

Florentino Pérez-Embido, director general de Bellas Artes (1968-1974), negociaciones con Pablo Picasso y Joan Miró

Onésimo Díaz Hernández

Universidad de Navarra

E-31080 Pamplona

RESUMEN: Este artículo examina los esfuerzos realizados por Florentino Pérez-Embido, director general de Bellas Artes, para mejorar las relaciones de Pablo Picasso y Joan Miró con la dictadura de Franco. En este texto me detengo en dos objetivos del político e intelectual andaluz. En primer lugar, estudio las negociaciones emprendidas por el gobierno para traer el *Guernica* de Estados Unidos a España. En segundo lugar, analizo cómo Pérez-Embido llegó a un acuerdo con Miró. La principal aportación del artículo procede de la consulta de documentos inéditos del protagonista, conservados en el Archivo General de la Universidad de Navarra.

PALABRAS clave: Pérez-Embido, Miró, Picasso, Bellas Artes, franquismo.

RESUM: Aquest article examina els esforços realitzats per Florentino Pérez-Embido, director general de Belles arts, per a millorar les relacions de Pablo Picasso i de Joan Miró amb la dictadura de Franco. En aquest text em detinc en dos objectius del polític i intel·lectual andalús. En primer lloc, estudio les negociacions empreses pel govern per a portar el *Guernica* dels Estats Units a Espanya. En segon lloc, analitzo com Pérez-Embido va arribar a un acord amb Miró. La principal aportació de l'article procedeix de la consulta de documents inèdits del protagonista, conservats en l'Arxiu General de la Universitat de Navarra.

PARAULES clau: Pérez-Embido, Miró, Picasso, Belles Arts, franquisme.

Onésimo Díaz Hernández, Florentino Pérez-Embido, director general de Bellas Artes (1968-1974), negociaciones con Pablo Picasso y Joan Miró. *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 26, 81-103 ISSN: 1139-0158. ISSN-e: 1699-7468. DOI: 10.1344/cercles2023.26.1003. Data de recepció: 7/06/2022. Data d'acceptació: 07/09/2022.

odiaz@unav.es | orcid.org/0000-0002-2736-4520

FLORENTINO Perez-Embid, Director of the State Office of Fine Arts (1968-1974), relations between Pablo Picasso and Joan Miró

ABSTRACT: This article examines the efforts of Florentino Pérez-Embid, Director of the Academy of Fine Arts (1968-1974), to improve relations between Pablo Picasso and Joan Miró through Franco's dictatorship. This text serves two fundamental purposes of the Andalusia politician and intellectual. Firstly, I discuss the government's negotiations to bring the *Guernica* from the United States to Spain. Second, I analyze how Pérez-Embid reached an agreement with Miró. This essay analyzes the process using unpublished documents from Perez-Embid's personal archive, housed at the Archivo General of the University of Navarra.

KEYWORDS: Pérez-Embid, Miró, Picasso, art and politics, Franco regime.

Onésimo Díaz es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco (1995), doctor en Historia de la Iglesia por la Pontificia Università della Sancta Croce (2013) y profesor de Historia Contemporánea en la Universidad de Navarra, ha centrado su investigación en la historia cultural de España después de la guerra civil española.

Onésimo Díaz is Doctor in Contemporary History from the University of Basque Country (1995) and Doctor in History of Church from the Pontifical University of the Holy Cross (2013). Professor of Contemporary History at University of Navarra. He has focused his research on the cultural history of Spain after the Civil War.

Introducción

En los años sesenta, la dictadura del general Franco se sentía menos capacitada para controlar todas las manifestaciones culturales, especialmente aquellas que no comulgaban con los ideales del nacional-catolicismo. Por otro lado, algunos artistas, que habían mantenido una actitud distante o contraria con el régimen, admitieron determi-

dados contactos con agentes del gobierno en el nuevo contexto del tardofranquismo.

En este artículo pretendo estudiar cómo el director general de Bellas Artes Florentino Pérez-Embido (1918-1974) se acercó a artistas vinculados con Cataluña que habían estado al margen del régimen, en particular Pablo Picasso (1881-1973) y Joan Miró (1893-1983). Ambos habían mostrado sus obras en el pabellón del gobierno republicano en la Exposición Internacional de París en 1937. Durante muchos años apenas tuvieron relación con el régimen franquista: Picasso permaneció en Francia, mientras Miró vivió como un artista del exilio interior al regresar a España en 1940. El nombramiento del político andaluz como director de Bellas Artes en 1968, quien había investigado sobre el virrey de Perú Manuel de Amat y Junyent y había entablado una estrecha amistad con Jaume Vicens Vives en los años cuarenta, facilitó las relaciones entre los artistas del mundo catalán y el poder estatal en el tramo final del franquismo.

Actuaciones del director de Bellas Artes en favor del arte en Cataluña

Una manifestación clara de que los tiempos estaban cambiando con respecto a Picasso, que pasó de ser un enemigo para las autoridades franquistas a convertirse en un representante destacado del arte español, apareció en un agudo artículo de Josep Pla en *El Correo Catalán*, publicado el 30 de noviembre de 1961:

Gracias a los afanes de don José María de Porcioles, alcalde de la Ciudad, Barcelona tendrá, si todo llega a buen término, un museo Picasso. Es verdaderamente curioso que un hombre como el señor Porcioles, notario, jurisconsulto, de pequeña nobleza —en el sentido heráldico de la palabra de familia católica sin tacha, de gran sensibilidad tradicio-

nal, aficionado a colocar en la conversación los más impresionantes y macarrónicos latinajos, papalino y güelfo notorio—, haya sido precisamente el alcalde que haya considerado la necesidad de que exista un museo Picasso, personaje del que lo menos que se puede decir es que es un perro sin collar bastante desarraigado. Con esto creo yo que el señor alcalde ha querido dar una lección de libertad muy apreciable y reconocer que los tiempos han cambiado.¹

En ese contexto de cambio, Florentino Pérez-Embid fue nombrado director general de Bellas Artes en el verano de 1968. Pocas semanas después, pidió la excedencia como catedrático de Historia de los Descubrimientos Geográficos en la Universidad de Madrid con el fin dedicar la mayor parte de su tiempo a la tarea política, una de sus pasiones dominantes.²

Desde muy joven, Pérez-Embid había sentido atracción por el mundo artístico. Había sido becario del Laboratorio de Arte del profesor Francisco Murillo Herrera en la Universidad de Sevilla, y dio clases como profesor ayudante del profesor Murillo en la cátedra de Historia del Arte mientras investigaba sobre el mudejarismo en Portugal durante la época manuelina. La llegada a Sevilla de Vicente Rodríguez Casado como catedrático de Historia Moderna y Contemporánea en 1942 le movió a cambiar la Historia del Arte por la Historia de América, y también le convenció para pedir la admisión en el Opus Dei. Trabajó en las revistas *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Arbor*. En 1949 obtuvo la cátedra de Historia de los Descubrimientos Geográficos y de Geografía de América en la Universidad de Sevilla y, poco después, en Madrid. En 1951 entró en política al ser

1 Josep Lluís MARTÍN I BERBOIS, *Josep Maria de Porcioles. Biografía d'una vida singular*, Barcelona, Base, 2021, pp. 209-210.

2 Cfr. BOE 126, 25 de mayo de 1968, p. 5735; Nombramiento del Ministerio de Educación y Ciencia, 27 de mayo de 1968, en Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN), 003/103/117; Comunicación del Ministerio de Educación y Ciencia, 10 de julio de 1968, AGUN, 003/026.

nombrado director general de Información y Turismo y presidente del Ateneo de Madrid. Fue miembro del consejo privado de Juan de Borbón y, al mismo tiempo, durante tres legislaturas, estuvo en las Cortes de Franco. Por tanto, era un hombre con vocación política, que además estaba interesado por el arte y poseía amplios conocimientos de la historia del arte.

En una carta amistosa y cordial, el vicepresidente del gobierno, Luis Carrero, agradeció las gestiones que el director de Bellas Artes estaba realizando para que el palacio de Comillas en Barcelona fuera declarado monumento histórico-artístico. Florentino Pérez-Embido preguntó al alcalde de Barcelona, José María Porcioles, qué utilidad se podría dar al palacio, sugiriendo varias posibilidades: lugar para actos solemnes, alojamiento de huéspedes ilustres o bien para servicios culturales permanentes. Semanas después, el Consejo de Ministros acordó la declaración de monumento histórico-artístico del palacio de la familia Güell.³

En octubre de 1969, el vizconde Güell invitó a Pérez-Embido a visitar las obras de la Sagrada Familia de Gaudí, y, en concreto, a ver la fachada de la Pasión, todavía en construcción. Sin embargo, la gripe le impidió viajar a Barcelona.⁴ La salud del director general no era buena; sufría frecuentemente procesos gripales y otras molestias, que le obligaban a permanecer en cama.

Una vez recuperado, el 28 de octubre, acompañó a los príncipes Juan Carlos de Borbón y su esposa Sofía a la inauguración de la exposición sobre «El modernismo en España» en el Casón del Buen Retiro. En una fotografía aparecía la princesa junto al director de

3 Cfr. Carta de Luis Carrero Blanco a Florentino Pérez-Embido, 5 de noviembre de 1968, AGUN, 003/029; Carta de Florentino Pérez-Embido a José María Porcioles, 8 de noviembre de 1968, AGUN, 003/029; Carta de Florentino Pérez-Embido a Alfonso Güell, 25 de enero de 1969, AGUN, 003/031B.

4 Cfr. Carta de Florentino Pérez-Embido al vizconde Güell, 22 de octubre de 1969, AGUN, 003/042.

Bellas Artes y al director general técnico de los museos municipales de arte de Barcelona, Juan Ainaud de Lasarte. Pérez-Embid publicó un artículo en *ABC* con motivo de la exposición dedicada al modernismo, en el que resaltó la significación de Cataluña en el rico conjunto de la cultura española. La exposición resultó un triunfo y se trasladó al Museo de Arte Moderno de Barcelona.⁵

Picasso y Pérez-Embid: el *affaire Guernica*

El 30 de noviembre de 1968, Carrero recibió un informe titulado «Posible recuperación del Guernica de Pablo Picasso», sin firma, probablemente procedente de Bellas Artes. Entre otras cosas, el texto situaba a Picasso a la altura de Goya, minimizaba la adscripción comunista del artista y subrayaba que el Estado español era el propietario del cuadro, afirmando que sería una obra central en el nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). El informe concluía que había llegado la hora de formular una reclamación a través de la embajada de España en Estados Unidos, donde estaba el cuadro en condición de depósito en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).⁶

El 6 de diciembre, Carrero informó de manera oficial a Pérez-Embid que acababa de obtener el beneplácito de Franco sobre la posible instalación del *Guernica* en Madrid:

De acuerdo con nuestra conversación del otro día, he consultado con el Caudillo la conveniencia de proceder a las gestiones necesarias para

5 Cfr. Florentino PÉREZ-EMBED, «El modernismo en el Casón», *ABC*, 28 de noviembre de 1969, AGUN, 003/138/002; «Los príncipes en la exposición modernismo en España», *Ya*, 29 de octubre de 1969, AGUN, 003/141/001; «CL Aniversario del Museo del Prado», *ABC*, 20 de noviembre de 1969, AGUN, 003/141/001.

6 Cfr. Informe entregado al Sr. Carrero Blanco, AGUN, 30 de noviembre de 1968, 003/029B.

la recuperación del cuadro *Guernica* de Pablo Picasso y me ha dado su conformidad de que se lleve a cabo.

Habrà que documentarse bien sobre la situación en que el cuadro se encuentra y cuando esta documentación esté completa y quede bien concretado que el depositario es el Estado español, creo que procederá que por tu Ministerio se traslade esa documentación al de Asuntos Exteriores para que este realice, por vía diplomática, las oportunas gestiones.⁷

En este documento se podía ver cómo Franco daba su consentimiento al posible traslado del *Guernica*. Entre los papeles conservados en el Archivo de la Fundación Francisco Franco se ha guardado un artículo publicado en *La Vanguardia Española* titulado «Un Picasso que debe venir a España». El autor del texto era el crítico de arte Cesáreo Rodríguez-Aguilera, que acababa de publicar una monografía sobre Picasso. En dicho artículo explicó la historia del cuadro y reivindicó el derecho de los españoles a tener una obra importantísima perteneciente a España.⁸

Pérez-Embid solía delegar misiones importantes en hombres de su confianza. Encomendó gestiones para traer el *Guernica* al sevillano Luis González Robles, director del MEAC y comisario general de exposiciones de la dirección general de Bellas Artes; y también concedió un papel significativo a Joaquín de la Puente, subdirector del MEAC y subcomisario general de exposiciones.⁹

7 Carta de Luis Carrero Blanco a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 6 de diciembre de 1968, 003/030. Esta carta ha sido reproducida en varios libros, por ejemplo, en Javier TUSELL, «El Guernica y la administración española», *Guernica-Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

8 Cfr. Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, «Un Picasso que debe venir a España», *La Vanguardia Española*, 9 de junio de 1968, p. 55, Archivo de la Fundación Francisco Franco, 23415.

9 Cfr. Carta de Florentino Pérez-Embid a Joaquín de la Puente, AGUN, 18 de noviembre de 1968, 003/029; Carta de Florentino Pérez-Embid a Joaquín de la Puente, AGUN, 12 de diciembre de 1968, 003/030.

En diciembre de 1968, González Robles viajó a Estados Unidos. En el MoMA le recibieron cordialmente. También estuvo en Washington, donde habló con el embajador, que estaba en antecedentes e interesado en el *Guernica*. En una carta de González Robles a Pérez-Embid se mostraba optimista en estos primeros pasos.¹⁰

A su regreso a España, González Robles contactó con José Luis de Sicart, delegado de servicios de cultura del Ayuntamiento de Barcelona y hombre de confianza de Picasso. En una carta dirigida a Pérez-Embid, González Robles manifestaba su preocupación por la edad avanzada del pintor malagueño (88 años) y, por tanto, necesitaba agilizar los trámites. En la respuesta lo animaba a encontrar una prueba documental de que el *Guernica* era propiedad del Estado español.¹¹

Por otro lado, De la Puente informó de que las gestiones iban lentas por la dificultad de encontrar documentación de cierta valía, y terminaba un tanto alarmado:

Nuestro asunto Picasso anda ya por los mentideros de Europa y América. La desesperante indiscreción ibérica ha dado cuatro cuartos al pregonero y la cosa se ha puesto fea porque hay quien sabe politizar con ello.¹²

También acudió a la mediación de amigos de Picasso, como el torero Luis Miguel Dominguín.¹³ Este último rogó a Franco que permitiera el regreso de Picasso a España y que diera su nombre a una

10 Cfr. Carta de Luis González Robles a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 20 de diciembre de 1968, 003/030; Carta de Antonio Serrano a Gonzalo Fernández de la Mora, AGUN, 2 de mayo de 1969, 003/037.

11 Cfr. Carta de Luis González Robles a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 1 de julio de 1969, 003/039; Carta de Florentino Pérez-Embid a Luis González Robles, AGUN, 7 de julio de 1969, 003/039.

12 Carta de Joaquín de la Puente a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 9 de enero de 1969, 003/031.

13 Cfr. Carta de Joaquín de la Puente a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 20 de febrero de 1969, 003/033.

plaza de toros, decorada por el propio artista, en la Casa de Campo de Madrid.¹⁴

Además de González Robles y De la Puente, un tercer hombre cobró cierto relieve en las gestiones, el pintor José Romero Escassi. Se acababa de instalar en París, donde se entrevistó con el marchante Daniel-Henry Kahnweiler, que acogió de manera favorable un posible proyecto de exposición de obras de Picasso, ofreciendo su galería. En cambio, Picasso se mostró menos propicio.¹⁵ En un informe enviado al director general de Bellas Artes sobre el *Guernica*, Escassi destacó que Picasso se había ido alejando de su filiación comunista con el paso del tiempo, y, por lo tanto:

Sobre todas estas circunstancias lo que no ofrece nunca la menor duda es su españolidad proclamada en todo momento, y tanto en su conducta como en su arte se ha resistido tenazmente a perder su nacionalidad española en toda circunstancia y ante presiones insistentes ofrecidas con los mayores halagos, por las autoridades francesas.¹⁶

Los medios de comunicación oficiales destacaban la afición de Picasso por los toros, pero no publicaban las fotografías del pintor con una estrella roja de cinco puntas en una camiseta, que exhibió en una corrida en el sur de Francia, ni otras cosas que ofrecieran una imagen del artista como un hombre contrario a los ideales de la España de Franco.

Con el paso del tiempo se dieron más pasos de cara a presentar una oferta concreta a Picasso. En una carta de Pérez-Embid a De la

14 Cfr. Carlos ABELLA, *Luis Miguel Dominguín. A corazón abierto*, Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 272-273, pp. 329-330.

15 Cfr. Carta de José Romero Escassi a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 14 de enero de 1969, 003/031.

16 Nota de José Romero Escassi a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 20 de noviembre de 1968, 003/029.

Puente, el director general concedió todo tipo de facilidades con el fin de llegar a un acuerdo con el pintor:

Creo que tenemos el deber de ofrecer a Picasso tanto cuanto se pueda y él se merece, de estar dispuesto a que el cuadro *Guernica* venga a España. A su llegada a Madrid, no estando aún construido el importante Museo que proyectamos para nuestro Arte contemporáneo, *Guernica* sería mostrado al público en el Museo del Prado. En el edificio, que queremos sensacional, para el nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo, la obra de Picasso se expondrá exactamente como él quiera.¹⁷

De la Puente se apresuró en hacer llegar a Picasso las promesas del director general de Bellas Artes. Además, entregó al artista otra carta como subdirector del MEAC. A Picasso las dos cartas le produjeron una gran emoción, según el testimonio del emisario.¹⁸

En una rueda de prensa, a finales de octubre de 1969, Pérez-Embid, mal asesorado por uno de sus hombres de confianza, informó a los corresponsales extranjeros de los avanzados contactos con el pintor. Entre otras cosas, declaró que el gobierno español estimaba que el *Guernica* regresaría en poco tiempo a España. Esto provocó la creación de un frente de oposición total al proyecto por parte de los medios de comunicación del exterior. En cambio, la prensa nacional se mostró con unanimidad partidaria de la recuperación del *Guernica*.¹⁹

17 Carta de Florentino Pérez-Embid a Joaquín de la Puente, AGUN, 21 de febrero de 1969, 003/033.

18 Cfr. Joaquín de la PUENTE, «Franco dijo sí al *Guernica* de Picasso», *Blanco y Negro*, 1976, p. 35; José ORTEGA, «*Guernica* y unos apuntes de Picasso escritor», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, p. 160; Javier TUSELL, «El *Guernica*...», *op. cit.*, pp. 52-53.

19 Cfr. «España reclama *Guernica*», *Pueblo*, 24 de octubre de 1969; «Las autoridades de Bellas Artes, en contacto con Picasso», *Madrid*, 24 de octubre de 1969; «¿Regresarán a España Picasso y su *Guernica*?», *Informaciones*, 24 de octubre de 1969, AGUN, 003/142/002.

Le Monde se convirtió en uno de los más firmes opositores al traslado del *Guernica* al indignarse por las declaraciones de Pérez-Embid, que había dado por hecho la llegada del cuadro a Madrid. Unos días más tarde, el diario parisino reproducía algunas líneas de una carta del propio Picasso, en la que subrayaba la decisión firme de no mover el *Guernica* de Nueva York mientras gobernara Franco. En dicha carta, Picasso notificó al MoMA la elección de su abogado Roland Dumas como albacea y que él se encargaría del traslado del cuadro a España en el momento oportuno.²⁰ A partir de este momento, la operación *Guernica* se convirtió en una misión casi imposible.

A pesar del contratiempo, Pérez-Embid no se dio por vencido y siguió realizando gestiones para traer el *Guernica* a España. Por ejemplo, recomendó al alcalde Porcioles dar mayor relevancia a la donación de obras de Picasso a la ciudad de Barcelona. Semanas después, el alcalde aseguró que estas obras podrían exponerse en el Museo del Prado, y Pérez-Embid le contestó favorablemente:

Tengo especialísimo interés en que cobre todavía mayor resonancia en España la importancia de la gran donación que Pablo Picasso ha hecho a Barcelona. Creo que esto es obligado, al igual que manifestarle por todos los medios la gratitud del país a tan importante artista español.

Para intentar ambas cosas a la vez he pensado que nada mejor como exponer en el primero de nuestros Museos, el Museo del Prado, una

20 Cfr. «Guernica à Madrid?», *Le Monde*, 24 de octubre de 1969; «Une démarche de Picasso à New-York Guernica ne reviendra en Espagne qu'ave la République», *Le Monde*, 14 de noviembre de 1969; «Carta de Pablo Picasso al Museo de Arte Moderno de Nueva York», Archivo Histórico Nacional, 14 de noviembre de 1970, Cultura 3, n.º 10. Disponible en: <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-luis-carrero-blanco-florentino-perez-embid> [consultado el 7 de junio de 2020].

selección de casi cien obras de las que Barcelona ha recibido de las manos del genial autor.²¹

Pocas semanas después, Porcioles aseguró que podrían exponerse algunas obras de Picasso en el Museo del Prado, pero le manifestó un serio obstáculo:

En efecto, el único inconveniente para la exposición radica en las condiciones fijadas por el autor de las obras. Por mi parte no existe ninguno. Es más, por mediación de la Delegación de Servicios de Cultura se hicieron este invierno algunas gestiones, que por desgracia resultaron negativas, para lograr el consentimiento de Picasso para exhibir la colección de *Las Meninas* en el Museo del Prado. Si tú tienes más suerte, en este Ayuntamiento encontrarás la mejor disposición.²²

El Ayuntamiento de Barcelona había jugado un papel fundamental en la restauración del palacio Berenguer de Aguilar como espacio de exhibición de la colección de Jaume Sabartés, amigo y antiguo secretario personal de Picasso. En 1968, Picasso donó el conjunto de *Las Meninas*, recreación y homenaje de la obra de Velázquez. En 1970, más de novecientas obras de su infancia y juventud fueron regaladas por el propio artista al Museo Picasso, lo que obligó a buscar otro lugar donde poder exponer todas las obras donadas. Finalmente, se encontró la posibilidad de contar con el palacio del barón de Castellet. En diciembre del mismo año se abrió una exposición con más de trescientos grabados en la sala Gaspar de Barcelona.²³

21 Carta de Florentino Pérez-Embid a José María Porcioles, 15 de junio de 1970, AGUN, 003/053. Sobre la relación de Porcioles con Picasso, cfr. José María de PORCIOLES, *Mis memorias*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1994, pp. 146-148.

22 Carta de José María Porcioles a Florentino Pérez-Embid, AGUN, 21 de julio de 1970, 003/053/003.

23 Cfr. Gijs van HENSBERGEN, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate, 2005, p. 272; Jorge Luis MARZO y Patricia MAYAYO, *Arte en España (1939-2015)*.

El NO-DO ofreció un reportaje sobre los cuadros juveniles de Picasso el 1 de marzo de 1971. En este y en otros documentales sobre el pintor se destacaba la temática española de su obra y se evitaba toda referencia a sus ideas políticas izquierdistas. Esta imagen confirmaba la percepción de la dictadura de Franco acerca del artista malagueño como exiliado, así como la pretensión de los dirigentes franquistas de presentarlo como un símbolo plenamente nacional.²⁴

Ante la cercanía del noventa cumpleaños de Picasso, el 25 de octubre de 1971, la revista *Bellas Artes*, cuyo presidente del consejo de redacción era Pérez-Embú, publicó un artículo sobre las obras donadas por Picasso al museo que llevaba su nombre en Barcelona. La donación contenía casi mil obras. En Barcelona, con motivo de la onomástica, el Museo Picasso organizó una exposición de libros ilustrados con grabados, litografías y linóleos originales. En otros números de la revista *Bellas Artes*, la obra y la personalidad del genio malagueño ocuparon no pocas páginas.²⁵

En Madrid, poco después del cumpleaños de Picasso, las librerías Antonio Machado, Cultart y Visor sufrieron ataques vandálicos porque en sus escaparates habían mostrado libros, grabados y carteles de Picasso. Los atentados de Madrid fueron reivindicados por los Guerrilleros de Cristo Rey. Pocas semanas después, se reprodujeron los mismos hechos violentos en Barcelona. La galería Taller de Picasso sufrió graves destrozos como consecuencia de un incendio provocado. La librería Cinc d'Oros, famosa por la venta clandestina de libros prohibi-

Ideas, prácticas, políticas, Madrid, Cátedra, 2015, p. 259; Josep Lluís MARTÍN I BERBOIS, *Josep Maria de Porcioles...*, op. cit., pp. 208-211; Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA, *Picasso 85*, Barcelona, Labor, 1968, p. 197.

24 Cfr. Lidia MERÁS, «Picasso, al alcance de todos los españoles en el NO-DO», *Ayer*, 123, 2021, p. 266, p. 279.

25 Cfr. J. CORREDOR, «Donación Picasso», *Bellas Artes*, 11, 1971, pp. 34-36; S. GASCH, «Visitas al taller de Picasso», *Bellas Artes*, 20, 1973, pp. 14-16; Luis BOROBIO, «Picasso, el contradictorio», *Bellas Artes*, 24, 1973, pp. 7-10.

dos por el régimen, que había expuesto material piccasiano en el escaparate, también quedó carbonizada por el lanzamiento de cócteles molotov. Los atentados en Barcelona fueron atribuidos a activistas de ultraderecha, tanto la Guardia de Franco como el Partido Español Nacional Socialista. La picassofobia manifestaba el odio visceral de sectores ultraderechistas al artista etiquetado de comunista y antiespañol.²⁶

Los ataques a la obra de Picasso pusieron a prueba la política cultural dirigida por Pérez-Embid, basada en el reconocimiento oficial de la valía de la obra picassiana, que anhelaba la declaración, por parte de Picasso, de su pertenencia al arte español. El gobierno era consciente que seguía en juego el retorno del *Guernica*, pero lo sucedido no favorecía ese objetivo cada vez más complicado. De hecho, la operación *Guernica* no culminó bajo la dirección general de Pérez-Embid, sino en los primeros años de la democracia, cuando habían muerto Picasso, Pérez-Embid y Franco.

Miró y Pérez-Embid: un entendimiento trabajoso

El 13 de septiembre de 1967, el Ayuntamiento de Barcelona acordó celebrar una exposición antológica de Joan Miró, y, meses después, aprobó la colocación de una placa en la casa natal del pintor. La corporación municipal barcelonesa declaró 1968 «Año Miró» con motivo de su 75 cumpleaños. A lo largo del año se celebraron diversos actos.²⁷

En la segunda quincena de noviembre de 1968, Pérez-Embid quería desplazarse unos días a Barcelona. Lo habían invitado a la inauguración de la primera gran exposición de Joan Miró en el antiguo

²⁶ Cfr. Nadia HERNÁNDEZ HENCHE, *Picasso en el punto de mira. La picassofobia y los atentados a la cultura en el Tardofranquismo*, Bellaterra, Memoria Artium, 2018, pp. 56-69.

²⁷ Cfr. Josep Lluís MARTÍN I BERBOIS, *Josep Maria de Porcioles...*, op. cit., p. 212; Josep MASSOT, *Joan Miró sota el franquisme*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021, p. 443.

Hospital de la Santa Cruz, pero finalmente no pudo acudir.²⁸ Tampoco asistió el propio Miró al enterarse de que el ministro Manuel Fraga iba a presidir el acto.²⁹ El desplante del pintor a un miembro del gobierno se podría interpretar como un gesto desaprobatorio al régimen de Franco, deseoso de beneficiarse de la fama del artista barcelonés.

El «Año Miró» movió al artista a prometer la donación a su ciudad natal de algunas de sus obras. Si su relación con las autoridades municipales era buena, en cambio, no se podía decir lo mismo con el poder central. Según la biografía de Josep Massot, el artista mantuvo siempre un «compromiso político antifranquista». A finales de los años cuarenta, había tenido problemas con los permisos de exportación de su obra. En algunas ocasiones, había logrado sacar sus telas fuera de España mediante regalos y de otros modos para burlar las trabas administrativas. No quiso participar en la Bienal de Arte de 1951 y tampoco en la de 1953, a pesar de las presiones gubernamentales para que enviara alguna obra. No aceptó una sala con su nombre en un museo madrileño, y tampoco admitió el ingreso en la Real Academia de San Fernando ni quiso la Gran Cruz de Alfonso X.³⁰

Si la exposición del Hospital de la Santa Cruz había sido organizada por las autoridades municipales, en 1969 un grupo de jóvenes arquitectos catalanes propusieron a Miró una contraexposición en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, es decir, una muestra crítica a la que bautizaron invirtiendo las letras del nombre del pintor (ORIM). Miró aceptó colaborar en la realización de un gran mural, de setenta metros cuadrados, en los paneles de vidrio de la sede del Colegio de

28 Cfr. Carta de José María Porcioles a Florentino Pérez-Embid, 11 de noviembre de 1968, AGUN, 003/029.

29 Cfr. Josep MASSOT, *Joan Miró. El niño que hablaba con los árboles*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 798.

30 Cfr. Josep MASSOT, *Joan Miró sota el franquisme, op. cit.*, p. 448; Josep MASSOT, *Joan Miró. El niño...*, *op. cit.*, pp. 20, 759, 774, 797-798.

Arquitectos. Cuatro artistas jóvenes se atrevieron a pintar los ventanales del edificio que daban a la plaza de la catedral con colores mironianos (rojo, amarillo, verde y azul), y también exhibieron inscripciones favorables a la libertad de Cataluña. En plena madrugada —para que no hubiera nadie presente—, el mismo Miró añadió algunos detalles en negro para terminar la obra. Pocas horas más tarde, Miró y los jóvenes artistas borrarón voluntariamente el gran mural por completo.³¹

Esta acción denotaba un fuerte carácter contestatario. Algunos lo interpretaron como una manera de rescatar a Miró de los intentos franquistas de apropiarse de su obra. Un periodista preguntó a Miró por el mensaje del mural y el artista dijo cosas que vale la pena reproducir:

—¿Por qué? —preguntamos a Miró.

—No me haga hablar. No me gusta hablar. Yo sólo pinto.

—Haga una excepción.

—Sí. Lo hice porque el mural cumplió su fin propuesto. Mi mensaje ya está lanzado.

—Díganos el mensaje.

—Mostrar la absoluta independencia del arte ante los intentos de absorción o dependencia a un sistema.³²

Conviene detenernos en las últimas palabras, en las que Miró rogaba por la independencia del arte ante las injerencias de agentes políticos, que procuraban instrumentalizar su obra y su figura.

Por otro lado, conviene tener en cuenta que la producción escultórica de Miró se intensificó a finales de los años sesenta y principios de los setenta. En esa época, el artista se consideraba un pintor con-

31 Cfr. Josep MASSOT, *Joan Miró sota el franquisme, op. cit.*, p. 451; Josep MASSOT, *Joan Miró. El niño...*, *op. cit.*, p. 798; Georges RAILLARD, *Miró. El color de mis sueños*, Barcelona, Gedisa, 2018 [1977], pp. 208-209.

32 Josep MASSOT, *Joan Miró sota el franquisme, op. cit.*, p. 453.

sagrado, pero un escultor novel a pesar de que se acercaba a los ochenta años. En la primavera de 1970, el director del Museo Arqueológico de Barcelona, Eduardo Ripoll, realizó una doble consulta a la dirección general de Bellas Artes sobre la posible exportación de esculturas de Miró, al comisario del Patrimonio Artístico Nacional, Jesús Silva, y también preguntó a Pérez-Embido. En una de las cartas, Ripoll expuso las dificultades que encontraba Miró para exponer su obra al sentir limitada su libertad de expresión, que denunciaba las trabas burocráticas para vender sus esculturas en el extranjero, e incluso llegaba a amenazar con un escándalo político. Pérez-Embido envió un telegrama a Ripoll autorizando la exportación de las obras de Miró a cambio de que el artista negociara la cesión de algunas obras al MEAC.³³

Este asunto iba más allá del trasfondo comercial de la exportación de obra artística. Pérez-Embido tomó conciencia de la ausencia de la obra de un artista de fama mundial en los museos de Madrid. Miró se había negado a aceptar el ofrecimiento de la dirección general de Bellas Artes para organizar una exposición en la capital. Además, nunca quiso recibir ningún tipo de distinción por parte del gobierno de Franco, ni cruces ni medallas. Todo parece apuntar a que en la entrevista entre Ripoll y Miró, el artista se había comprometido a ofrecer una colección selecta de su obra a un museo madrileño a cambio de tener libertad para exportar obras menores. Este acuerdo culminó cuando se terminó la construcción del MEAC en Madrid en 1975, ya que una de las primeras exposiciones antológicas fue la de Miró.

33 Cfr. Carta de Eduardo Ripoll a Jesús Silva, 1 de marzo de 1970, AGUN, 003/048; Carta de Eduardo Ripoll a Florentino Pérez-Embido, 13 de marzo de 1970, AGUN, 003/048; Carta de Eduardo Ripoll a Florentino Pérez-Embido, 11 de abril de 1970, AGUN, 003/049; Telegrama de Florentino Pérez-Embido a Eduardo Ripoll, 13 de abril de 1970, AGUN, 003/049.

En la Universidad de Madrid, las autoridades académicas prohibieron una sesión conmemorativa en honor del aniversario de Picasso. Ante esta situación, el crítico de arte José María Moreno Galván animó a los estudiantes concentrados en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas a protestar en la calle y marchar hacia La Moncloa. Moreno Galván fue arrestado junto a numerosos universitarios. A raíz de esta detención, un grupo formado por medio centenar de artistas se encerró en una sala de Goya en el Museo del Prado, la de *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Solicitó un encuentro con el director de Bellas Artes y la liberación del detenido. La llegada de la policía terminó con las dos horas de encierro.³⁴ Miró y varios artistas catalanes (Josep Llorens Artigas, Antoni Tàpies, Antoni Clave, Albert Ràfols-Casamada, Maria Girona i Benet, Josep Guinovart, Josep Gudiol, Josep Maria Fargas, Sebastià Gasch, Joan Teixidor, Alexandre Cirici Pellicer, Maria Lluïsa Borràs, José Corredor Matheos, Enric Tous Joan y Miguel Gaspar) enviaron un telegrama a Pérez-Embid contra la detención de Moreno Galván, delicado de salud y necesitado de atención médica, en el que pedían que interviniera ante tal atropello. El juzgado de orden público dictó acto de procesamiento contra él.³⁵

Un acontecimiento representativo para observar las distintas maneras de pensar de Miró y Pérez-Embid era ver sus posturas antagónicas ante la figura de Salvador Allende. El andaluz había firmado un artículo en *ABC* en el que comparaba la situación de Chile —donde el demócratacristiano Eduardo Frei había vencido al socialista Allende en las elecciones de 1964— con el triunfo de las derechas españolas en 1933. En cambio, con motivo del triunfo de Allende

34 Cfr. «Detención de un crítico de arte», *ABC*, 4 de noviembre de 1970, p. 58; «El crítico de arte Moreno Galván detenido por asistir a un acto subversivo», *ABC*, edición de Andalucía, 4 de noviembre de 1970, p. 51; «Dos horas en el museo del Prado», *ABC*, 7 de noviembre de 1970, pp. 67-68.

35 Cfr. Telegrama para Florentino Pérez-Embid, 6 de noviembre de 1970, AGUN, 003/059.

en las elecciones chilenas de 1970, Miró donó una obra que representaba un gallo con los colores de la bandera de Chile.³⁶

Otra manera de calibrar la distancia que mediaba entre Miró y Pérez-Embid podría ser la postura ante el proceso de Burgos. El artista catalán había firmado un manifiesto contra el proceso y, además, participó en el encierro de trescientos intelectuales en el monasterio de Montserrat, del 12 al 14 de diciembre de 1970, una manera de protestar contra el juicio a dieciséis miembros de ETA. Como represalia, el gobernador civil de Mallorca le retiró el pasaporte. En unas declaraciones a *Le Monde*, Miró ratificó su repulsa al proceso, mientras su mujer había declarado unos días antes que en Montserrat habían sido engañados. La presencia de Miró en Montserrat tuvo una gran repercusión internacional en los medios de comunicación al presentarle como figura protagonista de la polémica.³⁷

En cambio, Pérez-Embid aceptó la celebración del proceso de Burgos, como dejó constancia en una carta a Carrero para felicitarle por su discurso en las Cortes del 21 de diciembre:

Frente a una pobre conjura de viejo estilo, tanto peor porque se movía en nuestras líneas, tu voz y sobre todo tu actitud noble y sencilla ha sido una lección de energía, de conciencia y de lealtad. Y España entera lo ha visto.³⁸

36 Cfr. Florentino PÉREZ EMBID, «Impresiones políticas de un viaje a América», *ABC*, 3-1-1965, p. 3; Josep MASSOT, *Joan Miró sota el franquisme*, *op. cit.*, p. 464.

37 Cfr. Josep MASSOT, *Joan Miró. El niño...*, *op. cit.*, p. 800; Josep MASSOT, *Joan Miró sota el franquisme*, *op. cit.*, pp. 458-459.

38 Carta de Florentino Pérez-Embid a Luis Carrero Blanco, 22 de diciembre de 1970, AGUN, 003/060. Sobre el proceso de Burgos, cfr. Julio GIL PECHARROMÁN, *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Temas de Hoy, 2008, pp. 282-284; Carme MOLINERO y Pere YSÀS, *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*, Barcelona, Crítica, 2008, pp. 141-144.

Frente a la presión internacional, Carrero defendió la validez de un tribunal militar, un consejo de guerra, para juzgar a civiles por actos de terrorismo porque consideraba que no convenía un tribunal ordinario. Se refirió a los procesados como un foco de subversión, fruto de la presión del comunismo internacional. Pérez-Embid tomó la misma postura de Carrero sobre esta cuestión.

En una entrevista, Miró manifestó que el Estado español le había ignorado completamente durante muchos años.³⁹ El artista intentó pasar desapercibido y mantuvo una actitud silenciosa propia de un hombre del exilio interior. Cuando comenzaron las negociaciones para crear una fundación con su nombre actuó con el mayor sigilo para que el Ministerio de Educación y Ciencia no interviniera en la aprobación de la fundación. En cambio, la relación de Miró con el alcalde de Barcelona y las autoridades locales se tradujo en acuerdos de diverso tipo. Por ejemplo, el Museo y Centro de Estudios de Arte Contemporáneo Joan Miró consiguió la aprobación de las autoridades municipales de Barcelona en el verano de 1972, y meses después, el arquitecto Josep Lluís Sert presentó el proyecto del edificio, que tendría dos partes: una para las obras donadas por Miró y otra para exposiciones de otros artistas y actos culturales de todo tipo.⁴⁰

Cuando falleció Picasso, el 8 de abril de 1973, el crítico de arte Moreno Galván escribió una carta abierta en la revista *Triunfo* sobre el nuevo papel de Miró:

Lo que antes compartías con Pablo ha dejado de estar compartido. Ya estás solo Joan, en la capitanía del arte del mundo. Solo: no habrá nadie que te dispute esa jefatura. Solo. Y esto, querido Joan, es terrible. Lo sé. Es terrible, porque ahora, sin posibilidad de que puedas com-

39 Cfr. Georges RAILLARD, *op. cit.*, p. 39.

40 Cfr. Josep Lluís MARTÍN I BERBOIS, *Josep Maria de Porcioles...*, *op. cit.*, pp. 214-216; Josep MELIÀ, *Joan Miró. Vida y testimonio*, Barcelona, Dopesa, 1973, pp. 77-78.

partirlo con nadie, eres el albacea máximo de la expresión del mundo. Cada una de tus pinceladas, sin que tú puedas saber cómo, está enlazada por intrincados lazos con los latidos del mundo. Y cuando pasen los siglos, se volverá a ti para interpretar, a través de ti, lo que decía nuestro mundo.

[...]. ¿Diré que lo siento? No, Joan. Me enorgullece pensar que ese hombre, primera figura del mundo en la pintura, es mi amigo. Además, y esa es sólo tu defensa, no te queda otro recurso que seguir pintando como has pintado siempre: en libertad. ¡En libertad! Es fácil decirlo. Tienes que ser como has sido siempre: un hombre libre. Eso es glorioso. Pero es duro. Es la tarea más ardua que le puede caer a un hombre encima. Porque la libertad, Joan, tú lo sabes, no es aquello que nos dan, sino aquello que llevamos dentro.⁴¹

En una carta del 11 de julio de 1973, Josep Lluís Sert agradecía a Eduardo Chillida un donativo a Miró, que podría ser expuesto en el espacio delante del edificio de la fundación, cerca de la entrada. Además, le anunciaba la inauguración del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo prevista para el 81 aniversario de Miró. Con respecto a Chillida, Miró mantenía una relación amistosa desde los años cuarenta, como se puede comprobar en el intercambio epistolar. Por ejemplo, el catalán comunicó a los periódicos de Madrid su ofrecimiento de ceder una obra suya si se instalaba otra de Chillida en el Museo al Aire Libre del Paseo de la Castellana, y amenazó con retirar la suya si no se colgaba la obra polémica del vasco titulada *La sirena varada. Lugar de encuentros III*.⁴²

En 1974, Miró pintó un tríptico, *La esperanza del condenado a muerte*, homenaje a Salvador Puig Antich, que acababa de ser condenado a muerte. El artista barcelonés se sumó a las gestiones para

41 José María MORENO GALVÁN, «Carta abierta a Joan Miró, a propósito de la muerte de Picasso», *Triunfo*, 553, 5-V-1973, p. 70.

42 Cfr. Pilar ORDOVAS, *Chillida on Miró*, Londres, 2014, pp. 8, 15-16.

evitar la ejecución, que se llevó a cabo el 2 de marzo de 1974.⁴³ En esta y en otras ocasiones, Miró demostró que seguía en las antípodas de los ideales del régimen del general Franco y no estaba dispuesto a mostrar su repulsa ante ciertas medidas represivas de la dictadura.

Conclusión

La dirección general de Bellas Artes bajo el mandato de Florentino Pérez-Embod (1968-1974) quiso ofrecer una imagen de modernidad del régimen del general Franco dentro y fuera de España. Si en los años cuarenta Pablo Picasso y Joan Miró habían sido silenciados e ignorados por el gobierno franquista, en cambio, en los años sesenta fueron objeto de deseo por las autoridades, recibiendo todo tipo de promesas e incluso presiones de cara a su rehabilitación oficial. Como los tiempos habían cambiado, tanto Picasso como Miró aceptaron ofertas, que a veces fracasaron, como la operación *Guernica*, y otras triunfaron, como la salida de esculturas de Miró fuera de España con el permiso gubernamental.

Tanto la interpretación de las obras de arte de Picasso como las de Miró cambiaron con el paso del tiempo durante el franquismo, y pasaron del ostracismo en los años cuarenta a ser objetos valorados en los sesenta al ser interpretadas con otra clave simbólico-patrimonial. Así pues, el arte y la política quedaron estrechamente vinculados porque las instituciones culturales estaban dirigidas por políticos con unos intereses contingentes.

En 1973, con motivo del ochenta cumpleaños de Miró, el MoMA organizó un homenaje con una exposición monográfica. El *Guernica* de su gran amigo Picasso, que falleció el 8 de abril de 1973, seguía en

⁴³ Cfr. Valeriano BOZAL, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, volumen II, Madrid, Machado Libro, 2013, p. 124.

este museo neoyorquino. El 23 de diciembre de 1974 murió Pérez-Embíd. Su gran amigo, Gonzalo Fernández de la Mora, redactó una sentida nota necrológica en el *ABC*: «Creo que desde 1936 nadie se ha entregado más que Pérez-Embíd a la empresa de mantener esa concepción tradicional de España que ha sido el soporte intelectual de nuestro Estado».⁴⁴ Como escribió Fernández de la Mora, el político andaluz poseía una «concepción tradicional de España» que difícilmente podía congeniar con la mentalidad moderna de Picasso y Miró. No obstante, Pérez-Embíd actuó como intermediario entre los intereses del Estado español y dos artistas vinculados a Barcelona en el tardofranquismo. En un contexto de cambio cultural, Pérez-Embíd construyó puentes de cara al entendimiento por medio de gestiones para traer el *Guernica* a España y también para exponer obra selecta de Miró en Madrid y para poder exportarla fuera del territorio nacional. A cambio, el director general de Bellas Artes ofreció a Picasso las mejores condiciones para lucir su cuadro en un museo nuevo y, por otro lado, prometió a Miró facilidades para exportar parte de su obra.

Estas gestiones serían impensables en los años del primer franquismo, pero los cambios experimentados en la cultura española en el tardofranquismo hicieron posible que algunos políticos del régimen de Franco, como Pérez-Embíd, consideraran conveniente tender una mano hacia dos artistas de proyección internacional y vinculados con Cataluña, Miró y Picasso.

44 Gonzalo FERNÁNDEZ DE LA MORA, «En la brecha», *ABC*, 31 de diciembre de 1974.



Els continguts de la revista estan subjectes a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 Internacional de Creative Commons, el text de la qual està disponible a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>.