

LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA VANGUARDISTA EN LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE LOS AÑOS 50 Y EL CASO DE PABLO GARGALLO.

Miguel Cabañas Bravo

A menudo se hace interesante constatar como han llegado las obras de un artista a las colecciones estatales y como han sido utilizadas éstas desde el Estado para una política determinada. Lo que, por otra parte, suele emparentarse a razones y circunstancias que rebasan el mero hecho de una donación o de una oportunidad concreta de uso del arte con fines políticos.

Y tal es, circunscribiéndonos a la política española de los años cincuenta y, más concretamente, incidiendo en su intención -frente al período de la autarquía- de buscar en la vanguardia precedentes y justificación para el prestigio de una nueva y más avanzada dirección artística, a la par que destacando la línea seguida con unos trascendentes certámenes inscritos en ella y la relación de unas relevantes obras donadas por la viuda del escultor Pablo Gargallo al Estado, en lo que pretendido que, tras limitar así la dimensión de un tema de tan amplios caracteres, nos fijemos ahora a modo de simple acercamiento.

Poco nuevo, pues, vamos a añadir nosotros aquí sobre la vida y quehacer artístico de este escultor nacido en Maella (Zaragoza) y fallecido en 1934 en Reus (Tarragona), pero que pese a tan breve existencia, dejó una magnífica producción con la huella de la innovación y la vanguardia. La novedad de la misma reside principalmente en haber destacado el valor en la escultura del vacío sobre el macizo, del espacio insinuado, hueco, frente al espacio tangible, macizo; ese espacio que queda atrapado por la forma en el objeto. Algo que hizo desde un hondo conocimiento del oficio, empleando como materiales más audaces y personales el hierro y el plomo y transitando entre la influencia y sintonización con una serie de movimientos de vanguardia que van desde el modernismo, pasando por el cubismo y el futurismo, hasta el surrealismo. Añadamos, recordando unas breves líneas sobre su vida, que su producción más interesante vino después de una primera formación barcelonesa y una bolsa de viaje que le llevó a París durante varios meses en 1904, para regresar luego a la península, donde trabajó en Barcelona y Madrid, aunque en 1909 volvió de nuevo a París y fue a partir de entonces cuando, su encuentro con el cubismo, modificó sustancialmente sus ideas estéticas, hasta ese momento inmersas en el modernismo. A partir de aquí comenzó la obra del Gargallo más personal y destacado. La guerra de 1914 le trajo de nuevo a Barcelona, aunque el contacto con París fue permanente y, acabada ésta, los viajes fueron continuos, hasta terminar por instalarse en la capital gala. En 1934 regresaba a Barcelona, donde contrajo una bronco-

neumonía de la que moría poco después en Reus, donde había acudido a un homenaje que se le tributaba. De un año antes eran dos de sus piezas de mayor dimensión y empeño, que no sólo se encuentran entre las más destacadas de su producción, sino también entre las que más fama han contribuido a dar al escultor aragonés, es decir, los bronceos "Gran profeta" y "Urano". En 1935 se le dedicó una exposición homenaje en Barcelona y otra en Madrid y, más tarde, la muestra celebrada en 1937 en el Petit Palais de París y otros homenajes de varias ciudades, acabaron por situarle entre los escultores más importantes de su tiempo¹.

Nos interesa ahora, no obstante, algo más tangencial a la vida del artista, como es el paso de su fortuna crítica y valoración por el período de la postguerra civil española, donde terminado el acre período de la autarquía, la nueva década de los años cincuenta vino acompañada de una intención de engarce con la línea vanguardista de anteguerra, como justificación y prestigiamiento de un nuevo rumbo de la política artística estatal, que sin duda favoreció al escultor aragonés.

Es decir, si el conflicto civil que concluía en 1939 había supuesto un corte enérgico con los avances artísticos renovadores que tímidamente habían ido asomando en la España de los años veinte y treinta, los años cuarenta, caracterizados por una dura postguerra, una situación ambigua respecto a la guerra en el exterior, un aislamiento internacional impuesto y una economía autárquica, fueron en la escena artística más dinámica -inmersa, con todo, en una extendida desinformación, falta de medios y desconectada del panorama internacional- unos años de reestructuración, de lenta rehabilitación y deseo de reentronque con aquella memoria artística que se había ido desdibujando y perdiendo. De la lamentable y obligada autarquía artística de estos años, pasemos ahora por alto cualesquiera intenciones de creación de un pensamiento estético e incluso de un estilo franquista al modo del fascismo italiano o del nazismo alemán, pues lo que en la práctica tomó la delantera a los deseos de fabricar un estilo imperial -y, por tanto, más definitorio torna a la década- fue la rutina del academismo clasista más conservador y retardatario, que puso su mirada, muy especialmente, en los esplendores del pasado artístico del Siglo de Oro español. Tal dirección academizante, también rememorante de un arte pasado -aunque de diferente signo, lectura y objetivo-, antes que plantearse el nuevo arte como un cúmulo de problemas a resolver, lo consideró como una aplicable suma de soluciones plasmadas en la es-

¹ Para mayor información sobre el artista y su obra véase: J. CASSOU; C. GOLDSCHIEDER y P. COURTHION: *Gargallo*, Paris, Musée Rodin, 1970; J. CAMON AZNAR, F. TORRALBA SORIANO y R. SANTOS TORROELLA: *Gargallo. 1881-1934*, Madrid, M.E.C., 1971; P. COURTHION: *Pablo Gargallo* (catálogo raisonné par Pierrette Anguera-Gargallo), Paris, XXe Siècle, 1973; J. ANGUERA: *Gargallo* (prefacio de J. Cassou), Paris, Editions Carmen Martínez, 1979; AA.VV. (Vidal y otros): *Pablo Gargallo 1881-1934*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 1980; AA.VV. (Borrás, Prieto y otros): *Gargallo 1881-1981. Exposición del centenario*, Madrid/ Barcelona, M. de Cultura/Ayuntamiento, 1981; R. ORDONEZ FERNANDEZ y P. DAGEN: *Gargallo: La nueva edad de los metales*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, 1991

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

tricta ortodoxia académica y con sus mejores modelos y guías en el "glorioso pasado" del arte español; vía nutricia de donde provino la orientación que informó al gusto oficial, tan añorante de grandezas pretéritas como ese mismo academicismo al que otorgó unos dominios y privilegios que le permitieron poder señorear en la escena artística española de aquella década de la autarquía².

Conviene más, con todo, de cara a explicarse el giro que hacia el cambio de décadas se producirá en la política cultural y panorama artístico español, reparar en las líneas más avanzadas existentes en los mismos años cuarenta, pese a la importante impronta que dejaron los hechos señalados entonces y en lo sucesivo, los cuales obligaron a buscar, siempre que se admitiera o apoyara oficialmente cualquier intención de seguir un camino vanguardista, justificaciones en clave nacional, es decir, conexión y concordancia con una determinada tradición vinculada a esplendores pretéritos admirados y difundidos por el régimen.

Hay que considerar, pues, cómo hacia 1948 empezaron a ser más frecuentes e interesantes tanto las agrupaciones de artistas e iniciativas artísticas de diversa índole como su misma dirección hacia lo renovador y vanguardista. Con ello sin duda se abrió una nueva vía, que yo llamaría de transición, es decir, un paso de tanteo -aun dentro del eclecticismo- hacia una mayor problematización de lo que realmente significaba y suponía una renovación artística de dirección vanguardista. Este período de transición y su tanteo culminó con el reconocimiento y sanción oficial de una nueva

² Huelga recordar, respecto a poder hablar de un arte o gusto oficial una visión que deja ver la problemática del hecho: la dificultad de definir lo oficial, incluso, su forma de imponerse o ejercer el mando respecto al arte, la ambigüedad del gusto falangista y los privilegios rápidamente captados por la inamovible Academia; visión expresada en su día por Angel González y Francisco Calvo y que sigue manteniendo mucho de lúcida ("La pintura empieza mañana" en *Crónica de la pintura española de posguerra, 1940-1960*, Madrid, Galería Multitud, Oct-Nov. 1976, pp.10-12). Sin embargo, desde mi punto de vista, para ofrecer una caracterización del arte de estos años -así como de la cultura en general-, además de no olvidar mitos ideológicos y culturales como los existentes en la doctrina de Eugenio d'Ors, "pieza importante -como señaló Vicente Aguilera Cerni- del aparato cultural y justificativo del más puro reaccionarismo español" (*Ortega y d'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, pág.127), ni -entre la misma producción artística- determinadas evidencias arquitectónicas y plásticas, hace falta plantear también la incidencia de una serie de ideas de actuación o mitos ideológicos actuantes, cuya presencia fue latente, recurrente, potenciada por la orientación oficial y manifiesta en el arte y en su argumentación en no pocas ocasiones. En tal sentido debe considerarse la insistente tesis -procedente de Menéndez Pelayo y que tomó como suya la política cultural española tanto hacia el interior como hacia el exterior del país, así como cierta historiografía, literatura y estética que la política potenció- que hacía del catolicismo el elemento esencial y diferencial de lo español; tesis que con varios fines -entre el que estaba la necesidad de diferenciación del nazismo alemán y el fascismo italiano- hallará una decidida promoción oficial hacia todo lo que refiriera, uniera y destacara el pasado imperial y católico español, el mito del Siglo de Oro y su esplendor cultural, especialmente con su arropamiento católico e ideología de la Hispanidad propagada por Ramiro de Maeztu. Lo que llevará a la casi omnipresencia en toda la década de la autarquía de relecturas -e influencias- de la cultura y el arte del tiempo de la Casa de Austria, caudal siempre presente de búsqueda de argumentos fomentados desde arriba y acompañantes del ideologismo de los primeros tiempos del régimen del 18 de julio. (Sobre el tema véase M. CABANAS BRAVO: "El ideal del Siglo de Oro español en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950" en *V Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1991, pp.441-449)

Miguel Cabañas Bravo

situación artística, dada a contemplar, con amplia e innegable resonancia social, en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, certamen internacional inserto en la intención política de superar el aislacionismo de los años cuarenta y abrir la escena artística del país, que, con el profundo eclecticismo del que hizo gala, consiguió que de un modo u otro hiciera acto de presencia en sus salas todo el panorama artístico español que se había ido desarrollando en los años cuarenta, lo que fue ocasión -al aceptarse oficialmente a las nuevas corrientes, incluso al arte abstracto- de violentas y trascendentes polémicas; acudiéndose entonces, ante la acusación de extranjerismo lanzada por los academicistas hacia las nuevas corrientes, a la búsqueda de los precedentes y tradición que apoyaba a la renovación artística española.

Con todo, si caracterizamos globalmente el panorama avanzado de la década de los cuarenta, que -insistamos- en cierto modo estuvo presente en esta I Bienal con sus diversos niveles y geograffas artísticas más o menos evolucionadas, habrá que hablar de moderación, eclecticismo y mirada retrospectiva y conjugadora. Pues, ciertamente, una de las notas más acusadas de lo renovador artístico de este período fue una postura que intentaba alejarse y reaccionar contra el academicismo predominante, pero sin llegar -en la mayoría de los casos- a comprometerse plenamente con lo vanguardista, lo que con frecuencia se tradujo en la reivindicación de una tradición propia, singularizada en los brotes vanguardistas de anteguerra, y en la aclamación y actualización de la expresión de esencias regionales o autóctonas, que se quisieron ver ya aparecidas o apuntadas en esos brotes avanzados y sus alrededores. No era a la tradición "castiza" o folclórica hacia donde se miraba, entiéndose bien, sino a la que contenía o posibilitaba un sentido cosmopolita integrador de lo propio distintivo, de lo autóctono universalmente válido. En el camino de búsqueda de precedentes vanguardistas y en la vía de reivindicación indicada, cuando el paso se hizo más franco y oportuno, se dirigió la mirada hacia Pablo Gargallo.

Mas, la nueva década de los cincuenta, donde se instalarán tales intenciones rememoradoras y reivindicativas, además de su claro cambio respecto a la dirección política y económica del decenio precendete, vino acompañada de una transformación de signo aperturista y liberalizador no menos evidente en el plano cultural. Lo replegado y autárquico de la década anterior, la visión estrecha del valor tradicional y autóctono, comenzaron a variar en favor de una mayor adscripción al ritmo internacional; la mirada artística española comenzó a tener un mayor radio de acción. Dentro de esa progresiva internacionalización, el nuevo decenio, en cuanto a la actuación artística, claramente aparece dividido en dos etapas más o menos correspondientes a sus dos mitades. La primera de éstas podríamos identificarla con la etapa ministerial de Joaquín Ruiz Giménez, que ocupó la cartera de Educación Nacional desde 1951 a 1956, iniciando una fase cultural aperturista paralela a la ya puesta en marcha por el Ministerio de Asuntos Exteriores; en ella -donde con frecuencia se acudió a los pre-

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

centes vanguardistas españoles para dar apoyo y justificación a una nueva y más cosmopolita línea político-cultural- se pusieron y afianzaron las bases que posibilitaron el destacable desarrollo artístico de la segunda etapa de la década, cuyo comienzo partiría de principios de 1957, con la llegada al Gobierno -quinto Gobierno del régimen o "Gobierno de la Estabilización"- de los llamados tecnócratas del Opus Dei.

En el campo artístico avanzado, la etapa iniciada en 1951 principalmente se caracterizó por el planteamiento y debate de la problemática oposición entre figuración y abstracción (o entre arte representativo y arte no-figurativo), planteamiento del que saldrá afianzada la segunda opción, que a partir de aquí se incorporó a la modernidad española. Hay que distinguir, sin embargo, entre dos iniciativas diferentes: la oficial, sin precedentes de peso en la década anterior, y la privada, plasmada en la destacada proliferación de grupos de vanguardia en el suelo peninsular. En lo que respecta al segundo momento que hemos trazado en la década de los cincuenta, etapa que encontraría su final en 1962, precisamente coincidiendo con el final del quinto Gobierno y la formación de otro que reforzará su actuación (el sexto o "Gobierno del I Plan de Desarrollo"), el panorama artístico español se caracterizó principalmente por la primacía que adquirió el informalismo dentro de la pluralidad de tendencias de la abstracción y por los abundantes éxitos alcanzados por el arte vanguardista peninsular en las confrontaciones artísticas internacionales³.

Significativamente y centrándonos en la iniciativa oficial de la primera etapa, la década de los cincuenta comenzó con un trascendental acontecimiento artístico, es decir, el certamen internacional al que nos hemos referido más arriba: la Bienal Hispanoamericana de Arte, que, convocado por el Estado e inserto en lo que se ha llamado "política de la hispanidad", fue organizado por el Instituto de Cultura Hispánica con la importante mediación del Ministerio de Asuntos Exteriores. La primera edición del certamen, precedida de casi un año de organización y exposiciones preparato-

³ Aunque ni tal primacía de la abstracción ni tales éxitos hubieran sido posibles sin la primera etapa, cuya iniciativa oficial -de signo muy diferente a la de los años cuarenta-, hizo que durante esa primera mitad de los cincuenta, además de la referida búsqueda de precedentes autóctonos, se fuera conociendo más en España del arte europeo y americano a través del patrocinio y exhibición de diferentes muestras de arte vanguardista, lo que contribuyó a formar a la -en líneas generales- rudimentaria y poco informada vanguardia española. Era un momento paralelo al proceso de afirmación española en el contexto internacional (pues no olvidemos, entre otros acontecimientos que marcan diferentes jalones políticos en el proceso de afirmación internacional del régimen, la llegada de embajadores a Madrid tras que la ONU revocara a finales de 1950 la resolución de 1946; la incorporación de España en 1951 y 1953 a algunos organismos de la ONU; las firmas en 1953 del Concordato con la Santa Sede y los pactos de defensa con EE.UU.; el ingreso en 1955 de España como miembro de pleno derecho en la ONU; etc.); que fue acompañado desde diferentes organismos oficiales españoles por una creciente presentación en los certámenes internacionales de una vanguardia artística autóctona cada vez de menores remilgos, contribuyendo destacadamente con ello no sólo a su conocimiento y posibilidad de valoración en el exterior, sino también comenzando a obtener de tal política prestigios y destacados premios artísticos que anunciaban lo que sería la abundante lista de logros de este tipo caracterizadora de la segunda etapa de esta década. (Véase M. CABAÑAS BRAVO: "Las artes plásticas" en *Historia General de España y América* Tomo XIX-1º, Madrid, RIALP, 1992, pp.695-726)

Miguel Cabañas Bravo

rias seleccionadoras, fue celebrada en Madrid entre los meses de octubre de 1951 y febrero de 1952, siendo luego seguida de una exposición antológica en Barcelona (marzo-abril de 1952); situánda en un momento clave socio-política y culturalmente, es decir, en un momento de trascendentes cambios en España (el paso de la autarquía de los años cuarenta a la etapa más liberalizadora y cosmopolita de los cincuenta), esta I Bienal pudo funcionar como una eficaz bisagra entre dos importantes décadas. Fue, por otro lado, no sólo la edición que puso en marcha el mecanismo de organización y funcionamiento de estas Bienales, donde aparecerá la ecléctica definición estética que las caracterizará, donde se inicie una clara y evidente insistencia en una política artística de dirección iberoamericanista, donde se recurra y se fije la importancia de enlazar con el pasado vanguardista español, amén de toda una serie de características que luego se repetirán en las siguientes ediciones, sino que también sin duda fue la de mayor significación por toda una serie de circunstancias artísticas, políticas y socioculturales que, en unos momentos donde apareció la intención de transformar una serie de valores y estructuras que habían protagonizado los años cuarenta, concurrieron coyunturalmente en la I Bienal con una intención renovadora que abrió la puerta a futuros y trascendentes cambios de la escena artística española.

Así pues, para una justa valoración y medida de la indudable trascendencia de la Bienal madrileña, ha de contemplarse la unión de los planos artístico, político y social. Es decir, si en cuanto al momento artístico español hay que destacar su labor de enlace con lo que quedaba de la vanguardia artística de anteguerra y la derrota -especialmente a través de las aceptación oficial del nuevo arte y las polémicas que acompañaron al certamen- del predominio académico (que dejará paso, frente al debate general de los años cuarenta sobre la oposición academicismo-modernidad, al nuevo planteamiento del arte joven sobre la alternativa figuración-abstracción); en lo referente a la vinculación de la situación artística y lo oficial -alianza no exenta de otro tipo de pretensiones- hay que destacar que por primera vez tras la guerra civil un certamen oficial español no sólo se planteara como marco anfitrión de una convocatoria de arte internacional contemporáneo, sino que además, al estar enfocado hacia el exterior, fuera esta la primera ocasión en que lo oficial reconociera y diera cabida a tendencias de avanzada, especialmente al arte abstracto, con lo que a la vez, la política artística, que dejaba así de priorizar al academicismo, daba un gran giro que quedó claramente reflejado en el mismo discurso inaugural de la Bienal pronunciado por el ministro de Educación Nacional. La nueva situación y actitud, claro está, provocó una violenta reacción del sector academizante que dió origen a una amplia y trascendental polémica artística de gran resonancia social y de la que salieron triunfantes de una vez por todas los que abogaban por el arte de avanzada; hecho de enorme importancia que, además, no hay que considerar aislado, sino junto a los incentivos de que se rodeó al propio certamen, las adhesiones y rechazos nacionales y extranjeros que lo polarizaron, las circunstancias polémicas que concurrieron y la inusitada y extensa

difusión que concedieron los medios de comunicación a todo lo relacionado con el certamen, factores que contribuyeron a la gran atención social con la que contó la I Bienal y que posibilitaron su éxito y eficacia. Todo ello, pues, hace que la I Bienal Hispanoamericana no sólo represente el final predominio académico y el comienzo de una clara "apertura" de la política artística española de postguerra, con la que habrá apoyo institucional -interesado o no- al arte renovador, sino que en definitiva el acontecimiento significó la sanción oficial de una nueva situación artística y el inicio de la progresiva normalización de la escena artística del país y su posibilidad de sintonización con la internacional⁴.

No obstante, de la conjugación de factores que concurrieron en la I Bienal, nos interesa destacar ahora la significación del certamen en cuanto a su intención de remembranza y enlace con la línea artística de avanzada anterior a la guerra civil, hecho aducido para apoyar y justificar un necesario reemplazo de los presupuestos que habían caracterizado el sistema de valores artísticos y políticos de la década de los cuarenta. Podemos recordar en este sentido que, la I Bienal, como señaló José M^a Moreno Galván, "al hacer pública su preferencia por las obras que correspondiesen a los nuevos planteamientos problemáticos, estableció una jerarquía inusitada y obligó a la vida española a tomar de nuevo el pulso de una perdida tradición"⁵; aunque, profundizando un poco más en la afirmación, ha de señalarse que, antes que lo que sobre tal hecho portaran las producciones de los concursantes al certamen, la intención más evidente de engarzar y dar continuidad y relectura a un arte relativamente cercano en el tiempo pero hasta entonces apartado u olvidado fue específica y claramente puesta de manifiesto, e incluso enfatizada, con la organización por la misma Bienal de un ciclo de exposiciones retrospectivas. Ciclo que, además de la muestra paralela sobre Goya, pintor a quien se hizo patrono de esta intención y su actualización revistió características particulares incidentes en unos primeros orígenes⁶, especialmente

⁴ Para más información 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

⁵ José M^a MORENO GALVÁN: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp.120-121

⁶ La exposición retrospectiva sobre Goya planteada por la Bienal, mostró también esa intención de la política artística estatal de apoyarse en el pasado avanzado del arte español para justificar una nueva línea de actuación. En tal sentido, con esta retrospectiva de Goya, además del claro propósito de prestigiar al certamen, se intentaba aducir la existencia de una larga tradición vanguardista española, sobre la que los académicos -que, precisamente, se decían guardianes de la tradición- no pudieran objetar su socorrido argumento del extranjerismo. La presentación de la exposición, que paralelamente se combinaba incluso con la aceptación oficial del arte abstracto en las salas de la Bienal, incidía de este modo en mostrar y explicar dónde hallaba la nueva dirección emprendida por la política artística un innegable respaldo y justificación. No es extraño, pues, que en los carteles-folleto de propaganda de la Bienal -y salvemos ahora tanto los retoricismos y grandilocuencias del momento como el enfoque hispanoamericanista que los presidía- se dijera, uniendo las intenciones de las exposiciones retrospectivas de Goya y los "Precursores" e intentando dar una imagen vanguardista claramente dirigida hacia el exterior: "El meridiano del arte universal que Velázquez hizo que pasara junto a las sierras madrileñas, desviado en el Siglo XVIII hacia Francia, otra vez volvió a pasar por Madrid gracias a la pintura

Miguel Cabañas Bravo

presentó una exposición retrospectiva de varios pintores de lo que se consideraban los comienzos de la vanguardia española, muestra que se llamó de *Precursores y maestros de la pintura española contemporánea* y que fue encomendada a Juan Ramón Masoliver, secretario general delegado de la Bienal en Barcelona; coincidiendo su presentación, por lo demás, con los momentos en que Madrid se debatía en agrios términos -y acudiendo a todo tipo de argumentaciones y acusaciones- en la citada polémica artística entre los partidarios del arte joven o avanzado y el arte viejo o academizante.

Esta exposición de "Precursores" organizada por la Bienal e inaugurada en diciembre de 1951, que a su manera terciaba a favor del arte nuevo en el caldeado ambiente artístico brotado del certamen, finalmente mostró una retrospectiva conjunta de los pintores Aureliano de Beruete, Juan de Echevarría, Francisco Gimeno, Francisco Iturrino, Isidro Nonell, Mariano Pidelaserra, Darío de Regoyos y José Gutiérrez Solana⁷. Más de una vez se refirió Masoliver a la ocasión en que se

de Goya. Este Goya que alcanzó los primeros años del XIX, pintor de Madrid cuyos ojos se abren por última vez a la luz de Francia va a devolvemos hoy, en 1951, la localización del meridiano artístico en la capital de España. Los admiradores de la escuela impresionista, los de Cezanne, Renoir, Degas, saben cuanto significa Goya. La retrospectiva que organiza la Bienal resalta y sirve de recordatorio al genio europeo y universal del aragonés. La retrospectiva de Goya, junto con la del madrileño Beruete y el asturiano-vasco Regoyos, tiene una clara significación para los ojos hispánicos. Para la mirada americana que encontrará en estos cuadros de antepasados suyos algo común que no podría hallar nunca en otras pinturas europeas" ("Meridiano del Arte Hispánico" en *1 Exposición Hispanoamericana de Arte*, cartel desplegable, s./l., s./i., s./a. [1951]). No se debe olvidar tampoco como el nuevo ministro de Educación Nacional terminó su discurso inaugural de la Bienal, tan frecuentemente recordado respecto a la nueva dirección de la política artística, aludiendo no por casualidad al pintor aragonés: "Goya -concluí-, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar acogida a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados" (J.RUIZ GIMENEZ: "Arte y Política: Relaciones entre Arte y Estado", *Correo Literario* n°34-35, Madrid, 1-XI-51, pág.1) Era el reemplazo de la mirada retrospectiva hacia Velázquez, hacia el Siglo de Oro, mirada replegada y cerrada sobre la propia escena peninsular que había caracterizado a los años cuarenta, por la mirada aperturista hacia Goya, hacia los orígenes y caminos internacionales de la modernidad, nueva relectura que se pondrá en marcha a partir de ahora acompañando las intenciones renovadoras de la política artística. Durante el curso de los años cincuenta, siguiendo esta política artística de asociación y recuperación de la memoria vanguardista, se continuará acudiendo a Goya como acreditación de una tradición artística de avanzada y prestigiador del arte de la nueva actualidad, especialmente de cara al exterior; sentido en el que podemos recordar, a modo de ejemplo, cómo desde 1952 a 1955, una exposición dedicada a Goya y el grabado español contemporáneo, organizada y patrocinada por la Dirección General de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, y cuyo comisario fue Julio Prieto Nespereira, recorrió buena parte de América (se inició en Río de Janeiro y después viajó a Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Mendoza, Santiago de Chile, Valparaíso, Lima, Quito, Bogotá, La Habana, Nueva Orleans, Japón y Filipinas) intentando mostrar la nueva dirección más avanzada y aperturista de la línea artística emprendida en la península. (Respecto al sentido de la muestra retrospectiva de Goya y la Bienal véase M. CABAÑAS BRAVO: *La Primera Bienal...*, *Op. cit.*, pp.503-504 y 919-923 y "El ideal del Siglo de Oro...", *Art. cit.*, pp.441-449. Para mayor información sobre las muestras de Goya y el grabado contemporáneo español, véase C. AREAN: *Julio Prieto Nespereira*, Madrid, MEC, 1973, pp.20-21 y la documentación producida por estas exposiciones: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores -en adelante AMAE- Leg. R-4263, Exp.11 y Archivo General de la Administración -en adelante AGA-, Secc. AA.EE., Caja 5379)

⁷ La muestra tardó algún tiempo en organizarse; aunque su idea había surgido pronto y se había expresado en los folletos de propaganda, incluso en declaraciones de mediados de septiembre de 1951 -es decir, siempre antes de la inauguración del certamen- tanto del director de la Instituto de Cultura His-

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

presentaba la muestra y su significado destacando siempre -como lo hacía en la introducción al importante libro sobre estos maestros que la misma dio lugar- lo oportuno de la presentación por el certamen de tal exposición en unos momentos en los que se enfrentaban los artistas en una acre polémica sobre el arte vanguardista y el académico, pues en la retrospectiva se exponían y justificaban unos precedentes y raíces, una tradición de avanzada del arte español que siempre podrían argüir los defensores del arte nuevo frente a quienes les venían acusando de extranjerizantes y desenraizados:

*"En el momento -decía Masoliver- en que una polémica trasnochada y vana, suscitada por los falsos artistas de siempre y conducida incluso con argumentos extraartísticos, pretende discutir los fundamentos mismos del arte y echar a las fieras los cuartos de la pintura vital de hogaño, constituye un indudable acierto de la I Bienal Hispanoamericana de Arte haber ordenado una retrospectiva de algunos Precursores. Ahí se verá, ante el ejemplo vivo de sus obras, las cuales, por pertenecer a colecciones particulares suelen ser poco conocidas; ahí se verá, digo, ante esos maestros por todos reverenciados, cuál sea el precedente, cuál la explicación y defensa de los mejores envíos de la Bienal. Esos (que) se han tachado de extranjerizantes, sediciosos, protervos y no sé cuantas cosas más."*⁸

Esta exposición retrospectiva, en la que se mostraron centenar y medio de obras, que tuvo su propio catálogo y cuyas finalidades no dejaron de ser amplia y elogiosamente comentadas por la crítica en la prensa y en publicaciones especializa-

pánica y presidente de la Bienal, Alfredo Sánchez Bella, como del secretario general de la misma, el poeta Leopoldo Panero, quienes habían confirmado la preparación de una exposición de impresionistas españoles desde Regoyos a Beruete. Se dieron luego nombres de otros artistas que la compondrían, como los catalanes Gimeno, Nonell y Pidelaserra, los vascos Iturrino y Echevarría, el madrileño Solana e incluso también se habló de Riancho y Evaristo Valle, que finalmente no estuvieron cuando el 11 de diciembre se inauguró la muestra en las Salas de la Sociedad de Amigos del Arte del Museo de Arte Moderno (Vid. M. CABAÑAS: *La Primera Bienal...*, *Op. cit.*, pp.915-919)

⁸ J.R. MASOLIVER: "Presentación" en AA.VV.: *Maestros de la Pintura Moderna. Beruete, Gimeno, Echevarría, Iturrino, Regoyos, Nonell, Pidelaserra, Solana*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1952, pp.12-13 (la obra, motivada por la exposición de los "Precursores" presentada por la Bienal, contiene un estudio sobre cada uno de los pintores, firmados respectivamente por R.D. Faraldo, Juan Cortés, Lloset Marañón, Camón Aznar, Santos Torroella, Masoliver, F.P. Verrié y Sánchez Camargo). Por otro lado, Masoliver, en la presentación de esta misma retrospectiva en el *Catálogo General* de la I Bienal, volvía a incidir en lo oportuno de la misma no sólo para "dar consistencia" y documentar a unas figuras por lo general mal conocidas, sino también en relación a la polémica artística entre el arte académico y el vanguardista, ante la que cobraba una especial significación y marcaba la política a seguir en el futuro: "Nuestros ocho pintores -decía-, tenidos por todos en concepto de maestros y operando en tiempos anteriores al por algunos deprecado arte de vanguardia, encierran en sus cuadros, por obra y gracia de su fina intuición y de su acusada personalidad artística, la mayoría de las notas que habían de encontrar desarrollo en los movimientos y escuelas avanzadas del período entre dos guerras y que, en definitiva, constituyen la aportación más viva a esta primera Bienal y marcan el camino para sus ediciones sucesivas. Hoy son Beruete y Regoyos, Gimeno, Iturrino, Nonell, Echevarría y Solana los llamados a documentar los precedentes de la pintura española de última hora. Y mañana esa revisión, esa función ejemplar, podrá ser confiada a la obra de un Canals, un Anglada Camarasa, Juan Gris o María Blanchard" (J.R. MASOLIVER: "Precursores y Maestros de la Pintura Española Contemporánea" en el catálogo *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Gráficas Valera, s./a. [1951], pág.213)

das⁹, remontándose a unos primeros orígenes de lo que se quería hacer línea progresiva de actuación recuperadora y acreditadora de los valores vanguardistas precedentes, presentó, pues, a una serie de pintores, casi todos a caballo entre el siglo XIX y el XX, que, por un lado eran en su mayoría poco conocidos en Madrid y, por otro, en general se juzgaba que habían tenido una deficiente valoración hasta la fecha, especialmente por el poco o nulo reconocimiento oficial hacia su obra y la general incompreensión hacia las intenciones artísticas renovadoras. Era, pues, la ocasión de homenajearlos y revalorizarlos como "precursores y maestros" de la vanguardia española en una exposición oficial, siendo tal hecho presentado como un ejemplo -y un soporte para el prestigiamiento- de la nueva orientación que informaba a la política artística estatal, la cual ponía en marcha su intención de recuperación, acreditación y reentronque con la modernidad española desde sus orígenes.

Esta función y aportación de la Bienal, que según Masoliver marcaba "el camino para sus ediciones sucesivas", tuvo menor o, mejor, diferente plasmación en la siguiente Bienal, la de La Habana; especialmente por el nuevo escenario de la edición y porque esa función de revisión se cedía ahora a los precedentes cubanos. Aunque, sin embargo, no fue una cesión por entero, de ahí que será aquí donde encontraremos, a modo de primer ensayo, el turno de la acreditación del escultor Pablo Gargallo, figura de la vanguardia española en la que también se insistirá en la edición barcelonesa del certamen. Veamos, pues, como se desarrolló la Bienal habanera y como llegaron a ella unas obras de Gargallo que se sumaron a la función revisora señalada.

⁹ *I Bienal Hispanoamericana de Arte. Precursores y Maestros de la Pintura Española Contemporánea*, Madrid, Gráficas Valera, diciembre 1951 (este pequeño catálogo, con todo, relaciona un menor número de obras que el catálogo general citado en la nota anterior). Sobre la exposición, véase Juan GICH: "Precursores y maestros de la pintura española contemporánea", *El Alcázar*, Madrid, 12-12-1951; L.FIGUEROLA-FERRETTI: "Exposición de los precursores y maestros de la pintura española contemporánea", *Arriba*, Madrid, 13-12-51; "Se inaugura en Madrid una exposición de pintores "precursores". Ha sido organizada por la Bienal de Arte", *España*, Tánger, 15-12-51; "Solo obra de pintores consagrados por el tiempo. Conocieron el desprecio y la miseria", *Diario de Africa*, Tetuán, 15-12-51; R.D. FARALDO: "La I Bienal Hispanoamericana de Arte. Precursores y maestros de la pintura española contemporánea", *Ya*, Madrid, 16-12-51; F.ABBAD RIOS: "Alrededor de la Bienal: premios y precursores", *Hoy*, Badajoz, 11-1-52 (también publicado en *Diario Regional*, Valladolid, 6-1-52 e *Ideal*, Granada, 18-1-52); GUILLOT CARRATALA: "I Bienal Hispanoamericana de Arte. Las nuevas salas", *La Gaceta Regional*, Salamanca, 6-1-52; J.CORTES: "Los maestros y precursores en la Bienal", *Destino*, Barcelona, 26-1-52, pp.15-16; MONREAL: "Los precursores en la Bienal", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 28-3-52; E. d'ORS: "Precursores y maestros. Ecos de la Bienal", *Cuadernos Hispanoamericanos* nº26, Madrid, febrero 1952, pp.138-142; Carolina NONELL: "Exposición de Precursores. La obra de Pedro Nonel vista por Carolina Nonell", *Correo Literario* nº41, Madrid, 1-2-52, pág.10; P.C.: "Maestros de la Pintura Moderna", *Destino*, Barcelona, 7-6-52. Señalemos también, que parte de esta muestra (las obras de Gimeno, Pidelaserra y Nonell) pasaron después a exhibirse en la Exposición Antológica de la Bienal celebrada en Barcelona y, asimismo, digamos que la influencia ejercida por la muestra de los "Precursores" pronto quedó reflejada en los panoramas de conjunto que se comenzaron a hacer sobre el arte del siglo XX (véase, por ejemplo, el capítulo "Los precursores" de la obra de J.A. GAYA NUNO: *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona, Omega, 1952, pp.9-27)

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

La II Bienal Hispanoamericana de Arte, al señalar los Estatutos del certamen la posibilidad de realización alternativa de las ediciones en España y otros países¹⁰, fue celebrada en la capital cubana entre mayo y septiembre de 1954; lo que de cara a la escena artística española le restó incidencia, aunque no fue así para el caso cubano, donde las actitudes de oposición que levantó resultaron de indudable trascendencia. Tampoco, por otro lado, puede dejarse de valorar, respecto a España, lo significativo de la continuidad con la II Bienal de la nueva orientación de la política artística, así como el enfoque exterior del certamen, que ahora aparejaba la intención de convertirse en plataforma propagandística que, aparte de mostrar asociadas las ideas de aperturismo político y artístico (aun con el eclecticismo orientador del certamen y las limitaciones de la apertura política), diera a conocer el arte español del momento en América Latina, algo que fue potenciado con el recorrido de varias exposiciones antológicas de esta II Bienal por Centro y Sudamérica¹¹.

Mas incidiendo en algunas líneas y características destacadas de las vicisitudes de esta Bienal habanera, tan mal conocida en España, digamos que, en principio, se había pensado que este evento artístico clausurara las celebraciones del Centenario Martiniano e inaugurara el Palacio-Museo Nacional de Bellas Artes que se edificaba en La Habana, pero los retrasos en la construcción de este edificio, así como la oposición de numerosos artistas e intelectuales cubanos a la celebración de este "acto franquista" entre los demás dedicados en 1953 a la memoria de Martí, hizo que el cer-

¹⁰ Los Estatutos definitivos de la I Bienal señalaban (artículo 4º) que la exposición se celebraría "en Madrid cada dos años", reservándose "el año intermedio para la realización de la misma en el país hispanoamericano que se proponga organizarla" (*Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. Estatutos*, Madrid, Gráficas Valera, s./f. [1950]; también reproducidos en el catálogo general de I Bienal, *Op.cit.* pp.XXVII-XXXII), pero tras su clausura se modificaron en el sentido de que fuera organizada una edición en España (sin la exclusividad de Madrid) y la sucesiva en el país iberoamericano que quisiera patrocinarla, regresando la siguiente edición a la península y así sucesivamente (véase el mismo artículo en "Estatutos de la II Bienal", reproducidos en *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo General. Palacio de Bellas Artes. La Habana, 1954*, La Habana, Impresora Mundial, 1954).

¹¹ En general, esta II Bienal contó con unos estatutos, una convocatoria, un sistema de selección -a través de exposiciones preparatorias- y, en definitiva, una organización que, aparte de las peculiaridades que prestaban las dobles comisiones, juntas, jurados, etc. cubanos y españoles y las características y medios del nuevo país, fue muy parecida a la de la Bienal de Madrid y luego a la de Barcelona. En cuanto a la línea artística que se dedujo de la selección y el fallo de su jurado, se continuó la orientación iniciada en Madrid, siendo ahora el ecléctico momento en que recayeron los premios en artistas españoles como Ortega Muñoz, Sunyer, Pedro Flores, Manuel Humbert, Menchu Gal, Amadeo Gabino, Carlos Pascual de Lara, Prieto Nespereira, José Clará, José Planes, Vázquez Molezún, Lloréns Artigas, Antoni Cumella, etc. y artistas americanos como Mirta Cerra, Mª Teresa de la Campa, Héctor Poleo, Glyn Jones, Carlos Sobrino, Carmelo González, T. Ramos, A. Rodríguez Pichardo, E. Barañano, A. Carreño, etc. Por otro lado, extendiendo el aspecto propagandístico -o promocial, como se justificó- del arte español, la Bienal, tras la clausura en La Habana, fue llevada de la mano de Leopoldo Panero, Luis González Robles y Pedro Roselló, seleccionada y en forma de exposiciones antológicas, a varios países americanos: a la República Dominicana (antológica celebrada en Ciudad Trujillo -Santo Domingo- del 24 de octubre al 14 de noviembre de 1954), a Venezuela (celebrada en Caracas del 9 al 30 de enero de 1955; de donde pasó a Mérida), a Colombia, donde recorrió sucesivamente las ciudades de Bucaramanga, Medellín, Cali, Tunja y Bogotá, y, con una serie de prolongaciones, a Sao Paulo (Brasil), a Quito (Ecuador), a Lima (Perú) y a Santiago de Chile.

Miguel Cabañas Bravo

tamen retrasara su fecha de inauguración varias veces y que prácticamente perdiera en esta ocasión su ritmo bianual.

La oposición a que se realizara en Cuba esta segunda edición del certamen, empezó a ser muy clara en octubre de 1953, cuando los artistas cubanos, encabezados por el pintor Mario Carreño, comenzaron a hacer oír su repudio hacia el certamen y su intención de no asistir al mismo. Momento también en que el director del Instituto de Cultura Hispánica y presidente de la Bienal, Alfredo Sánchez Bella, viajaba a la Isla intentado agilizar la organización y celebración de la muestra¹². Sin embargo, el rechazo fue acrecentándose con la hostilidad mostrada por la revista habanera *Bohemia* y su campaña de descrédito del certamen¹³ y siguió en aumento a medida que se acercaba el día 28 de enero, natalicio del libertador antillano y fecha programada para inaugurar la II Bienal Hispanoamericana y con ello dar por concluido oficialmente el año de actos de celebración del Centenario.

Los artistas cubanos más dinámicos se unieron lanzando manifiestos y editando boletines en forma de cartel. Principalmente, como exponían en un manifiesto firmado a finales de octubre de 1953, protestaban por la celebración de esta Bienal dentro de los festejos del Centenario Martiniano, por la participación del gobierno cubano en la financiación del certamen y porque la organización de la muestra correspondiera a un gobierno extranjero; proponiendo, a su vez, la celebración de una "Exposición Martiniana Internacional de Arte"¹⁴. Además muy pronto lograron obtener

¹² Véase: Luis DULZAIDES NODA: "El caso de la Bienal Hispana", *Pueblo*, La Habana, 28-X-53; F. JEREZ VEGUERO: "La Hispanidad en Acción", *Tiempo*, La Habana, 29-X-53; Mr. BITTER: "Póngale el cuño", *Tiempo*, La Habana, 29-X-53

¹³ Insistía ésta en que el "origen de la Bienal Franquista" estaba en el falangismo y un Instituto de Cultura Hispánica heredero de los afanes imperialistas del Consejo de la Hispanidad, que ahora buscaban celebrar su segunda edición en La Habana acaparando fondos de la Comisión de Actos y Ediciones del Centenario de Martí ("Origen de la Bienal Franquista", *Bohemia* n°45, La Habana, 8-XI-53). También Jerónimo Lamar insistió desde la misma publicación en la financiación del certamen por la citada Comisión para cerrar "con broche de oro" los actos del Centenario, pese a que los principios que defendió Martí estaban en pugna con los que regían "el régimen totalitario que padece España", lo que había hecho que los artistas más destacados de Cuba hubieran decidido no concurrir a "ese evento de indudable proyección de publicidad franquista". Y terminaba aportando la opinión de varias personalidades entrevistadas -es decir, los artistas Mario Carreño, Amelia Peláez, Alfredo Lozano, Cundo Bermúdez, Jorge Arche y Guido Llinás (que hablaba en nombre del "Grupo Los Once"), la crítica Gladys Lauderman y el estudioso martiniano Gonzalo de Quesada-, quienes coincidían en considerar a la Bienal como un "acto antimartiniano" y proponían que el Estado cubano convocara una "Exposición Martiniana Internacional de Arte" de nuevo cuño y sin interferencia extranjera (J. LAMAR: "De acto antimartiniano califican a la Bienal de Arte Hispanoamericano", *Bohemia* n°47, 22-XI-53, pp.64-65 y 85)

¹⁴ El manifiesto se dirigía a La Comisión Nacional del Centenario de José Martí y lo firmaban los artistas: Amelia Peláez, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, René Portocarrero, Julio Girona, Raúl Milián, Jorge Arche, Mariano Rodríguez, Manuel Roldán Capaz, Alfredo Lozano, Agustín Fernández, Romero Arciaga, Sandu Darie, Raúl Martínez, Felipe Orlando, Marta Arjona, Pablo Porras, Fayad Jamis, Hugo Consuegra, René Avila, Guido Llinás, Luis Martín Pedro, Marcelo Pogolotti, José Mijares, Eugenio Rodríguez, Jesús Casagrán, Francisco Antigua, Antonio Vidal, Agustín Cárdenas, Zilia Sánchez, Viredo, Lucía Alvarez, Manuel Couceiro, María Miyares, Tapia Ruano, José I. Bermúdez, Jorge Camacho, Enrique Moret, Luis Alonso, Domingo Ravenet, Víctor Manuel, María Elena Jubrías, Palko Lukacs y otros. ("No concurrirán a la Bienal Hispanoamericana los artistas cubanos", *Noticias de Arte*

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

un amplio respaldo y adhesión de intelectuales, profesionales y artistas no sólo de La Habana sino también de otros lugares de la Isla¹⁵. Es más, la solidaridad y apoyo a los mismos se recibió también de los artistas de otros países, que enviaron escritos, manifiestos, cartas abiertas, telegramas, etc. solidarizándose con sus colegas cubanos y expresando su repulsa hacia la celebración de esta "iniciativa franquista", como lo hicieron artistas mexicanos, guatemaltecos, colombianos, argentinos, chilenos, uruguayos y españoles transterrados¹⁶.

nº11, La Habana, Oct.-Nov. 1953, pág.15 y "Protestan los artistas plásticos de Cuba" en *Ultraja la Memoria de Martí la Bienal Hispanoamericana. BOLETIN nº1, s.l. [La Habana], s.f. [enero 1954?], pág. única)*

¹⁵ Intelectuales, artistas y profesionales cubanos firmaron un escrito también dirigido a la misma Comisión respaldando las declaraciones e intenciones de los artistas citados, firmas entre las que se encontraban: Gladys Laudeman, José Ardévol, Alicia Alonso, Fernando Alonso, José Lezama Lima, Salvador Bueno, María Teresa Freyre, Luis Amado Blanco, Conrado W. Messaguer, Harold Gramatges, Vicentina Antuña, Félix Pita Rodríguez, Aurelio de la Vega, Juan David, Eva Frejaville, Alberto Bolet, Francisco Carone, Edgardo Martín, Julia Rodríguez Tomeu, José María Valdés Rodríguez, Marta Frayde, Nicolás Quintana, Raúl Roa, Rosa Oliva, Mario Romañach, Argeliers León, Carlos Mestre, Ricardo Porro, Mario Parajón, José Rodríguez Feo, Antonio Rubio, Francisco Sierra, Antonio Quintana, Carlos Vidal, Silverio Bosch, Nilo Rodríguez, J. Pino Zitto, Juan Blanco, Néstor Almendros, Blanca Bahamonde, E. Collado, J.M. Rodríguez Cruz. Además, el 16 de noviembre de 1953, también había sido hecho público un manifiesto firmado por intelectuales y artistas residentes en Santiago de Cuba en apoyo de "la justa protesta" firmado por M. Ferrer Cuevas, Francisco Ibarra, José Medina, Rafael M. Arcilagos, Felipe Salcines, Emiliano Ramos, Pedro E. Cañas Abril, M. Pujals, M. Céspedes, Baudilio Castellanos, Max Figueroa, Edmundo López, Hilda Orosa, Rafael Grillo, José Antonio Portuondo, Manuel Álvarez, Justo Nicola, Leonardo Griñán Peralta, Angel Díez, Juan de Moya, Dulce María Serret, Antonio Ferrer Cabello, Mario Perdígó, René Valdés, Gloria García, J. M. Carbonell, Enrique Gay. ("Contra la Bienal Hispana", *Noticias de Arte* nº11, La Habana, Oct.-Nov. 1953, pág.16; "Adhesión de Intelectuales, Artistas y Profesionales de Cuba" y "Declaración de intelectuales y artistas de Santiago de Cuba" en *Ultraja... Op. cit.*)

¹⁶ Así los artistas mexicanos y españoles exiliados en México expresaron pronto su rechazo a la II Bienal y apoyo a los artistas cubanos que la reprobaban, aunque separados en dos grupos: por un lado, los "artepuristas", como les llamó la prensa cubana, al frente de los cuales iba Rufino Tamayo y que incluía también a artistas españoles (es decir, el manifiesto que enviaron a la opinión pública cubana lo firmaban Tamayo, Carlos Mérida, Alberto Gironella, Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano, José Luis Cuevas, J. González Camarena, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Enrique Climent, José Bartolí, Vlady, Enrique Echevarría, Machila Armida, Fernando Belain, Alfonso Michel, Francisco Tortosa, Ramón Gaya y Héctor Xavier) y, por otro, un grupo más ligado al realismo social (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado). También desde Guatemala un grupo de artistas (Rodolfo Galeotti Torres, Roberto González Goyri, Rolando Palma, Víctor Manuel Aragón, Roberto Ossaye, Arturo Martínez, Dagoberto Vázquez, Juan de Dios González) expresaron su rechazo al certamen en una carta abierta al pueblo de Cuba; igual lo hicieron desde Colombia otro grupo de pintores (Alipio Jaramillo, Marco Ospina, Jorge Elías Triana, Eduardo Ramírez Villamizar, Ignacio Gómez Jaramillo, Enrique Grau Araujo, León Cano y Jorge Moreno Clavijo) y desde Argentina (Solari, Castagnino, Urruchúa, Biscione, Giustozzi, Ibarra, Vigo, Devoto), desde Chile (Carlos Sotomayor, Gregorio de la Fuente, Gustavo Poblete, Camilo Mori, Lyli Garafulic, María Fuentecalba), desde Uruguay (Armando González, Anhele Hernández, el grupo plástico El Taller de Torres García), etc. En el mismo sentido también se recibió un cable desde París apoyando la protesta y exposición "antibienal" que brotó de la oposición firmado por Pablo Picasso, Antoni Clavé, Joaquín Peinado, Baltasar Lobo, Ismael de la Serna, Manuel Angeles Ortiz, Hernando Viñes, Ceballos, Riba, Rovira, Mentor, Pizano y Orlando Pelayo. (Véase "Los artistas de México se adhieren a la protesta", *Noticias de Arte* nº11, La Habana, Oct.-Nov. 1953, pág.15; "De México", "De Guatemala" y "De Colombia" en *Ultraja... Op. cit.*; "Los protestantes de la II Bienal en el Lyceum", *Avance*, La Habana, 27-I-54; "Exposición. Desagravio al Apóstol", *Bohemia* nº5, La Habana, 31-I-54; "Cable de Picasso a los pintores cubanos que se oponen a la Bienal. Los secunda ampliamente", *Tiempo*, La Habana, 9-II-54, pág.6; "Un vistazo crítico sobre la Muestra del Lyceum", *Avance*, La Habana, 13-II-54; "Bienal y Antibienal", *Bohemia*, La Habana, 23-V-54, pp.70-72).

Miguel Cabañas Bravo

Este clima de rechazo a la Bienal y los retrasos en la conclusión de la construcción del Palacio-Museo Nacional de Bellas Artes, obligaron a desplazar la fecha del 28 de enero fijada para la inauguración tanto del edificio y del certamen, aunque los que se oponían a la celebración de la II Bienal no dejaron pasar tan significativo día en el calendario cubano y aprovecharon para inaugurar una muestra "anti-bienal", que se llamó "Exposición de la Plástica Cubana Contemporánea" (popularmente se conoció como la "Anti-Bienal"), celebrada en el Lyceum Femenino del Vedado, en La Habana, y en la que se exhibieron más de setenta obras de unos cuarenta y tantos artistas cubanos, de acusada mirada hacia lo abstracto e intención de avance¹⁷.

No obstante, la incidencia de estos sucesos no hizo desistir a los gobiernos cubano y español de su pretensión, incluso el embajador español en La Habana, Juan Pablo Lojendio, señalará al canciller español de Asuntos Exteriores que el asunto había contribuido beneficiosamente a crear mayor expectación sobre la Bienal¹⁸. Tampoco hizo que cesaran los "antibienalistas", quienes sumaron a la "Antibienal" de La Habana una campaña de protestas que llevó la exposición del Lyceum a Santiago de Cuba, donde fue acogida por la Universidad de Oriente, cuyo rector y bastantes profesores habían hecho público su rechazo a la II Bienal, y, más tarde, desde aquí viajó la muestra a Camagüey. Aunque, en este clima de protesta ante la II Bienal, fue más significativa y trascendente la organización por la Federación Estudiantil Universitaria de La Habana del Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo, inaugurado el 17 de mayo -24 horas antes que la "Bienal franquista"- en los salones

¹⁷ La muestra permaneció abierta hasta el 14 de febrero y, entre otros artistas, en ella figuraron pintores como Amelia Peláez, René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Julio Girona, Mariano Rodríguez, Víctor Manuel, Pogolotti, Raúl Mijares, Martínez Pedro, Felipe Orlando, Sandú Darie..., escultores como Alfredo Lozano, Eugenio Rodríguez, Pablo Porras, Jesús Casagrán, Enrique Moret, Lucía Álvarez, María Miyares..., ceramistas como María Arjona y María Elena Jubría o grupos como el joven y destacado de "Los Once" (integrado por Guido Llinás, René Avila, Hugo Consuegra, Fayad Jamis, Raúl Martínez, José I. Bermúdez, Tomás Oliva, Antonio Vidal, Viredo, Francisco Antigua y Agustín Cárdenas); artistas con los que también se solidarizaron los músicos y escritores ofreciendo con igual intención conciertos y recitales. (Véase: "Los protestantes...", *Art. cit.*, 27-I-54; "Exposición. Desagravio...", *Art. cit.*, 31-I-54; Salvador BUENO: "Los artistas cubanos rinden homenaje a Martí", *Carteles* n°6, La Habana, 7-II-54, pp.34-35 y 92; A. AUGIER: "Los Anti-Bienalistas en el Lyceum. La Exposición de la Plástica Cubana en Homenaje a José Martí" y Jorge MAÑACH: "Plástica cubana en el Lyceum (A guisa de preludio)", *Bohemia* n°6, La Habana, 7-II-54, pp.12-14 y 77; "Un vistazo crítico...", *Art. cit.*, 13-II-54; J. MAÑACH: "Algo más sobre la exposición del Lyceum", *Bohemia* n°7, La Habana, 14-II-54, pp.57 y 97-98)

¹⁸ Señalaba el embajador en uno de sus despachos que la "Antibienal" no había tenido "éxito de público ni de crítica", pese a que algunas de las versiones de los diarios y revistas sostuvieran lo contrario; añadiendo: "Salvo algunas excepciones, las manifestaciones de arte abstracto han sido de condición mediocre y carentes, en la inmensa mayoría de los casos, de sinceridad./ Creo que todo este incidente -la campaña y la exposición a que me refiero y el pequeño ruido producido en torno- contribuirá a aumentar la expectación por la Segunda Bienal y seguramente también al éxito de la excelente pintura que espero se presente en ella." (Despacho n°34 de fecha 19-II-54 del embajador de España en La Habana; AMAE, Leg. R-4262, Exp.11, copia en AGA, Secc. AA.EE., Caja 5379)

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

de la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, donde se exhibieron, antes de ser clausurado el 4 de junio, obras de cuarenta y dos artistas¹⁹.

Con todo -y a pesar del considerable apoyo y adhesión que tuvieron los actos y exposiciones "antibienal"- no se logró evitar que se celebrara la II Bienal Hispanoamericana en La Habana y, aunque sus organizadores se vieron obligados a retrasar en varias ocasiones la fecha anunciada²⁰, la exposición fue inaugurada el 18 de mayo por el presidente de la República, el general Fulgencio Batista. Los partidarios del certamen, sin dejar de lamentar las ausencias, arguyeron en su defensa, como lo hacía el ministro cubano de Educación, Francisco Ichaso, tanto la neutralidad política de la cultura y el arte como la especial vinculación entre América y España²¹.

La postura oficial, aplicando ciertas medidas, finalmente obtuvo la participación de un número de artistas cubanos realmente muy elevado²². Con ello, en buena

¹⁹ Véase "Bienal y Antibienal", *Art. cit.*, pág.71; "Festival Universitario de Arte. Contra una maniobra imperialismo franquista" *España Republicana*, Buenos Aires, 30-VII-54, pág.5. Sobre la actuación antibienal en general véase también las referencias de Silvia AMBROSINI: "La Bienal Panamericana de Cuba y el Apóstol Martí", *Ver y Estimar* serie 2, n°1, Buenos Aires, Nov. 1954, pág.13; Martha de CASTRO: *El arte en Cuba*, Miami, Ediciones Universal, 1970, pág.60 y Adelaida de JUAN: *Pintura cubana. Temas y variaciones*, México D.F., U.N.A.M., 1980, pp.57-58

²⁰ Cuando se vio la dificultad de inaugurar la Bienal en 1953, se proyectó la fecha referida del 28 de enero de 1954, luego se dió la del 24 de febrero, más tarde la del 10 de marzo y, finalmente, la del 18 de mayo, en la que fue inaugurada. El principal factor de los desplazamientos de fecha fue el retraso en la construcción del Palacio-Museo de Bellas Artes, obra del arquitecto Alfonso Rodríguez Pichardo (Gran Premio de Arquitectura de la II Bienal), cuya terminación se encomendó a la Comisión del Centenario de Martí. Ya el presidente Batista había inaugurado simbólicamente el Museo el 28 de enero, al clausurar el Año Martiniano, pero la inauguración real no tuvo lugar hasta el 18 de mayo junto a la de la II Bienal.

²¹ "La magnitud y transcendencia -señaló- de este evento sólo pueden ser negadas por una furibunda pasión sectaria. Los cuadros, las esculturas, las piezas de cerámica, los proyectos arquitectónicos que se exhiben en esta Bienal no responden a ninguna tendencia política. La misma pluralidad que se advierte en los estilos, se advierte en los temas, y existe con toda seguridad en la mente, en la sensibilidad y en la conciencia de los expositores. Me parece absurdo abscribir a un régimen determinado a los artistas y a los hombres de letras... Pedirle [al artista] cuentas porque realice su obra bajo este régimen o bajo el otro y condenarlo al ostracismo porque no vive en una determinada atmósfera cívica, constituye la mayor de las injusticias. (...) Las diferencias de carácter político no pueden cortar las relaciones entre pueblos y mucho menos las relaciones culturales./ La política pasa, el espíritu queda. A despecho de todos los alejamientos circunstanciales, España y nuestra América forman parte de un mismo orbe cultural. Únicamente no lo reconocen así los que quisieran ver a nuestro continente invadido por otra cultura, por una cultura no cristiana, no grecorromana, no heredera de España, y que tendría siempre para nuestros cuerpos y para nuestras almas un carácter postizo e inmovilizador./ Es penoso que en esta Segunda Bienal, donde hay envíos excelentes, no estén representados, por escrúpulos políticos, algunos de nuestros buenos pintores y escultores. No es imputable el hecho a los organizadores. La convocatoria se hizo con toda liberalidad. A nadie se le ha preguntado por su filiación ideológica para admitirle una obra" (F. ICHASO: "Acotaciones. Museo y Bienal", *Diario de la Marina*, La Habana, 20-V-54. En sentido parejo véase Gastón BAQUERO: "La inauguración de la II Bienal Hispanoamericana de Arte", *Diario de la Marina*, 18-5-54; Miguel de MARCOS: "Itinerario. Biografía de un Museo", *Diario de la Marina*, La Habana, 20-V-54; Adela JAUME: "El Museo, la Bienal de Arte y el Presidente, general Batista", *Diario de la Marina*, La Habana, 20-V-54

²² No se consiguió, con todo, que concurrieran entre las casi dos mil obras reunidas las de algunos de los más interesantes artistas cubanos del momento por las razones comentadas, vacío semejante al que, recordando las mayores oposiciones, también dejaron los artistas mexicanos y españoles exiliados en México. Por el contrario, sí se logró que participara en esta II Bienal Hispanoamericana un notable

Miguel Cabañas Bravo

parte no se hacía sino seguir la tónica de búsqueda de éxito numérico en presentación de artistas y obras que ya había empleado la I Bienal; aunque además se habían agregado al certamen nuevos incentivos que, al tiempo que intentaban darle mayor prestigio nacional, hicieron aumentar la participación. Es decir, tal se pretendió con la unión a la Bienal del VII Salón Nacional de Arte de Cuba y las retrospectivas de los artistas cubanos fallecidos Armando G. Menocal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañach, quienes tuvieron una sala cada uno, con las que se incidía en dar mayor sentido nacional a la Bienal y a las que no dejó de referirse el ministro cubano²³. Con estas retrospectivas, además, se perseguía dejar constancia no sólo de la memoria artística que iba conformando el joven país, sino también del punto de donde arrancaba la formación de sus nuevas generaciones. También se continuaba así, pues, con la línea emprendida en la I Bienal, aunque priorizando ahora la actuación en el panorama cubano, que la misma oposición mostrada por los artistas a la celebración de la nueva edición de la Bienal en Cuba había hecho más necesaria, dejando poca cabida a esa función rememoradora en la representación española, que, pese a todo, introdujo dos de las más significativas obras de Pablo Gargallo.

El hecho de que estas obras aparecieran en la Bienal de La Habana, aunque parecía un poco forzado al tratarse de una representación del artista tan exigua, no era, sin embargo, casual, sino que obedecía a las gestiones de Leopoldo Panero, secretario general de la Bienal, por dotar a esta segunda edición del certamen de una sección de arte retrospectivo en el mismo sentido que lo había tenido la primera edición, cuyos buenos resultados recomendaban seguir con la línea emprendida en este sentido. Por otro lado, también la Bienal madrileña había exhibido alguna exposición retrospectiva enviada entre la representación oficial de los países invitados, como fue el caso del pintor boliviano Cecilio Gumán de Rojas, del que se mostraron casi cuarenta obras²⁴, lo que ahora contribuía a justificar el que la representación española llevada a Cuba se hiciera acompañar por alguna obra retrospectiva. Aunque no era necesaria demasiada insistencia, puesto que, recordemos, no hacía mucho había pasado por La Habana, conducida por el grabador Julio Prieto Nespereira e inserta en los actos de celebración del Centenario de Martí, la exposición dedicada a Goya y el grabado español contemporáneo, con la que al igual que se había recurrido al aragonés en la I Bienal, nuevamente este pintor había

grupo de artistas españoles exilidos o residentes en París (y allí estuvieron Oscar Domínguez, Pedro Flores, Ginés Liebana, Xavier Oriach, Emilio Grau Sala, Francisco Alcaraz, Francisco Boadella, Juan A. Roda, María Girona, M. Andreu, Alejo Hinsberger, A. Martín Romo, A. Uria Monzón, Xavier Valls, August Puig, J.L. Rey-Vila, Vidal Quadras, Carlos García González y Carlos Sansegundo) e incluso alguna de las recompensas más altas que ofrecía el certamen -el Gran Premio Ciudad de La Habana- recayó en Pedro Flores.

²³ F. ICHASO: *Art. cit.*, 20-V-54

²⁴ Véase el catálogo general de la I Bienal, *Op. cit.*, pp.11 y 207-209 y M. CABAÑAS: *La primera...*, *Op. cit.*, pp.910-911

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

servido de avanzadilla y carta de presentación, de acreditador de una tradición artística de avanzada y prestigiador del arte español del momento al que se le unía.²⁵

En cualquier caso, las gestiones referidas de Leopoldo Panero por dotar a la Bienal de La Habana de una sección retrospectiva que continuara la línea que se había emprendido en la primera edición con la exposición de los "Precursores", dieron como resultado la obtención de dos esculturas de Pablo Gargallo que su viuda, Magali Tartanson, además regaló al Estado español, como a finales de 1953 exponía el director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella, al encargado de negocios de España a.i. en Washington, Eduardo Propper de Callejón, rogándole que tomara en sus manos el asunto:

La señora viuda de Gargallo -decía Sánchez Bella-, que reside en París, 195 rue Vaugirard, escribe contestando a unas gestiones del Secretario de la Bienal Hispanoamericana de Arte, ofreciendo generosamente dos obras de su difunto marido, ambas propiedad suya, que se encuentran en la Galería Passadoit, 121 East 57 Street de New York. La señora de Gargallo ofrece estas importantísimas piezas para la Bienal y desearía al regreso de Cuba hacer entrega de ellas al Gobierno español, como homenaje a la obra de su esposo.

*Tenemos el mayor interés en conseguir esto y por este motivo me atrevo a solicitar su ayuda y buenos oficios, ya que la Bienal se inaugurará el día 28 del próximo mes de enero, en La Habana.*²⁶

Propper de Callejón pronto se puso en contacto con el cónsul general de España en Nueva York, Román de la Presilla, encargándole poner la mayor diligencia en este tema²⁷. Éste, dando gran importancia al asunto, rápidamente comenzó las gestiones que indicaba Sánchez Bella respecto a las obras de Gargallo, que efectivamente, se encontraban en la Galería Passadoit de Nueva York, la cual había inaugurado una exposición con ellas en 1951²⁸; y, a principios de enero de 1954, ya señalaba a Juan Pablo Lojendio, embajador de España en La Habana, sobre su actividad:

Por la copia de la carta que Sánchez Bella dirige a Propper comprenderás el alcance, e interés que al parecer tiene el asunto que en la misma expone, y así me lo ha dado a entender nuestro compañero en

²⁵ Véase nota nº 6

²⁶ Añadía Sánchez Bella, que no creía que existieran dificultades respecto al transporte "ya que los barcos de la Transatlántica pueden recogerlo a su paso por ahí", así como que la viuda de Gargallo les comunicaba en su carta que "ha escrito a la Sta. Passadoit para prevenirla de la visita de alguna persona delegada de la Embajada de España en Washington y comunicarla su completo acuerdo, para que den toda clase de facilidades en este sentido", terminando con el ruego de que se hiciera cargo del asunto (Carta del director del Instituto de Cultura Hispánica de fecha 23-XII-1953 al encargado de negocios de España en Washington. AGA, Secc. AA.EE., Caja 5379)

²⁷ Oficio de fecha 8-I-1954 del encargando de negocios de España en Washington dirigido al cónsul general de España en Nueva York, en el que alude a su inmediata conversación telefónica y adjunta copia de la carta de Sánchez Bella de fecha 23-XII-1953. (AGA, Secc. AA.EE., Caja 5379)

²⁸ Gargallo. *Two Bronzes*, New York, Passadoit Gallery, diciembre 1951-enero 1952

Miguel Cabañas Bravo

conversación telefónica desde Washington a fin de que procediese con la mayor diligencia.

Personalmente visité a la propietaria de la Galería Passedoit, y pude ver las dos obras de las que es autor el difunto Sr. Gargallo, y actualmente propietaria su viuda quien por lo visto las cede para su exhibición en la Bienal, y posteriormente hace donación al Estado Español. Trátase de dos esculturas en bronce.

La Srta. Passedoit no ha puesto inconveniente en entregar las esculturas que se hallan actualmente en el taller del embalador, y transportista, quien una vez terminado el trabajo las trasladará al puerto para su entrega a la compañía de navegación. La citada señorita manifestó el al parecer justo deseo de que le fueran reintegrados ciertos gastos que la misma ha hecho, por el depósito en su casa durante dos años de las esculturas, así como los de propaganda, fotografías, etc., para tratar de conseguir su venta como parece fué propósito de la Sra. Viuda de Gargallo. La misma ha estimado en \$200.00 el importe de aquéllos gastos.

Ayer hablé con Sánchez Bella por teléfono para darle cuenta, y obtener de él la correspondiente autorización, tanto de la mencionada cifra, como de los gastos que pueda ocasionar el embalaje, transporte al muelle, y el envío a La Habana, y desde luego me pidió que adelantase los fondos necesarios que serán reintegrados inmediatamente.

Como no es posible embarcar las dos cajas en los barcos de la Trasatlántica porque ambos, el "Guadalupe" y el "Covadonga", se encuentran rumbo a España, probablemente se embarcarán en el "Bahía de Nipe" pasado mañana viernes 15, y de ser así llegarán a La Habana antes de la inauguración de la Bienal. Sánchez Bella me decía ayer que aunque aunque llegaran después de la inauguración no tenía especial importancia, pero entiendo que si es posible, si no surge dificultad o contratiempo en su envío, es mejor que estén ahí a debido tiempo.²⁹

Y efectivamente, tres días después y tras haber consultado al ministro español de Asuntos Exteriores si autorizaba el anticipo de los gastos³⁰, el cónsul de España en Nueva York telegrafiaba al embajador en La Habana comunicándole que el día anterior había salido el vapor Bahía de Nipe con dos cajas que contenían las obras referidas de Gargallo y que llegarían a La Habana el 19 de enero³¹. La inauguración del

²⁹ También se refería el cónsul en su carta al envío de las obras, considerando que para obviarse las dificultades y trámites del envío directo a la dirección de Bienal habanera era "preferible que el remitente sea el Cónsul General de España en Nueva York y el destinatario el Embajador de España en Cuba"; así como le anunciaba que hacía preceder esta carta para que estuviera "debidamente informado y como complemento a lo que probablemente te habrá dicho Sánchez Bella" y que le confirmaría por telegrama el barco y fecha exacta de salida de las cajas para que estuviera al tanto de retirarlas y hacer entrega de ellas a la Bienal (Carta de fecha 13-I-1954 del cónsul general de España en Nueva York al embajador de España en La Habana. AGA, Secc. AA.EE., Caja 5379)

³⁰ Así, consultaba al ministro en el telegrama urgente de fecha 13-I-1954: "Debiendo proceder embalaje y embarque obras Escultor Gargallo que figurarán Bienal Habana ruego V.E. me telegrafíe si autoriza anticipo gastos que señor Sánchez Bella aprueba y ofrece reintegrar.-PRESILLA" (AMAE, Leg. R-4263, Exp.11)

³¹ Telegrama fechado 16-I-1954 del cónsul de España en Nueva York al embajador de España en La Habana (AGA, Secc. AA.EE., Caja 5379)

certamen hubo de retrasarse en varias ocasiones, como ya hemos señalado, no obstante, cuando se produjo ésta el 18 de mayo, allí estaban los dos grandes bronce de Pablo Gargallo: "Gran Profeta" y "Urano". Ambas obras, que se hallan entre las más importantes realizadas por el escultor aragonés, entre cuya producción y etapas digamos que representan -como las ha caracterizado Ordóñez Fernández- "la conquista del bronce y la posteridad"³², y que a la vez son en tamaño dos de las piezas de mayores dimensiones y envergadura realizadas por el artista³³, a partir de su exhibición en Cuba se añadirían a la colección estatal española, (tan exigua, por otra parte, en obras de arte contemporáneo de la vanguardia formada fuera de nuestras fronteras -lo que, a su vez, convertían a estas realizaciones en más interesantes, pero también en más proclives a su exhibición y uso con fines políticos-), que las abscribirá al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, siguiendo sus pasos hasta su instalación actual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En la Bienal de La Habana, con todo, no se dedicó una sección especial, como obra retrospectiva, a las esculturas exhibidas de Pablo Gargallo, sino que se intercalan entre el conjunto de la abundante representación española en la II Bienal, aunque especificándose tanto en el *Catálogo de la muestra española, como el propio Catálogo general* de la II Bienal, que estas obras estaban fuera de concurso³⁴. Era, pues, tan solo un apunte -aunque muy visible por la dimensión material de las esculturas- sobre esa función conmemorativa y de engarce con el arte avanzado de anteguerra en la que venimos insistiendo; pues la presentación y lectura del hecho en La Habana -que se producía incluso antes de incidir en España-, acaso no precisaba de mayores ahondamientos en esa vieja vanguardia española, mientras que el paso de tal función por la península se había revelado como muy productivo, por lo que no iba a estar de más una nueva insistencia, esta más pródiga en número obras del aragonés que el pequeño asomo por la isla caribeña, cuando se realice la siguiente Bienal en Barcelona.

³² Rafael FERNANDEZ ORDOÑEZ: "Pablo Gargallo y la nueva edad de los metales" en el catálogo de la exposición *Gargallo: La nueva...*, *Op. cit.*, pág.28

³³ Ambas obras fueron producidas en 1933, realizándose siete ejemplares en bronce de cada una. El "Gran profeta" mide aproximadamente 233x75x54cm. (ejemplar 7/7, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Otras versiones: Musée National d'Art Moderne, París -1/7-; Museo al Aire Libre del Dr. Palacios, Caracas -2/7-; Middelheim Park -3/7-; Museum of Art, Baltimore -4/7-; Fundación Hirshhorn, Greenwich -5/7-; Colección particular, París -6/7-); el "Urano" tiene unas dimensiones aproximadas de 80x112x30cm. (Véanse las catalogaciones de ORDÓÑEZ FERNANDEZ, asientos nº77 y nº88 en *Ibidem*, pp.182-185 y 192-193 y Pierrette ANGUERA-GARGALLO, asientos nº152 y nº154 en *Pablo Gargallo, Op. cit.*, pp.158-159)

³⁴ Ambos catálogos hacen el siguiente asiento: "GARGALLO, Pablo (fuera de concurso)./ Nació en Maella (Zaragoza), 1881; murió en 1934./ -676 bis. **Gran Profeta** (bronce)/ -677 bis. **Urano** (bronce)". (*Catálogo de la muestra española en la II Bienal Hispanoamericana de Arte. La Habana 1954*, Madrid, Gráficas Valera, s.a. [1953-1954 ?], pág.69 y *II Bienal...*, *Op. cit.*, pág.142)

Miguel Cabañas Bravo

Esta Bienal Hispanoamericana, tercera y última de las que pudieron llevarse a efecto, fue celebrada en la Ciudad Condal entre el 24 de septiembre de 1955, día de la barcelonesa festividad de la Merced y en el que un nuevo discurso del ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, la dejó inaugurada, y el 26 de enero de 1956, fecha de su clausura y a partir de la cual se comenzará a preparar la exposición antológica que siguió a la misma, realizada en Ginebra (Suiza), entre el 17 de marzo y el 6 de mayo de 1956³⁵.

La III Bienal, que como las demás no dejó de ser conflictiva en cuanto a la participación de los artistas, por otro lado añadió al certamen perspectivas de nuevo cuño como la celebración de un festival de Documentales de Arte y la exhibición de una selección de los fondos del MOMA de Nueva York, a la vez que, no obstante, también insistió en la línea seguida por las anteriores Bienales con la organización de una nueva exposición de "Precursores" y la suma al certamen de las exhibiciones del Legado Cambó y el VIII Salón de Octubre (hechos a los que se podría hallar un correlato precedente en las muestras de "precursores", las del mismo Goya o el agregado del VII Salón Nacional de Arte de Cuba en las anteriores ediciones del

³⁵Digamos también que esta III Bienal fue la mejor de todas las celebradas en cuanto a calidad de lo expuesto. Nuevamente, como en las anteriores ediciones, se sucedieron en su organización estatutos, convocatorias, juntas, jurados, exposiciones preparatorias de selección, etc. La ecléctica línea artística de las primeras Bienales intentó ser superada, aunque pese al tono más avanzado siguió persistiendo como norma de selección. Fue, por otro lado, el momento de los premios concedidos a artistas españoles como Angel Ferrant, Pablo Serrano, Sebastián Badía, Zabaleta, Francisco Lozano, Antoni Tàpies, Manuel Capdevilla, Xavier Valls, Juan Roda, Menchu Gal, José M^a Labra, Ricardo Macarrón, Mundó, Jordi Mercadé, Molina Sánchez, Vela Zanetti, Francisco Galí, Delly Tejero, Juan José Tharrats, José Hurtuna, José M^a Bosch Aymerich, Muñoz Monasterio, Robles Giménez, Antonio Perpiñá, etc. y a artistas americanos como Oswaldo Guayasamín, Alejandro Obregón, Antonio Valencia, Francisco Cárdenas, Fernando Botero, Judith Márquez, Cecilia Porras, Galo Gaecio, Bosch Roger, Rosado, José Echeve, Magdaleno, De la Mora, Javier Busquet, Franz Heet, etc. Asimismo añadamos que esta III Bienal supo rodearse de importantes incentivos y atractivos complementarios, pues al concurso se sumó un Festival de Documentales de Arte, una interesante selección de los fondos del Museum of Modern Art de Nueva York, la exposición "Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas", la muestra del VIII Salón de Octubre, la exposición del Legado Cambó, etc. Con todo, de la edición ha trascendido especialmente entre la historiografía española, quedando casi como un tópico en su caracterización, la aparición en ella del informalismo, singularmente de la mano de Tàpies, que presentó entonces algunas de sus más recientes pinturas matéricas, aunque en conjunto la Bienal barcelonesa principalmente significó el triunfo en España de las tendencias abstractas y su pleno reconocimiento oficial. Finalmente, entre los catálogos más interesantes producidos por la III Bienal y sus muestras retrospectivas y antológicas, citemos: *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial. Barcelona, Palacio Municipal de Exposiciones, 24 de septiembre 1955 - 6 de Enero 1956*, Barcelona, Imprenta Vélez, 1955; *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporánea. Blanes, Blanes Viale, Barradas, Figari, Gargallo, Hugue, Nonell, Olasagasti, Orozco, Picasso, Roig y Torres García*, Barcelona, Imprenta Vélez, diciembre de 1955 (con introducciones a los artistas de Angel Marsá, Lloréns Artigas, Rafael Benet, Sánchez Camargo, Santos Torroella, Juan Cortés y José M^a Sucre); *III Bienal Hispanoamericana de Arte. 8 Salón de Octubre*, Barcelona, Imp. Tharrats, 1955; *III Bienal Hispanoamericana de Arte. El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art, Nueva York. Palacio de la Virreina y Museo de Arte Moderno. Barcelona 24 Septiembre -24 Octubre 1955*, Barcelona, Industrias Gráficas Seix Barral Hnos., 1955; *Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso, Nonell, Manolo. Sélection de la IIIe. Biennale Hispano-Américaine. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, du 17 Mars au 6 Mai 1956*, Genève, Imp. Populaires, s./a. (1956).

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

certamen). El despliegue de actividades de la edición barcelonesa necesitó, con todo, de espacios materiales de celebración que, aparte del Palacio Municipal de Exposiciones del Parque de la Ciudadela, donde se instaló la obra concursante de la Bienal, también recurrió a otros emplazamientos para las muestras complementarias y retrospectivas, especialmente al Palacio de la Virreina, donde se presentaron sucesivamente la selección del museo neoyorquino y la exposición de los "Precursores", y a la Capilla de Santa Agueda y el Salón Tinell, donde se instaló el Legado Cambó.

En la actividad complementaria que exhibió la Bienal, además, no hubo despreocupación ni descuido de lo oficial, sino que, antes bien, ésta obedeció a un plan meditado que intentaba imprimir un claro sentido tanto a novedades del tipo de la muestra de documentales de arte, los cuales podían servir de ejemplo para la preparación española de "materiales semejantes", como a las exposiciones retrospectivas que se planeaba insertar, tal como la de la Colección Cambó, que se mostraría dentro de la Bienal como un argumento más sobre las preocupaciones del gobierno español tanto por el arte antiguo como el moderno. Hechos que, previamente a la inauguración de la Bienal, fueron expuestos con precisión por el ministro español de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, en una carta dirigida al alcalde de Barcelona, Antonio María Simarro, donde, tras felicitarle por la buena marcha de los trabajos preparatorios, le indicaba:

De dos problemas, sin embargo, quisiera yo hablarle en relación con este asunto. Es el primero, la conveniencia y hasta la necesidad de que se habilite el salón de sesiones de la antigua "Generalitat" que existe en el Palacio de Exposiciones del Parque de la Ciudadela, que ustedes están adaptando y que, según me dicen, con leves retoques se encuentra en excelentes condiciones para que pueda ser sala en donde se realice la sesión inaugural. Sánchez Bella me manifiesta que piensan que, a lo largo de las semanas de duración de la Muestra, desean exponer a los visitantes un panorama de los más selectos documentales de arte que actualmente se han realizado por los principales países del mundo, con objeto de que sean para nosotros lección y estímulo para preparar materiales semejantes, y piensan que ningún sitio más adecuado que esta sala para la realización de tal cometido. Por lo que me dicen, el costo de adaptación sería mínimo, y por ello sería muy conveniente el que usted diera órdenes de que se pusiesen inmediatamente a trabajar en esta tarea.

Un segundo problema, no menos importante, es el buscar la coyuntura favorable para la inauguración solemne del "Legado Cambó". Si la III Bienal Hispanoamericana, como me dicen, va a inaugurarse el 24 de setiembre, bajo la presidencia del Ministro de Educación, la exposición del "Legado Cambó" podría inaugurarse bajo la presidencia del Jefe del Estado al segundo o tercer día de su llegada a Barcelona. Para evitar, sin embargo, manifestaciones políticas improcedentes (que según me dice Sánchez Bella a usted también le preocupan), sería conveniente que, desde el mismo día siguiente a la

inauguración, la entrada a la exposición del "Legado Cambó" se hiciera por un billete único de la Bienal Hispanoamericana de Arte, o sea, que se consideraría la exposición del "Legado Cambó" como una retrospectiva más de las que se organicen coincidiendo con la Muestra Hispanoamericana de Arte Contemporáneo. De ese modo las cosas quedarían en su justo lugar. Todo, absolutamente todo lo que se expusiera en el Palacio de la Virreina como cuanto pueda contemplarse en el Palacio de la Ciudadela, serían manifestaciones artísticas varias y una sola y única realidad: la preocupación del Gobierno español por las manifestaciones artísticas de todas las épocas y de todas las procedencias.

Confío en que coincidiremos en la visión conjunta de estos problemas. En todo caso, no quería dejar pasar un día más sin expresarle mis puntos de vista.³⁶

Mas dejando aparte los cálculos oficiales sobre el documental artístico como sistema propagandístico, así como relegando para una próxima ocasión el caso de la exposición del Legado Cambó, que buscaba desde hacía tiempo la oportunidad de su exhibición y pudo hallarla ahora al amparo de la protección ministerial y tomando una función más o menos semejante a la introducida por la retrospectiva de Goya en la I Bienal, aunque en definitiva el caso reviste unas peculiaridades propias dignas de un estudio aparte³⁷; especialmente nos interesa entre las iniciativas de la III Bienal la exposición de "Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas", título bajo el cual, de forma conjunta la Bienal barcelonesa presentó a finales de año una serie de pequeñas muestras retrospectivas de Nonell, Picasso, Torres García, Barradas, Orozco, Figari, Manolo Hugue, Gargallo, Blanes, Blanes Viale, Olasagasti y Roig. De forma general, con ello incidía en la función de recuperación de una memoria artística de avanzada, que ahora pretendía no ser sólo española o cubana, sino tener cierta extensión iberoamericana al presentar también figuras como los pintores uruguayos Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Pedro Figari, Juan Manuel Blanes y Pedro Blanes Viale o al pintor mexicano -cuya intención de exhibición dentro del

³⁶ Carta fechada 12-VII-1955 del ministro de Asuntos Exteriores al alcalde del Ayuntamiento de Barcelona (AMAE, Leg. R-4839, Exp.11)

³⁷ Sobre los azares y contratiempos del Legado véase Ramón GUARDANS: "Origen y vicisitudes de la Colección Cambó" en *Colección Cambó*, Madrid, Museo del Prado, 9 Oct./31 Dic. 1990, pp.49-65 (Según Guardans: "Hubo una renuencia política local a dar el paso que indefectiblemente comportaría un homenaje público y multitudinario a Cambó. La resistencia cicatera y hosca fue vencida con habilidad y altura de miras por Joaquín Ruiz Giménez, Ministro de Educación, que aprovechó la presencia del Jefe del Estado en Barcelona en Octubre de 1955 y provocó que fuera él mismo quien presidiera el acto de entrega a la ciudad", pág.64). Sobre la inauguración del Legado por Franco en la III Bienal, véase: "La estancia de Sus Excelencias el Jefe del Estado y Señora. El Caudillo, en la tarde de ayer, presidió la apertura de la Exposición de cuadros del "Legado Cambó", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14-X-55, pág.1; Joaquín MONTANER: "El Jefe del Estado y su esposa inauguraron ayer la exposición del Legado Cambó", *Abc*, Madrid, 14-X-55, pp.3 y 32; F. VAZQUEZ-PRADÁ: "El Caudillo inaugura en Barcelona la Exposición del Legado Cambó", *Arriba*, Madrid, 14-X-55, pp.1 y 8; M. VIGIL Y VAZQUEZ: "Franco inaugura la exposición del legado Cambó", *Ya*, Madrid, 14-X-55, pp.1 y 2

marco de la I Bienal había resultado totalmente frustrada- José Clemente Orozco³⁸; aunque también casos como el de Olasagasti introducían la ocasión de homenajear a artistas recientemente fallecidos o el de Picasso a artistas vivos de indiscutible influencia en el arte vanguardista -incluso pese a oposiciones como la manifestada por el malagueño en las anteriores Bienales Hispanoamericanas-. Cerca del círculo de este último famoso pintor y de la formación catalana y francesa, se encontraban especialmente el resto de los artistas españoles resaltados por la muestra barcelonesa de "Precursores", aunque queremos aludir singularmente al caso del escultor Gargallo, en quien nos hemos fijado como ejemplo de esa función rememoradora que estaba aplicando la política artística oficial de los años cincuenta.

Este Gargallo era presentado ahora con mayor amplitud que en La Habana, exhibiéndose quince de sus más destacadas obras, que incluían los dos grandes bronces donados por su viuda y expuestos en la Bienal de Cuba y otras obras en su mayor parte propiedad de los Museos Municipales de Arte de Barcelona y el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid³⁹. No era extraño, pues, que José Camón Aznar, director de la revista *Goya*, abriera el número extraordinario que dedicó esta publicación a la III Bienal, precisamente refiriéndose a la muestra de los "Precursores" y en especial a Gargallo. Y así, tras consignar "el acierto de hacer preceder este conjunto de modernidades reunidas en la Bienal Hispanoamericana de los artistas que las han hecho posibles", añadía el crítico y catedrático madrileño:

Y en esta presentación de precursores hispánicos, advertimos que la garra genial de estos maestros -Gargallo, Julio González, Manolo, en escultura- sigue palpitando con entera contemporaneidad e incluso llegando mucho más allá que las intenciones de los escultores vivos.

Ante nosotros se encuentra uno de los maestros que más trascendencia han tenido en la plástica moderna. Gargallo se incorpora a los artistas que han realizado la transformación más radical del modelado escultórico desde las épocas clásicas. Y gracias a sus intuiciones el arte moderno ha podido

³⁸ Además de la introducción a cada uno de estos artistas en el catálogo citado de la muestra de *Precursores*, véase como visión de conjunto sobre estos "precursores" americanos, José M^a MORENO GALVAN: "Entre Orozco y Torres García", *Goya* n^o8, Madrid, Sep.-Oct. 1955, pp.93-98

³⁹ El catálogo de la muestra retrospectiva, en el que Gargallo era introducido por el J. Lloréns Artigas, gran amigo del escultor, relacionaba -aunque advirtamos que con numerosos y evidentes errores- las siguientes obras: 1.PROFETA, bronce, 200 cm./ 2.URANO, hierro tallado, 110 cm./ 3.ANTINOUS, hierro, 80 cm./ 4.GRETA GARBO, hierro, 40 cm./ 5.DAVID, hierro, 60 cm./ 6.GRETA GARBO, hierro tallado.-Prop. Museo Contemporáneo de Madrid/ 7.CABEZA DE PROFETA, hierro tallado, 35 cm. Museo Contemporáneo de Madrid/ 8.RETRATO DE PABLO PICASSO, piedra.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 9.MUJER SENTADA, bronce, 72 cm., 35x50.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 10.BAIGNEUSE, bronce, 68 cm.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 11.TORSO DE MUJER, hierro tallado. 50x47.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 12.GITANILLO (torso), bronce, 70 cm.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 13.LA DANZARINA, hierro tallado, 37 cm.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 14.EL VIOLINISTA, plomo, 40 cm.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona./ 15.MUCHACHA DE CASPE, alabastro, 30 cm.-Prop. Museos Municipales de Arte de Barcelona. (*III Bienal... Precursores...*, *Op. cit.*, pp.15-17)

Miguel Cabañas Bravo

*expresar los estados de espíritu más sutiles y conmovidos, liberados de la opacidad de la materia.*⁴⁰

No cabe duda que el sistema y función otorgada a las exposiciones retrospectivas ya estaba consolidado en la III Bienal Hispanoamericana, así como que la ecléctica línea seguida por estas Bienales se convertía en modelo oficial del panorama promocional hacia el exterior. De hecho, meses más tarde, el pabellón español que viajó a la XXVIII Bienal de Venecia (1956), volvía a insistir en la figura de los "precursores" presentando junto a los concursantes dos exposiciones retrospectivas: la del pintor bilbaíno Juan de Echevarría y la del escultor aragonés Pablo Gargallo (entre cuyas obras iban el "Gran profeta" y el "Urano"), acompañante uno de la Bienal de Madrid y otro de la reciente de Barcelona, que una vez más se les presentaba como detentadores del arte que se estaba produciendo en la escena artística española, un arte que respecto a esta edición de la Bienal veneciana, en paralelo con la orientación surgida de las Bienales Hispanoamericanas, presentaba un ecléctico panorama que, aunque había dejado ya de lado los rancios academicismos, cobijaba además de las retrospectivas a unos cincuenta artistas de muy diversas adscripciones⁴¹.

La Bienal Hispanoamericana, por otro lado, comprometiéndose cada vez más su organización y patrocinio con cuestiones y vaivenes políticos, no pudo llegar a realizar una cuarta edición, pese a lo adelantados que estuvieron los proyectos de celebrarla en Caracas (1957-1958), lo que desaconsejó la caída del presidente venezolano Pérez Jiménez, y en Quito (1959-1962), donde los aplazamientos de las reuniones de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.), a cuyo patrocinio se había asociado, imposibilitaron su realización, hasta que finalmente estos certámenes fueron sustituidos en 1963 por las exposiciones de "Arte de América y España" que di-

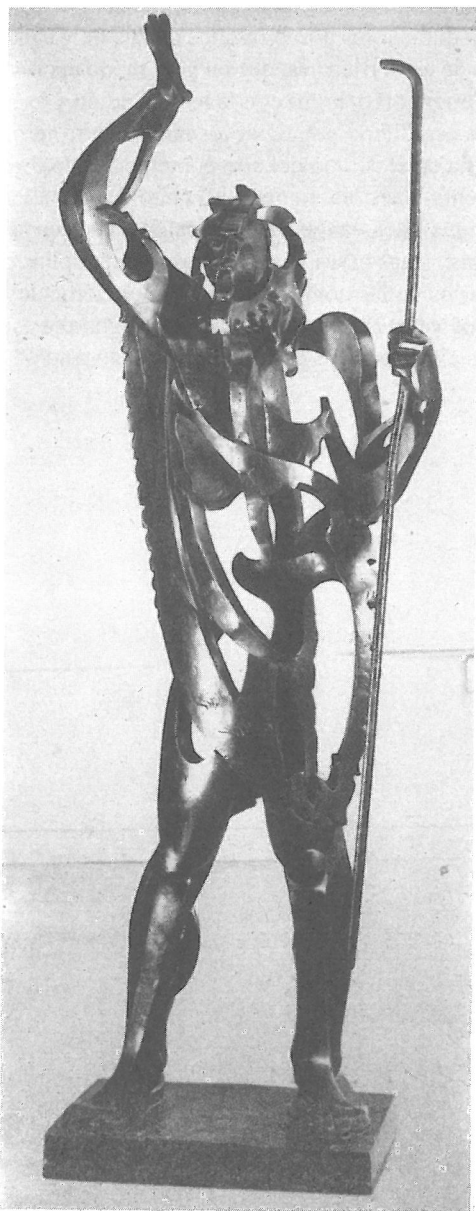
⁴⁰ José CAMON AZNAR: "Pablo Gargallo", *Goya* nº8 (Número extraordinario dedicado a la III Bienal Hispanoamericana de Arte), Madrid, Sep.-Oct. 1955, pp.74-78

⁴¹ Allí estuvieron, además de Echevarría y Gargallo, los pintores Francisco Arias, Beulas, José Cabañero, Caneja, Canogar, Capdevila, Ciruelos González, Echaz Buisan, Will Faber, Feito, Flores, Menchu Gal, García Donaire, Guijarro Gutiérrez, Labra, Lozano, Ricardo Macarrón, Maldonado, Mampaso, Manrique, Millares, Molina Sánchez, Mompou, Mozos, Benjamín Palencia, Pardo Galindo, Planasdurá, Quirós Arroyo, Reyes Torrent, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Tharrats, Ucelay, Vaquero Palacios, Vaquero Turcios, Eduardo Vicente, Villo Bassols, López Villaseñor, Zabaleta y los escultores Cano Correa, Cruz Solís, Carlos Ferreira, Amadeo Gabino, Úbeda, Ramón Lapayese, Cristino Mallo, Pastor Pla, Planes, José Luis Sánchez y Serra Güell. (Algunos comentarios de la prensa sobre lo abundante, diverso y ecléctico del pabellón: Luis de la BARGA: "La XXVIII Bienal de Arte de Venecia", *Arriba*, Madrid, 17-VI-56; J. MORIONES CASAS: "La XXVIII Bienal de Arte, Venecia", *La Vanguardia Española* (suplemento), Barcelona, 24-VI-56; "Participación española en la Bienal veneciana", *Ya*, Madrid, 8-VII-56)

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...

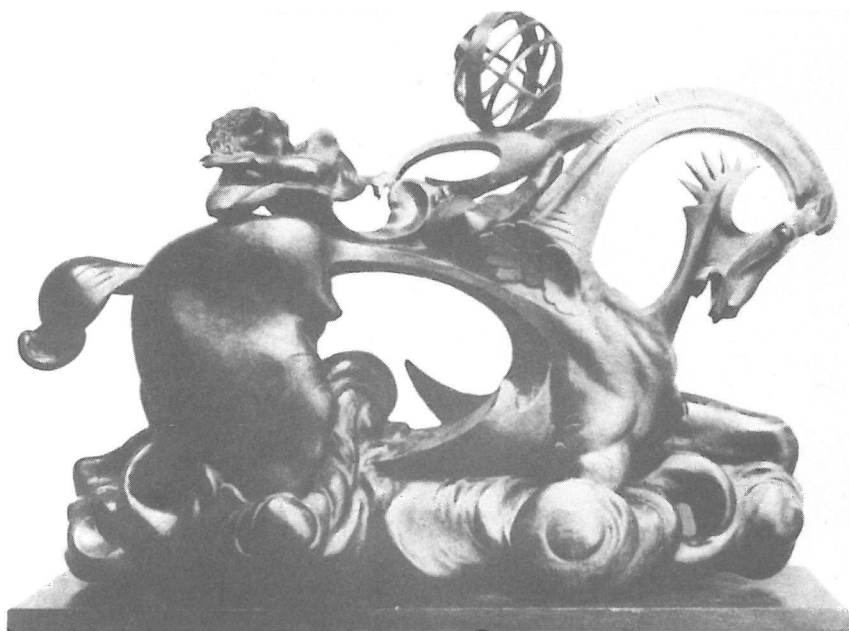
rigió Luis González Robles. No obstante, como hemos ido viendo, la política artística española seguida durante los primeros años cincuenta y canalizada a través de las ediciones celebradas de estas Bienales, que en gran modo aportaron un destacado modelo promocional y orientativo, logró con la recuperación y asociación a la memoria artística de avanzada acreditar y prestigiar los nuevos derroteros emprendidos por la esfera oficial española en el campo del arte contemporáneo. La segunda mitad de la década de los cincuenta, pues, ya no necesitó tanto de esa labor de rememoración y enganche con la antigua línea vanguardista española, pues en su primera mitad ya se había conseguido poner unas bases lo suficientemente amplias para poder luego presentar en los escenarios de las confrontaciones internacionales, sin tal tipo de apoyos, sin desconciertos y por sí misma, a la joven vanguardia española del momento, que logró destacados éxitos con la oportunidad que se le tendió.

Miguel Cabañas Bravo



PABLO GARGALLO: "Gran Profeta". 1933. (233 x 75 x 54 cm).

La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística ...



PABLO GARGALLO: "URANO" (1933) 80x112x30 cms.