

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
(Coordinador)

EL ARTE FORÁNEO EN ESPAÑA
Presencia e influencia

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
INSTITUTO DE HISTORIA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2005

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
EL ARTE FORÁNEO EN ESPAÑA.
PRESENCIA E INFLUENCIA
Madrid, 22-26 de noviembre de 2004
ACTAS: Madrid, CSIC, 2005

PRESENCIA E INFLUENCIA EN ESPAÑA DEL ARTE AMERICANO A TRAVÉS DE LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Un acercamiento bajo el diseño de la acción política y la improvisación ante la situación artística

Las Bienales Hispanoamericanas de Arte, promovidas por el gobierno español y celebradas en los años 50 del pasado siglo, dieron la ocasión de conocer en nuestro país mucho del arte contemporáneo que se hacía en los variopintos escenarios artísticos americanos, aunque en buena parte no fuera lo más representativo, por las numerosas oposiciones y boicoteos de los artistas que –ante el régimen convocante– sufrieron estas Bienales, ni lo más renovador y audaz, al cruzarse muchas veces tanto la preeminencia de los criterios políticos y diplomáticos, con los que fueron organizadas sus ediciones, como el conservadurismo académico de las selecciones realizadas en estos países. No obstante, aunque el acercamiento comenzara siendo fomentado políticamente, la presencia e influencia del diverso arte americano en las convocatorias celebradas de esta Bienal, fue siempre diferente y con resultados muy determinados en cada una de ellas por la ocasión y el momento político y artístico¹.

Por otro lado, con independencia de tales aspectos, aparte de los vanos propósitos españoles, más o menos evidentes, de erigirse en cabeza rectora del arte contemporáneo iberoamericano, el certamen en conjunto resultó importante y destacable. Y ello no sólo porque éste ayudara a aquella España a hacerse más presente internacionalmente, sino también por el poso mismo que quedó de tal acercamiento. Esto es, por las posibilidades que la confrontación abrió al arte contemporáneo de allá y de acá; pues sirvió para la toma de contacto con España y Europa a muchos artistas de allá y, en cuanto a los de acá, funcionó como soporte –importante en la asfixiante escena artística que arrastraba el nuevo régimen– para iniciar la emergencia y afirmación de ciertos valores renovadores, pronto también presentados en otros circuitos. Incluso, ha de apreciarse el papel de estas Bienales de cara al regreso de algunos artistas españoles exiliados o emigrados, que habían rematado su aprendizaje en tierras americanas, bajo la influencia de su arte y especificidades.

¹Al hilo de ello, indiquemos que, la indagación sobre los contextos que enmarcan el presente tema, en parte hay que ponerlos en relación con mi participación en dos amplios proyectos de investigación que los integran: *España desde fuera* (MEC, BH2003-01267) y *Arte y exilio entre España e Iberoamérica (1939-1975)* (Fundación Carolina, FC 3/05).

De hecho, entre algunos de estos últimos, se da un curioso fenómeno de ida y vuelta de influencias, como es el caso, entre los escultores, del aragonés Pablo Serrano o, entre los pintores, del castellano-leonés José Vela Zanetti y el madrileño José Antonio Fernández-Muro, todos ellos acabados de formar en diferentes tierras americanas y portadores, tras su regreso a España (aprovechando el acercamiento propiciado por las citadas Bienales y su continuidad), de nuevas experiencias que hacer llegar al panorama artístico español renovador de finales de los años 50 y los 60².

Mas, con ser significativos, no fueron estos los únicos casos de aportes importantes recobrados o venidos de aquellas tierras. No obstante, sí denotan el gradual e irregular aumento del interés, que iría adquiriendo el arte iberoamericano en España, con cada una de las ediciones celebradas de estas Bienales; algo que sí, en la primera (1951), no pasó de la mera toma de contacto e incluso de lo anecdótico, se hizo más evidente en las siguientes y en especial en la tercera (1955)³. No podemos ver en ello, con todo, una presencia, una influencia o un intercambio con el arte latinoamericano sin más, sino que también, dada la fuerte carga diplomática que señoreó en la organización de tales Bienales, en buena parte de su trayecto y estímulos encontraremos el acompasado fruto de los designios de la acción política exterior española, corregido con la improvisación ante la situación artística real existente en España, en América y en su relación.

Esto es, si, como parece lógico, para rastrear la situación de la promoción del intercambio artístico entre España y América tras nuestra guerra civil —o, en un marco más amplio, tras el segundo gran conflicto bélico mundial—, tomamos como vehículo un magno certamen, rápidamente nos toparemos con las referidas Bienales Hispanoamericanas, sin duda una de las convocatorias internacionales de arte contemporáneo más importantes y trascendentes surgidas del régimen del 18 de Julio. Nacidas y esencialmente desarrolladas y mantenidas, bajo este aparente y no único propósito, en la década de los 50 y primeros 60, fueron gestadas y organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), en acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores, instituciones que las otorgaron una proyección hacia el exterior, en su planteamiento e intencionalidad, de

² Pablo Serrano (1910-1985), instalado en Uruguay desde los años 30, donde entró en contacto con Torres García y su estética, regresó en 1955, paralelamente a la III Bienal, pasando pronto a formar parte de los fundadores del mítico grupo abstracto madrileño El Paso; constituyendo una figura importante de la abstracción española de los 50. Vela Zanetti (1913-1999), terminado de formar como muralista en la República Dominicana y luego competidor en México con los grandes muralistas del país, tras su regreso a España en 1960, traería de fuera la especial importancia dada a la técnica y expresión muralista —como fórmula de la pintura, según sus palabras, de “hablar en voz alta”—, para ser conjugada de inmediato con una temática enormemente unida a la apasionada impresión causada por la tierra española recobrada tras su exilio; y su pintura no dejó de tener relieve en el panorama español de los 60, marcado por el realismo social. Finalmente, Fernández-Muro (1920), quien —huyendo de la guerra— se estableció en Buenos Aires, donde aprendió el oficio con españoles y entró a formar parte en el “Grupo de Artistas Modernos de Argentina”, que impulsaba Aldo Pellegrini, volvió luego temporalmente a Madrid (donde participó en la I Bienal) y a París y regresó a América. Evolucionó entonces, desde un primer expresionismo solanesco, hacia el abandono de la figuración (en favor de la emergencia de los valores geométricos, las tramas en relieve y los efectos ópticos), momento en el que obtendría el primer premio de pintura de la convocatoria que sustituyó a las Bienales (1963); instalándose a finales de los 60 definitivamente en Madrid, donde constituyó un referente en la investigación de la abstracción geométrica y óptica.

³ En la edición de Barcelona no sólo fue mayor la participación y captación de artistas exiliados y emigrados españoles y americanos antifranquistas, sino que su presencia también se hizo notar hasta en la adjudicación de los grandes premios, como ocurrió con el de pintura, concedido al muralista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín; el de escultura, que fue para Pablo Serrano (*ex-aequo* con Ángel Ferrant); el de dibujo, que lo obtuvo Vela Zanetti; el del mejor pabellón, para el Colombiano (con Alejandro Obregón, de ascendencia colombiano-española, Fernando Botero, Francisco Cárdenas, etc.); los de arquitectura, para los brasileños Javier Busquets y Franz Heet, el grupo de arquitectos mexicanos o el Grupo Ur de arquitectos argentinos, etc. Incluso, aunque no hubo más ediciones, en la exposición “Arte de América y España” (1963), que en cierto modo fue el colofón de estas Bienales y en la que los anfitriones españoles quedaban fuera de concurso, se otorgaría el máximo premio de pintura a Fernández-Muro, presentado como argentino.

mayor carga diplomática y política que artística y cultural, aunque, pese a todo, su incidencia fuera de enorme trascendencia para el limitado escenario artístico-cultural del interior del país, y aún el de los españoles exiliados y emigrados.

En consonancia con el principal organismo que lo animaba, el certamen, que comenzó a ponerse en marcha en 1950, se inscribió, en la por entonces influyente política española “de la Hispanidad”; la cual, orientada a estimular los vínculos y relaciones entre España y los países iberoamericanos, fue uno de los cauces más utilizados —junto a la paralela búsqueda del apoyo de los Estados Unidos y el interés por el Vaticano y el mundo árabe— respecto a las intenciones de afirmación internacional del régimen⁴. Ni que decir tiene que, aquella dirección hispanoamericana, chocaría en no pocas ocasiones con el problema de los españoles exiliados, quienes habían encontrado en varios de estos países una importante acogida. Surgía el certamen, además, en un importante momento español de cambio de décadas y orientación, que para el arte llegó a funcionar como bisagra de paso tanto para superar el cerrado y autárquico ambiente artístico-cultural de los 40, como para instalarlo entre las direcciones más aperturistas del nuevo decenio. El cambio de estrategia, pues, conllevó una nueva orientación de la política española y su proyección internacional, comenzando por potenciar la dirección americanista, de la cual, la I Bienal, resultó un elemento crucial por su gran y especial repercusión y eficacia⁵. Aunque, la alta rentabilidad e instrumentalización política que, en favor de los intereses exteriores del régimen, fue acrecentándose con sus sucesivas convocatorias, no sólo obligaron a remozamientos y adecuaciones del certamen sobre la marcha, sino que también acabaron siendo causa de su declive y posterior desaparición en los inicios de los 60, sin haber logrado celebrar su cuarta edición.

No vamos a entrar a describir aquí detalladamente, sin embargo, las características específicas de cada una de estas ediciones y la participación de artistas que tuvieron, a lo cual ya nos hemos referido en otros lugares; sin embargo, resumiendo algo de estos análisis, apuntemos, de modo genérico, que llegaron a celebrarse tres ediciones (las de Madrid, La Habana y Barcelona) 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 formales, organizativas y estéticas comunes, que van desde su organización a través de cauces oficiales y su mesurada posición en el panorama de los certámenes internacional, a su ecléctica orientación estética; pasando también por una similar reglamentación —con una división clásica de las secciones de concurso y un peculiar sistema de selección—, el realce y apoyo del concurso con muestras complementarias, la intención promocional con exposiciones antológicas tras su clausura y, de manera externa, la existencia y permanencia entre los artistas de una manifiesta actitud de oposición y boicot al certamen a causa del régimen convocante, que siempre lo intentó atajar⁶.

⁴ La política de la Hispanidad, frente a la esclerótica y asfixiante situación a que venía conduciendo la autarquía, resultaba una buena y recurrente vía de escape. En ella, además, las relaciones culturales resultaban una dimensión esencial y principalísima, aunque tras la preservación y fomento institucional alegados, no hubiera simplemente altruismo, sino también utilización de las acciones para favorecer, mediante el prestigio de lo cultural común y vinculante, la introducción de finalidades políticas y económicas. Fue, por tanto, al abrigo de esta política, 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 diplomacia, pese a todas las ambigüedades, pudieron 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 los artistas académicos, que las tachaban de extranjerizantes y venían previniendo su “contagio”.

⁵ Sobre esta Bienal y su alcance véase, principalmente, CABAÑAS BRAVO, M.: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, 2 vol., Madrid, Ed. UCM, 1992 y, del mismo: *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

⁶ Estas Bienales, inspiradas formalmente en las de Venecia —pese a las particularidades— y con nacimiento paralelo a las de São Paulo (inaugurada pocos días después de la Hispanoamericana), no se dirigieron, como las venecianas, hacia el reconocimiento del

A partir de la de Barcelona, inaugurada en septiembre de 1955 y que, aunque tampoco se libró de hostilidades en los ambientes artísticos extranjeros convocados ni logró superar el común y definidor eclecticismo, significó para España no sólo el inicio del acercamiento de numerosos artistas españoles y americanos que se mantenía a distancia, sino también el triunfo en el país y el pleno reconocimiento oficial de las tendencias abstractas, las Bienales hispanas parecían haber adquirido una resonancia internacional más amplia de lo que les prestaba el mundo artístico español e iberoamericano, como vino a demostrar la celebración de una Exposición Antológica de la III Bienal en el Musée d'Art et d'Historie de Ginebra en 1956, evento más en sintonía con la nueva mirada "europeísta" de la política exterior española que iba surgiendo. Sólo hacía falta potenciarlas. Por otro lado, en conjunto, las tres ediciones comentadas del certamen, inauguradas en Madrid, La Habana y Barcelona, pronto rodeadas de intereses, compromisos y acuerdos con otros certámenes internacionales, habían iniciado el propósito de la política artística española de inscribirse de forma activa entre los escenarios internacionales de arte contemporáneo, sacudiéndose la inercia de la politiquilla casera de las Exposiciones Nacionales, al mismo tiempo que servían de campo de experimentación en este tipo de confrontaciones y en el de formación de comisarios funcionariales como González Robles. La celebración, actividad y compromisos que aparejaron tales ediciones hispanas, en tal sentido, representaron la preparación para lo que luego, en la segunda mitad de la década de los 50, se traduciría una buena cosecha de éxitos internacionales⁷. Pero, sin embargo, el certamen acabó en su tercera convocatoria, pese a las intenciones de mantener su continuidad tras el éxito de Barcelona.

Pues, en efecto, el propósito de pervivencia de las Bienales, estuvo presente en la cartera del nuevo ministro de Asuntos Exteriores, José M^o Castiella, y en la voluntad del nuevo director del ICH, Blas Piñar, aunque con un tono cualitativamente diferente y más arriesgado, al intentar asociarlas más férreamente con las inestables políticas latinoamericanas. Es decir, en este nuevo período, con base en los Estatutos del certamen, que indicaban la conveniencia de alternar las muestras celebradas en España con otras intermedias patrocinadas por otro país iberoamericano, y buscando siempre la implicación y el apoyo económico exterior, se produjeron dos nuevos proyectos, que a punto estuvieron de inaugurar la IV Bienal. Esto es, un primero que, entre 1956 y 1958, se propuso organizarla en Caracas, aunque la caída del presidente Marcos Pérez Jiménez y la

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 como guía estética, la dirección iberoamericana y su carácter oficial, estas ediciones se caracterizaron por una reglamentación semejante –reelaborada en cada una–; un peculiar sistema de selección de artistas y obras que combinaba la invitación personal y un procedimiento de "exposiciones preparatorias seleccionadoras" de carácter regional en España y nacional en los países convocados; 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 (de especialidad diferente en cada una, 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 considerados significativos y orientadores, junto a otras variadas actividades artísticas de realce del certamen. 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 españoles (Barcelona, Madrid, Zaragoza), americanos (Santo Domingo, Caracas, Mérida, Medellín, Bucaramanga, Cali, Popayán, Tunja, Bogotá, etc.) y europeos (Ginebra). En otro plano, también caracterizó a estas Bienales que, antes, durante o tras su celebración, principalmente debido al rechazo que inspiraba el régimen político que las convocaba, fueran objeto fuera de España –con notable impulso de los exiliados españoles y los opuestos a los regímenes autoritarios– de la repulsa y el boicot de numerosos artistas e intelectuales, quienes lo manifestaron en escritos y a través de diversas actividades, entre las que destacan muy especialmente la celebración de exposiciones "contrabienal" o –como las llamaron en Cuba– "antibienal" (véase sobre este último e importante aspecto definitorio CABAÑAS BRAVO, M.: *Artistas contra Franco*, México D.F., UNAM, 1996).

⁷ Así lo contemplaría con asombro el mismo Pierre Restany (RESTANY, P.: "La jeune peinture espagnole rentre en scène/La joven pintura española vuelve a la escena", *Cimaise*, n.º 45-46, París, Sep.-Nov. 1959, pp. 66-79)

hostilidad del mundo artístico venezolano lo echaran por tierra⁸, 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, proyecto sobre el que luego volveremos.

Ambos proyectos, pese al apoyo presidencial del primero y a lo avanzado que llegó a estar el segundo, finalmente resultaron fracasados, lo que harían que, la Secretaría Permanente del certamen, siempre dirigida por Leopoldo Panero, paralelamente se replanteara el futuro del certamen, proponiendo la creación de una sede de celebración fija en Barcelona. Finalmente, con todo, el descrédito que había originado la unión de la Bienal con las fluctuantes y vacilantes políticas latinoamericanas y la repentina muerte del poeta en agosto de 1962, en realidad vinieron ya a precipitar el final de estas tempestuosas Bienales Hispanoamericanas y su Secretaría Permanente. Aunque, más que de final, en verdad debiéramos hablar de transformación y adaptación de la útil herramienta del certamen a la nueva situación e intereses de los años 60; momento en el que, frente al anterior predominio de los intereses de la política española de la Hispanidad, nuestra diplomacia pondría sus ojos en la alternativa europeísta, aunque intentando que España fuera en Europa la interlocutora con Iberoamérica.⁹

La huella sin cuajar de la participación americana en el certamen

Con la I Bienal Hispanoamericana comenzó, el contacto a gran escala, con el arte y los artistas contemporáneos latinoamericanos al que nos acabamos de referir. Hasta ese momento, tales contactos se habían mantenido en un marco bastante más estrecho, aunque también liderado por el ICH y su antecesor, el Consejo de la Hispanidad, dependientes del Ministerio de Asuntos Exteriores. Desde la creación de este último en 1940 y, sobre todo, desde su recreación o reformulación como ICH en 1945, estos organismos no sólo ofrecieron, dentro de sus exiguas posibilidades y en su ámbito exterior de actuación, publicaciones y becas a los artistas y críticos extranjeros –entre otros intelectuales, escritores y creadores–, lo que nos traería a España a bastantes de ellos, sino que también propiciaron y fomentaron el intercambio cultural a través de muchas otras actuaciones. Dentro de ellas, el ICH también se ocupó de gestionar y organizar, incluso, diversas muestras en Madrid y en diferentes provincias españolas y países de fuera, gracias a la importante red de Institutos y oficinas adheridas que fue creando en las principales ciudades españolas e iberoamericanas.

Por otro lado, en el ámbito del arte contemporáneo, la fecha de 1947, en la que el ICH patrocinó la organización de la pionera "Exposición de Arte Español Contemporáneo" en el Museo de

⁸ Es decir, en Caracas –donde incluso se envió un flete conteniendo seis cajas de cuadros destinados a la IV Bienal, que fueron devueltos a España– estuvo programado el certamen para ser inaugurado con ocasión de la Semana de la Patria, en junio de 1958. Las gestiones españolas –en medio de las grandes vacilaciones y pasividades de lo oficial venezolano–, con todo, se habían encontrado con una primera negativa y un replanteamiento aceptando la organización de la IV Bienal, pero esta decisión terminó hallando el rechazo del ambiente artístico venezolano (donde, incluso, algunos sectores intentaron organizar una Bienal Latinoamericana de nuevo cuño, dependiente del Museo Nacional) y su punto final con la caída del presidente Pérez Jiménez en 1958, que pronto obligó a suspender toda negociación.

⁹ Sobre estos proyectos y el final de las Bienales Hispanoamericanas y su transformación, véase CABAÑAS BRAVO, M.: "Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. (I) y (II)", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie 7, ts. 7 y 8, Madrid, UNED, 1994 y 1995, pp.325-363 y 355-367; CABAÑAS BRAVO, M.: *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*, Toluca (Edo. de México), Instituto Mexiquense de Cultura, 1995; CABAÑAS BRAVO, M.: "Post-trimerías de un instrumento de la política artística del franquismo. El final de las Bienales Hispanoamericanas de Arte", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXII, Valladolid, 1996, pp.497-519; CABAÑAS BRAVO, M.: "La reorientación de una convocatoria artística de vocación política: Las Bienales Hispanoamericanas y los designios diplomáticos", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 7, n.º 14, Madrid, FUE, 2º semestre 1998, pp. 433-491.

Arte Moderno de Buenos Aires, sin duda marcó un claro arranque en el fomento de su intercambio con Iberoamérica, cuya estabilización se intentaría culminar en 1951, con la inauguración de una nueva sede del Instituto en Madrid, que contenía sala de exposiciones propia y estaría dotada de una variada programación. Aquello, además, fue simultáneo a la inauguración de la I Bienal, cuyo gran éxito no sólo acreditó y dio credibilidad y visibilidad a la actuación del Instituto, sino que además conllevó aparejada la constitución de la Secretaría Permanente de la Bienal, un departamento u oficina con entidad propia y vida activa dentro del ICH, cuyo cometido nunca fue únicamente el de organizar las ediciones del magno certamen, sino también el de preparar las propias muestras del ICH en sus salas, el de organizar y cooperar en las exposiciones de arte contemporáneo itinerantes por América y otros ámbitos, el de seleccionar las representaciones que hubiera de llevar España a las Bienales de Venecia, São Paulo, Alejandría o París, el de asesorar exposiciones de la Dirección General de Relaciones Exteriores, el de realizar en España muestras de arte y artistas iberoamericanos y de otros lugares, el de gestionar salas privadas de exposición, etc.¹⁰.

Mas, con todo, poco comparable con otras actividades fue, en trascendencia, ese gran certamen convocado para 1951, presentado para su arropamiento como acto conmemorativo del nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón y celebrado en Madrid entre octubre de ese año y febrero de 1952¹¹, siendo coronado entre marzo y abril, también con gran éxito, con una muestra

¹⁰ Sobre la actividad artística del ICH y la citada Secretaría de la Bienal, que pasó por diferentes adscripciones y cometidos relacionados con el arte contemporáneo, hasta su final en 1962, y de la que siempre fue secretario general Panero (que tuvo como vicesecretario, en los primeros tiempos, a Luis González Robles y, en los últimos, a Antonio Amado, aunque también trabajaron y colaboraron en dicha Secretaría muchas otras personas: Juan Ramón Masoliver, Rafael Santos Torroella, Cabello Santos, José M^o Moreno Galván, Francisco Moreno Galván, Carlos Peregrín Fernández Otero, Antonio Rivera, Luis Roselló, Jorge Cela Trulock, José Manuel Caballero Bonald, Montserrat Guiu, etc.), véase CABAÑAS BRAVO, M.: *La política...*, op. cit., 1996, pp. 147-174 y sobre su actuación en torno a los grandes certámenes internacionales: pp. 175-208.

¹¹ Surgida la idea de celebrar una Bienal de Arte hispano por la confluencia de intereses de la Dirección General de Relaciones Culturales y el ICH, que pensaron en este tipo de evento para conmemorar, en 1951, el quinto centenario de tales natalicios, para 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, bajo la Presidencia del director del ICH —por entonces Alfredo Sánchez Bella— y la Secretaría General de la Bienal, regida por L. Panero. Siguieron a ello intensas gestiones diplomáticas para conseguir la concurrencia oficial de los países y numerosos trabajos organizativos. Algo más de un año después, en la significativa fecha del 12 de octubre de 1951, Día de la Hispanidad, con gran solemnidad la inauguraba 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 Ruiz Giménez, que en cierto modo vino a aprovechar la ocasión para sancionar oficialmente la admisión de las nuevas corrientes artísticas en la esfera oficial y señalar un nuevo rumbo y actitud de la política artística española, abandonando la actitud “proteccionista” del Estado hacia el arte academicista. Concurrieron a esta I Bienal, según datos difundidos por el ICH, 885 artistas de 21 países, con un total de unas 1750 obras a concurso y más de 300 en salas especiales. Hubo exposiciones monográficas, entre otros, de Clará, Colom, Sunyer, Salvador Dalí (que fue destacadísima y tuvo un gran atractivo por situarse el pintor frente a la actitud “contrabienal” de Picasso), 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 y, tras el certamen, se desdobló en dos: el Moderno, con obra del siglo XIX, y el Contemporáneo, con la del XX—, 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 40 recompensas, correspondiendo los Grandes Premios, en pintura —a donde pasaron algunos declarados desiertos en otras secciones—, a B. Palencia, D. Vázquez Díaz, Cesáreo Bernaldo de Quirós (argentino) y José M^o Mallol Suazo, en escultura al exiliado reincorporado Joan Rebull, en arquitectura a Gutiérrez Soto y, en grabado, al argentino Alberto Guido. Otros premios menores los obtuvieron artistas españoles como Vázquez Molezún, José Planes, Eudaldo Serra, Cristino Mallo, Martín Llauredó, Cruz Solís, Joaquín Vaquero, José Caballero, J.A. Morales, Zabaleta, Miguel Villá, López-Villaseñor, Esplandú, Tenreiro, Juan Torras, Galí, Amat, Romero Escassi, Pedro Mozos, Rafael Pena, Enrique G. Ricart o C. Pascual de Lara; así como, entre los americanos, Daniel Ramos Correa, José Domingo Rodríguez, Marina Núñez del Prado, Samuel Román Rojas, Blanca Sinisterra, Sergio Montecino, Eligio Pichardo, Manuel Rendón o López Dirube.

antológica exhibida en Barcelona¹². Aunque tampoco serían igualables los problemas de oposición que ocasionaría su cita entre los exiliados, destacando —pese al contrarresto de Dalí— la celebración de muestras “contra-bienal” en París y diferentes capitales americanas, que propuso un manifiesto encabezado por Picasso y otros creadores españoles¹³. Ya hemos analizado en otras ocasiones esta circunstancia, por lo que no volveremos a insistir, si bien debe resaltarse que, la selección que trajeron —o incluso que dejaron de traer— los diferentes países a la I Bienal, en buena parte estuvo condicionada por las ambiguas y contradictorias actitudes de los artistas americanos; y otro tanto volvería a ocurrir en las siguientes ediciones e, incluso, a comienzos de los años 60, cuando las Bienales fueran transformadas.

La huella que dejó el arte iberoamericano en la edición de 1951 no pudo ser, por tanto, más representativa del momento que vivían las relaciones políticas y las solidaridades artísticas. Es decir, la cuestión de conseguir una abundante presencia de artistas de los diferentes países iberoamericanos, resultaba tanto más importante cuanto que, España, había venido sufriendo un impuesto aislamiento diplomático internacional, que ahora empezaba a ser más flexible. La Bienal venía a ser, pues, una buena ocasión para calcular hasta donde llegaba este aislamiento y cual era la capacidad de convocatoria del país a un acto cultural de este tipo; aunque se precisara impulsar directamente la participación, como, previamente a la inauguración del certamen, hubo de hacer Sánchez Bella en su recorrido de dos meses por Brasil, Bolivia, Paraguay, Perú, Chile, Uruguay y Argentina.

Lo que principalmente guió la selección del arte foráneo, por tanto, no fue el interés de España por el arte americano que se hacía, pues por entonces —salvo honrosas excepciones como las que se podían hallar en México, Cuba, Argentina o EEUU, entre otros poquitos ejemplos— dejaba mucho que desear, sino una problemática de índole política e incluso social e ideológica. De este modo, se terminaron acogiendo algunas aportaciones ridículas, mínimas o tan poco representativas como la de la mayor parte de los países “invitados de honor”. Y, consecuentemente, pese a que algunos países hicieran un gran esfuerzo por estar presentes, la mayor trascendencia artística de esta edición del certamen no se obtuvo de cara a afuera, sino a la mejora de la situación del panorama artístico español¹⁴. Además, aunque la Bienal hizo propaganda sobre lo estimulante

¹² Patrocinada por el Ayuntamiento y organizada por Panero y Juan Ramón Masoliver, se inauguró el 7 de marzo en el Museo de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela, donde se ocuparon 23 salas y se dividió la selección en cinco secciones: la de escultura (con 54 obras), la de pintura (con 208, incluidas las 30 de la muestra de Dalí), la de grabado (con 11 obras), la de acuarela (con 23), y la de dibujo (con 24); a lo que se unía la exhibición de 75 obras de los “precursores” Nonell, Gimeno y Pidelaserra en el Palacio de la Virreina. Contaron con sala especial los artistas españoles fuera de concurso Clará, Sunyer, Colom y Dalí, y los americanos no concursantes Darío Suro, Winternitz y José Manuel Moraña expusieron sus obras junto a los americanos galardonados Bernaldo de Quirós, Eligio Pichardo, Sergio Montecino y Manuel Rendón. Otras salas se dedicaron a los premiados, por secciones y procedencia, aumentándose la representación exhibida en Madrid de varios españoles (Palencia, Vázquez Díaz, Vaquero, Mallol Suazo, Torrás, Esplandú, Tenreiro, Villá, Zabaleta, José Caballero, etc.), hasta constituir verdaderas muestras individuales, y, finalmente, aparte de la distribución de la escultura, dos salas se dedicaban al casi medio centenar de pintores españoles seleccionados (Benet, Rogent, Pruna, Capueto, Juan Guillerme, Macarrón, Olasagasti, Rafols, Aguiar, Martínez Novillo, Menchu Gal, F. Lozano, García Ochoa, Redondela, Ortega Muñoz, Mampaso, Capdevila, Guinovar, Aleu, Tàpies, Hurtuna, Muxart, García Viella, Santi Surós, etc.). La muestra permaneció abierta hasta el 27 de abril, registrando en torno a 80.000 visitantes.

¹³ El cual, entre otras acciones, dio lugar a la realización de este tipo de muestras en Caracas, con inauguración simultánea a la Bienal madrileña; en París, abierta el 30 de Noviembre, y —de forma mucho más multitudinaria e importante— en México, aunque su inauguración no tuvo lugar hasta el 12 de febrero de 1952. (Para más información sobre estas muestras véase CABAÑAS BRAVO: *Artistas...*, op. cit., y *La política...*, op. cit., 1996, pp. 303-326 y 515-550).

¹⁴ Así, algunas crónicas, como por ejemplo la José M^o Jove, solo atribuía un papel de comparsa al arte foráneo: “En resumen: una exposición —decía de la I Bienal— que ha servido para reunir conjuntamente la pintura contemporánea de España, de orientación y piedra de toque para un posible estudio comparativo de la pintura madrileña y catalana, cuyo antagonismo tanto

que resultaría al arte español medirse con el "joven y desconocido" arte hispanoamericano, lo más destacado que, genéricamente, se percibió después es que, éste, parecía hallarse en vísperas de profundos cambios. Incluso, sintomáticamente, a la hora de los galardones, el único importante que obtuvo el arte foráneo —aún por encima del Gran Premio de Grabado otorgado al anodino pintor argentino Alberto Guido—, fue el Gran Premio de las Provincias Españolas concedido a su anacrónico colega Cesáreo Bernaldo de Quirós, uno de los máximos representantes entre los americanos del "frente académico" —como se le llamó en las referidas polémicas del certamen—, cuyo triunfo vino a reafirmar la impresión conservadora y retardataria que se atribuyó al arte de estos países, situándose en contradicción con el camino renovador que muchos querían promover en España con la Bienal.

Por otra parte, aunque no se les escapara a los críticos de arte, se tuvo bastante callada a la prensa y a la crítica sobre el hecho de la mínima representación de algunos países, dejándoles en la creencia tácita de que el problema surgía fundamentalmente del retraso de los envíos; lo que fue cierto con algunos casos, que obligarían a la Bienal a andar de continuas inauguraciones y apertura de nuevas salas, manteniendo la expectación entre la crítica. No obstante, importó más el número de países y de artistas foráneos (885 artistas de 21 países, aunque algunas presencias fueran un mero intento de cubrir el vacío y España aportaba más de 630), que la calidad de lo expuesto en las más de 2000 obras que, redondeado con las numerosísimas españolas y las exhibidas fuera de concurso, se mostraron en la I Bienal¹⁵.

Lógicamente, aquellas cantidades, incluso antes de saberse los totales, tenían que abrumar a algunos críticos, como E. Lafuente Ferrari, que aludiría a la "espumada selección" necesaria¹⁶. Poco importaba también que algunas pequeñas repúblicas, como Guatemala, Haití o Jamaica, no

se ha debatido en los últimos años, y que de paso nos ha dado a conocer el estado actual de la pintura en Hispanoamérica" (JOVE: "La pintura en la I Bienal Hispanoamericana de Arte", *Arbor* n°72, Madrid, Dic.-1951, p.428). También Luis Felipe Vivanco, en su famoso ensayo sobre el certamen, principalmente valoró la importancia de la aportación americana en función de su repercusión en la escena artística española (VIVANCO: *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1952, p. 30). O el peruano Julio Vargas Prada indicó que, la contribución española, había sido la mejor, aunque "no se midió con las más altas expresiones artísticas americanas" (JULIO JULIÁN —seudónimo de J.V.P.—: "De la Bienal Hispanoamericana de Madrid...", *La Crónica*, Lima, 16-XII-1951).

¹⁵ Ciertamente, la participación global extranjera no llegó a superar la abundancia de la española, pese a que, finalmente, en el certamen estuvieran representados —aunque fuera mínimamente— una veintena de países. Basándose en el catálogo general, donde tampoco se pudo reflejar toda la participación, debido a los retrasos, las muestras paralelas y las rotaciones, algunos críticos, como José Vega Picó, señalaron eufóricamente que la Bienal había "batido irrisistible y deportivamente todos las marcas nacionales en esta clase de exhibiciones: en tiempo, en espacio, en geografía, en asistencia, en dinero, en páginas de catálogo y en clima apasionado", añadiendo un desglose global de número de artistas, procedencia y especialidades de concurso, del que resultaban "815 pintores, 175 acuarelistas, dibujantes y grabadores; 115 escultores, 31 arquitectos, 1 aparejador y 1 técnico vidriero"; de ellos —aunque se tenía poco en cuenta que alguno participaba en más de una sección a la vez—, entre los pintores, se establecía así la procedencia: "406 españoles, 44 argentinos, 39 chilenos, 31 cubanos, 26 colombianos, 12 dominicanos, 12 de Venezuela, 8 ecuatorianos, 5 de El Salvador, 5 del Perú, 4 de Honduras, 4 de Nicaragua, 3 estadounidenses, 3 lusitanos, 2 de Méjico, y sendos de Filipinas, Costa Rica, Panamá, Paraguay y Puerto Rico"; entre los escultores: "89 nacionales, 10 argentinos, 3 chilenos, 2 venezolanos, 2 colombianos y a uno por país, Cuba, Honduras, Bolivia y Perú"; entre los dibujantes, acuarelistas y grabadores: "España, 120; Argentina, 15; Cuba, 19; Chile, 5; Venezuela, 5; Portugal, 4; Bolivia, 2 y El Salvador, Honduras y República Dominicana, 1 por cada cual" y, entre los arquitectos, "18 españoles, 6 brasileños, uno argentino y uno venezolano" (VEGA PICÓ: "Los puntos sobre la Bienal. El mayor certamen artístico de nuestra historia", *España*, Tángier, 3-II-1952).

¹⁶ "Más de mil obras —indicaba el crítico— nos presentan los catálogos provisionales de la Bienal hasta ahora aparecidos. Plétora de obra, congestión de iniciativas. Pintura, escultura, planos y maquetas de arquitectura, dibujo, grabado, salas individuales dedicadas a los países americanos con grata y supletoria adición de Portugal, Filipinas y Estados Unidos; retrospectivas anunciadas, premios de importancia desconocidos en España... La impresión primera nos dice que la crítica constructiva deberá trabajar sobre lo posible y ceñida limitación de los objetivos futuros para que la idea pueda llevar mejor a la realidad eficaz

concurrieran, incluso con otras se recurrió a rellenar el expediente como se pudo, como se hizo con Costa Rica, Puerto Rico, Panamá, Paraguay y Filipinas, caso este último, por ejemplo, donde participó únicamente Antonio García Lamas, pintor academizante considerado español, aunque nacido en Manila. Tampoco se insistió en que algunos países, a los que se consideraba menos cercanos al concepto de lo hispánico, como Canadá o Estados Unidos, apenas estuvieran representados¹⁷. Aunque dolieran más casos como el de Brasil, sin representación en la mayor parte de las secciones (sólo llevó una escasa y tardía muestra fotográfica de arquitectura), la total ausencia de Uruguay y, sobre todo, la poco representativa y casi inexistente de México, donde se acudió a exhibir la pintura abstracta de Alberto Villarreal, que había estado de paso por España. Sin embargo, hasta este último hecho se intentó justificar, como —tan ilustrativamente sobre el momento que se vivía— haría Rafael Santos Torroella, quien aludió claramente a los "móviles extra-artísticos" y a lo caduco que, en cualquier caso, hubiera resultado ya "el indigenismo y la pintura panfletaria", por la que sólo podía existir ya en España un interés retrospectivo¹⁸.

Con todo, el conjunto de la contribución artística hispanoamericana, habida cuenta de las circunstancias, resultó bastante numeroso, aunque de muy pobre calidad y sin plantear una verdadera confrontación con el arte español renovador que emergía. Por otro lado, incluso aunque consideráramos el resto de las exposiciones "contrabiennial" que generó la I Bienal, el balance no cambiaría mucho, puesto que lo que se presentó en Caracas, París o México, fundamentalmente obedeció a criterios solidarios con el antifranquismo y no a parámetros artísticos, por lo que tampoco hubo ocasión de que despuntaran propuestas renovadoras. No obstante, quizá haya que valorar mejor y, sobre todo, de otro modo la aportación y estímulo de lo retrospectivo, que tanto se pudo ver en Madrid, con las muestras de los "Precursores" o la de Dalí, como en París o México con mucha de la aportación de Picasso, Clavé, Óscar Domínguez, Torres García, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Renau, Moreno Villa, Rodríguez Luna, etc.

de propósitos de positiva y elevada ambición. Primero, el número. La capacidad de producción de los artistas de linaje hispánico es tan asombrosa, que el problema inicial será éste. Una exposición internacional que ha de hacer peregrinación en largos viajes las obras que la integran debería, en primer término, pensarse a base de una espumada selección y no de una aportación masiva". (LAFUENTE FERRARI: "Introducción a la Bienal", *Mundo Hispánico* n°46, Madrid, Enero-1952, p. 14).

¹⁷ De este país se presentaron, con todo, tres pintores costumbristas y conservadores que llevaban algún tiempo viviendo en España: Robert Barnett, Robert Ades y Stanley Woodward.

¹⁸ "No vamos a negar —decía el crítico catalán— que la ausencia de unos nombres determinados les ha restado brillantez a las aportaciones pictóricas de Hispanoamérica. Ni ocultaremos tampoco que hasta el último momento esperábamos la presencia de estos nombres con el máximo interés y sin hacer demasiado caso de los móviles extra-artísticos a que su actitud inhibitoria pudiera deberse. Ni le dimos importancia entonces ni se la damos ahora. Hasta cierto punto, nos importaban más las nuevas voces. Aquí se trataba, se está tratando de un mensaje estético; y un mensaje supone algo vivo, inesperado, actual, que se envía o se recibe respondiendo al deseo o la necesidad de comunicación apremiante, es decir, efectiva para el presente o para el futuro inmediato. Importa, sí, y mucho, la calidad del autor o los autores del mensaje; pero tanto o más la vigencia de éste, la incitación o llamamiento que contenga y, sobre todo, lo que pueda haber en él de ademán abierto y tendido hacia el conocimiento y comprensión mutuos. De lo que fueron el indigenismo y la pintura panfletaria, a los que han quedado adscritos la casi totalidad de esos nombres, ya hizo la disección, emitiendo justo y severo dictamen, uno de los máximos exponentes de la pintura mexicana de la revolución, el gran Clemente Orozco.../ Queda advertido, pues, que esa corriente pictórica que no ha hecho acto de presencia en la Bienal, pese a la enorme importancia que ha tenido en toda América, sólo podía incitarnos a una curiosidad en cierto modo retrospectiva. Su mensaje estético nos habría llegado sin posible ocasión de respuesta, cerrado ya en su órbita y a punto de catalogación definitiva y museable." (SANTOS TORROELLA, R.: "La pintura. La pintura hispanoamericana", *Mundo Hispánico* n°46, Madrid, Enero-1952, p.16). Por otro lado, también Santos Torroella se refirió a la participación mexicana, en términos semejantes, en el mismo catálogo general de la Bienal, donde indicaba: "Lamentamos más, en realidad, no haber podido conocer hacia dónde se encamina la pintura mejicana más joven, la única ausente en su totalidad —con la sola excepción de las dos telas abstractas que nos dejó, a su paso por la Península, Villarreal Junco—..." (SANTOS TORROELLA: "Pintura hispanoamericana", en *I Bienal Hispano-Americana de Arte* [Catálogo General de la muestra], Madrid, Gráficas Valera, s.a. (1951), pp. n°1 y 2).

La II Bienal, al señalar los Estatutos reformados 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 incluirla en la conmemoración en 1953 del Centenario Martiniano. No obstante, anunciando ya los numerosos problemas con los que se encontraría el certamen cada vez que intentara organizar sus ediciones en el extranjero —pues le acompañó una gran oposición “antibienal” entre los artistas cubanos, americanos y españoles exiliados, además de continuas demoras y aplazamientos en la organización—, fue celebrada, con gran retraso, entre mayo y septiembre de 1954¹⁹. No obstante, al desarrollarse fuera de España, fue muy diferente en sus consecuencias para este país.

De nuevo, no obstante, volvieron a aparecer las oposiciones, ahora contra la convocatoria conjunta de las dictaduras de la Isla y la Península, de los artistas cubanos, iberoamericanos y españoles exiliados, pero —salvo para el panorama de Cuba— las posturas, esencialmente solidarias²⁰, no tendrían el mismo tipo de incidencia activa entre el arte español y el americano que la registrada en la edición anterior. España había diseñado su participación en la organización y su amplia selección, fundamentalmente, para hacer de la II Bienal una gran plataforma de propaganda de su arte contemporáneo en América, especialmente en los países del Caribe. Y, conjuntamente con la celebración de la magna muestra de La Habana, ese sentido fue el que tuvo la “misión artística”

¹⁹ Aparte de los problemas políticos internos, las razones principales del retraso en la inauguración de la Bienal obedecieron no sólo a la citada oposición, sino también a las reiteradas demoras en la construcción del Palacio-Museo Nacional de Bellas Artes que la alojaría, aunque finalmente fue inaugurada por el general Batista, conjuntamente con el edificio, el 18 de mayo de 1954. Por otro lado, 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, F. Ponce de León y Leopoldo Romañac, incluso, con la unión del VII Salón Nacional de Arte de Cuba, se habló hasta de 3.525 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, ya que el Gobierno de Cuba dotó otros galardones de cuantía paralela a los de la Bienal—, se continuó la ponderada orientación iniciada en Madrid. Fue ahora, pues, el ecléctico momento en el que recayeron las grandes recompensas, entre los artistas españoles, en Ortega Muñoz (Gran Premio de Pintura de la Bienal), J. Sunyer (Gran Premio de Pintura de Cuba), Pedro Flores (Gran Premio Ciudad de La Habana), M. Humbert (Gran Premio de Pintura al Agua y al Pastel de la Bienal), C. Pascual de Lara (Gran Premio de Dibujo de la Bienal), Francisco Domingo (Gran Premio de Dibujo de Cuba), Prieto Nespereira (Gran Premio de Grabado de Cuba), José Clará (Gran Premio de Escultura), José Planes (Premio de Escultura de Cuba), Vázquez Molezún (Premio de Arquitectura del MEN español), Francisco Cabrero (Premio de Arquitectura de Cuba), Llorens Artigas (Gran Premio de Cerámica), Antoni Cumella (Gran Premio de Cerámica de Cuba), además de otros muchos premios de menor cuantía (como los de José Caballero, Álvaro Delgado, José Mompou, G. del Olmo, A. Redondela, J.A. Morales, J. Amat, Marcos Afeú, Martínez Novillo, Menchu Gal, Amadeo Gabino, etc.). Entre los artistas americanos, algunos de los premios más destacados fueron para Mirta Cerra (Premio de Pintura de Cuba), M^a Teresa de la Campa (Premio Fidelio Ponce), Domingo Ramos (Premio de las Provincias Españolas), Glyn Jones (Gran Premio de Pintura al Agua y al Pastel de Cuba), Carlos Sobrino (Premio de Dibujo de Cuba), Carmelo González (Gran Premio de Grabado de la Bienal), Teodoro Ramos (Gran Premio de Escultura de Cuba), A. Rodríguez Pichardo (Gran Premio de Arquitectura de la Bienal), Eduardo Barañano (Premio de Arquitectura de Cuba), aunque abundaron más las recompensas menores, como las de Héctor Poleo, Vicente S. Manansala, A. C. de Ferrari, Serra Badue, Justo Arosamena, Victoria Nasson, Ernesto Gotario, Albert Huie, M^a Luisa Pacheco, J.A. Da Silva, Rivero Merlín, Rossi, Armando Morales, Manuel Rendón, Mariela Ochoa, Silvano Lora, José Manuel Moraña, Magda Pamphilis, Armando Posse, Luis Peñalver, Susana Polac, González Jerez, Araceli Carreño, etc.

²⁰ Los movimientos de oposición cubanos a la II Bienal, además de diferentes y tempranas acciones y escritos de repulsa, incluyeron las muestras antibienal del Lyceum Club, inaugurada en La Habana el 28 de enero de 1954 (con obras de más de 40 artistas cubanos y la solidaridad de músicos, escritores, intelectuales, etc.; siendo luego llevada a la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba y a Camagüey), más el Primer Festival de Arte Universitario de Arte Contemporáneo, inaugurado en La Habana el 17 de mayo de 1945 —la víspera de la inauguración de la II Bienal— con obra de otros tantos artistas e intelectuales. Por otro lado, su posición “antibienalista” obtuvo de fuera la solidaridad de numerosos artistas de otros países, quienes la expresaron a través de escritos enviados, además de desde Guatemala, Colombia, Argentina, Chile, Uruguay y otros lugares, desde

(sucesora de una anterior “misión poética”, protagonizada por el mismo Panero, Luis Rosales, Agustín de Foxá y Antonio Zubiaurre, entre diciembre de 1949 y marzo de 1950), a base de un largo recorrido de exposiciones antológicas de la II Bienal, encomendada a Panero, González Robles y Roselló²¹. Por tanto, fue bastante mayor la repercusión que el arte español tuvo fuera, que la que el arte americano tuvo en España. Aunque, la ocasión de la confrontación, también hiciera llegar, a través de crónicas e imágenes, numerosos ecos del arte de los artistas americanos, bien que de una manera poco directa y apreciable, por lo que obviaremos el comentario de unas influencias tan indirectas, (que, sin embargo, tuvieron la virtud de hacer que no se perdiera el hilo del interés por el arte de aquellas tierras).

En realidad, para ver de una forma directa y a gran escala los avances del arte americano, aquí se estaba esperando más la llegada de la III Bienal. Y, efectivamente, como se prescribía y recordando el ritmo bienal, la edición regresó a España, siendo celebrada en Barcelona, entre septiembre de 1955 y enero de 1956²², y completada —ahora ya en el marco de Europa— con exposiciones

México por los “artepuristas” (encabezado por Rufino Tamayo, a quien seguían otros mexicanos: Carlos Mérida, Gironella, José Luis Cuevas, Raúl Anguiano, Héctor Xavier, etc., y españoles exiliados: Rodríguez Luna, E. Climent, José Bartoif, Ramón Gaya, A. Souto, etc.) y por los partidarios del realismo social (encabezados por Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez, Chávez Morado) o desde París por los exiliados españoles (en escrito firmado por Picasso, Antoni Clavé, J. Peinado, Baltasar Lobo, Ismael de la Serna, M. Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Orlando Pelayo, etc.). Véase CABAÑAS BRAVO: *Artistas...*, op. cit., 1996, pp.93-110

²¹ Tras su clausura en La Habana el 10 de Septiembre, de forma supletoria, una importante selección de la Bienal viajó, en forma de muestra antológica conducida por Panero, González Robles y Roselló, a la República Dominicana (que la celebró en Santo Domingo, del 24 de octubre al 14 de noviembre de 1954), a Venezuela (donde tuvo lugar en Caracas, del 9 al 30 de enero de 1955, y luego en Mérida, del 13 al 20 de febrero del mismo año), y a Colombia (donde recorrió sucesivamente las ciudades de Bucaramanga, Medellín, Cali, Popayán, Tunja y Bogotá), quedándose posiblemente sin realizar, por falta de tiempo, la serie de prolongaciones proyectadas a otros países del Caribe e, incluso, a Quito, a Lima y a Santiago de Chile, entre otros lugares. El recorrido estuvo dirigido por Panero y fue patrocinado por los gobiernos de los diferentes países. La antología se compuso, inicialmente, de una selección de unas 350 obras, realizada entre los artistas premiados en la I y II Bienal y entre los que, sin haberlo sido, habían sido propuestos para recompensa por más de tres miembros del jurado (salvo los premios de escultura y cerámica, cuya representación fue mínima debido a las dificultades de traslado). Con todo, más de dos tercios de estas obras eran de españoles. Se llegaron a realizar entre nueve y catorce exposiciones y se vendieron más de 130 obras (de ellas 117 fueron óleos), por un valor total próximo al 1.600.000 pesetas, siendo los artistas españoles que más caro y mayor número vendieron los que habían tenido grandes premios: B. Palencia, Ortega Muñoz, Vázquez Díaz, Clará, etc.; y, entre los americanos, los haitianos.

²² Alojada en los Palacios Municipal de Exposiciones y la Virreina, la Capilla de Santa Águeda y el Salón Tinell, la III Bienal fue inaugurada con un nuevo discurso de Ruiz Giménez el 24-IX-1955, festividad de la Merced, permaneciendo abierta hasta el 6-I-1956. Su organización y configuración fue parecida a las anteriores ediciones y, según los datos que se dieron, concurren 944 artistas de 20 países, que pusieron 1956 obras a concurso y 164 en salas especiales (enfocadas a presentar a los artistas galardonados en las anteriores ediciones con grandes premios); aunque a ello habría que sumar la importante muestra de fondos del MoMA neoyorquino, la de “Precursores y Maestros del Arte Contemporáneo” (Nonell, Picasso, Torres-García, Barradas, Orozco, Figari, Manolo Hugue, Blanes, etc.), un Festival de Documentales de Arte, el VIII Salón de Octubre barcelonés o la exposición del Legado Cambó, entre otras actuaciones. En orden a la selección, la ecléctica línea de las primeras bienales intentó ser superada, aunque siguió persistiendo como norma general, al modo que reflejaron los premios concedidos a los artistas españoles y —en menor número— a los americanos (aunque varios españoles, incluso, constaran como foráneos: Pablo Serrano, Vela Zanetti, José Cañas, etc.). Se repartieron en ella más de 40 premios, la representación española en la edición superó las 1200 obras y, en conjunto y cifras redondas, la Bienal fue visitada por un millón de personas. Se concedieron galardones a los artistas españoles Ángel Ferrant y Pablo Serrano —Gran Premio de Escultura “ex aequo”—; Vázquez Díaz y Francisco Galí —Gran Premio de Honor de Dibujo—; José Vela Zanetti —Gran Premio de Dibujo—; José Hurtuna —Gran Premio de Grabado—; José Caballero —Gran Premio de Pintura al Agua y al Pastel—; José M^a Bosch Aymerich —Gran Premio de Arquitectura, junto a los brasileños Busquet y Heet—; Manuel Muñoz Monasterio y Francisco Robles Giménez —Gran Premio de Urbanismo “ex aequo”—; Antonio Perpiñá —Gran Premio Ciudad de Barcelona—; Ramón Sunyer —Gran Premio de Honor de Joyería—; Jaime Mercadé —Gran Premio de Joyería—; Zabaleta —Premio de la UNESCO—; Antoni Tàpies —Premio de la República de Colombia—; Sebastián Badía —Premio de Guatemala—; Francisco Lozano —Premio de Uruguay—; Miguel Villá —Premio de la República Dominicana—; Emilio Bos Roger —Premio de Puerto Rico—; José Cañas —Premio del Centro Gallego de Montevideo—; entre otros menores concedidos en diferentes secciones a Manuel Capdevilla, Xavier Valls, Juan A.

antológicas en Ginebra y –sólo sobre arte aragonés– en Zaragoza²³. En cuanto al arte venido del otro lado del Atlántico, en principio se las prometió muy bien la edición, ya que se consiguió captar más artistas americanos y españoles exiliados que nunca, incluso la organización incluyó, por un lado, la presencia del arte norteamericano –con la muestra, fuera de concurso, “El arte moderno en los Estados Unidos”, conformada por una selección de más de 250 obras del MoMA neoyorquino, que trajo su director, René D’Harnoncourt– e, igualmente, por otro, la retrospectiva de “Precursores y maestros”, mostrada seguidamente y que cumplió –superando las de anteriores ediciones– un importante papel, conmemorativo, referencial y autovalorativo de las raíces propias del arte contemporáneo avanzado de los pueblos participantes, al presentar unidas a destacadas figuras del arte español, como Gargallo, Hugué, Nonell o el mismo Picasso (además de los recién fallecidos Jesús Olasagasti y Pablo Roig), del uruguayo y argentino –algunas muy relacionadas con España–, como Juan Manuel Blanes, Pedro Blanes Viale, Rafael Barradas, Pedro Figari y Torres García, y del mexicano, como José Clemente Orozco. Ambas muestras constituyeron un gran éxito que remarcó, como se quería, tanto los antecedentes vanguardista de los artistas concursantes como algunas posibles proyecciones de futuro²⁴.

Con todo, sobre la edición, que tuvo una organización semejante a las anteriores, habían ido cayendo oposiciones y repulsas de los artistas, pese a que ya se habían comenzado a superar muchos recelos y prejuicios en la edición de Cuba²⁵. Siguiendo esta última línea, ahora se reservó

Roda, Menchu Gal, José M^a Labra, Francisco Carretero Cepeda, Ricardo Macarrón, Mundó, Jordi Mercadé, Molina Sánchez, Fernando Higuera, Dely Tejero, Juan José Tharrats, Miguel Tárrega, Vicente Navarro, Emilia Xargay, Torres Monsó, etc.; al tiempo que a bastantes menos artistas americanos: al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín –Gran Premio de Pintura–; al colombiano-español Alejandro Obregón –Gran Premio a la Aportación de un País, conjuntamente con los integrantes de la sala de Colombia: Antonio Valencia, Francisco Cárdenas, Fernando Botero, Judith Márquez, Cecilia Porras–; a los arquitectos mexicanos Magdaleno y De la Mora –Gran Premio de Honor al grupo de arquitectos mexicanos–; Javier Busquets y Fraz Heep –Gran Premio de Arquitectura, junto con Bosch Aymerich–; al ecuatoriano Galo Galecio –Premio Badalona–; entre otros menores concedidos al uruguayo José Echeve, al puertorriqueño Juan Rosado o al Grupo Ur de arquitectos argentinos (F. García Vázquez, E. de Larrañaga; R. Rossi, E. Sarrailhé; O. Suárez; C. Testa y J.M. White).

²³ La primera tuvo lugar en el Musée d’Art et d’Histoire de Ginebra (17 de marzo a 6 de mayo de 1956) y la segunda en la Sala de Exposiciones del Palacio Provincial de Zaragoza (16 de marzo a 5 de abril de 1956) bajo el título “Arte Aragonés en la III Bienal”. Esta última, que estuvo precedida de las conferencias de Guayasamín y Pablo Serrano y que tendría un fuerte sabor regional, fue organizada por la Secretaría de la Bienal y la Institución Fernando El Católico y la compusieron 23 obras de artistas aragoneses. Con un sentido más internacional, la de Ginebra, titulada *Picasso et l’art contemporain Hispano-Américain. Picasso. Nonell. Manolo. Sélection de la IIIe. Biennale Hispano-Américaine*, tuvo como comisario a Masoliver y se compuso de unas 270 obras, de las que casi 90 pertenecían a la sección retrospectiva (Picasso, Nonell, Manolo) y, el resto, a la selección de la III Bienal, conformada por una amplia representación española (unas 130 obras) y otra más breve de los países americanos concurrentes (unas 50). Ambas representaciones incluían, además de una pequeña selección general, casi todo lo premiado en las secciones de artes plásticas de la edición barcelonesa, más la cerámica de Lloréns Artigas y Antoni Cumella y la obra de otros artistas galardonados en anteriores ediciones (Palencia, Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Pedro Flores, Sunyer, Clará, Planes, Rebull, Serra Güell, Álvaro Delgado, Redondela, Lara, Amat, Mompou, Pla, Domingo, etc.).

²⁴ Estas muestras, además, tuvieron catálogo propio: AA.VV. (A. Marsá y otros): *III Bienal Hispano-Americana de Arte. Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas. Blanes, Blanes Viale, Barradas, Figari, Gargallo, Hugué, Nonell, Olasagasti, Orozco, Picasso, Roig y Torres García*, Barcelona, Imprenta Vélez, 1955; y AA.VV. (A. Sánchez Bella y R. D’Harnoncourt): *III Bienal Hispanoamericana de Arte. El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art, Nueva York*, Barcelona, Indus. Gráficas Seix Barral Hnos., 1955.

²⁵ En la II Bienal, por ejemplo, donde se procuró organizar una sala dispuesta bajo el nombre de “Escuela Española de París”, habían expuesto ya muchos de los artistas españoles exiliados o residentes en esos momentos en la capital gala, que finalmente se entremezclaron con el resto de la participación española, como F. Alcaraz, M. Andreu, Óscar Domínguez, Pedro Flores, María Girona, E. Grau Sala, Alejo Hinsberger, Ginés Liébana, A. Martín Romo, Xavier Oriach, A. Uria Monzón, Xavier Vallés, A. Puig, J.A. Roda, J.L. Rey-Vila, Vidal-Quadras, Carlos García González, Carlos Sansegundo o Francisco Boadella. Por otro lado, también hubo –diferenciada hasta en el catálogo general– una sala dedicada a los “Artistas españoles residentes en Cuba”, con trece pintores, de los cuales nueve eran españoles: José Lloveras de Reina, Antonio Martínez Andrés, César Oñativia, José Oriol Gisbert, Vicente Pérez García, Luis Rey, Francisco J. Coll, M^a Teresa Ripoll y Carolina Tapias.

una sala especial a la “Escuela Española de París” y aún se organizó la citada muestra de grandes maestros y precursores hispanoamericanos, que incluía desde Picasso a Orozco; pero ello no evitó las propuestas de muestras “contra-bienal” ni los duros ataques a los participantes en Barcelona (como los dirigidos por Rufino Tamayo “a los pintores demagogos de México”). Tras la inauguración de la muestra, sin embargo, lejos fueron quedando denuncias como las de Tamayo, tan significativas como sorprendentes, en el sentido de imputar que se le había asegurado por los representantes de la Bienal el gran premio si concurría y sus acusación a los artistas de su país de que con su participación estaban haciendo el juego al franquismo. Al igual que, por ejemplo, también quedaron lejos otras posturas de oposición a la edición entre los muralistas brasileños y los artistas uruguayos y argentinos²⁶. Lo que se consiguió en esta ocasión, en cuanto a la participación de artistas americanos y españoles exiliados, ciertamente fue más significativo.

Y es que, la concurrencia de conjunto en la III Bienal, con oposiciones y todo, fue muy amplia, resaltándose que por primera vez el certamen había conseguido la representación de todos los países (se silenciaba así, no obstante, importantes ausencias, como la de Chile, que tampoco había acudido a la II Bienal, o las menos significativas de Nicaragua, Haití y Jamaica, que sí habían estado en Cuba). Pero acaso resultaba tanto más importante la amplia aceptación que hubo en sus salas del arte de los españoles exiliados o residentes fuera, sobre todo cuanto esta III Bienal, según su presidente, rechazó casi tanta obra como se exhibió²⁷. Es decir, no sólo –siguiendo lo iniciado en la edición de Cuba– se reservaron salas con el título de “Escuela Española de París”, que incluían entremezclados viejos artistas antifranquistas y otros más jóvenes en tránsito formativo por la ciudad del Sena²⁸, sino que también se consiguió que aportaciones como las de México, las de Uruguay, las de Colombia o las de Venezuela, por ejemplo, donde antes se habían cosechado los mayores rechazos a la Bienal, fueran realmente significativas²⁹.

²⁶ Los primeros incidentes comenzaron tempranamente en Uruguay, donde el pintor brasileño Emiliano di Cavalcanti –que curiosamente había participado en la Bienal de La Habana y que ahora se encontraba de paso en Montevideo–, llamó a constituir una comisión patrocinadora, encargada de organizar una exposición de artes plásticas en respuesta a las Bienales Hispanoamericanas, ofreciéndose él mismo para integrarla, junto a otros pintores mexicanos (Siqueiros y Rivera), brasileños (Cándido Portinari, Clóvis Graciano), argentinos y uruguayos (Carmelo de Arzadum, Amézaga, Berdía, García Reino, Michelena, Severino Pose, Armando González, Zorrilla de San Martín, Roberto) a quienes pensaba invitar; al tiempo que proponía a los artistas uruguayos que se movilizaran para conseguir que se celebrara en su país tal exposición de rechazo a esas Bienales. La idea, que también fue difundida en Brasil, alarmó a la diplomacia española, aunque realmente no llegó a cuajar. Igualmente le alarmó las afirmaciones y acusaciones de Rufino Tamayo, dirigidas en forma de carta abierta a los “pintores demagogos de México”, en la cual también exponía cuál había sido y cuál era su actitud ante las Bienales Hispanoamericanas (véase TAMAYO, R.: “Carta abierta a los pintores demagogos de México”, *Novedades*, México D.F., 9-X-1955). De la postura de Tamayo también se tuvo noticia en Brasil y Argentina, aunque lo tardó de su conocimiento, al igual que en México, impidió que afectara mucho a la participación. (Véase sobre las actuaciones contrarias a la III Bienal CABAÑAS BRAVO, M.: *Artistas...*, op. cit., 1996, pp. 111-134).

²⁷ Según reafirmó Sánchez Bella a Del Arco, se expusieron unas 2.600 obras de las 5.000 que se presentaron (véase ARCO, M. del: “Mano a mano. Director Instituto Cultura Hispánica”, *La Vanguardia*, Barcelona, 24-IX-1955). Ya hemos aludido, sin embargo, a otras cifras que se dieron sobre lo finalmente exhibido (gran parte fuera de concurso) y que resultan más acordes con lo asentado en los catálogos.

²⁸ Esta sala, con todo, al igual que en La Habana, no apareció reflejada como tal Escuela en el catálogo general de la Bienal, donde los artistas fueron dispuestos en orden alfabético entre los españoles y apenas se llegó a apuntar su residencia en París. No obstante, las crónicas sí hablaron repetidamente de esta sala y de sus componentes: los pintores Alcaraz, Armando Altaba, Mariano Andreu, Alonso Beti, Carmelo Castellano, Pedro Creixams, Pedro Flores, Lagar, Francisco Merenciano, Antonio Redondo, Manuel Ruiz Pipo, Juvenal Sansó, Tusquellas, Xavier Vallés, Alejandro Vargas, Rey-Vila y Vázquez del Río y los escultores Boadella, Bonome, Juan Pie y José Subirá (véase, entre otras, las de CASTILLO, José del: “El Palacio de Exposiciones del Parque de la Ciudadela, sede de la III Bienal Hispanoamericana de Arte”, *Barcelona*, n^o 10, Octubre-1955, pp. 400-401 y “La pintura española en la III Bienal”, *Goya*, n^o 8, Madrid, Sep.-Oct. 1955, pp. 88-89).

²⁹ Así, entre los de la representación de México concurrían Ángel Zamarripa, Trinidad Osorio, Manuel González Galván, Pastor Velázquez, Nefero, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves, Roberto Dóniz, Joaquín Martínez Navarete, etc.; entre los de

Esto ocurrió también a la hora de los premios, como ya adelantamos, pues, muy significativamente, el Gran Premio de pintura se otorgó al muralista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, por más que Tàpies resultara con su pintura matérica la verdadera revelación de la edición y se haya quejado en su autografía de que, en la III Bienal, el premio se dio por intereses de estado, dejando para él uno menor (el concedido por la República de Colombia)³⁰. Igualmente sorprenden los grandes premios concedidos a españoles, presentados, sin embargo, con otra nacionalidad (Serrano, Vela Zanetti, Cañas, etc.).

Sobre la IV Bienal ya hemos comentado que, los proyectos de celebrarla primero en Caracas y, después, en Quito, no prosperaron. Su elección tuvo bastante que ver con la elección de estas dos ciudades como sedes respectivas de la organización de la X y la XI Conferencia Interamericana de la OEA y los intereses de España de hacerse allí presente. Pero el que se condicionara el patrocinio y celebración de la edición quiteña a su coincidencia con la citada reunión, realmente acabaría siendo causa del aplazamiento y muerte del certamen. No obstante, el planteamiento y las gestiones de organización de una nueva edición de la Bienal, de nuevo dieron ocasión a muchos artistas exiliados para su aproximación a España a través del certamen. Éste fue el caso no sólo de los españoles "residentes en París", para quienes nuevamente se previó para Quito su selección y participación en grupo, sino también de artistas de exilios más lejanos, como Ramón Gaya, Vela Zanetti o Enrique Climent, a quienes Panero fue facilitando las cosas para que terminaran regresando a su país³¹, como efectivamente ocurría hacia 1960 con los dos primeros.

Independientemente de ello, los artistas de varios países americanos también protagonizaron nuevos rechazos ante el proyecto de Quito, como los que encontró González Robles en su gira americana, desarrollada —como "representante especial" del director del ICH— por Colombia, Brasil, Ecuador, Chile, Perú, Argentina, Uruguay y Estados Unidos para incentivar su participación en esta IV Bienal³². Pero igualmente hubo presiones y gestiones, directas e indirectas, para evitar

Uruguay: Carmelo de Arzadun, Carlos Aliseris, José Cuneo, Lincoln Fraésno, Nomberto Berdia, Luis Alberto Solari, José Echave, Leandro Silva, Pablo Serrano, etc.; entre los de Colombia: Alejandro Obregón, Fernando Botero, Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina, Ramírez Villamizar, etc. y entre los de Venezuela: Armando Reverón, Pedro Centeno, Pedro León Castro, Antonio Alcántara, Magda Andrade, Pablo Benavides, Oswaldo Vigas, Julio César Rovaina, Virgilio Trompón, Pascual Navarro, etc. En todas estas representaciones, como en otras, no obstante, también aparecían artistas españoles, como Francisco Camps Ribera y José Cañas entre los mexicanos; como Pablo Serrano y José Luis Zonilla de San Martín entre los uruguayos, como Alejandro Obregón entre los colombianos; como Jesús Sabater entre los venezolanos; como Manuel Rueda y Carlos García González entre los argentinos, como José Vela Zanetti y Antonio Prats Ventós entre los dominicanos; como Fernando Zobei entre los filipinos, etc.

³⁰ "Siempre recordaré —escribió Antoni Tàpies en sus memorias— que, unos años más tarde, cuando yo ya había hecho numerosas exposiciones en el extranjero y, por suerte, no necesitaba la ayuda de nada oficial, unos críticos amigos me hicieron una campaña intentando que en alguna de aquellas Bienales se me concediera uno de los grandes premios de pintura. Uno de ellos, Moreno Galván, me lo daba por seguro y escribió algún artículo presentándome como uno de los candidatos más apropiados. Pues bien, él mismo me explicó que un día fue llamado por el presidente de la Bienal, llamado Sánchez Bella, el cual le dijo muy seriamente que frenase la propaganda a mi favor, porque no convenía hablar tanto de los abstractos. Añadió que aquel año 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. Las mismas razones diplomáticas motivaron, no hace demasiado tiempo, que el embajador de España en Roma asistiera, a pesar de no haber sido invitado, a la inauguración de una exposición mía en la capital de Italia. Con gran sorpresa, oímos, mi mujer y yo, cómo aquel gordo señor explicaba a la gente que concurría al *vernissage* que él me había descubierto y que gracias a su ayuda en la Bienal Hispanoamericana yo había convertido en un pintor famoso. El embajador resultó ser el mismo señor Sánchez Bella." (TÀPIES, A.: *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral, (1977), 1983, pp. 245-246).

³¹ Véase CABAÑAS BRAVO: *El ocaso...*, op. cit., 1995, pp. 85-91.

³² El recorrido comenzó por Bogotá y Río de Janeiro, donde las cosas fueron bien, para desde allí ir a Quito, a donde llegó el 7 de octubre de 1959. Después regresó a Río (donde consiguió incluso que la Bienal de São Paulo prometiera llevar una sala

los rechazos y conseguir concurrencia. Entre ellas las personales de Guayasamín en el ambiente artístico brasileño³³ o —para evitar las susceptibilidades y oposiciones— la petición de la Comisión Organizadora ecuatoriana, a la Unión Panamericana de Washington, de que llevara a la Bienal una sala con su nombre. En este último caso, las gestiones fueron "por completo infructuosas en lo que toca a los valores más prominentes del arte latinoamericano" (Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Alejandro Otero, Fernando Sziszlo, Armando Morales o algunos otros cubanos y chilenos "modernos"), como informó confidencialmente el crítico cubano José Gómez Sicre, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión.³⁴

La presencia y selección de los artistas americanos, pues, había de cambiar, puesto que, como ya indicaban los informes confidenciales de González Robles y José María Moreno Galván, realizados para el ICH en julio de 1959 (cuando se les pidió opinión sobre la presencia española de la IV Bienal), se debía poner un especial cuidado en la selección, siendo muy limitada y organizada a través de invitaciones directas, desde criterios de España y con un protagonismo muy claro de los valores jóvenes³⁵. No se les hizo mucho caso; mas, con dijimos, aunque tuvo poco que ver con la participación de los artistas, el proyecto de Quito finalmente quedó frustrado.

En la Secretaría de la Bienal, tras el nuevo fracaso, se retomó la vieja intención de que el certamen se estableciera con asiento permanente en España, elaborándose un proyecto que contemplaba fijar su sede en Barcelona y repartir su patrocinio, organización y arbitrio entre el ICH, la Dirección General de Bellas Artes y el Ayuntamiento de la ciudad. Sin embargo, no fue por aquí el futuro de las Bienales, sino que se decidió crear un nuevo certamen de ámbito iberoamericano que, teniendo en cuenta la experiencia de las mismas, se dirigiera a la juventud, pusiera un gran cuidado en la selección, agrupara ampliamente a las tendencias más avanzadas del momento, fuera presentado en España e incidiera a través de retrospectivas en Europa.

Esto es, las intenciones de prolongar la Bienal Hispanoamericana, que estuvieron vivas hasta los primeros años de la década de los 60, se transformaron, especialmente por consejo de González Robles, y sus convocatorias fueron sustituidas, ya en los nuevos momentos en los que dirigía el ICH

especial con su nombre) y visitó también São Paulo y Lima, capital esta última donde, a pesar de las "ciertas oposiciones naturales", consiguió acordar la participación peruana. De allí pasó a Santiago de Chile, donde se encontró con numerosas oposiciones y una situación poco propicia; incluso se topó en ella con el delegado de la Bienal Interamericana de México, que tenía una misión semejante, aunque su certamen se sentía como toda una afrenta a la Bienal Hispanoamericana. Luego fue a Buenos Aires, donde encontró una situación mucho peor que en Chile, pues todo estaba allí "excesivamente complicado políticamente" y se podía asegurar la ausencia. En su siguiente etapa, Montevideo, la Embajada española y los contactos con Madrid habían facilitado mucho las cosas, por lo que Uruguay no resultaba un problema. A comienzos de diciembre se disponía a regresar a España vía Nueva York, donde pasó tres días haciendo nuevas gestiones. (Véase, sobre la actuación de González Robles en Quito y el detalle de su recorrido y gestiones, *Ibidem*, 1995, pp. 70-72 y pp. 76-80).

³³ En carta de 16-XI-1959, Blas Piñar comunicaba a González Robles, quien se hallaba en Brasil, que en esos días se encontraba también allí Guayasamín, quien había "prometido presionar tanto oficial como personalmente cerca de las autoridades brasileñas y del mismo Portinari para que este gran pintor vaya a la Bienal de Quito magníficamente representado", indicándole que apoyara este empeño y ayudara al muralista ecuatoriano. (*Ibidem*, 1995, p. 78, n. 50).

³⁴ Éste pidió su cooperación a varios artistas renombrados de México, Venezuela, Perú, Chile, Nicaragua y Cuba, que de nuevo pusieron de relieve su oposiciones a la Bienal y su deseo de que España se retirara del proyecto, como le respondieron los pintores mexicanos Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, el venezolano Alejandro Otero, el peruano Fernando Sziszlo, los "chilenos modernos" o los cubanos Cundo Bermúdez y Mario Carreño. Incluso, en ocasiones, estos últimos y otros artistas de la Cuba revolucionaria, no sólo se negaron a concurrir, sino que también lanzaron llamadas a sus colegas latinoamericanos para adoptar idéntica actitud. Igualmente, ciertos creadores también tanteados por la Unión, ofrecieron respuestas elusivas, como en el caso del nicaragüense Armando Morales (antes galardonado en la II Bienal y que luego lo sería en "Arte de América y España"), o intentaron sortear la vinculación española y ecuatoriana, como en el de Manuel Rendón (ya premiado en la I y II Bienal). *Ibidem*, 1995, pp. 74-76.

³⁵ Véase la reproducción y comentario de estos informes en *Ibidem*, 1995, pp. 61-63.

Gregorio Marañón, por las exposiciones –sin el adjetivo de bienal, que comprometía más su continuidad– de “Arte de América y España”, que diseñó y organizó el mismo funcionario. Éste, aunque introduciendo importantes mejoras –que las hacían más factibles y adaptadas a las demandas políticas y artísticas de los tiempos–, utilizó bastante de la experiencia y fórmulas de organización del certamen precedente. De este modo, pese a que –añadamos– tampoco dejó de tener algunos contratiempos y oposiciones de varios artistas y críticos (como con los venezolanos, con la campaña de recogida de firmas capitaneada por Szyszlo y Dora Ashton o con la sorprendente visita y negativa de José Luis Cuevas), obtuvo en conjunto gran brillantez en sus resultados³⁶.

Así, tras más de un año de preparativos, a lo que se asistió en mayo de 1963, con la inauguración por el ICH de la primera edición de la exposición “Arte de América y España” en Madrid, desde donde pasó a Barcelona³⁷ (y luego, dividida, a otras ciudades europeas y españolas: Nápoles, Roma, Berna, Berlín, Lisboa, Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián y Bilbao)³⁸, más que a la muerte aquellas politizadas Bienales, fue al remozamiento y puesta al día de un útil instrumento artístico de uso y apoyo político.

³⁶ Los primeros preparativos de la nueva muestra, fundamentalmente epistolares y anunciadores de la convocatoria a las entidades diplomáticas, hispanistas y artísticas (a las que se insistía en el protagonismo de la juventud y en su repercusión europea), comenzaron en abril de 1962, es decir, con un año de antelación. Los artistas americanos (sólo pintores, dibujantes y grabadores) fueron ahora seleccionados personalmente por el propio González Robles, aunque intentado que estuvieran representados –pese a la proporción diferente– prácticamente todos los países iberoamericanos “e invitados de honor”, al modo de las Bienales. Ello le llevó a realizar, entre agosto y diciembre de 1962, dos largos e importantes viajes para visitar los estudios de los artistas, primero, de varias capitales de países de América del Norte, Central y del Caribe y, luego, de América del Sur; de manera que hubo artistas de Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, España (país fuera de concurso y que tuvo un selección especial), Estados Unidos, Filipinas, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Trinidad, Uruguay y Venezuela. Por otro lado, durante esas estancias, González Robles se topó, por ejemplo, con la desconfianza de los artistas venezolanos o, ya en las proximidades de la inauguración de la exposición, con la oposición del pintor peruano Fernando Szyszlo y la crítica norteamericana Dora Ashton, que iniciaron una campaña de recogida de firmas contra la muestra entre sus colegas estadounidenses (que no llegó a tener gran trascendencia), o con la sorprendente visita en Madrid del pintor mexicano José Luis Cuevas, quien quiso anunciar personalmente al comisario que no participaría en la muestra, por su posición antifranquista, pese a que se le hubiera asegurado el premio (véase FOPPA, Alaíde: *Confesiones de José Luis Cuevas*, México, FCE, 1975, pp. 133-134).

³⁷ Véase GONZÁLEZ ROBLES, L. (comisario) y MARAÑÓN, G. (introducción): *Arte de América y España. Catálogo General. Madrid, Mayo-Junio 1963. Barcelona, Agosto-Septiembre 1963*, Madrid, ICH-Gráficas Reunidas, 1963. Entre otras crónicas sobre las muestras véase GAYA NUÑO, J.A.: “La exposición de Arte de América y España”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 20-VII-1963; SÁNCHEZ MARÍN, V.: “Arte de América y España”, *Goya* n° 54, Madrid, Mayo-Junio 1963, p. 376; RAMÍREZ LUCAS, J.: “Arte de la América y la España de hoy”, *Arquitectura*, Madrid, mayo 1963, p. 45 pp. 5-36; AREÁN, C.: “Arte de América y España”, *Arbor*, n° 210, Madrid, Junio-1963, pp. 99-130; BOZAL, V.: “Estados Unidos y Canadá”, *Aulas* n° 4, Madrid, Junio-1963, pp. 3-5 y ULLOA, R.: “Una Exposición en Barcelona: Arte de América y España”, *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 170 y 171, Madrid, 1964, p. 609. Sobre su organización y el pensamiento general del comisario puede verse también su testimonio en GONZÁLEZ ROBLES: “Mis recuerdos de aquella década”, en BONET, J.M. (comisario): *Madrid. El arte de los 60*, (catálogo de la exposición), Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, Mayo-1990, pp. 23-29 y GONZÁLEZ ROBLES: “Las Bienales de Arte”, en AA.VV. (J. M. Ruiz Morales y otros): *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1946-1996*, Madrid, M.A.E., 1996, pp. 277-279.

³⁸ 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 el 18 de mayo y el 14 de julio de 1963 y, posteriormente, se trasladó a Barcelona, donde se presentó entre el 10 de agosto y el 30 de 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. Es decir, la sección de pintura fue mostrada en diciembre en el Palacio Nacional de Nápoles y, luego, en el Museo de Tradiciones Populares de Roma, en el Kunstmuseum de Berna y en Berlín. La de dibujo y grabado, se presentó en febrero en el Palacio Dofoz de Lisboa y comenzó desde allí un itinerario por Europa en sentido contrario al de la pintura, visitando capitales como Berlín y ciudades españolas como Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián y Bilbao. (Véase sobre el recorrido “La Exposición de Arte de América y España”, *Artes* n° 51, Madrid, 8-II-1964, p. 5; MOLLEDA, Mercedes: “Arte de América y España”, *Art International*, n° 6, Junio-1963, pp. 40-46 y SAUVENIER, A.C.: “Art d’Amerique et d’Espagne”, *Art International* n°7, Sep.-1963, pp. 94-96)

Participaron, junto a 43 artistas españoles (que se presentaban fuera de concurso), 154 artistas de 26 países iberoamericanos, incluidos entre ellos EE. UU., Filipinas o Canadá, lo que conformó una muestra de 667 obras (337 pinturas, 161 grabados y 164 grabados). Entre otros jóvenes americanos, estuvieron en sus salas los argentinos Ernesto Deirá, Héctor Borla, Fernández-Muro, Sarah Grilo, García Ponce, Juan Carlos Benítez, Jorge de la Vega, Carola Albano, Carlos Cañas o Clorindo Testa; los chilenos Nemesio Antúnez, Gastón Orellana, Ernesto Barreda, Enrique Castrocid, Rodolfo Opazo o Mario Toral; los uruguayos Jorge Damiani, José Gamarra o Nelson Ramos; los mexicanos Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez o García Ponce; los colombianos Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Julio Castillo, David Manzur, Lucy Tejada u Omar Rayo; los norteamericanos Jasper Johns, Stephen Greene, Robert Rauschenberg, Nathan Oliveira, Larry Rivers, John Altoon, Carol Summers o John Paul Jones y un amplio etcétera de artistas de estos y otros países, y a lo que se sumaba la nutrida representación de españoles³⁹. Aunque también llamaron la atención algunas ausencias, como la de Portugal, o la escasa participación de países como Venezuela (reducida al pintor Simón Becerra) y Cuba (el pintor Ramón Dorrego), cuyos únicos representantes –además– ya residían en Madrid.

Con todo, aquella magna muestra de 1963, que, a pesar de los problemas, denotó en la selección artística una gran calidad, más allá de los artistas galardonados⁴⁰ (incluso de la singularidad de que, la Medalla de Oro de Pintura, se otorgara a Fernández-Muro, exiliado español nacionalizado argentino), para España significó, en lo artístico, el inicio de un nuevo momento, en el que la aparición de la opción neofigurativa comenzaría a ganar terreno a la que parecía inabitable posición informalista⁴¹. En otro orden, además, mostró no sólo el final de algunos de los viejos criterios y orientaciones de las Bienales Hispanoamericanas, sino también el giro actualizador producido en una vía esencial de actuación de la política artística española, que ahora comenzará a conceder una importancia diferente a la adscripción de su vieja dirección hispanoamericanista en lo internacional; pues procurará incidir con ella en los escenarios europeos.

Esto es, a la política exterior española, más que seguir profundizando en sus vínculos con América a través de la “política de la Hispanidad”, lo que le vino a interesar ahora fue procurar

³⁹ Entre ellos Juan Barjola, Joan Brotat, E. Brinkmann, Modest Cuixart, Teo Asensio, Feito, Farrearas, Genovés, García Ochoa, Guinovart, Labra, César Manrique, Martínez-Novillo, Muxart, Máximo de Pablo, Gerardo Rueda, Tharrats, Vento, Álvaro Delgado, José M^a Iglesias, Hernández Mompó, Povedano, Antonio Suárez, Vilacasas, Zóbel...

⁴⁰ Los máximos galardones los juzgó un Jurado Internacional (compuesto por los crítico belga Maurits Bilcke, español José Camón Aznar, alemán Klaus Jügen-Fischer y portugués Mario de Oliveira; más Enrique Suárez de Puga, Secretario General del ICH, y González Robles, comisario de la muestra) y fueron entregados al argentino-español José Antonio Fernández-Muro (Medalla de Oro de Pintura), al guatemalteco Rodolfo Abularach (Medalla de Plata de Dibujo) y al brasileño Roberto de Lamónica (Medalla de Plata de Grabado). Las becas de las que iban acompañados los premios, dotadas con 6.000 pesetas mensuales durante cuatro o seis meses, fueron también concedidas, en la sección de pintura, al canadiense Harold Town, al nicaragüense Armando Morales, al cubano Ramón Dorrego, al argentino Carlos Cañas, al chileno Gastón Orellana, al venezolano Simón Becerra, al peruano José Milner y al paraguayo Carlos Colombino; en la de dibujo, al estadounidense John Altoon y la brasileña Helena María Beltrán de Barros y, finalmente, en la de grabado, al estadounidense John Paul Jones y al panameño Julio Zachrisson. Además, de forma complementaria, se decidió también conceder menciones honoríficas, que aparejaban el premio de la estancia de un mes en cualquier ciudad española, a los estadounidenses Larry Rivers y Nathan Oliveira y al uruguayo Nelson Ramos. (Véase sobre los mismos y la caracterización de la muestra SÁNCHEZ MARÍN, Venancio: “Arte de América y España, comentarios sobre su unidad”, CRESPO, Ángel: “Arte de América y España” y “Los premios de la Exposición”, *Artes*, n° 39, Madrid, 8-VI-1963, pp. 3-6, 7-9 y 11-12)

⁴¹ Más importante que las cifras o los premios fue que, si por un lado, la exposición recogía las propuestas del informalismo –pese a ausencias, por discrepancias con González Robles y lo que había detrás, sólo entre los españoles, como las de Tapiés, Millares o Saura–, por otro, se abría a nuevas tendencias como el *pop*, con la presencia de algunos de sus mayores representantes a nivel internacional –Rauschenberg, Jasper Johns, Larry Rivers–. Aparte, pues, de la pretensión de 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 una síntesis del período de predominio informalista, un apunte de las nuevas tendencias que iban a encontrar

integrarse en los sistemas de sus vecinos europeos⁴². Traducido esto a la actuación política sobre arte, significó que, las Bienales Hispanoamericanas, 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 Europa⁴³, pero llevando incorporados los resultados de la insistente política artística española de acercamiento a los países iberoamericanos en las décadas anteriores. También, en cuanto al arte, como mostró el diseño de incidencia europea de "Arte de América y España", nuestro país debía aprovechar la experiencia y los vínculos creados con los países del otro lado del Atlántico y ofrecerse ante Europa como interlocutora con Iberoamérica.

su pujanza en los años siguientes, es decir, la exposición, en este sentido, vino a poner de manifiesto la aparición de la opción neofigurativa frente a la informalista.

⁴² Recordemos, entre otros jalones del progresivo proceso de acercamiento a Europa y sus instituciones comunitarias, como en 1957 se constituyó en Madrid la CICE (Comisión Interministerial para el Estudio de las Comunidades Europeas), como en 1958 España entró en la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE), como en 1959 España remitió un Memorando a esta última Organización sobre su Plan de Estabilización, como en 1960 ingresó en el Centro Europeo de Investigaciones Nucleares o como, en 1962, el ministro de Asuntos Exteriores, Castiella, solicitó 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-.

⁴³ Un análisis más detenido sobre esta reorientación de la política artística española que partió de aquella gran muestra, puede hallarse en NÚÑEZ LAISECA, Mónica: "Arte de América y España y la alternativa europeísta a la política artística hispánica", en AA.VV.: *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*, Madrid, AEGPC/R&R/Ed. América Ibérica, 2001, pp. 505-511.