

POSTRIMERIAS DE UN INSTRUMENTO DE LA POLITICA ARTISTICA DEL FRANQUISMO. EL FINAL DE LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS DE ARTE

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

1. LA INSTRUMENTALIZACION POLITICA DE LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS

Al mediar el siglo XX nacían en España las Bienales Hispanoamericanas de Arte, certamen internacional organizado por el Instituto de Cultura Hispánica –en adelante ICH–, en acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores –en adelante MAAEE–, 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 y se instalaba 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 con una ambigua postura respecto a la guerra en el exterior, un impuesto aislamiento diplomático internacional y una dura posguerra 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 –paralelamente a la búsqueda del apoyo y reconocimiento de los Estados Unidos, 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: situación que acentuó la desconexión con el avance artístico internacional y favoreció mucho más a los artistas clasicistas, quienes con siguieron instalarse en los alrededores de lo oficial, gozar de sus privilegios y adueñarse de los aparatos de promoción artística.

Junto a la esclerótica y asfixiante situación a que ello conducía, se hallaba en toda su vigencia y harán 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 se convocó 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 en la más relevante de sus ediciones¹.

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 y aperturistas. Empezaba la con frecuencia llamada –pese al excesivo protagonismo concedido a este ministro y su cartera– «fase Ruiz Giménez» (1951-1956), 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 cin-

¹ Sobre la I Bienal y su alcance véase M. CABAÑAS BRAVO: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (2 vol.), Madrid. Ed. Universidad Complutense, 1992.

cuenta el arte vanguardista español, especialmente el informalismo, tan paseado en los escenarios internacionales por la Dirección General de Relaciones Culturales².

En aquel primer momento, pues, se inscriben las ediciones de la Bial que lograron celebrarse, sobre las que hay que insistir, especialmente de cara al análisis que aquí plantearé sobre el fin del certamen, en 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 prestigiamento y penetración de la política exterior española; ya que estas 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 ICH, entidad autónoma pero a la vez dependiente del MAAEE, 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, y ambas instituciones, desde el comienzo, concibieron este certamen como un importante útil político inscrito en la mirada española hacia el exterior, convirtiéndolo progresivamente en una pieza más de actuación de la referida política de la Hispanidad.

2. EL DESARROLLO DE LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS

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 entre los artistas.

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. 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. 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.

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 y ello a la par sirvió 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 IV 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 Martín Artajo en la cartera de Asuntos Exteriores, a la vez que también se producía la sustitución de Sánchez Bella por Blas Piñar como director del ICH. Además conviene retener que durante ese período, por un lado, 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, por otro, que el plan nacional de estabilización de este Gobierno impuso unos recortes económicos que afectaron a las posibilidades de subvención y patrocinio de exposiciones y 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 internacionales³

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 en 1962.

² Vid. M. CABAÑAS: «Las artes plásticas» en *Historia General de España y América*. Tomo XIX-1.º Madrid, RIALP, 1992. pp. 695-726.

³ Vid. la interesante interpretación de estos éxitos que entonces hacía Pierre RESTANY: «La jeune peintre espagnole rentre en scène/La joven pintura española vuelve a la escena», *Cimaise* año 7, n.º 45-46, París, Sep.-Nov. 1959. pp. 66-79.

3. PARTICIPACION DE ECUADOR EN EL CERTAMEN

Mas 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 preterente 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 habido en 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 indioenismo, entendido como postura socio-política y estética con intención de privilegiar la cultura india. 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 en la Bienal de Madrid tuvo esta aportación, que vino realizada de torma oficial y acompañada de un premio de 400 dólares patrocinados por el Gobierno ecuatoriano. 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»⁴. Insistente casi en los mismos nombres, pero más reducida, fue la concurrencia ecuatoriana a la Bienal de La Habana, donde participaron los pintores J. E. Guerrero, Moscoso, Jaime Valencia y Rendón, nuevamente galardonado⁵.

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; también 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, de una muestra de pintores ecuatorianos dirigida por Jorge Rey y presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid⁶.

Esta exposición de «Pintura Ecuatoriana Contemporánea» fue patrocinada por El Ministerio de Educación Pública y la Embajada de Ecuador y el ICH madrileño. La conformaron 26 pintores ecuatorianos, entre los que destacaban por su amplia representación, Galecio, Guayasamín, J. E. Guerrero, Kingman, Mena Franco, Moscoso, Diógenes Paredes y Gustavo Vásconez y fue inaugurada por José Luis Mesía, secretario general del ICH, 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 este país en España, Ruperto Alarcón⁷. Luego, una selección de la misma fue en la práctica lo que presentó la Bienal de Barcelona.

⁴ Vid. el catálogo general *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Gráficas Valera, s./a. [1951], pp. XLI, 21-22 y 128 y M. CABAÑAS: *La Primera... Op. cit.*, pp. 809-811.

⁵ Todos ellos participaron con dos óleos, salvo Rendón, que presentaba tres y se le galardonó con 100 pesos por «El profeta». Véase *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo General. Palacio de Bellas Artes. La Habana, 1954*, La Habana, Impresora Mundial, 1954, pp. LV y 86-87.

⁶ Es decir, ya en abril de 1955, el embajador de España en Quito, Luis Soler, al responder a una orden circular sobre las gestiones realizadas allí respecto a la Bienal de Barcelona, además de informar sobre la publicidad hecha directamente por esa Embajada, el ICH y la Prensa, 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 ICH, 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 ICH», y adjuntaba una relación facilitada por Jorge Rey de los pintores y las obras que serían exhibidas en España. Estos artistas –omitimos el título de las obras– eran César Andrade Faini (1 óleo), Carlos Vicente Andrade (3), Gerardo Astudillo (1 y 5 monocopias), Julio Cevallos (5), Raúl de la Paz (2), María Zaldumbide de Denis (3), Galo Galecio (4 xilografías y 2 litografías), Enrique Gómez Jurado (1), Oswaldo Guayasamín (6), José Enrique Guerrero (4), Eduardo Kingman (6), Pedro León (4), Bolívar Mena Franco (4), Alfonso Mena Caamaño (2), Víctor Mideros (2), Luis Moscoso (5), Guillermo Muriel (3), Diógenes Paredes (5), Piedad Paredes (2), Manuel Seminano Rendón (3), Carlos Rodríguez (2 y 2 carbones), Judith Roura (2), Enrique Tábara (2), Leonardo Tejada (2), Jaime Valencia (3) y Gustavo Vásconez (2 y 5 tintas). (Despacho n.º 197, Quito: 19-IV-55, que responde a la Orden Circular n.º 104 de 11-III-55 y adjuntaba la relación. Archivo del Ministerio de Asuntos Externos –en adelante citado con las siglas AMAE–, Leg. R-4839, Exp. 8).

⁷ Los expositores eran los mencionados en la nota anterior. Sobre la presentación de la muestra por parte del ICH véase: «Exposición de pintura ecuatoriana en el Museo de Arte Contemporáneo», *Arriba*,

Por otro lado, a finales de agosto, aparecía publicado en *ABC* un artículo de José M.^a 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 americano⁸. A partir de este momento, toda la atención sobre la participación ecuatoriana se fijó en la figura de Guayasamín.

Por otro lado, el propio pintor, que se mantuvo en estrecho contacto con el ICH de Madrid y la Embajada de España en Quito, fue enviado oficialmente a participar en Barcelona por el mismo Sánchez Bella, director del ICH y como tal presidente de la Bienal, y la institución le costeó el viaje a la península con sus obras y algunas otras de Galo Galecio que trajo consigo para aumentar su representación. Y aparte, el Instituto le ofreció pagar sus gastos de estancia durante un mes en España y realizar y costear una exposición monográfica de su obra en Madrid tras la Bienal⁹.

Pero es que además, a la par que se hacían estas gestiones, la ocasión e interés puesto en este pintor ecuatoriano eran enfatizados por el mismo director general de Relaciones Culturales, Antonio Villacieros, quien escribía a mediados de septiembre a Sánchez Bella sugiriéndole que España actuara de «modo efectivo» 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.»¹⁰

Madrid, 9-6-55; así como las referencias a ella de R. SANTOS TORROELLA: «Artes plásticas» en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Suplemento 1955-1956*, Madrid, Espasa-Calpe, (1960) 1980, p. 165 y D. JIMENEZ-BLANCO: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1989, pp. 93-111.

⁸ José M.^a MASSIP: «El pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín [sic]», *ABC*, Madrid, 28-VIII-55.

⁹ Vid. Despacho urgente n.º 476, Quito: 5-IX-55, y contestación del director de Relaciones Culturales de 21-IX-55; Despacho n.º 490, Quito: 13-IX-55, y Despacho n.º 511, Quito: 22-IX-55. (Guayasamín salía para España el 28-IX-55 con parte de sus cuadros y los de Galecio). AMAE, Leg. R-4839, Exp. 8.

¹⁰ Carta de Antonio Villacieros al director del ICH fechada: San Sebastián, 14-IX-55 (AMAE, Leg. R-4839, Exp. 8).

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 lo mismo que en la muestra de Madrid, aunque con representación más reducida (salvo en el aumento de obras de Guayasamín y Galecio)¹¹. 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 (100.000 pts.) precisamente a Guayasamín y el Premio Badalona para Grabado (5.000 pts.) a Galo Galecio.

En Ecuador, entonces, 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»¹².

Esta positiva incidencia era importante para las miras de España, pues tenía ésta el especial propósito –influyendo con ello en los resultados de la Bienal– de mantener unas buenas relaciones diplomáticas con Ecuador, 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, incluso mucho después, Antoni Tapies, 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 (1.000 dólares), haya arremetido contra el suceso intuendo la presencia de intereses políticos¹³.

¹¹ 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 Míderos, Piedad Paredes y Manuel Seminario Redón y se redujo el número de la mayor parte de los artistas, ya que un artista no podía concursar con más de tres obras en una sección a menos que el jurado de selección excepcionalmente lo estimara oportuno (Vid. *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial. Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 de septiembre de 1955/6 de enero de 1956*, Barcelona. Imp. Vélez, pp.81-84).

¹² Despacho n.º 683, Quito: 19-XII-55 (AMAE. Leg. R-1839. Exp. 38).

¹³ 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^o. 4 Moreno Galván, se lo daba por seguro y escribió sobre ello. «Pues bien –concluye Tapies–, 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

Pero si el ilustrativo caso del premio concedido a Guayasamin, 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 —una vez fracasado el intento que seguidamente veremos de organización en Caracas, donde a los intereses políticos se unían los económicos— Ecuador de nuevo adquiriría protagonismo.

4. EL PROYECTO DE CELEBRAR LA IV BIENAL EN CARACAS

Así, 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 de 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 venezolano¹⁴. Su afectado texto —en el que se venía a asegurar a Caracas el papel rector del arte americano si se hacía estimar— disgustó mucho tanto al ministro de Educación venezolano como al presidente de la República, por lo que se siguió una actuación oficial lenta y llena de vacilaciones y suspicacias, hasta que en febrero de 1957 expresaron la renuncia de Venezuela a organizar la edición, pues se interpretó que, los halagos de la Memoria, en realidad iban dirigidos a obtener beneficios de la pujante economía venezolana¹⁵.

jurados?— a un artista sudamericano figurativo llamado Guayasamin, precisamente de tendencia izquierdista. No hay que decir que aquel pintor era muy poca cosa, pero las razones de estado lo favorecieron. A mi me dieron un pequeño premio por la presión del embajador de Colombia, que era su patrocinador. (Antoni TAPIES: *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral, (1977) 1983, p. 245).

¹⁴ Se trataba de un largo informe, profundamente retórico e insistente tanto en destacar la estrecha vinculación e identidad común de los pueblos hispanos como en los 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» (Vid «Memoria informativa sobre las tres Bienales Hispanoamericanas de Arte celebradas hasta ahora y memorandum 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), 12 pp.; Registro General de la Agencia Española de Cooperación Internacional —en adelante citada con las siglas RGAECI—, Caja 250, carpeta 6650. Al informe siguieron otras rápidas gestiones para crear una Comisión Organizadora caraqueña, para lo que el director del ICH sugirió tras su viaje a Venezuela que la integran Alejandro Pietri, Pedro Vallenilla, Centeno, López Méndez y Armando Barrios (Minuta de 3-XI-56 dirigida por Luis Hergueta, secretario técnico del ICH, a Leopoldo Panero, secretario general de la Bienal. RGAECI, Caja 2167. carp. 7199).

¹⁵ La calma y reserva venezolana —ya durante la dirección del ICH por Blas Piñar— hizo que el embajador español Manuel Valdés visitara a finales de febrero de 1957 al ministro de Educación venezolano Darío Parra, quien le expresó, siguiendo instrucciones del presidente de la República, la renuncia venezolana a acoger la Bienal (Despacho n.º 66, Caracas: 21-II-57. AMAE, Leg. R-5229, Exp. 67).

Pero, sin embargo, en España se interpretó todo el asunto de la Memoria como un malentendido y –pese a haberse expresado la renuncia venezolana– se continuó intentando que la IV Bienal fuera celebrada en Caracas, aunque hubiera de ser retrasada a 1958, cuando hubieran pasado las elecciones presidenciales que se habían aducido como excusa oficial¹⁶. Pero además, dada la persistente política de dilaciones, vacilaciones y demoras venezolanas 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; la cual se inauguraría en junio de 1958, coincidiendo con la celebración en Caracas de la «Semana de la Patria», pues para entonces, informaba Blas Piñar al ministro de Asuntos Exteriores español «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»¹⁷.

No obstante, parece que no fue ajeno a este mismo paso de Blas Piñar por el país caribeño, el que en el ambiente artístico venezolano se planeaba la celebración de una «Bienal de Arte Latinoamericano» de nuevo cuño¹⁸, con la cual en cierto modo se venía a replicar a la intención de celebrar en Caracas una nueva edición de la Bienal Hispanoamericana: «solapada maniobra», a los ojos de Blas Piñar, ante la que consideraba lo más oportuno –como indicaba al ministro en su despacho sobre este viaje– obtener la confirmación de las promesas que se le habían hecho y establecer rápidamente las condiciones de celebración del certamen.

Mas, con todo, continuaron las demoras y aplazamientos en el país caribeño, hasta que fueron ya los mismos acontecimientos políticos internos 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 MAAEE a abandonar el proyecto 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.

Sobre la interpretación de tal negativa en el sentido de un mal planteamiento de la Memoria-Memorandum y la dirección de los halagos hacia la economía venezolana, véanse las cartas desde Caracas del agregado cultural español Jose Luis Acquaroni a Sánchez Bella (15-IX-57) y Luis Hergueta (20-X-57). RGAECI, Caja 2167, carp. 7199.

¹⁶ Vid. Nota n.º 1.032, Madrid: 23-V-57, del embajador de Venezuela dirigida al ministro de Asuntos Exteriores español acusando recibo de su carta de 18-V-57. AMAE, Leg. R-5229, Exp. 67.

¹⁷ Despacho fechado: Madrid 31-X-57, del director del ICH con el ministro de AA.EE. (AMAE, Leg. R-4511, Exp. 65).

¹⁸ La noticia apareció a mediados de octubre en la prensa caraqueña. (Vid. K.: «La Sociedad Amigos del Museo adquirirá gran colección de arte latinoamericano», *El Comercio*, Caracas, 17-X-57).

5. EL PROYECTO DE CELEBRAR LA IV BIENAL EN QUITO

La asociación con la Conferencia Interamericana, vieja idea del ICH –barajada cuando surgieron problemas para celebrar la II Bienal en La Habana y se previó organizarla en Caracas en coincidencia con la X Conferencia¹⁹, se hacía así extremadamente atractiva y una salida decente al fracaso venezolano. Con todo, tras éste, a mediados de 1958 los proyectos de la Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana eran, en principio, que el certamen regresara a España y se instalara de manera permanente en alguna de sus ciudades, siempre que lo aprobara la Dirección General de Bellas Artes²⁰, con cuyas competencias podía colisionar.

Sin embargo, tanto el ICH como el MAAEE, considerando –especialmente– las ventajas políticas que se podían derivar de la presencia española en Quito con ocasión de la XI Conferencia, vieron más oportuno intentar llevar allí la edición del certamen que no se había podido celebrar en Caracas, ya que incluso se había preparado el terreno en Ecuador con los citados premios concedidos en Barcelona a Guayasamín y Galecio.

De este modo, en octubre de 1958, el subdirector del ICH y director de Asuntos Políticos de Centro y Sudamérica del MAAEE, 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 Enríquez, hermano del presidente. La idea fue acogida con mucho interés desde el primer momento por el Gobierno de Ecuador, si

¹⁹ Esta alternativa era comunicada por Sánchez Bella en diciembre de 1953 al director de Relaciones Culturales del Ministerio de Educación cubano. López Isa, a quien le señalaba que «de existir inconvenientes insuperables (para organizar en La Habana la II Bienal)..., 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 tuvierais 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 como 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, indicándole: «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–, Secc. AA.EE., Caja 5379), Caracas, con todo, siguió por su lado preparando la muestra acompañante de la Conferencia de la OEA (la propia Secretaría de la X Conferencia organizó una Exposición de Pintura Interamericana para marzo, a la par que gestionó el traslado a Caracas de la Sección Americana de Pintura de la Bienal de Sao Paulo –vid. Clarisa SILVA: «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, 9-11-54–), mientras la II Bienal, pese a los problemas y retrasos, también siguió adelante en La Habana hasta inaugurarse en mayo de 1954.

²⁰ «Avance de actividades de la Bienal Hispanoamericana de Arte para el año 1959» remitido junto a minuta de 9-7-58 por José M^o. Moreno Galván al Secretario General del ICH (RGAECI, Caja 2167, carp. 7200).

bien éste no ocultó las dificultades de orden financiero que necesitaría superar previamente, aunque tenía un interés especial en el certamen relacionado incluso con su situación política interna²¹.

A ello siguieron las negociaciones entre las embajadas ecuatoriana y española, el ICH y la Secretaría General de la XI Conferencia. Negociaciones que, a finales de junio de 1959, resumía al director del ICH el nuevo embajador de España en Quito, Ignacio Urquijo, resaltando que todos los gastos de celebración de la edición correrían por cuenta de Ecuador, que el país solicitaba que el ICH les 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 certamen²². Seguidamente el embajador se dirigía al propio ministro de Asuntos Exteriores comentando estas gestiones y resaltando, sobre todo, la buena acogida y el provecho que para España reportaría la celebración de esta IV Bienal en Quito:

«El interés –decía– 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.»²³

Era claro el atractivo que revestía para España 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 ya sino una confirmación que venía antecedida de la presentación de un Memorandum por el ICH, una correspondencia oficial de aceptación por parte del Secretario de la XI Conferencia y el nombramiento, de acuerdo con el Presidente de la República, de una 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

²¹ Vid. la «Nota para el señor Ministro», personal y reservada, fechada: Madrid, 30-VII-59 y dictada por PS (Pedro Salvador). La misma Nota, que con motivo de enviar a un técnico que ayudara a organizar la IV Bienal en Quito ponía al ministro en antecedente de las gestiones, señalaba 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 finme la convocatoria de la IV Bienal, contribuyendo en forma sustancial a los gastos que la misma origine y esperando fundamentalmente en la colaboración de todos los Gobiernos hispanoamericanos (AMAE. Leg. R-5413, Exp. 5). En carta fechada San Sebastián: I-VIII-59, que con idéntico motivo dirigía el ministro de AA. EE, a Blas Piñar, se solvían a recordar casi en iguales términos estas gestiones. (RGAECI, Caja 2167, carp. 7200).

²² El 17-I-1959 el Secretario General de la XI Conferencia, Luis Ponce Enríquez, se había dirigido al ICH exponiendo sus puntos de vista. Posteriormente se puso al día de las negociaciones al nuevo embajador de España, el conde de Urquijo, (nota interior del ICH fechada 25-11-59), quien a su vez informaba (carta de 30-VII-59) de sus contactos con Luis Ponce y su buena predisposición, ratificando al ICH lo expuesto en su carta de 17-I-59 (RGAECI, Caja 2167, carp. 7200).

²³ También se refería al «decidido interés» de Luis Ponce, que le informó de las conversaciones mantenidas con Salvador, las negociaciones con Piñar, de que ya disponían de local apropiado para la Bienal en la Ciudad Universitaria y que aquel la habría de coincidir con la próxima Conferencia Panamericana, convocada por el momento para febrero de 1960. (Despacho n.º 255. Quito: 9-VII-59. AMAE. Leg. R-9497, Exp. 48: también copia en Leg. R-5413, Exp. 11).

Periodistas, Jorge Fernández, y Claudio Mena, que actuaría como secretario ejecutivo), con la que cooperaría un experto venido a España²⁴.

Por otro lado, mientras estos acuerdos se iban haciendo públicos²⁵, el ICH consultaba a algunos de sus funcionarios sobre la oportunidad de la edición y el tipo de aportación que debía llevar España. Así, antes de que mediara el mes de julio, las notas confidenciales de Luis González Robles, señalaban que el tema de una nueva convocatoria, al haber perdido el ritmo, sería difícil frente a los artistas, pero el lugar le parecía apropiado, puesto que lo pagaban todo, y aconsejaba llevar una exposición mejor de tema determinado –colocando lo de IV Bienal «entre paréntesis»–, limitar mucho la participación de cada país y la edad de los artistas (y luego, dada la poca simpatía de éstos hacia la Bienal, ejercer «fuertes presiones» para conseguir su colaboración) y, finalmente, pasear una retrospectiva por toda América²⁶. De otra parte, el «Informe Reservado» que a finales del mismo mes emitía otro funcionario del ICH, probablemente José M^o Moreno Galván, proponía cuidar mucho la selección española y evitar la politiquilla casera de las tradicionales comisiones de admisión, para lograr coherencia y homogeneidad; así como enviar valores muy jóvenes directamente seleccionados en España, tanto figurativos como abstractos, y hablar de la Bienal a posteriori²⁷.

6. LA PUESTA EN MARCHA DE LA EDICION QUITEÑA Y LA PARTICIPACION

Esta prudencia y nuevo aire manifestados en el ICH, al igual que ocurrió con la idea de fijar la sede en España, 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 se continuó con el asunto del envío del técnico del ICH solicitado para poner en marcha la organización del certamen. Se mandó a Antonio Amado, de la Secretaría Permanente de

²⁴ El Memorandum se recibió con fecha 17-VI-59 y tras las consultas de rigor, Luis Ponce, por cable de fecha 3-VII-59, comunicó la aceptación oficial al director del ICH. El 9-VII-59 se constituyó la Comisión Organizadora, a lo que la respuesta de Blas Piñar –a través de telegrama de 24-VII-59 dirigido al embajador español–, fue que antes de designar al experto deseaba conocer con «absoluta precisión, las condiciones económicas para éste y que se «reiteraran las cláusulas financieras contenidas en el Memorandum» (Vid. Telegrama n.º 981-C de 3-VII-59 y la carta n.º 1014-C. Quito: 10-VII-59, dirigidos por Luis Ponce a Blas Piñar y telegrama de éste de 24-VII-59. RGAECI, Caja 2167, capr. 7200).

²⁵ Vid. *Boletín de La Secretaría General de la Undécima Conferencia Interamericana* n.º 6, Quito, Abril-Junio 1959, pp. 1-2 y «La IV Bienal Hispanoamericana se celebrará en Quito», *Ya*, Madrid, 16-VII-59.

²⁶ «Notas sobre la Bienal Hispanoamericana de Arte Confidencial» firmadas y fechadas: Luis González Robles/ Madrid, 13-VII-59, RGAECI, Caja 2167, carp. 7200.

²⁷ «Bienal Hispanoamericana de Arte. Informe Reservado», fechado: Madrid, 27-VII-59. Posiblemente de José M. Moreno Galván. RGAECIN, Caja 2167, carp. 7200.

la Bienal²⁸, que a finales de septiembre de 1959 arribaba a Quito, reactivando de inmediato los trabajos de la Comisión y obteniendo como primer resultado el estudio y replanteamiento del Reglamento, en el que ya se fijaba el período 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.²⁹.

No obstante, dado el interés puesto en la realización de esta edición de la Bienal, además de Antonio Amado el propio director del ICH 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– «hemos de encerrar (en la edición de Quito) 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»³⁰.

Y es que la función de González Robles en Quito era, principalmente, la de supervisor directo de Blas Piñar, ya que «la labor de planteamiento» que éste le había encomendado, en realidad se extendía de forma igualmente relevante por otros países en los que debía intentar conseguir y agilizar su participación en la IV Bienal. Así, tras su paso por la capital ecuatoriana, González Robles enviaba un primer informe a Blas Piñar en el que todo el entusiasmo puesto en la impresión general transmitida, ya que observaba ciera atonía y relajación en aquellas tierras y conocía las oposiciones que siempre había sufrido el certamen en ese continente, derivaba de la discreción que hubiera en el proceder español:

«En estos precisos instantes –indicaba el director del ICH– 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 detras del biombo... Por ahora. Pero no olvidemos esto.»³¹.

²⁸ En «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». 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, aunque finalmente se designó a Amado. (RGAECI, Caja 2167. carp. 7200).

²⁹ Amado llegó el 25-IX-59, de lo que informó el embajador en su despacho n.º 330 de 30-IX-59 (AMAE, Leg. R-9497, Exp. 48 y copia en RGAECI, Caja 252). También informó de su arribo y del replanteamiento del reglamento Luis Ponce a Blas Piñar (carta n.º 1628-CB, Quito 79-IX-59. RGAECI. Caja 252) y la prensa de la capital ecuatoriana («Aprobado el reglamento para la IV Bienal Hispanoamericana de Arte que se celebrará en Quito», *El Comercio*, Quito, 29-IX-59). Piñar señaló a Ponce su conformidad con el nuevo Reglamento por cable de fecha 21-X-59, reiterándola en carta de 26-X-59 (RGAECI, Caja 252).

³⁰ Carta de Blas Piñar al embajador de España en Quito de 29-VII-59. (El subrayado es nuestro) RGAECE, Caja 2167, carp. 7200.

³¹ La llegada de González Robles a Quito se produjo el 7-X-59 tras haber pasado por Bogotá y Río de Janeiro. Vid. Carta-informe fechada Quito: 9-X-59 y contestación de Blas Piñar de 26-X-59. RGAECI. Caja 252.

Por otro lado, desde Quito se continuó la labor preparatoria del certamen con la ayuda del propio Gobierno ecuatoriano, que fue invitado e informado sobre el mismo a los diferentes países a través de diversas circulares de su Cancillería³², aunque la actividad principal se dio desde la Secretaría General de la XI Conferencia Interamericana³³, y, sobre todo, desde la Comisión Organizadora del certamen, que se mantuvo en estrecho contacto con el ICH madrileño³⁴, aunque también realizó iniciativas propias entre las instituciones americanas, pese a que éstas pondrían de relieve la ya vieja oposición hacia 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 lado 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 edición 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; tal y como informó en 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 Mena³⁵.

³² Vid las notas verbales n.º 4-2-123/59 de 15-X-59 y n.º 4-2-135/59 de 26-XI-59 dirigidas por la Embajada de Ecuador en Madrid al ministro de Asuntos Exteriores español (AMAE. leg. R-9497, Exp. 48) y medidas como la edición de sellos postales conmemorativos (Despacho del embajador de España n.º 406 de 26-XI-59; AMAE, Leg. R-9497, Exp. 48 y «Autorízase la emisión de sellos postales conmemorativos de IV Bienal de Arte Hispanoamericano». *Diario del Ecuador*. Quito. 25-XI-59).

³³ Esta Secretaría, patrocinadora del certamen y a la que remitía la Comisión Organizadora de la Bienal ecuatoriana, además de la actividad directa referida, editó un importante folleto divulgativo que recogía algunos datos sobre la labor promovida hasta el momento por la Bienal como institución, exponía los motivos de la nueva convocatoria y adjuntaba el nuevo reglamento (*Bienal Hispanoamericana de Arte*. Quito, Talleres Gráficos de la Editorial Fray Jocodo Ricke-Lit. Moderna, s./a, [1959]). Por otro lado, también su misma sede sirvió a Antonio Amado para ofrecer una interesante conferencia sobre la Bienal como institución permanente y terminar sugiriendo la creación de un organismo interamericano que supervisara y dirigiera su actuación. (Despacho n.º 401 de 24-XI-59 del embajador de España al que adjuntaban un «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. 9497, Exp. 48).

³⁴ Este contacto se dio especialmente con la correspondencia entre el Secretario de la Comisión, Claudio Mena, y el director de ICH. Véase sobre, por ejemplo, el reglamento, los boletines de inscripción, el cartel anunciador, las comisiones nacionales de selección, los concursos especiales de Arquitectura, los folletos divulgativos, etc. (Carta de Mena a Piñar n.º 1857-CB de 31-X-59 y contestación de 16-XI-59; carta de Mena a Piñar n.º 2103-CB de 27-XI-59 y contestación de 19-XII-59. RGAECI. Caja 252).

³⁵ «Comtesto 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

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 Angel Saviñón desde Quito al Secretario de Estado de Relaciones Exteriores dominicano, en Ciudad Trujillo:

«Una nueva manifestación del confusionismo 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.»³⁶

Pero pese a la existencia del rechazo, también se fueron consiguiendo adhesiones en orden a la participación de los diversos países, aunque estos acercamientos por lo general reflejaron bastante indefinición. Vimos, pues, en este sentido, como para lograr salvar los recelos y promover la participación había sido enviado González Robles a una gira por varios países americanos. 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

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 Szislo, 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 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» (Copia de la carta confidencial de fecha 18-XII-59, dirigida por Gómez Sirce a C. Mena. RGAECI, Caja 252 –en esta copia consta manuscrito: «Informe urgente y reservado al Ministro. Pedir protesta de nuestro Embajador ante Mora (Secretario General de la U.P.)» y AMAE, Leg. R-9497, Exp. 48 y R-5413, Exp. 5).

³⁶ Copia de la Nota Reservada n.º 890, Quito: 8-XII-59, del embajador José Angel Saviñón (AMAE, Legs. R-9497, Exp. 48 y R-5413, Exp. 5).

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»³⁷

De forma más específica, con todo, apuntó González Robles que Colombia y Brasil no ofrecerían problemas, aunque debía volver a pasar por Río para asegurar más el «gran triunfo político» que suponía que la Bienal de Sao Paulo, como le habían prometido, estuviera representada en Quito. Igualmente indicó que conseguir la participación de Perú no había sido un caso problemático, pese a «ciertas oposiciones naturales»; mientras que más ambiguo y difícil había sido el caso de Chile, y mucho peor había sido el de Argentina –país al que se refería como «la oveja negra del viaje»–, pues además del poco apoyo prestado por la Embajada española todo estaba allí «excesivamente complicado políticamente»; por el contrario, con Uruguay, gracias a las gestiones de la Embajada de España no creía que hubiera ya ningún problema³⁸.

Mas, 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; entonces el director del ICH –y, por tanto, presidente de la Bienal– estableció una comisión organizadora española compuesta por él mismo, 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 pronto aceptó el proyecto de convocatoria a los artistas españoles, entre cuyas cláusulas resaltaba 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 misma comisión³⁹.

Por otro lado, en cuanto a la publicidad y solicitud de premios, a principios de noviembre, el ICH se dirigió al primer aspecto a sus diferentes instituciones filiales

³⁷ Carta de González Robles a Piñar: Río de Janeiro, 4-XI-59 y respuesta de éste: Madrid, 16-XI-59. RGAECI, Caja 252.

³⁸ Sobre las gestiones en Bogotá, Río de Janeiro y Sao Paulo véanse las cartas de González Robles a Blas Piñar desde Quito (de 9-X-59) y desde Río (de 4-XI-59), donde también informaba de sus gestiones en Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo, ofrecía detalles sobre México y solicitaba instrucciones para actuar en Nueva York, así como la respuesta de Piñar de 16-XI-59 (RGAECI, Caja 252). Sobre Perú, asimismo véase el informe de González Robles enviado desde Lima el 15-X-59 y despacho del embajador español Mariano de Yturralde n.º 681 de 20-X-59 comentando sus gestiones (RGAECI, Caja 252 y AMAE, Leg. R-9494, Exp. 48). Por otro lado, sobre Uruguay véanse también las cartas del secretario de la Embajada española Juan Jesús Castrillo a Pedro Salvador de 30-IX-59 y 19-XI-59, de Salvador a Amado de 23-XI-59 (RGAECI, caja 2167, carp. 7200) y de Ernesto Pino, secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes, a Leopoldo Panero de 18-XII-59, contestada por Jorge Cela Trulock el 24-XI-59 (RGAECI, Caja 252).

³⁹ Sobre el establecimiento de la comisión y revisión de la convocatoria véase la correspondencia de finales de octubre y principios de noviembre entre B. Piñar, L. Panero y los miembros de aquella (AMAE, Leg. R-9497, Exp. 48 y RGAECI, Caja 252).

y a los ateneos, museos, escuelas e instituciones académicas, galerías de arte, asociaciones artísticas, etc.⁴⁰. Respecto a los premios, poco después acudía Blas Piñar a algunas galerías de arte, a diferentes empresas privadas y públicas –que en general mostraron bastante indiferencia– y, especialmente, a los ayuntamientos de las provincias españolas –que en su mayoría adujeron problemas de recortes económicos–. En conjunto, pues, se obtuvieron probrísimos resultados, aunque habría que destacar lo positivo de las gestiones cerca de la UNESCO para que ésta volviera a asignar un premio al certamen⁴¹.

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; mientras, en Madrid, se atendía a artistas de diferentes puntos de la península y el extranjero que se dirigían a la Secretaría Permanente de la Bienal solicitando información o inscripción, bien que el conjunto de estas azarosas candidaturas denota el pobre eclecticismo y la postración en la que había caído ya la Bienal⁴².

A pesar de 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 res-

⁴⁰ Con esta intención envió cartas Panero, casi todas fechas el 7-XI-59, a los presidentes de las filiales e igual lo hacía con los directores de los ateneos, museos, galerías, etc. en cartas fechadas a partir del 6-X-59 (RGAECI, Caja 252).

⁴¹ Así, Blas Piñar se dirigió –cartas de 13-IX-59– a los directores de las galerías madrileñas San Jorge, Mayer, etc., y desde mediados de mes a los directores gerentes de las Bodegas Garvey, de las líneas aéreas Iberia, de la Cía. Transmediterránea, de las casas Alvear, González Byas, Paternina, Terry, Domecq, etc. y a los alcaldes de casi todas las ciudades españolas importantes, a los que solicitaba premios nominales de la ciudad o aportación para un conjunto «de las provincias españolas», con respuesta por lo general negativa –basada en los recortes del plan nacional de estabilización (como ilustrativamente, entre otros, respondía 3-XII-59 el alcalde de Murcia, Antonio Gómez). En cuanto a las gestiones con la UNESCO, comenzaron a través de una carta de 26-XI-59 dirigida por Panero a su amigo y representante de España ante ella, Joaquín Pérez Villanueva, quien llevó a cabo las fructivas gestiones (respuestas de 4-XI-59) a las que ya sólo siguió la pertinente correspondencia burocrática. (RGAECI, Caja 252).

⁴² En Barcelona, especialmente cooperaron Juan Ramón Masoliver, Alberto del Castillo, Juan Ainaud y Ramón Mulleras, que desde comienzos de noviembre de 1959 se mantuvieron en contacto epistolar con Panero, ayudando a la selección barcelonesa, que a la hora de las devoluciones, según la «relación de los artistas que han presentado obras a la suspendida Bienal de Quito» enviada por Mulleras a Panedo el 2-III-60, se componía de 64 obras de 18 artistas: Antonio Ballestes (3 esc.), Jaime Pla (5 grab.), Santi Surós (3 pin.), M^a Josefa Colom (3 grab.), José Plá Domenech (3 pin.), Ramón Fradera (3 pin.), Ignacio Mundó (3 pin.), José Hurtuna (5 grab. y 3 pin.), Manuel Capdevilla (3 pin.), Sebastián Badía (3 esc.), Will Faber (4 pin.), M^a Gloria Morera (3 pin.), Juan Soler Jové (5 pin.), Luisa granero (3 esc.), Concepción París Fontanella (5 grab.), Susan Gray (3 pin. y 1 esc.), Amadeo Fontanet (3 pin.), y Enrique Hernández Avilés (ar.). en cuanto a Madrid, se dirigieron a la citada Secretaría entre otros, desde Buenos Aires Edgardo Berjman (18-XI-59), desde Rosario Juan Carlos Imbrosciano (18-XI-59), desde Sao Paulo el escultor Károly Pichler (23-XI-59), etc. y desde Barcelona Will Faber (16-XI-59), A. Valls-Bordoy (18-XI-59), M^a Josefa Colom (20-XI-59), Luisa granero (30-XI-59), M^a Gloria Morera (2-XII-59); desde Sevilla el «Grupo itálico» –constituido, decía, por diez «pintores abstractos», entre ellos Federico Delgado Montiel, Amando del Río Llabona, José Morales Tejero, Antonio Milla Tejero y Ricardo Comas– (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. (RGAECI, Caja 252).

ponder favorablemente a tan atrayente propuesta⁴³, e igualmente 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 tenido 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 la Embajada de España en aquella capital consideró importante la aportación de esta «escuela» y pidió al ICH instrucciones telegráficas, información postal y ampliación del plazo para los artistas españoles allí residentes; a lo que contestó rápidamente el secretario general de la bienal poniendo a disposición de aquéllos las máximas facilidades para participar, sin necesidad –incluso– de pasar sus obras por Madrid y someterse a la tarea de selección previa aplicada al resto de los españoles⁴⁴.

Es más, también hubo un tipo de trato especial para los exiliados del otro lado del océano, especialmente el importante núcleo de México, que ahora comenzaban su acercamiento a las instituciones españolas, resultando muy ilustrativo del mismo y de la buena voluntad puesta en España para su integración la correspondencia de Panero desde la citada Secretaría con algunos de estos artistas, como José Vela Zanetti –quien, aunque hubo de ser presentado como dominicano, ya había sido galardonado en la III bienal–, el destacado pintor valenciano Enrique Climent –quien prometió participar en la edición de Quito– y el murciano Ramón Gaya⁴⁵.

Pero esta favorable predisposición hacia los pintores exiliados en México y los que ya habían comenzado a regresar a Europa desde este país no impediría, como vimos, que artistas americanos de cierto renombre y colectivos como el cubano o el chileno, a quienes importaba menos una buena relación con la España del momento, continuaran manifestando su oposición a concurrir y asociarse con la «franquista» Bienal Hispanoamericana. Por lo que, si ya de por sí el certamen estuvo siempre altamente politizado por los intereses de sus instituciones patrocinadoras, en orden a la actitud de los artistas, tampoco dejó de estarlo hasta el final de la historia de estas Bienales, que ciertamente estaba ya bien próximo.

⁴³ El cónsul de España en Nueva Orleans, Aparicio, por telegrama n.º 22 de 20-XI-59, rogaba al ministro de AA.EE. que interesara al ICH el envío a Nueva Orleans de la exposición de pintura española que debería figurar en la IV Bienal, para exponerse allí, luego en Florida y desde aquí enviarla a Quito, urgiendo la respuesta. Informado el ICH (oficio de 23-XI-59), Panero respondía tras las consultas oportunas (oficio de 26-XI-59) que sería más oportuno llevar una selección de lo presentado por la Bienal al finalizar ésta y el director general señalaba al cónsul (oficio 8.061.4 (73) de 10-XII-59) que habría «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» (RGAECI, Caja 252 y AMAE, leg. R-5824, Exp. 35).

⁴⁴ Vid telegrama transradio MB 1571/1457, París 27-XI-59, del agregado cultural –y antiguo jefe del Dpto. de Exposiciones y congresos del ICH– José Luis Messía a Panero y respuesta de éste en carta de 1-XII-59 (RGAECI, Caja 252).

⁴⁵ Vid la correspondencia entre Panero, Vela Zanetti, Gaya, Blas Piñar y Climent con motivo de la Bienal de Quito entre noviembre de 1958 y enero de 1960; en RGAECI, Caja 252.

7. EL APLAZAMIENTO DE LA EDICIÓN DE QUITO

Es decir, pronto llegó el aplazamiento indefinido de la fecha de reunión de la XI Conferencia Interamericana, lo que arrastró consigo la suerte de la Bienal a celebrar en Quito, cuya inauguración se debía producir coincidiendo con aquella reunión⁴⁶.

Ello no significaba, como había advertido el Secretario de la Comisión ecuatoriana al dar cuenta oficial del aplazamiento, que Ecuador abandonara la idea de celebrar esta IV Bienal en su capital, de modo que, en abril de 1960, volvía Claudio Mena a dirigirse al director del ICH, comunicándole ahora que se había establecido la fecha de 1.º de marzo de 1961, lo cual significaba 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 ecuatoriana⁴⁷, ya que en España se había renunciado a intervenir en la organización del certamen en Quito. Es decir, 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: pero, en definitiva, 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 EXPOSICION «ARTE DE AMERICA Y ESPAÑA» Y EL FINAL DE LAS BIENALES

Es así como, a pesar del duro golpe que el certamen había recibido en Quito –el cual le sería letal–, ello no significaba que, de momento, 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 sí se era consciente en la Secretaría Permanente del certamen de lo precario de su situación y la necesidad de nuevos planteamientos, asunto arrastrado desde el fracaso de Caracas y acuciante tras el de Quito.

⁴⁶ El retraso indefinido de uno y –como consecuencia– otro evento era comunicado oficialmente por C. Mena al director del ICH en carta de 29-XII-59, en la que también advertía que no se abandonaba el proyecto y que calculaba que la nueva reunión podría fijarse «para julio o noviembre de 1960 o comienzos de 1961»; asimismo pedía que se detuviera el envío de obras españolas y anunciaba el regreso de A. Amado a España. Poco después mena enviaba a Piñar (carta n.º 153-CB de 28-I-60) un informe resumiendo la labor realizada por la Comisión y el estado de las gestiones hasta entonces, del que destacaban los resultados negativos obtenidos respecto a la participación de Portugal, Nicaragua, Canadá, Cuba y Filipinas y los positivos en cuanto a Perú, Bolivia, Colombia, Chile, Guatemala y Brasil (recórdeles que por casi todos ellos habían pasado las gestiones de González Robles). RGAECI, Caja 252.

⁴⁷ Carta de Mena al Director del ICH (Quito, 21-IV-60). La contestación a aquél de Panero en nombre del director (Madrid, 30-V-60) fue casi un simple acuse de recibo a la espera de los acontecimientos (RGAECI, Caja 252). Por otro lado, la embajada de Ecuador en Madrid también comunicó al ministro de AA.EE. (Nota Verbal n.º 4-2-50/60 de 3-V-60). La nueva fecha de reunión de la XI Conferencia e inauguración de la IV Bienal, esperando su concurrencia a ésta, a lo que el MAAEE respondió (Nota Verbal, 8,061.4 de 18-V-60) agradeciendo y manteniéndose igualmente a la expectativa (AMAE, Leg. R-9497, Exp. 48).

Se habían desarrollado ya sugerencias para dar mayor vida a esta misma Secretaría Permanente, como las expuestas por Antonio Amado, empero, como había ocurrido tras las frustradas gestiones con Caracas, en realidad, la intención de la Secretaría dirigida por Leopoldo Panero era nuevamente que la Bienal regresara a España y se estableciera con asiento permanente en Barcelona. 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 ciudad⁴⁸; aunque el proyecto debió ser desestimado y lo que en realidad se hizo en el ICH fue sustituir o, mejor, transformar las Bienales Hispanoamericanas –cuyo secretario general moría accidentalmente en 1962– en un nuevo certamen, que se inauguraba en 1963 con 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 exponía allí 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 la propuesta de convocar un certamen-exposición (sin el adjetivo de bienal, que comprometería más la continuidad) de «Arte actual de América y España», el cual debía ser dirigido a la juventud limitando la edad y presentado en España –con perspectiva de una gira por Europa–, poniendo gran cuidado en la selección, agrupando ampliamente a las tendencias del momento y galardonando con premios-beca⁴⁹.

Aceptado el proyecto, de forma semejante a como comenzaron 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 ICH, de la que se había nombrado comisario a González Robles y sobre cuyas normas deseaban que les formularan las objeciones que consideraran oportunas⁵⁰.

Y, efectivamente, en estos comienzos del sexto gobierno del régimen y de la etapa del desarrollismo español, el ICH, dirigido ahora por Gregorio Marañón, pre-

⁴⁸ La idea era expuesta por extenso 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 (s./f. [¿1960?], RGAECI, Caja 2167, carp. 7195). Por otra parte Panero había comentado ligeramente este proyecto a Vela Zanetti en carta de 28-I-60 y a Pérez Villanueva en otra de 8-II-60 (RGAECI, Caja 252).

⁴⁹ RGAECI, Caja 2167, carp. 7195. el amplio documento, redactado desde el ICH, sin firma ni fecha, es con seguridad atribuible a González Robles y datable hacia finales de 1961 o principios de 1962. vid su reproducción y comentario en M. CABANAS: La Primera..., *Op. cit.*, pp. 391-400.

⁵⁰ «Borrador de Carta-Circular a todos los Embajadores de España en América», s./f. [1962]. RGAECI, Caja 2167, carp. 7195.

sentaba 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 con las Bienales Hispanoamericanas, por otro, asociándose a los nuevos tiempos y a una visión cultural más cosmopolita, incidía esencialmente en las notas más relevantes con las que ahora se había pretendido dotar al nuevo certamen: un sistema unitario de selección, agrupación de tendencias diversas, galardones de premios-beca, el proyecto de llevar por Europa la muestra e incidencia en la juventud y actualidad de artistas y obras participantes⁵¹.

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–, dividiéndose luego 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)⁵². Participaron 43 artistas españoles junto a los de otros 26 países hispanoamericanos, entre ellos EE.UU. y Canadá⁵³, conformando un conjunto de 600 obras que si, por una parte, recogía al informalismo –pese a importantes ausencias, por discrepancias, como las de Tapies, 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 –Rauschenberg, Jasper Johnes, Larry Rivers, Nathan Oliveira, etc.–, lo que, de cara a su incidencia entre los artistas españoles sería de gran importancia para dar paso a nuevas alternativas, especialmente las figurativas⁵⁴.

⁵¹ G. MARAÑÓN, [Introducción sin título] en Arte de América y España. Catálogo General, Madrid, mayo-junio 1963; Barcelona, agosto-septiembre 1963. Madrid, ICH-Gráficas Reunidas, 1963, s./p.

⁵² 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.

⁵³ Los artistas fueron seleccionados personalmente por González Robles. Los países con participantes, aunque en proporción diferente pero intentándose que estuvieran presentes prácticamente todos los hispanoamericanos «e invitados» al modo de las Bienales, fueron: Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Chile, República dominicana, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Filipinas, Guatemala, Haití, Honduras, jamaica, méxico, Nicaragua, Panamá, Perú, Puerto Rico, Trinidad, Uruguay y Venezuela.

⁵⁴ Véase en este sentido los comentarios de Luis Gordillo sobre esta muestra en el catálogo Gordillo 1958-1974, Sevilla, Centro de Arte N-11 1974 (reproducido en MARCHAN FIZ: Del Arte objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1986, p. 355). Por otro lado, sobre la muestra, aparte de su catálogo, véase sobre su recorrido por europa: «La Exposición de Arte de América y España», Artes n.º 51 Madrid, 8-III-64, p. 5; Mercedes MOLLEDA: «Arte de América y España», Art. International n.º 6 Jun-1963, pp. 40-46; A. CL. SAUVENIER: «Art d'Amérique et d'Espagne», Art International n.º 7, Sept.-1963, pp. 94-96; entre otras crónicas: J.A. GAYA NUÑO: «La exposición de Arte de América y España», Diario de Barcelona, Barcelona, 20-VII-1963; V. SANCHEZ MARIN: «Arte de América y España», Goya, Madrid, 1963, p. 376; J. RAMIREZ LUCAS: «Arte de la América y la España de hoy», *Arquitectura*, Madrid, mayo 1963, p. 45; R. ULLOA BARRENECHEA: «Una Exposición en Barcelona: Arte de América y España», *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 170, Madrid, 1964 y n.º 171, p. 609; sobre su organización: Luis GONZALEZ ROBLES: «Mis recuerdos de aquella década», en el catálogo: *Madrid. El arte de los 60*, Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad, 1990, pp. 23-29

Nos encontramos, pues, con que 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 de 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. Pero, a nuestro fin, nos interesa especialmente destacar que, además de indicar un nuevo momento en el arte español, mostró ya el final de las Bienales Hispanoamericanas y el giro actualizador producido en una importante vía de actuación de la política artística española: vía importante para el joven artista español, puesto que, pese a los intereses extraartísticos, aun no se podía permitir renunciar al mecenazgo administrativo y la labor promocional de la política artística estatal.

No obstante, si de forma más concreta nos remitimos a las causas de aquel final de las Bienales, encontraremos que dos hechos, fundamentalmente, habían echado abajo la continuidad de las ediciones, hechos presentes desde el nacimiento hasta la transformación del certamen y que, aunque en ocasiones pudieron ser salvados, a la larga resultaron insostenibles. Es decir, en primer lugar, 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 entre los españoles trasterrados comenzaran los replanteamientos y acercamientos a España); 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, 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 acabó por enterrar al certamen. A estos hechos se sumaron otros, como los propios cambios de dirección de los organismos, 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.

Con todo, aunque el certamen había sido puesto en evidencia en demasiadas ocasiones, había actuado como un importante instrumento de uso y apoyo político que, al cabo, si, por un lado, no sería perder, por otro necesitaba ser remozado, es decir, mudar de imagen y adaptarse a los nuevos tiempos e intereses políticos. Ello llevó a la aparición de la exposición de «Arte de América y España», la cual significó una puesta al día que, si bien redundó positivamente en el mundo artístico español, no dejaba de ser la readaptación del mismo útil político, que ahora –apoyado en el prestigio y audiencia internacional que había ido consiguiendo el arte español– se pasearía por toda Europa, continente hacia el que España iba a dirigir los nuevos esfuerzos de su política y, por tanto, donde era ya hora de incidir también a través de arte contemporáneo para presentarse como mediadora e interlocutora con lo latinoamericano.