



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>  
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

## DOSSIER

### ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,  
with the collaboration of Genoveva Tusell García

### ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,  
con la colaboración de Genoveva Tusell García

# LA SALA AMADÍS, 1961–1975: ARTE Y/O FRANQUISMO

## SALA AMADÍS, 1961–1975: ART AND/OR FRANCOISM

Daniel A. Verdú Schumann<sup>1</sup>

Recibido: 1/06/2014 · Aceptado: 6/02/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.13046>

### Resumen

Este texto estudia la historia de la sala oficial Amadís entre 1961 y 1975. Para su realización se ha empleado documentación inédita del Archivo General de la Administración y se ha entrevistado a uno de sus directores, Juan Antonio Aguirre, así como a otra figura relevante de la administración cultural de la época, Juan Van-Halen Acedo. Los datos obtenidos sugieren una nueva lectura de su política de exposiciones, que estaría más cercana a la estrategia franquista de propaganda y (des)politización del informalismo en los años 50 y 60, que de ser un *caballo de Troya* modernizador fruto de la iniciativa de Aguirre.

### Palabras clave

Sala Amadís; Juan Antonio Aguirre; arte; política; galería; pintura; franquismo

### Abstract

This paper analyses the history of the state-owned gallery Sala Amadís during 1961 and 1975. It is based on both unpublished documents from the Spanish General Administration Archive and a personal interview with one of its directors, Juan Antonio Aguirre, as well as with another relevant member of the cultural administration of the time, Juan Van-Halen Acedo. This new evidence leads to a different understanding of its exhibition policy, which seems to have been rather a follow-up of Francoist strategy of promoting and (de)politicizing Informalism in the 1950's and 60's than a modernizing *Trojan Horse* conceived solely by Aguirre.

### Keywords

Sala Amadís; Juan Antonio Aguirre; Art; Politics; Gallery; Painting; Francoism

---

1. Universidad Carlos III de Madrid ([dverdu@hum.uc3m.es](mailto:dverdu@hum.uc3m.es)).

TODOS LOS RELATOS HISTORIOGRÁFICOS resaltan el papel de la galería oficial Amadís en el devenir del arte español —especialmente la pintura— durante los años 60, 70 e incluso 80, debido sobre todo a la labor de Juan Antonio Aguirre, como comisario primero y después como director. Paradójicamente, no existe ningún estudio sobre esta institución, lo que sin duda ha contribuido a consolidar esta lectura eminentemente personalista<sup>2</sup>. Sin embargo, un análisis en profundidad de la intrahistoria de la sala exige matizar esta interpretación, subrayando a cambio el interés de la propia administración franquista en hacer de ella un instrumento de política cultural que modernizase la imagen del régimen en su etapa final, al estilo de lo ocurrido años antes con la promoción de la generación de los 50.

## 1. ORIGEN Y ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA

En 1961 se inaugura, en un edificio de la administración situado en la calle Ortega y Gasset n.º 71, subrayando así la entonces creciente oferta galerística del exclusivo barrio madrileño de Salamanca, la Sala Amadís. No se conserva —o no he podido encontrar— información alguna sobre quién fue el responsable de su creación y cuáles fueron sus motivaciones, y apenas nada sobre sus primeros años de funcionamiento<sup>3</sup>. Por la fecha —coincidente con el momento en que el *matrimonio de interés* entre el régimen y el informalismo ha comenzado a resquebrajarse—, por su exposición inaugural, y por el perfil de algunas de las muestras realizadas en sus primeros años, cabría pensar que la propuesta buscaba prolongar dicho «apertura artística» a una escala más modesta. La peculiar situación de la sala en el organigrama de la administración, no obstante, no facilitaba esta tarea. Desde su origen y hasta 1977, Amadís dependió jerárquicamente de la Delegación Nacional de Juventudes (desde 1970, Delegación Nacional de la Juventud; ambas en adelante DNJ)<sup>4</sup>. No lo hacía directamente, sino que colgaba del Servicio Nacional de Actividades Culturales, que a su vez lo hacía de la Sección de Participación y Servicio a la Juventud de dicha DNJ. Esta, por su parte, dependía —ahora sí— directamente de la Secretaría General del Movimiento (en adelante SGM), órgano garante de la ortodoxia ideológica del régimen. Ello invita a pensar que en origen la puesta en marcha

2. Tampoco aparecen referencias a ella en obras en que quizá cabría encontrarlas, como los trabajos de historiografía artística citados en este artículo (donde si acaso se menciona su nombre de pasada) o los libros dedicados al Frente de Juventudes (generalmente centrados en la OJE, de fuerte tono nostálgico y escaso o nulo interés para los investigadores).

3. Toda la información concerniente a la sala Amadís del periodo 1961–1975 se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, sección Cultura, fondo Delegación Nacional de la Juventud, con número de inventario IDD (03)053.000. Son 1.500 cajas y 900 libros con todo tipo de información del periodo 1940–1977; la signatura topográfica de todas las cajas es 46/76.101–79.701; la de los libros es variable. En aras de la concisión, todos los documentos de este fondo se citan solo como AGA y el número de caja; en el caso de los libros, se ofrece también la signatura. Lamentablemente, el absoluto desorden que reina dentro de cada caja hace imposible ser más preciso en las referencias y citar por carpetas (a menudo inexistentes) o número de legajo (imposible de determinar). Aprovecho para agradecer a los empleados del AGA, y especialmente a Daniel Gozalbo Gimeno, su inestimable ayuda en la recopilación de la información necesaria para la elaboración de este trabajo.

4. La DNJ era una continuación del Frente Nacional de Juventudes (1940–1957), el cual lo era a su vez de las Organizaciones Juveniles de FET y de las JONS (1937–40).

de la sala buscaba más que nada cubrir el expediente «artístico» dentro de una Delegación cuyo fin fundamental era el adoctrinamiento ideológico de la juventud:

La Delegación Nacional de Juventudes, como órgano encargado por el Estado de la educación cívica y política y de la educación física de los españoles varones menores de veintinueve años, tiene conferida la facultad de ordenar y llevar a efecto las enseñanzas correspondientes, así como la de orientar, coordinar y proteger las iniciativas y actividades extraescolares de la juventud, en orden al mejor servicio de la Patria<sup>5</sup>.

Dicha «orientación» debía llevarse a cabo, fundamentalmente, a través de un riguroso control del profesorado y de un celo obsesivo por la educación física, dos aspectos que representaron siempre la parte principal de sus actividades, tanto sobre el papel como en la práctica. De hecho, entre las funciones detalladas de la DNJ que se desglosan en el artículo 2 de su decreto ordenador nada se dice de las actividades culturales; y tan solo en el artículo II se hace una breve mención a la «extensión cultural y artística» como uno de los servicios que debe mantener la organización para «inculcar un sentido de responsabilidad social en los jóvenes»<sup>6</sup>. Una norma del año siguiente detalla las competencias de la DNJ, que se distribuyen en los siguientes servicios: «a) Actividades Culturales. b) Actividades Deportivas. c) Actividades Profesionales. d) Campamentos y Albergues. e) Colegios y Residencias. f) Ayuda Juvenil. g) Sanidad. h) Naval. i) Aeronáutico»<sup>7</sup>. Este peculiar listado, de tintes casi borgianos, va a permanecer inalterado en todas las memorias de actividades de la DNJ elaboradas hasta 1975. Las funciones del servicio que aquí nos interesa, el primero, se estipulan en el artículo siguiente:

1. Corresponden al Servicio de Actividades Culturales la organización y dirección de las actividades tendentes a la formación político-doctrinal, estética y artística de la juventud.
2. Le compete de un modo especial la tutela de las Aulas y Seminarios, la organización de los Foros y los Certámenes de arte y la orientación de la prensa juvenil.
3. Mantendrá relación permanente con la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.<sup>8</sup>

Esto es todo lo que la normativa dice sobre el Servicio de Actividades Culturales; pero ya el orden de sus fines en su primer epígrafe, donde el componente doctrinario antecede sin ambages al artístico, es por sí mismo revelador de los verdaderos intereses del régimen.

5. Artículo 1 del Decreto 2223/1961, de 16 de noviembre, ordenador de la Delegación Nacional de Juventudes, Secretaría General del Movimiento, BOE n.º 277, de 20 de noviembre de 1961, páginas 16453 a 16454; <http://www.boe.es/boe/dias/1961/11/20/pdfs/A16453-16454.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

6. *Idem*, artículo 11.

7. Artículo 11 de la Norma Orgánica de la Delegación Nacional de Juventudes, Orden de la Secretaría General del Movimiento de 13 de abril de 1962; Bol. Mov. n.º 870, 1 de mayo, R.L. 975/1962.

8. *Idem*, artículo 12.

En el caso concreto de la Sala Amadís, dependiente de este Servicio de Actividades Culturales, dicho componente doctrinario tuvo no obstante una presencia testimonial, limitada básicamente a la aparición esporádica en sus catálogos de la retórica barroca y grandilocuente característica del régimen. No hubo por tanto mucha formación político-doctrinal, pero, en honor a la verdad, tampoco estética o artística hasta 1969. Como todos los servicios, el de Actividades Culturales tenía a su frente a un Jefe con dos adjuntos: una dotación escasa para una unidad con muy poco trabajo. Nada hace pensar que las personas que ocuparon los distintos puestos intermedios del escalafón entre la dirección de la sala y la cúpula de la DNJ en los años sesenta, funcionarios de la gris administración franquista, tuviesen el menor interés real en la cultura o su promoción.

Además, su extraño encaje administrativo dejaba a la sala completamente al margen de las principales líneas de actuación del régimen en materia de promoción artística, que se dividían, no sin fricciones, tres Ministerios. Por un lado, el de Educación Nacional, cuya Dirección General de Bellas Artes —entonces a cargo de Gratiniano Nieto (1961–1968), quien, como se verá, tendrá un papel destacado en la historia de la sala Amadís— era responsable, entre otras cosas, del «fomento de la cultura artística»<sup>9</sup>. Por otro, el de Asuntos Exteriores, del que dependía el muy relevante Instituto de Cultura Hispánica, encargado de la promoción artística y cultural dentro de nuestro país<sup>10</sup>. Y por último, el Ministerio de Información y Turismo, el cual, especialmente desde que en 1962 fuera nombrado ministro Manuel Fraga Iribarne, canalizaba toda su labor cultural a través de su Dirección General de Información, y más específicamente de su Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales. El jefe de esta sección era en aquellos años Carlos Areán, que será también director «extraoficial» de la sala Amadís durante toda la década de los 60, independientemente de los diferentes puestos que en cada momento ocupe en la administración.

## 2. LA ÉPOCA DE AREÁN (1961–1969)

Carlos Antonio Areán González (n. 1921) era un alto funcionario del Cuerpo Técnico de Turismo, que ocuparía varios cargos de relieve en la mencionada Dirección General de Información bajo el mandato de su íntimo amigo Manuel Fraga. Historiador, crítico y comisario, tuvo un papel muy destacado en la gestión cultural y artística del régimen —al parecer oficiaba de mediador entre su Dirección General y la de Bellas Artes<sup>11</sup>—, siendo entre otros cargos director de la colección *Cuadernos*

9. NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962–1968)*. Madrid, CSIC, 2006, p. 65; sigo esta obra en las próximas líneas. Gratiniano Nieto Gallo (1917–1986), catedrático de Arqueología y discípulo de Camón Aznar, fue una figura de peso en la cultura de su tiempo. Con el tiempo sería rector de la Universidad Autónoma de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

10. Sobre el ICH *vid.* MARZO, Jorge Luis: «Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España», en *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2010, pp. 40–61.

11. NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *op. cit.*, p. 69–70, nota 110.

de Arte de Publicaciones Españolas, de la sala de exposiciones del Ateneo, e incluso más tarde del propio MEAC (1975-77).

Areán era un defensor del informalismo y la pintura matérica. El mismo año de 1961 en que es escogido para dirigir Amadís, publica *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, un libro dedicado fundamentalmente (pero no solo) a la «pintura informal», que él prefiere denominar «pintura de la forma fluctuante o fluctuantismo», y cuya invención atribuye desde sus primeras páginas a Pancho Cossío<sup>12</sup>. Al elogio de este pintor le sigue el de Benjamín Palencia, que en opinión de Areán también «consideró esencial la expresividad independizada de la materia pictórica»<sup>13</sup>.

Convenientemente, Amadís se inaugura el 27 de octubre de 1961 con una exposición de Pancho Cossío:

Amadís, Sala de Exposiciones, se honra abriendo sus puertas al público para exhibir una treintena de lienzos de Francisco Gutiérrez Cossío, el popular e inimitable Pancho Cossío, renovador de la pintura española y tan indisolublemente ligado a la vida artística madrileña.

Es esta la primera exposición que se celebra en esta sala, cuya misión fundamental será la de dar a conocer nuevos valores y facilitar el contacto del público con las más arraigadas tendencias de nuestra renovada vanguardia. Era, por tanto, un deber de justicia que quien abriese el paso a la juventud fuese el admirado maestro que creó casi por sí solo una de las más fructíferas posiciones de vanguardia en el ya tan lejano año 26.»<sup>14</sup>

La elección de Cossío —que contaba entonces 63 años— para inaugurar una sala dedicada a los jóvenes no es pues una paradoja. Antes bien, buscaba marcar una senda para los nuevos artistas, y ello tanto en términos artísticos y estéticos —Areán lo consideraba el inventor de ese informalismo que el régimen había contribuido a difundir como algo casi intrínsecamente español— como, en mi opinión, ideológicos. A fin de cuentas, la *vuelta al orden* figurativo de Cossío y Palencia tras su etapa parisina, marcada por la influencia del cubismo y el surrealismo, corrió paralela en el caso del primero a una más castiza y menos inocua *vuelta al redil* patrio, por cuanto a su regreso a España en 1932 había fundado la sección santanderina de las JONS por encargo del propio Ramiro Ledesma. Algunas frases de Areán sobre Cossío, impregnadas de ese tono pomposo al que nos referíamos antes, apuntan sutilmente en esa dirección<sup>15</sup>.

En su vertiente puramente artística, el carácter prescriptivo de esta primera muestra lo confirman numerosas exposiciones realizadas durante la época de Areán, en las que parece haber predominado una pintura de corte matérico, gestual

12. AREÁN, Carlos: *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 12-13; contiene también un «Intermedio sobre Cossío», pp. 111-114.

13. *Idem*, p. 13.

14. AREÁN, Carlos: *Pancho Cossío. Marinas y naturalezas muertas*. Madrid, Amadís, 1961, s/p.

15. «Regresado a España en el año 31, busca Cossío un sólido entronque con la tradición nacional y reactualiza la técnica de los grandes venecianos, tan íntimamente ligada a las más persistentes conquistas de la solemne centuria barroca de la primera escuela pictórica madrileña»; *Ibidem*.

e informalista. No obstante, las muestras obedecían a intereses tan diversos, y fueron tan variadas y a menudo tan mediocres, que difícilmente puede hablarse de una verdadera línea expositiva. De los nombres que allí expusieron en los años 60 tan solo un puñado resultan hoy conocidos, entremezclados con los de vencedores de certámenes de arte juvenil, oscuras escuelas de arte y olvidados artistas extranjeros afincados en España. Muestras como *Cinco artistas de la Escuela de Barcelona* (1963), *Grupo Ur* (1967) o la performance *Etcétera ZAJ: Uva y espíritu*, realizada dentro de una exposición de José Enrique Cortés (1966), son la excepción en un listado más bien olvidable. Por otro lado, la existencia en los libros de entrada y salida de la DNJ de anotaciones dando cuenta de recomendaciones para que expusiera uno u otro artista pone de manifiesto que el omnipresencia nepotismo del régimen se extendía también, poco sorprendentemente, al campo artístico<sup>16</sup>.

Esta falta de rigor estaba en sintonía con la nula importancia que los responsables de la DNJ parecían conceder a la sala. La información que se da sobre ella en las respectivas memorias anuales de dicha Delegación es ínfima, generalmente limitada al número de muestras realizadas; el cual por lo demás solía estar, sobre todo en los primeros años, muy alejado del real, que oscilaba entre 10 y 15<sup>17</sup>. Algunos años la sala ni siquiera se menciona<sup>18</sup>. Por el contrario, la información referida al resto de actividades de la DNJ, y muy especialmente a la deportiva, ocupa páginas y páginas, en una buena prueba de la predilección del régimen por la educación física frente a la intelectual y cultural.

El desglose del presupuesto también da idea de la falta de profesionalidad con que se regía Amadís. En uno, seguramente correspondiente al año 1966, se estipula (cantidades en pesetas)<sup>19</sup>:

<b>SALA AMADÍS</b>	
Gastos montaje 14 exposiciones	35.000
Atenciones y varios	15.000
Gratificación Director	36.000
<b>TOTAL</b>	<b>86.000</b>

La partida «gratificación Director» se explica porque la dirección de la sala Amadís debía tener entonces cierto carácter extraoficial, quizá porque Areán ya era

16. Vid. por ejemplo la recomendación en favor de César Bobis, AGA, caja 151, libro de entradas, 15 de febrero de 1962, entrada n.º 136. Teóricamente, para exponer en Amadís había que enviar un formulario y fotos de la obra.

17. Por ejemplo, en 1962, primer año completo en el que la sala permaneció abierta, la cifra oficial es de 6 exposiciones («Resumen de las Actividades más importantes realizadas por la Delegación Nacional de la Juventud durante la década de los años 1960 a 1969», 31 de diciembre de 1969, AGA, caja 242); en realidad se celebraron 15, quizá incluso alguna más, como se puede comprobar por las reseñas en ABC.

18. «Memoria de actividades año 1967», AGA, caja 1278.

19. «Informe sobre la situación actual del Servicio de Actividades Culturales en orden a la función que tiene asignada y objetivos concretos que se pretenden alcanzar durante el año», AGA, caja 1277.

funcionario y cobraba un sueldo del Estado. En cualquier caso, que su remuneración superase la partida destinada al montaje de las muestras, y que en una partida tan etérea como «Atenciones y varios» se consignase una cantidad equivalente al 42% destinado a exposiciones, da buena idea de la falta de rigor y del funcionamiento personalista de la sala, en la mejor tradición franquista. Estas cifras eran las habituales, pues tanto el coste de 2.500 ptas. por montaje como la «gratificación» se mantienen en el presupuesto del año siguiente<sup>20</sup>. Este documento consigna también la partida destinada al Certamen Juvenil de Arte —del que salían buena parte de los pintores que exponían en la sala—, el cual ascendía a 500.000 ptas., lo que permite hacerse una idea del escaso peso que la sala tenía en el conjunto de la DNJ.

### 3. AGUIRRE Y NUEVA GENERACIÓN (1965-1969)

Con Areán al frente hace su aparición en escena un personaje que será fundamental en su devenir posterior. En 1965, Juan Antonio Aguirre, un joven madrileño de apenas 20 años, expone en Amadís. Aguirre era entonces un pintor de corte naïf que estudiaba Filosofía —era de la promoción de Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Savater— porque su padre había conseguido, gracias a sus contactos en la Escuela de Bellas Artes, que lo suspendieran en el examen de acceso a estos estudios; si bien como compensación le había puesto un profesor particular de pintura, un discípulo de Sorolla llamado José Manaut Viglietti<sup>21</sup>. Aguirre estaba bien relacionado: hijo de un abogado del Cuerpo Jurídico-Militar General que sería Director General de Banca, al que él mismo califica de «liberal» (amigo, por ejemplo, del socialista José Prat), estudiaba en el Colegio IDA de la calle Almagro, que define como un centro de la «golfería pija» de la zona. Un Francisco Nieva interesado por sus obras lo pone en contacto con el poeta y crítico Ángel Crespo, quien a su vez lo conmina a visitar a Carlos Areán en su despacho del Ministerio. Areán accede a exponer su obra en Amadís. La exposición la monta José Ayllón, crítico de *El Paso*, y el propio Crespo redacta el catálogo<sup>22</sup>.

Precoz e inquieto, Aguirre estrecha vínculos con el mundo del arte. Cercano al grupo de Cuenca, comienza a escribir crítica de arte, primero en *Gaceta Universitaria*, durante dos o tres años, y más tarde en la prestigiosa revista *Artes*, dirigida

20. Se computan 66.000 ptas. desglosadas en 25.000 para 10 exposiciones, 5.000 para «varios» y 36.000 de «emolumentos director»; «Presupuesto de gastos para el ejercicio económico 1967», AGA, caja 1.277.

21. En los datos biográficos seguimos al propio Aguirre en MILLET, Teresa: «Estados de una cuestión. Entrevista a Juan Antonio Aguirre», en *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Valencia, IVAM, 1996; así como en la entrevista que me concedió, grabada en Madrid el 18 de agosto de 2014. Agradezco aquí a Juan Antonio Aguirre su inestimable colaboración al poner a mi disposición sus recuerdos y materiales de la época.

22. Tan solo dos años después, Crespo tomaría el camino del exilio. Manaut, por su parte, estuvo represaliado durante el franquismo por su estrecho compromiso con la II República. Como se verá más adelante, este trato directo con personas directamente damnificadas por el régimen no pareció dejar una huella significativa en las posiciones ideológicas de Aguirre. Manaut habría de ser también, casualidades del destino, maestro de Juan Manuel Bonet —uno de los principales reivindicadores del Aguirre teórico, gestor y pintor a partir de 1979— en el Liceo Francés; BONET, Juan Manuel: «Para un diccionario del mundo de J.A.A.», en *Juan Antonio Aguirre*. Valencia, IVAM, 1999, p. 34. La figura de Manaut ha sido rescatada en los últimos años por los profesores Federico Castro y Elisa Povedano a través de varias exposiciones y publicaciones.

por Isabel Cajide, donde escribiría hasta 1974<sup>23</sup>. Paralelamente, comienza a fungir de comisario *sui generis* en la galería Edurne: «la vinculación (...) fue de pura amistad. Yo funcionaba como un colaborador sin sueldo, asesor de la sala. Les sugería nombres de artistas»<sup>24</sup>.

Interesado en el arte de su época, y sobre todo fascinado por la obra de Luis Gordillo, Aguirre logra convencer a Areán para organizar en Amadís una muestra llamada a tener una notable importancia en el desarrollo posterior de la pintura española. *Nueva Generación*, celebrada del 2 al 21 de mayo de 1967, mostraba obras de Alexanco, Anzo, Asins, Barbadillo, Egido, Galí, García Ramos, Julián Gil, Gordillo, Plaza, Teixidor e Yturralde, además del propio Aguirre. La muestra se repetiría poco después en Edurne (3 al 30 de noviembre, sin Plaza y con Boshard, Delgado y Pagès) e itineraría, ese año y el siguiente, por Badajoz, Bilbao, Zamora, Cuenca, Zaragoza, Pamplona y Barcelona, en el marco de unos Festivales de España concebidos por Fraga con un marcado carácter popular y turístico<sup>25</sup>. Este potente despliegue tuvo su correlato escrito. En 1967, Aguirre publicó *Concepto de Nueva Generación* como catálogo de la exposición en Edurne, y con motivo de la itinerancia se editó *Nueva Generación (notas sobre el qué y el quién del grupo)* dentro de la serie «Divulgación» de los *Cuadernos de Arte* de Publicaciones Españolas, dirigidos por Areán. Más tarde, aprovechando un beca de la Fundación Juan March, Aguirre ampliaría las ideas y nombres allí contenidos en un volumen entonces presentado al público por Gratiano Nieto, y hoy famoso y reeditado: *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española* (1969).

No puedo extenderme sobre los principios teóricos y formales que sostenían esta *Nueva Generación*, que su promotor concebía no como un grupo cerrado, sino como un «concepto historiográfico»<sup>26</sup>. Baste decir que se trataba de una propuesta sumamente ecléctica con la que Aguirre pretendía dar carpetazo a un informalismo que detestaba, proponiendo a cambio una apertura radical de los lenguajes, fundamentalmente al *pop* y a la abstracción geométrica. Rechazando de plano las veleidades dramáticas y existenciales de la generación de los 50 y, en general, de toda pretensión extraartística, Aguirre apostaba por el contrario por una pintura desideologizada, ensimismada y hedonista. Vista en perspectiva, podría considerarse una apuesta «proto-posmoderna», y como tal sería reivindicada más adelante por los promotores de la Nueva Figuración madrileña.

Aquí interesa resaltar cómo esta pintura, que serviría de trampolín a la figura de Aguirre<sup>27</sup>, nació en una sala oficial y fue ampliamente difundida por toda la

23. Vid. una breve pero favorable revisión del Aguirre crítico en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004, pp. 100-105.

24. MILLET, Teresa: *op. cit.*, p.20.

25. DE LA TORRE, Alfonso: «JAA y la reivindicación conquense. 'Arte último' un libro multicolor», en AGUIRRE, Juan Antonio, BONET, Juan Manuel & DE LA TORRE, Alfonso: *Comentarios a Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, p. 30.

26. «No será la [generación] que invente las palabras, pero sí la segunda en construir las frases»; AGUIRRE, Juan Antonio: *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, p. 90.

27. El beneficio para Aguirre no se midió únicamente en términos de prestigio intelectual: en un documento sin fecha, datable en torno a 1969, constan dos lienzos suyos («La camilla» y «Habitación») entre un listado de 16 obras «Procedentes de la Sala Amadís» en manos del Servicio de Actividades Culturales; vid. «Relación de cuadros

geografía española por iniciativa del régimen. Tampoco para este carecía la operación de beneficios. Por un lado, como ya ocurriera con el informalismo, la difusión de arte moderno contribuía a promover una imagen aperturista. Por otro, no se corría ningún riesgo, porque lo expuesto carecía cualquier carga política o crítica. Este aspecto recibía, en aquel contexto, especial atención. En primer lugar, porque la pintura informalista había resultado no estar tan vaciada de contenido ideológico como el régimen pensaba; lo cual, a su vez, hacía que este probablemente viera con agrado la voluntad de Aguirre de dar por cancelado el informalismo, ahora que los artistas de El Paso y Dau al Set habían decidido romper con el régimen que los había promocionado dentro y fuera de nuestras fronteras<sup>28</sup>. Y en segundo lugar, porque la oposición al franquismo arreciaba en todos los campos. En el artístico, sin ir más lejos, ciertas tendencias críticas figurativas o conceptuales cobraban cada vez más presencia, al tiempo que la aparición de nuevas formulaciones teóricas como la semiología, la sociología del arte o el materialismo dialéctico proporcionaban a los críticos e historiadores herramientas de análisis de la realidad española desde una perspectiva, en mayor o menor medida, comprometida con la situación política y social: veteranos como Aguilera Cerni, Alexandre Cirici y Moreno Galván, y más jóvenes como Tomás Llorens, Valeriano Bozal o Rubert de Ventós, publicarían precisamente en los años 60 obras fundamentales desde esta perspectiva<sup>29</sup>. En este conflictivo ambiente, Aguirre nunca ocultó su desinterés por el arte *engagé*. Llevaba a gala que los artistas de *Nueva Generación* solo se interesasen «por la artísticidad de su trabajo»<sup>30</sup>, y su interpretación de la Transición como una época felizmente desideologizada («en la universidad se dejó de leer *Mundo Obrero* y llegó la locura»<sup>31</sup>) se convertiría en celebrado apoteagma para un sector del arte español.

---

existentes en el Servicio Nacional de Actividades Culturales», AGA, caja 1.277. No consta si las obras fueron cedidas o adquiridas.

28. Sobre este polémico aspecto, vid. MARZO, Jorge Luis: *op. cit.*, 2010, pp. 31-139.

29. Sobre este punto vid. BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo xx en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 255-274; NÚÑEZ LAISECA, *op. cit.*; y los trabajos de BARREIRO LÓPEZ, Paula: «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo» (en BARREIRO LÓPEZ, Paula & DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.), *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 254-274) y «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo» (en CARRILLO, Jesús Carrillo & VINDEL, Jaime (eds.): *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada-Barcelona-Madrid-Sevilla, Centro José Guerrero/Diputación de Granada-Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)-Universidad Internacional de Andalucía/UNIA arteypensamiento, 2014, pp. 16-36.

30. MACUA, Juan Ignacio: «Un gintonic con Juan Antonio Aguirre», *Arteguía*, 53 (marzo 1980), p. 11. En esta misma entrevista afirma: «Soy muy e[s]céptico en cuanto al valor político de la cultura, esa pretensión de convertirla en un instrumento que, como decía Ionesco, manejan las funcionarios para fabricar funcionarios que, a su vez, fabrican funcionarios. Una política cultural corre el riesgo de terminar vistiendo a todo el mundo de gris, o de cualquier otro color. La cultura no se transmite»; p. 10. En comunicación personal abunda en estas ideas: «¿Para una opción política para qué te vas a la galería de arte a plantearla? (...) Genovés me parece el peor pintor de España».

31. AGUIRRE, Juan Antonio: «Referencias de los setenta», en *23 artistas. Madrid, años 70*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 61.

#### 4. CAMBIOS EN LA DNJ (1969–70)

A finales de los 60 se empiezan a producir ciertos movimientos en el régimen, vinculados tanto a su intención de pervivir después de Franco como al aumento de la oposición. En el ámbito que nos ocupa, los primeros cambios datan de 1968, año en que Baldomero Palomares Díaz accede al cargo de Delegado Nacional de Juventudes (1968–69). Este nombrará Subdelegado Nacional a Faustino Ramos Díez (1968–70), quien a su vez designará como jefe de la Sección de Actividades Culturales a su amigo Juan Van-Halen Acedo (1968–70). Van-Halen era un poeta procedente del falangismo intelectual del SEU que dirigía por entonces el programa literario de TVE *El alma se serena*, y durante cuya breve etapa en el cargo comenzará la transformación de Amadís. El aperturismo aumentará a partir de 1969, cuando el escándalo MATESA salpique a varios tecnócratas del *Opus Dei* y propicie la llegada de una nueva generación de políticos de corte más liberal a posiciones de poder: Torcuato Fernández-Miranda, posteriormente ideólogo en la sombra de la Transición, será nombrado Ministro-Secretario General del Movimiento (1969–1974); Gabriel Cisneros, uno de los futuros redactores de la Constitución, será designado Delegado Nacional de la Juventud (1969–1972); el propio Juan Van-Halen será sustituido por Fernando Alonso Alonso (1970–1973).

En sintonía con estos cambios, la necesidad de modernizar la línea expositiva de la sala debió plantearse ya abiertamente bajo la dirección de Carlos Areán. Así se deduce de una carta del 30 de octubre de 1968 en que este, a la sazón Jefe de la Sección Informativa de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, escribe al flamante (había sido nombrado a finales de septiembre) nuevo Jefe de Actividades Culturales, Juan Van-Halen:

Como ves actuo [sic] con gran rapidez. Recién terminada nuestra conversación entré en contacto con varios artistas jóvenes para ver la obra de alguno de ellos. A decir verdad, la juventud es poco creadora y entre lo que he visto, lo único que me ha interesado verdaderamente es la obra de Francisco José Zabala (...)<sup>32</sup>.

Tanto esta misiva como la respuesta de Van-Halen («Te agradezco tu interés por el plan de exposiciones. Desde luego que nos interesa la obra de Francisco José Zabala dentro de la nueva orientación de que hablamos»<sup>33</sup>) ponen de manifiesto: 1) que había una propuesta explícita de renovar la línea expositiva de la sala; 2) que dicha propuesta no partía de su director, sino de instancias más elevadas; y 3) que de hecho Areán parecía ya entonces no tener absoluta autonomía en lo referente a la política de exposiciones. Solo así se entiende que Van-Halen agradezca a Areán su «interés por el plan de exposiciones»; o que en una carta de julio de 1969, Areán vuelva a escribir a Van-Halen: «Te acompaño una lista de la programación que he hecho hasta ahora para la Sala en la temporada próxima, en la cual abundan los

32. Carta de Carlos Areán a Juan Van-Halen, 30 de octubre de 1968, AGA, caja 1.277.

33. Carta de Juan Van-Halen a Carlos Areán, 5 de noviembre de 1968, AGA, caja 1.277.

jóvenes»<sup>34</sup>. El contenido y el tono de estas cartas apuntan a que Areán había sido apremiado a dar un cambio de rumbo a la línea expositiva de Amadís, estando quizá ya su autoridad sobre la misma en cierto modo en entredicho. Su respuesta «la juventud es poco creadora», por otro lado, dará indudablemente la razón a aquellas voces que señalarán poco después la conveniencia de dejar la dirección de la Sala en manos de alguien más atento a los nuevos tiempos.

Porque la necesidad de un marcado cambio de rumbo se hará muy pronto explícita. En enero del año siguiente, 1969, aparece en la DNJ un largo (doce páginas) e inusualmente crítico documento, llamado «Plan de Acción Cultural», que merece la pena citar *in extenso*:

Es obvio señalar la importancia de la actividad cultural. Todos los países del mundo se preocupan cada vez más por la elevación del nivel cultural de los pueblos, conscientes de que ésta constituye la única vía para promocionar realmente una comunidad. En nuestro país, incluso en los órganos más representativos, se discute todavía esta necesidad culturalizadora y se recortan los presupuestos destinados a ella, suponiendo una verdadera batalla cualquier aumento que en este sector se conceda. De este defecto nacional no es una excepción la Delegación Nacional de Juventudes, que mientras concede amplio apoyo a otras actividades, parece que hasta ahora venía considerando inoportuno todo aumento económico tendente a potenciar el desenvolvimiento del Servicio Nacional de Actividades Culturales. Prueba evidente de ello es el presupuesto que actualmente se le concede, a todo título insuficiente, para la alta y fundamental misión que tiene encomendada<sup>35</sup>.

El texto insiste en que dicho Servicio «trata de llevar a cabo una verdadera *acción cultural* en profundidad (...) para lo cual deberá contar con los medios necesarios y el respeto y la colaboración que su misión merece por parte de todos los demás Órganos de la Delegación». Demanda para ello «el control de toda la acción cultural de la Delegación Nacional», así como mejoras organizativas, de personal (para un «grupo prestigioso de personas, que en calidad de asesores colaboran en nuestra acción») y presupuestarias, estas últimas en un tono sorprendentemente crítico:

Es urgente realizar una *revisión de nuestro presupuesto, insuficiente de todo punto*, para realizar la acción cultural que se pretende. (...) Si bien es verdad que es importante el «contamos contigo» deportivo, no lo es menos un «contamos contigo» como convocatoria juvenil a la cultura.

El cambio afecta a todos los servicios, incluida Amadís. Se insiste en la necesidad de que sea «reflejo de la obra artística de la juventud española», e incluso se desliza una crítica velada a su desaprovechamiento hasta el momento («No estará de más

34. Carta de Carlos Areán a Juan Van-Halen, 24 de julio de 1969, AGA, caja 1.277.

35. «Plan de acción cultural / Enero 1969», caja 1.277. Todas las citas que siguen *ibidem*; los subrayados son del texto original.

programar exposiciones de valores consagrados del arte, para conseguir el prestigio que la Sala necesita»). Y, en consecuencia, se propone un cambio de gestor: «Para la coordinación de las exposiciones se hace necesario el nombramiento de un Director de la Sala ‘Amadís’, que convendría fuese un crítico joven».

Este duro documento confirma que la voluntad de modernizar la línea expositiva de Amadís no partió de Aguirre, sino que procedía directamente de la administración. De hecho, Aguirre fue llamado *específicamente* para cumplir con una propuesta dinamizadora concebida por alguien dentro del régimen y por encima de él. Evidentemente, no cabe descartar que sus innovadoras propuestas durante la gestión de Areán puedan haber tenido un efecto catalizador en el redactor, especialmente en contraste con las del propio Areán; ni que aquel estuviera expresamente pensando en Aguirre al hablar de un «crítico joven». Pero es evidente que primero se planteó, por parte del régimen, la necesidad de renovar la política de la sala, en fecha tan temprana como 1968; y solo luego, a partir de 1969, se fichó a Aguirre para llevar a cabo la misión.

No es fácil saber de quién partió este impulso renovador, pues en el texto no consta su autor. Tampoco está firmado, aunque alguien escribió a mano y en grandes letras en su primera página: «Que hagan 2 3 copias de esto». Juan Van-Halen ha reconocido su letra en dicha orden, y también determinadas fórmulas suyas en la prosa de algunos de los párrafos; no obstante, apunta a que seguramente él se limitó a trabajar sobre un documento previo elaborado por otra persona<sup>36</sup>. Van-Halen ha confirmado el relato de Aguirre según el cual (*ut infra*) fue Gratiniano Nieto quien le propuso para dirigir la Sala Amadís, y ha sugerido que quizá fuera este también el autor de dicho documento; de hecho, se conserva una nota interior en la que Van-Halen dice querer tratar el plan con Nieto, quien por entonces iba a ser nombrado Asesor General de Cultural y Arte<sup>37</sup>. No obstante, el escrito parece redactado por alguien que conoce muy bien el interior del Servicio de Actividades Culturales de la DNJ, lo que no casa con las mucho mayores responsabilidades de Nieto como Director General de Bellas Artes hasta 1968 y del Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología a partir de ese mismo año<sup>38</sup>. Sin embargo, Nieto accedió efectivamente en enero de 1969 a la recién creada Asesoría Nacional de Cultura y Arte, y no es descabellado pensar que el informe fuera realizado a instancias suyas, antes incluso quizá de su nombramiento.

El establecimiento de esta Asesoría es por sí mismo una prueba más de que la renovación en el campo de la gestión artística procedía del propio régimen: en la

36. Comunicación personal; agradezco a Juan Van-Halen su amable colaboración en el esclarecimiento de estos detalles en la entrevista mantenida el 27 de mayo de 2015. Efectivamente, no parece probable que el nuevo Jefe de Actividades Culturales elaborara un informe tan duro y reivindicativo tras solo tres meses en el cargo.

37. «Nota interior al Subdelegado Nacional de Van Halen», AGA, caja 1278. La nota carece de fecha, pero probablemente data de diciembre de 1968.

38. Sobre la carrera de Gratiniano Nieto vid. BENDALA GALÁN, Manuel: [Prólogo], en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid*, 11–12 (*Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto. Vol. I*), 1984–85, pp. XI–XII; [https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam11\\_12/111201.pdf](https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam11_12/111201.pdf); PARDO CANALÍS, Enrique (*et al.*): «Necrologías del Excmo. Sr. D. Gratiniano Nieto Gallo», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986; <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologa-del-excmo-sr-d-gratiniano-nieto-gallo-o/html/>.

Orden General que la instituía se señala que las circunstancias «aconsejan que la Delegación Nacional extreme su atención sobre las medidas a adoptar para la elevación del nivel cultural de la juventud, así como la posible creación de más y mejores incentivos con objeto de acrecentar y encauzar sus aficiones artísticas»<sup>39</sup>. Este espíritu renovador llega al año siguiente a la propia DNJ: el artículo 36 de su nueva ordenación, establecida con motivo de su plena integración en la SGM, reza: «La Sección de Actividades Culturales es la Unidad que, en coordinación con la Delegación Nacional de Cultura, procurará el fomento del interés en los jóvenes por el arte, la ciencia y la cultura, así como promover su espíritu creador en tales campos»<sup>40</sup>. No sólo desaparece cualquier mención a la «formación político-doctrinal», sino que se plantea una coordinación entre la Sección de Actividades Culturales y la Delegación Nacional de la Cultura que, en la práctica, se concretará en su gestión conjunta de Amadís, lo que reforzará su papel. Ambas entidades —la segunda bautizada por responsable de la DN de Cultura, Juan Sierra y Gil de la Cuesta, como «Club Álamo»— aparecían ya conjuntamente en los catálogos de ese año<sup>41</sup>.

## 5. LA ÉPOCA DE AGUIRRE (1970-1975)

Todos estos cambios legales y de personas tuvieron un efecto inmediato. Sin embargo, el relevo en la dirección de la sala se demoró de forma llamativa. La llegada de Aguirre estaba de hecho prevista para finales de 1969 —el mismo año en que publica *Arte Último*, presentado por Nieto—, pero no se hizo realidad hasta mediados del año siguiente<sup>42</sup>. No obstante, había comenzado a trabajar para Amadís ya a comienzos de ese año de 1970, meses antes incluso de la marcha de Areán, que no se producirá hasta el 11 de junio, coincidiendo con el cese de otros asesores<sup>43</sup>. No sabemos a qué se debió tan accidentado recambio, pero parece reflejar un interés hasta entonces inusitado por la sala y su devenir<sup>44</sup>. No parece casual, por ejemplo,

39. «Orden General num. 4/69 por la que se crea la Asesoría Nacional de Cultura y Arte de Juventudes», 31 de enero de 1969, AGA, caja 1.277.

40. Orden de 18 de noviembre de 1970 por la que se aprueba la Norma Orgánica de la Delegación Nacional de la Juventud, emitido por la SGM, BOE n.º 288, de 2 de diciembre de 1970, páginas 19.579 a 19.584; <http://www.boe.es/boe/dias/1970/12/02/pdfs/A19579-19584.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

41. El origen de esta colaboración quizá haya que buscarlo en la «comisión de actividades culturales» que se planteó establecer en el seno de la DNJ tras la creación de la citada Asesoría. Dicha comisión estaría formada por los «titulares de los Órganos Centrales, implicados de algún modo en la tareas culturales», entre los que se incluían la editorial Doncel, TVE, la jefatura de la OJE, el Instituto de la Juventud y otros; vid. «Proyecto de norma creando una junta o comisión de actividades culturales en el seno de la Delegación Nacional de Juventudes», AGA, caja 1.277.

42. Una carta de Van-Halen al Inspector Nacional del 27 de noviembre de 1969 reza: «Por un error involuntario (...) no se ha extendido nombramiento a favor de Juan Antonio Aguirre, Director de la Sala Amadís. Te ruego que (...) procedas a extender el nombramiento. He hablado el tema con el Delegado Nacional y está conforme», AGA, caja 1276. Siete meses después, Van-Halen ha cesado y Aguirre no ha sido aún nombrado. El primero escribe al segundo para decirle que «lo primero que haré será tratar [con su sucesor] el tema de la Sala Amadís para que te reconozcan como Director de pleno derecho»; carta de 30 de junio de 1970, AGA, caja 1.277.

43. «Cese Asesores Música y Artes Plásticas», 12 de junio de 1969, AGA, caja 1.277. El 23 de junio del mismo cesará el Asesor de Teatro, el más tarde también crítico de arte Mario Antolín.

44. Todavía en una carta de 8 de mayo de 1970 a Juan Gordillo, Director General de Cultura Popular y Espectáculos, Carlos Areán se interesaba por la situación de Amadís; AGA, caja 1.277.

que Van-Halen, que no pudo cerrar el nombramiento oficial de Aguirre, sí consiguiera sin embargo negociar al alza su sueldo<sup>45</sup>. En cualquier caso, y al margen del cambio de nombres, la modernización de la sala estaba en marcha: en abril, Van-Halen informa a la Delegada Nacional de la Sección Femenina de que han tenido que recortar en publicidad en el presupuesto de Amadís, «por lo que solamente podemos comprometernos a cubrir 15.000 ptas. como lanzamiento publicitario de nuestra Sala en su nueva época, dentro de la revista 'Artes'.<sup>46</sup>» Tanto la referencia a la «nueva época» como la inversión en publicidad subrayan nuevamente el carácter *oficial* del giro de Amadís, del que habría de encargarse Juan Antonio Aguirre.

Aguirre contaba con experiencia como artista, comisario y crítico en Amadís. Sin embargo, no fueron estos méritos los que le llevaron a dirigir la sala. Su propio relato es revelador en este sentido:

(...) entrar en esta sala era como meterse en la boca del lobo porque pertenecía a la Secretaría General del Movimiento; ni qué decir tiene que yo no tenía el más mínimo interés en la cuestión política, pero encontré la posibilidad de llevar una galería que, aunque ya te digo, pertenecía a la [D]elegación [N]acional de la [J]uventud, igual que la sección femenina, y yo había vivido en eso treinta años, y no tenía ningún tipo de alergia ni de retórica hacia ello,... el caso es que empezó. Y ¿cómo empezó?, pues yo estaba de profesor en un seminario de la Universidad Autónoma entre 1967-68, estuve un par de años con Gra[t]iniano Nieto, quien había sido Director General de Bellas Artes, y él fue quien me lo ofreció. Me dijo que había dado mi nombre para un espacio de exposiciones ya existente que se había renovado, y yo encantado porque venía de una galería comercial, de Edurne, donde me había formado.<sup>47</sup>

Así pues, fue su contacto personal con Nieto en la universidad lo que le permitió acceder al puesto, dentro de la más estricta lógica personalista del régimen<sup>48</sup>. Pero también, indudablemente, su apoliticismo. Si bien su falta de «alergia» a la ideología franquista puede ser comprensible desde un contexto personal («en casa no se hablaba de política», afirma tópicamente<sup>49</sup>), para entender en toda su magnitud las implicaciones de esta *tolerancia* es necesario ponerla en su contexto. A finales de los años 60, la universidad española, lejos de ser un ámbito neutral, era un activo foco de disidencia antifranquista: baste recordar episodios como la expulsión en 1965 de López-Aranguren, Tierno Galván y García Calvo, la fundación del Sindicato Democrático de Estudiantes en Madrid en 1967 o las protestas que sucedieron al asesinato por la policía del estudiante Enrique Ruano en 1969 para

45. Van-Halen logró del Secretario Nacional de la Juventud, Manuel Antón Ayllón, que se elevara el sueldo de Aguirre —que pasaba a cobrar por exposición— de 2.500 a 3.500 ptas.; cartas de Van-Halen a Ayllón del 4 de junio de 1970 y viceversa, del 5 de junio de 1970, ambas AGA, caja 1.278.

46. Carta de Juan Van-Halen a Belén Landáburu, Delegada Nacional de la Sección Femenina, de 12 de abril de 1970, AGA, caja 1.277. Mi subrayado.

47. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 20-21.

48. Aguirre fue elegido por sus compañeros para participar en dicho seminario; comunicación personal.

49. Comunicación personal.

apreciar la creciente radicalización del movimiento estudiantil<sup>50</sup>. Así las cosas, que un funcionario del régimen ofreciera en 1969 un puesto como la dirección de una sala de exposiciones («que se había renovado», como señala el propio Aguirre) a un joven colaborador de la universidad era sin duda un premio a sus capacidades, pero también una recompensa a su falta de rebeldía ideológica. El propio Aguirre había demostrado ya desde la época de *Nueva Generación* (1967) su capacidad para trabajar dentro del marco acotado por el régimen; parecía lógico que se le invitara ahora a desarrollar este proyecto modernizador.

Aguirre cumplió con creces su cometido. Bajo su dirección, Amadís tuvo por primera vez una línea expositiva definida, coherente y vanguardista, reflejo de sus propios intereses. Su implicación fue total: muchas muestras estaban presentadas en los catálogos por el propio director, e incluso se anunciaban en las tarjetas como «basadas en una idea de Juan Antonio Aguirre». Se dio entrada a buena parte de la Nueva Figuración madrileña: Alcolea (1971), R. Pérez-Mínguez (1971), Pérez Villalta (1972), Franco (1973); a artistas cercanos a estéticas renovadoras de la época: S. Serrano (1971), Miura (1972), Campano (1972), P. Pérez-Mínguez y C. Serrano (1973), Sevilla (1975); e incluso —pese al escaso interés de Aguirre por esta tendencia— a representantes del arte conceptual, como Criado (1971) o L. Pérez-Mínguez (1975). Aguirre también agrupó a estos y otros artistas en colectivas como *Hombre-espacio* (1970), *La casa y el jardín* (1973) o *La casa que me gustaría tener* (1974). Sin embargo, como él mismo explicara, «[p]ara mantenerme tenía que alternar una exposición que a mí me interesara con otra que a la casa no le asustara tanto»<sup>51</sup>. Ello implicaba mostrar las obras premiadas en los Certámenes Juveniles de Arte o las de Isabel Martínez-Bordiú, la única imposición directa que recuerda<sup>52</sup>.

Con todo, el cambio de rumbo fue evidente. La mejora en la calidad de lo expuesto hizo que Amadís se convirtiera en foco de interés para artistas, críticos y público. Aguirre se hará desde un principio eco de este éxito, insistiendo especialmente en el reconocimiento de la crítica. Ya en el resumen de temporada 1970-71 se agradece expresamente a la Prensa, y en particular «a la crítica especializada», su interés por la sala<sup>53</sup>. Y en la memoria del Servicio de Actividades Culturales del mismo año, donde se dedica ya mucho más espacio a Amadís y se dan cifras de exposiciones mucho más cercanas a la realidad, se señala entre las funciones de la galería «la formación de un público joven y experimentado», para lo cual se muestran «los últimos hitos del arte de vanguardia. El balance del primer semestre es altamente esperanzador: La crítica a través de todos los medios de comunicación, se ha ocupado de Amadís. // Se han recibido felicitaciones por parte de los críticos»<sup>54</sup>. Más allá de que consignar este éxito le sirviera para justificar su trabajo a ojos de

50. Vid. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004.

51. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 22.

52. *Ibidem*.

53. *Galería Amadís. Resumen de Temporada 1970-71*. Madrid, Amadís, 1971.

54. «Sección de Actividades Culturales. Memoria de actividades realizadas durante el primer semestre de 1971», AGA, caja 709 (se conserva anexo un detallado dossier con las reseñas dedicadas por diversos medios a Amadís). El tono entusiasta y el reconocimiento de la crítica persisten en sucesivos resúmenes: al año siguiente, por ejemplo, se

sus superiores, tanto las referencias a la formación del público como el nuevo papel que se da a la crítica son prueba de los nuevos aires introducidos por Aguirre, muy influido por la estética de la recepción y la idea de *obra abierta*, entonces muy en boga en nuestro suelo.

También el presupuesto de la sala mejoró notablemente. Uno sin fecha, pero sin duda de 1971, desglosa:

6.000 catálogos (500)
1.000 invitaciones (500)
1.250 montaje
2.000 copa inauguración
3.000 publicidad
4.000 gratificación Director
---
17.250 ptas. total <sup>55</sup>

Se trata de una cantidad apreciable, que en años siguientes crecerá hasta unas 21.000 ptas. por muestra<sup>56</sup>. Puesto que los datos ofrecidos más arriba para 1966–67 dan un coste medio por exposición en torno a las 6.100–6.600 ptas., se produjo efectivamente un aumento espectacular, de aproximadamente un 230% en 7 años, del dinero destinado a exposiciones. Por otra parte, la sala consumía en 1971 más del 70% del presupuesto del Servicio de Actividades Culturales<sup>57</sup>, lo que es índice del peso que había adquirido. En el desglose, las partidas destinadas a la *vernissage* y a publicidad, así como el descenso en la «gratificación Director» —que pasa de representar casi el 42% del total con Areán a poco más del 23%—, ponen de relieve el *aggiornamento* y profesionalización de la gestión de la galería con Aguirre.

## 6. UN FINAL, UN EPÍLOGO Y ALGUNAS CONCLUSIONES

El mismo año de la muerte de Franco, Juan Antonio Aguirre es despedido de Amadís. Los dos últimos años habían resultado ya muy convulsos, apreciándose una bajada en la calidad de las exposiciones. Durante la Transición, la sala cambiará varias veces de dirección, hasta que en 1977, con la extinción de la SGM y de todos los organismos de ella dependientes, incluida la DNJ<sup>58</sup>, pase ser gestionada, hasta nues-

---

habla de muestras «de acento vanguardista, incluso provocador», que sitúan a Amadís «en un puesto principal en nuestra escena dentro de una línea avanzada»; *Galería Amadís. Resumen de Temporada 1971–72*, Madrid, Amadís, 1972.

55. «Presupuesto por exposición 'Sala Amadís'», AGA, caja 621.

56. Resulta difícil calcular la cifra exacta por la discrepancia entre muestras previstas y realizadas. Constan 382.500 ptas. para 16 (previstas 18) exposiciones en 1972 («Memoria de actividades 1972», AGA, caja 242, p. 99) y 394.000 ptas. para 19 en 1973 («Memoria de Actividades 1973», AGA, caja 240, p. 148).

57. Los gastos de Amadís suman 210.940 ptas. sobre un total de 294.000; «Importe gastos realizados en la sala Amadís y la sección de Actividades Culturales durante el año 1971», AGA, caja 621.

58. Real Decreto-Ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento, BOE n.º 83, de 7

tros días, por el Instituto de la Juventud. Que perdure hoy con idénticos nombre y objetivos es una prueba evidente de que no se la asocia con la ideología franquista.

Juan Antonio Aguirre, por su parte, seguirá colaborando con la Dirección General de Patrimonio Artístico, por ejemplo organizando en 1977 una antológica de Luis Gordillo y una muestra conmemorativa de los diez años de *Nueva Generación*. Entre 1978 y 1981 trabajará en el MEAC, primero como subdirector y luego como director en funciones, contribuyendo a que la Nueva Figuración entrara en las colecciones del museo<sup>59</sup>. En 1980 aprobará las oposiciones al cuerpo de conservadores de museos, y poco después abandonará la gestión artística para centrarse en su pintura<sup>60</sup>.

Antes de eso, Aguirre será protagonista involuntario de una polémica que conviene aquí recuperar. En el gozne de los 70 y los 80, Juan Manuel Bonet, Ángel González y Quico Rivas organizaron sendas muestras —1980 (1979) y *Madrid D.F.* (1980)— llamadas a lanzar como nuevo paradigma del arte español a una serie de pintores procedentes tanto de la Nueva Figuración madrileña como de la abstracción lírica. En la segunda de ellas se recuperaba a Aguirre como pintor y teórico, con González reconociendo en el catálogo la influencia de *Nueva Generación*<sup>61</sup>. En este contexto, Tomás Llorens realiza una durísima crítica en clave política de la primera muestra, apuntando a los vínculos entre sus comisarios y «cierto crítico oficial del franquismo de los años 60»<sup>62</sup>. El comentario incendia el mundo del arte español, que se enzarza en una breve pero encarnizada batalla: a un lado, los defensores del arte crítico (Llorens, Bozal, Combalía); al otro, los tres comisarios (con Bonet al frente), artistas y críticos afines a la nueva pintura, quienes consideraron necesario desaguar a Aguirre con una cena homenaje<sup>63</sup>.

El encontronazo es relevante porque demuestra el rapidísimo proceso de desi-deologización que vivió el mundo del arte español durante la Transición, por el que los defensores de un arte social y políticamente comprometido fueron arrumbados por los partidarios de una pintura epicúrea, irónica y rabiosamente apolítica<sup>64</sup>. En mi opinión, con sus palabras Llorens estaba atacando a Aguirre, pero sobre todo estaba subrayando hasta qué punto la defensa del carácter intrínsecamente apolítico del arte, y la disposición de personas como Aguirre a promover dichas propuestas

---

de abril de 1977, páginas 7.768 a 7.770; <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-8855> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

59. Vid. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *Arte y estado en la España del siglo xx*. Madrid, Alianza, 1989, pp. 176-184.

60. Vid. LORENTE, Jesús Pedro: «Juan Antonio Aguirre sobre el papel: una revisión de sus dibujos y escritos en relación con su trayectoria como artista, crítico, galerista y facultativo de museos», en *Juan Antonio Aguirre. Lienzo y papel*. Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, 2005, p. 38.

61. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: «Así se pinta la historia (*en Madrid*)», en *MADRID D.F.* Madrid, Museo Municipal, 1980, s/p.

62. LLORENS, Tomás: «El espejo de Petronio», *Batik*, 52 (noviembre 1979), p. 7. Para Aguirre, quizá Llorens respondía así al tratamiento que Aguirre diera al Equipo Crónica en *Arte Último*, donde decía que eran dueños de un «barroquismo chispeante y 'fallero'» (p. 47); comunicación personal.

63. Celebrada el 15 de febrero de 1980 en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial. En la biblioteca del MNCARS se conserva una filmación del acto, que es además el origen de MACUA, Juan Ignacio: *op. cit.*

64. Sobre este aspecto *vid.* mis trabajos «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989» (*Revista de Historiografía*, 13 [2010], pp. 66-81) y «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición» (en ALBARRÁN, Juan (ed.): *Arte y Transición*. Madrid, Brumaria, 2012, pp. 107-130).

desde instancias tan ideológicamente cargadas como la DNJ y la SGM, suponía una legitimación, consciente o inconsciente, del régimen.

Aguirre siempre ha defendido que no hubo dirigismo, control ni injerencia política alguna de sus superiores en su labor; tampoco censura, con alguna pequeña excepción<sup>65</sup>. Que lo que predominó, por el contrario, fue siempre el desinterés. Sus superiores no iban a ver lo que se exponía en Amadís; y si lo hacían

no entendían absolutamente nada de los que se hacía allí, no les interesaba tampoco y yo mientras me mantenía. (...) Nunca siguieron mi trayectoria, ni yo me interesé mucho en intentarles vender el producto, *ya hice bastante al quitarle un sentido político a la sala*<sup>66</sup>.

Es probable que a sus superiores no les interesara lo que Aguirre programaba, pero también que supieran que no tenían de qué preocuparse: le habían llamado precisamente para renovar la línea de la sala, y sabían de su apoliticismo. Y, en efecto, la obra promovida por Aguirre desde Amadís era inocua para el régimen: nunca se mostró allí nada de realismo crítico ni del conceptual madrileño, por poner solo dos ejemplos de arte *comprometido* de la época<sup>67</sup>. No se entiende por tanto de qué modo su labor pudo exorcizar un sentido político que, por lo demás, tampoco estaba explícitamente presente en la época de Areán. La defensa de Aguirre del *arte por el arte*, ya sea en su propia pintura o en su labor como gestor, es perfectamente legítima<sup>68</sup>. Pero si admitimos que la apuesta del franquismo por el informalismo en los 50 y 60 fue un primer acercamiento a la modernidad artística con fines eminentemente cosméticos, con el mismo criterio y más motivos debemos considerar que el interés del franquismo por promocionar Amadís en sus últimos años, incluyendo en dicho interés la incorporación a la sala de Aguirre, fue un segundo intento del régimen por mejorar su imagen, en un momento especialmente difícil para él, abriéndose de manera oportunista a la (pos)modernidad artística<sup>69</sup>.

Como aquella primera y polémica ocasión, también esta se presta a distintas lecturas: quién se aprovechó de quién, hasta qué punto era connivencia o necesidad, quién salió más beneficiado. Aguirre, en una línea similar a la de los pintores informalistas, siempre ha defendido que él solo trataba de aprovechar una oportunidad

65. Recuerda cómo en una ocasión Juan Sierra, tras exigir que se eliminara una bandera de una obra de Rafael Pérez-Mínguez, arrancó la página del catálogo; comunicación personal. Otro ejemplo de censura se encuentra en el catálogo de Li Chi-Mao, en cuya portada la frase «Pintor de la República de China» aparece tachada en negro.

66. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 21; mi subrayado.

67. Los artistas vinculados a Nueva Lente (Pablo Pérez-Mínguez, Carlos Serrano, Paz Muro), que sí expusieron, podían partir de presupuestos contestatarios, pero no abiertamente críticos y menos políticos; vid. ALBARRÁN, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 96–97. Años después Aguirre descubriría que al menos uno de los creadores que expuso, José Joaquín García-Gesto, pertenecía a la sazón al PCE (comunicación personal); pero no había nada de explícitamente crítico o político en la obra que este presentó en la sala.

68. «Estoy con mi gusto. Ni la pintura-maquillaje, ni la pintura-mierda, ni la pintura-antiparásitos. La pintura que se lava y usa cepillo de uñas, que le gusta la música brasileña, con gin-tonic, a las ocho de la tarde. Nunca la pintura que podría ser. Siempre la pintura que se es»; MACUA, Juan Ignacio: *op. cit.*, p. 11.

69. Así parecen confirmarlo documentos posteriores; todavía en las «Directrices para la Acción de la Delegación Nacional de la Juventud en 1975», bajo el epígrafe «Acción cultural como instrumento de política social», se dice: «tenderemos a la explotación política del recurso cultural», AGA, caja 1.278, p. 6; subrayado en el original.

que se le brindaba de renovar el panorama artístico español: «Cuando entré pensé que mientras me dejaran, intentaría hacer de Amadís una galería piloto, porque debía cumplir con mi obligación y hacer de aquel espacio algo vivo»<sup>70</sup>. Pero incluso en su propio relato, que tiende a resaltar el aspecto renovador, lúdico e incluso progresista de su paso por la sala («Los primeros porros se fumaron allí, aparte de en Ibiza (...) Era otro aire, no se cantaba el 'Cara al sol' (...) En mi época fue un gueto»<sup>71</sup>), la delgada línea roja que separa la ingenuidad del apolítico del orgullo del colaboracionista se vuelve en ocasiones peligrosamente borrosa: «Y conseguí lo que quería; la galería se convirtió en una galería piloto; por allí pasaba todo el mundo, hasta Simón Marchán y gente así. ¡Imagínate!, a la Secretaría General del Movimiento. *Era para que esa secretaría me hubiera concedido una medalla.*»<sup>72</sup>

Interrogado por el arte entonces actual en comparación con el de sus inicios, comentaba en esa misma entrevista:

Era mucho más romántico entonces. A medida que nos retiramos en el tiempo se ve mucho más que el espíritu de entonces era mucho más romántico,... no se daban fenómenos como por ejemplo el de Barceló y se consideraba más la maestría, y ante un Benjamín Palencia cualquiera se quitaba el sombrero...<sup>73</sup>

Volvemos, pues, a Benjamín Palencia. Si Carlos Areán había alabado su «expresividad independizada de la materia pictórica», Aguirre destaca su «maestría» como un valor absoluto y universalmente reconocible. Se aprecia aquí la continuidad existente entre el informalismo matérico defendido por Areán y el pictoricismo ecléctico propuesto por Aguirre, paradójicamente, como su alternativa: en ambos casos se privilegia el carácter cerrado y autosuficiente de la obra, su ensimismamiento y subjetivismo. Lírico y telúrico en el primer caso, irónico y psicoanalítico en el segundo, pero siempre solipsista e impermeable a las condiciones sociales y políticas en las que surge la obra. Con ello se constata también la existencia de otra continuidad *a priori* menos evidente —calidad de lo expuesto al margen— entre ambos periodos de Amadís. Y en este contexto de incipiente transición a la democracia, la noción de «al margen de un ideario de Estado» se vuelve cada vez más vidriosa.

---

70. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 21. Esta actitud finalista no era nueva: «Había mucha gente que me decía, 'Bueno, ¿cómo te metes en *Gaceta Universitaria*?' ¿Eres del Opus o qué?' 'No soy del Opus ni nada, pero me dan un trampolín para poder escribir de arte dentro de la universidad'; comunicación personal.

71. Comunicación personal.

72. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 22; mi subrayado.

73. *Idem*, p. 25.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Juan Antonio: «Referencias de los setenta», en *23 artistas. Madrid, años 70*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.
- *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005 (edición facsimilar del original, editado en Madrid por Julio Cerezo Estévez en 1969).
- ALBARRÁN, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004.
- AREÁN, Carlos: *Pancho Cossío. Marinas y naturalezas muertas*. Madrid, Amadís, 1961, s/p.
- *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid, Editora Nacional, 1961.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula: «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo», en Carrillo, Jesús & Vindel, Jaime (eds.): *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada-Barcelona-Madrid-Sevilla, Centro José Guerrero/ Diputación de Granada-Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)-Universidad Internacional de Andalucía/ UNIA arteypensamiento, 2014, pp. 16-36.
- «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en Barreiro López, Paula & Díaz Sánchez, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 254-274.
- BENDALA GALÁN, Manuel: [Prólogo], en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid*, 11-12 (Homenaje al Prof. Gratiano Nieto. Vol. 1), 1984-85, pp. XI-XII; [https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam11\\_12/111201.pdf](https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam11_12/111201.pdf) (última consulta: 22 de agosto de 2014).
- BONET, Juan Manuel: «Para un diccionario del mundo de J.A.A.», en *Juan Antonio Aguirre*. Valencia, IVAM, 1999, pp. 19-35.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004.
- GALERÍA AMADÍS. *RESUMEN DE TEMPORADA 1970-71*. Madrid, Amadís, 1971.
- GALERÍA AMADÍS. *RESUMEN DE TEMPORADA 1971-72*. Madrid, Amadís, 1972.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: «Así se pinta la historia (en Madrid)», en *MADRID D.F.* Madrid, Museo Municipal, 1980, s/p.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *Arte y estado en la España del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1989.
- LLORENS, Tomás: «El espejo de Petronio», *Batik*, 52 (noviembre 1979), pp. 6-8.
- LORENTE, Jesús Pedro: «Juan Antonio Aguirre sobre el papel: una revisión de sus dibujos y escritos en relación con su trayectoria como artista, crítico, galerista y facultativo de museos», en *Juan Antonio Aguirre. Lienzo y papel*. Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, 2005.
- MACUA, Juan Ignacio: «Un gintonic con Juan Antonio Aguirre», *Arteguía*, 53 (marzo 1980), pp. 10-12.

- MARZO, Jorge Luis: «Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España», en *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2010, pp. 40-61.
- MILLET, Teresa: «Estados de una cuestión. Entrevista a Juan Antonio Aguirre», en *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Valencia, IVAM, 1996, pp. 19-25.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*. Madrid, CSIC, 2006.
- PARDO CANALÍS, Enrique (et al.): «Necrologías del Excmo. Sr. D. Gratiniano Nieto Gallo», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986; <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologa-del-excmo-sr-d-gratiniano-nieto-gallo-o/html/> (última consulta: 22 de agosto de 2014).
- DE LA TORRE, Alfonso: «JAA y la reivindicación conquense. 'Arte último' un libro multicolor», en Aguirre, Juan Antonio, Bonet, Juan Manuel & de la Torre, Alfonso: *Comentarios a Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, pp. 27-43.
- VERDÚ SCHUMANN, Daniel A.: «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989», *Revista de Historiografía*, 13 (2010), pp. 66-81.
- «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición», en Albarrán, Juan (ed.): *Arte y Transición*. Madrid, Brumaria, 2012, pp. 107-130.

## Normativa

- Decreto 2223/1961, de 16 de noviembre, ordenador de la Delegación Nacional de Juventudes, Secretaría General del Movimiento, BOE n.º 277, de 20 de noviembre de 1961, páginas 16.453 a 16.454; <http://www.boe.es/boe/dias/1961/11/20/pdfs/A16453-16454.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).
- Norma Orgánica de la Delegación Nacional de Juventudes, Orden de la Secretaría General del Movimiento de 13 de abril de 1962; Bol. Mov. n.º 870, 1 de mayo, R.L. 975/1962.
- Orden de 18 de noviembre de 1970 por la que se aprueba la Norma Orgánica de la Delegación Nacional de la Juventud, emitido por la SGM, BOE n.º 288, de 2 de diciembre de 1970, páginas 19.579 a 19.584. <http://www.boe.es/boe/dias/1970/12/02/pdfs/A19579-19584.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).
- Real Decreto-Ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento, BOE n.º 83, de 7 de abril de 1977, páginas 7.768 a 7.770; <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-8855> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

## Documentos procedentes del AGA

- «Cese Asesores Música y Artes Plásticas», 12 de junio de 1969, AGA, caja 1.277.
- «Directrices para la Acción de la Delegación Nacional de la Juventud en 1975», AGA, caja 1.278.
- «Importe gastos realizados en la sala Amadís y la sección de Actividades Culturales durante el año 1971», AGA, caja 621.

- «Informe sobre la situación actual del Servicio de Actividades Culturales en orden a la función que tiene asignada y objetivos concretos que se pretenden alcanzar durante el año», AGA, caja I.277.
- «Memoria de actividades 1972», AGA, caja 242 [también en Libro 852, signatura 53/5175].
- «Memoria de Actividades 1973», AGA, caja 240 [también en Libro 853, signatura 53/5175].
- «Memoria de actividades año 1967», AGA, caja I.278.
- «Nota interior al Subdelegado Nacional de Van Halen», AGA, caja I.278.
- «Orden General num. 4/69 por la que se crea la Asesoría Nacional de Cultura y Arte de Juventudes», 31 de enero de 1969, AGA, caja I.277.
- «Plan de acción cultural / Enero 1969», AGA, caja I.277.
- «Presupuesto de gastos para el ejercicio económico 1967», AGA, caja I.277.
- «Presupuesto por exposición ‘Sala Amadís’», AGA, caja 62I.
- «Proyecto de norma creando una junta o comisión de actividades culturales en el seno de la Delegación Nacional de Juventudes», AGA, caja I.277.
- «Relación de cuadros existentes en el Servicio Nacional de Actividades Culturales», AGA, caja I.277.
- «Resumen de las Actividades más importantes realizadas por la Delegación Nacional de la Juventud durante la década de los años 1960 a 1969», 31 de diciembre de 1969, AGA, caja 242.
- «Sección de Actividades Culturales. Memoria de actividades realizadas durante el primer semestre de 1971», AGA, caja 709.
- Carta de Carlos Areán a Juan Gordillo, Director General de Cultura Popular y Espectáculos, 8 de mayo de 1970, AGA, caja I.277.
- Carta de Carlos Areán a Juan Van-Halen, 30 de octubre de 1968, AGA, caja I.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Belén Landáburu, Delegada Nacional de la Sección Femenina, de 12 de abril de 1970, AGA, caja I.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Carlos Areán, 5 de noviembre de 1968, AGA, caja I.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Juan Antonio Aguirre, 30 de junio de 1970, AGA, caja I.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Manuel Antón Ayllón, Secretario Nacional de la Juventud, 4 de junio de 1970, AGA, caja I.278.
- Carta de Juan Van-Halen al Inspector Nacional, 27 de noviembre de 1969, AGA, caja I.276.
- Carta de Manuel Antón Ayllón, Secretario Nacional de la Juventud, a Juan Van-Halen, 5 de junio de 1970, AGA, caja I.278.

# 3



## ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

### SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

#### Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

- 15** VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)  
Introduction / Introducción
- 21** GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)  
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas
- 33** EVA MARCH ROIG  
Franquismo y Vanguardia: III Bial Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3<sup>rd</sup> Hispanoamerican Biennale of Art
- 55** SARA NÚÑEZ IZQUIERDO  
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties
- 85** M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO  
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard
- 105** RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO  
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch
- 131** PILAR MUÑOZ LÓPEZ  
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)
- 163** MÓNICA ALONSO RIVEIRO  
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism
- 191** MÓNICA CARABIAS ÁLVARO  
*Cuadernos de fotografía* (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

**223** DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN  
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

**245** JUAN ALBARRÁN DIEGO  
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

#### Miscelánea · Miscellany

- 275** SERGI DOMÉNECH GARCÍA  
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*
- 311** INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA  
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18<sup>th</sup> century
- 343** MARÍA RUIZ DE LOIZAGA  
Tradicón y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works
- 377** MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ  
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

#### Reseñas · Books Review

- 405** Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)
- 409** Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)