

# LA REORIENTACIÓN DE UNA CONVOCATORIA ARTÍSTICA DE VOCACIÓN POLÍTICA: LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS Y LOS DESIGNIOS DIPLOMÁTICOS

**Miguel Cabañas Bravo**

## 1 . LA CARGA POLITICA DE LAS BIENALES HISPANO-AMERICANAS

Entre las convocatorias artísticas que tuvieron lugar durante el régimen que inauguró el desenlace de nuestra guerra civil, sin lugar a dudas, la Bienal Hispano-Americana de Arte, gestada desde la diplomacia e intereses político-culturales del franquismo, fue una de las de mayor importancia y transcendencia.

Su nacimiento en un claro momento de cambio de estrategia de la política española, le hizo incidir decisivamente en el panorama artístico español e internacional y la convirtió en uno de los eventos de mayor repercusión y eficacia (1). Pero, la ya alta instrumentalización política del certamen en favor de los intereses diplomáticos españoles de su primera convocatoria, fue creciendo cada vez más a medida que se celebraban nuevas ediciones, lo que pronto hizo necesario remozamientos y adecuaciones para que continuara sirviendo a estos intereses.

Abordaremos en estas páginas, pues, como se transformó el importante instrumento político de las Bienales Hispano-Americanas en consonancia con otras actuaciones e intereses políticos. Un tema amplio y complejo, del que son muy limitadas y dispersas las referencias que quedaron en las publicaciones de la época, además de prácticamente inarticulables si no se conoce la trama política e institucional de la que derivan; por tanto, nos apoyaremos para su reconstrucción y análisis, principalmente, en la documentación existente en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Archivo General de la Administración y el Archivo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (al que pasó el archivo del antiguo Instituto de Cultura Hispánica).

Así, conducidos por una metodología histórico-social, que privilegie los aspectos socio-históricos que rodearon el hecho artístico, reconstruiremos los acontecimientos y el trasfondo de ciertos instrumentos que dispuso el Estado para manipular el mundo del arte con unos fines prioritariamente diplomáticos y económicos, contribuyendo paralelamente, respecto a la acción de este Estado durante la segunda mitad de los años cincuenta y primeros sesenta, a que sean menores las denunciadas carencias de "estudios detenidos con base documental firme (que) tracen una fisonomía solvente de los hechos" (2). Pero, además, servirá para dejar bien marcados los perfiles de la profunda imbricación existente entre los hechos políticos y artísticos que hubo durante el régimen franquista en general y, en particular, en el contexto socio-cultural de las relaciones hispanoamericanas; como es visible al analizar la trayectoria de este certamen bianual. Un certamen que, a través del aspecto aparentemente inocuo de la exhibición de arte contemporáneo, conllevó el deliberado propósito político de incidir en un importante campo de acción de proyección exterior: el hispanoamericano; aunque, como veremos, cuando la estructura artística que estaba ayudando al soporte de esta acción política comenzó a ponerse en evidencia y obtener fracasos, se la transformará al compás de los nuevos intereses políticos de España, que ahora mirarán hacia Europa. Era el remozamiento para un nuevo proceder diplomático en el que, la exhibición conjunta del arte español y americano, se hará ya en el marco de Europa e intentando que el canal sirviera de apoyo a la visión de España en el viejo continente como la interlocutora con la cultura latinoamericana.

Con todo, como punto de partida de este análisis, es conveniente hacer un breve recorrido por el contexto e intencionalidad en las que, al mediar el siglo XX, nacían en España las Bienales Hispano-Americanas de Arte. Un certamen internacional organizado por el Instituto de Cultura Hispánica, en acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores, que fue proyectado hacia el exterior con un planteamiento e intencionalidad de mayor carga diplomática y política que artística. Vinculado a la política española de la Hispanidad, surgía, sin embargo, portando la intención de superar el cerrado ambiente artístico-cultural de los años cuarenta e instalándose entre las intenciones aperturistas de la nueva década.

Pero el certamen, aunque con nuevos objetivos, fue resultado directo de la propia situación y circunstancias de la España de los cuarenta. Es decir, un país que, además de su ambigua postura respecto a la guerra en el exterior y el impuesto aislamiento diplomático internacional, estuvo marcado por una dura postguerra, en la que a las grandes necesidades de reconstrucción interior, el estancamiento

económico y las tendencias autárquicas, se adjuntó la pugna entre falangistas y católicos integristas por imponerse como alternativa ideológica que legitimara lo establecido y ejerciera el control del pensamiento oficial. Por otro lado, la misma política del momento había tenido que supeditar su dirección exterior a las necesidades de la política interior para cubrir uno de sus objetivos primordiales: la propia consolidación del régimen. Mas, en el mismo sentido, resultaba igualmente de extrema importancia normalizar la posición de éste en el contexto internacional, por lo que -a la par que se atendía a otras necesidades y paralelamente a la búsqueda del apoyo de los Estados Unidos y el interés por el Vaticano y el mundo árabe- adquirió especial relieve la llamada política de la Hispanidad, que orientada a estimular los vínculos y relaciones entre España y los países iberoamericanos, fue uno de los cauces más utilizados respecto a las intenciones de afirmación internacional del régimen.

En otro orden, aquella misma España había puesto en escena una autarquía que no fue solamente económica, sino también cultural y artística, lo cual dejaba pocas posibilidades de desarrollo a las miradas hacia modelos culturales exteriores, mientras alcanzaban prioridad las direcciones replegadas hacia la inspiración en lo autóctono, tradicional y triunfalista. Esta situación acentuó la desconexión con el panorama artístico avanzado internacional y favoreció mucho más a los artistas clasicistas, quienes mientras acusaban hábilmente de extranjerizantes y disolventes las miradas hacia la vanguardia y su ritmo internacional, con presteza se vincularon a los requisitos del momento e instalándose en los alrededores de lo oficial consiguieron adueñarse de los aparatos de promoción artística y gozar de una amplitud de privilegios y prerrogativas de la que no estuvieron dispuestos a desprenderse fácilmente.

Junto a la esclerótica y asfixiante situación a que ello conducía, se hallaba en toda su vigencia y afán expansivo la citada política de la Hispanidad, donde precisamente las relaciones culturales resultaban dimensión esencial y principalísima, aunque la preservación y fomento institucional de las mismas que alegaba esta política, lejos del altruismo, aparejaba también su utilización para favorecer, mediante el prestigio de lo cultural común y vinculante, la introducción de finalidades políticas y económicas. Y fue al abrigo de esta política, por entonces la de mayor amplitud de acción de cara a las relaciones culturales con los países foráneos, donde la alianza entre algunos de los sectores más dinámicos de la cultura y la política pudieron, pese a todas las ambigüedades, encajar la maniobra de convocar desde lo oficial un certamen artístico internacional que, por su misma proyección hacia el exterior, debía dar cabida y reconocer a las corrientes artísticas de avanzada, tan denigradas y combatidas por aquellos artistas clasicistas que venían previniendo su "contagio".

Con todo, se estaba en los comienzos de los años cincuenta cuando llegó la convocatoria y celebración de esta Bienal Hispanoamericana de Arte, ecléctico certamen cuya primera edición resultó culminación del arte desarrollado en los años cuarenta y punto de arranque de un nuevo período del arte y la política artística española, lo que la convierten en un hito innegable del arte español contemporáneo y la más relevante de las ediciones celebradas (3).

Paralelamente, era el momento en el que comenzaban a producirse en la economía, el pensamiento, la literatura y la cultura en general una serie de replanteamientos y cambios de dirección más aperturista. Se correspondía en lo político con la llegada de embajadores y diplomáticos a Madrid tras la más favorable postura de la ONU y la reorganización ministerial de julio de 1951 que, manteniendo a Alberto Martín Artajo en la cartera de Asuntos Exteriores -desde cuya Dirección General de Relaciones Culturales se desplegó una actividad artística importantísima- y poniendo al frente de la de Educación Nacional a Joaquín Ruiz Giménez, trajo al Gobierno aires más renovadores, aperturistas y enriquecedores de la cultura. Empezaba así una primera mitad de década (con frecuencia llamada "fase Ruiz Giménez", 1951-1956, pese a la excesiva importancia y protagonismo concedido a este ministro y su cartera), en la que se pusieron las bases, en cuanto al arte se refiere, que hicieron posible el auge y éxito que adquirió en la segunda mitad de los cincuenta el arte vanguardista español, especialmente el informalismo, tan paseado en los escenarios internacionales por la Dirección General de Relaciones Culturales (4).

En aquel primer momento, pues, se inscriben las ediciones de la Bienal que lograron celebrarse. Pero además, hay que tener muy en cuenta sobre ellas, de cara al análisis del final del certamen que aquí plantearemos, el importante designio exterior con el que nacieron y se desarrollaron, ya que si, por un lado -y de rechazo-, obligó a poner en marcha un nuevo planteamiento de la política artística estatal incluso hacia el interior, por otro, la vinculación a la política de la Hispanidad las convirtió en un instrumento de prestigiamiento y penetración de la política exterior española. Es decir, las Bienales son difícilmente separables de las mismas instituciones que las dieron vida y sus intereses o, lo que es lo mismo, fueron organizadas y posibilitadas por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), entidad autónoma

pero a la vez dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, cartera que proporcionó los créditos y la importante gestión de los embajadores y representantes diplomáticos españoles para conseguir oficialidad, patrocinio y participación artística de los países invitados, mientras el mismo Instituto -dirigido en estos momentos por Alfredo Sánchez Bella- movilizaba a los fines del certamen a toda la red de centros y asociaciones filiales y adheridos que poseía en España y América; terminando ambas instituciones por convertir este certamen en un importante útil político inscrito en la mirada española hacia el exterior, es decir, en una pieza más de actuación de la referida política de la Hispanidad.

## 2. LAS EDICIONES CELEBRADAS

Llegaron a celebrarse tres ediciones de este certamen internacional dirigido a la comunidad de países hispánicos -incluyendo como "invitados de honor" a Portugal, Brasil, Filipinas, Estados Unidos y Canadá-, ediciones con una serie de características comunes, que van desde un planteamiento y orientación similares a la permanencia de cierta actitud de oposición de los artistas al certamen (5).

La Primera de ellas -con la que comenzó el certamen- se celebró en Madrid, entre los meses de octubre de 1951 y febrero de 1952, con una prolongación antológica en Barcelona entre marzo y abril del último año (6). La Segunda, al señalar los Estatutos del certamen la posibilidad de realización alternativa de las ediciones en España y otros países, se llevó a La Habana, donde el Gobierno del general Fulgencio Batista se aprestó a copatrocinarla para ser incluida como acto destacado de la conmemoración en 1953 del Centenario Martiniano, aunque -anunciando ya los numerosos problemas con los que se encontraría el certamen cada vez que intentara organizar sus ediciones en el extranjero- fue celebrada con gran retraso entre mayo y septiembre de 1954, siendo luego seguida de varias exposiciones antológicas presentadas en diferentes países americanos (7). Finalmente, la Tercera, como se prescribía y recobrando el ritmo bianual, regresó a España, siendo ahora celebrada en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956, sucediéndole una exposición antológica en Ginebra (8).

Estas tres ediciones, pronto rodeadas de intereses, compromisos y acuerdos con otros certámenes internacionales, iniciaron la intención de la política artística española de inscribirse de forma activa entre los escenarios internacionales de arte contemporáneo sacudiéndose la inercia de la politiquilla casera, sirviendo al mismo tiempo de campo de experimentación sobre este tipo de confrontaciones y de formación de funcionarios como Luis González Robles. Fue la preparación para lo que luego, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, sería una buena cosecha de éxitos. No obstante, con estas tres ediciones no acabó la historia del certamen, sino que a ellas siguieron -haciendo depender cada vez más su realización del abrigo de las políticas latinoamericanas- dos importantes proyectos de celebrar la Cuarta Bienal Hispanoamericana; actuación que se instalaba ya en un nuevo momento de la política española, es decir, el que comenzando a principios de 1957 con la llegada de un nuevo Gobierno, el quinto del régimen, se prolongaría hasta 1962. En este período, en cuanto a los organismos que más nos interesan, Fernando María Castiella reemplazaba a Alberto Martín Artajo en la cartera de Asuntos Exteriores, a la vez que también se producía la sustitución como director del ICH de Alfredo Sánchez Bella -quien pasaba a embajador de España en Santo Domingo- por Blas Piñar. Además conviene retener que durante el mismo período, primero, se producirá una renovación ideológica más dispuesta al diálogo, la cual reconocerá en la cultura y sus protagonistas el papel de agentes de transformación socio-política, consiguiendo la integración de sectores críticos y su implicación en ese cambio, y, segundo, que el plan nacional de estabilización de este Gobierno impuso unos recortes económicos que no dejaron de afectar a las posibilidades de subvención y patrocinio de exposiciones y otras actividades artísticas y culturales, obligando a que este tipo de actuación no se dispersara ni distrajera con menudencias, si bien, pese a los recortes, paradójicamente se asistiría -como decíamos- a una brillante etapa para el arte español y sus éxitos en los escenarios internacionales (9).

En tal período, pues, y buscando siempre la incidencia entre las políticas latinoamericanas y el apoyo económico exterior, se produjeron los proyectos aludidos de celebrar la siguiente edición del certamen fuera de España; es decir, un primero que, entre 1956 y 1958, se propuso organizarla en Caracas, aunque la caída del presidente Marcos Pérez Jiménez y la hostilidad del mundo artístico venezolano lo echaran por tierra, y un segundo que, entre 1958 y 1961 y uniendo su patrocinio a las reuniones de la Organización de Estados Americanos (OEA), se propuso celebrarla en Quito. Ambos proyectos, pese al apoyo presidencial del primero y a lo avanzado que llegó a estar el segundo, finalmente resultaron fracasados e hicieron, como iremos viendo, precipitar el final de estas tempestuosas Bienales

Hispanoamericanas y su Secretaría Permanente, dirigidas por el poeta Leopoldo Panero hasta su muerte (1962).

### 3. LA PARTICIPACIÓN DE ECUADOR

Más con miras tanto a analizar estos últimos momentos del certamen -que le llevaron del fracaso de sus postreros proyectos a la transformación en un nuevo torneo-, como a ilustrar esa atención preferente a los intereses políticos sobre los artísticos que de forma creciente fue mostrando la Bienal -empeñada en introducir su cuarta edición en el mundo latinoamericano y hacerla patrocinar por éste, independientemente del panorama artístico y vacilaciones del país de acogida o la experiencia del cúmulo de dificultades en la de La Habana-, conviene tener en cuenta tanto la situación artística y participación de Ecuador en estas Bienales, especialmente en la de Barcelona, como el aludido proyecto de celebrar la IV Bienal en Caracas.

Sobre el primer aspecto, destaquemos que hasta principios de la década de los treinta no comenzó el arte de Ecuador a preocuparse por lo autóctono, aunque a partir de entonces empezó a acusar la influencia del muralismo mexicano y el indigenismo, entendido como postura socio-política y estética con intención de privilegiar la cultura india, al modo que ya venía desarrollándose en Perú con José Sabogal como principal representante. Este indigenismo dominó la escena artística ecuatoriana hasta mediados de la década de los cincuenta, teniendo entre algunos de sus primeros representantes a Camilo Egas, Diógenes Paredes y Eduardo Kingman, a los que siguieron otros muchos, como José Enrique Guerrero, Pedro León, Leonardo Tejada, Luis Moscoso, Galo Galecio y Oswaldo Guayasamín.

Este último pintor que, volcado hacia la temática del indio e influido por Picasso y el muralismo mexicano, se hizo con un lenguaje fácil en el que acentuó los rasgos patéticos y dramáticos rebajando el color y resaltando el peso del vivir indio, se convirtió durante los años cuarenta y cincuenta en el más destacado intérprete ecuatoriano del indigenismo, acaparando desde finales de los cuarenta los encargos oficiales del país, por lo que comenzó a ser considerado como exponente de una estética del indigenismo institucionalizada, pasando su obra por los más controvertidos comentarios. Solamente hacia mediados de los cincuenta, precisamente cuando Guayasamín obtenía el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Barcelona y el primero de Pintura Sudamericana en la IV Bienal de Sao Paulo, se comenzaría a reaccionar en Ecuador contra este tipo de arte e irrumpiría la abstracción, que tendrá entre sus primeros representantes a Araceli Gilbert y Manuel Rendón.

En cuanto a su participación en las Bienales Hispanoamericanas, Ecuador siempre tuvo una gran tendencia a llevar artistas exponentes de la corriente indigenista, con su temática tan frecuentemente acusada de facilona, y hay que señalar los pocos contratiempos que tuvo esta aportación en la Bienal de Madrid, que vino realizada de forma oficial y a la que el Gobierno de Ecuador acompañó de un premio de 400 dólares para adjudicar en el certamen. No muy extensa y reducida a la sección de pintura, la conformaron, con tres obras cada uno, los pintores Eduardo Kingman, Luis Moscoso, Alberto Coloma, José Enrique Guerrero, Eduardo Solá Franco -seleccionado en Barcelona-, Eladio Sevilla y Manuel Rendón, ganador este último del premio de la República de Bolivia para pintura por su obra "De profundis" (10). Insistente casi en los mismos nombres, pero más reducida, fue la concurrencia ecuatoriana a la Bienal de La Habana, donde participaron los pintores José Enrique Guerrero, Luis Moscoso, Jaime Valencia y Manuel Rendón, nuevamente galardonados (11).

Sin embargo, mucho más importante y significativa para el caso que nos ocupa fue la participación ecuatoriana en la Bienal de Barcelona, que tenía lugar cuando ya se había producido la importante designación de Ecuador en la X Conferencia Interamericana de la OEA -celebrada en 1954 en Caracas- como sede de la próxima Conferencia y en la que se dejaría ya de premiar los asomos modernizadores de Rendón y se miraría hacia el indigenismo de Guayasamín. La indicación parecía venir ya dada, pues la participación en Barcelona estuvo precedida, como anticipo de lo que iba a ser la representación oficial ecuatoriana en la Bienal barcelonesa, de una muestra de pintores ecuatorianos dirigida por Jorge Rey y presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Es decir, ya en el mes de abril de 1955, el embajador de España en Quito, Luis Soler, al responder a un orden circular del ministro español de Asuntos Exteriores sobre las gestiones realizadas respecto a la Bienal que se celebraría en Barcelona, aparte de informar que la Embajada se había "dirigido directamente a la Prensa, centros culturales y artísticos de Ecuador y a todas las personas que podrían

estar interesadas en concurrir con sus obras" y que también lo había hecho el Instituto de Cultura Hispánica y la prensa del país había publicado la convocatoria, añadía sobre la participación: "Según me indicó el señor Jorge Rey, que como anuncié a V. E. anteriormente viajó a España para presentar una Exposición de las obras de pintores ecuatorianos, pondrá todas las obras pictóricas a su cargo a disposición del señor Sánchez Bella, Presidente del Instituto de Cultura Hispánica, para que éstas puedan ser exhibidas en la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Hasta la fecha, aparte de esta aportación de don Jorge Rey no se conoce en esta Embajada el deseo de concurrir a la III Bienal de otros artistas, aunque es muy probable que se hayan dirigido directamente al Instituto de Cultura Hispánica", y adjuntaba una relación facilitada por Jorge Rey de los pintores y las obras que serían exhibidas en España (12).

Y, efectivamente, el citado Museo de Madrid presentó, dirigida por Jorge Rey y patrocinada por el Ministerio de Educación Pública y la Embajada en Madrid ecuatorianos y el ICH, la exposición "Pintura Ecuatoriana Contemporánea". La conformaban los pintores y obras de la mencionada relación, entre los que destacaban por su amplia representación Galo Galecio, Oswaldo Guayasamín, José Enrique Guerrero, Eduardo Kingman, Bolívar Mena Franco, Luis Moscoso, Diógenes Paredes y Gustavo Vásconez, siendo inaugurada por José Luis Messía, secretario general del Instituto, el 8 de junio de 1955 con palabras de agradecimiento para el presidente de la República, el ministro de Educación ecuatoriano y, especialmente, el embajador de éste país en España, Ruperto Alarcón, por el gesto de llevar la muestra a Madrid (13).

Por otro lado, a finales de agosto, aparecía publicado en ABC un artículo de José M<sup>a</sup> Massip, corresponsal del diario en Washington, sobre la exposición de Oswaldo Guayasamín en el edificio de la Unión Panamericana, donde había presentado una serie de cuadros de los 103 que formaban su "Huacayñán" o "El camino del Llanto" que recientemente también habían sido expuestos en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, de Quito, y en Caracas. Comentaba Massip el éxito de ventas en la muestra de Washington y las compras hechas por Nelson Rockefeller, señalando que, con el brasileño Cándido Portinari y el mexicano Rufino Tamayo, a Guayasamín "Iberoamérica lo considera como uno de los tres grandes de su pintura de hoy". Aludía también a la buena crítica que, al igual que en Quito y Caracas, había tenido la exposición de Washington, de la que se había ocupado la revista Time destacando tanto poder en lo expuesto "como lo más poderoso que haya salido de Sudamérica en la época moderna", y añadía otros elogios y apreciaciones sobre la fuerza de esta pintura y su gran significación entre el arte americano (14). A partir de este momento, toda la atención sobre la participación ecuatoriana se fijó en la figura de Guayasamín.

El propio pintor se presentaba a comienzos de septiembre en la Embajada de España en Quito, manifestando el anuncio que le había hecho Sánchez Bella de una invitación oficial para asistir a la Bienal de Barcelona y su misma intención de acudir enviando por delante sus cuadros a cargo de esa Embajada (15). Y poco después volvía Guayasamín por el mismo lugar para comunicar al embajador que la Casa de Cultura Ecuatoriana había resuelto enviar por su cuenta los cuadros, así como que había recibido del director del ICH la invitación oficial "y manifestándole que se podría organizar una exposición con sus cuadros en Madrid después de celebrarse la reunión en Barcelona", lo cual aceptaba con algunas condiciones (16). Unos días después partía para España portando parte de sus cuadros y los de Galo Galecio (17).

Pero además, mientras se hacían estas gestiones, el interés por este pintor ecuatoriano era bien subrayado por el mismo director general de Relaciones Culturales, Antonio Villacieros, quien escribía a mediados de septiembre a Alfredo Sánchez Bella sugiriéndole la actuación "efectiva" de España en la Bienal con Guayasamín:

"Supongo -decía- leerías en el ABC del 28 de agosto la crónica escrita desde Washington por José María Massip sobre el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Creo que, con ocasión de la próxima Bienal, puede España mostrar también de un modo efectivo el aprecio de los méritos de este pintor que, indudablemente, tiene muchas cualidades, para destacarlo como uno de los primeros de América. Dime qué te parece." (18)

La participación de Ecuador, integrada por 21 pintores y 53 obras en la sección de pintura, 3 en la de pintura al agua y al pastel, 7 en la de dibujo y 9 en la de grabado, no ofreció ya grandes sorpresas, pues prácticamente exhibió los mismos artistas que en la muestra de Madrid, aunque más reducida ?salvo en el aumento de obras de Guayasamín y Galecio (19). Y así, dado el interés y facilidades que venimos viendo,

tampoco fue muy de extrañar que el jurado calificador concediera el Gran Premio de Pintura del certamen (100000 pts.) precisamente a Guayasamín y el Premio Badalona para Grabado (5000 pts.) a Galo Galecio.

En Ecuador, por otro lado, el hecho de la concesión de este máximo galardón de la Bienal Hispanoamericana de Barcelona a Oswaldo Guayasamín tuvo, según informaba el embajador de España en Quito, "una gran repercusión en los medios oficiales así como en los culturales y periodísticos". De hecho, añadía el diplomático, "al día siguiente de conocerse en Quito la noticia el Presidente de la República felicitó al pintor ecuatoriano que tan alto galardón había conseguido y le concedió una alta condecoración"; además, "toda la Prensa, sin distinción de matices ha acogido con gran beneplácito la concesión del Premio de Pintura a Guayasamín y aparte de haber recogido la noticia se han escrito numerosos comentarios muy favorables" (20).

Esta positiva incidencia era importante para las miras de España, pues existía aquí el propósito - influyendo con ello en los resultados de la Bienal- de mantener unas buenas relaciones diplomáticas con Ecuador, especialmente como consecuencia de los intereses políticos españoles asociados con el compromiso internacional que había contraído Ecuador al aceptar su designación en Caracas como sede donde celebrar la XI Conferencia Interamericana de la OEA.

No obstante, la serie de apreciaciones y designios políticos que, indudablemente, estuvieron presentes en la adjudicación de aquel premio, pusieron en evidencia la politización creciente del certamen. Y así, no resulta extraño que Antoni Tápies, quien armó un gran revuelo en esta III Bienal con sus pinturas matéricas y que, aspirando a más, hubo de conformarse con el Premio de la República de Colombia (1000 dólares), haya arremetido contra el suceso intuyendo la presencia de intereses políticos. Así, comenta el pintor en su autobiografía que por entonces "unos críticos amigos" le hicieron una gran campaña intentando que se le concediera uno de los grandes premios de pintura de la Bienal de Barcelona, incluso uno de estos críticos, José M' Moreno Galván, se lo daba por seguro y escribió sobre ello.

"Pues bien -concluye Tápies-, él mismo [Moreno Galván] 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 precisamente - paradojas de la política- el gran premio se quería dar y se dio -¿dónde 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" (21)

Pero si el ilustrativo caso del premio concedido a Guayasamín, que venía a poner de manifiesto una vez más la preferencia otorgada por este certamen a los intereses políticos sobre los artísticos, no ha pasado inadvertido entre los artistas, ese mismo aspecto político que en general hemos ido viendo asomar en la participación ecuatoriana en las Bienales celebradas, se haría aun mucho más evidente en la intención de organizar la siguiente edición del certamen en un país americano, tema en el que de nuevo Ecuador -una vez fracasado el intento de Caracas, en el que a los intereses políticos se habían unido los económicos- adquiriría protagonismo.

#### 4. EL PROYECTO DE CELEBRAR LA IV BIENAL EN CARACAS

Es decir, en principio, tras la clausura de la Bienal de Barcelona, en el ICH -todavía dirigido por Sánchez Bella- dieron comienzo los trabajos para organizar la nueva edición del certamen con la redacción de una "Memoria-Memorandum" sobre las tres Bienales Hispanoamericanas celebradas y las posibilidades realizar la IV Bienal en Caracas, presentada por la Secretaría Permanente de la Bienal con la intención evidente de que fuera conocida por el Gobierno venezolano (22), a lo que siguieron otras rápidas gestiones para crear una Comisión Organizadora caraqueña (23); mientras la actuación oficial venezolana se hacía lenta y llena de vacilaciones y suspicacias.

Esta calma y reserva venezolana -ya durante la dirección del ICH por Blas Piñar- hizo que el embajador de España en Caracas, Manuel Valdés, visitara a finales de febrero de 1957 al ministro de Educación venezolano, Darío Parra, para concretar las gestiones y todo lo referente al proyecto de celebración de la IV Bienal en Caracas, aunque éste le expresó, siguiendo instrucciones del presidente de la República, la renuncia venezolana a acogerla, pues todos los Ministerios debían dedicar su atención y presupuestos a la

preparación de las elecciones presidenciales de principios de 1958, si bien se mantenía el ofrecimiento para que en el futuro pudiera celebrarse alguna de las próximas ediciones en Venezuela (24). La propia interpretación venezolana sobre esta negativa resolución, pese a la previa buena predisposición oficial, fue que el Instituto se había anticipado a tomar medidas y había hecho un mal planteamiento del proyecto de la Bienal en la Memoria-Memorandum, cuyo afectado estilo había disgustado mucho tanto al ministro de Educación como al presidente, pensándose que los halagos en realidad iban dirigidos a obtener beneficios de la pujante economía venezolana; a lo que, además, se había unido la falta de eficacia de las instituciones españolas en Caracas más implicadas en el tema -la Embajada y el Instituto Venezolano de Cultura Hispánica (25).

Pero, sin embargo, en España, pese al poco entusiasmo de lo oficial venezolano por la iniciativa, su susceptibilidad y su puesta en práctica de una gran pasividad en las gestiones, se interpretó todo el asunto como un malentendido y se continuó intentando -pese a haberse expresado la renuncia venezolana- que la IV Bienal fuera celebrada en Caracas, aunque hubiera de ser retrasada al año siguiente, cuando pasaran las citadas elecciones. En este sentido, en mayo de 1957 se dirigió el nuevo ministro español de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, en su calidad de presidente del Patronato del ICH, al embajador de Venezuela en España, Simón Becerra, rogándole que pusiera en conocimiento del Gobierno de su país el propósito del español de celebrar en Caracas la IV Bienal Hispanoamericana de Arte, a objeto de recabar el patrocinio del presidente de la República para la muestra, y haciendo saber que lo más interesante por el momento era conocer con antelación si el Gobierno de Venezuela estaría dispuesto a considerar de un modo formal la probabilidad de que el certamen se realizara en Caracas en la primavera de 1958 (26). Aunque, dada la política de dilaciones y vacilación venezolana respecto a la organización del certamen, el propio director del Instituto, Blas Piñar, hubo de viajar en octubre a Caracas para plantear nuevamente la celebración de la IV Bienal, regresando con la promesa en firme del ministro de Asuntos Exteriores, del de Educación, e incluso del presidente, de celebrar en Caracas la IV Bienal Hispanoamericana de Arte.

No obstante, parece que no fue ajeno a este mismo paso de Blas Piñar por el país caribeño, el que en ambiente artístico venezolano se planeaba la celebración de una "Bienal de Arte Latinoamericano" de nuevo cuño (27), con la cual en cierto modo se venía a replicar a la intención de celebrar en Caracas una nueva edición de la Bienal Hispanoamericana. No era extraño, pues, que a finales del mismo mes, al informar al ministro español de Asuntos Exteriores de sus gestiones en Venezuela, Blas Piñar señalara que estaba "alarmado por la solapada maniobra contra la Bienal Hispanoamericana de Arte que representaría el crear, con sede en Caracas, otra "Bienal de arte latinoamericano", de lo se había enterado a su regreso a Madrid. "Pienso -añadía- que acaso esta inesperada y repentina invención de una "Bienal de arte latinoamericano" (paralela y similar a las que se formaron en París con motivo de la IBienal y en La Habana como réplica a la II) es en cierto modo consecuencia de los afirmativos contactos tenidos por mí"; pues, durante su estancia en Caracas se había entrevistado con el presidente de la República, con el ministro de Educación, con el de Asuntos Exteriores y con el ministro Secretario de la Presidencia, interesándoles directamente por la Bienal y "recibiendo de todos ellos, y principalmente del Presidente de la República, la anuencia más completa", e incluso en tales entrevistas había acordado inaugurar la IV Bienal en junio de 1958, coincidiendo con la celebración en Caracas de la Semana de la Patria -en la que, decía Piñar, "Venezuela va a hacer un alarde de su enorme progreso material" y "yo les hice notar que al Gobierno venezolano le vendría muy bien dar una nota de sensibilidad artística con la Bienal"-, aunque dadas las circunstancias consideraba lo más oportuno obtener la confirmación oficial de las promesas que se le habían hecho y establecer rápidamente las condiciones de celebración del certamen (28).

Mas, con todo, continuaron las demoras y aplazamientos en el país caribeño, hasta que fueron ya los mismos acontecimientos políticos internos venezolanos los que vinieron a poner el punto final al intento de celebrar la IV Bienal en Caracas, pues la caída del dictador Marcos Pérez Giménez y las circunstancias políticas que se unieron en ese año de 1958, decidieron definitivamente al ICH y al Ministro de Asuntos Exteriores a abandonar el proyecto (29) y volver la mirada hacia Quito, donde se preparaba la celebración de la XI Conferencia Interamericana para principios de 1960, coyuntura política que se ofrecía como un buen momento para llevar allí el certamen y de esta forma hacer a España presente, en algún modo, en tan importante evento americano.

## 5. EL PROYECTO DE CELEBRAR LA IV BIENAL EN QUITO

La asociación con la Conferencia Interamericana, ya vieja idea del Instituto, (pues cuando surgieron problemas para celebrar la II Bienal en la Habana tuvo previsto como alternativa llevar la edición a

Caracas intentando que coincidiera con la reunión en esta capital de la X Conferencia) (30), se hacía así extremadamente atractiva y una salida decente al fracaso venezolano -que, por otro lado, de haber realizado la IV edición, según era la política del certamen, seguramente hubiera llevado una muestra antológica a Ecuador. Es más, el hecho de dirigir la Bienal hacia Quito ya se venía comentando tras la primera negativa oficial venezolana a acoger la Bienal, antes de las gestiones últimas de Blas Piñar a las que nos hemos referido (31). Sin embargo, tras el caso de Caracas, a mediados de 1958 los proyectos de la Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana eran que el certamen regresara a España y se instalara en forma fija en alguna de sus ciudades, siempre que lo aprobara la Dirección General de Bellas Artes (32), con cuyas competencias podía colisionar.

Pero, tanto el ICH como al Ministerio de Asuntos Exteriores, considerando especialmente las ventajas políticas que se podían derivar de la presencia española en Quito con ocasión de la XI Conferencia, vieron antes más oportuno intentar llevar allí la edición del certamen que no se había podido celebrar en Caracas. Y es que si, por un lado, existía el interés político de utilizar la Bienal para procurar la asociación y cercanía española a las reuniones de la OEA y la vida política latinoamericana, por otro, ya vimos que con los citados premios concedidos en Barcelona a Guayasamín y Galecio en cierto modo se había ido preparando el terreno en Ecuador, ya que tal hecho había creado en la esfera oficial ecuatoriana muy buena predisposición hacia la Bienal Hispanoamericana.

De este modo, en octubre de 1958, el subdirector del ICH y director de Asuntos Políticos de Centro y Sudamérica del Ministerio, Pedro Salvador de Vicente, viajó a Quito al solo efecto de ofrecer al Gobierno de Ecuador la celebración de la IV Bienal para las fechas en las que estuviera reunida la XI Conferencia de la OEA, entrevistándose -en presencia del embajador de España- con el Secretario General de la misma, embajador Luis Ponce Enriquez, hermano del presidente. La idea fue acogida con mucho interés desde el primer momento por el Gobierno de Ecuador, aunque no ocultó las dificultades de orden financiero que necesitaría superar previamente; si bien tenía un interés especial en el certamen incluso en relación a su situación política interna (33).

A ello siguieron las negociaciones entre las embajadas ecuatoriana y española, el ICH y la Secretaría General de la XI Conferencia. Negociaciones cuyo estado resumía a finales de junio de 1959 el nuevo embajador de España en Quito, Ignacio Urquijo, al director del Instituto, resaltando especialmente los hechos de que todos los gastos de celebración de la edición correrían por cuenta de Ecuador, el deseo que le habían expresado sobre que el Instituto enviara un técnico especializado para la organización del certamen y, finalmente, que era ahora la propia XI Conferencia la que aceptaba con entusiasmo la celebración del certamen (34). Poco después, el embajador, se dirigía al propio ministro de Asuntos Exteriores aludiendo a estas gestiones y resaltando respecto a la buena acogida y el provecho que para España reportaría la celebración de esta IV Bienal en Quito:

"El interés que ha despertado dicho proyecto ha sido muy grande en los más diversos círculos políticos e intelectuales, siendo de destacar la importancia que tendría como presencia de nuestro país en acto tan señalado en la vida de este Continente como es la próxima Conferencia Panamericana" (35).

Era claro el atractivo para España de esta aceptación de la organización del certamen tanto por el Gobierno ecuatoriano como por la Secretaría de la XI Conferencia, aunque en realidad no era sino una reafirmación o confirmación, pues venía ya antecedida de la presentación por el ICH hacia mediados de junio de un Memorandum sobre el certamen y su organización y un telegrama oficial de primeros de julio en el que el Secretario de la XI Conferencia aceptaba definitivamente la realización en Quito de la IV Bienal; hechos que ratificaba pocos días después en una carta al director del ICH, donde a la par le comunicaba que, de acuerdo con el Presidente de la República, había quedado constituida la Comisión Organizadora ecuatoriana (presidida por el doctor José Gabriel Navarro e integrada por Carlos Manuel Larrea; el pintor Oswaldo Guayasamín; el presidente de la Unión Nacional de Periodistas, Jorge Fernández, y Claudio Mena, que actuaría como secretario ejecutivo) y le reiteraba el pedido hecho a través del conde de Urquijo sobre que les enviaran una persona con experiencia en la preparación de exposiciones para que cooperara con la Comisión (36). Y a la vez que estos acuerdos se iban haciendo públicos (37), el Instituto recibía los informes de sus propios funcionarios comentando la oportunidad del certamen y el tipo de aportación que debía llevar España a Quito. Así, Luis González Robles, antes de que mediara el mes de julio, en unas notas confidenciales de respuesta a la iniciativa, hacía resaltar que el certamen había perdido su ritmo y ahora el tema de su convocatoria era un tema difícil frente a los artistas, aunque debía ser digna. Quito le parecía lugar apropiado porque pagaba todos los gastos, aunque



aconsejaba llevar una exposición con un tema determinado y colocar lo de IV Bienal "entre paréntesis", así como creía oportuno limitar mucho la participación de cada país y la edad de los artistas, no hacer una "convocatoria a voleo" -sino seleccionar "en casa" a los artistas y luego, dada la poca simpatía de éstos hacia la Bienal, ejercer "fuertes presiones" para conseguir su colaboración- y, finalmente, tener en cuenta la posibilidad de una exposición retrospectiva de la aportación española que viajara con toda la Bienal por América, aunque desligando la expedición de cualquier asunto económico (38).

Por otro lado, el "Informe Reservado" que a finales del mismo mes presentaba otro funcionario del Instituto, probablemente José M<sup>a</sup> Moreno Galván, proponía cuidar mucho la selección española y evitar la politiquilla casera de las tradicionales comisiones de admisión, para lograr coherencia y homogeneidad. El envío, para el que no creía conveniente hacer una convocatoria general ni iniciar en ese momento una campaña sobre la Bienal, sino llamar directamente a los artistas y hablar de Bienal a posteriori, debía ser de valores jóvenes de Madrid, Barcelona y Valencia que nunca hubieran concurrido a certámenes internacionales, cinco pintores para la Expresión Figurativa y cinco para la Abstracción, más dos escultores para cada tendencia e igual criterio para el resto de las secciones (39).

## 6. LA ORGANIZACIÓN Y CONCURRENCIA EN LA EDICIÓN QUITENA

Pese a la prudencia y aire renovador manifestados en el ICH, al igual que ocurrió con la idea de fijar la sede en España, éste de nuevo hubo de ceder a los intereses político-económicos, los cuales no dejaron introducir grandes novedades, ya que se imponía otorgar cierta confianza y autonomía a la organización y selección americana. España, pues, limitó cuanto pudo el hacer gala de su intervención y procuró actuar sin llamar demasiado la atención, pero de forma efectiva. De manera que el proyecto siguió adelante y se continuó con el tema del envío del técnico del Instituto solicitado en la capital ecuatoriana para poner en marcha la organización del certamen.

Pedro Salvador y el ministro español de Asuntos Exteriores, por indicación de Sánchez Bella, sugirieron a Blas Piñar que se designara a Manuel Augusto García Viñolas (40), aunque finalmente se envió a Antonio Amado, de la Secretaría de la Bienal, que a finales de septiembre arribaba a Quito para colaborar con la Comisión ecuatoriana. Su llegada, pronto comentada por el Secretario General de la XI Conferencia, la prensa quiteña y el embajador de España (41), reactivó los trabajos de la Comisión y tuvo como primer resultado el estudio y replanteamiento del Reglamento, en el que ya se fijaban las fechas de celebración del certamen -se inauguraría el 1º de marzo y permanecería abierto hasta el 30 de abril-, los países y artistas que podrían tomar parte, las secciones de concurso, las normas de funcionamiento y selección de obras, los jurados y recompensas, etc (42).

No obstante, aparte de Antonio Amado, dado el interés puesto en la realización de esta edición de la Bienal, el propio director del ICH también envió a Quito a comienzos de octubre, en calidad de su "representante personal", a Luis González Robles, a quien encomendó llevar al embajador español, Ignacio Urquijo, una serie de "sugerencias" que sería "conveniente insinuar a la Comisión Organizadora", pues -indicaba Piñar al embajador- había que poner "la máxima atención" en el lanzamiento de la Convocatoria, de la que podría depender el éxito posterior, y convenía, antes de ponerse en contacto con la citada Comisión, "concretar las bases que estimemos más eficaces", en las cuales, añadía, "hemos de encerrar las experiencias de nuestras tres Bienales anteriores, la evolución sufrida en los últimos cinco años por las artes plásticas americanas, y, sobre todo, los cambios que han tenido lugar en el terreno de la política en la mayoría de los países hispanoamericanos" (43).

Con todo, la función de González Robles en Quito era principalmente de supervisor directo de Blas Piñar, pues "la labor de planteamiento" que éste le había encomendado se extendía de forma igualmente relevante por otros países intentando agilizar y conseguir su participación en la IV Bienal. De este modo, la llegada de este funcionario del ICH a la capital ecuatoriana, que se producía el 7 de octubre tras pasar por Bogotá y Río de Janeiro, se centró, según él mismo informaba dos días después a Blas Piñar, en hacer algunas "aclaraciones de tipo práctico" e introducir algunas modificaciones al reglamento, "que en nada -le decía- desvirtúan el texto que se te envió a tí", y visitar las instalaciones, que le parecían "excelentes". Sin embargo, observaba que había mucho por hacer y compadecía Amado, pues allí -apuntaba- "todo se toma con "cierta calma" y no son tiempos de calma sino de trabajar y mucho", aunque por el momento los encontraba "animados con bastante entusiasmo". Terminaba este primer informe, pues, transmitiendo a Piñar una impresión general en la que -acorde con su observación sobre la característica atonía y relajación de aquellas tierras y su propia experiencia sobre las oposiciones que siempre había sufrido el

certamen en el continente- todo el entusiasmo sobre el logro de realizar la edición lo hacía derivar de la discreción en el proceder español:

"En estos precisos instantes -le indicaba- ni soy optimista ni soy pesimista. Hay una gran contra contra la Bienal Hispanoamericana. Ya sabes. Pero ha sido estupendo esto de la invitación realizada por los Embajadores ecuatorianos, con lo cual España es un país más concurrente. Ahí está nuestra fuerza, ahí estará nuestro éxito, en saber colocarnos muy discretamente detrás del biombo... Por ahora. Pero no olvidemos esto" (44).

Por otra parte, desde Quito se continuó la labor preparatoria del certamen con la ayuda del propio Gobierno ecuatoriano, que fue invitando e informando sobre el mismo a los diferentes países a través de diversas circulares de su Cancillería e incluso tomó medidas como la emisión oficial de sellos postales conmemorativos de la IV Bienal (45), aunque la actividad principal se dio desde la Secretaría General de la XI Conferencia Interamericana, que se interesó por el tema de la evolución de la Bienal como institución permanente y en cuya sede Antonio Amado incluso expuso la sugerencia de crear un organismo interamericano para supervisar y dirigir su actuación (46), y, sobre todo, desde la Comisión Organizadora del certamen, que se mantuvo en estrecho contacto con el ICH madrileño (47), aunque también realizó iniciativas propias entre las instituciones americanas, pese a que éstas pondrían de relieve la ya vieja oposición hacia las muestras de la Bienal Hispanoamericana existente entre buena parte de los más destacados artistas americanos.

Las razones de estos artistas para mostrar tal rechazo -que ya en anteriores ediciones de la Bienal había dado lugar a relevantes actividades de réplica hacia la misma, destacando la celebración de exposiciones "contra-bienal"- estaban en la condena moral e ideológica hacia el régimen político que creara y patrocinara el certamen; régimen con el que se identificaba a la Bienal, pese a que ahora España intentara presentarse como un país participante más. Y así se dio el caso de artistas de renombre, como Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Alejandro Otero, Fernando Szizlo, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Armando Morales, etc., que, ante los requerimientos de la Unión Panamericana para llevar una sección con su nombre a este certamen -pues desde muy pronto había prometido su cooperación al proyecto de la Bienal de Quito-, manifestaron que no querían que se les asociara con esta Bienal de origen "franquista", deseando que el Gobierno español se retirara del proyecto. Y así se lo comunicaba hacia mediados de diciembre el crítico cubano José Gómez Sicre, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana y quien había hecho las gestiones con los artistas, a Claudio Mena, que venía solicitando de este organismo que llevara una sala con su nombre a la Bienal que preparaban:

"Contesto al unísono -decía Gómez Sicre- a sus cartas del 26 de noviembre y 11 del actual. La demora en responder se ha debido a que hemos estado pidiendo a los artistas su cooperación para una posible sala de la U.P. Debo, sin embargo, informarle que nuestras gestiones han sido por completo infructuosas en lo que toca a los valores más prominentes del arte latinoamericano. Los nombres que hemos propuesto, sin los cuales no podemos estar presentes en este Certamen, se niegan a que se les incluya. Hemos consultado a Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, de México; Alejandro Otero, de Venezuela; Fernando de Szizlo, del Perú; Cundo Bermúdez y Mario Carreño de Cuba, junto con muchos otros artistas de ese país. De igual forma, los chilenos modernos no quieren figurar. Armando Morales ha contestado a nuestra petición diciendo que no tiene obra, pero al mismo tiempo, no nos autoriza para usar los óleos suyos que se encuentran ahora en la Bienal de Sao Paulo y que regresarán a los Estados Unidos a mediados de febrero. Sin esos artistas que le he mencionado no me es posible preparar ninguna sección que lleve nuestro rótulo porque en el momento actual son las figuras de mayor proyección en el continente.

Por otra parte, he informado al pintor Rendón que no me parece oportuno ni de buena política presentar en el Ecuador a un artista ecuatoriano bajo la U.P. Podría antojarse dicha medida como una forma de establecer prioridades y prerrogativas dentro del propio país. Por lo tanto, opino que Rendón deberá figurar, aunque sea en sala especial, bajo la demarcación del Ecuador.

Si otra solución no se presenta, o si no se retira el Gobierno de España del proyecto, dudo que podamos preparar nada adecuado ya que todas las personalidades que nos interesa incluir se oponen a que se les asocie con la Bienal Hispanoamericana.

Seguiremos intentando otras soluciones, y prometo mantenerle informado de los resultados que obtengamos" (48)

Y, al igual que ocurría con las gestiones de la Unión Panamericana ante diferentes artistas, los de la Cuba revolucionaria, (que ya disponían del antecedente de su oposición en la Bienal de La Habana), por

razones comprensibles de repudio al régimen del general Franco, mostraron nuevamente su oposición a la participación en la Bienal Hispanoamericana, llamando además a los artistas latinoamericanos a tomar idéntica actitud. Así, sobre esta -como era calificada- "demagógica decisión de los artistas cubanos de no participar en la próxima Bienal", a comienzos de diciembre de 1959 señalaba el embajador José Ángel Savión desde Quito al Secretario de Estado de Relaciones Exteriores dominicano, en Ciudad Trujillo:

"Una nueva manifestación del confucionismo y demagogia que aquejan a Cuba, podrá apreciarse en la decisión de los artistas plásticos de ese país de no participar en la Cuarta Exposición Bienal de Pintura que se llevará a cabo en esta ciudad, en el mes de febrero próximo, con motivo de la XI Conferencia Interamericana.

Tratan de justificar su impropio actitud en el hecho de que España, principal auspiciadora del certamen, se halla gobernada por el estadista anticomunista Francisco Franco.

Según se informa los artistas de Cuba se han dirigido a los artistas de América Latina pidiéndoles que adopten similar actitud" (49)

Pero pese a la existencia del rechazo -incluso con gestiones e invitación de organismos ecuatorianos e interamericanos- hasta el final mismo de la historia de estos certámenes; también es preciso tener presente que, aunque con resultados ambivalentes, se consiguieron bastantes cosas en orden a la participación de los diversos países.

En este sentido, vimos como el director del ICH había enviado a Luis González Robles a una gira por varios países americanos, precisamente para lograr salvar recelos y promover su participación. Lo que, de modo general, destacó luego este funcionario en las cartas-informe que dirigió a Blas Piñar fue el haberse encontrado con "la misma situación de ambigüedad" caracterizando "el clima de todos los países visitados", pudiendo comprobar la lentitud de las gestiones del Gobierno ecuatoriano y sirviendo su visita para activar los trámites y "prevenir a una serie de señores de lo que había que hacer" (50).

De forma más específica, asimismo apuntó González Robles que Colombia y Brasil, países por los había pasado antes de llegar a Quito, no ofrecerían problemas, aunque la importancia concedida a la participación del segundo y el deseo de asegurar que la Bienal de Sao Paulo estuviera representada en Quito -logro que el mismo González Robles se atribuía y lo resaltaba como "un gran triunfo político"- haría que realizara un segundo viaje a Río de Janeiro (51). Igualmente, sobre el primer país al que se dirigió tras pasar por Quito, es decir Perú, indicó que conseguir su participación no había sido un caso problemático pese a "ciertas oposiciones naturales" (52). Más ambiguo y difícil fue, sin embargo, el caso de Chile, siguiente escala de su viaje y donde sus gestiones decía que podrían hacer que el país participara, aunque insistía en que "el aire que se respira allí no nos es muy beneficioso" (53). El caso de Argentina -país al que se refería como "la oveja negra del viaje"- señalaba que era mucho peor, porque, aparte del poco apoyo de la Embajada española, todo estaba allí "excesivamente complicado políticamente" (54); por el contrario, con Uruguay, gracias a las gestiones de la Embajada de España no creía que hubiera ningún problema (55).

Más, aparte de estas ambivalentes gestiones exteriores, en la propia España se desarrolló una intensa y rápida actividad de cara a organizar su misma participación, conseguir publicidad y lograr la aportación de premios para el certamen. Tal actuación comenzó a finales de octubre de 1959, cuando se tuvieron todo tipo de seguridades desde Quito, con el establecimiento por el director del ICH -y, por tanto, presidente de la Bienal- de una comisión española que se encargara de la participación del país, compuesta, además de por él mismo, por los directores generales de Relaciones Culturales y Bellas Artes, José Miguel Ruiz Morales y Antonio Gallego Burín, y los directores de los museos de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Madrid, Enrique Lafuente Ferrari y Fernando Chueca Goitia; comisión que a la vez era llamada a una reunión "para establecer la mecánica y las bases de tal participación" (56). Al día siguiente de esta reunión estaba realizado el proyecto de convocatoria a los artistas españoles y era remitido por Blas Piñar a cada miembro de la comisión para que hiciera sus consideraciones y proceder a editarlo. Resaltaba entre sus cláusulas la limitación del cupo de obras y artistas (250 obras y sólo de artistas que estuvieran en posesión de premios en exposiciones nacionales o internacionales) y el establecimiento de un jurado de selección identificado con la citada comisión (57)

Por otro lado, estuvo el tema de la petición de publicidad y solicitud de premios para el certamen. En cuanto al primer aspecto, a principios de noviembre, se dirigió Leopoldo Panero a las diferentes instituciones filiales del ICH de Madrid enviándoles la convocatoria a los artistas españoles y rogando la

dieran publicidad y la hicieran llegar a los artistas que consideraran justo (58); del mismo modo que enviaba una carta parecida rogando la difusión de esta convocatoria a ateneos, museos, escuelas e instituciones académicas, galerías de arte, asociaciones artísticas, etc (59). Respecto a conseguir premios destinados al certamen, también se dirigió Blas Piñar desde mediados del mismo mes a algunas galerías de arte (60), a diferentes empresas privadas y públicas -que en general mostraron bastante indiferencia- (61) y, especialmente, a los distintos ayuntamientos de las provincias españolas -que en su mayoría adujeron problemas de recortes económicos- (62), obteniendo en conjunto pobrísimos resultados. Pese a todo, entre esta búsqueda de premios, destacaron las gestiones cerca de la UNESCO para que ésta volviera a asignar al certamen el premio que ya había otorgado con ocasión de la Bienal de Barcelona, las cuales obtuvieron una pronta respuesta positiva (63).

Se prestó también una gran atención a la participación y selección en Barcelona, donde se había celebrado la última Bienal y donde se contaba con algunos activos colaboradores, recibiendo en escaso tiempo las obras de 18 heterogéneos artistas dispuestos a participar en Quito (64); mientras, en Madrid, se atendía a numerosos artistas de diferentes puntos de la península y el extranjero que se dirigían a la Secretaría Permanente de la Bienal solicitando información o su inscripción (65). Bien que todas estas azarosas candidaturas denotan el pobre eclecticismo y la postración en la que había caído ya la Bienal.

A pesar ello, es de destacar sobre la aportación española que, incluso antes de configurarse, era solicitada al ICH para ser exhibida en Nueva Orleans y Florida, aunque lo apremiante del tiempo y las dificultades económicas no permitieran responder favorablemente a tan atrayente propuesta (66). Del mismo modo, es realmente relevante el hecho de que, además de a los artistas del interior peninsular, se prestara gran atención a integrar a los artistas españoles exiliados o residentes en el extranjero, facilitándoles en todo lo posible su intención de concurrir, tema especialmente visible en la actuación de Leopoldo Panero desde la Secretaría madrileña de la Bienal.

Así, tras las consideraciones que incluso ya había habido hacia los artistas españoles residentes en París en la III Bienal, donde dispusieron de sala especial bajo el rótulo de "escuela española de París", en esta nueva ocasión, a finales de noviembre de 1959 enviaba José Luis Messía, agregado cultural de la Embajada de España en París y antiguo jefe del Departamento de Exposiciones y Congresos del ICH, un telegrama a Leopoldo Panero indicándole que le habían comunicado que estaba organizada la Bienal de Quito y cursadas las convocatorias, estableciéndose como fecha tope de presentación de las obras el 15 de diciembre, y como carecían de antecedentes y era importante la aportación de la Escuela Española de París, rogaba instrucciones telegráficas, información postal complementaria y ampliación del plazo para los artistas de París (67). A esto contestaba rápidamente el secretario de la Bienal poniendo a disposición de los artistas españoles de esa capital las máximas facilidades para su participación:

"Por correo aparte -decía Panero a Messía- te incluyo las bases de la convocatoria y boletines de inscripción para los artistas españoles residentes en París que quieran concurrir. El problema estriba, como fácilmente verás, en la cortedad del plazo que se nos ha dado y en el volumen, también restringido de la aportación española. Se me ocurre ahora que acaso fuera una buena manera de aumentar esta aportación, sin transgredir desde aquí las instrucciones que tenemos, el que enviaseis directamente desde París a Quito, con el título de "Escuela de París" o algo por el estilo, la selección que vosotros hiciéiseis y que de esa manera no necesitarían siquiera venir a Madrid y someterse a la tarea de previa selección que como verás se aplicará a los demás artistas.

Ahora bien, me parece ineludible que los concursantes reúnan los requisitos que la convocatoria establece y puntualiza, aunque dejando siempre un portillo abierto a la flexibilidad que es lo que quieren decir las palabras "a juicio del Jurado, etc". Raro será que alguno de los pintores ahí residentes no hayan tenido algún premio por pequeño que sea en Exposiciones o Concursos Nacionales, Internacionales y Provinciales. En fin tú verás" (68)

Pero además, no fue solamente hacia los artistas españoles del país vecino para los que hubo este tipo de trato especial, sino también para los exiliados del otro lado del océano, especialmente el importante núcleo de México, país donde pese a su acogida y las posibilidades que les dejaron de encontrar su lugar, siempre hubo ciertas limitaciones para estos artistas españoles transterrados a la hora de ser aceptados y promocionados del mismo modo que los mexicanos, lo que se hacía especialmente evidente en los concursos nacionales y representaciones mexicanas internacionales; por lo que no era extraño que, si a mano les venía, estos artistas comenzaran un progresivo acercamiento a instituciones españolas

relacionadas con el arte como la Secretaría de la Bienal, máxime en estos momentos en los que, recordemos, se venía asistiendo al apogeo de los éxitos de los artistas españoles en las confrontaciones artísticas internacionales (69).

De esta suerte, es especialmente ilustrativo de este acercamiento de los exiliados y la buena voluntad puesta en España para su integración, la correspondencia de Leopoldo Panero desde la citada Secretaría con algunos de estos artistas. Así, pues era norma de estas Bienales Hispanoamericanas que los artistas galardonados con grandes premios en la edición anterior pudieran exhibir una selección de su obra reciente en salas especiales fuera de concurso en la siguiente, escribió Panero proponiendo hacer uso de este derecho al pintor y muralista español José Vela Zanetti, quien había estado transterrado en México y luego en la República Dominicana, residiendo por esos momentos en Florencia, y que, tras haber participado en la Bienal de Barcelona -presentado como dominicano-, había obtenido el Gran Premio de Dibujo de la Bienal. Vela Zanetti, a finales de noviembre, respondía diciendo entre otras cosas a Panero:

"No deseo una sala en la Bienal, pero parece un poco fuerte ese honor para quien se encuentra en mi caso. Más aun teniendo en cuenta que muchos pintores que quisieran ir de España no lo pueden hacer al reducir el envío.

Gracias de corazón pero es mejor para todos que envíe dos o tres obras, tú me dirás adonde (Roma de preferencia). *Eso sí iré como español*. No tengo otro título ni pasaporte.

*Escucha ahora*. En México está Enrique Climent, el pintor refugiado más cotizado en México y en EE.UU., gran pintor actualmente. De mi trató allá con él saqué la conclusión de su proceso mental de liquidar prejuicios, etc., etc.; me prometió que si le invitan a la Bienal irá. Yo le prometí que le invitarían. *INVITALE* y no me cites; que la carta sea en honor a sus méritos de pintor. Ojalá consiguiera algún premio. Tiene su casa estudio en AV. LUZ Y FUERZA 144/ Colonia AGUILAS/ MEXICO D.F.

Será una gran aportación a la Bienal y una bomba en México " (70)

Y, efectivamente, poco después se dirigía el director del ICH en nombre de la Secretaría Permanente de la Bienal a Enrique Climent invitándole a participar en la edición de Quito (71) y, a finales de diciembre, se recibía la contestación de este pintor valenciano exiliado agradeciendo la atención y aceptando la invitación (72). Aunque, sin embargo, hacia estas últimas fechas, se comenzó a saber del aplazamiento de la XI Conferencia de la OEA arrastrando consigo la suerte de la celebración de la Bienal de Quito y, por tanto, la participación de unos u otros artistas. Consecuentemente, también a fines de este mes de diciembre, Leopoldo Panero se ponía nuevamente en contacto con Vela Zanetti para anunciarle "el fracaso de la Bienal en Quito"; al mismo tiempo que, sobre los proyectos que ahora abrigaba respecto al certamen y la situación de los contactos con Enrique Climent -a quien a su vez, en carta de Blas Piñar, se le comunicaba igualmente este desplazamiento y se le ofrecía la mediación del poeta para exponer en España como el exiliado murciano Ramón Gaya-, le comentaba:

"Estoy ahora empeñado en que las Bienales de Arte se localicen definitivamente en España y concretamente en Barcelona, para no hacer competencia a las Nacionales y alternarlas con ellas. En Cuba nos demoraron casi un año la inauguración de la II Bienal, en Venezuela nos hicieron fracasar las nuevas circunstancias políticas el año 58 y ahora este tercer fiasco me ha movido a presentar al Ministro una propuesta para instalar de manera permanente la Bienal en España. En el fondo yo creo que a todos los artistas americanos les interesará también más exponer aquí que en Quito, Guatemala o Lima. Hoy mismo he puesto a la firma de Piñar una carta para Enrique Climent, agradeciéndole la muy abierta y noble manera que tuvo de aceptar la invitación que le cursamos, y en ella le ofrezco servirle de intermediario para celebrar alguna exposición de sus obras en España, si así lo desea, como lo va a hacer Ramón Gaya (seguramente lo sabrás ya) en el próximo mes de mayo, en la Galería Mayer, de Madrid, dirigida por Eduardo Lloset. ¿Le has visto ahí? Vive desde hace tres años en Roma".(73)

Pero esta favorable predisposición hacia los pintores exiliados en México y los que ya habían comenzado a regresar a Europa desde este país, mostrada desde el ICH en sus contactos con Vela Zanetti, Enrique Climent o Ramón Gaya, no impediría, como vimos, que los artistas americanos de cierto renombre y algunos otros, a quienes importaba menos una buena relación con la España del momento, continuaran manifestado su oposición a concurrir y asociarse con la Bienal Hispanoamericana, incluso aunque España

insistiera en su integración en la proyectada edición de Quito como un país participante más. Por lo que, si ya de por sí el certamen estuvo siempre altamente politizado por los intereses de sus instituciones patrocinadoras, en este otro orden que protagonizó la actitud de los artistas, tampoco dejó de estarlo hasta el final de la historia de estas Bienales, que ciertamente ya estaba bien próximo.

## 7. EL APLAZAMIENTO DE LA IV BIENAL HISPANO-AMERICANA

Pronto, pues, como más arriba señalamos, llegó el aplazamiento indefinido de las fechas de convocatoria de la XI Conferencia Interamericana, lo que arrastró consigo las de celebración de la Bienal de Quito, cuya inauguración se debía producir coincidiendo con aquella reunión. El retraso indefinido de uno y - como consecuencia- otro evento era comunicado oficialmente por Claudio Mena al director del ICH al término del año 1959, aunque ello no significaba -como le advertía- que por parte ecuatoriana se abandonara el proyecto de celebrar esta IV Bienal en su capita (74). El momento y situación obligaba, eso sí, a hacer balances, por lo que un mes más tarde, al tiempo que comunicaba el regreso de Antonio Amado, enviaba este Secretario de la Comisión quiteña un informe resumiendo la labor realizada y el estado de las gestiones hasta entonces, destacando entre los resultados obtenidos con los diferentes países convocados que si, con Portugal, Nicaragua, Canadá, Cuba y Filipinas, fueron negativos, por el contrario, con Perú, Bolivia (75), Colombia, Chile, Guatemala y Brasil habían sido positivos (76) -y recordemos que por casi todos ellos habían pasado las gestiones de González Robles.

La insistencia ecuatoriana en el proyecto, con todo, no tardó. Así, en abril de 1960, volvía Claudio Mena a dirigirse al director del ICH, comunicándole ahora que se había establecido la fecha del 1º de Marzo de 1961 para la reunión de la XI Conferencia Interamericana, en vista de lo cual, añadía, "la Comisión Organizadora de la Bienal ha considerado que podría fijarse la fecha de la IV Bienal Hispanoamericana para mediados del mismo mes de Marzo de 1961, lo cual significa evidentemente una prórroga de un año completo". Sin embargo, las contestaciones españolas a esta propuesta fueron ya frías, manteniéndose a la expectativa de la iniciativa ecuatoriana (77). Es decir, en España se había renunciado ya a intervenir en la organización del certamen en Quito y la actitud adoptada fue, a fin de cuentas, la de esperar a ver el desenvolvimiento de la actuación ecuatoriana para, en caso conveniente, simplemente integrar la participación española. En definitiva, pues, a los ojos españoles el proyecto de celebrar la Bienal en Quito era ya considerado un fracaso y, al estar prácticamente descartada la reanimación, se andaban barajando otros proyectos sobre el futuro del certamen.

## 8. LA EXPOSICIÓN "ARTE DE AMÉRICA Y ESPAÑA" Y EL REMOZAMIENTO DEL CERTAMEN

Es así como, a pesar del duro golpe que el certamen había recibido en Quito -el cual le sería letal-, ello, de momento, no significaba que se hubiera desechado la idea de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas en otros lugares ni que se pensara ya en su desaparición como institución. Aunque, sin embargo, si se era consciente en la Secretaría Permanente del certamen de lo precario de su situación y la necesidad de nuevos planteamientos, algo arrastrado desde el fracaso de Caracas y acuciante tras el de Quito.

Se habían desarrollado ya sugerencias para dar mayor vida a esta misma Secretaría Permanente, como las expuestas por Antonio Amado en la sede de la Secretaría General de la XI Conferencia proponiendo - según vimos- la creación de un organismo interamericano que supervisara y dirigirá su actuación; empero, como había ocurrido tras las frustradas gestiones con Caracas, en realidad, era nuevamente intención de la Secretaría dirigida por Leopoldo Panero que la Bienal regresara a España y se estableciera con asiento permanente en Barcelona, como vimos que comentaba el poeta a Vela Zanetti tras el aplazamiento indefinido del proyecto de Quito. De hecho, fue elaborado un proyecto desde la Secretaría que contemplaba fijar la sede del certamen en el Palacio Municipal de Exposiciones del Parque de la Ciudadela barcelonés, repartiéndose su patrocinio, organización y arbitrio entre el ICH, la Dirección General de Bellas Artes y el Ayuntamiento de la ciudad (78); aunque el proyecto debió ser desestimado y lo que en realidad se hizo en el ICH fue sustituir las Bienales Hispanoamericanas o, mejor, transformarlas en un nuevo certamen, que iba a dar comienzo en 1963 bajo el nombre de exposiciones de "Arte de América y España".

El mismo Luis González Robles, quien será su ideador y luego su comisario, presentó en el ICH un informe donde exponía sus puntos de vista sobre las causas de la pérdida de prestigio, defectos y

conveniencia de no proseguir convocando las Bienales Hispanoamericanas, a la vez que, en el mismo, exponía una visión comparativa de la problemática de las Bienales de Sao Paulo, Venecia y París - certámenes a los que creía que España podría ofrecer una mejor alternativa- y formulaba una propuesta de convocar un certamen?exposición (sin el adjetivo de bienal, que comprometía más la continuidad) (le "Arte actual de América y España", dirigido a la juventud y presentado en España -con perspectiva de una gira por Europa-, poniendo gran cuidado en la selección y agrupando ampliamente a las tendencias del momento (79).

Aceptado el proyecto, de forma semejante a como comenzar a plantearse las Bienales Hispanoamericanas en 1950, no se tardó en redactar un borrador de carta-circular dirigida a todos los embajadores de España en América, informándoles de que el ICH, utilizando la experiencia adquirida con las Bienales Hispanoamericanas, se proponía organizar en Madrid una nueva muestra, que posiblemente viajaría por las principales capitales europeas, cuya selección de artistas se haría desde el Instituto, de la que se había nombrado comisario a González Robles y sobre cuyas normas y características deseaban que les formularan las objeciones que consideraran oportunas (80).

Y, efectivamente, en estos comienzos del sexto gobierno del régimen y de la etapa del desarrollismo español, el ICH, dirigido ahora por Gregorio Marañón, presentaba en mayo de 1963 en Madrid, tras año y medio de preparativos, la muestra "Arte de América y España", en cuyo catálogo el mismo Marañón si, por un lado, aludía ligeramente a la continuidad de la preocupación por el artista hispanoamericano y español que había venido manifestando el Instituto con las Bienales Hispanoamericanas y las exposiciones de su sala, por otro, asociándose a los nuevos tiempos y a una visión cultural más cosmopolita, incidía especialmente en las notas más relevantes con las que ahora se había pretendido dotar al nuevo certamen, (como eran el sistema unitario de selección, la agrupación tendencias diversas, la puesta en vigor de una modalidad de premios-beca, el proyecto de llevar por Europa la muestra y la juventud y actualidad de las obras y artistas participantes) (81).

La edición, que según lo previsto solamente mostró pintura, dibujo y grabado, fue exhibida en los Palacios de Cristal y Velázquez del Retiro madrileño entre mayo y junio de 1963 y, posteriormente, se trasladó a Barcelona, donde se presentó entre agosto y septiembre en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz -sección de pintura- y el palacio de la Virreina -secciones de dibujo y grabado-. Luego se dividió en dos bloques -la pintura, por un lado, y el grabado y dibujo, por otro- que viajaron a otras ciudades europeas y españolas (Lisboa, Berlín, Nápoles, Roma, Berna, Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián y Bilbao) (82). Participaron 43 artistas españoles junto a los de otros 26 países hispanoamericanos, entre ellos EE.UU. y Canadá (83), conformando un conjunto de 600 obras que si, por una parte, recogía al informalismo -pese a importantes ausencias, por discrepancias, como las de Tápies, Millares o Saura-, por otra, se abría a nuevas tendencias como el pop, con la presencia de algunos de sus mayores representantes a nivel internacional, lo que, de cara a su incidencia entre los artistas españoles sería de gran importancia para dar paso a nuevas alternativas, especialmente las figurativas, pues como señaló después Luis Gordillo, uno de los pintores en quien la exposición dejó más honda huella y cuya pintura resultó influyente entre la juventud, "(en) la importantísima exposición de "Arte de España y América" en la que había obras de Jasper Johns, Rauschenberg y Larry Rivers: más que la aparición de lo pop lo que quedaba más claro de esa exposición era la aparición de una opción figurativa frente a lo informal" (84).

Nos encontramos, pues, con que, en lo artístico, aparte de la pretensión de puesta al día, acreditación y prestigio de los nuevos derroteros y vías de actuación de la esfera oficial española en el campo del arte contemporáneo, la muestra significó, a la vez que cierta síntesis del período de predominio informalista, un apunte de las nuevas tendencias que iban a encontrar su pujanza en los años siguientes, es decir, manifestó la aparición de la opción neofigurativa frente a la que parecía inabitable posición informalista (85). Pero, además de indicar un nuevo momento en el arte español, en lo político, nos interesa destacar que la actuación mostró ya el final de las Bienales Hispanoamericanas y el giro actualizador producido en una importante vía de acción de la política artística española; de la que todavía necesitaba el joven artista español, puesto que, pese a los intereses extraartísticos, aun no podía permitirse renunciar al mecenazgo administrativo y la labor promocional de la política artística estatal, cuyo alcance era mayor que el de la iniciativa privada.

No obstante, remitiéndonos de forma más concreta a las causas de aquel final de las Bienales, encontraremos que un mismo hecho, con dos caras, acabó o, mejor, hizo transformar el certamen. Hecho dual que está presente desde su nacimiento hasta su transformación y que, aunque en ocasiones pudo ser

salvado, a la larga resultó insostenible. Es decir, la politización creciente tanto, por un lado, de los artistas como, por otro, de la propia intencionalidad del certamen, cada vez más instrumentalizado administrativamente (86).

Esta politización había sido puesto en evidencia en demasiadas ocasiones, sin embargo, había actuado como un importante instrumento de uso y apoyo político que, al cabo, no se quería perder, pero necesitaba ser remozado, es decir, mudar de imagen y adaptarse a los nuevos tiempos e intereses políticos. Y, políticamente, los nuevos tiempos miraban más hacia Europa y sus organizaciones (87).

Es decir, a la política exterior española, más que seguir profundizando en sus vínculos con América, le interesó intentar integrarse en los sistemas de sus vecinos europeos. Traducido esto a la actuación política sobre arte, significó que, las Bienales Hispano-Americanas, instrumento de representación y medida en las grandes plataformas internacionales que se había puesto en marcha durante la década precedente, debía recibir una reorientación hacia Europa, pero llevando incorporados los resultados de la insistente política artística española de acercamiento a los países iberoamericanos en las décadas anteriores.

Y esto fue el sentido de la orientación y configuración de una exposición como "Arte de América y España", especialmente diseñada para incidir en Europa presentado a España como mediadora con el arte americano. Una magna muestra que, además, significó una puesta artística al día que redundó positivamente en el mundo del arte español, aunque fundamentalmente su proyección fuera hacia el exterior y no dejara de ser sino la readaptación del mismo tipo de útil político que las Bienales; si bien, a diferencia de ellas, el instrumento -apoyado en el prestigio y audiencia internacional que había ido conseguido el arte español en los foros internacionales- se aprovecharía para las relaciones con Europa, donde era hora de incidir con el arte contemporáneo en ofrecer a España como mediadora entre Europa y América. Era el papel que España se reservaba a sí misma, respecto a Latino América, en Europa.

## NOTAS

(1) Sobre la I Bienal y su alcance véase Cabañas Bravo (1992a), 2 vol. y Cabañas Bravo (1996a).

(2) Entre otros, insiste Valeriano Bozal (1992), pp.240-241, en destacar tanto la importancia que revistió el "cambio de la política del estado en las exposiciones internacionales", como en la necesidad de "estudios detenidos con base documental firme (que) tracen una fisonomía solvente de los hechos", para calcular los efectos sobre los artistas y la sociedad de la actitud bifronte adoptada por el estado: "radicalmente renovadora en el exterior, conservadora en el interior".

(3) Esta I Bienal -aparte de ser la edición del certamen que puso en marcha su mecanismo de organización y funcionamiento, su ecléctica definición estética, el enfoque de la dirección iberoamericanista y otra serie de configuraciones y problemas luego repetidos en las siguientes ediciones- resultó de una enorme trascendencia por el momento y coyuntura en la que se situó; es decir, la España de un momento clave socio-política y culturalmente donde se asistía a los importantes cambios del paso de las tendencias autárquicas de los años cuarenta a la etapa más liberalizadora y cosmopolita de los cincuenta, lo que hizo funcionar al certamen -que a sus relevantes afanes de proyección y afirmación exterior aunaba intenciones de transformar una serie de valores y estructuras que habían protagonizado los años cuarenta- como eficaz bisagra entre dos importantes décadas y visiones del arte y la actuación artística oficial. De este modo, la importancia de la proyección exterior, las intenciones renovadoras y el empleo de un amplio eclecticismo como criterio estético concurren en la I Bienal haciendo de ella ocasión de aceptación y sanción oficial de una amplitud artística que incluía el arte más



vanguardista, y esa misma acogida oficial de las nuevas corrientes -con el arte abstracto a la cabeza- (paso que ya se hizo irreversible), abrió la puerta a violentas y trascendentes polémicas entre los artistas clasicistas y de avanzada tras las que la escena artística española comenzará a revitalizarse, superando su retardamiento e iniciando su sincronización con la internacional. Véase Cabañas Bravo (1992a), 2 vol. y Cabañas Bravo (1996a).

(4) La nueva década de los cincuenta, además de su claro cambio respecto a la dirección política y económica del decenio precedente, vino acompañada de una transformación de signo aperturista y liberalizador no menos evidente en el plano cultural. Lo replegado y autárquico de la década anterior, la visión estrecha del valor tradicional y autóctono, comenzaron a variar en favor de una mayor adscripción al ritmo internacional, abriéndose un nuevo horizonte tanto para la actuación artística oficial como para el desarrollo del arte avanzado y sus planteamientos. Dentro de esa progresiva internacionalización, en cuanto a la actuación artística, el nuevo decenio claramente aparece dividido en dos etapas más o menos correspondientes a sus dos mitades. En la primera, que podríamos identificarla con la aludida etapa ministerial de Ruiz Giménez, la "generación intermedia" gozó en España de su mejor momento y fue frecuente acudir al recuerdo de los precedentes avanzados españoles para dar apoyo y justificación a una nueva y más cosmopolita línea políticocultural, contribuyendo con ello afianzar las bases que posibilitaron el destacable desarrollo artístico de la segunda etapa de la década. En lo artístico renovador, esta primera etapa se caracterizó especialmente por el planteamiento y debate de la problemática oposición entre el arte figurativo y el abstracto, saliendo afianzada la segunda opción, que a partir de aquí se incorporó a la modernidad española. Hay que distinguir, sin embargo, entre dos iniciativas diferentes: la oficial, sin precedentes de peso en la década anterior, y la privada, plasmada en la destacada proliferación de grupos de vanguardia en el suelo peninsular. En cuanto a la segunda etapa de la década, que podríamos hacer partir de principios de 1957 con la llegada del quinto Gobierno o "de la Estabilización", encontrando su término en 1962, precisamente coincidiendo con el final de este Gobierno y la formación de otro que reforzará su actuación (el sexto o "del I Plan de Desarrollo"). Durante ella el panorama artístico español se caracterizó principalmente por la primacía que adquirió el informalismo dentro de la pluralidad de tendencias de la abstracción y por los abundantes éxitos alcanzados por el arte vanguardista peninsular en las confrontaciones artísticas internacionales. Véase Cabañas Bravo (1992b), pp.695-726.

(5) Estas Bienales, inspiradas formalmente en las de Venecia -pese a las particularidades- y con nacimiento paralelo a las de Sao Paulo (inaugurada pocos días después de la Hispanoamericana), no se dirigieron, como las venecianas, hacia el reconocimiento del vanguardismo heroico ni, como las paulistas, hacia el nuevo vanguardismo, sino que se situaron en una línea más ecléctica y con especiales consideraciones hacia valores y contenidos hispánicos, consecuencia de la misma vía de política iberoamericanista en la que nacían. Aparte, pues, de su eclecticismo artístico, la dirección iberoamericana y su carácter oficial, estas ediciones se caracterizaron por una reglamentación muy similar -aunque reelaborada en cada una-; un peculiar sistema de selección de artistas y obras que combinaba la invitación personal y un procedimiento de "exposiciones preparatorias"; la división del concurso en varias secciones principales (Arquitectura y Urbanismo; Escultura; Pintura; Dibujo; Grabado; Pintura al Agua y al Pastel y, en las dos últimas ediciones, Arte Decorativo, sección que debía ser diferente cada vez, dedicándose a la Cerámica en La Habana y a la Joyería y Esmaltes en

Barcelona); y la presentación paralela al concurso de exposiciones retrospectivas y monográficas de diversos artistas, junto a otras variadas actividades artísticas de realce del certamen. En otro plano, también caracterizó a estas Bienales que antes y durante su celebración, principalmente debido al rechazo que inspiraba el régimen político que las creara, fueron objeto fuera de España de la repulsa de numerosos artistas, quienes la manifestaron en escritos y a través de diversas actividades, entre las que destacan la celebración de exposiciones "contrabienal" o -como las llamaron en Cuba- "antibienal" . Véase sobre esta oposición Cabañas Bravo (1996b). No obstante, asimismo les fue propio que tras la clausura de la edición se celebraran con fines entre lo promocional y lo político muestras antológicas de la misma en otros emplazamientos.

(6) Surgida la idea de celebrar una Bienal Hispanoamericana de Arte por la confluencia de intereses de la Dirección General de Relaciones Culturales y el ICH, que habían pensado en organizar un certamen de este tipo que sirviera para conmemorar en 1951 el quinto centenario del nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón, ampliar horizontes políticos y estrechar los vínculos culturales con la comunidad de países iberoamericanos, en el verano de 1950 ya estaba puesto en marcha el proyecto y redactándose sus Estatutos, siguiendo a ello intensas gestiones diplomáticas para conseguir la concurrencia oficial de los países y numerosos trabajos preparatorios. Algo más de un año después, en la significativa fecha del 12 de octubre de 1951, Día de la Hispanidad y año del centenario aludido, la inauguraba con gran solemnidad el general Franco acompañado de las altas jerarquías y el cuerpo diplomático acreditado, correspondiendo pronunciar el discurso inaugural al nuevo ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruíz Giménez, que en cierto modo vino entonces a sancionar oficialmente la admisión de las nuevas corrientes artísticas en la esfera oficial y a señalar un nuevo rumbo y actitud de la política artística española. Concurrían a esta I Bienal, según datos difundidos por el ICH, 885 artistas de 21 países, con un total de unas 1750 obras a concurso, más 300 en salas especiales. Hubo exposiciones monográficas, entre otros, de Clará, Colom, Sunyer, Salvador Dalí, Cecilio Guzmán de Rojas y un grupo de "Precursores" (Beruete, Juan de Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos y Solana). La Muestra ocupó más de 50 salas, repartidas entre el Museo de Arte Moderno ¿que fue desmontado para la ocasión? la Sociedad de Amigos del Arte, los palacios de Exposiciones y Cristal del Retiro y varias salas del Museo Arqueológico, y recibió a más de medio millón de visitantes. Se otorgaron cerca de cuarenta recompensas, correspondiendo los Grandes Premios en pintura -a donde pasaron algunos declarados desiertos en otras secciones- a Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz y Cesáreo Bernaldo de Quirós, en escultura a Juan Rebull y en grabado a Alberto Guido.

(7) Las razones principales del retraso en la inauguración fueron, aparte de los problemas políticos internos, la oposición de destacados artistas e intelectuales cubanos -que en réplica organizaron varias muestras "Antibienal"- y los retrasos en la construcción del Palacio-Museo Nacional de Bellas Artes que la alojaría, aunque finalmente fue inaugurada por el general Batista junto al edificio el 18 de mayo de 1954. Esta II Bienal, en general, contó con una organización y configuración que, aparte de las peculiaridades que prestaban las dobles comisiones, juntas, jurados, etc. cubanos y españoles y las características y medios del nuevo país, fueron muy parecidas a las de la Bienal de Madrid y luego a la de Barcelona. Participaron 18 países, hubo 1829 obras a concurso y 200 en salas especiales y se exhibieron monográficas de los artistas cubanos fallecidos Armando Menocal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañac, incluso con

la unión del VII Salón Nacional de Arte de Cuba se habló hasta de 3525 obras a concurso. En cuanto a la línea artística que se dedujo de la selección y el fallo de su jurado -que repartió con sus 80 premios más de dos millones de pesetas, cifra sin precedentes entre los países concurrentes-, se continuó la orientación iniciada en Madrid, siendo ahora el ecléctico momento en que recayeron los premios en artistas españoles como Godofredo Ortega Muñoz- Gran Premio de Pintura-, Sunyer, Pedro Flores, Manuel Humbert, Menchu Gal, Amadeo Gabino, Carlos Pascual de Lara -Gran Premio de Dibujo-, Prieto Nespereira, José Clará -Gran Premio de Escultura-, José Planes, Vázquez Molezún, Lloréns Artigas -Gran Premio de Cerámica-, Antoni Cumella, etc. y artistas americanos como Mirta Cerra, M<sup>a</sup> Teresa de la Campa, Héctor Poleo, Glyn Jones, Carlos Sobrino, Carmelo González -Gran Premio de Grabado-, T.Ramos, A.Rodríguez Pichardo -Gran Premio de Arquitectura-, E.Barañano, A.Carreño, etc. Por otro lado, extendiendo el aspecto propagandístico -o promocional, como se justificó-, la Bienal, tras la clausura en La Habana el 10 de septiembre, fue llevada de la mano de Leopoldo Panero, Luis González Robles y Pedro Roselló, seleccionada y en forma de exposiciones antológicas, a varios países americanos: la República Dominicana (antológica celebrada en Ciudad Trujillo -Santo Domingo- del 24 de octubre al 14 de noviembre de 1954), Venezuela (celebrada en Caracas del 9 al 30 de enero de 1955), Colombia, donde recorrió sucesivamente las ciudades de Bucaramanga, Medellín, Cali, Tunja y Bogotá, y una serie de prolongaciones a Panamá, Sao Paulo, Quito, Lima y Santiago de Chile.

(8) Alojada en los Palacios Municipal de Exposiciones y la Virreina, la Capilla de Santa Agueda y el Salón Tinell, fue inaugurada con un nuevo discurso de Joaquín Ruiz Giménez el 24 de septiembre de 1955, festividad de la Merced, permaneciendo abierta hasta el 26 de enero de 1956, fecha de su clausura y de comienzo de la preparación de la exposición antológica que la siguió en el Museo de Arte e Historia de Ginebra, entre el 17 de marzo y el 6 de mayo de 1956. Esta III Bienal, la última que se llegó a celebrar, fue la mejor de todas ellas en cuanto a calidad de lo expuesto. Tuvo una organización y configuración parecida a las anteriores ediciones, concurriendo 944 artistas de 20 países, que pusieron 1956 obras a concurso y 164 salas especiales, repartándose más de 40 premios y siendo visitada por un millón de personas. La ecléctica línea artística de las primeras Bienales intentó ser superada, aunque, pese al tono más avanzado, siguió persistiendo como norma de selección. Fue, por otro lado, el momento de los premios concedidos a los artistas españoles Angel Ferrant, Pablo Serrano -Gran Premio de Escultura "ex aequo" con Ferrant-, Sebastián Badía, Zabaleta, Francisco Lozano, Antoni Tápies, Manuel Capdevilla, Xavier Valls, Juan Roda, Menchu Gal, José M<sup>a</sup> Labra, Ricardo Macarrón, Mundó, Jordi Mercadé, Molina Sánchez, José Vela Zanetti -Gran Premio de Dibujo-, Francisco Galí, Delly Tejero, Juan José Tharrats, José Hurtuna -Gran Premio de Grabado-, José M<sup>a</sup> Bosch Aymerich -Gran Premio de Arquitectura- junto a los brasileños Busquet y Heet?, Muñoz Monasterio, Robles Giménez, Antonio Perpiñá, etc. y a los artistas americanos Oswaldo Guayasamín -Gran Premio de Pintura-, Alejandro Obregón, Antonio Valencia, Francisco Cárdenas, Fernando Botero, Judith Márquez, Cecilia Porras, Galo Galecio, Bosch Roger, Rosado, José Echeve, Magdaleno, De la Mora, Javier Busquet, Franz Heet, etc. Por otra parte, se supo dotar a esta III Bienal de múltiples incentivos complementarios -un Festival de Documentales de Arte, una interesante selección de los fondos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Exposición de Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas (Nonell, Picasso, Torres García, Barradas, Orozco, Figari, Manolo Hugue, Gargallo, Blanes, Blanes Viale, Olasagasti y Roig), la muestra del VIII Salón de Octubre, la

exposición del Legado Cambó, etc.-, lo que añadió un gran atractivo a la edición; aunque, con todo, en la referencia a ella de la historiografía española casi se ha convertido en un tópico citar la aparición e impacto producido por el informalismo - singularmente el que venía de la mano de Tápies, que presentó entonces algunas de sus más recientes pinturas matéricas-; y es que, en conjunto, la Bienal barcelonesa principalmente significó el triunfo en España de las tendencias abstractas y su pleno reconocimiento oficial.

(9) Véase la interesante interpretación de estos éxitos que por entonces hacía Restany (1959), pp.66-79.

(10) Véase Cabañas Bravo (1996a), pp.443-444. y el [catálogo] (1951), pp.XLI, 21-22 y 128.

(11) Todos ellos participaron con dos óleos, salvo Rendón, que presentaba tres y que volvió a ser galardonado, ahora con un premio de 100 pesos por su obra "El profeta". Véase [Catálogo] (1954), pp.LV y 86-87.

(12) Despacho n°197 fechado Quito: 19?IV?55, que respondía a la Orden Circular n°104 de 11-III-55 y adjuntaba una relación, firmada por Jorge Rey, con especificación de los nombres, títulos y género de la obras, de los pintores que integrarían la "Exposición para España". Estos artistas -omitimos el título de las obras- eran César Andrade Faini (1 óleo), Carlos Vicente Andrade (3 óleos), Gerardo Astudillo (1 óleo y 5 monocopias), Julio Cevallos (5 óleos), Raúl de la Paz (2 óleos), María Zaldumbide de Denis (3 óleos), Galo Galecio (4 xilografías y 2 litografías), Enrique Gómez Jurado (1 óleo), Oswaldo Guayasamín (6 óleos), José Enrique Guerrero (4 óleos), Eduardo Kingman (6 óleos), Pedro León (4 óleos), Bolívar Mena Franco (4 óleos), Alfonso Mena Caamaño (2 óleos), Víctor Mideros (2 óleos), Luis Moscoso (5 óleos), Guillermo Muriel (3 óleos), Diógenes Paredes (5 óleos), Piedad Paredes (2 óleos), Manuel Seminario Rendón (3 óleos), Carlos Rodríguez (2 óleos y dos carbones), Judith Roura (2 óleos), Enrique Tábara (2 óleos), Leonardo Tejada (2 óleos), Jaime Valencia (3 óleos) y Gustavo Vásquez (2 óleos y 5 tintas). Por otro lado, en cuanto a posteriores actividades de la Embajada, su titular respondería poco después a otra Orden Circular (n°144 de 6-IV-55) con la que se remitían folletos propagandísticos sobre el certamen y los reglamentos de la sección de Arquitectura y Urbanismo, informando en un nuevo despacho (n°209 de 27-IV-55) que habían sido "distribuidos entre el Ministerio de Educación para su reparto entre las dependencias competentes y dependientes del mismo, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Instituto [Ecuatoriano] de Cultura Hispánica" (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores -en adelante citado con las siglas AMAS-, Leg. R-4839, Exp.8)

(13) Véase sobre la presentación de la muestra por parte del Instituto: Arriba (1955); así como las referencias a la exposición de Santos Torroella (1960), (1980), p.165. y JimenezBlanco (1989), pp.93-111.

(14) Massip (1955)

(15) Despacho urgente n°476, fechado Quito: 5-IX-55. Los cuadros que deseaba enviar Guayasamín, decía el embajador, eran seis, "tabla unos, lienzo otros y éstos ya montados y encuadernados; unos son grandes y otros medianos y como la fecha es

próxima y ya no habría modo de enviarlos por vía marítima, me pregunta si la Embajada se podría hacer cargo de dichos cuadros y enviárselos, con cargo a esta Representación, por vía aérea", a lo que le había contestado que "tenía que dar cuenta de su ruego a la superioridad". Manuscrito al margen del despacho se anota: "Consultado al Instituto contesta el Sr. Hergueta (Vicesecretario General) que el Instituto paga los gastos de transporte de los cuadros y reitera invitación a Guayasamín para que esté un mes en España". Y en la contestación a este despacho del director de Relaciones Culturales, fechada Madrid: 21-IX-55, se señalará al embajador que el Instituto había manifestado que Guayasamín "había arreglado ya por su parte el asunto del envío de los cuadros" y "el gran interés que tiene en la venida a España del mencionado pintor, al cual le abonarán los gastos de estancia durante un mes en nuestro país" (AMAS, Leg. R-4839, Exp.8)

(16) "A este respecto -continuaba el embajador en este Despacho n°490 fechado Quito: 13-IX-55- me dice el Señor Guayasamín que él asistiría con sumo agrado y (lo) agradece profundamente y que acepta igualmente la exposición de sus cuadros en Madrid, pero que su asistencia quedaría condicionada a que España le abonase el viaje de ida y vuelta y como equipaje el envío de 25 a 30 cuadros con que piensa incrementar la exposición de Madrid. Es de advertir que estos cuadros van desmontados, es decir en lienzo solo y enrollados" (AMAE, Leg. R-4839, Exp.8)

(17) En una nueva visita de Guayasamín a Luis Soler le informó de su intención de salir el día 28 de septiembre para Madrid en Avianca, de que se abonaba su viaje y transportaba parte de sus cuadros más los del pintor Galo Galecio (Despacho n°511 fechado Quito: 22-IX-55. AMAE, Leg. R-4839, Exp.8)

(18) Carta de Antonio Villacieros al director del ICH fechada: San Sebastián, 14-IX-55 (AMAS, Leg. R-4839, Exp.8)

(19) Los artistas fueron los mismos que los citados en la relación enviada por el embajador Luis Soler en su despacho de 19-IV-55; aunque en Barcelona, según el catálogo de la III Bienal, no se exhibió obra de Enrique Gómez, Alfonso Mena, Víctor Mideros, Piedad Paredes y Manuel Seminario Redón, mientras se redujo el número de obra de la mayor parte del resto de los artistas, ya que, salvo que el jurado de selección estimara oportuno aumentar la representación de un artista, no podía éste concursar con más de tres obras por sección. De este modo concursaron, en Pintura, César Andrade Faini (2 obras), Carlos Vicente Andrade (3), Julio Cevallos (3), Oswaldo Guayasamín (9), José Enrique Guerrero (2), Eduardo Kingman (3), Pedro León (4), Bolívar Mena Franco (1), Luis Moscoso (3), Guillermo Muriel (2), Diógenes Paredes (5), Raúl de la Paz (2), Carlos Rodríguez (2), Judith Roura (2), Enrique Tábara (3), Leonardo Tejada (2), Gustavo Vásconez (2) y María Zaldumbide de Denis (3). En Pintura al Agua y al Pastel, Jaime Valencia (3); en Dibujo, Carlos Rodríguez (2) y Gustavo Vásconez (5) y, en Grabado, Gerardo Astudillo (2) y Galo Galecio (7). Vease Catálogo (1955), pp.81-84

(20) Despacho n°683 fechado: Quito, 19-XII-55 (AMAE, Leg. R-4839, Exp.8)

(21) Tapies (1977/1983), p.245.

(22) El largo informe, profundamente retórico e insistente en destacar la estrecha vinculación e identidad común de los pueblos hispanos, señalaba, en cuanto alcance y

significación de la Bienal, que ésta era una institución que no se limitaba "al carácter transitorio que pudiera adquirir en cualquiera de sus versiones", sino que nacía "de la certidumbre de que los diversos artes de los pueblos hispánicos están poseídos de una genealogía y de unas aspiraciones comunes" e intentaba poner de manifiesto lo que había de "idéntico en su rica diversidad", por lo que su importancia rebasaba con creces "el estrecho límite de las catalogaciones artísticas, para entrar de lleno en la realización ideal de una cultura patrimonio de la mayor y la mejor comunidad de pueblos que existe en el presente. Alcanza, incluso, en el mejor sentido de la palabra a la realización de una gran política, entendiendo por tal la posibilidad del entendimiento entre los hombres". Su pretensión era la de conseguir "una universalización del arte hispánico", en lo que se diferenciaba de otros certámenes del mismo tipo como los de Venecia y Sao Paulo, definiéndose respecto a su criterio artístico como "un organismo absolutamente ecléctico en cuanto a la apreciación de la obra de arte, según la temática o el estilo conceptual" y, añadiendo que, desde la perspectiva española, estaba entretejida con la organización del certamen " la firme creencia de que la próxima escuela de validez universal no será ya la escuela de París, sino la escuela de América". El documento rememoraba también, ofreciendo algunos datos y resaltando algunas de sus singulares y trascendentes circunstancias, lo que habían sido las tres Bienales anteriores y, finalmente, terminaba indicando en elogiosos términos los "factores y conveniencia" que aconsejaban celebrar la próxima Bienal en Caracas, incidiendo especialmente en el que llamaba "factor geopolítico del arte americano". Es decir, exponía que el arte que se realizaba en América ofrecía dos perspectivas absolutamente diferentes, la primera derivada "del hecho de que gran parte del arte americano del momento, con un evidente sentido mimético, trata de equipararse a la entidad del arte europeo contemporáneo", fallo que incapacitaba para la originalidad, y la segunda derivada "de una pretensión de originalidad falsamente entendida. Es el arte que comunmente se realiza en México. Este arte pretende ser original por el tema a tratar y no por la forma de producirse", perspectivas ante las que se argumentaba: "Nosotros tenemos la certeza de que el único arte que en la actualidad se está produciendo en Iberoamérica con posibilidades originalistas está situado en la línea que coincide precisamente con la de los países del Caribe, con Caracas como centro natural. En este arte, la originalidad no es una pretensión sino una consecuencia. Y una consecuencia precisamente de todos los elementos étnicos y culturales que integran a los pueblos caribeños"; continuando con otros juicios afectados que venían a asegurar a Caracas el arbitrio de un arte americano con "posibilidades originalistas" si hacía valer a sus artistas y meditaba la "posibilidad de un originalismo americano del que el Caribe sea el centro catalizador" Véase Memoria (1956), 12 pp.; Archivo General de la Agencia Española de Cooperación Internacional -en adelante citado con las siglas AAECI-, Caja 250, carpeta 6650)

(23) El director del ICH sugería tras su viaje a Venezuela que integraran esta comisión Alejandro Pietri, Pedro Vallenilla, Centeno, López Méndez y Armando Barrios (Minuta de fecha 3-XI-56 dirigida por Luis Hergueta, secretario técnico del ICH, a Leopoldo Panero, secretario general de la Bienal. AAECI, Caja 2167, carp.7199)

(24) Véase Despacho nº66 fechado: Caracas, 21-II-57 informando de la citada visita. AMAE, Leg. R-5229, Exp.67

(25) Sobre lo ocurrido en Venezuela el ICH contó con la interpretación y análisis transmitidos por el escritor y agregado cultural español José Luis Acquaroni, que escribió (carta fechada Caracas: 15-IX-57) a Alfredo Sánchez Bella, ex-director del

ICH, reseñándole las opiniones de Jesús Antonio Cova, segundo vicepresidente del Senado, Manuel Felipe Rugeles, director de Cultura y Bellas Artes, y especialmente las de Eduardo Lira Espejo, del Ministerio de Educación; enviando poco después copia de ésta carta -para que el Instituto supiera de "la cuestión" al igual que Sánchez Bella- con otra a Luis Hergueta de fecha 20-X-57 (Ambas cartas en AAECI, Caja 2167, carp.7199)

(26) Véase Nota n°1032 fechada: Madrid, 23-V-57 del embajador de Venezuela dirigida al ministro de Asuntos Exteriores español acusando recibo de su carta de 18-V-57 y reseñando el contenido de la misma del que informaría a su Gobierno. Con todo, siguiendo la tónica de demoras y pasividad que caracteriza toda la relación de Venezuela con la Bienal Hispanoamericana, este embajador y luego el Ministerio de Relaciones Exteriores, se retrasarían mucho en dar curso e informar de esta carta, de modo que hasta finales de noviembre de 1957 no se informó de la misma al Ministerio de Educación venezolano y hasta diciembre no se consultaría al Presidente de la República. En respuesta a la misma, ya a mediados de enero de 1958, Simón Becerra, se dirigía al ministro de Asuntos Exteriores español (Nota n°45 fechada: Madrid, 15-I-58) transcribiéndole la contestación del ministro de Educación de su país, quien significaba "que en la Cuenta que en el día de hoy [11-XII-57] tuve el honor de rendir al ciudadano Presidente de la República, el Primer Magistrado de la Nación dispuso aplazar hasta el mes de enero próximo la consideración del asunto en cuestión, con objeto de realizar sobre el mismo un mejor estudio." (Ambas Notas en AMAE, Leg. R-5229, Exp.67)

(27) La noticia apareció a mediados de octubre en la prensa caraqueña, que dió cuenta de una rueda de prensa convocada el 16-X-57 por la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes, de Caracas, para dar a conocer sus resoluciones (tomadas en sesión de la Sociedad de 14-X-57, con asistencia de Alejandro Pietri, presidente; Marcel Roche, vicepresidente; María Luisa Zuloaga de Tovar, subsecretaria; Juan Nouel, tesorero; Yolanda de Boulton, Carlos Rodríguez Landaeta y Clara Diamant, vocales; más los invitados Armando Barrios, Reyna Rivas y Maruja de Roche). Intervinieron el director del Museo, Armando Barrios; su esposa, Reyna Rivas, y Clara Diamant de Sujo, de la directiva de la Sociedad, quienes informaron que las actividades de ésta se encauzarían en lo sucesivo "a realizar adquisiciones que propendan a la creación de una gran colección de artes plásticas latinoamericanas, con lo cual el primer museo artístico del país se convertiría también en el Primer Museo de Arte Latinoamericano"; pero además, dentro de sus proyectos, señalaron: "la celebración en Caracas de los Festivales de Música Latinoamericana, debidos a la iniciativa privada, han hecho pensar en la realización simultánea de una "Bienal de Arte Latinoamericano", con premios y adquisiciones que estimulen el envío de obras por parte de los artistas de Latinoamérica. Es decir que nos proponemos crear una Exposición General de Artes Plásticas Latinoamericanas, cada dos años, haciendo coincidir la exposición con los Festivales de Música Latinoamericanos. Crearemos premios atractivos para los artistas y, por su parte, la Sociedad se compromete a adquirir las obras premiadas, con lo cual hay doble aliciente para los concursantes al par que Venezuela se beneficia con la obtención de las mejores obras". Véase K.: (1957)

(28) Despacho fechado: Madrid, 31-X-57 del director del ICH con el ministro de AA.EE. (AMAE, Leg. R-4511, Exp.65)

(29) Para una exposición más detallada de este proyecto véase Cabañas Bravo (1994/1995), pp.325-363 y 353-365. .

(30) En el curso de una gira por varios países americanos, intentando resolver su concurrencia a la II Bienal, escribía Sánchez Bella en diciembre de 1953 al director de Relaciones Culturales del Ministerio de Educación cubano, López Isa, preguntándole a qué se debía el "extremado y total silencio" cubano y cuales eran las dificultades en torno al certamen, pues "de existir -añadía- inconvenientes insuperables..., todavía habría tiempo de rectificar sobre la marcha y cumplir lo prometido en otro lugar", es decir, "la circunstancia de la inauguración en Caracas a comienzos de Marzo de la X Conferencia Panamericana nos daría ocasión para que, en caso de que ahora vosotros tuviérais dificultades, desplazáramos rápidamente todo el material a Caracas, a fin de abrirla coincidiendo con la inauguración de la Panamericana o acaso 15 días antes. Esta podría ser una solución in extremis. La muestra una vez que visitara Venezuela y acaso algún otro país podría ser presentada en La Habana, no ya como primicia, naturalmente, pero sí cómo expresión de lo que en fecha oportuna podría haberse hecho". (Carta fechada: Santiago de Chile, 2-XII-53. El mismo Sánchez Bella remitía copia de la carta con otra -fechada: Santiago, 4-XII-53- al embajador de España en La Habana, Juan Pablo Lojendio, rogándole "que por todos los medios logres una decisión definitiva sobre el problema porque no podemos estar tanto tiempo esperando una resolución que nunca llega... Me imagino que la situación política es delicada y que esto nos está originando un sinnúmero de dificultades. De todos modos aún me parece es tiempo de rectificar y hacerlo todo en Caracas si es que los obstáculos de Cuba se van haciendo insuperables". (Ambas cartas en Archivo General de la Administración -en adelante citado con las siglas AGA-, Sece. AA.EE., Caja 5379). Con todo, Caracas siguió su propio ritmo sobre la preparación de la muestra que acompañara a la Conferencia de la OEA (la propia Secretaría de la X Conferencia organizó una Exposición de Pintura Interamericana para su inauguración en el mes de marzo, a la par que gestionó el traslado a Caracas de la Sección Americana de Pintura de la Bienal de Sao Paulo -véase Silva (1954)-, mientras en La Habana se siguió adelante con organización de la II Bienal, pese a los numerosos problemas a los que hubo que hacer frente y que retrasaron su inauguración al mes de mayo de 1954.

(31) El mismo José Luis Acquaroni, en la citada carta de 15-IX-57 a Sánchez Bella, ya comentaba: "Hasta qué punto sería acertado volver sobre la cuestión [de celebrar en Caracas la edición], esto yo no lo sé. Por otra parte, aquí se habla ya de una IV Bienal en Quito. De todas formas, la visita de Blas Piñar puede ser provechosa en extremo." (AAECI, Caja 2167, carp.7199)

(32) En el "Avance de actividades de la Bienal Hispanoamericana de Arte para el año 1959", remitido con una minuta de fecha 9-7-58 por José M<sup>a</sup> Moreno Galván al Secretario General del ICH, se señalaba como primera actividad de la misma: "Hacer las gestiones oportunas cerca de la Dirección General de Bellas Artes para que puedan celebrarse una Bienal con sede fija en una ciudad española, o bien, si la contestación prometida en este sentido por el Director General es adversa, tratar de celebrar la IV Bienal dentro del régimen ordinario en que se vino haciendo las anteriores" (AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(33) Véase la "Nota para el señor Ministro", personal y reservada, fechada: Madrid, 30-VII-59 y dictada por PS (Pedro Salvador). En la misma Nota, que con motivo de enviar a un técnico que ayudara a organizar la IV Bienal en Quito se ponía al ministro en antecedente de las gestiones, se señala que el "Gobierno ecuatoriano tenía un interés especial en que tal acontecimiento artístico se celebrase en razón de su situación política



con respecto a la "Casa de la Cultura", de significación hostil al Presidente Ponce Enríquez y que venía obstaculizando la organización de actos culturales a tono con la trascendencia de la reunión de la OEA" y que, después de "lentas negociaciones a través de las respectivas Embajadas en Quito y Madrid, el Gobierno ecuatoriano ha aceptado en firme la convocatoria de la IV Bienal, contribuyendo en forma sustancial a los gastos que la misma origina y esperando fundamentalmente en la colaboración de todos los Gobiernos hispanoamericanos" (AMAE, Leg. R-5413, Exp.5) Por otro lado, en la carta fechada: San Sebastián, 1-VIII-59, que con el mismo motivo dirigía el ministro de Asuntos Exteriores a Blas Piñar, se volvían a recordar casi en iguales términos estas gestiones. (AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(34) Con fecha 17 de enero de 1959 se había dirigido el ICH al Secretario General de la XI Conferencia, Luis Ponce Enríquez, exponiendo sus puntos de vista; posteriormente tomaba posesión de su cargo como nuevo embajador de España en Quito, el conde de Urquijo, avisando al subdirector del ICH, Pedro Salvador, al Secretario General de la Bienal -nota interior fechada 25-II-59- de que "convendría escribirle inmediatamente reiterándole todos los datos referentes a la posible celebración de la IV Bienal, a fin de que informe sobre la situación actual del problema". Esta información la enviaba Ignacio Urquijo en carta fechada 30-VII-59, donde manifestaba que se había puesto en contacto con Luis Ponce, quien le había manifestado que pondría todo lo que estuviera de su parte para el mayor éxito de la Bienal, que enviaría una carta al Instituto ratificando todos los puntos de vista expuestos en la que le enviaron con fecha 17-I-59 y que deseaba que a la mayor brevedad se enviara un técnico para la organización del certamen. Asimismo señalaba el embajador respecto a lo económico: "Como tú me indicaste, le manifesté también que todos los gastos de organización correrán por cuenta del Gobierno de Ecuador, y si bien al principio encontré cierta resistencia por su parte, finalmente aceptó la propuesta, indicándome que él buscaría la fórmula para que los gastos de transporte de los cuadros desde el país de origen hasta el puerto de Guayaquil corriesen por cuenta de las Repúblicas iberoamericanas. Pesando sobre el erario nacional todos los demás gastos que se produjesen con ocasión del envío e instalación de los mismos". También indicaba que durante la visita a Quito del Secretario General de la Unión Panamericana, Sr. Mora, "se trató del tema de la celebración de esta Bienal, aceptando dicho señor la propuesta e indicando que estaría dispuesto a aportar su colaboración para el mayor éxito de nuestra empresa". Terminaba el embajador concediendo que quedaba muy poco tiempo para la organización de la Bienal, pero creía que esta desventaja inicial se podría salvar con el nombramiento de una "activa y eficiente Comisión (como me prometió en Sr. Ponce) y con la venida de un experto desde España" y añadía sobre la cautela con la que había procedido: "Durante los pasados meses y ante el temor de que los elementos organizadores de la IX Conferencia mostrasen poco interés y entusiasmo por la organización de la IV Bienal, no quise forzar posiciones, pues me constaba que la situación económica de la organización era bastante precaria. Hoy en día, son ellos los que aceptan, al parecer, con entusiasmo la celebración de este Certamen artístico. A pesar de todo no dejo de tener mis temores en cuanto a la eficiencia del Comité Rector de la Bienal" (AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(35) El embajador también se refería en este despacho a la conversación mantenida con Luis Ponce Enríquez, quien le informó de su "decidido interés" por el proyecto y de las conversaciones que había mantenido con Pedro Salvador y las negociaciones con Blas Piñar. Así como sobre que ya tenían local apropiado en la Ciudad Universitaria para recibir a la Bienal y que ésta habría de coincidir con la próxima Conferencia

Panamericana, convocada por el momento para febrero de 1960. (Despacho n°255 fechado: Quito, 9-VI-59. AMAS, Leg. R-9497, Exp.48; también copia en Leg. R-5413, Exp.1 1)

(36) Con fecha 17-VI-59 recibía la Secretaría General de la XI Conferencia copia del Memorandum entregado por el ICH a Antonio José Lucio Paredes, consejero de la Embajada de Ecuador y, tras las consultas de rigor, el Secretario de la XI Conferencia por cable de fecha 3-VII-59 comunicaba al director del Instituto la aceptación oficial para la realización en Quito de la IV Bienal y rogaba se anunciara la celebración del mismo. El 9-VII-59 se constituyó una Comisión Organizadora y al día siguiente escribía Luis Ponce a Blas Piñar comunicándole estos hechos. La respuesta que éste último le enviaba, a través de telegrama de fecha 24-VII-59 dirigido al embajador de España en Quito, acusaba recibo de la carta y añadía que antes de designar a la persona que permaneciera en Quito hasta la celebración de la Bienal, deseaba conocer con "absoluta precisión" las condiciones económicas, estando el ICH dispuesto a abonar los billetes hasta Bogotá, pero Ecuador debía hacerse cargo de los gastos de estancia. E igualmente señalaba que antes de este paso la Secretaría General de la IX Conferencia reiterara las cláusulas financieras contenidas en el Memorandum y que el experto español estaría dispuesto para salir inmediatamente.

(Véanse Telegrama n°981-C de 3-VII-59 y la carta n°1014-C fechada: Quito, 10-VII-59 dirigidos por Luis Ponce a Blas Piñar y telegrama de éste de fecha 24-VII-59. AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(37) El mismo *Boletín* (1959), pp.1-2. ya había señalado que la Secretaría había aceptado definitivamente la invitación hecha por el ICH de Madrid de realizar la IV Bienal en Quito y que, al aceptarla, crearía su respectiva Comisión Organizadora y, de acuerdo con los antecedentes conocidos, dictaría sus propios estatutos, reglas de funcionamiento, jurados y normas varias. Por otro lado, en la prensa de Madrid también se había anunciado la celebración de la IV Bienal en Quito como "consecuencia de las negociaciones" mantenidas entre el ICH y la Delegación ecuatoriana en la OEA y cuya inauguración coincidiría con la fecha de apertura en esta ciudad de la XI Conferencia Interamericana en marzo, para lo que el ICH en breve formularía y publicaría la convocatoria y establecería las bases para la participación española en el certamen. véase *Ya* (1959)

(38) "La Bienal Hispanoamericana de Arte -decía González Robles- quedó truncada en su tercera manifestación. Desde entonces han transcurrido cuatro años. Cuatro años que bien pudo convocarse una exposición hispanoamericana del Grabado, Dibujo, la Acuarela, etc., pero nunca dejar pasar los ciclos obligatorios en que la Bienal tenía que expresarse para no perder su ritmo. Ese ritmo se ha perdido. ¿Se va, pues, a convocar la Cuarta Bienal? Tema delicado, sobre todo frente a los artistas plásticos que se han estado esperando, sin resultado alguno, nuestra Bienal. Sinceramente, la solución es extraordinariamente difícil. Y merece muchísima atención para que, al salir nuevamente a la luz del día, se salga con la cabeza muy alta, dignamente./ Quito, con motivo de la Conferencia Interamericana, es un lugar apropiado porque se dice que ellos pagan todo. Yo aconsejaría un tema para la Exposición y después, entre paréntesis, se colocaría IV Bienal etc. El Tema podría ser el Hombre. Claro que aquí quedan excluidos los artistas plásticos abstractos. Esta exposición, pues, nacería con un ala bastante cortada, un ala (la abstracción hoy tan en boga). Otro Tema: MUNDO Y COLOR. COLOR Y OBJETO. EXPRESIONISMO PLASTICO. LA EXPRESION. OBJETO Y SER.

NUESTRO MUNDO./ Limitar extraordinariamente la participación de cada país. Limitar la edad del artista. Esto lo acaba de hacer La Bienal de París: desde los 20 a los 35 años. Habría que realizar inmediatamente un estudio sobre las posibilidades de cada país, para hacer esa selección y cursar las invitaciones./ Una convocatoria a voleo tiene un peligro enorme: la presencia de mucha gente malísima. Hay que evitar la presencia de artistas endeble. De acuerdo con la selección realizada "en casa", de los artistas de tal o cual país, entonces iniciar gestiones, fuertes presiones, cerca de ellos, para conseguir su colaboración. Digo a propósito esto de "fuertes presiones" porque el mundillo plástico hispanoamericano no está muy favorable que digamos a esto de la Bienal Hispanoamericana desgraciadamente./ La aportación española podría después visitar una serie de países americanos. Pero debería hacerse hincapié en llevar TODA la Bienal. De ahí la necesidad de no hacerla excesivamente masiva./ Es interesantísimo desligar toda cuestión económica de esta expedición artística por los países americanos. Cada país debe pagar los gastos desde el país anterior hasta el suyo, y la instalación, catálogos, etc., etc. Pueden resarcirse con tomar los porcentajes previstos para Museos (15%) y venta de catálogos y entradas. Pero la Bienal debe inhibirse por completo de cualquier asunto económico. Esto debe quedar muy bien claro para conocimiento de los artistas invitados." ("Notas sobre la Bienal Hispanoamericana de Arte. Confidencial" firmadas y fechadas: Luis González Robles/ Madrid, 13-VII-59. AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(39) "El Mundo -señalaba el Informe- tiene en estos momentos la creencia de que hoy existe en España una auténtica cantera de artistas plásticos de verdadero interés. La Bienal Hispanoamericana de Arte, en esta su extemporánea salida, (ha) de procurar que el Mundo confirme su creencia./ La Bienal Hispanoamericana ha de evitar que se malogre la aportación española, por la inevitable política de la tradicional "Comisión de Admisión", que se compone siempre de unos señores que lo único que hacen es aportar su pequeña política casera, para cumplir sus compromisos, y si bien ellos consiguen el agradecimiento de tal o cual artista, es la aportación elegida la que sufre por su endeble calidad, ya que es difícil la coherencia y homogeneidad, que debe tener todo conjunto./ España debe enviar a la IV Bienal Hispanoamericana de Arte a una serie de jóvenes valores que jamás hayan sido exhibidos en anteriores competiciones internacionales. Es decir, España no debe volver otra vez con los archisabidos artistas, con los trillados nombres de siempre. Un plantel de cinco jóvenes artistas sería más que suficiente para hacer un espléndido conjunto en la llamada Expresión Figurativa. Y otros cinco jóvenes artistas en la llamada Abstracción. Y procurar que los artistas no fueran exclusivamente de Madrid, sino de Barcelona y Valencia también. Todos avisados con la debida antelación. Es importantísimo avisar con tiempo más que suficiente a los artistas para que preparen un buen envío./ No conduce a nada práctico lanzar una Convocatoria. Los artistas que interesan por su calidad y prestigio, no acuden, porque ya están situados. Acudirán los que aún no son nada, los que no los conoce nadie. Y ello no es de calidad en su mayor parte. ¿Para qué, pues, llamarlos para después tener que eliminarlos? Porque siempre que se hacen estas convocatorias al final van aquellos que no se presentaron, sino que fueron llamados ante la poca calidad de lo presentado. Y si esto ha venido sucediendo toda la vida, más ocurriría ahora cuando la palabra "Bienal Hispanoamericana" no atrae con la misma fuerza que cuando se convocó la primera Bienal, por las circunstancias de todos conocidas./ Además, será de más efecto hablar de una cuarta Bienal "a posteriori", que iniciar ahora en España una campaña sobre una Bienal que ya debía estar en su quinta etapa pasada, y preparada para la sexta./ A título de información, y, naturalmente, susceptibles de modificación, sugiero los siguientes

nombres para la sección que pudiéramos llamar: "Expresionismo figurativo": ZARCO, ALCORLO, ANTONIO LOPEZ, GODINO, FRADERA, HERNANDEZ MOMPOU, FLUVIA/ "Abstracción": José Luis García, Manrique, Isabel Santaló, Josefina Miró, Zarraluqui, Juana Concepción Francés/ Y para Escultura realizar una selección rigurosísima con dos escultores, uno para cada tendencia./ Después las secciones de Dibujo, Grabado y Acuarela, realizarlas con el mismo criterio. Siempre gente muy joven." ("Bienal Hispanoamericana de Arte. Informe Reservado", fechado: Madrid, 27-VII-59. Posiblemente se deba a José M<sup>a</sup> Moreno Galván, aunque ideas semejantes también las manejó González Robles. AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(40) En la citada "Nota para el señor Ministro" de 30-VII-59, se señalaba que por "razones varias, algunas de orden personal", no podían "permanecer en Quito todo el tiempo necesario ni Don Leopoldo Panero ni Don Luis González Robles" y en carta personal de 27-VII-59, al dar cuenta de una conversación mantenida con el embajador Ponce Enríquez, el embajador de España en Bogotá, Alfredo Sánchez Bella, había sugerido la designación de Manuel Augusto García Viñolas, que se hallaba en esos momentos en Brasil. Parecía, se señalaba, una sugerencia muy acertada, aunque para "que tal nombramiento fuera factible, sería muy oportuno que el señor Ministro, como idea personal suya, se lo sugiriese al Director del Instituto de Cultura Hispánica, pues en otro caso, es de temer alguna oposición por parte de éste. En la sugestión que se le hiciera al señor Piñar, sería muy conveniente no hacer la más mínima alusión a la carta del señor Sánchez Bella". Y, efectivamente, así lo hacía Fernando M<sup>i</sup> Castiella en su citada carta a Piñar de 1-VIII-59, a quien indicaba que había pensado que García Viñolas era "la persona que en principio parece más apropiada" y que le agradecería su "opinión sobre este asunto". (AAECI, Caja 2167, carp.7200)

(41) Así si, por un lado, el conde de Urquijo informaba al Ministerio español de la llegada el 25 de septiembre de Antonio Amado y el almuerzo que con este motivo ofreció tres días después en la Embajada con asistencia de los miembros de la Comisión Organizadora y Luis Ponce (Despacho n°330 fechado: Quito, 30-IX-59. AMAE, Leg. R-9497, Exp.48 y copia en AAECI, Caja 252), por otro, la prensa de la capital ecuatoriana, al tiempo que reseñaba la llegada de Amado y algunas de sus declaraciones, daba noticia sobre las fechas de apertura de la Bienal, la aprobación del reglamento por la Comisión ecuatoriana y algunas otras medidas de ésta, como la de comenzar a mandar las invitaciones a los países y la de preparar salas retrospectivas de arte quiteño y los ganadores de la anterior edición de la Bienal. Véase El Comercio (1959); mientras, por su parte, el Secretario General de la XI Conferencia se dirigía a Blas Piñar informándole de la llegada de Amado y el estudio que se había hecho del Reglamento -copia del cual se le enviaba para que hiciera las observaciones que considerara pertinentes-, así como le indicaba que pronto comenzarían a enviar a los países las invitaciones oficiales y que tenían "noticias anticipadas ofreciendo concurrir al certamen de numerosos países americanos tales como Brasil, México, Estados Unidos, Argentina, Cuba, Colombia, Costa Rica y Honduras" (Carta n°1628-CB fechada: Quito, 29-IX-59. AAECI, Caja 252)

(42) Este "Proyecto de Reglamento", enviado por Luis Ponce a Blas Piñar para su aprobación en la carta citada anteriormente, no sufriría grandes modificaciones posteriormente. Dividido en 36 artículos que se agrupaban en 6 capítulos, en el primero de estos últimos -"Fines y límites de la Exposición"-, se informaba sobre las fechas de celebración, el patrocinio (que correspondía a la Secretaría de la XI Conferencia y el

ICH), los artistas convocados (todos los iberoamericanos, españoles, filipinos, portugueses, estadounidenses, canadienses y de cualquier nacionalidad que residieran en estos países), las secciones de concurso (las tradicionales del certamen y tejidos artísticos en la sección de arte decorativo) y la presentación de una exposición retrospectiva de arte quiteño y salas especiales fuera de concurso con una selección de obra reciente de los grandes premios de la Bienal de Barcelona. El segundo capítulo regulaba las competencias en la organización de la IV Bienal, que se hacían recaer en la Comisión nombrada por la Secretaría de la XI Conferencia y la Secretaría Permanente de la Bienal en Madrid. El tercero se dedicaba a la selección de obras, confiada a "los organismos o personas que los Gobiernos participantes designen para el efecto", gozando de plena autonomía, y a efectos de coordinación con la Comisión ecuatoriana, cada país debía designar un Comisario que se encargaría luego del montaje de la selección de su país; los artistas, por otra parte, debían estar representados con un mínimo de cinco obras. El capítulo cuarto, que se dedicaba al Jurado de Calificación, especificaba que lo compondrían el Presidente y Secretario General de la Bienal (Blas Piñar y Leopoldo Panero), los miembros de la Comisión Organizadora, el Presidente de la Casa de Cultura Ecuatoriana, los directores de las Escuelas de Bellas Artes de Quito, Guayaquil y Cuenca, el director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, tres Comisarios de los concurrentes elegidos entre sí, tres críticos de arte y los artistas galardonados con grandes premios en la Bienal anterior, cuyos acuerdos serían tomados por mayoría de votos; así como, para la sección de Arquitectura, se constituiría un Consejo Asesor Técnico únicamente de carácter consultivo. El capítulo quinto especificaba las recompensas, que eran las tradicionales ofrecidas en otras ediciones por la Bienal más las instituidas por la Secretaría General de la XI Conferencia, a las que podía añadirse las creadas por los países participantes; y, finalmente, el último capítulo recogía normas varias que venían a comprometer al artista que participara con la aceptación de este reglamento y a los países con los gastos de transporte y seguros de las obras hasta Ecuador y su retorno. (Blas Piñar señalaba a Luis Ponce su conformidad con el Reglamento por cable de fecha 21-X-59 y la reiteraba en carta al mismo de fecha 26-X-59. AAECI, Caja 252)

(43) Carta fechada 29-VII-59 de Blas Piñar al embajador de España en Quito, donde además le anunciaba respecto a la misión encomendada a González Robles - "funcionario de este Instituto, -indicaba- colaborador de eficacia comprobada en numerosas empresas de este tipo, y últimamente Comisario de la Dirección General de Relaciones Culturales en las Bienales de Arte de Alejandría, Sao Paulo y Venecia"-, que le haría una "detallada exposición verbal" a su llegada a Quito y rogaba que le vinculara "con Ponce Enríquez, los miembros de la Comisión Organizadora y aquellos elementos que consideres necesario y oportuno para una mayor eficacia en la labor de planteamiento que le he encomendado" (AAECI, Caja 2167, carp.7200).

(44) En la misma carta-informe, fechada: Quito, 9-X-59, refería González Robles cada una de las modificaciones que se había efectuado en el reglamento, que afectaban a los artículos 5, 21, 22, 26, 27, 28, 29, y 31, tendiendo todas a dar más precisión al texto, aunque destacaba el cambio del artículo 22, por el que ahora se preceptuaba que el fallo del Jurado de calificación debía producirse antes de la fecha de inauguración del certamen. En la contestación a ésta de Blas Piñar (carta fechada: Madrid: 26-X-59), le indicaba que consideraba "muy atinadas todas las observaciones y correcciones" sobre el reglamento, aunque ahora había que esperar que las aportaciones de los diferentes países se hicieran con la suficiente antelación como para que Amado pudiera elaborar el

catálogo y el jurado emitiera su fallo antes de la inauguración, algo que no avalaba la experiencia con las anteriores Bienales, aunque se esperaba, añadía, "que esta vez no suceda así y confío para ello mucho en tu actividad y pródida experiencia". (Ambas cartas en AAECI, Caja 252)

(45) Así, el encargado de negocios a.i. de la Embajada de Ecuador en Madrid, José Antonio Lucio Paredes, en la Nota n°4-2-123/59 fechada: Madrid 15-X-59, transmitía al ministro español de Asuntos Exteriores ¿al igual que se hacía para otros países? la invitación a participar en la IV Bienal que, a nombre de los patrocinadores de la misma -la Secretaría de la XI Conferencia y el ICH-, hacía el Gobierno de Ecuador e informaba de sus fechas y coincidencia con la XI Conferencia, las obligaciones para cada país participante respecto a la selección y comisario, los premios ofrecidos, las secciones y la intención de esta edición de "mostrar, con criterio de rigurosa selección, el alto nivel alcanzado en la actualidad por las expresiones plásticas de nuestros países, así como las novedades y búsquedas fecundas llevadas a cabo en el período transcurrido entre la III Bienal y el momento presente". Más tarde, a través de la Nota Verbal n°4-2-135/59 fechada: Madrid, 26-XI-59, la misma Embajada hacía llegar al mismo Ministerio un ejemplar del Reglamento de la IV Bienal con el ruego de su traslado a los organizadores de la participación y la indicación de que se considerara ya la designación del Comisario de la misma. (AMAE, Leg. R-9497, Exp.48). Por otro lado, la prensa anunciaba la firma por el presidente de la República, Camilo Ponce, de un Decreto Ejecutivo por el que se autorizaba al ministro de Obras Públicas y Comunicaciones a la emisión de 1000000 de sellos postales de servicio aéreo conmemorativos de la IV Bienal. Véase *Diario del Ecuador* (1959). El Despacho n°406, de fecha 26-XI-59 del embajador de España también informaba del hecho; véase AMAE, Leg. R-9497, Exp.48)

(46) Esta Secretaría, patrocinadora del certamen y a la que remitía la Comisión Organizadora de la Bienal ecuatoriana, además de la actividad directa ya referida para llevar la IV Bienal a Quito, editó un importante folleto divulgativo sobre la misma: *Bienal* (1959), en el que se ofrecían una serie de datos sobre la labor promovida hasta el momento por la Bienal como institución y se exponía su pretensión al convocar la edición de Quito. Al mismo tiempo, el folleto recogía el Reglamento en el que se basaría la IV Bienal (básicamente el mismo que hemos comentado, más las modificaciones sugeridas por González Robles) y un Reglamento especial para el Concurso de Arquitectura, dividido en: a) Proyectos para la construcción de un Palacio de Justicia de Quito, b) Obras ejecutadas o en ejecución y e) Proyectos para Escuelas de Arquitectura. Por otro lado, en su misma sede, Antonio Amado ofreció una interesante conferencia para informar a diplomáticos, artistas y periodistas sobre la historia, desarrollo y objetivos de la Bienal Hispanoamericana de Arte, especialmente como institución permanente, en la cual terminó apuntando que la Secretaría de la Bienal ya estaba en un momento de madurez suficiente "para dar una más amplia base a su organización" y propuso su reestructuración: "A este respecto -dijo- sugiero a los señores Embajadores aquí presentes, tengan la amabilidad de meditar la posibilidad de constituir -a través de los organismos competentes en materia de Bellas Artes- una entidad superior, de orden interamericano, que supervise, dirija y marque el cauce de actuación de lo que hoy es la Secretaría General Permanente de la Bienal. Es decir, la constitución de un Directorio o Consejo de Dirección, en el que figuren representados todos los países que hasta el día de hoy han sido convocados, y han participado, en las tareas de la Bienal. A través de la actuación de semejante organismo, sería muy grande el impulso que podría darse a la actividad artística de toda especie..." (El embajador de

España, en su despacho n°401 fechado: Quito, 24-XI-59, informaba sobre el hecho adjuntado el amplio texto "Resumen de la charla informativa ofrecida por el señor Antonio Amado, vicesecretario de la Bienal Hispanoamericana de Arte, a los representantes diplomáticos, artistas y periodistas, el día 6 de Noviembre de 1959, en la sede de la Secretaría de la XI Conferencia Interamericana". AMAE, Leg. R-9497, Exp.48)

(47) Este contacto se dió especialmente con la correspondencia entre el Secretario de la Comisión, Claudio Mena, y el director del ICH. De este modo, a finales de octubre, enviaba Mena a Piñar ejemplares mimeografiados del Reglamento, boletines de inscripción y comunicaba que el cartel, por sugerencia de Moreno Galván, iba a imprimirse en España pagado por la Secretaría de la IX Conferencia y sugería que luego se distribuyera por el Instituto vía Iberia (carta n°1857-CB fechada: Quito, 31-X-59). La respuesta de Piñar (carta fechada: Madrid, 16-XI-59) confirmaba la realización de la sugerencia y pedía una lista detallada de las Comisiones Nacionales de selección formadas en cada país para enviarles el cartel. Posteriormente, una nueva carta de Mena (n°2103-CB, fechada: Quito, 27-XI-59) comunicaba a Piñar que ya estaba impreso el folleto de la Bienal y que se habían enviado dos paquetes de 15 ejemplares a cada una de las Embajadas de Ecuador; así como que hasta el momento sólo Perú, Bolivia y Colombia habían nombrado comisarios. Por otro lado, adjuntaba respecto al concurso de Arquitectura las bases concretas para el tema del Palacio de Justicia en Ecuador y los planos del terreno destinado a su construcción, para que se procediera a su distribución. La constestación de Blas Piñar (carta fechada: Madrid, 19-12-59) señalaba que ya no se estaba a tiempo de convocar especialmente a los arquitectos españoles para esta iniciativa, pero que con gusto se daría la mayor publicidad a los planos y anteproyecto y terminaba destacando lo difícil que era para cualquier arquitecto que, con breves días de antelación, pudiera presentar proyecto alguno. (AAECI, Caja 252)

(48) Copia de la carta confidencial de fecha 18-XII-59, dirigida por el Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana al Secretario de la Comisión Organizadora de la IV Bienal. (AAECI, Caja 252 -en esta copia consta manuscrito: "Informe urgente y reservado al Ministro. Pedir protesta de nuestro Embajador ante Mora [Secretario General de la Unión Panamericana]"- y AMAE, Leg. R-9497, Exp.48)

(49) Copia de la Nota Reservada n°890, fechada: Quito, 8-XII-59, del embajador José Angel Saviñón (AMAE, Legs. R-9497, Exp.48 y R-5413, Exp.5)

(50) Carta de González Robles a Blas Piñar fechada: Río de Janeiro, 4-XI-59. En la misma, tal como había comprobado en Chile, le explicaba el proceso de las gestiones ecuatorianas: "Es verdad que los Embajadores ecuatorianos han recibido instrucciones concretas de su Gobierno para visitar enseguida al Ministro de Asuntos Exteriores e invitar al país a la IV Bienal Hispanoamericana. Después el Embajador debe hacer una nota verbal. Eso ya demora unos días. Después Exteriores traslada esa petición al organismo cultural que en unos casos es Educación, otros Extensión Cultural, etc., etc... Todo esto se vió perfectamente en Chile, donde su Embajador ecuatoriano don Fidel Alberto López Arteta, había comunicado a Exteriores la invitación, pero "de manera informal", es decir, de pasada en cualquier coctail...". La respuesta de Piñar (carta fechada: Madrid, 16-XI-59; contestación, por otra parte, preparada por Leopoldo Panero, como la mayor parte de la correspondencia de Piñar con motivo de la Bienal) señalaba respecto a este hecho que se temía mucho "que la fecha de inauguración pueda

sufrir un retraso como consecuencia de la lentitud en el trabajo de organización por parte de las Comisiones Nacionales, formadas en los diferentes países, si es que están formadas, ya que lo que me cuentas de la Embajada ecuatoriana en Chile no puede ser más aleccionador. En realidad debía haberse iniciado la organización medio año antes: justamente el medio año que perdieron en Quito pensando, consultando y demorando la decisión definitiva. Pero como nada podemos hacer contra eso lo importante es que ahora se consiga una gran celeridad en la resolución de los distintos trámites y ya le indico a Amado que el organismo más eficiente ha de ser la Secretaría de la Undécima Conferencia Interamericana, ya que tú conoces tan bien como yo la lentitud y vaguedad que las gestiones tomarían si las iniciásemos ahora desde aquí, a través de los Embajadores representados en Madrid, como Amado apuntó en una de sus últimas cartas" (AAECI, Caja 252)

(51) Tanto de Bogotá -donde seguramente la presencia del embajador de España, Alfredo Sánchez Bella, debió ser de gran ayuda- como de Río de Janeiro, indicaba González Robles en su carta desde Quito de 9-X-59 que pudo tomar contactos y "ver que existe el deseo de venir a nuestra Bienal", añadiendo: "Brasil -que es extraordinariamente importante su asistencia por eso de la Bienal de Sao Paulo- asistirá; estuve charlando extensamente con el Director de Extensión Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, señor Wladimir Murtinho, el cual me prometió la asistencia. Ahora, cuando vuelva a Río yo remacharé el asunto". Efectivamente, desde Río informaba en su carta de 4-XI-59: "Aquí tengo que darte una gran noticia. He conseguido que la Bienal de Sao Paulo esté presente con una Sala Especial. Esto es un golpe político que yo quiero resaltarte. Ya sabes que nos equivocamos con respecto a la manera de entendernos con la Bienal de Sao Paulo siempre. Alfredo [Sánchez Bella] -con el que he tenido bastantes discusiones al respecto hasta que me fui- no cotizaba a la Bienal de Sao Paulo. De ahí que se enviara una selección absurda, sin interés, etc., etc. a la III Bienal. Los dos éxitos consecutivos de España en Sao Paulo le han dado un prestigio considerable. Esto es notorio. Por lo tanto ahora lo que tenemos que hacer es mantener ese fuego de cordialidad. Y como a mí se me ha atendido maravillosamente bien allí, a mí se me escucha allí, les he pedido el envío de una selección de la Bienal y se me ha dicho que sí. La Bienal me ha pedido que vaya a Sao Paulo. Posiblemente me envíen los pasajes. Esto te demostrará en que tienen interés en que yo vaya. Ya te informaré de mi viaje y de lo que resulte. Pero te adelanto que la presencia de la Bienal paulista es un gran triunfo político. No necesito hacértelo resaltar, porque tu sabes lo que significa para nosotros. Independientemente estoy al habla con el Director de Extensión Cultural del Ministerio de Exteriores brasileño señor Wladimir Murtinho, gran amigo de España". Tras este segundo viaje a Brasil, González Robles, se proponía regresar a España vía Nueva York entre el 5 y 7 de diciembre, por lo que solicitaba detalles en amplitud sobre lo se había hecho cerca de los Estados Unidos para su presencia en la Bienal. La respuesta de Blas Piñar a estos temas en su carta de 16-XI-59, señalaba: "Supongo que además de la presencia de la Bienal de Sao Paulo (que al fin y al cabo constituye para ellos una estupenda plataforma de propaganda, sin merma claro está del éxito que tu gestión constituye) la aportación brasileña, estrictamente brasileña a la Bienal sea amplia y auténticamente representativa. Me dice Amado que estos días está en Brasil Oswaldo Guayasamín y que ha prometido presionar tanto oficial como personalmente cerca de las autoridades brasileñas y de) mismo Portinari para que este gran pintor vaya a la Bienal de Quito magníficamente representado. Creo que en los días que ahí te resten debes poner especial empeño en este punto y ayudar a Guayasamín, o que él te ayude a tí para que entre los dos cubráis satisfactoriamente este



objetivo principalísimo". En cuanto a la representación de Estados Unidos Piñar señalaba que todo había quedado en manos de la Secretaría de la XI Conferencia, pues España se limitaba a enviar su propia aportación y que debería pedir detalles a Amado para hacer lo posible en su breve estancia en Nueva York. (AAECI, Caja 252)

(52) Sobre este país, si bien más tarde las gestiones de Gómez Sicre desde la Unión Panamericana encontraron la negativa a participar de Fernando de Sziszlo, González Robles informaba a Piñar desde Lima en carta de fecha 15-X-59, que se había entrevistado con el agregado cultural de la Embajada de España, Alonso Gamo y con Julio Garcés del Instituto Peruano de Cultura Hispánica, con los que había hecho "varias visitas para concretar la presencia peruana en la Bienal" y todo parecía dar a entender que el director de la Escuela de Bellas Artes, Juan Manuel Ugarte Elespuru, "señor activo que trabajará eficientemente", sería el Comisario. También habían visitado al Jefe del Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Francisco Vegas; concluyendo: "En resumen, que la participación peruana es un hecho, siempre con oposiciones naturales, que ya te contaré tranquilamente desde Río". Aunque en el informe de Río de 4-XI-59 no se refirió ya a la participación peruana, si bien en el mismo, al comentar el paso por Santiago de Chile del delegado de la Bienal de México y lo preparado que éste lo llevaba todo, añadía que ello no era una queja, "aun cuando en un informe confidencial (muy privado para tí) yo tenga que contar muchas cosas que te serán de buena utilidad en el futuro", "informe reservado para tu gobierno... que no creo que deba ser archivado en el Instituto... y te lo envió a tu casa, independientemente de esta carta oficial", y acaso aquí diera mayor detalle tales oposiciones. (AAECI, Caja 252). Por otro lado, el embajador de España en Lima, Mariano de Yturralde, informaba en su despacho con el ministro nº681, de fecha 20-X-59, de que durante la estancia de González Robles en Lima se realizaron dos entrevistas, con el director de Educación Artística y Extensión Cultural y con el director general de Relaciones Culturales, de las que "salió, en principio, el acuerdo de participación de Perú en la Bienal Hispanoamericana" (AAECI, Caja 252 y AMAE, Leg. R9497,Exp.48)

(53) Si las gestiones que luego haría Gómez Siere con los artistas de este país se encontrarían con que "los chilenos modernos no quieren figurar", en cuanto a las de González Robles durante en su estancia en Santiago ya hemos comentado la "situación de ambigüedad" y lentitud en los trámites que encontró, informando además en esa carta de 4-XI-59 que el embajador español, Tomás Suñer, le había arreglado una entrevista con el embajador ecuatoriano, con quien habló extensamente y estaba esperando noticias en Río: "porque le insistí en que tenía que sacarles a los chilenos su participación". Añadía que, por su cuenta, también había tomado contactos con Jorge Caballero, Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, de la Univesidad del Estado -que "es la que asume toda la responsabilidad del desarrollo cultural chileno", aunque "no se caracteriza por su afecto hacia nosotros, aun cuando se les ve muy cambiados"-, con quien había hablado de la necesidad de participar en Quito y esperaba sus noticias, creyendo que habría participación -"porque quedamos muy amigos"-, aunque insistía en lo poco propicia que era allí la situación.

(54) Respecto a su gestión en Buenos Aires, Gónzalez Robles señalaba en su carta de 4-XI-59 que, aunque el embajador Alfaro era su amigo, estaba "por lo negativo totalmente". Por otra parte, el embajador de Ecuador "no sabía absolutamente nada" sobre la Bienal y el agregado cultural Pérez del Arco mostró su fobia tradicional "a todo lo que roce Cultura Hispánica". En otro orden, añadía que había "establecido contacto

con varios artistas y con don Samuel F. Oliver, del Museo Nacional de Bellas Artes, quien posiblemente haría el envío. Pero todo allí está excesivamente complicado políticamente. Si a esto unes la apatía total de nuestra Representación... sacarás la consecuencia de que nada hay que hacer". La respuesta de Piñar de 16-X-59 comentaría que daba por segura la ausencia de Argentina tras leer su carta -"aunque escribo -añadía-, claro es, a Quito para que insistan cerca de ella todo lo posible"-, lo que haría "más necesaria la buena aportación del Brasil que junto con la de Uruguay, Colombia, Cuba, Méjico y España y aparte de la Nacional ecuatoriana, bastarían al menos para presentar una versión muy digna y representativa del momento plástico actual en América". (AAECI, Caja 252)

(55) En Montevideo, decía González Robles en la misma carta, "hay un magnífico Secretario de Embajada, Juan Castrillo, que inmediatamente de mi llegada me puso en contacto con todos. Don Ernesto Pinto, Secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes, ha tomado a su cargo la selección de obras que se enviarán a Quito... Así es que Uruguay no es problema". Por otro lado, en este sentido, Juan Jesús Castrillo ya venía ocupándose del tema de la participación de Uruguay en la Bienal de Quito antes de la llegada de González Robles y, en carta desde Montevideo de 30-IX-59 dirigida a Pedro Salvador, le había comunicado el gran interés en participar que tenía la Comisión Nacional de Bellas Artes uruguaya, que se había dirigido a esa Embajada, tras la invitación a participar hecha por la Cancillería del Ecuador, solicitando información. En una nueva carta de 19-XI-59 Castrillo pedía a Salvador que le remitieran con urgencia el Reglamento de la Bienal de Quito para esta Comisión, pues Uruguay -decía Salvador trasladando el ruego a Antonio Amado en carta de 23-XI-59- "piensa enviar una aportación interesante, pero necesitan ser superadas una serie de dificultades administrativas para lo cual precisan dicho Reglamento" (AAECI, Caja 2167, carp.7200). Además, con el mismo fin, el propio Ernesto Pinto, se dirigía a Leopoldo Panero en carta de 18-XI-59 rogándole el envío con apremio del Reglamento y todos los detalles relacionados con el certamen para que Uruguay pudiera estar presente a tiempo en Quito. Aunque desde la Secretaría de la Bienal, Jorge Cela Trulock, contestaría en carta de 24-XI-59 que ésta "en esta ocasión únicamente organizará la participación española" y rogaba que se dirigiera a la Secretaría de la XI Conferencia (AAECI, Caja 252)

(56) Con fecha 21-X-59 enviaba Blas Piñar a los interesados una carta rogándoles formar parte de la comisión y convocándoles a una reunión en el ICH el 27 del mismo mes para establecer las bases. Por su parte, Ruiz Morales, contestaba a la misma (carta de 26-X-59) que aceptaba formar parte de la comisión, pero que no pudiendo asistir a la reunión, delegaba para le representara en el jefe de la Sección de Exposiciones de la Dirección, José Luis Litago. (AAECI, Caja 252 y AMAE, Leg. R-9497, Exp.48)

(57) En carta de 28-X-59, dirigida por Piñar a cada componente de la Comisión, se hacía el citado ruego de revisión de la convocatoria que se adjuntaba. A ella contestaba Gallego Burín (carta de fecha 2-XI-59), que estaba "de acuerdo en todo con las bases" y que nada tenía que objetar. Lafuente Ferrari (carta s./f.) repondía devolviendo el proyecto de convocatoria "con algunas observaciones o correcciones que me parece reflejan fielmente los detalles que se puntualizaron en la reunión" -y que ciertamente eran menudencias-, y Fernando Chueca, al que además Panero había enviado una carta con fecha 28-X-59 pidiéndole: "redactases el artículo o artículos que juzgues más adecuados para la Sección de Arquitectura", respondía (carta de fecha 3-XI-59)

devolviendo el proyecto de convocatoria, que le había parecido "perfecto", con "unos artículos adicionales que considero podrían servir de orientación para la Sección de Arquitectura y Urbanismo", es decir, cinco artículos que venían a pedir al concursante el título de arquitecto y proyectos originales u obras realizadas en los últimos diez años en planos o fotografías. Por otra parte, con fecha 5-XI-59 Panero se dirigía a Lafuente y Chueca remitiéndoles la convocatoria para que la hicieran llegar a los artistas que consideran justo. En la convocatoria, además de los datos sobre las fechas de celebración, patrocinio, secciones, plazos y otras informaciones y preceptos de interés, sobresalía que la Comisión ecuatoriana había asignado a la participación española, en razón a la capacidad del recinto, un cupo de 250 obras, 50 para escultura y arquitectura y el resto para las otras secciones, así como que el jurado de selección español lo integrarían las mismas personas que la comisión organizadora de la participación, que los artistas que podían concurrir debían haber sido premiados en exposiciones y concursos nacionales, las Bienales Hispanoamericanas u otras exposiciones internacionales como las Bienales de Venecia, Sao Paulo, Guggenheim, etc. y presentar entre tres y cinco obras; señalando, en cuanto a la sección de Arquitectura, que sería objeto de una reglamentación aparte. (AMAE, Leg. R-9497, Exp.48 y AAECI, Caja 252)

(58) Así lo comunicaba Panero en cartas, casi todas fechadas el 7-XI-59, a Luis Alvarez Cienfuegos, presidente de la Casa de América de Granada; a Carlos Alfonso del Real, presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana; a Juan Bautista Bestero, presidente del Instituto de Cultura Hispánica de Aragón; a Felipe Bertrán Güell, director del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona; a Juan Gómez Crespo, presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana de Córdoba; a Juan González Cebrián, presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana de La Coruña; a Pedro Ybarra, barón de Güell, presidente del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao; a Mariano Jaquetot, presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana de Burgos; a Isidoro Luz Carpenter, presidente del Instituto de Estudios Hispánicos de Tenerife; a Francisco Javier Mencos, presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana de Sevilla; a José M<sup>a</sup> Pemán, presidente de la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz; a Juan del Rosal, presidente de la Asociación Cultural Iberoamericana de Valladolid; a José M<sup>a</sup> Torres Murciano, presidente del Instituto Iberoamericano de Valencia. (AAECI, Caja 252)

(59) Estas cartas las dirigía con fecha a partir del 6-X-59 a los directores del Ateneo de Madrid, de los museos de Arte Moderno de Bilbao, Valencia y Barcelona, del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, de la Asociación de Artistas Actuales de Barcelona, del Real Círculo Artístico de Barcelona, de la Asociación de Artistas Guipuzcoanos de San Sebastián, de las escuelas superiores de Bellas Artes de Barcelona y Santa Isabel de Hungría de Sevilla., de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de las escuelas de Bellas Artes de Madrid y San Carlos de Valencia, del Colegio Mayor Ximénez de Cisneros de Madrid, de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid; de las galerías "Españolas", "Franquesa", "Esteban Ripaux", "Layetanas", "Domingo", "Cristina", "Pallarés", "Pinacoteca", "Argos", "Augusta", "Condal", "Pons Llobet", "Venart" y las salas "Estudio", "Barcino", "Pino", "Caralt", "Vilomara", "Vincón" de Barcelona; de las galerías de la Casa Americana, "Alcor", "Altamira", "Biosca", "Bucholz", del Círculo Medina, "Cano", "Clan", "Dardo", "Estilo", "San Jorge", "Macarrón", del Colegio Mayor de la Ciudad Universitaria, "Los Madrazo", "Mayer", "Neblí" de Madrid; de C.O.M.S.A. de Barcelona, del Círculo de Bellas Artes de Madrid,

de Educación y Descanso de Madrid, de Juventudes Musicales de Madrid, etc. (AAECI, Caja 252)

(60) Cartas de Blas Piñar de fecha 13-XI-59 a los directores de la Galería San Jorge de Madrid, la Galería Mayer de Madrid, etc. (AAECI, Caja 252)

(61) Se dirigía a los directores gerentes de las Bodegas Garvey (que respondía el 21-XI-59 de forma negativa), de las líneas aéreas Iberia (que respondía el 21-XI-59 concediendo un premio de 2000 pesetas), de la Cía Transatlántica, de la Cía Transmediterránea, de la Casa Alvear (que respondía el 23-XI-59 negativamente), de la Casa González Byas (que respondía el 1-XII-59 aplazando la contestación), de la Casa Paternina, de la Casa Terry, de la Casa Domecq, etc. (AAECI, Caja 252)

(62) Estas cartas, en las que se pedían premios nominales de la ciudad o la aportación para uno conjunto "de las provincias españolas" las dirigió Piñar a los alcaldes de Jerez de la Frontera, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Jaén, Málaga, Almería, Granada, Huelva, Murcia, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, Guadalajara, Ciudad Real, Toledo, Segovia, Palma de Mallorca, Albacete, Alicante, Castellón de la Plana, Tarragona, Gerona, Lérida, Teruel, Zaragoza, Huesca, Pamplona, Zamora, Valladolid, Ávila, Logroño, Vitoria, Bilbao, San Sebastián, Santander, Burgos, Soria, Palencia, León, Oviedo, Gijón, Lugo, Vigo, Pontevedra, Orense, La Coruña, Cáceres y Badajoz y con especial énfasis a los alcaldes de Madrid, Cuenca y Barcelona. Sólo se recibió contestación de las alcaldías de Granada, Ciudad Real, Murcia, Lérida, Pamplona, Vigo, Zamora, Ávila, Logroño, Segovia, Cuenca y Barcelona y la mayor parte con respuesta negativa basándose en que se habían visto obligados a restringir gastos (el alcalde de Murcia, Antonio Gómez Jiménez de Cisneros, por ejemplo, en su carta de 3-XII-59, respondía ilustrativamente: "las normas que tenemos del Ministerio de Gobernación ante el plan nacional de estabilización son rigurosas en extremo y prohíben la concesión de esta clase de subvenciones"); otros señalaron que estudiarían la posibilidad y sólo respondieron favorablemente el Ayuntamiento de Ávila, que concedería un premio de 250 pesetas en favor del de "las provincias" y el de Pamplona, que concedía un "trofeo especial Ciudad de Pamplona". (AAECI, Caja 252)

(63) En carta de fecha 26-XI-59 se dirigía Leopoldo Panero a su amigo y representante de España ante la UNESCO, Joaquín Pérez Villanueva, recordándole el premio que otorgó la UNESCO en la III Bienal, adjudicado a Rafael Zabaleta y consistente en la reproducción y distribución por cuenta de este organismo de la obra premiada, que aunque no tenía dotación económica "fué en realidad uno de los premios más disputados y prestigiosos entre los artistas que concurren", y solicitándole hiciera gestiones para volver a obtenerle. Pérez Villanueva le respondía desde París, en carta de 4-XII-59, que podían contar ya con el premio en las mismas condiciones que la vez anterior, según le habían comunicado el Director General, Michel Dard, y el Jefe del Departamento de Actividades Culturales, Rudolf Salat, aunque era necesario por razones burocráticas una petición oficial dirigida al primero. Blas Piñar enviaba ésta con fecha 11-XII-59 y la UNESCO confirmaba su concesión poco después, a la vez que solicitaba una serie de datos (que indicaba Pérez Villanueva a Piñar y Panero, en sus cartas de 29-I-60, que se los hicieran llegar). No obstante, tanto Piñar como Panero respondían con fecha 8-II-60 al representante español agradeciendo sus gestiones y comunicándole el aplazamiento indefinido de la IX Conferencia, con lo que, le comentaba Panero informándole de la situación, "al quedar aplazada "sine die" arrastra consigo la suerte de la Bienal que

indudablemente ya no se celebrará en Quito. Actualmente hacemos gestiones para intentar establecerla definitivamente y exclusivamente, en España, apartándola de todo nomadismo hispanoamericano, ya que la que celebramos en Cuba nos costó un año de retraso, posteriormente la que se iba a celebrar en Venezuela coincidió casi exactamente con la caída de Pérez Jiménez, y ahora, ésto". (AAECI, Caja 252)

(64) Especialmente cooperaron Juan Ramón Masoliver, Alberto del Castillo, Juan Ainaud y Ramón Mulleras. En este sentido, escribía Panero al primero el 5-XI-59 adjuntándole la convocatoria para que la diera publicidad e informándole que al mismo tiempo se mandaba 50 ejemplares al Instituto de Estudios Hispánicos. También Manuel Calvo Hernando escribió a Alberto del Castillo, crítico de arte y subdirector del *Diario de Barcelona*, para que publicara la convocatoria en el diario (que aparecía en el número de 18-XI-59), a la vez que el mismo Castillo le contestaba (carta de 19-XI-59) poniéndose a disposición de la organización de la IV Bienal. Panero escribía entonces a Castillo (carta de 27-XI-59), comunicándole que sería Masoliver quien "se encargará de la representación catalana y bien sería que le ayudas". Por otra parte, se solicitó a Juan Ainaud de Lasarte que pudieran recogerse las obras barcelonesas con destino a Quito en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, para lo que dió su autorización (carta a Panero de 4-XII-59), al igual que el alcalde (carta de Piñar a éste solicitándola de 9-XII-59 y contestación de 21-I-60). En este Museo podían rellenar los artistas sus boletines de inscripción y entregar sus obras (carta de Ainaud a Panero de 5-XII-59 y de ésta a Ainaud de 9-XII-59); aunque, igualmente, desde antes que Panero comunicara a Ainaud el aplazamiento de la XI Conferencia y la necesidad de devolución de las obras a los artistas (carta de 4-III-60), se iniciaría en él esta tarea junto con el Instituto de Estudios Hispánicos (carta de Ainaud de 9-III-60). Desde este Instituto, por otro lado, su secretario general, Ramón Mulleras, también hizo que se distribuyera la convocatoria por galerías y centros artísticos y solicitó las fichas de inscripción ante los "muchos" artistas que llegaban para formalizarla (carta de Mulleras a Panero de 18-XI-59 y de éste a Mulleras de 19-XI-59). No obstante, en carta de 3-II-60, Panero le comunicaba el aplazamiento de la Bienal y que se estaba procediendo a devolver las obras presentadas por los artistas directamente en la sede del ICH de Madrid, pero al carecer de los fichas de inscripción y nombres de los artistas catalanes y al no poder "anunciarlo directamente", pedía que desde ese Instituto barcelonés "de manera directa o enviándonos a nosotros la relación de nombres", "establezcáis contacto con ellos o anunciéis públicamente en la Prensa el aplazamiento "Sine die" de la Bienal y la devolución de las obras presentadas, corriendo por nuestra cuenta los gastos que esta devolución origine". Mulleras, con fecha 2-III-60, respondía a Panero adjuntándole una "relación de los artistas que han presentado obras a la suspendida Bienal de Quito", para que también desde Madrid se les comunicara "la necesidad de retirar las obras del Museo de Arte Moderno de esta ciudad". Esta relación enumeraba 64 obras de 18 artistas presentados en Barcelona: Antonio Ballester (3 escul.), Jaime Pla (5 grab.), Santi Surós (3 pint.), Me Josefa Colom (3 grab.), José Plá Domenech (3 pin.), Ramón Fradera (3 pint.), Ignacio Mundó (3 pint.), José Hurtuna (5 grab.y 3 pint.), Manuel Capdevila (3 pint.), Sebastián Badía (3 ese.), Will Faber (4 pint.), M' Gloria Morera (3 pint.), Juan Soler Jové (5 pint.), Luisa Granero (3 ese.), Concepción París Fontanella (5 grab.), Susan Gray (3 pint. y 1 esc.), Amadeo Fontanet (3 pint.) y Enrique Hernández Avilés (arquitectura). (AAECI, Caja 252)

(65) En este sentido, se dirigieron esta Secretaría madrileña desde Buenos Aires Edgardo Berjman (carta de 18-XI-59), desde Rosario Juan Carlos Imbrosciano (carta de

18-XI-59), desde Sao Paulo el escultor Károly Pichler (carta de 23-XI-59), etc., a quienes fue contestando Jorge Cela Trulock que esa Secretaría sólo atendía en esa IV edición a la participación española y que se dirigieran a la Secretaría General de la XI Conferencia o a Antonio Amado, en Quito. Por otro lado, entre los artistas españoles, también se dirigieron a la Secretaría de la Bienal, desde Barcelona el pintor Will Faber (carta de 16-XI-59), A. Valls-Bordoy (18-XI-59), M<sup>a</sup> Josefa Colom (20-XI-59), Luisa Granero (30-XI-59), M<sup>a</sup> Gloria Morera (2-XII-59); desde Sevilla el "Grupo Itálico" constituido, decían en sus cartas, por diez "pintores abstractos, cuyos componentes han participado en las anteriores Bienales" y entre los que enviaron obras conjuntamente Federico Delgado Montiel, Armando del Río Llabona, José Morales Tejero, Antonio Milla Tejero y Ricardo Comas (cartas de 18-XI-59 y 16-II-60) y el escultor Manuel Echegoyán (2-XII-59); desde Bilbao Antonio Santafé Largacha (27-XI-59); desde San Sebastián Ricardo de Isasi (21-XI-59); etc. A todos ellos fue escribiendo Leopoldo Panero después, a partir de finales de enero, para informarles del aplazamiento de la XI Conferencia, agracerles su cooperación y devolviéndoles las obras. (AAECI, Caja 252)

(66) El cónsul de España en Nueva Orleans, Aparicio, por telegrama n°22 de 20-XI-59, rogaba al ministro de Asuntos Exteriores que interesara al ICH el envío a Nueva Orleans de la exposición de pintura española que debería figurar en la IV Bienal, para exponerse en esa ciudad, luego en Florida y desde allí enviarla a Quito, urgiendo la respuesta telegráfica. Informado el ICH por José Luis Litago, jefe de la Sección de Exposiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales (oficio de 23-XI-59), Leopoldo Panero respondía a éste (oficio de 26-XI-59): "Después de hablar con Piñar y con Carlos Estevez, y en vista de que sería del todo imposible enviar en tiempo oportuno esta exposición (la Bienal de Quito se inaugurará el 1° de Marzo de 1960), [creemos] que lo mejor sería organizar paralelamente una pequeña exposición (pongamos un centenar de cuadros) que podrían seleccionarse conjuntamente entre las obras que se presentase a la Bienal". La contestación del director general al cónsul (oficio 8'061.4 (73) de 10-XII-59), así se lo trasladaba y le señalaba también que, "como el Instituto de Cultura Hispánica no podría hacer frente ni a los gastos de transporte ni a los de montaje de esta Exposición y no teniendo este Departamento presupuesto para correr con los mismos, habrá forzosamente que desistir del proyecto de V.S. a no ser que alguna entidad de esa ciudad estuviera interesada en subvencionar la Exposición de referencia" (AAECI, Caja 252 y AMAS, Leg. R-5824, Exp.35)

(67) Véase telegrama vía transradio MB 1571/1457 fechado París, 27-XI-59 (AAECI, Caja 252)

(68) Carta de Panero a José Luis Messía fechada: Madrid, 1-XII-59 (AAECI, Caja 252)

(69) Véase la interesante interpretación y referencias a esta sucesión de éxitos internacionales que en esos momentos hacía Restany (1959), pp.66-79.

(70) Carta de José Vela Zanetti a Panero fechada: Firenze, 24-XI-59 (los subrayados son del original). En carta posterior -fechada: Florencia, 14-XII-59-, Vela Zanetti señalaba a Panero que enviaría "tres dibujos, más bien pinturas en papel, dos de 90x80 y otro de 60x40...", le preguntaba si había escrito ya a Climent y terminaba indicándole: "Tengo otra exposición de 70 obras en México. Soy Daniel en la cueva de los leones, pero parece que todo marcha bien." (Ambas cartas en AAECI, Caja 252)

(71) La carta decía: "Muy Sr. mío y de mi mayor consideración:/ La Bienal Hispanoamericana de Arte tendrá en su IV versión su sede en la ciudad de Quito./ Para esta Secretaría permanente es de la mayor importancia que la concurrencia de pintores españoles estuviese avalada por grandes prestigios internacionales, pues en esta ocasión España más que como país organizador se integra en la Bienal como país participante, por ello mismo me permito invitarle a Vd. para que concurra con sus obras a la referida Muestra. Por el momento nos bastaría con que Vd. diese su conformidad y ulteriormente trataríamos con la Secretaría de la Bienal en Quito la forma como hubiera de ser trasladada hasta allá su obra./ A la espera de sus noticias, reciba este testimonio de mi mayor consideración./ Blas Piñar López" (Carta fechada: Madrid, 1-XII-59. AAECI, Caja 252)

(72) La carta decía: "Sr. D. Blas Piñar López/ Muy distinguido sr. mío:/ He recibido su carta invitándome a la Bienal de Quito. Agradezco mucho la atención de que soy objeto y desde luego acepto. Ojalá el tiempo que Vds. señalen, sea suficiente para terminar satisfactoriamente los cuadros que llevo entre manos./ Esperando sus noticias, le saluda cordialmente/ E. Climent" (Carta fechada: México, 21-XII--59. AAECI, Caja 252)

(73) Carta de Panero a Vela Zanetti fechada: Madrid, 28-I-60. Con la misma fecha, como señalaba Panero, se dirigía Blas Piñar a Enrique Climent diciéndole: "Querido amigo:/ Agradecí mucho su carta de 21 de Diciembre aceptando la participación en la IV Bienal Hispanoamericana de Arte, que debía haberse inaugurado en Quito en Iº de Marzo del año en curso. Desgraciadamente la XI Conferencia Interamericana que patrocinaba el Certamen lo ha demorado indefinidamente y con este mismo motivo se aplaza la Bienal, que trataremos se celebre en España, posiblemente en Barcelona, dentro de este mismo año. En cualquier caso no quiero dejar de comunicárselo a Vd. personalmente y reiterarle nuestra gratitud por su actitud./ El Secretario de la Bienal, D. Leopoldo Panero, me indica que si desea Vd. celebrar alguna exposición de sus obras en España (en el mes de mayo próximo va a celebrar una el pintor D. Ramón Gaya, que ha residido mucho tiempo en ese país), tendría el mayor gusto en servirle para lo que Vd. mejor deseara./ Le saluda muy cordialmente/ Blas Piñar López". Carta fechada: Madrid, 28-I-60. (Ambas cartas en AAECI, Caja 252)

(74) Añadía Mena en su carta que la nueva fecha de reunión de la XI Conferencia se precisaría el 30-III-60, y que en el terreno de las posibilidades podría fijarse para julio o noviembre de 1960 o comienzos de 1961; pero que tanto la Comisión Organizadora como el Secretario General de la XI Conferencia eran del "criterio de que la Bienal tiene que llevarse a cabo coincidiendo con la reunión interamericana que le va a dar realce e importancia... (y) la fecha de inauguración de la IV Bienal tiene que postergarse en forma análoga para una fecha que en este momento no se puede precisar..., una fecha que coincida con la que se fije para la XI Conferencia Interamericana". Señalaba también que se detuviera el envío de obras desde España previsto para enero, que Antonio Amado podía "tomarse unas vacaciones en España, sin que ello quiera decir que la obra deba detenerse. Lo que ocurre es que la tarea de preparación la haremos más pausadamente" y que desde ese día se comenzaba a dar publicidad a la postergación de la Bienal. (Carta fechada: Quito, 29-XII-59 del Secretario de la Comisión Organizadora al director del ICH). En la contestación de Blas Piñar a Mena (carta fechada: Madrid, 13-I-60), le decía que comprendía todas sus razones, les felicitaba por el esfuerzo puesto en los trabajos de organización, que confiaba "no queden definitivamente frustrados", y concluía indicándole: "nosotros al igual que Vds. daremos publicidad a la postergación

de la Bienal y devolveremos a sus autores las obras que teníamos pendientes de inminente embarque, ya que salían del Puerto de Barcelona el día 20 del mes en curso". En una carta posterior de

Claudio Mena -n°16-CB de 5-I-60-, donde contestaba a la de Piñar de 19-XII-59 sobre el concurso de Arquitectura, le recordará el aplazamiento de la Bienal que le había comunicado, con lo que entendía "que se podrá perfectamente arreglar una posible participación española en el concurso de Arquitectura" (Ambas cartas en AAECI, Caja 252). Por otro lado, la Embajada de Ecuador en Madrid, por Nota Verbal n°4-2-8/60 de fecha 30-I-60, también comunicaba al Ministerio de Asuntos Exteriores el aplazamiento de la XI Conferencia y paralelamente el de la IV Bienal (AMAE, Leg. R-9497, Exp.48)

(75) En Bolivia, para cuya participación en la proyectada Bienal de Quito se nombró comisaria a M<sup>a</sup> Esther Ballivián, se estuvo poco atento al aplazamiento del certamen, caso que fue seguido bastante de cerca por el embajador de España, Joaquín R. Cortazar, ya que se siguió convocando a los artistas bolivianos a asistir a la Bienal de Quito hasta abril de 1961 (véanse sus despachos n°1056 de 18-XII-59; n°145 de 4-III-61 y n°335 de 28-IV-61 y carta de Blas Piñar n°259 de 29-V-61 al director general de Relaciones Culturales)

(76) Esa labor de la Comisión la resumía Mena en 10 puntos, es decir, 1°se había invitado a todos los países con derecho a participar en el certamen a través de la Cancillería ecuatoriana, expresando la mayoría su aceptación, aunque de Portugal no se recibieron noticias, hubo negativas de Nicaragua, Canadá y Cuba y se informó desfavorablemente desde Filipinas; 2°hasta el momento habían nombrado comisarios Perú, Bolivia, Colombia, Chile y Guatemala; 3°se imprimieron afiches, folletos y boletines de inscripción profusamente difundidos; 4°se consiguió de la UNESCO un premio similar al que otorgó para las muestras anteriores; 5°se elaboraron y distribuyeron las bases del concurso de arquitectura; 6°se consiguió del Brasil "una participación artística realmente importante, gracias a las gestiones desplegadas por el Doctor Luis Ponce Enríquez, el señor Carlos Tobar Zaldumbide, Ministro de Relaciones Exteriores y el artista Oswaldo Guayasamín que concurrieron al Brasil en misión oficial"; 7°avanzaron los trabajos de adecuación de los locales; 8°se hizo gran hincapié en la propaganda y publicidad de la Bienal en Ferias y con folletos, periódicos nacionales y extranjeros, conferencias, etc.; 9°se había creado un archivo especial de documentos relacionados con la Bienal y 10°la postergación de la Bienal había sido puesta en conocimiento de todas las representaciones diplomáticas del Ecuador mediante circular de su Cancillería (Carta n°153-CB fechada: Quito, 28-I-60 de Claudio Mena al director del ICH. AAECI, Caja 252)

(77) Por otra parte, también añadía Mena en esta nueva carta que el concurso de arquitectura sobre el Palacio de Justicia en Ecuador debía ser retirado "por cuanto la Función Judicial no ha querido esperar tanto y ha contratado ya con algunos arquitectos la planificación de este edificio" (carta fechada: Quito, 21-IV-60). La contestación dada a aquél por Leopoldo Panero (carta fechada: Madrid, 30-V-60) se mantuvo a la espera de los acontecimientos, señalando que en ausencia del director acusaba recibo de su carta y los puntos relacionados con la proyectada IV Bienal de los que informaba, quedando "impuesto de los mismos" y tomando "razón de ellos para en su debido momento proceder del modo más aconsejable" (Ambas cartas en AAECI, Caja 252). Asimismo, por su lado, la Embajada de Ecuador en Madrid comunicaba al ministro de Asuntos Exteriores (Nota Verbal n°4-2-50/60 de fecha 3-V-60) la nueva fecha de



reunión de la XI Conferencia y que "la IV Bienal Hispanoamericana de Arte se inaugurará a mediados del mismo mes, en la ciudad de Quito, confiando el Gobierno de Ecuador que el Ilustrado Gobierno español sabrá dar mayor esplendor y brillo a dicho certamen con su concurrencia", a lo que el Ministerio de Asuntos Exteriores español, manteniéndose también a la expectativa, respondería (Nota Verbal 8'061.4 de fecha 18-V-60) agradeciendo la información y manifestando "de acuerdo con lo que ya se había comunicado anteriormente a esa Embajada, que España asistirá a la mencionada Bienal" (AMAS, Leg. R-9497, Exp.48)

(78) La idea era expuesta así en una "*Nota Verbal a la Dirección General de Bellas Artes sobre el proyecto de creación en Barcelona como sede permanente de la Bienal Hispanoamericana de Arte*" redactada desde la Secretaría de la Bienal: "La Bienal Hispanoamericana de Arte establecería su sede permanente en el Palacio Municipal de Exposiciones del Parque de la Ciudadela, en Barcelona, previo acuerdo del Director General de Bellas Artes y del Director del Instituto de Cultura Hispánica con el Alcalde y Ayuntamiento de aquella ciudad./ Incumbiría al Instituto de Cultura Hispánica la organización y concierto de las aportaciones americanas al certamen, y a la Dirección General de Bellas Artes la convocatoria y selección de los artistas españoles utilizando para este fin el procedimiento que estimase más conveniente y quedando igualmente a su arbitrio fijar el volumen total de la mencionada aportación española./ Entre la Exposición Nacional de Bellas Artes y la Bienal Hispanoamericana de Arte se estipularía una rigurosa paridad en la cuantía total y grado máximo de las recompensas./ El Jurado sería designado por tercios idénticos entre la Dirección General de Bellas Artes, la Dirección del Instituto de Cultura Hispánica y el Excmo. Sr. Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Barcelona o persona que ostente su representación./ Se trasladarían rotativamente las muestras antológicas de la Bienal y de la Nacional de Bellas Artes, integrada por el conjunto de artistas premiados en las diferentes secciones, respectivamente a Madrid y Barcelona./ La Dirección General de Relaciones Culturales organizaría a su costa y bianualmente una muestra conjunta y representativa de la Nacional de Bellas Artes y de la Bienal Hispanoamericana de Arte para ser exhibida en París, Roma o cualquier otra capital europea que lo solicitase./ La organización administrativa de la Bienal Hispanoamericana de Arte y su financiación correspondiente sería pactada a su debido tiempo por el Director del Instituto de Cultura Hispánica con la Dirección General de Bellas Artes y el Excmo. Sr. Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Barcelona./ La Bienal se comprometería a ceder a este último, con carácter definitivo, esta importante Exposición Artística./ La Bienal Hispanoamericana de Arte estaría autorizada a enviar a los países hispanoamericanos y a petición de los mismos expediciones antológicas de sus distintas ediciones, conviniendo previamente en cada caso concreto las condiciones económicas de los envíos./ El Consejo Superior de la Bienal Hispanoamericana de Arte estaría integrado a perpetuidad y en igualdad de obligaciones y derechos por el Director General de Bellas Artes, el Excmo. Sr. Alcalde de Barcelona y el Director del Instituto de Cultura Hispánica." (s./f. [¿1960?], AAECI, Caja 2167, carp.7195)

(79) Ya que España en sus últimos nueve años -señalaba en su informe González Robles justificando la dirección de la nueva muestra-, "por la labor de su Dirección General de Relaciones Culturales, ha realizado la más original e intensa campaña que alcanza lo exhaustivo" y "sembrado materialmente de exposiciones todos los rincones del Mundo", "si España posee hoy día un arte personal, un arte admirado y

apreciadísimo, es natural que su llamada ha de dirigirse a la juventud, a una juventud que no conoce las sucias intenciones de política alguna... 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". España, pues, debía convocar una exposición de "Arte Actual de España y América" representándose "en la misma proporción que los demás, sin chauvinismos tontos ni complejos de grandeza"; realizada en España, donde había que atraer y exponer a 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". La exposición, que "no se debería llamar Bienal, para no comprometer", tendría su secreto en "hacer la selección desde aquí, es decir, pensando qué conviene, cuales artistas son los que deben estar representados de cada país" y no confiar "en opiniones de esas caducas Comisiones" o "direcciones de "bellas artes" con su política casera, etc., etc." y debería "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."; por otra parte, solamente comprendería pintura, dibujo y grabado, dejando la escultura y artes aplicadas para su segunda edición, se propondría "una gira a París, Roma, etc., por ejemplo, como metas obligadas y de necesario ejercicio", buscaría como galardones una "fórmula de Beca y Premio", pondría un límite de edad hasta los 38 o 40 años y se convocaría con un año justo de anticipación. (AAECI, Caja 2167, carp.7195). El amplio documento, redactado desde el ICH, sin firma ni fecha, es con seguridad atribuible a González Robles -él mismo nos lo ha confirmado en nuestra entrevista de 26-3-97- y datable hacia finales de 1961 o principios de 1962. Véase su reproducción y comentario en Cabañas Bravo (1996a), pp.203-208.

(80) Se señalaba a cada embajador que el ICH, "por circunstancias diversas que le son conocidas", se había visto obligado a interrumpir el contacto a través de las Bienales Hispanoamericanas con los jóvenes artistas de América, pero que superadas "aquellas dificultades y contando con unas perspectivas más favorables en lo que respecta a los nuevos créditos presupuestarios", se proponía "reanudar, utilizando la experiencia adquirida, dicho contacto que consideramos más indispensable cada día", decidiendo presentar al año siguiente una muestra que recogiera el momento actual de la pintura, el dibujo y el grabado americanos. Se celebraría en Madrid, entre mayo y junio, en los palacios del Retiro y bajo el título "El Arte actual de América y España", pasando después a Barcelona y posiblemente, en colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales, se exhibiría también "en las principales capitales europeas". Sobre la selección se decía, por un lado, que habían "estudiado detenidamente los pros y los contras que lleva consigo el confiar las selecciones nacionales a Organismos locales", habido llegado "a la conclusión de que para una mayor eficacia y un mejor contenido positivo de la Exposición, tenemos que realizar las invitaciones a los artistas directamente por este Instituto, ya que es como únicamente se podrá conseguir una perfecta unidad plástica de acuerdo con la directriz que se desea tenga la Exposición", y, por otro, que se había nombrado Comisario de la muestra al funcionario de ese Instituto, Luis González Robles, quien había comenzado "a recoger una exhaustiva información de la situación del Arte en América con objeto de realizar la correspondiente selección". Finalmente, se adjuntaban "las normas por las cuales se regirá esta Exposición con el

ruego encarecido de que nos formule con la máxima urgencia aquellas objeciones que considere oportuno hacer y que redundarán en beneficio del éxito que deseamos dar a este Concurso." ("Borrador de Carta-Circular a todos los Embajadores de España en América", s./f. [1962]. AAECI, Caja 2167, carp.7195)

(81) "Desde sus primeros tiempos -señalaba Marañón en el catálogo- ha tenido en Instituto de Cultura Hispánica una especial preocupación por abrir caminos a las nuevas promociones de artistas que vayan surgiendo tanto en Hispanoamérica como en España. Por las Bienales Hispanoamericanas de Arte y por la sala del Instituto han pasado todos o casi todos los pintores que en los últimos años han sido esperanza de la pintura y que, muchos, son ya realidad./ (...) El Instituto de Cultura Hispánica cumple así, con esta exposición ["Arte de América y España"], una etapa más de la tarea propuesta: poner de manifiesto aquellos principios culturales que unen a los pueblos.../ Y aunque se reúnan hoy las obras representativas de muchas tendencias, de diversas civilizaciones, de diferentes latitudes y distintas razas; aunque cada uno de los 197 artistas tengan su propia personalidad, la exposición tiene como nota más característica la unidad. Unidad basada en ese principio universal de cultura y unidad basada en un sistema unitario de selección./ Es, precisamente, esta unidad la que nos ha movido a no utilizar el método de competición. Los premios son, más que galardones de ganador, ofertas de trabajo. Queremos, con la modalidad de premios-beca instituida, que la labor vinculadora que se inicia hoy con la exposición continúe luego con el contacto personal de los artistas./ Y como señal de nuestro interés universal pensamos, de la mano de la Dirección General de Relaciones Culturales, llevar la exposición por las principales ciudades europeas. Lo que, además, sirve para estimular nuestra tarea y darnos impulso nuevo. Impulso al que nos anima también la juventud de los artistas hoy expuestos, la auténtica actualidad de sus obras, la unidad cultural y la esperanza que de todo ello resulta." Marañón (1963).

(82) La sección de pintura fue mostrada en el Palacio Nacional 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 la pintura.

(83) Los artistas fueron seleccionados personalmente por González Robles. Los países con participantes, aunque en proporción diferente pero intentándose que estuvieran presentes prácticamente todo, los hispanoamericanos "e invitados" al modo de las Bienales, fueron: Argentina, Bolivia., Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Filipinas, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Trinidad, Uruguay y Venezuela.

(84) [Catálogo] (1974) (reproducido en Marchan Fiz (1986), p.355.)

(85) Sobre la muestra, aparte del catálogo, véase también sobre su recorrido por Europa: *Artes* (1964), pág.5; Molleda (1963), pp.40-46; Sauvenier (1963), pp.94-96; entre otras crónicas: Gaya Nuño (1963); Sanchez Marín (1963), p.376; Ramirez Lucas (1963), p.45; Ulloa Barrenechea (1964) , p.609; sobre su organización: Gonzalez Robles (1990), pp.23-29.

(86) Debemos contar, en primer lugar, con el hecho de la hostilidad manifestada hacia el certamen entre los artistas convocados, especialmente los del extranjero -sin excluir a

los españoles exiliados-, quienes alegaron que el régimen del general Franco no tenía estatura moral para convocar un certamen de esta envergadura y procuraron no asociarse a su iniciativa (aunque los españoles transterrados -que comenzaron manifestando un gran rechazo al certamen- siguieron un proceso de acercamiento al mismo como instrumento de conexión con las instituciones de España asociadas con el arte); y sin olvidar tampoco a los artistas del interior, quienes adoptaron una postura pasiva e interesada, asociándose al certamen cuando lo precisaron para promocionarse y repudiándolo cuando no lo necesitaron. En segundo lugar, acabó también con las Bienales el hecho de la fuerte instrumentalización política con la que nació este certamen y que fue creciendo progresivamente con las circunstancias cada vez que la Bienal hacía una salida al exterior de la Península, hasta llegar al extremo -en los proyectos últimos de celebrar la IV Bienal- de la asociación con los vaivenes e imprecisiones de las inestables políticas latinoamericanas, lo que terminó por enterrar al certamen. A estos hechos se sumaron otros, como los propios cambios de dirección de los organismos, los determinados intereses políticos del momento y las graves dificultades económicas, aunque su incidencia en la historia de las Bienales fue más puntual y específica, si bien no por ello menos sustancial a la hora de acabar con sus ediciones.

(87) Así, recordemos, entre otros hechos, como en 1957 se constituye en Madrid la CICE (Comisión Interministerial para el Estudio de las Comunidades Europeas), como en 1958 España entra en la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE), como en 1959 España remite un Memorandum a esta última Organización sobre su Plan de Estabilización, como en 1960 ingresa en el Centro Europeo de Investigaciones Nucleares o como en 1962 el ministro de Asuntos Exteriores, Castiella, solicita en nombre del gobierno español al presidente del Consejo de Ministros de la CEE la apertura de las negociaciones de asociación de España al Mercado Común -aunque hasta diciembre de 1964 no se inician las conversaciones exploratorias entre las Comunidades Europeas y España-; entre otros destacados jalones de este progresivo acercamiento a Europa y sus instituciones comunitarias.

## OBRAS CITADAS

*Arriba* (1955)

"Exposición de pintura ecuatoriana en el Museo de Arte Contemporáneo". *Arriba*, Madrid, 9-6-55

*Artes* (1964)

"La Exposición de Arte de América y España". *Artes*, Madrid, 8-III-64, n°51, p.5.

Bienal (1959)

*Bienal Hispanoamericana de Arte*. Talleres Gráficos de la Editorial Fray Jocodo Ricke-Lit. Moderna, s./a, Quito, 1959.

Boletín (1959)

*Boletín de la Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana*. Quito, Abril-Junio 1959, n°6, pp.1-2.

Bozal (1992)

BOZAL, Valeriano: "Pintura y escultura españolas del Siglo XX(1939-1990)", *Summa Artis*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, vol XXXVII.

Cabañas Bravo (1992a)

CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Madrid, Universidad Complutense, 1992, 2 vol.

Cabañas Bravo (1992b)

"Las artes plásticas" *Historia General de España y América*. Madrid, RIALP, 1992, T. XIX-1º.

Cabañas Bravo (1994/1995)

"Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispano-Americanas de Arte (I) y (II)". *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, 1994, 1995, Serie VII, T. 7 y 8 (respect.), pp.325-363 y 353-365.

Cabañas Bravo (1996a)

*La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, CSIC, 1996.

Cabañas Bravo (1996b).

*Artistas contra Franco*. México, D.F., UNAM, 1996.

[Catálogo] (1951)

[CATALOGO:] *I Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid, Gráficas Valera, s./a. 1951.

[Catálogo] (1954)

[CATALOGO:] *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo General. Palacio de Bellas Artes. La Habana, 1954*. La Habana, Impresora Mundial, 1954.

[Catálogo] (1955)

[CATALOGO:] *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial. Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 de Septiembre de 1955 / 6 de Enero 1956*. Barcelona, Imp. Vélez, 1955.

[Catálogo] (1974)

[CATALOGO:] *Gordillo 1958-1974*, Sevilla, Centro de Arte M-11, 1974.

*Diario del Ecuador* (1959)

"Autorizase la emisión de sellos postales conmemorativos de IV Bienal de Arte Hispanoamericano". *Diario del Ecuador*, Quito, 25-XI-59.

El Comercio (1959)

"Aprobado el reglamento para la IV Bienal Hispanoamericana de Arte que se celebrará en Quito". *El Comercio*, Quito, 29-IX-59.

Gaya Nuño (1963)

GAYA NUÑO, Juan Antonio.: "*La exposición de Arte de América y España*". *Diario de Barcelona*, Barcelona, 20-VII-63.

González Robles (1990)

GONZÁLEZ ROBLES, Luis: "Mis recuerdos de aquella década". *Madrid. El arte de los 60*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1990.

Jiménez Blanco (1989)

JIMÉNEZ-BLANCO, Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1989.

K (1957)

K.: "La Sociedad Amigos del Museo adquirirá gran colección de arte latinoamericano". *El comercio*, Caracas, 17-X-57.

Marañón (1963).

MARAÑÓN, Gregorio: [Sin título]. *Arte de América y España. Catálogo General, Madrid, mayo-junio 1963*; Barcelona, agosto-septiembre 1963. Madrid, ICH-Gráficas Reunidas, 1963, s./p.

Marchan Fiz (1986)

MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Akal, 1986.

Massip (1955)

MASSIP, José M<sup>a</sup>: "El pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín [sic]". *ABC*, Madrid, 28-VIII-55.

Memoria (1956)

"Memoria informativa sobre las tres Bienales Hispanoamericanas de Arte celebradas hasta ahora y memorándum de posibilidades para una IV Bienal, a celebrar en la ciudad de Caracas./ Lo presenta la Secretaría permanente de la Bienal Hispanoamericana de Arte" s./f. 1956.

Molleda (1963)

MOLLEDA, Mercedes: "Arte de América y España". *Art International*. Junio, 1963, n<sup>o</sup>6, pp.40-46.

Ramírez Lucas (1963)

RAMÍREZ LUCAS, J.: "Arte de la América y la España de hoy". *Arquitectura*, Madrid, mayo 1963, p.45.

Restany (1959)

RESTANY, Pierre: "La jeune peintre espagnole rentre en scène/ La joven pintura española vuelve a la escena". *Cimaise*, París, Sep.-Nov. 1959, año 7, n<sup>o</sup>45-46, pp.66-79.

Sánchez Marín (1963)

SÁNCHEZ MARÍN, V.: "Arte de América y España". *Goya*, Madrid, 1963, p.376.

Santos Torroella (1960/1980),

SANTOS TORROELLA, Rafael: "Artes plásticas" *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Suplemento 1955-1956*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 1980.

Sauvenier (1963),

SAUVENIER, A.C.: "Art d'Amérique et d'Espagne". *Art International*. Septiembre 1963 n<sup>o</sup>7 pp.94-96.

Silva (1954)

SILVA, Clarisa: "Artistas de 6 países ya mandaron obras para la Exposición de Pintura Interamericana. Posible traslado a Caracas de la Sección Americana de la Bienal de Sao Paulo". *El Nacional*, Caracas, 9-II-54.

Tapies (1977/1983)

TAPIES, Antoni: *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*. Barcelona, Seix Barral 1977/1983.

Ulloa Barrenechea (1964)

ULLOA BARRENECHEA, R.: "Una Exposición en Barcelona: Arte de América y España". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1964 n<sup>o</sup>170, y n<sup>o</sup>171, p.609.

Ya (1959)

"La IV Bienal Hispanoamericana se celebrará en Quito". *Ya*, Madrid, 16-VII-59