

**España y EE.UU. en
el tardofranquismo
y la Transición:
diplomacia, políticas
culturales y sistemas
artísticos**

**España y EE. UU. en
el tardofranquismo
y la Transición:
diplomacia, políticas
culturales y sistemas
artísticos**

A propósito de la tesis doctoral en curso
*«Intercambios arquitectónicos entre Barcelona y
Estados Unidos: palabras, agentes y proyectos»*

ESPAÑA

PAVILLON OF SPAIN ENTERTAINMENTS

10 - FILMS

11 -

12 - CORES Y DANZAS

13 - ZAMBRA

14 - BALLETO GALLEGO

15 - CONCIERTO GUSTAVO

16 - BALLETO GALLEGO

17 - ZAMBRA

18 -

CORES Y DANZAS

11 - 10 P. PNTD





Índice

4 Introducción

Carolina B. García-Estévez

6 Una granada para conquistar Nueva York

Ignacio Urbistondo Alonso

15 Estados Unidos y la España franquista en la Guerra Fría: entre la americanización y el antiamericanismo

Rosa M. Pardo Sanz

24 Art Power entre España y Estados Unidos en los años 1950 y 1960

Jorge Luis Marzo

34 Currículums de los ponentes



Exterior del Pabellón Español en Nueva York, 1964.

Fuente: *Revista Arquitectura*, n.º 68, agosto (1964): 2.

NOTAS

1. Oriol Bohigas, «Revisió i actualitat», *Serra d'Or*, n.º 107 (1968): 64.
2. Josep M. Rovira, «Las venas del Sílex», en *Des de Barcelona. Arquitectures i ciutat, 1958-1975* (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2002), 87-130.
3. Bohigas, «Revisió i actualitat», 1968.
4. Nos referimos tanto al archivo personal de Oriol Bohigas y el profesional de estudio MBM, Óscar Tusquets y el estudio PER o Esteve Bonell, entre otros.

Introducción

«El tema ha estat la confrontació Amèrica-Europa, equivocada i irreal, per no dir hipòcrita, perquè dissimula una realitat autèntica i punyent: la relació entre el disseny i l'estructura política i econòmica del país.»

ORIOL BOHIGAS, 1968¹

En el catálogo de la muestra homónima *Des de Barcelona. Arquitectures i ciutat, 1958 y 1975*, EE.UU. se presentaba como uno de los muchos horizontes hacia el que la *intelligentsia* catalana viraba a lo largo del tardofranquismo². Harto conocidos fueron tanto el viaje de Federico Correa, Oriol Bohigas y Rafael Moneo a Aspen, Colorado, para asistir a la *Design Conference* en su edición de 1968³, como el peregrinaje cuasi místico de algunos de los integrantes del estudio PER para conocer a Robert Venturi y Denise Scott Brown en abril de 1970.

Han pasado ya más de dos décadas desde que esa primera monografía fijara las coordenadas del debate intelectual de toda una generación de arquitectos en el que las disputas, disidencias y tensiones eran más importantes que una hipotética unidad de sentido. El crisol de arquitecturas que se reunieron en la muestra reconstruía un panorama heteróclito, cuya crítica radical se activaba en el momento en que se evidenciaban los límites operativos de la denominada Escola de Barcelona y el escaso compromiso social del término *realisme*.

Las recientes donaciones de fondos privados y profesionales de arquitectos al Arxiu Nacional de Catalunya o al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya⁴ permiten reevaluar el papel que jugó EE.UU. en el siempre difícil equilibrio de fuerzas del bloque occidental europeo. La tesis doctoral en curso del arquitecto Ignacio Urbistondo se ofrece como esa oportunidad, y la participación en el seminario de los historiadores Rosa M. Pardo y Jorge Luis Marzo ambiciona desenredar la compleja madeja de aquello que mal conocemos como americanismo.

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ

Coordinadora de *LoG Seminars#02*

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – UPC, Barcelona



Fotografía exterior y logotipo oficial del Pabellón Español en Nueva York, 1964.

Fuente: *Revista Arquitectura*, n.º 68, agosto (1964): 1.

Una granada para conquistar Nueva York*

IGNACIO URBISTONDO ALONSO

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
de Barcelona – UPC, Barcelona

Con una premisa de partida demasiado amplia —la relación entre España y EE. UU.—, para un momento histórico especialmente denso —tardofranquismo y Transición—, las posibles respuestas temáticas son más que múltiples. Como el enunciado se propone desde una Escuela de Arquitectura, parece ser que se debiese, al menos, hablar de arquitectura. Así, existe la posibilidad de la estrategia adaptativa, que implicaría por parte de la persona invitada la inclusión en su repertorio disciplinar de cortesías arquitectónicas puntuales: que si una planta aquí, que si tal avance tecnológico allá, que si tal construcción después. Además, es posible trazar cierta proximidad clasificatoria entre las especialidades de los contribuyentes, con la palabra historia como apelativo compartido (historiadora, historiador del arte, arquitecto especializado en historia). Desde esa supuesta cercanía organizativa puede incluso imaginarse una posición común. Colocado uno detrás de la otra —la manera propia de leer un texto, palabra a palabra— la recepción linealmente gradual de los argumentos podría aparentar cierta causalidad consecuente. No es esto lo que aquí se pretende.

* Resumen de la ponencia presentada en el Seminario *España y Estados Unidos en el Tardofranquismo y la Transición: diplomacia, políticas culturales y sistemas artísticos*. A propósito de la tesis doctoral en curso «Intercambios arquitectónicos entre Barcelona y Estados Unidos: palabras, agentes y proyectos.», coordinado por Carolina B. García-Estévez y celebrado en la Universitat Politècnica de Catalunya, en Barcelona el 25 de abril de 2025.

Cada contribución, en este caso, mantiene cierto grado de autonomía. Las líneas de investigación, desde puntos de partida diferentes, se mantienen paralelas en su desarrollo contextual y cronológico; dejando las posibles confluencias a merced de cortes transversales. Para muestra, el incisivo texto que propone el profesor Jorge Luis Marzo, insistente en desmontar ciertas asociaciones simplistas, aún hoy dadas por válidas, como la del artista libre supuestamente coartado por un régimen conservador. Imagen moderna de España y franquismo pueden parecer conceptos excluyentes. Sin embargo, Marzo es capaz de demostrar que el régimen supo utilizar, en determinadas ocasiones, aquella cultura considerada «moderna» en defensa propia. Los intereses que sostienen esta actitud funambulista de la dictadura quedan al descubierto por sus propias necesidades de supervivencia política, como explica de manera rigurosa la profesora Rosa M. Pardo Sanz. A partir de la década de 1950, EE. UU. marca el ritmo al que nuestro acróbata gobierno debe balancearse. Para entonces, la red de seguridad formada en el pasado por los regímenes totalitarios alemán e italiano se había terminado. Desde ese momento, el equilibrio político español oscila entre posiciones tanto *pro* como *anti* americanas.

Se definen así dos planos argumentativos de largo recorrido y extensas implicaciones. ¿Dónde queda, pues, la arquitectura? La estrategia que propone aquí el arquitecto-historiador es otra. La posibilidad de contar con relatos tan exquisitamente contruidos como los de Jorge Luis Marzo y Rosa M. Pardo Sanz —fruto de una extensa consulta de información, documentación inédita y un criterio propio difícil de igualar para un investigador novel— permite, quizás, inducir una colisión controlada a nuestro favor. Forzar de manera consciente la intersección de dos placas narrativas ya consolidadas provoca la fricción suficiente para entrever fisuras compartidas. El objeto arquitectónico concreto es, de hecho, sumidero perfecto de múltiples capas temáticas, dada la diversidad de agentes implicados en su desarrollo. De ahí el interés por romper, cuando se tienen los condicionantes adecuados, cierta estanquidad disciplinar de la que adolece (para su máximo beneficio en ocasiones, para su descrédito en otras) el ámbito arquitectónico. Poco terremoto provocará esta modesta publicación, pero el ensayo a pequeña escala puede servirnos como laboratorio.

Un epicentro claro del temblor desencadenado es el Pabellón Español para la Feria Mundial de Nueva York de 1964, diseñado por Javier Carvajal. Ha sido ya estudiado como aportación relevante dentro de nuestra historia arquitectónica. Pero vale la pena analizar dicho proyecto como cristalización concreta de alguna de las temáticas que presentan nuestros ponentes. La invitación de Nueva York —en concreto de Robert Moses, director de la feria— a España para participar en el evento es una acción diplomática más dentro de la compleja relación bilateral que mantenían los dos gobiernos. Tan pronto como en 1960, una delegación estadounidense se reúne con el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando Castiella, para plantearle la oportunidad. Lo que parecía una respuesta afirmativa por parte de la dictadura se fue tornando en negativa problemática a consecuencia de las tensiones internas del propio gobierno, solapadas con la presión provocada por la inminente renovación de los Pactos de Madrid prevista para el año 1963. Aunque el gobierno español acepta en 1960, rápidamente quedará desencantado con la idea.

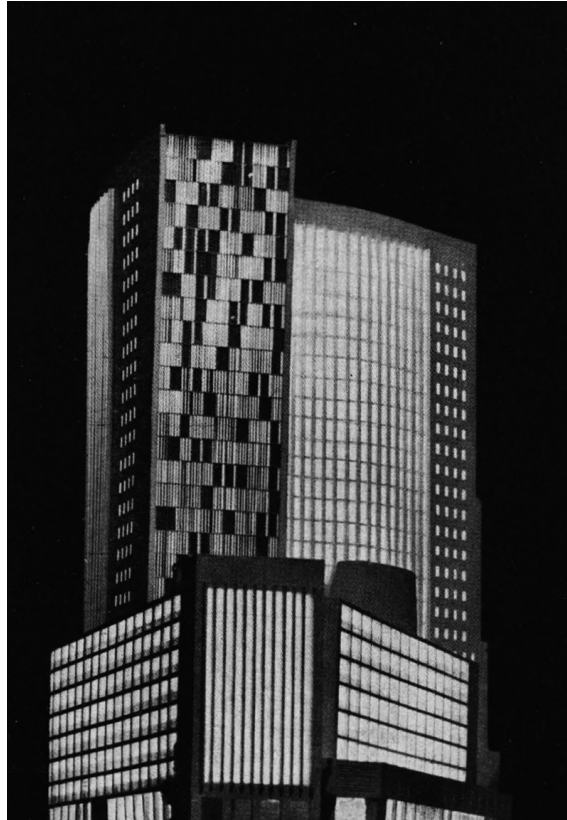
Primero encarga a Josep Maria Bosch Aymerich, arquitecto afín al régimen, un proyecto para el pabellón que debía representar a España. La opción tenía su lógica. El catalán fue el encargado de la construcción de las bases norteamericanas en nuestro país, a través de la empresa *Harris-Bosch Aymerich SA*, asociándose con el ingeniero estadounidense Frederic H. Harris. La vinculación de Bosch Aymerich con el tejido empresarial de Norteamérica comienza con su estancia en Cambridge, como delegado en el extranjero del Instituto Nacional de Industria, para después estudiar en el MIT. Más adelante, como Director Técnico Industrial de la Zona Franca de Barcelona, fue el principal promotor de la instalación de la SEAT en la capital catalana. Y a consecuencia, que la empresa desarrollase proyectos con la imagen tecnológica propia del modelo estadounidense. La obra de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, desde los comedores de la SEAT (con Rafael de la Joya y Manuel Barbero, 1953-1956) —premiados por un jurado estadounidense que incluía a Mies van der Rohe— hasta la torre de oficinas de la compañía en Gran Vía (1958-1965), pueden considerarse muestra de la estética corporativa norteamericana trasladada a suelo español.



René d'Harnoncourt, director del MoMA, muestra la maqueta de la *Lever House* a Joaquín Ruiz-Giménez, ministro de Educación Nacional, durante la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona en 1955.

Fuente: *Revista de Actualidades Artes y Letras*, n.º 185 (1955): 4.

Maqueta Edificio Monumental en Barcelona de Josep Maria Bosch Aymerich. Proyecto ganador del Gran Premio de Arquitectura para tema libre en la III Bienal Hispanoamericana de Arte
Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 174, junio (1956): 36.



Señal de esto mismo es la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en Barcelona en 1955. Allí pudo verse la exposición *Arquitectura moderna en los Estados Unidos*, réplica itinerante de la original mostrada en el MoMA en 1952 con el título *Built in USA: Post-war Architecture*. Precisamente, Bosch Aymerich gana el gran premio de Arquitectura otorgado en dicha bienal con su proyecto de un rascacielos, dejando patente el apoyo institucional por la nueva imagen a semejanza del imperio norteamericano. Aún así, el excesivo coste de la participación en la feria de Nueva York termina por disuadir a la dictadura de implicarse, desestimando el proyecto diseñado por el mismo Bosch Aymerich.

A principios del año 1962 el gobierno franquista continuaba firme en su negativa. No obstante, para el último mes de ese mismo año, el Consejo de Ministros acepta por fin la invitación. Una serie de contactos entre personalidades clave permiten este cambio de rumbo: James Farley (ex-político y responsable de las exportaciones de Coca-Cola), Gregorio Marañón (director del Instituto de Cultura Hispánica y representante de Coca-Cola en España) Antonio Garrigues (embajador español en EE. UU.) y Manuel Fraga, como nuevo ministro de Información y Turismo desde julio¹. A ello contribuyó también la mentalidad tecnocrática propia del Opus Dei, defendida ya entonces desde parte del gobierno.

El estado español tiene ahora claro que la imagen del país en la feria ha de ser actual a ojos de la opinión pública internacional, sin renunciar a la tradición singular que caracteriza al pueblo español. No debe percibirse el régimen de Franco como un país atrasado, anclado en una dictadura propia de tiempos ya pasados. En la memoria del concurso organizado entonces para escoger al arquitecto se enuncia: «El Pabellón de España ha de ser fiel a la arquitectura de nuestro tiempo, enriquecida con muchas peculiaridades y tradición (...) un gesto arquitectónico muy distinto de lo chabacano, lo fácil o lo artificialmente folklórico»². La lista de profesionales invitados a la competición cerrada termina de confirmar la voluntad por conseguir una propuesta contemporánea: Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, Rafael Moneo, Fernando Higueras, Jose Antonio Corrales y Ramón Vazquez Molezún, Oriol Bohigas o César Ortiz Echague, entre otros. Todos aquellos que

entregaron su propuesta a concurso recibieron un pago en calidad de indemnización por valor de 20.000 pesetas³.

Como sabemos, el proyecto ganador de Javier Carvajal tuvo gran éxito. La propuesta combina precisamente una representación de los valores tradicionales españoles, aquellos que el régimen quiere preservar —el muro enlucado en blanco del basamento es el símbolo más obvio— con una estética a la moda, abstracta, en sintonía con las corrientes internacionales de las que el estado, ya no autárquico, quiere formar parte —a partir de un panel prefabricado de hormigón. Esta simbología de los elementos arquitectónicos descrita puede ser gratuita, pero si se analiza el discurso institucional que publicita el pabellón detectamos una constante voluntad por reconciliar opuestos. El emblema de la imagen gráfica adoptada será el de la granada «agria y dulce, es trasunto de los contrastes de España (...) el fruto más pobre, más humilde por fuera, lleva dentro como un tesoro de piedras preciosas»⁴. Modernidad y progreso no tienen porque oponerse a tradición y sobriedad conservadora. El resto de manifestaciones artísticas del pabellón se equilibran desde estos dos polos. En la sala de pintura, se muestran cuadros del Greco, Diego Velázquez o Francisco de Goya, a solo un paso de Pablo Picasso, Joan Miró o Salvador Dalí. La corona y el cetro de Isabel la Católica, traídos desde la Capilla Real en Granada, se exponen en el interior del pabellón. Para llegar hasta ellos, el recorrido obliga al visitante a pasar junto a la nueva estatua de la reina realizada por el artista José Luis Sánchez, un vaciado en bronce de corte informalista. El gobierno regaló la estatua a EE. UU. y, a día de hoy, está colocada frente a la puerta principal de la sede de Organización de Estados Americanos, en Washington D.C.

Sería interesante recordar que, en plena coincidencia temporal, el *Museo de Arte Moderno de Nueva York* alberga la exposición *Architecture without Architects* comisariada por Bernard Rudofsky. La recuperación de la arquitectura vernácula por parte de sectores vanguardistas puede remontarse hasta el interés del GATCPAC por las construcciones mediterráneas, por ejemplo. Pero si en 1955 el MoMA exportaba la imagen de sus rascacielos en la III Bienal de Arte Hispanoamericano, ahora importa la de los castillos españoles como piezas geométrica-

mente abstractas. En el catálogo de la exposición puede leerse: «Los padres fundadores de la arquitectura moderna tomaron más de una pista de los castillos españoles. Funcionales, austeros y notablemente carentes de los empalagosos detalles del estilo *château*, los volúmenes de estas fortificaciones se componen principalmente de formas cúbicas y cilíndricas»⁵. No tengo ni idea si Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius o Mies van der Rohe visitaron el castillo de Montelaegre en Valladolid (fotografía que aparece en el catálogo junto a dicho comentario), pero si podemos deducir el buen encaje de la propuesta de Carvajal en esos términos. El Pabellón Español para Nueva York refleja en su pesada austeridad y su opaca fachada la voluntad defensiva de las fortificaciones históricas de Castilla —y oportunamente también, la dura piel de la granada. A la vez, consigue un lenguaje abstracto de materiales terrenales, sin florituras. Pero la imagen austera del exterior potencia, por contraste, un interior agradable, con un lujoso artesonado de madera actualizado en prismas geométricos para su techo y un patio refrescante en su centro —quizás, como el agradable frescor de las semillas de la fruta.

El principal mérito de la propuesta de Carvajal, desde la óptica del régimen, radica en su capacidad para articular un relato claramente favorable en el ámbito de la política internacional. España, observada desde el exterior, podría parecer cerrada y, desde la mirada del público estadounidense —estado que se erige como paradigma de la democracia y la libertad— aislada a causa de su dictadura. Sin embargo, accediendo a su interior, logra proyectar una imagen renovada y positiva. A pesar de unos medios modestos, un incipiente tejido industrial y una economía en desarrollo; España se presenta como una nación moderna, con voluntad de progreso, abierta al futuro y capaz, gracias a sus particularidades y su valiosa tradición, de equipararse en interés cultural con cualquiera de los países participantes.

Una simple comparativa con el anfitrión de la feria demuestra las antípodas del planteamiento. El pabellón del estado de Nueva York, diseñado por Philip Johnson, centra su potencia en el exhibicionismo estructural y la transparencia literal. Tanto para ser visto como para mirar. El espacio principal carece de paredes en la mayor parte de su

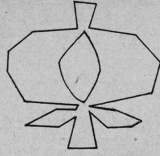
fachada, abierta, formada por grandes pilares que sujetan una cubierta circular de vidrios rojos, rosas y naranjas, visible como elemento ingravido desde el exterior. Siguiendo la vertical, en un lateral, la torre-mirador, que gracias a su gran altura permite controlar toda la feria desde un punto de vista privilegiado. En la misma línea, la principal exposición visitable en el Pabellón de los Estados Unidos (alzado totalmente vidriado) se titulaba *Paz y Libertad*. La sección *challenges to freedom* representaba los efectos del progreso en la sociedad estadounidense.

La aparente contradicción de modelos ideológicos no tiene repercusión. El país democrático que luchó contra los totalitarismos, gran vencedor de la Segunda Guerra Mundial, adalid de la libertad, se deja conquistar por la propuesta cultural de la dictadura española. Los medios, tanto especializados como populares, vanagloriaron nuestra participación. La revista *Life* dedica un reportaje exclusivo a la *Jewel of the Fair*. *Progressive Architecture* titula su artículo *Queen of the Fair*. O la crónica de la crítica Ada Louise Huxtable para *The New York Times* que califica el pabellón como «un reproche a la mediocridad circundante tan agudo como los tacones de sus bailarinas de flamenco»⁶. Para que no queden dudas, Robert Moses viaja personalmente a España para entregar en mano a Francisco Franco la medalla de oro de la feria al mejor pabellón. La voluntad de acercamiento entre los dos estados es más que obvia, por necesidades mutuas.

Desde este punto de partida ideológico, entre otras consideraciones, se deberían valorar las posiciones *pro* y *anti* americanas de nuestra cultura arquitectónica que se suceden en los años sesenta y setenta.

NOTAS

1. Neal M. Rosendorf, *Franco sells Spain to America: Hollywood, tourism and public relations as postwar Spanish soft power* (Springer, 2014), 160-170.
2. Comisaría General de España para la Exposición de Nueva York, *Memoria explicativa del Proyecto* (1963), 7.
3. CAT AHCOAC-B/C2720/294. Arxiu MBM-COAC.
4. «Feria de Nueva York», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 68 (1964): 27.
5. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects* (MoMA, 1964), 124.
6. Ada Louise Huxtable, «World's Fair: International Scope», *The New York Times* (10 de mayo 1964): 443.



EMBLEMA
DEL PABELLÓN DE ESPAÑA

Quando los Reyes Católicos tomaron el reino de Granada, pusieron una granada en nuestro escudo. España quedó completa, lista para desbordar su destino más allá de sus fronteras; la reina Isabel mandó sus naves a descubrir nuevas tierras y sus manos descubrieron todo un mundo nuevo.

La granada es símbolo de nuestra unidad, de nuestro destino, de la mayor empresa de nuestra historia.

La granada agrupa sus granos en partes diferentes y todas éstas en una forma común redonda y plana.

La granada, agria y dulce, es trasunto de los contrastes de España.

La granada, el fruto más pobre, más humilde por fuera, lleva dentro como un tesoro de piedras preciosas.

La granada, cercada de espinas y herida en el costado, espejo de la fe y la mística de España.

VEN MORGONAR AB L'ESPANYOL IMPERI
L'ARBRE SANT DE LA CREU A ALTRE HEMISFERI
Y'L MON A LA SEVA OMBRA REFLORIR;
ENCARNARSHI DEL CEL LA SAVIESA,
Y DIU A QUI S'ENLAYARA A SA ESCOMESA:
—¡VOLA, COLOM... ARA JO PECH MORIR!

VETAQUI, COLOM, MES JOYES,
COMPRA, COMPRA ALEDES NAUS;
JO M'ORNARE AB BONICOYES
VIOLETES Y CAPBLAUS.

Fragmentos del poema "La Atlántida", de Jacinto Verdaguer.



Entre las octavillas que acompañan a la publicidad del Pabellón en la revista *Arquitectura* se puede encontrar la explicación del emblema (la granada) y un fragmento del poema catalán *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer. Siempre es bueno recordar la importancia de este poema sufragado por Antonio López y retomado por su yerno Eusebi Güell para el ideario burgués en la obra de Gaudí, como ha explicado Juan José Lahuerta. Desde 1961 una versión musical del poema gira por los teatros españoles, con el soporte expreso de las autoridades franquistas.

Fuente: *Revista Arquitectura*, n.º 68, agosto (1964).



NEW YORK WORLD'S FAIR PRESIDENT, Robert Moses, presents Chief of State Franco with a gold medal recognizing the Spanish Pavilion as the outstanding international exhibit at the Fair. At left, is former New York Governor Charles Poletti, now Vice President of the Fair, and, second from right, Miguel García Saez, the Commissioner of the Spanish Pavilion.

Robert Moses viaja a España para entregar a Francisco Franco la medalla de oro al reconocimiento del Pabellón Español como el mejor de la Feria de Nueva York, 1965.
Fuente: *Spanish Newsletter*, 31 de marzo (1965).

Estados Unidos y la España franquista en la Guerra Fría: entre la americanización y el antiamericanismo*

ROSA M. PARDO SANZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED

Tras la crisis de 1898, los dos países apenas mantienen contactos, hasta la década de los veinte, cuando los EE. UU. multiplican sus inversiones europeas, incluida España. Los modelos modernizadores en política se tomaban de Europa y, aunque hubo intercambio científico y cultural, el antinorteamericanismo se mantuvo vivo en los sectores conservadores y antiliberales. En la Guerra Civil, EE. UU. siguió la política francobritánica de no intervención, pero desde 1939, el franquismo no perdonó la inclinación prorrepblicana de Roosevelt y de la opinión pública estadounidense. El compromiso español con el Eje en la II Guerra Mundial deterioró aún más las relaciones.

* Resumen de la ponencia presentada en el Seminario *España y Estados Unidos en el tardofranquismo y la Transición: diplomacia, políticas culturales y sistemas artísticos*. A propósito de la tesis doctoral en curso «Intercambios arquitectónicos entre Barcelona y Estados Unidos: palabras, agentes y proyectos», coordinado por Carolina B. García-Estévez y celebrado en la Universitat Politècnica de Catalunya, en Barcelona el 25 de abril de 2025.

En 1945, la España franquista era vista como un problema no resuelto de la II Guerra Mundial: la última dictadura fascista a derrocar. De ahí que EE. UU. apoyara la exclusión de España de Naciones Unidas. Pero muy pronto en el sistema internacional se instaló la Guerra Fría y ante la necesidad de frenar la amenaza comunista, desde 1947, el gobierno norteamericano moderó su enemiga hacia el franquismo. La compleja situación política en el Mediterráneo revalorizó la posición geoestratégica de España: una península guardiana del Estrecho de Gibraltar, desde la que plantear una contraofensiva a Moscú gracias a su barrera natural de los Pirineos. El resultado fue una política de dura reprobación pública a la dictadura y de presión muy limitada a favor de su democratización, para decepción del exilio republicano. Por coherencia ideológica y lealtad hacia sus aliados europeos democráticos, Truman no lanzó una colaboración abierta con la dictadura, que quedó excluida de la OECE, del Plan Marshall (1948) y de la OTAN (1949).

Sólo la Guerra de Corea (1950-53) doblegó las últimas resistencias ideológicas. El Pentágono buscó extender el sistema de bases militares por para los bombarderos nucleares B-47 encargados de disuasión. Se optó por un acercamiento a España sin condiciones político-diplomáticas. En 1950 se apoyó el fin de la condena en la ONU, se nombró embajador en Madrid y se aprobaron los primeros créditos públicos norteamericanos. Se negociaron unos acuerdos militares (26/9/1953) con la mínima categoría (*executive agreements*), para minimizar la vinculación política con una dictadura vetada en la OTAN. Garantizaban el uso de bases militares (diez años renovables cada cinco), a cambio de una recortada ayuda militar y económica. La dictadura aceptó una relación subordinada y encubierta con cláusulas secretas porque conseguía legitimación interna y su rehabilitación internacional sobre la base ideológica más cómoda, el anticomunismo, y sin necesidad de concesiones políticas.

Desde el punto de vista militar, Franco quebraba por segunda vez la tradicional neutralidad española (tras Hendaya, 1940): el país quedaba integrado en el sistema defensivo occidental (frente al peligro soviético), aunque con precariedad (fuera del club OTAN), sin garantía de mutua defensa y a cambio de una humillante cesión de soberanía. EE. UU. lograba casi 800 km de oleoducto, 4 bases aéreas, una aeronaval y otras instalaciones para sus FF. AA. y para la OTAN indirectamente,

con libertad de uso, sin control sobre almacenaje nuclear y una jurisdicción militar propia. España recibía una ayuda militar limitada, insuficiente para poner al día sus FF. AA., aunque sí para modernizarlas con material militar avanzado y formación de mandos.

Desde el punto de vista económico, la ayuda se calculó sólo para evitar un colapso económico que pusiera en riesgo la estabilidad y el uso de las bases: unos 1500 millones dólares (A.Viñas) —más 500 millones de ayuda militar— utilizados para compra de excedentes, maquinaria e insumos, además de donaciones alimenticias, asistencia técnica y préstamos. Supuso menos del 1% del PIB entre 1953 a 1963, pero retrasó el colapso económico español al facilitar importaciones, cuya escasez por falta de divisas era una de las causas del estancamiento económico. Al mejorar las expectativas empresariales, estimuló la inversión privada interna y sobre todo internacional. Facilitó el ingreso en las organizaciones económicas multilaterales (OECE, el FMI y el BM), lo que ayudó a reconducir la política económica en una senda más racional y liberal.

EE. UU. se convirtió en el primer inversor y proveedor de la economía española. Estas relaciones económicas, a su vez, contribuyeron a la adaptación española a formas empresariales y de trabajo del capitalismo occidental más moderno. El programa de cooperación técnica ayudó a mejorar la productividad en varios sectores: tecnificación, formación de directivos, modelos de producción y gestión o escuelas de negocios.

La cooperación educativa y científico-técnica contribuyó a la instrucción de varios miles de funcionarios, empresarios, investigadores y técnicos en los más variados campos. Desde 1958 las becas del programa *Fulbright* convirtieron EE. UU. en el primer destino de profesores y estudiantes españoles, como también fue relevante el apoyo financiero a la Reforma Educativa de 1970.

Por otra parte, el desafío de la construcción de las bases y el oleoducto, estudiado por Ángel Alonso, transformó sectores como la ingeniería, la arquitectura y la construcción. El diseño de planos se concedió a un consorcio de empresas norteamericanas a las que se asociaron españolas (Josep M.^a Bosch Aymerich). La obra de construcción se subcontrató a empresas españolas a través de concursos públicos cuyas condiciones y controles de calidad constituyeron un formidable aprendizaje técnico para las compañías españolas, en planificación, presu-

puestos, acceso a maquinaria moderna, formación de mano de obra especializada y nuevas técnicas constructivas. Fue el inicio de la asociación estable de constructoras y bancos que permitió el despegue del sector y su posterior salto a la internacionalización. También tuvo repercusiones jurídicas duraderas: la actual Ley de Expropiación Forzosa (16/12/1954) y los decretos Utilidad Pública, fueron aprobados para la expropiación de terrenos para las bases. Éstas constituyeron uno de los vectores para la eclosión de la arquitectura moderna en España, a través de quienes colaboraron en el proceso de diseño al asimilar modelos norteamericanos. Un ejemplo fueron las viviendas de oficiales (modelo californiano) y la influencia de Richard Neutra.

Los acuerdos de 1953 contribuyeron a mejorar las relaciones europeas de la dictadura y, desde 1957, se produjo un giro prooccidental en la diplomacia española, que apenas se permitió discrepar de las posiciones norteamericanas. Solo hubo diferencias en temas menores: Cuba (no al embargo comercial), Israel (no reconocimiento por la amistad árabe) y la descolonización.

En general las relaciones oficiales con EE. UU. fueron muy buenas hasta el final del franquismo, con pequeñas crisis en las renegociaciones. Hubo, sin embargo, un cierto desencanto al tomar conciencia de los errores cometidos en 1953. La cesión de soberanía quedó en evidencia cuando las bases fueron activadas en 1958 (Líbano) y 1962 (Cuba) sin avisar, o cuando el accidente nuclear de Palomares (1966) dejó claros los riesgos aceptados. Para el Ministerio de Exteriores siempre fue evidente (en 1963 como en 1968-9) que había que reequilibrar los acuerdos: con la integración en OTAN, un verdadero tratado de mutua defensa o ayuda suficiente para unas FF. AA. españolas solventes. Pero la posición negociadora española siempre fue débil porque la dinámica política de la dictadura minó la unidad de acción exterior del Estado. Las divergencias entre Exteriores y Presidencia dejaron mucho margen de maniobra a la parte norteamericana, que siempre fue consciente de que Franco no tenía alternativas. En 1970 se logró hacer desaparecer la cláusula secreta que permitía activar las bases con una mera comunicación y éstas pasaron a ser exclusivamente españolas. En cambio, en 1975 la enfermedad de Franco y la crisis del Sáhara condujeron a una renovación sin apenas contrapartidas.

Con respecto a la política interior, la regla norteamericana fue no inmiscuirse para no provocar una reacción nacionalista que dificultara usar las bases. El objetivo era garantizar la estabilidad y la orientación anticomunista del país: la dictadura mantenía el control y no había un recambio claro. Contaban con que Franco moriría gobernando, habría un gobierno de transición a una monarquía conservadora, protegida por el Ejército, que evolucionaría poco a poco hacia un sistema democrático. Las administraciones demócratas de Kennedy y Johnson hubieran preferido una evolución de España hacia la democracia, pero aceptaron el proyecto de modernización autoritaria de los tecnócratas, que era el mismo que patrocinaban para países en desarrollo, sus científicos sociales, como Rostow: antes de democratizar hacía falta un desarrollo económico previo, un progresivo cambio de mentalidad, la mejora del nivel de vida, con una sólida clase media como cortafuegos del peligro comunista.

Su fórmula indirecta para contribuir a una evolución gradual hacia una democratización fue fomentar los contactos de la dictadura con el bloque occidental, contribuir al crecimiento económico español y difundir la cultura política norteamericana, con intercambio cultural y diplomacia pública, entre sectores que podían tener protagonismo en el futuro inmediato (intelectuales, universitarios, empresarios, funcionarios...). Contaron con un instrumento indirecto: la imagen de modernidad que desprendía la publicidad, el marketing y la cultura popular, a través de la industria del ocio, el cine, la televisión y el turismo. Todo ello en un contexto perfecto, una España en pleno desarrollo, con el ideal de clase media, el incremento renta y demanda de bienes consumo doméstico

La situación cambió a finales de los sesenta, cuando se produjo una erosión paralela del modelo norteamericano y sus ideales modernizadores y de la dictadura franquista, así como un incremento del antiamericanismo, aunque éste no incluyera el repudio del modo de vida y los productos americanos. Hacia 1975 las imágenes de los españoles sobre la Guerra Fría y sobre el papel norteamericano eran difícilmente comparables a las de otras opiniones públicas europeas, lo que explicará las actitudes de muchos grupos políticos y de los primeros gobiernos de la Transición en materia de seguridad. La izquierda y una parte del

centro no percibirán como real la amenaza soviética, se mostrarán anti-norteamericanos y más bien proclives al neutralismo.

A la muerte de Franco, los intereses norteamericanos siguieron centrados en evitar que la inestabilidad política pusiera en peligro el uso de las instalaciones militares, en una coyuntura estratégica mediterránea compleja y dos transiciones abiertas, en Grecia y sobre todo en Portugal, con su giro izquierdista tras la Revolución de los Claveles.

Los EE. UU. preferían la plena integración de España en el bloque europeo occidental y su democratización, pero la administración republicana Ford-Kissinger no tenía prisa. Apostaron por Juan Carlos I (con quien mantenían contacto fluido desde hacía años) y el proyecto reformista que estaba dispuesto a liderar. Primero respaldaron el primer gobierno de la monarquía con la firma del Tratado de Amistad y Cooperación de 1976, una oferta de créditos y el viaje oficial del rey a EE. UU. en julio, determinante en la sustitución de Arias Navarro por Suárez.

El papel de EE. UU. en el proceso de democratización no volvió a ser relevante: los actores fundamentales serían otros (República Federal Alemana) y, poco a poco, los lazos económicos y culturales con la Europa comunitaria fueron diluyendo la dependencia de EE. UU., que dejó de marcar la evolución política y diplomática española.

Se mantuvo sin embargo la relación militar, que no se normalizó hasta la definitiva entrada de España en la OTAN, no en 1982, sino después del referéndum de 1986 y de la renovación de los convenios de 1989, cuando finalmente se consiguió reducir la presencia militar norteamericana y normalizar la relación de cooperación.

En conclusión, la herencia de los acuerdos de 1953 fue alargada. Además de su profundo impacto económico y sociocultural, determinó el alineamiento defensivo de la monarquía constitucional y dejó un poso de antinorteamericanismo que se destapa en cuanto falla el consenso occidental.

Bibliografía

Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, Martín de la Guardia, Ricardo y Pardo Sanz, Rosa. *La apertura internacional de España. Entre el franquismo y la democracia (1953-1986)*. Madrid: Sílex ediciones S.L., 2016.

Pardo Sanz, Rosa M. «Las estrategias de política exterior de la dictadura franquista en los años cincuenta y sesenta». En *Desarrollo de la dictadura, dictadura del desarrollo. El régimen franquista en su entorno internacional* (Sevilla: Athenaica Ediciones, 2025): 789-812.

Pardo Sanz, Rosa M. «Las dictaduras ibéricas y el aliado americano en clave de modernización», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, n.º 25. (2013): 67-88.



Imagen interior del Pabellón Español en la Feria Mundial de Nueva York de 1964.
Espacio de exposición: a la izquierda cuadro de Francisco de Goya, *La maja vestida*,
a la derecha tres cuadros de Pablo Picasso, serie *El pintor y su modelo*.
Fuente: *Revista Arquitectura*, n.º 68, agosto (1964): 21.

Art Power entre España y Estados Unidos en los años 1950 y 1960*

JORGE LUIS MARZO

Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona, BAU

Soft power

El poder blando o *Soft power* consiste en influir en la toma de decisiones gubernamentales o empresariales mediante el uso de campañas de imagen, programas culturales, deportivos, académicos, y asistenciales¹. Es un término aparecido en las ciencias políticas de los primeros 1980 que define la conversión de lo nacional en marca geopolítica: que no parezca propaganda sino publicidad. En el caso del franquismo de los años 1950, el uso del *Soft power* para engrasar su política exterior puede perfectamente llamarse *Art power* debido al papel que tuvo la producción artística de vanguardia en esas transacciones.

* Resumen de la ponencia presentada en el Seminario *España y Estados Unidos en el tardofranquismo y la Transición: diplomacia, políticas culturales y sistemas artísticos. A propósito de la tesis doctoral en curso* «Intercambios arquitectónicos entre Barcelona y Estados Unidos: palabras, agentes y proyectos», coordinado por Carolina B. García-Estévez y celebrado en la Universitat Politècnica de Catalunya, en Barcelona el 25 de abril de 2025.

Sin embargo, el *Soft power* no fue exclusivo del régimen. Las artes y tradiciones culturales, fueran reales o inventadas, sirvieron como instrumento de encuentro de muchos agentes diversos fuera de la administración, bajo el paraguas de un *motto* bien arraigado. Allá donde falla la política, donde se ausenta como libertad política, resurge siempre la cultura que une a todos en la genialidad y la memoria. Este tropo es específicamente español, de derechas e izquierdas, estatal y liberal, y catalán, y si me apuran, barcelonés, un lugar peculiar en donde el capital no cree en el arte sino en el *Soft power* de lo útil, de la arquitectura y las artes aplicadas. Ese utilitarismo laboralista tendrá severas repercusiones en la forma en que la burguesía catalana adopte el arte como un símbolo de autonomía de clase, influyendo mucho en la reorientación de las políticas proamericanas del franquismo.

Decimos que el *Soft power* fue utilizado por todos, por el régimen, y por los sectores privados que, por razones de adherencia política, beneficio económico o ganancia social, usaron el arte, la arquitectura y la cultura en general para sus fines. De hecho, el relato de la función de la cultura durante el franquismo está muy impregnado de la idea de que la producción cultural motivó una parte importante del desarrollo de la transición política, frente a una cultura anquilosada representada por las rancias tradiciones propagandísticas del régimen.

Hay que tener cuidado con esta lectura, primero porque algunos productos culturales adquieren su agencia en momentos posteriores; porque algunos de estos productos, aparentemente antifranquistas, procedieron de patrocinios del régimen; y porque prácticas antifranquistas acabaron siendo acogidas por el régimen. Esta perspectiva no pretende diluir la importancia de algunas prácticas culturales en la lucha por los derechos sociales y políticos frente a la dictadura, sino que, sobre todo, desea desarmar ciertas metodologías historiográficas, profundamente mitográficas, sobre la función de la cultura en la memoria política española.

Poner a la cultura en el centro de la evolución política, y hacer de ello una bandera identitaria tiene como efecto, cuando no como causa, desactivar la agencia política y social de muchas prácticas cotidianas, laborales, comunales; al mismo tiempo, tiene la consecuencia de ideologizar erróneamente prácticas culturales, erigiéndolas en actividades

heroicas, y dando un papel a la cultura siempre en relación a un causa superior; es decir, se culturiza toda práctica social pero se desocializan los productos culturales.

El nacionalismo franquista, en general, ha sido leído a través de una definición simplista del carácter nacional, recurriendo a tradiciones y mitos de posguerra mundial que no pueden asumirse sin observar la compleja trama de lo nacional que se urdió en el nuevo orden mundial, y que, en el fondo, prolongaba o actualizaba el orden y el régimen colonial.

En diciembre de 1945 se crea el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales, a su vez sujeta al Ministerio de Asuntos Exteriores. Este nuevo organismo pasaba a sustituir al Consejo de la Hispanidad, creado por renombrados falangistas en 1941. El ICH, en realidad, se conformó como un observatorio del poder para monitorizar aquellos comportamientos culturales que pudieran ser utilizados en beneficio de la imagen del franquismo.

El entonces ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, exponía así el papel del ICH: «[...] emplear todas las armas de la diplomacia y de su inteligencia en la defensa por el aislamiento decretado por las Naciones Unidas [...] a través de las huestes del pensamiento y la cultura»; y declaraba que la institución había de vindicar «la razón de España frente a la sinrazón de medio mundo». En 1959, en un documento interno del ICH se exponía de esta manera la auténtica razón de ser de la entidad: «No se trata de crear cultura, sino de utilizar la existente como punto de apoyo en el exterior para movilizar ayudas y alianzas»².

En 1952, se abre el Instituto de Cooperación Hispanoamericana, controlado por Alfredo Sánchez Bella, Manuel Fraga y Luis Rosales, con el apoyo del embajador José María de Areilza. Este organismo se formó por personas decididamente pronorteamericanas. La aparición de estas entidades comenzó a generar rápidas paradojas entre la *intelligentsia* franquista, primero porque una buena parte de las clases conservadoras que, desde siempre, habían visto la expansión «yanqui» a costa de la hispanidad, de la religión y de la lengua, no podían comprender que, ahora, hubiera que mirar al norte en vez de proseguir los naturales

impulsos hispanistas hacia el sur. ¿No era el individualismo utilitarista y protestante anglosajón, y más exactamente estadounidense y antihispanista, la antípoda del sueño conservador y ecuménico español?, se preguntaba, por ejemplo, Blas Piñar —director del Instituto de Cultura Hispánica por entonces— en un texto algo tardío (1962) publicado en el ABC y que le valió su inmediata destitución. Fue sucedido por Gregorio Marañón Moya, hijo de Gregorio Marañón, y representante de Coca-Cola en España³. Efectivamente, el matrimonio de conveniencia que estableció la dictadura contrarreformista española con Estados Unidos provocó un enorme alud de contradicciones.

Expurgando tradiciones y estilos

El mundo del arte no solo no fue ajeno a esta dialéctica, sino que la protagonizó. Por un lado, las extremas apelaciones al individualismo fueron la constante sobre las que se cimentó el proyecto informalista. La pintura y escultura abstractas que florecieron a lo largo de los años cincuenta recibieron su legitimación oficial mediante un ejercicio de inserción en una genealogía histórica metanacionalista.

El régimen daba un giro relevante en su política artística exterior: de la tutela totalitaria había que pasar a la tutela de la autonomía creativa, a la estela de las tesis formalistas de la crítica abstracto-expresionista estadounidense. La revista *Cuadernos Hispanoamericanos* se reafirmó pronto, con las firmas de José María Moreno Galván, Jorge Oteiza, Sebastià Gasch, Alexandre Cirici, o Felipe Vivanco, en la idea de un arte ensimismado y descontextualizado: «El arte no tolera concesión alguna a valor que caiga fuera del arte»⁴. Naturalmente, muchos artistas en el exilio condenarán lo que a todas luces era un ejercicio de hipocresía. Pablo Picasso, Baltasar Lobo, Arturo Serrano Plaia y Antonio Aparicio, por ejemplo, firmarán un manifiesto a finales de octubre de 1951, en el que claman contra la irresponsabilidad de los artistas que participen en semejante paripé político, estético y moral.

Primera clave: universalismo y estilo van de la mano en el pensamiento estético del nacionalismo español. El tropo «a España le resbalan los estilos» de Eugeni d'Ors supone su mejor definición. Y aquí habremos de ver el papel del barroco como fuente de un modo de ser universal, ecuménico, trascendente, nacionalista, imperialista y perfec-

tamente adaptable a diferentes momentos históricos, como ocurrirá en el informalismo y durante la posmodernidad de los años 1980 y 1990. Aquí el barroco no se define como estilo, sino como política visual: sustituir el desastre social por la gloria cultural, un mensaje de larga tradición española⁵. El barroco y el surrealismo, debidamente expurgados y etiquetados, serán los engarces que los actores del *Soft power* en España utilizarán para acompasarse con los aires procedentes de Estados Unidos, representados en la abstracción expresionista, y de Europa, simbolizados en la abstracción matérica y aromatizados en el existencialismo francés.

Eugeni d'Ors defendía del informalismo, como del barroco, el criterio de austeridad sobre lo decorativo, el de trascendencia sobre lo anecdótico. «Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles», pedía Luis González Robles, el principal comisario del régimen, a los artistas pensando en Jackson Pollock⁶.

Frank O'Hara, comisario de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1960, apelando a la relevancia de los artistas en la configuración de las tradiciones nacionalistas, ofrecía la síntesis perfecta: «A las teorías, dispersas y controvertidas, del *Action Painting*, del Informalismo, del Absurdo, del Accidente o del Arte Otro, los artistas, con sus lenguajes y sus naciones, les aportan interpretaciones diferentes... Son las necesidades culturales inmediatas de su sociedad a las que el artista moderno se dirige. Eso es precisamente lo que ha ocurrido en España en la última década»⁷.

Claro que, igualmente, estas lecturas no impedían un gran estupor en EE. UU. sobre las semejanzas entre el Expresionismo abstracto americano y el arte abstracto español, porque si el primero era el producto visible de una sociedad de individuos libres (la democracia), el segundo no. Al mismo tiempo, el surrealismo, debidamente limpio de republicanismos y comunismos, supondrá el vínculo para que la burguesía catalana dialogue con el franquismo en busca de una autonomía de clase que le permita reconstruir su espacio de influencia sin miedos políticos, dando pie no sólo a la aparición de las primeras manifestaciones relevantes de la abstracción (*Dau al Set*), sino también a la aparición de una trama de intereses culturales en el ámbito del mecenazgo y la lengua.

La burguesía barcelonesa y el negocio americano

El 24 de septiembre de 1955 se inaugura en Barcelona la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Barcelona se presenta como el símbolo de una modernidad y de un estado de cosas aparentemente nuevo. La ciudad se convierte en un gran escaparate en donde se muestra el triunfo de las tesis de los «liberales» sobre los conservadores; eso sí, todos franquistas. Todo el juego de apariencias pivota alrededor de la exposición *El Arte Moderno en los Estados Unidos*, presentada en el Palau de la Virreina. Era la primera vez que los pintores abstracto-expresionistas norteamericanos llegaban a España, y la primera vez que el gobierno estadounidense incluía a España en sus programas de exposiciones itinerantes. La exposición era un proyecto del MoMA (en colaboración con la Agencia de Información del gobierno de los Estados Unidos, USIA) pensado para introducir el movimiento del «*Action Painting*» en las principales ciudades de Europa.

La III Bienal tuvo efectos inmediatos en los imaginarios utilitaristas y nacionalistas de la burguesía industrial catalana, receptora del abrazo del régimen. El historiador Narcís Selles ha señalado: «[...] encontraron en la oscuridad de la tendencia un signo útil para reafirmar su afán de distinción y actualizar los mecanismos simbólicos de segregación social y cultural»⁸. Burguesía, que será capaz de traer en diciembre de 1955 al mismísimo Louis Armstrong y a su banda a Barcelona, en donde tocará en el Hot Club y en el Club 49, fundado por ex comisarios comunistas y burgueses del Eixample. Y de allí surgirán salones de arte, galerías, revistas, clubs culturales, excursionistas y demás.

El mecanismo para sostener estos grupos de reunión, apoyo y difusión fue casi siempre el mismo: la suscripción, orgullo de un modelo de comunidad liberal. Además del Salón de Octubre, también funcionaron con este sistema las revistas *Cobalto*, *Ariel* o *Algol*, el Club 49 que impulsó a *Dau al Set* o los proyectos del crítico Sebastià Gasch.

El régimen entendió el cambalache: cedería autonomía de clase (mediante las artes), permitiría la recuperación de una parte del relato artístico y arquitectónico anterior a la Guerra Civil, y recibiría a cambio un lavado de cara liberal que ayudara a hablar con los americanos.

El Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona (IEN) es fundado privadamente el 20 de febrero de 1951 por Josep Maria Pi



Javier Carvajal y Antoni Cumella delante de la obra del escultor con el título *Homenaje a Gaudí*, en el Pabellón Español de la Feria de Nueva York de 1964. Fuente: *Revista Arquitectura*, n.º 68, agosto (1964): 36.

i Sunyer —decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona—, Josep Maria Poal, doctor, y por el arquitecto e ingeniero Josep Maria Bosch Aymerich, delegado del Instituto Nacional de Industria (INI) en Estados Unidos, quien, tres años después, en 1954, sería contratado por el gobierno americano para construir sus bases militares en España. Bosch Aymerich es uno de los ejemplos más claros del empresario catalán como puente entre el franquismo y EE. UU. El IEN, de esta manera, se constituirá como un ejercicio de ventriloquia que, interpretado por diversos actores (la burguesía catalana, el gobierno de Franco, la Iglesia, y Washington), aportará la supuesta legitimidad social y cultural en la construcción de vínculos y dependencias entre la dictadura española y los EE. UU.

En ese sentido, es importante tener presente la destacada ascendencia del Opus Dei entre los círculos estatales que protagonizaron este proceso, en especial a finales de los años cincuenta; aportaba grandes diferencias respecto a las líneas de actuación de la Iglesia Católica tradicional. El Opus Dei incorporaba un sistema de valores capitalistas propios del mundo anglosajón (y más concretamente estadounidense) que buscaba cuajar prácticas específicas en la creación de una sociedad y una cultura del mercado.

Concluyendo. Liberalismo y espontaneidad

El famoso periodista Herbert L. Matthews escribía de la España de 1957: «Es estupendo y esperanzador ver a esos adolescentes, a los que nunca se les ha enseñado o ni siquiera permitido aprender lo que es el liberalismo, volverse instintivamente hacia él»⁹. Esa misma espontaneidad la creyeron detectar decenas de críticos en los artistas informalistas españoles y/o catalanes.

La idea era que el liberalismo genera espontaneidad, un sustituto muy a mano frente a una libertad política ausente. El recurso a la espontaneidad era indudablemente la mejor coartada para rechazar la implicación del régimen en la constitución de la vanguardia. La espontaneidad no era, sin embargo, una cosa aparecida de la noche al día, o el producto de la influencia americana: era la propia tradición española la que entraba en juego.

Así, el liberalismo se pretende como una fuerza que anula el potencial peligro de la libertad. El arte rabiosamente individualista es la quintaesencia de esa fuerza motriz. El mito de la reciente cultura española se forjó en aquellos entresijos. Lo que se consideraba «esencial» no era casi nunca un asunto de política. Era la preservación del espacio cultural mismo como lugar de encuentro despolitizado. El *Soft power* capitalista del franquismo no tuvo otro objetivo que recordar a todos que se podía ser burgués y vivir en dictadura, que las tradiciones generan consenso, que el arte está al servicio del bienestar (la libertad individual) y no de la libertad colectiva, y que la mejor manera de desactivar lo que hay de social en la producción cultural es venderla en galerías y mostrarla en los museos, en donde la obra solo habla por sí misma.

Bibliografía

Marzo, Jorge Luis, y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires, Madrid: Katz, 2010.

Marzo, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC, 2010.

Marzo, Jorge Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais, 2007.

NOTAS

1. Joseph Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (New York: Public Affairs, 2004).
2. Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo* (Madrid: CSIC, 1992), 458-459, 461.
3. Blas Piñar, «Hipócritas», en *Diario ABC* (Madrid, 1962).
4. José Luis Fernández del Amo, ponencia «Presencia del Arte Abstracto», en *I Congreso de Arte Abstracto* (Santander, 1 de agosto de 1953).
5. Sobre esta cuestión ver: Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano* (Buenos Aires: Katz, 2010).
6. Santiago Amón, «Conversación con Antonio Saura» en *El País* (Madrid, 15 de enero de 1978).
7. Frank O'Hara, *New Spanish Painting and Sculpture. Catálogo de la exposición* (New York: The Museum of Modern Art, 1960).
8. Narcís Selles Rigat, *Alexandre Cirici Pellicer* (Barcelona: Afers, 2007), 133.
9. Herbert L. Matthews, *The Yoke and the Arrows. A report on Spain* (New York: Serge Brazillier Inc, 1957), 173-74.

Currículums de los ponentes

Carolina B. García-Estévez es doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) con el trabajo *Opus Angelicum. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino, 1912-1922*, galardonado con el Premio Extraordinario de Tesis Doctorales 2014 UPC. Profesora agregada Serra Húnter de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC), y actual becaria de la Alexander von Humboldt-Stiftung en la Akademie der Künste Berlin, ha sido visiting scholar en la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, la University of Illinois Urbana-Champaign, y el Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Gesellschaft, a la vez que ponente de los principales foros especializados en la Historia del Arte y la Arquitectura, como el Museo Nacional del Prado. Entre los proyectos competitivos que ha dirigido destaca *Mapa de las colecciones de maquetas y réplicas del patrimonio arquitectónico español: entre la identidad nacional y la cultura internacional. Primera parte, 1752-1929* (PID2020-113568RB-I00), y *Arquitectura española en los medios de comunicación internacionales: Publicaciones, Exposiciones, Congresos. Primera parte: 1940-1975* (HAR2017-85205-P). Autora y editora de numerosas monografías especializadas en el arte y la arquitectura de los siglos XIX y XX, así como de las redes internacionales de la arquitectura moderna española, cabe señalar las contribuciones *Sert, 1928-1979. Medio siglo de arquitectura* (Fundació Miró, 2005); *A.C. La revista GATEPAC 1931-1937* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008); *Casa Bloc* (Mudito & Co., 2011); *Las Catedrales de Francia* (Abada, 2014); *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura. Lecciones desde Barcelona, 1971-1976* (UPC, 2017); *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes, intercambios* (Fundación Arquia, 2018), *Enric Miralles. Archigraphias, 1983-2000* (Abada, 2020), o la monografía colectiva *Las ciudades de Rilke* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2022).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9109-1176>

carolina.garcia@upc.edu

Ignacio Urbistondo Alonso es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) en 2019. Máster en Teoría, Historia y Cultura de la Arquitectura en 2021, también por la ETSAB. Matrícula de Honor en su Trabajo Fin de Máster *Lugar y Espacio Público: Sibyl Moholy-Nagy, Vincent Scully, Charles Moore. Revisiones críticas de la arquitectura moderna en la Norteamérica de los 60*, tutorizado por José Ángel Sanz Esquide. Contratado desde 2022 como Personal Investigador Predoctoral por la UPC gracias a una beca de formación de profesorado universitario financiada por el Banco Santander (FPU-UPC 2022). Ha colaborado en el equipo docente de la sección de Historia dentro del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación de la ETSAB (Barcelona) y en la sección de Composición e Historia en la ETSAB (San Cugat del Vallès). Forma parte del Grupo de Investigación *Redes transnacionales del arte y la arquitectura modernos: Local-Global, LoG* (96 SGR 2021). Su proyecto de tesis doctoral *Intercambios arquitectónicos entre Barcelona y Estados Unidos: palabras, agentes y proyectos (1960-1980)* está tutorizado por Carolina B. García-Estevez. Dicha investigación se centra en la revisión de la cultura arquitectónica local catalana desde la órbita de intercambios internacionales con Norteamérica.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4797-5641>

ignacio.urbistondo@upc.edu

Rosa M. Pardo Sanz es profesora titular del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), institución en la que también ejerce como directora departamental desde 2022. Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora por la UNED, ha dedicado su carrera a investigar la política exterior española durante el franquismo y la transición democrática, con especial atención a las relaciones internacionales de España con Estados Unidos, Europa e Iberoamérica, integrando numerosos proyectos y grupos de investigación en dicho ámbito. Forman parte dentro de su extensa carrera académica, entre otros proyectos, *Estados Unidos y la España del desarrollo (1959-1975): diplomacia pública, cambio social, transición política* (HAR2010-21694) y *Modernización, desarrollo y democratización. El papel de las potencias europeas occidentales y de las organizaciones internacionales en el cambio político y social en España* (PGC2018-097159-B-I00). Al mismo tiempo, imparte asignaturas de Grado y Máster centradas en la integración europea, la política exterior española y las relaciones internacionales. Ha ejercido como editora en publicacio-

nes fundamentales dentro de esta temática como *La política exterior de España en el siglo XX* (2000) con Javier Tusell y Juan Avilés o *La apertura internacional de España. Entre el franquismo y la democracia (1953-1986)* (2016) junto a Lorenzo Delgado Gomez-Escalonilla y Ricardo Martín de la Guardia. En su autoría, análisis de figuras clave como Fernando M^a Castiella, *La política norteamericana de Castiella* (2007), o sobre la repercusión modernizadora de los agentes estadounidenses durante el régimen, *Las dictaduras ibéricas y el aliado americano en clave de modernización, 1945-1975* (2015) y *Ayuda americana y política de investigación en las postrimerías del franquismo* (2019).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8960-7527>

mpardo@geo.uned.es

Jorge Luis Marzo es historiador del arte, investigador y comisario de exposiciones. Doctor en Estudios Culturales, Traducción y Género por la Universitat de Vic, es profesor titular de Iconografía y Comunicación en BAU, Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona, donde forma parte del grupo de investigación GREDITS (Grupo de Investigación en Diseño y Transformación Social). Sus labores profesionales lo han llevado, además de a España, a México, Estados Unidos, Canadá, Colombia, Ecuador, Italia, Portugal y Chile. Su trabajo explora las políticas de la imagen, los regímenes de verdad y la cultura visual contemporánea a través de proyectos académicos, editoriales y audiovisuales. Ha dirigido o colaborado en sucesivos proyectos de investigación como *Cultura y ciencia nacionales en el primer franquismo 1939-1959* (HAR2016-75559-P) o *Las experiencias de lo político en la España del Franquismo* (HAR2017-82655-P). Además, ha comisariado exposiciones como *Fake. No es verdad, no es mentira* (IVAM, 2016) y *Fantasma'77. Iconoclastia española* (2020-2021), y es autor de obras como *La competencia de lo falso* (2018), *Las videntes* (2021) y *La curva. Patologías gráficas* (2024). A lo largo de su trayectoria ha obtenido reconocimientos como la beca de la Real Academia de España en Roma (2020) o el premio ESPAIS de Crítica y Historia del Arte por su libro, precisamente, *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España* (2007). En la misma línea es de obligada consulta el manual de ediciones Cátedra, junto a Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (2015).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1238-8703>

<https://www.soymenos.net/>

Créditos imágenes

Las imágenes utilizadas en esta publicación son accesibles a través de los siguientes repositorios digitales:

Revista de Actualidades Artes y Letras, n.º 185 (1955).

<<https://ahcbdigital.bcn.cat/es/hemeroteca/detalle/ahcb-d051941>>

Revista Nacional de Arquitectura, n.º 174, junio (1956).

<<https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1946-1958/revista-nacional-arquitectura-n174-Junio-1956>>

Revista Arquitectura, n.º 68, agosto (1964).

<<https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1959-1973/revista-arquitectura-n68-Agosto-1964>>

Espanya y EE. UU. en el tardofranquismo y la Transición, diplomacia, políticas culturales y sistemas artísticos

LoG Seminars#02

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC)

Barcelona, 25 de abril de 2025

Seminario *Espanya y Estados Unidos en el tardofranquismo*

y *la Transición: diplomacia, políticas culturales y sistemas artísticos*.

A propósito de la tesis doctoral en curso «Intercambios arquitectónicos entre Barcelona y Estados Unidos: palabras, agentes y proyectos», Zonavideo UPC, <https://zonavideo.upc.edu/video/68aed07119d-5fc15f862b847>

Grup de Recerca Consolidat «Xarxes Transnacionals de l'Art i l'Arquitectura Moderns: Local-Global, LoG» (96 SGR 2021)

Coordinadora: Carolina B. García-Estévez,

Universitat Politècnica de Catalunya

LoG Seminars és un punt de trobada on es treballen les tesis doctorals en curs del grup de recerca i es confronten amb reconeguts especialistes del seu àmbit temàtic, que en la majoria dels casos no pertanyen a la pròpia disciplina de l'arquitectura. S'assumeix així la complexitat dels estudis històrics des d'àrees de coneixement afins com la història de l'art, la política, l'economia, la filosofia, la musicologia, la literatura comparada, la sociologia o la pròpia arqueologia.

Coordinació del seminari: Carolina B. García-Estévez

Edició LoG: Ignacio Urbistondo Alonso

Disseny gràfic: Rosa Lladó, Salon de Thé

© edició: LoG Seminars

© textos: dels autors

© imatges: dels autors

Primera edició, novembre 2025

Iniciativa Digital Politècnica

Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals

de la Universitat Politècnica de Catalunya

Campus Diagonal Nord, Edifici K2M, planta S1

Jordi Girona, 1-3

08034 Barcelona

info.idp@upc.edu

D.L. B 22472-2025

ISBN: 979-13-87613-98-3

eISBN: 979-13-87613-99-0

DOI: 10.5821/ebook-9791387613990

Web del Grup de Recerca: <https://log.upc.edu/>

LoG Seminars#02

**Redes Transnacionales
del Arte y la Arquitectura Modernos:
Local-Global**

ETSAB Escola Tècnica
Superior d'Arquitectura
de Barcelona



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH**



Agència
de Gestió
d'Ajuts
Universitaris
i de Recerca