

Bellas Artes 70





eurovalor

Fondos de Inversion Mobiliaria

Sociedad Gestora:

SOGEVAL

Banco Depositario:

BANCO POPULAR ESPAÑOL

Si mañana usted tuviera que hablar aquí,



Llevaría un Rolex

Cuando la Asamblea General de las Naciones Unidas se reúne en Nueva York, el mejor reloj del mundo también asiste a sus sesiones.

De forma clásica y robusta, está tallado en un bloque de oro macizo.

En el interior, protegido por su sólida caja Oyster a prueba de presión, funciona un cronómetro automático oficialmente certificado.

Debido a que gran parte del trabajo se realiza a mano, se precisa más de un año para fabricar un Rolex.

Muchos hombres de estado del mundo entero consideran que es un tiempo muy bien empleado.

El Rolex que ellos llevan es el Day-Date, en oro de 18 quilates con su brazalete President haciendo juego.



ROLEX

Los hombres que dirigen los destinos del mundo llevan relojes Rolex.

Relojes Rolex de España, S. A. - Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.



hotel
Meliá  **Mallorca**

- el hotel de lujo más alegre de Palma -



- Piscinas...
 - Tenis y otros Deportes...
 - Excursiones...
 - Diversiones...
- y la Proverbial Hospitalidad Meliá

Hoteles Meliá

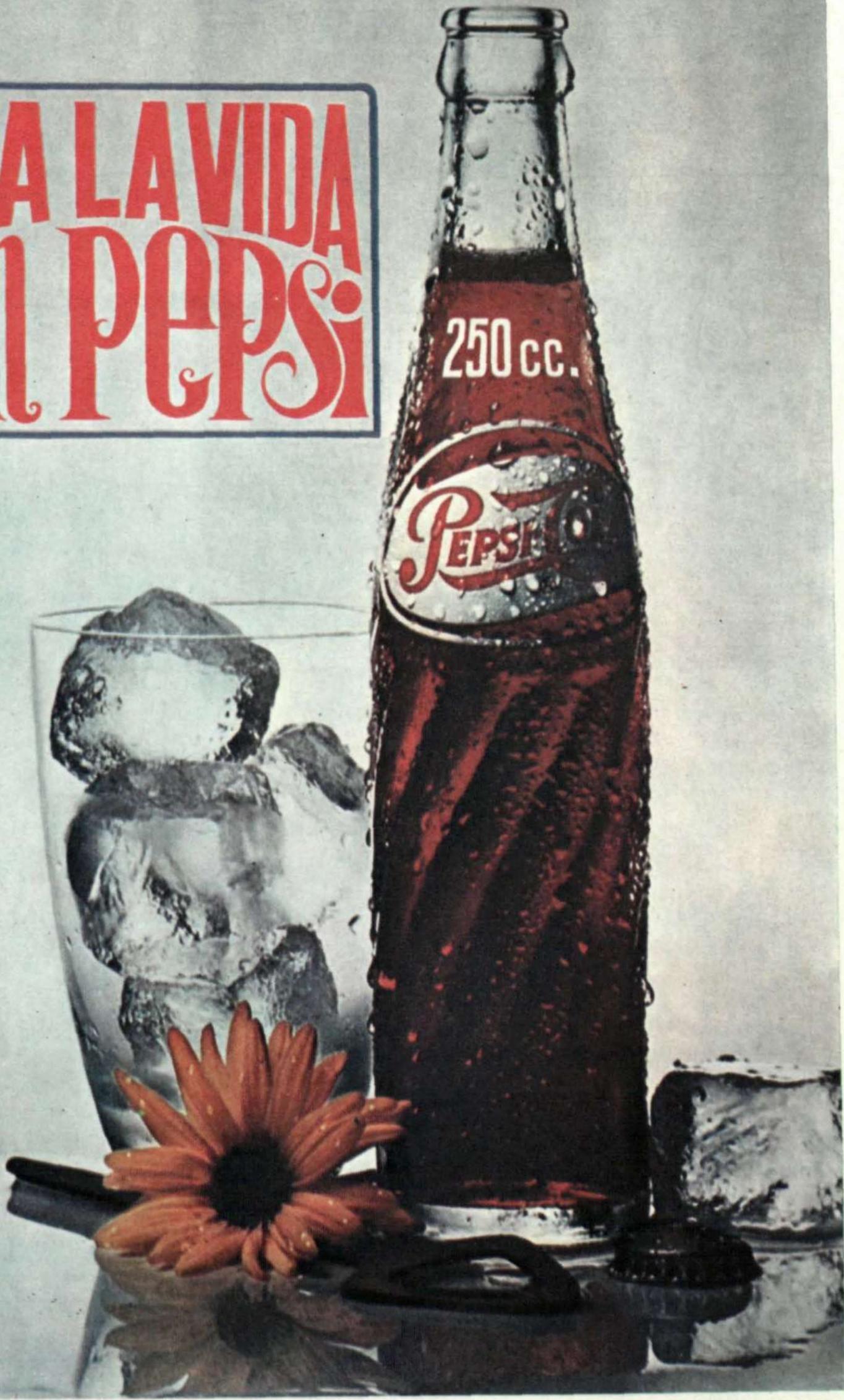
Reservas:

Gral. Mola, 72 - Tel. 276 97 28/9 y en Agencias de Viajes



Z. 50

VIVA LA VIDA
CON PEPSI



PEPSI-COLA Y PEPSI SON MARCAS REGISTRADAS DE Pepsi Co. Inc.

Patek Philippe



SOTO-LARGO

AVENIDA DE JOSE ANTONIO, 70 - MADRID

Bellas Artes 70

REVISTA EDITADA POR LA DIRECCION
GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO
DE EDUCACION Y CIENCIA / ESPAÑA

AÑO I • NUMERO 1 • 1.º semestre 1970

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:

FLORENTINO PEREZ-EMBI
Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS:

RAMON FALCON
Subdirector General de Bellas Artes.

MARTIN ALMAGRO BASCH
Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.

PABLO BELTRAN DE HEREDIA
Asesor Nacional de Museos.

LUIS GONZALEZ ROBLES
Comisario General de Exposiciones.

SALVADOR PONS MUÑOZ
Comisario General de la Música.

JESUS SILVA PORTO
Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional

JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ
Subcomisario General del Patrimonio Nacional
y Arquitecto Jefe del Servicio de Monumentos.

ANTONIO IGLESIAS
Subcomisario de la Música.

JOAQUIN DE LA PUENTE
Subcomisario General de Exposiciones.

AMALIO GARCIA-ARIAS
Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General
de Bellas Artes.

SECRETARIO:

ANTONIO MANUEL CAMPOY

DIRECTOR:

LUIS SASTRE

REDACTOR JEFE:

MANUEL GARCIA VIÑÓ

CONFECCIONADOR:

JESUS SERRANO

REDACCION:

Amor de Dios, 2 - Madrid-14

Precio de cada número } ESPAÑA: 125 pesetas
 } OTROS PAISES: 2 \$ USA

Suscripción (6 números) } ESPAÑA: 600 pesetas
 } OTROS PAISES: 11 \$ USA

Hauser y Menet, S. A. - Plomo, 19. - Madrid-5
Depósito legal: M. 14.752-1970

PRESENTACION 3

ENSAYOS

ABSTRACCION Y CREACION, 5
por ANTONIO MILLAN PUELLES

LA CRITICA REALISTA EN TORNO A BEETHOVEN Y LA 9
"AUFKLÄRUNG",
por RAMON BARCE

CERAMICA DE REFLEJOS METALICOS, 15
por ISABEL DE CEBALLOS-ESCALERA CONTRERAS

ACTUALIDAD

"ART NOUVEAU" Y MODERNISMO, 23
por JULIAN GÁLLEGO

DOS EXPOSICIONES ESPAÑOLAS EN PARIS: 31
GARGALLO Y J. GONZALEZ,
por CECILE GOLDSCHIEDER, JEAN CASSOU,
JOSEPHINE WITHERS Y ROBERTA GONZALEZ

ORTEGA MUÑOZ: UNA TEORIA DEL PAISAJE, 38
por M. GARCIA-VIÑO

ENTREVISTA

D. MANUEL GOMEZ MORENO, CIENTOS AÑOS FECUNDOS, 47
por JUAN RAMIREZ DE LUCAS

NOTAS

LAS TRANSFORMACIONES DE "FREGOLI", 54
por JOSE CORREDOR-MATHEOS

LA EDUCACION MUSICAL EN LA ENSEÑANZA MEDIA 56
Y UNIVERSITARIA,
por LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO

ULTIMAS CORRIENTES DE LA MUSICA EUROPEA, 57
por TOMAS MARCO

POEMA

GRAMATICA DEL COLOR, 59
por RAFAEL SANTOS TORROELLA

NOTICIARIO INTERNACIONAL

por JOSE DE CASTRO ARINES 61

NOTICIARIO NACIONAL

por JOSE DE CASTRO ARINES y JOSE MARIA BALLESTER 63

BIBLIOGRAFIA 68

FICHERO DE 71
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PORTADA

ANTONIO GAUDI
Collage del Templo Dórico,
Montaña Pelada, Parque Güell.

NUESTROS COLABORADORES

ANTONIO MILLÁN PUELLES.—Catedrático de Fundamentos de Filosofía e Historia de los Sistemas Filosóficos en la Universidad de Madrid. De la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

RAMÓN BARCE.—Compositor. Doctor en Filosofía. Crítico literario.

ISABEL DE CEBALLOS-ESCALERA CONTRERAS.—Conservadora del Museo Arqueológico Nacional. Directora del Museo Casa Natal de Cervantes. De la Hispanic Society of America.

JULIÁN GÁLLEGO.—Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y del Colegio de Aragón del C. S. I. C.

MANUEL GARCÍA VIÑÓ.—Novelista. Miembro fundador de la Asociación Española de Críticos de Arte. Redactor-jefe de *Bellas Artes* 70.

JUAN RAMÍREZ DE LUCAS.—Crítico de Arte de la «Revista de Arquitectura». Graduado en Ciencias Sociales y en la Escuela Oficial de Periodismo.

JOSÉ CORREDOR MATHEOS.—Jefe de redacción de «Cuadernos de Arquitectura». Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

LUCIANO GONZÁLEZ SARMIENTO.—Pianista graduado en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao y en la Musikhochschule de Munich. Director del Instituto Psicopedagógico de las Artes.

TOMÁS MARCO.—Compositor. Crítico musical. Premio Nacional de Música.

JOSÉ CASTRO ARINES.—Crítico de Arte del diario «Informaciones». Miembro fundador de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSÉ MARÍA BALLESTER.—Crítico de Arte, asesor del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

RAFAEL SANTOS TORROELLA.—Poeta. Profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona. Crítico de Arte de «El Noticiero Universal».

CIRILO POPOVICI.—Profesor de la Universidad de Madrid. Miembro por España de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

EN NUESTROS PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

DANIEL HENRY KAHNWEILER, JORGE USCATESCU, CARMEN BRAVO VILLASANTE, JOSÉ LUIS GARCÍA FERNÁNDEZ, CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA, MARTÍN ALMAGRO, JOAQUÍN DE LA PUENTE, CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICHARRO, CARLOS GÓMEZ AMAT, LUIS BOROBIO, JUAN EDUARDO CIRLOT, JOSÉ GARCÍA NIETO, ARCADIO DE LARREA, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, CARLOS AREÁN, ROMÁN VALLÉS, JUAN PLAZAOLA, ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA.

BELLAS ARTES 70 se publicará cada dos meses. Como este su primer año lo inicia con la primavera, los números correspondientes al mismo aparecerán en los meses de junio, julio, septiembre, octubre, noviembre y diciembre.

PRESENTACION

La aparición de una revista es una aventura que necesita justificarse. Ante los lectores hay dos razones de existencia: necesidad y oportunidad.

En el mundo del espíritu, el año 1970 parece presidido en España y en todo el Occidente por un afán de resumen de la tradición y una decidida voluntad de futuro.

BELLAS ARTES 70 no será ni una revista sólo apegada al pasado ni sólo de vanguardia. Será todo eso juntamente cuando sea preciso. Nuestro propósito es que su información quede como documento de nuestro tiempo.

En un momento en que las artes atraviesan felizmente su constante crisis, no es fácil predecir el futuro. Pero no hace falta. Al iniciar una andadura, basta con tomar conciencia del presente o, al menos, esforzarse por alcanzarla. En cuanto al pasado, cuando es operante, resulta por sí mismo algo vivo que no precisa ser resucitado, pues está ahí. Y el presente tampoco debe aceptarse como un valor absoluto, pero es cierto que por el mero hecho de constituir nuestro hoy, demanda una atención especial. Hemos de ser testigos de nuestra hora, sin que el serlo suponga una solidaridad obsesiva y acrítica con cuanto ella trae.

Hay que liberar al arte, a los artistas, de su peligro —siempre al acecho— de aislamiento, ya sea a nivel individual, local o nacional. Uno de los riesgos de la soledad es que, quien la padece, quede prendido, encantado en el tiempo como aquel monje legendario que se quedó encantado años y años escuchando al pajarito de la fantasía.

Es preciso conocerse a sí mismo y entre sí, todos entre todos. Cuando se trabaja con autenticidad, conocerse es el acicate mayor para progresar, para esquivar los monolitismos.

España, lógicamente, tendrá un trato especial en las páginas de esta revista. Pero también la proyección de España en el exterior y todo lo que del exterior provenga. Pintura, escultura, arquitectura, arqueología, música... Por esos meridianos, con afán de largos horizontes, andará —como Don Quijote— su aventura BELLAS ARTES 70.

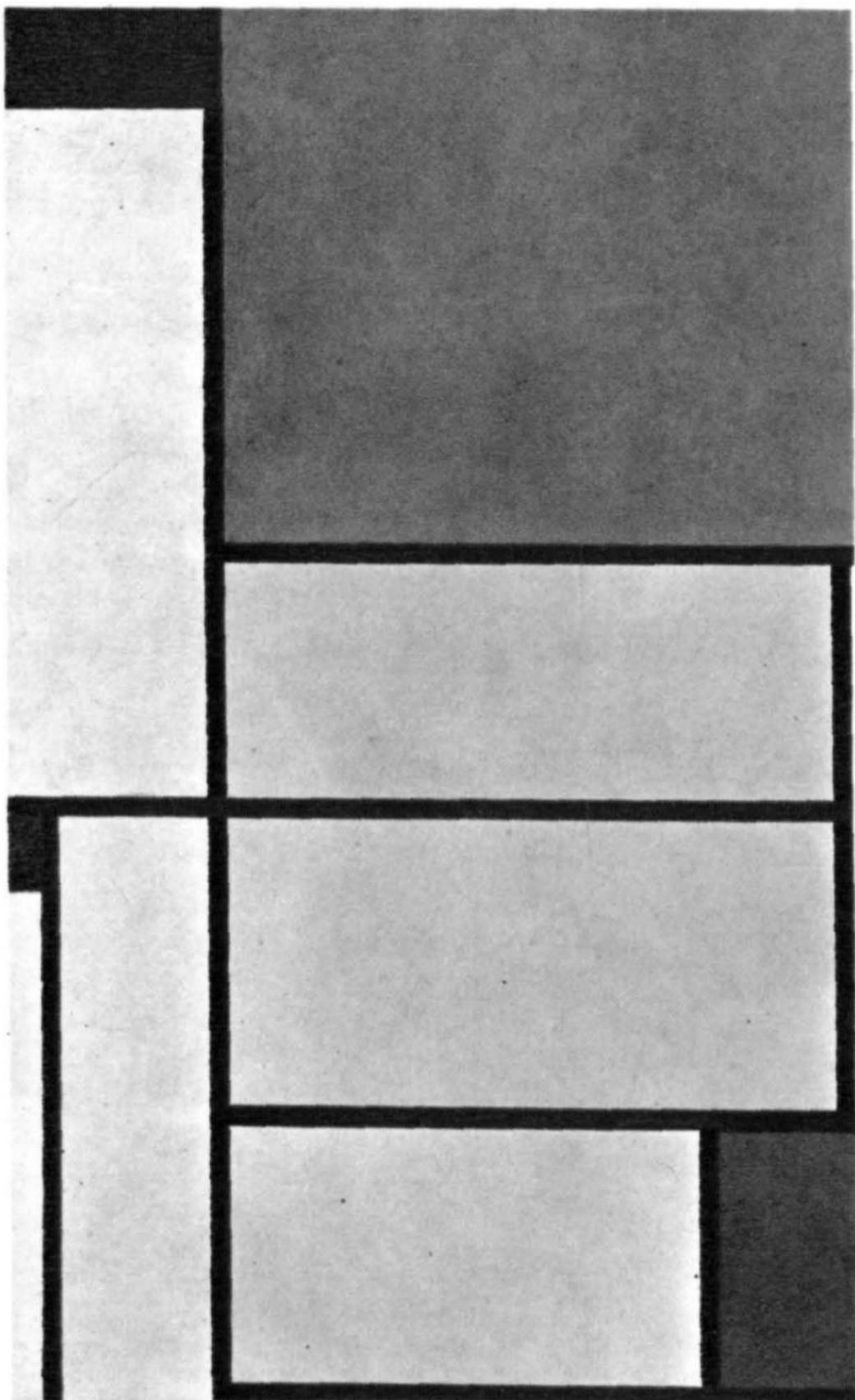
ENSAYOS



PIET MONDRIAN/COMPOSICION 14.

ABSTRACCION Y CREACION

Por ANTONIO MILLAN PUELLES



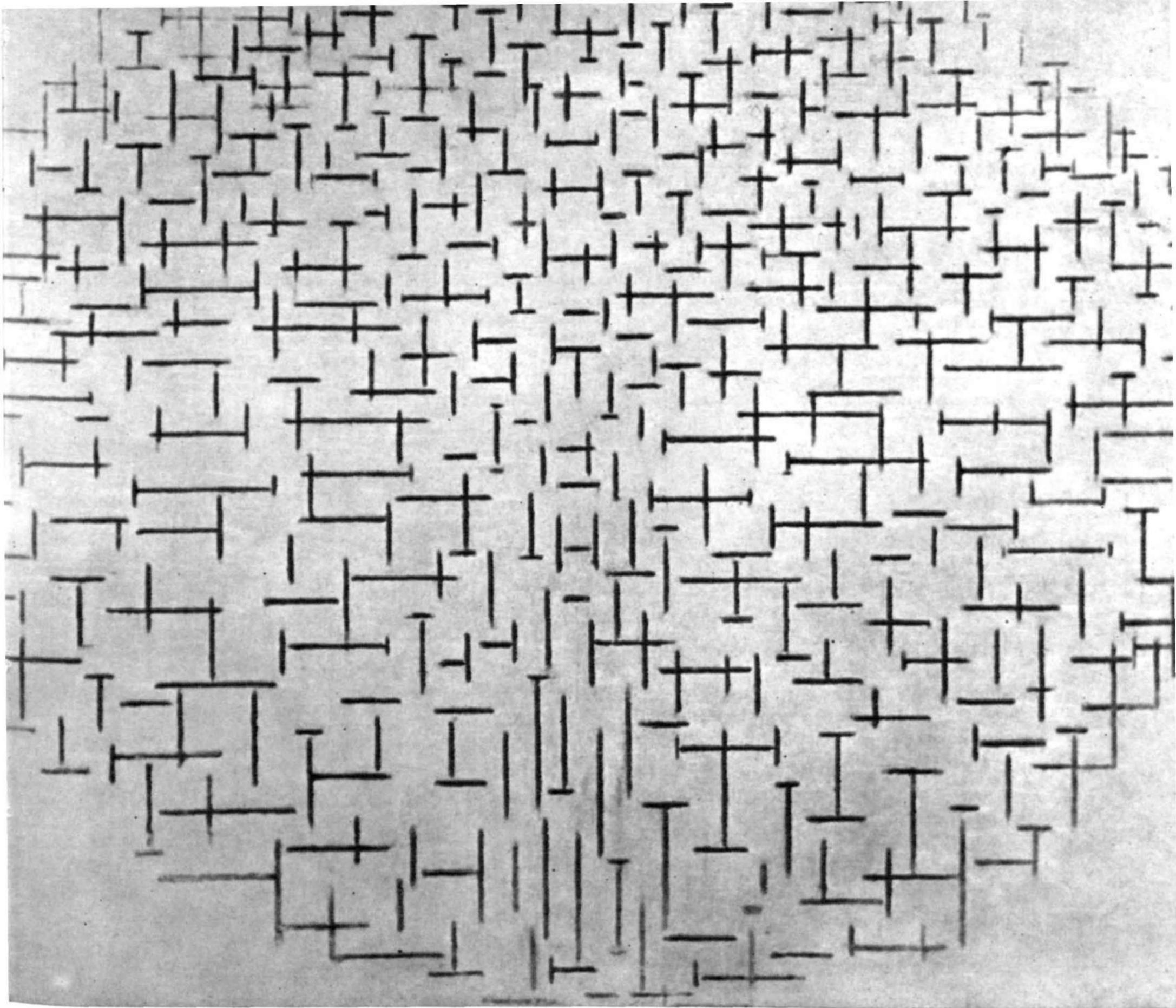
PIET MONDRIAN/CUADRO 1/1929.

EN LA PAGINA SIGUIENTE, PIET MONDRIAN/COMPOSICION 14/MAS Y MENOS.

Tal vez sea útil hacer algunas consideraciones sobre el sentido de lo que llamamos «abstracción», una palabra hoy más que nunca equívoca y oscura. Por lo demás, no es demasiado extraño que un profesor de Filosofía se ocupe de la cuestión, a menos que lo que hoy se exija a los de mi oficio sea que rivalicemos con los viejos pintores, haciendo, como quien dice, cuadros figurativos y concretos del espíritu y del ser en cuanto ser. En cualquier caso, el término «abstracción» no es tan misterioso y enigmático como nos empeñamos en hacerlo. Si se le ve a través de la etimología, su significación es bien sencilla. En realidad, abstraer no quiere decir otra cosa que extraer: sacar algo de algo, segregándolo de alguna circunstancia y compañía. Toda abstracción, por tanto, es un separar y un prescindir. Nos quedamos con algo que

nos interesa y nos desprendemos —o lo desprendemos— de lo que, por la razón que sea, no nos importa. Por último, y para cerrar este breve inciso filológico, digamos únicamente que la palabra «abstracción» se reserva, de hecho, para las extracciones que se hacen de una manera incruenta y puramente mental: sin ningún tipo de aparato quirúrgico ni otra herramienta que la facultad humana de entender.

Así las cosas, no cabe la menor duda de que la pintura ha sido siempre abstracta, aun en sus fases más figurativas y concretas. Porque lo que nunca han hecho los pintores es reproducir exactamente una realidad natural, por sencilla o modesta que ella fuere. Desde luego, tampoco lo han pretendido. Pero lo que en seguida hay que aclarar es que ello no se debe únicamente a no haberlo querido en modo alguno,



sino más bien a la decepcionante convicción de estar ante un imposible. La utopía de una perfecta imitación no es específicamente antipictórica. Para Leonardo da Vinci, «el espíritu del pintor debe ser como un espejo cuyo color es el del objeto reflejado, y que se llena de tantas imágenes como objetos se encuentran ante él» (1). En esta afirmación hay dos aspectos que, aunque sea de pasada, conviene distinguir: uno cualitativo y otro cuantitativo. Es el primero la norma de adaptar el espíritu al color del objeto. En oposición al trivial subjetivismo, según el cual «las cosas son del color del cristal con que se mira», Leonardo no sólo piensa que cada cosa tiene su color, sino que además quiere que el espíritu del pintor se adapte a él, ni más ni menos que como el espejo. Pero es la otra parte —la exigencia de que el número de imáge-

nes sea igual al de los objetos que hacen frente al pintor— lo que de un modo más claro patentiza la utopía leonardiana. Lo que Leonardo quiere es un imposible. No es tan sólo un capricho de los pintores lo que limita la mirada humana a un «sector» objetivo. Ni se trata, tampoco, de un simple defecto de la técnica, sino de algo propio del espíritu humano. En general, para captar bien alguna cosa, necesitamos prescindir de otras. Conocemos al precio de abstraer, iluminando una zona y dejando en la sombra el resto.

Dicho de otra manera y por el sistema de llevar las cosas hasta el límite: una total y pura imitación es, para el hombre, algo tan imposible como una pura y absoluta abstracción. Hasta el pintor más abstracto se ve en la necesidad de servirse de líneas y colores que, aunque él no lo quiera confesar, tienen de suyo

un origen concreto y bien empírico. Frente a este hecho, sólo aparentemente puede tener razón el «plasticismo puro» de un Mondrian cuando cree resolver todo el problema, en lo que toca a las líneas, por el sistema de eliminar todas las curvas. La recta no es simplemente una obra humana, ni está por completo desprovista de significación. La más elemental psicología lo sabe perfectamente; y lo saben también, a su manera, los pintores realistas. Por consiguiente, lo único viable es, dentro del campo de lo relativo, una mayor o menor imitación y una mayor o menor abstracción. La novedad del llamado «abstraccionismo» es el deseo de imitar lo menos posible: una pretensión, sin duda, opuesta a la del llamado realismo. Ahora bien, si un mínimo de abstracción y un mínimo de imitación resultan indispensables, lo que importa es saber si la esencia de la pintura —no sus indispensables condiciones— se encuentra más de un lado que del otro.

No deja de ser significativo que nada menos que el pintor Juan Gris acuda, justamente en este punto, al metafísico Kant. «Un filósofo —advierde Gris— ha dicho: los sentidos dan la materia del conocimiento, pero el espíritu suministra su forma» (2). Ello quiere decir, en nuestro caso, que lo importante no es el material que utiliza el pintor, y que, sin duda, viene de la Naturaleza, sino el modo y la forma de emplearlo: algo que siempre nace del espíritu. El problema, no obstante, puede reaparecer en otros términos, ¿pero por qué hay que emplear ese material de modo que el resultado no se parezca, o se asemeje lo menos posible, a la Naturaleza exterior?

Naturalmente, hay un comienzo de respuesta. El arte es creación. Y cabe todavía completar esto con la tesis de que el arte es, de suyo, lo contrario de un puro y simple imitar. La técnica de la copia y de la imitación tendría, sin duda, un valor, pero un valor extra-artístico, no artístico, de la misma manera que su efecto se mide por algo externo, es decir, por su relación con un modelo, y no en virtud de su intrínseca y propia calidad. De esta suerte, también se tendría la clave para explicar la existencia de las obras del arte figurativo que, sin embargo, son artísticamente valiosas. Lo son —habría que decir— no por el hecho de ser figurativas, sino a pesar de ello, o, lo que es igual, porque en sí mismas, e independientemente de su semejanza con un canon externo, poseen una innegable calidad y, en ocasiones, una calidad de excepción.

Sin embargo, esta «reconciliación» con los maestros del arte figurativo se vuelve contra el puro abstraccionismo. Si una obra, a pesar de ser imitativa, también puede tener valor artístico y aun de máximo rango, es preciso decir que tanto la imitación como la no-imitación son asuntos enteramente ajenos a la calidad de que se trata. El hecho de no ser figurativa no garantiza a una obra el valor artístico. Puede ocurrir que, además de no tener valor representativo, también carezca de categoría estética: máxima vacuidad, a cuyo lado es mucho más aceptable esa pintura a la que Pascal llamaba vana por la admiración que nos despierta hacia unas imágenes cuyos originales no admiramos.

Otro filósofo, Etienne Gilson, ha invitado a aceptar este «ingenuo» reto pascaliano, aplicable a todos los que creen que la pintura es, por su misma esencia, imitativa. No estoy precisamente en ese caso, puesto

que pienso que ni la pintura ni ningún otro arte (en el sentido estético de la palabra) es esencialmente imitativa, como tampoco anti-imitativa por esencia. Pero es claro que cabe admirar la imagen de algo que no admiramos, porque podemos apreciar la imitación, no solamente en lo que tiene de tal, sino también por lo que en ella existe de «intención»: por su dirección a lo esencial, es decir, por su acierto en captar a través, y aun en medio de un conjunto de rasgos accidentales, la sustancia de un ser o de una actitud. Saber subordinar a esta sustancia las circunstancias que la acompañan o envuelven es una innegable forma de talento y desde luego un evidente género de abstracción. «Saber ver lo esencial» es un atributo del espíritu, no de la fisiología de los sentidos. Y saber expresarlo no es exclusivamente una destreza de índole imitativa, sino también una facultad cuasi-creadora, porque la sustancia misma de las cosas es, en cierto modo, recreada por el espíritu que sabe hacerla suya y comunicarla a los demás.

Hay, en suma, muchos modos de crear y muy diversas formas de abstracción, entre ellas, también, la que se llama, como en monopolio, «abstracta». El hecho de que una obra sea, o deje de ser, significativa de otra cosa, nada tiene que ver con su jerarquía estética. Y la autonomía del arte es diferente de la pretensión de enclaustramiento, de la misma manera que la dignidad de la persona no se reduce a su capacidad de soledad. Por lo demás, hay veces en que lo que se juzga en el arte autonomía no es sino un cambio de dueño, como cuando se toman por modelo a las figuras de la matemática (Sedlmayr). El verdadero fondo de la cuestión se encuentra siempre en la necesidad de eliminar, en beneficio del arte, todo lo que para éste sea un estorbo (también, por tanto, la superfluidad). Y en ello estriba lo esencial de la abstracción que hay en toda obra artística. Gilson ha acertado a verlo con insuperable lucidez. «La verdadera abstracción —afirma— es el sacrificio querido, durante la ejecución de la obra, de todo lo que no es indispensable para la perfecta actualización de la forma germinal que está presente en el espíritu del pintor. Si se comprende esto, resulta accidental que el artista haga, o no haga, apelación a elementos representativos. Si no los usa por su aptitud representativa, sino tan sólo por su significación plástica, puede estar seguro de andar por el buen camino» (3).

Esta idea de Gilson es tanto más acertada cuanto que, en realidad, todo artista utiliza —con voluntad de imitación o sin ella— elementos de índole representativa, por muy remotos que éstos parezcan estar de las apariencias sensoriales de las cosas. La libertad creadora del artista no se mueve en un limbo inmaterial, ni el espíritu humano es el de un ángel, sino el de un ser que aspira a la libertad desde unas circunstancias naturales con los que, quiera o no, tiene que habérselas. La tendencia a la libertad es congénita al hombre y al artista. En general, ya es libre todo el que quiere serlo (Jaspers). Pero no es libertad la obsesión de la libertad.

1 *Cahiers de Leonard de Vinci*. París, Gallimard, 1942, cap. XXIX, volumen 2, pág. 194.

2 Cf. D. H. Kahnweiler: *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*. París, Gallimard, 1946, pág. 287.

3 *Peinture et réalité*. París, Vrin, 1958, pág. 286.



RETRATO DE BEETHOVEN/CARLOS VERGES.

LA CRITICA REALISTA EN TORNO A BEETHOVEN Y LA "AUFKLÄRUNG"

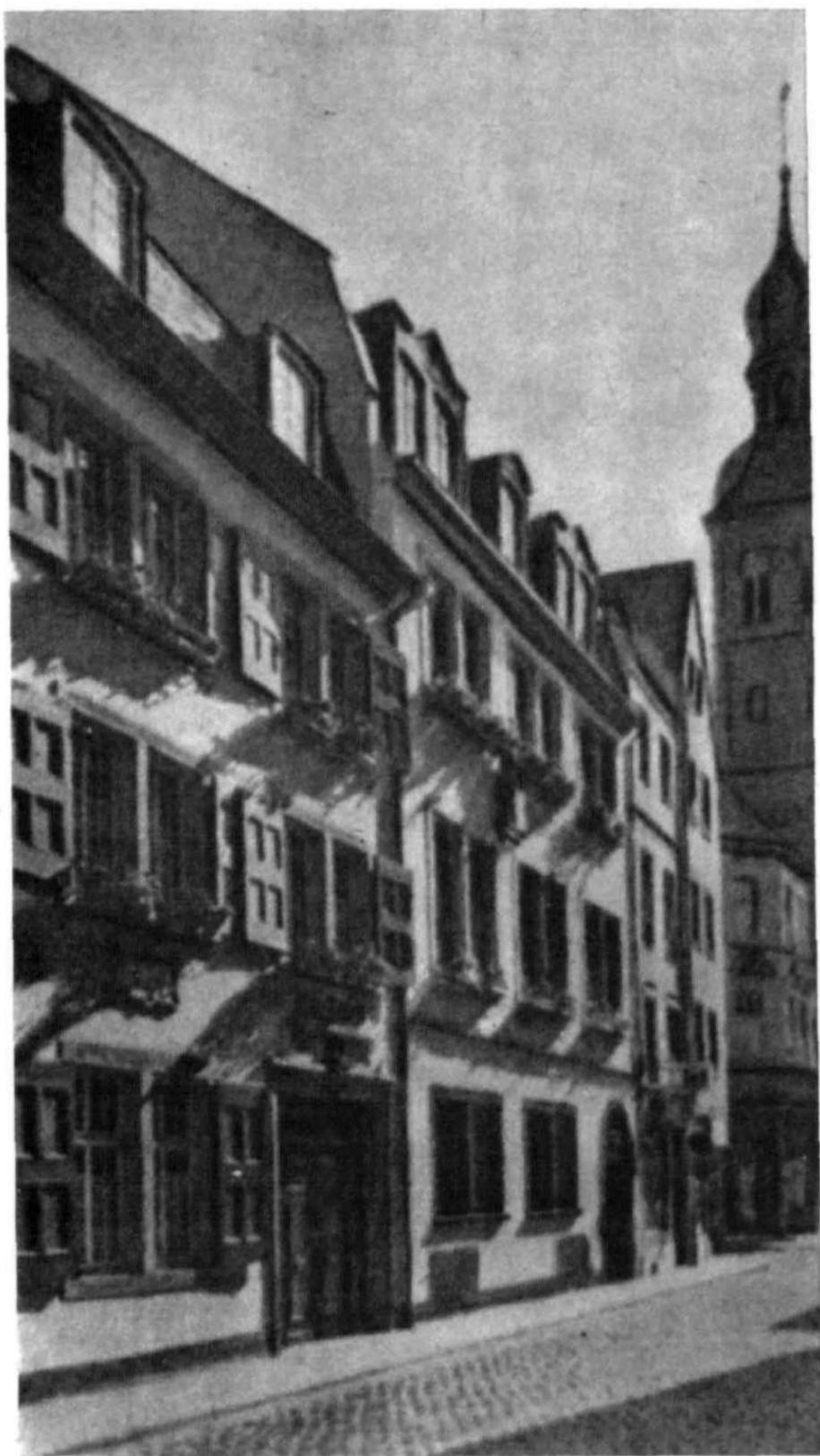
Por RAMON BARCE

HACE algunos años, Pietro Santi señalaba la necesidad de emprender una «crítica realista» de la música, es decir, de extraer, de los materiales concretos que constituyen la obra musical, consecuencias de orden histórico e ideológico, de la misma manera que se hace con la literatura y con las artes plásticas. Observemos que, dada una obra literaria cualquiera, el comentarista no suele tener dificultades especiales para deducir de sus contenidos explícitos e implícitos una serie de consecuencias de carácter histórico que van desde los condicionamientos del autor hasta las circunstancias políticas de su tiempo y de su tierra. Es una tarea tan obvia —no quiere decirse que sea fácil— que, en cualquier historia de la literatura que sobrepase el mero nivel del acopio de datos, aparece más o menos esbozada. En una historia de la música, en cambio, esta tarea suele estar casi eludida por completo, excepto en lo que concierne a lo estrictamente «biográfico», que, no sabemos por qué razón, ha sido generalmente hipertrofiado en las exégesis musicales.

Pero lo más grave no es esto. Lo más grave es que los datos para esas expansiones de tipo histórico (insistimos en que suelen ser sólo biográficas) no proceden de la música misma, sino de fuentes marginales (títulos, cartas, recuerdos), en tanto que en el caso de la literatura, la obra misma proporciona ya de por sí material suficiente para ese tipo de deducciones (aunque hayan de ser completadas luego con esas fuentes marginales).

Cuando nos acercamos, pues, a un compositor y tratamos de explicar su obra sobrepasando el terreno estrictamente técnico, surge de inmediato el problema: ¿puede realmente decirse algo de interés general y que proceda directamente de su obra misma? ¿Vale siquiera la pena intentar una vez más la conexión de las ideas generales con los datos inmediatos de las estructuras musicales? Yo creo que sí, que es preciso intentarlo siempre. Y lo haremos hoy a propósito de Beethoven, aunque nuestra exposición no pueda pasar, de momento, de un vagabundeo impreciso, sin sistema y tropezando con todos los obstáculos.

En 1941 publicó Erwin Leuchter su **Historia de la música como reflejo de la evolución cultural**. Se expone allí, de manera metódica e inteligente, la relación de la música de Beethoven con la Aufklärung, es decir, con la Ilustración humanista: «La ideología del siglo XVIII no hace sino marcar una nueva etapa en el proceso renacentista de individualización... El elemento característico, la fuente de energía que alimenta todas las actividades del siglo XVIII, es el anhelo de una definitiva liberación del individuo». Por lo que se refiere a los compositores, su posición social va a cambiar también: «En la época barroca, todos, desde los más insignificantes hasta los más excelsos, eran empleados. Creaban sus obras por encargo de una autoridad y recibían por su trabajo un sueldo mensual reducido... La etapa siguiente en el proceso de emancipación del artista es obra de la generación que vivió entre 1750 y el estallido de la Revolución francesa, y cuyo representante más genuino en cuanto a su aspecto social fue Wolfgang Amadeo Mozart. Mozart comenzó su vida artística como músico-empleado, que no podía emprender una gira de conciertos sin el permiso especial de su patrón, el arzobispo de Salzburgo. Pero en Mozart está ya despierto un espíritu de resistencia activa... Y cuando en 1777, su señor le deniega la licencia para un viaje de conciertos, renuncia al cargo y con él al sustento asegurado. Pretende vivir sólo para su arte. Pero el momento de la liberación social aún no había llegado. Tras años de lucha agobiadora por las necesidades más indispensables de la vida, muere Mozart en 1791, enteramente pobre y quebrantado. La simiente esparcida por la generación prerrevolucionaria germina durante la Revolución francesa. La generación que le sigue ya pudo gozar de los resultados de la lucha por la emancipación social del artista. Su representante más destacado en todos los aspectos es Ludwig van Beethoven». En conjunto, pues, estamos ante un proceso de individualización. ¿Cómo se cumple este proceso, **musicalmente**, en Beethoven? Dice Leuchter: «En una época de marcadas tendencias individualistas —cuya obra de arte resulta de la consideración del mundo desde el punto central del yo— la vida del artista y su obra constituyen una unidad indisoluble. Cada obra es una confesión personal del autor condicionada por los respectivos estados espirituales, anímicos y hasta materiales. Por eso, el conocimiento de la historia de

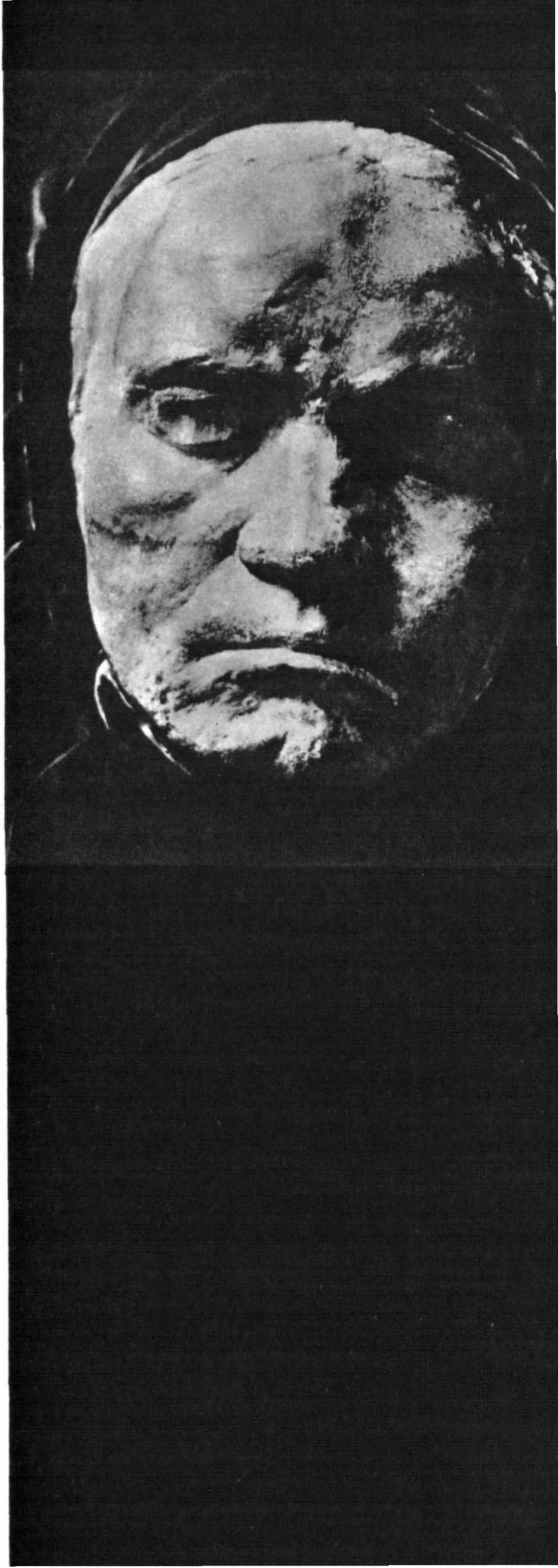


BONN/CASA NATAL DE BEETHOVEN.

la vida del artista es un elemento esencialísimo para el entendimiento de su concepción artística... Durante veinticinco años luchó Beethoven contra el destino adverso, y lo venció. Fue el triunfo del espíritu sobre la materia. El elemento **lucha y superación**, lema de la vida de Beethoven, es el impulso motor que mueve también su creación artística y determina el aspecto interior y exterior de su obra». Leuchter cierra así su argumentación con un regreso a las fuentes marginales de que hablábamos al comienzo, diseñándose de esta manera un círculo vicioso: la música de Beethoven es biográfica (y, por lo tanto, de ella podemos extraer su perfil humano), pero, para comprenderla, necesitamos justamente conocer bien su biografía. En el fondo, y a pesar de todo, Leuchter tiene razón. Pero este método, que se ha seguido habitualmente con los compositores románticos, puede llevar a excesos increíbles, como cuando Vincent d'Indy escribe, con la mayor naturalidad, que Beethoven no debió estar enamorado de Teresa Brunswick, porque la **Sonata, op. 78** a ella dedicada es «poco inspirada».

En tres detalles concretos centra Leuchter la actitud «iluminista» de Beethoven. Primero, el esquema de movimientos de las sinfonías de Beethoven varía de una a otra sin sujetarse al plan clásico: «La **Tercera** tiene una marcha fúnebre; en la **Quinta**, el último movimiento sigue sin interrupción al tercero; la **Sexta, Pastoral**, consta de cinco movimientos; en las **Séptima y Octava**, el movimiento lento está reemplazado por un allegretto, y la **Novena** ya se ha emancipado tanto de toda convención que en su último movimiento la voz humana se une a la masa orquestal». Segundo, los temas beethovenianos contrastan dramáticamente entre sí: «Beethoven sigue consecuentemente la ruta que lleva a la humanización completa de la expresión musical. Agota la potencia dramática inherente a la concepción bitemática al ahondar el contraste entre los temas que integran la forma. Tales contrastes punzantes, en que se manifiesta la situación íntima de Beethoven, penetran hasta en las mismas unidades constructivas de la composición, vale decir: en el tema. Es evidente que tal concepción ya se había acusado en la generación anterior a la Revolución francesa, pero sólo en Beethoven llegó a la perfección». Tercero, la armonía y el plan tonal están determinados por la expresividad: «Es el primero que puso conscientemente la armonía al servicio de la expresión emocional, y que arremetió contra el predominio de una tonalidad dentro de una misma composición. Para él ya no existe la obligación de ceñirse a una elaboración estrictamente tonal. Si así lo pide la expresión, no vacila en cambiar abruptamente la tonalidad para hacer resaltar un vuelco en el estado anímico».

Vamos a detenernos en estos tres rasgos intentando un mayor acercamiento a la materia musical. Por lo que respecta a la sucesión de los movimientos se precisa una explicación previa, y no sólo para el lector no músico, pues los historiadores, estetas y musicólogos han pasado generalmente por alto una cuestión tan importante y tan atractiva. Puede ocurrir que una obra musical conste de un solo decurso, sin interrupciones largas y sin cambios radicales en la temática. En este caso, los clásicos mantenían durante toda la pieza el mismo tempo, es decir, la misma velocidad. Pero puede ocurrir también —y es lo más corriente— que la obra conste de varios fragmentos absolutamente cerrados y hasta cierto punto independientes, separados por pausas extensas. En este caso, el compositor se ocupa de que unos fragmentos sean rápidos y otros lentos, e incluso de ordenarlos de manera que a uno lento siga otro rápido. Se trata, claro, de sen-



MASCARILLA DE BEETHOVEN.

cillos procedimientos psicológicos: dos piezas lentas seguidas podrían producir cansancio en la atención (ya que se supone habitualmente que las piezas lentas son de más difícil escucha que las rápidas o moderadas). En la suites de danzas de Bach o Haendel alternan danzas rápidas, lentas y moderadas. En los conciertos italianos, por ejemplo en Vivaldi, la estructura suele ser: rápido-lento-rápido. Es decir, el movimiento inicial arranca briosamente de modo que arrastre la atención del oyente y que haga notar que la música «irrumpe». Luego viene un tiempo lento, meditativo. Y para acabar, un nuevo tiempo rápido que suele terminar brillantemente para dejar un gusto final de exaltación y de fuerza conclusiva. Este esquema responde tan bien a las exigencias de la audición que se ha mantenido más de dos siglos como ineludible, a través de Haydn y Mozart, de Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms. Con Haydn vienen dos modificaciones sustanciales: la aparición de una introducción lenta (antes del primer tiempo rápido) y la inclusión definitiva de un cuarto movimiento, el minueto (es decir, una danza moderada). La introducción lenta es una preparación psicológica antes de la «irrupción» de la música, un poco como si del acervo caótico de los sonidos comenzaran a surgir organizaciones imprecisas. Uno de los mejores ejemplos es el de la **Sinfonía El reloj**, de Haydn. En cuanto al cuarto movimiento, se sitúa en el interior, no en los extremos de la sinfonía o de la sonata, de manera que el esquema rocó de los tiempos de una sinfonía es generalmente: Allegro (con o sin introducción lenta)-Adagio-Minueto-Allegro. Lo que, traducido a velocidades, nos da: rápido-lento-moderado-rápido. Como vemos, es el mismo esquema del concierto barroco, pero ampliado.

Beethoven en realidad no aporta ningún cambio esencial al sistema. La introducción lenta se mantiene en varias de sus sinfonías con la misma intención que en Haydn. El minueto queda aún en dos de las sinfonías, y en las restantes es sustituido por un scherzo, pieza generalmente moderada o rápida y de carácter juguetón o humorístico. La sustitución es lógica, ya que el minueto era una danza anticuada. Es verdad que en la **Tercera sinfonía** hay una marcha fúnebre, pero esto no altera nada el procedimiento, ya que es, naturalmente, el tiempo lento; diríamos, tan sólo, que en este caso el tiempo lento se ha cargado de un significado determinado. La sucesión de movimientos finales en las sinfonías **Quinta** y **Sexta** tampoco ofrece novedad esencial. El allegretto de la **Séptima** es sólo aparentemente un tiempo rápido; el efecto es más bien de marcha fúnebre. En la **Octava sinfonía**, la saturación de tiempos rápidos está compensada por la aparición de un minueto y por el carácter leve de la obra.

¿Podemos constatar el individualismo de la Aufklärung en la disposición de los tiempos de las sinfonías de Beethoven? En principio, creo que no. Ahora bien: además de las sinfonías están los cuartetos y las sonatas, donde encontramos mejores ejemplos de alteración del orden clásico. En su biografía de Haydn, Pierre Barbaud sostiene la interesante teoría de que Haydn, en sus sinfonías, mira sobre todo al público, mientras que, al mismo tiempo, en sus cuartetos, trabaja experimentalmente. En parte —por lo que se refiere a los movimientos— se podría observar en Beethoven algo semejante, pero no en los cuartetos, sino más bien en las sonatas para piano. La última de ellas, la **Sonata, op. 111**, sí que presenta novedades asombrosas en la distribución de los movimientos. Estos son sólo dos grandes secciones. La primera es un allegro precedido de una introducción lenta; la segunda, un adagio cuya constitución temporal es sorprendente: comienza

con una figuración en corcheas con puntillo, para seguir luego en semicorcheas y después en fusas. De esta manera, sin cambiar aparentemente de tempo, la velocidad aumenta al disminuir los valores y con ellos el «pulso» metronómico. El esquema general es: Introducción lenta-rápido-lento. Justamente lo contrario de lo habitual; pero, además, como hemos indicado, la sección final muestra fluctuaciones muy apreciables de tempo en la audición.

Si hemos insistido mucho en esta cuestión de los movimientos es porque creemos que se puede sacar alguna conclusión a nivel de la historia de la cultura. Del esquema de Vivaldi (rápido-lento-rápido) podemos inferir un modelo psicológico con sólo dos posibilidades. Del de Haydn-Mozart (rápido-lento-moderado-rápido), una posibilidad más, que es justamente el equilibrio cortesano representado por el minueto. En Beethoven, la aparición del scherzo en lugar del minueto significa que el equilibrio cortesano ha desaparecido, y que en su lugar entra una posibilidad nueva de contraste. Por otra parte, una marcha fúnebre en el tiempo lento indica el refuerzo expresivo y una búsqueda de significados más explícitos. En conjunto, lo que el esquema beethoveniano muestra en las sinfonías es, frente a Haydn-Mozart, la presentación más clara y contrastada de estados de ánimo, lo cual es, sin duda, un claro síntoma del aumento del sentir individualizante de la Aufklärung. Casos como el de la **Sonata, op. 111** implican ya una auténtica liberación de la personalidad, ya que se acercan a la forma única para cada obra, a la elaboración específica de un modelo para cada pieza musical, rechazando las fórmulas generales.

Acerquémonos ahora al segundo rasgo: al ahondamiento en el contraste temático como fórmula para representar musicalmente el dramatismo contrapuesto de las diversas actitudes humanas. Para demostrar este aserto es preciso —como en el caso anterior— que las diferencias con el tratamiento temático entre Beethoven y sus predecesores no dejen lugar a dudas. Los más inmediatos de estos predecesores son Haydn y Mozart. En ellos, el principio de individualización temático comienza a afirmarse, pero tal principio está muy poco teñido aún de psicologismo. Cuando son presentados dos temas, su oposición sirve a un objetivo de construcción, pero no nos coloca sentimentalmente ante oposiciones de pasión humana. En Beethoven, en cambio, este carácter es casi obvio, incluso por el desarrollo de los elementos temáticos y por la energía con que son subrayados los contrastes. Escucho en este momento el comienzo de la **Sonata, op. 57, Apassionata**, y experimento la sensación de que huelga toda explicación ante una dialéctica tan explícita de los sentimientos. Al despliegue tranquilo del primer tema, pianissimo y sombrío, suceden estallidos espasmódicos de semicorcheas veloces que corren hacia arriba y hacia abajo en torbellino. A pasajes de sonoridad muy tenue siguen otros de furiosa dinámica. De esta manera —grandes diferencias de velocidad y de volumen, así como de articulación y de tesitura (utilización de zonas agudas o graves muy separadas)—, los temas adquieren una individualidad máxima y se distinguen nítidamente entre sí. Esta es una de las razones por las que la música romántica —que seguirá este camino a partir de Beethoven— permite fácilmente que los temas se recuerden bien. Podemos añadir que, una vez que el tema ha sido presentado varias veces y dotado de características típicas, su reaparición constituye ya de por sí una intervención dramática: el tema se ha convertido en personaje, en protagonista. Esta propiedad fue sistematizada después por Wagner para



ENTIERRO DE BEETHOVEN/LITOGRAFIA DE FRANZ STOBER.

la designación musical de los personajes y de los conceptos y sentimientos en sus dramas (el **leit motiv** o motivo conductor), pero en Beethoven, aun dentro de la abstracción de la música sinfónica o de cámara, este papel representativo está muy patente.

Queda por añadir una cosa: al adquirir el tema la personalidad necesaria, se hace posible la llamada «variación de carácter»: el tema puede ser deformado de mil maneras y así obtendrá nuevos matices psicológicos. Un tema puede aparecer retorcido, troceado, interrumpido, acelerado, más lento, con otros timbres u otras armonías, ornamentado, solo o acompañado de otras voces. En cualquier caso, se desprenderá casi naturalmente del tratamiento de la variación algo como un «carácter» nuevo que puede interpretarse correctamente como un cambio psicológico, como una modificación del sentimiento. El tema inicial de la **Apasionata** es llevado de unos contextos a otros; a veces parece arrastrarse por el suelo; a veces vuela, o canta, o gime. Esto no son metáforas. Es una realidad absoluta, que el compositor del siglo XIX conseguía con sólo introducir determinadas modificaciones, ya que, dentro de una tonalidad dada, cada intervalo equivalía casi a una sigla del sentimiento. Cuando Beethoven —por ejemplo, al final de la marcha fúnebre de la **Tercera sinfonía**— nos presenta el tema funerario deshilvanado, roto, incompleto, la expresión no puede ser más explícita. Podemos decir que es un procedimiento técnico, y efectivamente lo es; pero tan evidentemente cargado de expresividad inequívoca que su aparición produce

casi automáticamente un sentimiento de desolación o acabamiento. Insisto en que no se trata de sensaciones gratuitas que puedan experimentarse arbitrariamente, sino de datos patentes que el compositor ha puesto con toda consciencia y que el oyente recibe correctamente.

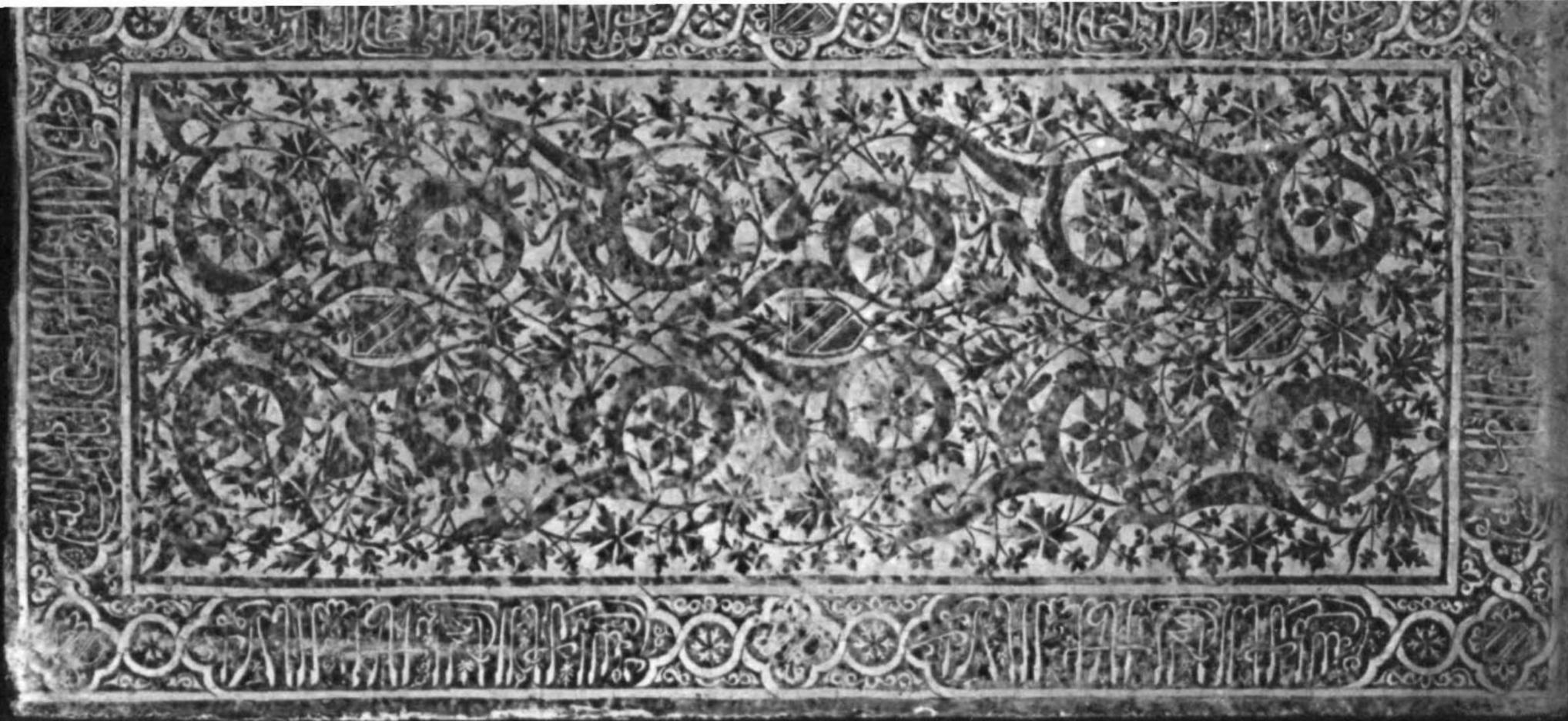
La armonía y la tonalidad «al servicio de la expresión emocional», como dice Leuchter, representan una realidad igualmente tangible. Desde el punto de vista técnico, esa nerviosidad armónica ha sido señalada justamente por Olivier Alain: «La armonía está al servicio de la arquitectura dinámica, y en este sentido es en el que Beethoven ha producido sus mayores hallazgos, sus verdaderas audacias, a través de la elipsis y de la condensación; poliarmonía disonante por anticipación de un acorde antes de terminar el precedente (trémolo 4-5 sobre el arpeggio 1-3-5 en la **Tercera sinfonía**: armonía de dominante sobre armonía de tónica; séptima disminuida o novena sin fundamental sobre la primera inversión del acorde de tónica en la **Novena sinfonía**; canon de intervalos cayendo en falso en la sonata de **Los adioses**, etcétera). Todo ello para subrayar la violencia, la urgencia de la intención significativa, para hacer más notorios los grandes momentos articulatorios de la construcción formal». Podemos ver aquí una intención muy semejante a la del contraste temático: expresar inequívocamente las coyunturas, hacer visibles (audibles, en nuestro caso) los miembros del decurso, individualizar al máximo los

elementos. Un cambio brusco de tonalidad puede venir exigido, en Beethoven, por un cambio de situación psicológica. No es esto, desde luego, una novedad absoluta, pues cosas semejantes se encuentran —en otro mundo armónico— en el Renacimiento, en Gesualdo de Venosa y en Claudio Monteverdi; pero en Beethoven tal dramatización constituye un verdadero sistema. Al mismo género de expresivización pueden asimilarse los silencios expectantes que surgen en muchas obras de Beethoven y que rompen el discurso sonoro sin ninguna función constructiva especial, sino sólo para provocar una tensión emocional.

¿Hasta dónde podemos llegar en este tipo de exégesis? Ya Schopenhauer señaló un límite: «En una sinfonía de Beethoven oímos al mismo tiempo la voz de todas las pasiones, de todas las emociones humanas; alegría y tristeza, afecto y odio, temor y esperanza, etcétera, en grados innumerables pero, por así decirlo, en abstracto, sin ninguna particularización; es su mera forma sin la sustancia, como un espíritu sin materia». Para Schopenhauer, la música expresa directamente la voluntad del universo, y en ella no es posible rastrear una concreción más allá de los estados generales anímicos. El crítico vienés Eduard Hanslick, el amigo de Brahms, en su conocido libro **De lo bello musical**, intentó dar un paso adelante. La música, viene a decirnos Hanslick, no está capacitada para la expresión concreta de sucesos o ideas, pero sin duda todos los componentes personales e históricos inciden sobre el compositor y a través de él sobre la obra por un proceso misterioso cuyos vericuetos no podemos sondear. Esta idea del «misterio» de la creación musical —una idea afortunada que resumía bien la actitud espiritual del siglo XIX— ha sido modernamente retomada por el crítico italiano Massimo Mila, que escribe, a propósito de Beethoven: «El hombre que en su música se expresa con tanta fuerza no es ya sólo el hombre de sensibilidad afectiva que se había manifestado en la música de los dos siglos anteriores, sino un hombre con ideales determinados, un hombre dotado de conciencia moral autónoma. Los movimientos ideológicos que, desde el **Sturm und Drang** al romanticismo, fueron constituyendo poco a poco, en el paso del siglo XVIII al XIX, el ideal de la libertad humana codificado en la filosofía de Kant, alimentaron por un misterioso proceso de fertilización su inspiración musical». En este punto es donde la crítica realista de que hablábamos al comienzo tiene obligación de intervenir para desvelar, hasta donde sea posible, ese «misterioso proceso» gracias al cual las ideas se transforman en música, y, como correlato necesario, la música expresa unas ideas que han de ser identificables y reconocibles.

Los dos intentos recientes más significativos en este terreno provienen de la estética marxista y se deben a György Lukács y a Ernst Fischer. Lukács engloba la música en el proceso general trabajo-arte, y siguiendo la teoría de Karl Bücher, asigna a la música un origen laboral; con ello obtiene una coherencia completa su sistema, aunque los casos concretos no pudieran ser explicados sociológicamente. Este punto de vista cae fuera de nuestro tema, y, por otra parte, el lector que se interese por ello puede encontrar una extensa discusión pormenorizada de dicha teoría y de sus limitaciones en mi ensayo **Comentarios a la estética de Lukács** (revista «Sonda» n.º 5, abril 1969, Madrid). El intento de Fischer, mucho más modesto pero perfecta-

mente centrado en el problema que nos ocupa, se encuentra en las páginas 218-237 de la traducción española de su libro **La necesidad del arte** (Barcelona, 1967). He aquí los párrafos esenciales: «... Esta vida profunda no es una cuestión de forma pura o de puro espíritu: surge de la manera definida y específica con que Beethoven reaccionó ante las incitaciones de su época; pertenece al mundo **real**, en el que no hay alegría ni sufrimiento en abstracto, sino únicamente sufrimientos motivados y alegrías motivadas. La marcha fúnebre de la **Sinfonía heroica** no es un luto, un dolor en abstracto, sin ningún significado específico: es un luto heroico cargado de emoción revolucionaria... Del mismo modo, en la **Novena sinfonía** la alegría que estalla en el movimiento coral no es una alegría **cualquiera**, no es una alegría abstracta, sino una alegría nacida de inmensas contradicciones, a pesar de y contra el abatimiento y la desesperación: es la negación de esta desesperación con una forma infinitamente consciente; es una alegría que presupone las masas urbanas, que no tiene nada que ver con el regocijo rústico, con las cosechas y las danzas campesinas. Por otro lado, si examinamos el **contenido** de las últimas obras de cámara de Beethoven constataremos que expresa una terrible soledad; pero no una soledad abstracta; es algo muy distinto de la soledad del ermitaño o del campesino bloqueado por la nieve en su cabaña: es la soledad urbana, la nueva soledad surgida al mismo tiempo que las masas en el mundo burgués moderno, que encontró en Beethoven su nueva expresión musical. En otros términos, si no nos limitamos a dar un vistazo superficial a la obra de Beethoven, descubriremos en ella no todas las pasiones y emociones humanas en abstracto y sin ninguna particularización (como decía Schopenhauer), sino, al contrario, algunas pasiones y emociones muy específicas, desconocidas en esta forma particular por las épocas precedentes». Esta larga cita de Fischer muestra un tanteo por el terreno de la crítica realista, tanteo muy estimable pero que está más lejos de las comprobaciones factibles que los detalles que hemos ido acumulando hasta aquí. Pues no se trata ya de deducir de la arquitectura musical los impulsos ideológicos y psicológicos que la originaron, sino de extraer una idea de conjunto, una síntesis que se apoya tan sólo en la sensación global y que acude a muchos datos externos a la obra (a las fuentes marginales). Sin embargo, pese a las críticas que se pueden hacer al texto de Fischer, hay aquí un pequeño, pero concreto progreso, sobre el punto de vista de Schopenhauer. La música puede expresar no solamente un sentimiento en general, sino algo así como sentimientos (o sensaciones, actitudes, etcétera) «especializados», aunque no hasta el punto que quiere Fischer (por ejemplo, la marcha fúnebre de la **Heroica**, en efecto, no es un luto abstracto, sino un luto heroico: la razón técnica es el empleo de una marcha solemne, que forzosamente evoca un cortejo; lo que ya no puede suscribirse apoyándose en la estructura sonora es que ese luto esté «cargado de emoción revolucionaria»). No puede predecirse hasta qué hondura alcanzará este nuevo tipo de análisis en los próximos años. Es posible que la ciencia musical —que en este terreno de la hermenéutica tiene muchos precedentes ilustres— encuentre pronto un camino fértil en el que las viejas concepciones estéticas desemboquen en el pensamiento social de nuestro tiempo.



AZULEJO «DE FORTUNY»/SIGLO XV/INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN/MADRID.

CERAMICA DE REFLEJOS METALICOS

Por ISABEL DE CEBALLOS-ESCALERA CONTRERAS

En la Edad Media, España logra con su cerámica una superioridad y hegemonía artística y técnica total en Europa, gracias a la afortunada mezcla, que es constante en el arte español, de elementos árabes y cristianos, que se cruzan e influyen, siendo su resultado de una originalidad y belleza sorprendente, única en el mundo. En la cerámica, esta afortunada aleación llega a su cenit con la maravillosa «loza dorada» o de «reflejo metálico». Los áureos matices que la decoran recuerdan los rayos del sol y hasta su trayectoria es la misma: comienza en su nacimiento con pálidos y plateados reflejos de amanecer, y va aumentando su intensidad haciéndose el dorado cada vez más vivo, de radiante mediodía, acabando en su ocaso con rojizas irisaciones como el sol poniente que desaparece en el horizonte.

Aunque el origen es oriental, toma carta de naturaleza en España y puede considerarse como una muestra típica del arte hispano, tan lleno de contrastes y matices.

Llega a la Península con los árabes desde Persia y Mesopotamia —se han encontrado fragmentos importados— y pronto comienza a fabricarse en España, acaso por alfareros orientales. Del siglo x se han hallado en Azzahara, Bobastro, Medinaceli y Málaga fragmentos de platos y vasijas con pálido reflejo amari-

lento o castaño. Se tienen noticias de que en el siglo xi seguían produciéndose «escudillas doradas» y, en el siglo xii, entre otros lugares, Calatayud tenía alfares, y Málaga era famosa por su loza dorada, que ya exportaba a Italia y otros países del Mediterráneo. Los hallazgos y las excavaciones aclararán este período todavía algo incierto.

Ya en el siglo xiii, los talleres reales fabricaban grandes piezas en Málaga y Granada, principalmente para los maravillosos palacios andaluces que necesitaban un ornato cerámico a tono con los tallados mármoles y exquisitos bronce y marfiles.

Crean en estos alfares piezas tan extraordinarias como los famosos «jarrones de la Alhambra», grandes ánforas de macizas asas decoradas con atauriques, talismanes, manos de Fátima, motivos florales e inscripciones en grandes y decorativas letras cúficas, en las que se lee unas veces una palabra suelta repetida: «El poderío», por ejemplo, en el jarrón encontrado en la cartuja de Jerez; o poéticas leyendas, como estas: «Toda fuente brota pareciendo la más perfecta corriente, y acrece benignidad y excelentes dichas». «Y afirma el recuerdo de la felicidad y de la pobreza que desvaneció mañana y tarde la fortuna del tiempo», como se ven alrededor del jarrón de Hornos, ambos actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. So-



lamente se conservan en el mundo, completos, ocho jarrones de este tipo; los primeros sólo decorados en oro, más chatos, con los motivos en zonas horizontales, como este primero del Museo Arqueológico Nacional y los de Leningrado, Palermo y del Instituto Valencia de Don Juan, del siglo XIII y principios del siglo XIV. Y más esbeltos, y decorados algunos con azul, los del Museo de la Alhambra de Granada, Estocolmo, y el segundo del Museo Arqueológico Nacional, de mediados y fines del siglo XIV.

También se cubrían las paredes con azulejos, tradición que se conserva en España durante muchos siglos y que ahora vuelve a renacer en la moderna decoración. De tamaño extraordinario y de reflejo metálico son dos azulejos, ya del siglo XV: el llamado de Fortuny, en el Museo del Instituto Valencia de Don Juan, con inscripción en el borde glorificando a Yusuf III (1408-1417) y centro relleno de atauriques, follajes y escudos de la banda nazaríes, y el otro del Museo Arqueológico Nacional, con el mismo decorado y zancudas, pero sin borde.

Azulejos con reflejo metálico de tipo cristiano se hicieron en Andalucía en relieve, con motivos góticos de «Claraboya», y más tarde, en el siglo XVI, con adornos hechos a molde, para techos, «Por Tabla». Con la técnica de «Cuenca» o «Arista» se utilizaban para arrimaderos o zócalos revistiendo las paredes, imitando los suntuosos brocados, o con ricos blasones.

También se imitaron con esta técnica los pintados con escudo Nazarí de la Alhambra de Granada.

La técnica de la fabricación de la cerámica de reflejo metálico era muy compleja, de cochura múltiple; tomaban la arcilla, decantándola repetidas veces hasta lograr una masa fina y compacta que amasaban; con ella moldeaban a torno las piezas que dejaban al aire para que se oreasen y luego las sometían a una primera cochura. Ya cocidas, eran sumergidas en un líquido formado por una mezcla de sales de estaño y plomo con sílice y galena como fundente. Si la decoración tenía parte azul, pintaban con cobalto encima de la capa blanca y la sometían a una segunda

cochura a una temperatura alta, de 900 a 1.000 grados. Salía ya esmaltada en blanco y azul y entonces comenzaban la parte más difícil, la tercera cochura, para conseguir el dorado. El reflejo metálico se lograba con una mezcla de sulfuros de cobre y de plata desleídos en vinagre. Le pintaban los adornos con una pluma de ave y se volvían a introducir en el horno a una temperatura bastante inferior, de unos 500 a 600 grados; en esta fase, los hornos se alimentaban con una leña aromática, como el romero, el brezo o la retama, que al quemarse producen una gran cantidad de humo, y al tener casi cerrados los tiros de los hornos, por la escasez del oxígeno, el fuego reducía los óxidos metálicos logrando el reflejo. Como dependía de tantos factores el éxito, cuando los cacharros salían, negros por el humo, del horno, la expectación tenía que ser enorme al frotarlos con esparto y surgir el brillo dorado, unas veces pajizo, otras castaño u oliváceo, con irisaciones nacaradas siempre y siempre maravillosas.

Las formas en la primera época son muy variadas, utilizando algunas de procedencia oriental y creando nuevas; los platos son lo que abundan extraordinariamente. Se colgaban de las paredes en aquellos castillos y palacios aún desguarnecidos de muebles y que se hacían habitables a fuerza de alfombras, tapices y almohadones, y tenían un efecto decorativo fabuloso. Los perfiles y tamaños eran diversos, desde los hondos sin borde, como jofainas o cuencos, a los de borde estrecho y poco marcado. Son frecuentes los «braserillos», forma muy original; las escudillas, los tazones y los tarros de botica; otras piezas de forma son las orzas de dos y cuatro asas, los botijos, alcuzas, jarros, barriletes, candiles de pie alto, maceteros o «alfabreguers» y pilas con tapa.

Las ánforas desaparecen y como recuerdo sólo conocemos en pequeño tamaño los dos jarroncitos que se encuentran en los museos de Bolonia y del Ermitage, de macizas y onduladas asas.

Málaga fue el principal puerto exportador del reino granadino; pero con la presión cada vez más acentuada del ejército cristiano, las dificultades en las comunicaciones aumentan y los obreros árabes van emigrando a las comarcas limítrofes, en donde la vida era



TARRO DE BOTICA DE TIPO MUSULMAN/MANISES/SIGLO XV/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

PLATO DE TIPO MUSULMAN CON ALAFIM/MANISES/SIGLO XV/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.



PLATO CON ATAURIQUES DE TIPO MUSULMAN/SIGLO XV/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.



más fácil y el comercio cada vez más desarrollado. Por otra parte, encontraban allí un ambiente familiar, y la protección de los grandes señores cristianos, como los Boil, quienes, en el reino valenciano, atrajeron a los alfareros malagueños, almerienses, murcianos y granadinos, instalando alfares en sus dominios.

Así pues, estos «cristianos nuevos» o «moriscos» continúan creando sus obras cerámicas de reflejo metálico con la misma difícil y secreta técnica, al principio con idéntica decoración de tipo árabe: alafias, piñas y cartuchos entre atauriques y caracolillos en oro y azul, pero con escudos cristianos.

Su éxito y difusión fueron pronto prodigiosos, no sólo en España, donde esta cerámica que recordaba los más ricos metales satisfacía el deseo de ostentación, sino en todos los países de la Europa de entonces, para los cuales el matiz exótico y oriental era un atractivo más. Intentaron imitarla, pero el secreto de su fabricación era impenetrable, y como ocurrió en el siglo XVIII con la porcelana, los esfuerzos de los espías fueron inútiles y tuvieron que contentarse con encargarse vajillas a los alfares valencianos.

El centro productor más conocido fue Manises, a cuyos alfares se atribuye casi toda la loza hispanomorisca valenciana, aunque tuvieron que ser numerosísimos los alfares en esta región.

En el siglo XV empieza a implantarse el estilo gótico en la decoración, aunque siempre quedaban recuerdos musulmanes, en su horror al vacío, por ejemplo, y comienzan a predominar las series cristianas. Son muy numerosas y a veces se mezclan los elementos de varias de ellas, aunque ninguna pieza se repite jamás. Citaremos las principales para no hacer interminable la relación: la serie del «Ave María», que debe su nombre a la leyenda «Ave María Gratia Plena», que en góticas letras azules cubren el borde de los platos (siempre con orificio para colgar en la pared), en cuyo centro destaca una figura humana, un animal o una gran inicial, también en azul sobre menudos y variados motivos vegetales en oro y azul. Otras series famosas son las de «Hoja de Perejil» y la de «Nueza Blanca», con la que se decoraban magníficas piezas, grandes platos, «braserillos» y jarras en azul fuerte de cobalto y oro muy puro, dibujo menudo y fino que cubre el cacharro, destacando en el centro un escudo nobiliario. Gracias a estos escudos podemos muchas veces fechar exactamente estas cerámicas y conocer la familia y país de sus poseedores. Este tipo tuvo gran aceptación en Italia, pues abundan blasones de nobles italianos como los Médicis, los Borgia, etcétera, y otros toscanos no identificados. Más aún, tanto éxito tuvo que fue imitada posteriormente en la cerámica que llama el gran erudito Ballardini «italomoresca», que es una estilización de esta decoración. Ejemplares magníficos posee el Museo Arqueológico Nacional y el Instituto Valencia de Don Juan, que tienen las dos mejores colecciones de esta loza que existen. En el Museo Lázaro Galdiano se encuentran dos «braserillos» de gran tamaño. Barcelona, en sus museos de Arte, también tiene otra gran colección de esta pieza, por no hablar más que de las principales colecciones en España. En el resto de Europa y en América (en la Hispanic Society) se encuentran en los mayores museos, en las colecciones, tesoros de iglesias y catedrales, en donde siguen brillando dulcemente recordando con sus reflejos el sol de España.

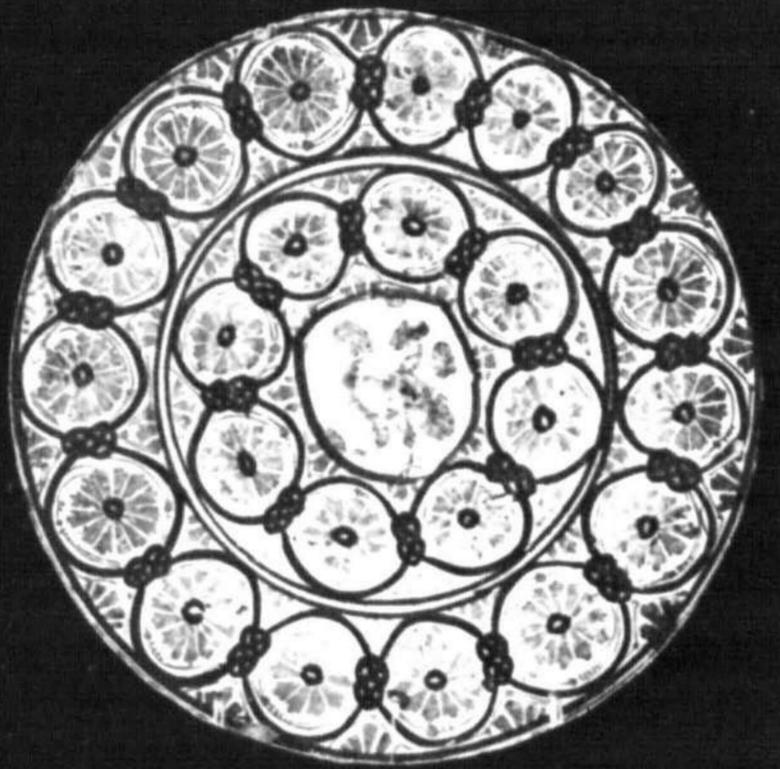
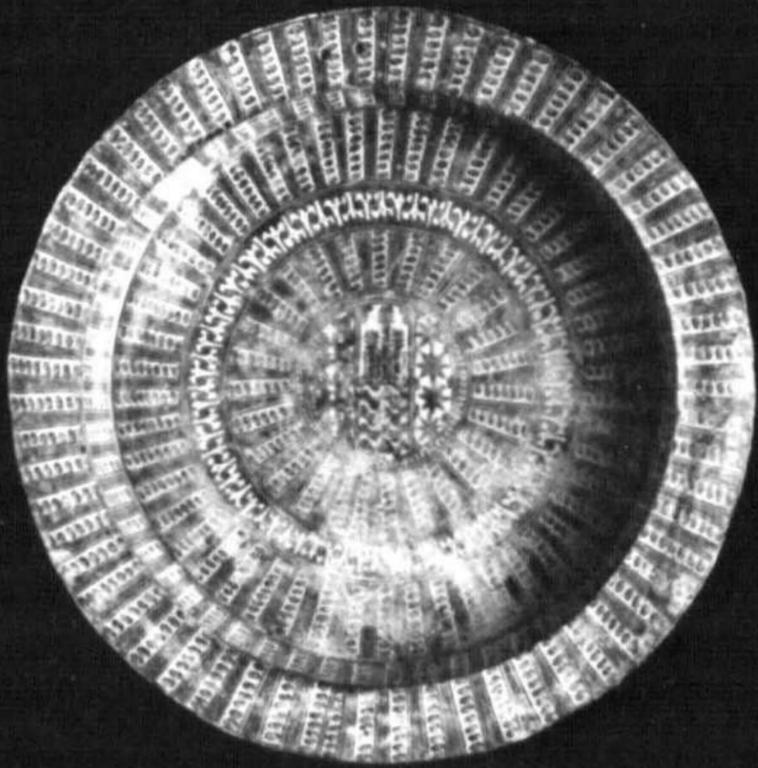
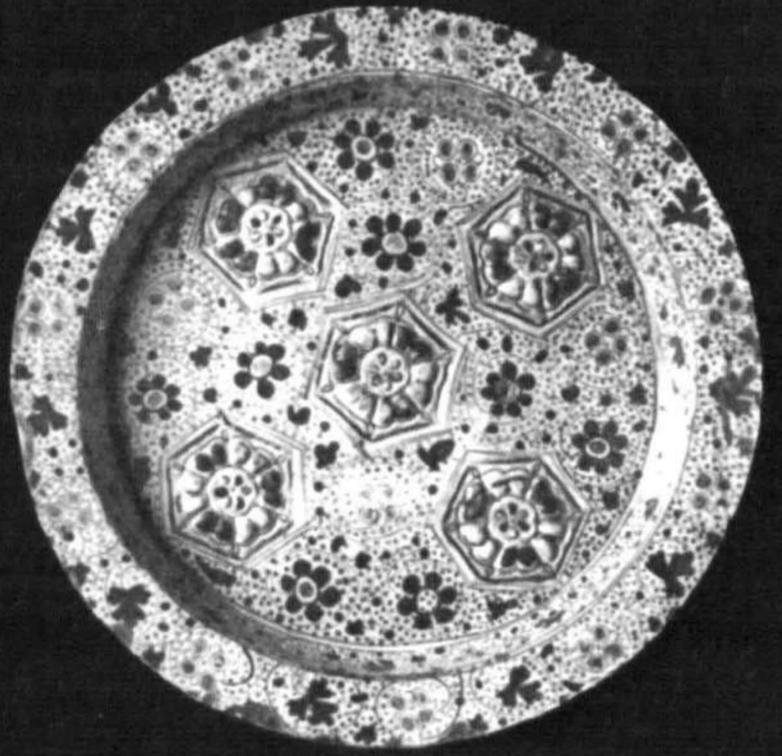
Otras series del siglo XV son las de «La Castaña», la de «Margaritas», dentro de círculos azules, llamada por Llubí de «Media Naranja»; la de cuadrículas en fajas radiales, la de «Hojas de Cardo», con ya lejano

EN LA PAGINA SIGUIENTE, ARRIBA, IZQUIERDA, PLATO CON ATAURIQUES Y FLORES AZULES/TIPO MUSULMAN/MANISES/SIGLO XV/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ABAJO, BRASERILLO DE LA SERIE DEL «AVE MARIA»/SIGLO XV/MANISES/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ARRIBA, DERECHA, BRASERILLO DE FAJAS ENREJADAS Y CARACOLILLOS/MANISES/SIGLO XV/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ABAJO, PLATO DE LA SERIE DE «MAYARITAS»/SIGLO XV/MANISES/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.





recuerdo de atauriques (estas dos últimas a veces tienen como complemento grandes flores azules en relieve o pintadas); la de hojas de «Carrasca» y la de «Hojas de Vid» o de «Hiedra». En esta serie se puede notar la evolución que sufre la delicadeza de la decoración con el paso del tiempo; mientras las piezas primeras tienen un dibujo fino y cuidado, con los nervios esgrafiados en blanco y las hojas son de pequeño tamaño y dibujo fino, más adelante se va popularizando y cada vez son más gruesas, sin nervios, y el tono dorado se va haciendo intenso.

A fines del siglo xv se observa una variación: comienzan los motivos en relieve. Los primeros aparecen en la época de los Reyes Católicos, en una serie llamada de «Cordoncillo», puesto que unos cordones forman en la superficie de los platos hojas o gallones rectos, rellenos de menudos dibujos: enrejados, círculos, zigzag, notas musicales o «solfas» y espigas.

A la vez se hace otra serie, la de «Coronas», a menudo con el escudo de Valencia en medio, que se van estilizando y transformando en hojas lanceoladas en relieve. Los gallones de la anterior también se hacen en relieve y se curvan formándose los dos tipos más frecuentes durante el siglo xvi: los de «Gallones curvos», con leyendas «Surge Domine» e «In Principio Erat Verbum», en zonas concéntricas sobre los mismos menudos motivos, y los de hojas o palmetas realzadas en el borde de los platos. Aparece también un nuevo elemento en el centro, el «umbo», unas veces liso y otras con gallones y siempre con botón o corona en la que lleva inscrito un escudo en general, y una flor o animal algunas veces. La forma, al imitar seguramente las obras de orfebrería, cambia también en los platos; el borde se hace más amplio y el cuenco profundo y más pequeño. Continúan siendo abundantes los «braserillos» y «escudillas» en las que aparecen las asas macizas y onduladas; las demás piezas de forma siguen siendo escasas. Solamente se conservan algunas jarras, orzas, tarros de botica, botijos y barriletes. Se decoran éstas con los mismos temas que los platos.

El reflejo metálico, variable siempre, pues depende de la cochura en gran parte, va haciéndose de un dorado vivo y brillante, con irisaciones que producen un efecto decorativo deslumbrante.

El azul cobalto fuerte y profundo destaca alternando con el oro en las palmetas y espigas realzadas sobre el esmalte blanco estannífero del fondo; pierden algo de la delicadeza del dibujo y sobre todo los tonos plateados de la primera época, pero ganan en suntuosidad.

En Aragón y Cataluña se fabricó la loza dorada muy pronto, pero sus piezas eran más modestas y de menor tamaño, aunque es difícil distinguirlas en ocasiones de las valencianas, sobre todo en sus comienzos.

De los alfares aragoneses, Calatayud, según parece, fue el primero por datos documentales, pero sólo se conservan fragmentos del siglo xv. Luego destaca Muel, que, gracias a las excavaciones de Lubiá y Almagro, es el mejor conocido. Aunque los motivos y el reflejo son semejantes a los valencianos, en Aragón el barro es más basto y rojizo y el esmalte estannífero más rosado. Abundan en ellos más los grandes temas centrales que las bandas cruzadas o en ángulo, propia de la disposición concéntrica general en Manises. Tienen un sabor popular muy acentuado que les da una gracia especial.

Las formas son iguales en los tres centros.

ARRIBA, JARRA DE LA SERIE «HOJAS DE VID», EN ORO Y AZUL/SIGLO XV/MANISES/MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL/MADRID.

ABAJO, CETRILL DE LA SERIE «HOJAS DE VID»/FINES SIGLO XV/MANISES/MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL/MADRID

En Cataluña sobresalen los alfares de Barcelona y Reus, que fabricaron loza desde el siglo xv, según los documentos y fragmentos encontrados. Su estilo se afirma a mediados del siglo xvi; los motivos decorativos se van interpretando de manera diversa, empleando con abundancia los temas en reserva en blanco, pestañas, cordoncillos, animales estilizados en dibujos de estilo menos naturalista que los valencianos.

Los reversos tienen líneas onduladas concéntricas, que sólo se dan en las piezas catalanas, y desde fines del siglo xvi y durante el siglo xvii aparecen obras con fechas y firmas (monogramas del alfarero o el nombre entero), característica especial de esta región. Por ejemplo, la fecha de 1584 aparece en un tarro del Museo del Louvre; la de 1599, en un plato del Instituto Valencia de Don Juan, etcétera. En el siglo xvii aumenta el número de piezas fechadas, en reverso o anverso. Los alfares de Reus tienen un reflejo dorado pálido pajizo con abundante decoración figurada: bustos, soldados, damas con ricos trajes, ángeles, arpías, etcétera, así como temas heráldicos. En este siglo tiene la loza catalana una personalidad propia y no se puede confundir con otra producción. Aparecen las hojas aserradas, los grandes racimos en relieve y los temas náuticos sobre fondos plumeados; el tono dorado se hace cada vez más rojizo.

A mediados del siglo xvii la loza dorada valenciana sufre un enorme cambio en un triple aspecto: color y calidad del reflejo, motivos decorativos y formas. El reflejo se hace cada vez más cobrizo, hasta llegar al rojo en el siglo xviii. El esmalte pierde el blanco brillante y adquiere un tono amarillento rosado. Los temas empleados para el ornato de las piezas cambian también. En el siglo xvii, el dibujo se hace apretado y con trazos más gruesos, grandes hojas macizas o de borde aserrado, pájaros (los «pardalots» valencianos), tallos enroscados con frutos y piñas, imbricaciones, algunos escudos y rara vez figuras humanas. Las for-



A LA IZQUIERDA, PLATO DE «CORDONCILLO» DE LA EPOCA DE LOS REYES CATOLICOS/MANISES/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ARRIBA, PLATO DE GALLONES CURVOS EN RELIEVE CON LA LEYENDA «SURGE DOMINE»/SIGLO XVI/MANISES/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ABAJO, PLATO ARAGONES, ESCUDO CON PODADERAS/FINES SIGLO XVI/MUEL/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

mas se modifican totalmente: los platos se hacen hondos y el «umbo» casi desaparece; se empiezan a fabricar jofainas y grandes lebrillos, las escudillas de asas macizas son de perfil troncocónico y más gruesas; los tarros de botica se convierten en floreros ahuesados o en orzas pequeñas y aparecen nuevas formas, como saleros o especieros con perritos, candeleros con jinetes, hueveras, jarras de dos asas, pie alto y largo cuello; jarritas con pronunciadas piqueras, maceteros de calado borde, bacías y pilas de agua bendita con figuras religiosas en relieve.

El azul cambia de tono; cuando se aplica es pálido y desvaído, solamente recobra el color oscuro y fuerte en los raros platos posteriores, donde se emplea como fondo del oro sobrepuesto.

Vuelven a cambiar el estilo y el dibujo en el siglo XVIII, seguramente por la influencia que ejerció la fábrica de Alcora en toda la producción de loza en España. Los temas se interpretan de una manera más ligera, con finos trazos, y consisten en matas de claveles en jarrones de variadas formas, pájaros o anima-

les estilizados y fantásticos, de largos cuellos retorcidos y rellenos de flores, y figuras humanas de infantil dibujo. Siguen de moda los grandes cuencos, los lebrillos o barreños y los tarros de miel, más ahusados, y la influencia alcoreña en las formas se observa en las mancerinas y hueveras. Los reversos son totalmente blancos, se pierde la decoración en ellos y cuando la hay se compone de gruesos tallos con algún fruto mal hecho.

Finalmente, en el siglo XIX y hasta nuestros días, la decadencia es absoluta. Se imitan las piezas de épocas anteriores, pero los motivos primitivos con el reflejo rojizo y la fabricación industrializada produce unas obras sin ningún valor artístico y de un gusto deplorable. No se puede confundir con las maravillas del siglo XV, el siglo de oro de la loza. El pálido reflejo sigue siendo inimitable en este momento en el que triunfa la técnica, pero falta el amor que ponían en su trabajo los humildes alfareros y su afán de hacer de cada pieza una obra maestra, diferente siempre y con algún toque original que definiera su personalidad.



PLATO CATALAN DE FONDO PUNTEADO Y ESCUDO CON GALERA/SIGLO XVII/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ORJA DE CUATRO ASAS/SIGLO XVI/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.



XAVIER GOSE/FIGURA DE ESPALDAS/MUSEO DE ARTE/
BARCELONA.

"ART NOUVEAU" Y MODERNISMO

Por JULIÁN GÁLLEGO

La historia del arte está íntimamente ligada a la historia del gusto. Conocemos lo que queremos conocer. Ante las artes del pasado caben las mismas actitudes, conservadora y progresista, que ante las artes del presente: la de quienes aceptan, sin discusión, los valores recibidos y la de quienes los someten a la duda y buscan valores nuevos. La actitud es permanente, pero las obras a que se aplica varían. Así, en 1900, era revolucionario preferir Piero della Francesca a Rafael; en 1970, esa preferencia corresponde a la actitud conservadora, y los progresistas prefieren, de nuevo, a Rafael. Hay quien cree que es moderno porque cuelga en su casa una reproducción de Edouard Manet, que fue (relativamente) discutido hace un siglo. Pero hoy, Manet es un hecho adquirido, un lugar común de la cultura europea: sería mucho más nuevo preferir Bougereau.

En este permanente oscilar, que hace la perpetua lozanía del arte, y dentro de las dos posiciones aludidas, caben todos los matices. Por lo pronto, los de la seriedad y la frivolidad: es decir, el de quienes —en una actitud conservadora, como en una actitud progresista— tratan de decidir reflexivamente y sin dejarse llevar demasiado por el ejemplo ajeno, y el de los que eligen a tientas lo primero que les viene a mano, sea porque lo hacen los demás, sea porque no lo hacen. Así, pues, si decimos que nos gusta el arte modernista, tal afirmación puede deberse a un tradicionalismo que nos hace admirar lo que vimos en casa de nuestros padres; o a un progresismo, que nos hace ir contra la idea común, propagada por los autores franceses, de que no hubo en la Europa en torno al novecientos nada lejos del impresionismo; a una actitud frívola, que nos



RENART/JARRON CON FIGURA EN RELIEVE/MUSEO DE ARTE/BARCELONA.

inclina a extasiarnos ante cualquier «bibelot» de sinuosas curvas, ante un respaldo de silla imitando flores, ante un cenicero que es una cabeza femenina rodeada de sus cabellos ondeantes, ante todo lo extravagante y desusado; a una actitud reflexiva, que nos obliga a considerar con parecida atención todas las formas y estilos del pasado y del presente, nos lleve o no hacia ellos una apetencia personal.

He vivido largos años en París, ciudad que, por muchos más, ha sido dictadora en la definición de lo bello y de lo feo. Y creo que puedo afirmar que, antes de 1960, eran raras las personas que aceptaban plenamente el «Art Nouveau». Si creemos a Aragon, en *Le «Modern Style» d'où je suis* (texto escrito en 1965 como prólogo a uno de los muchos libros dedicados durante los últimos años al modernismo), hay que dar a Salvador Dalí lo que es de Dalí, ya que fue, hacia 1927, el «San Juan Bautista» (o séase, el precursor) de la afición a dicho estilo. Temo que la propaganda de Dalí cayó en el vacío: ya en esa época metía en la misma balumba, con un caprichoso «sans-gêne», lo mejor y lo peor, lo que amaba por reflexión y lo que adoraba por ir contra la corriente. Un día habrá quien demande responsabilidades a París, que ha decidido, durante siglos, lo bueno y lo malo, eludiendo, hasta que no ha podido por menos de admitirlas, formas artísticas tan importantes como el barroco o el modernismo. Esta voluntaria ceguera ha hecho que gran parte del arte del siglo xx se haya hecho a espaldas de París, especialmente cierto abstraccionismo lírico que no deriva, en absoluto, del impresionismo ubicuo, sino del «Jugendstil» y de la «Secession»: muchos artistas de hoy se sienten descendientes, no de Sisley o Renoir, sino de Klimt o Schiele. El hecho de que toda persona medianamente culta en Europa sea capaz de comprender el francés y sienta en esa comprensión una suerte de complejo de superioridad, ha determinado que las opiniones de la crítica parisiense (en la que, como en todo, hay bueno y malo) tuvieran fuerza de ley. Por suerte o por desgracia, el inglés ha ocupado buena parte del monopolio del idioma galo. Otros países han podido opinar. El Consejo de Europa, al celebrar en París, en 1960, su gran exposición «Les sources du xx^e siècle», que comprendía (o trataba de comprender) obras señeras del arte europeo desde 1884 a 1914, impuso autoritariamente al gusto parisiense el modernismo. Desde entonces, se han multiplicado los artículos, decoraciones, estudios del hasta entonces llamado despectivamente «style nouille» o «style métro», a causa de las estupendas verjas que Héctor Guimard realizó en 1900, y que se han venido vendiendo a museos extranjeros, para reemplazarlas por unas barandillas de compromiso, de ese arte que quiere ser, al mismo tiempo, clásico y moderno, y se queda en nada por falta de arrojo.

En mi modesta esfera defendí, en varias ocasiones, de la destrucción el arte novecentista. En 1949 publicaba en un diario zaragozano un artículo aconsejando «a las amas de casa» conservar con discernimiento los objetos modernistas. Olvidamos, porque debemos olvidar; pero, hace veinte años, las personas de gusto encontraban tan detestables esos cacharros sinuosos como los ilustrados del xviii hallaban abominables las ojivas góticas. Hoy, una gran exposición, a que luego me referiré, consagra una resurrección evidente en otros síntomas de mobiliario y vestimenta.

Es decir, que en las historias del arte, tan dependientes de las historias del gusto (aunque éstas no suelen escribirse), habrá que dedicar desde ahora un tomo a un estilo sobre el que se pasaba como sobre ascuas.



Este estilo tiene sus raíces en Londres, a mediados del siglo XIX. En 1848, tres jóvenes pintores, William Holman Hunt, de veintiún años; Dante Gabriel Rossetti, de veinte, y John Everett Millais, de diecinueve, deciden fundar una cofradía que reaccione contra lo académico del arte oficial, contra la sensiblería aplicada a la pintura, contra el culto de lo clásico: por eso se van a llamar pre-rafaelistas, señalando con ese nombre su deseo de hacer tabla rasa del arte después de Rafael, y de trabar directa relación con el primer Renacimiento, con los que, todavía por mucho tiempo, van a motejarse de **primitivos**: los artistas del siglo XV. La P. R. B.

(«Pre-Raphaelite Brotherhood») trata de acercarse a la Naturaleza, empleando sus brillantes colores, copiándola apuradamente, tomando los temas ya de la vida, ya de la poesía del pasado, pero como si se tratase de cosas actuales. Sobre los nuevos miembros del grupo y los avatares de éste he escrito en otro lugar («Revista de Ideas Estéticas», número 68, Madrid, 1959) y no voy a repetirme. Sólo insistiré aquí en que hay que distinguir este primer pre-rafaelismo, desde la fundación de la hermandad, en 1848, a su disolución, en 1853 (o todo lo más hasta que Millais se retira del grupo, en 1857), de una segunda etapa, la más conocida, des-

de 1857 hasta el novecientos y más acá, que se confunde con el movimiento modernista en los números de la revista «The Studio», y en la cual, con Rossetti, hay que mencionar entre los artistas dirigentes a Edward Burne-Jones y al amigo de éste, William Morris, que prepara el «Modern Style» gracias a sus trabajos de «Arts & Craft», raíz de nuestras escuelas de artes y oficios.

El ejemplo de los Lippi, de Guirlandajo, del Angélico, de Crivelli, de Pisanello, hasta de Leonardo y, en la escultura, el de Donatello y Desiderio, es determinante en la evolución del pre-rafaelismo. Vemos que sus artistas adoptan una postura nueva ante el arte antiguo, y eligen Florencia contra Venecia y Roma. Don Eugenio d'Ors habló, con exceso, de los **eones** de lo barroco, licencioso estilo naturalista que resurge cuando se debilita el corsé clásico y en el que cabría el modernismo. Con igual abuso se ha hablado posteriormente del manierismo, que algunos convierten en un estilo intemporal. Si tales ejemplos no me parecieran funestos para todo ensayo de comprensión de una forma o de un estilo artístico, cabría hablar de un modernismo eterno, floral y curvilíneo, que aparece lo mismo en un vaso marmóreo de época imperial romana del Museo de las Termas como en los relieves angélicos de Agostino di Duccio en San Bernardino de Perugia, igual en las galantes estampas japonesas del siglo XVIII que en las celestes y blanquísimas apariciones pintadas por Cagnacci unos años antes para el Duomo de Forli.

Rossetti, que quería hacer un arte basado en la Naturaleza, tenía que haber definido primero lo que es Naturaleza. En eso, como en todo, caben opiniones diversas. Hay quien ve a la Naturaleza en volúmenes y en colores definidos y separados: Cézanne, Poussin, Van Gogh o los Lorenzetti. Rotundidad, claridad, rusticidad arcadianamente organizada. Hay otros que ven de la Naturaleza lo confuso, lo intrincado, lo misterioso: Altdorfer o Botticelli, Leonardo o Durero. Contemplando hace unos días, fascinado y asustado, unas fotografías al microscopio de nuestra piel, de nuestro pelo, de nuestras pupilas, de nuestros huesos, sentí que el cuerpo humano tiene un aspecto antiapolíneo, en el que dominan, sobre las grandes superficies y los volúmenes netos, infinitas grutas y relieves, y en el que la recta está proscrita. La posición del cubismo, inspirada por Cézanne, no queriendo ver en la Naturaleza sino cilindros, cubos y esferas, es, en realidad, tan gratuita o tal fiel a la Naturaleza como pueda serlo la del modernismo, viendo sólo líneas sinuosas y flexibles. El neogoticismo pompeyano de Burne-Jones no es más artificioso que el puntillismo de Seurat o el expresionismo de Van Gogh, sin intentar establecer comparaciones entre estos artistas.

Por cierto que ya es hora de señalar en los más apartados del modernismo novecentista ciertos rasgos que los emparentan con tal movimiento, hasta ahora disimulados por los tratadistas como si fuesen lacras vergonzosas. Dentro del «Modern Style» caben tanto los lirios japonizantes de Van Gogh como las rítmicas irrisaciones del **Circo** o la **Poudreuse**, de Seurat, sin omitir, claro está, los exotismos de vitral de Gauguin o los latigazos de Lautrec. Nadie se ha librado del contagio de esa línea serpeante y floral, ni siquiera Cézanne. Los jóvenes del novecientos nunca acabarán de salir del modernismo de sus años mozos, que hace oscilar los perfiles de los arlequines de Juan Gris y que resurge en las ondulaciones de **Las Meninas**, de Picasso. Los modernistas han visto lo externo como una exquisita sucesión de curvas. Durero, en sus acuarelas de botánico, no lo vio de otro modo.



RAMON CASAS/CARTEL/MUSEO DE ARTE/BARCELONA.

EN LA PAGINA SIGUIENTE, ARRIBA, ALEJANDRO DE RIQUER INGLADA/CARTEL/MUSEO DE ARTE/BARCELONA.

ABAJO, JOSE PUIG CADAFALCH/ELEMENTO DECORATIVO EN RELIEVE DE CERAMICA VIDRIADA EN REFLEJO METALICO/INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPANICO/BARCELONA.

Pero, junto a la curva, para definirla, debe ir la recta. De eso ya era consciente Rossetti cuando pintó, en 1850, su **Ecce Ancilla Domini** (hoy en la Tate Gallery), que anuncia, con sus colores planos y sus espacios en alfil, a los nabis, amigos de Gauguin. Creo que esto ha de subrayarse: el modernismo no sólo trae una sensibilidad nueva ante las curvas, sino también ante las rectas; no sólo una comprensión refinada de la línea, sino también de los planos y de los espacios. Estilo en directa relación con el arte industrial, especialmente con la edición, tiene un sentido delicadísimo, irreprochable, de los contrastes de formas complejas y formas simples, de espacios plenos y vacíos, apreciable en los dibujos de Beardsley como en los muebles de Mackintosh, en los lienzos de Munch como en los carteles de Mucha o de Cappiello.

Incluso, si ello pudiera ser de alguna utilidad, cabría separar un modernismo predominantemente rectilíneo, el de los americanos, ingleses, alemanes y bálticos, y un modernismo de directrices curvas, el de belgas, franceses, italianos y españoles, con todas las interinfluencias y subgrupos deseables. Del primero han salido los rascacielos norteamericanos de Sullivan y Van der Velde, las casitas de Voysey y Mackmurdo, los muebles de Van der Rohe y las salseras de Jensen; la arquitectura de Wright y de Loos, de Berlage y de Olbrich pertenece a ese nuevo lenguaje de los ángulos rectos, liberados de la tiranía de lo regular, de lo simétrico, de la regla-de-oro, del Partenón o de Versalles. Del segundo hemos visto los vidrios de Gallé y las joyas de Lalique, escarabajos y libélulas que se posan en los pétalos de lirios y en los pistilos de las azucenas de los paneles pirograbados, los muebles de Majorelle o de Gaudí, las escaleras de Víctor Horta, los pianos de Prouvé.

A esta ambigüedad entre lo curvilíneo y lo recto, entre lo brillante y lo pálido, entre lo práctico y lo gratuito, permanente en el modernismo, corresponde una ambigüedad de origen y de intención. A sus comienzos, el «Arts & Craft» de Morris trata de unir socialismo y artesanía, y conciliar las ideas más nuevas con las técnicas y formas medievales. Desde ese momento, el movimiento modernista será, al mismo tiempo, popular y para-pocos. Popular, porque sus líneas arrebatadoras y su aplicación al diseño industrial lo harán accesible a las clases menos privilegiadas, aquellas que menos costumbre ni tiempo tienen para extasiarse de perfil oliendo una rosa de largo tallo ante la ojiva del balcón de Julieta.

Esta manera estética ha sido llamada con diversos nombres en los distintos países: en Munich se denominó «Jugendstil», derivación del título de una revista («Jugend» = Juventud). En Viena se llamó «Secesión», por obra de una ruptura con los salones oficiales. En Inglaterra se le dio el nombre de «Modern Style». En Francia la llamaron «Art Nouveau». Es evidente, en todos estos nombres, la conciencia de una renovación, de una revolución. Si esa revolución no pasó, en algunos casos, del papel de la pared, sus frutos habrían de ser duraderos. Cabe pensar que, puesto que las formas utilitarias han sido siempre consecuencia de las artísticas —suponiendo que estén separadas— las que nos parecen más actuales, la pantalla de TV a medio camino entre el óvalo y el rectángulo, la línea aerodinámica de un DS o un Jaguar, la ojiva de un cohete espacial, la techumbre curvada de una iglesia o de una sala de espectáculos, no hubieran sido concebibles sin la ayuda del «Art nouveau». Con eso purga su supuesto pecado de ser un arte meramente decorativo. Los pala-





CECILIO PLA GALLARDO/LA DAMA DE SOMBRERO ROJO/COLECCION BLANCO Y NEGRO/MADRID.

cetes deportivos de Nervi, los aeropuertos de Saarinen, las catedrales de Niemeyer, son nietos de aquel enorme monumento a la curva que Gustavo Eiffel erigió, en 1889, en el país de la recta: desquite de Bernini sobre Perrault.

En España, el modernismo prendió con entusiasmo, especialmente en Barcelona, donde tomó un acento al mismo tiempo nostálgico y progresista muy propio de la Renaixença. Tras las depredaciones de guerras e in-

mobiliarias, que han destruido buena parte de los edificios novecentistas de Turín, de Bruselas, de Viena o de Munich, el valor excepcional de Barcelona como ciudad modernista, a la sombra patriarcal de Gaudí, se ha aceptado en todo el mundo. Barcelona es un museo callejero del modernismo, como Praga lo es del barroco o Leningrado del neoclásico.

Es natural que la gran exposición El Modernismo en España, organizada, el pasado otoño, por la Dirección General de Bellas Artes en el Casón del Buen Retiro, reservase a Gaudí la sala principal. Nacido en Reus, en 1852, Gaudí se interesa desde su mocedad por todo aquello que completa y hace grata la construcción: lámparas, rejas, muebles, fuentes, asientos, vidrieras... En su asombroso historial se suceden rápidamente fechas señeras: 1878, Casa Vicéns; 1884, Sagrada Familia; 1885, Palacio Güell; 1898, Casa Calvet; 1900, Parque Güell; 1905, Casa Batlló y Casa Milá... Fuera de Barcelona levanta, en 1883, El Capricho de Comillas; en 1887, el Palacio Episcopal de Astorga; en 1892, la Casa de los Botines, de León. En 1898 inicia su obra maestra, la iglesia de Santa Coloma de Cervelló... Ampliaciones fotográficas, vaciados, planos y maquetas de estas obras formaban un panorama gaudiano merecedor del gran Salón de Baile del Casón del Buen Retiro, bajo el apoteósico fresco de Lucas Jordán, con los muebles que el artista diseñó para el Palacio Güell, los bancos y sillas del Colegio Teresiano, los hierros forjados del Parque Güell o de la Pedrera... Gaudí es el artista de mayor reputación internacional de la España novecentista. Pero no el único de valor. Junto a él no desmerecían sus contemporáneos Doménech, autor del Hospital de San Pablo (1902) y del Palacio de la Música Catalana (1905); Puig Cadafalch, que ideó la Casa Amatller y la «Casa de les Punxes»; Francisco Mora, que levantó el estupendo Mercado Colón, de Valencia; José Grases, inventor del Palacio Longoria (sede de la Sociedad de Autores), de Madrid, en un estilo que conserva algo del neo-marsardismo del segundo Imperio envuelto en la más exuberante decoración, y tantos más.

En la citada exposición parisiense «Les sources du XX^e siècle» faltaba, en la sección española, el nombre de Anglada Camarasa, al que la exposición del Casón rindió la justicia que merece. Es Anglada uno de los más auténticamente **pintores** de todos los artistas del «Modern Style», y sus cuadros, grandes o pequeños, son tan asombrosos por su arabesco y su color como por su materia, de suculencia pocas veces superada. Los ensueños de sauce de Brull, el pre-rafaelismo tardío de López de Ayala o de la **Alegoría de la Música**, por Rusiñol (1894), se acercaban en las salas del Retiro con los croquis de Casas (tan cerca de Forain, de Steinlen, de Helleu) y los cuadros «modernistas» de Zuloaga y Picasso. Sorolla se salía de la clasificación, como se sale del marbete de «impresionista» que se le suele aplicar. Apeles Mestres entraba, en cambio, plena y francamente, en ese estilo con sus lirios y nenúfares, cardos y narcisos, delineados con exquisita pluma. Nonell es, sin duda, «modernista», de un modernismo bronco, en los antípodas de Mestres, como Canals. Con los ilustradores de «Blanco y Negro», Cecilio Pla, Medina Vera, Emilio Sala, Eulogio Varela, Carlos Vázquez..., llegamos a un modernismo de salón, sin excesos ni arrebatos, pero de apreciable calidad.

La edición fue una de las mayores actividades del modernismo. Lo acreditaba la deliciosa colección de «ex libris» y de carteles del Casón del Buen Retiro, con algunas obras maestras de Casas, de Gual y de



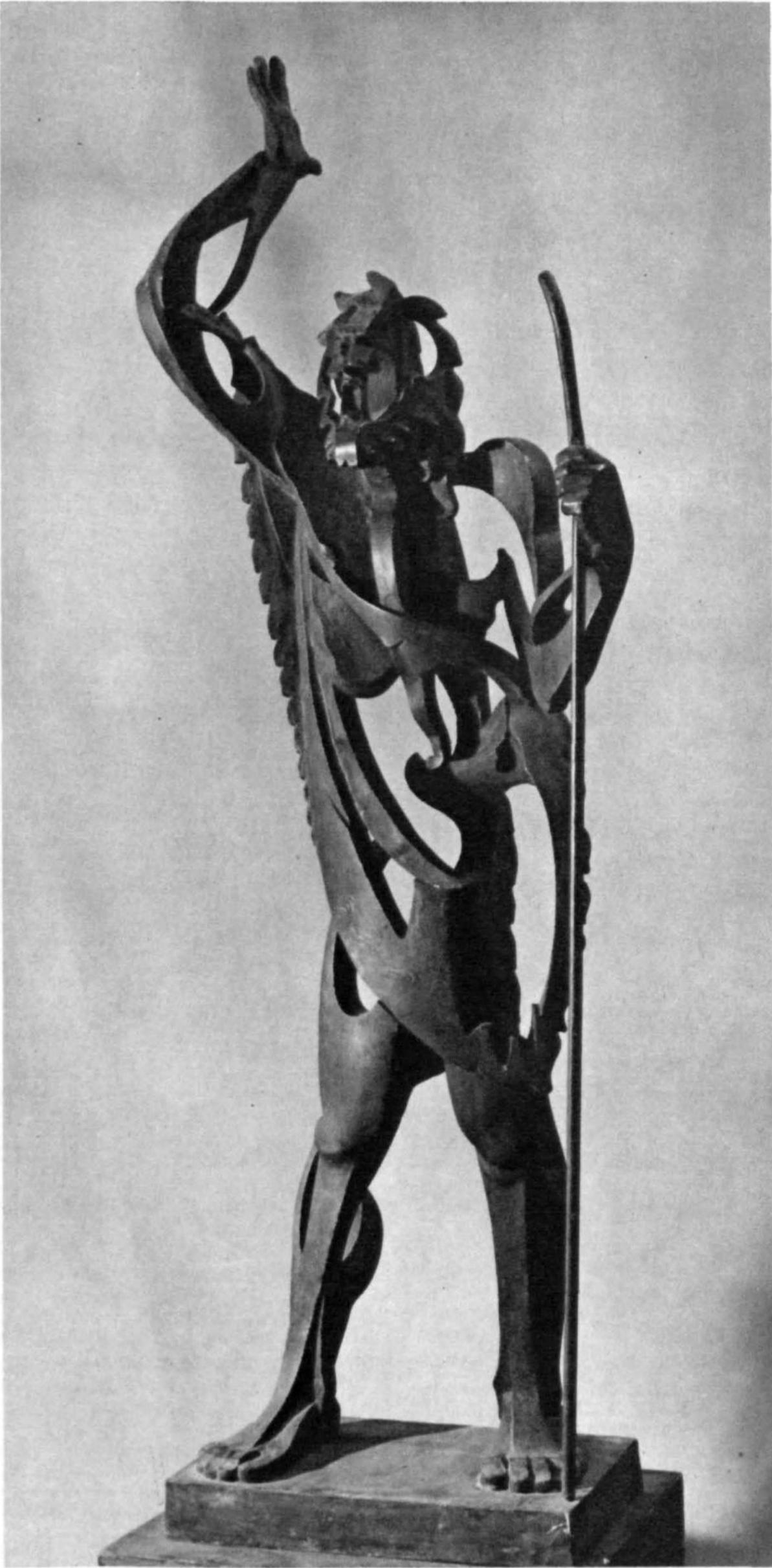
CASAS/NOTA CICLISTA/BARCELONA/MUSEO DE ARTE.

Riquer. Lástima grande que la sección de impresos fuera en exceso reducida, ya que en ellos alcanzó ese estilo sus máximas creaciones, desde que las iniciara Morris con el maravilloso **Chaucer** ilustrado por Burne-Jones, en 1896. No se han superado realizaciones de tan soberbia artesanía como la revista alemana «Pan» o el «Yellow Book» inglés.

La escultura, arte primordial del modernismo, sobre todo en sus aplicaciones arquitectónicas y decorativas, tenía muy típica ilustración en la exposición que se comenta, con los capiteles de Eusebio Arnáu, los bustos florales de Blay, las caras femeninas envueltas en flotantes cabelleras de Escaler, el eterno despezo juvenil de Llimona, la gracia diminuta pero rotunda de Ismael Smith.

Pero, como ha escrito Camón Aznar («ABC»), el modernismo «encuentra su mejor expresión en las artes menores. En esos muebles que nos acogen tan femeninamente entre los remilgos de sus curvas y la generosa caída de sus brazos. En esas joyas en las que se intercalan mujeres-sirenas del viento. En los mosaicos, que han gozado de tanto favor quizá porque su esen-

cia es la rotura del lago de luz, para que sus brillos puedan modelar curvas de anca y huecos leves». Esas artes menores han encontrado, a su vez, su mejor expresión en la anhelante prosa de Camón Aznar, que no voy a atreverme a proseguir. Lámparas de Cadafalch, marqueterías y mosaicos de Homar, serpentinos muebles de Clapes o la asombrosa silla (como de corazones arrastrados por el viento otoñal) de Jujol, azulejos de Culell, joyas de los Masriera, magníficas piezas de plata de Paco Durrio... ¡Qué inquietudes! ¡Qué juveniles rebeldías! ¡Qué deseo de escapar de la tiranía de la industria, incluso poseyendo y dominando a la industria! No es de extrañar que los «hippies» de hoy se sientan más cerca de los modernistas insatisfechos, pacifistas y perezosos, que de los aburguesados impresionistas de jardín doméstico y tren arrabalero, y que en las hondas tiendas cochambrosas de Londres o de Nueva York encontremos esos mismos atuendos, esos collares y diademas, exóticos o arcaicos, que hicieron las delicias de la Europa del novecientos, inquieta del beocio optimismo de la «belle époque», aunque sin fuerzas para derrocarlo.



DOS EXPOSICIONES ESPAÑOLAS EN PARÍS: GARGALLO Y J. GONZALEZ

La primavera parisiense de 1970 ha asistido a sendas exposiciones antológicas casi simultáneas de dos grandes artistas españoles: una de Pablo Gargallo, en el Museo Rodin, y otra de Julio González, en la Galerie de France. Casualidad doblemente interesante, por la apuntada circunstancia y por tratarse de dos pioneros de la moderna escultura, tanto en el ámbito de la forma como en el de la incorporación de nuevos materiales. Reproducimos a continuación cuatro textos, todos ellos escritos para los catálogos de dichas exposiciones. Los relativos a Gargallo lo han sido por Mlle. Cécile Goldscheider, conservadora del Museo Rodin, y Jean Cassou, antiguo director del Museo de Arte Moderno de París y hoy conservador-jefe honorario de los museos nacionales de Francia. Los referentes a González, por la hija del artista y por miss Josephine Withers, estudiosa de la obra del escultor español, sobre la que actualmente prepara un estudio, y asesora de Mr. William S. Lieberman, conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la preparación de la exposición dedicada a González en 1968-69.

UN PRECURSOR

La exposición de la obra de Pablo Gargallo, esculturas y dibujos, constituye el homenaje, justamente rendido, a uno de los pioneros de la escultura del siglo xx.

Esta obra está íntimamente ligada al espíritu creador que animaba a la escuela de París, crisol donde se mezclaron artistas de muy diversos orígenes, animados todos ellos por una necesidad irresistible de renovación. Pintores, poetas, escultores, músicos, concieron, en Montmartre y Montparnasse, la embriagadora sensación de expresar sin la menor limitación el sueño de su modernidad, a despecho de las reglas admitidas e impuestas por el mundo oficial que regentaba las artes.

Dos españoles, Julio González y Pablo Gargallo, jugaron en este medio, que debería llegar a ser un auténtico semillero de genios, el papel de iniciadores en el mundo de las formas. Cada uno con sus medios propios, adecuados a sus respectivos caracteres, liberaron a la escultura de las leyes de la gravedad expresadas por la masa.

A Pablo Gargallo le corresponde el mérito de haber llevado a sus últimas consecuencias las experiencias iniciadas por Alexandre Archipenko en los albores del cubismo. A los huecos sugeridores del volumen, a la yuxtaposición de superficies planas, él debía añadir el vacío vuelto expresivo mediante su aprisionamiento en la red de las líneas rígidas del metal.

Después de haber llegado a dominar totalmente y de manera magistral el arte de someter a sus exigencias un material hasta entonces considerado vul-

gar, el hierro, abrió el camino por el que se han comprometido algunos artistas de nuestro tiempo, seducidos por las posibilidades de una técnica que permite toda suerte de audacias.

Las obras de Pablo Gargallo tienen a menudo un carácter de unicidad; por eso tenemos que agradecer a los museos y los coleccionistas, así como a la hija del artista, madame Pierrette Anguera, que hayan consentido en separarse de piezas preciosas de sus colecciones para hacer tan completa como fuera posible la presente exposición.

CECILE GOLDSCHIEDER

PABLO GARGALLO

Pablo Gargallo nació en 1881, el mismo año que Pablo Picasso. Sus destinos habrían de entrelazarse estrechamente. En primer lugar, ambos viven desde su infancia en Barcelona. Ninguno de los dos era catalán, pues Gargallo era aragonés y Picasso andaluz, pero Barcelona les forma a los dos.

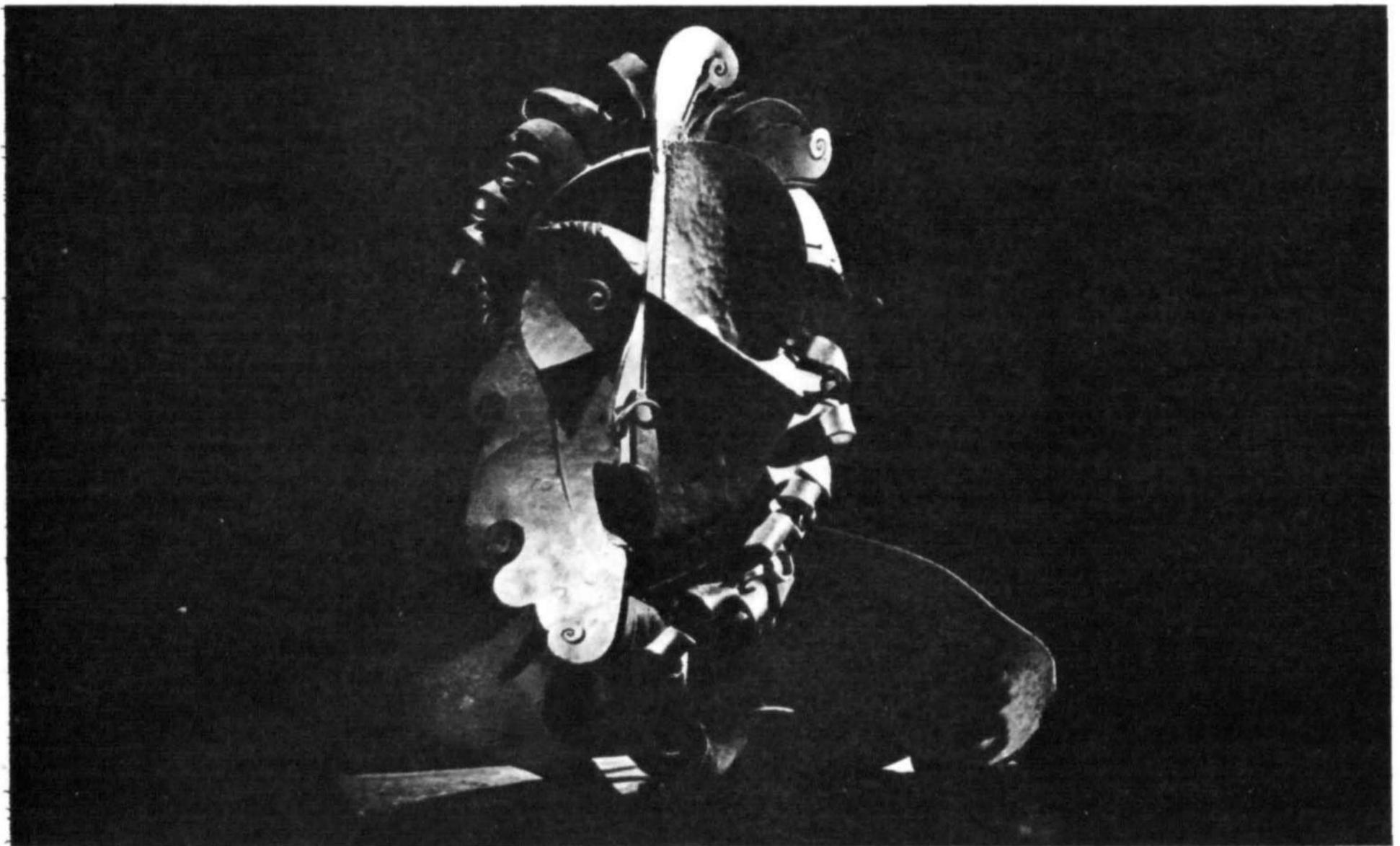
La Barcelona de fin de siglo era un hogar extraordinario de actividades diversas. En primer lugar, representaba su papel de gran puerto mediterráneo y, por este hecho, abierto a todas las corrientes. Estas, en dicha época, eran vivas y nuevas, y es por Barcelona por donde la Península podía acceder a su conocimiento, incluso cuando no se trataba de corrien-

tes mediterráneas y por ello inmediatas y familiares, sino extrañas y asombrosas, como procedentes del Norte: el wagnerismo, el ibsenismo, el tolstoísmo. También el simbolismo, que, sin duda, venía de París, pero impregnado de turbadoras influencias más lejanas. Sin embargo, Barcelona poseía también sus virtudes y caracteres propios, que a la sazón se manifestaban con poderosa intensidad. El estilo fin de siglo, o 1900, o como se le quiera llamar, florecía allí, llevado a sus últimas consecuencias por el genio imperioso de Gaudí. Era, por otra parte, la capital del anarquismo, que aparecía entonces como el principal, como el esencial movimiento social y revolucionario del pueblo español. Un simple dato para significar la fuerza que el anarquismo había adquirido en aquel tiempo en Barcelona: Ferrer funda allí su escuela moderna en 1901. En fin, no sería posible explicar la personalidad de Gargallo —ni, por otra parte, la de Picasso— sin considerar la muy particular atmósfera de aquella Barcelona de su adolescencia y su juventud, la bohemia con la cual se mezclaron, los cafés, como el famoso *Els quatre gats*, donde fermentaron tantos caprichos subversivos, tantos debates violentos y paradójicos y, sobre todo, la miseria que ellos vieron de cerca, una miseria trágica y desesperada.

Barcelona permanecerá siempre presente en el arte de Gargallo. Ella lo marca, ella le infunde energía humana, seriedad y profundidad y también inquietud, audacia y gusto apasionado por las empresas nuevas. Barcelona marcó también los primeros trabajos que

el artista ejecutó allí y que pertenecen a ese estilo 1900, estilo internacional, pero que había encontrado en Barcelona su más perentoria oportunidad de invención y de realización. Hay que reconocer que en el arte de Gargallo permanecerá siempre algo que pertenece no a las formas superficiales de este estilo, sino a su *espíritu*. Esto se le reconocerá todavía más claramente cuando, después de haberse divertido con aquellas maneras superficiales —y que, efectivamente, se aproximan a menudo a lo monstruoso, a lo frívolo y absurdo—, penetre uno en las razones secretas de este estilo, en su espíritu, como hemos dicho hace un momento, o, como podríamos decir también, en su filosofía, en su poética.

Es cargado de este rico, tumultuoso mensaje barcelonés como el joven Gargallo vive sus primeras estancias parisienses, en medio de otra bohemia y de otra aventura. Estas estancias tuyas se alternan o coinciden con las de Picasso. Pero pronto se instala definitivamente en dicha aventura, siendo uno de los españoles de la escuela de París, en compañía de Picasso, Manolo y Juan Gris. El es dueño desde entonces de su expresión, que es armoniosa y sobria, y que no sabrá ser de otra manera. Esto está resuelto: las formas de Gargallo están animadas de una gracia segura, directa, perfectamente natural y feliz. Pero la curiosidad del artista alcanza también la elección de las materias en las cuales esa gracia se encarnará: la piedra, el mármol, el bronce, el barro cocido, que es una carne cálida, viva, más particularmente seducto-



GARGALLO/ESULTURA/MUSEO DE ARTE MODERNO/MADRID.

ra, sin duda porque es más modesta. Pero también, a partir de 1911, se siente atraído por materiales insólitos, como el cobre, el hierro, la chapa. En las obras así producidas se dará al principio una especie de *bricolage*: el *bricolage*, ese juego *naïf*, asombroso, casual, maravillosamente fecundo. Más tarde, González le sugerirá el empleo de la soldadura autógena. De todas maneras, desde 1911 el metal tiene derecho de entrada en el arte de la escultura. Es un acontecimiento capital en esta historia de la supresión de las barreras y de las categorías, que es uno de los fenómenos principales de la evolución del arte moderno. El mismo Gargallo, artista que puede decirse escultor, pero que es ante todo creador de novedades e investigador de liberaciones creadoras, podrá, en 1916, hacer joyas, participar en el éxito de la orfebrería barcelonesa. Conviene observar aquí la flexibilidad, el constante estado de alerta y de vigilia de este genio que sistemáticamente no se detiene en tales de sus búsquedas, hechas en tal dirección, sino que las efectúa paralelamente, practicando y enseñando técnicas tradicionales, a la vez que ejecuta sus máscaras o sus grandes figuras metálicas.

Porque lo que no se puede dejar de sentir perpetuamente en las obras maestras de Gargallo es la fuente de energía de donde manan, y aquella potencia personal y absolutamente original que no responde a ningún apriorismo, sino que tiende ante todo a derramarse, a buscarse salidas, a encontrarse puntos de concentración. El metal dotará a esta potencia de una

forma más sutil, más aguda y más expresiva que ninguna otra materia, y hará valer su carácter caprichoso y soberanamente libre. Todo el artista y toda la obra están en esta potencia, y es con ella con la que hay que identificarse al considerar tal o cual de sus obras. Y se identifica uno con ella en tanto que es productora de un ritmo. En los cuadernos de Gargallo se lee esta observación, quizá desmañada, pero vibrante como aquello mismo de lo que quiere hablar: «El ritmo es la imagen íntima de la estética; la invención, el descubrimiento de un ritmo es el más grande acontecimiento». Es un acontecimiento, en efecto, un acto, la naturaleza proyectándose sin intermediarios, sin sistema, directamente: un gesto, una danza. Esta última palabra me hace alcanzar la verdad del arte de Gargallo, su esencia auténticamente española, es decir, popular. Si de Gargallo han partido espontáneas y decisivas iniciativas en la elección de sus materiales, es, sin duda, a causa de este dinamismo interior que le incluía en el arte esencial de su país, a saber: el arte del gesto, el arte de la danza, el ritmo puro. Y el ritmo no se pliega a reglas y a datos exteriores. Sale de sí mismo y bajo cualesquiera especies, pero sin duda con más felicidad, más ironía y más gracia bajo las especies del metal, bajo las especies de ese material acerado, punzante, a la vez flexible y duro, altamente leal, y que nos lleva a los tiempos de las primordiales y fabulosas industrias del hombre, a las primeras operaciones del fuego.

JEAN CASSOU



GARGALLO/PEQUEÑA BAILARINA.



GARGALLO/CANTANTE/1900.

JULIO GONZALEZ

Entre la infinidad de movimientos que marcaron la historia del arte en el siglo XX, uno de los más importantes es el que revolucionó la escultura en los años treinta. Contrariamente al cubismo que lo precedió, este renacimiento de la escultura tuvo su origen, en parte, en el descubrimiento de nuevas técnicas, pero más precisamente en la asociación de la estética cubista con una técnica nueva en escultura, la de los metales forjados y soldados.

Julio González, cuyo trabajo como escultor cubre este período crucial, es considerado —a justo motivo— como uno de los pioneros de esa técnica. Sin embargo, el reconocimiento de las importantes innovaciones técnicas que introdujo no es de por sí suficiente para lograr una comprensión profunda de su arte.

Juan Gris observó una vez que un clavo no está hecho de hierro, pero de otros clavos, de la *idea* de un clavo. Tal es el caso de la nueva escultura que nació de la idea de que la escultura debe romper con su dependencia de la masa y del volumen macizo. Todo el interés fue llevado al espacio como nuevo material de trabajo y a la utilización de materiales modernos, incluyendo metales soldados, más indicados que el bronce o la piedra para la concretización de las nuevas ideas.

En su manifiesto de 1920, Gabo y Pevsner proclamaron la importancia del espacio en la nueva escultura. La profundidad y los volúmenes espaciales habían de reemplazar el volumen estático de la escultura tradicional. Para Alejandro Calder, dos círculos de alambre interceptándose en ángulo recto bastaban para sugerir una esfera, del mismo modo que el movimiento de sus móviles definía y formaba el espacio en el cual se movían. Las construcciones abiertas de Picasso, ejecutadas con la ayuda de González y las «transparencias» de Jacques Lipchitz, se inspiraron en el deseo de abrir la masa sólida para permitir la penetración del espacio y de la luz. Constantino Brancusi pulió sus bronceos hasta el brillo del espejo, descubriendo así un medio más para vencer la barrera entre el objeto sólido y el medio ambiente.

González reunió concisamente estos objetivos al escribir sobre «la unión entre el material y el espacio» y al expresar su deseo de «proyectar y diseñar en el espacio con la ayuda de nuevos métodos, de utilizar este espacio y construir con él, como si estuviese manipulando un material recién adquirido». González sugirió, en efecto, que la utilización del hierro y del soldador no era más que un medio para alcanzar tal fin. La nueva escultura había de ser una «unión de formas reales e imaginarias, obtenida y sugerida mediante ciertos puntos establecidos o perforaciones...». Tales son los puntos que configuran *La bailarina con la margarita*, donde el espacio, como una post-imagen persistente, sugiere explícitamente el torso ausente. También puede darse el caso inverso, como en *El arlequín*, donde el vacío de forma estática cede ante un espacio dinámico con una explosión que arroja las piezas y las deja precariamente unidas.

Es bastante claro que González compartió muchas de las preocupaciones de sus contemporáneos y este hecho es el que comúnmente recibe mayor atención en los análisis de su producción artística. La misma consideración merecen, sin embargo, los medios por los cuales González logró trascender la meta común.

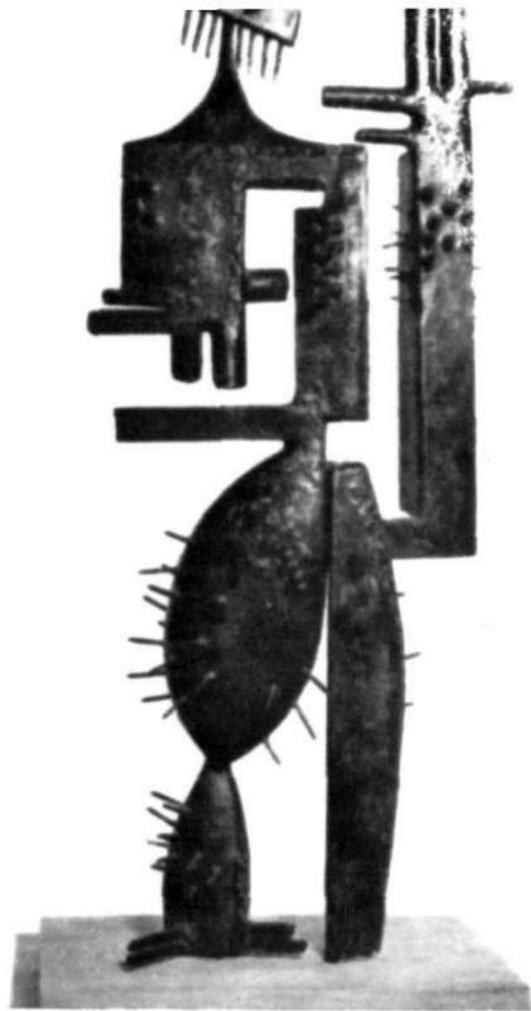
Para nuestro criterio actual, la escultura directa sobre el metal responde totalmente a la naturaleza

del material. Si bien es sólido y duradero, el metal está entre los materiales más dóciles y versátiles. Se lo puede cortar, forjar, soldar y moldear; se puede corroer su superficie con ácidos, alterarla con el calor o pulirla hasta el brillo del espejo. Sin embargo, recién después de la segunda guerra mundial, fueron explotados todos sus potenciales. La gran cantidad de materiales y técnicas que se conocen actualmente pueden servir igualmente a escultores cuya concepción artística difiere tanto como en los casos de Rickey, César o Chamberlain. Para la generación actual, la escultura directa sobre el metal está libre de toda tradición restrictiva. Más de un escultor estaría probablemente de acuerdo con el norteamericano David Smith, atraído por la escultura en metal porque ésta no poseía una «historia del arte».

No obstante, la existencia de la máquina precedió la escultura sobre metal. Con sus construcciones pioneras, los rusos Rodchenko, Tatlin y Meduniezky explotaron conscientemente las cualidades mecánicas e

JULIO GONZALEZ/BAILARINA CON UNA MARGARITA.





HOMBRE/CACTUS.

impersonales de los objetos representados. Al instalarse en París, Pevsner y Gabo perfeccionaron esta visión estética, realizando construcciones cuya precisión puede ser comparada a la de un teorema matemático. En el manifiesto constructivista proclamaron: «Con el plomo en la mano, la mirada tan precisa como una regla y el espíritu tenso como un compás, construimos nuestro trabajo... así como el ingeniero construye sus puentes y el matemático su fórmula de las órbitas». Calder, entonces ingeniero, captó rápidamente estas ideas expuestas por primera vez en el manifiesto. La cualidad mecánica de sus primeros estables está en relación directa con los constructivistas rusos, mientras que sus móviles motorizados representan una vivaz realización de los «ritmos kinéticos» anunciados en el manifiesto constructivista.

La nueva estética generó un modo común de considerar los materiales nuevos. Todos estos escultores y otros como Moholy-Nagy y Domela usaron metal en tanto que material duro y quebradizo cuando es trabajado en frío. Pevsner, pese a que tenía en su posición el equipo usual del herrero, no forjaba sus metales a altas temperaturas ni estaba interesado en lograr efectos plásticos. Calder descartó completamente el forjado; utilizó juntas mecánicas en vez de forjarlas o soldarlas y en lugar del soplete empleó la sierra para cortar el metal. Dejó sus superficies limpias y lisas.

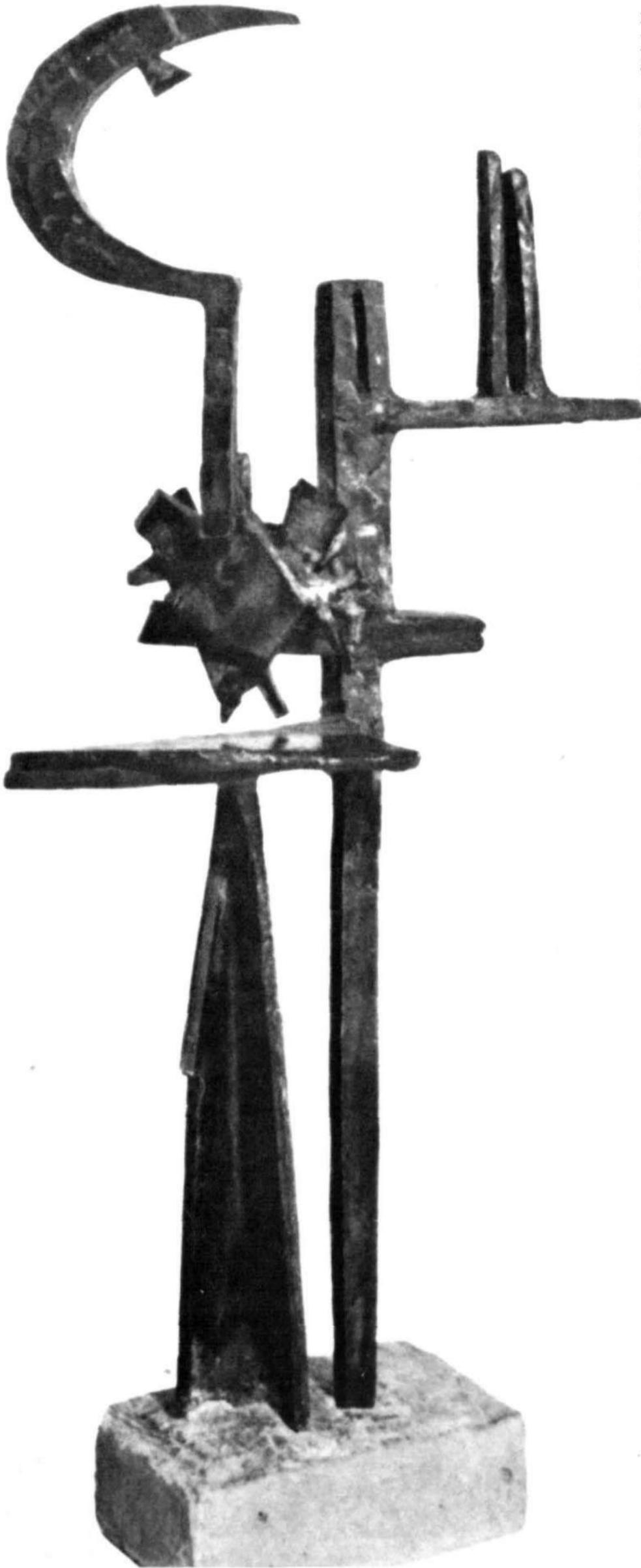
Es en este punto que González se apartó de estos escultores con los cuales tuvo tanto en común. Se opuso al manifiesto constructivista, declarando que «no es haciendo círculos y cuadrados trazados perfectamente con regla y compás... que se logrará un gran arte... las obras realmente nuevas son... aquellas inspiradas directamente por la Naturaleza y ejecutadas con amor y sinceridad» (1). Para González, el arte de «regla y compás» que fuese el de la decoración geométrica de la Alhambra o el de las construcciones

frías y precisas de Pevsner o de Gabo, omitía la cualidad esencial del arte, si es que con él se pretende algo más que una decoración agradable: la expresión y el contenido humano.

Del punto de vista práctico, esta concepción llevó a González a no ver en el hierro y en el bronce materiales duros de superficie lisa, como lo eran para los otros escultores, sino a considerarlos como materiales maleables y dóciles, donde la marca del martillo es equivalente a las manipulaciones sutiles del modelador. Contrariamente a las técnicas de los otros escultores, González, sistemáticamente, moldeaba sus metales a altas temperaturas, logrando así una mayor plasticidad, tanto en las formas amplias como en el detalle de superficie. Al no considerar el metal como un elemento duro y rígido, González lo trabajó como un material que podía ser blando, dócil y maleable y responder perfectamente a las modulaciones e inflexiones más sutiles. Contrariamente a los bronce brillantes de Pevsner o de Brancusi o a los discos pintados de Calder, encontramos en las obras de González superficies carcomidas y oxidadas enriquecidas por fragmentos de soldador y desperdicios de metal.

Al comparar la escultura que González realizó en su madurez, como *El túnel* o *El hombre-cactus*, con una de las máscaras de cobre del período inicial, ejecutadas con la técnica del repujado, se nota un elemento esencial de la concepción artística de González. Las obras de ambos períodos revelan la manipulación plástica del material, sea éste bronce o hierro y un amor sensual de las texturas, de las superficies quebradas y de las modulaciones sutiles.

Si bien las máscaras iniciales son netamente impresionistas, las esculturas de ambos períodos poseen técnicas comunes adquiridas por González durante sus años de juventud en Barcelona. González fue criado en una familia de orfebres profesionales; allí aprendió eficazmente todos los aspectos del forjado del metal y de la joyería. Este aprendizaje, iniciado en tempra-



na edad, no sólo le ofreció una maestría de la técnica poco frecuente, sino que también contribuyó a la originalidad de su estilo.

Teniendo raíces tan profundas en la técnica clásica, es natural que González no compartiese las ideas de sus colegas y que no considerase el hierro simplemente como el material elegido por la civilización de la máquina. Más que una mera maestría técnica, la escultura de González revela la profunda familiaridad con sus materiales preferidos. Entre sus manos, el bronce forjado o el hierro adquirieron la forma de una etérea y esquelética *Jirafa*, de un compacto *Hombre-cactus* o de un lacerado y doliente rostro de *La máscara de Montserrat gritando*.

González se apartó instintivamente de toda sugencia de formas geométricas y claramente definidas, insistiendo en las deformaciones sutiles y en las «imperfecciones» que habían de proclamar la calidad humana de su escultura. Un hecho es revelador: González muy rara vez utilizó la soldadura por oxiacetileno, cuando ésta era la técnica más avanzada para juntar las piezas de modo nítido y preciso. Soldaba y volvía a soldar sus piezas y si el resultado no le satisfacía, forjaba y martillaba la soldadura.

El no haberse dejado seducir por el modernismo de la escultura en metal soldado permitió a González utilizar este material enteramente moderno sin emplear precisamente aquella técnica por la cual esta escultura no sólo fue factible, sino también importante. Su originalidad estaba en su rechazo por reconocer un divorcio definitivo entre lo tradicional y lo moderno. Así armado, González creó un estilo poético y gestual que enriqueció considerablemente las posibilidades expresivas y técnicas —originalmente limitadas— de la escultura directa sobre el metal. En definitiva, es justo reconocer el modernismo de la escultura en metal soldado mientras no se insista en su arraigo a la era científica y tecnológica.

JOSEPHINE WITHERS

ALGUNAS NOTAS SOBRE GONZALEZ, ESCULTOR

Entre mis recuerdos más lejanos, oigo a mi padre repetir: «Si tuviese los medios, ejecutaría esculturas en distintos metales, como el oro, la plata, el bronce». Los dos últimos los utilizó una que otra vez, cuando, económicamente, la suerte le sonreía un poco.

No hay duda de que a mi padre le gustaba el hierro por sus calidades particulares. ¿Cómo no iba a gustarle? En el taller de su padre, orfebre en Barcelona, había aprendido a trabajar el hierro; era éste el material más importante utilizado para la ejecución de objetos varios, destinados o no al culto: candelabros, flores, rejas de ambón, fuentes públicas, et-

1 Julio González, *Picasso sculpteur et les cathédrales* (manuscrito no publicado. colección de Mme. Roberta González. París, 1932, pág. 30).

cétera. No lo prefería, sin embargo, a los otros metales, pero la mayoría de las veces podía procurárselo gratuitamente en los depósitos de hierro viejo. Ahora bien, nunca se enteró de la existencia de depósitos similares de oro o plata, ni siquiera de cobre o bronce, pues los hubiese, sin duda, aprovechado.

Es con alegría, tengámoslo presente, que González trabajó el hierro; con una alegría que, sin embargo, estaba teñida con la nostalgia de no poder utilizar otros metales.

Aún recuerdo su exclamación melancólica mientras trabajaba en una escultura de hierro: «Ves tú —me dice—, me gustaría tanto hacerla de oro o de platino...». Conservo los elementos de dos pequeñas obras inconclusas de alpaca —metal que imita la plata— y que entra en la lista de sus metales preferidos.

El hierro no le era indispensable; lo indispensable era el material, cualquier material, con tal que poseyera, al mismo tiempo, la rigidez y la elasticidad necesarias para la creación de obras etéreas, filiformes y resistentes a la acción del tiempo. El hierro, poco costoso, estaba totalmente indicado.

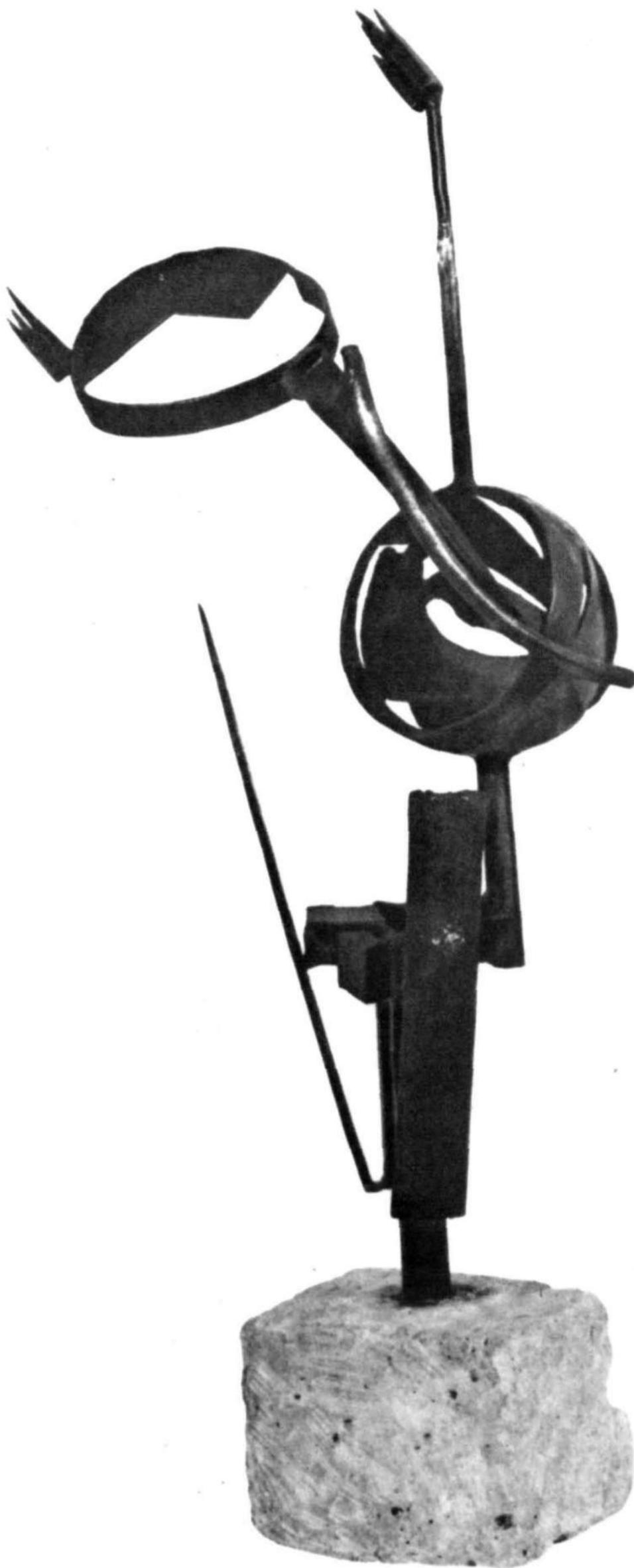
Mi padre llegó a considerar también la ejecución de esculturas en cualquier material perecedero, como ser cartones, madera blanca, cuerdas, etcétera, y de hacerlas fundir en bronce —como lo hicieron también Picasso y muchos otros—. Pero renunció al proyecto porque era demasiado costoso. Llegamos aquí al problema que le preocupaba constantemente: los vaciados. En efecto, innumerables veces le escuché decir que cuando las condiciones económicas fuesen más favorables, no sólo utilizaría varios metales, sino que también ejecutaría vaciados de todas sus esculturas, incluyendo las de hierro que pudieran prestarse, técnicamente, a ese proceso. Estos proyectos jamás los pudo realizar. No olvidemos que había ejecutado sus últimas obras en yeso con el propósito de vaciarlas en bronce o de reproducirlas en metal.

Cuando su obra quedó a mi cargo, hice lo posible por realizar los deseos de mi padre. Me dirigí, con este fin, a fundidores altamente calificados para que efectuaran vaciados de las principales esculturas de hierro que se prestaban a esta técnica y de aquellas que, por su material, estaban destinadas al mismo proceso. Es de ese modo que asumí tal responsabilidad y que continúo a hacerlo. Al sustituir a mi padre —a quien frecuentemente he asistido en su trabajo—, controlo escrupulosamente la ejecución de los vaciados. Cumplo así un doble deber: filial y artístico. Si no, ¿cómo podría un escultor difundir su obra —que además es, en el caso de González, de número limitado— si no es recurriendo a ese proceso noble, conocido y utilizado tan felizmente desde hace siglos?

De todos modos, lo esencial no fue para mi padre la utilización de uno u otro material, pues en definitiva no le daba a éste más que una importancia secundaria; para él, lo esencial fue la creación de formas y la posibilidad de expresarse en calidad de escultor. El material no fue más que un instrumento, y no lo contrario.

ROBERTA GONZALEZ

JULIO GONZALEZ/EL SUEÑO.

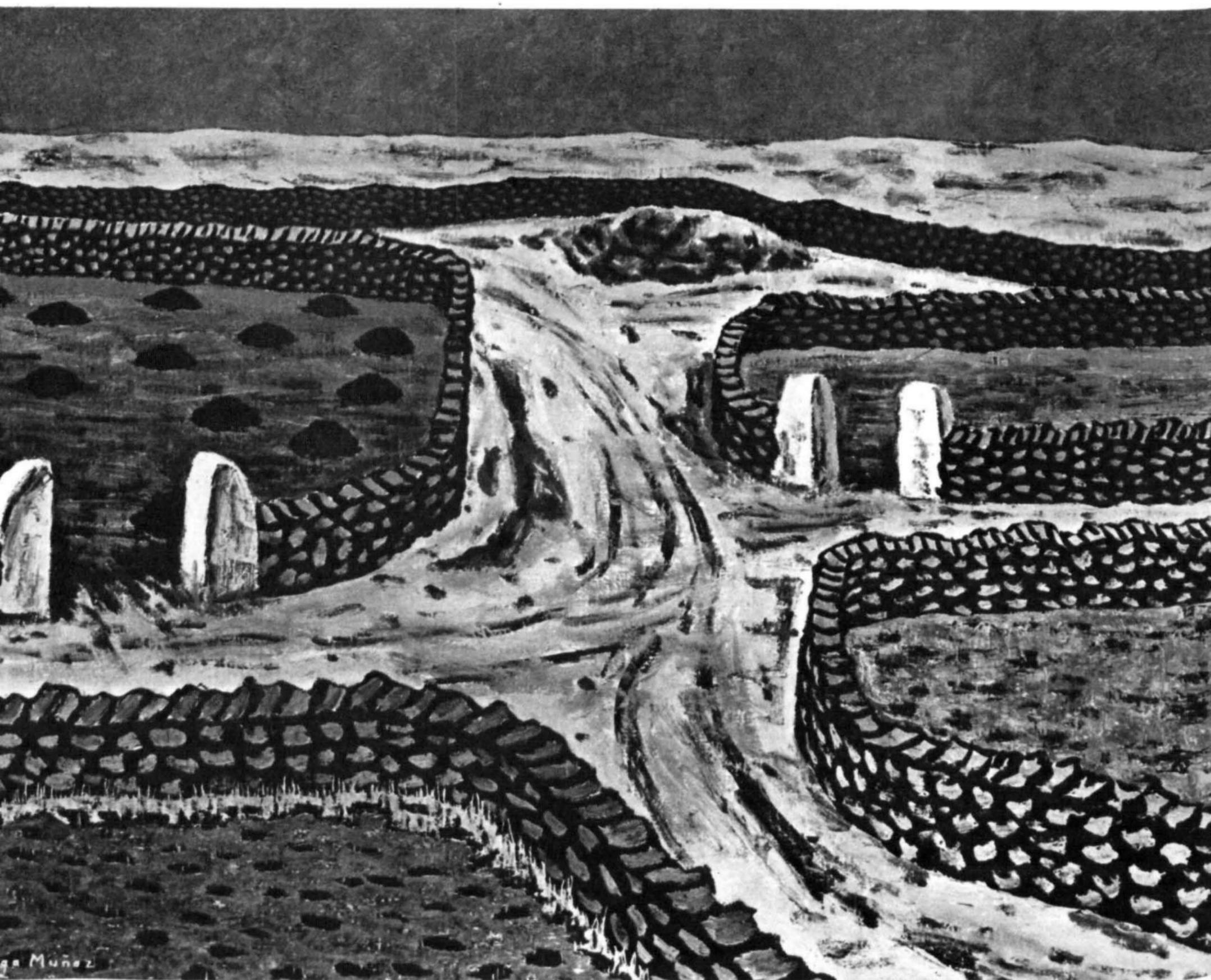


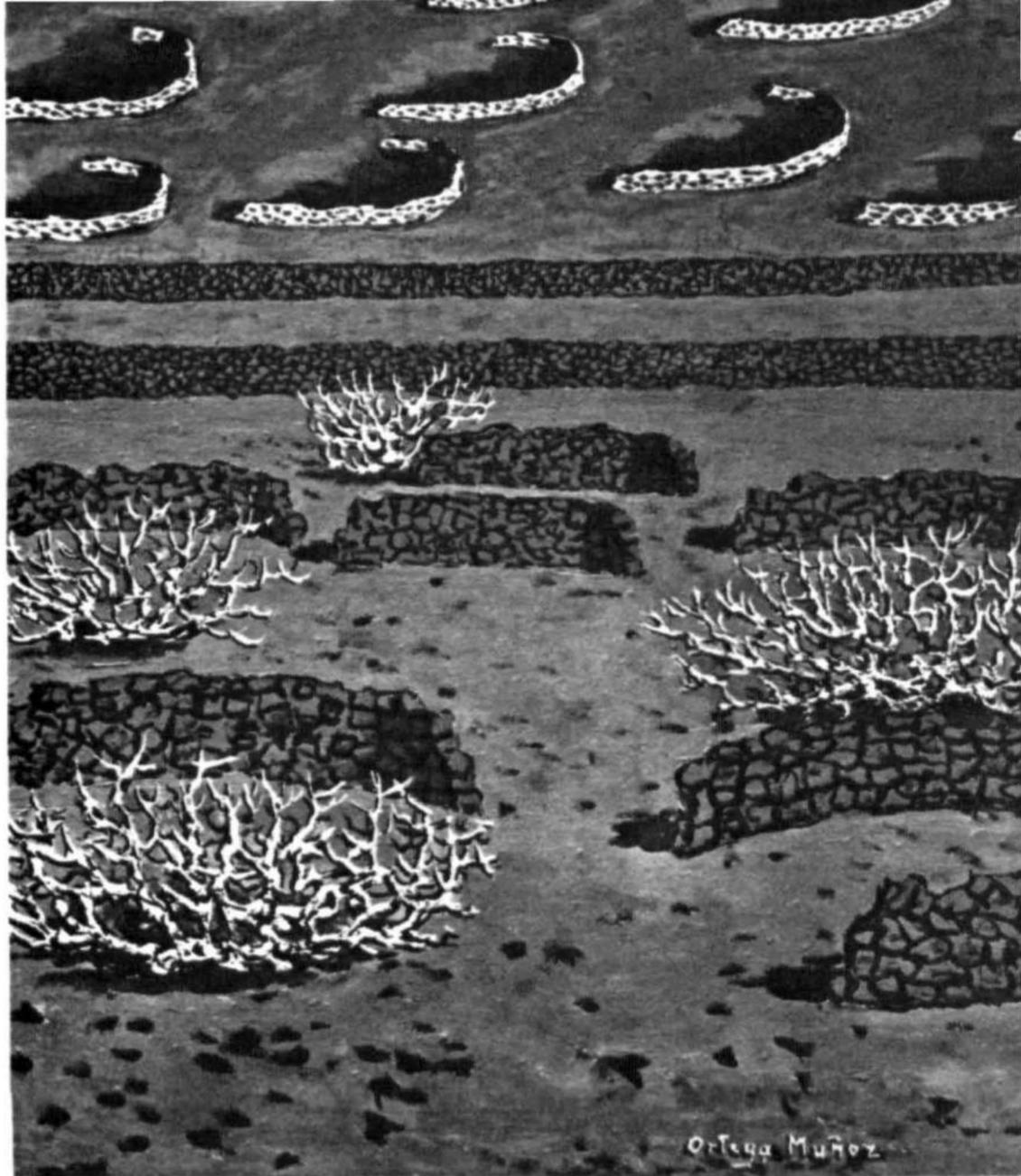
ORTEGA MUÑOZ:

UNA TEORIA DEL PAISAJE

Por M. GARCIA-VIÑÓ

CRUCE DE CAMINOS/1964.





La exposición antológica de la obra de Ortega Muñoz tenida lugar en el Casón del Buen Retiro madrileño, en el mes de febrero, nos ha deparado una buena oportunidad a los que arribamos a la crítica de arte, a la contemplación reflexiva y estudiosa del arte, con posteridad a 1956. Una buena oportunidad de darnos verdadera cuenta de cuál ha sido la significación de este artista en el panorama de la pintura española contemporánea. Personalmente, puedo decir que, aun admirándole ya mucho y desde hace años, ha sido ante esta muestra monumental cuando creo haber podido medir su auténtica dimensión.

Para muchos críticos que hoy aún conviven con nosotros, pero que ejercían ya por los años primeros de la posguerra, Godofredo Ortega Muñoz fue, según he leído en más de una parte, como una gozosa revelación. Pero no como la revelación de una posibilidad, de una promesa, que esto es cosa más corriente, sino de una obra hecha, granada, es decir, aparecida con el relumbrón de un sol que iniciara su carrera diurna por el mediodía. Lo había sido en cierto modo ya, cuando su exposición de 1935 en el Círculo de Bellas Artes, para los críticos del momento; pero el hachazo de la guerra dividió en dos lo que habría podido ser un único momento; el momento de la integración del pintor extremeño en la pintura nacional (1).

Yo trabé conocimiento con la obra de Ortega, verdadero conocimiento —antes había sido sólo a través de revistas y reproducciones monocolors—, con motivo de su exposición en el Club La Rábida, de Sevilla,

en mayo-junio de 1956; exposición que motivó uno más de los muchos enfrentamientos de los jóvenes con el magisterio oficial de la ciudad, tan decisivos a la larga para muchos de nosotros, y tan beneficiosos, aunque no fuera esto lo que nuestros hostiles contradictores pretendían. Recogía aquella muestra ya bastantes paisajes de esos característicos de Ortega Muñoz, con encinas y retamas, con cercas y montones de piedra, con surcos y caminos polvorientos, pero también figuras y bodegones. Paisajes extremeños, gentes y cosas de Extremadura, pintados entre 1939 y la fecha de la exposición. Como se ve, la etapa del regreso, la etapa del reencuentro; etapa que, en sus realizaciones últimas —**Retamas en flor** (1954), **Naranjos y olivos** (1955), **Cruce de caminos**, **Primavera**, **Castaños**, **La colina** (los cuatro de 1956)—, representaba el inicio rotundo, decidido, de la todavía hoy vigente; más aún, nos atreveríamos a decir que del estilo pictórico de Ortega, de su aportación personal a la plástica española.

Quienes hemos visto partir de ahí la trayectoria del pintor hemos podido observar, primero en su mundo, la desaparición total de figuras y objetos —objetos propios de bodegones, de naturalezas muertas o vivas, entiéndasenos, porque, ¿qué cosa que es, no es objeto desde algún punto de vista?—; la desaparición, decimos, de cosas y personas, en favor de un predominio total, obsesivo, del tema paisajístico, y no dentro de la gran variedad que el paisaje ofrece, sino dentro de una voluntaria, buscada limitación a un

determinado tipo de paisajes, que desde ya podríamos denominar orteguianos. En segundo lugar, una depuración, una decantación que ha reducido al mínimo las formas, y ha llevado a su paleta, ya de por sí depurada y quintaesenciada, a depurarse todavía más, increíblemente más, «hasta quedar ya, como escribió Sánchez Camargo, en puro y fabuloso esqueleto de pintura en el color» (2). Pero, ¿de dónde venía todo eso?

Contemplar ahora, en la exposición antológica de principios de 1970, de los sesenta y cinco años maduros del pintor, ese **Retrato de Rowley Smart** (1924), que nos recuerda a Manet; ese **Fábrica y barcos** (1929), que hace pensar en Vlamink; esos dos cuadros titulados **Peces**, ambos pintados en 1938, que nos hacen vislumbrar cuál podría haber sido otro camino de Ortega Muñoz, si Ortega Muñoz no hubiese preferido el que eligió, con sus buenas razones, sin duda alguna; esos paisajes de Chioggia, Nesso, Lugano y los Pirineos, de entre 1925 y 1935, tan ricos de color y ya tan maduros, pero que si daban para un buen pintor no anunciaban todavía una personalidad; ese **Retrato de mi hermano**, en fin, hecho a los trece o catorce

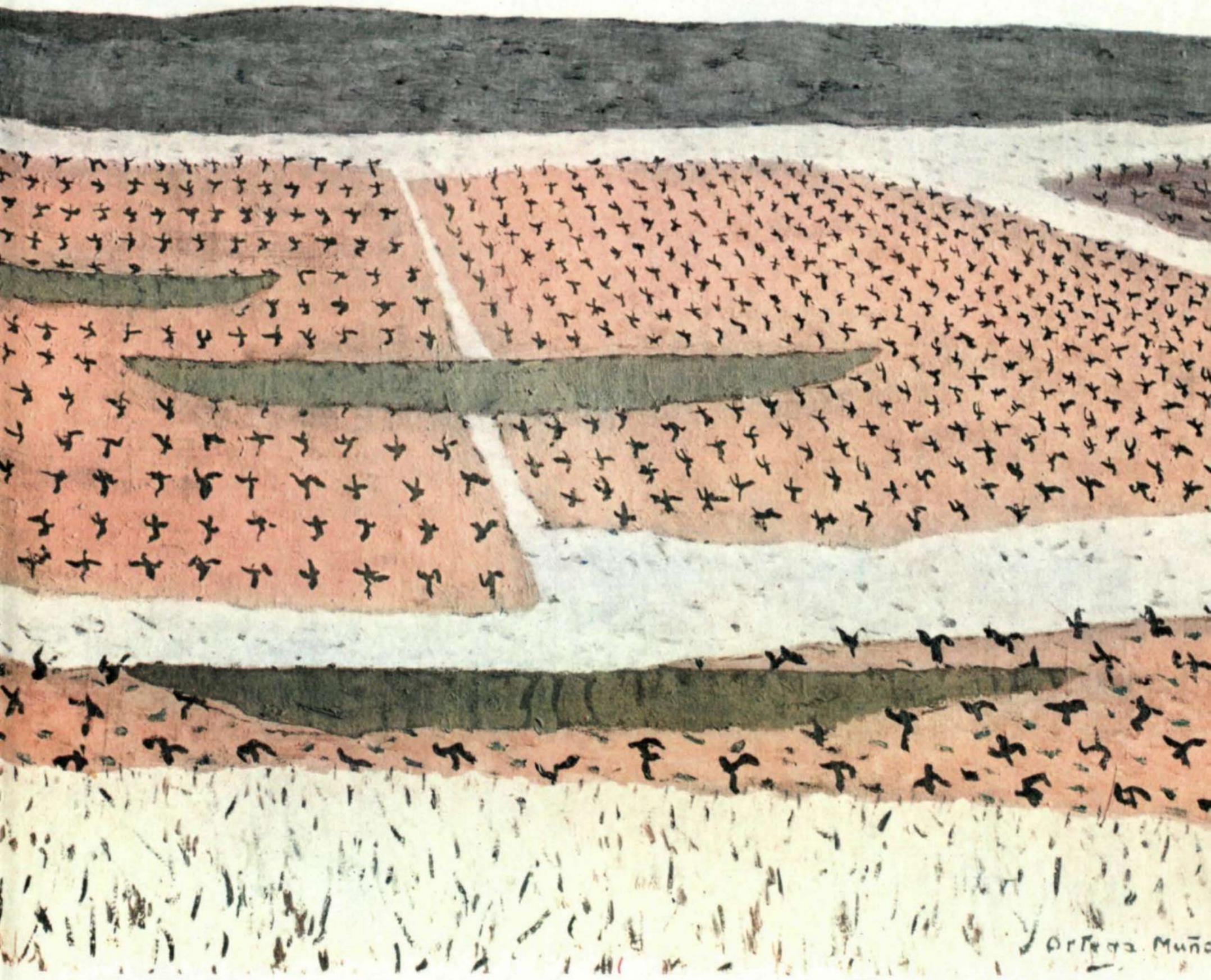
años, que tantas palabras nos hubiera ahorrado a los muchachos sevillanos de 1956; contemplar todo eso en su gradación proporciona muchas claves y aclara y enriquece muchas perspectivas.

Qué interesante, qué importante es que en una época de medios masivos de comunicación, que en una época pictórica de manifiestos, de recetas para hacer historia, de definiciones y aun autodefiniciones, un modesto muchacho extremeño se eche al mundo para aprender pintura por su cuenta y riesgo, y, sabiéndose portador de algo, de algo que puede dar lugar a un decir personal, vaya por todos los caminos en busca del reactivo que lo haga salir a flote.

No hay lugar en este trabajo para resumir siquiera ese periplo por toda la Europa occidental, por Grecia, Turquía, Palestina y Egipto del cual, de momento, únicamente podemos encontrar somera noticia en el libro de Lloset y Marañón ya citado. Aventura que nos revela hasta qué punto el arte de Ortega Muñoz es, «desde los comienzos, el producto de unas puras exploraciones personales» (3) y que nos ofrece la gran lección —que yo no digo sea válida, ni mucho menos obligatoria, para todos los artistas, aunque tampoco

CHIOGGIA/1929.





Ortega Muñoz

que por ello sea menos importante en casos como este del cual nos ocupamos—, la gran lección, digo, del hallazgo del fin en los orígenes. Proceso este que puede ser el más corto, pero también el más largo, y que sólo es auténticamente válido cuando es lo segundo.

La fusión de esta dimensión biográfica, exterior, con la evolución externa del artista, a su vez exteriorizada en sus obras, es lo que nos permite la contemplación de esta vasta exposición antológica. Cuando Ortega Muñoz regresa definitivamente a España e instala su estudio en Valencia de Alcántara, casi junto al San Vicente de Alcántara natal, no lo hace, sin duda, porque ya esté cansado de trotar por el mundo, sino por algo mucho más serio y definitivo, y que tiene el valor de las grandes revelaciones. Ya está descubierto el reactivo. Ahora se trata de poner el mensaje a flote. Y esto no es cosa de una sola palabra, de un solo cuadro. Esto requiere un nuevo viaje, un viaje en torno al propio yo, o, mejor aún, hacia dentro del propio yo, hacia el centro geométrico del origen. Un centro al que nunca se llega y que si nos pusiéramos filosóficos tendríamos que llamar **el ser**.

En esto se muestra Ortega Muñoz fabulosamente

moderno. Porque lo verdaderamente de nuestra hora no se resuelve en el binomio figuración-no figuración, sino en el de dispersión-concentración, cuyos dictados no hacen a los respectivos productos más o menos importantes, sino más o menos reveladores de una concepción del mundo acorde con el entorno histórico. La comparación de las aventuras de Gil Blas con las de ese **quelqu'un** de Robert Pinget, a la búsqueda de un trozo de papel durante doscientas cincuenta páginas, revela un proceso que, porque fuera desolador, no sería menos auténtico. Y lo mismo la comparación de **Guerra y paz** con **La revuelta**, de **Madame Bovary** con **Moderato cantabile** o, por volver a nuestro terreno de hoy, la de la varia y bulliciosa obra completa de un pintor del costumbrismo con la producción en serie de cuadros sobre un mismo objeto, que realizan muchos pintores actuales, Ortega entre los primeros y entre los que más.

La pintura de hoy, como la novela, representa la visión aumentada de una parcela muy pequeña de la realidad. O de la irrealidad. Y, por ende, los artistas no se conforman con dirigir una sola vez su lente sobre ese trozo acotado, sino que, a menudo, realizan

CASTAÑOS/1949.





POZO DE LOS CORRUCOS/1939.

una serie de visiones del mismo, en cada una de las cuales varía sólo el enfoque, o un determinado matiz, o la relevancia dada a uno u otro de los componentes de la obra. A veces, incluso, esa visión aumentada e intensa de un aspecto del mundo se traduce en una visión aumentada e intensa de uno sólo de los componentes del hecho estético; en el caso de la pintura, o sólo el color, o sólo la línea, o sólo la materia, etcétera.

Así en Ortega Muñoz. La aproximación de su lente a la realidad va dejando detalles fuera de campo. Y dentro va quedando, primero, sólo el paisaje; luego, un determinado tipo de paisaje; más tarde, un aspecto concreto de ese determinado tipo de paisaje; finalmente, el esqueleto plástico mundo, en líneas escuetas y colores planos, de ese concreto aspecto del limitado tipo de paisaje.

Con esto vamos a concluir en que el tantas veces aludido franciscanismo de Ortega Muñoz, su tan alabada sencillez es, en realidad, el resultado de una concienzuda elaboración. Porque la pintura de este hombre sencillo y afable, de aspecto casi campesino, es una

pintura elaborada, una pintura intelectual. Ortega Muñoz es sencillo y hasta ingenuo, si se quiere como hombre, y ello se advierte en la elección de sus temas; pero nada espontáneo como pintor. Entre la vista de Ortega Muñoz y el pincel de Ortega Muñoz hay unos cuantos laboratorios. Y lo justo no sería hablar de la Extremadura de Ortega Muñoz, la Castilla, la Rioja o el Lanzarote de Ortega Muñoz, sino de su teoría de Castilla, de su teoría de la Rioja, Lanzarote o Extremadura; más aún, de su teoría del paisaje, de un determinado tipo de paisaje, de un modo peculiar, en fin, de ensamblarse, dentro del espacio escueto del lienzo, las líneas, los planos y unos cuantos colores.

Ortega mira el natural, lo estudia, lo selecciona, hace apuntes sobre él, lo medita y luego, muy luego, lo traslada al cuadro. A un cuadro elaborado con minucia, pensado y requetepensado, producto, no de un fotógrafo espontáneo de la Naturaleza, sino, como decíamos, de un intelectual.

En realidad, no se puede seguir una trayectoria tan rectilínea sin serlo. Y el camino de Ortega Muñoz



CASTAÑOS Y VIÑAS/1962.

es recto, preciso, como el de quien sabe de antemano a dónde quiere ir a parar, pero no de un salto, sino pasando por todos los lugares intermedios. En el fondo, todo arte verdadero es intelectual, mental, racional y, si se me apura, un tantico frío. Cualquier artista que haya reflexionado sobre su propio arte así lo tiene que reconocer. Y un romántico, un sentimental apasionado como Bécquer es, para el caso, testigo de excepción. «Cuando siento no escribo», afirma en las **Cartas literarias a una mujer**. Por el contrario, dice guardar en su cerebro las impresiones, y luego, en el instante de la creación —un instante en que se encuentra «puro, tranquilo, sereno»—, siente, «sí, pero de una manera que puede llamarse artificial», y escribe «como el que copia de una página ya escrita».

La emoción de Ortega Muñoz ante el paisaje, su acopio de elementos sensoriales y sentimentales, se convierten en su estudio, tras un largo proceso de decantación, en elementos plásticos puros: líneas, planos, colores. Valores plásticos que no da la Naturaleza; la Naturaleza sólo los sugiere; quien los da es el artista. Los valores estéticos no pertenecen a la Na-

turalidad, sino al arte. Un paisaje meramente transcrito no es una obra de arte; verdad enorme que todo el mundo parece saber en teoría, pero que muchos desconocen en la práctica.

En el aspecto formal, pues, el logro de Ortega Muñoz es indudable. Sus cuadros son pintura pura, líneas y manchas de colores situadas dentro del cuadro con un cierto orden, según la conocida formulación de Maurice Denis. Es un pintor que, efectivamente, como ha escrito Juan Eduardo Cirlot, «ha llegado, en sus paisajes, a convertir en innecesaria la abstracción» (4). En algunas de sus piezas de la serie dedicada a Castilla y la Rioja, pero sobre todo de la dedicada a Lanzarote, la frontera abstracción-figuración llega casi a borrarse. Es cierto, como ha dicho Campoy, que «no hay en la pintura moderna estilización más lograda de elementos figurativos» (5). Porque lo de un Manessier es otra cosa. Manessier no es un abstracto puro, pero sus cuadros están integrados por elementos simbólicos. Los que componen los de Ortega Muñoz son naturales, si bien estilizados y compuestos con arreglo a leyes personales.

Ahora bien, ¿queda en su obra reducido todo a esos elementos básicos de la pintura: colores, planos, ritmos lineales? En modo alguno. Ciertamente que un pintor puede comunicarnos una emoción estética con sólo elementos de este tipo, como es el caso de la pintura abstracta y tachista, y habría que convenir entonces —puesto que no es posible admitir que sean realmente informales— en que sus cuadros están compuestos por objetos del mundo interior. Pero en las obras de Ortega la alusión consciente a la Naturaleza, a un determinado aspecto de la Naturaleza, es evidente. Obras como las tituladas **Castilla, verano** (cinco, de 1957 y 1958) son algo más que colores y líneas ensamblados con un cierto orden. En ellas vibra la manotada aplastante del sol sobre la tierra. Vibra una emoción ante el paisaje, como en todas las demás. Y esto quiere decir, a mi juicio, que la pintura de Ortega Muñoz es interesante también en el aspecto contentutista. Cuidado, no digo temático. En el arte moderno se ha hecho demasiado por aniquilar la Naturaleza (6), como para que la fidelidad de Ortega a ella no resulte de importancia.

Con sus cielos increíbles, con sus colores, que podrían parecer irreales para una concepción verista de la pintura, Ortega capta la esencia de los paisajes, su alma, como diría Antonio Machado. A él no le preocupa demasiado la perspectiva y nada en absoluto la atmósfera, como a la totalidad de los paisajistas auténticamente de nuestra hora. La dimensión de sus

cuadros, la enorme profundidad que indudablemente poseen, se las da el sentido telúrico de que están dotados, su soledad, su desnudez, la casi desolación poética de la pureza plástica.

Es una curiosa paradoja que Ortega, que ha prescindido de la figura humana en su pintura, fije su atención siempre en campos roturados, en parcelas cultivadas, en alineamientos de piedras y de árboles, en cercas, surcos y caminos. Es decir, en paisajes donde la Naturaleza aparece transformada por el hombre. Pero paisajes, sin duda, en los que no solamente no brilla la ausencia del hombre, sino en los que vibra con fuerza el latido planetario de la Naturaleza estricta.

1 Sobre todo esto puede leerse en la monografía *Ortega Muñoz*, de Eduardo Lloent y Marañón. Madrid, 1952. Páginas 18 y siguientes.

2 V. *Ortega Muñoz*, «Cuadernos de Arte», número 147. Publicaciones Españolas. Madrid, 1964.

3 Cfr. Lloent y Marañón, Eduardo. Op. cit., página 14.

4 En un artículo aparecido en la revista «Índice», citado sin referencia en el folleto *Exposición antológica de Ortega Muñoz*, publicado por la Dirección General de Bellas Artes, con prólogo de Florentino Pérez Embid. Madrid, 1970.

5 Cfr. su artículo *Lirismo puro, pintura pura*, «Cuadernos de Arte», número 147. Publicaciones Españolas. Madrid, 1964.

6 V. sobre este problema mi libro *Pintura española neofigurativa*, colección «Punto Omega». Ed. Guadarrama. Madrid, 1968.

CASTILLA/1957.





EN LA ALHAMBRA, CON SU ESPOSA, ELENA RODRIGUEZ/1961.

DON MANUEL GÓMEZ MORENO, CIEN AÑOS FECUNDOS

Cuando este número estaba ya en imprenta, el 7 de junio murió en Madrid don Manuel Gómez Moreno. Esta es, pues, la última entrevista con un hombre amante de escribir y poco dado a hablar con los periodistas, un hombre que, confesaba a Ramírez de Lucas: No soy de los que siempre están añorando «en mis tiempos»...

Por JUAN RAMÍREZ DE LUCAS

Monumento vivo de sí mismo, gloriosa reliquia de una de las generaciones más fecundas y lúcidas del pensamiento español, maestro de muchísimos maestros, don Manuel Gómez Moreno es una figura ya mítica que, por un infrecuente don de la Naturaleza, aún sigue alentando entre nosotros, fresco de mente y sano de cuerpo. El 21 de febrero de este año en curso, Manuel Gómez Moreno cumplía sus primeros cien años, efemérides destacable por muchísimos motivos.

Es posible que en el futuro próximo se pueda llegar a vivir un siglo, o más, con absoluta normalidad. Hoy, sigue siendo excepción y noticia por sí sola destacable, más aún si el que cumple esos cien años es una figura estelar de la

ciencia histórica española, un estudioso que, con sus apasionadas investigaciones, abrió caminos hasta él inexistentes para el conocimiento del arte español. Cualquier tratadista de problemas artísticos hispánicos que quiera ocuparse de muchos períodos del pasado tiene que caminar de la mano de Manuel Gómez Moreno: sus teorías no sólo han resistido el paso del tiempo, sino que, en muchas ocasiones, son las únicas fuentes de conocimiento dignas de ser tenidas en cuenta. La deuda con Gómez Moreno es inmensa, por ello no podía aparecer una publicación dedicada a las Bellas Artes sin que su inmarchitable nombre figure con el honor debido a tal señor.

ENTREVISTA, A MEDIAS, CON MANUEL GÓMEZ MORENO Y SU HIJA MARÍA ELENA

Por la personalidad de Manuel Gómez Moreno, por su obra, por el hecho de haber llegado con vida a festejar su propio centenario, por estas y por otras muchas razones, era interesante llegar a don Manuel y conversar con él para que nos trazase una panorámica de su vida desde la cumbre infrecuente en que se encuentra situado.

El propósito sólo se ha podido cumplir a medias, no sólo por la edad avanzadísima de nuestro protagonista, sino porque Gómez Moreno ha rehuido toda su vida de conversaciones para ser publicadas. Ante estas dificultades, hemos optado, primero, por dirigirnos a la fuente de información directa más cercana a don Manuel, preparatoria de la visita al sabio investigador.

María Elena Gómez Moreno, directora de las Fundaciones Vega Inclán (Casa del Greco, Toledo; Casa Cervantes, Valladolid; Museo Romántico, Madrid), no sólo ha estado toda su vida al lado del padre, sino que ha sido colaboradora con él en muchos trabajos publicados. Nadie como María Elena puede contestar preguntas sobre Manuel Gómez Moreno; ella ha oído una y otra vez los pensamientos del padre, sabe perfectamente sus reacciones y su opinión sobre cualquier tema que se le pueda plantear al glorioso centenario.

En su despacho de directora del Museo Romántico hemos mantenido largas y sustanciosas conversaciones, todas ellas con el mismo propósito: los cien años de don Manuel Gómez Moreno.

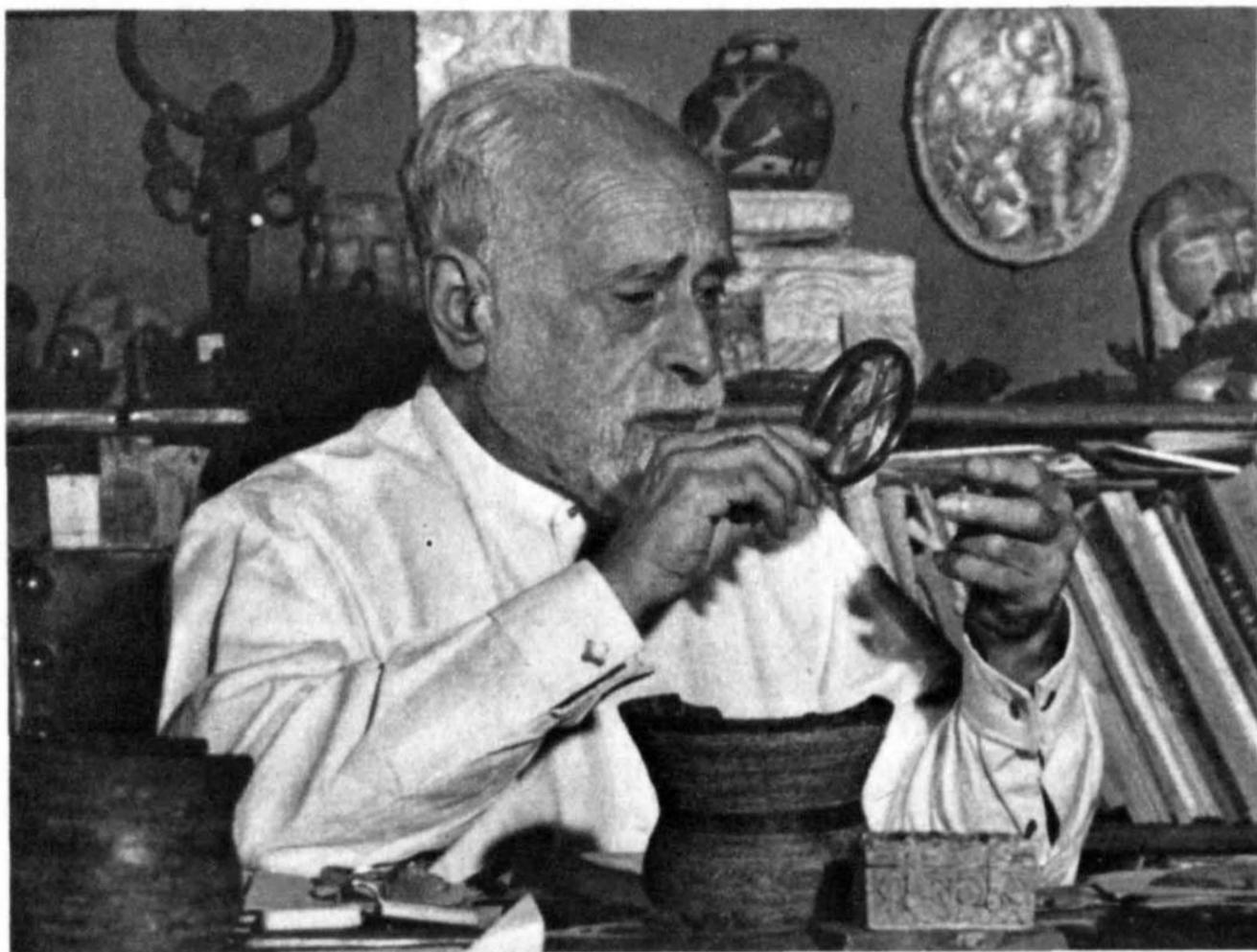
—Hasta los noventa y tres años, mi padre ha estado en perfecto estado mental y físico. Iba a las sesiones de las academias, trabajaba normalmente, hacía su vida ordinaria. Ahora su estado de salud es bueno; come con regularidad, sin necesidad de ningún régimen especial, pero sus movimientos ya no le acompañan. Permanece en casa, sin salir, aunque siempre interesado por lo que sucede en el mundo. Como se encuentra sano, cuando empezó a notar la torpeza de movimientos decía: «Yo creo que mi única enfermedad son los años».

No es fácil resumir una vida tan larga y tan llena de contenido vital, por eso hemos pedido a María Elena Gómez Moreno que nos conduzca a los momentos que ella considera más decisivos en la vida de su padre, preparatorios de un cuestionario más concreto que someteremos al propio don Manuel.

—La nuestra es una familia granadina por los cuatro costados, tanto por la familia de mi padre como por la de mi madre. El padre de mi padre tenía el mismo nombre, y era pintor, condiscípulo de Alejandro Ferrant (padre del escultor Angel Ferrant). Manuel Gómez Moreno, el abuelo, marchó pensionado a Roma por la Academia Española; mi padre tenía entonces ocho años, y vivieron allí durante dos años. Dos años que fueron decisivos para mi padre.

—¿Es que piensa que, a tan corta edad, Roma pudo influir en el futuro de Manuel Gómez Moreno?

—Es indudable que mi padre fue un niño precocísimo. Allí aprendió muy bien el italiano, que jamás ha olvidado;



DON MANUEL EN
SU ESTUDIO.

allí salía de excursiones arqueológicas con los amigos de mi abuelo, encantados de la viveza y la inteligencia del niño; allí acompañaba a su padre y copiaba monumentos del natural y levantaba plantas de edificios. No hay que olvidar que mi padre quería ser pintor y más tarde arquitecto; ninguna de estas dos vocaciones pudo cumplirlas, pero todo lo que realizó, movido por ellas, le sirvió después. En Roma se acostumbró a vivir en los ambientes arqueológicos como en su medio natural. Sí, no hay duda que Roma fue decisiva para el futuro de mi padre.

—¿Fue su abuelo, el Manuel Gómez Moreno, pintor, un artista que, aparte del viaje a Roma, influyó sobre la formación erudita de su padre?

—No sólo directa, sino también indirectamente. Mi abuelo se aburría ante aquel «espectáculo» de la pintura de Historia de su época; por eso, a la vuelta a Granada, dejó de pintar. Se dedicó a las investigaciones arqueológicas y fue uno de los fundadores del Patronato de la Alhambra. Es indudable que la nueva actividad estudiosa del abuelo sería otro acicate para mi padre.

Después del paréntesis romano, la familia Gómez Moreno se encuentra de nuevo en Granada; el joven Manuel quiere estudiar Arquitectura.

—La Arquitectura ha sido una de las materias preferidas de mi padre; él quiso estudiar Arquitectura y no pudo realizarlo por las escasas posibilidades de su familia, que no les permitían enviar al muchacho a Madrid o a Barcelona, únicas

Escuelas de Arquitectura entonces. En vista de que tenía que hacer sus estudios en Granada, eligió la carrera de Filosofía y Letras, que se adaptaba más que ninguna otra a su espíritu humanista.

Mas si bien es cierto que Manuel Gómez Moreno no pudo cursar oficialmente sus estudios de Arquitectura, el destino le deparó la satisfacción de ser maestro de muchos arquitectos después. No hay más que ver cualquier libro de arquitectura española medieval, renacentista, mudéjar, para comprobarlo: el nombre, las interpretaciones, los dibujos de plantas de Manuel Gómez Moreno serán citas constantes. Al calor de sus investigaciones se formaron muchos especialistas de Arquitectura, sobre todo en el campo de las restauraciones. Desde Torres Balbás hasta Prieto Moreno y Fernando Chueca, todos los arquitectos españoles que han estudiado la arquitectura histórica española se consideran discípulos de Manuel Gómez Moreno.

—Mi padre obtuvo su licenciatura de Filosofía y Letras en mil ochocientos ochenta y nueve, en Granada. Poco después pasó a ser profesor de Historia del Arte en la Universidad del Sacromonte, modesto puesto, pero que le sirvió para poder investigar con tranquilidad. Hasta los veintiocho años no hizo su primera visita a Madrid, cuando vino a doctorarse. Y aunque desde entonces ha residido más tiempo fuera que dentro de Granada, él siempre se ha sentido granadino y preocupado por los problemas de su ciudad natal, hasta el punto que se indignaba cuando se cometía allí algún desafuero artístico o falta de respeto arqueológico.

UNA LABOR BIBLIOGRAFICA QUE COMIENZA A LOS DIECISIETE AÑOS ESCASOS

Muy joven comenzó Manuel Gómez Moreno su labor escrita, labor que suma ahora la cantidad de doscientos ochenta y un textos. Precisamente, hace unos días que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, ha editado un folleto con toda la labor bibliográfica de Gómez Moreno, como homenaje de dicha Academia a «su académico benemérito», en la fecha de cumplir los cien años, resumen de una vida que da a la Academia «una aureola tan inédita como gloriosa».

Descripción de la capilla real de Granada es el primer título de Gómez Moreno, publicado en el almanaque «El Necesario», de Granada, cuando su autor tenía diecisiete años. Es un primer título revelador, pues se puede apreciar que, desde el primer momento, su valor se enfoca hacia los temas eruditos-artísticos-históricos, como continuará ya después durante toda su vida fecunda. Y es también providencialmente revelador el título insólito de la publicación donde se inserta dicho primer artículo: «El Necesario», nombre pueblerino y totalmente desusado, pero que viene a ser todo un símbolo para el futuro Gómez Moreno, para el que tan «necesario» sería, para el que abriría tanto cauce «necesario» a la investigación del arte español.

Con los comienzos del siglo XX empieza Gómez Moreno la redacción de una de sus obras de mayor envergadura: el **Catálogo Monumental de España**, obra realizada exhaustivamente en unas condiciones viajeras que hoy nos parecerían increíbles, utilizando caballerías, diligencias y mu-

chas veces recorriéndose los pueblos y lugares a pie. Gómez Moreno lo estudiaba todo, lo anotaba todo con una paciencia y un fervor misionero, hasta tal punto que muchos de los «descubrimientos» arqueológicos que se han ido realizando en años posteriores ya estaban anotados y catalogados por Gómez Moreno. De este **Catálogo Monumental** realizó Gómez Moreno los correspondientes a las provincias de Avila, León, Zamora y Salamanca, pero ninguno de ellos tuvo suerte en su publicación en la época en que fueron redactados. El de Avila, escrito en 1903, sólo comenzó a publicarse en 1913, y no llegó a concluirse la edición a causa de cambios políticos ocurridos en esas fechas. El **Catálogo** de la provincia de León, que fue redactado durante los años de 1906 a 1908, se publica en 1925. El de Zamora, escrito durante los años 1903 a 1905, sale a la luz en 1927, o sea, más de veinte años después. Aún tardaría mucho más la publicación del **Catálogo** de Salamanca, escrito en los años 1901 a 1903, que increíblemente ha permanecido inédito hasta 1967.

Esta escueta relación de fechas es reveladora de dos cosas: primera de ellas, la poca capacidad de intriga de don Manuel, que, ante dificultades surgidas, se retira a su intimidad, y segunda, la honradez y agudeza con que fueron escritos dichos textos. El hecho de que un libro escrito sesenta y cinco años atrás pueda publicarse después de transcurrido ese tiempo, y que sigan vigentes todas las afirmaciones contenidas en él, es demostrativo de que ese texto es ya un clásico desde que fue escrito.



ELIAS TORMO, MINISTRO DE INSTRUCCION PUBLICA, SENTADO TRAS DE LA MESA/MANUEL GARCIA-MORENTE, SUBSECRETARIO, A SU IZQUIERDA/MANUEL GOMEZ MORENO, DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES, DE PIE/ JOSE ROJERIO SANCHEZ, DIRECTOR GENERAL DE ENSEÑANZA, SENTADO/EN EL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA/AÑO 1930.

«Agua oculta que llora» definió el poeta Manuel Machado a la ciudad de Granada. Manuel Gómez Moreno también ha sido un «agua oculta», no para llorar, pero sí para fecundar calladamente, alcanzando los más remotos campos, sin importar qué tierra regaba ni el uso que se haría del elemento fecundante. «La personalidad de don Manuel era demasiado rica para el medio tan pacato y estrecho de la vida de su tiempo. En otro medio más amplio, menos miserable, don Manuel hubiera tenido un campo más amplio de acción, y España se hubiera aprovechado mejor de sus talentos. Ni grandes viajes de estudio, ni mecenas que le apoyasen, ni abundancia de materiales para su trabajo...».

Las palabras transcritas de uno de sus alumnos más allegados, Enrique Lafuente Ferrari, no hacen sino aumentar el mérito de la labor de Gómez Moreno, adelantado en tantas cosas, hasta la época en que comenzó a vivir. Don Manuel conocía bien el carácter español y aceptaba todos sus inconvenientes con el más elegante de los senequismos,

como lo demuestran palabras suyas: «Llegamos a definir acaso nuestra personalidad racial con un fondo extraeuropeo, que se traduce en genialidad, exclusivismo, improvisaciones, arranques magníficos sin continuidad, sin fruto adecuado y a vueltas un instinto de anarquía individual casi, antes bien reductible a unidad por virtud de sugerencias que por razonamientos».

El año 1919 es fecha fundacional para la bibliografía española del arte. En ese año se edita la monumental obra de Manuel Gómez Moreno **Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI**, dos volúmenes de 407 páginas, que constituyen un estudio de primera mano de la historia y el arte mozárabe, un ciclo apenas conocido del arte español de la Edad Media, cuyos perfiles quedan fijados para siempre gracias a este trabajo. Las **Iglesias mozárabes**, de Gómez Moreno, vienen a ser el Evangelio para todos los investigadores y estudiosos interesados en este tema, y sus afirma-

ciones siguen tan firmes y seguras como en la fecha en que fueron publicadas.

Esta obra monumental fue realizada por Gómez Moreno en colaboración con sus alumnos de la cátedra de Arqueología Árabe de la Universidad de Madrid, cátedra fundada para él por orden ministerial, pero que don Manuel no quiso aceptar si no salía a oposición. Convocada la oposición, según la exigencia de don Manuel, a ella sólo se presentó otro contrincante más, que se retiró al primer ejercicio. «Cátedras de la Universidad a dedo, no», repetía Gómez Moreno con insistencia, y, para dar ejemplo, ganó la suya en oposición.

Entre aquellos alumnos que le ayudaron en los recorridos mozárabes se encontraba José Moreno Villa, poeta, escritor, dibujante, estudioso de la arquitectura, profesor, etcétera, y uno de los componentes más característicos de la generación literaria de 1927.

Escultura del Renacimiento en España, publicado en Barcelona en 1931, es un estudio de conjunto del tema con monografías de los principales escultores. **El arte románico español**, publicado en 1934, en Madrid, estudia el origen del románico en sus aspectos arquitectónico y escultórico durante el siglo XI en España. Son estos dos estudios, que siguen siendo importantes, aunque el primero de ellos sería después superado por el mismo autor con la publicación, en 1941, de **Las águilas del Renacimiento español**, penetrantes monografías sobre Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, con estudio documental y crítico de sus obras. Es obra fundamental para el conocimiento del Renacimiento español.

La exploración y el estudio de los sepulcros reales del monasterio de Las Huelgas, de Burgos, realizada en 1944-45 motivó la aparición de otro interesante libro de don Manuel, publicado en 1946: **El panteón real de Las Huelgas**, de Burgos, en el que se analizan las telas y objetos hallados en dichos sepulcros, piezas excepcionales del siglo XIII.

En **Misceláneas. Historia-Arte-Arqueología** recoge Gómez Moreno muy diversos temas, casi todos ellos inéditos hasta la fecha de publicación de este volumen, en Madrid, 1949. **Arte árabe español hasta el siglo XII** aparece en Barcelona en 1951, y es un importante estudio y visión en conjunto de la historia de la España medieval musulmana y su penetración en lo cristiano.

Los tristes años de la guerra civil española de 1936 a 1939 los empleó Gómez Moreno en salvar, hasta el límite de lo imposible, el tesoro artístico acumulado en Madrid y en peligro constante de rapiñas y destrucciones. También durante esos años escribió unas meditaciones religiosas y filosóficas con el tema de la sociedad ante Dios. Estos textos se publican en 1953 con el título de **Guía de Humanidad**.

Un tema curioso, dentro de la bibliografía de don Manuel, es **Adán y la Prehistoria**, publicado en Madrid en 1958, que trata del origen del hombre, la evolución humana y los orígenes de la cultura.

El último de los grandes estudios de Gómez Moreno es el aparecido en 1964 bajo el título de **La gran época de la escultura española**, una visión sintética de los siglos XVI y XVII, que don Manuel realizó en colaboración con su hija María Elena, nuestra gentil informadora.

TESTIGO EXCEPCIONAL DE UN LARGO PERIODO HISTORICO

Vivir cien años ya es mucho, pero vivirlos en estrecha relación con los hombres más importantes del país constituye un privilegio, que hace de don Manuel Gómez Moreno un testigo de excepción de un agitado y apasionante período de la historia española.

—Por sus trabajos, por su labor en la Universidad, por amistad, mi padre ha estado relacionado con todas las lumbreras del pensamiento español de este siglo. Ha sido amigo personal de Unamuno, de Elías Tormo, de Ramón y Cajal, de Menéndez Pidal, de José Castillejo, de Francisco Giner de los Ríos, de Manuel B. Cossío y de tantos y tantos otros. Unamuno le impresionó especialmente, y en cartas que mandaba a su familia dejó sus juicios sobre el genial rector de Salamanca. Otro de los grandes amigos de mi padre fue Elías Tormo, el erudito tratadista de arte. Siempre se llamaron de usted y, aunque eran buenísimos amigos, no desaprovechaban ocasión para bromear el uno del otro. En los últimos años del reinado de Alfonso XIII, durante el Gobierno del general Berenguer, don Elías Tormo fue nombrado ministro de Instrucción Pública, y él llamó a mi padre a su despacho. Nos ha contado tantas veces la entrevista, que me sé de memoria la conversación:

«—Don Manuel, cuento con su colaboración para la Dirección General de Bellas Artes.

»—Don Elías, ya sabe que a mí no me interesan las actividades políticas, no puedo aceptarlo.

»—Bueno, don Manuel, piense que desde ella podría salvar muchos monumentos.

»—No puedo, don Elías; eso que me ofrece es una cosa política.

»—Respeto su opinión, don Manuel, y lo siento mucho, pero... es que el Rey ya ha firmado su nombramiento».

Ante los hechos consumados Gómez Moreno aceptó el cargo, en el que sólo duró un año escaso. En tan corto espacio creó las zonas monumentales de España, con sus correspondientes arquitectos conservadores.

—El cargo le produjo a mi padre una gastritis aguda, pues se lo tomó muy en serio. Ya entonces trató de terminar las obras del teatro Real y de reorganizar las enseñanzas en la Escuela de Bellas Artes y en el Conservatorio de Música. Tuvo el humano gesto de subirles el sueldo a las mujeres que hacían la limpieza en las oficinas de la Dirección General de Bellas Artes. Una de ellas, en agradecimiento, venía todos los años el día del santo de mi padre a felicitarle y a traerle un pollo. Su paso por esta Dirección de Bellas Artes fue la única experiencia política activa de mi padre, y le dejó escarmentado para siempre.

EL HOGAR DE LOS GÓMEZ MORENO

Esta casa de Castellana, 76, es de las de «antes de la guerra» y una de las pocas que han sobrevivido a la tremenda especulación del suelo actual en aquella zona. Porteros viejos, que no han perdido aún su aire rural. Ascensor lento, ceremonioso, de los de «prohibido bajar». En el tercer izquierdo vive la familia Gómez Moreno, compuesta por don Manuel, su esposa doña Elena Rodríguez Bolívar, sólo cuatro años más joven que él, y dos de las tres hijas del matrimonio: Natividad, profesora de Dibujo del Instituto Virgen de la Almudena, y María Elena. La tercera de las hijas, Carmen, reside en Nueva York, en donde es conservadora adjunta de la Sección Medieval del Metropolitan Museum. El matrimonio aún tuvo un cuarto hijo, el único varón, estudiante de Arquitectura y una de las tantas víctimas inocentes del vendaval de la guerra civil.

Nada más trasponer la puerta del piso de los Gómez Moreno se comprende que entramos en una casa singular. Frente a la puerta, en el estrecho vestíbulo, una gran talla castellana de los siglos XIII-XIV; el Cristo crucificado está colocado sobre una colcha de la Alpujarra del siglo XVII. A mano derecha está el despacho de don Manuel, con dos balcones a la Castellana; en uno de esos balcones, dos jaulas:

una de ellas con un jilguero, la otra con un periquito, que producen eso que ahora se llama «música ambiental».

El despacho es un ambiente característico de toda una época y de una mentalidad muy de esa época. Todo está repleto de tallas, cuadros, dibujos, cerámicas, libros, papeles, muchos papeles, carpetas reventando de apuntes, etcétera. Todo ello subiendo desde el suelo hasta el techo. Pero cuando decimos tallas, cuadros, etcétera, no estamos aludiendo a cualquier cosa, sino a tallas románicas del siglo XII, de tamaño excepcional, a tallas de Alonso Cano, a pinturas de Zurbarán (preciosísima «Virgen niña»), de Murillo, de el Greco, de Pacheco, de Eugenio Lucas, de Sorolla, de Fortuny, etcétera. Estamos aludiendo a tablas flamencas de una calidad extraordinaria, a ídolos neolíticos, a cerámicas de Paterna y de Manises, de los siglos XIV-XV. Estamos aludiendo a testimonios aún más antiguos, como son hachas de pedernal y puntas de flechas de la Edad de Piedra, procedentes de los yacimientos neolíticos del Manzanares. La descripción minuciosa de este despacho sería interminable, pues con todo lo que hay en él se podría instalar un museo. Responde a un criterio muy respetable, pero actualmente poco compartido: las obras de arte no deben abrumarnos

DON RAMON MENENDEZ PIDAL, DON MANUEL GÓMEZ MORENO, DON FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON, EXAMINANDO LA MAQUETA DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.



con su importancia y deben ser como fieles compañeras de nuestras horas de trabajo. O sea, que todo en el despacho y en la casa de Gómez Moreno es como casual, sin valoraciones intencionadas o estudiadas. María Elena nos acompaña en esta visita sentimental y artística.

—Todo lo que aquí se encuentra ha sido coleccionado por mi padre durante sus continuos viajes, en unos años en que aún era relativamente fácil adquirir Grecos, Goyas y otros tesoros semejantes.

El sillón donde Gómez Moreno ha escrito la mayor parte de sus importantes obras es un «frailero» del siglo XVI, que se encuentra al lado de una «jamuga» del mudéjar granadino. Al otro lado de la puerta se oyen toses. «Debe ser

don Manuel», pienso. En efecto, es don Manuel, sentado al lado de su esposa, en una mesa camilla que centra este gabinete-alcoba. Más cuadros, más objetos de arte: sanguinas de Goya, una Virgen del Carmen, del abuelo pintor. Y aquí está este glorioso centenario, sobreviviéndose. Produce emoción verle, consumido y quieto. Es como si una de esas reliquias que se veneran en las iglesias cobrase de pronto vida. Los ojos de don Manuel son lo más vital, tienen una luz celeste y un centelleo incesante. Como sabemos que nunca, o casi nunca, ha concedido entrevistas, le hemos preparado un cuestionario de esos «de cajón», con preguntas de esas que han preguntado cien veces a todos los famosos, pero que don Manuel no ha tenido ocasión de contestar porque siempre ha rehuido de publicidades.

LO QUE MAS ESTIMA Y LO QUE MENOS TOLERA GOMEZ MORENO

Una vez más debemos de agradecerle a María Elena Gómez Moreno su decisiva colaboración para que este trabajo nuestro llegase hasta el final propuesto. Sin su interpretación del pensamiento del padre, algunas de las preguntas no hubiesen tenido contestación tan precisa.

—Desde la cumbre de sus cien años, ¿de cuál de sus labores está más satisfecho? ¿De cuál más arrepentido?

—Lo que más me ha interesado es lo que estaba haciendo en cada momento. Todas las cosas honoríficas me han tenido sin cuidado; los honores me han azarado y contrariado. A mí nada me ha impreso carácter: honores, cargos, distinciones no me dan frío ni calor.

—¿Querría formular Gómez Moreno los puntos esenciales a los que debería atenerse el investigador?

—Gómez Moreno no ha tenido nunca normas, y como no las ha tenido no se las puede dar a los demás.

—¿Cuál es la virtud humana que más estima? ¿Cuál el defecto que menos tolera?

—Lo que más estimo de los seres humanos es la bondad; lo que menos tolero, la pedantería. La pedantería molesta muchísimo, sobre todo cuando no se puede ocultar, como se oculta, a veces, el orgullo. Las personas pedantes molestan siempre, lo mismo que la tontería. Es preferible entenderse con un listo malo que con un tonto bueno; con los tontos no se va a ninguna parte.

—¿Qué opinión le merece el mundo de hoy?

—Son interesantes todos los cambios que se suceden. Gómez Moreno no reniega en nada el tiempo de hoy; no es de los que siempre están añorando: «en mis tiempos...». Tiene un interés histórico por todo lo que sucede. Una cosa que me horroriza es la violencia, esto siempre me ha repelido,

lo mismo que toda coacción ejercida sobre la libertad del espíritu.

—El erudito Gómez Moreno ha desentrañado muchos períodos del pasado, ¿por cuál de ellos siente una especial predilección?

—Siempre me interesaron más los momentos de transición que los de plenitud. Más que el de Carlos V, me interesó el de los Reyes Católicos; más que el siglo XIII, el siglo X. Y me han interesado más los momentos de transición porque éstos siempre son más creativos.

—¿Le hubiese gustado ir hasta la Luna, en uno de estos viajes recientes?

—No, los preparativos son demasiado complicados. Me gustó mucho seguir el viaje, sobre todo desde un punto de vista humano.

—¿Cuál fue el peor enemigo que encontró Gómez Moreno en su vida? ¿Cuáles sus mejores amigos?

—¿Enemigos? Ninguno, ninguno interesante. Algún contradictor científico, sí, y algún discípulo renegado, pero esto no cuenta. ¿Amigos? Muchísimos, casi todos los que han sido discípulos, y el campo de los discípulos es aún más extenso que el de los alumnos de cátedra. Nunca en tertulias de café ni en grupos; la única tertulia, la del Instituto Valenciano de Don Juan, reunión de erudición.

No es fácil resumir una vida de cien años. Al menos lo hemos intentado, así como reflejar una mentalidad y una obra que se ha producido con la pasión y el ímpetu de la de un artista, con el rigor científico de la de un arquitecto. Don Manuel puede estar satisfecho y mirar con serenidad desde esa sugestiva cabeza de perfil numismático: «Viva moneda que nunca se volverá a repetir», como decía el verso de su paisano García Lorca.

NOTAS

LAS TRANSFORMACIONES DE "FREGOLI"

Por JOSE CORREDOR-MATHEOS

ANTONI TAPIES/LITOGRAFIA DE «FREGOLI».

La conjunción poeta-pintor tiene larga y fecunda tradición. Se trata de dos tipos de hombre destinados a comprenderse. Posee cada uno de ellos un medio de expresión de que el otro, habitualmente al menos, carece. Les son propias armas, herramientas distintas. En el arte y la poesía actual existe una simbiosis semejante, que ha dado excelentes frutos: me refiero a la del pintor Antoni Tàpies y el poeta en lengua catalana Joan Brossa. Su labor conjunta es ya larga, desde los mismos inicios de aquella simbiosis colectiva de poetas y artistas pintores conocida por «Dau al Set». Ahora acaban de publicar conjuntamente un nuevo libro: **Fregoli** (1). Título y tema vienen a confirmar el interés de estos dos artistas por el hombre, por el individuo con chaqueta y pantalón, y carnet en el bolsillo, metido de lleno en una trama social, de la que forma parte indisolublemente. En **Novella** habían llevado el tema, muy delimitado, a una de sus posibles consecuencias: la historia del hombre concreto a través de sus rastros civiles, de la documentación, reliquia triste, desecho y cédula, arrancada de la otra cara de lo vital, de un hombre al que se le han adjudicado nombres y apellidos, con todas sus implicaciones. En **Fregoli** eligen a un sujeto objetivo: un personaje que ha existido, que se ha movido —¡y con qué vertiginosidad!— sobre un escenario real, cuyo nombre es conocido de todos. Fregoli, el transformista italiano de nuestros padres y abuelos, el que era capaz de mudar de piel en un instante, de ser esto y, en un abrir y cerrar de ojos, aquello otro.

Pienso, para mí, que no puede ser fortuita esta elección. Todos somos un mucho Fregoli. El ritmo de hoy nos mueve a mil transformaciones diarias. Fregoli vendría a ser la encarnación anticipada del arte actual, anuncio suyo. Es el

río de Heráclito, nunca el mismo: que muda de ser a cada instante. Muchas divagaciones más podría inducirnos a pensar este personaje que ahora vemos ya con la pátina tan sugestiva de cincuenta a sesenta años encima. Fregoli, sombra chinesca que se mueve con la gracia sincopada del cine mudo, descolorido, fijado por la fatalidad de lo que ya sabemos cómo ha sido, pero como si todavía estuviera siendo y su futuro fuera una incógnita... Fregoli, espíritu evocado, convocado por el médium que está ahora sacando de sí la voz oscura y desesperada del moribundo que se resiste a marchar y a venir.

Por todo esto, acaso, el libro es una selección, prodigiosamente hecha, de evocaciones de aquel tiempo ido: ilustraciones de revistas de la época, viejos sobres, la página con los números de los viejos tranvías de Barcelona, la etiqueta de aquel año, una partitura musical, el inefable mapa escolar, el cuadro genealógico, rancios temas decorativos, la felicitación del carbonero, un fragmento del juego de «La Oca», la tabla con el lenguaje de la tarjeta de visita..., y unos poemas de Joan Brossa y unas litografías de Antoni Tàpies.

Poemas simples, directos, como acotaciones al margen de la vida diaria: de una vida diaria que en este caso está «allí». Hacen pensar en las recientes declaraciones de Marguerite Duras a «Le Nouvel Observateur»: que cada día se le hacía más difícil leer otra cosa que los periódicos. Nos vemos obligados, en efecto, a reducirnos cada día más a lo esencial, al dato concreto, sumario. Por esto también el interés que despierta el zen, con su inclinación a lo más concreto y su fobia por lo abstracto. Porque no se confunda nadie: ni Brossa es un «poeta abstracto» ni es Tàpies un pintor abstracto tampoco; no lo ha sido nunca. Tàpies sólo siente interés

por la realidad, y por la realidad inmediata, en la que, por supuesto, no se queda, sino a través de la cual también va y viene, y permanece.

Pues hay, como decía, unos poemas escuetos, telegráficos, ceñidos a eso que está ahí delante, de Joan Brossa, y unas litografías de Antoni Tapies. Litografías que evocan, ellas también, el espíritu de Fregoli, con suaves rosados y suaves verdes y suaves naranjas, pálidamente temblorosos. Está la huella digital, que es como guardar silencio, dejando constancia de que se está, marcando en el reloj porque así está ordenado, sin querer añadir más, por decencia, por respeto a sí mismo y por rabia contenida de vivir y de morir. Está el garabato alborotado, la madeja de colores en fiesta y la respetuosa señal, la piadosa señal, las gafas sin hombre detrás, la hilera de algo que podría ser botones: rastros del hombre siempre, sin su presencia, porque él es quien lo hace todo, y también porque bien puede decirse que no, que el hombre no está, que el hombre no existe, como no existe el día, tomando prestada la palabra a Vicente Aleixandre. El mundo, en transformación dolorosa, triste y alegre, con giros inesperados siempre, mundo-Fregoli, ahora de color de rosa, ahora oscuro, oscuro, o de un verde esperanza que viste durante unos instantes tan sólo, vestido ahora de un luto que le dura unos instantes tan sólo.

Antoni Tapies, para este libro sobre el mundo de Fregoli, ha realizado cinco originales, destinados a los ejemplares numerados del uno al seis. Son cartones obsesivamente

marcados, con raspaduras más que crueles, con manchas solamente negras; señalados de otras maneras, simplemente rasgados o rotos.

Joan Brossa ha sentido siempre afición por la magia blanca, e ignora si por la otra. Siente —como escribe en la justificación final del libro— una afección ancestral por el mundo lejano del «fregolismo» —lejano, dice, en el tiempo, no en el espíritu—. Y sus poemas son de una magia blanca y negra, ajedrezada, y, a un tiempo, duramente cotidianos. Poesía «impura», fregoliana, anticonvencional. Brossa es quien ha cuidado de la selección y del montaje de este libro singular. Tapies ha añadido —si añadir puede decirse de algo tan sustancial— unas litografías y, para ciertos ejemplares, esos seis originales, más un litocollage y un aguafuerte. Muestra, todo ello, de su obra reciente, en que Tapies ha impreso fuertemente el digital de su poderosa personalidad.

Un libro excepcional, raro, a fuerza de voluntad, de normalidad, si me permiten decirlo así, cuya impresión —para ceñirnos también al dato escueto, a la pequeña realidad que crece y crece delante de mí, de nosotros— «ha sido hecha en Barcelona, en los talleres de Foto-Repro, bajo la dirección de Joaquín Montolíu, y acabado el día 14 de abril de 1969, a cargo de Damià Caus, bajo la dirección del propio Antoni Tapies...».

1 *Fregoli*, de Joan Brossa. Litografías de Antoni Tapies. Sala Gaspar, Barcelona, 1969.



ANTONI TAPIES/LITOGRAFIA DE «FREGOLI».

LA EDUCACION MUSICAL EN LA ENSEÑANZA MEDIA Y UNIVERSITARIA

Por LUCIANO GONZALEZ SARMIENTO

La música está sufriendo en la actualidad y en la mayor parte de los países un tratamiento muy amplio de estudio que afecta más a la consecuencia de su cultivo que a su cultivo mismo. En este sentido están implicados sectores muy diversos que apuntan, desde campos distintos, al carácter, función y valor multidimensionales de la música. Así surgen pedagogos, psicólogos, sociólogos, médicos y una pléyade de estudiosos interesados en el análisis de sus aspectos, sometiendo de esta manera al arte de los sonidos a un estado de evolución rápida y constante que repercutirá, sin duda, en un mayor aprovechamiento de muchas de las características que le conforman.

Característica indiscutible es la educatividad de la música y su función de medio imprescindible dentro del proceso educativo escolar. (No abordamos el papel sociológico en una educación de masas.)

Tal situación ha llevado a los Estados a llamarse la atención sobre la necesidad de una revisión y puesta al día en materia de planes y sistemas y en cuanto a la proyección cultural de la música en todas las esferas.

Nuestro país no ha quedado al margen de este movimiento general y, aparte los intentos y experiencias muy positivos que se llevan a cabo en círculos y entidades privadas, se está planteando en los medios rectores una política educativa musical que ya está produciendo los primeros frutos.

Como primera medida se han realizado una serie de Seminarios organizados por la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, en colaboración con las Direcciones Generales de Enseñanza Superior y Enseñanza Primaria, en las que —medida previa— se ha estudiado la problemática actual de la Educación Musical en España. En Toledo, año 1969, se analizaron minuciosamente los problemas que afectan a la educación de nuestros escolares primarios, no eludiendo la sutil y excitante labor de proponer unas conclusiones de carácter sugestivo para unas bases sobre las que abordar planes y programas consecuentes.

Un repaso a estas conclusiones, que en breve serán publicadas junto con las ponencias y coloquios, nos da idea del cambio radical que ha experimentado tanto el enfoque inicial como el sistema de realización.

Se atiende en la escuela primaria al desarrollo de las aptitudes rítmicas y melódicas del niño por medio de una actividad constante que incluye desde la espontaneidad de los movimientos corporales hasta las dramatizaciones, no olvidando, como es lógico, la práctica del canto y los juegos que potencian la creatividad. Todo este proceso debe desarrollarse a través de una actividad en grupo, tanto en la práctica del canto como en la audición.

Pero este nuevo enfoque conlleva un problema que debe ser solucionado de inmediato: la formación del maestro. En este sentido está ya propuesto, y en el ánimo del Departamento de Educación Musical de la Comisaría General de la

Música, un programa que abarca la formación musical del maestro, el perfeccionamiento del maestro en ejercicio, la actualización permanente y periódica, la atención al maestro especializado y el material pedagógico musical.

Sin duda que para la realización de cosas concretas han de estar previamente establecidos y considerados una serie de supuestos que se refieren a bases, fines y objetivos que han de darse con claridad antes de emprender su realización. Todo ello fue objeto de minucioso estudio en Toledo y lo sigue siendo como preocupación inmediata en todos los órdenes.

Cada nivel presenta aspectos y problemas diferentes, debiéndose abordar la cuestión desde muy diversos ángulos y diferentes principios, aunque, en sí, el problema múltiple se impone con unas soluciones únicas de objetivos: la Educación musical. Educación como sinónimo de formación, de desarrollo y no de enseñanza, ya que, si hay algo de nuevo, esta novedad estriba en la situación de la música como medio y no, excepto en la enseñanza profesionalizada, como objeto del conocimiento.

Este medio actúa con funciones muy diversas según los niveles de enseñanza. En la Enseñanza Primaria, su función, en un plano elemental se explica en el desarrollo equilibrado de los sentidos, en la potenciación de la creatividad y su utilización como medio de expresión a partir de la relación vivencial niño-música.

La Enseñanza Media o Secundaria presenta aspectos finales idénticos, aunque los medios y formas de realización deben ser diferentes, ya que también es diferente la mentalidad, el comportamiento y el medio social. No obstante, y a pesar de los objetivos de conocimiento por la vía intelectual o mecánica que se persiguen en los planes vigentes, la relación vivencial joven-música persiste, sobre todo considerando a la música como medio de expresión, de comunicación y de expansión. Tal relación se deberá reflejar en una actuación lúdica creativa que tienda, en un plano más estético, tanto al desarrollo de la sensibilidad como a la integración del alumno en su mundo, del que una parte fundamental sigue siendo la manifestación a través de la música.

Es esta, quizá, la edad más crítica y de más amplia repercusión ulterior. También es la que plantea más dificultades en orden a la actividad musical, debido a la no escasa, pero sí deficiente formación recibida, por lo cual necesita de un estudio muy detenido y que se llevará a cabo de la misma forma que se ha comenzado el análisis sobre los problemas en otros niveles.

La Universidad, por último, se presenta con unas características más variadas, pues el problema afecta a elementos distintos.

Por un lado, si la enseñanza superior de la música posee un rango universitario (nuestra postura es en «pro»), esto ha de obligar a una revisión total de la organización y planificación de los estudios, ya que, por su complejidad, es muy difícil (no imposible) conseguir una clara articulación de esta

nueva e hipotética situación. Primordialmente, y a nuestro entender, se impone una revisión sobre el carácter excesivamente profesional y utilitario que actualmente posee la enseñanza superior para remarcar definitivamente una mayor atención a la educación integral, abarcando factores intelectuales, psicológicos, sociológicos y culturales. Esto será de una vital trascendencia para el nivel musical del país, ya que el profesional de la música estaría incluido en nuestra sociedad no como un «aparte genial», sino en toda su dimensión de engranaje.

Por otro lado, recíprocamente, afecta tanto al universitario la formación musical como al músico la formación cultural. En tal sentido, el Seminario sobre los problemas de la Educación Musical en la Universidad, que la Comisaría General de la Música organizó en Sevilla con la colaboración de la Dirección General de Enseñanza Superior, estudió y propuso una serie de puntos que pronto se harán públicos.

El trabajo ha sido comenzado, sólo resta la espera esperanzadora de los frutos.

ULTIMAS CORRIENTES DE LA MUSICA EUROPEA

Por TOMAS MARCO

Un cuarto de siglo ha pasado ya desde que la música europea dio un giro de noventa grados tras la segunda guerra mundial, y éste es tiempo suficiente para que hayan sucedido en ella muchas cosas, se hayan decantado posiciones y se hayan ampliado corrientes y número de practicantes hasta el punto de que ya resulta imposible tratar la música contemporánea como un fenómeno unitario —es decir, como una tendencia dentro de la composición musical—, sino que debe ser tratada como un cúmulo de corrientes resultante del hecho de que ya no se trata de una escuela, sino de la vida musical en general.

En realidad, la unidad, siempre precaria como movimiento, se perdió hacia 1957, cuando la invasión de las tendencias de tipo aleatorio acabó con la uniformidad serial, ya que el serialismo había sido el punto de partida y el aglutinante de personalidades tan diferentes como las dominantes en aquellos años: Boulez, Stockhausen, Nono y Henze, de los que tal vez sea útil observar la evolución actual.

El caso de Pierre Boulez es particularmente irritante por comportar flagrantes incompatibilidades. Tal vez sea él quien de una manera más lúcida encarnó la idea serial en los primeros años de la postguerra y consiguió los mejores resultados, desde *Le marteau sans maître* a *Pli selon Pli*. Sin embargo, el momento actual observa un tremendo estancamiento en su labor compositiva que ha decrecido en número y en interés. Se aduce para ello la gran carrera que como director de orquesta ha desarrollado y la consiguiente falta de tiempo, pero tampoco se debe olvidar que la intransigencia y dogmatismo de Boulez —evidenciada en todos sus escritos— le han llevado a un callejón sin salida o al menos a un girar en derredor de sí mismo. Ya *Eclat* anunciaba un peligro de agotamiento, más tarde *Domaines* y *Livre pour cordes* han demostrado que Boulez conserva la maestría de la escritura, pero que ha caído en un manierismo narcisista incapaz, por ahora, de renovación.

El caso de Luigi Nono es diferente. Con la misma vocación política que en la etapa serial había producido obras tan hermosas como *Il canto sospeso* o *Cori di Didone*, el compo-

sitor veneciano se ha aplicado a una investigación musicopolítica en la que los problemas musicales se estancan a veces y en la que la estética expresionista impide muchas veces a la música manifestarse con libertad. Ello da como resultado una obra actual desigual, lo que si ya se inició en *Intolleranza*, se agrava en *Ricordano cosa te hanno fatto a Auschwitz*. Por el contrario, la economía de medios y el desusado empleo de medios electroacústicos de su última obra escénica (*A floresta e jovem e cheja da vida*) hacen olvidar su expresionismo. Nono, sin embargo, se ha colocado a sí mismo, y ha sido también colocado, como un auténtico «outsider» de la música actual.

Con todo, el caso político de Nono es de una gran honestidad, cosa que no sucede con Hans Werner Henze, quien militó brevemente en el serialismo (*Concerto per il Marigny*) y luego se dedicó a una hábil carrera comercial en el difícil campo de la ópera (*El joven Lord*, *Las bacantes*), carrera comercial que ha ampliado últimamente al campo político con obras como *La balsa de Medusa*. No sería justo, sin embargo, olvidarse de algunos momentos muy felices de su reciente *Sexta sinfonía*. Por todo lo anterior, no resulta raro que la única personalidad de la primera generación de postguerra que se mantiene en la punta de la investigación musical sea la de Karlheinz Stockhausen. En sus últimos años, Stockhausen ha investigado en el campo de los microsonidos tratados electrónicamente (*Mikrophonie I y II*) en la música oriental (*Telemusik*), en el collage (*Hymnen*) y en formas casi improvisatorias (*Prozession*), que le han llevado hasta su música con textos o música intuitiva (*Aus den sieben Tagen*), muy combatida, pero que a él le da resultados indudables. Por otra parte, Stockhausen es una personalidad oceánica, prácticamente wagneriana, y sus obras tienden últimamente a constituirse en cosmogonías. Esta es la razón por la que, a una serie de experiencias más o menos logradas, siguen siempre en él obras-resumen de importancia definitiva, como son ejemplos últimos *Hymnen* y *Stimmung*.

De todas maneras, el panorama actual de esta generación es más favorable para los que no fueron ortodoxos del se-

rialismo; esto es, Ligeti, Berio y la escuela polaca. György Ligeti fue, quizá, el primer compositor que realizó una gran obra fuera del camino serial (**Atmósferas**); su línea posterior ha sido plenamente coherente con este pensamiento, habiendo producido obras como **Requiem** o **Concierto para violoncello**, donde sus búsquedas en el terreno del efecto de masa llegan a producir obras perfectas que más tarde se clarifican armónicamente en **Lontano** o **Ramifications**.

Berio, por su parte, ha continuado fiel a un preciosismo sonoro, sensorial y hedonista, con resultados muy apreciables en **Laborintus** o en la espléndida **Sinfonía**, quizá el mejor empleo del collage en música hasta la fecha. Como contrapartida, la música de Berio ha visto en su éxito su peor enemigo, ya que le ha hecho componer demasiado. Este es un poco el caso de la escuela polaca, donde un autor del enorme talento de Penderecki (**Trenos por Hiroshima**, **Fluorescences**) llegó a su punto culminante de éxito en **La pasión, según San Lucas** para dedicarse al comercialismo más simple (**Capricho**, **Misa rusa**, **Los demonios de Loudum**). Ello le ha hecho repetirse hasta el infinito, pero éste es también el caso de Serocki, Kotonsky y otros de los que sólo Lutoslawski se salva por su enorme talento y probidad intelectual (**Cuarteto**, **Segunda sinfonía**).

Mucho más móvil, inestable, pero también apasionante es el estado actual de la cuestión en compositores de generaciones posteriores. Grosso modo podríamos reconocer entre ellos cinco corrientes principales, a condición de que las consideremos como macrocorrientes y que no perdamos de vista que dentro de ellas pueden producirse tendencias divergentes y hasta opuestas.

Una tendencia que, en calidad de técnica, influye en la casi totalidad es la aleatoria. Factores de tipo móvil, flexible o improvisatorio los encontramos en toda música de hoy; sin embargo, podemos aislar una tendencia donde estos problemas de estructura formal son los más importantes. Este es el terreno donde se ha desenvuelto con mayor precisión Franco Donatoni, con obras definitivas como **Per orchestra** o **Zcardlo**. Es también donde se han desarrollado algunos compositores españoles como Luis de Pablo (**Imaginario II**, **Módulos I-V**) o Cristóbal Halffter (**Yes, speak out**, **Anillos**) y es también lo que ha dado nombre convencional a una serie de experiencias que son menos unitarias de lo que la palabra hace suponer.

Otra tendencia dominante en el momento actual es el del teatro musical, corriente que engloba desde los intentos por renovar la ópera hasta experimentos de acción con los instrumentos. Tal vez la figura más importante aquí sea Mauricio Kagel, con sus grandes acumulaciones de material (**Der Schall, Unter Strom**) o su teatro casi sin música (**Phonophonie**) y hasta con sus películas delirantes sobre sus obras musicales (**Aleluya**, **Match**). En otro terreno, también se encuadra aquí la experiencia teatral refinada y barroca de Sylvano Bussotti (**La pasión, según Sade**) o el intento de

música teatral de Peter Maxwell Davies (**Eight songs for a mad King**). También el teatro político de Girolamo Arrigo (**Orden**) o las experiencias teatrales españolas de Tomás Marco (**Cantos del pozo artesiano**, **Jabberwocky**), José María Mestres (**Suite bufa**), Luis de Pablo (**Por diversos motivos**, **Protocolo**) o Carlos Santos (**Concierto irregular**).

Otro fuerte contingente de tendencias lo observa la acción instrumental tendente a obtener de los instrumentos un resultado nuevo por la aplicación de un ultravirtuosismo o de una investigación sobre los instrumentos. Este es el caso de la obra de Günther Becker, basada principalmente en su dominio instrumental (**Instabil-stabil**, **Serpentinata**) o de Vinko Globokar (**Accord**, **Traumdeutung**), aunque en éste encontramos también un intento de abordar el folklore con diversa óptica (**Etude pour folklor I y II**). Y, por supuesto, es el caso de todos los instrumentistas compositores, como Heinz Holliger (**Siete cantos**), Jan Bark y Folke Reabe (**Bolos**, **Polonesa**), etcétera.

Una nueva tendencia, que es más una característica local, es la de ciertas escuelas nacionales dentro de un contexto universal. Este es el caso en Francia de Gilbert Amy (**Cette étoile enseigne à s'incliner**, **Trayectoires**) y Paul Méfano (**La ceremonie**); en Inglaterra, de David Bedford (**Music for Albion moonlight**); en Rumania, de Anatol Vieru (**Museum musicae**); en Suecia, de Karl-Erik Welin (**Eigentlich nicht**), o, en Italia, de Aldo Clementi (**Informel**). No se trata de un nacionalismo musical nuevo ni de un folklorismo, sino de la creación de una serie de «tics» de escuela particular.

Como últimas corrientes en el panorama de nuestros días podemos citar una tendencia que engloba diversos aspectos y que, en el fondo, se trata de un intento de establecer un lenguaje musical nuevo. Ello puede hacerse por investigación sobre el lenguaje hablado como en el caso de Dieter Schnebel (**Amen**, **Deuteronomium**) o de algunos españoles como Ramón Barce (**Obertura fonética**, **Coral hablado**) o Tomás Marco (**Anna Blume**). Puede también hacerse por el lado del collage, como Arturo Tamayo (**Thanatos-athanatos**), o por una última tendencia que tiende hacia la música intuitiva sobre textos al estilo de Stockhausen, pero a veces divergente con él. Es el caso de Costin Miereanu (**Dans la nuit des temps**), Mihai Mitrea-Celarianu (**Seth**, **Colinda**) o Eduardo Polonio (**Al**).

Este conglomerado de tendencias, sumariamente expuestas, nos indica que el fenómeno música contemporánea no es un movimiento unitario, puesto que ya no se trata de una tendencia aislada, sino de la vida compositiva en sí misma. Constatada la necesidad de un cambio de lenguaje musical no es extraño que, al generalizarse, los caminos por los que esta nueva expresión se busquen sean diversos. De la variedad y contraste de la nueva música ha surgido algo importante, la libertad. Y con ella la posibilidad de continuar consiguiendo lo que ha sido la base de la composición siempre: la obra musical.

GRAMATICA DEL COLOR

Por RAFAEL SANTOS TORROELLA

1 MIRÓ-ROJO

De de un alba incierta, pero ya de fuego,
brota el rojo más alto de repente,
niño de los colores, impaciente
rayo del ver y, viendo, casi ciego.
Color del grito, ahora, sin el luego
del sentir fatigado; para urgente
mensaje, llanto, amor, risa insistente,
rota la voz que no conoce el ruego.
Como cuchillo, corta la alegría
del rojo, que se sabe y no se aprende:
color de la sorpresa cada día,
que destruye el matiz, o lo defiende
cuando el negro mortal un arco tiende
donde el grito es la vida todavía.

2 AZUL-DALÍ

Nos detiene este azul como una frente
la suave brisa que empezó en la rama,
y el aire nos dibuja si reclama
perfiles a la flor, luz al poniente.
Así es el pensamiento que desmiente
implacable la sombra de la llama,
como el amor pensado piensa que ama,
como el sentir que sabe cuanto siente.
Es el terco color de la certeza,
para la nube, el corazón o el viento.
Es la razón que en la locura empieza,
cuando, tan sólo a su fulgor atento,
impasible vislumbra en su pureza
la eternidad oculta en un momento.

3 OCRE-REMBRANDT

Aunque a dorada llegue su opulencia,
una rica pobreza este ocre tiene.
Es tanto como el oro, y no se aviene
a su lujosa y clara indiferencia.
Ascendido entre sombras, es conciencia
que las sombras no olvida ni detiene,
y al pardo se aquerencia cuando viene
a imponer al ornato su insistencia.
Vedlo allí, por lo oscuro, cómo vive
desde el fulgor tan sólo a su vislumbre.
Rotundo en el acento, nos describe,
más que su dignidad, su pesadumbre.
Es polvo que un instante el sol recibe
y la tierra devuelve a su costumbre.

4 VERDE-RAMON GAYA

No en amarillos de verdor temprano
ni en azules recientes como el día,
empezará un color que todavía
recuerda en la mirada y en la mano.
De tierra y agua, porque más humano
alienta entre las sombras, se diría
hecho de musgo, soledad y umbría,
en un lento poniente veneciano.
Si claridad recibe, es resbalada,
como de lluvia que a su cárcel vuelve.
Si el rojo evoca, es lumbre represada,
preciso instante que en la luz revuelve
los posos de la vida, y más delgada
la penumbra del mundo nos devuelve.

5 COLOR-NADA (HABLA ANTONI TAPIES)

—Sí, sí, nos queda sólo
la ira que se oculta en la renuncia,
como tras muro hostil o como amargo
silencio que aún quisiera hablar un día.
Ah, cuánto os odio, viles
susurros de delicia consentida
en donde vez tras vez y en donde siempre
mentira es la belleza que se dice.
Por eso yo no os hablo,
como pudiera hacerlo, con colores
hermosos y visibles, que os permitan
soñar aún, seguir durmiendo,
poblada la nocturna
cerrazón del reposo por amables
trasuntos de vigiliadas que vosotros
apenas si sabéis que fueron nunca.
Sí, sí, también camino,
como vosotros ciego, contra el aire
petrificado de la noche antigua,
corroído en su entraña nuevamente.
Y contra el sordo muro
que el tiempo ha levantado en nuestra sangre,
la nada y el silencio enfurecidos
dirán lo que se calla en las palabras...

NOTICIARIO INTERNACIONAL

ESPAÑOLES EN SUECIA

Bajo el título de «Doce pintores españoles» se ha inaugurado en el Museo de Bellas Artes de la ciudad sueca de Gothenburgo, una exposición que reúne ochenta y dos pinturas de arte de avanzada, de la figuración «testimonial» a la abstracción, de los artistas Burguillos, Canogar, Guerrero, Millares, Hernández Mompó, Lucio Muñoz, Rivera, Rueda, Saura, Sempe-re, Torner y Zobel. La selección de la obra exhibida fue realizada por el conservador del Museo de Gothenburgo, Nils Ryndel, y en el acto inaugural de la exposición pronunció una conferencia el pintor Fernando Zobel, director-fundador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, sobre «La escena artística española».

BIENAL DE VENEZIA

El día 24 del próximo mes de junio se inaugurará la XXXV Bienal Internacional de Venecia, a la que concurrirán veintiocho países. Habrá una exposición especial que girará en torno al tema «Proposiciones para una bienal experimental». En esta ocasión han sido suprimidos los premios oficiales que, en ediciones precedentes del certamen, eran otorgados por un Jurado internacional. Aunque la Bienal se clausurará a finales de octubre, el programa de 1970 prevé para el mes de noviembre una asamblea de artistas, críticos, representantes de entidades artísticas e invitados no profesionales, para tratar acerca de las experiencias del año y para asegurar una nueva vida a esta famosa muestra, a la cual circunstancias diversas han maltratado en buena porción en los últimos tiempos.

GAUDI, EN PARIS

El conservador del Museo de Artes Decorativas de París, señor Mathey, ha visitado hace algunos días Barcelona, al objeto de conocer directamente la obra de Antonio Gaudí. Dicha visita tiene que ver con el proyecto de celebrar en París, durante la primavera de 1971, una gran exposición sobre las principales figuras de la arquitectura «Art nouveau»: Antonio Gaudí, Víctor Horta, Henri van de Velde y Héctor Guimard.

El reconocimiento internacional creciente de la figura y obra del gran arquitecto reusense, se patentiza y actualiza estos mismos días, con la exhibición que actualmente se celebra en la ciudad sueca de Lund de la obra del maestro de la Sagrada Familia barcelonesa.

S. O. S. DE LAS CATEDRALES INGLESAS

El comité asesor de las catedrales inglesas ha manifestado en Londres que las vibraciones supersónicas de los grandes aviones podrían causar daños irreparables en las obras y monumentos artísticos, no solamente del país, sino del mundo entero. Las iglesias y catedrales de la parte occidental de Inglaterra, situadas en la ruta que sigue el Concorde 002, en sus vuelos de prueba, serán vigiladas por una comisión de ingenieros y arquitectos durante los próximos tres años. A su

hora, la comisión emitirá un informe sobre los efectos que las vibraciones del Concorde hayan podido producir sobre la fábrica y vidrieras de dichos templos.

ESTUDIOS DEL MOSAICO

El Centro Internacional de Estudios para la Enseñanza del Mosaico, de Ravena, ha convocado los cursos de verano destinados a la enseñanza y divulgación del arte del mosaico. Los cursos —sucesivos— tienen veinte días de duración y no están dirigidos a los profesionales o artistas diplomados en la obra del mosaico. Estos cursos se celebrarán durante los meses de junio a septiembre, comenzando el primero de ellos el 22 de junio, y estarán divididos en dos secciones, de «Principiantes» y de «Perfeccionamiento». Cada curso dispondrá de treinta plazas. Las solicitudes de asistencia deberán dirigirse al citado Centro Internacional, vía San Vitale, Ravena, hasta el 20 de mayo. El precio de matrícula es de 30.000 liras, pero se han creado algunas bolsas de estudio por un valor de 50.000 liras cada una y que otorgan a los estudiantes no italianos las Embajadas de Italia, los Institutos italianos de cultura, así como las Universidades, Escuelas de Bellas Artes y las de Oficios Artísticos.

PREMIO A UN ESCULTOR ESPAÑOL

El escultor español Aurelio Teno ha recibido una medalla de oro como galardón a la mejor obra de escultura y joyería presentada en la XXII Exposición Internacional de Artesanía, celebrada en la ciudad de Munich. La presencia española en el certamen ha contribuido al establecimiento de numerosos contactos comerciales con firmas alemanas y de otros países interesados en el mueble español, así como en la cerámica y las armas y equipos de caza. Más de 350.000 visitantes acudieron a la feria, en la que 2.766 expositores de cuarenta naciones presentaron 80.000 artículos.

FALLECE EL ARQUEOLOGO PADRE KIRSCHBAUM

El padre Engelberto Kirschbaum, profesor de Arqueología cristiana de la pontificia Universidad Gregoriana de Roma, ha fallecido en la Ciudad Eterna a los sesenta y ocho años de edad. El padre Kirschbaum estaba considerado como una de las primeras autoridades en Arqueología cristiana del mundo. Las excavaciones en el subsuelo de la basílica vaticana constituyen su obra fundamental y dieron por fruto la identificación de la tumba de San Pedro. En colaboración con otros especialistas, realizó la obra monumental «Exploraciones bajo el altar de la confesión de San Pedro». También realizó investigaciones sobre la tumba de San Pablo. Como consecuencia de la consulta que le fue solicitada sobre las excavaciones de la catedral de Santiago de Compostela, el padre Kirschbaum tuvo el propósito de ocuparse también de las presuntas tumbas de los demás apóstoles, pero diversas circunstancias, entre ellas la de su misma enfermedad, impidieron al famoso investigador llevar a cabo tal propósito.

LEGADO MICHEL MONET

Michel Monet, hijo del famoso maestro impresionista Claude Monet, ha legado al Museo Marmottan, de París, un cierto número de recuerdos y obras del pintor, del mayor interés histórico-artístico. Más de cien lienzos, desconocidos hasta hoy, van a exponerse en dicho museo dentro de unos meses, tan pronto estén acondicionadas las nuevas salas que recibirán este legado, que proviene de la casa del pintor en Giverny (Eure).

Entre las obras que recibirá el Museo Marmottan, figuran las siguientes: Estudios de «Nymphéas», de dos a tres metros de longitud; retrato de los padres del pintor, por Renoir; setenta y cinco estampas japonesas que pertenecieron a Claude Monet; caricaturas y dibujos ejecutados por el pintor a los diecisiete años; lienzos de Boudin, Sisley, Delacroix, Renoir, Jongkind y Berta Morisot, que Monet había coleccionado, y una voluminosa correspondencia mantenida por el pintor con sus amigos.

Para presentar todas estas piezas, Jean Carlu, conservador del Museo, ha comenzado la construcción de nuevas salas en el sótano del edificio, que han obligado a la proyección de una arquitectura capaz de conservar la disposición del jardín del Museo. Los muros para colgar los cuadros serán trapezoidales y se dispondrán algunas rotondas. 1970 promete ser un año conmemorativo de Monet, puesto que la apertura de las nuevas salas del Museo Marmottan llegará precedida de la exposición que la galería parisiense Durand-Ruel ha dedicado ya al gran maestro francés.

ARTE JUDIO

El Museo Etnológico de Viena ha presentado una gran exposición de los tesoros del Museo Estatal Judío de Praga. La exhibición comprendió una amplia muestra de los valiosos objetos del culto mosaico seleccionados de la gran colección de Praga, que es la mayor, en su género, del mundo e incluso también el patrimonio artístico-histórico del Estado de Israel.

El Museo Estatal Judío de Praga encierra más de diez mil piezas textiles —mantos, cortinas y doseles— para cubrir los textos de la ley judía, así como más de seis mil objetos de culto: candelabros, vestiduras y vasijas metálicas. Todo este material procede de 153 comunidades hebreas de Bohemia y Moravia, que fueron cerradas durante la ocupación del país por el nacionalsocialismo.

EL PINTOR FANFANI

Treinta y seis pinturas y dibujos del presidente del Senado italiano, Amintore Fanfani, han presentado al famoso político italiano como pintor ante el público de la localidad toscana de Sansepolcro, en la provincia de Arezzo, en donde nació el gran pintor renacentista Piero della Francesca. La exposición Fanfani, mostrada hace unas semanas, ha sido organizada por la Academia dei Risorti de Sansepolcro. Entre las obras presentadas, algunas se remontan a los años treinta, en su mayor parte paisajes de las tierras en donde nació el hoy presidente del Senado, frente a otras más modernas, con colores, formas y estructuras más vivas. Entre los retratos presentados, figura uno de la señora Fanfani, fallecida recientemente.

BIENAL DE ALEJANDRIA

El pintor Francisco Echauz ha obtenido el primer premio de pintura en la reciente Bienal de Alejandría, en la que par-

ticiparon diez países del área mediterránea. También la escultora española Elena Alvarez Laverón obtuvo el segundo premio de escultura. Los demás galardones de pintura y escultura fueron otorgados a distintos artistas de Italia, Francia, Grecia, Yugoslavia y Líbano.

ARTE BELGA

Dentro del marco del acuerdo cultural franco-belga, y con el concurso del Ministerio de la Cultura de Bélgica y de la Asociación francesa de Acción Artística, se ha presentado en París, en el Museo de la «Orangerie», de las Tullerías, una importante exposición de las principales obras de artistas belgas que se distinguieron en el período de 1880 a 1940.

En esos sesenta años han figurado como estrellas de primera magnitud, dentro del arte belga, Rik Wouters y Constant Permeke y, sobre todo, James Ensor. En torno a ellos trabajaron artistas menos famosos, agrupados en el pequeño pueblo flamenco de Laethem-Saint-Martin; entre éstos se encontraban Albert Servaes, Gustavo van de Woestyne, Gustavo de Smet y George Minne.

James Ensor (1860-1949), cuya obra constituye una importante articulación de la corriente artística de la época, es el inspirador principal de Paul Klee y prefigura ciertos aspectos del talento de Picasso. Pintor del espectáculo de la vida, de sus danzas de la muerte, se complació en evocar el aspecto burlesco y dramático de su tiempo, en correspondencia sentimental con los más famosos de sus antecesores de Flandes.

La exposición, sin duda una de las más importantes de las últimas semanas en París, consta de 176 pinturas, 11 esculturas y 82 dibujos.

JOAN MIRO, EN OSAKA

Al parecer, según información llegada del Japón, cuando sea clausurada la Exposición Internacional de Osaka, a fines del mes de septiembre, será destruida la mayor porción de las obras que exhibe en dicho certamen el famoso pintor español Joan Miró.

Miró trabajó para la Exposición de Osaka en colaboración con el músico japonés Hattori, en un pabellón consagrado especialmente a la luz, la música y el color. La obra principal de Miró es un mural cerámico de cinco metros de altura por doce de longitud, que se conservará instalado en el Museo de Osaka, que fue construido de nueva planta con motivo de la actual Exposición Internacional.

DESCUBRIMIENTOS EGIPCIOS

Una mesa, aparecida en unas excavaciones arqueológicas cerca de Sakkara, dirigidas por el famoso egiptólogo británico Walter Emery, puede conducir al más importante de los descubrimientos de la arqueología en estos últimos cuarenta años: la tumba de Imhotep. La mesa hallada por el profesor Emery, al finalizar su séptima excavación en Sakkara, lleva una inscripción que dice: «Al gran dios Imhotep, hijo del gran dios Petah, y a todos los dioses que reposan en este lugar bajo su protección...».

Imhotep fue uno de los más famosos egipcios de la época faraónica; vivió hacia el año 2980 antes de Jesucristo. Su reputación como médico fue tan grande que se le veneró en todo Egipto. Los expertos en egiptología dicen que el descubrimiento de la tumba de Imhotep podría ser tan espectacular como lo fue el de la tumba del joven faraón Tut-Ank-Ammon, fallecido en el año 1340 antes de Cristo. Su cuerpo momificado fue hallado en 1922 en un ataúd de oro puro. El profesor Emery, de la Universidad de Londres, ha efectuado excavaciones en Egipto durante cuarenta años.

JOSE DE CASTRO ARINES

NOTICIARIO NACIONAL

PATRONATO DEL CONJUNTO ARQUEOLOGICO DE ITALICA

Por Decreto del Consejo de Ministros, celebrado el pasado día 17 de abril, fue creado el Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica (Sevilla), con la finalidad de atender a la planificación y severa vigilancia de los trabajos de excavación, consolidación, conservación y valorización de las ruinas arqueológicas de dicho recinto, la antigua Colonia Aelia Augusta Itálica, que fue en tiempos un importante centro de irradiación de la cultura romana y lugar de nacimiento del Emperador Trajano.

Con la creación de este Patronato se quiere iniciar una campaña sistemática de excavaciones de estas ruinas, que han permanecido hasta ahora olvidadas y que solamente han sido excavadas en una mínima parte.

PATRONATO DEL LAGO DE SANABRIA

El día 24 de abril pasado quedaron constituidos, en la Sala de Juntas de la Dirección General de Bellas Artes, el Pleno de la Comisión Permanente del Patronato del Lago de Sanabria, con arreglo a la nueva reglamentación que fue aprobada en 10 de enero de 1970.

Según el citado Reglamento, el Pleno estará formado de la manera siguiente:

Presidente, director general de Bellas Artes; vicepresidente primero, gobernador civil de Zamora; vicepresidente segundo, presidente de la Diputación de Zamora. Vocales, comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, representante de la Dirección General de Arquitectura, representante de la Dirección General de Promoción del Turismo, delegado provincial de Obras Públicas, delegado provincial de Educación y Ciencia, consejero provincial de Bellas Artes, delegado provincial de Información y Turismo, delegado provincial de Agricultura, jefe de la Sección de Montes de la Delegación Provincial del Ministerio de Agricultura, un representante del Consejo Provincial de Caza y Pesca, ingeniero jefe del Servicio Hidrológico Forestal, un representante de la Comisaría de Aguas del Duero, un arquitecto designado a propuesta de la Diputación Provincial, delegado provincial de Juventudes, delegado provincial de Educación Física y Deportes, diputado provincial del Partido de Puebla de Sanabria, alcalde de Galende, alcalde de Trefacia, alcalde de Puebla de Sanabria. Como vocales de libre designación, fueron nombrados: don Fernando Gil Nieto, don José García Monzón y la presidenta de la Agrupación Montañera Zamorana.

La Comisión Permanente estará integrada por:

El vicepresidente segundo, que presidirá las sesiones por delegación y ausencia del **presidente** y del vicepresidente primero; el delegado provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, el consejero provincial de la Dirección de Bellas Artes, el diputado provincial del Partido de Puebla de Sanabria, el alcalde de Galende, el delegado provincial del Ministerio de Agricultura, el vocal arquitecto, el secretario de la Delegación Provincial de Educación y Ciencia, que actuará como **secretario**, y el interventor.

En esta primera reunión se tomaron importantes acuerdos, tales como el de la realización de un Plan de urbanización de la zona del lago de Sanabria, para el que fue designada una comisión técnica, y el de realizar las gestiones oportunas al aprovechamiento hidroeléctrico.

NUEVAS NORMAS SOBRE LA CONSERVACION DE TEMPLOS, PALACIOS Y MUSEOS NO ESTATALES

Una disposición de relevante importancia apareció en el «Boletín Oficial del Estado» del día 8 de abril. Tiene, además, especial significación, dadas las polémicas públicas abiertas hace unos meses por numerosos órganos de opinión en torno a las ventas clandestinas de objetos de arte propiedad de la Iglesia e integrantes del patrimonio histórico-artístico español. Se trata de las normas dictadas por el Ministerio de Educación y Ciencia para la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes con los particulares o las autoridades eclesiásticas en la conservación de monumentos y museos no estatales, los cuales hasta ahora han recibido importantes ayudas del Estado sin el requisito previo de una colaboración económica por parte de sus propietarios.

La disposición reconoce que los templos catedralicios son una de las riquezas más destacadas del patrimonio cultural de España, así como numerosos monasterios, templos y edificios civiles, y que el Estado, y muy característicamente la Dirección General de Bellas Artes, han de continuar en el porvenir las aportaciones económicas que a tal fin vienen destinando en los últimos decenios.

Asimismo, la disposición regula seguidamente el procedimiento jurídico para tramitar los acuerdos pertinentes entre los servicios estatales y las autoridades eclesiásticas o propietarias particulares, así como establecer la cuantía de las aportaciones respectivas a la necesaria colaboración económica.

De modo especial destaca la previsión de que, si procede, la aportación no estatal podrá ser hecha mediante la cesión al Estado, y previos los oportunos trámites legales canónicos o civiles, de aquellas obras de arte que los interesados estén dispuestos a ceder, y que podrán ser destinadas a algún museo estatal o bien permanecer en el propio lugar al que estén ligadas por razones tradicionales o por su propia naturaleza. Es de destacar que la disposición señala esta última fórmula como la preferible, tanto por razones histórico-artísticas como espirituales.

BIENAL DEPORTIVA

Con ocasión de inaugurarse la Casa del Deporte, de Bilbao, la Junta Provincial de Educación Física y Deportes de Vizcaya ha convocado la I Bienal Nacional Artística al Deporte por el Arte, que se celebrará desde el 23 al 28 de junio del año actual en la capital vizcaína. El certamen acogerá seis especialidades: pintura, dibujo, grabado, escultura, forma y trofeos y medallas deportivas, siendo obligado que los temas versen sobre el deporte o la educación física. Podrán concurrir con tres obras todos los artistas españoles, debiendo hacerse los envíos antes del primero de junio al domicilio de la Junta citada, calle de José

Félix de Lequerica, 3. Bilbao. La cuantía de los premios que se concederán en este certamen alcanza cantidades próximas al medio millón de pesetas.

SALON DE MARZO DE VALENCIA

El IX Salón de Marzo, celebrado en Valencia, dedicado al arte actual y al que concurrieron pintores y escultores mediterráneos, ha concedido los siguientes galardones. Pintura valenciana: Medalla Joaquín Sorolla, a Javier Calvo; Medalla José Ribera, a María Dolores Casanova, y Medalla Jacomart, a Juan Daniel Domínguez. En escultura valenciana, las Medallas José Capuz y Vergara fueron concedidas, respectivamente, a Ramón de Soto y Angeles Marco.

Los galardones de la sección de pintura nacional e internacional fueron otorgados: La Medalla Juan de Juanes, a Juan Brotat; la Medalla Jacinto Espinosa, a Agustín de Celis; la Medalla Ribalta, a Vanna Nicoletti, y la Medalla Francisco Domingo, a Egon Possehl. Las de Escultura: Medalla José Pinazo, a Xavier Medina, y Medalla Mariano Benlliure, a Juan Antonio Palomo.

En lo que se refiere al arte joven valenciano, la Medalla Manolo Gil, de Pintura, se concedió a Miguel Vicens, y la de Escultura, Caladin, a Rodrigo Porral. Se dieron a la vez menciones honoríficas a los pintores Luis Alemany, Manuel Boix, Ramón Castelló y Manuel Ferrero.

EXPO 82, EN BARCELONA

Se habla insistentemente en Barcelona de la posible celebración en la capital catalana de una gran exposición internacional. En recientes manifestaciones del alcalde accidental barcelonés, señor Beltrán, es deseo de la Corporación llevar a cabo esta realización. Pero una exposición como la que Barcelona desea sólo se autoriza por el Bureau International, con sede en París, cada seis años. Por ello, conocida ya la autorización concedida a los Estados Unidos para 1976, Barcelona aspira a organizar la prevista para 1982. El deseo de la Ciudad Condal ha sido muy bien acogido por el citado Bureau, ya que, por lo visto, hay interés en que el certamen vuelva a Europa tras su ausencia desde 1958, en que tuvo efecto en Bruselas. Que se sepa —según informe del señor Beltrán Flórez—, ninguna otra petición ha sido cursada.

PREMIOS PICTORICOS

Se ha concedido a Cristóbal Toral, pintor nacido en Antequera en 1940, titulado por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y actualmente becado en los Estados Unidos por la Fundación March, el Premio «Blanco y Negro» de Pintura para artistas menores de treinta y cinco años, con el cual conmemora la conocida revista madrileña la edición de su número 3.000. La cuantía del premio fue de 250.000 pesetas. Al concurso acudieron más de mil artistas, de los cuales fueron admitidas obras en cuantía próxima al millar y seleccionadas 134. La exposición del citado premio se ha celebrado en los salones del Museo Español de Arte Contemporáneo.

* * *

En Barcelona, el Jurado compuesto por los críticos de arte barceloneses, otorgó los premios del I Concurso Nacional de Pintura «Pueblos y Paisajes de Cataluña», patrocinado por «El Pedregal», Fundación Cultural F. Estrada Saladich. Los premios eran catorce, con un total de 750.000 pesetas. Se seleccionaron ciento cuarenta y cinco obras, concediéndose el Gran Premio, por una cuantía de 100.000 pesetas, al paisaje «Montes de Tarra-

gona», de Gonzalo Lindin. Los restantes premios, de 50.000 pesetas, fueron otorgados a Manuel Capdevila, María Carreras, José Figueras, José Luis Florit, Jordi, José Lapayese del Río, Nuria Llimona, Muxart, Palacios Tardez, Angeles Santos, Sansvicans y Tarrasó.

La Fundación va a editar un libro-catálogo de la exposición con la obra gráfica de cada participante y su biografía profesional.

EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

El consejero provincial de Bellas Artes de Burgos, en conexión con la Comisaría General de Excavaciones, la Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, con los espeleólogos de la Diputación Provincial y con ciertos grupos de jóvenes de la capital, ha organizado un programa de trabajos de exploraciones y excavaciones para este verano de la siguiente manera: a) Los dólmenes. b) Exploración de las vías romanas de la provincia, aún desconocidas, y excavaciones en Clunia. c) Exploración y estudio de los eremitorios y cenobios de la Alta Edad Media. d) Excavaciones y exploración de las necrópolis medievales de Palacios de la Sierra, Quintanar de la Sierra, etcétera, al Sur de la provincia, y la comarca de los Obarenes, así como las tumbas de Gredilla de Sedano.

INSTITUTO JUAN DE HERRERA

En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de Madrid, ha quedado constituido el Instituto Juan de Herrera, que actuará a modo de Patronato libre en la citada Escuela; sus fines principales serán los de conseguir la protección de todo orden para el mejoramiento de la enseñanza y la promoción de la investigación en dicho centro.

Ha sido nombrado presidente del Patronato don César Cort, famoso arquitecto urbanista, ex profesor de la Escuela y numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A la vez han sido designadas tres comisiones que entenderán en el asunto de las becas al joven profesorado, en la investigación técnica y en la investigación artístico-humanística.

También fueron inaugurados los primeros centros de investigación que se crean en la Escuela de Arquitectura; uno, para estudio y cálculo de estructuras; otro, de automática en relación con los proyectos, y un seminario de estudios de restauración y conservación de edificios en relación con la historia general del arte e historia particular de la arquitectura.

PREMIO DE ARQUITECTURA «PEDRO DE ASUA»

El Premio de Arquitectura «Pedro de Asua», con el que el Colegio de Arquitectos Vasconavarro enjuicia y pone de relieve, en concurso privado para sus profesionales, las obras arquitectónicas más destacadas de Navarra y Vasconia, y que se celebra cada dos años, ha sido declarado desierto. El premio está instituido en memoria del que fue sacerdote y arquitecto Pedro de Asua y Mendía.

En las dos primeras fases del concurso se seleccionaron ocho obras. La declaración de desierto «no significa —señaló el Jurado— una negación total de las obras presentadas, sino que señala que las aportaciones no han sido todo lo coherentes que debían. Y de esta forma se revaloriza el premio mismo».

«Por su interés y aciertos parciales», el Jurado concedió Mención Honorífica al edificio del Banco de Vizcaya, de Bilbao, de los arquitectos don José María Chapa, don José Enrique Casanueva y don Jaime Torres; al club deportivo de la capital viz-

caína, del arquitecto don Luis Pueyo, y a cuatro viviendas del Torrontero de Bermeo, del arquitecto don Antonio Casas.

Las deliberaciones del Jurado se realizaron en Bilbao. El Premio Pedro de Asua tiene exclusivamente carácter honorífico, pero no por ello es menos codiciado, tal como se ha demostrado por el número de obras presentadas.

CERTAMEN EN CREVILLENTE

La localidad alicantina de Crevillente celebró recientemente la II Exposición de la Industria Crevillentina y Monográfica de la Alfombra. El certamen constituyó un fiel reflejo de la industria de la citada población, de justificada fama por sus excelentes manufacturados. En una ciudad de diecisiete mil habitantes, dos mil quinientos puestos de trabajo se dedican a su fabricación. El consumo del mercado nacional, en relación con Crevillente, es del ochenta por ciento, y son muy cotizados sus artículos, que se fabrican con lanas del mejor origen y por la mejor técnica y utillaje industrial.

Por la importancia de esta segunda exposición es muy posible que tal acontecimiento pueda ser el punto de arranque para una futura feria internacional de la alfombra, en la que quedarían plasmadas las aspiraciones de un pueblo que desde el año 1823 cultiva este arte.

MEDALLA DE HONOR DE BELLAS ARTES

La Medalla de Honor que anualmente concede la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido otorgada este año a la Caja de Ahorros del Sudeste de España, en Alicante. Dicha institución —según informe de la propia Academia— ha realizado y realiza una ejemplar labor de protección a las bellas artes a través de concursos, exposiciones y conciertos. A ella se debe la fundación del Instituto Musical Oscar Esplá, cuyos estudios tienen validez de Conservatorio profesional y que realiza una admirable labor de pedagogía musical.

DONACION PICASSO

Como nota informativa y sin ampliar a los límites exigidos por la jerarquía de la donación —de las más importantes que se puedan hacer a ninguna ciudad por parte de un artista vivo—, damos aquí noticia de la cuantía del donativo hecho recientemente por Pablo Picasso a la ciudad de Barcelona, y que será instalado a su hora en el museo de su nombre en la Ciudad Condal.

- Doscientas treinta y una pinturas al óleo realizadas sobre papel, lienzo, tabla o pandereta, cuyas dimensiones varían de 118 por 160 centímetros a 10,8 por 13,6 centímetros.
- Seiscientos ochenta y un dibujos a lápiz, tinta, carbón, papel, guache y acuarela. Sus dimensiones varían entre los 103 por 80 centímetros y los 10 por 13 centímetros.
- Trece grabados.
- Diecisiete álbumes con dibujos.
- Cinco libros con dibujos marginales.

Entre estas obras cabe destacar las siguientes: «Caridad y ciencia», óleo sobre lienzo (1896 ó 1897); «La primera comunión», óleo sobre lienzo (1896); «Personaje», óleo sobre lienzo (1917); «Personaje sentado en una mesa», óleo (1917); «Frutero», óleo sobre lienzo (1917); «Manola», óleo sobre lienzo (1917); «El balcón» (1917), y «Bailarina», óleo sobre lienzo (1917).

La donación recoge además diversos autorretratos, retratos de los padres y hermana de Picasso, Joaquín Mir Pompeyo Gener, Miguel Utrillo, Vallmitjana, Pallarés, Pedro Vilches, Casagemas, Mateo Fernández de Soto y Angel Fernández de Soto, Pedro

Pomeu y Francisco Bernareggi. En la donación figuran, con las obras de Picasso, dibujos realizados por sus amigos Casagemas, Julio González, Pallarés e Isidro Nonell.

La razón de que buena porción de las obras donadas lleven la fecha de 1917, se debe a que en ese año pasó Pablo Picasso sus vacaciones en Barcelona.

CONVERSACIONES SOBRE DISEÑO INDUSTRIAL

El arte del diseño industrial será objeto de unas conversaciones a nivel internacional, dentro de unos meses, en tierra española, según se anuncia ya en los talleres de nuestros arquitectos y diseñadores. El lugar de la cita será Ibiza y cabe esperar que si bien no es esta la primera vez que se celebran en España reuniones internacionales en torno a diseño industrial, sí va a ser esta, sin duda, una de las más importantes. Las reuniones son organizadas por I. C. S. I. D. (Asociación Internacional del Diseño Industrial) y por las gentes españolas de la A. D. I. - F. A. D. (Agrupación de Diseñadores Industriales del Fomento de las Artes Decorativas), la agrupación que de verdad ha movido hasta ahora en España lo poco que se lleva hecho entre nosotros en la obra del diseño; está presidida por el arquitecto barcelonés Antonio Moragas y de su consejo rector forman parte gentes de la valía reconocida de Ricard, Milá, Smith, Blanch...

Se espera la llegada para este Congreso, que se celebrará en 1971, alrededor de 1.500 personalidades de todo el mundo, expertos en la obra internacional del diseño. La idea dominante del Congreso ibicense se resume en su tema: «El diseño en una sociedad en transformación». Con el fin de conocer las diferentes corrientes de opinión sobre el diseño, su definición, sus relaciones con la sociedad, la tecnología y los posibles cambios, se pretende introducir un nuevo método de trabajo, realizando una amplia encuesta previa a todos los miembros del I. C. S. I. D., cuyo resultado será el punto de partida para las conversaciones del Congreso y base para sus conclusiones. Dicha encuesta está actualmente en marcha y sus resultados se esperan conocer prontamente.

SEGUNDA DECENA DE MUSICA EN TOLEDO

Alentada por el éxito alcanzado por la primera Decena Musical, que se celebró en Toledo durante la primavera del pasado año, la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de la Música, ha organizado una segunda «Decena de Música en Toledo», que ha tenido lugar durante los días 15 al 24 de mayo. Una vez más la ciudad de Toledo, su catedral, sus iglesias y sus museos han sido escenario de una serie de conciertos que, en esta edición, han dedicado atención preferente a la música renacentista y barroca de Europa, así como a tres grandes oratorios: La Misa en Si Menor y La Pasión según San Juan, de Juan Sebastián Bach, y Pessebre, de Pablo Casals. Como detalle importante conviene resaltar que ha sido utilizado, por vez primera en un concierto, el llamado órgano «del Emperador», de la catedral primada, para escuchar música española de la época.

Al amparo de esta «Decena», y aprovechando la presencia de intelectuales y musicólogos, se ha celebrado, bajo los auspicios del Consejo de Europa, la Tercera Reunión Internacional sobre Normalización del Diapasón y el Tercer Seminario sobre problemas actuales de la Educación Musical en España, este año estará dedicado al tema de La Educación Musical en la Enseñanza Media.

JORNADAS MUSICALES UNIVERSITARIAS

Dentro del Año Internacional de la Educación, organizado por la UNESCO, y con el fin de procurar una serie de con-

ciertos dedicados a los estudiantes universitarios, con precios mínimos y asequibles, la Comisaría General de la Música ha organizado durante el presente curso unas jornadas musicales universitarias. El ciclo, que comenzó en el mes de febrero, ha ofrecido los siguientes conciertos: Orquesta Nacional y Coro New Philharmonic de Londres, que interpretaron el *Elías*, de Mendelsohn. Karl Richter y la Orquesta de Cámara de Madrid interpretaron seis conciertos para órgano y orquesta de Haendel. La Orquesta «Ciudad de Barcelona», dirigida por Ros Marbá, y con Arthur Rubinstein como solista, obras de Toldrá, Brahms y Wagner. La Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga, dirigida por Alois Klima, ofreció una audición memorable con obras de Dvorak, Falla y Franck. Finalmente, Rosalyn Türeck y la Orquesta de Cámara de Madrid interpretaron los cuatro conciertos para piano y orquesta de Juan Sebastián Bach. A causa de la afluencia de asistentes, fue necesario ofrecer dos audiciones de cada concierto.

ADQUISICIONES DE OBRAS DE ARTE

Han sido adquiridas, con destino a los museos del Estado, las siguientes obras de arte, durante los meses de marzo y abril:

- Dos grupos escultóricos de barro cocido y policromado, que representan a Jesús Varón de Dolores y el Entierro de Cristo, del imaginero P. Millán, adquiridas en 800.000 pesetas al Arzobispado de Sevilla, con destino al Museo Provincial de Bellas Artes de dicha ciudad.
- Retrato de un canónigo, por Francisco de Goya, que ha sido adquirido en cuatro millones quinientas mil pesetas, con destino al Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.
- Talla en madera que representa a Cristo Crucificado, del siglo XVI, adquirido en 24.000 pesetas, con destino al Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.
- Talla del Niño Jesús, adquirida en 1.400 pesetas, con destino al Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.
- Una pareja de figuras en busto, de porcelana de Sèvres, que representa al Emperador Napoleón III y a la Emperatriz Eugenia, adquirido por 80.000 pesetas, con destino al Museo Romántico de Madrid.

Asimismo han sido adquiridas por el Estado, a través de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de obras de importancia artística e histórica, durante los meses de marzo y abril, y en virtud de diferentes expedientes de exportación, las siguientes antigüedades: once arcas de madera, antiguas; dos baules, tres mesas, un armario de madera, un sillón de cuero, una puerta de 180 x 80, valorada en 8.000 pesetas; un hachero de hierro, diez piezas textiles, diez monedas, dos cuadros de autor anónimo representando batallas, un retrato de una monja, de autor anónimo, y la Summa Sacramentorum Ecclesiae, de Francisco de Vitoria, valorado en 20.000 pesetas.

NUEVA CONFIGURACION DE LA EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES

La Dirección General de Bellas Artes ha dictado normas que tienden a reestructurar la Exposición Nacional de Bellas Artes, que pasará a estar constituida por tres grandes certámenes: Bienal Nacional de Arte Contemporáneo, Exposición Nacional de Arquitectura y una Trienal Nacional de Música.

La Bienal Nacional de Arte Contemporáneo, en sus diversas secciones de Pintura, Escultura, Dibujo y Artes de la estampación, se celebrará en dos etapas o fases sucesivas. Una primera fase regional y selectiva, se celebrará simultáneamente en las cinco ciudades españolas que cuentan en la actualidad con Escuela Superior de Bellas Artes. El plazo de presentación de obras para esta fase regional concluye el 21 de mayo.

Más tarde, durante el otoño, se celebrará la fase nacional de esta Bienal, donde serán exhibidas las obras premiadas en los distintos certámenes de la fase regional, y aquellas que por sus méritos hayan sido seleccionadas para ello.

Esta reestructuración pretende dotar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de la necesaria flexibilidad y dinamismo, para promocionar y difundir la creación artística española de nuestro tiempo, a la vez que propugna una descentralización, cuya necesidad se hacía evidentemente en los últimos tiempos.

DOLMENES NAVARROS

Según muy reciente información de prensa se ha hecho un llamamiento a las autoridades navarras en defensa de la conservación de los dólmenes que todavía existen en la región y que, según un estudio realizado hace un par de años, alcanzan la cifra de doscientos cuarenta, aunque muchos de ellos se encuentran al parecer en malas condiciones o casi destruidos. El interés arqueológico que ellos encierran merece el mayor cuidado público, señala el citado llamamiento.

CIRCULACION DE BIENES CULTURALES

Durante los días 15 al 25 del pasado mes de abril se celebró, en la sede de la UNESCO, en París, una reunión del Comité de Expertos de sesenta países, encargado de redactar un proyecto de convenio para impedir la circulación ilícita de bienes culturales.

El proyecto aprobado consta de 26 artículos y ha dado lugar a interesantes debates, especialmente los artículos séptimo y décimo, que definen los bienes culturales y establecen la necesidad de un certificado para las importaciones y exportaciones, señalando la conveniencia de que los anticuarios registren la procedencia de los bienes culturales que lleguen a sus manos.

España estaba representada en esta reunión de trabajo por don Jesús Silva Porto, comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, quien, asimismo, representaba, por delegación, a los países hispanoamericanos.

MUSEOS Y EXPOSICIONES

NUEVA SALA DEL MUSEO DEL PRADO

— En la sala principal del Museo del Prado ha quedado abierta al público una gran sala dedicada a la pintura flamenca del siglo XVII. En ella se exhiben dos importantes series: de una parte, los grandes cuadros de animales de caza que fueron pintados para Felipe IV y, de otra, la serie consagrada a la vida de Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y gobernadora de los Países Bajos.

MUSEOS PROVINCIALES

- Por Orden ministerial de 16 de febrero, ha sido creado el Museo Municipal de Orihuela.
- El Museo Provincial de Bellas Artes de Cáceres ha quedado integrado en el Patronato Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes.
- Se halla en tramitación el expediente para la unificación de los Museos Arqueológico y de Bellas Artes de Cádiz, que pasarán a constituir el nuevo Museo Provincial de dicha ciudad, y que será igualmente integrado en el Patronato Nacional de Museos.

ACTIVIDADES DE LA COMISARIA DE EXPOSICIONES DURANTE LOS MESES DE MARZO Y ABRIL DE ESTE AÑO

La Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría correspondiente, ha montado las siguientes exposiciones:

MES DE MARZO

BARCELONA: El modernismo en España, Palacio de la Ciudadela. Exposición mundial de la fotografía, Sala de Exposiciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos.

CORDOBA: Lección e historia de la acuarela, Escuela de Artes Aplicadas Mateo Inurria.

MADRID: V Centenario del matrimonio de los Reyes Católicos, Museo Español de Arte Contemporáneo. Ortega Muñoz, Casón del Buen Retiro. Pintura italiana del siglo XVII, Casón del Buen Retiro. Arte gráfico alemán contemporáneo, Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional.

TARRAGONA: Julio Antonio, Excelentísima Diputación de Tarragona.

TOLEDO: Dibujos y grabados de Fortuny, Palacio de Fuen-salida.

ITINERANTES (Montadas en colaboración con la Confederación española de Cajas de Ahorro):

ALICANTE: La figura, Caja de Ahorros del Sureste de España.

PAMPLONA: La Naturaleza muerta, Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de Pamplona.

MES DE ABRIL

BARCELONA: El modernismo en España, Palacio de la Ciudadela. Ortega Muñoz, Biblioteca Central.

BARACALDO (Vizcaya): Reproducciones de la obra gráfica de Picasso, Ayuntamiento de Baracaldo y Centro Comarcal de Extensión Cultural.

GRANADA: Exposición mundial de la fotografía, Hospital Real.

MADRID: Pintura italiana del siglo XVII, Casón del Buen Retiro. III Exposición Internacional del Pequeño Bronce (escultores europeos), Salas de Exposiciones del Museo Español de Arte Contemporáneo. Concurso de «Blanco y Negro», Salas de Exposiciones del Museo Español de Arte Contemporáneo. Ingeniería del siglo XX, Excelentísimo Ministerio de la Vivienda. Olivetti, investigación y diseño, Palacio de Cristal del Parque del Retiro.

SEVILLA: Nuevas adquisiciones del Museo Provincial de Bellas Artes, Reales Alcázares. Julio Antonio (1889-1919), Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

TOLEDO: Dibujos y grabados de Fortuny, Palacio de Fuen-salida.

VALENCIA: Pinturas contemporáneas chinas, Museo Provincial de Bellas Artes.

ITINERANTES (Montadas en colaboración con la Confederación española de Cajas de Ahorro):

ALICANTE: La figura, Caja de Ahorros del Sureste de España.

LEON: El retrato, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León.

SAN SEBASTIAN: La naturaleza muerta, Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián.

SEGOVIA: El retrato, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

TARRAGONA: El paisaje, Caja de Ahorros Provincial de Tarragona.

JOSE DE CASTRO ARINES
y JOSE ARIAS BALLESTER

BIBLIOGRAFIA

JOSEPH PICHARD, *PINTURA ROMANICA*.

TRADUCCION ESPAÑOLA POR RAFAEL SANTOS TORROELLA. EDICIONES «RENCONTRES», LAUSANNE Y PARIS, Y AGUILAR. MADRID, 1970.

A pesar de la enorme investigación llevada a cabo para aclarar sus incógnitas, el arte románico queda todavía cuestionable en más de un aspecto. Es también cierto que la bibliografía aparecida sobre éste nos trajo suficiente información para permitir nuevos replanteamientos y síntesis de su ancha problemática. Si la arquitectura y las esculturas románicas ofrecen respuestas más exactas, no es éste el caso de la pintura, mucho más difícil de desentrañar. En este último aspecto, el libro de Joséph Pichard constituye una valiosísima interpretación, pues ofrece una visión completa, sintética y en profundidad sobre este arte.

Sabido es que la pintura románica incluye a la pintura propiamente dicha, la miniatura y la vidriera, aunque tampoco habrá que descartar la tapicería y la pintura sobre escultura. Como es lógico, el autor ataca, en primer lugar, el problema de su cronología, hecho que presenta obvias dificultades. ¿En qué momento cabe hablar de una pintura románica? Es difícil de determinar, máxime si se tiene en cuenta que esta pintura no es sincrónica con la arquitectura y la escultura homónimas. Se suele fechar la aparición del estilo románico a partir del siglo XI y, sin embargo, las características de dicha pintura revelan su anterioridad. Aquí el autor se adhiere a los que fijan su aparición en el siglo VI. Y, desde luego, es lícito pretender que el estilo románico —aunque no en su totalidad— empieza a partir de aquel siglo. ¿Puede decirse lo mismo del arte de la miniatura? Si muchísimas de las iglesias románicas primitivas (y aun posteriores) han sido víctimas de las vicisitudes de la Historia y, junto con ellas, han desaparecido sus decoraciones, en cambio los manuscritos miniados han podido conservarse en los monasterios donde habitaban sus mismos autores.

La segunda cuestión que suscita el profesor Pichard —y cuyo planteamiento es, también, indispensable— es la que atañe al área de aparición del románico. La casi unanimidad de los investigadores concluyen que este arte nació en Occidente y que no es lícito hablar de un románico oriental, a pesar —dice el autor— de ciertas zonas de interferencias que acusan un románico bizantinizante. (Sabido es que el estilo bizantino edificó una gran morada a partir del siglo V en Italia, sobre todo en Ravena y Venecia, y de donde iba a irradiar en Occidente, para germinar allí el románico, cuyo fundamento constituye.) En cuanto a la teoría profesada por el autor respecto de la falta de evolución del bizantino en el Oriente europeo, es el caso de objetar, aunque sea de paso, que también en esta región se dio una parecida evolución del estilo bizantino, como lo atestiguan las grandes escuelas hagiográficas de Kiev o Moscú, o la pintura religiosa de los rumanos y de los eslavos surdanubianos. Y si partimos de la tesis de que el románico es una derivación del bizantino —por lo menos en ciertos aspectos—, no parece demasiado descabellado hablar también de un románico oriental.

El autor hace un gran inciso en las características de la pintura románica —sin que por ello pierda la visión del conjunto de este arte—, operando a este respecto una muy acertada morfología y poniendo de manifiesto el «programa» que constituye un verdadero «universo» poblado por una Humanidad, una fauna y una flora de la más fantástica y variada genealogía, y ello debido a las representaciones de acusada mitología popular. Para el autor, se trata de una pintura específicamente vital, muy distinta del estéril abstractismo musulmán o del excesivo realismo clásico (y hasta paleo-cristiano). Otro rasgo que subraya Pichard es el *movimiento* que tanto la separa del inmovilismo (mejor sería decir hieratismo) bizantino, como también su *multiformismo*, según las diversas áreas nacionales que abarca. Al describir las diversas «actitudes» de la pintura románica, el autor califica de «sonriente» a la italiana, de «dura» (mejor sería decir recia) a la española y de una mezcla de razón y pasión a la francesa; rasgos que bien pueden considerarse como fenotípicos.

La obra dedica amplios espacios a la pintura románica específicamente mural, tal como ésta se presenta en Italia, Francia, los países nórdicos y España. Respecto de esta última —que aquí nos podría interesar más—, el autor subraya su profundidad. Dice textualmente: «Se trata de un país de gran arte románico, y este arte que iba a crear para sí sería un primer modo original de expresión, porque el cristianismo, al cual se proponía magnificar el arte románico, era para él una justificación de su propia existencia... En España el cristianismo se confunde con la voluntad de rechazar al invasor y de reconquistar su personalidad. Y, paralelamente con la lucha que sostuvo, produjo obras... con carácter monumental».

El autor dedica un breve —tal vez demasiado breve— capítulo a las vidrieras románicas, preguntándose, también aquí, y en primer lugar, acerca de su cronología y de su autenticidad románicas. A esto último contesta afirmativamente, justificando su postura, especialmente con la famosísima *Cabeza de Cristo* de Wissenbourg (siglo XI), trabajada en vidrio engastado con plomo y recubierta luego con pintura cocida. Esta técnica ha sido la más generalizada, con pocas variaciones, hasta hoy día. Es a la vidriera francesa a la que el autor considera como a la más digna representante del género, lo que parece bastante plausible. En cambio, la obra se ocupa con más detenimiento de la miniatura, fijando su cronología europea a partir del siglo VII. El autor menciona al arte miniado español como al más antiguo, planteando, también, la cuestión de su posible origen norteafricano. Como obras maestras cita al extraordinario *Comentario del Apocalipsis*, de Santo Toribio de Liébana (785), con sus posteriores versiones, y también la *Biblia de León*.

La obra de Joséph Pichard introduce algunas innovaciones de tipo didáctico, como son las tablas sinópticas (según las diversas áreas geográficas de Europa) y

cronológicas, con las «correspondencias» sociales, históricas y culturales de cada época del románico. Incluye un diccionario (muy documentado) técnico, onomástico y toponímico en relación con el arte descrito en su libro. Sin embargo, podrían faltar los «testimonios y documentos» de los diversos autores (Malraux, Merimée, Fauconnier, etcétera) respecto de los temas tratados, pues nada añaden a la economía de la obra. Contiene también una bibliografía que nos da clara idea de las fuentes —o por lo menos de algunas— que inspiraron a nuestro autor. La obra está adornada con espléndidas reproducciones en color, debidas a las Officine Grafiche Arnaldo Mondadori, de Verona.

DANIEL-HENRY KAHNWEILER, *JUAN GRIS.
SU VIDA, SU OBRA Y SUS ESCRITOS.*

EDICIONES GALLIMARD. PARIS, 1970.

Crítico de arte, marchante, teórico e impulsor del cubismo y amigo íntimo de Juan Gris, Daniel-Henry Kahnweiler realiza en esta obra —cuya primera edición apareció en París el año 1946— un estudio exhaustivo de la figura y de la obra de Juan Gris, tanto en lo que se refiere a su dimensión más íntima y humana, como a su trayectoria artística. Dividido el libro en tres partes, la primera nos ofrece una biografía apasionada del artista, desde su llegada a París, en sus primeros años difíciles, cuando toma contacto con los últimos movimientos artísticos y traba una amistad que habría de ser decisiva con los iniciadores del cubismo, Picasso y Braque, y con el propio autor del libro. La intensa actividad del artista en París, en Ceret, en Collioure, ciudades y lugares de Francia a donde le llevaba su deficiente salud física, y los hitos fundamentales que van señalando la evolución de su pintura hasta su muerte, temprana muerte, en Boulogne-sur-Seine, que cortaba una de las trayectorias artísticas más auténticas y más rigurosas de nuestro tiempo. A ello se refiere el autor cuando dice: «Así murió el hombre más puro, el amigo más fiel y más tierno y uno de los artistas más nobles que han existido nunca sobre la Tierra». La tercera parte de esta obra recoge textos y testimonios escritos de Juan Gris y de otros artistas relacionados con el movimiento cubista, completándose con un catálogo de grabados originales, la bibliografía puesta al día y reproducciones muy interesantes, entre las cuales destaca la más completa iconografía de Juan Gris publicada hasta ahora.

El contenido esencial de este libro, por lo que supone de aportación fundamental al estudio del movimiento cubista y a la participación de Juan Gris en el mismo, está recogido en la segunda parte, donde Kahnweiler realiza un estudio histórico, crítico y estético de la obra de Juan Gris, en el contexto del cubismo y de las tendencias artísticas, plásticas o no, de los primeros años del siglo. A lo largo de sus páginas se va desgranando la trayectoria, en diversas etapas, de la obra de Juan Gris, joven pintor español que llega a París justamente cuando Picasso y Braque se encuentran en los comienzos del cubismo. Más joven que ellos, Gris habría de tardar dos años todavía en revelar sus tendencias. Era el año 1910 y acababa de nacer el cubismo analítico, gracias a un hecho de enorme importancia que rompía con el arte imitativo de la sensación óptica: la introducción de diversos aspectos de un mismo objeto, mostrados en su conjunto, dentro del cuadro, y destinados a ser leídos, asimismo, en su conjunto.

Sólo dos años después, hacia 1912, explica Kahnweiler, comienza a desaparecer en la obra de Gris todo resto de estilización y se aprecia el esfuerzo del artista por superar la composición decorativa y la monocromía. Trata ya de relatar los objetos de la manera más completa posible,

Como colofón a su libro, el autor intenta una actualización del románico, al que considera, con justo título, como un arte «cósmico», lleno de signos lejanos y misteriosos. Pensemos —dice Pichard— que «no basta todo el cosmos, que no basta todo el pasado para ver un poco en nosotros mismos. El misterio nos tranquiliza... El arte románico, con su aspecto hirsuto y desordenado, con el silencio y la oscuridad de sus capillas, con el universo de sus formas... a las que, a menudo, es imposible dar un nombre, sigue estando cerca de nosotros».

CIRILO POPOVICI

de forma que el espectador pueda captar la mayor cantidad de detalles. Así, cada objeto en los cuadros de Gris es mostrado desde diferentes aspectos y lados, mientras que el color solamente impregna una de esas facetas, quedando al arbitrio del espectador el trabajo de extenderlo imaginativamente a las restantes. De esta época en que Gris participa y vive el cubismo analítico llega a sorprender el enorme rigor intelectual con que aplica estas teorías que, a fuerza de reflexión, había adoptado. Su pintura comienza ya a ser una pintura de ideas.

Una pintura que, según avanza, se va haciendo más conceptual. Tras depurar y llevar a sus últimas consecuencias el cubismo analítico, el artista camina ya, y paulatinamente, hacia un cubismo más sintético, donde se busca la máxima expresión con los mínimos elementos, con los medios más reducidos. Juan Gris se dirige, entonces, hacia una composición menos mecánica, trata de recortar y disminuir el «espacio monumental» de sus obras comenzando ya a vislumbrarse su concepción de la pintura como «arquitectura plana y coloreada». Por esta época —es el año 1914— utiliza mucho la técnica del «papier collé», común a Braque y a Picasso. La utiliza, sin embargo, con un concepto diferente al de sus colegas, ya que él introduce en el dibujo y en el cuadro toda una serie de «collages» para sustituir los artificios del pincel y reemplazarlos por elementos ya «hechos», que en cada caso significaban, exactamente, lo que materialmente representaban, ya fuera un trozo de espejo, un periódico o un trozo de madera. Este sistema, además, señala Kahnweiler, constituía un medio más de anonimato para Gris, una nueva posibilidad de esconderse tras de la obra. Así, la serie de grandes cuadros que realiza este mismo año a base de papeles de colores de madera artificial, de grabados, de periódicos, de trozos de espejo, sobre los cuales sobrepone un dibujo sobrio y preciso que hace surgir los objetos mostrando aspectos muy diversos. Para ello, Juan Gris se vale, igual que Picasso y Braque, de la solidificación del color que, mezclado con arena o ceniza, se hace compacto.

Hacia 1915, la pintura de Gris, eminentemente estática, se torna temporalmente dinámica, pero se trata sólo de una alteración pasajera. En estos años y hasta 1917, aproximadamente, los pintores cubistas avanzan y evolucionan conjuntamente. Ya no tratan de reproducir en sus cuadros una simple sensación óptica, sino que pretenden recrear los objetos a través de nuevos emblemas que representen esos mismos objetos. Y así, los emblemas creados por Gris en esta época, significan, considerados en su conjunto, el objeto que tratan de representar; son ya formas nuevas y diferentes, formas que sólo llegarán a convertirse en objeto a través de la percepción del espectador. Aparece, de esta forma y cada vez con más fuerza, el

carácter de «escritura» en la obra de Juan Gris, y nace así un arte cuyo fundamento técnico hay que buscarlo en la obra de Cezanne —de quien aprende Gris la noción del cuadro como organismo constituido— y cuyo fundamento espiritual se encuentra en la poesía de Mallarmé. Kahnweiler desentraña esos emblemas y nos explica cómo, en el proceso de su invención, para escribir «mesa» o «silla», por ejemplo, cuida mucho de incorporar a esos emblemas su profundo conocimiento de las cualidades plásticas del objeto representado. Con ello, Juan Gris no renunciaba a las búsquedas que le habían conducido hacia el cubismo analítico, sino que pretendía condensar, en un signo único, las experiencias anteriores.

Se abre entonces una de las etapas más bellas y fecundas de la obra de Juan Gris que, en plena madurez, se siente capaz de emplear todos los recursos de un arte que ha explorado, a la vez, en un plano técnico e intelectual. Sus obras adquieren una grandeza severa y sus cuadros son verdaderos edificios plásticos de magnífica densidad. Es en los años anteriores a su muerte, cuando Gris consigue realizar esplendorosamente su idea de la pintura como «arquitectura plana y coloreada». Y a partir de este momento arquitectural de su obra, explica Kahnweiler, Juan Gris se convierte en un pintor realmente clásico.

Junto a este cambio que pudiéramos llamar técnico, se produce también el deseo de completar su pintura con aspecto sensible y espiritual, y aparece, como nuevo elemento en el contexto de su obra, la poesía. Su pintura llega a ser pintura poética, un lirismo de formas que el propio Gris echaba de menos y que nunca pasó de ser

un lirismo intelectual, de ideas. Por eso no resulta paradójico hablar de ingenuidad en el arte de Juan Gris y de los cubistas en general, porque en ellos la poesía se confunde con la forma del cuadro. Es, precisamente, por haber introducido en sus cuadros un mecanismo exacto y por haber realizado una implacable toma de posesión espiritual, por lo que Juan Gris está perfectamente justificado cuando reivindica para su pintura el carácter de poesía, de una poesía que pretende, realmente, humanizar el carácter arquitectónico de sus cuadros en esta última época y que le permite afirmar: «Esta pintura es a la anterior lo que la poesía a la prosa».

Esto, sin embargo, comportaba un serio peligro para la unidad de la obra que Juan Gris consideraba como uno de los valores fundamentales. Para evitarlo, realiza el pintor un esfuerzo supremo; le queda muy poco tiempo de vida y ordena en un método coherente y riguroso las ideas fundamentales que habían guiado su pintura y su trabajo durante los años anteriores. El mismo lo relata a su amigo Kahnweiler con estas palabras: «Comienzo por organizar el cuadro; después, califico los objetos. Se trata de crear objetos nuevos que no puedan compararse a ningún otro objeto de la realidad. Es esto, precisamente, lo que distingue el cubismo sintético del cubismo analítico. Los objetos nuevos, de pronto, escapan a la deformación. Mi "violín", por ejemplo, siendo una creación, no tiene por qué temer la comparación...». Y es sobre los fundamentos de este método riguroso cómo Juan Gris, al final de su vida, alcanzó la simplicidad más noble que se puede alcanzar en pintura.

J. M. B.

ALONSO XUAREZ y JULIAN MARTINEZ DIAZ.
POLIFONIA DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL BASILICA DE CUENCA.

EDICIONES DEL INSTITUTO DE MUSICA RELIGIOSA. CUENCA, 1970.

El Instituto de Música Religiosa de Cuenca, que patrocina la Diputación de esta ciudad, ha publicado su volumen correspondiente a este año. Como siempre, este volumen resulta del máximo interés y es una aportación más a la literatura española de música religiosa, bien sea antigua —como lo es en este caso—, bien sea moderna, como ha sido en algún año anterior.

El volumen está dedicado a dos autores que trabajaron en la catedral conquense: Alonso Xuárez y Julián Martínez Díaz. Se abre con un prefacio de Antonio Iglesias al que sigue una comunicación de don Restituto Navarro sobre la personalidad y circunstancias de Alonso Xuárez. Se ha tomado don Restituto bastante trabajo investigando la vida de este compositor del siglo XVII, y de esta investigación surgen algunas luces nuevas sobre la personalidad, vida y obra del compositor. De éste, y siempre por don Restituto Navarro, se transcriben varias piezas: «O María», «Ave Maris Stella», «Pro Patribus Tuis», «Sicut Cervus», otro «Ave Maris Stella», «Miserere» y «Sancta e Inmaculata». Todas estas piezas vienen a coincidir en estilo y contenido con la polifonía española del siglo XVII, en cuyas filas se insertan por derecho propio al lado de los más importantes autores. En todas estas obras, que nos eran desconocidas, destaca, sobre todo, la gran facilidad de escritura y la gran movilidad del contrapunto, en algunos casos verdaderamente fulgurante.

La segunda parte del volumen está dedicada a Julián Martínez Díaz, abriéndose con una comunicación de don Miguel Martínez, en la que intenta establecer las circunstancias y cronología de este desconocido músico, sucesor precisamente de Alonso Xuárez. Las obras de Martínez Díaz incluidas en el volumen son: «Lamentatio in Coena Domini», «Dominum formidabunt» y «Secuencia de difuntos». En este autor se observan algunos rasgos de conservadurismo y anquilosamiento que no se daban en Xuárez, y en algún aspecto se queda rezagado con respecto a la música de su época, que es, nada menos, que la de Juan Sebastián Bach, más o menos. Esto no invalida, desde luego, el interés evidente que Martínez Díaz tiene ni, menos, la magnífica labor realizada al difundir su obra por parte del Instituto de Música Religiosa de Cuenca. El volumen contiene además dos comunicaciones de Jesús López Cobos sobre los dos autores incluidos, comunicaciones que se podían haber ahorrado, pues se limita a transcribir el catálogo de Subirá, de la Biblioteca Nacional, cosa que está al alcance de cualquier fortuna. El volumen está muy cuidadosamente encuadernado y presentado, y lleva seis láminas fuera de texto con facsímiles muy interesantes. Se trata, en resumen, de una valiosa aportación a la musicología antigua española.

T. M.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

LEOZ DE LA FUENTE, Rafael (arquitecto).

Nace en Madrid en 1921, siendo alumno de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde obtiene el título en 1955. Es miembro del Círculo de Estudios Arquitectónicos de París, presidente del Instituto Internacional «Rafael Leoz», director-gerente de Poblados Dirigidos y profesor extraordinario de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Se halla en posesión de la Cruz de la Orden de Isabel la Católica y de la Gran Cruz del Mérito Civil.

Descubridor del módulo «ELE» para la ordenación del espacio en la construcción de grandes bloques de viviendas.

En 1958 se le concede un *accésit* en el Concurso del Pabellón Español en la Exposición de Bruselas de 1958 y primer premio en el Concurso de Ideas, convocado por la Comisaría de Ordenación Urbana, de Madrid, para la ordenación de la plaza Norte, de Madrid. En 1961 obtiene mención honorífica en la VI Bienal de Sao Paulo por su trabajo «División y organización del espacio arquitectónico». Ha intervenido en conferencias y cursillos en Estados Unidos, Brasil, Venezuela, París, Munich y Zurich, y ha publicado numerosos trabajos en revistas nacionales y extranjeras, presentado ponencias en los Congresos de la U. T. A., de París, Copenhague y Buenos Aires. Está a punto de publicar un libro sobre el módulo «ELE», llamado *Redes y ritmos espaciales* y es autor de una película sobre la vivienda del futuro, premiada en el último Congreso Mundial de Arquitectos, celebrado en Buenos Aires el año pasado.

Ha intervenido en los siguientes trabajos: proyecto para el nuevo pueblo de Santa María de las Lomas,

ZUAZO UGALDE, Secundino (arquitecto).

Nace en Bilbao el año 1887. Estudia en la Universidad de Deusto, más tarde en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, terminando sus estudios en la de Madrid el año 1912. Desde 1946 es académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Royal Institute of British Architects desde 1954. Ha publicado algunos libros y artículos sobre la arquitectura del monasterio de El Escorial, los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Ha construido numerosos edificios, algunos de ellos muy interesantes, uniendo el sentido utilitario de nuestros días las características más esenciales de la arquitectura española.

En 1924 levanta el Palacio de la Música, de Madrid, ligeramente reformado en 1933; en 1927, la casa de viviendas de El Fénix, en la plaza de la Independencia, de Madrid, y proyecta el ensanche del barrio de Triana, de Sevilla; en 1928, la casa del escultor Sebastián Miranda, en Madrid; en 1929, la casa de Correos, de Bilbao; en 1930, la Casa de Las Flores, de Madrid; en 1932, urbanización, plazas, estación subterránea y Nuevos Ministerios en el paseo de la Castellana, de Madrid; en 1933, Banco de España, en Granada; en 1934, Banco de España, en Córdoba, y urbanización de la finca «La Moraleja», de Madrid; en 1935, frontón Recoletos, de Madrid; en 1941, Seminario Diocesano, en Las Palmas de Gran Canaria; en 1942, plan regulador de ordenación de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria; en 1944, bloque de viviendas en la plaza de Salamanca y casa de viviendas en Lista, esquina a General Pardiñas, ambos en Madrid, en 1945; cine Consulado, de Bilbao, en 1946; edificio de La Unión y El Fénix, en Las Palmas de Gran Canaria; en 1952, la casa-museo para Victorio Macho, en Toledo; en 1953, edificio de la Campsa, en el paseo del Prado, de Madrid, y «Los Royales», de Soria; en 1954, conjunto residencial

PALAU FERRE, Matías (pintor).

Nace en 1924, en Montblac, provincia de Tarragona. Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, obteniendo el título de profesor de dibujo. Ha completado su formación en los talleres ZBO de París y en la Escuela Italiana de Arte de Roma.

Pintor de la «realidad empírica», según él mismo proclama, construye sus obras con gran simplicidad de líneas y una marcada tendencia clasicista.

Poco amigo de participar en exposiciones colectivas ha intervenido en el Salón de Octubre, de Barcelona, los años 1953, 1954, 1955 y 1956 y algunas más celebradas en Madrid (Galería Clan), París (Exposición de becados del Gobierno francés) y Londres (Exposición del Instituto Español del Libro).

Individualmente ha expuesto en muy contadas ocasiones: 1956, Barcelona (Sala Gaspar); 1958, Madrid (Sala del Prado del Ateneo); 1959, 1960, París (Galerías Cézanne y Bing); 1970, Madrid (Biblioteca Nacional).

Obras suyas en toda Europa y Estados Unidos.

SUBIRACHS SITJAR, José María (escultor y dibujante).

Nace en Barcelona el año 1927. Es discípulo de Enrique Casanovas, obteniendo bolsa de viaje del Instituto francés en 1951, permaneciendo en París hasta 1954 en que se traslada a Bélgica, donde permanece hasta 1956, que es cuando regresa a Barcelona. En 1957 realiza una escultura abstracta para los jardines de Mundet, de Barcelona, siendo la primera de esta tendencia colocada en la ciudad. De 1959 a nuestros días ha realizado numerosos monumentos para Barcelona, Rubí, Pineda, Peñíscola, Dallas y México. Interviene en la decoración de la Facultad de Derecho y en el Ayuntamiento de Barcelona más el santuario de la Virgen del Camino, de León.

Está en posesión de los siguientes premios: Primer premio de escultura «Salón del Jazz», Barcelona, 1953; Gran Premio «San Jorge» y Premio «Julio González»; medalla de bronce en la II Bienal de Alejandría, los tres en 1958; premio de dibujo «Inglada-Guillot», en 1966.

Participa en numerosas exposiciones colectivas tanto en España como en el extranjero, destacando las Bienales Hispanoamericanas de 1951 y 1953; en la Bienal de Sao Paulo, 1953 y 1963; Bienal de Venecia, 1968; Bienales de Escultura de Amberes, 1955, 1961, y otras muchas más en París, Bruselas, Alejandría, Munich, Copenhague, Viena, Lisboa, Nueva York, Madrid y Barcelona.

Expone individualmente en 1948, Barcelona; 1950, Barcelona; 1955, Amberes; 1957, 1959, Barcelona; 1960, Madrid; 1962, Chicago, Barcelona y Madrid; 1963, Madrid; 1964, París, Nueva York; 1965, Zurich; 1966, Bilbao, Madrid; 1967, Barcelona; 1968, Madrid; 1969, Barcelona.

en la provincia de Cáceres; Poblado de Absorción de San Fermín, en Villaverde (Madrid); Poblado Dirigido de Caño Roto, en Carabanchel Bajo (Madrid), y Poblado Dirigido de Orcasitas, en Villaverde (Madrid).

Obras suyas pueden verse en los Museos Español de Arte Contemporáneo, de Madrid. Joslyn Art Museum, de Omaha (Nebraska). Chinese National Art Museum, de Taipeh. University Museum of Southern (Illinois). International Sculpture Garden, de Dallas (Texas). Museo de Arte Moderno, de Barcelona. Museo de las Provincias, Bellaterra (Barcelona). Museo Middelheim, Amberes. The Cleveland Museum of Art, de Ohio.

«Parque», en Madrid, casa para Mr. Ryan, en «La Moraleja», y casa para don Ignacio Soto Domecq, en Pizarra (Málaga); en 1955, casas del paseo de Rosales, 10 y 30, en Madrid; en 1963, frontón Jai-Alai, en Guernica (Vizcaya), y 1965, frontón Jai-Alai, en la urbanización «Andalucía la Nueva», de Marbella (Málaga).

BARJOLA, Juan (pintor y dibujante).

Nace el año 1919, en Torre de Miguel Sesmero, provincia de Badajoz. Beca Fundación March para el extranjero. Miembro activo de la llamada corriente «neofigurativa» española, su pintura se caracteriza por su interpretación del espacio a base de grandes y planas manchas de color, éste con una plasmación muy depurada y sencilla. Como dibujante presenta una línea muy fuerte y fina reproduciendo la realidad de forma contundente.

Participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de los años 1950 a 1968 y en los Concursos Nacionales de 1965. Participa en numerosas exposiciones colectivas desde 1957, tanto en España (Madrid, Bilbao, San Sebastián, Toledo, Badajoz, Barcelona..., etcétera) como en el extranjero (Bruselas, Tokio, París, Hamburgo, Berlín, Munich, Roma, Nápoles), tomando parte en 1964 en la Bienal de Venecia.

Sus exposiciones individuales comienzan en 1957, en Bruselas, y continúan hasta nuestros días con las siguientes: 1958, Madrid; 1960, Madrid; 1962, Bilbao; 1963, Madrid; 1964, Zaragoza y Salamanca; 1965, Madrid; 1966, Bilbao, y 1969, Madrid.

Se encuentra en posesión de numerosos premios, siendo los más interesantes: medalla de dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1950; Premio de la Crítica del Ateneo de Madrid, 1961; tercera medalla de pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; primer gran premio en el I Certamen de Artes Plásticas de Madrid, 1962; Premio de la Crítica a la mejor exposición de 1963; Premio Nacional de Pintura, 1963; gran premio de dibujo en el II Certamen Nacional de Artes Plásticas, de Madrid, 1963;

LOBO, Baltasar (escultor y dibujante).

Nace en el año 1911, en Cerecinos de Campos, provincia de Zamora. A los once años entra en un taller de imaginería de Valladolid, obteniendo más tarde una beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. En 1939 se traslada a París, entrando en el taller del escultor Henri Laurens y viéndose también muy favorecido por Picasso.

Estando en París realiza su primera exposición en 1945 junto con los grandes maestros contemporáneos. Es autor del monumento a los españoles caídos en Vercors, inaugurado en Annecy (Francia) en 1952, y de otros dos en Caracas, en la Ciudad Universitaria y en un jardín público.

Parteneciente a la escuela de París, muestra en sus obras la influencia de Henri Laurens, pero invirtiendo el cubismo de aquél por formas redondeadas, muy táctiles, con las que logra una gran expresividad.

Participa Lobo en las más importantes exposiciones colectivas de arte contemporáneo extranjero celebradas en París, Oslo, Estocolmo, Bruselas, Burdeos, Toulouse, Tokio, Anvers, Arnhem, Helsinki, Berlín, Suiza, en el Salón de Mai, del que es fundador, y en el Salón de la Jeune Sculpture desde 1945 a 1955.

Expone individualmente en 1953, Lille; 1955, Caracas; 1957, París; 1958, Caracas; 1960, Madrid; 1962, 1964, 1966, 1968, París; 1969, Zurich y Caracas; 1970, Madrid y París.

MATEOS GONZALEZ, Francisco (pintor, grabador y dibujante).

Natural de Sevilla, nace en esta ciudad el año 1899. Viene a formarse a Madrid, donde colabora en la revista «España» en 1915, siendo pensionado en Alemania, Francia y Bélgica. Durante su estancia en Alemania estudia pintura y grabado en la Academia de Bellas Artes de Munich. Realiza murales para la Universidad de la Sorbona, siendo nombrado decorador oficial de este centro. Es colaborador de la revista alemana «Simplicissimus» y de la francesa «Crapouillot» y dibujante de la UNESCO. Ha actuado como figurinista y decorador de teatro y cine en Berlín, Munich, París y Madrid. La Academia de Arte de Florencia le tiene entre sus miembros y está condecorado con las Palmas Académicas Francesas.

Pintor situado dentro de la tan nombrada escuela de París concibe una pintura expresionista muy influenciada por la de Goya y Ensor, dentro de un socialismo crítico de pesadilla, incrementado por el color ardiente de su paleta y sus figuras anormales.

Participa en las exposiciones nacionales de los años 1924, 1936, 1948, 1954, 1957, 1962. Ha celebrado numerosas exposiciones individuales en los principales países europeos y en España, siendo las más recientes las celebradas en Madrid, 1965; Segovia, 1968; Madrid y Sevilla, 1969, y Madrid, 1970. Igualmente interviene en las Bienales Hispanoamericanas de los años 1951, 1954 y 1955, y en múltiples colectivas, sobresaliendo la de XXV Años de Arte Español, de Madrid, en 1964.

Cuenta en su haber con numerosos premios, entre los que destacan medalla de grabado de la Exposición

CASTALDO, Lluís (ceramista, pintor, grabador y dibujante)

Nace en Sóller (Mallorca) el 2 de mayo de 1936. En 1955 realiza estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Palma de Mallorca y un año más tarde ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, donde obtiene el título de profesor de dibujo. En 1959 entra en el taller de cerámica de Angelina Alós, perfeccionándose durante 1960 en el Conservatorio de Artes Suntuarias Massana, de Barcelona. En Sóller instala su taller de cerámica en 1964. Viajes de estudios por Suiza e Italia.

Está en posesión de las siguientes recompensas: Primer premio de pintura del S. E. U., 1954; Premio «Alhambra», 1956; primer premio de grabado en el XVII Salón de Otoño, de Palma de Mallorca, 1958; segundo premio en el Concurso de Carteles del II Congreso Eucarístico, de Sóller, 1959. Es designado becario suplente en la beca a Italia, por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Embajada de Italia en España, 1961.

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: Galerías Mora, de Sóller, 1954; Galerías Costa, de Palma de Mallorca, 1959; Casa de la Cultura de Sóller, 1960 (retrospectiva); Club de los Poetas, de Formentor, 1962; Círculo de Bellas Artes, de Palma, 1967; Galerías Ariel, 1968, y Galería Syra, de Barcelona, 1970.

Ha trabajado en numerosos relieves cerámicos para los arquitectos José Ferragut (1959-1964), Antonio García Ruiz (1963) y José Rosses (1965), para el baptisterio de San Lorenzo, de Palma Nova; también son obras suyas el de la sucursal del Banco de Vizcaya, en Sóller, y el ábside de la iglesia de S'Illot. Ha

Nacional de Bellas Artes, medalla de oro Eugenio d'Ors y gran premio extraordinario del Certamen Nacional de Arte.

Obras suyas pueden contemplarse en los Museos de Arte Moderno de París, Real de Bruselas, de Arte Moderno de Nueva York, de Español de Arte Contemporáneo, de Cleveland, de Pittsburg y otros más.

Cuadros suyos en colecciones particulares de Londres, París, Roma, Amsterdam, Bruselas, Munich, Nueva York, Boston, San Francisco, Buenos Aires, La Habana, Bogotá, Caracas, Barcelona y Madrid.

medalla de oro en el II Salón Nacional de Murcia, 1964; segunda medalla de pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Premio Nacional de Dibujos en los Concursos Nacionales, 1965; primera medalla de pintura en Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968.

Representado en los Museos de Arte Contemporáneo, de Madrid, y de Bellas Artes, de Bilbao, asimismo en colecciones de España, Alemania, Francia, Estados Unidos, Bélgica y Suramérica.

realizado las vidrieras de cemento armado de la capilla del Instituto de la Pureza, de Palma, y actualmente trabaja en un gran mural para el parque de Sa Corentana, de Palma.

Ha tomado parte en las siguientes colectivas: XVII Salón de Otoño, de Palma, 1958; Primera Exposición de Cerámica Ciudad de Barcelona, 1966; exposición conjunta con Mario Kolben y Eugenio Molinaro en el Museo Arqueológico de Deyá, 1966, y I Bienal Internacional de Cerámica Artística, en Vallauris (Francia), 1968.



En Alemania se hace algo más que beber cerveza.

Es cierto que en Alemania se bebe cerveza ¡es estupendal Pero Vd. también puede encontrar en Alemania a los técnicos mas avanzados del mundo y hablar del año 2000. O preparar negocios de alcance internacional dentro de nuestra expansiva y dinámica economía.

...Y descansar y pasear en las pintorescas ciudades de la vieja Alemania. Recorrer sus bosques y castillos. Saborear su especial cocina. Alegrarse en su fiestas. Admirar su vieja tradición y su fulgurante progreso... ¡Hay mucho que hacer en Alemania!

Para su próximo viaje a Alemania, pregunte a su Agencia de Viajes I.A.T.A. o directamente a nosotros. Alemania es nuestra casa; ¡somos expertos en Alemania! ...pregúntenos.

Por favor, remítanos, si lo desea, el cupón adjunto a Lufthansa, Avda. José Antonio, 88 - MADRID-13

Nombre

Calle

Ciudad

Desea recibir información detallada sobre su viaje a



Lufthansa

Barcelona
Paseo de Gracia, 83
Tel. 215 00 23

Palma de Mallorca
Tous y Maroto, 15
Tel. 22 28 40

Las Palmas
Agente General: Antón Paukner
Albareda, 37. Tel. 26 41 39

Afeitese en cualquier lugar, en cualquier momento



Esta es la afeitadora "a pilas"
que va con usted
a todas partes,
PORQUE ES LA PRIMERA
AFEITADORA "DE BOLSILLO"

P.V.P. 800 PTAS

EL REGALO MAS ORIGINAL

EL UNICO SISTEMA NATURAL DE AFEITADO

PHILISHAVE

Mejores no hay

Compact



Cuando el Presidente del Banco diseñó su 1200, hizo unos cuantos cambios.

El creía que el 1200 GL estaba muy bien. Pero no para él.

Porque cuando la fortuna sonríe, uno quiere que todo el mundo se entere. Por eso, diseñó el 1200 GLE.

El techo de vinilo negro y la brillante pintura metalizada le dan la elegancia que su posición requiere.

Los neumáticos radiales con banda

blanca y llantas de carreras le aseguran un viaje de millonario.

Dentro, todos los requisitos de la opulencia: reloj, encendedor, guantera cerrada con llave, techo forrado, asientos reclinables. Y por supuesto, nuestro hombre instaló una radio para escuchar las cotizaciones de bolsa.

Entonces su mujer insistió en una mo-

queta de verdad (para impresionar a los vecinos). Y claro, él la puso.

Naturalmente, el GLE cuesta un poco más. Pero para algunas personas, sólo es dinero.



**BARREIROS
DIESEL, S.A.**

Simca 1200 GLE: el coche que los afortunados diseñarían.


VICTOR
La linea maschile.



COLOGNES · AFTERSHAVES · DEODORANTS · SHAVING CREAMS · BATH FOAM

**VICTOR,
UNA LEJANA
SENSACION DE
MISTERIO**

**No es un perfume
es un aroma...**

VICTOR DI MILANO, S. A. - Madrid.

**El aroma
limpio
fresco
fragante
varonil
con el "tono amargo"
VICTOR**



Sol de
Andalucía
embotellado



TIO PEPE
GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY



Ω
OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo

UN OMEGA DE ORO MACIZO:
EL PRESTIGIO DE UNA ESTIRPE
ENNOBLECIDO POR EL ORO.



Nobleza obliga. A una máquina tan precisa que, en la muñeca de los astronautas americanos, conquistara la superficie lunar, se une la belleza única de un metal noble cuyo valor se acrecienta con el paso de los años.

la más bella y precisa inversión