

# Japón. Una historia de amor y guerra

Si bien sería arriesgado decir que palabras como *ukiyo-e* o *kabuki*, o nombres como Hokusai o Harunobu, han pasado a ser cotidianas, lo cierto es que estos conceptos y personajes cada vez son menos desconocidos. El País del Sol Naciente lleva décadas despertando la curiosidad y el interés de los occidentales, especialmente debido a su cultura, donde se ha encontrado tanto la sofisticación de los mejores artesanos, como la conceptualización de los grandes filósofos.

La última gran exposición que se ha presentado en nuestro país que invita a acercarnos al otro extremo del continente euroasiático lleva por título *Japón. Una historia de amor y guerra*, la cual se desarrolla en el CentroCentro de Madrid, entre el 22 de septiembre de 2021 y el 30 de enero de 2022.

Esta muestra transita por algunos de los aspectos más atrayentes de la cultura nipona. Desde sus refinadas xilogravías o *mokuhanga* del periodo Edo (1603-1868), una de las manifestaciones artísticas más idiosincráticas y reconocibles de Japón, a sus intrigantes obras teatrales de *nō* y *kabuki*, o la figura del *samurai*, como arquetipo de hombre de honor y guerrero fiel, pasando por los impresionantes paisajes del archipiélago nipón o las reflexiones que encierran sus religiones principales, el *shintō* y el budismo.

*Japón. Una historia de amor y guerra* es una enorme muestra que recopila una ingente cantidad de piezas de una calidad extraordinaria, propiedad de los coleccionistas Pietro Gobbi y Enzo Bartolone, dos grandes expertos del arte japonés. La exposición se compone fundamentalmente a través de un buen número de grabados, no de manera estéril y aséptica, sino también preocupándose por mostrar al espectador el proceso técnico de la xilografía japonesa, e incluyendo planchas que

ayudan a la comprensión de la producción de esta clase de imágenes. Junto con estas estampas, también encontramos *kakemono*, pinturas japonesas con un acusado formato vertical, impresionantes armaduras completas de los célebres guerreros japoneses o fotografías del periodo Meiji (1868-1912), las cuales seguían recayendo en determinados estereotipos exóticos para los turistas occidentales, en un país que comenzaba su rápido proceso de modernización e industrialización.

Es especialmente interesante el final de la exposición en el cual se incluyen también nuevos movimientos artísticos nipones menos conocidos por el público general, como el *shin-hanga* o el *sōsaku-hanga*, dos nuevas formas de entender el grabado en Japón que florecieron a comienzos del siglo XX. De esta forma, aunque sea tímidamente, se observa cómo el arte japonés ha seguido desarrollándose hacia distintas vertientes.

No obstante, en términos generales, esta exposición sigue haciendo hincapié en mostrar una imagen única de Japón. La visión exótica del Lejano Oriente, la imagen de la *geisha* y el *samurai* ("una historia de amor y guerra", título de la muestra), sobre un paisaje cubierto por las flores del cerezo, parece que sigue triunfando y ahondando en la construcción de un determinado estereotipo de la cultura japonesa. Si bien la calidad de las piezas es excepcional, el discurso sigue siendo muy conservador y no plantea nuevas lecturas ni acercamientos al arte o la cultura nipona.

En definitiva, se trata de otra gran producción museográfica de la empresa Evolucionarte. Una muestra muy bien montada en términos expositivos, en un lugar céntrico o conocido de una gran ciudad, con enormes medios y buena publicidad, una gran selección de piezas y un tema atractivo, especialmente dirigido hacia un público generalista.

---

# Cara a cara. Picasso y los maestros antiguos

La monumentalidad del Museo de Bellas Artes de Sevilla se transmite desde el edificio que lo alberga (el antiguo Convento de la Merced) hasta los grandes lienzos que cuelgan de sus paredes, firmados por Domínguez Bécquer, Giovanni Battista Caracciolo, El Greco, Valdés Leal, Murillo, Francisco Pacheco, Zuloaga o Francisco de Zurbarán. El espacio supone una concatenación de obras maestras, desde el *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* hasta *San Hugo en el refectorio de los Cartujos*. En *Cara a cara. Picasso y los maestros antiguos* se introduce una nueva variable en la ecuación, con la incorporación de obras de uno de los referentes del arte contemporáneo.

La muestra contrapone nueve obras de la Fundación Almine y Bernard Picasso para el Arte (FABA) con las pinturas conservadas en el Museo de Bellas Artes. El artista malagueño revolucionó el panorama del arte, pero ninguna innovación parte de la nada. Para romper hay que conocer aquello que se quiebra. Partir de un cimiento sólido para levantar un nuevo edificio. Pablo Picasso conocía la tradición artística anterior. El diálogo entablado en los pasillos del antiguo convento sevillano da buena muestra de ello.

La exposición propone al espectador volver de nuevo a este punto, reencontrarse, como hizo el pintor malagueño, con parte de su historia y comprender la conversación que este desarrolló con aquellos que le precedieron. Al frente de la misma ha estado Michael FitzGerald, profesor de arte moderno y contemporáneo y un auténtico experto en la figura del artista -es director del programa de investigación sobre Pablo Picasso (2020-2024)-. El punto de vista que presenta reivindica las grandes aportaciones pictóricas de momentos completamente alejados en el tiempo, trazando un viaje que va desde los

siglos XVI y XVII hasta el XX. Los avances y la modernidad de artistas clave en la historia del arte español.

Las creaciones picassianas conviven en perfecta armonía con la colección permanente del museo, ofreciendo al visitante una experiencia única, diferente a otras exposiciones más tradicionales. Una apuesta museográfica que suma en ambas direcciones, enriquece el discurso historiográfico y aporta un nuevo enfoque al universo pictórico del artista andaluz.

---

## Pioneras ilustradas

En el año 2019 la Universidad de Zaragoza comenzó a desarrollar el proyecto *Pioneras*. Su objetivo era revisar el importante papel de numerosas mujeres que habían pasado por las aulas de la institución y que habían abierto con su trabajo una brecha en un entorno eminentemente masculino. La Real Orden del 8 de marzo de 1910 autorizó la matrícula por igual de hombres y mujeres, permitiendo que desarrollaran sus estudios en disciplinas como Historia, Matemáticas, Medicina o Química. La exposición invita a quince ilustradoras nacidas o vinculadas con Aragón a reinterpretar y homenajear a las estudiantes y profesionales pioneras. Sus dibujos muestran además un fenómeno reciente de importancia: la incorporación cada vez mayor de las autoras al territorio del libro ilustrado (así como del cómic y del humor gráfico). La propuesta expositiva se vincula así con otras anteriores como *Paseando la mirada. Historias ilustradas desde Zaragoza*, que reunió en el año 2018 en La Lonja a una buena parte del talento generado en nuestra tierra. En Aragón el lápiz es una herramienta cada vez más fuerte.

Entre los nombres que localizamos en la muestra se encuentran los de Áurea Amada Lucinda y María Dolores de Palacio, las

primeras matriculadas en la Facultad de Filosofía y Letras y licenciadas en Historia en el año 1917. Ambas tuvieron trayectorias académicas y profesionales brillantes, enfrentándose a los problemas que les suponía una sociedad machista, poco acostumbrada a que las mujeres estudiases o, aún menos, ocupasen puestos a la altura de su formación. Bucear en sus biografías, visibles en la exposición y accesibles en la web del proyecto (<http://pioneras.unizar.es/>), supone sumergirse en la propia historia social y política de España. Se dan cita las trayectorias de Jenara Vicenta Arnal, Martina Bescós, María Buj, Donaciana Cano, María de la Concepción Diego, Ángela García, Carolina Jiménez, Sara Maynar, las hermanas María y Matilde Moliner, María Del Pilar Amparo Poch, Carmen Rius y Antonia Zorraquino. Además, en el centro de la sala, se incluye una selección de documentos conservados en el archivo de la universidad, que abarcan desde la ficha de registro y tarjeta de identidad escolar de Carmen Rius, hasta la tesis doctoral de Antonia Zorraquino.

Cada ilustradora transmite con su estilo la personalidad única que posee la pionera retratada. Tenemos un ejemplo perfecto en Beatriz Barbero-Gil, que dibuja de manera muy dulce y cuidada, utilizando palabras, a la reconocida lexicógrafa, archivera y bibliotecaria María Moliner. Autora del *Diccionario de uso del español*, publicado entre 1966 y 1967 y lúcida gestora, como demuestran textos entre los que se encuentra *La lectura pública en España y el Plan de Bibliotecas de María Moliner*. La exposición se sitúa en la sala dedicada a la bibliotecaria e historiadora María África Ibarra, en el Edificio Paraninfo. Ofrece al visitante una posibilidad de disfrutar con el arte de autoras actuales, pero también una excusa para aprender más acerca de nuestra memoria social

---

# Necrológica: Vicente Villarrocha, pintor y crítico de arte

Cuanto estas líneas vean la luz todo el mundo conocerá el fallecimiento de Vicente Villarrocha, pintor. Condición ésta que le impelía a reflexionar y escribir sobre el hecho artístico en general y sobre el pictórico en particular.

La Escuela de Arte le aproximó a los rudimentos pictóricos a la caída de las tardes zaragozanas cuando todavía la Escuela era de Artes y Oficios y arrastraba la tradición, casi secular, de ampliar formación a quienes, inmersos en el mundo laboral dedicaban horas a la formación artística pues ni la ciudad ofrecía otras posibilidades en este campo ni los recursos familiares permitían costosos desplazamientos a otras ciudades. Así entre carboncillos, copias de escayolas, dibujo publicitario y una prolongada jornada laboral en el entorno de las artes gráficas, obtendría su graduación.

Años más tarde estas mismas aulas reclamaron su presencia como docente titular de la especialidad de fotografía y procesos de reproducción. Le tocó despedir a la química fotográfica, los carretes y las emulsiones para apostar decididamente por los soportes magnéticos y las pantallas de ordenador. Pero el abandono de la fotografía química será preludio de renovaciones metodológicas y estructurales más trascendentales, supresión de especialidades caducas e impulso de nuevos horizontes formativos exigidos por los avances sociales. Un *aggiornamiento* imprescindible al que contribuyó tanto desde la Escuela de Arte como desde la Escuela Superior de Diseño de Aragón cuyas Juntas directivas integró. Y finalmente, desde el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas de Aragón.

Le invité a formar parte de la Asociación Aragonesa de

Críticos de Arte y, una vez más, nos implicamos en su Junta Directiva, también en la de la Nacional, y fue miembro de la Internacional.

De su ejercicio crítico conocieron las páginas del periódico "El Día" cuya sección coordinó hasta su desaparición y las de "Andalan", "Menos Quince", "Zaragocio", "El Bosque" y la madrileña "Cruce". Crítico de amplios recursos, inteligente y culto. Acompañarle a una exposición era siempre una lección de pintura pues su penetrante capacidad de lectura trascendía la inmediatez de la apariencia formal.

Sus textos, abundantes en catálogos, son resultado de un profundo ejercicio de reflexión, análisis y siempre estaban cargados de referencias literarias donde se apoyaba argumentalmente.

Pero el mejor compendio de este multifacético artista es su pintura. Los primeros años estuvo ligado al Grupo Algarada, recurso habitual en los setenta para una generación obligada a precoces compromisos ético/estéticos.

Si algo queda subrayado, hasta el momento, es el descubrimiento de un individuo comprometido con su tiempo con su entorno y especialmente con su pintura desde la que siempre intentó, como él mismo decía, "contar cosas".

Por esta razón, aunque cada una de sus muestras constituyera una obra abierta, él la situaba, a partir de parámetros cuidadosamente seleccionados, en línea argumental. Conocí muchas exposiciones mucho antes de que éstas tomaran cuerpo en los lienzos, qué bien las conceptualizaba y qué bien las narraba.

Lo califiqué en su día de viajero contumaz y sigo sin conocer otro viajero con mayor intensidad narrativa y discursiva.

Cualquiera de sus viajes culminaba en Venecia. Ciudad descubierta desde la mirada de pintor tras visitar la Biennale: *España 40 años de vanguardia artística y realidad*

*social*. Fue el inicio de un *aeternum*: "Venecia es mía en ese trayecto que va desde la relación sentimental a las ideologías", escribiría.

Pintor reconocidamente urbano cuya pintura no resulta fácil a pesar de utilizar iconos reconocibles, manejados con la sutileza de quien conoce su fascinación, se sabe en posesión de una cierta intensidad críptica y, comparte con Eco niveles de intencionalidad

Recolector insaciable de elementos culturales, capaz de rastrear la *presence* de quienes configuran su paraíso pictórico allá por donde fuera. Así atrapó la *presence* de monsieur Monet, deambulando por el Gran Canal y trasladó a los lienzos *une promenade parisina* de la mano de Cezanne para culminar trasmutando la narración poética de Gómez Pin, un *río de puentes*, veneciano, en narración pictórica.

Valerse de un guía para ubicarse en los lugares, es estrategia que posibilita una perspicaz narración y hace falta serlo mucho –inteligente y estratega– para situar a Manzoni, a quien Brodthaers propuso como paradigma cuestionador del arte y de la sociedad, en Gibéry en un diálogo con monsieur Monet; por lo demás, exquisito.

Dispuesto a explorar paraísos ajenos, decidió reposar en la *Playa de Orán*, junto al reducto de un pied noir, llamado Albert Camus.

Los lienzos se llenaron de imágenes, pintura pintada para, desde su *imaginarium*, conciliar antagonismos sólo por coincidir en el hecho de pintar. De ningún otro modo Pollock y Albers hubieran podido caminar de la mano.

Veneciano al punto de pintar *Vedutas domésticas* pero sin la pretensión de Canaleto o Guardi. Un descenso a la iconicidad cotidiana. Venecia en Zaragoza. Vedutas domésticas y vedutas imposibles también.

*Arte d' Oggi* hereda conceptualmente lo anterior, las referencias icónicas próximas, a los *fratelli romanos* quienes le conducirán a *Cy Towmbly*, americano afincado en Roma. Decidido, invierte la lectura del cuadro, los fondos sugieren los atardeceres del Tiber o las polícromas fachadas del Trastévere. Los logotipos poperos de los azucarillos constatan una vez más la *presence* del artista en la Ciudad Eterna, en *Los cafés de Roma*.

Antes de su última *presence* en Zaragoza, colocaría a *Ulises*, alejado de Capri, en el Sena. *Evidenziatori*, fue su último proyecto sobre *Venezia*, el más autobiográfico, para poner en evidencia los 40 años de presencia continuada en la ciudad del "rio de puentes". Villarrocha, dixit.

Venecia añorará su *presencia*, la pintura aragonesa su capacidad conceptual y narrativa, la crítica su lucidez y su bagaje cultural, los amigos su entrañable amistad y su acertados e hilarantes chascarrillos, la familia a Vicente.

---

## **El primer museo de arte contemporáneo de Barcelona:**

El primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona –de ahora en adelante, el MAC– fue una iniciativa privada impulsada por un grupo de amantes del arte residentes en Barcelona. Pese a su relevancia histórica y museológica, y a su trascendencia, el museo tuvo una corta vida: apenas tres años, de 1960 a 1963. Partiendo de un recorrido por sus antecedentes y su proceso de gestación, para entender de dónde y por qué surge, este artículo quiere ser una guía a través de la historia de este pequeño museo: desde las circunstancias que rodearon su creación y las vicisitudes que lo acompañaron durante los

primeros años, pasando por su pronta y desafortunada clausura y por el traslado y donación de la colección al Museo Víctor Balaguer de Vilanova y la Geltrú, hasta su puesta en valor en la actualidad.

La situación del arte contemporáneo en España y Cataluña en la primera mitad del siglo XX se caracterizó, en síntesis, por una desatención generalizada por parte de las autoridades oficiales, de modo que fueron las alternativas privadas las que se dedicaron enteramente a la promoción del arte de su tiempo. En Cataluña, la mayor promotora artística durante gran parte del siglo XIX y principios del XX fue una burguesía industrial adinerada, concentrada en Barcelona, en su mayoría conservadora. A su servicio, el sistema artístico catalán mantuvo una clara preferencia por el arte *noucentista* y modernista, que tuvieron su mayor representación no solo en las galerías barcelonesas, que contribuyeron en gran medida a la construcción de una red artística sólida en Cataluña, sino también en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno, impulsado en 1945 por la Junta de Museos de Barcelona, que devino el estímulo decisivo para la renovación de los museos públicos ya existentes y para la creación de otros (Boronat i Trill, 1999: 7; y Garcia i Sastre, 2008: 18-37). Con todo, el proyecto de creación de un museo de arte contemporáneo en Cataluña nunca encontraría apoyo institucional por parte de la Junta.

A partir de 1950, la cultura española se envolvió de un aire renovador impulsado por el afán aperturista que quería proyectar el régimen franquista hacia la comunidad internacional. Un aperturismo nacido, en realidad, de la “imposibilidad de mantener el monopolio academicista, así como [de] la inconveniencia de su rabia antimoderna de los primeros días y de su visión de la vanguardia como una conspiración contra los valores eternos del arte español” (Bolaños, 2006: 32). En este contexto surgió el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) –o MNAC (Museo Nacional de Arte

Contemporáneo)– de Madrid. Inaugurado en 1951, una década antes que el MAC barcelonés, que se fundó en 1960, el MEAC despertó un sentimiento de esperanza entre muchos intelectuales españoles que se lamentaban del atraso cultural que sufría Madrid con respecto a otras capitales europeas. Su primer director, José Luis Fernández del Amo, quiso dotar al nuevo museo del cariz internacional que el Museo Nacional de Arte Moderno nunca había llegado a tener. Gracias en parte a la visión de Luis González Robles, e igual que lo hicieron muchos otros museos europeos que surgieron en esos años<sup>[1]</sup>, el MEAC emuló el modelo museístico del MoMA neoyorquino que, inaugurado en 1929, se había convertido en el paradigma museológico occidental (Lorente, 2008: 252).

El Museo Español de Arte Contemporáneo fue, en definitiva, la principal institución nacional dedicada al arte contemporáneo durante los años del franquismo. E igual que lo sería una década más tarde el MAC, fue también “un buen exponente de la política del franquismo en este campo, caracterizada por el aburrimiento y la mezquindad con que era tratada la vida artística del interior, la manía contra lo extranjero y, quizá la más eficaz y silenciosa de las censuras: la indigencia económica y la escasa implantación social” (Bolaños, 2006: 37). Ambas iniciativas estaban *a priori* destinadas a fracasar, pues al tiempo que su cometido principal era difundir el arte contemporáneo internacional, se veían obligadas a hacerlo casi clandestinamente. No obstante, si bien el MEAC gozó del respaldo institucional necesario para prosperar –a pesar del cese de su primer director, Fernández del Amo, en 1958–, el museo de arte contemporáneo barcelonés no tuvo la misma suerte.

Paralelamente a la fundación del MEAC, en Barcelona, que encarnaba el modelo de ciudad cosmopolita y moderna en nuestro país, la idea de crear un museo de arte contemporáneo público llevaba latente varios años. Había habido varias propuestas de agrupaciones privadas que habían llegado a manos oficiales,

pero nunca se materializaron. Incluso después de la inauguración del MAC en 1960 como entidad privada, sus fundadores nunca dejaron de perseguir el objetivo de crear la institución museística pública que necesitaba la ciudad de Barcelona para dibujar en su mapa cultural una línea verdaderamente representativa de la historia del arte catalán[\[2\]](#).

A falta de un museo oficial representativo del arte de su tiempo, Cataluña vivió una importante proliferación de asociaciones y agrupaciones culturales privadas de todo tipo, mientras que otras ya existentes se modernizaron, como fue el caso del Fomento de las Artes Decorativas (FAD). Alexandre Cirici Pellicer, que sería el futuro director del MAC, fue miembro del FAD durante muchos años y consiguió que, en 1960, la asociación cediese al museo el espacio de la cúpula del Teatro Coliseum de Barcelona como su sede provisional; fue, también, uno de los motivos que precipitaron su clausura, pues la asamblea del FAD le urgió a Cirici volver a disponer de su espacio.

Ya en la década de 1930, durante los primeros años de renovación cultural, había destacado en Cataluña el grupo ADLAN (*Amics de l'Art Nou* o Amigos de las Artes Nuevas), cuyo propósito era “promover y ayudar al arte inequívocamente vanguardista como contrapunto a lo que consideraban un excesivo conservadurismo institucional” (Jiménez-Blanco, 2013: 64). Pero a partir de 1945 el número de agrupaciones se multiplicó y muchas de ellas, años después, estarían vinculadas al MAC[\[3\]](#). En este caldo de cultivo es remarcable también la labor de promoción cultural que se llevó a cabo desde el mundo editorial, sobre todo desde revistas especializadas, algunas de ellas clandestinas, como *Ariel*, *Algol* o *Cobalto*, fundadas todas entre 1946 y 1947. *Cobalto* y ADLAN se asociaron poco después y formaron el Club Cobalto 49, o Club 49, que, desde su fundación, contó con una comisión destinada a promover la creación de un museo de arte actual,

de la cual fueron miembros algunos de los nombres propios que, una década más tarde, serían los accionistas del Museo de Arte Contemporáneo: Gomis, Casadevall, Imbert, Prats, Teixidor, Vidal de Llobatera y Cirici Pellicer. Pese a que esta iniciativa tuvo que ser abandonada debido a “ingentes dificultades”, tiene “el mérito de haber despertado la conciencia de la necesidad ciudadana del Museo”.[\[4\]](#)

Merecedores de un capítulo aparte son los Salones de Octubre, celebrados en las barcelonesas Galerías Layetanas durante casi una década[\[5\]](#). Activos entre 1948 y 1957, fueron la serie de exposiciones más regular y dinámica del panorama artístico catalán de posguerra. Nacieron con el objetivo de representar “el exponente colectivo de la pintura y escultura de las más jóvenes generaciones encuadradas en las diversas direcciones del arte moderno” (Muñoz d’Imbert, 2018: 119), emulando, hasta cierto punto, los Salones de los Once madrileños. De hecho, muchos de los nombres propios que expusieron regularmente en las salas de las Layetanas habían participado ya en los Salones de los Once madrileños o en la I Bienal Hispanoamericana de Arte. A algunos de estos artistas los volveremos a encontrar, unos años más tarde, en la colección y/o en las exposiciones del MAC[\[6\]](#). A este hito, que otorgó gran reconocimiento oficial y de la crítica a estas exposiciones, “se sumará el hecho de que los artistas que se habían dado a conocer en los salones, posteriormente reconocidos por la crítica y el mercado, decidirán constituirse en una asociación, la Asociación de Artistas Actuales (1956), bajo la presidencia de Alexandre Cirici Pellicer [...], con Cesáreo Rodríguez-Aguilera como vicepresidente” (Muñoz d’Imbert, 2018: 121-127). En este punto es donde encontramos el germen más directo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, que aquí nos ocupa: los Salones de Mayo. Sucesores de los Salones de Octubre, los Salones de Mayo (1957-1970) fueron impulsados por la Asociación de Artistas Actuales, con el fin de mostrar la trayectoria de algunos artistas ya consolidados, y contaron con el apoyo del

Ayuntamiento de Barcelona.

Todas estas iniciativas privadas, muchas veces, surgían de los propios artistas, que contaban con el apoyo de socios accionistas. Este fue un modelo que se popularizó en Cataluña, siendo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona buen ejemplo de ello, puesto que fue un museo constituido enteramente con los fondos de sus accionistas, todos, personalidades adineradas del país que, en un momento muy concreto de la historia de España, decidieron impulsar los nuevos canales de difusión del arte vivo al margen de las plataformas institucionales, ya que estas lo habían desatendido por completo.

Así, los antecedentes más directos MAC no los hallamos en la esfera de lo público, sino en todas aquellas instituciones privadas que marcaron un claro punto de inflexión en el devenir del arte contemporáneo en Cataluña. Figuras clave en este momento de agitación y de afán renovador que se fraguaba en Barcelona desde hacía años fueron Cirici y Rodríguez-Aguilera – futuros Director y Secretario del MAC, respectivamente, que formaron el binomio perfecto para llevar a cabo la constitución de un museo de arte contemporáneo en la ciudad<sup>[7]</sup>. No obstante, debido a la falta de apoyo oficial, tuvieron que constituir el nuevo museo como sociedad anónima, enteramente financiado con los fondos de sus accionistas. De hecho, nombraron presidenta del Consejo de Administración del Museo a María del Carmen de Pallejà, que provenía de una familia aristocrática y que ya era presidenta de la Cámara Barcelonesa de Art Actual, para ganarse la simpatía de las élites<sup>[8]</sup>. El modelo de gestión y financiación por el que optaron estaba inspirado en el MoMA neoyorquino, fruto también de una empresa privada apoyada económicamente por la élite de Nueva York, tal como declararía Cirici una vez inaugurado el museo<sup>[9]</sup>.

La inauguración oficial del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona tuvo lugar el día 21 de junio de 1960. La exposición

inaugural fue una antológica dedicada al escultor y poeta catalán Moisés Villèlia, un artista cuya trayectoria parte del informalismo para, poco después, adentrarse en la corriente conceptual. Para establecer un diálogo con las obras de Villèlia, se incluyó en la exposición, colocada en medio de la sala, una escultura de Subirachs, titulada *Santuari*, que había presidido también la representación teatral de *La Pell de Brau*, obra de Salvador Espriu muy polémica por su trasfondo crítico contra el régimen franquista. Asimismo, el MAC editó un catálogo para la ocasión y encargó la ilustración de la portada y la del cartel inaugural a Antoni Tàpies, quien también cedió una de sus pinturas de gran formato para presidir la sala. Hacia 1959, el artista catalán había empezado a mostrarse reticente a participar en exposiciones promovidas por el régimen franquista, y, por tanto, su disidencia respecto de la dictadura era, ya por aquel entonces, conocida (Selles Rigat, 2007: 168). La decisión de otorgar un lugar predominante tanto a la escultura de Subirachs como a la obra de Tàpies fue sin duda, arriesgada, y con toda probabilidad le hizo perder al recién inaugurado museo más de un simpatizante.

A partir de entonces, se invitó a artistas y a coleccionistas a donar, ceder en depósito o prestar obras al museo. Curiosamente, los artistas catalanes tendieron a acogerse al sistema de depósito, que les permitía retirar sus obras, mientras que los artistas del resto de España o extranjeros las donaban. Esto puede deberse a dos motivos: el primero, a que los catalanes, conocedores de la situación del arte contemporáneo en Cataluña en ese momento, desconfiaron de la continuidad del museo y quisiesen asegurarse, así, de que sus obras no se perderían; el segundo, a que los artistas con mayor proyección internacional temiesen que el nivel de la colección del museo no fuese el deseado. Antoni Tàpies fue el caso más significativo de esta actitud, ya que se mostró reticente incluso a ceder alguna obra en depósito. De esta manera se fueron adquiriendo el conjunto de las 250 obras que,

en el momento álgido de su trayectoria, llegaron a formar parte de la colección del MAC. Y es por esta razón, también, por lo que nunca fue una colección estable.

Sin tener mayor cabida en este artículo los detalles que rodean la colección del MAC, cabe señalar que se trata de una colección muy representativa de un momento convulso y a la vez determinante del arte catalán. Para empezar, si bien no existe un nexo claro entre las obras que la conformaban, más de la mitad se insertan en la corriente informalista, pues la creación del MAC coincide con la época de esplendor del informalismo en España y, en particular, en Cataluña: finales de 1950 y principios de 1960. En términos generales, la importancia de esta colección radica en que constituye un puente indispensable entre los fondos del MNAC, que llegan hasta la frontera temporal que marcan los del MAC, y los del actual MACBA, que arrancan de la etapa donde acaban los de este (Grande Jiménez, 2011: 95). Hoy fusionada con el resto de las obras que conforman los fondos de arte contemporáneo del Museo Víctor Balaguer, esto la convierte en la única colección pública representante del arte de su tiempo que hay en Cataluña.

Durante su corta vida, el MAC mantuvo un ritmo regular –y rápido– de exposiciones: se celebraban entre una y dos cada mes. La cúpula del Coliseum del FAD acogió nada menos que veintiuna exposiciones en tan solo dos años, entre 1960 y 1962. Detengámonos brevemente en una exposición en concreto, la del pintor santanderino Miguel Vázquez (1962), que levantó mucha polémica porque en aquel momento se encontraba encarcelado por razones políticas. Este es un signo de la cada vez más manifiesta politización del museo, un tema que no agradaba ni a parte del público, ni a los accionistas, ni a las autoridades oficiales favorables al museo. Esta situación comprometida que vivía el museo incrementó con la última exposición que se celebró en sus salas, *El Arte y la Paz*, inaugurada el 4 de febrero de 1963 y censurada poco después,

que fue el detonante que impulsó la definitiva clausura del museo. Su trasfondo político causó cierta controversia entre el público y suscitó opiniones encontradas, de las que la prensa del momento se hizo un gran eco.

Con todo, no fue una sola la causa por la que el MAC fracasó, sino una sucesión de diversos factores adversos: en primer lugar, la falta de una sede propia, pues no olvidemos que la cúpula del Coliseum no había dejado de ser una ubicación meramente provisional; la falta de interés del público barcelonés, cuyo gusto conservador divergía en gran medida del arte que se exponía en el museo; el paulatino desengaño de los artistas catalanes, empezando por el propio Tàpies; la creciente politización del museo, reflejada tanto en los artistas representados en la colección, como en las exposiciones y en la propia personalidad de su director, Cirici Pellicer, que era un hombre muy político y combativo. Todo ello desembocó en un gradual desengaño de los accionistas, muchos de los cuales decidieron retirar sus participaciones, conduciendo al museo, finalmente, a un fracaso económico tal que se vio obligado a clausurar.

A todo esto, la esperanza de crear un museo público nunca había llegado a disiparse. Las negociaciones entre los agentes del MAC y los poderes oficiales, en concreto la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona, se mantuvieron abiertas durante los tres años en los que lo estuvo el museo. En un principio, parecían desarrollarse muy positivamente; tanto, que incluso llegó a redactarse un Proyecto de Reglamento del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en colaboración con la Diputación en marzo de 1963. Otro proyecto que estuvo a punto de salir adelante en 1966 fue el impulsado por el que era entonces diputado de cultura en Barcelona, Andreu Brugués Llovera, que propuso constituir una entidad mixta Diputación – Museo, pero al final también fracasó.

Durante estos años de idas y venidas, la prensa del momento reflejó muchas de las controversias que surgieron alrededor de

las causas de la clausura del museo y del futuro de su colección: si realmente era necesario un museo de arte contemporáneo si ya había uno de arte moderno, el gasto económico que supondría para la Diputación, etc. En este tiempo, la colección, que contaba entonces con 200 obras, fue repartida por diversos locales, incluidas las casas de algunos accionistas, hasta que a finales de 1967 los fundadores recibieron una oferta de parte de Antonio Ferrer Pi, vicepresidente de la Diputación de Barcelona, alcalde de Vilanova y la Geltrú y presidente del Patronato de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, ofreciéndoles acoger y conservar la colección del museo en las dependencias del Castillo de la Geltrú, una sala de exposiciones vinculada entonces al Museo Víctor Balaguer.

Finalmente, se aprobó la donación y el traslado de la colección del MAC a Vilanova, aunque llegaron solo 126 de las 250 obras que conformaban la colección del MAC original. Una vez aprobado el traslado, el Consejo de Administración del MAC original pasó a convertirse la “Comisión Asesora de la Sección de Arte Contemporáneo de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer”. La aportación del MAC constituyó aproximadamente la mitad de las obras instaladas en el Castillo de la Geltrú y consiguió dar continuidad al “Legado 1956”,[\[10\]](#) creando, así, el Museo de Arte Contemporáneo del Castillo de la Geltrú. Tal como explica, acertadamente, Jaume Socias Palau, Vilanova y la Geltrú “supo merecer [el “Legado 1956”] porque allí existía ya una institución viva y ejemplar capaz de acogerlo” (Socias Palau, 1977: 9), el Museo Víctor Balaguer. Igual que Plandiura en 1956, los fundadores del MAC sabían que su pequeño tesoro, la colección de un museo que tanto esfuerzo les había costado, estaría a buen recaudo en el Museo Víctor Balaguer.

La exposición inaugural del nuevo museo público tuvo lugar el 14 de marzo de 1969. Causó un gran revuelo en la prensa, que, esta vez sí, acogió con entusiasmo la noticia y felicitó la buena gestión de los donantes y de los nuevos propietarios. A

partir de entonces, igual que había hecho el MAC original, la Comisión asesora de Arte Contemporáneo del nuevo museo promovió actividades culturales vinculadas a su colección para estimular la cultura entre las poblaciones de provincia. Aunque ya desvinculado propiamente de la Comisión asesora del MAC, un buen ejemplo de estas iniciativas educativas que impulsó el Víctor Balaguer en torno a la colección de arte contemporáneo es un catálogo-dosier didáctico, realizado en 1984 por la Escuela Municipal de Arte de Vilanova y la Geltrú, dirigido a alumnos de EGB (Educación General Básica), con actividades interactivas pensadas para ser realizadas *in situ*[\[11\]](#).

En principio, la colección de arte contemporáneo del MAC tenía que permanecer instalada en el Castillo de la Geltrú definitivamente, pero no fue así. De hecho, antes de la inauguración del museo, ya corrían los rumores de que se iba a trasladar a las dependencias del Museo Víctor Balaguer en algún momento, y esto no agradó a Cirici Pellicer ni al resto de miembros de la Comisión asesora, que estaban convencidos de que iba a estar expuesta, indefinidamente, en el castillo, puesto que “el marco es espléndido y se obtiene el contraste entre las piedras viejas y la manifestación de arte de última hora. En cambio, no creemos que el ‘Balaguer’ fuese el lugar adecuado para el museo”.[\[12\]](#) (Cirici, apud Planes, 1969)

La colección permaneció expuesta al público en su ubicación original hasta 1996, cuando fue trasladada definitivamente a las instalaciones de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, donde en la actualidad se exhibe solamente una escogida selección de las obras del MAC original, en la primera planta del edificio. El Castillo de la Geltrú devino la sede del Archivo Histórico Comarcal del Garraf. En marzo del mismo año, con motivo de su reciente inauguración en noviembre de 1995, el MACBA celebró una exposición conmemorativa sobre su precursor, el primer Museo de Arte Contemporáneo que tuvo la ciudad de Barcelona, treinta y cinco años después de su

fundación.

El resto de las obras de la colección del primer MAC se guardaron en los almacenes por falta de espacio, hasta que, en 2015, volvieron a ver la luz con motivo de una nueva exposición conmemorativa dedicada al MAC barcelonés; organizada esta vez por el propio Museo Víctor Balaguer, y comisariada por Bernat Puigdollers y Mireia Rosich (2015), con la colaboración de Sílvia Muñoz d'Imbert, se expusieron casi todas las obras de la colección original, que no habían sido mostradas al público desde la exposición que le había dedicado el MACBA en 1996 (Puigdollers y Rosich, 2015).

En definitiva, si algo está claro es que el MAC llegó demasiado pronto a una ciudad que todavía no estaba preparada para acogerlo. Cabe preguntarse, no obstante, cuánto tardaría en estarlo, pues su sucesor oficial, el MACBA, no se inauguró hasta 1995. La iniciativa regeneradora que significó el MAC para la ciudad de Barcelona encontró continuidad inmediata en el Museo Picasso, inaugurado en 1963 gracias a la perseverancia del Ayuntamiento, que fue “un acto sin duda heroico, de desafío al régimen y de aglutinación de todas las fuerzas vivas que defendían el arte contemporáneo (Gustavo Gili, los Gaspar, Joan Ainaud, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, J. Palau i Fabre, etc.)” (Giralt-Miracle, 2007: 280). Cabe señalar, no obstante, que el museo se inauguró bajo la denominación de “Colección Sabartés”, para esquivar posibles desencuentros con las autoridades franquistas, algo que el MAC no se esforzó en evitar.

Con la excepción del Museo Picasso, después del MAC y hasta el final de la dictadura franquista, la promoción y difusión del arte contemporáneo en Barcelona se llevó a cabo desde las mismas entidades privadas que habían guiado su curso desde los años 1930. Si bien es cierto que, en muchas ocasiones, la esfera de lo privado convergía –para bien o para mal– con la de lo público, no parecían terminar de casar ni de entenderse. Pero los nombres propios que despuntaron en este esfuerzo de

dar visibilidad al arte vivo en Cataluña fueron recurrentes. A partir de 1975, empezaron a florecer en Barcelona y en otras ciudades catalanas proyectos museísticos muy diversos, con especial atención en aquellos dedicados enteramente revisitar la obra de artistas consagrados internacionalmente de la vanguardia catalana a quienes el estado español no había permitido homenajear hasta entonces. La Fundación Miró-Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, inaugurada a la muerte del dictador, es un buen ejemplo de ello<sup>[13]</sup>. Tal como señala Giralt-Miracle, la Fundación Miró supuso un impulso hacia un diálogo normalizado con el arte contemporáneo en Barcelona en todos los niveles: intelectual, estético, social y político (Giralt-Miracle, 2007: 280). A esta primera iniciativa se sumaron otras nuevas, como la colección privada de arte contemporáneo de la Fundación “la Caixa”, Metrònom (1980), la Fundación Antoni Tàpies (1984) o la Fundación Espai Poblenou (1989). Pero ninguno de estos proyectos era enteramente público.

Desde la apertura de la Fundación Miró, la voluntad de promocionar el arte contemporáneo tardó poco en expandirse más allá de Barcelona. Una iniciativa susceptible de ser mencionada aquí es el Museu d’Art Contemporani dels Països Catalans, un proyecto que, cuando aún estaba abierto al público el Museo de Arte Contemporáneo del Castillo de la Geltrú, quiso dar continuidad al pequeño museo que nos ha ocupado hasta aquí. En 1980, en Banyoles, un municipio de la provincia catalana de Gerona, surgió del afán de unificar una muestra del arte contemporáneo catalán en un solo museo e, igual que el MAC, de la tenacidad de una serie de personalidades que dedicaron sus esfuerzos a buscar el apoyo institucional necesario para sacar adelante el proyecto: “[...] pese a la existencia de diversos museos sectoriales de arte contemporáneo, no hay ninguno con una intención globalizadora ni, mucho menos, ninguno que tenga como ámbito artístico todo el territorio de los países de lengua catalana”.<sup>[14]</sup> El Museu d’Art Contemporani dels Països Catalans fue, en efecto,

inaugurado, sin embargo, se clausuró a los tres años de actividad. Que esta voluntad de crear un museo de arte contemporáneo público surgiese en un pequeño municipio de provincia, y no en la capital catalana, fue una tendencia que hacía tiempo que se había popularizado fuera de Cataluña. El mejor ejemplo de ello, conocido por todos, es el Museo de Arte Abstracto Español, creado por el pintor Fernando Zóbel en Cuenca, que “sirvió de plataforma pública de artistas inconformistas, sublevados contra el arte conservador, pero esta vez no se les hizo el vacío desde las instancias políticas” (Lorente, 1998: 303).

En Barcelona, no fue hasta finales de 1980 cuando floreció la conciencia en las instituciones oficiales de la necesidad de crear un museo de arte contemporáneo. Hasta entonces, en la ciudad había habido un desequilibrio entre una gran cantidad de artistas catalanes vivos y las pocas plataformas públicas de difusión artística (Giralt-Miracle, 2007: 276). De esta necesidad surgiría el actual MACBA, aunque aún tardaría cinco años en hacerlo, puesto que la realización del proyecto se prolongó durante más de una década. Con todo, la clave que lo diferencia de su predecesor, y que explica su éxito, es que el MACBA, a diferencia del MAC, contó siempre con el apoyo de las instituciones oficiales. El principal promotor del proyecto fue el Ayuntamiento de Barcelona, siendo alcalde Pasqual Maragall (1982-1997), si bien es cierto que desde que se creó el Servicio de Artes Plásticas en 1983, una de las prioridades de la Generalitat de Cataluña fue preparar el terreno para la creación del museo. Un proyecto de tal envergadura como era el MACBA no podía realizarse individualmente, sino que requería de un pacto entre las instituciones y la sociedad civil para conseguir los recursos necesarios<sup>[15]</sup>. La fuerza que faltaba para materializar este pacto, la privada, no llegó hasta 1987, con la creación de la Fundación Museo de Arte Contemporáneo, animada por Pasqual Maragall. Así, el 6 de abril de 1988, el pacto entre las tres instituciones (Generalitat de Cataluña, Ayuntamiento de Barcelona y Fundación Museo de Arte

Contemporáneo) se materializó en la creación del Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, que realizó el proyecto museológico del MACBA.

Pero la importancia del MAC no solo radica solo en el contexto en el cual se gestó, en las circunstancias que propiciaron su desenlace o en su trascendencia histórica, sino también en lo que fue el propio museo durante sus años de vida. Sobre todo, en las particularidades que giran en torno a su colección, que merece ser valorada tanto por su origen como por haber sido una de las mayores y más completas colecciones de arte informalista que ha tenido Cataluña hasta hoy. Asimismo, el MAC representó un concepto muy adelantado de museo, más cercano al modelo museológico actual que al de sus contemporáneos dentro del país, ya que, como hemos visto, adoptó el sistema jurídico y organizativo del Museum of Modern Art neoyorquino. En sus salas, no solo se exhibía la colección y se celebraban exposiciones; también se organizaban otro tipo de actividades culturales, relacionadas o no con las exposiciones, como conferencias, coloquios o proyecciones de películas (Rodríguez-Aguilera, 1982: 111). En la actualidad, las actividades de tipo educativo y pedagógico constituyen una parte importantísima de los planes museológicos, igual –y, a veces, incluso más– que la propia colección del museo; en la mayoría de los casos, dependiendo del tamaño o de la proyección de público de la institución, los organigramas de los museos tienen departamentos específicos de educación y de mediación. La última exposición del MAC constituyó una interesante y meritoria avanzadilla a las actuales propuestas mediadoras de los museos contemporáneos, erigidos en actores de la vida cultural y social, no solo en receptores pasivos de colecciones.

---

[1] Algunos de los museos más relevantes que se inauguraron en estos años son: el Stedelijk Museum de Ámsterdam, desde que

Willem Sandberg fue nombrado director en 1945; el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, inaugurado en el Palais de Tokyo en 1955; el Moderna Museet de Estocolmo, en 1959, bajo la dirección de Pontus Hulten; o la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo, en 1960.

[2] Cabe mencionar el proyecto que promovió Andreu Brugués Llovera, Diputado de Cultura en Barcelona, bajo la presión de los fundadores del MAC, de crear por fin un museo de arte contemporáneo público en Barcelona, que se llamaría “Museo de Arte del Siglo XX”.

[3] La más relevante fue quizás el Círculo Maillol, creada al amparo del Instituto Francés entre 1946 y 1947. Uno de sus presidentes fue el artista y crítico Josep Maria de Sucre, a quien el MAC dedicaría una exposición-homenaje entre mayo y junio de 1961, con la colaboración de la Sala Gaspar.

[4] A.MAR.0052: Fondo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Sección Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Serie Fundación y Gestión del Museo: *Notas sobre los orígenes y la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1962).

[5] Las Galerías Layetanas fueron una sede artística importante en Barcelona, pues no solo acogieron los Salones de Octubre, sino también el Salón de Artistas Ibéricos (1950) y los Salones de Jazz (1952 y 1953), varios concursos y premios, y colaboraron activamente con la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 (Oliveras, 2013).

[6] Son muchos los artistas que, terminados los Salones, estarían vinculados al MAC: Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Albert Ràfols-Casamada, Jordi Mercadé, Salvador Aulèstia, Pere Tort, Francesc Fornells-Pla, Josep M.ª de Sucre, Aurora Altisent, Manuel Capdevila, Antoni Costa, Carcias Vilella, López-Obrero, Josep Hurtuna, Ramon Rogent, Cinto Morera, Francesc Todó, Josep M.ª Subirachs, Enric Planasdurà, Marc

Aleu, Josep M.ª Garcia-Llort, Josep Guinovart, Esther Boix, Moisès Villèlia, Ramon Llovet, Leandre Cristòfol, Emília Xargay, Lluís M.ª Saumells, Josep Roca Sastre, Simó Busom, Xavier Valls, Jordi Curós, Joan Brotat, Eduard Alcoy, Claude Collet, Romà Vallès, Marcel Martí, Laurent Jiménez-Balaguer, Joan Hernández Pijuan, Frances Torres Monsó, Joan Ponç, Eudald Serra, Will Faber y Joan Abelló.

[7] A.MAR.0044: Fondo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Sección Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Serie Fundación y Gestión del Museo: *Equipo Técnico del Museo*.

[8] A.MAR.0048: Fondo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Sección Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Serie Fundación y Gestión del Museo: *Consejo de Administración del Museo*.

[9] A.MAR.0113: Fondo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Sección Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Serie Exposiciones: Alexandre Cirici Pellicer, “El propósito del Museo” (Barcelona: Fomento de las Artes Decorativas, 1960), 6-7.

[10] El Legado 1956 había sido una donación del coleccionista Luis Plandiura a Vilanova de 160 obras de maestros de la pintura catalana de los siglos XIX y XX.

[11] Catálogo-dosier didáctico “Museo d’Art Contemporani del Castell de la Geltrú”, ed. por Comisión de Cultura y Comisión de Comunicación y participación ciudadana (Vilanova y la Geltrú: Escola Municipal d’Art de Vilanova i la Geltrú, 1984). [Fondo MAC – Archivo BMBV].

[12] Texto original en catalán, traducción de la autora. [Fondo MAC – Archivo BMBV].

[13] Ahora bien, la Fundación Miró, igual que el MAC, tampoco surgió de la nada, sino que hay que buscar sus antecedentes en

una serie de hitos museográficos que supusieron un punto de inflexión en el devenir del arte contemporáneo en Europa, en particular la inauguración del parisino Centro Georges Pompidou, en 1969.

[14] A.MAR.0031: Fondo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1959-1967) – Sección Sucesores del Museo – Serie Museo de Arte Contemporáneo de los Países Catalanes. Ayuntamiento de Banyoles: “*Vers el museu d’art contemporani dels Països Catalans*”. Ajuntament de Banyoles.

[15] Hubo varios intentos de negociación entre la Generalitat, el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona, hasta que, al final, cada institución fue desarrollando sus políticas artísticas y de exposiciones de manera paralela. Por un lado, la Generalitat, presidida por Jordi Pujol, fue incrementando su Fondo de Arte con obras de artistas catalanes y creó el Centro de Arte Santa Mónica (1888), donde se celebraban exposiciones de arte contemporáneo. Por otro, el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona crearon el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), en 1994. El emplazamiento que se decidió para ubicar el CCCB fue, igual que el MACBA, el barrio del Raval, con el fin de llevar a cabo un proceso de gentrificación en el área artística (Giralt-Miracle, 2007: 275-291).

---

## Arte objetual contemporáneo en clave goyesca

Últimamente Alejandro Ratia está en estado de gracia, pues multiplica sus actividades y todas con éxito. No solo ha comisariado un proyecto con quince artistas actuales para reinterpretar las Pinturas Negras de Goya en el Campo de

Belchite, sino que además culmina este año del 275 aniversario del nacimiento del genio aragonés con un estupendo texto para la exposición “Goya tras la cortinilla”, que podrá visitarse hasta el 19 de febrero en la galería Antonia Puyó. Hubiera podido ser una mera muestra colectiva con obras de los artistas de la galería sin ningún vínculo entre ellas, pero Patricia Rodrigo les lanzó la invitación con un condicionante, pues las propuestas habrían de estar inspiradas en los Caprichos goyescos y Alejandro ha sabido hilvanarlas todas ellas con una brillante redacción que bien merecería presentarse enmarcada en la sala, como una obra creativa más. Me temo que yo la leí ya de vuelta en mi casa, después de haber girado en el sentido opuesto a las agujas del reloj asombrado por los descubrimientos que me deparaba la visita. Lo primero que encontré fue una lata de frijoles “Goya” que Ignacio Guelbenzu compró en una tienda latina y que, como hiciera Warhol con la sopa Campbell, él nos presenta junto a sus propias pinturas, a medio camino entre el Pop y la abstracción expresionista, en las que repite sistemáticamente el argumento iconográfico de las judías y la firma. También Víctor Solanas-Díaz me sorprendió con un *object trouvé*, en su caso la cabeza disecada de un macho cabrío, que nada tiene que ver con la producción que yo le conocía hasta ahora, pero quizá en adelante siga retornando a aquellos trabajos de taxidermista de su abuelo, que para él están llenos de recuerdos infantiles, en este caso con reminiscencias de aquellarres y brujas. Olalla Gómez Valdericeda ha recurrido igualmente a otro objeto, una silla, que al estar presentada junto a un letrero podría ser un guiño a Joseph Kosuth pero la ha colgado hacia abajo y acompañada de un rótulo goyesco, alusivo al Capricho 26 “Ya tienen asiento”, que nos interpela con ironía feminista. Más intervenidos están los objetos encontrados que presenta David Latorre pues no apila ladrillos a la manera de Carl Andre sino que, como en su exposición del año pasado, los ha roto cuidadosamente para escribir un mensaje de denuncia sobre la especulación urbanística. Al lado, muy apropiadamente, está la aportación de Cecilia de

Val, que vuelve a jugar con detritus y retratos fotográficos, también con un sentido de admonición goyesca sobre las vanidades humanas. Por fin, culmina el recorrido otra reappropriación artística, pues Jorge Isla presenta un nostálgico muestrario de tarjetas telefónicas antiguas –en estas cosas veinte años son ya vetusta arqueología– que reproducían alegres cuadritos de género pintados por el joven Goya y protagonizados por bucólicos juegos infantiles. Quizá hubiera debido empezar por ahí y acabar con la lata de fríjoles pero, como suele decirse, el orden de los sumandos no altera la suma, cuyo resultado en este caso es muy positivo.

---

## **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<sup>[1]</sup> 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.<sup>[2]</sup> 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,<sup>[3]</sup> 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)

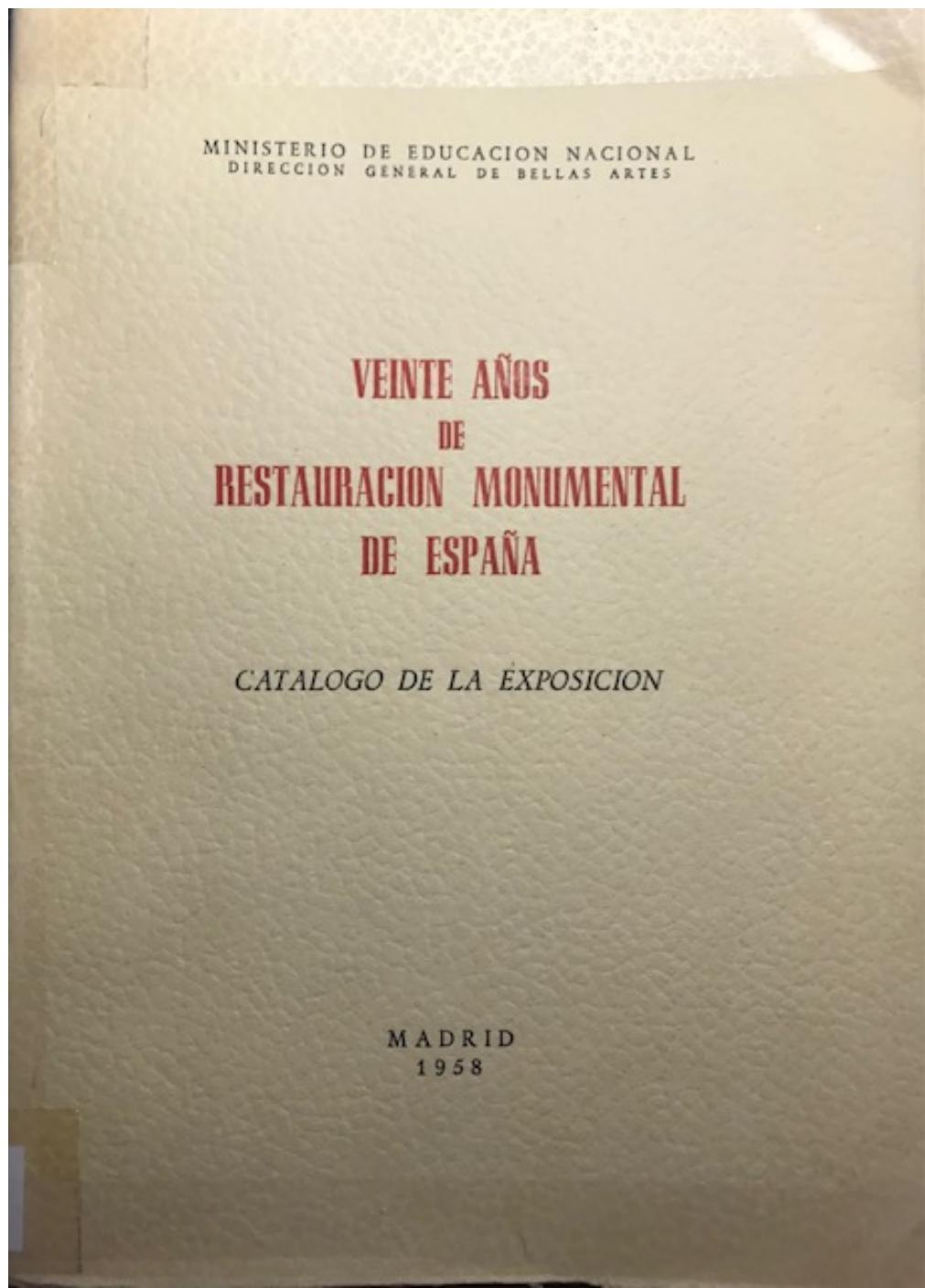


Fig. 1. Portada del catálogo de la exposición publicado por la Dirección General de Bellas Artes.

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, llevaba 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.

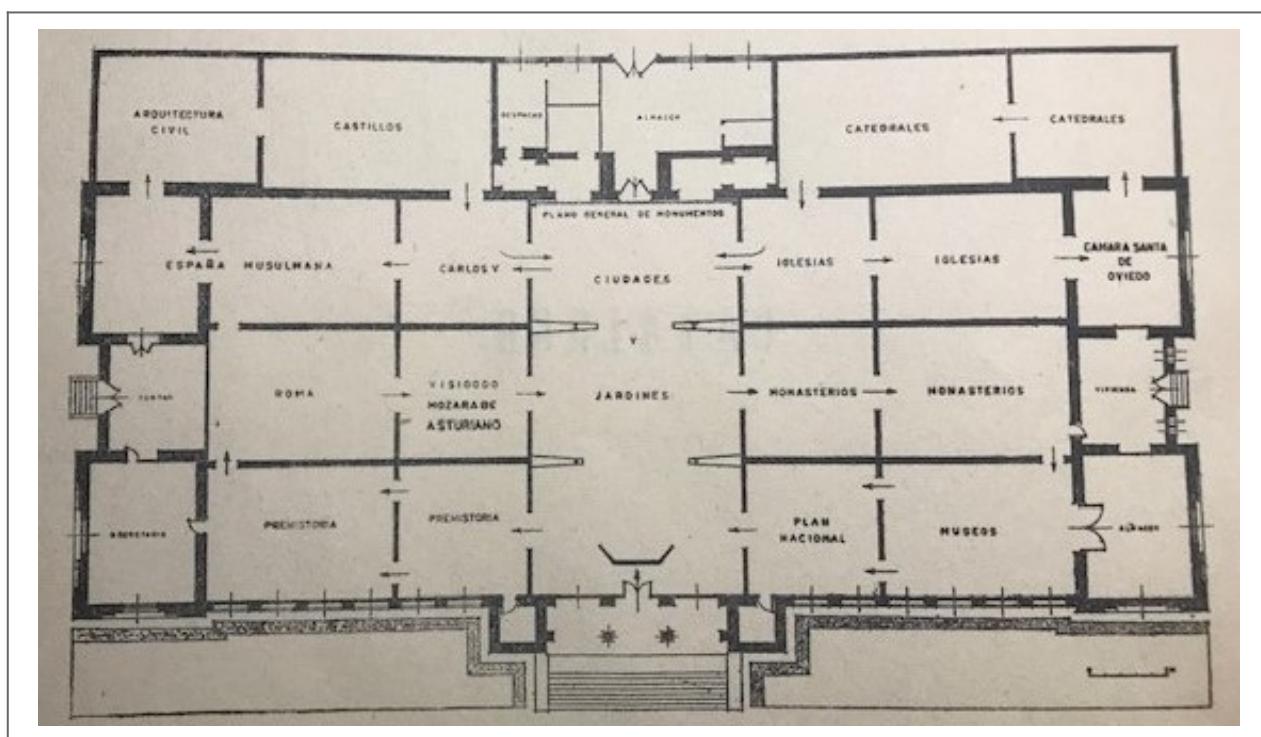


Fig. 2. Plano de la distribución de las diversas salas de la exposición. Catálogo de la Exposición. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1958.

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)

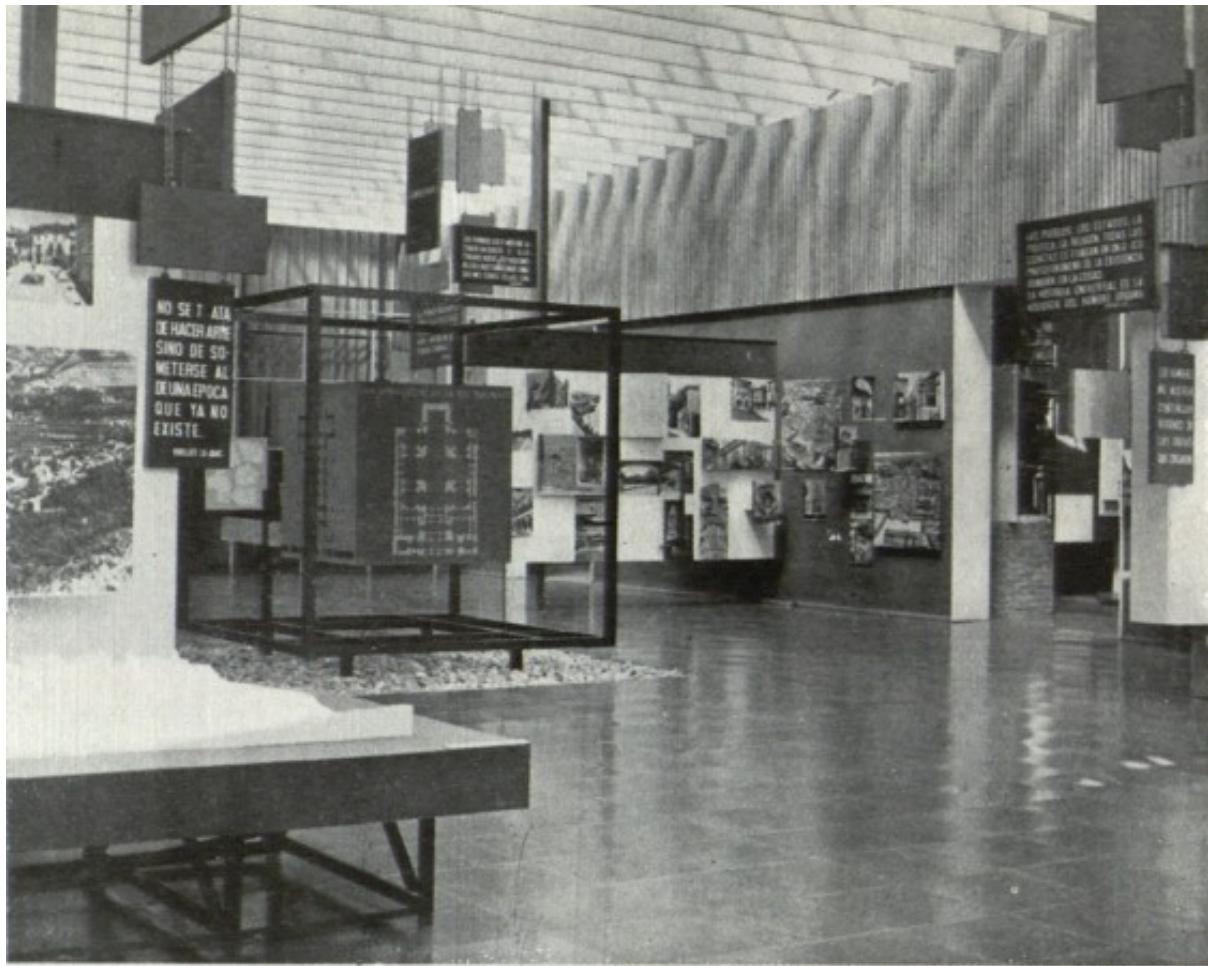


Fig. 3. Vista parcial de la Sala de conjuntos monumentales en la que se observa el uso de una novedosa estructura metálica para colocar paneles con plantas de monumentos, así como fotografías situadas a diferentes niveles y cartelas con información diversa colgadas del techo. RevistaArquitectura, n.1,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

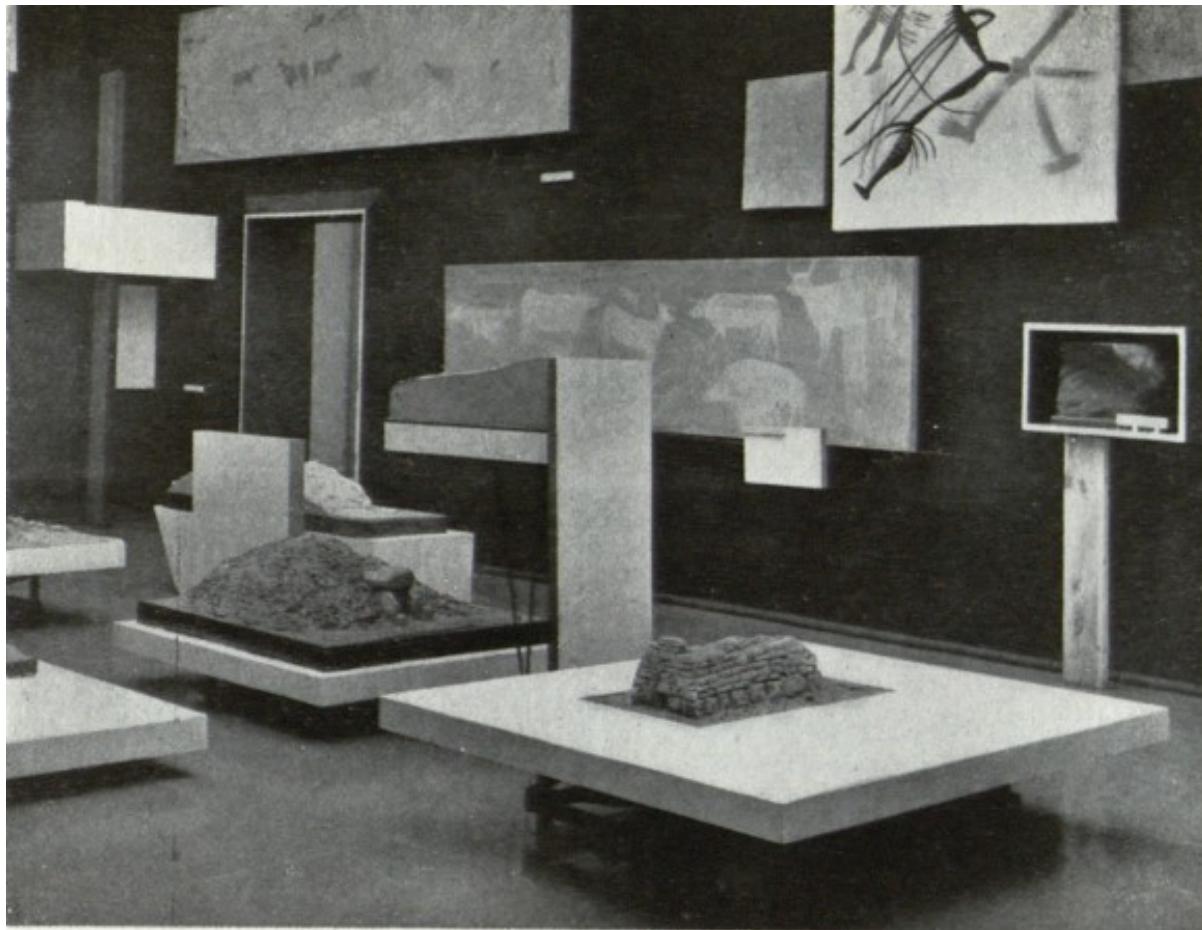


Fig. 4. Detalle de la Sala de Prehistoria en la que se colocaron una serie de plataformas para colocar algunas piezas expositivas. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

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, Rebollo 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.

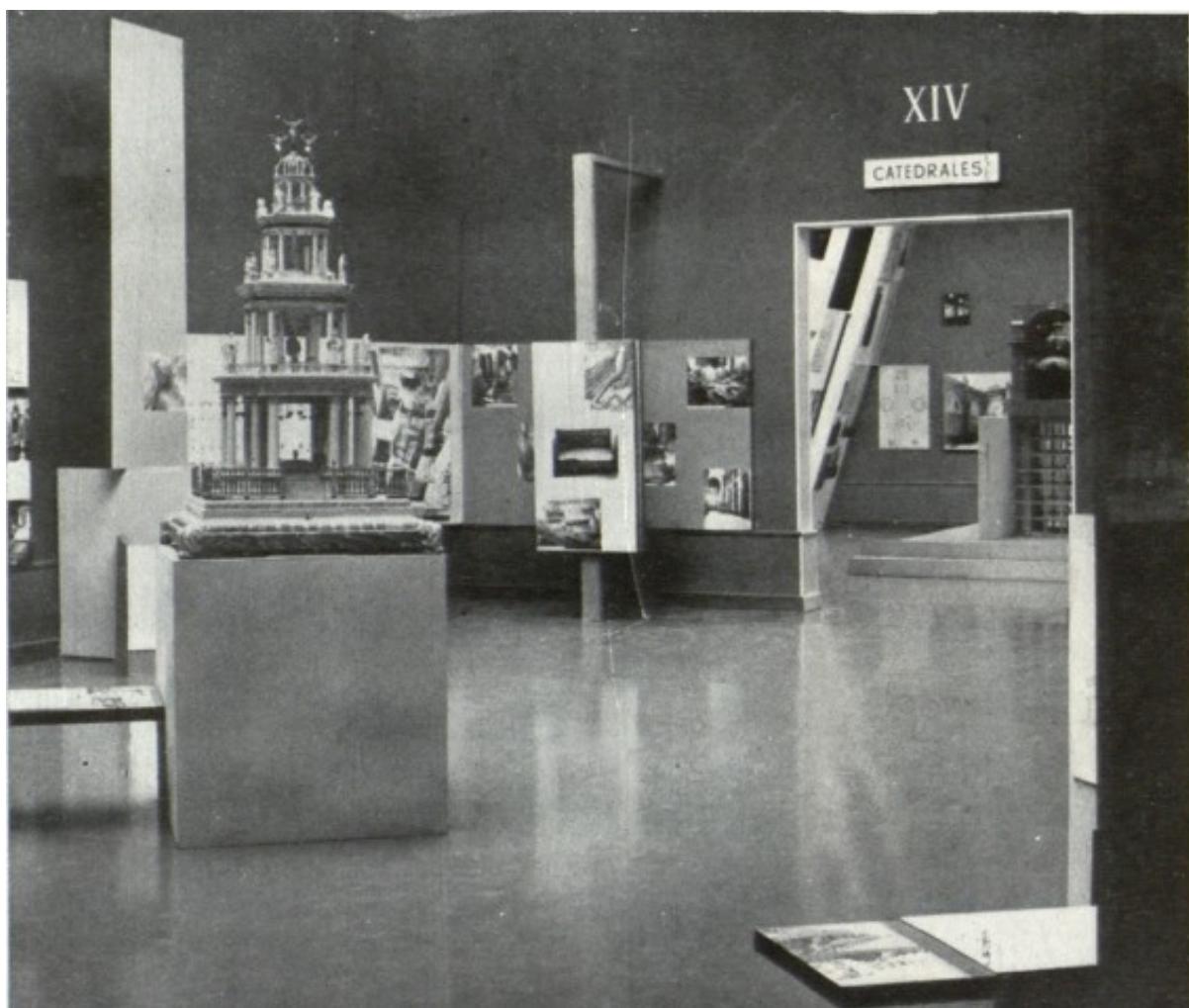


Fig. 7. Vista parcial de la Sala de catedrales.  
RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

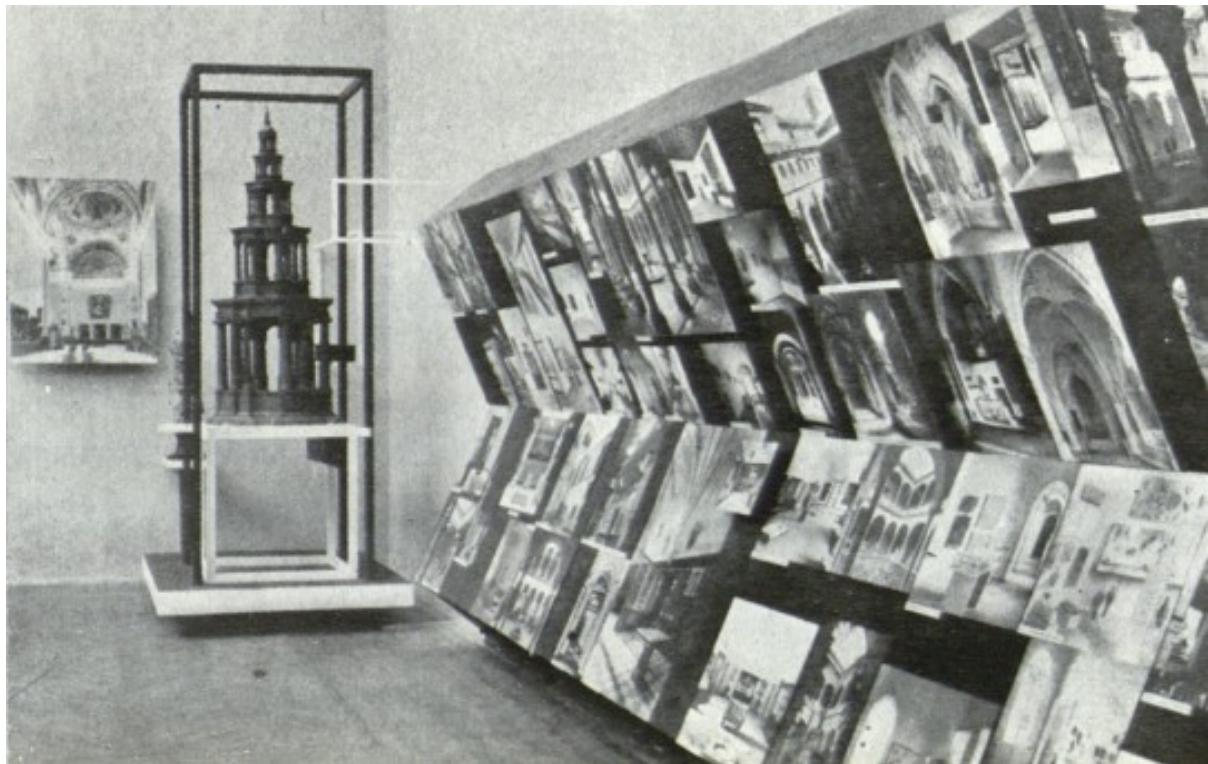


Fig. 8. Detalle de la sala dedicada a los museos en la que se ve un original soporte inclinado hacia arriba y hacia abajo, que permitía una mejor observación de las fotografías expuestas. RevistaArquitectura, n. 1, enero 1959.

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 tratase 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).

---

## **Lucía Villarroya: Rodeno. La poética del paisaje**

Caminar es una manera de ser conscientes de nuestra existencia y de nuestro yo más íntimo. Cuando caminamos, nuestro organismo despliega toda una coreografía de movimientos musculares y estímulos que el cerebro coordina de forma intuitiva y espontánea. Todos los sentidos se activan, todos son necesarios para desarrollar una actividad que nos obliga a coordinar respiración, ritmo y equilibrio. No hay mejor ejercicio de introspección para tomar conciencia de nuestra escala respecto al universo y a nosotros mismos.

Nuestros pasos y nuestra velocidad de desplazamiento nos recuerdan nuestra insignificancia; el suelo que pisamos nuestra dependencia de la Tierra; el aire que respiramos nuestra vulnerabilidad; los escenarios que inundan nuestra mirada la fortuna de ser parte de la Naturaleza.

Los antropólogos sostienen que comenzar a caminar erguidos fue lo que nos hizo humanos. Nuestro caminar tiene, además, un componente genético que nos identifica con nuestros padres. Las posturas y la forma de movernos también se heredan.

Por otro lado, caminar ayuda a mantener la salud de nuestro cerebro y favorece la liberación de endorfinas que inhiben las

neuronas base del estrés y las preocupaciones. Podríamos decir que, al caminar, nuestro cuerpo y nuestra mente encuentran su estado ideal de funcionamiento. Un viejo proverbio oriental sostiene: “desconfía de las decisiones que no hayas tomado caminando”.

Tal vez por todo ello, algunos artistas han adoptado el caminar como el fundamento de su programa estético. Es el caso de los británicos Hamish Fulton (Londres, 1946) y Richard Long (Bristol, 1945) que se conocieron en la St. Martin's School of Art de Londres en 1966. Ambos huían de la herencia del vanguardismo y de la mercantilización de la obra de arte y en el caminar encontraron una respuesta a sus inquietudes. Para Fulton, caminar es una experiencia, es una forma artística de pleno derecho. Pese a estar enmarcados en movimientos como el arte conceptual o el *land-art*, Fulton se declara un paisajista y Long defiende el concepto de realismo en su obra.

La obra de Fulton es, ante todo, la acción de caminar. La crónica de sus caminatas las traslada a libros de artista que se convierten en cuadernos de bitácora. Long hace hincapié en que el significado de su obra radica en la visibilidad de sus acciones y no en la representación de un paisaje en particular. Sus intervenciones materiales en determinados puntos de sus recorridos tienen su complemento en las instalaciones que realiza en espacios de arte con materiales como piedras, barro, agua, fotografías o textos.

Movidos por esta concepción del arte, compartieron caminatas de costa a costa de la Península Ibérica en 1989 y 1990. Fulton realizó tres más en solitario en 2001, 2003 y 2004, desde el Atlántico al Mediterráneo, desde Cádiz hasta el Cantábrico y desde el Mediterráneo al Atlántico. Por último, en 2005 diseñó una caminata en espiral desde Finisterre hasta Toledo, pasando entre otros puntos, por Teruel.

De haber conocido a Lucía Villarroya, Fulton se hubiera desviado hacia Albarracín para compartir con la artista

turolense su misma pasión por el caminar y la naturaleza.

A diferencia de los dos artistas británicos Lucía ha centrado sus caminatas en un enclave concreto: la sierra de Albarracín, con la que la artista mantiene una estrecha vinculación.

El paisaje de los pinares del Rodeno ha sido el escenario natural de la experiencia vital de Lucía, como los largos paseos con su padre, los recorridos por el bosque disfrutando de los cambios en las distintas estaciones o la recolección de rebollones y setas al llegar el otoño con su familia. Una comunión con la naturaleza apoyada en el caminar lento y despreocupado en el que la sensación de paz y la exultante pulsión de vida de cada rincón del bosque actúan como un bálsamo para el espíritu de la artista.

En su exposición *Rodeno. La poética del paisaje*, Lucía nos invita a caminar con ella por esta arcadia de la que se siente parte. Un paisaje convertido en ritmo interno y propio de la artista, como expresara el poeta Rainer María Rilke en una carta de 1913 durante su estancia en la localidad malagueña de Ronda: “Existe en mi naturaleza una gran facilidad de confundirme con la otra Naturaleza, la grande, aquella que otorga la felicidad a estas bellas cosas”.

Convertido en su particular estudio, los pinares de Rodeno proveen a Lucía de los materiales con los que realiza su trabajo. Acículas, simientes y cortezas de árboles pasan a formar parte de sus obras tanto en la cerámica como en los grabados, las dos disciplinas que la artista domina, fruto de su doble formación en la Escuela de Cerámica de Manises y en el Grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, respectivamente.

Dos disciplinas que tienen en común un complejo componente técnico y una buena parte de cocina o alquimia que Lucía ha llegado a controlar, confesando su querencia por el carácter procesual de la investigación y el trabajo en el taller de

ambas, que le reporta tantas sorpresas como satisfacciones.

Uno de los motivos de inspiración de la muestra son los *Anillos de Liesegang*, un fenómeno geológico de formación de bandas o anillos concéntricos causados por la precipitación rítmica de fluidos saturados en las rocas, que ha fascinado a la artista desde que los descubriera en uno de sus paseos.

Para su estampación en los grabados, Lucía reproduce sus formas creando unas planchas de madera en las que modela las texturas. Luego las entinta e imprime con mucha presión en una prensa calcográfica, sobre papel de algodón artesanal hecho a propósito para este trabajo. El resultado es un grabado matérico, muy experimental, más cercano al bajorrelieve que al grabado.

Los *Anillos de Liesegang* se reproducen en cerámica mediante planchas de gres blanco modeladas a mano y cocidas con la técnica del *Pit Firing*, uno de los métodos más antiguos de cocción, en contacto directo con el fuego, que está en el origen del proceso de elaboración de la cerámica. Con esta técnica se obtienen reacciones químicas y efectos inesperados entre el fuego, el barro y los materiales que se han incorporado sobre él.

Por último, un conjunto de cerámicas en vertical reproduce un fragmento de pinar realizado con planchas de arcilla que incorporan el registro de elementos del bosque como hojas, semillas, cortezas, etc., realizadas en gres rojo chamotado decorado con óxidos y colorantes cocidos a 1280º.

El resultado de este recorrido por el universo estético de Lucía Villarroja es una experiencia que convierte a los pinares de Rodeno en el paisaje interior de la artista, en un proceso en continua construcción que es un canto a la naturaleza, a la vida y a los conocimientos acumulados a lo largo de muchos años de caminar lenta y despreocupadamente.

---

# Carlos Pardos: Del negro al color

Durante 50 días con sus correspondientes noches, Carlos Pardos permaneció aislado en su estudio entregado a la pintura. El confinamiento al que nos condenó la pandemia se tradujo, en su caso, en una febril actividad creadora que cristalizó en la abundante producción pictórica que ahora podemos contemplar.

El proyecto original titulado *Del negro al color* responde a un estado de hipersensibilidad y concepción poética desarrollado sin descanso y, en un principio, con pocos materiales.

Su lenguaje va evolucionando lentamente; partiendo de conceptos crudos, sintéticos, a *blanco* y *negro* hasta que, poco a poco, va apareciendo tímidamente el color. Así, surgen, como de la penumbra, una serie de relatos inmediatos, papeles y telas de formato mediano-grande, historias de seres fantásticos e imágenes llenas de riqueza, vitalidad y amor por el ser humano con motivos para recuperar la vida en esta existencia apresurada y agobiante.

El vacío y la soledad de su estudio fueron poblándose de personajes mitológicos, fruto de sus lecturas, que revoloteaban sobre los papeles hasta caer representados en ellos. Tinta negra, pincel y papel fueron configurando el imaginario del artista: furias, magos, quimeras, bufones, vagabundos, poetas, minotauros...

Después, el paisaje y la atmósfera de Gallocanta se fueron colando por la ventana. El atardecer en la laguna, los campos de cultivo, las tormentas, los árboles, las nubes y el silencio fueron impregnando la particular cosmogonía del pintor, humanizándola con un carácter evocador a través de la

naturaleza y la poesía y, siempre, con un tono iconoclasta.

Un canto, en definitiva, a la vida, *desde el negro al color*, a través de la pintura. La propuesta de esta exposición pretende ser optimista y regeneradora en un estado actual de cambios sustanciales en el mundo del arte. Un escenario nuevo que dé cabida a un arte profundo, sincero, lleno de registros y visceral.

---

## Picasso, íntimo

Los grandes genios consiguen combinar su intimidad con el latido de la historia y la sociedad, siempre cambiante, en la que viven y crean. Picasso convirtió sus pinturas en un regalo para la imaginación moderna; por ello en el 275 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, la Fundación Ibercaja muestra 130 obras del genio malagueño en sus dos espacios emblemáticos: el Museo Goya y en la sala de exposiciones Ibercaja Patio de la Infanta. La exposición titulada *Picasso. Diario íntimo* recoge obras de los principales museos españoles, e incluye, además todos los grabados de la *Suite Vollard* que se exhibe completa por primera vez en Aragón; este conjunto de obras será precisamente el hilo conductor que nos lleve por algunos de los temas que aborda Picasso en su vida, deteniéndose en los aspectos más destacados.

En las salas del Museo Goya encontraremos un tema muy presente en la imaginería del malagueño: el pintor y la modelo. Precisamente acompañando a la suite encontramos dos pinturas de la serie del mismo título (1963) pertenecientes a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Picasso realizó en los años 40 y 50 cuadros de esta temática que son el resultado de una reflexión objetiva y que tratará como una serie hasta, aproximadamente, 1965. Para finalizar la

visita, contamos con *Venti pochoirs originali*, una edición de 1955, periodo imprescindible en su carrera. Esta serie de 200 ejemplares, editados por Silvana y con escritos de Franco Russoli consta de veinte obras realizadas por Pablo Picasso desde su llegada a París a principios del siglo XX hasta la década de los años cincuenta. La técnica del *pochoir* permite sobreponer planos y cambiar perspectivas, algo esencial para el cubismo. Además, permite el uso de distintos colores, que se nos muestran con gran luminosidad. Picasso, ávido de conocimiento y del dominio de nuevas técnicas, encontró en el *pochoir* un aliado perfecto para sus creaciones.

Picasso es, sin duda, uno de los más destacados dibujantes de la Historia del Arte y, sólo en el campo del grabado, produjo más de dos mil obras, algo que le convierte en uno de los principales representantes de este género de todos los tiempos, a la altura de Durero, Rembrandt o Goya. En Ibercaja Patio de la Infanta veremos la continuación de esta exposición con más obras de *La Suite Vollard*, serie cedida por Bancaja Valencia, y distintas pinturas que testimonian la vida del creador. *La Suit Vollar* es una serie, realizada entre 1930 y 1937, tan clásica como romántica en la que las visiones de la excitación y el deseo llevan, con frecuencia, a la melancolía y la decepción. Esta serie está compuesta por 97 planchas de cobre y se completada con los tres retratos de Ambroise Vollard, marchante de arte y amigo de Picasso, hechas en 1937 alcanzando la centena. Los temas que aborda Picasso son variados; no hay un hilo conductor que nos lleve desde el primero al último siguiendo una lógica, se divide en siete temas: Temas varios (27 grabados), La batalla del amor (5), Rembrandt (4), El escultor en su estudio (46), El minotauro (11), El minotauro ciego (4) y, por último, Retratos de Vollard (3). En cuanto a los lienzos que completan la exposición, son obras con una gestualidad totalmente liberada de la estética academicista, como veremos en *Mousquetaire a la pipe* (1968). En la pintura, *Efant dans un lit* o *Claude avec oreillons* (1948), Picasso nos presenta a su hijo en un momento

de intimidad: con apenas un año, descansa en la cama enfermo de paperas. Su padre lo retrata con gran ternura, decantándose por el uso del blanco y negro para mostrar su preocupación.

Esta exposición, es uno de los testimonios artísticos que demuestran la plenitud creativa del gran maestro del siglo XX, Pablo Picasso.