

## Oriol Pibernat

Historiador y diseñador.  
GRACMON, Grup de Recerca en  
Història de l'Art i del Disseny  
Contemporanis, UB.  
[opibernat@eina.cat](mailto:opibernat@eina.cat)

# España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad



## RESUMEN

Durante tres ediciones consecutivas España estuvo presente con sendos pabellones en la Triennale de Milán. El estudio que se ha llevado a cabo incide en tres aspectos fundamentales de dicha participación oficial. En primer lugar, deben comprenderse la naturaleza y características de la Triennale que en aquellos años devino un escaparate de la modernidad y principal propagadora europea del diseño más avanzado. En este marco toma sentido la respuesta dada por la participación española, considerando la situación precaria y apenas en ciernes de la cultura del diseño en España. Igualmente, debe considerarse el contexto político nacional e internacional en el que se produce la transición del primer al segundo franquismo, en el marco de la Guerra Fría y la aspiración a una legitimación del régimen.

El trabajo de archivo realizado permite saber de los pormenores de aquel episodio. Se trata no solo de tener noticia del *cómo* se realizaron aquellas presentaciones internacionales, sino también indagar sobre los *porqués*. Todo indica que los tres pabellones supusieron un ensayo muy significativo, por parte de la diplomacia cultural española, destinado a contrarrestar la percepción externa del régimen como una secuela del fascismo, y con la intención de proyectar una imagen de España distinta de aquella que le atribuía un espíritu endémicamente antimoderno. Para esclarecer estos aspectos también resulta del mayor interés formular comparaciones con los antecedentes y saber de las ulterioridades de aquellas experiencias.

## TEXTO

Entre las novedades de la IX Trienal de Milán de 1951, destacó la participación de España con una audaz selección de obras y una sugerente puesta en escena. Entre las piezas allí expuestas se encontraban un cuadro de Joan Miró, esculturas de Àngel Ferrant y de Jorge Oteiza, grabados de un novel Josep Guinovart ilustrando poemas de Federico García Lorca, y cerámicas de Josep Artigas o Antoni Cumella, por citar solo algunos ejemplos. Estas piezas contemporáneas convivían con una variada representación de artesanías populares e imágenes de arquitectura vernácula ibicenca. Los artífices de la exposición fueron el arquitecto José Antonio Coderch y el crítico de arte Rafael Santos Torroella.

Tras aquella presentación, España acudió a la Trienal en las dos ediciones posteriores. En 1954 el pabellón español para la X Trienal fue encargado al joven grupo interdisciplinar MoGaMo, formado por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el pintor Manuel Suarez Molezún y el escultor Amadeo Gabino Ubeda. El resultado fue una nueva prueba de modernidad arquitectónica, que albergaba doce esculturas de hierro de Eduardo Chillida - entonces un joven artista con apenas una exposición en Madrid en su haber-, unas pocas joyas de Salvador Dalí y algunos objetos de manufactura tradicional, como abanicos, alpargatas, sombreros de paja, porrones y garrafas de vidrio. En 1957 la sección española corrió a cargo de los arquitectos Javier Carvajal y José M<sup>a</sup> García Paredes. El espacio expositivo figuraba un coso taurino, delimitado por un vallado de malla metálica. De la malla colgaban piezas cerámicas de Cumella y Fernández Alba o tapices de Jesús de la Sota; todas ellas de indiscutible modernidad. En “la arena”, unas tarimas circulares acogían más objetos decorativos y artesanos y un conjunto de sillas de madera diseñadas por Coderch, Correa, Milá y Miguel Fisac.

En los tres casos se trataba de exposiciones en el interior del Palazzo dell'Arte y no de edificaciones arquitectónicas exentas. Así pues, el término “pabellones” no debe confundirnos: hablamos de unos formatos expositivos modestos que no son comparables, por ejemplo, con el Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1958). No obstante, tales exposiciones y dichos *displays* gozaron de una repercusión notable en su día, y acumularon reconocimientos y galardones. Sobre todo, destacaron por su carácter pionero, a la vez que tuvieron un impacto sorpresivo para propios y extraños: nadie esperaba gestos de rotunda modernidad de la mano de un país sumido en la oscuridad

franquista. Hoy se les considera hitos de la arquitectura y del arte español de la segunda mitad del siglo XX.

Esta incorporación al relato historiográfico del arte y la arquitectura ha procurado una mayor atención reciente a los tres pabellones, lo que no obsta para que pervivan lagunas. Por lo general, las aportaciones realizadas se centran en el análisis del dispositivo arquitectónico o buscan significar los contenidos expositivos desde la perspectiva de la historia del arte informalista español. La participación española también aparece citada en estudios sobre las políticas artísticas del franquismo, aunque más como adenda del estudio de otros acontecimientos artísticos. Precisamente, la índole excepcional y sorprendente de estas manifestaciones nos obliga a plantearnos interrogantes sobre lo que apenas se ha explicado, sobre lo que se ha desconsiderado o sobre lo que simplemente se ha omitido. Lo que apenas se ha explicado –o tal vez no se haya explicado bien– es el contexto en el que discurren aquellas presentaciones, la Trienal de Milán. Esto significa más que una mera localización. Resulta imprescindible entender la naturaleza de aquel certamen internacional, así como poner en relación de comparación los pabellones españoles con otros pabellones nacionales o las exposiciones temáticas. Por otro lado, aquello que se ha desconsiderado es que la misión principal de dichos pabellones era proyectar una imagen de España –que es lo propio de las secciones nacionales–. La participación en una convocatoria internacional pasa por seleccionar y mostrar un conjunto ejemplar de productos culturales que prestigien al país, que actúen como epítome de la cultura nacional y señalen lo que ésta puede aportar al mundo. Finalmente, lo que suele omitirse, o pasar por alto, o decirse en voz baja, es que se trataba de pabellones oficiales; o sea, patrocinados por la administración y gestionados desde organismos estatales. No cabe duda de que ello les confiere un carácter inequívocamente político, en tanto que dependían de directrices políticas, estaban implicados agentes políticos y se depositaban en ellos expectativas de réditos políticos.

Permítaseme dar algunas pinceladas sobre los dos primeros asuntos para hacer mayor hincapié en el tercero.

### **La España de los 50, una presencia singular en la Trienal de Milán**

La *Triennale* nació como *Mostra Internazionale delle Arti decorative* en 1923. Italia atesoraba una tradición artesana y artística como ningún otro país europeo y con aquel certamen se quería hacer buena gala de ello internacionalmente. Las artes tradicionales,

pero también las vanguardias futuristas y el racionalismo arquitectónico, estuvieron presentes en la cita milanesa. El estado fascista italiano potenció e hizo buen uso de aquella plataforma de proyección internacional. El final de la guerra abre un nuevo y agitado ciclo. Bajo la dirección de Piero Bottoni, la primera edición *doppo guerra*, en 1947, se volcó en el urbanismo y la arquitectura otorgándoles un marcado acento social. De hecho, se la conoce como la *Triennale rossa*. No obstante, las ediciones posteriores tomaron un rumbo distinto. La IX Trienal de 1951 se convocó bajo el lema *Merce-standard* y su foco de interés se desplazó hacia la decoración doméstica y el equipamiento electrodoméstico. Los textos programáticos apelan a un “gusto contemporáneo” como *leitmotiv* que debería hilvanar las piezas más excelsas del arte, la arquitectura, el arte decorativo y las mercancías industriales.<sup>1</sup> Esta novena edición suele entenderse como la apertura de un nuevo ciclo, que cubre las tres ediciones de la década de los cincuenta. La Trienal de 1955 se anunciaba con el lema *Prefabbricazione – industrial design* y situaba el diseño como una cuestión central de los debates y exposiciones. La edición de 1957 puede considerarse la culminación de un periodo de toma de conciencia y desarrollo primerizo del diseño italiano. Son las trienales del “boom económico”, como las denomina Anti Pansera (PANSERA, 1978, págs. 68-104), o, como también suelen definirse, “trienales del diseño” (BASSI & RICCINI, 2004, pág. 49).<sup>2</sup>

Una nueva idea de modernidad se infundía en aquellas ediciones. No la modernidad vanguardista que detentaban las elites intelectuales y artísticas de los años 20 y 30, sino una nueva modernidad que se diseminaba socialmente a través del utillaje doméstico y los objetos cotidianos; una modernidad que señalaba el camino de la estilización del equipamiento de las clases medias y se proclamaba como el estandarte más visible del estado de bienestar. El acceso a estos bienes de factura industrial, con su fulgurante estetización, aparecían entonces como vanguardia de un progreso social y material sin precedentes. Eso era lo que mayoritariamente se mostraba y lo que veía el gran público

---

<sup>1</sup> La novena Trienal tenía un propósito manifiestamente inclinado a servir a una pedagogía del gusto: “La IX Triennale è il piú esteso invito alle arti ed alle industrie di tutto il mondo per formulare l’espressione del gusto, della civiltà, de la cultura nella casa en el lavoro. Reppresentazione oltre che del momento artistico contemporaneo, del costume stesso col quale si esprime la nostra civiltà nei vari paesi e nel temperamento dei maestri di ogni paese e nella la produzione di arte e nella architettura moderna”. *Nona Triennale di Milano 1951*. Milán, mayo 1950. p. 66.

<sup>2</sup> “Gli anni cinquanta rappresentano il momento della piena consapevolezza teorica e pratica, della diffusione e dell’afermazione qualitative del design italiano” (...) “le Triennale di quell decennio, la IX (1951), la X (1954), la XI (1957), forniranno il primo palcoscenico per il manifestarsi di nuove modalità che si andavano consolidando di rapporto impresa-designer, oltre che di rinnovata organizzazione delle aziende stesse”.

recorriendo los espacios de la Trienal en aquellas ediciones; y eso era también lo que se debatía en la prensa y en los cenáculos intelectuales y profesionales. Cabe preguntarse entonces: ¿Qué podía aportar España a ese bazar de modernidad y prosperidad material? Una respuesta bastante verosímil sería: nada. Exceptuando el Talgo de Alejandro Goicoechea, en 1951 no había nada en el ámbito del consumo o en el de la tecnología de servicios de lo que España pudiera sentirse (o se sintiera efectivamente) orgullosa.<sup>3</sup> La recuperación industrial y el despliegue del consumo y el desarrollo de una cultura material volcada a la modernidad habrían de despegar una década más tarde, en una versión –cómo no– sui géneris.

A decir verdad, a principios de los 50, no estaba en los planes de las autoridades españolas participar en aquel certamen. No se trataba de una iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes que, bajo la dirección del Marqués de Lozoya, promocionaba una visión académica y tradicionalista del gusto artístico. De haber sido éste el motor, quien sabe si España no hubiera acudido a Milán con una muestra de arte decorativo más o menos convencional, mayoritariamente dedicado al folclore o a objetos suntuarios y sacros. Al menos esta sería la lógica de continuidad de la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales de Madrid que tuvo lugar en el retiro en 1947.<sup>4</sup> Las cosas, en realidad, circularon por derroteros bien distintos. Fueron los italianos los que reclamaron la participación española. Concretamente el mérito se debe a Gio Ponti, director de la revista *Domus*, empeñado en incorporar España a una suerte de frente estético mediterráneo. La confianza de Ponti estaba depositada en Coderch, al que había conocido poco antes en el Congreso de Arquitectura de Barcelona de 1949. Fue el empeño del italiano y el de Coderch, que tenía contactos con la Dirección General de Arquitectura, así como el interés que mostró el Ministerio de Asuntos Exteriores, lo que permitió, a trancas y barrancas, llevar a buen puerto la primera edición. Ponti vislumbraba con tanta clarividencia y convencimiento cómo debía presentarse España que puede afirmarse que “dictó” el guión a

---

<sup>3</sup> El mencionado proyecto del Talgo tuvo su presentación en los Jardines del Palazzo dell'Arte durante la Trienal del 54 mediante una carpa diseñada por MoGaMo.

<sup>4</sup> Ésta, anunciada como “el primer certamen con sentido metodizado”, clasificó su copiosa selección de artesanías en “artes del hogar”, “artes del libro” y “arte sacro”. Un antecedente más lejano sería la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria en 1939, impulsada por Eugenio d'Ors y cuyo comisario fue Santiago Marco. Los contenidos de estas exposiciones resultaban muy coherentes con una ideología nacional-católica y con una sociología de consumidores que no era otra que las élites aristocráticas, los nuevos ricos y la Iglesia.

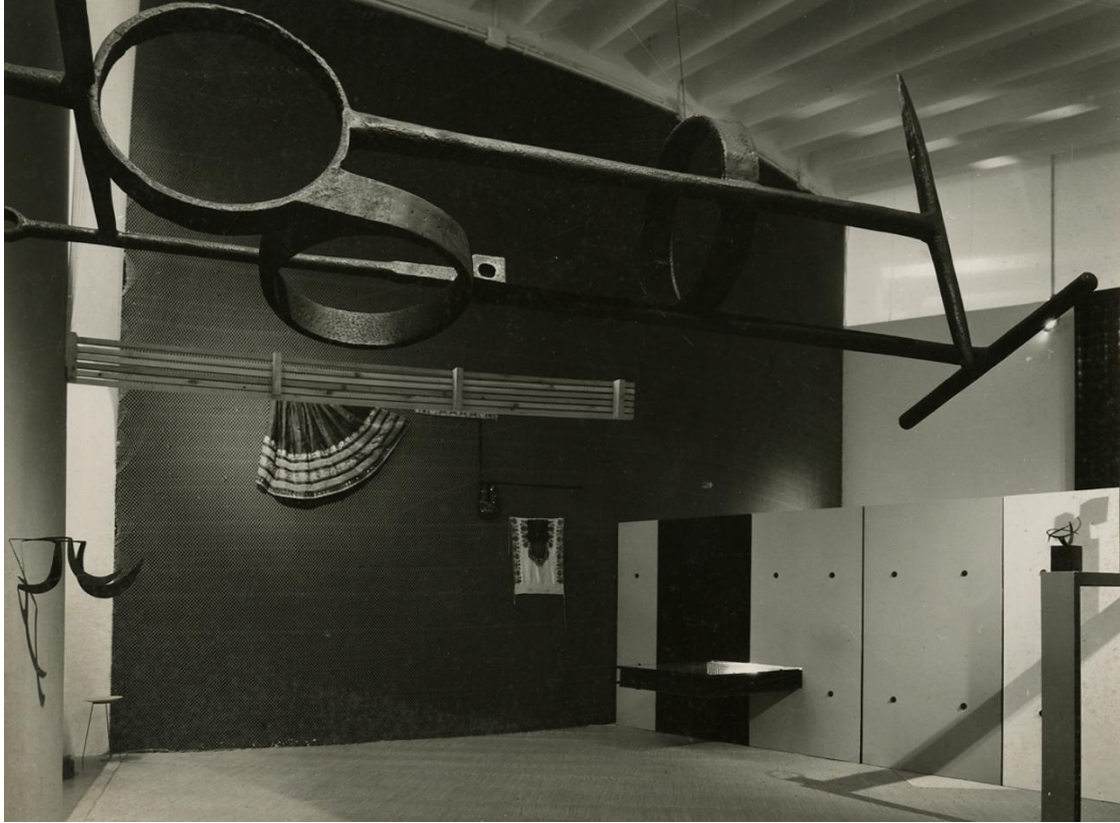
Coderch.<sup>5</sup> Éste, con el auspicio de Rafael Santos Torroella, supo interpretar a Ponti y dar su propio acento al pabellón español. No es momento de alargarse por la senda de la anécdota, baste decir que aquella primera edición de 1951 supone el afianzamiento de una modalidad de presentación de España que resultó exitosa y que, con variantes, se replicaría en las dos ediciones posteriores de la Trienal.



Vista general del pabellón español de la IX Triennale di Milano (1951). Publifoto (18x24). Fuente: ATMAF, TRN\_IX\_18\_1065.

---

<sup>5</sup> Carta de Gio Ponti a José Antonio Coderch donde plantea algunas ideas básicas para el pabellón y le sugiere que sea el comisario. Fuente: ATMAS, Archivi Triennale di Milano. Archivio Storico. Unità N° 252: SPAGNA. Italia y extranjero (Localizaciones varias) 1949-27/01/1952.



Pabellón español de la X Triennale di Milano (1954). Fotogramma (18x24). Fuente: ATMAF, TRN\_X\_07\_0412.



Pabellón español de la XI Triennale di Milano (1957). Foto: autor no identificado. Fuente: ATMAF, TRN\_XI\_11\_0532.

### **Los certámenes artísticos italianos y la Guerra Fría: escenarios para el *soft power***

Decíamos que la participación española merece un análisis desde la perspectiva de las relaciones exteriores y los usos diplomáticos de la cultura. Resulta claro que los Estados concurren a las manifestaciones culturales internacionales (deportivas o lo que fuere) por razones de prestigio. El por qué acudir a unas y no a otras depende, sin duda, de la política exterior y esto –y no otra cosa– es lo que debemos inferir de unas participaciones que, como las de la Trienal, corrían a expensas de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante DGRC). Pero antes intentemos trazar un somero mapa de la situación.

España, en la segunda mitad de los años 40, era un país política y económicamente aislado. Excluido y condenado por la ONU en el 46, sufrió nuevas derrotas al ser marginado del Plan Marshall, de la CEOE y del Consejo de Europa o de la OTAN en el 47, 48 y 49, respectivamente. La apuesta por el autarquismo ya se había demostrado catastrófica, con un comercio debilitado y una industria tecnológicamente desactualizada. Se trataba de una sociedad mayoritariamente empobrecida; baste recordar que las cartillas de racionamiento durarán hasta 1952. Sin embargo, desde finales de los 40 se atisban nuevas perspectivas. Así, en 1950 la ONU levanta las sanciones y EE. UU. aprueba su primer crédito al Estado español. En 1953 se firma el Concordato con la Santa Sede. Este mismo año se firma el Pacto de Madrid entre EE. UU. y España, por la que ésta última permite la instalación de bases militares. Ya en el 55 España es admitida en la ONU como miembro de pleno derecho.

De sobras es conocido el porqué de este cambio de actitud de la comunidad internacional. El enfrentamiento de bloques era una realidad certificada desde el famoso discurso de Churchill sobre el telón de acero (5 de marzo del 1946), pero fue recrudesciéndose hasta la Guerra de Corea de 1950. La Guerra Fría fue la gran oportunidad de Franco para consolidar internamente el régimen y afianzarlo internacionalmente. Ni EE. UU., ni Europa, podían permitirse un foco de inestabilidad en el sur de Europa. La aceptación de la España de Franco estaba soportada sobre convincentes argumentos geoestratégicos. Sin embargo, esta aceptación –nunca entusiasta– resultaba incómoda para las democracias occidentales y no era fácil trasladar buenas razones a sus respectivos medios y opiniones públicas. La alianza entre dos modelos ideológicos, culturales y sociales tan dispares como el de las democracias occidentales y el del totalitarismo franquista requería de una



diplomacia que hilara fino. Dando prioridad al anticomunismo, los americanos adoptaron, ante el caso español, un perfil bajo. El paso (de largo) de los americanos por Villar del Río en *Bienvenido, mister Marshall* resume elocuentemente la situación a principios de la década.<sup>6</sup> Los estadounidenses se centraron en sus intereses militares, en una discreta cooperación económica, y colaboraron –eso sí– en formar las elites económicas y políticas desarrollistas del Opus Dei que se abrirían paso al final de los 50.

Del lado español, en cambio, el apoyo americano fue propagado con un triunfalismo colosal. Los mensajes del gobierno a sus propias huestes se dirigían, por un lado, a apaciguar el resentimiento por la política de aislamiento a la que había estado sometida España; y, por el otro, a celebrar la nueva coyuntura como un reconocimiento de las “razones” de España por parte de las democracias liberales: España se había adelantado en una guerra civilizadora que ahora era “cruzada” anticomunista internacional.<sup>7</sup> De pasada, podía excusarse la responsabilidad del rotundo fracaso del autarquismo atribuyéndolo al bloqueo internacional. No obstante, y pese a esta propaganda de consumo interno, no se puede decir que el Pacto de Madrid y el fin del aislamiento saliera gratis para el franquismo. Éste, para aprovechar aquella oportunidad que le brindaba la historia, tuvo que hacer piruetas retóricas y poner a buen resguardo sus propias pulsiones explícitamente antiliberales, antiamericanas y antieuropeas, así como su tradición conservadora e integrista católica. También tuvo que amoldarse políticamente, ampliando su horizonte institucional moderadamente y realizando algunas operaciones de maquillaje político. En todo caso, el franquismo sí tuvo que tomarse seriamente un cambio cultural, dando mayor peso a los elementos más conciliadores y “liberales” del régimen, de entre los católicos y los falangistas, para adaptarse a los nuevos tiempos.

Urgía visualizar primero esta operación de transformismo en el exterior. De ello dependía ganar, lo más rápidamente que fuera posible, crédito internacional, no solo ante los Estados, también ante las opiniones públicas. Esta era la misión del Ministerio de Asuntos Exteriores que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial estaba a cargo del

---

<sup>6</sup> *Bienvenido, mister Marshall* (1953): Película satírica, dirigida por Luis García Berlanga, que narra la preparación y recibimiento de los americanos en un pueblo rural de Castilla (el rodaje se realizó en Guadalix de la Sierra, Madrid).

<sup>7</sup> Sobre el argumentario del régimen ante el nuevo ciclo, en el que se combinan reproches y victimismo, así como vindicación patriótica y perdón cristiano por las afrentas diplomáticas, es revelador el discurso de Martín Artajo a los procuradores de las Cortes. (Ver MARTÍN ARTAJO, Alberto, 1950).

propagandista católico Alberto Martín Artajo (TUSELL, 1984, págs.84-114).<sup>8</sup> Desde el Ministerio se era consciente de la complejidad del reto que suponía ganar respetabilidad en el bloque occidental y participar en el mismo frente ideológico y cultural, al tiempo que hacer digerible una dictadura en la que la censura y la represión política y cultural seguían vigentes (MARTÍN ARTAJO, 1950, págs. 39-40).<sup>9</sup> Este era –por decirlo así– el embrollo ideológico y el escenario diplomático desde el que debemos contemplar la participación española en los certámenes culturales internacionales y los pabellones milaneses que nos ocupan.

Efectivamente, las primeras acciones que más resueltamente afrontaron cambios en la política cultural surgieron de aquellos organismos de la administración que dialogaban con el exterior.<sup>10</sup>

Era en Europa donde la resistencia a aceptar la España de Franco era mayor. Aunque la de la política exterior del Reino Unido fuera especialmente dúctil, y los intereses comerciales empezaran a primar sobre cualquier otra consideración, Europa era también su opinión pública y ni la francesa ni la británica resultaban especialmente predisuestas. Por diversas razones, Italia constituía un frente más abordable y hacia allí se dirigieron una parte importante de los esfuerzos diplomáticos. España contemplaba Italia como un país amigo, al que le unían lazos culturales e históricos. El factor religioso era en aquellos momentos determinante y se aspiraba a una efectiva complicidad entre los dos países católicos. Ya desde finales de los años 40, Martín Artajo se empleó a fondo en esa tarea. Joaquín Ruiz-Jiménez, como embajador en el Vaticano, negoció el Concordato que se firmaría en 1953. Cabe destacar también el papel de José Antonio de Sangróniz, como embajador en Roma y añadir, con mérito, a Mariano Ponce de León, agregado cultural a la embajada. Todos ellos

---

<sup>8</sup> El estudio del historiador Javier Tusell revela la actuación de Martín Artajo como un programa político cuyo propósito era hacer evolucionar el franquismo desde dentro y llevarlo, más que a su propia institucionalización -como efectivamente ocurrió-, a una “monarquía tradicionalista”. De ser efectivamente un “programa”, éste fracasó. Sin embargo, su actuación en Exteriores permitió alcanzar el ansiado reconocimiento internacional y procuró un estatuto de “normalización” de la excepción española.

<sup>9</sup> Exteriores definía claramente tres frentes de acción para obtener victorias diplomáticas: el económico, el cultural y el informativo. Del cultural se esperaba el reconocimiento de España en su singularidad.

<sup>10</sup> Tal es el caso también de la Bienal Hispano Americana de Arte de 1951 y subsiguientes, auspiciadas por el Instituto de Cultura Hispánica, que han sido objeto del estudio fundamental de: CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política artística del franquismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

fueron actores muy conscientes de la necesidad del giro diplomático y entendían bien la diferencia entre propaganda y acción cultural o diplomacia *soft*.<sup>11</sup>

La evolución de la política italiana también jugó a favor de los intereses españoles. A partir del 48, disuelta la colaboración con los comunistas, se afianzaría la hegemonía política de la democracia cristiana italiana, con el apoyo económico y político del amigo americano. La Guerra Fría, que era también una guerra ideológica, impregnaría absolutamente todos los escenarios culturales, desde la alta cultura a la cultura popular. Como es sabido -y está bien documentado-, el arte fue uno de estos campos de batalla en los que la propaganda estadounidense ejerció su liderazgo. Desde el área occidental, la contienda artística opuso expresionismo abstracto a realismo socialista, en términos parangonables a la dicotomía democracia v/s totalitarismo, libertad individual v/s dirigismo estatalista, o humanismo v/s materialismo. La abstracción alcanzó a ser, en la década de los cincuenta, el lenguaje plástico de una nueva subjetividad; una subjetividad que se liberaba de ataduras con idearios políticos y sociales. La abstracción reconectaba la contemporaneidad con valores universales transhistóricos y se alejaba de la radicalidad beligerante de las vanguardias de entreguerras. No obstante, era esa narrativa *greenberiana* sobre la “autonomía estética” lo que, precisamente, confería a la abstracción una condición política, al ser utilizada como estandarte de la libertad occidental frente a la tiranía soviética. Las luchas soterradas y las polémicas públicas del certamen veneciano, así como la apuesta española por el informalismo, se entienden mejor desde esta perspectiva (QUAGGIO, 2012, págs. 29-47).

Si al arte se le asignaba un espacio metafísico separado de la existencia, la búsqueda de la forma pura, abstracta, otra cosa era el mundo de los objetos ordinarios. En este campo se liberaba otra batalla, más mundana pero que implicaba al conjunto del imaginario social y las expectativas de la población europea. Frente al igualitarismo social comunista, EE. UU. opuso la celebración del *American way of life*. El nuevo líder mundial propago mesiánicamente ese modelo de valores morales y materiales de libertad y bienestar. Un progreso tecnológico al servicio de la vida cotidiana y una fascinación libinizada por la novedad; una promesa de paz social a través del acceso al consumo y la fantasía de un plácido discurrir de la vida en la *home* como pragmático *locus amoenus*, habrían de influir poderosamente en la conciencia media de la población de las democracias europeas. Sobre

---

<sup>11</sup> Sobre tales cuestiones resulta imprescindible consultar: BRANCIFORTE, Laura (Ed.): *La República Italiana y la dictadura franquista. Relaciones políticas y culturales. Historia del presente*, 21, II Época, Madrid, 2012.

el papel del diseño en esta tesitura hay que remitir a estudios como el de Greg Castillo *Cold War on the Home Front* (CASTILLO, 2010).<sup>12</sup> Recurrir a estos lugares comunes de la investigación reciente viene muy al caso. Hay que echar una hojeda a los pabellones americanos de la Trienal –por ejemplo, el de 1951, con una exposición de objetos y espacios domésticos programada por el MoMA– para darse cuenta de inmediato de lo que estaba sucediendo: las Trienales fueron espacios propicios para propagar aquellos mensajes.

Vemos, pues, que la Guerra Fría en Italia fue particularmente cruda en el frente cultural y los conflictos institucionales y cambios de orientación en el gobierno de la Bienal de Venecia o en la Trienal de Milán, o las controversias públicas, dan buena cuenta de ello. El 7 de noviembre de 1948 el comisario de la Trienal, nombrado en 1945 por *Comitato di liberazione nazionale*, fue relevado. Se trataba de Piero Bottoni, arquitecto propagador del racionalismo italiano y vinculado al PCI, que fue substituido por Ivan Matteo Lombardo, un dirigente socialdemócrata contrario a la alianza con los comunistas. Matteo Lombardo también asumiría la cartera de Comercio en la remodelación del gobierno de 1950. Fue uno de los políticos significados en la administración de los recursos del Plan Marshall.<sup>13</sup>

En esta tesitura, y entendiendo que Italia, en lo cultural, era la puerta natural de España a Europa, la diplomacia española se mostraría receptiva a participar en los certámenes internacionales promovidos por el estado italiano. Después de no acudir a la primera edición de postguerra –la de 1948–, la Bienal de Venecia mereció toda la atención desde 1950. El criterio que se desplegó para el pabellón español en las muestras bienales fue el de buscar un equilibrio entre distintas corrientes plásticas atendiendo a la tradición y a la modernidad, en un difícil y en ocasiones polémico equilibrio. A partir de la Bienal de 1958, ya a cargo del comisario González Robles, la selección de obra se hizo unívocamente de arte moderno abstracto con el resuelto objetivo de obtener reconocimiento y recoger premios. Pero antes de esa apuesta “oficial” por el arte abstracto, los contenidos de la muestra veneciana se perciben como contemporizadores y

---

<sup>12</sup> Ver también: CROWLEY, David: *Cold War Modern: Design 1945-1970*. V&A Publishing, Londres, 2008; o OLDENZIEL, Ruth, y ZACHMANN, Karin: *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – Londres, 2009.

<sup>13</sup> El cambio de orientación y la presencia por primera vez de los EE. UU. en la Trienal de 1951 con el ya mencionado pabellón organizado por el MoMA, ponen de manifiesto hasta qué punto la Guerra Fría había aterrizado en la organización del certamen. Puede afirmarse sin paliativos que “il clima político della manifestazione milanese è dunque radicalmente cambiato” (MODENA, 2015, pág. 104).

tímidamente modernos si los comparamos con la radicalidad artística y estética de los pabellones españoles de la Trienal. A la Trienal milanesa se acudió oficialmente por primera vez en 1951,<sup>14</sup> y cabe pensar que fue gestionada por agentes políticos y culturales más audaces. El reto y la complejidad eran también mayores.

### **España a la búsqueda de reconocimiento cultural y legitimación política**

El Estado instaurado tras la Guerra Civil había nacido de la violencia política para salvar a España de sí misma. En base a ello, la dictadura fundamentó internamente su legitimidad. De cara al exterior, empero, resultaba imposible blandir la sangre y la predestinación como argumentos de legitimidad. El anticomunismo de la Guerra Fría ofreció un contexto propicio para regresar al concierto internacional. Con todo, el régimen no podía neutralizar la hostilidad internacional que provocaba con unos pobres argumentos de propaganda política anticomunista. La victoria de los aliados tuvo lugar bajo la bandera de la democracia. La libertad era ahora el eje en el que debía pivotar la reconstrucción europea. Pero en aquellos años la imagen de España seguía muy vinculada a la memoria de la Guerra Civil y sus consecuencias inmediatas. La represión era una realidad vigente. Baste recordar que hasta el año 52 siguieron los fusilamientos en el Camp de la Bota. La hambruna y la miseria de la postguerra, y el empobrecimiento de la población en una economía autárquica, daban noticia del atraso social. El racionamiento de alimentos perduró oficialmente hasta mayo de 1952. El exilio de prestigiosos intelectuales, científicos y artistas, o la censura imperante, también ponía al régimen en evidencia. No solo la política, la cultura también era un campo de hostilidad internacional en relación al franquismo. Por supuesto, tal estado de cosas no favorecía la imagen de España. Esas lúgubres realidades convocaban los fantasmas de la “leyenda negra” y ponían en primer plano los prejuicios respecto a España como cuerpo ajeno a la europeidad.

El franquismo era, efectivamente, la encarnación del integrista premoderno, pero se veía obligado a mover ficha. Ello explica que tales circunstancias impulsaran a ir más allá de lo que parecía pensable y da razón de la presencia de un ícono republicano como García Lorca en la selección de 1951—nos referimos a un poemario con grabados del joven Guinovart editado por Cobalto—; o que los responsables de la selección, con la complicidad de Juan Pablo de Lojendio, director de la DGRC, se empeñaran en conseguir la

---

<sup>14</sup> La presencia de España en la V y VI edición de 1933 y 1936, respectivamente, se debió a una iniciativa no oficial del GATEPAC y del FAD-GATCPAC.

participación de Miró.<sup>15</sup> Pensemos que quien firmaba como comisario, asumía la selección y se responsabilizaba de aquellas muestras oficiales, era, antes que los artífices artísticos, los directores de la DGRC; es decir, el mencionado Lojendio en 1951, Luis García de la Llera en 1954, y Antonio Villaceros en 1957. Éstos eran perfectamente conscientes de los beneficios que reportaba a la labor diplomática debilitar los argumentos de los detractores externos del régimen. Testimonios directos e informes narran como algunos visitantes y expositores no daban crédito a lo que veían en la sección española (PEREZ MAÑOSAS, 2009). Aun así, más allá de los golpes de efecto, la mayor contribución del pabellón de 1951 y los sucesivos consistió en ofrecer una modalidad de presentación que actualizaba “lo español” en un sentido moderno y positivo: fuera a través de las filiaciones mediterráneas del pabellón de Coderch (VIDAL I JANSÀ, 2014); evocaciones de mística castellana que bien pueden atribuirse al simbolismo del pabellón de MoGaMo de 1954; o bien las sugerencias de fiesta taurina más evidentes en el pabellón de Carvajal y Paredes de 1957.



La delegación española durante la visita al pabellón español de la IX Triennale (1951), con el Director de la DGRC, Juan Pablo Lojendio. Fuente: AGAMAE Leg. R. 4838, expediente 2.

<sup>15</sup> Para proseguir la comparación con la Bienal de Venecia, digamos que la representación de una obra de Lorca saltaría de la programación de actividades para la Bienal del 54. En aquella edición de la Bienal, se mostrarían grabados de Joan Miró, pero eso sería tres años después de la Trienal a la que nos referimos. Sobre las vicisitudes que conllevó hacerse con una obra de Miró ver: VIDAL OLIVERAS, Jaume, en *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte*, 2003, pp. 106-107; y PIBERNAT, Oriol, en MARÍ, Antoni, y MERCADÉ, Albert (eds.): *La modernitat cauta, 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*, 2014, pp. 291-292.

¿En qué consistía dicho modelo? En sentido estricto, una buena parte de las piezas exhibidas en la sección española no cumplían exactamente con los presupuestos programáticos de las trienales de aquel ciclo. Es más, la selección de objetos podía considerarse discordante con lo que se mostraba en otras salas. Ni exponer arte puro ni artesanías populares era la tendencia predominante. La novedad era el diseño de bienes de consumo, donde la tecnología industrial y las necesidades de uso se transfiguraban en formas y consideraciones estéticas. Sin embargo, en ausencia de tales productos, poner en diálogo arte y arte aplicado indiscutiblemente contemporáneos con objetos tradicionales, dispuestos en un *display* que sugiriera una lectura inequívocamente moderna, resultaba altamente sugerente. Con ello podía darse a entender que en España pervivía una tradición popular imperecedera y que, a su vez, era el crisol de los grandes genios artísticos; así como los de antaño, los actuales. Se sugería que lo común y lo extraordinario, lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo cosmopolita, lo antropológico y lo contemporáneo, la sabiduría colectiva anónima y el talento personal libre de toda atadura, convivían y compartían este espacio espiritual e intrahistórico que era España. Tales referencias empujaban la imagen cultural de España más allá de la modernidad industrial de los bienes de consumo, La ausencia de una cultura material moderna parecía bien sustituida por una comunión entre los guijarros místicos del pueblo y las huellas plásticas de la subjetividad elevada del artista radicalmente actual. Aún más, la aportación española adquiriría una dimensión de ejemplaridad humanista y espiritual, que hacía irrelevante cualquier otra consideración.

Desde luego, la afluencia de visitantes “de a pie” italianos prefería ir a fantasear al pabellón americano con aquellas cocinas que, si bien estaban lejos aún de su alcance, iban amoldando sus deseos de bienestar. Pero, para decirlo gráfica y escuetamente, no se puede restar méritos a la capacidad de presentar la precariedad como estoicismo, o la hambruna como ayuno voluntario. Algunos podían observar el pabellón español preguntándose si el estereotipo de una España trágica, sanguinaria e inquisitorial de la leyenda negra, o de una España empobrecida e ignorante –imágenes que la Guerra Civil y el franquismo habían devuelto al primer plano–, no requería una profunda revisión. Otros podían quedar seducidos por lo que allí se mostraba precisamente porque era aquello que el resto de Europa empezaba a perder. Otros, incluso, podrían cuestionarse si el juicio sobre la dictadura franquista que ahora promovía una exposición avanzada no había sido demasiado severo.



Interior del pabellón de EE. UU. en la Triennale de 1951, proyectado por Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers por encargo del MoMa. Farabola (18x24). Fuente: ATMAF, TRN\_IX\_20\_1218.

Alcanzar esta modalidad de presentación contaba con la aprobación de la *intelligenza* de Exteriores, fuera una aprobación entusiasta o simplemente aquiescente. También levantaría algunas ampollas, pero la Trienal era un campo de ensayo lo suficientemente discreto para forzar las costuras culturales del régimen –sin llegar a romperlas, claro–. Conseguir un lugar en el concierto cultural ya era, de por sí, un objetivo plausible. Sin embargo, las necesidades de Exteriores en aquellos momentos pasaban por avanzar, desde el reconocimiento cultural, una mayor legitimación política. En este sentido, merece la pena analizar una frase de Gio Ponti contenida en un artículo de *Domus*, traducido y publicado en *ABC* para elogiar el pabellón español del 51: “España, podríamos decir, es en el arte aristocrática y popular, no democrática”. Un argumento muy conveniente a la situación, pues en lo social España carecía de clase media y desarrollo económico; y en lo político, efectivamente, no era una democracia. Así pues, España era otra cosa, la excepción europea. Solo ahí pervivía lo auténticamente popular y lo elevadamente aristocrático. Lo mesocrático –que Ponti no casualmente asocia a lo democrático– “no ha lugar”. De esta manera, la misma singularidad sociológica y cultural que explicaba la ausencia del diseño de bienes de consumo, justificaría su peculiaridad política.



## Para concluir

Cabe preguntarse hasta qué punto debe sorprendernos que la España oficial acudiera a Milán con aquellos pabellones. Desde luego resulta chocante. Pero se comprende mejor si se tienen presentes las acuciantes necesidades de la diplomacia española, así como la inexistencia de una estética franquista. Al contrario de lo que podría sugerir el título de una obra de referencia de Cirici Pellicer,<sup>16</sup> la virtualidad de un auténtico arte de Estado fascista o falangista se evaporó, muy temprano, en el segundo lustro de los 40. El franquismo fue, sobre todo, un juego de equilibrios que no lograría emulsionar las heterogéneas fuentes ideológicas y estéticas que lo componían. La falta de homogeneidad, las contradicciones y fisuras culturales, favorecieron que se ensayaran políticas culturales dispares no exentas de oposición interna y polémica entre los propios allegados al franquismo. Contemplado en perspectiva, la década de los 50 abre paso a un franquismo menos ideologizado y mucho más burocratizado, orientado a asegurar la continuidad del régimen dictatorial, pero predispuesto a evaluar pragmáticamente sus acciones en términos de réditos; y en el caso de la diplomacia, esos réditos se traducían en prestigio cultural, reconocimiento de la peculiaridad española y legitimación política.

El giro de la diplomacia cultural española que se inicia con el cambio de década flexionará definitivamente hacia un decidido apoyo al arte abstracto español a partir de 1957. Y es en esta fecha que concluye la participación en la Trienal. Luego de un considerable éxito y un merecido reconocimiento internacional en las tres ediciones, la DGRC decidirá no seguir participando en el certamen milanés. Un informe interno del Ministerio firmado por Julio Luis Güell, que valora los resultados del pabellón de 1957, nos puede dar la clave para interpretar el cambio de opinión. En aquel informe se recomienda la no concurrencia a la Trienal en lo sucesivo. Se aducen problemas de gestión y de coste de la operación, pero especialmente se significa “que la Trienal de Milán se ha convertido de hecho en una aventura comercial” y que, en consecuencia, no se corresponde un esfuerzo económico por parte de la administración.<sup>17</sup>

Este abandono podría interpretarse como una dificultad, por parte de la administración, de posicionarse ante un certamen tan peculiar como la Trienal. Los propios italianos discrepaban al respecto. La Trienal se concebía como un territorio de fusión de las artes y

---

<sup>16</sup> CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

<sup>17</sup> “Nota informativa” firmada por Julio Luis Güell, 23 octubre 1958. MAE. DGRC. Exposiciones. AMAE Leg. R 11069 Expte 2.

no como una exposición de arte -como la muestra veneciana-. El predominio temático del diseño y la centralidad de los bienes de consumo no era igualmente entendido por todos. Para algunos críticos, esa preponderancia convertía la Trienal en una ecléctica feria de muestras, más que en un acontecimiento artístico. Sea como fuere, en una dinámica que se decantaba por el *industrial design*, la modalidad de presentación española acabaría chirriando. A pesar de los éxitos de la aventura milanesa, obtenidos con ingenio y sin productos contemporáneos de factura proyectual e industrial, la apuesta de Exteriores se decantaría decididamente por el arte. Éste reportaba beneficios netos en cuanto a la representación ideológica y la legitimación del régimen a través de la acción cultural. A partir de 1957, España apostará con mayor audacia por la Bienal de Venecia y obtendrá el tan ansiado reconocimiento del arte informal; eso sí, presentado como una expresión contemporánea de la tradición imperecedera. La cita milanesa se vislumbra, entonces, como un ensayo. En la edición de 1957 aparecía tímidamente representado el *design* en una isla dedicada a algunas sillas diseñadas por arquitectos, como una promesa de lo que podía venir. Pero, en realidad, al diseño ni se le consideraba ni se le esperaba. Desde esta perspectiva, los tres pabellones de marras son hitos del diseño –sin contenerlo– que, a su vez, ponen en evidencia las dificultades de su mismo desarrollo y las limitaciones que tendrán las políticas gubernamentales para entender su relevancia, al menos hasta las décadas de los 70 y 80, lo que para el franquismo sería demasiado tarde.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ATMAS (Archivi Triennale di Milano. Archivio Storico). Unità N° 252: España, Italia y extranjero (Localizaciones varias), 1949-27/01/1952.

BASSI, Alberto, y RICCINI, Raimonda (2004). *Design in triennale 1947-68. Percorsi fra Milano e Brianza*. Milán: Silvana Editoriale, p. 49.

BRANCIFORTE, Laura (Ed.) (2012). La República Italiana y la dictadura franquista. Relaciones políticas y culturales. *Historia del presente*, 21, II Época, Madrid.

CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996). *Política artística del franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CASTILLO, Greg (2010). *Cold War on the Home Front. The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

CIRICI, Alexandre (1997): *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

CROWLEY, David (2008). *Cold War Modern: Design 1945-1970*. Londres :V&A Publishing.

MARTÍN ARTAJO, Alberto (1950). *Las políticas de aislamiento de España seguida por las naciones aliadas durante el quinquenio 1945-1950; Texto íntegro del discurso pronunciado por el Ministro de Asuntos Exteriores D. Alberto Martín Artajo, en la sesión plenaria de las Cortes Españolas el día 14 de Diciembre de 1950*. Madrid: Oficina de Información Diplomática, Ministerio de Asuntos Exteriores.

MODENA, Elisabetta (2015). *La triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*. Verona: Scripta edizioni, p.104.

*Nona Triennale di Milano 1951* (mayo1950). Milán, p. 66.

OLDENZIEL, Ruth, y ZACHMANN, Karin (2009). *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users*. Cambridge (Massachusetts)-Londres: The MIT Press.

PANSERA, Anty (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milán: Longanesi, pp. 68-104.

PEREZ MAÑOSAS, Antoni (11 de noviembre 2009). *Entrevista con Maite Bermejo* (audiograbación).

PIBERNAT, Oriol (2014). El pavelló espanyol a la Triennale de 1951: diplomacia cultural i espai de renovació estètica. En MARÍ, Antoni, y MERCADÉ, Albert, *La modernitat cauta, 1942-1963. Resistència, resignació, restauració* (pp. 291-292). Barcelona: Angle editorial.

QUAGGIO, Giulia (2012). El poder suave de las artes: la Bienal de Venecia y la diplomacia cultural entre Italia y España (1948-1958). *Historia del presente* 21, II Época, pp. 29-47.

TUSELL, Javier (1984): *Franco y los católicos. La política interior española entre 1945 y 1957*, Madrid: Alianza, pp. 84-114.

VIDAL I JANSÀ, Mercè (2014). Mediterranisme en disseny dels anys trenta i la seva pervivència als anys de postguerra. En CALVERA, Anna (coord): *La formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat. Assaig d'història local* (pp. 205-263). Barcelona: GRACMON y Publicacions i Edicions de la UB.

VIDAL OLIVERAS, Jaume (2003). Más allá de la escritura: la promoción cultural en Rafael Santos Torroella. En VV.AA, *Rafael Santos Torroella. En los márgenes de la poesía y el arte* (pp. 106-107). Madrid: Círculo de Bellas Artes – Residencia de Estudiantes.