

EL PODER SUAVE DE LAS ARTES: LA BIENAL DE VENECIA Y LA DIPLOMACIA CULTURAL ENTRE ITALIA Y ESPAÑA (1948-1958)

Giulia Quaggio

III Premio «Javier Tusell» a investigadores noveles

Introducción: La diplomacia cultural y la Bienal de Venecia

Desde la antigüedad existe el convencimiento de que el universo cultural representa una herramienta valiosa para la diplomacia exterior en tanto que proyecta una imagen favorable de un determinado Estado en la comunidad internacional, al mismo tiempo, aunque de manera indirecta, coadyuva en el establecimiento de nuevas alianzas. Recuérdese, por ejemplo, la obra de embellecimiento de la Acrópolis auspiciada por Pericles y la propaganda política a ella adherida: la cultura y el arte, a través de sus múltiples facetas, pueden proporcionar medios de influencia, presión y conquista o, más simplemente, de legitimidad simbólica y prestigio.

Con el advenimiento de la sociedad de masas, la cultura ha logrado extender su relevancia como empresa transnacional y recurso para el crecimiento económico de un país. En cierto sentido, representa para los Estados una forma de propaganda indirecta cuyos posibles inconvenientes y trastornos son significativamente menores que los que una acción directa suscita entre los propios ciudadanos.¹

Como Pierre Renouvin se ha encargado de recordarnos, el ambiente cultural en su conjunto aporta su propia cuota en las decisiones tomadas por parte de los responsables políticos. Se trata de una «fuerza espiritual» que, junto

con otras «fuerzas materiales», como la fisonomía geográfica o la estructura económica de un país, puede ayudar a delinear el contexto en el que se celebran y modelan los intercambios entre los diferentes Estados.² Por consiguiente, si se toma como punto de partida esta capacidad que demuestra la cultura, en tanto que bagaje y presupuesto incorpóreo (llámeselo mental, psíquico o espiritual), para influir en las decisiones de los responsables de la política exterior,³ una exposición de arte de tanto renombre internacional como el que atesoraba y atesora la Bienal de Venecia, supone un excelente caso de estudio a la hora de reflexionar sobre las relaciones diplomáticas y culturales que Italia y España mantuvieron durante los años cincuenta.⁴ Teniendo en cuenta que la diplomacia cultural trabaja por recabar la amistad y simpatía de otros países, profundizar en las tendencias mostradas en el campo de las Bellas Artes nos acerca, de manera indirecta, al objetivo último de arrojar luz sobre la historia de las relaciones diplomáticas entre estos dos países.

Además, siendo el concepto mismo de diplomacia cultural más bien ambiguo, un estudio de este tipo puede ayudar a entender mejor la conexión conceptual entre las relaciones culturales y la diplomacia internacional.

Corría el mes de abril de 1895 cuando, en la única gran zona verde de la ciudad, los Giardini di Castello, se inauguraba la primera Bienal de

Venecia. Entre los siglos XIX y XX, de hecho, en una especie de curiosa y pacífica rivalidad transnacional, se implantaron a lo largo de Europa las exposiciones internacionales de arte contemporáneo, siguiendo una lectura generalizada que utilizaba el arte como forma de representación de la identidad estatal y del estilo pictórico contemporáneo como clave para la interpretación del presente.

En el caso de la Bienal de Venecia, el principal objetivo era el de secundar y favorecer la consolidación de la reciente unidad italiana, lo que no era óbice para que al mismo tiempo se pugnase por establecer un espacio donde fuese posible una relación fluida con la comunidad internacional. El arte se transformaba de esta manera en un medio eficaz para afirmar la identidad unitaria y, planificar los pabellones como foco de irradiación de la política cultural de los diferentes Estados. La propia Italia se esforzó en presentar la Bienal de Venecia como un documento «de su historia nacional».⁵

La Bienal, además de beneficiar al turismo de Venecia, supuso una apuesta por el rejuvenecimiento y la superación del provincianismo que afectaba por entonces al mundo cultural italiano. La elección de la ciudad de Venecia no fue accidental: mediterránea, pero ya cercana a la Mitteleuropa, combinaba el modelo industrial de las grandes exposiciones universales del siglo XIX con un carácter noble y aristocrático de sesgo intelectual. Si la tradición cultural italiana y el patrimonio artístico nacional representaron un recurso importante en la época liberal, durante los veinte años de la dictadura fascista la diplomacia se convirtió en un verdadero instrumento de propaganda y guerra psicológica de la mano de Mussolini. La Bienal de Venecia sufrió un proceso de «fascistización». El Estado italiano asumió el control de la exposición internacional: en las artes plásticas, a pesar de la fascinación inicial mostrada hacia los movimientos de vanguardia, el fascismo favoreció un estilo conservador con contenidos fuertemente patrióticos.⁶

Como ha quedado reflejado, la historia de la Exposición Internacional de Venecia, desde el primer momento la Bienal mantuvo con el gobierno italiano un vínculo de fuertes connotaciones políticas, como queda más que de manifiesto si nos fijamos en las numerosas relaciones diplomáticas que por entonces se entreveraron a través de y gracias al arte. Estas relaciones atañen tanto a la imagen que Italia dio de sí misma a los otros Estados que participaron en la Exposición como a la forma de integrar la identidad de estos países en el seno del acontecimiento artístico.

Estas dinámicas son más complicadas en la fase de transición y transformación global como fue la década de los cincuenta del siglo XX y, en concreto, en dos Estados, como Italia, que salía de una dictadura y tenía que reconstruir desde cero una administración democrática, y España, que, por el contrario, consolidaba, en contradicción con la dinámica del resto de naciones occidentales, una dictadura después de la Segunda Guerra Mundial.

La Democracia Cristiana, entre realismo y arte abstracto

Después de la interrupción de 1942, las actividades de la Bienal de Venecia se reanudaron en 1948. Como resultado directo de la caída de la dictadura fascista, la nueva clase dirigente italiana priorizaba la puesta en valor de la tradición cultural del país en un momento de graves dificultades y estrechez de medios económicos, en el que apenas se contaba con la buena voluntad y la creatividad para imponerse a la desolación de la posguerra y el posfascismo. En la diplomacia cultural, por lo tanto, se veía un elemento que podía contribuir de forma activa en la difusión de la imagen de una Italia nueva, democrática y antifascista, así como, antes todavía, influir positivamente en el Tratado de Paz y en el retorno ulterior del país al ámbito internacional.

Esa diplomacia, sin embargo, tenía que construirse sobre la base de la cooperación cultural internacional, el diálogo y los intercambios bi-

laterales; y, sobre todo, debía atender a las directrices de la UNESCO, la Organización para la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas recién instituida (1946). Cuando ponemos, además, la situación interna de la política italiana de la posguerra, el cuadro se va clarificando. Después de una fase de unidad nacional y convergencia antifascista, la República italiana, a partir de las elecciones de 1948, se encaminó hacia lo que habría de representar la larga etapa dominada por la Democracia Cristiana (DC), esto es, un partido de inspiración moderada y liberal, fundado sobre la familia y la moral cristiana, muy ligado en definitiva al Vaticano y las diferentes asociaciones católicas italianas.⁷

El año anterior, al Partido Comunista Italiano (PCI) se le había denegado cualquier posibilidad de entrar en el Gobierno, medida que buscaba garantizar la inclusión de Italia en las ayudas económicas estadounidense del Plan Marshall. Sin embargo, el partido comunista italiano seguiría siendo durante muchos años uno de los más fuertes y potentes de todo el bloque occidental.

La política cultural de la DC, por lo tanto, afrontó tres polos estratégicos de acción: en primer lugar, el condicionado por la pugna permanente con la izquierda comunista que tenía más legitimidad y reconocimiento en el mundo intelectual, de donde surgieron los intentos por dar con soluciones atractivas mediante contrapropuestas culturales; seguidamente, el que imponía la lógica implacable de la Guerra Fría y el apoyo incondicional a la Alianza Atlántica y al bloque occidental encabezado por EE.UU. Por fin, la tercera clave que nos ayuda a comprender cabalmente la política cultural de la DC estuvo determinada por su fuerte deseo de crear, participar y fortalecer las instituciones europeístas, surgidas en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, además de lanzar la propuesta de una internacional católica europea en contra de la ofensiva pacifista de las izquierdas.

Aunque es un aspecto aún poco conocido, la DC italiana, partidaria de la unificación política

y económica de la Europa posbélica, trató también de promover su unidad cultural. Por ejemplo, a partir de los años cincuenta, el Consejo de Europa desarrolló la campaña «Idea de Europa», que buscaba, si bien por medios indirectos, convertir «Europa en una entidad cultural única, sin embargo, sin sacrificar su variedad».⁸

Por consiguiente, la Bienal de Venecia, que en ese momento, antes de la Documenta de Kassel y la Bienal de París, representaba el más prestigioso encuentro internacional de las artes visuales, debía contribuir a la regeneración italiana, cimentando, al mismo tiempo, la reconstrucción intelectual de una Europa hostil a cualquier forma de totalitarismo. Ahora bien, a pesar de que durante el régimen fascista las instituciones gubernamentales asumiesen el control de la Bienal, lo cierto es que la DC no alteró la estructura legal de la exposición, manteniéndose esta subordinada al Estado italiano, excepción hecha de algunos mecanismos correctivos que permitirían la participación de las asociaciones sindicales de los artistas. Por lo tanto, no hay duda de que las prácticas curatoriales estuvieron durante mucho tiempo determinadas por unas condiciones cambiantes, tanto dentro como fuera de la propia Italia.⁹

En la primera mitad de la década de los cincuenta, esta influencia es evidente en la elección de los protagonistas principales de la organización del evento. Giovanni Ponti, una figura destacada en el CLN (Comité de Liberación Nacional) de la región del Véneto, y directamente involucrado en la lucha antifascista, fue designado después de la guerra Comisario Extraordinario para la Bienal de Venecia. Ponti no solo fue uno de los promotores del nacimiento de la Democracia Cristiana en la ciudad de los canales, sino que también asumió el cargo de alcalde en la misma, e incluso, ya en el bienio 1954-1955, fue nombrado ministro de Turismo, Deporte y Espectáculo en el gobierno Scelba. Por otro lado, la estrecha afinidad de la DC con la idea de una posible unidad cultural europea y católica se evidencia al recordar que Ponti fue también

presidente de la Sociedad Europea de la Cultura, institución veneciana que defendía una concepción de la cultura entendida como instrumento social para la paz y libertad y como medio hacia un posible diálogo entre Oeste y Este.¹⁰

Estrecho colaborador de Ponti y secretario de la Bienal (1948-1957) fue Rodolfo Pallucchini, catedrático de Historia del Arte Medieval y Moderno, uno de los principales estudiosos de las artes visuales en Italia.

La legitimidad cultural de la Bienal se vio reforzada por un comité organizador integrado por cinco artistas de diferentes estilos (Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi y Pio Semeghini) y cuatro críticos de diferente inspiración ideológica (Nino Barbantini, Roberto Longhi, Ludovico Ragghianti y Lionello Venturi).

La presencia de la política oficial en las Bienales de los años cincuenta se manifiesta con toda claridad cuando consideramos el choque, con resultados distintos, entre dos diferentes modelos estéticos y éticos: el arte figurativo y realista frente al arte abstracto e informal.

En el mismo año en el cual la Bienal reanudaba sus actividades, Palmiro Togliatti, el secretario del Partido Comunista, lanzó anatemas contra el arte abstracto, siguiendo las directrices de la Kominform soviética.¹¹ Tales directrices habían asumido el realismo como representante estético del comunismo, provocando una verdadera fractura en el mundo de las artes.

El PCI, de hecho, no prejuzgaba la cultura como un campo secundario sino que, por el contrario, defendía la inclusión del arte y el intelecto dentro de un campo en el que el partido podría hacer valer su influencia, incluso a pesar de no tener responsabilidades de gobierno, proporcionando así, de manera indirecta, un modelo social e intelectual alternativo a la modernización impulsada por América y por la democracia liberal centrista y católica.

Para el PCI, era necesario un arte que «estimulase la gente a una lucha consecuente por la

justicia y la libertad».¹² De hecho, tras la guerra, una gran parte de los artistas italianos trataron de pintar el sufrimiento y el heroísmo del pueblo a través de una representación realista en el cine, en la literatura y también en la pintura. El movimiento neorrealista esbozaba una nueva identidad para Italia: no más pomposa, como había sucedido en el fascismo, sino fundada sobre la fuerza solidaria y la esperanza de los ciudadanos.

Después de 1948, la política cultural del PCI se tornó cada vez más defensiva, asumiendo tonos fuertes y denunciando el imperialismo norteamericano; en esta línea, y en la búsqueda de una verdadera «cultura italiana», apoyó plenamente la estética neorrealista. Muy particularmente, en la pintura se decantó por el «nuevo realismo» de Renato Guttuso. A nivel local los comunistas buscaron la colaboración con artistas que representasen epopeyas y obras ilustrativas de las luchas de los trabajadores y campesinos. Según Asor Rosa, los primeros años cincuenta contemplaron el desarrollo de una política cultural completa y orgánica por parte del PCI.¹³

Para combatir el pujante modelo comunista, la DC, aunque muy dividida en su interior, utilizó su privilegiada posición institucional reorganizando la producción cultural dentro de parámetros industriales, fortaleciendo al mismo tiempo la presencia del Estado en el contexto cultural. Un anticomunismo encendido y cargado de moralismo dio lugar a una política cultural democristiana divorciada de cualquier crítica sobre los conflictos sociales de la actualidad. Mezclando tradición y modernidad, la DC favoreció a una producción cultural de masas en la que América representaba una tierra de libertad y riqueza, capaz de encarnar plenamente la honorabilidad pequeño burguesa y la aspiración obsesiva de los italianos por elevar su estatus social.

Desde una perspectiva artística, considerando la cultura americana como una cultura esencialmente europea, la DC, a pesar de que en el fondo se hallaba agudamente escindida en dife-

rentes tendencias, en general promovió las expresiones artísticas abstractas y más próximas a la *gesture painting*, que se estaban extendiendo en los EE.UU. de la Guerra Fría.¹⁴ Piénsese, por ejemplo, en la promoción de los artistas no-figurativos del Gruppo degli Otto, alrededor del crítico Lionello Venturi o en el desembarco de la coleccionista americana Peggy Guggenheim a Venecia después del conflicto mundial.

El arte abstracto era visto como un lenguaje que, en sus diversas articulaciones nacionales, expresaba con acierto la condición del hombre europeo de la posguerra en busca de un nuevo humanismo, desprovisto de connotaciones sociales y políticas. A pesar de que a nivel político las primeras manifestaciones del expresionismo abstracto, tanto en los EE.UU. como en Europa, nacieron en ambientes de vanguardia y de la izquierda antisoviética, después de la Segunda Guerra Mundial las élites culturales de Occidente reconocieron en esta expresión artística la celebración de la libertad frente a la tiranía comunista, promoviendo interpretaciones que ensalzaban este estilo como la manifestación estética más completa de la democracia liberal occidental. Se trataba de una vanguardia centrada en la materialidad del arte que representaba una tercera vía, alejada tanto del comunismo como del fascismo, cuya principal característica era la reivindicación de la libertad individual frente al compromiso de clase y la ausencia de un mensaje explícitamente político.¹⁵

En el contexto de lo que se acaba de apuntar, hay que entender la diplomacia cultural del Estado italiano en relación a España, diplomacia que se movió dentro de esta dicotomía artística entre figuración y abstracción. La extensa correspondencia entre el secretario Rodolfo Pallucchini y el crítico socialista Roberto Longhi, constituye una prueba directa de las profundas fracturas estilísticas y políticas que caracterizaron a la exposición en los años cincuenta.¹⁶

La organización veneciana apostó preferentemente por el montaje de grandes retrospectivas

sobre aquellas vanguardias europeas censuradas por los totalitarismos, con el objeto de contrarrestar el vacío cultural causado por la dictadura (por ejemplo, las exposiciones sobre «Tres pintores italianos metafísicos», los Impresionistas, Egon Schiele, o artistas expresionistas repudiados por los nazis como George Grosz y Otto Dix).¹⁷

Durante la ceremonia de inauguración de la XXVIII Bienal, el ministro de Educación Pública, Paolo Rossi, hizo hincapié en el valor diplomático y comunicativo de la Bienal de Venecia:

(...) Los hombres quieren comunicar con los hombres, los pueblos con otros pueblos, y entre las relaciones humanas el arte es tal vez el medio más eficaz. Es justo, entonces, plantearse la más seria intención para la evolución del arte de los que creen en el progreso común de las Naciones (...) Los pueblos que consideran la libertad como ley suprema de su propio camino, por supuesto, respetan y garantizan la libertad del arte.¹⁸

Para el tándem Ponti-Pallucchini, el modernismo y la vanguardia constituyeron la narrativa de una política exterior basada en el deseo de exhibir la libertad recuperada y las esperanzas de progreso. Adviértase que cuando la Guerra Fría adquirió a una mayor exacerbación, con la Guerra de Corea, la diplomacia cultural asumió una función por así decir antropológica, por medio de la cual, a través del intercambio de productos artísticos, se ambicionaba mostrar el estilo de vida ejemplar de cada país occidental, dejando de lado la dimensión más humanista y cognoscitiva de esta relación.¹⁹

Italia y España, en la necesidad e interés mutuos por iniciar una nueva relación en el contexto de un sistema mundial basado en el equilibrio de dos bloques contrapuestos, jugaron sus cartas siguiendo los dictámenes de esta lógica pragmática de poder. Además, en este punto hay que añadir, como ya hemos indicado, el interés de la DC por crear una nueva comunidad cultural europea, similar a aquella otra de la que dimanaba el estilo de vida americano y que, en definitiva, establecía desde el final de la Segunda

Guerra Mundial los parámetros de legitimación intelectual de Occidente. España, tras el duro aislamiento internacional causado por la derrota de las potencias del Eje, era uno de los países que más necesitado estaba de entrar en el círculo de relaciones políticas y comerciales con el bloque occidental y, con la superpotencia americana. A esta tarea habría de dedicarse con fervor por distintos medios, estuviesen los jerarcas del régimen predispuestos a ello, o no lo hiciesen sino a regañadientes.

La diplomacia cultural franquista y el arte

España fue, desde la primera edición de la Bienal de Venecia, un asiduo participante, que solo faltó a las reuniones de 1909 y 1948. Pese a contar con un pabellón propio, en la primera mitad del siglo XX la representación oficial española de alguna forma dio la espalda a la innovación, centrándose esencialmente en la representación del siglo XIX. Esta tendencia que podemos definir como academicista y tradicional se reforzó durante los primeros años del régimen franquista.²⁰

España volvió a exponer en Venecia en 1950. La razón de esta fecha está lejos de depender de impulsos arbitrarios: ese mismo año, en efecto, fue finalmente eliminada la proscripción que pesaba sobre España desde instancias de la ONU. A partir de esa fecha, el origen violento y falto de legitimidad democrática del Estado franquista fue dejándose paulatinamente de lado en el contexto internacional, pudiendo España encaminarse por la vereda de un proceso gradual de adaptación externa al escenario atlántico y la moral política de las democracias occidentales. El Estado español acababa de entrar, aunque tarde, mal y a rastras, en la órbita del equilibrio antisoviético, y no dejaba de vivir bajo la amenaza latente de ser desposeído en cualquier momento de esta parcial integración, pero, como fuera que fuese, había conseguido que se le aceptase *de facto* en el sistema del bloque occidental, estableciendo en 1953 una serie de acuerdos con

Washington, cuyos intereses habían sido determinantes para su entrada en el sistema y para su ingreso en la ONU, acaecida durante 1955.²¹

Los intercambios culturales, como una forma de diplomacia «soft», jugaron un papel fundamental en este difícil camino hacia la construcción de la dignidad internacional para España. Aunque gran parte de las delegaciones diplomáticas abandonaron Madrid en 1946 a consecuencia del ostracismo impuesto por la ONU, el intento italiano de acercarse a los ambientes artísticos e institucionales españoles se remonta ya a una fecha tan temprana como 1948, justo cuando la Bienal volvía a ponerse en marcha tras el parón obligado de la guerra.

En octubre de 1947, Ponti, a punto de organizar la exposición, escribió una carta al «Embajador de la República Italiana en la República española (sic)» en la que afirmaba:

(...) La Bienal de Venecia, que ha convocado para mayo de 1948, tras seis años de interrupción forzada, su XXIV Exposición Internacional de Arte Figurativo, desea dirigir, como de costumbre, su invitación a las naciones extranjeras con un número limitado de obras de sus artistas modernos más importantes. Esta invitación se envía ahora a través del Ministerio de Asuntos Exteriores a los representantes diplomáticos de diferentes naciones ante el Gobierno de la República Italiana; sin embargo es deseo vivo de esta Presidencia que también nuestros embajadores y ministros en el extranjero sean puestos al corriente, por lo que puedan llevar a cabo su valiosa labor flankueadora con Gobiernos, Autoridades y Círculos interesados, para asegurar el mayor éxito para esta primera gran Bienal de la posguerra.²²

El pintor italiano Guido Caprotti, uno de los animadores artístico del Coenobium²³ y residente en Ávila desde 1918, dado que en los años del fascismo había participado en la Bienal, se propuso a sí mismo en enero de 1948 como representante de la Bienal en España, recordando que «me gustaría vivamente que me fuese renovado el encargo que tuve durante tantos años como Comisario de la Exposición y re-

presentante de la misma para España (...) Para la cuestión política, si existe esta posible definición no hay ningún peligro, (...) es fácil informarse, se dirá que yo era antifascista...».²⁴

Mientras que los organizadores italianos, por vías indirectas y con un desconocimiento asombroso de la situación política española, trataban de tantear el terreno, las autoridades franquistas no se pronunciaron al respecto, enviando a lo sumo una carta en la que se preguntaba si era posible participar en el encuentro con una muestra de «artesanía», preocupándose sobre todo por los costes de una posible renovación del pabellón.²⁵ Finalmente, en mayo de 1948, el Ministerio de Asuntos Exteriores español rechazó la invitación veneciana, aduciendo como excusa la coincidencia temporal con una exposición de Bellas Artes en Madrid.

La correspondencia entre Romolo Bazzoni, director de la Bienal de Venecia desde los años del fascismo y Caprotti se mantuvo durante el año siguiente. Bazzoni escribía:

Sería de verdad muy interesante si conseguieras estimular a las autoridades españolas con el tiempo suficiente para la reparación del Pabellón de España y la renovación de su fachada (...). Desde luego Pallucchini tiene intención de venir a España la próxima primavera, de todas formas te escribirá por tiempo para estar seguro de encontrarte en Madrid, y para que lo puedas presentar a las autoridades artísticas con el objeto de gestionar ambos la próxima participación en la Bienal.²⁶

Las respuestas de Caprotti subrayaban de manera implacable y con cierto tono despectivo la lentitud y la incertidumbre de la máquina artística del Estado español. Solo en mayo de 1950, pocos días antes de la inauguración, fue nombrado el Comisario del pabellón español, Enrique Pérez Comendador, escultor figurativo, con fuertes influencias barrocas, que en la Italia fascista de 1934 había ganado el Gran Premio de Roma y había sido ya Comisario en 1940.

La gestión del Pabellón Español en 1950 se convirtió en responsabilidad directa de la Di-

rección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo director, hasta 1951, fue Carlos Cañal, marqués de Saavedra, quien, si bien de forma un tanto tímida e insegura, trató de recuperar el prestigio del pabellón español, permitiendo la participación y el acceso a algunos artistas que se hallaban en las antípodas de la cultura oficial franquista. Hasta el año 1957 el Director de Relaciones Culturales contó con el apoyo de Juan de Contreras, marqués de Lozoya, director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma y Comisario en las ediciones de 1954 y de 1956 del pabellón español.

Si se quiere rastrear un mínimo común denominador en los contenidos de las ediciones celebradas entre 1950 y 1956, la nota dominante del pabellón español fue la búsqueda del equilibrio entre tradición y modernidad.²⁷ No fue un equilibrio casual, cuanto el resultado de presiones contrarias cuando no contradictorias dentro de la diplomacia española y, al mismo tiempo, de la influencia indirecta de los organizadores venecianos, por lo tanto, de la diplomacia cultural italiana dentro del bloque occidental.

Hasta 1957, la política exterior española estuvo dominada por la personalidad del ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo. Martín Artajo representaba la componente «católica» del régimen que debía garantizar la continuidad del mismo después de la derrota del fascismo.²⁸ El ministro fue presidente de Acción Católica Española y su perfil, bien lejos de los excesos falangistas de la posguerra, era perfecto para ponerse en contacto con los ambientes democristianos de Europa y, por consiguiente, de la Italia surgida tras la guerra.²⁹

Incluso poniendo en marcha una política normalizadora de la posición diplomática española a través de los célebres acuerdos con EE.UU., la entrada en la UNESCO en 1952, la celebración en Barcelona del XXV Congreso Eucarístico Internacional y el Concordato con el Vaticano de 1953, la política exterior de Artajo continuaba siendo bastante incierta, tanto que algunos

observadores han hablado de una política del «picoteo», para enfatizar su incertidumbre y limitaciones.³⁰

La imagen artística española en el exterior en esta etapa se caracterizó por la persistencia de elementos conservadores y academicistas, a través de la exposición de bodegones, paisajes, figuras católicas y de artistas como José Aguiar, Fernando Álvarez de Sotomayor, Juan de Ávalos o Daniel Vázquez Díaz. Sin embargo, a esa continuidad figurativa muy pronto se unió la introducción progresiva de nuevas formas de vanguardia y modernidad artística hacia la abstracción.

En el mundo diplomático y artístico este proceso dio lugar a un encendido debate sobre la trayectoria que España debía trazar en su representación estética fuera de las fronteras patrias.³¹

Por ejemplo, durante la Bienal de 1950, en la memoria escrita por el comisario, Enrique Pérez Comendador, para las autoridades españolas, se distingue un tono de desprecio hacia la Bienal de Venecia:

Cierto es que damos la sensación —con Yugoslavia entre los pabellones más importantes— de cordura y serenidad o de seres de otro planeta en un mundo de anormales. (...) Ya la mayor parte de lo que vemos en la Bienal está muy por debajo de lo que hacían los hombres de Altamira cuando andaban en taparrabos. Es aquello una ofensa a la cultura europea y a la civilización por mucho que se lo revista de refinado intelectualismo. (...) Considero sumamente equivocada la política emprendida por la Dirección General de Relaciones Culturales, al fomentar con su apoyo moral y material (...) el desarrollo de unos modos de pintar y esculpir que si tienen vigencia fuera no por ello dejamos de percatarnos de su falsedad y de sus fines desmoralizadores y destructores de las bases de nuestra sociedad (...) ¿Por qué en el arte no se ha de seguir también la admirable política que sigue España (...)?³²

Comendador, en su crítica sobre el arte abstracto, llegó a coincidir con la posición del artista metafísico Giorgio de Chirico. De hecho,

conservó y tradujo el texto de De Chirico «La Bienal de 1950. La monstruosa exposición», en el que el artista se mostraba contrario a la posición del crítico Lionello Venturi a favor del arte moderno, especialmente el de inspiración abstracta. Lo que nos interesa de este texto es el retrato que De Chirico dibuja sobre la relación entre la Bienal de Venecia y los círculos gubernamentales italianos de la época: «(...) El retorno de 'La libertad en el Arte' está hoy muy difundido en los ambientes modernistas de Italia y del Extranjero. (...) Es la libertad para el Partido Modernista de ejercitar su innoble y antinacional dictadura. Es la libertad para arrojarse, más aún, prosternarse ante todas las porquerías que vienen de París...».³³

Con todo, las instituciones españolas siguieron el ejemplo italiano: Comendador fue destituido en julio de 1950 por su informe crítico. La Dirección de Relaciones Culturales así contestaba:

La política seguida por esta Dirección (...) se ha reducido a dar cabida en nuestro pabellón a algunas muestras —y no de la más extremas— de la sensibilidad de unos artistas acordes con las direcciones habituales y consagradas del arte moderno, evitando así que en una competición internacional nuestro arte apareciese con un retraso de cincuenta años como pretendía el Sr. Pérez Comendador. (...) La Dirección (...) no ha pretendido dar más importancia a un sector que al otro, sino llevar todas las manifestaciones artísticas actuales de España a la Bienal de Venecia con un sentido no solamente artístico sino político, para que no pudiera decirse en el extranjero que en España no había libertad de expresión en el arte.³⁴

De esta manera, la línea de acción del Ministerio de Asuntos Exteriores quedaba a estas alturas definida: era necesario presentar artistas contemporáneos pertenecientes a movimientos de vanguardia para no perder el tren del bloque occidental. En primer lugar, se renovó en 1952 la arquitectura del pabellón, eliminando los fastos barrocos. En segundo lugar, en las exposiciones monográficas, de acuerdo con los orga-

nizadores venecianos, se fueron introduciendo de forma paulatina los grandes exponentes de la vanguardia española de los tiempos modernos, desde Goya, genial precursor del arte contemporáneo, hasta Miró o Dalí.

Así las cosas, en el pabellón de 1952 hizo su primera aparición en el campo del expresionismo abstracto el joven Antoni Tàpies. Previamente, en octubre de 1951, había tenido lugar la primera gran apuesta institucional del Estado español por el arte moderno con la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en Barcelona, esto es, por Manuel Fraga Iribarne, entonces secretario general del Instituto,³⁵ y Alfredo Sánchez Bella, secretario del Congreso de *Pax Romana* en 1946, de donde nació la idea de crear esta nueva institución. Colaboraron en este caso también el poeta Leopoldo Panero y el historiador de arte Enrique Lafuente Ferrari.

Con la Bienal Hispanoamericana, como se ha subrayado en diferentes estudios,³⁶ el Estado español construyó intencionadamente una nueva identidad para España con el auxilio suministrado por los medios de la política cultural. El arte de vanguardia, de acuerdo con el bien conocido discurso del entonces ministro de Educación Joaquín Ruiz Jiménez en la inauguración del evento, era ahora interpretado por las instituciones franquistas como herencia directa de la «gran tradición española», es decir, se le aplicaba una lectura nacionalista, individualista y católica.

Asimismo, la abstracción se convertía en el lenguaje más apropiado, no tanto para representar concretamente a Cristo cuanto para reproducir los ideales católicos y humanistas, es decir, la dimensión mística y espiritual del catolicismo español.³⁷ En esa línea, figuras como Manuel Fraga, Eugeni d'Ors, Dionisio Ridruejo o Luis Felipe Vivanco, que tenían orígenes heterogéneos, pero que, en definitiva, no dejaban de proceder de los ambientes más «liberales» del falangismo y del catolicismo, se pusieron a trabajar en la génesis y posterior desarrollo de la nueva estética franquista, contactando simultáneamente

con el resto de los círculos culturales católicos de Europa.

En julio de 1952, Leopoldo Panero, secretario general de la Bienal Hispanoamericana, invitaba al mismo Pallucchini a participar en los Cursos de Verano de la Universidad Internacional de Santander en nombre del Instituto de Cultura Hispánica.³⁸ Un año antes, Mario Ponce de León había enviado a Pallucchini la colección completa del *Índice Cultural Español*, una revista publicada por la Dirección General de Relaciones Culturales desde 1946 que tenía por objeto dar a conocer en el extranjero las actividades culturales que se desarrollaban en España, intentando así neutralizar la idea de que a partir de 1939 todo lo mejor de la cultura española había emigrado a otros países.³⁹ También en 1951 Rafael Soriano, el cónsul español en Venecia, invitaba a Pallucchini a participar en las celebraciones nacionales del 18 de julio. Pallucchini, muy amablemente, declinó la invitación.⁴⁰

En 1953, en cambio, el secretario de la Bienal invitaba al embajador Francesco Maria Taliani De Marchio a persuadir a las autoridades españolas para elegir el nuevo comisario del pabellón de España en ambientes específicos:

(...) Es claro que la decisión corresponde al Gobierno español y, francamente, me parece un poco extraño que puedan surgir empachos por la elección (...) Creo que no debería ser demasiado difícil encontrar en Madrid a otro estudioso entusiasta o a un artista que esté interesado en el arte moderno y esté bien versado en los diversos problemas artísticos. ¿No existe de hecho allí un Centro, que juzgo muy activo y al día, es decir, el Instituto de Cultura Hispánica? En el pasado, recuerdo que, con la ocasión de la Bienal Hispanoamericana de Arte, tuvimos la oportunidad de intercambiar cartas y promesas de cooperación con dicho Instituto y en particular con el Dr. Leopoldo Panero, el secretario general de la Exposición. Luego, tuvimos relaciones también con el Presidente de la Exposición, que era, además, el director del Instituto, el Dr. Alfredo Sánchez Bella. ¿Usted no cree, Excelencia, que sea este el entorno en el que mejor podrían comprenderse las directrices y los deseos de la Bienal de Venecia?⁴¹

Según la perspectiva de un respetado profesor, como Pallucchini, el Instituto de Cultura Hispánica aparecía como una institución cultural «activa y al día». Sostuvo, como demuestran los archivos, una correspondencia fluida con Panero y Eugenio d'Ors. Sin embargo, la presión de los organizadores venecianos para promover ciertos contenidos artísticos, no siempre fue bien recibida por las autoridades españolas.

Por ejemplo, en 1954, Manuel Carrasco, Comisario Adjunto del Pabellón y profesor del Colegio de España en Bolonia, admitía que: «El director de Relaciones Culturales en Madrid me ha pedido que les informase de que, en relación a la oferta de participación del Teatro Experimental de Madrid, ya se pusieron en contacto con la Dirección General de Cine y Teatro, sin embargo la preferencia por García Lorca no encontrará un entorno favorable en los círculos oficiales».⁴² Si la pintura de vanguardia y la abstracción podían ser aceptadas por el Estado franquista, por el contrario, la memoria del poeta Federico García Lorca, republicano y asesinado por los nacionalistas durante la guerra civil, no podía ser compartida de ninguna manera, dadas las claras referencias políticas que ello implicaría.

En la edición de 1952, el Comisario español fue, por lo tanto, Enrique Lafuente Ferrari que, como hemos visto, había colaborado con la Bienal Hispanoamericana. En su informe sobre el pabellón español Lafuente Ferrari se lamentaba ante la persistencia de un entorno internacional e italiano bastante hostil a España:

(...) Dominan en ella dos tendencias: una la que representa el arte radicalmente abstracto (...) pero se acentúa una reacción en sentido realista, aunque más bien orientada hacia los grandes cuadros propagandístico de fondo político (...) aunque sea difícilmente conciliable este realismo al servicio de la política con el culto por el arte abstracto, tan favorecido por el Comité Organizador de la Exposición. (...) Creo difícil, pues, que un pintor español hubiera sido objeto de los premios en un Jurado en el que abundan elementos, política o personalmente, hostiles a España. Interesaría, no

obstante, que a lo largo de los meses que ha de estar abierta la Bienal de Venecia, nuestra Embajada procurase por los medios que están a su alcance, que este esfuerzo nuestro no se silencie para contrapesar las eternas maniobras que contra nuestro país están siempre en actividad.⁴³

Durante la edición de 1952, además, se asistió a un incidente diplomático entre España e Italia. En el manifiesto que anunciaba la Bienal de Venecia, la organización veneciana falló la gráfica de la bandera española. Italia tuvo que disculparse oficialmente ante España. A la luz de este desafortunado incidente, en una segunda memoria Lafuente Ferrari añadía: «(...) podría recordarse a las altas Autoridades italianas que España ha concurrido a la Exposición Bienal defiriendo a una especialísima invitación y que esta invitación lleva consigo el suponer, por parte del que invita, los mínimos deberes de atención, cortesía y reciprocidad que pueden en casos semejantes exigirse».⁴⁴ Al final, la Presidencia del Consejo de ministros de Italia, decidió comprar una de las obras del joven Tàpies.

A pesar de estos malentendidos, el pabellón español siguió al pie de la letra las instrucciones procedentes del entorno italiano. En 1954, la correspondencia entre Pallucchini y la Dirección de Relaciones Culturales fue intensa, dado que el deseo de los organizadores italianos era incluir las obras de Dalí y Miró. Existían importantes dificultades en relación a dicha presencia.

Porque, si bien la posición de Dalí respecto al régimen era clara, no deja de resultar realmente sorprendente la voluntad por parte del régimen de incluir la obra de un Miró que durante la Guerra Civil se había alineado con el frente republicano, participando por ejemplo en la Exposición Universal de París de 1937.

Aunque la actitud del artista catalán fue la de mantenerse a una silente y cauta distancia, las autoridades españolas trataron de aprovechar en su favor la valiosa carta que representaba el pintor, alejando cualquier referencia política personal y evaluando su obra en clave naciona-

lista. Al final, a Miró se lo galardonó con el Gran Premio Internacional de Grabado. Se trataba del primer premio artístico que el Estado español obtenía a nivel internacional. Miró, para evitar cualquier equívoco, escribió a la Dirección de Relaciones Culturales para advertir que: «después de mi reciente participación en la última Bienal de Venecia creo preferible abstenerme durante un largo plazo de toda colaboración a exposiciones colectivas internacionales».⁴⁵

Como se vislumbra, la voluntad gubernamental de integrar en la identidad estética y cultural (no política) de la nación española la parte de la vanguardia artística republicana que gozaba de un mayor reconocimiento en la escena internacional, se manifestó ya en fechas muy tempranas. Ahora bien, recuérdese que esta absorción adquirió el carácter de un proyecto consciente de despolitización de esa misma vanguardia, reinterpretándola, de una forma que para una mirada crítica pudiera parecer un tanto bizarra, en una óptica de patriotismo de raigambre nacionalcatólica.⁴⁶

No debemos maravillarnos, ante el hecho de que en la edición de 1956, el Ministerio de Asuntos Exteriores eligiese entre los vocales del pabellón al arquitecto español, crítico de arte y poeta Luis Felipe Vivanco. El vocal tenía un perfil idóneo para los propósitos de la nueva diplomacia cultural que los dirigentes españoles auspiciaban: relacionado con la vanguardia en la tercera década del siglo, cercano a Rafael Alberti y Xavier Zubiri, durante la Guerra Civil luchó del lado nacionalista, para, luego, acabar formando parte del grupo intelectual de la revista *Escorial*.⁴⁷ Era un hombre ligado al nuevo Estado franquista, pero con considerables credenciales técnicas y artísticas, además que con contactos con el exilio; en suma, estaba más que legitimado a los ojos de las democracias europeas antifascistas. De hecho, él fue quien ayudó a introducir en la XXVIII Bienal de Venecia a un grupo de artistas abstractos españoles, entre ellos Rafael Canogar, Manolo Millares, Antonio Saura, Eduardo Chillida, además del referido Antoni Tàpies.

Vivanco explicaba así el valor del nuevo arte:

Desde la celebración en Madrid, en el año 1951, de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, los pintores nuevos o renovadores de la forma han pasado al primer plano de la actualidad. (...) Casi todos ellos reciben premios, becas o encargos oficiales y particulares de importancia. Y participan también de una manera convencida y decisiva, en la renovación del arte religioso. (...) Algunas órdenes de tradición artística española, como los dominicos y los franciscanos, echan mano de ellos (...). En cada obra de arte, individual y única, lo que permanece vigente es la potencia de imaginación del artista. (...) Los pintores españoles suelen ser poco dados a idealismos y a fantasías extrapictóricas, pero, por eso mismo, de una gran potencia de imaginación estrictamente plástica.⁴⁸

La élite cultural del Estado franquista pretendía, por tanto, relacionar el arte abstracto con la tradición cultural española a través de una lectura nacionalista, que podía ser aceptable tanto dentro del entorno conservador franquista como fuera de las fronteras españolas y, en particular, en el bloque occidental, donde florecía el arte informalista y abstracto.⁴⁹ Por lo pronto, los esfuerzos de acercamiento diplomático español a otros países europeos a través de la exportación de una nueva vanguardia no habían sido en vano: en 1955 Italia y España firmaron un «Convenio Cultural» que sistematizaba las relaciones culturales, de acuerdo con una lógica estricta de conveniencia geopolítica en razón de la inminente entrada de ambos países en la ONU.⁵⁰ Dentro de los dos países se comenzó a hablar de un posible «pacto del Mediterráneo».

Tanto la DC italiana como la dictadura franquista quisieron, aunque con pobres resultados, presentarse ante Estados Unidos como una especie de nexo o «puente cultural», capaz de unir el Atlántico y el mundo árabe en virtud de la historia milenaria que se había originado en la cuenca del mar Mediterráneo y cuyos principios, de alguna forma, eran los que explicaban el devenir de la civilización a uno y otro lado del océano.

Encuentros y desencuentros entre España e Italia: La Bienal de 1958

Mientras tanto, en Italia se desencadenaba una controversia política sobre la organización de la Bienal de Venecia y las decisiones de la Comisión de las Artes figurativas. Para diversas publicaciones de la época, en la exposición dominaba «el favoritismo hacia la pintura abstracta».⁵¹ En esa línea, el pintor Guttuso escribió en *Rinascita*, el semanal del PCI, un artículo que se haría célebre: «La dictadura del arte abstracto» (1957).

Las razones que motivaron el éxito del arte abstracto en Italia fueron diferentes, evidentemente, a las que propiciaron su ascenso español.

O quizá no tan diferentes, si consideramos que también aquí, en primer lugar, había razones estrictamente políticas, solo que en un sentido ideológico, por así decir, contrario al de España. Mussolini, de hecho, para ensalzar el régimen fascista se había aprovechado de un arte realista y naturalista. Por otro lado, sin embargo, los museos más importantes de Nueva York, como el MOMA, financiados por industriales y célebres empresarios estadounidenses, apoyaron a través de importantes ayudas económicas al arte abstracto.⁵² La izquierda italiana, en cambio, se lanzó contra la abstracción porque, en su opinión, carecía de compromiso social y político, siendo descrita por algunos críticos comunistas como un mero arte «decorativo».

Fueron años caracterizados por una áspera polémica. Entre 1955 y 1957, el Comisario de la exposición había sido el liberal Massimo Alesi, que, desde posiciones bastante conservadoras, quería apoyar firmemente a los artistas italianos, una posición que provocó el cese de Pallucchini, quien, de todas formas, después de diez años al frente, estaba a punto de terminar su mandato. A pesar de los numerosos debates y discusiones que salpicaron las páginas de los periódicos, así como algunas sesiones del Parlamento, lo cierto es que de toda esta controversia no surgió un

nuevo Estatuto para la Bienal ni se resolvió la cuestión siempre candente de las injerencias e interferencia del Estado en las artes.

Una vez más, sin embargo, se decidió elegir a un comisario extraordinario, cargo que de nuevo asumió el senador democristiano Ponti, acompañado por el nuevo secretario Gian Alberto Dell'Acqua, superintendente de Milán.

Pero la mecha de la polémica se encendió de nuevo con una rapidez asombrosa. Lo primero fue la dimisión del crítico Roberto Longhi, cuando se hicieron públicas las invitaciones para la edición de 1958, de su cargo como miembro de la Comisión para el Estudio de la Bienal por la excesiva presencia de artistas abstractos y las maniobras democristianas. Simultáneamente, el pintor Arduino Nardella iniciaba una disputa legal contra la Bienal de Venecia, ya que, en su opinión, no se le había incluido en el subcomité por su falta de apoyo a las corrientes abstractas. Según el abogado de la Bienal, Pavanelli, «la no inclusión en la subcomisión para las artes figurativas del pintor Nardella no es el resultado de una discriminación ideológica entre las diferentes corrientes artísticas, sino que era ya dada por descontada antes de la disolución del desaparecido Consejo de Administración, debido a que no fueron reconocidas las habilidades necesarias del candidato».⁵³

Muchas fueron las interpelaciones parlamentarias, amén de otras de ámbito local y provincial, sobre el grado de libertad que realmente existía en la Bienal de Venecia. Sin embargo, la Bienal de 1958 representó la culminación de ese proceso que convirtió a la abstracción en una especie de clave de bóveda de la diplomacia cultural en Europa occidental. Para una parte de la DC, en una etapa de aproximación progresiva a la izquierda antiestalinista, las vanguardias modernas podían ayudar a fortalecer y afianzar la influencia cultural del Estado italiano en la esfera europea y, por extensión, occidental. Intentando evitar un posible debilitamiento de la DC, la cultura se convirtió en una herramienta aún

más valiosa en la tarea de persuasión y defensa de la causa europeísta.⁵⁴

España podía representar una pieza clave en este escenario y a decir verdad, vistas las cosas en perspectiva, a finales de los años cincuenta las autoridades franquistas parecían haberlo entendido perfectamente.

Casi al mismo tiempo que la Bienal de Venecia, entre 1956 y 1958, experimentaba un período de profunda crisis, la política exterior española, iniciaba aparentemente la senda del cambio, con el nombramiento en 1957 de un nuevo ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, dentro de un nuevo gobierno tecnocrático. En efecto, España estaba a punto de poner fin a dos largas décadas de autarquía económica con el ingreso del país en los mercados occidentales.

De formación profundamente católica, el objetivo declarado de Castiella se centraba en defender los intereses nacionales de España a través de una diplomacia pragmática y anti-ideológica, capaz de «normalizar» las relaciones con el resto de Europa Occidental y los Estados Unidos. Por otra parte, una clave fundamental para entender el éxito de los españoles en la Bienal de Venecia de 1958 fue la estrecha relación que Castiella mantuvo con los círculos católicos y demócratas europeos, gracias a su experiencia previa como embajador español ante el Vaticano y los lazos que tenía no solo con instituciones católicas centrales como Pax Romana, sino también con el propio Instituto de Cultura Hispánica.⁵⁵

En este contexto de apertura imbuida de nacionalismo españolista es posible encuadrar las declaraciones de José Miguel Ruiz Morales, el nuevo Director de Relaciones Culturales (1957-1962), durante la conferencia de inauguración de la Escuela Diplomática:

Se ha venido produciendo durante varios siglos un fenómeno de disgregación, pero hoy día asistimos evidentemente a un deseo simultáneo de integración. (...) La *Leyenda Negra* (...) es un dato del problema del que tenemos que partir. (...) Nos

tachan de atrasados; hay que enseñarles nuestro progreso. (...) España, amigos míos, no es un país viejo (...) deberíamos adoptar como lema: *España, país siempre vivo, orgulloso de su gran tradición*. (...) España puso su eticismo y el culto de lo trascendente, el sentido universal y la fe en la unidad metafísica del género humano. (...) España está llamada a ser «alcántara», el «puente» de entendimiento que llevará a la concordia, en pos siempre de soluciones espirituales, y en contra siempre de la primacía de la materia.⁵⁶

La diplomacia cultural debía, por lo tanto, promover el acercamiento de España a los otros países europeos, presentándose como un Estado acreedor de una cultura moderna que, sin embargo, permanecía fiel a sus principios espirituales y católicos. La abstracción pictórica, con su contenido etéreo sin dejar de ser congruente con el desarrollo de los tiempos, concordaba a la perfección con tales objetivos. Por lo demás, también había motivos puramente prácticos. Como indica Ruiz Morales, «(...) vimos, desde el primer momento, que el Jurado (de la Bienal de Venecia) iba a favor de las tendencias abstractas. Pues bien: ahí van; decidimos entonces enviar una participación española abstracta».

España buscaba a toda costa conseguir un reconocimiento internacional durante la exhibición: el pabellón de la XXIX Bienal de Venecia se propuso manifestar esos principios políticos desde un punto de vista estético. La tarea fue encomendada al comisario Luis González Robles, quien el año anterior había llevado a Jorge Oteiza a la Bienal de São Paulo, obteniendo el primer premio de la escultura, y que colaboraba con el Instituto de Cultura Hispánica desde hacía mucho tiempo.

En la memoria del pabellón González Robles escribía:

Un repaso a las informaciones aparecidas en diarios y revistas italianas, sobre las pasadas Bienales de Venecia, nos llevará a la conclusión de que las aportaciones españolas (...) no han sido nunca afortunadas. Razón: las selecciones han estado siempre divorciadas con el espíritu o la directriz,

que, lógicamente, cada año adopta Venecia. (...) Sinceramente, después de meditarlo mucho y de cambiar impresiones con bastantes personas, e incluso de tener, a este respecto, conversaciones con el crítico de arte Marco Valsecchi, de la Bienal de Venecia (...) En mi opinión se trata tanto de dar fe de un hecho artístico incontrovertible, como demostrar (...) la raíz genuinamente ibérica del arte figurativo y abstracto que se realiza en España (...). Con la aportación abstracta española, se conseguiría consolidar el éxito obtenido ya en São Paulo y Alejandría (...) por Tàpies, Feito, Millares, cuyas obras fueron galardonadas y adquiridas por el Museo de Arte de Nueva York, así como por los demás artistas españoles que han dado ocasión –por primera vez– a los comentarios elogiosos más unánimes.⁵⁷

El comisario, en línea con las directrices de la Dirección de Relaciones Culturales, hacía hincapié en que la burocracia española debía ser, en lo tocante a la organización de la Bienal, más racional y seguir el ritmo de otros países sobre la base de las indicaciones de aquellos que conocían la realidad artística fuera de España y tenían buenos contactos con el mundo de la pintura americana y europea.

Por vez primera la mirada de los organizadores españoles se dirigía sin reticencias hacia el exterior del país. En el informe general de la XXIX Bienal, González Robles aseguraba que «se hizo una selección de acuerdo con los gustos, con las directrices de ese Certamen» y, a continuación, interpretaba con cierta ambigüedad las directrices diplomáticas y culturales recibidas desde la Bienal:

Parece ser que triunfó el criterio, llamémosle así, nacionalista; se hizo mucho hincapié en aquella reunión de acabar para siempre con ese predominio de Francia, Inglaterra (la primera sobre todo). (...) Triunfó la tendencia abstraccionista. Tanto si hubiera salido la otra tendencia, la figurativa, así iba a ser beneficioso para España: desde mi llegada a Venecia me vinculé con ambos grupos. Tanto Saetti como Marchiori (personas ambas de reconocida influencia) se mostraron entusiasmados por la aportación española.⁵⁸

González Robles mostró una atención obsesiva hacia las estrategias y la composición del Jurado Internacional: en su opinión, más importante que los contenidos del arte español y todas las referencias políticas era entablar relaciones cordiales con los organizadores de los distintos países. Así, si por una parte trató de crear un pabellón que por primera vez tuviese afinidad con elementos expresionistas y geométricos, al mismo tiempo apostó por conquistar también a Porter A. McCray, comisario americano y responsable de la política exterior del MOMA, dando su voto como miembro del jurado al artista abstracto Mark Tobey. Mc Cray, por su parte, votó a Chillida.

El resultado fue más que satisfactorio: la distribución de los premios demostró que la tendencia general era impulsar la difusión en el mundo occidental de la pintura informal y gestual. En lo que respecta a España, Eduardo Chillida ganó el Gran Premio de Escultura, mientras Tàpies quedó segundo en el Premio de Pintura. Además, interesante fue la asignación del premio UNESCO al propio Tàpies, quien se comprometía a crear unas reproducciones en color de la obra ganadora en los países miembros. Sintomáticamente, también se otorgó el premio de pintura religiosa al informalista francés Alfred Manessier.

Se puede concluir que el arte informal y abstracto en Italia, Francia, Alemania Occidental⁵⁹ e Inglaterra se había ya convertido en una especie de «koiné», de lenguaje universal y de actitud moral de Europa Occidental en relación con el pasado totalitario.

España, que por razones obvias mantenía una posición de completa desventaja dentro del bloque de Europa Occidental, no tardó en importar una versión propia, con fuertes contenidos expresionistas y patrióticos capaz de ser aceptada por la dictadura.

El esfuerzo de «normalización» exterior español recibió su recompensa por parte de las organizaciones internacionales: el hecho de que

este arte procediese de un país con un sistema de gobierno dictatorial no se consideró en ese momento problemático, ni siquiera para la UNESCO, organización que se felicitaba por este estilo apolítico y unificador. Es de suponer que, a diferencia de lo que pasaría con las sucesivas bienales de los años setenta, la comunidad internacional optó por disimular el contexto político en el que los artistas estaban trabajando, para enfatizar, en cambio, la afinidad de intenciones que existía entre el arte europeo y estadounidense, aunque dentro de un contexto donde la realidad del Estado-nación seguía siendo central. Además, hay que reconocer una voluntad de promover la nueva generación de artistas jóvenes y modernos, capaces de interpretar el «espíritu de los tiempos», como quedó reflejado en la exposición anterior «Jóvenes Pintores», organizada en Roma por el anticomunista Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC).

En la Bienal de 1958, a las varias críticas sobre la uniformidad de los contenidos de la edición se añadió la voz autorizada del senador DC Luigi Sturzo, que en la primavera de ese año escribió un largo artículo en el *Giornale di Roma*, criticando al estatismo excesivo de la DC sobre el campo cultural, al tiempo que enfatizaba el valor de los principios de una «libertad integral e indivisible».⁶⁰

El propio ministro de Educación, Aldo Moro, intervino en la controversia. Para Moro la cultura tenía que ser concebida como «una forma de diálogo y confrontación continuos». Estas discusiones representan un testimonio directo del debate sobre la relación entre arte, política y diplomacia que se originó a finales de los años cincuenta en Italia; ahora, en esta tesitura, lo que debemos ponderar son los dividendos que España obtuvo al convertirse, como de hecho se convirtió, en una pieza más de la compleja red de intercambios diplomático y culturales entretejida por Estados Unidos, los Estados europeos y en concreto el Estado italiano.

Como Leopoldo Nuti ha explicado, el objetivo final de Italia, una potencia media que sufría

una profunda crisis tras los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, era el fortalecimiento de una «Europa atlántica», es decir, una Europa vinculada con fuertes lazos a los EEUU, y al mismo tiempo capaz de ser autónoma.⁶¹

En un contexto en el que nacían, a nivel europeo, nuevas instituciones, o se renovaban antiguas relaciones —hay solo que pensar en el Tratado de Roma de 1957—, la Bienal de Venecia, en 1958, representó un elemento adicional de legitimidad. Este dato, que a primera vista puede parecer un tanto arbitrario, queda confirmado si consideramos la presencia de muchos de los organizadores venecianos en las nuevas instituciones europeas.

España, después de las dudas y críticas iniciales, fue aceptada. Por lo menos, desde una perspectiva *soft*, como era la «cultural», y gracias a la estética de artistas modernos de la talla de Tàpies, Chillida o Millares, que en realidad tenían poco que ver con el régimen de Franco, podía ser incluida en este nuevo contexto diplomático a caballo entre Europa y los EE.UU.

Conclusiones: La Democracia Cristiana italiana y el diálogo europeo con las instituciones españolas

En los años de enfriamiento de las relaciones entre el bloque occidental y el soviético, el debate político abandonó el marco bélico-militar para centrarse súbitamente en cuestiones como las relacionadas con el estilo de vida de los hombres después de la tragedia que la Segunda Guerra Mundial había supuesto. El arte y la estética participaron en este debate, y de hecho se convirtieron en elementos claves a la hora de identificar y orientar el gusto de los diferentes componentes políticos de la sociedad occidental.⁶²

El arte, muy particularmente el arte abstracto y el estilo informal, como he tratado de demostrar, representaron unos de los «bienes de cambio» de la diplomacia internacional. De hecho, el arte constituye una forma de «soft power»: un medio para cultivar el prestigio nacional e

incrementar la fuerza de atracción de un Estado. Esta forma especial de poder y estrategia política se dirige a las élites de la sociedad, en el caso de la Bienal de Venecia, al mundo de la cultura y los ricos coleccionistas. Sin embargo, acaba afectando también a las clases medias, conformando su gusto.

Se puede afirmar, que las relaciones diplomáticas y culturales entre España e Italia de los años cincuenta dependieron de las mediaciones y actuaciones oficiales desarrolladas por la democracia cristiana en un contexto definido por la celebración de la modernidad, el progreso y la libertad, los valores que el arte abstracto logró sintetizar de forma paradigmática, también paradigmáticamente en la España franquista.

La relación diplomática entre estos dos países mediterráneos se explica en el contexto de la voluntad compartida de mostrar al resto de la comunidad internacional su compatibilidad con los valores del bloque americano y europeo, independientemente de la situación política interna.

Si nos referimos a Italia, la DC convirtió la Bienal de Venecia en un escaparate de los valores del modernismo y la abstracción en el arte y la escultura. En los diferentes pabellones, y también en el italiano, se exhibieron todos los estilos de arte, pero lo cierto es que fue evidente la predilección por lo abstracto: es posible hablar de una reinterpretación en clave nacional para cada país de este estilo artístico.

Es importante recordar que, desde la segunda mitad de los años cincuenta, la DC estuvo cada vez más interesada en las actividades culturales italianas. De hecho, la Secretaría Fanfani (1954-1959) creó una Oficina de Asuntos Culturales, mientras se desvanecía la reticencia inicial de los dirigentes católicos hacia la abstracción y la Bienal de Venecia.

Sintomáticamente, en 1956, el patriarca de Venecia, Angelo Roncalli, visitó la exposición internacional, mientras que el mismo año se creó un pabellón de arte sacro. Roncalli, futuro papa

Juan XXIII y artífice del Concilio Vaticano II, de hecho estaba encaminando la Iglesia hacia posiciones más abiertas y comprensivas.

Como los archivos italianos y españoles nos informan, la comunicación internacional se desplegó justo sobre la especificidad de la abstracción en cada país. La verdadera paradoja, sin embargo, fue que un Estado bajo una dictadura como era España hiciese gala de un lenguaje basado en la retórica de la libertad, en una lectura puramente patriótica.

En el caso de la Bienal de Venecia, este hecho estuvo condicionado por las presiones de las élites intelectuales italianas en su intento de que España se adaptase a ese marco cultural. Por otra parte, este diálogo fue propiciado por los denominados entornos del falangismo «liberal» y por los elementos católicos del régimen, como la ACE (Acción Católica Española) y la ACNP (Asociación Católica Nacional de Propagandistas) en contacto con la Democracia Cristiana y los diplomáticos italianos.

Probablemente, en el futuro, para comprender mejor las relaciones entre estos dos países mediterráneos se necesitará profundizar en la relación entre el heterogéneo mundo católico italiano y las asociaciones católicas españolas, analizando la ambigua apertura cultural de los años cincuenta y el deseo de formación de una «internacional» católica.

España también optó por formar parte de un equilibrio internacional basado en la racionalidad y la modernidad, en el que había poco margen para las diferencias en el ámbito de los significados y valores, más allá del común denominador de la lucha contra el comunismo. A través de la política cultural exterior, por el contrario, España intentó representar el valor de una ideología católica, basada en un humanismo contrarrevolucionario y en la que el régimen franquista se proponía como modelo espiritual para el resto de Europa.

Italia, el Estado que recibió la más cuantiosa financiación por parte del Plan Marshall, parti-

daria de una «Europa atlántica», terminó aceptando de forma pragmática e integrando en la lógica propia de la diplomacia cultural un Estado, como España, que de liberal y antifascista tenía muy poco.

Aunque algunos miembros de la diplomacia cultural franquista recientemente han negado la existencia de un proyecto político detrás de las elecciones expositivas del Estado español en los años cincuenta y sesenta,⁶⁴ los datos de archivo muestran, por el contrario, que España, o al menos algunos sectores de la administración franquista miraban con interés y gran capacidad de adaptación el campo del arte internacional.

Tàpies o Chillida, que ganaron los premios más prestigiosos en la Bienal de Venecia a finales de los años cincuenta, y que, tras la muerte de Franco se convirtieron en actores de la democratización cultural de España.

Asimismo, es difícil de rebatir la voluntad de la diplomacia franquista de transformar el informalismo abstracto en una herramienta de comunicación efectiva con el mundo europeo y, en este caso concreto, con la Italia democristiana.

NOTAS

- ¹ Véase: J. P. Singh (ed.), *International Cultural Policies and Power*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2010.
- ² Pierre Renouvin, Introduction générale, en Pierre Renouvin (dir.), *Histoire des relations internationales*, tome I, Paris, Hachette, 1953.
- ³ Véase: Lorenzo Medici, *Dalla propaganda alla cooperazione: la diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*, Padua, Cedam, 2009, p. XIV.
- ⁴ Sobre las relaciones hispano-italianas, existen muy pocos estudios. Véase Fernando García Sanz (ed.), *España e Italia en la Europa contemporánea: desde finales del siglo XIX a las dictaduras*, Madrid, CSIC, 2002. Aldo Albónico, Alfonso Botti, Espadas Burgos, Fernando García Sanz, Marco Mugnaini, Claudio Venza, «I rapporti della Spagna con l'Italia fra Otto e Novecento. A proposito del libro di Fernando García Sanz», *Spagna Contemporanea*, n.º 8, 1995, pp. 105-124. Resulta imposible encontrar estudios sobre las relaciones culturales diplomáticas hispano-italianas, Laura Branciforte y Montserrat Huguet Santos, España e Italia: cómplices y extrañas en el conflicto y la paz, en Cantieri di storia IV. Quarto incontro sulla storiografia contemporaneistica italiana, Marsala, 18-20 septiembre de 2007.

- ⁵ Vittoria Martini, Federica Martini, *Just another exhibition. Histories and politics of biennials*, Milán, Postmedia, 2001, p. 20.
- ⁶ Massimo de Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2006.
- ⁷ Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Turín, Einaudi, 1989. Agostino Giovagnoli, *La cultura democristiana. Tra Chiesa cattolica e identità italiana 1918-1948*, Milán, Laterza, 1991.
- ⁸ Nancy Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale 1948-1964. Italy and the «Idea of Europe»*, Manchester, Manchester University Press, 2008.
- ⁹ Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948-1968*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2008.
- ¹⁰ Silvio Tramontin, Giovanni Ponti (1869-1961): *Una vita per la Democrazia e per Venezia*, Venecia, Comune di Venezia, 1983.
- ¹¹ Véanse sus intervenciones con el pseudónimo de Roderigo Di Castiglia: Palmiro Togliatti, *I corsivi di Roderigo. Interventi politico-culturali dal 1944 al 1966*, Ottavio Cecchi et al. (ed.), Bari, De Donato, 1976.
- ¹² Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa: 1943-1961*, Milán, Giunti Editore, p. 57.
- ¹³ Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in Asor Rosa, *Letteratura italiana, V. I, «Il letterato e le istituzioni»*, Turín, Einaudi, 1982.
- ¹⁴ Por el contrario, la DC se lanzó contra el neorrealismo o intentó promocionar un neorealismo católico, por ejemplo en el cinema. Véase: Tomaso Subini, *La doppia vita di Francesco Giullare di Dio. Giulio Andreotti, Felix Morlion e Roberto Rossellini*, Milán, Lampi di Stampa, 2011.
- ¹⁵ Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000. El primer libro que se ocupó de estas cuestiones en clave crítica fue: Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- ¹⁶ Maria Cristina Bandera Viani, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Milán, Charta, 2000.
- ¹⁷ Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milán, 1995, pp. 43-45.
- ¹⁸ Discurso del ministro de la Pública Instrucción, Paolo Rossi, con la ocasión de la inauguración de la XXVIII Bienal de Venecia, en Maria Cristina Bandera Viani, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, op. cit., p. 328.
- ¹⁹ Julie Reeves, *Culture and International Relations: Narratives, Natives and Tourists*, Oxford, Routledge, 2004.
- ²⁰ Rosalía Torrent, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003. Sobre la estética franquista: Aleixandre Cirici, *La estética del franquismo*, Editorial Gili, Barcelona, 1977. Sobre el entramado simbólico configurado por la dictadura, véase: Zira Box Varela, *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Alianza, 2010.

- ²¹ Al respecto, véase: Pedro Martínez Lillo, *La política exterior de España en el marco de la Guerra Fría: del aislamiento limitado a la integración parcial en la sociedad internacional, 1945-1953*, en Javier Tusell, J. Avilés y Rosa Pardo (eds.), *La política exterior de España en el siglo XX*, Madrid, UNED/Biblioteca Nueva, 2000, pp. 323-341. Sobre las relaciones culturales: Lorenzo Delgado Gómez Escalonilla, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992. Antonio Niño (ed.), *La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra Fría*, Ayer, 75, 2009. Antonio Niño y José Antonio Montero, *Guerra fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada en Europa y América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- ²² La Biennale ASAC Fondo storico, Serie Paesi n.º 53 SPANA 1940-1968, Legajo n.º 21 XXIV Biennale, carta del 8 de octubre de 1947 del Comisario Extraordinario Ponti al Embajador de la Republica Italiana. Traducción mía.
- ²³ Se trata de un círculo intelectual y artístico que al principio del siglo XX reunía los jóvenes más inquietos de Monza. Guido Caprotti antes de mudarse a España perteneció a este grupo, para después dedicarse a pintar sobre todo paisajes que tenían como objeto la ciudad de Ávila. Se le puede definir como pintor de costumbres y maneras, con ligeras influencias del post-impresionismo europeo.
- ²⁴ ASAC Fondo storico, Serie Paesi, n.º 53, *Spagna 1940-1968*, Legajo n.º 21. XXIV Biennale, carta del 31 de enero de 1948, de Guido Caprotti a Romolo Bazzoni.
- ²⁵ *Ibidem*, carta del 30 de enero de 1948 del Consejero Cultural de la Embajada de España a Roma al Secretario General de la Bienal de Venecia.
- ²⁶ La Biennale ASAC Fondo storico, Serie Paesi n.º 53 SPAGNA 1940-1968, Legajo n.º 29 XXV Biennale, carta del 11 de noviembre de 1948 de Guido Caprotti a Romolo Bazzoni.
- ²⁷ Eleonora Martinello, *I padiglioni spagnoli della Biennale di Venezia dal 1986 al 1999*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Padua (tesis inédita).
- ²⁸ Florentino Portero, «Artajo, perfil de un ministro en tiempos de aislamiento», *Historia Contemporánea* 15, 1996, pp. 211-224.
- ²⁹ Sobre la relación entre las organizaciones católicas españolas y su influencia en la diplomacia internacional en la España de Franco y la centralidad del Congreso de Pax Romana como reunión internacional católica, véase: Glicerio Sánchez Recio, *La Internacional Católica. Pax Romana en la política europea de posguerra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005. Véase también: Petra Maria Weber, El CEDI, promotor del occidente cristiano y de las relaciones hispano-alemanas de los años cincuenta, en *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. 54, n.º 188 (1994), pp. 1077-1103.
- ³⁰ Rosa Pardo Sanz, La salida del aislamiento: la década de los cincuenta, en Abdón Mateos (ed.), *La España de los cincuenta*, Eneida, Madrid, 2008, p. 116.
- ³¹ Miguel Cabañas Bravo, «Los artistas académicos de la España de Franco frente a la reorientación de la vida artística nacional», *Archivo Español de Arte*, Tomo 66 n.º 264, 1993, pp. 329-352.
- ³² Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores (amae), Dirección Relaciones Culturales, Carpeta num. 2 Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposiciones 1950-1956, Informe de Enrique Pérez Comendador «España en la Bienal Internacional de Venecia (junio 1950), Leg. R. 4837.
- ³³ AMAE, Dirección Relaciones Culturales, Carpeta num. 2 Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposiciones 1950-1956, «La Bienal de 1950. La monstruosa exposición» Traducción texto De Chirico, Leg. R. 4837.
- ³⁴ AMAE, Dirección "Relaciones Culturales, Carpeta num. 2 Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposiciones 1950-1956, Informe Respuesta al informe tendencioso del Comisario de la Bienal de Venecia Señor Pérez Comendador (sin fecha), Leg. R. 4837.
- ³⁵ Cristina Palomares, *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 147-169.
- ³⁶ Entre todos, Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de arte*, Madrid, CSIC, 1996.
- ³⁷ Jorge Luis Marzo, La tradición artística como factor de colaboración con el régimen franquista de 1940 a 1960, Conferencia en el Seminario «Discurso de la modernidad», Università di Venezia (IUAV) y Ministerio de Ciencia e Innovación, Venecia 1-3 diciembre 2011, p. 10.
- ³⁸ ASAC Fondo storico, Serie Paesi, n.º 53 SPAGNA 1940-1968, Legajo «Bienal Hispanoamericana de Arte Madrid», XXVI Biennale Spagna, carta de Leopoldo Panero de 14 de julio de 1952 a Rodolfo Pallucchini.
- ³⁹ Fondo storico, Serie Paesi, n.º 53 SPAGNA 1940-1968, Busta 29, XXV Biennale, carta del 6 de octubre de 1951 de Rodolfo Pallucchini a Mario Ponce de León (Consejero Cultural de la Embajada de España).
- ⁴⁰ *Ibidem*, carta del 18 de julio de 1951 de Umbro Apollonio a Rafael Soriano, Cónsul español general en Venecia.
- ⁴¹ ASAC Fondo storico, Serie Paesi, n.º 53 SPAGNA 1940-1968, Busta XXVII Biennale, carta del 19 de septiembre de 1953 de Rodolfo Pallucchini al Marqués Taliani, Embajador Italiano en Madrid.
- ⁴² *Ibidem*, carta del 28 de abril de 1954 del profesor Manuel Carrasco a Rodolfo Pallucchini.
- ⁴³ AMAE, Dirección Relaciones Culturales, Carpeta num. 5 Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposiciones 1950-1956, Informe de Enrique Lafuente Ferrari «Sobre el Pabellón español de la Bienal de Venecia» (sin fecha), Leg. R. 4837.
- ⁴⁴ AMAE, Dirección Relaciones Culturales, Carpeta num. 5 Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposiciones 1950-1956, Copia de la Segunda Parte del Informe del Sr. Lafuente Ferrari (sin fecha), Leg. R. 4837.
- ⁴⁵ AMAE, Dirección Relaciones Culturales, Carpeta num. 8 Bienal Internacional de Arte de Venecia Exposiciones 1950-1956, carta de Joan Miró a la Dirección de Relaciones Culturales (13 de junio de 1954), Leg. R. 4837.
- ⁴⁶ Véase el debate sobre estas cuestiones en: Javier Muñoz Soro, «Intelectuales y franquismo: un debate abierto», *Historia del Presente*, n.º 5, 2005, pp. 13-22. Véase, sobre las evoluciones del nacionalcatolicismo: Alfonso Botti, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España 1881-1975*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- ⁴⁷ Sobre la revista *Escorial*: Santos Juliá, *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 333-353.
- ⁴⁸ Dirección de Relaciones Culturales, España en la XXVIII Bienal de Venecia, Madrid, 1956, pp. 23-25.

- ⁴⁹ Sobre la lectura del arte abstracto, véase: Julián Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, *Métáforas del Movimiento Moderno*, 2000.
- ⁵⁰ Laura María Branciforte, «Las relaciones culturales entre España e Italia en los años 50» en: <http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e2e7/pukdevwdjcdufeudqsavjoalufgsar/LauraBranciforteLASRELACIONESCULTURALESENTREESPA%C3%91AEITALIA.pdf>.
- ⁵¹ Véase La Biennale ASAC Fondo storico, *Reseña de Prensa 1958*.
- ⁵² Frances Stonor Saunders, *La Cia y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001.
- ⁵³ ASAC Fondo storico, Serie Paesi, n.º 53 SPAGNA 1940-1968, Legajo 83, Abogado Pavanini Controversia Bienal-Nardella 1958.
- ⁵⁴ Nancy Jachec, *Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, en «Contemporary European History», Cambridge University Press, Vol 14, Mayo 2005, pp. 193-217.
- ⁵⁵ Rosa María Pardo Sanz, «Fernando María Castiella: pasión política y vocación diplomática», en *Historia Contemporánea*, n.º 15, 1996, pp. 225-240.
- ⁵⁶ José Miguel Ruiz Morales, «Relaciones culturales en la teoría y en la práctica», en Pablo de Jevenois, *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas 1946-1996*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1997, pp. 22-35.
- ⁵⁷ AMAE, Dirección Relaciones Culturales, Leg. R. 11068, Carpeta 15 Bienal de Arte en Venecia 1957-60 Contabilidad, Informe de Luis González Robles sobre la participación de España en la Bienal de Venecia (verano, 1958), Leg. R. 11068.
- ⁵⁸ *Ibidem*, Informe de Luis González Robles «La XXIX Bienal Internacional de Arte de Venecia» 9 de junio de 1958, Leg. R. 11068.
- ⁵⁹ Cora Sol Goldstein, «The Control of Visual Representation: American Art Policy in Occupied Germany», en Giles Scott Smith, *The Cultural Cold War in Western Europe 1945-1960*, London/Portland, Frank Cass, 2003, pp. 283-299.
- ⁶⁰ Luigi Sturzo, «Libertà integrale e indivisibile», en *Il Giornale d'Italia*, 23 de abril de 1958.
- ⁶¹ Leopoldo Nuti, «An Instrumental and Atlantic Europe: Discussions about Foreign Policy and the Future of the Nation-State in Italy, 1945-1955», en Dominik Geppert, *The Postwar challenge 1945-1958*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 211-239.
- ⁶² Véase, por ejemplo, el valor central del diseño desde el punto de vista de la guerra fría: Greg Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2010.
- ⁶³ Pascale Budillon Puma, *La presse catholique italienne et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968)*, en «Chroniques italiennes», n.º 9, 1987: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/9.html>.
- ⁶⁴ Se puede ver la entrevista a Luis González Robles: Jorge Luis Marzo, *La vanguardia del poder y el poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles, principal responsable para el arte contemporáneo durante el régimen franquista*, http://www.soymenos.net/Gonzalez_Robles.pdf

el **FIAT**
600 *Múltiple*



FIAT HISPANIA, S. A.

PASEO DE LA HABANA, 98 - MADRID - TELEF. 34 07 00