuyas bases fueron sobre todo la emigración y el turismo, gracias a las cuales el nivel de vida mejoró considerablemente en España. Comenzó el crecimiento de las clases medias evidenciado en un aumento del consumo de bienes, la segunda vivienda y el coche empezaron a verse como normales, el cine se liberalizó, la televisión, los espectáculos y manifestaciones artísticas se hicieron un poco más aperturistas, el feminismo reclamó posiciones más avanzadas en el trato de los sexos, la familia, la maternidad, la atención a los hijos o los derechos de los ciudadanos; en definitiva, una serie de aperturas que el régimen fue prudentemente permitiendo en busca del prestigio internacional y de la paz social.⁷⁰⁵ A finales de los años cincuenta, España había dejado de ser un país “subdesarrollado” para convertirse en una mediana potencia económica, debido a lo cual se dieron cambios acelerados en la sociedad y se acentuaron las diferencias de calidad de vida entre el campo y la ciudad.⁷⁰⁶

En el año 1964, en un estado de bienestar en el que los españoles gozaban de una amplia variedad de bienes de consumo, se celebró el aniversario de los veinticinco años del régimen, hecho que constituía una nueva oportunidad propagandística para mostrar al país (y al exterior) los logros conseguidos por el Estado y el esperanzador futuro que estaba por venir, exaltando así la figura del General Franco convertido en el centro de una

703 Sobre la museografía del pabellón que proyectó el arquitecto Emilio Pérez Piñero para la exposición *España 64* hemos realizado una breve investigación titulada “Arquitectura desmontable y modernidad cultural: el pabellón de la exposición “España 64” en Madrid y su museografía” publicada en las *Actas de las IX Jornadas Arte y Ciudad, VI Encuentros Internacionales, Visiones Urbanas*, Madrid, 21-23 de octubre 2020, pp.65-74, en la cual nos basaremos para desarrollar de manera más amplia este capítulo de la presente tesis.

704 Publicado en el BOE, n.174 (Decreto Ley 10/1959 del 21 de julio, de ordenación económica).

705 VIÑUALES, J., *Arte español del siglo XX*, Encuentro, Madrid, 1998, espec. pp. 132-133. Véase también NÚÑEZ LAISECA, M., *Arte y política en la España del Desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, CSIC, 2006.

706 ABELLA, R. et al., *La vida cotidiana en la España de los 60*, Madrid, Ediciones del Prado, 1990.

campana casi de culto a su personalidad y que finalizó en noviembre con la proyección de la película "Franco ese hombre" dirigida por José Luis Saéz de Heredia, que trabajó en el guion con la colaboración del escritor José María Sánchez Silva.⁷⁰⁷

La efeméride fue nombrada, pomposamente, *XXV Años de Paz* y fue dirigida por el ministro de Turismo, a la sazón, Manuel Fraga Iribarne, quien junto con un gabinete de estudios sobre la opinión pública, idearon el proyecto de tan importante conmemoración, que implicaba la construcción de grandes edificios de diferentes tipos; pero las limitaciones económicas impuestas por el Plan de Estabilización impidieron que tal proyecto fuera llevado a cabo.⁷⁰⁸ (Fig. 151) El Gobierno era consciente de que debía tomar medidas cuanto antes para que una fecha tan señalada no pasara inadvertida a los españoles, puesto que los veinticinco años de paz y los frutos de esa armonía constituían "el más poderoso de los argumentos que el Régimen puede emplear para dar testimonio de la capacidad creadora y renovadora del Movimiento Nacional ante nuestro pueblo y ante el mundo"⁷⁰⁹ y suponían materializar las promesas que Franco había hecho para la reconstrucción del país después de la destrucción causada por la guerra civil.



Fig. 151. Cartel diseñado por el artista gráfico Julián Santamaría que obtuvo el primer premio en el concurso nacional convocado por el Ministerio de Información y Turismo para elegir el cartel evocador de la celebración de los XXV Años de Paz. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 049.009, caja 38668-013, top. 23/54.504-55.302

707 ABELLA, R. et al., *La vida cotidiana en...*, op.cit., p.63.

708 Según la documentación que hemos encontrado en el AGA, fondo documental del antiguo Ministerio de Información y Turismo, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302, el proyecto ascendía a los dos millones de pesetas, aunque esta elevada suma era estimada recuperable en gran parte.

709 Palabras citadas en el informe que se redactó para el Consejo de Señores Ministros sobre la Conmemoración de los Veinticinco Años de Paz (Madrid, 20 de septiembre de 1963) localizado en los fondos del antiguo Ministerio de Información y Turismo en el AGA, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302.

Los preparativos de la efeméride

El 4 de noviembre de 1963, siendo presidente de la Junta Interministerial⁷¹⁰ el Ministro Fraga Iribarne, comenzaron las diferentes reuniones en las que durante varios meses fueron cobrando forma las ideas para hacer de este aniversario *un hecho inolvidable* para España. Lo que buscaba la conmemoración era “exaltar, por tanto, la alegría del pueblo español para que éste participe de buen grado en la tarea común de mejorar su propio nivel espiritual y material.”⁷¹¹ De entre todas las propuestas presentadas, cobró especial fuerza la organización de una exposición que fuera una presentación tanto de lo realizado hasta el momento como de los proyectos pensados para un futuro cercano,⁷¹² con el propósito de que tuviera repercusión en el interior del país y en el extranjero. Para su instalación era necesario encontrar un emplazamiento de grandes dimensiones, para poder albergar a un elevado número de personas, por lo que se contemplaron como posibilidades el Valle de los Caídos, el Estadio Santiago Bernabéu o la Lonja de los Nuevos Ministerios, eligiendo finalmente este último.⁷¹³ La fecha prevista de inauguración de todos los actos oficiales entorno a este aniversario era el 1 de abril (día del fin de la guerra civil), aunque la Comisión organizadora estimó que la exposición *España 64*, teniendo en cuenta las condiciones climatológicas madrileñas, era más conveniente que se inaugurara a partir del 1 de mayo, clausurándose en el mes de agosto.

El anuncio del programa de las celebraciones fue presentado en una rueda de prensa que ofreció el Director General de Información y comisario de la Conmemoración, Carlos Robles Piquer, en el Club Internacional de Prensa de Madrid.⁷¹⁴ Durante los meses que duró la efeméride, se convocaron concursos para que escritores, dramaturgos y cineastas españoles, escribieran sobre el panorama español en obras literarias, teatrales, cinematográficas y también de creación plástica con el objetivo de que dieran “testimonio muy perdurable de la efemérides y ocupación dignamente compensada a un sector muy sensible de nuestro país.”⁷¹⁵ Asimismo, los festivales eran considerados símbolo de la alegría española, por lo que este aniversario tan señalado no podía quedarse sin espectáculos, que reunirían a un público selecto en lugares emblemáticos para el régimen.

“Los Festivales que, en número creciente se vienen celebrando en España son una espléndida señal de satisfacción y alegría en el país. Por ello, brindan cauce para acentuar el tono optimista y constructivo con el que conmemorarse este aniversario. Dentro del programa de los Festivales de España para 1964, así como en las campañas conexas (Carro de la alegría y programas de radio y televisión), se pondrá de relieve la fecha celebrada, elevando al mismo tiempo en todo lo posible el rango de los Festivales que se efectúen durante el año. En particular, se celebrará un Festival extraordinario en Madrid y, a ser posible, otro en Barcelona. Por razones de clima, el Festival de Madrid, y la mayor parte de los restantes, tendrán lugar en el verano; al de Madrid se procurará asociar, de algún modo, el extraordinario escenario del

710 En el AGA, en *Documentación General de Información. Conmemoración de los XXV Años de Paz (1964)*, caja 18724, Top. 22/68.502-69.606 hemos encontrado la relación de nombres de los cuarenta y cinco miembros que conformaban la Junta, pertenecientes a diferentes ministerios, consejerías e instituciones públicas.

711 AGA, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302, Ministerio de Información y Turismo, Informe para el Consejo de Señores Ministros sobre la Conmemoración de los Veinticinco Años de Paz, (Madrid, 20 de septiembre de 1963).

712 Sugerencia hecha por Aníbal Carral Pérez, entonces Secretario General Técnico del Ministerio de Obras Públicas.

713 Sugerencia de Adolfo Martín- Gamero, en aquella época Director General de la Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores.

714 “XXV Años de Paz”, *Diario de Burgos*, (Burgos, 3-III-1964), página de portada.

715 AGA, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302, Ministerio de Información y Turismo, Informe para el Consejo de Señores Ministros sobre la Conmemoración de los Veinticinco Años de Paz, (Madrid, 20 de septiembre de 1963).


Valle de los Caídos mediante algunas representaciones musicales idóneas que atraigan un público especial, cuya atención se centre así sobre esta gran obra del Régimen, tal como se hizo durante el año actual, a propósito del centenario del Monasterio de El Escorial.⁷¹⁶

Como era de esperar, los medios de comunicación se hicieron eco del evento y difundieron noticias acerca del programa que se llevaría a cabo durante nueve meses (del 1 de abril al 31 de diciembre), aunque algunos actos proseguirían un tiempo más como fue el caso de la exposición *España 64*,⁷¹⁷ que recorrería el país de modo permanente para llegar al mayor número de población posible, así como algunos libros que se editarían en 1965. El periódico *La Vanguardia Española* publicó el 1 de marzo el primer artículo sobre los preparativos de la conmemoración, en el que comentaba especialmente que entre los numerosos actos que se habían previsto, se encontraba la inauguración de una gran exposición, acerca de la cual explicaba algo sobre su contenido.

“La exposición ‘España 64’ se inaugurará en Madrid, en una fecha todavía no determinada y que desde el punto de vista de la Comisaría General podría ser la del sábado, 2 de mayo. Quedará emplazada en la Lonja de los Nuevos Ministerios y se albergará en un pabellón proyectado por el arquitecto Pérez Piñero. Este pabellón ofrece una superficie cubierta de 5.600 metros cuadrados, a los que se sumarán dos pequeñas salas para proyección de documentales. Este certamen, necesariamente muy sintético, ofrecerá un panorama de nuestra Patria poniendo de relieve los avances logrados durante este período de paz, a base de maquetas, mapas, gráficos y fotografías. Se hallará distribuido en sectores (...). Al mismo tiempo que se inaugura la exposición «España 64» en Madrid, está prevista la celebración simultánea de no menos de tres mil exposiciones sintéticas en todo el territorio nacional.”⁷¹⁸

Asimismo, el diario ABC publicó tres días después una breve noticia, donde daba nota del comienzo de los trabajos de instalación de los primeros módulos de los pabellones de la “Exposición Central España 64”,⁷¹⁹ (Fig. 152) al igual que hizo en un sucinto artículo el diario *Arriba*.⁷²⁰ En abril, este último periódico difundió detalles sobre la exposición de

A B C. MIÉRCOLES 4 DE MARZO DE 1964. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PAG. 51.



**MADRID
AL DÍA**

**TEMPERATURAS
DE LA CAPITAL**
Madrid - Barajas

Máx. 13.6°	14.2°
Mín. 6.0°	6.2°

ANTONIO *Is-*
quierdo ha co-
mentado en "Arri-
ba", con buen tino, según su costumbre, la
proposición emitida por un concejal res-
pecto a que los ediles y delegados de ser-
vicio se dirijan en día a la Asamblea. No se

el medio escolar y fomentar la construcción de campos deportivos.

Para realizar la labor de esta institución social se crea un Comité técnico, formado por don Adolfo Martínez Dafaue, en su calidad de especialista en Medicina deportiva; don Lino de Pablo Campo, como profesor titulado de Educación Física, y don Maximino Sanz Pérez, en su calidad de educador sanitario, diplomado por la Escuela de Medicina.

Este departamento dependerá técnicamente de la Jefatura de la Sección Clínica del Instituto y la Inspección Médico-escolar, que dirige el doctor don Félix Sancho.

**Homenaje a Federico Carlos
Sainz de Robles**

doce de la noche de mañana hasta las doce de la noche del viernes, día 6, con el fin de que los fieles puedan venerar la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

**El montaje de la Exposición
«España 64»**

Han empezado los trabajos de replanteo para la instalación de los primeros módulos que constituirán los pabellones de la Exposición Central España 64, conmemorativa del XXV aniversario de la paz española. La Exposición deberá inaugurarse en Madrid en fecha no determinada, y que podría ser la del sábado 2 de mayo. La Exposición quedará emplazada en la Lonja de los Nuevos Ministerios.

Trenes para Semana Santa

Fig. 152. Breve noticia publicada en el diario ABC acerca de los preparativos para la exposición España 64. Fuente: Diario ABC, Madrid, 4-III-1964.

716 AGA, caja 38668 - 38673, Top. 23/54. 504-55.302, fondo documental del antiguo Ministerio de Información y Turismo, Informe para el Consejo de Señores Ministros sobre la Conmemoración de los Veinticinco Años de Paz, (Madrid, 20 de septiembre de 1963).

717 Como comenta el informe para el Consejo de Ministros sobre esta Conmemoración, en un primer momento se pensó que la exposición se titulara *España Nueva* y llevara el subtítulo de *XXV Años de Paz*, pero por razones propagandísticas y para dar una impresión más objetiva, el título *España 64* pareció más sencillo y expresivo para lo que la exposición quería presentar a la España del momento.

718 “Preparativos para conmemorar los XXV Años de Paz”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 1-III-1964).

719 “El montaje de la Exposición «España 64»”, ABC, (Madrid, 4-III-1964).

720 “«España 64»”, *Arriba*, (Madrid, 14-III-1964).

ciento cincuenta carteles que habían concurrido al concurso "España en paz" convocado con motivo de la efeméride y que fueron expuestos en la Galería de Exposiciones Alas en Madrid. En palabras del ministro de Información que presidió la inauguración, estos carteles eran "partes oficiales de la paz lanzados al mundo".⁷²¹ Otros se distribuyeron en amplios paneles, instalados en el Paseo de Recoletos de Madrid, como anunciadores de la exposición *España 64*.⁷²² También dieron noticia sobre la instalación y montaje del pabellón (haciendo alusión al arquitecto y su innovadora técnica constructiva) para la gran exposición, haciendo una entusiasta síntesis de lo que el visitante se encontraría en la muestra.

"En dicha exposición se mostrará al público todo el cúmulo de realizaciones de los últimos veinticinco años, tanto en el sector industrial como en el agrícola. Asimismo, contendrá la Exposición las realizaciones en viviendas y en los aspectos cultural y artístico. El recinto, ya terminado, ha sido construido con una nueva técnica inventada por un arquitecto español y premiada en un concurso internacional celebrado en Río de Janeiro. En la Exposición ha sido instalado un gran mapa luminoso que señalará todo lo conseguido desde 1939 hasta la fecha."⁷²³

El diario ABC editó el mismo día de la inauguración una breve y concisa noticia, en la que informaba de la hora en la que tendría lugar el acto de apertura, así como del horario de visitas y su ubicación.⁷²⁴ Al día siguiente, el diario ABC *Sevilla* y *La Vanguardia Española*,⁷²⁵ (Fig. 153 y 154) presentaron la noticia en portada, y en sus respectivos artículos transcribieron (bien entero o en parte), el grandilocuente discurso del ministro de Información y Turismo, que terminaba con estas palabras con las que daba paso al General Franco para que declarara inaugurada la exposición:



Fig. 153. Noticia en portada sobre la inauguración de la Exposición España 64. Fuente: Diario ABC Sevilla, 2-V-1964.

721 "Ciento cincuenta carteles de «España en Paz»", *Arriba*, (Madrid, 22-IV-1964)

722 "España, en Paz", *Arriba*, (Madrid, 6-V-1964)

723 "Exposición XXV Años de Paz", *Arriba*, (Madrid, 29-IV-1964)

724 "Hoy se inaugura la Exposición «España 64»", *ABC*, (Madrid, 1-V-1964)

725 "El Jefe del Estado inauguró la Exposición «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 2-V-1964)

LA FIESTA DE AYER

EL JEFE DEL ESTADO INAUGURO LA EXPOSICION «ESPAÑA 64»

Una magnífica muestra de las grandes obras realizadas en veinticinco años de paz

El Jefe del Estado, don Juan Carlos I, inauguró esta mañana la gran exposición de arte y arquitectura que se celebra en el recinto de la Exposición de España 64.

El Jefe del Estado, don Juan Carlos I, inauguró esta mañana la gran exposición de arte y arquitectura que se celebra en el recinto de la Exposición de España 64.



El Jefe del Estado, don Juan Carlos I, inauguró esta mañana la gran exposición de arte y arquitectura que se celebra en el recinto de la Exposición de España 64.

Discurso del ministro de Información y Turismo

«ESPAÑA ES UNA OBRA INACABADA»

El ministro de Información y Turismo, don Juan José Liniers, pronunció este día un discurso en el que afirmó que España es una obra inacabada.

Contenido de la exposición

El contenido de la exposición se divide en varias secciones que muestran la evolución del arte y la arquitectura en España.

Siete mil metros cuadrados de superficie

La exposición ocupa una superficie de siete mil metros cuadrados en el recinto de la Exposición de España 64.

CINCO LUSTROS ESSENCIALES

Este día se celebran los cincos lustros esenciales de la historia reciente de España, desde la Segunda República hasta el inicio de la transición.

Buenos Aires: MENSAJE DEL PRESIDENTE ILLIA AL CONGRESO AL EMPEZAR EL NUEVO PERIODO PARLAMENTARIO

ACTITUD FIRME Y HONRADA ANTE LOS PROBLEMAS QUE INTERESA A LA NACIÓN

El presidente Illia, al iniciar su mandato, expresó su firmeza y honra ante los problemas que enfrenta la nación argentina.

Mejora la situación económica

Se espera una mejora en la situación económica de España gracias a las políticas implementadas por el gobierno.

El grave problema de la carne

El problema de la carne sigue siendo uno de los más graves en España, afectando a la economía y a la salud pública.

La fiesta de San José Artesano

Se celebrará una fiesta en honor de San José Artesano, reconociendo el valor del trabajo manual.

DESODORANTE Portisan

Fig. 154. Noticia en portada sobre la inauguración de la Exposición España 64. Diario La Vanguardia Española, Barcelona, 2-V-1964

“Porque es mucho y grande el camino que tenemos por delante, España es una obra inacabada, una sinfonía incompleta como diría Maetzu; no unas ruinas que haya que conservar con celo de arqueólogo, de que nada se toque o se varíe, ni tampoco un solar en el cual haya que copiar tal o cual moda mediocre. (...)”

Un cuarto de siglo es un largo período en la vida de un pueblo y, más aún, en la vida de los hombres. Cuando una vida como la nuestra ha estado dedicada día por día y hora por hora (como nos consta a los que tenemos la honra de ser vuestros colaboradores directos y, sobre todo, en su sano buen sentimiento, al pueblo español entero) al servicio de España y a la empresa de mantener celosamente su paz interior y exterior, estos actos conmemorativos se convierten, de modo inevitable, en un homenaje de la nación agradecida a vuestra persona y a vuestra obra. (...)”⁷²⁶

Con estas palabras se constata el hecho de que la organización de la exposición tenía no sólo la intencionalidad de celebrar el desarrollo conseguido en el país, sino sobre todo de difundir y reforzar la figura del Caudillo como el líder que había llevado la paz a España y había logrado un estado de bienestar económico, aunque la realidad fuera que la dictadura seguía ejerciendo su control sobre los diversos aspectos de la vida de la población.⁷²⁷ Como no podía ser menos, el noticiero del régimen NO-DO dio también a conocer

726 “El Jefe del Estado inauguró la Exposición (España 64)», donde se evidencia el alto nivel alcanzado por el país”, ABC Sevilla, (Sevilla, 2-V-1964), pp.17-18.

727 Entre los abundantes estudios que se han hecho sobre la dictadura franquista y, en concreto, acerca de la situación política durante los años sesenta en España, véase SÁNCHEZ RECIO, G., “La percepción de los cambios en los años sesenta”, *Studia histórica. Historia contemporánea*, n. 21, 2003, pp. 213-229; SÁNCHEZ RECIO, G., “Inmovilismo político y cambio social en los años sesenta”, *Historia contemporánea*, n. 26, 2003, pp.13-33; ROJAS CLAROS, F., *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 2013; VAQUERIZO GARCÍA, L., *La censura y el nuevo cine español: cuadros de realidad de los años sesenta*, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 2014; MORENO SÁEZ, F., MARTÍNEZ LEAL, J., *Dictadura, desarrollismo y cultura: la provincia de Alicante en los sesenta*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2017; MUÑOZ SORO, J., “Dictadura

a los españoles imágenes de la llegada de Franco al evento para proceder a la apertura de la muestra, con lo que esto suponía de publicidad al dictador, y proyectaron algunas primicias del interior del pabellón de la Lonja de Nuevos Ministerios en Madrid, y cuando posteriormente tuvo lugar en Barcelona.⁷²⁸ Entre otras imágenes, resulta interesante la del innovador organigrama luminoso con datos de los logros alcanzados en los veinticinco años de paz, (Fig. 155) instalación que, junto con el mapa de luz y sonido de España que se colocó a la entrada del pabellón, aportando un aire tecnológico y moderno al diseño expositivo. (Fig. 156)



Fig. 155. Imagen del organigrama luminoso construido sobre una fuente en la Lonja de Nuevos Ministerios en Madrid, con el que se mostraba la distribución del trabajo llevado a cabo por la Administración Pública para la celebración de los XXV Años de Paz. Fuente: Archivo digital Filmoteca Española, NO-DO, n.1114B, 11-V-1964.



Fig. 156. Mapa de España interactivo colocado en la entrada del recinto expositivo. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 049.009, caja 38668-005-v, top. 23/54.504-55.302.

modernizante, (seudo)opinión pública y dualismo cultural en la España de los años sesenta", *Cercles: revista d'història cultural*, n. 21, 2018, pp. 67-100; BARREIRO LÓPEZ, P., "Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista de los años sesenta", *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool, 2002), vol. 95, n. 9, 2018, pp. 977-998.

728 NO-DO, 11-V-1964/ NOT N 1114 B (Madrid) y NO-DO, 4-I-1965 / NOT N 1148 C (Barcelona).

Emilio Pérez Piñero y su pabellón desmontable

El innovador pabellón transportable que se desplegó en la gran plaza de Nuevos Ministerios era obra del joven arquitecto español Emilio Pérez Piñero,⁷²⁹ (como ya avanzaron las noticias de la época), ganador del concurso que se convocó a finales de 1963 al que también presentaron propuestas otros arquitectos coetáneos como eran José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún (destacados por el éxito internacional que consiguió su pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas en 1958), y Rafael de la Hoz, también relevante arquitecto en el impulso de la modernización de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX.

En enero de 1964, Robles Piquer notificó a Pérez Piñero la elección de su proyecto dirigiéndole una carta en la que le transmitía su satisfacción al mismo tiempo que le apremiaba para ponerse cuanto antes con los trabajos de montaje y se ponía a disposición para cualquier cosa que necesitara.⁷³⁰ El sistema diseñado para la exposición se enmarca dentro de las investigaciones que se estaban realizando por aquellos años en el campo de la arquitectura y la ingeniería, en el cambio progresivo de la construcción de estructuras laminares de hormigón armado a estructuras espaciales estéreas o de barras, transformación que llevó al cambio de nombre de la *International Association for Shell Structures* (IASS),⁷³¹ que pasó a denominarse años después *International Association for Shell and Spatial Structure*.

En aquel momento Pérez Piñero contaba ya con prestigio internacional, conseguido a partir de sus últimos años de estudiante al participar en un concurso de proyectos en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Londres en 1961 y presentar un prototipo de estructura espacial formado por barras unidas con un ingenioso nudo articulado que sorprendió gratamente por su vanguardismo y funcionalidad al jurado formado por Félix Candela, Ove Arup y Richard Buckminster Fuller,⁷³² recibiendo así el primer premio, al que le seguirían otros galardones como la Medalla de Oro de la Bienal de Arquitectura y Teatro de São Paulo. El arquitecto español realizó, entre otros proyectos, dos de carácter museístico en los que aplicó sus innovadoras estructuras.

Uno es la cúpula para el antiguo Teatro Municipal de Figueras (Gerona) convertido en el Teatro-Museo Dalí. Salvador Dalí conocía la arquitectura del norteamericano Buckminster Fuller y quería para su teatro un tipo de estructura como las que hacía este ingeniero; por aquel entonces, el único especialista en la materia en España era Pérez Piñero por lo que, a través de Antonio Cámara Niño, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y colaborador en la Dirección General de Arquitectura, el artista catalán se puso en contacto con el joven arquitecto español y decidió encargarle el proyecto. El diseño estaba basado en una cubierta sobre pechinas que cubría el escena-

729 Emilio Pérez Piñero (1935-1972) fue un arquitecto español que consiguió reconocimiento internacional por sus aportaciones en el diseño de estructuras ligeras. Fue uno de los mejores especialistas en estructuras transformables y precursor de la flexibilidad de las estructuras reticulares.

730 Cfr. PÉREZ, M.C., PÉREZ, E., "La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50 Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero.", *EGA, Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, n.28, 2016, pp.146-155.

731 Institución fundada en 1959 dentro de la Institución de la Construcción Eduardo Torroja.

732 Richard Buckminster Fuller fue un ingeniero estadounidense autor del Pabellón de Estados Unidos en la Exposición Universal de Montreal (Canadá) en 1967 y a quien Pérez Piñero tomó como referencia en su experimentación con cúpulas en estructura ligera desmontable. Hay que apuntar que tras las investigaciones que diversos estudiosos han realizado, se ha concluido que este tipo de bóvedas no fueron un descubrimiento de Fuller, sino que nacieron en Alemania y derivan posiblemente del expresionismo alemán. Para saber más acerca de este tema se puede consultar el artículo de CALVO LÓPEZ, J. y SANZ ALARCÓN, J., "Arquitectura plegable para una década prodigiosa. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años sesenta", *EGA, Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, n.17, 2011, pp.114-127.

rio con la finalidad de protegerlo e iluminarlo simultáneamente, y esta estructura se convirtió, con el transcurso de los años, en el icono del edificio y de la propia ciudad. (Fig. 157)

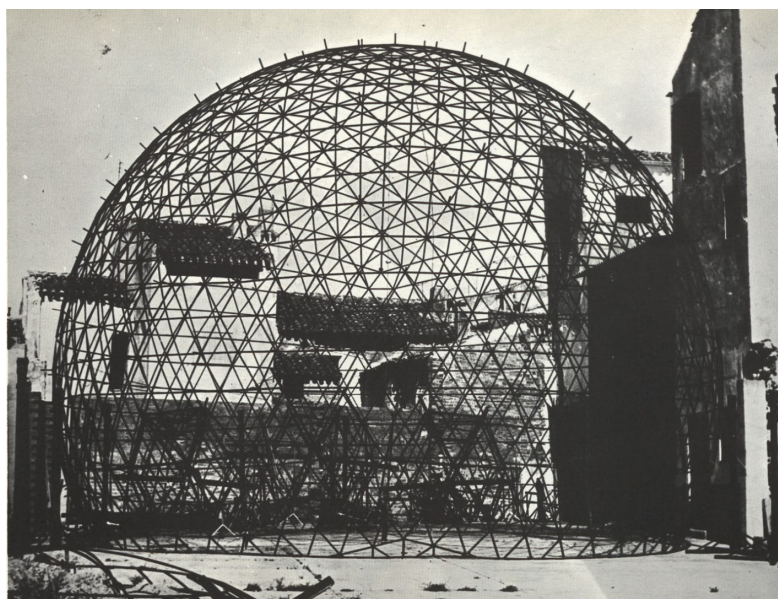


Fig. 157. Cúpula del antiguo Teatro Municipal de Figueras proyectada por el arquitecto Emilio Pérez Piñero. Fuente: Revista Arquitectura, n. n.163-164, julio-agosto 1972.

El segundo proyecto de Pérez Piñero fue la cubierta de protección mediante bóvedas vaídas para las excavaciones arqueológicas *in situ* de la Necrópolis Paleocristiana de Tarragona, localizada al lado del actual Museo Arqueológico Nacional de la ciudad.⁷³³ El arquitecto conservador de Monumentos de la zona 4ª del área de Levante, Ángel Ferrant, acudió a Pérez Piñero tras haber recibido informes positivos por parte de Fernando Chueca Goitia⁷³⁴ y García Fernández. El proyecto de cubrición se realizó en dos fases, si bien la segunda se llevó a cabo una vez valorados los resultados de la primera actuación, siendo su hermano, José María Pérez Piñero, quien se encargó de la dirección de las obras y continuó con la ampliación de la segunda fase de cubrición de la Necrópolis,⁷³⁵ tras el lamentable fallecimiento en un accidente de tráfico en Torreblanca, que acabó en el acto con la vida de su hermano Emilio el 8 de julio de 1972, volviendo de Figueras a Calasparra (Murcia).⁷³⁶ (Fig. 158)

En la década anterior (años cincuenta), habían comenzado a destacar en el ámbito arquitectónico una serie de jóvenes arquitectos que desarrollaron ideas innovadoras, y algunos de ellos llevaron a cabo importantes proyectos de renovación en museos nacio-

733 Con respecto a estos proyectos se publicaron dos artículos con interesantes imágenes en la revista *Arquitectura*, n.163-164, julio-agosto 1972, pp. 20-21 ("Cubierta en el Museo Paleocristiano de Tarragona) y pp. 22-24 ("Cúpula para el Museo Dalí").

734 Fernando Chueca Goitia (Madrid, 1911-2004) fue arquitecto, ensayista, catedrático de Historia del Arte de la Escuela Superior de Arquitectura y académico numerario de la Real Academia de la Historia. A partir de 1940 recibió numerosos premios y ostentó diversos cargos: secretario conservador del Museo Nacional de Arquitectura (1944), arquitecto de la Fundación Lázaro Galdiano (1950) o director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1958), entre otros.

735 Sobre estas dos estructuras destinadas al ámbito museístico proyectadas por Emilio Pérez Piñero se puede consultar PÉREZ ALMAGRO, M.C. (2013). "Las estructuras de Emilio Pérez Piñero en la musealización de dos espacios singulares", *MIDAS* (en línea), 1. Disponible en <https://doi.org/10.4000/midas.101>, 2013. (Fecha de consulta: 28 de febrero de 2021)

736 En 1972 le había sido otorgado el premio trienal de UIA Auguste Perret a la innovación tecnológica, un premio internacional de gran importancia que había sido concedido en años anteriores a destacados arquitectos como Félix Candela, Jean Prouvé, Hans Scharoun o Frei Otto y que, por su prematura muerte, no pudo recoger personalmente. Con ocasión de este galardón, le hicieron una entrevista que se encuentra publicada en la revista *Arquitectura*, n.163-164, julio-agosto, 1972.



Fig. 158. Cubierta para proteger las excavaciones arqueológicas de la necrópolis paleocristiana de Tarragona. Fuente: Revista *Arquitectura*, n.163-164, julio-agosto 1972.

nales, así como en pabellones e instalaciones para exposiciones dentro y fuera de España. Es el caso de los pabellones españoles presentados en las Trienales de Milán de 1951 (José Antonio Coderch y Miguel Valls), 1954 (grupo MoGaMo) y 1957 (Javier Carvajal y José María García de Paredes), antes estudiados, o del innovador proyecto museográfico para el Museo de Arte Contemporáneo (1952-1957) y del Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas en 1958, y su controvertida e interesante museografía, entre otros ejemplos.

Comenzados los años sesenta, Pérez Piñero aportó con su pabellón nuevas y modernas ideas para el desarrollo de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX, presentando una estructura que causó asombro tanto dentro como fuera de nuestro país por su funcionalidad puesto que, además de ser fácilmente transportable, permitía cubrir espacios de manera más rápida y económica, y por ende adaptarse a las necesidades climáticas de la primavera del centro peninsular, el verano del norte o el invierno mediterráneo. (Fig. 159) Con este proyecto, el arquitecto se había adelantado a temas centrales de la arquitectura de esos años, hecho que explica la aparición de artículos de Pérez Piñero en revistas especializadas extranjeras como *L'architecture d'aujourd'hui*⁷³⁷ y *Architectural Design*⁷³⁸ (entre otras), algo inusual dentro del panorama arquitectónico español de aquel momento.⁷³⁹

Al respecto sobre estas estructuras, en abril de 1964, Pérez Piñero escribió un artículo en la revista *Arquitectura* en el que trataba sobre las soluciones que se podían aportar a los problemas que a lo largo de la historia habían ido surgiendo acerca de la necesidad de cubrir espacios cada vez más amplios y economizar costes:

“1. Es problema que nace de antes de la Civilización, y que realmente la alberga, la necesidad de cubrir espacios habitables de dimensiones cada vez más ambiciosas. No sólo han sido los materiales empleados lo que permitido ampliar estos espacios, sino que fundamentalmente ha sido el concepto mecánico (...).

737 Cfr. “Structures reticuleés”, *L'architecture d'aujourd'hui*, vol. 40, n.141, diciembre 1968, pp. 76-81.

738 Cfr. “Project for a mobile theatre”, *Architectural Design*, vol.31, n.13, 1961, p. 570

739 CALVO LÓPEZ, J. y SANZ ALARCÓN, J., “Arquitectura plegable...”, *op.cit.*

2. Es problema que entre de lleno dentro de la "necesidad creciente de economizar" el de aumentar los rendimientos, haciendo "más, antes y más barato". (...) En Construcción ha sido tradicional que la "fábrica" se haya instalado o realizado *in situ*. Parece demostrado que esto va en contra de toda racionalización que traiga una producción abundante, rápida y barata. (...).
3. Con los dos problemas, someramente apuntados, de fondo:
 - a) El de cubrir grandes luces del modo más racional.
 - b) El de cubrir barato y RAPIDO "prefabricando integralmente", surgieron las que, en un principio, se me ocurrió llamar "ESTRUCTURAS RETICULARES ESTEREAS DESPLEGABLES" con ese hinchamiento frecuente en todo el iniciado en algo que no está vulgarizado aún.¹⁷⁴⁰



Fig. 159. Vista de la Lonja de Nuevos Ministerios (Madrid) en la que se desplegó el novedoso pabellón transportable obra del joven arquitecto Emilio Pérez Piñero. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 082.000, caja F/01588.

Y continuaba comentando (con datos concretos del desarrollo y magnitud del trabajo) cómo con el pabellón de la exposición *España 64* consiguió resolver uno de estos problemas:

"El mes pasado se ha inaugurado el "Pabellón España 64", que es realmente del primero de los problemas que menciono, y el que a mí más me ha apasionado; no resuelve nada, ya que las luces cubiertas son de 12,60 metros. Del segundo de estos problemas, del que se refiere a economía y rapidez, pueden darse estos datos concretos:

- a) La primera noticia del proyecto la tuve el 10 de enero a las doce horas.
- b) El proyecto, totalmente croquizado, con todas las piezas modificadas y adaptadas para su fabricación en máquinas herramientas, y con una carta, compromiso de fábrica, con fecha de entrega y presupuesto, se entregaron el día 12 de enero a las trece horas.

740 PÉREZ PIÑERO, E., "Notas sobre las estructuras", *Revista Arquitectura*, n.66, junio 1964, pp. 22-25.

c) Los materiales, que hubo que encargar su fabricación totalmente, se entregaron hacia el 15 de febrero (...).

d) Se comenzaron a transportar materiales a la Lonja de los Nuevos Ministerios el 12 de marzo. Tras los primeros días de tanteos, se terminó instalando 1000 m² diarios de cubiertas. Estando terminad el pabellón el día 31 de marzo. (...).⁷⁴¹

Al artículo le acompañaban unas imágenes que aportan una interesante información sobre el proceso de construcción del pabellón, desde la llegada de los camiones transportando los módulos, pasando por el despliegue, elevación y colocación de estos en el espacio de la Lonja, hasta llegar al resultado final de una estructura cuyo aspecto resultaba novedoso y que aportaría a la exposición la imagen de modernidad que perseverantemente buscaba el régimen. Así, en quince días se llevó a cabo el montaje por módulos cubriendo una superficie de casi 8000 m², y de los veinticinco millones destinados a los actos conmemorativos, casi catorce fueron invertidos para los costes de su disposición.⁷⁴² (Fig. 160)

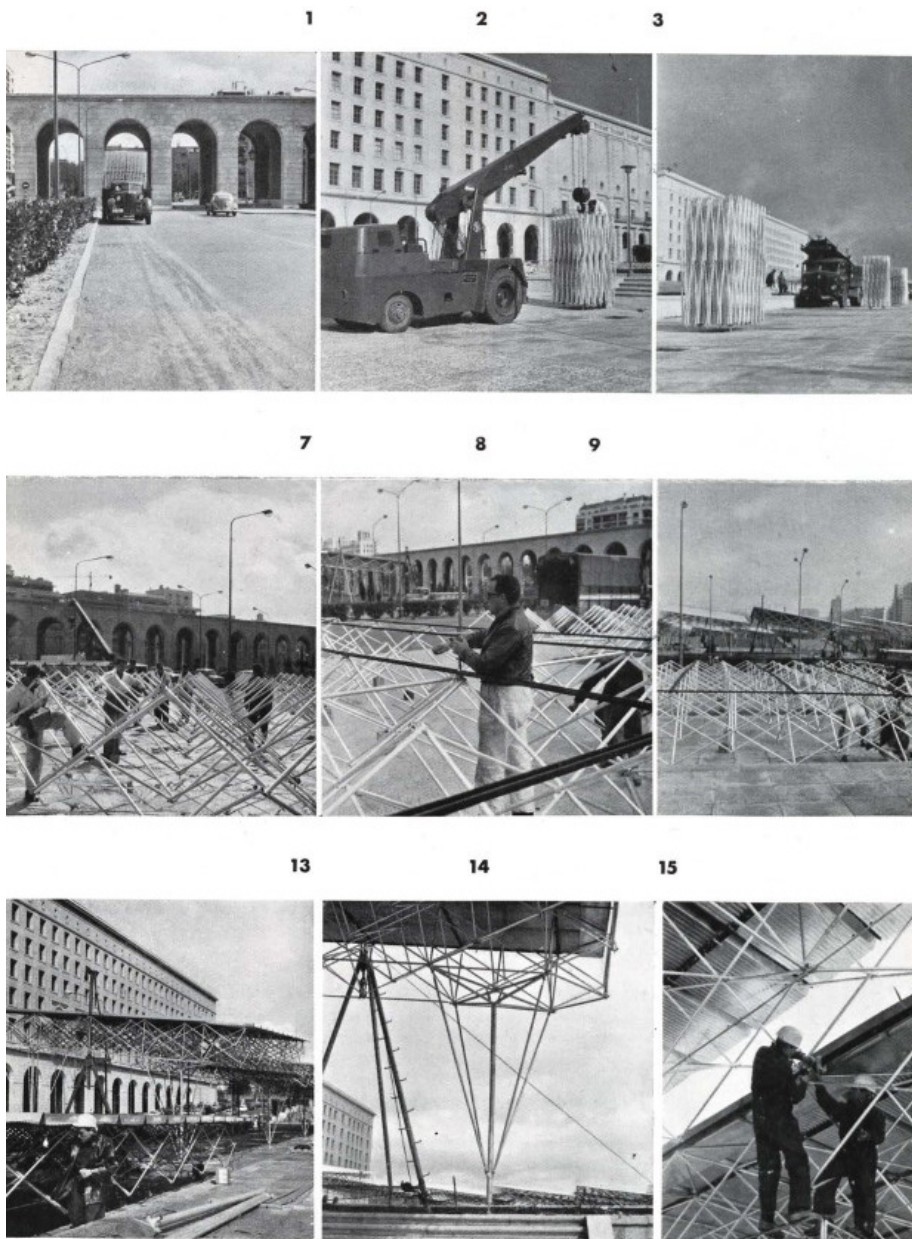


Fig. 160. Algunas de las imágenes publicadas en Revista Arquitectura que muestran la llegada de camiones transportando módulos y cómo se realizó su despliegue y montaje. Fuente: Revista Arquitectura, n. 66, junio 1964.

741 PÉREZ PIÑERO, E., "Notas sobre...", *op. cit.*.

742 PÉREZ, M.C., PÉREZ, E., "La arquitectura desplegable...", *op.cit.*

La construcción diseñada para *España 64* fue la primera estructura arquitectónica desplegable construida en el mundo y ha seguido siendo estudiada por la historiografía posterior por ser considerada, como comenta el arquitecto Fernando Mariano Molina León, "el caso límite de cubierta desplegable más grande conocido. En esta cubierta plegable se permitió el movimiento a través del uso del comportamiento de las articulaciones, que modifican la forma, y consiguen que el Pabellón se adapte para poderse transportar".⁷⁴³ Sobre esta misma idea, los arquitectos José Calvo López y Juan Pedro Sanz Alarcón, comentan que el diseño resultaba muy interesante no sólo por las ventajas técnicas que ofrecía, al poder desmontarlo fácilmente y trasladarlo de un lugar a otro, sino también por adelantarse a la arquitectura de los años sesenta consiguiendo materializar un tipo de arquitectura ambulante, que otorgó a la exposición *España 64* la imagen de modernidad que el régimen franquista necesitaba en aquellos momentos.⁷⁴⁴ (Fig. 161) Y añaden: "en los primeros sesenta, la dictadura había abandonado hacía algunos años la estrategia de la autarquía, del aislamiento voluntario o forzado; la estructura desplegable ofrecía a partes iguales vanguardia artística, modernidad técnica y reconocimiento internacional, tres mercancías de las que el régimen estaba hambriento."⁷⁴⁵



Fig. 161. Detalle de la estructura del pabellón ya levantado y cubierto. Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 66, junio 1964.

Según Molina León, el modelo del pabellón expositivo fue toda una revolución para el ámbito de las estructuras puesto que Pérez Piñero había logrado algo insólito: transportar edificios, pero además poner a España en un lugar destacado dentro del ambiente arquitectónico internacional.

"Con ese modelo revolucionó el panorama de las estructuras y abrió grandes horizontes. Desde ese momento los edificios se podrían transportar, cosa insólita hasta el momento. Sólo algunos casos anteriores, como el del transporte en helicóptero de la cúpula geodésica de Fuller en 1954, habían sentado precedente, pero nunca hasta entonces se había visto que un edificio pudiera reducir su tamaño tan drásticamente para poder ser transportado de una manera tan "limpia" y efectiva. (...) ponía a España a la vanguardia internacional en la construcción de este tipo de estructuras, que hasta entonces sólo se conocía por el modelo/maqueta construido en 1961 para el concurso que organizaba la UIA."⁷⁴⁶

743 MOLINA LEÓN, F. M., *Arquitectura experimental. Aportaciones experimentales pioneras del trabajo con modelos físicos estructurales, 1961-1975*, Tesis doctoral, Departamento de teoría, proyectos y urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2019, p. 47.

744 CALVO LÓPEZ, J. y SANZ ALARCÓN, J., "Arquitectura plegable...", *op.cit.*, espec. pp. 117-118.

745 *Ibidem*.

746 MOLINA LEÓN, F. M., *Arquitectura experimental. Aportaciones experimentales...*, *op. cit.*, espec.215.

Un cambio de paradigma: museografía para la Reconstrucción vs. museografía para los XXV Años de Paz

El empleo de recursos tradicionales de representación como maquetas, mapas y gráficos, así como la concepción de la idea de “nación unida y en desarrollo ascendente” de *España 64* se asemejan a las primeras exposiciones itinerantes de la *Reconstrucción de España* organizadas por la Dirección General de Regiones Devastadas en la década de los años cuarenta analizadas en esta tesis, si bien la muestra de 1964 aportó una imagen indudablemente más novedosa del país gracias a la estructura diseñada por Pérez Piñero y al sencillo, a la par que sofisticado, proyecto de instalación interior. Como hemos explicado anteriormente, las exposiciones de la década de los cuarenta querían exhibir y valorizar la recuperación del país mediante la reconstrucción de la arquitectura (viviendas, monumentos y edificios), ya que suponía un magnífico instrumento de propaganda de un nuevo espíritu nacional. La presentación de maquetas, planos de proyectos y fotografías de los diversos pueblos reconstruidos (que iban aumentando cuantitativamente en cada muestra), buscaba destacar la labor de reconstrucción del país y reforzar la figura de Franco como promotor de la recuperación nacional, así como protector del numeroso patrimonio monumental de España.⁷⁴⁷

Las exposiciones de arquitectura perdieron vigor conforme avanzaban los años cincuenta, pero a partir de 1958 comenzaron a remontar, mostrando esta vez una nueva manera de presentar la cultura y la arquitectura española, como hemos visto en la exposición *Veinte años de restauración del tesoro monumental de España* organizada en Madrid por la Dirección General de Bellas Artes. El abstracto e innovador montaje realizado por el arquitecto Fernando Chueca Goitia, facilitó que el considerable número de dibujos, maquetas, fotografías y datos sobre la labor de conservación y restauración de los últimos veinte años presentados en la exposición (1938-1958), pudieran ser contemplados de forma clara y didáctica a lo largo de las dieciocho salas que se habían habilitado en un espacio dentro del Museo Arqueológico Nacional. Teniendo en cuenta dicha muestra, podemos pensar que la exposición *España 64* continuó con esta línea renovadora, presentando a la sociedad española y al mundo entero el progreso realizado durante los años transcurridos hasta el momento, con una instalación basada en estadísticas, gráficos, cuadros, fotos, diapositivas proyectadas sobre agua, maquetas e incluso películas cedidas por los diferentes Ministerios y organismos pertinentes, que manifestaban plásticamente y de manera sintética, la evolución y el avance social del país. Se editó también un folleto a gran formato, cuyas veintiocho páginas glosaban todos los aspectos de este “vistoso y vario espectáculo que constituye la gran exhibición”.⁷⁴⁸

El texto introductorio del impreso era como una especie de arenga patriótica y reflexiva, acerca de la presentación en esta muestra de los logros alcanzados hasta el momento y del camino que briosamente habría de seguir construyendo.

“España 64 da testimonio de una nación en marcha. (...) De una manera sintética y, por tanto, incompleta, esta Exposición permite apreciar el nivel logrado por la nación en tres órdenes principales de su vida: el de su posición en el agitado mundo que nos circunda, el de su manifiesta mejoría social y espiritual y el de su impresionante desarrollo material. Las relaciones internacionales, la presencia creciente de los españoles en otros países y de los visitantes de fuera en el nuestro, la cultura, la fe, la salud, la defensa nacional, la ciencia, la política, los modos de vida, el aire del hogar y de las gentes, las finanzas, los transportes y comunicaciones, he aquí algunos de los fenómenos sobre los que os invita a detener la mirada de un modo que será útil a la formación española de quien medite sobre ellos por unos instantes.

747 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas...”, *op. cit.*

748 “Contenido de la exposición «España 64»”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 2-V-1964), pp. 5-6.

No contemplaréis un panorama perfecto. Pero sí veréis el fruto del esfuerzo común, los resultados impresionantes o consoladores de un Movimiento Nacional que ha sentado los firmes cimientos de un país en paz, de un pueblo unido y de una Patria mejor. Ello invita a la continuación animosa de la tarea bajo los mismos principios que la han guiado en este fecundo período que conduce a España 64.⁷⁴⁹

Montaje expositivo y contenidos

La exposición se organizó en torno a tres temas: “Un país en paz”, presentaba la posición de España en el mundo y sus relaciones internacionales; “Un pueblo unido”, mostraba una imagen de la sociedad española y de los progresos conseguidos en los terrenos espiritual, político-social, informativo y sanitario; y “Una Patria mejor”, exponía el desarrollo en el orden material y la creación de condiciones básicas que permitían la convivencia pacífica y ordenada.

En las imágenes que hemos encontrado en el Archivo General de la Administración⁷⁵⁰ y en *Revista Arquitectura*,⁷⁵¹ podemos observar que la distribución interior distó bastante de los diseños museográficos de las exposiciones de la *Reconstrucción de España* de los años de posguerra, ya que la tradicional decoración de yeserías, tímpanos clásicos y lámparas *chandelier* quedó postergada en *España 64* en favor de otra clase de instalación más sencilla, práctica y moderna, que se encontraba más próxima en diseño a la proyectada por Chueca Goitia en 1958 para *Veinte años de restauración del tesoro monumental de España*. (Fig. 162) La opinión de la prensa acerca de la muestra fue muy favorable, destacando especialmente el uso de estructuras metálicas que se mezclaban con fuentes, luces y sonido.



Fig. 162. Imagen del pabellón en proceso de montaje donde se pueden ver algunas de las sencillas estructuras diseñadas para colocar paneles con fotografías. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 082.000, caja F/01588.

“Para realizar la exposición «España 64» en la gran lonja exterior de los nuevos Ministerios, se ha realizado una urbanización fantástica, en la que se conjugan estructuras y elementos metálicos con fuentes y luces y las adecuadas instalaciones de sonido.

749 AGA, caja 3866-38673, Top. 23/54.504-55.302, fondo documental del Antiguo Ministerio de Información y Turismo, Documentación sobre Conmemoración XXV Años de Paz, folleto de la Exposición «España 64».

750 Catálogo de la exposición localizado en el AGA, caja 33/1588, Top. 23/54.504-55.302.

751 “Pabellón desmontable y extensible, estructura tubular de aluminio”, *Revista Arquitectura*, n.110, 1968, pp. 54-55.

(...) La exposición discurre por tres vertientes o enunciados, que aunque no pretenden encerrar rigurosamente una espléndida y abarcadora representación nacional, si contienen una magna demostración de cuanto nuestra Patria ha sido y es, sin olvidar su futuro impulso como consecuencia de estos cinco lustros.⁷⁵²

Se dispusieron paneles con fotografías ampliadas dispuestos tanto alrededor –sirviendo como elemento de cerramiento–, como en algunos puntos centrales del amplio espacio disponible. La idea de montaje a partir de diversos fotomurales con textos, estadísticas y carteles de moderna tipografía nos trae a la memoria el diseño que, muchos años antes, realizó el arquitecto italiano Franco Albini en 1935 para la Feria de Milán, y que podría haber servido a su vez como fuente de inspiración para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, en el que se utilizó la imagen como instrumento de propaganda para que el público pudiera percibir y entender de manera más sencilla.⁷⁵³ (Fig. 163)



Fig. 163. Imágenes publicadas en el folleto de la exposición España 64 en Madrid. Se observa la visita de Franco para la inauguración de la Muestra, las explicaciones del Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, mientras recorren el recinto expositivo y el interior del pabellón lleno de visitantes que contemplan los paneles con fotografías e información variada sobre los "logros" del régimen durante esos XXV Años de Paz española. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 049.009, caja 38668-013, top. 23/54.504-55.302.

752 "El jefe del Estado inauguró la exposición España 64", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 2-V-1964), p. 5.

753 GRANADOS GONZÁLEZ, J., TOMÁS GABARRÓN, L., "Pasen y vean: publicidad y reclamo en los pabellones españoles de las Exposiciones Internacionales, 1925-1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 347-356.

En cuanto al sistema de iluminación, este se basó en una serie de lámparas reflectoras colocadas entre las retículas que conformaban la estructura del techo del pabellón, orientadas hacia los paneles y hacia arriba, instalándose también a la entrada del recinto el mapa de España con luz y sonido (de construcción metálica y funcionamiento automático),⁷⁵⁴ un organigrama luminoso de la Administración Pública, así como una variedad de carteles de “España en Paz” que se expusieron con unas sencillas estructuras de fácil montaje y muy poco coste al hacer su elaboración en serie.⁷⁵⁵ (Fig. 164)



Fig. 164. Un visitante observa una serie de carteles titulados “España en Paz”. Fueron diseñados para anunciar la exposición España 64. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 082.000, caja F/01588 Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 049.009, caja 38668-013, top. 23/54.504-55.302.

“Datos, referencias, fotografías y textos hablan con elocuencia de las más destacadas batallas de la Cruzada y signan, con su luz histórica ejemplar, hechos heroicos imborrables. (...) «Una patria mejor» es el enunciado tercero por el que discurre el caudaloso río demostrativo del certamen inaugurado hoy en la lonja de los nuevos Ministerios. Contiene los datos más recientes acerca de la economía española. Se proyecta hacia el destino de las generaciones futuras, que encuentran en el Plan de Desarrollo bases para una planificación económica tanto inmediata como a largo plazo.

Todos estos aspectos tienen su representación en el material exhibido y se complementan en el certamen con las diapositivas proyectadas sobre agua o las proyecciones de películas, cedidas por los Ministerios y organismos adecuados.

Con motivo de la inauguración de la magna exposición «España 64», la Junta interministerial creada para la conmemoración de los veinticinco años de la paz española ha editado un magnífico y lujoso folleto a gran formato, en el que se glosan los aspectos más sobresalientes de este vistoso y vario espectáculo que constituye la gran exhibición.⁷⁵⁶

Para completar todo el material gráfico desplegado para la exposición, se proyectaron documentales con entrada libre y gratuita. En ellos se presentaban las distintas ciudades y tradiciones de España, como por ejemplo “Viaje a Mallorca”, “Feria de Sevilla”, “Málaga en Semana Santa” o “Al final del camino: Santiago de Compostela”, entre otros,

754 El mapa de España medía 130 m² de superficies. Las diversas regiones españolas se iban iluminando sucesivamente para mostrar al visitante la geografía física, la economía y la población de cada una de ellas. Al mismo tiempo, se oían voces de dos locutores que hacían una descripción literaria de la región, su historia, sus monumentos, sus personajes ilustres, etc., con acordes de música popular de fondo. (“Espectáculo de luz y sonido”, ABC (Madrid, 23-IV-1964), p. 66.

755 El arquitecto Carlos de Miguel, entonces delegado del Ministerio de la Vivienda, presentó un informe en el que señalaba el montaje de estos carteles.

756 “Contenido de la exposición «España 64»”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 2-V-1964), p. 6.

así como documentales culturales como "El Greco, obra maestra", "Seguir adelante", "Tercera Copa", o de temas industriales como "Cuiden los detalles", "Trenes de hoy: RENFE", "El Campo de Badajoz se transforma", "Formación profesional" o "Música para el trabajo", entre muchos otros.⁷⁵⁷

Durante los dos meses que permaneció la exposición en la Lonja de los Nuevos Ministerios de Madrid, fue visitada por cerca de un millón de personas, siendo clausurada en junio para dirigirse rumbo a San Sebastián, donde la muestra fue inaugurada a principios de agosto. Se emplazó en el barrio de Amara, en la plaza de Pío XII, frente al edificio del Gobierno Civil, en una explanada que fue necesario allanar y acondicionar previamente. (Fig. 165) El contenido siguió siendo el mismo, sin embargo la disposición de la estructura tuvo que ser modificada y en lugar de constar de dos pabellones, se convirtió en el único y enorme pabellón de 4.500 m² de superficie.⁷⁵⁸ La exposición permaneció en el norte durante todo el mes de agosto y después se trasladó a Barcelona, donde fue inaugurada en diciembre por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne (al igual que en San Sebastián), quien pronunció un breve discurso en el que comenzó hablando del pasado de España para llegar a la "fructífera realidad de la paz, de la cual el pueblo español conmemora la efemérides del XXV aniversario".⁷⁵⁹ (Fig. 166) El lugar elegido fue el parque de Montjuic y en la ciudad condal se esperaba la llegada de la muestra con gran curiosidad e ilusión, según cuentan las crónicas del momento:

A B C. MIÉRCOLES 19 DE AGOSTO DE 1964. EDICIÓN DE LA MAÑANA. PÁG. 29

EL SEÑOR FRAGA IRIBARNE INAUGURA LA EXPOSICIÓN «ESPAÑA 1964» EN SAN SEBASTIÁN

Vizcaya se dispone a comprender su expansión turística

San Sebastián 18. La Exposición España 64, instalada en la plaza de Pío XII, ha sido inaugurada por el ministro de Información y Turismo y presidente de la Junta interministerial creada para conmemorar el XXV aniversario de la Paz española, don Manuel Fraga Iribarne. Asistieron al acto el subsecretario de Turismo, señor Rodríguez-Acosta; prelado de la diócesis; ex ministro del Ejército, don Antonio Barruso; directores generales de Información, de Prensa, de Relaciones Culturales, embajadores de varios países acreditados en España, primeras autoridades locales y provinciales y otras personalidades.

El ministro agradeció, en nombre de la Junta interministerial, las facilidades otorgadas para el montaje de esta Exposición, que fue inaugurada, hace unos meses, en Madrid por el Sr. Fraga Iribarne.

Terminó reiterando su agradecimiento por las facilidades concedidas por las autoridades de San Sebastián para su montaje, e invitó a todos a que le acompañaran en la visita a la Exposición.

El gobernador civil, don Manuel Valencia Remón, tuvo palabras de agradecimiento para el ministro por el honor y la delicadeza de instalar aquí la Exposición, después de Madrid.

Por último, las autoridades y personalidades recorrieron el certamen.—Cifra.

Nuevos descubrimientos en las murallas de Barcelona

Barcelona 18. (De nuestra Redacción, por teléfono.) Esta tarde se ha puesto al descubierto una pieza de gran valor en las excavaciones que actualmente se realizan en la torre número 23 del que fue recinto amurallado de la romana Barcino.

Ante las miradas expectativas de los señores Serra Ràfols, Udina y Closa, los especialistas que llevan a cabo los trabajos de excavación han descubierto entre la armadura que forma el interior de la torre la estatuilla gigantesca labrada en piedra de lo que en principio parece ser un atlante. Lo que si se puede asegurar es que la pieza, maravillosamente tallada, se conserva íntegramente, y por sus dimensiones—dos metros de alto por 60 centímetros de ancho—es una de las más importantes entre las que se han encontrado en Barcelona.

Al decir de los técnicos allí presentes, la estatuilla del atlante presenta la característica de su total desnudez, que si en las construcciones romanas de Italia parece ser una cosa corriente, no ocurre lo mismo en los restos que se han encontrado en la Península Ibérica.

También fue puesto al descubierto en la jornada de ayer un cubete de mármol de ocho centímetros de grueso, en el que figura labrada la inscripción "Imp. Traian", y que por el tamaño de las letras indica haber figurado en un monumento de suma importancia.

Las excavaciones prosiguen a ritmo intensivo, pese a la creciente lluvia con que se trabaja, evitando la destrucción de posibles hallazgos. Tanto el arquitecto director de las obras, Sr. Rus de Ransis, como el delegado de Excavaciones y el realizador de las mismas esperan que los hallazgos continúen, dado que en la excavación realizada

Penúltima hora con una vara de pino

En Vinuesa (Soria) se ha celebrado la fiesta tradicional que consiste en que las mujeres vanzan a los hombres armadas con ramas de pino. La costumbre de antaño. Los hombres de Vinuesa, tierra soriana, se disputaron con los del pueblo vecino la propiedad de solo Vinuesa y parece que los de Vinuesa llevaron la peor parte en la lucha hasta que intervinieron sus bravos mujeres y les dieron a sus colindantes una seria y definitiva paliza. Desde entonces se celebra anualmente en Vinuesa una curiosa fiesta en la mañana del 16 de agosto durante la cual, simultáneamente, los mozos del pueblo atacan a los mozos con ramas de pino y los venzan en un simulacro de combate.

En cierto modo lo de Vinuesa, sin que los demás tengamos para ello fiesta de especial celebración, ocurre en el mundo cada día: que la mujer bata al hombre con armas aparentemente endebles. Entre otras, habrá arma tan destrozada y tan sutil, tan definitiva para batir al hombre que precisamente el abatimiento? Hace mucho que venza pensando, contra el general pensamiento, que el talento es más condición femenina que masculina, así como la ternura es menos efectiva en la mujer que en el varón. Esta sospecha aparece corroborada por las confesiones apuradas y no trascendentes. El talento no conduce siempre, ni mucho menos, a la creación o dedicación intelectual, como la ternura no ha de tener fuerza expresiva en el mismo o en el llanto. De ahí que pueda parecer arbitraria y azusa de errar la idea de atribuir al hombre la ternura y a la mujer el talento.

Creo sin embargo que es así. La mujer demuestra, en cuanto el medio lo permite, un talento más vivo y más eficaz que el varón, que en contra de su fama es más dura y más fría para el sentimiento de la ternura. Existen muchas de mudanzas de citas, por ejemplo, el que el talento varón cuando se aplica al arte, tiene evidentes acciones y reacciones femeninas (no afeeminadas) y que en cualquier juicio anónimo el que casto, o se levanta, por eso de eso hasta que hablar, del lado de la ternura es el hombre.

La lucha de los sexos es innegable, y aun necesaria para el bien de la paz, que llega después de varias batallas, aunque sean tácticas, de las que fatalmente o el varón o la hembra tienen que salir vencedora. La concordia es casi siempre hija de la discordia. Por otro lado, la inteligencia de la mujer y la ternura del hombre, suele quedar como victorioso el varón en una victoria convencional y simulada que tantas veces es el camino más corto que impone la mejor estrategia y simula al hombre los laureles de un triunfo que éste acepta sabiendo casi siempre que no es su triunfo.

Con una vara de pino nos han vencido muchas veces en tanta batalla, que emprendimos con escaso convencimiento de vencer. Y acaso con mirado desaso. Era tan sutil, tan delicada, tan mágica, que no era siquiera visible. Acaso queríamos la victoria para cedérsela. Es como la libertad, que en el fondo no sirve más que para regalársela. La batalla de Vinuesa no es única. Nosotros los hombres la sabemos aunque no hablemos de ella en el casto.

Con una vara de pino.—C. G. R.

hasta la fecha apenas se ha profundizado unos centímetros en el interior de la torre.

LOS MARINOS DEL "LIBERTAD" RINDEN HOMENAJE A COLÓN

Este mediodía se ha rendido un homenaje a Cristóbal Colón por la oficialidad y los guardiamarinas que forman en el buque-escuela de la Armada argentina "Libertad", que desde hace dos días está fondeado en nuestro puerto.

Al acto asistió el gobernador militar, general Goniloch, a quien acompañaban representantes del gobernador civil, del Ayuntamiento y otras varias autoridades. Por parte de la República Argentina estaba el capitán D. Bernardo Rodríguez Farina, presidente de las Delegaciones de Flota del Estado argentino en España; el agregado naval de la Argentina, Sr. Perzi, y una representación de los mandos del "Libertad", así como el cónsul general de los Estados Unidos y otras varias personalidades extranjeras.

Al pie del monumento se hallaban formados varios guardiamarinas del buque-escuela.

JEFE PUBLICIDAD Y RELACIONES PUBLICAS

PRECISA EMPRESA FABRICACION VEHICULOS INDUSTRIALES

- Preferible universitario con experiencia cargo similar.
- Idiomas: inglés y/o francés.
- Remuneración a convenir.
- Dirigirse por escrito, con historial profesional y fotografía, indicando pretensiones económicas, al apartado 1.240, MADRID.

Reserva colocados (9.975)

PEMAN, ENFERMO

Nuestro insigne colaborador don José María Pemán ha tenido que guardar cama unos días a consecuencia de una infección con fiebres altas, que, afortunadamente, se ha vencido con facilidad. No obstante, la prescripción médica le ha aconsejado una temporada de reposo y evitar, por el momento, las fatigas de actividades prolongadas y de reiterados compromisos sociales.

Confiamos, sin embargo, en la inmediata readmisión de los artículos del ilustre académico en nuestras columnas.

argentino, con uniforme de gala. Previo el toque de atención, al que siguió un toque de silencio, el comandante militar de la plaza y el de la fragata depositaron una corona con cintas en las que figuraba la bandera argentina. La corona llevaba la inscripción: "Armada Argentina".

Al mismo tiempo, este mediodía ha tenido lugar el acto a bordo del buque-escuela citado de la imposición de la Gran Cruz de la Orden de Mayo del Mérito Naval al teniente de la Armada española D. Jorge Guillén Salvetti, como premio a sus trabajos de investigación llevados a cabo en el Museo Naval sobre la Marina argentina.

VISITA A LAS ZONAS FECTADAS POR LOS TEMPORALES

En una visita que han realizado los representantes de la Prensa de Barcelona, esta mañana a la localidad de Vilanova y Geltrú, los periodistas han comprobado los daños que las recientes inundaciones han causado en dicha ciudad.

Al parecer, y según el "Noticiero Universal", el hundimiento de la calle de la Unión, la vía comercial más importante de Vilanova, al reventar el torrente de la fuente, que circulaba por el subsuelo, esparció las aguas por la parte oriental de la ciudad.

Fig. 165. Breve noticia publicada (en la mitad superior izquierda) en el diario ABC sobre la inauguración de la exposición España 64 en San Sebastián. Fuente: Diario ABC, 19-VIII-1964.

757 "Barcelona: La Exposición «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-XII-1964), p. 44.

758 "La Exposición «España 64» se instalará en San Sebastián en agosto", *ABC*, (Madrid, 4-VII-1964), p. 60.

759 "Se inaugura la Exposición «España 64»", *ABC*, (Madrid, 17-XII-1964), pp. 87-89.



Fig. 166. Noticia publicada en el diario *La Vanguardia Española* sobre la inauguración de la exposición España 64 en Barcelona, en la que se observan algunas imágenes de la instalación interior. Fuente: Diario *La Vanguardia Española*, 17-XII-1964.

“Existe gran expectación en la ciudad por conocer lo ofrecido por esta Exposición, cuyas instalaciones, dado el buen gusto con que ha sido diseñada y especialmente el aspecto que ofrecen por la noche con la iluminación de que están dotadas, y teniendo como fondo el marco de la monumental fuente luminosa y el palacio nacional, han despertado, como decimos, gran interés y expectación”.⁷⁶⁰

España 64 permaneció en Barcelona varios meses ⁷⁶¹ y la afluencia de visitantes también fue célebre (a finales del mes de diciembre habían pasado por ella más de 80.000 personas), hecho que confirma que allí donde se ubicó, causó un impacto positivo entre los medios y en la sociedad en general, especialmente debido a su innovador y funcional continente ⁷⁶² y a su instalación interior, con la que se consiguió presentar un discurso visual renovado y una imagen moderna del país, en consonancia con todo el proyecto que se había presentado para los “XXV Años de Paz”, haciendo que el visitante pudiera “distraerse e instruirse con la estupenda obra de arte que suponen su montaje y su disposición, gozarse con la vistosidad del material gráfico alineado, y recrearse en el paseo grato y

760 SEMPRUN, A., “La Exposición «España 64»”, *ABC*, (Madrid, 15-XII-1964), p. 82.

761 La fecha de clausura en Barcelona estaba prevista para el sábado 16 de enero de 1965, pero debido al éxito que tuvo, se decidió prorrogar el cierre un día más, hasta el domingo 17 de enero (“Mañana, clausura de la Exposición «España 64»”, *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 16-I-1965)

762 Con respecto al paradero actual del pabellón de Pérez Piñero, lo único que se conoce por el momento, es el hallazgo de su hijo, también arquitecto, Emilio Pérez Belda, que a finales de los años ochenta pudo estudiar algunos de sus módulos guardados en uno de los regimientos de la División Acorazada Brunete en Tres Cantos, Madrid.

alegre por el recinto",⁷⁶³ sirviendo también como instrumento de comunicación para que "saque él las oportunas consecuencias. La exposición las deja a su albedrío."⁷⁶⁴

Como afirma la historiadora Paloma Aguilar, la celebración de esta conmemoración "supuso el despliegue de la mayor campaña propagandística del régimen franquista en toda su historia. En muy pocos asuntos se puso tanta energía o se invirtió tal cantidad de capital humano y financiero."⁷⁶⁵ Además de la destacada exposición *España 64*, el Ministerio de Información y Turismo, en colaboración con el resto de Ministerios y bajo la dirección de la Comisión Interministerial, organizó numerosos actos conmemorativos celebrados a lo largo de los ocho meses que duró la efeméride: una exhibición de carteles denominada *España en Paz* que recorrió todo el país y fue objeto de una recopilación en un libro titulado *Viva la Paz*; se celebró un sorteo especial de Lotería Nacional;⁷⁶⁶ se lanzaron al mercado una tirada especial de sellos,⁷⁶⁷ monedas y medallas; se editaron numerosas publicaciones oficiales;⁷⁶⁸ se inauguraron hospitales (el de la Paz en el norte de Madrid) y carreteras (la circunvalación de Madrid, denominada Avenida de la Paz y actualmente M-30); un documental titulado *Franco: ese hombre* realizado por el director de cine José Luis Heredia, y se celebraron concursos de poesía, novela, cine, periodismo, radio y televisión sobre temas relacionados con la conmemoración y que fueron noticia en los diarios de la época.⁷⁶⁹

En relación con las publicaciones oficiales, estas contribuyeron en la búsqueda de la "modernización" que la dictadura tanto ansiaba, con un discurso visual renovado en lo que se refiere a su maquetación y diseño gráfico, con la introducción de fotografías que complementaban el discurso del texto. (Fig. 167) Como comentan los historiadores del arte Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa en su estudio realizado sobre los volúmenes provinciales de la serie *España en Paz* (concretamente los editados para las cinco provincias de Castilla-La Mancha) que se publicaron para los XXV Años de Paz, los libros,

"presentaron una maquetación rompedora en el contexto de la edición hasta ese momento en España y en franca relación con la carga de modernidad que tuvo todo el diseño gráfico de la conmemoración. Desde el propio exterior de los libros podemos apreciar que se trata

763 "Espejo de veinticinco años", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 29-XII-1964), página de portada.

764 *Ibidem*.

765 Cfr. AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 189.

766 El sorteo se celebró el 31 de marzo de 1964. Los beneficios obtenidos se destinaron a la construcción del Palacio de Congresos y Exposiciones con el fin de "perpetuar y recordar en lo sucesivo tan feliz conmemoración". Cfr. AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Políticas de la memoria...*, *op. cit.*, p. 193.

767 En total fueron catorce sellos. El primero conmemora el aniversario mediante la representación de una mano abierta con una rama de olivo, símbolo de la paz. Mientras que el último, muestra la imagen del dictador. El resto pretenden simbolizar los avances obtenidos por el régimen: "Deporte", "Telecomunicaciones", "Viviendas", "Agricultura", "Repoblación forestal", "Investigaciones científicas" y "Turismo". Cfr. Dirección General de Correos y Telégrafos, *Catálogo oficial de sellos*, España, Madrid, 1989, p. 64, citado en CONTRERAS ZUBILLAGA, I., "El Concierto de la Paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo", *Seminario de Historia*, Universidad Complutense de Madrid y Fundación José Ortega y Gasset, 2011.

768 Algunas de las publicaciones que destacamos son: *XXV años de Paz*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961; *La España de cada provincia*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964; ROBLES PIQUER, C., *El Gobierno informa. 25 aniversario de la paz española*, 1964; *Crónica de un año de España, 18 de julio 1963 - 18 de julio 1964*, Madrid, Servicio Informativo Español, 1964; *Panorama español contemporáneo*, Madrid, Edic. Cultura Hispánica, 1964, citado en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENAL ESPINOSA, R., "La impresión de lo moderno: los volúmenes provinciales de los XXV Años de Paz", en Castro, A., y Díaz J., (coords.), *XXV Años de Paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Sílex ediciones, 2017, pp. 271-305.

769 "Concurso de artículos "XXV Años de Paz Española"", ABC, (Sevilla, 11-I-1964), p. 30; "Los premios nacionales de literatura, y de prensa, radio y televisión "XXV Años de Paz", ABC, (Sevilla, 15-IV-1964), p. 42; "Entrega de los premios periodísticos "España 64- XXV Años de Paz"", ABC, (Madrid, 16-VII-1964), p. 67; "Entrega de los premios «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 1-IV-1965), p. 29.

de una propuesta diferenciada, ya que el formato cuadrado y reducido tamaño los convierten en objetos singulares, de cómoda manipulación y fácil identificación. (...).

Los diseñadores cuidaron que la impresión de los gráficos se realizara sobre el mismo tono que a portada y las cenefas iniciales de los capítulos, de suerte tal que los libros ganaron en uniformidad de estilo, coherencia visual y potencia comunicativa. (...).

Existía un elaborado discurso visual, eficaz y significativamente moderno por momentos. (...) convirtiéndolos en un producto extraordinariamente atractivo."⁷⁷⁰



Fig. 167. Algunos ejemplares de las publicaciones realizadas con motivo de la celebración de los XXV Años de Paz. Fuente: Archivo General de la Administración, Ministerio de Información y Turismo, IDD (03) 082.000, caja F/01588.

Según el historiador Igor Contreras Zubillaga, estas actividades de propaganda con claro objetivo político, fueron una manera de presentar los logros diplomáticos y económicos que se habían conseguido. Además, la Comisión Interministerial pensó conveniente que las exposiciones, carteles y diversas publicaciones oficiales presentaran un carácter homogéneo, por lo que envió una serie de directrices internas para las presentaciones, que decían lo siguiente:

1. Deben exponerse los hechos, y a ser posible la valoración en cifras de los mismos, así como las disposiciones legales de mayor trascendencia y una breve alusión al contenido de las mismas en forma escueta, sin comentario elogioso alguno, para evitar que el público las considere como material de propaganda, y por lo tanto las rechace sin leerlas. Son los propios lectores, los que han de sacar las consecuencias, a la vista de los hechos, o lo que es igual, habrán de tener el carácter de una información de la mayor objetividad posible.
2. Convendría siempre hacer algunas alusiones a las dificultades que ha habido que superar en cada sector, sobre todo por haber heredado situaciones desfavorables y por disponer de medios limitados. Es muy conveniente señalar también discretamente lo que falta por conseguir, e incluso algunas rectificaciones que haya habido que hacer como resultado de la experiencia adquirida, para que el lector se convenza así del carácter objetivo de la publicación.
3. Habrá que poner un especial cuidado en destacar la continuidad de la labor realizada a lo largo de los 25 años, para que en forma alguna pueda sacar el lector la impresión de que unos Gobiernos han sido más eficaces que otros, pues se debe tener muy presente que el Presidente de todos los Gobiernos ha sido siempre la misma persona, y que en cada etapa se ha hecho todo lo humanamente posible, según las circunstancias.

770 ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R., "La impresión de lo moderno...", op. cit., espec. p 276-278.

4. Convendría hacer algunas indicaciones sobre las realizaciones que se esperan alcanzar en los próximos años, pero no en plazo demasiado largo, porque estas previsiones a largo plazo resultan casi siempre equivocadas.⁷⁷¹

El propósito del régimen era reforzar su legitimidad insistiendo en su gestión y en mostrar una imagen positiva de Estado integrador, moderno, protector de todos, que sin embargo se encontraba en contradicción con el estricto control social y político que todavía existía durante esos años en España. Cabe decir que, por las mismas fechas estaba teniendo lugar la *New York World's Fair*, en la que nuestro país participaba con el pabellón proyectado por el arquitecto Javier Carvajal, evento que al igual que este que hemos presentado, constituyó otra plataforma propagandística a nivel internacional de primer orden para la dictadura que se sumó a los éxitos que España había obtenido en años anteriores en distintas muestras en el extranjero. El año 1964 fue, por tanto, un año fundamental para el franquismo que buscó construir a través de estos eventos y del diseño de exposiciones, una imagen de nación moderna y fuerte, que avanzaba positivamente hacia un próspero futuro.

771 CONTRERAS ZUBILLAGA, I., "El Concierto de la Paz...", *op. cit.*, p. 7.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES FINALES

“Una Exposición es el encuentro impredecible y, sin embargo, posible de unas obras –ellas entre sí congruentes– con nuestro tiempo vital del momento. Cuando el encuentro acontece, la Exposición triunfa. Las condiciones óptimas para el encuentro debe vislumbrarlas de pálpito el encargado de inventarlas, por así decir. Y es forzoso reconocer la dificultad que entraña este invento.”⁷⁷²

El éxito que experimentaron las Exposiciones Universales en la segunda mitad del siglo XIX trasladó al siguiente siglo un espíritu de renovación que hizo uso del desarrollo tecnológico y del arte para darse a conocer a otros países. La Gran Exposición de Londres de 1851 o la Exposición Universal de París de 1889, constituyeron una oportunidad de oro para mostrar el poder del país expositor desde el punto de vista económico, artístico y político. Particular importancia tuvo en estos eventos la arquitectura, con pabellones como el Palacio de Cristal de Josep Paxton en la exposición londinense de 1851, que llamó la atención por el uso de nuevos materiales como hierro y cristal, o la simbólica imagen de los monumentales pabellones de Alemania y la URSS situados uno frente al otro en la Exposición Internacional de París de 1937, pocos años antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

Por otra parte, la creación de una nueva estética artística y arquitectónica a nivel internacional en las primeras décadas del siglo XX, influida por movimientos como el cubismo, el neoplasticismo y el constructivismo, estimuló el cambio del concepto de espacio expositivo. En los museos se vio la necesidad de una transformación funcional y formal para conseguir una relación nueva entre la arquitectura y los objetos, y de éstos con el público, incluyendo también la propuesta de integración de las artes divulgada por la Bauhaus y puesta en práctica en exposiciones de distintos movimientos vanguardistas, así como en algunos pabellones diseñados para exposiciones universales, que sirvieron como lugar de experimentación museográfica. En este sentido el pabellón de la República española para la Exposición de París en 1937, destacó por ser una construcción moderna, clara y flexible, muy en consonancia con las características racionalistas de los años treinta. Su función expositiva cumplió de manera célebre la máxima del arquitecto norteamericano Louis Sullivan “la forma sigue a la función”, configurando coherentemente los espacios para conseguir no sólo un mejor aprovechamiento de los mismos, sino también una óptima apreciación de las obras expuestas.

Asimismo, sirvió como instrumento propagandístico, pues la República aprovechó la oportunidad para hacer una llamada de atención al mundo y dar a conocer la situación española del momento (inmerso nuestro país en una guerra civil) mediante esculturas, pin-

772 CASTRO, C., “Las exposiciones”, *Revista Arquitectura*, n.149, mayo 1971, p. 6.

turas y unos magníficos fotomontajes. El proyecto museográfico de este pabellón consiguió integrar de manera ejemplar bajo un mismo espacio arquitectónico, todos los géneros artísticos, uniendo así continente y contenido, una idea que se convirtió en precedente de lo que se llevará a cabo (o intentará) en España en materia de diseño expositivo a partir de la década de los años cincuenta, un período en el que en el ámbito internacional se estaban realizando relevantes ensayos y estudios sobre la evolución y desarrollo de la presentación de obras de arte en los museos, indagando en la forma de hacer destacar la obra y desprenderla de cualquier elemento que interrumpiera su contemplación, teniendo en cuenta también un adecuado distanciamiento entre piezas y el diseño expositivo.

La posguerra española fue una etapa marcada por el conservadurismo y la falta de medios, sobre todo a principios de los años cuarenta. Todos los ámbitos sociales del país sufrieron las devastadoras consecuencias bélicas, y la cultura y el arte acusaron de manera especial las circunstancias de tan dura situación. La realidad económica dificultaba la existencia de un comercio artístico desarrollado, y las exposiciones y otras actividades de índole parecida tuvieron que reducirse. La cultura oficial se convirtió en propaganda e instrumento político y la arquitectura se entendió como un medio para mostrar a la ciudadanía las labores realizadas por el Estado en la reconstrucción del país, de ahí la creación de la Dirección General de Regiones Devastadas y la decisión de hacer depender la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación.

El Gobierno de Franco, al igual que sucedió también en otros regímenes dictatoriales contemporáneos, fue consciente desde sus comienzos de la importancia y el valor simbólico de la arquitectura y el arte, convertidos en herramientas para la construcción de una nueva identidad nacional. En este contexto las exposiciones temporales contribuyeron de manera decisiva a la tarea de renovación de la percepción de España en el exterior, idea muy ansiada por la dictadura para conseguir establecer relaciones con las naciones extranjeras, pero en el interior la realidad era bien distinta y la modernidad cultural en general, experimentó un lento y tortuoso proceso.

Entre otras tareas, en esta tesis doctoral hemos analizado cómo la Dirección General de Regiones Devastadas se encargó de organizar entre los años 1940 y 1948 las llamadas *Exposiciones de la Reconstrucción*. La información recogida nos ha aportado datos que evidencian que fueron instrumentos de propaganda cuyo principal objetivo era dar a conocer a los españoles el afanoso trabajo que estaba realizando el régimen por hacer resurgir a España tras los duros años de la guerra, a la vez que apuntalar la leyenda y el rol del dictador como caudillo nacional. Para ello, desplegaron un aparato expositivo que, si bien ofrecía una exhaustiva y detallada información al visitante respecto al número de monumentos y edificios reconstruidos, desde un punto de vista museográfico aportaban pocas novedades. El resultado de los esfuerzos invertidos para la adaptación de las salas donde tuvieron lugar cada una de estas exposiciones, fue el de un diseño de marcado carácter historicista y tradicional, en línea con el estilo arquitectónico "nacional" que se estaba desarrollando en los años de posguerra en el país, inspirado en el pasado glorioso de España (El Escorial se había convertido en el edificio modelo) y en la arquitectura monumental de Alemania e Italia.

España se encontraba sumida en una situación autárquica y el Estado era consciente de que necesitaba conseguir relaciones internacionales para poder emerger, por lo que era imprescindible presentar una nueva imagen del país cara al exterior. Comenzados los años cincuenta, la arquitectura empezó a evolucionar hacia la reapropiación del latente racionalismo moderno, lo que le llevó a asumir en cierta medida la arquitectura moderna en aras de conectar con las corrientes internacionales, en un momento en el que comenzó un cierto aperturismo político y restablecimiento de las relaciones diplomáticas con Europa y Estados Unidos. En el ámbito artístico la I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en 1951, promocionado por la Dirección General de Relaciones Culturales del

Ministerio de Asuntos Exteriores, fue la manifestación de la apuesta del régimen franquista para utilizar el arte de vanguardia como propaganda a su favor en el extranjero, aunque en el interior del país este movimiento artístico formaba parte de la cultura marginal, ya que el régimen seguía prefiriendo un arte más conservador.

El cambio de rumbo político que se produjo en España a partir de los años cincuenta apostó por las exposiciones internacionales, convertidas en escaparates de los nuevos artistas españoles y de jóvenes arquitectos que se plantearon romper con sus creaciones el estado de aislamiento generado como consecuencia de la Guerra Civil, aunque la tensión entre modernidad (fuera) y tradición (dentro) fue un eterno debate durante el período franquista. De cualquier forma, el exponente de la nueva actitud en el campo de la arquitectura expositiva fue el éxito que obtuvieron los pabellones españoles en los certámenes internacionales a los que se presentaron, ya que, como hemos ido analizando en los casos de estudio expuestos en esta investigación, ganaron premios y galardones gracias a lo cual, España comenzó a lograr cierto prestigio en el exterior.

La instalación diseñada por José Antonio Coderch y Manuel Valls para la IX Trienal de Milán de 1951, constituyó el afianzamiento de la decisión de España para participar en exposiciones fuera del país con el objetivo de alcanzar reconocimiento en el extranjero mostrando una nueva imagen. La presencia española en las ediciones de 1954 (X Trienal) y 1957 (XI Trienal) recibió también premios y galardones con los montajes diseñados por el grupo interdisciplinar MoGaMo, y los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes, respectivamente. Podemos decir que la museografía española experimentó un claro avance hacia la modernidad desde el punto de vista del diseño arquitectónico y de la integración de las artes consiguiendo así atraer el interés foráneo, como ha quedado constatado en artículos de prensa y revistas especializadas de la época; sin embargo, el contenido expuesto evidenciaba que España se encontraba todavía en la retaguardia con respecto al desarrollo técnico que mostraron otros países, y debía renovar sus modelos tradicionales. Se había conseguido un aspecto moderno, pero el dilema tradición y modernidad seguía todavía vigente.

En el interior del país, a partir de 1957 comenzó a vislumbrarse un cambio en la arquitectura y cultura españolas. El contenido y la estética cobraron más importancia buscando una imagen renovada en la museografía oficial desarrollada hasta el momento. El arquitecto José Luis Fernández del Amo fue pionero en la labor de dinamización de la actividad artística española, creando una nueva y efímera sede perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo, dedicada a impulsar el nuevo arte, que se puede considerar emblemática dentro de la museografía española del siglo XX, tanto por su carácter efec-tista como de adaptación de las obras al espacio y viceversa.

En la misma línea de renovación expositiva y de predisposición a la modernidad se encontraba la muestra *Veinte años de restauración monumental de España*, diseñada por Fernando Chueca Goitia diseñó en 1958 en el Museo Arqueológico Nacional. Esta exposición manifestó un evidente cambio e innovación museográfica con respecto a las exposiciones nacionales proyectadas en los años cuarenta para la reconstrucción, y analizando el diseño de determinadas estructuras y soportes utilizados en el montaje, pensamos que es muy probable que Chueca Goitia fuera conocedor de los trabajos realizados por arquitectos italianos contemporáneos, especialmente los de Franco Albini y Carlo Scarpa. Asimismo, la propuesta de poner en relación el arte con el espectador, que estos arquitectos italianos defendieron y definieron en sus proyectos museográficos, se materializó en esta exposición evitando un uso excesivo de datos o una simple presentación de maquetas y fotografías, con el objetivo de hacerla más comprensible y atractiva al visitante. Surge así una nueva óptica en la representación expositiva, convirtiendo a la muestra, no sólo en un artefacto narrativo, sino también en un instrumento de comunicación e inmersión.

También en 1958 y fuera de nuestras fronteras, tuvo lugar la Exposición Internacional de Bruselas en la que el Pabellón de España proyectado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún marcó un antes y un después en la historia de la arquitectura moderna de nuestro país. Después del éxito español en las Trienales de Milán, el Estado invirtió todas sus energías para volver a entrar dentro de los círculos internacionales mostrándose como una nación avanzada y moderna. El objetivo se consiguió nuevamente en el exterior, pero no así en el interior. Cara al exterior se reconoció el auténtico valor que tenía la arquitectura española del siglo XX y su estructura externa rompió todos los esquemas de la arquitectura de nuestro país hasta el momento. Sin embargo, dentro de España se seguían construyendo obras de carácter historicista y monumental,⁷⁷³ y en el interior del pabellón el espacio se vio desvirtuado y convertido en una especie de almacén, debido a que el proyecto inicial resultó "demasiado vacío" para el gusto oficial.

El primer proyecto que rebotó modernidad desde el punto de vista arquitectónico y museográfico, quedó modificado en su instalación interior por intereses políticos, lo que hizo que el contenedor tuviera que albergar los iconos propios de una España de pandetera, objetos que mostraron la imagen de nación todavía anquilosada en la tradición. Concluida la exposición, en 1959 el pabellón se trasladó a la Casa de Campo en Madrid donde permaneció abierto hasta 1975; después de ese año comenzaría la aventura de los múltiples destinos que se le fueron adjudicando (ninguno llegó a materializarse) y así, entre una espera y otra, el pabellón español estrella de la Exposición Internacional de Bruselas y noticia en multitud de revistas y periódicos nacionales e internacionales, terminó en un lamentable estado de abandono que duró hasta la actualidad (hecho que demuestra la falta de interés existente todavía en nuestro país por la conservación del patrimonio arquitectónico contemporáneo como parte de nuestro patrimonio histórico).

En 1959, con el Plan de Estabilización y posteriores planes de desarrollo, se consiguió un cierto relanzamiento económico y unas relaciones más fluidas con el exterior. La sociedad española se estaba transformando y se abrían paso las famosas décadas del *desarrollismo*. Pasados unos años, en 1964 tendrían lugar dos importantes eventos que fueron relevantes desde el punto de vista de la renovación museográfica española, tanto en el interior como en el extranjero. Uno de ellos fue la exposición *España 64* celebrada en Madrid con motivo de la conmemoración de los veinte años de paz de la dictadura, fecha señalada que el régimen franquista no podía dejar que pasara inadvertida a los españoles. Entre los diferentes actos que se organizaron, la exposición fue el más destacado, especialmente por el pabellón que el joven arquitecto Emilio Pérez Piñero, que contaba ya con prestigio en el extranjero, diseñó para la ocasión: una estructura desmontable que supuso toda una novedad a nivel nacional e internacional y que Pérez Piñero tomó como referencia al ingeniero estadounidense Richard Buckminster Fuller en su experimentación con cúpulas en estructura ligera desmontable.

La museografía interior resultó interesante por la sencillez e innovación empleadas, puesto que el diseño basado en paneles con fotomontajes, organigramas luminosos y mapas interactivos (entre otros medios), concedieron un aspecto tecnológico y moderno a la exposición, evidenciando una nueva manera de hacer propaganda del progreso realizado durante los años transcurridos hasta el momento. La novedosa y funcional instalación perfectamente integrada en el continente causó un impacto muy positivo entre los medios y en la sociedad en general, a juzgar por las noticias en la prensa de la época. La exposición presentó un discurso renovado y mostró una imagen moderna de España dentro de la propia España, por lo que podemos decir que supuso un paso más hacia adelante en el camino de la renovación museográfica en el interior del país.

773 El Valle de los Caídos fue inaugurado significativamente en 1958, el mismo año de la Exposición Internacional de Bruselas.

El otro evento destacado que tuvo lugar en el mismo año y que se alargaría hasta 1965, fue la *New York World's Fair*, otra plataforma propagandística con la que el régimen consiguió sumar un nuevo éxito en el exterior, ya que el pabellón proyectado por el arquitecto Javier Carvajal, el mismo que en la XI Trienal de Milán (1957) había conseguido junto con José María García de Paredes la Medalla de Oro del certamen, destacó por su modernidad. Dentro de los pabellones españoles que se construyeron para eventos internacionales, tal vez sea este el que mejor consiguió aunar todo lo que en años anteriores se había venido experimentando y trabajando en el ámbito del diseño expositivo español. Con el pabellón de Carvajal parece que, por fin, España consiguió encajar exterior e interior, tradición y modernidad, obras de arte y objetos de uso cotidiano, cultura y ocio. Creó una obra de arte total adaptada a sus tiempos, lo que hizo que el pabellón español fuera considerado por la prestigiosa revista extranjera *Time* como "The Jewel of the Fair".⁷⁷⁴ Terminada la Feria el edificio fue trasladado a la ciudad de Sant Louis en Missouri donde funcionó por un tiempo como centro cultural, comercial y de promoción turística de España, hasta que su estructura terminó transformada y formando parte de un complejo hotelero, destino final que consideramos un tanto cuestionable.

En resumen, podemos decir que desde las primeras exposiciones realizadas en los años cuarenta hasta el año 1964, con el colofón del pabellón español para la Feria de Nueva York (momento en el que concluye esta tesis doctoral), la dictadura franquista fue consciente desde los comienzos del valor simbólico de la arquitectura y el patrimonio, y conforme avanzaron los años, del papel del arte como instrumento propagandístico. Por medio de las noticias y publicaciones que acerca de estas exposiciones se divulgaron tanto en la prensa como en las revistas especializadas, así como en los documentales *NO-DO*, hemos podido comprender y evaluar qué supusieron para la época y la trascendencia que tuvieron, especialmente a nivel internacional, y ha quedado manifiesto cómo la paulatina apertura de la dictadura en materia cultural se produjo exclusivamente hacia el exterior por motivos políticos y económicos, intereses que impulsaron la "modernización" en el diseño de las exposiciones.

A partir de los años cincuenta, los arquitectos encargados de las muestras y pabellones analizados en este estudio, trabajaron con el objetivo de crear una imagen renovada del país a través de sus diseños arquitectónicos y museográficos, y aunque consiguieron prestigio internacional no fue un proceso fácil, en gran parte porque el criterio dominante (por voluntad del régimen) fue el de mostrar un país folclórico, en el que se mezclaban tradición y modernidad, producto de la existencia de una España oficial frente a una España real.

Con todo lo expuesto, pensamos que con nuestra investigación se abre una vía hacia la posibilidad de hacer una Historia del Arte basada en el análisis de exposiciones temporales y pabellones expositivos efímeros puesto que, mediante los casos estudiados en la presente tesis doctoral, constatamos la existencia de una evolución o cambio a lo largo del tiempo dentro del ámbito museográfico, en la manera de concebir la arquitectura, el arte y la presentación (qué y cómo se exponen las obras). Asimismo, evidenciamos que las exposiciones se convierten en medio de transmisión de ideas y conceptos, en un artefacto narrativo que cuenta una historia con la que se quiere acercar y poner en relación al espectador con la obra de arte y con la arquitectura (como espacio que alberga la exposición), al que se añaden otros mensajes simbólicos e ideológicos añadidos (en el caso de estas exposiciones, la capacidad de reconstrucción del país y la "supuesta" modernidad de la vida cultural española bajo la dictadura). El público ya no es un mero observador, como podía serlo en las exposiciones de carácter academicista, sino que entra a formar parte de la muestra, creándose de esta manera una unidad entre espacio

774 "The Jewel of the Fair", *Life*, 7-VIII-1964.

expositivo-obras-público, tres factores que se convierten en clave para el desarrollo del diseño museográfico.

Por último, este estudio nos sirve como reflexión acerca del destino al que se vieron sometidos nuestros pabellones expositivos, construcciones que, aunque tuvieron un carácter efímero, deberían haber sido mejor conservadas como parte de la historia de la arquitectura española del siglo XX, cuyo conocimiento debe por tanto ser recuperado para enriquecimiento del patrimonio histórico artístico español.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABELLA BERMEJO, R. *et al.*, *La vida cotidiana en la España de los 60*, Madrid, Ediciones del Prado, 1990.

ALARCÓN REYERO, C., "De Architectural Review a Zodiac: "Arquitectura española en el extranjero", en Otxotorena Elicegui, J. M., Alonso del Val, M. Á. y Pozo Municio, J. M. (coord.), *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona 29-30 octubre 1998, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 1998, pp. 127-140.

ALARCÓN REYERO, C., *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas, 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1999.

ALBINI, F., "Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze", in Bucci, F. e Irace, F., *Zero Gravity. Franco Albini: costruire le modernità*, Milán, Electa, 2006, p. 72.

ALIX TRUEBA, J., *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLENA ESPINOSA, R., "La impresión de lo moderno: los volúmenes provinciales de los XXV Años de Paz", en Castro, A., y Díaz, J. (coord.), *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid, Sílex, 2017, pp. 271-305.

ALONSO, L., *Museología y museografía*, Barcelona, Del Serbal, 1999.

ÁLVAREZ CASADO, A.I., *Bibliografía artística del Franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Historia del Arte III (contemporáneo), Universidad Complutense de Madrid, 2002.

AMADO, A., *España en la XXIX Bienal de Arte de Venecia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.104, pp. 231-234.

AMORÓS, C., *H-MUEBLES. Investigación y catalogación del mobiliario de H-muebles*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2018.

ARCARAZ PUNTONET, J., "Topografías: El pabellón de España en la Feria Internacional de Nueva York de Fernando Higuera, 1963", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Cabañero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 129-138.

ARCO, A.I., "El pabellón de España y los inventores españoles en la Exposición de Bruselas", *Diario de Burgos*, (Burgos, 9-IV-1958), p.3.

ARÉS ÁLVAREZ, O. M., "La conciliación de los opuestos. Lecturas sobre el pabellón de la Segunda República en París (1937)", en Couceiro Núñez, T. (coord.), *II Congreso Nacional de Arquitectura: pioneros de la arquitectura moderna española, aprender de una obra*, Madrid, Arquería Nuevos Ministerios, 2015, pp. 60-75.

- ARGAN, G. C., "Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova", *L'architettura. Cronache e storia*, anno II, n.14, diciembre 1956, pp.556-565.
- ARMIÑAN, L. DE, "El «Entierro del Conde de Orgaz» y su altura", *ABC*, (Madrid, 3-IV-1964), pp.26-27.
- ARNALDO, J., HERRERO, A. y DI PAOLA, M., *Historia de los museos, historia de la museología. España, Portugal y América*, Gijón, Trea, 2020.
- ÁVILA CORCHERO, M^ª. J., "Relaciones de intercambio artístico entre España y Portugal. 1940-1950", *Norba*, n.14-15, 1994-1995, pp. 247-268, espec. p. 259.
- BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, A., *Arquitectura del siglo XX, Summa Artis, Historia General del arte XL* (tomo 40), Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- BAZTÁN, C., "La arquitectura de los museos de Estado", *Militaria*, 9, 1997, pp.161-170.
- BAZTÁN, C., "Más o menos permanente. Sobre la relación entre museos y exposiciones de arte", *Experimenta*, 27, 1999.
- BELLIDO-PÉREZ, E., "La instrumentalización propagandística del arte: el Expresionismo Abstracto patrocinado por la CIA", en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 332-341.
- BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid, Taurus, 1963.
- BERGERA, I., "Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961", en Otxotorena, J.M., Alonso, M.A. y Pozo, J.M., (ed.), *Actas del Congreso Internacional De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, Pamplona, 29-30 octubre 1998, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 1998, pp.155-169.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "La integración de las artes en el pabellón de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York", *Goya*, n.354, 2016, pp. 72-85.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A., "Un espacio para la vanguardia. Nueva York, 1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 167-174.
- BIEL, P. y GIL, I., "El diseño de producto en España en los cincuenta. Entre el deseo y la realidad" en Martínez Herranz, A. (coord.) *La España de Viridiana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 149-175.
- BLANCO LORENZO, E. M., SABÍN DÍAZ, P., "Corrales y Molezún. Sistemas de repetición, en Couceiro Núñez, T. (coord.), *II Congreso Nacional de Arquitectura: pioneros de la arquitectura moderna española, aprender de una obra*, Madrid, Arquería Nuevos Ministerios, 2015, pp. 108- 114.
- BOHIGAS, O., "Nueve comentarios a la IX Triennale di Milano", *Cuadernos de Arquitectura*, n.15-16, 1953, pp.45-50.
- BOLAÑOS, M., *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, Trea, Gijón, 2002.
- BOLIN, G., "Presencia del cine en la «Expo 58» de Bruselas", *Blanco y Negro*, (Madrid, 15-XI-1958), pp.75-77.
- BOSONI, G., "Albini e la "profezia" del design italiano. «L' "astrazione magica" dell Albini "arredatore"»", en Bosoni, G. y Bucci, F.(coord.), *Il design e gli interni di Franco Albini*, Milán, Mondadori Electa, 2009, pp. 123-151.
- BOURDON FERNÁNDEZ, F., "El panorama de las exposiciones universales", *Casa dos Espeillos*, n. 3, 2020, pp. 42-53.

- BOZAL, V., *ARTE DEL SIGLO XX EN ESPAÑA. PINTURA Y ESCULTURA 1939-1990*, ESPASA CALPE, MADRID, 1995.
- BRIHUEGA, J., *Cambio de siglo. República y exilio. Arte del siglo XX en España*, Madrid, Machado, Colección La balsa de la Medusa, 215 dirigida por Valeriano Bozal, 2017.
- BUCCI, F., y IRACE, F., *Zero Gravity. Franco Albini. Construire le modernità*, Milán, Mondadori Electa, 2006.
- BUENO, G., "Alta Costura Española revelación de la Feria Mundial", *El Tiempo*, (27-VI-1964), p. 15.
- BUENO, M.J., "Arquitectura y Nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales", *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 58-70.
- CABAÑAS BRAVO, M., "Josep Renau y la recuperación de la belleza comprometida", *Culture & History Digital Journal*, 2 (2), December 2013, p.19 (<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023>)
- CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Libro, Archivos y Bibliotecas, 2007.
- CABAÑAS BRAVO, M., *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 1996.
- CABRERA VERGARA, M., "El NO-DO. Una mirada singular a las arquitecturas vanguardistas de las Exposiciones Internacionales", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.187-198.
- CALVILLO, J., "Expectación ante el día de España que hoy se celebra en la «Expo»", *ABC*, (Madrid, 25-VII-1958), pp.31-32.
- CALVO LÓPEZ, J. y SANZ ALARCÓN, J., "Arquitectura plegable para una década prodigiosa. La obra de Emilio Pérez Piñero y la arquitectura de los años sesenta", *EGA, Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, n.17, 2011, pp.114-127.
- CAMÓN AZNAR, J., "El año artístico", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 1-I-1955).
- CAPARRÓS LERA, J.M^a, "La oposición al franquismo: Muerte de un ciclista (1955), Calle Mayor (1956), y La Venganza (1957), de J.A. Bardem", en *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Ediciones, 2000, pp. 91-103.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- CAPITEL, A., "Dejando atrás el siglo moderno. La arquitectura española de las instituciones, 1993-2001", *Documentos de Arquitectura*, 50, 2001, pp.3-24.
- CAPITEL, A., "The Modern Adventure of Spanish Architecture", en *Contemporary Spanish Architecture. An Eclectic Panorama*, New York, Rizzoli, 1986, pp. 10-19.
- CAPITEL, A., WANG W., et al, *Arquitectura del siglo XX: España*, exposición organizada por el Pabellón de España en la Expo 2000 Hannover, Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main, con la colaboración de Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Fomento, Sevilla, Tanais, 2000.
- CARMONA, Á., "No todo fue igual. Cambios en las relaciones laborales, trabajo y nivel de vida de los españoles:1958-1975" en *España en los años 60, Pasado y Memoria*, n.5, Universidad de Alicante, 2006, pp.15- 44.
- CARVAJAL, J., "Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York", *Arquitectura*, n.52, abril 1963.
- CECCHINI, S., "Musei e mostre d'arte degli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale", en Catalano, M.I., (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 57-105.

CENTELLAS SOLER, M., "Los pueblos de Colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo", Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2015, p.275.

CHALUMEAU, J.L., *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*, París, Klincksieck, 2013

CHUECA IZQUIERDO, B., "Orígenes de la abstracción en España: el Grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952)", *Boletín de Arte*, n.22, Universidad de Málaga, 2001, pp. 409-435.

CIMADOMO, G. y LECARDANE, R., "La arquitectura de los pabellones expositivos: representación ideológica del régimen", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.199-208.

CIMOLI, A.Ch., *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milán, Il Saggiatore, 2007.

COCA LEICHER, J. DE, "El enigma de Bruselas", VV.AA., en Corrales y Molezún: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958 / Madrid, 1959, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pp. 21-46.

COCA LEICHER, J. DE, *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-75)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013.

CODERCH DE SENTMENAT, J.A., *Coderch 1940-1964: En busca del hogar*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

CODERCH, G., FOCHS, C., *Coderch. La Barceloneta*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1997.

CONTRERAS ZUBILLAGA, I., "El concierto de la paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo", Documento de trabajo, Seminario de Historia, Departamento de Historia del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid y Fundación José Ortega y Gasset, febrero 2011.

CORTÉS CAVANILLAS, J., "Belleza y utilidad en la Trienal de Milán", *ABC*, p. 27 (Madrid, 15-VII-1951)

CORTÉS CAVANILLAS, J., "España en la «Trienal de Milán»", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 20-X-1954).

CORTÉS, J.A., "Nota sobre el significado de la arquitectura". *Bau*, 16, 1997, pp.42-43.

DELGADO ORUSCO, E. y JEREZ ABAJO, E., "La efímera vida en San Luis del Pabellón de España de Javier Carvajal para la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965", *En Blanco*, n.30, 2021, pp. 101-115.

DEZZI BARDESCHI, Ch., "CONSERVARE IL MODERNO: FRANCO ALBINI E IL MUSEO DEL TESORO DI SAN LORENZO", EN VV. AA., *Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, Genova, Quaderni di 'Ananke, 5, Altralinea Edizioni, 2015, pp. 12-18.

DÍAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

DÍAZ SÁNCHEZ, J., "1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII, 2000, pp. 155-166.

DÍAZ SÁNCHEZ, J., *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.

DOMÉNECH, L., *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, Blume, 1968.

ESPEGEL, C., "Despojada belleza de la lógica modular", en *Pabellón de Bruselas '58*. Corrales y Molezún, Madrid, Ministerio de la Vivienda, Departamento de proyectos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003, pp.43-50.

ESTEBAN MALUENDA, A. M^º., "La difusión de la Arquitectura Moderna en España a través de las revistas especializadas. Los casos alemán e italiano", en POZO, J.M. y LÓPEZ TRUEBA, I., (coord.), *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 25-26 de marzo 2004, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2004, pp.171-180.

ESTEBAN MALUENDA, A.M^º, *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Tesis doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2007.

ESTEBAN MALUENDA, A.M^º, "¿Modernidad o tradición? El papel de la R.N.A. y el B.D.G.A. en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española", en POZO, J.M. (coord.), *Actas del Congreso Internacional Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona 16-17 de marzo de 2000, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2000, pp. 241-250.

EZQUIAGA, J.M., "Robert Moses, Nueva York en transformación", *Arquitectura Viva*, noviembre 2009, p.60.

FANJUL, S.C., "La resurrección del Pabellón de los hexágonos, un edificio que es como un mecano", *El País* (Madrid, 16-III-2019).

FEDUCHI, P., "Archipiélago hexagonal", en *Pabellón de Bruselas '58*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, Departamento de proyectos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003, pp.140-144.

FERNÁNDEZ, R., "Tras la estela del MoMa. La creación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo y sus vínculos con el poder", UNED, 2019.

FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., *Proyecto de obras de Adaptación en el edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Archivo MEAC, 1953.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. "España y su fantasma", *AV Monografías*, monográfico España 2011, pp. 147-148.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L., "Arquitectura y vida: el arte en mutación/Architecture and Life: Art in Mutation": discurso leído por el Académico Electo Sr. Excmo. Luis Fernández-Galiano, en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2012.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*, Madrid, Cátedra, 2020.

FERRER FORÉS, J.J., "Alejandro de la Sota y el proyecto del Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York", en POZO, J.M., GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, H. y CABALLERO ZUBIA, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.239-248.

FIGUEREDO CABRERA, K., "Las relaciones culturales, el otro camino. Cuba y la España franquista, 1948-1952", *Anuario de Estudios Americanos*, n.77, 1, enero-junio 2020, pp. 285-315.

FINELLI, R., "La fotografía como el nuevo lenguaje visual de la Rusia revolucionaria. El caso del Grupo LEF (1923-1928)", *Astrolabio Nueva Época*, n.20, 2018, pp. 91-109.

FISAC, M., "Exposición Universal de Bruselas 1958", *Blanco y Negro*, (Madrid, 19-IV-1958), pp. 19-20.

FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea, 1880-1950*, Aguilar, Madrid, 1961.

FLORES, C., "Paseo por la exposición de Bruselas", en *Arquitectura interior, 1959. Decoración, muebles y diseño*, Madrid, Aguilar, 1959, pp.105-139.

FONTCUBIERTA, J., "De la posguerra al siglo XXI" en *La fotografía en España, Summa Artis*, tomo XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 412-413, citado en Sánchez Vigil, J.M., Fernández Fuentes, B., Cadilla Baz, M. y Carabantes Alarcón, D., *Diccionario Espasa Fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

- FRAMPTON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- FRÍAS SAGARDOY, M.A., "La iconografía del constructivismo ruso", *RA*, n.1, 1997, pp. 5-12
- FUENTES VEGA, A., "Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 183-196, 2011, pp. 183-196.
- FULLAONDO, J.D. y MUÑOZ, M.T., *Historia de la arquitectura española contemporánea. Tomo I: Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*, Madrid, Kain Editorial, 1994.
- GALISTEO ESPARTERO, A.J., *El Museo de Masas en España (1951-1992). Orígenes y Evolución de su Arquitectura*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015.
- GANIVET, A., "La ciudad del mañana: exposición internacional berlinesa de obras y construcciones 1957", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.186, junio 1957, pp. 10-24.
- GARCÍA MARTÍNEZ, C., *Pabellones de Exposición desde 1955 a 1967. Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965*, Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- GARCÍA ALONSO, M., "MoGaMo. Un ejemplo multidisciplinar en los cincuenta", *Revista EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, pp. 234-241.
- GARCÍA ALONSO, M., "Molezún en Bruselas. Una mirada personal hacia el Pabellón", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.265-274.
- GARCÍA BASCÓN, A.J., *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017.
- GARCÍA DE PAREDES, A., *La arquitectura de José M. García de Paredes. Ideario de una obra*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- GARCÍA DEL MONTE, J.M. y MERA, M.I., "En memoria de José Antonio Corrales. Arquitecto de leyenda", obituario con motivo de la muerte del arquitecto, *ABC*, (Madrid, 17-VIII-2010), p. 51.
- GARCÍA MARTÍNEZ, C., *PABELLONES DE EXPOSICIÓN DESDE 1955 A 1967. PABELLÓN ESPAÑOL EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK 1964-1965*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2016.
- GARCÍA RUBIO, R., "Tan lejos, tan cerca. Distancias entre el pabellón de España de Javier Carvajal y el de General Motors de Louis Kahn para la exposición de Nueva York de 1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.285-292.
- GARCÍA TUSELL, G., "La exposición *Arte de América y España (1963)*, continuadora del espíritu de las Bienales Hispanoamericanas", *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp. 21-32.
- GARCÍA VEGA, B., "Arte y propaganda", en Paredes, T. (dir.), *Arte político*, Madrid, Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), 2015, pp. 75-78.
- GLICENSTEIN, J., *L'art: une histoire d'expositions, Lignes d'art*, París, Presses Universitaires de France, 2009.
- GÓMEZ BENITO, C. y LUQUE PULGAR, E., *Imágenes de un mundo rural 1955-1980*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Madrid, 2006.
- GÓMEZ GARCÍA, C., *El papel del arte en la diplomacia cultural franquista. La Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad*, Trabajo Fin de Grado, Grado en Relaciones Internacionales, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Pontificia Comillas ICAI-ICADE, Madrid, 2015.

GONZÁLEZ CAPITEL, A., "1925-1965: diversidad urbana de los edificios culturales en el ámbito ibérico", en Vv. Aa. (ed.), *Equipamientos e infraestructuras culturales. 1925-1965*, Oporto, 15-17 noviembre 2001, Fundación Docomomo Ibérico, 2002, pp. 133-140.

GONZÁLEZ CAPITEL, A., "Hacia la modernidad: Madrid, 1940-1980. Notas sobre cuatro décadas en la enseñanza de proyectos y en la arquitectura de la ciudad", en *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996, pp.57-70.

GONZÁLEZ CAPITEL, A., "Explicar la arquitectura española contemporánea: de la fundación de una modernidad nueva a la exhibición del eclecticismo", en *España: Arquitecturas de hoy: exposición*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transporte, 1992, pp. 47-65.

GONZÁLEZ CAPITEL, A., "Madrid como centro de influencia arquitectónica. Apuntes para un esbozo histórico", *Común*, 3, 1979, pp. 51-71.

GONZÁLEZ PENDÁS, M., "Spain at Expo'58 and the mirage effect of the content-form", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.329-336.

GONZÁLEZ PENDÁS, M., *Architecture, Technocracy, and Silence: building discourse in franquista Spain*, Columbia University, 2016.

GRACIA, J., *Estado y Cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*, Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Tolouse-Le Mirail, 1996.

GRANADOS GONZÁLEZ, J. y TOMÁS GABARRÓN, L., "Pasen y vean: publicidad y reclamo en los pabellones españoles de las exposiciones internacionales, 1925-1964", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 347-356.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el período franquista", en *Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 459-484

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Dentro/fuera. Contradicciones y paradojas de la arquitectura bajo el franquismo a través de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera", Martínez Herranz, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp.107-127.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España", *Artígrama*, n.27, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 37-62.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007.

HITCHCOCK, H-R., "Modern Architecture 1. The Traditionalists and the New Tradition", *Architectural Record*, April 1928, n.63, pp.340-341.

HUBER, A., "Fiere, mostre, esposizioni. Gusto della tradizione e linguaggio moderno negli allestimenti italiani tra le due guerre", en Bernardini, C. (a cura di), *Bologna e le Collezioni Comunali d'Arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-1936)*, Milán, Silvana Editoriale, 2011, pp. 211-233.

HUBER, A., *Il museo italiano: le trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

IBÁÑEZ MARTÍN, J., "Franco y la cultura nacional", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 1-X-1942), p.9.

IGLESIAS, H., "La arquitectura española en el extranjero. Un título para el recuerdo", *Arquitectura*, n.301, primer trimestre 1995, pp. 8-13.

IGLESIAS, H., "Un título para el recuerdo: la arquitectura española en el extranjero". *Arquitectura*, 301, primer trimestre 1995, pp. 8-13.

IZQUIERDO ESTEBAN, S., "Tres pabellones, tres destinos", *CERCHA*, n.88, febrero 2007, pp.77-81.

JEREZ ABAJO, E., *El legado de lo efímero. 1937-2010, la arquitectura proyectada y construida de los pabellones de España en las Exposiciones Universales*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, 2012.

JEREZ ABAJO, E., "El concurso para el pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas 1958. El paradigma del sistema efímero", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 375-384.

JEREZ ABAJO, E., "El concurso para el pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York 1964-65: pasado, presente y futuro de nuestra arquitectura", en Couceiro Núñez, T. (coord.), *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*, Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2014, pp. 452-466.

JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M^a D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

JOSA MARTÍNEZ, M.E. y VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., "La Serrano de Loewe, Javier Carvajal: análisis de proyecto arquitectónico", *Estoa*, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, vol. 6, n.10, enero-junio 2017, pp.91-100.

JOSA MARTÍNEZ, M.E., ANTÓN SANCHO, J., y VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., "La tienda como proyecto global: Loewe en Valencia", *Constelaciones*, Revista de la Universidad CEU San Pablo, n.6, 2018, pp.77-91.

LAFUENTE FERRARI, E., "Una política nacional de Museos", *Reconstrucción*, n.49, enero 1945, pp. 7-16.

LAMBERT, C., "Bruselas inaugura solemnemente su gran Exposición Universal". *Blanco y Negro*, (Madrid, 19-IV-1958).

LAMPUGNANI, V.M., *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

LANZARINI, O. y MULAZZANI, M., "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" en Bucci, F., y Irace, F., *Zero Gravity. Franco Albini. Construire le modernità*, Milán, Mondadori Electa, 2006, pp. 149-164.

LANZARINI, O., "Carlo Scarpa (and the art of display)", *The Architectural Review*, 1427, vol. CCXXXIX, January 2016, pp. 47-53.

LANZARINI, O., "Carlo Scarpa e le arti. Riflessioni sulla trasmissibilità di un metodo", en Manzelle, M. (ed.), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*. VI.2003, Venecia, Mendrisio, 2004, pp. 103-115.

LAYUNO ROSAS, M^a. Á., "El Palacio de las Artes: Imagen clásica y vanguardia en la arquitectura expositiva española (1920-1940)", en Nieto Alcaide, V. (coord.), *Actas del X Congreso del CEHA: Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid 27-30 septiembre, Departamento de Historia del Arte, UNED, 1994, pp. 177-185.

LAYUNO ROSAS, M^a. Á., "La historización de la arquitectura del Movimiento Moderno: Carlos Flores", en Biel Ibáñez, P. y Hernández Martínez, A., *Seminario: Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza 26-28 noviembre 2009, pp. 203-238.

LAYUNO ROSAS, M^a. Á., *Museos de arte contemporáneo en España*, Gijón, Trea, 2003.

LAYUNO ROSAS, M^a. Á. y CHAVES MARTÍN, M. Á., "La creación del espacio expositivo moderno. Creatividad y arte. Dialógica de una lectura interpretativa del arte", *Creatividad y Sociedad*, n.20, septiembre 2013, pp.33.

LÁZARO SEBASTIÁN, F.J. y SANZ FERRERUELA, F., *Goya en el audiovisual: aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Colección La Balsa de la Medusa, 73, 1995.

LLOYD WRIGHT, F., "Frank Lloyd Wright", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.118, octubre 1951, pp.27-29.

LÓPEZ BAHUT, E., "España es un oxhidrilo. El montaje interior del pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. La aportación de Jorge Oteiza y el reflejo en su escultura.", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.429-436.

LÓPEZ SANCHO, L., "Tres Picassos, al pabellón español de la Feria de Nueva York", *La Vanguardia Española*, (Madrid, 4-IV-1964), página de portada.

LÓPEZ-PELÁEZ, J.M., "Spanish mat", en *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezún*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, Departamento de Proyectos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2004, pp.29-32.

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

LORENTE LORENTE, J.P., *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

LORENTE LORENTE, J.P., *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012.

MAIRESSE, F., *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MARCHÁN, S., "Intervenciones en la arquitectura", en *El Patrimonio arquitectónico y artístico*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, pp.88-125.

MARCIANÒ, A.F., *Carlo Scarpa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

MARÍA, C. DE, "Proyectos de tiendas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.137, 1953, p.19.

MARTÍN GÓMEZ, C. y BARRUTIA, B., "Intellectual attitude in building services design in the Pavilion of Spain at the New York World's Fair.", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.437-454.

MARTÍN MARTÍN, F., *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Prensas de la Universidad de Sevilla, 1983.

MARTÍNEZ FEDUCHI, L., "Trienal de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.115, julio 1951, pp.9-15.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, J., "El Manifiesto de Fernando Chueca Goitia. Algunas consideraciones en torno a la autoría del Manifiesto de la Alhambra", *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 355, julio-septiembre 2015, pp. 281-298.

MARTÍNEZ LÓPEZ, B., "Un museo para el pueblo: las exposiciones itinerantes del franquismo", en Chaves Martín, M.Á. (ed.), *Visiones Urbanas, IX Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad*, 21-23 de octubre de 2020, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 797-806.

MARTÍNEZ-NOVILLO, A., "Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid", en MEAC, *Catálogo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

- MÁS TORRECILLAS, V.J., *Arquitectura social y estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*, Tesis Doctoral, UNED, Facultad de Humanidades, 2008.
- MASSIP, J.M^a., "El pabellón español, sensación de la Feria", *ABC*, (Madrid, 1-V-1964).
- MAZZARIOL, G., "Museo di Palazzo Abatellis a Palermo (1954)", *L'architettura. Cronache e storia*, anno 1, n.3, septiembre-octubre 1955, pp. 355-356.
- MÉNDEZ- NAVIA GARCÍA, V., *Lo permanente en lo efímero. Pabellones de Exposiciones universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015.
- MENDOZA RODRÍGUEZ, I., "Exposición de 1958: Veinte años de restauración monumental de España", en Pozo Municio, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero, B. (coord.), *actas preliminares Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Pamplona 8-9-mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp. 475-484.
- MITRANI, A., "El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo", *I Simposi de la Fundació Història del Disseny*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.
- MOLINA LEÓN, F.M., *Arquitectura experimental. Aportaciones experimentales pioneras del trabajo con modelos físicos estructurales. 1961-1975*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Departamento de Teoría, Proyectos y Urbanismo, 2019.
- MONJE PASCUAL, Á., "El recorrido en Castelvecchio. Carlo Scarpa", Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, ESNE, 2005.
- MONTANER, J.P., *Las formas del siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- MUÑOZ, A., "Lo efímero permanente. El pabellón de 1937: de París a Barcelona", *Arquitectura Viva*, n.25, julio-agosto, 1992.
- MUSSO, S. F., "Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo", en Vv. AA., *Conservare il Moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, Genova, Quaderni di 'Ananke, 5, Altralinea Edizioni, 2015, pp. 12-18.
- NAVASCUÉS PALACIOS, P., "Arquitectura e historia en la obra de Fernando Chueca", en *Fernando Chueca Goitia: un arquitecto en la cultura española*, Madrid, Fundación Antonio Camuñas, 1992, pp. 63-121.
- NÚÑEZ IZQUIERDO, S., "La renovación en la arquitectura salmantina en la década de 1950", *Espacio, Tiempo y Forma*, n.3, 2015, pp.55-83.
- NÚÑEZ LAISECA, M., *Arte y política en la España del Desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2006.
- OLALQUIAGA BESCÓS, P., *Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014.
- ORTIZ-ECHAGÜE TRUJILLANO, J., "Una imagen para salvar la República: fotomontajes del pabellón español en la exposición internacional de París 1937", en Checa Godoy, A., Espejo-Cala, C., Langa-Nuño, C., y Vázquez Liñán, M., (coord.), *La Comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*, Madrid, Fragua, 2007, pp. 471-484.
- ORTS CONEJERO, R., *Reconstrucción digital del Pabellón de los Hexágonos de Corrales y Molezún para la Exposición Universal de 1958. Arquitecturas y paisajes ausentes siglo XX*, Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia, 2018.
- PAGANO, G., "Parliamo un po' di esposizioni", *Costruzioni-Casabella*, 159-160, marzo-abril 1941.
- PAYA, C., "La Exposición Universal de Bruselas de 1958 será la primera que se realizará después de la última conflagración mundial", *ABC*, (Madrid, 28-VII-1957), pp.19 y 23.

PÉREZ ALBELDA E.A. y PÉREZ ALMAGRO, M^a. C., "La arquitectura desplegable conmemora los XXV Años de Paz. 50 Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero", *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad Politécnica de Valencia, vol.21, n.28, 2016, pp. 145-155.

PÉREZ ALMAGRO, M^a.C., "Las estructuras de Emilio Pérez Piñero en la musealización de dos espacios singulares", *MIDAS* (en línea), 1, 2013.

PÉREZ ALMAGRO, M^a. C., *Estudio y normalización de la colección museográfica y del archivo de la Fundación Pérez Piñero*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, 2013.

PÉREZ PIÑERO, E., "Notas sobre la estructura", *Arquitectura*, n.66, junio 1964, pp.22-25.

PÉREZ PIÑERO, E., "Pabellón desmontable y extensible, estructura tubular de aluminio", *Arquitectura*, n.110, febrero 1968, pp. 54-55.

PÉREZ PIÑERO, E., "Structures reticulées", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.141, diciembre 1968, pp. 76-81.

PÉREZ PIÑERO, E., "Teatros desmontables", *Informes de la Construcción*, n.231, junio 1971, pp. 34-42.

PÉREZ SEGURA, J., "Arte español en Estados Unidos: las exposiciones internacionales del Instituto Carnegie durante los años cincuenta", en Cabañas Bravo, M. y Rincón García, W., *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2014, pp. 143-152.

PÉREZ SEGURA, J., "El informalismo español en Alemania durante los años cincuenta y sesenta: las primeras documenta de Kassel", en Cabañas Bravo, M. y Rincón García, W., *Imaginario en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*, XVIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid 14-16 de septiembre, 2016, pp. 117-128.

PÉREZ SEGURA, J., *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*, Madrid, Instituto Franklin, Universidad de Alcalá, 2017.

PIBERNAT, O. (ed.), *Diseño y franquismo: Dificultades y paradojas de la modernización en España*, Madrid, Experimenta, 2020.

PIBERNAT, O., "Dos sillas en el pabellón español de la XI Trienal de Milán: el diseño que quería emerger en 1957", *Res Mobilis*, vol. 10, n. 13, 2021.

PIBERNAT, O., "España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad", *II Simposio de la Fundación Historia del Diseño*, Grupo de Investigación en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneo, Universidad de Barcelona, 2018.

PINEDA CACHERO, A., "Branded content antes del branded content: la modelación cultural propagandística como forma de propaganda encubierta", *Ámbitos*, n.18, 2009, pp. 117-134.

PONTI, G., "España en la Trienal de Milán", *ABC*, p.29, (Madrid, 21-X-1951)

PRADA, M.DE, *Arte y Vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2009.

PUENTE, M., *Pabellones de exposición: 100 años*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Feria de Nueva York (EE.UU)", *Arquitectura*, n. 68, agosto 1964, pp. 19-43.

RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Medalla de oro al Pabellón de España en la XI Trienal de Milán", *ABC*, (Madrid, 24-XII-1957), pp. 43-45.

RAMOS JULAR, J.E. y ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, F., "De la Valencia química a la geometría espacial. El montaje berlanguiano del pabellón de España de Bruselas de 1958", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, *Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9

mayo 2014, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, pp.559-566.

REINA, D. DE, "La exposición de la Reconstrucción Nacional", *Reconstrucción*, n.87, noviembre-diciembre 1948, pp.323-335.

RÍO VÁZQUEZ, A. y BLANCO AGÜEIRA, S., "De piezas pequeñas hicieron arquitectura. Diseño e integración de las artes en los Pabellones Españoles de las Exposiciones Universales de 1958 y 1964", *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, coord. por José Manuel Pozo Municio, Héctor García-Diego Villarías, Beatriz Caballero, actas preliminares, Pamplona 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2014, pp.567-574.

RISUEÑO, M., *Diseño y fabricación de mobiliario moderno en el Madrid de los años cincuenta. Casos de estudio: Sillas ROLACO*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017.

RIVERO SERRANO, J., "El hombre y la Técnica: Bruselas 1958", *Revista electrónica Hypérbolo*, 2015.

ROCES, P. R., "Una segunda vida para el Pabellón de Hexágonos: Madrid estudia incluirlo en el Museo de Arte Contemporáneo.", *El Mundo*, (Madrid, 13-X-2020)

RODRÍGUEZ DÍAZ, L., "La incursión española en la disciplina expositiva. Las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, pp. 583-590.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., "Exponer la reconstrucción: las exposiciones de la Dirección General de Regiones Devastadas (1940-1948)", en Henares Cuéllar, L.I. y Caparrós Masegosa, M^a.D. (coord.), *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada, Comares, 2018, pp. 23-47.

ROSÓN VILLENA, M^a., "Fotomontajes del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política", *Goya*, 319-320, 2007, pp. 281-298.

RUBIO POZUELO, N., "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Ucoarte*, n.5, 2016, pp. 133-157.

RUIZ-APILÁNEZ, I., *Estado actual, patologías y rehabilitación del Pabellón de los Hexágonos de la Casa de Campo*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2018.

RUIZ CABRERO, G., *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, Madrid, Tanais, 2001.

RUIZ COLMENAR, A., "Bienvenido Mr. Wright", *La arquitectura extranjera en la prensa no especializada. 1950-1965*", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Pamplona los días 5 y 6 de mayo de 2016, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, T6 Ediciones, 2016.

RUIZ COLMENAR, A., "El pabellón de la España posible. Bruselas, 1958 y Nueva York, 1964 en la prensa no especializada española", *bitácora arquitectura*, n.43, julio – noviembre 2019, pp.80-93.

RUIZ DE ELVIRA, F., "Espectáculos de España en la Feria Mundial de Nueva York, *El Tiempo*, (27-VI-1964))

SAMBRIÑO, C., "Que coman República", *Cuadernos de Arquitectura*, 121, 1977. También en Catálogo de la Exposición *Arquitectura para después de una Guerra*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.

SÁNCHEZ VIGIL, J.M., FERNÁNDEZ FUENTES, B., CADILLA BAZ, M. y CARABANTES ALARCÓN, D., *Diccionario Espasa Fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

SASTRE SÁNCHEZ, L., "Arte, industria y fe", en Pozo, J.M., García-Diego Villarías, H. y Caballero Zubia, B. (coord.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, 8-9 mayo 2014, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, pp.611-618.

SASTRE SÁNCHEZ, L., "El Museo de la Arquitectura de El Escorial", pp. 369-376, en Arnaldo, J., Herrero, A. y Di Paola, M. (eds.), *Historia de los museos, historia de la museografía*, Actas del III Foro Ibérico de Estudios Museológicos, Museo Arqueológico Nacional, 18-19 de octubre de 2019, Madrid, Gijón, Trea, 2020.

SASTRE SÁNCHEZ, L., "La arquitectura expositiva como arquitectura litúrgica. 1945-1968)", en Baião, J. y Almeida Matos, L., *Estratégias de exposição – História e práticas recentes*, Actas del IV Fórum Ibérico de Estudios Museológicos, 10 de diciembre de 2020, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, 2021.

SAZATORNIL RUIZ, L., "España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n. 53, 2019, pp. 19-32.

SEGUÍN, J-C., *Historia del cine español*, Madrid, Acento, 2003, p.46.

SEMPRUN, A., "La Exposición «España 64»", *ABC*, (Madrid, 15-XII-1964), p. 82.

SENTIS, C., "La Exposición de Bruselas y la técnica", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 19-IV-1958), p.25.

SENTIS, C., "No todo es técnica en la Exposición.", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 18-IV-1958), p.17.

SERNA, V. DE LA, "Gloria y escándalo de la nueva arquitectura", *ABC*, (Madrid, 6-II-1955), p.9.

SOLANA SUAREZ, E., "Granada, 1953. El Manifiesto de la Alhambra", *Revista de Edificación*, n.17, mayo, 1994, pp. 71-74.

TOMÁS GABARRÓN, L., *Idas y venidas. Los viajes de arquitectura en España entre 1920 y 1960*, Tesis doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAM, Madrid, 2014.

TORRENT ESCLAPÉS, R., *España en la Bienal de Venecia (1895-1997)*, Castellón, Diputación de Castellón, 1997.

TORRES GONZÁLEZ, B., "Profesionales de la gestión de exposiciones en el centenario de la Dirección General de Bellas Artes", en Izquierdo, I. y Amorós, A. (coord.), *Cien años de administración de las Bellas Artes*, Actas de las Jornadas Internacionales, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 18-19 de junio de 2015, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid, 2016, pp. 197-206.

TOUSSAINT, L., "El Paso" y el arte abstracto en España, Madrid, Cátedra, 1983.

TOVAGLIERI, P., "Franco Albini e Palazzo Bianco. Nuove idee per i musei italiani", 2017.

UGARTE DEL VALLE, V., "De Nueva York a Milán (1939-1951): Gaudí entre Bastidores. From New York to Milan (1939-1951): Gaudí in the Wings.", *La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1925-1975)*, 2014.

UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española: 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982.

URRUTIA, A., *Arquitectura española del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.

VALCÁRCEL, J.P. y ESCRIG, F., "La obra arquitectónica de Emilio Pérez Piñero", *Boletín Académico*, n.16, Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Coruña, 1992.

VAQUERO GÓMEZ, J. Á., *Lo popular en la arquitectura moderna en España. Coderch, Fisac, De la Sota, Fernández del Amo*, Tesis doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014.

VAQUERO TURCIOS, J., "Crisis en la Trienal", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 191, noviembre 1957, pp.32-36.

VAQUERO TURCIOS, J., "Exposición Internacional de Artesanía", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.142, Madrid, 1953, p.27.

VAREA GIMÉNEZ, S., *Coderch y el Team X: una relación recíproca*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2020.

VÁZQUEZ ASTORGA, M., "Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido", *Anales de Historia del Arte*, n. 16, 2006, pp. 285-314.

VÁZQUEZ ASTORGA, M., "Transiciones y modernidad en la arquitectura española del tardofranquismo", *Artigrama*, n. 35, 2020, pp. 25-48.

VEGA, J., "Franco, sus retratos y los años cuarenta: visitar el archivo visual", *Hispanic Research Journal*, 2018, pp. 23.

VICENTE, A., "La Documenta, campo de batalla de la Guerra Fría", *El País*, (Madrid, 26-VIII-2021).

VIERA DE MIGUEL, M., "El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: "España de moda"", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2011, pp. 537-550.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ, M., "Arquitecturas móviles. Piezas de arquitectos españoles en las exposiciones extranjeras (1951-1958)", *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad: actas preliminares*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona 6-7 de mayo 2010, pp. 329-338.

VILLANUEVA, M. y GARCÍA-DIEGO, H., "El arquitecto y los inicios del diseño industrial en España", *Rita* n.6, octubre 2016, p. 117.

VIÑUALES, J., *Arte español del siglo XX*, Encuentro, Madrid, 1998.

Vv. AA., *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)*, Catálogo de exposición, Madrid, Fundación Juan March, 2012.

Vv. AA., "La Exposición de la Reconstrucción de España", *Reconstrucción*, n.56, octubre 1945, pp. 237-253.

Vv. AA., *Cien años de administración de las Bellas Artes*, Izquierdo, I. y Amorós, A. (coord.), Actas de las Jornadas Internacionales, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 18-19 de junio de 2015, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid, 2016.

Vv.AA., *Veinte años de restauración monumental en España. Catálogo de la Exposición*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958.

Vv. AA., *XXV Años de Paz Franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Castro, A., y Díaz, J. (coord.), Madrid, Sílex, 2017.

Zevi, B., "La dissociazione architettonica, tara delle esposizioni", *L'Architettura. Cronache e storia*, VII, n.4, agosto 1961, p. 219.

ZUGAZA, M., "El proyecto de Fernández del Amo en la historia de los Museos de Arte Contemporáneo en España", en José Luis Fernández del Amo. *Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo: octubre 1995-enero 1996*, MNCARS, Madrid, 1995, pp. 7-83.

ARTÍCULOS DE REVISTAS Y PERIÓDICOS (SIN FIRMA)

"Actividades en el Pabellón español de la «Expo»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 6-VIII-1958), p.9.

"Apertura al público del pabellón de España en Bruselas", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 8-V-1958), p.38

"Architecture's fling in Brussels", *The Architectural Forum*, vol.8, n.3, March 1958, p.13.

"Arquitectura española en Japón", *Revista Arquitectura*, n.54, junio 1963, s/p.

"Arte y artistas. Embarque de las obras que serán expuestas en la Feria de Nueva York", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 11-IV-1964), p.71.

"Ayer, con asistencia del Ministro de Asuntos Exteriores y Presidente de la Junta Política, se abrió la Exposición de Prensa Alemana", *ABC*, (Madrid, 13-III-1941), p.5.

"Barcelona: La Exposición «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-XII-1964), p. 44.

"Bruselas 1958. Exposición Universal e Internacional", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.76, 1958, pp.96-100.

"Bruselas –Expo, 1958, pabellón de España", *Informes de la Construcción*, vol.11, n. 106, diciembre 1958.

"Bruselas: «Expo» 1958", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-VII-1958), página de portada.

"Brussels 1958. Spain", *The Architects' Journal*, vol, 127, n.3300, May 29, 1958, p.803.

"Bruxelles 1958. Exposition Universelle et Internationale", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.76, Février 1958, p.96.

"Ciento cincuenta carteles de «España en Paz»", *Arriba*, (Madrid, 22-IV-1964)

"Concurso de ideas para el pabellón español", *Hogar y Arquitectura*, n.45, marzo-abril 1963, pp.10-13.

"Concurso de la instalación", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.188, agosto 1957, pp.11-13.

"Conferencia del Director General de Regiones Devastadas", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 23-VI-1940)

"Congreso Internacional de Museografía", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.5, junio-julio 1934, pp.128-138.

"Contenido de la exposición «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 2-V-1964), pp. 5-6.

"Distinción al Pabellón español de la "Expo""", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 22-X-1958), página de portada.

"Distinciones en la IX Muestra Trienal de Milán", *ABC*, (Madrid, 13-XI-1951), p.17.

"El Caudillo en San Sebastián", *ABC*, (Madrid, 22-IX-1945)

- "El Gran Premio de la Trienal de Milán al pabellón español", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.156, diciembre 1954, pp.25-31.
- "El Jefe del Estado inauguró la Exposición «España 64», donde se evidencia el alto nivel alcanzado por el país", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 2-V-1964), pp.17-18.
- "El Jefe del Estado inauguró la Exposición «España 64»", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 2-V-1964), p. 5.
- "El Museo Reina Sofía quiere estar "situado"", *ABC Cultural*, (Madrid, 22-V-2021), p. 21.
- "El montaje de la Exposición «España 64»", *ABC*, (Madrid, 4-III-1964).
- "El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.198, junio 1958, p.1.
- "El Pabellón de España: Bruselas ", *Casabella*, n.221, noviembre 1958, pp. 16-17.
- "El pabellón español en la X Trienal de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.156, diciembre 1954, pp. 25-31.
- "El rey Leopoldo visita el pabellón español en la «Expo»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-IX- 1958), p.19.
- "España, en Paz", *Arriba*, (Madrid, 6-V-1964)
- "«España 64»", *Arriba*, (Madrid, 14-III-1964)
- "Espectáculo de luz y sonido", *ABC* (Madrid, 23-IV-1964), p. 66.
- "Espejo de veinticinco años", *La Vanguardia Española* (Barcelona, 29-XII-1964), página de portada.
- "Éxito del pabellón español en la Trienal de Milán", *ABC*, (Madrid, 15-V-1951), p.17.
- "Expo -58: Bruselas", *Cuadernos de Arquitectura*, n.32, 1958, pp. 36-40.
- "Exposición de Regiones devastadas", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 14-VI-1940)
- "Exposición de Roma de 1942", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.4, 1941, pp. 51-57.
- "Exposición de trabajos en la Dirección General de Arquitectura. Exposición de arquitectura moderna alemana y de trabajos de la Dirección General de Arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, número extraordinario, n.10-11, 1942, pp.2-3.
- "Exposición nacional de la Reconstrucción de España", *Reconstrucción*, n.11, 1948.
- "Exposición Universal de Bruselas 1958. La revista norteamericana *Forum* critica duramente al pabellón inglés, atribuyéndolo, por error, a España", *Blanco y Negro*, (Madrid, 12-IV-1958), pp. 19-20.
- "Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958", *Revista de Arquitectura*, n.188, agosto 1957, p.5.
- "Exposición XXV Años de Paz", *Arriba*, (Madrid, 29-IV-1964)
- "Frank Lloyd Wright", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.118, octubre 1951, pp.27-29;
- "Galería del Palazzo Bianco en Génova", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.178, octubre 1956, pp. 31-34.
- "Hoy se inaugura la Exposición «España 64», *ABC* (Madrid, 1-V-1964)
- "I premi nazionali di architettura e urbanistica a Giuseppe Samonà, Franco Albini e Giovanni Astengo", *L'Architettura. Cronache e storia*, III, n. 28, febrero 1958, p. 653.
- "Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50", *Arteinformado. Espacio iberoamericano del arte*, 2019.
- "Importante manifestación artística", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-IX- 1958), p.19.

- "Inauguración de la Exposición de la Reconstrucción de España", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 24-VIII-1945), p.4.
- "Inauguración de la Exposición de Reconstrucción de España", *ABC Sevilla*, (Sevilla, 24-VIII-1945), p.4.
- "Inauguración", *ABC*, (Madrid, 24-X-1958).
- "La Exposición «España 64» se instalará en San Sebastián en agosto", *ABC*, (Madrid, 4-VII-1964), p. 60.
- "La Exposición de Bruselas. El pabellón español. Según «*La Libre Belgique*»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 17-VIII-1958), p.10.
- "La Exposición de la Reconstrucción de España", *Reconstrucción*, n. 56, octubre 1945, pp. 237-252.
- "La restauración del tesoro monumental de España", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 23-X-1958), p.6.
- "La Spagna alla Triennale", *Domus*, n.300, 1954, p.46.
- "Los premios de la Triennale de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.120, diciembre 1951, pp. 21-24.
- "Mañana, clausura de la Exposición «España 64»", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 16-I-1965)
- "Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova", *L'architettura. Cronache e storia*, anno II, n.14, diciembre 1956, pp.556-565, espec. p.560.
- "Museo di Palazzo Abatellis a Palermo (1954)", *L'architettura. Cronache e storia*, anno 1, n.3, septiembre-octubre 1955, pp. 355-356.
- "Novena Trienal de Milán", *Revista Reconstrucción*, n. 101, junio-julio 1950, pp.181-183.
- "Pabellón de España en Nueva York, EE.UU.", *Revista Arquitectura*, n.68, agosto 1964, pp.1-18.
- "Pabellón desmontable y extensible, estructura tubular de aluminio", *Revista Arquitectura*, n.110, 1968, pp. 54-55.
- "Pabellón español en Bruselas", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.175, julio 1956, pp. 13-22.
- "Pabellón transportable para exposiciones", *Arquitectura*, n.112, abril 1968, p.5.
- "Pavillon de l'Espagne", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.78, Juin 1958, p.21.
- "Preparativos para conmemorar los XXV Años de Paz", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 1-III-1964).
- "Presencia del arte español en la Feria Mundial de Nueva York", *Revista Arquitectura*, n.74, febrero 1965, pp.53-58.
- "Project for a mobile theatre", *Architectural Design*, vol.31, n.13, 1961, p. 570
- "Proyecto de elevar un monumento a los Reyes Católicos. Otros acuerdos de la Comisión Municipal Permanente", *La Vanguardia Española*, (Barcelona, 27-IV-1951), p.11.
- "Se inaugura la Exposición «España 64»", *ABC*, (Madrid, 17-XII-1964), pp. 87-89.
- "Spain-España en la feria mundial de Nueva York", *Revista El Faro*, Panamá, octubre de 1964, p.26.
- "Structures reticuleés", *L'architecture d'aujourd'hui*, vol. 40, n.141, diciembre 1968, pp. 76-81.
- "The Brussels Exhibition", *The Architectural Review*, n.739, August 1958, p.87.
- "Veinte años de restauración monumental", *Arquitectura*, n.1, enero 1959, pp.1-38.
- "X edición de la Trienal de Milán", *Goya*, n.3, 1954, pp. 182-186.
- "XXV Años de Paz", *Diario de Burgos*, (Burgos, 3-III-1964), página de portada.

DOCUMENTALES

NO-DO

Nº 800A -05/05/1958

Nº 801A -12/05/1958

Nº 812B -28/07/1958

Nº 825B -27/10/1958

Nº 1058B -15/04/1963

Nº 1088B -11/11/1963

Nº 1095A -30/12/1963

Nº 1114B -11/05/1964

Nº 1122C - 06/07/1964

Nº 1148C - 4/01/1965

Nº 1175A - 12/07/1965

Nº 1256A- 30/01/1967

Revista cinematográfica *Imágenes*: Nº 709, 1-I-1958

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS (POR ORDEN CRONOLÓGICO)

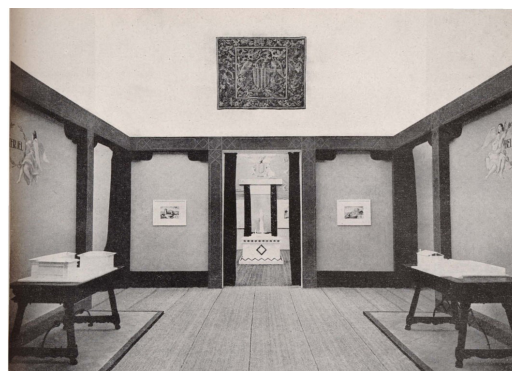
1. *Exposición de la Reconstrucción de España*

Institución organizadora: Dirección General de Regiones Devastadas (Ministerio de la Gobernación)

Año: 1940

Lugar: Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid

Diseño museográfico: José Gómez del Collado, Rafael Aburto, Carlos Ayuso, Eduardo Baselga, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, José María Chapa, Cuevas, José Luis Fernández del Amo, Marcide, Molins, Pérez, Páramo y San Millán



2. *Exposición de la Reconstrucción de España*

Institución organizadora: Dirección General de Regiones Devastadas (Ministerio de la Gobernación)

Año: 1945

Lugar: Antiguo Gran Casino, San Sebastián

Diseño museográfico: ¿José Gómez del Collado, Rafael Aburto, Carlos Ayuso, Eduardo Baselga, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, José María Chapa, Cuevas, José Luis Fernández del Amo, Marcide, Molins, Pérez, Páramo y San Millán?



3. *Exposición Nacional de la Reconstrucción de España*

Institución organizadora: Dirección General de Regiones Devastadas (Ministerio de la Gobernación)

Año: 1948

Lugar: Pabellón del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, Sevilla

Diseño museográfico: ¿José Gómez del Collado, Rafael Aburto, Carlos Ayuso, Eduardo Baselga, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, José María Chapa, Cuevas, José Luis Fernández del Amo, Marcide, Molins, Pérez, Páramo y San Millán?



4. *Pabellón de España para la IX Trienal de Milán*

Institución organizadora: Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores).

Año: 1951

Lugar: Palazzo delle Arti, Milán

Diseño museográfico: José Antonio Coderch y Manuel Valls



5. *Pabellón de España para la X Trienal de Milán*

Institución organizadora: Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores)

Año: 1954

Lugar: Palazzo delle Arti, Milán

Diseño museográfico: Grupo MoGaMo formado por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el pintor Manuel Suárez Molezún y el escultor Amadeo Gabino Úbeda



6. *Pabellón de España para la XI Trienal de Milán*

Institución organizadora: Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores)

Año: 1957

Lugar: Palazzo delle Arti, Milán

Diseño museográfico: Javier Carvajal y José María García de Paredes



7. Sala Negra

Institución organizadora: Museo de Arte Contemporáneo

Año: 1957

Lugar: Calle Recoletos n.2, Madrid

Diseño museográfico: José Luis Fernández del Amo



8. Exposición Veinte años de Restauración Monumental de España

Institución organizadora: Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación Nacional)

Año: 1958

Lugar: Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Diseño museográfico: Fernando Chueca Goitia

Comisario de la exposición: Francisco Íñiguez Almech



9. Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas

Institución organizadora: Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores)

Año: 1958

Lugar: Parque Heysel, Bruselas

Pabellón y diseño museográfico: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún

Comisario de la exposición: Marqués de Lozoya / Miguel García de Sáez



10. *Exposición España 64*

Institución organizadora: Ministerio de Información y Turismo

Año: 1964

Lugar: Lonja de los Nuevos Ministerios, Madrid

Pabellón: Emilio Pérez Piñero

Diseño museográfico: Carlos de Miguel

Comisario de la exposición: Carlos Robles Piquer (director general de Información)



11. *Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York*

Institución promotora: Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores)

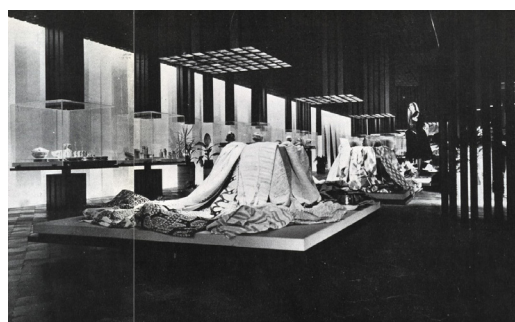
Año: 1964-1965

Lugar: Parque Flushing Meadows, Nueva York

Pabellón: Javier Carvajal

Diseño museográfico: Javier Carvajal, Manuel Mampaso (dirección artística) y Carlos de Miguel (diseño de mobiliario)

Comisario de la exposición: Miguel García de Sáez



CUADRO CRONOLÓGICO DE EXPOSICIONES DESTACADAS EN ESPAÑA E ITALIA (1940- 1965)

MUSEOGRAFÍA ESPAÑOLA	FECHA	LUGAR	MUSEOGRAFÍA ITALIANA	FECHA	LUGAR
Exposición de la Reconstrucción de España	1940	Madrid			
Exposición de la Reconstrucción de España	1945	San Sebastián			
Exposición Nacional de la Reconstrucción de España	1948	Sevilla	Mostra di Paul Klee (XXIV Biennale di Venezia) C.SCARPA	1948	Venecia
			Sistemazione della Galleria del Quattrocento veneto e lombardo. Pinacoteca de Brera. F.ALBINI	1948-49	Milán
Pabellón de España Trienal de Milán	1951	Milán	Museo di Palazzo Bianco. F.ALBINI	1950-51	Génova
			Concurso Museo Arte Moderno	1951	Turín
Pabellón de España Trienal de Milán	1954	Milán	Mostra cinese a Palazzo Ducale	1954	
			Museo di Palazzo Abatellis	1954	Palermo
			Padiglione alla Fiera di Milano F. ALBINI y F.HELG	1955	Milán
			Museo del Tesoro di S. Lorenzo.F.ALBINI	1956	Génova
Pabellón de España Trienal de Milán	1957	Milán	Mostra di Piet Mondrian (Galería Nacional de Arte Moderno) C.SCARPA	1957	Roma
Exposición <i>Veinte años de restauración monumental de España</i>	1958	Madrid	La Galleria Nazionale e il Museo di Capodimonte. E. DE FELICE	1958	Nápoles
Pabellón de España Exposición Internacional de Bruselas	1958	Bruselas	Museo del Castello Sforzesco. BBPR	1958	Milán
			XII Triennale di Milano	1960	Milán
			Museo de Arte Moderno	1960	Turín
Exposición <i>España 64</i>	1964	Madrid Barcelona	Mostra critica delle opere michelangelolesche al Palazzo delle Esposizioni	1964	Roma
		San Sebastián			
Pabellón de España Feria Mundial de Nueva York	1964	Nueva York	XIII Triennale di Milano	1964	Milán

