

## Pilar Insertis

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN

A diferencia de otras opiniones, lo que realmente parece detectarse en el arte de la última década, como señaló ya Simón Marchán a finales de la misma <sup>1</sup>, es una clara «renuncia a la ruptura y experimentación como nociones clásicas vinculadas a la vanguardia artística, así como a la conciencia de potencialidad revolucionaria, real o supuesta, implícita en las vanguardias de nuestro siglo». Inevitablemente, el arte de los ochenta ha tenido delante la casi omnipresencia de los grandes movimientos que han marcado nuestra época, y, de ninguna manera, ha sido capaz de ignorarlos. Lo único que podía hacer era tratar de abrirse paso por unos caminos ya cerrados o, en todo caso, a punto de cerrarse, e intentar consolidar su propia existencia teniendo enfrente, y dentro, una superpresencia extraordinariamente robustecida por el paso de los años, el peso de la historia, los incuestionables grandes logros conseguidos y una historiografía del arte que prácticamente había convertido a sus protagonistas en héroes mitológicos.

En realidad no es, ni con mucho, la primera vez que el arte de una época concreta debe enfrentarse a lo que podríamos llamar «un pasado incuestionable, insuperable y paradigmático». No es casual que una de las pocas notas unificadoras que caracterizan a la década sea un cierto halo de romanticismo muy diferente al del siglo pasado, pero, como él, convulsivo, desorientado, subjetivo y, a veces, incluso, resignado. Un romanticismo que en algún caso se ha denominado «congelado» o «contenido» <sup>2</sup>, flaqueando un poco en el entusiasmo que su primera versión tenía por la exaltación suprema del arte, y con un hedonismo que a menudo prefiere entretenerse en los entresijos de las obras como fuente de placer.

---

<sup>1</sup> MARCHÁN, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1988, 3.ª edición, pág. 277.

<sup>2</sup> MARCHÁN, Simón, *op. cit.*, 1988, pág. 317.

En semejante situación, según señala Fernando Ponce<sup>3</sup>, el único puente que el artista ve para salvarse y salvar su supervivencia, como ya ocurrió hacia 1800, tiene que establecerlo por sí mismo, volviendo la vista hacia su interior y realizando una indagación de las posibilidades que encuentra o puede encontrar en su propio yo. En medio de una sociedad convulsiva y atropellada, el arte sigue siendo una de las pocas cosas que el hombre hace porque no puede evitarlo. Aunque sea un arte «ensimismado», interiorista, oscurecido y hasta perturbado por fantasmas.

Se trata, desde luego, de un retorno a una interpretación subjetiva de las diversas simbologías, mitologías o temáticas ahora desprovistas de las connotaciones colectivas tan características de los sesenta. Un retorno al sujeto, a las «mitologías individuales», en principio totalmente justificado, pero que, como ya vio Marchán, corre el peligro de llevar al cultivo del «hombre privado», que diría Walter Benjamin, del hombre que se constituye en su interior y no parece extenderse más allá de sus intereses personales, del que se debate con frecuencia en prácticas de autosugestión sobre su propia realidad interior y la conciencia egocéntrica; del hombre, en fin, que acepta implícitamente una escisión meridiana entre la actividad creadora y las demás actividades humanas. Un riesgo que el arte de los noventa ya no tendrá más remedio que correr.

La cuestión sería, entonces, saber qué estrategias pueden desplegar o han desplegado los artistas jóvenes a fin de mantener una distancia crítica y saludable en una situación que parece inevitablemente compleja. Es cierto, como señala Kevin Power<sup>4</sup> que existe un claro interés actual por la deconstrucción de los sistemas, los papeles, las creencias y los mitos. Una deconstrucción que en realidad caracteriza a todo el siglo. Y por eso es comprensible que a la plástica le interesen cuestiones como la relación del artista con la sociedad y toda la problemática que ello conlleva incluida la función del arte en el momento actual. Pero al autor parece que se le escapa que los viejos mitos pueden ser recuperados en nuevos ritos, nuevos ritos que tengan un poco que ver con todo esto: con el hombre, con la sociedad, con la alienación, con las presiones, con el arte ... ¿Para qué otra cosa si no han servido nunca los mitos?

Lo que al final parece bastante claro es que en las últimas generaciones han aparecido unas manifestaciones plásticas que han concluido en un arte de personalidades, de la personalidad de cada cual. Un arte que,

---

<sup>3</sup> PONCE, Fernando, «La pintura de los ochenta». *Artesanía*, núm. 25, Madrid, 1986, págs. 5-9.

<sup>4</sup> POWER, Kevin, «La ligereza de los ochenta». *Revista de Occidente*, núm. 129, Madrid, febrero de 1992, pág. 106.

como señala Marchán <sup>5</sup>, ofrece menos una tendencia, un estilo, que una actitud común. Un arte que, abierto a todas las normas, conviviendo con y entre normas procedentes de décadas anteriores, es capaz de recuperar sin problemas lo mejor que encuentra en cada estilo, en cada movimiento, en cada personalidad, apropiándose de lo que le conviene e imprimiendo a la mezcla la impronta de sus tensiones particulares.

Así, entre otras cosas, podemos encontrar conviviendo características como la mezcla de los lenguajes artísticos, la inmediatez del mensaje, la fuerte conceptualización del proyecto artístico por encima de la apariencia objetual de la propia obra, la importancia de la estética cotidiana junto con la tecnología avanzada, el desencanto, la angustia, la ausencia de soluciones, la ironía ante cualquier situación, la aparente vacuidad y simplicidad de la obra, el recurso al propio objeto artístico y a la historia del arte como tema o excusa en la nueva creación, el internacionalismo en lenguajes y modos, generalmente mezclados, procedentes de muy diversos lugares... Todo vale. Del expresionismo de siempre y del abstracto se toma el pie para una posible descarga de emociones, del surrealismo, algo parecido, para pintar por instinto o siguiendo el dictado del instinto, de la abstracción geométrica se esencializan las propuestas, de las nuevas valoraciones, una tradición que no se resigna a morir o redescubriendo la figuración. De hecho, podría hablarse de un pluralismo formal, consciente y buscado. Un pluralismo de salida, interior y exterior.

Pluralismo que en algunos casos se acompaña, de un modo sorprendentemente unificador, por una recuperación de los géneros del arte de caballete, en especial de la pintura, y, dentro de ella, de sus formas más característicamente pictóricas, como el paisaje. En este sentido, lo único que parece importar es la esfera de la pintura como producción específica; el acto de pintar y las pulsaciones gestuales que lo nutren, una consideración renovada de los soportes, la textura, la luz, el color, las veladuras, los problemas permanentes del género, parecen estar presentes en casi todas las posturas.

Y esta vuelta de los géneros del arte viene de la mano con una vuelta de la figuración, aunque realmente no se trate de una tradicional representación figurativa. Porque la recuperación de la figura, de lo aparentemente reconocible o al menos fácil de relacionar con nosotros mismos, se hace tanto a través de objetos cotidianos como de figuras simbólicas. Es como si la pintura, «desengañada de las buenas intenciones “van-

---

<sup>5</sup> MARCHAN, Simón, *op. cit.*, 1988, pág. 277.

guardistas<sup>6</sup>, pero dispuesta a no renunciar a nada, se replegará a su supuesto estricto campo específico»<sup>6</sup>.

Entre todos los géneros posibles, el paisaje, está resultando ser un apasionante punto de encuentro para las últimas generaciones. Programática en este sentido resultó la muestra *Paisajes* que, con obras de Fernández Saus, Alfredo García Revuelta, Pilar Insertis, Maldonado, Lita Mora y Din Matamoro, se inauguró en la Sala Amadís en junio de 1987. Acusada desde el principio de ser una exposición forzada (la línea de trabajo de los artistas es, en realidad, muy diferente) y localista (todos los seleccionados eran de Madrid y la muestra tenía un carácter pretendidamente nacional porque iba a viajar a Portugal y Alemania), tenía sin embargo una cierta coherencia. Los tres pintores que más llamaron la atención fueron Pilar Insertis, Maldonado y Din Matamoro. A todos ellos les había llegado relativamente pronto el apoyo de las galerías y ya en febrero de ese mismo año habían estado representados en ARCO: Maldonado con Juana Mordó, Insertis con Antonio Machón y Din Matamoro con Oliva Mara (figs. 1 y 2).

Los tres, junto con José María Lazkano, que había acudido a la misma feria en el stand de la galería Gamarra y Garrigues, han tratado el tema del paisaje desde el compromiso ineludible con las generaciones de abstractos que les habían precedido. Maldonado, reinventando el papel del spray, aprende a expresar las fuerzas de la naturaleza, las mayores fuerzas (volcanes, riadas...), en una extraña armonía con su propia iconografía; Lazkano trasciende el mero realismo de un modo tanto técnico como conceptual e, ineludiblemente, nos hace tomar un partido sentimental por lo que ocurre en el lienzo, fiel testigo de una naturaleza muy personal y de la intervención arquitectónica en ella; Matamoro, en fin, desde un evidente proceso clásico, muy característico, da paso a su habitual y exuberante desbordamiento de materia y color.

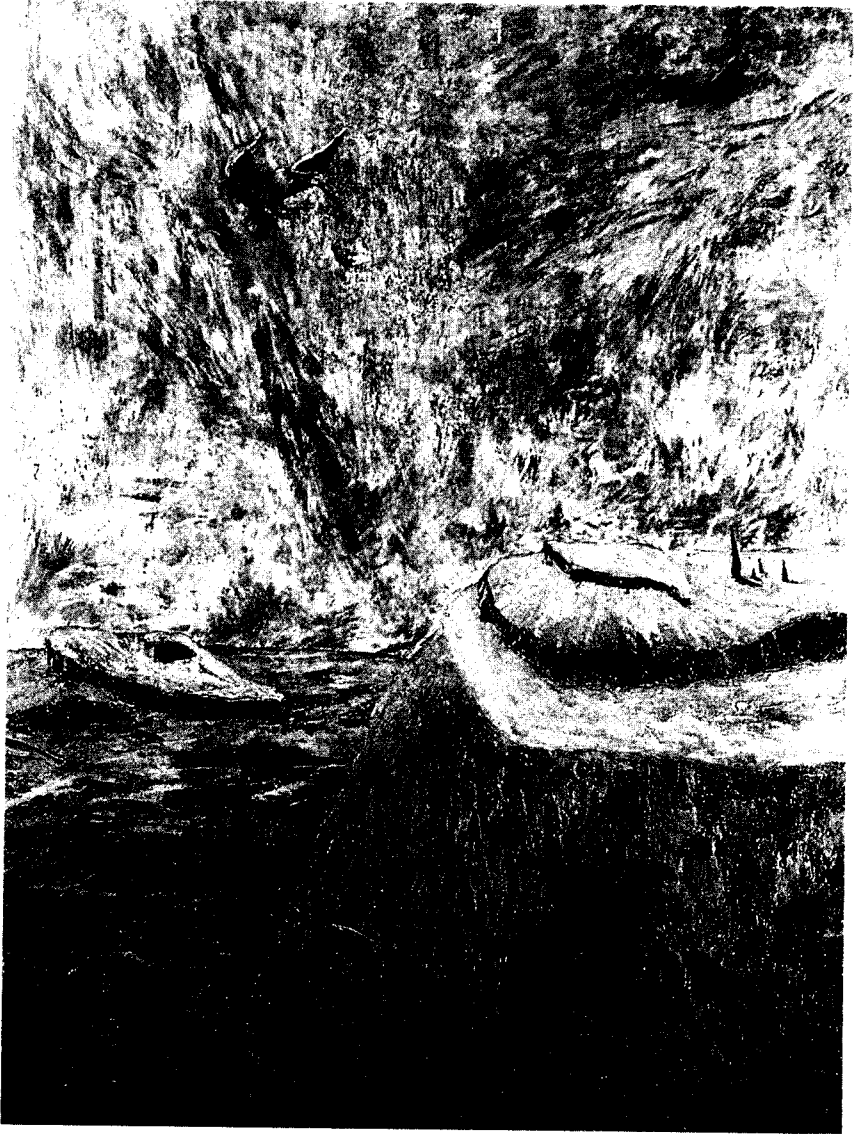
De hecho, casi todos los artistas de su generación se han visto obligados (y por qué no, favorecidos) a tener presencias continuadas y regulares en exposiciones y galerías, debido al ritmo marcado por su década. A pesar de lo que, de un modo muy pesimista, asegura Kevin Power<sup>7</sup> que ha caracterizado a los ochenta, a saber, la cultura entendida como inversión, los precios desproporcionados, el mercantilismo de las galerías, la irresponsabilidad de la prensa, etc..., todo lo cual es verdad, lo cierto también es que un programa oficial lo suficientemente acertado

<sup>6</sup> MARCHAN, Simón, *op. cit.*, 1988, pág. 278.

<sup>7</sup> POWER, Kevin, *op. cit.*, págs. 95-96.



*Fig. 1. La ida, 1986. 197 × 155 cms.*



*Fig. 2. Ocni pensiero vola, 1986. 200 × 150 cms.*

(aunque con unos desajustes más que evidentes) ha hecho posible una serie de exposiciones interesantes en las que han destacado los artistas más jóvenes. En este sentido, se pueden señalar tanto la *I y II Muestra de Arte Joven* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1985 y 1986) (con nombres como Jesús María Lazkano, Charo Pradas, Lita Mora, Felicidad Moreno y Lorenzo Valverde), como la más exhaustiva titulada *Artistas españoles, organizada por María Corral en una Caja de Pensiones* cuya Fundación había iniciado su andadura precisamente con la década y había sabido jalonarla periódicamente con colectivas que, como *Otras figuraciones, 26 pintores, 13 críticos o Tres dimensiones*, reunían a los más jóvenes protagonistas de la pintura y la escultura.

En este contexto empieza a trabajar Pilar Insertis (1959). Licenciada en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, entra, en 1984, en los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes y se va dando a conocer en las muestras colectivas que a mediados de la década se extendieron por Madrid, desde *Punto* (1985) y *La Movida de Madrid* (1985) hasta las mencionadas *Muestras de Arte Joven*. En 1986 celebra sus primeras individuales en la galería Edurne de Madrid y en Antonio Machón de Valencia, es seleccionada para la exposición *1981-86. Pintores y escultores españoles*, en la Caja de Pensiones, y consigue el Premio de la V Bienal de Pintura de Logroño. En 1987, además de una individual en el Ayuntamiento de Logroño y otra en la galería Antonio Machón de Madrid, le conceden la Beca Fulbright para Estados Unidos donde permanecerá dos años, hasta 1989, fecha en que presenta, con una individual, las nuevas salas de Machón en la capital. Por fin, en 1990, es seleccionada para el *Salón de los 16* y en 1991 repite individuales en febrero en Chicago, en mayo en Vitoria (galería «Trayecto») y en noviembre en Antonio Machón, además del ya ineludible ARCO.

Desde que en 1986 Pilar Insertis propusiera el tema del «mono desnudo», muchas cosas han cambiado en su pintura y muchos puntos de nuestra modernidad han quedado cuestionados a través de ella. Ese hombre primitivo en su caverna, todavía con aspecto de antroipoide elemental, dramático, oscuro y fuerte, se presentó en catorce acrílicos y diez dibujos en la galería Edurne de Madrid. Su deuda con la Escuela de Bellas Artes era todavía, técnicamente, más que evidente. Ella venía de un medio en el que dominaba una clara tendencia a la abstracción y los modelos eran tanto Guinovart como, sobre todo, Tapies. Aunque su vocación fue desde el principio figurativa no podía olvidar, y no ha podido olvidar todavía, la enseñanza de que el tema que existe en el cuadro existe exactamente al mismo nivel de importancia que la propia pintura, su color, su materia, su perspectiva, su luz o su composición. Como ya señaló Javier

Olivares<sup>8</sup>, «Insertis trabaja los elementos puramente técnicos de su oficio con el detalle y el mimo con el que generaciones de abstractos han intentado (y conseguido) devolver a la pintura el reconocimiento a sus valores intrínsecos a lo largo del siglo». Una lección que la pintora no descarta en estos primeros lienzos cargados de materia, de una materia oscura, «emborronada», que define perfectamente la confusión geológica de aquellas épocas con sus tonos grisáceos animados por alguna mancha más viva, y que sólo se aclaran cuando el hombre mono recibe la inteligencia y nace la civilización.

Una visión romántica que ya no perderá. La primera obra verdaderamente consistente que Pilar Insertis presenta en su individual en el Ayuntamiento de Logroño en 1987 son unos paisajes tan extraños como oníricos, cargados de citas a Massaccio y a Miguel Ángel (fig. 3). «No lo puedo evitar: me gustan Kiefer y Barceló; pero también los clásicos, por supuesto, Goya, Massaccio o Miguel Ángel; por eso en mis cuadros se unen rasgos clásicos con cierto expresionismo matérico que ni puedo ni quiero olvidar. Aparece en los fondos, por ejemplo, y meterme en ellos, con las materias, las texturas, es casi lo que más me apasiona: me divierte trabajarlos, me lo paso muy bien, y eso termina enriqueciendo la imagen del cuadro» (INSERTIS, P. 1986). Abstracción y figuración, clasicis-



Fig. 3. *La huida*, 1986. 100 × 180 cms.

<sup>8</sup> OLIVARES, Javier, *Pilar Insertis, catálogo de la exposición en el Ayuntamiento de Logroño*, 1987, s.p.

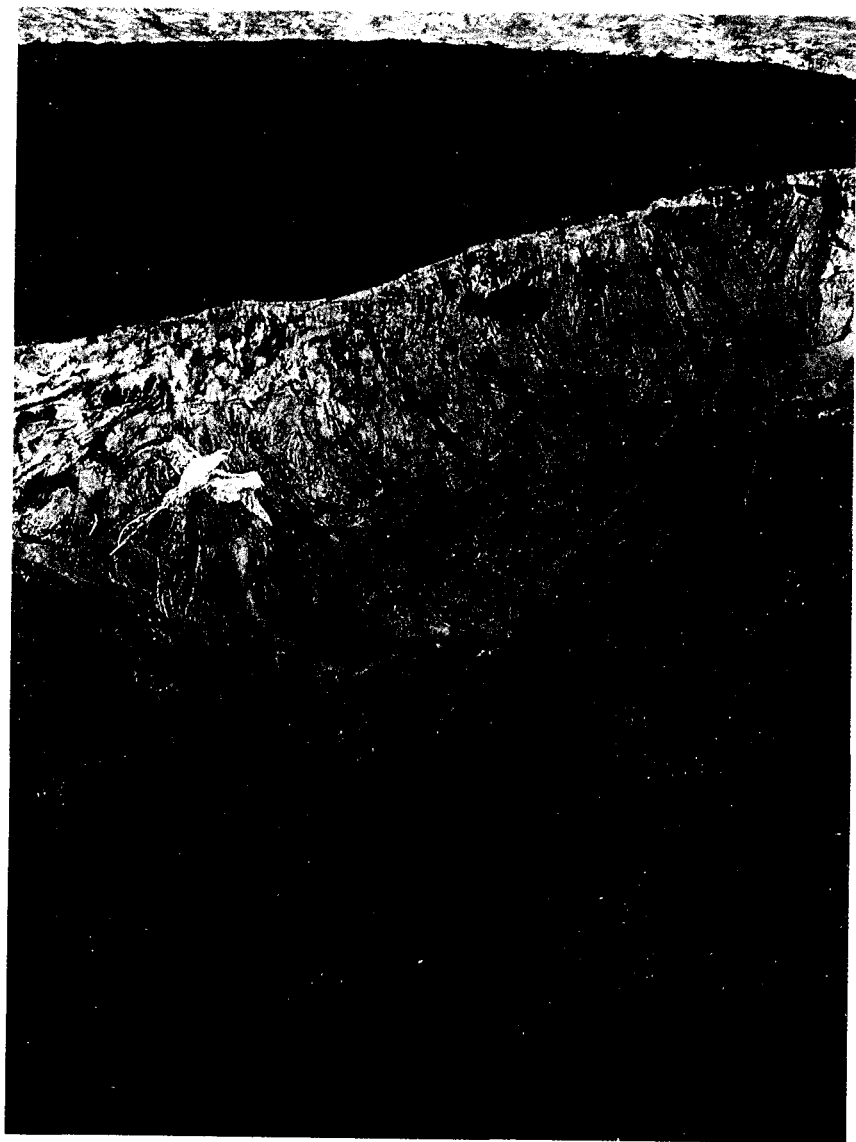


mo y contemporaneidad, son enfrentados en la obra como si toda la historia del arte debiera pasar por ella, a través, naturalmente, de la memoria histórica, de la personalidad, del yo subjetivo y diferenciador, de la pintora. «Digamos que las citas son una serie de obsesiones que sin duda se tienen de siempre. El hecho de incluirlas en el cuadro es una especie de forma de exorcizarlas. Para mí fue así. Eran unas fijaciones históricas que tenía. Si las sacas de su contexto y las utilizas dejan de influirte. Ya puedes pasar la página. Es una sensación de «liberarte» de toda esa carga a base de utilizarla. Justo lo contrario de lo que se suele hacer. Fue una especie de revisión de todas esas cosas para liberarme de ellas y ganar un poco de libertad» (INSERTIS, Pilar 1992).

Con la rugosidad de las superficies, conseguida la mayoría de las veces «levantando» la materia mediante sombreados laterales que simulan un grosor que no siempre existe y, en un juego casi lúdico, multiplican los efectos de luz sobre la pintura, consigue Pilar Insertis unos paisajes seriamente emocionales que, poco a poco, acaban por ser los protagonistas del lienzo, desplazando a las figuras, primero hasta una esfera mínima (aunque siempre esencial) y, finalmente, hasta su práctico eclipse total (fig. 4).

Pero, entre liberarse y no liberarse del pasado, son figuras que no pueden evitar volver a aparecer, de forma muy distinta, al año siguiente, en su individual en Antonio Machón. Son los años de su estancia en Nueva York, y, aunque ella ha negado repetidamente las influencias, su pintura ha cambiado bastante, quizá, precisamente, por su nostalgia de Europa. «La pintura que seguía haciendo después de estar en Nueva York era cada vez más europea. No por el hecho de estar en Nueva York me volvía una hija de lo americano. Fue allí donde empecé a utilizar fotografías de una forma más descarada, pero eso era algo que tenía planeado de antemano. Todas esas citas de las que hemos estado hablando antes o eran fotocopias o eran fotografías de esos cuadros o esas imágenes. En Nueva York empecé a utilizar imágenes que no eran de nadie, imágenes que encontraba por ahí e incluso cosas que tenía guardadas, de antepasados. Pero era un plan de trabajo que llevaba pensado desde antes. Al estar allí me di cuenta de lo que me interesaba de América, pero también de lo que me interesa de Europa. Y es mucho más lo que me interesa de Europa, culturalmente» (INSERTIS, Pilar 1992).

Poco a poco se va afirmando en un juego de transgresiones, no menos pasionales pero sí en mayor grado analíticas, y en el retorno a un cierto paladar clasicista, en una clave de interpretación diferente, muy culta y no exenta de un extraño romanticismo, muy europea. Da la impresión de que, una vez desmoronado por completo el orden del Discurso Clásico en



*Fig. 4. El faeton, 1986. 200 × 150 cms.*

aras de la libertad de expresión y del derecho a la arbitrariedad de los lenguajes artísticos, está condenado a emerger, como el Guadiana, en nuestra modernidad. El consabido paisaje, igual de romántico ahora que antes, que caracteriza a su pintura, empieza a ser recortado en composiciones geométricas, calmadas e inquietantemente ordenadas, sometido inflexiblemente a un código de rectas o curvas y, en buena medida, vulnerado por la simetría. En él, la figuración se conceptualiza, y obras con perspectivas extrañas («Senza Nesso») (fig. 5) o irónicos juegos ópticos («El tubo de la risa») empiezan a jugar con la tradición «decorativa» del arte en sus distorsiones.

Todo en el cuadro está más depurado, es menos visceral. En «Li-Tai-Pei» (1987) un enorme fragmento de círculo que ocupa casi todo el lienzo contiene un extraño paisaje lunar ondulado, mientras en la esquina inferior izquierda, un pájaro sobre un libro mira interesado, y en «Wang-We» (fig. 6), las composiciones arquitectónicas a base de escaleras y círculos de grandes dimensiones, contienen diminutos personajes clásicos. El símbolo comienza a tener una importancia casi pasional y una fuerte carga cultural. «En la diversidad de técnicas y lenguajes practicada por el plástico de hoy, surge la imagen del símbolo como presencia clave que adopta e interpreta en toda su amplitud y complejidad la iconografía mítica acumulada por el conocimiento a través de los tiempos desde la primera memoria del hombre»<sup>9</sup> (fig. 7).

En realidad, los pintores y escultores de ahora mismo no se detienen demasiado, aunque lo hagan a veces, en la imaginaria fabulosa y heroica de la mitología clásica, como en su momento y en otro contexto hicieron los integrantes del Simbolismo, y, en fechas mucho más recientes, los pintores anacronistas italianos; pocas veces rozan su idea o la interpretan de forma puramente tangencial. Como tampoco hay muchas referencias a la simbología intelectual de la pintura metafísica, ni a los signos alegóricos del Surrealismo. Lo que en realidad se está produciendo es un cambio radical que transforma el concepto de mito, sintetizando su polivalencia intemporal y en cierto modo reduciéndole a una suerte de ejercicio subjetivo de memoria histórica presentándolo como huella visible del pensamiento, de la cultura, del saber humano a través de su existencia. Y por la misma razón se utilizan también imágenes claramente heredadas de la propia historia del arte. Incluso es lícito que un cuadro como «Epifanía» mezcla la equívoca idea de la Adoración de los Reyes con la imagen de dos tradicionales Atlantes, antes de que se nos explique

---

<sup>9</sup> SÁNCHEZ PACHECO, FRANCISCO, «Nuevos símbolos, viejos mitos, una propuesta en el arte actual», *Arteguía*, año X, núm. 63, Madrid, pág. 16.

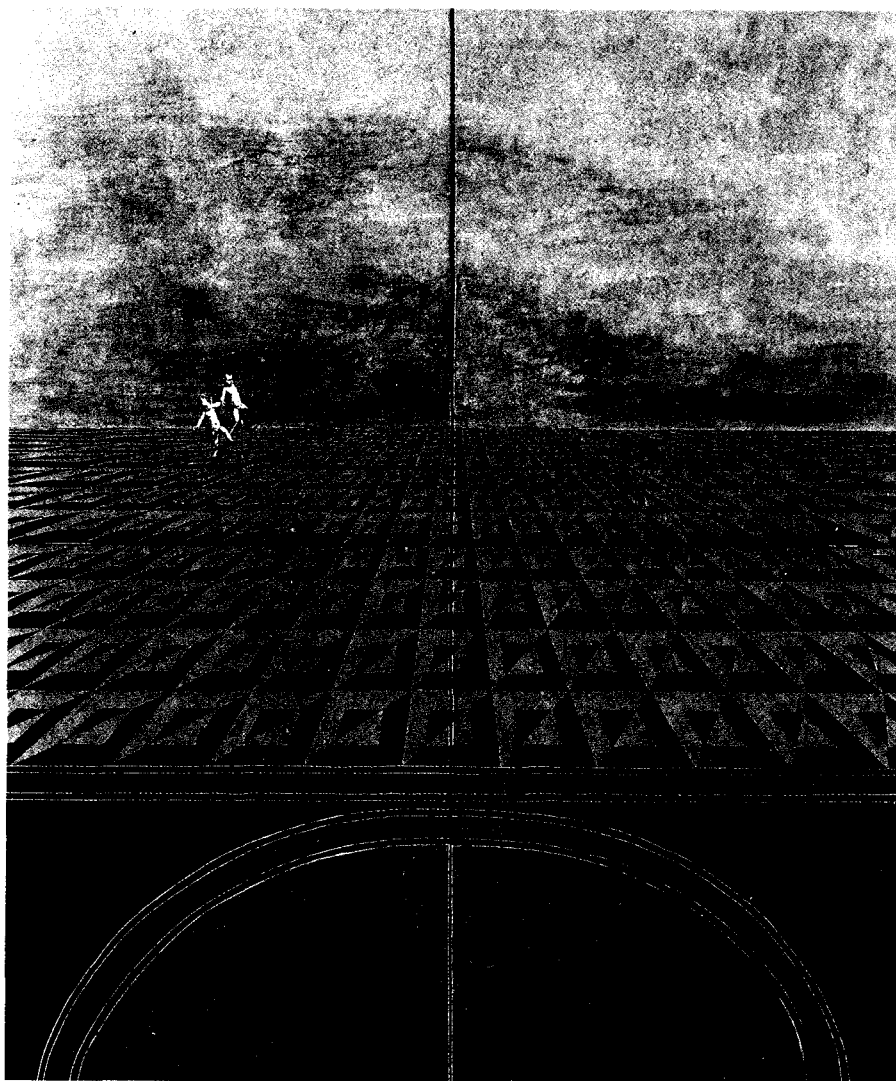


Fig. 5. Senza nesso, 1987, mixta sobre tela, 146 × 120 cms.

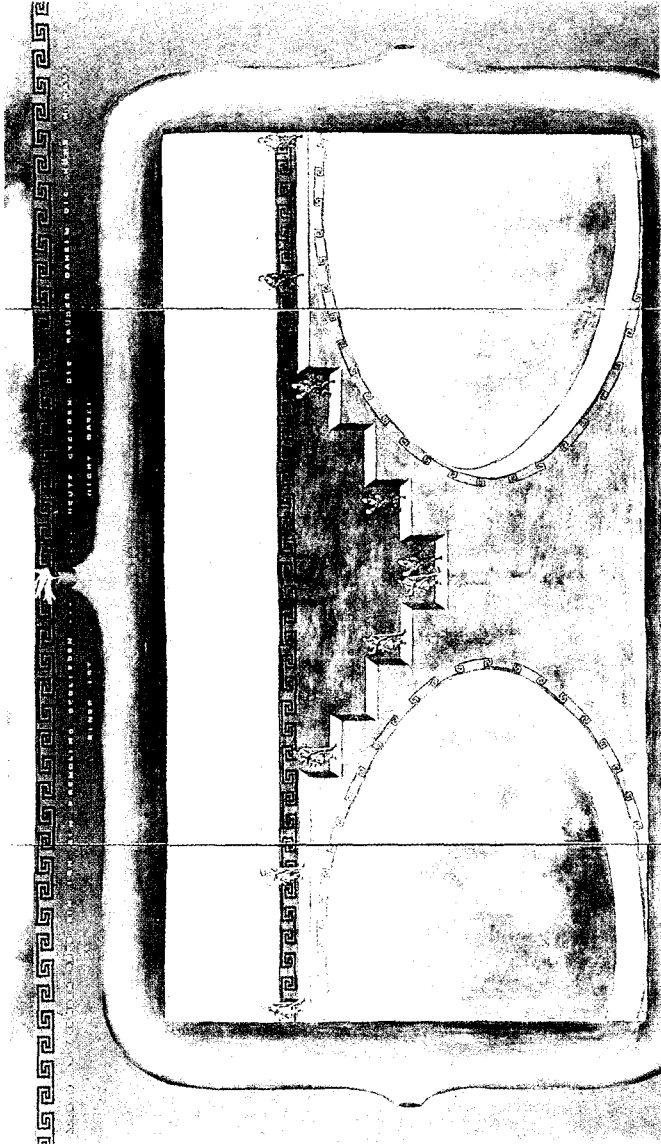


Fig. 6. Wang-We, 1987. mixta sobre tela, 193 x 334 cms.

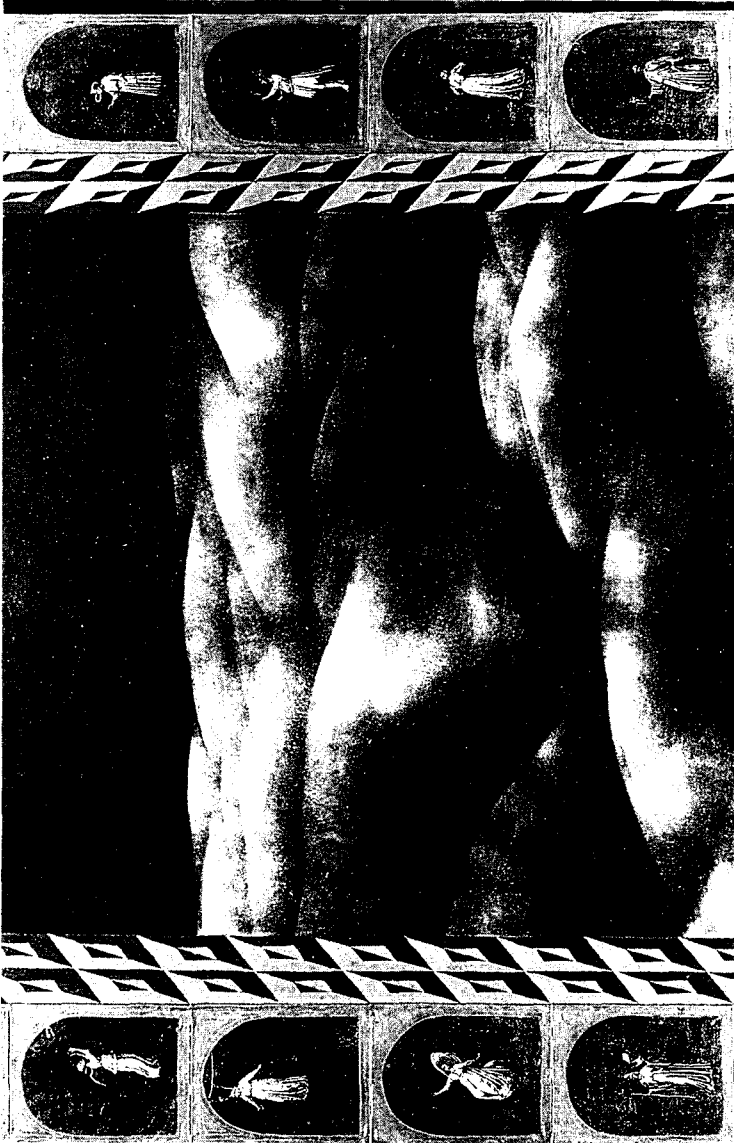


Fig. 7. *Vicios y virtudes*, 1987, mixta sobre madera, 75 x 116 cms.

que, etimológicamente, «epifanía» sólo quiere decir «acontecimiento importante» (fig. 8).

Por esa razón, la pintura de Pilar Insertis sigue siendo, a pesar del reposo en la representación, tan inquietante y subjetiva. Es la memoria colectiva, a través de la memoria de una sola persona, lo que está sobre el tapete entre disgresiones, juegos culturales y puntos de vista. De hecho, según ella <sup>10</sup>, lo que cambia es sólo la apariencia externa de la obra, algo puramente casual, porque el tema no ha cambiado nada. En medio de todos los equívocos, de no saber si un color está delante o detrás de otro, si un plano corta inconsecuentemente una perspectiva amplia o un objeto aparece en decidido primer plano aún cuando en absoluto es lo esencial, sus cuadros continúan siendo tan oníricos como los anteriores, tan románticos y misteriosos. Seguimos encontrando evidencias de soledades y un regusto por el espacio infinito que aparece o bien en la totalidad del lienzo (sobre todo hacia 1986 con obras como «Rastro azul», «Hiperión» y «In Hoc Sum»), o bien dentro de unos límites concretos y geométricos en la composición («Li-Tai-Pei», «Vicios y virtudes», o la ya aplastante por lo miniaturizado «El juego de la lógica», todas de 1987).

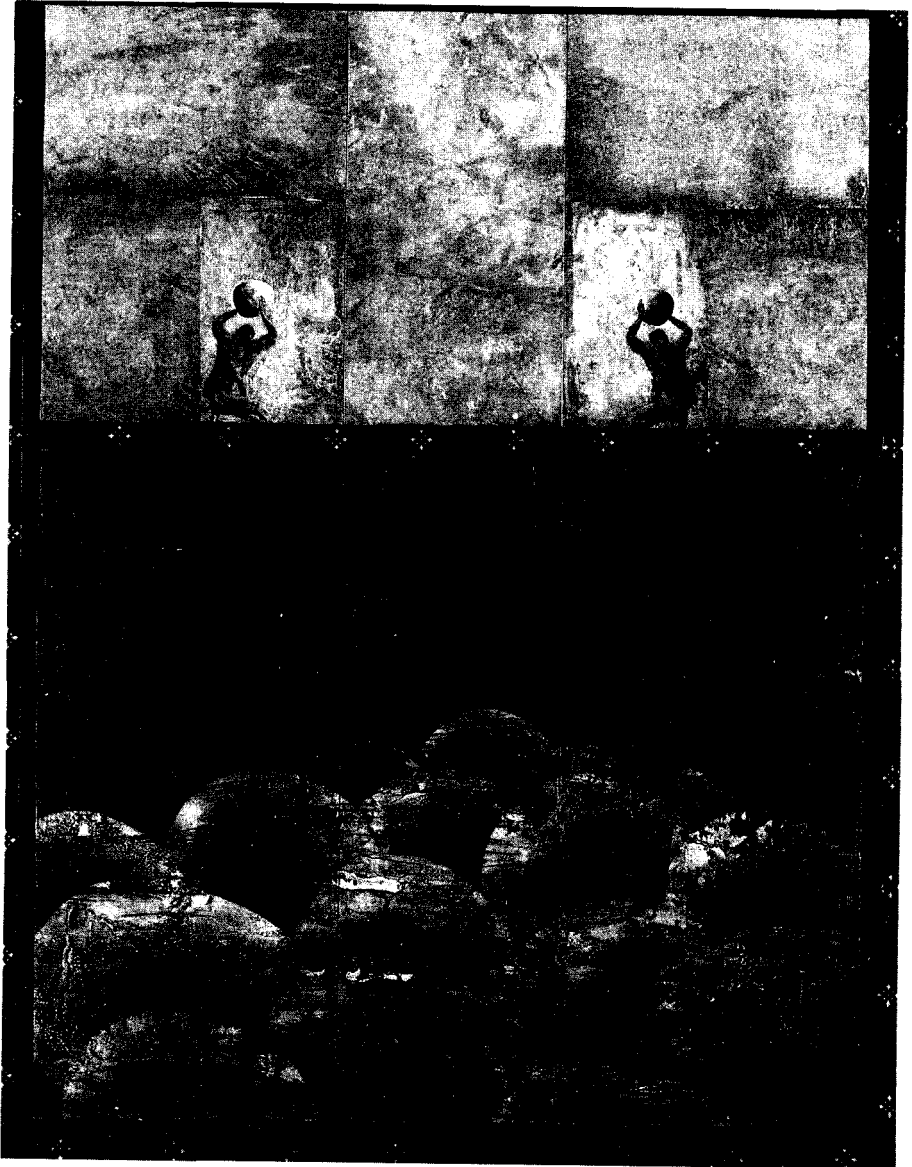
En 1989, Pilar Insertis presenta con su obra las nuevas salas de Antonio Machón en Madrid. Ya ha introducido de manera generalizada nuevos materiales como las planchas de metal o fotocopias y fotografías (que había empezado a utilizar en Nueva York) con las que sustituye a las anteriores citas pictóricas. Es un paso más que sitúa a la pintora abiertamente en uno de los debates hoy más fascinantes: el de la percepción de una imagen que ya no puede prescindir de la fotografía.

Si bien el conceptualismo de los años sesenta había considerado a la cámara fotográfica como un arma subversiva ideológicamente contra la pintura, los tiempos han cambiado. Ahora se empieza a ver la fotografía como un decodificador de la realidad con un valor de simulación e incluso de sustitución de la misma por su propia imagen. Y para los pintores empezará a ser un fuerte elemento ideológico capaz de condensar un serio valor de ficción y realidad, o, lo que es lo mismo, de representación y ocultación.

Del mismo modo, en su obra presentada en 1990 en el *Salón de los 16*, se inmiscuye directamente en la evolución de los lenguajes artísticos

---

<sup>10</sup> Entrevista con José Manuel Costa, ABC, 22 de enero de 1988.



*Fig. 8. Epifanía, 1987, mixta sobre madera, 230 × 175 cms.*



y en su proceso de mestizaje. Utilizando planchas de metal que cubren parte de la pintura o que le sirven de soporte, fragmentaciones y desdoblamientos, parece empeñada en que su obra marche de la pintura hacia el objeto buscando una ocupación casi escultural del espacio. Los diferentes lenguajes artísticos se mezclan y se contaminan hasta no formar sino una sola lengua que se basa en la libertad de utilizar todo en la manera en que el artista considere adecuada. «Un artista no se siente a gusto hasta que encuentra el material con que expresar sus ideas. La búsqueda es lo necesario, ese es el valor de la técnica» (INSERTIS, P.). Y ese es probablemente uno de los mejores logros de este fin de siglo: conseguir aceptar como algo normal que cualquier medio pueda servir como vía de transmisión de cualquier mensaje. En igualdad de condiciones.

Poco importa que las ideas se definan o se transmitan a partir de una superficie pintada, de un volumen o de un objeto concreto, de una fotografía o de una instalación. El mensaje sigue siendo el hombre y todo lo que él toca y a él concierne. La técnica depurada, mirándose un poco a sí misma, sigue siendo su forma más válida.



## La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico

SOFÍA DIÉGUEZ PATAO \*

El tema de la Hispanidad no es nuevo en el periodo de postguerra sino que se remonta al pensamiento regeneracionista de principios del siglo xx, cuando los intelectuales españoles creían que la identidad cultural común era un elemento básico a través del cual podía mitigarse la decadencia internacional de España. Lo que se hace en los años cuarenta es ajustar ese ideal a unos nuevos intereses y objetivos.

La política cultural hacia Iberoamérica sirvió como pantalla que ocultaba objetivos que, muchas veces, revasaban el marco meramente cultural para cubrir otros campos de actividad diplomática y adquirir múltiples ramificaciones de la acción política.

Como ha indicado M. Espadas Burgos <sup>1</sup>: «La Hispanidad, como afirmación ideológica y como vehículo de propaganda, fue uno de los escasos cauces de proyección exterior que le quedarían al régimen durante los años de aislamiento impuesto por la condena internacional».

El documentado estudio de L. Delgado <sup>2</sup> desvela además cómo esta política cultural fue fluctuando en los años cuarenta de acuerdo con el desarrollo que iban teniendo los acontecimientos. Concluida la Segunda Guerra Mundial los llamamientos a estrechar los lazos con Iberoamérica se hicieron más intensos y la política de la Hispanidad se convirtió en uno de los elementos primordiales utilizados por la diplomacia franquista para romper el cerco internacional de cara al exterior y al interior del país.

---

\* Profesora Titular del Departamento de Arte Contemporáneo UCM.

<sup>1</sup> ESPADAS BURGOS, M., *Política franquista y política exterior*, pág. 281. Madrid 1987.

<sup>2</sup> DELGADO, L., *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. C.S.I.C., 1988.

Retomar la visión católico-integrista de la Hispanidad, asentada sobre la «comunidad espiritual» y los vínculos culturales, distanciándose de las reminiscencias intervencionistas de sesgo falangista, suponía un primer paso. La proyección ideológica basada en la afinidad religiosa y cultural con Iberoamérica constituirá en el futuro el factor de integración más potente en la pregonada identidad colectiva.

La conmemoración de la fiesta de la Hispanidad, el 12 de octubre —Día de la Raza—, solía ir acompañada de importantes actos, entre los que no faltaban las inauguraciones. Dos de las más significativas tuvieron como escenario la Ciudad Universitaria, son las correspondientes a los años 1943<sup>3</sup> y 1945 en que se procedió a la inauguración de la mayoría de los edificios destruidos durante la guerra civil.

En el discurso pronunciado por el general Franco en 1943 se dedicaban unas palabras al tema de América: «La fiesta de hoy, aniversario del más grande de los acontecimientos de la Historia, nos impulsa a dirigirnos desde aquí, desde este Centro espiritual de cultura y de ciencia, a nuestros hermanos del otro lado del mar. Ellos forman con nosotros la comunidad hispánica, estrechamente unida por los vínculos de la Religión y el idioma. Para las juventudes hispanoamericanas que quieran cursar sus estudios en la vieja Europa, madre de la civilización, se ha hecho también esta Ciudad Universitaria, la cual desde el primer día de su feliz iniciativa, ya acarició la ilusión de servir de albergue y hogar a cuantos hijos de la América hispana desearan laborar en armonía con nuestros maestros y discípulos, en pro de la común cultura que nos ha definido en la Historia con caracteres espirituales fraternos»<sup>4</sup> (fig. 1).

En el discurso se resalta fundamentalmente el elemento cultural con que quería asociarse el concepto de Hispanidad y se aludía también a la inauguración simbólica del comienzo de la construcción del Museo de América.

También es relevante la celebración del Día de la Hispanidad de 1945. En el transcurso de la jornada se inauguraron tres nuevos edificios en la Ciudad Universitaria<sup>5</sup>. Aprovechando este escenario, el Ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín reiteraba el ofrecimiento a los estudiantes iberoamericanos para que acudieran a formarse en la Universidad

<sup>3</sup> El Jefe del Estado inauguró los edificios de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Farmacia, Escuela de Arquitectura, Escuela de Ingenieros Agrónomos, Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, Pabellón de Gobierno y Campos de Deportes.

<sup>4</sup> FRANCO, F., *Discurso pronunciado por S.E. el jefe del Estado, Caudillo de España, en la Ciudad Universitaria de Madrid*, pág. 11. Octubre, 1943.

<sup>5</sup> Escuela de Montes y los edificios de Estomatología, Ciencias Físicas y Matemáticas.

DIARIO ILUSTRADO DE INFORMACION GENERAL  
25 CENTIMOS

A B C

DIARIO ILUSTRADO DE INFORMACION GENERAL  
25 CENTIMOS

FUNDADO EN 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA



**La Ciudad Universitaria, símbolo de armonía social**

Ayer se inauguró la Ciudad Universitaria, reconstruida por el Sr. D. Candilio sobre la tierra empapada de sangre de nuestros héroes. A un optimismo, ligero de un espíritu de afirmación de la raza, y sobrado en el gran día de nuestra España descubridora y colonizadora, nuestro en contacto con la cultura universal recibió el homenaje emocionado de ésta y del pueblo que lo aclamó con fervoroso entusiasmo. Nuestra fotografía representa a Su Excelencia oyendo la misa de carpe diem, con el Gobierno, que aparece en segundo término. (Fotos Zagrí.)

Fig. 1. Actos celebrados en la Ciudad Universitaria de Madrid. -A.B.C.- 1930

madrileña que —dijo— «había sido concebida pensando en ellos, puesto que España aspiraba a consolidar los vínculos seculares que unían a los distintos países de lengua hispana»<sup>6</sup>.

El fasto otorgado a la conmemoración del día de la Hispanidad es reflejo de la trascendencia que se concedía a esta dimensión de la acción exterior española, siendo frecuentes en los discursos los alegatos a la hermandad hispanoamericana.

Es en este contexto social donde debemos insertar la construcción —muy significativa— del Museo de América, el Instituto de Cultura Hispánica y el Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe, iniciados todos ellos en la década de los años cuarenta en el recinto universitario.

La Ciudad Universitaria de Madrid, fundada en 1927 por Alfonso XIII, constituye en sí misma uno de los capítulos más interesantes de la historia urbana de la ciudad y, además, podemos considerarla como un muestrario perfecto de las corrientes arquitectónicas desde los años veinte hasta nuestros días. A estos valores añade una gran variedad de significaciones (simbólicas, sociales, históricas, etc.) que la hacen merecedora de una atención especial y permiten una continua relectura.

De los cuatro períodos en que puede dividirse su historia: Monarquía, República, Postguerra y Desarrollismo, nos centramos en los años cuarenta, aquellos que Ramón Tamames caracteriza como de «autarquía y estancamiento».

Este nuevo período imprimió su sello ideológico en la Ciudad Universitaria. El Gabinete Técnico, bajo la dirección de los arquitectos Modesto López Otero y Pedro Muguruza, simultaneo la reconstrucción de los edificios destrozados por la guerra y la elaboración de un nuevo proyecto de conjunto.

El anterior, aprobado durante la Monarquía y continuado en la República, seguía el modelo de los «campus» norteamericanos y estaba estructurado en función del viario y de la división del conjunto en cuatro grandes grupos o zonas: el mayor, o principal, formado por el Rectorado, Paraninfo y Gran Biblioteca Universitaria, juntamente con la Facultad de Filosofía y Letras, Ciencias y Derecho; el segundo, el grupo médico; el tercero, el de Bellas Artes y el cuarto, que incluía residencias de estudiantes y campos de deportes. Este último era el más informal y en él los edificios se agrupaban espontáneamente.

---

<sup>6</sup> Vid. Arriba, 13 de octubre de 1945 e *Informaciones*, 12 de octubre de 1945.

Reconstruir lo destruido fue la tarea prioritaria en los primeros años de la postguerra. Justamente en la Ciudad Universitaria esta labor tenía un valor especial pues en ella se había situado uno de los frentes más prolongados de la guerra civil, evaluándose en un 40 por 100 los destrozos producidos. La reconstrucción se iniciará a partir del Decreto, firmado por el general Franco, de 1940. Se adoptó una actitud pragmática de forma que se impuso la opinión de que lo más oportuno era reconstruir ateniéndose fielmente a lo anterior. Se siguió, pues, una línea de continuidad con el período precedente, y no prosperó la idea de convertir las ruinas en un «recuerdo permanente de los muertos».

Pero junto a esta política arquitectónica continuista, a la que no es ajeno el hecho de que López Otero se mantuviese en la dirección de las obras y que conservase en el equipo a todos aquellos arquitectos que habían participado en la etapa anterior, y que no se habían exiliado, nos interesa incidir fundamentalmente en los cambios que se operan a nivel de concepción.

El cambio de orientación que se dio en la Ciudad Universitaria se refleja en dos niveles: urbanísticamente, en la creación del itinerario representativo, y, arquitectónicamente, en el estilo que se impuso en los edificios proyectados y construidos en los años cuarenta.

Es importante desentrañar la carga simbólica que alcanza la Ciudad Universitaria y, más específicamente, la relación entre el concepto de la Hispanidad y el hecho de que sean justamente tres edificios relacionados con América uno de los escasos ejemplos de arquitectura construida en Madrid en la postguerra, cuando tantos proyectos quedaron en el papel, sin llegar jamás a formalizarse («Fachada Representativa del Manzanares», «Vía triunfal del Paseo de la Castellana»...).

La Ciudad Universitaria estaba concebida como una pieza de un puzzle más amplio: el de Madrid, «Capital del Imperio». Era, según la terminología de la época, un «órgano de capitalidad», es decir, un núcleo de carácter representativo <sup>7</sup>.

Como señalábamos hace unos años <sup>8</sup> «el nuevo programa se basaba en la idea de crear un centro universitario que exaltara a través de edificios conmemorativos los valores transcendentales de la Ciudad Universitaria, en especial la victoria y el cambio de régimen político».

---

<sup>7</sup> DIÉGUEZ PATAO, S., *Un nuevo orden urbano. «El Gran Madrid» (1939-1951)*. MAP-Ayuntamiento de Madrid, 1991.

<sup>8</sup> DIÉGUEZ PATAO, S., «Destrucción, reconstrucción y nuevo carácter de la Ciudad Universitaria. Años cuarenta», en *La Ciudad Universitaria de Madrid*, vol. I. COAM-UCM, pág. 60, 1988.

## THE MADRID UNIVERSITY CITY

Area A: 1, Assembly Hall and Rectorate; 2, Faculty of Law and of Philosophy and Letters; 3, Faculty of Science.—Area B: 4, Faculty of Pharmacy; 5, Faculty of Medicine; 6, School of Dentistry; 7, Clinical Hospital; 8, School of Architecture; 9, "Casa de Velázquez"; 10, School of Forest Engineering; 11, School of Agricultural Engineering; 12, School of Naval Engineering; 13, American Museum; 14, Palace of the Council of Hispanity; 15, Offices; 16, "Ximénez de Cisneros" Residential College; 17, Sports Grounds; 18, Botanical Garden; 19, Central heating station; 20, Astronomical Observatory; 21, Railwaysmen's Orphan's School; 22, "Isabel la Católica" Residential College; 23, Stadium; 24, Reservoir for Aquatic Sports; 25, Church of St. Thomas Aquinas; 26, S. E. U.; 27, Professor's Flats; 28, Viaduct; 29, Monument to Franco; 30, Monument to José Antonio Primo de Rivera; 31, Monument to Cardinal Cisneros; 32, Monumental Fountain; 33, Monument to Cajal; 34, Entrance Gate of Botanical Garden; 35, Monument to Alphonso XIII; 36, Monument to Menéndez y Pelayo; 37, Small Palace.

## LA CITÉ UNIVERSITAIRE DE MADRID

Zone A: 1, Grand Amphithéâtre et le Rectorat; 2, Faculté de Droit et Faculté des Lettres; 3, Faculté des Sciences.—Zone B: 4, Faculté de Pharmacie; 5, Faculté de Médecine; 6, Ecole d'Odontologie; 7, Hôpital Clinique; 8, Ecole d'Architecture; 9, Casa Velázquez; 10, Ecole des Ingénieurs des Eaux et Forêts; 11, Ecole des Ingénieurs Agronomes; 12, Ecole des Ingénieurs de Constructions Navales; 13, Musée d'Amérique; 14, Palais du Conseil de l'Hispanité; 15, Pavillon de l'Administration et bureaux; 16, Colegio Mayor Ximénez de Cisneros; 17, Terrains de Sports; 18, Jardin Botanique; 19, Centrale thermique; 20, Observatoire Astronomique; 21, Collège des Orphelins des Chemins de Fer de l'Erat; 22, Colegio Mayor Isabel la Católica; 23, Stade; 24, Bassin des sports aquatiques; 25, Eglise de St. Thomas d'Aquin; 26, S. E. U.; 27, Résidence des professeurs; 28, Viaduc; 29, Monument du Général Franco; 30, Monument de José Antonio Primo de Rivera; 31, Monument du Cardinal Cisneros; 32, Fontaine monumentale; 33, Monument de Cajal; 34, Portique d'entrée au Jardin Botanique; 35, Monument d'Alphonse XIII; 36, Monument de Menéndez y Pelayo; 37, Petit palais.

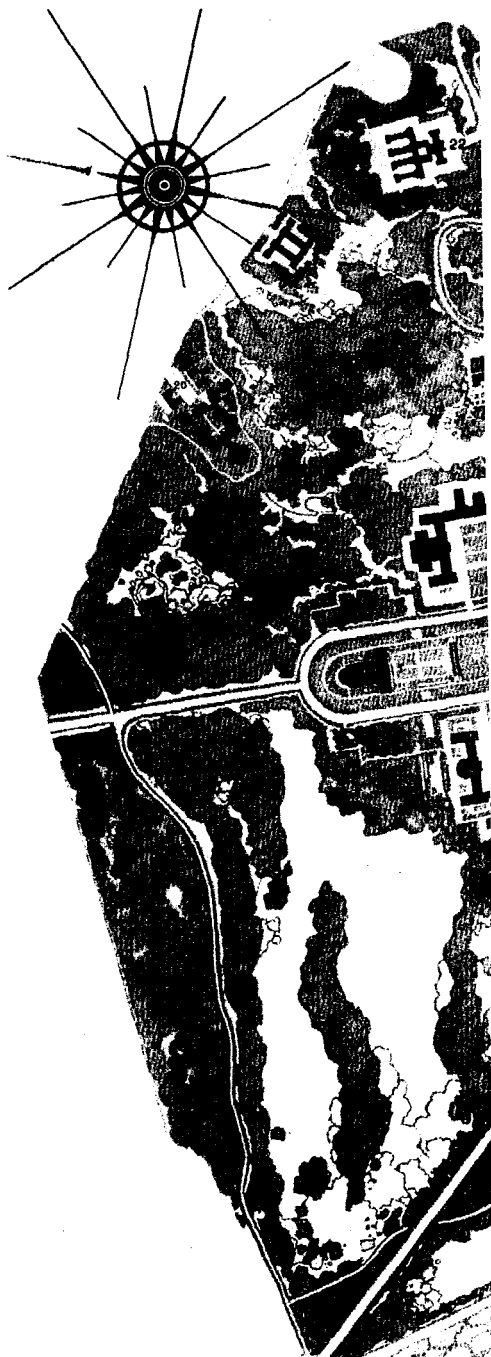
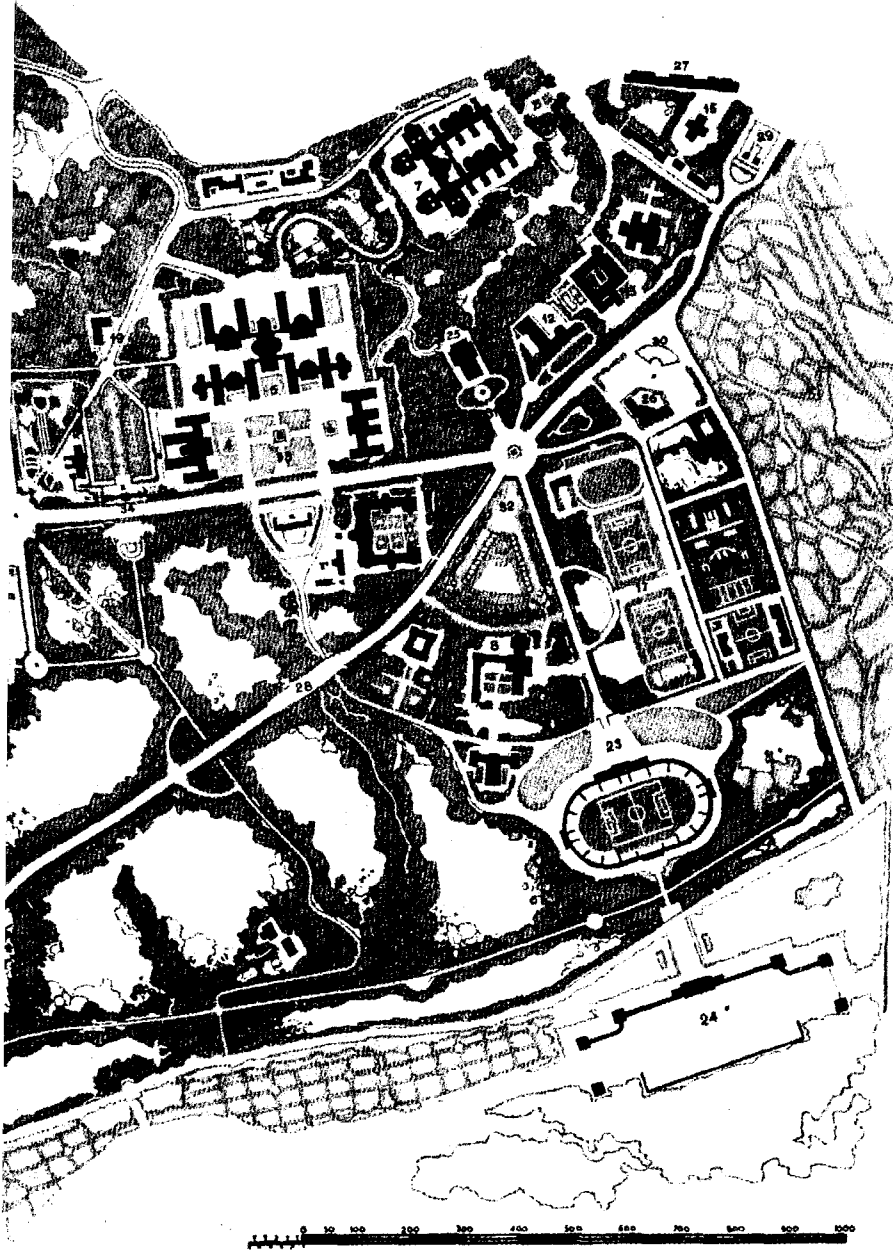




Fig. 2. Plano de conjunto de la Ciudad Universitaria. Folleto editado por la Secretaría de la Junta de la Ciudad Universitaria. 1947



THE UNIVERSITY CITY  
OF MADRID

LA CITE UNIVERSITAIRE  
DE MADRID

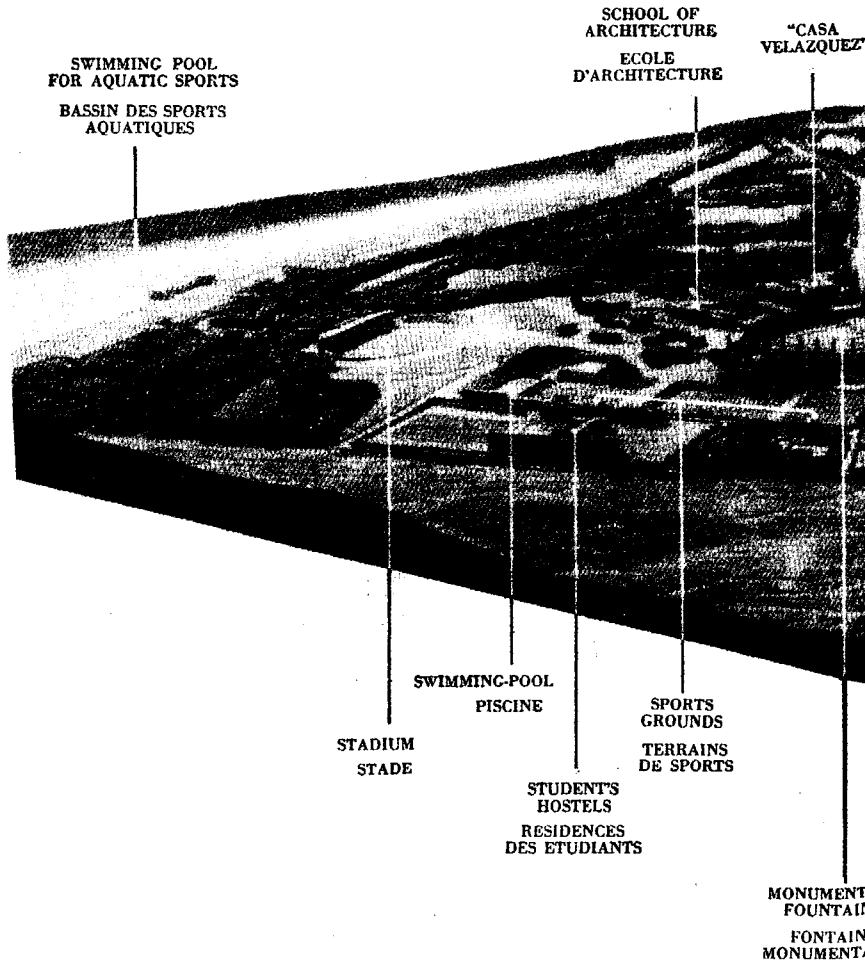
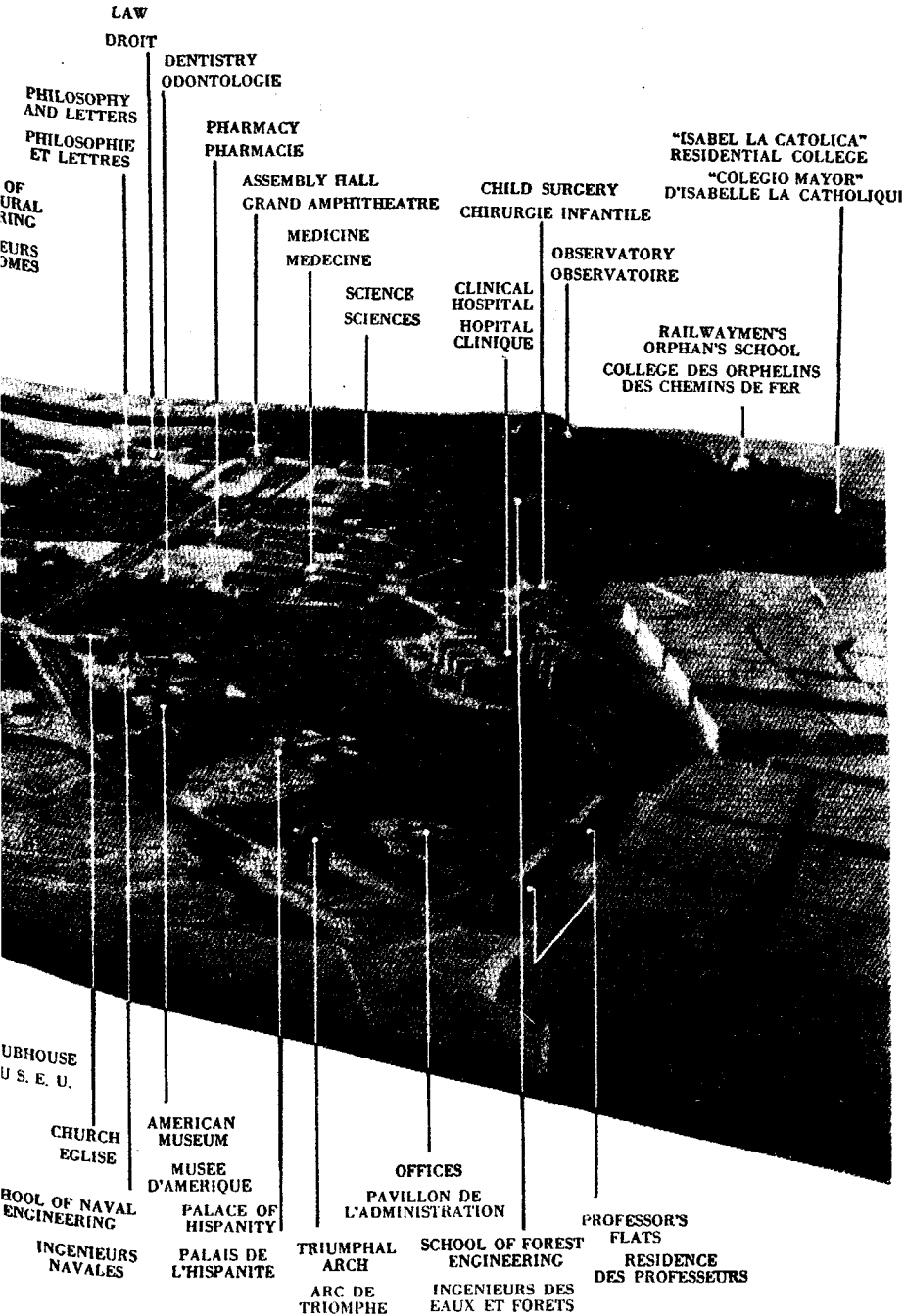


Fig. 3. Maqueta de la Ciudad Universitaria. Reproducida en el Folleto editado por la Junta de la Ciudad Universitaria, 1947

*La Ciudad Universitaria de Madrid y el ideal panhispánico*



En un folleto editado por la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria de Madrid, de 1943, se incidía en el viario de carácter representativo: «Los caminos son más adecuados si las masas circundantes no encuentran dificultades, además del placer espacial. Cuanto más se parezcan las calles de la ciudad a las calles militares, tanto más adecuadas a los desfiles, tiene un poder sugestivo en las masas. Y se ven y se ponen en contacto esas masas escolares y se funden» (figs. 2 y 3).

Este recorrido, cargado de simbolismo, se iniciaba en la Plaza de la Moncloa, el único conjunto de la proyectada «Capital del Imperio» que llegó a configurarse<sup>9</sup>, el Arco de Triunfo conmemorativo de la Cruzada y de ensalzamiento de la figura del general Franco, y continuaba con los edificios del Museo de América y el Palacio de la Hispanidad (posterior Instituto de Cultura Hispánica) representativos del ideal Panhispánico. Más allá la Casa del SEU y la estatua de José Antonio recordarian el papel de la Falange. El ideal nacionalcatolicista se afirmaba no sólo en el Templo de Santo Tomás de Aquino, sino también en la obligación de que cada edificio escolar contase con una capilla propia. Todo culminaba en el conjunto de Gran Paraninfo y Rectorado para el que López Otero estuvo ensayando durante años fórmulas arquitectónicas y que nunca llegó a construirse<sup>10</sup>.

Tanto el Museo de América como el Instituto de Cultura Hispánica ocupaban, pues, un lugar destacado en la organización de la Ciudad Universitaria (fig. 4).

El primero tiene un antecedente claro en el ambicioso proyecto, no realizado, del «Museo Biblioteca de Indias»<sup>11</sup>, que se pensó levantar en la Ciudad Universitaria y cuyos planos fueron encargados al arquitecto Luis Lacasa. Nunca se hizo la más mínima mención de este antecedente, impulsado por el gobierno de la República, y que sin duda está en la base del Museo de América, creado por Decreto de 1 de mayo de 1941, con el fin de «reconstruir la gesta heroica del descubrimiento de América».

En el Discurso pronunciado por el general Franco en octubre de 1943<sup>12</sup> se menciona este edificio «como prenda de esta nueva etapa de acercamiento cultural de España y los pueblos americanos, quiere el Estado inaugurar hoy simbólicamente el comienzo de la construcción del

<sup>9</sup> DIÉGUEZ PATAO, S., «La Moncloa», en *Madrid*. Ed. Espasa Calpe, 1980.

<sup>10</sup> También se proyectó la llamada «Fuente Monumental» dedicada a las Artes españolas, «El Monumento al Cardenal Cisneros», el «Monumento a Alfonso XIII».

<sup>11</sup> Vid. CABELLO CARRO, P., *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid. Ed. de Cultura Hispánica, 1989.

<sup>12</sup> FRANCO, F., *Op. cit.*, pág. 12.



*Fig. 4. Vista parcial de la maqueta de la Ciudad Universitaria. Reproduce, entre otros, el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de América*

Museo de América, que muy pronto se alzaré en el corazón de esta misma Ciudad Universitaria, como gallardo emblema conmemorativo y, a la par, como índice perpetuo de nuestra comunidad espiritual».

Un año más tarde, en 1944, se iniciaron las obras de explanación del edificio proyectado por los arquitectos Luis Moya Blanco y Luis Martínez Feduchi. Su emplazamiento en el recinto universitario era privilegiado: en contacto casi directo con la ciudad, sobre una loma y próximo al previsto palacio de la Hispanidad.

Los dos estaban concebidos de forma que constituyesen un conjunto armónico. La composición de masas del Museo se proyectó teniendo en cuenta su relación con el terreno, los accesos y la silueta de conjunto de ambos edificios.

El Museo fue organizado para responder a tres funciones: Recepción y Representación (vestíbulos, salón de honor, capilla y sala de conferencias); a Trabajo la segunda (biblioteca, dirección, secretaría, locales para investigadores, almacenes, talleres, etc.); la tercera, Exhibición, constituida por las salas del museo propiamente dicho (fig. 5).

La primera parte se compone de dos plantas y ocupa el ala del mediodía del edificio. En la capilla, los autores del proyecto subrayan que fue trazada a la manera española del siglo xvii, y tiene en su crucero una cúpula en la que se recogían siluetas y temas americanos, incorporados a la arquitectura general del edificio, que «es a la manera española del 1600» (fig. 6).

La parte destinada a trabajo ocupa un pabellón adosado por el Poniente al edificio principal. Este pabellón está organizado en torno a un «patio de tipo andaluz y americano».

El Museo propiamente dicho se desarrolla en dos plantas, en forma de U, cerrado por tres lados del claustro, pues un cuarto lo ocupa el gran Salón de Recepciones (fig. 7).

El edificio se plantea en términos de composición como un convento español o americano de los siglos xvi-xvii. La planta se organiza en torno a un gran patio a modo de claustro conventual, al que se adosa la iglesia a un costado y un cuerpo delantero, en torno a un patio pequeño, a modo de hospedería donde se instalarían las viviendas del director y el conserje.

La escasez de hierro y cemento en la España de la postguerra hizo que los arquitectos optaran por un sistema constructivo de tradición artesanal catalana, aunque difícil: las bóvedas tabicadas <sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Luis Moya publicó en 1947 el libro *Bóvedas Tabicadas* en el que explica el fundamento de este sistema y su relación con la tradición española.

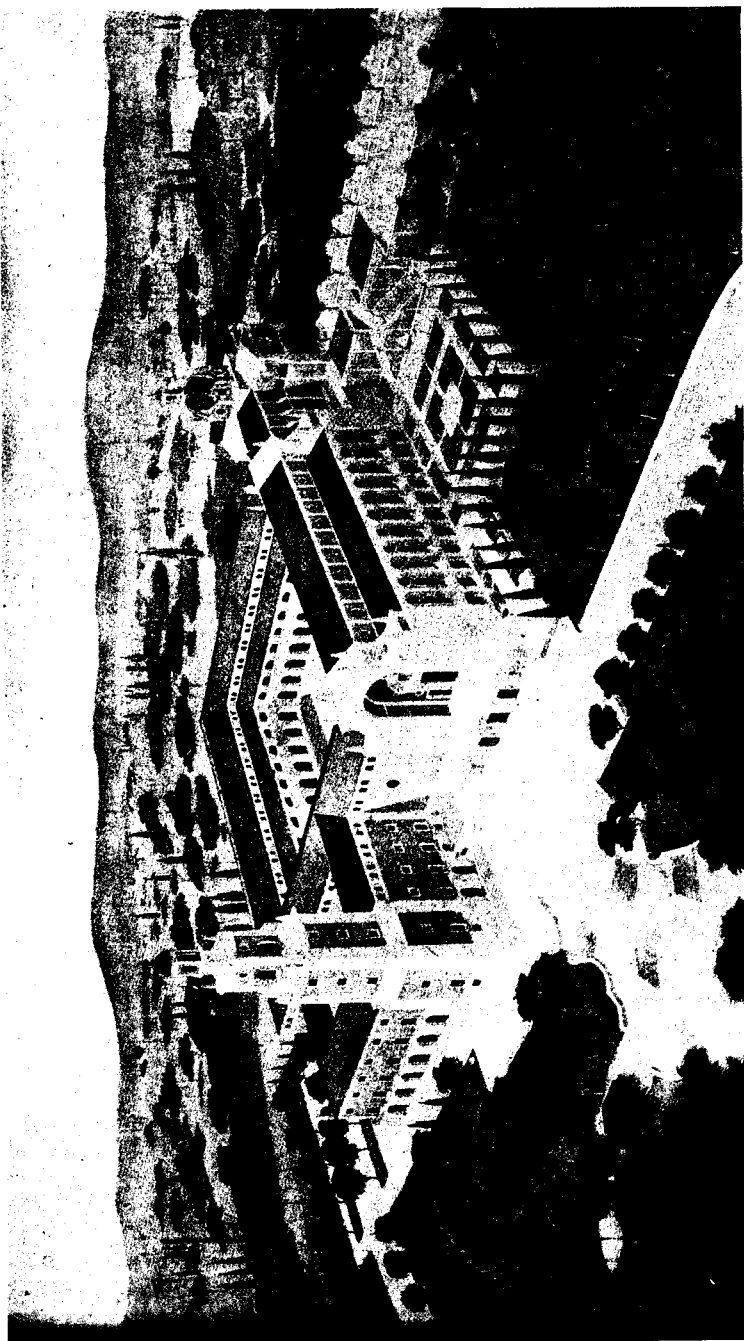


Fig. 5. Perspectiva del Museo de América, según el proyecto de los arquitectos Martínez Feduchi y Luis Moya (Rev. «Mundo Hispánico», 1948)

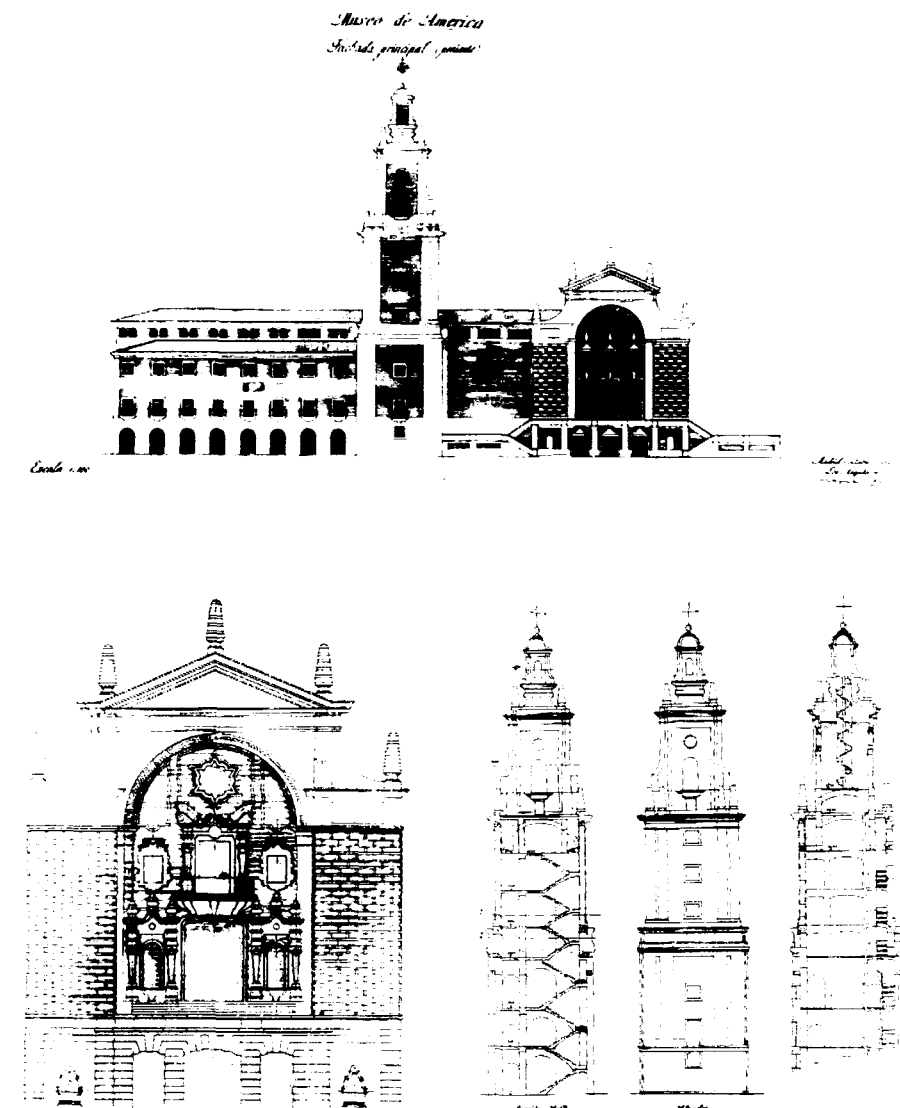


Fig. 6. Museo de América. L. Martínez Feduchi y L. Moya, 1942

Este sistema solventaba dicha dificultad y daba a la construcción una fisonomía especial «de acuerdo con las construcciones españolas y americanas del Siglo de Oro»<sup>14</sup>. Luis Moya subraya que este sistema de bó-

<sup>14</sup> MOYA, L., «El Museo de América», *Arriba*, 1945.



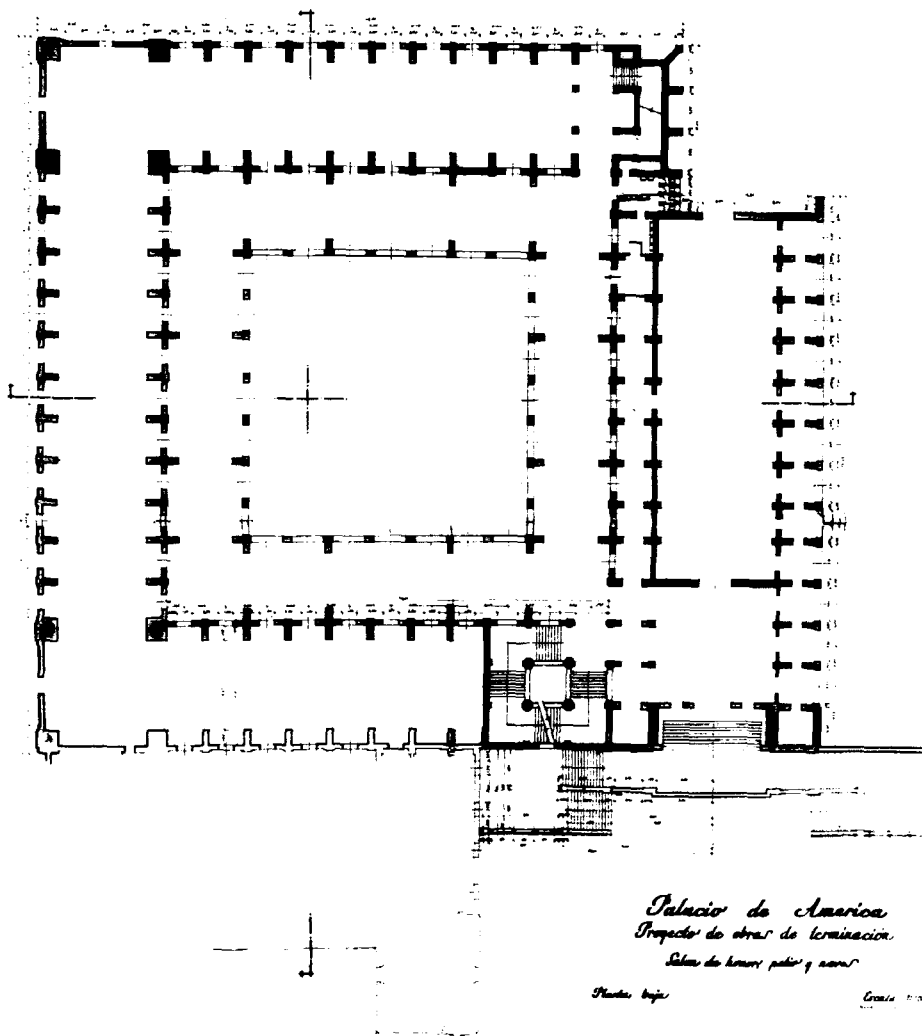


Fig. 7. Museo de América. Planta del patio y naves, 1942

vedas es el mismo que emplearon los arquitectos españoles en la construcción de edificios característicos de América, con ejemplos frecuentes en México, Guatemala, Colombia, Perú, Argentina, etc.

Las fachadas se revestían de ladrillo fino al descubierto, con todas las pilastras, impostas, cornisas, abultados y adornos de cualquier clase construidos en piedra. En el interior se dejarán las bóvedas y muros simplemente guarnecidos, blanqueados y pintados al temple.

Pero el aspecto más interesante de este edificio es subrayar la opción estilística que se adoptó: la tradición clásico-barroca de la América española. «El estilo arquitectónico del edificio —declaraban sus autores en el diario *Arriba* en 1945— tras de varios trabajos y estudios, decidimos que fuera como un resumen de la arquitectura española que dio origen a la colonial americana. Con esto cumplíamos un doble fin. De un lado, ningún edificio más indicado que el Museo de América para reproducir en su traza arquitectónica el característico orden de los mejores edificios coloniales construidos por los arquitectos españoles en América. Y, por otra parte, éste nos resolvía un problema muy importante en los actuales momentos de España: el de la escasez de hierro y cemento para su construcción».

Esta obra cabría interpretarse —como hace A. Capitel<sup>15</sup>— como «otra muestra de lo que será el papel de Moya durante los primeros años de la década, cuando el Estado le da ocasiones para definir lo que puede ser la "arquitectura nacional", la "Academia española"»<sup>16</sup> (fig. 8).

El Instituto de Cultura Hispánica, diseñado por Luis Martínez Feduchi, por encargo del Ministerio de Educación Nacional, sustituía al palacio de la Hispanidad y se ubicaba en el solar previsto para éste. Iniciadas las obras en 1940 quedarían finalizadas en 1951.

El edificio, con planta de T invertida, se organiza en torno a un patio central. A un lado y otro del vestíbulo se sitúa una sala de exposiciones y un centro de reuniones. En el eje central se colocaba la biblioteca, y, a ambos lados del patio, las distintas dependencias destinadas a la administración.

Creado para potenciar las relaciones culturales entre España y América, la importante carga simbólica que tenía el edificio se refleja perfectamente en la articulación de la fachada. Luis Martínez Feduchi, autor junto a V. Eced de uno de los edificios más significativos del expresionismo español, el Capitol de la Gran Vía, se muestra en esta obra absolutamente acomodaticio con las directrices y el ambiente cultural de la postguerra española (fig. 9).

En la fachada, de tres cuerpos con el central destacado, se alterna la piedra del basamento con la fábrica de ladrillo en el resto. El cuerpo cen-

<sup>15</sup> CAPITEL, A., *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. COAM, pág. 83, 1982.

<sup>16</sup> Desde 1984 se lleva a cabo un proyecto de restauración y dotación de nuevas instalaciones, aún no concluido, bajo la dirección de Antón Capitel que, en vez de plantearse un rompimiento con las directrices del proyecto de 1942, acepta el legado de Luis Moya y Martínez Feduchi sin modificaciones sustanciales, procurando mimetizarse con lo preexistente.

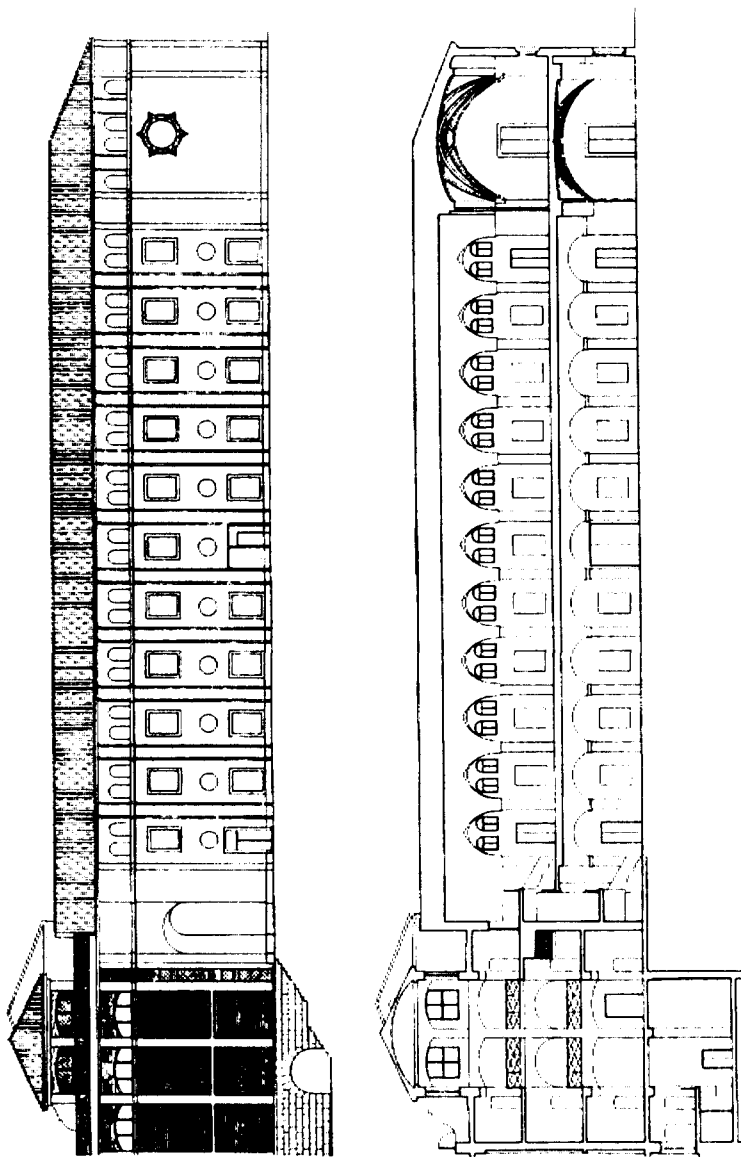


Fig. 8. Museo de América. Alzado y sección de la nueva esquina y sala N.E. del Museo. Arquitectos: Antón Capitel y J. A. Hernández, 1984

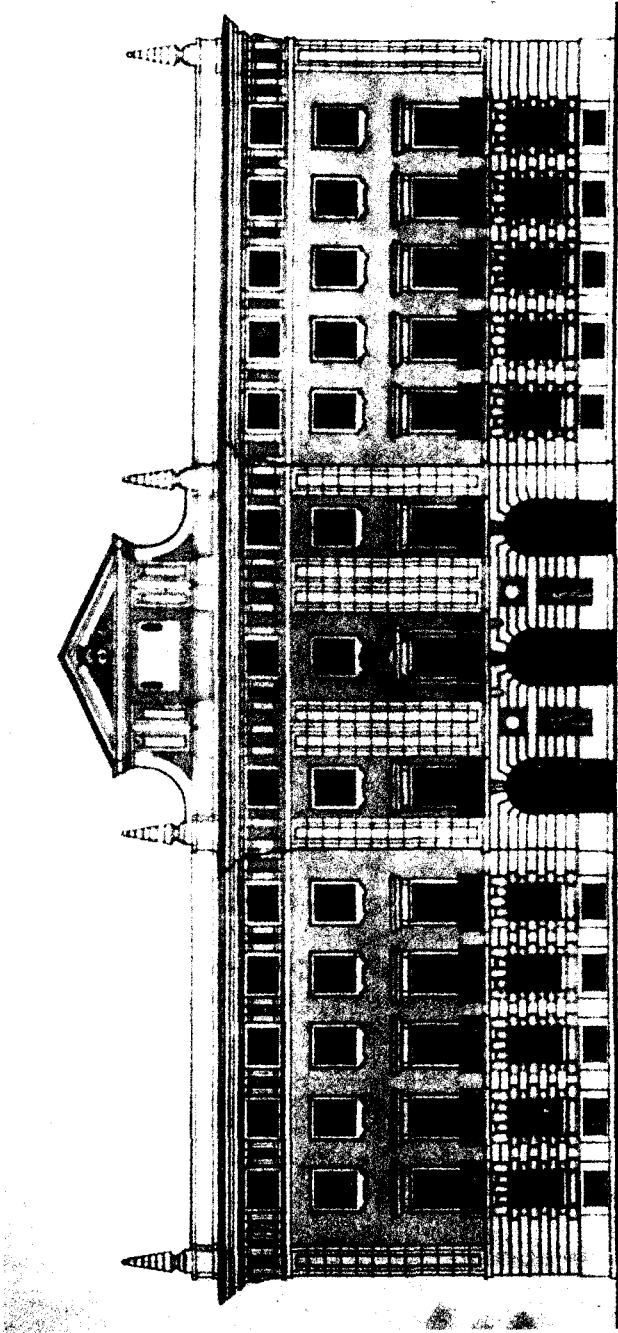
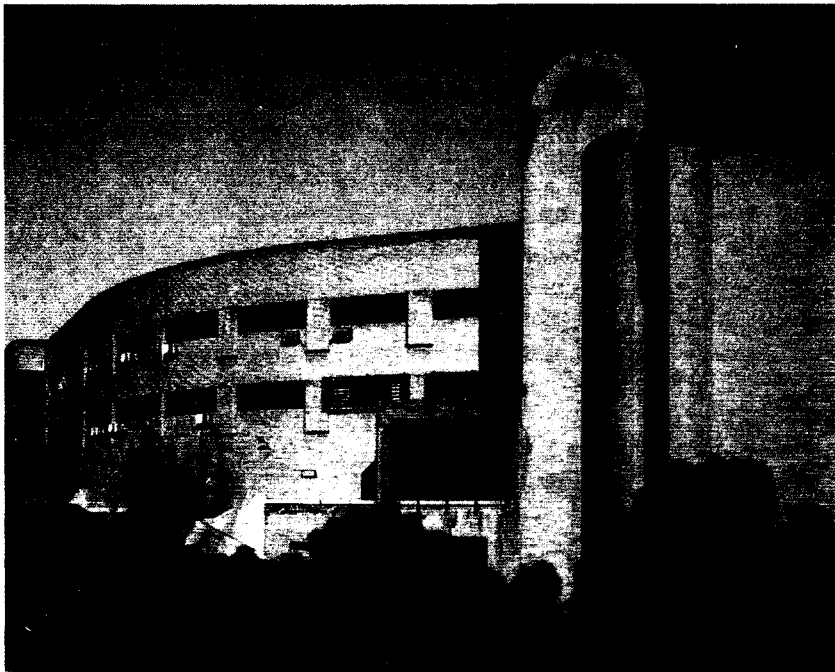


Fig. 9. Instituto de Cultura Hispánica (actual Instituto de Cooperación Iberoamericana). L. Martínez Feduchi (Rev. «Mundo Hispánico», 1948)

tral se realiza además con el remate de un frontón triangular flanqueado por pináculos <sup>17</sup>. La obra, —según la prensa de la época— reunía «la grandeza, severidad y gracia» que requería un edificio de esta índole.

El Instituto no estaba concebido exclusivamente como un edificio que centralizase las actividades intelectuales y burocráticas, sino como algo mucho más importante: «La Casa de la Hispanidad, la casa solariega para todos los que, nacidos en la otra orilla del Atlántico, sientan la curiosidad intelectual o la necesidad sentimental de venir a conocer el solar de sus



*Fig. 10. Biblioteca del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Arq.: A. Fernández Alba y J. L. Fernández del Amo. 1978.*

---

<sup>17</sup> En 1974 se encargó al arquitecto A. Fernández Alba la ampliación del Instituto de Cultura Hispánica. Para cubrir las necesidades del ICH se proyectó una Biblioteca con dos conjuntos perfectamente diferenciados: la torre-silo, almacén de libros, y el edificio de la administración, lectura y servicios. El bloque macizo de la torre se complementa con un gran espacio abierto en las salas de lectura, creando un recinto interior tranquilo para las actividades de estudio. Con una estructura de hormigón, el cerramiento en ladrillo y las celosías en cemento blanco, tratan —según la Memoria del proyecto— de enlazar con el cercano Hospital Clínico, valorado como un «destacado ejemplo de buena arquitectura». (Fig. 10)

mayores»<sup>18</sup>. Desde esta perspectiva se consideró que el proyecto de Feduchi, tanto por sus dimensiones, ornamentación y opción estilística, «responde a la elevada misión espiritual y patriótica que representa».

Como acertadamente ha señalado L. Delgado<sup>19</sup> el ICH, que sustituía en su labor al Consejo de la Hispanidad, restringía sus cometidos a afianzar los «vínculos espirituales» entre los pueblos que componen la comunidad Hispanoamericana, y se evitaba cuidadosamente la utilización de términos como «política» o «poder», presentes en la creación del Consejo de la Hispanidad, poniéndose el acento expresamente en cuestiones de índole cultural, tratando de desvanecer las susceptibilidades motivadas por su predecesor.

El ICH debía ser el instrumento que abriera caminos y tendiera nuevos puentes para restablecer la comunicación fluida entre los países hispanos.

Pero cabe preguntarse —como hace con gran perspicacia L. Delgado— si realmente los cometidos del ICH se ajustaban al carácter estrictamente cultural con que se presentaban a la luz pública, o era éste un mecanismo para favorecer, sin levantar inoportunos celos, una acción de contenido más amplio.

Este autor, basándose en documentación del propio ICH, afirma que las actividades no eran exclusivamente culturales, sino que, por el contrario, era un organismo esencialmente político al servicio de la vinculación de la vida española con la hispanoamericana en todos sus múltiples aspectos.

El 12 de octubre de 1951 se inaugura el edificio. El acto, presidido por el general Franco, coincidió con la apertura de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, cuyos orígenes no son ajenos a la política de la Hispanidad<sup>20</sup>.

Las contaminaciones políticas con que nacieron las Bienales han sido subrayadas por un artista como Tápies que no duda en afirmar que el ICH creó las Bienales precisamente para ofrecer una «fachada de libertad» cultural de cara al exterior<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Revista *Mundo Hispánico*, núm. 9, octubre de 1948.

<sup>19</sup> DELGADO, L., *Op. cit.*, pág. 150.

<sup>20</sup> Vid. CABAÑAS BRAVO, M., «Introducción a la I Bienal Hispanoamericana de Arte», en *Relaciones Artísticas entre España y América*. C.S.I.C., 1990.

<sup>21</sup> TAPIES, A., *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona, Seix Barral, 1977.

También Picasso era consciente de la posible manipulación política que entrañaba la participación en la Bienal y advierte a los artistas de los diferentes países de América acerca del contenido de tal invitación, el cual —afirma— «no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo».

El último edificio de esta trilogía es el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. Proyectado en 1948 por Luis Martínez Feduchi, se sitúa en la Avenida de Séneca, en la zona destinada a este tipo de establecimientos.

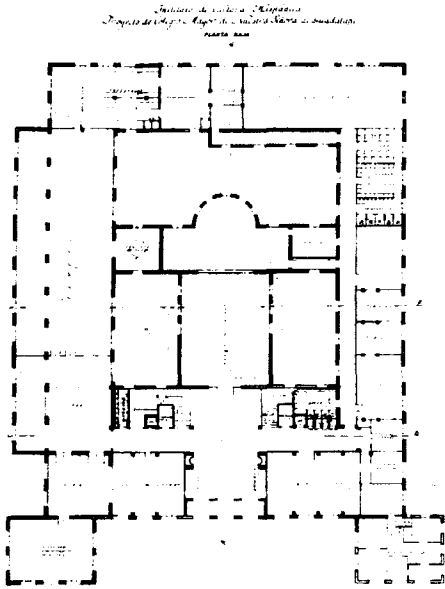
La necesidad de los Colegios Mayores, como institución complementaria, se había dejado sentir ya en la época de la Monarquía. Entonces se proyectó la Residencia de Estudiantes Hispanoamericanos en un estilo neocolonial. Era, por tanto, una vieja reivindicación del movimiento americanista, impulsada ahora por el Instituto de Cultura Hispánica, encargado de sufragar la instalación y el sostenimiento de la residencia.

El colegio se ofrecía especialmente a «estudiantes e investigadores de países hispanoamericanos, Filipinas y Portugal, que acudan a ampliar sus estudios o a realizar investigaciones científicas en España». Se deseaba que esta residencia tuviese una población mixta iberoamericana y española porque se creía que éste era el mejor sistema para «crear fuertes vínculos de afecto y ligazón con la realidad española».

El colegio de Nuestra Señora de Guadalupe tenía capacidad para 200 universitarios e investigadores. Una gran sala de conferencias constituía el eje del edificio. En cuatro pisos, y con la estructura cuadrangular, típica de los Colegios Mayores, se alinean las habitaciones dotadas de muebles claros y sencillos (fig. 11).

L. Martínez Feduchi, ya veterano proyectista de edificios relacionados con Hispanoamérica, y que —según una nota de prensa— «más ha contribuido en la hora presente al hallazgo de fórmulas arquitectónicas que fusionan modernidad y tradición», proyectó el edificio haciendo uso, de nuevo, de un lenguaje historicista (fig. 12).

Se alineaba así con los arquitectos que, en los primeros años de la postguerra, trataron de configurar una arquitectura nacional, que expresara el ideario de los vencedores en la guerra civil. El deseo de encontrar un estilo nuevo estuvo presente en los arquitectos más relacionados con el Régimen. Nunca pudieron llegar a formalizarlo, moviéndose a nivel teórico entre Herrera y Villanueva. Se defendía, en última instancia, el lenguaje historicista.



13.

*Instituto de Cultura Hispánica*  
*Proyecto de Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe*  
SECCION A-B

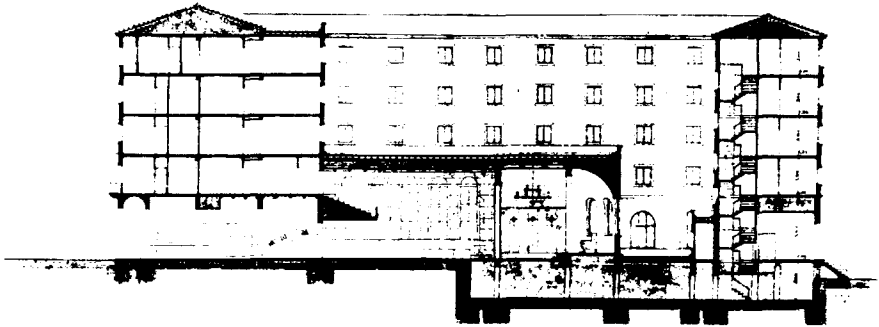


Fig. 11. Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. Arquitecto L. Martínez Feduchi (Rev. «Mundo Hispánico»)



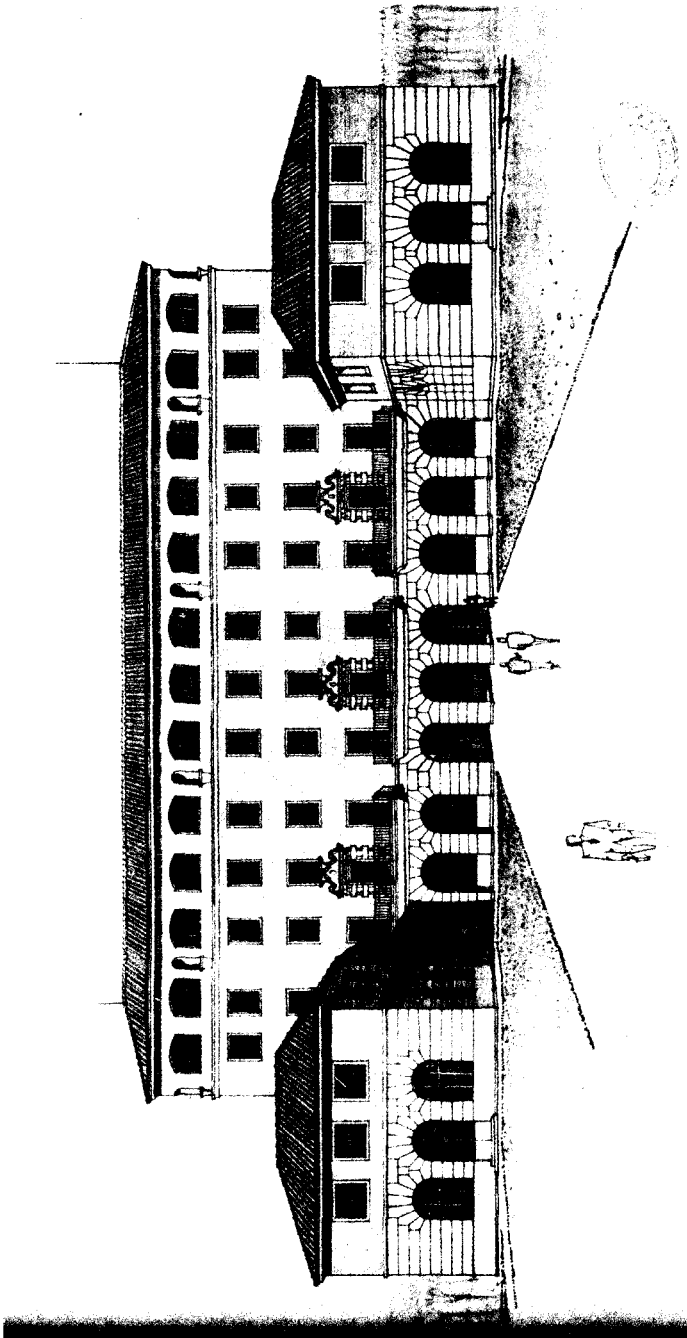


Fig. 12. Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe. Planta baja y sección. Arquitecto L. Martínez Feduchi, 1948

