

Estrategias decorativas en la arquitectura cultural franquista. El Teatro Real como espacio escénico e ideológico

Decorative strategies in francoist cultural architecture. The Teatro Real as a Scenic and Ideological Space

Aitor Merino Martínez

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-7981-3108/> aitor.merino@uam.es

DOI: 10.18002/da.i24.8705

Recibido: 5/III/2025

Aceptado: 2/X/2025

RESUMEN: Este artículo investiga la función instrumental de los espacios culturales en la construcción, articulación y difusión de discursos ideológicos durante el franquismo. Para demostrarlo, se analiza el proyecto decorativo desarrollado en el Teatro Real de Madrid con motivo de su reapertura en 1966. La decoración del edificio no solo supuso la recuperación de obras preexistentes procedentes de diversas entidades públicas, sino también la realización de cuatro encargos a cuatro artistas españoles que representaban sensibilidades estéticas muy dispares: Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios y Carlos Pascual de Lara. Mediante el análisis de estas piezas y el estudio de documentación inédita, se examina cómo el régimen utilizó estratégicamente el arte para proyectar una doble imagen de modernidad y continuidad histórica. El estudio del Teatro Real permite, en última instancia, comprender el rol de los espacios culturales como escenarios de representación ideológica en la España franquista y propone la necesidad de revisar críticamente el patrimonio como un lugar de memoria, construcción simbólica y legitimación institucional.

Palabras clave: Teatro Real, ópera, programa decorativo, encargos, franquismo.

ABSTRACT: This article investigates the instrumental role of cultural spaces in the construction, articulation, and dissemination of ideological discourses during Franco's regime. To demonstrate this, it analyzes the decorative project carried out at the Teatro Real in Madrid on the occasion of its reopening in 1966. The building's decoration not only involved the recovery of pre-existing works from various public entities but also the commissioning of four pieces from four Spanish artists who represented markedly different aesthetic sensibilities: Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios, and Carlos Pascual de Lara. Through the analysis of these works and the study of unpublished documentation, the article examines how the regime strategically used art to project a dual image of modernity and historical continuity. Ultimately, the study of the Teatro Real sheds light on the role of cultural spaces as stages for ideological representation in Francoist Spain and argues for the need to critically reassess heritage as a site of memory, symbolic construction, and institutional legitimization.

Keywords: Teatro Real, opera, decorative program, commissions, Francoism.

INTRODUCCIÓN

En contextos autoritarios, los espacios culturales dejan de ser simples escenarios de producción artística para convertirse en herramientas al servicio del poder. Su arquitectura, y las obras que la decoran, se instrumentalizan para difundir sus principios ideológicos y reforzar los discursos oficiales. El caso del Teatro Real de Madrid resulta, en este sentido, especialmente revelador. Su reapertura en 1966, tras más de cuatro décadas de clausura, no solo supuso la recuperación de un escenario emblemático de la ciudad, sino también la puesta en marcha de un ambicioso proyecto decorativo que entrelazó discursos estéticos y políticos.

Este artículo propone una revisión crítica de dicho proceso, atendiendo tanto a las dificultades que rodearon la rehabilitación del edificio como al conjunto de intervenciones artísticas que lo transformaron en un símbolo del régimen. A partir de fuentes documentales, fotografías inéditas y obras plásticas poco estudiadas, se exploran las conexiones entre el programa decorativo y las estrategias de legitimación cultural del franquismo, en un momento en que el régimen buscaba proyectar una imagen de modernidad sin renunciar a su aparente legitimación histórica.

La investigación combina el análisis documental con una lectura crítica de las obras realizadas en el Teatro Real en la década de 1960, apoyándose en fuentes inéditas procedentes de archivos institucionales y colecciones privadas. Esto nos permite reconstruir con mayor precisión el proceso de rehabilitación y entender el alcance simbólico del proyecto. Este trabajo adopta un enfoque interdisciplinar que permite analizar las obras desde distintos ángulos: su dimensión artística, su valor patrimonial y su función como instrumentos de representación ideológica en el marco de la política cultural del franquismo.

LA CLAUSURA DEL TEATRO REAL

El 8 de noviembre de 1925, el Teatro Real de Madrid fue clausurado debido a una combinación de problemas arquitectónicos y geológicos que comprometían seriamente la estabilidad estructural del edificio¹. Esta decisión interrumpió la ya consolidada tradición operística de la ciudad y afectó directamente al Conservatorio de Música y Declamación, instalado en las plantas superiores desde 1852, que se vio obligado a iniciar una larga peregrinación por distintos espacios de Madrid². El cierre del Teatro reconfiguró el mapa teatral madrileño, desplazando la ópera a escenarios alternativos como el Teatro Apolo, el Teatro Calderón o el Teatro de la Zarzuela, e incluso a espacios no concebidos originalmente para representaciones escénicas, como la Plaza Mayor, el Parque del Retiro o la Plaza de Toros.

A comienzos de los años sesenta, con el objetivo de resolver la ausencia de un teatro de ópera en Madrid, la Fundación Juan March impulsó la construcción de un nuevo edificio en el cruce de la calle Raimundo Fernández Villaverde con la avenida del Generalísimo —actual Paseo de la Castella-

1 "Expediente incoado con motivo de la inseguridad en que se encuentra el edificio del Teatro Real", *Gaceta de Madrid*, 8 de noviembre, 1925, 741-742.

2 Las oficinas, la biblioteca y el archivo del Conservatorio se trasladaron al Teatro de la Princesa —posteriormente denominado Teatro Nacional María Guerrero—, mientras que los concursos y oposiciones se celebraron en el Teatro Cómico. Las clases de órgano se impartían en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, mientras que la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado acogía tanto las clases de historia de la música como los ensayos grupales, vocales e instrumentales. Tras la orden de disolución de la Compañía de Jesús en España, dictada por Manuel Azaña el 23 de enero de 1932, el Conservatorio se trasladó a uno de los edificios que la orden poseía en el número 2 de la calle Zorrilla. Posteriormente, tuvo como sede el Teatro Alcázar (1939-1940) y, más adelante, el Palacio Bauer de la calle San Bernardo, donde permaneció más de veinte años, a la espera de la ansiada reapertura del Teatro Real; Federico Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del conservatorio de Madrid* (Madrid: Artes Gráficas Soler, 1967), 134.

na—, ofreciendo para ello una inversión de 400 millones de pesetas. El concurso internacional fue ganado por los arquitectos polacos Jan Bogusławski, Marcin Bogusławski y Bohdan Gniowski, en colaboración con la escultora Marja Leszczynska. Sin embargo, el proyecto fue finalmente descartado, no por motivos técnicos o artísticos, sino por consideraciones políticas relacionadas con la nacionalidad de los arquitectos y sus supuestas filiaciones comunistas³. De este modo, este episodio evidencia cómo el espacio teatral fue instrumentalizado como símbolo de poder y control cultural por parte del régimen.

Paralelamente, el Ministerio de Educación promovió la rehabilitación del antiguo Teatro Real con la intención de convertirlo en sede del Conservatorio de Música y Declamación⁴. No obstante, el arquitecto Manuel González Valcárcel, en connivencia con el Director General de Bellas Artes, Gratiano Nieto, desarrolló una estrategia encubierta para preservar la funcionalidad escénica del edificio. Mediante la elaboración de planos ambiguos y la utilización de denominaciones genéricas⁵, lograron que se aprobara la restauración de la sala principal sin revelar su verdadero propósito. Aunque González Valcárcel recibió órdenes que comprometían el futuro del edificio como espacio escénico —como la demolición de la torre escénica construida en 1932 por Pedro Muguruza y Antonio Flórez Urdapilleta, o el relleno del foso de la orquesta con hormigón⁶—, decidió desobedecerlas deliberadamente y conservar estos elementos⁷. Gracias a esta manio-

bra, el Teatro Real mantuvo latente su vocación escénica, lo que permitió su posterior recuperación como teatro de ópera.

PROYECTO DECORATIVO

El proyecto decorativo desarrollado durante la rehabilitación del Teatro Real no debe entenderse únicamente como una operación estética. Fue, ante todo, una intervención cargada de intención política. Bajo la dirección del arquitecto Manuel González Valcárcel y de Antonio de las Heras —secretario técnico de la Comisaría de la Música—, se diseñó un ambicioso programa que combinaba la recuperación de elementos patrimoniales preexistentes con encargos contemporáneos, en un intento por construir una narrativa nacional que enlazara tradición y modernidad.

De este modo, el proyecto decorativo se caracterizó por su eclecticismo, reuniendo obras de distintas procedencias, épocas y estilos. La recuperación de piezas históricas —como el retrato de Julián Romea de Federico de Madrazo o los lienzos de Vázquez Díaz dedicados a María Guerrero y Manuel de Falla— respondía a una estrategia de legitimación patrimonial. Estas obras no solo rendían homenaje a figuras emblemáticas de la escena y la música nacional, sino que también servían como puntos de anclaje simbólico.

También se incorporaron objetos de gran valor histórico, como el violín Stradivarius que Pablo Sarasate donó al Conservatorio de Madrid en 1908. Junto a él se instaló el monumento escultórico que Mariano Benlliure realizó en homenaje al violinista, protagonizado por un imponente ángel alado que sostiene entre sus manos un busto de Sarasate. Ambas piezas no solo celebraban su talento y virtuosismo, sino que también

³ Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 253.

⁴ Manuel Lora-Tamayo, *Lo que yo he conocido* (Cádiz: Diario de Cádiz, 1970), 57.

⁵ Ángel Díez González, *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de ópera* (Madrid: Esteyco, 2017), 35.

⁶ Antonio Fernández-Cid, *Historia del Teatro Real como sala de conciertos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), 24-25.

⁷ Así se contaba en el *microsite* que elaboraron conjuntamente el Teatro Real y RTVE con motivo del 200

aniversarios de su fundación, incluyendo vídeos del arquitecto Jaime Valcárcel que corroboraban aquella narración; "El Teatro Real: el edificio," *RTVE*, 19 de marzo, 2018, <https://lab.rtve.es/teatro-real/es/arquitectura/> [Consultado: 21 de enero de 2025].

remitían a un periodo cultural que el régimen aspiraba a recuperar y reivindicar como ejemplo de excelencia nacional.

Asimismo, la inclusión de tapices alegóricos y medallones musicales procedentes del Palacio de Aranjuez, junto con grabados de la Calcografía Nacional, aportaba al conjunto cierto carácter monumental⁸. Estas piezas, cuidadosamente seleccionadas, contribuían a crear una atmósfera solemne, orientada a recuperar el esplendor fundacional del Teatro Real. Como señaló el crítico Antonio Fernández-Cid, «con todas estas obras se advertía una preocupación por la autenticidad, por establecer un nexo con el pasado», subrayando el esfuerzo por dotar al nuevo Teatro Real de una atmósfera que, aunque renovada, mantenía un profundo respeto por su historia y legado⁹.

Más allá del valor histórico y artístico de las obras, el proyecto decorativo debe entenderse como una operación ideológica. Todo el conjunto buscaba reforzar una narrativa oficial que exaltaba el arte español, la continuidad histórica y el papel de Madrid como capital cultural. En este sentido, el Teatro Real se convirtió en un escenario donde el régimen proyectaba su visión de la cultura nacional, legitimando su poder a través de la estética y la memoria.

LOS ENCARGOS

En el marco del proyecto decorativo del Teatro Real, se realizaron diversos encargos artísticos que contribuyeron a definir la nueva identidad visual del edificio. Entre ellos destaca el monumental telón de boca de 260 m² pintado por Juan Antonio Morales, artista vallisoletano cuya trayectoria, a pesar de su riqueza y complejidad, ha sido escasamente atendida por la historiografía española.

⁸ Gaspar Gómez de la Serna, *Gracias y desgracias del Teatro Real* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), 122-132.

⁹ Antonio Fernández-Cid, *Historia del Teatro Real como sala de conciertos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1991), 26.

Durante la década de 1930, Morales exploró diversas corrientes de vanguardia, como el surrealismo —*Marinero ciego* (1932)— y el cubismo —*Composición cubista* (1933)—, y desarrolló una intensa actividad como cartelista e ilustrador. Su compromiso político con la República se manifestó en colaboraciones con revistas como *El Mono Azul* y en obras gráficas como el cartel *Los Nacionales*¹⁰ —atribuido por Valeriano Bozal al pintor¹¹—, así como en ilustraciones para *Crónica del pueblo en armas* de Ramón J. Sender y el *Romancero Gitano* editado por Nuestro Pueblo en 1937.

Tras la Guerra Civil, Morales fue sometido a un largo proceso judicial. Superada esta etapa, adoptó un estilo más conservador, próximo al academicismo dieciochesco, lo que le permitió consolidarse como retratista de la alta sociedad madrileña. No obstante, su obra siguió incorporando elementos de raíz surrealista, una característica que llevó a Laura Arias Serrano a establecer un paralelismo entre su producción y la del pintor Giorgio de Chirico¹². El telón que elaboró para el Teatro Real —del que se conserva un boceto en una colección privada madrileña (Fig. 1)¹³— presenta un entorno arquitectónico idealizado, sin elementos narrativos explícitos, y dos figuras de inspiración goyesca tocando la guitarra en la esquina inferior izquierda de la composición (Fig. 2). Aunque el boceto recuerda vagamente la obra de De Chirico por su pincelada suelta y la gama cromática empleada, el resultado final, más minucioso y dominado por una paleta ocre, se aproxima de manera más evidente al es-

¹⁰ Una de las copias se conserva en el Museo Reina Sofía con el número de registro AD07337.

¹¹ Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España*, volumen 1 (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 582-583.

¹² Laura Arias Serrano, "Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 6 (2007), 239-258.

¹³ Este boceto está firmado, dedicado por el pintor y, en su parte inferior, aparece descrito como "boceto para el telón del Teatro Real".



▪ Fig. 1. Boceto para el telón de boca del Teatro Real realizado por Juan Antonio Morales (1965-1966). Colección particular.



▪ Fig. 2. Telón de boca del Teatro Real realizado por Juan Antonio Morales (1966). Foto de archivo de Alamy.



▪ Fig. 3. *Avenida de los leones* de Joaquín Vaquero Palacios (1965). Fotografía del autor.

tilo metafísico del artista italiano. Este telón no solo cumplía una función práctica —reducir el tamaño del escenario para adaptarlo a recitales o conciertos de cámara—, sino que también operaba como una alegoría de la pervivencia de la tradición artística española en la creación contemporánea.

El programa decorativo se completó con dos grandes murales ubicados en el fo-

yer, realizados por Joaquín Vaquero Palacios y su hijo, Joaquín Vaquero Turcios. La obra de Vaquero Palacios, instalada en la escalera principal, representaba la Avenida de los Leones de la isla de Delos (Fig. 3), y se inscribe en su etapa romana (1950–1965), durante la cual desarrolló una serie de pinturas dedicadas a recintos arqueológicos romanos, griegos y egipcios. Con su característico es-



▪ Fig. 4. *Apolo* de Joaquín Vaquero Turcios (1965). Gaspar Gómez de la Serna, *Gracias y desgracias del Teatro Real* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), 133.

tilo de volúmenes rotundos y una paleta dominada por tonos terrosos, Vaquero Palacios logró con esta obra evocar la grandeza de las antiguas civilizaciones mediterráneas.

Como sugería el crítico Francisco Egaña Casariego, estas creaciones reflejan ciudades cristalizadas y petrificadas, desprovistas de vida, pero eternas en su esencia, simbolizando sociedades que, aunque desaparecidas, perviven a través de sus vestigios arqueológicos y los valores que transmitieron¹⁴. Esta visión monumental del pasado se alinea con la voluntad del régimen franquista de proyectar una imagen de continuidad histórica y grandeza cultural. La estrecha relación entre la obra de Vaquero Palacios y los principios ideológicos del régimen explica que esta no fuera su única intervención en un proyecto

de carácter oficial, tal y como demuestran sus trabajos para el Valle de los Caídos o el asturiano Salto de Salime¹⁵.

A diferencia de su padre, la trayectoria de Joaquín Vaquero Turcios se desarrolló principalmente en el ámbito privado¹⁶, sin un alineamiento explícito con los valores del régimen. No obstante, participó puntualmente en proyectos decorativos vinculados indirectamente al aparato franquista. Entre ellos destaca su intervención en la sede de la

15 Natalia Tielva García, "Arte, diseño y arquitectura industrial en la labor de Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)" *Norba: Revista de arte*, nº 31 (2011), 111-131.

16 Teresa Fernández Pereyra, "Los murales madrileños de Joaquín Vaquero Turcios," *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 71 (1998), 155-172 o "Pintura mural de Vaquero Turcios en Salzburgo" *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* (1963), 14-27.

14 Francisco Egaña Casariego, *Vaquero* (Madrid: Trea, 2008), 118.



▪ Fig. 5. Boceto para el techo del Teatro Real de Madrid de Rafael Pellicer (1954). Subastado en Ansorena el 22 de mayo de 2018, adquirido por el Estado y depositado en el Teatro Real.

Fundación Juan March de Madrid¹⁷ y el gran mural de 100 m² que realizó para el foyer del renovado Teatro Real (Fig. 4).

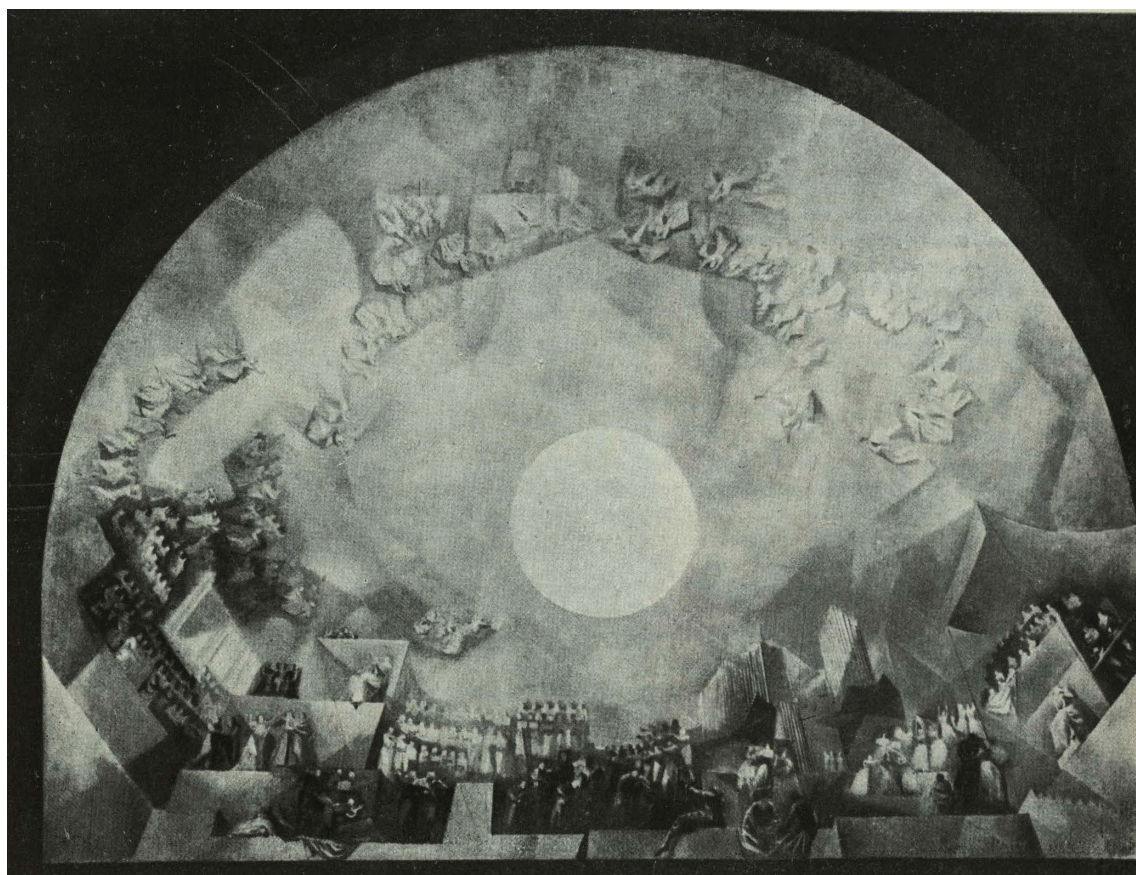
En esta obra, Vaquero Turcios representó un espacio arquitectónico onírico, presidido por unos restos escultóricos que, aplicando el método iconográfico, podrían identificarse con Apolo gracias a la lira que reposa a sus pies. Aunque no se inspira en un yacimiento concreto, la composición puede interpretarse como una alegoría de una civilización arcaica mediterránea que, al igual que el público madrileño de los años sesenta, encontraba en la música una forma de deleite y expresión cultural. Su lenguaje visual, más libre y evocador que el de su pa-

dre, introduce en el conjunto una dimensión poética que establece un vínculo entre el presente y un pasado mitológico y mitificado, subrayando la universalidad de la experiencia musical.

Tanto la obra de Vaquero Palacios como la de Vaquero Turcios dotaron al Teatro Real de una dimensión atemporal, evocando un pasado grandioso y, al mismo tiempo, invitando a reflexionar sobre la pervivencia de la cultura grecorromana en el imaginario contemporáneo. En conjunto, los murales del foyer reforzaron el carácter simbólico del edificio como lugar de memoria, representación y proyección cultural.

Como demuestra el análisis precedente, el programa decorativo del renovado Teatro Real dejó sin resolver una cuestión fundamental: el techo de la sala principal. Tras la convocatoria de un concurso público

17 "Nueva sede de la fundación Juan March en Madrid: José Luis Picardo, Joaquín Vaquero Turcios," *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, nº 194-195 (1975), 35-44.



▪ Fig. 6. Boceto realizado por Carlos Pascual de Lara para el proyecto de decoración del techo del Teatro Real (1957-1958). Colección del autor.

en 1954, una comisión designada por la Dirección General de Bellas Artes¹⁸ seleccionó como finalistas a los pintores Ricard Arenys i Galdón, Rafael Pellicer, Miguel Rodríguez-Acosta y Mariano Sánchez San José. Las propuestas fueron expuestas al público y sometidas a votación popular, en un gesto que buscaba legitimar el proceso mediante la participación ciudadana¹⁹. Aunque la obra de Pellicer (Fig. 5) recibió elogios por parte de la crítica especializada, el 14 de febrero de 1955 el jurado declaró desierta la adjudicación al no alcanzar ninguna propuesta el apoyo mínimo requerido²⁰. Dos años más

tarde, el concurso fue nuevamente convocado, resultando seleccionado el proyecto del pintor madrileño Carlos Pascual de Lara. Su propuesta, de carácter lírico y simbólico, contrastaba notablemente con la de Pellicer, lo que pone de manifiesto la coexistencia de lenguajes estéticos diametralmente opuestos dentro del aparato cultural franquista²¹.

Museo del Prado y del Teatro Real", en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, nº 3-4 (1955), 95.

21 Esto quedó igualmente explicitado en los pabellones españoles presentados en la Bienal de Venecia de 1964 y en la Bienal de São Paulo de 1965. En ambos casos, España realizó una selección completamente ecléctica que mezclaba figuración con distintas formas de abstracción. En el caso veneciano, España seleccionó a pintores informalistas como Luis Feito o Magda Ferrer, matéricos como Salvador Soria o Ignacio Yraola, geométricos como Manuel Barbadillo o José María Iglesias, y aquellos que representaban una nueva concepción de la figuración, como Josep María Subirats o Francisco Val-

18 "Jurado del concurso para decorar el Real", *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, Madrid, 22 de noviembre, 1954, 10.

19 "Bellas Artes. Bocetos para la decoración del Real", *Revista de Educación*, nº 29 (1955), 222.

20 Laetitia Carretero Antoniazza, "Las reformas del



▪ Fig. 7. Boceto realizado por Carlos Pascual de Lara para el proyecto de decoración del ábside de la basílica de Arantzazu (1954). Colección Institut Valencià d'Art Modern.

Gracias a una pequeña reproducción del boceto, localizada en el transcurso de esta investigación (Fig. 6), ha sido posible identificar ciertas similitudes entre este proyecto y el que Pascual de Lara había concebido en 1954 para el ábside de la basílica de Arantzazu —proyecto que tampoco llegó a ejecutarse²²— (Fig. 7). En ambos casos, el ar-

buena; Paula Barreiro López, *La abstracción geométrica en España, 1957-1969* (Madrid: CSIC, 2009), 289.

22 Si previamente analizamos cómo, en 1964, el régimen franquista respaldó simultáneamente a artistas pertenecientes a corrientes estilísticas antitéticas, una situación similar se dio en el proyecto de reforma del santuario de Arantzazu. En 1950, este conjunto fue renovado por los arquitectos Luis de Laorga y Javier Sáenz de Oíza, quienes diseñaron una propuesta arquitectónica marcadamente racionalista. Como señaló María José Arribas, el proyecto se caracterizó por una robustez que rehuía las «líneas femeninas del academicismo»; María José Arribas, *40 años de arte vasco (1937-1977)* (San Sebastián: Erein, 1979), 45. Para la decoración del nuevo edificio se encargaron pinturas y esculturas a artistas como Oteiza, Néstor Basterrechea, Xavier de Eulate, Agustín Ibarrola y Carlos Pascual de Lara, quienes representaban enfoques estilísticos diametralmente opuestos.

tista plantea la representación de una gloria celestial en la que la arquitectura parece descomponerse de manera centrípeta. Pascual de Lara distribuye a los personajes en balcones, creando una estructura escalonada en la que, en el caso del Teatro Real, cada balcón corresponde a un conjunto instrumental.

Lamentablemente, la repentina muerte del artista impidió la culminación del proyecto. Los fragmentos que logró ejecutar fueron trasladados al Auditorio Nacional de Música de Madrid (Fig. 8), donde se conservan como testimonio de los principios artísticos y conceptuales que guiaron su obra durante sus últimos años de vida. En estas piezas se aprecia claramente su tendencia a geometrizar y desdibujar la composición, generando una confusión deliberada entre

Estas propuestas abarcaron desde la abstracción pura y el expresionismo hasta un realismo híbrido que se inspiraba tanto en el muralismo de Siqueiros como en la figuración lírica; Michelle Vergniolle Delalle, *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008), 83.



▪ Fig. 8. Fragmento del techo proyectado por Carlos Pascual de Lara para el Teatro Real (1957-1958). Fotografía del autor.

las figuras y el espacio circundante. Este enfoque, unido a su característico uso de colores vibrantes y contrastados, confiere a su obra un marcado carácter expresionista, alejado del academicismo que predominaba en otros encargos oficiales ejecutados en el mismo periodo.

CONCLUSIONES

El programa decorativo del renovado Teatro Real combinó una sorprendente diversidad de estilos: desde la monumentalidad arqueológica de Joaquín Vaquero Palacios hasta la lírica expresionista de Carlos Pascual de Lara, pasando por la reinterpretación metafísica de Juan Antonio Morales y la poética mediterránea de Joaquín Vaquero Turcios. Esta variedad demuestra que el franquismo no promovía una estética única, sino que integraba corrientes muy distintas según el contexto, la función del espacio y los objetivos simbólicos de cada proyecto.

El análisis realizado permite entender el Teatro Real no solo como un espacio escé-

nico, sino como un instrumento ideológico que reflejaba las tensiones del sistema político y cultural de la España franquista. Este estudio contribuye a ampliar el conocimiento sobre las políticas culturales del régimen y sobre el papel del arte en la construcción de narrativas oficiales. También invita a mirar los espacios patrimoniales como lugares donde se cruzan discursos estéticos, históricos y políticos. En este sentido, el Teatro Real debe entenderse no solo como un edificio emblemático, sino como un espacio de memoria activa que nos ayuda a reflexionar sobre las contradicciones de nuestra historia reciente.

Por último, este trabajo abre nuevas líneas de investigación sobre la relación entre arte, arquitectura y política durante el franquismo, y sobre cómo los espacios escénicos pueden leerse como archivos visuales de una época. El Teatro Real, más allá de su función operística, se revela como un palimpsesto cultural que conserva las huellas de un proyecto de nación, con sus ambiciones, contradicciones y silencios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Arias Serrano, Laura. "Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra". *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 6 (2007): 239-258.
- Arribas, María José. *40 años de arte vasco (1937-1977)*. San Sebastián: Erein, 1979.
- Barreiro López, Paula. *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*. Madrid: CSIC, 2009.
- Bozal, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Volumen 1. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- Carretero Antoniazza, Laetitia. "Las reformas del Museo del Prado y del Teatro Real". *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, nº 3-4 (1955): 94-96.
- Castro, Asunción y Díaz, Julián. *XXV Años de Paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex Ediciones, 2017.
- Company i Mateo, Rafael (eds.) *¿25 años de paz? el llavat d'imatge del franquisme el 1964*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 27 de abril de 2022 y el 2 de octubre de 2022. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2022.
- Díaz del Campo Martín Mantero, Ramón Vicente. "1964: XXV años de paz." En *V Jornadas de Historia de Daimiel*, editado por Diego Clemente Espinosa. Daimiel: Ayuntamiento de Daimiel, 2020.
- Díez González, Ángel. *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de ópera*. Madrid, Esteyco: 2017.
- Egaña Casariego, Francisco. *Vaquero*. Madrid, Trea: 2008.
- Fernández-Cid, Antonio. *Historia del Teatro Real como sala de conciertos*. Madrid, Ministerio de Cultura: 1991.
- Fernández-Cid, Antonio. "Se dice que la Fundación Juan March dotará a Madrid de un teatro de la ópera". *El adelantado*, 19 de febrero, 1963: 3.
- Fonseca, José. *El proyecto de un teatro de ópera y sus problemas*. Madrid: Colegio Oficial de arquitectos de Madrid, 1963.
- Gómez de la Serna, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia: 1976.
- Llorente, Ángel. "Pertrechos visuales de una posguerra." En *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, editado por Jaime Brihuega y Ángel Llorente, 41-63. Madrid, Caja de Madrid: 1999.
- Lora-Tamayo, Manuel. *Lo que yo he conocido*. Cádiz: Diario de Cádiz, 1970.
- Merino Martínez, Aitor. *Y cuanto menos musical, mejor... La escena operística madrileña entre 1925 y 1965*. Madrid: Ápeiron Ediciones, 2025.
- Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Vergniolle Delalle, Michelle. *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

HEMEROGRAFÍA SIN FIRMAR

- "Decreto por el que se establece una Comisión de dirección, gestión y fiscalización de la construcción del Teatro Nacional de la Ópera (Fundación Juan March) y se determina su composición, funciones y competencias". *Boletín Oficial del Estado*, 14 de mayo, 1965: 6885.
- "El concurso para construir el Teatro de la Ópera, ganado por un arquitecto polaco". *Pueblo*, 20 de junio, 1964: 30.
- "Mendoza Lasalle escribe sobre el Teatro de la ópera". *Pueblo*, 14 de marzo, 1963: 14.

“Bellas Artes. Bocetos para la decoración del Real”. *Revista de Educación*, nº 29 (1955): 222.

“Jurado del concurso para decorar el Real”. *Pueblo*, 22 de noviembre, 1954:10.

“Expediente incoado con motivo de la inseguridad en que se encuentra el edificio del Teatro Real”. *Gaceta de Madrid*, 8 de noviembre, 1925: 741-742.