

Europa y el Barroco por los viejos caminos de la unidad

Patricia García-Montón González
Universidad Complutense de Madrid
patty_monton@hotmail.com

Recepción: 01/05/2018, Aceptación: 08/09/2018, Publicación: 04/12/2018

RESUMEN

En 1957, Europa vivió un momento clave en el proceso de su unificación, y qué mejor forma de celebrarlo, se pensó, que con una exposición a la moda, *Il Seicento europeo*, que, bajo las alas del Consejo de Europa, marcó una nueva dimensión geográfica en la historiografía, a pesar de la controversia en torno a lo barroco y sus redefiniciones por las sensibilidades identitarias. Razones más políticas que artísticas que por las mismas fechas, en un año fundamental en la historia del bloque oriental, el de 1956, movieron al Museo Nacional de Varsovia a organizar exposiciones sobre la pintura europea occidental. Exposiciones que, frente a las que se habían venido celebrando durante el estalinismo, buscaron socavar las fronteras Este-Oeste, con su consecuente proyección en el imaginario colectivo.

La diplomacia del arte se convirtió, por tanto, en un actor protagonista de la política exterior europea en los comienzos de la Guerra Fría. Fue entonces cuando se avanzó más que nunca hacia un diseño global de un supuesto acervo cultural común, y el arte de los maestros antiguos tuvo un papel protagonista. Se tejieron nuevas redes en la historiografía que contribuyeron a un conocimiento transnacional que minó el telón de acero y renovó la narrativa europea, y el Barroco jugó muy bien sus cartas en este escenario internacional de historias interconectadas.

Palabras clave:

diplomacia cultural; Guerra Fría; Barroco; exposiciones; identidad europea; fronteras efímeras; Consejo de Europa; Museo Nacional de Varsovia; Museo del Prado

ABSTRACT

Europe and the Baroque on the old paths of unity

In 1957, Europe was to experience an important moment in its process towards unification. Therefore, what better way to celebrate it than with an exhibition in vogue: *Il Seicento europeo*, which consolidated the new multilateral action of the Council of Europe's cultural policy and marked a new geographic dimension in European historiography despite the controversy about the Baroque and its redefinitions caused by identity sensitivities. At the same time, in a fundamental year for the Eastern bloc, 1956, reasons more political than artistic also prompted the National Museum of Warsaw to organize exhibitions about European Western painting. These exhibitions, facing those of soviet propaganda, sought to undermine the East-West borders, along with its consequent impact on the collective imaginary. Thus, the diplomacy of art had a key role in European foreign policy at the beginning of the Cold War and the art of the Old Masters played a leading role in a global design based on a supposed common cultural heritage. New exchange networks were formed at that moment in the historiography, thereby contributing to a transnational awareness which undermined the Iron Curtain and renewed the European narrative, with the Baroque playing its cards well in this international scene of interconnected histories.

Keywords:

cultural diplomacy; Cold War; Baroque; exhibitions; European identity; ephemeral borders; Council of Europe; National Museum of Warsaw; Prado Museum



Pese a muchos vivimos en Europa y somos europeos.
Por estos caminos hemos de seguir haciendo la historia.

Claudio SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *El porqué de España, un enigma histórico* (1976).

En mayo de 1963 Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, recibió una carta que decía lo siguiente:

Me eché a temblar cuando, por la frivolidad de Malraux, el gobierno francés, contra la campaña del «Figaro» y la opinión de los mejores críticos, mandó la Gioconda a Norteamérica. Temí que en el paludismo mimético tan difuso en España, aun en las altas esferas, quisieran que mandáramos las «Las Meninas» [a la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965]. Y ya hablaron en seguida de «Las Lanzas». Me desesperan estas estupideces que ni siquiera tienen la disculpa de ser originales¹.

El autor de estas palabras era Rafael Sánchez Mazas, antiguo falangista que desde 1951 ocupaba la presidencia del Patronato del Museo, aunque el mismo año en que se fecha esta misiva dimitió. Conociendo los riesgos que implicaba un viaje tan largo, no salía de su asombro de que, por decisión de André Malraux, entonces ministro de Asuntos Culturales de Francia, esta obra maestra de Leonardo se hubiese embarcado hacia los Estados Unidos para ser expuesta temporalmente en distintos museos (figura 1).

Sin embargo, este debate en torno a los préstamos surgió mucho antes que su protesta y todavía hoy sigue abierto. En este sentido, seguro que muchos recordarán la exposición *Raffaello e la Poesia del Volto*, que se celebró en el Museo Pushkin de Moscú durante el otoño de 2016. Y probablemente no porque fueran a verla, sino porque generó numerosas críticas; entre otras razones, porque se enviaron obras maestras de la colección Pitti y de los Uffizi. La opinión pública consideraba que se trataba de obras que,

en algunos casos, no debían salir bajo ningún concepto de estas galerías por su valor icónico y por cuestiones de conservación². Ahora bien, puede que también haya que ver en esta indignación el hecho de que se habían enviado a Rusia, porque, ¿habría causado el mismo revuelo si se hubiesen traído al Museo del Prado?

La realidad es que, sobre todo desde los años 50 del siglo pasado, el arte no solo se ha convertido en un actor protagonista de la política exterior de prácticamente todos los países occidentales, sino también en una inversión rentable en las economías de la Vieja Europa. Y esta dinámica ha ido en aumento hasta nuestros días. Vivimos en la época de la bulimia de las exposiciones, y ya poco nos sorprende ver su publicidad recorriendo los bulevares más emblemáticos de las ciudades o las estaciones de metro más concurridas. El problema es que las exposiciones, como escribía recientemente Montanari, han dejado de ser un medio para convertirse en un fin, y primero se decide hacerlas (a veces, en serie) y solo después uno se pregunta cómo y por qué³. Con este trajín, las obras sufren. Y sufre también quien en su lugar encuentra un vacío, donde una cartela nos dice melancólicamente que, para cuando regresen, seremos nosotros los que no estaremos ahí. Y sin embargo, parece que hoy pesa más el negocio de los grandes museos y la diplomacia cultural, como subrayaba un reportaje de *El País Semanal* en octubre de 2016⁴. Pero, ¿cuándo se inició realmente este fenómeno?

La clave podemos encontrarla en una carta escrita por Xavier de Salas desde Londres, donde ocupaba el cargo de director del Instituto de España, a Sánchez Cantón en 1950:

Desde hace muchos meses se mueve por aquí la idea de celebrar una exposición de



Figura 1. Invitados a la inauguración de la exposición de la *Gioconda* en la National Gallery of Art de Washington, que fue presidida por John F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos, y la primera dama, Jacqueline, junto al ministro de Asuntos Culturales de Francia, André Malraux, y su esposa, 8 de enero de 1963. © White House Photographs Collection, John F. Kennedy Presidential Library and Museum, United States.

pintura española. [...] He estado insistiendo en que Vds. tienen la costumbre establecida de no exponer sus pinturas fuera de las paredes del Prado. [...] Estoy seguro de que terminará en invitación formal y presión política. [...] Quizás llegue el momento, en el que sea interesante seguir las pisadas de Mussolini con su exposición en París⁵.

Según esta carta, un punto de inflexión en la historia de las exposiciones lo marcó, por tanto, la Europa de entreguerras y, además, nos dice por qué. En primer lugar, porque surgió entonces un importante debate en torno a si se debía prestar o no, debido a las precarias medidas de conservación. A partir de este momento, el Prado, la National Gallery o los Museos Vaticanos comenzaron a defender una política de no préstamo a exposiciones en el extranjero. En segundo lugar, porque fue cuando el fenómeno de exposiciones de maestros antiguos tomó carta de naturaleza en el mundo occidental y se establecieron los futuros modelos: aquellas exposiciones con un fin científico⁶, frente a aquellas que funcionaron como instrumentos

políticos o ideológicos, bien como medios de propaganda nacional, bien como termómetro de las relaciones internacionales por su valor diplomático⁷. De hecho, estos modelos triunfaron y se consolidaron durante la Guerra Fría, jugando un papel fundamental de acuerdo a la geopolítica dominante. De manera que las exposiciones se convirtieron en un espejo de la Europa que emergió tras la Segunda Guerra Mundial, la que, una vez más, se reconstruyó a sí misma, no solo como construcción política, sino también cultural.

Muchas de las exposiciones de maestros antiguos que se organizaron después de la Segunda Guerra Mundial, especialmente durante la década de 1950 —años que conocieron un auténtico *boom* de este fenómeno—, buscaron contribuir al avance de la disciplina. Es el caso de aquellas que revalorizaron el *Seicento* italiano. Aunque, al mismo tiempo, fueron ejemplo de un discurso nacionalista, porque, de alguna manera, buscaron también poner en valor el arte patrio e incluso, el local. Este proceso fue iniciado por Roberto Longhi en Milán, con una *mostra* que reconcilió a Caravaggio y sus seguidores con el

gran público en 1951 y que tuvo una inesperada proyección internacional. Su repercusión fue tal que puso de moda el barroco tenebrista y, como consecuencia, se celebraron más exposiciones con el mismo propósito a lo largo de Europa —Utrecht, Amberes, Burdeos— hasta culminar en la del Louvre de 1965. Al mismo tiempo, en Bolonia, Cesare Gnudi y Denis Mahon rehabilitaron la corriente clasicista del barroco a través de las *biennali d'arte antica*. Por el contrario, estas fueron exposiciones de atracción, porque lograron que muchas de las más importantes colecciones europeas prestasen⁸.

Entonces, ¿la coyuntura política y, en especial, la provocada por la Guerra Fría, no tuvo ninguna influencia en estas exposiciones? Por supuesto que sí. En este punto, debemos recordar, por ejemplo, que el *Comune* de Bolonia estaba gobernado por el Partido Comunista Italiano (PCI)⁹, bajo la alcaldía de Giuseppe Dozza. Esta situación suscitó desconfianza entre los organizadores de las bienales de arte antiguo en la primavera de 1953, cuando estaban preparando la *mostra* de Guido Reni. Se habían programado ya demasiadas exposiciones en la ciudad para lo que quedaba de año, y el prefecto, representante del Gobierno central, controlado por la Democracia Cristiana (DC)¹⁰, temía que esta fuese un pretexto para incitar una nueva manifestación, al ser el *Comune* el mayor colaborador económico¹¹. Y es que «fueron tiempos ideológicamente duros», como recordaba recientemente Andrea Emiliani. Años en los que, además, el PCI y el Partido Socialista Italiano (PSI) —las dos formaciones que copaban el consejo municipal— llegaron a controlarse «como el perro y el gato»¹².

A estas circunstancias políticas locales, se habían sumado la muerte reciente de Stalin en marzo y la delicada situación de Trieste¹³. Por lo que, obviamente, el Ministerio de Instrucción Pública, asimismo financiador de la *mostra*, antes de dar su aprobación, quería garantías de que el *Comune* iba a adoptar una política moderada en relación con la organización de la misma, es decir, no utilizar la cultura con fines ideológicos¹⁴. Se quería evitar a toda costa justo lo que iba a ocurrir unos días después, en el mes de mayo, con razón de la exposición de Picasso en Roma: una polémica por la fuerte connotación política¹⁵. Es por todo esto que desde la prefectura se vigilaban cuidadosamente los pasos del gobierno local boloñés. Pero la coyuntura europea se seguiría dejando sentir.

En 1956, aunque Gnudi había confirmado la presencia de dos pinturas del Hermitage, nada llegaría desde Leningrado a la *mostra* de los Carracci¹⁶. No fue la única sorpresa. El número de visitantes de esta segunda bienal boloñesa

decreció en comparación con la de Reni¹⁷ por la preocupante situación política internacional creada a raíz de la Revolución húngara y la Crisis de Suez. Estos acontecimientos, además de aumentar las tensiones entre ambos bloques a escala mundial, habían distraído la atención pública, según los organizadores¹⁸. Además, el mismo año, el Gobierno italiano había propuesto enviar a la National Gallery de Washington y al Metropolitan una exposición de maestros del Renacimiento italiano, que de algún modo venía a ser una forma de ratificar su adhesión a la OTAN. Sin embargo, el proyecto chocaría con la opinión pública y, más aún, con la negativa del Consejo Superior de Antigüedades y Bellas Artes, que se manifestó contrario al préstamo por los evidentes riesgos que implicaba el traslado¹⁹ y, sobre todo, por «la delicadeza del momento político internacional»²⁰. Es más, fue la razón por la que algunas colecciones italianas, como forma de protesta, causarían vacíos incómodos en otra exposición fundamental de la que vamos a hablar, *Il Seicento europeo*²¹. Por lo que las exposiciones en esta década, como se aprecia en el caso italiano, se convirtieron progresivamente en un «campo de batalla» en el que se dieron encuentro los intereses de críticos, historiadores, conservadores y políticos²².

Bajo las alas del Consejo de Europa

Durante estos años también el Consejo de Europa²³ (figura 2) comenzó a organizar y patrocinar sus exposiciones de arte europeo²⁴. La que más nos interesa es la tercera. Porque el 25 de marzo de 1957, Europa estaba a punto de vivir un momento clave en su proceso de unificación. Se firmarían los Tratados de Roma, por los cuales se crearían la Comunidad Económica Europea (CEE) y la Comunidad Europea de la Energía Atómica (Euratom)²⁵. Para Italia supuso colmar sus expectativas de ver culminado su proceso de modernización y desarrollo²⁶, mientras que el nombre de su capital en este tratado simbolizaba el relanzamiento de su compromiso con la Europa de los Seis. Y qué mejor forma de celebrar este acontecimiento —se pensó— que organizando una exposición «a la moda». Así fue como, en diciembre de 1956, la *mostra de Il Seicento europeo* abrió sus puertas en el imponente Palazzo delle Esposizioni²⁷, que se encontraba a escasos metros del Palazzo dei Conservatori, donde se llevaría a cabo la firma. Sin embargo, lo hizo rodeada de polémica y poniendo en pie de guerra a media profesión. Desde el punto de vista estrictamente de la historia del arte fue así, porque reabrió



Figura 2.
Sesión inaugural del Comité de Ministros del Consejo de Europa en el Ayuntamiento de Estrasburgo, agosto de 1949. © Council of Europe.

el debate terminológico sobre la definición de lo barroco (que había tenido su punto álgido en «la querrela de Pontigny») y despertó un intenso debate geográfico sobre su alcance real. Es decir, cuestionó qué era el barroco²⁸ y si se podía hablar de un «barroco europeo».

Como nos cuenta el historiador polaco Jan Białostocki, a la altura de 1950, el concepto de barroco, aun siendo una convención decimonónica para nombrar un fenómeno del pasado, había adquirido el carácter de «universalidad real». Como fuera, el caso es que se había convertido en parte de la memoria de millones de personas. A ello había contribuido la progresiva aparición de monografías de aquellos pintores a los que se les empezó a llamar «maestros del barroco», como Caravaggio, Reni, Poussin o Lorena. Por lo que, a pesar de que seguía siendo un término «ambiguo e inexacto», ya no era posible retirarlo de la circulación. Y al tiempo que crecía su popularidad, se estaba investigando nuevamente²⁹. Porque uno de los grandes peligros de aquella época, como reparó Pierre Francastel, había sido precisamente la división de la historia en compartimentos deducidos a partir del reconocimiento de los llamados «momentos estilísticos». En este sentido, la exposición de *Il Seicento europeo*, «una de las más malas de una serie mediocre», por lo menos había señalado la urgencia de un estudio serio³⁰.

Precisamente, en 1955, un escéptico John Rupert Martin había sugerido que no existía un único *estilo* barroco, a pesar de que la mayoría de especialistas utilizaban este término para expresar, al parecer, algo común a todas las obras artísticas del siglo xvii³¹. No lo creía así el historiador francés y conservador del Louvre, Germain Bazin. ¿Por qué tenía que ser barroco todo aquel siglo? ¿Había sido toda la cultura europea del siglo xvii una realidad homogénea? ¿No era «porque nuestra época —se preguntaba— actúa movida por un gran sueño de unidad, mientras que los estudiosos que nos han precedido» lo hicieron en «la era de las nacionalidades», «época de importantes contingencias políticas»? Una pregunta así, lanzada en el prólogo a un catálogo de una exposición de 1965, no era una pregunta inocente. Bazin era perfectamente consciente de la repercusión que los acontecimientos del siglo xx estaban teniendo en la construcción de la historiografía de la historia del arte³².

Y sin embargo, muchos historiadores siguieron defendiendo la existencia de un barroco omnipresente. Porque todavía entonces, como lamentaba también Białostocki, prevalecía la «tendencia peligrosa de ordenar la historia según nuestras categorías»³³. Es más, apenas tres años después de que se celebrase esta exposición, en 1960, durante un congreso en Roma, Rudolf

Wittkower habló de una «historia del barroco europeo» en la que consideraba esencial la aportación de países como Francia, Inglaterra o los Países Bajos. Una historia entendida como la convergencia de culturas autónomas, aunque vinculadas a la construcción de una cultura común caracterizada por la correlación de sus componentes³⁴. En su mesa intervino también el especialista Victor-Lucien Tapiè, quien planteó otro problema candente en la historia política de la Europa del momento: el lugar del barroco de la Europa Central y del Este, es decir, los territorios que iban desde Polonia hasta Rusia. Él los había incluido ya en su *Baroque et classicisme* de 1957. En una fecha, por tanto, en la que su estudio tomaba una mayor significación si cabe³⁵. Pese a esto, en su ponencia en Roma, donde llegó incluso a contar alguna anécdota ocurrida durante sus viajes a Moscú en 1955³⁶, no hizo ninguna alusión a la instrumentalización política e ideológica del barroco en el presente. De hecho, ni tan siquiera mencionó la exposición de *Il Seicento europeo*. Ni él ni ningún otro congresista —entre los que se encontraban Sánchez Cantón, Mario Salmi o Giulio Carlo Argan—. ¿Se omitió deliberadamente? Podría ser. Quizá prefirieron no reabrir la polémica y desvincular el discurso histórico-artístico del escenario político coetáneo. La experiencia había demostrado que era un tema delicado. En cualquier caso, en medio de tal frenesí de exposiciones y de un apogeo de la diplomacia cultural en Europa como el que se estaba viviendo, extraña encontrar tantas páginas sobre el barroco, resultado de un evento de carácter internacional, sin la más mínima mención a la actualidad.

Lejos de alcanzarse una interpretación unánime, y a pesar de los esfuerzos de los nuevos estudios, lo barroco era todavía un concepto «perturbador» para el historiador del arte en cuanto a su alcance cronológico, geográfico y estilístico, así como por su vigencia contemporánea. Y sin embargo, la *mostra* de *Il Seicento europeo* continuó su curso. Es verdad que no era un modelo a seguir, al menos para el mundo académico. Pero lo cierto es que la ideación de estas exposiciones bajo los auspicios del Consejo de Europa, como advirtió el crítico e historiador británico Benedict Nicolson desde su editorial del *Burlington*, fue brillante. Porque nadie podía negar su extraordinaria capacidad de influir en el imaginario colectivo y, lo más importante, de poner en entredicho los esquemas nacionales heredados³⁷. Europa —ya lo había dicho Madariaga— era como una vieja Hidra con un solo cuerpo y un solo espíritu, pero con demasiadas cabezas³⁸. Es por esto que esta política cultural se propuso fomentar un profundo sentimiento de cohesión a través

del arte. Y lo consiguió. Su vigencia actual así lo demuestra. Cambiaron la concepción de la museografía y marcaron una nueva dimensión geográfica en la historiografía: la de una Europa artística identitariamente coherente, que se fraguaría poco a poco, más allá de la construcción de las historias del arte nacionales.

Ahora bien, si hasta entonces la narración histórico-artística, constreñida a siglos, geografías políticas, conciencias nacionales y estilos formales, se había distorsionado, ¿era posible reunir todas esas producciones de personalidad tan diversa bajo un ente cultural de mayor alcance? Bueno, es que el éxito de estas exposiciones no significaba que hablar de «arte europeo» hubiese dejado de ser una etiqueta controvertida. Este fenómeno, sin duda, se insertaba en una problemática mayor: la de la renovación de la propia disciplina y la voluntad de considerar un relato abierto al estudio del arte mundial³⁹.

Desde el punto de vista de la diplomacia cultural, *Il Seicento europeo* consolidó la nueva vía de acción multilateral del Consejo de Europa⁴⁰, que buscaba combatir los nacionalismos extremos⁴¹ y rivalizar con la URSS en la lucha ideológica. Porque el objetivo último de esta política cultural era la promoción de la unidad de la Europa Occidental. De la meta que se habían propuesto los organizadores, daban testimonio las palabras que, en grandes letras de molde, se habían colocado en el vestíbulo de acceso a la muestra:

Poner de relieve la unidad del espíritu europeo en los distintos siglos. De esta solemne realidad debemos tomar inspiración para una unión más estrecha entre todos los pueblos europeos⁴².

Un ejemplo lamentable de que la tan cacareada unidad del espíritu europeo no era tal, como explicó Voss, fue la ausencia de España. Por distintas razones, la posible colaboración había naufragado⁴³. Por todo ello, no es extraño que esta exposición se convirtiese en objetivo de los ataques de bastantes críticos e historiadores. Y lo fue no solo por el hecho de usar el arte como instrumento ideológico y político para estrechar las alianzas entre países, sino por hacerlo mal.

A las voces detractoras se sumó, por supuesto, la siempre incisiva de Longhi en *L'Europeo*, semanario político de actualidad que había nacido en 1945 y del que era colaborador asiduo. Aquí arremetió contra este tipo de exposiciones, «“longa manus” intelectual de la UEO y, quizás, de la CECA y de otras entidades occidentalistas similares». Porque, a juzgar por las naciones «admitidas», quedaba claro que «no se trataba de Europa», sino de «una formulación

política recentísima y para nada seiscentista». *Il Seicento europeo*, celebrada bajo las alas de un Consejo de Europa de discutible autoridad cultural, se convirtió de la noche a la mañana en el paradigma de lo que Longhi llamó mordazmente *mostre-carrozzone*. En resumen, «babélica». El problema de fondo residía en que su presunción europeísta estaba fundamentada en la ilusión de unidad en una Europa siempre dividida en conceptos, religiones, filosofía y, por supuesto, en el arte⁴⁴. Porque confundir a un caravaggista francés con uno napolitano, como diría Cesare Brandi, quien se unió a las críticas, no era de «europeístas sino de ignorantes»⁴⁵.

Toda esta contrariedad llegaba a su apogeo, según nos cuenta Longhi, cuando «los débiles retratistas ingleses subvandyckianos» intentaron ilustrar una de las grandes tendencias continentales de la época, que bien podrían haber sido sustituidos «con mayor éxito por artistas checos o polacos, formados en el barroco católico romano, pero que aquí, por razones demasiado transparentes, no figuraban». Por ejemplo, el pintor Michael William, conocido como «el Rembrandt de Silesia»⁴⁶. ¿Por qué el comisario alemán había excluido el arte de la Alemania del Este, si en ese siglo, el XVII, estos territorios formaban parte del antiguo Sacro Imperio Romano Germánico? Porque en 1945, tras la Conferencia de Yalta, se había convertido en territorio de la nueva República Democrática Alemana (RDA) bajo el control soviético, mientras que Silesia se había incorporado a la República Popular de Polonia (PRL), estado satélite de la URSS. Obviamente, este anacronismo geográfico estaba determinado por el sistema del poder de los años 50. Lo mismo ocurriría, paradójicamente, casi cuatro décadas después en la exposición *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (1994), sobre las vanguardias en la Europa Central y del Este durante la Guerra Fría, aunque en la dirección opuesta: no se incluyó el arte de la Alemania Oriental, como advirtió Piotrowski⁴⁷. De vuelta a 1957, Voss quitó hierro al asunto diciendo que era obvio que Alemania no podía figurar demasiado brillantemente en el capítulo del *Seicento europeo*⁴⁸. Así que ahora se refería al siglo XVII; otra paradoja.

Como era de esperar, desde las páginas de *Commentari*, Lionello Venturi y su discípulo y comisario de la *mostra*, Luigi Salerno, se aferraron al éxito de visitantes y a la extraordinaria difusión en la prensa internacional para defender su legitimidad. Periódicos como *The Times*, *Financial Times*, *Rome Daily American* o *Combat-Art* —relataba victorioso Salerno— habían subrayado la importancia de esta exposición que había salvado con bastante dignidad el escollo

de la tan cuestionada unidad⁴⁹. Está claro que dos medios británicos, otro de tirada nacional, aunque controlado por la Agencia Central de Inteligencia estadounidense —más conocida por sus siglas en inglés, CIA—, y un cuarto francés, nueva tribuna artística de la posguerra europea y suplemento del diario parisino de izquierdas pero anticomunista, *Combat*, no iban a decir otra cosa. En cualquier caso, la demoleadora crítica de Longhi, experto ya de reconocidísimo prestigio, había llegado a demasiada gente. No había marcha atrás. Había tirado la primera piedra sobre otro debate más incómodo: el de las consecuencias de la politización del arte para proclamar la supuesta unidad europea en plena Guerra Fría.

El Consejo de Europa, por tanto, había adoptado una concepción «militante» de la cultura. Sin embargo, conviene matizar que no únicamente con la intención de fomentar el sentimiento de unidad en el bloque occidental. En octubre de 1955, el escritor y político británico Nigel Nicolson presentó un informe en la Asamblea Consultiva sobre el rol que también podía desempeñar el Consejo de Europa en los intercambios culturales entre el este y el oeste de una Europa dividida. Entre los parlamentarios, hubo partidarios de establecer contactos con el bloque comunista, especialmente con aquellos países de la Europa Central y Oriental, considerados parte integrante de la «gran Europa cultural» y que ahora, a pesar de la desestalinización, continuaban amenazados por la hegemonía de la Unión Soviética. Sin embargo, también hubo escépticos que subrayaron el hecho de que esta institución, que defendía el Estado de derecho, no podía asociarse al comunismo, ni siquiera en el terreno cultural. Los países comunistas podían traer problemas bloqueando las decisiones. Aun así, Nigel insistió en establecer acuerdos bilaterales para fomentar en el bloque oriental el sentimiento de pertenencia a una civilización europea unida por sus tradiciones culturales y espirituales. No podían detenerse por las fronteras políticas⁵⁰. En cualquier caso, estas intenciones no llegaron a cuajar, y así lo reflejan las exposiciones de arte europeo que este organismo patrocinó durante los años 50. Si bien, con el tiempo, su marco de actuación fue creciendo a medida que lo hacía el proceso de integración.

Podemos concluir, por tanto, que las exposiciones del Consejo de Europa, a pesar de su alto significado político, renovaron la narrativa europea y fortalecieron las redes y el intercambio cultural, aunque manteniendo un discurso vertical, hegemónico y, ahora, además, supranacional. Y, como apuntó el historiador británico Max Beloff, al aplicar este discurso a la historia de la pintura europea, se ponía en entredicho, de algún modo, la fragilidad de las fronteras⁵¹.



Figura 3.
Póster de la exposición *Rembrandt i jego krąg* (1956), celebrada en el Museo Nacional de Varsovia. Fuente: <www.grafiteria.pl>.

La fragilidad de las fronteras

Algún tiempo después de esta polémica exposición, Longhi volvió sobre el tema en su intervención en el *Convegno Internazionale sulle Mostre d'Arte*, celebrado en Milán en noviembre de 1959. Sin embargo, no todo fueron reproches. Aprovechó la ocasión para aplaudir el esfuerzo que los especialistas polacos habían puesto en los últimos años en «entablar relaciones con Occidente» a través de las exposiciones⁵², teniendo en cuenta la coyuntura política de la entonces PRL. Lo cierto es que, a partir de 1953, se había iniciado el lento deshielo que pondría fin a la brutal represión estalinista y, como consecuencia, se llevarían a cabo bastantes intercambios culturales entre Polonia y el bloque occidental.

Quizá, en este punto, deberíamos reflexionar sobre por qué prácticamente nadie se ha

preguntado —al menos, desde la Europa Occidental— por las exposiciones de maestros antiguos que tuvieron lugar al otro lado del telón de acero, o que lo cruzaron, fortaleciendo las relaciones culturales entre ambos bloques. Quizá deberíamos invertir el punto de vista para relativizar la narración tradicional y —por qué no— escribir una historia horizontal sobre estas exposiciones durante la Guerra Fría, como Piotrowski propuso para las vanguardias⁵³. Es decir, transgredir el discurso jerarquizado y hegemónico y adoptar una historia de centro a centro, transnacional y global.

Las exposiciones que se celebraron en el Museo Nacional de Varsovia⁵⁴ nos permiten ampliar esta dinámica y entender mejor las redes y los intercambios culturales que estaban funcionando durante este periodo. En este caso, tuvieron lugar gracias a Stanisław Lorentz⁵⁵, su director, quien tuvo claro que la tarea más importante de un museo era ser un espejo del mundo⁵⁶, y a Jan Białostocki⁵⁷, nuevo jefe del Departamento de la Colección de Pintura Europea, que ocupó el cargo de su maestro, el profesor Michał Walicki, quien había sido arrestado en 1949 por participar en el Ejército del Interior (AK)⁵⁸. Tras su puesta en libertad, cuatro años después, nunca más regresó a su cargo de conservador. Si bien es cierto que mantuvo su colaboración con el museo —muy significativa en el campo de las exposiciones— y retomó la docencia en la Universidad de Varsovia y su actividad en el Instituto Estatal de Arte⁵⁹.

En 1956, año fundamental para el bloque oriental (en Polonia por la sublevación obrera de Poznań y el ascenso de Gomułka en octubre)⁶⁰, se proyectaron todos sus esfuerzos. El Museo Nacional de Varsovia acogió tres exposiciones sobre pintura europea occidental con importantes préstamos del extranjero. Así que, se trató de tres exposiciones de atracción. Exposiciones que, frente a las que se habían venido celebrando durante el estalinismo —de optimista propaganda soviética o sobre la producción artística nacional—, buscaron socavar las fronteras Este-Oeste fijadas por el telón de acero. Habría más después. Pero fue en este año cuando los aficionados al arte, como escribió entonces el pintor y crítico polaco Ignacy Witz en el periódico *Życie Warszawy* (*Vida de Varsovia*), sintieron una renovación. Un cambio. Un alivio⁶¹. Los maestros antiguos europeos «occidentalizaron» el museo como bocanadas de un pensamiento cautivo.

La primera exposición fue *Rembrandt y sus contemporáneos*⁶², con motivo del 350 aniversario del nacimiento del pintor holandés (figura 3). Una muestra pequeña —no podía compararse con las de Ámsterdam y Rotterdam—, pero



Figura 4. Stanisław Lorentz, director del Museo Nacional de Varsovia (primero izq.); el historiador del arte Giulio Carlo Argan; Włodzimierz Sokorski, ministro de Cultura y Arte de Polonia; Stanisław Skrzyszewski, ministro de Asuntos Exteriores; Juliusz Starzyński, director del Instituto de Historia del Arte, y Lucjan Motyka, director general de Bellas Artes y Exposiciones, en el hall principal del Museo durante la inauguración de la exposición *Portret wenecki od Tycjana do Tiepola* (1956). © Muzeum Narodowe w Warszawie, Polonia.

ambiciosa. «La gente esperaba con gran interés y curiosidad su inauguración», nos cuenta Witz. «No estábamos acostumbrados a exposiciones de este tipo», en las que los cuadros de colecciones extranjeras tuviesen un papel protagonista. Expectación a la que había contribuido, en su opinión, el hecho de que Polonia no fuese un país donde abundasen «las obras de los maestros de primera liga»⁶³.

La verdad era que, todavía en el siglo XIX, Polonia conservaba magníficas obras del maestro holandés, pero la Segunda Guerra Mundial había acabado de cercenar las colecciones. Ante la escasez de originales, por tanto, se decidió presentar también pinturas de predecesores, alumnos e imitadores, y complementar la muestra con otra simultánea a base de grabados y dibujos procedentes de colecciones polacas, holandesas y de la Albertina. Sin embargo, la sala más impactante y reveladora fue aquella donde

se colgaron doce grandes fotografías que reproducían originales de Rembrandt que habían pertenecido a Polonia, entre los que no faltaba *El jinete polaco*, «una de las pérdidas más dolorosas», en palabras de Witz⁶⁴.

«Testimonio muy triste del implacable proceso de la reducción de las colecciones polacas de arte europeo», como lamentaba la crónica del Anuario del museo, esta sala tenía por finalidad contribuir a un mejor conocimiento del gusto de Polonia en el pasado⁶⁵. Sin embargo, la realidad era otra. Este montaje, en primer lugar, apelaba al sentimiento nacional en un momento delicado de la historia de esta nación, que había sufrido la ocupación nazi y soviética, y ahora continuaba sometida a la voluntad de Moscú. En segundo lugar, quería demostrar que Polonia, en cuestiones de gusto, estaba en el mismo marco de referencia cultural que la Europa Occidental. Y, por último, era un ejemplo (esta sala

y la exposición entera) de su ambición por estar a la altura de los circuitos de esa cultura occidental; es decir, jugar en «primera división», en la que jugaban los grandes museos, celebrando también los aniversarios de los grandes maestros, según la historia del arte canónica —la de Occidente—, en vez de cuestionarla.

Por esta razón, seguramente, este montaje no complació a todos y fue carne de cañón para una de las caricaturas de la famosa revista satírica *Szpilki*. En las paredes de una imaginaria sala de esta exposición aparecía escrito: «Aquí no cuelga ningún cuadro de Rembrandt» o «Si hubieran estado las obras de Rembrandt, habrían podido colgar aquí»⁶⁶. Los vacíos, de hecho, tuvieron que llenarse con las contribuciones de otros museos «amigos» de ese lado del telón de acero, como el Museo de Bellas Artes de Budapest, la Galería Nacional de Praga, o el Staatliches Museum de Schwerin en la RDA y, cómo no, del Hermitage, que prestó tres Rembrandt (la *Flora*, el retrato de Baartjeen Martens Doomer y otro de un hombre desconocido). Ni Horst Gerson ni Otto Benesch, que cubrieron el evento para el *Burlington y Kunstchronik*, respectivamente, llegaron a ver estos tres últimos durante su visita a la muestra, puesto que todavía no habían llegado a Varsovia⁶⁷. Aunque sí lo habían hecho las cinco pinturas de seguidores que, excepcionalmente, envió el Rijksmuseum. No había sido la exposición más importante de ese año, admitía Gerson, pero los colegas polacos se merecían su aplauso por haber logrado «bajo tan difíciles condiciones» reunir con éxito suficiente material para ofrecer un panorama verdadero del arte holandés⁶⁸.

La segunda exposición de maestros antiguos occidentales, inaugurada también durante la primavera de 1956, fue *Retratos venecianos de Tiziano a Tiepolo*⁶⁹, que se montó en colaboración con historiadores italianos de la talla de Giuseppe Fiocco, Roberto Palluchini, Francesco Valcanover o Giulio Carlo Argan. De hecho, todas las pinturas vinieron desde Italia (figura 4). Era la respuesta del Gobierno italiano tras el éxito que había tenido la exposición sobre el vedutista Bellotto y el pintor polaco Gierymski. Celebrada un año antes en Venecia, esta última había marcado el inicio de este nuevo programa de intercambio cultural entre Italia y Polonia con el objetivo de reforzar las relaciones entre ambos países⁷⁰.

Como complemento, en las salas del museo se organizó, al mismo tiempo y con el asesoramiento de Fiocco y Longhi, la muestra *Pintura italiana de los siglos XVII y XVIII en las colecciones polacas*⁷¹. Por primera vez en la historia de la museografía polaca, se reunió y se dio visibilidad a un gran número de obras italianas,

conservadas en Varsovia, Poznań y Cracovia, «inéditas, al menos fuera de Polonia»⁷². Es cierto que en Varsovia no se pudo ver un panorama de todas las corrientes del siglo XVII. No había, por ejemplo, ningún caravaggio. Tampoco la escuela boloñesa quedaba bien representada, aunque se contaba con el magnífico *San Francisco con un ángel tocando el violín*, de Guercino. No obstante, se pudo disfrutar de pintores como Strozzi, Il Cerano, Stanzione, Cavallino o Vouet. Esta exposición era la prueba fehaciente de que los historiadores polacos, además de insistir en los fuertes lazos con las naciones del otro bloque en el pasado, querían colocarse a la vanguardia de la historiografía occidental, que ahora estaba revalorizando el *Seicento* italiano.

A las pocas semanas de que *Retratos venecianos* echase el cierre, se abrió en el mes de junio la tercera y última exposición de pintura occidental de aquel año, *Pintura francesa de David a Cézanne*⁷³, comisariada por Bazin, quien viajó en persona hasta Varsovia, junto a Charles Sterling, para inaugurarla desde el imponente hall principal del museo⁷⁴. «Por petición nuestra», según Lorentz, se envió *La Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix⁷⁵, icono de la Revolución Francesa que presidía, además, la portada del catálogo. El número y la calidad de los préstamos del Louvre y otras colecciones de Francia fue impresionante. En este punto, podríamos preguntarnos, ¿fue esta exposición una estrategia de occidentalización o era el Museo Nacional de Varsovia una institución con un gran poder de atracción? Por qué no las dos cosas.

Desde Varsovia también se enviaron exposiciones al bloque occidental. Se estaba buscando, por tanto, una proyección exterior. Hubo fundamentalmente dos modelos: el más clásico de «tesoros del arte polaco»⁷⁶ y el más repetido, el de las *vedute* de Bellotto⁷⁷. ¿Por qué? Porque, además de ser italiano, pintó la Varsovia más europea y cosmopolita, que en el pasado había desempeñado un papel fundamental en el escenario ilustrado de la Europa de las Luces. Ni que decir tiene su importancia para la reconstrucción de la ciudad⁷⁸. Bombardeada e incendiada por orden de Hitler, Varsovia no debía existir más. Pero gracias a estas *vedute*, los polacos estaban reconstruyendo su capital⁷⁹. No como era al principio de nuestro siglo, sino como Bellotto la vio⁸⁰. Como explica Faraldo, en este contexto, la palabra *odbudowa*, o ‘reconstrucción’, asumió un significado especial: no solo como reconstrucción y reorganización económica y material propia de los imperativos de la posguerra, sino como reacción contra el vandalismo nazi, que había intentado eliminar los elementos de la historia y la cultura polacas,

es decir, reconstrucción como requisito para la nueva autodefinición nacional⁸¹.

Además, debemos recordar que, como alguna vez ha escrito Piotrowski, una exposición nunca es neutral en un contexto de tensión entre centro y «periferia»⁸². Entonces, ¿por qué se organizaron todas estas exposiciones? Porque Varsovia no estaba en los márgenes, sino en el mismo marco de referencia cultural. Es por esto que se apostó por un discurso transnacional que minase el telón de acero desde el propio bloque de influencia soviética. Al fin y al cabo, la Europa Central⁸³ y del Este había sido una construcción política. Por lo que no había nada de malo en desmontarla. Pero, ¿no había en el fondo una «aspiración a ser normal», «a ser como el Oeste»?⁸⁴ Sí y no. Porque, junto al deseo de establecer vínculos culturales con el bloque occidental, había un marcado sentimiento patriótico que se manifestó en las exposiciones sobre arte polaco que se organizaron en este museo o que se enviaron a otras galerías occidentales o, incluso, a Estados Unidos. Esta reafirmación de la identidad nacional era igual o más necesaria que la cultural para una nación maltratada por su funesta posición geopolítica entre Alemania y Rusia. En definitiva, estaban construyendo su identidad a través de diferentes direcciones.

Por tanto, el deseo de pertenecer a la Europa Occidental, aunque manteniendo su identidad, se aprecia muy bien en la actividad de estos museos durante las décadas de 1950 y 1960, a pesar de que el resto de su programa expositivo estuvo mediatizado por el Gobierno comunista y el influjo soviético. Si damos un salto en el tiempo, ese anhelo se extrapoló a la decisión de solicitar el ingreso de Polonia en la Unión Europea, cuyas negociaciones se iniciaron en los años 90 y se hizo efectivo en 2004⁸⁵. Por lo que, este deseo no era consecuencia de una conversión reciente a la idea de la unidad europea, sino que los vínculos de Polonia con la Europa Occidental están profundamente arraigados en la historia y la cultura. Es por esto que las ideas de los polacos sobre el futuro de Europa y el lugar de Polonia en él fue un tema ampliamente debatido después de la Segunda Guerra Mundial, como han subrayado Lane y Wolański⁸⁶.

Pero hay más. Si revisamos el programa expositivo del Hermitage y del Museo Pushkin durante los años 50, descubrimos que también tuvieron lugar allí una serie de exposiciones sobre los maestros antiguos occidentales. Es más, también se celebró en ambos museos una exposición sobre Rembrandt, otra sobre pintura francesa e, incluso, una sobre los tesoros de la Galería de Dresde (antes de devolverlos). Al parecer, la última fue todo un éxito⁸⁷. Además, en 1961, el Pushkin organizó una exposición sobre pintura

italiana de los siglos XVII y XVIII en las colecciones rusas. Quizá estas exposiciones constituyeron un instrumento para contrarrestar la «conspiración» de la Europa Occidental. La Unión Soviética era consciente del camino emprendido por las Comunidades Europeas. De manera que no es descabellado pensar que pudieron ser parte de una estrategia, utilizando los mismos medios, para evitar un posible aislamiento⁸⁸.

Esto demuestra que la diplomacia cultural en aquel tiempo era mucho más compleja de lo que suponemos cuando estudiamos el fenómeno de las exposiciones de maestros antiguos durante la Guerra Fría. Es por esto que es necesario comenzar a trazar un mapa más amplio de esta historia horizontal y apostar por escribir una nueva geografía de esta dinámica. Desmontar algunos mitos, aunque sea para construir otros. Porque, y nos apropiamos de las palabras de Faraldo, hubo momentos en que ciertas expresiones europeístas se abrieron paso, como hemos visto en el caso polaco. Y «todo este acervo cultural también pertenece a la historia de la unificación europea y ha de ser analizado, valorado y, por supuesto, narrado»⁸⁹.

Razones más políticas que artísticas

La cuarta exposición bajo los auspicios del Consejo de Europa, *El Rococó en Europa* (1958), celebrada en Múnich, no trajo un balance mejor. Los historiadores británicos Michael Levey y Francis Haskell no tardaron en pronunciarse al respecto. Para ambos fue deplorable que, a la hora de organizarla, hubiesen prevalecido principios de selección (y, por lo tanto, de representación) al gusto de la OTAN, más aún cuando se había abordado una época de pintores itinerantes e intercambio de influencias⁹⁰. No fueron los únicos en quejarse. Era injusto, escribiría Nicolson en las páginas del *Burlington* por entonces, que la visión del pasado estuviese «tan distorsionada» por la situación política del presente⁹¹.

Este desencantamiento por la instrumentalización de las exposiciones posicionó a una gran parte de los críticos e historiadores del arte a lo largo de los años 50 y principios de los sesenta. La mayoría elogió el modelo establecido por las inolvidables bienales boloñesas⁹² o las exposiciones celebradas en Polonia, mientras que reprobaron las del Consejo de Europa o aquellas «bajo las señas de ministros y embajadores por razones más políticas que artísticas»⁹³.

Arte y diplomacia en el contexto de la posguerra continuaba siendo, por tanto, una combinación comprometida. Una caricatura que



Figura 5. Denis Mahon y Luigi Salerno como Don Quijote y Sancho Panza visitando la exposición de *Il Seicento europeo* (1956-1957) en Roma, patrocinada por el Consejo de Europa. © Museo Collezione Alessandro Marabottini, Perugia.

realizó Alessandro Marabottini —curiosamente, uno de los comisarios de *Il Seicento europeo*— lo expresa muy bien (figura 5)⁹⁴. En ella aparecen dos famosos historiadores del arte visitando aquella exposición: Denis Mahon como Don Quijote, aunque armado a lo *british* con maletín y paraguas en mano, que representaba la visión más idealista respecto a las implicaciones de la coyuntura política en la disciplina, mientras que Luigi Salerno como Sancho Panza simbolizaba la más realista y pragmática. Por supuesto, también quedaba manifiesto el liderazgo intelectual del primero en la revalorización del *Seicento* y había una alusión mordaz a la ausencia española⁹⁵.

Si bien el Prado, durante los años 50, mantuvo su política de no préstamos, perjudicando su imagen en el exterior y ralentizando su inserción en las importantes redes que se estaba fraguando entonces entre los grandes museos europeos, esta situación cambió durante los sesenta. Poco a poco, el museo puso fin a esta política. Es así como, en 1960, prestó obras a la gran monográfica de Poussin en París, donde los países de la OTAN y los del Pacto de Varsovia se midieron las fuerzas en lo que era ya una guerra fría cultural⁹⁶. Desde luego, «sin

las contribuciones rusas, inglesas y (hoy) americanas», la exposición parisina habría sido una empresa imposible, como subrayaría Pierre du Colombier en el *Burlington*⁹⁷. No se acordó, sin embargo, de España, que había enviado *El Parnaso*; o no quiso acordarse.

El gesto del Prado no había sido algo casual, sino que buscó «corresponder a la buena disposición» en que estaba «el Louvre respecto al envío de cuadros de Velázquez a Madrid» aquel otoño⁹⁸. Dicho de otra forma, se pretendía conseguir con ello la máxima cooperación de todos los museos europeos en la exposición *Velázquez y lo velazqueño* (1960). Y lo logró, a pesar de su fin de exaltación nacional. No debe extrañarnos, por tanto, que el momento en que se descolgó *La Venus del espejo* de las paredes del Casón fuese recogido en el No-Do (figura 6), ni que el comentarista recordase que era «una de las joyas enviadas del extranjero»⁹⁹. No era para menos, conociendo la política de la National Gallery. Y es que la *Venus* fue la gran protagonista. No solo acaparó todas las crónicas, sino que apareció ilustrando la portada del catálogo¹⁰⁰. El discurso había dejado de girar en torno a *Las lanzas*¹⁰¹, aunque seguía ocupando el lugar más importante de Villanueva.

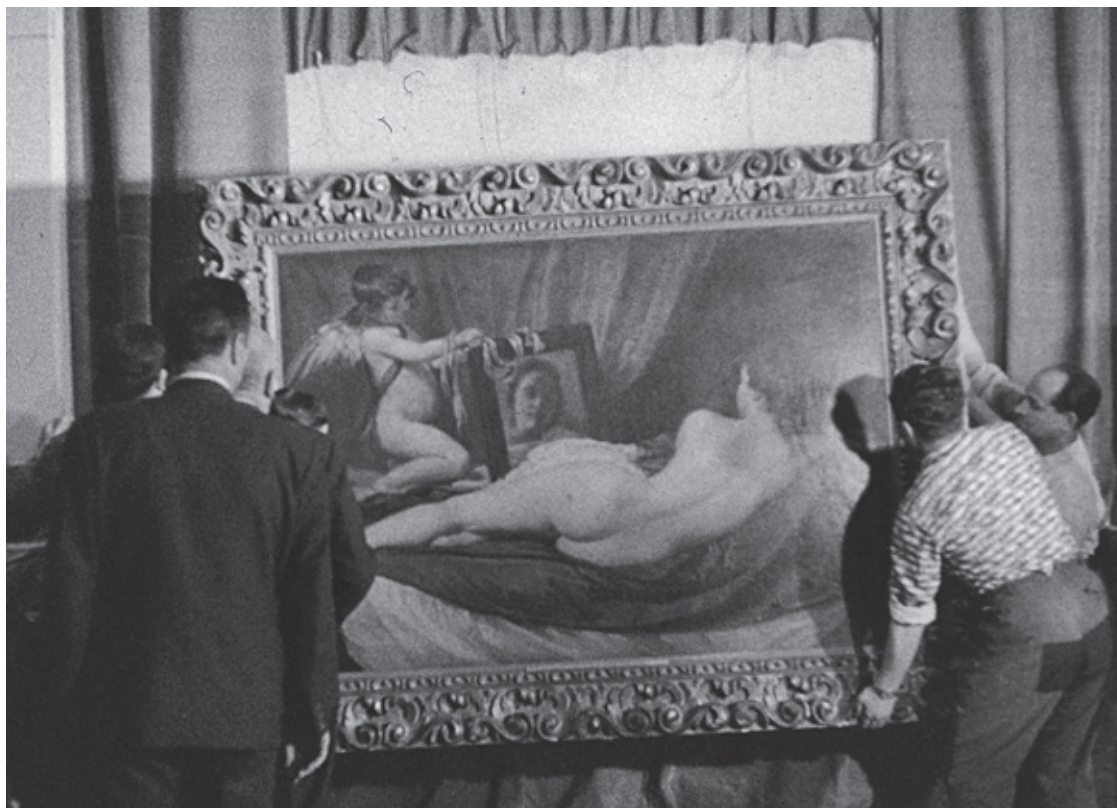


Figura 6.
Retirada de *La Venus del espejo*, prestada por la National Gallery de Londres, de la exposición *Velázquez y lo velazqueño* (1960-1961), celebrada en el Casón del Buen Retiro. No-Do, 6 de marzo de 1961, N° 948A. Filmoteca Española, Madrid.

En cuanto al Consejo de Europa, en 1961, España organizó la séptima exposición dedicada al arte románico con sede en Santiago de Compostela y Barcelona. ¿Por qué se llegó a este acuerdo? Para el Consejo de Europa era una forma de exaltar la unidad del bloque occidental a través de uno de sus pilares, el de la religión católica. Argumento clave en estos años, en los que el comunismo había perseguido duramente a la Iglesia en los países bajo la órbita soviética. Por tanto, fue un medio más para denunciar la intolerancia religiosa y, en este sentido, recordar la misión confiada a España en los años de la Guerra Fría como «baluarte» del anticomunismo. Para España, resultaba estar en sintonía ideológica con el régimen en cuanto al culto al santo y al camino dentro de la readaptación de la tradición para defender los valores sobre los que se había cimentado el «Nuevo Estado». Tal y como concluye Di Febo, la basílica de Santiago se había convertido en un renovado ideal de unión de la cristiandad española, puesta a prueba por la Guerra Civil, y de la europea, también desgarrada por la Segunda Guerra Mundial. Por lo que, la idea de peregrinación unida al románico ofrecía una «contraimagen de unidad ante un mundo fragmentado y discordante», fruto de la división establecida en Europa por el telón de

acero¹⁰². España también aceptó, porque ahora el franquismo quería alejarse de la política pro-fascista y albergaba anhelos europeístas:

Tened en cuenta que Europa se está rehaciendo otra vez [...]. Que las gentes volverán a andar por las rutas, hoy abandonadas, donde se hizo la unión¹⁰³.

Estas son las palabras de José Miguel Ruiz Morales, entonces director general de Relaciones Culturales y representante de España en el Comité de Expertos Culturales del Consejo de Europa, quien, desde las páginas de *ABC*, no dudó en cantar «la europeidad de España» y recordar cómo en el pasado había formado parte de «los viejos caminos de la unidad»¹⁰⁴. De hecho, en febrero de 1962, Fernando María Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, solicitó oficialmente la adhesión de España a la CEE, pero las negociaciones resultaron fallidas¹⁰⁵. Tuvieron que pasar 24 años para que se convirtiera en Estado miembro en 1986.

La participación de España en las exposiciones patrocinadas por el Consejo de Europa no terminó aquí. Contra todo pronóstico, el Prado fue generoso en préstamos con la undécima, *Christina, Queen of Sweden. A Personality in*



Figura 7. Carl Nordenfalk, director del Museo Nacional de Estocolmo, junto al rey de Suecia, en la undécima exposición patrocinada por el Consejo de Europa, *Christina, Queen of Sweden. A Personality in European Civilisation* (1966), delante del retrato de la reina pintado por Sébastien Bourdon y conservado en el Museo del Prado. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

European Civilisation (1966), que se celebró en el Museo Nacional de Estocolmo¹⁰⁶. Lo cierto es que Noruega nunca había gozado de una posición favorable para desempeñar un papel destacado en la formación del gusto europeo, pero era uno de los miembros fundadores del Consejo de Europa. Desde Madrid se enviaron, entre otras obras, los retratos a caballo y de busto de Cristina de Suecia, pintados por Sébastien Bourdon (figura 7), el *Exterior de San Pedro de Roma* de Codazzi, el *Felipe IV armado* de Velázquez y taller, y parte de las copias romanas que pertenecieron a la colección de esculturas de Cristina¹⁰⁷.

Agotado el argumento de los estilos, Carl Nordenfalk, director del Museo y principal comisario, apostó por presentar nuevamente a un personaje célebre de la historia de Europa que hubiese traspasado fronteras¹⁰⁸. Acostumbrado a exposiciones sobre artistas, «escuelas» o periodos de la historia del arte, el público reaccionó con entusiasmo. El pronóstico para las antologías convencionales a estas alturas, según

Haskell, parecía desalentador. Quizá en *Christina* estaba el modelo para solucionar la crisis de las exposiciones populares a gran escala, aunque algunas, como las bienales boloñesas, todavía continuaban teniendo, en su opinión, un futuro prometedor¹⁰⁹. Y, efectivamente, Haskell no se equivocaba. En 1968 se inauguraría la séptima, dedicada a Guercino. El Prado envió la *Susana y los viejos*, lo que definitivamente marcaría un antes y un después en su política de préstamos.

Podemos decir que, durante los años 60, por tanto, el museo había normalizado sus préstamos, a la vez que España y el Prado buscaron una proyección internacional, principalmente en Europa. Y más aún, que la historia de las exposiciones es una realidad compleja en la que las sensibilidades identitarias, la geografía, la política, los acontecimientos históricos y el tiempo jugaron un papel fundamental.

Renovar la narrativa europea

La revalorización de la pintura barroca vino muy bien a una Europa, la de la posguerra, que había iniciado su proceso de unificación. Se aprovechó que el tema estaba de moda y se explotó la idea de usar las exposiciones de arte como medio para llegar a la sociedad de forma más inmediata y eficaz. Podemos decir que, efectivamente, tal y como escribió Haskell, las exposiciones que encabezaron Milán y Bolonia influyeron en el desarrollo del gusto y establecieron un modelo que aún no ha sido superado¹¹⁰. Y estamos completamente de acuerdo en que fue así. Si la gente hoy en día, cuando visita algún museo, mira a Reni, los Carracci, Guercino o Domenichino, como dijo Pope-Hennessy, es gracias a las bienales que Gnudi ideó¹¹¹, mientras que, como acertadamente ha escrito Cimoli, Longhi con Caravaggio creó otro de los modelos expositivos más afortunados de la posguerra: el del descubrimiento de los gigantes del pasado. Héroes de las historias del arte nacionales y locales. Porque cada ciudad partía del redescubrimiento de sus propios maestros¹¹². Aunque después se convirtieron en héroes europeos y ahora son héroes universales.

La deuda con las exposiciones que Italia organizó a lo largo de estos años es inmensa. No hay más que echar un vistazo a los programas de los grandes museos para comprobarlo. Sin irnos muy lejos, mientras estamos escribiendo estas conclusiones, en octubre de 2017, una nueva *mostra* de Caravaggio está abierta estos meses en Milán: *Dentro Caravaggio*, casualmente en el Palazzo Reale. Es el reflejo de una influencia a largo plazo. Un modelo que pudo ser un riesgo en su momento se ha convertido

en uno de los más rentables de la historia de las exposiciones. Porque el hombre actual sigue necesitando de mitos y de héroes.

Sin embargo, aunque las exposiciones sobre el barroco iniciadas en Milán y Bolonia cambiaron el rumbo de la Historia del Arte y contribuyeron, por supuesto, a crear una importante red entre los estudiosos y los museos europeos, fueron Roma y Varsovia 1956 las que representaron una fisura verdadera, un cambio epocal en cuanto a la dinámica expositiva europea. Fueron pioneras en hacer uso de las exposiciones para desplazar o derribar fronteras temporalmente y crear otras nuevas, en un sentido metafórico. Jugaron con fronteras ficticias y efímeras, atentando contra las historias del arte nacionales y el trasfondo ideológico de ambos bloques. Esas historias se ponían bajo otra mirada más allá de sus fronteras políticas, contaminando y contaminándose, influyendo inevitablemente en la percepción que nación emisora y nación receptora tenían de sí mismas. En ambos casos se dieron cita las miradas de múltiples Europas. Es por esto que quizá deberíamos preguntarnos qué influencia dejaron en las sensibilidades identitarias de quienes acudieron a verlas y valorar su auténtico alcance sobre la percepción que se tenía de la historia de la pintura —la canónica— durante la Guerra Fría. Dicho de otra forma, el impacto real que tuvieron los museos y las exposiciones en la construcción de la identidad europea.

Por otra parte, el Prado abandonaría definitivamente su política de no préstamos en los años 70, coincidiendo con el avance en las medidas de conservación preventiva. Esto marcó un antes y un después en la construcción de la historia del arte español en relación con el contexto europeo. Y un buen ejemplo en esta nueva dirección, ya en plena democracia española bajo el Gobierno socialista, son las exposiciones que se celebraron fruto del convenio de cooperación cultural y científica firmado entre España y la URSS en 1979. Es por esto que, durante el otoño de 1980, una selección de pinturas del Prado viajó hasta Rusia para ser expuestas, primero, en el Hermitage y, después, en el Museo Pushkin (figura 8)¹¹³.

Respecto a las exposiciones del Consejo de Europa, no cabe duda de que contribuyeron a forjar la idea europea. A finales de los años 50, la palabra «Europa» se encontraba ya por todas partes. Se habían cumplido con creces las expectativas. Entonces, como se preguntaría uno de sus secretarios generales, Georg Kahn-Ackermann, ¿fue necesario continuar esforzándose en crear este tipo de publicidad «europeísta» a través de esta clase de actividades culturales más allá de los años 60?¹¹⁴ Lo era, en la medida en que la Guerra Fría se prolongó y todavía la idea



Figura 8. Vista de una de las salas de la exposición *Obras maestras de la pintura española de los siglos XVI-XIX del Museo del Prado de Madrid* (1980), celebrada en el Museo Hermitage, Leníngrado. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid.

de unidad estaba lejos de ser aceptada como una realidad. Al fin y al cabo, estas exposiciones retrataban una Europa mítica y abstracta. Porque la Europa contemporánea no solo había sido amputada políticamente, sino también dividida espiritualmente, y su supuesta unidad solo podía cimentarse entonces en dos sustratos: el cultural y el económico¹¹⁵.

Ahora bien, a partir de los años 70, década de crisis económica y social que coincidió con el fin de las últimas dictaduras de derechas en Europa —la de Salazar en Portugal y la de Franco en España, país que no ingresaría en el Consejo de Europa hasta 1977—, fue cuando se dio un lugar más relevante a la acción cultural. Mayo del 68 cambió las prioridades. Ya no era tan primordial esa superación de las pertenencias nacionales, ni la propaganda europeísta y antisoviética. Por lo que se comenzó a trabajar más con conceptos «integradores»: democracia cultural, patrimonio común e identidad cultural, que hoy nos resultan tan familiares. A este nuevo impulso se uniría la apertura de los países del Este tras la caída de los regímenes comunistas a partir del Otoño de las Naciones de 1989. Poco a poco, el Consejo de Europa iría

integrando a estas nuevas democracias¹¹⁶. Y sin embargo, como escribía recientemente Gabriel Magalhães, «no ha habido tiempo de construir un sentimiento europeo profundo» en el continente «y la crisis se está llevando por delante las complicidades hiladas a lo largo del último medio siglo, al mismo tiempo que se reconstruyen los viejos patriotismos»¹¹⁷.

En la actual coyuntura, cada vez más euroescéptica y en la que sobrevuela amenazante el triunfo de los populismos de derechas, ¿cuál es el reto de las exposiciones del Consejo de Europa? Buscar un diálogo intercultural y usar la cultura como un medio para salvaguardar los valores europeos: democracia, derechos humanos, respeto por la diversidad, sin la antigua división entre Este y Oeste, Norte y Sur. En esta dirección se celebró la última, *The desire for freedom. Art in Europe since 1945* en 2013, que exploró la visión del concepto de libertad en los artistas contemporáneos en el marco de la Guerra Fría; razón por la que el inquietante collage *Lipstick Bomber* (1968), de Wolf Vostell, ilustraba el cartel de la exposición en dos de sus sedes, la del Palazzo Reale de Milán y en el Eesti Kunstimuuseum de Tallín¹¹⁸. En el presente, el Comité Director de Cultura, Patrimonio y Paisaje (CDCPP) busca renovar la narrativa europea para promover los valores del Consejo de Europa en respuesta a los desafíos políticos y sociales actuales: luchar contra la intolerancia, el odio, la xenofobia, el populismo, el chovinismo, el extremismo o la radicalización. De manera que la iniciativa en marcha se ha titulado «Nosotros, los Otros»¹¹⁹.

Podemos decir que las exposiciones de maestros antiguos tuvieron un papel protagonista durante la Guerra Fría. Repitieron modelos del periodo de entreguerras, pero también configuraron otros nuevos, y este abanico de posibilidades ha llegado hasta nuestros días. Y, lo que es más importante, el análisis de estos discursos (re)construidos desde el museo —y desde el poder— nos permite profundizar en los procesos que han intervenido en la configuración de las identidades nacionales y/o culturales y en la memoria colectiva de la sociedad actual.

Es por esto que terminaremos haciendo alusión a uno de los episodios más recientes de la historia de la (des)unificación de Europa. Exactamente, con la opinión de Simon Schama y otros trescientos seis historiadores en mayo de 2016, con razón del Brexit: «Creemos que Gran Bretaña ha tenido en el pasado, y tendrá en el futuro, un papel irremplazable que jugar en Europa»¹²⁰. Un mes después, Gabriele Finaldi, director de la National Gallery y exdirector adjunto del Prado, también hablaba sobre las repercusiones que podía tener en su política museística: «Esta es una galería de gran arte europeo. Ese es nuestro carácter, esa es nuestra identidad»¹²¹. En septiembre añadía: «Es un lugar desde el que los británicos pueden reflexionar sobre su papel en Europa y lo que significa ser parte de la cultura europea. Y así debe seguir siendo»¹²². Pero de momento parece, como apuntaba Magalhães, que Europa regresa lentamente a todos sus antiguos demonios¹²³, a los que deberá enfrentarse para seguir construyendo la Europa del mañana.

* Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU, concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Distintas versiones se presentaron en el III Workshop Internacional: *Mudanças e Continuidades. História Global, Cultura Visual e Itinerâncias*, Universidade Nova de Lisboa, del 14 al 16 de septiembre de 2017; el Coloquio *Histoires de prêts. Mémoires et enjeux des prêts dans les musées*, École du Louvre, 28 y 29 de septiembre de 2017, y el Congreso *Rethinking Europe. Artistic Production and Discourses of Art in the late 1940s and 1950s*, Universität Tübingen, del 15 al 17 de febrero de 2018. Mi agradecimiento, una vez más, al personal del Archivo y de la Biblioteca del Museo del Prado, al Archivo de la Associazione per le Arti «Francesco Francia» de Bolonia y, especialmente, a Matteo Mattei por su generosa ayuda, y a Paweł Szadkowski por traducirme la bibliografía en polaco y por abrirme un nuevo horizonte sobre la historia y la cultura de esta vieja Europa.

1. Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón (en adelante MP, FSC), 114-38, carta de Rafael Sánchez Mazas, presidente del Patronato del Museo del Prado a Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, Gandía, 31 de marzo de 1963.

2. «Il viaggio a rischio di Raffaello a Mosca: “Le opere si possono danneggiare”», *La Repubblica* (10 de septiembre de 2016) y «Mostre e prestiti all'estero, manca un criterio univoco», *Il Giornale dell'arte* (13 de septiembre de 2016), en <www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2016/9/126613> (consulta: 27 septiembre 2016).

3. T. MONTANARI (2011), *A cosa serve Michelangelo?*, Turín, Einaudi, p. 84. Sobre la actual e imperiosa «cultura de la exposición» en el contexto español, véase M. BOLAÑOS (2008), *Historia de los museos en España: Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, p. 479-491, donde la autora rompe una lanza a favor: frente a los museos, más «resistentes a los cambios» y «de mayor arrogancia doctrinal», las exposiciones, por su carácter efímero, han abierto una vía para «reescribir la historia y aventurar planteamientos transversales sobre criterios teóricos menos explotados». Además, la introducción de esta nueva temporalidad en el museo ha influido positivamente en la dinamización de las colecciones permanentes. No obstante,

Bolaños advierte de que no se puede generalizar y es necesario estudiar caso por caso. Es por esto que remitimos también a T. MONTANARI y V. TRIONE (2017), *Contro le mostre*, Turín, Einaudi, que, centrándose en el caso italiano, muestran una realidad más desalentadora, viciada por las leyes de la espectacularidad, la industria cultural y los designios políticos, y que funciona gracias a una gran máquina en la que necesariamente se ve involucrada la profesión —es decir, los historiadores del arte— y la universidad —esto es, los futuros historiadores del arte—. En definitiva, han hundido el dedo en la llaga, censurando el abuso de exposiciones *blockbuster* de nulo interés científico y su banalización como forma de ocio, a través de ejemplos concretos en Italia, pero extrapolables a cualquier otro país occidental. Un camino de reflexión crítica sobre el estado actual de la tutela del patrimonio cultural italiano y su mercantilización en su dimensión gubernamental e institucional, iniciado por el ensayo de S. SETTIS (2002), *Italia S.p.A.: L'assalto al patrimonio culturale*, Madrid, Einaudi, pero también sobre el fenómeno de la *mostramania* y su legitimidad, problemática que ya había puesto sobre la mesa el número monográfico de *Predella* en 2005, bajo el provocativo título «Il sonno della ragione genera mostre?».

4. J. RODRÍGUEZ (2016), «El negocio de los grandes museos», *El País Semanal* (2 de octubre).

5. MP, FSC, 107-68, carta de Xavier de Salas, director del Instituto de España en Londres, a F. J. Sánchez Cantón, Londres, 27 de enero de 1950.

6. Esta medalla se la colgaría *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento* (Florenca, 1922), un ingenuo revival que adquiriría la categoría de hito en el recién abierto camino para revalorizar el barroco y que puso a prueba a la profesión y al gran público, porque reabrió un debate incómodo en la historia del arte: el de las ausencias.

7. Podemos decir que *Spanish Paintings* (1920) inauguró este periodo, porque fue la materialización de una política exterior enfocada a la inserción de la España de Alfonso XIII en el sistema internacional de Versalles y porque la sorprendente ausencia del Prado fue señal inequívoca del cariz que iba a tomar su política de préstamos y la de otros museos europeos en los siguientes años. Los otros

puntales, además de máxima expresión de la Europa de las dictaduras, los representaron las «embajadas artísticas» al servicio del fascismo, *Italian Art 1200-1900* (Londres, 1930) y *Art Italian: De Cimabue a Tiepolo* (París, 1935), que Mussolini envió a las dos potencias europeas hegemónicas, y *Masterpieces of Italian art* (1939-1940), que, en una actuación sin precedentes, llevó de gira por Norteamérica. Cerró este periodo la *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940), con una importante participación española impuesta por el Gobierno de Franco.

8. Sobre estas exposiciones en relación con la actividad del Prado, véase P. GARCÍA-MONTÓN (2016), «Lo tenebroso está de moda: El Museo del Prado y las exposiciones del barroco italiano (1951-1968)», *Ars Longa*, 25, p. 339-346, 350-355.

9. De hecho, a pesar de la pertenencia de Italia a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), el PCI había sido el segundo partido más votado del país en las elecciones de 1948 y había encontrado siempre su mayor apoyo en el centro. Era el llamado «cinturón rojo», que comprendía Emilia-Romaña, Toscana, Umbría y las Marcas. Sobre la situación política en Italia durante los años 50, véase P. GINSBORG (2006), *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turín, Einaudi, p. 188-282, especialmente p. 270-275. Además de este clásico, véase, como síntesis, P. MCCARTHY (ed.) (2000), *Italy since 1945*, Nueva York, Oxford University Press, p. 71-76, y para un estudio en mayor profundidad, G. MAMMARELLA (2000), *L'Italia contemporanea 1943-1998*, Bolonia, Il Mulino, p. 129-251, y A. LEPRE (2004), *Storia della prima Repubblica: L'Italia dal 1943 al 2003*, Florenca, Il Mulino, p. 81-193.

10. Gracias a su destacado líder, Alcide De Gasperi, la DC consiguió la modernización de Italia y, sobre todo, se tuvieron en consideración las presiones de algunos políticos progresistas moderados de lanzar la participación italiana en el proceso de integración europea desde sus inicios. P. MCCARTHY (ed.) (2000), *Italy since 1945*, op. cit., p. 73.

11. Archivio della Associazione per le Arti «Francesco Francia», Bolonia (en adelante AFF), Libro dei Verballi. Adunanze di Consiglio e Assemblee, 1947-1963, acta del 30 de abril de 1953, s. f. Esta asociación, de larga tradición y

prestigio en la ciudad, participó activamente en la organización de las bienales boloñesas. En algunos casos, su colaboración con el comité permanente de las *mostre biennali d'arte antica* fue muy estrecha, como en la *mostra* de Reni, la de los Carracci y la de los maestros de la pintura Emiliana del *Seicento*, a las que aportaron, además de financiación, medios técnicos y administrativos. A partir de 1964, fecha en que se crea el Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA) para agilizar la gestión de la actividad expositiva en Bolonia, la Asociación Francesco Francia pasó a colaborar con este organismo y con la Superintendencia; así lo hizo, por ejemplo, en la de Guercino. Su relevancia en el panorama expositivo boloñés continuó quedando manifiesta en la propia constitución de la Asamblea del EBMA, donde contaba con tres representantes. Por supuesto, Cesare Gnudi, principal promotor de las bienales, fue miembro de esta asociación y pasó entonces a formar parte del Consejo de Administración del EBMA en su calidad de superintendente.

12. Entrevista a Andrea Emiliani realizada por Matteo Mattei, archivero de la Associazione per le Arti «Francesco Francia», en G. GARUTI (2017), *Una stagione di giganti (1945-1978): Mariano Mazzocco, il lavoro culturale e l'arte a Bologna*, Tesi di Laurea Specialistica, Accademia di Belle Arti, Bolonia, p. 201.

13. Véase G. MAMMARELLA (2000), *L'Italia contemporanea 1943-1998*, op. cit., p. 203-208.

14. AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee, 1947-1963, acta del 30 de abril de 1953, s. f.

15. Exposición que tuvo como principal promotor al historiador del arte Lionello Venturi y se llevaría a cabo gracias a la mediación del senador del PCI, Eugenio Reale. Recordemos que Lionello estuvo entre los docentes universitarios que se negó a jurar fidelidad al fascismo. Esto le costó la cátedra, que no recuperó hasta 1945, después de la liberación de Roma, tras un exilio voluntario en Francia y en los Estados Unidos. La exposición se llevaría durante aquel otoño al Palazzo Reale de Milán, perpetuando el nuevo papel de este espacio como centro cultural de eventos de gran reclamo, lo que había iniciado la *mostra* de Caravaggio, y no escapó al eco mediático de su homóloga romana. De hecho, Luigi Morandi, presidente del Ente Manifestazioni

Milanesi, preocupado por la repercusión política de una exposición que consideraba comprometida, se mostraría poco entusiasta por la iniciativa. Más aún, cuando se quería colocar a un pintor vivo y tan controvertido en el corazón mismo de la ciudad. A. Ch. CIMOLI (2007), *Musei effimeri: Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milán, Il Saggiatore, p. 109-111.

16. AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, acta del 28 de junio de 1956, s. f.

17. AFF, Libro dei Verbali. Adunanze di Consiglio e Assemblee 1947-1963, acta del 23 de noviembre de 1956, s. f.; Fascicolo Mostra di Guido Reni, Bolonia, Palazzo dell'Archiginnasio, del 1 de septiembre al 7 de noviembre de 1954. Bilancio finale, 31 de mayo de 1955, y Termometro della mostra (68 giorni).

18. AFF, Fascicolo Mostra dei Carracci, Palazzo dell'Archiginnasio, del 6 de septiembre al 25 de noviembre de 1956, Bilancio di chiusura, 31 agosto 1957, y Termometro della mostra (81 giorni). Sobre la repercusión de 1956 en el PCI, especialmente tras el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), la revuelta de Poznań y la revolución húngara, véase P. GINSBORG (2006), *Storia d'Italia...*, op. cit., p. 275-282.

19. Al parecer, Bruno Molajoli fue de quienes más abiertamente se había opuesto al «crucero». A. CEDERNA (1956), «I vandali in casa: Capolavori a mare», *Il Mondo: Settimanale di politica e letteratura* (30 de octubre), p. 9-10.

20. M. MERCALLI (2009), «Il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e l'attività della Sezione II (Arte Medioevale e Moderna) dal 1948 al 1960», *Bollettino d'Arte*, XCIV, 2, p. 168-169, 174-175.

21. G. CASTELFRANCO (1957), «Mostra del '600 europeo», *Bollettino d'Arte*, 3-4, p. 361, 365.

22. Ch. CIMOLI (2007), *Musei effimeri...*, op. cit., p. 19-20.

23. Sobre los movimientos europeístas y el Consejo de Europa, véase A. MORENO y V. NÚÑEZ (2017), *Historia de la construcción europea desde 1945*, Madrid, Alianza, p. 60-71, manual que, además, ofrece un recorrido riguroso y actualizado del proceso de integración europea.

24. Desde su fundación en 1949, el Consejo de Europa ha trabajado para promover la conciencia de una identidad europea basada en valores comunes y con un patrimonio cultural común, como quedó establecido en el Convenio Cultural Europeo (1954). Es importante señalar que es el único organismo internacional que ha venido organizando exposiciones de arte en el marco de la cooperación intergubernamental. Igualmente lo es subrayar el papel de la UNESCO y, en menor medida, del Consejo de Europa como promotores del ideario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) en la consolidación de un nuevo arquetipo de políticas culturales, que se institucionalizaría entre mediados de los años 60 y principios de los setenta. Hasta 1984 —es decir, 27 años después de los Tratados de Roma— los ministros encargados de asuntos culturales de la Unión Europea no se reunieron oficialmente en Luxemburgo para lanzar un proceso que condujese a crear programas de este organismo para la cultura. Y, aunque existía el Consejo de Europa, desgraciadamente, hasta los años 90 hubo poca cooperación entre este organismo y la Comisión Europea. *La culture européenne et le Conseil de l'Europe*, Estrasburgo, Conseil de l'Europe, 1956, p. 38; A. CARRASCO-CAMPOS y E. SAPERAS (2011), «La institucionalización de la cultura (1967-1972): La operacionalización del concepto de "cultura" en la Unesco y el Consejo de Europa», en *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna*, p. 3, en <http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IIIICILCS/174_Carrasco.pdf> (consulta: 20 marzo 2016), y A. M. AUTISSIER (2013), «Las políticas culturales en Europa: Desafíos sociales e identitarios», *Amnis: Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, 12, en <<http://amnis.revues.org/2050>> (consulta: 28 agosto 2016).

25. Véase A. MORENO y V. NÚÑEZ (2017), *Historia de la construcción...*, op. cit., p. 90-106.

26. P. MCCARTHY (ed.) (2000), *Italy since 1945*, op. cit., p. 101-104. Sobre la política europeísta de Italia en este momento, véase G. MAMMARELLA (2000), *L'Italia contemporanea 1943-1998*, op. cit., p. 166-171, 243-345.

27. A. MARABOTTINI y L. SALERNO (coms.) (1968), *Il Seicento Europeo. Realismo. Classicismo. Barocco*, cat. exp. Palazzo delle Esposizioni, 1956-57, Roma, De Luca.

28. Para un recorrido, al tiempo que reflexión lúcida basada en su experiencia, en torno al complejo debate sobre la definición del barroco hasta hoy, véase Th. DACOSTA KAUFMANN (2011), «Discomfited by the baroque: A personal journey», en H. HILLS (ed.), *Rethinking the Baroque*, Farnham, Ashgate, p. 83-98, Precisamente, este autor reconocía cómo, a la hora de enfrentarse al arte de la Europa Central, le surgieron problemas de definición temporal y geográfica, pues no encajaba en las definiciones estándar del barroco. Esto era frecuente cuando se estudiaban temas que habían sido poco trabajados por no considerarse tan relevantes dentro de la disciplina o que habían quedado fuera del canon de la historia del arte, lo que le llevó a tomar en consideración y profundizar en la geografía del arte y en cuestiones relacionadas con la periodización.
29. J. BIAŁOSTOCKI (1973), *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral (1.ª ed. Dresde, 1966), p. 70, 79-80. La mayoría de las páginas citadas de este libro pertenecen al capítulo «“Barroco”: Estilo, época, actitud», artículo que el historiador publicó en la prestigiosa revista polaca *Biuletyn Historii Sztuki*, 20 (1958), p. 12-36.
30. P. FRANCASTEL (1957), «Baroque et classique: une civilisation», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XII (2), p. 222, y P. FRANCASTEL (1964), «Poussin et l'homme historique», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XIX (1), p. 1.
31. Jh. R. MARTIN (1955), «The Baroque from the Point of View of the Art Historian», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (2), p. 165, 171.
32. G. BAZIN (com.) (1965), *Peinture Classique du XVII Siècle Français et Italien du Musée du Louvre*, cat. exp., Rennes, Musée de Rennes, p. 5-6.
33. J. BIAŁOSTOCKI (1973), *Estilo e iconografía...*, op. cit., p. 83-84, 87, 98.
34. R. WITTKOWER (1962), «Il Barocco in Italia», en *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e Termini* (Convegno Internazionale, 1960), Roma, Academia Nazionali Dei Lincei, p. 336.
35. V.-L. TAPIÈ (1957), *Baroque et classicisme*, París, Plon, p. 267-299.
36. V.-L. TAPIÈ (1962), «Baroque slave et d'Europe centrale», en *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e Termini*, Roma, Academia Nazionali dei Lincei, p. 355.
37. B. NICOLSON (1961), «Council of Europe' Exhibitions», *The Burlington Magazine*, 694, p. 3.
38. J. M. SIERRA NAVA (1957), *El Consejo de Europa*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, p. 4.
39. M. METAYER (2012), *Panoramas de l'art moderne: Manuels et synthèses en Italie et France (1950-1970)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 59-61; M. RAMPLEY (2012), «The Construction of National Art Histories and the 'New' Europe», en M. RAMPLEY et al. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Boston, Brill, p. 233-240.
40. Iniciada por sus predecesoras, *La Europa humanista* (Bruselas, 1954), que coincidió con la firma del Convenio Cultural Europeo en París, que puso por primera vez el acento en la salvaguardia del patrimonio cultural, y *El triunfo del Manierismo europeo* (Ámsterdam, 1955).
41. A pesar de que los sentimientos nacionales persistieron en Europa desde 1945, cabe aclarar que se manifestarían sobre todo como un «nacionalismo banal», según la expresión acuñada por Michael Billig. J. P. FUSI (2003), *La patria lejana: El nacionalismo en el siglo XX*, Madrid, Taurus, p. 237-261, esp. p. 245.
42. H. VOSS (1957), «La “Mostra del Seicento Europeo” a Roma», *Paragone*, VIII, 89, p. 56.
43. H. VOSS (1957), «La “Mostra...”», op. cit., p. 56-57, 62-63. Sobre las razones por las que España y el Prado no participaron, véase P. GARCÍA-MONTÓN (2016), «Lo tenebroso...», op. cit., p. 346-350.
44. R. LONGHI (1985), «Un'antologia alla rovescia» [*L'Europeo*, 20 de enero de 1957], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Florencia, Sansoni, vol. XIII, p. 413, 415-416. Longhi aún se refería a la Unión Europea Occidental y a la Comunidad Europea del Carbón y el Acero, porque cuando escribió este texto todavía no se habían firmado los Tratados de Roma.
45. C. BRANDI (1957), «Il problema delle esposizioni», *Ulisse*, V (27), p. 1388-1389.
46. R. LONGHI (1985), «Un'antologia alla rovescia», op. cit., p. 414-415; R. LONGHI (1985), «Mostre e musei (un avvertimento del 1959)» [*Paragone*, 235 (1969), p. 3-23], en *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, Florencia, Sansoni, vol. XIII, p. 70-73.
47. Esta instrumentalización de la geografía histórica y artística, como también subrayó este autor, con frecuencia tiene su explicación en las presiones políticas y administrativas que acompañan a la práctica curatorial. P. PIOTROWSKI (2009), *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, p. 17-18, 20.
48. H. VOSS (1957), «La “Mostra...”», op. cit., p. 61.
49. L. VENTURI (1957), «Problemi attuali: La Mostra del Seicento europeo», *Commentari*, VIII (1), p. 3-4; L. SALERNO (1957), «La Mostra del Seicento», *Commentari*, VIII (1), p. 5-13.
50. V. OBATON (1997), *La promotion de l'identité culturelle européenne depuis 1946*, Ginebra, Institut européen de l'Université de Genève, p. 91-93; J. BRUNNER (2010), «Le Conseil de l'Europe à la recherche d'une politique culturelle européenne, 1949-1968», en R. FRANK et al. (eds.), *Building a European Public Sphere. From the 1950s to the Present*, Brussel-les, Peter Lang, p. 170, y *La culture européenne...*, op. cit., p. 45-47.
51. M. BELOFF (1961), *Europa y los europeos*, Barcelona, Plaza & Janés (1.ª ed. Londres, 1957), p. 170. Este libro fue el resultado o informe de la Mesa Redonda de Europa, celebrada en Roma en 1953, y de una comisión especial en Estrasburgo en 1956, donde especialistas de distintas disciplinas discutieron y buscaron concretar cuáles eran las bases en las que se debía fundamentar la unidad europea. No se tradujo por casualidad en 1961 al español, aunque se omitió el subtítulo *Una discusión internacional*.
52. R. LONGHI (1985), «Mostre e musei...», op. cit., p. 70.
53. P. PIOTROWSKI (2009), «Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde», en S. BRU et al. (eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlín, De Gruyter, p. 53-54, 58.
54. Sobre la historia del museo en estos años, véase S. LORENTZ

- (1957), «Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939-1954», *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2, p. 7-98 y S. LORENTZ (1962), «Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie», *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 6, p. 7-101; K. MURAWSKA-MUTHESIUS (1996), «Museums and national identity in Poland», en A. KWILECKA y F. AMES-LEWIS (eds.), *Art and National Identity in Poland and England*, Londres, Birkbeck College, p. 162-167; A. MASŁOWSKA (2002), *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862-2002: Chronicle of Exhibitions at the National Museum in Warsaw 1862-2002*, Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, vol. 1, p. 8-61, y vol. 2, p. 8-59, y K. MAZAN (2011), «National museums in Poland», en P. ARONSSON y G. ELGENIUS (eds.), *Building National Museums in Europe 1750-2010, Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen*, Linköping University Electronic Press, p. 667-687, en <http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064> (consulta: 8 septiembre 2018). Sobre la evolución de los museos en aquellos países bajo la órbita soviética, véase S. KNELL (2016), *National Galleries. The Art of Making Nations*, Londres, Routledge, p. 86-90.
55. Sobre su actividad como director del Museo Nacional de Varsovia, véase K. ZAŁĘSKI (1999), «Stanisław Lorentz as the creator of the "Modern" National Museum», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 40, p. 21-44, y el volumen que se le dedicó con motivo del centenario de su nacimiento A. ROTTERMUND et al. (eds.) (1999), *Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie, donde se publicaron textos inéditos de Lorentz junto a los de diversos especialistas sobre su trayectoria.
56. S. LORENTZ (1999), «Filozofia muzeów [1960]», en A. ROTTERMUND et al. (eds.), *Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie, 1999, p. 9-13.
57. No cabe duda de que Białostocki, apoyado por Lorentz, dinamizó extraordinariamente las relaciones internacionales de este museo. Tejió una amplia red de contactos con historiadores y conservadores de otros países, gracias a lo cual convirtió esta institución museística en una importante referencia en los circuitos europeos, y no solo del bloque soviético. Véase S. LORENTZ (1991), «[In memoriam Jan Białostocki]», *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 35, p. 11-13; A. CHASTEL (1991), «Mort de l'historien d'art Jan Białostocki: Un maître de l'iconologie», *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 35, p. 91-92; J. MICHAŁKOWA (1998), «Le "Bulletin du Musée National de Varsovie" de Jan Białostocki», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 39, p. 5-15; S. MICHALSKI, «Jan Białostocki a ewolucja historii sztuki po roku 1945», en M. POPRZECKA (ed.) (1999), *Arslonga: Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, Varsovia, Listopad, p. 53-68, e I. CIULISOVÁ (2010), «Notes on the History of Renaissance Scholarship in Central Europe: Białostocki, Schlosser and Panofsky», en A. LEE et al. (eds.), *Renaissance?: Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300-c.1550*, Leiden, Koninklijke Brill NV, p. 349-357.
58. Formación clandestina que constituyó el principal movimiento de resistencia polaca frente a la ocupación soviética y alemana.
59. M. WALCZAK (2011), «Michał Walicki (1904-1966)», *Rocznik Historii Sztuki*, 36, p. 128. Sobre la situación política, la institucionalización de la Historia del Arte en relación con la coyuntura en Polonia tras la Segunda Guerra Mundial y la historiografía polaca durante estos años, véase W. BAŁUS (2012), «A marginalized tradition? Polish Art History», en M. RAMPLEY et al. (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Boston, Brill, p. 441-446.
60. Sobre junio de 1956, véase A. KEMP-WELCH (2008), *Poland under Communism: A Cold War History*, Cambridge University Press, p. 86-118, y T. JUDT (2012), *Postguerra: Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, p. 454-459.
61. I. WITZ (1972), *Przechadzki po warszawskich wystawach. 1945-1968*, Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 83.
62. M. WALICKI et al. (1956), *Rembrandt i jego krąg*, cat. exp., Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, p. 4-5; A. MASŁOWSKA (2002), *Kronika...*, op. cit., vol. 1, p. 171-174.
63. I. WITZ (1972), *Przechadzki...*, op. cit., p. 83.
64. I. WITZ (1972), *Przechadzki...*, op. cit., p. 84.
65. A. CHUDZIKOWSKI (1958), «Wystawa Rembrandtowska w Muzeum Narodowym w Warszawie», *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 3, p. 423-424. Aquí se incluye una imagen de esta sala con reproducciones fotográficas.
66. A. MASŁOWSKA (2002), *Kronika...*, op. cit., vol. 1, p. 172. Aquí se reproduce la viñeta mencionada.
67. H. GERSON (1956), «Rembrandt in Poland», *The Burlington Magazine*, 641, p. 280, y A. CHUDZIKOWSKI (1958), «Wystawa...», op. cit., p. 451.
68. H. GERSON (1956), «Rembrandt in...», op. cit., p. 280.
69. F. VALCANOVER (1956), *Portret wenecki od Tycjana do Tiepola*, prefacio de Giuseppe Fiocco, cat. exp., Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, y A. MASŁOWSKA (2002), *Kronika...*, op. cit., vol. 1, p. 174-175.
70. S. LORENTZ y S. KOZAKIEWICZ (coms.) (1955), *Mostra di Bernardo Bellotto, 1720-1780. Alessandro Gierymski, 1850-1901. Opere provenienti dalla Polonia*, cat. exp. Palazzo Grassi, Venecia, Milán, Alfieri.
71. J. BIAŁOSTOCKI (com.) (1956), *Malarstwo Włoskie w zbiorach polskich XVII-XVIII w.*, introducción de Juliusz Starzyński, cat. exp., Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, p. 7-16, y A. MASŁOWSKA (2002), *Kronika...*, op. cit., vol. 1, p. 176.
72. Z. V. (1956), «Varsavia: Una mostra del ritratto veneto e una mostra d'arte italiana», *Emporium*, 743, p. 231. Recordemos que, un año antes, Białostocki y Walicki habían publicado el volumen *Pintura europea en las colecciones polacas* (1955).
73. G. BAZIN (com.) (1956), *Malarstwo Francuskie od Davida do Cézanne'a*, cat. exp., Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, p. 9-16, y A. MASŁOWSKA (2002), *Kronika...*, op. cit., vol. 1, p. 176-177.
74. Coincidieron con André Chastel en el único viaje que este hizo a este país. J. A. CHROŚCICKI (2013),

- «André Chastel et la Pologne», en Sabine FROMMEL y Michel HOCHMANN (dir.), *André Chastel (1912-1990): Histoire de l'art & action publique*, París, INHA, p. 29, 31-33. Una fotografía de los tres historiadores franceses en Polonia en junio de 1956, mes en que se había inaugurado la exposición, se reproduce en A. ROTTERMUND et al. (eds.) (1999), *Przeszłość Przeszłość...*, op. cit., p. 420.
75. S. LORENTZ (1991), «[In memoriam Jan Białostocki]», op. cit., p. 11-13.
76. Por ejemplo, *Trésors d'art polonais: Chefs d'œuvre des musées de Pologne* (1961) en el Museo de Bellas Artes de Burdeos o *Treasures from Poland* (1966-1967) en Chicago, Filadelfia y Ottawa.
77. A. FEUSS, «The German-Polish Canaletto Exhibition in Dresden, Warsaw and Essen 1963-1966», Porta Polonica, The Documentation Centre for the Culture and History of the Poles in Germany, en <<http://www.porta-polonica.de/en/Atlas-of-remembrance-places/german-polish-canaletto-exhibition-dresden-warsaw-and-essen-1963-1966>> (consulta: 28 agosto 2016).
78. J. BIAŁOSTOCKI (1964), «Bernardo Bellotto in Dresden and Warsaw», *The Burlington Magazine*, 735, p. 284; S. LORENTZ y S. KOZAKIEWICZ (coms.) (1957), *Bernardo Bellotto 1720-1780, paintings and drawings from the National Museum of Warsaw*, cat. exp., Whitechapel Art Gallery, Londres, Chaseton Press of H. Williams and Son, p. 2-3.
79. S. KOZAKIEWICZ (1968), «Bellotto et l'art polonais», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, IX (3-4), p. 83-87.
80. Sobre la opción de reconstruir la arquitectura polaca «original», devastada tras la ocupación alemana, en relación con la reconstrucción de la identidad nacional, véase J. M. FARALDO (2001), «Medieval Socialist Artifacts: Architecture and Discourses of National Identity in Provincial Poland, 1945-1960», *Nationalities Papers*, XXIX (4), p. 605-632, aunque el autor se sirve del caso de Poznań. Sin embargo, en sus reflexiones también tiene cabida el ejemplo del casco antiguo, el *Stare Miasto*, de Varsovia, que fue, seguramente, la destrucción deliberadamente más simbólica. Los polacos lo percibieron como un ataque a su identidad y un intento de aniquilar su existencia histórica.
81. J. M. FARALDO (2001), «Medieval...», op. cit., p. 609-611.
82. P. PIOTROWSKI (2009), *In the Shadow...*, op. cit., p. 15.
83. En el caso de aquellos países situados en el «centro» de Europa, como Polonia, la invención de una identidad diferenciada —su «centroeuropeidad»— se fundamentaba en que no los confundiesen con otros emplazados al este de los mismos, con lo que se les garantizaba un lugar en el lado «bueno» de esa división, como explica Judt. A pesar de lo cual, algunos historiadores, como Davies, han subrayado que Polonia pertenece y siempre ha pertenecido al Este. Porque, en todos los sentidos, sus vínculos más fuertes los ha tenido con el Este. Véase N. DAVIES (1984), *Heart of Europe: A short history of Poland*, Oxford, Clarendon Press, p. 342-345, y T. JUDT (2013), *¿Una gran ilusión?: Un ensayo sobre Europa*, Madrid, Taurus (1.ª ed. Nueva York, 2011), p. 57-93.
84. P. PIOTROWSKI (2009), *In the Shadow...*, op. cit., p. 12.
85. Sin embargo, no se puede desatender el sentimiento nacionalista, porque, a pesar de esta visión aparentemente triunfalista del europeísmo, no es tan fácil ser «europeo» en la Europa del Este posterior a 1989. T. JUDT (2013), *¿Una gran ilusión?...*, op. cit., p. 84-87.
86. La bibliografía que ha estudiado la búsqueda de Polonia de su identidad como nación y su relación con el ideal de unidad europea durante la Guerra Fría es extensa. Por eso, como referencias, remitimos al volumen colectivo Th. LANE y M. S. WOLAŃSKI (eds.) (2007), *Poland and European unity: Ideas and reality*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, con la participación de numerosos especialistas, y Th. LANE y M. S. WOLAŃSKI (2009), *Poland and European Integration: The Ideas and Movements of Polish Exiles in the West, 1939-91*, Hampshire, Palgrave, MacMillan. En ambos se visibiliza la contribución polaca en el exilio al movimiento de integración europea, situándola en el marco institucional europeísta y en el contexto más amplio de las relaciones internacionales durante este periodo, sin olvidar sus consecuencias en la política europea de Polonia en la era postcomunista. Asimismo, consideramos relevantes los estudios de Faraldo, quien, con un conocimiento amplio del mundo soviético, se ha venido especializando en las cuestiones subrayadas: nacionalismo, comunismo, la cuestión europea, la historia de la Europa Central y del Este, especialmente de Polonia, la (re)construcción de la identidad, la percepción de la Europa occidental, la memoria y la pluralidad de narraciones. Véase G. THUM y J. M. FARALDO (2000), «Las Regiones Occidentales Polacas: Experimento social y arquitectura de las identidades», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 22, p. 325-348, donde se reflexionaba ya en torno a la incorporación de estos territorios y la necesidad de revisar o, más bien, reiniciar una tradición historiográfica fuertemente ideologizada, y J. M. FARALDO (2008), *Europe, Nationalism, Communism: Essays on Poland*, Nueva York, Frankfurt, Peter Lang Verlag, volumen que reúne una serie de artículos del autor a lo largo de los cuales aborda las cuestiones señaladas. Por último, resulta muy útil la antología S. ŁUKASIEWICZ (ed.) (2011), *Towards a United Europe: An Anthology of Twentieth Century Polish Thought on Europe*, Varsovia, Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland, que ofrece una visión general de lo que fue el pensamiento polaco sobre la integración dentro del debate europeo a lo largo del siglo xx.
87. Véase B. NICOLSON (1956), «The Dresden Pictures», *The Burlington Magazine*, 640, p. 222.
88. Sobre la ofensiva soviética contra el proceso comunitario de la Europa occidental, véase R. MARTÍN DE LA GUARDIA y G. Á. PÉREZ SÁNCHEZ (2017), *La Unión Soviética ante el espejo de las comunidades europeas: De la Europa soviétizada a la «casa común» europea (1957-1988)*, Universidad de Valladolid, p. 19-56.
89. J. M. FARALDO (2004), «Imaginar Europa: Concepciones de Europa en la Europa Centro-oriental durante el periodo socialista: Una aproximación», *Cuadernos Constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol*, 45-46, p. 218.
90. M. LEVEY y F. HASKELL (1958), «Painters and Painting at the 'Age of Rococo' Exhibition in Munich», *The Burlington Magazine*, 669, p. 422, 427.
91. B. NICOLSON (1961), «Council of...», op. cit., p. 3.
92. B. NICOLSON (1962), «Bolognese Exhibitions», *The Burlington*

Magazine, 715, p. 409; P. FRANCASTEL (1964), «Poussin...», op. cit., p. 1, y C. BRANDI (1957), «Il problema...», op. cit., p. 1388-1389.

93. M. BERNARDI (1956), «La mostra del Seicento europeo a Roma», *La Nuova Stampa*, Turín (1 de diciembre), p. 3.

94. El dibujo se conserva en el Museo Collezione Alessandro Marabottini en Perugia y ha sido reproducido ya en A. BACCHI (2017), «Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947», en A. BACCHI y L. BARROERO (eds.), *La riscoperta del Seicento: I libri fondativi*, Génova, Sagep, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, p. 57-58.

95. Hubo otra «desafortunada laguna debido a las contingencias actuales», en palabras de Mario Salmi: la que dejaron los museos rusos. A. MARABOTTINI y L. SALLERNO (coms.) (1968), *Il Seicento Europeo...*, op. cit., p. 8.

96. En primer lugar, se reflejó en los préstamos de las galerías de Berlín Este, con una obra de la Gemaldegalerie estatal, y del Oeste, que envió tres del Museo Dahlem. A mayor escala, la presencia estadounidense estuvo representada por más de veinte pinturas encabezadas por el *Orión ciego buscando el sol* del Metropolitan, nombre, por cierto, con el que en 1957 se había bautizado al proyecto estadounidense para crear una nave espacial de propulsión nuclear de pulso. Sin embargo, ese año Rusia cambió las reglas del juego lanzando el primer satélite artificial, el Sputnik 1, lo que dio lugar entonces a una rivalidad no solo ideológica, sino también tecnológica, por ganar la carrera espacial. Al museo neoyorquino se sumaron obras de los museos de arte de Toledo, Pennsylvania, Detroit, Cleveland, Virginia, Baltimore, Chicago, San Francisco, el Ringling o el Fogg, mientras que desde la URSS se agotaron todas las bazas enviando cerca de una decena de originales de Poussin, como los paisajes bucólicos del *Polifemo* o el *Hércules y Caco*, del Hermitage y del Museo Pushkin, respectivamente, o la pareja formada por la *Victoria sobre los Amalecitas* y la *Victoria sobre los Amorreos*. A pesar de esta «guerra fría cultural» —como denominó Saunders a la campaña silenciosa liderada por la CIA a través de los intelectuales y los artistas contemporáneos para afianzar su hegemonía en Europa—, Estados Unidos y la Unión Soviética firmaron un acuerdo de intercambio cultural en 1958, conocido como

el Acuerdo Lazy-Zarubin, que se renovó periódicamente. Si bien es cierto que para ambas potencias tuvo un fin evidente de publicidad, se debe recordar que favoreció el conocimiento de ambos países a cada lado del telón de acero. G. BAZIN, A. BLUNT y Ch. STERLING (coms.) (1960), *Exposition Nicolas Poussin*, cat. exp. Musée du Louvre, París, Musées Nationaux, p. 189-193. Véase F. S. SAUNDERS (2001), *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, y Y. RICHMOND (2003), *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*, United States of America, The Pennsylvania State University Press.

97. P. du COLOMBIER (1960), «The Poussin Exhibition», *The Burlington Magazine*, 688, p. 282.

98. Archivo del Museo Nacional del Prado (en adelante AMNP), caja 1381, lib. 1, actas 477, 478, 25 de marzo, 18 de abril de 1960, f. 13r., 15 r.-v.; caja 3, leg. 17.05, exp. 10, minuta de F. J. Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, a Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, Madrid, 21 de abril de 1960.

99. No-Do, 6 de marzo de 1961, N° 948A, en <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-948/1470347/>> (consulta: 2 diciembre 2016).

100. *Velázquez y lo velazqueño*, cat. exp., Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

101. Lo había tenido todo para triunfar en la retórica visual franquista y sus políticas culturales del pasado: barroco, Imperio, victoria, España, y, por supuesto, sonrisa —como la que, al parecer, tenía siempre Franco—. Véase A. FOXÁ (1945), «La sonrisa pintada», *ABC* (23 de mayo), p. 3; E. d'ORS (1944), *Lo barroco*, Madrid, M. Aguilar Editor, p. 132-199; M. d'ORS (1992), «¡La sonrisa de Franco resplandece!» (Notas sobre un topos de la Literatura “nacional” de la guerra de 1936-1939)», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 8, p. 9-28.

102. G. di FEBO (1988), *La santa de la raza: Teresa de Ávila, un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*, Barcelona, Icaria, p. 48-49. Sobre cómo se vio a España respecto a «la cuestión europea» durante el franquismo, véase R. MARTÍN DE LA GUARDIA (2015), *El europeísmo: Un reto permanente para España*, Madrid, Cátedra, p. 261-302.

103. J. M. RUIZ (1961), «Queremos restaurar nuestro camino de Europa», *ABC* (18 de abril), p. 21.

104. J. M. RUIZ (1961), «Por los viejos caminos de la unidad: Pregón de la Exposición Europea de Arte Románico», *ABC* (11 de enero), p. 15. Este texto se reprodujo además en el catálogo de la exposición. J. AINAUD DE LASARTE (com.) (1962), *El arte románico. Exposición organizada por el gobierno español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Catálogo. Barcelona y Santiago, 1961*, cat. exp., Barcelona, Gráficas Bachs, p. xv-xvii.

105. Sobre España, su política exterior y el proceso de construcción europea, véase A. MORENO JUSTE (1998), *Franquismo y construcción europea (1951-1962): Anhelo, necesidad y realidad de la aproximación a Europa*, Madrid, Tecnos, especialmente p. 89-170, 225-263; J. CRESPO MACLENNAN (2004), *España en Europa, 1945-2000: Del ostracismo a la modernidad*, Madrid, Marcial Pons, p. 59-110, y la propuesta más reciente de J. GROSSMANN (2014), «“Baroque Spain” As Metaphor. Hispanidad, Europeanism and Cold War Anti-Communism in Francoist Spain», *Bulletin of Spanish Studies*, XCI (5), p. 715-734, sobre el «giro europeísta» del franquismo a través de una reinterpretación de la noción de *hispanidad* como un concepto ideológicamente flexible que habría funcionado también como un mecanismo de acercamiento a la Europa Occidental.

106. AMNP, caja 1381, lib. 1, acta 507, 17 de junio de 1964, f. 97v.-98v.; lib. 2, actas 520, 521, 24 de febrero, 29 de marzo de 1966, f. 41v.-42r., 46v.

107. AMNP, caja 5, exp. 4, carta de C. Nordenfalk a F. J. Sánchez Cantón, Estocolmo, 29 de noviembre de 1965; carta de X. de Salas a C. Nordenfalk, Madrid, 2 de agosto de 1965, y carta de X. de Salas a C. Nordenfalk, Madrid, 1 de abril de 1966.

108. F. HASKELL (1966), «‘Christina Queen of Sweden’ and Some Related Publications», *The Burlington Magazine*, 763, p. 19-23; AMNP, caja 5, exp. 4, informe de la primera reunión del Comité Organizador Europeo de la XI Exposición Europea bajo los auspicios del Consejo de Europa, Estocolmo, 9-12 de junio de 1964, con la intervención de Carl Nordenfalk dirigido a Hendrik Jan Reinink, director de Relaciones Culturales Internacionales de los Países Bajos y presidente del Comité, Estras-

- burgo, 25 de junio de 1964. Junto a la documentación relativa a la exposición, se conservan fotografías de la inauguración y otras del rey de Suecia, solo o acompañado por Nordenfalk, posando ex profeso con algunas de las piezas enviadas por el Prado. Al parecer, fue Salas quien le pidió fotografías del evento y, sobre todo, en la que se vieses los préstamos del museo. Carta de C. Nordenfalk, director del Museo Nacional de Estocolmo, a X. de Salas, subdirector del Museo del Prado y delegado de España en el Comité Organizador, Estocolmo, 10 de agosto de 1966.
109. F. HASKELL (1966), «'Christina Queen of Sweden'...», op. cit., p. 494-499.
110. F. HASKELL (2002), *El museo efímero: Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, p. 205.
111. J. POPE-HENNESSY (1991), *Learning to look*, Londres, Heinemann, p. 145.
112. Ch. CIMOLI (2007), *Musei effimeri...*, op. cit., p. 22-23.
113. AMNP, caja 25, leg. 17.36. Documentación generada por el citado acuerdo y el préstamo de las obras. Fotografías de las salas de la exposición en Leningrado y Moscú, así como de *Tesoros del Ermitage* (1981) en el Museo del Prado.
114. G. JUNOY (1979), *La cooperación intergubernamental cultural y educativa en el marco del Consejo de Europa. 1949-1978*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, p. 11-12, 292.
115. J. M. SIERRA NAVA (1957), *El Consejo de Europa*, op. cit., p. 4. Véase T. DAVIS y D. MARDELL (2004), *50 years of Council of Europe Art Exhibitions / 50 ans d'expositions d'art du Conseil de l'Europe*, Estrasburgo, Council of Europe / Conseil de l'Europe, y J. BRUNNER (2010), «Le Conseil de l'Europe...», op. cit., p. 172-174.
116. V. OBATON (1997), *La promotion...*, op. cit., p. 93-95.
117. G. MAGALHÃES (2016), *Los españoles*, Barcelona, Elba, p. 15-16.
118. Sobre esta exposición y las implicaciones metodológicas de su planteamiento, véase A. ALISAUSKAS (2014), «Art History and Geo-Politics in an (Un-)Divided Europe», *Critique d'Art*, 43, en <<http://critiquedart.revues.org/15332>> (consulta: 13 agosto 2017).
119. 9th Meeting of the Bureau of the Steering Committee for Culture, Heritage and Landscape (CDCPP) of the Council of Europe, CDCPP-Bu(2015)26, *Rethinking Council of Europe Art Exhibitions: Towards a revised concept*, 23-24 noviembre 2015, Estrasburgo; 10th meeting of the Bureau of the CDCP. CDCPP-Bu(2016)6, *Council of Europe Art Exhibitions: Towards a new concept*, 14 marzo 2016, Estrasburgo, en <<http://www.coe.int/en/web/cdcpp-committee/bureau>>; 5th Session of the CDCPP, Estrasburgo, 13-15 junio 2016. CDCPP(2016)9, *Council of Europe Art Exhibitions. Towards a new concept and initiative: «We, the others»*, en <<http://www.coe.int/en/web/cdcpp-committee/meetings>> (consulta: 20 septiembre 2016).
120. «Lessons from history for the Brexiters», *The Guardian* (24 de mayo de 2016).
121. «National Gallery hopes for "business as usual" after Brexit vote», *BBC News*, 30 de junio de 2016, en <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36673914>> (consulta: 20 septiembre 2016).
122. *El País* (15 de septiembre de 2016).
123. G. MAGALHÃES (2016), *Los españoles*, op. cit., p. 16.

