La renovada imagen de España a través del patrimonio monumental recuperado:

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 (Hernández Martínez, 2013: 107-127)

Por entonces el dilema entre los términos moderno y contemporáneo marcó los primeros pasos del Museo de Arte Contemporáneo creado por el Estado. En 1958[1] le sucederá en el puesto el arquitecto Fernando Chueca Goitia quien consiguió, mediante una intensa labor diplomática, acoger en el mencionado museo destacadas exposiciones internacionales (entre ellas la de Picasso de 1961). También dirigió el montaje de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.[2] En esta muestra se realizaba un balance de la labor de 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,[3] responsable de restauraciones tan destacadas como las del Palacio de la Aljafería en Zaragoza y del Castillo de la Mota en Valladolid.

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 exposición (Fig. 1) 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*. (Anónimo, 1959).

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 entusiásticamente, 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 sabemos defenderlo y cuidar su presentación puede constituir una fuente inagotable de ingresos por la vía del turismo (Catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental*, 1958: 7)

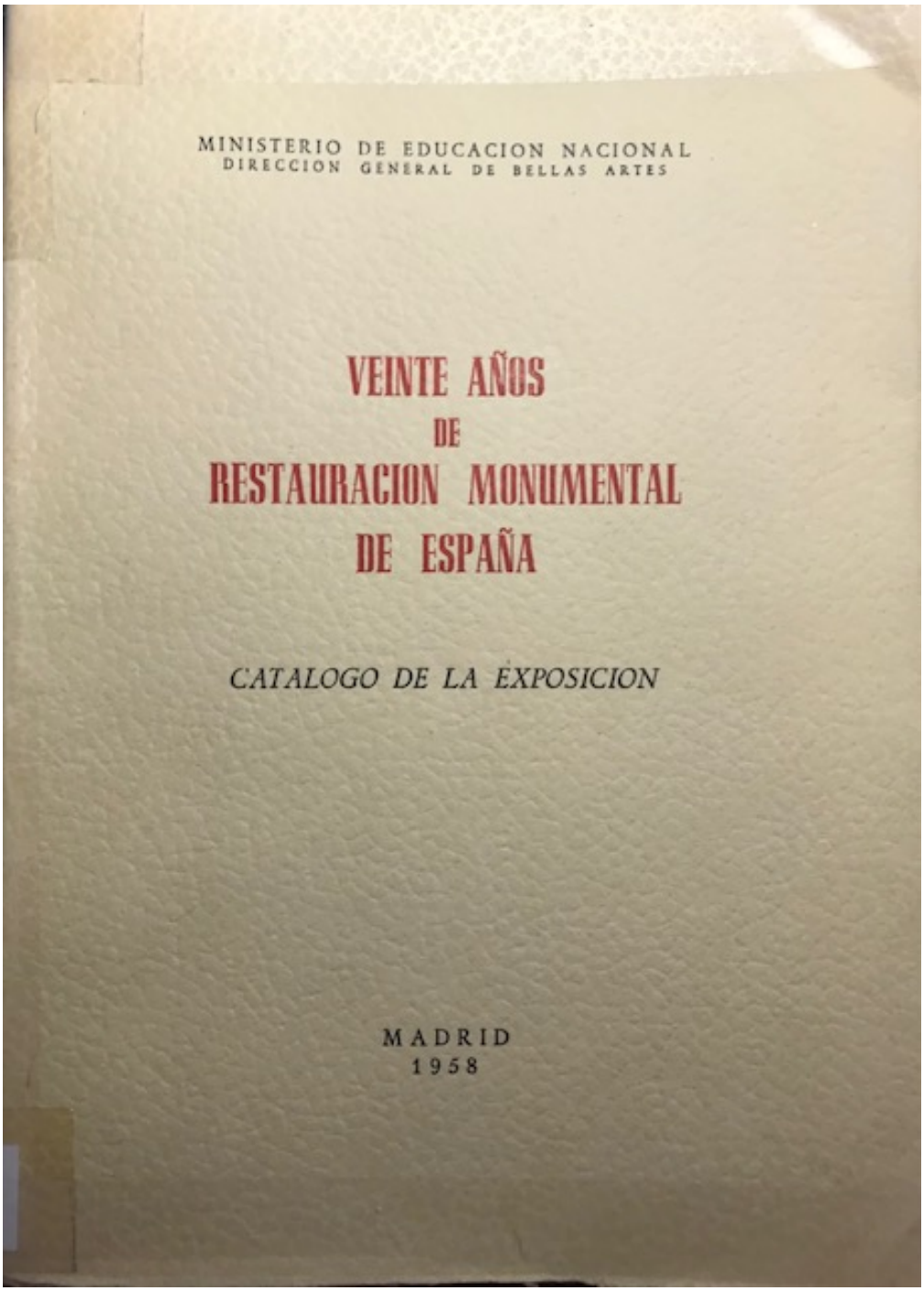

Fig. 1. Portada del catálogo de la exposición publicado por la Dirección General de Bellas Artes.

La muestra tuvo su sede en el Museo Arqueológico Nacional[4] y el montaje fue realizado por el arquitecto Fernando Chueca Goitia, en colaboración con otros artistas plásticos. 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 Génova o el grupo BBPR[5] en el Castello Sforzesco de Milán o los diseños de Carlo Scarpa. Resulta interesante saber que en 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 Génova que acabamos de citar, por lo que es muy factible 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 el arquitecto Franco Albini desarrolló la idea del "museo vivo" propuesto por Carlo Argan,[6] 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:

> *La arquitectura crea una atmósfera moderna alrededor del visitante y por eso mismo entra en relación con su sensibilidad, su cultura, su mentalidad de hombre moderno. Si los elementos de la arquitectura y el mobiliario resultan familiares para el visitante y son coherentes con el estilo actual (objetos estándar, por ejemplo) no producen distracción, por lo que la atención se puede centrar en los valores expresivos de*

> *la obra expuesta. El primer acercamiento a una obra de arte es a través de la arquitectura. Un entorno moderno es, sin duda, el más favorable para entender y disfrutar de la obra de arte* (Tovaglieri, 2017).

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 Íñiguez 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" (Catálogo de la exposición Veinte años de restauración monumental en España, 1958). 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*, 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). 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. 2) 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.

– 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.

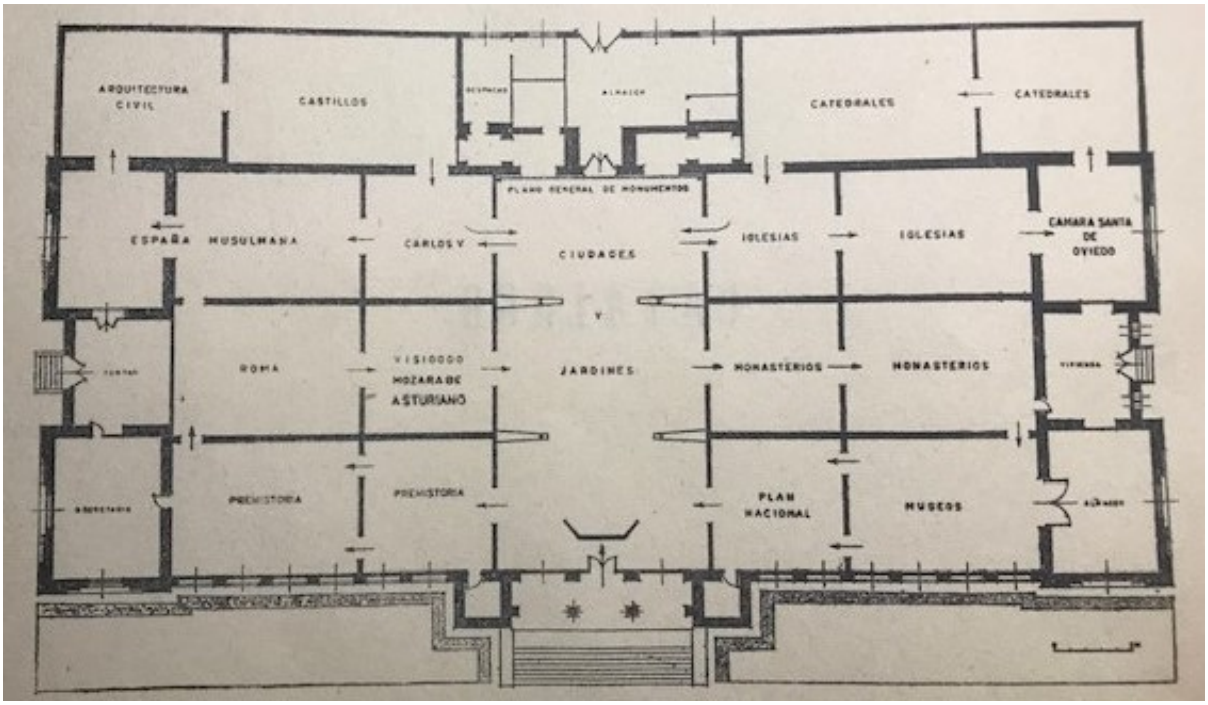

Fig. 2. Plano de la distribución de las diversas salas de la exposición. Catálogo de la Exposición. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958.

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 Alcaraz 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. 3)

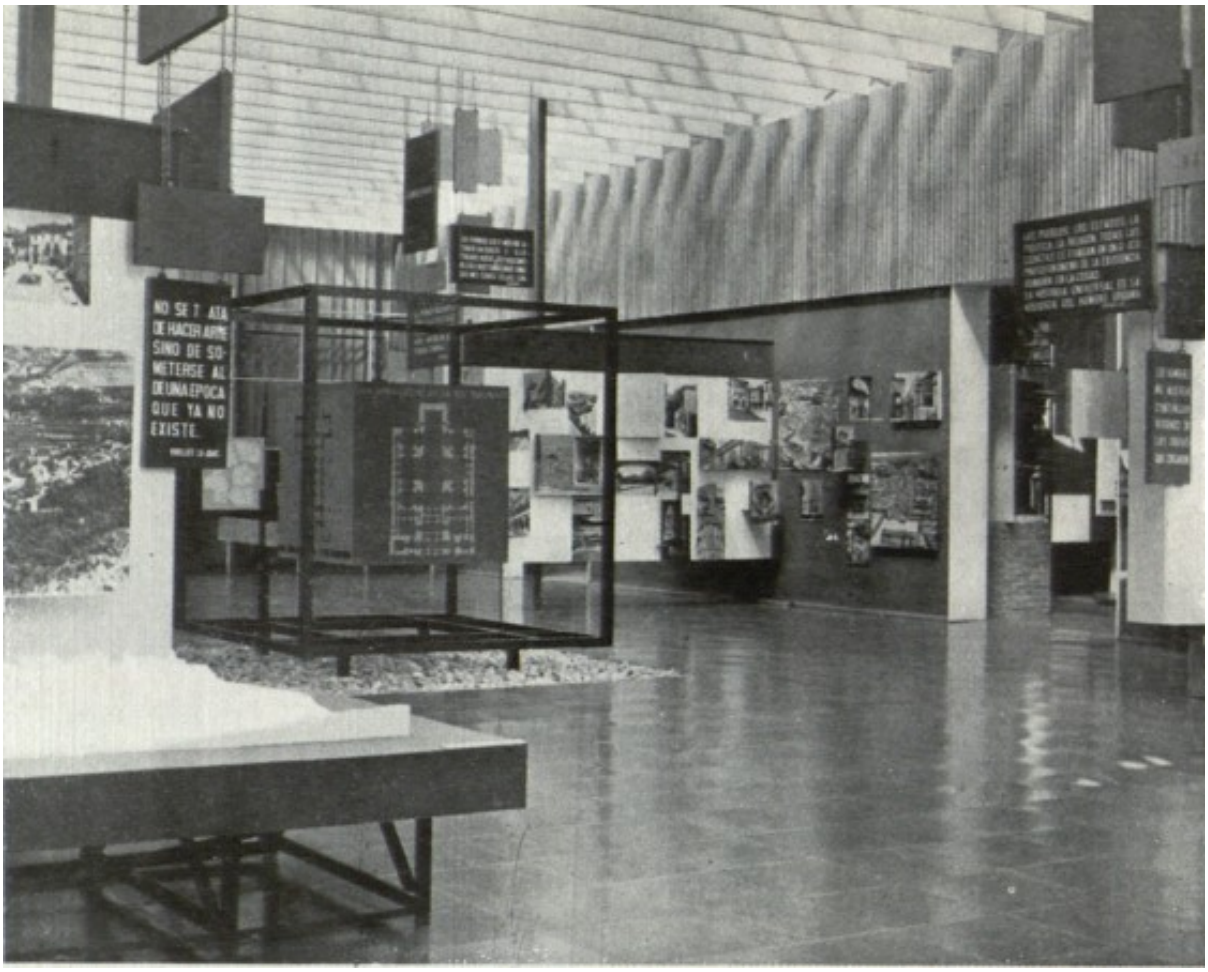

Fig. 3. Vista parcial de la Sala de conjuntos monumentales en la que se observa el uso de una novedosa estructura metálica para colocar paneles con plantas de monumentos, así como fotografías situadas a diferentes niveles y cartelas con información diversa colgadas del techo. RevistaArquitectura, n.1, enero 1959.

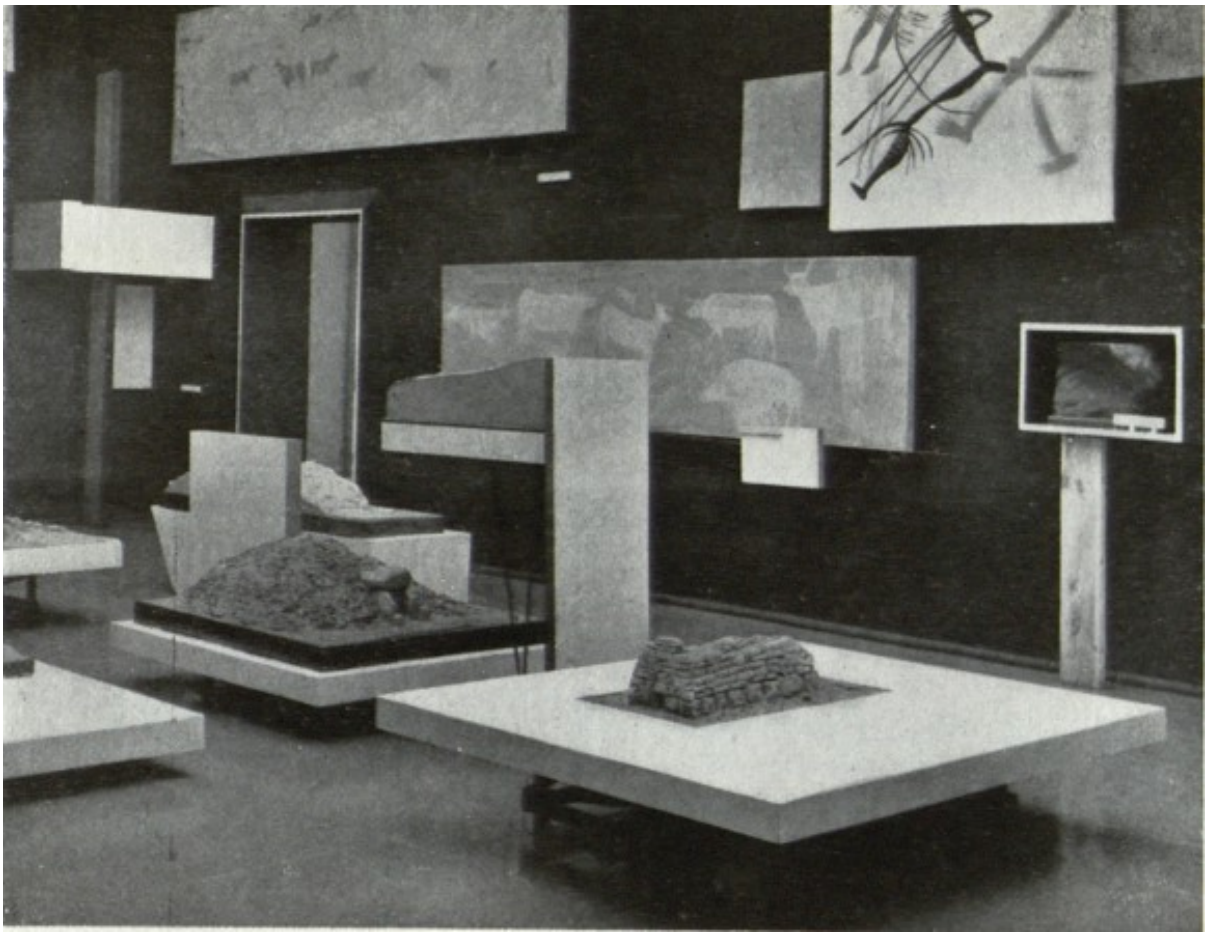

Fig. 4. Detalle de la Sala de Prehistoria en la que se colocaron una serie de plataformas para colocar algunas piezas expositivas. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

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), 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. 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 Telatí de Dalt" en Mahón (Menorca). (Fig. 4)

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.

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. 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.

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).

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. 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. (Fig. 5).

Fig. 5. Detalle de la Sala de Castillos, con fotografías y planos expuestos como si fuera un mosaico. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

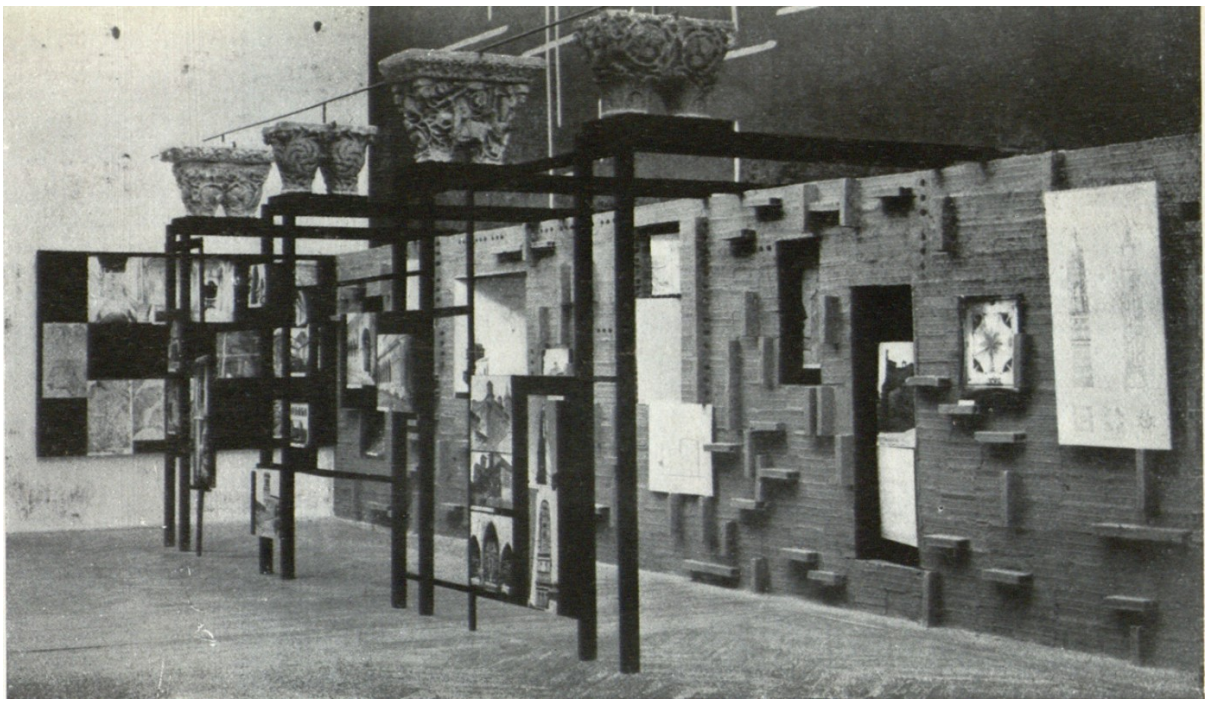

Fig. 6. Vista parcial de la Sala de iglesias. En la imagen se observan unas estructuras metálicas que Fernando Chueca utilizó como soporte para colocar una serie de capiteles. El diseño recuerda a la museografía del arquitecto italiano Carlo Scarpa. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

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 algunas 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. (Fig. 6)

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. (Fig. 7)

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 por ejemplo telas, trajes y alhajas de las tumbas reales de Las Huelgas, en Burgos; las pinturas murales de Claudio Coello, en el convento de escolapias de “La Mantería”, en Zaragoza; o la pequeña iglesia de tipo pirenaico de San Caprasio, en Santa Cruz de la Serós (Huesca). No podía faltar la exposición de los dos monasterios españoles más emblemáticos: El Escorial y Guadalupe.

Fig. 7. Vista parcial de la Sala de catedrales. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

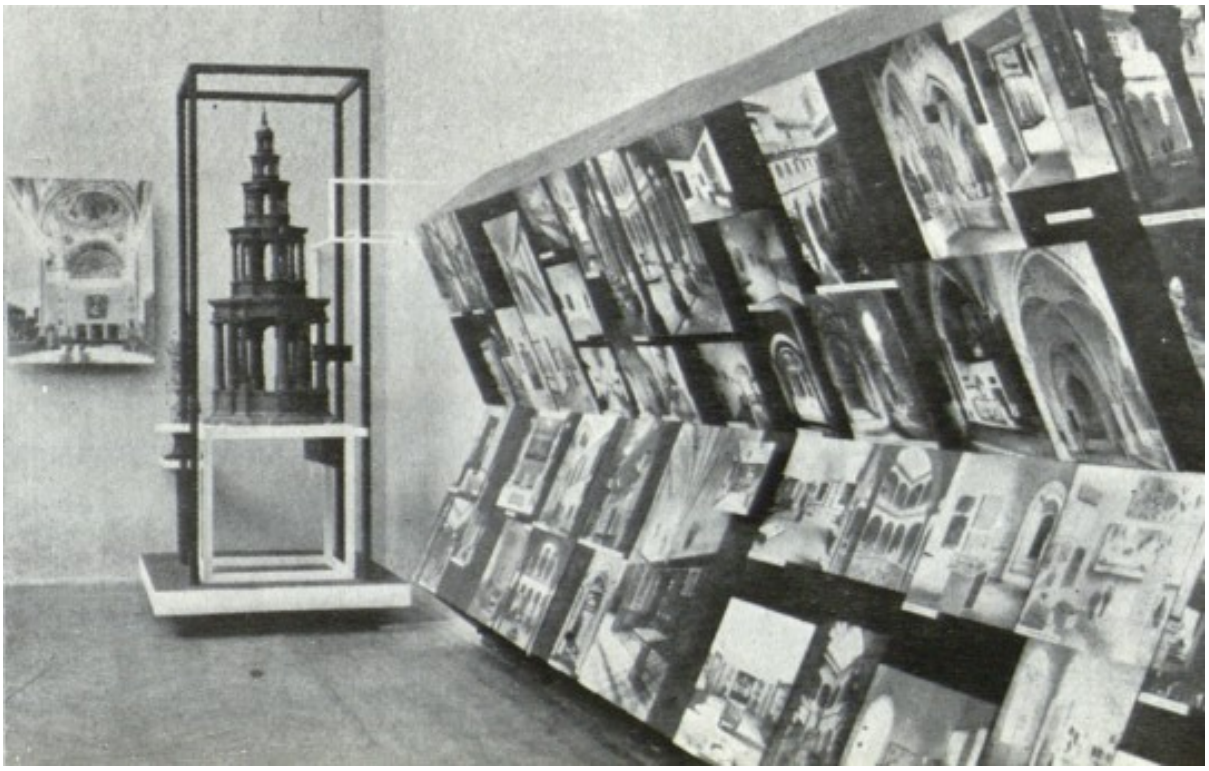

Fig. 8. Detalle de la sala dedicada a los museos en la que se ve un original soporte inclinado hacia arriba y hacia abajo, que permitía una mejor observación de las fotografías expuestas. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

El último grupo fue el dedicado a los Museos, ubicado en la sala XVII, en la que se podían contemplar mediante imágenes las salas de otros museos, como el arqueológico Nacional, el Provincial de Miranda, el de Toledo, el de Santo Domingo en Pontevedra, el de Sevilla, el de Murcia y el de Córdoba. También otros museos de Bellas Artes como el 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. (Fig. 8)

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 (Mendoza Rodríguez, 2014: 482). 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.

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 la Comisaría General del Patrimonio Artístico evidenciaban la necesidad de multiplicar por diez las inversiones que se habían hecho hasta el momento (Capitel et al., 2000). 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 (Anónimo, 1958c: 6)

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 V (Anónimo, 1958a:3), haciendo una sencilla descripción de su contenido y distribución, pero subrayando de manera un tanto positiva aunque algo desmesurada, utilizando adjetivos como *gigantesco* (Anónimo,1958b: 5), 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 (…).*(Anónimo, 1958c: 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* (Anónimo, 1958c: 31)

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.

---

[1] El Ministro de Educación Nacional era, desde 1956, Jesús Rubio García-Minas.

[2] 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.

[3] 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.

[4] 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.

[5] BBPR era un grupo de diseñadores arquitectos formado en 1932 por Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano de Belgiojoso, Enrico Peresutti y Ernesto Nathan Rogers.

[6] 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-II-2021).