JOSE MIGUEL CABAÑAS BRAVO

LA PRIMERA BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE: ARTE, POLITICA Y POLEMICA EN UN CERTAMEN INTERNACIONAL DE LOS AÑOS CINCUENTA

VOL. 1

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

TESIS DOCTORAL

Director de Tesis: Enrique Arias Anglés

Tutor y Ponente: José Alvarez Lopera

A mis padres, a mis hermanos y,
especialmente, a Teresa

I. INTRODUCCION

Las Bienales Hispanoamericanas de Arte fueron unos certámenes internacionales de arte contemporáneo abiertos a los artistas de países de vinculo hispano, países que en lo geográfico se extendían desde la propia España -pasando por Portugal y Brasil- hasta Filipinas y desde Canadá -pasando por Estados Unidos- hasta Argentina, así como cualquier otro artista nacionalizado en uno de estos países y residente en cualquier parte del mundo.

Precedidas todas ellas de la organización de "exposiciones preparatorias" en distintas provincias españolas y en varios países americanos, como principal sistema de selección, se llegaron a celebrar tres Bienales Hispanoamericanas. La Primera en Madrid, entre los meses de octubre de 1951 y febrero de 1952, la Segunda en La Habana, entre los meses de mayo y septiembre de 1954, y la Tercera en Barcelona, entre los meses de septiembre de 1955 y enero de 1956. Todas ellas tuvieron, además de las salas de concursantes, salas especiales dedicadas a exposiciones retrospectivas, a artistas fuera de concurso, etc. y fueron completadas con una serie de actividades paralelas. Las Secciones en que se dividió el concurso en estas Bienales fueron las de Arquitectura y Urbanismo, Escultura, Pintura y Dibujo y Grabado, aunque como nota más destacada en este aspecto y entre otras modificaciones, en las dos últimas Bienales, se introduce una nueva sección, la de Arte Decorativa, que

en la II Bienal se dedicará a la Cerámica y en la III Bienal a la Joyería y Esmaltes.

Igualmente estas tres Bienales sufrieron antes o durante su celebración exposiciones o actuaciones "contrabienal" o "anti-bienal" en contra de su celebración, especialmente por razones de oposición al régimen político desde el que se organizaban y que intentaron ser contrarrestadas con la presencia o adhesión de destacados artistas o instituciones internacionales. Todas ellas, junto al rechazo y la adhesión, fueron acompañadas de la polémica artística y, finalmente, tras su celebración, todas fueron seguidas de exposiciones antológicas del certamen en diferentes ciudades españolas o extranjeras.

Hubo también dos proyectos importantes de celebrar una Cuarta Bienal, ambos fracasados. El primero comtemplaba su celebración en Caracas (1957), el segundo en Quito (1959-62). En ambos casos la Bienal estuvo demasiado asociada a cuestiones políticas -la caida del presidente venzolano Pérez Jiménez y el aplazamiento de la reuniones de la O.E.A. (Organización de Estados Americanos)- y en ambos casos hubo actuaciones de oposición que contribuyeron a la imposibilidad de su celebración. Finalmente, las Bienales Hispanoamericanas fueron sustituidas en 1963 por las exposiciones de "Arte de América y España" que dirigió Luis González Robles.

Todos estos certámenes fueron organizados por el Instituto

de Cultura Hispánica, entidad autónoma y a la vez dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores (especialmente de su Dirección General de Relaciones Culturales), Ministerio que, si bien posibilitó la celebración de las Bienales, también hizo de ellas frecuentemente un instrumento de uso político. El propio Instituto contaba también con numerosas filiales y entidades adheridas en España y América y, de todas ellas, así como, a través de la Dirección General de Relaciones Culturales, de los embajadores y diplomáticos españoles, echaron mano el Intituto y el Ministerio para organizar y conseguir la participación extranjera en las Bienales. Este Instituto, por otro lado, tuvo como director hasta 1956 a Alfredo Sánchez Bella (sucesor en esta dirección de Joaquín Ruiz Giménez), bajo el que sin duda se dió la gestión artística más brillante del Instituto; a éste sucedió como director Blas Piñar, de gestión artística oscura, y a Piñar sucedió Gregorio Marañón, con quien desaparecerán las Bienales Hispanoamericans y se sustituirán por las nuevas exposiciones aludidas.

La labor del Instituto de Cultura Hispánica en el campo del arte contemporáneo no se limitó a la organización de las Bienales. Entre otras actividades, hay que destacar especialmente las que se organizaron desde un órgano con entidad propia dentro del mismo Instituto; es decir, desde la I Bienal Hispanoamericana, el Instituto dispuso de un departamento u oficina llamada Secretaría General de la Bienal Hispanoamericana de Arte, encargada, además de organizar las Bienales Hispanoa-

mericanas, por ejemplo, de seleccionar la aportación española a la Bienal de São Paulo o de todo lo referente a las exposiciones que organizaba el propio Instituto en su misma Sala de Exposiciones y en otros centros del ambito nacional y extranjero. El secretario general de la Bienal Hispanoamericana fue el poeta Leopoldo Panero y el vicesecretario de este órgano fue Luis González Robles, contando también el departamento con varios colaboradores (José María Moreno Galván, Luis Roselló, Amado, Carlos Peregrín Otero, etc.) y un secretario general delegado en Barcelona, Juan Ramón Masoliver. Todo ello hizo que las Bienales Hispanoamericanas, tuvieran a partir de su gestación en 1950 una clara incidencia en el arte español y -aunque en menor medida- en el americano.

Estas son, en síntesis y muy simplificadas, algunas de las características, instituciones y personas más directamente relacionadas con el tema de las Bienales Hispanoamericanas. No obstante, de lo que trataremos en ese estudio será sólo de la I Bienal Hispanoamericana y su incidencia artística, política y socio-cultural; Bienal cuya idea se gesta en el verano de 1950, se inaugura en octubre de 1951 y finaliza con la celebración de una exposición antológica de la misma en Barcelona en los meses de marzo y abril de 1952.

Es esta I Bienal donde se pone en marcha el mecanismo de organización y funcionamiento de las Bienales Hispanoamericanas, así como donde aparece su definición estética y toda una

serie de problemas y características que luego acompañarán y se reptirán de forma semejante en las siguientes Bienales, muy difíciles de enteder sin tener en cuenta esta primera edición del certamen cuyo exitoso resultado posibilitó su continuidad. Pero además, sin lugar a dudas, es esta primera edición del certamen la más importante y trascendente de todas las celebradas bajo la misma denominación. Y es así por toda una serie de circunstancias artísticas, políticas y socio-culturales que, en unos momentos donde aparece la intención de cambio de una serie de valores y estructuras que habían protagonizado los años cuarenta, concurrieron coyunturalmente en la I Bienal con intención renovadora e hicieron de ella un hito indiscutible del arte español contemporáneo, hito al que es frecuente referirse, aunque verdaderamente carece de un estudio en profundidad.

Pero aparte de la importancia y entidad sobrada del tema, hay otros motivos que nos han conducido a su estudio y que nos hacen tratar únicamente esta edición del certamen. Sobre ello, creo que resulta ilustrativa la propia trayectoria del tema de este trabajo. Es decir, el tema de estudio planteado en principio fue el de la crítica de arte española durante los años cincuenta. Pronto nos dimos cuenta que era sumamente difícil plantear un estudio claro sobre la misma o, al menos, un estudio que comenzara desde la crítica a las exposiciones de las galería de arte a las de mayor envergadura, cuando dentro de ellas incluso una serie de jalones muy destacados y de

indudable incidencia en el arte español contemporáneo estaban aun si estudiar. Decidimos entonces centrar nuestra atención sobre la crítica a las exposiciones y certámenes más importantes, a los que casi siempre aportó su relevancia alguna institución oficial o privada destacada, aunque aun en este caso la mayor parte de estas muestras estaban sin estudiar minimamente, quedando muchas veces en la mera refencia como la ocasión en que expuso tal o cual artista. En este trance y atraidos por la I Bienal Hispanoamericana, con la de modo relevante daba comienzo la década, nos decidimos a estudiar las Bienales Hispanoamericanas, sobre las que hemos estado recogiendo información varios años.

El método seguido para la reunión de información comenzó por las fuentes impresas. Recogimos y estudiamos la bibliografía existente sobre el tema y pasamos a hacer lo propio con los catálogos, reglamentos, folletos, etc. relacionados con las Bienales; luego recogimos los artículos de los diarios y revistas que trataron del certamen en su momento, tanto las noticias como la crítica sobre el mismo, artículos a los que hemos concedido gran importancia. Posteriormente pasamos a recoger y estudiar las fuentes documentales de los archivos de las instituciones más directamente relacionadas con las Bienales. El acopio y estudio de toda esta información, de una abundancia realmente sorprendente, nos reveló su implicación con otras múltiples circunstancias y hechos artísticos del momento, así como que el tema no se podía abordar solamente desde el punto

de vista de la crítica de arte del momento.

Si las fuentes impresas nos descubrieron la importancia y singular significación de las Bienales y, muy especialmente de la I Bienal Hispanoamericana, cuya excepcional relive y especial trascendencia se nos puso pronto de manifiesto, se hacía necesario también el estudio previo de una serie de datos y puntos de referencia sobre las instituciones y personas que estuvieron detrás de la maniobra artística, política y social que, en definitiva, representaron las Bienales y, muy especialmente la I Bienal Hispanoamericana. El estudio de las fuentes documentales nos confirmó la importancia del tema y de las implicaciones aludidas, descubriéndonos algunas otras conexiones dignas de tenerse en cuenta para una mejor lectura y correcta inscripción del tema en el panorama artístico, político y socio-cultural español y su vinculación con el americano del momento. Por otra parte, la enorme cantidad de páginas impresas a que dieron lugar las Bienales, las complejas organizaciones y reglamentaciones, las actitudes tan diferentes protagonizadas por los artistas, la complicada selección de los participantes a través de numerosas exposiciones preparatorias en España y en los países iberoamericanos, las exposiciones contrabienales o actuaciones de oposición, las complejas instalaciones y celebraciones de estos certámenes, las polémicas artísticas que originaron, las exposiciones antológicas con que se les cerró etc., no solo cobran especial relevancia en la I Bienal, sino que hubieran hechc muy difícil tratar todos

estos hechos con el mismo detalle en cada una de las ediciones del certamen; por lo que convencidos de la importancia de la I Bienal y su propia entidad -y aunque hubiera sido de gran interés ofrecer un estudio completo o cerrado sobre lo que fue este certamen bienal desde que nace en la década de los cincuenta hasta que se extingue en a comienzos de la década de los sesenta -lo que conforma una actuación política y artística española bien definida- hemos dejado la información y documentación reunida sobre la continuidad del certamen para una próxima ocasión, centrándonos ahora en la I Bienal, que a nuestro juicio no solo constituye el inicio y planteamiento del certamen, lo que precisa de un especial detenimiento, sino también lo más importante y trascendente del mismo y, por tanto, lo más precisado de estudio.

La estructuración seguida para el estudio del tema que constitutuye el objeto del presente trabajo de tesis doctoral, se divide en dos apartados principales, el primero referido al contexto del certamen y el segundo estudia propiamente la I Bienal; a ello sumamos dos apartados de información complementaria, el apartado de bibliografía y el de apéndices. En el primero de los apartados aludidos, lo hemos subdividido en varios subapartados, sobrepasando todos ellos la cronología estricta de la I Bienal y haciendo referencia a la continuidad del certamen en un intento de contextualizar una serie de circunstancias que inscribirán o incidirán de forma directa en la I Bienal o en su estudio. No es éste, pues, un estudio

específico sobre el certamen, sino una serie de orientaciones aproximadas sobre aspectos que circunscriben y condicionan la propia Bienal.

Así, pues, hemos tratado el primero de los subapartados la literatura producida por la I Bienal con una visión retrospectiva desde la literatura ulterior hasta la de los momentos en que se desarrolló el certamen, literatura de una expecional abundancia que hacía necesaria su revisión. Hemos creido necesario también exponer un panorama del arte español de los años cuarenta y los años cincuenta, ya que consideramos que la I Bienal fue una especie de bisagra entre las dos décadas y se hacía preciso contrastar el panorama de una y otra, por lo que le dedicamos otro subapartado. Igualmente, puesto que además del arte contemporáneo español al certamen fue convocado el iberoamericano, hemos creido conveniente exponer algunas notas aproximadas sobre el mismo y algunas relaciones con el conjunto de la Bienales Hispanoamericanas. Otro subapartado lo hemos dedicado a la institución organizadora del certamen, el Instituto de Cultura Hispánica, cuya actuación, como la misma Bienal, hay que inscribirla en lo que se ha llamado "la política de la hispanidad" y que desarrolló toda una actividad artística paralela a las Bienales Hispanoamericanas contando especialmente con un órgano dentro del mismo dedicado a este tipo de actividad: la Secretaría de la Bienal Hispanoamericana. Finalmente, el último subapartado referido al contexto de la Bienal, lo hemos dedicado a la relación de la Bienal Hispanoa-

mericana con otros certámenes internacionales del mismo tipo, especialmente la Bienal de Venecia y la Bienal de São Paulo.

En cuanto al estudio propiamente de la I Bienal Hispanoamericana, hemos dividido este apartado en siete subapartados siguiendo en lo posible un orden cronológico. En el primero de ellos hemos planteado la situación de algunos certámenes artísticos españoles, especialmente de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y la necesidad de ofrecer ante su panorama una nueva alternativa de certamen artístico oficial. En el siguiente subapartado nos hemos centrado en el origen y configuración del certamen; es decir, por un lado, en la génesis y planteamiento del certamen, con la elaboración de las bases y reglamentación que lo regiría, las objeciones y protestas que levantaron y las modificaciones que sufrieron, por otro, hemos estudiado su puesta en marcha a través de las actividades de la Junta organizadora de la Bienal (reuniones y acuerdos, la elaboraración de la convocatoria a los artistas españoles, los concursos especiales dentro del certamen, la admisión de artistas fuera de concurso, la organización de actividades paralelas, la instalación de la muestra, etc.), Junta a la que compitió todo lo referente a la organización del certamen.

El proyecto y organización de la Bienal Hispanoamericana, una iniciativa oficial a la que, por este mismo hecho, se adjuntaban numerosos recelos, fue objeto de una serie de recha-

zos y adhesiones por parte de los artistas invitados a participar en la misma y, esto, es lo que estudiamos en el tercer subapartado. Hemos tratado en él de la variable y polémica actitud que fueron mostrando los artistas españoles a medida que se organizaba la Bienal, que fue introduciendo diversas modificaciones e incentivos a lo largo de su desarrollo y que tuvo que dirigirse hacia una postura ecléctica en cuanto a su criterio selectivo, todo ello condicionante del resultado final del certamen. Igualmente hemos tratado aquí de la actitud ante la Bienal de tres figuras internacionales del arte español, actitudes muy importantes en las que se fijó el panorama internacional y que fueron muy diferentes entre sí, es decir, hemos tratado de la inhibición de Miró; del rechazo del Picasso, quien firmará con otros artistas españoles exiliados en París un trascente manifiesto contra la Bienal y llamando a la celebración de exposiciones en oposición a la misma en París y en diferentes capitales americanas, que originará la celebración de algunas de ellas y condicionará la actitud de participación de otros tantos artistas americanos, y, finalmente, de la actitud de Dalí, quien contraponiéndola a la de Picasso se adhirió con entusiasmo a la Bienal y llamó a los artistas americanos a no secundar a Picasso.

En el cuarto subapartado nos hemos centrado en la selección y la participación de los artistas. Hemos tratado del sistema de selección, que combinando varios procedimientos, ofrece como rasgo más destacado las invitaciones directas a los artistas y

un mecanismo de exposiciones preparatorias seleccionadoras de los artistas y las obras que habrían de concurrir a Madrid de gran interés y que hizo que se celebraran en diferentes puntos de España un buen número de estas exposiciones preparatorias o regionales, que estudiamos con detalle. Estudiamos también la actitud y selección en cada uno de los países invitados a participar en la Bienal, donde especialmente se echo mano de los representantes diplomáticos españoles en ellos acreditados para conseguir una representación oficial, donde también fueron frecuentes las exposiciones preparatorias y las posturas inhitorias, de rechazo o de clara adhesión y a los que hemos agrupado para su estudio en varias zonas geográficas y la peculiaridad de su invitación a participar en el certamen.

En el subapartado quinto nos centramos en la instalación del certamen, que precisó de varios edificios e incluso del desalojo del Museo de Arte Moderno, inauguraciones parciales, reagrupamientos, etc., y la en inaguración oficial del certamen, donde el ministro de Educación Nacional pronunció un trascendente discurso respecto a la política y el arte. Asimismo tratamos aquí de las inauguraciones parciales que hubo a lo largo de la celebración del certamen y de los tipos de exposición, pues además de las obras de los artistas concursantes se expusieron también las de artistas fuera de concurso y se celebraron una serie de exposiciones retrospectivas y monográficas. Por separado tratamos también de la actuación de Dalí en Madrid, quien pronunció una conferencia en el teatro

María Guerrero con la que armó un gran e importante escándalo enseguida asociado con la polémica artística que había estallado en Madrid y que obtuvo un gran éxito popular con la exposición monográfica presentada por la Bienal. Finalmente, en este subapartado tratamos también de la exposición "contrabienal" celebrada en París y las exposiciones "contrabienales" celebradas en América, especialmente las de Caracas y México.

Las polémicas de la I Bienal centran el siguiente subapartado, el sexto. La actitud polémica había aparecido ya desde el planteamiento mismo del certamen, no obstante, una vez inaugurado el certamen estalló una virulenta polémica entre los partidarios del arte nuevo o moderno y los partidarios del arte viejo o académico, especialmente desarrollada en la prensa madrileña y con la que muy pronto se mezclaron cuestiones políticas, que revestirá un trascendente resultado para los primeros. Continuando este clima polémico, tras el fallo del Jurado de la Bienal, vino a desarrollarse otra polémica con cierta entidad y una serie de debates y posturas sobre la polémica artística general.

Finalmente, en el último subapartado tratamos del éxito artístico, político y socio-cultural que vino a representar la I Bienal Hispanoamericana, así como de la Exposición Antológica de Barcelona, un florilegio del certamen al que se añadieron algunas nuevas obras y nuevo éxito, muy destacado en cuanto a

la afluencia de público, que vino a realzar el éxito general de la I Bienal Hispanoamericana.

Tras las conclusiones sobre el trabajo, exponemos la bibliografía que hemos utilizado para la realización del mismo. Respecto a ella queremos precisar varios aspectos, es decir, la gran cantidad de artículos a que dió lugar la Bienal, especialmente en la prensa española, y que se comenta la hablar de la literatura sobre la Bienal, dificilmente podría entenderse sin un orden cronológico que nos la situa y nos da la razón de su aparición en un momento preciso del desarrollo de la Bienal. Este hecho ha condicionado la ordenación del resto de la bibliografía siguiendo también un orden cronológico, lo que nos da también una secuencia más clara de los acontecimientos. Por otro lado y dada esa abundancia, hemos creido de interés que debían ser separadas la bibliografía general y la específica sobre la Bienal y, dentro de esta última, los libros catálogos y folletos sobre el certamen, los artículos aparecidos en publicaciones extranjeras, los de las publicaciones españolas especializadas, los de las publicaciones no españolas especializadas (fundamentalmente la prensa diaria) y los artículos especialmente referidos a la Exposición Antológica de Barcelona.

Finalmente, en cuanto a los apéndices, último apartado de este trabajo, hemos separado también varios aspectos. Es decir, por un lado, lo referidos a los estatutos, convocatorias,

modificaciones de las bases, juntas y jurados, premios, etc., por otro, la documentación de archivos consultados, que queda dividida en la referida a la I Bienal y en la referida a su Antológica y otros certámenes organizados o en los que participó el Instituto de Cultura Hispánica y, por último, dedicamos varios apartados a una serie de publicaciones que hemos dividido en extranjeras, españolas especializadas y españolas no especializadas en cierta correspondencia con el apartado de bibliografía. El orden que hemos seguido en los apéndices ha sido también el cronológico y en él hemos reproducido una serie de documentos e información impresa que nos ha parecido destacada, aunque dada la singular abundancia ha sido bastante lo que hemos tenido que dejadar fuera del mismo o simplemente reproducirlo de forma fragmentaria. Hemos pretendido que estos apéndices pudieran seguirse de forma autónoma, por lo que aunque gran parte de los artículos y documentos reproducidos han sido llevados de algún modo al texto de este trabajo, hemos creido oportuno que también estuvieran en el apartado de apéndices.

En cuanto a los centros consultados y de donde hemos obtenido la información y documentación en la que se basa esta tesis doctoral debemos señalar, en lo que hace a las principales bibliotecas y hemerotecas españolas consultadas, la Biblioteca Nacional de Madrid y la Sección Hemerográfica de la misma Biblioteca; Biblioteca Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; la Biblioteca General de Humanidades

del C.S.I.C.; la Biblioteca del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.; Biblioteca de General y de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid; la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional; Biblioteca del Museo Español de Arte Contemporáneo; la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; la Biblioteca del Museo del Prado; la Biblioteca del Museo de Arte Abstracto de Cuenca; la Biblioteca y Hemeroteca del Ateneo Científico y Literario de Madrid; la Biblioteca Municipal de Madrid; la Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores; la Hemeroteca Nacional de Madrid y la Hemeroteca Municipal de Madrid. En cuanto al extranjero, los centros consultados se han centrado esencialmente en Nueva York, donde consultamos especialmente la New York Public Librery; la Biblioteca de la Hispanic Society; la Biblioteca del Institute of Fine Arts de la New York University; la Biblioteca general de la New York University; la Biblioteca del Metropolitan Museum of Art; la Biblioteca del Guggenheim Museum y la Biblioteca del Musum of Modern Art.

En cuanto a los archivos consultados, hemos de destacar el Archivo General de la Administración, especialmente la Secciones de Asuntos Exteriores y de Educación; el Archivo Central del Ministerio de Educación y Ciencia; el Registro General de la Agencia Española de Cooperación Internacional (antiguo Archivo del Instituto de Cultura Hispánica y después del Instituto de Cooperación Iberoamericana); el Archivo del

Ministerio de Asuntos Exteriores y el Archivo Fotográfico del C.S.I.C.

Por último, este trabajo quedaría incompleto sin hacer mención de las personas e instituciones con las cuales estamos en deuda de gratitud por la ayuda, facilidades y apoyo que nos han prestado para su realización. En primer lugar quiero citar a mi director de tesis, el Dr. Enrique Arias Anglés, sin cuya ayuda, comprensión y consejos hubiera sido imposible la tesis que ahora presentamos. Igualmente quiero agradecer su inestimable ayuda y consejos a mi tutor y ponente en esta Facultad, el Dr. José Alvarez Lopera. Asimismo agradezco especialmente a todos los miembros del departamento de Historia del Arte del C.E.H. del C.S.I.C. su ánimo, apoyo y comprensión durante todo el tiempo que ha durado este trabajo.

Debo expresar mi agadecimiento también al Dr. Jonathan Brown, al Dr. Edward Sullivan y a la Dra. Priscilla Müller, que me orientaron y facilitaron el acesso a varios centros durante mi estancia en Nueva York, viaje que no hubiera sido posible sin las becas que me fueron concedidas por la Comunidad de Madrid y el C.S.I.C., por lo que quedo reconocido a ambas instituciones. Del mismo modo desearía expresar mi gratitud a Martín Bartolomé, director de exposiciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana de la A.E.C.I., quien me abrió las puertas de este centro y me facilitó el acceso a la consulta del Registro General de esta institución. Asimismo quedo re-

conocido por las facilidades que me concedieron el personal de la Biblioteca Hispánica del mismo centro, el del Archivo General de la Administración y del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Finalmente, no quiero dejar de mencionar entre mis agradecimientos a Andrés Ubeda, Miguel Falomir, Marta Cuadrado, Lorenzo Delgado, Miguel Angel Bunes, Sergio Martínez, Gloria Mora, Hiroshige Okada, Victoria Soto y un largo etcétera de amigos y compañeros que me ofrecieron siempre su ánimo y ayuda. Pero sobre todo quiero expresar muy especialmente mi agradecimiento a Teresa Engenios, a quien dedico esta tesis a la vez que a mis padres y a mis hermanos.

II. EL CONTEXTO DE LA I BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

II.1. La literatura sobre la I Bienal

II.1.1. La literatura posterior al certamen

La I Bienal Hispanoamericana de Arte fue un certamen artístico internacional de considerables proporciones, propósitos y repercusión. Centrado en el arte contemporáneo y con participación limitada a los artistas españoles e iberoamericanos, fue organizado en nuestro país por un organismo oficial, el Instituto de Cultura Hispánica, al mediar el siglo.

Tras un largo período de organización, donde no faltaron adhesiones y rechazos ni, por otro lado, ánimo en la elaboración de estatutos y convocatorias, en la constitución de juntas y jurados, en la realización de concursos y exposiciones de selección previa, etc., la I Bienal fue inaugurada en Madrid por el Jefe del Estado en la significativa fecha del 12 de octubre de 1951, Día de la Hispanidad y año del quinto centenario del nacimiento de Isabel la Católica y de Cristóbal Colón.

Vino a ser clausurada en la misma ciudad, no sin antes haber removido cauces y aguas del rutinario ambiente artístico español, el 24 de febrero del año siguiente. Bien que, seguidamente, halló una interesante y selecta prolongación en Barcelona,

donde se presentó una amplia "Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte", que aumentó el ya clamoroso éxito del certamen. Despedía esta Antológica, clausurada el 27 de abril de 1952, a la I Bienal -prolongada ya casi año y medio entre prolegómenos, preparativos, exhibiciones y florilegios- y, a la vez, dejaba anunciada la próxima celebración de la segunda y tercera edición de este certamen bienal en La Habana y Barcelona respectivamente.

La literatura a que dió lugar en su momento este complejo certamen artístico fue muy abundante y tendenciosa. Mirada desde una perspectiva amplia y habida cuenta del contexto histórico y artístico donde se situa, aseguraría que pocas veces en el ámbito del arte español de nuestro siglo -donde fundamentalmente se inscribe nuestro estudio- se cuenta con una profusión tan peculiar y unas finalidades tan manifiestas y vehementes.

Esta literatura, que hoy podemos considerar histórica, surgió de forma paralela a los acontecimientos de un certamen por el que la sociedad española mostró un interés totalmente inusitado. Consecuentemente, en esta literatura, entendida aquí en sentido amplio y vario, resalta especialmente una mayor cuantiosidad en la publicación a través del medio poco especializado, principalmente la prensa diaria. También hubo abundancia en la publicación a través de los medios artísticos profesionales y su interés no es escaso, como veremos; sin embargo,

la prensa diaria nos muestra con mayor evidencia el alcance social y ese interés en el público por las circunstancias y el desarrollo de la Bienal -como se la conoció popularmente haciendo del adjetivo un sustantivo- que sobrepasó con mucho el que normalmente venía sintiendo hacia las cuestiones artísticas, interés que apenas había caracterizado a una atenta minoría informada de estos asuntos en las escasas publicaciones especializadas. Y, en definitiva, fue esta repercusión social, este atrapar la atención del público, la que posibilitó buena parte del éxito y eficacia que la I Bienal tuvo en nuestra escena artística.

La literatura posterior al certamen, lógicamente, es bastante menos abundante y centrada exclusivamente en el medio especializado; también es menos virulenta y tendenciosa que la de los momentos de celebración de la Bienal y, aunque escasa y sin unidad de criterios, coincide en atribuir a la I Bienal una importancia y trascendencia que, más allá de una positiva valoración general, resultan basadas muchas veces en apreciaciones ciertamente diferentes, aunque también utilizando con demasiada frecuencia en tópico. Con todo, pese a esta importancia que siempre se ha venido dando a la I Bienal, prácticamente no existen estudios o trabajos actuales sobre el certamen y lo que, con gran laxitud, podemos considerar literatura posterior al mismo, en buena parte se halla reducida a la referencia dispersa o inmersa en estudios generales de amplia cronología sobre el arte español, los cuales, apremia-

dos, suelen pasar demasiado deprisa por el certamen[1].

De este modo, aunque las caracterizaciones suelan ser rápidas y breves, y con frecuencia parecidas pese a que añadan matizaciones diferentes, a menudo se incide en alguna de las variadas circunstancias que rodearon a esta I Bienal, especialmente en el apoyo oficial, la participación de algunos destacados artistas y la polémica artística ocasionada. Los balances, en todo caso, son positivos y frecuentemente se dirigen a resaltar el certamen, según unos u otros, como momento

---

[1]Apuntemos también como algunas monografías sobre artistas españoles contemporáneos suelen referir, por ejemplo, si éstos participaron, aunque por lo general se limitan a indicar esto. Algo parecido ocurre, aunque suelan incluir la reseña de un panorama general más amplio donde es frecuente alguna referencia a la Bienal, en los escasos estudios sobre grupos de artistas o movimientos o tendencias posteriores a la guerra civil y en los centrados en algún núcleo artístico (catalán, valenciano, madrileño, etc.). Por otra parte, señalemos que al referirnos a la literatura posterior a la I Bienal, lo hacemos principalmente a la española, pues, descontada ésta, la referencia extranjera, en especial en las obras sobre arte iberoamericano, es, en lo que conocemos, prácticamente inexistente. No obstante, podemos señalar como algunas monografías sobre artistas latinoamericanos citan su participación, algo a lo que también se reducen las escasas referencias de algunos estudios sobre el arte contemporáneo de estos países (veasé, por ejemplo, VILLARROEL CLAURE: Arte contemporáneo: pintores, escultores y grabadores bolivianos, La Paz, Ministerio de Educación y Bellas Artes, 1952, pp.20 y 90; SANZ Y DIAZ, José:"Pintores salvadoreños contemporáneos", Ars núm. 8, San Salvador, Enero-Diciembre, 1957, pp.53-59; El arte contemporáneo en Honduras, Tegucigalpa, USIS-IHCI-ENBAH, 1968, pp.27 y 37; etc.). Ello resulta tanto más extraño cuando algunas obras generales sobre el arte latinoamericano donde es frecuente, de haberla, citar la participación de los artistas en los certamenes internacionales del tipo de las Bienales de Sâo Paulo o Venecia e incluso donde a veces parece calcularse su orientación o valía a tenor de ello (véase, por ejemplo, TRABA, Marta: Dos décadas vulnerables las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970, México, Siglo XXI, 1973; BAYON, Damián: Aventura plástica de Hispanoamérica, México, FCE, 1974; etc.), han ignorado las Bienales Hispanoamericanas.

de enlace con la renovación artística cortada por la guerra civil; como final del predominio académico de postguerra que posibilita la emergencia de nuevas problemáticas ya dentro del arte renovador; como primera ocasión tras aquella guerra en que se da cabida en la esfera oficial a las tendencias de avanzada del momento, especialmente al arte abstracto; como momento aprovechado en diferentes ámbitos geográficos españoles para plantearse la recuperación y renovación artística propia; como comienzo de una "apertura" político-artística que inaugura un nuevo período donde habrá apoyo institucional -interesado o no- al arte renovador; como, en fin, inicio de la normalización de la escena artística del país.

De esta manera, una de las primeras y más interesantes valoraciones de la I Bienal, pasados los años de su celebración[2], es la que en 1960 hace el historiador y crítico José María Moreno Galván en un estudio panorámico de nuestra pintura contemporánea, estudio devenido ya clásico. Moreno Galván planteó en éste la significación y trascendencia que a su juicio tuvo

[2]Consideramos la literatura posterior a la I Bienal a partir de principios de la década de 1960, pues hasta estos años no terminarón las ediciones o el proyecto de celebración de bienales hispanoamericanas. Las referencias a la I Bienal fueron, pues, frecuentes en la celebración e inmediaciones de las siguientes ediciones (La Habana, mayo-septiembre 1954 y Barcelona, septiembre-enero 1955-56) y en sus exposiciones preparatorias y antológicas, así como en los proyectos -frustrados- de celebrar la IV Bienal (Caracas 1957 y Quito 1958-62), hasta que en 1963 se sustituye la Bienal Hispanoamericana por las exposiciones de "Arte de América y España"; pero esta literatura de los años cincuenta que refiere a la I Bienal y gira en torno a posteriores ediciones -su mayor parte- tiene, evidentemente, una intencionalidad y tono diferente que obviamos aquí.

la I Bienal en nuestra evolución artística y sus términos tendrían gran influencia en la historiografía artística posterior:

> "En el otoño de 1951, una exposición de gran envergadura vino a alterar el pulso de la vida artística española, estableciendo un precedente en las exposiciones oficiales que iba a ser decisivo para el futuro: La I Bienal Hispanoamericana de Arte. Había transcurrido un cuarto de siglo largo desde el anterior aldabonazo conjunto de la modernidad española: La Exposición de Artistas Ibéricos.
>
> Como precedente, significaba, nada menos, que la inversión total del sistema valorativo que hasta aquel momento había venido presidiendo en la vida española el régimen de sus exposiciones oficiales. En éstas, el academicismo más conspicuo y retardatario había usufructado consagraciones y prebendas, sin permitir ni una leve fisura por la que pudiera abrir brecha un nuevo sistema de valores que pusiera en compromiso el monopolio. La Bienal, al hacer pública su preferencia por las obras que correspondiesen a los nuevos planteamientos problemáticos, estableció una jerarquía inusitada y obligó a la vida española a tomar de nuevo el pulso de una perdida tradición.
>
> Fué, efectivamente, como un segundo aldabonazo en la vida artística de España; una especie de redención de cuentas colectiva de toda la modernidad dispersa: Recuento de fuerzas, balance de situaciones, estado de conciencia."[3]

El parecer de Moreno Galván nos presenta la I Bienal, pues, como un momento de balance artístico, como la ocasión de una puesta al día, de un replanteamiento, de la vida artística española posibilitada por el cambio de actitud oficial. Era el momento aprovechado por la "modernidad dispersa" para reagruparse, engarzar con los presupuestos renovadores del período anterior a la guerra civil -donde, por otro lado, Galván halla un paralelo a la Bienal en la Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos celebrada en 1925[4]- y, con nuevos

---

[3] Introducción a la pintura española actual. Madrid, Publicaciones Españolas, 1960. pp.120-121. El subrayado es nuestro.

[4] Sobre esta trascendente muestra -también celebrada en tiempo de dictadura (la de Primo de Rivera)- véase BRIHUEGA, J.: "La exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", catálogo de

presupuestos, formar un frente común ante el privilegiado academicismo de postguerra.

A casi diez años de distancia del certamen, este planteamiento de Moreno Galván, quien conoció de cerca la Bienal -ya que colaboró en su realización[5]- y no dejó de interesarse por sus polémicas, volvía a recordar la importancia de las posturas artísticas y las valoraciones del certamen hechas por la crítica en los días de su celebración. Es más, casi podríamos decir que las conclusiones sobre el conjunto del arte producido en la España de la autarquía que el historiador expone en el libro citado -las cuales giran en torno al calificativo de arte ecléctico-, son deducciones semejantes a las que los críticos más vivaces pusieron de manifiesto en cuanto al arte que mostró la I Bienal, ocasión donde la crítica encontró un conjunto lo bastante significativo para elaborar conclusiones amplias: "Estaba presente en ella -dice el propio Moreno Galván- toda la

---

la Exposición conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos", Madrid, Club Urbis, junio 1975; y, del mismo autor, Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936, Madrid, Istmo, 1981, pp. 256-263.

[5]Véase la relación de propuesta de gratificaciones al personal colaborador en la I Bienal remitida por Leopoldo Panero, secretario general de la Bienal, a Manuel Fraga, secretario general del Instituto de Cultura Hispánica, de fecha 20-3-52 (Registro General de la Agencia Española de Cooperación Internacional -antiguo Archivo del Instituto de Cultura Hispánica, luego del Instituto de Cooperación Iberoamericana-, desde ahora citado como RGAECI, Caja 2167, carpeta 7197). Moreno Galván colaboró también en la realización de posteriores bienales hispanoamericanas y exposiciones del Instituto de Cultura Hispánica, para el que trabajó como colaborador de la Bienal Hispanoamericana (véase RGAECI, Caja 2167, carp.7199). Asimismo recibió premios de crítica institudos en la II y III Bienal Hispanoamericana.

amplia y varia gama del eclecticismo que se había estructurado en la década anterior, todas las aperturas a la modernidad, subyacencia expresionista, vivencia surrealista y primer enfrentamiento directo con la no-figuración. La muestra era, al mismo tiempo, la cristalización de todas las realizaciones del arte español de post-guerra y la tímida apertura hacia un tipo de modernidad mucho más arriesgada y violenta."[6]

Es decir, si por un lado se podía considerar a la I Bienal como el inicio de una apertura hacia al modernidad, por otro se vió como un momento de balance del arte anterior. En este sentido, en tanto punto de refencia posterior para el estudio del arte de los años cuarenta, el certamen cobra una importancia suplementaria; puesto que verdaderamente, hasta la I Bienal Hispanoamericana, no fue posible ver en España una muestra del arte producido en el país tras la guerra lo suficientemente amplia y representativa como para permitir una valoración de conjunto fiable. Consecuentemente y dado el interés que suscitó la Bienal y sus polémicas, la crítica hubo de describir y hacer balance de la evolución que había traido este arte hasta el momento y, ya que había que hallar las dimensiones de lo que aquí se exponía y sacar unas conclusiones, se vió obligada no sólo a recordar nuestros avances renovadores de anteguerra -de los que figuraban en la Bienal algunos de los artistas que mejor los simbolizaban-, sino también a generalizar sobre el arte producido posteriormente caracterizándolo según lo ex-

[6] Op cit., pág. 121

puesto en este certamen.

De esta manera, la Bienal, que se prestaba a ello por las propias pretensiones de sus organizadores de lograr un conjunto ecléctico, sirvió no sólo de remembranza de nuestro arte de anteguerra, sino también como una muestra de síntesis, como una caracterización del arte español de postguerra; a la vez que, algunas tímidas presencias, apuntaban ya hacia un arte más cargado de futuro, hacia un arte que no tardará en desarrollarse ampliamente durante los años cincuenta. De aquí que las valoraciones hechas en aquel momento sobre este período de nuestra historia del arte no sólo sobrevivan en la historiografía inmediatamente posterior, sino que muchas duren hasta la actualidad.

En este sentido, la interpretación sobre la Bienal de Moreno Galván, atenta a tales valoraciones, parece haberse convertido en una de las más conocidas e influyentes caracterizaciones, lo que hace que insistamos especialmente en ella[7]. Sin embargo, aclaremos sobre ésta, pues es común recordarla hoy[8], que la ar-

---

[7]La interpretación de Moreno Galván sobre la I Bienal, recordada de forma implicita o manifiesta en diversas publicaciones, ha quedado un poco como "canónica" en varios aspectos y, casi diría, con mayor asiduidad a partir del libro de F. Calvo Serraller: España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985, donde es frecuente citar a aquel historiador, como en el caso de la valoración de la I Bienal (vol.I; Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Santillana, 1985, pp. 52, 54 y 58-60).

[8]Véase como ejemplo el libro de Dolores Jimenez-Blanco, Arte y Estado en la España del siglo XX; Madrid, Alianza, 1989, pp.68, 94 y 96-99.

gumentación completa de este historiador se dirige particularmente a poner de manifiesto que es ahora, al comienzo de la década de los cincuenta y no en otro momento, cuando se ponen las bases para que pueda plantearse la cuestión que ocupará a los años cincuenta: el arte abstracto. Es decir, la I Bienal es vista como el momento en que el frente renovador, la modernidad en sentido genérico, agrupada sin dejar que se notaran luchas internas entre sus propias tendencias, reacciona y derrota al privilegiado academicismo de los años cuarenta. Desplazado el academicismo, no tardará en surgir otro problema, pero ahora en el seno mismo de esa modernidad: el problema del antagonismo entre la abstracción y la figuración. "En la Bienal -nos venía advertido Moreno Galván-, donde ya figuraban algunas obras más bien abstractizantes que puramente abstractas, cristalizaba la subversión total de la vanguardia genérica contra el academicismo; en la exposición de Santander quedaba resueltamente planteada la lucha del arte abstracto contra el representativo"[9].

En consecuecia, Galván resaltará más la importancia de la polémica suscitada por la apertura de la Bienal al arte reno-

[9] Op. cit., pág. 119. La mención a la muestra en la capital cántabra alude a la "Exposición Internacional de Arte Abstracto", celebrada en el verano de 1953 con mercenazgo del Instituto de Cultura Hispánica en el marco del curso dedicado a este tema por la Universidad Internacional de Santander, cuyas ponencias serían publicadas tiempo más tarde en el volumen colectivo El arte abstracto y sus problemas (Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1956).

vador que el mismo arte renovador que figuraba en el certamen[10]. Ahora bien, incidiendo en hacer trascender de la singular ocasión que "la polémica fué el canto del cisne de la preponderancia academicista", porque durante aquella, para las unidas filas renovadoras, "lo que entonces se planteaba no era una lucha de tendencias, sino la batalla final de la modernidad contra el academicismo"[11].

La Bienal madrileña es presentada así no sólo como el comienzo de una normalización de la escena artística, sino también como un paso necesario para el planteamiento de la alternativa de la abstracción, para el triunfo -que sin duda se dará en los años cincuenta- del arte abstracto, arte que en el momento de la I Bienal representaba en sí una actitud no poco polémica[12].

---

[10]Sobre este arte llega a decir que "si se piensa que en aquella muestra apenas propendían a la abstracción los cuadros de Mampaso, Ramis, Planasdurá -en rigor, casi los únicos "abstractistas" españoles del momento- apenas se comprende la acusación de "malditos" que el pasadismo realizó. Es cierto que era infinita la gama tendenciosa que figuraba en ella, pero, cuando se realizó, el frente renovador tenía cerradas sus filas, sin que pudiesen observarse apreciables muestras de luchas intestinas", Op. cit., pág. 121.

[11]Ibidem, pág. 122

[12]El propio Moreno Galván remarcaba en otro lugar: "Por aquellos días, la tendencia no-figurativa tenía una razón de ser que desbordaba, al menos en España, la situación metodológica en que hoy vive: era una actitud polémica. Precisamente se trataba de exigir del público una equidad en las apreciaciones o un reconocimiento de derechos. Si las actitudes polémicas tenían más bien un tono corrosivo, ello era así porque lo exigía la táctica de la situación que acababa de abandonar el período eclecticista de los años cuarenta y tantos para entrar de lleno en una etapa que iba a estar marcada por la lucha entre la abstracción y la figuración. Precisamente acontecía entonces en el Museo de Arte Moderno y en los palacios del Retiro el espectáculo de la Primera Bienal, con la polémica virulenta que ella suscitó (...). Ignoro

La I Bienal era pues para Moreno Galván, además de un momento de recuperación, un momento de transición. Ponía término al privilegiado academicismo de los años cuarenta, pero a la vez, apuntada en la modernidad la dirección hacia el arte abstracto, se abría a los años cincuenta. No obstante, en dirección a destacar principalmente esa presencia del arte abstracto se han dirigido otros historiadores. Así, sin refencias a la polémica ni al sentido de lucha contra el academicismo atribuido por Moreno Galván a la I Bienal, el historiador y crítico Carlos Areán centró su punto de vista casi exclusivamente en el arte renovador que hizo acto de presencia en este certamen, resaltando muy especialmente la aceptación oficial del arte abstracto, al que parece presentar como el mejor aval de la trascendencia de la I Bienal. Destacará, pues, que en el decisivo año 1951 llegó, "por muy feliz iniciativa de Manuel Fraga y Alfredo Sánchez Bella, la celebración de la Primera Bienal Hispanoamericana, en la que fueron por primera vez aceptados en una manifestación oficial española el arte abstracto y el de la forma fluctuante, representados, entre los españoles, por algunas de las aportaciones de Planasdurá, Mampaso, Ramis y Tharrats, aunque la obra de estos tres últimos se hallase más

---

hasta qué punto fueron conscientes los ingenuos iniciadores de aquella polémica, dirigida contra los más leves brotes del arte que venía más cargado de futuro, de cuán fundados estaban sus presagios. Ignoro, en fin, si ellos saben que aquel raro arte que denunciaban era como el primer aldabonazo de algo que acabaría destronando definitivamente todas las precarias jerarquías." (Mampaso, Madrid, Col. Arte de hoy, núm.5, 1960. Recogido por R. Chavarri, Mampaso, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 100-101).

cerca de la neofiguración fluctuante que de la rigurosa abstracción. También magicismo y sobrerrealismo, representado el primero por Tapies y Cuixart y el segundo por Dalí y Caballero, tuvieron allí cabida. La conmoción que la bienal causó en Madrid, no sólo a causa de la obra de los pintores españoles que entonces pudieron ser por primera vez admirados en la capital de España, sino también, y muy en gran medida, merced a la de los procedentes de todo el mundo hispánico, fue inmensa. Puede afirmarse que fue a partir de esta memorable exhibición cuando la hostilidad contra las tendencias no objetivas comenzó a decrecer en Madrid"[13]. Años después, Areán volverá a potenciar la importancia para nuestro arte abstracto que revistió la I Bienal, la cual "no sólo nos interesa -dirá- por haber servido de marco a... nuestra renovación plástica, sino más todavía porque las obras presentadas en ella por nuestros más avanzados artistas, sirvieron para que el arte abstracto en todas sus variedades tomase definitivamente carta de naturaleza en nuestra patria (...). Terminada esta bienal fueron muchos los artistas españoles que comenzaron a cultivar casi exclusivamente el arte abstracto y que se mantuvieron fieles al mismo durante la totalidad del decenio ahora aludi-

[13] Veinte años de pintura de vanguardia en España, Madrid, Editora Nacional, 1961, pág. 53. Areán, volverá a insistir en resaltar de la Bienal esta aceptación de las tendencias renovadoras y el arte abstracto en "El arte español desde 1940 hasta nuestros días" (Arbor núm.261-262, Madrid, septiembre-octubre, 1962, pp.9-10) y en 1971 Balance del arte joven en España (Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, pág.13).

do"[14]. La I Bienal venía a ser un acontecimiento más implicado con los años cincueta que con los cuarenta, es decir, venía a ser antes el pórtico de entrada en atrayente década artística de los años cincuenta que una solución de salida de la esclerosis artística de los años cuarenta.

Pero sin duda, en estas visiones, donde la I Bienal se muestra como un momento necesario para la aparición del planteamiento de alternativa figuración-abstracción o bien como el momento de sanción e inicio de la aceptación oficial de un arte que conocerá desde ahora un gran desarrollo en nuestro país, hay un apuramiento o reducción de la problemática del arte

---

[14] Treinta años de arte español (1943-1972), Madrid, Ed. Guadarrama, 1972, pp. 26-28. Sobre la I Bienal como punto de partida para la germinación del arte abstracto en España, véase también CASTRO ARINES, José de: El arte abstracto, Madrid, Publicaciones Españolas, 1962; pp.23 y ss. En cuanto al mismo tema, señala Juan Manuel BONET: "Cierre del período iniciado en 1948 con Altamira (y en sentido más amplio, por D'Ors en la inmediata postguerra) fue la Primera Bienal Hispanoamericana, inaugurada por el mismísimo Franco, el 12 de octubre de 1951. Polémicas de época y juicios políticos al margen, lo cierto es que el equipo de falangistas o ex falangistas liberales que estuvo detrás de la iniciativa dio un definitivo espaldarazo al arte moderno, falto hasta ese momento del menor reconocimiento oficial. Entre otros pintores... enviaron sus obras Tàpies (Composición abstracta), Millares (Aborigen y Pictografía canaria), Panasdurà, Carlos Ferreira (un Angel brancusiano), Juan José Vera, Fredy Szmull, José Julio Rodríguez, Tharrats... Sin embargo, ninguno de estos alcanzó, en la modalidad abstracta, el éxito alcanzado por Manuel Mampaso (1924) con su Verde y Redes. Desde un punto de vista anecdótico, quizá el hecho de que Mampaso fuera pintor de lo que en Ruedo Ibérico llamaban "la generación Fraga", le diera a su salto a la abstracción una carga simbólica que el público más enterado supo captar. A partir de la Bienal, se multiplicarían las iniciativas oficiales de apoyo al arte abstracto: envíos a certámenes internacionales, Semana de Santander (1953), renovación del Museo de Arte Moderno bajo el mandato de José Luis Fernández del Amo.", ("Epílogo: el arte abstracto en España (1920-1960)" en Cor Blok: Historia del arte abstracto, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 264-265).

español de entonces a la situación que atraviesa principalmente la aclimatación del arte abstracto. Con ello quedan olvidadas o reducida la importancia de otra serie de dimensiones que tuvo este certamen para nuestro arte, dimensiones que implican a otra serie de factores que no conviene pasar por alto.

Rafael Soto Vergés, por ejemplo, reparó en la conveniencia de referirse a las circunstancias tanto endógenas como exógenas de las Bienales Hispanoamericanas; es decir, por un lado, la referencia a la I Bienal Hispanoamericana en tanto primer esfuerzo apreciable de sistematización y renovación interiores de nuestro arte, esfuerzo continuado en las siguientes ediciones, y, por otro, la referencia a lo que de repercusión internacional y plataforma de lanzamiento y mercado del arte español supusieron las Bienales Hispanoamericanas desde su institución con la edición de 1951. Con todo, Soto Vergés se queda prácticamente en el planteamiento[15].

Por su parte, Manuel Sánchez-Camargo, insistió en la gran importancia que la I Bienal tuvo para el cambio de diferentes aspectos en el panorama artístico español, lo que permitiría a nuestro arte afrontar el ritmo internacional:

> "La primera Bienal celebrada en Madrid fué el acontecimiento más decisivo de nuestra vida artística casi nos atrevemos a decir que en siglos. Allí, en el Instituto de Cultura Hispánica, se llevó a cabo la transformación oficial del arte en España; se dió entrada a los artistas famosos fuera de nuestras fronteras y olvidados dentro de ellas; se entronizó el esfuerzo creacional, y se apartó la pintura imitativa, formu-

[15]"Bienales, Exposiciones y Concursos Nacionales", Artes, núm. extraordinario, Madrid, diciembre 1964, pp. 8-10.

laria, fría y pasada... El premio a Benjamín Palencia constituyó una consagración oficial de lo bueno frente a lo estéril; de allí surgiría el cambio de nuestras nacionales; de allí surgió, sobre todo, la esperanza que animaba a los nuevos pintores y escultores; de allí nació ese arte español que hoy triunfa en el mundo: el Museo de Arte Contemporáneo y la incorporación de España al ritmo internacional, no para formar solamente parte del mismo, sino para ocupar puesto primero y principal..."[16].

Sánchez-Camargo, con todo, frente a otras figuras que han sido resaltadas en torno a la idea e iniciativa de Bienal, como Manuel Fraga Iribarne y Alfredo Sánchez Bella, en los que siempre insistió mucho Carlos Areán[17], resaltará por encima de todos a la figura de Leopoldo Panero:

"El alma de las Bienales Hispanoamericanas fué Leopoldo Panero; fué el que llevó al más afortunado término misión tan difícil, ya que suponía cambiar oficialmente el criterio estético del país, que ¡tan necesario era!. A su tesón, a su fe, a su entusiasmo, a ese saber estar y saber decir lo que tenía que ser o decirse nadie superó a Leopoldo, que vivió jornadas de trabajo agotador; que solicitaba, que iba y venía, que escribía, traía y llevaba, y estamos muy seguros al afirmar que este agotador menester de las Bienales minó su salud, pues sólo los que de fuera, de testigos, con mirada pasiva, veíamos la entrega, sabemos hasta qué punto fueron mínimas las horas de su sueño: los descansos, y como tras jornadas agotadoras tenía que volver a empezar empeños que no sabía cuando iban a terminar... (...). Y podéis creerme, lectores amigos, que la iniciativa ministerial y de Alfredo

---

[16]"Leopoldo Panero y la pintura española contemporánea", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.187-188 (En Memoria de Leopoldo Panero), Madrid, Julio-Agosto 1965, pág. 187.

[17]Véase AREAN, C.: Veinte años..., Op. cit., pág.53; 1971. Balance..., Op. cit., pág.13; Treinta años..., Op. cit., pp.26 y 46. En ellos también veremos incidir a Rodriguez-Aguilera, por ejemplo. No obstante, junto a Alfredo Sánchez Bella y Manuel Fraga, respectivamente Presidente y Secretario General del Instituto de Cultura Hispánica, hay que tener presentes, incluso más de cerca en cuanto a todos los detalles de la Bienal, la figura de Leopoldo Panero, Secretario General de la Bienal Hispanoamericana de Arte, del que enseguida hablaremos, a Luis González Robles, vicesecretario de la Bienal Hispanoamericana de Arte y a Juan Ramón Masoliver, secretario general Delegado de la Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona.

> Sánchez Bella si pudo llevarse a buen fin fué gracias a Panero, que puso orden en el desorden artístico, que eligió, buscó, pidió, rogó y habló... El hablar de Leopoldo Panero fue decisivo siempre (...). No creais que al hablar de las Bienales digamos que fueron obra y gracia de Panero por la amistad en el recuerdo, sino que es verdad, la pura verdad, la desnuda verdad: La Bienal se llamó Leopoldo Panero"[18].

Conviene resaltar este hecho de la intervención de Panero en nuestro panorama artístico a través de las Bienales, en el que también insistían junto a Sánchez Camargo algunos artistas (Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Alvaro Delgado, Barjola, Pedro Mozos, Juan Guillermo, Juan Antonio Morales, etc.)[19]; y no sólo, como pudiera parecer, en cuanto a las conexiones más o menos significativas que pudo haber entre Panero y la llamada Escuela de Madrid -aunque si fueron los artistas madrileños los que mejor pudieron comprobar su actividad, como los catalanes vivieron más de cerca la de Juan Ramón Masoliver-, Escuela madrileña de cuya relación con la Bienal enseguida hablaremos, sino también con otros artistas. Es más, no sólo interesa la relación de Panero con la Bienal y los artistas, sino que, en general, interesa la conexión del grupo de poetas cercanos al Instituto de Cultura Hispánica (Panero, Vivanco, Rosales, Ridruejo, Ory...) con el tema de la Bienal y los artístas del momento. Pues si Panero fue secretario de la Bienal, a Luis Felipe Vicanco se debió la iniciativa del concurso arquitectónico sobre una catedral en Madrid que presentó la

---

[18]"Leopoldo...", Art. cit., pág.187

[19]Opiniones recogidas por Sánchez Camargo en Ibidem, pp. 189-191.

Bienal, participó como arquitecto el certamen, escribió un interesante ensayo sobre la I Bienal, pronunción varias conferencias, etc.; Dionisio Ridruejo instigó a los artistas a la participación y promovió la creación de algún premio, participó activamente en la polémica artística de la Bienal, escribió varios artículos, pronunció conferencias, etc.; Luis Rosales escribió algunas narraciones sobre el certamen y alguno de sus participantes, presentó conferencias sobre el tema de la Bienal, etc. Todos ellos, que, por cierto, participaron en un número dedicado a la I Bienal por la revista Cuadernos Hispanoamericanos -sobre el que pronto hablaremos-, escribieron sobre la Bienal y la apoyaron, vinculándose de un modo u otro a su proyecto, a su concurso y celebración, a sus polémicas..., a las miras de nuestros artistas renovadores, cuya evolución vivieron con gran intensidad.

Hubo alguna suspicacia ante su presencia en las cuestiones artísticas en momentos tensos de la Bienal, como las que hacía resaltar Jesús de Perceval, cabecilla del grupo de los Indalianos de Almería, quien, preguntado por el fallo del jurado de la Bienal, respondía: "¿que dirían los poetas si un Jurado que hubiese de fallar sus obras estuviese integrado por pintores? Protestarían, con razón, diciendo que nosotros no entendemos de esas cosas. Pues bien, a los pintores españoles nos juzgan los escritores, y además nos pretenden dirigir. ¡Así salen las

cosas!"[20]; pero en definitiva el interés de los escritores no parece que dejara de ser beneficoso, ni que esa preocupación que sintieron los poetas hacia los artistas, cada vez menos necesitados de su impulso, se apagara. Así, Luis Felipe Vivanco, pongamos por caso, anotaba en 1956 en su diario: "Me llega un libro con reproducciones fotográficas de las últimas pinturas de Tàpies. Y se me limpian los ojos. Es, efectivamente, otra cosa. Es lo más fuerte plásticamente después de Miró. Dando un paso más allá. Cuando el cambio de ambiente artístico, provocado por la Bienal del 51, yo me asusté mucho. Creía que los pintores, sobre todo los jóvenes, no iban a estar a la altura de las circunstancias. Les faltaba profundidad y verdad, radicalidad de planteamiento. Pero una personalidad y una obra como la de Tàpies justifica la batalla de la Bienal. Ahora ya tenemos un nuevo pintor universal. Auténtico. Me he entusiasmado a solas en el despacho. Hace mucho tiempo que no me proporcionaba la pintura una emoción tan fuerte. Las imágines superpuestas no dejan de ver la pintura. Y aquí la creación pictórica aparece con toda su inspiración exclusivamente plástica. Tendré que escribir a Tàpies dándole las gracias y diciéndole estas cosas"[21].

A este subrayar el interés que tomó este grupo de poetas por la Bienal también nos mueve, pues, el estar convecidos de que,

---

[20]CREUS, J.P.: "Tras el fallo se alza el gallo. Una hora con Jesús de Perceval", Crítica, Madrid, 30-11-51

[21]VIVANCO, Luis Felipe: Diario. 1946-1975 (edición preparada por Soledad Vivanco), Madrid, Taurus, 1983, pp.101-102

si a partir de la I Bienal empieza una recuperación y normalización del panorama de las artes plásticas españolas, hasta cierto punto, esto fue posible, además de por los valores propios de los artistas plásticos y otros hechos que ya señalaremos, gracias a la mano que les tendieron el grupo de poetas e intelectuales; pues frente a la literatura el panorama de nuestro arte renovador venía caracterizándose por un rezagamiento de su presencia en la escena cultural avanzada del país, rezagamiento que a través de este apoyo (no limitado a la Bienal, que en cierto modo no sería más que la culminación de un apoyo ya existente en iniciativas como la Academia Breve de Crítica de Arte, la Escuela de Altamira, Dau al Set, Cobalto, etc.), de esa "labor realmente apostólica de media docena de escritores y algunos hombres de negocios" interesados por el arte joven, como resumía el cuadro de aquel momento Juan Ramón Masoliver[22], dejará de ser tal rezagamiento.

Pero será, no obstante, Vicente Aguilera Cerni quien, también

---

[22]"La verdad -decía Masoliver en 1951-, yo no veo más, en todo caso, que la labor realmente apostólica de media docena de escritores y de algunos hombres de negocios, erigidos por la fuerza de las cosas en marchantes, pero desinteresados, para suplir la deserción del coleccionismo y la carencia de revistas de vanguardia. Esos señores, con su entusiasmo, son los únicos que hacen algo por rescatar al arte joven de determinadas ayudas ciertamente loables por serlo de excepción, de algunos centros culturales extranjeros radicados en nuestro país. Y no descuento que la dedicación de este exiguo grupo entusiasta ha ejercido algún influjo, como sucede siempre con los marchantes, sean desinteresados o no, en la dirección que está siguiendo la pintura más joven, cada vez más orientada hacia el cultivo de los valores propios, específicamente nacionales."; (SANTOS TORROELLA, R.: "La Bienal en Barcelona. La Exposición preparatoria y algunas opiniones de Juan Ramón Masoliver", Correo Literario, núm.28, Madrid, 15-7-51, pág.7)

sin dejar de remarcar -como Moreno Galván- que la I Bienal pareció ser "el canto del cisne del academicismo español"[23], aluda a algunas otras interesantes dimensiones de la Bienal que ya nos vienen apareciendo en lo expuesto hasta aquí, es decir, la conexión de lo oficial o institucional y la Bienal. Resulta de Aguilera Cerni una visión del certamen especialmente centrada en el caracter "oficial" del mismo, es decir como actuación artística especialmente enredada con política estatal, algo en lo que será muy frecuente insistir posteriormente. Aguilera Cerni resalta como bajo el hecho de la organización de la Bienal no existía ningún tipo de altruismo oficial, sino la intención de favorecer determinados fines político-económicos: "Puesta en marcha la política llamada de "hispanidad" (dirigida hacia los países hispanoamericanos para favorecer fines político-económicos mediante el prestigiamiento y la penetración culturales), el Instituto de Cultura Hispánica organizó a su servicio la primera Bienal Hispanoamericana"[24]. No olvida por ello la singular importancia que la vía institucional ofrecía al arte avanzado del momento, el cual halló cabida por primera vez en lo oficial con este certamen: "Este reconocimiento -señala- tuvo extraordinaria importancia, dado que en aquellos momentos prácticamente no existían galerías comerciales capaces de promocionar las tendencias modernas -según la mecánica de la mercantilización artística usual en los países de cuño capita-

---

[23] Ortega y D'Ors en la cultura artística española, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

[24] Iniciación al arte español de la postguerra, Barcelona, Península, 1970; pág.49

lista-, ni museos o entidades con sensibilidad y empuje para impulsarlas. Por tanto, la vía oficial era la única con medios suficientes para que lo emergente pudiera salir de un minoritarismo tan restringido que casi quedaba limitado al círculo privado de las amistades de los artistas o pequeños grupos"[25].

Mas, con todo, la iniciativa de la I Bienal para Aguilera Cerni se emparenta principalmente con los intereses políticos, especialmente con los de dirección exterior. Así, califica al certamen de "apertura táctica", situada, por lo demás, en unos momentos de doble búsqueda aperturística y pragmática: la artístico-cultural, que agrietaría el aislacionismo, y la político-económica, que pondría fin a los criterios autárquicos, ambas, pues, con claros intereses en el exterior. La confluencia de estos intereses políticos y culturales, según Aguilera Cerni, hicieron posible la I Bienal e involuntariamente obligaron a lo oficial a aceptar el arte renovador, es decir, que "precisamente por estar proyectada hacia el exterior, la Bienal fue la primera manifestación artística, oficialmente montada e inspirada, que dio cabida a las corrientes artísticas avanzadas"[26].

Por otro parte, en cuanto a otras caracterizaciones, hemos de tener en cuenta que el eclecticismo presidió el amplísimo y variado conjunto de obras que exhibió la I Bienal, lo que ha

---

[25] Ibidem; pp. 49-50.

[26] Ibidem, pp. 49-50.

dado lugar a que se destacara repetidamente no sólo la presencia del arte abstracto, sino también la de distintas tendencias, artistas, grupos, escuelas, etc. Se ha hecho hincapié, pues, en la variedad del arte presentado por los concurrentes a esta I Bienal, donde, según Rodríguez-Aguilera, "se acogen, sin reservas, las tendencias plásticas modernas. Participan en ella los componentes del grupo "Dau al set", con obra caligráfica y evasiva; los del grupo "Lais", con equilibrado naturalismo, si bien Planasdurá lo hace con una de las escasísimas obras abstractas de los españoles participantes..."[27]. Se dispuso para la ocasión -matizará más tarde- de unos medios infrecuentes en manifestaciones de este tipo, "alcanzando una amplia difusión las más audaces obras de la vanguardia de entonces (expresionismo de Zabaleta, Matheos, Guinovart; naturalismo expresivo de Palencia, Ortega Muñoz, Arias; magicismo de Tàpies, Cuixart, Millares; abstracción de Planasdurà, Ramis, Mampaso), en compañía de la joven pintura hispanoamericana, de innovadores bien conocidos como Benet, Mompou, Sunyer, Dalí, Vázquez Díaz, y bajo la protección y el prestigio de los precursores y maestros (Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos, Solana). Si a éstos se añaden los escultores (Clarà, Rebull, Ferrant, Serra, Mallo, Fleitas, Subirachs), y arquitectos y urbanistas, pueden comprenderse la importancia y el alcance de un conjunto de, aproximadamente, dos mil obras representativas, casi en su totalidad, de las

---

[27] Crónica de arte contemporáneo, Barcelona, Ariel, 1971; pág. 62

distintas tendencias consideradas por el nazismo, y por muchos de nosotros en aquella época, como "arte degenerado""[28]. Y en términos semejantes, en cuanto a la gran variedad que ofreció el certamen, se hallan también otras caracterizaciones, por ejemplo, la que hace Federico Torralba, muy insistente, por otro lado, en la presencia de Dalí en el certamen[29].

Otras visiones sobre el certamen han incidido en la presencia

---

[28]Arte moderno en Cataluña. Examen de qué cosa sea arte y qué cosa modernidad, Barcelona, Planeta, 1986; pág. 122.

[29]"Donde antes aceptó el centralismo oficial la presencia de los artistas innovadores -decía Torralba en 1980- fue en la Primera Bienal Hispanoamericana, celebrada en Madrid, a partir de octubre de 1951. Es trascendente el hecho en cuanto a la aceptación de tendencias actuales, pero no debemos por eso olvidar que se estaba ante un conjunto híbrido,... Pero aun con todo ese academicismo presente, allí estaba el arte tradicional de los salones oficiales, la discreta modernidad que combinaba la tradicción a lo actual, que quedaba visible en la fuerte cantidad de obras que partían de orientaciones italianizantes, modernas, como el caso de Lara, de Capuleto, Villaseñor (que tanto habría de evolucionar después) y otros. Los catalanes iban hacia una versión más francesa, con recuerdos de lo fauve y del neocubismo, como es el caso de Rogent o Capdevilla, por ejemplo. Estaban representados, evidentemente, los grandes maestros del momento: Palencia, Gutiérrez Cossío, Zabaleta, Vázquez Díaz, Sunyer, y otros..., como Muxart o García Ochoa, que tocaban en ocasiones lo expresionista y fauve, como también Molina, Mateos, etc. El surrealismo estaba presente en las obras del grupo Dau al Set, Caballero y otros, y ya aparecía netamente la abstracción en las obras de Muxart, Mampaso, Ramis, etc. Faltaba, por lo demás, casi todo lo de la Escuela Española de París, así como el Grupo Zaragoza y buena parte de la pintura joven española. Se añadió también al interés de esta bienal la presencia de las exposiciones de artistas americanos y la de figuras precursoras. Y como gran salón de honor y máxima atracción del certamen se presentaba una gran exposición retrospeciva de Dalí, con abundantes obras selectas, y presidido el conjunto, espectacularmente, por la obra que marcaba la nueva decidida tendencia del artista: La Madona de Port Lligat" ("Pintura", en Historia del Arte Hispánico, VI. El Siglo XX, Madrid, Ed. Alhambra, 1980, pág.292. Sobre la presencia de Dalí véanse también las pp. 293-294).

e importancia que revistió para ciertos grupos de artistas. Así, la I Bienal supuso la consagración de la llamada Escuela de Madrid, como destacó pronto Manuel Sánchez-Camargo en el segundo de los libros que dedicó a este grupo[30]. El mismo Alvaro Delgado, artista de aquella escuela, se refirió ya al hecho en una conferencia en Salamanca a principios de los años sesenta: "En octubre de 1951 se inaugura en Madrid la primera Bienal de Arte Hispaoamericano. No creo que jamás en España se se haya logrado una expectación mayor alrededor de unos cuadros y de unas tendencias estéticas. Durante semanas la capital vive atenta a las polémicas y a los debates sobre pintura. Hay posturas pro-arte moderno y posturas contra. Los conservadores en pintura son batidos ampliamente y el Gran Premio de la Bienal lo consigue Benjamín Palencia. Esto supone la conquista del poder artístico por los grupos de pintores de vanguardia. Entre éstos está el de la "joven escuela". Ya no se discute o se discute poco. Ha habido el espaldarazo oficial con el gran premio de Benjamín. Lo que se tenía por insensato y corrosivo ha probado su sentido, su verdad y su eficacia (...). Con el triunfo de la Bienal Hispanoamericana la pintura empieza en España a vivir una relativa edad dorada. Se abren nuevas salas, aumentan los visitantes a las exposiciones y lo que es es-

[30] Diez pintores madrileños. Pintura española contemporánea, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, pp.14-15. En el primer libro (Pintura española contemporánea. La Escuela de Madrid, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954), también es frecuente la observación sobre la participación de los artistas de esta Escuela en la Bienales Hispanoamericanas.

tupendo: el número de compradores"[31].

Posteriormente se ha seguido insistiendo en ello, a veces, al considerarse algo parecido a lo que llamó Aguilera Cerni "línea indigenista", que se fraguó durante la década de los cuarenta y "su más visible punto neurálgico estuvo en las Bienales Hispanoamericanas"[32], y, a veces, desde tonos excesivamente partidistas y politizados, como por ejemplo el de Alexandre Cirici, que hablará de la Escuela de Madrid como "la *nueva modernidad domesticada (que) encontraba su festival en* las Bienales Hispanoamericanas de arte, que empezaron en Madrid, en 1951"[33]. Con todo, la actuación de esta Escuela ha

---

[31]"Conferencia de Alvaro Delgado sobre la Escuela de Madrid", recogido por Javier Tusell en el catálogo Exposición Antológica de la Escuela de Madrid, Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, Mayo-Julio, 1990; pág. 168. Alvaro Delgado, ha insistido siempre en la importancia de la I Bienal para los artistas: "Es curioso -decía más tarde- cómo la pintura que últimamente "conquistó el poder" ha olvidado lo que por ella hizo Leopoldo Panero. Curioso e injusto. Leopoldo fué el alma de aquella primera Bienal Hispanoamericana que planeó una lucha polémica y eficaz para barrer los restos de una mala fórmula artística... En ese momento le conocimos y doy testimonio de su entusiasmo, de su fe y de su generosidad para luchar por un arte que no era en el que él se expresaba. Y venció. Esa victoria abrió las puertas -desde entonces fáciles- a toda la pintura actual. Me sorprende que esto se haya olvidado o que no se diga frecuentemente por unos pintores ensoberbecidos que mal creen no deber nada a nadie" (Recogido en SANCHEZ-CAMARGO: "Leopoldo...", Art. cit., pág.190). Sobre la importancia de la I Bienal para la Escuela, vuelve a insistir Alvaro Delgado en su texto para el catálogo de la exposición Homenaje a Vázquez Díaz, Madrid, Museo Municipal, 1982, s/p.

[32]Iniciación..., Op. cit., pp. 77 y ss.

[33]Más adelante Cirici describe la situación, comparándola con la cata-lana, del siguiente modo: "Si la renovación pictórica espontánea pudo producirse en Catalunya, lejos de los centros de Poder... nada semejante se operó en Madrid hasta que el cambio de actitud oficial cristalizó en la protección a la Escuela de Madrid, en la que hubo líricos como Vicente y Cossío, post-cubistas como Vázquez Díaz e incluso abstractos como Mampaso, preparando el festival de la vanguardia que serían,

sido recientemente revisada, y, a la vez que se caracterizaba y concretaba la compleja composición de este grupo, se ha puesto de relive, de alguna manera en forma más justa, el destacado papel que para la misma jugo la I Bienal. De este modo, Javier Tusell, entre otras apreciaciones, señalaba en el catálogo de la reciente exposición que se dedicó al grupo: "la actuación más importante de la "Escuela de Madrid" en estos años radica en su presencia en la "Bienal Hispanoamericana de Arte", celebrada en 1951. Es difícil exagerar la importancia de esta muestra en la Historia del Arte Español: en ella apareció una nueva forma de entender la pintura que superó el mundo estrecho y académico de las Exposiciones Nacionales. No es una casualidad que dos de los pintores más galardonados fueran precisamente los maestros de la nueva generación, Palencia y Vázquez Díaz, que obtuvieron, respectivamente, el Gran Premio de Pintura y el Gran Premio de la Bienal a la obra de un pintor. Pero no sólo se trató de una victoria de los maestros de la "Escuela de Madrid" sino también de la puesta de largo de esa nueva generación pictórica"[34].

---

desde 1951, las bienales Hispanoamericanas de Arte. El representante casi único del pacto con el que el poder admitía una cierta vanguardia a cambio de participar en los festivales pictóricos oficiales, en el área de la España Central, fue la personalidad aislada del pintor de Quesada, Rafael Zabaleta, con su síntesis de postfauvismo, postcubismo y populismo. Otra cosa ocurría en Catalunya, donde verdaderos artistas de vanguardia, como Antoni Tàpies, encontraban en las Bienales, gracias al sistema críptico de signos de la pintura abstracta, que no podían rozar la censura, una posibilidad de salida a la luz"; La estética del franquismo, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 46 y 178.

[34]"Entorno histórico de la Escuela de Madrid", en catálogo Exposición Antológica de Escuela de Madrid, Op. cit., pág. 112

De cualquier modo, lo que es cierto es que la actuación y significado de la I Bienal, pese al centralismo del momento, llegó en España más allá del área madrileña, y ello, aunque hemos de señalar lo poco estudiada y mal conocida que es esta actuación, que considero de importe trascendencia, ha sido alguna vez aludido. Con todo, la alusión se suele limitar a resaltar escuetamente la participación de artistas de otros núcleos españoles. Es así como se ha apuntado meramente la participación de algunos grupos catalanes, especialmente Dau al set y Lais[35], aunque la aportación artística catalana en conjunto fue, según se señaló en aquel momento, la más importante; se ha destacado a algunos artistas asimismo participantes en las actividades de la Escuela de Altamira[36], la presencia del grupo Indaliano de Almeria[37], la de los jóvenes artistas aragoneses, especialmente del viejo grupo Pórtico en la exposición preparatoria de Zaragoza[38], de los jóvenes vascos,

---

[35]BARROSO, Julia: Grupos de pintura y grabado en España, 1939-1969, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979, pp. 94, 165, 226 y 232; RODRIGUEZ-AGUILERA: Crónica..., Op. cit., pág. 62 y Arte Moderno..., Op. cit., pág.80.

[36]CALVO SERRALLER: Op. cit., pp. 52 y 58. También señala la participación de Dau al set y algunos otros artistas, lo que vendría a poner en conexión a los protagonistas de la I Bienal y otras iniciativas modernizadoras. Sobre ello hablaremos más adelante.

[37]GAYA NUÑO, J.A.: La pintura española en el medio siglo, Barcelona, Ediciones Omega, 1952, pág.61; AGUADO SANCHEZ, F.: "Fue... hace cuarenta años", en catálogo I Exposición homenaje de Madrid a Jesús de Perceval, Madrid, Sala de Exposiciones Barquillo, febrero de 1986, s/p.

[38]GARCIA GUATAS, Manuel: Pintura y arte aragonés, 1885-1951, Zaragoza, Librería General, 1976; pp.148-153; TORRALBA SORIANO, F.: Pintura contemporánea aragonesa, Zaragoza, Guara Editorial,

especialmente el llamado "Grupo de Achauri", también presente en la exposición preparatoria de Bilbao[39], etc. Sin embargo, la alusión a la participación de artistas en la I Bienal ha solido resumirse a la cita de unas pocas individualidades o a la generalzación tras dos o tres nombres indicativos y, pese al interés que pusieron los organizadores de la Bienal en que estuvieran representados todos los núcleos artísticos del país, pocas veces se ha analizado la participación desde esta perspectiva; perspectiva que sin analizar no autoriza, desde mi punto de vista, a lazar conclusiones ligeras, con afirmaciones como que las palabras de algún alto político, que dijera con ocasión de la I Bienal que debía ofrecerse autonomía a la creación artística, propiciaron una "polémica regionalista"[40].

1979; pp.70-71 y 80-81; BARROSO: Op. cit., pp.144, 186 y 273.

[39]ANGULO BARTUREN, Javier: Ibarrola ¿un pintor maldito?. (Arte Vasco de postguerra. 1950-1977 de Aranzazu a la Bienal de Venecia), San Sebastián, Haranburu, 1978; pp. 25-28.

[40]Vid. UREÑA, Gabriel: Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959 (Madrid, Istmo, 1982, pp. 32 y 103-109). Ureña, comienza resumiendo entre lo más destacado de la década de los 50, en primer lugar, "La celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte,... en cuya apertura el ministro Ruiz-Giménez proclama que ya el Arte no es Estado, lo cual propició la primera polémica "regionalista" -planteada con dureza en el País Vasco y Cataluña-, al acusarse a los organizadores de "madrileñismo" arbitrario en la selección de las obras" (pág.32); ambigüedad que tergiversa totalmente el sentido e importancia de aquel discurso y desvirtua el interés de las polémicas suscitadas por la Bienal, que, desde luego, no fueron mero efecto de las palabras de este ministro. Es más, Ureña parece desconocer las exposiciones preparatorias seleccionadoras realizadas en diferentes provincias antes del certamen, momento, si acaso, en donde buscar la raíz de la polémica a la que alude (que frente a otras no fue tan relevante y tanto acabará por acusar a la Bienal de tintes "madrileñistas" como "catalanistas"). Por otro lado, la referencia de Ureña a la I Bienal es relativamente amplia y, aunque con algunos errores al citar las fuentes y algunas afirmaciones desfiguradoras, planteará otros temas de interés como las dificultades de organización y reticencias académicas, la

No obstante, si se ha podido hablar de la importancia de la I Bienal en relación a alguna renovación artística regional, como la vasca, pocas veces se ha podido evitar unirlo a otras consideraciones de signo político. Es, en un contexto más amplio, lo que podríamos llamar la insistencia de la historiografía en asociar o implicar, como estímulo del hecho cultural del franquismo o del apoyo oficial que recibieron estos hechos, a factores de prestigiamiento político régimen, o, mejor y más concretamente para el caso que nos ocupa, la insistencia en el carácter de iniciativa oficial de las Bienales, que las implican con intereses políticos. Esto, que ya lo hemos visto planteado por Aguilera Cerni, quizá se haga especialmente evidente en las consideraciones que también han hecho algunos artistas sobre el certamen.

Así, el propio Tàpies, que recibiría un buen empuje gracias a las bienales[41], se ha referido a las Hispanoamericanas (por lo general en bloque y con especiales alusiones a la tercera)

---

admisión del arte abstracto en la esfera oficial o la utilización de la ideología de la hispanidad para promocionar el arte moderno.

[41]Concurrió a las tres Hispanoamericanas que hubo, causando un enorme impacto con sus cuadros matéricos en la III. No obstante, en la I, donde participa con una especie de surrealismo mágico de presupuestos semejantes al de otros artistas concursantes de Dau al Set, ya fué muy destacado en la literatura que se ocupó del certamen. Fue seleccionado de aquí para la Antológica de Barcelona y más tarde para la representación que esta I Bienal Hispanoamericana llevó a la II de São Paulo, donde se le concedió el premio de Joven Pintura, buen tanto para el comienzo de su reconocimiento internacional.

destacando sobre cualquier otros los aspectos de implicación del certamen con la política; es decir, juzgando estas bienales como una imagen manejada por la política española del momento de cara al exterior y en nada parecida a la realidad y situación auténtica que gozaba el arte de vanguardia dentro de nuestro de país[42]. Agustín Ibarrola, por su parte, también ha insistido en el aspecto político, aunque desde otro punto de vista, es decir, desde el significado que adquiría la parti-

---

[42]TAPIES, Antoni: Memoria personal. Fragmento para una autobiografía, Barcelona, Seix Barral, 1983 (1977), pp. 244-46 y 358-59. Tàpies caracteriza con estas elocuentes palabras el origen de las nuestras bienales: "El Instituto de Cultura Hispánica creó las Bienales Hispano-Americanas precisamente para ofrecer una fachada de libertad cultural de cara al exterior". A ello antecede el siguiente comentario: "Nos parecía que había un afán real de no divulgar por el país aquel tipo de arte nuestro. Pero me di cuenta de que, inversamente, de cara al exterior se procuraba demostrar por todos los medios posibles que en España se hacía un "arte moderno"... Se quería demostrar a los otros países que España no era un régimen fascista, que aquí no se perseguía lo moderno ni se llamaba "degenerados" a sus artistas como hizo la Alemania nazi. Muy pronto se iniciaron actividades en este sentido. El arte moderno parecía ser muy útil porque era un elemento que se creía inocuo para hacer intercambios culturales con otros países, y, de cara a los artistas extranjeros, servía para poder demostrar el liberalismo de aquí. El llamado Instituto de Cultura Hispánica trabajó mucho en este sentido. Si bien las obras de arte atrevidas vestían mucho para pasear fuera de casa, se procuraba frenar en lo posible la publicidad que de ellas se hacía en el interior del país. El vanguardismo se asociaba todavía con algo peligroso, y eso duró muchos años" (pp.244-45). Una anécdota sobre la I Bienal se nos muestra reveladora del uso que, insiste Tàpies, se hizo de los artístas vanguardistas en la nueva actitud política: "Tengo una fotografía en la que Franco, rodeado de gente importante, está parado delante de uno de mis cuadros en una de las Bienales Hispano-Americanas [la I]. En un ricón del grupo está Lloréns Artigas medio escondido, tapándose la cara para no ser sorprendido por los fotógrafos. Todos ríen. Según Artigas, alguien, creo que era Alberto del Castillo, le decía a Franco: "Excelencia, ésta es la sala de los revolucionarios." Y parece que el dictador dijo: "Mientras hagan las revoluciones así..."" (Ibidem, pp.376-377. La fotografía puede verse reproducida en el libro de Inmaculada Julián: El arte cinético en España, Madrid, Cátedra, 1986, pág.47)

cipación en la Bienal para otro núcleo de artistas de la península: "En aquella época -dice Ibarrola- teníamos la conciencia de que las bienales Hispanoamericanas eran una cosa del régimen para romper el cerco internacional; que suponían una relación con las dictaduras sudamericanas, y que esto estaba mal visto. Sin embargo, para nosotros aquello era muy serio porque realmente ya nos estabamos moviendo con criterios de recuperación real de una cultura vasca, con criterios de resistencia ante toda opresión centralista por meternos un tipo de cultura que no era la nuestra. Entonces como movimiento colectivo y juvenil, vimos que había que ir a la bienal y arrumbar a la parte más conservadora (...). Oteiza, que supo hacer muy bien todas esas cosas siempre, aprovechó entonces para fortalecer todas esas posiciones, pidiendo, no sé si a la "Gaceta del Norte" o al "Correo Español", una serie de colaboraciones para hablar de la Bienal y hacer análisis sobre las diferentes corrientes estéticas. Realmente, hizo un buen trabajo de cobertura de todas esas corrientes, que eran la recuperación de lo vasco en ámbitos públicos. Fue gracias a él, o por su consejo, por lo que empezamos a utilizar el término Escuela Vasca, cuando preparábamos la Bienal. Hablábamos ya de Escuela Vasca, porque entonces, de cara a estas bienales, ya se empezaba a hablar mucho, desde el propio poder, de la Escuela Madrileña en la que, entre otros, estaban Benjamín Palencia, los Arias, los Redondela, etc. Necesitábamos contraponer una Escuela Vasca no propiciada por el Régimen... Así pues, había petición de índole política, cultural, pero situadas dentro de

nuestra competencia. Había ya una consideración de arte vasco, de Escuela Vasca"[43].

No obstante, si este aspecto ha interesado a los artistas, también ha sido muy destacado entre los historiadores, quienes pocas veces han dejado de mencionar el carácter oficial del certamen. De este modo, aunque el tema no haya sido estudiado a fondo, si ha cundido el interés, especialmente por el trasfondo existente en el apoyo oficial al arte renovador iniciado con la Bienal y lo que de apertura político-artística significó el certamen para los años cincuenta. En este sentido, ya hemos visto la influyente caracterización que hizo Aguilera Cerni y también hemos apuntado algo sobre la de Cirici, quien hablará de la necesidad del Estado franquista de hacerse aceptar por el mundo exterior y la apertura al capital extranjero que caracteriza el período 1951-1956, donde "hubo también la idea de una modernización artificial preparara desde lo alto (...). Era la misma política que hacía improvisar una Escuela de Madrid de pintores, matizados incluso hasta la abstracción

[43]ANGULO BARTUREN: Op. cit., pp.27-28. Más adelante, dice Ibarrola en relación a la actuación de la dictadura para la unidad de los artistas vascos: "El Régimen no consiguió asimilar a través de Bienales, selecciones o premios a los artistas vascos como lo logró en otros puntos del Estado español. Aquí, sin embargo, golpeó más que en ningún otro lugar y ha llevado una política mucho más estricta y dura de represión. Este dato, en el fondo, se ha traducido en una mayor depauperización de los propios artistas, en una mayor pobreza, en un no poder aprovecharse, como otros artistas democráticos del Estado español, como Saura o Millares hicieron, de las grandes plataformas que el régimen ofrecía para "torpedear" al mismo desde fuera. Ha habido fobia y venganza contra el arte vasco y contra toda entidad nacional vasca" (pág.347).

más radical, y que llevaba a la creación de las Bienales Hispanoamericanas de Arte que dirigió, con intención de dar una imagen internacional vanguardista, el poeta oficial del Canto Personal, concebido como antídoto del Canto General de Neruda, Leopoldo Panero"[44].

Sin embargo, ni Aguilera Cerni ni Cirici han sido los únicos interesados en el aspecto del certamen que venimos comentando. A este tema también se han referido otros historiadores como García Guatas, para quien la I Bienal no soló tuvo importancia para el arte aragonés, sino para el conjunto del arte español ya que, pese a que fuera un acto de la política española de cara al exterior, significó de rechazo la aceptación oficial de los distintos vanguardismos y el final de otras trabas, por lo que el certamen adquiere para este historiador más proyección hacia el arte nacional que hacia el del exterior[45]. También han

---

[44] Op cit., pág. 282

[45] "...a nivel nacional -dice García Guatas- esta fecha [1951] puede considerarse como trascendente, tanto por lo que significa de aceptación e integración del inmediato pasado artístico, como de proyección futura para el desarrollo pleno de las nuevas ideas estéticas. Toda esa pintura, la tradicional y la vanguardista, van a estar representadas masiva y ecléctica-mente en la I Bienal Hispanoamericana de arte, celebrada en Madrid durante el mes de octubre. Aunque se organizó como un acto de la política del gobierno español que iniciaba su proyección exterior después de años de bloqueo, influyó decisivamente en el porvenir del arte español. En primer lugar, lo más importante es que significaba la aceptación oficial de los distintos vanguardismos que desde hacía tres años se manifestaban aisladamente en la geografía española, con lo cual indirectamente la Bienal por su gran poder de convocatoria se apuntaba de cara a la opinión nacional e internacional la prioridad y protagonismo de la línea vanguardista. En segundo lugar y también de rechazo, aunque se dio cabida a todo el arte tradicional, la vitalidad de la pintura no figurativa iba a testimoniar el final del arte académico y del realismo figurativo, a partir de ahora en rápido declive

hecho referencia al factor político Francisco Portela[46], Rodríguez Aguilera[47], Gabriel Ureña, etc.; pero quizá haya mayor profundidad de análisis en la caracterización de Angel González y Francisco Calvo, quienes destacan el momento de la Bienal como estrategia donde confluyen y de donde parte una nueva actitud de lo oficial avanzado y la vanguardia artística, que aliados ocasionalmente se enfrentan al academicismo interior y diseñan

---

y condenado al ámbito provinciano o a los encargos oficiales. Por ello, esta magna concentración artística tenía especial relieve más que por su apertura al arte de los países del otro lado del óceano, por su proyección hacia el arte nacional a pesar de su ambigua aceptación", (Op. cit., pp.151-152).

[46]Señalará que las Bienales Hispanoamericanas surgieron "planeadas con proyección diplomática y política más que puramente artística, si bien, a pesar de ello cumplieron papel destacado de apertura a las vanguardias en un momento en que la expresión no gozaba de amplias posibilidades de desarrollo", ("La escultura", en Historia del arte Hispánico VI..., Op. cit., pág.180)

[47]En este sentido, dice Rodríguez Aguilera: "El triunfo aliado en la guerra mundial que finaliza en 1945, la labor realizada en los años cuarenta por algunos críticos y personalidades del mundo de las artes, el tesón y el entusiasmo de algunos artistas creadores, las nuevas orientaciones culturales que, en el campo de la plástica, significaba aquel triunfo, y la adhesión del gobierno español a las directrices del mundo occidental, determinaron a algunos de los jóvenes políticos de la situación (Fraga Iribarne y Sánchez Bella especialmente) a la promoción y lanzamiento internacional del arte joven español, a través de las bienales hispanoamericanas, la primera de las cuales tuvo lugar en Madrid (aunque parte de la misma se llevara a otros lugares) el año 51 (...). Las bienales hispanoamericanas, con al amplia difusión derivada de su caracter oficial, contribuyeron poderosamente a la asimilación por el público de los principios de libertad del arte moderno, y al entendimiento de sus formas y de su lenguaje. En su relación con otras exposiciones internacionales, prepararon el triunfo del nuevo arte español de la postguerra y favorecieron el reconocimiento de sus maestros precursores" (Arte Moderno..., Op. cit., pp.122-123). Por otro lado, en la figura de los políticos aquí destacados en relación a la Bienal, como ya hemos visto, insistió siempre Carlos Areán (véase arriba).

un programa de actuación exterior[48].

Sobre algunas de estas ideas ha vuelto a insistir el último autor más tarde. Así, tras calificar a la I Bienal de "el primer y más trascendental acontecimiento de la década de los cincuenta", Francisco Calvo se centra en el hecho de que obtuviera apoyo institucional: "Tanto por la selección de obras, que incluía nombres de supervivientes de la vanguardia histórica..., como por la incorporación de jóvenes vanguardistas más radicales..., la Bienal mostró un criterio revolucionario respecto a lo que venía siendo la postura oficial (...). Con este apoyo [institucional] se puede afirmar que se cerraba un período y se iniciaba otro, que no estará exento de graves problemas y contradicciones, pero dentro de un panorama ya cualitativamente distinto (...). En este sentido, la impotancia histórica de la "Primera Bienal Hispanoamericana de Arte" radica en que fue la primera y la última vez -la única ocasión- en que la inteligencia oficial creyó ingenuamente que el poder constituído podía promover ejemplarmente el arte de vanguardia. Posteriormente, claro que hubo no pocas veces en que el Estado franquista, de cara al exterior, fingió un interés oficial por la promoción de la vanguardia local, pero fue, salvo excepciones, una actitud de cínica instrumentalización de la misma: un cubrirse las espaldas con el manto del cosmopolitismo para tapar el hecho político diferencial más grave respecto al

[48]"La pintura empieza mañana", en catálogo de la exposición Crónica de la pintura española de posguerra, 1940-1960, Madrid, Galería Multitud, octubre-noviembre, 1976

llamado mundo occidental demócrata."[49]

Pero junto al interés por el trasfondo y carácter de la apertura protagonizada por la I Bienal, que ha llevado a caracterizaciones que inciden esencialmente en mostrar el certamen como un instrumento manejado políticamente, existe el planteamiento de otros factores dignos de atención, aunque por lo general dificilmente son separables del que venimos comentando. Es decir, algo de esto ocurre al considerarse asuntos como la conexión de la I Bienal con otras iniciativas del momento (los Salones de los Once, la Escuela de Altamira, el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo, etc.), las polémicas artísticas que desata el certamen, la "contrabienal" de París y la intención de contrarrestarla con la participación de Dalí en la Bienal española; hechos que veremos siempre hondamente ligados al tema político y las polémicas del certamen.

Así, por ejemplo, Juan Manuel Bonet, no entra a comentar algunos de estos aspectos, pero los cita alados a su caracterización de la Bienal. Según éste, en el certamen madrileño cristalizaba un cierto estado de espíritu iniciado con la

---

[49] Op. cit., pp. 52-56. La caracterización que F. Calvo Serraller hace en esta obra sobre la I Bienal es relativamente amplia y refiere, como hemos visto y veremos, a otros asuntos sobre la misma, aunque sin duda el acento sobre ella se pone en esta relación con lo institucional. Por otra parte, queremos señalar que la misma obra contiene una cronología dirigida por éste y establecida por P. Alarco y M.D. Jimenez-Blanco con amplias referencias a este certamen (pp.303-308, 311, 315-16).

Escuela de Altamira, pues el certamen venía a dar "el espaldarazo oficial a la vanguardia..., la Bienal abre la veda a la plena normalización de la escena artística... Más que por los escándalos de Palencia o Dalí, más que por la polémica psiquiátrica de Sotomayor, la Bienal queda en la historia porque allí acuden todos los nombres significativos, animados por la presencia de personalidades como Masoliver o Leopoldo Panero. Se empieza a cubrir el bache entre la cultura real y la cultura oficial, en contra de lo que dijeran los exiliados en su Contra-Bienal. Gustase o no, el arte español se iba a hacer irremisiblemente en España, y no en París. Que el arte se encontrara con unas dificultades inimaginables en cualquier país democrático, no quería decir que escogiera el silencio"[50].

Aun con todo, cualquiera de estos temas se emparenta de un modo u otro con las circunstancias políticas. Varios historiadores, como Sánchez-Camargo, Aguilera Cerni, Calvo Serraller o Jimenez-Blanco[51], también han resaltado la existencia de un entronque entre iniciativas de los años 40 y 50 tales como el Salón de los Once, la Escuela de Altamira o el nacimiento del Museo de Arte Contemporáneo, por ejemplo, y más adelante tendremos ocasión de plantear la relación de la I Bienal con es-

---

[50]"De una vanguardia bajo el franquismo", en AA.VV.: Arte del franquismo, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 220-222 (véase también del mismo autor "Epílogo...", Op. cit., pp. 264-265).

[51]Véanse las obras citadas de SANCHEZ-CAMARGO: Diez..., pág.14-15; AGUILERA CERNI: Iniciación..., pág.51; CALVO SERRALLER: España..., pág.52; JIMENEZ-BLANCO: Arte..., pág.93 y ss.

tos ámbitos e incluso otros, como las inmutables Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[52]; sin embargo, en estas referencias menudea la alusión a la relación más o menos acusada de cada una de estas iniciativas con lo oficial. Y es que, realmente, es difícil separar las circunstancias políticas de los hechos artísticos en un período empeñado en unirlos. De este modo, María Dolores Jiménez Blanco, por ejemplo, principalmente referida al Museo de Arte Contemporáneo, creado "en un momento en que toda la atención artística nacional está fijada en la inauguración en Madrid de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, acontecimiento de singular importancia en aquel contexto y que se encuadra dentro de la nueva política de apertura que se quería desarrollar en aquella década", se ha preocupado también por la relación de la I Bienal con la política estatal, destacando este certamen -en la misma línea de promoción estatal del arte vanguardista, asegura, que "la creación de un museo dedicado por primera vez de forma específica al arte contemporáneo"- como muestra de apertura y cambio de la política artística del Estado hacia el arte vanguardista. La I Bienal,

[52]Pues ciertamente, como veremos, si D'Ors quiso hacer ver la I Bienal como producto o colofón de la actuación de la Academia Breve de Crítica de Arte y sus Salones, la Tercera Semana Internacional de Arte Contemporáneo de la Escuela de Altamira (1 al 7 de noviembre de 1951) se celebró ligada al motivo de la I Bienal; si algunos miembros de la Escuela de Madrid, los Indalianos, Dau al Set, etc., participan en los Salones de los Once, la Escuela de Altamira, etc., también lo hicieron en la I Bienal y esto aumentó su conocimiento; si el desmontaje -entre otros factores- del Museo de Arte Moderno para albergar la I Bienal y las circunstancias que rodearon a ésta estuvieron en el origen del nuevo Museo de Arte Contemporáneo y el de Arte del Siglo XIX, las novedades de planteamiento y éxito de la I Bienal determinaron a la introducción de interesantes modificaciones renovadoras en las siguientes Exposiciones Nacionales; etc.

dirá, "era el más claro exponente del criterio renovador que marcaría la promoción artística estatal en los años siguientes... A partir de este momento, y durante algunos años, pues, el arte vanguardista encontrará en el Estado no sólo no un enemigo sino, hasta cierto punto, un promotor"[53]. Pero en este orden, si ligamos la I Bienal a la política española, son constatables bastantes hechos que hablan del cambio y, en lo que hace a la Bienal en relación a otras iniciativas, si a sus causas de la celebración hemos de sumar la intención de romper con la situación de los años 40, con esa autarquía que además de política era también artística, tras su celebración el capítulo de consecuencias se liga más con la base e inicio de la política artística de los años 50, es decir las consecuencias del certamen quedan más comprometidas con la aventura de los años cincuenta que aparejadas a la ruptura con los años

[53] Op. cit., pp.14, 66 y 68. Por otro lado, la creación del Museo de Arte Contemporáneo sobre el papel tres días antes de la inauguración de I Bienal (Decreto de 9-10-51, B.O.E. de 18-10-51), parece llevar a decir a la autora: "como es obvio, si de hecho parte de la Bienal tuvo lugar en la sede del museo, y con la participación de algunos de sus posteriores directivos, es evidente que el museo no pudo intervenir como tal en la organización de la muestra. Por ello no podemos ver en esta participación de facto, más que una coincidencia muy fecunda de significados, que parecía determinar simbólicamente el camino que se emprendería poco después" (pp.94-95). Esta afirmación no parece tener en cuenta que, desde la gestación de la idea de la Bienal hasta su inauguración, trascurre casi un año de trabajos y movilización del ambiente artístico, ni tampoco la importancia que todo ello tendrá en la creación del Museo, importancia hasta el punto que diríamos que algunas de las deficiencias que puso en evidencia la organización de la Bienal (por ejemplo la inexistencia de un Palacio de Exposiciones digno y de un verdadero Museo de "arte moderno"), el desmontar el Museo de Arte Moderno para alojar la Bienal, etc. fueron, junto a otras hechos, determinantes para la creación del Contemporáneo; no obstante sobre la relación del Museo de Arte Contemporáneo y la I Bienal hemos de volver más adelante.

cuarenta; pero en cualquier caso, la Bienal fue el indicador de una transición operada en el seno mismo de lo oficial.

Pero el enredo con la política también se une a otro tema, poco referido y peor conocido, es decir los rechazos y adhesiones que sufrió la I Bienal. La literatura que comentamos parace haber centrado esta cuestión fundamentalmente en dos puntos: por un lado, en cuanto a rechazos, se ha fijado especialmente en la exposición "Contrabienal" que se celebró en París, famosa por la participación de Picasso, (aunque hemos de advertir que no fue la única; importantes exposiciones "contra-bienal" de este tipo se celebraron también en México y Caracas, por ejemplo); por otro, en cuanto a adhesiones, la atención ha recaido en la exposición de Dalí dentro de la propia Bienal madrileña.

El tema de la "Contrabienal" parisina, al que hemos visto referirse a Juan Manuel Bonet, es poco recordado y apenas ha recibido, más que otra cosa, comentarios circunstanciales o de pasada, como es el caso de los que hace Laurence Toussaint en su libro sobre el grupo El Paso[54] o los que hace, con cierta

[54]"Esta exposición [la I Bienal] era -dice- un acontecimiento importante en la evolución del arte moderno ibérico pues la organizaba un organismo oficial. En un país en el que casi no existían museos o galerías, la vía oficial era la única en tener los medios financieros necesarios para este tipo de certamen. El régimen dictatorial concedía pues su ayuda a un arte actual al que siempre había combatido: era la victoria de la vanguardia contra el academicismo. El abismo entre la cultura real y la oficial desaparecía poco a poco. Al mismo tiempo, una exposición hispanoamericana, organizada en París por los pintores españoles exiliados, quería demostrar que no podía caber arte en una España antidemocrática: Los artistas liberales y progresistas españoles

inclinación catalana y énfasis en la III Bienal, Inmaculada Julián en el suyo sobre el arte cinético[55]. En cuanto a la participación de Dalí, que -como acostumbraba- suscitó gran revuelo y dio lugar a numerosas páginas en las más diversas publicaciones (incluso se escribieron dos libros importantes con este motivo), no se limitó a la multitudinaria exposición fuera de concurso que presentó la I Bienal en Madrid y Barcelona, sino que a través de varios telegramas y declaraciones, la famosa conferencia "Picasso i yo", etc. terciaba en las polémicas artísticas y el asunto de la "Contrabienal picassiana". La referencia a aquella exposición, por lo general, no suele faltar en la abundantísima bibliografía sobre Dalí[56], aunque

---

o americanos no figuran en la Bienal de Madrid pues el talento creador español, en todos los terrenos y en espacial el de pintura, tuvo que emigrar para seguir viviendo y creando. Los artistas de este certamen se habían equivocado al creer que la vanguardia estaba prohibida para siempre en la península ibérica. A partir de 1951, el proceso cultural sigue desarrollándose por medio de congresos, exposiciones, la creación de museos y la apertura de galerías", El Paso y el arte abstracto en España, Madrid, Cátedra, 1983; pág. 124. Como veremos, algunos componentes del futuro grupo El Paso, aunque Toussaint no hace referencia a ello, participaran con fuerza en las polémicas de la I Bienal.

[55]"La primera Bienal Hispanoamericana se celebró en Madrid en 1951 y se concedieron treinta y ocho premios de los cuales once se adjudicaron a artistas catalanes. La segunda tuvo como marco la ciudad de La Habana en 1954, y la tercera en Barcelona el año 1955, y puede afirmarse que fue la más importante de las tres. En ella se expusieron, por ejemplo, cincuenta y siete obras de Pablo Picasso; del mítico y demoníaco artista que había firmado un manifiesto en contra de la Primera Bienal junto a Baltasar Lobo, Arturo Serrano, Plaja y Antonio Aparicio. Esta bienal comportó la aceptación oficial del arte abstracto. Entre los premiados se ha de resaltar la figura de Antoni Tàpies", Op. cit., pp. 46-47

[56]Véase como ejemplo el reciente libro de Màrius CAROL: Dalí. El final de un exhibicionista, Barcelona, Plaza y Janés, 1990, pág. 88.

pocas veces se han analizado los motivos o la repercusión de la actuación daliniana en aquel panorama artístico. Por otro lado, dejando aparte la importancia que tuvo en aquel momento y circunstancias, como he dicho en alguna ocasión[57], de cara al propio artista y al panorama futuro, la participación de Dalí en la I Bienal no sólo constituyó la base de su acercamiento al gran público español, sino que también supuso la recuperación definitiva de aquel artista para nuestra escena artística.

Junto al asunto de estos destacados rechazos y adhesiones, aparece el tema de las polémicas que desató la I Bienal, frecuente recordadas, y quizá sobre todo a patir de la visión del certamen de Moreno Galván. Señalemos que tales polémicas no sólo fueron artísticas o, mejor, que enseguida se complicaron con la inclusión de argumentos y temáticas que asociaban lo psicológico, político, religioso, social, etc. Aunque el estado polémico estuvo presente durante toda preparación y celebración del certamen, hubo una polémica que opacó las demás a la vez que las incluía. La chispa que desató las posturas de un modo irrefrenable polarizando las posturas hacia el arte académico y hacia el arte joven fue una carta abierta y dirigida al Presidente de la Sección Psiquíatrica del Colegio de Médicos del director del Museo del Prado, Fernando Alvarez de Sotomayor, el 7 de noviembre de 1951. Adelantándonos al tema, veamos en el siguiente artículo del escritor y periodista Jesús Eva-

[57]"La muerte de nuestros viejos artistas internacionales: Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989)", Archivo Español de Arte núm.245, Madrid, enero-marzo 1989, pág.117

risto Casariego, muerto recientemente, los múltiples tintes que a los pocos días había tomado la polémica en la opinión pública:

"...como provinciano -digo- que "cae" estos días en Madrid y lee los periódicos y escucha en las tertulias, no puedo menos de preguntarme: ¿Pero qué pasa aquí, señores? ¿Es que nos hemos vuelto todos locos? ¿O es que hemos perdido las más elementales nociones de la corrección, de la mesura y el sentido de la oportunidad? ¿Es que todos están en ese falseado y caricaturesco Madrid tan ciegos para no darse cuenta que esta absurda, histríonica e histérica polémica "Arte nuevo-Arte viejo, Dalí-Picasso" está llevada en unos términos y a un terreno que nada favorece el crédito de país solvente y serio que justamente queremos mantener ante el mundo, y que sólo sirve para que nos miren como a entes raros y desorbitados? (...).

¿Es que un señor tan respetable, que ocupa un cargo tan alto y grave como el director del Museo del Prado, puede descender a dirigir públicamente una carta a una entidad de psiquiatras (que no existe) para preguntar si los que no pintan cómo a él le gustaría son locos, enfermos o morbosos?.

¿Es que un periódico, no en su sección de arte, sino en el más estridente recuadro de primera plana puede decir que los que pintan así o asá son los continuadores de las milicias socialistas, enemigos de Dios, del orden y de la sociedad cristiana, vendidos al al judaísmo, la masonería, el comunismo y otras cosas por el estilo?.

¿Es que un grupo de gentes serias pueden tomar en serio y corear las payasadas del bufón Dalí, pintor genial, dibujante admirabilísimo, pero hombre extravagante y pintoresco, y secundarle en sus piruetas y firmar un telegrama llamando a otro pintor genial, cumbre de la pintura y renovador de la estética plástica, pero ciudadano comunistoide que dibujó contra la Religión, el Movimiento y las personas triunfantes en España los más soeces, atrevidas y sacrílegas estampas;... Además Picasso puso toda su influencia para que fracasase la Bienal. Pues bien, las entidades y personas de la Bienal le suplican ahora que les escuche decirle que es un genio grandioso.

Un periódico, que por cierto se negó a secundar las recomendaciones de la Acción Católica en su cartelera de espectáculos, se siente de pronto inundado de piadoso y apostólico celo, y con el estilo más vibrante y en primera plana dogmatiza que el arte de tal o cual es pecaminoso y debe excomulgarse, que es indigno y debe proscribirse; que atenta a los sacratísimos derechos de Dios y la moral de sus criaturas...

Unos artistas y poetas dicen, en cambio, que ese arte es purísimo y hay que seguir por tales o cuales sendas; que lo demás es adocenamiento, etc. Que si el Papa dice, que si Stalin opina, que si José Antonio fue amigo de Fulanito o Menganito, que si tu o yo somos más del Movimiento...

¡Basta, señores, por decoro de todos y buen nombre de España! ¿No ven que están dando al mundo un deplorabilísimo es-

pectáculo? ¿No ven la mueca de burla con que los corresponsales extranjeros telegrafían a sus diarios y revistas estas "choses d'Espagne"?... ¿No ven que el adjetivo pintoresco, y otros... más pintorescos, vienen en las crónicas y comentarios?...

Bien está la polémica y hasta la pasión entre los partidarios de las tendencias A o B en el arte, la literatura, etc. Bien que se admire a tal o cual artista, y que se quiera y se pida que venga o se quede. Pero todo eso en el plano que le corresponde en las revistas profesionales, en las secciones especiales de los diarios, sin pasar a ocupar las columnas de los editoriales políticos, hacer manifiestos fanáticos en que se juegan los nombres del Papa, la Patria, la Religión, el Movimiento, el Estado,..."[58].

Por otro lado, la polémica ciertamente cayó en el tema político, aunque no con tanta exageración ni el sentido que quiso dar la prensa de los exiliados españoles desde Nueva York a Buenos Aires, pasando por París. Así, España Libre, de Nueva York, decía: "Como no es posible discutir de política nacional ni extranjera, los periódicos se han enzarzado en un debate en el que está interviniendo todo Madrid con motivo de la exposición de pintura llamada Bienal, en la que participan autores nacionales e hispanoamericanos y de las conferencias de Salvador Dalí. Hay quienes llegan a dar significación política a los dos bandos en la discusión o sea los partidarios del clasicismo en pintura, punto de vista sostenido por el director del Museo del Prado, don Fernando Alvarez de Sotomayor y los "camisas viejas" y el clero en contra de la opinión contraria que sustentan los jóvenes y algún anciano "joven" como don Aniceto Marinas que tiene 86 años y no se cansa de exclamar que el arte es libre. Naturalmente, mucha gente cambia

[58]CASARIEGO, Jesús Evaristo: "¿Pero qué pasa aquí, señores?", Pueblo, Madrid, 15-11-51.

la palabra arte por muchas otras cosas que debieran ser libres en España y no lo son, tales como ciertos artículos de consumo y las opiniones. Salvador Dalí, del que se esperaba que capitaneara al grupo de los que favorecen la pintura moderna se le ha dado ahora, para congraciarse con el régimen probablemente, por hacer una campaña de vuelta a la línea del Renacimiento. Algunas figuras de prestigio comprendiendo que la contienda, aunque sobre un tema de arte, empieza a tener derivaciones políticas, como por ejemplo, Francisco de Cossío, cuando se le interroga no quiere irse con un grupo ni con otro y se mantiene en una vergonzosa y cobarde neutralidad. La cosa se está poniendo que decir que uno es partidario de pintura moderna, de la que Picasso es el máximo exponente, equivale a decir que uno es antifranquista, y declararse acérrimo partidario de la pintura clásica viene a significar franquista hasta la punta de los pelos"[59]. Por su parte, España Republicana, de Buenos Aires, que recogía una noticia de París, se referia a la polémica y la petición de vuelta de Picasso con algunos comentarios de este estilo, aunque más mesurados, y concluía "Esta el la primera vez que el régimen franquista permite que una polémica de ese alcance se manifieste libremente en los periódicos"[60].

Más tarde hablaremos de esta trascendente polémica, ahora,

---

[59]"A falta de otra cosa se discute de pintura", España Libre, vol. XIII, núm.50, Nueva York, 14-12-1951, pág.8

[60]"Invitan a Picasso a que vuelva a España", España Republicana, Buenos Aires, 10-12-51, pág.5

bástenos recordar que a ella fueron añadiéndose muchos temas a medida que avanzaba la Bienal y que tuvo la virtud de atraer la atención nacional sobre el certamen y la situación que atravesaba nuestro arte. Posteriormente se ha recordado más el carácter virulento de la misma que sus propios temas, tan apasionados como difíciles de concretar, puesto que se echo mano de todo tipo de argumentos, provocaciones y medios disponibles, lo que a la vez hace de ella no sólo una de las más agrias y punzantes polémicas del arte español de nuestro siglo, sino también una las de mayor incidencia social y trascendencia. Moreno Galván, uno de los historiadores que más ha hablado de ella, no sólo hizo su interpretación sino que resaltó en varias ocasiones el "tono corrosivo" de las actitudes polémicas y como "todas las formas virulentas de denuncia pública fueron empleadas. Y en aquellos días -pocos, por desgracia-, por primera vez acaso en la historia de Madrid, los problemas del arte le disputaron la supremacía en la prensa a los tradicionales problemas multitudinarios del deporte y los espectáculos"[61]; Aguilera Cerni terminará por hablar de "escándalo que redundó en inesperada publicidad para los innovadores"[62]; Rafael Santos Torroella -que en su día escribió mucho sobre el certamen-, fijándose principalmente en los enfrentamientos entre partidarios de Palencia o Zabaleta y de Picasso o Dalí, hablará de "la celebración de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, con sus polémicas, al viejo estilo, entre tradicionalistas e

---

[61] Mampaso, Op. cit., pp.100-101 e Introducción..., pág.121

[62] Iniciación..., Op. cit., pág. 50

innovadores, o mejor entre antiguos y modernos, con intercambio de alfilerazos y de pullas, todo a la más típica usanza del siglo XIX"[63]; etc. Igualmente en obras y escritos sobre algunos destacados personajes de esta polémica y, en general, de la Bienal, como Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero o Dalí, se han hecho referencias a la polémica y a otros asuntos, como ocurre también en algunos de sus escritos, memorias o recuerdos de la época y recopilaciones de los mismos, aunque casi siempre hablando más del tono de la misma que de sus temas[64].

Finalmente, terminando con este muestreo de la literatura posterior al certamen, aludiré a un artículo introductorio sobre la I Bienal que escribí yo mismo[65]. Éste, que sólo abarca hasta la inauguración del certamen, intentaba ofrecer una

---

[63]"El vigilante sueño de Juana", en Juana Mordó. Por el Arte, Madrid, Círculo de Bellas Artes, marzo de 1985, pp.62-66

[64]Véase, entre otras obras, TORRE, Guillermo de: Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos, Barcelona, EDHASA, 1963, pp.295-302; PANERO, Leopoldo: Obras completas, Madrid, Editora Nacional, 1973, vol.I, pp. 19-20; RIDRUEJO, Dionisio: Entre literatura y política, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973; AA.VV.: Dionisio Ridruejo, de la Falange a la oposición, Madrid, Taurus, 1976, pp.336-338 y 496-497; RIDRUEJO, D.: Casi unas memorias, Barcelona, Planeta, 1976, pp.221, 298-301; VIVANCO, Luis Felipe: Diario. 1946-1975, Op. cit., pp.61 y 101-102; los números monográficos que se dicaron a Leopoldo Panero en Insula (Diciembre 1962; Aleixandre, Laín, Ricardo Gullón, Dámaso Alonso, Vivanco, Rosales, Valverde...) y Cuadernos Hispanoamericanos (Julio-Agosto, 1965; Panero, Rosales, Valverde, Aleixandre, Gastón Baquero, R. Gullón, Dámaso Alonso, A. Tovar, Sánchez-Camargo, Umbral, Soto Vergés, Chavarri, Carlos Murciano...); etc.

[65]"Introducción a la I Bienal Hispanoamericana de Arte", en AA.VV.: Relaciones artísticas entre España y América, Madrid, CSIC, 1990; pp.365-431

aproximación a su compleja organización que sirviera de base a estudios posteriores. Se apoya principalmente en la prensa del momento y se tratan varios temas, como la literatura que trató la Bienal, el planteamiento de la necesidad de este certamen y la diferente actitud de los artistas ante su convocatoria, el modo de selección, la participación o las inauguraciones; en cualquier caso, estos planteamientos van dirigidos antes a mostrar la variadad y complejidad de los elementos a tener en cuenta en un futuro estudio sobre el certamen, que a establecer una conclusión global sobre el mismo, para lo que se advierte de la necesidad de estudio de otra serie de factores y el contraste con otro tipo de documentación.

En líneas generales, pues, vemos que la literatura posterior a la Bienal se desarrolla principalmente entre estudios generales del arte español contemporáneo y que, pese a destacarse siempre su importancia, ha recibido escasísimo trato monográfico. Las caracterizaciones efectuadas han tocado quizá los puntos más interesantes que la atañen, pero pocas los han tratado en profundidad y detalle, con lo que hoy apenas contamos en la literatura sobre el certamen con una referencia de pasada sobre algunos temas e, incluso muchos de éstos, como la "Contrabienal" de París, el sistema de selección, las exposiciones fuera de concurso, la Exposición Antológica de Barcelona, etc. han pasado tan inadvertidos que prácticamente podemos decir que son desconocidos, como ocurre con otros asuntos como las "contrabienales" y exposiciones preparatorias

americanas. En los temas que más se ha incidido, con todo, ha sido en lo que el certamen supuso de derrota del academicismo, en su eclecticismo, en la presencia de las nuevas corrientes artísticas y en el carácter oficial o conexión con la política del mismo. Pero todo ello normalmente se ha hecho de un modo general y en forma de caracterización rápida de conjunto. Frecuentemente estas caracterizaciones se han repetido unas a otras y han acudido a los mismos asuntos a partir de la línea de tres o cuatros modelos (entre otros, los de Moreno Galván, Carlos Areán o Aguilera Cerni), con lo que en la I Bienal ha quedado, en el fondo, como un tópico, importante y utilizado para subrayar otros, pero sin que por esto haya recibido un verdadero estudio.

II.1.2. La literatura del momento del certamen.

La literatura que hemos comentado y que parte de 1960, no es, sin embargo, la única existente. Hemos empezado a tratar, alejándonos en el tiempo del acontecimiento, el tema de la literatura de la Bienal con estas caracterizaciones y valoraciones de tiempo después, en la intención de que quede expuesto en esbozo lo que de perspectiva y síntesis puedan aportar sobre el certamen, aunque, acaso, sea mucho menos de lo deseable.

Lo escrito sobre la I Bienal, empero, aumenta cuando dejamos estas décadas próximas a nosotros y nos situamos en los primeros años cincuenta. Es decir, una buena lectura de la Bienal precisa tener en cuenta otra literatura mucho más numerosa y contundente: la del propio tiempo del certamen, literatura que hoy constituye, junto a la documentación que aportan nuestros archivos, la principal, más segura y accesible fuente de conocimiento e información sobre el certamen. Nos fijaremos aquí, pues, principalmente en lo que, con una finalidad u otra, quedó escrito por entonces sobre el certamen, y esto, en sentido amplio, es lo que registramos como la literatura de su momento.

La cantidad de páginas que en aquellos días de la I Bienal se dieron a la imprenta y la variedad de análisis e interpretaciones sobre el certamen que contenían, amén de las originadas por lo que de ordinario lleva aparejado un certamen de este tipo, como reglamentos, convocatorias, catálogos, carteles, invitaciones, reportajes gráficos, presentaciones, etc., y el papeleo burocrático inherente es, sencillamente, de un volumen abrumador[66].

Esta abundancia ya se veía a medida del gran eco que iban haciéndose los medios de comunicación del certamen. J. Vega Pico, entonces crítico del diario España, haciendo balance sobre la Bienal antes de la clausura de sus últimas salas, decía así sobre el hecho: "Lo que ya resulta más difícil de contabilizar y reducir a números concretos, es la cantidad de literatura y resonancias verbales de tipo laudatorio, como crítico y polémico que la Bienal suscitó. Su volumen y resonancia resultaron tan inusitados como valiosas al arte plástico, por lo regular adormecido y alejado del contacto con las grandes masas, y circunscrito habitualmente a la leve vigencia de una exposición personal y, cuando más, a la perezosa ocasión sin relieves

[66]A ello podríamos añadir aun la abundancia de noticias, comentarios y críticas radiadas (pueden verse algunos ejemplos en el libro de José Prados López: Arte español. Críticas radiadas en la emisora Radio España de Madrid y seis conferencias de Arte. Años 1950-1952. Tomo 3; Madrid, Impr. Samarán, 1953) o las reseñas que se van haciendo en la prensa madrileña, los rodajes de NO-DO, los coloquios y debates, las conferencias que se dieron en buena parte de la geografía española, las reuniones informativas, las ruedas de prensa, etc.

desusados de las Exposiciones nacionales. Sólo el hecho de haber logrado agitar el remanso estético, serviría de plena justificación a la Bienal"[67]. Y efectivamente, aunque sólo fuera por lo que representa de excepcional esta literatura -y hay bastantes razones más que lo aconsejan-, creo que merece la pena detenernos en ella y conocerla.

Encontramos en esta literatura varias vertientes diferenciadas, la literatura dirigida al gran público interesado por la Bienal, principalmente la prensa diaria, aunque a ella en parte habría que sumar -en parte- los catálogos y algunas otras publicaciones que se le dirigió ocasionalmente; una literatura extranjera, menos apasionada y poco numerosa; una literatura especializada, dirigida al medio artístico especializado y con análisis por lo general más profundos, y, finalmente, otra que llamaremos burocrática, es decir la producida, encargada o relacionada con la propia organización y desarrollo del certamen, que en cierto modo se vincula a la anterior, por lo que hablaremos de literatura especializada indistintamente.

No comentaremos toda esta abundante literatura a la que aludimos, sino sólo lo que consideramos más significativo entre ella. Y comenzando por la literatura especializada, hay que tener en cuenta la más próxima al Instituto de Cultura Hispánica, organismo oficial organizador de la muestra. Más tarde,

---

[67]"Los puntos sobre la Bienal. El mayor certamen artístico de nuestra historia"; España, Tánger, 3 de febrero de 1952.

desde este Instituto se veía lo publicado sobre la I Bienal de la siguiente manera: "La prensa, especialmente en España, inició una intensa campaña de comentarios, entrevistas e informaciones acerca de los preparativos que se estaban llevando a cabo y de la labor desarrollada por los artistas con miras a su participación en la Bienal. Dicha campaña, ininterrumpida y sintomática del enorme interés despertado por la Bienal, iría incrementándose al aproximarse la inauguración de la misma (...). Se publicaron millares de artículos, ensayos y crónicas acerca de la I Bienal en toda la prensa española e hispanoamericana, muchas publicaciones periódicas le consagraron números especiales, e incluso se editaron libros, bien acerca del conjunto de la Bienal, bien acerca de algunas exposiciones monográficas de la misma. Entre esos libros figuran los titulados Primera Bienal Hispanoamericana, de Luis Felipe Vivanco, Maestros de la pintura moderna, antología de ensayos de acerca de la exposición de maestros y precursores del arte español contemporáneo; Salvador Dalí, de R. Santos Torroella, Dalí y sus enemigos, de Miguel Utrillo, y Dalí al desnudo, de Manuel del Arco"[68].

---

[68] Bienal Hispanoamericana de Arte. Qué es, qué ha sido, qué será la Bienal. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, s./a. (1955?), s./p. (Se trata de un folleto informativo publicado ante la futura celebración de la III Bienal, al parecer redactado por R. Santos Torroella, según se desprende de una carta de fecha 10-2-55 enviada por el Instituto a este crítico; véase RGAECI, Caja 2167, carp. 7199). En términos parecidos también se expresa el folleto informativo publicado con ocasión del proyecto de celebración de la IV Bienal en Quito: Bienal Hispanoamericana de Arte. Las Bienales Hispanoamericanas de Arte, Quito, Lit. Moderna, 1960, s./p. Por otro lado, como ya se apuntó, debemos tener en cuenta que en la literatura sobre las Bienales posteriores a la primera siempre suele hablarse de las anteriores, aunque eludiremos aquí mayores comentarios de este tipo de

El propio organismo había estímulado siempre las publicación sobre las Bienales: "la propia Bienal ha manifestado desde el primer momento su propósito de estimular toda suerte de trabajos que, desde el periódico o el libro, se hagan ecos de las inquietudes despertadas por ellas, contribuyan a la eficacia de su misión rectora de las artes y, en suma, puedan servir de testimonio fehaciente de la tarea llevada a cabo", se recordaba en los mismos lugares[69], y, como veremos más tarde, ya la I Bienal creó cuatro premios de 25.000 pesetas cada uno para críticas y crónicas informativas sobre el certamen publicadas en diarios o revistas españoles y americanos (lo que se extendió en las siguientes Bienales al medio radiodifundido y los autores de conferencias y de documentales cinematográficos), contribuyendo todo ello a aumentar no soló el interés informativo profesional sino también, de rechazo, el del público que recibía la información.

Con todo, en cuanto a la I Bienal, Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto, declaraba a comienzos de 1952 que ésta

---

literatura cuyo propósito, de lo informativo a lo propagandístico, es calculable.

[69] Ibidem. Véase también "Breve historial de las anteriores Bienales", en III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial, Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 de septiembre 1955 / 6 enero 1956, Imp. Vélez, 1955; pág.13 (este artículo del catálogo de la III Bienal es en el fondo un fragmento del primer folleto citado anteriormente.)

no había hecho ninguna publicación oficialmente[70]. Pero ello no es del todo cierto. La Bienal no publicó el catálogo general, ni algunos otros textos, aunque los estimulara, pero si publicó otros oficialmente. Entre estas publicaciones comenzó con algunos carteles murales anunciadores de la I Bienal, a lo que parece principalmente dirigidos al extranjero con fines propagadisticos y turísticos, para lo que tempranamente -lo vermos más adelante- convocó un concuso de carteles y portada del catálogo; asimismo publicó pronto los Estatutos definitivos que regularían la I Bienal[71]. En relación a catálogos fueron dos pequeños los que publicó: un primero parcial, que sólo cubría la catalogación -y no en su totalidad- de pintura y arquitectura (añadiéndosele después unas hojas sueltas sobre la parte de escultura) del Museo Nacional de Arte Moderno[72], Museo que

---

[70]"La Bienal -señalaba- no ha hecho publicación alguna con carácter oficial. Ha sido una editorial privada quien ha hecho un mágnifico catálogo con 160 ilustraciones y artículos de Eugenio d'Ors, Rafael Santos Torroella, Juan Ramón Masoliver, Manuel Sánchez Camargo, Ricardo Gullón y José Camón Aznar, además de interesantes informaciones, y serán editoriales privadas las que preparen, creo que lo están preparando ya, monografías sobre Dalí, Regoyos, Solona, Vázquez Díaz, Palencia, Rebull y otros" (SAMPELAYO, Juan: "La Bienal ha sido una magnífica oportunidad para que nuestros valores más representativos trasciendan nuestras fronteras. Los periódicos y las revistas del mundo han dejado a un lado la España "trágica" para hablar de arte español... Declaraciones de Alfredo Sánchez Bella...", Ya, Madrid, 15-1-52).

[71]Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte. Estatutos, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica (Gráficas Valera), s./f. [1950]. Unos Estatutos, provisionales o previos, fueron publicados por una revista dependiente del Instituto de Cultura Hispánica ("Los Estatutos que regirán la Bienal", Correo Literario, núm.11, Madrid, 1-11-1950, pp.6-7).

[72]I Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte. Catálogo. Pintura. Arquitectura. Museo Nacional de Arte Moderno. Sociedad de Amigos del Arte, s./l. (Madrid), s./i., s./a.(1951). El catálogo presenta divisiones en salas (de la I a la XV, Sección

hubo de ser desmontado para dar cabida a la Bienal, y un segundo caálogo parcial, de características semejantes, donde se catalogan las obras de pintura y escultura de artistas españoles expuesta en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño[73].

Se solicitaba con insistencia un catálogo general ilustrado de la Bienal: "será publicado dento de los primeros días del mes de diciembre próximo... Todo lo que se ha hecho hasta el presente es una simple relación de expositores que facilitan al visitante el recorrido de las salas", respondía Sánchez Bella en noviembre de 1951 a la Dirección General de Relacio-

---

de Arquitectura y de la XXXVIII a XLII) y ordenación por orden alfabético de países, especificando luego el número, el nombre de la obra y el autor. Más tarde aparecieron varias hojas sueltas bajo el título "Escultura. Museo Nacional de Arte Moderno (Salas Bajas)"; hojas numeradas de la página 65 a la 88 que debían añadirse a este catálogo con la finalidad de completarlo.

[73] I Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte. Catálogo. Pintura-Escultura. Palacio de Exposiciones del Retiro, s./l. (Madrid), s./i., s./f (1951?). Comprende la catalogación de las salas XVI a XXXVII (la obra española terminaba en el primer catálogo parcial en la sala XV, tras estas salas continúan las del Retiro -segundo catálogo- y luego se retomama la numeración el las Salas de Amigos del Arte -XXXVIII-XLII- del edificio del Museo -primer catálogo-). El primer catálogo, citado en la nota anterior, fué el único que se había editado en los primeros días del certamen, más tarde aparecerá este segundo con la obra española del Palacio de Exposiciones del Retiro. Fueron ambos catálogos de urgencia mientras aparecía el Catálogo general (véase VELAZQUEZ, R.: "Segunda carta sobre la Bienal a un amigo de provincias" y "Tercera carta sobre la Bienal a un amigo de provincias", Dígame, Madrid, 23-10-51 y 30-10-51 respectivamente), aunque éste no llegaría hasta bastante tiempo después; con todo ni los primeros ni, en menor medida, el último catálogo llegaron a contener catalogada la totalidad de obra que se expuso, que por otra parte fue objeto de muchas remodelaciones, añadidos, etc.

nes Culturales[74]. Bastante más completo será este catálogo general una vez públicado[75]. Ya hemos avanzado algunas características sobre el mismo; contiene éste ilustraciones de una selección de las obras presentadas y mucha mayor información, también incluye y completa la obra catalogada en los otros dos pequeños catálogos, aunque con algunas modificaciones en títulos, ordenación, disposición en salas, etc. Respecto a estos otros, contiene también las obras expuestas en las salas que se habilitaron en el Museo Arqueológico y algunas exposiciones monográficas complementarias con que contó la Bienal (C. Bernaldo de Quirós, José Clará, Juan Colom, Salvador Dalí, C. Guzmán de Rojas, Joaquín Sunyer y la de "Precursores y maestros de la pintura española contemporánea"), aunque no todas (también se exhibieron, como veremos, algunas obras de Goya, cerámica de Lloréns Artigas, pinturas y dibujos de algunos escritores y algunos envíos que llegaron muy tarde).

El catálogo, tras un extenso prológo de Eugenio d'Ors, presenta unas relaciones detallando los miembros de la Junta organizadora y los del Jurado de calificación, los Estatutos de

---

[74]Carta de 15-11-51 de A. Sánchez Bella a Jaime Montero de Madrazo, Jefe de la Sección de Publicaciones del Ministerio de Asuntos Exteriores, respondiendo a la de éste de 26-10-51, donde le solicita el Catálogo de la Bienal ante las numerosas peticiones de diplomáticos de ejemplares del mismo. Ambas cartas en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante AMAE), Legajo R-3664, Expediente 56.

[75]I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo, Madrid, Gráficas Valera, s.a. (1951?). Sobre éste catálogo puede consultarse la reseña "Ecos de la Bienal. Catálogos de la Exposición", Cortijos y Rascacielos núm.69, Madrid, 1952, pág.III

la Bienal[76], la Convocatoria general a los artistas españoles y la relación de premios y artistas premiados en el certamen. Luego comienza propiamente el catálogo general, que divide la obra en varias secciones (Pintura; Acuarela, dibujo y grabado; Escultura; Arquitectura y Exposiciones monográficas), a su vez, presentadas, a lo largo de salas de numeración seguida y orden alfabético de países, en orden a los diferentes edificios donde se exhibieron. Varios de éstos apartados o secciones son precedidos de pequeños textos introductorios firmados por conocidos críticos: Santos Torroella, Lafuente Ferrari, Juan Ramón Masoliver, Sánchez-Camargo, Ricardo Gullón y Camón Aznar, textos de indudable interés para la comprensión de distintas facetas de la I Bienal, que abarcan desde la caracterización de la aportación iberoamericana a el por qué de la presentación de una exposición retrospectiva como la de los "Precursores".

Pero estos no fueron los únicos catálogos que se editaron para la I Bienal, pues téngase en cuenta que hubo exposiciones preparatorias seleccionadoras en varias ciudades españolas antes de la inauguración de la I Bienal en Madrid y que durante la celebración de esta última se mostraron algunas exposiciones retrospectivas que contaron con catálogo propio; téngase

[76]Estos Estatutos tan sólo muestran una modificación respecto a los Estatutos definitivos citados anteriormente: estos últimos señalan en el Art. 4, que hace referencia a la fecha de convocatoia, que la exposición será convocada cada dos años para el mes de mayo (Op. cit., pág.6), mientras que los del Catálogo general señalan en el mismo artículo que lo será para el mes de octubre ("Estatutos", en Op. cit., pág.XXVII); nos referiremos pues a los Estatutos definitivos, publicados en uno u otro sitio, indistintamente.

presente también que tras la clausura la Bienal en Madrid hubo exposiciones antológicas como la de Barcelona que tuvieron su catálogo y que, incluso, exposiciones como la "contrabienal" de París, contó también con catálogo propio (aunque de ello, por su carácter opuesto a los restantes, hablaremos junto a tratar la literatura extranjera).

De este modo, entre los de las exposiciones preparatorias, nos puede servir de ejemplo el catálogo de la Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia[77], exposición de selección previa de las obras que debían constituir el envío valenciano a la Bienal madrileña, que nacía como certamen bienal con la intención de perpetuar esa función seleccionadora en el área valenciana al ritmo de las Bienales Hispanoamericanas. En cuanto a las exposiciones retrospectivas, aparte de la inclusión de algunas en el Catálogo general, tuvieron catálogo diferenciado la exposición llamada de los Precursores y Maestros de la Pintura española contemporánea[78], exposición

[77]Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. Catálogo. Valencia, Instituto Iberoamericano (Instituto Iberoamericano-Sucesor de Vives Mora-Artes Gráficas), Julio de 1951. Este catálogo muestra una estructura semejante al Catálogo general de la I Bienal: relaciones de los integrantes del Comité de Honor, Junta Organizadora y Jurado de Admisión y Colocación; una pequeña introducción y luego propiamente el catálogo, dividido en las secciones de Pintura, Escultura, Dibujo y grabado y Arquitectura, secciones que se ordenan alfabéticamente por autores y, finalmente, se añade una selección de láminas de algunas de las obras. El realizador de la Exposición y el Catálogo, según consta en éste fue Arturo Zabala López.

[78]I Exposición Hispanoamericana de Arte. Precursores y Maestros de la Pintura española contemporánea. Beruete, Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos, Solana, Madrid, Gráficas Valera, diciembre de 1951. La exposición recogía una muestra antológica de estos pintores fallecidos y juzgados

retrospectiva que también dió lugar a la publicación de un libro del que hablaremos enseguida, y la exposición Salvador Dalí[79], que también dió lugar a la publicación de algunos libros y que fue llevada al completo a la exposición Antológica de Barcelona, como también se llevó parte -la obra de los pintores Gimeno, Pidelaserra y Nonell- de la exposición de los "Precursores". La Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, presentada en el Museo de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela de Barcelona (aunque la exposición de los "Precursores" fue alojada en el Palacio de la Virreina de esta ciudad) como florilegio de la I Bienal, tuvo también su catálogo[80]. Asimismo, queremos destacar que se dió el caso entre los

---

como "precursores" de la pintura contemporánea española del momento. El catálogo presenta ilustraciones de algunas obras expuestas, una breve biografía del artista y las fichas de las obras (título, lugar y año, dimensiones y colección); no obstante, el catálogo general relaciona mayor número de obra expuesta que la que consta aquí.

[79] I Bienal Hispanoamericana de Arte. Salvador Dalí, Madrid, Sociedad de Amigos del Arte, 1952

[80] Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo, Barcelona, Museo de Arte Moderno (Parque de la Ciudadela), Marzo 1952 (Barcelona, Imp. Vélez, 1952). El pequeño catálogo contiene un plano de la instalación de la exposición en el Museo y la relación de los artistas y sus obras divididos en las secciones de Escultura, Pintura, Grabado, Acuarela y Dibujo. En su mayor parte son artistas premiados en la I Bienal, artistas jóvenes destacados que no obtuvieron galardón y artistas fuera de concurso. En todos los casos, salvo el de Dalí y los artistas no premiados, figuran algunas obras más a las presentadas por la Bienal en Madrid. Entre los artistas fuera de concurso que figuraran José Clará, Salvador Dalí, Darío Suro, José Manuel Moraña, Adolfo C. Winternitz, Joaquín Sunyer y Juan Colom; todos ellos con la obra en el Museo de Arte Moderno, mientras que, excepcionalmente, la Exposición de Precursores. Gimeno, Pidelaserra, Nonell (que, aunque figura su presentación, no se relacionan en este catálogo las obras expuestas de cada uno) fue exhibida en el Palacio de la Virreina.

arquitectos de la edición de folletos con relación, ilustraciones y comentarios de los proyectos presentados a la I Bienal, como el del arquitecto Fernández-Shaw[81], o bien del anuncio de estos proyectos en diferentes medios, como en los casos de Enrique Pardo Navarro y Santiago Rey Pedreira[82].

No obstante, la I Bienal también dió lugar a la publicación independiente de varios libros. La mayor parte de estos libros, a los que ya hemos aludido, saldrán de la editorial madrileña Afrodisio Aguado, como el catálogo general, y por ellos sentirá la Dirección General de Relaciones Culturales gran interés ante los ruegos de petición de ejemplares de nuestras embajadas[83].

---

figuraran José Clará, Salvador Dalí, Darío Suro, José Manuel Moraña, Adolfo C. Winternitz, Joaquín Sunyer y Juan Colom; todos ellos con la obra en el Museo de Arte Moderno, mientras que, excepcionalmente, la Exposición de Precursores. Gimeno, Pidelaserra, Nonell (que, aunque figura su presentación, no se relacionan en este catálogo las obras expuestas de cada uno) fue exhibida en el Palacio de la Virreina.

[81]FERNANDEZ-SHAW, C.: Proyectos presentados a la Exposición Bienal Hispano Americana en Madrid, 1951, Madrid, s./i., septiembre de 1951. Dividido en Arquitectura Dinámica, Arquitectura Aerodinámica y Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid. Relaciona y comenta 47 documentos expuestos, de los cuales 10 son maquetas.

[82]Tanto los del primero ("Palacio Nacional del Paciente" y "La Gran Ciudad de..."), como los del segundo ("El Pazo de América"), igual aparecen entre los anuncios del Catálogo general como entre los artículos de diferentes diarios ("La Residencia Cultural Hispanoamericana", Pueblo, Madrid, 25-10-51; "La Gran Ciudad de...", ABC, Madrid, 25-11-51; "El "Pazo de América" es el proyecto arquitectónico más importante de la Bienal", ABC, Madrid, 27-11-51).

[83]Así lo pone de relive la correspondencia entre la Dirección y la Editorial (carta de 28-7-52 de Tomás Bordallo a la Editorial Afrodisio Aguado). Afrodisio Aguado respondía (5-8-52) que eran "constantes los ruegos que tenemos de nuestras Embajadas, en especial de la que usted menciona de Buenos Aires y de las de Londres y Washington, pidiéndonos ejemplares de dichas

Ruegos que no estaban exentos de finalidad propagandística y política, como refleja el Despacho del 25 de octubre de 1951 del Duque de Primo de Rivera, embajador de España en Londres, al Ministro de Asuntos Exteriores:

"Excmo. Señor: Nos llegan noticias de la importantísima exposición de arte hispano-americano, recientemente inaugurada en Madrid. Mucho agradecería a V.E. nos mandase sobre ella información lo más documentada posible. V.E. no ignora que los medios artísticos de este país desconocen casi absolutamente las valiosas aportaciones del arte contemporáneo español. Los gustos de este país tienden hacia las formas más modernas en pintura y escultura, y en este sentido habría que informarles. Por otra parte, hay que reconocer que la curiosidad hacia España va en constante aumento. Estamos, por tanto, en un momento donde cualquier tipo de información puede ser muy fecunda.

Por todo ello, interesaría se mandasen a esta Embajada catálogos de la exposición con todo el material y documentación posibles de los pintores más señalados expuestos, muy especialmente entre los españoles. Ello debería incluir reproducciones fotográficas de las obras; grupos y tendencias y curriculum vitae de los artistas".[84]

General estas obras, sin que hasta el momento las haya recibido"; más adelante describía detalladamente las características de los libros que esta Editorial había publicado en relación a la Bienal (Catálogo Oficial ilustrado; Primera Bienal Hispano Americana de Arte, de Luis Felipe Vivanco; Salvador Dalí, de Santos Torroella, y Maestros de la pintura española contemporánea, de varios autores) y que Relaciones Culturales pretendía aquirir (sobre ello véase la nota interior para D. Jaime Montero, de 13-8-52). AMAE, Leg. R-3664, Exp.56

[84]AMAE, Leg. R-4263, Exp.23 (Despacho núm.1244; fechado: Londres, 25-10-51). Peticiones ejemplares del catálogo de la I Bienal, además de las citadas, también se recibieron, por ejemplo, del cónsul español en Munich, Coronas, (AMAE, Leg. R-3664, Exp.56, Telegrama núm.25 fechado: Munich, 18-10-51) y algunos otros países, especialmente americanos, como por ejemplo la del embajador español en Venezuela, A. de Maldonado (AMAE, Leg. R-4263, Exp.23, Despacho núm.676 fechado: Caracas, 10-11-51), o el embajador español en Nicaragua, Manuel de Travesado, que a la vez que el catálogo pedía que se le remitieran otras obras de la casa Afrodisio Aguado en relación a la I Bienal: Maestros de la Pintura Española Contemporánea y Salvador Dalí; (AMAE, Leg. R-4263, Exp.23, Despacho núm.74 fechado: Managua 4-4-52).

Aunque, sin embargo, mucho más insistentes fueron las solicitudes de información de los países americanos, que no se conformaban sólo con el catálogo, especialmente nuestros embajadores y diplomátidos en Argentina. Así, el embajador español Emilio de Navasqüés, en Despacho del 22 de noviembre del 51 decía al Ministro de Asuntos Exteriores español: "Ruego, pues, a V.E., confirmando anteriores peticiones, se me remita con urgencia información en abundacia sobre este Certamen, en especial gráfica, sin lo cual, una buena parte del esfuerzo realizado no podrá explotarse propagandísticamente como lo merece./ Esta información debe comprender: detalles sobre todos los artistas concurrentes de todas las nacionalidades, número de obras, fotografías de algunas de ellas, exteriores de los edificios en que se exponen, interiores desde distintos ángulos de las diversas representaciones nacionales, fotografías de las salas argentinas, -concretamente de las dedicadas a los artistas Bernaldo de Quirós, Beristayn y Ripamonte, y algunas también de los demás artistas-, premios concedidos, comentarios de la prensa española, eco periodístico en el extranjero, etc./ Todo ello ha de servir para confirmar a los artistas expositores en el acierto de su cooperación y a los ausentes y refractarios el error de su actitud, además de preparar el camino de futuros certámenes."[85] Del mismo modo insistía en la

[85]AMAE, Leg. R-4263, Exp.23, Despacho núm. 1267 fechado: Buenos Aires, 22-11-51. Navasqüés, por el telegrama núm. 149, de fecha 14-12-51, informaba de que "la Oficina Cultural de esta Embajada tiene ya recibidos, por la Sección de Publicaciones y Propaganda del Instituto de Cultura Hispánica, algunos reportajes periodísticos y fotografías de obras de artistas argentinos que, en su mayoría figuraban ya en los expedientes que, sobre dicha Exposición, obran en la Oficina", pero que, sin embargo, para

remisión de información el cónsul español en Mendoza[86] y el siguiente embajador español en Buenos Aires, Manuel Aznar, quien reiteraba en varios despachos la petición de que le remitieran catálogos de la I Bienal, así como otras publicaciones de la casa Afrodisio Aguado relacionadas con este certamen[87].

Igualmente el catálogo, como constancia de la realización de la exposición, sería usado para prestigiar y mejorar las relaciones entre altos diplomáticos, y con ello de sus respectivos países, como los que, tras el envíado de uno con un Saluda por el director del Instituto de Cultura al presidente de la República venezolana, enviaba "debidamente encuadernados" el ministro de Asuntos Exteriores español a su homonimo venezolano con el ruego de ofrecerselos al presidente de esta República[88].

"dar adecuada publicidad al mencionado Certamen -que apenas ha tenido eco en esta prensa, incluso después de la concesión de premios a participantes argentinos- y si no ha de pasar la oportunidad, es preciso que, con la urgencia del caso, se remitan, conforme ya interesé, fotografías de las Salas argentinas, tomadas desde diversos ángulos, fotografías de lo exteriores de los edificios en que la repetida Exposición se celebra y algunas también de artistas de otras nacionalidades. Sin esto, es difícil hacer algo eficaz."

[86]AMAE, Leg. R-4263, Exp.23, Despacho fechado: Mendoza, 19-11-51

[87]Sobre los catálogos véase AMAE, Leg. R-4263, Exp.23, despachos núm. 388 y 590, fechados en Buenos Aires el 19-4-52 y 27-5-52 respectivamente y sobre la remisión del catálogo y otras publicaciones de la Afrodisio Aguado véase AMAE, Leg. R-3664, Exp.56, Despacho núm.743 fechado: Buenos Aires, 11-7-52

[88]Gonzalo de Ojeda, embajor de español en Caracas, al recibir un catálogo del director del I.C.H. dirigido al presidente de venezolano Fernando Suarez Clamerich, aconsejaba al ministro español de Asuntos Exteriores (Despacho núm.125, de 20-2-52) que "teniendo en cuenta el interés del Catálogo y la

Pero dejando aparte el uso y provecho que los altos funcionarios de la Administración española hicieran o aprendieran a sacar de los catálogos y libros sobre exposiciones internacionales, en este caso sobre la I Bienal, y siguiendo con los libros publicados con ocasión del certamen, varios de estos resultan de gran importancia no sólo para el estudio de la I Bienal sino también y de modo especial para nuestra historiografía de arte contemporáneo. Entre ellos adquiere especial relevancia el ensayo Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, del arquitecto y poeta Luis Felipe Vivanco[89]. El autor, a quien

---

persona a que va dedicado" fuera "encuadernado debidamente y ofrecido en carta firmada por V.E." al ministro de Relaciones Exteriores venezolano rogándole su entrega a dicho presitente a la vez que ofrecendo a este ministro un obsequio análogo. Poco tiempo después (20-3-52) el ministro español mandaba una carta a su homonimo venezolano, Luis Emilio Gómez Ruiz, donde le decía: "Distinguido ministro y querido amigo:/ Cúmpleme hacer llegar a manos de V.E., por conducto de nuestro Embajador en Caracas, dos ejemplares encuadernados del Catálogo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte que acaba de clausurarse en Madrid, y en la que tan destacada parte tomó ese país./ Le ruego tenga a bien hacer llegar uno de ellos al Excmo. Sr. Presidente de la República de Venezuela, Sr. Suárez Flamerich, reservándose el otro para sí./ Aprovecho esta oportunidad para reiterarle, en nombre de este Gobierno y de los organizadores de la Bienal Hispanoamericana de Arte, la gratitud más sincera por la colaboración que en todo momento hemos encontrado por parte de esa nación para el mejor éxito de esta exposición de arte, expresándole las seguridads de mi más alta consideración./ Alberto Martín Artajo". El embajador español visitó al ministro venezolano entregándole la carta y los catálogos y éste se mostró "sumamente complacido y muy interesado en el resultado de la Exposición aludida" (Despacho núm.250 del embajador español fechado: Caracas, 3-4-52). Ambos despachos y copia de la carta en AMAE, Leg. R-4263, Exp.23

[89]Madrid, Afrodisio Aguado (Col. "La Cariátide"), 1952. Conviene anotar que este libro fue terminado de imprimir en diciembre de 1951, siendo su primera edición del mes siguiente. Dicho libro alcanzó una amplia difusión, siendo vendido, junto a los catálogos y otros textos sobre la Bienal, en las librerias de la Exposición Bienal en Madrid y su Antológica de Barcelona (véase "Los escandalos de la Bienal", ABC, Madrid, 9-2-52;

hubo quien llamó "el glosador de la Bienal"[90], se centra principalmente en las artes plásticas y, además de añadir al libro 111 ilustraciones de 68 artistas con una pequeña nota biográfica de cada uno, presenta un ensayo sobre el certamen interesante y de indudable valor. Los temas principales que trata Vivanvo son la comprensión del arte moderno en el vulgo y los eruditos, el problema de la relación del arte pasado y el actual a través del sentido de la forma, las políticas artísticas en la historia española, los pintores epañoles más valorados del momento, los antecedentes de la Bienal, las concepciones artísticas de Vazquez Díaz, Cossío y Palencia, la Escuela de Madrid, los artistas independientes, los jóvenes pintores catalanes, el envío pictórico hispanoamericano, los escultores participantes y, finalmente, la Bienal como esperanza de cambio del panorama artístico español. Con todo, este ensayo, indudable esfuerzo de sistematización de ideas sobre el arte del propio Vivanco[91], no deja de ser, en lo fundamental,

---

"Noticiario de la Bienal", Diario de Barcelona, Barcelona, 12-3-52).

[90]Apelativo de Sánchez-Camargo en una alagadora e interesante crítica al libro de Vivanco, "quien -dice- ha recogido en un perfecto resumen el significado mejor de la exposición, ofreciendo en la obra seleccionada el panorama más claro y justo del Certamen, uniendo el profundo aliento lírico, del cual, y afortunadamente, le era imprescindible desprenderse, y la certeza del adjetivo que define, encuadra y sitúa una pintura y un pintor (...). De esta forma, el análisis y la glosa de la Bienal se producen merced al caudal de las propias sensaciones de quien comenta..." (S.-C.:"La Bienal y su glosador", Cuadernos Hispanoamericanos núm.31; Madrid, Julio de 1952, pp.118-120).

[91]El propio Vivanco, que también concurriría a la Bienal con su proyecto de catedral, escribía en 1951 en su diario: "Gimamos y clamemos: ¡Este mundo no es un valle de lágrimas! Tiene razón Keats, es un valle de ensueños, y de creaión activa, y de afirmación contra la mediocridad. Hay que elevarse sin descanso.

una visión personal donde se silencian bastantes asuntos polémicos y con frecuencia se cae en el tópico y en la mesura del eclecticismo, aunque apunta una serie de consideraciones, especialmente sobre nuestra política artística, que no dejarán de tener su influencia[92].

Interesante también -y no sólo en cuanto a la Bienal sino también por lo que tiene de primera recuperación y estudio de una serie de maestros a caballo entre nuestro siglo y el anterior vistos como precedentes o precursores de la avanzada pictórica española- es el volumen colectivo Maestros de la Pintura Moderna. Beruete, Gimeno, Echevarría, Iturrino, Rego-

---

¡Mecachis en el arte social! ¡Hay que ser uno, uno! Lo subjetivo, la opinión corruptora, corrosiva. Hay que conocerlo todo. ¡Vivan Válery y André Gide! No estoy borracho, ni siquiera harto, pero tal vez un poco. No soy yo el que escribo. Es uno de mis posibles personajes ¿De qué? ¿De teatro? ¿De poesía? Todo es un exabrupto porque no puedo crear. Tengo que seguir escribiendo mi libro sobre la Bienal, para Afrodisio Aguado./ Mi libro sobre la Bienal. ¡Estoy harto de arte! De pintores y de pintura. Esto no es vida. Y sin embargo lo he hecho a fondo, honradamente, lo mejor posible. Y lo importante es el más. La poesía. Hay que ser poeta. Pero no como G., ni como C., ni como... más vale no seguir. ¿Qué tiene que ver todo esto con la poesía?./ Se me ocurren cosas. Y no puedo escribirlas. No puedo pensarlas siquiera. No tengo tiempo. Campanadas en el aire. Un amanecer tranquilo. Emoción de quietud y de pequeña ciudad ¿Qué tiene que ver eso con el jaleo en que me he metido? Mi catedral, la Bienal, las votaciones, la oca en bicicleta. Y ese C. metido a crítico de arte. ¡Los habrá baturros! Porque es como querer sacar agua... de un pozo de petróleo. Y el otro, y el otro y el otro. Y uno, tan sin salida, sin pensar en la muerte."; (Diario..., Op. cit., pág.61).

[92]Sobre este hecho véase mi artículo "El ideal des Siglo de Oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950. Notas aproximadas para una interpretación", V Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 1990 (en prensa).

yos, Nonell, Pidelaserra, Solana[93]; volumen motivado por la exposición retrospectiva de los "Precursores" que presentó la Bienal y debido, como esta exposición retrospectiva, a Juan Ramón Masoliver, quien hace la presentación de la obra[94]. El volumen, además de sus 85 ilustraciones, contiene varios estudios sobre la personalidad y la obra de cada uno de estos ocho pintores, pretendidos rescatar de cualquier posible olvido; estudios firmados por algunos de los más relevantes críticos del momento: Masoliver (Presentación), R.D. Faraldo (Beruete), Santos Torroella (Regoyos), Juan Cortés (Gimeno), Masoliver (Nonell), Llosent y Marañón (Echevarría), F.P. Verrié (Pidelaserra), Camón Aznar (Iturrino) y Sánchez-Camargo (Solana). No lejos, como veremos, de la intención de esta exposición y el estudio que comentamos estaba el terciar en la polémica sobre arte académico-arte joven desatada en la Bienal, es decir, terciar presentado una serie maestros que avalaran la inquietud renovadora de los defensores del arte joven con unos "precursores" sobre los que el grupo enfrentado a los jóvenes

---

[93]Madrid, Afrodisio Aguado (Col. "La Cariátide"), 1952.

[94]En la propia solapa de la obra se decía "Por eso fue feliz idea de la Dirección de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte de colgar durante unas semanas cuadros suyos frente a frente y en el propio recinto en que aparecía la actual pintura hispánica. Sus obras nos explican no pocos fenómenos que en esta última observamos (...). A Juan Ramón Masoliver se debe en gran parte la reunión de estos lienzos dispersos en mil colecciones particulares, y a él se debe también la publicación de este volumen". En términos parecidos a estos se expresa la recensión de la obra que hacía Destino (P.C.: "Maestros de la Pintura Moderna", Destino, Barcelona, 7-6-52). Por otro lado, la influencia de esta exposición y los pintores presentados, queda manifiesta implícitamente, por ejemplo, en del capítulo "Los precursores", de la obra de J.A. Gaya Nuño La pintura española en el medio siglo (Op. cit., pp.9-27).

no pudieran decir nada.

Otro libro que conviene destacar es Salvador Dalí, de Rafael Santos Torroella; libro motivado por la honda sensación y polémica causada por el pintor en la Bienal. El libro, además de contener uno de los primeros estudios biográficos sobre Dalí que se hacen en España, toma un partido -mesurado- en defensa del pintor, analiza su participación en la la Bienal y la polémica que suscitó tanto su misticismo, como la conferencia del María Guerrero o el telegrama a Picasso. Incluye, asimismo, textos originales de Dalí de gran interés, como la carta con dibujos esquematicos enviada a Leopoldo Panero, secretario general de la Bienal, dándole instrucciones para colocar sus cuadros en la Bienal, e ilustraciones de gran parte de las obras que Dalí expuso en este certamen[95].

No tanto a la exposición de Dalí en la Bienal, como a la conferencia de éste en el teatro María Guerrero -que organizó el certamen- y a las polémicas que ocasionaron sus variadas intervenciones en el ambiente de la Bienal, obedeció el libro de Miguel Utrillo Salvador Dalí y sus enemigos. En la obra, apasionada reunión de textos sobre la polémica de la Bienal en relación a Dalí, el autor toma una ferviente posición de

[95]El libro fue publicado en Madrid (Afrodisio Aguado, col. "La Cariátide", 1952) y estuvo listo para la inauguración de la Exposición de Dalí. Su aparición fue comentada de muy diferente modo: "Ecos de la Bienal. Salvador Dalí", Cortijos y Rascacielos núm.70, Madrid, 1952, pág.III; SANCHEZ-CAMARGO: "Un libro sobre Salvador Dalí", Cuadernos Hispanoamericanos núm.32, Madrid, Agosto de 1952, pp.307-309; etc.

defensa del pintor a raíz de las muchas opiniones en contra levantadas en esta polémica. Recurre para ello a varios textos dalinianos relacionados con la polémica, como la conferencia del María Guerrero o el telegrama a Picasso, a cartas, comentarios y artículos de varios artistas, intelectuales y diarios enredados en la polémica, a la opinión del psiquiatra Vallejo Najera sobre el arte moderno, a resúmenes de los discursos pronunciados por Eugenio Montes, Laín Entralgo, Edgar Neville y Dionisio Ridruejo en el homenaje que se le tributó, a textos y opiniones sobre la polémica de los plagios de Dalí, a fotografías, etc.[96] En definitiva esta colección de opiniones y artículos pasados por la vehemente y punzante crítica con que Utrillo los presenta y dirige a los opuestos a Dalí, interesa más como documento de la época para conocer algunos aspectos y la acritud de la polémica artística ocasionada por la Bienal, especialmente en lo referente a Dalí, que como estudio sobre el propio pintor o su obra, estudio que no llega a plantearse en ningún momento.

Desde la Bienal, como hemos visto, también se habló de la publicación de otro libro dedicado a Dalí y relacionado con ella: Dalí al desnudo. Interviu de largo metraje por Del Arco, del periodista del Diario de Barcelona Manuel del Arco[97]. Sin

---

[96]UTRILLO, M.: Salvador Dalí y sus enemigos, Sitges-Barcelona, Ediciones Maspe, 1952. Sobre esta obra es interesante la crítica de Julio MANEGAT: "Salvador Dalí y sus enemigos, por Miguel Utrillo", Noticiero Universal, Barcelona, 28-4-52.

[97]Barcelona, José Janés editor, 1952. Sobre este libro, concluía J.J. Tharrats en la crítica que hacía sobre el mismo: "De un sólo trazo, pues, ha dibujado Del Arco el mejor retrato que

embargo, este libro, consistente en una larga entrevista de Del Arco a Dalí intentando "desnudarle" a preguntas, es decir ver que había detrás de la imagen pública del pintor, no se refiere en sí a la actuación de Dalí en la Bienal, pues como el propio Del Arco hacía notar y se recordaba en algún diario[98], la obra había sido entregada al editor el 13 de agosto de 1951 y "desde que fue escrito, -se afirmaba- Dalí ha armado mucho ruido; sin embargo, el autor quiere hacer constar que no ha añadido absolutamente nada".

El hecho de que la I Bienal motivara la publicación de esta serie de libros, constituye un hecho excepcional en la historia de los certámenes artísticos organizados en la España de la década precedente, máxime cuando el arte considerado de avanzada y presente en un certamen oficial recibe un trato de privilegio. Estas obras, como vemos, además la caracterización del certamen y las artes plásticas presentes en él que hace Vivanco (y lo que se pueden añadir los artículos del catálogo general de la Bienal), se fijaron detenidamente en las figuras de Dalí y los "Precursores", no obstante, dentro de la abundante literatura especializada a que hemos aludido, se trataron muchos más temas. Singularmente, cabe citar con algún dete-

---

conocemos de Salvador Dalí" ("Dalí, todavía...", Revista, Barcelona, 2-10-52). Por otro lado, fueron muchas las recensiones y críticas aparecidas en la prensa sobre este libro: CASTILLO, A. del: "Dalí al desnudo", Diario de Barcelona, Barcelona, 3-8-52; "Dalí al desnudo", Pueblo, Madrid, 5-8-52; "Dalí al desnudo", Informaciones, Madrid, 5-8-52; "Dalí al desnudo", Pueblo, Madrid, 20-8-52, etc.

[98]"Dalí al desnudo", Pueblo, Madrid, 20-8-52

nimiento varias publicaciones especializadas que se interesaron por la Bienal ofreciendo variedad de puntos de vista. De entre ellas, destacan en primer lugar tres revistas del Instituto de Cultura Hispánica, organizador y responsable de la muestra[99]; es decir, la revista quincenal Correo Literario (subtitulada Artes y Letras Hispanoamericanas) y las mensuales Mundo Hispánico y Cuadernos Hispanoamericanos.

La primera tendrá una gran actividad e importancia para el tema que nos ocupa, puesto que en sus números fueron apareciendo la mayoría de las incidencias que se registraban en este Instituto relacionadas primero con el proyecto, luego, con el desarrollo del certamen. "Imposible hablar de la Bienal -decía un comentarista- sin hacer referencia a "Correo Literario". Fué, digásmolo así, la caja de resonancia del certamen. Una actitud combativa, dialéctica diríamos más bien, sin dejar por ello de ser ecuánime y ponderada. Si "Correo Literario" no

---

[99]Algunos libros de la propia editorial del Instituto de Cultura Hispánica, también guardarán alguna relación y harán referencias más o menos extensas a la Bienal Hispanoamericana. Véase por ejemplo Balance y perspectivas de una obra, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica (Col. "Santo y Seña" núm.10), 1951 (especialmente interesante en cuanto a la relación que luego se hará del Congreso de Cooperación Intelectual y la Bienal); Presente y futuro de la comunidad hispánica, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica (Col. "Santo y seña" núm.12), 1951 (que contiene los textos de los principales discursos pronunciados el 12-10-51: Ferreira de Mello, Stanton Griffis, Subercaseaus, Fernández Cuesta, Ruiz Gimenez, G. de León Valencia, Gallagher, Sánchez Bella y Martín Artajo); El Instituto de Cultura Hispánica al servicio de Iberoamerica, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica-Sucesores de Rivadeneyra, 1953 (obra que glosa los resultados alcanzados por el Instituto, con especiales referencias a la I Bienal y a la próxima inauguración de la II en La Habana).

tuviese ya solidamente asentados su prestigio y solvencia, los hubiese conquistado plenamente merced a sus campañas en torno a la Bienal"[100].

A través de las páginas de Correo Literario, revista que dirigía al comienzo del proyecto de la Bienal y hasta bastante avanzado el certamen el propio secretario general de la Bienal, Leopoldo Panero, y en los últimos momentos del mismo el crítico Juan Gich, se darán a conocer en España las primeras noticias sobre la Bienal, los estatutos previos o la convocatoría y las rectificaciones a los mismos, encuestas sobre la participación, artículos de opinión y entrevistas a artistas, críticos, políticos, etc. españoles y americanos, noticias sobre el desarrollo de las exposiciones preparatorias españolas y americanas, el mítico "manifiesto de Picasso" contra "la bienal franquista", el importante discurso del ministro Joaquín Ruiz Gimenez con ocasión de la Bienal, la postura y visión ante la polémica artística, artículos sobre los artistas premiados o sobre la exposición Antológica de Barcelona, etc., etc. Hay que destacar muy especialmente en esta labor al crítico de arte y periodista Antonio Manuel Campoy, aunque la revista también contó con otros colaboradores, como Eugenia Serrano en Madrid y Rafael Santos Torroella en Barcelona, que dedicaron algunos interesantes artículos a la Bienal. No sin motivo, pues, era esta revista la publicación que se solicitaba desde la Di-

[100] V. F.: "Cara y cruz de las Bellas Artes en 1951. Un acontecimiento internacional (la Bienal Hispanoamericana) y otros de carácter local", La Ultima Hora, Palma de Mallorca, 31-12-51.

rección General de Relaciones Culturales para que, supliendo la tardía aparición del catálogo, nuestras Representaciones diplomáticas en el extranjero pudieran dar allí amplia información y publicidad a la I Bienal[101]. Y, en definitiva, podríamos decir que, en cuanto a las revistas culturales que se ocuparon de la I Bienal, Correo Literario, revista poco atendida en los estudios sobre nuestro arte de los años cincuenta, constituye hoy la mejor y más destada fuente de información.

De las otras revistas señaladas un número dedicado a la Bienal de modo monográfico en cada una de ellas tiene especial importancia, sin que por ello desmerezcan otros artículos sobre el mismo tema que aparecen en las páginas de otros números. Mundo Hispánico, aparte de otros artículos e informaciones, dedicó al certamen su número 46 (enero de 1952), con interesantes artículos de Lafuente Ferrari, Santos Torroella, Juan Gich y J.L. Fernández del Amo, además de la reproducción en color de obras de los artistas premiados, un reportaje gráfico sobre el certamen y la reproducción del texto original de la

---

[101]La orden comunicada del ministro de Asuntos Exteriores que, a través del director general de Relaciones Culturales, se dirigía al director del Instituto de Cultura Hispánica el 17-11-51, señalaba: "Habiendo solicitado varias Representaciones españolas en el extranjero la remisión de material informativo, de preferencia gráfico, sobre la Bienal Hispanoamericana de Arte, y no habiendo aparecido el catálogo, pero sí amplia información en la revista "Correo Literario", dependiente de ese Instituto, ruego a V.I., si en ello no ve inconveniente, el envío de una cantidad de ejemplares a esta Dirección General, para su distribución entre las Representaciones españolas en el extanjero, a fin de dar la mayor publicidad posible a dicha Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte". (AMAE, Leg. R-4263, Exp.23).

conferencia de Dalí "Picasso i yo", texto que suscitara no pocas quejas[102].

Por otro lado, Cuadernos Hispanoamericanos dedicaba un "número de homenaje a la Bienal Hispanoamericana"[103]. Se tratará el certamen en este número desde puntos de vista variado (incluyendo ilustraciones y viñetas, poemas, narraciones, puntualizaciones, etc.). Sus páginas aparecen firmadas por destacados críticos, artistas, poetas, filósofos, políticos...; pensadores avanzados del momento, en definitiva. Centrado en la pintura, el número aparecía ilustrado por Enrique Herreros y Benjamín Palencia; se iniciaba con un texto anónimo: "Decálogo vagamente aproximativo de la pintura joven", documento que, casi pudieramos decir, constituye un verdadero manifiesto de la posición estética y esperanzas de futuro de buena parte del ambiente madrileño del arte renovador de ese momento y que venía a representar una contestación conjunta al sector académico sobre la polémica artística que saltó en el curso del

---

[102]Una corta recención de este número Mundo Hispánico destacando su contenido e importancia aparecia más tarde en Hoja del Lunes ("El número de "Mundo Hispánico" dedicado a la Bienal", Zaragoza, 10-3-52). El modo de publicación del texto de Dalí levantará, por su parte, largos comentarios (Véase, entre otros, RABANAL: "Un "dalito" de Dalí" y "Un "dalito" de Dalí: su ortografía", La Noche, Santiago de Compostela, 22-2-52 y 26-2-52 respectivamente; BRUQUETAS, A.:(Carta a la revista), Mundo Hispánico, Madrid, septiembre de 1952, etc.).

[103]Núm. 26; Madrid, Febrero de 1952. En el propio número se dice: "En este número de Homenaje a la Bienal Hispanoamericana tratamos sólo de la pintura. En números sucesivos continuaremos tratando acerca de las diferente manifestaciones artísticas representadas en la Bienal" (pág.130). Sin embargo, aunque habrá nuevos artículos referentes a la Bienal, no se volverá a tratar de igual modo otras artes.

certamen[104], al que seguirán escritos firmados por Benjamín Palencia, Alfonso Moreno, Eugenio d'Ors, Luis Rosales, Darío Suro, Sánchez-Camargo, Camón Aznar, José Manuel Moraña, Santos Torroella, Vivanco, Carlos E. d'Ory, José María Valverde, Llosent Marañon, Aranguren, Capuleto, Lara, Mampaso, Ricardo Gullón, Lloréns Artigas, José Caballero, etc. Algunos artículos más dedicó esta revista, antes y después de este número, a la Bienal, destaquemos entre ellos "Arte y Sociedad", del entonces secretario general del Instituto de Cultura Hispánica, Manuel Fraga Iribarne, que tratará el tema de la Bienal y la polémica que ocasionó desde un punto de vista socio-político interesante por cuanto refleja de la propia actitud de los dirigentes del Instituto ante el arte[105].

Fuera ya de la órbita del Instituto, se dedicaron a la Bienal importantes números, suplementos o conjuntos de artículos en otras tantas revistas. Aunque el tema de la prensa diaria lo trataremos más tarde, de todos modos, conviene apuntar desde

---

[104] Ibidem, pp.132-133. Dificilmente puede ser entendido este anónimo Decálogo sin reparar en la totalidad del número ni en la polémica entre academizantes y renovadores ya aludida. Constituye, sin duda, a la vez que un punto final a la polémica, una autoexplicación y manifestación de postura conjunta frente al arte academizante, al que continuamente se hacen referencias a lo largo de la revista. Referencias no limitadas a los textos firmados, sino también llevadas a otros interesantes texos anónimos que comentaremos al hablar de las polémicas.

[105] "Arte y sociedad", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.29, Madrid, Mayo de 1952; pp.131-139. Con todo, este artículo de Manuel Fraga, ya había aparecido publicado, desdoblado en dos ("Arte y Sociedad" y "Arte y Política"), en el diario barcelonés El Noticiero Universal. El artículo acusa algunas ideas del ensayo de Vivanco a las que nos referíamos más arriba.

ahora la existencia en ésta de suplementos y colaboraciones especializadas que situan ocasionalmente sus páginas al mismo nivel que las de la otras publicaciones más especializadas en temas artísticos y culturales como las que ahora tratamos; así, como ejemplo de ello, destaquemos, entre otros, los suplementos de ABC[106], diario que contó con numerosas colaboraciones sobre la Bienal del historiador y crítico Camón Aznar.

Entre las revistas especializadas que trataron el tema de la Bienal señalemos también, por ejemplo, los artículos de la Revista Nacional de Arquitectura, que además de dedicar algún número a los proyectos arquitectónicos presentados en el certamen, también dedicó algunas de sus páginas a Dalí, por ejemplo, o dejó no pocas referencias implicitas o explícitas a cuestiones planteadas en la Bienal, como la arquitectura religiosa, en sus conferencias de la "Sesión de Crítica de Arquitectura"[107]. Pero más que esta revista, destaca otra también

---

[106]Especialmente el de 14-10-51, que además de información gráfica, contiene interesantes textos de Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica y presidente de la Junta organizadora y el Jurado de calificación, ("El alcance de la Exposición"), del asíduo José Camón Aznar ("Panorama de la Bienal") y de López-Sancho, que entrevista a Leopoldo Panero, secretario de la Bienal.

[107]Véase el número 123 (Madrid, Marzo 1952), dedicado a los proyectos de una catedral para Madrid. Sobre Dalí, véanse: "S. Dalí: La Virgen de Port-Lligat" (núm.114, Junio de 1951, pág.23); PAZ, José: "Proporciones armónicas del Cristo y Madona de Salvador Dalí" (núm.123, Marzo 1952, pp.34-35); ABURTO, R. de: "Dalí" (núm.126, Junio 1952, pp.21-24). Igualmente, sobre las Sesiones de Crítica de Arquitectura, véanse los ejemplos VIVANCO, Luis Felipe: "Funcionalismo y ladrillismo (conferencia en las S.C.A.)" (núm.119, Noviembre 1951, pp.35-45) y SAENZ DE OEIZA, F.J.: "Proyecto de Catedral en Madrid (conferencia en las S.C.A.)" (núm.123, Marzo 1952, pp. 36-52).

dedicada a la arquitectura, sin embargo, acaso más plural con las artes al tratar el tema de la Bienal, es decir Cortijos y Rascacielos, que dedicó un apartado ("Ecos de la Bienal") a recoger puntualmente incidencias e informaciones sobre el certamen. Con todo, lo más destacado de las páginas dedicadas por esta última revista a la Bienal es su número doble y extraordinario 67-68[108]; donde, además de un relevante estudio de Antonio Oliver[109] y la publicación de una conferencia del arquitecto Casto Fernández-Shaw -director de la revista- sobre los proyectos que presentó a la Bienal, se acompaña una amplia información gráfica sobre lo expuesto en la muestra que intenta completar las obras no reproducidas en el Catálogo general

---

S.C.A.)" (núm.123, Marzo 1952, pp. 36-52).

[108]Cortijos y rascacielos núm.67-68, Número extraordinario con acotaciones al catálogo de la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana, Madrid, 1951. Otros números de la revista con información sobre la Bienal son el 63, 65 y 66, todos de 1951, y el 69, 70, 72, de 1952.

[109]"Crítica de la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte", Ibidem, pp.III-XXV. Este artículo, destaquemos, contiene -salvando las distancias y la ocasión en que se escribe, que le llevan a la continua exaltación del contenido hispánico- algunas ideas semejantes a las que luego resaltará Moreno Galván y que hemos visto más arriba: los "Ibéricos" como precedente y con significación paracida a la Bienal, el significado de revisión y balance que tuvo el certamen, el panorama ecléctico, la aceptación oficial del arte nuevo y la derrota del academicismo...; si bien, la consecuencia que más resalta Oliver tras su estudio por regiones de la aportación al certamen es que con la Bienal da comienzo un cosmopolitismo mayor de nuestro arte: "Hemos saltado -dice- las bardas del corral. Una nueva aventura espiritual de nuestra raza empieza con este magno Certamen. Nadie debe sojuzgar la libertad del artista desde académias o tendencias" (p.XXI). Sobre el artículo mereció alguna reseña, véase "La Bienal, vista por Antonio Oliver", La Verdad, Murcia, 23-2-52.

del certamen[110].

Interesante será también la revista Indice, donde aparecerá en torno a la polémica artística, por ejemplo, un artículo del psiquiatra López Ibor contestando a Alvarez de Sotomayor; artículo, a su vez, contestado por el pintor Antonio Saura[111]. La revista Insula, con artículos sobre diferentes aspectos del certamen como los de Alberto Sartoris, Ricardo Gullón o Gaya Nuño[112], por ejemplo, tampoco dejará de acusar el paso e interés de la I Bienal. Algunos semanarios madrileños como Fotos, que dedicó muchos reportajes y artículos en bastantes números a la Bienal, resultan de gran valor y, especialmente destacados por la documentación gráfica que ofrecen. En Barcelona, se ocupó especialmente de la Bienal el semanario Destino, en el que el crítico Juan Cortés escribió mucho sobre este tema y la Antológica barcelonesa de la Bienal, incluso el semanario intervino en una polémica que ocasionara Dalí al arremeter en su conferencia del teatro María Guerrero con Manuel Brunet, colaborador -bajo el pseudónimo de "Romano"- de este semanario.

---

[110]Esta información gráfica se divide en: "Arquitectura. Museo de Arte Moderno. Salas bajas" (pp.3-8), "Escultura. Museo de Arte Moderno. Salas bajas" (pp.9-18), "Pintura Hispanoamericana. Museo de Arte Moderno. Salas altas" (pp.19-25), "Pintura Española. Museo de Arte Moderno. Salas altas" (pp.26-39) y "Pintura Española. Palacio de Exposiciones (Retiro)" (pp.41-51)

[111]LOPEZ IBOR: "El mensaje del superrealismo" y SAURA, A.: "Contestación al doctor López Ibor", Indice de las Artes y las Letras, Madrid, núm. 46 y 48 (15-12-51 y 15-2-52), respec.

[112]SARTORIS, A.: "Ojeada rápida sobre la Bienal"; GULLON, R.: "La pintura de Benjamín Palencia"; GAYA NUÑO, J.A.: "Dalí, epígono de la Bienal y de si mismo", Insula, Madrid, 15-11-51, 15-12-51 y 15-3-52 respectivamente

Otras revistas y semarios madrileños y barceloneses que también merecen destacarse en el mismo sentido son Arbor, Crítica, Juventud, Fotogramas, Liceo, S.I.P.E., etc.[113]

Esta literatura es cuantiosa y refleja el aumento descomedido de un hecho que, según estimaba Luis Felipe Vivanco en el ensayo que dedicó a la I Bienal, antecedía al certamen y estaba en los orígenes de su organización: "La presión contínua y ascendente -señalaba Vivanco- de los convencidos [del arte moderno] había llegado a ser una auténtica fuerza social dentro de la vida española -y más concretamente madrileña- de los últimos años. Esta presión trascendía los dominios propios del arte, para invadir los de otras actividades intelectuales o creadoras, más o menos afines. Por eso era frecuente el caso de que las revistas literarias y culturales le fueran dedicando cada vez más páginas, encuestas, comentarios y firmas a los temas artísticos"[114]. Sin embargo, esta literatura que comentamos -por otra parte, diversa en enfoques y no siempre aparecida en publicaciones demasiado especializadas-, con ser muy abundante, no lo es tanto para el caso de la I Bienal como lo es la literatura de la prensa no especializada, especialmente la

---

[113]Dejamos aparte otras publicaciones, principalmente semarios, tales como Semana, Diez Minutos, Triunfo, Hoja del Lunes, Siete Fechas, Hola, La Codorniz, Domingo, etc., que también trataron el tema de la Bienal y que veremos citadas en las notas o en la bibliografía de este trabajo, pero que no consideramos publicaciones principalmente interesadas por la cultura, sino dirigidas a los variados intereses de un público hetereogéneo; por ello incluiremos su comentario en el panorama de conjunto de la prensa no especializada.

[114]Op. cit., pág. 25

prensa diaria.

Así, si entramos en el ámbito de esta última, siempre dirigida a un público más heterogéneo, encontramos otra literatura con posibilidades de proporcionarnos, por razones a las que ya hemos aludido, una fuente de información y estudio de la Bienal pocas veces comparable. Nos refleja, al mismo tiempo, una incidencia social tan significativa como inusitada en el lángido panorama artístico que arrastraba España: "Descontando su éxito -decía César González-Ruano-, esta impresionante muestra depurada de nuestro arte, ha logrado lo que nunca había conseguido ninguna otra exposición, ni las nacionales siquiera: esto es, impresionar a un público medio y ser tema de palpitante actualidad y aún de viva polémica en cualquier reunión y hasta en el seno íntimo de cada familia. Desgraciadamente el mundo artístico fué, hasta ahora, entre nosotros, cosa minoritaria y de ningún modo cosa pública. Gracias a los esfuerzos conseguidos y a la buena política que ha llevado la Bienal, hoy día el tema artístico ocupa un primer plano, eficazmente dirigido esta vez por el Estado, que normalmente andaba un tanto ajeno a estas inquietudes y desvelos."[115]

Sin embargo, tampoco conviene olvidar que ese "primer plano" que, en los días del certamen, cobró el tema artístico en nuestra sociedad, no fue algo totalmente calculado por una po-

[115]GONZALEZ-RUANO, C.: "Cuadros y esculturas Madrid-Barcelona", La Vanguardia, Barcelona, 1-3-52.

lítica artística determinada ni fruto único de una mera exposición de obras de unos artistas, sino que, este primer plano, en gran parte se debió a la impremedida e incontenible polémica artística que se desarrolló a la par que el certamen; polémica precipitada en avalancha descontrolada por la relativa apertura de la Bienal al nuevo arte y, muy especialmente, por el fomento de la polémica misma que el interés desmesurado que tomó la prensa por estos temas produjo. Y efectivamente, fueron la polémica y la prensa los que realmente consiguieron que comenzaran a sonar entre el gran público no pocas cuestiones y temas artísticos hasta los que entonces éste ni siquiera se había asomado. De este modo, podía decir un comentarista: "No se conoce -al menos, en España- caso semejante a la popularidad que llegó a alcanzar la Bienal. Un acontecimiento que, por ser eminentemente artístico, podía haber pasado sin resonancia ante el público en general. La Bienal ha tenido una violenta música de fondo en la famosa polémica entre pintores de estilo clásico y de estilo moderno o avanzado. Gracias a dicha polémica se incorporó por primera vez al tema del arte la pura y llana opinión pública. Este fue el éxito rotundo y definitivo que corresponde reconocer a los organizadores del magnífico Certamen. Durante varias semanas las palabras "Bienal", "Dalí", "Sotomayor", "surrealismo", etc., se introdujeron de rondón en todas las conversaciones, y aún en los "entables" y "morcillas" de las obras teatrales que se representaban entonces en los escenarios madrileños. También echo su naipe en el juego el humor tradicional de los madrileños con algunos "timos" y

chistes alusivos a la Bienal"[116]. Hechos, estos últimos, anecdóticos -si se quiere- pero expresivos de esa popularidad y resonancia alcanzada por el certamen.

Con todo, la polémica, el papel jugado por la prensa y la polpularidad alcanzada por la Bienal, no quedan en constataciones más o menos anecdóticas o en que cuatro asuntos empezaran a sonar entre el gran público. Verdaderamente, todo el hervidero que armaron no sólo fue importantísimo para el éxito de la Bienal, sino también para lo que ésta tuvo en beneficio de un cambio en lo oficial y en lo social hacia el arte renovador, como dejaban entrever los propios alagos de Sánchez Bella: "Yo entiendo -declaraba el director del I.C.H.- que (la Bienal) ha constituido una gran inyección para el arte español y una magnífica oportunidad para que nuestros valores más representativos trasciendan en su fama más allá de nuestras fronteras (...). La polémica creo que ha hecho mucho bien, ha aclarado

---

[116]J.F.P.(Juan Francisco Puch): "Balance final y anécdota de la Bienal", Fotos, Madrid, 23-2-52. Los timos y chistes a los que se refiere fueron, en lo fundamental, un pliego, titulado "Aleluyas sin igual de la Exposición Bienal". Eran unas viñetas con dibujos y leyendas que ironizaban sobre el "arte abstracto" y el certamen. Estas aleluyas fueron publicadas, al parecer, por el pinor Conejo y la periodista Eugenia Serrano, que las vendían a la entrada de la Bienal. Hirieron la suceptibilidad de muchos artistas, mientras que fueron muy bien recibidas por el gran público (Véase SANTOS TORROELLA, R.: "La Bienal desde fuera y desde dentro. Para bien o para mal se inaugura la Bienal", El Correo Catalán, Barcelona, 17-10-51; "La Bienal Hispanoamericana tiene ya aleluyas y todo...", El Correo Catalán, Barcelona, 12-10-51; "Unas aleluyas que escuecen a los bienales", El Ideal Gallego, La Coruña, 21-10-51; etc.; algunas aleluyas pueden encontrarse reproducidas en SERRANO, E.: "Panorámica e instantánea de la inauguración de la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano", Semana, Madrid, 16-10-51).

extremos desconocidos, ha movido el interés hacia cuestiones de arte, ha señalado problemas del tiempo actual y ha hecho llegar al gran público cuestiones que en algún momento eran tan sólo patrimonio de unos pocos. Muchos beneficios, y un punto tan sólo digno de lamentar... La pasión personal puesta por algunas personas, y el haber llevado a ella cuestiones políticas, que no eran lugar para plantearlas... (La prensa se ha portado) de un modo mágnifico, maravilloso; todo cuanto se diga es realmente poco, es pálido todo lo que puede decirse de lo que los periódicos han hecho por la Bienal Hispanoamericana, en particular algunos de ellos (...). La crítica ha sido de altura y denotando gran inteligencia, gran saber artístico"[117]. Esta última a la que se refiere Sánchez Bella, también nos muestra algún aspecto interesante sobre el certamen.

De este modo, y señaladas ya algunas obras de la literatura de cauces más especializados que salieron de manos de los organizadores del certamen y de los críticos del momento, acaso sea bueno resaltar ahora un hecho claro que revela esta literatura; hecho de gran relación con la crítica y el panorama que conforma la literatura de la prensa diaria. Es decir, si en mayor o menor medida, en la Bienal hizo acto de presencia un arte comprometido con lo renovador, consecuentemente, compromiso parejo se requería de los escritos de la crítica; si poco permisivo se mostró el arte académico con el renovador y viceversa, tanto igual se mostraron los escritos de la crítica

[117]SAMPELAYO, Art. cit., 15-1-52.

de uno y otro (téngase en cuenta que el ataque en la polémica referida del bando académico al arte renovador iba también dirigido a los críticos que lo apoyaban); si abundante y diversa fue la obra de los artistas expuestos, otro tanto ocurrió con los escritos de la crítica la comentaron; si grande y variado fue el interés y la afluencia del público, a ello, en fin, hubo de responder la crítica.

Por primera vez en muchos años se pedía a los críticos estar a la altura de unas circunstancias que iban más allá del interés en un circulo minoritario, obligandoles, además, a hacer un gran esfuerzo de síntesis y divulgación del arte moderno. De este modo, éstos, escribieron no sólo en publicaciones especializadas de cara a su público específico, sino que su colaboración fue también solicitada en la prensa diaria, a la vez que se les solicitaban coferencias desde distintas asociaciones, para responder a un público más amplio al que se había conseguido interesar en los problemas del arte a través de la Bienal y las polémicas que suscitó. Pero por otro lado, hasta las mismas publicaciones especializadas, fueron objeto de información, comentarios, reseñas y anuncios, a la vez que escudriñadas, por buena parte de esa prensa que contribuyó a interesar al público por la Bienal y que dio a ésta no poco de su popularidad y éxito[118].

[118]Ya hemos citado algunas de las reseñas y comentarios que aparecieron en la prensa sobre las publicaciones especializadas, e iremos citando otros. No obstante, el interés en un amplio público por los problemas que suscitó la Bienal, incluso nos lo demuestran los mismos anuncios de las publicaciones especializadas que aparecían en la prensa: "LOS ESCANDALOS DE LA BIENAL/

En la publicación menos especializada de los días de la I Bienal encontraremos, pues, toda una gran complejidad de pareceres. Es realmente aquí, especialmente en esa prensa diaria en la que insistimos, donde realmente se advierte al primer golpe de vista la magnitud e impronta de la I Bienal Hispanoamericana por quel entonces. Así, en la prensa diaria el tema de la Bienal y las cuestiones artísticas que la acompañaron llegaron no sólo a sus secciones especiales dedicadas a lo cultural, sino también a las primeras planas, a las columnas de los editoriales políticos, a los temas de las colaboraciones fijas, a las páginas de reportajes gráficos, a las secciones de opinión, a las secciones de humor, etc. El tema llegó a suscitar tal pasión que, como se ha recordado después más de una vez, hastas las intangibles páginas de deportes y espectáculos, de lectura multitudinaria, fueron desplazadas. El interés que suscitó en la prensa diaria el acontecimiento fue uno de los principales agentes de su amplia repercusión social, repercusión que posibilitó buena parte del éxito y eficacia de

---

Harto sabido es que la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte motivó no pocos escándalos. Pugna de viejos y jóvenes, de nuevas tendencias y antiguos amaneramientos. ¿Quiénes tenían razón?/ Opine usted mismo con el conocimiento de las obras presentadas en ella./ Catálogo oficial (...)/ Primera Bienal Hispanoamericana de Arte (...) de Luis Felipe Vivanco (...)/ Salvador Dalí (...) de R. Santos Torroella (...)" (ABC, Madrid, 9-2-52); "HOY, DOMINGO SE CLAUSURA LA EXPOSICION DALI/ ¿Es Salvador Dalí un pintor genial, como él dice y muchos creen, o es simplemente un virtuoso?/ Visite su Exposición con el libro de/ Santos Torroella/ SALVADOR DALI/ (...)" (ABC, Madrid, 24-2-52); "Un plagio de Dalí y una crítica durísima en Revista de Artes y Letras. Indice número 48 (...)" (Pueblo, Madrid, 1-3-52 y Córdoba, Córdoba, 9-3-52); etc.

la I Bienal.

Lo abundante y valioso para el arte de tal material fue destacado desde los primeros momentos del certamen, como queda señalado. Sin embargo, esta interesante aportación, acaso por la complejidad que encierra, parece olvidada o eludida en las décadas posteriores, privándonos de una panorámica mucho más amplia y capaz de ofrecernos otros muchos aspectos considerables de la Bienal. Por otro lado, sin prestar atención a este material, acaso se tenga la sensación de andar siempre entre la información, inquietudes y opiniones que ofreció un escaso grupo de críticos y poetas cercano a manifestaciones avanzadas "que estratégicamente fueron acogidas por distintos organismos oficiales y oficiosos para una política de apertura y atracción que muy determinados intelectuales comprendieron necesaria y eficaz"[119], o, cuanto menos, entre las de escritos y pareceres próximos al grupo en torno a Eugenio d'Ors o al núcleo de los poetas (Rosales, Panero, Vivanco, Ridruejo, Ory...) y de lo que, en general, ha llamado Santos Torroella, "el grupo Cultura Hispánica"[120]; muchos de cuyos nombres son comunes en la Academia Breve, el Instituto de Cultura Hispánica, la Escuela de Altamira, el nuevo Museo de Arte Contemporáneo u otras iniciativas. En ningún caso, insistamos, se ha contemplado también una plataforma amplia como la que puede ofrecer la gran

---

[119]FERNANDEZ DEL AMO, José Luis: "Las más altas ilusiones", en Juana Mordó..., Op. cit., pág. 33

[120]"El vigilante...", Op. cit., pág. 66

diversidad de comentarios, críticas, opiniones, declaraciones, encuestas, entrevistas, noticias, etc. que ofreció la prensa sobre la Bienal.

En esta prensa, con todo, hemos e advertir que predominan las noticias informativas sobre alguna característica o circunstancia del certamen; seguidas de cerca por las entrevistas, encuestas y declaraciones, las crónicas y críticas sobre la exposición y los escritos de opinión, postura o contestación en las polémicas y sobre ellas. Por otro lado, recordemos, que la prensa tanto recogío críticas y comentarios de los especialistas como de sus propios periodistas, los cuales, por otra parte, se hacen eco en numerosas ocasiones de aquellas otras valoraciones más autorizadas.

Los temas son muy diversos, ya que en una misma entrevista, por ejemplo, igual se pregunta sobre la participación de algunos países o artistas, que se solicita la opinión sobre determinada declaración o cuestión polémica o se pide información sobre las instalaciones o miembros del Jurado. Con todo, tanto en éstas como en las encuestas y declaraciones, predominan las solicitadas a artístas y organizadores. Las noticias, principalmente señalan alguna información sobre el certamen: convocatorias, fechas, instalaciones, envíos, participación, etc. Son mucho más diversas y dependen más del momento cronológico en que se hacen. Así, por ejemplo, la información sobre las bases, las exposiciones preparatorias, los premios, las con-

bases, las exposiciones preparatorias, los premios, las convocatorias, los países concurrentes, la participación de determinados artistas, etc., prácticamente desaparece tras la inauguración del certamen; ocupando su lugar las noticias sobre el número de obras presentadas, las inauguraciones parciales, la afluencia de público, las actitudes polémicas, la calificación del jurado, etc.

La mayor parte de estas noticias, como buena parte de los artículos carecen de firma, aunque también son numerosísimos los firmados. Algunas firmas frecuentes son las de Figuerola-Ferretti, Sánchez-Camargo, Camón Aznar, Ramón D. Faraldo, Alberto del Castillo, Juan Cortés, Juan Gich, Mariano Tomás, Vega Pico, Cecilio Barberán, Angel Crespo, Julio Trenas, Gonzalez-Ruano, José Francés, Gil Tovar, Rufo Velázquez, Tristán Yuste, Guillot Carratalá, J. de la Puente, Valentín Bleye, Ortiz-Varón, Luis Trabazo, Kiron, Landín Carrasco, Santos Torroella, Rafael Manzano, Monreal, Manuel Gállego Morell, Antonio Oliver, etc.[121] Por otro lado, la mayor parte de esta prensa es madrileña, aunque también es muy abundante la del resto del país,

[121]Otros muchos, por lo general de forma menos frecuente u ocasional, trataron el tema de la Bienal o algunos de sus aspectos, por ejemplo, Juan Barcino, Yago César, Néstor, Carlos Ribera, Revuelta, Francisco Casares, Iñigo de Santiago, Lopez-Motos, Rosillo, Manuel Vigil, Perez Lozano, Ruiz Coca, Juan Bustos, Castro Vazquez de Prada, Castan Palomar, Pradillo, Emilio Romero, Ergoyen, Juan Albertí, Eugenia Serrano, Guillermo de Castro, José Simón Cabarga, Calle Iturrino, Francisco de Cossío, José Manuel Caballero, Calderón Fonte, Luis de Armiñan, Gaztelu, Calvo Hernando, José Luis Acquaroni, Antonio J. Onieva, Abbad Rios, Manuel G. Cerezales, Fernandez Zetta, Pérez Ferrero, Chamoso Lamas, Yndurain, Arozamena, Martín Recuerda, Miguel Utrillo, Santos Torroella, etc.

que suele ofrecer numerosas referencias a las exposiciones preparatorias y los artistas de su área concurrentes a la Bienal. Numerosa, como es lógico, es la prensa barcelonesa, sobre todo en los momentos de la exposición preparatoria y en la antológica de la Bienal (exposición esta última que trataremos por separado), aunque ni aun con esto es comparable cuantitativamente a la agitación que hubo en la madrileña por este tema. Contrastando vivamente con esta última, una cierta frialdad e indiferencia de la prensa barcelonesa hacia la Bienal antes de la Antológica, aunque no fue así en el caso de la exposición preparatoria barcelonesa, fue algo de lo que incluso ella misma se quejó:

"Una de las características más acusadas de nuestra ciudad en estos últimos tiempos -señalaba la revista Destino- es la indiferencia con que se ven muchas cosas que atañen a la vida y al espíritu de nuestra misma tierra. En muchas publicaciones esta indiferencia llega a un extremo difícilmente comprensible. La falta de interés e incluso de curiosidad por nuestra gente es algo que choca a los extraños y que acongoja a quienes aman las cosas propias. Retorciendo el tópico, bien podríamos decir que nadie es profeta en los periódicos de su tierra. Al menos en lo que a Barcelona se refiere esto sucede así(...).

Viene todo ello a cuento por la reciente exposición de arte de Madrid llamada Bienal. En esta gran exposición en la que estábamos nutridamente representados y en la que han sido señalados con importantísimos premios nada menos que nueve artistas catalanes, ha producido en Madrid y en el resto de España un enorme revuelo. Innumerables artículos han llenado los periódicos, se han cruzado duras polémicas, se ha examinado la exposición desde todos los puntos de vista. La importancia en todos los órdenes -pero sobre todo en el de la cultura- de esta manifestación que ha organizado el Instituto de Cultura Hispánica ha sido extraordinaria. Pues bien, en Barcelona ni el hecho de que hayan sido tantos los artistas catalanes premiados, ni el evidente esfuerzo de nuestros artistas y el grupo de organizadores que denodadamente han trabajado para conseguir una brillante representación, ha logrado otra cosa que las noticias mecánicas de agencia y algunos artículos de información a base de conocidos tópicos. Hemos echado de menos el entusiasmo y la pasión con que deberían tratarse las cosas vivas del espíritu. Salvando la labor de Alberto del Castillo en el "Diario de Barcelona" y

la constante preocupación de nuestro crítico de arte Juan Cortés en las páginas de nuestra revista, podemos afirmar -y lo hacemos dolidamente- que la Bienal, y sobre todo los artistas catalanes premiados, no han merecido la seria y profunda atención que un suceso tan entrañable merecía. Se ha perdido en la frialdad de las noticias de agencia o en la monotonía de artículos fragmentarios e insuficientes. No ha existido un examen esencial y preocupado de un suceso de tan gran trascendencia, ni una crítica sólida, de incisión profunda. No ha existido un arrebato polémico. Ahora mismo, con ocasión de celebrarse mañana una cena de homenaje a los premiados, es fácil que mucha gente se pregunte quiénes son estos premiados y en dónde lo fueron. Todo ha quedado remoto, vago y adormecido como si fuera algo lejano. El interés verdadero y esencial ha sido mínimo.

Y creemos que en esto como en tantas otras cosas de la vida ciudadana, la Prensa barcelonaesa ha sido injusta por omisión. Omisiones de entusiasmo, de calor, de verdadero interés por nuestras cosas esenciales. Y ser injusto por una omisión de esta clase es el pecado mayor en que puede caer un escritor. Es la única injusticia que no tiene derecho a cometer".[122]

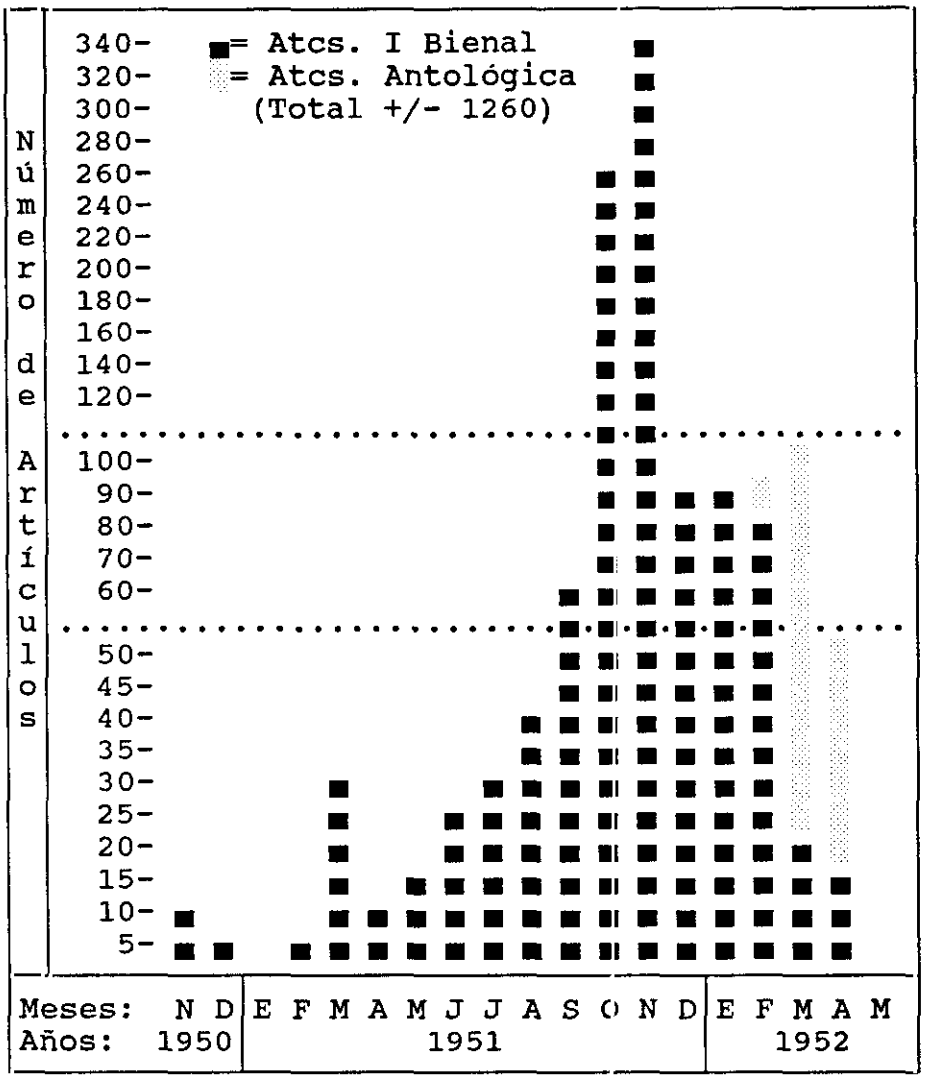
Por otro lado, los artículos y noticias aparecidos en la prensa diaria que hemos recogido para este trabajo (aproximadamente unos 1260), tras su cuantificación y localización en el tiempo, nos pueden dar una idea aproximada -pues las cifras que damos no son del todo rigurosas, ya que las redondeamos- de cuales fueron los períodos y temas en los que más se interesó esta prensa (fig.1). Así pues, entre noviembre de 1950, cuando comienzan a aparecer en firme las primeras noticias sobre la realización de la Bienal, y mayo de 1952, acabada en Barcelona la Antológica de esta I Bienal, se registra un apreciable aumento del interés en la prensa de marzo de 1951 ante la que se esperaba próxima celebración del certamen (la Bienal, en principio, fue proyectada para ser realizada en el mes de

[122]NESTOR: "Al doblar la esquina. El silencio de los propios", Destino, Barcelona, 26-1-52.

abril, luego se retrasó al mes de mayo y finalmente se fijó su fecha de inauguración el 12 de octubre); luego, este interés decae en abril e irá aumendo progresivamente durante el resto de la primavera y el verano de 1951: fue el momento en que se realizaron la mayor parte de las exposiciones preparatorias (algunas de las cuales, pensando en las fechas anteriores, ya se habían hecho, especialmente en marzo). Los meses de mayor interés serán los que corresponden a nuestro otoño e invierno, prolongándose en las primeras semanas de la primavera de 1952 gracias a la Antológica de Barcelona.

El mes de septiembre creció mucho, es el momento en que se cierran las últimas exposiciones preparatorias, los envíos artísticos de las provincias y el extranjero comienzan a llegar a Madrid y, en general, empieza una gran espectación, mantenida en los primeros días de octubre, ante la cercana inauguración del certamen. En el mes de octubre, con todo, sobradamente se cuatriplicará el número de artículos aparecidos en septiembre; octubre es el período de los actos inaugurales y las crónicas sobre los mismos, del comienzo de los actos "contrabienal", del nombramiento del Jurado calificador, del anuncio de la participación de Dalí, de las numerosas crónicas sobre la aportación de cada región a la Bienal y de las primeras crónicas generales e impresiones sobre este certamen. Sin embargo, será noviembre el mes que registre un aumento espectacular en los artículos; solamente los contabilizados en este mes sobrepasan, descontado octubre, todo el número de

artículos publicados en la prensa diaria durante los dos últimos meses del año 1950 y el resto del año de 1951.



Artículos en los diarios españoles sobre la I Bienal

(fig. 1)

Noviembre fue el mes de las crónicas generales sobre la exposición; de la conferencia, telegrama y banquete de Dalí; de la inauguración de nuevas salas en el Palacio de Cristal y Museo Arqueológico; del fallo del Jurado sobre los premios de la Bienal..., pero, sobre todo, fue el mes de la virulenta polémica artística iniciada con la carta de Sotomayor. Este

ritmo no se mantendrá en los meses sucesivos; diciembre baja a casi un cuarto de lo escrito en noviembre, aunque durante este mes y el resto del invierno será un período donde aparecerán muchos artículos sobre la Bienal en la prensa, que estabiliza en un grado alto el interés sobre la misma. Diciembre fue el período donde se desarrolló la polémica sobre el fallo del Jurado calificador de la Bienal, cuando comienzan a surgir abundantes artículos sobre los artistas premiados y cuando se inauguran nuevas exposiciones dentro del marco de la Bienal, como la de los escritores-pintores, los "precursores", etc.

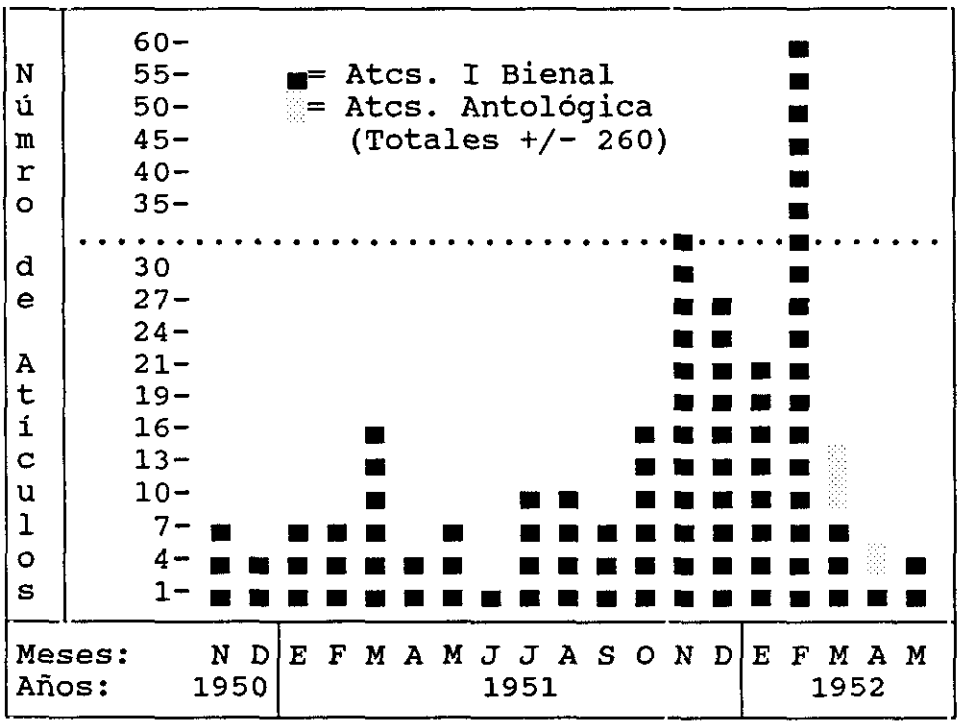
En enero, continuan las crónicas generales -nunca desaparecidas- y los últimos rastros de la polémica, pero las crónicas sobre las nuevas exposiciones abiertas en el certamen y, sobre todo, la apertura de la exposición de Dalí, que continuará durante buena parte del mes de febrero con innegable éxito popular, llenarán la mayor parte de las columnas de la prensa. El mes de febrero, además de la continuación de la exposición de Dalí, con sus numerosas crónicas, fue el de la entrega de premios, las últimas crónicas generales y los balances sobre el certamen a medida que la Bienal iba cerrando paulatinamente sus salas en Madrid a lo largo del mes. En marzo no se registran sino algunas crónicas tardías y balances rezagados, junto a los llamamientos para la recogida de obras de los artístas que no habían sido seleccionados para la Antológica de Barcelona. Gracias a esta última exposición, no obstante, la Bienal adquiere nuevos brios en Barcelona, donde especialmente la exposición de

Dalí, que acompañaba a la Antológica, alcanzará un desbordant e éxito de público. El concurso radiofónico sobre la Bienal y su exposición paralela, harían que el mes de abril la Antológica conservara algo de su interés; sin embargo, a finales de este mes la Antológica se clausuraba rápidamente, Barcelona se preparaba para la celebración del Congreso Eucarístico Internacional, que ocupará casi toda al atención desde el mes de mayo.

Los artículos que hemos recogido sobre la I Bienal en las revistas culturales españolas (aproximadamente unos 260)[123], lógicamente son menos abundantes, pero más especializados. Su panorama (fig. 2), en el mismo periodo y ante los mismos hechos, nos muestra una situación diferente, aunque más parecida de lo que parece si tenemos en cuenta el retraso sobre los diarios con que aparecen estas otras publicaciones. La literatura especializada, pues, nos muestran un panorama más constante. Los resultados hasta marzo son en proporción parecidos, aunque tras este mes no se notará un aumento destacado hasta

[123]No incluimos aquí los libros, catálogos, folletos, etc. sobre la I Bienal, ni los artículos aparecidos en ellos. Por otro lado, debe considerarse el tipo de revistas al que nos referimos y que aclarábamos más arriba, es decir no se incluyen aquí publicaciones como Diez Minutos, Semana, Triunfo, Hola, etc. que quedan engrosadas entre los diarios. También es de señalar la diferente periodicidad de las revistas que consideramos (semanales, quincenales, mensuales, bimestrales, trimestrales, etc.); consideramos los artículos de las revistas de periodicidad mayor al mes en primero de estos meses. Alguna revista de periodicidad irregular, especialmente Cortijos y Rascacielos, la consideramos como bimestral.

noviembre, y no de la misma envergadura que en la los diarios, lo que muestra como la polémica, pese a acusarse también en esta literatura, se desarrolló principalmente en aquellos. Desde noviembre hasta febrero, en los dos últimos meses de 1951 y los dos primeros de 1952, fue cuando los artículos especializados fueron más numerosos; las polémicas, los premiados, la exposición de Dalí, etc. estarán presentes en los balances y crónicas últimas de la exposición que, con números monográficos como Cuadernos Hispanoamericanos, harán de febrero el mes de mayor número de artículos.



Artículos en revistas culturales españolas sobre la I Bienal

(fig. 2)

Este sería a grandes rasgos el panorama de las publicaciones españolas sobre la I Bienal. No obstante, conviene tener en cuenta la dimensión internacional del certamen, aunque lo más destacado de este certamen sin duda fue su honda repercusión en

el ambiente artístico español, por lo que nos hace incidir en ello especialmente. Somos conscientes de una amplitud geográfica del certamen más amplia, y el hecho de no prestarle una atención paritaria reside, por un lado, en el convencimiento de que es en nuestro suelo donde, especialmente la I Bienal, realmente adquiere su significación y, por otro, en consider una necesidad previa la de situar al certamen en nuestro contexto.

Ello no significa que despreciemos el hecho de la internacionalidad del certamen, ni mucho menos. Es más, como veremos, una de las características más acusadas e importantes de este certamen fue su mirada hacia el exterior y la serie de rechazos y adhesiones que sufre en el panorama internacional, y a ello haremos continua referencia, inexcusable al hablar de este certamen; como habremos de prestar gran atención al modo de selección y las exposiciones preparatorias de los países concurrentes al certamen. Sin embargo, aun en estos casos, el punto de referencia es siempre su incidencia sobre el arte español.

La literatura extranjera que hemos recogido sobre el certamen, lógicamente no es tan abundante como la española. Se nos han presentado mayores dificultades para su localización, sobre todo la de determinados países iberoamericanos, hacia donde se dirigía especialmente la internacionalidad del certamen; pero aun con todo, estamos convencidos de que esta literatura fue mucho menos abundante que lo que se señaló desde España. Es

decir, durante la celebración de la Bienal, en la prensa española, acaso con la intención de engrandecer el hecho, se habló bastante del eco que estaba teniendo el certamen en la prensa extranjera. Sánchez Bella declaraba: "La Bienal ha logrado conmover los periódicos de todo el mundo y que éstos dejasen de publicar noticias de hundimientos, de choques de trenes y de tantas otras cosas, que unas veces son naturales en un país y en otras, las más, puras insidias para dedicar crónicas y reportajes, para llenar sus planas con nuestra Bienal... Esto es sólo lo de hoy"; y añade el entrevistador: "y ha puesto ante mis ojos lo que dicen los periódicos que acaban de llegar, y que son, los he ido anotando, el "Diario Ilustrado" de Chile; "El Telégrafo", de Guayaquil; "Diario de la Marina", de La Habana; "Le Monde", de París; "Paris-Match". "Novedades", de Méjico; "La Crónica", de Lima; "Le Pont des Arts". "Latino América", de Méjico. Me dice también cómo uno de los artículos más bellos, acaso el más profundo y más impactante artículo que ha suscitado la Bienal sea el de Leitao de Barros, cómo "Time", la conocida revista norteamericana, le ha dedicado una amplia información y cómo la universalmente conocida "Life" está preparando un número extraordinario dedicado a la misma, con reproducciones en colores de las obras de Benjamín Palencia, de Vázquez Díaz, de Cossío, de los precursores y de Dalí, principalmente"[124].

---

[124]SAMPELAYO, Art. cit., 15-1-52. "Es quizá -decía, por su parte, J.F. Puch- el acontecimiento artístico de más envergadura registrado en el mundo durante el pasado año. Tanto de la inauguración como de las obras expuestas en la Bienal se han ocupado más de mil periódicos, entre españoles y extranjeros. Corresponsal de prensa extranjera ha habido que envió a su periódico tal

Con todo, como se deja traslucir en las palabras de Sánchez Bella, la prensa extranjera fue bastante crítica con el certamen que, por otro lado, le solió asociar con la política española (especialmente la llamada "política de la hispanidad"), incluso en algún caso, parece que la indignación que produjeron algunos de estos artículos, con el tiempo y la insistencia en los temas políticos, se saldó con la expulsión de España del corresponsal, como ocurrió con Jean Creach, enviado especial del diario parisino Le Monde[125]. Otra cosa resulta el número de

---

más de mil periódicos, entre españoles y extranjeros. Corresponsal de prensa extranjera ha habido que envió a su periódico tal número de crónicas sobre la Exposición, que no dejó de referirse a ningún cuadro ni tendencia artística de la misma", (J.F.P., Art. cit., 23-2-52). La referencia al interés que mostró la prensa extranjera, por otro lado, fue de frecuente alusión en nuestros diarios; véase, por ejemplo, CASARIEGO, Art. cit., 15-11-51.

[125]Jean Creach, enviado especial a Madrid, escribío un artículo sobre la I Bienal (Le Monde, Paris, 11-12-51) que indignó mucho a nuestros diplomáticos. Manuel Aguirre de Cárcer, embajador de España en París, en el Despacho 1806 de 14-12-51, eviaba al ministro español de Asuntos Exteriores el artículo con el siguiente comentario: "Como V.E. podrá observar en el texto, el autor niega casi todo valor a la Exposición en el aspecto artístico, siendo muy probable que en su juicio se haya dejado arrastrar por una malevolencia política que se expresa principalmente en el párrafo en que se habla del "cuerpo astral que es el mito político de la Hispanidad"" (AMAE, Leg. R-4263, Exp. 23). El propio Creach escribía también en Le Monde halagando la Exposition Hispano-Americaine (la "contrabienal parisina") y menospreciando a los artistas de la Bienal madrileña, lo que también indigó mucho a nuestra prensa (véase J.L.A.[José Luis Acquaroni]: "La Contrabienal y los dislates de Monsieur Creach", Jerez de la Frontera, 21-2-52 y Osvaldo LIRA, SS.CC.: "La Contrabienal raquítica. Réplica a un enviado "especial" de "Le Monde"", Correo Literario, núm.41, Madrid, 1-2-52, pp.1 y 10). Este tipo de artículos y la incidencia en los temas políticos, especialmente en los que trataba el problema sucesorio y la Falange (unos seis artículos en los que trazaba un panorama del país), acabaron haciendo que se expulsara al periodista de España, como afirmaba la revista cubana Bohemia, que ofrecía un amplio extracto de esos seis artículos traducidos por Eduardo

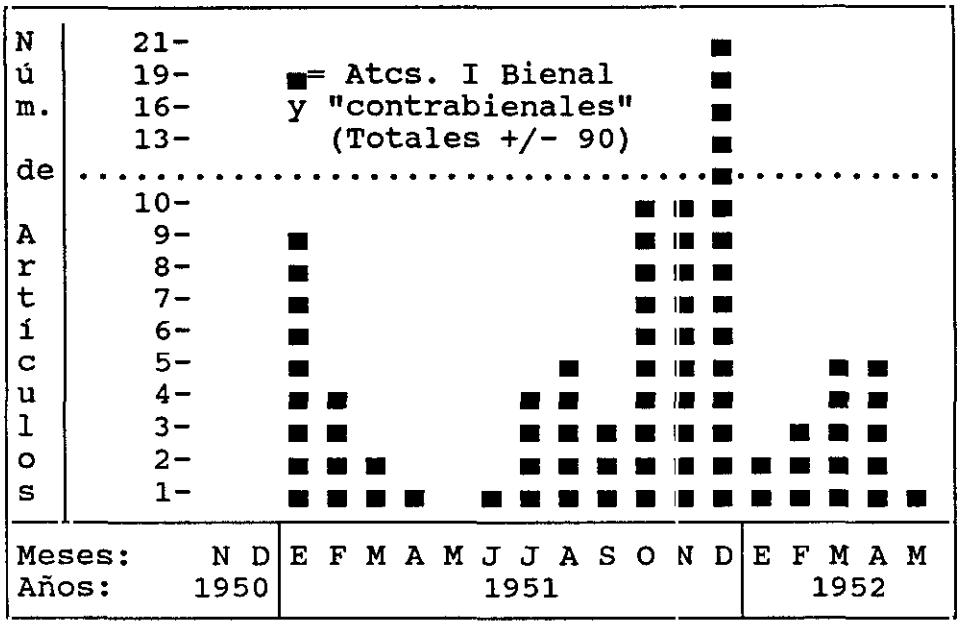
esta prensa comparado con otros acontecimientos artísticos que, lógicamente ante su escasez e irrelevancia internacional, era en la mayor parte de las ocasiones casi nula su referencia, por lo que parecía ahora muy abundante esta prensa y que en este sentido si lo fue.

Las publicaciones con que contamos, pese a que existió algún interés en Europa, como hemos visto, son en su mayor parte americanas. Los temas más abundantes fueron las exposiciones preparatorias y selecciones que se hicieron en estos países, el "enfrentamiento Dalí-Picasso", así como los actos y exposiciones "contrabienal" de motivación política y alguna crónica sobre la participación general y del respectivo país en la Bienal madrileña. La distribución en el tiempo de estos artículos (fig. 3) muestra un interés proporcionalmente más unitario, elevandose en los primeros y últimos meses de 1951. La primera de estas subidas corresponde al anuncio de la convocatoria, algunas exposiciones preparatorias y campañas de apoyo a la participación en la Bienal, razones parecidas a las del ligero aumento del interés registrado en julio y agosto; en octubre, noviembre y diciembre obedece a razones más varidas, pero predominan los actos y declaraciones contra la "Bienal franquista", los comentarios sobre la actitud de Picasso y Dalí y las crónicas sobre la participación del país y diferentes aspectos de la Bienal. Otra ligera subida del interés en

---

Meruendo y con una introducción explicativa (CREACH, Jean: "España entre la falange y el rey", Bohemia, año 46, núm. 15, La Habana, 11-4-54; pp. 24-26 y 109-112).

febrero, marzo y abril de 1952, que obedece a causas semenjantes a las primeras expresadas anteriormente.

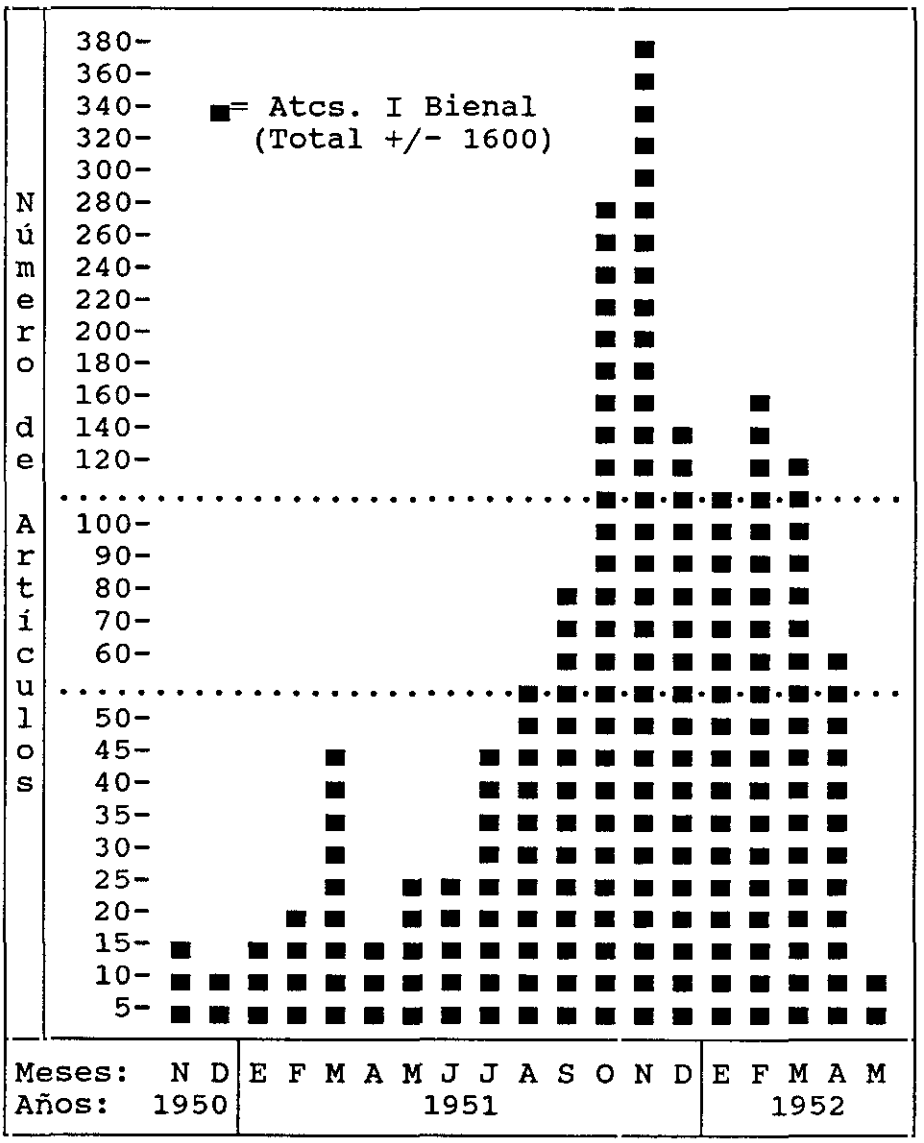


Artículos en los diarios y revistas foráneos sobre la I Bienal y las "contrabienales"

(fig. 3)

El conjunto de las publicaciones periódicas sobre la I Bienal (fig.4) respondería, pues, a una gráfica fundamentalmente definida por las publicaciones no especializadas. Es decir, hacia febrero de 1951 se registra un ligero aumento que se dobla en el mes de marzo, para luego caer en abril. A partir de aquí se inicia un remonte que en julio ya queda igualado y continúa en rápido ascenso, muy brusco en octubre, hasta alcanzar su cumbre en el mes de noviembre. El descenso en diciembre será pronunciado, pero durante este mes y los siguientes el interés por la Bienal seguirá siendo alto; hasta abril, donde el descenso es ya muy notable y parejo al que se producirá en el mes siguiente, que vuelve a llevar a la Bienal a sus límites más bajos. Los meses de máximo apojeo de la Bienal queda concentrados, pues, de octubre de 1951 a marzo de 1952; durante estos seis meses el conjunto de las publicaciones rebasó

siempre el centenar de artículos, a veces sobradamente duplicándolo, como en octubre, y a veces casi cuatriplicando aquel centenar, como en noviembre. Insistamos, sin embargo, en que estos gráficos sólo se refieren a las publicaciones que hemos recogido y consultado nosotros -aunque nos consta la existencia de bastantes publicaciones más-, por lo que los gráficos que hemos elaborado solo tienen un valor bastente relativo y una finalidad simplemente orientativa.



Artículos en publicaciones periódicas sobre la I Bienal

(fig. 4)

La literatura producida en los días de la Bienal, pues, fue,

en conjunto, abundante y destacó especialmente la labor del periodismo, que incluso llegó a realizar una Bienal paralela en Madrid con las obras rechazadas en el certamen oficial[126]. Sin embargo, hemos de tener presente, como hemos indicado, que la difusión y comentario no se limitó a lo que ha quedado escrito sobre el certamen, sino que existieron muchas otras iniciativas. En este sentido ya hemos señalado los medios radiofónicos, cinematogáficos y un amplio etcétera que podía ir desde iniciativas oficiales como la emisión de sellos y matasellos de correos comemorativos de la I Bienal, dispuesto por la Dirección General de Correos[127], a las múltiples y variadas conferencias, debates y coloquios organizadas por diferentes organismos oficiales y privados. Así, si tomamos como ejemplo estas últimas actividades, podríamos anotar, sin contar las famosas ruedas de prensa y conferencias de Dalí o los discursos y disertaciones en su honor, la conferencia de prensa sobre el certamen de Sánchez Bella el la Escuela Oficial de Pe-

---

[126]Se trató de un certamen de pequeñas proporciones organizado por la Asociación de Antiguos Alumnos de la Escuela de Periodismo en sus locales (calle Pinar 5). La idea fue de Enrique Laborde, que recibió la autorización del Instituto de Cultura Hispánica y en cuya selección se intentó que imperara "un estilo favorable a hacia la pintura joven, sea cual fuere su estilo". Su jurado estuvo integrado por periodistas y críticos designados por la Dirección de la Bienal y la Asociación (Véase PUCH, Juan Francisco: "Va a abrirse en la "Bienal Bis". Ha sido organizada por la Asociación de Antiguos Alumnos de Periodismo", Fotos, Madrid, 22-12-51).

[127]Véase "La Bienal en marcha... Emisión de sellos de correos conmemorativa de la Bienal", Correo Literario núm.28, Madrid, 15-7-51, pág.6 y "Primicias de una magna exposición. Arte, artistas y filatelia de la Bienal. Esta es la actualidad gráfica", Informaciones, Madrid, 11-10-51.

riodismo[128], la conferencia del crítico Dionisio Gamallo Fierros en el Centro Gallego de Madrid[129]; las conferencias de C. Fernández Shaw en el Grupo Escolar Español de Tánger o en la Casa Americana de Madrid[130]; las conferencias y colóquio de los críticos Camón Aznar, Ramón D. Faraldo, Figuerola Ferretti, Gil Fillol, Lafuente Ferrari, Prados López, Sánchez Camargo, Mariano Tomás y José Francés en el Círculo de Bellas Artes de Madrid[131], el polémico coloquio con premiados en la Bienal (Vázquez Díaz, Gutiérrez Soto, y José Caballero) en la Escuela Oficial de Periodismo[132]; la conferencia de José Manuel Moraña

---

[128]Véase "Reuniones, lecturas, conferencias y exposiciones. El primer "coloquio" de la Escuela Oficial de Periodismo", ABC, Madrid, 28-10-51; "Sánchez Bella diserta sobre la Bienal", Ya, Madrid, 28-10-51; "Conferencia de Prensa sobre la Bienal Hispanoamericana de Arte", España, Tánger, 31-10-51

[129]Véase BLEYE, V.:"La "Bienal", hito memorable del arte hispano-americano", La Voz de Galicia, La Coruña, 28-10-51

[130]Véase "La Bienal, en serio y en broma", Cosmópolis, Tánger, 21-11-51 y FERNANDEZ-SHAW, C.: "Una conferencia sobre arquitectura dinámica y aerodinámica", Cortijos y Rascacielos, núm.67-68 (extraordinario), Madrid, 1951, pp.XXIII-XXV.

[131]Véase "Lecturas de momento", Hoja del Lunes, Madrid, 26-11-51; "Círculo de Bellas Artes", Madrid, Madrid, 26-11-51; CASTRO VAZQUEZ DE PRADA, L.: "Críticos de arte ante el público", La Voz de Asturias, Oviedo, 1-12-51; M.: "El proceso de la Bienal. "Críticos-defensores" y "Críticos-fiscales" en el escenario de Bellas Artes. El público interviene con pies y manos", Correo Literario, núm.39, Madrid, 15-1-52, pág.11.

[132]Véase "Coloquio en la Escuela de Periodismo con los Premios de la Bienal", Informaciones, Madrid, 29-11-51; "Original coloquio de Prensa sobre la Primera Bienal Hispanoamericana. En la Escuela Oficial de Periodismo", Hoy, Badajoz, 1-12-51; "Un fallo que apasiona. 3 últimas opiniones acerca de la decisión del Jurado. Ayer un interesante coloquio en la Escuela de Periodismo", Informaciones, Madrid, 1-12-51; CALVO HERNANDO, M.: "Nuevas indiscreciones sobre la Bienal. Vázquez Díaz, Gutiérrez Soto y José Caballero contestaron, muy nerviosos, a preguntas bastante inquietantes", Pueblo, Madrid 1-12-51 (este mismo artículo reproducido en Unidad, San Sebastián, 3-12-51).

en la Asociación Cultural Iberoamericana[133]; la conferencia en la Cultural Ramón y Cajal de Zaragoza de Joaquín Albareda[134]; las diferentes conferencias con proyecciones que diera el crítico Francisco Gil Tovar en diferentes universidades (Granada, Sevilla, Valencia...)[135]; la conferencia de Luis Felipe Vivanco en Centro de Instrucción Comercial, presentada por Dionisio Ridruejo[136]; las del propio Vivanco, Sáenz de Oeiza, etc. en las Sesiones de Crítica de Arquitectura de Madrid[137], la del crítico e historiador J.A. Gaya Nuño en el Instituto de Cultura Hispánica[138], la del Dr. R. Sarró Burrano en Barcelona[139]; etc., sin contar los discursos, presentaciones,

---

[133]Véase "La I Bienal Hispanoamericana de Arte. Información diversa: la conferencia de José Manuel Moraña en la Asociación Cultural Iberoamericana", Ya, Madrid, 9-12-51

[134]Véase "(Conferencia sobre la Bienal)", ~~El Noticiero~~, Zaragoza, 23-12-51.

[135]Véase ""Recorrido por la Bienal", mañana y pasado, en la Facultad de Letras. Proyección de 125 cuadros y comentario de Gil Tovar", Patria, Granada, 6-1-52; "Recorrido por la Bienal", Ideal, Granada, 6-2-52; "Gil Tovar habló sobre el significado de la Bienal", Ideal, Granada, 9-1-52; FEIJOO: "F. Gil Tovar fué organizador de la Bienal", Baleares, Palma de Mallorca, 29-2-52.

[136]"Ecos de la Bienal. *Una conferencia de Luis Felipe* Vivanco", Cortijos y Rascacielos núm.69, Madrid, 1952, pág.III; "Disertación de de D. Luis Felipe Vivanco", ABC, Madrid, 10-2-52.

[137]"Ecos de la Bienal", Cortijos y Rascacielos, núm.70, Madrid, 1952, pág.III; VIVANCO, L.F.: "Sesiones de Crítica de Arquitectura. Funcionalismo y ladrillismo", Revista Nacional de Arquitectura, núm.119, Madrid, Noviembre de 1951, pp.34-45; etc.

[138]Véase "Ayer fué inaugurada la I Exposición Antológica Hispanoamericana de Pintura", Arriba, Madrid, 13-4-52 y GAYA NUÑO, J.A.: "Lo esencial en la pintura hispanoamericana", Correo Literario, núm.47, Madrid, 1-5-52, pág.9

[139]Véase "Tribuna del conferenciante. La Psiquiatría ante la Bienal", Destino, Barcelona, 26-4-52.

conferencias... de las exposiciones preparatorias ni la inauguración del certamen en Madrid. Lo que nos habla de un amplio interés por la Bienal que lleva a este certamen más allá de Madrid o de un determinado tipo de público.

II.2. El arte español de postguerra

II.2.1. El arte español de los años cuarenta

La I Bienal Hispanoamericana de Arte no es un acontecimiento descontextualizado o inexplicable dentro del curso que sigue el arte y la política española tras la guerra civil, sino que, por el contrario, por más que en alguna ocasión se haya querido ver como hito aislado, es en esta nueva situación político-artística donde la I Bienal encuentra su explicación. Y es que verdaderamente, en el sentido apuntado, no podemos olvidar, entre otras tantas destacadas intenciones de este certamen, las de paliar las consecuencias del aislamiento político internacional de los años cuarenta o las de romper con el monopolio académico y otras servidumbres artísticas interiores de los mismos años, por ejemplo. Éstas, junto a otras cuestiones que iremos viendo, nos inscriben y relacionan la Bienal con un período político y artístico de nuestra historia con el que el certamen se halla más implicado de lo que pudiera parecer a simple vista.

De cara, pues, a contextualizar nuestro certamen y los problemas artísticos que latirán en él, comencemos por anotar, siquiera sea en breves líneas, algunas características del momento de la historia española que se extiende entre el término de la guerra civil y el año 1951, año de la inauguración del certamen. En este período, pues, hallaremos unos años que

poseen una honda unidad y que nos situan a la I Bienal al término de un período de nuestra historia y el comienzo de otro nuevo y diferenciado.

Así, si consideramos el sector económico entre el término de la guerra civil y 1951, período que Ramón Tamames llama de "autarquía y estancamiento", no hallaremos al cabo sino el arrastre de "una larga postguerra de miseria" caracterizada por el predominio de las necesidades de reconstrucción y por la influencia de corrientes autárquicas. "Sólo con algo mínimamente parecido a la ayuda Marshall -dice Tamames- comenzaría la economía española a recuperarse hacia 1951"[1]. El mismo período podríamos hallar para el pensamiento, período que Valeriano Bozal denomina de "lucha por la hegemonía ideolólica", donde "Falange y católicos integristas pretendían claramente ofrecer una alternativa ideológica, legitimar lo establecido y dominar los aparatos ideológicos"[2]. Cabría una periodización semejante para el campo de la literatura, la poesía o la cultura en general[3] y, cómo no, para el arte, que tiene en la

---

[1]TAMAMES, R.: La República. La Era de Franco, Madrid, Alfaguara-Alianza Ed., 1981 (9 ed.), pp.423-424.

[2]El intelectual colectivo y el pueblo, Madrid, A. Corazón, 1976, pág.25

[3]RUBIO,F. y FALCO,J.L.: "Estudio preliminar", Poesía española contemporánea (1939-1980), Madrid, Alhambra, 1982 (2 ed.), pp.24-45; MAINIER,J-C.:"La vida cultural (1939-1980)" en Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea: 1939-1980, Barcelona, Crítica, 1981, pp.5-13 y EQUIPO RESEÑA: La cultura española durante el franquismo, Bilbao, Mensajero, 1977

I Bienal Hispanoamericana un claro punto de referencia[4].

Por otro lado, nos interesan de cara al certamen las relaciones del país con el exterior y, en este sentido, cabe recordar que, durante este período, el régimen del 18 de Julio estuvo sometido al aislamiento que impuso la condena internacional. Ello hizo supeditar la política exterior a las necesidades de la política interior, cuyas miras principales en buena parte fueron la propia consolidación del régimen -a lo que no dejó de contribuir la inhibición exterior-. El régimen, por otra parte, necesitaba normalizar su posición en el contexto internacional, y es aquí donde adquiere especial relevancia -junto a la búsqueda del apoyo de los Estados Unidos y las miradas hacia el Vaticano y el mundo árabe- la llamada la política de la Hispanidad.

Esta política, orientada a estimular las relaciones entre España y los países iberoamericanos, fue uno de los cauces más potenciados y utilizados en las intenciones de afirmación

---

[4]Es corriente entre los historiadores del arte considerar este período como fase clara dentro de nuestro arte contemporáneo; si bien, acaso siguiendo a Aguilera Cerni, quien halla una honda unidad en la etapa 1939-48 -a la que denomina "Etapa de eclipse"- (Iniciación..., Op. Cit., pp.42-46), a veces se ha tomado 1948, con la aparición de la Escuela de Altamira, el Primer Salón de Octubre y el grupo Dau al Set, como inicio o señal de una fase aperturista diferenciada. Sin embargo, creo que, aunque estos destacados hechos despertaron los anhelos renovadores y prepararon el camino, deben considerarse más bien como asomos de la inquietud renovadora y anuncio de una transición menos excluyente; puesto que, desde mi punto de vista, una repercusión sustancial y amplia de nuevas inquietudes artísticas en lo oficial, lo social y lo artístico sólo la notaremos a partir de 1951.

internacional del régimen; a la par que posibilitaba actuar con "un marcado carácter resonador y supletorio, tanto hacia el exterior como hacia el interior"[5]. Dimensión importantísima dentro de esta política -sobre la que hemos de volver repetidas veces- fueron las relaciones culturales, con frecuencia vistas como el rasgo más definidor de la política de la Hispanidad (que aunque potenciada y readaptada, no era nueva) y en las que se ha destacado -quizá justamente- la primacia otorgada antes a su carácter de medio o vehículo para la introducción de fines político-económicos que las finalidades culturales en sí mismas. Será al compás de esta política, en el momento la de mayor amplitud de acción de cara a la relación cultural con los países foráneos, donde se podrá encajar la maniobra de la I Bienal Hispanoamericana de Arte y su intención de ofrecer alguna salida al axfisiante y esclerósico panorama artístico español.

No obstante, recordemos también, que a finales de 1950 la Asamblea General de la O.N.U. revoca la resolución de 1946 que recomendaba retirar los embajadores y ministros plenipotenciarios acreditados en Madrid; dándose, a principios del año siguiente, los primeros pasos para la incorporación progresiva de España a esta organización. Enrique Casamayor, en esa que subtitulaba "Croniquilla con matices hispánicos del año muerto de 1951", decía con optimismo y magnificación:

"Once años de oposición y aislamiento forzoso, incluso las

---

[5]DELGADO, Lorenzo: Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953, Madrid, C.S.I.C., 1988, pág.9

asechanzas del third man, han parado en esto: las Naciones Unidas, tardía pero lealmente, han dado la razón política a la España de 1936 admitiendola en la O.N.U. y reconociendo velis nolis (el latín viene ahora al pelo) un decenio largo de equivocaciones. En este acto de justicia expresa han intervenido otra vez las naciones hispanoamericanas, los pueblos árabes y, en fin, los amigos de todas las coyunturas: las fáciles y las dificultosas. Y así Madrid ha conocido una gran lluvia de embajadores, y las anacrónicas carrozas reales, con sus gualdrapas, penachos y pelucas, han recorrido docenas de veces el trayecto que va de una Embajada al Palacio Nacional, llevando y trayendo credenciales y diplomáticos"[6].

Esta llegada de embajadores tras el aislamiento y la reorganización ministerial del 18 julio de 1951 que, manteniendo a Martín Artajo en la cartera de Exteriores, añadía "comparativamente, hombres más capaces que los de los gobiernos anteriores y, sobre todo, más abiertos a la cooperación exterior"[7], nuevos ministros más liberales en lo económico y lo político como Manuel Arburúa en Comercio, Rafael Cavestany en Agricultura, Francisco Gómez Llano en Hacienda y, muy especialmente, Joaquín Ruiz Giménez[8] en Educación Nacional, que darán paso a una etapa de nuevo signo, más reconciliadora y aperturista y con nueva significación para la cultura.

En el último sentido, la significación para la cultura del

---

[6]CASAMAYOR, E.: "Croniquilla del año muerto 1951", Cuadernos Hispanoamericanos núm.26, Madrid, Febrero de 1952, pág.278

[7]TAMAMES, Op. cit., pág.424

[8]Proveniente de la corriente católica, catedrático de filosofía del derecho en Salamanca, había sido director del Instituto de Cultura Hispánica hasta 1948 (en que lo sustituye Alfredo Sánchez Bella) y seguidamente embajador de España en Roma.

cambio ministerial, se suele hablar del inicio de una fase cultural mucho más abierta o fase Ruiz Giménez (1951-56) -también llamada con cierta exageración "sexenio liberal"- que posibilitará y pondrá las bases, además de en otras materias culturales, en cuanto al arte se refiere, del auge y éxito que adquirirá nuestra vanguardia -especialmente el arte abstracto- en la segunda mitad de la década de los cincuenta, como veremos. Sin embargo, no sería justo, y especialmente en cuanto se refiere a la Bienal, pese al tópico, atribuir exclusivo protagonismo al nuevo ministro de Educación y su política aperturista. Si observamos el proyecto de la Bienal, por ejemplo, veremos que éste era anterior y estaba en marcha antes del cambio ministerial aludido y la reorganización de cargos administrativos que implicó. Por entonces ni Ruiz Giménez ocupa la cartera de Educación, sino que la ocupaba Ibañez Martín -que llegó a inaugurar alguna exposición preparatoria de la I Bienal-; ni Antonio Gallego Burín era el director general de Bellas Artes, sino que lo era el Marqués de Lozoya; ni Francisco Sintes Obrador -en ese momento secretario general del Instituto de Cultura Hispánica- era el director general de Archivos y Bibliotecas; etc. Por otro lado, aunque puedan ser más o menos discutibles los fines, se ha valorado poco la importancia, presencia y cambios de la actividad artística promovida desde el Ministerio de Asuntos Exteriores, especialmente desde su dirección general de Relaciones Culturales. Y en lo que respecta a este Ministerio, último extremo a donde remite el Instituto de Cultura Hispánica -institución organizadora de la

I Bienal y de la que hablaremos más adelante- y el que había de aprobar los presupuestos dedicados por este Instituto a la organización del certamen, aunque sea detectable en él una nueva orientación cultural, pocos cambios se produjeron en sus altos cargos, pues ni su titular, Alberto Martín Artajo; ni el director general de Relaciones Culturales, Juan Pablo Lojendio; ni el director del Instituto de Cultura Hispánica[9], Alfredo Sánchez Bella; etc. fueron sustituidos o cambiaron de puesto.

Sin embargo, antes de llegar a 1951 y sus cambios en varios órdenes, en cuanto al panorama de nuestro arte, la intención de avanzada había pasado un verdadero valle de lágrimas, un largo decenio de lucha ante las continuas negaciones y las estrechas posibilidades. Hagamos, pues, un breve recuento de lo que fue la década que, en el ámbito artístico, en gran parte clausuraba la Bienal de 1951. Ello nos permitirá, pese a que nos fijaremos principalmente en las aportaciones avanzadas más destacadas, calcular la necesidad de renovación que, como más tarde plantearemos, era especialmente necesaria y clara en cuanto a la actitud oficial ante los certámenes oficiales que

[9]El director del Instituto de Cultura Hispánica era nombrado libremente por el ministro de Asuntos Exteriores; por otro lado, en los cargos de este Instituto, como veremos, en octubre de 1951 si se produjeron algunos cambios, especialmente el nombramiento, para sustituir a Francisco Sintes, de Manuel Fraga Iribarne como secretetario general del Instituto, y los nombramientos de Luis Hergueta García de Guadiana como vicesecretario general, el de José Romeu de Armas como jefe del departamento de Intercambio Cultural y el de José María Alvarez Romero como jefe del departamento de Asistencia Universitaria. (Sobre estos cambios véase "Nuevos cargos en el Instituto", ABC, Madrid, 12-10-51, pág.16)

sostenía o en los que participaba.

Retrotrayéndonos, pues, a 1939 hemos de apuntar que, como en tantos otros campos de nuestra cultura, la guerra civil que concluía, supuso para las artes un corte enérgico con los avances renovadores que se habían venido produciendo en la España de los años 20 y 30. Nuestros años 40, caracterizados por una dura postguerra, una situación ambigua resptecto a la guerra en el exterior, un aislamiento internacional impuesto y una economía autárquica, serán para los anhelos renovadoras de nuestras artes -inmersas en una extendida desinformación, faltas de medios y desconectadas del panorama internacional- unos años de restructuración, de lenta rehabilitación y reentronque con aquella memoria artística, en la más lamentable y obligada autarquía artística.

Descartada desde un primer momento cualquier intención de recordar un pensamiento estético franquista al modo de los fascismos italiano o alemán, puesto que tal pensamiento en sí no existió[10] y apenas podríamos mencionar la prosa más empingorotada de Eugenio d'Ors -entre cuyas doctrinas se alzaban "unos cuantos auténticos mitos culturales"[11]-; igual nos ocurre

[10]CIRICI: La estetica del franquismo, Op. cit., pp.11-12

[11]AGUILERA CERNI: Iniciación..., Op. cit., pág.44. D'Ors significaba sus ideas políticas bajo la expresión "política de cultura" o "política de misión", que venían a ser lo mismo; estas ideas eran: la idea antidemocrática, la idea antinacionalista e imperial y la idea sindicalista (véase J. DELGADO: "Eugenio d'Ors y su misión hispánica", Mundo Hispánico, núms. 79 y 80, Madrid, Octubre y Noviembre de 1954, pp. 13 y 63-66 y 59-60 respec.). Sobre el pensamiento y estética dorsiana véase también AGUILERA

con la creación de un estilo franquista, del cual escasamente surgirán en los primeros momentos unas cuantas salvedades -especialmente en arquitectura, algún retrato y alguna escultura ornamental- pero sin mayor generalización[12], aunque el tema acaso merezca revisarse. Con falta, pues, de una base teórica fuerte como la alemana o italiana, a la posibilidad de creación de un estilo imperial -como se ha apuntado[13]- le tomó la delantera, imponiéndose velozmente, el academicismo más conservador y retardatario; academicismo que, aceptado o combatido, será no sólo nota subyacente y dominante en toda la problemática artística de la década, sino también el que en buena medida marque el camino del irresoluto gusto oficial en estos años cuarenta.

Con todo, en relación a poder hablar de un arte o gusto oficial, creo que, la visión que deja entrever la problemática del hecho: la dificultad de definir lo oficial, incluso, su forma de imponerse o ejercer su mando respecto al arte, la ambigüedad del gusto falangista y los privilegios rápidamente captados por la inamovible Academia, expresada en su día por Angel Gónzalez

---

CERNI: Ortega y d'Ors..., Op. cit.; RODRIGUEZ-AGUILERA, C.: Eugenio d'Ors, crítico de arte, Barcelona, Ac. Faro de San Cristobal, 1968 y SUELTO DE SAENZ, P.: Eugenio d'Ors. Su mundo de valores estéticos, Madrid, Plenitud, 1969

[12]Sobre estos casos, aparte de la obra citada de Cirici, véanse los artículos de Bonet Correa, J.M. Bonet, S. Dieguez, Domenech, C.Grimau, J.R. Ramirez y G. Ureña en Arte del franquismo, Op. cit.

[13]CALVO SERRALLER: España..., Op. cit., pág.33

y Francisco Calvo[14], sigue manteniendo mucho de lúcido al respecto. Sin embargo, desde mi punto de vista, sobre la caracterización del arte de estos años -como sobre la cultura en general- hace falta plantear también la incidencia de una serie de ideas o mitos, por lo general muy latentes en la orientación oficial y manifiestos en el arte y en su teoría en no pocas ocasiones. En tal sentido debe considerarse la insistente tesis -procedente de Menendez Pelayo y que tomó como suya la política, tanto hacia el interior como hacia el exterior, y cierta historiografía, literatura y estética- que hacía del catolicismo el elemento esencial y diferencial de lo español, tesis que, con varios fines, hallará una decidida promoción oficial hacia todo lo insistente en la referencia al pasado imperial español, al mito del Siglo de Oro español y su cultura; actuación política al cabo que, según un alto planificador de la política del Ministerio de Asuntos Exteriores, J. M. Doussinague, debía "una vez más no atacar de frente sino de flanco, envolver habilmente la posición, encubriendo nuestros verdaderos propósitos muy cuidadosamente bajo en el manto cultural"[15]

De cualquier modo, si reparamos en que quedó a flote tras el trágico drama civil y el exilio de la mayor parte de nuestra vanguardia artística, encontraremos junto a la escasez de

---

[14]"La pintura empieza mañana", en Crónica..., Op. cit., pp.10-12

[15]Sobre este tema y el escrito de Doussinague véase CABAÑAS, M.: "El ideal del Siglo de Oro..." Op. cit.

artistas en algun modo partícipes en los movimientos y anhelos renovadores de la primera mitad de siglo (Solana, Vázquez Díaz, Cossío, Sunyer, Benjamín Palencia, Zabaleta, Díaz-Caneja, Francisco Arias, José Caballero, Gregorio Prieto, Angel Ferrant,...) una larga nómina de maestros clasicistas y académicos (Alvarez de Sotomayor, Marceliano Santa Maria, Julio Moisés, Moreno Carbonero, Gabriel Morcillo, Eduardo Chicharro, Aniceto Marinas, López Mezquita, Valentín de Zubiarre, Eugenio Hermoso, Jacinto Higueras, José Capuz, Luis Benedito, Enrique Pérez Comendador, Mariano Benlliure, Federico Marés, F. Orduna, ...) y sus sospechosas pujanza y dominios en los únicos certámenes artísticos supervivientes tras el conflicto: las rancias e inmutables Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[16], canal oficial que estuvo acaparado por los dictados y exigencias académicas, poco permeables a permitir que afloraran notas renovadoras que pusieran en peligro sus privilegios. Los primeros artistas y su influjo darán origen a una incipiente modernidad que verá el arte como un cúmulo de problemas y, de ellos, partirá la renovación artística; de los segundos, que considerarán al arte como una suma de soluciones plasmadas en

[16]Estas fueron fundadas por Isabel II en 1854, celebrándose la primera de ellas dos años más tarde. La periodicidad de su convocatoria era bianual, viniéndose a celebrar desde primeros de siglo en los Palacios de Velázquez y Cristal del Retiro madrileño. Sus secciones fueron Pintura, Grabado, Escultura, Arquitectura y frecuentemente Arte Decorativo. Véase PANTORBA, B. de: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Madrid, Gráficas Nebrija, 1980 (edición actualizada y aumentada sobre la de 1948); sobre el curso de premios de pintura en el siglo XIX, véase ARIAS ANGLES, E. y RINCON, W.: Exposiciones Nacionales del siglo XIX (Catálogo de le exposición...), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Junio-Julio 1988

la estricta ortodoxia académica, será un predominio llamado a desaparecer tras esta década.

Las trabas para dar cauce a aquella incipiente modernidad fueron muchas. El arte para los viejos clasicistas nacía de fórmulas rígidas e inmutables y, ante su predominio y privilegios, las Nacionales resultaban el exponente de reglas y temas tradicionales predecibles de antemano, induciendo a los artistas inquietos por lo novedoso del arte, por corrientes y experiencias artísticas más originales y avanzadas, a la inhibición y rechazo de estos certámenes, aunque para exponer sus obras les quedara prácticamente el único camino de las galerías particulares. Las Exposiciones Nacionales, con todo, eran una iniciativa oficial que, como tal, disponía de mayores medios y alcance social, siendo, por otro lado, de donde los jóvenes e inquietos artistas podían obtener no sólo un ansiado reconocimiento oficial y social, con lo que ello aparejaba para obtener encargos de cierta importancia y envergadura, sino también los máximos honores artísticos que otorgaba un certamen español. Es más, por las Nacionales debía pasar cualquier intención de institucionalizar una novedad artística determinada en la que estos artistas trabajaran, y desde luego, poco llegaría a colgarse en el Museo de Arte Moderno de Recoletos que no hubiera recibido de la Nacional correspondiente su espaldarazo. De aquí el problema que se les creaba a los jóvenes artistas y la necesidad de reforma de este certamen o la necesidad de aparición de otro certamen oficial alternativo

donde se diera cabida a nuevas inquietudes, pero sin los privilegios y vicios de las Nacionales; problema, acuciante a finales de la década, que plantearemos más tarde y que, junto a otros, está en la base de la aparición de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que, tras su éxito, influirá notablemente en la introducción de reformas en las siguientes Nacionales.

Por otro lado, en Madrid -que junto a Barcelona conformarán los dos grandes núcleos artísticos del momento- tampoco ofrecieron cabida a las intenciones renovadoras los veteranísimos y "semioficiales" Salones de Otoño[17], que aun perduran. Estos Salones, durante los años cuarenta, no sólo bajaron su calidad con respecto al período de anteguerra, sino que además fueron un reducto del academicismo y sus noveles aficionados, que impondrían un desanimante y cerrado tradicionalismo artístico.

En este ambiente extendido por todo el país, con una iniciativa oficial tan parca en estos asuntos y dirigida cuando más hacia el consejo de los sostenedores de los rancios academicismos, parecía imposible que pudieran aflorar avanzadas artísticas de mayores vuelos que los que permitieran las reglas y temas consabidos para las Nacionales; sin embargo, aunque

[17]Promovidos por la Asociación Española de Pintores y Escultores, constituida en 1910 y declarada de "Utilidad pública, benéfica y con honores de corporación oficial" en 1912, su primer Salón data de 1920. Su presidente fue desde de 1939 a 1949 Eduardo Chicharro, al que sustituyó el Marqués de Lozoya. Véase A.E.P.E.: La Asociación. Breve historia. Resumen de sus datos principales, Madrid, s./i., 1982

siempre de forma muy minoritaria, las hubo. Será a través de las iniciativas privadas, no obstante, donde se halle algún mesurado cauce que contribuya a paliar el páramo artístico en el que, de otro modo, la inactividad oficial hubiera sumido nuestro arte en los años cuarenta. Y, entre estas iniciativas hay que contar especialmente, pese a su precariedad numérica en aquella España, con las galerías de arte; pues lo oficial era solamente un camino -y poco pródigo en varios aspectos-, más multitudinario y rico en medios y consecuencias si se quiere, pero al que el artista -de tener medios- hasta cierto punto podía mantenerse más o menos ajeno.

Unas cuantas galerías de arte, pues, además de ser la vía a la que quedaba reducida la exhibición de buena parte de la obra de los artistas inquietos y prejuiciados ante lo oficial, ofrecieron alguna oportunidad de desarrollo al arte avanzado. Así, si tomamos como ejemplo el panorama galerístico madrileño de la década que analizamos, encontraremos entre las galerías que ofrecen un panorama artístico más avanzado -tal como en distintos momentos ofrecieron Argos, Reig, Caralt, Laietanas, Syra o Gaspar en el caso de Barcelona- a las galerías Biosca (ligada a los "Salones de los Once"), Clan (dirigida por Tomás Seral), Abril (hija de la anterior), Estilo (como Biosca, también dedicaba al mueble y la decoración), Xagra, Turner (muy reciente) y, especialmente Buchholz, que en la segunda mitad de la década dió origen a un grupo de jóvenes artistas (los pintores Lago Rivera, Lara, Valdivieso, Toni Stubbing, José

Guerrero, Palazuelo y los escultores Bernardo Olmedo y Carlos Ferreira) que, cultivadores de una especie de figuración lírica, se conocerán más tarde con el nombre de esta galería[18]; aunque también estuvieron, más cercanas a los academicistas, las ecléctica galerías Macarrón y Dardo y, como coto del academicismo más conservador Vilches, la Sala de los Madrazo y el Sálon Cano, según balances que se hacían al cabo de la década[19].

Algunos de estos balances, por otro lado, aunque optimistas ante un progresivo aumento de galerías durante los años de postguerra y los sucesos del último año, nos dejan ver como tampoco el campo de las galerías estaba exento de problemas. En este sentido, el optimismo no era tal respecto al tipo de arte que -atendiendo al negocio con concesiones a un gran público desinformado pero pudiente- frecuentemente presentaban estas galerías:

> "Al finalizar esta temporada -decía Ramón Faraldo- funcionan, concretamente en Madrid, no menos de 20 galerías de exposiciones y comercio de arte. Casi no existe provincia española -especialmente en Levante y Norte- que no disponga de algún local de la misma naturaleza. Algunas con carácter regular, a razón de una exposción quincenal. Otras, las menos, de acción más intermitente. A estas empresas privadas deben agregarse los certámenes artísticos en centros oficiales y

[18]La denominación de "grupo Buchholz" procede de J.M. Moreno Galván (Introducción..., op. cit., pp.103-105). Entre las exposiciones conjuntas de algunos de sus miembros destaca la presentada en Zaragoza en enero de 1948, por iniciativa del Grupo Pórtico y con la colaboración de la Galería Buccholz (Palazuelo, Lara, Lago y Valdivieso), y en la primavera de 1949 en esta última Galería (Guerrero, Lago, Lara y Valdivieso).

[19]OLIVER, A.: "La temporada artística 1951-52 en las galerías madrileñas", Cortijos y rascacielos, núm.72, Madrid, 1952, pp.I-III

culturales. No creo excesivo calcular en un mínimo de 250 ó 300 las exposiciones celebradas anualmente en Madrid. De las galerías en cuestión, algunas -tal vez las menos, aunque obstinadamente fieles a su propósito-, desarrollan el arte como negocio. El cuadro es una mercancía más. Debe ser preferido para explotación el que tenga más probabilidad de venta, el que se dirija a sectores más extensos. Inútil agregar que, dada la vasta indocumentación artística del sector mayoritario, el producto comercial en nuestro arte es "siempre" sinómimo de arte malo. Alguna otra galería alterna lo industrial con lo artísticamente escrupuloso. Pero es justo reconocer que un núcleo importante de esta clase de empresas selecciona lo que expone, y sus selecciones suelen contener dentro de lo disponible, un mínimo de dignidad, de interés artístico efectivo... Bastantes apoyan este negocio en industrias de librería, antigüedades o muebles. Pero si el arte no rindiese lo que toma, al menos en espacio material, verosimilmente sería suplantado por mercancía más provechosa"[20].

En otro orden, algunas de estas galerías madrileñas, como ocurrió especialmente con la Galería Syra en el caso de Barcelona, fueron de gran importancia para la selección previa de obras que iban a concurrir a la I Bienal y, su colaboración, iría aumentado en posteriores ediciones del certamen hispanoamericano; aunque, por otra parte, también la propia Bienal, en esta primera edición y gracias a la atracción de la atención de la población sobre el arte que produjo durante unos meses, dió un buen empujón a las galerías y salas de la Villa, que se prepararon para la ocasión ofreciendo monográficas de Oteiza, Foujita, Millares, Juana Francés, Saura, Ferreira, Planes y otros muchos artistas que -como casi todos éstos- estaban presentes y eran destacados en la en Bienal; oferta que podía

[20]FARALDO, R. D.: "Caracteres de un año de arte. Auge del arte plástico. Las galerías: el negocio del arte. Sus cotizaciones. Los géneros pictóricos. Arte académico y arte independiente. Tradicción y presente. La I Bienal Hispanoamericana. Resumen del arte vivo", Ya, Madrid, 6-1-52

ser seguida, a la vez que la amplia información que se dedicaba a la Bienal, incluso en las columnas de medios tan poco especializados como los diarios, y pongamos por caso las páginas del diario Ya, donde el aludido Ramón D. Faraldo -luego primer premio de crítica de la I Bienal- iba ofreciendo semanalmente un completo panorama. Un caso ilustrativo de ese ambiente suscitado era el del pintor japonés Foujita, por entonces en Madrid y con exposición abierta en la sala del Círculo de Bellas Artes, quien según nuestros diarios, a raíz de la Bienal y la polémica desatada por Sotomayor, estaba "vendiendo cuadros como panecillos", el público, decía un comentarista, "se arremolina ante sus cuadros, expuestos en el Círculo de Bellas Artes y... los compra. Más de medio millón de pesetas lleva recaudados este artista oriental"[21].

No obstante, volviendo a los años cuarenta, también fuera de los cauces oficiales propiciaron el despegue de nuestro arte algunas iniciativas de los propios artistas. Entre estas aparece, como primera en el tiempo, la recuperación de algunos

---

[21]"Vende cuadros como panecillos", Siete Fechas, Madrid, 27-11-51. Sobre el mismo hecho véase también FARALDO, R.D.:"La I Bienal Hispanoamericana de Arte... Otras exposiciones en Madrid. Bellas Artes (Foujita)", Ya, Madrid, 25-11-51; "En torno a la Bienal", Dígame, Madrid, 4-12-51; etc. Respecto a la polémica que se estaba desarrollando, Foujita opinaba: "No me explico como el Sr. Sotomayor si es pintor trata de locos a los que siguen una tendencia moderna. Todos estos movimientos provocan el calificativo de locos, pero en la gente, no en nosotros, pintores que debemos de asistir con curiosidad a esas experiencias. ¿Cómo en esta época atómica nos puede extrañar la inquietud de la nueva generación?" (LADIN CARRASCO, R.: "Viaje en torno a la Bienal. (I) De la carta de Picasso a la de Sotomayor pasando por el telegrama de Dalí", La Noche, Santiago de Compostela, 19-12-51)

presupuestos de la antigua Escuela de Vallecas, fundada en los años 20 por Benjamín Palencia y el -ahora exiliado- escultor Alberto y centrada en una nueva visión emocional del paisaje que, a través de la expresión surrealizante y autóctona, compitiera con París. La Segunda escuela vallecana, nacida con la década de los 40 y disuelta dos años después, estuvo alentada también por Benjamín Palencia, quien con su paisajismo castellano y expresionismo colorista influirá notablemente en una generación más joven que se dió con entusiasmo a crear a su alrededor algo semejante a una nueva vanguardia castiza. Olvidada ya la experiencia surreal, Palencia y los integrantes asiduos de esta Escuela (Alvaro Delgado, Francisco San José, Carlos Pascual de Lara y más exporádicamente Gregorio del Olmo), volcaron su énfasis en la expresión emocionada de una especie de paisajismo fauvista castellano.

Esta juventud recibió también, más o menos directamente, la influencia del postcubismo geométrico de Vázquez Díaz que, junto a la enseñanza de la libertad del color de Palencia, varias influencias más lejanas como las de Solana y Cossío y la coincidencia en algunos presupuestos con Zabaleta, Díaz-Caneja, Ortega Muñoz y Gregorio Prieto, estará en base de lo que será, a partir de hacia 1945, la Escuela de Madrid, integrada en nómina variable, además de por casi totalidad de los jovenes artistas vallecanos y los maestros ya citados, por los pintores Juan Guillermo, Pedro Bueno, Francisco Arias, Menchu Gal, García-Ochoa, Martinez Novillo y Agustín Redondela, según intenta-

ban establecer los comisarios de una reciente exposición retrospectiva sobre el grupo[22].

Esta Escuela, con todo, fue algo muy indeterminado (con frecuencia sinónimo de artistas jóvenes residentes en Madrid y sus maestros) y a ella no hubo demasiadas referencias hasta 1951, cuando la crítica sobre la I Bienal Hispanoamericana comenzó a hablar de modo muy insistente de Escuela de Madrid[23]: primero

---

[22]J.TUSELL y C.MARTINEZ-NOVILLO: "Introducción", Exposición Antológica de la Escuela de Madrid, Op. cit., pp.9-10

[23]Como, por asociación de ideas, el modo de selección a través de certámenes en diferentes regiones y la forma de colocación de las obras por grupos geográficos en la Bienal, se habló de Escuela Catalana o Barcelonesa, -menos frecuentemente- de Escuela Vasca y alguna otra. No obstante, en cuanto a la Escuela de Madrid, fue muy influyente un artículo de Camón Aznar, donde decía: "Aparece en esta Exposición, ya consolidada definitivamente, la "escuela de Madrid". No hay en ella gran uniformidad. Desde las delgadas plantas del maestro Vázquez Díaz hasta las robustas serranías de Benjamín Palencia, amasadas con fuertes soles y con soledades de planeta a medio secar. Pero alguna nota común queda, sin embargo, flotando en la retina después de contemplar estas salas. Y es una predilección por las perspectivas calcinadas, por las anchuras que se suceden en oleadas hasta los horizontes, por las sierras mudas, pasmadas en sus calcáreos relieves sin tiempos ni savias. (...). Esta escuela de Madrid tiene una mayor homogeneidad en el tratamiento pictórico. Ha fluidificado la pincelada, dejando las telas resonantes de toques sin cuajar, trémulos y sonoros como vuelo de abejas. Es ésta quizá su nota principal y su virtud eminente. (...).", ("Panorama de la Bienal", ABC -Suplemento-, Madrid, 14-10-51). Aunque más tarde, Camón Aznar, matizará aún más su posición: "El primer problema que se plantea en las salas españolas de la Bienal en el Museo de Arte Moderno es si en ellas hay algún conjunto coherente que pueda denominarse "escuela de Madrid". Hay, si, un florecimiento de las inquietudes artísticas -no me atrevo a decir de las maestrías- localizado en nuestra ciudad. Pero todavía no ha cuajado -y ello no es peyorativo- en una unidad estilística capaz de formar una escuela. Algo, sin embargo, cohesiona a los artistas más representativos de nuestro medio artístico. Y es, frente a otras escuelas presentes en la Bienal, un más adusto ceño ante estas tierras desguarnecidas, una mayor retracción visual que oxea y ahuyenta a todo ese enjambre de brillos fáciles que se posan en forma de tachas locuaces sobre tantas epidermis mediterráneas", ("En la Bienal

cuando la selección, luego con la locacización de su mayor parte en las Salas del Museo de Arte Moderno, posteriormente la polémica sobre el arte viejo-nuevo comenzó a identificar sus componentes con jóvenes madrileños partíces en ella, el fallo del jurado sancionó a varios de sus componentes, etc. Prácticamente, durante el transcurso del certamen y su exposición antológica en Barcelona, no hubo crónica o crítica general sobre la Bienal en diarios o revistas, incluso en catálogos y ensayos, que dejara de referirse a la escuela madrileña, potenciando y dando a este grupo de pintores cierta entidad y proyección.

Todos ellos continuaron exponiendo bajo el nombre de Escuela de Madrid hasta 1962, caracterizándoles, además de su residen-

---

no se advierte una "Escuela Madrileña", aunque ciertas características comunes unen a los artistas de la capital", ABC, Madrid, 29-12-51, pp.35-36). Sin embargo, parecía tarde para rectificaciones, pues ya habían ido apareciendo otros artículos y una idea generalizada que iba dando unidad a esta Escuela (como los de L. FIGUEROLA-FERRETTI: "La Primera Bienal. La Joven Escuela Madrileña de Pintura", Arriba, Madrid, 25-10-51; C. GONZALEZ-RUANO: "Vistazo de escritor a la Bienal Hispano-Americana", La Vanguardia, Barcelona, 16-10-51; A. del CASTILLO: "La pintura madrileña en la Bienal" (I y II), Diario de Barcelona, Barcelona, 28-11-51 y 5-12-51; V.BLEYE: "La Bienal, hito memorable del arte Hispanoamericano. Una impresión de conjunto del magno certamen", La Voz de Galicia, , La Coruña, 28-10-51 - también publicado en El Correo de Andalucía, Sevilla, 28-10-51; El Diario de León, León, 29-10-51, El Diario Palentino, Palencia, 30-10-51, Albacete, 31-10-51; El Telegrama del Rif, Melilla, 15-11-51-; E. LLOSENT: "Crónica de I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española", Correo Literario, núm.39, Madrid, 1-1-52, pág.10; etc., etc.). No obstante, se irá viendo más adelante el planteamiento de este problema y el de las otras "escuelas" que, frente a la madrileña y la catalana, no fueron presentadas en este certamen con demasiada unidad y así, mientras se acreditaban los parentescos en las madrileña y catalana, estas otras parecían quedar más desacreditadas.

cia en Madrid y deudas de magisterio -especialmente con Palencia y Vázquez Díaz-, una misma actitud respecto a una realidad expresada sin grandes distorsiones y asumiendo una determinada tradición, un expresionismo y paleta semejantes y en ocasiones desfiguradores pero principalmente volcados en la temática del paisaje y -menos frecuentemente- en la del retrato y el bodegón[24].

Si estos grupos madrileños no pueden ser olvidados a la hora de trazar un panorama de la España de postguerra, tampoco puede serlo una iniciativa de Eugenio d'Ors[25] de amplia significación: la Academia Breve de Crítica de Arte -creada por éste en 1941- y sus correspondientes Salones de los Once, nacidos en 1943.

---

[24]Sobre la Escuela de Madrid y los grupos que la preceden, además de las obras de Sánchez Camargo ya aludidas y las obras citadas en las notas anteriores, véase CHAVARRI, R.: Mito y realidad de la Escuela de Valleças, Madrid, Iberico Europea de Ediciones, 1975; LAINEZ ALCALA, R. (presentación): Moderna Escuela Madrileña (Catálogo de la exposición...), Salamanca, Sala Artis, 15-29 de Marzo de 1952; BOZAL, V.: "El realismo plástico de los últimos años", Acento Cultural núm.11, Madrid, Abril 1961; SANCHEZ CAMARGO, M.: "Exposición de la Escuela de Madrid", Goya núms.50-51, Madrid, sept.-dic. 1962; CRESPO, A.: "Sobre la significación de la llamada Escuela de Madrid", Artes núm. extr., Madrid, diciembre 1964, pp.14-15; MARTINEZ CEREZO, A.: La Escuela de Madrid, Madrid, Iberico Europea de Ediciones, 1977.

[25]Entre las iniciativas anteriores de d'Ors en el campo artístico, destaca su gestión al frente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, a partir de 1937; debiéndose a ella principalmente la creación del Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, que tenía por objeto recuperar las obras arte "robadas" y trasladadas al extranjero; la participación española en la Bienal de Venecia, de cuyo jurado fue miembro y en la que Zuloaga obtuvo el Premio de Honor, y la realización de la Exposición Internacional de Arte Sacro, abierta en Vitoria poco tiempo después de acabada la guerra civil. (Véase J. DELGADO: Art. cit., pág. 59)

La Academia Breve significó una tentativa moderada de enlazar, sin olvido de la tradición renovadora autóctona, con el arte moderno en leve visión cosmopolita. La componían once académicos elegidos por D'Ors de entre diferentes personajes de la sociedad madrileña: diplomáticos, poetas, críticos, profesores, galeristas, artistas, etc.; timoneados por los propios dictados orsianos. Así, entre los primeros once académicos estuvieron los embajadores de Japón y Venezuela: Yakichimo Suma y A. Zarega Fonbona, la Condesa de Campo Alenge, el Infante Eugenio de Baviera y Borbón, los críticos J.M. Alfaro, Camón Aznar, Eduardo LLosent y Enrique Azcoaga, el doctor Carlos Soler y el poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco; como en diferentes momentos también la integraron hasta su disolución en 1954, Aurelio Biosca, Marañon, Conchita Montes, Juan Valero, Emilio Peña, Luis Moya, Gustavo Gili, Mourlane Michelena, Eduardo Aunós, Sánchez Camargo, Gaya Nuño, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Ricardo Gullón, Santos Torroella, Lluís Plandiurá, Pablo Beltrán Heredia, Carles Rika, Llorens Artigas, Oriol Bohigas, Angel Ferrant, etc.

El primer acto público de la Academia Breve fue la presentación en mayo de 1942 de una exposición monográfica de Isidro Nonell en la Galería Biosca; no obstante, su mayor importancia residió en la celebración anual del "Salón de los Once", donde cada miembro de la Academia debía apadrinar o presentar un artista por él elegido. El primero de éstos salones (1943),

presentó a María Blanchard, Pedro Bueno, Foujita, Emilio Grau Sala, Pedro Mozos, Jesús Olasagasti, Pruna, Olga Sacharoff, Eduardo Vicente, Zabaleta y Manolo Hugué y siguieron una tónica moderada y ecléctica parecida, pero donde hicieron aparición artistas de la Escuela de Madrid, el Grupo Indaliano de Almería, etc., hasta el Salón de 1949, el primero con vocación moderna, donde se presentó a Miró, Dalí, Torres García, Oteiza, Modest Cuixart, Tàpies, Joan Ponç, etc. Igualmente celebraron, entre 1945 y 1953, nueve "Exposiciones Antológicas de la Academia Breve de Crítica de Arte" destinadas a mostrar las once mejores obras expuestas en Madrid durante el año. La Academia Breve y sus exposiciones, con todo, supieron hacerse con cierto grado de "oficialidad" y respeto a través de la influncia de sus miembros, lo que en ocasiones redundó en beneficio de esos jóvenes artistas implicados en la renovación artística que se solieron presentar envueltos en variada mezcla.

Sin embargo, a partir de finales de 1949 (VII Salón), la importancia del papel jugado por la Academia Breve en los años 40 decrecerá. El propio d'Ors, en 1950, ya presentía el final de la Academia Breve y, atribuyéndole importancia en demasía sobre unos cambios menos profundos de lo que en realidad eran, decía: "Ya las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernadores civiles, benditas por Lozoya

y acarreadas hacia los más lejanos confines por Macarrón"[26]. Poco después, como veremos, d'Ors intentaría que se viera la I Bienal como una consecuencia y colofón de los "diez años de clínica" de la Academia Breve, pero aunque a ella se debían algunos logros[27], como reconocía uno de sus miembros, preguntándose por el clima que había propiado la I Bienal, "en Madrid, ni la actuación de la Academia Breve de Crítica de Arte -más selectiva que normativa-, ni otras iniciativas de alcance más limitado, han sido suficientes para decidir un cambio radical de orientación en la imaginación creadora"[28]. Finalmente, la cada vez más desplazada Academia Breve, terminaba su existencia con la celebración del numéricamente significativo Undécimo Salón -dedicado al arte sacro- en 1954[29].

En la escena madrileña de los cuarenta debemos mencionar también la efímera intención de recuperar la actividad vanguardista lanzando un nuevo "ismo' a comienzos de 1945, es

---

[26]D'ORS, E.: "La despedida de soltero del vanguardismo español", Mundo Hispánico núm. 25, Madrid, abril de 1950, pág.29 (D'Ors se refería al gobernador civil de Santander, que apoyaba a la Escuela de Altamira; al Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, y a la galería Macarrón, dedicada a la instalación y gestión de exposiciones).

[27]SUSAETA, Raimundo: "Amplia historia de la Academia Breve", Mundo Hispánico núm. 25; Abril 1950, pp.28 y 33

[28]L.F. VIVANCO: Primera Bienal..., Op. cit., pág.27

[29]Sobre esta Academia, además de las obras señaladas, véase también SANCHEZ CAMARGO, M.: Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte, Madrid, L. y C., col. E.P., 1963; CAJIDE, I.: "La Academia Breve de Crítica de Arte en la Historia del Arte de nuestro tiempo", Artes núm. extr., Madrid, Diciembre de 1964, pp.11-13

decir, lo que precisamente bautizaron sus protagonistas como Postismo. Fue una iniciativa del poeta Carlos Edmundo de Ory, los pintores Eduardo Chicharro, hijo, y Gregorio Prieto y Silvano Sernesi, que publicaron dos revistas de corta vida, Postismo y Cerbatana, donde exponían sus presupuestos. Con todo, el Postismo, concebido como un movimiento plástico-literario contra lo folkórico y el academicismo, aunque con una clara intención de "vuelta al orden" creador poético y artístico y algún toque de aproximación al surrealismo, tuvo poco eco y apenas trascendió[30].

Si esta es, a grandes rasgos, la panorámica renovadora madrileña, la barcelonesa no se ofrece mucho más halagüeña pese a la abundancia de producción; pues apenas si hasta finales de la década, con la aparición de los Salones de Octubre, los Ciclos de Arte Experimental y el grupo Dau al Set, son rastreables unas cuantas iniciativas privadas y agrupadoras que marquen jalón destacado en busca de reentroncar con la modernidad vanguardista, renovar presupuestos artísticos y hallar reconocimiento social.

Sobre esta deplorable situación que, como en el caso de Madrid, caracterizó el ambiente artístico barcelonés de los primeros años de posguerra -donde, por otro lado, se celebra-

---

[30]Vid. ORY, C.D. de: "Historia del postismo" en Carlos Edmundo de Ory. Poesía (1945-1969), Barcelona, Edhasa, 1970. "Prefacio al Postismo", en el catálogo Gregorio Prieto. Exposción antológica, Madrid, Salas de la DGPAAM, marzo-abril, 1987, pp.19-25;

rón también las Exposiciones Nacionales de 1942 y 1944-, Juan Cortés trazaba a comienzos de 1955 una panorámica de la actividad, mercado, entidades, tendencias, certámenes y exposiciones artísticas que venía a concluir con la repercusión de las Bienales Hispanoamericanas. Entre otras cosas, Cortés, decía aquí respecto a sus caracteríscas:

"Son ya dieciséis años los que han pasado. Nadie que considere el panorama de nuestro mundo artístico actual sin información sobre el período a que nos referimos, puede hacerse cargo de la evolución que ha experimentado... Se pintaba de acuerdo con los cánones del academicismo local, del pintoresquismo y el tipismo más acreditados, cultivados con los tópicos más accesibles y menos ambiciosos... En 1942, con la I Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebró en nuestra ciudad, se marcó con toda la persuasiva elocuencia de sus ejemplos, la orientación general de nuestras artes... A la dirección marcada por los pintores locales, daba buena compañía la que venía determinada por los artistas de otras tierras de España, igualmente, salvo raras excepciones, dentro de sus conceptos tradicionales. Entretanto la producción pictórica general crecía y se multiplicaba más allá de toda medida. Determinados sectores sociales que, al socaire de unas necesidades generales pudieron enriquecerse como nunca habían podido soñar, en su deseo de ostentación, en su anhelo de obtener una ejecutoria de gusto y señorío, de una educación de que se hallaban muy ayunos, tuvieron gran parte en ello. El acicate de una demanda desorientada y banal suscitada por quienes necesitaban urgentemente llenar sus salones, salas de estar, comedores y pasillos con cuadros y más cuadros, sin ningún análisis, sin ningún criterio, provocaba una floración exhuberante y desenfrenada de pintores de toda laya, ratones, insignificantes y vulgares, sin pizca de talento, sin mínima preparación, que complacía aquella demanda suministrando kilómetros y kilómetros de mala pintura sin tasa ni cortapisa. Proliferaron los pintorcetes, pintorzuelos y pintorcillos en cantidad exorbitante. Las salas de exposición y venta proliferanon en número insensato (...). Esa inflacción tenía que acabar un día u otro, como efectivamente fue así. Vino un encalmamiento general... Volvía a emerger, entre la turbamulta indocumentada, los valores efectivos. Pintores y escultores de categoría que por algunos años habían sido, ya que no olvidados, si confundidos con los embadurnadores de lienzos, maculadores de papel y pasteleros en barro y mármol menos dignos de nota por el criterio más benévolo, eran sumamente reconocidos. Las transaciones se retrajeron a sus límites debidos... Y volvía a predominar la pintura consciente y aplomada, de acuerdo con las normas que la idiosincracia del país le señalaba. Fueron los paisajes entendibles, los floreros asequibles y las figuras accesibles para un paladar educado

en mayor o menor medida y amante de los valores perennes del arte representativo o de sus aproximaciones más o menos aplicadas, los que volvieron a marcar la pauta de la orientación estética de nuestras gentes."[31]

Pero aparte del ambiente que respiraba la actividad artística barcelonesa, tan vinculado a la situación socio-económica y política que atravesaba la ciudad, podemos hacer recuento, además de las mencionadas Nacionales, de algunos hechos destacables de diferente tono. De esta forma, destacable -no obstante, por lo temprano de la fecha- es el caso de la "Promoción Mediterránea de artistas pintores y escultores", cuyo primer salón, celebrado en la Galería Syra, data de la primavera de 1940, presentando obra de varios artistas (los pintores F. Olivé Marsá, J. Olivé, A. Opisso, F. Serra y los escultores A. Ramón González y F. Juventny) agrupados en favor un objetivismo mediterráneo de reminiscencias renacentistas[32]. Sin embargo, mayor impacto en los medios artísticos causó la exposición colectiva que presentó la Sala Reig en noviembre de 1943, protagonizada por los sobrinos de Picasso J. Fin y X. Vilató y R. Rogent y A. Fabra, cuya pintura -entre lo fauvista y lo picassiano- parecía delatar cierto incorformismo ofreciendo algo diferente a la forma de pintar acostumbrada. A ello seguirán algunas individuales de estos pintores e incluso

---

[31]CORTES, Juan: "La vida del arte contemporáneo en Barcelona a los dieciséis años de la Era de Franco", La Vanguardia Española, Barcelona, miercoles 28-1-55

[32]BARROSO, J.: Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969, Oviedo, Dpto. de Arte de la Universidad de Oviedo, 1979; pp.28-29

alguna exposición de forma colectiva, especialmente en la galería Pictoria en 1945.

Pasados los ahogos de la segunda guerra mundial, no podemos olvidar tampoco la importancia que representó para la Ciudad Condal la actividad llevada a cabo por Instituto Francés, en la que siempre ha insistido algún pintor[33], comenzando por la presentación, en los primeros meses de 1945, de la exposición "Artistas franceses contemporáneos" en el Museo de Arte Moderno de Madrid y el Palacio de la Virreina barcelonés, que abarcaba desde importantes postimpresionistas, pasando por fauvistas, cubistas, etc., hasta el reciente grupo de "Forces Nouvelles". Dentro de este Instituto se crearon tres círculos culturales, dedicados a la música, la literatura y el arte. Este último, el "Cercle Maillol", fundado en 1946 y dirigido por el crítico J.M. Sucre, organirará importantes conferencias, coloquios, lecturas de arte, exposiciones de jóvenes artistas y, sobre todo, concedería becas para estancias de los mismos en París, que entre otros les fueron concedidas a August Puig, Jordi Mercader, Boadella, Xavier Valls, Ráfols Casamada, A.

---

[33]A. TAPIES: Op. cit., pp.234-35, 240-41, 256-57 y 264 (Véase también RODRIGUEZ-AGUILERA C.: Arte moderno..., Op. cit., pág. 99; FERNANDEZ MOLINA A.: August Puig, Madrid, M.E.C., 1973, pp.13 y ss.) Tàpies, entre otras cosas, dirá de este centro: "El Instituto Francés acogía a muchos jóvenes artistas, escritores, músicos e intelectuales, las inquietudes de los cuales no se podían desarrollar a causa del ambiente del país. Los pintores se reunían en el llamado Círculo Maillol, que todavía funciona y entonces cumplió una misión muy importante, porque estimuló las jóvenes vocaciones y las sustrajo de aquel pozo desierto y oscuro de la cultura donde todos nos teníamos que mover. Hay que tener en cuenta este hecho." (pág. 256)

Roda, García Llort, Antoni Tàpies, Tharrats, Subirachs, María Girona, Esther Boix, Aleu, Guinovart, Surós, Hurtuna, Mundó, Todó, Torres Monsó, Fornels-Plà, Guansé, Vilató, Calvet, etc. El crítico Juan Cortés, en el texto citado, señalaba sobre este importante centro para la renovación del ambiente barcelonés: "Aporta también una importante contribución a este movimiento el "Cercle Maillol", grupo de artistas, jóvenes en su mayoría, que se reunen bajo los auspicios del "Institut Français". El "Cercle Maillol", por su contribución y funcionamiento, podría ser calificado de entidad académica, toda vez que su actividad es, de modo primordial, discursiva, efectuando reuniones periódicas de información, discusión e intercambio, recepciones, exposiciones monográficas, etc. Por su orientación, es elemento importantísimo para el estímulo del afán de pesquisa en el campo de las tendencias de modernas. Las exposiciones que de vez en cuando nos presenta el 'Cercle Maillol" -muchas de ellas de artistas favorecidos por el "Institut Français" con una beca de estudios en París- se inscriben siempre dentro de las corrientes avanzadas. Gran parte de los mejores de nuestros artistas de las más recientes promociones, han formado o forman parte del "Cercle Maillol"[34].

Por otro lado, en estos momentos y antes de llegar a 1948, hemos de señalar también la formación de algunos grupos de artistas catalanes. Variados, de orientación diversa y con escasas posibilidades de desarrollo, estos grupos reflejan el

[34]J. CORTES: "La vida...", Art. cit.

renacer de las inquietudes artísticas y esa idea que Santos Torroella hacía insistente a comienzos de 1951, reincidiendo con ocasión de la exposición preparatoria de la I Bienal en Barcelona, sobre que si Madrid en su ambiente cultural era una ciudad de poetas, Barcelona lo era de pintores: "Me permití señalar en una crónica anterior -decía- que la diferencia entre la vida cultural de Madrid y la de Barcelona reside, principalmente, en que quienes meten más ruido aquí no son los poetas o, en general los escritores, sino los artistas. Un café Gijón, donde el pintor o el escultor tienen siempre cierto aire de espectadores, nunca de protagonistas del diálogo o la polémica, casi puedo asegurar que resultaría imposible en Barcelona, donde de lo único que de tanto en tanto se discute apasionadamente es de pintura."[35] Estos primeros grupos que artísticamente harán interesante el núcleo catalán de mediados de los cuarenta

---

[35]SANTOS TORROELLA: "La Bienal en Barcelona..." Art. cit., 15-7-51, pág.7. La crónica anterior a la que se refiere es LAZARILLO (seudónimo de R. Santos Torroella): "Más arte que literatura", Correo Literario núm.15, Madrid, 1-1-1951, pág.7; donde entre otras cosas decía: "Sorprende notar que Barcelona, uno de los mejores mercados productores y consumidores de libros de la Península, apenas tiene "vida literaria". Por contraste con Madrid, sólo su "vida artística" es la que fragua en grupos, incita al manifiesto y la polémica y da pie a homenajes y banquetes, con sus inevitables discursos de sobremesa y otros excesos. La tertulia de café, con sus horas sabrosamente dilapidadas y sus incentivos para la rivalidad y la amistad, es algo que, si en otros días existió, hoy ha pasado en exclusividad a otras profesiones, tan necesarias cuanto más lucrativas en la república... La escasez de tiempo que invertir en generosas pérdidas, de un lado, y, de otro, el bilingüismo, con sus barreras punto menos que infranqueables, influyen notablemente en el desmedro de la vida literaria barcelonesa. Porque el idioma que los pintores manejan es único, aunque siempre controvertido, y porque el arte, como hecho social, existe realmente, a él afluyen las mayores donaciones de tiempo y de curiosidad que aquí pueden advertirse, en lo que a las cosas del espíritu se refiere."

son, especialmente, Betepocs, nacido en 1944, y Els Vuit, Ariel y Els Blaus, todos ellos conformados en 1946.

El primero, Betepocs, de carácter didáctico pero en pugna con las visiones academicistas estrechas, estuvo formado por alumnos de la nueva Escuela de San Jorge y pretendió una divulgación del arte en Cataluña y su proyección exterior. De mayor interés, no obstante, será Els Vuit (los ocho), compuesto por los pintores Ràfols Casamada, María Girona, R. Lorenzo, V. Rosell, J. Palà, el escultor M. Gusils, el poeta Jordi Sarsanedas y el músico J. Cornella. Tuvo un sentido divulgativo de la vanguardia artística y de integración de las artes, siempre con ciertos toques culturales que quedaron reflejados en sus exposiciones (homenajes a Ravel, Valle Inclan, García Lorca).

Diferente carácter tienen los otros dos grupos, Ariel y Els Blaus. Al primero le da cohesión la publicación de la revista del mismo nombre, publicada íntegramente en catalán y cuyo primer número aparece en mayo de 1946, continuando su edición hasta 1951. Aunque espíritu de la publicación, en la que colaboraron numerosos poetas, críticos y artistas catalanes, era el catalanismo conservador y la postura estética especialmente intentaba reentroncar con el "noucentisme", tales búsquedas suponían también sacar a la luz el estímulo y la vía de enlace con la añeja modernidad para el presente. En cuanto a Els Blaus, de Sarriá, era una sociedad excursionista que organizó algunas exposiciones de jóvenes e inquietos artistas.

Merece destacarse la celebrada a finales de 1946, donde exhibieron obra abstracta August Puig y Pere Tort que exponían junto con Ponç y el escultor Boadella, presentados por el poeta surrealista J.V. Foix y con el ánimo del joven teórico Joan Brossa. La exposición sería visitada por Arnau Puig, Modest Cuixart y Antoni Tàpies, comenzando una amistad de la que pronto saldría el grupo Dau al Set.

Antes de llegar a la creación de este último grupo y, no obstante, fuera de los grandes núcleos de Madrid y Barcelona, debemos señalar en Almería la configuración desde los primeros años de la década del Grupo Indaliano, que toma el nombre del patón de la ciudad, San Indalecio. Las bases del grupo parecen estar puestas en 1946 y, capitaneado por Jesús de Perceval, su fundador, con cierto apoyo oficial y el pronto beneplácito de los gustos del resurgir clasicista de D'Ors -quien los presentó en 1947 en el Museo de Arte Moderno y en 1948 en el VI Salón de los Once- se orientaron siempre hacia la recuperación de la tradición[36]. Llegó a estar integrado, entre otros, por Capuleto, Castellón, Cantón Checa, Cañadas, Gomez Abad, Enrique

[36]En 1951, a propósito de la polémica de la Bienal, decía Perceval: "...los indalianos, (son) de apostólica actitud tradicional y renacentista plástica -estúdiese el cuadro "Los Santos Inocentes"- patrocinados por la Falange de Almería. La Primera Exposición Indaliana la inaugura nuestro Caudillo en su viaje triunfal por Andalucía y sus exhibiciones en Madrid las patrocina la Secretaría General del Movimiento. Las Exposiciones las inaugura el señor Ibáñez Martín y toman parte el gobernador y autoridades almerienses, y Eugenio d'Ors es indaliano de honor. ¿Quiénes son, pues, esos anónimos defensores de la tradición?"; (Jesús de PERCEVAL: "Quiénes son quien. Perceval en nombre de los indalianos", Pueblo, Madrid, 13-11-51)

Suárez, López Díaz, Miguel Rueda, Garzolini, Tola, Anchoniz, Fernández Piñar, Alcaraz y Cuadrado. En su planteamiento estético, donde se combinan desde elementos del clasicismo renacentista hasta elementos del surrealismo en voluntad de entroncar con la cultura del Algar y el vaso campaniforme, junto a la proposición de indigenismo mezclaban toda una serie de actitudes entre lo formal y la pintura de fuerte expresionismo dramático[37]. Fue uno de los grupos participantes en la Bienal más aludidos tanto en los momentos de la selección como en los de las polémicas, donde intervinieron, aunque también quedó olvidado por el fallo del jurado, lo que pareció disgustar mucho a su fundador.

Al año siguiente (1947), esta vez en Zaragoza, encontramos de forma inesperada un grupo mucho más innovador: el Grupo Pórtico, primero en España vinculado al movimiento abstracto (tema central, como se verá, del arte de los años 50). Hizo su primera aparición en la exposición del Casino Mercantil zaragozano patrocinada por la Librería Pórtico y estuvo formado -pese a asociaciones diversas en diferentes presentaciones- por Fermín Aguayo, Santiago Lagunas, Eloy Laguardia y más ocasio-

[37]Sobre los indalianos véase: Exposición de los pintores indalianos (Catálogo de la exposición..., con textos de d'Ors, Perceval, Cecilia Viñes, etc.), Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, segunda quincena de Junio de 1947, (Almería, Imprenta Caparrós Ayala, 1947); FERNANDEZ COLLADO, D.: "Indalo, en su marco almeriense", Correo Literario núm.33, Madrid, 1-10-51, pág.7; DURAN, M.T.: Historia y estética del movimiento indaliano, Almería, 1981; AA.VV. (R. FLOREZ y otros): I Exposición homenaje de Madrid a Jesus de Perceval (Catálogo de la exposición...) Madrid, Sala de Exposiciones Barquillo, febrero de 1986.

nalmente Pérez Piqueras, J.J. Vera, Hantón, Manuel Lagunas y otros; más tarde, hacia 1949, cambiaran su nombre por el de Escuela de Zaragoza y, posteriormente, hacia 1960, recogerá su tradición el Grupo Zaragoza[38]. La abstracción fue para aquel grupo de pintores, principalmente, un modo expresivo y personal de renovación y experimentación con el arte, a la vez que una manera de acercamiento una realidad más verdadera, diferente a la tangible y tamizada por la mente; como expresaban en vísperas de la inaguración de la I Bienal al poeta Miguel

[38]Véase GARCIA GUATAS, M.: Pintura y arte aragonés (1885-1951), Zaragoza, Librería General, 1976, pp.130 y ss. y TORRALBA, F.: Pintura contemporána argonesa, Zaragoza, Guara Editorial, 1979 y "La pintura", Op. cit., pp.288-301

Labordeta[39]. La modernidad de estos abstractos zaragozanos, que cumplieron un destacado papel en la exposición preparatoria aragonesa, fue recordada en determinados momentos en la preparación de la I Bienal -cuando parecía que la participación se decidía hacia los académicos- y, luego, de la polémica artística en el certamen madrileño.

Importante -especialmente de cara al interés que revistirá en los años 50- fue también el núcleo valenciano; donde, antes de llegar en 1949 a la famosa exposición de composiciones

[39]En este sentido contestaban S. Lagunas y F. Aguayo en una entrevista con M. Labordeta, quien los elige como representantes característicos del grupo abstracto zaragozano que participará en la Bienal. Preguntados sobre la abstración que practicaban, dice Lagunas: "...el arte tiene, sobre cualquier otro de sus valores secundarios, el primordial de ser un experimento humano, sin cesar renovable y renovado. Vivir es originalmente experimentar algo profundo y totalmente, como sujetos de experiencia. Otra cosa es vegetar, y el arte es un modo de vivir intensamente. Para mí el arte ha sido y será siempre abstracto, más allá de cualquier apariencia, y únicamente lo entiendo como una invención relativa capaz de encerrar profundas e ininteligibles verdades absolutas. Racionalmente, nunca se había visto tan claro como empieza a verse ahora, en estos últimos años, que las apariencias del mundo exterior, sus formas, colores y sonidos, etc., con las que este se presenta a nuestros sentidos no tienen por sí mismas una "realidad" absoluta fuera de nuestra conciencia sensible, y empieza a desvanecerse como el humo el crédito que se había depositado en ellas como portadoras de una realidad trascendente. A lo sumo se les concede una realidad física, pero su campo está vacio de esa otra "realidad" inmanente de la cual se nutre el arte cuyo acento ha pasado claramente de la naturaleza exterior a la mente"; y Aguayo contesta: "Podría ser todo a la vez, una creación total con futuro amplio o estrecho -depende del futuro-, un paso evolutivo y un experimento, y puede ser que en arte no haya nada de eso y sí solamente obras de arte y artistas. Creo en esto último" (LABORDETA, M.: "Zaragoza. Al habla con el grupo abstracto", Correo Literario núm.28, Madrid, 15-7-51; pág.5)

abstractas de Eusebio Sempere en la valenciana Galería Mateu[40], se han formado algunos grupos con cierto carácter renovador y afanes de darse a conocer, como el Grupo Z y el Grupo 2 en 1947, que tuvieron algunos componentes comunes como José Vento, Manolo Gil, Montañana, Jacinta Gil, Manuel Benet, Oriach, etc. Ambos grupos, de una vigencia en torno a dos años, pretendieron acabar con el sorollismo adocenado que todavía se practicaba en Valencia y consiguieron tomar conciencia de la realidad artística del momento, pero mientras el primero llegó a hacer exposiciones en esta ciudad, Alcira, Utiel, Santander y hasta Estocolmo, el segundo apenas saldrá de las exposiciones mensuales en una librería de lance valenciana; sin embargo, ambos grupos, muchos de cuyos componentes estuvieron presentes en la "Primera Bienal del Reino de Valencia", exposición preparatoria para la Bienal madrileña, representan un precedente para el futuro Grupo Parpelló (1957), donde figurarán algunos de los componentes y objetivos que ya parecían apuntar en estos dos grupos[41].

Con todo, a pesar de las iniciativas que venimos viendo, hasta

---

[40]Véase al respecto AGUILERA CERNI, V.: La postguerra. Documentos y testimonios t.I, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pág.75; BOZAL, V.: "Eusebio Sempere", en catálogo de la exposición Con Sempere, Madrid, Banco Exterior de España, 1983, pp.19-23 y JULIAN, I.: El arte cinético en España, Mádrid, Cátedra, 1986, pp.54-55.

[41]Véase MUÑOZ IBAÑEZ, M.: La pintura contemporánea del País Valenciano, 1900-1977, Valencia, Prometeo, 1977, pp.195 y 238; CATALA GORGUES, M.A.: 100 Años de pintura, esculura y grabado valencianos, 1878-1978, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, pp.183-185; MON, Fernándo: José Vento, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pág.16

1948 no parece registrarse un auténtico paso adelante en nuestro arte, pues a la mayor parte de las actuaciones que hemos visto les resultará muy difícil salir de la esfera local y encontrar mayor audiencia y repercusión. En 1948, no obstante, una iniciativa habrá de encontrar mayor trascendencia. En ese año, Mathias Goeritz, "descubre" las cuevas de Altamira y decide, junto a Ricardo Gullón, Pablo Beltrán de Heredia y Angel Ferrant, fundar la Escuela de Altamira en Santillana del Mar[42]; para lo que contaron con cierta oficiosidad y respaldo que les prestó Joaquín Reguera Sevilla, entonces gobernador civil de Santander. Planteada -salvando las particularidades de de la visión de cada uno de sus componentes- como grupo que reuniera esfuerzos dispersos para reentroncar con la línea de actividad vanguardista rota con la guerra civil, especialmente con los Ibéricos (1925) y el grupo ADLAN (1932), la Escuela conseguiría hacer algo así como un balance de la situación artística del momento. Su actividad principal -aparte de la creación en 1949 de la efímera revista "Bisonte", la publicación de varias monografías de artistas (Sartoris, A. Ferrant, Lloréns Artigas) y la realización de alguna exposición- se centró en la organización de conversaciones sobre arte contemporáneo, destacando la organización en Santillana del Mar de una Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo en

[42]Entre los numerosos participantes y adheridos que registrarán luego sus actividades cabe citar a E. Westerdhal, S. Gasch, Santos Torroella, D'Ors, A. Sartoris, Lafuente Ferrari, L.F. Vivanco, Willi Baumister, Carla Prina, Lloréns Artigas, Pancho Cossio, Eudaldo Serra, Tony Stubbing, Ted Dyrssen, Joan Miró, Barbara Hepworth, Ben Nicholson, M. Cuixart, etc.

septiembre de 1949 y una Segunda en septiembre de 1950, que estuvo acompañada de una exposición de composiciones abstractas de Carla Prina en la Sala Proel, y, especialmente, una Tercera Semana, celebrada del 1 al 7 de noviembre de 1951 en Madrid con motivo de la I Bienal Hispanoamericana[43], hecho que nos interesa singularmente por cuanto nos muestra una vez más la íntima relación existente entre las principales iniciativas de la década y el certamen hispanoamericano. Angel Ferrant, por ejemplo, precisara por entonces lo que desde su punto de vista unía y separaba a una y otra inciativa: "Una bienal -señalaba- es un ejemplo en el que se pretende mostrar todo el repertorio plástico correspondiente al día. A la vista está la de Madrid que presenta un amplio panorama, aun con un exceso de lastre retrospectivo.(...) Según esto, lo que hay en la Bienal puede clasificarse así: unas cuantas obras de calidad, pero sin razón de ser; otras tantas con razón de ser pero sin calidad; algunas con calidad y con razón de ser; y muchas que no tienen calidad ni razón de ser. (...) El tejido adiposo y el caminar a tientas

[43]"Con motivo della Prima Biennale Ispanoamericana d'Arte -resumía el acontecimiento Alberto Sartoris-, dal 1o. al 7 novembre 1951, si è tenuta a Madrid, sotto la presidenza dell'architetto Alberto Sartoris, la terza assemblea internazionale della Scuola di Altamira. Ai lavori (che comprendevano conferenze, discussioni e mostre) hanno attivamente partecipato -fra molte altre personalità del mondo artístico e culturale- Joaquín Reguera Sevílla, Governatore civile dí Santander, lo scrittore Ricardo Gullón, il crítico di arte Eduardo Westerdahl, il ceramista José Lloréns Artigas, i poeti Leopoldo Panero, Luis Rosales e Rafael Santos Torroella, gli scultori Angel Ferrant e Carlos Ferreira de la Torre, gli architetti Luis Felipe Vivanco e José Luis Durán de Cottes, i pittori Anthony Stubbing, Francisco Gutiérrez Cossío, Benjamín Palencia, Rafael Zabaleta, Enrique Planasdurà e Carlos Pascual de Lara" (A. SARTORIS: "Scuola di Altamira", Numero núm. doble: V del año 3, I del año 4; Florencia, Dic. 1951-Enero de 1952, pág.8)

son las características de los grandes certámenes. Y, sin embargo, éstos ofrecen ocasión para las mejores consecuencias. Por ello, la Escuela de Altamira se congratula de que la Bienal de Madrid permita abarcar gran horizonte. Porque la Escuela de Altamira pretende que se verifique la conexión de cuantos en su navegar plástico han elegido pasaje de proa, sin apoyos en babor o estribor, lo que supondría echar por la borda la directriz de un rumbo francamente rectilíneo; es decir: irse a pique. En este sentido la Bienal y la Escuela de Altamira tienden a los mismos resultados. Pero, en tanto que una bienal es un espectáculo dedicado a la multitud, la Escuela de Altamira invita a un examen de cuestiones en un terreno menos bullicioso."[44]

Con todo, hacía este momento incluso el mismo Ferrant, al exponer el desarrollo de la Escuela, empieza a intuir su final[45]. Así, aunque esta Escuela y sus actividades tuvieron eco

---

[44]A. FERRANT: "Una definición de la Escuela de Altamira en 1951", Ver y Estimar, vol.8, núm. 27, Buenos Aires, Abril de 1952, pp. 38-41

[45]"Para la pervivencia de la Escuela de Altamira -decía- se necesitan: medios económicos, y motivos de vinculación que condensen bien lo que en su origen no pasó de nebulosa. Podrán faltar aquéllos; éstos, jamás. El volumen de la Escuela de Altamira dependerá en todo caso de los medios económicos de que se disponga. Su peso, del pensamiento, de la actitud que representen sus componentes o la actividad que desplieguen (...) Una escuela se extiende desde el soliloquio que deja de serlo al trasmitirse a un amigo, hasta el núcleo de personas que se relacionan entre si sumando sus iniciativas al pensamiento originario. Y las circunstancias vividas realmente, las realidades de la Escuela son éstas: la sugestión que las cuevas de Altamira producen a un visitante que las contempla desde las aristas más afiladas de su sensibilidad de pintor, suscita la curiosidad de otras personas. Algo nuevo les deja absortos. Casi un descubrimiento como el de Santuola. Pero esta vez el pintor

considerable en medios artísticos extranjero (especialmente a través de la revista florentina que dirigía Alberto Sartoris)[46], su repercusión en la sociedad española fue escasa y la

---

sorprendido se llama MATHIAS GOERITZ. Y él charla con otros circunstantes en Santillana. Y el coloquio llega a Santander donde es escuchado por el Excmo. Sr. Joaquín Reguera Sevilla quien, entre otras atenciones que dedica a los que en Sanillana conversan, les proporciona un altavoz: las publicaciones de la Escuela de Altamira. En ellas está el pensamiento de la escuela: la necesidad de que sean reconocidas las formas del arte, independientemente de aquéllas que por su significación ambigua lo desfigurasen. (...) En la Escuela de Altamira no cuenta el número de sus componentes sino su cohesión y su afinidad más auténtica. Los convencidos que la constituyeron habrían de empezar por estar convencidos de que hay discrepancias que unen y afinidades que separan. La amplitud y al mismo tiempo la rígida limitación de la Escuela de Altamira se presenta clara y urgente, ante la caótica interpretación del arte contemporáneo por parte de públicos y críticos que volatilizan devociones y vocaciones." (Ibidem, pp.37-38)

[46]Así lo demuestran algunos artículos y noticias publicados en Italia, México o Argentina, tales como los que siguen: IL DIETTORE (A. Sartoris): "Congresso d'Arte Moderna", Numero, Año 1, núm.2, Firenze, 20 Nov./20 Enero, 1950, pág.1; CARDAZZO, C. y SARTORIS, A.: "Polemica sul I Congresso Internacionale d'Arte Moderna", Numero, año 2, núm.1, Firenze, 31 Enero/ 31 Marzo, 1950, pág.9. El número 2 de esta misma revista florentina ("Numero speciale italo-spagnolo", año 2, 31 Marzo/ 31 Mayo 1950) está especialmente dedicado al congreso, con los siguientes artículos: SARTORIS, A.: "Diario del primo congresso internacionale di Santillana", pp. 1-7; GUILLON, R.: "Alcune idee su Altamira e l'arte Moderna / Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno", pp. 1-6; "Llorens Artigas (Miró, Goeritz...) ha detto", pp.6-7; LAFUENTE FERRARI, E.: "Classicismo d'Altamira / Clasicismo de Altamira", pp. 8-9; "Conclusioni del primo congresso", pág.20; FERRANT, A.; DYRSSEN, T. y STTUBBING, A.: "Aforismi del congresso". RODRIGUEZ, Ida: "La Escuela de Altamira", Espacios, núm. 5 y 6, México, Agosto, 1950, s./p. (en el mismo número se encuentran varios artículos bajo el título "La Escuela de Altamira y la obra de Mathias Goeritz" firmados por Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, R. Gullón, A. Ferrant, I. Diaz Morales y M. G.); GULLON, R.: "El Correo de España. Artistas de la "Escuela de Altamira". El ceramista José Llorens Artigas", Numero, año 2, núm.4, Firenze, 30 Nov. 1950, pp.2-3; SARTORIS, A.: "Il II Congresso Internazionalle di arte moderna", Numero, año 3, núm.2, Firenze, 31 Marzo 1951, pág.2; "Miscelanea (sobre la Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar)", Ver y Estimar, vol.8, núm. 27, Buenos Aires, Abril de 1952, pág.48; etc.

falta de medios económicos y los recelos oficiales acabarían pronto con su continuidad[47].

Aunque en 1948 también surge algún grupo de artistas con interés, como el Grupo Pascual Letreros de Valladolid[48], serán, sin embargo, tres iniciativas barcelonesas las que vengan a completar y sumar importancia a aquel año: el nacimiento de los Salones de Octubre, los Ciclos de Arte Experimental y la creación del grupo Dau al Set. Los primeros fueron fundados por los pintores J. Mercadé, F. Fornells-Plá, A. López Obrero, el escultor F. Boadella y el crítico J. M. Sucre, obteniendo el respaldado del coleccionista Victor María Imbert. Constaban

---

[47]Aparte de los artículos señalados, entre la amplia literatura a que ha dado lugar esta Escuela, destaquemos: R. GULLON: "La Escuela de Altamira", Correo Literario, núm.2, Madrid, 15-6-50, pp.6-7; ESCUELA DE ALTAMIRA: Primera Semana de Arte en Santillana del Mar, Santander, Artes Gráficas Badía, 1950; TORRE, G. de: "Un arte que no ha encontrado su nombre: De las Cuevas de Altamira al arte abstracto"(1950), en Minorias y masas en la cultura y arte contemporáneos, Barcelona, E.D.H.S.A., 1963, pp.61-68; GULLON, R: De Goya al arte abstracto, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1952; HIERRO, J.: "Tentativas renovadoras de Proel y la Escuela de Altamira", Artes núm. extraord., Madrid, diciembre 1964, pp.18-20; AA.VV.: Exposición conmemorativa de la Escula de Altamira, 1981, Santillana del Mar, Julio-Agosto 1981, Santander, M. de Cultura-F. Santillana, 1981; SANTOS TORROELLA: "La Escuela de Altamira", Madrid, Ediciones Altea, 1981.

[48]La primera exposición de este Grupo tuvo lugar en la Sala Universitaria del Palacio de Santa Cruz de Valladolid en 1948. El Grupo estuvo integrado por varios jóvenes pintores y escultores, destacando Lorenzo Frechilla, Gerardo Pintado, Primitivo Cano, Teodoro Calderón, Publio Wifrido Cano y, como teóricos, José Parrilla y los uruguayos Alma Castillo y Raúl Javier Cabrera, discípulos de Torres García. Tardíamente editaron un boletín dirigido por Parrilla y compuesto de varias páginas mecanografiadas, donde decían basar su estética en el "esterismo", actitud que significaba conectar con lo popular, volver a los orígenes, no problematizar la actitud creadora y ser anónimo y colectivo. (Véase ORTEGA COCA, M.T.: Lorenzo Frechilla, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1989, pp.15-19).

además de una serie de organizadores -diferentes en el transcurso de los diferentes salones- y una serie de socios de honor-mantenedores. No tuvieron, como la Escuela de Altamira, formulaciones teóricas; su finalidad era promover las nuevas tendencias artísticas sin defender ninguna y, en este sentido, supusieron -aunque con un carácter menos elitista- algo parecido a los *Salones de los Once en Madrid*. La mayor parte de los Salones de Octubre se celebraron en las Galerías Layeanas (salvo el VIII -incluido en la III Bienal Hispanoamericana- y el X, que fueron celebrados en el Palacio de Exposiciones del Parque de la Ciudadela) y, durante sus diez años de existencia (hasta 1957), reunieron bastantes artistas catalanes avanzados y lograron alguna publicidad para sus participantes, algunos de ellos nombres verdaderamente nuevos, pues debemos tener en cuenta que fue en los primeros de estos salones donde expusieron por vez primera Tàpies y Modest Cuixart o donde se expusieron obras no figurativas de Salvador Aulestia, Sandalinas, etc.[49]

---

[49]Además de los catálogos de los Salones, veasé GASCH, S.: Record del Saló d'octubre, Barcelona, Galería Arturo Ramón, 1975; CIRICI, A.: L'art catalá contemporani, Barcelona, Ediciones 62, 1970; RODRIGUEZ-AGUILERA: Op. cit., pp.110-12; JULIAN, I.: "Ruptura i renovació en el campo artistic a Catalunya", Revista D'Art, Barcelona, 1988, pp.19-32. Para darnos una idea de la tónica de estos salones a comienzo de los 50, puede servirnos de ejemplo el IV Salón (del 13 de Oct. al 2 de Nov.), cuyas fechas coinciden con los primeros días de la I Bienal, en la que muchos de estos artistas participaban también; así, vemos que en éste participaron los pintores: E. Alba, M.Aleu, S.Aulesta, E.Boix, M.Capdevilla, J.Casellas, J.Curós, J.M. García LLort, M.Girona, A.Guansé, J.Guinovart, M.Ibarz, Josefina Miró, J. Muxart, A.Picas, N.Picas, P.Planas, E.Planasdurá, J.Ponç, Ráfols Casamada, R.Rogent, J.Santiáñez, M.J. de Solá, Santi Surós, A.Tàpies, J.J.Tharrats, F.Todó-García, G.Villá y E.Xargay, y los escultores: L.Cristófol, J.Riu-Serra, J.Subirá-Puig, J.M.Subirachs, F.Ventura y J.Viñallonga. (Catálogo IV Salón de Ocubre, Bar-

En cuanto a las exposiciones de los Ciclos de Arte Experimental, fueron una iniciativa del crítico Angel Marsà, que contó con la colaboración de Lina Font y Rafael Manzano y la financiación de Teresa Lázaro. Estos ciclos, que tenían como finalidad descubrir y lanzar a artistas vanguardistas de la promoción más jóven, fueron celebrados en la Galería el Jardín entre 1948 y 1953 y durante sus cinco temporadas se presentaron exposiciones, entre otros, de Aulestia, J.J. Tharrats, Manolo Millares, Jordi Curós, Joan Brotat, Xargay, M. Goeritz, etc.[50]

Por otro lado, en el mismo año 1948, se crea también en Barcelona el grupo Dau al Set que, junto a Pórtico y la Escuela de Altamira, acaso sea el grupo español de los años 40 más clara y decididamente vanguardista. Integrado por los pintores A. Tàpies, M. Cuixart, J. J. Tharats, J. Ponç y los escritores Arnau Puig, J. Brossa y J. E. Cirlot, su elemento aglutinador y mejor medio de expresión como grupo fue la revista del mismo nombre, Dau al Set, con antecedentes en la efímera revista barcelonesa Argol (1946). Su actitud supuso un engarce con los brotes vanguardistas de anteguerra, especialmente con el surrealismo. Practicaban por entonces, con algunos elementos

---

celona, Galerías Layetanas, 1951). La relación de estos Salones con la Bienal fue haciéndose cada vez más estrecha, celebrándose el VIII Salón de Octubre en el contexto de la III Bienal, inaugurada en septiembre de 1955 en Barcelona (Véase el catálogo III Bienal Hispanoamericana de Arte. 8 Salón de Octubre (con introducción de V. M. de Imbert), Barcelona -Imp.Tharrats-, P. de E. del Parque de la Ciudadela, Otoño 1955)

[50]RODRIGUEZ-AGUILERA: Op. cit., pp.100-102

cercanos al dadaismo, una especie de surrealismo mágicista y onírico, suponiendo su actitud un engarce con los brotes vanguarditas de anteguerra, especialmente con los surrealistas; momento en el que participan en la I Bienal. Esta práctica conformará una primera fase a la que pondrán fin, según declaraciones de Tàpies, con la exposición conjunta realizada en la Sala Caralt en 1951[51]; para luego seguir cada uno una dirección más personal, aunque la revista se prolongaría, especialmente por iniciativa de Tharrats, hasta 1956[52].

Antes de acabar la década, sin embargo, hemos de apuntar nuevamente la formación de otros grupos en Barcelona, es decir la formación en 1949 de dos grupos catalanes de actividad y actuación diferente: el Club 49 y el Grupo LAIS. El primero, con antecedentes en la revista Cobalto (1947) y vinculado a la

---

[51]"Dau al Set y las ambigüedades modernas" La Vanguardia, Suplemento Semanal núm.5, Barcelona, 3-2-85 (También recogido en A. Tàpies: La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista, Murcia, Col. de Aparejadores-Galería Yerba-Comunidad Autónoma, 1989, pág.258). Ese carácter de exposición antológica también pareció ser recogido por la prensa del momento (LIENCE BASIL, F.: "Grupo Dau al set", El Mundo Deportivo, Barcelona, 14-10-51); no obstante, en 1956, Tàpies dirá replicando a Cuixart que "ya desde 1949 ó 1950... fui yo precisamente quien se había alejado de todo contacto con otros artistas para concentrarme en mis búsquedas personales(...). Todo artista que se precie de tal no puede tolerar en absoluto nada que represente sujección a unos postulados, a consignas o a trabajo por equipos" (TAPIES: "Los ismos y el oportunismo", Revista núm.213, Barcelona, 10-16 de Mayo de 1956, pág.2)

[52]Entre lo mucho escrito sobre el grupo, destaquemos, aparte de la propia revista, GIMFERRER, P.: "Historia y memoria de Dau al Set", Papeles de Son Armadans núm. 58, Palma de Mallorca, enero-febrero, 1965; CIRLOT, L.: "El grupo Dau al Set", Estudios Pro Arte núm.4, Barcelona, Oct.-Dic. 1975 y, de la misma autora, El grupo "Dau al Set", Madrid, Cátedra, 1986.

revista Cobalto 49 y su grupo, comenzó formándose con algunos miembros del viejo ADLAN que habían quedado en España tras la guerra. Del Club 49 formaron parte Sixto Yllescas, J. Prats, S. Gasch, Santos Torroella, J. Gomis, Eudaldo Serra, Tharrats, etc. que orientaron sus actividades -de muy diverso signo- a la difusión y promoción del arte vanguardista, la literatura, la música, el cine, etc. Esto lo hicieron a través de exposiciones, conferencias, proyecciones y actuaciones similares que continuaron a lo largo de la década de los 50. En cuanto a LAIS, fue un grupo de corta vigencia (se disuelve a finales de 1951) integrado por los pintores R. Rogent, J. Hurtuna, M. Capdevilla, Santi Surós, E. Planasdurà, María Jesús de Solá, A. Estradera, M. Surroca y el escultor Xavir Modolell. Constituido en el Real Círculo Artístico en noviembre de 1949, expresaron sus inquietudes con la firma de un "Manifiesto Negro", donde las exponían. Acogidos con gran interés por determinados sectores sociales, organizaron algunos premios e incluso algunos de sus componentes llegaron a exponer en Pittsburg. Su estética, sin embargo, no fue semejante en todos y su actitud de compromiso hacia la vanguardia buscó equilibrio y moderación; así, salvo la rica etapa de abstracción geométrica de Planasdurà, el resto se movía en posiciones entre el expresionismo de "veta brava", el fauvismo y el mediterraneísmo[53]. Su participación en la primera Bienal, por otro lado frecuentemente resaltada, les dió cierta popularidad, especial-

[53]Véase GAYA NUÑO, J.A.: "El Grupo Lais, de Barcelona, y sus nueve artistas", Correo Literario, núm.3, Madrid, 15-7-50, p.12 y RODRIGUEZ-AGUILERA: Op. cit., pp.105-106

mente por la pintura abstracta de Planasdurà.

En 1950 ya -y confirmándonos una vez más esa constante floración de grupos de tan diversa índole en torno al arte y que decíamos venían a caracterizar el ambiente catalán de los años cuarenta y primeros cincuenta[54]-, hacen su aparición el Grupo Postectura, el Grupo Gerona y el Grupo Inter Nos. El primero, opuesto a las tendencias subconscientes derivadas de Dada y

[54]Santos Torroella, a comienzos de 1951, anotaba así las características del hecho: "Por añadidura, el coleccionismo particular y la iniciativa privada en la organización de concursos y exposiciones contribuyen por singular manera a incrementar la vida artística de Barcelona, sin duda la más pujante de la Península en lo que va de siglo. Tal vez se encuentre en lo ya apuntado -la persistencia de la iniciativa no oficial- la explicación de esa pujanza, que surje así mucho más espontánea y vehemente, como movida por interior necesidad. Aun en los peores momentos, tan críticos como los actuales, nunca han caido los entusiastas y generosos valedores, quienes tan pronto fundan un Salón de Octubre anual que facilite el descubrimiento, la continuidad y la difusión de los nuevos valores en pintura y escultura, como crean un premio, Rosa Vera, para favorecer el cultivo de las artes del grabado, u organizan un certamen de pintura y dibujo infantiles,... El Salón de Octubre, que este año realizó su tercera salida, constituye el último eslabón de la cadena de agrupaciones, por endencias afines o por simple deseo, y acaso necesidad, de presentarse acompañados, que podría dar pauta o señalar los hitos del arte contemporáneo catalán. Salón Novecentista, grupo Las Artes y los Artistas, Agrupación Courbet -a la que perteneció, un tiempo, Joan Miró-, Salón Nuevo Ambiente, Agrupación de Artistas Catalanes, Salón de los Evolucionistas, Asociación de Artistas Independientes, Grupo Lais, Dau al Set..., designaciones son de algunos, entre los más notables, de esos grupos, que nos harían creer en un fuerte sentido gremial o en especiales dotes para las empresas colectivas si la perpetua discordia, la rivalidad y aun el recelo constante entre los artistas, pertenezcan a la misma o a diferente generación, no nos llevasen a conclusiones muy distintas. Pero sea como quiera, lo cierto es que tales grupos corroboran de manera evidente la vitalidad del arte catalán, destacando y protegiendo a los artistas jóvenes, como hace el Salón de Octubre, en el que se han revelado casi todos los pintores de quien mán se habla últimamente: Tàpies, Cuixart, García Vilella, Aleu." (LAZARILLO (Santos Torroella): "Más arte que literatura", Art. cit., pág.7)

encaminado a tendencias constructivas, lo integraron los escultores Martí Sabé, J.M. Subirrachs, Torres Monsó y los pintores Esther Boix, R. Creus y J. Datzira. El segundo grupo estuvo compuesto en sus comienzos por los pintores gerundenses J. Casellas, E. Marqués y Emilia Nargay, que practicaban un arte de fuerte subjetivismo que dieron a conocer en el II Ciclo de Arte Experimental. El Grupo Inter Nos, finalmente, lo formaron hasta 1954 los artistas Hernández Pijuan, Eduardo Alcoy, Llopart, E. Sordo y García Estraqués, los cuales editaron una revista combativa a ciclostil y contribuyeron a la defensa de la abstracción[55].

Al comienzo de esta nueva década, debemos citar también la creación en Las Palmas de un grupo canario de tendencia vanguardista y dirección hacia lo abstracto, LADAC (Los Arqueros Del Arte Contemporáneo), compuesto por Juan Ismael, M. Millares, A. Manrique, Felo Monzón, Elvira Escobio, José Julio Rodriguez y Plácido Fleitas. El grupo, aunque duró pocos años, alcanzó cierta resonancia a partir de su exposición en la Galería Syra de Barcelona en Junio de 1951, venidos de la mano del grupo barcelones Lais y donde fueron presentados por Eduardo Westerdahl, crítico y tradista de gran prestigio desde los momentos del surrelismo canario anterior a la guerra[56].

---

[55]BARROSO: Op. cit., pp.36-7; 94-6 y 203, 240

[56]De ello es buena muestra el amplio eco que tuvieron en la prensa barcelonesa: "La inaguración de hoy en Syra", La Vanguardia, Barcelona, 16-6-51; CORTES, Juan: "L.A.D.A.C.", Destino, Barcelona, 20-6-51, pág.21; CASTILLO, A. del: "El grupo "Ladac", de Gran Canaria, en Syra", Diario de Barcelona, Barcelona, 20-6-51; LIENCE BASIL, F.: "Ladac de Gran Canaria", El Mundo

LADAC publicó los cuadernos de monografías de artistas Los Arqueros (sobre Planasdurá, Placido Fleitas, Pettoruti, Santi Surós y Bazine), organizó algunas conferencias y realizó algunas exposiciones. No tuvieron una misma estética; aunque si les fue común la influencia del surrealismo, como en Dau al Set, y cierto indigenismo y primitivismo[57], también perceptibles en los Indalianos y Escuela de Altamira. Prácticamente todo el grupo sería seleccionado en Canarias para concurrir a la I Bienal Hispanoamericana.

En cuanto al País Vasco, aunque la aparición de grupos realmente renovadores es tardía, es interesante mecionar algunas iniciativas en los comienzos de lo que será la renovación vasca. En este sentido, en la segunda mitad de los 40 un grupo de artistas (Ruiz Blanco, Montes Iturrinoz, Usabel y Nieto Uribarri) formaron en Bilbao la asociación artística Unión Arte, de signo nacional vasco y orientada a la reorganización del movimiento artístico profesional y la realización de exposiciones. A ellos se unía un grupito de jóvenes seguidores -más o menos directos- de Ruiz Blanco (Ibarrola, Morga, Toja, Barceló, Ariño, Pérez Díaz, Irigoyen, García Barrena, etc.) que también recibirán el magisterio del escultor y teórico Jorge de

---

Deportivo, Barcelona, 24-6-51; MANZANO, Rafael: "El grupo Ladac de Canarias en las Galerías Syra", Solidaridad Nacional, Barcelona, 27-6-51; BARCINO, J.: "L.A.D.A.C., en Syra", La Vanguardia, Barcelona, 27-6-51; etc.

[57]Véase F. CASTRO: "El surrealismo a la sombra del Teide", en El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Cultural Mapfre Vida, Marzo-Abril 1990, pág.48

Oteiza tras su regreso a España en 1949. Este grupo, que podríamos denominar "Grupo de Achuri" por el lugar donde se reunían a trabajar (algunas aulas abandonadas de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Achuri), comienza a tomar cohesión hacia 1950, cuando trabajaban para participar en la I Bienal Hispanoamericana con intención de recuperar la estética de los artistas vascos de anteguerra y de formar una Escuela Vasca de arte con sentido nacionalista que pudiera contrastarse con la Escuela de Madrid, esforzándose en la vertiente reorganizativa profesional y en la de introducción de presupuestos vanguardistas[58].

En este mismo sentido de recuperación vasca debemos hablar también del grupo bilbaino Los Cinco Pásticos, constituido hacia 1951 y organizadores a principios de 1952 del I Salón de Arte Moderno Vasco en Barcelona. Entre sus componentes figuraban M. Alvarez Ajuria, Rodet Villa, Santiago Uranga y Antonio Ontaño, dirigidos, como punto de partida, a la recuperación de una estética nacionalista vasca presente en la generación artística anterior[59]. Varios de ellos, por otro lado, estuvieron

---

[58]Véase ANGULO BARTUREN: Ibarrola ¿un pintor maldito?..., Op. cit., pp.25-28

[59]A este respecto, preguntado Alvarez Ajuria sobre el credo artístico del grupo, responderá: "Sin lesionar ni tocar para nada las maneras individuales de cada uno de nosotros, procuraré resumir nuestra estética común. Como todos somos vizcainos, creemos que a lo único a que tenemos tanta obligación como derecho es a vincularnos con la pintura de nuestros mayores, los pintores vascos de nuestra generación anterior, y a la vez inspirarnos en las mismas fuentes que ellos, continuando su labor, dotando a la misma de una mayor proyección hacia dentro de nuestro ambiente, hacia lo profundo del alma vasca, huyendo por otra parte de tópicos representativos, convencidos de que así

presentes en la exposición preparatoria de vizcaina, celebrada en el verano de 1951 en el Museo del Parque de Bilbao.

Igualmente, y en un sentido semejante de recuperación, debemos mencionar lo que se ha llamadc "Grupo de Aránzazu", que durante algunos años, a partir de 1950, reunió en Oñate a un destacado grupo de arquitectos, escultores y pintores vanguardistas en los trabajos de reconstrucción de la Basílica de Aránzazu. Para esta reconstrucción se convocó en 1950 un concurso nacional de arquitectura al que concurrieron Aburto, Chueca, P. Ispuzúa, etc. y que fué ganado por Sáenz de Oiza y Laorga. En 1951 comenzaron las obras y poco después se convococaron los concursos de escultura y de pintura; éste último fué ganado por Néstor Basterretxea y C.P. de Lara, a los que se añadiran más tarde A. Ibarrola y, encargado de las vidrieras, Javier de Eulate. En cuanto a escultura, el concurso fue ganado por Jorge Oteiza, pronto convertido en cabecilla de los plásticos, que intentará imprimir un sentido renovador a la

---

podremos alcanzar un vedadero valor universal para nuestra pintura... Cuando consigamos nuestro primer objetivo (que no creo muy lejano), debemos trabajar más firme aun, pues en nuestro grupo opinamos que ya es llegada la hora de empezar a dotar el arte llamado nuevo, de un carácter de permanencia y solidez". Y, a la misma pregunta, respondía Uranga: "Creación de formas, no copia de cosas, es lo que pretendemos; Arteta es de la generación anterior el único pintor verdad para los plásticos. Y yo acepto la pintura de caballete porque una cosa pequeña puede ser grandiosa por su contenido. El perfecto ensamblaje de una obra de arte es que la estructura quede siempre firme y sólida. El cuadro tiene que ser decorativo, pero no tiene que confundirse con el decorativismo muy en boga en todas las épocas. Y por lo tanto a de responder a las formas eternas" (MORAGAS ROGER, V.: "I Salón de Arte Moderno Vasco", El Noticiero Universal, Barcelona, 18-1-52).

estatuaria del Santuario de Aránzazu, pero sin olvidar la tradición vasca[60]. Esta actividad será paralizada tres años después, no quedando terminada la Basílica hasta 1969.[61]

---

[60]En una entrevista, preguntado Oteiza en primer lugar por los bocetos, dirá: "Sólo los conocen los arquitectos. Constituyen un avance de lo que pudieran ser las estatuas. Pero, sin una íntima y necesaria colaboración con los arquitectos, en beneficio de la Basílica, no debo concretar más. Sólo les pido que no me frenen. Es la ocasión de hacer realidad plena y grande mis ideas. (...)"; y al preguntarle sobre las obras que tenía que realizar, responderá: "Una imagen de la Virgen, mural, para hierro; otra de Santiago, mural, para piedra, y un friso, con los doce Apóstoles. Concibo a la primera expresada en el exterior dentro de la tradición románica de las Andra Maris; es decir, sin repetirse la imagen de Nuestra Señora de Aránzazu. Modelé primero una Andra Maris demasiado románica. En una segunda, acentuaba su materia: la fundición frente a la manera tradicional, y finalmente, la que presento como síntesis de las anteriores me parece muy de acuerdo con lo expuesto por el P. Lizarralde en sus libros sobre las Andra Maris en el País Vasco. La veo con el Niño en el lado derecho, pues no lleva cetro. Muestra en la mano izquierda, no una insignia de poder, sino un palo, el de los danzaris. Está representada en el acto de la aceptación recordando el homenaje de nuestras danzas que ha solido ofrecer el pueblo en el mismo templo en otros siglos. Esta es una razón por la que no está representado el Niño bendiciendo, para que no pasen dos cosas en la imagen y esté más claro su sentido. He querido envolver a la Andra Mari actual en una leve tristeza, en una gravedad que en las demás imágenes habrá de hacerse más acusativa. (...)" En sentido semejante continuaba hablando Oteiza del Santiago y el friso de los apóstoles, para concluir: "Yo espero demostrar que el porvenir de la escultura está en el planteamiento de los elementos livianos de cuya fusión se desprenda una auténtica y nueva energía estética: la transestatua. Yo he buscado una unidad de cilindro comido por los lados con centros en el exterior. Una unidad de energía, no de masa. No se trata de deshumanizar la escultura. Los abstractos no dan con los parecidos; yo, sí. Es algo de una enorme ambición religiosa y formal. Tengo fe en mi mismo; sólo pido que me dejen cierta libertad. Garantizo que el resultado va a ser muy serio." (CLAVERIA, Alberto: "El escultor de la Basílica. Un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu", La Voz de España, San Sebastián, 2-10-51)

[61]Véase también "Una grandiosa Basílica para la Virgen de Aranzazu", Ecclesia núm.551, Madrid, 2-2-52, pp.16-17 y 28; BARROSO: Op. cit., pp.39-40; GILES y otros: Basterretxea. Antológica (Catalógo de la exposición...), Madrid, M.E.A.C., Sept.-Oct. 1987; ROWELL y otros: Oteiza. Propósito Experimental (Catálogo de la exposición...), Madrid-Bilbao-Barcelona, Caja de Pensiones, Febrero-Julio 1988

Por lo que respecta a la arquitectura, aparte de la inciativa renovadora que acabamos de ver, hemos de tener en cuenta que los años cuarenta habían ido transcurriendo entre la labor de reconstrución tras la guerra y los afanes monumentalista con miradas hacia Herrera y Villanueva, en una tónica general de eclecticismo y desánimo donde las propuestas teórica realmente innovadoras escaseaban. La renovación en arquitectura, verdaderamente no empezará hasta finales de los cuarenta: "Si la Bienal Hispanoamericana de Arte -señalará Nieto Alcaide-, celebrada en el otoño de 1951, fué el análisis de nuestra situación plástica y el punto de partida para la posterior transformación, la V Asamblea Nacional de Arquitectura (1949), proporcionó la ocasión de que los arquitectos Gío Ponti y Alberto Satoris, invitados especialmene a la misma, se fijasen en la obra auténticamente actual de Coderch y Valls. Nos referimos a la Casa Garriga Nogués, realizada por ambos arquitectos en Sitges, en el año 1947. A Coderch y a Valls les fué encargado, dos años más tarde, el pabellón español para la Trienal de Milán"[62]. Esta y otras actuaciones irían sacando a la luz nuevas caminos para la arquitectura.

En este sentido de renovación, merece ser destacada especialmente la creación en el verano de 1951 en Barcelona del Grupo R, compuesto por los arquitectos J.A. Coderch, Oriol

[62]NIETO ALCAIDE, V.M.: "La nueva arquitectura española y sus precedentes", Artes, núm. extror., Madrid, diciembre 1964, pág.36

Bohigas, Joaquím Gili, A. Moragas, Josep Pratmarsó, Josep Sostres y Manuel Valls, que ya matenían algún contacto a través de concursos desde 1949 y que ahora se reunirán en el estudio de Coderch y Valls. Su primera actuación conjunta fue una exposición de unas 25 obras, unas construidas y otras en proyecto, a finales de 1952 en las Galerías Laietanas, exposición que octuvo una gran repercusión en el ambiente barcelonés. El grupo recogía la herencia anterior al conflicto bélico de J. L. Sert, el GATEPAC y el GATCPAC y actualizará alguno de sus plateamientos; no obstante entre las ideas de sus componentes había gran diversidad, desde las preocupaciones por el organicismo de Moragas, a las Sostres por dar respuesta técnica a la tradición o las racionalistas y minuciosas de Coderch. Esta misma falta de unidad y el imperante eclecticismo arquitectónico del momento, lógicamente hicieron que a los pocos años y tras haber realizado una serie de actividades de interés el grupo se disolviera, habiendo dejado, no obstante, su fermento renovador.

Por otro lado, señalemos, que alguno de los componentes de este grupo, así como de iniciativas señaladas anteriormente, pudieron ser contempladas en la I Bienal Hispanoamericana, pues allí estuvieron presentes, entre la obra de los arquitectos españoles, el citado proyecto de Coderch y Valls para la Casa Garriga Nogués, así como su campo de deportes para Sitges; el proyecto de Borobio para la Basílica de Aránzazu; los de urbanización de la Moncloa de Gutiérrez Soto; los proyectos de

catedral para Madrid de Aburto y Cabrero, de Adell Ferre y Aburto, de Olasagasti, de A. Jimeno, de Luis Felipe Vivanco; los variados proyectos dinámicos y aerodinámicos de Fernández-Sahw; el proyecto de monumento a Gaudí de Vazquez Molezún; los proyectos reforma de Estadio San Mamés de Domínguez Salazar y Magdalena y el proyecto del Estadio del Real Madrid de Muñoz Monasterio; los proyectos de viviendas de A. de la Sota, Abaurre y Herrero de Tejada; el proyecto de basílica de Muñoz Monasterio, Manzano Monís y Turell; el proyecto de reforma y decoración del cine Dorado de Zaragoza de Santiago Lagunas, etc. Es decir, fue todo un panorama de la arquitectura que se había ido estructurando en los últimos años lo que se pudo ver en la I Bienal, generalmente poco valorada en este aspecto, pese a sus concursos especiales para arquitectura, los interesantes debates que, además, ocasionaron el lazamiento de su concurso sobre un proyecto de catedral en Madrid, el fallo del jurado (que dejó desierto el primer premio), sus conferencias, polémicas, etc.

Estas serían, pues, en síntesis, las manifestaciones artísticas avanzadas más valiosas que hubo en España en los años del aislamiento diplomático impuesto y la autarquía económica; que, no olvidemos, en gran medida fueron también años de aislamiento y autarquía artística. No obstante, vemos según lo expuesto que hacia 1948 comienzan a ser más frecuentes y abundantes no sólo las agrupación de artistas e iniciativas artísticas de diversa índole, sino también su misma dirección

hacia lo renovador y vanguardista. Con ello parece abrirse una via que yo llamaría de transición, un paso, aun dentro del eclecticismo, hacia una mayor problematización de lo que realmente significaba y suponía una renovación artística con dirección vanguardista; transición que culminará con el reconocimiento oficial de una nueva situación artística dada a contemplar con amplia e innegable resonancia social en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, certamen en el que, de un modo u otro, hará acto de presencia todo este panorama que hemos trazado sobre nuestro arte de los años cuarenta.

Ahora bien, si hemos de caracterizar a la década globalmente, década que -insistimos- estuvo presente en la I Bienal con sus diversos niveles y geografías artísticas más o menos evolucionadas, habremos de decir con Moreno Galván que "lo que característico fue una recurrencia a la mesura y a la puesta en vigor de un minucioso eclecticismo"[63]. Pues, efectivamente, una de las notas más acusadas de lo renovador artístico de este período fue una postura que intenta alejarse y reaccionar contra el academicismo predominante, pero sin llegar -en la mayoría de los casos- a comprometerse plenamente con lo vanguardista, lo que con frecuencia se tradujo en la reivindicación de una tradición propia, singularizada en los brotes vanguardistas de anteguerra, y en la aclamación y actualización de la expresión de esencias regionales o autóctonas, que quisieron verse ya aparecidas en esos brotes vanguardistas y

[63]MORENO GALVAN, J.M.: Introducción..., Op. cit., pág.71

sus alrededores. No era a la tradición "castiza" o floklórica donde se miraba, entiéndase bien, sino a la que contenía un sentido cosmopolita integrador de lo propio distintivo, de lo autóctono universalmente válido[64].

En los años cincuenta, la situación que hemos visto cambiará; sin embargo, antes de entrar en su comentario debemos hacer siquiera sea una breve referencia a lo que ocurre con unos artistas españoles que dificilmente se sabe donde situar al trazar un panorama del arte español de postguerra. Me refiero a esas grandes figuras míticas que habían aparecido en los movimientos de la vanguardia internacional en las primeras décadas del siglo y aún seguían con gran actividad en las décadas siguientes, como Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí, y a los artistas españoles que toman el camino del exilio tras la guerra civil.

En cuanto a los primeros, desde mi punto de vista, deben ser inscritos antes en el panorama internacional, donde siguen exponiendo y actuando, que en la escena artística española, tan replegada sobre sí misma y, como ya hemos dicho, tan sumida en

[64]Por otro lado, creo que en este sentido podríamos insertar, por distancia que haya, la interpretación que hace Aguilera Cerni de lo que llama "línea indigenista" o "indigenismo de postguerra", fraguado en esta década con los afluentes de las llamadas escuelas regionales "pero que tuvo su momento triunfal durante los diez años siguientes -como significativo contrapunto- con la etapa de la recuperación de la modernidad", aunque "su más visible punto neurálgico estuvo en las Bienales Hispanoamericanas del 51, el 53 y el 55. Pero (que) sus raíces llegaban (de) mucho más lejos" (Iniciación..., Op. cit., pp.77-81).

esa extendida desinformación y desconexión con el panorama internacional que viene a caracterizar los años de la primera postguerra española; con todo, conviene hacer referencia a su relación con el medio artístico español. Y en este sentido, el hecho de que estos artistas fueran españoles, sin duda, siempre actuó aquí, ante la juventud artística que se encaminaba por la vía renovadora, como un buen estímulo y dió alguna preferencia a su figura como modelo; pero debemos distinguir. Picasso, siempre atento con el artista español que llegaba a París, siguió sus investigaciones en el país vecino y actuó siempre como mito de los artistas españoles que se encontraban en al otro lado de los Pirineos, pero su incidencia directa en la evolución que toma el arte en España, fuera de la influencia que siempre ejerce una figura internacional del arte de su calibre y algún episodio circunstancial, fue escasa, ya que el desconimiento era grande. Por otro lado, el régimen del general Franco, al que Picasso siempre fue hostil, intentó ignorarle; hubo alguna iniciativa particular a fines de los años cuarenta que presentó algo de su obra en España, como la exposición de las Galerías Laietanas (Barcelona, diciembre-enero de 1948-49) o la colectiva de la Galería Palma (Madrid, marzo de 1949); sin embargo, el Museo Nacional de Arte Moderno, por ejemplo, a la altura de 1950 sólo contaba con una obra suya -y de hacia 1900-[65]; en otro orden, por esas mismas fechas, será invitado a

[65]El cuadro "Mujer en azul" (o "Una figura", como lo tituló su autor), que había figurado en la Exposición Nacional de 1901, donde, después de su clausura, Picasso lo dejó abandonado (véase J. de la PUNTE: "Algo sobre treinta y cinco años de arte en España (1868-1902), en La época de la Restauración, Madrid, Palacio de Velázquez, Junio-Sept. 1975, pág.29 y 259); y que,

participar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, a lo que Picasso responderá sumándose al manifiesto y exposición "contra la Bienal franquista" realizados por los exiliados españoles en París. Esta invitación y, en la misma ocasión, los telegramas enviados por Dalí y diversos intelectuales españoles con intención de que volviera a España, no pasan acaso del hecho aislado, pero la polémica que acarreó esta actuación -en la que estaba envuelto un organismo oficial y destadas personalidades- muestra que hacia entonces se iba produciendo desde lo oficial un cambio de actitud y un intento de acercamiento, que quedará claro cuando, con la III Bienal Hispanoamerica (1955), por primera vez sean mostradas en un certamen oficial español obras suyas.

Diferente es el caso de Miró. Volvió a España en 1940 huyendo de la ocupación alemana de París y permaneció dos años en Palma de Mallorca, trasladándose luego a Barcelona; pero hasta 1947, más o menos, vivirá en una especie de reclusión sin apenas contacto con el panorama español. Algo cambiará hacia

---

redescubierto por ahora, será expuesto a patir de 1950. Llosent Marañón, comentando las intenciones de modernizar la colección del Museo, decía de esta obra a un entrevistador: "Pertenece a su producción de primeros de siglo. A su "prehistoria", ya que aún no había tomado los rumbos que lo llevarán a la gran popularidad. Quizá ni el propio autor suponga que existe un lienzo al que, de seguro, negaría, si pudiese, la paternidad. Pero no encontré otra cosa -agrega Llosent-, y ahí está eso, en espera de que el artista se decida a enviarnos otras cosas suyas más representativas, para que en el Museo de Arte Moderno figuren obras del pintor español más discutido y más popular de los últimos treinta años." (J.A.C.: "Picasso representado en Madrid por un cuadro "prehistórico". El Museo de Arte Moderno empieza a modernizarse de verdad", España, Tánger, 22-1-1950).

finales de la década; en 1949, patrocinada por el grupo Cobalto 49, las Galerías Laietanas presentarón una amplia muestra retrospectiva de su obra en Barcelona y, en el mismo año, estará presente en el VII Salón de los Once, donde también se expondrá una obra de Dalí y las de algunos de los integrantes del grupo Dau al Set; había dado también su adhesión a la Escuela de Altamira. Con todo, su influencia durante los cuarenta en el panorama artístico internacional -donde siguió exponiendo- fue más grande que en nuestro país, pero aunque su actividad en el panorama el español fuera muy exigua, su presencia si resultó un gran estímulo, especialmente para los jóvenes artistas catalanes[66]. Por otro lado, aunque acudió en 1951 a la Trienal de Milán o a la Bienal de Venecia de 1954, por ejemplo, permacío siempre bastante alejado de las iniciativas oficiales y fue, frente a Dalí o Picasso, que se dejaron notar de un modo u otro con ocasión de las Bienales Hispanoamericas, el gran ausente de estos certámenes.

No es así el caso de Dalí, quien precisamente queda totalmente reconocido e integrado a partir del alboroto que armó en la I Bienal Hispanoamericana. Había regresado a España en 1948, pero salvo su escenogafía para el "Tenorio" y la participación de un

---

[66]Sobre la orientación de este estímulo, de un modo general, pueden darnos una idea, por ejemplo, los consejos que Miró ofrecía a los jóvenes artistas en 1951, cuando se convocaba la I Bienal Hispanoamerica, en una entrevista con Rafael SANTOS TORROELLA: "Miró aconseja a nuestros jóvenes pintores huir de lo fácil y conservar el sentido de los español" (Correo Literario, núm.20, Madrid, 15-3-1951, pág.1). Sobre el estímulo de Miró a los jóvenes pintores catalanes, véase también TAPIES, Antoni: Memoria..., Op. cit., pp.217-229

cuadro suyo en el Salón de los Once de 1949, no se había presentado nada en España sobre su evolución tras de la guerra civil. Tuvo, pues, un gran éxito de público en la exposición retrospectiva que mostró la I Bienal Hispanoamericana, que, por otro lado, venía sazonada con el gran escándolo a que dió lugar no sólo su famosa conferencía "Picasso y yo" y los telegramas aludidos -donde terciaba en el tema candente del rechazo de Picasso a la Bienal-, sino también la nueva "etapa mística" con la que se presentaba y esa entusiasta adhesión a una iniciativa artística del régimen.

En cuanto al segundo grupo, el de los exiliados, en el que, por otra parte, suele incluirse a las anteriores figuras; por un lado, frecuentemente resulta díficil distinguir cuando se trata del artista exiliado forzosamente o por convicciones políticas y cuando se trata del artista residente fuera de España ante la falta de oportunidades en su país o intentando perfeccionar su formación; por otro, la amplia dispersión y movilidad que caracteriza a estos artistas hace igualmente dificultoso cualquier recuento o precisión. "Por ejemplo, en toda Hispanoamérica -recordaba Moreno Galván reparando sobre este tema- hay grupos de pintores españoles de muy varia significación y de los que no podemos dar datos que puedan considerarse fidedignos. (Sólo en México viven artistas tan importantes como Arturo Suoto, Antonio Rodríguez Luna, José Vela Zanetti, José Renau y Gabriel García Maroto, relatados a guisa de ejemplo y sin

antologizar ni, mucho menos, ser exhaustivos.)"[67]. Y verdaderamente la diáspora fue grande; reducida a números y pese a que los casos se extiendan también por toda Europa, incluso al lejano Moscú -y pienso en el escultor Alberto Sánchez o en el arquitecto Luis Lacasa-, tendremos que conceder la palma al continente americano como lugar de destino. A la Argentina, por ejemplo, irán a parar artistas como José Batlle Planas, Maruja Mallo o Fernández Muro; en distintos países de las Antillas (República Dominicana, Guatemala, Puerto Rico) pasará gran parte de los años cuarenta el pintor Eugenio Granell, que finalmente termina en la Nueva York, ciudad de gran atractivo en estos momentos y donde también se fijarán Federico Castellón, Esteban Francés, Joan Junyer o Esteban Vicente. Sin embargo, el núcleo que recibió mayor número de artistas españoles en América fue México, como en Europa lo fue el viejo París; sobre estos dos grandes núcleos nos centraremos.

Señalemos primero, que, como en el caso de esos tres grandes mitos internacionales que hemos señalado más arriba, no hubo

---

[67] Introducción..., Op. cit., pág.109. En mismo sentido señala F. Calvo Serraller fijándose en una panorama cronológico más amplio, pero principalmente europeo: "Estos exiliados no lo han sido solamente por causas la presión de una persecución política directa, sino que hay que contar también con todos aquellos que han tenido que llevar a cabo su obra por lo que sea fuera de España, o, sin haber salido físicamente, han resultado unos marginados. La nómina es a este respecto impresionate: hay en ellos triunfadores internacionales en vida -Picasso, Dalí o Miró-; triunfadores póstumos -Julio González, Juan Gris, Oscar Dominguez-; póstumos cuyo triunfo ha sido precario o nulo -María Branchard, Solana o Luis Fernández-; triunfadores olvidados posteriormente -H. Anglada Camarasa-; pero, sobre todo, una multitud ingente de sempiternos ignorados." España..., Op. cit., pp.28-29

intentos de acercamiento desde lo oficial a estos grupos de artistas hasta la I Bienal Hispanoamericana, es decir, hasta los inicios de la década de los años cincuenta, cuando la política artística española, azuzada por artistas e intelectuales de visión más amplia, registre ese comienzo de giro hacia lo internacional que intentara frenar la esclerosis artística en que estaba quedando el arte español. En este sentido, centrándose en el núcleo de París, señalaba Moreno Galván que "cuando en España se comienzan a tener noticias significativas de estos nombres es precisamente cuando, en los preliminares de los años "cincuenta", todo el arte español se disponía conjuntamente a dar el asalto definitivo a la fortaleza de la modernidad. Es decir, cuando, en el recuento de todas las posibilidades de acción magistral proyectiva hacia nuestro arte, se empezó a contar también con este grupo"[68]. Y ciertamente, hasta los inicios de los cincuenta, su cohesión había sido poca y eco escaso; en cuanto a España, la I Bienal vino a traernoslos a primer plano.

París, desde antiguo, desde que desplazara a Roma como capital del arte, se había convertido en paso casi obligado para nuestros artistas; el exilio tras nuestra guerra civil llevó a nuevos artistas a esta ciudad y la permanencia comenzará a consolidarse tras la desocupación de París, tras la segunda guerra mudial. Se ha hablado, pues, de una "Segunda escuela española de París", cuya momento de "vertebración como grupo es

[68] Ibidem, pp.110-12

muy impreciso, pues son varias las fechas de llegada de cada uno de sus componentes" y que, encabezada por Picasso y Miró, incluía a los pintores Francisco Bores, Joaquín Peinado, Oscar Domínguez, Hernando Viñes, Luis Fernández, José Palmeiro, Pedro Fores, Antonio Clavé, Manuel Angeles Ortiz, Emilio Grau Sala, Ginés Parra, Orlando Pelayo, Ismael Gónzalez de la Serna y los escultores Apeles Fenosa, Baltasar Lobo y García Condoy[69]. Y, casi a la vez que Moreno Galván hablaba de esta Escuela, apareció el libro de Mercedes Guillén sobre la misma, que acababa por fijarla más o menos en estos mismos componentes[70].

El grupo, compuesto por artistas de diversas tendencias y significación, comprendía así dos generaciones diferentes, los llegados antes y después de 1939, y quedaba unido principalmente por el origen español de sus miembros y la participación en las vanguardias y vida artística parisina. Pero no será sino hacia esos inicios de los años cincuenta aludidos, cuando, aparte de participar en exposiciones de conjunto en varios países, protagonicen ellos mismos como grupo algunas exposiciones, donde se presentarán como tal Escuela, como el grupo

---

[69] Ibidem, pp.109-110

[70] M. GUILLEN: Artistas españoles de la Escuela de París, Madrid, Taurus, 1960, pp.14-15. Los artistas incluidos vienen a ser prácticamente los mismos que señala Moreno Galván; sin embargo, Guillén añade a Manuel Colmeiro y no incluye a Honorio Carcía Condoy -ya fallecido-, a José Palmeiro y a Emilio Grau Sala. Por otro lado, en cuanto a los pintores, la obra posterior de Gerad Xurriguera (Pintores españoles de la Escuela de París, Madrid, Iberico Europea de Ediciones, 1974) venía a confirmar también estos nombres y añadía algún otro como Fermín Aguayo, Antonio Guansé, P. Palazuelo, etc., en general de promociones más jóvenes.

Los cinco o, más tarde, como el grupo Los siete (que lo integraban los pintores Oscar Domínguez, Pedro Flores, Grau Sala, José Palmeiro, Ginés Parra, Joaquín Peinado y Hernando Viñes), caso este último, por ejemplo, de la muestra sobre Los siete que presentó las Galerías Velázquez de Buenos Aires en octubre de 1951[71]. Por otro lado, en ese mismo año, quedando invitados como artistas españoles a participar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, prácticamente todos los integrantes de la Escuela de París se opusieron a ella, lanzando un manifiesto encabezado por Picasso que proponía la celebración, en París y en diferentes capitales de Iberoamérica, de exposiciones colectivas de artistas americanos y españoles exiliados "contra la Bienal franquista", organizando a su vez ellos mismos una exposición "contrabienal" en París (Galerie Henri Tronche, Noviembre-Diciembre de 1951). De ello hablaremos más tarde, pero digamos ya que consiguieron cierto eco internacional y, sobre todo, que comenzaron a ser más conocidos y tenidos en

---

[71]Véase SANTIAGO, Iñigo de: "Pintura española en Buenos Aires. Éxito de una Exposición de artistas españoles residentes en París", Arriba, Madrid, 26-10-51. En esta ocasión el director de las Galerías, Luis Alvarez, regaló al Museo Nacional de Bellas Artes de esta ciudad una obra de cada uno de los siete componentes del grupo (Ibidem); más tarde, gracias a este galerista, el grupo estuvo presente en Buenos Aires junto a otros artistas en la Exposición de pintura contemporánea española, inagurada por Eva Perón en enero de 1953 en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional (Véase "Exposición de arte español en la Argentina", Madrid, Ya, 9-1-53). En agosto de 1951, también había presentado el Museo de Bellas Artes de Caracas "las obras de los principales pintores españoles de la Escuela de París: Peinado, Viñes, Domínguez, Flores, etc., y del escultor Lobo", DIEHL, Gastón: "Medio año en la vida artística de Caracas", Artes núm.1, Caracas, Abril-Junio, 1952, pág.45)

cuenta en su país[72]; aunque, a partir de esta I Bienal, como ha dicho Juan Manuel Bonet, se comienza "a cubrir el bache entre la cultura real y cultura oficial, en contra de lo que dijeran los exiliados en su Contra-Bienal. Gustase o no, el arte español se iba a hacer irremisiblemente en España, y no en París"[73].

El otro núcleo donde se concentró un gran número de artistas españoles exiliados, decíamos, fue en México, donde a partir de 1939 comienzan a llegar Arturo Suoto, Enrique Climent, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Moreno Villa, Mariano Rodríguez Orgaz, Camps Rivera, J. Renau, Juana Francisca de Bardasano, Roberto Fernández Balbuena, Vicente Rojo, Remedios Varo, etc., siendo uno de los "principales acontecimientos" para el desarrollo del surrealismo y los nuevos caminos que toma el arte mexicano tras el predominio del

---

[72]Los artistas españoles participantes en la Exposición de París fueron Honorio Condoy, M. Colmeiro, Clavé, O. Dominguez, J. Fin, Flores, Apeles Fenosa, Lobo, Ismael de la Serna, M.A. Ortiz, Ginés Parra, José Palmeiro, J. Peinado, Picasso y H. Viñes. Sin embargo, aunque lo comentaremos también más tarde, señalemos ya que en la II Bienal Hispanoamericana, celebrada en 1954 La Habana, se consiguió la participación de algunos de estos artistas (Oscar Domínguez, Pedro Flores, Grau Sala, etc.), mientras que otros artistas de esta Escuela (Picasso, Clavé, Peinado, Lobo, de la Serna, etc.) mandaban un telegrama en protesta contra la misma Bienal. También, por ejemplo -y siguiendo con este certamen-, en la III Bienal participó en sala especial Pedro Flores (Gran Premio Ciudad de La Habana en la anterior Bienal) y otros artistas de la Escuela de París que tuvieron sala aparte (M. Andreu, Alonso Beti, C.Castellano, P.Creixams, C.Lagar, M.Merenciano, Xavier Vallés, Boadella, Bonome, J.Subirá, etc.) o se presentó la muestra retrospectiva ya aludida sobre Picasso.

[73]"De una vanguardia...", en Op. cit., pp.221-222

muralismo[74]. Este núcleo, se conoce peor, pero digamos en un intento de aproximación que predominaron entre los artistas españoles llegados a ese país los surrealistas o surrealizantes (Remedios Varo, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Rodríguez Orgaz, Miguel Prieto, etc.) y algunos que tomaron el camino de un arte comprometido y -por qué no decirlo- casi del realismo socialista, entre los que destaca José Renau, también teórico-progandista del mismo[75], vías estas últimas acaso propiciadas por la situación en que marchaban estos españoles de su país y el buen clima hacia el compromiso social que venía desarrollándose en México desde los inicios del muralismo.

De cualquier modo, aunque es cierto que el Gobierno del presidente Cárdenas había dado la bienvenida a los republicanos españoles y que algunos españoles se integraron en la vida cultural mexicana, siempre existieron grandes distancias entre los emigrados y la comunidad artística del país. También es cierto que bastantes de los artistas de este otro lado del mar, no dejaron de intentar recrear en México su forma de vida

---

[74]BAYON, Damián: "Artes visuales en México", en Arte Moderno en América Latina, Madrid, Taurus, 1985, pág.170

[75]Fue también uno de los principales colaboradores artísticos de la revista publicada por exiliados españoles en México Nuestro Tiempo, dirigida por Juan Vicens, entre otros artículos suyos en ésta, destaquemos "Abstración y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas" (I y II), Nuestro Tiempo, año 2, núms. 4-5; México D.F, 1-9-50, pp. 25-36 y "Sobre la Bienal franquista", Nuestro Tiempo año 4, núm.6, México D.F., Julio de 1952, pp.35-44

europea y vivieron un tanto aparte[76]; sin embargo, demos más o menos importancia a unos u otros factores, todo parece indicar -pese a que también nuevas instituciones como el Ateneo Español, la Casa de España, el Colegio de México o el Círculo Cultural Pablo Iglesias, con especiales miras hacia la cultura española, posibilitaran lo colectivo- que durante bastante años los artistas españoles actuaron de forma bastante independiente, sin constituir grupos artísticos de entidad suficiente e intentando cada vez más adaptarse al nuevo medio, pero cada uno a su modo[77].

Hacia comienzos de los años cincuenta, con todo, los artistas parecen estar más organizados y comienzan a intervenir más como colectivo ante causas comunes, a veces unidos a los escritores y poetas *en algún acto significativo, como el Congreso Español*

---

[76]KAPLAN, JANET A.: Unexpected Journeys. The Arts and Life of Remedios Varo, New York, Abbeville Press, 1988, pp.85-88

[77]José Moreno Villa nos hablará en su autobiografía, publicada en 1944, de algunos de estos artistas: Arteta, Gaya, Suoto, Climent, Rodríguez Luna, Miguel Prieto; no habla de otros, dice, "porque hacen esas obras comerciales muy gustadas de los gachupines incultos" (Vida en claro. Autobiografía, Madrid, F.C.E., 1976, pp.176-172. Sobre el ambiente también son numerosas las referencias en su libro Cornucopia de México y Nueva Cornucopia mexicana, (México, F.C.E., 1985), con prólogo de R. Suárez Argüeyo. Véase también J.M. BONET: "Vita d'un uomo", en el catálogo de la exposición Ramón Gaya, Madrid, M.E.A.C., Febrero-Marzo-1989, pp.15-27 y los artículos referidos a México en el catálogo El surrealismo entre el viejo..., Op. cit.

de la Paz, celebrado en México en 1951[78], o en unidad con instituciones como el Ateneo Español de México; pero, sobre todo, esta tendencia a la actuación conjunta en los artistas españoles se irá reflejando a partir de la unidad que hubo para oponerse a celebración de la I Bienal Hispanoamerica, ocasión en la que redactaron un manifiesto en oposición a este certamen (*firmado por Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, José Renau,* José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, José Bardasano, Elvira Gascón, Gabriel García Maroto, Ceferino Palencia, Ernesto Guasp, José García Narezco, Manuela Ballester, Germán Horacio, María Luisa Martín, Juan Renau, Vicente Rojo, Augusto Fernández y Juana Francisca de Bardasano) y principalmente en la organización, a instancias y como consecuencia del manifiesto y exposición de los artistas españoles exiliados en París, de la "I Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México", gestada desde 1951 y celebrada en los primeros meses de 1952 en el Pabellón de la Flor del Parque de Chapultepec con ánimo de ser repetida cada año, muestra, por otro lado, que octuvo la participación, entre los artistas españoles, de prácticamente la totalidad de los artistas que firmaron el manifiesto y otros como José Giménez Botey, Camps Rivera, Ramón Peinador, Pablo Almela, etc. (en total exponían unos 28 españoles junto a 63 mexicanos).

---

[78]A este Congreso dedicó bastantes páginas el número 4 de la revista Nuestro Tiempo (año 3, México, 1-12-51); señalemos entre otros artículos del mismo W.ROCES: "El gradioso Congreso Español de la Paz" (pp.8-15); "La voz de los intelectuales del interior de España", (pág.16) "Por la Paz, desde Madrid" (pág.17) y "Llamamiento del Congreso a todos los Españoles" (pág.18)

Hablaremos de ello también más tarde, pero no queremos dejar de señalar ya desde ahora lo significativo de estos actos colectivos que hacia el inicio de los años cincuenta prestan unidad a los artistas españoles y que, en fin, se repetirán más tarde, como por ejemplo, continuando con el mismo certamen, la nueva oposición la II Bienal Hispanoamericana, que no sólo tendrá una negativa conjunta a participar sino también una nueva firma de manifiestos que, unidos a los artistas mexicanos, firmarán los artistas españoles Enrique Climent, Ramón Gaya, Arturo Suoto, Antonio Rodríguez Luna, etc.

Con todo, los años cincuenta marcarán, a la vez que el momento en que tanto los artistas españoles en París como en México comienzan a agruparse y tener mayor repercusión exterior, el inició de un mayor diálogo con ellos desde la actividad artística en España y el comienzo de un lento y pausado regreso de muchos de estos artistas a su país.

II.2.2. El arte español de los años cincuenta

La nueva década de los años cincuenta, a la vez que un claro cambio sobre la política y la economía de la década precedente, trajo una transformación no menos evidente en lo cultural. Lo replegado y autárquico, el valor tradicional y autóctono, experimentan poco a poco una dirección tímidamente aperturística y liberalizadora; la mirada artística española comienza a ensancharse, a tener mayor radio de acción. En cuanto a la cuestión opositiva que había podido enfrentar en los años 40 un arte tradicional y un arte de vanguardia, como señaló el propio Moreno Galván, "al ser resuelta por la síntesis de ambos, fue trasferida a una nueva oposición entre un arte representativo y un arte abstracto. La alternativa, pues, se daba ya en el terreno mismo de la modernidad, es decir en el indeclinable terreno de la tradición"[1].

No obstante, el nuevo período, en cuanto al arte, claramente le vemos dividido en dos etapas más o menos correspondientes a las dos mitades de la década. La primera podríamos identificarla con la etapa ministerial de J. Ruiz-Giménez que, desde el cambio de Gobierno de 1951 hasta su dimisión en 1956 tras los turbios acontecientos universitarios de ese año[2], ocupará la

---

[1] Iniciación..., Op. cit., pág.119

[2] Véase TAMAMES: Op. cit., pp.473-74 y 554-555 y CARR, R. y FUSI, J.P.: España, de la dictadura a la democracia, Madrid,

cartera de Educación Nacional iniciando una fase aperturista; etapa, por otro lado, diferenciada de la que dará comienzo hacia principios de 1957 con la llegada al Gobierno -quinto Gobierno del régimen o "Gobierno de la Estabilización"- de los primeros llamados tecnócratas del Opus Dei. En el campo artístico, la etapa que se iniciaba en 1951, se caracterizará por el planteamiento y debate de la problemática figuración-abstracción o arte representativo-arte no figurativo, fase también de afianzamiento de esta segunda opción, que se incorporará ya a nuestra modernidad.

Por lo que respecta al siguiente momento de la década de los cincuenta, etapa que hallaría su término hacia 1962, precisamente coincidiendo con el final del quinto Gobierno y la formación de otro que reforzaba su actuación (el sexto o "Gobierno del I Plan de Desarrollo"), nuestra escena artística se caracterizará especialmente por la primacia que adquirirá el informalismo dentro de la pluralidad de la abstracción y los abundantes éxitos alcanzados por el arte vanguardista español en las confrontaciones artísticas internacionales.

Volviendo, no obstante, sobre la primera fase de la década, distinguiremos entre dos iniciativas diferentes: la oficial, sin precedentes en la década anterior, y la privada, que veremos claramente plasmada en la amplia proliferación de grupos de artistas de vanguardia en el suelo peninsular. El broche

---

Planeta, 1979, pp.194-200

final de ambas iniciativas, oficial y privada, acaso podríamos verlo reflejado en 1956, respectivamente con la celebración del Primer Salón de Arte Abstracto Español en Valencia y con la creación de la Asociación de Artistas Actuales en Barcelona.

En lo referente a la primera de estas iniciativas, la oficial, hemos de contar con un certamen internacional convocado desde el propio Estado a través del Instituto de Cultura Hispánica[3] e inserto en lo que se ha llamado "la política de la hispanidad": las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Puesto que su estudio, especialmente de la I Bienal, es el objetivo de este trabajo no ofreceremos ahora sino una breve caracterización -por fuerza demasiado reduccionista y somera- que debe ser ampliada con el estudio que sigue. No renunciamos, sin embargo, a apuntar la presencia de estas Bienales en el panorama artístico español de los años cincuenta que intentamos trazar, ya que, de otro modo, tal panorama quedaría incompleto, aunque, aparte de señalar esta presencia, también es preciso anotar que no se incidirá demasiado aquí en la influencia que, de forma específica, tuvieron cada una de ellas en los acontecimientos de esta década.

Es así como, precedida de casi un año de organización y exposiciones preparatorias seleccionadoras, la primera de estas Bienales fue celebrada en Madrid entre los meses de octubre de

[3]Sobre este Instituto y su actividad artística hablaremos más adelande de forma específica.

1951 y febrero de 1952, luego seguida de una amplia Exposición Antológica de la misma en Barcelona (marzo y abril de 1952). Acaso, como se ha dicho, sea para nosotros "el primer y más trascendental acontecimiento artístico de la década de los cincuenta"[4], no obstante en su honda significación han de contemplarse la unión de los planos artístico, político y social para una justa valoración. Debe calibrarse, pues, una serie factores de la misma; es decir, si en cuanto al momento artístico español hay que destacar su labor de enlace con lo que quedaba de la vanguardia artística de anteguerra y la derrota -a través de las características, aceptaciones y polémicas que acompañaron al certamen- del predominio académico de postguerra (que habrá de dejar paso ya a un nuevo debate del arte joven sobre la alternativa abstracción-figuración), en cuanto a la vinculación de la situación artística y lo institucional -no exento de otro tipo de pretensiones- hay que destacar que, por primera vez tras la guerra, un certamen oficial español no sólo se planteara como marco anfitrión de una convocatoria de arte internacional contemporáneo, sino que además fuera ésta la primera ocasión en que lo oficial reconociera y diera cabida a tendencias de avanzada, especialmente el arte abstracto, con lo que, a la vez, daba un giro a la política artística. Junto a esto, hemos de tener en cuenta los incentivos de que supo rodearse el propio certamen por sus organizadores, las adhesiones y rechazos nacionales y extranjeros que lo polarizaron, las circunstancias polémicas que

[4]CALVO SERRALLER, F.: Op. cit., pág.52

concurrieron y que desató el certamen y la labor de los medios de comunicación, factores que darían a la I Bienal el amplísimo eco social con que contó y que posibilitó su éxito y eficacia. Todo ello hace que la I Bienal no sólo represente el comienzo de una "apertura" de la política artística española de postguerra, con la que habrá apoyo institucional -más o menos interesado- al arte renovador, sino que en definitiva el acontecimiento significa la sanción oficial de una nueva situación artística y el inicio de la progresiva normalización de la escena artística del país.

En cuanto a la II Bienal, diversas circunstancias hicieron que se celebrara en La Habana entre los meses de mayo y septiembre de 1954. La convocatoria, forma de selección -a través de exposiciones preparatorias- y, en definitiva, su organización -aparte de las peculiaridades que prestan los desdoblamientos de juntas, jurados, comisiones... y las características y medios del nuevo país- fue muy semajante a la primera edición de la Bienal. En cuanto a su línea artística, continuó la iniciada en Madrid, siendo ahora el ecléctico momento, en lo que toca a los artistas españoles, de los premios a Ortega Muñoz, Sunyer, Pedro Flores, Manuel Humbert, Menchu Gal, Amadeo Gabino, Carlos Pascual de Lara, Prieto Nespereira, José Clará, José Planes, Vázquez Molezún, Lloréns Artigas, A. Cumella, etc. y, por lo que hace a los americanos, a Mirta Cerra, M.T. de la Campa, Héctor Poleo, Glyn Jones, Carlos Sobrino, Carmelo Gonzalez, T. Ramos, A. Rodríguez Pichardo, E.

Barañano, A. Carreño, etc.

Para el caso español, no obstante, el hecho de su celebración fuera de nuestro país restará trascendencia a esta II Bienal, aunque si debe señalarse lo significativo de la continuidad de la nueva orientación institucional de una política artística y lo que supuso la II Bienal como plataforma para dar a conocer el arte español del momento en Sudamérica, plataforma aumentada con las exposiciones antológicas de esta II Bienal llevadas de la mano de Leopoldo Panero, Luis González Robles y Pedro Roselló a la República Dominicana (celebrada en Ciudad Trujillo del 24 de octubre al 14 de noviembre 1954), Venezuela (celebrada en Caracas del 9 al 30 de enero de 1955; luego pasará a Mérida), a Colombia, donde recorrió sucesivamente las ciudades de Bugaramanga, Medellín, Cali, Popayán, Tunja y Bogotá, y la serie de prolongaciones a Quito (Ecuador), a Lima, (Perú) o a Santiago (Chile).

A diferecia del caso español, otra cosa representará la II Bienal en cuanto al caso cubano, donde este certamen marca un hito en la historia de su arte contemporáneo; hito, acaso si no tanto en cuanto a la Bienal en sí misma -que sin lugar a dudas fue un excepcional y gran acontecimiento-, si en cuanto a las "Anti-bienales" a que nuevamente dio lugar esta iniciativa oficial patrocinada por las "dictaduras franquista y batistiana". En este sentido, aunque caben hacer algunas objecciones a la interpretación de esta "buena militante cubana",

como la llama D. Bayón"[5], dice Adelaida de Juan sobre las "antibienales" cubanas (pues, téngase en cuenta que hubo movimientos en este sentido también en otros países):

> "Frente a este intento de hacer aparecer al arte como una labor impulsada por la dictadura, por una parte, y de establecer la llamada neutralidad de la cultura, por otra, los mejores artistas de las tres generaciones se unen en su rechazo de esta Bienal. Expondrán entonces, unidos pintores, escultores, ceramistas, en lo que popularmente se llamó la Antibienal. Lo distintivo de esta muestra fue fundamentalmente la toma de posición política frente a las dictaduras patrocinadoras de la bienal: la franquista y la batistiana. Esta toma de posición se manifestaba en la actitud de los expositores: negarse a la participación en la actividad oficial, boicotear ésta no sólo con su ausencia sino, además, por su participación en una actividad contraria. Resultó, pues, una muestra sumamente interesante, por las diferencias generacionales de la amplia gama de artistas unificados por una posición de rechazo. (...). Más importante aún fue la celebración de la Antibienal, expuesta, a partir de enero de 1954, en La Habana, Santiago de Cuba y Camagüey, y que culmina en el Primer Festival Universitario de arte cubano contemporáneo, organizado por la Federación Estudiantil Universitaria de La Habana. Debemos señalar que esta rebeldía se ciñe, en lo estético, a una renovación de la forma plástica de ver, y no a una temática alusiva a la crisis nacional. (...)."[6]

Mayor interés para nosotros, no obstante, vuelve a tener la III Bienal, que, dicho sea de paso, aunque ya se habían superado algunos recelos[7], tampoco estuvo exenta de movimientos

---

[5]D.BAYON: Aventura..., Op. cit., pág.165, véanse también las pp.111-116

[6]A. de JUAN: Pintura cubana. Temas y variaciones, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp.57-58. Sobre estas "antibienales" cubanas véase también la interpretación de Martha de CASTRO (El Arte en Cuba, Miami -Florida-, Ediciones Universal, 1970, pág.60), especialmente incidente en su influencia sobre el grupo cubano de "Los Once".

[7]Como hemos señalado, ya en la II Bienal, por ejemplo, habían expuesto, muchos de los artistas españoles exiliados o residentes en esos momentos en París, como F. Alcaraz, M. Andreu, Oscar Domínguez, Pedro Flores, María Girona, E. Grau Sala, Alejo Hinsberger, Ginés Liebana, A. Martín Romo, Xavier Oriach, A. Uria

"contra-bienal". Celebrada en Barcelona entre los meses de septiembre de 1955 y enero de 1956, fue el último de estos certámenes y el mejor de todos en cuanto a calidad de lo expuesto. Nuevamente, como en los anteriores casos, se sucedieron las convocatorias, juntas, jurados, exposiciones preparatorias, etc. La ecléctica línea artística de las primeras bienales intentó ser superada, aunque siguió persistiendo como norma de selección. Fue, por otra parte, el momento de los premios a artistas españoles como Angel Ferrant, Pablo Serrano, S. Badía, Zabaleta, F. Lozano, Antoni Tàpies, M. Capdevilla, X. Valls, J. Roda, Menchu Gal, J.M. de Labra, R. Macarrón, Mundó, Jordi, Molina Sánchez, Vela Zanetti, F. Galí, Delly Tejero, J.J. Tharrats, J. Hurtuna, J.M. Bosch Aymerich, Muñoz Monasterio, Francisco Robles, Perpiñá, etc. y a artistas americanos como Oswaldo Gayasamín, Alejandro Obregón, Antonio Valencia, F. Cárdenas, Fernando Botero, Judith Márquez, Cecilia Porras, Galo Gaecio, Bosch Roger, Rosado, Echeve, Magdaleno, De la Mora, J. Busquet, F. Heet, etc.

Con todo, se supo dotar a esta III Bienal de múltiples incentivos complementarios -un Festival de Documentales de Arte, una estupenda selección de los fondos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Exposición de Precursores y Maestros del Arte Contemporáneo (Nonell, Picasso, Torres-García, Barradas, Orozco, Figari, Manolo Hugue, Blanes, etc.), el VIII Salón de

---

Monzón, Xavier Valls, A. Puig, J.A. Roda, J.L. Rey-Vila, Vidal-Quadras, Carlos García Gonzalez, Carlos Sansegundo o Francisco Boadella.

Octubre, la exposición del Legado Cambó, etc.-, lo que añadió gran atractivo. En cualquier caso, de la III Bienal ha sido especialmente resaltado -quedando como tópico en su caracterización- la aparición en ella del informalismo, especialmente de la mano de Tàpies, que presentó algunas de sus recientes pinturas matéricas, aunque en conjunto la Bienal barcelonesa significó el triunfo en España de las tendencias abstractas y su pleno reconocimiento oficial.

Las Bienales Hispanoamericanas habían adquirido ya una resonancia internacional más amplia de lo que les prestaba el mundo artístico español e iberoamericano, como vino a demostrar la Exposición Antológica de la III Bienal celebrada en el Musée d'Art et d'Historie de Ginebra del 17 de marzo al 6 mayo de 1956, pero si embargo, estos certámenes acabarán en esta tercera edición de Barcelona, pese a las intenciones de mantener su continuidad.

Estas intenciones de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas estuvieron presentes en el nuevo ministro de Asuntos Exteriores, José María Castiella, y el nuevo director del Instituto de Cultura Hispánica, Blas Piñar, aunque con un tono cualitativamente diferente y arriesgado. Es decir, hubo dos proyectos de celebración de una IV Bienal: en Caracas, hacia 1957, y en Quito, entre 1959 y 1961-62, y, de hecho, hasta entonces tuvo vida el departamento llamado de la "Bienal Hispanoamericana de Arte" que funcionaba en el Instituto de

Cultura Hispánica y que dirigió hasta su muerte en agosto de 1962 el poeta Leopoldo Panero. No obstante, tanto uno como otro proyecto se hicieron depender demasiado de vaivenes políticos y, esta asociación a las circunstancias políticas del momento, especialmente los cambios del Gobierno venezolano y los aplazamientos y suspensiones de las reuniones de la O.E.A. (Organización de Estados Americanos), fueron los motivos del gran fracaso con el que acabaron los últimos proyectos de celebración de una cuarta Bienal en Caracas o en Quito.

Es decir, en Caracas -donde incluso se envió un flete conteniendo 6 cajas de cuadros destinados a la IV Bienal, que fueron devueltos a España- estuvo programado el certamen para ser inaugurada con ocasión de la Semana de la Patria, en junio de 1958, aunque pronto se suspendió toda negociación (lo que tuvo especial relación la caida del presidente Pérez Jiménez) e, incluso, algunos sectores intentaron organizar una Bienal Latinoamericana de nuevo cuño dependiente del Museo Nacional y en oposición al proyecto español. En cuanto a la celebración de la IV en Quito, las negociaciones entre los gobiernos español y ecuatoriano estuvieron muy avanzadas, intentanto siempre que su celebración coincidiera con la de la XI Conferencia Interamericana de la OEA. Se nombró una Comisión Directiva ecuatoriana para la organización de la IV Bienal (integrada por J.G. Navarro, C.M. Larrea, Oswaldo Guayasamín, Jorge Fernández, Claudio Mena y L. Ponce Enriquez), se redactó un nuevo reglamento y se distibuyó la propaganda, se enviaron las con-

vocatorias a los distintos países invitados -muchos de los cuales nombraron sus comisiones e hicieron su selección- y se programó su fecha de inauguración para el primero de marzo de 1960 (permanecería abierta hasta el 30 de abril del mismo año). Posteriormente la reunión de la OEA se postergó y el Consejo de la OEA quedó en precisar la nueva fecha de la reunión el 30 de marzo de 1960 y, a la vez, se desplazaba la fecha de celebración de la IV Bienal -ligada a esta organización patrocinadora- para el verano, otoño o invierno de ese año. Vuelta a desplazar la reunión de la OEA para el primero de marzo de 1961, se pensó en celebrar el certamen a mediados del mismo mes, pero en general la incertidumbre de su celebración, el descrédito, la ambiguedad de los acontecimientos, etc. hicieron desistir de celebrarla, aplazándola "sine die" y devolviendo las obras de las selecciones que se habían hecho en distintos puntos de España y otros lugares. En este proceso, por otro lado, el proyecto de celebración en Quito tuvo también sus movimientos "antibienal", especialmente en México, Venezuela, Perú y notablemente en Cuba, pese a que también se hubieran consiguido ya algunos logros como el premio de la UNESCO o que Nueva Orleans hubiera solicitado llevar allí una antológica de esta IV Bienal.

Finalmente, las intenciones de prolongar la Bienal Hispanoamericana, que estuvieron vivas hasta estos primeros años de la década de los 60, se tranformaron, especialmente por consejo de Luis Gonzalez Robles, hasta entonces vicesecretario general

de la Bienal. Las Bienales Hispanoamericanas, pues, serán sustituidas, ya en los momentos en que dirigía el Instituto de Cultura Hispánica Gregorio Marañon, por las exposiciones de "Arte de América y España" (ya sin el adjetivo de bienal para no comprometer) que llevará a cabo el mismo González Robles y cuya primera edición, tras año y medio de preparativos, fue inaugurada en Madrid en mayo de 1963 y posteriormente trasladada a Barcelona. Con esta exposición se acababa definitivamente con las Bienales y se inauguraba un nuevo momento; de ella hablaremos más adelante y con ello pondremos fin a nuestro recorrido por el arte español de postguerra[8].

---

[8]Entre los catálogos más importantes a que dieron lugar las dos últimas Bienales Hispanoamericanas, sus antológicas y esta última exposición, véase: Catálogo de la muestra española en la II Bienal Hispanoamericana de Arte. La Habana 1954, Madrid, Gráficas Valera, s./a. (1954?); II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo General. Palacio de Bellas Artes. La Habana, 1954, La Habana, Impresora Mundial S.A., 1954; Muestra Antológica de la II Bienal Hispanoamericana de Arte en Ciudad Trujillo. Ciudad Trujillo 24 de Octubre de 1954, Ciudad Trujillo, Ed. del Caribe, 1954; II Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición patrocinada por el Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Museo de Bellas Artes. Del 9 al 30 de Enero de 1955. Caracas, Caracas, Imprenta Nacional, s./a. (1955); III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial. Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 de Septiembre 1955 - 6 de Enero 1956, Barcelona, Imprenta Vélez, 1955; III Bienal Hispanoamericana de Arte. Precursores y Maestros del Arte Español Contemporáneo, Barcelona, Imprenta Vélez, 1955; III Bienal Hispanoamericana de Arte. 8 Salón de Octubre, Barcelona, Imp. Tharrats, 1955; III Bienal Hispanoamericana de Arte. El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art, Nueva York. Palacio de la Virreina y Museo de Arte Moderno. Barcelona 24 Septiembre- 24 Octubre, 1955, Barcelona, Industrias Gráficas Seix Barral Hnos., 1955; Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso. Nonell. Manolo. Sélection de la IIIe. Biennale hispano-américaine. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, du 17 Mars au 6 Mai 1956, Genève, Imp. Populaires Genève, s./a. (1956); Arte de América y España. Catálogo General. Madrid, Mayo-Junio 1963. Barcelona, Agosto-Septiembre 1963, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica-Gráficas Reunidas, 1963

En el campo de la iniciativa oficial y en significativa conexión con la I Bienal Hispanoamericana, como tendremos ocasión de comentar luego, debemos también anotar la creación en octubre de 1951 del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, surgido al desdoblar en dos el Museo Nacional de Arte Moderno, de lo que surgió el de Arte Contemporáneo y el de Arte del Siglo XIX. Aunque el nuevo museo dedicado al arte del siglo XX no llegó a inaugurarse oficialmente hasta 1959, la fase que protagonizó su primer director (1952-1958), José Luis Fernández del Amo, estuvo presidida por variadas iniciativas tendentes a conseguir la aclimatación y difusión del arte vanguardista en el panorama español. Para ello previó un atrevido plan de adquisiciones y renovación de la colección del Museo, que en gran medida quedó truncado por su escaso presupuesto, y mantuvo una decidida actuación en materia de instalación, exposiciones temporales, organización y participación en foros internacionales de discusión de arte vanguardista y apoyo a jóvenes grupos de vanguardia[9].

Igualmente, en cuanto al panorama museístico, debe ser citada la donación en 1952 de la colección privada de Eduardo Whester-

[9]A esta fase siguió la de dirección de Fernando Chueca, menos comprometida con la vanguardia pero más volcada hacia la consolidación y prestigio del Museo tanto en el ámbito nacional como en el extranjero; fase que se cerraba a fines de 1968 con el surgimiento del Museo Español de Arte Contemporáneo, que volvía a reunir los fondos del siglo XIX, y el nombramiento a principios del año siguiente de Luis González Robles como director del Museo (Vid. JIMENEZ-BLANCO: Op. cit., pp.60-154).

dal, con la que se formará el Museo de Arte Abstracto de Tenerife, que inaugurado en 1953 será el primer museo dedicado al arte abstracto en España, y la inauguración en 1954 en Madrid de un Museo Ambulante de Arte Contemporáneo realizado por la Delegación Nacional de Educación, que viajaría por diversas provincias españolas presentando reproducciones de arte vanguardias europeas del siglo XX.

Iniciativa realmente relevante del período y verdadero hito en el panorama artístico de los años cincuenta fue la celebración en la Universidad Internacional de Santander, bajo la dirección de Fernández del Amo, del "I Congreso Internacional de Arte Abstracto" en agosto de 1953 que, dentro del "VII Curso de Problemas Contemporáneos" dirigido por Fraga Iribarne, organizó el Instituto de Cultura Hispánica[10] y el Museo de Arte Contemporáneo. A la vez, acompañando a este Congreso, se pre-

[10]Estos Cursos tenían ya una larga trayectoria unida al Instituto de Cultura Hispánica practicamente desde su creación en 1947. Los organizaba el Seminario de Problemas Actuales Hispanoamericanos de este Instituto y, el propio Sánchez Bella, futuro Director del Centro, se había venido encargando, entre otros, de ellos. Haciendo balance de la acción cultural del Instituto, en unas "Notas al Señor Ministro sobre el Instituto de Cultura Hispánica", de 1951, se enumeraban los "Cursos de la Universidad Internacional "Menéndez y Pelayo" (Santander), cuya sección "Problemas Contemporáneos" corresponde al Instituto. Se han realizado cuatro cursos, desde 1948, con una asistencia media de un centenar de universitarios hispanoamericanos, y una cantidad -promedial- igual de españoles y europeos de otros países, a los cuales se les a dado a conocer la actualidad de Hispanoamérica" (AMAE, Leg. R-5498, Exp.13). Sobre los temas, en general, que se trataban en estos cursos véase, por ejemplo, el de 1951, que incluyó una interesante charla de Ricardo Gullón (CANDAU, Alfonso: "Crónica de Santander. El V Curso de Problemas Comtemporáneos", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.24, Madrid, Nov.-Dic. de 1951, s/p.)

sentó en el Museo Municipal de Santander la "Exposición Internacional de Arte Abstracto", donde participaron, entre los españoles, algunos de los antiguos componentes del Grupo Pórtico, Dau al Set o LADAC y otros artistas como José Caballero, Saura, Berrocal, E. Serra, Vázquez Molezún, Mampaso, etc. y, entre los extranjeros, también estuvieron algunos abstractos norteamericanos, rumanos, franceses e ingleses en esta exposición que luego, el Museo de Arte Contemporáneo, aunque mermada, conseguiría llevar a Madrid. En cuanto al Congreso, participaron en él un destacado grupo de críticos y artistas, entre cuyos ponentes estuvieron Fernández del Amo, Sánchez-Camargo, Figuerola-Ferretti, C. Popovici, S. Gasch, Camón Aznar, Damián Carlos Bayón, Cirici Pellicer, J.A. Gaya Nuño, Jorge Oteiza, F. Muñoz Hidalgo, F. Escrivá, J.M. Moreno Galván y Carlos Lesca que, aunque no vieron publicadas sus ponencias hasta bastante tiempo después, la prensa pronto supo hacerse amplio eco de las polémicas y debates que aparejó este acontecimiento y la exposición[11]. El Congreso y la exposición

[11]Las ponencias fueron publicadas en 1956 en un volumen colectivo (El Arte Abstracto y sus Problemas, Op. cit.) con una introducción de Ricardo Gullón. Respecto a la prensa, enseguida aparecieron en los momento del Congreso artículos como los de Figuerola-Ferretti en Arriba, Barcino en La Vanguardia Española, Castro Arines en Informaciones, Castillo Puche en El Español, García Escudero en Tiempo o los aparecidos en el diario santanderino Alerta con la opinión de Camón Aznar (7-8-53), de Francis Rose (8-8-53), etc. En cuanto a la prensa más especializada anotemos los siguientes artículos: GASCH, S.: "Evolución del Arte Abstracto (Conferencia al Congress del Arte Abstracto a Santander)" Numero, año 5, núms.4-5, Firenze, Julio-Octubre de 1953, pp.2-5 (Se trata de la ponencia que presentó al Congreso); FERNANDEZ FIGUEROA: "Arte Abstracto. Santander. Conferencias, coloquios y una exposición internacional", Indice, Madrid, 30-7-53, pp.13-5; THARRATS, J.J.: "Después de la Semana Artística

sirvieron así no sólo para acreditar el arte abstracto en el panorama artístico español, sino también para plantear abiertamente la pugna del arte abstracto contra el figurativo. Por otro lado, el mismo acontecimiento fue aprovechado por varios artistas y críticos para elevar una instancia al Ministro de Educación Nacional solicitando apoyo y reconocimiento oficial para asociarse y desarrollar sin hostilidades el "concepto actual del Arte"[12], petición que más tarde, como enseguida

---

de Santander", Revista, Barcelona, 20-26 de agosto del 53; CORTES, J.: "La decena de Arte Abstracto de Santander", Destino, Barcelona, 22-8-53, pp.16-7; MUELAS, F.: "Arte diabólica es... Notas concretas sobre una asamblea abstracta", Correo Literario núm.79, Madrid, 1-9-53, pp.8-9; SANCHEZ, A.:"Diez días al arte abstracto", Correo Literario núm. 79, Madrid, 1-9-53, p.9; LAGUNAS, S.: ""Crónica de Santander. El VII Curso de Problemas Contemporáneos", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.45, Madrid, Sept. 1951, s/p.; C.R.: "La decena de Arte de Santander no fue una defensa de lo abstracto. Sus coloquios versaron sobre un hecho que es preciso admitir y estudiar", Correo Literario, núm.80, Madrid, 15-9-53, p.9; GAYA NUÑO, J.A.: "Las credenciales del arte abstracto", Insula, núm.93, Madrid, 15-9-53, p.8. (Sobre el tema véase también MORENO GALVAN: Op. cit., pp.122-25 y JIMENEZ-BLANCO, Op. cit., pp.96-103).

[12]El texto, muy mesurado, iba dirigido al "Ilustrísimo Sr. D. Manuel Fraga Iribarne, Director del VII Curso de Problemas Contemporáneos. Universidad Internacional "Menendez Pelayo", Santander" y estaba firmada por: Saura.-Manuel Millares.-Alejandro Mieres.-Escrivá.-Martín Sáez.-Oteiza.-Alvarez Ortega.-Gonzalez Robles.-Alberto Pérez Piqueras.-Rubio Cordón.-Javier de Eulate.-Miguel Porter.-Richard Klatovsky.-Julio Antonio Ortiz.-Francisco García Abuja.-Jose Maria Moreno Galván.-José de Delás.-Alberto Giralde.-José Duarte.-Manuel Suarez Molezún.- M. Rivera.-Francisco Marino.-Pilar Aranda.-Francisco Sanjosé.-Cirici-Pellicer.-Santiago Lagunas.-Mélida.-Ricardo Baeza.-Rafael Sanz.-Arnaldo Puig.-J. Mena.-Antonio Fernández.-Manuel Mampaso.-Enrique Barandiarán.-Carlos Bayón.-Tharrats.-José Lapayese.-A. Martínez.-N. Pistollesi.-Eusebio Gabino.-Juan Francisco Marsal.-Francisco Zenteno.-M. Capdevilla.-Carlos Lesca.-Andrés Conejo.-Rosa María Velilla.-S.M. Retortillo.-Enrique Miret.-Miguel Pérez Aguilera. El texto decía: "Los abajo firmantes, artistas y críticos, reunidos en el Palacio de la Magdalena, de Santander, con motivo del Ciclo de Arte de la Sección de Problemas Contemporáneos, Universidad Internacional "Menéndez Pelayo", tiene el honor de dirigirse a V.I. para exponerle las propuestas acordadas y solicitar su presentación al Ministro de Educación Nacional.

veremos, adquirirá forma legal en la Asociación de Artistas Actuales.

En cuanto al resto de la iniciativa oficial en esta primera etapa de la década, cabe reseñar la relevancia de algunas exposiciones organizadas por diferentes instituciones, aparte de las citadas Bienales o las que montó el Museo de Arte Contemporáneo[13]. Entre ellas cabe citar en primer lugar la "I Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre", organizada

---

1. Agradecer a los Ministros de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional, y al Instituto de Cultura Hispánica, la oportunidad que ha representado la celebración de este Curso para la toma de contacto entre artistas y críticos de las ramas más vivas del Arte, y para el estudio de uno de los aspectos característicos de la plástica actual.
2. Solicitar de dichas autoridades la estructuración de un organismo que responda a las necesidades que se han puesto en evidencia durante el Curso, la primera y más urgente de las cuales es la constitución de unas escuelas-taller experimentales, que por el momento podrían funcionar en Madrid y Barcelona, destinadas a la elaboración, vivicación e intercambio de las formas del arte viviente según métodos rigurosos y a cargo de personas identificadas con el concepto actual del Arte.

Santander, 8 de agosto de 1953"; ("Texto íntegro del escrito elevado por los abstractos", Correo Literario, núm.80, Madrid, 15-9-53, pág.9). Sobre las circunstancias e intenciones de este Texto, véase en esta revista el artículo de C.R. citado en la nota anterior y el artículo "La Asociación de Artistas Actuales", Revista, núm.205, Barcelona, 29 marzo-4 abril de 1956.

[13]Sobre estas últimas véase JIMENEZ-BLANCO, Op. cit., pp.93-111. De entre las exposiciones que cita queremos destacar, por su relación con las Bienales Hispanoamericanas y por cuanto muestra una vez más la vinculación de este museo con éstas, la exposición "Pintura Ecuatoriana Contemporánea" que, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Pública y Embajada ecuatorianos y el Instituto de Cultura Hispánica, fue inaugurada el 8 de Junio del 55 con motivo de la inauguración de la III Bienal en Barcelona y donde se destacó la presencia de Galo Gaecio y Guayasamín, quien poco tiempo después había de recibir el Gran Premio de Pintura de este Certamen (Sobre la presentación por parte del Instituto de esta exposición véase "Exposición de pintura ecuatoriana en el Museo de Arte Contemporáneo", Arriba, Madrid, 9-6-55).

por la Dirección General de Bellas Artes, la Sociedad de Amigos del Paisaje y la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, la Dirección General de Información y Turismo[14] y el Ayuntamiento de Madrid. La Exposición, que tuvo como presidenta a Juana Mordó y fue inaugurada en el Parque del Retiro madrileño por el Ministro de Educación Nacional, sería convocada en años sucesivos[15], pero en esta primera ocasión (Otoño de 1953) contó con la participación, además de escultores españoles como A. Ferrant, C. Ferreira, C. Mallo, A. Gabino, J. Planes, E. Serra, etc., de otros escultores alemanes, ingleses, italianos, franceses, portugueses y suecos, alcanzando cierta resonancia

[14]La labor de estas Direcciones Generales canalizó la mayor parte de la inciativa artística oficial. La de Bellas Artes se dirigió principalmente hacia el interior, de ella dependian, por ejemplo, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; la de Relaciones Culturales se orientaba hacia el exterior, de ella dependía, por ejemplo, la participación española en las Bienales de Venecia o Sao Paulo, asi como venía a depender la actividad del Instituto de Cultura Hispánica, que contaba con un departamento permanente encargado de exposiciones, la secretaría permanente de la Bienal Hispanoamericana y una sala de exposiciones en su propia sede de la la Ciudad Universitaria, como luego veremos; finalmente, estaba la labor de la Dirección General de Información y Turismo, la última en crearse (dependiente del recién creado -Ley de 19 de Julio de 1951- Ministerio del mismo nombre), y que colaborará con las anteriores (Sobre, la actividad de esta última a partir de 1954, especialmente la centrada en exposiciones monográficas de artistas españoles y extranjeros en la Sala del Ateneo de Madrid -dependiente de ésta- y la publicación de sus correspondientes monografías, veasé CAJIDE, I.: "Breve repaso a la labor de la artística de la Dirección General de Información", Artes, núm. extraord., Madrid, dic. 1964, pp.39-40).

[15]Estas exposiciones de escultura al aire libre seguirán siendo celebradas en el propio Retiro, el Parque de María Luisa de Sevilla, el Colegio Mayor de la Moncloa de Madrid, etc. Sobre esta última exposición, véase, por ejemplo, CAMON AZNAR, J.: "Exposición de Escultura al Aire Libre", Goya, núm.18, Madrid, mayo-junio 1957, pp.401-2.

internacional que no se vería exenta -como era corriente- de crítica incidente en el desagrado que inspiraba el régimen político desde el que se organizaba[16].

Destaquemos también la exposición, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y la Asociación Francesa de Acción Artística, "Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-55)", que fue celebrada en Madrid en el verano de 1955 -viajando enseguida por las principales provincias españolas- y que mostró obra de esos años de veinticinco artistas, entre los que se encontraban Jacques Villon, M. Gromaire, F. Desnoyer, G. Schneider, F. Bores, Hans Hartung, Roberta González, F. Gruber, Pierre Soulages, etc.[17].

Igualmente importante fue la muestra organizada por la Bienal Hispanoamericana de Arte, en cuanto Secretaría Permanente del Instituto de Cultura Hispánica encargada de exposiciones, y presentada en Barcelona bajo el título "Exposición de pintura italiana contemporánea", que fue recibida "como primera manifestación de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, que en el

---

[16]Este sentido traslucía, por ejemplo, la revista antifranquista España Republicana, la cual se hacia eco de una información de la revista norteamericana Time sobre la anécdota de unos seminaristas que intentaron cubrir las esculturas desnudas de la exposición ("Desmanes clericales. Contra el desnudo en el arte", España Republicana, Buenos Aires, 30-12-53, pág.2).

[17]Vid. GAYA NUÑO, J.A.: "La pintura francesa contemporánea y otras exposiciones", Insula, núm.115, Madrid, 15-7-55, pág.10

Otoño de este año ha de tener lugar en Barcelona"[18]. Fue celebrada en el Palacio de la Virreina entre los meses de marzo y abril de 1955 bajo el patrocinio del Ayuntamiento barcelonés. La muestra, dividida en pintura futurista, metafísica y actual, exhibía casi 200 obras de unos 60 pintores italianos (G. Balla, Bocchioni, Carrá, Russolo, Severini, Modigliani, Chirico, Morandi, Prampolini, Alberto Savinio, etc.) y fue llevada después (mayo-junio de 1955) al Palacio del Retiro madrileño, patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto de Cultura Hispánica, bajo el título ahora de "Exposición de Arte Italiano Contemporáneo", pues fué aumenta aquí con 30 obras de 17 escultores, entre los que figuraban Boccioni, Lucio Fontana, Emilio Greco, Manzu, Marini, Messina, etc.[19]. Asimismo, hay que mencionar dos exposiciones presentadas en Madrid y Barcelona en 1955: "Pintores suizos contemporá-

---

[18]FERRATER, Gabriel: "La pintura italiana contemporánea", Indice, núm. 80, Madrid, Mayo 1955, pág.9 (El artículo también se halla reproducido en el libro de este autor Sobre pintura, Barcelona, Seix-Barral, 1981, pp.129-135)

[19]Ambas exposiciones tuvieron un catálogo diferente (Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de Pintura Italiana Contemporánea, Barcelona, Imprenta Vélez, 1955 y Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de Arte Italiano Contemporáneo, Madrid, Etades, 1955), pero en ambos aparecía un amplio artículo introducctorio de Palma Bucarelli, Directora de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, y unas biográfias y catálogo de obras redactado por Nello Ponente, encargado de la Dirección del Museo Nacional de Arte Moderno, (en ambos casos ampliados en Madrid). Asimismo en ambos catálogos constaba un texto ("Propósito") de Alfredo Sánchez Bella, quien, como Presidente de la Bienal Hispanoamericana de Arte, expresaba las razones de ésta para la gestión de la exposición, como luego veremos. Sobre esta muestra en Madrid, véase también GAYA NUÑO, J.A.: "Los italianos en el Buen Retiro", Insula, núm. 114, Madrid, 15-6-55, pág.9). La Bienal habría de organizar e intervenir en muchas exposiciones más, sobre algunas de las cuales hablaremos también más adelante.

neos", organizada por la Dirección General de Bellas y donde figuraban Paul Klee, M. Barraud, Gubler, Schneyder, etc., y "Pintura Contemporánea Neerlandesa", organizada desde La Haya y con obra de Sieger, Buning, Defesche, Bouthoorm, Goeting, Scherofer, etc.[20]

Fue, pues, un tiempo de conocimiento del arte europeo y americano en España, paralelo a otros procesos de afirmación española en el contexto internacional (pues no olvidemos, entre otros acontecimientos que marcan diferentes jalones políticos en el proceso de afirmación internacional del régimen, la llegada de embajadores a Madrid tras que la ONU revoque finales de 1950 la resolución del 46; la incorporación de España en 1951 y 53 a algunos organismos de aquella Organización; las firmas en 1953 del Concordato con la Santa Sede y los pactos con EE.UU., el ingreso de España en 1955 como miembro de pleno derecho en la ONU, etc.), que acabaría de formar a la -en líneas generales- rudimentaria vanguardia española.

Y junto a ello, contribuyendo descatadamente a este conocimiento y formación, fue tiempo del comienzo de la presencia de una vanguardia española de menores remilgos en los certámenes internacionales, vanguardia presentada por varios de nuestros organismos oficiales. Es así como en estos años ya empiezan a ganarse premios destacados en muchas de estas

---

[20]CAMON AZNAR, J.: "La Exposición de pintura holandesa", Goya, núm.6, Madrid, mayo-junio 1955, pág.384

convocatorias, anunciando este inicio del conocimiento de nuestro arte vanguardista en el extranjero la larga lista de logros de este tipo que caracterizará a la etapa siguiente de nuestra década. De este modo, en estos años y entre otros premios internacionales ganados por los artistas españoles, podemos anotar como en la Trienal de Milán de 1951 Angel Ferrant recibe la Medalla de Oro de Escultura, Jorge Oteiza el Diploma de Honor del certamen y Antoni Cumella la Medalla de Oro de Cerámica, sin contar los múltiples que el arte español recibe en la I Bienal Hispanoamericana. En 1952 Vaquero Turcios gana en Roma el Premio Unico del Ente Nacional Italiano para el Turismo, donde concurren 16 países. En la II Bienal de Sao Paulo (1953), Tàpies gana el único Premio de Joven Pintura. Aparte también de los premios de la Bienal de La Habana, en la Trienal milanense de 1954 el Premio Máximo de Instalación recae sobre el pabellón español, obra del arquitecto Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Suarez Molezún, y el escultor Eduardo Chillida recibe el Diploma de Honor de la Trienal; en el mismo año Joan Miró recibe el Premio Internacional de Grabado y Dibujo de la Bienal de Venecia y Vaquero Turcios gana la Medalla del Presidente de la República Italiana en la Exposición Internacional de Gorizia y el Premio del Paisaje Italiano en la Exposición Internacional de Lucca. En 1955 Alvaro Delgado obtuvo el Gran Premio de Pintura y Luis Feito el Segundo Premio de Pintura de la I Bienal de Alejandría; Pablo Serrano, Gran Premio "ex-aequo" de Escultura de la III Bienal Hispanoamericana junto a Angel Ferrant, gana el Gran

Premio de la Bienal de Montevideo. En 1956, Jose María de Labra gana el Premio argentino de pintura religiosa en la XXVIII Bienal de Venecia y en la Bienal de Arte Religioso Contemporáneo de Salzburgo, Labra y Vaquero Turcios, obtienen la Medalla de Oro de pintura; etc.

Vista pues esta actividad, acaso no le faltara alguna razón a Joaquín de la Puente cuando decía refiriéndose a estos años: "Ciertos sectores del Estado se pasman ante la floración obtenida por el ansia de libertad artística. Toman posiciones protectoras por su exclusiva cuenta, sin encomendarse a las instituciones pertinentes, existentes. Cultura Hispánica unas cuantas veces compite con el Ministerio de Educación Nacional. Parece como si cada Ministerio, por su cuenta y riesgo, hubiera descubierto un ineludible y trascendental deber de hacer política de bellas artes. El "arte no oficial" merece muy particularisimas atenciones de los organismos oficiales. La pintura española resulta un espectáculo importante. Se la exhibe, se la impulsa. Se la inaugura de continuo (...). Se podría seguir perfectamente el progresivo acercamiento de los organismos oficiales al arte "actual", examinando los catálogos de las exposiciones patrocinadas por ellos en distintos lugares del mundo. Acaso, contando desde la que, en 1947, se presentó en Buenos Aires"[21]

[21]"Panorama y proceso del arte español contemporáneo", Artes núm. extraordinario, Madrid, diciembre de 1964, pág.7

La iniciativa oficial hacia el interior de España, hacia los artistas y el público español, existía también -y ya hemos tenido oportunidad de ver algunas-, aunque acaso se presentaron de forma más diluida, con menor propaganda y mucho menos abiertamente que las que se organizaban provenientes del exteranjero o desde aquí hacia él. Con todo, podríamos destacar, entre otras iniciativas y en núcleo diferente al barcelonés y al madrileño, la celebración del curso "Problemas del Arte de Nuestro Tiempo" en la Universidad Internacional de Santander en agosto de 1955; en él seis artistas justificaban su posición estética apoyados por un crítico (Lara/Moreno Galván; Eduardo Vicente/G. Gómez de la Serna; Cossío/Gaya Nuño; Hernández Carpe/L. Rosales; Palencia/Laín Entralgo; Tàpies/ J.J. Tharrats), al mismo tiempo que se celebraba una exposición con la obra de estos pintores y José Guinovart.

No obstante, también fue posible la celebración de iniciativas de mayor empeño con patrocinio oficial. Este apoyo, durante la etapa que consideramos y pese a las dificultades y trabas para conseguirle, queremos verle culminar en el "I Salón de Arte No Figurativo Español", celebrado, entre el 16 y el 30 de Mayo de 1956, en el Instituto Iberoamericano de Valencia, filial del Instituto de Cultura Hispánica que, desde la organización en 1951 de la I Bienal del Reino de Valencia -exposición preparatoria seleccionadora de la I Bienal Hispanoamericana que veremos más tarde-, había seguido una ininterrumpida trayectoria artística. Fue organizado por el Museo Nacional de Arte

Contemporáneo, gracias a la decidida labor de su director, José Luis Fernández del Amo, del crítico Vicente Aguilera Cerni y del pintor Manuel Millares, quienes dividieron el contenido de la exposición en tres partes: la primera con cinco esculturas de J.R. Azpiazu, Martín Chirino y Angel Ferrant, la segunda con veinticuatro pinturas de E. Alcoy, R. Canogar, F. Farreras, L. Feito, J. Gumbau, S. Lagunas, Millares, M. Rivera, A. Saura, C. Planell, E. Sempere, J.J. Tharrats y A. Valdivieso y la tercera con cuarenta dibujos de A. Ferrant. La exposición, que ya que no pudo tener unas pretendidas "Conversaciones" al modo del Congreso de Santander en 1953, tuvo un catálogo de afán orientador con textos de Fernández del Amo, Moreno Galván, Gaya Nuño, Gasch, Sánchez Camargo, M. Conde, J.E. Cirlot, C. Popovici, Aguilera Cerni y Vivanco, y sus intenciones fueron divulgativas, aunque su incidencia en la prensa, frente al éxito de público, no fue mucha; fue trasladada tras su clausura a Pamplona para ser exhibida por su Caja de Ahorros Municipal. Acaso su mayor importancia resida en su propia intención hacia el arte abstracto y el conjunto de artistas y teorizadores reunidos, que la han hecho ser considerada, tras la Bienal Hispanoamericana de 1951 y el Congreso de Santander de 1953, como uno destacado jalón del proceso artístico de la década[22].

La iniciativa artística oficial, pues, principalmente protagonizada por las direcciones generales de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, y la de Bellas

[22]JIMENEZ-BLANCO: Op. Cit., pp.105-6

Artes, del Ministerio de Educación Nacional, de las que venían a depender dos de los organismos más movidos de esta etapa: el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de Arte Contemporáneo respectivamente, no es la única iniciativa considerable, pese a las mayores posibilidades de lo oficial. Hemos de destacar, pues, cómo en la iniciativa privada, durante el mismo período, se dieron muestas tan destacadas como la exposición colectiva "Arte Fantástico", celebrada en febrero de 1953 en la Galería Clan de Madrid. Organizada por Antonio Saura, se exhibieron allí obras, entre otros, de Picasso, Miró, Calder, I. Mosca, Jean Lecoultre, José Caballero, Sempere, Oteiza, A. Ferrant, Tàpies, Ponç, Tharrats, Cuixart, Quirós, el propio A. Saura, fotografías de Carlos Saura, etc. Con todo, a excepción de estas raras salvedades, lo que verdaderamente parece ser más característico en la iniciativa privada del momento es la proliferación de grupos de vanguardia.

De este modo, haciendo un rápido repaso por lo más destacado, podemos contar -además de con la continuidad de algunos grupos que hemos visto nacer en la década anterior- con la aparición en 1952 del heterogéneo Grupo Indika de Gerona, que intentó integrar a artistas de las distintas comarcas gerundenses. Estuvo compuesto por J. Casellas, B. Massot, Esther Boix, Joan Masanet, Emilia Xargay, M. Oliveras y E. Vallés, a los que más tarde se unieron, entre otros, Jordi Curós, Torres Monsó, Fita y Sibecas y su primera exposición como grupo se realizó en Figueras en 1952; poseyó cierta dirección surrealizante y tras

algunos años de actividades el grupo se disolvió[23].

En estos primeros años cincuenta fueron apareciendo también otra serie de grupos y, sin abandonar la misma Cataluña, podemos mencionar también la aparición de Tahull, Silex y Cadmio. El grupo Tahull se constituyó en 1954 formado por los pintores Aleu, Cuixart, Guinovart, Jordi, Muxart, Tàpies y Tharrats ante la presencia de los escritores Andúgar y Puig y el crítico Rodríguez-Aguilera, que funcionaron como testigos. El grupo no tuvo ninguna formulación teórica, se entendía como una suma de individualidades que sin abandonar su camino estético se unía para impulsar la actividad artística del momento[24]. Duró poco y no lograron coordinar ninguna actividad destacada debido a la fuerte individualidad de cada uno, pero nos interesa el hecho de su actitud, la creencia en la necesidad de su formación que sintieron y lo que podrían haber supuesto de continuidad con la dirección vanguardista abierta por Dau al Set y los Salones de

---

[23]RODRIGUEZ-AGUILERA: Op. cit., pág.45 y BARROSO: Op. cit., pp.37 y 165

[24]Rodríguez Aguilera, refiriendo su formación, lo expresará así: "(...) Lo demás fue bien sencillo. No acordar nada. Ni manifiestos, ni escritos, ni llamadas. Ni directiva, ni comité. Es la hostilidad en unos casos y la ignorancia en otros, levantada como muralla, frente a todo, bueno o malo, que rompa la rutina, lo que se trata de combatir. Es la ignara y cerril dirección del público, a través de una crítica sin fe y sin auténtico sentido del tema que maneja, lo que se quiere evitar. Es la indiferencia oficial a algo tan obviamente social y trascendente, como el arte de nuestro tiempo, lo que se pretende animar y trasformar (...). Se trata, pues, de una lucha política, de política artística. Pero sin banderas, ni partidos. De una lucha difícil, sí pero en la que el voto de los jóvenes es unánime. Por lo demás... libertad", ("El Grupo Tahull", Revista, núm.181, Barcelona, 29 Sept.-5 Oct. de 1955, pág.12).

Octubre[25].

En cuanto al grupo Silex, se forma a finales de 1955 con algunos antiguos miembros de Inter Nos (E. Alcoy y Hernández Pijuan) y los pintores Planell, Rovira Brull y Ll. Terricabras. No contó con una estética determinada ni lanzaron proposiciones teóricas[26], simplemente insistian en la conexión del arte contemporáneo con el primitivo y en algún momento comenzaron a insistir en el expresionismo y la abstracción. El Grupo hizo bastantes exposiciones y estableció conexiones, aunque hasta 1957 no expuso en Barcelona[27]. El Grupo Cadmio, en cambio, tuvo mayor número de componentes (Alemany, Arnau, Bruguera, Calvó,

---

[25]Sobre el Grupo véase además TEIXIDOR, J.: "Siete pintores bajo el signo de Tahull", Destino, Barcelona, 21-5-55, pág.53; MYLOS (S. Gasch): "En el taller. Con Aleu", Destino, 25-6-55, pág.29; MORENO GALVAN, J.M.: La última vanguardia, Madrid, Magius, 1969, pp.66-68 y BARROSO, J.: Op. cit., pp.37-8 y 96-7.

[26]J. Benet decía sobre el tema: "De un tiempo a esta parte, no sabemos a causa de que circunstancias, esa natural inclinación humana al agrupamiento entre los artistas de las últimas promociones, después de bastantes años de letargo que tampoco sabríamos con exacitud a que atribuir. Lo cierto es que a tal o cual grupo ha venido a añadirse recientemente otro: el Grupo Sílex... no hay que afiliarlo a ninguna tendencia estética determinada: todas las vigentes pueden en principio tener un lugar en él. El Grupo Sílex pretende únicamente reflejar una actitud inquieta y combativa. Un aire jóven y un impulso de vitalidad consciente se desprende de los cinco. Abiertos a todas las inquietudes del espíritu, hacen un deber de la exigencia consigo mismos. Más que lanzar estériles teorías, más que estructurar inútiles manifiestos estentóreos, les importa el trabajo serio y silencioso. No sienten veleidades genialoides de ninguna clase." ("El Grupo Sílex", Revista núm.191, Barcelona, 8-14 Diciembre de 1955, pág.17).

[27]Sobre el grupo véase también P.C.: "Las exposiciones y los artistas. El Grupo Sílex", Destino, Barcelona, 25-5-57; BARROSO, J.: Op. cit., pp.38, 96 y 240 y CIRLOT, L.: La pintura informal en Cataluña, Barcelona, Anthropos, 1983, pp.191-99

Cirici, Domenech, Donat, Fresquet, Mateu, Monguió, Plá, Ruiz, Sanchis-Val, Vaqué y Villa) y se dió a conocer como grupo en una sala barcelonesa (Velasco) donde expuso por primera vez en febrero de 1956; luego el grupo aumentará de componentes en 1957 (pasa de 16 a 23 artistas, aunque conservando pocos de los anteriores y con fuerte presencia de extranjeros), sin embargo, no se les conoce ninguna formulación teórica[28].

En lo referente al sur peninsular hubo muy pronto interesantes inteciones de formar un "Grupo" en Granada que, de haberse consolidado, hubiera resultado realmente significativo tanto en su afan integrador de las artes como por los artistas y el conjunto de intelectuales que lo componían[29]. Sin embargo, aunque más tarde y con incidencia importante sólo desde 1957, será en Córdoba donde se registre una ferviente actividad desde 1945, actividad que recorrerá la década de los cincuenta pero que por su origen analizaremos ahora. Así, ésta actividad dió lugar a Moreno Galván para hablar de una "Escuela de Córdoba" con la que referirse a la resultante de un primer grupo de estudios estético-espaciales, que bajo el nombre Grupo Espacio,

---

[28]BARROSO: Op. cit., pp. 38-9, 96 y 165

[29]Así lo registraba, a comienzos de 1952 el crítico granadino Vivaldi, quien adelantándose a su formación daría a conocer sus características y componentes. Estos eran los pintores M. Maldonado, M. Rivera, García Ortiz, Bernardo Olmedo, Javier Soler, el escultor López Burgos, el músico Rodriguez Alver, el poeta E. Martín, el dramaturgo Martín Recuerda, los escritores V. Catena, Fernández Castro, los críticos hermanos Gallego Morell y Gil Tovar (VIVALDI, G. M.: "Va a surgir un Grupo de Artistas granadinos", Correo Literario, núm.43, Madrid, 1-3-52, pág.9).

se constituyó en aquella ciudad en 1954 y que después, producida su dispersión por diferencias ideológicas y el subsiguiente reagrupamiento, dieron lugar a tres grupos artísticos[30]. Y efectivamente, en 1954 el escultor Jorge Oteiza residirá ocasionalmente en Córdoba y, de sus consignas de búsqueda espacial metafísca, nutrirá el fondo que constituirá el Grupo Espacio, cuya base también la configurarán varios alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de aquella ciudad que en 1955 forman la "Escuela Experimental de Córdoba" encabezados por José Duarte. En 1957 se producirá la heterodoxia de sus componentes y aparecerá el Equipo 57; con posterioridad, una nueva escisión ideológica de sus componentes, recuperará el nombre de Grupo Espacio, por un lado, y el ala más jóven del equipo, por otro, tomará autonomía bajo el nombre de Grupo Córdoba.

El Equipo 57, representante de una línea opuesta al informalismo dominante en el momento y volcado hacia lo experimental, racional y objetivista, fue fundado de hecho en París, a la par que realizaban una exposición en la Galería Rond y daban a conocer su primer manifiesto en aquella ciudad; lo componían Angel Duarte, José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola y, a su vuelta a Córdoba se les unirán algunos artistas: T. Hansen, N. Basterretxea, Aguilera Amaté, Juan Cuenca, Luis Aguilera y otros procedentes de la Escuela de Arte Experimental cordobesa. En 1958 se produce la escisión ideológica aludida y saldrán del Equipo 57 los artistas experimentales cordobeses

[30] Introducción..., Op. cit., pág.183

más jóvenes, que se unirán formando el Grupo Córdoba, que publicará su manifiesto y tratará de racionalizar los medios constructivos para lograr una plástica controlada resaltando el valor de la curva; lo integrarán A. Mesa, S. Castro, J. Pizarro, F. Arenas, M. González y M. García. De la misma escisión igualmente surge el Equipo Espacio, integrado por Aguilera Amaté y Aguilera Bernier, quienes recuperan el nombre original para volver a acentuar la investigación plástica sobre el espacio. Muchos de todos estos artistas acabarán finalmente acercándose con el tiempo al realismo social[31].

Otros grupos reseñables del sur español aparecen en Sevilla y Málaga. En la primera ciudad surgen varios, como el Grupo 49, el Grupo La Camilla, el Grupo Joven Escuela Sevillana o el Grupo Libélula, aunque su principal interés está en dirección al análisis de la evolución de los realismos sevillanos, que no comienzan a adquirir alguna notoria originalidad hasta los años sesenta[32]. En cuanto a Málaga, destaca la formación del Grupo

---

[31]Véase *Ibidem*, pp.183-85; AGUILERA CERNI: Iniciación..., Op. cit., pp. 106-9 y 134-35; AREAN: 1971. Arte..., Op. cit., pp.15-16, 55 y 58 y 30 años..., Op. cit., pp.192-3; GOMEZ DEBATE, P.: "Tendencias racionales de la nueva pintura española", Artes, núm. extraor., Madrid, dic. 1964, pp.26-7; BARROSO: Op. cit., pp. 56-8, 184 y 251-52 y JULIAN, I.: El Arte cinético..., Op. cit., pp.91-110

[32]El Grupo 49 fue creado en 1951 con algunos antiguos alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes sevillana; La Camilla fue una especie de tertulia de pintores, escritores y músicos; el Grupo Joven Escuela Sevillana (1952) se aglutinó en dos interesantes exposiciones (I y II Salón de la Joven Escuela Sevillana) presentadas en el Club La Rábida de aquella ciudad y contó con varios artistas de interés para la evolución del arte sevillano, entre ellos, los pintores Santiago del Campo, Francisco Cortijo, Carmen Laffón, Antonio Martín Cartaya, José Luis Mauri, José Morales, Francisco Picón, Diego Ruiz Cortés y

Picasso, que parece datar de finales de la etapa que analizamos, aunque su mayor relive lo alcance años después. Conformado alrededor de la revista Caracola, que dirigía el poeta Enrique Molina, lo compusieron entre otros Alberka, Brinkman, Chicano, Guevara, Lindell, Montero, el escultor sueco Owe Pellsjö y el alemán Stephan. No tuvieron un manifiesto colectivo y su dirección estética fue bastante personal, pese a que a partir de determinado momento la mayoría se sus componentes se dirigieron hacia tendencias no imitativas; protagonizaron, además, variadas actividades siempre con una intención divulgadora del arte contemporáneo[33].

Sin embargo, en el aspecto de agrupación de artistas que venimos comentando, quizá, junto con la gestación de los grupos

---

los escultores Emilio García Ortiz y Juan Ramón Lafita (GUASCH, A.M.: "Ideología y praxis artística. Realismo y realismos en Sevilla", Tekné núm.1, Madrid, 1985 -I, pág.94, nota 5). La gestación de estos grupos, por otro lado, parece estuvo estrechamente relacionaciona la exposicición preparatoria de la I Bienal Hispanoamericana celebrada en Sevilla. Respecto al Grupo Libélula, de otro lado, no parece que fuera sino la agrupación de varios de estos artistas (especialmente Campo, Cortijo, Picón y Romero) en una de las exposiciones de aquel Club a principios de 1955. Queremos señalar, no obstante, en cuanto al arte sevillano de esta década, la caracterización que hace Guasch, quien dirá que "hasta los años 50, el mundo pictórico sevillano no conoce más vanguardia que el impresionismo con algunas aportaciones fauvistas, y en el campo del grafismo reminiscencias del modernismo y el art-deco. Ello hace que la pintura sevillana de la primera mitad de siglo, aproximadamente hasta 1960 sea fruto de un arte de raigambre académica con aires de modernidad impresionista y dominado por las instituciones oficiales (Ateneo, Academia de Bellas Artes, Escuela de Bellas Artes) y los certámenes oficiales, salones de Otoño y Primavera, principalmente" (Ibidem, pág.108).

[33]Véase AREAN: 30 años..., Op. cit., pp.122-3 y BARROSO: Op. cit., pp.58, 184 y 213.

experimentales cordobeses, que verdaderamente no comenzarán una actuación interesante hasta 1957, lo más signicativo del período, además de buen colofón del mismo en este aspecto, será la formación del grupo valenciano Parpalló y el reconocimiento legal de una larga reivindicación a través de toda la primera mitad de la década de los cincuenta: la Asociación de Artistas Actuales.

El Grupo Parpalló lo fundaron Manuel Gil Pérez, Monjalés, Andreu Alfaro y J. Michavilla, que contaron con la colaboración de José Vento, E. Sempere, J. Genovés, M. Hernández Mompó, Salvador Victoria, Agustín Albalat y los críticos A. Giménez Pericás y V. Aguilera Cerni, que también lo integraron. A finales de 1956 el Grupo, afincado en el Instituto Iberoamericano del Ateneo valenciano, realizó su primera exposición y dió a conocer sus propósitos[34], principalmente consistentes en promocionar la información sobre las tendencias contemporáneas, para lo que contaron especialmente con la publicación de la revista Arte Vivo, dirigida por Aguilera Cerni y donde colaboraron algunos de los más destacados artistas y críticos del momento[35]. Parpalló también miró hacia una base de conciencia ética y social y hacia la integración de las artes; hacia 1960 el grupo, que poco a poco había ido aumentando, comienza a desintegrarse tras haber protagonizado y participado

[34]AA.VV.: "Carta abierta", Levante, Valencia, 1-12-56

[35]Entre ellos Vivanco, J.E. Cirlot, V. Apollonio, Rodriguez Aguilera, M. Millares, C. Flores, C.J. Cela, Gastón Bachelard, Kahnweiler, M. Molleda, Vasarely, M. Seuphor, Jean Arp, etc.

en múltiples iniciativas[36].

En lo referente a la Asociación de Artistas Actuales, el problema es diferente. Se trataba de aglutinar esfuerzos dispersos de artistas y críticos para "proteger el arte auténtico contra las falsificaciones y hostilidades que dificultan su desarrollo"; para ello se reunieron en julio de 1953 varios artistas y críticos barceloneses que firmaron una resolución donde se proponía: 1) El reconocimiento oficial de una asociación que agrupe a los artistas de las nuevas tendencias, 2) Garantías de desdoblamiento de los Salones Oficiales o de su transformación, a fin de que los artistas pudieran confiar en la solvencia del jurado y 3) Actuación y defensa colectiva en cualquier momento que consideraran necesario; y, a la vez, nombraron una Comisión Organizadora[37].

En principio se emprendieron gestiones para una acción conjunta de todos los núcleos artísticos españoles, para lo que

---

[36]Además de los libros de Muñoz Ibañez y Catalá, ya citados, véase AGUILERA CERNI: Iniciación..., Op. cit, pág.54, BARROSO: Op. cit., pp.52, 107-11, 138, 175-6 y 206-8; JULIAN, I.: El Arte cinético..., Op. cit., pp.49-52

[37]La resolución estuvo firmada por los siguientes artistas y críticos: Abelló, Marcos Aleu, J. Benet Aurell, Manuel Capdevilla, Francisco Catalá Roca, A. Cirici-Pellicer, Juan Fluviá, García-Vilella, José Hurtuna, Ramón Isern, Javier, Modolell, Kity Pagés, Enrique Panasdurá, Ramón Rogent, Eudaldo Serra, José María Subirachs, Santi Surós, Antoni Tàpies, J.J. Tharrats, Vilalta y B. Xifré-Morro. La Comisión Organizadora la integraron los pintores Fluviá, Planasdurá, Tàpies, el escultor Subirachs y el crítico A. Cirici-Pellicer ("La Asociación de Artistas Actuales", Revista, núm.205, Barcelona, 29 de Marzo-4 de Abril 1956).

se aprovechó el Congreso de agosto de 1953 en Santander y se elevó al Ministro de Educación Nacional la instancia que vimos en su momento. Durante 1954 se siguieron haciendo esfuerzos para una acción conjunta en toda España, aunque por las múltiples dificultades decidieron emprender primero la acción en el núcleo barcelonés para ulteriormente integrar a todos los demás núcleos. Así, en diciembre de ese año, se redactó un proyecto de Estatutos y se elevó una instancia al Gobierno Civil de la Provincia pidiendo el reconocimiento de la A.A.A. en Barcelona. Tras laboriosas gestiones, en las que hubo que modificar artículos de estos Estatutos, "el Ministerio de la Gobernación autorizó la constitución de la A.A.A. para establecer contacto permanete entre los artistas, representarlos en su relación con los organismos oficiales y privados de exposiciones, divulgación, enseñanza, pensiones, Congresos, etc., vistos los favorables informes emitidos por el Ministerio de Educación Nacional y el Gobierno Civil de Barcelona". En marzo de 1956 ventiún asistentes celebraron una reunión constitutiva y nombraron una Junta Directiva de la Asociación[38].

A partir de aquí las finalidades de la A.A.A. se fijaron en establecer relaciones permanentes entre los artistas, celebrar exposiciones y congresos, organizar la defensa de sus intereses

---

[38]Esta Junta quedó estructurada del siguiente modo: Presidente: A. Cirici-Pellicer; Vice-presidente: Cesáreo Rodríguez Aguilera; Secretario: Juan Fluviá; Vice-secretario: Carlos Planell; Tesorero: Santi Surós; Vice-tesorero: Jorge Mercadé; Conservador: Enrique Planasdurá y Vocales: Juan Teixidor y J.J. Tharrats (Ibidem).

y estimular una buena opinión pública, intentando trascender de los intereses de grupo o tendencia al estimular el arte contemporáneo. Entre las iniciativas que partieron posteriormente de esta Asociación, merece la pena señalar la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1960), la organización de conferencias, coloquios y cursillos, la creación de los salones de Mayo y de Noviembre y la creación de los premios Juan Gris y Juli González[39].

Y con esto llegamos a la segunda etapa que hemos trazado en la década de los 50, cuyo comienzo identificábamos con la subida al Gobierno de los primeros tecnócratas del Opus Dei a comienzos de 1957 y su final hacia el relevo de este quinto Gobierno por el sexto o "del I Plan de Desarrollo" en 1962; etapa que venía a coincidir aproximadamente con una periodización semejante para el campo de la cultura. En 1957 quedaba atrás un período cuyo balance concretaba así Ludolfo Paramio: "El crecimiento económico ha entrado en grave crisis: la inflación hace inviables las exportaciones, lo que a su vez obliga a restringir las importaciones. Por otra parte crece el descontento obrero ante la subida de los precios, descontento que en el mes de marzo provocará numerosas huelgas en Navarra, Vascongadas, Cataluña y Madrid. La crisis económica refleja en realidad los condicionantos de la política autárquica. La autarquía ha provocado un estancamiento económico de 12 años (1951-1951) y limita esencialmente las posibilidades y el

[39]RODRIGUEZ-AGUILERA: Arte Moderno..., Op. cit., pp.123-24

alcance de la fase de crecimiento (1951-1955). Resulta evidente a estas alturas que es preciso racionalizar el sistema económico español y ponerlo en correspondencia con el capitalismo de Europa Occidental. Para los falangistas también resulta evidente que se aproxima un punto de no retorno, que son inminentes cambios sustaciales en la política del Estado. Lo sucedido en la universidad con el SEU (Sindicato Español Universitario, el único autorizado y obligatorio, de inspiración falangista) puede ser un síntoma: se produce una purga de falangistas políticos, a los que se sustituye por falangistas burócratas. La Falange juega la que será su última baza: José Luis Arrese, que ya anteriormente había ocupado la secretaría general del Movimiento, y que ha vuelto a este puesto en sustitución de Fernández Cuesta, presenta ante el Consejo Nacional del Movimiento -en diciembre de 1956- un proyecto de Leyes Fundamentales que suponía la institucionalización falangista del Estado franquista. El proyecto es rechazado por Franco y Arrese dimite (enero de 1957). En febrero de 1957 Franco nombra un nuevo gobierno. Así se cierra la etapa de economía autárquica. Así termina también la fase cesarista del Estado del 18 de Julio"[40].

Por su parte Tamames, en cuanto a economía, si al período anterior lo consideraba de recuperación económica y amortiguamiento de las tendencias autárquicas, al inaugurado en

---

[40]"España, 1939-1976", en España. Vanguardia artística y realidad social, Op. cit., pág.10

febrero de 1957 lo considerará el de las medidas tendentes a la estabilización económica[41]. El campo de las ideologías presenta para Valeriano Bozal dos períodos muy semejantes, el primero de 1951 al I Plan de Desarrollo, etapa que denomina de "quiebra de la autarquía", y el segundo de aquí a 1962, etapa que, con su crisis de la salida de la autarquía, recorre un camino que va de la estabilización al desarrollo, etapa pues de "recambio ideológico" donde "la ideología va a ser la desideologización, que alcanza muchas versiones y facetas: desde la explicita declaración de muerte de las ideologías (Fernández de la Mora) y su versión atenuada de que las viejas divisiones izquierda y derecha están superadas, hasta el planteamiento desarrollista que empieza a esbozarse a partir del año 62". La crisis venía a coincidir, según Bozal, "con un auge inusitado de la actividad intelectual en la oposición. El desarrollo de un arte y una cultura ligados directamente a la transformación social y política, la consideración de la cultura como instrumento de cambio y el intelectual y el artista como ciudadanos comprometidos, son perceptibles en los principales sectores de la producción cultural"[42]. Son frecuentes también, en términos generales periodizaciones semejantes en las distintas materias de la actividad cultural[43]. En este sentido, Jose Carlos Mainer -pongamos por caso-, tras caracterizarnos la vida

---

[41] Op. cit., pp.424 y ss.

[42] "La función de las ideologias...", Op. cit., pp.35-40

[43] Véase, por ejemplo, el libro del Equipo Reseña La cultura...., ya citado.

cultural del período 1951-1956[44], nos situa en la etapa siguiente, que considera decisiva: "En ella nacieron los esfuerzos editoriales -Seix-Barral y Ariel en Barcelona, Taurus en Madrid- que proporcionaron un importante canal de difusión a quienes, como José Luis Aranguren y Enrique Tierno Galván, habían surgido en la etapa anterior y, lo que es más importante, renovaron el instrumental intelectual con selectas traducciones de un momento muy rico del pensamiento y la literatura universales. Por otro lado, corrientes de pensamiento claramente hostiles a cuanto el régimen representaba fueron ganando terreno: el pensamiento progresista católico, las nuevas tendencias analíticas (M. Sacristán), el pensamiento psiquiátrico existencial (C. Castilla del Pino), todo en forma dispersa que, a veces, encontró acogida en lugares tan insólitos como la revista Indice, dirigida por el Falangista Fernández Figueroa"; etapa que claramente Mainer ve concluida en 1963, inicio de un nuevo período de amplio desarrollo cul-

---

[44]Sobre esta etapa señala: "Entre el año de 1951 y el de 1956 se registra la mayor influencia intelectual y aun política (Ruiz Giménez es Ministro de Educación, Laín y Tovar rectores de Madrid y Salamanca) del grupo que suele llamarse -con notoria exageración- "liberal", pero también un significativo auge de los grupos católicos y especialmente los "propagandistas", claramente vinculados a la solución monárquica y que inspiran un organismo cultural del alcance de Editorial Católica. Las confusas algaradas universitarias de febrero de 1956 significaron la defenestación del primer grupo citado, pero se emplazan ya entre los primeros reconocimientos internacionales (concordato con el Vaticano, pactos defensivos con los Estados Unidos) y un hecho económico de consecuencias enormes: la "estabilización" económica y el propósito explícito de vinculación del país al Mercado Común" ("La vida cultural (1939-1980)", en Historia y Crítica de la Literatura..., Op. cit., pág.10)

tural[45].

Del mismo modo, en lo que toca al campo del arte, estas fechas y etapas vienen a coincidir con diferentes momentos de la actividad artística. En primer lugar, caracterizando el período, debemos señalar la primacía del informalismo sobre el resto de las corrientes abstractas que, sin que ello signifique la inexistencia de otras alternativas en la escena artística española como las experiencias constructivistas de los equipos cordobeses y Parpelló o los realismos madrileño y sevillano,

---

[45]"El año 1963 -dice-, en virtud de la restrictiva Ley de Prensa dictada por Fraga Iribarne, parece un hito fundamental. En torno a él, se sitúa, por ejemplo, la masiva recepción de la obra intelectual del exilio que, desde 1948, había tenido acogida en la revista literaria Insula, legítimamente convertida en el boletín internacional del hispanismo. El mismo año 36 vieron la luz la nueva época de la Revista de Occidente, que reanudó el talante liberal de la antigua, con tono más informativo que ensayístico como tocaba a los nuevos tiempos, y, sobre todo, Cuadernos para el Diálogo, revista de Ruiz Giménez que muy pronto trascendió las limitaciones del progresismo católico y que desempeño además una función de editorial universitaria tan importante como la originaria. Pero también ese año surgió la mejor revista de la clandestinidad española, Realidad, que se imprimía en Italia bajo la manifiesta protección del Partio Comunista. A la par, los inquietos docentes universitarios -ahora entre los treinta y cuarenta años- dieron importantes frutos de su tarea, con menos tono literario que antes, más atentos a la especialización y a la meditación. En rigor, las nuevas ciencias humanísticas nacen entonces: modernas tendencias en Filosofía (lógica analítica, sobre todo), historia económica y social, estudios de economía, sociología, y, por lo que toca al mundo más próximo a lo literario, la recepción de las nuevas corrientes estructuralistas en la lingüística y los primeros análisis formales, no sólo estilísticos, en literatura. Temas prohibidos hasta entonces -el subdesarrollo regional, las investigaciones sobre el capitalismo monopolista y, sobre todo, la atención al pensamiento marxista- comparecen como objetivos intelectuales: ello ahonda aún más la escisión entre la esfera oficial y la de lo posible, aunque paradójicamente ambas anduvieran juntas en los escalafones profesorales y las revistas de cultura estatales" (Ibidem, pp.11-12)

será no sólo el lenguaje que más carácter de a la etapa, sino también el más logrado y el que más se presente a los certámenes internacionales, donde los éxitos españoles comienzan a ser abundantísimos.

En cuanto a la creación de nuevos grupos, la marcha sigue el ritmo de la etapa anterior, apareciendo algunos tan destacados como el grupo informalista El Paso, creado en Madrid en 1957, los grupos de grabadores de Estampa Popular, creados en varias ciudades españolas hacia el inicio de los años sesenta, y el Grupo Hondo, surgido en 1961; grupos que ya parecen tener un apoyo y audiencia mayor -aunque relativos- a los de la etapa anterior. Por su parte, la iniciativa oficial, que acudirá a funcionarios del relieve de Luis González Robles, se volcará presentando a nuestros artistas, especialmente en el exterior. Hacia nuestro solar, por otro lado, podemos señalar entre otras iniciaticas la puesta en marcha o creación de estructuras de exhibición permanente, tales como la inauguración oficial del Museo Español de Arte Contemporáneo en junio de 1959 -iniciativa oficial- o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en junio 1960 -iniciativa privada-, y la realización de exposiciones temporales de la importancia de "Arte Otro" en 1957 y "Arte de América y España" en 1963; exitoso cambio el de esta última muestra de la orientación de la política artística hacia Iberoamérica comenzada con las Bienales Hispanoamericanas, que ahora veían su fin, y que queremos destacar no sólo porque aquí pondremos final a este rápido muestreo del arte de los años

cincuenta, sino también por lo que el mismo hecho refleja como término señero de una etapa de nuestro arte e inicio señero de otra.

Pero vayamos por partes, en cuanto a la tendencia artística dominante, ya dijo Moreno Galván que "justamente cuando aparece en el panorama español la abstracción llamada "informalista", en el seno mismo de la abstracción comenzaron a definirse tendencias y partidismos tan dispares como irreconciliables. Se empezó a ver que el término "abstracción" aludía a una generacidad insuficiente, que de ninguna manera tocaba el problema de fondo. Ser abstracto equivalía a no ser representativo. Esta afirmación estilística, apoyada exclusivamente en una negación, era lo único capaz de establecer una identidad. Pero la divergencia comenzaba precisamente allí donde el arte abstracto se apoyaba en algo más que en la negación del representativismo. Entre las distintas facciones del arte abstracto, cada día más definidas, la divergencia se sustentaba en lo que cada una de ellas venía a afirmar, esto es, en el indeclinable fondo de realidad diferenciada en que cada arte tiene que apoyarse. Es decir, que el arte abstracto tuvo un sentido estilístico general cuando no fue más que negación, y perdió su unidad estilística cuando empezaron a clarificarse las afirmaciones en que se sustentaba"[46]. Esta pérdida del sentido unitario de lo abstracto y clarificación de sus tendencias, redundó en beneficio de la primacía del infor-

[46] Introducción..., Op. cit., pág.125

malismo, que ya había hecho su aparición en nuestro solar, según se entendió, especialmente a través de Tápies, causante de un amplio impacto cuando presentó sus obras a la III Bienal Hispanoamericana, como dijimos.

Como ha apuntado Carmen Bernárdez, nuestros críticos intentaron caracterizar y definir esa nueva tendencia informalista que se despegaba del sentido genérico de la abstración, mientras la recibian buscando nuevos nombres ("pintura de la forma fluctuante", Areán; "aformalismo", Moreno Galván; etc."). En definitiva, "dos aspectos sustanciales -continúa- se destacaban en el mundo del informalismo: su esencia, y el diálogo que establecía con la materia, pictórica o extrapictórica. Básicamente, el informalismo se fue perfilando como una vanguardia dotada de un fuerte contenido militante, entendiendo su militancia como libertad expresiva, ruptura de los moldes coercitivos de la tradición, y búsqueda de una forma de convulsión a través de la cual manifestar y propiciar una nueva posición en el arte y la vida"[47]. Así, si por un lado fue frecuente identificar al informalismo con lo "matérico", por otro se intentó legitimar el proyecto informalista español sin que perdiera -ahora que se presentaba junto al internacional- las señas de identidad que tradicionalmente se aplicaban a nuestro arte, por lo que se insistió en su carácter ind-

[47]BERNARDEZ, C: "La pintura informalista española: una lectura a través de sus testigos. 1955-1965", en el catálogo de la exposición Pintura española. Aspectos de una década, 1955-1965, Madrid, F. Caja de Pensiones, junio-julio 1988, pp.22-23

ividualista, su tendencia mística, su expresividad, su color y gama cromática espacial, su luz diferencial, su tenebrismo, su austeridad, su agresividad o tensión dramática y vital, etc; pero al mismo tiempo no se pudo evitar la polémica con una figuración que se reafirmaba con nuevas corrientes y presupuestos[48].

Con todo, en cuanto a su plasmación, la mejor muestra de nuestro informalismo y el grupo que más hizo por su introducción en nuestro suelo será El Pasc. Este grupo informalista tuvo su origen en las reuniones que organizaban los pintores Saura, Feito, Canogar, Rivera, Millares, A. Suarez, Juana Francés, el escultor P. Serrano y los críticos M. Conde y J. Ayllón, que fundaron el grupo en febrero de 1957 (más tarde se separarán Francés, Serrano, Suarez, Rivera -que reingresará- y Conde e ingresarán M. Viola y Chirino), dando a conocer poco después un manifiesto donde exponían como causa de su agrupación la necesidad de vigorizar las posibilidades del arte español renovador del momento y la intención de canalizar una serie de propuestas que lo actualizaran; "vamos -dirán pronto sobre su plástica en una de sus famosas "Cartas"- hacía una plástica renovadora en la que estén presentes nuestra tradición

[48]Estas características aplicadas a nuestro arte eran especialmente resaltadas por Ainaud, A. Roig, Areán, Castro Arines, J.E. Cirlot, Gaya Nuño, González Robles y Popovici en el libro colectivo, publicado en varios idiomas, La pintura informalista en España a través de los críticos (Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Dic. 1961); véase también al respecto el artículo citado anteriormente de C. Bernardez, pp.24-26.

dramática y nuestra expresión- que responda históricamente a una actividad universal"[49]. Hasta su disolución en mayo de 1960, además de editar estas Cartas realizaron y participaron en numerosas actividades, certámenes, exposiciones nacionales y extranjeras, etc., consiguiendo desarrollar y propiciar el conocimiento del arte informalista en nuestro país[50].

Sin embargo, El Paso no fue el único grupo abstracto ni la suya la única tendencia de la abstracción cultivada en nuestro país. Otros grupos españoles contaban con abstractos entre sus integrantes, como el heterogéneo grupo valenciano Rotgle Obert (1958), compuesto por Mestres, Marco Molés, Pura Ribes, Salomón, G. Borillo, Bort, Navarro Ferrero, Huguet, Hernández Calatayud, Saval y Albors, en cuyo seno cabían figurativos, como los dos primeros, abstractos, como los tres siguientes, y una amplia gama de posiciones que abarcaba a pintores, escultores y urbanistas siempre con un talante antiacadémico[51]. El Grupo Itálico, de Sevilla, se definía en 1959 compuesto por diez pintores abstractos, entre los que se encontraban Federico Delgado Montiel, Armando del Río Llabona, José Morales Tejero,

---

[49]"El Paso 3. Manifiesto. Verano, 1957", edición fácsimil de las Cartas de El Paso, en Encuentro con El Paso, Cuenca, UIMP, 21-25 Septiembre, 1987.

[50]La bibliografía sobre el grupo no es escasa; citamos pues sólo algunas obras de diferente carácter, remitiendo a la bibliografía que aporta Toussaint: CRESPO, A: "Un ejemplo: "El Paso"", Artes núm. extror., Madrid, dic. 1964, pp.23-24; TOUSSAINT, L.: El Paso..., Op.cit., y BONET, J.M.: "Volviendo sobre El Paso", en El paso después de El Paso, Madrid, F. Juan March, enero-marzo 1988, s/p.

[51]BARROSO, Op. cit., PP.52, 111, 176 Y 262.

Antonio Milla Jimenez y Ricardo Comas; pero este grupo, que tuvo intenciones de participar en la luego fustrada IV Bienal Hispanoamericana programada para ser celebrada en Quito, no adquirió gran pujanza.

Bastante interés ofrecerá el Grupo Gallot de Sabadell, considerado por J.M. Bonet "la última manifestación informalista de cierto peso"[52], que quedó constituido hacia 1960 por L. Balsach, J. Bermudez, A. Borrell, M. Duque, J. Lloréns, J. Montserrat, L. Vilá y Antoni Angle, su principal animador. Se expresaron frecuentemente a través de la revista Ruitort y basaron su expresión principalmente en la action painting pollockiana, que llevaron en varias ocasiones a la calle en especies de happenings. Asimismo, hubo varios grupos catalanes que firtearon con la abstracción, entre ellos el Grupo 4 (F. Tersol, F. Ferrer-Vives, F. Lorenzo y el escritor Serrano), nacido en octubre de 1960, y el Grupo Síntesis (Teo Asensio, Carlos Mensa y Enrique Maas), cuyas actividades se desarrollaron entre 1961 y 1963 unidos en su interés por el informalismo[53].

Igualmente se dieron en nuestro suelo otros grupos, formados principalmente por extranjeros que solieron asociarse en las

---

[52]BONET, J.M.: "Epílogo...", Op. cit., pág.283. Sobre el Grupo véase también BARROSO, Op. cit., pp.45-50, 97-9, 165-66 y 203-4

[53]Ibidem, pp.47, 99-101, 167 y 240-1, CIRLOT,L.: La pintura..., Op. cit., pp.270 y 273

Baleares o la Costa del Sol, de variada labor y grandes diferencias entre sus miembros. Entre ellos quizá los más conocidos son los grupos Ibiza[54], aunque también existieron otros como el Grupo Teix (1963), de Mallorca, el Grupo Menorca (1963) o el Grupo Tago (1959-61), formado casi en su totalidad por españoles[55].

El informalismo, pues, fue abundante en nuestro país, pero también fue -como ya hemos señalado- el lenguaje con el que se cosecharon más éxitos internacionales. En este sentido, válganos como ejemplo entre otros, sólo los éxitos conseguidos a través de las muestras organizadas por un organismo oficial como la Dirección General de Relaciones Culturales. Ésta publicó un conocido libro (La pintura informalista en España a través de los críticos) donde, tras la exposición que hacían varios críticos de características que consideraban constantes en nuestro arte y que veían plasmadas en el informalismo español del momento, añadía un epígrafe titulado "Exposiciones

---

[54]En Ibiza comienzan a formarse grupos de artistas, especialmente alemanes, desde 1954 (Vid. CIRLOT, J.E.: "Noticias de Ibiza. El grupo alemán de pintores y escultores", Goya, núm.3, Madrid, Nov.-Dic. 1954, pág.187 y TEIXIDOR, J.:"Seis artistas alemanes en Ibiza", Destino, Barcelona, 1-10-55). Varios de sus componentes formarán el Grupo Ibiza 59, quizá el más destacado, formado por Erwin Bechtold, Erwin Eroner, Hans Laabs, Bob Mumford, Egon Neubaner, Berti Sjoeber, Heinz Troekes y el ceramista A. Ruiz, unidos por la práctica fundamentalmente del informalismo. También habrá más tarde otros grupos destacados, como Ibiza 65 (Véase también AREAN, C.: "Artistas extranjeros en España", Artes núm. extror., Madrid, dic. 1964, pp.31-32 y BARROSO, Op. cit., pp.55 y 181)

[55]Sobre estos grupos véase BARROSO: Op. cit., pp.55-56, 128, 131, 180-1, 212-3, 226, 269 y 274 y AREAN, C.: 30 años..., Op. cit., pp.280-89 y "Artistas extranjeros...", Art. cit., pp.31-32

más importantes organizadas por esta Dirección General y principales premios conseguidos por la pintura y escultura españolas durante los últimos años". En este epígrafe se relacionaban unos veinte destacados premios -bien es cierto que si no todos eran de informalistas, si lo eran su mayor parte- conseguidos entre 1955 y 1961 principalmente en las Bienales de Alejandría, Sao Paulo y Venecia; entre ellos se citaban los otorgados a Alvaro Delgado, L. Feito, J. Oteiza, Eudaldo Serra, Máximo de Pablo, E. Chillida, A. Tàpies, M. Cuixart, R. Richart, F. Torres Monsó, José Vento, Joan Miró, P. Palazuelo, M. Rivera, A. Ferrant, M. Gomez de Pablos, Juan Vilacasas, etc.[56]

Sin duda, todo ello tiene un sentido, pues, como destacó Calvo Serraller, el conseguir estos premios no fue algo fortuito. Obedeció a una formula y no dejó de tener unas consecuencias comprometedoras y que ponen en relación durante unos años a los artistas y lo oficial: "La acumulación de premios importantes -dirá Calvo Serraller- en las más prestigiosas bienales internacionales, como la de Venecia o Sao Paulo, no sólo sirvió de aval y estímulo para los artistas españoles comprometidos con la vanguardia, sino que también propició la instrumentalización oficial de ese tipo de arte, creando con ello no pocas suspicacias y recelos. En este éxito espectacular de los artistas españoles, presentados, no obstante, por los canales oficiales del régimen franquista, se daban molestas paradojas, que no

[56]VV.AA. La pintura informalista...., Op. cit., pp.77-79

tenían fácil solución. Incompredidos dentro de su país, donde eran tolerados en un clima de libertad vigilada, ¿que podían hacer todos estos creadores al serles ofrecida una plataforma de contacto con el exterior? ¿Deberían exiliarse, como lo hicieron algunos? ¿Quiénes, entonces, defenderían la bandera de la vanguardia en el interior?... haber demandado el voluntario silencio como única alternativa al exilio hubiera supuesto una exigencia cruel e inútil (...). La raíz de este éxito o, mejor, de este "encuentro" español con el exterior, se debió, a mi modo de ver, a haberse logrado, por primera vez desde que terminó la guerra civil, una síntesis artística entre señas de identidad y formas de expresión cosmopolitas... En este sentido, ahondando en la fórmula, que, como es sabido, fue la informalista, dentro de una interpretación plural, muy libre, como por lo demás, correspondía a un momento en que el informalismo internacional ya había entrado en una fuerte crisis final, hay que saber captar en ella la posibilidad privilegiada que ofrecía para la expresión de lo singular, lo cual es como decir, en el caso que nos ocupa, que permitía mejor que nadie la expresión de unas señas de identidad marcadas tradicionalmente por la diferencia(...). Por lo demás, tampoco conviene desdeñar, al tratar de este asunto, la adecuación espontánea del informalismo con la constante estilística del expresionismo de la escuela española, así como, en un plano más anecdótico, aunque no irrelevante, la facilidad que ofrecía como vehículo de la más aireada protesta sin ofrecer un flanco fácil para su desciframiento por parte de la muy suspicaz censura franquis-

ta"[57].

De cualquier forma, lo oficial, que ofreció unos canales, quizá, como señala Calvo Serraller, "en absoluto franquistas en su ideología y en sus obras", echo mano de los artistas y los artistas -que en la etapa anterior habían estado pidiendo este apoyo durante largo tiempo- lo hicieron de lo oficial cuando ambos se precisaron. Sin embargo, hacia 1960, algunos artistas como Tàpies, Chillida, algunos del grupo El Paso, etc., artistas que -sin discutir sus logros a causa de grandes méritos propios, pero sin discutir tampoco algunos claros apoyos en lo institucional- ya tenían abierta la puerta de lo internacional, adoptan una actitud de no colaborar con lo oficial o, mejor, con el régimen, que cada vez intentaría más politizar estos éxitos en su beneficio. En cualquier caso, hacia estas fechas otras alternativas artísticas, que ya habían hecho su aparición en nuestra escena plástica, empiezan lentamente tomar el relevo -ya muy claro en el panorama internacional- al informalismo.

Era el momento de otras tendencias. Junto al auge del informalismo se había desarrollado en España un arte analítico y experimental, "arte normativo" se le llamó siguiendo una famosa exposición que enseguida comentaremos; pero a la vez, la crisis informalista nos traía a primer plano una reacción figurativa que se manifestó fundamentalmente por caminos: una

[57]CALVO SERRALLER, F.: España, medio..., Op. cit., pp.61-63

nueva figuración que incluirá obra expresionista de clara influencia del pintor inglés Bacon -especialmente manifiesta en la obra de algunos artistas como Barjola o el Grupo Hondo-, los realismos intimistas o mágicos sevillanos y madrileños, y un realismo social que empezará a desarrollarse con fuerza a partir de 1960 con grupos como los Estampa Popular; caminos figurativos que irán afianzándose en los años sesenta cada vez con posiciones más convincentes y diferenciadas.

Así, respecto al arte normativo, fue protagonizado por varios grupos que ya vimos nacer en la etapa anterior: el Grupo Parpalló -algunos de cuyos componentes también estuvieron ligados al informalismo-, los grupos cordobeses -especialmente el Equipo 57 y el Equipo Córdoba- y algunos otros artistas. Estos grupos y artistas (Parpalló, Equipos 57 y Córdoba, M. Calvo y J.M. de Labra) se reunirán formando un frente común junto a varios teóricos (V. Aguilera Cerni, J. M. Moreno Galván y A. Giménez Pericás) en la exposición que, por iniciativa del Grupo Parpelló, se celebró en el Ateneo Mercantil de Valencia en marzo de 1960 bajo el título "Arte Normativo Español". Este "normativismo" español se presentaba, en palabras de Aguilera Cerni, "como alternativa de los trasfondos subjetivistas e irracionales presentes en la indeterminación informal. Contra las nociones del tiempo y la historia basadas en una inmediata -aunque ambigua- relación donde los factores (mundo, conciencia, obra) intentaban la comunicación y el mensaje estético mediante apelaciones también ambiguas, el arte normativo, o al

menos algunos de sus aspectos, intentaba vincularse estructuralmente con la realidad. Mientras la forma y la materia aparecían dominadas por una poética que mitificaba la arbitrariedad, la norma representaba un intento configurador, la posibilidad de una metodología, la búsqueda de análisis lógicos"[58]. Sin embargo, el normativismo pronto empezó a mostrar su inoperancia debido a su propio eclecticismo y el propio momento artístico; algo que demostraría, por ejemplo, la propia disolución virtual del Equipo 57 en 1962, "precisamente cuando el Equipo hubiera podido beneficiarse de la corriente internacional favorable a las problemáticas e investigaciones del grupo"[59]. Con todo, hemos de tener en cuenta que si el lanzamiento de este arte analítico y experimental, que se desarrolló en la etapa que analizamos paralelamente al auge informalista, no cuajó de la forma deseada, si fue, por otro lado, digno precedente de una segunda generación que protagonizará el arte cinético, actuante principalmente a finales de los años 60 y primeros 70[60].

La figuración había quedado oscurecida durante el auge del informalismo, pero siempre se mantuvo en España y la crisis del informalista propició su recuperación. Los caminos postin-

---

[58] Iniciación..., Op. cit., pág.106

[59] Ibidem, pág.108

[60] Sobre estas tendencias existe amplia bibliografía, véase, aparte del catálogo de la exposición aludida, algunos artículos del momento en la revista Acento Cultural y los de Aguilera Cerni, a MORENO GALVAN, La última..., Op. cit., pp.120 y ss.; JULIAN, I.: El arte cinético..., Op. cit., pp..51 y ss.; BOZAL, V.: Historia del arte en España, Madrid, Itsmo, (1973) 1985, pp.177 y ss.

formales, pues, nos pusieron en lugar destacado de la escena artística a la llamada "nueva figuración", que como dijimos no es ajena a la influencia del pintor inglés Bacon. El mejor reflejo de esta situación lo muestra la creación del Grupo Hondo (J. Genovés, J. Jardiel, F. Mignoni, Gastón Orellana, José Vento y Carlos Sansegundo), presentados por primera vez en la galería madrileña Neblí en diciembre de 1961 e introducidos por Manuel Conde. Representa este grupo, en cuya técnica aún coleaban influencias informalistas junto a los nuevos elementos figurativos tomados de la realidad directa, el inicio del enfrentamiento con las posiciones del informalismo, aparentemente invulnerables, y la recuperación de la continuidad de la pintura figurativa[61].

Por otro lado, empiza a hacer su aparición una generación de realistas que ya apuntamos en su momento, los realistas mágicos o intimistas madrileños y sevillanos, que habían iniciado su trayectoria en los 50 -especialmente a partir de 1955, en plena pujanza de la abstracción- y ahora se presentan ya madurados, aunque su gran éxito aun se retrasaría hasta principios de los 70, acaso por el equivoco de asociarles con la tendencia

[61]Véase SANCHEZ MARIN, V.: "Pop-art y Nueva Figuración: tendencias más recientes en el arte español", Artes núm. extraor., Madrid, diciembre 1964, pp.33-4; GARCIA-VIÑO, M.: Pintura española neofigurativa, Madrid, Guadarrama, 1968; AGUILERA CERNI: Iniciación..., Op. cit., pp.111 y ss.; AREAN, 30 años..., Op. cit., pp.131 y ss.; BARROSO: Op. cit., pp.44-5, 84-7, 163 y 248-9 y MARCHAN FIZ, S.: Del arte objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1986, pp.19-29

hiperrealista[62]. Sus aglutinantes parecen estar más en una serie de coincidencias espaciotemporales, generacionales, de formación e incluso familiares que en alguna formulación teórica conjunta, que en realidad nunca hubo. Los más conocidos entre los madrileños vienen a ser los que se han llamado "dinastía de los López", por una serie de lazos familiares que emparentan a Antonio López García, los hermanos Julio y Francisco Lopez Hernández, Lucio Muñoz -éste informalista-, María Moreno, Isabel Quintanilla y Amalia Avia. Caracteriza a todos ellos ciertos virtuosismo técnico y recuperación de aspectos de nuestro arte tradicional, pero principalmente su intimismo y reelaboración individual del mundo cotidiano, lo que hace que su arte, a fuerza de relista, aparezca rodeado de un halo de misterio. Quizá el más destacado de los realistas madrileños sea A. López García; como ocurre con Carmen Laffón, cuya pintura, más suelta y lírica refleja bien las características de ese realismo sevillano cultivado también por Joaquín Sáenz, Teresa Duclós, etc.[63]

Finalmente, en los primeros años 60, hace su aparición un tipo de figuración también aparecida como reacción al informalismo y que se ha dado en llamar realismo crítico o social,

---

[62]Véase CALVO SERRALLER: España..., Op. Cit., pág.74 y MARCHAN FIZ: Op. cit., pág.63

[63]Ibidem, pp. 73-77 y 63 respectivamente y GUASCH: Op. cit., pp.93-109. Sobre la generación de realistas que sucederá a estos véanse los catálogos Voces interiores. 12 realistas españoles, Madrid, Centro Cultural de la Villa, Septiembre-Octubre, 1986 y Realismo y figuración, Granada, F. Rodriguez-Acosta, junio-julio, 1988.

que tendrá a sus más claros exponentes en los grupos o movimiento Estampa Popular. Estos grupos, fundamentalmente de grabadores, se desarrollaron a partir de 1960, fecha de la primera exposición que Estampa Popular celebró en Madrid, teniendo como animadores fundamentales a José Ortega y Agustín Ibarrola. A partir de entonces irán apareciendo Estampas Populares en Vizcaya, Barcelona, Sevilla, Córdoba, Valencia, etc., grupos donde participaron muchas personas, estilos y lenguajes, pero principalmente con la intención de hacer un arte de compromiso ideológico y combativo a través del realismo, un arte popular y testimonial que llegará al público, para lo que el mejor medio era el grabado. Entre 1960 y 1963 el movimiento tendrá una gran actividad y se consolidará, continuando a lo largo de los años 60, pero cada vez con posturas más diferenciadas y definidas[64].

Junto a estos movimientos, entre 1957 a 1963, última etapa que trazábamos en este panorama del arte español de las dos décadas que suceden a la guerra civil, se realizaron también una serie de exposiciones que, pasando por alguna otra como la de "Arte Normativo Español" (1960), nos enmarcan y nos hablan de lo que fue este período. Es decir, si la etapa podía iniciarla una exposición internacional como "Otro Arte", su

---

[64]Véase AGUILERA-CERNI: Introducción..., Op. cit., pp.114-116; GALLEGO, A.: Historia del grabado en España, Madrid, Cátedra, 1979, pp.453 y ss.; BARROSO: Op. cit., pp.60-2, 160-1, 195-6, 218 y 262-5; RODRIGUEZ AGUILERA: Arte Moderno..., Op. cit., pp.176-9 y BOZAL, V.: "Cuatro notas para el análisis de las imágenes del Equipo Crónica", en Equipo Crónica 1965-81, Valencia-Barcelona-Madrid, Febrero-noviembre, 1989, pp.33-8

colofón en el aspecto expositivo quedaba puesto con otra como "Arte de América y España".

Ciertamente, la exposición "Otro Arte" marcó aires nuevos. Presentada en la Sala Gaspar de Barcelona entre febrero y marzo de 1957 y en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid entre abril y mayo del mismo año, mostraba por vez primera en España de forma amplia obra de los grandes informalistas internacionales[65] y de algunos artistas españoles de la tendencia (Tàpies, Tharrats, Vilacasas y algunos componentes del grupo El Paso), acontecimiento que influiría notablemente en los jóvenes artistas y propiciaría la primacía del informalismo en nuestro panorama artístico[66].

En el otro extremo de la etapa encontramos la exposición "Arte de América y España", que con más de año y medio de preparativos fue organizada por Luis González Robles desde el Instituto de Cultura Hispánica para sustituir a las Bienales

---

[65]La exposición de arte norteamericano, ya aludida, que acompañó a la III Bienal Hispanoamericana en 1955, por ejemplo, mostraba ya algunos informalistas de aquel país, pero no de forma exclusiva, e igualmente podríamos decir de alguna otra exposición presentada en España.

[66]Véase, además del catálogo realizado por Michel Tapié, THARRATS, J.J.: "El arte aquel y el arte otro" y BENET, J.: "El Arte Otro", ambos en Revista, Barcelona, 23-feb./1 mar. 1957; CIRLOT, J.E.: "El Arte Otro", Correo de las Artes núm. 1, Barcelona, 23-2-57, pp.1 y 4; CASTILLO, A. del: "Crónica de Barcelona", Goya núm.17, Madrid, Marzo-Abril, 1957, pp.336-8; SANCHEZ CAMARGO, M.: "Arte Otro. De Tàpies y Tharrats a Serpan y Jenkins", Revista núm.264, Barcelona, 10-5-57; "El Paso 2. Abril 1957", en edicción fácsimil de las Cartas de El Paso, Op. cit.; TOUSSAINT, L.: Op. cit., pp. 38-43 y JIMENEZ BLANCO: Op. cit., pp.106-8

Hispanoamericanas de Arte. La muestra, de carácter diferente a la anterior, fue inaugurada en los Palacios de Cristal y Velázquez del Retiro de Madrid en mayo de 1963 (luego pasaría a Barcelona y recortada recorrería Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián, Bilbao, Lisboa, Berlín, Nápoles, Roma y Berna) y exhibía ahora una síntesis del período y a la vez una apertura a las nuevas tendencias que encontrarían su pujanza en los años posteriores; es decir, si "Arte de America y España", donde participaron 43 artistas españoles junto a los de 26 países más -entre los que se hallaban EE.UU. y Canadá- conformando un conjunto de casi 600 obras, por un lado recogía elementos del informalismo -aunque hubiera ausencias como las de Tàpies, Millares o Saura-, por otro se abría a nuevas tendencias como el pop con la presencia de algunos de sus mayores representantes a nivel internacional; aunque, de cara a nuestros artistas, como ha dicho Luis Gordillo, en el que la exposición dejó honda huella y que sería luego uno de nuestros pintores más influyentes: "(en) la importantísima exposición de "Arte de España y América" en la que había obras de Jasper Johons, Rauschenberg y Larry Rivers: más que la aparición de lo pop lo que quedaba más claro en esa exposición era la aparición de una opción figurativa frente a lo informal"[67].

Pero al mismo tiempo, como dijimos, esta exposición adquiere especial importancia para nosotros, pues a la vez que venía a

[67]Catálogo Gordillo 1958-1974, Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974 (Reproducido en MARCHAN FIZ, S.: Op. cit., pág.355)

poner punto final a las Bienales Hispanoamericanas, venía a demostrar el profundo cambio de orientación en la política artística que desde 1951 con la I Bienal Hispanoamericana había seguido lo oficial no sólo respecto al arte americano y su vinculación con el español, sino también en la misma relación de lo oficial y, en general, el arte vanguardista[68].

El año 1963, pues, abría finalmente un período que alcanzará su final en 1975. Esta última etapa del arte español que se desarrolló durante el régimen del 18 de julio, viene marcada, por una parte, como inicio, por hechos como el cambio de Gobierno en 1962 e hitos como la Ley de Prensa de 1963, acontecimientos que dan su respectivo paso no sólo a un período de desarrollismo sino también de grandes cambios en el panorama cultural; por otra, como final, la crísis económica internacional de 1973, supuso una llamada de atención sobre el indiscriminado desarrollismo precedente, que de pronto reparaba en lo precario de sus fuentes, en especial el petróleo, y, a la par y más concretamente para el caso español, la muerte del General Franco en 1975 venía a poner fin a un período muy definido de la historia y hasta la cultura española.

En cuanto toca al arte, si esta etapa comenzaba con una exposición como "Arte de América y España", en 1963, se cerraba

---

[68]Sobre esta exposición, además de su catálogo, citado anteriormente, resulta especialmente interesante el reciente artículo de Luis González Robles "Mis recuerdos de aquella década", en el catálogo Madrid. El arte de los 60, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1990, pp.23-29

con otra como "España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976", muestra presentada en la Bienal de Venecia en julio de 1976 que intentaría hacer un balance de nuestro arte durante todo el período. Entre ambas exposiciones, nuestra escena artística registró principalmente el desarrollo del nuevo realismo que habíamos visto nacer en la etapa anterior, con sus semejanzas y diferencias con el pop americano y europeo. Por otro lado, también se desarrolló un arte local y ecléctico al que se llamó "Nueva Generación", la abstracción se hizo más cercana al gran público principalmente a través del grupo de Cuenca y, un arte más intelectual, empezó a desarrollarse a través del cinetismo y la estética de la información. La situación al entrar en la nueva década de los setenta, con todo, no se presentaba con grandes esperanzas. Aguilera Cerni, haciendo balance artístico de los años sesenta, decía en 1972: "Por muchas razones, ha llegado la hora de la "contestación". Las tendencias se autodestruyen. Las manifestaciones e instituciones (bienales, "nacionales", etc.) son abiertamente impugnadas por no pocos "artistas", aunque, cosa curiosa, sin renunciar a su hipotética misión en cuanto representantes de los valores estéticos contemporáneos ni atacar de frente a la estructura capitalista de las galerías comercializadoras del objeto "artístico". Al tiempo que se impugna el envejecimiento de los "mercenazgos administrativos", se vive la alienación galerística, la mitología de los contratos, de la invención de tendencias y subtendencias copiando los procedimientos mercantiles del mercado estilo "boutique". Es la provisionalidad de

la moda que limita de antemano la vigencia temporal de sus modelos, la cualidad intrínseca importa menos que la fuerza o la oportunidad para desplazar al modelo precedente."[69] Pero todo esto son ya otros problemas, harina de otro costal que escapa a los límites que nos hemos trazado para este trabajo.

[69]"Momento 1970: tendencias y problemas", en Posibilidad e imposibilidad del arte (1972), Valencia, Fernando Torres, 1973, pp.189-190

II.3. Introducción al arte iberoamericano y su relación con las Bienales Hispanoamericanas

Hemos visto ya lo que ocurría en el ambito artístico español en las décadas de los cuarenta y los cincuenta y, de cara al certamen que comentamos, no puede faltar la referencia al arte latinoamericano. Sin embargo, no podemos ofrecer aquí un panorama detallado sobre el momento que atraviesa este arte al modo que lo hemos hecho para el español. La sola intención de hacerlo sobrepasaría ya nuestros límites simplemente al consider la amplia y diversa extensión a la que nos referimos, las múltiples peculiaridades y lo incipiente y desigual de su curso artístico y teórico. Acaso, incluso al hablar de arte latinoamericano, estamos haciendo una generelización excesiva; es decir, es el arte de muchos países con características propias, diversos y merecedores de un trato por separado, lo que estamos englobando bajo este término o los de arte iberoamericano o hispanoamericano, como era más corriente llamarlo en el tiempo de la Bienal que ahora tratamos[1].

---

[1]Es raro, de cualquier forma, el uso entre la historiografía española del término "latinoamericano", pues sus preferencias siempre han estado en los otros dos términos. Hacia el momento al que nos referimos, por otro lado, el término latinoamericano incluso será prohibido por alguna de las consignas de la censura de prensa franquista (véase J. SINOVA: La censura de prensa durante el franquismo, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pág.255). De otra parte, queremos señalar, de entrada, que dejamos de lado aquí el arte de los Estados Unidos y el Canadá, pues su participación en las Bienales Hispanoamericana fue escasísima. Es decir, el Canadá no llegó a participar nunca en las Bienales Hispanoamericanas, pese a haber sido invitado, y, en cuanto a Estados Unidos, su participación en la I Bienal resulta prácticamente irrisoria y nada representativa: en la II Bienal apenas participó un grupo de pintores de Miami y en la III su aportación consistió simplemente en la exhibición, fuera de concurso, de una

Somos conscientes, pues, de las diferencias geográficas, socio-políticas y culturales del mundo iberoamericano. A este respecto, al presentar una grata obra colectiva y de conjunto sobre el arte de estos países, obra que tendremos presente aquí, señalaba significativamente Damián Bayón, cómo el "mote de Estados Desunidos de América que alguien cruelmente nos asignó, no mentía, sin embargo, demasiado: hasta hace medio siglo al menos, cada país de los nuestros se comportaba como una "isla" con respecto al resto de su propio continente. Sin justificar ese aislamiento habría, no obstante, que recordar al lector que esta vez la materia tratada consiste en una gigantesca extensión de casi veinte millones de kilómetros cuadrados (es decir unas cuarenta veces la Península Ibérica), que comprende zonas geográficas, climáticas, raciales, distintas todas entre sí. Las empinadas cordilleras, los caudalosos ríos, las selvas y desiertos han literalmente "encajonado" durante tres siglos y medio a cada pueblo, a cada grupo humano, en su respectiva y estrecha realidad local, fomentando así aún más el feroz individualismo que heredamos como rasgo distintivo de indios y conquistadores."[2] Estos párrafos nos ponen bien en aviso sobre lo que tratamos, sin embargo, pese a lo difícil de cualquier agrupación, como reconoce el propio Bayón en aliciente, siempre late algún sentido que presta unidad a la

---

selección de los fondos del Museum of Modern Art de Nueva York.

[2]"Prefacio", en AA.VV. (D. BAYON, ed.): Arte moderno en América Latina, Op. cit., pp.15-16

cultura de este conjunto de países. Y de esta manera, siquiera sea de modo muy general, no renunciamos a exponer una aproximación sobre la situación que había detrás del arte iberoamericano que fue invitado a participar en el certámen que estudiamos.

Debemos reparar, pues, en que también la historia del arte iberoamericano es, a la fuerza, diferente; diferente al caso de la europea y diferente al caso de la española, donde los siglos de historia y cultura han prestado a éstas un tono personal y definido de dimesiones distintas en lo histórico, en lo cultural y en lo social. "Se olvida -decía José Manuel Moraña a la altura de la I Bienal- que la acción cultural de España durante la Colonia no tuvo en todas partes igual intensidad. No estará de más recordar que si la arqueología se hincha, pletórica de tesoros mayas y aztecas, desfallece, casi anémica por contraste, en lo austral del continente. Factores explicativos de una tradicción desnivelada, de una procedencia sanguinea distinta en el artista americano de hoy, no hay más remedio que añadirles todavía -Taine mediante- el influjo del paisaje: formas arcaicas de vida en los valles, nostalgia como destierro en las llanuras, el trópico y su amable filosofía."[3] Y en el mismo sentido, al comentar la aportación iberoamericana, nos advertía el poeta Luis Felipe Vivanco en el ensayo que dedicó a la Bienal de 1951 cómo, "de todas maneras, los países

[3]J.M. MORAÑA: "Alrededor de la pintura hispanoamericana", Cuadernos Hispanoamericanos núm.26, Madrid, Febrero 1952, pp. 153-54

americanos poseen, hoy por hoy, sus problemas artísticos específicos -su europeísmo o su indegenismo a cuestas- muy diferentes a los nuestros."[4]

En 1951, la pregunta -y la preocupación- por la personalidad propia de su arte, por un estilo propio y característico del país, seguía en muchos casos vigente[5], así como se hacía inevitable en sus búsquedas e inquietudes la comparación con algunos países americanos que habían alcanzado ya su sello personal, particularmente México[6]. Pero es que, en realidad,

---

[4]L.F. VIVANCO: Primera Bienal..., Op. cit., pág.59

[5]Recordemos, entre otras, la polémica iniciada por el pintor Francisco Szyszlo sobre la existencia de un arte peruano moderno en el número 7 de la revista limeña Espacio, continuada con apasionamiento en el número siguiente ("Polémica. ¿Hay pintores en el Perú?", Espacio núm.8, Lima, Septiembre 1951, pp.2-8), por referirnos a un caso donde la preocupación por las características propias era ya antigua y la preocupación por la modernidad era patente, pues en esos momentos varios artistas (Williams, Miró Quesada, Neira, Agurto, Córdoba, Szyszlo, Eielson, Del Busto, Sérvulo, Roca Rey, Pereira, Bresciani, Piqueras, etc.) se reunían en Lima bajo el nombre "Agrupación Espacio" para crear un clima propicio para el desarrollo del arte y la cultura (véase Jorge PIQURAS: "Il Movimiento Plastico Peruviano", Numero año 3, núm.3-4, Florencia, Octubre de 1951, pág.9). Pero la preocupación estaba más extendida: "En realidad, concluía Rigoberto Villarroel tras intentar ofrecer unas características del arte boliviano-, casi todo nuestro arte actual, de última tendencia, no ha llegado a adquirir una personalidad propia en su modalidad y procedimientos, siguiendo normas iniciadas por los maestros europeos de estas escuelas. Además, casi toda nuestra pintura es de caballete, existiendo muy poca pintura mural..." (Arte contemporáneo: pintores, escultores y grabadores bolivianos, Op. cit., pp.19-20). Sobre esta cuestión véase también T.D.F.: "América no tiene estilo artístico..." (Cuadernos Hispanoamericanos núm.21, Madrid, mayo-junio 1951, pp.481-2), que glosa el artículo "Arte y filosofía en Hispanoamérica" (Revista de Indias núm.116), de Victor Frankl.

[6]Véase nota anterior. Esta comparación aparecía también en la crítica de salones, por ejemplo, la del V Salón de los Independientes, en Caracas, donde expusieron 76 pintores venezolanos y extranjeros "apegados a los principios establecidos por el

el arte iberoamericano era relativamente reciente, como no dejaba de hacer notar Rafael Santos Torroella al comentar aquella aportación a la I Bienal: "La historia de la pintura es muy breve en casi todas las Repúblicas hispanoamericanas. En algunas no se inicia realmente, es decir, con personalidad definida, sino hasta bien entrado este siglo. En Chile, por ejemplo, el punto de partida ha de situarse en 1930, cuando se crea e incorpora a la Universidad la Facultad de Bellas Artes. En Bolivia el iniciador es Guzmán de Rojas, que fué discípulo en España de Romero de Torres, y que en sus mejores momentos consigue librarse de ese influjo para dar expresión a un sentimiento y a una sensibilidad que podrían calificarse de autóctonos. En Cuba, la pintura llega a su mayoría de edad hace cosa de un cuarto de siglo, al aparecer pintores como Cundo Bermúdez, Amelia Peláez, Wifredo Lam y Mario Carreño, entre otros, creadores de una de las mejores pinturas de caballete que se producen en toda América. En el Perú, de tradición virreinal más fértil, algo empieza a apuntar con el indigenismo, reflejo del mexicano, de José Sabogal -al principio influído por Zuloaga-, Julia Codesio y Camilo Blas, entre otros... En todas partes, pues, asistimos al mismo proceso preliminar, incipinte en unas ocasiones y de continuidad todavía imprecisa en otras. Proceso que únicamente en México y Cuba ha fraguado ya en algunas obras de positivo valor, si

---

clasicismo", pese a que en "estos momentos, en Venezuela hay un fuerte movimiento pictórico, capaz de rivalizar con la madurez americanista que se cosecha en México." ("El Quinto Salón de Artistas Independientes", Elite núm.1358, Caracas, 13-10-1951, pág.17)

bien, por la tendencia a que responden, en trance hoy de renovación urgente."[7]

Y, estemos más o menos en acuerdo o desacuerdo con los puntos de arranque que señalaba Santos Torroella, lo cierto es que este arte, a los ojos de este otro lado del océano, resultaba reciente e inexperto, incluso habría que señalar cómo por aquel entonces varias repúblicas centroamericanas, especialmente, no disponían -o eran demasiado nuevas- ni de instituciones oficiales que prestaran la atención debida al arte, como era caso de Honduras, El Salvador, la República Dominicana, etc., que precisamente comienzan a crearlas por estos años[8]. Con todo, también es cierto que, en vivo contraste, existían centros con un magnifico desarrollo artístico, como México, Buenos Aires o São Paulo.

Ciertamente, pues, para hacernos una idea de lo que el arte

---

[7]R. SANTOS TORROELLA: "La pintura hispanoamericana", Mundo Hispánico núm.46, Madrid, Enero 1952, pp.16-17. En términos muy semejantes y ampliando estas observacicnes se expresaba también Santos Torroella en el Catálogo general de la I Bienal ("Pintura hispanoamericana", en Op. cit, pp.1-4).

[8]La Dirección General de Bellas Artes, por ejemplo, se crea en República Dominicana a finales de la década de los 40 (Véase la entrevista a Darío Suro: "En la República Dominicana hay un gran movimiento artístico", Arriba, Madrid, 9-6-50) y, la misma institución, se funda en Honduras a comienzos de 1951 (véase "Dirección General de Bellas Artes" La Epoca, Honduras, 3-5-51); la Dirección de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública, se crea en el Perú en 1941, aunque con "deficiente organización, estrechez económica y falta de autonomía" (Joaquín UGARTE Y UGARTE: "La Exposición Hispanoamericana de Arte y la Dirección de Educación Artística", La Prensa, Lima, 28-1-51), etc.

iberoamericano podía presentar a un certamen en 1951 y, en realidad, lo que éste era en lo más personal, deberíamos tener en cuenta, como ha señalado Damián Bayón[9], varias capitales: México, La Habana, Buenos Aires, Bogotá, Caracas, Lima, Santiago de Chile y Montevideo, a las que añadimos nosotros los grandes centros brasileños de Río de Janeiro y São Paulo; núcleos todos ellos que han imprimido al arte Iberoamaricano su mayor carácter. Sin embargo, incluyéndolos, podemos reducir este arte a cuatro focos principales y representativos de sus adyacentes, es decir, México con su área de influencia, la zona tropical y caribeña (Cuba, Venezuela y Brasil, especialmente), la zona andina (Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia) y el Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay), con especial atención en éste a la región del Plata.

Pasadados, en general, los viejos academicismos de primera hora, herencia decimonómica europea que llega a las primeras décadas del nuevo siglo en América, surgirán a continuación los focos artísticos señalados, focos a veces totalmente opuestos, como el mexicano, replegado sobre el discurso nacionalista propio, y el que capitaliza Buenos Aires, abierto a la novedad europea y más cosmopolita. Entre ambos focos, el México del norte y la Buenos Aires del sur, entre el indigenismo y el europeísmo, entre lo autóctono y lo cosmopolita, se situará la serie de todos ellos.

---

[9] Aventura..., Op. cit., pág.10

En cuanto al primero de estos núcleos, el mexicano, lo más destacado e influyente del mismo, en esta primera mitad de siglo, será el movimiento de la pintura mural mexicana, cuya importancia y trascendencia para América -y más allá de ella- resulta poco comparable. Este movimiento dominará la escena artística mexicana de las décadas de los años veinte y los años treinta y su inercia continuará hasta las puertas del medio siglo, cuando en España se abría la I Bienal Hispanoamericana intentando reiniciar la ruta renovadora.

El movimiento muralista mexicano se hizo posible gracias a la estabilidad que prestó, en la agitada vida política mexicana, el Gobierno del presidente Alvaro Obregón (1920-1924) y, especialmente, gracias al interés que en esos momentos sintió su ministro de Educación, José Vasconcelos, hacia la mexicanidad y el papel educador del arte. Merced al apoyo y encargos de este ministro, al que se ha llamado gran mecenas del muralismo, el movimiento consiguió dar sus primeros pasos y desarrollar sus presupuestos.

El muralismo, no obstante, también contaba ya con unos antecedentes o, mejor, con una predisposición artística e ideológica, pues, desde el "porfiriato" y la revolución de 1910, había inquietud en México por sacar a la luz los contenidos nacionales, la pintura de Saturnino Herrán se había ido decantado hacia lo autóctono, el activo Dr. Alt (Gerardo Murillo) venía hablando a sus alumnos de la Academia de Bellas Artes de

muros para pintar y Orozco venía preocupándose por el contenido mexicano. El Manifiesto de Barcelona (1921) de Siqueiros, con sus referencias a la realidad, a la modernidad, a lo autóctono, a lo monumental, lo heróico y lo social; en 1922 la "Declaración de los principios sociales, políticos y estéticos" del recién creado Sindicato de Pintores y Escultores, que firman Siqueiros, Rivera, Orozco, Carlos Mérida y otros; etc. son otros tantos jalones que van marcando la consolidación y base teórica del muralismo mexicano.

Esta fase, la fase heróica del muralismo, halla su fin con la dimisión de Vasconcelos en 1924; no obstante, de ella saldrán los tres grandes protagonistas del muralismo mexicano: Rivera, Orozco y Siqueiros. Diego Rivera (1886-1957), el más pronto afamado, con una fórmula de composición y creación de volúmenes que lo emparentan con los quattrocentistas italianos, no olvidó tampoco en sus muros la lección postimpresionista y cubista. Sus murales se hicieron descriptivos y detallados en el mensaje, concediendo gran importancia a unos contenidos principalmente volcados sobre la temática de la conquista y la revolución mexicana, protagonistas, junto a la utopía de su México socialista, de una obra en la que dejó claro que para él la pintura era un medio de educación. José Clemente Orozco (1883-1949), por su parte, insistió en la monumentalidad, en la geometrización y en el color apagado para expresar su trágica visión de la historia mexicana y unos contenidos más sublimados y metafóricos. Finalmente, al activo y militante David Alfaro

Siqueiros (1898-1974), hay que destacarle como teórico y experimentador de nuevas técnicas; en cuanto a su obra, pues, la preocupación por el espacio pictórico y el dinamismo se corresponde en lo temático con su honda preocupación por la lucha de clases, a la que hace subordinar sus referencias historicistas a lo mexicano.

Tras estos inicios y con estos protagonistas principales, surge el muralismo mexicano y queda articulado teóricamente, "surgen -como señalaba Moraña en 1982 al considerar lo más valido producido por la plástica iberoamericana- los pintores-políticos, y, mientras ilustran los muros, tanteando un oficio ya olvidado, elaboran una serie de premisas categóricas: arte para las masas, predominio del contenido sobre la forma, indigenismo beligerante, la pintura al servicio de la revolución."[10] Y efectivamente, el muralismo mexicano había fijado sus bases teóricas, que serán pronto adoptadas por otros artistas del continente; es decir, el muralismo hará de la nacionalidad, de la mexicanidad en este caso, el tema central de su discurso, creando, a la par, toda una simbología visual de fuerzas sociales y espirituales sometidas y sometoras, simbología presentada de modo accesible y cercano al gran público con la manifiesta finalidad de propiciar desde el arte el cambio social. Partían, arrastrando ideas que venían del socialismo utópico decimonónico, del convencimiento de estar haciendo un arte para el pueblo, de estar contibuyendo a una cultura

[10]J.M. MORAÑA: "Alrededor...", Art. cit., pp.154-55

proletaria, de estar actuando como artistas comprometidos y fuera de todo elitismo.

Por otro lado, aunque Orozco, Rivera y Siqueiros, los "Tres grandes", fueron los más destados muralistas mexicanos, no fueron, empero, los únicos. Durante los años treinta y cuarenta fueron apariendo en México una serie de muralistas entre los que cabe destacar a Juan O'Gorman, Pablo O'Higgins, Manuel Rodriguez Lozano, Leopoldo Méndez y Jorge Gónzalez Camarena, cada uno de ellos, pese al toque prcpio, con unos presupuestos más o menos semejantes a alguna de esas tres grandes figuras del muralismo de las que hemos hablado. Entre 1948 y 1954, por otra parte, estará a la vista el gran proyecto de la Ciudad Universitaria de México, donde, tanto unos como otros muralistas, trabajarán junto a arquitectos como Carlos Lazo, director del proyecto (el planeamiento fue de Mario Pani y Enrique del Moral), el mismo O'Gorman -que era también arquitecto-, Pérez Palacios, Raúl Cacho, etc. Aquí, renace otra vez el debate y preocupación nacionalista, terminándose con la conjugación arquitectónica de un nuevo nacionalismo recreado y lo que llamarón integración plástica, que dará bellos edificios revestidos de murales que demuestran un nuevo planteamiento arquitectónico y una estrecha colaboración con el muralismo.

La repercusión del muralismo, con todo, no quedó aislada en México y llegó pronto a sus países vecinos. México, por lo que hace a su área cercana, se fue convirtiendo en uno de los

centros de actividad artística vanguardista más destacados e influyentes, atrayéndose artistas de Guatemala, América Central, Cuba y el resto del Caribe. Allí fueron llegando pintores como el guatemalteco Carlos Mérida, otros artistas americanos se declararon fervientes partidarios de algún muralista, como el pintor cubano Victor Manuel, incluso "los tentáculos del muralismo -sigo a Damián Bayón- llegaron también mucho más lejos, hasta el sur de Chile y -lo que aún es más extraordinario- hasta la apolítica y sofisticada Buenos Aires"[11], aunque bien es verdad que, pese a que alguno de estos muralistas -como Siqueiros- pintó algunos muros en estas tierras, el muralismo no arraigó nunca por aquellas latitudes del sur.

El panorama del foco mexicano, por lo demás, es más amplio y quedaría incompleto si no hicieramos referencia a la importancia y desarrollo de su grabado, al interés que ofrece otro vehículo de expresión como fue un surrealismo importado y conjugado con características propias de lo mexicano o a la destacada labor en solitario de algunos artistas como Tamayo y Carlos Mérida, que comienzan a oponerse al reduccionismo expresivo y servilismo político al que conducía el muralismo.

El muralismo, de cualquier forma, había sembrado la semilla de un arte comprometido, de un arte social y popular con base teórica y plástica; el Sindicato de Pintores y Escultores, fundado a comienzos de los años veinte, había abierto y dado

[11] Aventura..., Op. cit., pág.27

la pauta a la posibilidad de organización de los artistas y, en los primeros años treinta, se fundará la LEAR (Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios), que pronto contó con la adhesión entusiasta de numerosos artistas mexicanos y americanos. El camino, pues, estaba preparado para que pocos años después, se fundara el Taller de Gráfica Popular, donde no sólo se continuará la tradición agrupadura y afán combativo señalados, sino también toda esa larga tradición del grabado popular mexicano que se remonta a José Guadalupe Posada y lo satírico y crítico de los diarios y publicaciones periódicas del México decimonónico.

Algo más de una docena de artistas participaron en aquel Taller de Gráfica, haciendo un verdadero trabajo colectivo en el que se encontran artistas como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Angel Bracho, Zalce, Luis Arenal, Raúl Anguiano, Ignacio Aguirre, Pujol, etc. Junto a la tradición a la que aludíamos, la mayor influencia formal les vino de Orozco, aunque prestaron aún mayor atención a los contenidos beligerantes y combativos, de enérgico impacto drámatico y crítico. Editaron calendarios populares, carteles antifascistas, car-petas de litografías y xilografías exponiendo la miseria social, la vida del indio mexicano, etc., con lo que lograron cierta difusión y su influencia, hay quien insiste[12], llegó a Guatemala, Ecuador, Brasil, Uruguay, Estados Unidos e, incluso, Italia y Checos-

[12]DOWN ADES: "El Taller de Gráfica Popular", en Arte en Iberoamérica, Madrid, C.A.R.S., Dic.1989-Mar.1990, pp.188-189

lovaquia. En cualquier caso resaltemos que este tipo de grabado -en especial el de referencia y crítica al conflicto bélico español y sus consecuencias-, estuvo muy presente en la exposición conjunta de artistas mexicanos y españoles refugiados en su país celebrada en el Pabellón de la Flor del Parque de Chapultepec a comienzos de 1952 "contra la Bienal de Franco", como más tarde comentaremos.

La llegada, por otra parte, de estos españoles a partir de 1939, término de nuestra guerra civil[13], y la de otros artistas europeos que huían de la segunda guerra mundial, influidos no pocos o destacados practicantes del surrealismo algunos; los viajes y becas a Europa de los artistas mexicanos, la activación del mercado artístico, la llegada de exposiciones internacionales, la pérdida de brío del muralismo, etc., todo ello en los años cuarenta; la creación de salones propios, de galerías, de museos, etc., en los años cincuenta, harán reactivar y dar nuevos rumbos a la plástica mexicana.

Hacia 1940, pudiera hablarse ya de lo que se ha llamado escuela pictórica mexicana, donde se conjugará expresionismo figurativo, con arte fantástico y arte surrelista. Este grupo de pintores matendrá, en general, menor compromiso social que los muralistas y les runirá su interés por lo onírico y meta-

[13]México y sus presidentes, Lázaro Cárdenas (1934-1940), Avila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Lopez Mateos, (1958-1964), etc. siempre fueron hostiles al régimen del General Franco.

fórico, la influencia surrealista y la referencia propia a la mexicanidad, pues en el arte de este país aparece siempre como constante la tenaz y persistente idea de conseguir un arte propio, de relacionar el arte con lo autóctono. Hay que recordar, no obstante, la influencia manifiesta en este grupo mexicano de esos artistas europeos, surrealistas o surrealizantes, que llegan a México; pero también debemos tener en cuenta la tradición y camino en el que ya estaba una Frida Kahlo (1910-1954), con su interés por los retablos, por los ex-votos, por el arte prehispánico, etc. y sus obsesiones sobre la vida, sobre ella misma, etc., que la hacían estar más cerca de lo popular y la fantasía y tradición mexicana que del surrealismo propiamente dicho. Y debemos reparar en obras como la de Antonio Ruiz "el Corzo" (1897-1964) o la de María Izquierdo, todo tan cerca de lo mexicano y lo combativo, de la interpretación particular y, a la vez, del surrealismo europeo; aunque siempre será discutible y difícil determinar que papel corresponde a lo propio y que depende de la influencia un surrealismo importado[14].

De cualquier manera, el surrealismo en México no tendrá su

---

[14]La obra fundamental sobre el surrealismo mexicano es la de Ida Rodríguez Prampolini El surrealismo y el arte fantástico en México (México, U.N.A.M., 1969), que también ha dedicado otros artículos y estudios al mismo tema, algunas de cuyas ideas y argumentos han tenido gran influencia, pero también comienzan a tener grandes críticas (véase Lurdes ANDRADE: "De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo" y José PIERRE: "Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y del surrealismo", ambos en El surrealismo entre el Viejo..., Op. cit., pp.101-109 y 110-117).

carta de presentación ni podrá tampoco presentar sus credenciales hasta 1940, cuando sea inaugurada la "Exposición internacional del surrealismo" en la Galería de Arte Mexicano de México; muestra propuesta por André Breton y organizada por el pintor surrealista Wolfgang van Paalen y el poeta peruano César Moro. Los artistas mexicanos embarcados en esta corriente, pues, serán numerosos y, entre ellos, hay que contar con Roberto Montenegro, Manuel Rodriguez Lozano, Agustín Lazo, Guillermo Meza y otros cuantos, a los que habría que sumar algunos europeos que echaran ancla en tierras mexicanas como el mismo Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, etc.

Por otra parte, durante el apogeo del muralismo, comienza una reacción contra éste, oposición que no iba dirigida tanto contra sus tres grandes figuras coma contra sus numerosos seguidores. Una válvula de escape del muralismo había sido el surrealismo y sus alrededores plásticos, otra acogerá posturas más personales. Se clamaba, en este último caso, por una apertura a las corrientes internacionales y se rechazaba lo que de cerrazón había en el ambiente cultural mexicano. La tentación del surrealismo anduvo siempre cerca de estos artistas, aunque su adopción de formas estilísticas europeas fue mayor y nunca se redujo a éste. Rechazon, por otro lado, el realismo social y su visión de lo indigena se hizo en cada uno de ellos muy particular. Los artistas más representativos de este camino fueron, sin duda, el mexicano Rufino Tamayo y guatemalteco-mexicano Carlos Mérida.

El primero, Tamayo, del que de paso señalemos que atacó a la participación de artistas americanos en la Bienales Hispanoamericanas, tuvo una formación ecléctica entre influencias vanguardistas, pero en su mejor obra, donde especialmente laten la mexicanidad y la materia, ambas referencias quedan sublimadas en un todo donde lo ideológico queda estrechamente ligado a lo plástico. En cuanto a Mérida, que participará en la III Bienal Hispanoamericana, junto a una primera influencia de algunos grandes maestro del vanguardismo heróico y el surrealismo, supo ofrecer en su obra un sentido geométrico y constructivo, sentido que no queda sin enlace con las fuentes de la cultura americana prehispánica.

En otro orden y en relación al tema general que tratamos, queremos resaltar de este foco del arte latinoamericano lo esperada que fue su presencia en la I Bienal Hispanoamericana, especialmente la de los muralistas. Sin embargo, México, prácticamente no estuvo presente en este certamen (tampoco lo en la II Bienal, aunque sí hizo acto de presencia en la tercera); circunstancias históricas y políticas explican las causas, pero es que además el rechazo a esta invitación en la I Bienal vino acompañado de una actividad artística altamente signficativa e interesante. Es decir, como veremos, algunos de sus grandes artistas, oponiendose al evento artístico de Madrid, acudieron prestos a la "contrabienal" parisiense, donde se exhibieron obras de los mexicanos Diego Rivera, Siqueiros,

José Chavez o de guatemaltecos como León Soto y Carlos Mérida; Tamayo, por su parte, desautorizará cualquier inclusión de su obra en la Bienal madrileña; etc. Pero, no obstante, lo más destacado y trascendente de esta oposición del ámbito artístico mexicano fue, sin duda, la exposición que organizaron en México en 1952 los artistas mexicanos y españoles republicanos (la "I Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México", como rezaba su título), que, acudiendo a la llamada de los artistas españoles de París y como rechazo a la "Bienal franquista", ofrecieron una amplia muestra donde figuraron, entre los otros artistas mexicanos y aparte de los españoles, nuevamente Rivera, Siqueiros y José Chavez, además de Rufino Tamayo, Pablo O'Higgins, Leopoldo Mendez, María Izquierdo, Raul Anguiano, Germán Cueto, Xavier Guerrero, Meza, Luis Nishisawa, etc., etc.; no obstante, de este tema habremos detenidamente más adelante.

Por otro lado, en cuanto a las siguientes Bienales Hispanoamericanas, México y Guatemala, singularmente, no figuraron en la segunda edición, celebrada en 1954 en La Habana, e incluso sus artistas se manifestaron muy hostiles a la participación y se solidarizaron con los artistas partícipes en las "antibienales" cubanas[15]. En la tercera edición, celebrada en

[15]Los artistas mexicanos y otros residentes en su país mandaron manifiestos e hicieron declaraciones a la prensa cubana oponiendose a la Bienal, uno de estos manifiestos iba firmado por Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Alberto Gironella, Carlos Orozco Romero, José Luis Cuevas, Raúl Anguiano, Enrique Echevarría, Machila Armida, Fernando Belain, Enrique Climent, Alfonso Michel, José Bartoli, Vlady, Francisco Tortosa, Arturo Suoto, Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna, José González Camarena y Héctor Xavier;

Barcelona, México, finalmente apareció presentando veinticinco artistas, de ellos cuatro en la sección de escultura y tres en la de esmalte y joyería, pese a la airada queja de Rufino Tamayo, y Guatemala, al otro país que nos hemos referido, presentó dos pintores, Carlos Mérida y Alfredo Gálvez.

El segundo foco que hemos trazado sobre el arte iberoramericano, el foco de la zona del Caribe y el trópico, tiene, sin embargo, otro carácter. Resulta, en primer lugar, menos unitario, pues en él se encuentran varias dimensiones bien diferenciadas; es decir, existen tres núcleos pincipales con características más destacadas y propias: el cubano, el brasileño y el venezolano. En torno a estos tres podemos ligar el arte de otra serie de países vecinos como Santo Domingo, Puerto Rico, Panama, Haití, Jamaica, Guyana, etc. Al arte de este foco, en el que en alguna ocasión también se dejó sentir la influencia del arte mexicano, le presta unidad, por otro lado, una realidad diferente e inédita en otras áreas americanas; lo cultural, lo geográfico y climático, lo etnográfico, lo político, todo parece haber otorgado al arte de esta zona unas notas diferentes donde la fertilidad vegetal, la claridad del clima, la convivencia con el ritmo y espiritualidad africana, la expresión melancólica, la exhuberante imaginación, la mayor

---

otro lo encabezaban los artistas mexicanos Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Chávez Morado. También los artistas guatemaltecos, por su parte, mandaron una carta abierta a la prensa cubana manifestando la misma oposición, iba firmada por los artistas Rodolfo Galleoti Torres, Roberto González Goyri, Rolando Palma, Víctor Manuel Aragón, Robero Ossaye, Arturo Martínez, Dagoberto Vázquez y Juan de Dios González.

gratuidad y juego, el duro contraste y geometría del color, el sentido constructivo y tantas otras características que se unen y mezclan con estas, han dado peculiaridad en uno u otro lugar, una u otra vez al arte de la zona tropial y caribeña.

Alguna de estas características, las obstenta el arte cubano en forma propia y notable, haciendo de su área un núcleo artístico importante y una clara y diferenciada vertiente de este segundo foco del arte iberoamericano que estamos tratando. Se suele coincir en hacer partir el despegue de lo renovador artístico cubano de mediados de la década de los años veinte. De a partir de entonces datan varios hechos que irán abriendo camino y posibilitando la superación de los estrechos márgenes de la Academia de San Alejandro y los salones nacionales: en 1926 se funda el Instituto Hispano-Cubano de Cultura que comienza a exhibir muestras avanzadas de interés; al año siguiente, gracias al poeta Jorge Mañach y al grupo Minorista de artistas y escritores aparece la Revista de Avance que, aunque fundamentalmente literaria y de corta duración (1927-30), en el primer año de su publicación ya organizaba una exposición de artistas avanzados, y, por otro lado, en su curso mantuvo el interés por las exposiciones renovadoras cubanas y del extranjero, actuó combativa contra el academicismo y facilitó la afirmación de los valores nacionales; en 1929 se organiza en La Habana la sociedad cultural Lyceum que presentará numerosas exposiciones; etc.

Algunos artistas cubanos continuarán durante los años treinta el camino renovador y la exploración sobre lo propio, como Victor Manuel, Fidelio Ponce, Carlos Enriquez, Pogolotti, Gattorno, Amelia Peláez o Eduardo Abela. Durante los años cuarenta este progresivo camino renovador se reafirmará y se hará más incisivo en lo intimista y local. El color y la luz se hacen propiamente antillanos, los bodegones recogen frutos y flores tropicales, los paisajes toman del entorno elementos de la mejor tradición raigal, la figura humana se interna en la fertilidad vegetal de la zona, se interpreta la mezcla etnica y cultural, etc.; es el momento de afirmación -continuado en la década siguiente- de artistas como Mariano Rodriguez, Amelia Peláez, René Portocarrero, Raúl Milián, Wifredo Lam, Mirta Cerra, Daniel Serra Badué, Luis Martinez Pedro, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando, Roberto Diago, etc.

Las dos figuras de lenguaje propio más destacadas entre estos artistas, sin duda, son Amelia Peláez y Wifredo Lam. La primera, a finales de los años veinte se fue a formar en París, donde permaneció varios años interesada por destacados artistas del postimpresionismo, cubismo y fauvismo; a su vuelta a Cuba realiza una síntesis muy personal de este aprendizaje, al que incorpora elementos del medio y tradición cubana. En fuertes contrastes, flores, frutas, plantas, cacharros, mimbres tropicales se unirán a elementos inspirados en la tradicional forja habanera de balcones y rejas o en las claraboyas y mediopuntos de vidriería de La Habana decimonónica, elementos que cruzan

por sus obras con grandes trazos negros y dejan reconocibles los objetos, de color intenso y calificados por la luz. En cuanto a Wifredo Lam, tras su aprendizaje en Europa y la influencia de Picasso y el surrealismo, reparará en una componente del sincretismo cultural caribeño, el africanismo, tan expresivamente presente en los ritmos y bailes cubanos. Lam hará del ritual africano, la maraña del bosque y flora caribeños, la máscara carnavalesca, los elementos zoomorficos, etc. toda una simbología presente en su obra a partir de los años cuarenta.

Wifredo Lam tuvo una fuerte influencia del surrealismo europeo y sin duda influyó en el ambito cubano[16], no obstante, como en el caso mexicano, durante los años cuarenta esta influencia se manifestó en toda la zona caribeña conjugando y debido a varios factores. Las visitas y estancias, por motivos semajantes al caso mexicano, de surrealistas europeos[17] y características propias del sincretismo cultural de la zona actuaron de diversa forma para dar desarrollo a este arte. Debemos considerar, pues, los pasos que fueron dando hacia un nuevo clima artístico

---

[16]El propio Lam declaraba en 1951: "Creo haber influido mucho sobre los pintores cubanos, y sobre el medio artístico y plástico de nuestro país, como cualquiera que hubiera llegado de Europa con mi gran caudal de experiencia. Como dato curioso, puedo decirle que he logado comprender la pintura a través de la poesía surrealista; de ahí mi opinión de que todo en Arte es una sola cosa, que se manifiesta con letras, sonidos o formas, y todo en ello es producto de la experiencia." (J. ARCOCHA BARCELO: "Expone W. Lam Dibujos y Acuarelas, en la Sociedad Cultural "Nuestro Tiempo"", Excelsior, La Habana, 14-4-51)

[17]Véase E.F. GRANELL: "La aventura surrealista en las Antillas", en El surrealismo entre Viejo..., Op. cit., pp.95-100

en Santo Domingo Darío Suro y Jaime Colson[18] o la labor del Ateneo dominicano; debe considerarse también en los años cuarenta de esta República la importancia de la revista afín al surrealismo Poesía Sorprendida, que contaba con un interesante grupo de colaboradores y el destado papel del surrealista español Eugenio Granell. Pero igualmente debemos contar con la impresión que produjo en los europeos la pintura y escultura popular de Haití, país visitado por Bretón (al que le produjo un fuerte impacto la pintura del pintor y sacerdote vudú Héctor Hyppolite). Estas artes, que dieron lo que se ha llamado escuela de primitivos de Haití, se expresaban de un modo original con sus tallas en madera, sus diseños, pinturas y murales relacionados con el ceremonial vudú, la historia del país y los ritos y creencias sincréticas de la población, y congeniaron bien con lo surrealista. Algunos destacados artistas haitianos de esta escuela serán el mismo Hyppolite, Rigaut Benoit, Philomé Obin, Castera Bazile, Wilson Bigaud, etc. Igualmente, Jamaica, dará a su arte un aire primitivo insistente en la componete africana del sincretismo antillano, destacando artistas como Jonh Dunkley, Edna Manley, Osmond Watson, etc.

Ni Haití ni Jamaica participaron en la I y la III Bienal Hispanoamericana, pese a que Haití tuvo dispuesto su Jurado de selección nacional en la I Bienal y dió grandes pasos para

[18]Ambos destacados impulsurores, luego, de la participación dominanicana en la I Bienal, que exhibirá obra de unos doce artistas de este país.

participar, pero por el contrario, estos dos países estuvieron magnificamente representados en la Bienal de La Habana, donde se presentaron la practica totalidad de los artistas citados y muchos otros. La II Bienal y sus antibienales consiguientes, por otra parte, representaron para Cuba un momento importante, como ya hemos dicho. Allí, especialmene en las antibienales adquiere notoriedad un grupo de artistas de tendencia abstracta creado poco antes, el grupo "Los Once", integrado, entre otros por Hugo Consuegra, Agustín Cárdenas, René Avila, Francisco Antigua, José I. Bermúdez, Antonio Vidal, Tomás Oliva, Guido Llinás, etc. Por último, el arte cubano a finales de la década irá reafirmando varios caminos de la abstracción y dejando sentir influencias geométricas y constructivistas, a la vez que, la Revolución de 1959 reactivará la temática política y social, iniciándose tras esta Revolución un momento diferente tanto para los artistas que se quedarán en el país como para otros que marcharán al exilio.

Por lo que respecta a la partipación cubana en la I Bienal Hispanoamericana, fue ésta una de las más abundantes. Pese a que la "Contrabienal" parisiense contará con una "Pintura" de Wifredo Lam o que el apoyo del Gobierno cubano a la Bienal madrileña fuera excaso, las empresas y particulares cubanos tomaron interés (incluso otorgaron algunos premios para los participantes) y las salas de la I Bienal contaron con un nutrido grupo de artistas (entre ellos Daniel Serra Badué, Roberto Diago, López Dirube, Rafael Soriano, Servando Cabrera,

Carmelo Gonzalez, Arcay, Caridad Ramirez Medina, Teodoro Ramos Blanco, Jilma Madera, Nuñez Booth, Enrique Carabia, Armando Maribona, Luisa Fernández Morell); grupo, por lo demás, bastante heterogéneo y a tono con el eclecticismo tan propio de estas Bienales Hispanoamericanas. Por otra parte, ya hemos comentado la II Bienal, celebrada precisamente en su país y con una aportación cubana abundantísima para un país relativamente pequeño y la oposición que sufrió el certamen de los propios artistas del país[19]; en cuanto a la Bienal barcelonesa, sobre la que hubo una campaña de prensa en Cuba para que no se acudiera, este país llevará alrededor de una quincena de artistas.

---

[19]A la II Bienal se sumó también el VII Salón Nacional de Cuba y las retrospectivas de los artistas cubanos ya fallecidos Armando G. Menocal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañach; lo que hizo más numerosa la participación. Por otra parte, además de las exposiciones "Antibienales" con las que se encontró el certamen, ya referidas, numerosos artistas de La Habana y de Santiago de Cuba firmaron varios manifiestos contra la II Bienal, así como hubo otros de intelectuales apoyando a estos artistas. Entre los artistas cubanos más destacados que firmaron estos manifiestos figuraban Amelia Peláez, Curdo Bermúdez, Mario Carreño, René Portocarrero, Julio Girona, Raúl Milián, Jorge Arche, Mariano Rodriguez, Manuel Roldán, Romero Arciaga, Sandú Darie, Agustín Cárdenas, Felipe Orlando, Hugo Consuegra, Luis Martínez Pedro, René Avila, Antonio Vidal, Pogolotti, Marta Arjona, Víctor Manuel, Francisco Antigua, José I. Bermudez, Jorge Camacho, Guido Llinás, Enrique Garay, Antonio Ferrer, etc., etc. Finalmente, entre otras señaladas oposiciones que tuvo esta Bienal de los artistas de varios países, merece destacarse el telegrama firmado por varios artistas españoles exiliados en París en apoyo a las "Antibienales" y manifiestos cubanos. El telegrama iba firmado por Pablo Picasso, Antonio Clavé, Joaquín Peinado, Baltasar Lobo, Ismael de la Serna, Manuel Angeles Ortiz, Hernando Viñes, Ceballos, Riba, Rovira, Mentor, Pizano y Orlando Pelayo; aunque también hay que decir que por primera vez se consiguió en esta II Bienal que participaran algunos de los artistas exiliados o residentes en París en ese momento y así, en el certamen de La Habana, estuvieron Oscar Domínguez, Pedro Flores, Francisco Alcaraz, Ginés Liebana, Xavier Oriach, Augusto Puig, Francisco Boadella, J.A. Roda, María Girona, E. Grau Sala, etc.

Venezuela, la segunda de nuestras vertientes, aparece como un núcleo artístico hecho a sí mismo, por así decirlo, y, como se ha insistido en varias ocasiones[20], un núcleo un tanto atípico; pues, ciertamente, el caso venezolano es peculiar no sólo respecto al foco que analizamos sino, en general, respecto al conjunto del arte iberoamericano.

Podemos hacer arrancar la historia de la renovación artística venezolana de 1912, cuando se crea el Círculo de Bellas Artes, que dará un gran giro reactivador y eficaz a la vida cultural caraqueña. Ya desde fines del siglo XIX venía trabajando un grupo de pintores historicistas y paisajistas (Martín Tovar, Cristobal Rojas, Arturo Michelena y Antorio Herrera) de cierta corrección; el primer conflicto bélico mundial devolverá a Venezuela otros pintores (Armando Reverón, Rafael Monasterios, Federico Brandt) que traen la visión de nuevas corrientes europeas y, a la vez, otra serie de pintores (entre otros, Manuel Cabré, Tito Salas y, pese a que pasara la mayor parte de su vida en París, Emilio Boggio) que actuarán de enlace entre ambos grupos; el Círculo de Bellas Artes, por su parte, puso en contacto a unos y otros y abrío las puertas a criterios actualizados, dando todo ello la llamada Escuela de Caracas, esencialmente volcada hacia el paisaje, que repitió una y otra vez la imagen y luminosidad del valle de Caracas y el monte

[20]D. BAYON: Aventura..., Op. cit., pp.206 y ss.; R. GUEVARA: "Artes visuales en Venezuela, 1950-1980" en AA.VV.: Arte moderno..., Op. cit., pág.210

Avila que lo domina.

El más destacado y peculiar de todos estos artistas fue, sin duda, Armando Reverón (1889-1954), que pasó algún tiempo formandose en España. Predispuesto para pintar otro tipo de paisaje, abandonó pronto las formulas académicas y en 1921 salió de Caracas para instalarse en Macuto, en la costa del mar, donde vivió -de una forma muy personal y un tanto excéntrica- toda su vida influido por su paisaje y su luz. Precisamente la luz, la luz del trópico, fue lo verdaderamente importante en su obra. Pasó tres épocas, la azul, la blanca y la parda o sepia. Si en la primera buscó la luz de los crepúsculos, en la última buscó el tema humano; sin embargo, sin duda fue la segunda época la más interesante de todas. En esta, la etapa de predominio del color blanco, llegará casi a un blanco puro que unifica y trasciende los colores del espectro creando una luminosidad sorprendente.

Con todo, irán surgiendo otros artistas, como el escultor Francisco Narváez, los pintores Marcos Castillo, A.E. Monsanto, etc. que formarán a lo que poco tiempo después se conocerá como el grupo de "Los Disidentes". También tentará a los artistas venezolanos el surrealismo, destacando Héctor Poleo, que tras unos comienzos formativos con el muralismo mexicano, pasará después a París, derivando del tema político y social a cierto ingenuismo emparentado con lo surrealista; ingenuismo, por otro lado, también perceptible en Bárbaro Rivas.

Ya a fines de los años cuarenta, varios artistas formarán el llamado Taller Libre de Arte -donde luego veremos originarse una de las "contrabienales" que se opusieron al certamen madrileño-, que servirá de centro experimentador de novedades; sin embargo, el arte avanzado venezolano comienza a distribuirse en un doble foco: París-Caracas. Hacia 1949 se crea el mencionado grupo "Los Disidentes", de pronta dirección abstracto-geométrica, que publicó una interesante revista en París y estuvo compuesto, entre otros, por los artistas Alejandro Otero, Perán Erminy, Luis Guevara Moreno, Matec Manaure, Carlos González Bogen, Omar Carreño, Armando Barrios, Oswaldo Vigas, Alirio Oramas y algunos otros. También por París pasarán otros artistas más o menos relacionados con este grupo e interesados por los problemas constuctivos y de las artes visuales, como Jesús Soto, Rubén Nuñez, Victor Valera, Carlos Cruz Díez, etc., que más tarde adquirirán gran importancia con el cinetismo.

La mayor parte de estos artistas comienzan a regresar a Venezuela a partir de mediados de la década de los cincuenta, la abstracción y la figuración ya habían tenido su enfrentamento y las nuevas corrientes empezaban a menudear; por otro lado, por entonces seguía aún en marcha la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas, realizada en varias etapas desde mediados de los años cuarenta a mediados de los años sesenta, donde el arquitecto Carlos Raúl Villanueva supo crear un acertado ambiente artístisco llamando a colaborar a artistas

venezolanos como Valera, Carreño, Barrios, Vigas, Mateo Manaure, Pascual Navarro, Nárvaez, Alejandro Otero, González Bogen, junto a otros artistas europeos como Jean Arp, Henri Laurens, Baltasar Lobo, Léger, Calder o Vasarely.

En cuanto a la participación de Venezuela en las Bienales Hispanomericanas, apuntemos que ésta se dió en todas (más de una docena de artistas presentó en la I Bienal, cifra ampliamente superada en las siguientes). No obstante, si a Madrid llevó artistas como Carlos Otero, Pérez Guevara, Schalageter, Francisco Narváez, Rafael Ramón Gonzalez, C. Sosa, C. Prieto, María Lionza, Pedro Angel Gonzalez, Rafael Monasterio, Marcos Castillo, Antonio Alcántara, Manuel Pérez, Santiago Poletto, etc., también en Caracas, donde apareció pronto el manifiesto "antibienal" de varios artistas españoles residentes en París y encabezado por Picasso, se celebró una exposición "contrabienal" en Octubre de 1951, donde participaron escritores, poetas, pintores, músicos, etc., contando en lo artístico con la especial actividad del pintor Gabriel Bracho, además de la participación de Cruz Avila, Mariano Briceño, Juan Liscano, Mariano Picón, Federico Reina, Aquies Nazoa, Alarico Gómez, Carlos Augusto León, Jimenez Sierra, Manuel Trujillo, etc. También, en el mismo sentido, tras los españoles, fueron los venezolanos los que mayor participación tuvieron en la "Contrabienal" de París, muestra en oposición a la Bienal madrileña donde se exhibió obra (una obra por cada artista, como en todos los casos salvo el de Picasso) de los artistas venezolanos Ar-

mando Barrios, Omar Carreño, Luis Guevara, Héctor Poleo, Adela Rico de Poleo y Pedro Rojas.

Por último, nos queda otro núcleo artístico importante dentro de este segundo foco del arte iberoamericanicano: el brasileño. Las diferencias con los anteriores núcleos se hacen patentes aquí, es decir, si Cuba presentaba un colorido enérgico, una mayor libertad compositiva, gran imaginación, etc., Venezuela actuará como escala con este otro núcleo del trópico, donde la gama cromática desciende, el sentido constructivo y gemétrico alcanza relieve, lo ético aumenta y la expresión se hace más melancólica.

En cuanto al arranque renovador brasileño, aunque en 1917 la pintora Anita Malffati, formada en Estados Unidos y Europa, presentó en São Paulo sus obras fauvistas ocasionando gran revuelo entre el público y los críticos, lo cierto es que la actualización artística brasileña no hallará su despegue hasta 1922. A comienzos de este año se realizó en São Paulo una famosa "Semana de Arte Moderno" que puso sobre la escena cultural a un grupo de artistas e intelectuales que traían nuevas ideas de Europa y que pronto fue señalado como el grupo "modernista".

La influenia fundamental era la proveniente de París, que continuará hasta mediados de siglo y que llegará a las dos princiaples ciudades brasileñas, Río de Janeiro y São Paulo.

Por otro lado, en los años veinte también aparecerá la veta nacionalista, especialmente en Río y en Recife, aunque la preocupación social y popular se desarrollará más en las siguientes décadas. En 1928 surge el movimento "antropofagista", que intentará unir lo moderno a lo autóctono. De esa búsqueda de la modernidad, principalmente influida por París, y de esta otra que concederá gran importancia a lo autótono, saldrán artistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Rego Monteiro, etc.

En cuanto a arquitectura, Brasil llegará a convertirse en uno de los centros más notables de América; desde finales de los veinte comenzará a trabajar Lucio Costa, que entre 1928 y 1936 supo atraerse a Le Corbusier, a la vez que, otros famosos arquitecto como Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, etc. irán haciéndose un gran renombre. Entre 1945 y 1964, el proyecto de Brasilia, la nueva capital para el país que contará con el plan piloto de Lucio Costa y los palacios oficiales de Niemeyer, agrupará a un destacado conjunto de arquitectos que darán merecida fama a la arquitectura brasileña.

Las artes plásticas, por su parte, tras los avances de los años veinte, en los años treinta tomarán un sentido más social y aflojarán la influencia vanguardista europea. En Río, a partir del Salón Revolucionario de 1931, aparecerá con pujanza la preocupación social en jóvenes artistas como Edson Motta, Milnton Dacosta, De Haro, Tenreiro, etc.; pero fundamentalmente

surgirá la figura de Cándido Portinari (1903-1962), muralista influido por el movimiento mexicano, desarrollador de una temática social brasileña y que durante los treinta y los cuarenta tuvo un gran éxito oficial en su país y una buena fama en el extranjero. En cuanto a São Paulo, también adquirió gran desarrollo la temática social en artistas como Volpi, Bonadei, Graciano o Rebolo, que a mediados de los treinta fundan la Familia Paulista; a la vez que, en ambas capitales, van surgiendo varias asociaciones de artistas, sindicatos, clubes; se promueven exposiciones e intercambios, se abren salones, etc.

Durante los cuarenta, irán surgiendo nuevos artistas en Río como Guignard, Panceti, Cicero Dias y a mediados de la década comienza de forma incipiente la preocupación por la abstracción, que en poco tiempo se decantará hacia lo geométrico, como en los artistas paulistas Geraldo de Barros y W. Cordeiro o, en Río, Ivan Serpa y Mary Vieira. También durante los cuarenta, dará gran pujanza al arte brasileño y será una de las claves del éxito de la abstración en el país la creación de varios museos: en São Paulo se fundan en 1947 el Museo de Arte y en 1948 el Museo de Arte Moderno y, en Río, en 1949 se funda el Museo de Arte Moderno.

Durante la década de los cincuenta en el arte brasileño se irá desarrollando un gran interés por lo constructivo y el arte concreto, por el que caminarán Alfedo Volpi, Milton Dacosta,

Valemtim, etc. Por otra parte, como luego veremos, en 1951 y al mismo tiempo que la I Bienal Hispanoamericana, el Museo de Arte Moderno de São Paulo abría su I Bienal, que hará del Brasil un interesante centro internacional de arte contemporáneo. La relación de estas Bienales con las Hispanoamericanas fue, por otro lado, fecunda, ya que se establecieron entre ambas interesantes acuerdos y colaboraciones. Brasil, pues, llevó a la II y III Bienal Hispanoamericana sobre una docena de artistas en cada una, si bien en la primera edición, celebrada en Madrid, la participación brasileña -reducida a la muestra de algunas fotografías de proyectos arquitectónicos- fue meramente simbólica, aunque de estos contactos saldrá la posterior colaboración entre ambas Bienales[21].

Diferente a los dos focos del arte iberoamericano que hemos visto hasta ahora es es el tercero, en el que agrupábamos el arte de varios países de la región andina, es decir, de norte a sur Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Comparado este foco y con alguna excepción que merece, posiblemente es en conjunto el que ha padecido un mayor estancamiento respecto a la producción de un arte contemporáneo de validez unánimente reconocida; pese a su destacada riqueza historica y artística precolombina y colonial. Esta rica tradición histórica y cultural, la peculiar geografía y carácter andino y el común

[21]También existió en este país la oposición de los artistas brasileños a la "Bienal franquista" y si, por ejemplo, en la exposición "Contrabienal" de París participaba Waldo Tiberio, en la Bienal de Barcelona una dura protesta contra el certamen era encabezada por Di Cavalcanti, Portinari y Clóvis Graciano.

problema etnográfico de lo indio y el mestizaje, determinan el parentesco que establecemos entre su arte y las propias peculiaridades de este foco con respecto a Iberoamérica.

El arte de la región andina, pues, hundidas sus raices en la tradición histórico-cultural y la problemática social, tendrá como rasgo más sobresaliente un claro predominio de la corriente indigenista, de temprano brote en el Perú y común también a Ecuador, Colombia y Bolivia, aunque de signo diferente al caso mexicano. Este indigenismo, por otro lado, será la vía artística más corriente seguida por los artistas de estos países hasta muy finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, años en los cuales la abstracción comenzará a introducirse en su ambiente artístico con el mismo impulso que antes había comenzado el indigenismo.

Con todo, el arte cada uno de estos países tiene su propia trayectoria y sus particularidades. En este sentido, el núcleo más diferenciado de este foco artístico, es el colombiano. Colombia tuvo una tradición de artistas académicos bastante más fuerte que en el resto de los países de la región andina, tradición que sólo podríamos comparar con el caso venezolano; por otra parte, este academicismo hizo que el indigenismo no prendiera con la misma intensidad que en otros países del área. Durante las primeras décadas del siglo XX, pues, se prolongó en Colombia un academicismo de raíz decimonónica que contó, entre otros, con paisajistas como Ricardo Borrero, Jesús María Zamora

y Eugenio Peña; luministas como Andrés Santamaría (que vivió más tiempo en Europa que en Colombia) o Alfonso González Camargo y retratistas como Epifanio Garay o Ricardo Acevedo Bernal.

Estos artistas dominaron la escena artística colombiana hasta que, hacia 1930-1935, comienzan a volver al país pintores y escultores formados en Europa que traerán algunas nuevas visiones. A partir de entonces podemos decir que el arte moderno comienza a introducirse en Colombia, aunque, no obstante, también hay que tener en cuenta que pronto comienza en estos artistas un gran interés por la cultura precolombina, el indio y el problema social, etc.; es decir, aparecerá también cierto nacionalismo proveniente de la influencia del muralismo mexicano y cierto indigenismo similar al ya presente en el arte peruano, que serán reelaborados con las novedades traidas de Europa. Así, algunas características de los lenguajes renovadores europeos y una inclinación por la temática social y nacionalista se desarrollará en la obra de escultores como Ramón Barba, José Domingo Rodriguez, Rómulo Rozo o Carlos Reyes; como también aparecerán estas características en pintores como Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo o Sergio Trujillo.

En 1940 surgen los Salones Nacionales colombianos, que durante algún tiempo irán galardonando a estos artistas. La década de los cuarenta, sin embargo, comenzará a abrirse más al lenguaje

internacional y, estos mismos salones, verán aparecer al pintor Enrique Grau con sus figuras esperpénticas; al escultor Edgar Negret, que pronto pasará a la abstracción; al pintor Alejandro Obregón, que pronto reacciona contra el nacionalismo de la generación anterior y evoluciona de una figuración distorsionante a la abstracción, convirtiéndose en el artista más influyente del país, o a Eduardo Ramírez Villamizar, que pasará de la pintura figurativa a lo abstracto-geométrico y la escultura. La abstración, con todo, no llegó hasta muy finales de los cuarenta y los primeros cincuenta y en ella militarán también otros artistas como Marco Ospina, Guillermo Wiedemann o Armando Villegas, todos ellos con una abstracción expresionista, o, más ponderados y con acentos geométricos y líricos, Judith Márquez, Luciano Jaramillo, Lucy Tejada, David Manzur o M.N. Negreiros. Tras esta gran oleada abstracta, en los años sesenta el arte colombiano volverá a recobrar la figuración de la mano de artistas como Leonel Góngora, Juan Antonio Roda, Augusto Rendón y el más conocido de todos ellos, Fernando Botero.

Por lo que toca a la participación de Colombia en las Bienales Hispanoamericanas, digamos que, salvo en la II Bienal[22], siempre

[22]En esta Bienal solamente participó con tres óleos la pintora colombiana Mariela Ochoa. Por otra parte, en la prensa cubana apareció un manifiesto de varios artistas colombianos negándose a participar en "en la Exposición Bienal que organiza el Gobierno de Franco en La Habana"; el manifiesto iba firmado por los pintores Alipio Jaramillo, Marco Ospina, Jorge Elías Triana, Eduardo Ramírez Villamizar, León Cano y Jorge Moreno Clavijo.

jugó un papel de interés entre la aportación americana. Así, en la I Bienal Colombia presentó veinte y tantos artistas (Pedro Nel, Sergio Trujillo, Darío Tobón-Calle, Luis Acuña, Carlos Correa, Eduardo Ramirez Villamizar, Ramón Barba, Luis Cardona, etc.) de los que saldrán galardonados José Domingo Rodriguez y Blanca Sinesterra. En la III Bienal, el pabellón colombiano, compuesto de unos dieciocho artistas (Alejandro Obregón, Eduardo Rámirez Villamizar, Francisco Cárdenas, Fernando Botero, Marcos Ospina, Judith Márquez, Cecilia Porras, Antonio Valencia, Ignacio Gómez Jaramillo, L.A. Acuña, etc.), fue ampliamente elogiado y se le otorgó el Gran Premio a la Aportación de un País, viajando luego alguno de sus artistas (Alejandro Obregón, Francisco Cárdenas, Cecilia Porras y Antonio Valencia) a la exposición antológica que se presentó en Ginebra sobre esta III Bienal.

El siguiente país del foco andino es Ecuador, que a finales del siglo XIX y principios del XX había producido algunos artistas que desarrollaron entre su producción algo de costumbrismo, como Ramón Salas o Joaquín Pinto, y algún paisajista, como Rafael Troya, en quien se dejaba notar un incipiente interés por el tema autóctono. Sin embargo, será la influencia del muralismo mexicano y un indigenismo del tipo peruano, lo que más se acuse en el arte de Ecuador desde pincipios de la década de los treinta.

Hasta mediados de los años cincuenta, este indigenismo do-

minará la escena artística ecuatoriana. Algunos de los primeros representantes serán los pintores Camilo Egas, Diógenes Paredes y Enrique Kingman; pero a estos seguiran muchos otros, como Enrique Guerrero, Pedro León, Leonardo Tejada, Luis Moscoso, Galo Galecio y Oswaldo Guayasamín, estos dos últimos artistas galardonados en la III Bienal Hispanoamericana y con el Gran Premio de Pintura en el caso de Guayasamín (que seguidamente obtendrá también el primer premio de pintura sudamericana en la IV Bienal de Sâc Paulo).

Guayasamín, con un lenguaje fácil e influido por Picasso y el muralismo mexicano, se convertirá durante los años cuarenta y cincuenta en el más destacado intérprete del indegenismo, la tendencia ecuatoriana más sobresaliente del momento. Su obra, volcada en la temática del indio y que no ha sufrido demasiadas variaciones esenciales, acentúa los rasgos patéticos y dramáticos, rebaja el color y resalta el peso del vivir indio. Desde finales de la década de los cuarenta, durante años, Guayasamín se convertirá en el acaparador de los encargos oficiales del país y comenzará a considerársele como exponente de una estética del indigenismo institucionalizada, pasando su obra por los más controvertidos comentarios.

Hacia mediados de los años cincuenta, no obstante, se comenzará a reaccionar en Ecuador contra el tipo de arte anterior e irrumpirá la abstracción, que tendrá entre sus pimeros representantes a Araceli Gilbert, que, por otra parte, también

fue en 1951 la única participante del Ecuador en la "contra-bienal" de París, y a Manuel Rendón, por la misma fecha único galardonado ecuatoriano del conjunto de artistas que presentó su país a la I Bienal Hispanoamericana.

En estas Bienales Hispanoamericanas, precisemos, Ecuador tuvo siempre una gran tendencia a llevar a artistas exponentes de la corriente indigenista, tema con frecuencia tachado de demasiado facilón. El número de sus participantes no fue nunca excesivo, pero si bastante representativo. Así, más de media docena de artistas ecuatorianos estuvieron presentes en la I Bienal, entre ellos, Eduardo Kingman, Luis Moscoso, Manuel Rendón, José Enrique Guerrero, etc.; cuatro pintores de este país exhibieron su obra en la Bienal de La Habana (José Enrique Guerrero, Luis Moscoso, Manuel Rendón y J. Valencia) y diciocho lo hicieron en la de Barcelona, donde consiguiera el premio aludido Guayasamín, un premio "por razones de estado", según uno de los pintores cuya obra armó más revuelo en aquella Bienal, Antoni Tàpies[23]. Finalmente, como ya hemos comentado, Ecuador intentó organizar la IV Bienal Hispanoamericana que, pese a lo avanzado que estuvo su organización, resultó frustrada.

Pero sigamos ahora con otro núcleo artístico andino que tempranamente presentó al siglo XX sus credenciales, el núcleo peruano. En el siglo XIX, tras un Castro Gil, retratista que

---

[23] Memoria..., Op. cit., pág.245

plasmó a algunos héroes de la independencia, hubo en el Perú algún pintor autodidacta, como Pancho Fierro, que dejó algunos tipos populares; hubo algún academicista que prestó atención al tema del indio, como Francisco Laso y hubo, ya a finales, algunos académicistas a la europea que frecuentaron el tema mundano, como Carlos Baca-Flor y Daniel Hernández, y algunos paisajistas. Sin embargo, puede decirse en general que faltó en Perú una tradición académica abundante del tipo de la que hubo en Venezuela o Colombia, por ejemplo, y que ello hizo que la escena artística peruana produjera una teoría artística propia como entrada en el arte contemporáneo, teoría que fue al compás de inquietudes socio-políticas.

A mediados de los años veinte, pues, se desarollará por cauces propios en el Perú una postura socio-política y estética que intentará privilegiar la cultura india y que se conocerá como "el indigenismo", cuyo principal representante será el pintor José Sabogal (1888-1956); postura saludada con aplauso por pensadores políticos de izquierda como Victor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y José Carlos Mariátegui, fundador del partido socialista peruano y director de la revista de avanzada y proindigenista Amanauta (1926), que vinculó lo cultural y lo político y tuvo notables colaboraciones (César Vallejo, José Vasconcelos, G. Bernad Shaw, el Dr. Alt, Pettoruti, etc.), pero que resultó ecléctica al cabo, y postura, en fin, que también tuvo el beneplácito de poetas como César Vallejo.

El mediano pintor José Sabogal, profesor y pronto director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fue su principal impulsor y propagandista. Llegará Sabogal a dominar la escena artística peruana durante los años veinte y treinta y su indigenismo contará con numerosos seguidores, como Julia Codesio, Enrique Camino Brent, Camilo Blas, Jorge Segura, Alejandro Gonzáles "Apurimak" y Jorge Vinatea. Los objetivos principales de la nueva corriente, como ha dicho Mirko Lauer, fueron claros: "la búsqueda de tipos humanos que correspondieran al arquetipo entonces vigente de lo que era el hombre andino, y el desarrollo de un color y un trazo más ajustado a la geografía del país. Burlonamente calificados -continua Lauer- de "pintores de indios", los indigenistas llevaron adelante una polémica para demostrar, en obras y textos, que lo suyo era la tan buscada pintura nacional de aquellos años: "Sí, somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo", escribió Sabogal en el fragor de la polémica. El jefe de los indigenistas complementó su búsqueda personal con su búsqueda personal con un apasionado y fecundo interés por el arte popular, cuya vigencia de hoy puede atribuirse en parte a aquel deslumbramiento de los años 30."[24]

[24]"Artes visuales en el Perú (1920-1950)", en Arte Moderno..., Op. cit., pp.245-246

Durante estos años de dominio de la corriente indigenista hubo también, no obstante, un pintor autodidacta como Mario Urteaga que se acercó al tema del indio de forma natural y desprejuiciada, con cierto ingenuismo y sin ningún tipo de intención política. Por otro lado, también se dieron algunas posturas independientes de acercamiento a los lenguajes internacionales avanzados y de rechazo del indigenismo, como la aproximación al cubismo de la obra de Carlos Quispez Asín, la incursión en el color y paisaje peruano en la de Macedonio de la Torre y, especialmente, a partir de 1937 la obra de Ricardo Grau, gran experimentador y manejante del color que hizo alguna búsqueda en el surrealismo y terminó incorporándose a la pintura abstracta más tarde.

Los años cuarenta comenzarán así a dar un nuevo aire a la plástica peruana. La labor docente del pintor Ricardo Grau en la Escuela de Bellas Artes y la del expresionista Adolfo Cristóbal Winternitz en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, la llegada de Sérvulo Gutiérrez a Lima en 1942, la fundación de la primera galería peruana (la Galería de Lima) en 1947, etc. abrirán nuevos caminos al arte peruano en estos años, con lo que ya en 1950 podrán aparecer en escena pintores de un lenguaje más universal como Pereira, Fernándo de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Jorge Bresciani, Alberto Dávila o escultores como Roca Rey y Jorge Piqueras. En 1951, esta actitud renovadora quedaba patente al reunirse en Lima un grupo de artístas (arquitectos, escultores, pintores) que, bajo el

nombre "Agrupación Espacio" y vinculados a la revista limeña del mismo nombre, mantendrán la intención de crear un clima propicio para el desarrollo de las nuevas corrientes, fomentando para ello conferencias, conciertos, publicaciones y exposiciones; Agrupación destacada que contará entre sus integrantes con Szyszlo, Eielson, Miró Quesada, Neira, Agurto, Córdoba, Del Busto, Sérvulo Gutierrez, Jorge Piqueras, Roca Rey, Pereira y Bresciani. La abstracción comenzará a ser ya el caballo de batalla de esta nueva década y su figura fundamental y más internacional será el pintor Fernando de Szyszlo, que no dejará de traslucir nunca la alusión a lo peruano en su abstración.

Por otro lado, sobre la participación peruana en las Bienales Hispanoamericanas, anotemos que ésta no fue nunca muy numerosa, salvo en la II Bienal. En la Bienal madrileña la representación peruana estuvo reducida a seis artistas: Rosa Castañón de Dalmau, Alfredo Ruiz Rosas, Juan Bonafe, Adolfo Winternitz (fuera de concurso), Susana C. Polac y Joaquín Roca Rey, pese a que este país impulsó la celebración con brillantez del centenario de Isabel la Católica y que pronto hubo insistente campaña de prensa en pro de la I Bienal iniciada por Joaquín Ugarte y Ugarte (aunque también es cierto que no dejó de aparecer en la prensa peruana algunas notas contra este mismo certamen o que Jorge Bresciani hizo su acto de presencia en la "Contrabienal" de París). Bastante más númerosa, no obstante, fue la participación de los artistas peruanos en la Bienal de

La Habana (unos diecisiete artistas, entre ellos Alberto Dávila, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Sabino Springett, Juan Manuel Ugarte, Winternitz, Jorge Piqueras, Susana Polac, etc.), mientras que en la edición celebrada en Barcelona solamente acudieron Julia Codesio, Carolina Escomel y Susana Polac.

Finalmente, para completar este tercer foco artístico iberoamericano, nos falta el núcleo boliviano, realmente muy constreñido en sí mismo. El arte boliviano parte a comienzos el siglo XX de cierto academicismo estereotipado como el de Beltrán de Oliveira, A. Guardia y Henri Sené; etapa a la que pondrán nuevos bríos artistas como Cecilio Guzmán de Rojas, Jorge de Reza y Victor Cuevas Pabón.

El más interesantes de estos artistas, sin duda, fue Guzmán de Rojas (1900-1950), cuya obra fue exhibida en la retrospectiva que le dedicó la I Bienal Hispanoamericana. Este pintor, tras formarse en España (en La Academia de San Fernando y con Romero de Torres), en 1929 regresó a Bolivia, donde organizó la Academia Nacional de Bellas Artes y "tomándose en cuenta el paisaje y las ideologías bolivianas, hizo nacer una nueva escuela nacional, dejando a un lado ideas y tendencias europeas en la pintura boliviana."[25]

Es decir, De Reza, Cuevas Pabón y especialmente Guzmán de

[25]ALVAREZ TORRICO, Rolando: "Cecilio Guzmán de Rojas: Maestro de la pintura boliviana", Mundo Argentino, Buenos Aires, 5-12-51

Rojas contribuyeron a imponer una pintura simbólico-decorativa con cierto tono expresionista y un tanto provinciano, pero insistente siempre en los caracteres geográficos andinos y del indio boliviano, llegando a tener bastantes seguidores, como Crespo Gastelú, Fuentes Lira, etc. Esa incidencia en la tradición de la cultura incaica y en la geografía e indio andino será la corriente dominante durante bastante tiempo, aunque también surgieron pronto dos artistas con un lenguaje más internacional, como la pintora María Luisa Pacheco, que desarrollará un arte figurativo tendente a la abstracción pero que no olvida la alusión a lo nativo y la escultora Marina Núñez de Prado, que buscará simultanear e integrar la emotividad indígena con el acercamiento a lo abstracto. Ambas artistas, en otro orden, estuvieron presentes en la I Bienal Hispanoamericana, de la que saldría galardonada Núñez de Prado, galardón que pronto citó al comentar su obra la prensa especializada de Nueva York[26], ciudad donde habitualmente residió esa

[26]"Marina Núñez del Prado -decía Larry Capbell con ocasión de su exposición en la Asociación Americana-, energetic Bolivian sculptress who won the first prize for sculpture at the Spanish-American Biennial exhibition in Madrid last year, has shown many times before in New York. This lastet offering of of about fifty small pieces in alabaster, granite, marbre, basalt and wood includes a Madonna series -sitting, embracing, kissing, walking- a Mother and child series, several animals, a self-portrait and miscellaneus pieces. Her themes are taken and from indigenous Bolivian and primitive Andean sources. The work is extremely stulized. The solid masses of concave and convex successions move upwards in spirals, or when seen from above, describe "s" movements. One of her standard procedures is to construct the figure in a series of soft ellipses, one for the head whit the shawl pulled around it, another for the chest and stomach, the shawl againt apening aut to reveal neatly-folded hands. None of the work suggests conflitt or struggle, and their xcessive roundness, smoothness and gently flowing rhithms symbolize sadness, rest and passive conssent. Although here and there she uses a hard edge, one would wish that she used it more often."

artista hasta 1958.

En esta misma Bienal madrileña, por otra parte, Bolivia fue uno de los primeros países en responder con la organización de una exposición preparatoria, acudiendo además de las artistas citadas tres o cuato artistas bolivianos más, número semejante al que acudió a segunda edición en La Habana (María Ester Bollivian de Perrín, Jorge Carrasco, J. Ostria Garrón, María Luisa Pacheco, Graciela Rodó y Raúl Calderón) y a la tercera edición en Barcelona (Enrique Arnal, Norah Beltrán, Raúl Calderón, Medina, J. Ostria, María Luisa Pacheco, Alfredo La Placa y Emilio Luján).

Finalmente, el último foco que trazábamos en esta apretada visión del arte iberoamericano es el que corresponde al llamado Cono Sur, en el que integramos el arte de Chile, Paraguay, Uruguay y Argentina. El arte contemporáneo en este foco, en general, viene a ser una prolongación del de la vieja Europa, modelo siempre presente para una población en su mayor parte salida de este continente. Salvo la tradición guaraní del Paraguay, la herencia autóctona tradicional en estos país es pobre y de escaso relieve, mientras que las oleadas de inmigrantes europeos fueron grandes y contribuyeron fuertemente al desarrollo de un gran cosmopolitismo en la zona. Todo ello hacía que su población se hallara muy receptiva y abierta siempre a

---

(L.C.: "Marina Núñez del Prado", Art News, vol.51, núm.2, Nueva York, Abril de 1952, pág.46).

las innovaciones producidas fuera y, cómo no, también a las del arte avanzado. Así, este foco artístico del extremo sur americano, viene a defirse por su internacionalismo, claramente visible en la que convertirán en su capital principal, Buenos Aires, ese París de los latinoamericanos "que no pueden pueden ir a París", como se ha dicho en alguna ocasión.[27]

Además de este internacionalismo c cosmopolitismo, en general, el arte del conjunto de países que tratamos viene a ser configurado por una expresión de tradición formal europea, por la receptivilidad y la continua puesta en contacto con el acontecer artístico del viejo continente; lo que, respecto al conjunto del arte iberoamericano, viene a suponer la cara opuesta de lo que nos encontrábamos en el foco mexicano o el andino; es decir, que el nacionalismo o indigenismo desarrollado en estos últimos focos artísticos tiene por el mismo tiempo en la apertura a lo internacional de estos otros países americanos un vivo contraste. Con agudeza ha expuesto Damián Bayón este polaridad y doble carácter en el arte iberoamericano, señalando cómo, mientras en México el arte se afanaba en su nacionalismo, lo que estaba ocurriendo en el extremo sur del continente era justamente lo contrario: "Nada de pintura o escultura a escala colosal. Menos aún con intenciones políticas o sociales (existen en grupos disidentes que nunca dominan la opinión). En vez de buscar nacionalismo, indigenismo, por la vía de lo popular, en Buenos Aires y Montevideo los mejores

[27]D. BAYON: Aventura..., pág.28

artistas están embarcados en la vía opuesta... Los más serios son "artistas intelectuales", van y vienen de Europa gracias al juego de becas, premios, etc., y su ideal -confesado o no- es el arte de la vanguardia internacional dentro de cualesquiera de las grandes tendencias."[28]

Comencemos por el núcleo artístico de Chile, país que contaba a principios del siglo XX con una tradición de arte académico del tipo europeo. Por entonces, pues, venía desarrollándose un natuaralismo y realismo académico que tenía sus cultivadores; junto a ellos, fue introduciendose el impresionismo por pintores de algunas dotes como Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos, Ramón Subercasaux o Juan Francisco Gónzalez. Con todo, quien realmente destacará como pionero en el camino renovador será el pintor Pablo Burchard (1876-1960), cuya expresiva obra significó un buen paso del impresionismo al postimpresionismo y casi a lo "fauve".

Hasta 1928, sin embargo, no se producirá el acontecimiento a raíz del cual la escena artística chilena comenzará a introducirse de modo más amplio en la modernidad. Es decir, en esta fecha el ministro de Instrucción Pública chileno, Pablo Ramirez, cierra la Escuela Nacional de Bellas Artes por dos años y envía a treinta jóvenes artistas a estudiar a Europa; en 1930, funda la Facultad de Bellas Artes en el seno de la Universidad, en la que pronto actuarán como profesores algunos

[28] Ibidem, pp.23-24

de estos artistas becados. Por otra parte, estos artistas crean en Santiago el grupo Montparnasse, capitaneado por Burchard y que propagará las ideas aprendidas en Europa; lo integraban, entre otros, Héctor Cáceres, Inés Puyó, Augusto Eguiluz, Israel Roa, Jorge Caballero, Isaías Cabezón y, especialmente, Camlo Mori, el más despegado de los convencionalismo académicos y buen conocedor del color y las nuevas técnicas.

A finales de los años treinta, también tuvo algún eco en Chile el surrealismo, aunque principalmente se desarrolló en la década siguiente. En 1938, no obstante, tres potas (Braulio Arenas, Enrique Gómez y Jorge Cáceres) fundan la revista de tendencia surrealista Mandrágora, que irá creando ambiente para el desarrollo de las ideas surrealistas; también hacia esa fecha la pintura surrealista ha calado ya en Roberto Matta (aunque su trabajo se desarrollá principalmente fuera de Chile), que comienza a producir toda esa serie de figuras y símbolos deformados e inquietantes que le caracterizan y que siempre actuará como ejemplo en Chile. En acercamiento al surrealismo hay que destacar también la obra de Nemesio Antúnez y de Enrique Zañartu, artistas que influirán en la generación siguiente; con todo, en esta generación, de la que cabe destacar a Ricardo Yrarrázabal, Rodolfo Opazo, Ernesto Barreda, Carlos Faz, Gracia Barrios, José Balmes, etc., varios artistas entrarán ya en los caminos de la abstracción.

Por otro lado, en lo que respecta a la participación de Chile

en las Bienales Hipanoamericanas, este país mando casi cincuenta artistas a la I Bienal, seleccionados en su mayor parte por la Universidad de Santiago; aunque en conexión con ello debemos recordar también la aparición en prensa de la capital del país de un manifiesto firmado por bastantes artistas chilenos contra "la Bienal franquista" y la participación en la "Contrabienal" parisina de Nemesio Antúnez, René Gallinato y José Venturelli. Chile ya no concurrirá a la II Bienal[29], celebrada en La Habana, ni en la tercera edición, celebrada en la capital catalana.

El núcleo artístistico paraguayo, que entramos a comentar, se hace muy diferente a los del resto de los países que hemos englobado en este foco artístico del sur. El aislamiento del Paraguay durante años, casa mal con el internacionalismo que hemos atribuido al foco del Cono Sur y viene a ser un poco esa excepción que siempre encontramos al generalizar. La tradición guaraní y la situación geográfica del país en el interior del continente, sin salida al mar, sin duda han contribuído a prestarle su peculiaridad, aunque hemos de destacar la existencia de vocación artística internacional pese a que hayan solido faltar las bases y las oportunidades para desarrollarla.

Y efectivamente, un gran vacío artístico se creará en el Paraguay tras la guerra de la Independencia, vacío que se in-

[29]Varios artistas chilenos (Sotomayor, De la Fuente, Poblete, Mori, Garafull, Funtealba y otros) renovaron en esta II Bienal con un manifieso la protesta que ya habían alzado contra la I Bienal celebrada en Madrid y que veremos más adelante.

tentará remontar a mediados del siglo pasado bajo el gobierno del presidente Carlos Antonio López, que protegerá oficialmente a los pintores Saturio Ríos y Aurelio García, formados en Francia. Sin embargo, tras este ligerísimo remonte, la guerra de la Triple Alianza (1865-70) llevará a cesar otra vez toda actividad artística en el Paraguay durante algunos decenios; apenas, pues, podemos registrar en 1895 la fundación del Instituto Paraguayo y dependinte de éste la Academia de Arte, que dirigirá el artista italiano Héctor da Ponte. Habrían de pasar bastante tiempo para poder hablar de un verdadero desarrollo del arte en este país.

Con todo, en las primeras décadas del siglo XX se fue abriendo el interés por el arte, lo que se traducirá en el traslado a Europa (Italia, Francia y España) de un grupo de becarios (Juan A. Samudio, Pablo Alborno, Modesto Delgado Rodas, Carlos Colombo, Andrés Campos Cervera) que de vuelta a su país conseguirán dar cierto impulso al arte paraguayo, a lo que también contribuirá el regreso de Roberto Holdenjara en 1926 y de Jaime Bestard en 1933, aunque aquí cesarán las salidas a Europa, que prácticamente no se producen entre 1930 y 1950.

Pese a las características de aislamiento del arte paraguayo, algunos rasgos nuevos serán introducidos por artistas formados fuera como Andrés Campos Cervera, Andrés Guevara y Juan Sorazábal, aunque, en general, se continuará con el pintorsquismo característico y las corrientes nuevas no llegan

hasta mediados de este siglo. Entre los introductores de estas corrientes hay que destacar al pintor polaco Wolf Bandurek y a la pintora Ofelia Echagüe Vera, formada en Buenos Aires y que regresa en 1945. Esta pintora, con sus rasgos postimpresionistas, estimulará la labor e inquietudes artísticas y, hacia 1950, surge una nueva joven generación de artistas que buscará la actualiación y renovación formal de la pintura paraguaya. Este grupo estuvo inicialmente integrado por las pintoras Lilí del Mónico, Olga Blinder de Schwartzman y Edith Giménez, a las que más tarde se incorporan Joel Filartiga y Aldo Delpino.

Lógicamente, pues, la concurrencia de Paraguay a las Bienales Hispanoamericanas estaba muy limitada. Su participación en la I Bienal, aunque el país formó un jurado de selección para enviar obras, resultó, más que nada anecdótica; sólo estuvieron las obras de tendencia impresionista de Agusto de Ordiñana Blanco, por aquel entonces agregado cultural de la embajada de su país en España. No participó Paraguay en la II Bienal, aunque si lo hizo en la celebrada en Barcelona, donde llevó a un grupo de siete pintores (Jaime Bestard, César Cabrejos, Aldo Delpino, Ofelia Echagüe, Herminio Gamara, F.G. Ketterer y Adán Kunos).

Otro núcleo artístico dentro del último foco hispanoamericano que hemos fijado es el de Uruguay, cuyas características son semejantes a las del arte argentino, con el que siempre ha mantenido un estrecho contacto que ha propiciado la cercanía de

sus capitales, por lo que casi podríamos decir que la región del Plata vieno a formar una unidad artística durante bastante tiempo.

Así pues, las características del núcleo artístico uruguayo son, como en todo el Plata, las del internacionalismo y la continua conexión de sus artistas con Europa. Se puede señalar como iniciador de la renovación uruguaya al pintor Juan Manuel Blanes (1830-1901), que anuncia ya la pintura de "plein air". Al impresionismo se aproximará también la pintura Pedro Blanes Viale, Milo Berreta, Carlos María Herrera, etc. Entre los escultores, la renovación irá más lenta, aunque puede destacarse el naturalismo de Juan Manuel Ferrari, José Belloni, Bernabé Michalena y José Luis Zorrilla de San Martín.

Igualmente, deben ser destacados en el camino de introducción de la modernidad dos paisajisas uruguayos que usarán el color con gran soltura: Carmelo de Arzadum y José Cúneo Perinetti; aunque resalta, sobre todo, la figura del pintor Pedro Figari (1861-1938), creador de un mundo propio basado en una vida colonial que no conoció pero que recrea con una nostalgia intimista en la que destaca el expresivo uso del color, que en un primer momento causo gran sensación e influyó especialmente en los jóvenes pintores bonaerenses. De estos primeros momentos renovadores, también hay que citar a dos artistas uruguayos partícipes en la vanguardia europea: Rafael Barradas, creador de lo que llamó "vibracionismo" y que sólo regresó a Montevideo

a finales de 1928 para morir poco tiempo después, y, muy especialmente, Joaquín Torres García (1874-1949).

Este último artista vuelve a Montevideo en 1934 e inentará que arraigen aquí los principios de su constructivismo y la vinculación americana, su "universalismo constructivo". En 1935 fundó la Asociación de Arte Constructivo y poco más tarde la revista Círculo y cuadrado (1936-1953), donde propagará sus ideas. Pero lo más importante fue la fundación del Taller Torres-Carcía que estuvo abierto hasta su muerte y con el que conseguirá crear escuela, formándose en él prácticamente lo mejor de la generación nacida en la década de los veinte. Entre los discípulos de Torres García que saldrán de este Taller figuran sus propios hijos, Agusto y Horacio, asi como Julio Alpuy, José Gurvich, Lincoln Fráesno y el escultor Gonzalo Fonseca. La influencia de Torres García, pues, dominará el período 1935-1950; tras su desaparición el desarrollo artístico uruguayo se verá más condicionado por la influencia de la cercana Buenos Aires y, consecuentemente, por la abstración que está desarrollándose en esta capital.

En lo que hace a las Bienales Hispanoamericanas y el Uruguay, digamos que este país mo participó en la primera edición celebrada Madrid y seguramente no estuvieron lejos motivaciones políticas, sin embargo la "Contrabienal" parisina pudo exhibir "Composición", de Joaquín Torres García (ya fallecido), y "Madi" de Carmelo Arden-Quin, artista uruguayo a quien veremos

unido a la vanguardia bonaerense y al grupo del mismo nombre que su obra. Tampoco participó Uruguay en la II Bienal, a lo que varios artistas se opusieron[30], aunque si lo hizo destacadamente en la tercera edición, celebrada en Barcelona, donde presentó a quince pintores, a tres escultores[31] y al arquitecto Eduardo Barañanao (residente en Puerto Rico y que había participado en la II Bienal como portorriqueño), conjunto al que acompañó con una selección de arte retrospectivo en el que se presentaba a Juan Manuel Blanes, Pedro Blanes Viale, Rafael Barradas, Pedro Figari y Joaquín Torres García.

Por último, el núcleo artístico argentino, con el que cerramos esta aproximación al arte iberoamericano, resultará por su parte el más vital de todos, gracias a ese internacionalimo -del que ya hemos hablado- que lo lleva a ser una avanzada prolongación de Europa en América. No era pues menguada la tradición renovadora con la que ya contaba Argentina a mediados de este siglo. Desde la última década del siglo XIX se

---

[30]Armando González, Anhelo Hernández y el grupo plástico El Taller entre otros. También, esta vez con ocasión de la III Bienal, varios artistas uruguayos (Carmelo de Arzadun, Amézaga, Berdía, García Reino, Michelena, Severino Pose, Armando Gonzalez, Roberto y Zorrilla de San Martín) mostraron alguna hostilad a participar en esta tercera edición -aunque finalmente alguno de ellos lo hizo- y el pintor brasileño Di Cavalcanti hizo unas declaraciones en la prensa de Montevideo llamando a estos y otros artistas a no concurrir al certamen barcelonés y organizar una exposición de artes plásticas en respuesta a las Bienales Hispanoamericanas.

[31]Recordemos que en esta III Bienal el Gran Premio de Escultura corresponderá a Pablo Serrano (ex-aeguo con Angel Ferrant) que venía formando parte del envío uruguayo; artistista que, por otra parte, a partir de esas fechas se quedará a residir en España entrando a formar parte poco después del grupo El Paso.

venían fundando instituciones y acumulando sucesos artísticos promotores del arte, como la fundación del Ateneo en 1893, la del Museo de Bellas Artes en 1895, la de la Academia de Bellas Artes en 1905; la celebración de la gran exposición internacional del Centenario en 1910; la del primer Salón Nacional en 1911; etc.

Junto a ello, desde comienzos de este siglo, se venía dejando sentir una generación de artistas con intenciones renovadoras que irá introduciendo el impresionismo y algunos toques postimpresionistas; hay que contar entre estos artistas con algunos próximos a lo académico pero algún despegue ocasional, como lo pintores Eduardo Sivori, Ernesto Cárcova, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Antonio Alice y el escultor Lucio Correa, y con algunos artistas más decididamente renovadores, como Faustino Brughetti, Martín Malharro y Valentín Thibón Libián. Sin embargo, la verdadera renovación no comenzará hasta la década de los veinte.

Las exposiciones en 1921 con aire europeo del uruguayo Pedro Figari, con su intimismo y soltura del color, y la del argentino Ramón Gómez Cornet, influido por el cubismo, causaron gran impacto en los jóvenes artistas bonaerenses. Este aire renovador será continuado desde 1924, año en el que regresa Emilio Pettoruti con una obra entre cubista y futurista que expone con verdadero internacionalismo en Buenos Aires, lo que no dejará de causar gran revuelo en el artista será apoyado por la revisa

Martín Fierro y la Asociación de Amigos del Arte. Pero en estos años veinte y la década siguiente, además de la gran importancia de la presencia de la obra de Pottoruti en el ambiente bonaerense, hay que contar también con la presencia de otros artistas que manejan los lenguajes internacionales y contribuirán a abrir el camino renovador, como son los artistas Miguel Carlos Victorica, Lino Enea Spilimbergo, Xul Solar, Juan del Prete, Raquel Forner, Juan Carlos Castagnino, Horacio Butler, Alfredo Guttero, Hector Basaldúa y los escultores Pablo Curatella Manes y Alfredo Bigatti.

Los años treinta también dejaron sentir la influencia del surrealismo en Argentina. Habrá artistas que, tentados por esta tendencia, mantedrán una postura independiente pero, pese atodo, de momentos afines, tales como Juan Batlle Planas, Xul Solar, Raquel Forner, Antonio Berni, Roberto Aizenberg, Miguel Caride o Noé Nojechowicz. Destaca, sin embargo, el grupo Orión, creado en 1938 y que realizará una exposición en cada uno de los dos años siguientes; el grupo se definía a sí mismo como surrealista y estaba compuesto, entre otros, por Orlando Pierri, Ideal Sánchez, Leopoldo Presas, Vicente Forte, Luis Barragán, Micelli, Aschero, Bruno Vernier y José Manuel Moraña, aunque la mayoría de ellos pronto derivará hacia el expresionismo.

La década de los cuarenta será aún más agitada que las precedentes y en ella tempranamente entrará el arte argentino en

la abstración, que tendrá aquí caracteres propios. El movimiento abstracto, pues, toma cuerpo en Buenos Aires en 1944, año en le que aparece el número único de la revista Arturo, que dirigía el uruguayo Carmelo Arden Quin (residente en Buenos Aires desde 1938), Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y el poeta Edgar Bayley; incluía este número también ilustraciones de Tomás Maldonado, Rothfuss, etc. y se autodefinía como "revista de arte abstracto". Al año siguiente Arden Quin funda la Agrupación Arte Conreto-Invención, en la que estaban también Rothfuss, Esteban Eitler, Kosice y otros, y algunos artistas que no participaron en ella fundan la Asociación Arte Concreto-Invención, de nombre semejante e integrada por Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Enio Iommi y otros. Para distinguirse bien de este último grupo (el de Maldonado), en 1946 los primeros adoptan el nombre de "Madi", grupo que queda integrado por Arden Quin, Kosice, Martín Blaszko, Rothfuss, Eitler y otros, y realizan exposiciones en este año y el siguiente planteando la desaparición del marco y la composición dinámica. Habrá algunas separaciones y reagrupaciones más en años sucesivos, pero el movimiento, que se consegrará fuera de su país a fines de los cuarenta y principios de la década siguiente, contaba ya con una irradiación y presupuestos destacados. Los grupos tenían al comienzo bastante en común, empezando por la no figuración y las influencias en el punto de arranque y sucesivamente relaboradas del suprematismo y constructivismo ruso, las investigaciones de la Bauhaus, el neoplasticismo holandés, el constructivismo de Torres García,

etc.; deseaban, pues, desterrar lo subjetivo, declarándose expresamente contra el surrealismo y propugnado una estética objetiva, científica y constructiva basada en las formas geométricas primarias, los principios del arte concreto y la visibilidad pura.

En estos años, por otra parte, la fecunda y agitada actividad artística bonaerense también quedará reflejada en el lanzamiento de algunos manifiestos, la fundación de revistas, de centros de enseñanza, de galerías, etc. Así, hay que destacar cómo Lucio Fontana lanza ya la base de su espacialismo, el "Manifiesto Blanco", en 1946; cómo en 1947 se funda la Academia Altamira, donde trabajarán, entre otros, Romero Brest, Petorutti y Lucio Fontana; también en ese mismo año se publica la revista Arte Madi, en 1948 surge la revista Ver y Estimar y en 1951 surge la revista Nueva Visión, año este último en el que también se crea la Galería Bonino, que apoyará a las nuevas tendencias. En 1952 se crea el grupo Artistas Modernos de Argentina, iniciativa del crítico Aldo Pellegrini que reunirá a artistas que practicaban una abstración más lírica e intuitiva: José A. Fernández Muro, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Kazuya Sakai y Clorindo Testa. Tanto este último grupo como los citados anteriormente, dominarán ya la escena artística argentina de los años cincuenta.

No obstante, señalemos, en lo que respecta a las Bienales Hispanoamericanas y la participación de Argentina, que esta

participación no sólo será en cada una de las ediciones del certamen la más abundante (fuera de la de España -y Cuba en la II Bienal-), sino también la más variada y destacada, aunque sin gran tono vanguardista. De este modo, a la I Bienal Hispanoamericana Argentina concurrió con bastante más del medio centenar de artistas, de los cuales tres resultaron galardonados (Alberto Guido con el Gran Premio de Grabado; Cesáreo Bernaldo de Quirós con el Gran Premio de las Provincias Españolas y el arquitecto Daniel Ramos Correa con el Premio del Ayuntamiento de Madrid); aunque también por entonces la participación de artistas argentinos en la "contrabienal" de París, habida cuenta de las pequeñas dimensiones y recursos, resulta notable[32]; en la Bienal de La Habana, por otro lado, la participación de artistas argentinos pasó ampliamente del centenar, pese a que varios artistas de este país enviaran su apoyo a los artistas cubanos que luchaban contra la II Bienal[33], y en la edición de Barcelona concurrieron -como en la de Madrid- algo más de medio centenar de artistas.

Este sería, en síntesis apretada, el panorama del arte iberoamericano que las Bienales tuvieron la posibilidad de ofrecer. La participación final que hubo de estos países dependió de muchos factores y hubo de enfrentarse con no pocas hosti-

[32]Además del citado Carmelo Arden-Quin, que figuraba como uruguayo, en esta exposición estuvieron los artistas argentinos Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Pérez Penalva y Damonte Taborda.

[33]Encabezaban las firmas del mensaje los artistas Solari, Castagnino, Urruchúa, Biscione, Giustozzi, Ibarra, Vigo, Devoto.

lidades, hasta el punto, que prácticamente podemos decir que estas son las Binales internacionales realizadas con mayor oposición de los artistas invitados. Más adelante veremos el caso de la I Bienal con los numerosos rechazos que recibió de artistas de varios países -e incluso de Gobiernos e instituciones oficiales- y las dificultades que hubo en la selección y organización posterior de estos envíos; así como se observará el modo en que recibió nuestra crítica a este arte iberoamericano que, en el momento en el que se celebró la I Bienal, puede decirse que era un completo desconocido, esperado con más esperanza que conocimiento; finalmente, lo que llegó desilusionó bastante, aunque en su momento proporcionó la ocasión de un replanteamiento de la situación artística española. Había, pues, bastente de cierto cuando a comienzos de 1951 el pintor Pancho Cossío, llamando a la partición en el certamen a los artistas americanos, les dirigía las siguientes palabras: "Artistas americanos, os esperamos con los brazos abiertos, brazos que, huelga decirlo, son brazos fraternos. Sentimos la hermandad por múltiples motivos de todos conocidos para enumerarlos ahora. Y a fuer de sincero, os diré que os necesitamos."[34]

[34]A.M. CAMPOY: "Pancho Cossío, ante la Bienal de Arte Hispanoamericano", Correo Literario, núm.16, Madrid, 15-1-51, pág.6

II.4. El Instituto de Cultura Hispánica y la política de la hispanidad.

El Instituto de Cultura Hispánica, como ya hemos dicho, fue la entidad oficial que organizó las Bienales Hispanoamericanas de Arte; lo que hace especialmente que nos interese un análisis sobre el mismo.

Tanto al hablar de este organismo como de las Bienales Hispanoamericanas que promovió, pocas veces se ha dejado de hacer referencia a lo que, abreviando, en términos generales se ha venido a llamar la "política de la hispanidad", es decir, a grandes trazos, una política española de acercamiento a los países Iberoamericanos en razón a vinculaciones de tipo histórico, religioso, idiomático, social, etc. que señalan tradicionales rasgos de identidad comunes que han quedado plasmados en la cultura colectiva. Vinculaciones, pues, que serán fomentadas institucionalmente en orden a la preservación y aumento de esos rasgos de identidad cultural comunes, pero cuyo fomento, finalmente, viene a ser acompañado también de una utilización para favorecer la introducción de fines de tipo político y económico.

Este última caracterísica no ha dejado de destacarse por críticos, historiadores de arte y artistas que se han referido a las Bienales y al Instituto de Cultura Hispánica (en adelante

aludiremos también a este organismo con las siglas ICH) y, en general, hemos visto ya -lo reseñabamos al tratar de la literatura sobre el certamen- la frecuencia con que se ha unido al tema de la Bienal el tema de lo político o lo oficial. Y, ciertamente, el certamen trae la ocasión de la asociación y el comentario de ambos temas; pues no deja de ser cierto que las Bienales no solamente fueron organizadas y patrocinadas por un organismo oficial, sino también que en gran medida recibieron más ayuda diplomática y política que artística o cultural, especialmente de cara al extranjero.

Para situarnos en estas perspectivas, recordemos de nuevo como, entre otros historiadores que han vinculado ambos temas (Cirici, García Guatas, Equipo Reseña, Ureña, Calvo Serraller, etc.), ya Vicente Aguilera Cerni se refería a la I Bienal en los siguientes términos: "Puesta en marcha la política llamada de "hispanidad" (dirigida hacia los países hispanoamericanos para favorecer fines político-económicos mediante el prestigiamiento y la penetración culturales), el Instituto de Cultura Hispánica organizó a su servicio la primera Bienal Hispanoamericana. Precisamente por estar proyectada hacia el exterior, la Bienal fue la primera manifestación artística, oficialmente montada e inspirada, que dió cabida a las corrientes artísticas avanzadas"[1], o como Tápies, entre los artistas, dirá que este Instituto "creó las Bienales Hispano-Americanas precisamente para ofrecer una fachada de libertad cultural de cara al

[1] Iniciación..., Op. cit., pág. 49

exterior"[2].

No obstante, no sería justo dejar la organización de las Bienales en términos de incidencia en el trasfondo político y a lo artístico como su exitoso apéndice inesperado. En este sentido, digamos en general que si este tipo de referencias ha sido más frecuentes en los años setenta y comienzos de los ochenta, en los sesenta había predominado una visión que presentaba las Bienales y la labor artística del ICH en términos más elogiosos para con la política, el arte o lo hispano asociado al certamen. Así, recordando algunas de estas visiones, si Moreno Galván resaltaba lo positivo de la I Bienal, es decir de ese precedente que significó, "nada menos, que la inversión total del sistema valorativo que hasta aquel momento había venido presidiendo en la vida española el régimen de sus exposiciones oficiales" y que posibilitó la derrota del academicismo y el paso a nuevos planteamientos artísticos[3], Soto Vergés, aplaudía poco después de las Bienales, por ejemplo, su loabre labor de apertura del mercado americano al arte español[4]; Sánchez-Camargo, por su parte, dirá que la I Bienal "fué

---

[2] Memoria..., Op. cit., pág.245

[3] Introducción..., Op. cit., pp.120-122

[4] "Pero no es menos importante -selalaba Soto Vergés- la creación de mercado independiente que supone la Bienal. Antes de ella, la busca de marchante o galerías extranjeras resultaba capítulo oneroso para nuestros artistas. La competencia en esos orbes quedaba muy dañada por las hostilidades o el desconocimiento de que fueran objeto nuestras producciones artísticas. El gran mercado transatlántico venía a enmendar entuertos, pone en tela de juicio mucha crítica imcompleta, no soló contemporánea, sino también a errores de la Historia, dando la oportunidad de revisión para cualquier país con su sección de arte retrospec-

el acontecimieno más decisivo de nuestra vida artística casi nos atreveríamos a decir que en sig..os. Allí, en el Instituto de Cultura Hispánica, se llevó a cabo la trasformación oficial del arte en España, se dió entrada a los artistas famosos fuera de nuestras fronteras y olvidados dentro de ellas; se entronizó el esfuerzo creacional, se apartó la pintura imitativa, formularia, fría y pasada..." o Carlos Areán en sus escritos incidirá -entre lo significativo de las aperturas oficiales al arte abstrato- *en la nobleza de la labor de conocimiento* del mundo artístico hispano llevada a cabo por el ICH y las Bienales[5].

Acaso las primeras posturas que hemos recordado -las que dan un sentido negativo al trasfondo político de las Bienales- contengan un tanto de reacción hacia estas últimas, principalmente localizadas en los años sesenta; en cualquier caso, a finales de los ochenta y primeros noventa las referencias al tema de la relación entre las Bienales y la política vedrán con *más sosiego, intentando objetividad*[6]. *Pero sobre todo, lo que*

---

tivo. Es imposible describir aquí cuantos pintores españoles o hispanoamericanos, filipinos y centroamericanos encontraron en nuestras Bienales la ocasión de incorporarse sin mayores esfuerzos -sólo el de su propia calidad- a la más noble feria del más noble producto." ("Bienales, Exposiciones y Concursos Nacionales", Artes, Art. cit., pág.9)

[5]Véase, por ejemplo, Veinte años..., Op. cit., pág.5 y ss., 1971. Arte...,Op. cit., pág.13 y, muy especialmente, Treinta años..., pp.26-46

[6]Véase, por ejemplo, las referencias a la Escuela de Madrid y la Bienal de Javier Tusell, "El entorno...", Art. cit., pp.51-126

esencialmente nos interesa a nosotros ahora del asunto es que quede clara la existencia de una vinculación entre la política española, especialmente la de dirección hacia Iberoamérica, y la Bienal, algo que, al fin y al cabo, queda concedido por todos, aunque no deja de estar valorado de diferente manera.

El movimiento americanista del que surgirá la política de la hispanidad a la que ahora nos referimos y de la que las Bienales formarán parte, tenía unos orígenes que podemos remontar a finales del siglo XIX, donde se van sucediendo hechos como la creación de la Unión Iberoamericana en 1984, la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892 o la pérdida de las últimas colonias españolas en 1989, que como compensación estimuló las incipientes direcciones de acercamiento iberoamericanista[7]. Sin embargo, desde la perspectiva del arte, nos interesa más como precedente el año 1929, año en el que no soló se celebrará la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que ponía en marcha en el arte una política hispanoamericana que tendrá continuidad en el régimen del general Franco[8], sino también año en el que Vázquez Díaz comienza a pintar los frescos del monasterio de Santa María de La Rábida[9], proyecto asimismo precursor de esta continúa línea de

---

[7]DELGADO, L.: Diplomacia franquista y política cultural..., Op. cit., pp.17-18; AA.VV.: Introducción a la Historia de España, Barcelona, Teide, 1965, pp.758-762

[8]BONET CORREA, A.: "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", en Arte del franquismo, Op. cit., pág.26

[9]Simbólicamente, Vázquez Díaz comienza la obra el 12 de octubre de 1929 (pondiéndola fin el mismo día del año siguiente), aunque habían sido precedidas en 1927 de una exposición de boce-

aproximación a lo iberoamericano[10]. Pero si estos hechos se dieron en tiempo de la dictadura de Primo de Rivera, durante la República se vinieron a poner bases más sólidas a esta política hacia Iberoamérica y el rémigen del 18 de julio las retomó y adaptó a sus intereses.

Éste último, para canalizar esta actividad, creó por Ley de 2 de noviembre de 1940 el Consejo de la Hispanidad, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores y concebido como

---

tos y acuarelas sobre este proyecto en el Museo de Arte Moderno de Madrid (Véase ZUERAS, F.: "Daniel Vázquez Díaz", en Exposición Vázquez Díaz y sus discípulos, Córdoba, D.P.C.-C.A.P.C., 1987, pp.33-34)

[10]Aunque el tema está poco estudiado, sería interesante el análisis de este precedente en la decoración mural con temas americanistas que se desarrollará posteriormente en algunos edificios oficiales. Algunas vagas referencia a la "apropiación" de Vázquez Díaz y el tema iberoamericano tras la guerra civil, pueden encontrarse, aunque disentimos bastante de la interpretación, que consideramos muy partidista, en G. Ureña: "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos" y "La pintura de la España Eterna", en Arte del franquismo, Op. cit., pp.120-122 y 180-186, repect. Por otro lado, el propio Vázquez Díaz, poco de que la I Bienal le concediera el "Gran premio a la obra de un pintor", se referirá también a su "labor hispana": "Mi obra es una arquitectura de piedra dentro de una gama plateada de grises -la armadura- y una sinfonía de blancos -el hábito- impregnada de Hispanidad, pese a aquellos que me tildaban de extranjero en los primeros años de mi vuelta a Madrid. Recordemos los frescos "El Poema del Descubrimiento, en los muros de Santa María de la la Rábida", 1929; "Los pueblos de los conquistadores", "Conquistadores y navegantes", "Monjes y toreros", "Hombres de mi tiempo" y los retratos de las figuras representativas del pensamiento hispano, entre ellos el de Rubén Darío, 1915. Recogí en mis viajes por Europa lo que necesitaba mi inquietud universalista para traerlo a España y hacer una obra españolísima, hasta el extremo, que el honor más grande para mi es el de ser llamado "Pintor de la Hispanidad"" (XAGRA: "Vázquez Díaz cifra su máximo honor en ser llamado "pintor de la Hispanidad""; Patria, Granada, 28-3-52. Véanse declaraciones semejantes en LOPEZ OTALORA: "Vázquez Díaz, fraile-guerrero de nuestra pintura", Libertad, Valladolid, 11-11-51)

organismo asesor "que será el rector de aquella política destinada a asegurar la continuidad y eficacia de la idea y obras del genio español" (Art.1); competían a este Consejo "todas aquellas actividades que tiendan a la unificación de la cultura, de los intereses económicos y de poder relacionados con el mundo hispánico" (Art.2)[11]. Esta institución, encargada de coordinar "todas las actividades de índole semejante a la suya existentes en los demás Ministerios y Entidades oficiales con el propósito de establecer, mediante su dirección, una sola actuación política, idéntica y permanente" (Art.1)[12], llevará sus iniciativas hacia la elaboración de una doctrina hispanista de apoyo a la política exterior española, aunque su capacidad de maniobra pronto se verá mermada y su papel se irá replegando cada vez más hacia el plano cultural. El sentido de este organismo en la configuración de una "política de la hispanidad", pues, sólo revelará su valía a largo plazo, cuando con el cese de la segunda guerra mundial y el bloqueo diplomático hacia España esta política se convierta en un instrumento de primer orden[13].

---

[11]Ley de 2-XI-1940, (B.O.E., 7-XI-40); recogida por L. DELGADO, Op. cit., pp.233-235

[12]Orden del Ministerio de Asuntos Exteriores de 7-IV-1941, aprobando el Reglamento del Consejo de la Hispanidad (B.O.E., 9-IV-1941); recogido en Ibidem, pp.239-46

[13]"La política de la "Hispanidad", dirigida a facilitar el entendimiento con los países iberoamericanos, -dice L. Delgado- se convirtió desde el desenlace del conflicto bélico mundial en uno de los elementos primordiales utilizados por la diplomacia franquista. Apoyándose en los lazos, repetidamente pregonados, de "sangre, historia y cultura" que ligaban a ambas comunidades, e incluso en ciertas similitudes ideológicas con alguno de los Estados de la zona, se buscó atraer a potenciales aliados para invertir la mayoría hostil que condenó en el seno de las Naciones

En cuanto al papel reservado a la actividad cultural y artística en esta "política hispanoamericanista", como en los primeros años cuarenta se la llamaba desde el Gabinete de Información Técnica del ministro de Asuntos Exteriores, su utilidad estaba ya meditada y delíneada por este órgano ministerial hacia las mismas fechas (y, recordemos, que de este Ministerio dependía el Consejo de la Hispanidad). La cuestión era que la cultura española, especialmente la del "pasado glorioso", la del Siglo de Oro Español, era atractiva y gozaba de gran prestigio entre españoles y americanos, por tanto, había que incentivarla y promoverla, era el necesario envoltorio y apoyo, la credencial de presentación para conseguir levantar el prestigio español en América e introducir los "verdaderos propósitos". Tal dirección cultural encontrará su crisis hacia el cambio de década y, precisamente la I Bienal Hispanoamericana, será una muestra de la nueva orientación institucional hacia valores culturales españoles más cercanos en el tiempo; era ya el momento de comenzar a introducir a la España contemporánea[14]. Pero no nos adelantemos a los acontecimientos.

Unidas a la dictadura española a un obligado período de cuarentena. Cubriéndose, asimismo, objetivos de carácter interno: atenuar la paupérrima situación alimentaria -merced a los acuerdos con Argentina-, y extraer una legitimación adicional en los momentos más álgidos de la reprobación internacional del régimen", Ibidem, pág.111

[14]En relación al arte y la cultura, véase una aproximación a los contenidos de esta política de los años cuarenta y su crisis en M. CABAÑAS: "El ideal del Siglo de Oro...", Op. cit.

Sucesor del Consejo de la Hispanidad será el Instituto de Cultura Hispánica, que intentará dar una nueva imagen y centrarse más en lo cultural. El organismo tiene su origen en la la Ley de 31 de diciembre de 1954, que reorganizaba los servicios del Ministerio de Asuntos Exteriores, apareciendo la Dirección General de Relaciones Culturales y trasformando el Consejo de la Hispanidad en el nuevc Instituto de Cultura Hispánica[15]; aunque, pese a esta disposicición legal, en realidad la génesis concreta del ICH estará en la celebración en España, entre los meses de junio y julio de 1946, del XIX Congreso Mundial de "Pax Romana"[16]. Es decir, a Salamanca y el El

---

[15]El preámbulo de la Ley señalaba que se había esperado hasta el final de la guerra para reorganizar los servicios de este Ministerio, no obsante, por "fidelidad a la tradición y por espíritu de continuidad" se mantenían la mayor parte de ellos, aunque reorganizando algunos y dando cohesión al conjunto; al tiempo que se creaban "servicios nuevos que se hacían ya imprescindibles, el más importante de ellos la nueva Dirección General de Relaciones Culturales, que dará amplio cauce a la expansión de la cultura española en el extranjero y velará especialmente por el mantenimiento de nuestros vínculos espirituales con los pueblos hermanos de América. A esta misma finalidad responde la rasformación del Consejo de la Hispanidad en Instituo de Cultura Hispánica, dado que el principal cometido de este Organismo se refiere al ámbito de la las relaciones culturales del mundo hispánico". Ley Orgánica de 31-XII-1945, B.O.E. de 2-I-1946. Recogido por L. DESCALZO, Op. cit., pp.249-257; sobre los orígenes de este organismo véanse también pp.115-124.

[16]"El acto -dice L. Delgado- rememoraba una de las aspiraciones frustradas del antiguo Consejo de la Hispanidad: agrupar en España a intelectuales de ambas orillas del Atlánico para sancionar colectivamente una empresa que asociase a las dos comunidades. Semejante empresa, claro está, tenía como objetivo de fondo la propagación de la doctrina de la Hispanidad, inspirada e impulsada desde Madrid, que serviría para rehabilitar el prestigio español en tierras americanas. Una Hispanidad desprovista de la carga combativa que tuvo en los primeros años de la guerra mundial y colocada bajo los auspicios de la ideología y el personal católicos, menos sospechosos de anteriores complicidades con las potencias del Eje, y cuya red de irradiación a Iberoamérica había demostrado en reiteradas

Escorial, donde esta organización presidida por Joaquín Ruiz Giménez vino a celebrar su decimonovena reunión, acudieron numerosas personalidades católicas del ámbito internacional, especialmente iberomericanas, y entre sus acuerdos se tomará el de creación del Instituto Cultural Iberoamericano, institución de la que surgirá el ICH de Madrid[17].

En septiembre de 1946 se ponía al frente del ICH como direc-

---

ocasiones ser más eficaz que la de sus competidores falangistas. El congreso de "Pax Romana" había sido precisamente un exponente de esta capacidad católica para permeabilizar a los grupos homólogos iberoamericanos."; Ibidem, pág.123.

[17]A comienzos de 1952, haciendo balance de labor del ICH, la prensa madrileña presentaba así su nacimiento: "Puede decirse que hasta hace aproximadamente un lustro se carecía en España de una orientación definida y efectiva en orden a nuestra tarea cultural en Hispanoamérica. Apenas si se realizaba intercambio alguno de personalidades y profesorado, no existiendo tampoco, prácticamente, envios de libros y publicaciones. Por ello no es de extrañar que la propaganda antiespañola presentara los escasos esfuerzos hechos -dos personas inviadas y 15 libros publicados- como menguado balance de una acción imperialista./ 1946 es, pues, el año en que se rompe el aislamiento con Hispanoamérica. El XIX Congreso Internacional de "Pax Romana", celebrado en Salamanca y el Escorial durante los meses de junio y julio, determinan la llegada de numerosos hispanoamericanos, fruto de la activa labor desarrollada en los países fraternos por el presidente y secretario general, señores Ruiz Giménez y Sánchez Bella. Acuden, además de las personalidades católicas, muchos estudiantes vinculados íntimamente a nuestra posición nacional e internacional, y en la reunión, frente a los inelegantes procederes de algunos representantes europeos, destaca la ferviente adhesión de los hispanoamericanos. Y ellos mismos acuerdan crear el Instituto Cultural Iberoamericano./ Esta realidad y el común deseo de actuar coordinadamente Hispanoamérica con España fueron las causas creadoras del Instituto de Cultura Hispánica, como corporación de derecho público asesora del ministro de Asuntos Exteriores en cuestiones hispanoamericanas. Quienes habían llevado el peso del Congreso fueron encargados de crear y modelar el nuevo Instituto."; ("La eficacia del Instituto de Cultura Hispánica. La Bienal Hispanoamericana fué el acontecimiento más destacado de 1951", Informaciones, Madrid, 9-1-52).

tor al mismo Joaquín Ruiz Giménez, la colaboración del sector católico, pues, venía a ayudar a la proyección cultural internacional del organismo. Poco tiempo después, el ministro de Asuntos Exteriores autorizaba a Ruiz Giménez a dar normas para el funcionamiento y distribución de cargos de la institución; el Reglamento del ICH no se hizo esperar y finalmente era aprobado en abril de 1947.

Este Reglamento fijaba su función en "el mantenimiento de los vínculos espirituales entre todos los pueblos que componen la comunidad cultural de la Hispanidad" (Art.1) y resolvía sus fines específicos en el estudio, defensa y difusión la cultura hispánica; el fomento del conocimiento mutuo de los pueblos hispánicos y la intensificación de su intercambio cultural; la ayuda y coordinación de todas las iniciativas públicas y privadas con las mismas finalidades y el asesoramiento del ministro de Asuntos Exteriores en estas materias (Art.2)[18]. La pregunta sobre la sinceridad de los nuevos planteamientos con los que nacía este nuevo organismo en relación al Consejo de la Hispanidad, parece surgir enseguida. Nuestro mentor en este terreno contesta así a ella:

> "La respuesta no es sencilla. En la planificación de este organismo renovado, impulsor y soporte de los contactos culturales con el resto de los pueblos del "mundo hispánico", no puede obviarse que tenían mayor peso los componentes no exclusivamente políticos del que tuvieron en la etapa del Consejo de la Hispanidad. Posiblemente existía un deseo de contribuir a afianzar de esta forma el substrato cultural

[18]Decreto de 18-IV-1947 aprobando el Reglamento Orgánico del ICH, B.O.E. de 25-IV-1947. Recogido en L. DELGADO: Op. cit., pp.266-281; sobre la puesta en marcha del oganismo, véanse también pp.149-161

colectivo de ambas comunidades. Efectivamente el tono de las manifestaciones era muy distino de la beligerancia mostrada en los primeros años de la guerra mundial. Ahora bien, analizando los fenómenos en sus respectivos contextos también resulta evidente que la necesidad impelía en esa dirección, dadas las dificultades con que se enfrentaba la política exterior española. (...). En realidad, el ICH se configuraba desde sus orígenes como un claro exponente de institución paraestatal. Su definición jurídica le permitía actuar con una dosis suficiente de autonomía cara al exterior, pero su vinculación orgánica hacía de él una emanación del poder estatal, fundamentalmente del Ministerio de Asuntos Exteriores. (...). Las relaciones culturales asumirían en la estrategia de aproximación de la dictadura a Iberoamérica un importante papel supletorio e instrumental. El ICH venía a ser una especie de intermediario que actuaba por delegación estatal, pero sin dejar traslucir demasiado evidentemente su concurso, o al menos esta era la intención con que quedaba diseñado. Si las iniciativas formuladas por el ICH fracasaban, el régimen se colocaba al margen y no se responsabilizaba de sus acciones. Si por el contrario sus tentativas tenían éxito y salían adelante, el gobierno de Madrid se apresuraba a colaborrar abiertamente con la institución, participando en el lanzamiento de las diversas actividades y rentabilizádolas propagandística y políticamente a su favor. (...). Las trasformaciones que se habían producido en las instituciones que vehiculaban ese proyecto de intimación hispanoamericana, y en el contenido del mensaje que divulgaban, no implicaban, pues, un cambio significativo en la concepción que sobre él tenían los responsables políticos españoles. El ICH era heredero doctrinal del Consejo de la Hispanidad. Al menos en su faceta más trascendente que buscaba la cristalización de una organización supranacional del mundo hispánico, convirtiendo a España en portavoz aventajado ante el resto de la comunidad internacional. En años venideros esa correspondencia pudo observarse más perceptiblemente. Las distancias con aquella idea original, y la reformulación de la misma que se había efectuado, obedecían al inequívoco sesgo defensivo que presentaba en ese apurado trance el acaecer exterior de la dictadura."[19]

Ruiz Giménez, pues, había protagonizado la etapa de puesta en marcha del ICH, no obstante, en octubre de 1948 era nombrado embajador en Roma y, en diciembre, accedía a su puesto Alfredo Sánchez Bella, su colaborador más cercano y anterior secretario

[19] Ibidem, pp.153-55

general del organismo. Sánchez Bella ocupará la dirección del ICH desde entonces hasta su nombramiento de embajador de España en Santo Domingo, a finales de 1956, precisamente en el transcurso del tiempo en el que se gestaron y llevaron a cabo las tres Bienales Hispanoamericanas que hubo[20].

Durante esta segunda dirección, según Lorenzo Delgado, el ICH "adquirió una orientación más pretenciosa. La conexión entre relaciones culturales e intereses políticos se hizo más evidente, primándose esa dimensión política y sobrepasándose claramente el marco de la acción cultural para ocuparse en grado creciente de otras parcelas que afectan a la comunidad hispánica, tales como la economía, la emigración, la seguridad social o el derecho internacional."[21] No obstante, pese a ello,

---

[20]*Como ya hemos señalado, habrá otros proyectos de realizar una IV Bienal, pero éstos, centrados principalmente en la etapa de su sucesor, Blas Piñar López, no llegaron a realizarse.*

[21]Op. cit., pág.162. Ese hecho parece acentuarse a partir de 1951, tras el viaje a América de Sánchez Bella, quien declaraba que había observado que en los últimos años, gracias principalmente a la actividad del ICH con los becarios, las publicaciones y los congresos internacionales, en América se había producido un giro "favorable para nosotros en todos los ambientes, tanto en los culturales como en los sociales y políticos. (...). Por todo ello, el Instituto considera cumplida la primera etapa de su actuación. En la segunda trataremos de enlazar esa comunidad cultural con los aspectos sociales y económicos de América. Las bases de esta etapa serán la cooperación económica y la coordinación de esfuerzos y proyectos para conseguir una política migratoria humana y generosa, interesante para ambas partes. En cuanto esta política haya cuajado, el emigrante podrá hacerlo con la plena seguridad del apoyo jurídico y moral en su patria de origen y en el país donde se traslada, no sólo a hacer fortuna sino también a colaborar con los nativos en una gran empresa económica y social." (*INTERINO: "Se intensifican nuestras relaciones con América. Declaraciones del Director de Cultura Hispánica"*, La Gaceta del Norte, Bilbao, 12-10-51). Y tras el éxito del proyecto de la I Bienal Hispanoamericana, por ejemplo, Sánchez Bella declaraba que la tarea más importante que se

debemos añadir que, en el terreno artístico, durante su gestión el ICH logra un puesto de primer orden en cuanto a las instituciones españolas patrocinadoras del arte, especialmente tras el éxito alcanzado con la I Bienal Hispanoamericana de Arte, donde el organismo realmente se acreditará en el mundo artístico, aunque ya antes -generalmente en colaboración con otros organismos y con orientación diferente- había organizado algunas exposiciones de arte. Este nuevo crédito, huelga recordarlo, proviene de ser parte destacada no sólo en el cambio de la orientación cultural que venían dando los organismos oficiales a nuestro arte, sino también de tomar parte activa en los mismos problemas que se presentaban al desarrollo del arte contemporáneo en nuestro país; es decir, digamos que, a grandes rasgos, el crédito del organismo en el sector artístico viene de su sugerencia de otras perspectivas que la preferente mirada de lo oficial español hacia el arte del Siglo de Oro y, ante el predominio del academicismo y aislamiento de nuestro arte contemporáneo, del ofrecimiento de un nuevo cauce, de una nueva alternativa -pese a todo su eclecticismo y limitaciones- al

---

planteaba el ICH era una "Asamblea de estudios económicos y técnicos, pues yo estimo -decía- que de lo cultural es necesario pasar sin olvidarse a lo técnico y a lo económico" (SAMPELAYO: Art. cit., 15-1-52). Por otro lado, al despedirse de su cargo, el mismo Sánchez Bella, trazando unas líneas de la política hispana del ICH desde su nacimiento, hacía una especie de balance de su propia actividad durante los diez años que permaneció al frente del mismo y dejaba clara la importancia que concedió a las relaciones económicas-sociales (SANCHEZ BELLA: "Diez años de cultura hispánica", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.83, Madrid, noviembre 1956, pp.133-138. La misma revista contestará en una editorial al artículo de Sánchez Bella resaltando su labor hispanoamericanista y lo conseguido hasta el momento: "Tan buen embajador", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.84, Madrid, Diciembre 1956, pp.275-280).

arte español del momento[22].

La gestión en el terreno artístico de Sánchez Bella, pues, ha sido resaltada por varios historiadores, principalmente en lo referido a las Bienales[23], aunque también ha tenido sus detractores, especialmente por la rentabilidad política que quiso sacar siempre del hecho artístico[24]; pero en cualquier caso su etapa en este campo no deja de ser relevante y, comparada

---

[22]Véanse algunos aspectos sobre estos temas en M. CABAÑAS: "El ideal del Siglo de Oro..." Op. cit. e "Introducción..." en Op. cit., pp.376-393

[23]Véase C. AREAN: Veinte años..., Op. cit. pág.53, 1971. Balance..., Op. cit. pág.13 y Treinta años..., Op. cit., pág. 26; SANCHEZ-CAMARGO:"Leopoldo Panero...", Op. cit., pág.187; RODRIGUEZ-AGUILERA: Arte moderno..., Op. cit., pág.122

[24]Antoni Tàpies, por ejemplo, comenta refiriéndose a la III Bienal: "Siempre recordaré que, unos años más tarde, cuando yo ya había hecho numerosas exposiciones en el extranjero y, por suerte, no necesitaba la ayuda de nada oficial, unos críticos amigos me hicieron una campaña intentando que en alguna de aquellas Bienales se me concediera uno de los grandes premios de pintura. Uno de ellos, Moreno Galván, me lo daba por seguro y escribió algún artículo presentándome como uno de los candidatos más apropiados. Pues bien, él mismo me explicó que un día fue llamado por el presidente de la Bienal, llamado Sánchez Bella, el cual le dijo muy seriamente que frenase la propaganda a mi favor, porque no convenía hablar tanto de los abstractos. Añadió que aquel año precisamante -paradojas de la política- el gran premio se quería dar y se dió -¿donde está la independencia de los jurados?- a un artista sudamericano figurativo llamado Guayasamín, precisamente de tendencia izquierdista. No hay que decir que aquel pintor era muy poca cosa, pero las razones de estado lo favorecieron. A mí me dieron un pequeño premio por la presión del embajador de Colombia, que era su patrocinador. Las mismas razones diplomáticas motivaron, no hace demasiado tiempo, que el embajador de España en Roma asistiera, a pesar de no haber sido invitado, a la inauguración de una exposición mía en la capital de Italia. Con gran sorpresa, oímos, mi mujer y yo, cómo aquel gordo señor explicaba a la gente que concurría al vernissage que él me había descubierto y que gracias a su ayuda en la Bienal Hispano-Americana yo había convertido en un pintor famoso. El embajador resultó ser el mismo señor Sánchez Bella." (Memoria..., Op. cit., pp.245-46).

con la de su sucesor en el puesto, Blas Piñar López, en la que además se intentará acentuar este tipo de rentabilidades, resulta, como puesta en marcha del mecanismo artístico y como resultados para su momento, altamente brillante; pudiéndose decir que los éxitos que alcanzó el arte español en la segunda mitad de esta década y la siguiente de la mano de Luis González Robles[25] -que aunque trabajo también para otros organismos oficiales, era un funcionario de este Instituto entrenado ya en su puesto de vicesecretario de la Bienal Hispanoamericana- sin duda no hubieran sido posibles sin esta etapa previa.

Pronto hablaremos de como se encauzaba la actividad artística en el ICH. No obstante, hay varios aspectos a comentar antes, comenzando por cómo se veían en el exterior las iniciativas culturales del organismo. En este sentido, la vinculación con intereses diferentes a los estrictamente culturales que se dejó notar en la etapa de Sánchez Bella, lógicamente no beneficiaban mucho el crédito de la actividad cultural del organismo, que enseguida topó con los exiliados españoles y la crítica de algunos intelectuales americanos, los primeros intentaban el descrédito de las actividades del ICH, los segundos resaltaban

---

[25]Uno de los primeros y más encendidos elogios de su labor son las páginas que le dedicó C. Areán en Veinte años... (Op. cit., pp.54 y 59-61); por otro lado, esta labor, sobre la que no suelen faltar las referencias, ha sido comentada de diverso modo y con diferentes matices (véase por ejemplo MORENO GALVAN, Introducción..., pág.190; CIRICI: La estética..., pág. 47; UREÑA, Las vanguardias..., pp.174-75, JIMENEZ-BLANCO: Op. cit., pp.71 y ss., CAJIDE, I.: "El arte español en los años 60", en Madrid..., Op. cit., pp.36-37; J.M. BALLESTER: "Los años 60, parte de nuestra identidad" en Ibidem, pp.92-93, etc.), pero en general destaca el balance positivo.

la posibilidad de turbias y ocultas finalidades políticas.

De este modo, por ejemplo, el semanario España Libre ("Organo de Sociedades Hispanas Confederadas de los Estados Unidos de América", se subtitulaba), de Nueva York, en 1949 hablaba así del ICH y su vinculación a la política:

> "Franco ha pretendido penetrar de diversas formas en América. Sabe que cuenta en los países americanos con fuertes núcleos de reaccionarios, donde está bien visto, y quiere también la corriente de afecto, que independientemente del régimen político que exista en la Península, siente el Sudamericano por España./ Franco intentó durante la guerra mundial ejercer sobre América una influencia política y un predominio económico: quiere ligar de nuevo a los países americanos a la suerte de España. Crea con este propósito el pomposo Consejo de la Hispanidad con una central en Madrid y dependencias en las capitales americanas. La acogida hostil de esta cacareada Hispanidad, más el viraje que impone la marcha de la guerra, obliga a Franco a cambiar de táctica. Es el Instituto de Cultura Hispánica el sucesor del Consejo de la Hispanidad. El nombre prueba que la penetración procurará ser menos ruidosa y cubriéndose de aire intelectual. (...). Este Instituto, gracias a fuertes fondos del gobierno ha realizado una buena labor. El Instituto publica la revista "Mundo Hispánico" con pretensiones de gran magazine. También edita los Cuadernos de Literatura Hispanoamericana y ha patrocinado varias exposiciones como la grande de Pintura Española en Buenos Aires, y la de pintores americanos en Madrid. El Instituto ha creado filiales en distintas capitales americanas bajo la dirección de la embajada franquista y en estrecho contacto con Madrid"[26].

Un año más tarde, este mismo semanario, decía sobre el ICH que su "primordial empresa es la de atraerse a los intelectuales hispanoamericanos a la militancia de las doctrinas de

---

[26]"La Cultura Española Bajo la Bota de Franco", España Libre, vol.XI, núm.1, Nueva York, 7-1-1949, pág.3. El artículo se recogía de una publicación de similares características (España Nueva, de México), transmitiéndose, decía, "una información recibida del interior de España y enviada por profesores y estudiantes que luchan contra el franquismo" (pág.3)

Falange Española Nacional Sindicalista" y lo comparaba con el "Iberoamericanish Institute de Berlín, fundado por iniciativa de Goebbels" con la función de hacer la propaganda nazi en Iberoamérica desde Berlín[27].

Igualmente ocurría con sus iniciativas culturales, así si España Libre ya venía advirtiendo en términos semejantes a los anteriores sobre un "acto de propaganda franquista" que había invitado "a más de 500 figuras de primer orden intelectual de Europa y América"; es decir, sobre el Congreso de Cooperación Intelectual, a celebrar en Madrid en el otoño de 1950 -y que, como luego veremos, guardará una gran relación con el origen de la I Bienal-, del que "se puede anticipar -añadía el semanario- que la organización de este Congreso, como otros que los franquistas han montado en los últimos tiempos, responde fundamentalmente a una preocupación de propaganda del régimen y para explotar la presencia eventual en Madrid de algunos intelectuales europeos... que ingenuamente creen que la reunión tiene una finalidad estrictamente cultural.[28]"; del mismo modo, por ejemplo, desacreditaba la revista Nuestro Tiempo, de México, al Congreso Femenino Hispanoamericano organizado por el ICH y celebrado en la primera quincena mayo de 1951 en Madrid[29]

---

[27]"Un "Iberoamericanish" en las Naciones Unidas", España Libre, vol. XII, núm.41, Nueva York, 15-10-1950, pág.7

[28]"El Congreso de Cooperación Intelectual", España Libre, vol.XII, núm. 37, Nueva York, 15-9-1950, pág.8

[29]"La Falange trata de ganarse a las mujeres de Hispanoamérica", Nuestro Tiempo, año 3, núm.2, México D.F., 1-10-1951, pp.47-48. En otro orden, véase la diferente visión en España del Congreso, por ejemplo, de futura galerista Juana MORDO: "Feminis-

o, como veremos más adelante, se desacreditaba o trataba de boicotear a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, por señalar algunos ejemplos de los actos que convocó el ICH en 1951 para celebrar el centenario de los Reyes Católicos[30].

El carácter de tal visión, con todo, comenzaría a cambiar tras la firma del Pacto de Defensa con los EE.UU. en 1953, presentándose ahora el ideario de la hispanidad -y por lo tanto al ICH- no tanto al servio de una política nazi o fascista como al servicio de los intereses capitalistas de EE.UU. Así, en 1953, la revista Bohemia, revista cubana que apoyó siempre la causa republicana española, definía el principio de la hispanidad como "principio que aspira a reconquistar espiritualmente a los pueblos de América Latina e insertarlos en un nuevo haz de voluntades, presidido por España, en demanda de un destino común. Por varias y distintas que sean las definiciones de la hispanidad todas pueden ser reducidas al denominador común

---

mo Hispanoamericano en Madrid (Notas al I Congreso Femenino Hispanoamericano)", Cuadernos Hispanoamericanos núm.22, Julio-Agosto 1951, pp.130-132.

[30]Para celebrar la efemérides -y no limitar "los actos a lo puramente lírico y espectacular", como decía Casares- el ICH convocó especialmente tres congresos: El Congreso Iberoamericano de Seguridad Social, inaugurado el 23 de mayo, el Congreso Femenino Hispanoamericano y el I Congreso Luso-Hispanoamericano de Derecho Internacional, celebrado a primeros de octubre, y la I Bienal Hispanoamericana de Arte, proyectada para ser inaugurada en la primavera y después retrasada a octubre. Sobre estos congresos véase CASARES, Francisco: "Hispanoamerica estará presente en el centenario de los Reyes Católicos. Entre los congresos que se organizarán figura uno femenino. Otros de seguridad social y Derecho internacional. Una bienal hispanoamericana de Arte", Ideal, Granada, 27-3-51; "La eficacia del Instituto...", Art. cit., 9-1-52 y L. DELGADO: Op. cit., pp.195-98

anterior: reconquista espiritual de América Latina -más destino colegiado e indiviso"; añadiendo que, con la firma del aludido acuerdo con EE.UU., quedaba sin sentido el ideario de la hispanidad. Madrid, en el futuro inmediato, se verá precisado a enterrar el hacha de guerra espiritual que venía esgrimiendo en América, porque la misma disgusta profundamente a Whashington, ahora el aliado de Madrid. El cetro intelectual y espiritual de la hispanidad cambia de sede: Madrid dimite y lo hereda Buenos Aires"[31]. Y citamos todo esto no con un afán de descrédito del ideario de la hispanidad o del ICH, que desde nuestro punto de vista cumplieron -y cumplen, puesto que pese a las profundas modificaciones sufridas siguen existiendo hoy- un papel importantísimo en la faceta cultural -hubiera o no detrás otras motivaciones e intenciones- tanto en España como, acaso en menor medida, en América; sino para hacer ilustrativas las oposiciones y descréditos a los que se tendrá que enfrentar no sólo el ideario y el organismo, sino también sus actividades culturales y, especialmente en lo que nos atañe, las Bienales Hispanoamericas.

No vamos a entrar a aquí a analizar mayores aspectos de la esta política de la hispanidad, que ya tiene sus teorizadores y sus estudiosos; si nos interesa, en cambio, que quede claro el importante papel que cumplirá en ella el ICH e, igualmente,

---

[31]PARES, Francisco: "España y el mundo. Contradicciones del pacto hispano-norteamericano", Bohemia, año 45, núm.41, La Habana, 11-10-195, pág. 52. Sobre el mismo hecho véase también GIMENEZ G. HERAS, José: "El Pacto de la Traición", Bohemia, año 45, núm.30, La Habana, 26-7-1953, pp.24-25 y 120

creemos importante destacar lo que este organismo, hacia finales de 1951, cuando se desarrollaba la I Bienal, entendía por cultura, al fin y al cabo en lo que este Instituto debía venir a fijar su finalidad primordial. Nada más reveledor para ello que la misma definición que el propio ICH daba al ministro de Asuntos Exteriores a finales de 1951:

"El título dado al organismc por la Ley que lo creó, suele prestarse a algunas confusiones. Aplicando un criterio excesivamente nominalista, se dicho que las actividades del Instituto salen de los límites de una definición académica de la palabra "cultura". Si bien no se ha llegado a un acuerdo sobre el contenido preciso de lo que es "cultura", debemos aceptar que la estamos aplicando en un terreno típicamente político, y que para el radical realismo de nuestro genio nacional, "cultura" incluye todo el repertorio de soluciones con el cual una modalidad -tal cual la hispánica- responde a los problemas planteados por la vida colectiva./ Estimamos que fué un gran acierto darle a nuestro Instituto la denominación de "Cultura Hispánica", porque era sin duda -y la experiencia lo ha demostrado cumplidamente- el mejor título para lograr su introducción en la vida americana./ Es por la vía y con la etiqueta de la "cultura", que los distintos pretendientes a la hegemonía o simple penetración ideológica, intelectual, económica y política, han planificado su acción en América. Y no hay que olvidar que en la intención de esa planificaciones existe una larga y sostenida insistencia para lograr la "deshispanización" -en todos sus aspectos- de la vida americana. (...)./ Entendiendo, pues, que la "cultura" -cosiderada en el orden político tal como fué concebida por los realizadores del Imperio, y en la forma que hoy se utiliza por las potencias que anhelan una extensión internacional- no puede limitarse a lo que, restrictivamente, suele enterderse, la obra del Insituto tiene que adquirir caracteres propios y diferenciados en el seno del Estado Español./ Si las actividades del Instituto debieran ser de mero trámite cultural, bastaría su adscripción al Ministerio de Educación; si informativas y de propaganda, al Ministerio de Información y Turismo; si sociales o económicas a los de Trabajo, Industria o Comercio; si políticas a la Secretaría General del Movimiento. Pero ninguna de esas son sus funciones específicas. El Instituto es -esencialmente- un organismo de política exterior al servicio de la vinculación de España con Hispanoamérica, destinado a fortalecer, restablecer y defender la realidad de España -histórica y actual- en América, fomentando -sobre bases pre-existentes- la creación de un senimiento de comunidad en los pueblos que deben tener a España como

orientadora, rectora y dirigente."[32]

Pero, ¿qué era y como funcionaba el Instituto de Cultura Hispánica? El Reglamento orgánico aprobado en 1947 definía a este organismo como una corporación de derecho público con personalidad jurídica propia (Art.1), establecía uno de sus fines en el asesoramiento del mistro de Asuntos Exteriores (Art.2) y le otorgaba "plena capacidad jurídica y de obrar para todo cuanto sirva al mejor cumplimiento de sus fines" (Art.4). No obstante, pese a esta aparente autonomía, el mismo Reglamento señalaba entre los principales componentes de sus organos rectores a un director, nombrado directa y libremente por el ministro de Asuntos Exteriores -quien también nombraba a propuesta de aquél al secretario general del Instituto- y un Patronato de amplias competencias formado por el presidente y miembros de la Comisión Permanente de la Junta de Relaciones Culturales, órgano asesor y dependiente de aquel Ministerio encargado de planificar y coordinar los servicios culturales y de colaboración con otros organismos.

El Patronato, singularmente integrado por esta Junta, era el que establecía la relación y dependencia del Instituto de Cultura Hispánica con el Ministerio de Asuntos Exteriores. Estaba encargado de aprobar el proyecto de presupuesto interior, la memoria de actividades del Instituto, el reglamento de

[32]"Notas para el Señor Ministro de Asuntos Exteriores. Notas sobre El Instituto de Cultura Hispánica"; AMAE, Leg. R-5498, Exp.13

régimen interior del organismo y sus reformas y la coordinación de los servicios del Instituto con otras estructuras estatales, tales como la Dirección General de Relaciones Culturales y la Dirección de América (de la Dirección General de Política Exterior) dependientes de áquel Ministerio.

En teoría, pues, el Instituto de Cultura Hispánica figuraba como un órgano autónomo pero en la práctica, a través de la vinculación con el propio ministro y la Junta de Relaciones Culturales que quedaba integrada en su Patronato, se le hacía dependiente esencialmente del Ministerio de Asuntos Exteriores y, dentro de éste, en especial de la Dirección General de Relaciones Culturales, que se encargaba de gestionar y dar trámite a las resoluciones de la Junta[33].

[33]En las "Notas" de 1951 al ministro de Asuntos Exteriores, antes aludidas, el ICH señalaba su "dependencia y solidaridad en lo jerárquico, político y administrativo" del siguiente modo: "El Instituto de Cultura Hispánica, aunque organismo autónomo, no actua nunca en forma insolidaria, sino que responde siempre a planes previamente trazados por la superioridad. Su dependencia de los órganos ministeriales está establecido a través de la Junta de Relaciones Culturales y de las órdenes directamente emanadas del Excmo. Sr. Ministro de Asuntos Exteriores. (...). En el uso de los recursos económicos que le asigna el Estado, la Administración financiera del Instituto está sometida al control del Interventor Delegado del Ministerio de Asuntos Exteriores (para cantidades hasta 50.000 pesetas) y del Intervertor General del Estado -Ministerio de Hacienda- (para sumas superiores a 50.000 pesetas). La solaridad del Instituto,... se extiende a una colaboración abierta -con espíritu de unidad y servicio- a todos los órganos rectores de la vida española, y ha considerado que su misión consistía en ser vehículo -un elemento adecuado de transportación- de todo lo español al mundo hispanoamericano. Es por esto que, pese a su dependencia jerárquica, la acción del Instituto no cae, única y exclusivamente, dentro de la órbita del Ministerio de Asuntos Exteriores, y enlaza y vincula con la totalidad de la vida española en sus relaciones con América" (AMAE, Leg. R-5498, Exp.13)

Así pues, el cuadro directivo del Instituto en 1951, cuando se celebraba la I Bienal, quedaba encabezado por el Patronato, presidido por el presidente de la Junta de Relaciones Culturales, es decir, el ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo; la Junta de Gobierno del Instituto, presidida por el director del mismo, Alfredo Sánchez Bella; el Consejo Asesor, presidido por el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez; el Claustro de Miembros, presidido por el rector de la Universidad de Madrid, Pedro Laín Entralgo; el director del Instituto, A. Sánchez Bella; el secretario general del organismo, Manuel Fraga Iribarne; el vicesecretario, Luis María Hergueta y el administrador general, Enrique Sánchez Romero[34].

Después venían los jefes de los departamentos, que variaron más. Había cinco departamentos, establecidos ya en el Reglamento de 1947, es decir los departamentos de Estudios, directamente regido por el director del Insituto y encargado de los problemas de actualidad del mundo hispánico, de formar especialistas y de proponer medidas para los mismos; el de Infor-

[34]Véanse Ibidem. El cargo de Manuel Fraga Iribarne (que sucedía a Sintes Obrador, nombrado director general de Archivos), quien había sido subdirector del Seminario de Problemas Hispanoamericanos y presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, el cargo de Luis María Hergueta García del Guadiana, así como los de José Ruméu de Armas y José María Alvarez Romero, jefes respectivos de los departamentos de Intercambio Cultural y Asistencia Universitaria, que luego veremos, fueron designados por el ministro de Asuntos Exteriores en octubre de 1951. (véase "Nuevos cargos en el Instituto", ABC, Madrid, 12-10-51, pág.16)

mación, encargado de recopilar información sobre Hispanoamérica para su difusión en el extranjero; el de Publicaciones, encargado de todo lo que se refiriera a la edición y distribución de los medios de difusión cultural; el de Asistencia Universitaria e Intercambio Cultural, encargado del fomento de éstas actividades y el de Certámenes y Conmemoraciones, encargado de las misiones culturales, exposiciones, congresos, etc. En 1951 estos departamentos seguían manteniendo prácticamente las mismas funciones, aunque habían variado sensiblemente; eran el de Estudios, del que dependán la Comisión de Estudios Jurídicos, la Comisión de Estudios Económicos, la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, la Secretaría de Cursos y Conferencias y la Cátedra Ramiro de Maeztu; el de Información; el de Intercambio Cultural, con la sección Congresos; el de Asistencia Universitaria, que gestionaba los colegios mayores "Nuestra Señora de Guadalupe" y "Hernán Cortés" y el de Publicaciones, con la sección Filmoteca.

En 1953 ya funcionaba otro departamente de reciente creación y de gran interés para nosotros por cuanto se dedicará también a la actividad artística, el departamento de Exposiciones y Congresos, al que le correspondía la labor de impulsar y ayudar como elemeno fijo a los diversos certámenes y reuniones organizados por otras secciones o por él mismo, "le toca también cooperar -se decía en un folleto sobre el ICH- al montaje de exposiciones, de las que la Bienal de Arte es un ejemplo a gran escala llegado a su mayoría de edad... Co-

rresponde también a este departamento la tarea, realmente importante, de ayudar a sostener con el envío de material cultural, especialmete publicaciones, a los Institutos culturales hispánicos de América"[35]

Junto a los departamentos, funcionaban en la misma sede del ICH una serie de Oficinas de carácter técnico e internacional[36]. Estas corporaciones, con régimen de instituciones adheridas o asociadas y generalmente ubicadas en el propio ICH, quien las tutelaba y subvencionaba, nacían como antecedente o como resultado de los acuerdos de los congresos convocados por el propio organismo, tales como la I Reunión Hispanoamericana de Historia (1949), el I Congreso Iberoamericano de Educación (1949), el I Congreso de Cooperación Intelectual (1950), el I Congreso Femenino Hispanoamericano (1951), el I Congreso Hispanoamericano de Seguridad Social (1951), el I Congreso Hispano-Luso-Americano de Derecho Internacional o la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que entrará en la misma categoría. Estos congresos, pues, vinieron a dar lugar a las oficinas de Educación Iberoamericana, la de la Asociación Hispanoamericana de Historia, la de Seguridad Social, la Oficina Iberoamericana de Cooperación Intelectual, la de Círculos Femeninos, el

---

[35]El Instituto de Cultura Hispánica al servicio de Iberoamérica, Madrid, ICH-Sucesores de Rivadeneyra, 1953, pág.26

[36]Empleamos el término oficina de modo genérico, como se solío emplear, aunque algunas de estas no tuvieran ese nombre y se las denominara simplemente "instituciones", véase como ejemplo de uno y otro empleo del término "La eficacia...", Art. cit., 9-1-52 y A. SANCHEZ BELLA: "Día de la Hispanidad. Un año fecundo", Mundo Hispánico, núm.79, Madrid, Octubre 1954, pág.10

Instituto Hispanoluso de Derecho Internacional, la Secretaría Permanente la Bienal Hispanoamericana, etc.[37]

A finales de 1951, las "Notas" al ministro de Asuntos Exteriores aludidas anteriormente, exponían así la finalidad y estado de estas oficinas: "Creadas sobre la base de estudios del Instituto y por los acuerdos de los Congresos, a las cuales el propio Instituto patrocina en la etapa de organización y montaje. Estas Oficinas, cuya constitución significa una experiencia nueva en el ambiente nacional, pero cuyo éxito está avalado por los ensayos hechos en el extranjero, son organismos de gran flexibilidad y capacidad de penetración en el orden internacional. Pueden actuar sin las limitaciones que muchas veces ofrecen las circunstancias provocadas por los celos y resentimientos de tipo nacionalista, y además de sus objetivos específicos, sirven para encauzar hacia España y desde España una doble corriente de técnicos./ Tres de estas Oficinas han sido puestas en marcha: la de la Asociación Hispanoamericana de Historia; la de Educación Iberoamericana; la de Seguridad Social. Otras tres se están organizando: la Oficina Iberoamericana de Cooperación Intelectual; la de Círculos Culturales Femeninos; la de Cooperación Técnica./ En lo administrativo y económico van teniendo vida propia, sin apartarse de hecho de la acción, finalidades, directivas y orientación del Instituto.

---

[37]Sobre estos congresos y las oficinas, véanse los artículos citados en la nota anterior y El Instituto de Cultura Hispánica al servicio de Iberoamérica, Op. cit., pp.20-26; DELGADO, L.: Op. cit., pp.170-200.

Estas Oficinas deben contar para su sostenimiento, con lo que producen sus propios servicios."[38]

Sucesivamente fueron organizándose otras oficinas[39] y entre ellas, por su asociación con la I Bienal Hispanoamericana, nos interesa especialmente la Oficina de Cooperación Intelectual, surgida como consecuencia del I Congreso de Cooperación Intelectual.

Este Congreso, cuyo secretario general fue Leopoldo Panero, el mismo que luego lo será de la I Bienal Hispanoamericana, fue celebrado en en el Palacio del Senado de Madrid entre el 1 y el 12 de Octubre de 1951, aunque también transladó algunas de sus sesiones a las aulas de las universidades de Salamanca, Alcalá y Toledo. Había sido precedido de varios meses de preparación y propaganda[40], "asistieron -se decía por ejemplo

---

[38]AMAE, Leg. R-5498, Exp.13

[39]A comienzos de 1952 decía un diario: "También han cobrado gran fuerza este año (1951) las oficinas especiales, cuya misión es mantener relaciones específicas con especialistas en determinada materia, y que son el antecedente o el resultado de algunos Congresos. Esas oficinas son, por ejemplo, la de Educación, la de Historia, la Sección de Estados Unidos, la de Hispanistas Extranjeros, la de cursos para extranjeros, la oficina de Información Económica, la de Cooperación Intelectual, la Secretaría de la Bienal, la de Derecho Internacional, la de Seguridad Social, etc." ("La eficacia...", Art. cit., 9-1-52). Cuando se reorganice la Oficina de Cooperación Intelectual, como veremos, pasarán a ser secciones de la misma, la Secretaría de la Bienal Hispanoamericana, la Sección de Estados Unidos y la de Hispanistas y, más tarde, cuando se cree el departamento de Exposiciones y Congresos pasarán a formar parte de él estas dos últimas secciones.

[40]Se contó con las transmisiones de Radio Nacional, algunas entrevistas, comunicados de prensa, servicios especiales de noticias, etc. También se mantuvo correpondencia con las misio-

en Correo Literario- 240 invitados: 120 españoles, 90 americanos, 30 europeos no españoles. Se hicieron representar oficialmente o enviaron su adhesión dos gobiernos, cuatro academias, 20 instituciones culturales y científicas. Se presentaron 173 comunicaciones"[41]. El temario estaba fijado en torno a cuatro temas: "Idea de Europa", "Idea de América", "Misión de Hispanoamérica" y "Aportación de América a la cultura universal" y el objetivo de la organización del congreso era, según constaba en el folleto que lo anunciaba, "cimentar una política de colaboración" entre los intelectuales europeos y americanos e, incluso, "proponer una doctrina de conciliación y de buena marcha"[42]. Las posteriores Resoluciones de este

---

nes diplomáticas españolas, los institutos de Cultura Hispánica españoles y extranjeros... Se cursaron además 560 invitaciones a intelectuales extranjeros y españoles y fueron invitadas las academias de la Lengua, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando, de Ciencias Morales y Políticas, el Instituto de España, las Asociaciones Culturales Iberoamericanas, los comités de Cooperación Intelectual e intelectuales europeos y americanos relacionados con el temario. Véase el informe de L. Panero de 11-10-50 sobre la organización y preparación del Congreso (AMAE, Leg. R-4210, Exp.5). La revista Correo Literario también publicó numerosos artículos sobre el Congreso, uno de los primeros fue "Congreso de Cooperación Intelectual. Entrevista con Leopoldo Panero, Secretario General del Congreso", Correo Literario núm.8, Madrid, 15-9-50, pp.6-7 y a partir de este número continuaron las crónicas sobre el Congreso en estas mismas páginas centrales de la revista.

[41]"Un Congreso entre muchos: el de los intelectuales de Madrid", Correo Literario, núm.12, Madrid, 15-11-50, pág.5. Las "Notas" al ministro de Asuntos Exteriores, citadas anteriormente, señalaban que "concurrieron 232 miembros activos, se adhirieron 255 intelectuales de Hispanoamérica, España, Francia, Alemania, Inglaterra, Suiza, Holanda, Italia."

[42]Congreso de Cooperación Intelectual. Del 1 al 12 Octubre 1950. Madrid. Instituto de Culura Hispánica, Madrid, Imp. José Ruiz Alonso, 1950. El mismo folleto contenía una relación completa de las personas invitadas a participar en el Congreso.

Congreso recogían desde el comienzo la creación de la Oficina de Cooperación Intelectual[43], aunque se tardaría aún algun tiempo en su organización.

Por otro lado, como luego veremos, la creación de la I Bienal Hispanoamerica, en parte se justificó en dar cumplimiento a los acuerdos de este Congreso y, en realidad, siempre existió una gran relación entre la Oficina de Cooperación Intelectual y la Secretaría de la Bienal Hispanoamericana (de la que ya hablan, antes de la celebración del Congreso, la documentación y los Estutos sobre la I Bienal) que no sólo les venía dada porque ambas tuvieron el mismo secretario general, Leopoldo Panero. En una nota, con fecha del 6 de noviembre de 1951, del secretario general del Instituto, Manuel Fraga, a Leopoldo Panero se ponía de relieve como quedaba organizada la Oficina de Cooperación Intelectual y la relación existente entre ésta y la Secretaría de la Bienal: "Tengo el gusto de comunicarle -decía- que a partir de esta fecha, la Oficina de Cooperación Intelectual, por acuerdo del Ilmo. Sr. Director del Insituto de Cultura

[43]La primera resolución rezaba: "Créase, en el seno del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, la Oficina de Cooperación Intelectual Hispanoamericana, encargada de dar cumplimiento a los acuerdos y resoluciones del Congreso; de fomentar el intercambio cultural entre Portugal, Brasil, Filipinas, España, y los países americanos de habla española, y de informar y relacionar a los individuos y grupos intelectuales de áquellos países y regiones con los elementos culturales del resto del mundo." El resto de las resoluciones hacían referencia a la defensa del idioma, a la política del libro, la difusión del libro, la prensa, la enseñanza, asuntos varios, la política internacional y la próxima sede del Congreso. ("Resoluciones del Congreso de Cooperación Intelectual", Cuadernos Hispanoamericanos núm.20, Madrid, marzo-abril 1951, s./p.).

Hispánica, quedará integrada por las siguientes secciones: 1o.- Cooperación artística, bajo la jefatura directa del propio Secretario de la Oficina que tendrá a su cargo todo lo relativo a la organización de Exposiciones Bienales Hispanoamericanas y cualesquiera otros cometidos directamente realcionados con el objetivo indicado por su título. 2o.- Sección de Cooperación con los Estados Unidos, cuyo jefe será, como en la actualidad, D. Manuel Sierra; Sección de Cooperación con el Hispanista, cuyo jefe será el funcionario del Instituto, D. Ramón Bela y Armada. Hasta nueva orden, los jefes de las últimas secciones despacharán con esta Secretaría General, hasta que la normalización de la Oficina pueda tener lugar como consecuencia de la clausura de la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte"[44].

La Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana de Arte, con todo, actuó como una oficina más, encargándose de la actividad artística del ICH, ayudada en este trabajo, tras su creación, por la cooperación del departamento de Exposiciones y Congresos, cuyo primer jefe fue José Luis Messía. Queremos destacar, pues, que la Bienal Hispanoamericana no fue solamente una exposición, sino también un órgano del ICH, a cuya cabeza estuvo como secretario general Leopoldo y como vicesecretario

[44]RGAECI, Caja 2167, Carp. 7197. Más tarde, como hemos señalado, cuando se cree el departamento de Exposiciones y Congresos, las últimas secciones pasarán a formar pare de éste (Véase El Instituto de Cultura Hispánica al servicio..., Op. cit., pág.26

general Luis González Robles[45], que desarrolló numerosas y variadas actividades artísticas. Enseguida hablaremos de esta actividad, pero antes debemos contar también con otros organismos asociados al ICH que fueron de gran importancia en la selección y certámenes previos celebrados antes de cada Bienal Hispanoamericana.

Al igual que las Oficinas, previsto ya en el Reglamento Orgánico del ICH, funcionaron una serie de instituciones privadas o públicas dedicadas a la cultura hispánica y voluntariamente adheridas al Instituto de Madrid, que las subvencionaba[46]. Formaban estas "instituciones adheridas", como se las denominaba, una amplia red de Asociaciones Culturales Iberoamericanas, Institutos de Estudios Hispánicos e Institutos de Cultura Hispánica extendidos por toda España -existían en casi todas las provincias cabeza de distrito universitario- y los países americanos, coordinados por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. En las "Notas" de 1951 al ministro de Asuntos Exteriores, varias veces citadas, el propio organismo madrileño se definía como "un núcleo rector de instituciones y asociaciones, filiales o adheridas que, en cada distrito universiario de España y en cada uno de los países de América, operan como avanzadas del Instituto, y son colaboradores

[45]Otros colaboradores destacados de esta Secretaría fueron en Madrid Manuel Cabello Santos, José María Moreno Galván, Carlos Peregrín Fernández-Otero, Antonio Amado, etc. y en Barcelona especialmente Juan Ramón Masoliver y Montserrat Guiu.

[46]Véase especialmente el Título V, artículos 48 a 51, del Reglamento Orgánico ya citado.

eficaces de las consignas españolas. Hasta la fecha -proseguía-, existen treinta y cinco entidades de esta naturaleza (21 en América, y 14 en España), cuyos directivos no perciben ninguna clase de remuneración."[47]

---

[47]"Estos centros o entidades -continuaba insistiendo especialmente en los americanos- no duplican ni reemplazan las relaciones diplomáticas y comerciales, sino que deben convertirse en refuerzo y como "preparación" de éstas, así como en instrumentos para el desarrollo de la misión de los Agregados Culturales a las Embajadas. Lo que trae de nuevo a estas creaciones el estilo de acción del Instituto, es que por razones de elemental prudencia y ahorro de recursos económicos, se ha evitado que el Estado español subvencione en su totalidad y funde -a través del Instituto- esos centros, dejándolos en manos de hispanoamericanos identificados absolutamente con España. El Instituto proyecta, orienta, estimula y sobre todo coordina y vincula; vigila, provee de elementos, y si bien no aparece como fundador, lo es en la realidad de los hechos." El mismo documento añadía una relación de las entidades españolas adheridas: el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona; las Asociaciones Culturales Iberoamericanas de Barcelona, Badajoz, Bilbao, La Coruña, Murcia, Salamanca, Sevilla y Valladolid; la Real Academia Hispanoamericana de Cadiz; la Casa de América de Granada; el Instituto Iberoamericano de Valencia; el Instituto Hispánico de Aragón de Zaragoza y la Hermandad de Campeadores Hispánicos de Madrid y de los Institutos de Cultura Hispánica en América: el Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, Argentina; el Instituto de Cultura Hispánica de Córdoba, Argentina; el Instituto Hispano-Argentino de Cultura Hispánica de Tucumán, Argentina; el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica de Mendoza, Argentina; el Instituto Boliviano de Cultura Hispánica de La Paz, Bolivia; el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica de Bogotá, Colombia; el Instituto Cultural Cubano-Español de La Habana, Cuba; el Instituto Chileno de Cultura Hispánica de Santiago, Chile; el Instituto de Cultura Hispánica de Valparaíso, Chile; el Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica de Quito, Ecuador; el Centro de Cultura Hispánica de Guayaquil, Ecuador; el Instituto Hondureño de Cultura Hispánica de Tegucigalpa, Honduras; el Instituto Mexicano de Cultura Hispánica de México D.F.; el Instituto Jalisciense de Cultura Hispánica de Guadalajara, Jalisco, México; el Instituto de Cultura Hispánica de Monterrey, Nueva León, México; el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica de Managua, Nicaragua; el Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica de Asunción, Paraguay; el Instituto Peruano de Cultura Hispánica de Lima, Perú; el Instituto Puertorriqueño de Cultura Hispánica de San Juan de Puerto Rico; el Instituto Uruguayo de Cultura Hispánica de Montevideo, Uruguay; el Grupo Hispánico Literario "Marcelino Menéndez Pelayo" de Quito, Ecuador. (AMAE, Leg. R-5498, Exp.13)

Algunos de estos organismos desarrollaron una interesante labor cultural, pero en lo que nos afecta ahora nos interesan singularmente porque en España, la selección de obras para participar en la I Bienal Hispanoamericana, se canalizó especialmente a través de estas instituciones, muchas de las cuales además celebraron exposiciones previas con las obras seleccionadas en su región, y algunas de ellas, especialmente el Insituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, la Casa de América de Granada y el Instituto Iberoamericano de Valencia, iniciaron a partir de entonces una destacada actividad artística. Respecto a los Institutos en América, también algunos dieron muestras de una relevante actividad en la selección de obras de los artistas de su país e, incluso, algunos celebraron exposiciones con esta selección; no obstante, como veremos, el problema de la selección y participación americana fue muy diferente, como lo eran las mismas causas a que obedecía la creación de estos institutos -vinculadas a los problemas de la política exterior española- y su relación con lo español, resultando sus propias posibilidades y la actividad desarrollada en casos como el de la selección de obras aludida muy desigual[48].

[48]La propia vinculación con el Instituto de Madrid de estos organismos y su misma actividad y actitud hacia España resultaba desigual. Una nota de la Dirección General de Relaciones Culturales de febrero de 1954 en la que respondía a un informe del director del ICH, decía que de los 29 Institutos existentes, solo 3 (el de Mendoza, el de Bogotá y el de Quito), que gozaban del apoyo de sus gobiernos respectivos, tenían contenido, los de Santiago de Chile y Costa Rica se mantenían del propio presupuesto de Relaciones Culturales e, incluso, el secretario del Instituto dominicano, señalaba, era "el ex-Secretario político

En cuanto a la actividad artística que desarrolló el mismo ICH, practicamente la podríamos hacer partir de 1947 y la "Exposición de Arte Español Contemporáneo" celebrada en octubre de ese año en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, acaso también -como dirá más tarde J. de la Puente- un buen punto de arranque para, a partir de él, "perseguir perfectamente el progresivo acercamiento de los organismos oficiales españoles al arte "actual"... de las exposiciones patrocinadas por ellos en distintos lugares del mundo"[49]. La muestra fue organizada por el ICH y la Dirección General de Bellas Artes, corriendo la selección a cargo de Eduardo Llosent, Fernando Alvarez de Sotomayor y José Aguiar. Aunque faltaron muchos nombres destacados, se mostraron obras de Dalí, Julio Moisés, Gutiérrez Solana, P. Pruna, P. Bueno, Joaquín Vaquero Palacios, Zabaleta,

---

del señor Compays, ex-súbdito español que llegó a la isla como exiliado político". Añadía que los restantes Institutos "sólo dan señales de vida periódicamente con ocasión del reparto de becas del Instituto de Madrid y la renovación de sus cargos directivos, sin que tales cambios hayan tenido, hasta el presente, consecuencia alguna de provecho./ La causa de esa inactividad radica seguramente en el origen y la naturaleza de esos Institutos./ En términos generales, casi todos fueron creados en momentos de dificultades en nuestra política exterior./ Respondieron al propósito de agrupar los elementos adictos y de utilizarlos en la tarea de defender lo español y exaltar lo hispánico en medios universitarios e intelectuales de difícil acceso para nuestras representaciones diplomáticas, por el recelo o franca hostilidad con que eran considerados en aquellos años críticos./ Ello aconsejó subrayar el carácter nacional de los Institutos y su independencia respecto a España./ Ahora bien, superada felizmente aquella etapa, la experiencia de tales instituciones ha demostrado que independencia y actividad son difíciles de conciliar en la práctica." (AMAE, Leg. R-11626, Exp.23; recogido por DELGADO, L.: Op. cit., pp.292-93)

[49]"Panorama y proceso...", Artc. cit., pág.7

Cossío, José Planes, Angel Ferrant, etc.[50] Fue este el precedente de organización de un certamen a gran escala que más recordaron los artistas cuando el ICH se lanzara a convocar la I Bienal Hispanomericana, antecedente que, por otro lado, se veía con predominio de artistas academicistas en la selección y resultaba poco halagüeño para que animara a la participación en la Bienal a los artistas con inquietudes renovadoras.[51]

No obstante, nos interesa aproximarnos un poco más a los años cincuenta. En este sentido, hasta que en 1951 el ICH inauguró su propia sala de exposiciones lo más corriente fue colaborar con otras instituciones en la realización de muestras, principalmente dedicadas la mayoría de ellas a americanos. Así, el 12 de junio de 1950 se inauguró en los Salones del Círculo Medina de Madrid, el "Primer Salón de Artistas Iberoamericanos", organizado por el ICH y en el que participaron un total de 68 obras de artistas hispanoamericanos -dieciséis pintores y un escultor-, alguno de ellos becario del ICH. Entre estos artistas estuvieron en el certamen los pintores argentinos Juan Carlos Barberís y Alcira Ibáñez, el pintor boliviano Raúl Calderón Soria (tercer premio de la exposición), los pintores

---

[50]Véase AZCOAGA, E.: "La Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires", Indice, núm.15, Madrid, Octubre 1947, pág.11; ZOCCHI, J.: "La Exposición del Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires", Cuadernos Hispanoamericanos, núm.2, Madrid, marzo-abril 1948, pág.301 y JIMÉNEZ-BLANCO, D.: Op. cit., pp.57-59

[51]Véase CAMPOY: "Pancho Cossío...", Art. cit., 15-1-51, pág.6; J. VEGA PICO: "Encuesta sobre la Bienal Hispanoamericana de Artes Plásticas. Hablan los artistas" (I y II), España, Tánger, 3-6-51 y 10-6-51 respectivamente.

colombianos Darío Tobón Calle y Jorge Piñeiros Salamanca, el pintor costarricense José Gallardo, los pintores cubanos Ramón Estalella, Conchita Sierra y Servando Cabrera, los pintores chilenos Jimena Chisti Moreno (segundo premio del certamen), René Gallinato y Haroldo Donoso, el escultor peruano Joaquín Roca Rey (primer premio del certamen, por su obra "Cristo", en talla directa en madera), el pintor -también peruano- Juan Luis Pereira, el pintor salvadoreño Carlos Augusto Cañas y el pintor venezolano Fling Chacón[52]. Este certamen, que nació con la intención de celebrarse anualmente, constituye, como luego veremos, el verdadero precedente de la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

A finales de 1950, en estas mismas salas del Círculo "Medina", también patrocinó el ICH una exposición de la artista argentina Clara Carrié, que exponía una serie de grabados de asunto religioso que fue muy elogiada por el crítico Cecilio Barberán[53]. Ya en 1951, el ICH el patrocinó también la exposición de la pintora cubana María Teresa de la Campa, muestra inaugurada en la Sala Vilches de Madrid el diez de enero[54], y,

---

[52]Véase "Primer Salón de Artistas Iberoamericanos", Correo Literario, núm.3, Madrid, 15-7-50, pág.12

[53]Véase "Tablón de exposiciones", Correo Literario, núm. 14, Madrid, 15-12-50, pp.6-7 y BARBERAN, C.: "Arte de América. Los Grabados de Clara Carrié", Correo Literario, núm.15, Madrid, 1-1-51, pág.6

[54]Véase "Exposición de María Teresa de la Campa", Ya, Madrid, 10-1-51. La pintora, hija del diplomático cubano del mismo apellido y pronto discípula de Vázquez Díaz, volvía a exponer en el mes de octubre en la Casa de América de Granada, que inauguraba un ciclo de exposiciones en cuyo programa había colaborado el ICH y L. Panero y que proyectaba también una ex-

a finales de septiembre, nuevamente patrocinada por el ICH, se presentó en el Museo de Arte Moderno de Madrid la exposición del pintor peruano Adolfo C. Winternitz, director de la Academia de Artes de Lima, que exhibió unas cuarenta y seis obras, entre óleos, temperas y fotografías de mosaicos de mármol, de un expresionismo muy inspirado en pintores europeos como Ensor, Nolde, Rouault o Van Gogh y principalmente volcadas hacia la temática religiosa[55]. Esta exposición, por otro lado, hubo de ser clausurada precipitadamente por necesidades de instalación de la I Bienal Hispanoamericana y fue la última exposición que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Madrid

---

posición de Vázquez Díaz (véase "Una exposición de Vázquez Díaz, en enero. Un intenso programa cultural prepara la Casa de América", Patria, Granada, 9-10-51; GALLEGO MORELL, Manuel: "Pintura Moderna en la Casa de América", Patria, Granada, 13-10-51). La pintora, también expuso en la I Bienal Hispanoamericana junto a la aportación cubana y fue una gran defensora del proyecto de esta Bienal (véase SANTOS, Roberto: "En España. La Bienal Hispanoamericana. Carta de una pintora cubana", Diario de la Marina, La Habana, 17-8-51).

[55]La exposición fue inaugurada el 25 de septiembre por el subsecretario de Educación Nacional, Royo Villanova; el embajador del Perú, mariscal Ureta; el director del ICH, Sánchez Bella y el marqués de Prat, Sintes Obrador. Véase "Adolfo C. Winterntz pinta con los dedos y jamás utiliza los pinceles", Correo Literario, núm.20, Madrid, 1-8-51, pág.7; BARBERAN, C.: "El Otoño hace renacer en Madrid la actividad de pintores y escultores. La obra del pintor peruano Winternitz", Informaciones, Madrid, 26-9-51; TOMAS, Mariano: "Winternitz, en el Museo de Arte Moderno", Madrid, Madrid, 28-9-51; FIGUEROLA-FERRETTI, L.: "Expresionismo religioso, Exposición de pinturas de Adolfo C. Winternitz (Museo de Arte Moderno)", Arriba, Madrid, 30-9-51; CABEZAS, Juan Antonio: "El rudo cromatismo de Winternitz", España, Tánger, 5-10-51. "Dos pintores hispanoamericanos en Europa: en París, el ecuatoriano Manuel Redón; el Madrid, el peruano Adolfo C. Winternitz", Cuadernos Hispanoamericanos núm.25, Madrid, enero 1952, pp.102-105. Winternitz expuso también en la I Bienal como artista fuera de concurso.

antes de su desmontaje y desaparición nominal[56].

Lo más destado de la actividad artística del ICH, con todo, comenzará a patir del 12 de octubre de 1951, fecha en la que como un acto más del apretado Día de la Hispanidad de ese año, además de la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana, de lo que luego hablaremos, el Instituto de Cultura Hispánica inauguró su nueva sede en la Ciudad Universitaria de Madrid, dejando su antiguo inmueble del número 95 de la calle Alcalá[57]. El nuevo edificio, que contendrá una sala de exposiciones sobre la que enseguida hablaremos, era descrito así en aquella ocasión: "Es obra del arquitecto don Luis Feduchi y consta de cinco plantas en el cuerpo central. La primera contiene, entre otras piezas, la capilla, con salón de actos y Sala de Exposiciones, además de una saleta para la exposición permanente de publicaciones del Instituto, servicios de administración y bar. En el primer piso se encuentra el suntuoso salón de embajadores, decorado en acuerdo al más puro estilo español del siglo XVI. A lo largo de sus paredes y como arranque del

[56]La Exposición fue clausada el 7 de octubre de 1951 (véase "Clausurada de la Exposición Winternitz", Abc, Madrid, 6-10-51; "Exposiciones", El Alcázar, Madrid, 6-10-51, "Clausura de la Exposición del pintor peruano Winternitz", Arriba, 6-10-51; "Clausura de la Exposición del pintor peruano Winternitz", Pueblo, Madrid, 6-10-51) y fue la última que exhibió este Museo como tal y no, como se ha dicho -JIMENEZ-BLANCO, D.: Op. cit., pág.57-, la exposición de Juan Manuel Caneja presentada en junio.

[57]En cuanto a la Secretaría General de la Bienal Hispanoamericana, antes de la inauguración de esta nueva sede del ICH, se encontaba ubicada en el número 3 de la calle Marqués de Riscal, donde el ICH tenía instalados también su Seminario de Problemas Hispanoamericanos y la Oficina de Cooperación Intelectual.

magnífico artesonado, se han colocado los escudos de armas de los descubridores y conquistadores más notables de la gran empresa hispánica de Indias. A uno y otro lado del gran salón se han instalado los despachos. En el mismo piso están los departamentos de información y publicaciones. En los otros tres se distribuyen la sala de Juntas, el comedor, las sedes de las revistas que edita el Instituto y más departamentos y oficinas."[58]

El acto inaugural del nuevo edificio fue presidido por el general Franco y el cuerpo diplomático acreditado; el nuncio del Papa, monseñor Cicognani, bendijo el edificio y después se celebró una solemne sesión académica presidida por el general Franco y los ministro de Asuntos Exteriores peruano y español; Sánchez Bella, los ministros peruano, Gallagher, y español, Martín Artajo, pronunciaron sus discursos correspondientes y después comenzó el recorrido por las instalaciones[59]. De la

---

[58]INTERINO: "Se intensifican nuestras relaciones...", Art. cit., 12-10-51. Otras descripciones semejantes en "Nuevo edificio del Instituto de Cultura Hispánica. La Bienal Hispanoamericana de Arte", Madrid, Madrid, 11-10-51; "La eficacia del Instituto..." Art. cit., 9-1-52, Presente y futuro de la Comunidad Hispánica, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951; "Presente y futuro de la comunidad hispánica", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 27, Madrid, marzo 1952, pp.444-447. Por otro lado estas descripciones fueron muy frecuentes en los días de alrededor de su inauguración (véase nota siguiente).

[59]El discurso del ministro español, "Presente y futuro de la Comunidad hispánica", dió título al volumen del mismo título (ver nota anterior), en el que se recogen los actos y discursos del Día de la Hispanidad de 1951 (el discurso de este ministro, como el del ministro de Educación, J. Ruiz Giménez, con ocasión de la inauguración de la I Bienal, también fueron reproducidos en Cuadernos Hispanoamericanos, num.26, s./p. y pp.162-165, respec.). Respecto a la inauguración del nuevo edificio del ICH, véase también "Las solemnidades del día 12. Homenajes e inau-

ocasión, no obstante, nos interesa más ahora para el tema que vamos tratando que, con el nuevo edificio, se inauguraba también una nueva sala de exposiciones donde, desde ahora, el ICH celebrará numerosas muestras de arte, principalmente organizadas por la Secretaría Permanente de la I Bienal.

Ese mismo día 12 y a la vez que el edificio, pues, se inauguró su sala de exposiciones, que se abría con una muestra antológica de Daniel Vázquez Díaz, quien presentó los retratos de Unamuno, Manuel de Falla, Baroja, Azorín, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, el duque de Alba, Tormo, etc., y a quien se eligió para la inauguración por venir a representar al artista portavoz de contenidos de Hispanidad más destacado: "Como un símbolo -decía un diario- la genial producción del pintor de Huelva está allí proclamando toda la grandeza de nuestros descubridores y conquistadores, aquellos hombres entre mojes y soldados que sembraron el imperio que, por lo espiritual nunca muere... En el Instituto de Cultura Hispánica la Exposición Vázquez Díaz, expresión ante todo de una concepción espiritual y dinámica, es como el portavoz de toda nuestra doctrina de la Hispanidad, de la fuerza explosiva de nuestro temperamento

---

guraciones", Abc, Madrid, 11-10-51; "El ministro de Asuntos Exteriores visitó ayer las instalaciones de la Bienal Hispanoamericana de Arte... Una exposición antológica de Vázquez Díaz será inaugurada mañana en el nuevo edificio del Instituto de Cultura Hispánica", Ya, Madrid, 11-10-51; "Mañana será inaugurado el edificio del Instituto de Cultura Hispánica", El Alcázar, Madrid, 11-10-51; "Se inaugura el nuevo edificio del Instituto de Cultura Hipánica. Imposición al Caudillo por el ministro peruano de Relaciones Exteriores del Gran Collar de la Hispanidad. Discursos de los Sres. Sánchez Bella, Gallagher y Martín Artajo", ABC, Madrid, 13-10-51

creador y perdurable. No pudo encontrar nuestra primera institución hispánica mejor portada para su nueva etapa."[60]

No vamos a hacer una relación detallada de las numerosas exposiciones que pasaron después por esta sala del ICH, pero si citaremos entre las primeras de ellas una exposición fundamentalmente de artistas de la Escuela de Madrid (los expositores fueron Arias, Capuleto, Juan Guillermo, Redondela, Neville, Alvaro Delgado, Martínez Novillo, M. Teresa de la Campa y Moraña), aunque se presentó bajo el título "I Exposición Antológica Hispanoamericana de Pintura", primera de una serie sobre este tema. La muestra fue inaugurada el doce de abril de 1952 por Manuel Fraga Iribarne, secretario general del Ins-

---

[60]FRAM: "Daniel Vázquez Díaz, en la Bienal Hispano-Americana de Arte. El instituto de Cultura Hispánica inauguró su nuevo edificio con una exposición del genial pintor de Nerva", Odiel, Huelva, 17-11-51. Sobre la exposición véanse también las notasanteriores la crónica de Joaquín de la PUENTE: "La Bienal de Arte Hispanoamericano Vázquez Díaz en el Instituto de Cultura Hispánica", Alerta, Santander, 24-10-51, pp.6 y 3, quien concluía: "En esta exposición, la fortuna nos ha deparado la suerte de poder dialogar con Pizarro y Cortés. Bien merecia el pintor de Nerva esta antológica, dentro del nuevo edificio del Instituto de Cultura Hispánica y del marco de la I Bienal de Arte Hispanoamericano" (pág.3). En 1953, con motivo de la concesión de a gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la exposición y homenajes que varios artistas tributaron a Vázquez Díaz (véase "En mayo, exposición nacional en homenaje a Vázquez Díaz", El Alcázar, Madrid, 20-2-53; "Imposición de la Cruz de Alfonso El Sabio a Vázquez Díaz", ABC, Madrid, 7-6-53; COBOS, A.: "Exposición-homenaje a Daniel Vázquez Díaz", Ya, Madrid, 11-6-53; CAMON AZNAR, J.: "Vázquez Díaz y la pintura de hoy" ABC, 28-6-53; "Homenaje a Vázquez Díaz", Arriba, Madrid, 5-7-53; RODRIGUEZ AGUILERA, C.: "Vázquez Díaz, ese joven pintor", Revista, 23/29-7-53), el ICH, en cuya I Bienal participó -y aún octuvo uno de los máximos premios, como ocurrirá en la II edición del certamen celebrada en La Habana-, le ofreció un caluroso homenaje en el que participaron diversas personalidades (véase "Homenaje a Vázquez Díaz. Le fue ofrecido por el Instituto de Cultura Hispánica", Arriba, 17-3-53).

tituto, y durante la misma Juan Antonio Gaya Nuño pronunció una conferencia donde ponía de relieve la vinculación de esta muestra con la I Bienal y su repercusión:

"Es ahora -decía Gaya-, en la intimidad, en confianza y casi en familia, cuando comenzamos a gustar de los beneficios de la Primera Bienal. Ahora hemos despojado a la pintura hispanoamericana de cualquier engolamiento y artificiosidad y completamos su exacto perfil, su sosegada profundidad, su limpidez cierta. Ahora ya sabemos, por la gran lección de la Bienal, cuáles han de ser las normas que sustancien la verdadera pintura, y esta Exposición que hoy inauguramos, como las que seguirán en su ciclo, serán otras tantas lecciones que completen el curso y compongan el resumen inicial de la buena pintura (...). Por fortuna, tras años de pintura descarriada, la sencillez vuelve a ser calidad común de toda la joven pintura española. Esta manada de muchachos integrado en nuestra Exposición suele ser llamada la joven escuela madrileña, prolongada por otros hispanoamericanos de idéntica formación. Joven en verdad, pues rejuvenece nuestros viejísimos conceptos, patrimoniales, de la sencillez (...). Todo ello con obras de otros maestros no representados aquí, fue el cogollo, fué la máxima gracia de la Primera Bienal. Pero en esta memorable ocasión, las gentes más sencillas y primarias no entendieron nuestra sencillez, que habrá de ser voceada y misionada cuando sea preciso, para que nadie dude de la verdad. La gente sencilla de las Españas veía temas ciertamente próximos, los que nosotros acabamos de ver, veía los rudos y abrasados campos de Arias, las ciudades de Redondela, los muchachos de Novillo y Juan Guillermo; pero se alarmaba ante alguna cosa licenciosa y subversiva que subía a la superficie de los lienzos. Algo quedaba en ellos que no era lo tradicional. Pero sí, también, era lo tradicional, también entraba dentro de nuestra normática, programática sencillez. Pues era la síntesis española de todas las licencias europeas, la nacionalización que el arte español logró siempre de todos los clasicismos y barroquismos, la hispanización del románico, del gótico, del renacimiento, del neoclásico (...). Esta ha sido su gloria, éste su triunfo"[61]

Igualmente, entre la varia actividad de esta Sala del Instituto, se dió cabida a muchas monográficas de artistas hispa-

[61]"Lo esencial en la pintura hispanoamericana", Correo Literario, núm. 47, Madrid, 1-5-52, p.9. Sobre la Exposición véase también "Ayer fué inaugurada la I Exposición Antológica Hispanoamericana de Pintura", Arriba, Madrid, 13-4-52.

noamericanos; pongamos por caso entre las primeras, la exposición del pintor peruano Carlos Bernasconi, cuya exposición de óleos y grabados fue inaugurada el 12 de mayo de 1952 también por Manuel Fraga, permaneciendo abierta hasta el 25 del mismo mes. En el acto de inauguración, Sánchez Camargo, pronunció la conferencia "Signo de un pintor peruano", donde puso de relieve algunas caracteristicas de la pintura de Bernasconi, como la soledad y la tristeza[62].

Con todo, el ICH siguió patrocinando exposiciones en otros lugares, como la muestra de xilografías del pintor cubano Rolando López Dirube, uno de los galardonados de la sección de grabado en la I Bienal Hispanoamericana, que patrocinó el Instituto y la embajada de Cuba y fue inaugurada en la Galería de la calle Jovellanos de Madrid a comienzos de enero de 1952[63]. Del mismo modo el ICH convocó algunos concursos seguidos de exposición, como el que lanzó en febrero de 1953 para la realización de una estatua a Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Bogotá[64]. También a principios de 1954 el ICH pre-

---

[62]Véase "Instituto de Cultura Hispánica", Ya, Madrid, 13-5-52

[63]Véase "Xilografías del pintor cubano Rolando López Dirube", ABC, Madrid, 12-1-52

[64]La convocatoria se hacía a los artistas españoles e hispanoamericanos, se señalaba un tamaño máximo de 1,25 m. de altura, en escayola, y otorgaba un premio de 20.000 pst. y un accésit de 5.000 pts. Igualmente señalaba que la "Bienal Hispanoamericana de Arte organizará una exposición con las obras que concurran en la sede del Instituto, que será inaugurada el 4 de mayo, y el fallo del Jurado se emitirá antes de su clausura" ("Concurso de monumento al fundador de Bogotá", El Alcázar, Madrid, 20-2-53).

sentó una exposición de fotografías de arquitectura brasileña contemporánea (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Eduardo Reidy, Machado Mereira, Carlos Leão, etc.) inaugurada con unas palabras de Modesto Lopez Otero y, poco después, la Bienal Hispanoamericana colaboró en la gestión de otra exposición antológica sobre el mismo tema, de más de 200 reproducciones de obras proyectadas por los arquitectos brasileños, presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid tras haber pasado por Viena y Roma[65].

Pero, en cualquier caso, interesó más a ese organismo la participación en certámenes extranjeros y, especialmente, los americanos. En ese sentido, prescindiendo de las propias Bienales Hispanoamericanas y sus antológicas paseadas por varios países americanos -organizadas por este centro y a las que ya hemos hecho mención-, pronto hablaremos de las aportaciones españolas a las Bienales de Venecia, São Paulo o Alejandría, de las que también se encargó el ICH, especialmente a través de la Secretaría de la Bienal y el departamemento de Exposiciones y Congresos. No obstante, antes de ello hubo otras muestras patrocinadas por el mismo organismo que recorrieron varios países americanos.

Una de estas primeras exposicicnes estuvo compuesta por

---

[65]Véase FERNANDEZ OTERO: "Una exposición de arquitectura brasileña contemporánea, se inaugurará en Madrid el día 3, en el Círculo de Bellas Artes", Correo Literario, núm.93, Madrid, 31-3-54, pág.15

treinta y tantos artistas catatalanes y recorrió Panamá y Colombia. Surgió a instancias de cónsul de la República de Panamá en Barcelona, Bonifacio Pereira, quien, dirá la prensa, "ante el éxito obtenido por la Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte,... ha dirigido a los pintores españoles un llamamiento para que participen con sus obras más representativas en una exposición hispanoamericana de arte, que actualmente se halla en período de organización, y que se celebrará en fecha próxima en en la capital de aquella República centroamericana"[66]. Pocos días después Bonifacio Pereira informaba que serían enviadas 140 de los artistas catalanes Amat, Arenys, Benet, Bosch Roger, Calsina, García Morales, Gussinyé, Güel, Mallol Suazo, Mercadé, Mompou, Muntané, Oliva Busquets, Puigdengolas, Roig, Sunyer, Tarrassó, Vila Arrufat, Villa, Alba, Capdevila, Fornells Plá, Gastó, Guinovar, Ismael, Limona, Llovet, Muxart, Nuet Martí, Planasdurá, Ráfols Casamada, Riera Rojas, Santiañez, Sanvicens, María Jesús de Sola, Surós, Antoni Tàpies y Emilia Xargay; conjunto que previamente sería expuesto durante unos días, del 23 al 25 de mayo, en unas centricas galerías barcelonesas[67]. Patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica, este conjunto, al frente del cual iban sus seleccionadores, el periodista José del Castillo y el pintor Ismael, salió en julio de Barcelona para ser exhibido en la Universidad de Panamá.

---

[66]"Llamamiento de Panamá a los pintores españoles", Ya, Madrid, 10-5-52, véase también "Bienal hispano-pañamena de Arte", La Vanguardia, Barcelona, 8-5-52

[67]Véase "Bienal hispano-pañameña de Arte", La Vanguardia, Barcelona, 18-5-52

Después José del Castillo e Ismael lo llevaron a Colombia para ser exhibido en las salas del Museo Nacional de Bogotá, donde la exposición fue inaugurada a mediados de enero de 1953 por la mujer del presidente de la República, el ministro de Educación Nacional y el director del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica[68].

No obstante, la labor de llevar nuestro arte al extranjero y traer a España nuevas exposiciones protagonizada por el ICH fue mucho mayor y, como hemos señalado, principalmente vino a ser proyectada por Secretaría Permanente de la I Bienal, con la ayuda, a partir de su creación, del departameno de Congresos y Exposiciones. Entre las actividades que logró lanzar la Bienal un folleto publicado con ocasión de la III Bienal se encargaba de recordarnos algunas y aducirnos algunas motivaciones:

> "No consideraría la Bienal cumplido su objetivo -decía- si se limitara a esos certámenes que le dan nombre específico. Dos años, si son necesarios para la preparación de los artistas y la organización de reseñas de tan patente magnitud, constituyen, en cambio, un espacio de tiempo lo bastante dilatado como para aprovecharlo en otros contactos del público con el quehacer de los artistas, para presentar el arte español de hoy en reseñas extranjeras, para abrir al mismo nuevos mercados y ganarle los sufragios de otras tierras./ En ese orden de ideas, y al margen de las numerosas Exposiciones que ha venido promoviendo o patrocinando en Madrid, en Barcelona y en otras capitales españolas, la Bienal organizó una importante Exposición de Arte Español actual, con más de 300 piezas adscritas a las más diversas tendencias que en el verano de 1953 valió a Santiago de Chile la manifestación arísica más importante que se recuerda en aquellas latitudes. Parejo con el éxito de crítica y el fervor del público fué en aquella ocasión el resultado comercial, pues se vendieron

---

[68]Véase "Exposición de pintura española en Bogotá", Madrid, Madrid, 15-1-53; "Pintura catalana en América", El Noticiero Universal, Barcelona, 13-2-53

treinta y tantas obras, entre las cuales una gran escultura marmórea de Clará y dos Palencias. Resultados y éxitos que se cosecharon también, meses más tarde, cuando buena parte de la misma Exposición fué exhibida en el Museo de Reproducciones de la Universidad Mayor de San Marcos de la capital del Perú./ Confiada, por otra parte, a la Bienal la representación española en la II Bienal de Sao Paulo se le brindó así la ocasión de alinear en la capital paulista un nutrido envío de los Grandes Premios de la I Bienal Hispanoamericana, en unión de las obras de otros veintiocho escultores y pintores. Uno de éstos, Antonio Tàpies, obtuvo el único Premio de Joven Pintura. Y al mismo tiempo cuidaba la Bienal de la participación española al Salón de l'Art Libre, de París, donde el envío español -compuesto por cerca de cincuenta pintores- constituyó lo más señalado de aquel Certamen internacional, y presentaba en la Exposición Internacional de Manila una significativa y abundante reseña de la pintura española actual./ En los comienzos de este año de 1955, en fin, la Bienal ha organizado una gran exposición de pintura italiana, de Modigliani a los abstractos, con una retrospectiva del futurismo y amplias representaciones de los maestros de hoy, que será presentada sucesivamente en Barcelona y en Madrid. A esta exposición de pintura italiana en España corresponderá en fecha breve otra en Italia de pintura española actual, cuidadosamente espigada entre lo más representativo y significante de nuestros valores, jóvenes y consagrados, que ha de exhibirse en Roma y en otras ciudades, de acuerdo con el Ministerio italiano de Instrucción Pública"[69].

Posteriormente hablaremos de algunas de estas inciativas, especialmente al referirnos a las antológicas de la I Bienal Hispanoamerica, ya que la aportación española a la II Bienal de Sao Paulo, por ejemplo, tuvo en gran parte un carácter de selección antológica de las obras exhibidas en el certamen madrileño o, de forma parecida, las obras exhibidas en Santiago de Chile y Lima en 1953 fueron luego incorporadas a la II

[69](Santos Torroella, R.): Bienal Hispanoamericana de Arte. ¿Qué es?..., Op. cit., s./p. El mismo texto aparece reproducido en "Breve historia de las anteriores Bienales", en el catálogo III Bienal Hispanoamericana de Arte..., Op. cit., pp. 13-14. Por otro lado estos textos insistirán mucho en que con esta labor la Bienal se proponía abrir el arte español al mercado artístico internacional (s./p. y pág.12 respect. Véase también SOTO VERGÉS: "Bienales, exposiciones...", Art. cit., pág.9)

Bienal Hispanoamericana de La Habana. Entre lo más destacado nos queda, pues, la exposición sobre arte italiano presentada en España, que, como ya dijimos al hablar del panorama del arte español de los años cincuenta, primero se exhibió bajo el título "Exposición de pintura italiana contemporánea" en el Palacio de la Virreina de Barcelona (marzo-abril 1955) y, posteriormente, se presentó con el título "Exposición de arte italiano Contemporáneo" en Madrid (Palacio del Retiro, mayo-junio 1955), aumentándose ahora con la aportación escultórica. Alfredo Sánchez Bella, como presidente de la Bienal Hispanoamericana de Arte, prologaba los catálogos que tuvieron cada una de ellas y decía sobre los motivos de la gestión de la exposición: "La Bienal Hispanoamericana de Arte no podía, sin faltar a las razones mismas de su esencia, que son las de valorar y difundir el arte hispánico, y por ende, facilitar a nuestros artistas el conocimiento del pulso del tiempo presente, no iba a desconocer esta situación que deprecamos. Así, en busca de nuevos marcos para el arte español de hoy, de más ambiciosas pruebas brindadas a nuestros artistas, ofreció a las competentes autoridades italianas la organización de muestras colectivas en régimen de intercambio. Primer fruto de esos contactos es la Exposición de Arte Italiano Contemporáneo que hoy presentamos en Madrid, gracias a la generosa cooperación del Gobierno de Roma y a la acogedora compresión de don Antonio Gallego Burín, Director General de Bellas Artes. Con tres grandes retrospectivas del movimiento futurista, de la pintura metafísica y del gran pintor Amadeo Modigliani, y una represen-

tativa muestra de la escultura coetánea -que yo me atrevería a poner a la cabeza de la escultura mundial de estos años-, esta vasta reseña comprende, en abundante representación, el quehacer de los pintores y de los escultores italianos de este siglo, cargando el acento sobre las más relevantes figuras y sin desdeñar las últimas y más avanzadas tendencias."[70].

Del mismo modo, entre otras exposiciones patroninadas por el ICH y que en cierto modo eran un anticipo de la próxima III Bienal Hispanoamericana, podemos recordar la del "Grupo los Once" de artistas cubanos, cuyos integrantes estuvieron entre los que con mayor fuerza se opusieron a la celebración de la II Bienal Hispanoamericana en La Habana participando en las contrabienales de que fue objeto[71]. Expuso a principios de 1955 en el ICH, a lo que parece gracias a gestión de Angel Huete, redactor del periódico Información de La Habana, que trajo consigo una colección de más de treinta dibujos, tintas y acuarelas de estos jóvenes pintores, entre los que figuraron Hugo Consuegra, Raúl Martínez, Guido Llinás, Zilia Sánchez y

---

[70]Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de Arte Italiano Contemporáneo, Op. cit., pp.11-12. Con palabras semenjantes a estas se expresaba Sánchez Bella en el catálogo de exposición en Barcelona ("Propósito" en Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de Pintura Italiana Contemporánea, Op. cit., pp.7-8).

[71]Véase CASTRO, M. de: El arte en Cuba, Op. cit., pág.60

Agustín Cárdenas[72]. Igualmente podemos recordar la exposición de "Pintura Ecuatoriana Contemporánea" que, como ya comentamos, fue presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid el 8 de junio de 1955[73], dirigida por Jorge Rey, y en ella estuvieron presentes Oswaldo Guayasamín y Galo Gaecio, luego galardonados en esa III Bienal celebrada en Barcelona, y otros artistas ecuatorianos como Eduardo Kingman, Mena Franco, Diógenes Paredes, Gustavo Vascones y José Enrique Guerrero. En el mismo sentido podrían considerarse las exposiciones retrospectivas que presentó en Barcelona la misma tercera edición de la Bienal Hispanoamericana, tales como la del Legado Cambó, la de fondos del MOMA de Nueva York, la de "Precursores y Maestros del Arte Español Contemporáneo" (Blanes, Blanes Viale, Barradas, Figari, Gargallo, Hugue, Nonell, Olasagasti, Orozco, Picasso, Roig y Torres García) o el VIII Salón de Octubre, a las que también hemos aludido.

Con motivo de la IV Bienal Hispanoamericana que se iba a ce-

---

[72]Véase "Manifestaciones de arte cubano", La Vanguardia Española, Barcelona, 15-1-55; SANTOS TORROELLA, R.: "Artes plásticas" en el Suplemento 1955-56 de la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, Madrid, Espasa-Calpe, (1960) 1980, pág.165

[73]El acto inaugural estuvo presidido por José Luis Messía, quien por delegación del director del ICH "pronunció una palabras para agradecer al Presidente de la República del Ecuador, al ministro de Educación de aquel país y, sobre todo, al embajador del Ecuador en Madrid, excelentísimo señor don Ruperto Alarcón, la gentileza y el gesto amable de haber traído a Madrid esta Exposición" ("Exposición de pintura ecuatoriana en el Museo de Arte Contemporáneo", Arriba, Madrid, 9-6-55). Sobre la misma véase también el artículo de Santos Torroella citado en la nota anterior, pág.165

lebrar en Quito, proyecto -como ya dijimos- finalmente fustrado, se publicó también un folleto en el que se hacía una relación de las exposiciones que había conseguido promover la Bienal[74]. Se citaban allí algunas de las iniciativas que ya hemos señalado y otras de los últimos años tales como la exposición "Hombres de mi tiempo", de Daniel Vázquez Díaz (Madrid, 1957)[75]; la exposición "Tres pintores argentinos", es decir Rosario Moreno, Jorge Pérez Román y Juan Carlos Marco (Madrid, 1957); la exposición de William A. Rohrbach (Madrid, 1958); la exposición-homenaje a Carlos Pascual de Lara (Madrid, 1958), fallecido en ese mismo año, y especialmente la muestra que citaba este folleto como "Exposición de Arte Sacro (Homenaje póstumo a George Rouault)".

Sin duda es esta última la más interesante de todas; fue

---

[74]Bienal Hispanoamericana de Arte, Quito, Lit. Moderna-Talleres Gráficos de la Editorial Fray Jodoco Ricke, 1960, s./p.

[75]En esta exposición, celebrada en la primavera de 1957 en la sala de exposiciones del ICH prácticamente como reinauguración, Vázquez Díaz volvía a exponer una serie retratos como los que figuraron en la inauguración de la sala en 1951. José Camón Aznar dirá de esta muestra: "El Instituto de Cultura Hispánica ha inaugurado una magnífica Sala de Exposiciones con un conjunto de obras de Vázquez Díaz en la cual aparece lo más relevante de su personalidad./ Las obras pictóricas expuestas ya en otras ocasiones, al parecer aquí agrupadas con sentido de homogeneidad, confirman esa calidad de adelantado del arte de este pintor cuya modernidad sigue viva a través de toda su producción. Pero lo que da a esta exposición su carácter singular es la reunión de sus retratos en unas cabezas de la más noble y fuerte expresión dibujadas con los planos más sobrios y característicos. Toda la época que pudiéramos llamar de Alfonso XIII aparece aquí plasmada en esas nobles cabezas a las que el pintor ha sabido impregnar de pensamiento y altos destinos. (...)"; CAMON AZNAR, J.: "Crónica de Madrid. Exposición Vázquez Díaz en el Instituto de Cultura Hispánica", Goya, núm.18, Madrid, mayo-junio, 1957, pág.400

inaugurada, sin embargo, entre las primeras de 1958, el 21 de febrero, y se presentó con el título "Arte Religioso Contemporáneo" en la propia sala de exposiciones del Instituto de Cultura Hispánica[76]. En la muestra hubo obras de Carlos Pascual de Lara, Pablo Serrano, José María de Labra, Javier Clavo, José Molina Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, José Vento, José Luis Sánchez, Fernando Mignoni, Francisco Farreras y José Escassi, muchas de ellas de dirección abstracta[77].

Con todo, la actividad artística del ICH y en especial de la Secretaría de la Bienal Hispanoamericana, no acabó aquí, sino que se prolongó, en lo que a esta última se refiere, hasta que la "Exposición de Arte de América y España" de 1963, dirigida como ya señalamos por Luis González Robles, vino a poner fin a las Bienales Hispanoamericanas y a su labor.

En este transcurso, además de los proyectos para conseguir realizar la IV Bienal Hispanoamericana, podríamos destacar entre la actividad artística de esta Secretaría para adquirir mayor proyección, sus gestiones para conseguir la incorporación

---

[76]Las invitaciones a dicha muestra, organizada por la Secretaría de la Bienal, rezaban así: "El Director del Instituto de Cultura Hispánica y Presidente de la Bienal Hispanoamericana de Arte se complace en invitar a Vd. a la inauguración de la Exposición "Arte Religioso Contemporáneo", que tendrá lugar en la sala de dicho Instituto el próximo viernes, día 21. Madrid, 1958" (RGAECI, Caja 250)

[77]La exposición, que se presentaba como homenaje a Georges Rouault ante su muerte, según G. Ureña recogía una idea del Padre Alfonso Roig y fue organizada por Luis Felipe Vivanco, siendo ocasión de una polémica sobre arte religioso (véase Las vanguardias..., Op. cit., pp.150-152)

durante algunos años de la madrileña galería Buchholz del Paseo de Recoletos a las actividades de Bienal Hispanoamericana. Un informe de la Secretaría de la Bienal de comienzos del año 1958 explicaba así la conveniencia de esta incorporación y las posibilidades que podía ofrecer:

"Desde hace algún tiempo esta Bienal viene ejerciendo presión sobre la Galería Buchholz con el fin de que someta sus actividades al criterio de esta Bienal Hispanoamericana./ Tuvimos noticia de que, por ampliación de su servicio de librería, la Galería de Arte, que ya cuenta con una tradición en la vida artística no sólo madrileña sino española, iba a ser absorvida por los servicios de librería. El Sr. Moreno Galván habló con Gerda, regente de la librería, indicándole lo conveniente que sería el que dicha Galería no dejase de existir y que si su supervivencia tenía que ser interferida por la actividad que había de dedicarle, la Bienal estaría dispuesta a hacerse cargo de esa actividad, siempre que las exposiciones estuviesen hechas a este criterio./ Lo que se perseguía con ello era, en cierto modo, heredar el largo prestigio ya adquirido por esta Galería en la difusión de todas las tendencias contemporáneas, circunstancia que para la Bienal sería muy conveniente./ Después de algunos escarceos dubitativos, Gerda ha accedido finalmente a concedernos la continuación de la Galería bajo nuestra dirección. (...)./ La idea de la Bienal para la incorporación de esta Galería es la de que con ella se podría ampliar en muchas dimensiones el carácter de nuestras exposiciones patrocinadas. Pensamos que Buchholz podría ser el lugar donde se exhibieran las muestras monográficas de los pintores de la última hora del arte, pero que no tuviesen la consagración solemne que ya tienen, por ejemplo, un Vázquez Díaz, Palencia, etc., o que no recogiesen aspectos tan totales como la presente exposición de arte religioso./ Sería aquella la Galería donde el Instituto presentase lo más nuevo de la actividad artística en su versión más arriesgada y problemática, mientras en la sala del Instituto se expondrían los momentos ya consumados. Además, y esto es muy significativo, por mediación de la Galería Buchholz los servicios de arte del Instituto de Cultura Hispánica tendrían una difusión amplísima, ya que en el proyecto de transformación figura un gran panel en el que se mantenga una permatente información de todas las actividades culturales del Instituto, no sólo de las artísticas. No creemos necesario encarecer lo conveniente que sería ésto en una sala tan céntrica y que mantiene una clientela tan numerosa. En fin, lo que consideramos más importante con la absorción de Buchholz en las actividades del Instituto es la ampliación europea de nuestras actividades artísticas. En dicha sala procuraríamos, naturalmene, exhibir lo más carecterizado del arte hispanoamericano que pasara por España, pero, al mismo tiempo, procuraríamos también presentar a

pintores europeos, a los cuales nos ligaríamos, desde nuestro patrocinio, de una manera afectiva, con nuestros ideales./ Naturalmente todo está supeditado al criterio superior de este Instituto. Desearíamos la autorización pertinente para llevar a cabo esta realización y ya contamos con un calendario de expositores altamente interesante."[78]

Finalmente el proyecto fue aceptado tanto por el Instituto como por la Librería-Galería Buchholz, comprometiéndose la Bienal Hispanoamericana al acondicionamiento de las salas y cargar con algunos de los gastos y Bucchholz a que la Bienal celebrara en sus salas las exposiciones que organizara en el espacio de dos años.[79]

Sobre el tipo de exposiciones proyectadas por la Secretaría de la Bienal en estos años, nos dan cuenta también, por ejemplo, los avances y calendarios elaborados por esta Secretaría. Así, por ejemplo, podemos reparar en el avance de actividades de la Bienal Hispanoamericana para la temporada de finales de

---

[78]El informe, titulado "Incorporación de la Galería Buchholz a las actividades de la Bienal Hispanoamericana de Arte", carece de fecha, pero las notas interiores adjuntas con las que se remite el informe (nota del Jefe de Cooperación Intelectual al Director del ICH y nota del Director al Secretario General del Instituto) lo fechan hacia el 26 de marzo de 1958 (RGAECI, Caja 2167, carp. 7200).

[79]Una carta de la Librería Buccholz al Secretario General de la Bienal Hispanoamericana de Arte, Leopoldo Panero, de 6 de mayo de 1958, le informaba: "De acuerdo con su propuesta, hemos accedido a que por parte de esta Bienal Hispanoamericana se acondicionen debidamente las salas de esta Librería para la celebración de Exposiciones organizadas por ese Organismo. Por espacio de dos años todas las Exposiciones que organice la Bienal serán expuestas en esa Sala, siempre que se ajusten a la línea que tradicionalmente hemos venido manteniendo. Todos los gastos (de) instalación, catálogos, limpieza, etc., correrán por cuenta de esa Bienal." (RGAECI, Caja 2167, carp.7200).

1958 y el año 1959[80]. Este avance programaba las actividades en las que se centaría la Secretaría de la Bienal en este período, donde, además de seguir con las gestiones oportunas para intentar celebrar la IV Bienal, trataría de intensificar las gestiones para celebrar una exposición de arte español en Buenos Aires, según conversaciones con el director de la Galería Velázquez, Luis Alvarez, y la correspondencia mantenida con Jorge Romero Brest. Asimismo relacionaba una serie de muestras[81] programadas para celebrarse en la sala de exposiciones del propio Instituto de Cultura Hispánica a partir de noviembre de 1958, muestras que la eleboración de un calendario posterior especificaba más[82]. Es decir, del 1 al 30 de noviembre se proyectaba la exposición "Benjamín Palencia. Obras anteriores a 1933", se trataba, decía el calendario elaborado, "de una exposición altamente interesante y que sería un gran éxito realizar, pues comprende toda la obra anterior a este momento de Palencia y que hace 25 años no se ha visto en España". Del 5 al 20 de diciembre se proyectaba la exposición "Recuerdo de la Escuela de Vallecas", con la que se intentaba rememorar "la interesante experiencia realizada por Benjamín

[80]José María Moreno Galván remitía este avance desde la Bienal Hispanoamericana al Secretario General del ICH en nota interior de fecha 9-7-58 (RGAECI, Caja 2167, carp.7200)

[81]Estas eran ocho: "Benjamín Palencia (Pintura de 1930-35)", "Recuerdo de la Escuela de Vallecas", "Emilio Pettoruti", "El paisaje de España visto por los pintores españoles", "Godofredo Ortega Muñoz", "El bodegón en la pintura contemporánea", "Retorno al retrato" y "La ilustración".

[82]"Bienal Hispanoamericana de Arte. Proyecto de calendario de exposiciones en la Sala del Instituto de Cultura Hispánica para la temporada 1958-1959" (RGAECI, Caja 2167, carp.7200)

Palencia y sus alumnos (Alvaro Delgado, Carlos Lara, Gregorio del Olmo, Francisco San José) en la Escuela de Vallecas". Para el año siguiente la Bienal preveía realizar, del 10 al 20 de enero, la exposición "Retorno al retrato", donde se trataría, decía el proyecto, "de poner de manifiesto la forma como la pintura más estrictamente contemporánea se enfrenta con la problemática del retrato. Esta exposición -proseguía- requiere una convocatoria previa y acaso sería interesante alentarla de alguna forma con un premio o algo similar". Igualmente se programaba entre el 5 y el 28 de febrero la exposición monográfica "Emilio Pettoruti", sobre quien se especificaba que era "el maestro más destacado de la pintura argentina contemporánea" y que el año anterior "fue clasificado por los críticos franceses entre los diez pintores mejores del año y obtuvo el Premio de la Fundación Guggenheim". Para el mes siguiente se proyectaba, entre el día 5 y el 20, la muestra "El paisaje de España visto por los españoles", cuyo éxito se hacía depender en parte del que se obtuviera con exposición relativa al retrato, y del 5 al 30 de abril se prevía la exposición "El paisaje castellano visto por Ortega Muñoz", exposición que aún había que "apalabrar" pero que sería facilmente realizable y con ella se intentaría dar "las primicias de una temática nueva comenzada por este artista". Del 5 al 31 de mayo la Bienal tenía la intención de celebrar la exposición "La escultura figurativa", en la que se "trataría de reunir diversas piezas de los escultores más ligados a la estética contemporánea y que, sin embargo, persisten en un figurativismo, para oponerla

a una exposición posterior de escultores abstractos". Finalmente, la última muestra programada en el calendario era "La ilustración", en la que se procuraría hacer una selección antológica del mejor material ilustrativo que había servido para renovar a la prensa contemporánea en los últimos años.

Estas proyectos, pues, nos ofrecen una idea del tipo de actividades artísticas proyectadas en los años cincuenta desde el Instituto de Cultura Hispánica y, especialmente, desde la Bienal Hispanoamericana de Arte que, insistimos una vez más, no fue sólo un certamen de arte contemporáneo que celebró varias ediciones, sino también un órgano oficial -dependiente del ICH- encargado de promover la actividad artística. En seguida trataremos de otra actividad en la que cupo gran parte a este centro, es decir, de los contactos y relación de la Bienal Hispanoamericana con otras Bienales internacionales. No obstante, tanto la Secretaría como los certámenes que le daban nombre acabaran en los años sesenta con la exposición de "Arte de España y América". Rafael Soto Vergés, por ejemplo, despedía así a las Bienales Hispanoamericanas: "Y como una muestra resuntiva, como una idea superadora del quehacer selectivo de las pasadas Bienales, surge la Exposición Arte de América y España. Superadora porque amplió sus límites aún más, acreciendo su repercusión; superadora porque -corrigiendo el criterio de los Jurados de Selección, sistema de Bienal tan respetable como sujeto a muchas trabas- fueron los propios pintores quienes eligieron sus obras; se creó un frente crítico de

dimensiones internacionales y los premios no fueron en laureles, ni en medallas o encomios, sino en becas, como mejor retribución de sus trabajos."[83]

[83]SOTO VERGES, R.: "Bienales, Exposiciones...", Art. cit., pág.9

II.5. Las Bienales Hispanoamericanas y otros certámenes internacionales (Bienales de Venecia, São Paulo, etc.).

Respecto a los certámenes internacionales más interesantes del momento en el que tuvieron vida nuestras Bienales Hispanoamericanas, sin lugar a dudas destacan dos, uno de vieja tradición, las Bienales de Venecia, y otro iniciado precisamente en las mismas fechas que las Bienales Hispanoamericanas, las Bienales de São Paulo.

Algunos otros certámenes internacionales estarán presentes en esos momentos, como las Trienales de Milán, las Bienales de Alejandría a partir de 1955 o las Bienales de París, fundadas en 1959; no obstante, aunque nos referiremos también a estas otras, nos interesan más la veneciana y la paulista por los contactos que matuvieron con las Bienales inauguradas en España en 1951.

No vamos a tratar de hacer aquí un análisis en profundidad sobre estos certámenes internacionales que se promovieron en otros países, pero si conviene al tema que tratamos destacar algunas relaciones y puntos de contacto entre ellos, especialmente con los dos más conocidos, los de Venecia y São Paulo, y las Bienales Hispanoamericanas, pues durante el desarrolló de las mismas las referencias a estos certámenes extranjeros buscando modelos, paralelismos, adaptaciones,

intercambios, etc. serán siempre constantes.

De este modo, hemos de comenzar hablando de la más antigua de todas, la Bienal Internacional de Venecia. Haciendo un breve repaso por la misma, digamos en una caracterización rápida que la primera edición de este certamen se inauguró el 30 de junio de 1895, concebida como una exposición internacional exclusivamente de arte, aunque más tarde, en 1930, se añadieran los festivales de música -que por cierto fue también un proyecto pensado para la III Bienal Hispanoamericana- y los congresos sobre arte contemporáneo; en 1932, los festivales de cine -igualmente, recordemos, que la III Bienal barcelonesa incorporó un festival de documentales de arte- o, en 1934, los festivales de teatro. A partir de 1907, esta exposición, que se celebraba en un único palacio, comenzó a tener pabellones levantados por diferentes países y, posteriormente, se estableció su instalación en un gran pabellón central, reservado a Italia, y varios reservados a los países extranjeros, invitándose a algunos de estos países foráneos al pabellón central.

La Bienal veneciana se presentó en cuanto al encuadramiento de su exhibición artística en varios aspectos, es decir exposiciones históricas y retrospectivas -que como veremos también las tuvieron las Bienales Hispanoamericanas desde el principio-, la sección italiana y las secciones extranjeras. La organización de la muestra pasó por diferentes etapas, pero en general solió haber siempre un secretariado, un comité inter-

nacional de expertos y un sub-comité encargado de la sección italiana. En cuanto a los premios, que, además de los de numerosos países e instituciones, solieron ser cuatro fijos, eran otorgados por un jurado internacional, aunque siempre hubo hostilidades, que siguieron apareciendo cuando la Bienal veneciana se hizo más selectiva invitando sólo a las figuras destacadas. Finalmente, esta Bienal, que pasó por todo tipo de momentos, comienza a entrar en una fuerte crisis desde finales de los años sesenta[1].

Pero si ahora nos interesa especialmente la Bienal de Venecia es porque desde los primeros tanteos del proyecto de Bienal Hispanoamericana de Arte, este certamen italiano -frente al de São Paulo que nacerá a la vez que el español y prácticamente se desconocerán hasta su inauguración-, figuraba como el modelo a seguir en el que se pensaba crear en España para el ámbito del mundo hispano. Este hecho lo ponía claramente de relieve el director del Instituto de Cultura Hispánica en una carta de mediados de agosto de 1950 a Germán Baraibar, cónsul general de España en La Habana. En esta carta, donde el director del ICH ampliaba a Baraibar la información sobre el proyecto de Bienal Hispanoamericana, entre otras cosas le decía: "La alta función docente e informadora que en su marco europeo realiza la Bienal de Arte que en los años pares celebra Venecia, estimamos pudiera ser emulada y aún acrecentada por una magna reunión de

[1]Véase sobre ello los interesantes análisis de Aguilera Cerni recogidos en Posibilidad e imposibilidad del arte, Op. cit., pp.113-150

las artes hispanoamericanas, en Madrid."[2]

Es decir, la Bienal de Venecia estará presente en el proyecto y planteamiento de la Hispanoamericana desde sus inicios, incluso en detalles como el cálculo de que los años de su celebración no coincidieran con los de la veneciana (a lo que acaso tampoco fue ajeno la celebración de las de São Paulo a partir de ese mismo año de 1951). De cualquier modo, el precedente cercano para España de la Bienal veneciana estaba en su participación en la edición de 1950[3], ya que en 1948 nuestro país no había acudido a la ciudad del Adriático, donde se celebró la primera Bienal de la Italia democrática, edición en la que triunfara Henry Moore.

En la Bienal de Venecia de 1950, en la que obtendrá el primer premio de pintura Henri Matisse, el pabellón español llevó obras de Fortuny, Madrazo y Solana, a la vez que a una serie de pintores principalmente de la llamada Escuela de Madrid y sus cercanías, es decir a Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Juan Antonio Morales, Francisco Arias, Gómez Cano, Agustín Redondela, Eduardo Vicente, Pedro Sánchez, Alvaro Delgado, Menchu Gal y García Ochoa.

Juan Ramón Masoliver, comisario de la Bienal Hispanoamericana

---

[2]Carta del director del ICH al cónsul de España en La Habana fechada: Madrid, 14-8-1950 (AGA, Secc. AA.EE., Caja 5379)

[3]Véase XXV Exposición Bienal de Arte en Venecia. Pabellón Español, Dirección General de Relaciones Culturales, 1950

en Barcelona, en una interesante entrevista con Santos Torrella, le exponía cual habían sido los fallos de esta participación española en esta edición de la Bienal de Venecia y cuales eran las características que venían a diferenciar a la Hispanoamericana de otros certámenes de este tipo, especialmente en cuanto al sistema selectivo, base en gran medida del acierto o fracaso de estas muestras:

"Desde luego, -decía Masoliver- pueden existir y existen realmente opiniones para todos los gustos, como existen diversos sistemas de plantear una Exposición tan compleja como ésta. La Bienal de Venecia, por ejemplo, y dejando aparte la participación italiana, siempre de mayor amplitud, gira en torno a una intención estética bien perfilada, diferente en cada convocatoria, estableciéndose salas especiales de carácter retrospectivo o de homenaje a diversos artistas, invitados particularmente por constituir exponentes destacados de esa intención que se desea subrayar. La última Bienal veneciana se centró en torno al tema del futurismo, los orígenes del cubismo y el arte europeo de avanzada o principio de siglo; sin embargo, el sistema suele fallar, entre otras cosas, porque las delegaciones nacionales de cada país montan sus pabellones respectivos según la orientación artística dominante en los elementos que la componen, quienes no es raro que interpreten mal esa intención e incluso que la desdeñen completamente. Así fallo España en al Bienal de 1950, enviando pintura académica y retratos familiares de fin de siglo a un certamen cuyo máximo galardón iba a llevárselo un pintor como Matisse. Otro sistema es el de las convocatorias libres, con un Jurado de admisión, como en los salones de París o en nuestras nacionales. Este procedimiento, de mayor amplitud y hasta más democrático, suele tener el inconveniente de prestarse al favoritismo y de engendrar exposiciones caóticas, indigestas y mediocres. El procedimiento que se ha seguido en nuestra Bienal viene a ser ecléctico, participando de estos otros dos, con la añadidura de unas exposiciones regionales previas que no cabe duda han de contribuir en mucho al buen orden de la definitiva que se celebre en Madrid. También este procedimiento tiene sus inconvenientes, como, sin ir más lejos hemos advertido aquí, en la labor realizada por nosotros. Pero no hay que olvidar que este es el primer año en que se celebra este Certamen. Una Bienal, como el vino o como las catedrales, puede ganar con el tiempo."[4]

---

[4]SANTOS TORROELLA, R.: "La Bienal en Barcelona...", Art. cit., 15-7-51, pág.7

Es decir, Masoliver señalaba claramente como el sistema adoptado para la selección en las Bienales Hispanoamericanas, del que, por otro lado, hablaremos detenidamente más adelante, se basaba en un sistema ecléctico, es decir, el de la invitación directa y centrado en torno a una idea y el de convocatoria libre con un jurado de admisión. La Bienal Hispanoamericana, como luego veremos, recurrió a un sistema mixto, que miraba tanto a las Bienales de Venecia como a nuestras propias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Es decir, por un lado, se invitó a los diversos países a que hicieran su propia selección y directamente se invitó también a diferentes artistas del ámbito nacional e hispanoamericano, pero por otro, se establecía, especialmente para España, que debían formarse jurados de selección para las obras que se presentaran a concurso en un sistema que se llamó de "exposiciones preparatorias"; o sea, un sistema de exposiciones previas a la inauguración de la muestra Bienal en Madrid convocadas en cada región española y país iberoamericano, en las que de forma abierta podían presentarse los artistas del núcleo convocado que quisieran concursar, con el fin de que su obra fuera seleccionada por unos jurados constituidos para el caso y enviada, si se estimaba oportuno y seleccionable, al certamen de Madrid.

Este sistema de exposiciones preparatorias -que como veremos hizo aumentar enormemente el número de convocatorias, de

jurados, de exposiciones de selección, etc. para cada región española y país extranjero- fue la nota más original que presentó la convocatoria y sistema de selección de las Bienales Hispanoamericanas[5]. No obstante, a ésto debemos añadir un sistema de exposiciones retrospectivas, directamente inspirado en las Bienales de Venecia, y con el que contaron las Hispanoamericanas desde el primer momento.

Estas retrospectivas, con todo, se presentaron de una forma poco rigurosa o, lo que es lo mismo, en su mayor parte no obedecieron a idea alguna trazada de antemano -salvo el homenaje y la oportunidad- sobre el carácter y finalidades que se perseguían con estas muestras ni sobre las características que tenían que reunir. Así, refiriéndonos a la I Bienal, lo mismo se incluyeron a artistas simplemente fuera de concurso, como Lloréns Artigas, Colom, Sunyer, Clará,... o el propio Dalí, artistas recientemente fallecidos, como el boliviano Guzmán de Rojas, o viejos nombres de la modernidad, como la exposición retrospeciva sobre Goya y la que se llamó de

[5]Otras notas peculiares de estas Bienales que podrían resaltarse era el establecimiento de la celebración de sus ediciones de forma alterna en diferentes lugares, es decir, una edición quedaba para su celebración en España y la siguiente para el país americano que la solicitara, volviendo al año siguiente a nuestro país. Del mismo modo, tras la I Bienal Hispanoamericana, se decidió añadir una sección de concurso más a las cuatro anteriores (Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo, grabado y pintura al agua y el pastel), dedicando cada una de las ediciones del certamen a un "arte decorativa", sección nueva que en la Bienal de La Habana se dedicó a la Cerámica (ya había habido un precedente en la I Bienal con la exposición de Llorens Artigas), en la Bienal de Barcelona se dedicó a la Joyería, Esmaltes y Orfebrería y para la IV Bienal Hispanoamericana la sección estuvo proyectada dedicarse a Tejidos Artísticos.

"Precursores y maestros del arte contemporáneo". Esta última, principalmente debida al esfuerzo de Juan Ramón Masoliver, fue la trazada de acuerdo a una idea más determinada, en gran semejanza con lo que se hacía en Venecia, y pretendió con la exhibición de una serie de obras de pintores españoles a caballo entre el siglo XIX y XX, en líneas generales, mostrar de donde venían los orígenes de la modernidad artística española y revalorizar sus primeros pasos[6]. Era, pues, esa característica sobre la Bienal de Venecia a la que el mismo Masoliver aludía en la entrevista que citábamos más arriba.

En cualquier caso, la realidad con la que nacían las Bienales Hispanoamericanas en España era peculiar y diferente, estando,

---

[6]Exposiciones retrospectivas se hicieron también en la Bienal de La Habana, donde se presentaron salones retrospectivos dedicados a los pintores cubanos Armando G. Menorcal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañach, así como del escultor español Pablo Gargallo y los grandes premios de pintura de la I Bienal B. Palencia y D. Vázquez Díaz. Por otro lado, en esta Bienal cubana se añadió el VII Salón Nacional de Cuba, que entraba a formar parte de la misma, algo que en cierto modo sentaba precedente cuando en la III Bienal Hispanoamericana se añadió el VIII Salón de Octubre. En cuanto a esta Bienal barcelonesa, ya hemos comentado que tuvo un gran número de exposiciones especiales, como el propio Salón de Octubre, la procedente de las colecciones del MOMA de Nueva York, el Legado Cambó, etc. Igualmente se habilitaron salas especiales para artistas premiados en las anteriores Bienales Hispanoamericanas (Clará, Humbert, C.P. de Lara, P. Flores, Ortega Muñoz, Palencia, Rebull, Sunyer) e, incluso, Dalí, algunos artistas joyeros y esmaltadores y obras del Real Monasterio de Montserrat. No obstante, nos interesa destacar entre ellas la que nuevamente se llamó de "Precursores y Maestros del Arte Español Contemporánea" (aunque había también algunos maestros uruguayos y mexicanos), que exhía obra de Blanes, Blanes Viale, Barradas, Figari, Gargallo, Hugué, Nonell, Olasagasti, Orozco, Picasso, Pablo Roig, y Torres García y que suponía una clara continuidad con la línea -ahora ampliada con artistas americanos- que había comenzado en este sentido la I Bienal Hispanoamericana.

en primer término, ampliamente emparentada con la problemática de política exterior de arte española, con la necesidad de dar salida hacia el exterior a nuestro arte contemporáneo. Luis Felipe Vivanco formulaba bien el problema cuando decía refiriéndose a los antecedentes de la I Bienal: "El artista, desde su absoluta independencia de inspiración, crea para el mundo entero y para la posteridad. (La frase es tópica, aunque hermosa.) Pero es mucho mejor que pueda crear para todos sus allegados en el espacio y en el tiempo. Desde el mundo, desde fuera de España, eran muchas las voces y circunstancias que reclamaban una solución urgente del problema. En ninguna de las magnas competiciones internacionales, a las que volvíamos a acudir terminada la última guerra, hacía demasiado buen papel el arte oficial de nuestras Nacionales. Si teníamos un arte mejor, ¿por qué enviábamos este otro? Entonces surgía la pregunta contemporizadora: ¿qué hacer para ir tirando? ¿Tener unos artistas, por así decirlo, vergonzantes, pero condecorados, para dentro de casa, y otros más avanzados y más presentables para fuera?" Vivanco continuaba recordando unas palabras del arquitecto y pintor Joaquín Vaquero, jurado español en la útima Trienal de Milán, sobre el peligro de una política exterior de arte mal orientada y sobre como España acudía a los certámenes internacionales con unos artistas que causaban un duro contraste con el espíritu de la época, haciéndose necesario que los envíos españoles respondieran al tono de estos certámenes; concluía Vivanco recordando que esa era la ambición con la que había nacido la Bienal Hispanoamericana, es decir

"con la de crear y defender el ambiente desde el que los artistas españoles puedan pertenecer activamente al espíritu de su época, sin necesidad de marcharse de España."[7]

Y es que, ciertamente, la orientación de los envíos españoles a estos certámenes internacionales era mala y desconocía bastante la situación internacional, el arte junto al que iba a mostrarse y competir en este tipo de certámenes. Pero, la situación española, tan replegada sobre si misma en ese período de la autarquía que ahora empezaba a abandonarse, poco permitía para comenzar a sintonizarse con el panorama internacional, con el "espíritu de la época" como decía Vivanco, que no fuera comenzar por crear un escaparate propio que empezase a mostrar a los ojos internacionales esos valores autóctonos tan apreciados aquí y tan fuera del tono de los certámenes internacioneles a los que se llevaban; he aquí, en la intención de crear este escaparate, uno de los motivos que estarán en los orígenes del nacimiento de la Bienal Hispanoamericana de Arte.

La Trienal de Milán de 1951[8], novena edición de este certamen tan apreciado por los arquitectos y que nos recordaba el mismo Luis Felipe Vivanco, aún con todo, había animado mucho a la participación española en los certámenes internaciones. En esa Trienal, inaugurada en junio del mismo año en que verán la luz

---

[7]VIVANCO, L.F.: Primera Bienal..., Op. cit., pp.28-29

[8]Sobre ella véase MARTINEZ FEDUCHI RUIZ, L.: "Trienal de Milán", Revista Nacional de Arquitectura, núm.115, Madrid, Julio 1951, pp.9-15

las Bienales de Sâo Paulo y las Hispanoamericanas, estuvieron presentes Joan Miró, Guinovart, los escultores Angel Ferrant, E. Serra, Ferreira y Jorge Oteiza y los ceramistas Llorens Artigas y Antoni Cumella; a la hora de los premios a Ferrant se le concedió la Medalla de Oro de Escultura de la Trienal, a Oteiza el Diploma de Honor y a Cumella la Medalla de Oro de Cerámica de la Trienal, galardones que fueron un gran aliciente para las salidas españolas y señal de que algo comenzaba a cambiar incluso en el mismo planteamiento de la Dirección General de Relaciones Culturales. En este sentido, resultan interesantísimas las observaciones que poco después de esta Trienal hacía el escultor vasco Jorge Oteiza: "Ultimamente, -decía- he sido seleccionado para la Trienal de Milán, junto con Ferrant, Serra y Ferreira, y al primero y a mi nos ha destacado la crítica extranjera. Primera vez que en un certamen internacional de este tipo España es mirada con respeto, porque hasta ahora, en El Cairo, en Buenos Aires, en la Bienal de Venecia, sólo habíamos cosechado fracasos, no porque los españoles no seamos artistas, sino por una desacertada orientación que hacía enviar al exterior, no lo más nuevo, sino lo más pasadista y atrofiado de nuestro arte. El marqués de Vellisca, desde la Dirección General de Relaciones Culturales, ha dado una nueva pauta, que está triunfando. Ya vés, los Sanchos se quedan en casa, ganando, y a los Quijotes nos envían fuera a reñir batallas."[9]

[9]Oteiza continuaba diciendo, "he tenido aún en España pocas ocasiones de utilizar toda mi preparación y voluntad. Y en el extranjero por mi condición de tal apenas podía tampoco concurrir a concursos y exposiciones. Trabajo en la actualidad como químico

Pese a todo, y aunque el mismo Juan Pablo Lojendio, marqués de Vellisca y director de la Dirección General de Relaciones Culturales, organismo desde el que se organizaban los envíos a los certámenes internacionales, comenzara a plantearse una nueva orientación[10], la participación española en la Bienal de Venecia de 1952[11] que galardonara a Alexander Calder, aparte

---

industrial en una fábrica bilbaína de cerámica" (CLAVERIA, A. [entrevistador]: "El escultor de la Basílica...", Art. cit., 2-10-51), situación semejante a la de muchos artistas españoles en el momento. Por otro lado, con ocasión de la obtención del Diploma de Honor esta Trienal, el mismo Oteiza, uno de los grandes impulsores de la participación en la I Bienal Hispanoamericana, escribirá un artículo donde terminaba expresando el deseo de investigación que debía presidir el arte presentado a una Bienal como la Hispanoamericana, de grandes deficiencias en este sentido: "No sabría si detenerme -decía- en considerar la ejemplar lección que para nosotros los artistas de España, constituye esta vocación singular para el descubrimiento, que es tradición e historia sobre la Muerte. Si iluminárамos con esa luz las obras y los hombres que en esta I Bienal Hispanoamericana nos hemos reunido, ¿qué examen de conciencia, qué dura penitencia no precisamos todos?" ("La investigación abstracta en la escultura actual", Revista Nacional de Arquitectura, núm.120, Madrid, diciembre 1951, pp.29-31).

[10]En cuanto a la Bienal Hispanoamericana, el marqués de Vellisca, aunque en la primera edición fue el vicepresidente de la misma, formó parte de juntas de organización, de los jurados de selección y calificación, fue invitado a todas las reuniones organizativas, etc., él mismo no tomó parte activa en la misma, aunque si hizo que la Dirección General de Relaciones Culturales estuviera presente y representada en todos estos procesos, nombrando al efecto, principamente, a dos representanes, José María Noeli, funcionario de la sección de Exposiciones de esa Dirección y José María Alonso Gamo, funcionario de embajada afecto a la misma sección de Exposiciones. Con todo, el marqués de Vellisca, luego embajador de España en Cuba (en junio de 1952 Luis García de Llera sustituirá a J.P. Lojendio como director general de Relaciones Culturales), jugará un gran papel en la organización de la II Bienal Hispanoamericana de Arte en este país.

[11]Véase sobre ella VAQUERO TURCIOS, J.: "Pabellón de España en Venecia", Revista Nacional de Arquitectura núm.128, Madrid, Agosto de 1952, pp. 28-30. Por otro lado, debe resaltarse de esta participación los contactos del Comisario de la partipación española, Lafuente Ferrari, con el presidente de la Bienal de São

de la exhibición de una serie de Goyas, según algún crítico no dió mucho más de si -y acaso en ello tuviera que ver la reciente celebración de la I Bienal Hispanoamericana y la concentración de esfuerzos en el Congreso Eucarístico Internacional celebrado en mayo de 1952 en Barcelona-, pero no deja de ser sintomático el hecho de que, tras aquella Bienal madrileña, se criticara desde la prensa española que el arte que se protegía oficialmente era el arte abstracto[12]. Con todo, tampoco se dejó de criticar el viciado panorama del certamen italiano, los resentimientos, lo poco representativo del panorama internacional, el manejo político, el "italianismo" constante, etc., quizá justificando otras muestras que se pretendían más ecléctícas como las Bienales Hispanoamericanas y su orientación[13].

Paulo, F. Matarazzo, de los que hablaremos más adelante, y el proyecto surgido en esta XXVI Bienal veneciana de formar una Asociación Internacional de Artistas Plásticos, que será estudiado por la Dirección General de Política Interior, del Ministerio de Asuntos Exteriores, y la Dirección General de Bellas Artes (véase el oficio de 28-2-53 dirigido por Gallego Burín al director General de Política Interior. AMAE, Leg. R-4259, Exp.5)

[12]Véase CEREZALES, Manuel G.: "El arte dirigido", El Correo Español, Bilbao, 27-12-1952

[13]Correo Literario, por ejemplo, había reproducido la dura crítica que hizo De Chirico a la Bienal veneciana de 1950; Leopoldo Panero al hablar del sentido que debía presidir la Bienal Hispanoamericana dirá que "no se podrá decir de ella, como Chirico ha dicho de la Bienal de Venecia, que fueran un nido de resentidos, coto cerrado de quienes sustenten criterios no de acuerdo con los marcados" (CAMPOY: "La Bienal Hispanoamericana de Arte no será un museo arqueológico ni tendrá aires de puro snobismo. Declaraciones de Leopoldo Panero, secretario general de la Exposición, saliendo al paso de posibles mal entendidos", Correo Literario núm.24, Madrid, 15-5-51, pág.12); los mismos argumentos de De Chirico, serán recogidos por el diario Madrid para lanzarlos contra los jóvenes artistas en la polémica artística suscitada por la Bienal Hispanoamericana (Véase "No estamos solos. Donde comienza a brillar la palabra fin", Madrid, Madrid, 15-11-51, pp.7 y 12), etc. Y sobre la propia muestra de

Mas, en cualquier caso, se sentía la necesidad de la celebrar y participación en estos certámenes internacionales y enseguida, por ejemplo, comenzaron los acuerdos y colaboraciones entre la Bienal veneciana, la Bienal paulista y la Secretaría

---

1952 Delfín Escola, por ejemplo, dirá: "La Bienal veneciana de pintura moderna... no presenta el panorama del arte de nuestro tiempo. Esta exposición se titula "internacional" desde su fundación, y, no obstante las firmas de pintores de 25 países, es una mostra italiana. Que no se recoge aquí el arte de hoy, lo prueba la insistencia sobre el divisionismo francés (Seurat, Signac), italiano (Pellizza da Volpedo, Boccioni, Balla) e italosuizo (Segantini,...). Siempre ocurre lo mismo: impresionismo, en 1950, y divisionismo, remontándonos hasta Goya, en 1952. Claro que hay que agradecer el espectáculo -que dificilmente volveremos a ver- de los Goyas, procedentes de España, América y Nápoles; los 27 Corot, enviados la Galería Nacional del Canadá y por las ciudades de Chicago, Nueva York, Ginebra, Gante, Lyon, etc., y las dos telas, procedentes de colecciones particulares casi todas, de Zandomeneghi, el gran amigo de Degas, y Renoir. Magnífico: no volveremos a verlo. Pero, ¿dónde está el arte de *nuestro tiempo*? (...). ¿Política en la Bienal? Política, y mala fe política. ¿Por qué se ha de insistir tanto sobre la indiferencia del fascismo ante el arte del día, ante el arte orientado hacia el mañana? ¿Por qué se habla incluso, de persecución de los modernistas? Mussolini hizo académico de Italia a Marinetti, cabeza visible del futurismo, y los futuristas -cubistas, abstractos y vanguardistas- llenaron las salas de la Bienal y, sin pasar por la criba del Jurado, recibieron premios, vendieron la Gobierno y a los organismos fascistas y decoraron gran número de construcciones oficiales (...). Resulta extraordinario que al cabo de más de veinte años, crítica, estética e incluso moralmente, el 75 por 100 de los escritores -el cálculo es de un crítico milanés-, incluso de las plumas mejor dotadas, sigan en todo el mundo el credo de Marinetti, cuidando sólo de silenciar su nombre. Verdaderamente extraordinario. Pero, en todos los ámbitos artísticos del mundo, infinidad de voces claman en el desierto: ¿Qué nos dará este medio siglo de trabajo equivocado, de perversión, de corrupción, de tergiversación estética y crítica? ¿Quién puede mostarse satisfecho al visitar las grandes exposiciones? ¿Quién no siente el deber de dar comienzo a la obra de reconstrucción y la urgencia de colmar tantos vacios formales, morales, espirituales -e, incluso, religiosos-, aunque poquísimas gentes se atreven a hablar de las tres últimas categorías? Afortunadamente, cabe registrar alguna nota positiva, el rayo de luz capaz de atenuar tanta tiniebla, el conato de reacción..." ("La Europa de Hoy. La pintura moderna en la Bienal", La Tarde, Santa Cruz de Tenerife, 16-9-52).

Permanente de la Bienal Hispanoamericana, estableciéndose que las mejores muestras de cada exposición serían presentadas en las otras[14]. Por otro lado, llamando a la participación en la II Bienal Hispanoamericana, se insistió mucho en lo importante que eran las bienales como acertado instrumento del arte contemporáneo: "las Bienales de Arte plástico -decía Fernández Otero- no son, en realidad, más que un fiel trasunto y, al mismo tiempo, un instrumento de esta acusadísima tendencia hacia el crecimiento (y aún hacia la hipertrofia) de las unidades. El éxito y la resonancia de Venecia y Sao Paulo, y la gigantesca tromba provocada por la I Bienal Hispanoamericana, abonan cumplidamente estas consideraciones. (...) Lo cierto es... que las Bienales parecen constituir el más apto y propio instrumento del arte de nuestro tiempo y, por ello, cada vez más se muestran como una exigencia de las características de este mismo arte que, posiblemente, de una vez para siempre ha abandonado los compartimentados casilleros de la nacionalidad, para congregarse periodicamente en un nodo determinado, dispuesto a surgir al día, vivo, rezumante, joven, nuevo, al margen quizá de toda cronología, pero con un mismo apretado y unísono "tempo" interior. Para lo cual es preciso contar con una confrontación periódica de dimensiones lo suficientemente amplias en todos los sentidos, halago, lección y venero inagotable de vías y de estímulos."[15] Y ciertamente, hoy vemos que

---

[14]Véase El Instituto de Cultura Hispánica al servicio de Iberoamérica, Op. cit., pág.25

[15]FERNANDEZ OTERO, Carlos-Peregrín: "La Bienal, fenómeno contemporáneo. Las Bienales parecen constituir el más apto y propio instrumento del arte actual", Correo Literario, núm.92, Ma-

las Bienales, los grandes certámenes artísticos en general, cumplieron un destacadísimo papel en los años cincuenta y sesenta que no ha sido aún suficientemente valorado.

La participación española en certámenes internacionales en 1954 fue realmente abundante, pues no sólo estaba participando en la Bienal de São Paulo (inaugurada en diciembre de 1953) sino que también tomaba parte muy activa como país coorganizador en la Bienal Hispanoamericana de La Habana, inaugurada en mayo y donde España llevó unas 800 obras, participará en la Trienal de Milán y en la Bienal de Venecia y, además, celebraba su Exposición Nacional de Bellas Artes. Lógicamente algunos editoriales de los diarios españoles señalaban en tono magnificente la gran vitalidad del arte del país y daban sus mensajes:

"España -decía, por ejemplo, un editorial del diario Ya- está demostrando la vitalidad de su plástica simultáneamente en tres certámenes, dos de ellos de carácter internacional. Más de mil obras es la contribución española a las Bienales de La Habana y Sao Paulo y un número similar está sometido a contraste público en en la exposición del Retiro. Además, artistas españoles andan sueltos por el mundo en París y otras grandes capitales el centro de la atención crítica con sus lienzos o esculturas. El envío español a la Bienal de Venecia se anuncia también copioso y valioso, en digna rivalidad con las grandes naciones creadoras de arte./ Prescindiendo de toda polémica sobre estilos y tendencias, nadie puede dudar de que la coyuntura estética alcanza hoy en España un momento de plenitud. Se ha establecido una encarnizada lucha entre escuelas o módulos, y de esa lucha no todo se va en salvas oratorias sobre las mesas de café o las columnas de los periódicos. Se crea, se intenta, se logra. De achacarle a nuestro momento artístico algún defecto sustancial, habría que buscarlo en la palurda creencia de que todos los caminos están ya vistos y andados o en el inmoderado afán de novedad que lleva a algunos artistas a dar por inéditos unos cánones que, si acaso, pecan de prematura ancianidad. (...)./ Por ello es

---

drid, 15-3-54, pág.16

un excelente síntoma de la capacidad real del pueblo español esa abundante cosecha plástica que en esta primavera de 1954 *tenemos a la vista. Lo que importa es que nuestros* artistas - arquitectos, escultores, pintores, dibujantes, ceramistas, grabadores- se penetren de la la idea de que para trascender con su obra al futuro han de abandonar toda frivolidad y ser profundos, sinceros, serios."[16]

El éxito en la Trienal de Milán de aquel año, aún será un aliciente más. "Sin duda alguna -resumía el certamen el semanario Revista, la más importante aventura del arte moderno en el presente año. España ha sido uno de los países que más se ha distinguido en dicho certamen"[17] y, efectivamente, en esta Trienal, el Premio Máximo de Instalación se otorgó al pabellón español, montado por el arquitecto Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún; además Eduardo Chillida recibió el Diploma de Honor de la Trienal. Sin embargo, en el pabellón español de la Bienal de Venecia del mismo año, donde el Gran Premio de Escultura correspondió a Hans Arp y el de Pintura a Max Ernst, siguió habiendo de todo[18].

---

[16]EDITORIAL: "El momento plástico español", Ya, 29-5-1954

[17]"Breve diccionario artístico y literario del año 1954", Revista, Barcelona, 30-12-1954/5-1-1955; pág.9

[18]La muestra, realizada entre el 19 de junio y el 17 de octubre, según informaba Revista, por ejemplo, pretendía tener el siguiente carácter: "figurarán exposiciones de Gustavo Courbet, de Paul Klee y de Eduard Munch; muestras personales de las obras de Miró, Max Erns y Hans Arp. Una gran manifestación del Arte Fantástico en Bélgica desde Hyeronimus Bosch a René Magritte dará realce al carácter surrealista de dicha manifestación artística. La Bienal de Venecia presentará además una muestra antológica de los artistas italianos Virgilio y Periclé Fazzini, obras de más de 200 artistas italianos y la participación de veinticinco países que han sido en dicho certamen entre los cuales se cuenta España." ("A las 7 de la tarde. La XXVII Bienal de Venecia", Revista, núm.113, 10-16/6/1954, pág.7)

Allí estuvieron, entre los consagrados, Dalí, Miró -que obtuvo el Premio Internacional de Dibujo y Grabado- e Isidro Nonell, "el más ilustre de los llamados precursores" según se le venía llamando tras la exposición de este título presentada en la I Bienal Hispanoamerica y le nombraba ahora Camón Aznar en la introducción al catálogo de la muestra veneciana[19]; igualmente estuvieron, entre los pintores, Ortega Muñoz -Gran Premio de la II Bienal Hispanoamericana-, Gutiérrez Cossío -Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes-, Antoni Tàpies -Premio de Pintura Joven de la Bienal de Sâo Paulo-, Francisco Lozano, Eduardo Vicente, Pedro Mozos, Francisco Arias, José Caballero, Pardo Galindo, Joaquín Vaquero, Uranga, Juana Francés, Rafael Pena, Julio Antonio, García Ochoa, Martínez Novillo, Farreras, Máximo de Pablos, Ortiz, Gómez Cano, Guijarro, Nestor Basterretxea, Brotat, Manuel Baeza, Santiánez y Demetrio Salgado y, entre los escultores, Cristino Mallo, José Luis Sánchez y Planes; grupo vario y muy numeroso sobre el que, insistiendo en la idea de lo prolífico del arte español, aún decía Camón Aznar en la introducción aludida: "Estos nombres podían ampliarse con aportaciones valiosas. Las coincidencias con la Exposición Nacional y con la Bienal Hispanoamericana de La Habana ha motivado la escasez de obras en algunos artistas. Y el ser ya otros conocidos por la concurrencia a anteriores Bienales de Venecia, origina restric-

[19]Esta introducción fué reproducida en la revista Goya (Véase CAMON AZNAR, J.: "Artistas españoles en la Exposición Bienal de Arte de Venecia 1954", Goya, núm.3, Madrid, Nov.-Dic. 1954, pp.168-170

ciones que, por otro parte, determinan una cierta unidad, no en el planteamiento ni en las soluciones estéticas, pero sí en el clima de modernidad que envuelve a la actual presentación española."[20]

El problema de la participación española en los certámenes internacionales, con todo, era siempre el mismo: la selección, el envío que se hacía a éstos, siempre numeroso, en variada mezcla y poco unitario, aunque, ese sí, diferente a lo seleccionable para un certamen dentro de España. Manuel Sánchez Camargo, por ejemplo, refiriéndose a los triunfos españoles en certamenes italianos de Florencia, Roma y Venecia, explicaba así esta situación:

> "Una vez más -decía- la pintura española ha triunfado en el extranjero y, como siempre, en completo divorcio con el sentido "oficial" del arte. (...). El ejemplo último de este triunfo nos trae a la memoria el criterio de nuestros seleccionadores en las Bienales extrañas o en los certámenes internacionales. Este criterio se puede resumir diciendo que se sustenta en esta frase: un poco de todo. Y así nuestras muestras son un "puzzle", sin criterio definido y que causan sorpresa a los que esperan ver una unidad en la selección y se encuentran con una mezcla de las más diversas tendencias que, claro es, no expresan el estado auténtico de nuestra pintura contemporánea. Nuestra opinión particular está bien definida al elegir un tipo de pintura; pero llegaríamos a sacrificarlo, íntegramente, con tal de que nuestros envíos tuvieran un tono de igualdad. Se dá el caso curioso -y decimos curioso por no calificarlo de otra manera- de que un pintor rechazado en nuestra Exposición Nacional -Baeza- por un cuadro titulado "Limpiabotas", rechazado por los miembros del Jurado Nacional y al que esos mismos miembros en el Jurado seleccionador para enviar representación de nuestra pintura a la última Bienal de Venecia "eligen" el mismo lienzo que habían rechazado al artista. El hecho de muestra que existe un criterio distinto para dentro del país y para fuera del país,

---

[20] Ibidem, pág.170. La idea también venía a ser expresada en el artículo de Camón Aznar: "El arte español en dos Bienales" (ABC, Madrid, 6-7-54, pág.31), referido a las muestras de Venecia y La Habana.

y que la seriedad y el buen juicio brillan por su ausencia. Este grupo de pintores que han alcanzado un completo triunfo para España no lo hubieran conseguido en su país con los mismos lienzos, y creemos que la "anécdota" es bastante elocuente, y también bastante desconsoladora porque este camino es el que, sin lugar a dudas, conduce mejor que otro cualquiera, al fracaso colectivo y nacional, ya que sitúa a los artistas al margen de sus fronteras."[21]

La celebración y participación en estos certámenes continuó en ritmo creciente y la experiencia vendrá a dar mayor definición y unidad a las selecciones. Entre septiembre de 1955 y enero de 1956 tocó el turno a la III Bienal Hispanoamericana en Barcelona, cuyos folletos de propaganda anunciaban que "una sala de la próxima Bienal de Venecia estará dedicada a presentar las mejores obras de la Bienal de Barcelona"[22], y la edición, pese al carácter ecléctico que siempre se quiso que tuvieran estos certámenes hispanoamericanos, consiguió subir el tono artístico sobre las ediciones precedentes. No obstante, interesaba en gran medida la participación española en los certámenes internacionales foráneos y aquí se arriesgaba más, era más clara la decisión hacia una línea de arte de avanzada.

A mediados de esta década de los cincuenta, además, comenzará a tomar especial relevancia una figura trascendental en la historia de estos certámenes, Luis González Robles, funciona-

---

[21]SANCHEZ-CAMARGO, M.: "Los pintores españoles triunfan en Italia", Revista, Barcelona, 25 Nov.-1 Dic. 1954, pág.7

[22]Folleto Una gran organización al servicio de los artistas hispánicos. La III Bienal Hispano-Americana de Arte. Barcelona, España. Septiembre de 1955, s./l., s./e. (Instituto de Cultura Hispánica), s./f. (1955).

rio del Instituto de Cultura Hispánica que ya tenía cierta experiencia en este tipo de certámenes por su estrecha vinculación a las Bienales Hispanoamericanas[23]. En junio de 1955 se le nombra comisario español en la Exposición Bienal de Arte del Mediterráneo[24], a celebrar su primera edición al mes siguiente en Alejandría. Esta I Bienal del Mediterráneo nacía para conmemorar el III aniversario de la revolución nacional egipcia, González Robles seleccionó para la representación española cinco esculturas de Amadeo Gabino, Cristino Mallo y José Planes; veintisiete dibujos y acuarelas de Alvarez Ortega, Gabino, Carlos Planells, Vázquez Díaz, Alvaro Delgado y Suárez Molezún y setenta y cinco pinturas de Alvarez Ortega, Francisco Arias, José Caballero, Antonio Calvo, Rafael Canogar, Capuleto, Pancho Cossío, Alvaro Delgado, Guillermo Delgado, Luis Feito, Guinovart, Julio Antonio, Francisco Lozano, Angel Luque,

---

[23]Años después, Raúl Chavarri, por ejemplo, presentaba así a González Robles: "La Dirección General de Relaciones Culturales encuentra el hombre hombre adecuado para llevar a efecto esa tarea [salir al exterior], en el sevillano Luis González Robles, nacido en 1916, promotor cultural que hizo sus primeras armas en la secretaría del Teatro Español; fue fundador y director del teatro de Cámara y más tarde Vicesecretario general de las Bienales Hispanoamericanas de Arte, al lado del poeta Leopoldo Panero. Adiestrado en el desarrollo de estas bienales, con las que el Instituto de Cultura Hispánica contribuyó a una reactivación de las corrientes artísticas y de su comunicación entre España e Hispanoamérica, Gonzalez Robles supo hallar la fórmula exacta para presentar en cada caso artistas que asombraban a la crítica, y obtenían resonantes triunfos." (La pintura española actual, Madrid, I.E.E., 1973, pp.47-49)

[24]Véase "España, en la Exposición Nacional de Arte del Mediterráneo", Arriba, Madrid, 19-6-1955. La misma nota aseguraba que estaba prevista tras la clausura de la Bienal que la muestra recorriera Beirut, Damasco, Bagdag, Amman, Jerusalén, Ancara, Estambul y Atenas.

Ricardo Macarrón, Mallol Suazo, F. Moreno Galván, Muxart, Ortega Muñoz, Ortiz Berrocal, Povedano, Redondela, Vaquero Palacios, Vaquero Turcios, Vázquez Díaz, Vento, Miguel Villá y Rafael Zabaleta[25]. La selección era aún demasiado numerosa y el criterio poco unitario y muy ecléctico, no obstante, la representación española en este primera edición del certamen de Alejandría obtuvo un resonante triunfo al serles concedidos a Alvaro Delgado el Primer Premio de Pintura del certamen y a Luis Feito el Tercero de Pintura.

Nuevamente fue encargado Luis González Robles de la selección del pabellón español para la II Bienal de Alejandría (1957); el criterio obedecía ahora a un plan más unitario, dividiendo la selección en tres apartados, es decir, de pintura luminosa o mediterránea, que incluía a Isabel Cid, Hernández Pijuán, Joan Mercader y María Revenga, el de pintura figurativa expresionista, que incluía a Constantino Grandio, Máximo de Pablo, J.E. Paredes Jardiel, Antonio Valdivieso y Cristino Vera, y, finalmente, el de arte abstracto, que lo integraban Rafael Canogar, Manuel Millares, E. Planasdurà, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura, J.J. Tharrats, José María Subirachs y Eudaldo Serra[26]. La representación española consiguió un nuevo éxito internacional, el Primer Premio de Pintura de la Bienal fue otorgado al escultor Eudaldo Serra y Máximo de Pablo

[25]Véase SANTOS TORROELLA, R.: "Artes Plásticas" en Op. cit., pág.167

[26]Véase UREÑA, G.: Las Vanguardias.., Op. cit., pág.176

consiguió el Segundo Premio de Pintura. En la III Bienal de Alejandría (1959)[27], igualmente obtendrá la representación española nuevos galardones: F. Torres Monsó obtuvo el Primer Premio de Escultura y a José Vento le correspondió el Segundo Premio de Pintura.

El mismo González Robles que, como veremos, a partir de 1957 se encargará de la selección de la representación española a las Bienales de São Paulo -donde sucedía a su principal comisario anterior, Juan Ramón Masoliver, también muy vinculado a las Bienales Hispanoamericanas-, y de los pabellones españoles enviados a la Bienal de Venecia. No obstante, Gónzalez Robles no fue el comisario del certamen veneciano de 1956, sino que lo fue el marqués de Lozoya y su adjunto Joaquín Vaquero.

Esta XXVIII edición de la Bienal veneciana, estuvo marcada por el predominio de las corrientes antiacadémicas y no figurtivas[28], aunque el pabellón español, que contó esta vez con un notable catálogo prologado con textos del marqués de Lozo-

---

[27]Sobre la misma véase III Bienal de los Países del Mediterráneo. Alejandría 1959, Valencia, Tip. P. Quiles, (Dirección General de Relaciones Culturales), 1959

[28]Sobre la participación de otros paíse, las exposiciones retrospectivas y las corrientes dominantes, véase SANTOS TORROELLA: "Artes Plásticas" en Op. cit., pág.176

ya, Lafuente Ferrari, Camón Aznar y L.F. Vivanco[29], volvió a ser muy numerosa a no tener unidad. "Ciento nueve cuadros y diecinueve esculturas -decía Luis de la Barga-, aparte de sendas exposiciones retrospectivas del pintor bilbaíno Juan de Echevarría, y del escultor Pablo Gargallo, cobijan las salas del pabellón español. Todo este material va firmado por cuarenta pintores y diez escultores que sintetizan fielmente, con su diversidad de estilos, técnicas, tendencias e inspiraciones, el momento presente de nuestras artes plásticas. Nuestro pabellón no es, por tanto, un pabellón unitario como el de otros países"[30]; y verdaderamente el número era grande y la unidad poca, allí estaban, además de las retrospectivas de Juan de Echevarría y Pablo Gargallo ("precursores" en las muestras de las Bienales Hispanoamericanas), los pintores Arias, Beulas, José Caballero, Caneja, Canogar, Capdevilla, Ciruelos González, Echauz Buisan, Will Faber, Feito, Flores, Menchu Gal, García

---

[29]Este catálogo, publicado por la Dirección General de Relaciones Culturales, fue ampliamente elogiado por la prensa (Véase BARGA, L. de la "La XXVIII Bienal de Arte Venecia", Arriba, Madrid, 17-6-56; MORIONES CASAS, J.: "La XXVII Bienal de Arte, en Venecia", La Vanguardia Española (suplemento), Barcelona, 24-6-56, "España, en la Bienal de Venecia", Ya, Madrid, 3-7-56).

[30]BARGA, L. de: "La XXVIII Bienal...", Art. cit., 17-6-56. Las características de abundancia y diversidad, pero considerando buen hacer la ecléctica selección en que queden todas las tendencias representadas, las reflejaban también otras crónicas; así, por ejemplo, decía la página especial que dedicaba el diario Ya a esta Bienal: "la Comisión organizadora, integrada por nombres de máximo prestigio, ha procedido dentro de aquella visión fragmentaria -impuesta seguramente por la avanzada orientación de esta Bienal, y de la cual son calcos las nuestras- con una perfecta dosificación y conocimiento de causa. Los artistas reunidos pueden ser más o menos discutidos, pero tienen interés vivo y muestran ostensibles diferencias de conceptos, tendencias y estilos." ("Participación española en la Bienal veneciana", Ya, 8-7-56).

Donaire, Guijarro Gutiérrez, J.M. de Labra, Lozano, R. Macarrón, Maldonado, Mampaso, Manrique, Millares, Molina Sánchez, Mompou, Mozos, Benjamín Palencia (con veinte obras), Pardo Galindo, Planasdurá, Quirós y Arroyo, Reyes Torrent, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Tharrats, Ucelay, Uranga, Vaquero Palacios, Vaquero Turcios, Eduardo Vicente, Villo Bassols, López Villaseñor y Zabaleta y, entre, entre los escultores, Cano Correa, Cruz Solís, Carlos Ferreira de la Torre, Amadeo Gabino, Ubeda, Ramón Lapayese, Cristino Mallo, Pastor Pla, Planes, José Luis Sánchez y Serra Güel. En cuanto a los galardones, sólo se consiguio uno menor, José Marará de Labra obtuvo el premio Francesco Perotti, de 200.000 liras, a la mejor pintura religiosa de la Bienal.

Desde la edición de 1958, González Robles vendrá a encargarse de la selección de la participación española también para las Bienales de Venecia, donde -frente a las de Alejandría donde ponía enfasis en lo figurativo o las de São Paulo, donde lo ponía en lo abstracto- buscó siempre equilibrio entre las dos tendencias. En esta ocasión este comisario seleccionó un grupo de artistas que obedecía a una idea meditada y que resultó la gran atracción de la Bienal, es decir, agrupó a los artistas seleccionados como representantes del expresionismo figurativo (Cossío, Ortega Muñoz, J. Guinovart, Joaquín Pacheco), como representantes de lo llamó abstracción romántica (Modest Cuixart, L. Feito, E. Planasdurá, J.J. Tharrats, Vaquero Turcios), como representantes de la abstracción dramática (R.

Canogar, M. Millares, A. Saura, A. Tàpies, Vicente Vela) y como representantes de la abstracción geométrica (F. Farreras, M. Mampaso, A. Povedano, Manuel Rivera). Chillida -en sala especial con 17 obras- era el único escultor del grupo y precisamente se le concedió el Primer Premio de Escultura de la Bienal, igualmente Tàpies recibió el Premio de la Fundación David Bright y el Premio Especial de la UNESCO y Aguilera Cerni el Premio de la Critica Internacional. Todavía en la XXX Bienal de Venecia (1960), donde la representación española dedicó una sala especial al escultor Angel Ferrant, se otorgó el Premio Especial de la Fundación Bright a Angel Ferrant y el Premio de Pintura de la misma Fundación a Luis Feito.

Al mismo tiempo, en octubre 1959 nace la Bienal de París, celebrada en el Museo de Arte Moderno y con dirección hacia los artístas jóvenes (entre 20 y 35 años) y ánimo de experimentación e investigación sobre el arte del momento; seguía el principio de selecciones nacionales (hasta 1971, en que se sustituye por un comité internacional de selección) y cambia el sistema de grandes premios por el de becas de estudio. En septiembre de 1961, celebraba en el mismo museo, tendrá lugar su segunda edición, donde la representación española que se enviará estará integrada, entre otros, por los pintores Arcadio Blasco, José Luis García, Juan Genovés, Enrique Gran, José Guevara, José Jardiel, Hernández Mompó, José Orus, Máximo de Pablo, Joaquín Pacheco, Cristino de Vera, los escultores J. Coomonte, Xavier Corberó y los grabadores Papageorgiu y Jesús

Núñez. Se notaba en ella no sólo los comienzos de un nuevo cambio de rumbo de la orientación artística, sino también en la misma estructura de estos tipos de certámenes y, como pronto veremos, no dejó de influir en la necesidad de cambio de la estructura de las Bienales Hispanoamericanas y hasta en su sustitución.

Hemos dejado aparte intencionadamente la Bienal de Sâo Paulo, que hay que incluir en el mismo contexto pero que creemos que merece unos párrafos aparte por su especial relación con la Bienal Hispanoamericana y el desarrollo cronológicamente paralelo que debieran haber seguido las ediciones de ambas desde su nacimiento en 1951.

Las primeras noticias sobre sobre la Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, organizada a expensas del rico industrial y mecenas italo-brasileño Francisco Matarazzo Sobrinho, empiezan a llegar a España a comienzos de 1951. La Dirección General de Bellas Artes hacía público que se proyectaba inaugurar el 15 de marzo en aquel museo paulista una exposición bienal que constaría de tres secciones (Pintura, Escultura y Grabado) y a la que podían concurrir con un máximo de tres obras todos los artistas brasileños y extranjeros aceptados por el tribunal de selección designado al efecto por el dicho museo[31]. Poco después se retrasaba a octubre esta inauguración,

[31]Véase "la Exposición del Museo de Arte Moderno en el Brasil", ABC, Madrid, 14-1-51; "A mediados de marzo se inagura en el Brasil la Exposición Bienal del Museo de Arte Moderno", Ya, Madrid, 16-1-51; "Exposición Bienal de Arte Moderno", Pueblo,

se informaba también sobre la duración de tres meses de la exposición, se daban más datos sobre la convocatoria, el objetivo de ofrecer con la selección "una visión de conjunto de las más significativas tendencias del arte moderno", los requisitos del envío a cuenta de los expositores, los premios, etc.[32]

Lógicamente la I Bienal Hispanoamericana, que también retrasó su convocatoria para octubre, venía a coincidir con la Bienal paulista. En los comienzos de su organización ambas Bienales parecen haberse ignorado. La Hispanoamericana, por su parte, pondrá gran insistencia en la representación oficial brasileña en sus contactos con el ministerio de Relaciones Exteriores brasileño, invitado en septiembre de 1950 a participar y gestionar el envío de su país, las respuestas de éste Ministerio incidirán en que la coincidencia de ambas Bienales impedía concurrir al Brasil de manera satisfactoria[33]; el

---

Madrid, 18-1-51; "Arte. Noticiario. A mediados de marzo se inaugura en Brasil la Exposición Bienal del Museo de Arte Moderno", Correo Literario, núm.17, Madrid, 1-2-51, pág.6

[32]Véase "El Brasil instituye una Exposición Bienal de Arte. Se celebrará en Sao Paulo y la primera será inaugurada en octubre", Arriba, Madrid, 31-3-51; "Bienal de artes plásticas en Sao Paulo", La Vanguardia, Barcelona, 3-5-51; "Artes Plásticas en Sao Paulo", La Voz de Castilla, Burgos, 6-5-51. En Portugal, por ejemplo, donde se encargó de la selección el Secretariado Nacional da Informaçâo, se resaltó que no se perdiera de vista para la selección de las obras el objetivo que informaba al Museo de Arte Moderno paulista, "integrado nas mais modernas correntes da pintura" (véase Jornal do Comércio, Lisboa, 20-8-51)

[33]Véase Despachos núm. 161 de 9-3-51 y núm.608 de 8-10-51 de José Moreno Rojas, embajador de España en Río de Janerio remitiendo las contestaciones de este Ministerio (AMAE, Leg. R-4263, Exp.22)

director del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, por otro lado, se tomará interés el la participación[34], sin embargo, pocos días antes de la inauguración de la I Bienal de São Paulo, el 12 de octubre, se inauguraba la I Bienal Hispanoamericana sin participación brasileña, de la que finalmente se conseguira llevar después unas fotografías sobre proyectos de arquitectura.

La Bienal del Museo de Arte Moderno paulista, de otro lado, será inaugurada el 20 de octubre con la asistencia de los delegados al I Congreso de la Unión Latina, que acababa de terminar sus trabajos en Rio de Janeiro, los miembros del cuerpo acreditado, los del Gobierno brasileño y numerosos intelectuales y artistas. Se presentaban más de mil obras provenientes del extranjero y unas cuatrocientas de los artistas nacionales; la aportación italiana era la más numerosa, seguida de la francesa con 186 obras, los EE.UU. con 132 y Bélgica con 106; Japón llevaba a 44 artistas, Portugal a 21, Gran Bretaña 20; Suiza presentaba sobre todo pintura abstracta, Haití se hacía destacar, etc.[35]. España, sin embargo, no estuvo presente, como poco prácticamente irrelevante fue la presencia entre los países americanos más destados, de Argentina o México, por ejemplo.[36]

---

[34]Véase telegramas núm.27 de 25-8-51 y núm.33 de 24-9-51 al minisito español de Asuntos Exteriores del embajador Moreno Rojas (AMAE, Leg. R-4263, Exp.22 y 23 respect.)

[35]Véase F.P.: "Foi inaugurada ontem a 1a. Bienal de Arte de S. Paulo", Diario de Noticias, Lisboa, 21-10-1951

[36]El catálogo de la muestra enumera los siguientes países participantes por orden cronológico de adhesión: Francia, Chile, EE.UU., Italia, Gran Bretaña, Bélgica, Japón, Suiza, Uruguay,

La comparación de este certamen paulista, que concediera los grandes premios al pintor Roger Chastel y al escultor Max Bill, junto a otros galardones como los de Bruno Giorgi, Heitor dos Prazeres, etc., con la Bienal Hispanoamericana no pudo evitarse. Algunas de las crónicas aparecidas en los diarios españoles, como la del corresponsal de FIEL, ampliamente difundida, dejaban notar una acusada intención de descrédito del certamen brasileño:

> "San Pablo -decía- da una impresión de fuerza, de juventud, de potencialidad, que es imposible de describir. Sus habitantes viven en permanente pugna con los "cariotas" -como llaman aquí a los nacidos en Río-. "Nosotros tenemos en 70 por 100 de industria brasileña". "Nuestra ciudad es la que crece más rápidamente del mundo". "Nuestra ciudad es la que tiene más millonarios del Brasil". "Nuestra cidad es la que tiene más italianos, nuestra cidad es la que produce el major café, nuestra ciudad es la más hermosa del Brasil, nuestra ciudad..-."/ "Nuestra ciudad ha inaugurado la primera Bienal de Arte Moderno que se celebra en Iberoamérica". Francisco Matarazzo, hijo de italianos y uno de los tres millonarios de Sao Paulo, perdón, el primero de los tres mil millonarios de Sao Paulo, organizó esta bienal. El rey del café, del algodón y de las industrias textiles paulinas se sintió protector de las artes. Ahora acaba de manifestar que la biena ha sido un éxito, un verdadero negocio, y ya está pensando en ampliarlo. Nos ha anunciado a través de a través de la Prensa que para el año 1953 organizará la segunda bienal, coincidiendo con el cuarto aniversario de la fundación de la ciudad./ Sin llegar a dar lugar a la viva polémica entablada entre "academicistas" y "vanguardistas", que se produce actualmente en Madrid, con motivo de la Primera Bienal Hispanoamericana, según nos informan los periódicos, aquí también ha habido una pugna, que en algunos momentos ha sido mucho menos elegante que aquella, como resultado de la cual Picasso ha resultado vencido./ Los

---

Holanda, Cuba, Canadá, Bolivia, Alemania, Portugal, Argentina, República Dominicana, Panamá, Ecuador, Haití y Austria (I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Museu de Arte Moderna, Octubro a dezembro 1951). Sobre el certamen y sus premios, con especial incidencia en la aportación americana, véase la amplia crónica del argentino Jorge Romero Brest, partícipe como crítico, aunque su país prácticamente no estuvo presente, "Primera Bienal de San Pablo", Ver y Estimar, vol. VII, núm.26, Buenos Aires, Nov. 1951, pp.1-39

italianos son los que han recibido mayor número de premios, cinco en total. Yo no puedo determinar si este elevado tanto por ciento sanguíneo de muchos de los miembros del Jurado habrá influido inconscientemente en esta determinación, o si es que la lucha anticomunista se ha llevado ya aquí en América a tal extremo que se hacía necesario despreciar a Picasso y algunos de sus satélites que gustan de asistir a los "congresos pro paz mundial"./ Francia ganó tres premios, Alemania e Inglaterra dos cada una y Suiza uno./ España y Méjico estuvieron ausentes. Argentina fundamentó sus excusas en razones de política interna. Méjico, que había prometido una brillante participación encabezada por David A. Siqueiros, Diego Rivera y Clemente Orozco no envió sino algunas muestras a la Exposición de Arquitectura./ San Pablo ha vencido en otro campo más a Río de Janeiro y ahora sueña con convertirse en el "París de Hispanoamérica."[37]

Alguna crónica sobre los sucesos del año, que comentaban el hecho de las exposiciones "antibienales" contra el certamen Hispanoamericano celebrado en Madrid, incluso parecen referirse a la Bienal paulista dándole el mismo rango que a estas exposiciones.[38] Ello aparte, realmente la I Bienal de Sao Paulo había resultado de un acusado vanguardismo y dirección abstracta. Algunos balances más serenos, como el de Antonio Manuel Campoy, no ocultarán el hecho de que resultó una "brillante muestra de las artes plásticas vanguardistas" ni de la existencia, a juzgar por las muestras de esta Bienal, de "una fuerte corriente abstraccionista"; aunque con todo, intentará marcar

---

[37]Crónica del corresponsal de la agencia FIEL: "Derrota de Picasso en la Bienal de Sao Paulo", La Voz de España, San Sebastián, 13-12-51 (La misma crónica con algunas modificaciones: "Una Bienal de Arte Moderno en la Ciudad de Sao Paulo. Ha sido organizada por el rey del café y del algodón", Córdoba, Córdoba, 13-12-51; "La Bienal de Sao Paulo: una derrota de Picasso", Línea, Murcia, 13-12-51).

[38]Así parece considerarla Enrique Casamayor al referirse a la Bienal de Rio -seguramente la de Sao Paulo- ("Croniquilla del año muerto 1951", Art. cit., pág.280

las diferencias entre la Bienales paulista y madrileña, es decir, si una venía a ser caracrerizada por el vanguardismo, la otra pretendía quedar en un espíritu más mesurado, ecléctico e hispano, en una mayor sencillez:

"Sin embargo, -decía Campoy tras hablar de la tónica vanguardista del certamen paulista- la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, recientemente celebrada en Madrid, acogió esa clase de arte que define a la de São Paulo, pero no se estancó en él. Amplitud es la palabra clave de la muestra madrileña. Y si para la una podemos augurar una marcha vertigiosa -en línea recta o en círculo-, para la otra hemos de reservar nuestra esperanzadora ansia de serenidad. Aquí, en Madrid, tuvimos ocasión de asistir a un certamen netamente nuestro -de nuestro tiempo, no hay duda, y si en él se colaron de rondón una teoría de sombras más o menos de ayer, pensamos que este contrabando es hjo natural de cualquier muestra de esta índole. A fin de cuentas, ¿qué hay de nefando y qué no hay de nefando dando vultas en torno a los afrancesamientos españoles de fines del XIX, o en la noria de cubismos y futurismos que ya echó sus aguas allá por 1912 y 1924? Hacer academicismo no es solamente "hacer tal clase de academicismo", sino, simplemente, hacerlo. Y mal andará de vista quien no vea rodar por el círculo vicioso de los "ismos" a muchos de los que se pregonan buscadores, inventores o consolidadores de formas nuevas. Gritar hoy con Marinetti, Breton, Matisse, Picasso, etcétera, es dar gritos con voces de hace cincuenta años. Poco original./ Por otra parte, nadie dudará que en el simplismo de Segall, pongo por caso, hay más rebuscamientos y menos sinceridad que en cualquier, no digo primitivo, sino remoto. Pero ¡qué interesante sería trazar el camino que aclarara el porqué del retorno a las expresiones y a los ritmos lineales y de color rudimentarios, pasándose por alto toda la historia del Arte que crece después de Altamira y del megalítico americano. Juan Antonio Gaya Nuño, crítico de los más avisados que tenemos en cosas del Arte, buscando la esencia de la verdadera pintura española e hispanoamericana, dice que esta esencia no puede ser otra que la sencillez: la sencillez que el espíritu creador, traductor y transfigurador de España imprime a cuanto toca... Nada más eleocuente. Puues esa misma sencillez que el crítico ve como esencia del espíritu estético español -tan patente en Ferrer Bassa como en Juan Gris-, presidió, con ligeras excepciones, la tónica 1951-1952 de la Bienal de Madrid. Sencillez que puede y debe valuarse como serenidad, amplitud de horizontes y un justo dejar que cada uno se salve o se condene por sus propios esfuerzos, sin que una directriz pudiera dar lugar a voces y a rasgarse de vestiduras como las que provocó Venecia en el

mismísimo Giorgio de Chirico."[39]

En cuanto a la II Bienal del Museo de Arte Moderno paulista, en la que repararemos más menudamente para mostrar como se gestionaban las participaciones españolas a estos certámenes, fue convocada para finales del año 1953 e iniciar así, por orden cronológico, los actos de conmemoración del IV centenario de la fundación de la ciudad de Sâo Paulo[40]. Francisco Matarazzo, Presidente de la Bienal y de la Comisión del IV Centenario, comenzó pronto las gestiones para que este certamen contara con la participación española y aprovecho la XXVI Bienal de Venecia para entablar contactos con Lafuente Ferrari, comisario español de aquella edición del certamen veneciano, dirigiéndose luego a la Dirección General de Relaciones Culturales española[41]. Este

---

[39]CAMPOY, A.M.: "Balance y revisión de la Bienal de Sao Paulo", Correo Literario, núm.48, Madrid, 15-5-52, pp.6-7. (Las ideas de Gaya Nuño a las que se alude, pronunciadas en el acto de presentación de la "I Exposición Antológica Hispanoamericana de Pintura" (12-4-52), a la que ya hemos aludido, fueron recogidas en su artículo "Lo esencial en la pintura hispanoamericana", Art. cit., pág.9)

[40]Esta II Bienal se celeró entre diciembre de 1953 y febrero de 1954. La ciudad celebraba en 1954 el cuarto centenario de su fundación por los jesuitas Anchieta y Nóbriga, por lo que también se celebraron otros actos como el Congreso Internacional de Escritores, el Congreso Internacional de Americanistas, el Congreso Internacional de Folklore, los Encuentros Internacionales de la UNESCO, el Congreso Internacional del Cáncer, etc. (Véase MAESTU, Ceferino L.: "Hispanoamérica 1954", Mundo Hispánico núm.79, Madrid, Octubre 1954, pp.19-22 y 66).

[41]El propio Matarazzo, en carta de 17-9-52 al Marqués de Prat de Natouillet, embajador de España en Rio de Janeiro, quien la reproducía en su despacho núm.813 de 22-9-52, le decía que "Con ocasión de la inauración de la XXVI Bienal de Venecia, tuvimos el placer de encontrarnos con los Jefes de las delegaciones de varios países que se presentaban en la tradicional manifestación italiana. Desde entonces, de nuestra parte, aprovechamos para cambiar ideas y proyectos, a la realización de

organismo, a comienzos de noviembre de 1952, pedía opinión e informaba al director del Instituto de Cultura Hispánica y al director General de Bellas Artes de que el "criterio de los organizadores es que las participaciones extranjeras a la Exposición sean a base de centrar éstas en torno a un movimiento artístico de cada país o de un gran artista cuya obra tenga una repercusión máxima. Según el Sr. Matarazzo se desearía que acudieran al Certamen unos cuantos artistas actuales, cada uno de ellos con un mínimo de seis obras. Así se evitaría el aspecto heterogéneo de ciertas representaciones y se valorizaría a los artistas expositores. Desde luego, cada país quedaría en libertad de escoger su figura central, así como la elección de los artistas que hubieran de exponer. Al propio tiempo hace el citado Presidente del Museo la sugerencia de que España organice su representación a base de obras de Miró."[42] Por otro

---

los cuales hoy empezamos a trabajar. Al mismo tiempo que esta carta, con la cual queremos agradecer el precioso apoyo que la Embajada de España quiso prestarnos para el mejor éxito de la Primera Bienal, y solicitando una vez más esta colaboración de la cual no podriamos prescindir, enviamos a la Dirección de Relaciones Culturales Culturales del Ministerio de Negocios Extranjeros de España y al Comisario Profesor Lafuente Ferrari, una comunicación de la cual nos permitimos adjuntar copia, con el fin de que V.E. pueda tener conocimiento de estas primeras gestiones, del mismo modo que es nuestra idea tenerle a la par de todos nuestrso ulteriores pasos." En el mismo sentido se expresaba la carta del Presidente del Museo de Arte Moderno de São Pablo, Rui Bloem, al cónsul español en esta ciudad, Federico Gabaldón, remitida por éste al ministro de Asuntos Exteriores español en el despacho 330 de 25-9-52 (AMAE, Leg. R-4259, Exp.5).

[42]Ordenes núm.273 y núm.782 respectivamente de 3-11-52 del ministro de Asuntos Exteriores a través de Luis García de Llera, director General de Relaciones Culturales. El director del ICH responderá por oficio núm.1408 de 14-11-52, que "tanto este Instituto como la Secretaría General de la II Bienal Hispanoamericana de Arte, se encuentran en contacto directo con la II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo y ven con el mayor interés la propuesta de participación española, formulada

lado, la propia Bienal paulista también editó reglamentos sobre la Exposición Internacional de Arquitectura, integrada en esta II Bienal, y sobre el certamen en general exponiendo los requisitos sobre la participación, así como fue informando mensualmente de sus actividades.[43]

Antes de acabar el año 1952, desde el Ministerio de Asuntos Exteriores español, ya se había decidido que el Instituto de Cultura Hispánica se encargaría de la participación española a la Bienal de Sâo Paulo, así como se proponía formar una comisión para fijar el criterio que debía presidir el envío de las obras españolas[44]. A comienzos de 1953, la Secretaría de

---

por el señor Matarazzo Sobrinho, y que estaría presidida por el artista D. Juan Miró. Ruegolé se sirva tenerme al tanto de las gestiones que, en este sentido, puedan realizarse, ya que la preparación en marcha de la II Bienal Hispanoamericana de Arte, nos obliga a estar en íntima conexión con la Bienal brasileña." Por su parte, Gallego Burín, director General de Bellas Artes, respondía (Oficios de 29-11-52, 8-1-53, 9-2-53) que veía con agrado esta participación y que podía nombrarse una comisión en la que estuvieran presentes la Dirección General de Relaciones Culturales y la de Bellas Artes. (AMAE, Leg. R-4259, Exp.5).

[43]Véase II Bienal del Museo de Arte Moderna de S. Paulo. Reglamento de la Exposición Internacional de Arquitectura 1953-1954. Bajo el Patrocinio de la Comisión del IV Centenario de la Ciudad de Sâo Paulo, Sâo Paulo, s. /e. (Secretaría de la Bienal del Museo de Arte Moderna de Sâo Paulo), mayo 1952; y II Bienal del Museo de Arte Moderna de S. Paulo. Reglamento. Bajo el Patrocinio de la Comisión del IV Centenario de la Ciudad de Sâo Paulo, S. Paulo, s./e. (Secretaría de la Bienal del Museo de Arte Moderna de S. Pablo), s./f. (1952). La misma Bienal paulista, también editará unos boletines mensuales a ciclostilo, informando sobre todos los pormenores y noticias sobre el certamen, algo que, de modo semejente, luego también hará la III Bienal Hispanoamericana.

[44]Una Nota interior de la Sección de Exposiciones al director General de Relaciones Culturales de fecha 27-12-52, informaba que en "la conversación mantenida por el Sr. Director General con el Sr. Fraga, en presencia del Sr. Director Adjunto y del Sr. Jefe de la Sección de Exposiciones se estableció que

la Bienal Hispanoamericana, informaba a la Dirección General de Relaciones Culturales de que el director del ICH había nombrado Comisario de la participación española a Juan Ramón Masoliver, quien ya se había puesto en contacto con Joan Miró y Dalí para obtener su participación y estaba practicando diversas gestiones para poder ofrecer la lista de la aportación española en el mes de mayo.[45]

---

dado el interés especial que tenía el Instituto de Cultura Hispánica en la II Bienal de Arte de San Pablo se ocuparía dicho Instituto de la organización de nuestra participación en el mencionado Certamen. No obstante, habrá que nombrar una Comisión, como se ha hecho en otras ocasiones, para fijar el criterio que ha de presidir el envío de las obras españolas." La misma nota proponía que "la Comisión podría estar integrada por las siguientes personas: Sr. Director General de Relaciones Culturales; Sr. Director General de Bellas Artes, Sr. Director del Instituto de Cultura Hispánica; Sr. Jefe de la Sección de Exposiciones; Sr. Fraga, Secretario General del Instituto de Cultura Hispánica, y Sr. Camón Aznar" (AMAE, Leg. R-4259, Exp.5)

[45]La Nota de la Secretaría de la Bienal Hispanoamericana, de fecha 17-1-53, decía: "De acuerdo con la conversación mantenida por el Secretario General de la Bienal, Don Leopoldo Panero , con el delegado para Europa de la II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Sr. Mendes Almeida, el Director del Instituto de Cultura Hispánica designó a D. Juan Ramón Masoliver Comisario especialmente encargado de gestionar la aportación de las Artes plásticas españolas al Certamen brasileño./ Con fecha 15 de diciembre se comunicó a D. Juan Ramón Masoliver los términos en que había quedado concertada la presencia de España en la Bienal de Sao Paulo y las bases por que debía ésta regirse, de acuerdo con las indicaciones reglamentarias de la Bienal brasileña y con los expresos deseos de su Presidente, Don Francisco Matarazzo Sobrinho./ Don Juan Ramón Masoliver se puso, por consiguiente, al habla con el pintor D. Juan Miró, que ha prometido sus asistencia y presencia en el Certamen y ha escrito a Don Salvador Dalí, actualmente en Nueva York, soliciando también su presencia y la cesión para este fin de su nueva obra sobre la Asunción de Nuestra Señora./ Don Juan Ramón Masoliver, según comunica en carta reciente a este Instituto, practica ya activas gestiones para cumplimentar el encargo que le ha sido encomendado y espera poder tener lista la aportación española para el mes de mayo del año en curso, ya que las obras deben encontrarse en Sao Paulo, según prescripción estatutaria, antes del 15 de agosto. Una vez esta Secretaría posea mayores detalles, lo comunicará inmediatamente a la Dirección General de Relaciones Culturales, a la que mantendrá, en todo tiempo, al corriente de este asunto." (AMAE,

El envío español no tardó en hacerse, Sánchez Bella, director del ICH, informaba en agosto de 1953 al embajador de España en Río de Janerio, Pedro de Prat y Soutz, sobre las características del mismo con el fin de que hiciera llegar estas características a los organizadores de la Bienal:

"La Muestra española tiene las siguientes características:/ En primer lugar figuran los grandes premios de la Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada hace dos años en Madrid: Rebull, el gran escultor catalán, Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Ricart, grabador, a más del fuera de serie Salvador Dalí. Creo que llamarán todos ellos la atención, porque son las mejores figuras del Arte español en este momento. Tendrá el público brasileño ocasión de conocerlos ampliamente, porque llevarán, cada uno de ellos, de 10 a 20 obras./ En segundo lugar, hemos procurado atender la índole especial de la Bienal de Sao Paulo, y como hemos visto la gran preocupación por la pintura de vanguardia, nos ha parecido sería muy conveniente que fuera esta tendencia pictórica la que estuviera representada preferentemente en Sao Paulo. A esta característica responden la mayoría de los pintores y escultores españoles que presentamos en la Muestra paulista, aunque sin exclusividad, porque si parece conveniente que sean atendidos los gustos de los organizadores, también nos ha parecido que nos debemos al público y, en consecuencia, la representación no responde sólo a la tendencia de vanguardia, sino que sirve también para mostrar el estado actual de las artes plásticas españolas en el momento presente. Cambia impresiones con García Viñolas, y si os parece que debe incorporarse alguna otra firma, comunícamelo en seguida y, con mucho gusto, lo haremos./ Os envío adjunto la lista de los participantes hasta este momento. A fines de esta semana saldrá de aquí el texto del prólogo que, hoy mismo, he encargado redacte Juan Ramón Masoliver y la especificación y nombre de cada una de las obras de los autores españoles, a fin de que todo ello pueda ser remitido inmediatamente a los organizadores de la Bienal para su inclusión en el catálogo./ De acuerdo con lo que ya te indicaba en un telegrama anterior, al frente de la expedición de los cuadros, encargado de su vigilancia y de su colocación conveniente después, irá el Vicesecretario de la Bienal y gran crítico de Arte, Juan Ramón Masoliver. Para formar parte del Jurado de Calificación, nosotros propusimos a don Eugenio d'Ors, que fué aceptado. Su marcha allí dependerá de su salud... Desearíamos también saber si en caso de que no pudiera desplazarse don Eugenio d'Ors podríamos sustituirle con otra persona. Por ejemplo, el

---

Leg. R-4259, Exp.5)

catedrático de Arte y Director de la Fundación Lázaro Galdiano, don José Camón Aznar o algún otro equivalente. Estos señores no sólo irían allí para esto, sino que podría aprovecharse su desplazamiento para que dieran algunas conferencias, tanto en Sao Paulo como en Río y en alguna otra ciudad./ Respecto a Miró ha sido totalmente imposible convencerle para que participara en la Bienal. Toda su producción la tiene en manos de "marchantes", que por él, estoy seguro, no hubiera habido el menor inconveniente./ Te encarezco que traslades todos estos datos a los organizadores de la Bienal en Sao Paulo para que sepan el estado actual de la cuestión."[46]

La prensa española pronto difundió las características de este envío en términos semejantes a los expresados por Sánchez Bella; presentándolo también como un acuerdo de la Secretaría General de la Bienal Hispanoamericana con los organizadores de la Bienal de Sao Paulo. Es decir, la aportación española, según el acuerdo del que se hablaba, se dividía en cinco grupos, correspondiendo el primero a los premios máximos de la I Bienal española con una decena de obras cada uno (Palencia, Vazquez Díaz, Rebull, Ricart, F. A. Galí); el segundo a "la tendencia abstracta que cultiva preferentemente la Bienal de Sao Paulo" (Planasdurá, Lago Rivera, Valdivieso, Ciruelos, Mampaso, Millares y Lagunilla); el tercero a una "selección representativa de las restantes tendencias actuales del Arte de España" (Caballero, Redondela, Juan Guillermo, García Ochoa, Arias, Fornells-Plá, Rogent, Hurtuna, Tàpies, Aleu, Surós y Gregorio del Olmo); el cuarto al grupo de escultores (Angel Ferrant, Serra Güel, Carlos Ferreira y Jorge Oteiza), en estos tres últimos grupos los artistas enviarían cinco obras cada uno y, además, "para el Curso de arquitectura será enviado un trabajo,

[46]Carta fechada: Madrid 13-8-53 (AMAE, Leg. R-4259, Exp.5)

realizado en equipo por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid"; finalmente, el quinto y último grupo se reservaba a Dalí, que "probablemente estará representado en Sao paulo por su célebre "Assumpta Lapizlazulina", por los cuadros de la colección Edward James, de Londres, por todas o gran parte de sus acuarelas originales para la Divina Comedia y, a ser posible, por algunas de las joyas realizadas bajo su dirección por la casa Albany, de Nueva York". Se decía también que se estaba estudiando la posibilidad de que acudiera Miró y, asimismo, se señalaba que "esta colaboración española a la Bienal de Sao Paulo será correspondida con la presencia de las mejores muestras del arte brasileño en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, que se inaugurará en La Habana en el próximo mes de diciembre. De este modo se establece una fecunda cooperación entre las las dos grandes exposiciones permanentes del mundo iberoamericano."[47]

---

[47]Véase "Ha sido fijada la aportación española a la Bienal de Are de Sao Paulo", ABC, Madrid, 4-9-53, "Aportación española a la Bienal de Sao Paulo", Ya, Madrid, 4-9-53; "Aportación española a la Bienal de Sao Paulo", Correo Literario, núm.80, Madrid, 15-9-53, pág.1. Sobre la información previa aparecida en España en cuanto a la aportación de otros países, véase la crónica de Moacir Teixeira "Cuarenta países concurrirán a la Segunda Bienal de Sao Paulo", Arriba, Madrid, 17-10-53; sobre las referencias previas en la prensa brasileña a la participación española, véase YAMASHIRO, Jose: "A II Bienal de Sâo Paulo será ponto de encontro dos artistas do mundo intero", Folha da Manhâ, S. Paulo, 26-4-53; "Comissarios de Representaçoes estrangeiras", Falha da Manhâ, S. Paulo, 26-11-53; "Em S. Paulo Comissarios da II Bienal", O Tempo, S. Paulo, 26-11-53; "Bienal: 12 de dezembro", Tribuna da Impresa, Rio, 26-11-53; "Dois novos premios para a Exposiçâo Internacional de Arquitetura", A Gazeta, S. Paulo, 27-11-53; "A Espanha, na II Bienal de Arte de Sâo Paulo", O Radical, Rio, 1-12-53; "A Bienal de Sâo Paulo", A Noite, Rio, 1-12-53; "A Espanha, na II Bienal de arte de Sâo Paulo", Correio de Noite, Rio, 1-12-53; "A Espnha, na II Bienal de Arte de Sâo Paulo", Jornal do Commércio, Rio 1-12-53; "A Espanha na Bienal, O Mundo, Rio, 2-12-53, "Participaçâo da Espanha na II Bienal de

El catálogo de la participación española en la II Bienal Paulista, que señalaba que la delegación española había sido organizada por la Bienal Hispanoamericana de Arte por encargo de la Dirección General de Relaciones Culturales y el Instituto de Cultura Hispánica, registró finalmente algunas modificaciones; no estuvieron Miró, ni Dalí, ni algún otro artista, como Oteiza o F. A. Galí, aunque hubo algún nuevo nombre sobre los señalados[48]; no obstante, las ideas agrupadoras y la insistencia en la vinculación del conjunto con la Bienal Hispanoamericana seguían persistiendo. El propio Masoliver introducía así el catálogo de la participación española:

> "Embora a parte da Espanha, na arte contemporânea, seja das que não precisam ser realçadas, pais uma resenha dos movimentos chamados de vanguarda confere ao nosso país um lugar de primeiro plano, é curioso que entre os múltiples "ismos", nenhum pode ser considerado especìficamente espanhol. Talvez porque a indomável independência espanhola foge do marcos normativos, talvez o proverbial individualismo ibérico

---

São Paulo", Falha Carioca, Rio, 2-12-53; "II Bienal de Arte Moderna de S. Paulo" Jornal do Comércio, Rio, 12-12-53; "Arquiteto espanhol na Bienal" Correio de Manhã, Rio, 2-12-53; "A Espanha na II Bienal de São Paulo", Diario do Povo, Niteroi, 2-12-53.

[48]Finalmente se expusieron 135 obras -por lo general cinco de cada artista salvo los premios de la I Bienal Hispanoamericana y Angel Ferrant)- correspondientes a los pintores Aleu, F. Arias, Salvador Aulestia, José Caballero, M. Ciruelos, Fornells-Plá, L. García Ochoa, José Hurtuna, Juan Guillermo, Lago Rivera, Santiago Lagunas, M. Mampaso, M. Millares, G. del Olmo, Benjamín Palencia, E. Planasdurá, Isabel Pons, A. Redondela, Ramón Rogent, Santi Surós, A. Tàpies, A.R. Valdivieso, Vázquez Díaz y los escultores A. Ferrant, C. Ferreira, Eudaldo Serra, J.M. Subirachs y Juan Rebull (véase el catálogo A Espanha na II Bienal Paulista. Decembro, 1953-Fevereiro, 1954; s./ l., Gibin S.A., s./f. [1953]). Recuerdese también que Francia dedicó en esta Bienal una gran sala especial a Picasso, organizada por el propio artista y encomendada al comisario M. Jardot, con más de 75 obras pertenecientes en su mayoría a colecciones particulares, entre ellas el "Guernica".

e o que menos obedece a uma disciplina de escola. Na realidade, o fenômeno é contrario: pois si nâo sâo os espanhóis amigos de uma ordem severa, pode suceder que em sua marcha para a aventura se vejan logo seguidos por estranhos, e despertem com uma escola atràz de si. Cubismo, futurismo, expressionismo, "fauves", purismo e pintura metafísica sâo movimentos, sâo têrmos que imediatamente aplicamos à arte de tal o qual país, mesmo que traços dessas escolas possam agitar-se entre artistas de tôdas as partes. Por outro lado nâo é por mera coincidência que si a subversâo artística da Europa de há oitenta anos atrás teve que surgir dos Goyas, do Museo del Prado, nâo é casual que entre os nomes principais dos movimentos de vanguarda -de Juan Gris a Picasso, a Miró, a Dalí e a tantos mais- se encuentrem em sua maioria os espanhóis. Insubornàvelmente espanhóis, qualquer que seja sua residência, seu renome e o tropel de seus seguidores./ Como organizadores da Bienal Hispanoamericana de Arte, e graças à frutífera colaboraçao iniciada com a Presidência da Bienal paulista, devíamos levar em conta os resultados de nosso primeiro certame, celebrado em Madrí e Barcelona, no inverno de 1951-52, como expoente da atividade artística em nossa pátria./ Além da particular contribuiçao dos vencedores dos grandes prêmios do nosso certame, e como devido complemento e prova da continuidade da Bienal Hispano Americana, incluimos na resenha paulista os jovens artistas de todos os centros da Espanha. O conjunto que apresentamos reflete com bastante exatidâo as diversas tendências da arte que praticam nossos jovens, e a documenta, de certo modo, com seus valores mais significativos, demonstrando, ao mesmo tempo, que a tâo falada divergência entre a arte central e a arte periférica de Espanha nâo va além da aprência, do estilo. Se outróra a liçâo do Prado pôde constituir um grupo à parte dos pintores madrilenhos, hoje o livro do Museu de Montjuich, aberto a todo o mondo por um Picasso e um Miró, desmonstra até que ponto sâo fiéis à sua clara raiz ibérica os artistas jovens de tôta a Espanha."[49]

La inauguración se produjo el 12 de diciembre de 1953, la información que mandaba el embajador de España en Río de Janeiro, desplazado a Sâo Paulo para acudir a la ceremonia, al Ministro de Asuntos Exteriores español era escueta y elogiosa: "Esta manifestación de arte... constituye un verdadero alarde

[49] Ibidem, s./p. (Esta introducción al catálogo no aparece firmada, pero de la carta de Sánchez Bella al embajador español en Rio, citada más arriba, se deduce que fue redactada por Masoliver).

con el que han querido inaugurar las conmemoraciones del IV Centenario de la Ciudad de San Pablo... He recorrido la Exposición en compañía del Agregado Cultural a esta Embajada y del Comisario que ha enviado España a la Bienal, Sr. Masoliver. Consideramos que, de las representaciones europeas, es Italia quien ofrece una aportación más considerable. Nuestro envío a la Bienal es muy relevante y, a pesar de las ausencias de Dalí y de Miró, ha merecido de la crítica brasileña entusiastas consideraciones."[50]

El cónsul de España en São Paulo, Federico Gabaldón, por su parte, se mostraba más suspicaz en sus apreciaciones al ministro español sobre la Bienal paulista, que ya había fallado sus premios: "Por mi parte sólo he de decir que, aunque sin autoridad en la materia, mi afición a visitar semanalmente nuesto incomparable Museo del Prado en las temporadas que paso en Madrid no me ha preparado para apreciar las exquisiteces del arte abstracto que domina como dueño y señor en la Exposición./ En nuestra Sección, que según el Señor Masoliver es la segunda en importancia de las presentadas, sólo he apreciado las esculturas del catalán Rebull dignas de figurar en cualquier Exposición y que obtuvieron un Gran Premio en nuestra Bienal. El resto, tanto de las aportaciones españolas como brasileñas y extranjeras, si personas que pasan por sensatas y se dicen entendidas no las estimasen, diría, con criterio profano desde

[50]Despacho 1173 del Marqués de Prat de Nantouillet, fechado: Río de Janeiro, 13-12-1953 (AMAE, Leg.R-4259, Exp.5)

luego, que no merecen el trabajo de mirarlas./ Según el Comisario español de la Exposición, y es opinión general, el Jurado obedeciendo a maniobras más o menos turbias ha procedido con la mayor arbitrariedad en al concesión de premios de los cuales, salvo un pequeño premio de adquisición que pudiéramos llamar de consolación, adjudicado al pintor Tapies, nuestros nacionales han sido excluidos."[51] Del mismo modo, algunas crónicas de los corresponsales españoles se mostraron especialmente hostiles, sobre todo a "el abrumador exceso de pintores abstractos, fenomenales y biliosos, venidos de todos los cornijales del planeta."[52]

El fallo del jurado, entre cuyos miembros estuvo representando a España Juan Ramón Masoliver, otorgó el gran premio especial del Centenario al escultor francés Henri Laurens, el primero de pintura para extranjeros a Rufino Tamayo y Alfred Hanesseir, el de escultura a Henry Moore, el de grabado a Giorgio Morandi y el de diseño a Ben Shan; los mismos premios para los artistas nacionales correspondieron a Alfredo Volpi y E. di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Livio Abramo y A. Pedroso d'Horta. A los artistas españoles solamente correspondió un galardón, el premio de "Felicio Lanzara" (de 30.000 cruceiros), destinado al mejor

---

[51]Despacho núm.499 del cónsul General de España en Sâo Paulo, fechado: San Pablo, 18-12-53 (AMAE, Leg.R-4259, Exp.5)

[52]LANDEIRA YRAGO, José: "Pintores abstractos: cuatrocientos años os contemplan", Madrid, Madrid, 14-1-54

artista extranjero menor de 30 años y otorgado a Antoni Tàpies[53], cuyo tardío cobro por el artista, por otra parte, dió lugar a un largo carteo con el director General de Relaciones Culturales[54].

El hecho de la participación española en esta segunda edición del certamen brasileño, con todo, será importante por el propio carácter del mismo y cambio de orientación que precisaba. Será, pues, una las primeras ocasiones -había habido algunas otras salidas de interés como la Trienal de Milán de 1951 o la ecléctica participación española en las Bienales venecianas de 1950 y 1952- en que el país sale al extranjero a medirse con otras naciones con intención vanguardista y, aunque aún será una reprentación de tímida avanzada y envuelta en lo ecléctico, servirá para percatarse de que la nueva orientación para la participación en este tipo de certámenes internacionales debía consistir en llevar el arte de las jóvenes promociones. Así lo veía Juan Ramón Masoliver, quien a su regreso a Barcelona hacía el siguiente balance: "A los escépticos yo les replicaría con

---

[53]Sobre los premios de esta II Bienal de São Paulo, véase "Relaçao oficial dos premios da II Bienal de São Paulo", A Gazeta, S. Paulo, 17-12-53; "Prêmios da II Bienal de Arte Moderna de São Paulo. Relaçâo das laureas. Obteve o premio IV Centenario de São Paulo o escultor francês Henri Laurens", Diario de S. Paulo, S. Paulo, 17-12-53; "A II Bienal de São Paulo. Os brasileiros", O Estado de S. Paulo, S. Paulo, 20-12-53.

[54]En el AMAE aparecen hasta cinco cartas (fechadas en Barcelona, 26-5-54, 28-7-54, 8-11-54, 14-1-55 y 14-4-55) de Antoni Tàpies dirigidas al Luis García de Llera, director General de Relaciones Culturales, reclamando el cobro de este premio, con las respectivas contestaciones de éste, consultas al cónsul de España en São Paulo, ordenes del ministro, etc.; premio que el artista no cobrará hasta abril de 1955 (AMAE, Leg.4259, Exp.5)

dos afirmaciones categóricas... Primera: España ha estado presente, representada con toda dignidad, en esta importante reunión de Arte mundial; no puede olvidarse el hecho de que España ha estado retirada del concierto internacional del Arte -y refiriremonos a fechas vivas- desde el año 20. Cierto es que los nombres más representativos del arte moderno son españoles. Pero españoles por irrenunciable condición. En el mundo los han proyectado apoyos extranacionales. Esta ausencia de nuestra Patria del orden internacional no se observa sólo por el lado de los pintores y de los escultores: nuestros críticos tampoco han dado fe de vida en el mundo en lo que va de siglo... Segundo: en Sao Paulo se han aireado una serie de nuevos nombres españoles. Sin referirnos a Rebull, Palencia y Ferrant, de obra ya cuajada, las votaciones alcanzadas para los diversos premios por Aleu, Planasdurá, Subirachs, Eudaldo Serra demuestran el interés alcanzado por sus trabajos. Los grandes críticos internacionales han medido por primera vez sus obras. Ya no irán huérfanos en los próximos certámenes de este orden... Me encuentro como Comisario de España satisfecho de nuestra tarea. Hasta el premio conseguido por España en Sao Paulo, otorgado al barcelonés Antonio Tápies, parece un símbolo. Premio a la joven pintura, es decir, que contra lo que muchos creen, las posibilidades artísticas de España no se han agotado; tras los grandes nombres irrenunciablemente españoles se apuntan los relevos. Porque quien tiene la juventud posee

el futuro y la esperanza."[55] La presencia española en São Paulo, por otra parte, quiso presentarse como "una avanzada de la Hispanoamericana, de próxima inauguración, en La Habana" y "ajena en principio a la aguda práctica de los "ismos" en comunidad de moda internacional"[56], pero el camino para el próximo comisario español de real relevancia, Luis Gónzalez Robles, estaba ya abierto, la dirección era la juventud artística española.

En cuanto a la III Bienal paulista (1955), el lanzamiento de la misma comenzó poco después de acabar la anterior edición[57].

---

[55]MANZANO, Rafael: "España en la Bienal de Sao Paulo", Revista, Barcelona, 31-12-1953/6-1-1954. En sentido semejante se expresaba Masoliver poco después en una entrevista con J.J. Tharrats: "Las obras de Ferrant han constituído la gran sorpresa de la aportación española. En dos ocasiones estuvieron a punto de ser premiadas. También hicieron buena impresión las esculturas de Ferreira, Eudaldo Serra y Subirachs. Estos últimos nombres salieron varias veces en las votaciones... Hay que reconocer que es la primera salida importante desde hace muchos años, fuera de nuestras fronteras. Nuestro arte puede resistir, actualmente, la comparación con el de los países más avanzados. Hay que dejar que nuestros nombres suenen familiarmente a los oidos. Aunque muchos de ellos han sorprendido la atención como los de Aleu, Planasdurá o Redondela que se apuntaron varias veces en las votaciones no son, por ahora, repetidos con la misma frecuencia que los de un Pignon, Lapicque, Afro, Cassinari que vienen apareciendo en todos los magazines de arte del mundo... Hay que tener en cuenta que, en estos certámenes, tanto como la obra expuesta debe responder un nombre, un nombre que los franceses, los italianos, o los suizos se han cuidado de divulgar a través de monografías o reproducciones." (THARRATS: "La II Bienal de Sao Paulo. Una entrevista con J.R. Masoliver, Comisario de España en dicho certamen", Revista, Barcelona, 7-13 Enero 1954, pág.8)

[56]FIGUEROLA-FERRETTI, Luis: "La Bienal de San Pablo y la representación española", Arriba, Madrid, 6-2-54. Véase también C.-P. FERNANDEZ OTERO: "La II Bienal de Sao Paulo", Correo Literario, núm.89, Madrid, 1-2-54, pág.2

[57]Una carta de Francisco Matarazzo, de 20-4-54, comentaba al embajador de España en Río, Tomás Suñer, que había sido lanzada para ser realizada de junio a octubre de 1955 con el fin de que

Nuevamente era inavitable la coincidencia con la III Bienal Hispanoamericana, que será inagurada en septiembre de 1955 en Barcelona y la participación española en el certamen brasileño careció de relieve alguno. La Bienal brasileña congregó en esa ocasión a artistas de treinta y tres países, tomando gran importancia las salas retrospectivas que hubo en homenaje al francés Fernand Leger -ganador del Premio Internacional-, al venezolano Armando Reverón, al inglés Graham Sutherland, a la suiza Sophie Tauher Arp y a los austriacos Alfred Kubin y Vilhelm Thony; igualmente se dió gran importancia a los expresionismos europeos, especialmente el alemán Max Beckmann, que dispuso de una sala antológica, como también la tuvieron los belgas Brusselmans, Marcel Caron, Hippolyte Daeye, Gustav de Smet, Oscar Jespers, Paul Maaas, Constant Permeke y Frits van der Berghe.[58]

La IV Bienal de Sâo Paulo, sin embargo, tuvo para España mucha más importancia, constituyendo junto a la Trienal de 1951, las Bienales de Alejandría de 1955 y 1957 y la de Venecia de 1958 uno de los hitos de la participación española en este tipo de

---

pudiera ser más fácilmente visitada por personalidades de otros países, así como trasmitía que el criterio de la misma había sido modificado: "Habrá salas reservadas a cada país (probablemente más limitadas, de esta vez, lo que favorecerá aún más las selecciones), amén de determinadas salas especiales, con función retrospectiva, didáctica y documentativa, debiendo constuir objeto de determinados estudios y contactos entre la Bienal y las entidades oficiales" (Remitida con el despacho del embajador de España en Río núm.335 de 13-5-54. AMAE, Leg.R-4259, exp.5).

[58]Véase SANTOS TORROELLA, R.: "Artes Plásticas", en Op. cit., pág.171

certámenes.

En diciembre de 1956, se nombró a González Robles comisario para la organización de la participación española en la IV Bienal paulista[59], a celebrar a partir de octubre del año siguiente, y las mismas crónicas de Ernesto Giménez Caballero, iban señalando poco antes de la inauguración del certamen la magnificencia que se le prendía dar y la buena predisposición existente para la participación española[60]. El Pabellón español que llevó González Robles -quien siempre incidió más sobre lo abstracto que sobre lo figurativo en estas Bienales paulistas- estuvo compuesto, entre otros artistas, por los pintores Francisco Capuleto, Guinovar, José Vento, Manolo Millares, Luis Feito, Manuel Rivera, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y el escultor Jorge Oteiza. El Primer Premio de Escultura correspondió precisamente a este último[61].

---

[59]Véase "España, a la Bienal de Arte de Sao Paulo", ABC, Madrid, 20-12-1956

[60]GIMENEZ-CABALLERO, E.: "Ante la Bienal de San Pablo", Arriba, Madrid, 16-6-57, pág.28

[61]El propio Oteiza incluía en el catálogo del envío un texto -"Propósito experimental, 1956-1957"- donde explicaba su aportación y el momento en que se hallaba su investigación (Recogido en el catálogo Oteiza, Op. cit., pp.224-29). Años después dirá de esta aporación: "Para el examen anual de la situación artísica internacional se prestan las dos Bienales de Arte contemporáneo -la de Sâo Paulo, en Brasil, y la de Venecia- que se articulan, alternándose. El último premio internacional que se dió a un concreto, me correspondió a mi -en escultura, IV Bienal de Sâo Paulo, 1957-. En mi propósito experimental, impreso en el catálogo de mi aportación, hoy entenderíamos claramente lo cerca que me hallaba, teórica y experimentalmente, de esa nada final, la que no llegué a intuir enteramente ni a aislarla, hasta el año siguiente en 1958 (Caja metafísica, número I), en tuve que reconocer que había concluido experimentalmente, profesionalmente, mi vida de escultor. Ese mismo año, en Venecia (XXIX

La aportación española, con las arpilleras de Millares, las telas metálicas de Rivera, la materia de Tàpies, los espacios de Oteiza, etc., sin duda causó sensación. En una de sus crónicas, Giménez-Caballero, a la vez que hacía un gran elogio de Oteiza, quien, decía, "se ha ganado el Primer Premio de Escultura por su modo de explicarnos cómo es su escultura", lo hacía también de cada uno los integrantes de la representación española y su comisario. Sobre el conjunto de la misma señalaba que con ella España "se había revelado como nadie esperaba: con un ímpetu social nuevo. Y al mismo tiempo con españolidad agresiva. Si pudiera hablarse de un arte operario y nuestro, de un arte sindical y nacional, ése ha sido el de España en la IV Bienal de San Pablo. Ante todo por las materias empleadas: la tela metálica, la arpillera, la pintura-tierra, el hierro, el aceo, la piedra. Después: por los temas laborales en esa materias trabajadas. (...). La presencia de España en la Bienal de san Pablo ha sido un ¡AH! de Asombro: Se acercaba la gente -desdeñosa- a ver un país de inquisidores y regresiones históricas. Y se encontrava con un avance impetuoso. Con un Movimiento social ya inconenible. Y cuando una revolución nacional cuaja ya en Arte, su triunfo es imbatible. Y cuantos más obstáculos

---

Bienal de Venecia, 1958), el premio internacional de escultura fue concedido a otro escultor vasco, Eduardo Chillida, en lucha con un viejo maestro de las tendencias concretas (Pevsner). La obra de Chillida representaba en ese momento, dentro del panorama internacional, el puente un tanto romántico de las tendencias rigurosamente geométricas al vitalismo de los informalismos actualmente impuestos en el gusto y los intereses del mercado internacional." ("El arte de hoy, la ciudad y el hombre", 1961; recogido en Ibidem, pág.237)

más clamorosa su victoria. Ese ha sido el mensaje de España en la IV Bienal de San Pablo a través de su más joven pintura y su escultura más genuina."[62] Desde el punto de vista de artista, Antonio Saura, en el segundo Boletín de El Paso (marzo de 1958), hablará sobre la participación española en los certámenes internacionales y especialmente sobre esta edición del brasileño, que venía a mostrar el acierto del camino emprendido:

"La participación española en los certámenes internacionales es de fundamental importancia para la difusión de nuestro arte. España viene participando en tales exposiciones (Bienal de Venecia, de Sao Paulo, del Mediterráneo, Trienal de Milán, etc.) con una serie de obras que, en su mayor parte, no responden a nuestra realidad artística. La mezcla caótica, la presencia de obras academizantes y los montajes ridículos y ñoños son algunas de las causas y razones de la lamentable opinión que de nuestro arte se tiene en el extranjero. Lo cierto es que España puede ofrecer ahora (ahora, no hace tres o cuatro años), tras la dolorosa etapa de la postguerra, un conjunto de pinturas y esculturas de primerísima calidad, respondiendo a las más actuales y vivas proposiciones plásticas relacionadas estrechamente con la época en que vivimos. El éxito de la última Bienal de Sao Paulo (Oteyza, primer premio de escultura, y diversas adquisiciones por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, concretamente de obras de los pintores Millares y Rivera) obedece a razones bien precisas. En pimer lugar, al celo de su organizador (Luis González Robles), que ha realizado una selección decorosa y en su mayor pare coherente, ofreciendo por primera vez en el extranjero un conjunto de obras que, respondiendo a una vanguardia de primera clase, presentaba características que creíamos ya desaparecidas ante la presencia de una pintura propagada al son de bombo y platillo, y que formalmente no era más que un retroceso hacia una tradición italianizante o neofauve (véase la pomposamente llamada Escuela de Madrid). Un montaje apropiado, mediante paneles blancos y negros, buscando un cierto dinamismo en la posición de las obras, encerraban la magnífica presentación de Feito, Tàpies, Millares, Rivera, Vento, Guinovart, rodeando con la debida amplitud las magníficas esculturas de Oteyza, tan merecedoras del galardón que una crítica internacional supo conceder cuando en la propia España su obra era poco menos que desconocida. El éxito global del pabellón español es una lección digna de tenerse

[62]GIMENEZ-CABALLERO, E.: "España en la Bienal de San Pablo", Arriba, 20-10-57, pág.28

en cuenta para las futuras exhibiciones. Es preferible (como Estados Unidos e Ingaterra suelen hacer hábilmente) presentar muy pocos pintores, con abundante representación (artistas que realmente reflejen una realidad artística de hoy, de cualidades universales y españolas), y realizar un buen catálogo, a la múltiple presencia de mediocridades que, representado una "falsa vanguardia", no puedan más que sembrar la confusión y el mal efecto."[63]

La experiencia se repitió en la V Bienal paulista, de 1959, donde nuevamente Gónzalez Robles organizó la aportación española. Seleccinó ahora éste comisario a Modest Cuixart y Joan Josep Tharrats, ambos con una sala especial, y a Muxart, Máximo de Pablo, Redondela, Cuni, Alvaro Delgado, Amadeo Gabino, Eusebio Sempere, Guinovart, Hurtuna, Mignoni, Jesús Nuñez, Paredes, Pallarés, Povedano, Canogar, Ciruelos, Lago, Mier, Lucio Muñoz, Planell, Rafael Richart, Ràfols-Casamada, Vela y Viola[64]. Con este pabellón se conseguirá el Primer Premio de Escultura, que será otorgado al pintor catalán Modest Cuixart, así como una Mención Honorífica al figurinista Rafael Richart. Todavía en la VI Bienal de São Paulo, de 1961, la representación española continuará recogiendo premios, siendo galardonado en esta ocasión el pintor Juan Vilacasas con el Premio "Leirner" de la Bienal.

La figura de mayor interés en cuanto a este tipo de certámenes, sin duda, fue el comisario, ese personaje aún peor visto

---

[63]TORO, Antonio (A. Saura): "Certámenes internacionales", recogido en L. Toussaint, Op. cit., pp.212-14 y G. Ureña: Las Vanguardias, Op. cit., pp.424-26

[64]Véase UREÑA, G.: Las Vanguardias..., Op. cit., pp.178-79

que el crítico, pero cuya cercanía buscó siempre el artista, y que no ha sido todavía debidamente estudiado. "De él -como señalan P. García Ramos y J. I. Macua- dependía el ir a la bienal, estar o no estar en las exposiciones importantes. Cuando a uno le incluían en la lista, era un acierto, prueba excepcional de independencia y respuesta, por una vez, a los más puros reclamos de la justa valoración artística. Y, por el contrario, la exclusión suponía siempre un claro ejemplo de la persecución y ostracismo a la que le sometía el sistema."[65] Entre estos comisarios, la figura indiscutible del momento de los mayores éxitos de la participación española en los grandes certámenes internacionales fue, sin lugar a dudas, Luis González Robles. Las referencias a este personaje no deben quedar sólo en los años sesenta, insistamos en que su labor da comienzo una década antes; primero con las Bienales Hispanoamericanas, después, desde mediados de los años cincuenta, con las foráneas, siendo sucesivamente nombrado comisario para la de Alejandría, para la de São Paulo y para la de Venecia, aparte de la organización de diferentes exposiciones llevadas al extranjero. No está de más, pues, recordar ahora su presencia en el panorama de estos certámenes. Así, si en 1961, Carlos Areán ya hacía un encendido elogic de su labor en el último quinquenio[66], en 1990 Isabel Cajide, por ejemplo, encontrará

---

[65]GARCIA RAMOS, P. y MACUA, J.I.: "De la ética a la estética", en Madrid. El arte de los 60, Op. cit., pág.20

[66]"En 1955 -dice Areán-, con el nombramiento de Luis González Robles como comisario de Exposiciones de España -a partir de 1955 para la Bienal de Alejandría, desde 1957 para la de São Paulo y desde 1958 para la de Venecia-, la reacción mundial ante nuestra pintura cambió radicalmente, y no puede negarse que el

necesario señalar que el "cerco se rompió con esta participación internacional", y que la misma "fue obra muy personal de Luis González Robles, uno de los más controvertidos personajes de los que intervinieron en el panorama plástico español y uno de sus más validos representantes. Con la perspectiva de veinte años -continúa-, cuando ya todas las revisiones han finalizado, el análisis de su gestión es tan positivo que un sector -o colectivo, como se dice ahora- tan propenso a cuestionarlo todo, como es el de los artistas, confirma su eficacia y su

---

mundo nos ha hecho cumplida justicia, ya que sobre ningún otro país han llovido tantos premios internacionales como sobre España a lo largo del último quinquenio transcurrido en lides estéticas mundiales, bajo el signo regenerador de Luis González Robles. Sin concesiones de ninguna clase, ni al gusto imperante en España, ni a lo que la Dirección General de Bellas Artes considerara como "buena pintura", ni a la amistad personal, ni a la política, ni a la moda, se limitó el comisario español a seleccionar para cada Bienal las obras que ofrecían una más alta calidad estética, fuese quien fuese su autor, y perteneciese éste a la tendencia o capilla que más le gustase. Es cierto que para las Bienales mediterráneas aumentaba la participación de los pintores que utilizaban la realidad exterior como pretexto, mientras que para las de São Paulo prefería enviar una más abundante representación de los que suprimían todo pretexto objetivo, manteniendo, en cambio, en Venecia, un completo equilibrio entre ambas tendencias. Debíase esto al hecho de que cada una de las tres grandes bienales del mundo responde a una peculiar "voluntad de forma", y no permitió nunca González Robles que el espíritu de la representación española ofreciese un violento e innecesario contraste con el del certamen al que acudía. A veces, los pintores que comprendía González Robles que estaban destinados, por su alta valía estética, a triunfar ante los ojos del mundo, eran aquí casi desconocidos o se les escarnecía agriamente. Se tildó entonces -especialmente en los primeros momentos- de loco a González Robles por haberse atrevido a seleccionarlos, y se le auguró el fracaso, triste augurio, siempre desmentido, tanto en escultura como en pintura, por los abundantes galardones ganados. La lista de premios en tan sólo cinco años de estremecedora labor, es impresionante." (Veinte años..., Op. cit., pp.59-60)

capacidad de manera indiscutible."[67]

El propio Gónzalez Robles, aunque también se refiere principalmente a los años sesenta, ha descrito su visión de este momento y cómo realizaba su función, lo que acaso nos oriente a nivel de otra repercusión que se irá gestando a partir de la I Bienal Hispanoamericana, es decir, la del funcionario entendido en el arte contemporáneo al que se confiará la línea a seguir en la promoción artística oficial hacia el exterior, siempre que su labor obtuviera éxito.

> "A la hora de hacer las selecciones para cualquier bienal o exposición importante -dice González Robles-, debía marcarme unos objetivos muy claros y firmes que me permitieran un refugio en el que ampararme de mi propio sentimentalismo. Yo que había sido testigo del esfuerzo, me veía obligado a olvidarme de los problemas y hasta del mérito personal y atenerme a los resultados. Llegaba a ser insoportable el deseo de que el pabellón fuera creciendo y creciendo para que cupieran en él resultados y experiencias, triunfos y fracasos./ Pero la realidad se imponía. La tarea encomendada, y yo estaba plenamente de acuerdo con ella, era potenciar el arte español. No a éste o a este otro pintor, sino al arte español. Había, no era posible de otra forma, un criterio. No todo es arte, aunque a todo pueda llamarse así. Nosotros apostamos por una forma de entender el arte. Y apostamos por la confluencia, siempre necesaria, que se daba entre el criterio personal y la opinión, continuamente manifestada y contrastada, de los más influyentes personajes del ámbito de la cultura. En todos los países de cualquier ideología se pensaba de la misma forma. Por ello apostamos decididamente por la vanguardia. Había otras formas de entender el arte, desde luego. Y muy dignas de respeto. Pero a mí me interesaba el riesgo y el empuje, la búsqueda de nuevos territorios, la aventura de lo intuido y no probado. Respetaba, pero me interesaban los caminos trillados, lo ya visto, y comprobado, por muchos vistos buenos que tuviera./ Teníamos que aprovechar el tirón. Los años 60 comienzan con un rumor internacional de que en España se estaban haciendo cosas muy curiosas. Se había logrado un éxito importante en las bienales de Venecia, Sao Paulo y Alejandría. Había espectación y nuestra deber era aprovecharla. Entonces o nunca. Se presentaban las siguientes

---

[67]CAJIDE, I.: "El arte español en los años 60", Art. cit., pág.37

posibilidades: Repetir los nombres ya triunfantes. Volver a los pintores que representaban lo tradicional. Continuar presentando nuevos valores todavía desconocidos. (...) Y aposté por los jóvenes. Por aquellos artistas para los que ir a una bienal suponía el espaldarazo de una carrera ya estudiada y el inicio de una etapa de madurez y consolidación. (...) El sistema que utilizamos era de lo más sencillo. Yo iba tomando notas de los avances que veía en cada estudio de los que visitaba o en las exposiciones individuales que se hacían. Estudiaba la bienal de que se tratase, los últimos movimientos y lo indicios que asomaban y que parecían predecir cambios en la dirección de la corriente, lo que es lo mismo y por qué no decirlo, procuraba enterarme de lo que iba a ponerse "de moda". Intentaba encajar unas cosas con otras: historial, proyectos y espacio del pabellón. Con todo ello hacía la selección. Solía poner especial cuidado en que el espacio, generalmente muy conocido, pues solían ser los mismos pabellones, no coartase mi idea, por ello solía ajustar el número y las características de los cuadros al propio proyecto físico de la exposición, que no olvidemos era de conjunto y no de individualidades."[68]

Pero Luis González Robles, personaje ligado a las Bienales Hispanoamericanas desde sus primeros pasos, nos interesa también porque, del mismo modo, estará ligado a su desaparición a comienzos de los años sesenta. Estos certámenes, que no habían podido celelebrar sus últimas convocatorias, hacia esas fechas parecían haber quedado obsoletos, inadecuados a las nuevas circunstancias; quedaba el camino de actualizarlos o simplemente dejarlos morir y cambiar el sistema. Gónzalez Robles, funcionario del ICH, planteará la sustición de las Bienales Hispanoamericanas por un nuevo tipo de certamen, las varias veces aludidas exposiciones de "Arte de América y España". Un amplio informe redactado hacia finales de 1961 o principios de 1962 por Gónzalez Robles desde el Instituto de

[68] *GONZALEZ ROBLES, L.*: "Mis recuerdos de aquella década", Art. cit., pp.25-28

Cultura Hispánica[69], nos ofrece un claro panorama del planteamiento y tipo de actuación que venía manteniendo lo oficial respecto a estas Bienales y la participación en los certámenes extranjeros. El documento, aunque redactado de una vez, comienza haciendo un análisis de lo que han representado las Bienales Hispanoamericanas, las causas de su perdida de prestigio y la inoperancia a la que llevaría su continuidad; continúa exponiendo una comparación paralela con otras Bienales internacionales, especialmente las de São Paulo, Venecia y París y, finalmente, acaba proponiendo la sustitución de las Bienales Hispanoamericanas por las exposiciones de "Arte de América y España". Acaso el informe resulte demasido extenso, pero no obstante, por la misma elocuencia del análisis y exposición del proceso que venimos comentando hecho desde y para lo oficial, cremos que merece la pena traerlo completo para calcular las causas del fin de las Bienales Hispanoamericanas y el núevo cambio de orientación que presidirá la actuación oficial de los años sesenta. Comienza, pues, González Robles analizando el curso que habían seguido las Bienales Hispanoamericanas:

> "Hay que situarse en la España de las post-guerras, civil y mundial, para comprender el inevitable aislamiento producido por esos dos acontecimientos en nuestro medio ambiente del Arte. Y conviene también pensar, que entonces se crea una especie de atmósfera "conservadora" que se considera es del agrado de los que rigen el los destinos del País. Y comienza

[69]El documento, con membrete del ICH, aparece sin firma y sin fecha, no obstante, la misma documentación adjunta y las propias referencias del texto permiten atribuirlo a Luis González Robles, así como fecharlo a finales de 1961 o principios de 1962; posiblemente iba dirigido a la Dirección General de Relaciones Culturales. Las citas que seguirán pertenecen a este documento. (RGAECI, Caja 2167, carp.7195)

una vida lánguida para las manifestaciones de arte (en Plástica y en Arquitectura), con la presencia permanente de aquellos artistas que se creen poseedores de un arte auténtico, del arte del momento y al mismo tiempo tradicional (?). Ni que decir tiene que independientemente, particularmente, otros en su taller, iban trabajando en busca de nuevas emociones plásticas, en superar fórmulas y, paradójicamente, sincronizados con las investigaciones que se desarrollaban más allá de nuestras fronteras geográficas.

El Instituto de Cultura Hispánica convoca entonces (1950) la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, que será el más importante acontecimiento, y que inicia, de una manera saludable, un cambio totalmente distinto, al panorama artístico de España para años futuros. Pero no se crea que la Bienal es que fuera, o que tuviera, una marcada o determinada tendencia, que pudiéramos considerar revolucionaria, pues sus figuras principales seguían siendo las viejas glorias, los amantes de las formas tradicionales y de la Academia. No, la virtud de esta Bienal, su repercusión, se debió al hecho de que por primera vez se incorporaban una serie de tendencias que, no es que estuviesen proscritas ni por nada ni por nadie, sino reducidas a la completa ignorancia, no estaban "cotizadas" o valoradas como tales; no estaban dadas de alta oficialmente en el concierto nacional. Porque en la Bienal se dió principal lugar a las viejas figuras, a aquellas que se consideraban como permanentes glorias del arte de ayer, de hoy, de mañana... Claro está que la sabiduría estuvo en incorporar, siquiera fuera en segundo plano, a toda esa legión de artistas que cultivaban "otra cosa", que decían nuevas oraciones hasta ese momento no dichas públicamente. La Bienal, resaltémoslo, abrió la puerta a muchas cosas, mejor dicho, dió paso a todo lo que debería venir y que ha venido: al triunfo de un arte muy personal, muy español, admirado hoy y conocido ya en todos los rincones del Mundo.

Dos factores principales coadyuvaron para que la Bienal, aquel laudable esfuerzo, se viniera abajo: Primero, los premios, que no fueron a parar a la juventud, sino que se otorgaron a artistas desconocidos más allá de nuestras fronteras, que posiblemente tenían virtudes, pero eran virtudes domésticas, que al proyectarse internacionalmente quedaban bastante mal calificados, en una constatación con otros artistas de su misma generación. Por ejemplo, el caso de Vázquez Díaz, que ha sido un verdadero Maestro de nuestras juventudes actuales, pero que sus enseñanzas son las válidas y no su mensaje plástico. Esto puede parecer contradictorio, pero si se analiza honestamente una obra actual de Vázquez Díaz, a la luz de las experiencias que por el mundo hacen los de la misma generación, se verá que su obra está en el mismo momento de concepción que cuando andaba el artista por París, es decir, que sigue usando las viejas fórmulas de expresión, que su concepto plástico se ha hecho cartón piedra, sin movimiento, sin vida actual. Y el caso es que hay que reconocer que ha sido el único maestro de esta juventud de hoy. Consecuencia para la Bienal: que al proyectarla internacionalmente como ejemplo para muchos, se hizo comprender a todos que esta

Bienal nacía ya con una marcada tendencia al conservadurismo, hacia fórmulas llamadas tradicionales. Y conste que este giro de la Bienal se hace no por política de las artes del Estado, que jamás la tuvimos, ni la seguimos teniendo, sino por esa fuerza misteriosa de inercia hacia lo tradicional -pseudo tradicional- que los rectores del momento creían había de darse a toda manifestación artística, porque creían, repitámoslo, creían que era el criterio que más agradaba a los rectores del destino de España.

El otro factor que colaboró para mermar el prestigio de esta Bienal, fue la pérdida de su ritmo bienal, por causas ajenas a sus organizadores, es cierto, pero los resultados son los mismos: la Bienal se decidió alternarla en España y en cualquier lugar de América, sin considerar sus organizadores que la inestabilidad política de estos jóvenes países americanos repercutiría extraordinariamente en la vida futura de la Bienal. En efecto, la Bienal no cumplió en su segunda edición abrir sus salas a los dos años de la de Madrid, sino muchísimo después, sufriendo una serie de peripecias que pudieran incluso haberle costado la vida ya en esta salida que se quiso hacer a La Habana. Al fin se celebró la segunda Bienal. El ritmo se había perdido. Pero tampoco se enmendó el error anterior: a La Habana, España envió otra vez sus glorias que no habían podido ser premiadas en la primera Bienal y había que contestar a todos... Y los países americanos realizaron sus selecciones con sus veteranas y consabidas Comisiones, direcciones de "bellas artes" etc., etc. Y ya sabemos el gusto que impera por Hispanoamérica, salvo excepcionales casos. Además, dicho sea en descargo de esas "comisiones", ellos estaban influidos por el ambiente que desde España se les había dado, al seleccionar España una serie de maestros, de glorias pasadas, etc. etc. Y ellos naturalmente hicieron lo propio, con la agravante de que sus maestros ya deben ser entrecomillados, puestos en cuarentena. De todos es conocido el afrancesamiento de los artistas americanos con más de cincuenta años, cultivadores de un mal llamado impresionismo o "modernismo", que ni académico puede llamarse. Creían que así podían competir con otras selecciones, en las que predominaba un cierto conservadurismo.

La tercera Bienal (Barcelona) tampoco estaba dentro del ritmo. En cambio fué mucho más generosa con la juventud. Pero la Bienal Hispanoamericana estaba ya bastante maltrecha es su prestigio. Los premios recayeron nuevamente en viejas glorias. Se repetía la misma historia de anteriores bienales.

Y la cuarta edición de esta Bienal no volvió a cumplirse. La cuarta estaba convocada para Quito, aprovechando la reunión de la OEA. No celebrándose esta reunión, no podía celebrarse la Bienal. La financiación estaba supeditada íntegramente a los presupuestos de esta reunión de OEA. Una desdichada idea de vincular una obra como la Bienal, a los vaivenes políticos tan complejos como los de los países americanos, tenía que conducir forzosamente a esta lamentable situación de una Bienal sin sede propia, trashumante."

Seguidamente, González Robles pasa a plantear la situación paralela que iban viviendo otros certámenes internacionales, especialmente los referidos de São Paulo, Venecia y París:

"¿Cuál era, paralelamente, el panorama artístico en el mundo? Un magnate italiano-brasileño, don Francisco Matarazzo, organizaba en Sao Paulo, a sus expensas, una Bienal Internacional de Arte. La primera edición de esta Bienal fué rabiosamente informalista; ya, su símbolo, despertó asombro. Este símbolo era sencillamente una espiral, ideada por Niemeyer, el que después concebiría mayores atrevimientos en Brasilia. ¿Por qué la Bienal paulista derivó después hacia campos plásticos conservadores? Por el papanatismo de un grupo de intelectuales brasileños que aconseja a Matarazzo llevar a Sao Paulo las glorias lanzadas por Francia, los artistas creados a imagen y semejanza de los marchantes franceses. Intereses creados de una máquina económica muy bien organizada desde París.

Y Sao Paulo, cae en las redes que le tienden la Galería de France y compañía. Marchantes que ya tenían monopolizada la Bienal de Venecia desde hace años y que ahora acaparan a la de Sao Paulo, para imponer sus santones, sus figuras. Por esta razón no es de extrañar que, cuando España enviaba a la IV Bienal paulista, una aportación joven, de arte no contaminado con marchandismo, la Bienal de Sao Paulo considerara su presencia como la salvación y así, al triunfar sobre Chagall, nada menos que ante Chagall en el Pabellón de Francia como vedette, un Morandi (viejo y joven) y un Oteiza (siempre actual) España daba a la máquina levantada por Francia un rudo golpe que se acusó después en la 29 Bienal de Venecia, con el triunfo de un Chillida frente a un Pesvenner, en la 30 Bienal veneciana de un Ferrant frente a un Cuturier. Claro que Francia afinaría después su ofensiva y sabría imponer nuevamente sus artistas, su criterio, por la magnífica organización cultural que se ha sabido montar toda la vida, creando la moda de "expertos" en los Jurados calificadores, sabiendo que estos expertos necesariamente tienen que vivir de la ayuda de los marchantes y de las revistas de arte que donde más proliferan es en Francia, por esa su sabia política cultural.

En resumen, tenemos que en la actualidad, las dos manifestaciones de arte más importantes del mundo: Venecia y Sao Paulo, languidecen de asfixia. París (al aparecer en el mundo del arte vivo el arte joven de España) decide tener Bienal propia. Sería -dicen- la Bienal de la juventud. Estaba bien visto cómo había que enfocar cualquier nueva manifestación de arte hoy: hacia la juventud. Y limita la edad de asistencia a los 35 años. Claro que, como seguían jugando los intereses de las galerías, aquello se convierte en la glorificación de un Bernard Buffet ya bastante alicaido y desprestigiado internacionalmente. En 1961 París hace la segunda edición de esta Bienal de la juventud, con otro grave

error: Hacer la glorificación de lo que ellos llaman "escuela de París" premiando aquello que puede entrar dentro de esta definición estética, olvidando todo lo demás. ¿Qué es la llamada escuela de París? cuando el noventa por ciento de estos artistas no son franceses? El mero hecho de residir en París, siquiera un mes, la crítica francesa tiene el atrevimiento de calificar la obra como "escuela de París", y se quedan tan tranquilos. La Bienal de París, hasta este momento, de su segunda edición celebrada a final del 61, no ha sabido dar en la diana. Dos errores en sus dos ediciones. Y demasiado claro la influencia de intereses económicos, de marchandismos a los cuales no se han podido sustraer sus directores (Jean Cassou, Raymond Cognat) colaboradores íntimos de la Galerie de France."

Finalmente, como conclusión, termina hablando de la actividad desarrollada por la Dirección General de Relaciones Culturales, la orientación hacia la juventud que debe presidir su actuación artística y la necesidad de convocar un nuevo certamen internacional diferente a las Bienales Hispanoamericanas, proponiendo celebrar la exposición de "Arte Actual de América y España" con nuevas características:

"En estos nueve últimos años, España, por la labor de su Dirección General de Relaciones Culturales, ha realizado la más original e intensa campaña que alcanza lo exhaustivo. Jamás se había realizado en España, por Organismo alguno, algo semejante en el campo artístico. Se ha sembrado materialmente de exposiciones todos los rincones del Mundo, sin que la frase resulte rimbombante. Por primera vez en la historia artística de España también "no se ha puesto el sol en los itinerarios de sus exposiciones". Porque al mismo tiempo que por América del Sur recorría "Espacio y Color en la pintura española de hoy", "Contrastes en la pintura española actual" estaba en el Japón y otras en Filadelfia, centro Europa, medio Oriente, Estados Unidos de Norteamérica, etc. Sin contar las aportaciones a las bienales de arte de Venecia, Sao Paulo, Alejandría, Tokio, Ljlubiana, Pequeño Bronce, etc., etc. Una actividad, jamás realizada hasta entonces en España. Pues bien, si España posee hoy día un arte personal, un arte admirado y apreciadísimo, es natural que su llamada ha de dirigirse precisamente a la juventud, a una juventud que no conoce las sucias intenciones de política alguna, y que sólo sabe pintar o modelar, o esculpir, o grabar y dibujar. No se necesitan ya los valores consagrados. Estos valores entraron ya en la máquina de los intereses creados, de la especulación, de la Bolsa artística del mundo. Esto también ha sido una meta

conseguida. Pero ahora hay que ir a descubrir nuevos valores, a lanzar a gente desconocida e interesante. Convocando España una exposición de ARTE ACTUAL DE AMERICA Y ESPAÑA, y presentándose España como cualquier país más, es decir, en la misma proporción que el que más, sin chauvinismos tontos ni complejos de grandeza, daría así una lección al Mundo al mismo tiempo que valoraría la categoría que en estos momentos goza en el Mundo.

Se nota la falta de un Certamen Internacional en España. Pero realizado en España. Traer a los artistas a España, exponerlos en España, he ahí la ilusión de todos los artistas americanos. Porque una de las fallas de aquella Bienal Hispanoamericana fué precisamente que, a un artista de cualquier país americano no le ilusiona, porque no cotiza su medio ambiente artístico, enviar sus obras a otro país hermano. Este caso se está viendo cada año en Sao Paulo, donde se dá el espectáculo de que países como Japón, Checoslovaquia, pongamos como ejemplo los más distantes, están puntualmente a la cita de la Bienal, mientras que países como Uruguay o Argentina o Venezuela, llegan -si llegan- horas antes de la inauguración. La presencia en Sao Paulo de los Comisarios americanos es totalmente cero, mientras que los Comisarios de Europa y Oriente estamos allá puntualmente. Esto es digno de tener en cuenta. Por ello, repito, se demuestra claramente que al artista americano le ilusiona ver su obra expuesta en Europa. Y no sería mala política dejar entrever en las invitaciones de esta Exposición de Arte de América y España, que la exposición iría, después de Madrid a París, a Roma, a Alemania, etc. No es deshonesto utilizar el posible prestigio que todavía le vaya quedando a un París por América.

EL ARTE ACTUAL DE AMERICA Y ESPAÑA, exposición que a mi entender no se debería llamar Bienal, para no comprometer. No es necesario. La juventud creadora americana está necesitada de una mano que le ayude. Están proscritos en Sao Paulo y en Venecia. Y la Bienal de París no les atrae, por las razones antes indicadas y porque las selecciones las siguen realizando en cada país las Comisiones o direcciones de "bellas artes" con su casera política, etc., etc. Por ello el secreto para esta Exposición española es hacer la selección desde aquí, es decir, pensando que conviene, cuales artistas son los que deben estar representados de cada país. No confiar en opiniones de esas caducas Comisiones antes aludidas. Es natural que al final hay que conseguir que la selección que se haga por la Dirección de la Exposición, sea admitida por esas direcciones de bellas artes, incluso que lleguen a creerse que han sido ellos los que propusieron tal o cual nombre.

La Exposición debe abarcar desde una figuración actual hasta una abstracción más total, agrupando todas las tendencias plásticas actuales con el menor número posible de denominador común; por ejemplo, el Espacialismo, la Materia, el Color, la Luz, los Nuevos Materiales de Expresión Plástica, etc. La exposición abarcaría en esta primera edición la Pintura, el Dibujo y el Grabado solamente. Anunciaríamos la Escultura para la segunda edición, con las Artes aplicadas.

Entonces en esa segunda edición se haría la gran exposición de la Escultura en todas sus tendencias y procedimientos. Por eso indicaba más arriba que lo de Bienal en esta primera edición me asustaba un poco, pues la preparación de la segunda deberá ser comenzada precisamente en Mayo del 63, cuando se está en pleno momento del montaje de esta primera exposición y con el panorama de una jira a París, a Roma, etc. por ejemplo, como metas obligadas y de necesario ejercicio.

Una cosa buena de la Bienal de París ha sido la ausencia total de Grandes Premios. Allí se establecen Becas de Estudio. Como la Bienal está dirigida hacia la juventud, el mejor premio es una Beca de Estudios. Creo que se podría conseguir una fórmula de Beca y Premio, con lo cual el interés de la exposición sería mayor.

Dada la situación artística de muchos países americanos, se aconseja que el límite de edad fuera los 38 o 40 años. Pero más de los 40 nunca.

Como norma de seriedad, la exposición debe convocarse con un año justo de antelación. Esta es una norma que hasta ahora se sigue en las exposiciones internacionales."

La exposición de Arte de España y América, como hemos señalado, fue finalmente inaugurada en mayo de 1963 en Madrid, y después, dividida, visitó diversas ciudades españolas y capitales europeas[70]. Ponía fin esta exposición a la historia de la Bienales Hispanoamericanas y el papel que cumplieron en la promoción del arte al que se dedicaron. Este papel, no

[70]La exposición, tras ser presentada en Barcelona, se dividió en dos grandes bloques: la pintura, por un lado, y el grabado y el dibujo por otro. La pintura fue mostrada en el Palacio Real de Nápoles, en el museo de tradiciones populares de Roma y en el Kunstmuseum de Berna. La de dibujo, se presentó en el Palacio Dofoz de Lisboa y comenzó así un itinerario por Europa en sentido contrario al de pintura (Véase: "La exposición de "Arte de América y España", Artes, núm.51, Madrid, 8-3-64, pág.5. Sobre la exposición, aparte del catalógo y el artículo de Gónzalez Robles, ya citados, véase también GAYA NUÑO, J.A.: "La Exposición de Arte de América y España", Diario de Barcelona, Barcelona, 20-7-63; SANCHEZ MARIN, V.: "Arte de América y España", Goya, Madrid, 1963, pág.376; RAMIREZ DE LUCAS, J.: "Arte de la América y la España de hoy", Arquitectura, Madrid, mayo 1963, pág.45; ULLOA BARRENECHEA, R.: "Una Exposición en Barcelona: Arte de América y España", Cuadernos Hispanoamericanos núm.170, Madrid 1964 y núm.171, pág.609)

obstante, ha de ser inscrito -con todas sus peculiaridades-

entre el de los certámenes internacionales que actuaron en los años cincuenta y, en cuanto toca más específicamente al arte español, con especial incidencia en la participación que nuestro arte tuvo en ellos, algo que le permitió darse a conocer y sincronizarse con el panorama internacional, pues puede decirse que esta mediados del siglo XX España -aunque hubiera dado artistas como Picasso, Gris, Julio González, Miró o Dalí, que realmente se formaron y trabajaron fuera de nuestras fronteras- no logra comenzar a ponerse a tono con el arte internacional. Las bases que hiciron posible dar comienzo a esta sincronización, desde nuestro punto de vista, tienen su punto de arranque en las Bienales Hispanoamericanas -y muy especialmente es su primera edición-, a partir de las cuales -además de lo que significaron para el propio panorama artístico español- la participación *en otros certámenes internacionales -por los mismos* acuerdos de colaboración contraidos y el afán de la política española de tener algún protagonismo cultural en el exterior- se convertirá casi en un compromiso ineludible. Lo relavante del hecho hace más necesario el estudio no sólo de las Bienales Hispanoamericanas, de ese punto de arranque para tantos aspectos de nuestro panorama artístico de postguerra, sino también de la participación española en otros certámenes internacionales que permitieron el cotejo de sus avances. Cupo a esta presencia española en las citas artísticas internacionales un gran papel en su proceso de normalización y

término con el desfase respecto a otras naciones europeas y, a pesar de ello, ciertamente, como señala José María Ballester, todavía no "se ha valorado en sus justos términos la participación española en las grandes exposiciones y bienales internacionales -Venecia, Sao Paulo, Milán, etc.- donde paradójicamente se daba preferencia al arte real sobre los esquemas inmovilistas vigentes en el interior... Merecería la pena que se profundizara en el análisis de la presencia española en estas exposiciones y bienales, así como de sus repercusiones. Han pasado ya suficientes años para hacerlo de manera desapasionada y sería una contribución nada despreciable al conocimiento del arte español de aquellos años."[71]

[71]BALLESTER, J.M.: "Los años 60, parte de nuestra identidad", en Op. cit., pág.92

ABRIR CAPÍTULO III VOL I 