



**RELACIONES  
ARTÍSTICAS Y  
CULTURALES  
ESPAÑA-AMÉRICA  
1900-1960:  
VIAJES DE IDA Y  
VUELTA**

**Dra. M<sup>a</sup> Luisa Bellido Gant**

M<sup>a</sup> Luisa Bellido Gant es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada y coordinadora del Master de Museología de dicha Universidad. Miembro del Proyecto de Investigación de Excelencia "Andalucía en América: Arte, Cultura y Síntesis Estético" (HUM 03052) de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

## **España y América. El renacimiento de las relaciones culturales (1900-1929).**

Las relaciones culturales entre España e Iberoamérica, tras las guerras por la Independencia y el largo siglo XIX de desencuentros, vivieron su primer renacimiento a principios del siglo XX. La pérdida por parte de España de sus últimas colonias de ultramar en 1898 fue el desencadenante para que la intelectualidad peninsular se replanteara la propia esencia “nacional” y se lanzara a la “búsqueda” de un “alma hispana”, encontrando en buena medida, en los países americanos, su propia razón de ser. Una suerte de “reconquista espiritual” de América fue propiciada por la llamada Generación del 98, marco en el que el arte jugaría un papel fundamental en tanto la difusión del imaginario regionalista español alcanzaría una fortuna inusitada en el mercado americano. Los festejos de los centenarios de las independencias, en especial los de Argentina, México, Chile y Colombia, celebrados en 1910, consolidaron una nueva etapa, en la que aquellas naciones cristalizaron con España un diálogo de pares que redundaría en nuevos acercamientos en el ámbito de las artes y la cultura.

Como apunta John Englekirk, la llegada en 1898 de Rubén Darío a España inició el primer movimiento literario verdaderamente hispánico. La aparición de las revistas *Helios* y *Renacimiento*, en 1903, y la fusión de esta última con *La Lectura*, en 1908, ponen de manifiesto la confraternidad literaria entre España y América (Englekirk, 1940: 47).

Fueron en estas revistas y en *Revista Ibérica, Latina* -fundadas por Villaespesa-, *Vida Española*, *Vida Nueva* y *España Nueva* donde más claramente el movimiento hispanoamericano en la literatura alcanzó la cumbre de su expresión. Dentro de este espectro debemos destacar a Ramón de Valle-Inclán. En su contacto con América, encontró una nota espiritual en completa armonía con su propio ser y con su propia concepción de la vida. América era símbolo vivo de su estética, de su propia vida, y de la España tradicional que hubiera querido ver renacer (Bellido Gant, 2001: 83).

La crisis española fue respondida con una oleada de simpatía por parte de algunos países americanos, que volvían sus ojos a la antigua metrópoli. Este acercamiento político, tuvo su reflejo en lo cultural. Así, se implantaron en los países americanos nuevos estilos arquitectónicos de inspiración española como el neoárabe, el neoplatresco o los derivados del modernismo catalán. La arquitectura neocolonial, historicismo de raíz americana, rescataba como imagen de la identidad continental a las formas que habían implantado los españoles durante los tres siglos de su dominio.

La pintura también vivió un periodo de crecimiento, al afianzarse en América un interesante mercado de arte español que posibilitó la conformación de importantes colecciones de arte, tal como podemos apreciar hoy en los Museos de Bellas Artes de Buenos Aires, Santiago de Chile y La Habana (Fernández García, 1997: 12-13). En este contexto es interesante señalar la labor del marchante José Artal, sobre todo en Buenos Aires, que consolidó un activo mercado de arte, con un éxito comercial sin precedentes. Más adelante imitarían el modelo otros como José Pinelo



**Figura 1.**  
Catálogo exposición de arte español de José Artal, 1897.

y Justo Bou. Este éxito comercial sin precedentes, que tendría reflejo en otras capitales americanas, aunque sin alcanzar el suceso argentino, sentaría las bases de un sólido colecciónismo de arte de tinte hispánico, primero en el ámbito privado pero luego con huella decisiva en las colecciones públicas. La fortuna de la pintura española tendría pronto influencia directa en la labor pictórica de los artistas locales que, por lo general impedidos de hacer buenas transacciones con el repetido paisaje o escena costumbrista rioplatense, se vieron obligados a veces a copiar el modelo peninsular recurriendo a una pintura donde las majas con sus mantones de Manila, escenas de flamenco, toreros y bandoleros fueron vías de representación para tentar a los coleccionistas.

Las primeras exposiciones llevadas por Artal y Pinelo (ver Fig. 1) tenían la impronta decimonónica, marcada en especial por el *preciosismo fortunyista*, el paisaje veneciano a lo Martín Rico, la escena costumbrista andaluza a lo Jiménez Aranda, y los efluvios orientalistas de Pérez Villaamil. Iniciado el siglo XX, se irían incorporando en forma paulatina el imaginario producido por las primeras vertientes del “regionalismo” español y obras, por lo general menores, de artistas consagrados como Joaquín Sorolla.

En el periodo comprendido entre los años 1900 y 1930, los países americanos también buscaron racionalizar una “identidad nacional”. La celebración de los centenarios de la Independencia, como apuntamos, consolidó el papel cultural de España dentro de un nuevo escenario. En la *Exposición Internacional* celebrada en Buenos Aires en 1910 triunfaron Hermén Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga. España manifestó su voluntad de tener una clara presencia en la celebración con la llegada de la infanta Isabel de Borbón a la capital argentina (Gutiérrez Viñuales, 2003a: 18) y, en el campo de las artes, con una muestra artística de indudable valor que además propició que quedaran definitivamente en el país lienzos como *Las brujas de San Millán* de Zuloaga.

Además de las exhibiciones colectivas, debemos mencionar la realización de exposiciones individuales por parte de artistas peninsulares que no solamente asistían personalmente a esas puestas en escena, sino que también decidieron radicarse temporal o definitivamente en esos países. Debe hacerse referencia aquí nuevamente a la Argentina, que fue la nación que, por su prosperidad y apertura, se convirtió en la piedra angular del Hispanismo

propiciado desde España (Gutiérrez Viñuales, 2003b). Entre esos artistas españoles puede citarse a los pintores Julio Vila i Prades, Gustavo Bacarisas, Ernesto Valls, Anselmo Miguel Nieto, Julio Romero de Torres, Antonio Ortiz Echagüe o los escultores Torcuato Tasso y José Cardona. Se propició así una influencia directa ejercida por éstos en el ámbito argentino (ver Fig. 2).

En este sentido, indudablemente el ejemplo más destacado lo tenemos en Chile donde el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor fue contratado para activar la enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes haciéndolo entre 1908 y 1915, año en que retornó a España. En ese lapso se produjo la exposición del centenario chileno (1910) que, al igual que la homónima argentina, contó con una importante presencia del arte español, como ocurrió asimismo en la *Exposición de Arte*

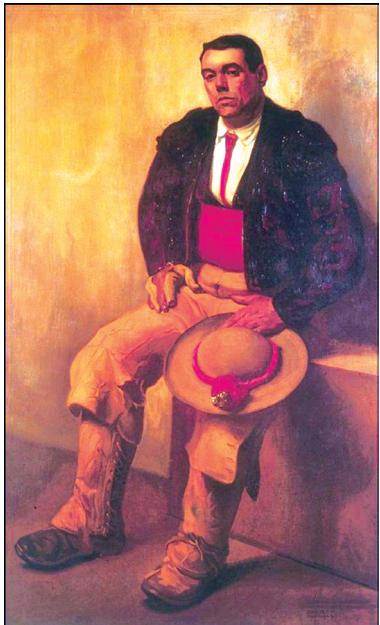


**Figura 2.**  
Fotografía de Julio Romero de Torres, Enrique Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto en un parque de Buenos Aires, 1922.

**Español e Industrias decorativas** realizada en México ese mismo año. Junto a Sotomayor se formó un conjunto de artistas jóvenes como Arturo Gordon, Alfredo Lobos o Alfredo Helsby que siguieron las pautas del “regionalismo” español señaladas por el maestro, que cristalizaron la huella de lo peninsular en una parcela importante del arte chileno (Zamorano Pérez, 1994: 21-22).

### **Artistas americanos en España**

Muchos artistas americanos, en contrapartida, completaron su formación en España, en especial en la revitalizada Academia de San Fernando de Madrid, ganando en tal sentido un terreno que había sido abonado primordialmente por las escuelas italianas y francesas. Este factor permitió potenciar la semilla del hispanismo en las nuevas generaciones de artistas americanos, con mayor o menor fortuna y prolongación en el tiempo. Entre los mexicanos podemos señalar, en la primera década del XX, la presencia en Madrid de Diego Rivera (ver Fig. 3), Ángel Zárraga y Roberto Montenegro, vinculados a profesores como Eduardo Chicharro o el grabador Ricardo Baroja en la citada Academia (Brasas Egido, 1989: 47). Los mexicanos habían sido discípulos, en la Academia de San Carlos de México, del catalán Antonio Fabrés, uno de los máximos exponentes de la pintura orientalista española, pero cuya huella en ese sentido apenas si se dejó sentir. Rivera y Zárraga, tras un primer momento de filiación al arte de Zuloaga y, en el caso del segundo, al simbolismo del cordobés Julio Romero de Torres, pasaron a París donde pronto les encandilaron en el cubismo y otras tendencias de vanguardia. De su paso por España quedaron obras de la calidad de *La Dádiva* (1909) de Zárraga, en donde



**Figura 3.**  
Diego Rivera, *El picador*,  
1909. Museo Dolores  
Olmedo Patiño (Méjico D.F.)

la huella de Zuloaga y de Romero de Torres, premiado en el Salón Nacional de 1908 por su *Musa gitana*, es evidente, conformando una de las mayores expresiones del “Hispanismo” en el arte americano. Montenegro, quien también pasó a la capital francesa, se inclinó por el decadentismo a lo Aubrey Beardsley y por el magisterio del catalán Hermen Anglada Camarasa, bajo la esfera del cual, instalado en Mallorca entre 1914 y 1919, produjo una serie de obras de temática españolizante. Indirectamente, ya que nunca viajó a Europa, el influjo español llegó a otro mexicano, Saturnino Herrán, autor del inconcluso tríptico *Nuestros Dioses* (1918), poco antes de su muerte en el mismo año.

Numerosos artistas de otros países americanos surcaron el territorio español poniéndose en contacto con las escuelas regionalistas de pintura y realizando obras donde los paisajes y tipos costumbristas fueron la nota saliente. En este sentido Andalucía fue la región que más inspiraciones forjó, y en donde edificios emblemáticos como la Alhambra, o las figuras de majas, toreros y gitanas del Sacromonte habrían de ser motivo recurrente. Esto se vio favorecido por la tradición que estos temas tenían en París desde la publicación de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée en 1846 hasta el éxito de los cafés flamencos a finales del XIX y hasta bien entrado el XX, pasando por obras pictóricas como *Lola de Valencia* (1862) y otras realizadas por Edouard Manet en torno a 1865, año en el que viajó a España, o *El Jaleo* (1882) del norteamericano John Singer Sargent. Podríamos aquí iniciar una lista interminable de artistas de todas las latitudes americanas que incorporaron las temáticas “españolas” como parte de su trayectoria artística, desde los mexicanos ya mencionados, hasta los argentinos Jorge Soto Acebal y Rodolfo Franco, los chilenos Alberto Orrego Luco y Alfredo Lobos, el colombiano Miguel Díaz Vargas, el venezolano Tito Salas, o inclusive el joven cubano Wifredo Lam, que habría de alcanzar su consagración como intérprete contemporáneo de la cultura afro-cubana, en la misma senda del mestizaje (Gutiérrez Viñuales, Bellido Gant, 2005: 179).

### **La celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla**

Momento culmen en este proceso, sería la celebración de la *Exposición Iberoamericana* de 1929, celebrada

en Sevilla, que supuso un acercamiento definitivo a los países americanos. La misma, aunque se proyecta en la segunda década de siglo, hay que encuadrarla dentro de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, que llegó al poder tras un golpe militar en 1923. Primo de Rivera planteó su actuación política desde los presupuestos del regeneracionismo. Su formulación más sencilla podría ser ésta: la situación del país y la falta de adecuación entre la España legal y la España real hacían necesario acudir al “cirujano de hierro”, según Costa. Había que luchar contra el mayor mal de España, que para el dictador, era el caciquismo rural. Amor a España, patriotismo y un cierto nacionalismo son también elementos que configuran su pensamiento y el contenido ideológico del régimen.

La política exterior de Primo de Rivera con relación a la América hispana está determinada por el hispanoamericanismo, tendencia de acercamiento espiritual de España hacia Hispanoamérica, para defender su identidad de idioma, cultura, religión y tradición histórica, aunque con motivaciones económicas de fondo. Se quería contrarrestar la idea del “Panamericanismo” mediante la cual Estados Unidos pretendía una suerte de unidad política y cultural del continente a partir de sus leyes e instituciones, basándose en que la concepción católica e hispánica conformaba una fórmula medieval superada y que la tradición sajona y protestante constituía el camino del porvenir (Bellido Gant, 2001: 67).

El hispanoamericanismo se convierte pues en uno de los principales objetivos de la política de Primo de Rivera. En una carta de éste al jefe de la Unión Patriótica, José Gabilán, se señala como ideario esencial del partido:

El estrechamiento, cada día mayor, de las relaciones espirituales, intelectuales y mercantiles con los países de origen ibérico (...) que se consideren incluidas, sobre todo en los momentos difíciles de la vida universal, en una gran Liga que sea como la expresión auténtica del genio y de los deberes de la Raza (...) el problema del hispanoamericanismo, más que un problema americano, es un problema español. (Pemartín, 1929: 573)

El acercamiento político con Hispanoamérica queda de manifiesto en el interés con que el gobierno asumió la idea de la Exposición de 1929. A partir de 1925 el gobierno central se encargó de tutelar el Certamen, creando para ello el cargo de Comisario Regio. En ese año se creó dentro del Ministerio de Estado la sección de política de América, para que el Comité de la Exposición contactara directamente con los distintos países. Ante el escaso interés internacional que levantó la Exposición se nombraron Delegados Honoríficos del Comité en las Repúblicas Americanas, y también se designaron agentes de propaganda en América para impulsar la idea de la Exposición.

También debemos destacar las facilidades económicas que América ofrecía en estos momentos, con una balanza de pagos y exportación beneficiosa. Se firmaron tratados comerciales a través del Consejo de Economía, con Brasil en 1925, con Cuba en 1927 y con Chile en 1928. Se concedió un empréstito de 100 millones de pesetas a Argentina, y se creó el Banco Exterior de Crédito de España, según Real Decreto de 6 de agosto de 1928. Este Banco tendría que abrir sucursales en el plazo de tres años en Argentina, Cuba, Estados Unidos, Chile, Perú y Filipinas, para facilitar el comercio de exportación a esos países.

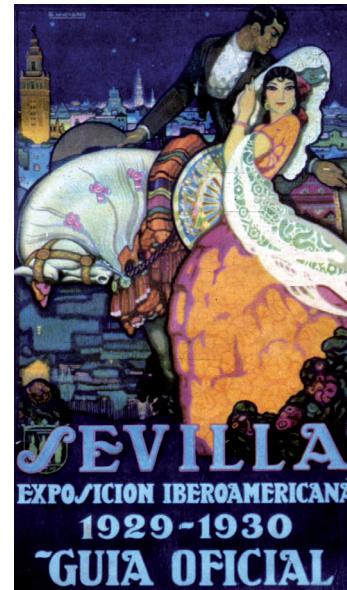
La sección política del Ministerio de Asuntos Exteriores se dividió en dos, una de ellas dedicada a Hispanoamérica. De ella dependía una Oficina de Relaciones Culturales. Se afianzaron los lazos culturales con las Casas Regionales o Casas de España en América, dando acogida a los emigrantes españoles y difundiendo su cultura.

Siendo Elías Tormo el titular de la cartera de Instrucción Pública, y dentro de este acercamiento cultural, hay que destacar la introducción de una asignatura de Historia de América en los planes de Bachillerato españoles y la intensificación de los estudios de arte hispanoamericano, con la creación, en la Universidad de Sevilla, de una cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano a partir de la iniciativa del arquitecto argentino Martín Noel.

En este contexto, se renovó la infraestructura diplomática en América. En 1930 se crearon dos nuevas embajadas en Cuba y Chile, y a la Argentina, única embajada que existía desde 1923, se envió a Ramiro de Maeztu. También se fundaron cuatro nuevas legaciones (Bolivia, Ecuador, Paraguay y El Salvador) y una veintena de consulados.

El 9 de mayo de 1929 se inauguró oficialmente la *Exposición Iberoamericana* (ver Fig. 4). El Certamen abarcó tres grandes Secciones: Arte, Historia y Comercio. La primera de ellas se convirtió en elemento esencial con una Exposición de Arte Retrospectivo y otra de Arte Moderno. La Historia también tuvo gran protagonismo, sobre todo la de la Colonización española en América, representada con planos, mapas, grabados y documentos. El Comercio sirvió para fortalecer los mercados ultramarinos, apoyándose en la acción oficial y en la mejora de los regímenes económicos

**Figura 4.**  
Guía Oficial Exposición  
*Iberoamericana* de Sevilla,  
1929-1930.



que por igual afectan a materias de comunicación, de propiedad industrial, de organizaciones financieras de crédito, etc.

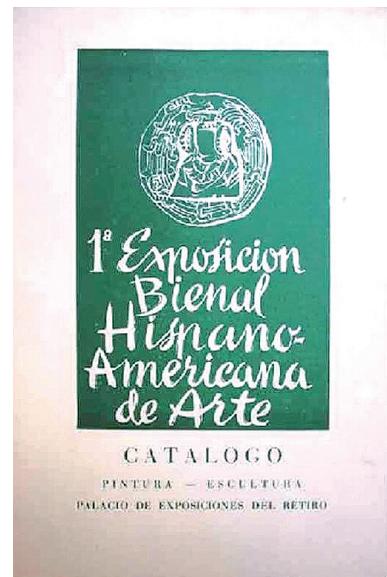
Casualmente este evento, que se erigió en punto culminante del vínculo recuperado entre España y las naciones hispanoamericanas, fue a la vez canto del cisne del mismo, cerrándose poco después el capítulo que había comenzado a finales del XIX. El mismo año de 1929 mostró su cara menos amable a partir del *crack* de la Bolsa de Nueva York, que generó una cadena de debacles económicas a nivel mundial. Ni España ni las naciones del Nuevo Mundo escaparán al infortunio, y la Península vio el final del reinado de Alfonso XIII en 1931 y, sólo un lustro después, el estallido de la guerra civil.

El periodo histórico que se inició en 1936 marcó la aparición de nuevos escenarios en las relaciones entre España y América. Para aquellas naciones sería significativo el desembarco de un amplísimo número de artistas, literatos e intelectuales republicanos, en especial en Argentina y México, que revitalizaron los ámbitos culturales de recepción; desde el exilio, ellos se encargarían de contrarrestar la audaz propaganda franquista que se imponía en España. En la Península, finalizada la segunda guerra mundial, desde el gobierno se propulsará un nuevo acercamiento político y cultural con las antiguas colonias, sentando sus raíces, en buena medida, en la mutua simpatía entre el Caudillo y las dictaduras militares afianzadas en América.

#### **El franquismo y su política cultural hispanoamericana**

En 1951 se llevó a cabo la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, la primera de una serie de tres que fueron celebradas durante la dictadura franquista. Estas bienales supondrían una apertura artística por parte de la España oficialista frente al aislacionismo imperante desde principios de los años 30 hasta mediados de los 40. La creación del Instituto de Cultura Hispánica, con un fuerte componente americanista, vendría a sentar una de las bases significativas de la renovada vinculación. Poco después, en 1947, se presentaba en Buenos Aires una *Exposición de Arte Español Contemporáneo* conformada por pintores y escultores que reunieron un total de 474 obras. Nombres solidificados por el tiempo como los de Regoyos, Solana, Zuloaga, Chicharro, Benedito o Álvarez de Sotomayor convivieron con otras generaciones, conformando la representación más "vanguardista" firmas como las de Dalí, Blanchard, Palazuelo o Guerrero.

**Figura 5.**  
Catálogo *I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte*, 1951. Madrid



Las bienales, como hemos señalado, fueron tres: se iniciaron el 12 de octubre de 1951, día de la Hispanidad y año conmemorativo del Quinto Centenario del Nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón. Se trataba de aprovechar el prestigio de la cultura y el arte de España, para abrir, tímidamente, el país al exterior, y facilitar el avance de las vanguardias artísticas, algo que, como veremos, no ocurrió, al menos a través de estos certámenes.

Inspiradas en la *Bienal de Venecia*, y coincidentes cronológicamente con la *Bienal de São Paulo* (la primera data también de 1951), las bienales fueron organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica y apoyadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

La *I Bienal* se celebró en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952, y fue seguida por una exposición antológica en Barcelona (ver Fig. 5). La *II Bienal* se celebró en La Habana entre mayo y septiembre de 1954, apoyada y cofinanciada por el general Batista, y se completó con otras exposiciones en República Dominicana, Venezuela, Colombia, Panamá, Brasil, Ecuador, Perú y Chile. La *III Bienal* se celebró en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956 a la que se vinculó una exposición en Ginebra (Vivanco, 1952: 95).

La celebración de las bienales siempre estuvo acompañada por actos de boicot por parte de artistas españoles y extranjeros que se manifestaban en contra del régimen político que las organizaba. Así fueron muy interesantes las “contra-bienales” o “anti-bienales” propiciadas por el propio Picasso en París, o Rivera, Siqueiros y Tamayo en México, aunque también hay que destacar el entusiasta apoyo a las bienales dado por relevantes figuras de la vanguardia española como Salvador Dalí (Cabañas Bravo, 1996 a y b).

En cuestiones estéticas, las tres bienales se caracterizaron en general por un cierto inmovilismo, siendo excepción las obras que podríamos denominar *vanguardistas*. La escena costumbrista, el paisaje, la anécdota cotidiana, las naturalezas muertas, los retratos fueron la nota dominante en los tres certámenes. Un repaso a los nombres de los participantes en la primera de ellas nos ilustra este carácter: se trata mayoritariamente de nombres consagrados desde varias décadas atrás en sus respectivos ámbitos artísticos, como Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alfredo Guido o Carlos Ripamonte (Argentina), Cecilio Guzmán de Rojas (Bolivia),

Pedro Nel Gómez (Colombia), Carlos Ossandón (Chile), Rafael Monasterio (Venezuela) o Miguel Pou Becerra (Puerto Rico). Un indigenismo de nuevo cuño, marcado en algunos casos por el magisterio picassiano (Eduardo Kingman o María Luisa Pacheco) o familiarizado con las formas de Hans Arp y Henri Moore (Marina Núñez del Prado) abría una ventana a la pretendida renovación plástica.

Entre los españoles podemos anotar nombres ya legitimados como los de Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Rafael Zabaleta o Gregorio Prieto, y jóvenes que marcarían un periodo de renovación estética en el arte español como Josep Guinovart, Antonio Tapiès, Modest Cuixart, Manuel Rivera o Jorge Oteiza. Llama la atención ver nombres como el de Maruja Mallo, exiliada en Argentina, entre los participantes.

La *II Bienal* casi podríamos caracterizarla como certamen de estricto contenido cubano, dividiéndose el conjunto en dos grandes bloques: artistas cubanos y artistas extranjeros residentes en Cuba. Se incluyeron tres exposiciones retrospectivas dedicadas respectivamente a los maestros Armando Menocal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañach. En lo estético, se impuso la línea tradicionalista que caracterizaba en buena medida al arte de la isla en aquellos años, por lo que su sujeción al carácter que había impreso la *I Bienal* no hizo más que acentuarse. Apenas algunas obras no-figurativas pretendían tímidamente mostrar una cara innovadora.

Sensación similar a la descrita perdura tras el análisis de las obras presentadas a la *III Bienal*, celebrada en Barcelona en 1956, aunque en este caso sí debe reconocerse una mayor apertura a nuevas tendencias, sobre todo informalistas



**Figura 6:**  
*Exposition Hispano-Américaine*,  
1951. París.

y geométricas, cuya presencia es bien notoria con sólo dar un repaso a las obras reproducidas en el catálogo. Si bien permanece en buena medida aquella vertiente temática inmovilista que caracterizáramos ya en la *I Bienal*, encontramos en ésta tercera versión obras de procedencia cubista, otras que entroncan con el suprematismo, o con el universalismo constructivo a lo Torres García, y las nuevas corrientes de la geometría. Obras como las presentadas por la cubana Teresa de la Campa, el uruguayo Lincoln Presno, José María de Labra, Enrique Planasdurá, el estadounidense (nacido en Suiza) Fritz Glarner o el colombiano Eduardo Ramírez Villamizar son indicativas del cambio. La geometrización de las temáticas indigenistas queda también evidenciada en obras como las presentadas

por el colombiano Alejandro Obregón, el canario Manolo Millares y el ecuatoriano Enrique Tábara, además de su compatriota Oswaldo Guayasamín que recibiría el premio principal del certamen por su obra *El ataúd blanco*.

Junto a las Bienales, fueron notables las llamadas "contra-bienales" como la *Exposition Hispano-Américaine* celebrada en París en 1951 (ver Fig. 6), la *I Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México* celebrada en 1952, la *Contrabienal* de Caracas de 1951 y la *Exposición de plástica cubana contemporánea* de La Habana en 1953, ampliamente estudiadas por Miguel Cabañas Bravo (Cabañas Bravo, 1996c).

De todas ellas, la más interesante, por el número de participantes y la calidad de los mismos, fue la primera de las citadas, promovida por el propio Picasso y donde participaron reputados artistas españoles de la llamada "Escuela de París" y parte de lo más granado de las vanguardias latinoamericanas: Óscar Domínguez, Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Omar Carreño, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Carlos Mérida, León Soto, Wifredo Lam, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Penalba, Carmelo Arden-Quin, Joaquín Torres García, son algunos de esos nombres.

También fue de gran magnitud la *I Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México* celebrada en 1952, sin duda la más comprometida contra el régimen dictatorial. Participaron, entre otros, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Xavier Guerrero, María Izquierdo, Raúl Anguiano, Antonio Rodríguez Luna, José Renau y José Moreno Villa. Grandes nombres del arte mexicano y varios artistas españoles exiliados en aquel país.

Tras la celebración de las tres *Bienales Hispanoamericanas*, hubo intentos por organizar una cuarta, primero en Caracas, y posteriormente en Quito, pero contratiempos políticos, económicos y de organización, impidieron dichas celebraciones. Los motivos de la desaparición de las bienales fueron de dos tipos: por un lado la enorme actividad opositora por parte de los artistas emigrados y contrarios al régimen de Franco, al que criticaban por no tener altura moral para organizar eventos de tipo cultural, y por otro la fuerte instrumentalización política de las propias bienales que fue creciendo, sobre todo cuando éstas salían de España (Cabañas Bravo, 1996a).

No debe soslayarse el hecho de que la finalización del periodo de bienales hispanoamericanas (1956) prácticamente coincidió con uno de los momentos más significativos de la España contemporánea, la apertura internacional que tendría gran repercusión para el devenir de las artes y la cultura, posibilitando la llegada de exposiciones desde el extranjero y propiciando la salida de los artistas españoles a los centros internacionales del arte. En lo estético, se imponen las vanguardias informalistas: si hasta entonces se había desarrollado una “vanguardia en la clandestinidad”, cuyos puntos más altos los supusieron a finales de los 40 las obras del Grupo Pórtico, Dau al Set y la Escuela de Altamira, aparecieron y se consolidaron ahora el grupo El Paso, el Parpalló y el Equipo 57. Jorge Oteiza y Eduardo Chillida ganaban premios en las bienales de São Paulo (1957) y Venecia (1958) respectivamente. En lo que a la arquitectura respecta, se consolidaron arquitectos como Coderch, De la Sota y Fisac, y la renovación en la arquitectura oficial se pudo advertir de inmediato en edificios como el Gobierno Civil de Tarragona (De la Sota,

1957) y el pabellón español en la *Exposición de Bruselas* (Corrales y Vázquez Molezún, 1958).

Evidentemente, la paralización de las bienales impidió que potenciales nuevas ediciones se vieran beneficiadas de estos aires renovadores. En 1963, y ante la imposibilidad de seguir organizando aquellos certámenes, el Instituto de Cultura Hispánica decidió que fueran reemplazados por las exposiciones de *Arte de América y España*, celebradas en Madrid y Barcelona, que sirvieron para abrir aún más el panorama artístico español y permitir la entrada de artistas latinoamericanos a nuestro país. En esta exposición también se contó de una manera más notable con artistas de Estados Unidos, país que había estado presente en las dos bienales hispanoamericanas celebradas en la Península, como una forma de abrir aún más las tendencias artísticas contemporáneas. En esta ocasión el rechazo internacional fue menor, y la exposición se convirtió en un escaparate “cosmopolita” del arte contemporáneo, reduciéndose de forma notoria el promedio de edad de los participantes con respecto a las bienales. Nombres como los de Carlos Alonso, Myrna Baez, Olga Blinder, Fernando Botero, Carlos Colomino, José Gamarra, Nicolás García Uriburu, Sarah Grilo, Rómulo Macció, Carlos Páez Vilaró, Omar Rayo, Antonio Seguí, Clorindo Testa u Oswaldo Viteri alcanzaban para entonces renombre en sus respectivos países y se consagrarían como figuras principales en la plástica continental de las décadas siguientes.

Para cerrar este apartado, debemos hacer referencia al hecho que, en forma paralela a la celebración de las bienales hispanoamericanas, España organizó exposiciones cuyo eje direccional fueron otras de sus “antiguas colonias”. En efecto, el Instituto de Estudios Africanos organizó dos

exposiciones de "Pintores de África", celebradas en 1950 y 1951 respectivamente, en las que, por lo general, predominó la nota orientalista, expresadas bajo la firma de artistas como José Cruz Herrera, Carlos Tauler, Javier Gómez Acebo o Amadeo Freixas. Estas muestras tendrían como contrapartida la *Exposición de Arte Español* celebrada en El Cairo en 1950, cuya concreción le cupo a la Dirección General de Relaciones Culturales, y cuyo contenido, menor numéricamente, poco difería con la que tres años antes se había presentado en Buenos Aires.

La primera mitad del siglo XX estuvo caracterizada por viajes de ida y vuelta desde España a Iberoamérica como un intento de normalizar las relaciones culturales que los años de la independencia política habían marcado e iniciando un periodo de normalización cultural entre ambas realidades geográficas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bellido Gant, M. L.** (2001). *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Brasas Egido, J. C.** (1989). "Notas sobre la actividad de artistas americanos y de españoles en América en el primer tercio del siglo XX". En *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte: Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América* (pp. 47-52). Valladolid.
- Cabañas Bravo, M.** (1996a). *Artistas contra Franco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- (1996b). *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- (1996c). *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: C.S.I.C.
- Catálogo I Bienal Hispanoamericana de Arte*. (1951). Madrid.
- Englekirk, J.** (1940, 15 de noviembre). "El Hispanoamericanismo y la Generación del 98". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 4, Vol. II.
- Fernández García, A. M.** (1997). *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Gutiérrez Viñuales, R.** (2003a). "El hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano". En *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*(pp. 167-185). Madrid: Seacex.
- (2003b). *Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930)*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Gutiérrez Viñuales, R. y Bellido Gant, M. L.** (Coord.). (2005). *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos. III. Artes Plásticas*. Granada: Universidad.
- La huella editorial del Instituto de Cultura Hispánica*. (2003). Madrid: Fundación Mapfre-Tavera.
- Pemartin, J.** (1929). *Los valores históricos de la Dictadura*. Madrid: Junta de Propaganda Patriótica y Ciudadana.
- II Bienal Hispanoamericana de Arte*. Catálogo de Cuba. (1954). La Habana, Palacio de Bellas Artes.
- III Bienal Hispanoamericana de Arte*. (1955). Barcelona.
- Vivanco, L. F.** (1952). *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Zamorano Pérez, P. E.** (1994). *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*. La Coruña: Universidad de La Coruña.