

Alicia Fuentes Vega*

⇒ Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires, 1947

Resumen: El artículo estudia la Exposición de Arte Español celebrada en Buenos Aires en 1947, una de las primeras muestras en las que se puede constatar la instrumentalización de la vanguardia por el franquismo, analizando los aspectos vinculados a la organización, la selección y la crítica que generó la muestra en su momento. Además de una puesta al día de la lectura historiográfica que se ha venido haciendo de dicha exposición, se proponen nuevas líneas interpretativas desde el punto de vista de ‘lo español’.

Palabras clave: Franquismo; Política de la hispanidad; Exportación cultural; Argentina; 1947.

Abstract: The article deals with the Spanish Art Exhibition that was held in Buenos Aires in 1947, which is one of the first events in which the exploitation of the avant-garde by the Franco regime can be traced. The aspects regarding its organization, art selection and critical reviews are analyzed. The article proposes not only an updating of the historiography appeared around this exhibition, but also new interpretative parameters from the point of view of ‘spanishness’.

Keywords: Franco Regime; Politics of Hispanicity Cultural Export; Argentina; 1947.

1. Exportación cultural española en los años cuarenta y cincuenta

Historia de un proceso

El cambio de tipo político y económico que llevó al régimen franquista a abandonar la política autárquica y apostar por la progresiva apertura durante la década de los cincuenta, se corresponde con otro proceso de tipo estético y cultural que ha sido ampliamente estudiado: el apadrinamiento de la vanguardia por parte del Estado.

El punto de partida de dicho proceso suele ponerse en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores franquista, en 1951. No obstante, bastantes autores han insis-

* Alicia Fuentes Vega es licenciada en Historia del Arte. Actualmente está elaborando su tesis doctoral con el tema de arte y turismo durante el franquismo. Es becaria del programa de Formación del Profesorado Universitario del Gobierno de España y está inscrita en el Dpto. de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid. Es integrante del Proyecto de Investigación I+D “Los lugares del Arte”. Contacto: alicia.ff.vega@gmail.com.

tido en que la progresiva asimilación de la vanguardia estaba ya en curso desde los años 40, situando en la I Bienal Hispanoamericana no el principio, sino el punto álgido de la misma. Miguel Cabañas Bravo, quien ha estudiado más a fondo dicha exposición, insiste en que, “por más que en alguna ocasión se haya querido ver como hito aislado”, la I Bienal Hispanoamericana “no es un acontecimiento descontextualizado o inexplicable dentro del curso que siguen el arte y la política española” (1996: 53). Francisco Calvo Serraller por su parte, plantea dicha exposición no como el comienzo de la utilización de la vanguardia por parte del Estado, sino precisamente de lo contrario, afirmando que es a partir de la I Bienal cuando “se produjo una convergencia entre vanguardia artística y vanguardia política, que separó definitivamente la creación del campo institucional” (1985: 56). Víctor Nieto Alcaide arremete mucho más directamente contra el manido esquema de presentar este certamen como “fractura histórica”, acusando de ello a “la crítica de los años 50 y 60, obstinada en identificar la vanguardia con un baluarte frente al régimen”, y afirmando taxativamente que “todo lo que surgió, se planteó y desarrolló en la I Bienal existía con anterioridad” (1993: 77). En esta misma dirección, Ángel Llorente interpreta la Bienal Hispanoamericana como “el resultado de los cambios que se habían ido produciendo en otras exposiciones –principalmente para el exterior, y en menor medida para el interior– desde 1948, al observar los responsables españoles la buena acogida que tenían las obras de artistas no académicos y renovadores” (1995: 129-130).

Quizá la clave esté en no plantear la Bienal Hispanoamericana ni como el principio, ni tampoco exactamente como el punto álgido de la intersección de oficialidad y vanguardia, sino tan sólo como un paso más –aunque más pronunciado que otros– en dicho proceso. Es esta última línea la que se ha seguido en este artículo, en el que se analizará la exposición de arte español organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales en Buenos Aires en 1947, para determinar si es cierto que cuando llegue el aperturismo de los años 50, el franquismo llevaba ya años experimentando con la posibilidad de utilizar en su favor el arte moderno.

La asimilación de la vanguardia no constituye un acontecimiento puntual, sino que consiste en un proceso, un ‘ir probando’, para quedarse finalmente con la opción más efectiva. Se probarán diversos artistas y líneas estéticas, pero sobrevolando a todas ellas se instala la solución de la llamada “tercera vía”. Se ha teorizado mucho sobre este concepto, que ha sido identificado como aquello que permitió salvar el aparentemente insalvable escalón entre modernidad y franquismo. Promovida por críticos como Enrique Azcoaga y Enrique Lafuente Ferrari desde principios de los años cuarenta, la tercera vía abrió “la posibilidad de utilizar un lenguaje moderno, pero en ningún caso vanguardista” (Díaz Sánchez/Llorente 2004: 26); un arte que, si bien introducía novedades plásticas de tipo internacional que lo acercaban peligrosamente a la vanguardia, ahuyentaba toda suspicacia por ser plenamente ‘español’. Esto es, un arte ‘moderno, pero propio’. Hecha esta salvedad, cualquier innovación plástica sería aceptable para el franquismo de la apertura.

“Lo español”: el argumento definitivo

Si las instituciones culturales franquistas querían actualizar su imagen para salir del aislacionismo que estaba ahogando la economía, primero tenían que fabricar un discurso de modernidad propia que fuera creíble y, sobre todo, aceptable para los propios medios

internos conservadores. Esta necesidad va a originar un aparato interpretativo que consistirá en encontrar, en todos los artistas de vanguardia que se desee asimilar, inequívocas señas de españolidad. En efecto, si el principal atractivo de la mencionada “tercera vía” era su maleabilidad, es la idea de lo español, fundamentalmente abstracta, la que hace posible dicha versatilidad.

Entre quienes han estudiado este tema, Julián Díaz Sánchez es uno de los historiadores que más claramente ha señalado la idea de lo español como vehículo que hizo posible la instrumentalización del movimiento artístico más explotado por el franquismo con fines ‘publicitarios’: el informalismo. Haciendo un análisis crítico de los “relatos canonizadores” (Díaz Sánchez 2001: 354) del informalismo –como los escritos por Juan Eduardo Cirlot o los aparecidos en *Papeles de son Armadans* sobre El Paso– Díaz Sánchez llega a la conclusión de que eran los propios pintores informalistas quienes “emplazaban a la crítica a interpretar su obra [...] en unos términos españolistas que encontraron acomodo en el contexto de una dictadura que gestionó las artes desde posiciones de promoción selectiva” (Díaz Sánchez 2001: 353), afirmando asimismo que el triunfo del informalismo “se basó, fundamentalmente, en la posibilidad de encontrar en esta tendencia, con más facilidad que en otras, unas raíces españolas” (Díaz Sánchez/Llorente Hernández 2004: 78).

Pero el expresionismo abstracto de Tàpies no fue, ni mucho menos, la primera tendencia a la que se aplicó la estrategia de ‘lo español’. Más bien al contrario, ésta había sido una constante en la crítica y en el discurso oficial desde el principio de la posguerra, utilizándose para reivindicar, entre otros, a las figuras españolas de la vanguardia internacional. Es paradigmático de esta estrategia de apropiación a través de la identidad hispana el famoso texto de Eduardo Ducay “Antipintura y Arte antiespañol”. En él, el crítico responde a los ataques de Mariano Tomás, quien había calificado al arte moderno de “absurdo”, “extravagante”, “antipintura” y “antiespañol”. Ducay no duda en defender a los artistas de vanguardia basándose, precisamente, en sus raíces ibéricas:

Ante todo, ¿qué es “antipintura”, qué es “arte antiespañol”? [...] resulta que ese absurdo, que constituye el nervio de la pintura actual en todo el mundo, es una creación española y una de nuestras mejores glorias artísticas (al menos, a los ojos de un mundo que parece ser está equivocado por completo). Porque Picasso es español. Y lo son Juan Gris, Miró y –aunque ahora no nos guste– Salvador Dalí. Si su individualismo artístico, su temperamento rebelde, su sentido comercial –lo que sea– los ha llevado fuera de España y obligado a encasillar su personalidad en otras escuelas, como la llamada de París, no por eso dejan de ser españoles. Si en España una reacción conservadora les ha negado el paso, no abandonan por ello su personalidad. Son tan españoles como Goya que, como ya es sabido, fue quien definitivamente abrió las puertas a la pintura moderna y que tiene cosas muy “antiespañolas”. [...] El calificativo de antiespañol no puede concederse, simplemente porque un pintor cree a su manera; porque, en todo caso y según juicio propio, pinte mal. Yo no llamo antiespañol a Mariano Tomás aunque sus novelas me parecen malas. El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores [...]. Y eso sí que es bien español. Descubrir, romper moldes, conquistar territorios inexplorados o en cuya existencia nadie creía, por considerarla un absurdo (Ducay 1952: 17).

Hay que insistir en la idea de que, si bien cuando hablamos de instrumentalización de la vanguardia por parte del franquismo pensamos inmediatamente en el caso de los

informalistas, antes que ellos corrió esa misma suerte una larga nómina de artistas. Jordi Gracia hace hincapié en esto mismo, afirmando que “[s]i es entre los jóvenes núcleos abstractos e incipientemente informalistas donde más vistosa y afortunada –para ambas partes– resultó la cooperación con el Estado”, ésta también consistió en la “inmediata oficialización de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, o, en el caso más revelador de todos, José Gutiérrez Solana” (2006: 46). Gabriel Ureña Portero, que también ha tratado bastante este tema, opina además que se hizo toda una recuperación de la pintura anterior –desde Fortuny hasta Sorolla, Ramón Casas, Pinazo o Nonell–, recurriéndose, para recuperar conjuntamente a pintores tan diversos, a su común raigambre nacional (1982: 159-205). De hecho, se puede retrotraer la estrategia de apropiación por medio de ‘lo español’ incluso hasta el 98: se ha llamado la atención sobre el hecho de que el espíritu inequívocamente liberal de tipo regeneracionista de los autores del 98 no supuso obstáculo alguno para que éstos fueran rápidamente recuperados por la intelectualidad falangista, a través del argumento de ‘lo nacional’.¹

La clave de la fabulosa efectividad del argumento de ‘lo nacional’ o ‘lo español’ consiste en que vacía a la obra de arte de todo contenido ideológico. Una despolitización más que necesaria si el régimen quería asimilar como propias figuras tan reconocidas internacionalmente como Picasso. No hay que subestimar la inmensa potencialidad del argumento de ‘lo español’ como estrategia instrumentalizadora de la cultura por parte del Estado. La razón última que lleva a echar mano de ‘lo español’ para interpretar el arte moderno es, sin duda, la necesidad de desideologizarlo, lo que se consigue fácilmente reduciéndolo a señas nacionales.

2. Buenos Aires, 1947

A principios de 1947, quizá antes, una galería argentina solicitó al gobierno español un envío de obras de arte con la intención de hacer una exposición de pintura española. La idea debió de entusiasmar a la Dirección General de Relaciones Culturales, porque el 12 octubre de 1947 se inauguraba en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires una gran exposición de arte español, organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y auspiciada de forma directa por el presidente Perón.² La conversión de lo que nació como una iniciativa privada y unilateral de la galería argentina, a un emprendimiento oficial de gran magnitud –se expusieron más de medio millar de obras a lo largo de varios meses– sobre la base de relaciones diplomáticas bilaterales, se entiende al situar esta exposición en el contexto de la política de la hispanidad.

Cabañas Bravo la ha definido como “una política de acercamiento a los países Iberoamericanos en razón a vinculaciones de tipo histórico, religioso, idiomático, social, etc.,

¹ Esta idea, que ha sido estudiada por María Isabel Cabrera García (1998: 20), queda recogida también en un temprano artículo de José Antonio Gómez Marín (1974).

² José Aguiar, co-comisario de la exposición, explica de este modo el origen de la iniciativa en una entrevista con E. H. T. publicada en el diario *Informaciones* el 2 de agosto de 1947: “Surgió la idea de una Casa argentina, que pidió una selección de obras. Esta idea creció hasta convertirse en lo que es hoy: algo de verdadera importancia nacional. De una envergadura tal, que su realización se hace posible merced a la gran ayuda que nos han prestado el Presidente Perón y el ministro de Asuntos Exteriores español”.

que señalan tradicionales rasgos de identidad comunes [...] pero cuyo fomento, finalmente, también viene a ser acompañado de una utilización para favorecer la introducción de fines de tipo político y económico” (1996: 147). Dicha política condujo a la creación del Instituto de Cultura Hispánica (ICH) en 1945, y fomentó la creencia en un espíritu panhispánico que hermanaba a los españoles con los hispanoamericanos –o mejor, y para asegurar la superioridad de los primeros en el intercambio, implicaba una relación filial de la ‘Madre España’ con sus hijos predilectos, esto es, una especie de actualización pacífica del pasado imperial español–.³

La política de la hispanidad daría sus frutos, pues en efecto, los seis únicos votos que se opusieron a la moción de censura de la ONU a Franco tras la Segunda Guerra Mundial correspondieron a países de Latinoamérica.⁴ Fue con Argentina con quien Franco mantuvo su vínculo más importante. El famoso “Protocolo Franco-Perón”, que aseguró el abastecimiento a España durante el cierre de las fronteras⁵, tuvo su precedente en el convenio comercial hispano-argentino firmado en enero de 1947, tan sólo unos días después de que Argentina ratificase su apoyo a Franco enviando a Madrid un nuevo embajador mientras los demás países retiraban los suyos, y tan sólo unos meses antes de que se inaugurase la Exposición de Arte Español. Tal coincidencia, que no puede tratarse de una casualidad, demuestra que debemos leer la muestra de arte español de Buenos Aires como una iniciativa integrada dentro de una estrategia diplomática que perseguía unos claros intereses políticos y económicos.

La organización

El comité organizador estaba integrado por el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor (uno de los pintores con más influencia dentro de los círculos academicistas de la época), el director del Museo Nacional de Arte Moderno, Eduardo Lloset, el pintor José Aguiar y el historiador Francisco Javier Sánchez Cantón, a la vez subdirector del Museo del Prado; sus secretario fueron el Jefe de la Sección de Fomento de las Bellas Artes, Ramón Manchón y Herrera, y el Secretario de la Embajada de España en Buenos Aires, Enrique Pérez Hernández y Moreno. Sus presidentes fueron los Directores Generales de Bellas Artes y de Relaciones Culturales, marqués de Lozoya y marqués de Auñón.

El reparto de las tareas en la comisión fue desigual. Si bien los organizadores principales tendrían el mismo peso en lo referente a la selección de obras, la importancia nominal de Álvarez de Sotomayor parece haber sido mayor. Él fue quien acaparó la mayor atención en los medios argentinos y quien se encargó de las relaciones diplomáticas, via-

³ Este trasfondo imperialista de la política de la hispanidad del franquismo ha sido resaltado por Gustavo Palomares Lerma, quien encuentra en ella un “modelo hispánico paternalista vinculado a un sentimiento de añoranza colonial e imperial”, muy diferente del panhispanismo promovido por la Segunda República, más “próximo al espíritu integrador del republicanismismo bolivariano” (2004: 55-58).

⁴ Argentina, Costa Rica, República Dominicana, Ecuador, El Salvador y Perú (Tamames 1977: 515-520).

⁵ Francia mantuvo cerrada su frontera con España entre marzo de 1946 y febrero de 1948, y los embajadores internacionales no volverán al país hasta 1950. En 1955 España fue definitivamente aceptada en la ONU.

jando con unos meses de antelación a Buenos Aires para establecer los contactos personales necesarios. Durante los meses previos a la exposición, Sotomayor debía pintar, además, los retratos del presidente Perón y su esposa, que el embajador de España en Argentina, José María Areilza les entregaría como obsequio el día de la inauguración. Sobre esta relación directa de Sotomayor con Perón se habló bastante en la prensa tanto española como argentina, presentando las sesiones de posado como distendidas reuniones “de dos buenos amigos”, y siempre haciendo hincapié en la admiración del presidente argentino por la tradición artística de la ‘Madre España’.⁶

José Aguiar y Eduardo Lloset fueron, junto con el galerista Macarrón como auxiliar técnico (quien ni siquiera es mencionado en el catálogo), los responsables del embalaje y envío de las obras desde Cádiz, así como del montaje en Buenos Aires; de hecho hubo quien afirmó que ellos –sobre todo Lloset–, y no el director del Prado, eran los verdaderos artífices de la muestra.⁷

Pero estas no fueron las únicas diferencias entre los organizadores. Hubo otras, de tipo ideológico-estético, que remiten al contenido mismo de la exposición. En efecto, se ha señalado cómo la exposición de Buenos Aires representó un “acuerdo entre los partidarios de la renovación y los conservadores” (Llorente Hernández 1999: 57). El lado de la tradición, por supuesto, lo ocupó Sotomayor, quien, según señala Javier Tusell (1993), habría tenido problemas para aceptar la línea más abierta de Lloset y Aguiar, llegando incluso hasta el conflicto explícito. En cualquier caso, queda claro que el consenso final –en Buenos Aires no todo fue renovación, pero desde luego tampoco academicismo– es índice de una actitud laxa y hasta favorable de las instituciones franquistas hacia la modernidad.

La organización de la exposición debió llevar unos cuantos meses, pues en enero de 1947 se informa que sus preparativos están en marcha.⁸ Finalmente, fue inaugurada el 12 de octubre por el presidente Perón en presencia del embajador español José María Areilza y de la plana mayor del gobierno argentino. El acto se integró dentro de las celebra-

⁶ En este tono describe las reuniones Jacinto Miquelarena en una nota titulada “Perón posa para Sotomayor. Y el presidente y el pintor, charlan como dos buenos y viejos amigos durante todas las sesiones”: “Las sesiones son realizadas en una saleta de la residencia general de la avenida Alvear, a poca distancia de la Embajada de España. El modelo es un excelente modelo; no hace esperar nunca y hasta se anticipa a veces a la llegada del pintor. Se siente, en cierto modo, divertido; hablan los dos durante el trabajo. Porque no se trata de ‘sorprender la quietud’, sino de llevar al lienzo algo de una vida. Hablan, pues, mientras el pintor pinta, y el modelo se mueve a sus anchas y curiosear el avance del cuadro. El pintor domina también el arte de interesar por la palabra. ‘Que no me saquen a relucir –dice, por ejemplo– a Montgolfier, a Santos Dumont, a los hermanos Wright. La verdadera conquista del aire la hizo Velázquez, cuando pintó Las Meninas’. El modelo sonríe, insiste en su amor a España, y bien que siente por ella ‘la nostalgia anticipada’. Ha elegido el Collar y la Gran Cruz de Isabel la Católica, como condecoraciones destacadas para el retrato. Las sesiones suelen durar dos horas. [...] Al fin de cada sesión, el Presidente acompaña al señor Álvarez de Sotomayor hasta la puerta de la casa” (Miquelarena 1947a).

⁷ Como por ejemplo Mariano Daranas (1947b).

⁸ Así lo demuestra una noticia aparecida en *ABC*: “La viuda del pintor español Antonio Ortiz Echagüe, fallecido en la Argentina, donde vivía últimamente, tiene el propósito de trasladar a España una gran parte de las obras del finado, que éste conservaba celosamente aquí en su finca de campo. [...] Con este motivo, un grupo de compatriotas ha sugerido la idea de que algunos de dichos lienzos, antes de ser enviados a la Península, formen parte de la Exposición de arte español moderno que se proyecta celebrar próximamente en Buenos Aires. Se realizan ya algunas gestiones en tal sentido.” (“Las obras del pintor Ortiz Echagüe serán enviadas a España”, anónimo, *ABC*, 24.1.1947: 14).

ciones del “día de la raza”, redondeándose esta apoteosis de hispanidad con la entrega de la Orden del Libertador a Álvarez de Sotomayor por el general Perón. Sin embargo, la coincidencia de la fecha parece haber sido casual, pues la exposición debía haber sido inaugurada el 15 de septiembre. El retraso se debió a que se esperaba el arribo de las obras de Josep Maria Sert que debían formar parte de la exposición y se demoraron en la frontera francesa⁹, cerrada desde 1946.

Detrás de la coincidencia de fechas debe haber habido, sin embargo, algo más que pura casualidad. Si bien es verdad que el retraso se debió a causas externas, una vez aceptado dicho aplazamiento, probablemente se aprovechase para hacer coincidir la inauguración con la celebración del 12 de octubre, en una deliberada búsqueda de la ocasión más simbólica y con mayor carga política.¹⁰

La selección

“Tres gloriosos muertos” y muchos *muertos vivientes*

Las primeras noticias sobre la exposición de Buenos Aires se refieren a ella bajo el lema de “diez años de arte español”. Así la define tanto la prensa como los propios organizadores¹¹, y hasta el embajador de España en Argentina el mismo día de la inauguración¹²; es decir, cuando ya cualquiera podía comprobar, *in situ* y a simple vista, que las obras expuestas ocupaban un marco temporal mucho más amplio. La referencia del embajador español a esos “diez años” en su discurso inaugural no puede verse como falta de información por su parte, sino más bien como síntoma de un desinterés deliberado hacia el contenido real de la exposición, una vez que en el plano retórico ya se ha dicho lo que se deseaba. Esta priorización de las fórmulas sobre la realización práctica es una constante de la exportación cultural del franquismo, cuyos responsables se esfuerzan por poner en circulación una retórica de modernidad independientemente de los contenidos expuestos en cada ocasión. En efecto, si en el plano del discurso se hace referencia nominal a figuras de alto reconocimiento internacional como Picasso o Juan Gris, entonces da igual que quien *de facto* represente al arte español sea Raimundo de Madrazo o Álvarez de Sotomayor.

⁹ Noticia de ello en *Arriba*, 2.9.1947: 6 (“La exposición de pintura y escultura españolas se inaugurará en la Argentina en octubre. Se espera que asista al acto inaugural el Presidente Perón”, anónimo), y en *La Provincia*, 26.9.1947: 2 (“En octubre se inaugurará la Exposición de arte español, anónimo), entre otros.

¹⁰ El 28 de septiembre *La Nación* anunciaba la inauguración para “el próximo domingo” (“Pintores españoles en Buenos Aires”, anónimo), de modo que la exposición estaría ya montada en torno al día 5 de octubre, y simplemente se habría retrasado el acto oficial hasta el 12 de octubre.

¹¹ “300 obras maestras del arte español van a ser expuestas en Buenos Aires. Conferencia de Ramón Pérez de Ayala y Gómez de la Serna. ¿Será posible exhibir esas obras en Madrid?”, en *Informaciones*, 2.8.1947: 2 (E.T.H. 1947); “La pintura española en Suramérica” en *ABC*, 3.10.1947: 10 (Daranas 1947a); “Mañana se inaugura en Buenos Aires la Exposición de Pintura española” en *Madrid*, 12.10.1947: 10 (anónimo).

¹² En su discurso de inauguración, transcrito en: “Ayer fue inaugurada en Buenos Aires la Exposición de Arte Español Contemporáneo. Brillante Discurso de Perón al Pintor Álvarez de Sotomayor” (*Informaciones*, 13.1.1947: 10, anónimo).



Fernando Álvarez de Sotomayor: *La esposa del pintor*, 1945. Óleo sobre tela, 130 × 112 cm
(Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Es así que en el texto del catálogo, el director general de Bellas Artes asegura que junto a la “obra de artistas vivos que trabajan actualmente” se expone sólo la de “tres gloriosos muertos”: Zuloaga, Solana y Sert. Sin embargo la selección abarca también a Darío de Regoyos (1857-1913), Francisco Iturrino (1864-1924), Juan de Echevarría

(1872-1931) y Aurelio Arteta (1885-1943) entre otros, y a pintores cuya obra estaba concluida: Marceliano Santamaría (1866-1952), Eduardo Chicharro (1873-1949), Gustavo de Maeztu (1876-1947), etc. Tampoco en este caso parece tratarse de desinformación por parte del marqués de Lozoya, sino más bien de falta de interés en resaltar el elemento tradicional de la exposición, aunque éste existiera y fuera, de hecho, mayoritario. Al llamar la atención solamente sobre ese trío ilustre, todo el resto quedaba implícitamente catalogado de moderno.

Tal empeño de las autoridades responsables de la exposición por difundir informaciones erróneas, sorprende todavía más cuando se observa que algunos diarios parecen estar mejor informados: en el mes de septiembre, Enrique de Angulo advierte en *Ya* sobre el cambio de dirección de la muestra respecto de su planteamiento original.¹³ No se trata, por tanto, de falta de información –si se había notificado el cambio a la prensa, por fuerza habían de estar al corriente el embajador y el director de Bellas Artes–, sino de ocultamiento estratégico.

Pero no sólo se expone la obra de muchos más pintores muertos que los que menciona la presentación del catálogo, sino que además se escamotea a uno de los tres “gloriosos”: en efecto, en el catálogo no aparece el pintor catalán Josep Maria Sert, aunque el marqués de Lozoya subrayara su presencia en el texto de presentación. Ya vimos que los lienzos de Sert tuvieron problemas para atravesar la frontera francesa, pero de nuevo Enrique de Angulo informa en el mencionado artículo del 25 de septiembre, que tales dificultades habían sido finalmente soslayadas. ¿Por qué no encontramos entonces sus obras en la selección final? Teniendo en cuenta que el periodista asegura que los cuadros habían conseguido atravesar la frontera “a última hora”, probablemente surgirían complicaciones posteriores que habrían impedido que llegasen a tiempo a Argentina.¹⁴ En cualquier caso, no hay duda de que el marqués de Lozoya habría podido añadir, al menos, una nota aclaratoria o fe de erratas en su texto. Si no se hizo corrección de error tan evidente, de nuevo hay que buscar la razón en, por medio de esos nombres prestigiosos, la caterva de artistas academicistas de segunda fila que copaban el panorama del arte oficial en España y que constituían la verdadera rémora que el régimen necesitaba quitarse de encima para poder fabricar su discurso de modernidad.

“Artistas vivos que trabajan actualmente”: promoción selectiva

Aunque ya hemos visto que en Buenos Aires se acabó presentando todo un conjunto de ‘muertos vivientes’, lo cierto es que el propósito teórico de la exposición era “exhibir todo lo que es hoy el arte español”, concentrándose en “la obra de artistas vivos que trabajan actualmente y en su mayoría jóvenes”, como se señala en el catálogo de la exposición (1947: 13). Así pues, junto al grupo de los artistas ligados al regionalismo de principios de siglo y el de los academicistas más jóvenes, encontramos un tercer grupo

¹³ “En su proyecto inicial, tal exposición, había de llamarse ‘Diez años de arte español’, pero con plausible acierto se han alterado el título y el propósito, a fin de que puedan contemplar los argentinos la obra altamente representativa de algunos pintores –como Darío de Regoyos– que no figuran precisamente entre los de la última década” (De Angulo 1947).

¹⁴ El buque español *Cabo de Hornos* zarpó de Cádiz el 7 de agosto (Miquelarena 1947b).

formado por artistas cultivadores de lo que se podría llamar ‘arte nuevo’. En la selección de Buenos Aires estaba abundantemente representada la llamada “Joven Escuela Madrileña” (Luis García-Ochoa, Agustín Redondela, Menchu Gal, Álvaro Delgado, Pedro Bueno, Francisco Arias, Rafael Zabaleta, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo y Eduardo Vicente), así como el grupo de los Indalianos de Almería, entre ellos Jesús de Perceval, Francisco Capuleto y Luis Cañadas.

La prensa reparó en esta inclusión de tendencias modernas junto al bloque más tradicional, evaluando este eclecticismo como netamente positivo. El propio Eduardo Lloset aseguraba en una entrevista que en la selección se veían representados los

dos grandes sectores, como en todas partes, antagónicos a la hora de emocionarse y admirar: el de los adeptos a las formas ligadas con el pasado y el de los que buscan y se complacen con una plástica evolucionada o revolucionaria. En nuestra Exposición existe abundante material para dar satisfacción a las dos posiciones (*Arriba*, 28/10/1947: 5).

Sin embargo, al analizar el componente joven de la exposición, salta a la vista la clara promoción selectiva de ciertas tendencias. No hubo tal eclecticismo en lo que respectaba a la modernidad, sino que se contó sobre todo con los grupos apoyados por el crítico e intelectual Eugenio d’Ors, figura clave en el panorama cultural y artístico de la posguerra española.

No se trata de presentar a Eugenio d’Ors como el verdadero artífice de la exposición de Buenos Aires, manejando los hilos en la sombra, pero sí de reconocer que la modernidad aceptada y promocionada por el régimen era una vanguardia hasta cierto punto ‘oficial’, que antes de ser seleccionada para las exposiciones que se organizaban en el exterior había contado con el apoyo de la élite intelectual franquista. Al revisar las muestras de los llamados Salones de los Once organizados por Eugenio d’Ors, resulta evidente que la mayor parte de los renovadores incluidos la exposición de Buenos Aires habían sido ya expuestos alguna vez por él. Y los que no –como los Indalianos, que lo serían en 1949– se habían presentado en el Museo de Arte Moderno, cuyo director era miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte, institución responsable de los Salones de los Once y fundada por el mismo D’Ors.

Así pues, el arte innovador que se presentó en Buenos Aires fue uno muy concreto, de la misma forma que durante los años sesenta se promocionarán unas tendencias y no otras. Sintomáticamente, antes de que los informalistas hicieran su aparición triunfal en la Bienal de Venecia de 1958, también ellos habían obtenido el visto bueno del Salón de los Once, que los expuso en 1949. En cuanto a las causas de la exclusión de unos y la promoción de otros, como vimos más arriba, ‘lo español’ desempeñaría un papel decisivo como criterio diferenciador. Se ha apuntado a la ausencia de cualidades ‘españolas’ para explicar que el grupo Pórtico o el Equipo 57, cultivadores de una abstracción geométrica alejada del dramatismo de Tàpies, fueran desechados como artistas difícilmente apropiables.¹⁵ Es precisamente la presencia de esas cualidades ‘españolas’, la que en 1947 determinó la elección de la Escuela de Madrid y de los Indalianos para la muestra de Buenos Aires. Los propios integrantes del grupo Indaliano fomentaban una interpreta-

¹⁵ La marginación de la abstracción geométrica frente al informalismo ha sido estudiada por Barreiro López (2003).

ción nacionalista-localista de su obra, como queda patente en una entrevista publicada por en el diario *Informaciones* el 22 de julio de 1947 con motivo de su exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno (MNAM):

–Bueno, bueno. Ahí va: Indalo es el biemplantado del Sur. –También es –dice otro– un flamenco prehistórico. –Y en último término puede que sea –remacha alguien– un tótem neolítico, superviviente de la cultura argárica, cuyo signo aún defiende la superstición de nuestros paisanos de Mojácar. [...] Luis Úbeda sienta cátedra de seriedad y expone la razón de ser del grupo: –Nosotros, en definitiva, venimos a enfrentar el toro y el vino del Sur con el león y la cerveza del Norte, después de hacer patente en nuestra obra la verdad del primer cristianismo de España, llegado aquí por las playas de Almería con los Siete Varones Apostólicos, y del iberismo más puro, también almeriense (Corbalán 1947: 3).

La estrategia de acaparamiento de la selección de arte joven en Buenos Aires por parte de almerienses y madrileños se pone en evidencia al revisar las fichas de artistas en el catálogo de la exposición. Allí se ofrecen someras biografías que incluyen las exposiciones más importantes en las que han participado los artistas expuestos, los maestros de los que han aprendido, o los viajes que han realizado. Al repararlas llama la atención que se repita, casi mecánicamente, una misma lista de exposiciones: además de las Exposiciones Nacionales, se mencionan repetidas veces el Salón de los Once y las exposiciones antológicas de la Academia Breve, las exposiciones de la Joven Escuela Madrileña en la galería Buchholz en 1945 y 1946, y las celebradas en el MNAM –concretamente la de *Floreros y bodegones de artistas españoles contemporáneos* (1945), la de *Autorretratos de pintores españoles ss. XVIII-XIX* (1946), y la de los Indalianos en el mismo museo en 1947. Si bien éstas no serían las únicas muestras en las que los artistas habían participado, resulta claro, por la reiteración de las menciones, que son las únicas que interesa resaltar. Todas ellas están vinculadas a Eguenio d’Ors y, más concretamente, al MNAM. Esto es índice de un intento de autopropaganda para su museo por parte del comisario Eduardo Lloset, tal como puede constatarse en la ficha del pintor Benjamín Palencia:

Nació en Barrax (Albacete), en 1903. Ha visitado Inglaterra, Francia, Italia, Alemania y Estados Unidos, y realizó en estos viajes exposiciones individuales de sus obras en París, Berlín y Nueva York. Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1943. Primera en la Nacional de 1943. Integró el “Salón de los Once” de 1944 y el de 1946, y fue seleccionado para la “Exposición antológica de las once mejores obras de arte expuestas en Madrid, 1945-1946”. Participó en la “Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles” y en la de “Flores y Bodegones”, organizadas por el Museo Nacional de Arte Moderno. Está representado en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (*Exposición* 1947: 57).

Se presenta su participación en una exposición secundaria, como es la de *Floreros y Bodegones* del MNAM, como si se tratara de un momento estelar de su carrera, comparable a sus exposiciones individuales en las principales capitales del mundo. Además, la ficha termina mencionando su presencia en el MNAM de Madrid y en el MoMA de Nueva York, con lo que intenta poner al MNAM –a Madrid, a España, al régimen de Franco– en el mapa del arte internacional, junto a los museos más importantes del mundo.



Rosario de Velasco Belausteguigoitia: *Adán y Eva*. 1932. Óleo sobre tela, 109 × 134 cm (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Artistas españoles, artistas cosmopolitas

Al analizar las fichas del catálogo, sorprende el número de artistas plenamente vinculados a las vanguardias históricas de preguerra –María Blanchard, Salvador Dalí, Pablo Gargallo, Ángel Ferrant– cuya trayectoria resulta de sobra conocida a la intelectualidad franquista. Tradicionalmente se ha insistido en que el franquismo, sobre todo en los primeros años, demonizó la vanguardia. Sin embargo, aquí se observa que ya en 1947 movimientos como el cubismo o el surrealismo son reconocidos y aceptados, citados sin ambages y con nombres propios, reivindicados, en suma, como valores objetivos que dotan de legitimidad internacional a los artistas españoles que participaron en ellos y al Estado español en general.

Hay todavía otro grupo que se incluye en la exposición para fomentar esa idea de cosmopolitismo. Se trata de un conjunto de mujeres pintoras. Pilar Muñoz López ha llamado la atención sobre la inusitada cantidad de mujeres que fueron incluidas en la selección de Buenos Aires, señalando que “se pretendían mostrar como paradigma de la pre-

sencia en el arte de nuestro país de las nuevas tendencias estilísticas” (2006: 107). Podríamos pensar que algunas de las pintoras incluidas en Buenos Aires lo serían tan sólo en su calidad de ‘mujeres’, ‘hijas’ o ‘discípulas de’ –Magdalena Leroux estaba casada con el influyente escultor Enrique Pérez Comendador; Nanda Papiri, con Eduardo Chicharro hijo; y María del Carmen Álvarez de Sotomayor y Marisa Röesset y Velasco eran hija y discípula, respectivamente, de Álvarez de Sotomayor–. Otras, sin embargo, habían sido incluidas, sin duda, debido a su modernidad y cosmopolitismo. Entre ellas, el caso más notable es el de María Blanchard, pero también hay que resaltar a Teresa Condeminas –que según Pilar Muñoz López destaca por haber sido la única artista española que cultivó el género del desnudo–, y también el de Delhy Tejero y Menchu Gal, ambas vinculadas a la Escuela de Madrid y a la vanguardia internacional. Rosario de Velasco, por su parte, siempre en palabras de Pilar Muñoz, había desempeñado “un papel destacado en el mundo artístico anterior a la guerra civil” (2006: 108).

Podemos concluir que, si bien en la Exposición de Arte Español en Buenos Aires hubo un fuerte peso de lo tradicional, también se hizo patente un claro intento de las instituciones franquistas por presentar un arte español de rasgos cosmopolitas, renovadores e incluso vinculados con las vanguardias históricas y el ambiente español de preguerra. Algo que en principio podría parecer impensable, pero que se comprende muy bien en el ámbito de una exposición internacional en la que de lo que se trata es de mostrar al mundo un país ‘moderno’ y ‘normalizado’.

La crítica

En general, la prensa trató bastante bien a la Exposición de Arte Español de Buenos Aires. Aunque la mayor parte de las crónicas adolecen de un tono bastante complaciente y superficial, hay unos pocos artículos que ofrecen un análisis más específico. Como valor positivo de la selección los organizadores resaltaban su eclecticismo, destinado a contentar todos los gustos. Sin embargo, las críticas negativas se van a centrar precisamente en el aspecto de las inclusiones y exclusiones. Hubo a quien le faltó una mayor presencia de la tradición¹⁶, y quien por el contrario echó de menos más arte joven.¹⁷ Entre estos últimos, el más explícito es Enrique Azcoaga, quien arremete concretamente contra Sotomayor:

Siempre hemos creído –antes y después de que el Sr. Sotomayor pretendiera contra nosotros una maniobra un tanto extraña–, que este respetable Director del Museo del Prado, no es tan extraordinario artista como parece. En alguna ocasión hemos señalado los defectos de su obra, en cualquiera estamos dispuestos a desmenuzarla para valorarla justamente en lo que merece y no merece, y en la presente, obligados a creer, que el mejor tono de este certamen que luce en Buenos Aires, se debe a los esfuerzos de Lloset y Aguiar, y el peor, al patente mal gusto del Sr. Sotomayor (Azcoaga 1947: 11).

¹⁶ Mariano Daranas, por ejemplo, sugirió que la muestra de Buenos Aires reunía “una pinacoteca que si no omitiera por su definición los pinceles del siglo XIX –Rosales, Madrazo, Vicente López, Sorolla–, sería superior al Museo de Recoletos [en relación al Prado]” (Daranas 1947b:12).

¹⁷ Manuel Sánchez-Camargo se quejaba de “el excesivo número de obras de algunos artistas y la ausencia de nombres que no podían faltar en un ciclo de carácter nacional. Nos referimos a pintores que están entre nosotros, y no a aquellos que con sala propia ganaron la gloria a la muerte” (Sánchez-Camargo 1947: 2).

Su texto incluye además un alegato sorprendente, por directo, a favor de la modernidad:

Pero entonces –reconocidas las virtudes y los defectos de los organizadores–, echamos mano, como en alguna otra ocasión, del catálogo correspondiente a la exposición celebrada en Francia por el Estado Español, del 12 de febrero al mes de marzo de 1936. Y puntuamos con escrupulosidad. Fue aquella, la penúltima ocasión en que España se brindaba tal y cual era al extranjero. Es ésta, la última en que nuestra nación, muestra su posibilidad (Azcoaga 1947: 11).

Azcoaga está aludiendo a la exposición de arte español organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Jeu de Paume de París en 1936.¹⁸ Pero no sólo. Al afirmar que aquélla fue “la penúltima ocasión...” da a entender que habría una “última ocasión” después de ésa, con lo que sin duda está haciendo referencia al pabellón de la España republicana en la Exposición Internacional de París de 1937, en plena Guerra Civil. Y utiliza, además, el término “Estado español” para referirse al gobierno de la II República. Habiendo dejado tan claro su espíritu progresista, no sorprende cuáles fueron, según Enrique Azcoaga, las exclusiones en Buenos Aires: Manuel Huguet (“Manolo”), Francisco Bores, Juan María Díaz Caneja, Margarita Frau, Juan Gris, Maruja Mallo, Joan Miró, José Moreno Villa, Isidre Nonell, Ismael González de la Serna, Arturo Souto, Miquel Villà, Apel·les Fenosa, etc.¹⁹

Si bien las ausencias denunciadas en la muestra de Buenos Aires bascularon hacia los dos lados de la balanza, para nosotros es más significativo el hecho de que fuera criticada por los defensores de la tradición, pues esto confirma que en 1947 estamos ya ante un intento de mostrarse modernos. Un ejemplo de esta crítica conservadora lo ofrece Enrique de Angulo:

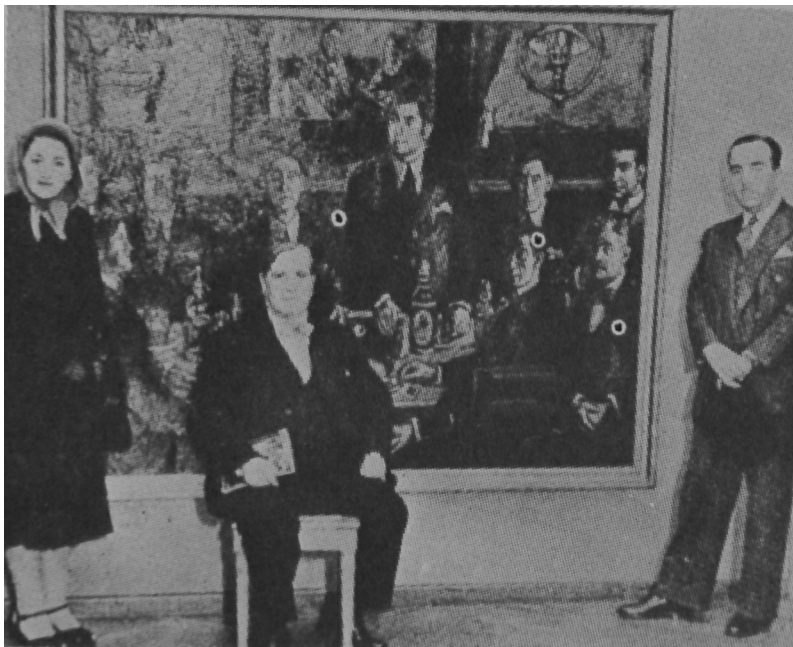
Examinado el catálogo se echan de menos nombres consagrados. Así faltan entre los escultores Benlliure, Capuz, Marinas, Marín... [...]. Nosotros echamos concretamente de menos una muestra más acabada del nuevo aspecto de nuestra escultura en el resurgimiento de la imaginaria religiosa (1947: 5).

Solana: moderno y español

En una entrevista, Eduardo Lloset hizo hincapié en el eclecticismo de la selección que, según él, satisfaría a los dos frentes –modernidad y tradición–, pero también señaló “una excepción”, “sorprendente para los dos bandos, y la que polariza el mayor caudal

¹⁸ Sobre esta exposición en particular y la actividad de la Sociedad de Artistas Ibéricos en general, véase Pérez Segura 1997: 758-857.

¹⁹ La de Azcoaga no es la única crítica contra la exposición de Buenos Aires aparecida en la revista *Índice de las Artes*. También ironizan sobre ella más de una vez en la sección cómica titulada *D.D.T.*, por ejemplo: “Se habla de una gran exposición de arte español en la ciudad de Buenos Aires. La idea no nos puede parecer mejor. Ahora bien [...] En la nación hermana no son pocos, por ejemplo, los que no se explicarán en nuestro tiempo los brillos de Martínez Cubells, las muñecazas de Hermoso y Benedito, y hasta las grandes ‘damonas’ de nuestro distinguido amigo el señor Sotomayor. Siendo preciso que nadie se olvide del arte vivo español de nuestro tiempo. Que no será el más maduro, como es lógico. Pero sí el único que tiene interés” (*Índice de las Artes* 11, febrero 1947: 9).



Ramón Gómez de la Serna delante de *La Tertulia del Pombo*; Buenos Aires, 1947. (Foto: Calvo Serraller, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, p. 223.)

de admiraciones: la obra de José Gutiérrez Solana”.²⁰ En efecto, Solana fue el blanco de todas las miradas en Buenos Aires. Tuvo el mayor éxito de crítica, acaparó el mayor número de ventas, y además fue objeto de una sonada conferencia que Ramón Gómez de la Serna pronunció sobre *La Tertulia del Pombo*²¹, lienzo de Gutiérrez Solana que había sido donado precisamente por el propio Gómez de la Serna tan sólo un mes antes al MNAM.²² Llosent lo enviaría nada más recibirlo a ocupar un puesto de honor en la muestra de Buenos Aires, antes incluso de exhibirlo en Madrid, señal de que se priorizaba su muestra en el extranjero.

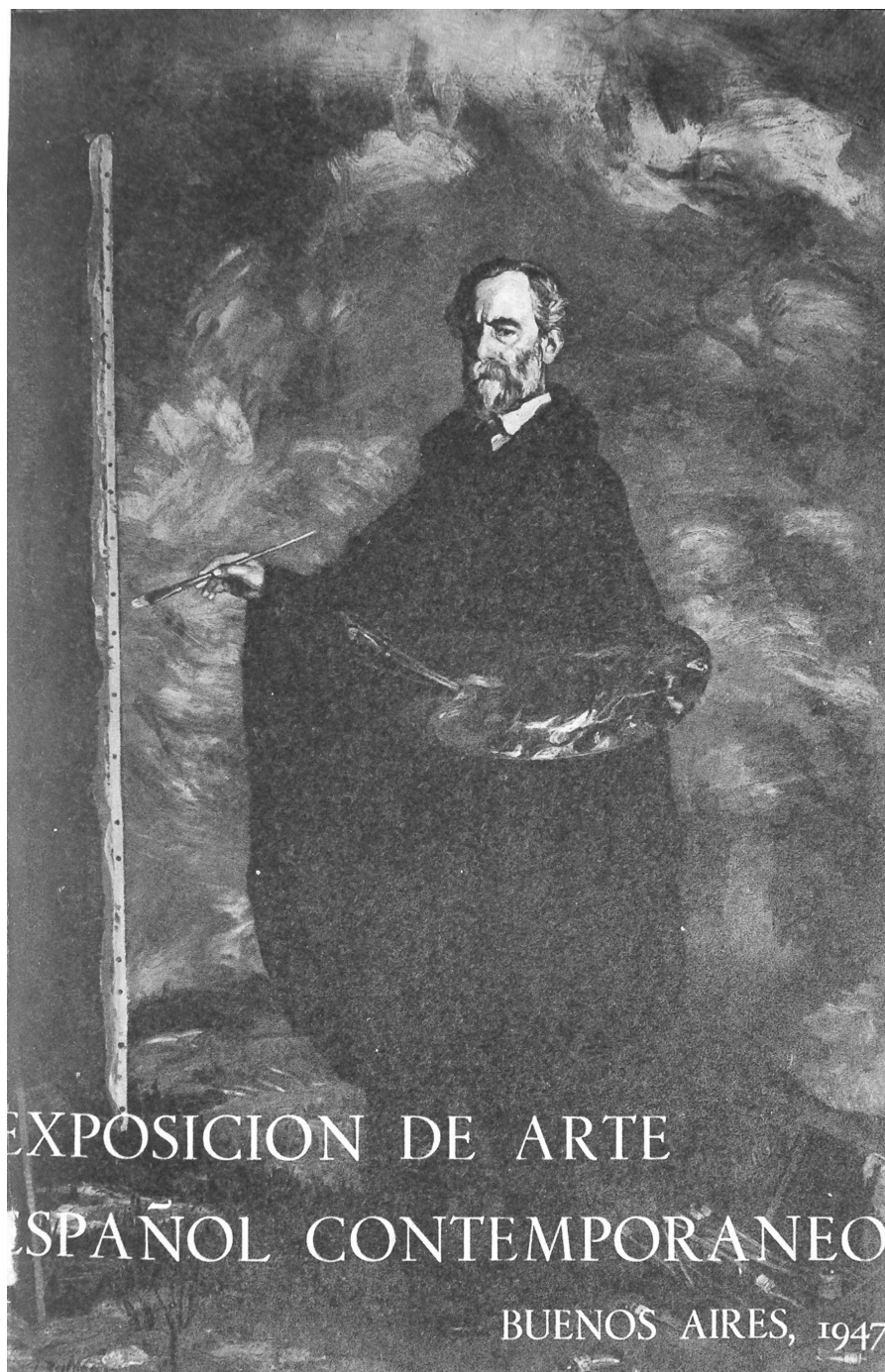
Juan Zocchi, director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires que albergó la exposición, explica lo que podría ser la clave del éxito de Solana:

Me había propuesto decir, cuando me ocupara de Gutiérrez Solana, que su pintura es un arte de juicio final, porque todo en él, los seres, las cosas, el tiempo, está enjuiciado por esa suprema enjuiciadora que es la realidad; todo está siendo devorado por esta eterna devoradora.

²⁰ “Enorme éxito de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires. En los tres primeros días ha sido visitada por 17.000 personas. Interesantes declaraciones de Eduardo Llosent, director exclusivo de su instalación”, en *Arriba*, 28.10.1947: 5, anónimo.

²¹ Sólo he podido confirmar que esta conferencia de Gómez de la Serna tuvo lugar (“Conferencia de Ramón en la Exposición de Arte Español en Buenos Aires”, *Arriba*, 31.10.1947: 6, anónimo); también habían sido anunciadas disertaciones de Pérez de Ayala sobre Zuloaga y de los propios Llosent y Aguiar, así como de algún crítico local (E. H. T. 1947). Aunque estas otras conferencias no aparecen mencionadas en la prensa, podemos pensar que sí se celebrarían, destacándose especialmente la de De la Serna por tratarse de una personalidad singular más conocida en Buenos Aires, ciudad en la que vivía desde 1936.

²² Jiménez-Blanco 1988: 724.



Portada del catálogo de la Exposición de Arte Español Contemporáneo
(Dirección General de Relaciones Culturales, 1947),
con el cuadro de Zuloaga *Retrato del pintor Arango*.

[...] advierto que lo que Gutiérrez Solana ha pintado y ha dicho, después de otros españoles que lo han pintado y lo han dicho en modos distintos, por ejemplo Zurbarán, el Greco, Goya, Calderón, Unamuno, es esencia de lo español, y que la particular actitud de Gutiérrez Solana es la actitud del ser español. Nadie, nadie en nuestro mundo occidental por lo menos, siente y se hace cargo de la devoradora realidad como el hombre español (Zocchi 1948: 302-303).

Solana representaba el paradigma de ‘lo español’, lo que explicaría su éxito en Buenos Aires. La vena tradicional y popular del dramatismo español llamaría más la atención que la vanguardia cosmopolita de influencia cubistizante o surrealizante –sorprende lo poco que se habló de la participación de una figura tan famosa como Dalí– pero también gustaría, como representante de un expresionismo vanguardista, más que la seca estética velazqueña de Zuloaga. Esto es: la solución de ‘lo moderno, pero propio’, la ya mencionada tercera vía.

No deja de ser irónico que Solana terminase siendo la estrella indiscutible, cuando los organizadores habían dispuesto que el ícono de la exposición fuese Zuloaga –el artista con mayor número de obras en la selección, y cuyo *Retrato del pintor Arango* figura en la portada del catálogo–. Las instituciones no pasarán por alto el fracaso de la estrategia de Zuloaga, como también tomarán buena nota del éxito de Solana como representante de ‘lo español’ en Buenos Aires. Ése era, sin duda, el camino a seguir en la exportación cultural de la apertura.

España en Argentina: superventas

La prensa española presentó la exposición de Buenos Aires como un fenómeno de público y ventas. Aunque se detecta una cierta tendencia a la exageración por parte de los diarios (se llegó a hablar de “más de 600 obras”²³ o incluso de “700 piezas”²⁴, contabilizándose en el catálogo 566), sí hay una serie de indicadores que confirman tal éxito. En primer lugar, la alta afluencia de público hizo que fuera prorrogada medio mes y que se ampliases los horarios de apertura.²⁵ Además, la muestra se vio luego en São Paulo y Río de Janeiro, y existía también la intención de llevarla a Londres²⁶, por lo que las instituciones españolas la considerarían un éxito seguro.

La exposición de Londres finalmente no se realizó²⁷, como tampoco se celebraría la muestra de arte argentino que debía tener lugar en Madrid al año siguiente, en respuesta a la de Buenos Aires.²⁸ Quizá la falta de pago por parte del gobierno español de los cré-

²³ “Pintores argentinos en España”, en *Ya*, 19.11.1947: 3, anónimo; “Mañana se inaugura en Buenos Aires la Exposición de Pintura española”, en *Madrid*, 12.10.1947: 10, anónimo; “España en Argentina. Mañana inauguraré Perón la Exposición de Pintura y Escultura Españolas”, *Informaciones*, 11.10.1947: 8, anónimo.

²⁴ Miquelarena 1947c: 3.

²⁵ “Permanecerá abierta hasta el 30 la exposición de arte español contemporáneo”, en *La Nación*, 16.11.1947: 6, anónimo.

²⁶ Así lo afirma José Aguiar, en una entrevista en *Informaciones*, 2.8.1947: 2 (E. H. T. 1947).

²⁷ Llorente Hernández (1995: 126-128) señala que existió incluso el proyecto de llevar la exposición a Nueva York, sin que se concretara el plan, porque la selección propuesta no era lo suficientemente moderna para el ámbito anglosajón.

²⁸ Tras haber sido anunciada varias veces en la prensa (“Una exposición del traje regional español en Buenos Aires. Se ha organizado con los 50 vestidos que las provincias españolas regalaron a la señora de

ditos que estipulaba el Protocolo Franco-Perón ya estaba empezando a enfriar las relaciones entre los dos países, o tal vez se pensó que el público español no estaba preparado para valorar el arte contemporáneo argentino. De ser éste el caso, no sería la primera vez que se frenaba una iniciativa renovadora por considerar que no era apta para el conservador espectador español, pues ese mismo motivo había impedido que se mostrasen en Madrid las obras que se habían visto en Buenos Aires. En efecto, meses antes de la inauguración, se le planteaba a Aguiar la siguiente propuesta: “Es de una gran importancia que nuestro arte se conozca en el Extranjero. Pero, ¿verdad que sería interesante que lo conociesen los españoles?”; Aguiar contesta afirmativamente: “Sería interesantísimo, y yo creo que factible. Bastaría con descolgar el Museo de Arte Moderno durante algún tiempo y exhibirlas allí. Se trata de una Exposición tan extraordinaria, que merecía la pena hacer algún esfuerzo, si fuese necesario, para que todos pudiesen gozar de ella” (en E. H. T. 1947: 2). Sin embargo, al serle planteada la misma pregunta unos meses más tarde, el pintor respondió con evasivas, arguyendo que “en España no puede verse una exposición así, ya que una ‘revalorización’ del arte actual no sería por todos aceptada”.²⁹

¿Acaso el arte renovador mostrado en las exposiciones internacionales era un arte sólo para el exterior? Esta idea ha sido ampliamente discutida, tendiendo las últimas revisiones a negarla. Se ha señalado a la existencia de una serie de prejuicios historiográficos tras esa creencia de que el arte moderno mostrado en el exterior era vedado en España; pues dicha creencia queda invalidada al reparar en la cantidad de iniciativas renovadoras que tuvieron lugar también dentro de las fronteras.³⁰ En cualquier caso, el comentario de Aguiar vuelve a confirmar que la exposición de Buenos Aires se consideró una iniciativa modernizadora.

La competencia

Contrariamente a la amplia repercusión que la exposición tuvo en España, da la sensación de que en Argentina no tuvo tanto protagonismo. En un diario como *La Nación*, por ejemplo, se habla de la muestra de arte español en muy contadas ocasiones. Un factor que pudo minimizar su impacto pudo ser la fuerte competencia que supuso la celebración, de forma casi simultánea, de una *Exposición del traje regional español*, la cual, a juzgar por la cobertura que se le dio, fue más importante que la de arte. Hay que reconocer que el propio origen de la misma —se trataba de exponer los vestidos que le habían sido regalados a Eva Perón durante el viaje que unos meses antes había hecho por España— se brindaba más al éxito de público, por ser una iniciativa vinculada a una figura tan mediática como Evita. En consonancia con ello, las crónicas de esta exposición desplegaron un tono emotivo que, desde luego, no era aplicable a la exposición de arte, la cual

Perón”, en *Ya*, 19.11.1947: 3, anónimo; “Próxima Exposición de Arte Argentino en Madrid”, en *El Alcázar*, 6.12.1947: 6, anónimo), no volvemos a encontrar noticia de ella.

²⁹ En “‘Aún España es una cosa seria en el mundo’. Aguiar opina que la exposición de arte español de Buenos Aires ha sido un verdadero acierto. Perón ha patrocinado la celebración de una exhibición de arte argentino en nuestra patria”, en *Arriba*, 13.11.1947: 13, anónimo.

³⁰ Esta tesis se ha manejado en muestras como *Arte para después de una guerra* (1993) o *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (1999).

revestía un carácter intelectual inevitablemente más serio –y aburrido– que los ‘lindísimos’ trajes regionales. Así, por ejemplo, el cronista de *Ya* describe esta muestra con todo lujo de detalles, sin ahorrar juicios emotivos rayanos en lo meliflúo:

La sala está armonizada con plantas, arcones, tallas y algún Greco, sobre un fondo de tapices. Al pie de una escalera, como si acabasen de descender del atrio de una iglesia, aparecen las castellanas, con sus mantos negros [...] Toda España, con su color popular, su tradición popular, su artesanía pura, parece haber entrado en un salón de baile para detenerse en inmovilizarse como en los cuentos de hadas. [...] Es tan hermoso, que da miedo.³¹

Si tenemos en cuenta que, habiéndose inaugurado la exposición de trajes un día antes de que acabase la de arte contemporáneo, la clausura de esta última no es ni siquiera mencionada por este mismo periódico, nos haremos una idea de hasta qué punto fue eclipsada por los trajes. Pero el caso más llamativo es el de *La Nación*: el mismo diario que ignoró en gran parte la muestra de arte español, publica extensísimos artículos sobre esta nueva exposición, uno de los cuales vale la pena transcribir por contener el discurso inaugural que pronunció el embajador español:

En el Museo Nacional de Arte Decorativo fue inaugurada anoche la exposición de los trajes regionales de España regalados a la esposa del presidente de la República en ocasión de su visita a tierra española [...] hizo uso de la palabra el representante diplomático español, quien luego de elogiar la intervención de distintas personas en la muestra, especialmente de la esposa del jefe del Estado, en un pasaje de su discurso, expresó: “Esta exhibición es como si el ruedo ibérico se hubiera vestido de galas de fiesta en una asamblea femenina inédita, a la que concurren las mujeres de todas las regiones de España con sus mejores atavíos dominicales, rindiendo un homenaje a la embajadora gentil y esperanzada que la República Argentina nos mandó, hace algunos meses, al verde solar de la península. He aquí que se presenta en torno a esta sala, como un ramillete de claveles, de rosas, de azahares y de jazmines, para ser ofrecido a vuestra gentileza como una demostración más de la compleja unidad y de la rica variedad que representa el alma y el cuerpo de nuestra España [...]”.³²

Está claro que a los trajes se les concedió una importancia desmesurada –desde luego, mayor que a las obras de arte– como representantes de lo español. Esta falta de jerarquización entre las diversas actividades organizadas por la Dirección General de Relaciones Culturales no es puntual, sino que obedece a una práctica habitual: desde espectáculos teatrales hasta exposiciones del libro español, pasando por conferencias y recitales; la prensa de la época informaba sobre todas estas iniciativas tan diversas sin establecer diferencias ni jerarquías de relevancia entre ellas, otorgándole exactamente la misma importancia a una exposición ‘seria’ de arte contemporáneo que implicaba una inversión considerable de tiempo y dinero, que a una ‘simpática’ velada de coros y danzas celebrada en la más remota comunidad andina. Esta concepción horizontal de las iniciativas culturales en el extranjero se debe a que todas estas actividades formaban parte

³¹ “‘Aún España es una cosa seria en el mundo’. Aguiar opina que la exposición de arte español de Buenos Aires ha sido un verdadero acierto. Perón ha patrocinado la celebración de una exhibición de arte argentino en nuestra patria”, en *Arriba*, 13.11.1947: 13, anónimo.

³² “La Exposición de Trajes de España ha sido inaugurada ayer”, en *La Nación*, 30.11.1947: 5, anónimo.

de una estrategia global de exportación cultural. Todas eran igualmente importantes a ojos de las instituciones franquistas porque cada una de ellas servía a la misma y única finalidad fundamental de contribuir a la apertura económica y política del régimen.

3. A modo de conclusión

La exposición de Buenos Aires de 1947 constituye un claro y temprano intento de mostrarse modernos, bastante antes de lo que se ha considerado el momento álgido de instrumentalización de la vanguardia con la I Bienal Hispanoamericana y el informalismo. La asimilación del arte moderno por parte del régimen es por tanto un proceso más complejo y menos lineal de lo que pudiera pensarse, por lo que habrá que revisar las exposiciones internacionales de los años cuarenta para matizar la comprensión de este fenómeno. En este sentido, el análisis desde el punto de vista de ‘lo español’ aporta nuevas claves interpretativas. Por último, estas iniciativas no pueden analizarse como eventos aislados sino que deben ser contextualizadas dentro de las diversas estrategias de exportación cultural que el régimen desplegó por Europa, América y África como parte de su política aperturista.

Bibliografía

- Angulo, Enrique de (1947): “Arte contemporáneo español en la Argentina. El más selecto lote de pintura española contemporánea se expondrá en el Museo Municipal de Buenos Aires”. En: *Ya*, año XIII, 2643, 25 de septiembre, p. 5.
- Azcoaga, Enrique (1947): “La Exposición de Arte español contemporáneo en Buenos Aires”. En: *Índice de las artes*, 15, p.11.
- Barreiro López, Paula (2003): “La proyección internacional de la abstracción geométrica española (1957-1972): Una aproximación”. En: Cabañas Bravo, M. (ed.): *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*. Madrid: CSIC-Dpto. de Historia del Arte Diego Velázquez, pp. 143-154.
- Cabañas Bravo, Miguel (1996): *La política artística del franquismo. El hito de la I Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: CSIC.
- Cabrera García, María Isabel (1998): *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Universidad de Granada.
- Calvo Serraller, Francisco (1985): *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana/Ministerio de Cultura.
- Corbalán, Pablo (1947): “Se marchan los Indalianos. Entrevista simultánea con siete pintores y dos escritores del grupo ‘Indalo’”. En: *Informaciones*, año XXII, 7.055, 22 de julio, p.3.
- Daranas, Mariano (1947a): “La pintura española en Suramérica”. En: *ABC*, 3 de octubre, p. 10.
- (1947b): “En vísperas de la Exposición”. En: *ABC*, 11 de octubre, p. 12.
- (1947c): “ABC en Buenos Aires. Balance de una exposición”. En: *ABC*, 27 de diciembre, pp. 9-10.
- Díaz Sánchez, Julián/Llorente Hernández, Ángel (2004): *La crítica de arte en España. 1939-1976*. Madrid: Istmo.
- Díaz Sánchez, Julián (2001): “Los artistas como autores: sobre la crítica, la historia y la teoría del informalismo español”. En: Cabañas Bravo, M. (ed.): *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio. X Jornadas de Arte*. Madrid: CSIC-Dpto. de Historia del Arte Diego Velázquez, pp. 353-359.

- Ducay, Eduardo (1952): “Antipintura y arte antiespañol”. En: *Índice de las artes y de las letras. Suplemento de arte*, 54-55, p. 17.
- E. H. T. (1947): “300 obras maestras del arte español van a ser expuestas en Buenos Aires. Conferencias de Ramón Pérez de Ayala y Gómez de la Serna. ¿Será posible exhibir esas obras en Madrid?”. En: *Informaciones*, año XXII, 7.065, 2 de agosto, p. 2.
- Exposición de arte español contemporáneo. Pintura y escultura. Buenos Aires, 1947* (catálogo exposición). Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.
- Gracia, Jordi (2006): *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez Marín, Antonio (1974): “Los fascistas y el 98”. En: *Tiempo de Historia*, 1, pp. 26-39.
- Jiménez-Blanco, M^a Dolores (1988): “Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo” (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Llorente Hernández, Ángel (1999): “Pertrechos visuales de una postguerra”. En: Llorente Hernández, Ángel/Brihuega, Jaime (eds.): *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil* (catálogo exposición). Madrid: Caja de Madrid, pp. 41-63.
- Muñoz López, Pilar (2006): “Mujeres en la producción artística del siglo xx”. En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, pp. 97-117.
- Llorente Hernández, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- Llorente Hernández, Ángel/Brihuega, Jaime (eds.) (1999): *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil* (catálogo exposición). Madrid: Caja de Madrid.
- Miquelarena, Jacinto (1947a): “Perón posa para Sotomayor. Y el presidente y el pintor, charlan como dos buenos y viejos amigos durante todas las sesiones”. En: *La Nueva España*, 22 de agosto, p. 3.
- (1947b): “Fabulosa embajada del arte Hispano”. En: *La Nueva España*, 26 de agosto, p. 3.
- (1947c): “Contundente réplica a un francés despistado. La pintura española y su influencia en el mundo”. En: *La Nueva España*, 4 de septiembre, p.3.
- Nieto Alcaide, Víctor (1993) “Recuperación y persistencia de la vanguardia”. En: Tusell, Javier/Martínez-Novillo, Álvaro (eds.): *Arte para después de una guerra*. Madrid: Comunidad de Madrid/Caja de Madrid, pp. 77-90.
- Palomares Lerma, Gustavo (2004): “La política exterior del franquismo hacia América Latina”. En: *Del aislamiento a la apertura: la política exterior de España durante el franquismo. III Jornadas de la Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales*. Burgos/Madrid: Departamento de Historia Contemporánea-Facultad Geografía e Historia/Universidad Complutense de Madrid, pp. 55-58.
- Pérez Segura, Javier (1997): “La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)” (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez-Camargo, Manuel (1947): “La exposición de Buenos Aires”. En: *El Alcázar*, XII, 3.535, 21 de octubre, p. 2.
- (1948): “La exposición de arte español en Hispanoamérica”. En: *Mundo Hispánico*, 1, p. 46.
- Tamames, Ramón (1977): *La República. La Era de Franco. Historia de España Alfaguara, VII*. Madrid: Alianza Editorial/Alfaguara.
- Tusell, Javier (1993): “El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de la posguerra”. En: Tusell, Javier/Martínez-Novillo, Álvaro (eds.): *Arte para después de una guerra* (catálogo exposición). Madrid: Comunidad de Madrid/Caja de Madrid, pp. 13-68.
- Tusell, Javier/Martínez-Novillo, Álvaro (eds.) (1993): *Arte para después de una guerra* (catálogo exposición). Madrid: Comunidad de Madrid/Caja de Madrid.
- Ureña Portero, Gabriel (1982): *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo.

-
- Vicente Puente, José (1947): “Aquí, Buenos Aires. Triunfos del arte español”. En: *Madrid*, IX, 2.670, 4 de noviembre, p.5.
- Zocchi, Juan (1948): “La exposición del Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2, pp. 301-310.