

*Introducción*  
Álvaro Perdices  
Yolanda Romero Gómez

*Textos*  
Álvaro Perdices  
Patricia Alonso del Torno [pp. 94-95]

*Correcciones y edición de textos*  
Irene Fernández

*Traducciones*  
Dean Wang

*Diseño*  
gráfica futura

*Impresión y fotomecánica*  
Artes Gráficas Palermo

*Fotografías*  
Todas las fotografías son de  
© Fernando Maquieira, salvo:  
Págs. 38 y 39: J. Viñas (atribuido)  
Págs. 7 y 9: © CRBMC Centre de Restauració  
de Béns Mobles de Catalunya  
Págs. 17, 73, 74 y 75: © Herederos Arissa  
Pág. 17: Museo de Arte de Cataluña  
Págs. 73 y 75: Museu Nacional d’Art  
de Catalunya, Barcelona, 2025  
Pág. 74: © Colección Telefónica  
Págs. 14, 20 y 22: © Archivo Fotográfico  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Pág. 12: Cortesía de Iberia  
Págs. 13, 21 y 23: © Bilboko Arte Ederren  
Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao

IMAGEN DE CUBIERTA  
Alberto Martorell - Maumejean Hermanos,  
Madrid  
*Minería*, c. 1932  
Cartón para vidriera del Patio  
de Operaciones. Trompa de los ángulos  
Carboncillo y tinta sobre papel de estraza.  
190 x 122 cm  
Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositado en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio

Los textos de esta publicación están  
reproducidos bajo una licencia  
BY-NC\_ND 4.0 International:  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives  
4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ISBN: 978-84-09-78252-9  
DL: M-23234-2025

El Banco de España quiere agradecer  
la colaboración de todas las personas  
e instituciones que han participado en  
la investigación y elaboración de esta  
exposición, así como del catálogo que la  
acompaña. La muestra ha contado con el  
apoyo inestimable del Ministerio de Cultura  
y del Museo Nacional de Artes Decorativas,  
que han contribuido decisivamente mediante  
el préstamo de los bocetos y dibujos  
originales que fueron realizados por la  
empresa Maumejean para la creación de  
las vidrieras del Banco de España en el año  
1934, actualmente depositados en el Centro  
Nacional del Vidrio - Real Fábrica de Cristales  
de La Granja, al que hacemos extensible  
nuestro agradecimiento.

También queremos destacar la labor de  
Natalia Villota y Rocío de Castro García,  
cuya intervención ha sido esencial para la  
restauración y adecuada presentación de este  
valioso material, así como a Alfonso Muñoz  
y Pablo Muñoz, por la restauración de las  
vidrieras que se presentan en la exposición.

Agradecemos también la colaboración  
de: Diego Alcaide, Sofía de Alfonso, Patricia  
Alonso, Miriam Alzuri, Manuel Barea, Rosario  
Calleja, Almudena Camps, José Castaño,  
Paula Colom, Marcos Corrales, Ana Crespo,  
Hugo Durán, Juan Escrigas, Félix de la Fuente,  
Sergio Fuentes Milà, Damián Gemenó,  
Lourdes Gómez, Gema Hernández, Rodrigo  
Iglesias-Sarria, María Inclán, Laia Lafuente,  
Celso Lago, Manolo Laguillo, David López,  
Gabriel López / GK, Violeta Márquez, Nuria  
Moreu, Julia Ogayar, Leticia Pérez, César  
Riego de Fuentes, Ángel Rodríguez, Paulino  
Rodríguez Barral, Javier Romeu, Elena  
Serrano, Andrew Shallcross, Bel Vecchio,  
Carmen Velasco, Miguel Ángel Vives, así como  
de los investigadores y autores de los textos.

Nuestro agradecimiento se extiende  
a los coleccionistas e instituciones que  
han prestado obras para esta exposición:  
Adolfo Autric, Javier Astudillo, Pablo  
Muñoz, Alfonso Muñoz, Rosario Tamayo,  
el Ministerio de Cultura, el Museu Nacional  
d’Art de Catalunya, el Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, la Hemeroteca Nacional,  
la Generalitat de Catalunya, la Fundación  
Telefónica, el Arxiu Històric Fotogràfic  
de Catalunya, el Archivo General de la  
Universidad de Navarra, el Museo de Bellas  
Artes de Bilbao, Iberia y el Colegio Oficial de  
Arquitectos de Madrid. Y, por último, a todos  
los servicios del Banco que han intervenido en  
los procesos preparatorios y el montaje  
de esta exposición, nuestro más sincero  
agradecimiento.

# Alegorías de un porvenir



Sala de exposiciones  
**Banco de España**  
26/11/2025 - 28/03/2026

# Alegorías de un porvenir

La exposición «Alegorías de un porvenir» se presenta como un umbral entre tiempos, un espacio de tránsito donde el pasado y el futuro se entrelazan a través de la arquitectura, el arte y la memoria institucional. En ella, el Banco de España propone una mirada reflexiva sobre uno de los episodios más significativos de su historia: la ampliación de su sede central durante la década de 1930, un momento de profunda transformación social, política y estética que dejó una huella indeleble en el imaginario colectivo.

La muestra no es una mera acumulación de objetos ni una celebración nostálgica del patrimonio. Es, ante todo, un dispositivo de pensamiento, una invitación a interrogar el papel de las instituciones en la configuración de la modernidad y a repensar las imágenes que han dado forma a nuestra identidad. A través de vidrieras, bocetos, planos, billetes, fotografías, mobiliario y documentos inéditos, «Alegorías de un porvenir» articula un relato complejo y poliédrico que nos habla tanto del impulso modernizador como de las tensiones que atravesaron aquella época convulsa.

El recorrido expositivo se centra en dos espacios emblemáticos del edificio: el Patio de Operaciones y la Cámara del Oro. Ambos fueron concebidos por el arquitecto José Yáñez Larrosa (Pamplona, 1884 - Madrid, 1966), como símbolos de una nueva era en que la arquitectura debía responder no solo a criterios funcionales, sino también a exigencias simbólicas. El primero, abierto y monumental, se presenta como una plaza pública donde la ciudadanía accede a los servicios financieros; el segundo, oculto y blindado, custodia las reservas de oro del país, garantizando la estabilidad económica en tiempos de incertidumbre. Esta dualidad –lo visible y lo secreto, lo accesible y lo protegido– estructura el relato de la exposición y permite explorar las múltiples capas de sentido que atraviesan el edificio.

La década de 1930 fue, en España y en Europa, un periodo de intensas contradicciones. A la esperanza de una modernización democrática impulsada por la Segunda República se sumaron conflictos sociales, polarización política y una creciente amenaza autoritaria. En este contexto, el Banco de España emprendió una ambiciosa ampliación arquitectónica que buscaba proyectar una imagen de solidez, progreso y confianza en el futuro. La elección de materiales como el acero, la piedra, el vidrio o el latón pulido, así como la incorporación de soluciones técnicas avanzadas, respondía a una lógica de eficiencia y permanencia, pero también a una voluntad de representar institucionalmente los valores de la modernidad.

El lenguaje visual elegido para esta ampliación fue el *art déco*, una estética internacional que conjugaba geometría, orden y sofisticación. Las vidrieras

encargadas al prestigioso taller Maumejean Hermanos se convirtieron en el eje iconográfico del proyecto. En ellas, figuras alegóricas de trabajadores, agricultores, comerciantes y técnicos encarnan un ideal de ciudadanía virtuosa productiva y vigorosa. La exaltación del trabajo como dogma laico, la representación heroica de los cuerpos, la estilización épica de las escenas, todo ello responde a una voluntad de construir un relato institucional que legitime el papel del Banco como garante del progreso nacional.

Pero la exposición no se limita a subrayar este discurso celebratorio. A su lado, fotografías, películas y documentos revelan el reverso de la alegoría: la dureza de las condiciones laborales, la precariedad, el esfuerzo cotidiano. Este contraste invita a repensar el papel del arte institucional como herramienta de legitimación, pero también como mecanismo de ocultamiento. ¿Qué se muestra y qué se silencia en estas imágenes? ¿Qué cuerpos son representados y cuáles quedan fuera del marco? ¿Qué tensiones de género, clase o ideología atraviesan estos relatos visuales?

La muestra, además, nos interroga sobre el rol de la arquitectura. Como ha señalado Tim Benton, «el *art déco* es un estilo que pone en cuestión el papel fundamental de la arquitectura y el diseño: ¿Qué papel psicológico juegan la arquitectura y el diseño a la hora de proporcionar placer y de estimular los sentidos? ¿Deben ser puramente funcionales? ¿Deben aspirar al arte sublime o jugar un papel intermedio, artístico y funcional, a un tiempo?»<sup>1</sup>.

Yáñez, que visitó la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, la cual contribuyó a la difusión del *art déco* a escala internacional, se nutrió de esta estética y supo adaptarla a los requisitos funcionales del Banco de una manera armónica. Además de resolver problemas de distribución, su ampliación fue diseñada siguiendo un criterio de integración total de todos sus componentes. Y serán las diversas artes aplicadas, que confluyen en el proyecto, las que se conviertan en el verdadero mecanismo integrador. Yáñez cuidó hasta el último detalle de la ampliación (lámparas, alfombras, mobiliario, carpintería metálica, señalética, etc.) no solo escogiendo o diseñando los objetos que encontramos en el nuevo edificio, sino elaborando todo un plan que permitiese resolver el programa de necesidades ordenado por la institución. Sin duda, uno de los elementos que marcó esa integración fue el uso de las vidrieras, que singularizan toda la ampliación. Esto le permitió enlazar con la tradición del edificio de su predecesor, Eduardo de Adaro, pero también solventar la necesaria transparencia y diafanidad que guiaba su actuación. Todos los espacios de uso público proyectados contaban con este dispositivo utilitario y decorativo a la vez: además del gran Patio de Operaciones, el nuevo núcleo de escaleras —que resolvía las comunicaciones entre las seis plantas del edificio— o el portal de entrada lucían vidrieras.

La muestra documenta el programa decorativo de la ampliación del edificio con materiales inéditos procedentes del Archivo Maumejean, depositado en el Real Sitio de La Granja. Se trata de un conjunto excepcional de dibujos, cartones, bocetos, maquetas y placas fotográficas que permiten reconstruir con minuciosidad todo el proceso del proyecto ideado para la ampliación. Gracias a una labor conjunta entre el Banco de España, el Museo Nacional de Artes Decorativas y la Fundación Centro Nacional del Vidrio, estos materiales —buena parte de ellos inéditos— han sido restaurados y puestos en valor, y se presentan ahora por primera vez al público. Esta recuperación no solo revela la complejidad técnica y artística del proyecto, sino que también permite comprender su alcance simbólico e institucional.

La exposición se articula en cinco ámbitos que configuran un ecosistema visual y narrativo. El primero, *Territorio, progreso y sociedad*, sitúa al visitante en el umbral de los años treinta, presentando el entorno histórico y artístico en el que se desarrolla la ampliación del Banco de España. El segundo ámbito, *El taller de Maumejean Hermanos*, reúne los materiales de trabajo del célebre taller Maumejean Hermanos —dibujos, bocetos y cartones— que permiten seguir el proceso creativo de las vidrieras. En el tercero, *Alegorías de un porvenir*, el gran cubo central de la sala acoge las figuras alegóricas reproducidas en los cartones originales, junto con dos vidrieras restauradas que se exhiben por primera vez. El cuarto ámbito, *La Cámara del Oro: tecnología y seguridad*, se adentra en la Cámara del Oro a través de planos, documentos y un friso fotográfico que revela su construcción y a quienes la hicieron posible. Finalmente, el quinto ámbito, *Una modernidad administrada*, presenta diseños funcionales y decorativos vinculados a la estética *art déco*, adoptada por el Banco de España como lenguaje institucional en su apuesta por la modernidad. Cada uno de estos espacios propicia un encuentro entre espectador y obra, entre historia y presente, entre memoria y porvenir.

Más allá de su valor artístico, la muestra propone una reflexión sobre el papel de las imágenes en la construcción de la memoria democrática. En un momento en que el pasado adquiere una relevancia renovada, «Alegorías de un porvenir» nos invita a repensar los relatos visuales que han dado forma a nuestra historia, a interrogar sus silencios, sus contradicciones, sus promesas incumplidas. La alegoría, como lenguaje institucional, se convierte aquí en herramienta crítica, un dispositivo de pensamiento que nos permite mirar al presente con un pie en el pasado.

Álvaro Perdices / Yolanda Romero

1. Tim Benton: «Art déco: estilo y significado», en *El gusto moderno art déco en París 1910-1935*, Fundación Juan March, 2015, Madrid, p. 15.



## Sala A

### Territorio, progreso y sociedad

El recorrido de la muestra se abre con una selección de obras de la colección del Banco de España y de otras instituciones nacionales que sitúan el foco en el territorio peninsular y en quienes lo habitan y lo trabajan. Estas piezas, que funcionan como antecedentes temáticos, dialogan con las figuras que protagonizan las vidrieras del Banco de España —presentadas en otras salas de la exposición— y permiten explorar la relación entre arte, trabajo y construcción nacional. Extremadura, el País Vasco, Cataluña, Castilla o Madrid son algunos de los lugares reconocibles donde se problematiza esta relación desde una perspectiva plural y crítica.

La exposición comienza con dos paisajes enfrentados. En uno, *Paisaje (Camí antic de Vilanova)* (1890) de Ramón Casas, el artista elude la foresta para centrarse en la comunicación y el movimiento hacia el porvenir, en un entorno concreto y casi documental. En el otro, *Paisaje de Fuenterrabía* (1927), Daniel Vázquez Díaz introduce un escenario cubista que se aleja de la realidad, abriendo paso a los lenguajes de vanguardia. Cerca, los bocetos murales de Joaquín Torres-García para el Palau de la Generalitat de Cataluña —proyectos no realizados— anticipan un nacionalismo cultural que sitúa al trabajador en el centro de la regeneración social; en ellos, las labores agrícolas e industriales se organizan en un orden constructivo donde obrero y empresario comparten un mismo espacio.

Los distintos escenarios de esta sección —el campo, el mar, la ciudad y la fábrica— configuran una representación plural del territorio productivo. Sus protagonistas —agricultores, asfaltadores, pescadores, mujeres trabajadoras— son figuras anónimas pero esenciales, cuya presencia dignifica la imagen del trabajo manual. Junto a ellos, la materia: tierra, metal o alquitrán. En este contexto, el arte no es solo representación, sino también registro de los procesos de transformación material del entorno.

Otras muestras visuales —como el documental *Los yunteros de Extremadura* (1937), producido por el Ministerio de Agricultura, o las fotografías aéreas de Jean Moral— ofrecen distintas formas de representar el espacio productivo español, desde el campesinado hasta la ciudad racionalizada. En una escena especialmente significativa de *Los yunteros*, rodada en las inmediaciones del chaflán del Banco de España en Madrid, se traza una elocuente línea simbólica entre el centro del poder financiero y la periferia agraria.

Este primer ámbito propone, así, una lectura del territorio como escenario de modernidad, conflicto y transformación, donde el arte se convierte en testigo y agente de los cambios sociales que marcaron el imaginario visual de los años treinta.

**Ramón Casas i Carbó**  
**(Barcelona, 1866-1932)**

*Paisaje (Camí antic de Vilanova)*, 1890

Óleo sobre lienzo

109 x 147 cm

Colección Banco de España

En la mitad superior del lienzo se abre un horizonte despejado, apenas interrumpido por algunas nubes. Abajo, un terreno árido y desprovisto de árboles configura un paisaje desmontado donde la naturaleza deja de ser protagonista. En el eje central se alza un poste que, más allá de su función estructural, se erige como centro visual y línea alegórica de la comunicación y la electricidad.

La materialidad con que Casas define el paisaje lo aleja de la evocación idealista del género: se aproxima a un registro documental, casi topográfico, que señala una dirección. Si bien estas líneas y caminos convergen en un punto simbólico que introduce al espectador en el horizonte del siglo XX, el destino inmediato era Sitges, todavía un pequeño pueblo pesquero convertido en mito por un grupo de artistas.

Aunque sobre la obra planea la promesa del progreso, esconde, al mismo tiempo, el germen de un destino turístico moderno.



**Daniel Vázquez Díaz**  
(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

*Paisaje de Fuenterrabía*, 1927

Óleo sobre lienzo

73 x 86 cm

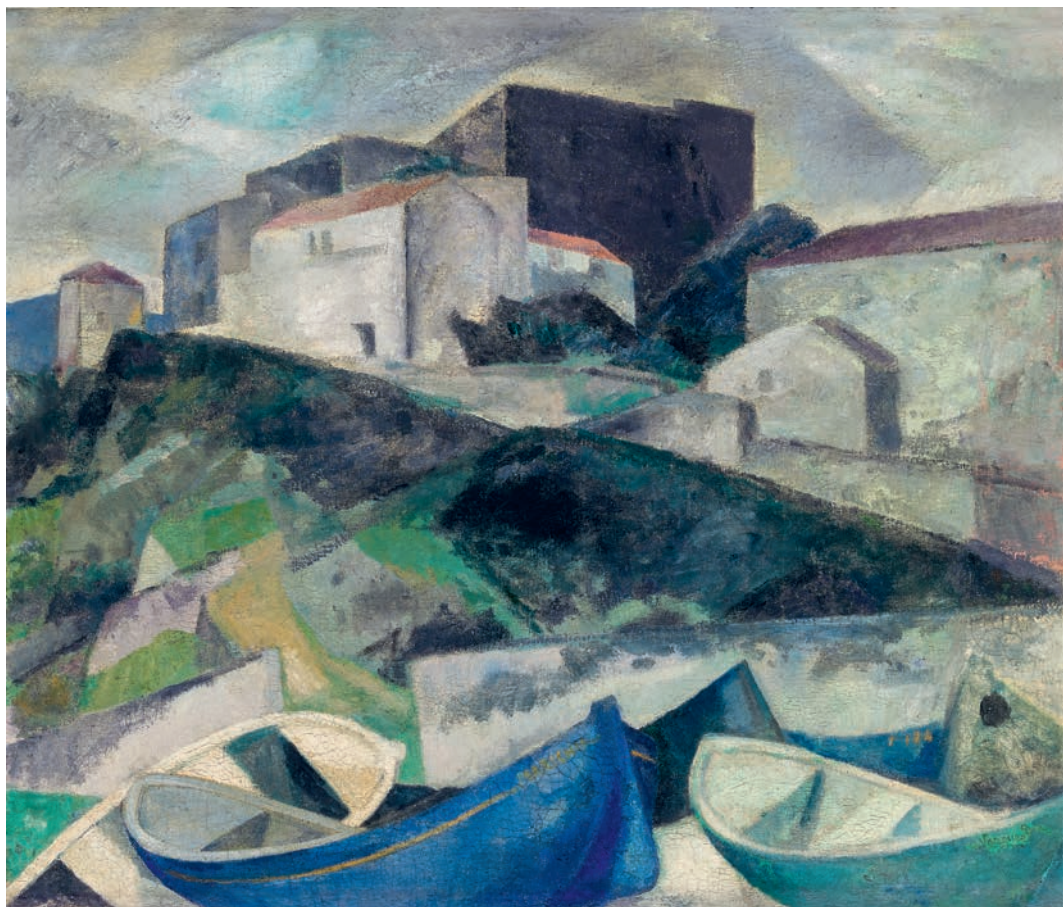
Colección Banco de España

En 1927, Daniel Vázquez Díaz emprendía la gran empresa mural del monasterio de La Rábida en Huelva, uno de los hitos de su carrera y de la pintura española del primer tercio del siglo XX. Unos años antes había realizado *La fábrica bajo la niebla* (1920) y *La fábrica dormida* (1925), obras en las que el pintor asumía de manera más decidida un lenguaje de raíz cubista.

En este *Paisaje de Fuenterrabía*, algo más tardío, aquella modernidad se atenúa y se

vuelve menos arriesgada. Aunque las formas pueden describirse como cubistas, lo son sobre todo en su apariencia formal. El pintor somete la vista del puerto de esta localidad vasca a una estructuración de líneas evidentes, herederas de un postcubismo, pero sin llegar a plantear un problema conceptual ni un análisis interno de las formas, como lo hicieron artistas de la vanguardia con los que se familiarizó durante su estancia en París en 1918.

Las formas de este paisaje se acomodan sobre casas, barcas y olas para crear un sistema visual más estilístico que analítico: no deconstruye la realidad, ni crea sintetización depurada. Vázquez Díaz se sitúa en un terreno intermedio entre la tradición del paisaje español y una modernidad formal que, en la España de entreguerras, todavía encontraba resistencias.





**Joaquín Torres-García**  
**(Montevideo, 1874-1949)**

*La Bòbila*, 1916  
Acuarela, lápiz y tinta sobre papel/cartón  
107,5 x 51,5 cm  
Generalitat de Catalunya





**Joaquín Torres-García**  
**(Montevideo, 1874-1949)**

*La Catalunya industrial*, 1917

Esbozo para el quinto fresco del Salón de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya

Acuarela, lápiz y tinta sobre papel/cartón  
120 x 79 cm

Generalitat de Catalunya

En 1912, Joaquín Torres-García recibió el encargo de decorar el Salón de Sant Jordi en el Palau de la Generalitat de Barcelona. El proyecto llevaba consigo una fuerte carga ideológica: debía plasmar el ideal de una Cataluña universal que promovía la Lliga Regionalista en aquellos años. Estos dos bocetos, realizados en 1916 y 1917, se vinculan a ese encargo, aunque nunca llegaron a ejecutarse debido al cambio político en la presidencia de la Generalitat. En ellos, Torres-García comienza a articular un orden constructivo basado en la segmentación del espacio en distintas escenas que, pese a la diversidad de motivos, comparten una misma superficie compositiva. El empleo de colores planos y de gruesas

líneas de contorno otorga claridad y, al mismo tiempo, una dimensión pedagógica a la representación. Esta voluntad didáctica lo acerca a los programas de arte público del *noucentisme* catalán, que aspiraban a armonizar tradición clásica y modernidad. Ambos bocetos se organizan en dos segmentos rectangulares, rematados por lunetos de inspiración clasicista y estatuaría. *La Bòbila* representa diversas escenas de labor vinculadas a la agricultura y al trabajo manual, mientras que *La Catalunya industrial*, de concepción más estructurada, propone una lectura del mundo fabril en la que obreros y propietarios aparecen en un mismo plano, equilibrados en escala y número a ambos lados de una puerta. Este principio de igualdad visual anticipa la preocupación social que, años más tarde, marcaría la trayectoria internacional del artista en América y en el Río de la Plata. Estas obras tenían por tanto un fin eminentemente público con el que la institución pretendía comunicar un mensaje de una manera visualmente ordenada. La misma que años más tarde desarrolló el Banco de España con el encargo de sus vidrieras, en las que también se abordaba el trabajo, los individuos y el país.



**Mateo Inurria**  
**(Córdoba, 1867 - Madrid, 1924)**

*Pescador*, 1903  
Bronce patinado  
52 x 33 x 50 cm  
Colección Banco de España

Esta cabeza monumental de Mateo Inurria pertenece al grupo escultórico de carácter alegórico *La Marina*, concebido para el monumento a Alfonso XII en el Parque del Retiro de Madrid. Se trata de una fundición realizada a partir de un original en yeso. Su escala se explica por su integración en un programa conmemorativo de gran envergadura. Inurria fue un escultor de fuerte raigambre decimonónica. Sus viajes a París e Italia dotaron su obra de mayor soltura formal, aunque esta siempre permaneció dentro de un marco académico. Esa fidelidad y adecuación

a la norma, muy característica de la escultura española del siglo XIX, explica la ausencia de un *pathos* y de la necesidad en la que, como apuntaba Rilke, surge la obra.

Vista de manera aislada, esta cabeza adquiere una presencia rotunda frente al espectador. La marcada gestualidad inscrita en sus facciones, así como la dureza casi pétrea del gorro, confieren a la figura una potencia contenida, modulada por la función conmemorativa del monumento en el que se integraba. La obra participa de un sentido social de la escultura pública: ennoblece a quien representa y convierte al pescador, un hombre anónimo del pueblo, en protagonista de la memoria colectiva. En este gesto se percibe también la huella del regeneracionismo de comienzos de siglo, que buscaba reconocer el valor simbólico del trabajo y de las profesiones ligadas al mar en la construcción de una identidad nacional.





**Joaquín Sorolla**  
**(Valencia, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)**

*En la tasca. Zarauz, 1910*  
Óleo sobre lienzo  
100 x 80 cm  
Colección Banco de España

La luz, elemento esencial en la obra de Joaquín Sorolla, construye tanto sus escenas mediterráneas como aquellas ligadas a otros litorales, como el cantábrico. Sin embargo, en esta pintura sorprende su ausencia: los dos protagonistas, reclusos en el interior de una tasca, permanecen sumidos en la penumbra, apenas recortados por la densidad de sus cuerpos.

La pincelada, resuelta con una audacia gestual y una economía de medios radical, acentúa la cualidad de lo inacabado. No se trata de un descuido, sino de una elección deliberada que convierte la escritura pictórica en un

registro directo, casi taquigráfico, capaz de transmitir tanto decisiones formales como un examen penetrante de la realidad social. Las miradas de los dos hombres, frontales y sin concesiones, atraviesan al espectador. No hay ojos, apenas órbitas vacías, y es precisamente esa ausencia lo que intensifica la interpelación: quien observa se siente observado, sometido al mismo tiempo a la crudeza de esas presencias.

Esta afirmación pictórica recuerda al *Calabacillas* de Velázquez, donde es el poder de la pintura el que somete a la mirada, y no al contrario. Aquí, la representación se ancla en lo concreto: dos pescadores de carne y hueso, con nombre y oficio, que encarnan un ideal regeneracionista. Sorolla no ofrece un simple apunte costumbrista, sino un testimonio en el que la fisonomía de estos hombres devuelve, como un espejo, la condición social y vital de una España que, a comienzos del siglo XX, buscaba reconocerse en su propio rostro.





**Luis Ramón Marín (Madrid, 1884-1944)**

*Vista aérea de Madrid, 1918*

Giclée Fujifilm Baryta 300 gsm.

30 x 40 cm

Archivo Histórico del Banco de España

**Autor desconocido**

Primer vuelo comercial Iberia, 1927

Giclée Fujifilm Baryta 300 gsm.

30 x 40 cm

Cortesía de Iberia

Estas dos tempranas fotografías documentales de las primeras décadas del siglo XX testimonian el ingreso del avión en la vida moderna y, con él, la nueva facultad del ser humano para habitar el aire y contemplar desde allí el mundo que lo rodea. La ciudad a tus pies y la movilidad sobre el territorio podrían ser subtítulos que acompañaran a estas imágenes inaugurales y que de manera paralela se incorporan en los años 30 a los programas decorativos en las vidrieras del Banco de España.

La primera, realizada por Luis Marín en 1918, muestra Madrid desde un ángulo inédito. El avión, todavía una silueta frágil en el cielo, introduce al espectador en una experiencia de dominio visual: de paseante urbano se pasa a un observador que abarca la totalidad de la ciudad, como si adquiriera la mirada de un dios. Pero esta conquista del aire no estuvo exenta de ambivalencias: el mismo artefacto que ofrecía vistas panorámicas podía convertirse en instrumento bélico, como se vería poco después en la guerra del Rif y, más tarde, en la Guerra Civil.

La segunda fotografía recoge a varios técnicos junto al avión del vuelo inaugural de Iberia entre Barcelona y Madrid en 1927. El aparato aparece casi discreto. La escena carece de gesto celebratorio; los hombres están simplemente allí, ocupados en sus tareas, captados por el fotógrafo quizá aún ajenos a la trascendencia histórica de aquel momento. Paradójicamente, esa sobriedad anticipa la normalización de un medio de transporte que hoy resulta cotidiano.



**Aurelio Arteta**

**(Bilbao, 1879 - Ciudad de México, 1940)**

*Pescadores vascos, c. 1930-1935*

Óleo sobre lienzo

110 x 83 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

*Pescadores vascos*, obra de Aurelio Arteta realizada probablemente en 1936 durante su estancia en Madrid, coincide con un contexto en el que las luchas sociales y la emergencia de nuevos proyectos de modernidad transformaban radicalmente la vida española. Aunque ciertos detalles —la cuerda, la posible proa de una embarcación, los rasgos físicos de los personajes— remiten al ámbito marino, los protagonistas también podrían identificarse como albañiles o trabajadores industriales. La ambigüedad es deliberada: lo esencial no es el oficio concreto, sino la dignidad del cuerpo trabajador como motivo artístico.

El cuadro propone una escena de conversación con tres personajes de distintas edades, uno mayor, otro de edad media y uno joven. Llevan una indumentaria parecida, pero es el mayor quien con la mano en alto transmite el conocimiento transgeneracional. La estilización formal, la geometrización de los volúmenes acercándose al cubismo,

el degradado de oscuros a claros continuamente y la modernidad gráfica de la composición acercan esta obra al muralismo. En este sentido, Arteta parece estar más interesado en explorar valores plásticos y estilísticos que en ofrecer un discurso abiertamente militante, lo que sitúa su obra en un delicado equilibrio entre modernidad estética y compromiso social.





**Benjamín Palencia**  
**(Barrax, Albacete, 1894 - Madrid, 1980)**

*Paisaje geológico / Piedras creando un paisaje*,  
1931

Óleo sobre lienzo

65 x 92 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

*Nocturno*, 1927

Óleo sobre lienzo

46 x 33 cm

Colección Banco de España

Estos dos paisajes de Benjamín Palencia se inscriben en la experiencia de la llamada Escuela de Vallecas, un grupo de artistas en el que también participó Alberto Sánchez. Reunidos en los alrededores del pueblo madrileño de Vallecas, exploraban los cerros próximos —como el Almodóvar o Testigo— y proponían una relectura del paisaje castellano. Con su proclama «¡Vivan los campos de España!», defendían que la desnudez y la austeridad de esta tierra podían convertirse en el punto de partida para un pensamiento

artístico de vanguardia, enraizado en la experiencia directa con la materia.

*Nocturno* y *Paisaje geológico* sorprenden por la radicalidad de su experimentación matérico-táctil. Palencia, gran conocedor del territorio, no se limitó a representarlo: trasladó al propio proceso pictórico la fisicidad y materialidad de la tierra.

En *Nocturno* pinta fragmentos de paja construyéndolos casi esculturalmente con óleo sobre la misma superficie del cuadro, mientras que en *Paisaje geológico* explora texturas que evocan la dureza mineral del subsuelo. Con óleo extendido, arañado o peinado, el artista trabaja el lienzo como un agricultor la tierra, abriendo surcos, levantando estrías, modelando la materia. En ello reside uno de los gestos más radicales de su práctica: Palencia rompe con el canon académico y, al mismo tiempo, se distancia de las corrientes vanguardistas europeas de su momento. Su modernidad no nace de la mimesis con las capitales artísticas, sino de una apropiación poética y física del paisaje castellano, transformado en símbolo de arraigo y experimentación.



**Joaquim Sunyer**  
**(Sitges, Barcelona, 1874-1956)**

*Familia de campo*, 1935

Lápiz, ceras y tinta sobre papel

22,2 x 14 cm

Colección Banco de España

Figura central del *noucentisme*, Joaquim Sunyer fue considerado el padre de la escuela catalana de pintura moderna. Vinculado a artistas como Torres-García, buscó dotar al arte catalán de una identidad propia, fuertemente ligada al territorio, a la idea de nación y al espíritu mediterráneo, entendido como espacio de paz, claridad y equilibrio vital entre el hombre y la naturaleza.

Sus escenas pastoriles proponen una Arcadia serena donde figuras y paisajes conviven sin tensiones ni conflictos sociales. *Familia de campo*, pequeño dibujo preparatorio para un proyecto posterior, refleja esa aspiración.

La composición se organiza verticalmente, como si anticipara un destino mural o monumental: en el nivel inferior, una madre con su hijo y el padre descansando sobre la mies simbolizan una vida familiar amable y fácil ligada a la agricultura. En registros superiores aparecen las faenas de siega y labranza, aún realizadas manualmente o con animales, evocando el ciclo de las estaciones. En la cima se eleva la silueta de una iglesia, probablemente inspirada en la de San Sebastián de Sitges, localidad natal del pintor. Esta presencia sacraliza el conjunto y corona la escena con un orden divino que otorga sentido y armonía a la vida campesina, emblema de una Cataluña idealizada. Este dibujo sirvió como antecedente para el boceto y la obra *La tierra* (1952) encargada al artista para el vestíbulo de acceso de la sucursal del Banco de España en Barcelona y que forma pareja con *El mar* (1955) de Daniel Vázquez Díaz.





## Autor desconocido

### *Familia campesina, c. 1934*

Tres fotografías en b/n en marco de época

20 x 30 cm

Astudillo Collection

Estas tres fotografías de autor anónimo, tomadas en el pueblo de El Atance (Guadalajara) entre 1932 y 1936, pertenecen probablemente a la práctica común de fotógrafos itinerantes que recorrían aldeas ofreciendo retratos por encargo. Más allá de su carácter documental, constituyen uno de los primeros registros en los que una comunidad rural se reconoce a sí misma a través de la fotografía.

En la imagen central, la mirada directa del niño hacia la cámara adquiere un carácter casi epifánico, interpelando al espectador desde un

presente detenido en el tiempo. No se trata de imágenes que magnifiquen la vida campesina para la contemplación urbana, ni de visiones de lo miserable. Son y contienen índices de la realidad cotidiana que revelan la dureza y la dignidad de la vida agrícola.

Los contrastes hablan por sí solos: el bebé, envuelto en mantilla, conserva aún la piel clara; los padres, en cambio, muestran rostros como el cobre, curtidos y oscurecidos por el sol. En esos detalles se refleja un mundo basado en la subsistencia, en el trabajo manual y en el ciclo inmutable de la tierra.

Estas fotografías fueron tomadas en los años de la Segunda República, poco antes de la Guerra Civil, cuando la cuestión campesina y la reforma agraria eran uno de los debates centrales en España. Así, su sencillez trasciende lo íntimo para situarse en el corazón de la historia social del país.



**Antoni Arissa Asmarats**  
(Barcelona, 1900-1980)

*Campesino gritando*, c. 1928-1930  
Gelatina y plata sobre papel baritado  
41,2 x 50,2 cm  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Esta fotografía de Antoni Arissa sorprende por su escala casi humana, un formato poco común en la época, que potencia la fuerza expresiva de la imagen. Arissa forma parte de la primera generación de fotógrafos catalanes que, alejándose del pictorialismo, adoptaron lenguajes vinculados a la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) y al constructivismo fotográfico, explorando la claridad formal, la geometría y el dramatismo compositivo. Lejos de ser un registro espontáneo, *Campesino gritando* es una imagen escenificada con un

marcado carácter épico. El encuadre encierra el gesto y, a la vez, lo desborda: el grito parece romper los límites físicos de la fotografía para proyectarse más allá de su soporte. El campesino aparece representado con vigor y belleza clásica, los brazos dispuestos en una estudiada composición que recuerda a la retórica visual del cine de aquellos años, cuando el montaje y los primeros planos convertían al rostro humano en portador de emociones universales.

Realizada en plena dictadura de Primo de Rivera, la obra conecta con un tiempo en que la figura del trabajador rural adquiría una dimensión simbólica. Aquí el campesino no es anónimo ni marginal: es un protagonista al que se otorga voz, cuerpo y presencia monumental en la construcción de una nueva modernidad visual.





**Marqués de Villa Alcázar**  
**(Cádiz, 1885 - Madrid, 1967)**

*Los yunteros de Extremadura*, 1936

B/N, sonido, 12 min, 39 s

Documentales Cinematográficos Agrarios

El realismo social alcanzó un punto culminante con la película *Los yunteros de Extremadura* (1936), encargada por el Instituto de Reforma Agraria y dirigida por el marqués de Villa Alcázar. La cinta, influida por el documental soviético, describe con imágenes austeras y voz en *off* paternalista la vida de los yunteros extremeños que, con una pareja de animales, generalmente mulas, labraban los campos por un pequeño jornal, pero sin poseer la tierra. En la filmación, Villa Alcázar recurre al pictorialismo de la miseria y la escasez. Al igual que en *Las Hurdes* de Buñuel (1933), se buscaba conmovir a un público esencialmente urbano, destinatario último de estas representaciones. En el momento 1.57, la cámara se sitúa en el chaflán del Banco de España, precisamente el lugar donde hoy puede visionarse en el marco de esta exposición. Sin embargo, la película omite las oleadas de ocupaciones de tierras que precedieron a su rodaje, protagonizadas por un campesinado cada vez más politizado. La cinta, dirigida más bien a un público urbano, plantea los contrastes entre la realidad del campo y cómo esta se percibe en la ciudad. En la obra la crítica está ausente porque precisamente evita los acontecimientos políticos en favor de una imagen más costumbrista y etnográfica que era fácilmente asimilable.

El episodio indirectamente relacionado con este documental tuvo lugar el 25 de marzo de 1936, cuando unos ochenta mil yunteros ocuparon pacíficamente los latifundios extremeños. La acción, cargada de simbolismo, consistió en extender los brazos y darse las manos para rodear las fincas, reivindicando así la función social de la tierra frente al latifundismo. De este modo, la película refleja una realidad dura, pero elude la dimensión política de un campesinado en plena transformación histórica. Igualmente, y como plantea Cristina Cámara, resulta sorprendente que el filme financiado por la República sea una crítica feroz a su incapacidad de transformar el mundo rural.



**José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945)**

*Los asfaltadores de la Puerta del Sol*, 1930

Óleo sobre lienzo

140 x 115 cm

Colección Banco de España

La modernización urbana de Madrid en los años treinta se apoyó en una intensa obra pública: nuevas avenidas, servicios y pavimentaciones que transformaban la capital en una ciudad moderna. Sin embargo, tras esa imagen de progreso subsistía una población obrera que, en condiciones precarias, sostenía el ritmo de la urbe. En *Los asfaltadores de la Puerta del Sol* (1930), Gutiérrez Solana vuelve su mirada hacia esos trabajadores anónimos. La escena, nocturna, muestra figuras cuyos rostros se desdibujan como máscaras: hombres

que en la penumbra preparan la ciudad para que despierte cada día.

La composición remite directamente a Goya, tanto en el formato y en el dinamismo de *La fragua* (Colección Frick) como en el trazo rápido, empastado y expresionista con el que Solana materializa la aspereza y los vapores del alquitrán. También recuerda la densidad de *Dos viejos comiendo sopa* (Museo Nacional del Prado), donde el gesto pictórico desnuda la crudeza de lo representado. Esa deuda con el aragonés no es solo plástica: como Goya, Solana reivindica un viraje social y documental en la pintura, otorgando visibilidad a los márgenes de la vida urbana.

La obra trasciende lo costumbrista y se convierte en un testimonio de la tensión entre la modernidad urbana y la dura realidad del trabajo manual que la sustenta.







**Jean Moral**  
(Marchiennes, Francia, 1906 - Montreux, Suiza, 1999)

*Le port de Barcelone / El puerto de Barcelona,*  
1933

Gelatinobromuro de plata

26,5 x 22 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

*Barcelone (roue d'avion prise en plein vol)*  
*/ Barcelona (rueda de avión tomada en pleno vuelo),* 1933

Gelatinobromuro de plata

28,6 x 20 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Estas dos imágenes no están tomadas a ras de suelo: son vistas aéreas obtenidas desde la ventanilla de un avión en pleno vuelo. En una de ellas, la rueda del aparato se convierte en protagonista, marco inevitable de la mirada hacia el mar. El objeto mecánico no solo condiciona la toma fotográfica, sino que sugiere la nueva capacidad del ser humano para contemplar y dominar el mundo desde las alturas, un símbolo de progreso, rapidez y modernidad en los años treinta.

La otra fotografía ofrece una visión del puerto de Barcelona, cuidadosamente compuesta: cables, muelles y buques se organizan en

una trama geométrica que responde a un orden casi abstracto. Jean Moral, reconocido por su trabajo en la fotografía publicitaria, se dejó influir por las corrientes de la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), atentas a las formas del maquinismo, las estructuras urbanas y la exaltación de la técnica. Estas imágenes condensan así una doble dimensión: la fascinación estética por la geometría del mundo moderno y la fe en el poder transformador de la aviación, emblema de aquella década.

**Aurelio Arteta**  
(Bilbao, 1879 - Ciudad de México, 1940)

*El Puente de Burceña,* c. 1925-1930

Óleo sobre lienzo

100 x 83,5 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

La ciudad moderna, con sus nuevos materiales y su arquitectura industrial, se convierte en un nuevo referente pictórico. El metal, las fábricas, el humo que sale de las chimeneas y los bloques de viviendas obreras configuran un género que celebra la ingeniería contemporánea. *El Puente de Burceña*, diseñado por el ingeniero Adolfo Barreta y construido por la empresa francesa Le Creusot, entró en funcionamiento en 1879.

De estructura metálica en celosías romboidales, fue el primer puente de hierro levantado en Bizkaia y sustituyó a la barca que hasta entonces comunicaba Bilbao con sus zonas fabriles. Símbolo de progreso, también marcó el inicio de entornos a menudo alienantes para la clase trabajadora.

La obra de Aurelio Arteta resalta esta dualidad. El encuadre rectangular tradicional se sustituye por un rombo de hierro industrial que renueva la composición y refleja la

impronta de la ingeniería civil en el paisaje vasco de comienzos del siglo XX. Al fondo, las viviendas obreras, con una marcada estructuración postcubista se alinean en el cinturón industrial bilbaíno; en primer término, un trabajador anónimo se asoma al vacío. Sorprende la ausencia de naturaleza periférica tan presente en el País Vasco. En este universo fabril, lo vegetal ha dejado de ser relevante tanto para quienes habitan estos barrios como para la misma ciudad.





**Horacio Ferrer**  
(Córdoba, 1894 - Madrid, 1978)

*Mujeres trabajando en la fábrica*, 1936-1939

Tinta china a pluma sobre papel

31,5 x 23,3 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Horacio Ferrer fue pintor y dibujante, y su trayectoria estuvo profundamente marcada por los acontecimientos políticos de su tiempo. Artista figurativo, vinculado al movimiento de Retorno al orden, se mantuvo distante de las vanguardias, aunque su obra refleja la influencia de la Neue Sachlichkeit alemana y de ciertas corrientes italianas afines. Afiliado a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, al estallar la Guerra Civil creó

obras emblemáticas como *Madrid 1937* (*Aviones negros*), presentada en el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París.

En paralelo, desarrolló una intensa producción gráfica integrada por decenas de dibujos, grabados, monotipos y estucados de temática bélica, concebidos para revistas de trinchera y publicaciones destinadas tanto a los combatientes como a la retaguardia.

*Mujeres trabajando en la fábrica* forma parte de este corpus. Ejecutada en tinta, la escena se concentra en el espacio central de la hoja, dejando márgenes en blanco de manera deliberada. La imagen visibiliza el papel esencial de la mujer en el esfuerzo de guerra, sustituyendo al obrero ausente y subrayando la dimensión colectiva del trabajo industrial en tiempos de conflicto.







**Juan Cabanas Erauskin**  
(Asteasu, Gipuzkoa, 1907-1979)

*Altos de Vizcaya. Grandes viguetas de 320 a 600 mm. Viguetas de alas anchas para construcción de entramados metálicos, c. 1934*

Litografía sobre papel  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

En el contexto de los años 30 y el auge de las artes decorativas, el diseño de carteles tuvo un gran desarrollo creativo y una amplia difusión. A ello contribuyeron la consolidación de las artes gráficas en las escuelas como Bauhaus y de las agencias gubernamentales en Estados Unidos vinculadas al arte, que abrieron departamentos para la producción de pósters serigrafiados cuyo contenido abordaba desde el activismo político a la expansión de la electricidad o el agua corriente a lo largo del país.

En España, distintas industrias –desde la siderúrgica a la química– incorporaron estos diseños en forma de carteles u otros soportes, como los sacos del Nitrato de Chile, famoso diseño *art déco* de 1929 que representa a un jinete sobre su caballo con un fondo amarillo y silueta negra. También a partir del estallido de la Guerra Civil, este medio tuvo un gran desarrollo, con excepcionales ejemplos gráficos, como los realizados por Josep Renau. Esta serigrafía de Juan Cabanas Erauskin, de intensos colores y con fines eminentemente publicitarios, celebra desde el gesto épico y con un pronunciado escorzo el desarrollo de estas vigas en doble T. Su uso fue fundamental para el desarrollo arquitectónico y estructural en muchas de las ciudades e infraestructuras construidas en esos años. En este cartel de Altos Hornos de Vizcaya se anuncian estas vigas T, que son las empleadas en el armazón que sostiene y cubre la gran vidriera del Patio de Operaciones del Banco de España.

## Sala D

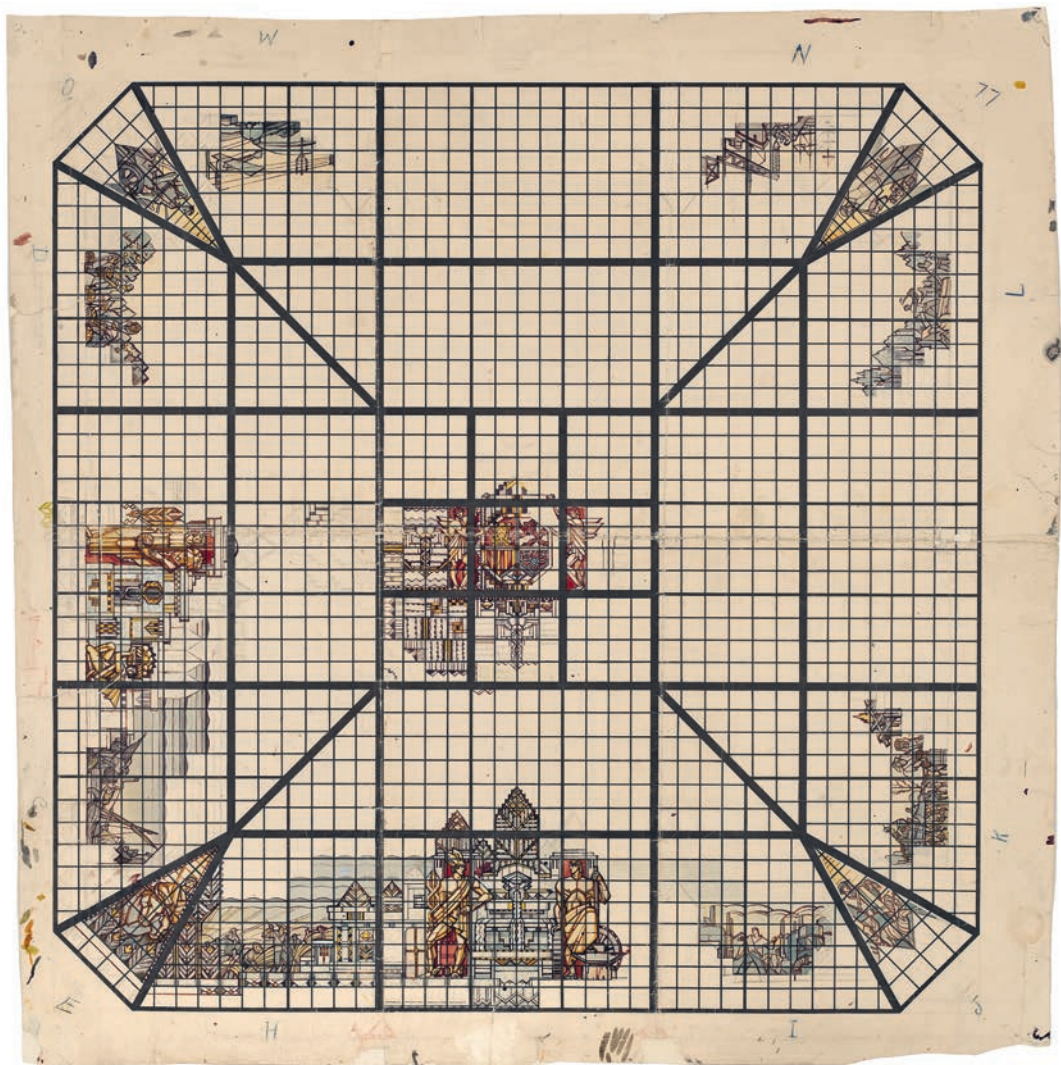
### El taller de Maumejean Hermanos

Esta sala se dedica al análisis y la producción de las vidrieras como artefacto visual creado específicamente para el Banco de España. A través de diseños, bocetos y distintas versiones desarrolladas por el taller Maumejean Hermanos, se revela el proceso creativo detrás de uno de los conjuntos decorativos más significativos de la arquitectura institucional española de los años treinta. El espectador podrá observar cómo se barajaron figuras masculinas y femeninas, y cómo se discutieron sus atributos –herramientas, vestimenta, proporciones– en función de su papel simbólico dentro del relato alegórico del trabajo.

Fundado en Pau (Francia) en 1860 y establecido en España en 1897, Maumejean Hermanos mantuvo talleres en Madrid, Barcelona y San Sebastián. Aunque gran parte de su producción estuvo vinculada al ámbito religioso, el taller también desarrolló proyectos para instituciones públicas, adaptando sus lenguajes visuales a las corrientes artísticas del momento y a los valores de quienes realizaban los encargos. Esta sección reúne un amplio corpus de bocetos a la acuarela y dibujos preparatorios, realizados por un equipo de artistas entre los que destaca Alberto Martorell. Las escenas representadas –la recolección del trigo, la siderurgia, la cosecha de naranjas, los trabajos portuarios o la pesca– configuran un repertorio de actividades agropecuarias e industriales que se traduce en figuras alegóricas, mayoritariamente masculinas, concebidas como emblemas de fuerza y productividad. Las figuras femeninas, de carácter más estatuario, enmarcan y legitiman estas escenas, reforzando su dimensión simbólica.

En paralelo, se presentan bocetos de otros proyectos coetáneos con una formalización similar, realizados para los cercanos portales de la calle Marqués de Cubas y para la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Junto a ellos, un conjunto reducido de placas fotográficas utilizadas como material preparatorio permite comprender cómo la fotografía fue incorporada a modo de herramienta auxiliar en la construcción de escenas figurativas, aportando precisión formal y veracidad plástica al proceso artesanal.

Este ámbito permite adentrarse en el taller como espacio de pensamiento visual, donde la alegoría se construye desde el dibujo, el ensayo y la técnica, y donde se articula una visión del trabajo colectivo como fundamento estético e ideológico de la modernidad institucional.



**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

Boceto para la claraboya del Patio de Operaciones  
del Banco de España, c. 1932  
Tinta, acuarela y lápiz sobre papel acquarelable  
114 x 113 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas, depositado  
en la Fundación Centro Nacional del Vidrio



## **Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

Boceto para vidriera del Patio de Operaciones, 1932

Tinta, acuarela y lápiz sobre papel

66,5 x 66,5 cm (boceto); 22,7 x 27,4 cm (papel)

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositado en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio

La gran vidriera destinada a la claraboya del Patio de Operaciones fue el proyecto más ambicioso y técnicamente complejo realizado por la empresa Maumejean Hermanos S. A. en el Banco de España. Hasta la fecha se conservan tres bocetos que permiten seguir el proceso creativo de esta obra singular.

Al concebirse como una claraboya, los maestros vidrieros tuvieron que diseñar desde el inicio una compleja estructura de soporte, basada en una ingeniería precisa. El armazón se construyó con secciones y faldones formados por pletinas de distintos grosores, organizados en un número exacto de divisiones y subdivisiones en los que se ajustaban módulos cuadrados de 45 cm de lado donde reside la información visual. El objetivo era crear una membrana cuya tensión cohesionara todos los elementos del conjunto, garantizando la estabilidad estructural y la armonía visual de la composición.

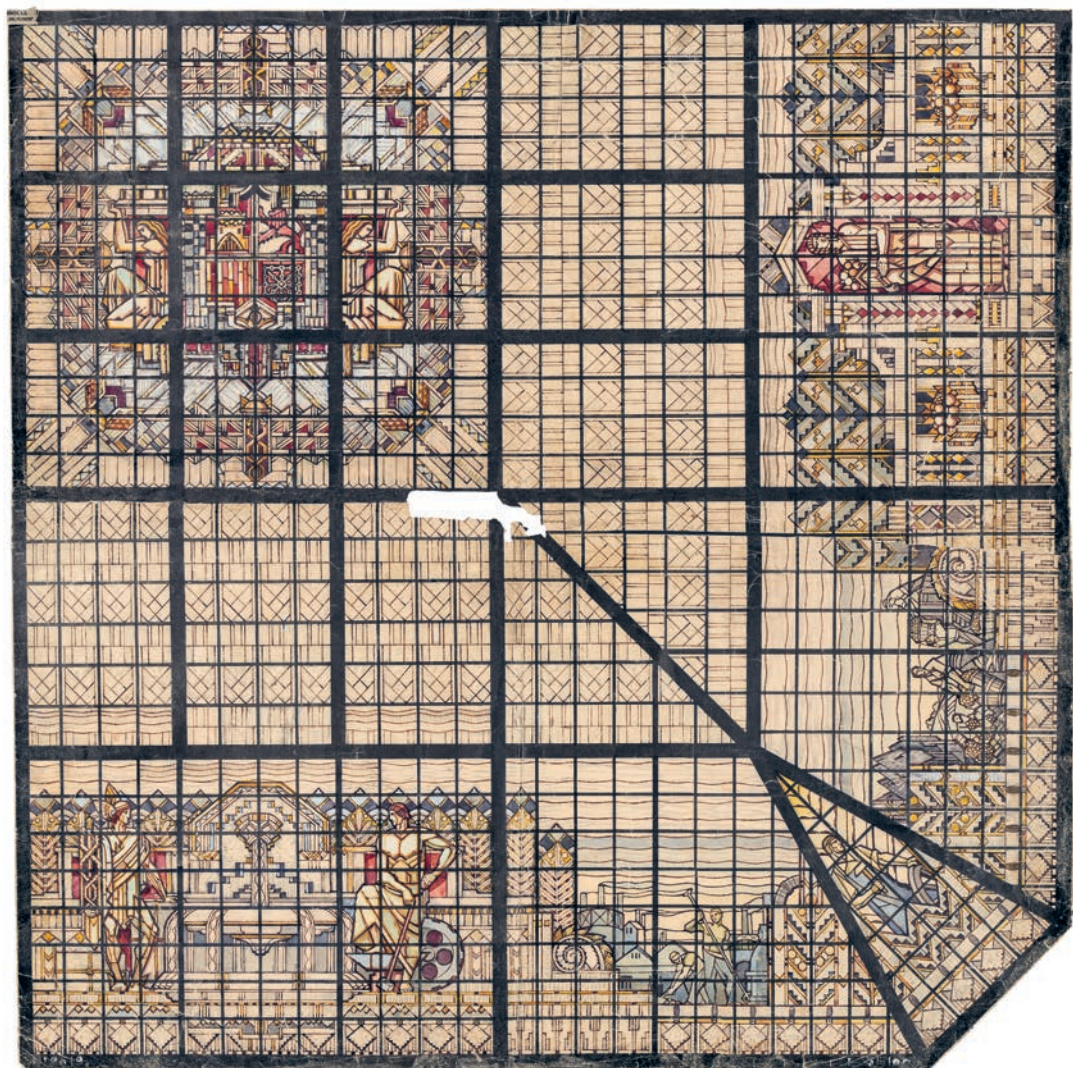
El primer boceto organiza el espacio a partir de una estricta retícula de líneas maestras en la que se plantea una jerarquía visual articulada con un elemento principal en el centro donde se sitúa el escudo de la II República Española, sostenido frontalmente

por dos figuras, una zona secundaria con un fondo abstracto que lo rodea y sirve de transición a un tercer elemento perimetral con escenas narrativas. Se trata de un documento de trabajo, sin definición aún de los fondos cromáticos, que revela cómo las escenas se pensaban de manera independiente para después integrarse en el conjunto. Su estado de conservación es frágil, propio de un material de taller.

El segundo boceto desarrolla únicamente un cuarto de la claraboya. En él ya se insinúan los fondos transparentes, con distintos tipos de vidrio impreso destinados a graduar la luz. El escudo republicano reaparece, esta vez sostenido por dos figuras femeninas de espaldas, en clara alusión alegórica a la defensa de la nación.

El tercer boceto representa el proyecto definitivo. Mantiene la iconografía central y distribuye las escenas figurativas en todo el perímetro, añadiendo sutiles variaciones cromáticas y motivos geométricos. Su acabado impecable y su óptimo estado de conservación indican que fue el presentado a la comisión de obras por el arquitecto José Yárnoz.

El nuevo programa decorativo buscaba dotar al Banco de España de una imagen renovada y simbólicamente vinculada al progreso y a la modernización del país. La claraboya, con su escudo republicano en el centro y las distintas escenas laborales, se convirtió así en un manifiesto visual del nuevo régimen. Probablemente por indicación de José Yárnoz que hablaba por el Banco, la obra sobrevivió al franquismo sin ser eliminada, conservando hasta hoy su poderosa carga simbólica.





**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979) (atribuido)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

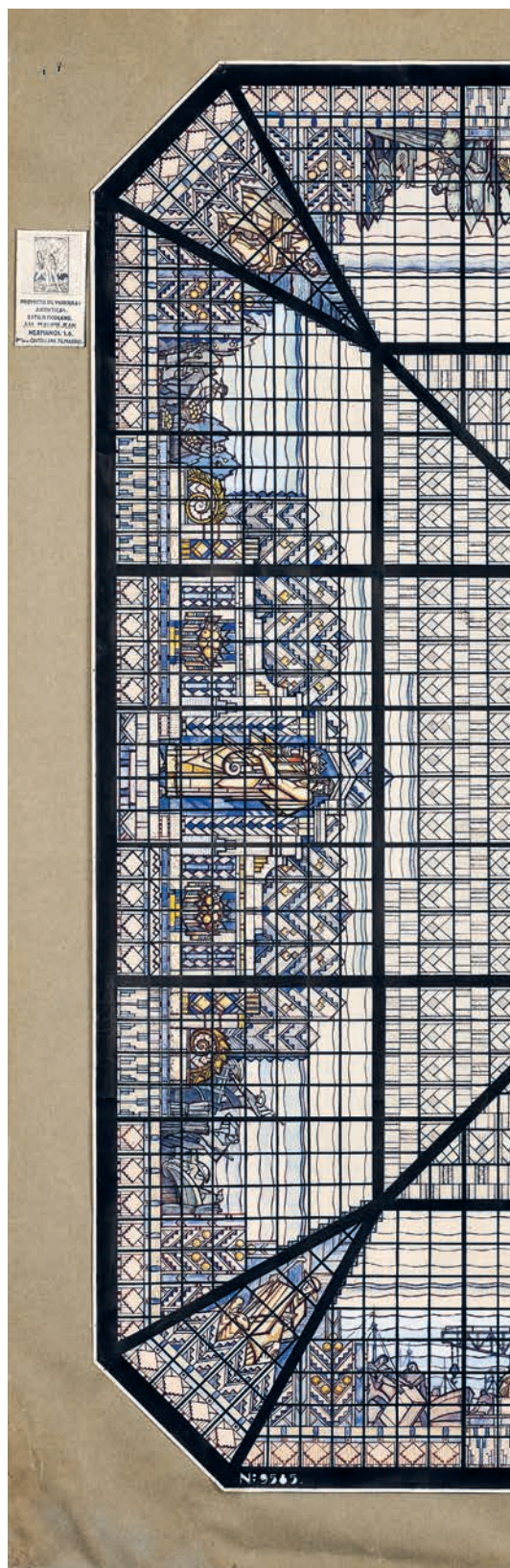
Cenefa con figuras y escenas alegóricas  
a la industria y el comercio; en el centro,  
escudo de España

Boceto para la gran vidriera del Patio de  
Operaciones del Banco de España, 1932

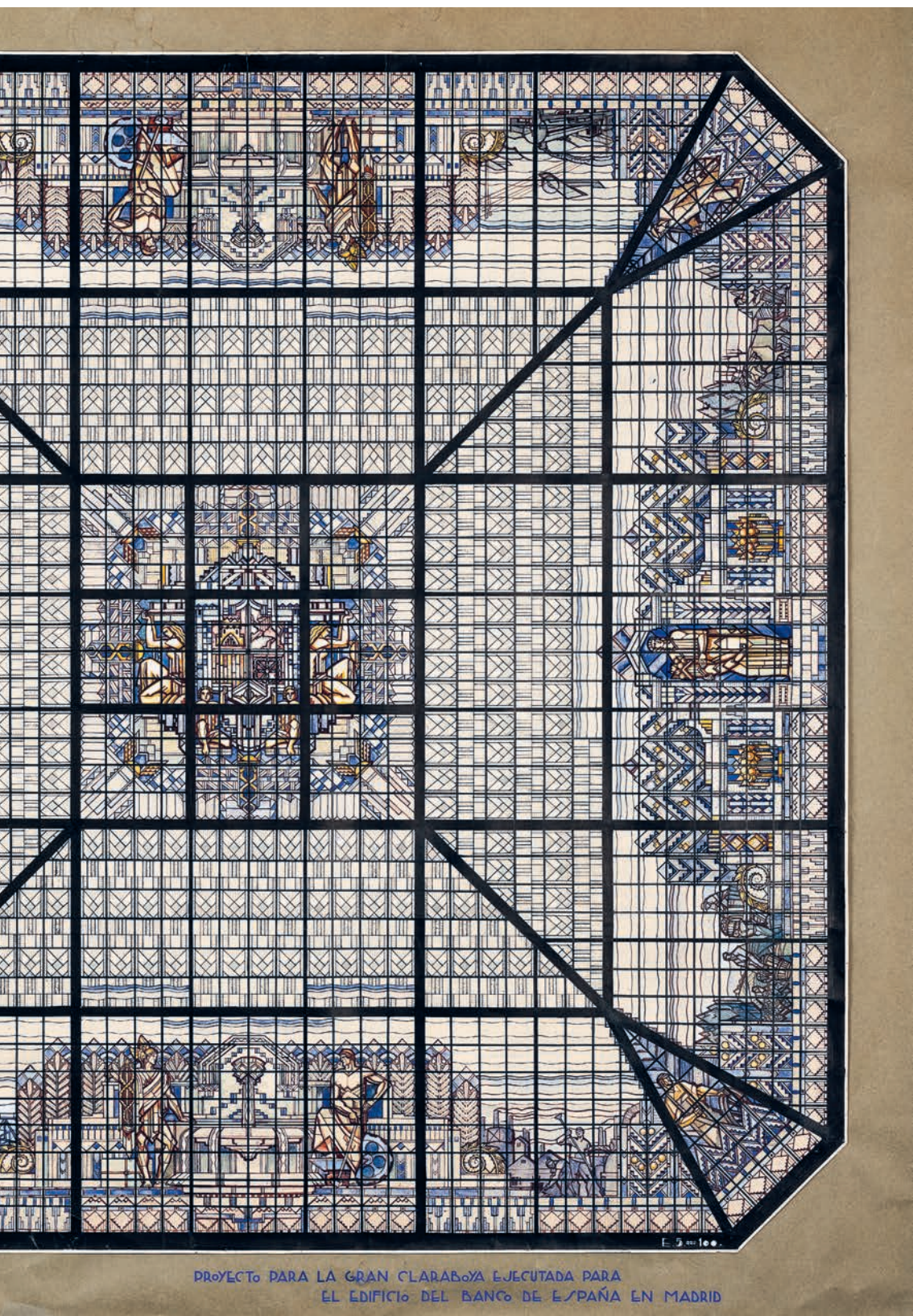
Tinta, acuarela y lápiz sobre papel

104 x 104 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositado en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio







PROYECTO PARA LA GRAN CLARABOYA EJECUTADA PARA  
EL EDIFICIO DEL BANCO DE ESPAÑA EN MADRID



**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979) (atribuido)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Pesca* (pescador), 1932  
Boceto para el faldón de la vidriera del Patio de Operaciones  
Acuarela y lápiz sobre papel  
19,4 x 17,1 cm

*Alegoría de la Agricultura* (segador), 1932  
Boceto para el faldón de la vidriera del Patio de Operaciones  
Acuarela y lápiz sobre papel  
19,3 x 17 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositados en la Fundación Centro  
Nacional del Vidrio

En 1931, el Gobierno de la II República impulsó una serie de reformas para combatir la discriminación laboral que afectaba a muchas mujeres trabajadoras, equiparando derechos mediante decretos y la nueva Ley de Contratos de Trabajo. Medios como la fotografía, el cine documental o la ilustración difundieron visualmente estos avances, ofreciendo imágenes de una incipiente modernización social y política.



Sin embargo, la representación de la mujer en los bocetos que la casa Maumejean Hermanos elaboró para el Banco de España se distancia de esta nueva realidad. Estos dos estudios corresponden a uno de los faldones de la gran vidriera del Patio de Operaciones y encarnan oficios tradicionalmente masculinos: la agricultura y la pesca.

En ambas escenas, los protagonistas son hombres de complexión atlética y musculatura pronunciada, con torsos amplios y pectorales marcados. Estas figuras, casi heroicas, se conciben como modelos de fuerza, virilidad y dominio sobre la naturaleza. En su disposición final dentro de la vidriera, el pescador

y el agricultor se miran el uno al otro, estableciendo una composición casi simétrica que refuerza su condición de «canon» de la representación humana.

La elección de este tipo iconográfico transmite un mensaje visual inequívocamente conservador: el hombre como medida de todas las cosas y depositario de los oficios fundamentales de la nación, relegando la presencia femenina a otros registros iconográficos secundarios. Así, en pleno contexto republicano, la obra revela una tensión entre el ideario progresista oficial y la persistencia de valores tradicionales en el arte decorativo institucional.





**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979) (atribuido)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Industria*, c. 1933  
Bocetos para los ventanales de la escalera principal de la ampliación  
Tinta, acuarela y lápiz sobre papel  
25 x 5,2 cm  
24,9 x 7,6 cm  
25 x 5,1 cm

**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Agricultura* (mujeres recolectando fruta), c. 1933  
Boceto para los ventanales de la escalera  
Lápiz sobre papel acquarelable  
24,9 x 17,9 cm

**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979) (atribuido)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Agricultura* (mujeres recolectando fruta), c. 1933  
Boceto para los ventanales de la escalera  
Tinta, acuarela y lápiz sobre papel  
49,2 x 35,2 cm

*Alegoría de la Agricultura* (hombres recolectando naranjas), c. 1933  
Boceto para los ventanales de la escalera  
Tinta, acuarela y lápiz sobre papel  
29,3 x 18 cm

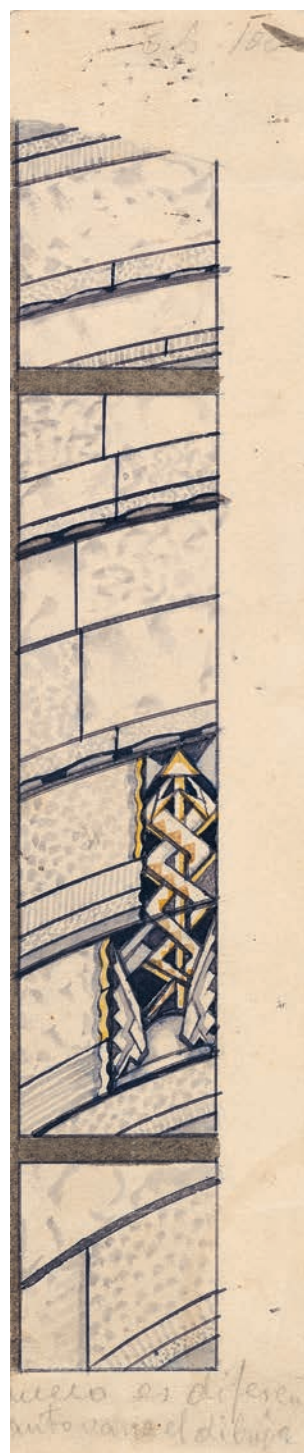
Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositados en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio

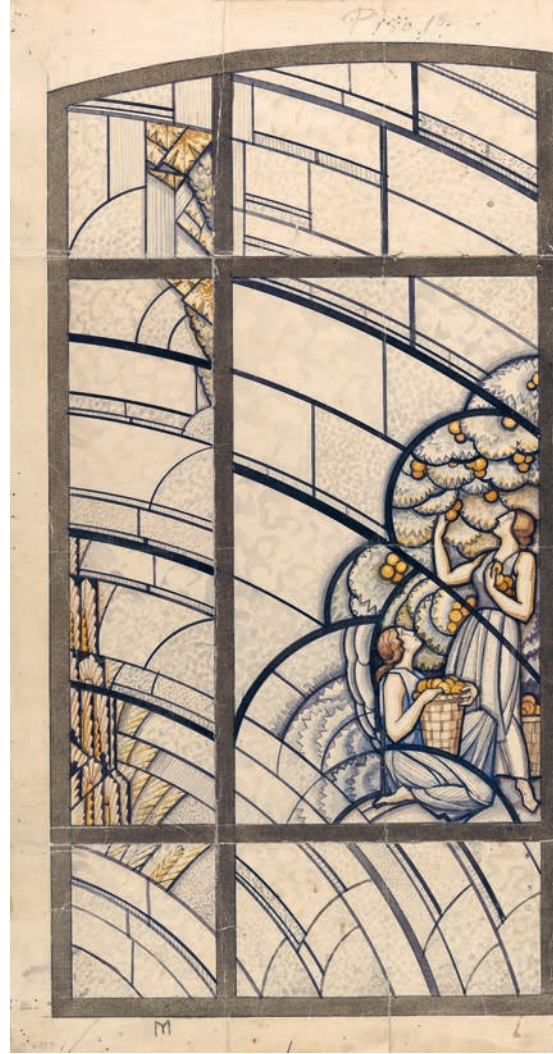
La elaboración de una vidriera partía de dibujos a lápiz en los que los artistas o creativos de Maumejean Hermanos esbozaban las ideas iniciales. A continuación, se elaboraban bocetos más desarrollados, coloreados a la acuarela, que imitaban incluso los distintos vidrios a industriales por medio de tramas, puntillismo o transparencias. Los diseños conservados en el archivo Maumejean permiten atribuir esta serie a Albert Martorell, cuya formación en Bruselas lo vinculó al ambiente del *secessionismo* vienés. El primer estudio para la *Alegoría de la agricultura* presenta figuras femeninas estilizadas, inscritas en círculos fragmentados, con un marcado formalismo cercano al *art déco* internacional, donde la forma prevalece sobre el contenido.

En versiones posteriores, el artista derivó hacia un lenguaje más regionalista: una escena con mujeres recogiendo naranjas y otra con trabajadores masculinos, que finalmente fue la opción escogida por el Banco, probablemente por su mayor afinidad con los valores de la institución.

El diseño para la *Alegoría de la industria*, dividido en tres fragmentos por su uso en el taller, muestra una ejecución más tardía y depurada. Las líneas son precisas y los detalles nítidos, lo que evidencia que Martorell tenía ya una idea definitiva sin apenas correcciones.

Estos bocetos finales revelan la ambición de trascender lo meramente decorativo. Dialogan con la exaltación simbólica del trabajo – masculino y femenino – y con una estética de corte cinemático que reflejaba las aspiraciones de modernidad en la España de los años treinta.









**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979) (atribuido)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Arquitectura* (escenas),  
 1935

Boceto para vidriera de la Escuela  
 Superior de Arquitectura. Universidad  
 Politécnica de Madrid  
 Acuarela, lápiz y tinta sobre papel  
 19,2 x 51 cm

**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

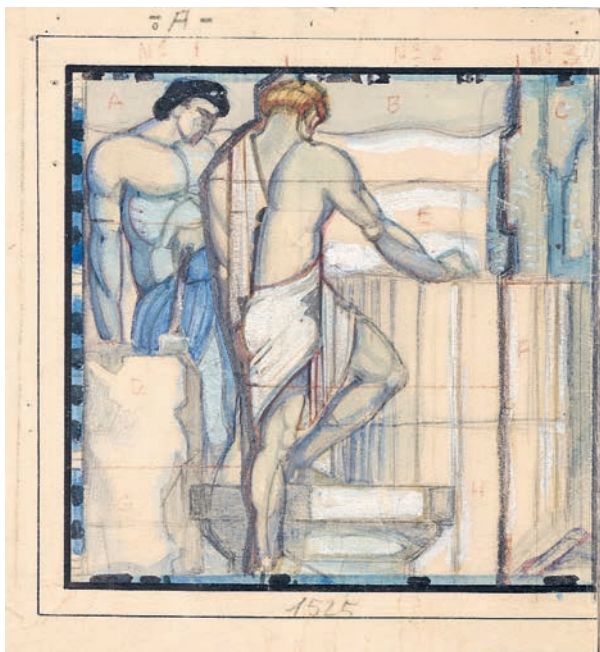
*Alegoría de la Arquitectura en color*,  
 1935

Boceto para vidriera del edificio  
 de la Escuela Superior de Arquitectura.  
 Universidad Politécnica de Madrid  
 Tinta, acuarela y lápiz sobre papel  
 acuarelable  
 18,4 x 51,5 cm

*Alegoría de la Arquitectura*,  
 c. 1940

Cartón para vidriera  
 Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
 21,9 x 56 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
 depositados en la Fundación Centro Nacional  
 del Vidrio



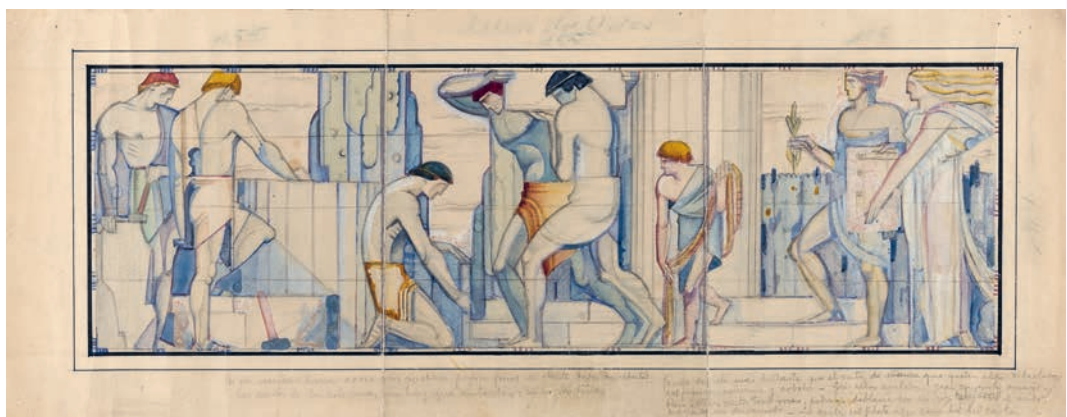
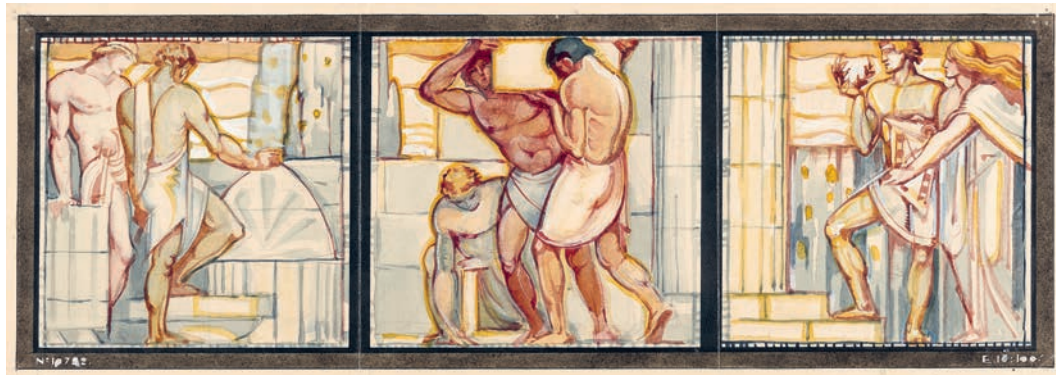
El lenguaje formal desarrollado en las vidrieras del Banco de España tuvo continuidad durante los primeros años del franquismo. La iconografía institucional de ese periodo siguió recurriendo al cuerpo masculino como símbolo de fortaleza y al trabajo físico como metáfora de la reconstrucción nacional tras la devastación de la Guerra Civil.

Estos tres bocetos preparatorios, con variaciones cromáticas, corresponden al encargo de reconstrucción de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, gravemente dañada durante el conflicto. Para este proyecto se diseñaron y ejecutaron diversas vidrieras tanto en la escalera principal como en el Salón de Actos, espacio al que pertenecen los estudios aquí presentados. Los dibujos se organizan en tres escenas alegóricas. En la central, dos figuras

masculinas de corpulencia monumental elevan un bloque sólido de piedra, escenificando la fuerza colectiva de la construcción. A la derecha, una figura masculina y otra femenina de carácter mítico representan a Apolo, dios de las artes, y a Minerva, diosa de la sabiduría, subrayando el vínculo entre arquitectura, conocimiento y tradición clásica. En el lado izquierdo, dos hombres contemplan un plano apoyado sobre el tambor de una columna, evocando la idea de proyecto y cálculo.

Aunque atribuidos a Albert Martorell, estos diseños reflejan ya un cambio de sensibilidad. El ornamento se reduce, los detalles se simplifican y los cuerpos adquieren una densidad pétrea, metáfora del esfuerzo, la disciplina y la monumentalidad que caracterizaron la estética oficial de la posguerra.







## J. Viñas (atribuido)

Placas fotográficas de modelos, c. 1933

Gelatina sobre vidrio

13 x 18 x 1,2 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositadas en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio

La interacción entre distintos lenguajes artísticos ha sido habitual a lo largo de la historia. Durante las décadas de 1920 y 1930, la fotografía había alcanzado ya una autonomía plena, utilizada tanto con fines documentales como desde una perspectiva artística.

Estas cuatro placas de vidrio forman parte del amplio archivo que la empresa Maumejean Hermanos fue generando según sus distintas necesidades de taller. Una parte importante de este archivo corresponde a reproducciones de sus propias obras, lo que permite considerarlo como un verdadero catálogo visual de la producción de la casa.

Las aquí presentadas pertenecen a un grupo más reducido, en el que se experimenta

con modelos del natural, captados en poses escorizadas para resolver composiciones de mayor complejidad. En ocasiones se recurrió a listones o estructuras de madera para sostener a los modelos en posiciones difíciles. En otros casos, las placas documentan paisajes con elementos industriales, o bien refotografían imágenes de interés iconográfico, como la torre eléctrica que reaparece en las vidrieras del Banco de España.

Estas placas se proyectaban sobre papel de estraza mediante un hagioscopio o linterna mágica. De este modo era posible trazar con mayor precisión figuras en movimiento o poses arriesgadas, incorporando una veracidad plástica difícil de lograr únicamente a través del dibujo. El uso de la fotografía como herramienta auxiliar del proceso creativo refleja cómo, en el contexto de entreguerras, los talleres de vidriería incorporaban los avances técnicos a la tradición artesanal, reforzando así la precisión formal y la potencia expresiva de sus composiciones.







**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979)**

*Capricho esquimal*, 1929

*Jaguares*, 1929

Vidrieras pintadas con grisallas y amarillo de plata sobre vidrios impresos y soplados de color; emplomadas

153 x 107 x 5 cm

Colección Vetraria

Las ferias internacionales fueron escaparates privilegiados donde artistas y empresas de artes decorativas presentaban sus proyectos más innovadores. La Exposición de Artes Decorativas de París en 1925 marcó un hito, al igual que la de 1937, en la que las propuestas artísticas se vincularon a posicionamientos políticos diversos.

En España, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 supuso la entrada de las corrientes racionalistas, ejemplificadas en el célebre Pabellón de Mies van der Rohe. En ese mismo contexto, la casa Maumejean Hermanos presentó tres vidrieras innovadoras.

De ellas, las dos aquí conservadas destacan por su exotismo y por el empleo de vidrios impresos de carácter industrial. Constituyen un *rara avis* dentro de la modernidad decorativa española: proponen un lenguaje formal nuevo, vinculado a los movimientos internacionales, y expanden la vidriera más allá de su función religiosa hacia un ámbito secular y doméstico.

En *Jaguares*, dos felinos negros aparecen en un entorno selvático construido con líneas curvas y colores oscuros, animados por destellos vibrantes semejantes a piedras preciosas. En *Capricho esquimal*, un niño sostiene una foca sobre un fondo de hielos geométricos, donde la rectitud del paisaje se contrapone a las curvas de su indumentaria. Un vidrio transparente introduce la frialdad polar en el mundo mediterráneo.

Estas obras participan del gusto por lo exótico y lo primitivista, muy presente en las artes decorativas europeas de entreguerras, y anticipan a la vez los materiales y soluciones formales que Maumejean desarrollaría pocos años después en las vidrieras del Banco de España.





## Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)

Boceto para vidriera con paisaje exótico, bombilla y ondas, 1930

Tinta, acuarela y lápiz sobre papel

26,2 x 22,2 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas, depositado en la Fundación Centro Nacional del Vidrio

El trabajo del taller de Maumejean Hermanos no se limitaba únicamente a la realización de encargos específicos, sino que incluía una constante labor de investigación formal y de creación de nuevos diseños. Fruto de esta práctica se desarrolló un amplio conjunto de bocetos concebidos como muestrario general para ser presentados a distintos clientes.

Estos dibujos tenían una particularidad distintiva: estaban cuidadosamente enmarcados con un cartón oscuro que funcionaba como paspartú, lo que confería a cada composición un carácter casi autónomo. La selección aquí reunida evidencia dos tendencias claramente diferenciadas: por un lado, los motivos geométricos; por otro, las propuestas figurativas.

Los diseños geométricos responden a un lenguaje depurado y racional, plenamente vinculado a la estética de los años treinta. Se trata de composiciones que, mediante rectas, diagonales y curvas repetidas rítmicamente, construyen imágenes dotadas de un notable poder narrativo, pese a su aparente frialdad. En ellos resuenan ecos de las vanguardias europeas, en particular del neoclasicismo moderno, del secesionismo vienés y de publicaciones de referencia como *The Studio*, que difundían internacionalmente los lenguajes de la modernidad.

En paralelo, los bocetos figurativos introducen escenas más evocadoras, pobladas por animales exóticos que evocaban espacios lejanos y que, trasladados a salones burgueses, convertían las vidrieras en auténticas «ventanas a otros mundos». Dentro de este conjunto destaca el sorprendente boceto de la bombilla: metáfora de la modernidad eléctrica, su luz se expande en espiral iluminando un mundo que abarca desde los paisajes tropicales hasta los confines polares.

## Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)

*Paisaje exótico*, c. 1925

Boceto para vidriera del edificio de la calle Marqués de Cubas, 25

Tinta, acuarela y lápiz sobre papel

19,5 x 22,5 cm

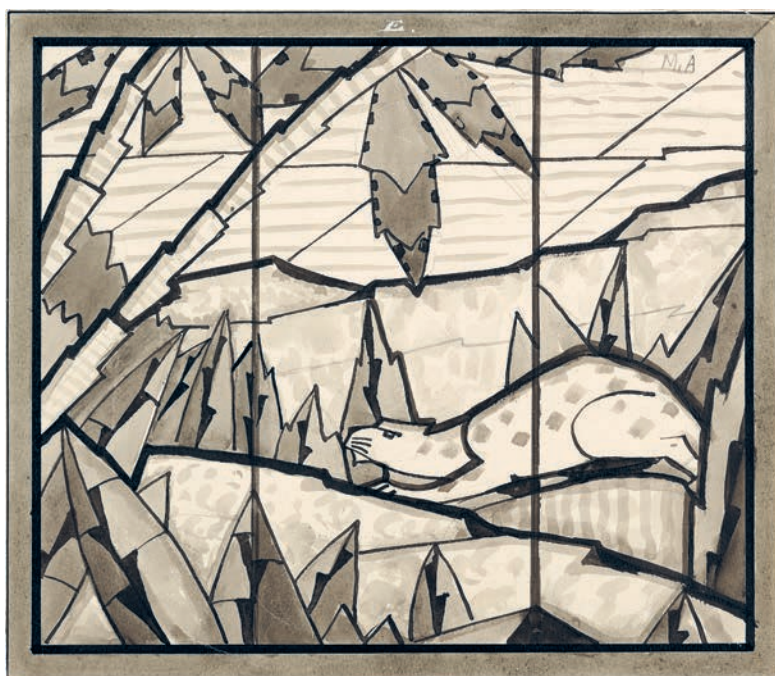
Museo Nacional de Artes Decorativas, depositado en la Fundación Centro Nacional del Vidrio

Este conjunto de bocetos corresponde al encargo de las vidrieras destinadas a los edificios situados en la calle Marqués de Cubas, 23 y 25, y en la plaza de las Cortes, 3, 4 y 5, proyectados por el arquitecto Luis Díaz Toresana y finalizados en 1933. Se trata de dibujos preparatorios muy próximos al resultado final, lo que permite comprender el proceso creativo del taller de Maumejean Hermanos y el modo en que se resolvieron tanto los aspectos formales como técnicos de las vidrieras.

Estas obras estaban destinadas a las ventanas de las cajas de las escaleras, espacios que recibían luz desde patios interiores. Por este motivo, los vidrieros recurrieron al uso de vidrios impresos prácticamente incoloros o con distintas gradaciones de grises, que tamizaban la luminosidad sin restar claridad al conjunto. La temática se inscribe plenamente en el lenguaje *art déco*. Los motivos representados alternan escenas de carácter exótico —de animales selváticos o polares— con otras que evocan paisajes lejanos, como la ciudad de Venecia. Paralelamente, algunos diseños inciden en la exaltación de la modernidad técnica, aludiendo al tendido eléctrico, los trenes o los aviones transformados en aves fantásticas.

En este sentido, estos bocetos pueden considerarse un eslabón intermedio entre las vidrieras realizadas para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y las vidrieras del Banco de España en Madrid, compartiendo con ambos conjuntos soluciones estilísticas, compositivas y materiales. Son un ejemplo revelador de la capacidad de Maumejean para fusionar tradición y modernidad en el ámbito de las artes decorativas en España en los años 30.





**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Agricultura*, c 1933

*Industria*, c. 1933

Bocetos para vidriera del vestíbulo de entrada de la ampliación del Banco de España

Lápiz sobre papel y tinta

Lápiz sobre papel

Acuarela y lápiz sobre papel

22,2 x 33,7 cm / 45,7 x 41,4 cm / 13,7 x 22,4 cm

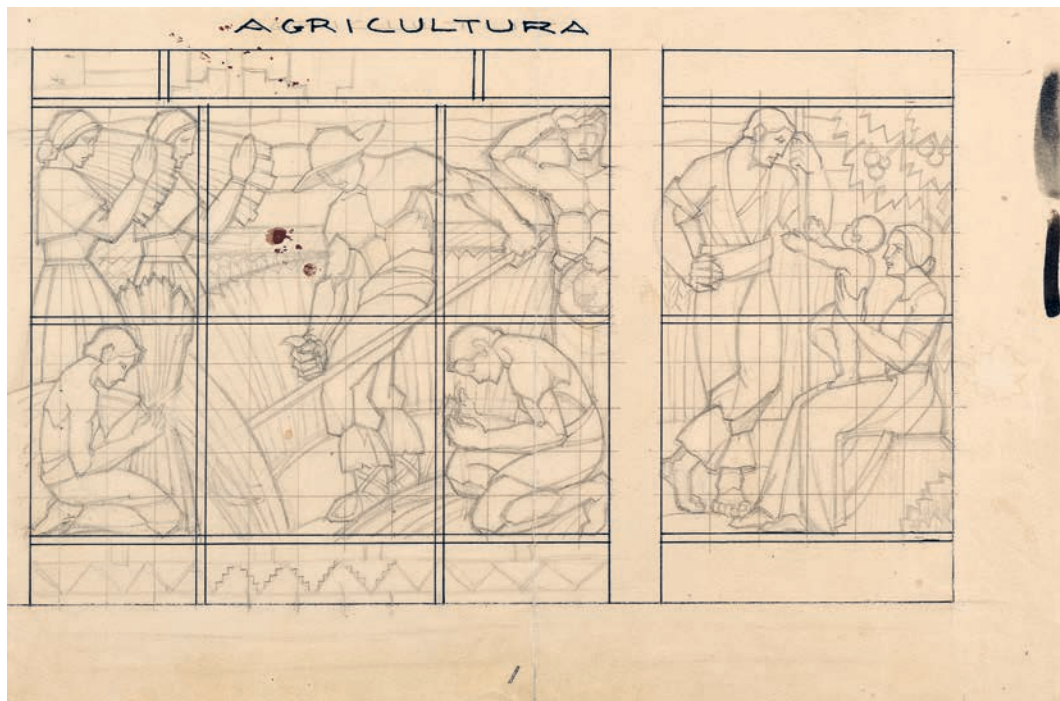
Museo Nacional de Artes Decorativas, depositados en la Fundación Centro Nacional del Vidrio

La creación de una vidriera requería un complejo proceso de trabajo, dividido en distintas fases de dibujo e investigación. Este conjunto de bocetos permite apreciar esa progresión: desde la concepción inicial de la idea hasta la organización y división del espacio mediante cuadrículas que acotaban la información gráfica, paso previo a su traslado a los grandes cartones a escala 1:1 empleados en el taller.

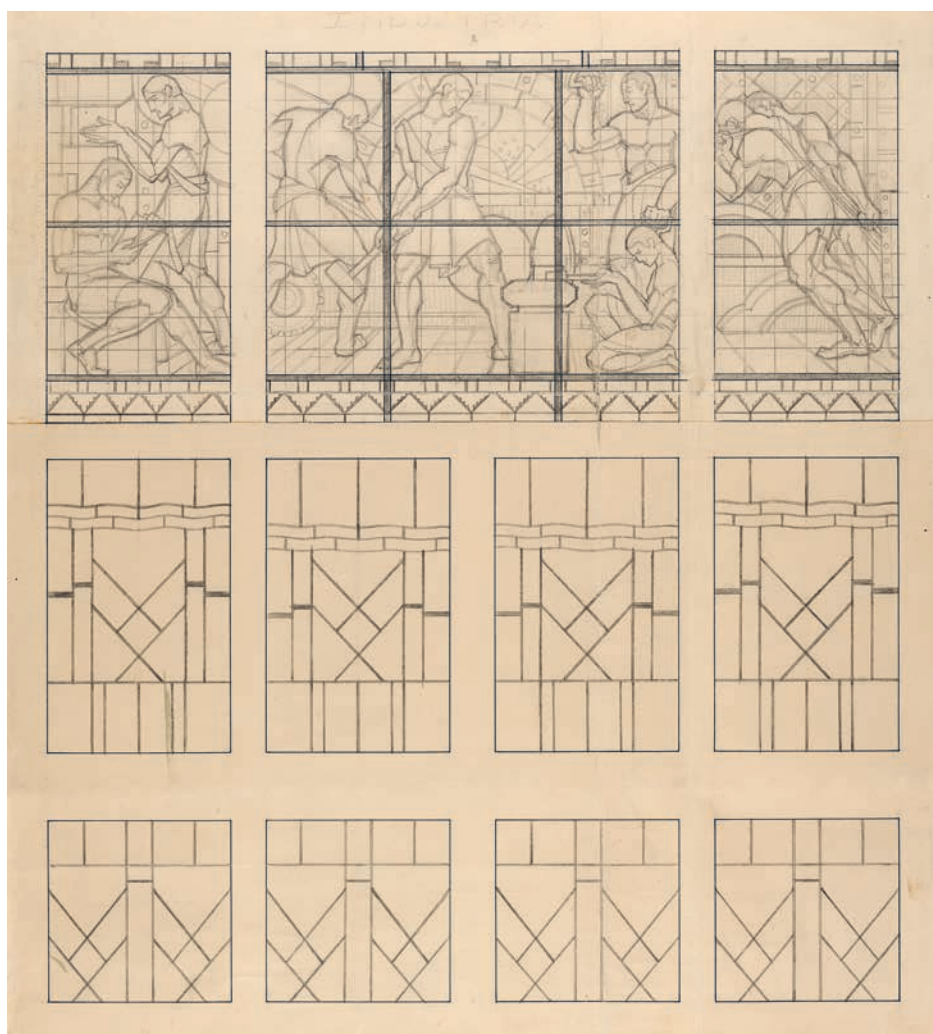
Se trata principalmente de dibujos en grafito vinculados a las dos vidrieras que decoran el

zaguán de acceso del Banco de España en la calle de Alcalá, concebidas como alegorías de la agricultura y de la industria. Ambas composiciones adoptan la forma de polípticos, con vidrios casi incoloros, y se dividen en escenas centrales acompañadas de subescenas laterales. A los lados, la presencia de musas de carácter estatutario legitima la acción principal y refuerza su carácter alegórico. Cabe señalar que en este conjunto se encuentra una de las representaciones femeninas más significativas de todo el programa, si bien su papel nunca alcanza el protagonismo épico y monumental reservado a las figuras masculinas.

Estos bocetos permiten comprender cómo los maestros vidrieros, al definir las figuras, incorporaban ya las líneas de partición y los módulos estructurales necesarios para garantizar la coherencia formal y la consistencia física del conjunto. La definición de grosores y secciones del emplomado en los dibujos no solo aseguraba la estabilidad constructiva, sino que también ordenaba la lectura visual de la imagen final, donde técnica y estética se integraban armónicamente.







## Sala B

### Alegorías de un porvenir

El encargo de las vidrieras del Banco de España fue concebido para espacios concretos y transitados del edificio, como parte de la ampliación dirigida por el arquitecto José Yárnoz durante los años treinta. Con motivo de la restauración de dos de estas vidrieras –Agricultura e Industria, situadas en la escalera de Calamarte– y previa a su restitución en su ubicación original, el Banco de España ha decidido presentarlas en el marco de esta exposición.

La Sala B, núcleo expositivo de la muestra, acoge estas dos obras junto a un amplio conjunto de dibujos de gran formato hasta ahora inéditos, conocidos como cartones, que reproducen en escala real los distintos paños decorativos de la vidriera del Patio de Operaciones, del zaguán de entrada en la calle Alcalá y de la escalera principal. La reunión de estos materiales en un solo entorno permite experimentar una instalación de gran potencia visual, donde las figuras de los trabajadores se transforman en cuerpos épicos, convertidos en emblemas cívicos. Este montaje propone una lectura alegórica del trabajo como motor del progreso, tal y como fue concebido durante la Segunda República.

En este entorno dominado por cuerpos idealizados –muchos de ellos masculinos– se presenta también una selección de billetes emitidos por el Banco de España, cuya iconografía refuerza, desde su circulación cotidiana, el mismo mensaje simbólico: la promesa de un futuro en construcción. En paralelo, se exhibe una serie de fotografías realizadas por Antoni Arissa en la década de 1930, cuyas composiciones dialogan estrechamente con los motivos presentes en los cartones y las vidrieras, ampliando el imaginario visual de la modernidad institucional.

## **Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

### *Alegoría de la Industria y Alegoría de la Agricultura*, c. 1934-1935

Vidrios esmaltados e impresos y metal

415 x 306 cm

440 x 306 cm

Colección Banco de España

Las vidrieras *Alegoría de la Industria* y *Alegoría de la Agricultura* fueron concebidas para la escalera principal de la ampliación con acceso a la planta principal y segunda, uno de los espacios más singulares de la ampliación del Banco de España, proyectada por José Yáñez en los años treinta. Su reciente restauración ha permitido exhibirlas en el marco de la muestra «Alegorías de un porvenir», donde constituyen el núcleo central del discurso expositivo.

Ambas obras se estructuran en tres niveles y tres calles. Las figuras masculinas en el paño central promueven una idea muy concreta de lo que es el trabajo, mientras que los fondos geométricos de ambas vidrieras se construyen con líneas circulares que remiten al lenguaje del *art déco* y de artistas como Sonia y Robert Delaunay. Aunque no contiguas en su emplazamiento, se suceden en el ascenso o descenso de una escalera, de modo que las curvas de sus fondos conducen al espectador y lo integran en un dinamismo circular que extiende el movimiento de la rueda de montaje como metáfora del progreso.

La vidriera dedicada a la industria presenta a un hombre musculoso, cuya corporalidad idealizada remite tanto al muralismo

estadounidense como a los lenguajes visuales del fascismo italiano o el socialismo soviético. Una gran rueda dentada envuelve una de sus piernas y se transforma en espiral, irradiando velocidad y movimiento en sintonía con movimientos de vanguardia como el vorticismo, el futurismo o el maquinismo. Es una rueda que inevitablemente engrana permanentemente los cuerpos al trabajo y a la productividad incesante. La escena se completa con un transatlántico y el caduceo de Mercurio, símbolos del comercio y de la economía como motores invisibles de la modernidad.

En la vidriera de la agricultura, dos hombres cargan canastas de naranjas, en clara alusión al esfuerzo físico. Las curvas del fondo se enlazan con las de la vidriera de la industria, reforzando su condición de pareja, mientras que las coronas de naranjas evocan un ritmo más denso y estático. Los rasgos de las figuras recuerdan al agricultor levantino de obras como *El Naranjero* de Sorolla, acentuando la dimensión nacional. El empleo de dobles vidrios esmaltados y de amarillo de plata intensifica las carnaciones y otorga mayor corporeidad a las figuras.

Los fondos transparentes bañan ambas escenas de luz, interrumpida solo por las líneas curvas y los vidrios impresos de distintas procedencias, que producen efectos ópticos y matizan la luminosidad. En conjunto, transmiten un ideal de trabajo y fortaleza vinculado a la virilidad, al tiempo que evidencian la ausencia femenina, reveladora de la mentalidad de los años treinta.









## SALA B IZQUIERDA

Los cartones eran dibujos a escala 1:1 sobre papel de estraza que servían para trasladar con exactitud las imágenes a las planchas de vidrio destinadas al recorte y posterior emplomado. Realizados con tinta, lápiz o carboncillo, en general carecían de color, aunque en algunos casos incluían anotaciones cromáticas. Sus gradientes reproducían las texturas de los vidrios impresos previstos en el proyecto. Este conjunto corresponde a las escenas y figuras concebidas para la gran vidriera de la claraboya del nuevo Patio de Operaciones del Banco de España. En el nivel inferior se disponen tres escenas de carácter laboral vinculadas a los faldones: la pesca, la siderurgia y la siega del trigo. En ellas, hombres de cuerpos robustos, tensados por el esfuerzo, aparecen acompañados por redes, carbón, chimeneas o haces de mies iluminados por el sol.

En el nivel superior se encuentran figuras aisladas de los chaflanes y de uno de los

faldones, que encarnan oficios específicos: ganadero, pastor, trabajador de la siderurgia, pescador y agricultor. Estos dos últimos, de mayor formato, funcionan como atlantes que, en el proyecto definitivo, se enfrentan y se miran a sí mismos, reforzando la monumentalidad del conjunto.

Estilísticamente, los cartones se caracterizan por la síntesis formal: líneas gruesas y definitorias modelan fisonomías contenidas, herederas de una modernidad sobria y calculada. Estas escenas constituyen ejemplos de pintura social, con ecos de la tradición vasca y del realismo soviético, donde el mensaje y la exaltación del trabajo se imponen frente al ornamento, relegado a los fondos translúcidos de la vidriera. Esta influencia internacional se funde con la lectura política del momento: la exaltación del trabajo masculino como motor de progreso. Así, la iconografía proyecta un ideal colectivo donde el cuerpo viril se convierte en emblema de construcción, disciplina y poder productivo.

**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

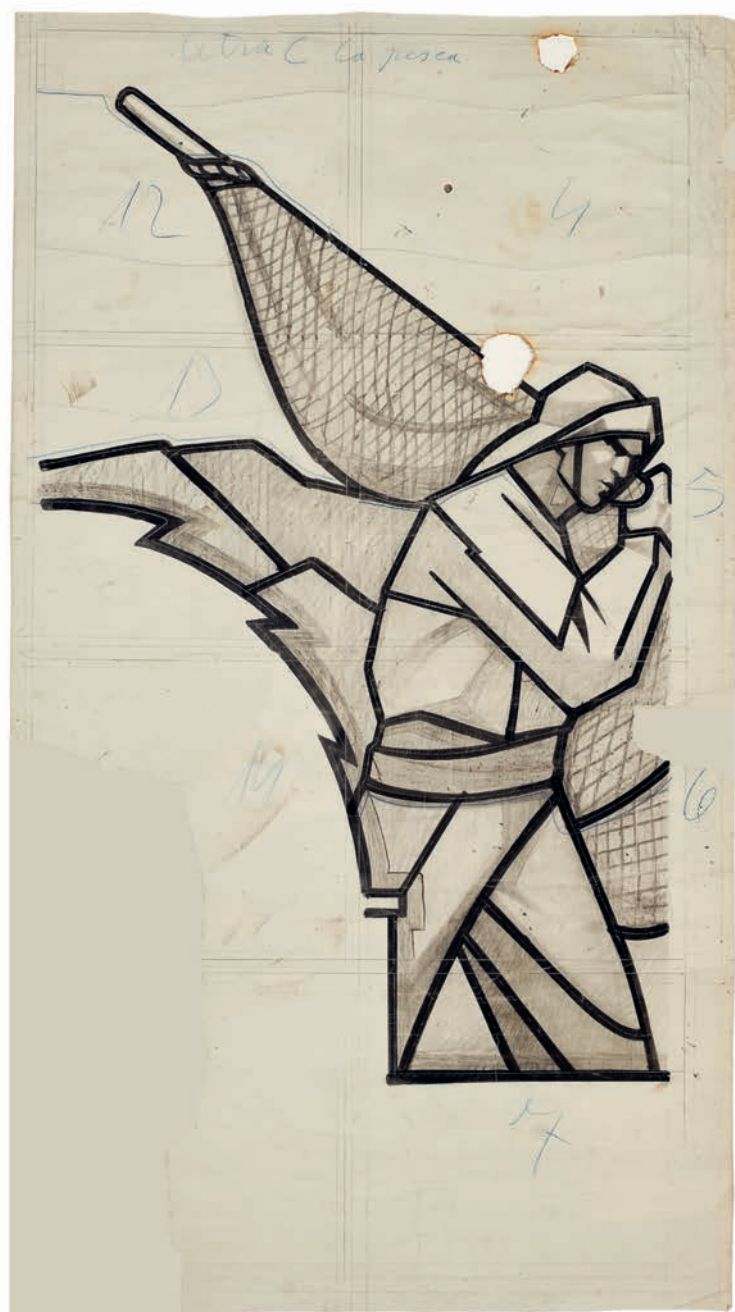
*Escena del trabajo de agricultura*, c. 1932  
Cartones para vidriera del Patio  
de Operaciones  
Carboncillo y tinta sobre papel  
196 x 55 cm / 192 x 106 cm / 195 x 110 cm

*Escena de la metalurgia*, c. 1932  
Cartones para vidriera del Patio  
de Operaciones  
Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
147 x 112 cm / 247 x 110 cm / 253 x 53 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositados en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio









**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Escena de amarre de los barcos, c. 1932*  
 Cartones para vidriera del Patio de Operaciones.  
 Escena del lateral de los faldones  
 Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
 195 x 108 cm / 196 x 110 cm / 143 x 54 cm  
 Museo Nacional de Artes Decorativas, depositados  
 en la Fundación Centro Nacional del Vidrio





**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Pesca*, c. 1932  
Cartones para vidriera del Patio de Operaciones  
Carboncillo y tinta sobre papel  
310 x 109 cm / 302 x 110 cm  
Museo Nacional de Artes Decorativas, depositados  
en la Fundación Centro Nacional del Vidrio



*Alegoría de la Agricultura*, c. 1932  
 Cartones para vidriera del Patio de Operaciones.  
 Trompa de los ángulos  
 Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
 315 x 55 cm / 305 x 108 cm  
 Museo Nacional de Artes Decorativas, depositados  
 en la Fundación Centro Nacional del Vidrio



**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Pastoreo*, c. 1932  
Cartón para vidriera del Patio de Operaciones.  
Trompa de los ángulos  
Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
179 x 122,5 cm  
Museo Nacional de Artes Decorativas, depositado  
en la Fundación Centro Nacional del Vidrio





*Transporte agrícola, c. 1932*

Cartón para vidriera del Patio de Operaciones.

Trompa de los ángulos

Carboncillo y acuarela sobre papel de estraza

182 x 102 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas, depositado  
en la Fundación Centro Nacional del Vidrio

## SALA B DERECHA

Durante los años treinta, la representación de la mujer en el arte reflejó los avances sociales y jurídicos de la Segunda República: derecho al voto (1931), acceso a la educación, reducción del analfabetismo, igualdad laboral y derecho al divorcio. Sin embargo, el imaginario iconográfico no siempre acompañó plenamente estos logros.

En el conjunto de cartones diseñados para las vidrieras del zaguán de entrada de la calle Alcalá, la presencia femenina resulta casi equiparable a la masculina, aunque sus funciones continúan ligadas a roles tradicionales. Las mujeres aparecen como madres de familia, recolectoras de fruta en labores ligeras, o como musas de carácter estatutario situadas a los lados de la composición, legitimando y equilibrando la acción central.

Particular relevancia adquiere la figura de la *Alegoría del Comercio*, reconocible por la gran rueda que sostiene. Su iconografía entronca con precedentes como el boceto de *La Catalunya industrial*, de Joaquín Torres-García (Sala A), donde se institucionaliza y tutela el relato social y económico.

Junto a estas escenas vinculadas al zaguán de acceso al Banco, el conjunto incluye dos cartones adicionales: uno para la *Alegoría de la Industria* en la escalera principal de la ampliación y otro para la *Alegoría de la Abundancia* perteneciente a la gran vidriera de la claraboya del Patio de Operaciones. Estos cartones, a caballo entre tradición y modernidad, evidencian tanto la aspiración de una mayor representación de la mujer en el conjunto del proyecto como los límites de una iconografía aún anclada en modelos clásicos y jerárquicos.

**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Industria* (Vulcano), c. 1932  
Cartón para vidriera de la claraboya del Patio de Operaciones  
Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
397 x 113 cm  
Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositado en la Fundación Centro Nacional del Vidrio







**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría del Comercio*, c. 1933  
Cartón para vidriera del vestíbulo de entrada,  
de la ampliación del Banco de España  
Lápiz y carboncillo sobre papel  
178,5 x 74,7 cm

*Alegoría de la Abundancia*, c. 1932  
Cartón para vidriera del Patio de Operaciones  
Carboncillo, tinta, gouache sobre papel  
de estraza  
300 x 140 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositados en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio

10/10 (grande alta)  
L. 100 H. 100









**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Agricultura*, c. 1933  
 Cartones para vidriera del vestíbulo de entrada,  
 de la ampliación del Banco de España  
 Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
 138 x 54 cm / 137 x 74 cm / 53,5 x 69,5 cm  
 / 69 x 54 cm  
 Museo Nacional de Artes Decorativas,  
 depositados en la Fundación Centro Nacional  
 del Vidrio







**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Alegoría de la Industria*, c. 1933  
Cartones para vidriera del vestíbulo  
de entrada, de la ampliación del Banco  
de España. Escena central del friso  
Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
137 x 55 cm / 137 x 75 cm / 138 x 54,5 cm  
Museo Nacional de Artes Decorativas,  
depositados en la Fundación Centro Nacional  
del Vidrio





**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols,  
1890 - Calí, Colombia, 1979)  
Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

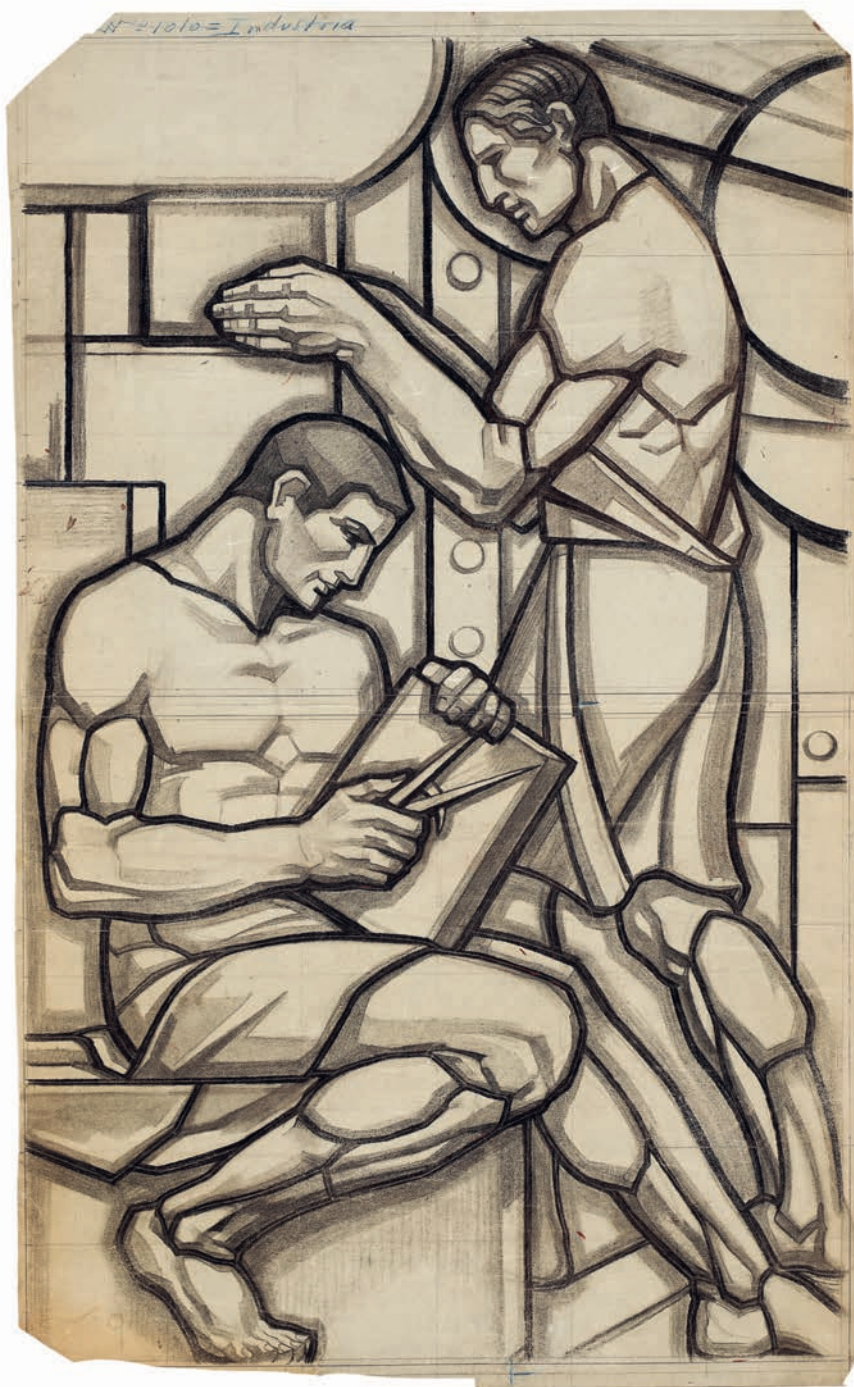
*Alegoría de la Agricultura* (figuras femeninas  
recolectando fruta), c. 1933  
Cartón para vidriera del vestíbulo de entrada  
de la ampliación del Banco de España  
Carboncillo sobre papel  
136 x 94 cm



*Alegoría de la Agricultura*, c. 1933  
 Cartón para vidriera del vestíbulo de entrada  
 de la ampliación del Banco de España  
 Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
 137 x 94 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
 depositados en la Fundación Centro Nacional  
 del Vidrio

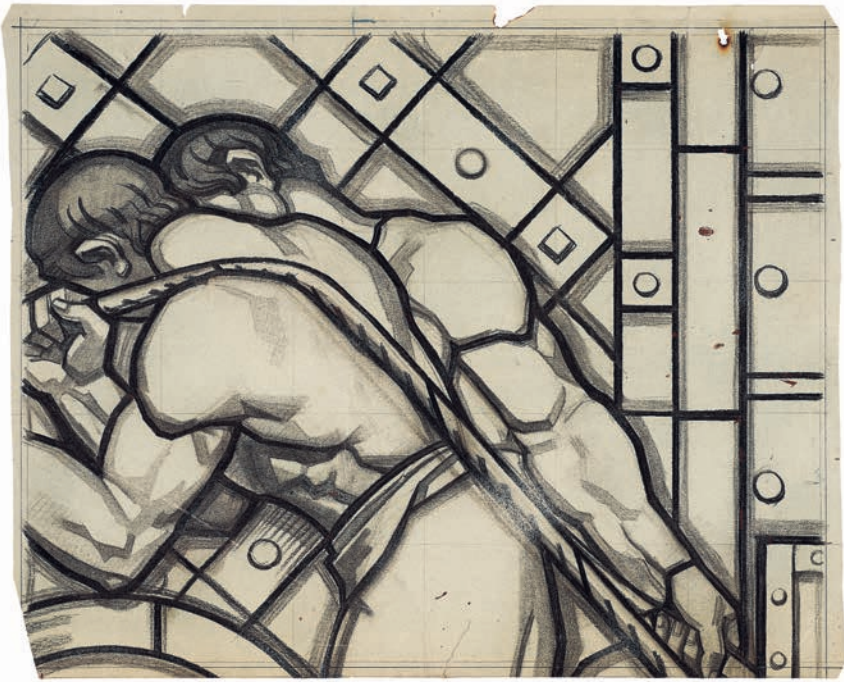




**Alberto Martorell**  
**(Sant Feliu de Guíxols, 1890 -**  
**Calí, Colombia, 1979)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid**  
**(1923-1970)**

*Alegoría de la Industria*, c. 1933  
 Cartones para vidriera del vestíbulo de entrada, de la  
 ampliación del Banco de España, escena izquierda del friso  
 Carboncillo y tinta sobre papel de estraza  
 135 x 85 cm / 69 x 85 cm / 69 x 85 cm  
 Museo Nacional de Artes Decorativas, depositados  
 en la Fundación Centro Nacional del Vidrio





Para los fondos de la gran vidriera del Patio de Operaciones se diseñó un conjunto de cartones en los que predominan motivos geométricos con evocaciones orgánicas. En algunos se advierten formas vegetales semejantes a espigas, con hojas y granos; en otros, elementos arquitectónicos que se funden en un lenguaje *art déco*, como es el caso de las fuentes. Su función era principalmente ornamental, generando un contraste visual con las figuras humanas, concebidas como emblemas frente a la abstracción de los fondos. Estos funcionaban como escenarios donde se introducían leves alusiones figurativas, como la grúa de carga en un entorno portuario. Algunos cartones muestran áreas coloreadas, aunque la mayor parte de estos fondos se resolvió mediante la combinación de distintos vidrios impresos incoloros, recurso que otorgaba matices, vibraciones lumínicas y texturas a la composición.

**Alberto Martorell (Sant Feliu de Guíxols, 1890 - Calí, Colombia, 1979)**  
**Maumejean Hermanos, Madrid (1923-1970)**

*Motivos decorativos*, c. 1932

Cartón para vidriera del Patio de Operaciones  
 Carboncillo, tinta, gouache sobre papel de estraza  
 415 x 102 cm

*Trabajo portuario*, escenas laterales de los faldones, c. 1932

Cartón para vidriera del Patio de Operaciones  
 Carboncillo, tinta, gouache sobre papel de estraza  
 408 x 106 cm / 402 x 110 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas,  
 depositados en la Fundación Centro Nacional  
 del Vidrio









## Deogracias Magdalena Decoración-Muebles

Banco doble proyectado por José Yárnoz  
para el *hall* público, 1935  
Madera de caoba de Cuba tallada y ensamblada  
122 x 220 x 94 cm  
Colección Banco de España

El Patio de Operaciones se concibió como el gran espacio interior visible del Banco de España. Su arquitecto, José Yárnoz, supervisó cada detalle: propuso la ejecución de la gran vidriera a Maumejean, diseñó el reloj monumental del centro y encargó trabajos de forja para rejillas, celosías y puertas de clara inspiración *art déco*.

Para este espacio central también se proyectaron ocho bancos dobles en madera de caoba de Cuba, fabricados en el taller de muebles de lujo Deogracias Magdalena (Madrid). Aunque los dibujos originales se han perdido, su diseño revela con claridad la

impronta del movimiento moderno derivada de otros muebles o publicaciones que circulaban en la época. Según las fotografías de Antonio de Zárraga, los bancos se dispusieron inicialmente en distintas composiciones en torno al reloj monumental.

Siguiendo el mismo diseño se realizaron modelos simples y dobles de distintos anchos. El doble aquí presentado y con un respaldo compartido adquiere casi la condición de escultura funcional. Sus líneas curvas e ininterrumpidas generan una lectura fluida y orgánica, reforzada por la rotundidad monocroma y oscura de la caoba. A pesar de su aparente peso, están contruidos con un bastidor interior y revestidos por láminas curvadas, logrando un diseño ergonómico que convierte la pieza en un pedestal natural para el cuerpo entendido no como base secundaria sino como elemento esencial que define la relación entre objeto, espacio y usuario. Una aproximación escultural que ya Constantin Brancusi había abordado unas décadas antes.



**Antoni Arissa Asmarats**  
**(Barcelona, 1900-1980)**

*Sin título*, c. 1934

Copia moderna Giclée Fujifilm Baryta

56 x 36 cm

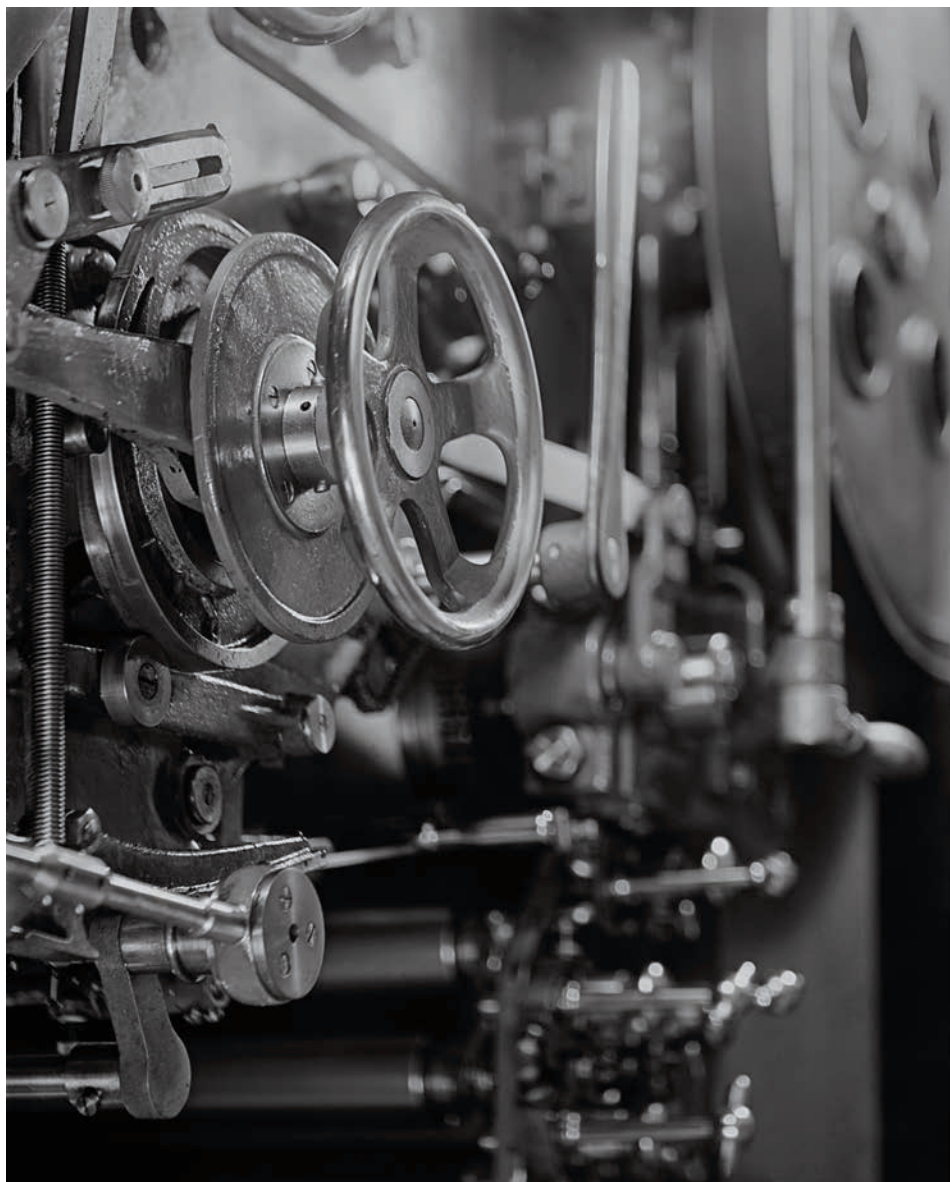
Arxiu Històric Fotogràfic de Catalunya

Durante los años treinta la fotografía en España vivió una transición del pictorialismo hacia un lenguaje más objetivo y conceptual, cercano a la *Neue Sachlichkeit* alemana. Las imágenes de Antoni Arissa son un claro exponente de esa vanguardia fotográfica que, en sintonía con otros medios artísticos, incorporó una ideología ligada al progreso, al maquinismo y a la modernidad, buscando representar la realidad de forma objetiva, directa y sin artificios. No resulta sorprendente la similitud de algunas de estas composiciones con los dibujos para las vidrieras de esta sala: la

exaltación de la máquina, la velocidad y la producción industrial impregnaron múltiples manifestaciones culturales, desde la arquitectura al diseño gráfico e incluso la moda. Conviene recordar que la II República impulsó activamente la difusión de estas estéticas modernas a través de revistas ilustradas y exposiciones internacionales, en un intento de proyectar una imagen de país en transformación.

Destaca especialmente el paralelismo entre la fotografía de la torre eléctrica y la que aparece en la placa fotográfica de Maumejean, o el mismo ángulo con que una locomotora irrumpe en la vidriera del Patio de Operaciones y en una de estas fotografías. Pero quizá sea la figura del operario en la cadena de montaje, cuya rueda vemos en primer término, la que mejor se perpetúa en la heroica *Alegoría de la Industria* que preside la vidriera en este mismo espacio.





**Antoni Arissa Asmarats**  
**(Barcelona, 1900-1980)**

*Sin título*, 1930-1934  
Copia actual realizada con pigmentos minerales  
sobre papel de algodón  
65 x 75 x 4 cm  
Fundación Telefónica

*Trabajador en cadena de montaje*, c. 1934  
Copia moderna Giclée Fujifilm Baryta  
56 x 36 cm  
Arxiu Històric Fotogràfic de Catalunya





Talones-billete de Banco de España de 500,  
100, 50 y 25 pesetas

Emisión de Bilbao de 1 enero de 1937

Originales, huecograbado

Impr.: Huecograbado Arte y Editorial Vasca,  
S. A., Bilbao

13,9 x 9,9 cm / 16,4 x 11 cm / 13 x 8,8 cm /

12,2 x 8 cm

Billetes del Consejo de Asturias y León

de 1 peseta y de 50, 40 y 25 céntimos, c. 1937

Originales, impresos por procedimiento  
litográfico. Impr.: Control de Litografía, Gijón,  
en la imprenta Artes Gráficas

10,3 x 5,6 cm / 9,7 x 5,2 cm / 9,1 x 4,8 cm /

8,5 x 4,5 cm

Billetes de la Generalitat de Catalunya

de 10 y 2,50 pesetas

Emisión de 25 de septiembre de 1936

Originales, grabados por procedimiento  
litográfico. Impresos en: Oliva de Vilanova,  
Barcelona

16,7 x 7,4 cm / 16,3 x 6,9 cm

AHBE, Colección de Billetes

Las artes gráficas fueron, probablemente, uno de los medios de expresión y comunicación más dinámicos para difundir imágenes ligadas al trabajo, la construcción del progreso y, en última instancia, a la identidad del país. Carteles, revistas y afiches constituyeron soportes clave para la circulación de ideas de carácter económico, político y social. Obreros y obreras, fábricas, engranajes y las nuevas y audaces tipografías modernizaron también la manera de leer y comprender las imágenes de un modo más directo y eficaz.

En este contexto, los billetes emitidos por el Banco de España durante el periodo republicano se convierten en un magnífico ejemplo de esta destreza gráfica. Al igual que los carteles, eran vehículos de propaganda visual, pues sus imágenes y mensajes circulaban literalmente de mano en mano, alcanzando a miles de personas a diario. Los diseños que aquí se presentan comparten con las vidrieras y sus dibujos preparatorios las mismas preocupaciones formales y conceptuales. La estilización de los cuerpos humanos, repetida como un verdadero canon visual, evidencia cómo la claridad y la fuerza simbólica del mensaje primaron sobre lo ornamental, convirtiendo a estos billetes en auténticos objetos de comunicación masiva.









## Sala C

### La Cámara del Oro: tecnología y seguridad

La Sala C se adentra en uno de los espacios más singulares y menos visibles del edificio: la Cámara del Oro, concebida entre 1934 y 1936 como un enclave de máxima seguridad para custodiar las reservas de oro y plata del Estado. Este recinto subterráneo, situado a treinta y cinco metros de profundidad, fue diseñado como una arquitectura de precisión, donde cada elemento —puertas acorazadas, sistemas de blindaje, materiales hidrófugos, mobiliario metálico— responde a una lógica de protección absoluta. Más que un dispositivo técnico, la Cámara del Oro encarna una visión institucional del poder económico como valor sagrado: un espacio que transforma la seguridad en símbolo y la custodia en ritual. Su relevancia política se intensificó en septiembre de 1936, cuando el Gobierno republicano ordenó el traslado de las reservas —unas 510 toneladas— primero a Francia y luego, desde Cartagena, a Moscú, para evitar su captura por el bando sublevado. Este episodio, conocido como el «Oro de Moscú», convirtió este lugar en emblema de una época marcada por la tensión entre modernidad, conflicto y supervivencia.

En esta sección se presentan por primera vez planos, dibujos, maquetas y fotografías que documentan el proceso de construcción y los detalles técnicos de la Cámara. Su arquitectura comprendía distintos espacios: un amplio vestíbulo de entrada, cámaras y camaretas, así como un paso de ronda por el que circulaban los miembros del departamento de vigilancia, recluidos allí durante turnos semanales. Apliques de inspiración *art déco* iluminan las imágenes de algunas de las diez puertas acorazadas fabricadas por la empresa Coffres-Fort York específicamente para este enclave.

Un gran mural fotográfico, compuesto por imágenes documentales procedentes del Archivo del Banco de España, permite visibilizar a los trabajadores que la edificaron, introduciendo una mirada que no es alegórica, sino humana. Sus rostros y cuerpos interpelan hoy al espectador con una materialidad precisa, en un espacio atravesado por la tensión entre lo visible y lo oculto que define las estructuras del poder.

## Autor desconocido

*Puerta de bóveda 8029* (detalle costados bruñidos), c. 1930  
Acuarela y tinta sobre cartulina  
90 x 71,5 cm

*Puerta de bóveda 5229*, c. 1930  
Acuarela y tinta sobre cartulina  
141,8 x 74 cm

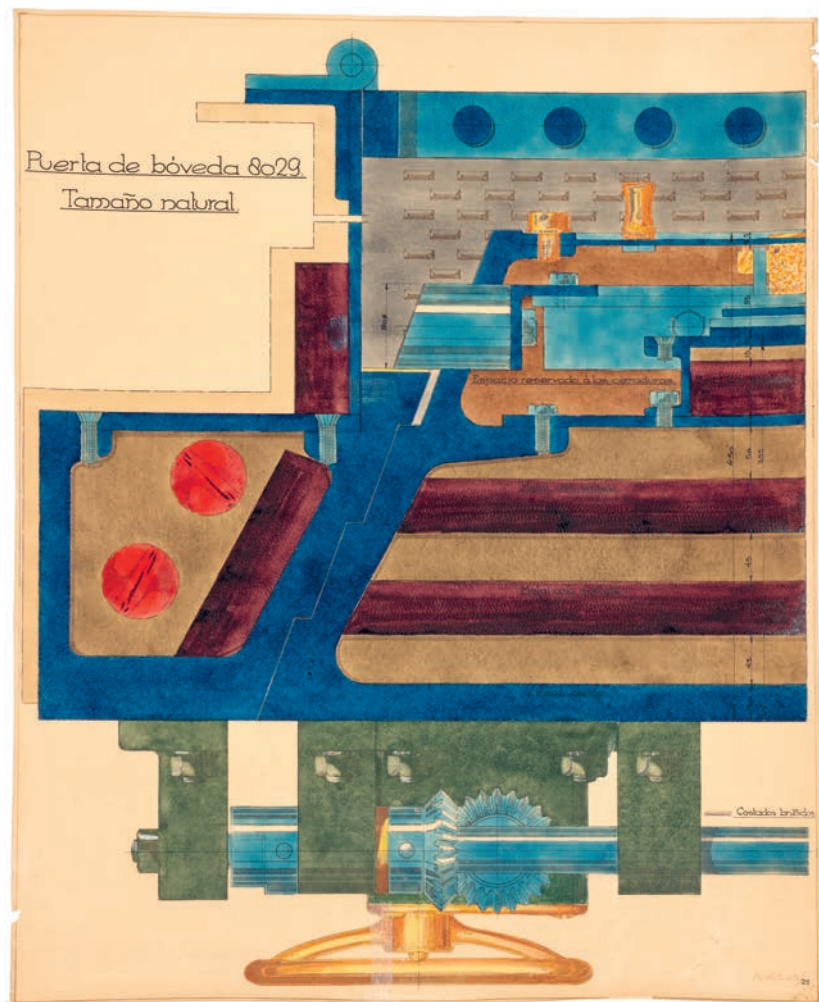
AGUN. Fondo José Yáñez Larrosa

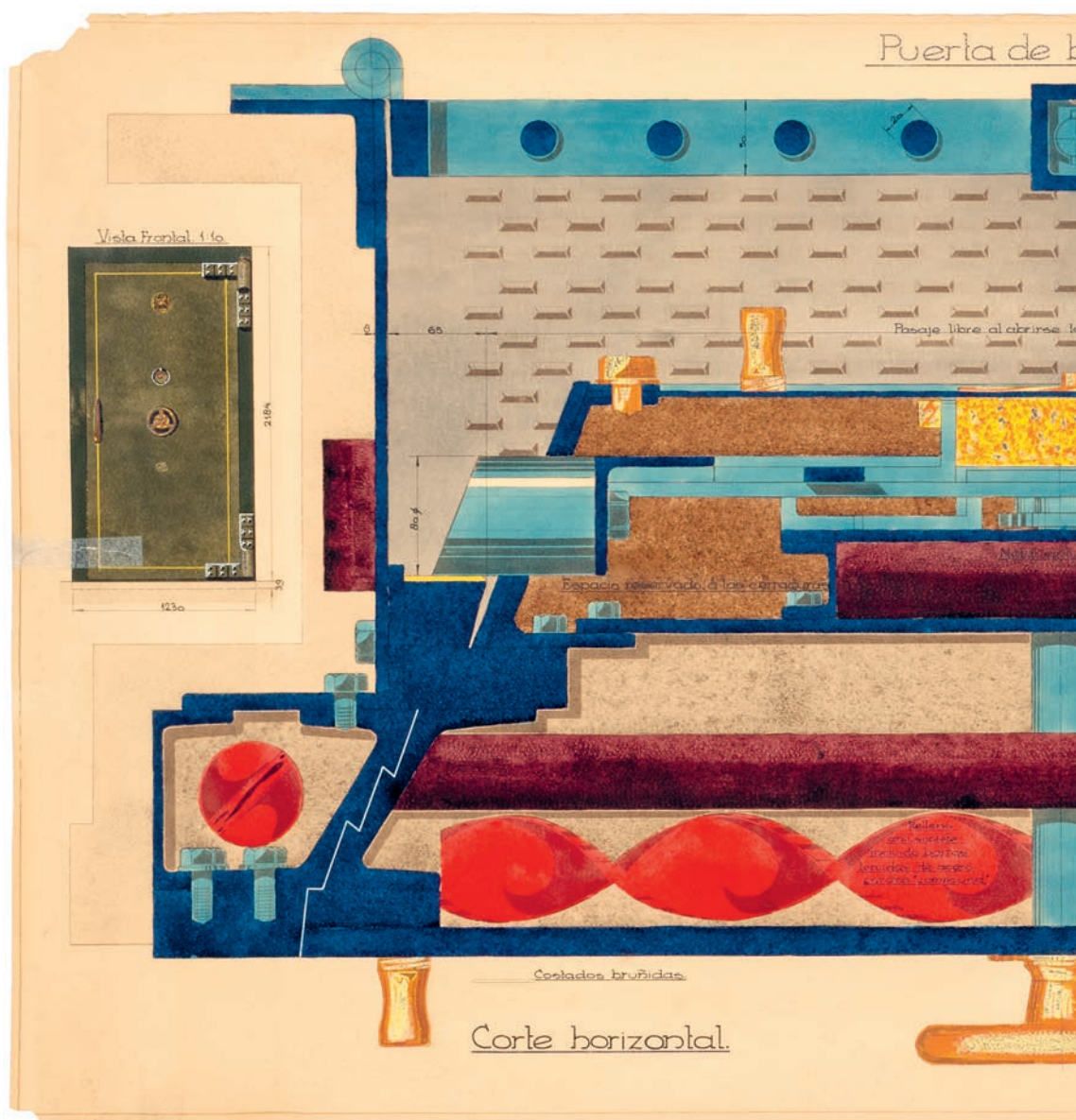
La cámara subterránea o Cámara del Oro del Banco de España fue concebida por el arquitecto José Yáñez durante el proceso de la ampliación del edificio. Su construcción responde a las necesidades que el Banco tenía al haberse quedado pequeña la antigua cámara

reservada de metálico y principalmente como una mejora en materia de seguridad, dado el clima de inestabilidad política, los asaltos a otras entidades bancarias y el clima de agitación social que reinaba durante el periodo de entreguerras.

Su ejecución se realizó justo debajo del Patio de Operaciones, a 35 metros de profundidad, y fue equipada con una sofisticada infraestructura de puertas acorazadas en acero pulido fabricadas por la casa norteamericana Coffres-Forts York. La relevancia estratégica de este proyecto explica la escasa documentación conservada sobre su contratación, en un momento en que la seguridad bancaria se convirtió en un elemento central de la arquitectura financiera internacional.

Estos dos dibujos técnicos a la acuarela representan una puerta acorazada (5229) y una





puerta de bóveda (8029), fabricadas por la prestigiosa firma holandesa Lips Dordrecht, especializada en sistemas de seguridad desde finales del siglo XIX. La empresa se consolidó como uno de los grandes referentes europeos en la producción de cajas fuertes y puertas blindadas, gracias a su fiabilidad técnica y a un lenguaje visual propio que unía funcionalidad y modernidad.

Lo singular de estos documentos es la precisión con que representan mecanismos internos normalmente reservados a clientes

exclusivos, como la pletina en espiral del blindaje. No están relacionados con las puertas acorazadas de la Cámara del Oro del Banco de España de Madrid, pero probablemente fueron realizados en el estudio de José Yárnoz a partir de bocetos técnicos de Lips y luego iluminados con acuarela. El cromatismo sintético subraya la vitalidad mecánica de estas piezas, convirtiéndolas en imágenes que trascienden lo técnico para inscribirse en una dimensión estética y cultural de la modernidad.





## Autor desconocido

*Semisección transversal del Paso de Ronda,*  
c. 1932

*Paso de ronda, terminado el revestimiento  
de hormigón, c. 1932*

*Pozo n.º 1 desde el acceso a la galería general,*  
c. 1932

*Galería general desde el lado del pozo n.º 2,*  
c. 1932

*Mirilla abierta entre el pozo de ronda  
y el pozo n.º 1, c. 1932*

Gelatina de plata sobre papel baritado.

Copias de época

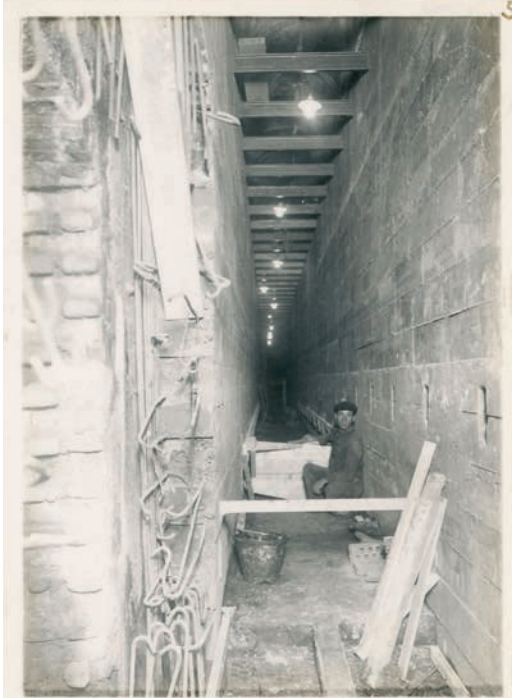
AGUN. Fondo José Yárnoz Larrosa

La ampliación del Banco de España implicó la construcción de un nuevo espacio destinado a salvaguardar las reservas de oro del país, ya que la cámara existente resultaba insuficiente y no respondía a los estándares de seguridad que, en la Europa de entreguerras, se habían vuelto prioritarios.

El proyecto, diseñado por el arquitecto José Yárnoz, se situó bajo el Patio de Operaciones y recibió el nombre de Cámara del Oro. Las fotografías aquí reunidas, de autor anónimo, se realizaron como documentos de obra y registros del avance constructivo. No ofrecen precisión métrica ni detalles dimensionados, pero aportan una mirada cercana a los aspectos técnicos de los inicios de su ejecución.

Las imágenes, sin referencias al exterior ni perspectivas abiertas, se concentran en elementos esenciales del dispositivo de seguridad: pozos, pasos de ronda, mirillas y accesos. A través de sus anotaciones mecanografiadas, permiten comprender la complejidad del trabajo subterráneo, donde perforar la tierra significaba crear un espacio impenetrable y hermético.

El Paso de Ronda después de  
terminado el revestimiento  
de hormigón armado. 68









**Antonio de Zárraga**  
(Madrid, 1885 - Ciudad de México, 1957)

*Vista en contrapicado de las barandillas de la escalera interior, 1936*

*Cámara subterránea. Galería general de camaritas de alquiler, 1936*

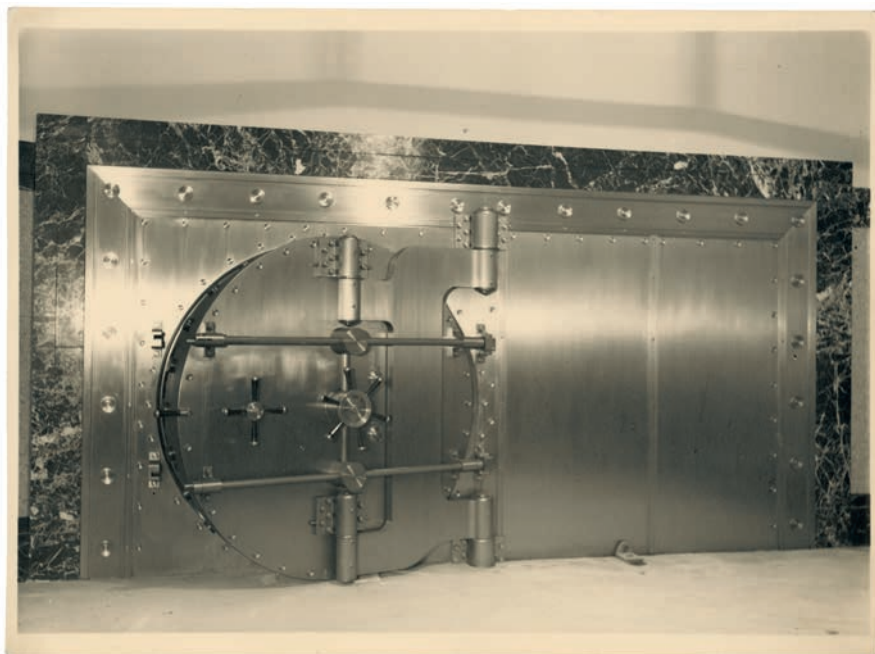
*Puerta circular blindada de ingreso al pozo n.º 1 de la cámara subterránea, 1936*

Gelatina de plata sobre papel baritado.  
Copia de época  
AGUN. Fondo José Yáñez Larrosa

La Cámara del Oro del Banco de España se concluyó en marzo de 1936, pocos meses antes del estallido de la Guerra Civil el 17 de julio. En ese breve lapso se trasladaron a su interior las reservas de oro, que ascendían a unas 700 toneladas, dotando al espacio de la máxima seguridad. Sin embargo, la estabilidad fue efímera: ya en julio, por indicación del Gobierno de la República, comenzó la venta

de parte de esas reservas, y en octubre unas 510 toneladas se trasladaron a Cartagena para ser enviadas a la Unión Soviética, en pago de material bélico, divisas y suministros. Estas fotografías realizadas por Antonio de Zárraga, encargado de documentar la ampliación del Banco para una publicación interna, constituyen el primer testimonio gráfico del interior de este espacio emblemático. Con un lenguaje fotográfico objetivo y preciso, muestran los pasillos, las estructuras metálicas y la imponente ingeniería de sus instalaciones. Destacan las imágenes de las puertas acorazadas en acero pulido fabricadas por la casa norteamericana Coffres-Forts York, auténticas máquinas de seguridad diseñadas para ser infranqueables, junto con las de las estanterías y depósitos destinados a custodiar los lingotes de oro. Paradójicamente, estas imágenes celebran un espacio concebido para la inviolabilidad justo cuando sus tesoros iban a ser despojados, convirtiéndose en un icono de la fragilidad entre arquitectura, economía y guerra.





## Autor desconocido

Paneles con fotografías de la construcción de la caja subterránea del edificio, c. 1932  
Gelatinobromuro de plata  
AHBE

La construcción de la gran Cámara del Oro del Banco de España implicó un desafío técnico excepcional. La ampliación del edificio ya estaba comenzada cuando se decidió excavar el subsuelo hasta una profundidad de 35 metros, lo que obligó a realizar complejas operaciones de perforación en condiciones adversas. Aunque se empleó maquinaria especializada y un sistema de bombeo para extraer sedimentos, las obras se complicaron con la aparición constante de aguas freáticas, que ralentizaban los trabajos y exigían soluciones técnicas adicionales. La empresa Erroz y San Martín, adjudicataria del proyecto, organizó una amplia plantilla de operarios distribuidos en tres turnos diurnos y nocturnos. Entre ellos se encontraban barrenadores, peones, mecánicos, albañiles y carpinteros, cuya labor conjunta permitió llevar a cabo la excavación en condiciones extremas.

El conjunto fotográfico aquí presentado procede de un conjunto de pequeñas imágenes anónimas pegadas sobre cartón que documentan tanto el proceso de la obra como a sus protagonistas. Los rostros y cuerpos de los trabajadores, captados en plena faena, ofrecen una visión real de la dureza del esfuerzo humano que hizo posible la construcción de esta infraestructura. Resulta significativo que, en un espacio concebido para custodiar un tesoro abstracto como el oro, estas fotografías devuelvan, como apunta María Rosón, un protagonismo a la presencia tangible de quienes lo construyeron. Estas imágenes rescatan los gestos, los rostros frontales de aquellos trabajadores. No se trata de alegorías ni de figuras idealizadas, sino de presencias reales que nos miran desde la obra misma. La resiliencia de sus cuerpos se convierte en uno de los verdaderos fundamentos materiales de la Cámara del Oro. Estas fotografías directas evidencian una colectividad que, desde el anonimato, también el fotográfico, levantó con sus manos una de las construcciones más emblemáticas y seguras de la España contemporánea.

## BANCO DE ESPAÑA



Puentes de drenaje del terreno, para descarga de presión, en el Pozo nº 2.



Taponamientos en el Pozo nº 2.



Galería de bifurcación entre falsas bóvedas de la Cámara Reservada.



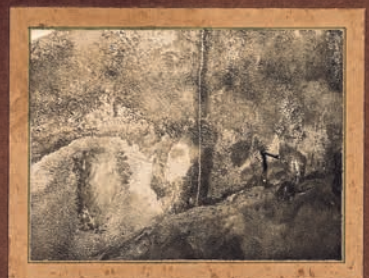
# AÑAcaja subterránea



Filtraciones en el Pozo nº 1.



Puentes de drenaje del terreno en el Pozo número 1 para descargar la presión.



Taponamientos en el Pozo nº 1.  
Segunda etapa del trabajo de impermeabilización.



Taponamiento en el Pozo nº 1.  
Tercera etapa del trabajo de impermeabilización. Revoque final con antihidro "WATFON".



Puerta de acceso a la Cámara desde el Pozo número 2.



Falsa bóveda y tabique aislante de la Cámara Reservada en construcción.

*Los obreros albañiles del Banco de España  
haciendo la huelga de brazos caídos por solidaridad  
con sus compañeros poceros*

*El Liberal* (Madrid. 1879), 22 de julio de 1934  
Fotografía: Díaz Casariego

La portada del periódico *El Liberal* documenta uno de los episodios más significativos en la construcción de la Cámara del Oro del Banco de España: la huelga de los trabajadores en el verano de 1934. El conflicto tuvo su origen en las duras condiciones laborales a las que estaban sometidos los operarios que excavaban los pozos a gran profundidad. Aunque quienes trabajaban en turno nocturno percibían un jornal superior, la realidad es que todos laboraban en un entorno hostil, sin apenas luz natural, con humedades constantes, filtraciones de agua, escasa ventilación, temperaturas extremas y riesgo permanente de desprendimientos. Ante esta situación, los obreros reclamaron mejoras que derivaron en un paro colectivo, visibilizando la precariedad de una obra que, pese a su dimensión técnica y arquitectónica, descansaba sobre el esfuerzo humano. La huelga fue resuelta en los Jurados Mixtos, que fallaron a favor de los trabajadores: se reconoció un aumento de jornales, la equiparación salarial con el ramo de la pocería y se establecieron indemnizaciones para vestuario y calzado impermeables.





**Industria Eléctrica Francisco Benito  
Delgado S. A.**

Aplique de la Cámara del Oro, 1936  
Bronce y vidrio fundido, soplado

El arquitecto José Yáñez concibió el distribuidor de entrada a la Cámara del Oro como un espacio solemne en el que cada elemento respondía a un cálculo preciso de proporción, repetición y armonía. Para ello empleó mármoles policromos en suelos y zócalos, reforzando el carácter representativo de un lugar destinado a custodiar las reservas más valiosas del país. En cada uno de los lados del vestíbulo se abrían puertas hacia

los depósitos y dependencias, organizando el tránsito con una monumentalidad contenida. En las paredes laterales se dispusieron apliques de bronce de estilo clasicista, cuyos brazos descendentes sostenían difusores blancos de cristal opal marca Josef Inwald a. G. (Praga), con forma de media esfera que proyectaban la luz hacia la bóveda. Aunque posteriormente fueron sustituidos por modelos esféricos, su diseño original excedía la mera función lumínica: la disposición equidistante y simétrica de las lámparas convertía la sala en un espacio de silencio y sacralidad, reforzando la sensación de clausura y solemnidad que definía la arquitectura de la Cámara del Oro.





*Caja Subterránea.  
Camarita de alquiler*

Junto a los depósitos de la Cámara del Oro se concibió un espacio destinado al Departamento de Vigilancia de la Cámara del Oro, cuyos miembros vivían por turnos para garantizar la custodia del tesoro nacional. El habitáculo, concebido con criterios estrictamente funcionales, incluía cocina, comedor, dormitorios y baños, todos ellos equipados con mobiliario fabricado en metal por la empresa Asín Palacios S. A. Camas, armarios, mesas y sillas se ejecutaron sin ornamento.

Esta silla, diseñada y construida en metal, con asiento en imitación de cuero, fue concebida sin ningún adorno. Su destino era probablemente el departamento de vigilancia.

La parquedad de su acabado pintado en gris mate y su economía formal de líneas rectas contrasta con la potencia simbólica y funcional del acero blindado de las puertas acorazadas y de otros dispositivos de cierre que protegían el recinto y que fueron concebidos como ingenierías de alta precisión.

En las camaretas de alquiler también se dispuso mobiliario metálico de carácter sólido, como este escritorio sin cajones y con sobre de vidrio traslúcido —que permitía cierta privacidad—, destinado a la redacción de informes y, probablemente, al registro y manipulación de objetos y documentos. Estas piezas, austeras y resistentes, testimonian la disciplina material que definió el entorno cotidiano de quienes, desde la vigilancia y la administración, trabajaban y habitaban la Cámara del Oro.



**José Yáñez Larrosa**  
(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

*Maqueta de la sección transversal de la Caja Subterránea, 1932*

Madera, yeso, metal y papel pintado

Escala 1:20

53,5 x 83 x 19,5 cm

Colección Banco de España

Las maquetas han sido instrumentos fundamentales en la arquitectura no solo para visualizar la escala de un edificio, sino también como precisos artificios de seducción, elaboradas a mano con el fin de convencer al cliente y transmitir de manera clara la magnitud del proyecto. La maqueta de la Cámara del Oro concebida por José Yáñez responde exactamente a esa lógica:

muestra dos de las cinco galerías transversales y el paso de ronda perimetral, condensando en un pequeño formato la esencia de una construcción monumental.

El modelo refleja el proceso constructivo —desde la excavación de los pozos de acceso hasta la disposición de galerías y dependencias auxiliares— y reproduce con detalle los materiales empleados: gruesos muros de hormigón armado que envuelven en su totalidad la cámara, las armaduras de hierro y los ladrillos de cemento fundido. Asimismo, evidencia los sofisticados sistemas de ventilación y drenaje, con falsas bóvedas hidrófugas y cámaras de aire destinadas a controlar filtraciones y renovar la atmósfera. La maqueta sintetiza la dimensión técnica y constructiva de la obra y su poder persuasivo como objeto de representación arquitectónica.



**José Yáñez Larrosa**  
(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

*Construcción de la Caja Subterránea  
del Banco de España (detalles)*

- 1.<sup>a</sup> fase: Galería de avance interior
- 2.<sup>a</sup> fase: Galerías de avance superior e inferior

- 3.<sup>a</sup> fase: Construcción de la bóveda de ladrillo
- 4.<sup>a</sup> fase: Bóveda de ladrillo y vaciado central

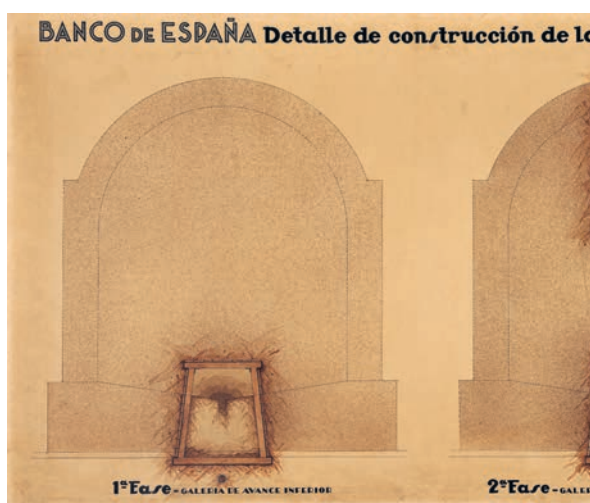
- 5.<sup>a</sup> fase: Vaciado de tierras laterales de los muros de ladrillo de asiento de la bóveda, y placa de cimentación y hormigón
- 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> fases: Revestimiento interior de la bóveda y muros laterales con hormigón armado y construcción de la galería interior con ladrillo de cemento

Dibujos originales a tinta china y agua de color, sobre papel pegado a lienzo  
Escala 1:20  
510 x 870 cm  
Colección Banco de España

El estudio de José Yáñez realizó tres dibujos a tinta china, minuciosos y expresivos, que ilustran en siete fases el proceso constructivo de la cámara subterránea. Cada lámina contiene dos escenas que, dispuestas de manera secuencial, adquieren la lógica narrativa del cómic, convirtiendo la obra de ingeniería en un relato gráfico.

El trazo combina registros distintos: líneas limpias y exactas que subrayan el control técnico del proyecto, y aguadas gestuales que transmiten la densidad y resistencia del terreno que se pretendía excavar. En dos de los dibujos aparecen operarios corpulentos, representados con un dinamismo que resalta la fuerza física necesaria para acometer la obra. En la fase final, la sección de una galería ya concluida, se incluye una figura de aparente autoridad que parece certificar la correcta terminación del trabajo.

Estos dibujos, a medio camino entre lo técnico y lo literario, contrastan con el mural fotográfico, donde vemos a los protagonistas inmersos en la crudeza real de la excavación.



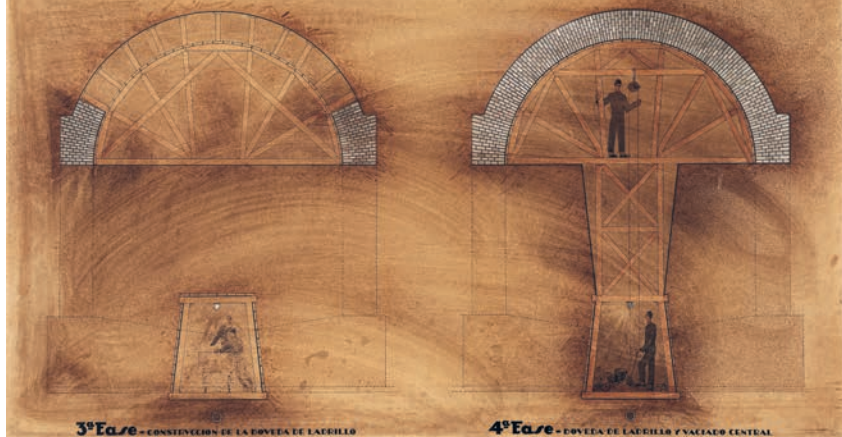


# la Caja Subterránea



PLAN DE AVANCE SUPERIOR E INTERIOR

## BANCO DE ESPAÑA Detalle de construcción de la Caja Subterránea



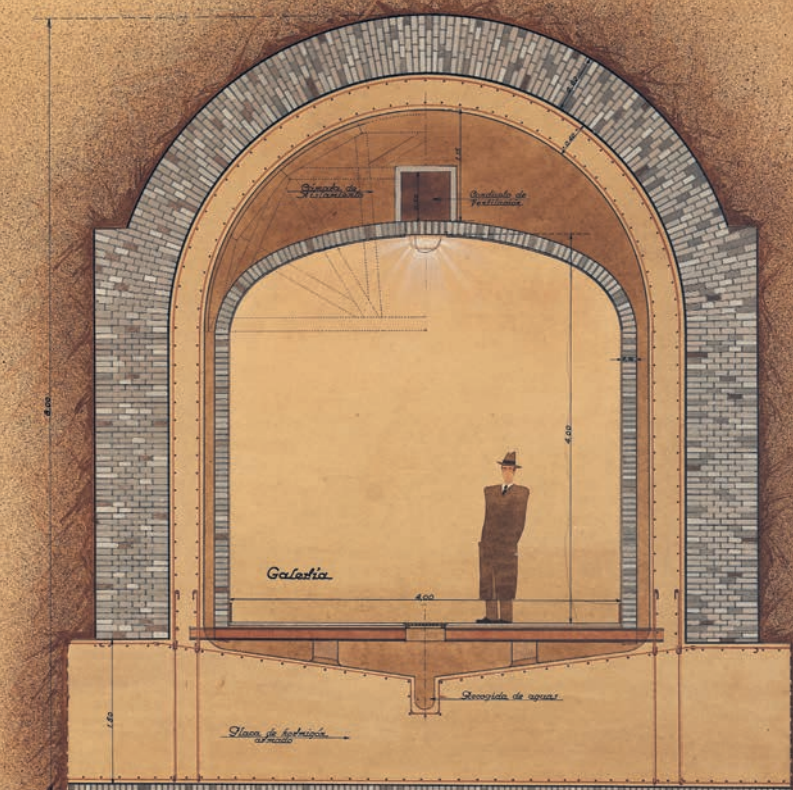
3º Fase - CONSTRUCCION DE LA BOVEDA DE LADRILLO

4º Fase - BOVEDA DE LADRILLO Y VACIADO CENTRAL

## talle de construcción de la Caja Subterránea



CONSTRUCCION  
DE LA BOVEDA  
CON ARMADO.

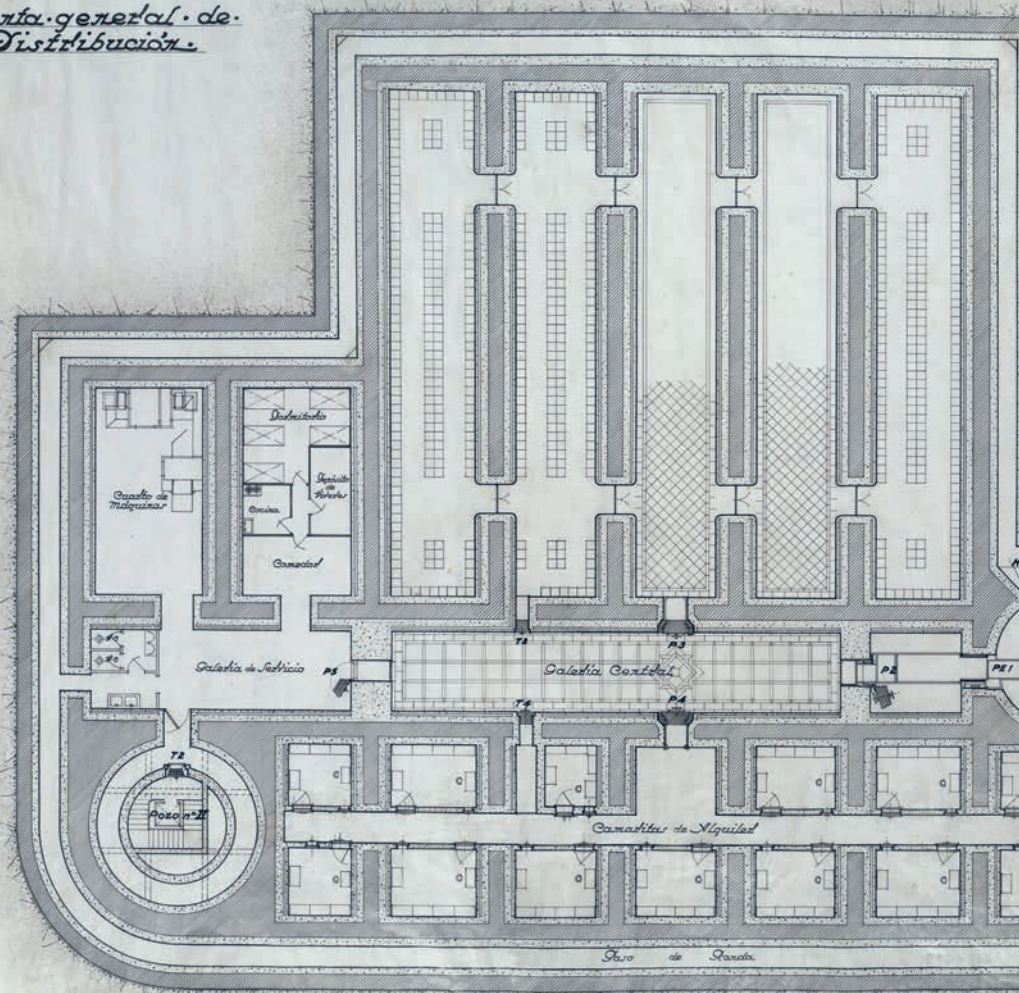


6º y 7º Fase REVESTIMIENTO INTERIOR DE LA BOVEDA Y MUROS  
LATERALES CON MOZAMON ARMADO, Y CONSTRUCCION  
DE LA GALERIA INTERIOR CON LADRILLO DE CEMENTO



# BANCO DE ESPAÑA *Caja Subterránea*

*Planta general de  
Distribución*



**José Yáñez Larrosa**  
(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

*Planta general de distribución de la caja  
subterránea del Banco de España,*  
1932

Dibujo en tinta negra sobre tela

Escala 1:100

60,3 x 70 cm

AHBE, Colección de Planos de Arquitectura

La Cámara del Oro fue construida con la doble finalidad de ampliar la superficie y mejorar las medidas de seguridad de la vieja caja de metálico, a la que sustituía. Ambos objetivos fueron sobradamente alcanzados con esta magnífica construcción del arquitecto José Yáñez Larrosa. El plano de la planta de distribución muestra la organización y diafanidad de los espacios destinados a almacenaje. Estos



debían albergar la reserva bancaria, cuyo volumen se había quintuplicado en la segunda década del siglo XX; en total estaba constituida por setecientas toneladas de oro, aproximadamente.

La Cámara dispone de una superficie libre de 1500 metros cuadrados, y el espacio se organiza a través de una galería central de distribución desde la que se accede a las cinco galerías transversales destinadas a guardar

el metal precioso. Otra que corre paralela a la central se reservó en su tiempo a camaritas de alquiler para particulares y, al fondo, se encuentran las estancias secundarias: la galería de servicio, el cuarto de máquinas y las habitaciones de los guardias, que debían hacer largos turnos de vigilancia presencial. La Cámara del Oro, inaugurada en 1936, fue calificada por el propio arquitecto como una caja de superseguridad invulnerable, y esto se debe a sus excepcionales medidas de protección. Al igual que otros establecimientos extranjeros, que, después de las fatales consecuencias de la Primera Guerra Mundial y del crac del 29, decidieron ubicar sus cajas a gran profundidad, esta cámara se sitúa a 35 metros bajo tierra. Se tomó como modelo principal la caja de la sede parisina del Banco de Francia, que se había emplazado unos años antes bajo el nivel del río Sena.

Además de la condición de subterránea, el mítico sistema de inundación del pozo de entrada hace de ella una construcción prácticamente inaccesible con unas condiciones únicas en el país. En el plano se puede ver también el paso de ronda perimetral que aísla la caja y facilita los controles visuales del personal de seguridad. Los muros de hormigón, que cumplen funciones estructurales y de protección, tienen un enorme grosor que ocupa mil metros cuadrados de la superficie de la cámara. Por su parte, las puertas acorazadas de acero, construidas en Estados Unidos, pesan varias toneladas y protegen los accesos de cada estancia. En la actualidad siguen en pleno uso, dando un carácter inconfundible a este espacio.

El plano, elaborado con gran minuciosidad, muestra la composición decorativa del suelo de la galería central que se materializó con mármoles de colores, confiriendo un aire de monumento clásico a la estancia. Una equilibrada ecuación de arquitectura, ingeniería y tecnología para una cámara histórica de un atractivo indiscutible.

#### Referencias:

AHBE, Órganos de Gobierno,  
Actas de las Comisiones Especiales, 1932.  
AHBE, Órganos de Gobierno,  
Actas del Consejo General, 1932.

[Patricia Alonso del Torno]



## Sala E

### Una modernidad administrada

El último ámbito de la exposición se centra en el diseño material y funcional del Banco de España durante su ampliación en los años treinta, dirigida por el arquitecto José Yáñez Larrosa. Más allá de la resolución técnica, esta sección aborda la arquitectura como lenguaje institucional, donde cada elemento —estructuras, materiales, mobiliario, señalética— participa de una visión integral del edificio como símbolo de modernidad, eficiencia y autoridad.

El proyecto incluyó el nuevo Patio de Operaciones, zonas de atención al público, escaleras monumentales, instalaciones técnicas y mobiliario fijo. En estos espacios, arquitectura, función y representación se entrelazan: el edificio no solo alberga actividad, sino que comunica confianza, orden y permanencia. El uso de acero, vidrio estructural, latón pulido y piedras nacionales como el granito refuerza esa lógica visual sobria y racional, propia de una modernidad contenida y simbólica.

En el centro del Patio, un reloj monumental de cuatro esferas actúa como pieza funcional y decorativa: orienta el espacio, distribuye luz y aire, y remite a referentes internacionales, como la torre del Pabellón de Turismo de Mallet-Stevens o la fuente luminosa de Lalique en la Exposición Internacional de París de 1925, visitada por Yáñez. Su diseño, vinculado al Streamline Moderne, alude a la relojería industrial y a la ingeniería aeronáutica. A su alrededor, escritorios curvos recuerdan proas de barcos o morros de avión, conformando una semiplaza pública que articula ergonomía, estética moderna y control espacial.

Este *art déco*, alejado del lujo ornamental de los espacios burgueses, se convierte aquí en un lenguaje institucional que conjuga funcionalidad y monumentalidad. Está presente en forjas, lámparas, rejillas, barandillas y vidrieras, y se despliega como una estética integral que articula el edificio en todas sus categorías, desde sus cimientos hasta sus detalles. Planos, bocetos y fotografías —procedentes de los archivos de José Yáñez y del Banco de España— documentan esta lógica visual: una arquitectura pensada para durar, representar y proyectar una imagen de solidez en tiempos de transformación.

## Estudio José Yárnoz

Detalle de alfombras para el despacho del subgobernador 1.º

Cianotipio

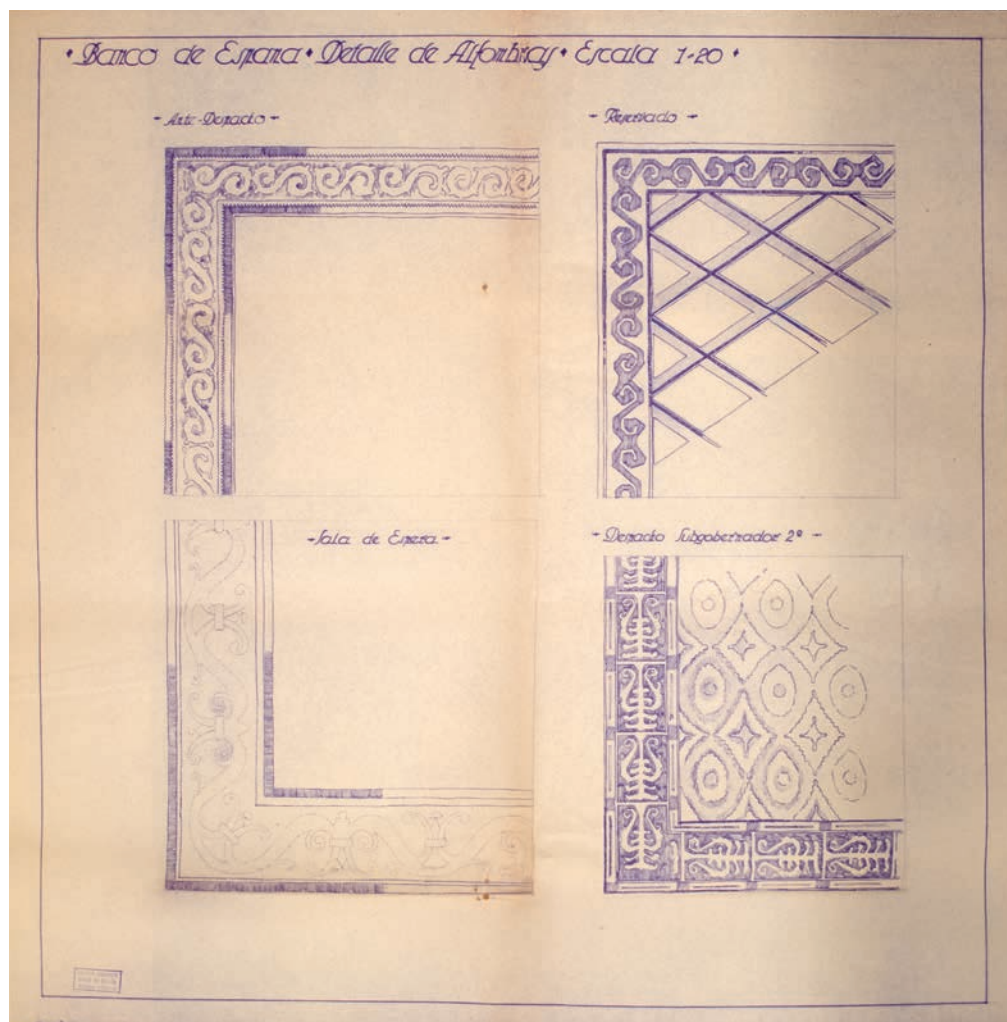
Escala 1:20

AHBE, Administración y Obras. Patrimonio y Colecciones, C. 5

La ampliación del Banco de España fue confiada en 1927 a José Yárnoz; se concluyó en 1934 y se inauguró en 1936 tras completarse la decoración de las distintas dependencias y la terminación de la Cámara del Oro. En la planta principal dispuso los despachos de alta dirección, salas de espera y pasillos, configurando un auténtico palacio contemporáneo donde la jerarquía institucional se traducía en formas arquitectónicas y decorativas.

Yárnoz asumió también el diseño, encargo y supervisión del mobiliario y los objetos ornamentales, delegando su ejecución en empresas especializadas mediante concursos. Estos diseños, realizados en cianotipo, orientaban la fabricación de alfombras. La Fábrica Nacional de Tapices y casas de lujo, como Loscertales, produjeron alfombras concebidas para las salas nobles, donde se optó por un lenguaje deliberadamente conservador frente a las corrientes modernas o el *art déco* europeo.

Estos textiles, junto con muebles de maderas nobles y accesorios cuidadosamente detallados, componían un conjunto palaciego que evocaba solidez, tradición y continuidad, envolviendo al poder económico en la misma retórica simbólica que acompañaba al poder político del Estado.



**Henri Clouzot**  
(Niort, Francia, 1865 - París, 1941)

*La Ferronnerie Moderne*, 1925

Láminas en papel

42 x 29,7 cm

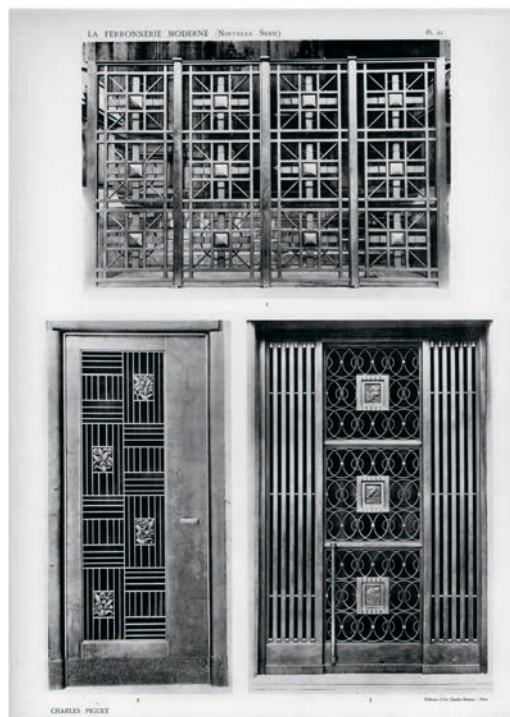
Colección Adolfo Autric

Este conjunto de láminas procede de los muestrarios publicados en 1925 por Henri Clouzot en las Éditions d'Art Charles Moreau. Reúne ejemplos de artes decorativas e industriales en metal —puertas, rejas, barandillas, cancelas o rejillas— diseñados por destacados creadores, en su mayoría franceses. En el primer tercio del siglo XX, París se consolidó como capital del arte y el diseño, reforzada por las exposiciones universales y, en 1925, por la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas. Este evento otorgó legitimidad artística a objetos utilitarios y dio nombre a un estilo moderno denominado *art déco* en los años 60, estilo heterogéneo que conjugaba geometría y exotismo, artesanía e industria. Entre sus figuras sobresalieron Jacques-Émile

Ruhlmann, maestro del mobiliario elitista, y Edgar Brandt, innovador en la forja curva, junto a creadores como Piguet, Dunaime, Subes o Szabo.

La difusión del *art déco* resultó decisiva en la formación de José Yárnoz, como evidencian las barandillas, celosías y rejillas que proyectó para el Banco de España, en estrecha sintonía con los modelos franceses. Su visita a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de 1925 en París fue determinante: de ella dejó constancia en un artículo publicado en el número 78 de la revista *Arquitectura*.

La influencia de aquellos diseños se proyectó en diversas sucursales del Banco, como las de Pamplona, Vitoria, y especialmente Barcelona y Madrid. En estas últimas, la forja artística adquirió un papel destacado, visible de manera singular en el Patio de Operaciones, donde las soluciones estructurales y ornamentales revelan afinidades directas con el repertorio decorativo presentado en París, confirmando la sensibilidad moderna y cosmopolita de Yárnoz en el marco de la arquitectura bancaria española.





**Robert Mallet-Stevens**  
(París, 1886-1945)

Portfolio *Vitraux Modernes*, 1937

Plancha 9. Jean Jacques Gruber

Plancha 16. Paule y Max Ingrand

Papel

32 x 25 cm

Colección Adolfo Autric

A partir de los años veinte, la vidriera experimentó un giro decisivo de lo religioso y lo mitológico a lo secular. El auge de la arquitectura racionalista y de escuelas como la Bauhaus impulsó su integración en edificios civiles, institucionales o residenciales, donde grandes ventanales y materiales industriales redefinieron su lenguaje. Artistas como Delaunay, Barillet o Le Chevalier exploraron la geometría y la luz; proyectos como el Café de l'Aubette (1926) o la colaboración de Barillet con Mallet-Stevens consolidaron la vidriera moderna como parte esencial de la arquitectura.

Estas láminas reflejan esa transformación: vidrios impresos en blanco transmiten una

modernidad fría e industrial, incorporando iconografías inéditas –trenes, aviones, probetas, gramófonos– que exaltaban ciencia, técnica y ocio.

En España, Maumejean Hermanos desarrolló gran parte de la producción de vidrieras con ejemplos singulares en portales madrileños y en el edificio Pakea de San Sebastián. El vínculo del arquitecto José Yárnoz con la sociedad de la que era parte fue decisivo. En la década de los 30 integró vidrieras translúcidas de inspiración moderna en varias sedes del Banco de España, como en Barcelona y muy especialmente en la sede central del Banco en Madrid, constituyendo este grupo uno de los conjuntos de vidrieras *art déco* más significantes de Europa.



**José Yáñez Larrosa**  
(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

*Sección por el hall, vestíbulo de enlace  
y escalera principal*

Escala 1:100

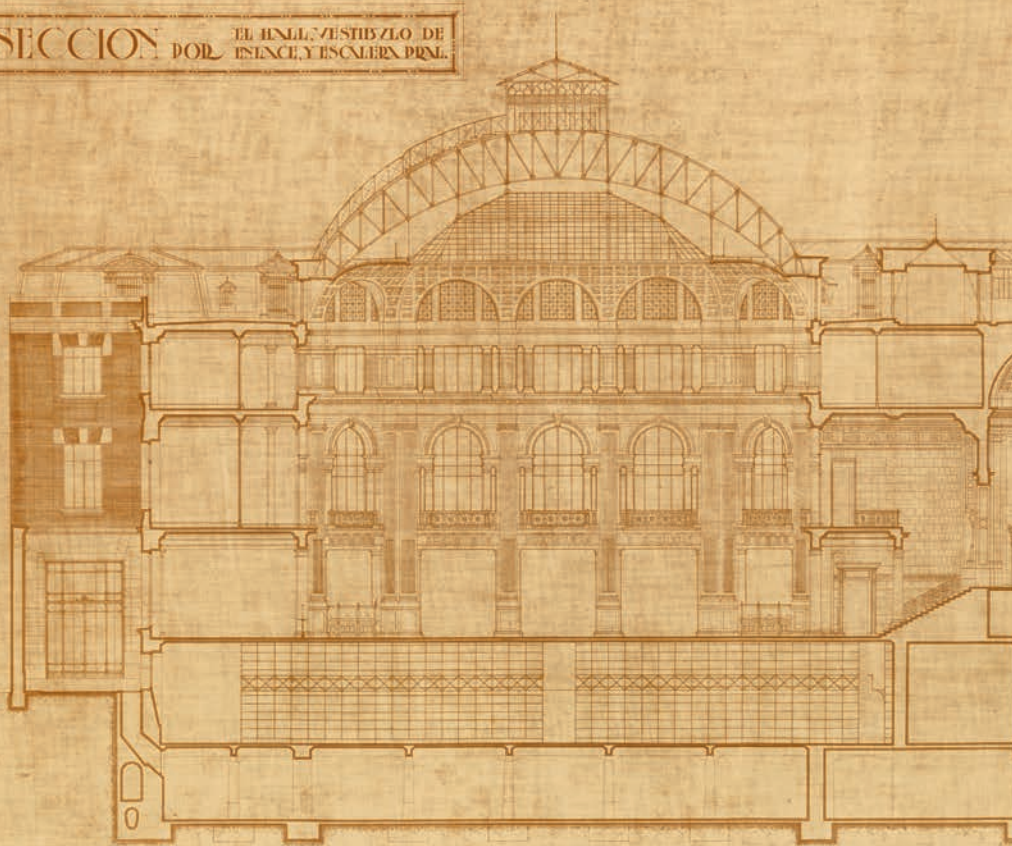
Diazotipo

135,2 x 74,7 cm

Archivo Histórico del Banco de España

Este plano en sección corresponde al proyecto de ampliación del Banco de España realizado por José Yáñez Larrosa en 1928. El crecimiento de la institución había vuelto insuficiente el edificio original de Eduardo Adaro (1891), lo que exigía una intervención capaz de atender nuevas necesidades técnicas y administrativas sin perder la imagen de solidez institucional.

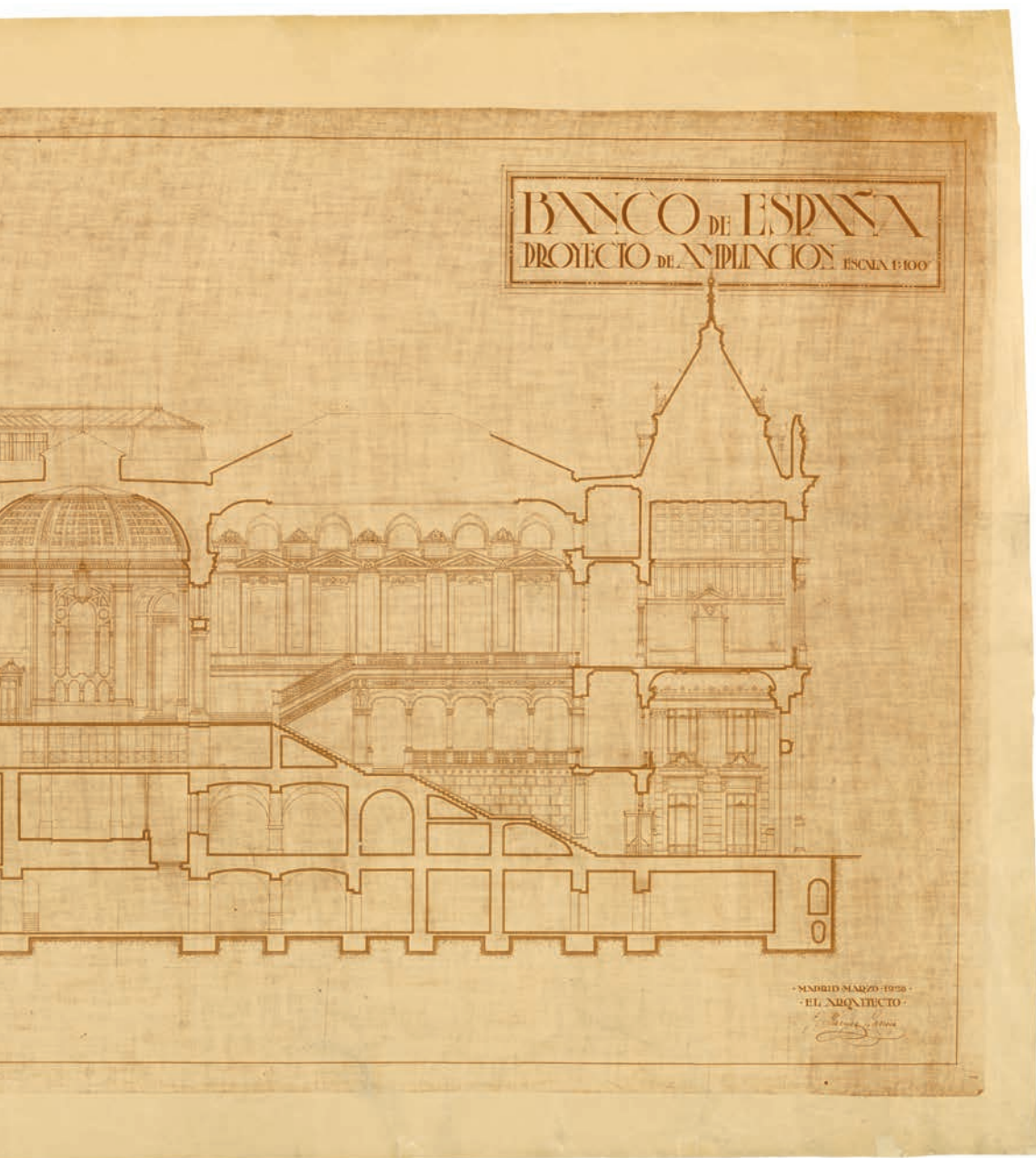
SECCION POR EL HALL, VESTIBULO DE ENLACE Y ESCALERA PRINCIPAL





Yáñez articuló su propuesta en tres principios: conservar la continuidad estilística en las fachadas exteriores, reafirmando el lenguaje historicista como emblema de permanencia; dotar los interiores de espacios modernos y funcionales, adecuados a la creciente complejidad de la gestión bancaria; y enlazar con fluidez el edificio decimonónico y la nueva ampliación.

La sección muestra cómo el arquitecto resuelve esta transición mediante escaleras, pasajes y vestíbulos que alternan ritmos y escalas. Desde el paseo del Prado se accede por la monumental escalera «Real» o «Imperial», que conduce a la Rotonda de Echegaray, concebida como vestíbulo de conexión, hasta culminar en el Patio de Operaciones, auténtico corazón de la ampliación.





**José Yáñez Larrosa**  
(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

Plano de la armadura del Patio de Operaciones,  
1930

Tinta sobre papel encerado

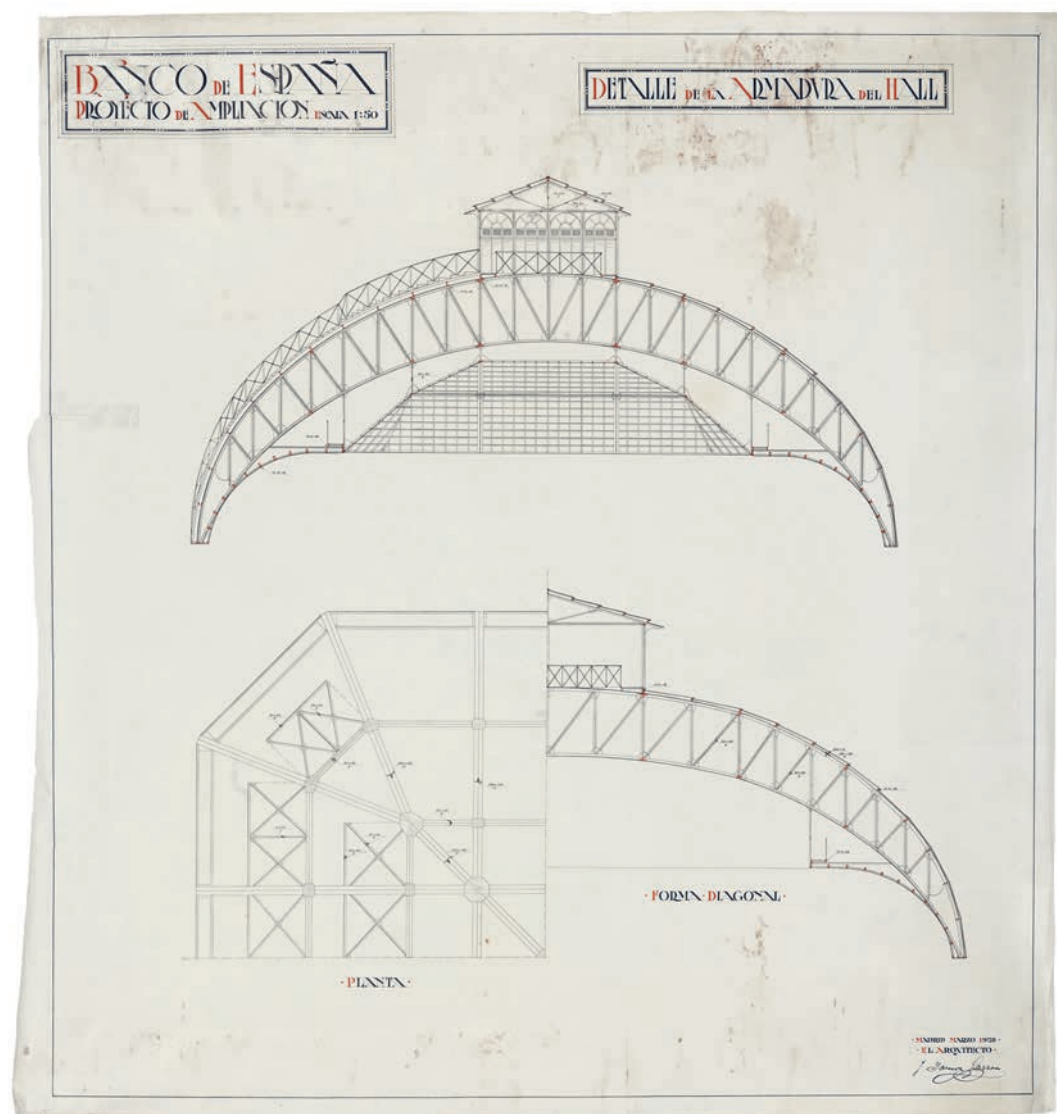
91 x 98 cm

AGUN. Fondo José Yáñez Larrosa

En este detalle de la sección se aprecia la altura, que se eleva hasta 27 metros, para una planta cuadrada y 900 m<sup>2</sup>. Su carácter monumental se refuerza con elementos *art*

*déco*: una vidriera superior de Maumejean Hermanos, un reloj monumental y elaborados trabajos de forja –celosías, balcones y rejillas– que aportan riqueza ornamental.

Aunque parece cubierta solo por la vidriera, la sala se protege en realidad bajo un complejo lucernario metálico oculto. Este armazón fue construido con perfiles de los Altos Hornos de Vizcaya y calculado por el ingeniero Alfonso Peña Bouf. Combina faldones de zinc en su parte inferior con paños acristalados en la superior, garantizando la entrada de luz natural.



Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París, 1925

Postal de *La Fontaine*, de R. Lalique, vista por la noche

Pabellón de Turismo, arquitecto Robert Mallet-Stevens

En octubre de 1925 la revista *Arquitectura* dedicó tres artículos a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París, firmados por José Yárnoz, Rafael Bergamín y Fernando García Mercadal. Bergamín, en su artículo «Impresiones de un turista», mostró simpatía por lo más innovador, destacando el pabellón de Turismo de Robert Mallet-Stevens, cuya arquitectura luminosa consideraba una de las notas más alegres de la muestra. Yárnoz, en cambio, cuestionó la definición de lo moderno y

lamentó la pérdida de los estilos clásicos. Objetó igualmente la localización y el urbanismo de la exposición en el centro de París frente a la posibilidad de una ubicación externa en la que los edificios de la feria hubieran creado un nuevo barrio en la ciudad. Por otro lado, destacó las intervenciones de Patout en la puerta de ingreso a la muestra, el Pabellón de un «coleccionista» con mobiliario de Ruhlmann, aunque consideraba caprichosos muchos pabellones. Reconocía, no obstante, el verdadero valor en las artes aplicadas: cristalería, cerámica, hierro, muebles y decoración. Mercadal adoptó una mirada más técnica, centrada en las plantas y la circulación de los visitantes.

Pese a sus reservas, la huella en Yárnoz fue decisiva: el reloj del Patio de Operaciones del Banco de España retoma la monumentalidad y la luz escenográfica que había contemplado en París.



**Antonio de Zárraga**  
(Madrid, 1885 - Ciudad de México, 1957)

Libro *El Banco de España*, 1936

*Hall público con su iluminación proyectada por el motivo ornamental situado en el centro, 1936*

*Gran vidriera policromada que cubre el hall público, con una superficie de cristal artístico de unos 460 m<sup>2</sup>, 1936*

*Armadura de la cúpula del hall central. En la parte inferior los paneles de la gran vidriera artística, 1936*

Gelatina de plata sobre papel baritado.

Copias de época

17,2 x 23,3 cm

AGUN. Fondo José Yáñez Larrosa

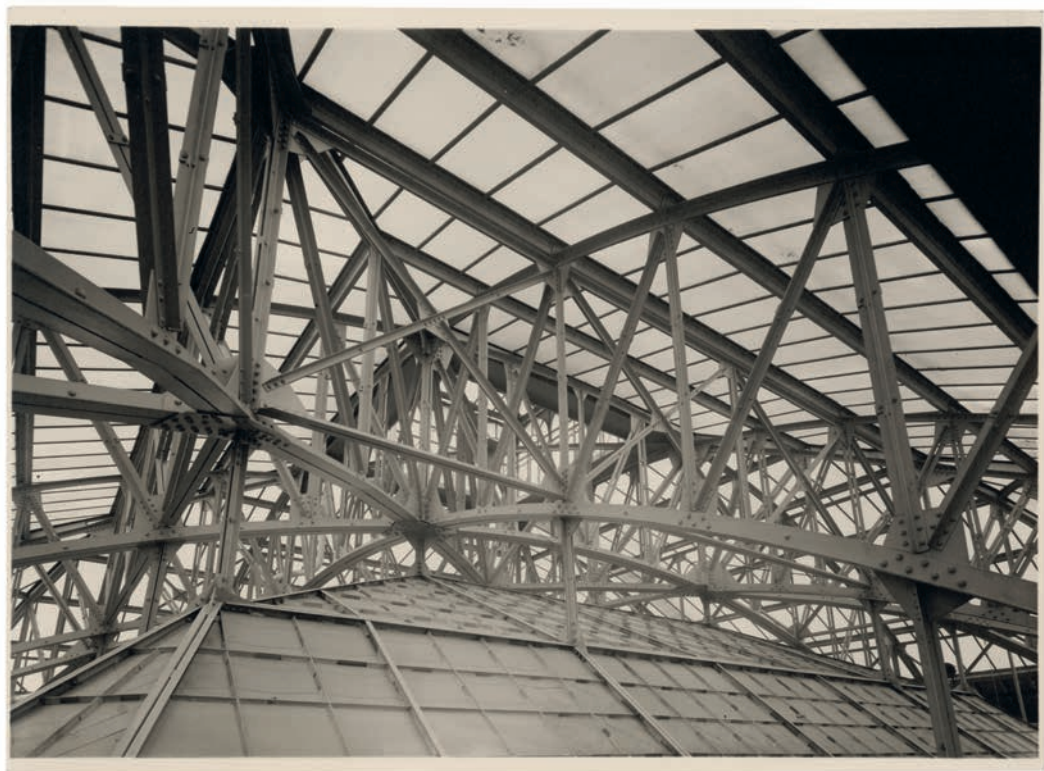
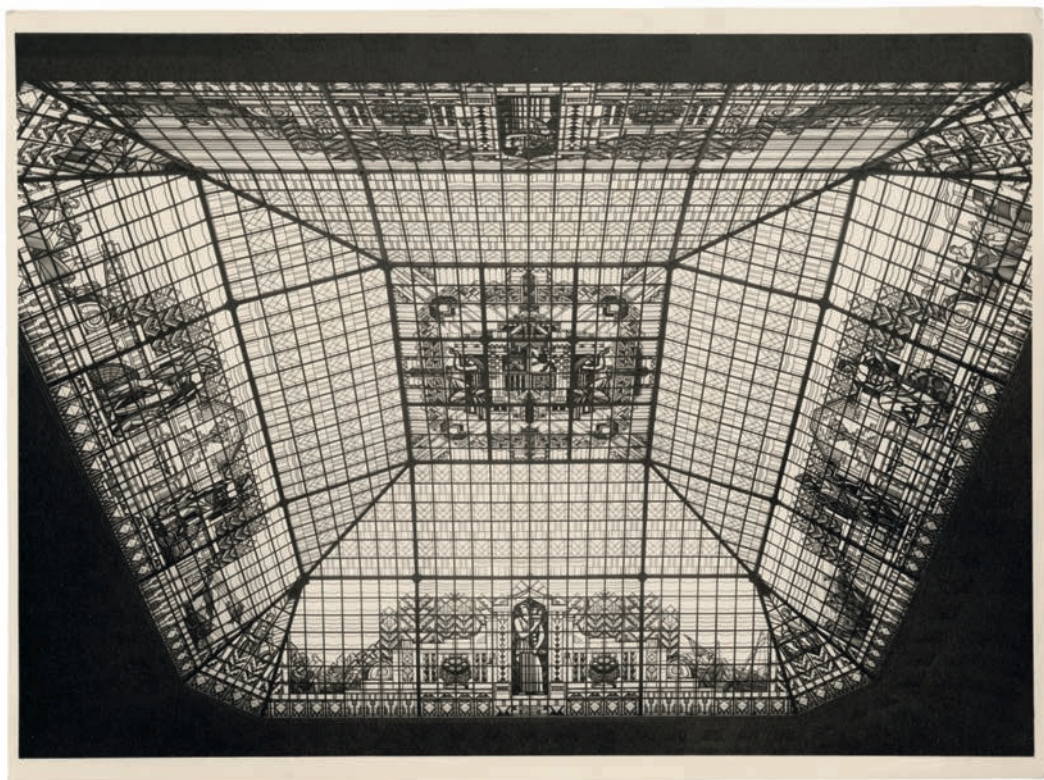
En febrero de 1936 la Asociación General de Empleados del Banco publicó *El Banco de España. Información gráfica*, un volumen que documentaba la institución y, sobre todo,

la recién concluida ampliación de la sede madrileña. Entre sus páginas destacaba el extenso reportaje de Antonio de Zárraga —empleado del banco en el negociado de billetes y fotógrafo aficionado—, cuyo trabajo, aunque poco conocido, revela una sorprendente afinidad con los lenguajes de una fotografía objetiva.

Lejos de una mirada meramente descriptiva, sus imágenes exploran la racionalidad arquitectónica, enfatizando las luces, las perspectivas, las formas y simetrías que organizan el edificio. Zárraga se interesa por los elementos más modernos —las vidrieras, el Patio de Operaciones, la maquinaria y los equipos técnicos— que aparecen tratados con una precisión casi clínica, resaltando texturas, materiales y volúmenes. Aunque no fue un fotógrafo de vanguardia, su aproximación conceptual y directa confiere a la obra una objetividad depurada que ensalza tanto la monumentalidad como la materialidad de la arquitectura, alineándose con la sensibilidad moderna que caracterizó a la fotografía europea de los años treinta.







**José Yáñez Larrosa**  
(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

*Banco de España: proyecto de reloj monumental  
en el nuevo edificio*

Acuarela y tinta sobre cartulina

79 x 72 cm

AGUN. Fondo José Yáñez Larrosa

El Patio de Operaciones fue el espacio de mayor representación en la ampliación del Banco de España: un ámbito de gran visibilidad, volumen y luminosidad donde se materializaba el ideario moderno de la institución y, al mismo tiempo, el lugar donde se realizaban las operaciones de cara al público. Consciente de su carácter emblemático, José Yáñez concibió este diseño excepcional: un monumental reloj del que emergía un haz de luz que atravesaba la claraboya y se proyectaba hacia el exterior. Esta escenografía lumínica, concebida casi como una revelación arquitectónica, podía leerse como una metáfora del poder de la institución, irradiando claridad y solidez más allá de sus muros.

El proyecto constituye una de las propuestas más audaces del arquitecto, en la que resuenan los ecos de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925. Allí, Yáñez pudo admirar las arquitecturas de Robert Mallet-Stevens y la célebre fuente luminosa de René Lalique, referentes que probablemente inspiraron esta visión moderna y simbólica para el corazón del Banco. El diseño de la torre de este reloj, como subraya María Dolores Jiménez-Blanco, guarda un paralelismo con el auge del rascacielos, especialmente en la ciudad de Nueva York, donde se estaba convirtiendo en mito de la metrópolis moderna.







ESPAÑA: PROYECTO DE RELOJ MONUMENTAL EN EL NUEVO EDIFICIO.



## Marca Boselli

Reloj de pared, c. 1930  
Metal, cristal. Fundido, esmaltado  
6 x 41 Ø cm  
Colección Banco de España

La compañía Boselli, fundada en Milán por Enrico Boselli, fue un reconocido fabricante de relojes especializado en piezas para la marina italiana. Durante las décadas de 1930 y 1940 colaboró con diseñadores como Gio Ponti, quien ideó modelos murales, redondos y cuadrados, destinados a fábricas y entornos laborales.

El reloj aquí presentado, fabricado por Boselli en esos años, constituye un ejemplo de la síntesis formal del periodo: un diseño limpio en el que prevalecen la funcionalidad y la claridad visual frente a cualquier ornamento. Su tipografía, nítida y sin remates, se aproxima a variantes industriales de Futura o DIN 1415, pensadas para una lectura inmediata en espacios de trabajo. Se desconoce qué zona del Banco de España ocupó este ejemplar, aunque probablemente estuvo destinado a áreas colectivas. Un planteamiento muy distinto al de los relojes reservados para despachos de alta dirección, más apegados a la tradición: mecanismos alemanes con sonería, péndulos y cajas de madera que transmitían prestigio y solemnidad.

## Industria Eléctrica Francisco Benito Delgado S. A.

Aplicue escalera, 1935  
Bronce, níquel y vidrio fundido, dorado, soplado  
Colección Banco de España

El edificio original del Banco de España, proyectado por Eduardo Adaro a finales del XIX, albergaba la imponente escalera «Real» o «Imperial», labrada en mármol de Carrara y cargada de ornamentos propios del eclecticismo histórico.

Con la ampliación de los años treinta, José Yárnoz concibió una nueva escalera para la ampliación con accesos a la primera y segunda planta, y con espíritu más sintético pero elegante. Frente al esplendor ornamental de la anterior, esta respondía a la modernidad funcional, aunque incorporaba un clasicismo austero, casi romano, que transmitía solidez sin ostentación. Entre sus elementos destacan la baranda y los apliques murales que, a modo de antorchas, iluminan el ascenso con sobria monumentalidad.

El ejemplar aquí expuesto fue fabricado por la Casa F. Benito Delgado en bronce. De estructura cuadrada, tanto en la base como en los fustes, presenta estrías verticales y una apertura en gallones que acoge el plafón. El modelo actual es de vidrio blanco aplanado, aunque existen otras versiones con forma de media esfera.



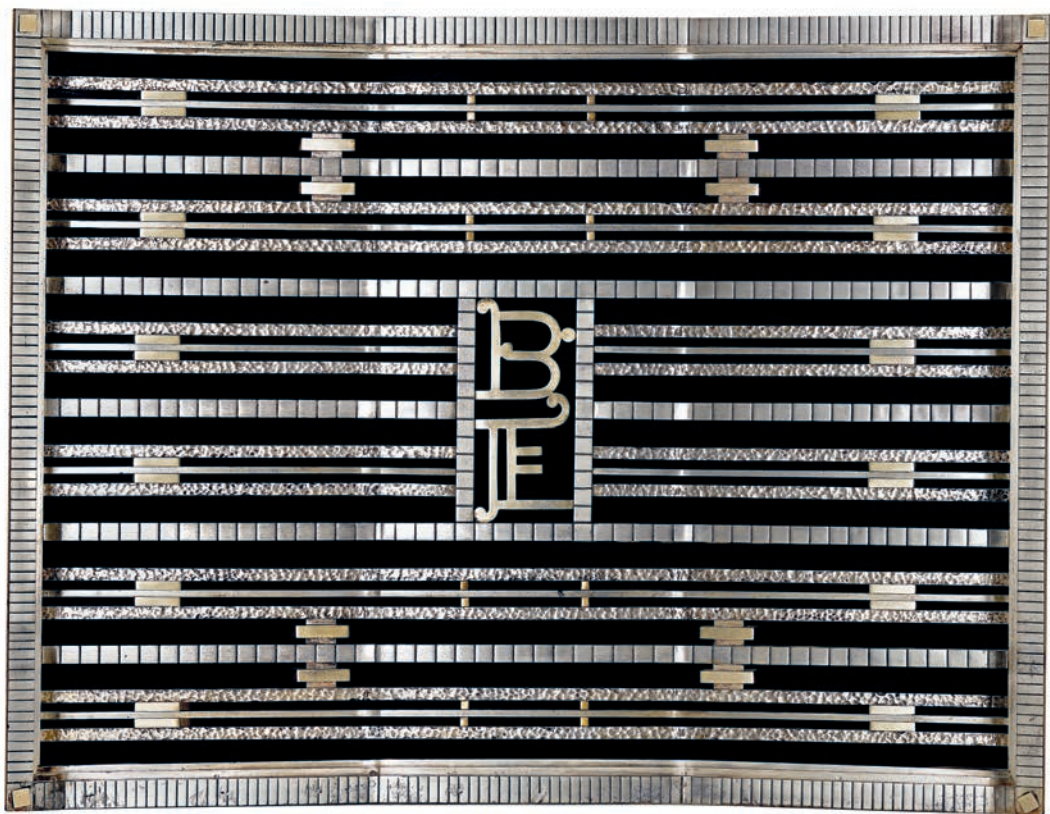
## Cerrajería artística Francisco Torras

Rejilla para radiador, 1935  
Construcción metálica en acero  
Banco de España

En el proyecto de ampliación del Banco de España, José Yárnoz asumió el diseño de diversos elementos decorativos –pasamanos, barandillas, ventanillas de cambio, balcones y cubrerradiadores–, muchos de los cuales aún se conservan en el Patio de Operaciones y en otras dependencias. Retomó modelos previamente empleados en la sucursal de Barcelona, estrechamente vinculados a los diseños de Raymond Subes, Charles Piguet o Jean Prouvé, difundidos en la publicación francesa *La Ferronnerie Moderne*, de Henri Clouzot. La ejecución fue confiada a la

empresa Casa Torras, especializada en forja artística.

Toda la rejería mantuvo una unidad formal, realizada en hierro forjado con aplicaciones doradas que aportaban distinción. En este cubrerradiador destacan las iniciales «BE» (Banco de España), concebidas como emblema central, integradas en una sucesión de barras horizontales cuyo espaciado varía rítmicamente. La estricta horizontalidad se ve interrumpida por tacos metálicos dorados que separan las barras entre sí, cada una con leves incisiones verticales y un martilleado orgánico sobre su superficie. Como apunta Raúl Martínez Arranz, esta disposición, análoga al diseño automovilístico contemporáneo, introduce una vibración visual y un sutil juego de texturas que también remite, en cierto modo, a la escritura musical sobre el pentagrama.



## Herraiz. Muebles y bronce de arte

*Librería giratoria*, c. 1930

Caoba

Colección Banco de España

Durante la ampliación del Banco de España, José Yárnoz supervisó también el diseño del mobiliario de las nuevas dependencias. Para la alta dirección se encargaron piezas en maderas nobles, de estilo clásico y conservador; mientras que para técnicos y empleados se recurrió a materiales más económicos, incluida la estructura metálica. La empresa Rolaco-Mac, con licencia exclusiva de los muebles de Mies van der Rohe, llegó a presentar ofertas, aunque nunca obtuvo contratos. La incorporación de este

mueble a las colecciones del Banco sigue siendo incierta. Su rareza dentro del contexto nacional lo hace excepcional. Probablemente fue producido por la casa Herraiz en Madrid siguiendo modelos de Jacques-Émile Ruhlmann, de los que hacía versiones; aunque, como bien sugiere Mariángels Fondevila, podría haberse realizado también en Barcelona por los talleres de Francisco Giménez, que anunciaban productos de este diseñador en la revista *d'Ací i d'Allà*. Es posible que surgiera como un encargo particular, reproducido a partir de planos o fotografías. Destinado a un despacho privado, combina una estructura interna de roble con chapado en ébano, descansa sobre base circular giratoria y alberga un foco superior que irradia una atmósfera lumínica íntima y refinada.





**Cartel publicitario original de C. G. E. E.**

Lámpara Metal - X-Ray, Reflectolux y Albalita,  
c. 1935  
58,5 x 50 cm  
AHBE, Secretaría, C. 3256

Las artes gráficas hallaron en el cartel y la serigrafía un terreno privilegiado de desarrollo, empleado tanto para la propaganda política como para la publicidad comercial. En España, durante los inicios de la Guerra Civil, numerosos artistas recurrieron a este medio como herramienta de comunicación visual, abordando temas como la reforma agraria o la participación activa de la mujer, entre ellas, Manuela Ballester.

El lenguaje gráfico se caracterizaba por la economía de recursos: amplias manchas de color plano, paletas reducidas y tintas sólidas que otorgaban contundencia al mensaje. Las tipografías, novedosas y expresivas, favorecían la lectura inmediata. La información solía organizarse en planos geométricos, como en este cartel de la tienda de Benito Delgado en Madrid, establecimiento que suministró lámparas y apliques para la ampliación del Banco de España. Este cartel conserva anotaciones en lápiz rojo, probablemente realizadas por José Yárnoz, encargado de seleccionar los distintos modelos, lo que testimonia su implicación directa en la definición visual de distintos elementos decorativos del proyecto.

**X-RAY**

**REFLECTOLUX**

**ALBALITA**

**C.G.E.E. LAMPARA "METAL"**

Sección de Luminotecnia  
Puerta del Sol, 1  
Apartado 150  
**MADRID**

Ronda Universidad, 33  
**BARCELONA**

Rioja, 5  
**SEVILLA**



**Alfonso de Olivares**  
(Hernani, Gipuzkoa, 1898-1936)

*París, 1927*  
Óleo sobre lienzo  
130 × 97 cm  
Colección Banco de España

Alfonso de Olivares es un artista inclasificable, dotado de una mentalidad abierta y moderna, que absorbió en París, desde 1923, las corrientes más innovadoras alejadas del naturalismo. Espíritu libre y ajeno a dogmas, supo dialogar con los movimientos de

vanguardia y con el nutrido grupo de artistas españoles en la capital francesa, a quienes dedicó en 1927 un célebre artículo en *La Gaceta Literaria*.

Su interés por la arquitectura y la decoración lo situó en sintonía con el nuevo gusto *art déco*, marcado por la elegancia racional, la luz y el metal. La obra *París*, fechada en 1927, refleja esa fascinación: sobre un fondo negro, líneas rojas y blancas perfilan una arquitectura nocturna atravesada por la luz de una fuente, en clara resonancia con las escenografías urbanas y lumínicas que definieron la modernidad parisina tras la Exposición Internacional de 1925.



Banco de España

Exposición

*Gobernador*

José Luis Escrivá

*Organiza*

Banco de España

*Subgobernadora*

M.ª de la Soledad Núñez

*Comisaría*

Álvaro Perdices

Yolanda Romero

*Secretaría General*

Javier Priego

*Coordinación exposición*

Carolina Martínez

*Dirección General*

*Adjunta de Servicios*

*e Intervención*

Jaime Herrero

*Coordinación general*

División de Patrimonio

y Colecciones:

Gonzalo Doval

Alicia Gómez

Víctor de las Heras

Carolina Martínez

Alejandra Solano

*Directora del Departamento*

*de Servicios Generales*

Angélica Martínez

*Conservadora*

Yolanda Romero

*Restauración*

Natalia Villota

Rocío de Castro García

Pablo Muñoz

Alfonso Muñoz

Rodrigo Muñoz

Mónica Ruiz Trilleros

Juan Antonio Sáez Dégano

Cleanerlamp

María García Mora

Alfonso Castrillo

*Diseño museográfico*

Marcos Corrales

*Montaje*

TTI y TDARTE

## Alegorías de un porvenir

Sala A  
Territorio, progreso y sociedad  
Sala D  
El taller de Maumejean Hermanos

Sala B  
Alegorías de un porvenir

Sala C  
La Cámara del Oro: tecnología y seguridad  
Sala E  
Una modernidad administrada



Sala de exposiciones  
Banco de España  
26/11/2025 - 28/03/2026