

Modernidad *versus* TRADICIÓN

Arquitecturas
expositivas españolas
(1940-1965)

M^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ

eug



MODERNIDAD VERSUS TRADICIÓN
ARQUITECTURAS EXPOSITIVAS ESPAÑOLAS 1940-1965

M^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ

MODERNIDAD VERSUS TRADICIÓN
ARQUITECTURAS EXPOSITIVAS
ESPAÑOLAS 1940-1965

GRANADA, 2024

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Director:

M^a ISABEL CABRERA GARCÍA

Comité Científico

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid

ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada

CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balear

STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art, París

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela

CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna

CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid

FRANCA VARALLO
Università di Torino



© M^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ

© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071 Granada
Tlf.: 958 243 930 - 958 246 220
editorial.ugr.es

ISBN(e): 978-84-338-7388-0

Dep. legal: Gr./852-2024

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja, Granada

Maquetación: Tarma, estudio gráfico, Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico, Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Índice

Presentación	11
Introducción	13
La exposición como artefacto narrativo y la construcción de la imagen de España en la contemporaneidad	17
Los pabellones de las Exposiciones Universales y el Pabellón de la II República Española en París 1937 como antecedente de las exposiciones temporales del franquismo	19
La apertura cultural española	32
Certámenes internacionales: el comienzo de la renovación museográfica española	41
Las instituciones culturales y la promoción de las exposiciones durante el franquismo	75
La reconstrucción postbélica a través de las exposiciones	95
Exposición de la Reconstrucción de España. Madrid, 1940	95
Exposición Nacional de la Reconstrucción de España. San Sebastián, 1945	117
Exposición Nacional de la Reconstrucción de España. Sevilla, 1948	123

La llegada de la modernidad: nuevos aires en la imagen exterior de España (Décadas 50-60)	135
IX Trienal de Milán (1951).....	135
X Trienal de Milán (1954)	157
XI Trienal de Milán (1957).....	175
Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas, 1958	193
Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-65	254
Museografía en España	315
El comienzo del cambio en el interior de España: el Museo de Arte Contemporáneo y su <i>Sala Negra</i> . Madrid, 1957	315
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> . Madrid, 1958	324
Celebrando los éxitos del régimen: la exposición <i>España 64</i> . Madrid, 1964	351
Conclusiones	385
Bibliografía	393
Artículos de revistas y periódicos (s/a)	421

Presentación

LOS MUSEOS Y ESPACIOS EXPOSITIVOS SE HAN CONVERTIDO EN CENTRO de atención preferente para cualquier persona con vinculación profesional o interés por la arquitectura, pues son ya considerados la más codiciada insignia triunfal en la carrera de los arquitectos-estrella. También para los historiadores del arte constituyen un foco de especial atención, en primer lugar por reconocer el mérito artístico de esos edificios, además de convertirse en los escenarios de consagración del canon cultural, pero también porque a través de ellos y de las muestras que han ido conteniendo a lo largo del tiempo puede plantearse otra historia del arte alternativa, complementaria y esencial a los discursos que hemos construido hasta el momento. Sin embargo, no se ha estudiado con tanta atención los artefactos expositivos que han desarrollado, en particular las exposiciones y los pabellones efímeros, recursos que en ocasiones han servido para introducir grandes innovaciones no sólo en su contenido, sino también en la manera de exponerlo. Son precisamente estas exposiciones, en concreto las realizadas en la España del Franquismo entre 1940 y 1965, el objeto de estudio en esta obra. Muestras que constituyen un patrimonio frágil, en tanto que en muchos casos los únicos registros conservados son los visuales y documentales, pero que debe ser recuperado porque a través del mismo podemos reconstruir una parte importante de la cultura artística española contemporánea.

A rescatar su memoria se ha dedicado con tesón entusiasta la historiadora del arte M^a Ángeles Cejador, investigadora formada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, con una larga tradición de estudios sobre la arquitectura contemporánea y la museología, que ha

recuperado planos y fotografías investigando en documentación de archivos y en todo tipo de fuentes primarias o secundarias, para ofrecernos un relato que aúna rigor científico con elocuencia divulgativa y pasión con distanciamiento crítico. Es una amplia panorámica sobre las dialécticas de cambio en la expografía del franquismo, que no pretende ser exhaustiva, pues queda aún mucho por estudiar, a diferencia de lo que ocurre con la conocidísima arquitectura italiana del *dopoguerra*. Allá supieron aunar sin ambages modernidad y tradición; pero en España la dictadura promocionaba a través del arte y la arquitectura una imagen renovadora en el extranjero, mientras el sistema artístico dentro del país se mostraba menos permeable a los cambios. Eso explica la selección de ejemplos tratados en los sucesivos capítulos que, sin soslayar la creciente audacia de las construcciones y montajes de museos y exposiciones en Madrid u otras ciudades españolas, dedican mayor protagonismo a los pabellones expositivos españoles en el extranjero, tan sorprendentes por su continente y contenidos, y que obtuvieron (y no es detalle menor) un gran reconocimiento internacional en su momento.

Quedamos muy agradecidos a Editorial Universidad de Granada por la excelente edición de este libro, basado en una tesis doctoral defendida en marzo de 2022 que obtuvo la máxima calificación en la Universidad de Zaragoza: fue un honor para quienes la dirigimos y es un orgullo todavía mayor verla publicada tan hermosamente.

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ Y JESÚS PEDRO LORENTE
Catedráticos del Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

Introducción

EL TEMA ABORDADO EN ESTE LIBRO SE ENMARCA EN UN CONTEXTO historiográfico concreto: la emergencia de los estudios sobre la cultura artística del franquismo a finales del pasado siglo y, de manera más prolífica, desde principios del siglo XXI. Pero además, la reciente remodelación de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la que por primera vez se presta especial atención a la arquitectura y a las exposiciones oficiales desde 1945 hasta la actualidad, pone de manifiesto cómo otra Historia del Arte es posible, una Historia construida desde el análisis y el estudio de las exposiciones temporales, productos artísticos y culturales a través de los cuales se descubre el conflicto de intereses y la construcción de miradas e identidades que deben de ser rastreadas a partir de precisas investigaciones.

El vínculo 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 que se inauguró en junio de 2021 en el Museo Histórico Alemán de Berlín, en la que se realizó un recorrido de la historia de la gran cita del arte contemporáneo 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.

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 expues-

tas. Desde los salones parisinos hasta las Ferias Mundiales 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 totalidad. 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 Universales 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 régimen franquista y las que se presentaron en el exterior desde 1940 hasta 1965, que son el objeto de análisis de este libro, 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.

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. Estas

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.).

En el exterior también era 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 de igual forma 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, 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 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 colonial (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 mundo exterior se iban cosechando triunfos, en el interior de España 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 Contemporáneo o la exposición *España 64* organizada por el Ministerio de Información y Turismo para la conmemoración de los *XXV Años de Paz española*.

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 y tensiones entre tradición y modernidad. Por todo ello esta investigación se ha centrado en el tramo temporal de 1940 a 1965 y los ejemplos presentados en este libro han sido elegidos por considerarlos no sólo de interés histórico, artístico y social, sino porque los espacios expositivos analizados como representación de una identidad, no habían sido abordados hasta el momento desde la perspectiva de analizar la construcción de la imagen nacional, ni desde el campo disciplinar de la Historia del Arte.

La renovación museográfica que se realizó en exposiciones temporales durante el régimen 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 se había investigado y que forma parte de la cultura artística y visual de este período de la historia de nuestro país.

La exposición como artefacto narrativo y la construcción de la imagen de España en la contemporaneidad

“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”¹

ALO 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.² 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 o fueran apartados de sus trabajos. 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.³

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. Por un lado, 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

1 Cfr. Eco, U., “A Theory of Expositions”, en *Travels in Hyperreality*, New York, Harcourt Inc., 2002, pp. 291-307.

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

3 Jiménez-Blanco, M^a. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza 1989, espec. p. 59.

un tipo de arte que sintonizara con los ideales del régimen, pero sin representar los acontecimientos de la nueva situación española.⁴ 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.⁵

En 1941 se retomaron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes organizadas, por lo general, en los palacios del Retiro en Madrid y siendo 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 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.⁶ 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 españoles se vieron beneficiados.⁷

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

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

5 *Ibidem*, espec. p.65.

6 Viñuales, J., *Arte español del siglo XX*, Madrid, Encuentro, 1998, espec. p. 143.

7 *Ibidem*, espec. p. 144.

Estados Unidos.⁸ 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.

LOS PABELLONES DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES Y EL PABELLÓN DE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA EN PARÍS 1937 COMO ANTECEDENTE DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL FRANQUISMO.

En la segunda mitad del siglo XIX las Exposiciones Universales cobraron gran fuerza, convirtiéndose en eventos que trasladaron al siglo XX su espíritu difusor 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.⁹ 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.¹⁰

Este evento se celebró 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

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

9 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, Sevilla, 2018, pp. 332-341.

10 Cfr. Staal, J., "Art. Democratism. Propaganda", *e-flux*, 52, 2015.

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.¹¹

La exposición más que como muestra comercial fue utilizada 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 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.”¹²

España fue invitada a participar 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.¹³ Dado que nuestro país se encontraba en un momento complicado, el gobierno republicano tardó tiempo en sopesar la idea y el 28 de abril de 1936 dio una respuesta afirmativa, ya que fueron conscientes de que esta exposición sería una magnífica oportunidad para que todo el mundo conociera la situación de España y la amenazada causa de la República. De esta manera, la idea original de dicho gobierno de mostrar a un público internacional un pabellón comercial en la exposición viró, unos meses antes de su inauguración, hacia una exhibición de los resultados de la II República en ámbitos como

11 Rosón Villena, M^a., “Fotomurales del Pabellón Español de 1937: vanguardia artística y misión política”, *Goya*, n. 319-320, 2007, pp. 281-298.

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

13 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.

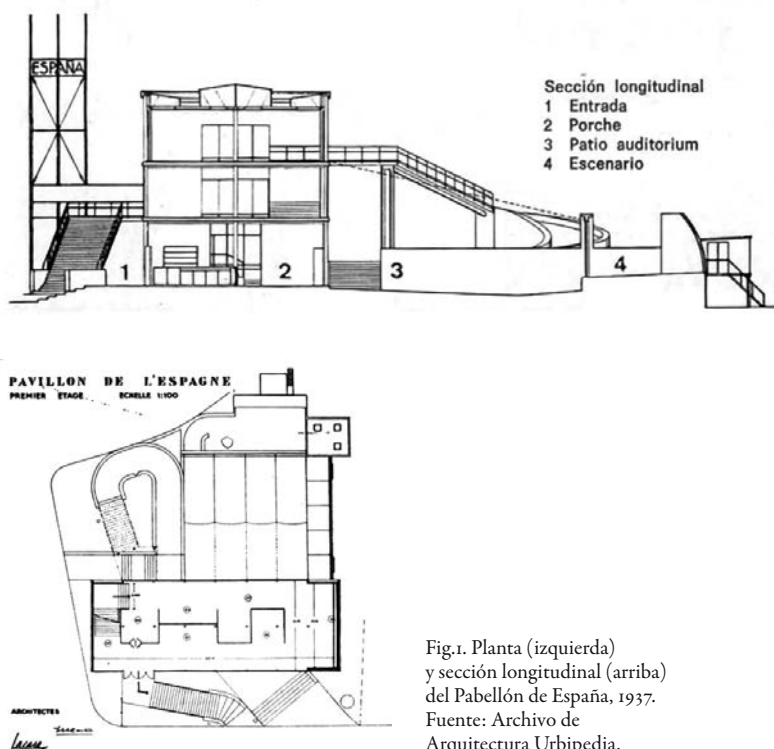


Fig.1. Planta (izquierda) y sección longitudinal (arriba) del Pabellón de España, 1937. Fuente: Archivo de Arquitectura Urbipedia.

la sanidad o la educación pública, y de arte tradicional junto a obras de artistas de vanguardia. Pero su principal objetivo era el de convertirse en una petición de ayuda internacional para frenar el avance del bando sublevado en el país.¹⁴ El proyecto del pabellón (inaugurado el 12 de julio de 1937), fue un encargo directo del gobierno republicano a los arquitectos José Luis Sert y Luis Lacasa, por lo que no hubo concurso para elegir la mejor propuesta.¹⁵ (Fig. 1)

14 Paz Agras, L., "Arquitectura como política: el pabellón de España de París 1937 en el contexto de las exposiciones de propaganda", en Pozo Municio, 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.

15 Martín Martín, F., *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, D.L., 1983, espec. p.41.

En su análisis sobre este edificio, la historiadora del arte María Rosón, de la Universidad Autónoma de Madrid, explica la creación de un pabellón que contenía un discurso propagandístico de proyección nacional, en el que el arte y el pensamiento de vanguardia 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.”¹⁶

Así, el pabellón diseñado para la ocasión se alejó del habitual estilo historicista o ecléctico de estas construcciones temporales, 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,¹⁷ en una *Gesamtkunstwerk* en la que arquitectura, escultura, pintura

16 Rosón Villena, M^a., “Fotomurales del Pabellón Español...”, *op. cit.* espec.p. 283.

17 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*

y fotomontaje configuraban un espacio lleno de movimiento que quería mostrar la realidad de una España desgarrada y esperanzada.¹⁸ Fue un edificio de construcción moderna, claro y racional, flexible, en el que predominaban las líneas horizontales y mostraba una geometría exacta, que se convirtió en símbolo e instrumento de publicidad a favor de la República española.¹⁹

mujer y el *Guernica* de Picasso. Los fotomontajes y carteles que aludían a la guerra eran obra del diseñador valenciano Josep Renau.

- 18 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.
- 19 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; *Pabellón Español. Exposición Internacional de París, 1937*, catálogo exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, 286 pp.; 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; 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., “Luis 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

En cuanto a los arquitectos designados para su construcción (los jóvenes José Luis Sert y Luis Lacasa), estos fueron elegidos no solo por su competencia profesional, sino también por su afinidad política,²⁰ aunque cabe comentar que, según el historiador 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 determinantes 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.”²¹

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

consultarse el libro: Hernández Martínez, A., *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela, 2007.

20 Cfr. Grijalba Bengoetxea, J. y Jerez Abajo, E., en “Las Revistas de Arquitectura (1900-1975)”, *op. cit.*, espec. pp.555-556.

21 Sambricio, C., “Luis Lacasa vs José Luis Sert...”, *op. cit.*, espec. pp. 70-72

“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 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”²²

A pesar de sus discrepancias, ambos eran buenos conocedores de la arquitectura internacional y sabían qué se hacía en cada país y porqué (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

22 Sambricio, C., “Luis Lacasa vs José Luis Sert...”, *op. cit.*, espec. pp.76-78.

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).²³

El Pabellón de España articuló su programa expositivo entorno a la guerra civil 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.²⁴

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 fotografía para mostrar la dura realidad acontecida en España durante aquellos años. Hay que destacar los modernos y espectaculares fotomontajes del valenciano Josep Renau,²⁵ que envolvieron la fachada principal y una de las laterales y, en el interior, dieron forma al recorrido creando una secuencia de diferentes

23 Ares Álvarez, O. M., “La conciliación de los opuestos...”, *op. cit.*, p. 73.

24 Sambricio, C., “Luis Lacasa vs José Luis Sert...”, *op. cit.*

25 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 de 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

escenas. (Fig. 2 y Fig. 3) 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:

“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”²⁶

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” (...).”²⁷

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

de Salamanca, celebrada del 13 de mayo al 31 de julio de 2021, ampliada hasta el 29 de agosto de 2021.

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

27 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.



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.

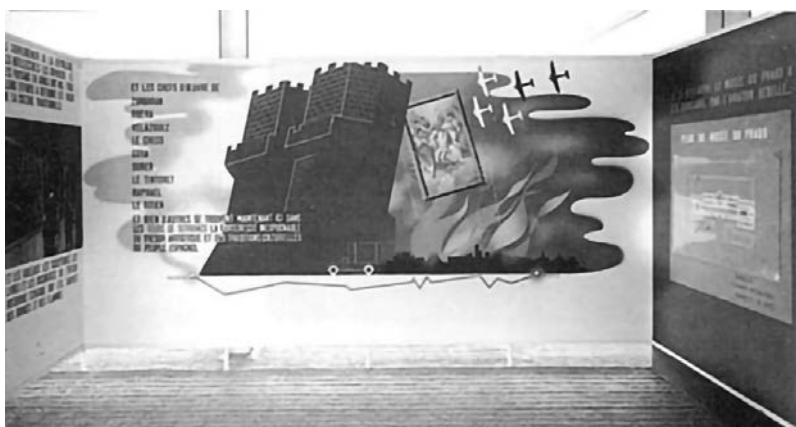


Fig.3. Fotomontajes de Josep Renau en el interior del pabellón español.
Fuente: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.



Fig. 4. Entrada del Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1976. Fuente: culturplaza.com

vínculos con lo español uniendo vanguardia y tradición, continente y contenido de una forma poética y sencilla. 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 salir satisfechos 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.²⁸

El simbolismo del pabellón se extendió en el tiempo; tanto es así que estuvo “presente” en el año 1976, cuando España se encontraba en proceso

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