

EL IDEAL DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN LA POLITICA ARTISTICA DE POSTGUERRA Y SU CRISIS HACIA 1950. NOTAS APROXIMADAS PARA UNA INTERPRETACION

Por

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Dpto. H^º. del Arte del C.S.I.C.

Un título como este pudiera extrañar en un Congreso dedicado a Velázquez y el arte de su tiempo; por lo que explicaré el sentido con el que traigo aquí este tema.

Creo que la obra de Velázquez, como toda la cultura de nuestro Siglo de Oro, no tiene una lectura única ni está circunscrita a un sólo tiempo; recordemos si no, en lo que nos toca, a Manet, a Picasso, a Dalí, a Bacon, a Saura, a Alberto Gironella o al Equipo Crónica, por poner simplemente algunos ejemplos de entre los muchos artistas de valía que han interpretado no ya la obra de Velázquez sino también nuestro Siglo de Oro.

Estimo que el historiador de arte debiera reparar con mayor frecuencia en estas relecturas de los artistas y analizar las claves a las que obedecen; es más, estoy convencido de que, hoy por hoy, Velázquez, Zurbarán o Alonso Cano, como Lope, Quevedo, Calderón o Góngora, no son unas figuras aisladas que han de leerse en un tiempo que ya pasó, sino que son ésto y las múltiples interpretaciones y relecturas que la historia ha añadido sobre ellas, o ¿es que tendremos un conocimiento cabal de El Greco sin atender a su recuperación en el siglo XIX, de Velázquez olvidándonos de Justi, de Zurbarán sin el Cubismo o de Góngora sin la Generación del 27? Creo que no.

Dicho esto, planteemos el aspecto sobre el que pretendo que nos centremos ahora. El arte del tiempo de la Casa de Austria, con su momento estelar del Siglo de Oro, halló una de sus relecturas más significativas en los años cuarenta de nuestro siglo. Se ha aludido mucho a esta mirada retrospectiva como caudal de búsqueda de argumentos fomentados desde arriba y acompañantes de los primeros tiempos del régimen del 18 de julio. Quizá no exista un pensamiento estético del franquismo, como asegura Cirici¹; no dudamos de que la arquitectura fa-

¹ *La estética del franquismo*, Barcelona, G. Gili, 1977, pp. 11-12.



R. H. 457

langista, oficial, y el estilo nacional historicista fracasaran, como afirma Bonet Correa²; y seguramente es cierto que “el academicismo más convencionalmente conservador se impuso rápidamente sobre cualquier ilusión previa de fabricar un estilo imperial”, como reafirma Calvo Serraller³. Sin embargo tampoco podemos precipitarnos. Existen evidencias arquitectónicas tan visibles como tópicas; y pensamos en el Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto, “una arquitectura –decía Casto Fernández–Shaw en 1951– que durante diez años nos había marcado un rumbo obligado”⁴. En pintura, sin mencionar ya los tópicos retratos del Caudillo de los Zuloagas, los Aguiar, los Sáenz de Tejada y los Vázquez Díaz, podemos encontrar la intención de recuperar la estética de Zurbarán, por ejemplo, en obras como “Los monjes blancos o el refectorio” del último pintor o, sin ir más lejos, en los ingredientes de algún que otro bodegón y paisaje de la Escuela de Madrid, absortos en la influyente visión del alma de Castilla, en las relecturas del Siglo de Oro español, que hiciera la generación del 98.

Y mencionamos todo esto no porque queramos entrar en una discusión que no está falta de afirmaciones polémicas en uno y otro sentido, sino porque creemos necesario un serio estudio de los postulados que la historiografía artística ha mantenido sobre este tema. En tan corto espacio como el que aquí disponemos, evidentemente, no es tal estudio lo que nosotros intentamos ofrecer, pero sí podemos exponer algunas notas que puedan ayudar a su revisión.

Es difícil encontrar, en la España de la postguerra, unas líneas claras en el pensamiento oficial que nos permitan poder hablar de una política artística; y aún es más difícil en cuanto a una política interior. Sin embargo, la política exterior del régimen se cuidó más en estos aspectos y es aquí, precisamente, donde podemos hallar alguna clave nueva, pues si la política interior del régimen fue siempre confusa y ambigua, los intereses exteriores fueron claros incluso al más ingenuo oponente. Reparemos ahora, pues, en un aspecto de este problema, es decir, en las conexiones del arte aludido y lo que se ha dado en llamar “la política de la hispanidad” o, en palabras de Vicente Aguilera Cerni, una política “dirigida hacia los países hispanoamericanos para favorecer fines político-económicos mediante el prestigiamento y la penetración culturales”⁵. Esta política no era nueva y, como ha señalado Bonet ya estaba puesta en marcha desde la Exposición Iberoamericana de 1929 bajo Primo de Rivera⁶, año en el que significativamente también inicia Vázquez Díaz sus famosos frescos del Monasterio de La Rábida, aunque será en el período de la autarquía cuando esta política cultural adquiera to-

² “Espacios arquitectónicos para un nuevo orden”, en *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 27.

³ *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, M. de Cutura-F. Santillana, 1985, pág. 33.

⁴ FERNANDEZ-SHAW, Casto: “Arquitectura Moderna”, *Mundo Hispánico*, núm. 48. Madrid, Marzo de 1952, pág. 44.

⁵ *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Península, 1970, pág. 49. En América, una revista como la prorrepública *Bohemia*, veía en 1953 el ideario de esta política 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 anterior: reconquista espiritual de América Latina –más destino colegiado e indiviso”, aunque en el momento, con la firma del pacto de defensa hispano-norteamericano (26-9-53), “queda sin sentido el ideario de hispanidad. Madrid, en un futuro inmediato, se verá precisado a enterrar el hacha de guerra espiritual que venía esgrimiendo en América, porque la misma disgusta profundamente a Washington, ahora el aliado de Madrid. El cetro intelectual y espiritual de la hispanidad cambia de sede: Madrid dimite y lo hereda Buenos Aires”; Francisco Pares: “España y el mundo. Contradicciones del pacto hispano-norteamericano”, *Bohemia*, año 45, núm. 41, La Habana, 11-10-53; pág. 52; (el último hecho también era comentado en esta revista por José Gimenez G. Heras: “El Pacto de la Traición”, núm. 30, 26-7-53, pp. 24-25 y 120).

⁶ *Op. cit.*, pág. 26.

da su pujanza⁷. Ello nos llevará a afirmar que si durante los años 40 el mito estético que se exportó hacia América fue el del arte del Siglo de Oro, hacia 1951 la situación cambia y ya no será Velázquez sino Goya quien sirva a los nuevos propósitos.

Pero todo esto ocurrirá en los primeros años 50. En los 40, no obstante, la orientación cultural de la política de la hispanidad tendría unas líneas más claras de lo que a veces se ha creído; una política que sería comentada con diferente tono por los americanos y por nuestros exiliados, que competían en ella con el régimen español⁸. Sobre esta política disponemos de un amplio y elocuente informe de 1943 elaborado por José María Doussinague, Jefe del Gabinete de Información Técnica del Ministro de Asuntos Exteriores⁹. En él analiza la situación en América del régimen –claramente adversa– y traza un verdadero programa de actuación política exterior hispanoamericanista: “Se trata en efecto –afirma Doussinague– de un gran problema nacional, de un fundamental problema de Estado que se sitúa muy por encima de las iniciativas aisladas de uno y otro de los diplomáticos que vayan a América: se trata de planear toda una política de hispanoamericanismo, bien meditada y analizada en todos sus detalles, que ha de irse ejecutando metódicamente, con la debida continuidad, ateniéndose estrictamente al plan trazado de antemano”.

En este sentido Doussinague observa que “la propaganda roja” había ido tomando “un tono patriótico elevado”, hasta el punto que “hay momentos en que no se sabe si se trata de una propaganda hecha por ellos o por nosotros. Obligados por las exigencias de la propaganda, los rojos han tenido que ir a buscar temas de exaltación patriótica en la época de nuestra grandeza y a dar conferencias sobre Lope de Vega o Cervantes, sobre Velázquez o Pizarro, sobre Carlos V o Luis Vives. Nunca se había hablado tanto de Cultura Española, nunca ha habido tanto teatro español, tanta música española o tanto comentario sobre nuestra historia como en los actuales momentos en que uno y otro bando parece que han establecido una puja de hispanidad... Al mismo tiempo en los medios de derechas y especialmente entre los elementos católicos hispanoamericanos es bastante general, aunque no unánime, el amor a la España Imperial por el sentido católico que preside toda nuestra obra de aquella época”.

Para Doussinague la solución a la situación adversa estaba en que no se siguiera confundiendo al régimen español con el de Italia o el de Alemania y en que se insistiera muchísimo y machaconamente en el “carácter integralmente católico de nuestro Movimiento”. Para ello establecía una serie de principios de actuación basados principalmente en la insistencia en el catolicismo. En el primero de ellos, éste establecía el “enlace con el pasado glorioso”. Lo que hacía “grande a la España Imperial”, argumentaba, antes que lo extraordinario de su potencia militar, de su política, de sus héroes, de sus dominios, era “la labor de civilización cristiana” y defensa de la ortodoxia. “Toda la labor de la España Imperial –insistía– todas sus grandezas parciales en el arte militar, en las ciencias exactas, en los estudios filosóficos y teológicos, en las Bellas Artes, todo está encaminado a conseguir la misma finalidad... La gloria de la Espa-

⁷ Sobre el tema véase el interesante libro de Lorenzo Delgado, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, 1988.

⁸ Algunos ejemplos: Indalecio Prieto: “Acción franquista en América. Maeztu, el de la Hispanidad”, *España Republicana*, Buenos Aires, 10-4-51, pp. 3 y 6; Rober G. Mead: “Dictadura y Literatura en el mundo de influencia hispánica”, *Elite*, núm. 1371, Caracas, 19-1-52, pág. 6; F. Pares, *Op. cit.*, pp. 52-53 y 82.

⁹ “El problema hispanoamericanista tras la guerra civil”, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante AMAE), Leg. R-1370, Exp. 10. las citas que siguen pertenecen a este documento. Agradezco sinceramente a Lorenzo Delgado su conocimiento.

ña Imperial es nuestra y solo nuestra por eso, porque el alma católica de nuestro siglo de oro es la que da vida nuevamente a nuestra nación. Y así en América todas las admiraciones, tan vastas, tan fervorosas, por nuestro pasado Imperial tienen que convertirse a la larga en amor a lo que España representa en la actualidad”.

En sentido semejante continuaban esta serie de principios¹⁰, pero Doussinague, que en lo fundamental estaba haciendo suya y para la política del régimen la tesis de Menéndez Pelayo que hacía del catolicismo el elemento esencial y diferencial de lo español, añadía un capítulo de “soluciones prácticas”, que acaso resulta más interesante por cuanto hubo de aplicación. Éstas soluciones eran cinco y en la tercera, por ejemplo, decía: “Hay que considerar el Arte y principalmente el Teatro como conductor de la política hispanoamericanista. Reverdecer el teatro clásico, rodear de amplia propaganda la reposición de cada una de las obras famosas de nuestra literatura, preparar compañías que debidamente apoyadas por el estado vayan a recorrer América con repertorio clásico, dar previamente fama ruidosa a sus principales actores y actrices para suscitar con mucha anticipación la curiosidad de los públicos americanos, organizar la semana de Lope de Vega o de Cervantes, de San Juan de la Cruz o de Malon de Chalde, celebrar el centenario, por ejemplo de “El Príncipe Constante”, “La devoción de la Cruz”, “El Condenado por desconfiado”, “La Estrella de Sevilla”, etc. y realizar todo ello sistemáticamente, no de manera aislada sino con persistencia, siguiendo un plan de penetración constante y paulatina; no como ya ahora, tan acertadamente, se hace, sino en una escala muchísimo más amplia, dando a estas actuaciones categoría de primer plano en la vida española”¹¹.

¹⁰ En segundo lugar consideraba que el “sentido católico” era lo que venía a caracterizar y dar personalidad a la posición que había adoptado el país, “España –decía– no puede seguir siendo una imitadora de modas extranjeras puesto que la Historia nos demuestra que precisamente nuestra decadencia y pérdida de brio se debió a haber adoptado ideas enciclopédicas y liberales que consiguieron salvar en el siglo XVIII la austera barrera pirenaica. No podemos engrandecer a España con una imitación servil de regímenes políticos extranjeros. España necesita afirmar su personalidad, buscar en sí misma los elementos arquitectónicos con que ha de construir su futuro”. En tercer lugar señalaba que “solo en la catolicidad encontraremos la solución del grave problema del hispanoamericanismo”, es decir, si en “toda América, católicos y comunistas, demócratas y nacionalistas autoritarios, son enemigos de lo que se llama nazi-fascismo”, España tenía que demostrar que no podía estar incluida en ese concepto porque era un Estado católico. Finalmente, afirmaba: “Fuera de España solo hay una cosa que nos es propia en el mundo, la Hispanidad, los restos espirituales de la gran España del pasado. Si como es bien sabido la grandeza de nuestro Imperio fué una grandeza en profundidad espiritual más que en extensión territorial, si la esencia de nuestra gran obra fue la defensa de la civilización cristiana, en el momento de tratar de recoger los restos que quedan en América de aquella labor gigantesca, tenemos que enarbolar la misma bandera”; es decir se debía “dar a la Hispanidad una dirección cristiana anticomunista”, con lo que España vendría a capitanear la comunidad de intereses espirituales y culturales hispanos que se resistían a la idea de absorción norteamericana.

¹¹ La primera solución señalaba: “Una política hispanoamericanista bien orientada tiene que moverse primordialmente en el terreno cultural... es necesario proceder a una como movilización intelectual que ponga al servicio del Estado, con la debida remuneración, las más doctas plumas, el pensamiento científico de nuestra Patria”. La segunda decía: “para destacar el sentido cultural de nuestro Movimiento, por encima de otro aspecto, hay que devolver a las gloriosas Universidades su pasado prestigio; España tiene que hacer en América una política de prestigio, y por lo que afecta al tema que vamos tratando, una política de prestigio cultural... O sea que por los diferentes medios con que cuenta el Estado hay que hacer la propagnada de nuestras de Universidades por los mismos métodos con que se hace la propaganda mercantil...”; La cuarta: “De manera similar se hace necesario el buscar en la gran historia pasada elementos que coadyuven a nuestra política hispanoamericanista. Por medio de becas, premios a trabajos concretos hechos de encargo, etc... hay que dar un gran impulso a la investigación histórica teniendo en cuenta que ella es uno de nuestros principales defensores; el atraer a España a los más destacados historiadores de Hispano-América, admiradores en general de nuestro pasado, puede ser uno de los aspectos de esta actuación...” y, finalmente, la última decía: “Los elementos materiales de la propaganda, la prensa, la radio, etc. deben ser uti-

Las conclusiones con las que terminaba Doussinague en este amplio informe, afirmaban que si se hacía “resaltar fuertemente el aspecto cultural de nuestro Movimiento, exaltando los valores patrióticos de todo orden, utilizando –subrayaba– para la política hispano-americanista todo el prestigio de nuestros grandes hombres del pasado”, se conseguiría llegar “al corazón de los españoles emigrados que hasta ahora están con los rojos... La propaganda hecha por el Gobierno rojo exaltando precisamente los mismos valores y la admiración hacia las mismas grandes figuras nos ha preparado el terreno... En cuanto a los católicos de Hispano-América, claro es que el sentido cristiano característico de toda nuestra vida pasada, que domina completamente las actividades de todas las clases de nuestro siglo de oro, tiene que atraerles sobremedida...”. La solución al problema hispanoamericanista estaba, pues, en erigirse “en campeones de la civilización cristiana” y en orientar hacia ello todos los actos de propaganda y todos los esfuerzos.

Las líneas directivas de la política americanista que esbozaba tenían, según señalaba, dos aspectos: “uno exterior que aparece desde el primer momento a la vista de todos y ese es el sentido cultural de nuestra propaganda, y otro más profundo, que trata de ir infundiendo insensiblemente, inadvertidamente, el sentido católico que es la intención y el propósito íntimo que origina y mueve esta propaganda. El primer aspecto, el puramente cultural, está destinado a servir de hermoso atractivo capaz de ganarnos las simpatías de las gentes que no sienten hondamente los principios del cristianismo pero que los aceptan vestidos con el espléndido ropaje de nuestra historia o de nuestra literatura clásica; y el segundo aspecto, el verdaderamente profundo e interesante para nosotros, va dirigido a las personas que dándose cuenta de toda la trascendencia de los problemas de América comprendan que el catolicismo es la única arma eficaz para combatir a sus terribles enemigos”. Para Doussinague, los “dos siglos de enciclopedia y de liberalismo”, los “veinte años de comunismo”, la propaganda antifascista francesa y norteamericana, el alejamiento durante la guerra, los exiliados españoles y los judíos expulsados de Alemania e Italia, habían dado una situación en la que era “*muy difícil tener esperanza de nada que se asemeje a una aproximación hispanoamericana*”. Por lo que concluía: “Sólo dos puntos sólidos de apoyo nos quedan: los católicos,... y los admiradores de nuestra grandeza pasada. Y en estos dos puntos de apoyo tenemos que hacernos firmes para levantar nuestro prestigio en América... Es necesario una vez más no atacar de frente sino de flanco, envolver habilmente la posición, encubriendo nuestros verdaderos propósitos muy cuidadosamente bajo el manto cultural”.

La materialización de estos principios, tenidas en cuenta las posibilidades que dejaban la crisis económica y el aislamiento internacional impuesto, fue abundante en los 40. Los ejemplos de estas actuaciones son tan numerosos que preferimos, ante el corto espacio del que disponemos, no citar ninguno, pues en la cabeza de todos están ejemplos de las exposiciones, intercambios, becas, congresos, misiones poéticas, juras teatrales, ediciones de nuestros clásicos, reproducciones de nuestro arte del Siglo de Oro, artículos de prensa, celebración de centenarios, emisiones de radio, etc., que avalan la plasmación de tal política.

¿Pero y en la década de 1950, qué ocurre? 1951 parece un año límite para muchas cosas, también para el cambio de planteamiento de la política artística estatal. En 1950, cuando se preparaba la I Bienal Hispanoamericana de Arte, Sánchez Bella informaba a todos los Emba-

lizados conforme a estas ideas de manera sistemática, vigilándose y orientándose a los corresponsales de prensa americana, organizándose por la radio constantes conferencias sobre los temas culturales apuntados...”.

jadores de Iberoamérica, incluidos Portugal, Brasil, Estados Unidos y Filipinas —países todos invitados a este certamen de arte contemporáneo que se celebrará el año siguiente en Madrid¹²— de cual era el criterio que animaba a la nueva política artística oficial a convocar un certamen internacional como aquél: “me permito indicarle que el criterio estético que ha inspirado nuestro propósito y el que mejor coincide con la realidad artística hispanoamericana, es el que discretamente podríamos denominar libre o moderno, esto es, actual, aunque sin exageraciones y, desde luego, sin exclusivismos de ninguna clase. Pero queremos en lo posible evitar el amaneramiento académico y dar paso a un Arte auténtico y viviente... Creo sinceramente que además del éxito artístico que esta Exposición Hispanoamericana debe y puede tener, comporta también, y de manera muy señalada, la clara posibilidad de un inteligente triunfo político...”¹³. En la inauguración de esta I Bienal el Ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez, decía ante el Jefe del Estado y el cuerpo diplomático: “Por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria... Tiene éste (el Arte) una esfera legítima de autonomía, como expresión libre del alma individual, en la que no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo inauténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política”¹⁴. Para Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, esta exposición señalaba “nuevos rumbos a la acción artística del Estado”, España debía plantearse el “emprender una activa y renovadora acción de su política artística. Hacer acto de presencia ante el mundo y atraer el mundo artístico hacia ella,... animados del mismo espíritu, anchamente abierto a todas las tendencias y a todas las ilusiones”¹⁵. Las bases para una nueva trayectoria oficial en materia artística estaban echadas. Lo ecléctico de la actitud política en ese preciso momento no era sino un paso transitorio acaso más duradero, si se quiere, en la política artística hacia el interior del país, pero de clara y breve dirección hacia el vanguardismo de cara al exterior.

A la altura de este tiempo, el poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco, podía plantear la independencia de inspiración del artista y la necesidad de solucionar el problema de dar salida a su creación. “En ninguna —decía— 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?”¹⁶. Vivanco venía distinguiendo en España una política artística como la que mantuvieron los Austrias y otra como la que mantuvieron los Borbones. La primera, la

¹² Sobre este certamen véase Miguel Cabañas: “Introducción a la I Bienal Hispano-Americana de Arte”, en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 365-431.

¹³ Carta a E. de Navasqués, Embajador de España en Argentina, de 5-12-50 (AMAE, Leg. R-4263, Exp. 22). Con la misma fecha Sánchez Bella envió las cartas al resto de los embajadores o ministros plenipotenciarios de España (véase el legajo citado y en el Archivo General de la Administración —en adelante AGA—, Caja 5379).

¹⁴ “Arte y Política. Relaciones entre Arte y Estado”, *Correo Literario* núm. 34-35; Madrid, 1-11-51, pág. 1 (véase también en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 26; Madrid, febrero de 1952, pp. 162-65).

¹⁵ A. Gallego Burín: “La Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano”, *ABC*, Madrid, 12-10-51.

¹⁶ *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1952, pp. 28-29.

de los Austrias, según Vivanco, se había caracterizado por no estar tecnificada, frente al carácter técnico-burocrático, al dirigismo de la de los Borbones; los resultados respectivos de una y otra política habían sido la calidad y acierto del Museo del Prado y la mediocridad y fracaso del Museo de Arte Moderno¹⁷. Sus ideas ni venían ni caían en el vacío y poco después eran resaltadas por Manuel Fraga Iribarne, a la sazón secretario general del Instituto de Cultura Hispánica, para argumentar la necesidad del cambio de política artística¹⁸.

El régimen quiso justificar su actuación de los 40 en materia artística como una política semejante a la de los Austrias, pero llegada la nueva década se hacía necesario que el Estado tomara cartas en el asunto para un juego totalmente diferente. “Hay excepciones en el arte dirigido como Goya”, no olvidaba Vivanco; “Goya, padre de todo arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar acogida a todos los que sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados”, concluía su discurso Ruiz-Giménez¹⁹.

La paradoja y la contradicción de todo este asunto, la paradoja de las afirmaciones de Ruiz-Giménez, de Gallego Burín, de Vivanco o de Manuel Fraga está en que todas ellas se hacen en el momento en que los elementos vanguardistas del Estado y del arte se alían para intentar una modernización; era el período en que “las *vanguardias* cooperaban a la recuperación de la modernidad”, como señalaba Aguilera Cerni²⁰. “Pudiéramos intentar resúmenes —decía Sánchez Camargo ante la I Bienal y el discurso de Ruiz-Giménez— afirmando que la posición ante el arte ha tenido un cambio que sólo beneficios ha de reportar. España ha incorporado en este concierto de realizaciones la decisión de que ningún camino deje de estar, cuando sea sincero, bajo el patrocinio y amparo estatal”²¹. “Gracias a los esfuerzos conseguidos, y a la buena política que ha llevado a cabo la Bienal, —señalaba César González-Ruano— 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”²². Se trata, desde mi punto de vista, de toda la argumentación y afirmaciones

¹⁷ *Ibidem*, pp. 17-20.

¹⁸ “El propio Vivanco ha señalado —decía— las raíces sociológicas que determinan, precisamente en la Europa y en el siglo XIX, la pintoresca ruptura entre un arte llamado antiguo, académico o “pompier” y un arte nuevo, independiente, auténtico, revolucionario, minoritario, etc. Antes sólo había pintores o arquitectos, buenos o malos; ahora se pretende tecnificar el arte, dirigirlo y oficializarlo. Se crean Direcciones Generales y aún Ministerios de Bellas Artes, Exposiciones Nacionales, Cátedras, medallas, escalafones, Academias de Roma, Casas de Velázquez, etc. Ha faltado poco (y para algunos estamos aún a tiempo) de crear un servicio burocrático, con Jefes Superiores de Pintura, Pintores 1a., 2a. y 3a. y Oficiales de 4a. y 5a. clase. Y si ante los peligros de petrificación y putrefacción de estas tendencias se intenta alterar un poco el juego de la estratificación adquirida, entonces resulta que se intenta hacer política totalitaria o partidista. (...) De aquí la necesidad de una política artística, consciente de sus limitaciones y dificultades: política que no sea la obra de una mera dependencia controlada por uno o varios grupos de profesionales, sino la obra conjunta de cuantos con responsabilidad planean el cambio social”; “Arte y Política”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 1-4-52. Este artículo junto a “Arte y Sociedad”, aparecido en el mismo diario, fueron publicados como uno sólo en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 29, Madrid, mayo de 1952, pp. 131-139.

¹⁹ Ambas obras citadas, pp. 19 y 1 respectivamente.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 80.

²¹ “Júbilo ante la Bienal”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 22-10-51.

²² “Cuadros y esculturas Madrid-Barcelona”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1-3-52. Las editoriales y artículos en el mismo sentido que las últimas citas fueron muy frecuentes; entre otros véanse: A. del Castillo: “La Bienal, ventana abierta al futuro”, *Diario de Barcelona*, 16-10-51; “Arte y Belleza”, *Diario Montañés*, Santander, 14-10-51; “El Arte y el Estado”, *Alerta*, Santander, 16-10-51; C. González-Ruano: “La Bienal y el ejemplo de su fallo”, *Patria*, Granada, 6-12-51 (también reproducido en *Baleares*, Palma de Mallorca, 14-12-51); C. Ribera: “La Bienal

que acompañan a cualquier momento de transición. Si, el dirigismo no quedaba arrinconado y reaparecía en lo oficial, pero de forma cualitativamente diferente. Lo que en realidad se pretendía entonces no era que el Estado no se inmiscuyera en materia artística, sino, por el contrario, que se implicara más. Se precisaba que el Estado creara un nuevo sistema de valores y deshiciera el control de la vida artística nacional que, en los años 40 y a través de la concesión de becas, premios, consagraciones, prebendas, manejo de las Exposiciones Nacionales, etc., había otorgado en monopolio a los artistas académicos; se requería que el Estado apoyara y ayudara también a las nuevas corrientes artísticas. Y será ahora cuando desde éste se comience a pensar en las ventajas que ello podía reportar, especialmente de cara al exterior. Las quejas llegarán rápidamente a oírse en el otro extremo, porque “hoy, —decía un crítico— el arte abstracto es el arte “oficial”, el arte protegido, el arte sometido a directrices burocráticas y comerciales. La gente piensa que es todo lo contrario. Lo malo no es que lo piense la gente, que, al fin y al cabo en estas cuestiones, acepta siempre lo que le dicen. Más grave es ya que muchos que se titulan críticos o especializados en cosas de arte, se tragan ingenuamente la pildora y hacen el juego a quienes se la doran maliciosamente”²³.

Pero aunque no se llegara a tales extremos —al menos en el interior— hasta algún tiempo después, lo cierto es que en la nueva década que acababa con el aislamiento artístico y político de los 40, lo que sí podía hacerse ya era acusar abiertamente a Gutiérrez Soto, arquitecto del ya llamado entonces “Monasterio del Aire”, de querer llenar España de “escorialitos pequeños” o a Vazquez Díaz de copiar descaradamente los monjes de Zurbarán, o afirmar que si Velázquez viviera no triunfaría en esta época, como hacía el victorioso Benjamín Palencia de la I Bienal Hispanoamericana²⁴.

Así es que, el Instituto de Cultura Hispánica, que se autodefinía en un informe al Ministro de Asuntos Exteriores como “esencialmente, un organismo de política exterior al servicio de la vinculación de España e Hispanoamérica”²⁵, comenzara una nueva política artística a partir de 1950 y la organización de la I Bienal Hispanoamericana. En uno de los carteles anunciadores de este certamen internacional, se decía ya: “El meridiano del arte universal que Velázquez hizo que pasara junto a las sierras madrileñas, desviado en el Siglo XVIII hacia Francia, otra vez volvió a pasar por Madrid gracias a la pintura de Goya. Este Goya que alcanzó los primeros años del XIX, pintor de Madrid cuyos ojos se abren por última vez a la luz de Francia va a devolvernos hoy, en 1951, la localización del meridiano artístico en la capital de España. Los admiradores de la escuela impresionista, los de Cézanne, Renoir, Degas, saben cuanto significa Goya. La retrospectiva que organiza la Bienal resalta y sirve de recordatorio al genio europeo y universal del aragonés. La retrospectiva de Goya, junto con la del madrileño Beruete y el asturiano—vasco Regoyos, tiene una clara significación para los ojos hispáni-

Hispano-Americana. Una válvula de escape que estalla con ruido, sorpresa y confusión”, *La Voz de España*, Santander, 16-2-52 (también en *Proa*, León, 17-2-52); “Una nueva política artística”, *Yugo*, Almería, 6-2-53, etc.

²³ Manuel G. Cerezales: “El arte dirigido”, *El Correo Español*, Bilbao, 27-12-52.

²⁴ Véase: “Original coloquio de Prensa sobre la Primera Bienal Hispanoamericana. En la Escuela Oficial de Periodismo”, *Hoy*, Badajoz, 1-12-51; Manuel Calvo Hernández: “Nuevas indiscreciones sobre la Bienal”, *Pueblo*, Madrid, 1-12-51; Rafael Landín Carrasco: “Viaje en torno a la Bienal. IV”, *La Noche*, Santiago de Compostela, 11-1-52; Aurelio Rus: “Una entrevista con Benjamín Palencia. Si Velázquez viviera no triunfaría”, *El Correo Español*, Bilbao, 3-2-52.

²⁵ “Notas sobre el Instituto de Cultura Hispánica para el Señor Ministro de Asuntos Exteriores” (hacia nov. de 1951), AMAE, Leg. R-5498, Exp. 13.

cos. Para la mirada americana que encontrará en estos cuadros de antepasados suyos algo común que no podría hallar nunca en otras pinturas europeas”²⁶. Y efectivamente, la I Bienal incorporó una retrospectiva que llamó de “Precursores y maestros de la pintura española contemporánea” y otra sobre Goya²⁷ en la que insistía en el Ministro de Asuntos Exteriores, A. Martín Artajo, en carta dirigida al Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes (pocas semanas después sustituido por el catedrático granadino Gallego Burín), porque “una exhibición de tan alta categoría artística simultánea a la exposición Bienal redundaría en el mayor prestigio y lucimiento de esta última”²⁸. Y no se olvide que durante varios años (1952-55) una exposición dedicada a Goya y el grabado contemporáneo español patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo comisario fue Julio Prieto Nespereira, recorrería las principales capitales americanas²⁹.

Los sueños de la recuperación de la estética del Siglo de Oro de los años 40 habían acabado. Goya en la nueva década suplantaría a Velázquez, era la misma correspondencia que haría que el arte abstracto que informaba por ejemplo al grupo El Paso, suplantaría al eclecticismo pictórico, pongamos por caso, de la Escuela de Madrid o los Indalianos de Almería. Era la misma política que haría a lo oficial celebrar o partidipar en certámenes artísticos internacionales con cierto tono vanguardista, una política que suplantaría a las Exposiciones Nacionales e, incluso, a las exposiciones con timón orsiano de la Academia Breve e Crítica de Arte. Algunas cosas, aun con todo, persistirán para casa en los primeros años 50, aunque con una vida lánguida.

Velázquez, antes que Goya, volvería a ser recuperado en los años 60 por homenajes de artistas avanzados como los de 1960 y obras como la del Equipo Crónica, pero estas relecturas venían acompañadas de un sentido cualitativamente diferente de la recuperación. Se trataba ahora, especialmente en casos como el del Equipo Crónica, de un arte de crítica social, de una crítica que, en el fondo, era también, a la vez que búsqueda de señas de identidad, crítica al régimen bajo el que se vivía³⁰; un régimen que había querido en los años 40 fomentar la mirada retrospectiva hacia el Siglo de Oro, el tiempo de la hegemonía política y esplendor cultural español, pero también, como no se ha dejado de señalar³¹, de las grandes desigualdades sociales.

²⁶ Cartel desplegable anunciador de la I Bienal Hispanoamericana editado por el Instituto de Cultura Hispánica (Véase AGA, Caja 5379).

²⁷ La primera la componían obras de Beruete, Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos y Solana, fue una iniciativa de Juan Ramón Masoliver. La segunda, meditada desde hacía tiempo añadía sobre la exposición exhibida en Burdeos algunas obras del Convento de Santa Ana de Valladolid (véase M. Cabañas: *Op. cit.*, pp. 371 y 408-9).

²⁸ Madrid, 6-7-51 (AMAE, Leg. R-4263; Exp. 22).

²⁹ Se inició en Río de Janeiro y recorrió luego Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Mendoza, Santiago de Chile, Valparaíso, Lima, Quito, Bogotá, La Habana, Nueva Orleans, Japón y Filipinas (La documentación sobre estas exposiciones: AMAE, Leg. R-4263, Exp. 11 y AGA, Caja 5379. Véase también Carlos Areán: *Julio Prieto Nespereira*, Madrid, M. de Educación y Ciencia, 1973, pp. 20-21).

³⁰ Véanse para el caso del Equipo Crónica los textos de Valeriano Bozal y Tomás Llorens en el catálogo de la exposición *Equipo Crónica 1965-1981*, Valencia, IVAM; Barcelona, C.C.C. Casa de la Caritat y Madrid, C.A. Reina Sofía; Febrero-Noviembre 1989, especialmente pp. 45-46 y 64-65.

³¹ Bartolomé Bennassar: *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 172 y ss.