



*Bellas 71*  
*Artes 71*

BALLA 1914



## EKTACHROME-X

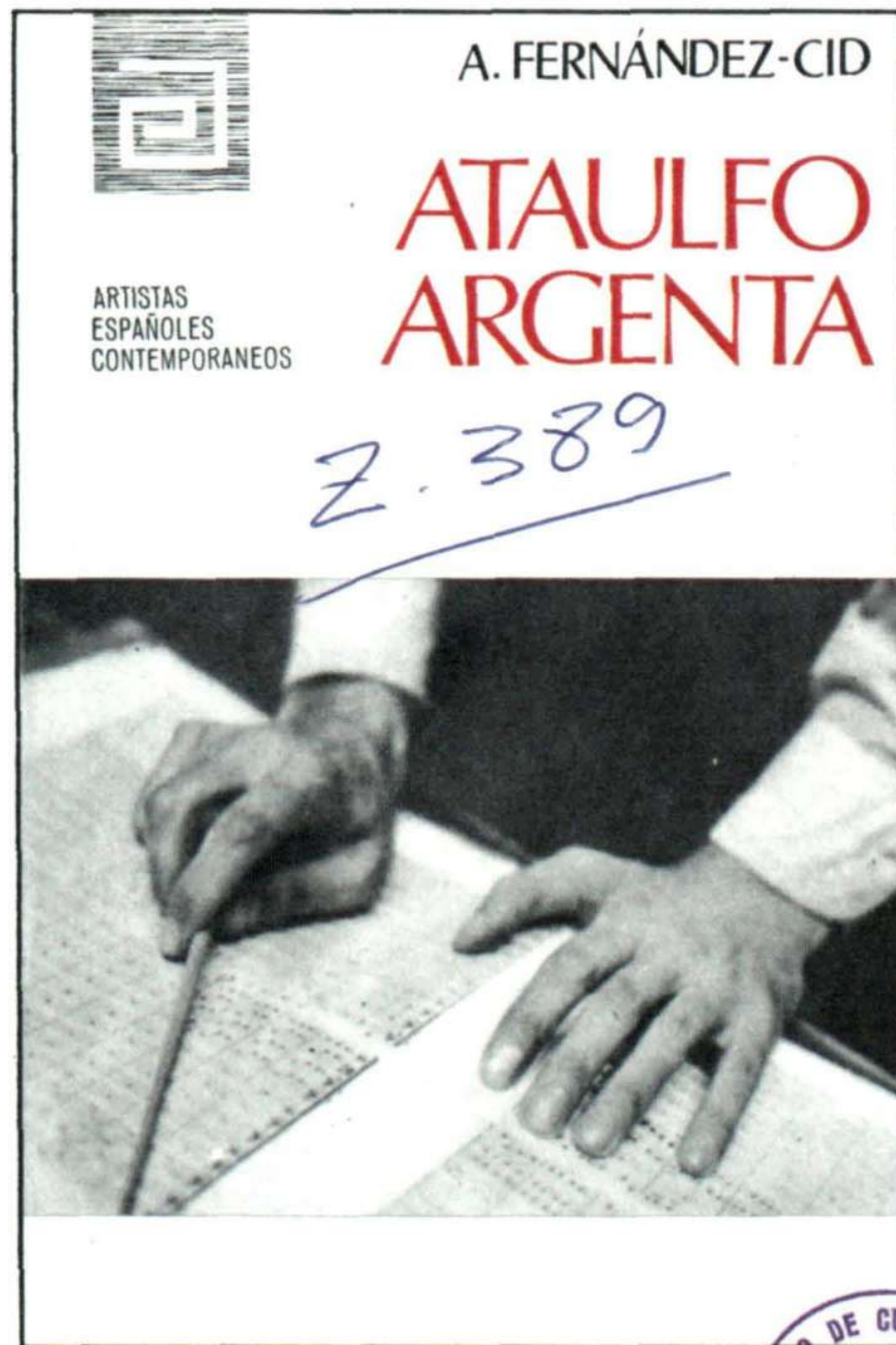
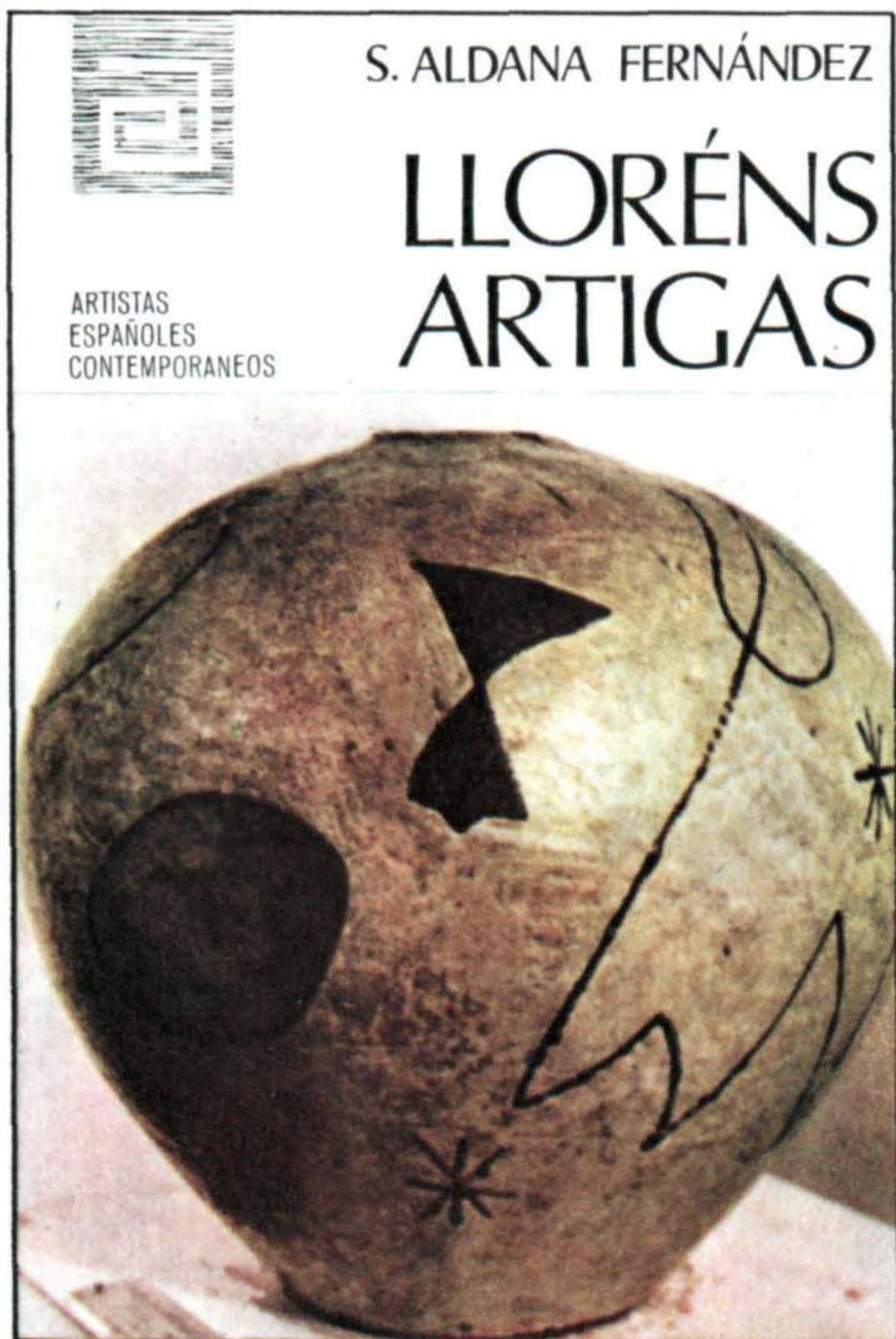
Con esto se empieza.  
Un material de calidad constante.  
Lo demás depende de usted.

# UNA NUEVA COLECCION

DE LA

# DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

## ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



### TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
2. Ortega Muñoz, por Antonio M. CAMPOY.
3. José Lloréns, por Salvador ALDANA.
4. Ataulfo Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ-CID.
5. Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.

### EN PRENSA:

Luis de Pablo, por Tomás MARCO.  
Victorio Macho, por Fernando MON.

### EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.  
Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.  
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.  
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.  
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.  
Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.  
Félix Candela, por Antonio FERNÁNDEZ ALBA.  
Viola, por Venancio SÁNCHEZ MARÍN.  
Clavé, por Enrique AZCOAGA.  
Fernández Alba, por Santiago AMÓN.  
Baltasar Lobo, por Antonio M. CAMPOY.  
Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.

Vázquez Díaz, por Angel BENITO.  
Juan Gris, por Gerardo DIEGO.  
Begoña Izquierdo, por Adolfo CASTAÑO.  
Angel Medina, por Marcelo ARROITA-JÁUREGUI.  
Marcel Martí, por Angel MARSÁ.  
Tapiés, por Sebastián GASCH.  
Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.  
Pérez Casas, por Odón ALONSO.  
Montsalvatge, por Enrique FRANCO.  
Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.  
Pancho Cossío, por José HIERRO.  
César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.  
Juan Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.  
Juan José Tharrats, por Carlos AREÁN.  
Javier Carvajal, por Juan RAMÍREZ DE LUCAS.  
Cumella, por Román VALLÉS.  
Oscar Esplá, por Antonio IGLESIAS.  
Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.  
Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.  
Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.  
Failde, por Luis TRABAZO.  
Subirasch, por Juan GISCH.  
Arteta, por Crisanto DE LASTERRA.  
Chirino, por Manuel CONDE.  
Salvador Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.  
Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.



# Invertir en Bolsa no es ningún juego

---



**gesteval** FONDO  
DE INVERSION  
MOBILIARIA

**Banco Depositario:**  
BANCO ATLÁNTICO  
Avenida José Antonio, 48  
Madrid - 13



# CUADERNO DE ARTE

## COLECCION MAESTROS CONTEMPORANEOS DEL DIBUJO Y LA PINTURA

Una nueva serie de encuadernables para coleccionistas y los amantes del arte en general.

Textos seleccionados y numerosas reproducciones.

Un título cada mes, al precio de 75 ptas.

1. *Dibujos de Ricardo Opisso (aparecido), por Jaime Sunyer.*
2. *Dibujos de Francisco Mateos (enero 1971) (aparecido).*
3. *Dibujos de Daniel Vázquez Díaz (febrero 1971).*

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES  
KIOSCOS Y LIBRERIAS

UN NUEVO ESFUERZO DE

**EFSA** Serrano, 44, 3.º  
MADRID

*biosca*  
**GALERIA  
BIOSCA**

GENOVA, 11

HASTA EL  
27 DE FEBRERO

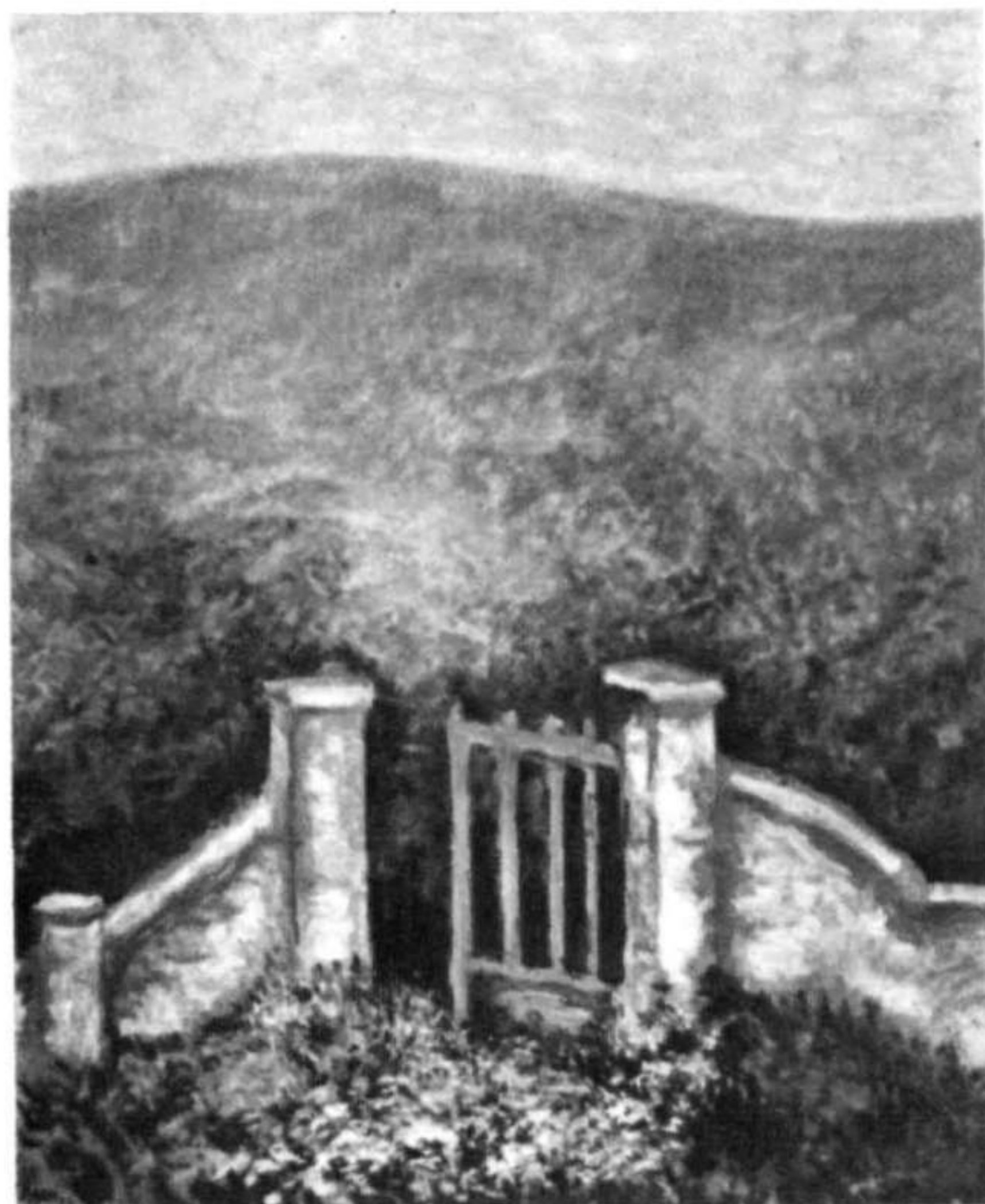
**MARTINEZ NOVILLO**

PROXIMA  
EXPOSICION

**CRISTINO DE VERA**

## GALERIA THEO

GENERAL CASTAÑOS, 15 - TEL. 419 27 97 - MADRID-4



**FERNANDO MIGNONI**



**¡Qué bien  
se queda  
invitando con  
CARLOS III!**

CARLOS III.  
SOLERA RESERVADA DE PEDRO DOMECCO



# Bellas Artes 71

AÑO II • NUMERO 7 • ENERO-FEBRERO 1971

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

**PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:** FLORENTINO PEREZ-EMBID, Director General de Bellas Artes.

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.  
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.  
FRANCISCO JOSE LEON TELLO, Comisario General de la Música.  
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.  
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario del Patrimonio Artístico Nacional.  
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.  
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-VIÑO.

**REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION:** Amor de Dios, 2 - Teléfono 468 17 59 - Madrid - 14

## ENSAYOS

3 HANS SEDLMAYR: ¿El final del túnel?

## NOTAS

- 5 GUILLERMO DE TORRE: El crítico Manuel Abril.  
7 SEBASTIAN GASCH: Calder, en Barcelona.  
11 H. H. STUCKENSCHMIDT: Los apuntes de Strawinsky sobre la «Consagración de la Primavera».  
13 RAFAEL CASTEJON Y MARTINEZ DE ARIZALA: El arte de Medina Azahara.  
17 CARMEN LLORCA: Paisajes de las Canarias.  
21 FERNANDO MON: El arte de Sargadelos en la Historia.

## POEMA

28 FERNANDO QUIÑONES: Ante una terracota.

## ACTUALIDAD

- 29 NUEVAS INSTALACIONES DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA, por E. Ripoll Perelló.  
32 EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, por M. S.  
35 ENCUENTRO FUNDAMENTAL CON LA REVOLUCION FUTURISTA, por Vintila Horia.  
38 DEL EXPRESIONISMO: A PROPOSITO DE LA EXPOSICION PERMEKE, por Joaquín de la Puente.  
43 EL MUNDO DE BARJOLA, por Cirilo Popovici.  
45 RIESGO Y UNIDAD EN LA PINTURA DE ROMAN VALLES, por Carlos Areán.  
47 ESTUARDO MALDONADO, por Raúl Chávarri.  
49 MARIA VICTORIA DE LA FUENTE, OCHO AÑOS DESPUES, por M. García-Viño.  
52 JOSE MARIA DE LABRA, por Adolfo Castaño.  
54 EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO,

## CRONICAS

- 57 EXPOSICIONES EN MADRID, por Juby Bustamante.  
60 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

## NOTICIARIOS

63 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

## BIBLIOGRAFIA

### FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

- 71 ARTISTAS PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana Alvarez Osorio.  
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

## PORTADA

BALLA/Mercurio pasa ante el Sol/1916.

FOTOGRAFIAS: Oronoz, Zurita, Linares y Francis.

Precio de cada número: ESPAÑA: 125 ptas. OTROS PAISES: 2 \$ USA. Suscripción (6 números): ESPAÑA: 600 ptas. OTROS PAISES: 11 \$ USA.

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



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

#### COLABORADORES DE ESTE NUMERO

HANS SEDLMAYR.—Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Salzburgo.

GUILLERMO DE TORRE.—Escritor. Profesor de la Universidad de Buenos Aires.

SEBASTIÁN GASCH.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

H. H. STUCKENSCHMIDT.—Compositor. Crítico musical. Catedrático de Historia de la Música en la Universidad Técnica de Berlín.

RAFAEL CASTEJÓN.—Escritor. Director de la Real Academia de Córdoba.

CARMEN LLORCA.—Vicesecretario general de la Junta Central de Información, Turismo y Educación Popular. Profesora de la Escuela Oficial de Periodismo.

FERNANDO MON.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Correspondiente de la Real Academia Gallega.

FERNANDO QUIÑONES.—Poeta y narrador. Premio Leopoldo Panero.

EDUARDO RIPOLL.—Profesor agregado de Prehistoria en la Universidad Autónoma de Barcelona. Director del Museo Arqueológico de Barcelona. Consejo Provincial de Bellas Artes.

VINTILA HORIA.—Ensayista y novelista. Premio Goncourt 1960.

RAÚL CHÁVARRI.—Doctor en Derecho. Director de los Cursos de Periodismo en el Instituto de Cultura Hispánica. Director de la Oficina Técnica del Diseño Industrial.

JUBY BUSTAMANTE.—Periodista.

CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA.—Magistrado y escritor. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

#### EN PROXIMOS NUMEROS PUBLICAREMOS ORIGINALES DE:

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, ANTONIO M. CAMPOY, XAVIER DE SALAS, RAÚL CHÁVARRI, JOAQUÍN DE LA PUENTE, JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, CIRILO POPOVICI, ADOLFO CASTAÑO, RAFAEL FLÓREZ, JUAN BASSEGODA NONELL, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ LANGLOIS, VICENTE AGUILERA CERNI, FERNANDO MON, FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ, EMILIO DEL RÍO, VIDAL BENITO, FERNANDO RUIZ COCA, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, MIGUEL QUEROL, LUIS TRABAZO, RICARDO BINDIS, JORGE VEHLS, JUAN ROGER RIVIÈRE, SEBASTIÁN GASCH, CARLOS AREÁN, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, JORGE USCATESCU, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, H. H. STUCKENSCHMIDT, TOMÁS MARCO, JOSÉ TOMÁS CABOT, JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE, SALVADOR ALDANA, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA.



# ¿EL FINAL DEL TUNEL?

HANS SEDLMAYR

EN el magistral libro de Ernest Ansermet, titulado **Les fondements de la musique dans la conscience humaine** (Neuchatel, 1962) se encuentra el párrafo siguiente:

«El hombre occidental como ser espiritual, y con él la historia occidental en cuanto depende de la conciencia humana, ha penetrado, en el mundo de nuestra época, en un túnel. Pues, para el hombre, la pérdida de la conciencia del fundamento de las cosas y de su propia existencia significa la entrada en un túnel y en la noche».

Esta vigorosa imagen se presta admirablemente para comprender nuestra situación:

1. Vivimos en la noche, en una oscuridad espiritual. Esto suena muy pesimista, pero

2. La palabra «túnel» indica que esa noche ha de tener un final, pues todo túnel, aun el más largo, lo tiene; un túnel sin fin sería el infierno.

3. El túnel une dos espacios, dos tiempos. Sólo puede pasarse de un espacio al otro atravesando la noche del túnel. Permanecer en él carecería de sentido.

4. El túnel se encuentra cerrado, tapiado, por los lados hacia la Naturaleza y por arriba hacia el cielo. En él se encuentra uno en un ambiente debido exclusivamente al hombre, formado con materias inanimadas y según principios puramente técnicos. Y confundir el túnel con el mundo significa «perder la conciencia del fundamento de las cosas y de la existencia humana».

¿Cómo puede alguien establecer tal diagnosis de nuestra situación? En el caso de Ansermet, su diagnóstico es un penetrante análisis de la música contemporánea, terreno que es el suyo. Ciertas manifestaciones de prohombres de los siglos XIX y XX resultan sintomáticas y, aunque no han recibido la debida atención, sirven para confirmar el diagnóstico de Ansermet y para poner de relieve la profunda verdad que encierra la imagen por él elegida.

Estar en el túnel significa en cualquier caso encontrarse **separado de la Naturaleza viviente**. Y este es precisamente uno de los rasgos más llamativos de nuestro tiempo, uno de los que más claramente lo diferencia de los tiempos pasados. De ello se ha tratado, sin embargo, muy poco en los innumerables intentos de diagnosticar nuestra situación. Este rasgo se manifiesta en dos formas distintas: como una declarada hostilidad hacia la Naturaleza viviente y como un alejamiento pasivo e indolente frente a ella.

«A los seguidores de Saint-Simon, a los positivistas y a Marx se debió conjuntamente la aparición, alrededor de 1848, de la quimera de una **antinaturaleza**, expresión que procede de Comte. Y en la correspondencia entre Marx y Engels se encuentra la expresión «antiphysis». Ambas doctrinas se diferencian, pero persiguen un mismo ideal: el establecimiento de un orden humano directamente contrapuesto a los errores, a las injusticias y a los ciegos mecanismos del mundo natural. Pero lo que diferencia a este orden del «reino de los fines», que concibió Kant a finales del si-

glo XVIII, oponiéndolo también al determinismo estricto, es la acción de un nuevo factor: el trabajo. El hombre ya no impone su orden al universo con ayuda de conocimientos, sino que lo hace a través del trabajo, y singularmente a través del trabajo industrial. En el principio de este antinaturalismo no se encuentra una especie de superviviente doctrina de la gracia, sino la revolución industrial del siglo XIX y el fenómeno constituido por la máquina».

Jean Paul Sartre, de quien proceden estos párrafos, se equivoca aquí sin embargo; la recusación de la Naturaleza viviente, que él resalta acertadamente, tiene su fundamento en otro lugar. Sobre esto hablaremos después.

«El "antinaturalismo" crece más y más a partir de ese punto hasta llegar a convertirse en una poderosa corriente. La **Arrogancia de la técnica** —así se titula un capítulo del libro **Der technische Eros** (1955), de Jakob Hommes— pasa a ser un "leitmotiv"».

«La técnica se convierte en el espíritu omnidominante de la Naturaleza y del hombre. El hombre, entera y solamente por sí mismo y sirviéndose únicamente de su propia facultad de manipular la realidad natural, erige el edificio de su existencia partiendo de sí mismo y de las realidades del mundo que le rodea». «Partiendo de sí mismo, de ese interior que se hace cargo de su existencia, y de su facultad manipuladora, el hombre actúa sobre su vida dada para dotarla de una armazón sustitutiva» —el túnel— «completamente artificial». La Naturaleza, al presentarse como una potencia ajena, aleja al hombre de sí mismo y de su verdadera esencia. El hombre no ha de naturalizarse en la Naturaleza, sino en el arte humano, en la técnica, en la que se encuentra la verdadera esencia del hombre (Hommes).

En la recusación de la Naturaleza coincide también con Marx, aunque por razones totalmente distintas, su contemporáneo Kierkegaard, así como también los hijos y nietos de éste, los existencialistas. «Nunca una filosofía se ha cuidado tan poco de la Naturaleza como el existencialismo, para quien no detenta ninguna categoría» (Hans Jonas).

Max Bense celebra en nuestros días esta «desnaturalización» con un frío entusiasmo: «Habitamos en un mundo técnico. Un mundo hecho por nosotros, cuya transformación yace en nuestras manos y cuyo perfeccionamiento depende esencialmente de nuestra razón y de nuestra capacidad imaginativa. Este mundo lo hemos tendido sobre la Naturaleza como una red». «La manipulación técnica del mundo que nos rodea conduce directa e inmediatamente al establecimiento de una nueva realidad que, materialmente, es concreta, pero que, intelectualmente, es extremadamente abstracta y que desnaturaliza, en estricto sentido, a la Naturaleza». «No se vive en el mundo técnico permaneciendo en un estadio estético, ético o religioso (!), sino que se vive en él debido a que se "funciona"...». «La técnica se encuentra absolutamente engarzada en el tiempo, es "actual" en el pleno sentido de la palabra».

Esta misma **postura negativa frente a la Naturaleza viviente** aparece también, a partir de alrededor de 1850, en las expresiones artísticas. Para Baudelaire, las cosas de la Naturaleza —y lo que él llama Naturaleza es siempre la vida— carecen en absoluto de importancia y no indican nada (Sartre). En una carta dirigida a F. Desnoyers (1855), decía: «... Sabe usted perfectamente que soy incapaz de entusiasmar-me por las plantas y que mi alma protesta contra esta extraña nueva religión, que, a mi modo de ver, siempre ha de tener algo de ofensivo para todo hombre espiritual. No creeré nunca que el alma de los dioses viva en las plantas, y, si así fuera, me preocuparía bien poco por ello y siempre valoraría en mucho más mi propia alma que la de las sagradas legumbres». Y Sartre comenta: «Plantas, sagradas legumbres, expresiones que indican el desprecio que siente (Baudelaire) por el insignificante mundo vegetal». «Como hombre de ciudad amaba las cosas geométricas, que están sometidas a la racionalización. Schaunard nos cuenta que decía: "No soporto ver agua sin domeñar; necesito verla aprisionada entre los muros geométricos de unos muelles"». (Exactamente igual piensan muchos modernos ingenieros, que actúan en consecuencia.) «Y del mundo que le rodeaba eran las formas rigurosas y estériles de los minerales las que con mayor indulgencia contemplaba. En sus pequeños poemas en prosa escribía: "Esa ciudad yace junto al mar; se dice que toda ella está construida de mármol. Sus habitantes alimentan tal odio contra lo vegetal que han arrancado todos los árboles. Este sería un panorama a medida de mis gustos: un panorama de luz y mineral"...» (Sartre). Nosotros contemplamos hoy este «panorama» en muchos sitios.

El «leitmotiv» de la «**recusación de la Naturaleza**» sigue su curso. Resuena de nuevo en el grito de Apollinaire: «Son demasiados los pintores que aún veneran a la planta, a la estrella, al agua o al hombre. Ya es hora de demostrar que los amos somos nosotros». Y Franz Marc escribe en sus cartas desde el campo: «Muy pronto me apercibí de la fealdad del hombre; los animales me parecían más hermosos, más puros. Pero también en ellos encontré tanta indelicadeza y fealdad que, por un imperativo interno, mis cuadros fueron instintivamente cada vez más esquemáticamente abstractos. Los árboles, las flores, la tierra, todos me mostraban cada año más aspectos feos e indelicados, hasta que de pronto fui plenamente consciente de la **fealdad de la Naturaleza, de su impureza**».

Y, por último, Mondrian sueña con ciudades de acabada técnica, con metrópolis que significan la perfecta «antinaturaleza».

Las verdaderas razones de esta hostilidad frente a la Naturaleza se adivinan si se advierte que van acompañadas de una **recusación de la inspiración**.

Edgar Allan Poe desarrolla ya en su **Philosophy of Composition** (1845) el principio de que puede construirse un poema —como ejemplo sirve su poema **The Raven**— utilizando una especie de cálculo lógico. Y tampoco en Baudelaire, cuyo gran modelo había sido Poe, se encuentra ninguna indulgencia ante la imaginación. Esta, en el mejor de los casos, es un simple material al que el poeta da forma a voluntad, utilizando la técnica poética. «Pero la inspiración sigue siendo Naturaleza. Aparece cuando quiere, de repente». Y Baudelaire sueña por ello con colocar a la técnica pura en el lugar de los fenómenos poéticos (Sartre), hablando de sí mismo como de un «obrero literario». En este mismo sentido elogia Valéry a Poe como a

un «ingeniero literario», que preferiría un poema mediocre hecho con pleno conocimiento, a una obra maestra de la inspiración literaria; sin embargo, sus verdaderos poemas no han surgido de estos principios, sino que los han hecho pese a ellos. La última consecuencia de esto nos llevaría a unas computadoras programadas por «ingenieros literarios» que producirían poemas, no «textos».

Todo esto significa que el hombre moderno desea rodearse de un mundo hecho exclusivamente por él mismo, debido a sus facultades internas, sometidas totalmente a su poder. No puede soportar encontrarse en la Naturaleza o en la inspiración con poderes sobre los que no sea el único señor. Quiere ser absolutamente autónomo y se niega a aceptarlos. En el fondo de su resentimiento se manifiesta un orgullo luciferiano.

«Para aparecer como ilimitado señor de su ser, el hombre ha de limitar al ser de tal manera que los límites ya no sean visibles» (Voegelin); en la oscuridad del túnel no se ven las paredes. Y a la consecución de esto contribuyen una técnica demiúrgica y una forma amarga del arte que ha cortado sus lazos con la trascendencia. El tren se ha adentrado en el túnel conducido por «osados» maquinistas, que no sólo no temen a la oscuridad espiritual que les envuelve, sino que la buscan. En su largo tren llevan con ellos a generaciones que sufren apáticamente, encerrados en un mundo sin vida, sin poder dirigir sus miradas al sol ni al cielo y sin saber si sufrir o rebelarse. El tren es detenido entonces en el túnel. Pero no sólo se le detiene, sino que se prohíbe todo «progreso» hacia espacios libres; el tren ha de permanecer en el túnel. Todo lo que no quede bajo el pleno dominio del hombre autónomo y soberbio queda así excluido. La Naturaleza viviente y el sol del espíritu dejan de verse y pasan a ser una ilusión. En adelante, los muros del túnel, levantados por la mano del hombre, han de ser para nosotros «el» mundo. El hombre del túnel ha perdido «la conciencia del fundamento de las cosas y de su propia existencia».

Que el túnel tiene un final se percibe con ojos penetrantes al ver, o, mejor dicho, al sentir que hay un resplandor que no procede de una fuente artificial de luz. ¿Vemos nosotros tal resplandor? Existen indicios de ello, algunos de los cuales he intentado describir en otros ensayos. Estos modestos ejemplos son más alentadores que ciertos pomposos programas que postulan que «la técnica ha de someterse nuevamente al dominio del hombre», pero que no pueden decirnos cómo habría de lograrse esto.

Si estos pequeños indicios significan ya el «final del túnel» o tan sólo la existencia de una corta interrupción, a la que ha de seguir un nuevo tramo aun más largo y oscuro, es cuestión a la que ha de responder el destino. Como en los últimos años esta respuesta encierra dudas para mí, he añadido unos signos de interrogación al título de este trabajo, signos que originariamente **no** se encontraban en él. Pero con esto no quiero expresar únicamente una duda, sino que también pretendo inducir a que cada cual en su lugar haga algo para que la respuesta a esta pregunta pueda ser afirmativa. Y esto presupone que hay que esforzarse en recuperar «la conciencia del fundamento de las cosas y de la propia existencia». «El desconcierto espiritual de nuestro tiempo, esa crisis cultural de la que tan fácilmente se habla, no debe tomarse en ningún modo como algo inevitable, pues cada cual tiene medios a su disposición para superarla en la parte que le corresponde» (Voegelin).

(TRADUCCION DE ALVARO SORIANO)

# EL CRÍTICO MANUEL ABRIL

GUILLERMO DE TORRE

*En prensa este número, llega de Buenos Aires la noticia del fallecimiento de Guillermo de Torre. Don Guillermo nos visitó en nuestra Redacción el pasado verano, y el último diciembre nos envió éste que sería el primero de una serie de artículos dedicados al estudio de unas figuras en cuya compañía, estamos seguros, él no entrará nunca: la de los críticos olvidados. Sirvan estas líneas de homenaje a quien supo leer y contemplar la obra de los demás, con una profusión y generosidad con la que pocos lo han hecho en nuestras letras.*

¡Triste destino póstumo el de los críticos de arte en España! Marca una diferencia absoluta con la posteridad siempre memorable reservada a los críticos literarios. Se evoca constantemente —y con razón— la obra de un Menéndez Pelayo, por no citar otros menos ilustres, pero se dejan en la sombra habitualmente el de los críticos aplicados a menesteres puramente estéticos. Cierto es que la primera razón implicaría un interrogante a fondo: ¿Han existido grandes figuras equiparables a las de la crítica e investigación literaria en el plano estético?

Ahora bien, hay otra cuestión previa por resolver: una de ellas es preguntarse por qué, si bien con no mucha intensidad, perduran y se recuerdan los nombres de los artistas que fueron materia o sujeto de los críticos. Mas en cualquier caso, ahí están en los museos, ahí está —o estaba— aquel Museo de Arte Moderno, donde campeaba la pintura más o menos memorable del siglo XIX, y actualmente tenemos el Museo de Arte Contemporáneo, puesto al día rigurosamente, donde no falta ninguno de los nombres más significativos de los últimos años y, en algunos casos, con ciertas garantías de interesar en el futuro.

Pero volviendo al punto de partida: ¿Quién recuerda hoy el nombre de Manuel Abril, autor de innumerables artículos donde seguía la actualidad artística de las décadas del 20 y del 30, autor asimismo de un libro en cuyas páginas se historia las artes plásticas del mismo período? Si se recuerda con más frecuencia el nombre de un Eugenio d'Ors es, sobre todo, por su polifacetismo, por el hecho de que abarcó diversos géneros, y además imprimió a todos ellos un carácter algo llamativo y en ocasiones polémico. Pero permanece en el olvido el nombre de un crítico que fue muy activo e influyente como «Juan de la Encina». Quizá se debe al hecho de que no dejó ningún libro memorable, con excepción, tal vez, de **Los maestros modernos**, que son los del impresionismo francés, y a la circunstancia de que se prodigó en artículos volanderos. Y no hablemos de la retórica modernista de un José Francés, cuyo mayor defecto era la alabanza permanente de lo bueno, lo regular y aun lo mediocre.

En **De la naturaleza al espíritu** (1935), Manuel Abril fue uno de los primeros en marcar nítidamente la predominancia de la plástica pura, relegando a segundo término lo que en aquellos años prevalecía: la temática. Así escribe: «¿Dónde está lo importante de una obra: en lo que se dice, o en el cómo se dice?... «Obra mal hecha no es obra, y en cambio, en siendo buena, lo mismo entra en el museo el bodegón que el crucifijo; el enano patizambo y la vaca abierta en canal, que el apóstol o la Venus. Y nadie protesta de ello. Ni aun siquiera los creyentes consideran que pueda esa igualdad suponer irreverencia. Parece, pues, que sea indiferente el "qué" —vaca o apóstol— ante el "cómo": obra bien hecha». Todo esto lo dice a propósito del naturalismo, con tanto arraigo en España, pero cuyas obras discute y analiza minuciosamente.

Para Manuel Abril la primera independización de la plástica está representada en lo que llama el «decorativismo» que cifra en el nombre

de Anglada, entre otros. Pero, ¡qué lejos han quedado ya todas esas figuras, tanto como las de las demás personalidades que trata, con la excepción de Solana, Vázquez Díaz, Regoyos, Echevarría, Iturrino! Los demás son nombres que tuvieron su momento y fueron ornato de los Salones Nacionales, mas cuyas huellas parecen nulas, tales los casos de Pinazo, Hermoso, los hermanos Zubiaurre, Beltrán Masés, etc.

En fin, como quiera que fuere, el caso es que **De la naturaleza al espíritu** hay que verlo hoy como un libro histórico, de historia reciente y por ello impugnable en muchas páginas.

Pero la verdadera personalidad de Manuel Abril es la de un teórico, la de un ensayista, aunque de su obra en este sentido no quede constancia en un volumen aparte; yace desperdigada en las revistas, como la **Revista de Occidente** o **Alfar**. Por nuestra parte, la hemos redescubierto en una antología de vanguardia, titulada **Documents of the Spanish Vanguard** recopilada por Paul Ilie (The University of North Carolina Press, 1970).

La apertura de espíritu, la predisposición de Manuel Abril para aceptar lo nuevo y no acantonarse en formas rígidas, queda expuesta no sólo en el capítulo **Cubismo**, uno de los finales del libro, antes varias veces mencionado, sino en el ensayo **Itinerario ideal del nuevo arte plástico**, donde se plantea la cuestión, hoy candente, de lo representativo y lo no representativo en las obras plásticas. Transcribimos como ejemplo los siguientes párrafos: «Primera objeción. El arte necesita ser representativo. Réplica. Ni en la música ni en la arquitectura ha necesitado nunca el arte ser representativo. Por el contrario, siempre se ha considerado monstruoso y repelente que una columna imite un árbol, o la fachada de una casa un rostro humano y que la orquesta reproduzca los ruidos de una escena real. Segunda objeción. El arte, una vez desprovisto de lo representativo, se queda reducido a un mero cosquilleo sensorial, más o menos grato, pero exclusivamente decorativista, superficial, epidérmico. Réplica. Las notas de un Bach, las piedras de un Partenón, los rojos de un Brueghel o el ámbar encendido de un Rembrandt repercuten por sí mismos en lo más solemne del alma; no puede honradamente decirse que semejante emoción constituye nuevamente un espasmo deleitoso».

Y añade más adelante: «Eso es, precisamente, lo que hace el cubismo: emplea la representación como alusión; la alusión, como metáfora; la metáfora, como clave o tonalidad, para fijar la atención y la emoción en el sentido que al artista le conviene, y, fuera de esto, construye la arquitectura de su cuadro en plena libertad. (Nuestro Juan Gris ha formulado esa norma con gran clarividencia.)». Adviértase que todo lo anterior está escrito en 1926 y que en esa fecha no eran muchos sino muy escasos los que osaban hablar en tales términos del cubismo y tendencias conexas.

Completemos finalmente con algunos datos bibliográficos el esquema de una posible semblanza de Manuel Abril. Madrileño (1884-1946), cursó estudios de filosofía y letras y desde muy joven vertió su caudal comprensivo hacia las bellas artes, sin dejar de abordar también otros géneros. Así se estrenó como poeta a los veinte años y sólo insistió en el género bastante tiempo después. Más le atrajo el teatro, llegando a ser uno de los autores habituales del teatro Eslava en la época directiva de Martínez Sierra. Allí estrenó una comedia burlesca, **La princesa que se chupaba el dedo** y otra sainetesca, **Se necesita un huésped**. Cultivó también los cuentos infantiles.

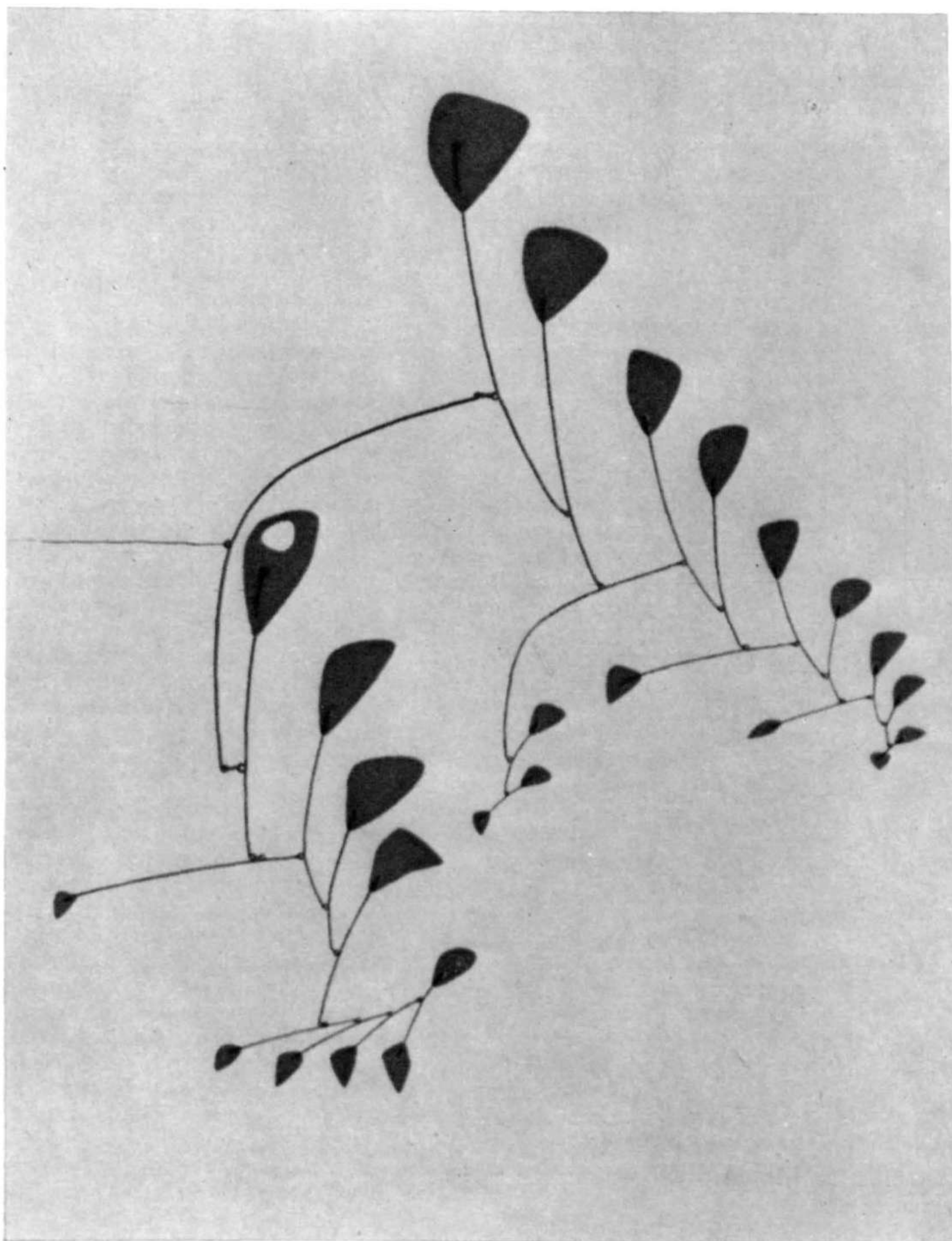
Unía, además, Manuel Abril una actividad de fundador que tuvo oportunidad de manifestarse primeramente cooperando en la fundación de la revista **Cruz y Raya**, después en la revista **Arte**, y de modo más acusado y personal mediante la fundación de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En esta empresa colaboraron Angel Ferrant, Gabriel García Maroto, José Moreno Villa y el autor de este artículo, entre otros. El primer Salón se celebró en la sala de exposiciones del Retiro y tuvo luego otras manifestaciones en París, Berlín y Copenhague. Aquellas exposiciones tuvieron el honor y el placer de exponer por vez primera cuadros de Salvador Dalí, Benjamín Palencia, Maruja Mallo y Francisco Bores y de los escultores Angel Ferrant y Alberto Sánchez. A la misma sociedad, diez años después, ligeramente transformada bajo el nombre de ADLAN, le cupo la satisfacción de llevar a Madrid la primera exposición individual de Picasso. No fue mal comienzo de lo que, al no haber sobrevenido la catástrofe, pudiese haber marcado una transformación a fondo del arte español contemporáneo.

# CALDER, EN BARCELONA

SEBASTIAN GASCH

FUE Descartes quien, en el siglo XVII, fundó prácticamente la filosofía moderna al decidir hacer abstracción de toda influencia ajena a su experiencia filosófica propia. Un fenómeno análogo y de similar importancia en la historia de la cultura universal apareció en los albores del siglo XX, cuando algunos pintores y escultores, incomodados hasta la angustia por la presencia del objeto exterior en su pintura y en su escultura, tomaron también la resolución de hacer abstracción del mismo.

Es obviamente sabido que no existen puntos de contacto entre la abstracción filosófica, que especula con ideas —con lo inmaterial— y la abstracción plástica, que trabaja sobre formas, sobre la materia. Acaso la única característica común que ambas tienen sea el deseo imperioso de ir hasta el fondo de las cosas, hasta su esencia, el hacer tabla rasa de todo cuanto es ajeno a esa esencia y entorpece la necesidad profunda y vital de expresión y de invención que todo hombre lleva incrustada en lo más hondo de su ánimo. Y, a nuestro juicio, es en ese mirar al interior y a lo esencial del hombre y del mundo donde hay que buscar la justificación del arte no figurativo: su ruptura con una tradición relativamente reciente —la del arte grecolatino y del Renacimiento italiano— y su entronque con una tradición a la vez milenaria y contemporánea, que va de la Prehistoria a los primitivos, pasando por todas las provincias de la historia del arte. Así comprendido, y sobre todo sentido, el arte no figurativo se salvará de lo que tantas veces le han echado en cara: el esteticismo y el cerebralismo, y ciertas



gentes se darán cuenta de la importancia de un movimiento que será considerado como un fenómeno capital en la historia de la cultura.

La pintura y la escultura actuales, en efecto, contarán en la historia del arte por haber destacado, como la pintura y la escultura no lo hicieron nunca, los principios específicos de su significación pura, por haber sacado a la superficie el sentido profundo de las cosas, descubierto nuevas relaciones entre ellas, definido el papel del subconsciente, por haber hallado, en fin, medios de expresión igualmente nuevos, cuya fuente parece inagotable. Por lo demás, nunca un acento de libertad ha caracterizado un movimiento artístico con semejante fuerza prudente, nunca ha ensanchado los límites de la disciplina con semejante temor a la anarquía.

Así, pues, en el corto espacio de cuarenta años, el arte, en su afán de hacer abstracción del objeto, ha pasado reiteradas veces de un extremo a otro. Todos los manjares han sido probados, todas las bebidas han sido catadas en el breve espacio de unas décadas. Diríase que en este breve período de tiempo el espíritu ha intentado agotarse a sí mismo a través de mil y una arriesgadas aventuras líricas y plásticas. Ha huido de la nostalgia del pasado para entregarse a la nostalgia del futuro. Simultáneamente se afirmaba en la más rígida de las disciplinas.

Viene todo lo que antecede a cuento del escultor norteamericano Calder. Calder es uno de los más genuinos representantes —protagonistas— de estas aventuras líricas y plásticas, y como a los que no peinamos canas, porque apenas tenemos sobre el cráneo algo que peinar, pero contamos con años y experiencia sobre nuestros hombros, nos gusta bucear en el rincón de los recuerdos, rememoraremos las prolongadas estancias de Calder en Barcelona durante los primeros años treinta.

Calder vino a la Ciudad Condal en unión de su esposa, una mujer rubia que tenía el perfil estilizado de «águila humana» circense. Calder tenía todo el aire saludable de un granjero de Wyoming o de Nebraska. Inmenso, pesado como un

boxeador retirado, con un rostro rosado de niño pequeño, Calder, al igual que muchos norteamericanos, era un verdadero crío. Su cuerpo de gigante albergaba un corazón infantil. Calder era divertidísimo. Decía chistes ingenuos, que él mismo subrayaba con estentóreas carcajadas. Nos preguntaba a cada instante cómo se llamaba tal o cual cosa en catalán. Por las trazas, nuestra lengua le tenía muy preocupado. Quería saber a todo trance cómo se pronunciaba «Montjuich» en catalán y en castellano. Preguntaba con insistencia la traducción catalana de «¡olé!». Y una noche, saliendo de casa José María, uno de los colmados flamencos que a la sazón habían proliferado cual lianas en el Barrio Chino, soltó un sonido prolongado que pretendía ser el calderón de un «cantor», y que resultó un quiquiriquí enternecedor, que se vio coreado por todos los gallos del barrio.

Alexander Calder, que residía habitualmente en París, pertenecía al grupo Abstraction-Création, que contaba con artistas tan valiosos como Arp, Baumeister, Helion, Mondrian y otros. Bajo el nombre de Abstraction-Création se agrupaban aquellos artistas, que cultivaban la plasticidad pura, aligerada de todo elemento descriptivo y anecdótico. Y Calder se entregaba a una pura creación de formas inéditas, que no guardaban relación alguna con las formas naturales, y que poseían una belleza autónoma: creación y no imitación. Calder pertenecía a la línea de los Marcel Duchamp, Brancusi, Arp. Pero llevaba a sus últimos —y acaso más peligrosos— extremos la desnudez plástica de estos últimos. Estos escultores, en efecto, creaban objetos que poseían una corporeidad, hacían cuerpos mientras Calder hacía esqueletos. Esqueletos metálicos eran efectivamente sus obras, que causaban en el ánimo una gran impresión por su desnudez absoluta y su simplicidad, la belleza de su rotunda plasticidad.

Pero lo más curioso de este hombre singular es que iba por el mundo con un circo liliputiense a cuestas. Un circo delicioso, una presentación privada del cual fue dada en 1932 en la tienda del GATCPAC, cedida gentilmente por



PARIS|ESCUPTURA ANTE EL EDIFICIO DE LA U. N. E. S. C. O.





los arquitectos de este grupo, presidido por el hoy mundialmente famoso José Luis Sert, a la entidad organizadora de la función, ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), la flamante agrupación que ambicionaba realizar grandes cosas y que quiso iniciar sus actividades con esta presentación sensacional.

Ya he dicho que Calder era un auténtico crío. Y disfrutaba tanto con su circo como un niño al cual los Reyes Magos acaban de traer un juguete. A nosotros, esa representación nos divirtió de lo lindo. Pero estamos seguros de que Calder se divirtió aún más con la manipulación del complicado juguete que era su circo. Este sólo era capaz de agrandar a las almas sencillas: los niños y las personas mayores que, gracias a Dios, no han perdido aún la ingenuidad primigenia. Y como a nosotros aún nos quedan algunas gotas de ella, el circo de Calder nos emocionó profundamente. Como había emocionado al niño que era también el pintor Joan Miró y a los payeses de su finca de Montroig, a quienes hacía algunos días que Calder había ofrecido las primicias de su inefable espectáculo.

Este escultor norteamericano había separado del circo sus elementos más característicos, los elementos «standard» que podríamos denominar tópicos: el hombre más fuerte del mundo, la «écuyère», el domador, el hombre que se traga sables, el bailarín sobre cuerda, los trapecios volantes, los excrementos caballunos, los ruidos, los silencios, la musiquilla que enmudece durante los ejercicios peligrosos... Y con todos esos ingredientes compuso una síntesis definitiva del circo. Su arquetipo. Su quintaesencia. El purismo del circo, según decía el escultor Angel Ferrant. Todos los tópicos del circo en estado puro, con su cualidad de «standard» singularmente acentuada.

Los muñecos de Calder eran un prodigio de forma y de color. Eran una pura delicia escultórica. Y su mecanismo, ajustado y preciso como un mecanismo de relojería, era fruto de un ingenio formidable. Pero, por encima de todo, merecía ser destacada la frescura y la infinita poesía de ese espec-

táculo, que nos retrotraía a los años añorados de nuestra infancia. Y su humor tan declaradamente norteamericano. Cuando Calder, antes de cada atracción, espetaba en un castellano de excéntrico yanqui y con voz de charlatán: «¡Señoras y caballeros!»; cuando hacía saludar a un payaso con unas inenarrables «¡Buenas madrugadas!»; cuando, tras las evoluciones de un caballo, retiraba con una pequeña pala los cacahuets que figuraban los excrementos, todo eso y mil detalles así de jugosos producía un efecto irresistible en el ánimo de los espectadores.

Era estupendo también el ambiente circense que rodeaba todo el espectáculo. Nada había sido descuidado para crear la atmósfera apetecida. Los sonidos, sobre todo, contribuían eficazmente a ello. La música pasada de moda de los discos que acompañaban la representación, el tamborileo final que subrayaba los ejercicios más meritorios, el silbido que hacía enmudecer la música, el ruido seco de la fusta... En fin, un espectáculo extraordinariamente divertido.

\* \* \*

Al año siguiente, en 1933, Calder volvió a Barcelona. Efectuamos con él la inevitable «tourné des grand ducs» por el distrito V. El Barrio Chino —él pronunciaba estas palabras con un castellano de «clown» americano— era una de sus mejores predilecciones. En París no hablaba a sus amistades de otra cosa. «Sobre todo que no lo derriben —decía y repetía—; de lo contrario, ustedes no volverán a verme en Barcelona». Le tranquilizamos. Hacía muchos años que se hablaba de ese derribo y nunca se atrevían a cometer este dislate... Los andróginos preciosistas de «Cal Sagristà» producían en el ánimo de Calder una extraña turbación. El cuadro flamenco del bar del Manquet —un cuadro flamenco de franca excepción en el que actuaba Carmen Amaya, que apenas contaba catorce años de edad, que apenas levantaba un metro del suelo, pero que ya llevaba sangre de faraones en la palma de las manos y un temperamento de gitana de

pura cepa, desde la raya del pelo hasta los talones que volaban sobre la guitarra de su acompañante—, le causaba un gran entusiasmo.

Allí, en el bar del Manquet, entre dos bailes, le hablamos de lo que todo el mundo decía: que él se divertía más con su circo que los propios espectadores. Y el ya célebre escultor, que tenía las réplicas inesperadas y desconcertantes de los payasos geniales, contestó: «¡Sí! Yo tengo a todo el público ante mí para divertirme, mientras el público sólo puede divertirse conmigo».

Algunos días después lo encontré en las galerías Syra, la víspera de la presentación de sus obras. Quiso ofrecerme las primicias de sus objetos y sus dibujos y cogió la carpeta en la que guardaba sus «gouaches». Pero éstas estaban colocadas al revés. Con todo, Calder no se inmutó y se empeñó en mostrármelas. «Da lo mismo —dijo—. Así, el día de la exposición, cuando las vean ustedes sin invertir el orden regular, les parecerán distintas y su sorpresa será mayor». Calder también se divertía de lo lindo con sus dibujos. Mientras otros artistas mostraban sus obras con una gran seriedad reflejada en el semblante —la impasibilidad y el silencio absoluto de Joan Miró en tales casos causaban una gran impresión—, Calder subrayaba irónica e ingenuamente los dibujos que iba enseñando: «Este es el esqueleto de Fulano de Tal (uno de los «bailaoras» del bar del Manquet). Este otro es una de las bombas que estallan en el Barrio Chino...», y otras chuscadas infantiles similares.

La exposición privada de los objetos y los dibujos de Calder, organizada también por Adlan, tuvo efecto en las Galerías Syra. Aquella noche, junto al frac impecable de un locutor, flemático como un

habitante de la dulce Albión, al lado de los smokings de los caballeros y los trajes de noche de las damas, Calder, con su cabellera indómita sin peinar, su cadencia de simio gigante o de oso polar, enfundado en una chaqueta de cheviot que le venía ancha, los pantalones de franela sin planchar y los zapatos de gamuza sin limpiar, creaba un contraste curiosísimo.

Daba gozo ver las galerías Syra. Había en ellas la gente más absurda. Russolo, el hombre quien, junto a Marinetti, desempeñó un papel muy importante en la época heroica del futurismo italiano, paseaba por la sala su barbita entrecana y acogía las presentaciones con untuosa ceremoniosidad. A míster y mistress Muir Whitehill, unos americanos invitados por Calder, empezó a darles vueltas la cabeza en cuanto vieron el primer objeto, y no se sosegaron hasta la terminación de la sesión. En un rincón, figurilla de belén, ausente como una flor, Joan Miró soñaba con la mirada clavada en otro mundo. En los momentos de mayor silencio, cuando la expectación era más viva, una voz chirriante rompía invariablemente el mutismo: el poeta Carlos Sindreu, que daba libre rienda a su entusiasmo...

Calder empezó por sacar objetos de una caja, al igual que el ilusionista saca flores y pájaros de su chistera. Y experimentamos la sensación de asistir a una clase de astronomía. «¡Nunca habíamos visto una cosa igual!», exclamaron algunos espectadores ante aquella mecánica celeste y aquel movimiento de astros en miniatura... En unos momentos de plagio descarado, de repetición eterna y de rebañismo artístico, ¡cuánta satisfacción produce poder decir ante una obra «¡nunca habíamos visto una cosa igual!» y poder experimentar la misma sen-

sación de cosa insospechada que debe sentir el salvaje ante un tocadiscos o una hoja Gillette! ¿Qué se proponía Calder con sus objetos? Aquella noche el escultor contestó a la pregunta que nos formulábamos en su francés pintoresco y divertido:

«He deseado ante todo y sobre todo causar una sensación de los objetos en el espacio, de velocidades cruzando entre ellos y de diferencias entre las densidades atmosféricas. Más tarde se me ocurrió la idea de que las distancias tienen que ser variables para dar una universalidad a estas construcciones que quieren sugerir sistemas universales. Y luego la idea del movimiento, de movimientos que son bellos en sí mismos. He realizado algunas construcciones que se hallan animadas por pequeños motores, y otras que están movidas por la gravedad, como éstas que he traído».

A la sazón, Calder poseía un temperamento más dinámico que estático. Mientras otros artistas sentían la plasticidad de las formas quietas, él sentía, por encima de todo, el movimiento. En el circo no buscaba la bella actitud del acróbata, como lo haría otro escultor, sino los ejercicios más dinámicos. Y en sus objetos, la forma, de una simplicidad esquelética, había sido reducida a la mínima expresión, la estrictamente necesaria para producir el movimiento.

Se observaba en esos objetos la misma paciencia, la misma precisión, el mismo sentido del equilibrio y, sobre todo, el mismo ingenio que fueron puestos a contribución para construir las figuritas de circo. Objetos móviles y circo... Este era el auténtico Calder. Mucho más auténtico que el de los dibujos, demasiado influidos por Miró y Picasso. A excepción de los deliciosos dibujos circenses.

# LOS APUNTES DE STRAWINSKY SOBRE LA «CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA»

H. H. STUCKENSCHMIDT

Hay obras de arte que en mil facetas reflejan su propia época y el medio cultural en que nacieron. La sola mención de sus nombres produce toda una serie de asociaciones. A esta clase de productos de la cultura pertenece, junto al ULISES, de James Joyce; GUERNICA, de Pablo Picasso, y DREI-GROSCHENOPER, de Brecht-Weil, para elegir al azar tres ejemplos tan dispares entre sí en la producción del siglo xx, la CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA, de Strawinsky. La obra, cuyo estreno en París en el año 1913 produjo un escándalo teatral sin precedentes, viene siendo desde hace medio siglo parte integrante obligada del repertorio de las grandes orquestas sinfónicas a lo largo y ancho del mundo. La música de Strawinsky, de la que el propio autor más tarde se distanció por una serie de motivos, representa una especie de rebelión dentro del universo del ritmo y conduce al sonido orquestal disonante a su floración más explosiva ya al poco de haber aparecido en el mundo, allá por los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial. Strawinsky abandonó luego rápidamente ese terreno para dedicarse durante mucho tiempo a escribir sólo para pequeños conjuntos; y más tarde adoptaría una expresión de modulaciones más plácidas, orientándose en ello por los maestros de los siglos xviii y xix.

La idea de la CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA surgió como una visión en el año 1910 mientras estaba terminando EL PAJARO DE FUEGO. Ante la fantasía de Strawinsky se desarrolla una fiesta pagana en la que unos ancianos contemplan la danza sacrificial de una joven. Strawinsky habló de ello a un viejo amigo, el pintor Nicolás Konstantinowitsch Roerich, el cual pertenecía al círculo MIR ISKUT-SWA, del que también formaba parte Sergej v. Djaghilew y Alexander Benois. Roerich, autor de grandes obras pictóricas de la época rusa del Wareger y sobre temas del paisaje montañoso del Asia, era para Strawinsky un «especialista en cuestiones de conjuros paganos». El pintor aceptó inmediatamente la idea y se puso a elaborar junto con el compositor Strawinsky el guión del ballet. En la correspon-

dencia mantenida entre ambos la pieza musical recibió el título de EL GRAN SACRIFICIO.

En Varese, en las cercanías de Como, compró Strawinsky en 1811 un cuaderno de tapas ornamentadas con motivos juveniles, en verde y lila. En este bloc escribió más de cien páginas de apuntes musicales que habrían de servir luego de base para la partitura de LA CONSAGRACION... Como el cuaderno no tenía pentagrama, él mismo trazó las líneas sirviéndose, por lo que parece, del rastral; pequeño artefacto de propia invención, descrito más tarde por el poeta Charles Ferdinand Ramuz en sus SOUVENIRS SUR IGOR STRAWINSKY. Usó tinta china, lápiz de grafito, lápiz azul y rojo, así como tinta normal de color negro, rojo, verde y amarillo.

La técnica de la reproducción en color es, en realidad, tan vieja como la imprenta misma. Pero sólo con el advenimiento de los sistemas fotomecánicos se ha logrado perfeccionar a tal extremo que, pinturas y manuscritos pueden ser reproducidos en todos sus detalles con un rigor y fidelidad al original casi absolutos. Cuando en 1924 fueron sacadas en facsímil por la editorial Paul Szolnay, de Viena, partes de la Décima Sinfonía incompleta de Gustav Mahler quedamos todos maravillados de la sensación óptica que producía la impresión por ese procedimiento. Ahora, cuarenta y cinco años más tarde, la casa editorial Boosey & Hawkes ha superado aquella pequeña joya gráfica al dar a la luz la reproducción de los apuntes de Strawinsky sobre la CONSAGRACION... La impresión en facsímil a seis colores produce la sensación de ser el original mismo. En sus 140 páginas en cuartillas se encuentra casi todo el material de la música de la CONSAGRACION... Intercalados se hallan también los apuntes para la ópera EL RUISEÑOR y las CANCIONES JAPONESAS.

La CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA ocupa una posición clave dentro de la producción de Strawinsky. Jean Cocteau así lo estimó después del estreno y así lo formuló en LE COQ ET L'ARLEQUIN. A diferencia de en EL PAJARO DE FUEGO y PETRUSCHKA, Strawinsky abandona aquí la es-

tética impresionista para dar entrada al espíritu de FAUVES, al estilo de como, en el terreno de la pintura, lo vemos encarnado en Henri Matisse y Paul Gogin, si bien en Strawinsky se trata de un FAUVISME ORGANISÉ. Este aspecto de la organización, que se refiere particularmente al elemento métrico, al «pulso» de la música, se puede apreciar fácilmente en los apuntes. En ellos se nos ha transmitido también la clase de materiales que Strawinsky había acumulado e iba a tener presentes, aunque luego no llegara a usarlos. Se trata, ante todo, de temas de canciones populares, como el que viene expuesto en Fa menor en la parte superior de la página 8. Si se pone estos apuntes al lado de la partitura definitiva puede seguirse con claridad el proceso mental y musical a que está sometida la composición a lo largo de casi todas las páginas, advirtiendo el empleo de un lenguaje de sonoridades por entonces nuevas.

Pero el autógrafo no nos ha llegado íntegro. Se han perdido algunas hojas en el original que ahora poseemos, y ni el propio Strawinsky sabe a ciencia cierta cuántas son las que realmente faltan. Pero estos apuntes, con sus notas marginales y datos de fechas, nos suministran información sobre el nacimiento de la obra. Su actual propietario es el coleccionista de París, André Meyer, el cual, a instancias del filósofo Pierre Souvtschinsky, dio su consentimiento para que se realizase la edición reprográfica. El había comprado estas hojas al poeta ruso Boris Kochnó, en el año 1961. Este Kochnó era amigo íntimo de Sergej v. Djaghilew, el cual lo había nombrado heredero al morir el 19 de agosto de 1929, en Venecia. Djaghilew, por su parte, las había recibido de Misia Sert, la famosa Misia que con los millones de su segundo y penúltimo marido Alfred Edward protegió económicamente a toda una generación de notables artistas. François Lasure, el bibliotecario musical más importante de Francia, miembro de la sección musical de la Biblioteca Nacional de París, en la introducción que hace a la edición facsímil sólo menciona entre los poseedores del manuscrito a Djaghilew, Kochnó y Meyer, fundándose para ello, según asegura, en el testimonio del propio compositor. Ahora bien, éste recuerda que el día siguiente del tormentoso estreno, por tanto, el día 30 de mayo de 1913, envió a su mecenas y amiga (Misia Sert) un extracto para piano a cuatro manos, con observaciones coreográficas de su propio puño y letra, acompañándolo de una cariñosa dedicatoria. Este dato, que el compositor recuerda, se halla confirmado por una declaración suya dada a la prensa en Hollywood, el día 24 de julio de 1967. El comenta-

rista de la edición en facsímil, Robert Craft, escribe: «Strawinsky había regalado a Misia Sert los apuntes como testimonio de gratitud por una suma de dinero que ésta le había hecho llegar, y con la cual le fue posible subsistir durante la guerra». Por las Memorias de Misia nos consta que Strawinsky se había dirigido a ella en 1918, desde Morges, para agradecerla la ayuda económica, cosa que, seguramente, ocurría en el otoño del mismo año, ya que Djaghilew no le había pagado desde julio. El regalo de los apuntes de la CONSAGRACION... debió tener lugar, por consiguiente, entre el otoño de 1918 y octubre de 1920, pues Misia los regaló, a su vez, a Djaghilew, el cual rogó al compositor que los firmase, quien, sobre la página primera, escribió en ruso: «Para Serioja Djaghilew estos apuntes de la "Consagración", de su gran amigo Igor. París, octubre 1920». Quiere esto decir que hay que corregir la introducción de Lasure, en el sentido de que los propietarios de los apuntes no han sido tres, sino cuatro.

Para el lector que no entienda el ruso, el comentario de Robert Craft, contenido en el apéndice, sería ya importante en el sentido lingüístico, ya que Strawinsky escribió mayormente en ese idioma, tanto las notas dentro del texto como las que van al margen. Mientras que de todos los demás textos del facsímil referentes a las otras obras tenemos versión en inglés, alemán y francés, el apéndice, donde se comenta y traduce las anotaciones de la CONSAGRACION..., está únicamente en francés. Robert Craft, conocedor profundo de todas las obras de Strawinsky, va explicando página a página todos los detalles de los apuntes hasta agotar el cuaderno. Hace notar la diferencia entre los apuntes y la composición definitiva; ha interrogado al propio autor en los pasajes dudosos, sin que ni aun así le haya sido posible llegar a una aclaración total en todos los casos, dado que el viejo autor ya no recuerda bien. Hace observaciones críticas sobre el estilo; por ejemplo, acerca del influjo de Skrjabin, al que da menos importancia de la que merece, minimizándole indebidamente. Se detiene en su comentario sobre la página 23, en la que el ritmo de corchea, dentro del «Cortege du Sage», se da todavía en indicaciones para bombo en lugar de para el chirriante «guiro», debido a que Strawinsky no sabía de la existencia de los instrumentos de frotación, de lo cual se enteró por Ravel en el año 1913. Llama la atención sobre algunas observaciones interesantes; por ejemplo, sobre el suspiro de alivio, en la página 26, con que Strawinsky deja constancia del final de su trabajo: «Hoy, 17 de noviembre de 1912, he terminado, en medio de un insupportable dolor de muelas, la música de la CONSAGRACION...». Al día si-

guiente viajaba Strawinsky para Berlín, donde el 21 de noviembre se estrenaba EL PAJARO DE FUEGO, y el 4 de diciembre, PETRUSCHKA. El 8 de diciembre, al mediodía, escuchó en el Salón de Corales la cuarta audición del PIERROT LUNAIRE, de Schönberg (no se trataba, por tanto, como hasta ahora se había creído, de riguroso estreno o de la prueba general, realizada el 16 de noviembre o el 9 de octubre). Junto a cosas importantes, como una conversación de T. S. Eliot sobre la CONSAGRACION..., Craft trae también en su comentario otras totalmente superfluas, como una frase de Erich Auerbach, sobre Virgilio, y otra de Horacio, sobre las flautas de metal. En la última parte del comentario hace mal la paginación: donde pone 120 debería poner 116, y en lugar de 121 debería ser página 117; a partir de aquí, la numeración se confunde y enrevesa en forma total.

Importantes para la génesis de la obra son las siete cartas de Strawinsky, escritas entre el 19 de junio de 1910 y el 15 de diciembre de 1912: seis, a Roerich, y una, a Nicolás Fjodorowitsch Findeizen, el editor del periódico musical ruso, así como la declaración de Hollywood ya mencionada, del 24 de julio de 1967, que da origen a la coreografía de Nijinsky para el estreno de la CONSAGRACION..., sobre la base del extracto a cuatro manos para piano. El incansable Craft aporta, además, un estudio sobre la interpretación de la música en la CONSAGRACION...; con este trabajo termina el apéndice.

Dentro del volumen facsímil pertenece también a Craft un estudio sobre el origen de la obra, mezcla curiosa de hechos largamente conocidos y otros completamente nuevos, todo ello adornado con citas de Mirce Eliades y Plutarco, así como de James Joyce, Goethe y Huizinga, de todas las cuales ha prescindido Erns Roth en su magistral edición del texto alemán por considerarlas superfluas, como también lo ha hecho, a su vez, Harry Habreich en la suya francesa.

Digámoslo una vez más: la impresión reprográfica de los apuntes es una obra maestra del arte gráfico. Los textos, en los que se ha metido gran cantidad de trabajo sobre los detalles, deberían haber sido coordinados con más cuidado; en consecuencia, si se los confronta críticamente unos con otros, se advierte que arrastran el estigma de las prisas, lo cual ocasiona cierta sensación de provisionalidad. Pero cuando uno se gasta los 210 marcos alemanes que cuesta el volumen, lo hace, a buen seguro, con la idea de que así es poseedor de la CONSAGRACION..., de Strawinsky, en su forma original, en una versión más bella y más clara. No se arrepentirá de haber pagado ese dinero.

(TRADUCCION DE RUFINO JIMENO SEÑA)

# EL ARTE DE MEDINA AZAHARA

RAFAEL CASTEJON Y MARTINEZ DE ARIZALA



Tras un conato de excavación oficial en el año 1854, la famosa ciudad cortesana creada por los Califas de Córdoba en el apogeo de su poderío, iniciada en el año 325 de la Hégira, que es el 936 cristiano y de la que subsistían en los historiadores árabes y cristianos, tanto contemporáneos como posteriores, descripciones casi fantásticas, fue empezada a excavar formalmente por el Estado español en 1910.

Su primer excavador, Velázquez Bosco, publicó ya en 1912 una obra, editada por la Junta Superior de Excavaciones, que fue toda una revelación para la historia del arte, a pesar de la precariedad de un trabajo apresurado, pero magistral.

Al fallecimiento, en 1923, del ilustre director que fue de la Escuela de Arquitectura, de Madrid, se nombró una comisión local, a la que pertenecían don Joaquín M. Navascués, como arqueólogo, y don Félix Hernández, como arquitecto, asistidos de miembros de la Comisión de Monumentos de Córdoba, quienes han publicado diversas memorias oficiales. Ultimamente el arqueólogo Pavón Maldonado ha escrito una interesante memoria oficial sobre la excavación de la mezquita de Medina Azahara, con descripciones de gran interés.

Por otra parte, los grandes maestros del arte, tanto nacionales como extranjeros, han reservado en sus obras anchos espacios para describir Medina Azahara en su historia, emplazamiento, distribución general de palacios, características de su arte, etc. Citemos los nombres de Gómez Moreno, Torres Balbás, Terrasse, Golvin, Pijoán, Marçais, Kuhnelt, Creswell y otros muchos cuya enumeración sería larga, y en cuyas obras se hallan los datos generales que orientan al estudioso.

En todos ellos aparecen conceptos de síntesis estilística que es curioso recoger. Gómez Moreno personifica en el Califa Alhaquén II, tanto en su etapa de príncipe heredero como en pleno reinado, la gran creación y afirma que fue el agente del ciclo artístico más esplendoroso de nuestro país.

El aspecto cultural del reinado de tal califa lo compara, y aun admite la superación, con el de la España cristiana de Alfonso el Sabio. Lógica consecuencia del ambiente es el florecimiento artístico en todos los sectores.

JAMBA APILASTRADA EN LA ALCOBA O DORMITORIO DEL CALIFA, CUYA DECORACION ES DE CLARA ESTIRPE CLASICA, SEGURAMENTE DE LAS PRIMERAS CONSTRUCCIONES HECHAS EN MEDINA AZAHARA.



PILASTRA DE MARMOL DE LA DAR-AL-MULK, O SALON REAL, DE MEDINA AZAHARA, EN LA QUE APARECEN LOS NOMBRES DE LOS ESCULTORES QUE LA LABRARON.



ARCO DE VENTANA CON INSCRIPCION DEDICATORIA AL CALIFA ALHAQUEN II Y DECORACION DE TRADICION VISIGOTICA.

Terrasse asegura que la civilización califal de Córdoba fue la más brillante y en todo caso la más refinada y más delicada de todo el mundo del Islán. Recordamos las repetidas visitas a Córdoba del doctor Naji Al Asil, ex director de Bellas Artes en el Irak, quien nos aseguraba que en todo el mundo islámico no hubo en la antigüedad palacios que superasen a Medina Azahara y la Alhambra, principio y fin del arte musulmán en nuestra Península, respectivamente.

Pavón Maldonado llama a Medina Azahara «fábula de la arqueología» por su riqueza sorprendente y las soluciones artísticas inesperadas que presenta. Como es lógico, en ella están representados todos los temas, tanto constructivos como decorativos, que el arte hispanoárabe desarrolla en la Península hasta en sus últimos destellos en lo morisco.

Se podrían seguir cosechando juicios y síntesis, todos análogos a los precedentes, que han planteado a los estudiosos dos cuestiones: la procedencia de este estilo artístico y quiénes fueron sus autores.

En cuanto a lo primero, reconozcamos que, en general, ha imperado la tesis del exotismo, suponiendo ingenuamente que el invasor árabe trajo consigo, entre otros gérmenes de cultura, el artístico, sin reparar en la fundamental ausencia de artes plásticas en su cuna de origen.

Ya los eruditos sientan hoy la afirmación de que los árabes, en su rápida expansión guerrera, tras las predicaciones de Mahoma, adaptaron el arte de cada país conquistado y tras el aspecto general que en todos los tiempos tiene la modalidad que podríamos llamar de arte universal, con sus modalidades peculiares a cada país, lo cierto es que en nuestra Península, como ya demostró el maestro Gómez Moreno en su revelador estudio sobre los orígenes hispánicos del arco de herradura, las raíces de tal producción artística están en nuestro propio suelo, derivadas de la gran tradición clásica greco-romana.

Tuvieron razón nuestros abuelos cuando llamaron latino-bizantino al arte peninsular inmediatamente anterior a la conquista mahometana, y árabe-bizantino al desarrollado a continuación. Las expresiones políticas de arte visigodo, desconocido en general en el mediodía peninsular, y arte árabe, alejan mentalmente la cierta continuidad antedicha, que un examen atento descubre en seguida. Permítasenos publicar, a título confirmativo y anecdótico de lo dicho, que cuando en estos años pasados Su Alteza Sofía de Grecia, actual Princesa de España, visitó Medina Azahara, su juicio concluyente de experta arqueóloga, como es sabido, es que todo lo allí visto era sustancialmente bizantino.

La gran provincia universal de arte que fue Bizancio en los siglos de la Alta Edad Media, con toda su herencia clásica, fue el semillero de donde se surtieron todos los pueblos mediterráneos, y en grado sumo los que vivían de pactos y ayudas militares con la gran capital del Imperio oriental, como sucedió al Califato de Córdoba.

Debe recordarse como dato histórico que el mediodía peninsular no fue sojuzgado por la dominación goda hasta muy avanzado el siglo VI. Córdoba es conquistada por Leovigildo en 589, el que ya podemos llamar gran monarca español, y sus hijos, plenamente saturados del medio católico y romano de la Bética y Levante, llenan España de templos, monasterios y edificios públicos al estilo latino-bizantino de su época.

No debemos insistir más acerca de la nulidad de elementos artísticos con la entrada de los árabes en España. Todo el que se puede llamar, dentro de la dominación islámica en nuestro país, «período emiral»,

de 711 a 912, dos siglos justos, es de tradición artística plenamente greco-romana, interpretada a estilo bizantino.

Cierto es que hay renaceres, como el de Abderrahmán II, en la mitad del siglo IX, que aporta influjos culturales bagdadíes y con ello manifestaciones artísticas más puramente orientales, certeramente estudiadas por Gómez Moreno y la escuela española que le sigue, pero la tradición popular continúa con su raíz clásica. También hay en el arte de esa época influjos carolingios, patentes incluso en la gran mezquita de Córdoba, en la serie de sus capiteles, pero la ley general de la tradición clásica bizantina no se interrumpe.

Es Medina Azahara repetidamente señalada por todos los autores, el laboratorio donde se funden aquella tradición clásica con motivos orientalizantes que dan origen al «arte califal» de Córdoba, cuyas características define Gómez Moreno con trazo magistral, como todos los suyos: arcos entrelazados, alternancia del dovelaje con piedra y ladrillo, bóvedas sobre arcos. Insistiendo en que el arco de herradura tiene sus orígenes en lo romano, y ya los visigodos lo adoptan como modelo nacional, no siendo por ello califal típico, sino anterior.

Pues bien, en la misma Medina Azahara, molde creador del arte califal del siglo X, todavía no han aparecido dos de los mencionados elementos, los arcos entrelazados y las bóvedas sobre arcos, que en la gran mezquita aljama tienen tan magnífico desarrollo, subsistiendo, en cambio, formas arcaicas, de marcado visigotismo, como hoy decimos.

Ténganse por tales los capiteles de la sala de oración de la mezquita de Medina Azahara, excavada en 1964, con decoración de espiguilla en sus caulículos, que en cualquier otro lugar, sin datación precisa, cualquier arqueólogo los hubiera clasificado como visigodos. Ellos han aclarado el subyugante problema de capiteles existentes en el Museo Arqueológico de Córdoba, de emplazamientos diversos de la capital, que con decoración de dicho tipo clásicamente visigótica, tenían sobre su ábaco la geométrica distribución radial que los artistas califales trazaban al iniciar la talla.

La mezquita de Medina Azahara es seguramente el primer edificio que se termina en aquella ciudad califal. La primera «jotba» u oración se hace el jueves a nueve días por pasar de «saban» del 329 de la Hégira, correspondiente al 20 de mayo de 941 cristiano, es decir, a los cinco años de iniciadas las obras de la ingente construcción. Por esa primacía constructiva, y siendo todos sus elementos trabajados para ella, es decir, que no son piezas de acarreo como lo son, en general, las columnas de las dos primeras partes de la gran mezquita de la capital, la labra de sus capiteles es de un primitivismo casi plenamente visigótico todavía. En cambio, sus portadas, almenado y otros elementos decorativos plenamente califales hacen pensar en adiciones o restauraciones de época más avanzada, acaso del sucesor Alhaquén II, aunque en construcciones tan típicas como el Salón Real (Dar-al-mulk y también Dar-al-Uzira o «casa de los visires») igualmente llamado Salón Rico, todo él de tiempos del fundador Abderrahmán III, como pregonan las abundantes inscripciones del mismo; el puro arte califal se manifiesta en todo su esplendor, salvo algún dejo de clasicismo greco-romano en las basas de las maravillosas pilastras que apean las puertas de separación con sus naves laterales. Esta construcción es de 341-345, como fechas límites de tales inscripciones, una decena de años posteriores a la terminación de su mezquita.

Hace ya tiempo, a propósito de la varianza y posi-



RESTOS DE CAPITILES DE LA MEZQUITA, CON DECORACION DE TRADICION VISIGOTICA.



BASA DE MARMOL EN LA DAR-AL-MULK DE MEDINA AZAHARA, EN LA QUE ESTA INSCRITO EL NOMBRE DEL CALIFA FUNDADOR Y EL AÑO EN QUE SE INICIO LA OBRA.

ble sucesión de estilos en Medina Azahara, estudiando la técnica de labra en los grandes paneles decorativos, que Velázquez Bosco en su libro señalado pretendió clasificar como más primitivos los tallados en bisel y más avanzados los acordonados, nos atrevimos a sostener la contemporaneidad de ambos, que más bien serían de artistas distintos y no de época diferente. Califales los primeros, según aquél, y almanzoreños los segundos, que Gómez Moreno señala respectivamente como de tradición bizantina clásica y de tradición indígena.

Nos ha venido a confirmar esta lejana suposición el hallazgo en Medina Azahara del arco de una ventana, muy destrozado, cuya reconstrucción, con relación al problema que venimos desarrollando, da los siguientes elementos dispares: una sucinta decoración de la archivolta con tres series lineales de espiguilla, del más lejano primitivismo gotizante, contemporáneo de los capiteles de aquella mezquita, y, por el contrario, un florón en las enjutas casi de pleno sabor califal, refrendado irrevocablemente por la inscripción tallada en el recuadro o «arrabá» dedicado a Alhaquén II, «emir al-mumenin», es decir, ya investido del Califato y, por consiguiente, constructor de la ampliación que condensa en la mayor pureza el arte califal cordobés en la mezquita aljama de la capital, elaborado en los años 350 H.-962 C. a 358 H.-970 C. Anotemos la curiosidad de que en este año se cumple el milenario de la terminación de dicha magnífica ampliación de la mezquita cordobesa, en la que esplende el arte del Califato.

En conclusión, Medina Azahara es el eje cardinal donde la tradición clásica del estilo greco-romano, con influencias orientales a través de Bizancio y, más lejanamente, Bagdad, se transforma en un estilo propio, el arte del Califato de Córdoba, cuyas características hemos dado antes, tomadas del maestro Gómez Moreno, aunque su filiación clásica no la pierde nunca. Torres Balbás dice que, en Córdoba, Roma llega hasta el final del Califato. Señalemos también que este arte árabe español, o arte del Califato de Córdoba, que se forma en el siglo X, inicia una era estilística en nuestra Península que tiene su fin en Granada, cinco siglos más tarde, prolongándose sus reminiscencias en nuestro suelo hasta el siglo XVII y en Marruecos hasta nuestros días. En el empuje de su formación en el siglo X, sus influencias son europeas en su mayor parte, hallándose en siglos posteriores a través de los estilos románico y gótico en multitud de monumentos del Sur de Francia y Norte de Italia.

Enlazada con esta seriación, a partir de su formación inicial surge el problema de sus creadores. Gómez Moreno, que supone la inspiración directa del Califa Alhaquén II en las creaciones de Medina Azahara, dice: «Lo que no consta es el nombre del director y tracicista de la obra, el genio que desarrolló en Córdoba tal apogeo arquitectónico y decorativo, seguramente un oriental».

Sin embargo, las crónicas y las inscripciones han dejado datos terminantes sobre el particular. Rosario

Castejón las condensa, negando terminantemente el supuesto anonimato de los creadores del arte califal; antes al contrario, señalando ciertamente nombres y cargos, y reforzando, por las crónicas árabes de donde proceden, las aserciones de los autores.

El arquitecto jefe fue Maslama ben Abdallah, citado repetidas veces. El alfaquí Aben Dahim da muchos datos sobre fechas, materiales, etcétera, tomados directamente de dicho arquitecto jefe, y así lo hace constar.

El arquitecto o alarife jefe de los albañiles, lo que hoy llamaríamos el director de obras, se llamaba Abdallah ben Yunus, a quien ayudaban en la tarea del acarreo de materiales preciosos Alí ben Yafar al-Askandarani («El Alejandrino») y Hasan ben Muhamad al Curtubí («El Cordobés»).

Otros muchos nombres aparecen en las crónicas, que sería enojoso repetir aquí y que borran totalmente la suposición del anonimato e incluso superan, en general, a las grandes construcciones medievales de cualquier país.

Y si de los arquitectos pasamos a los escultores, decoradores, etcétera, la lista tomada de las propias inscripciones en mármoles o pintadas en cerámicas, con la fecha exacta de la realización del trabajo, tenemos nombres a decenas. Baste recordar que en el Salón Real (Dar-al-mulk) de Medina Azahara, al que por su espléndida decoración bautizó Gómez Moreno con el epíteto de Salón Rico, en cada una de las cuatro pilastras de las puertas laterales están labrados en el mármol los nombres de tres tallistas, o sea, doce en total, algunos ya de antiguo conocidos en capiteles califales, que están muy reproducidos en obras de arte, empezando el letrero con el consabido «aámel...», obra de..., y terminando en alguna pilastra, para que no haya la menor duda, con el oficio de tales artistas: «al naqásin», es decir, escultores.

Cerámicas, arquetas y botes de marfil, metales y telas, casi toda creación artística, de arte mayor o menor, está generalmente firmada de manera indeleble, legando a la posteridad una serie de nombres, generalmente cordobeses o, al menos, nacionales, que constituyen una nómina admirable en la historia del arte califal.

Cierto es que los historiadores generales, para encajar la magnitud de la creación, dicen en globo que los mejores arquitectos de Bizancio y de Bagdad colaboraron en la construcción de Medina Azahara, pero cuando llega la hora de precisar nombres, sin que desechemos la colaboración extranjera, la mayoría son indígenas españoles. Igual sucedía con los materiales ricos, ciertamente venidos algunos de Siria, de Cartago o de Alejandría, sobre todo alguna columna o pila, pero la casi totalidad de ellos proceden de la rica variante de mármoles y piedras nobles de variados colores y estructuras que ofrecen las canteras andaluzas y, concretamente, de la misma sierra de Córdoba.

En el admirable ciclo estilístico que empieza en Medina Azahara, la blanca, y termina en la Alhambra, la roja, los españoles de la época islámica labraron palacios de ensueño, abiertos a las influencias universales de su tiempo, pero de entraña puramente nacional.



# PAISAJES DE LAS CANARIAS

CARMEN LLORCA



**N**O hay cosa más cambiante ni más variable que un paisaje. Está sometido al ciclo de las estaciones, a la disposición de la luz, a la temperatura, al paso de las horas del día o de la noche. Y también está sometido al estado de ánimo del espectador. Pero pese a tantas dificultades, o tal vez a causa de las mismas, nada gusta tanto de definir como un paisaje.

Alguna vez he pensado en escribir una antología de paisajes elegidos, formar una colección de descripciones de aquellos paisajes que por sus características nada tienen de común con otros. Hay prados, montañas y mares que se parecen irremisiblemente a otros, porque sólo están sometidos a la nota predominante del color o la temperatura. Pero hay prados, montañas y mares que no se parecerán jamás a otros, porque tienen, además del color, la temperatura y la luz, esa cosa aparentemente indefinible que es la personalidad. Y es justamente esa «personalidad», que es una característica humana, lo que hace que un paisaje sea distinto a otro.

En esa antología mía, sólo soñada, tendría que incluir la Acrópolis de Atenas, el bosque ruso, Sicilia, Paestum, Venecia y su laguna, el río Clitumno, Val Canonica, que, según Stendhal, era el paisaje más bello del mundo, y en esa lista, un lugar predominante la ocuparía el paisaje de las Canarias: el Teide y la isla de Lanzarote.

No quisiera correr el riesgo de Stendhal y definir cualquiera de los paisajes enumerados como «el más bello del mundo». Basta con decir que merece hablarse de los mismos y dejarse envolver por su influjo hasta llegar a percibir parte del secreto de su belleza.

Si he titulado este artículo **Paisajes de las Canarias** es para significar la variedad y diversidad de los mismos. Pero si me he referido al Teide y la isla de Lanzarote es porque creo que, dentro de todo lo que la Naturaleza allí ha creado, ofrecen un espectáculo absolutamente insólito. Porque no sé si es más atractiva la exuberancia de La Orotava o los raquíuticos viñedos de La Geria, en Lanzarote; el bullicioso puerto de la Cruz, en Tenerife, o el solitario y silencioso golfo en Yaiza, de Lanzarote. No sé si en las Canarias es más rico y excéntrico todo lo que aún es vida, o la solemne grandeza de las tierras que han dejado de existir. Porque en el Teide, Fuerteventura y Lanzarote es posible contemplar lo que será el mundo cuando deje de ser mundo, lo que será la Tierra sin vida, una Tierra sin vegetación, pero repleta de colores exóticos, espectral en sus luces, grandiosa por su pasado, pero sin una brizna de hierba.

Los versos de Alfonsa de la Torre, en su «Juicio de Lilith», parecen escritos para definir esta peculiar situación de los paisajes canarios, que han dejado de serlo para ser solamente tierra, con toda su crudeza. «La voz de Dios sonará sobre el planeta apagado, ¿para qué te has afanado?». «La voz de Dios, tan potente que anulará lo creado...». Esta voz aniquiladora parece haber pasado por la cumbre del Teide y por Lanzarote, de Norte a Sur, y haber apagado la parte de planeta sobre la que ha retumbado la «voz que anula lo creado».

Para llegar hasta Las Cañadas, antiguo cráter del Teide (3.718 metros), se pueden seguir varios itinerarios, pero el que pudiéramos denominar clásico es aquel que, partiendo de Santa Cruz de Tenerife, atraviesa La Laguna, para emprender la ruta de las Cumbres. La ascensión es pausada y suave, por unas montañas repletas de árboles y limpias de monte bajo, en donde el suelo de rocas está cubierto de pinocha seca, cuyo color marrón entona bien con el verde de los pinos. Paulatinamente, la vegetación se extingue, hasta no ser más que un recuerdo. Sólo quedan, en la última etapa, las aulagas y las tabaibas. Des-

pués, nada. El pico del Teide hace su aparición y, en la base del mismo, Las Cañadas forman un grandioso círculo comprendido por el mirador de los Roques, los Azulejos, el llano de Ucanca y la boca de Tauce. Arenas blancas y amarillas, tierras rojas, montones informes de lava estéril retorcida como si fuera chatarra, dejan el alma perpleja ante la contemplación de un paisaje en el que el hombre y la vegetación están ausentes y sólo domina la piedra en sus más inverosímiles expresiones.

Lo que Miguel de Unamuno dijera de Fuerteventura, cuando fue allí a parar por las desventuras de la política, podría también aplicarse al paisaje del Teide.

«¡Este esqueleto de tierra, entrañas rocosas que surgieron del fondo de la mar, ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed! ¡Y qué hermosura! ¡Sí, hermosura! Claro está que para el que sabe buscar el íntimo secreto de la forma, la esencia del estilo, en la línea desnuda del esqueleto; para el que sabe descubrir en una calavera, una hermosa cabeza».

Esa hermosa cabeza que se yergue sobre la osamenta de la tierra viene a ser el Teide, soberbio y majestuoso, que contempla todas las islas y el mar, y se envuelve en una capa de nubes o niebla que ocultan su grandeza cuando se le mira desde la orilla del mar.

Descender del Teide es abandonar uno de los pocos escenarios del mundo en donde al hombre le es permitido contemplar las entrañas de la Tierra.

Alejarse de aquel lugar, para seguir el camino de La Orotava, es cubrir un breve salto en las distancias y un abismo en las diferencias de uno a otro paisaje, porque de la extrema desnudez de Las Cañadas se pasa a la espléndida exuberancia de los platanos, a las huertas escalonadas que descienden hasta el mar, huertas con lindes de flores y eucalipto, palmeras y algún misterioso drago, ese árbol tan extraño que parece un animal prehistórico que se ha convertido en árbol para que la indiferencia vegetal le permita sobrevivir más de un milenio.

Así es de variada la isla de Tenerife.

Gran Canaria tiene menos desniveles en sus paisajes y, en general, es más desértica. Más razonada la vegetación, difícil de conseguir en algunos lugares, y casi siempre cubierto el cielo por esa tela de araña gris triste que convierte a la isla en una especie de estuche guateado en donde los movimientos son suaves y los ruidos amortiguados. Pero, sin embargo, las ciudades son abiertas, cosmopolitas, fáciles a la convivencia. La culpa es del Puerto de la Luz, donde fondean barcos de todo el mundo con gentes de todos los lugares, y de esa playa de las Canteras, donde se secan al sol la mayor parte de los habitantes del Norte de Europa. Al contemplar esas dos bellezas naturales del puerto y de la playa asoman a la memoria los versos de Tomás Morales, cuando situaba al puerto de Gran Canaria «sobre el sonoro Atlántico».

Otra gran curiosidad de Gran Canaria lo constituye Tejeda y el Roque Nublo, porque allí vuelven a aparecer las desnudeces volcánicas, las formas agresivas y turbadoras, como si la tierra hubiera tenido un mal sueño que se ha plasmado en piedra.

Y todo lo demás es un constante quite al desierto, un esfuerzo de la voluntad humana queriendo esquivar la realidad palpable de esas ausencias que hacen difícil la vida: el agua.

Desde Gran Canaria se puede alcanzar Lanzarote en avión, que suele hacer escala en Fuerteventura. ¡Qué islas tan inenarrables!

Necesito volver a las descripciones de Unamuno, cuya adustez le permitía adivinar de una manera entrañable el secreto de estos lugares.

«¡Qué razón tenía Gil Roldán —dice Unamuno— cuando me dijo en Tenerife, allí en medio del maravilloso paisaje de La Laguna, que este paisaje de Fuerteventura es un paisaje bíblico! Evangélico más bien. Este es un clima evangélico. Aquí se funden y se derriten en el leño del alma las parábolas, las metáforas y las paradojas evangélicas. Y en este clima, las viejas parábolas, las parábolas eternas, me suenan a algo enteramente nuevo. Sí, este es un paisaje evangélico. Y es, sobre todo, un celaje evangélico».

¿Cómo luchar contra este destino? Unamuno recibió los primeros avisos, que cuenta de la siguiente manera: «No hace mucho la ha llamado un canario la isla del porvenir. Alude a cuando alumbrándose más agua, esa agua algo salobre que guarda en sus entrañas avaras, se pueda cultivar alfalfa y tomates —que soportan esa agua— y crezca la riqueza. Pero cuando crezca la riqueza de esta isla —y así lo haga Dios—, cuando salga de esta noble y fuerteventurosa pobreza, cuando su austera y robusta desnudez se vista con el manto de esmeralda de la alfalfa, los ojos descansarán, refrescándose, en esa verdura; pero ¿y el corazón? ¿No se ablandará, no se enervará el corazón?».

El pronóstico no fue del todo exacto. Porvenir tiene la

isla, pero no en la alfalfa y los tomates, sino en el turismo. ¿Qué diría el corazón de Unamuno?

Las playas de Fuerteventura, interminables, rodean la isla por todas partes, doradas y luminosas. He ahí su riqueza.

Pero también tiene porvenir Lanzarote. Y hasta pudiera ser que tuviera demasiado porvenir, con el riesgo de hacer folklore de lo que es capricho de la Naturaleza, una Naturaleza todavía humeante en la cumbre de la montaña del fuego, como si se resistiera a morir ante el espectáculo de los mares de lava que la rodean.

Escribir sobre Lanzarote requiere mucho valor, porque su paisaje es la sobriedad misma, es la máxima expresión con la mínima cantidad de elementos. Habría que definirlo con la imagen, con las sensaciones, y sin palabras.

Entre el Norte y el Sur de Lanzarote hay sensibles diferencias, como siempre sucede en todo país o en toda isla y península. El Sur es una representación del mundo en su agonía final. El Norte, un pedazo de desierto y montañas peladas en donde la vegetación trata de abrirse paso olfateando la tierra fértil que existe debajo de la arena y el picón.

Para llegar al Sur se puede seguir por el camino de



La Geria, impresionante explanada donde el cultivo de la vid puede que se haga de una forma única en el mundo. Imaginemos que cada planta de vid ocupa un recinto cubierto de picón y rodeado por un muro de piedras. El picón sirve para conservar la escasa humedad de la tierra e impedir que llegue hasta ella el calor del sol, mientras el muro de piedras protege a la planta de los vientos desérticos que arrasan la isla. Cultivar algo en estas condiciones es un esfuerzo tal de voluntad que habla bien claro de las extraordinarias virtudes de sus habitantes, porque es una declaración de derecho a la vida que hasta la Naturaleza cede asustada por este empuje humano. El sabor del vino cultivado en estas tierras es el de una malvasía cargada de misteriosos secretos.

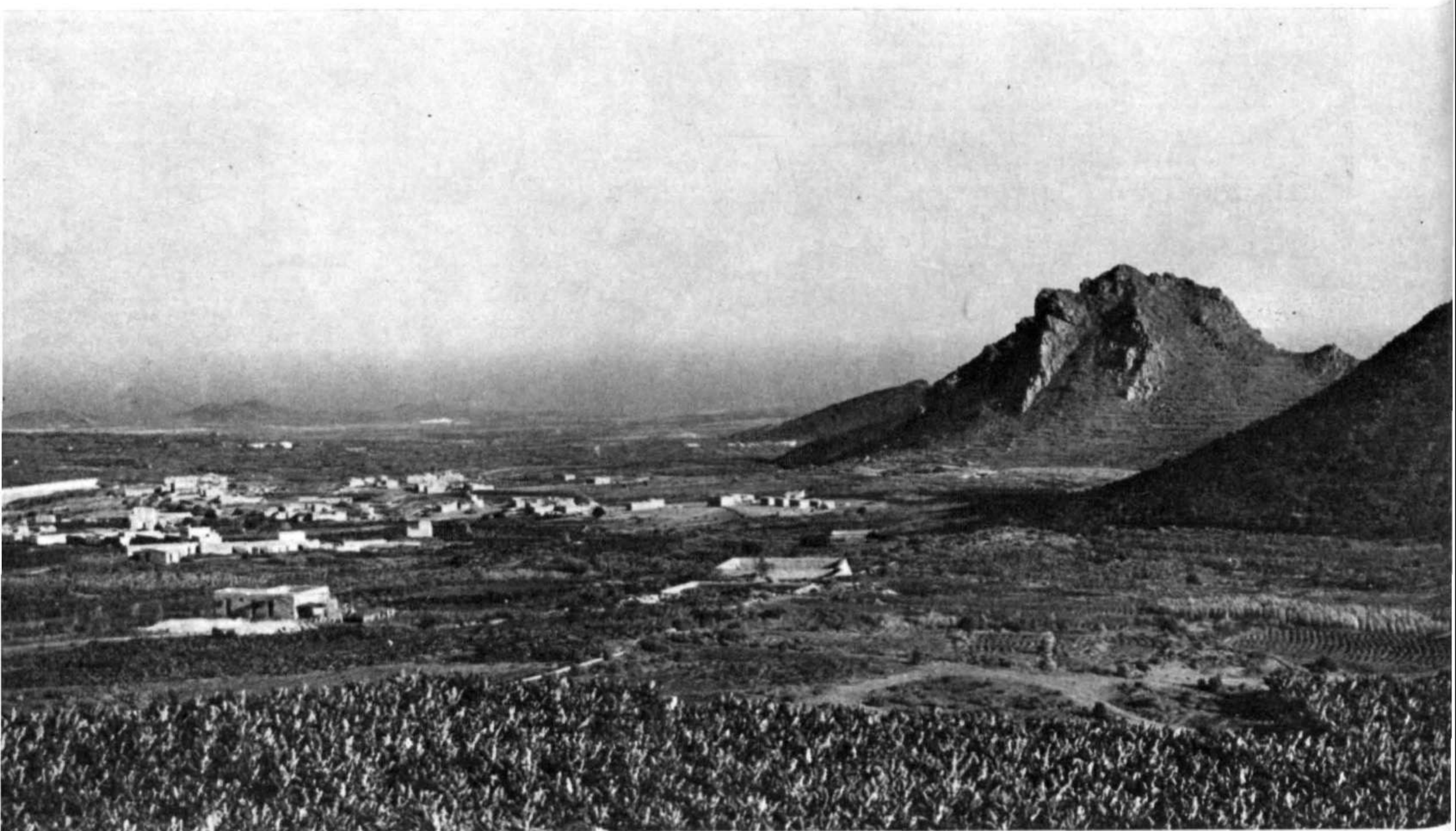
Y esta es, con el valle de Haría, la zona exuberante del país. Claro está, o no puede estar más claro, que todo es relativo. Porque el Sur es el predominio de la nada. Ni el canto de un pájaro, ni la existencia de un perro vagabundo, ni la presencia de un gato perdido, ni el vuelo de un cuervo que olfatee la muerte. Hace tiempo que todo está acabado. Los cadáveres de camellos calcinados yacen sobre los grandes prados negros de lava. El viento merodea por todos los rincones y arranca nubes de arena, como si toda su diversión fuera cambiar las cosas de lugar. Ante esta situación se comprende que el Centro y Norte de la isla, aun con su raquitismo, resulte de vegetación exuberante.

Quedan los colores. Amarillos, rojos, azules, grises y negros. Son los colores de la tierra o de la descomposi-

ción de la luz. Rara vez asoma el verde de las plantas. Quizá ante la puerta de una casa blanca —cuyo habitante resulta invisible— se podrá ver un esquema de prado, casi diría como una sábana verde tendida al sol, peor aún, una toalla tan pequeño es ese esquema de prado que algunos cultivan a la puerta de su casa para recordar cómo es el color verde. Y siempre la arena o la roca. Arenas reverberantes de luces reflejando lo que es el día o la noche. Y rocas impasibles, ya deshechas, mostrando sus entrañas destrozadas que tienen el color de la malaquita o del pórfido o, simplemente, el color rojo de la sangre humana.

En Lanzarote hay cuevas que son como catacumbas de la Naturaleza, con sus altares naturales, sus perfiles de dioses desconocidos, pasillos infinitos que conducen hasta el mar, donde toda la fantasía se extingue bajo la paz de las aguas. Y hay también alturas que se yerguen ante los precipicios, como el de Vista del Río, desde donde se puede contemplar la isla Graciosa y sentir el temblor del vértigo ante los abismos. Ignacio Aldecoa, en su novela «Parte de una historia», situó la parte más emocionante de su argumento en este inhóspito lugar.

Y así transcurre el paisaje de Lanzarote, de sorpresa en sorpresa, de revelación en revelación. Un juego de luz y color sobre un escenario en el que la tierra y el hombre luchan contra sus destinos. Raras veces se sabe quién es el que ha ganado la partida, porque el triunfo de la vida o la presencia de la misma se limita solamente a aquello que es la atmósfera.



# EL ARTE DE SARGADELOS EN LA HISTORIA

**FERNANDO MON**

*DON ANTONIO RAIMUNDO IBAÑEZ, PINTADO POR GOYA|COLECCION EPSTEIN|MUSEO DE BALTIMORE.*



En ese balcón del Finisterre atlántico, ante el que se abre el mar «ignotus» de las leyendas celto-latinas, se proyecta toda una cultura de hondísima complejidad. Cultura de estructuras profundas, repito, porque su instrumentación mental, imbricada en viejas leyendas —mezcla de trasmundo y ductilidad histórica—, es como la luz y la sombra de un pueblo diferenciado en sus claves sensitivas y orgánicas.

¿Cuál es la clave de ese pueblo y cómo se manifiesta en su totalidad genuina?

Vemos que bajando desde el Finisterre hasta las bocaribeiras del mar cántabro, Galicia constituye un sólido núcleo vivencial —usos, mitos, leyendas, costumbres— que se manifies-

ta a través de sus trabajos y sus días en sucesión casi tautológica. La «psiquis» del hombre gallego, su «logos» reflexivo, la portentosa receptividad de su intelecto, establecieron puntos de tensión entre tal realidad vivencial y la aparente vaguedad tautológica de su trasmundo. De un lado, pues, el sentido primario de su «phatos»; del otro, la carga emocional mitopoyética —plural, indistinta, multiforme—, que se proyecta en imágenes, dentro de su indicada tautología, inteligibles y coherentes.

El que en pleno siglo IV (d. C.) el hombre gallego rindiese todavía culto a Isis y a los dioses célticos —el Sol, las piedras, el fuego y otros elementos significativos que llegaron sorpren-

dentemente hasta hoy a través del culto santiaguista— o, simplemente, que fuese protagonista del priscilianismo, la más extraña aventura humano-escatológica de la antigüedad, quiere decir que la supuesta vaguedad o confusión del «logos» gallego se hace realidad coherente a través de su mundo de ideas contrapuestas; mundo que va, desde la creencia en la resurrección de la carne, hasta la asimilación de las más atrevidas gnosias heréticas.

Partiendo de tal supuesto humano-psicológico podemos llegar a la integración social de este pueblo en su dimensión artístico-utilitaria o artístico-trascendental.

Porque un pueblo —particularmente los de las culturas



PIEZA DE LA PRIMERA EPOCA.

PIEZA DE LA SEGUNDA EPOCA.



castreñas, los de las citanias—vive en comunidad, se afana en una dedicación, confiesa unas ideas, lucha por su libertad, tiene unas apetencias, un sentido espacial y cósmico de su propio destino social. Dentro de la sociedad —no reunión de hombres sino quehacer comunitario— el pueblo se identifica con sus necesidades espirituales y materiales, y ambas —comida, abrigo, símbolos o mimesis— forman parte de su mundo cotidiano de vivencias; pero además son la parcela sustancial de su fermento humano: su ética y su estética.

La sociedad guerrera de los castros creó una estética utilitaria que se manifiesta, entre otras características comunes (las antiguas cerámicas del Tecla, de Buño, Niñodagua y Bonxe, son actuales reviviscencias del mito solar e ígneo del paleoceltismo), en un decorativismo lineal y geométrico muy proclive en las sociedades autocráticas y belicosas (1). Pero al tiempo que se desarrolla un estilo lineal que Hörnes calificaría de femenino por la ausencia de hombres empeñados en la guerra, o por el animismo monista de sus creencias, la romanización aporta una nueva concepción dualista de la vida con nuevos dioses de un lado y un arte civil del otro. Las artes utilitarias entonces, como la cerámica, se separan lo sustancialmente animista de lo estrictamente pragmático, y el motivo decorativo, sin perder su ancestral pictografía, se humaniza, esto es, se «naturaliza», se hace naturalista e imitativo, cuando el autocratismo social se va diluyendo en fórmulas comunitarias incipientes.

Avanzando y retrocediendo, perdiendo o conquistando, la Edad Media gallega aportó a la cultura de occidente uno de los sucesos más grandes de la cristiandad: la invención jacobea.

Por el Camino de Santiago se va realizando Europa, y nuevas formas de expresión, juntamente con el desarrollo de la conciencia social, aparecen en todas las artes. Pero el teocentrismo medieval frenaría, en determinado sentido, la floración libre de las artes decorativas; aunque sería el feudalismo eclesial (Galicia no tuvo un feudalismo institucional propiamente dicho) el que ahogaría su cultivo, dejándolas reducidas a unos símbolos o mimesis —medias lunas, rosas, espirales— que perduraron y aún perduran hoy en cerámicas populares como la de Buño, hasta el final del siglo XVIII.

### CREACION DE UNA INDUSTRIA Y DE UN ARTE

El siglo XIX es el siglo del Renacimiento gallego. No sólo renacen las letras con Rosalía, Curros y Pondal, sino las artes, particularmente la pintura —sin tradición ni raigambre en el país— con O. Murguía, Pérez Villamil y Fierros. Porque Galicia es un país sin tradición pictórica o, cuando menos, no han llegado hasta nosotros ejemplos y muestras sustantivas de su brillante florecimiento.

¿Qué ha pasado?

La nobleza de Galicia, al abrirse la ventana de los tiempos modernos, toma partido por la Beltraneja en contra de los Reyes Católicos, provocando, merced a las medidas impositivas de los reyes, el éxodo de artistas, de hombres de letras y de la naciente burguesía; con ello, y con la consiguiente escasez de demanda de obras de arte que determina tal absentismo en Galicia, el sistema feudal, desaparecido en Europa, se encastilla en este país al amparo de un centralismo absorbente en el que la propiedad territorial, cuando menos en un 80 por 100, está en manos de la nobleza y el clero.

No existe una burguesía económicamente desarrollada, y por ello no puede haber un arte plásticamente diferenciado.

Lo que ocurrió a finales del siglo XVIII y principios del XIX constituye, de hecho ya, un proceso histórico-social incorporativo. Va remitiéndose el absentismo, los señores vuelven a sus «pazos», que reconstruyen o edifican de nuevo, y aunque la emigración no cambia de signo (ahora se canaliza a las provincias de ultramar) los condicionamientos económicos sociales imponen un ritmo nuevo con la llegada de los comerciantes catalanes que establecen en todo el litoral factorías salazoneras y pesquerías, en un momento, precisamente, en que la fiebre constructivista del barroco se extiende a la primera mitad del siglo XIX.

Poseído, pues, de esta fiebre, animado por un alto espíritu de empresa y, particularmente incorporado al incipiente quehacer de las posibilidades de su país —un producto de la «Ilustración» al fin y al cabo—, un hombre de la nobleza rural, de nación Santa Eulalia de Oscos, sobre el Eo astur-lucense (una de las siete provincias históricas de la región gallega que no es citada por Ponz en su «Viaje a España» ni por la mayoría de los mapas de la época), Antonio Raimundo Ibáñez Gastón habría de fundar las primeras herrerías de cerámicas gallegas.

¿Cuál fue el impulso de Ibáñez —aparte la propiciación socio-económica— que le llevó a fijarse en la comarca de Cervo para la instalación de sus herrerías y cerámicas?

El motivo está implicado en la comarca. La zona que rodea a Sargadelos es poseedora de unos yacimientos de caolín, que por entonces empezaron a explotarse, y que hoy son la base de la industria cerámica espa-



JARRA DE LA TERCERA EPOCA/MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL/MADRID.

ñola y de un sector muy importante de la europea.

La fábrica de loza fundada por Ibáñez Gastón fue un epigono de las Reales Fábricas de Fundición que el mismo Ibáñez había levantado en Sargadelos, empresa que contó con el primer alto horno instalado en España. Estaba situada en la margen izquierda del río Xunco, en su paso por Sargadelos, y sus instalaciones fueron desmanteladas en la segunda década de este siglo para utilizar sus materiales en la construcción de una fábrica de gres en Burela (2).

La fundación de Ibáñez plantea para Galicia —además de una posibilidad industrial a nivel popular, no superior, pero sí hermanada con Manises, Talavera y Sevilla— una granación del genio artístico, latente, asimismo, en el pueblo. Labrada (3)

nos informa de la escasez de útiles cerámicos en el país, haciendo la cuenta total de 14 operarios y 168 alfareros (la mayor parte dedicados en la capital de la entonces provincia de Mondoñedo) como únicos abastecedores para el mercado de Galicia. Bien es cierto que la cerámica de Buño, de Niño-daguía, de Bonxe, etc., no aspiraba a otra cosa, de momento, que a la producción de utensilios de barro cocido, con primitivas motivaciones decorativas, y que la loza, por entonces escasa, procedía de Sevilla y Bristol, Inglaterra. Con todo ello se desarrolló en Sargadelos una producción utilitaria y artística. No pudo eludirse, sin embargo, la situación competitiva de las lozas importadas y hubo de dar paso a creaciones de loza fina, que desgraciadamente, al igual que Buen Retiro, imitando a Capo di Monti, e incluso Alcora, con sus azules turquí de Sèvres o los japoneses de Strasburgo, Sargadelos copia de las porcelanas inglesas la mayor parte de sus motivos decorativos y formales. El sustrato genuinamente gallego, latente en el pueblo, solamente tendría concreción, forma y viabilidad artística, a partir de la quinta etapa, que es a la que estamos asistiendo ahora y que comentaremos más adelante.

Al hablar de la quinta etapa, pues, que viene a ser la vigésima en la cerámica de Sargadelos con su Laboratorio de Formas, quiere decir que existieron cuatro ciclos anteriores.

Sí, los hubo; y todos ellos, con más o menos turbulencia, con mayor o menor intensidad conflictiva, se desarrollan desde el año 1807 (los hornos funcionaban desde el 1792) hasta 1875, fecha de su cierre definitivo.

¿Qué significaron estas etapas en la creación artística de Sargadelos y, particularmente, en su proyección actual?

En primer término conozcamos, aunque sea brevemente, la biografía de Ibáñez: «Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, director de la Real Compañía Marítima de Ribadeo, fundador de las

fábricas de fundición y loza de Sargadelos, arrendatario de la fundición de Orbaiceta, autor de distinguidos y sabios informes sobre repoblación forestal, industria marítima y comercio; amigo de Godoy; dos veces nombrado ministro de Marina y Ultramar, honor que declinó ambas veces; posible marqués de Sargadelos y posible conde de Orbaiceta, de no ocurrir, en 1809, su prematura muerte...» (4).

Ibáñez era un hidalgo de la nobleza rural con ascendencia ilustre por ambos troncos paternos y, sobre todo, un hombre emprendedor, con absoluta fidelidad a su tiempo. Pertenecía Ibáñez a la última generación de los «ilustrados», y desde Ribadeo, foco provinciano de cultura, pondría en juego su celo reformista e industrializador. Desde la casa de Guimarán, en donde vive desde muy joven con su ilustre y poderoso pariente don Bernardo Rodríguez Arango y Mon, ensaya Ibáñez sus primeras empresas comerciales, que culminarían con las instalaciones de Sargadelos (5).

Pero poco habría de disfrutar Ibáñez de su obra; espíritu liberal, comprensivo, abierto, patriota sin proyección maximalista, abastecedor desinteresado, por otra parte, de armas y municiones con destino a las partidas que luchaban contra Soult y Ney por la independencia del país, cae víctima de sus propios paisanos; de su error o de su envidia, posiblemente. El 25 de enero de 1809, justamente a los dos años de poner en marcha los hornos cerámicos, Ibáñez es atacado por los asturianos que acompañan al general Werschter, acusado de pretendida traición (parece ser, según referencia de Eloísa Vilar, que no hubo tal traición, sino amplio y generoso espíritu de diálogo a fin de evitar un inútil derramamiento de sangre (6) entre hermanos), y muere de manera infamante acuchillado por las turbas enfurecidas.

La significación de estas etapas —volvemos sobre el tema— son la característica conjunta de Ibáñez y sus seguidores. En principio quiso imitarse la

loza de Bristol, de Joseph Ring, y aunque esto no se lograra, la temática general fue de inspiración netamente británica.

La primera etapa a cargo de Correa de Saa, portugués, se caracteriza por una loza blanca o, si acaso, con filetes en azul o rojo.

La segunda, bajo la dirección del técnico francés M. Richard, tiene como temática fundamental la producción de placas con diversos motivos mitológicos. A esta época pertenecen las «chinas», de grandes semejanzas decorativas con las piezas de Alcora.

Una tercera etapa, quizá la más popular por sus estampados y fundidos, es la de Edwin Forester. Es el Sargadelos familiar, y patricio de los Mambrús, de las botellas marianas, de las aves paradisíacas. Es, en fin, el genio artístico que se entroniza en el alma popular.

Por fin, la cuarta etapa es de vertiginosa decadencia. Dura cinco años, y en ella se vuelve a la fabricación de piezas de vajilla en blanco y a los decorados de flores en cruz griega, gamas de rosas o fuertes tracerías rojas. La fábrica decae por el abandono casi absoluto del personal técnico, que regresa a sus lares, y la posibilidad de crear un tipo autóctono de expresividad decorativa aprovechando la circunstancia de tal abandono, se frustra nuevamente porque la familia de Ibáñez, sin iniciativa ya para lo que no sea el mimetismo inglés, carece de una visión concreta sobre las posibilidades populares que los operarios del país habían adquirido, y que de consuno, podrían aplicar a unas características genuinamente galaicas.

La significación de la empresa de Ibáñez, en fin, producto de la moda ilustrada, pero eficiente en su planteamiento artístico-social, fue más que un intento liberatorio. Fue una auténtica posibilidad para un país deficitario de energía joven, debido a las emigraciones masivas, y rico, eso sí, en demografía consuntiva, que venía a realizarse deficitariamente en una pobla-



ción formada por viejos, mujeres y niños. La cultura artística, por tanto, la que se desprendía de una artesanía fina, era desempeñada por mujeres —estampadoras, pincelistas, etc.—, y éstas, en un alarde de adaptación dinámica, crearon su propio estilo femenino que, aun en la época de mayor síntesis mimética, respecto de la escuela de Bristol, perduraría en sus múltiples representaciones posteriores cuando la iniciativa particular les permitió ejercer libremente su artesanado. Estas mismas pincelistas y estampadoras, una vez cerrada la fábrica de Sargadelos, irían a enriquecer con su experiencia las cerámicas de San Juan de Aznalfarache, de Sevilla, de Segovia, etcétera.

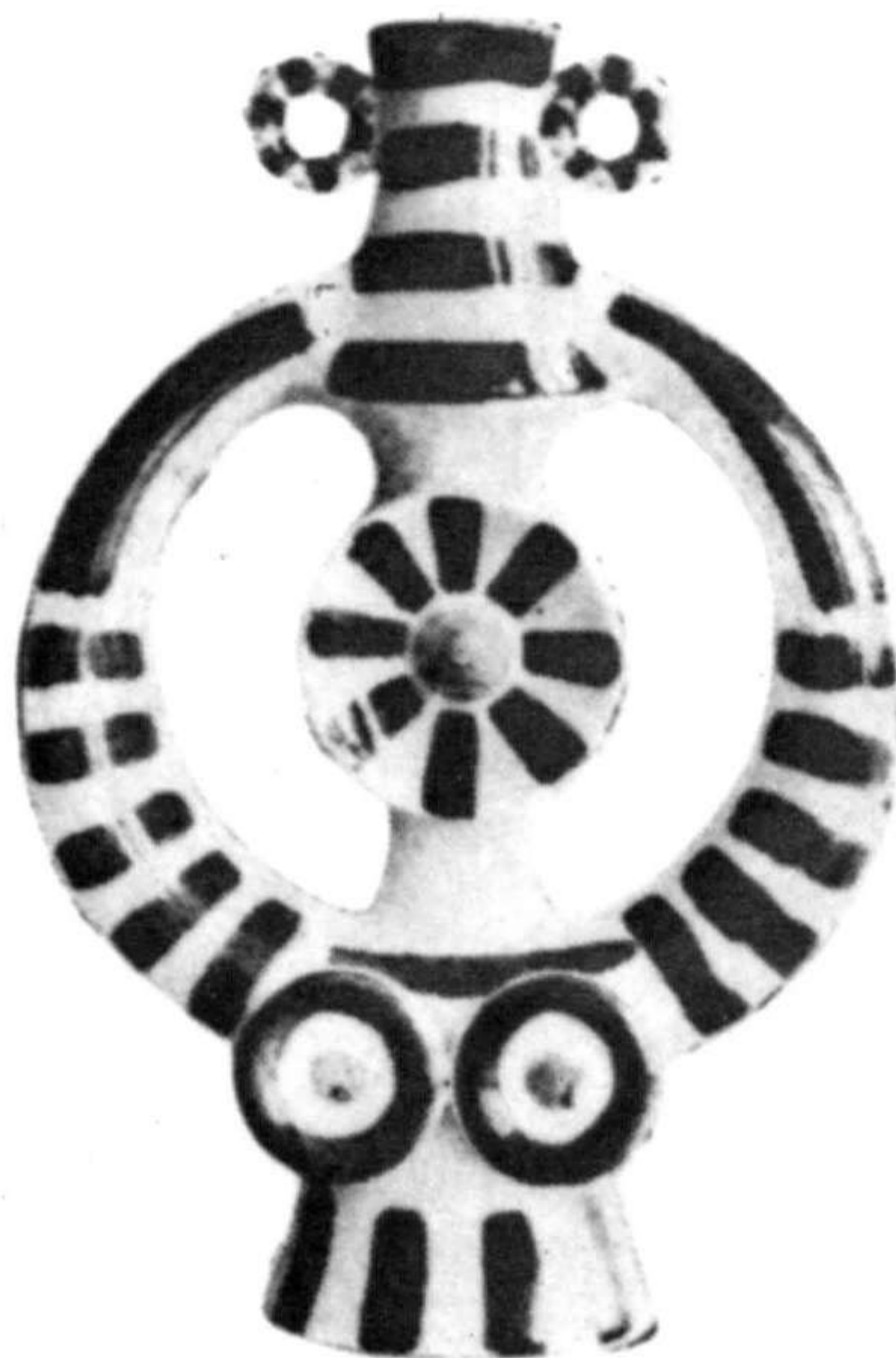
Y, en definitiva, como el genio del pueblo acaba por imponerse, una nueva etapa, la quinta, será el cierre de este trabajo. Etapa de incorporación, de búsqueda aún, pero firme en la sustancialidad artística de sus propósitos. Creadora en sí de un nuevo sentido popular, enriquecido con las experiencias de ayer y las conquistas de hoy, la cerámica de Sargadelos abre su quinta etapa, la más interesante, rica y genuina de toda su historia.

Cuando menos, la más próxima al pueblo, a dos dedos de su corazón colectivo.

#### VIGENCIA Y FUTURO DE UN ARTE

Nos encontramos, pues, ante la última etapa del gran arte de Sargadelos. Es, como dije, la quinta; y este nuevo proceso —cuajado de realidades y también de infinitas esperanzas— tiene como soporte ideológico y dinámico la capacidad de síntesis crítica de dos hombres; dos artistas con dimensiones ecuatoriales, forjados temperamentalmente en las luchas amargas de la emigración: Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane.

Díaz Pardo y Seoane levantan la tradición artística de Sargadelos, concediendo el máximo respeto —como puede verse en



BOTIJOS DE FORMA "BUÑICA".

las reproducciones que ilustran el presente trabajo— a lo que había de auténtico y característico en las etapas precedentes, pero, al mismo tiempo, esencializando la realidad particularizada del carácter gallego. Partiendo de la más reverente tradición, Díaz Pardo y Seoane alcanzan, de hecho, una síntesis trascendente de modelos y motivos decorativos a través de los estudios realizados en el Laboratorio de Formas, entidad constituida el año 1963 por artistas gallegos emigrantes en la República Argentina.

Ante nosotros surge toda una planificación pletórica de vida nueva. Surge incluso una nomenclatura determinativa de la forma, del carácter decorativo y de la función en que cada pieza o serie de piezas se hallan inclusas. Así, por ejemplo, a la cafetera ensamblada se le denomina «paxárica» (del gallego paxaro-pájaro) por su morfología ornitológica; pero al mismo tiempo, por predominar en su decorado los motivos de doble media luna, reciben el nombre de «decoración bona-bálica», sin duda en memoria de aquel justo que iba a ser ejecutado en noche de luna menguante, y al pasar ante la imagen de una virgen compostelana que se hallaba en su camino, exclamó: «Virxe ven e váleme». Desde entonces, y por corrupción idiomática a través de los siglos, se le llama Virgen de Bonabal, con hermoso santuario en Santiago de Compostela.

La nueva etapa de Sargadelos que inician Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane lanza al mercado sus primeras piezas, inspiradas, como dije, en motivaciones gallicas; siempre en vanguardia del pensamiento de nuestro tiempo, pero valorado en toda su medida la justa información del pasado.

Atendiendo a una urgente clasificación —revocable con el tiempo, desde luego— podríamos ordenar dos series de cabezas en forma de jarra. La primera formada por tres piezas —Valle Inclán, Unamuno y Castelao— en las que predomina

una coloración de tonalidades suaves rematando el cuello con fuertes listados de rojo y negro. La segunda serie, también de cabezas en forma de jarra y con asa, está constituida por dieciocho piezas dedicadas a personajes históricos de Galicia (santos, reyes, rebeldes, poetas, etc.) como Prisciliano, Maestro Mateo, Martín Codax, Gelmírez, Inés de Castro, Mari Castaña y otros, que responden a idénticas características cromáticas —los tonos calientes de mayor intensidad—, aunque su forma y funcionalidad varíen sensiblemente.

Puede clasificarse también la serie de botijos que, conservando idéntica inspiración, varían de morfología. Son seis, en azules intensos, y su ascendencia se vincula al ancestralismo popular de los alfareros de Buño (de aquí que su clasificación morfológica sea denominada «Búñica») cuyos orígenes se pierden en el tiempo. Estos botijos están formados por dos círculos tóricos de sucesión concéntrica, en los que está contenido un pequeño gallo.

Posiblemente esta disposición ancestral puede que esté entroncada con el viejo «Salis» finisterrano, el dios Sol de origen céltico.

Una tercera serie corresponde a la decoración plurifórmica («samóedica», del topónimo Samoedo; «monférica» de Monfero, así como las formas «paxáricas», «hiperbólicas», etc.) y en ella están incluidas diversidad de platos, fuentes, ensaladeras, juegos de café y otros utensilios finos como floreros, botellas antropomórficas, etc., con el predominio de los tonos azulados. En esta serie, además de Luis Seoane, colaboró la pintora Beatriz Rey con un florero de hermosa y grácil factura.

Viene seguidamente una hermosa colección de figurillas populares con gracioso aire de tanagra, que representan los trabajos del hombre gallego —«O mariñeiro», «A labrega», «A peixeira», «A leiteira» y así hasta trece oficios populares— y que por su expresividad tie-

nen un alto valor artístico. El escorzo de estas figurillas, la robustez «romanizante» consustancial al estilo gallego y su proyección mimética hacia el pueblo hace de ellas un espejo en el que se ven las gentes populares en sus trabajos y sus días.

Esta exposición se termina, en líneas generales —hay hermosísimas piezas sueltas como «El Ramo», y las pequeñas figas contra el «meigallo» (meiga-bruja) que la limitación del trabajo no me permite reseñar— con la serie de esfinges en forma de jarra que se deben, asimismo, al genio artístico de Luis Seoane.

Las esfinges, traídas a Sargadelos, se convierten en un juego cabalístico. A lo mejor empieza siendo hombre y termina siendo mujer. Esto quiere decir que las esfinges adoptan aquí el sentido del humor característico del «logos» gallego; éstas, en cada caso particular, llevan las soluciones de dichos enigmas esfíngicos en la parte baja de cada pieza.

Actualmente el Laboratorio de Formas de Sargadelos tiene en estudio nuevas piezas que, como se indicó tantas veces, están informadas, dentro de la tradición primitiva, en los gustos del pueblo a quienes van dirigidas.

La planta actual de Sargadelos, proyectada por el joven e inteligentísimo arquitecto Andrés Fernández Albalat, es un resumen ajustado de funcionalidad y orden. Inspirada en los poblados celtas, o citanias, predomina en ella la forma circular y su disposición rotativa facilita la comunicación entre los distintos departamentos para hacer coherente y de absoluta eficiencia el proceso de producción.

Tenemos ante nosotros el feliz resultado de una bella artesanía. Tenemos en granación el fruto de los esfuerzos de dos hombres que, en esta punta del Finisterre atlántico, inmersos en su complejidad cultural, ensayan singladuras de arte nuevo.

En esta tierra de «meigas», en la que aún existen creencias

fantasmagóricas (aunque adornadas de humor y de gracia), tuvo eco epónimo la última serie de figurillas que recuerdan las trabajadas en las azabacherías de Compostela. Son pequeños amuletos, figas, rosarios, manos, etcétera, las cuales tienen determinadas virtudes para cada exorcización. El «Cornamán», para los que quieren matarnos de amor; el «Trampallán», contra los que nos quieren llevar a un callejón sin salida; el «Lubicán» contra los mestizos de perra y lobo; la «Figa», en fin, contra todas las brujas, etc.

Reseño este repertorio —además de las figurillas de San Andrés de Teixido con sus hierbas de amor— para mostrar paradigmáticamente, traducido a expresión artística, estas creencias vagorosas e imprecisas —aunque firmemente enraizadas— de los hombres y de las mujeres de Galicia.

Esto es el Sargadelos actual que, sin hipérbole, está situado a la altura de las mejores cerámicas españolas. Cuando menos en el espíritu del pueblo.

¿Futuro?

El gusto colectivo es cambiante, sometido a síntesis dialécticas. Tanto Seoane como Díaz Pardo están vinculados a esta empresa de indudable futuro y promisión. Estos dos artistas gallegos, que recogieron la herencia de Ibáñez, la hicieron esplendoroso presente.

Por delante tiene, pues, un hermoso y prometedor futuro.

(1) Hausser, Arnold: «Historia Social del arte y la literatura».

(2) Díaz Pardo, Isaac: «Antecedentes de la operación restauradora de Sargadelos».

(3) Labrada: «Descripción económica del reino de Galicia».

(4) Bello Piñeiro, Felipe: «Cerámica de Sargadelos».

(5) Gómez de la Serna, Gaspar: «Viaje a Sargadelos».

(6) Vilar Checa, Eloísa: «El marqués de Sargadelos y su obra».

GARNITURA ENSAMBLADA DEL JUEGO PARA CAFE/FORMA PAXARICA.



## ANTE UNA TERRACOTA

La cerámica sube de las edades muertas.  
Voz inicial, primera decisión  
del hombre, primer gesto incorregible  
de una pelea inganable contra el Tiempo,  
no duerme nunca.

Guarda humaredas antiguas,  
besos cristalizados en su aspereza, ojos  
quietos en su tersura, gritos, nanas, el barro,  
el fuego, el agua: lo fundamental  
que recibimos y que nos llevamos.  
(Ya su callada eternidad  
descifró Keats, el hijo  
del rayo y las caballerizas.)

Por ciudades  
orladas de leones de piedra y esfumadas,  
en el Caspio, en las selvas de Yucatán,  
junto a la declinante estrella de los Ming,  
entre los arenales y un Nilo constelado de látigos,  
en fríos tallercitos de Delft y de Segovia y de Faenza  
o entre el zumbido amargo del neón y los motores,  
hoy, ayer, victoriosa  
de mano en mano, de  
muerto en muerto, contemplad la cerámica  
levantar para todos sus calladas señales  
de humanidad y Tiempo: donde  
estuvo la comida, anida el vino,  
vibra la hermosura,  
se agitan formas y color, palabras  
nuevas y antiguas de nuestro paso por el mundo  
que otros prolongarán: la mano  
alfarera  
nos acarrea a todos, nos declara, nos vive.

Fernando Quiñones

## NUEVAS INSTALACIONES DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA

La espectacular colección de antigüedades clásicas del Museo Arqueológico de Sevilla acaba de ser reinstalada de acuerdo con las exigencias de la más moderna técnica museológica.

El Museo Arqueológico hispalense, con antecedentes en el siglo XVIII, se concretó a mediados del XIX y tuvo su primera ubicación, en 1880, en las galerías bajas del desamortizado convento de la Merced. Su presentación en tal lugar dejaba mucho que desear, y desde su misma apertura los sevillanos reclamaron un edificio idóneo en el que las colecciones cobraran todo su valor. Hasta el año 1942 no se vieron satisfechos estos deseos, al ser destinado a Museo Arqueológico Provincial el edificio de estilo renacimiento de la plaza de América, uno de los construidos para la Exposición Iberoamericana de 1929. La generosa cesión hecha por el Ayuntamiento hispalense fue entonces redondeada por el depósito en el Museo de la Colección Arqueológica Municipal. La adaptación del edificio resultó obra costosa y difícil realizada por el Ministerio de Educación Nacional, bajo la directa supervisión del profesor don Joaquín María de Navascués, entonces inspector general de Museos. El nuevo centro fue solemnemente inaugurado por Su Excelencia el Jefe del Estado el 25 de mayo de 1946. Al mismo tiempo quedó abierto al público, que lo ha visitado con asiduidad e interés durante casi un cuarto de siglo.

Pero la magnificencia de las piezas exhibidas y el enriquecimiento del museo durante todos estos años obligaban a la ampliación consecuente y a una modernización de la parte ya instalada. Hay que señalar que la problemática de la exposición de todos estos ricos materiales es sumamente compleja. Por una parte, el museo recibe el calificativo de Arqueológico Provincial y tiene administrativamente las características de este tipo de centros existentes en otras ciudades de nuestro país; por otra, el carácter monumental de la mayoría de las piezas y sus valores estéticos le dan unos ciertos condicionamientos de museo de arte antiguo. Otra característica del Museo Arqueológico de Sevilla es el haber sido, hasta ahora y en gran parte, «monográfico», debido al origen italicense de la mayoría de sus piezas y de las más espectaculares. Y, además, los museólogos se enfrentaban con el problema de adaptación de un edificio que en su origen no fue concebido propiamente para museo. Todos estos problemas ya fueron tenidos en cuenta en la instalación de 1946 y han sido acertadamente obviados en la nueva ordenación y ampliaciones que con toda solemnidad fueron inauguradas por Sus Altezas los Príncipes de España.

Toda la instalación de 1946 ha sido desmontada y re-mozada para que sirva de digno antecedente a la parte de nueva presentación. En este conjunto museístico se han aplicado técnicas en las que se combina la simplicidad y la novedad en la ordenación con la suntuosidad de



VENUS DE ITALICA.



COLECCION DE ANFORAS DISTRIBUIDAS CRONOLOGICAMENTE DE ACUERDO CON LA TABLA DRESSEL.

las obras de arte que no faltan en ninguna de las salas. Todo ello forma ahora un conjunto presidido por un cierto orden cronológico y una sistematización temática que será uno de los mayores alicientes para la visita del museo.

De manera sucinta daremos una reseña del contenido de sus salas, señalando las principales modificaciones introducidas en la parte que ya estaba abierta al público y la forma en que se presentan las nuevas salas ahora inauguradas, que han venido a doblar la superficie visible.

Como exhibición provisional, que en su día pasará a

la planta alta del museo en una instalación diferenciada, la Sala I, dedicada a las antigüedades prehistóricas y protohistóricas del bajo valle del Guadalquivir, únicamente ha sido reordenada con unos criterios más acordes con la estética actual y con el estado de la investigación arqueológica. Así se ha colocado en lugar más visible la notable estela de la primera Edad de Hierro procedente del cortijo de Cuatro Casas (Carmona, Sevilla) y han recibido una nueva sistematización los materiales menores que contienen las vitrinas. También con carácter provisional, pues merecen una ordenación particular que las realce, se exhiben aquí las veintiuna piezas de oro del tesoro tartésico de El Carambolo (Camas, Sevilla), encontradas en 1958.

Desde dicha primera sala se accede a la de arte protohistórico hispánico o ibérico, en la que se incluyen algunas piezas que demuestran la pervivencia de la cultura indígena en la época romana republicana. La totalidad de las esculturas que contiene ha sido desplazada de los lugares que ocupaba anteriormente, procurándoseles una presentación más fluida y colocando plintos a las esculturas que lo requerían.

A partir de las Salas III y IV y hasta la Sala VIII se exhibe la colección de antigüedades romanas procedentes de Itálica, que constituyen el fondo más importante del museo, en particular en lo que se refiere a esculturas. Este conjunto no sólo es único en nuestro país, sino que se le puede comparar con los de los mejores museos italianos. En la Sala III se reúnen diversas esculturas de centros de población de los conventos jurídicos astigitano e hispalense, entre los que destacan la estatua de un sacerdote sacrificador, procedente de la antigua **Ilipa** (Alcalá del Río), el magnífico brocal de pozo de Trigueros (Huelva), el torso de la **dea Roma**, hallado en Torre del Cincho (Carmona), etc. Destaca en especial la sugestiva serie de testas marmóreas —entre ellas el retrato famoso de un patricio ilipense—, que ha sido colocada de forma muy original sobre unos plintos arqueados, formando un grupo que seguramente llamará la atención. El lote exhibido en esta sala se ha enriquecido con una bellísima estatua femenina encontrada en la zona urbana de Sevilla. Por contraste, en la dependencia siguiente —Sala IV— se presenta la escultura monumental italicense, que queda ambientada por unos grandes capiteles y por dos mosaicos, uno en el suelo, de **opus sectile**, y el otro, teselado, en uno de sus muros.

El visitante pasa luego a las Salas V y VI, presididas respectivamente por el Hermes y la Afrodita de Itálica. Ambas esculturas estaban ya en el lugar que ahora ocupan, pero se ha procurado realzar al máximo su belleza y ambiente. En el caso de la Venus se le ha construido como fondo un panel ligeramente curvado y forrado de mármol verde claro, que enmarca de manera muy digna las tonalidades claras de la hermosa obra de arte. Tanto esta Venus Anadiomena, originalmente precioso adorno del teatro de Itálica, como la estatua de Hermes-Mercurio, de época adrianea, pero inspirada en un modelo griego del siglo IV a. de J. C., se presenta con el discreto complemento de otras esculturas y piezas arqueológicas, buscando intencionadamente una presentación simplificada para subrayar los valores estéticos y estilísticos.

La llamada Sala de Diana Cazadora (VII) está presidida por la estatua de dicha divinidad, encontrada a principios de este siglo en el lugar llamado Los Palacios, junto con elementos arquitectónicos monumentales, que figuran asimismo en esta dependencia. Entre ellos se cuentan los cuatro fustes con su bases y capiteles, que sostienen el techo y lucernario y que sugieren al

visitante el atrio de una gran mansión romana. Aquí se ha suprimido un **impluvium** que existía en el centro y que no concordaba con las dimensiones de la sala. Pero se ha respetado una pintura mural moderna que representa una perspectiva ideal de la **Colonia Aelia Augusta Italicensium**, la ciudad protegida de los Emperadores Trajano y Adriano. En el resto de la sala y para acentuar la existencia de un contexto arqueológico que es realmente importante, se han colocado en disposición adecuada numerosas piezas arquitectónicas, inscripciones y algunas vitrinas con materiales de pequeño tamaño, todo ello de origen italicense.

Se pasa a continuación al gran salón central, denominado Sala Imperial por contener retratos y estatuas de Emperadores y sus familiares, todo ello presidido por la mutilada pero bellísima estatua de Trajano en actitud de arenga. Toda la traza de este gran salón del museo ha sido restaurada y se han renovado algunos aspectos de la presentación de las piezas que contiene. Así, por ejemplo, se han colocado los retratos, de arte tan realista, sobre pedestales en forma de columna antigua y se ha desplazado el conocido busto-retrato de Adriano, uno de los mejores que se conocen de este Emperador, que ahora hará **pendant** con el rarísimo busto del Emperador Balbino, que acaba de depositar en el museo la Consejería Provincial de Bellas Artes de Sevilla. El suelo de la parte central lo sigue ocupando el gran mosaico teñido con el emblema de Dionisos y la representación de las estaciones.

Desde la Sala Imperial se pasa a la Sala de Epigrafía (IX), que es la primera de las de nueva instalación. Como en la antigua Sala VII, se ha sugerido en ésta el ambiente del atrio de una casa romana. Para contribuir a dicha sensación, en la parte central ha quedado colocado el mosaico mutilado de un **impluvium**, con decoración de tema marítimo y enmarcado con una moldura marmórea. Alrededor de este patio, y de acuerdo con su temática, se ha distribuido una amplia colección epigráfica en la que cabe señalar algunas inscripciones de gran tamaño y dos miliarios. Además, en el muro frontero a la puerta de entrada y formando friso en toda su altura se ha situado una colección de ánforas con una distribución cronológica de acuerdo con la conocida tabla Dressel.

Los monumentales restos arquitectónicos recogidos en **Carteia** (San Roque, Cádiz), que seguramente corresponden a un templo, han sido montados de manera sugestiva en la sala siguiente (X). De ella se pasa a la dedicada a los hallazgos del antiguo **Municipium Flavium Mun'guense**, procedentes de las excavaciones realizadas durante los últimos años por el Instituto Arqueológico alemán en la actual dehesa de la Mulva (provincia de Sevilla), lugar de gran importancia arqueológica por los restos que quedan **in situ** y en el que merecería instalarse un museo monográfico. En esta Sala XI se exhiben algunas de las sensacionales piezas encontradas con motivo de dichas excavaciones: la tabla de Patronato y la carta del Emperador Tito, ambas en bronce, el hermoso grupo de objetos de vidrio y otros materiales arqueológicos, epigráficos y escultóricos. Con su espiritual belleza, preside todo el conjunto la cabeza de una deidad femenina, identificada como **Hispania**, obra del siglo II de la era.

En la nueva Sala XII se han ordenado los materiales paleocristianos, visigodos y un cierto número de piezas de época califal. Destaca por su belleza el sarcófago protocristiano con el retrato de la difunta, que fue encontrado en la propia Sevilla. Y por su instalación sumamente original llama la atención la forma en que se ha colocado la bella serie de capiteles. También en esta sala se ha colocado el conjunto que forman un capitel y un cimacio



HISPANIA/SIGLO II.

visigodos procedentes del hospital de San Lázaro, de Sevilla.

A continuación el visitante accede a la Sala XIII, que es la última de las nuevas dependencias ahora abiertas al público. Está dedicada a exhibir las antigüedades del período musulmán en general, incluido el arte mudéjar. Predominan aquí los elementos decorativos que se complementan con una buena colección de cerámicas. Estos objetos de época musulmana de las Salas XII y XIII, junto con otros que se guardan en los almacenes, forman un conjunto coherente que podría constituir la base para un futuro museo hispalense de arte hispano-musulmán, que bien merece tener la antigua capital islámica de la Andalucía occidental.

Por último, en los vestíbulos de entrada y salida han encontrado adecuado lugar de exposición algunas obras de arte medievales y renacentistas de las que existen más ejemplares en los almacenes. Asimismo en estas reservas se guardan buen número de series arqueológicas. Todo ello justifica que, en un próximo futuro, el Museo Arqueológico de Sevilla sea objeto de una nueva ampliación. Para lo cual se ha proyectado instalar varias salas de visita pública en la planta superior del edificio. En el mismo piso alto se ubicarán las dependencias auxiliares y administrativas, la biblioteca y el taller de restauración.

El haber utilizado las más exigentes técnicas de la museología, el poseer unas condiciones básicas de funcionalidad derivadas del plan sistemático que se ha llevado a cabo y los detalles de tipo pedagógico que se han prodigado, nos aseguran que el Museo Arqueológico de Sevilla se ha convertido en un modelo para los de su género.

E. RIPOLL PERELLO

# EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

*El pasado 5 de diciembre se inauguraron, en Sevilla, las nuevas instalaciones de los Museos Arqueológico, de Bellas Artes y de Arte Contemporáneo, acto que fue presidido por Sus Altezas los Príncipes de España y en el que el director general de Bellas Artes, Florentino Pérez-Embú, resaltó que "con estos tres museos hemos servido a Sevilla, que tiene derecho a ser servida y la obligación de colocarse a la misma altura de los grandes momentos de su historia".*

EL Museo de Bellas Artes de Sevilla ocupa el edificio del antiguo convento de la Orden de la Merced Calzada, sito en la plaza del Museo, número 9. La construcción de este monumento corresponde fundamentalmente al siglo XVII, en gran parte según proyecto atribuido al arquitecto y escultor Juan de Oviedo y de la Bandera, quien tenía terminada la obra de la iglesia en 1612; son reconocibles también como de esta época la escalera y algunos patios. En el siglo XVIII se hicieron, y de ello hay constancia documental, importantes renovaciones, entre otras las efectuadas en el claustro grande el año 1724 a cargo del arquitecto Leonardo de Figueroa y la decoración pictórica del templo que llevó a cabo el artista Domingo Martínez. En esta misma centuria se tallaron la importante portada principal, obra probable del mercedario fray Antonio de la Concepción, y la lateral del neoclásico José Álvarez.

Tras el incendio de 1810, la exclaustración de los religiosos y los graves acontecimientos políticos del siglo XIX, en el actual museo se llevaron a cabo importantes reformas. Por último, las efectuadas de 1942 al 45, y sobre todo la trascendental de 1970, han otorgado a este monumento su fisonomía y distribución actuales.

Desde 1839, cuatro años después de la salida de los frailes, está instalado allí este importante Museo de Bellas Artes, el segundo en España por la cantidad y calidad de las obras que atesora.

Para quienes deseen estudiar y conocer la escuela sevillana de pintura en el XV y XVI, la obra de los grandes pintores españoles del siglo XVII, Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal y Ribera, así como las de Antonio María Esquivel, correspondiente al siglo XIX, y Gonzalo Bilbao, fechable en el presente, es imprescindible visitar este museo, ya que reúne obras cumbres de dichos maestros y auténtica antología de cada uno de ellos por tratarse de cuadros representativos de sus diversas épocas y maneras.

En el museo se exhiben pinturas y esculturas de los siglos XIII al XX, figurando también notables representaciones de las artes suntuarias: bordados y orfebrería, principalmente.

Los fondos de esta pinacoteca eran muy ricos desde su creación, procedentes en buena parte de casas re-

ligiosas suprimidas; con el tiempo acrecieron con valiosos legados testamentarios, donaciones y depósitos de particulares. En la actualidad, gracias a las adquisiciones realizadas por el Ministerio de Educación y Ciencia y al importante enriquecimiento con cuadros procedentes del Museo del Prado, pueden admirarse en sus veintitrés salas y en las crujías de los viejos claustros, numerosas muestras del arte español, principalmente y también del italiano, flamenco, holandés, francés, portugués y suizo.

Sin pretender hacer la nómina de lo expuesto, reseñaremos en lo escultórico imágenes insignes de los siglos medievales, de Pedro Millán (siglo XVI), Pedro Torrigiano (siglo XVI), Roque de Balduque y Juan Giralte (siglo XVI), Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa y Pedro de Mena (siglo XVII), La Roldana (siglo XVIII) y otros.

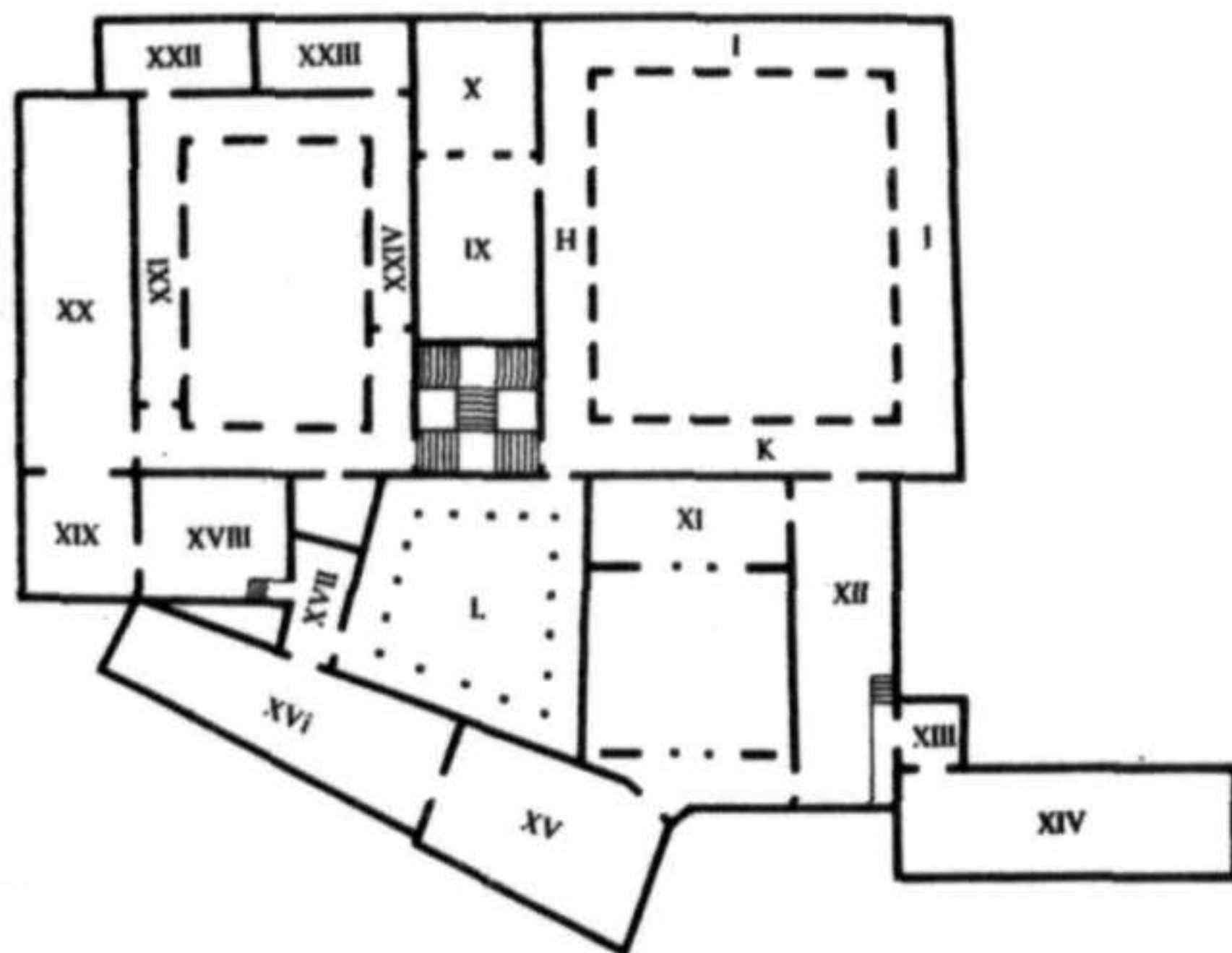
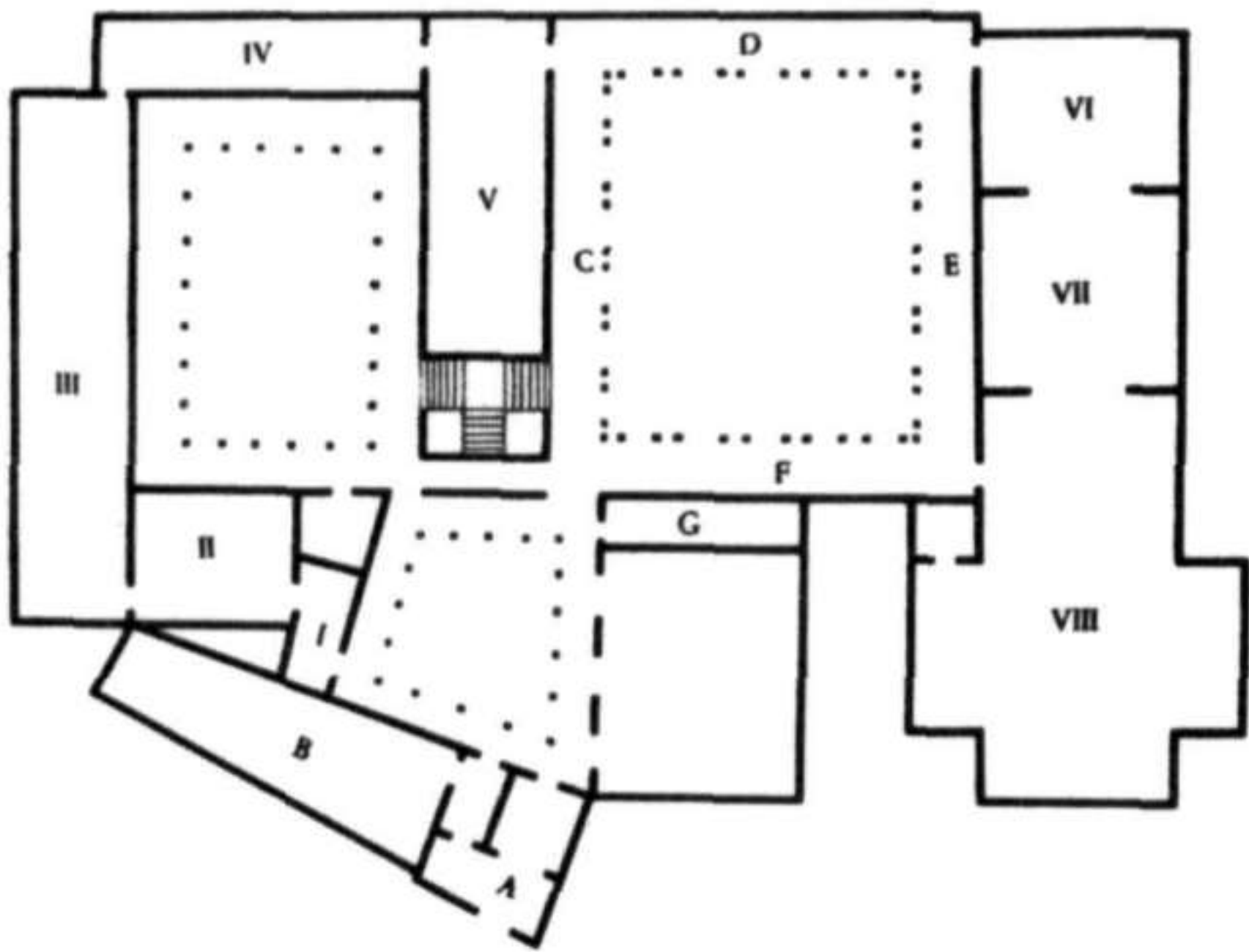
En pintura, figuran obras de artistas del siglo XV, cuales Juan Sánchez, Bartolomé Bermejo y Pedro Berruguete; del siglo XVI, como Alejo Fernández, Cristóbal Morales, Frans Frutet, Pedro de Villegas, Marmolejo y Luis de Morales; del siglo XVII hay obras de Juan del Castillo, Francisco Pacheco, Alonso Vázquez, Alonso Cano, Juan de las Ruelas y Herrera, además de los ya nombrados Zurbarán, Murillo y Valdés.

El Greco está representado por el magnífico retrato de su hijo Jorge Manuel. Diego Velázquez por dos espléndidos cuadros, incorporados ya al catálogo de sus obras y otro de atribución muy fundamentada. Goya figura en el museo con su admirable retrato.

Las pinturas de Lucas Valdés, Domingo Martínez, Palomino y otros enseñan la estética y la técnica del siglo XVIII. El neoclasicismo y el romanticismo se personan en las obras del ya citado Esquivel, más las de Gutiérrez de la Vega, Eduardo Cano, los Madrazo, Alejo Vera y otros. Villegas y Cordero y sus discípulos inician aquí el modernismo, con importantes cultivadores del retrato, escenas históricas y paisajes. Del presente siglo, señoreado en el museo por Gonzalo Bilbao, bien representado, hallamos a Sorolla, Bacarizas, Vázquez Díaz, Hermoso, Valverde y otros más. De pintura italiana hay excelentes muestras de Veronés, Sarto, Caracciolo, Matías Pretti; de los Países Bajos, obras de Rubens, Van Dyck, el Bosco, Brueghel y otros; Francia está representada por Poussin, C. Lorenay y Rigaud; Portugal por Malhoa; Suiza por Zorn.







- I y II. Arte medieval. (Sánchez de Castro, Bermejo, Pedro Berruguete, Pedro Millán, etc.).
- III. Arte renacentista. (Cristóbal de Morales, «El Divino», Alejo Fernández, Pedro Torrigiano, Roque de Balduque, etc.).
- IV. Siglos XVI y XVII. (Juan Giralte, Francisco Pacheco, el Greco, etc.).
- V. Siglo XVII. (Alonso Vázquez, Alonso Cano, Luis Tristán, Bocanegra, Ribera, etc.).
- VI. Arte barroco. (Juan de las Ruelas, Francisco de Herrera el Viejo).
- VII. Francisco de Zurbarán. Juan Martínez Montañés.
- VIII. Bartolomé Esteban Murillo.
- IX. Juan de Valdés Leal.
- X. Diego de Velázquez. Juan de Mesa.
- XI. Artes decorativas del siglo XVIII.
- XII. Siglo XVIII.
- XIII. Francisco de Goya.
- XIV. Antonio María Esquivel.
- XV. Siglo XIX. (Gutiérrez de la Vega, Eduardo Cano, Alejo Vera, etc.).
- XVI. Siglo XIX. (José Villegas, Virgilio Mattoni, Jiménez Aranda, etc.).
- XVII. Siglo XIX. (José García Ramos, Aureliano de Beruete, Eliseo Meifren, etc.).
- XVIII. Siglo XIX. (Alcázar Tejedor, Hernández Nájera, etc.).
- XIX. Gonzalo Bilbao.
- XX. Siglo XX. (Gustavo Bacarisas, Daniel Vázquez Díaz, Sorolla, Eugenio Hermoso, Joaquín Valverde, José Arpa, Miguel Angel Pino, Alfonso Grosso, Santiago Martínez, Juan Miguel Sánchez, G. Ortega Muñoz, etc.).
- XXI, XXII, XXIII y XXIV.—Escuelas extranjeras.

- A. Ingreso.
- B. Sala de exposiciones temporales.
- C. Escuela de Murillo.
- D. Juan del Castillo, etc.
- E. Miguel y Francisco Polanco.
- F. Escuela de Zurbarán.
- G. Cafetería.
- H. Valdés Leal (complemento de la Sala IX).
- I. Herrera el Mozo, José Antolínez, etc.
- J. Lucas Valdés, Matías de Arteaga, Andrés Vera, etc.
- K. Juan Simón Gutiérrez, Sebastián Gómez, Antonio Palomino, etc.
- L. Escultura siglo XX.

# ENCUENTRO FUNDAMENTAL CON LA REVOLUCION FUTURISTA

Bajo el rótulo Maestros del Arte Moderno en Italia pudimos contemplar hace poco, en las salas del Museo de Arte Moderno de Madrid, una serie de cuadros reveladores. Había algunos, sobre todo como los de Boccioni, Carrá, Severini, Soffici, Balla, Russolo, que forman el núcleo de la pintura futurista (todos ellos de la colección Gianni Mattioli), que me parecen expresar lo mejor de aquella corriente. El cuadro titulado «Materia», de Umberto Boccioni, pintado en 1912, representa, sin duda, la curiosa coincidencia entre un movimiento artístico, como lo fue el futurismo, y todo el sentido, diría **no común**, que encierra aquella época, el sentido secreto de la esencia humana en progreso. Si nos dejamos caer en la cuenta de que el estructuralismo matemático de Hilbert, el descubrimiento del inconsciente, la teoría de las mutaciones de De Vries, la teoría sobre la expansión del universo del Abad Lemaître, la relatividad, pero sobre todo la teoría de las quanta de Max Planck y todo lo que ella desencadenó, como enfoque y conocimiento de la materia y del universo, son de la misma época, tendremos alguna posibilidad de comprender lo que significa la perspectiva futurista de la realidad. El primer manifiesto de Marinetti fue publicado en 1909 en las páginas de «Le Figaro», de París, y las ideas nuevas que propone a los hombres y a todos los artistas expresan gran parte de las demás novedades que circulaban, de manera más o menos pública, en aquellos años de intensa y rápida transformación de toda una mentalidad.

«Materia», de Boccioni, pintor que se adhirió en seguida al futurismo, es quizá un cuadro representativo en el sentido que acabo de esbozar. No sólo se trata de una pintura antirrealista (el futurismo proclamó siempre su actitud de rechazo ante el realismo de toda clase), sino que plantea todo un problema de tipo científico y filosófico. El cuadro representa a la madre (que bien podría ser una de las «Madres» de Goethe, regidoras del universo invisible y de los secretos de la materia), colocada por el pintor en un balcón. Pero esta persona no está vista desde fuera, sino desde dentro. Es una síntesis «de lo que se recuerda y de lo que se ve», según palabras publicadas en el catálogo de la primera exposición de pintura futurista en París, 1912. La madre aparece, pues, como sumergida por sus propias visiones e imágenes. Las casas, los balcones, las rejas, los árboles que ella ve en aquel momento, las ve también el pintor y, por ende, el espectador, el que mira el cuadro y se identifica con la visión de la madre en el balcón. Hay, además, lo que la madre imagina o recuerda, trozos de realidad pasada, todo un universo de formas al que, evidentemente, no tenemos el mismo acceso que ella, pero que ahí están accesibles de alguna manera. El sujeto se confunde con el objeto, como afirmará años después Heisenberg, en un esfuerzo tremendo de conocer la realidad y de confundirla siempre con el hombre. La madre del cuadro de Boccioni es ella misma, una mujer sentada en un balcón, con las inmensas manos creadoras cruzadas sobre el regazo, pero también lo que ella fue y la que ella ve. Lo subjetivo aparece como inundado por lo objetivo, y viceversa. Este estar en el balcón, que es como una ventana doble, abierta hacia fuera y hacia dentro, coincide también con la ventana fenomenológica, que, a través de cualquier **fenómeno**, nos permite llegar hasta el fondo auténtico, eidético de las cosas. De manera que Husserl aparece también proyectado por el pintor en su nueva manera de erigirse ante la realidad.

El cuadro, en conjunto, es aterrador de lucidez plástica y transmite al espectador algo así como un escalofrío gnoseológico. ¿Cómo es posible tener de repente una visión tan clara y, al mismo tiempo, tan complicada y verdadera del mundo? El concepto de inconsciente colectivo nos puede ayudar, quizá, a entender este fenómeno. En algún sitio **coincidimos**, hay una psique colectiva que nos envuelve, nos otorga un pasado común, en el que no sólo los arquetipos son los mismos para todos, sino también las ideas, que aseguran, según Kant, la unidad sistemática del conocimiento y dan cuenta de la unidad de lo suprasensible.

Pero no menos elocuente, desde este punto de vista, es Giacomo Balla en sus cuadros «Trayectoria del movimiento más secuencias» y «Árboles mutilados», donde aparecen los principios básicos de «sensación dinámica», «compenetración de los cuerpos» y «complementarismo congénito» (recordando éste el principio de la complementariedad formulado por Niels Bohr años más tarde), formulados por Boccioni, Carrá, Balla, Russolo y Severini en el llamado **Segundo Manifiesto** publicado en 1910. «Árboles mutilados» es una magnífica representación del dolor de la materia, que se expresa a través de la luz y del movimiento de los troncos cortados y de su trayectoria en el espacio de su propia caída, pero también a través de una geometría que deja huellas en el espacio y parece expresar una vida y una muerte inscritas en el cosmos. «La solidez de la niebla», de Russolo, expresa, en cambio, la polifonía de la ciudad moderna aglutinando seres y cosas en la materialidad de la niebla. La ciudad moderna, como la idea de lo mecánico, del movimiento, de la técnica, de las máquinas, son conceptos alrededor de los cuales, con la ayuda de sus predecesores (Walt Whitman y Verhaeren), Marinetti forja su vocabulario y su filosofía. En la misma línea de «correspondencia» y «dinamismo» o «compenetración» está el cuadro de Balla titulado «Mercurio pasando ante el sol», deslumbrante de luz y de movimientos giratorios que sugieren perfectamente el pasaje, el uno ante el otro, de los dos cuerpos celestiales, con todo el juego de vibraciones ondulatorias que esto pueda sugerir en la mente de un espectador ideal, perfectamente colocado para contemplar el fenómeno.

Es una lástima que la gran pintura de Ardengo Soffici, una de las personalidades más complejas de su tiempo, pintor y escritor, crítico y novelista, no esté mejor representada en esta «mostra». Su «Naturaleza muerta con frutas y botella» da cuenta perfectamente, sin embargo, de su momento futurista.

El futurismo, con todo su historial de movimiento y modernismo mecánico, con toda su pintura aérea a la que dio lugar y su arte sagrado (hay un «Manifiesto della aeropittura» y un «Manifiesto dell'arte sacra futurista») no logró mantener alrededor de sus principios a los pintores que había entusiasmado en sus albores. Casi todos, salvo Boccioni (que fallece en 1916), buscan otras vías menos programáticas y más personales. Es así como Soffici se separa del futurismo y se retira a su aldea toscana para pintar sólo naturalezas muertas y casas de su pueblo, con un sentido del color que conserva su pureza y su maravilloso poder de evocación hasta la muerte del pintor (1964). El futurismo, en sus pocos años de violenta manifestación, cuando concentra alrededor de sus manifiestos a todos los escritores y artistas italianos, produce, sin duda

alguna, lo se que había propuesto producir: una mutación en la mentalidad de los italianos y de los artistas del mundo entero. Sabido es lo que significó el futurismo para Mayakovski después de la visita del italiano a Moscú, y lo que significaron las ideas de Marinetti en relación con el teatro para Maierjold y las primeras puestas en escena del teatro soviético hasta el momento en que el realismo socialista acabó con aquellas interesantes novedades y provocó el suicidio de Mayakovski. La verdadera revolución de nuestro siglo, y esto aparece cada día más evidente, la han producido no los políticos, caídos en manierismos y reaccionarismos, sino los auténticos «futuristas», o sea, toda esta gente que nos reveló el universo del átomo, puso entre paréntesis la lógica clásica y la tiró por la borda, descubrió el inconsciente y la escritura automática y sus relaciones con lo que Jung llama «la sombra», o abrió caminos hacia una nueva visión de la realidad. La lección es asombrosa y sólo contemplando cuadros como los de la colección Mattioli podemos comprender de repente, como en un tránsito de revelación, lo que aquellos pintores han traído al mundo y en qué consiste verdaderamente su herencia.

Sin embargo, hay una fecha, 1916, que marca la ruptura entre el futurismo y los que de él se separan. Aquel año, en el hospital militar de Ferrara, tres jóvenes se encuentran y forjan (los tres eran heridos de guerra) un nuevo concepto artístico y un nuevo programa. Se llaman De Chirico, Carrá y Alberto Savinio, hermano de De Chirico, este último, escritor y dibujante, personaje misterioso, culto, de mucho talento, hombre del Renacimiento dotado de muchas posibilidades y vocaciones, y que tuvo sobre su hermano un influjo permanente y decisivo. Los tres se unen alrededor de lo que se llamará «pintura metafísica», que aún vive y que representa, con respecto al futurismo, un cambio esencial. Después de «La galería de Milán», que es de 1912, cuadro lleno de mensajes futuristas, o «Forma en movimiento circular», presentes en esta exposición,

Carlo Carrá descubre, en «El día de dados», por ejemplo, o en «Figura masculina», «La amante del ingeniero», «El ídolo hermafrodita», la atracción del universo clásico y mediterráneo, el mundo sugestivo del maniquí de madera, mundo de una inmensa fuerza poética que domina al pintor y le ayuda a crear un espacio en que aparece algo así como una intersección entre el sueño, poseído por un inconsciente colectivo de tipo clásico y mágico, y la obsesión de la línea arquitectónica moderna, dura, escuálida, de trazado varonil, y también aquella evocación quizá de la pérdida de la libertad, aquella pintura de la «máscara» que ilustra lo que Broch iba a llamar, inspirado en Nietzsche, «la caída de los valores». También Picasso, en la misma época, está como embrujado por el payaso, la máscara, el maniquí, formas de la despersonalización moderna, o el actor, símbolo del ser humano guiado por el soplo exterior del **apuntador** político o económico. «Mañana en la orilla», de Carrá, expresa perfectamente este rumbo hacia lo fantástico, representado, sin embargo, por cosas reales, cotidianas, bien plantadas en la tela. Pero basta un caballete dejado en la playa, sin pintor, ante un navío y un trozo de mar, para forjar todo un mundo de irrealidades evocadoras.

Y ahí están «Héctor y Andrómaca», de De Chirico, donde dos maniqués de madera interpretan, en un abrazo patético, el papel central en esta pintura metafísica, en la que aparecen los conceptos manejados en aquella época por filósofos y científicos, como el tiempo y el espacio, la inquietud del hombre ante el misterio revelado por unas disciplinas salidas de quicio. «El enigma del tiempo», en su tremenda sencillez y desobediencia, representa en este sentido lo que De Chirico quería hacer de la pintura, y cuyos rastros encontramos ahora mismo entre los cuadros expuestos en Nuremberg para la conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Durero. El cuadro, en efecto, de Eberhard Schlotter, titulado «Homenaje a Durero», un tríptico, que refleja tres momentos de la vida del pintor,

#### CARRA/PERSECUCION.





BOCCIONI/DINAMISMO DEL CICLISTA.

desciende directamente de la «pintura metafísica» y es, para mí, una manera de decir cosas valaderas, de construir un universo poético plástico de un inmenso valor evocativo y de una gran profundidad, que bien puede formar un antípoda dialéctico con respecto al arte abstracto.

En la misma exposición, ya apartados del futurismo, pero no extraños a veces a la magna lección, figuran cuadros de Morandi, Campigli, Modigliani, Scipione y De Pisis, como también algunas excelentes esculturas, «Niña sentada en una silla», de Giacomo Manzú, y «Caballo», de Marino Marini, que pueden ser consideradas como obras maestras de la escultura contemporánea. Rastros de una influencia escultórica pueden ser descubiertos en dos cuadros pequeños y deliciosos, los dos de Giorgio Morandi, titulados «Bañistas», que es un fragmento, y «Figura», en los que predomina la línea esencial de Brancusi, y en el último, como en todos los cuadros de Morandi, un retorno a la Naturaleza y al bodegón, a los que el futurismo había desdeñado. Quizá haya huellas en estas predominancias de aquella polémica que ensangrentó las páginas de los periódicos italianos de la época entre el movimiento «straccittá» pregonando los valores de un futurismo únicamente vuelto hacia la plástica urbana, la vida multitudinaria y unanímista, y «strappaese», que ensalzaba la vida en el campo, siguiendo, más bien, una línea expresionista.

Massimo Campigli, en cambio, parece llevado más bien hacia

unas estructuras muy antiguas, que recuerdan, como en «La intendente de la prisión», la actitud hierática, casi fúnebre, de la estatuaria etrusca.

De una profundidad diría tibetana, de una religiosidad esotérica, mezclada con algo de astucia terrenal, de sabiduría temporal y fuera de tiempo, son los cuadros de Scipione dedicados al «Cardenal decano». De la misma fuerza evocadora, como plagada de sangre y conocimiento, de experiencia milenaria, aparece «La cortesana romana», del mismo; mientras De Pisis y Rosai buscan en el paisaje un retorno al orden, transformando, sin embargo, por todo lo que había sucedido, como terremoto renovador, en los años del futurismo. Como bien dijo Francesco Arcangeli: «La idea de la tradición se presentaba, más que como un modelo a imitar, como el sostén de concepciones artísticas absolutamente modernas». No es extraño, pues, que estos pintores hayan buscado sus modelos en Giotto o en la pintura de Siena o en los antiguos, pero este retorno a las cosas se hace en otro ambiente, significando distintos dramas y experiencias, los mismos a los que la ciencia del tiempo, el pensamiento, la literatura y la psicología habían vivido, cada una en su parcela investigadora. El drama fue, en el fondo, y es universal, y todos buscamos una sola Verdad, pero nuestros instrumentos son distintos.

VINTILA HORIA

# DEL EXPRESIONISMO:

## A PROPOSITO DE LA EXPOSICION PERMEKE

Sobre los caracteres y naturaleza del expresionismo, con alguna frecuencia, suele haber ciertas discrepancias. No falta la ocasión en que tales desconciertos dejan de ser leves, incluso entre los verdaderamente expertos. Ver expresionismo en el arte francés posterior a la Edad Media, cuesta Dios y ayuda a los más de los estudiosos europeos; no a los franceses. Entre los españoles mismos hay quien se resiste a hablar de expresionismo, sin dejar de reconocer y justipreciar el tremendismo ibérico. Fuera de España no resulta inmediatamente viable hacer aceptar a José Gutiérrez-Solana, si como expresionista se le quiere mostrar.

El expresionismo es viejo como el mundo de los humanos. Podemos darlo por sentado en las hipertróficas y deformes «Venus prehistóricas; como quien no quiere la cosa, plasmadas a la vera misma de la hábil verosimilitud del bestiario paleolítico. El expresionismo anima el sacral estatismo de la estatuaria mesopotámica. Ruge en las nobles fieras heridas por feroces cazadores asirios. Es alarido lanzado al impávido rostro de los dioses en la agonía del Laoconte helenístico, de Agesandros y sus hijos. Forma parte de lo más tenso e intenso del románico. No desaparece en la labra de los infiernos góticos, todavía amenazadores. Está en más de uno de sus martirologios. Escalofría en el calvario de Matías Grünewald. Alienta en el barroco de múltiples castas para cada hogar cultural europeo. Sobrecoge en las postrimerías de Valdés Leal, allá en el hospital de la Caridad, de Sevilla.

Aunque algunos me reprocharán que lo escriba, para mí el expresionismo palpita también en el hondo dolor con que, hecho humanísima ternura, Velázquez sufrió la más aterradora de las imágenes: la de la idiotez que siempre acecha a todos. La de los bobos que la Naturaleza degradara y que Velázquez eternizó. Porque no sólo es trágico la infrahumanidad impuesta por el embrutecimiento nacido de la injusticia social. También lo es la del capricho biológico. Como en éste, el embrutecimiento del menesteroso jamás se redime con estúpidas resignaciones. Lo que la Naturaleza no creó para la impotencia, se torna impotente, tenebroso; allí donde la sociedad cancela todo horizonte a la vida.

Más que un estilo, el expresionismo es una constante de los incontables comportamientos posibles al artista y a los tiempos, en los varios medios de comunicación del arte. Simplificando al colmo, cabe decir que el expresionismo es hipertensión. Doble e hipertensa acción de la forma y el sentimiento; dualidad sólo conjuntada en algunos de los mejores casos. A veces no resulta del todo convincente identificar el expresionismo por su talante formal. Este es el caso de Solana. O el de las infrahumanidades de Velázquez que antes osé apuntar. Así sucede también en realismos extremados cual el de Ribera. De tal manera cabe que sean vistos esos y otros casos, si nuestra visión incide penetrante por debajo de la superficie de lo meramente formalista o, si se quiere, de lo simplemente «estilístico».

Con razón se ha dicho que el expresionismo es harto afín a la tesitura emocional nórdica. Menos se afirma que se da en lo semita, cuando lo semita decide hacer arte figurativo. Y, menos todavía, ha sido expresado cómo asimismo discurre, más o menos soterrado, en las intensidades decidoras del arte español, en sus autóctonos y en sus hispanizados. En Bartolomé Bermejo, Alonso Berruguete, el Greco, Juní y Picasso. Desde antes; en la miniatura mozárabe de sangrante y expresionista color. Pasando por lo diabólico que pintara Bartolomé de Cárdenas —Rubeus o Bermejo— hasta llegar al Guernica del malagueño Pablo Ruiz. Sin olvidar a Goya.

La contemporaneidad, la cultura letrada, sensible y emotiva que pertenece a quien ciertamente viva en este intrincado siglo XX nuestro, se ha visto muy de continuo estremecida por los seísmos psíquicos del expresionismo. Su fragoroso epicentro es Goya. El Goya decimonónico, que ya se predispusiera a irrumpir en 1794, con la carta y los cuadros de «gabinete» que le enviaría a su amigo y académico Bernardo Iriarte.

A Goya no le sería ajeno el hedonismo cortesano del siglo XVIII. La verdad es que a Goya nada de cuanto le entornaba le podía resultar distante. Ni la sordera alienaría a Goya. Muy por el contrario, la introversión en que maduraba su hombría le condujo a calar la hondura de lo trascendental de su circunstancia. Antes que nadie, Goya proclamó y procreó la libertad creadora, por medio de sus series grabadas y del humano aquelarre de sus Pinturas Negras. Para él, el arte no fue, en ningún momento, un **exclusivo** problema semántico. El repertorio lingüístico de su pintura se modificó súbita y espontáneamente, con lo súbito e insólito de la intensidad de sus nuevas emociones. Difícilmente podrá decirse que el expresionismo de la contemporaneidad haya dicho más, en cuanto a formas y honduras, que lo que dijo Goya en la fecha de 1819, en que probablemente ejecutaría los óleos murales de su quinta a orillas del Manzanares.

No. No es un vacuo patriotismo el que me ha impulsado a pergeñar lo anterior tan sumario. Es que los expresionismos han cobrado muy diferentes cataduras y el de Goya formalmente difiere mucho del afamado germánico; así como de éste es divergente el de Permeke. En su plasticismo —no tanto en los hontanares de la expresión—, Permeke cuenta entre sus singulares valores el hallarse en el ámbito de las estirpes pictóricas que Goya propuso al arte venidero.

Hace tiempo que vengo deseando escribir una reseña bibliográfica de cierta impresionante publicación: **L'Art Flamand d'Enser à Permeke, à l'Orangerie** (Editions Fonds Mercator, Anvers, 1970), obra prologada por Paul Haesaerts y Roger H. Marijnissen; deslumbrador y hasta aparatoso catálogo de una exposición belga celebrada en París; loable alarde editorial con abundantes e impecables reproducciones en negro y a todo color. Y ya que otros menesteres me impidieron su merecido comentario, la cita de ahora me viene

como anillo al dedo. En el enjundioso estudio de Marijnissen, sin dejar de puntualizar lo tanto dicho de que el expresionismo tiene remota antigüedad, informa que su nombre se remonta al Salón de los Independientes de 1901, empleando Julien Hervé por primera vez tal término. Recuerda cómo diez años después se aplica también a la literatura y la revista «Der Sturm», lo emplea para englobar en una sola denominación todo el arte de vanguardia del momento, sin dejarse en la cuneta cubismos, futurismos y artes no figurativas. Evoca el escándalo expresionista de la exposición celebrada en Berlín, en 1892, por el escandinavo Edvard Munch.

Marijnissen juzga que las fuentes de ese expresionismo de Munich están en el belga James Ensor y el holandés Van Gogh. Sabiéndolo tan en posesión de la materia, mal se le podría reprochar su omisión de

que el origen del expresionismo se encuentra entonces en un clima de angustia vital sentido en muy diversos puntos de Europa, a verdadera escala europea, en los finales del siglo XIX; cuando estaba en plena efervescencia la que luego llamarían «belle époque». Es claro que en España la generación del 98 tiene precisamente ese signo, a pesar de su constreñido sentido nacional. «La víctima de la fiesta» (Hispanic Society) o Gregorio el Botero (Museo de Moscú), de Zuloaga, son frutos de un expresionismo novecentista español en el acto prolongado por José Gutiérrez-Solana, hombre éste de la generación de Permeke. Traduciendo libremente a su amigo Verhaeren, Darío de Regoyos publica en 1899 su «España Negra», y por aquellos días no deja de hacer expresionismo este tan lírico pintor de paisajes. Lo hace principalmente en su obra grabada. Fluye pudoroso por la exquisita sensibilidad

LE PAIN NOIR.





BUVEURS  
DE CAFE.

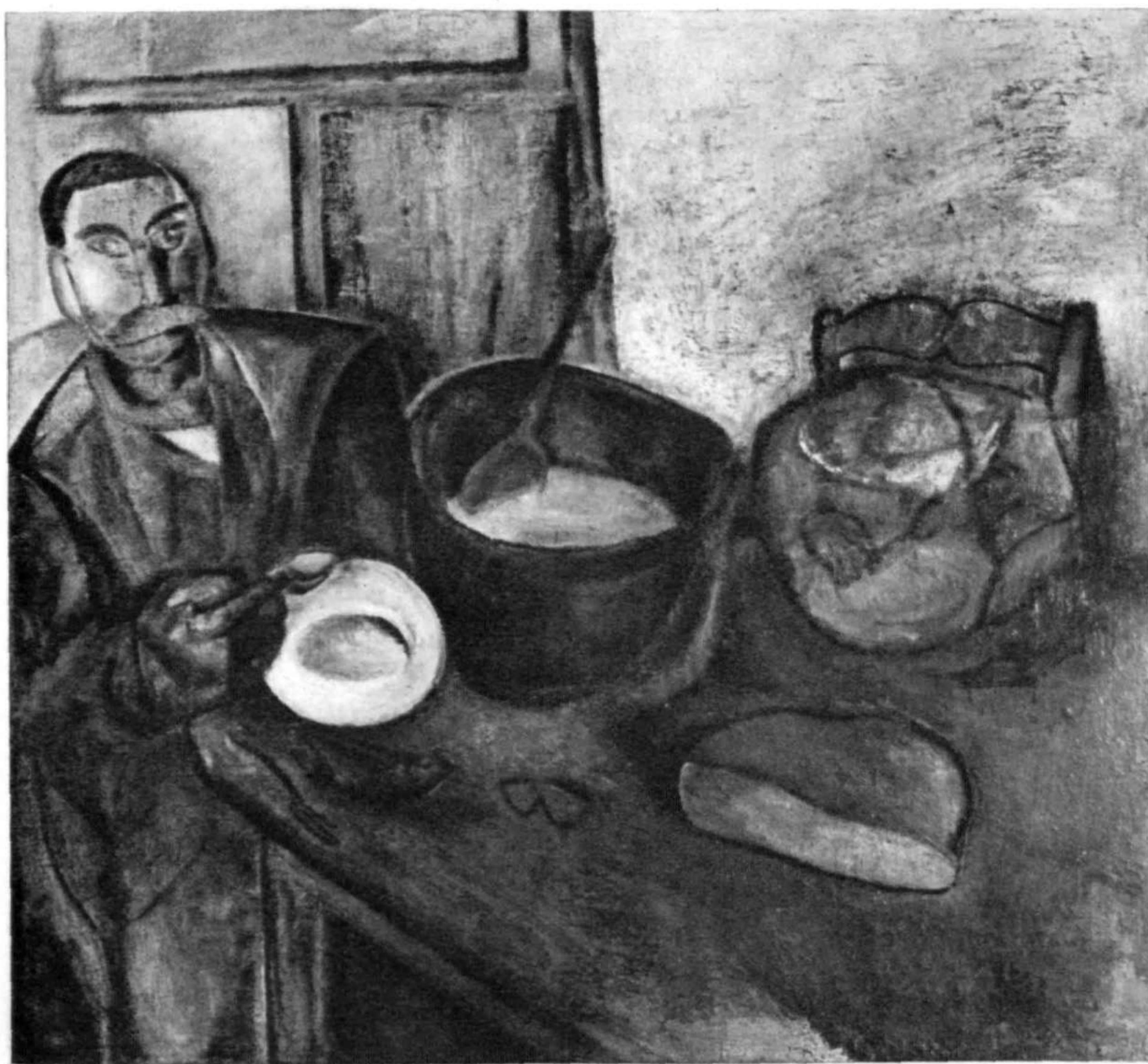


de algunos de sus nocturnos con negros penitentes de enlutado Viernes Santo.

Difícilmente se puede estar de acuerdo con Marijnissen cuando se pregunta —para que el lector responda afirmativamente— si el fauvismo no es la mutación del impresionismo en expresionismo». No. No basta con la intensidad de las tintas para que haya expresionismo. Hasta en los casos más retóricoexpresionistas, la intensificación procede de, reales o retóricas, emociones fuertes; ásperas, de algún modo dolorosas. De por sí, deformación y potenciación cromática no implican automáticamente el expresionismo. Que fauvismo y Die Brücke sincronicen en su aparición de 1905, sólo significa que el novecientos estaba ya en condiciones para lanzar sus dos primeras tendencias, partiendo de las posibilidades que el academismo ignorara en el color. Partiendo en direcciones paralelas. No convergentes. El fauvismo hirió la retina de quienes se sorprendieron con su aparición, no así la de quienes vinieron después. En cambio, la acidez cromática del Brücke persiste en el empeño emocional de producir desazones.

En *L'Art Flamand d'Ensor à Permeke*, además del sugestivo trabajo de Roger H. Marijnissen y de la inteligente introducción del Paul Haessaerts, colaboran en el estudio y comentario de las obras y artistas compilados Walter Vanbeselaere, el citado Haessaerts, A. Moerman, Ph. Mertens, H. Bex-Verschaeren, W. Laureyssens, F. Bex, H. Verschraegen. Para completar la calidad y el valor excepcional de este espléndido libro, al lado de los sumarios datos biográficos se transcriben algunas citas de selectos y bien seleccionados comentaristas.

El expresionismo nórdico de los belgas se aparta, en extremo, del de su vecina Alemania. No le es fácil deslizarse por lo sórdido psíquico, aunque busque dar testimonio de las sordideces de lo humano. El expresionismo flamenco no violenta el color. Hasta cuando éste se enciende mucho, un certero instinto pictórico lo pone a punto con algún quebrantamiento, con diestros quiebros de paleta. Sus deformismos no son zahirientes; proceden espontáneamente de la plasticidad pretendida, de una buena salud pictórica que malogra el desenfreno de la patología psíquica a que puede



LE MANGEUR  
DE BOUILLIE  
1922.

propender y propende el otro expresionismo del Norte de Europa.

Naturalmente, el expresionismo belga se halla también muy distante del español de José Gutiérrez-Solana, aunque no tanto —si así lo quisiera— del de Pablo Ruiz Picasso. Respecto a Solana, la distancia existe; si bien no sería difícil intentos de conexión entre obras como, por ejemplo, «Las mujeres de la vida» (Museo de Bilbao), de Solana, y la «La Kermese», de Permeke. Solana y Permeke nacen el mismo año de 1886. Solana moriría en 1945 y el flamenco en 1952. Ambos son herederos de sus respectivos expresionismos nacionales. En Solana se retrotrae esa herencia, cuando menos, a Goya y, en Permeke, a Ensor (1860-1949); no importando que Permeke y Ensor poseyeran personalidades imposibles de confundir.

Solana y Permeke coinciden en una apetencia y necesidad de la paleta oscura, tenebrosa incluso. Les separa el realismo aún brutal de Solana y el deformismo también todopoderoso de Permeke. La vida es de carne y hueso en la pintura de Solana. En Permeke sufre muy voluntariosa transformación; las leyes del personal afán de estilo se imponen con arrolladora energía. Su vocabulario plástico es rotundo, implacablemente contundente. Su recio cerebro de pintor requiere realizar de otra suerte eso que se llama la «realidad». A ella recurre Permeke. En ella se nutre con voraz masoquismo expresionista. Caminando por ella, topa con el dolor y el embrutecimiento de los hombres infrahumanizados por una circunstancia adversa. Más dramática posiblemente para espectadores como él que para los verdaderos personajes del drama.

Un cierto eclecticismo permekiano, hartamente arduo de otear, es la causa de que asombre el vasto repertorio de sus recursos pictóricos, su seguridad en la composición, la reciedumbre de sus construcciones y constructivismos, la muy contemporánea dinámica de un innato barroquismo que acaso pase inadvertido; los logros de una paleta que duele y complace en tenebrosidades y colores sordos; la perspicacia con que convierte en muy decididor cuanto —no poco— pudiera parecer dejado inconcluso, la potencia de lo dispuesto en trance de arriesgada alusión.

La personalidad de Permeke posee tal grado de definición que pocos estarán dispuestos a ver de inmediato la inteligencia de ese su eclecticismo, sobre todo si valoran en más la originalidad que la personalidad. En la documentada introducción del catálogo de esta exposición de Permeke, su autor, W. van den Bussche, rechaza la posibilidad de que el cubismo afectase a Permeke. Pero una cosa es que Permeke hiciera cubismo y muy otra que el cubismo fluyese por la médula de su monumentalidad constructora. Ya que así ocurrió con nuestro Vázquez Díaz, aunque no precisamente para hacer expresionismo, para un lector español lo segundo resulta de inmediato comprensible en Permeke.

En las expresionistas deformaciones de Permeke nos encontramos con acromegalias, gigantismos de manos y pies y elefantiasis de las que Picasso ha cultivado con limpidez mediterránea. La personalidad de Permeke se sobrepone airoso a lo que no importa que pudiera ser influjo o concomitancia. Picasso evoca luminosas estatuas griegas, aun en lo desafortunado de la deformación. Permeke lucubra formas rudas. Con ostensible rudeza.

Permeke cultiva el feísmo que no llega a tener verdaderas cartas de naturaleza hasta el creador desafiado de las Pinturas Negras de Goya. Permeke está en la

línea de la figuración contemporánea que tira por la borda los narcisistas antropomorfismos precedentes, de renacentismos, academismos, rococós, más o menos venidos de la Grecia antigua. No le faltan los achaparrados cánones románicos.

A mí me parece que el expresionismo de Constant Permeke está incontablemente más en lo personal de su pintar, formalizar, componer y entenebrece, en sí, que en la pretensión de su patetismo temático. A mí me parece que es pintor en exceso como para mantener demasiado tiempo, hasta el fin de cada uno de sus cuadros, su compromiso moral y sentimental con la sociedad a redimir. Que, de estar redimida, quién sabe si hubiera obligado a Permeke a diferir bastante de cómo fue.

Cierto que en el turbio clima de la mayor parte de su obra cabe deducir mucha sincera literatura expresionista; pero cuanto más se contempla su tan extensa como sólida producción, más se tiende a dejarse subyugar, más por su intrínseco poder pictórico que por el contenido de su expresionismo estricto. Y es que, aunque muchos se resistan a aceptarlo, en el expresionismo de nuestro siglo no suelen ir tan de la mano como se cree la emoción intensa y la dicción hipertensa. Y con esto no se lanza a los cuatro vientos acusaciones de inautenticidad.

El arte de Permeke pasó por el duro golpe de que le juzgaran «degenerado» las fuerzas de ocupación nazis. El nazismo, como la estética socialista rusa, no hizo otra cosa que valerse del poder coercitivo estatal para imponer lo que estimaban muchos bienpensantes de las Europas libres, infinidad de burgueses de aquí y de allá, capitalizadas unesocracias, académicos de todas partes, pintores de salón, escultores perversamente «realistas», universitarios con el reloj parado en el impresionismo, conservaduristas y toda la demás ralea de la humana pereza mental; de lo retrógado enquistado por doquier. De lo confortable para quienes creen entenderse bien con el pasado sobre la base de los prejuicios, en la cima de la multitud de libros y tópicos que lo publican e imponen; creyendo ciencia a la noble pero sola erudición; creyéndose sabedores del arte por su insaciable datofagia. Hoy ya procuran silenciarlo, mas muchos todavía quisieran que algo o alguien borrara sobre la faz de la tierra tanto quebradero de cabeza como procura el arte de la gran contemporaneidad.

Organizada por la Comisaría General de Exposiciones, la exposición Permeke de las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo comprende ochenta y una obra. Constituye una bien seleccionada antología donde tener idea cabal de la voluntad constantemente creadora de este pintor de alto y conocido rango en el novecentista arte de Europa. Como toda exposición de este carácter, nos facilita la tarea de conocer en el acto la producción de un artista diseminada por múltiples museos y colecciones privadas. En el plano de los acuerdos culturales hispanobelgas, corresponde con la Exposición del Retrato Español mostrada en Bruselas a fines de 1969 y principios de 1970. España exhibió entonces 106 pinturas y una escultura, del siglo XIV al XX. Doce de los cuadros eran de Goya.

Por sus dimensiones y grandezas de concepción, sus dibujos —con frecuencia, ejecutados en técnicas mixtas— impresionaron tanto como los óleos. De la inquietud plástica creadora de Permeke dan buena fe algunas esculturas, también grandiosas.

JOAQUIN DE LA PUENTE

# EL MUNDO DE BARJOLA

La actual pintura de Barjola, tal como se ha mostrado ésta en su última exposición en la galería Biosca, plantea una serie de problemas de la más acuciante actualidad artística, y son éstos a los que intentaré esbozar aquí. Para empezar diré que la «tonalidad» de esta pintura ha sido, desde siempre, trágica, o por lo menos dramática, pero de todos modos era afectada por lo que se ha llamado el tenebrismo español. Este detalle es muy significativo, pues Barjola estaba, por así decirlo, predestinado a entrar de lleno en la problemática estética de nuestros días, y que se puede rubricar como la que programa el popart social.

Sabido es —y me limitaré tan sólo a unas consideraciones de principio— que el arte actual está recibiendo unos fuertes impactos sociales —o sociológicos— por parte de un ambiente en plena erupción, que se puede caracterizar por el advenimiento de las masas y de la conciencia que el artista tiene de este nuevo fenómeno, de su existencia, de sus necesidades y de sus axiologías. Se sabe asimismo que el arte que expresa este estado de cosas es precisamente el popart y sería prácticamente imposible mencionar la literatura que se ha vertido en torno a esta corriente de arte.

El temario del popart social gira generalmente alrededor de la crisis del mundo de hoy, cuyo protagonista es el hombre, pero una especie de **homo duplex**: por una parte agresor de sus prójimos y por otra víctima de los mismos. El lema de este arte bien podría ser el viejo dicho de que el hombre es el lobo de los hombres. Todo está entre-



EL GRAN EXPERIMENTO/FRAGMENTO.

mezclado en una **mass media**, pero la ética material de los valores (como se suele decir) no deja de puntualizar las situaciones paradójicas en que están el agresor y su víctima. Se trata de un repertorio vastísimo, pero los temas que aborda Barjola son los más dramáticos, o sea, la guerra, la rebelión o el terror. Sin embargo, este pintor ataca también otras situaciones que afectan la miserable condición humana, como es la última decadencia de la mujer, su horrible prostitución tolerada por la sociedad. Es en todo ello donde Barjola alimenta su imaginación y esta es, pues, la «circunstancia» de su arte.

Otro problema que suscita Barjola es el que atañe a la misma definición, estructura y papel informativo del popart. Los estudiosos de esta corriente suelen dividirla en dos tendencias, el popart de masas y el de élites. Al primero pertenecería toda aquella producción plástica que está confeccionada para producir un impacto inmediato del mensaje sobre las masas. Así, los gigantescos cartelones publicitarios, los «comics», el «flipper», el «juke-box», etcétera. Aquí no se trata de la calidad artística propiamente dicha, sino de la idea, del invento, o sea, del mensaje que percibe el gran público. En la mayoría de los casos estos son unos subproductos del arte, unos **kitsch** para el inmediato consumo multitudinario.

En cambio, el popart de élite se sitúa en el polo opuesto y, en general, lo que predomina no es tanto el mensaje, sino su lenguaje estético, pues el artista echa mano de los procedimientos meramente artísticos (tomando la palabra en su sentido tradicional), como se da, por ejemplo, en el caso de un Rauschenberg, Jasper Johns o Lichtenstein, para no citar sino a artistas superlativos.

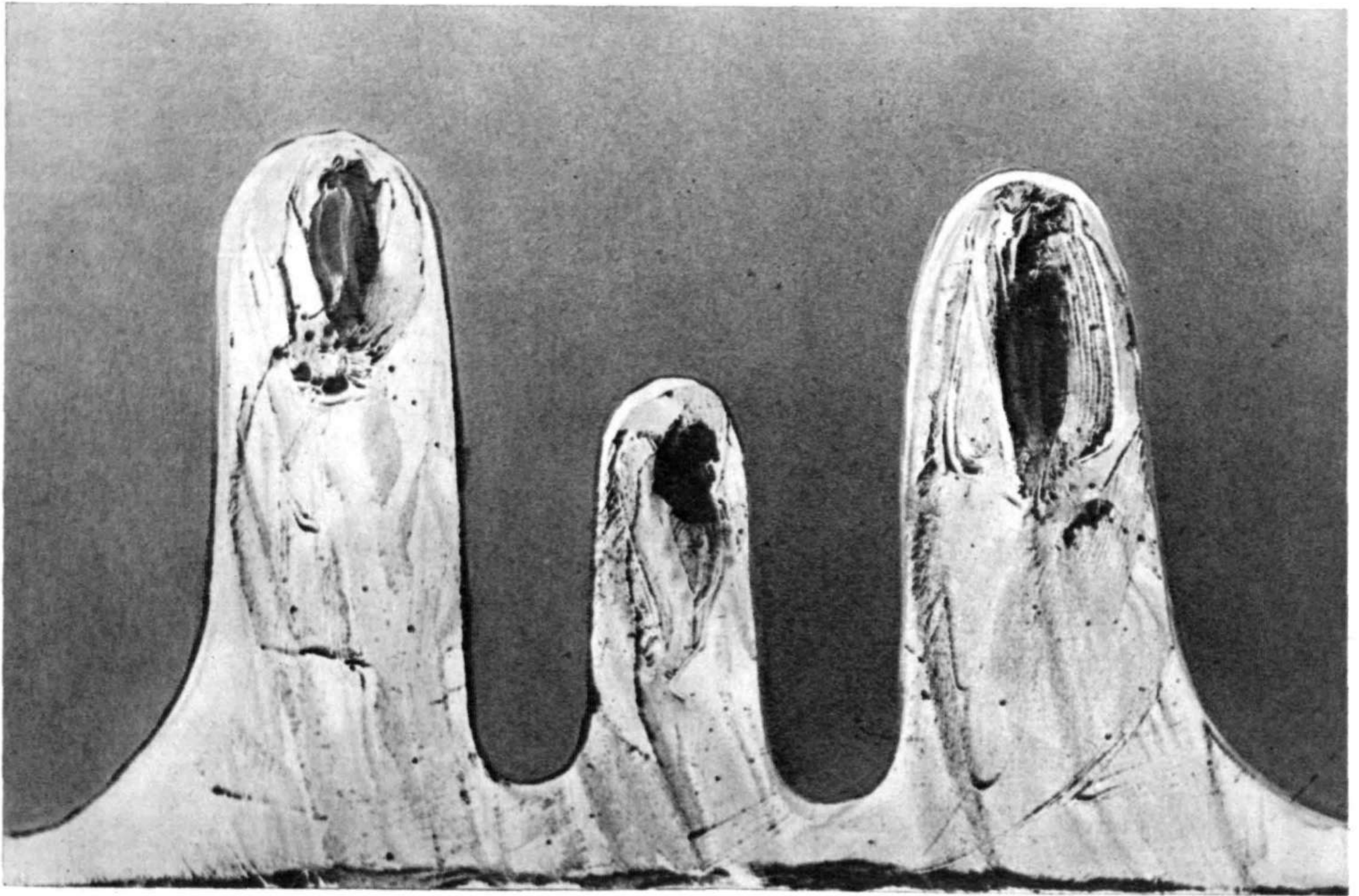
Lo que sucede con Barjola —y aquí veo yo uno de los grandes méritos de su actual obra— es que él se sitúa en esta ambivalencia, en esta paradoja, pues dicha obra se dirige, por igual, tanto a la masa como a la élite. Hablando en términos un tanto fenomenológicos se puede decir que, por un lado, su mensaje en cuanto discurso fáctico es perfectamente legible para un público indiferenciado, aunque éste no llegue a comprender de golpe el fabuloso despliegue pictórico de la obra. Pero ello no obsta para que llegue a la comprensión, si no de todos, por lo menos de una buena parte de los valores artísticos que hay en ella y eso, precisamente, a través del discurso, el cual, en este caso, funciona como un verdadero método estético, como una didascalía, al lado de la mera información.

En cuanto a la élite, o sea, al espectador especializado, culto, la situación es reversible, pues es a través de las valoraciones artísticas como puede llegar a la comprensión del mensaje, en su totalidad o, al menos, en parte, y suscitarle un interés para éste.

Pero un arte «masificante» creó ya lo que se ha dado en llamar la serialización de la imagen y, por cierto, del hombre, que es el héroe de todo esta semiología desarrollada por el popart social. Por esta serialización hay que entender la repetición en un cuadro de una figura idéntica, aunque sea a tamaños variables. El procedimiento de Barjola es distinto. Así, en algunos de sus cuadros, la figura está como prefabricada, perfectamente anónima, pues le faltan sus ingredientes anatómicos. Es como un patrón idéntico en su no-identidad. Este **vacuum** fisonómico crea una cierta atracción enigmática, como todo lo que es indefinible o apenas definible. De ese modo, el patrón puede cubrir toda una infinitud de individuos.

Centrada dentro de estos parámetros, la obra expuesta por Barjola en Biosca responde no sólo a la exigencia de la gran obra de arte, sino, también, a las de las efervescencias que están transformando nuestra sociedad cara al futuro.

CIRILO POPOVICI



## RIESGO Y UNIDAD EN LA PINTURA DE ROMÁN VALLES

Hace ahora algo más de quince años, en un momento crucial para la evolución de su arte, Román Vallés se vio obligado a elegir. Abandonó su anterior pintura en la que intentaba captar, transfigurándola, la realidad natural, e inició la serie de sus movimientos gestuales en pugna. Fue una larga época que culminó en 1963, año en que le pedí que expusiese una selección de esas obras en la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid. Se pudo ver entonces cómo, desde 1955 hasta 1963, lo que Cirlot llamó «la serpiente infinita» de su trazo, iba y revenía sobre él mismo con una pincelada ancha, descascarillada en aguas interiores de profunda emotividad.

Lo curioso de esta pintura gestual era su enemistad hacia toda anarquía. Resultaba además que lo más visible era el encabalgamiento de los trazos y la manera como sinuosas de doble o de triple inflexión se ondulaban en unos ritmos flotantes que parecían aludir a un cielo soñado en movilidad inacabable. Una visión más atenta nos hacía ver por debajo de este contradictoriamente controlado delirio gestual, una inacabable mancha fluctuante, rota en

toda suerte de gradaciones y de degradaciones, con alusión posible a algún paisaje catalán del que se podía conservar el color y el diseminamiento de las formas, pero sin que ninguna de ellas resultase identificable. Era, por tanto, una pintura con dos características muy notables: Que sin ser lo que se ha dado en llamar «figurativa», no se perdía en ella la emoción de la naturaleza y que no se limitaba al empleo de una sola de las posibles modalidades del arte no imitativo, sino que fundía en síntesis inseparable una ilimitada mancha fluctuante (eso que impropriamente se considera como un programático «informalismo»), que era técnicamente especialista en el sentido de captar la apertura fluyente de un espacio bidimensional, y una estructura gestual mucho más nerviosa, pero nunca anárquica, sino sometida a las más rigurosas leyes de la composición clásica.

En el largo período de ocho años recién recordado, durante el cual la serie más calma fue la verde y la más embebida en ansiedad la roja, de más entreverados trazos, Román Vallés había aportado una posibilidad nueva a la

abstracción española, posibilidad que ha sido luego reelaborada sin negar su filiación por otros muchos artistas en nuestro país, pero no renunciaba al mismo tiempo a ninguna de sus conquistas anteriores, ni en lo que a la factura se refiere, ni mucho menos en el contacto, aunque ahora no fuese identificable, con la realidad circundante. Había en ello el riesgo que hay siempre que se queman las naves, pero se salvaba, no obstante, la unidad, dado que Román Vallés por medida, distinción y educación es enemigo de todo cambio brusco. Probablemente se planteó con seriedad su problema y llegó a la conclusión de que si aludía directamente al paisaje en sus lienzos, la Naturaleza en cuanto tal, aunque no en cuanto forma, huía a la estricta valoración plástica, pero que si se decidía a eliminarla, la obra seguiría siendo un vehículo que le permitía a un ser humano —el pintor Román Vallés— comunicarse con otro ser humano —el espectador—, pero con un desentendimiento de las realidades que le interesan al hombre de la calle y al cual Román Vallés se cree obligado por espíritu de servicio y por ideología. De ahí que su primera aventura abstracta mantuviese sugerencias reales, pero sin que el artista pensase que habría de constituir su investigación única.

Recién terminada su antes recordada exposición en el Ateneo madrileño, inició Román Vallés una nueva etapa. Era el momento de triunfo del «pop-art», pero esa modalidad artística aludía hasta entonces a las realidades que más podían interesar al hombre inglés o al norteamericano, pero no al español. Román Vallés quemó entonces por segunda vez sus naves, pero lo hizo también sin renunciar por segunda vez a ninguna de sus anteriores conquistas. Intentó un nuevo «pop» a la española, con recuerdos enternecidos del mil novecientos barcelonés, y con figuras humanas no agresivas, sino delicadísimamente sutiles. Varios rostros humanos podían aparecer encolados sobre una tela, pero los trazos gestuales en pugna continuarían con su ritmo y amplitud el de una cabellera femenina o el de un peñasco sobre el que se alzaba una bañista. El objeto encolado se integraba así totalmente en la obra pintada y se convertía en soporte sobre el que el pigmento transparente corría con aligera levedad.

Cuando Román Vallés termina una de sus investigaciones no la repite nunca. De ahí que en esta última quincena del año 1970 y en la primera del 71 nos haya ofrecido de nuevo en la Sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid una muestra que recoge sus más recientes experiencias. Aparentemente, Román Vallés quema en ella sus naves por tercera vez, pero por debajo de ese incendio sigue latiendo todo cuanto constituyó la gloria de su pintura en sus tres más definidas etapas anteriores. Ahora los trazos gestuales en pugna, en vez de ir y revenir sobre ellos mismos, se extienden en escamas paralelas y contiguas. El conjunto de los trazos se ordena así en gigantescas superformas, pero la factura, aunque la pincelada aparezca menos embebida en materia, sigue siendo la misma que en las etapas anteriores. Las sinuosas de doble o de triple inflexión en las que antes se organizaba cada uno de los larguísimos trazos, han sido «transferidas» ahora a la delimitación de cada una de las formas que emergen las más de las veces desde el margen inferior del lienzo y se recortan contra una zona superior aparentemente neutra, pero tan estudiada (en su calidad de

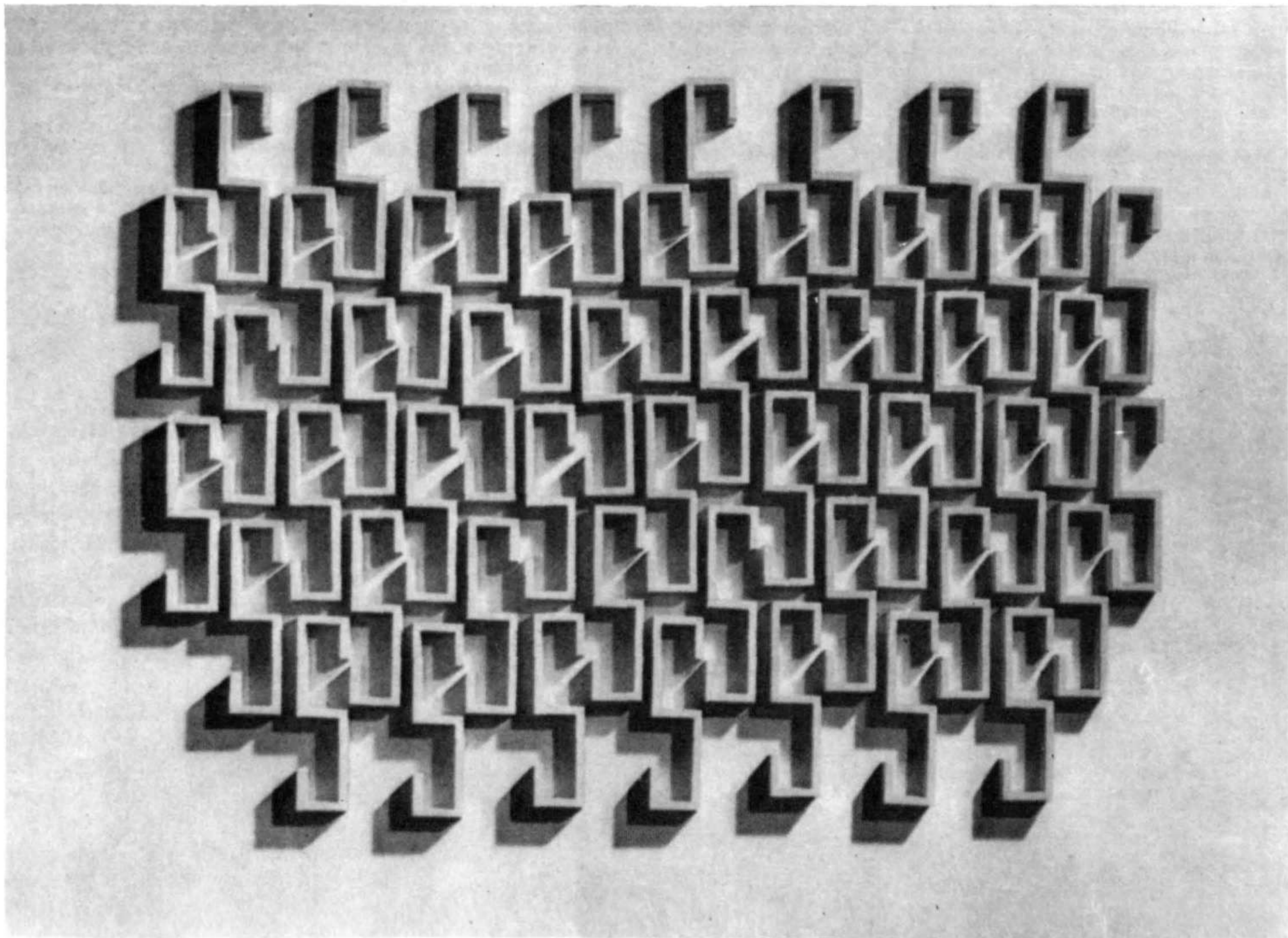
contrapeso de la anterior) como esta misma. La alusión a la Naturaleza aparece ahora en estos lienzos en una tercera variante. Primero fue como sugerencia no identificable. Luego como encolado de fragmentos de tarjetas postales o viejas revistas. Ahora con alusión en muchas de estas formas a una palpación fisiológica, a una especie de ojo atónito que nos mira desde lo alto de una montaña, o como cabeza esquematizada pero con un trasfondo expresionista cuya violencia se vela con esa clásica medida que sabe aportar Román Vallés incluso a su creación más hiriente.

Si hay algo que pueda ser llamado de verdad nueva figuración, dicho «algo» se encuentra en estos lienzos que Román Vallés acaba de exponer en Madrid. La mayor parte de las veces, la «nueva figuración» no es más que un cajón de sastre en el que cabe toda aquella pintura que sea un poco disuelta en la ordenación de sus formas, y en la que la Naturaleza se halle un tanto transfigurada, pero casi nunca en exceso. Esa manera de pintar, aunque se llame neofigurativa, constituye un retroceso no sólo respecto a la abstracción, sino en muchas ocasiones respecto al fauvismo y al cubismo, movimientos ambos con más de sesenta años de vida. Hay, en cambio, otra nueva figuración que es la legítima, consistente en incorporar todas las conquistas de la abstracción a unos lienzos en los que las formas tienen unos encabalgamientos que pueden aludir de manera no muy netamente identificable, pero sí suficiente, a seres o cosas. Esta nueva figuración es la que alcanza una de sus más hermosas cimas actuales en la exposición a la que va dedicada esta nota. Román Vallés aceptó toda su experiencia anterior y no modificó ni la calidad de su materia ni la manera de aplicarla en trazos largos y ágiles sobre el soporte. Lo único nuevo está en hacer más ceñida esta aplicación, en usar las antes recordadas delimitaciones muy netas y en hacer todavía más inaprensible su clásico color infinitamente compuesto, con multitud de degradaciones de verdes, rojos o azules en la forma autosuficiente que protagoniza el cuadro, pero con un solo color nítido y exquisito las más de las veces en su trasfondo.

En la presentación de la exposición, Luis Monreal Agustí ha dicho que en estos lienzos, pintados por Román Vallés en su casa solariega de Teyá, en las proximidades de Barcelona, «las concreciones formales apuntadas durante los dos años precedentes han dado paso a ambiciosos esquemas compositivos que se nutren de los ensayos anteriores». Juan Eduardo Cirlot afirmó por su parte, en el poema que dedicó a estas nuevas obras, que «no puede hablarse de nada que esté fuera de un nada que finge ser algo». Yo me limitaré a añadir que si en 1960 escribí que los trazos gestuales en pugna de Román Vallés sugerían un paisaje inexistente, es decir, algo que podía vivir en la realidad palpable y no en la de las formas inventadas, ahora, en 1970, vuelve Román Vallés, tras una larga evolución en espiral, a ofrecernos otra vez realidades palpables e incluso audibles en la gesticulación de algún rostro, pero nuevas totalmente en el entronque de las formas, aunque sigan siendo siempre los mismos el refinamiento y la sabiduría de oficio que caracterizan a este pintor tan consciente de sus deberes y de sus posibilidades evolutivas.

CARLOS AREAN

# ESTUARDO MALDONADO



*ESTRUCTURA 30/RELIEVE EN MADERA POLICROMADA/1970.*

Inaugurada en diciembre de 1970, la exposición de Estuardo Maldonado ha entrado con el año en los salones del Museo Español de Arte Contemporáneo, y quizá se den pocas exposiciones en la plástica actual para iniciar un nuevo derrotero de 365 días, pues pocos artistas como Maldonado transmiten de una manera íntegra y absoluta la sensación de que nos encontramos en una época en la que cada momento es totalmente distinto del anterior, en la que el tiempo cambia y, con él, las estructuras sociales y culturales de una forma que apenas podemos concebir.

Estuardo Maldonado nació en Pintag (Ecuador) en 1930, trabaja y reside en Roma, presentándose, con frecuencia, en exposiciones individuales o colectivas por todo el mundo. En España expuso por primera vez en la primera Muestra Internacional de Grabado y Litografía celebrada en Barcelona en 1969, y en el mismo año obtuvo el premio de pintura de la segunda Bienal del Deporte en las Bellas Artes celebrada en Madrid. Posteriormente, en 1970, presentó en la

galería Sen una exposición en la que se vinculaban, por una parte, los aspectos tradicionales de su obra en la utilización de los mitos solares y lunares de su antigua civilización y el recuerdo de las perdidas figuras de la historia inca, al lado de las cuales ofrecía unas experiencias modulares que entraban dentro de lo que de manera más exigente y avanzada podemos entender por pintura en nuestro mundo.

En esta dimensión, y en este sentido, se afirma la manera de hacer de Estuardo Maldonado, que emplea para la mayoría de sus realizaciones el signo incaico de la vida y la muerte estilizado y convertido en una forma arquetipo, reflejo del devenir del ser y de la muerte que, anclado en sus orígenes culturales y en sus creencias ancestrales, le sirve para afirmarse en la primera línea de la experiencia plástica y de cara a un futuro cada vez más inminente.

Pocas veces se ve un pintor de fisonomía más acusadamente tradicional y que, al mismo tiempo, interprete con tanto acierto lo que debe ser la plástica en nuestra civiliza-

ción y en el inmediato porvenir. Su obra, que en el entretenerse de las distintas concepciones del símbolo evoca perdidas artesanías y olvidadas historias, se inserta a la vez en nuestro tiempo con una riqueza expresiva y una elocuencia, con una limpieza en la ejecución de la forma que no sólo hace su exposición un sorprendente espectáculo, sino que aclara una gran cantidad de ideas sobre los derroteros del arte y sobre la propia naturaleza de nuestras sociedades y culturas.

La utilización del símbolo permite a Estuardo Maldonado unas creaciones en acero inoxidable y en madera policromada en las que, como en los mejores momentos de los pintores barrocos, la luz y el aire vuelven a ser intérpretes fundamentales de la aventura pictórica. Sobre sus formas, unas veces estáticas, otras intercambiables y por tanto susceptibles de una gran cantidad de modulaciones y de adopciones de apariencia, Maldonado vuelca lo que es más difícil encontrar en un artista de nuestro tiempo, un sentido absoluto del presente de una manera total, en la que operan la toma de conciencia del pasado por oscuro e incomprensible que éste sea y la vocación del futuro por más problemas que éste plantee.

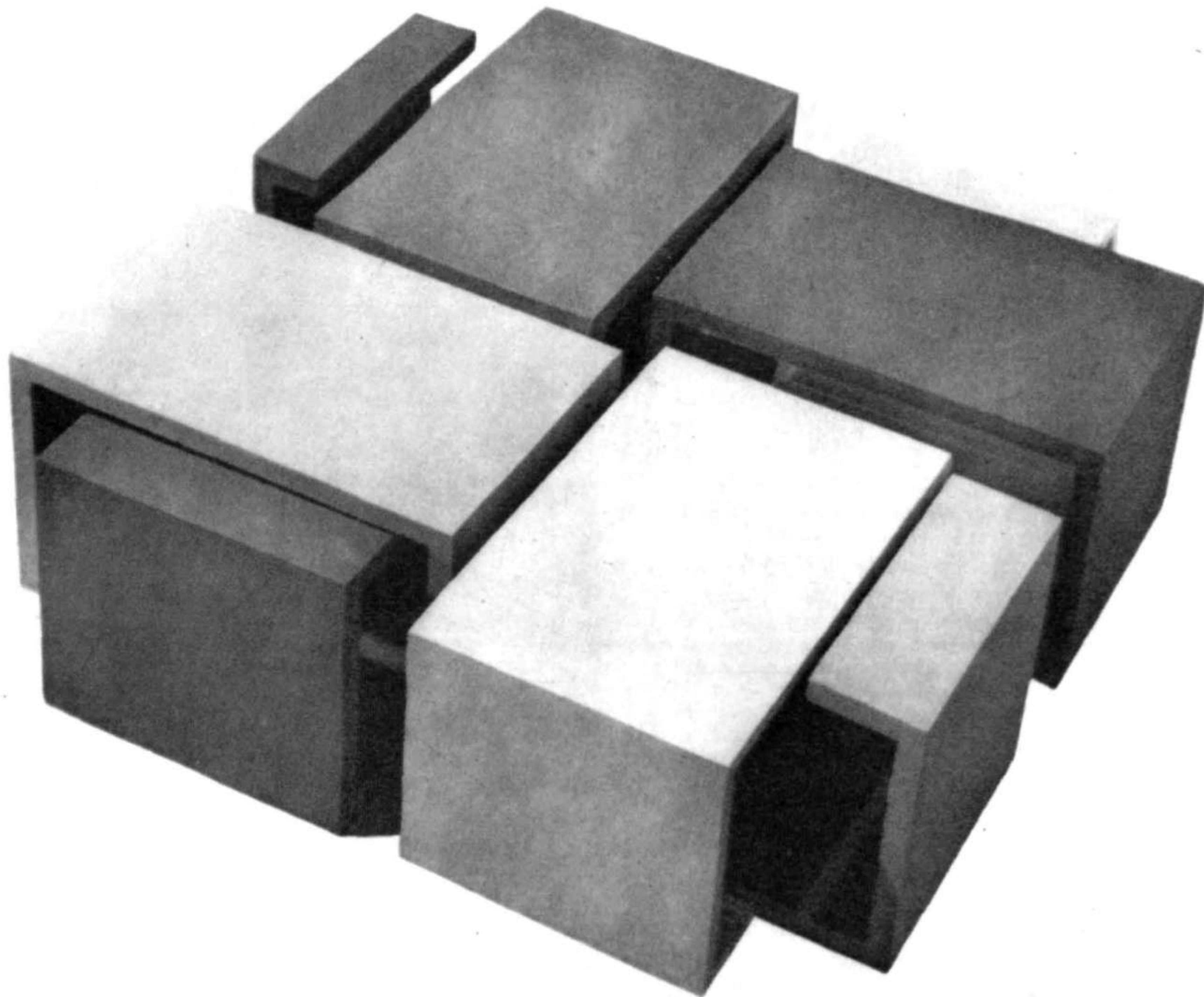
Ante la pintura de Estuardo Maldonado, desplegada

espacialmente o, como en el caso de los módulos llamados «supercomponibles», susceptibles de adoptar multitud de formas y de ofrecernos una gran variedad de presencias en el espacio, vale tomar conciencia de que el arte, el realmente actual, ha trascendido ya las diferencias entre la pintura y la escultura para afirmarse como experiencia plástica de carácter total, en la que vamos a un arte de objetos y de módulos, de permutaciones y de intercambios válidos entre los distintos elementos que componen los factores básicos de la realidad artística; a esto responden sus composiciones y sus estructuras, la belleza extraordinaria de sus obras de acero inoxidable que se alzan como columnas intercambiables, afirmándose en una proporción y un equilibrio nuevos, más allá de los conceptos tradicionales de espacio y forma.

Dediquemos, por último, el elogio que merece el excepcional montaje con que la exposición se ha ofrecido en el Museo Español de Arte Contemporáneo, que tan buenas realizaciones nos está ofreciendo, abriendo sus salas como un libro del que las mentes claras, las que no se aferran a preconceptos y prejuicios, tienen mucho y muy bueno que aprender.

RAUL CHAVARRI

MODULO 30/MADERA POLICROMADA DE LA SERIE "LOS SUPERCOMPONIBLES"/1968.





# MARIA VICTORIA DE LA FUENTE. OCHO AÑOS DESPUES

Hace ocho años, en mayo de 1962, María Victoria de la Fuente hizo su primera exposición individual: en el Ateneo de Madrid. Para muchos —la mayoría— de los críticos, se trataba de un nombre nuevo, una cara nueva, una obra pictórica con la cual se enfrentaban —nos enfrentábamos— por primera vez. Dos meses después, reunidos para fallar el premio de la Crítica, discernido entre los expositores de la Sala del Prado —la sala de los jóvenes—, lo hacíamos recaer sobre esta muchacha gallega —de Vigo—, a quien muchos —yo entre ellos— conocimos personalmente ese mismo día.

Desde entonces, María Victoria es una pintora que trabaja en Madrid, que expone en muestras colectivas, que gana medallas, premios y becas con la suficiente regularidad y constancia como para no dejar caducar sus credenciales de pintora en activo, como para que uno, también, se quede atónito cuando alguien —tal vez ella misma— le hace notar que ésta de la galería Biosca, celebrada en diciembre de 1970, es realmente su segunda exposición.

Menciono el hecho, porque entre tanta carrera desenfrenada, tanta improvisación, tanta alegría como se lleva en nuestro tiempo, me parece ejemplar. Y no es que yo, como espectador de arte y admirador incondicional —lo confieso de entrada— de su pintura, le aconseje

*UN PERSONAJE LLAMADO INES.*



que tarde otros ocho años en volver a dejarse ver. No. Su obra ha alcanzado ya una madurez que requiere más continuamente esa confrontación del artista consigo mismo que supone la exposición, en la cual los cuadros dejan de ser suyos para ser de los demás.

Los cuadros en una exposición, como los poemas en un libro, no son ya piezas unitarias, sino —si el pintor o el poeta es auténtico— componentes de un mundo, un segundo mundo, que ha requerido, además de la creación, la visión del contemplador para realizarse en plenitud.

El salto temporal ha sido lo suficientemente dilatado como para permitir comparaciones de las cuales sacar consecuencias. A mi juicio —y me parece importante señalarlo—, en la trayectoria pictórica de María Victoria de la Fuente no ha habido cambio, sino evolución. Evolución muy perceptible, eso sí, por cuanto la pintora, en su hacer callado del estudio —salvo esporádicas apariciones en muestras colectivas, como apuntábamos— nos ha escamoteado algunos de los eslabones de la cadena, cuya configuración por otra parte, y sin esfuerzos, se puede adivinar.

María Victoria de la Fuente aparecía en su exposición inicial como una pintora muy pintora. Quiero decir: como una artista que expresaba su visión del mundo con elementos pura y exclusivamente plásticos —color y materia sobre todo—, sin aditamentos de otras artes, otras filosofías, otros sueños. Sigue siendo así. En sus cuadros recientes, lo primero que nos reclama la atención es la sabia, la sutil disposición de la pasta sobre el lienzo, el color personalísimo y, por supuesto, el dibujo y la composición.

Ahora bien, la visión de la artista se ha profundizado. Los elementos con que se expresa son los mismos, pero como resulta que ahora ella ve más, también comunica más. Antes era como si se quedara en la superficie opaca de

las cosas. Ahora las cosas se le han hecho transparentes, le han dejado ver su adentro. El mundo, para ella, no es ya «un mundo de solas superficies sin misterio», para emplear la célebre expresión de Alain Robbe-Grillet, sino un mundo lleno de sugerencias y significaciones. Pero de sugerencias y significaciones no enteramente aprehensibles, sino simplemente adivinables, huidizas cuando se cree tenerlas a mano; en una palabra: un mundo lleno de misterios.

Hay misterio en los cuadros de María Victoria de la Fuente. Señal de que los puros elementos plásticos, indudables, han sido trascendidos; han escapado a los límites del oficio dominante y han entrado de lleno en el ámbito del arte.

Podría parecer en contradicción con lo que decimos el hecho de que los objetos de estos cuadros de 1970 se configuren con mayor bulto, sean más reconocibles, que en los de 1962. Lo primero que anotamos, sobre el mismo catálogo, ante la nueva manera de hacer de la artista fue, efectivamente, lo siguiente: «es como si al cristal translúcido o empañado a través del que miraba antes se le hubiese limpiado el vaho. Las formas se concretan, se acercan, pero no llegan a ser como las formas naturales; queda la imprecisión del diseño, la esquematización de los planos, la borrosidad de los perfiles, nunca netos, porque entre ellas —las formas— y el espectador queda la interpretación de la artista, que no busca retratar el mundo, sino conseguir valores plásticos». Pero ello, con ser así, no apaga el latido del misterio, expresado en esa aludida borrosidad, en la manera —composición, dibujo— de hacer flotar los objetos dentro de un ámbito de color que nadie podrá asegurar haber visto en otra parte.

Cuadros figurativos son los de María Victoria de la Fuente —o, para ser más exactos, neofigurativos—, pero sin anécdota. Es el mundo de las formas el que interesa a esta pintora: una figura, unos



LA TARDE.

cachorros; situada aquélla en una determinada postura o éstos en un especial agrupamiento. Obras como «La tarde» o «Desde mi balcón» no llevan en sí un mensaje de melancolía —a pesar de las hojas difuminadas a través de los vidrios, a pesar del exacto reflejo que representan de la decadencia del día—, sino la concreta captación de la coloración y vaguedad de formas que se produce en un determinado momento por leyes físicas, si bien,

como decimos, interpretadas estéticamente. Si esta pintura se puede calificar, pues, de poética, es por su entrañada belleza, conseguida por la armoniosa combinación de elementos puramente plásticos, no por alusiones directas a sentimientos o estados de ánimo.

Personalmente he tenido la impresión de que, en estos cuadros, María Victoria se muestra más ella misma que en anteriores ocasiones.

M. GARCIA-VIÑO

# JOSE MARIA DE LABRA

La actitud de curiosidad profunda ante las cosas, los objetos y los sucesos cotidianos, no es algo que pierda fuerza con el paso del tiempo, antes bien, con su transcurrir se acrecienta y se hace más penetrante, más agudo.

El pintor José María de Labra ya era un curioso de todo cuanto había en la superficie de la Tierra, de todo cuanto habita el interior de ella y de los seres que la pueblan en 1953, cuando tuvo lugar la primera exposición de arte abstracto en la librería Fernando Fe, de Madrid.

Y ahora, en 1970, José María de Labra sigue manteniendo vivo y coleando su talante de buscador artístico y humano, y en medida muy personal, de pionero de la vertiente abstracta geométrica, una de las más puras y líricas de la tendencia. Y eso que su síntesis, la coherencia de elementos expresivos, la intencionalidad, etcétera, ya estaba adoptada e impulsada por ese primer motor de su curiosidad entonces, en 1953.

Cuando José María de Labra, hace muy pocas temporadas, expuso de nuevo en Madrid, después de haber permanecido en otros quehaceres varios años, guardábamos de sus trabajos anteriores un recuerdo limpio y un recuerdo cercano de sus dibujos, de los retratos de seres vivos o ausentes —personajes preferidos siempre por él— de corte figurativo.

En el momento de su reaparición, final del período abstracto (realmente la moda abstracta había fenecido el curso artístico anterior), sus pinturas no nos interesaron.

Los esquemas constructivos nos parecieron torpes. Los conjuntos carecían de un mínimo de interiorización. El color como abandonado, desvalido. (Labra utiliza colores más insinuados que pronunciados, para conseguir que la mente del contemplador catalice, con los datos que él la proporciona, una sensación intelectual, y hasta cierto punto física, de espacio libre, de espacio infinito, aunque ese espacio se encuentre limitado por la forma rectangular y esté quieto en el plano.)

Quizá esta torpeza advertida por nuestra curiosidad crítica era simple consecuencia de la inercia profesionalmente pictórica de José María de Labra, en una pequeña parte, y en gran parte a la capacidad saturada de abstracciones, más o menos útiles, más o menos viables, a que estaba sometida nuestra facultad de observación y fruición artísticas.

Lo cierto es que al pronunciar mentalmente o leer el nombre de Labra se producía una asociación inconsciente. Y la imagen que se fijaba en la conciencia era la de sus dibujos de corte figurativo, a los que antes hemos aludido, la de alguna ilustración para libros de poesía, pero no la del pintor José María de Labra (La Coruña, 1925), incluido por el crítico C. A. Areán dentro de la tendencia constructivista, y de quien decía en su libro *Veinte años de pintura de vanguardia en España* (1961), que dentro de la evolución cumplida por Labra podían distinguirse ya cuatro etapas.

Como la palabra dicha con naturalidad pero con sabiduría, con sencillez pero con la autoridad que da el haber trabajado mucho, y pronunciada dentro, claro está, del lenguaje plástico o artístico en general, siempre termina por imponerse, la mayor parte de las veces por su valor profundo y decantado, otras por estas dos virtudes y por su originalidad no buscada como fin en sí mismo, no es de extrañar que nosotros hayamos redescubierto a José María de Labra como artista en su última exposición madrileña, justo en el momento, creemos, de una rotunda madurez expresiva y humana.

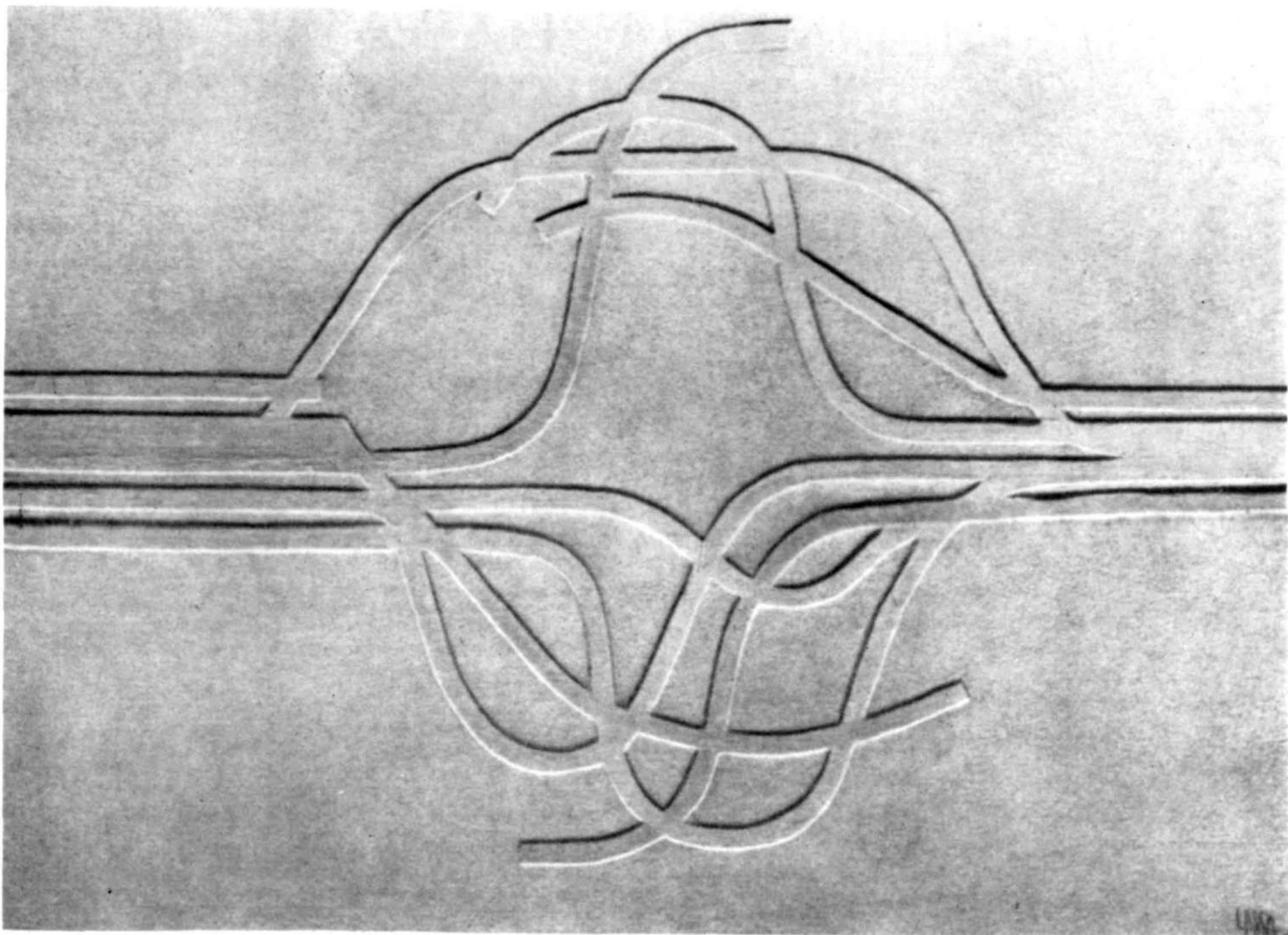
Quizá lo que rompió la incomunicación, lo que nos ayudó a dar el primer paso favorable hacia este artista fue la presencia de varios retratos figurativos de personajes preferidos por Labra.

Lo inconsciente y lo evidente, lo real, se unieron en el plano de la conciencia y el recuerdo se atenuó, se neutralizó, dejándonos en libertad, en una libertad indefensa.

Ahora estábamos frente al pintor, no frente a su recuerdo.

La abstracción geométrica no ofrece asideros sensibles a quien entra en una galería de arte y deja tras de sí bullicio e imágenes agolpadas. Es necesaria una ascesis previa para poder mirar el universo estricto de un polígono. Es imprescindible subir un escalón del pensamiento; inevitable ver, ayudado por la intuición o a cuerpo limpio, la existencia poligonal en una mano, un ojo, un árbol, el perfil de una nube, etc., para poderlo contemplar luego en su ardientemente fría presencia.

Labra sabe muy bien estos ires y venires, este tiempo para aturdirse y este tiempo para contemplar, y él los produce conscientemente para el espectador, no para su espectador —lo que sería buscar la moda—. Labra confía



*DISGRESION.*

en la comunicación, aunque duda y teme no terminar de ser comprendido por los pasantes.

Es curiosa su despreocupación por la originalidad. Labra había utilizado anteriormente cuerdas, arenas, esmeriles, puntos de apoyo metálicos (vulgo clavos) y algunos otros recursos matéricos con fe de bautismo acreditada de sobra. Como en el caso de algún maestro de la figuración expresiva, Labra no abjura de su uso, no fía la bondad de su trabajo en algo que es necesario pero no fundamental. Labra cree acertadamente que una palabra puede recuperar o adquirir un significado nuevo merced a un acento, a una leve apoyatura al entonar. Labra busca su estilo en un lugar que se encuentra fuera de sus cuidadosas, de sus perfectas construcciones geométricas, aunque todas indiquen, mejor dicho, apunten hacia ese lugar.

José María de Labra tiene en cuenta el espacio tiempo; considera el volumen como algo secundario, pero lo sugiere; juega con los efectos que produce la luz sobre el plano para indicar un dinamismo de lo estático; convierte al espacio, a su sugerencia por medio del color, en parte integrante de la obra; descubre formas naturales,

reales, a partir de un esquema, invierte el proceso normal, por lo tanto, para recalcar mejor su intencionalidad. Porque José María de Labra es un artista (poeta = poeta = poiesis), que indudablemente busca un equilibrio entre vida, pensamiento, trascendencia, técnica y belleza. Y de este conjunto prefiere el todo a una sola de sus partes; intenta que el todo conviva dentro de su trabajo.

Estos pocos datos que doy, datos generales, estoy seguro que han acompañado siempre a Labra (aunque nosotros no hayamos sido capaces de percibirlo). En Labra, como en todo artista, se dan unas constantes que vistas desde fuera se llaman estilo y vistas desde dentro conforman un mundo, un sentido del vivir.

Un artista gasta su existir en analizar estos componentes que él advierte como constantes de su obra. Comprueba que de los entrecruzamientos, de las convergencias, de los retrocesos, puede resultar un camino personal, universal por humano y por esto mismo posible para comprenderse con los demás seres vivientes.

ADOLFO CASTAÑO

# EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

*Por la Comisaría General de Exposiciones, el año de 1970 se ha cerrado en Madrid con un extraordinario conjunto de arte italiano novecentista, de la colección Mattioli, de Milán, y una serie de sucesivas exposiciones individuales en la que es pertinente comentar las de Francisco Peinado, Isabel Pons y Fernando Delapiente.*

## FRANCISCO PEINADO

Nació en Málaga en 1941. De 1952 a 1963 residió en Brasil donde estudiaría en la Escuela de Bellas Artes de Sao Paulo. Desde 1963 se encuentra y trabaja en Málaga.

Bien joven aún, Francisco Peinado revela ser muy fuerte y sólida personalidad del arte contemporáneo español. Personalidad valdiera por demás, aunque quizá sea ahora cuando su nombradía adquiera la dimensión que sin duda merece. En 1964 y 1966 había ya expuesto en Madrid y participado en la Bienal de Venecia. En 1969 volvía a vérselo en Madrid y figuraba en la Bienal de Sao Paulo. Antes de exponer en 1970, su obra había sido mostrada en Nueva York, Johannesburgo, Darmstadt, Barcelona y en el Museo de Arte Moderno de Rijeka (Yugoslavia). Sin duda no era un desconocido; pero no se sacan las cosas de quicio, al suponer que esta su última salida a la luz pública ha de tener trascendencia decisiva para el justo y



mejor nombre de su arte. Si son completas mis noticias, el aplauso ha sido unánime; tan unánime, casi, como la general y cálida sorpresa de los muchos que le desconocían. No es arriesgado creerle a partir de ahora en el ámbito donde situar los mejores valores jóvenes de la pintura actual en España.

Francisco Peinado pinta con superlativa eficacia. Más que diestro, gobierna archiconsiente los resortes de un oficio nunca dispuesto a dejar nada a medias. Sin pereza alguna, decidido a no menospreciar un solo milímetro cuadrado del lienzo sin dedicarle escrupulosa atención. Francisco Peinado tiene arrestos de pulquísimo primitivo, mas con un universo mental en nada comparable al del piadoso siglo xv. Con introvertido intimismo se regodea en toda la amplia problemática con que intrinca su visión y hacer pictóricos. Se ensimisma sin labilidad alguna que le haga olvidar ni la más nimia textura, el contexto compositivo, la gama emocional, cromática, que en tal contexto importa; así como la neta fijación de unos caracterizados contornos, de móvil y ondulada blandura, quién sabe si a la vez celulares y viscerales. Cubre la epidermis de muchas de sus formas con delgadísimos filamentos capilares, activos, animados de microscópica y orgánica vivacidad. Sobre todo ocurre así en sus misteriosos y oníricos dibujos. La factura de este extraño y personal pintor siente morboso regusto en lo dimensionalmente ínfimo, pero jamás sin que la grandeza del todo propuesto pierda un ápice de su propósito de configurarse con la mayor de las evidencias en la intrincada plenitud compositiva en que se empeña el pintor. Hasta el más pequeño acto pictórico del hacer comprometido con lo, para muchos, insignificante, es consecuente con la esotérica lucubración del artista.

Peinado practica una cierta especie de surrealismo, en nada parecido a la frigidéz académico-linealista de los Salvador Dalí y René Magritte. Naturalmente, más cerca deambula en el entorno de los Max Ernst y Kurt Seligmann, aunque su tan concreto temperamento rara vez les roce y nunca les imite. Freudiano al colmo, la poderosa garra pictórica de Peinado brota de la cloaca misma del subconsciente sumido en la tiniebla de la libido. Brota, liberada toda represión, y es tal la libertad expresiva de las formas que procrea, que rara vez queda nada oculto para la intuición del espectador que indaga lo representado, tras el primer deslumbramiento de lo incontable bien pintado.

## ISABEL PONS

De 1925 a 1930 estudió pintura y dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Profesora de Grabado en el Instituto de Bellas Artes de Río de Janeiro y perteneciente al Consejo del Patrimonio Artístico del Estado de Guanabara, Isabel Pons goza de un prestigio internacional que sólo a un necio se le ocurriría poner en cuarentena. La crítica de arte española escogió su obra entre las nueve mejores exposiciones de 1961. Ha expuesto en Méjico, Brasil, Italia, Polonia, Venezuela, Chile, Suecia, Argentina, Angola, Portugal, Yugoslavia, Ecuador, Perú, Alemania, Israel, Suiza, Australia, Estados Unidos, Japón, Bélgica, Holanda, Francia, Austria, Inglaterra, Puerto Rico.

*GUERRERO|DIBUJO A PLUMA|1970.*

La han seguido por todas partes los bien ganados elogios. Es una de las primerísimas figuras del grabado en el mundo. Aun muy sabido esto, debía repetirse aquí.

Isabel Pons es fehaciente portavoz de los hallazgos sorprendentes con que nuestro siglo ha enriquecido la sintaxis y expresividad del grabado, disconforme ya con la antigua y sola misión de representar o narrar, de ilustrar. Disconforme con ser simple medio —de calidades propias— con que multiplicar el dibujo, las invenciones gráficas, descriptivas.

Con maestros cual Isabel Pons, el grabado se ha apropiado de posibilidades plásticas que se creían exclusivas de la pintura. El grabado ha contribuido como pocas técnicas a la elaboración de la nueva semántica en que nuestra centuria se dijese, no ya con lenguaje propio, sino con un idioma del todo inédito. Porque una Humanidad inédita se tiene que alumbrar, dada su hoy inusitada capacidad de acción técnica y científica. Porque la óptica y el hacer de los tiempos pasados pertenecían a un mundo ciertamente de dinámica limitadísima, comparado con la trepidación presente. Comparado con la ampliadísima capacidad dinámica de ver —de inteligir, percibir y sentir— con que se arrollan realidades que nunca antes se pudieron creer cotidianas para el hombre.

En el arte de Isabel Pons irrumpe por completo el neohumanismo que, por inesperado e insospechable, se pensó deshumanizante. Que se temió tal, sumándose a los sentimientos de angustia que colearían desde los finales del epigonal, precursor, revolucionario y procreador siglo XIX, soñador de odiseas lunares y submarinas. Isabel Pons no centra lo humano en lo antropomórfico. No categoriza la forma por su condición de «natural». Isabel Pons, como en tantos y tantos logrados hallazgos e intentos frustrados del arte del noventa y cinco, anima materias. La Materia de que el Cosmos está hecho e hizo posible la encarnación de espíritu e inteligencia.

En Isabel Pons se trata de poner mente en la materia. De ver la mente en lo material. Porque ya la única gran hermosura concebible no es la forma humana. Porque, cuando el hombre está a un paso de emprenderla con los espacios siderales, ya no necesita de formales, ingenuos y narcisistas antropocentrismos. Porque, cuando mejor que nunca se puede rendir estremecido homenaje a Fidias y Miguel Ángel, su psiquismo exploratorio requiere el nuevo espectáculo de lo que nunca se quiso, ni se pudo, acariciar con los ojos que son parte visible del visual cerebro humano. Con otros muchos trata Isabel Pons de alcanzar esto. En muchos, en manierismos y retóricas, se frustra este anhelo neohumanista. En Isabel Pons, no.

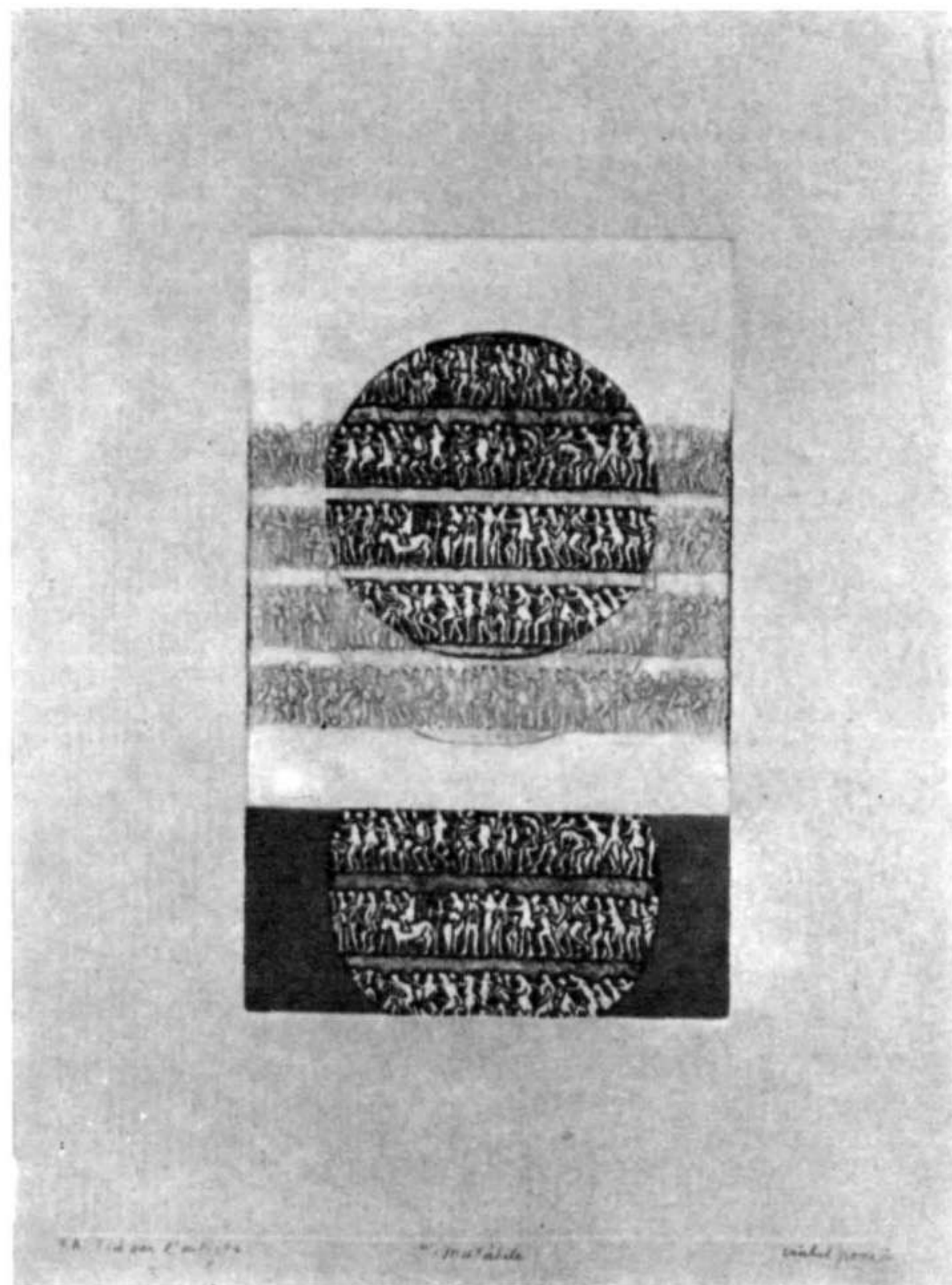
Por eso, a pesar de la irónica gracia con que se comporta, no nos resulta lo más sugestivo cuanto de antropomórfico o «natural» aparece en este o el otro grabado de Isabel Pons. Da lo mismo que sea navideña estampa para 1970 —con calcadas reminiscencias medievales y astronautas—, que la promiscuidad o la degeneración de las reatas de «Hippies sobre ascuas». Sabe Isabel Pons habérselas con el homúnculo arracimado, gregario, en cueros. Minúsculo. Significante de los absurdos y miserias morales, biológicas, en que todavía nos podemos pervertir. Expresivo de lo atrocemente afrodisíaco, con que llenar el terrorífico ocio que regalan las máquinas. De una tarada muchedumbre librada de la roca Tarpeya por médicos y fármacos. Que tiene ojos en la mente para alinearse gozosa donde quiera y, sin embargo, se droga.

No. El moralista debo ser yo. Yo que no soy creador, sino comentarista. Isabel Pons crea. Plasma. Sume tamañas atrocidades en un universo plástico. Da rienda suelta a su peculiar testimonio entreverándolo con tan sabrosas plasticidades que lo tardamos en descubrir quienes ha tiempo perdimos la infancia y, con ella, la capacidad de ver pan en el pan y vino en el vino. De ver a derechas.

No. En realidad yo tampoco soy moralista. Ni lo podré ser desde el día en que la vida me obligara a ser contemplador. Espectador. Sabedor de que no sé nada de cuanto quisiera saber mi psique exploratoria. Ni en Hogarth ni en Brueghel son sus respectivos moralismos los que más nos importan. La letra con sangre entra. No con admoniciones escritas o pintadas. Por eso, Isabel Pons no lanza ninguna admonición a sus «hippies». Los ve. Los sabe. Los conduce en hacinada senda de cuyos principios y fin nada se quiere decir. El ascua que les arde es lo importante.

Y más todavía la belleza del arte de grabar recreada en formas y tintas que manan de la avidez sensorial de la artista. Que emergen a acompasados borbotones, de estampa en estampa, de las humanísimas ansias de no conformarse con lo que durante siglos, artes y hombres pudieron gozar.

El refinamiento de los grabados de Isabel Pons tensa la mirada hasta hacerla táctil. A cada trecho de sus texturas, la visión se hace



MUTABILE.

tembloroso roce. Caricia que jamás se quisiera ver sorprendida. Delicuescente y esteticista. Musicalidad del papel transverbado por las mudables materias y la fineza del color.

## FERNANDO DELAPUENTE

Como en el caso de Isabel Pons ha tiempo que ardía en deseos de hablar de la pintura de Fernando Delapiente. Las circunstancias me impidieron hacerlo hasta hoy. Cuando la crítica no se ejerce con las inaplazables obligaciones que impone la prensa diaria, las cosas pueden acontecer así. Así me ha sucedido con Fernando Delapiente, autor de un arte en ejercicio de algo que no abunda: la antítesis de la pedantería. Sí. La antítesis de la pedantería en una cultura de conceptuosos, conceptistas, sofisticados, pretenciosos, refitoleros, esteticistas y cuanto más se le pueda ocurrir al tan paciente como inteligente lector.

Ante la obra de Fernando Delapiente uno se plantea el problema de ingenuidad. En primer lugar, esa y no otra es la cuestión. Y la de las calificaciones que de ese sustantivo hayan de ser derivadas, directa o indirectamente, en buenas o malas sinonimias.

En un contexto que no se preste a equívocos, a mí nunca me ha importado llamar ingenuo a lo pueril candoroso. Pero imagínese el sentido que tendría aquí esa versión de tal voz, si está clarísimo que Fernando Delapiente no tiene nada de pueril. Ni de inocente,

en sentido peyorativo. Fernando hace ya tiempo que dejó de ser niño. En 1932 ingresaba en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en 1933 viajaba por Italia y en 1935 iba a París.

Fernando Delapiente es un hombre maduro capaz de encandilar con su persona y su pintura a los niños que son lo más hermoso que, de tejas para abajo, puede encantar. Fernando tiene ademanes de gran señor que, después de oírle hablar mucho, recordamos como silencioso. Con ese silencio de que se llena la autenticidad. Esto es, la ingenuidad. Fernando Delapiente es persona entrada en la madurez de la existencia, bien pertrechado para bregar con adultos. Pero en posesión todavía de mucho del candor de la infancia, virtud —fuerza...— esta que algunos enterados han dado en decir como muy propia del artista propiamente dicho.

A Fernando Delapiente le han mirado mis hijos —muy niños aún— no ya con la sorpresa de la coincidencia de un apellido, sino con la reveladora y repentina intuición de que ellos podrían departir sin trabas con la llaneza de su arte. Plenamente convencidos de que el mundo, las casas y las calles, las plazas y avenidas de la ciudad deberían ser así; como Fernando las pinta. Tan llenas de vida. Vacías de gentes. Repletas del rumor de pasos y pregones. Todo habitado por dentro, en la entraña que ha ido configurando todo lo de fuera como debiera ser: los ladrillos, del rojo fulgurante que abriga el ánimo y no quema; los azules, chorreando aventuras celestes en paleta infantil; los ocres de oro, en corona de hada; los verdes, evocando praderas con frescor de esmeralda o con el calor de la rica

alfombra aceitunada donde pueden soñarse desde la flor al minúsculo insecto. Las calles iluminadas con blancura de estatuas y monumentos. El cielo puesto en techumbres de pizarra, como arrancado de los prusias de la mar mediterránea. Sin temblar el pulso con ultramares y bermellones. Festivo el amarillo de cadmio. Alumbrado todo con el radiante y comedido alborozo de un día lleno de fluorescencias lunares. Llenándose de nostalgias al recordar palacios de Medinaceli que ya no existen, Museos de Reproducciones que se fueron con la escayola a otra parte, guardias de circulación que dan paso a un solo coche. Situando en el aledaño del Madrid de las avenidas y los rincones de los Austrias, el de los Borbones de Riofrío, La Granja y Aranjuez.

A la autenticidad —ingenuidad...— de Fernando Delapiente no le ciegan la visión los rascacielos, las inmobiliarias, los «scalextrics», los tráficos mecanizados y las poluciones atmosféricas. Fernando Delapiente impone aquí y allá su señorial urbanidad. No sufre la angustia que todos padecemos implorando que los urbanistas nos den una urbe en que jueguen los niños, canten las aves, vivan los hombres. Una ciudad donde dormiten al sol los ancianos. Candoroso Fra Angélico de rúas, plazuelas y paseos, siempre ignorará que él también habita en el apocalíptico y tecnificado zoo humano.

Por eso, más que nadie los niños serán los más llamados a amar su pintura. El Madrid que ahora nos ha mostrado.

J. DE LA P.



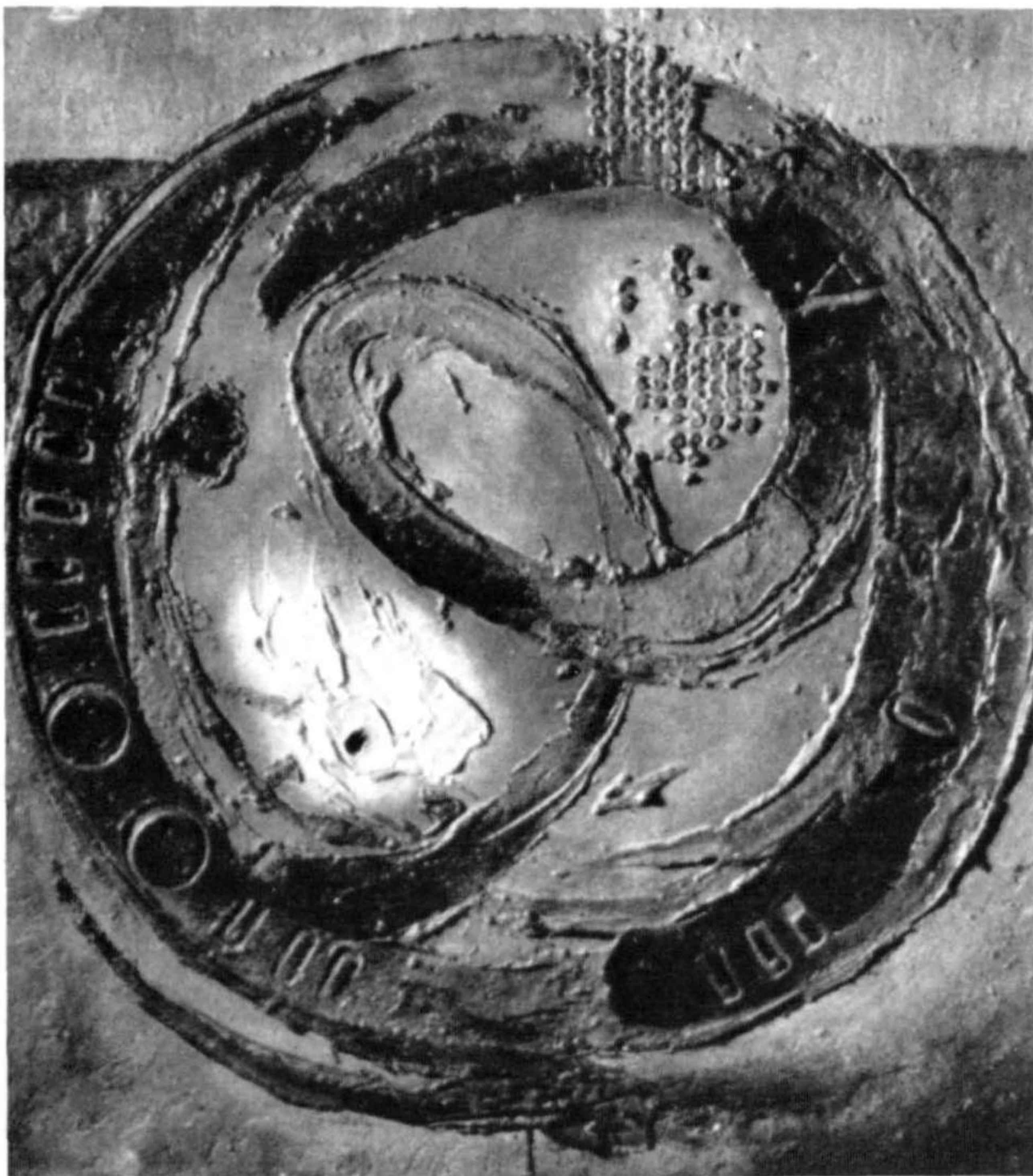


## EXPOSICIONES EN MADRID

Iniciamos con estas Crónicas una nueva sección, en la que se reflejará la actualidad más destacada en las salas de exposiciones y galerías de arte. Cesáreo Rodríguez Aguilera, escritor y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, será nuestro corresponsal en Barcelona. La periodista Juby Bustamante desempeñará igual cometido en Madrid.

Aclaremos que es nuestro propósito ampliar el campo de miras de estas crónicas por toda la geografía hispana, estar presentes en todos los puntos donde late el interés por las bellas artes.

Si hubiera un taquillaje en las galerías de arte como en los cines, no hay duda de que la cifra más alta en entradas la hubiera registrado, a primeros de noviembre, la galería Juana Mordó, con la exposición de José Caballero. Esperado con curiosidad, con el aplauso preparado desde la acera de Villanueva, los grandes medallones, mitad soles, mitad monedas, de Caballero, se llevaron los mejores aplausos, y la afluencia de público pudo colocar el cartel de «no hay billetes» muchas tardes de noviembre. Caballero, ya un clásico de la pintura española, no ha sido la gran «revelación», ni el inesperado descubrimiento del otoño artístico madrileño, pero sí la calidad otra vez refrendada, la materia de nuevo analizada, apasionadamente manejada, con esa mezcla de hondo lirismo y técnica que son su mejor fundamento.



CIRCULO ALEGORICO DE FELIPE IV EN EL PUDRIDERO.



ALCALDE/NUBE CARMESI.

Hay que destacar también la impresionante explosión de surrealismo y nueva figuración con que el visitante se encontraba en el Museo de Arte Contemporáneo y ante los cuadros de Francisco Peinado.

Durán, con un extraordinario dominio del dibujo y una profundidad de tratamiento asombrosa, ha sido quizá el pintor joven sobre quien más adjetivos favorables han recaído en esta etapa. Críticos, colegas y especialistas se hicieron lenguas de la marcha ascendente, los hallazgos y el talento del pintor de Almería.

Mientras tanto, Fernando Sáez vestía de expresionismo, dicen los críticos, y de color, decía el público, las paredes de la sala Kreysler. Y Enrique Vara, en la galería Karma, dejaba adivinar su evolución ascendente, sin pausas, abandonando estadios y anunciando cambios radicales en su hacer sin despego de lo que ha sido, desde el principio, su mundo propio. Y Fernando Zobel volvía a deleitar con su dibujo exquisito, limpiísimo, sensible y lleno de delicadeza, desde la sala Egam, mientras prepara sus óleos para el año próximo. Y Alcalde, en el Ateneo, presentaba sus paisajes.

#### UNA NUEVA GALERIA

El paseo por las exposiciones madrileñas tuvo, a mediados de noviembre, una nueva y recién estrenada parada: la galería Daniel, orientada, principalmente, a todo tipo de experiencias y ensayos co-

nectados con la nueva estética. Y Daniel debutó con un joven pintor valenciano, muy acorde con el sentido de la galería: Jorge Teixidor. Concepción racional de la pintura, a la que el color añade romanticismo, la perspectiva como base de la exposición y una serie de estudios sobre la misma, en los que Teixidor ha volcado su credo estético.

En Fauna's, Pepe Díaz, manchego pasado por París, mostraba sus paisajes y sus «meninas» particulares, sus paisajes sencillos y sus retratos impersonales. Y Teresa Eguibar y Lorenzo Frechilla, escultores los dos, dejaban apreciar, desde la galería Frontera, su doble interpretación de lo escultórico: volcada hacia fuera, extrovertida, ella; investigador hacia dentro, de volúmenes encerrados, él. Por entonces, Laxeiro, en Grosvenor, presentaba una colección de óleos del año 67, con los personajes populares que ya vimos en momento, y la carga de emoción de color, clásica en el pintor gallego.

Diciembre nos trajo a Rómulo Macció, el argentino presentado en Madrid hace algunos años, en la galería Iolas-Velasco. Expectación y fiesta para el mundillo artístico el día de su inauguración. Macció volvió con su hombre, actual tratado desde cerca y desde dentro. Con su drama y su soledad, el análisis de su entorno y de su realidad... Macció ha sido un nombre que ha llenado gran parte de diciembre.

Y siguiendo con el taquillaje a que antes hacíamos referencia, él también colocó el «no hay billetes» de la concurrencia durante muchas tardes.

Desde Kreysler, los microcuerpos, los grafismos, los pequeños elementos, la materia rota en mil pedazos que forman el mundo de Juan Romero. Es un mundo propio y al que, una vez asomado, el espectador parece conocer para siempre. Y, sin embargo, Juan Romero siempre es distinto, y siempre abierto a cuantas sugerencias el espectador pueda encontrar en sus signos.

Y de ellos, de un salto, a los trabajos que, valiéndose de máquinas computadoras, ofreció Soledad Sevilla en la galería Daniel, y que significó uno de los frentes más osados de la avanzadilla de vanguardia en el otoño artístico madrileño.

Otra mujer, Isabel Villar, en la galería Sen, y en su primera exposición individual en Madrid, probó a propios y extraños el «bien hacer» que se la reconoce desde hace años y que en su momento fue mostrado en numerosas exposiciones colectivas. Las «mujeucas» últimas de Isabel, misteriosas, desnudas, perfectas y extrañas, que a nadie se parecen más que a sí mismas, no son mujeres de un tiempo, sino de siempre.

Castillo, Francisco Castillo, filipino afincado en Madrid, expuso en Skira una colección de cuadros, grabados y dibujos que son su quehacer de los últimos años. Reflexión y rigor, en constante búsqueda de nuevas formas que a veces se acercan a la esculto-pintura, fueron sus características más destacadas. Y De la Cámara, desde Egam, mostraba sus «Ordenaciones».

Con los dibujos, litografías y aluromías que López Facix, veterano pintor, presentó finalizando diciembre en la galería Vandrés, la primera etapa de la temporada artística madrileña quedó cubierta.

No están, por supuesto, en esta guía urgente del otoño-70, todos cuantos expusieron en las decenas y decenas de galerías que a lo largo y ancho de la ciudad abren sus puertas. Pero sí «son» todos los que «están» en las líneas anteriores, mínimamente tratados. El paseo por las exposiciones debe llevarse a buen ritmo, con ojos bien abiertos y el ánimo dispuesto, para no caer en lo cansino. Y ese paseo, sino completo, con muchos blancos y puede ser que imperdonables olvidos, así ha sido dado.

JUBY BUSTAMANTE



JOSE DIAZ.

# EXPOSICIONES EN BARCELONA

PICASSO/MODELO Y ESCULTURA/AGUAFUERTE.



Esta crónica corresponde a las manifestaciones plásticas de Barcelona, en los meses de noviembre y diciembre del pasado año. Pero como es la primera de esta naturaleza que se envía a la revista, me parece oportuno hacer la referencia a través de las distintas salas y lugares de exposición, apuntando las características de cada una de ellas, con lo que puede tenerse el esquema estructural del mundo barcelonés de las exposiciones.

La Sala Parés es la tradición y la antigüedad, el prestigio sólido para la burguesía catalana. El marchamo de la sala es garantía máxima para un determinado tipo de sociedad que se adelantó en España a la adquisición de pinturas y esculturas contemporáneas. La casa tiene sus pintores que son los que periódicamente exponen en ella. La tónica predominante es un realismo naturalista mesurado, amplia herencia de aquel «mediterraneísmo» de que tanto se habló aquí en el período de entreguerras. En la presente temporada han expuesto tres pintores de distintas generaciones. Villá, sólido valor de la pintura catalana contemporánea, incorporado a la sala no hace muchos años, valiosísimo realizador de formas austeras tomadas directamente de la naturaleza (en la exposición, la mayor parte de ellas de paisajes ibicencos), apoyando un solo pie en la naturaleza como pedían los clásicos. Quiere decirse con ello que en la obra de Villá hay siempre una referencia directa o inmediata a la naturaleza exterior, pero que esta referencia no priva a su obra de la importante aportación personal creadora del artista. El rigor geométrico de la realización responde a un sentido eminentemente constructivo y plástico; la minuciosa elaboración material es reflejo de probidad técnica; por último, el fulgor cromático, los acerados contrastes luminosos son la libertad exaltada. En el realismo de la pintura de Villá hay más aportación personal que referencia objetiva. Rafael Durán, otro de los expositores de la sala, realiza una pintura de pincelada larga y, en cierto modo, abierta; una pintura en la que se recoge, al modo neoimpresionista constructivo, la fugacidad de un momento y de un lugar bello de la naturaleza. Curós fue el expositor

de la generación más joven. Su posición plástica última le ha llevado a la sala. La trayectoria de su obra fue realmente sugestiva. En los años cincuenta irrumpió en los ambientes barceloneses como un auténtico revolucionario innovador. Tras el inevitable paso (como casi todos los hombres de su generación), por la abstracción y el informalismo, Curós vuelve a una pintura naturalista vibrante, en la que se abandonan las audacias y los posibles trascendentalismos, pero en ella se advierte la fuerza de su pasión por lo constructivo y por lo luminoso.

La *Sala Gaspar*, es también galería con pintores propios. Contar entre ellos con Picasso, Miró y Tapies le da un perfil peculiar. La presente temporada ha presentado, como acontecimiento más importante, los grabados de Picasso, de 1968. Obra desconocida en España, pero bien conocida por los espectadores atentos del arte, dada su difusión en todo el mundo. La visión de este conjunto constituye un espectáculo emotivo y reconfortante. El maestro, a su avanzada edad, se encuentra con el mismo impulso y entusiasmo de su juventud. La diversidad de técnicas empleadas, las innovaciones introducidas, las audacias formales hacen de esta exposición una lección ejemplar. Realizadas las líneas o las manchas con la rapidez de un torrente y con la libertad característica del artista más libre del mundo, los resultados son, en ocasiones, asombrosos. Hay la serie de Rafael y la Fornarina (no exhibida) en la que la calidad y la belleza lineal es de tal índole que el aspecto erótico de la misma pasa a segundo plano.

La *Galería René Metras* ha luchado durante años desde una decidida posición abstracta e informalista, por las más audaces innovaciones del arte de nuestro tiempo, dentro de una rigurosa selección. En la presente temporada ha mostrado las formas de un mundo entre subconsciente y enajenado del joven Porta; las rigurosas figuras geometrizzantes en formas imposibles, a través de una generación automática de Iturralde; y, por último, bajo el título de surrealismo, un importante conjunto de obras de la tendencia, entre las que figuran Arp, Cocteau, Magritte, Chagall, De Chi-



CUIXART/HOMENAJE/DIBUJO A TINTA.

rico, Max Ernst, Man Ray, entre los extranjeros; y Picasso, Miró, Dalí, Tapies, Cui Xart, Pons, Massanet y Ferrant entre los nacionales, en un conjunto aleccionador sobre los valores y la vigencia del surrealismo.

En *Galerías Syra*, Conmelarán ha destacado entre sus expositores, con una obra de diversas épocas; cabe también señalar la exposición de Katy Juan, preocupada por las realizaciones materiales de sus formas tradicionales, hasta el punto

de denominar pinturas cerámicas a una serie de ellas en las que se acentúa el aspecto táctil. La *Sala Rovira* ha dedicado dos homenajes a pintores catalanes de principios de siglo: Opisso y Gossé. Lo ha hecho con exposiciones de dibujos, de tipos y escenas de la época, en las que ambos revelan su excelente calidad dibujística, propia, por otra parte, de todos los pintores innovadores de su época. El público ha acogido con curiosidad e interés la obra, en cierto modo olvidada, de

estos maestros. La *Sala Vayreda*, es como una filial de la Sala Parés. Por ella desfilan jóvenes artistas cuyo paso por la sala puede ser un noviciado para el ascenso o una prueba de sus facultades. Han podido destacarse, en la presente temporada, las exposiciones de Juan Martí y Antonio Marco, quienes inicialmente, aunque con los impulsos, ímpetus y libertades propias de una pintura joven, están, o pueden estar, dentro del criterio predominante que ya se ha indicado. En la *Sala Jaimes* predomina la diversidad de estilo de los expositores. *Grifé y Escoda* es sala con pintores propios. En esta temporada cabe señalar la exposición de Morató Aragonés, con composiciones naturalistas de tipo arquitectónico, empastes realizados a base de espátula, minuciosidad y simplicidad en las formas. *Galerías Españolas* ha ofrecido el interesante expresionismo de Pere Bec, y la obra de Pilar Goitre. *La Pinacoteca y Galerías Augusta* son salas con pintores propios, por lo común naturalistas sin ulteriores pretensiones, o academicistas del desnudo, con un público particular. *Sala Radio Barcelona*, bajo la dirección de Lina Font, realiza una labor entusiasta de promoción de artistas jóvenes. En esta temporada cabe destacar a Jolonch y Massanas. Bajo sus auspicios tiene lugar anualmente una exposición colectiva, «Señal 70», que esta temporada ha tenido lugar en los locales del Círculo Artístico, exhibiéndose en ella las obras seleccionadas de las mejores de las exposiciones celebradas durante cada mes en el curso correspondiente. Este año ha tenido el gran interés de aportaciones como las de Ortega Muñoz, Clavé, Rafael Benet, Manuel Humbert, Guinovart, Menchu Gal, Miró, Frau, Grau Santos, entre otros. Precisamente cuando la crítica de arte barcelonesa hubo de discernir el premio de la presente temporada, se enfrentó con toda la serie de exposiciones seleccionadas y lo concedió, por mayoría, a la de Ortega Muñoz.

La *Sala de Arte Moderno* se ha convertido en una empresa juvenil y entusiasta, gracias a un grupo de artistas que la dirigen y exponen allí sus obras en forma individual o colectiva. Ha destacado, no sólo por sus dinamismo y entrega a la empresa, sino por la originalidad y

calidad de su obra, Juliá Matéu, que celebró la primera exposición de la temporada. Tras una serie de indagaciones del mundo de la más reciente creación artística, como corresponde a un joven creador, Juliá Matéu ha llegado a una personalidad característica. Una fusión entre mundo real e irreal, una coordinación de rigor geométrico y de libertad formal, otorga a su pintura sugestión misteriosa que trasciende el hecho trivial o convierte en máscara significativa el gesto expresivo de un rostro. Vinieron luego las exposiciones de Soler Pedret, con un expresionismo dramático y a veces angustioso, Olivares y Visquerra.

*Camarote Granados*, excelente sala del hotel Manila, ha tenido el acierto de presentarnos, en los últimos años, destacadas figuras de la pintura y escultura radicadas en Madrid. El escultor Oliveira nos ha revelado su entusiasmo y atención por el caballo, como forma plástica en las más diversas actitudes dinámicas. Al mismo tiempo, María Antonio Dans ha presentado en Barcelona su bien conocida y apreciada obra, que también lo ha sido aquí, aunque tal vez no con la amplitud que merece esa dicción recia y profunda, ese lenguaje austero y esencial, que destaca con firmeza en los mejores momentos de su obra. En *Galería Ten* ha podido contemplarse la obra de un excelente dibujante: Caraltó. Líneas precisas sin matizaciones, formas densas, cargadas de elementos minuciosos, una técnica llevada hasta sus últimas consecuencias. *Galería As* ofreció el espectáculo óptico y cinético presentado por Ramón Viñes, con una obra en la que los óleos recordaban las viejas estructuras de las realizaciones neoplasticistas, y las obras ópticas y cinéticas sugerían, con su precisión reiterativa, los efectos característicos de esta clase de obras. Excepcional fue la exposición de joyas de Capdevila sobre un mismo módulo, con múltiples variantes. La forma rectangular clásica del cuadro permitió al autor introducir a la tradicional joya, dentro de sus dimensiones, una multiplicidad de variantes, enriquecidas con los elementos materiales utilizados, color y piedras preciosas, dando lugar a un conjunto de riqueza

plástica excepcional, que ofrece nuevas y muy amplias perspectivas a los tradicionales caminos de la joyería, e incluso a las más recientes innovaciones que en ella se han realizado. Una nueva sala con espíritu inquieto y renovador, *Aquitania*, ha presentado dos exposiciones de gran calidad: una colectiva en la que figuraban destacados nombres de la pintura barcelonesa y madrileña, que conviene ver unidos con frecuencia, y una especial y sumamente interesante exposición del pintor catalán August Puig.

Un grupo de pequeñas salas, *Trilce, lanua, Sennacheribbo*, instaladas como dependencias de librerías, la *Twain*, en un domicilio particular de un dinámico matrimonio extranjero, y las que en ocasiones se celebran en *Taita y Cova del Drac*, en bares, ofrecen, a veces el espectáculo de exposiciones especialmente interesantes, aunque no con regularidad.

Entre las salas no comerciales, el *Círculo Artístico* presentó dos exposiciones colectivas, una de dibujos y otra de escultura; el *Colegio de Arquitectos* ha ofrecido un importante y significativo homenaje a Rafael Alberti, merecedor, por múltiples razones, de esta especial atención; en la *Sala del Ateneo* expusieron pintores jóvenes de tanto interés como Díez Gil y Milá Caser. Las salas oficiales de la *Virreina* y del *Hospital de la Santa Cruz* han albergado en esta temporada tres exposiciones excepcionales: la de arte brasileño contemporáneo, la del XII Concurso de dibujo Inglada-Guillot y la de Maestros del Arte Moderno en Italia, colección Mattioli; dos exposiciones internacionales difundidas en otros lugares de España; la de Inglada-Guillot deriva de una fundación creada para estímulo y fomento del dibujo. Anualmente celebra el concurso, desde la muerte de su fundador, del dibujante Pedro Inglada, contribuyendo a destacar valores plásticos cultivadores de esta modalidad artística y a fomentar la técnica del dibujo. Por último los *Institutos francés, británico y norteamericano* celebran, en ocasiones, alguna exposición, especialmente de sus conciudadanos, con lo que contribuyen a completar el panorama cultural artístico de Barcelona.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

## ARTE DEL VALLE DEL EUFRATES

El director de la UNESCO, René Maheu, ha hecho un llamamiento a 34 países para que ayuden a salvar los tesoros arqueológicos situados en el valle del Eufrates, que se hallan en peligro. Varios monumentos importantes y unas treinta construcciones arqueológicas, que datan desde la época neolítica hasta los tiempos islámicos, pueden quedar sumergidos por las aguas de una presa en proyecto de construcción en la cuenca del Eufrates, a 170 kilómetros de Alepo. El llamamiento se ha hecho a petición del Gobierno sirio, que desea recibir la ayuda posible para llevar a cabo esta empresa cultural.

En prueba de gratitud por la posible ayuda para el traslado de los documentos y la realización de las excavaciones, el Gobierno de Damasco concederá la mitad de los objetos hallados a las misiones que lleven a cabo las excavaciones. La Unesco ha iniciado la promoción de una campaña similar a la que se realizó para salvar los monumentos nubios en el valle del Nilo y en la que España tuvo una intervención muy destacada. El templo de Debod, que se ha instalado en uno de los nuevos parques de la capital española, fue la compensación monumental a la presencia de nuestros investigadores en la obra de recuperación de los monumentos egipcios en tierras inundadas por las aguas de la nueva presa de Assuan.

## NOVEDADES URBANISTICAS

El Centro de Creación Industrial de París, que ha organizado una exposición consagrada al mobiliario y a los signos del espacio colectivo contemporáneo, ha planteado al mismo tiempo el problema del medio ambiente urbano, haciendo destacar la importancia de las líneas, de los colores y de las formas en la vida de las ciudades y, al mismo tiempo, la incidencia que este medio urbano puede tener sobre el comportamiento de los miles de seres que se entrecruzan sin cesar en el ámbito ciudadano.

En primer lugar, señala el proceso del mobiliario urbano caracterizado por volúmenes desmesurados, de líneas complicadas, de una instalación anacrónica. La exposición establece la comprobación de una situación a la cual se proponen un cierto número de soluciones: la concertación y la coordinación de los servicios públicos y de los usuarios, los recursos al grafismo contemporáneo, los recursos de las investigaciones del diseño, que constituyen otras tantas esperanzas de mejorar la vida en las ciudades del mundo entero.

La exposición se completa con un espectáculo audiovisual en el que se presentan los esfuerzos actuales juntamente con las realidades que tantas ciudades tienen que deplorar. Las soluciones se exponen con imágenes —diapositivas y películas pro-

cedentes de todo el mundo— y con el sonido —descripciones, acompañamiento musical, ruidos urbanos...—. La exposición es el punto de partida de una gran ofensiva a favor de la nueva fisonomía de la calle. Muy pronto se va a lanzar un concurso de ideas, cuyo éxito será decisivo para el espacio urbano de mañana.

A la vez, con referencia a estas atenciones al nuevo urbanismo y a la vida de las ciudades, Francia ha hecho presencia en Hungría con una gran exposición dedicada a «París: ayer, hoy y mañana», instalada en el Museo de Artes Decorativas de Budapest. La exposición ofrece moquetas, planos y fotografías que ilustran la gran transformación por la que pasa París. Después de la evolución en sí de la construcción en la capital francesa, se evocan igualmente los problemas actuales del urbanismo y las soluciones que se proponen.

## ARTE AQUEMENIDA

En los alrededores de la colina de Apodana, cerca de Susiana, en Irán, se descubrieron restos de bases de columnas aqueménidas cuando se efectuaban trabajos de desmonte, revelándose la existencia de un gran palacio. De momento se han desenterrado una parte del edificio, la sala de audiencias con un total de 100 columnas, 64 en la sala y 36 en los pórticos. El suelo está embaldosado con grandes losas de tierra cocida, que a veces llevan la efigie del león. Las bases de las columnas, talladas en piedra gris, pertenecen al tipo acampanado y miden más de un metro de diámetro. Las columnas debían de ser de madera, recubiertas de estuco y pintadas de azul. Los muros de adobes, a veces revestidos de yeso, conservan los restos de frescos que muestran dibujados en rojo sobre fondo azul personajes o motivos vegetales y geométricos.

Losas esculpidas completan la decoración de este palacio, que data del siglo IV antes de Cristo. Se han encontrado, a la vez, fragmentos de inscripciones en viejo persa y en lengua elamita que atestiguan que fue construido por Artajerjes. Se trata, sin duda, de una residencia de recreo que los Reyes aqueménidas edificaban en la proximidad de sus palacios y a las que los textos antiguos designaban como «Paraísos».

## ACTUALIDAD ITALIANA

Cuatro noticias referidas a otros tantos sucesos del arte italiano. En el museo cívico de Vicenza se ha concluido la primera serie de experimentos, dirigidos por el químico Ferdinando Masi, con el fin de preservar el patrimonio artístico, especialmente las estatuas de mármol, del «cáncer» provocado por la niebla y la contaminación. El profesor Masi ha inventado una composición de resinas que se aplica al material atacado y tiene el poder de protegerlo de los ataques de los microorganismos, agentes atmosféricos, humo industriales y gas de descargas. Los primeros experimentos efectuados han dado resultados satisfactorios.

— El corazón de la ciudad de Roma es



actualmente, al parecer, amenazado por las corrientes subterráneas que cruzan la capital italiana. Según los informes públicos más recientes, parte del centro histórico de Roma está en peligro. Las aguas amenazan con minar el suelo y se temen hundimientos más o menos próximos en el tiempo. La parte más afectada corresponde a la orilla izquierda del Tíber. Así lo acaba de confirmar una comisión arqueológica que, *investigando sobre unas ruinas que se remontan a la época republicana*, ha tenido que evacuar enormes cantidades de agua que estaban estancadas en el subsuelo. Si Venecia está en peligro de hundimiento, parece que Roma —con toda su zona monumental en cabeza— comienza también a dar sus quebraderos de cabeza, si bien el problema de la capital italiana parece mucho más fácil de resolver que el veneciano.

— La pintura y el juzgado de guardia: protagonistas, el pintor y la marchante; lugar de la acción, Milán. Argumento: el famoso Giorgio de Chirico y su mujer, Elisabetta Far, han comparecido ante los tribunales por haber negado, ante la numerosa clientela de una galería de Milán, la autenticidad de los cuadros que, con su firma, poseía dicha galería. La propietaria de la misma, Giovanna Frea, ha pedido al pintor una indemnización de 161 millones de liras por difamación y daños materiales, ya que —asegura ella— entre los clientes que escucharon a De Chirico se encontraban dos que iban a comprar sus cuadros. La esposa del pintor fue igualmente acusada de haber confirmado las palabras de De Chirico. Los Tribunales habrán de decidir sobre este suceso, que no es el primero que organiza, según parece, el famoso maestro de la pintura metafísica itálica.

— Por último, noticia italiana llegada de Estados Unidos. Un cuadro de Rafael, valorado en más de un millón de dólares, que había sido dado por desaparecido por la Policía italiana, ha sido encontrado en el Museo de Bellas Artes de Boston. La investigación policial norteamericana se centra ahora en el descubrimiento de la entrada de tal pintura en el país, burlando todas las vigilancias aduaneras.

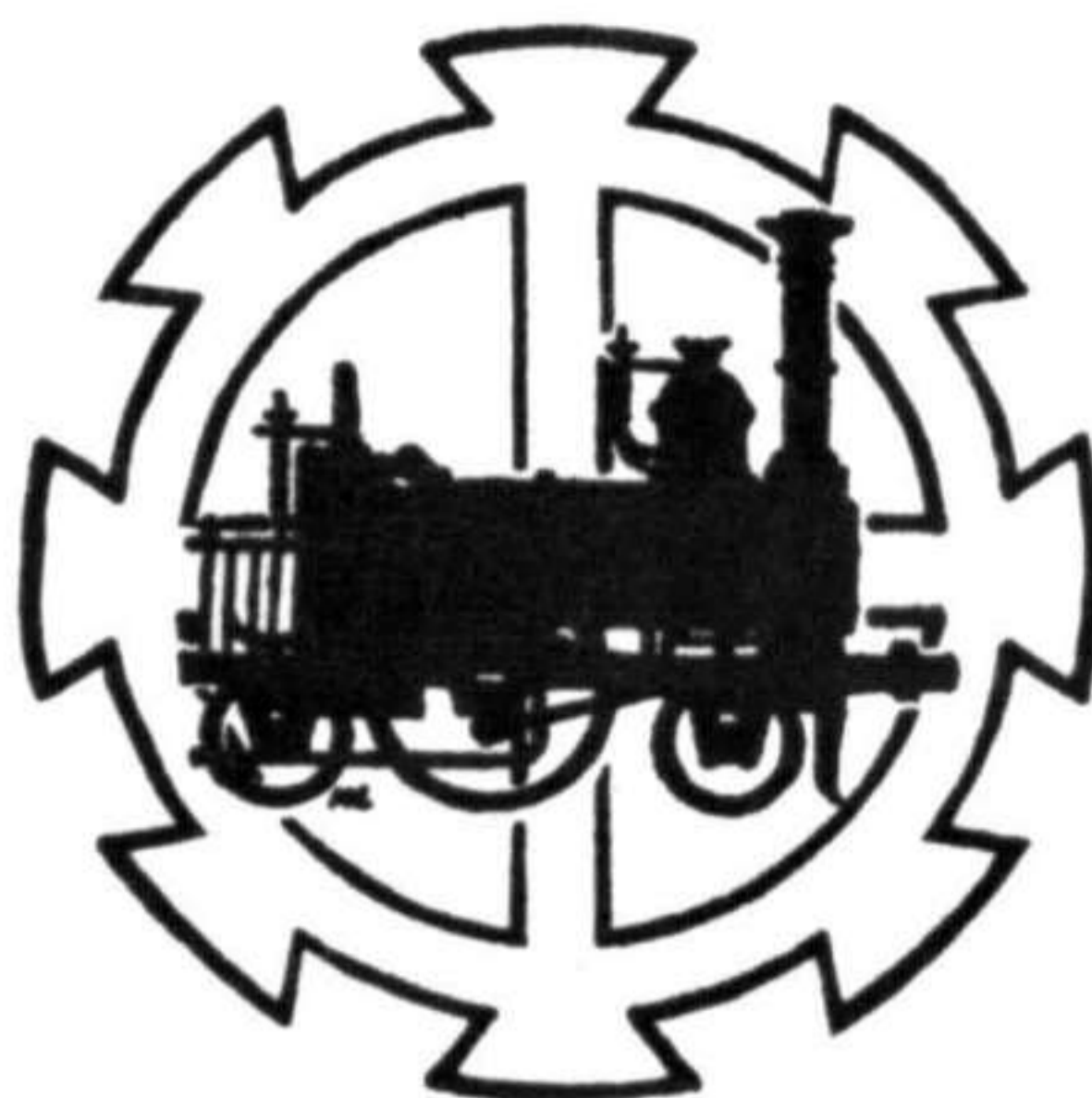
## RECLAMACION DE OBRAS DE ARTE

Aproximadamente 8.000 obras de arte, pertenecientes a colecciones privadas requisadas en Austria por el nazismo, han pasado a ser propiedad del Estado austríaco al no ser reclamadas por sus propietarios antes de finalizar el año 1970. Dichas obras de arte habían sido guardadas en sótanos y minas de varias regiones austríacas durante la segunda guerra mundial y fueron entregadas a las autoridades por las fuerzas norteamericanas de ocupación después de la guerra.

Desde 1952 estuvieron bajo la responsabilidad del Ministerio de Trabajos y Monumentos Nacionales, pero una ley promulgada en 1969, relativa a la propiedad de los trabajos artísticos, especifica que todas las obras de arte que no fueran reclamadas antes del 31 de diciembre de año 1970, pasarían a propiedad del Estado. Según declaraciones oficiales austríacas, en los últimos años se han restituido a sus propietarios más de diez mil obras de arte confiscadas durante la ocupación alemana.

## MUSEO DEL FERROCARRIL

Siguiendo el ejemplo del Museo del Aire de Meudon, cerca de París, en el que se presentan casi todos los tipos de aviones



construidos desde el comienzo de la aviación, y del Museo de la Historia del Hierro de Nancy, en Lorena, va a ser creado en Alsacia un Museo del Ferrocarril con la ayuda de la municipalidad de Mulhouse. A este efecto se fundó el pasado año una asociación cuyo objetivo fue el de reunir todos los tipos de diferentes locomotoras, coches, vagones de tamaño verdadero que se han conservado con fines retrospectivos, pero que hasta ahora se encuentran dispersos en diferentes depósitos ferroviarios.

El Museo Francés del Ferrocarril se instalará en un terreno situado al lado de las vías férreas de importancia internacional Luxemburgo-Basilea, que pasa por Estrasburgo y Mulhouse. Mientras se llega a la realización completa de este proyecto, se va a abrir en la primavera próxima una primera exposición pública permanente en el depósito de locomotoras de Mulhouse. Se presentarán locomotoras antiguas de vapor, minuciosamente restauradas, y otros objetos relacionados con el ferrocarril, que serán los elementos primeros de que constará el nuevo museo.

## ARQUEOLOGIA MEXICANA

Una estela astronómica de hace mil cuatrocientos años y una tumba cuya antigüedad data de hace un milenio han sido dos importantes descubrimientos efectuados por la arqueología mexicana en estas últimas semanas. Una gran estela, de 4,25 metros de longitud y con un peso aproximado de seis toneladas, fue encontrada en la zona arqueológica de Cholula (Puebla). Era empleada para investigaciones astronómicas y, particularmente, para comprobar el paso del Sol por el meridiano. A la vez, una tumba construida con piedras medio labradas, casi sin argamasa, de 4,50 metros de largo y 1,80 metros de alto, fue encontrada cerca de la localidad de Tehuantepec, en el Estado de Oaxaca, cuando se efectuaban obras para la construcción de una carretera.

Los objetos hallados son de la época de Monte Albán, y casi iguales a los encontrados en la zona Yagul, del valle de Tlaco-lula.

● A la vez que estos hallazgos, una tumba circular y en torno a ella doscientas esculturas del período clásico fueron descubiertas en Tiristarán, Estado de Michoacán, por el arqueólogo Eduardo Corona. En declaración del citado arqueólogo, investigador del Museo Nacional de Antropología de la Secretaría de Educación Pública, se indica que sólo han sido rescatadas las citadas esculturas, quedando pendiente la exploración de la zona arqueológica; el hallazgo sólo tiene

precedentes en algunos descubrimientos realizados en Sudamérica, puesto que en México no se había encontrado hasta hoy una tumba circular.

## HENRY DE WAROQUIER

En París ha fallecido recientemente el pintor Henry de Waroquier. Había nacido en la capital francesa en 1881, y desde muy joven fue atento a las actividades culturales y artísticas más diversas. Practicó, con la pintura, la escultura, el grabado y la cerámica, a la vez que estudió Arquitectura, Historia Natural y Mitología con el helenista René Menard. Fue profesor, de 1910 a 1919, de Composición Decorativa de la Escuela Estienne; en 1937 realizó una gran pintura mural para el palacio Chaillot. Un viaje por España influyó durante tiempo en el carácter de su pintura, «trágica y convulsa», pero en el largo quehacer de su arte fueron los paisajes y las figuras monumentales los temas cultivados con mayor empeño, cargadas sus obras de pretensiones imaginativas y simbólicas. Cultivó también el mosaico y fue ilustrador de numerosas obras literarias.

## SUBASTAS PICTORICAS

Nueva subasta londinense, pero no para poner en actualidad a los grandes pintores españoles del realismo, cuyos ecos son todavía vivos en el país. Se trata ahora de maestros impresionistas subastados en la casa Sotheby. Con los impresionistas figuraba algún que otro pintor de diferente escuela, entre los que —cómo no— figuraba nuestro Pablo Picasso. La más alta cifra de la subasta fue alcanzada por Cézanne, por su pintura «La casa y el árbol», que llegó a 30.600.000 pesetas. «Flores y frutas», de Augusto Renoir, llegó a 13.800.000 pesetas; «La gran orquesta», de Raoul Dufy, se vendió en más de tres millones; «La polvera», de Toulouse-Lautrec, llegó a 24 millones de pesetas; «El puerto de Londres», de André Derain, subió a 13.800.000 pesetas; «Jarro de flores», de Odilon Redon, fue adquirido en 12.250.000 pesetas; «Muchacha con vestido rosa», de Matisse, se subastó en 6.300.000 pesetas, y, por último, «Muchacha con un perro», de Pablo Picasso, se vendió en la nada despreciable cantidad de diez millones de pesetas.

## DESCUBRIMIENTOS EGIPCIOS

En la última campaña de excavaciones realizadas en Saqqarah, en el Bajo Egipto, y durante los trabajos de desmonte en la sala sepulcral de la pirámide de Pepi I, se recogieron 900 fragmentos de textos, así como la cuba de granito rosa para los jarros canopes (destinados a contener las entrañas del difunto), que fue encontrada incrustada en el ambaldosado. A la vez, al desenterrar los almacenes del templo, se han encontrado fragmentos de estatuas de prisioneros, entre ellos una hermosa cabeza con peluca estriada.

Por otra parte, en las excavaciones sudanesas de la isla de Sai, se han descubierto los cimientos de un templo faraónico; se han recogido diversos bloques procedentes de un edificio posterior dedicado a Tutmosis III. En los ángulos de la sala central del templo se han descubierto depósitos intactos que encerraban vasos, jarros y platos, así como una placa rectangular de pasta esmaltada en azul, con el nombre del fundador del edificio, Mekherperre Menyre, faraón de la XXI dinastía.



## BIENALES DE LEON Y SAN SEBASTIAN

La Diputación Provincial de León convocó su primera Bienal de Pintura, orientada a promover y destacar la pintura española contemporánea, y a la que podrán concurrir todos los pintores españoles y extranjeros residentes en España, con libertad absoluta en cuanto a temas y procedimientos y con obras nunca superiores en su dimensión a dos metros. Cada autor podrá enviar un máximo de dos pinturas, que serán entregadas antes del 15 de agosto del año actual en la sala Provincia (Institución Fray Bernardino de Sahagún, edificio Fierro, calle de la Reina, s/n. León). Se establece un primer premio de 100.000 pesetas, así como otras recompensas que la organización de la Bienal gestionará de organismos, entidades o particulares antes del cierre de admisión de obras.

La sala Provincia, de la misma capital leonesa, de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, creada al objeto de situar en León una muestra continuada de la pintura española contemporánea, invita a nuestros artistas a exponer en ella colectivamente, a base de rotaciones quincenales y con un espacio no inferior a ocho metros lineales por expositor. Las obras serán exhibidas dentro de un plazo no superior a los sesenta días a partir de la fecha de su aceptación. A cada expositor le será dedicado un catálogo individual, que será distribuido a escala provincial y nacional. La intervención de la sala Provincia en la promoción de venta de las obras exhibidas será totalmente gratuita. Para más informes, se pueden dirigir los pintores a la dirección leonesa antes apuntada.

● El Ayuntamiento de San Sebastián y el Centro de Atracción y Turismo de la ciudad han convocado la Segunda Bienal de Escultura, en su edición 1971-72, que conmemorará el centenario del nacimiento de Pío Baroja. Podrán tomar parte en ella todos los escultores y equipos escultóricos que lo deseen, con maquetas a escala de las obras a reproducir. La obra premiada será instalada en la avenida del Generalísimo de la capital donostiarra, frente al mar. Se concederán tres premios de 140.000, 25.000 y 14.000 pesetas. El certamen será fallado en el próximo septiembre, y el monumento galardonado será inaugurado el 20 de enero de 1972, festividad de San Sebastián.

## HALLAZGOS ARQUEOLOGICOS

Dos claves de bóveda de gran belleza han sido descubiertas dentro del plan de limpieza y restauración que se lleva a cabo en la catedral de Barcelona y corresponde a los dos tramos inmediatos a la puerta del coro. La primera de estas claves representa a Santa Eulalia, y la imagen tiene un gran parecido con la que figura en la clave de la bóveda de la cripta; se trata de una imagen en altorrelieve, de alabastro policromado, incrustada en la clave de bóveda, toda ella

también policromada y dorada, con los colores en muy buen estado de conservación. Junto a la figura hay dos escudos repetidos de Blanca de Anjou, segunda esposa de Jaime II, muerto en 1305.

La segunda clave de la bóveda redescubierta es la que ha despertado mayor sorpresa por su extraordinaria calidad artística. Representa a la Virgen de la Misericordia o de la Merced. La imagen abre sus brazos aguantando un manto protector, bajo el que se acogen el Papa, sus cardenales, el obispo y el Rey, así como los nobles y menestrales de la burguesía barcelonesa. En torno a la imagen se encuentran unos ángeles que enmarcan la escena. La limpieza se seguirá ahora en otras tres claves de bóveda, lo que hace esperar la aparición de nuevos hallazgos artísticos.

● En la localidad de Pozo Moro, término de Chinchilla (Albacete), se han descubierto las ruinas de un interesante conjunto ibérico, posiblemente un santuario, con gran cantidad de relieves de gran belleza, abundantes materiales cerámicos y restos diversos de construcciones. El santuario viene a ser un exponente más de la riqueza y desarrollo de la cultura ibérica por tierra de Albacete, y se espera que en breve comiencen en él importantes trabajos de exca-

ción reconstructora se dejó sentir con anterioridad en el monasterio de Poblet, en el castillo navarro de Olite y en el propio foro tarraconense. En estos trabajos se descubrieron la puerta Sur, que da acceso a la arena, y los fosos, con lo cual en sus tres cuartas partes puede ser considerado restaurado el lugar en lo que afecta a graderíos y bóvedas.

«Este lugar, testigo de los martirios de los santos Augurio, Eulogio y otros, merece todos los honores de su restauración —señaló una crónica periodística de la ciudad—, incluso creemos que la iglesia del siglo XIII que allí se halla enclavada podría ser trasladada a otro lugar y dejar libre y despejado un monumento del Imperio romano, de los que no hay media docena de ellos en España y una veintena en el resto del territorio que fue de Roma».

● Parece ser que hay nuevas interpretaciones científicas en torno a la histórica ciudad de Numancia. Según declaraciones públicas recogidas por la prensa española, del director de las más recientes excavaciones efectuadas en la ciudad, éstas ofrecen por sus resultados motivos para revisar todas las versiones dadas hasta el momento sobre Numancia. Su dictamen se basa en los hallazgos habidos, siendo tal vez el más



vación por parte de los especialistas de la Dirección General de Bellas Artes.

● El anfiteatro romano de Tarragona está en plena reconstrucción. Los trabajos, cortados durante años, iniciados ya con anterioridad a nuestra guerra, se prosiguieron en 1950 con la aportación personal y desinteresada de los miembros de la Sociedad de Amigos del Anfiteatro, de todas las clases sociales de la ciudad. Los altibajos sufridos en esta labor de apertura y descombro se regularon a partir de 1960, en que las brigadas del Patrimonio Artístico Nacional iniciaron sus actividades bajo la dirección de don Severino Gómez, cuya interven-

importante de ellos un trozo de cerámica medieval vidriada que puede fecharse en el siglo XII, descubierto en la base del muro asentado en tierra. El muro de referencia tiene otros similares, perfectamente identificados como medievales, en la villa valenciana de Bétera y en Alcalá de Henares.

Que la opinión puede tener sólido fundamento se confirma con una serie de documentos medievales conocidos por el señor Zozaya, director de las excavaciones, en las que se habla de un poblamiento medieval de la zona, y por esta circunstancia, la famosa ermita de los mártires conocida como la ermita del pueblo con nombre vasco

de Garray, pudo ser ermita de Numancia en servicio de los habitantes cristianos que viviesen en el cerro numantino durante la Edad Media. En pro de esta opinión, puede ser dato de interés la existencia de una pila bautismal en la ermita de los Mártires que data del siglo XI. También en las excavaciones efectuadas en los años de 1920 a 1921 se descubrió un trozo de pilastra y un capitel de la misma, con su base y todo ello de estilo visigodo. Datos que corroboran la opinión del director del Museo Provincial de Soria.

● La investigación sobre pinturas y grabados prehistóricos de la cueva asturiana de Tito Bustillo, en Ribadesella, ha concluido. Desde hace unos tres años, en que fue descubierta por el joven espeleólogo Tito Bustillo, desgraciadamente muerto en accidente poco tiempo después, cuando exploraba otro lugar de la región, han venido estudiándose todos sus rincones. El resultado de la última etapa explorada ha sido altamente satisfactorio. Se han encontrado nuevas manifestaciones artísticas debidas al hombre prehistórico, en magníficas colecciones de grabados de una maestría al parecer inigualable. El descubrimiento consiste en unas cuarenta figuras naturalistas, la mayoría de caballos, cérvidos, bóvidos y figuras de tipo abstracto.

● Se encuentra actualmente en el Sahara español un equipo de arqueólogos del Instituto Español de Prehistoria y de la cátedra de Prehistoria de la Universidad de Madrid, explorando los principales yacimientos arqueológicos y lugares con grabados rupestres de la provincia africana. Estos trabajos, de gran interés para el conocimiento exacto y valoración de la prehistoria africana, están subvencionados por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

● En la necrópolis del Puig D'es Molins, situada en las afueras de la ciudad de Ibiza, han comenzado los trabajos de excavación de unos hipogeos púnicos recientemente descubiertos que completarán la visión histórica de este lugar básico para el estudio de las colonizaciones fenicias en el Mediterráneo occidental.

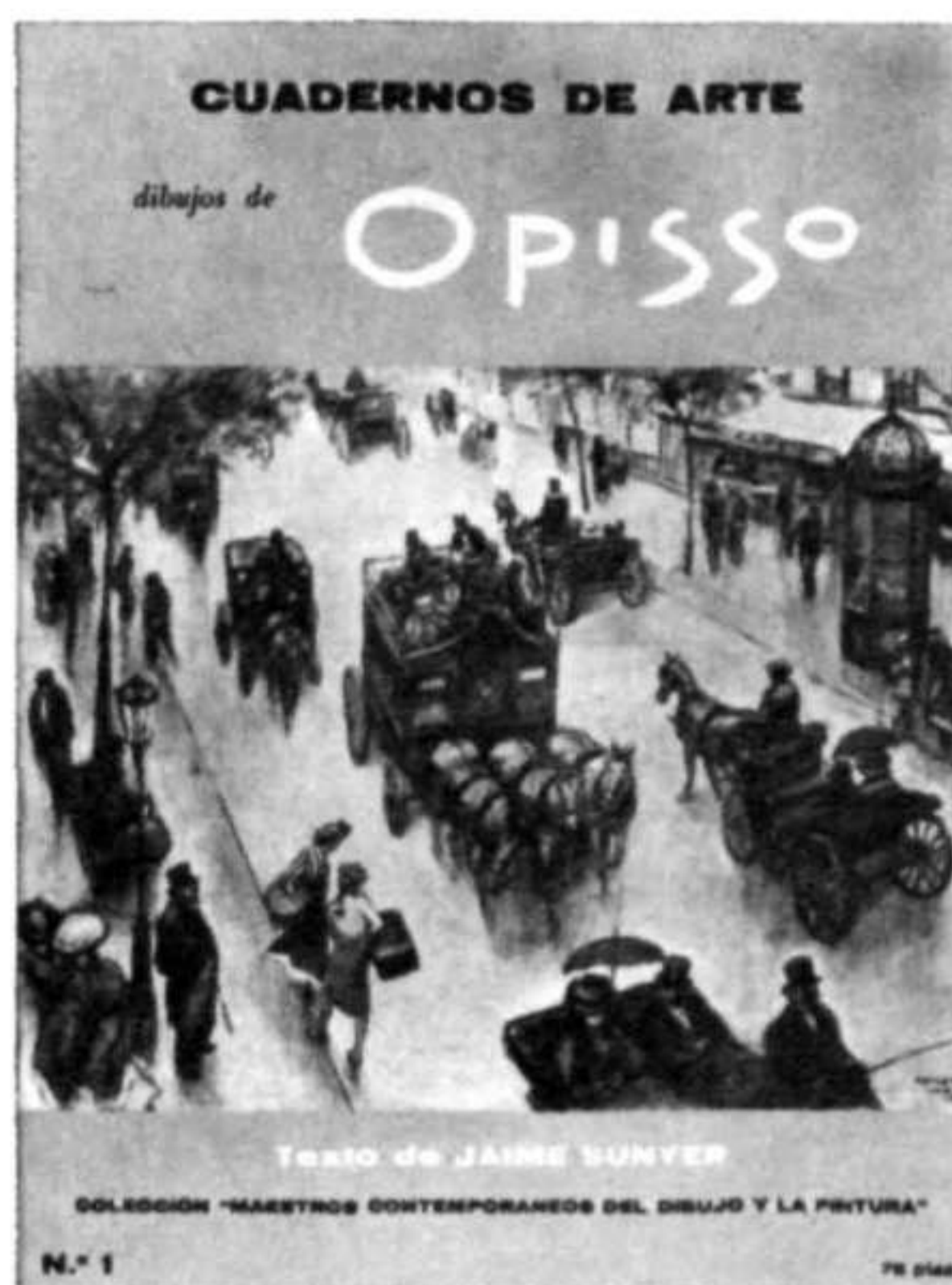
● Bajo la dirección del profesor Garrido Roiz, de la Universidad de Madrid, y financiadas por la Comisaría General de Excavaciones de la Dirección General de Bellas Artes, se viene realizando una quinta campaña de excavaciones arqueológicas en la necrópolis sita en el lugar denominado La Joya, en los cabezos de la ciudad.

Este importante yacimiento arqueológico, cuyas tumbas ofrecen ricos ajuares, tales como alabastros, marfiles, espadas, jarros y braseros rituales, thynateria y hasta un carro de guerra, ofrece un interés excepcional para la resolución del problema histórico del enigma de Tartessos, ya que la cronología de los siglos VIII a VI antes de Jesucristo, en que son fechados los ajuares de las distintas tumbas, es precisamente la etapa en que las fuentes escritas sitúan el apogeo del ignoto Tartessos. Próxima a la necrópolis se encuentra la zona de hábitat, que, junto con las cerámicas de gran interés, se han hallado escorias de fundición de minerales de plata, hechos que confirman las referencias literarias sobre la base de las riquezas tartessicas.

En esta nueva campaña emprendida con carácter de urgencia han sido localizadas nuevas tumbas de excepcional interés. Entre sus ajuares figuran restos de otro carro de guerra, un nuevo jarro y braseros rituales, cuyos caracteres los convierten en piezas únicas, ánforas paelopúnicas, huevos de avestruz, etcétera. Todas estas piezas, de excepcional valor artístico e histórico, documentan arqueológicamente una etapa de nuestra historia poco conocida con restos materiales, y que es forzoso poner en rela-

ción con los relatos legendarios sobre Tartessos y sus riquezas, que ahora comienza a ser interpretada sobre bases científicas y ciertas.

● Ha comenzado la segunda campaña de excavaciones en el cerro de Montecristo de Adra, en el lugar donde con toda seguridad se alzó la antigua ciudad de Abdera. Los trabajos, que prometen ser muy interesantes en lo que se refiere al estudio de las colonizaciones púnicas y romanas de la región, son continuación de otros que se han llevado a cabo durante el verano pasado, corriendo a cargo de un equipo del Seminario de Prehistoria de la Universidad de Madrid y del Instituto Español de Prehistoria.



## NUEVA COLECCION DE CUADERNOS DE ARTE

Ibérico Europea de Ediciones ha iniciado la publicación mensual de una nueva colección que lleva por título «Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura».

Magníficamente editados, han aparecido ya los dos primeros cuadernos, dedicados a los dibujos de Opisso y de Mateos. El texto del primero se debe a la pluma de Jaime Sunyer. Del segundo es autor J. A. Gayo Nuño.

Cada mes, en la colección se publicará uno de estos cuadernos dedicado a un pintor o dibujante del siglo XX. Es una serie encuadernable destinada a difundir los valores culturales de las artes plásticas. Los próximos números estarán dedicados a Vázquez Díaz y a Joaquín Peinado.

## HOMENAJE A CHILLIDA

Eduardo Chillida, el gran escultor español, ha recibido el homenaje de su ciudad natal, San Sebastián, cuyo Ayuntamiento, a propuesta de su Comisión de Cultura, le ha concedido la Encomienda de la Ciudad. «El peine del viento», una de las más famosas obras del escultor, y que Chillida ha donado a la capital donostiarra, será colocada en la escollera del paseo del Tenis, posiblemente a finales del próximo verano.

## NUEVO ACADEMICO DE BELLAS ARTES

Para cubrir la vacante producida por fallecimiento de don Secundino de Zuazo Ugal-

de, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha designado al también famoso arquitecto don Luis Blanco Soler, antiguo decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y figura relevante en la creativa de nuestra mejor arquitectura contemporánea. El señor Blanco Soler formó parte del grupo de arquitectos españoles que cambiaron los modos de nuestra arquitectura en la década de los años 20 al 30; formó parte de la Redacción de «Arquitectura», que capitaneaba el pintor y poeta José Moreno Villa, y fue una de las figuras señeras que organizaron arquitectónicamente las primeras edificaciones de la Ciudad Universitaria de Madrid. Fundación del Amo, en colaboración con el arquitecto-ingeniero recientemente fallecido Rafael Bergamín, destruida y no reconstruida después de la guerra. También con Bergamín realizó el madrileño parque-residencia, uno de los empeños de arquitectura social de más sólida eficacia en la historia de la moderna arquitectura nacional. De su mano han sido también el proyecto de aeropuerto de Madrid, el hotel Gaylord's, también en Madrid, etcétera. Su actividad racionalista en la década citada y años posteriores, abriendo al pensamiento europeo la creativa arquitectónica nacional, con logros admirables, han apuntado el nombre de Blanco Soler en la relación magistral de nuestra arquitectura nueva, señalando la justicia de su incorporación a la relación de miembros numerarios de nuestra Academia de Bellas Artes.

## **EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES EN 1970**

En 1970 se han realizado exposiciones de Bellas Artes en casi todas las provincias españolas y en el extranjero.

**En total se han destinado a exposiciones 19.700.000 pesetas.**

Entre las exposiciones celebradas en el extranjero merece especial mención la Exposición de Arte Español celebrada en los museos de Tokio y Kyoto, en Japón, exposición que ha supuesto un completo éxito para España. Otra exposición importantísima ha sido la de Goya, celebrada en el Museo de l'Orangerie de París. Exposición que con el mismo éxito se había celebrado en el Museo Mauristshuis de La Haya (Holanda).

Entre las exposiciones que se han celebrado en España, y que destacan por su mayor importancia, son las que a continuación se citan:

Exposición conmemorativa del V Centenario del Matrimonio de los Reyes Católicos, en Madrid.

Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Fase nacional: en Bilbao.

Fase regional: en Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia.

Exposición El modernismo en España (Madrid-Barcelona).

Exposición de Pintura italiana del siglo XVII.

Exposición del pintor Alberto, en Madrid.

Exposición de Santa Teresa y su tiempo (Ávila-Madrid).

## **REUNION DE ARQUEOLOGOS EN EL PALACIO DE FUENSALIDA**

Durante los días 14, 15 y 16 de diciembre, y organizado por la Dirección General de Bellas Artes a través de su Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, se han reunido en el palacio de Fuensalida (Toledo) catedráticos de Arqueología y directores de los museos arqueológicos del país, al objeto de realizar una serie de estudios y reformas sobre la vigente Ley de

Excavaciones Arqueológicas, la reorganización de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas y otros variados aspectos en relación con las actividades propias de su profesión, bajo la dirección del actual ilustrísimo señor comisario general de Excavaciones, profesor doctor don Martín Almagro Basch, y con la asistencia de los doctores Beltrán (Universidad de Zaragoza), Tarradel (Universidad de Barcelona), Arribas (Universidad de Granada), Marcos Pous (Universidad de Pamplona), Barandiarán (Universidad de Zaragoza), Jordá (Universidad de Salamanca), Palol (Universidad de Barcelona), Blázquez (Universidad de Madrid), Fletcher (Museo de Valencia), Garrido (Universidad de Madrid), Veny (Instituto Español de Prehistoria), García-Guinea (Museo de Santander), Navarrete (Museo de Jaén), Ruiz-Mata (Excavaciones de Itálica), Beltrán (Universidad de Zaragoza), Cuscoy (Museo de Tenerife), Fernández-Chicarro (Museo de Sevilla), Almagro Gorbea (Museo Arqueológico Nacional) y Fernández-Miranda (Universidad de Madrid). Los trabajos, a fin de que tuviesen una mayor fluidez, fueron divididos en tres secciones, presididas por los doctores Beltrán, Tarradel y Fletcher, entre las que se repartieron los participantes estudiando cada una de ellas determinadas partes de la legislación vigente, organización y subvención de excavaciones, organización de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, relaciones de los excavadores de campo con los respectivos museos arqueológicos, Publicaciones y otras cuestiones referidas al método y trabajo de la arqueología española.

Los actos dieron comienzo en la mañana del día 14 con la concentración de los participantes en el Museo Arqueológico Nacional, de donde se desplazaron a la ciudad de Toledo. Ya instalados en el palacio de Fuensalida comenzaron las sesiones de trabajo, la primera de las cuales fue presidida por el ilustrísimo señor director general de Bellas Artes, que dio la bienvenida a todos los participantes, animándoles en los trabajos que se proponían realizar. A continuación, el comisario general de Excavaciones Arqueológicas hizo una breve historia de los trabajos y la situación de la Comisaría en los últimos treinta años, haciendo especial hincapié en las considerables mejoras que se habían logrado en los últimos dos años. A continuación, y hasta la mañana del día 16, se realizaron una serie de sesiones por comisiones que se completaron con otra de tipo general al final de cada jornada con objeto de estudiar en conjunto los puntos tratados por cada equipo de trabajo, destinándose las sesiones del día 15 por la tarde y día 16 por la mañana a la elaboración de un anteproyecto-reforma de la Ley de Excavaciones de 1911, cuyas conclusiones fueron entregadas al ilustrísimo señor comisario general de Excavaciones Arqueológicas para elevarlas a las autoridades correspondientes del Ministerio de Educación y Ciencia. Las reuniones seguidas todas dentro de un clima de gran interés por sus participantes, se complementaron con una visita a los diversos museos existentes en la ciudad de Toledo, así como a diversas obras que la Dirección General de Bellas Artes lleva a cabo en la imperial ciudad, visitándose igualmente ya en Madrid la instalación en el antiguo cuartel de la Montaña del templo de Debob, cuyas adelantadas obras fueron detenidamente examinadas por los miembros de la reunión.

## **LEGADO PICASSO**

Dando continuidad a la información que anunciaba la apertura pública del legado Pablo Picasso en Barcelona, señalamos que dicha inauguración se ha cumplido en los últimos días del pasado diciembre, en que



la muestra fue abierta a la atención de los barceloneses en el palacio del barón de Castellet, último de los rescatados en la histórica calle de Montcada, y que forma ya un solo bloque con el palacio Aguilar, sede del Museo Picasso.

Para seguir esta muestra picassiana, el Ayuntamiento de la Ciudad Condal ha editado un folleto, donde se explica el curso de la donación, su trascendencia y la manera de realizar la visita.

## INTRODUCCION AL URBANISMO

El Instituto de Estudios de Administración Local convocó el III Curso de Introducción al Urbanismo, que se desarrollará de forma intensiva, con dos partes de cinco semanas cada una; al mismo tiempo, este curso, sin perder el sentido enciclopédico, reduce el número de materias tratadas y establece un sistema de control de aprovechamiento basado en la realización de pruebas semanales que permiten una más racional y rigurosa calificación final. El curso, de carácter selectivo, forma parte de un ciclo encaminado a la obtención del diploma de técnico urbanista y exige que el alumno haya seguido previamente estudios de licenciatura o doctorado en cualquier Facultad universitaria o Escuela Técnica Superior o, excepcionalmente, se encuentre en último año de carrera.

## MUSEO DE ARQUEOLOGIA SUBMARINA

La serie sucesiva de hallazgos arqueológicos realizados en aguas gerundenses, algunos de extrema importancia, han motivado que la Diputación Provincial de Gerona iniciase la posible instalación de un museo submarino de carácter arqueológico, cuyo punto ideal de instalación parece centrarse en torno a la bahía de Rosas, habiéndose apuntado incluso la posibilidad de ser montado en su antigua ciudadela.

La bahía de Rosas, escenario de las navegaciones fenicias, griegas y romanas, ha sido en el pasado protagonista de grandes actividades maríneas, abriendo una de las más viejas y discurridas arterias comerciales y bélicas, ocasionando que este remanso de mar gerundense sea a la vez sepultura de numerosas naves, no sólo del mundo antiguo, sino, a la par, por algunos hallazgos recientes efectuados en el lugar de barcos de siglos muy posteriores.

## MUSEO DE BELLAS ARTES

En Palencia han sido inauguradas las nuevas instalaciones del Museo Arqueológico Provincial, que ocupan la planta baja del palacio de la Diputación Provincial, y en donde se exponen más de tres mil piezas. El nuevo museo reúne una de las más importantes colecciones de numismática de toda España, tanto en número de monedas y medallas como en valor artístico; cerámica ibérica y romana, capiteles y columnas de diversas épocas, sepulcros, blasones de piedra, etcétera. Hasta ahora, las piezas del museo se encontraban almacenadas desde que, en la Nochebuena de 1966, un incendio destruyó completamente las antiguas instalaciones.

## ADQUISICIONES DE OBRAS DE ARTE

El Patrimonio Histórico Artístico Nacional se ha incrementado en el año 1970 con numerosas obras de arte, piezas u objetos histórico-artísticos que han sido adquiridos por el Estado, a través de la Dirección General de Bellas Artes, para su exhibición, custodia y conservación en distintos museos nacionales, como el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Español de Arte Contemporáneo, el Museo del Pueblo Español, Museo de Escultura de Valladolid, Museo de América de Madrid, Museo de Cerámica y de las Artes Suntuarias de Valencia, etcétera, y en diversos museos provinciales, el de Bellas Artes de Sevilla, Bellas Artes de Valencia, etc., etc., representando la suma invertida en estas adquisiciones un total de 28.268.384 pesetas.

Además se han adquirido un gran número de valiosas piezas y objetos arqueológicos procedentes de hallazgos casuales, y que distribuidos para su conservación, custodia y exhibición en el Museo Arqueológico Nacional y otros importantes museos arqueológicos provinciales han incrementado considerablemente nuestro Patrimonio Arqueológico Nacional. Representa la suma invertida en estas adquisiciones procedentes de hallazgos un total de 799.238 pesetas.

Asimismo se han concedido subvenciones a distintos museos no dependientes de la Dirección General por un total de 7.400.000 pesetas.

Existen en nuestra Patria un número aproximado de 620 museos, estimándose el número de visitantes a estos centros, durante el año 1970, en 11.400.000 personas.

## EXPOSICIONES EN ESPAÑA

Durante el mes de febrero, la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia ha organizado las siguientes manifestaciones plásticas:

Alcalá de Henares: Eugenio Lucas, Casa de la entrevista.

Barcelona: Alberto Sánchez, Salón del Tinell.

Gijón: El paisaje, Caja de Ahorros de Asturias.

La Coruña: La figura, Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

Madrid: Santa Teresa y su tiempo, Casón del Buen Retiro. Constant Permeke, Museo Español de Arte Contemporáneo. Julio Antonio, Sala del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Málaga: El retrato, Caja de Ahorros Provincial de Málaga.

Oviedo: El paisaje, Caja de Ahorros de Asturias.

Sevilla: Dibujos y grabados de Fortuny, Escuela Superior de Bellas Artes. Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII), Museo de Bellas Artes. Maestros del arte moderno en Italia (1910-1-35), Museo de Arte Contemporáneo.

Toledo: Los estudios de paisaje de Carlos de Haes, Palacio de Fuensalida.

## MUSEO DEL TRANSPORTE

Barcelona va a contar con un nuevo museo, el dedicado al Transporte, que se instalará en la barriada de Sans, y en el que recogerá toda la historia del transporte en la Ciudad Condal, desde la época en que por las calles barcelonesas circulaban tranvías de tracción animal hasta los autobuses de hoy. Una parte del museo se destinará a la exhibición de tranvías-jardineras y autobuses de dos pisos, hasta un total de cincuenta vehículos.

ALEXANDRE CIRICI PELLICER. *MIRO EN SU OBRA*.

EDITORIAL LABOR, S. A. BARCELONA, 1970.

Sin duda no descubriremos nada nuevo al lector si le recordamos que Alexandre Cirici Pellicer es una de las personalidades que cultivan la crítica de arte desde supuestos metodológicos siempre sensibilizados a las actitudes más «modernas». Gracias a esa infatigable e intransigente actitud de constante aprendizaje, ha hecho considerables y frecuentes aportaciones al panorama de nuestra cultura artística.

Su «Miró llegit» —recientemente aparecido en versión castellana— es, sin duda, el primer intento serio hecho en España para aplicar el método estructuralista a los estudios artísticos. Sería desmesurado, por parte nuestra, tomar la ocasión como pretexto para enjuiciar el método, manejando deficientes conocimientos del mismo. La tentación es tan grande como inoportuna, máxime cuando se ven por doquier los desorientadores resultados de la frívola aplicación de esta moda cultural. Lo único que podemos hacer es un breve comentario, observar el esfuerzo con el que el autor se ha propuesto ser riguroso, así como la aguda penetración de sus análisis. Porque esta «lectura» de Miró que debemos a Cirici, además de ser un trabajo severo e inteligente, planteado sin eludir ninguna dificultad, se inscribe de lleno entre las «perturbaciones» de índole intelectual y cultural, que han de funcionar casi provocativamente en el más próximo clima circundante al conectar y debatir los planteamientos estructuralistas con el marxismo y el psicoanálisis.

La obra de Miró va siendo diseccionada «por capas», desde la «macroestructura» —pertenencia a un sistema más amplio, donde el carácter propio cobra sentido en relación con el conjunto— hasta los distintos «corpus» —cósmico, orgánico, inorgánico—, los estados de movimiento y quietud, los ingredientes —color, textura y caligrafía—, los significantes, el análisis diacrónico... De ese modo, tras el examen de los diversos niveles —macroestructurales, mesoestructurales, microestructurales—, sistematiza los hechos cronológicos que establecen la conexión histórica del objeto de estudio. «Las formas de Miró nacen de la crítica de signos ya encontrados..., obedece a determinadas situaciones históricas», de modo que «el resultado final es la presencia de unas estructuras conocidas y reconocidas, de uso común, modificadas por unos factores externos, sociales».

Desvelando sucesivamente los elementos mironianos y sus implicaciones, Cirici concluye afirmando: «... podemos juzgar que las obras de nuestro pintor son grandes, porque en ellas se manifiesta, con toda su amplitud, el drama de una cultura que ha podido enriquecerse y convertirse en un programa cargado de humanidad, pero a la cual la Historia condena a una trágica esterilidad en el mundo de la **praxis**».

El estudio —cuya importancia se impone por su propia realización— lleva como apéndice una exacta y reveladora cronología.

V. A. C.

ENRIC JARDI. *NONELL*.

EDICIONES POLIGRAFA, S. A. BARCELONA, 1969.

Perteneciente a la Biblioteca de Arte Hispánico, el «Nonell», de Jardí, se añade a la brillante colección con la que Polígrafa ha venido contribuyendo de modo sustancial a situar las ediciones españolas de libros de arte a nivel internacional. En este caso no es posible omitir la extraordinaria calidad de la reproducción, de la maqueta y de las características tipográficas, pues se trata de auténticos «libros-objeto», que por su misma realización comportan un valor.

El ensayo de Enric Jardí es preferentemente biográfico, siguiendo minuciosamente la vida del artista, a lo largo de cuyo discurrir va estudiando con profundo conocimiento los ambientes de la época, las corrientes artísticas y los personajes contemporáneos.

El libro está escrito con fluidez y vivacidad de estilo, trazando con claros relieves la personalidad excepcional de Nonell, siempre en relación con su contorno. En conjunto, la obra es una aportación decisiva para el conocimiento de un hombre y de un período fundamentales para la historia del arte moderno español.

Como afirma Jardí, la producción de Nonell significa, en el panorama artístico catalán, «un regreso al objetivismo que ya contaba, a lo largo de la pasada centuria, con importantes manifestaciones, tales como la obra de Benito Mercadé, Simón Gómez o Joaquín Vayreda, la pintura de los buenos momentos de Ramón Martí y Alsina, las primeras realizaciones de Santiago Rusiñol y Ramón Casas... Ese realismo fue continuado por Nonell...». El estudio termina situando, comparativamente, la obra de Nonell según sus afinidades y diferencias con pintores como Picasso, Beruete, Regoyos, Solana y Zuloaga, iluminando su papel histórico como precursor del expresionismo.

La documentación gráfica es realmente extraordinaria, enriquecida por la reproducción de numerosos dibujos de Nonell publicados en la prensa periódica hasta 1911.

V. A. C.

NIKOLAUS PEVSNER. *LOS ORIGENES DE LA ARQUITECTURA MODERNA Y DEL DISEÑO*

EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A. BARCELONA, 1969.

Treinta y dos años han transcurrido entre la aparición de «Pioneers of Modern Design» y la publicación —en 1968— de «The Sources of Modern Architecture and Design», cuya cuidada y pulcra edición española motiva este comentario.

No hace falta recordar que «Pioneros del diseño moderno» ha venido siendo no sólo una pieza bibliográfica indispensable para cualquier estudioso, sino también una referencia influyente sobre la mentalidad crítica y las ideas dominantes durante un tercio de siglo. Pese al indudable éxito con el que Pevsner intentó trazar «objetivamente» la evolución desde William Morris a Walter Gropius, no pudo evitar que sus siempre correctas concatenaciones respondieran implícitamente al presupuesto de un

desarrollo lineal hacia metas igualmente implícitas. ¿Podemos atribuir tal actitud subyacente a la ideología del «progreso», según la cual cada etapa viene a ser una superación del estadio anterior, de modo que los movimientos sucesivos valían fundamentalmente en cuanto «datos» para elaborar su propia sucesión? Comparando el libro de 1936 con el de 1968, parece que la respuesta debe ser afirmativa. En «Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño» las opiniones del autor aparecen constantemente. La razón es obvia: la perspectiva actual de los acontecimientos ha invalidado el optimismo del «designer», quizá justificado en las fases polémicas, cuando las consecuencias del creciente poderío industrial y tecnológico parecían comportar un curso paralelamente positivo del diseño, entendido como campo genérico de las artes visuales. Antes se polemizaba y se luchaba para imponer el diseño, dándose por sentado que la adaptación a la máquina y a la técnica era algo necesariamente progresivo, indispensable y mejorador del medio social. La mitología tecnológica llegó a producir la presuposición de que el «progreso» del acuerdo entre el arte y la máquina comportaba el acercamiento a una determinada «forma» ideal en cada nivel de una técnica constantemente perfeccionada.

Los acontecimientos y la crítica de los resultados han motivado una profunda revisión interpretativa. Siendo perfectamente válidas la objetividad informativa y la excelente construcción del estudio de 1936, se comprende que el de 1968, sobre la base de parecida información, haya dado paso a la constante presencia crítica del autor. El cambio de postura era preciso, sencillamente porque la crónica escueta de los movimientos y de las teorías daba el esquema de una dinámica falseada por la simplificación de su discursar lineal. Ciertamente Pevsner no ha necesitado rectificar nada, sino solamente reconocer la complejidad de la dialéctica histórica, sus plurales elementos contradictorios. Lo cual confiere a «Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño» un interés relevante, nacido de la sensibilidad del autor ante la observación de los acontecimientos convertida en experiencia viva y beligerante.

El libro no se propone ilustrar tesis ni promover teorías. Sin embargo, el reconocimiento de los hechos conduce a una visión problemática. Tales «hechos» parecen adquirir especial significado precisamente en las zonas extremas del objeto de estudio: en los comienzos y en lo más próximo al presente. A ello han contribuido grandemente, por una parte, la reconsideración actualizada de William Morris y del «Art Nouveau», y de otro lado, la crisis de las nociones «artísticas» en el entrecruzamiento de la civilización tecnológica y las sociedades masificadas.

En 1936, Pevsner consideraba que el período entre 1890 y 1914-18 —de Morris a Gropius— era una unidad histórica sobre la que se estructuró el «estilo moderno». En 1968, la evolución se centra en el creciente poderío de la ciencia y la tecnología, provocando el paralelo predominio de la arquitectura y del diseño sobre las bellas artes. El repertorio formal ingenieril se impone a las nociones derivadas de ideales artísticos. Este eje, diluido en la exacta precisión de lo estudiado en cada capítulo, emerge claramente al observar el esquema global, donde se arranca de William Morris, se sigue con el «Art Nouveau» y se continúa hasta desembocar en el impulso hacia un estilo internacional reconocible en la arquitectura y el diseño.

Por lo que se refiere a Morris, es evidente el agrandamiento de su figura. Morris ya no es un precursor: comienza a ser un profeta. Cuando Pevsner reconoce la existencia de una profunda crisis artística en los diversos ámbitos del diseño (y no sólo en la alineación del integrado en la industria), está subrayando situaciones ya previstas por William Morris. Si en el siglo XIX «el progreso se produjo en detrimento de la sensibilidad estética y de la sutileza de pensamiento», según afirma Pevsner en el libro que comentamos, parece injusto olvidar que Morris denunció constantemente la inevitabilidad de tal situación cuando repetía sin fatiga que «dado el portentoso cambio que introduce la mecanización, bien puede ser que ésta aporte algo más que un simple daño: de hecho aniquilará el arte tal como lo entendemos ahora» (vid. «Prospects of architecture in Civilization», 1881).

El Modernismo, el «Art Nouveau», constituye otra referencia sometida a profunda revisión. Hoy es imposible estudiar el «Art Nouveau» considerándolo únicamente en uno de sus aspectos, el de período transicional hacia la solución de la ruptura entre el arte y la máquina, preparatorio de una nueva etapa del diseño caracterizada por instantes como el «Deutscher Werkbund», la «Bauhaus» y el desarrollo de la ingeniería del hierro. La etapa culminante del «Art Nouveau» (de 1895 a 1905, aproximadamente) ha adquirido perfiles propios en la historia del arte moderno. Ha dejado de ser una fase provisional entre la irrupción del industrialismo y la formación de la cultura del diseño, pasando a ser, con todas sus consecuencias, un estilo cuyos antecedentes y derivaciones configuran y expresan el contenido de un momento histórico. Reconociendo este hecho fundamental, el Pevsner de 1968 ha abandonado prácticamente la idea central de 1936, según la cual el período entre 1890 y 1918 constituía una unidad. La conclusión a la que se llega ahora no sólo es diametralmente opuesta, sino que, a mi juicio, se acerca mucho más a lo que nos dice la observación objetiva. Los ideales del Modernismo y los de la cultura artística de tipo racionalista pertenecen a una compleja trama de tensiones y antagonismos que definen la era industrialista como un proceso abierto y contradictorio, en pleno curso y todavía sin decantarse en el tiempo. Pevsner lo afirma categóricamente: en el campo de las artes visuales, «la brecha que existe entre Jackson Pollock, Mies van der Rohe o Nervi no puede ser colmada».

De ese modo, el camino hacia el «Estilo Internacional» es una pugna entre plurales tendencias contrapuestas, hondamente afectadas por las variantes de la relación entre las nociones artísticas, el emplazamiento social del artista y las múltiples consecuencias socioculturales del mundo tecnológico en formación. «Este libro —dice Pevsner— no propone remedios a tal situación, ni intenta anticipar el futuro». Y termina reafirmando sus objetivos: «Baste poner de manifiesto lo que resulta más desastroso en las artes visuales del siglo XX y lo más esperanzador para la existencia, en la época posterior a las guerras mundiales, que alborea».

Esta breve nota no es, ni mucho menos, el comentario que merecen las ricas sugerencias suscitadas por el estupendo trabajo de Pevsner, una obra ejemplarmente informada y sistematizada que nos permitimos recomendar sin reservas.

V. A. C.

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## LOPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (compositor).

Nace en Valencia en 1871. Muere en la misma ciudad en 1970. Estudia Derecho en Valencia y se doctora en Madrid, 1900. En sus estudios musicales puede considerarse en gran parte autodidacta, pero fue amigo y discípulo de Pedrell. Completó su formación en Alemania, Francia e Italia. Ejerció la abogacía, pero pronto la abandonó por la música y el periodismo. En este último aspecto ha sido muy importante su labor en el diario «Las Provincias» donde no sólo fue crítico musical y de arte, sino periodista en el más amplio sentido, incluso corresponsal en la guerra de Africa, donde fue condecorado. Miembro de honor de la Facultad de Artes de Londres. Académico de San Carlos de Valencia, de San Fernando de Madrid, de Bellas Letras de Córdoba, de Bellas Letras de Barcelona. Cruz de Alfonso X el Sabio. Conferenciante, pianista y director, su labor fue incansable. Fundó la Orquesta Valenciana de Cámara. Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Valencia desde 1910. Escritor fecundo y polifacético en castellano y valenciano. También fue dibujante.

Su estilo musical es de un noble nacionalismo, entroncado con las corrientes estéticas que él conoció y amó más profundamente.

Obras principales: Orquesta: *Acuarelas valencianas*, *Valencianas* (cuadros levantinos), *Sinfonía hispánica*, *Antiguos abanicos*, *Concierto hispánico*, para piano; *Rapsodia de Pascua*, *Concierto*, para arpa; *Siete Palabras de Cristo*. Piano: *Tres impresiones*, *Cuentos y fantasías*, *Sonata levantina*. Abundantes páginas para violín, violoncello, guitarra, voces y orquesta, voces «a capella», etc. Sus obras literarias son abundantes, con predominio de las de carácter musicológico.

Discos: Canciones para voces femeninas. Agrupación Vocal de Cámara de Valencia (Alhambra). *El viejo castillo moro* (de «Cuentos y fantasías»), Trío Albéniz (Hispavox), José Iturbi (RCA), Marisa Robles al arpa (Hispavox). *Danza de las labradoras*, Amparo Iturbi (RCA). *Estival* (de «Acuarelas valencianas»), director: José Ferriz (Columbia). *Interior* (de «Valencianas»). Director: José Iturbi (RCA). *Ofrenda*, Escolanía Nuestra Señora de los Desamparados (Iberofón). *Un sabater*, Coral «J. B. Comes» (TIP).

II-71

## PUIG-BOSCH, August (pintor, dibujante, grabador, ceramista).

Nace el 1 de abril de 1929, en Barcelona. Autodidacta becado en Francia, 1947. Además de Francia ha viajado por Argel, Bélgica, Holanda, 1949; Italia y Suiza, 1950; Suecia, 1953; Alemania, 1954, y Estados Unidos, 1969.

Gran Premio Internacional de Arte Contemporáneo Rainiero III, Mónaco, 1967.

Expone individualmente en 1949, París (Colegio de España), Barcelona (Instituto Francés); 1950, París (Messages), Montecarlo (Monoicos G.); 1951, París (G. Artística y Artesana); 1953, Berna (Marbach), París (Simone Collinet), Estocolmo (Art Latin), Ystad (Apotekarhuset); 1954, Krognoshuset Lund (Konstföreningen); Goteburgo (Aveny); 1955, Frankfurt (Kunstkabinett); 1956, Wuppertal (Parnass), Barcelona (Club 49); 1958, Berlín (Springer); 1959, Francfort (Olaf Hudtwalcker); 1960, Düsseldorf (Hella Nebelung), París (La Hune); 1962, Francfort (Olaf Hudtwalcker), Barcelona (Arte Contemporáneo e Instituto Francés), Saint Gallen (Im Erker), Madrid (Ateneo), Zaragoza (Palacio Provincial); 1963, Düsseldorf (Niepel), Córdoba (Círculo de la Amistad), Hannover (Kestner Gesellschaft —retrospectiva—), Frankfurt (Olaf Hudtwalcker); 1964, Barcelona (Instituto Británico y Colegio de Arquitectos); 1965, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1966, Francfort (Lúpke), París (Marbach —2—); 1968, Barcelona (As); 1969, París (Marbach), Mayagüez (Museo de la Universidad —2—); 1970, Barcelona (Tlaloc), Stadt Witten (Museo Märkisches).

Colectivas en Bilbao, Barcelona, París, Francfort, Londres, Málaga, Massachusetts, Mónaco.

En 1968 decora con proyecciones el «ballet» de los Cinco Continentes, del compositor Joan Guinjoán.

II-71

## CABALLERO Y MUÑOZ-CABALLERO, José (pintor, dibujante, grabador y escenógrafo).

Nace en Huelva el 11 de junio de 1916, en 1931 llega a Madrid para ingresar en la Escuela de Ingenieros, donde cursará estudios hasta 1933, en que los abandona para estudiar pintura en la Escuela de San Fernando y en el taller de Vázquez Díaz. Debido a su amistad con García Lorca, Rafael Alberti, Buñuel, Neruda y Miguel Hernández, su pintura muestra una tendencia hacia el surrealismo, que no ha desaparecido de su obra.

Ha sido recompensado con Tercera Medalla de Dibujo y Segunda de Pintura en las Exposiciones Nacionales de 1948 y 1954; Premio de Pintura en la I y II Bial Hispanoamericana, 1951 y 1954; Gran Premio de Pintura al Agua en la III Bial Hispanoamericana, 1955; Premio a los mejores decorados cinematográficos del año, 1953; Premio del Concurso Internacional para la decoración del Gran Teatro de la Opera de Ginebra, 1960 y otros muchos.

Individualmente expone sus obras en 1950, Madrid (Clan), 1952, Madrid (Clan), Barcelona (Caralt), Granada (Casa de América); 1953, Madrid (Museo de Arte Contemporáneo); 1958, Madrid (Ateneo); Granada (Casa de los Tiros); 1960, Lausana (L'Entreacte); 1961, Bilbao (Museo de Arte Moderno); 1962, Madrid (Prisma); Santander (Sur); 1963, Washington (Henri G.); 1970, Madrid (Juana Mordó y Seiquer).

Interviene en las Exposiciones Nacionales de 1948, 1950, 1954, 1957; I, II, II Bienales Hispanoamericanas, 1951, 1954, 1955, XVIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII Bial de Venecia, 1936, 1950, 1952, 1954, 1956; II y III Bial de Sao Paulo, 1953, 1955; I Bial del Mediterráneo, 1955; Concurso Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh, 1950, 1952, y en numerosas colectivas españolas y extranjeras.

Como escenógrafo ha realizado múltiples decorados para cine y teatro en España y fuera de ella. Su primera producción la realizó en colaboración con Federico García Lorca para la Residencia de Estu-

## MEDINA GUTIERREZ, Angel (pintor).

El día 9 de octubre de 1924 nace en Ampuero, provincia de Santander. En 1948 ingresa en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, terminando sus estudios en 1954. Entre los años 1949 a 1952 realiza viajes por Italia, Francia y Holanda. La Beca de la Fundación Juan March la ha conseguido en dos ocasiones: 1959 y 1963.

Premio Estanislao de Abarca, 1953; Tercera y Segunda Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1964 y 1966; Premio Santa Pola en la Exposición Premio Azorín de Alicante, 1967; Premio Pequeño Formato de Madrid, 1967; Premio de la Bial de Bilbao, 1968; Premio en la Exposición Nacional de Valdepeñas, 1969; Gran Premio de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, fase regional, Madrid, 1970 y Primer Premio en la Exposición Nacional del Deporte en Bilbao, 1970.

Individualmente expone en 1953, Santander (Sur); 1958, París (Barbizon); 1959, Madrid (Ateneo), Ginebra (Badau); 1961, París (Barbizon), Madrid (Biosca); 1965, París (Barbizon), Santander (Ateneo), Madrid; 1967, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1968, Zaragoza (Libros), Valladolid (Castilla); 1969, Madrid (Kreisler); 1970, Palma de Mallorca.

Participa en las Exposiciones Nacionales de 1954, 1957, 1962, 1964, 1966 y 1968; V Bial de Alejandría, 1963; Feria Mundial de Nueva York (Pabellón español), 1964; Bial de Zaragoza, 1967; Bial de Bilbao, 1968; II Bial Internacional del Deporte, 1969, y en numerosas colectivas celebradas en España, Alemania, Francia, Venezuela, Suiza, Inglaterra, Austria, Italia, Bélgica, Méjico, Estados Unidos, Sudáfrica y Canadá.

Sus obras figuran en los Museos Provincial de Pintura de Santander, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Casa Colón de Las Palmas, Fundación Mendoza de Caracas y en colecciones de Estados Unidos, Venezuela, Francia, Suiza, Italia, Canadá, España e Inglaterra.

II-71

diantes de Madrid («Historia del Soldado», de Strawinsky); de las últimas merecen destacarse *La vida breve*, de Falla; *El amor brujo*, también de Falla; *Yerma* y *Bodas de sangre*, de García Lorca, o *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, que han sido representadas en escenarios de varios países del mundo.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Moderno de Bilbao, Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz, de la Universidad de Austin y varias colecciones de Alemania, Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Méjico, Suiza y Venezuela, poseen obras de este artista.



### GRAN VILLAGRAZ, Enrique (pintor).

Nace el 1 de noviembre de 1928, en Santander. Estudia la carrera de Bellas Artes en la Escuela Superior de San Fernando, donde obtiene el título de profesor de Dibujo. Ha sido recompensado con dos Becas March para trabajar en España y para el extranjero.

Expone individualmente en 1959, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1960, Santander (Sur); 1962, Madrid (Ateneo); 1963, Santander (Sur); 1966, Madrid (Juana Mordó); 1967, Santander (Alerta); Burgos (Mainel).

Participa en la XXX y XXXV Bienal de Venecia, 1960 y 1970; II Bienal de París, 1961; Cuatrienal de Finlandia, 1961; VI Bienal de Alejandría, 1965, y en numerosas colectivas celebradas en Segovia, París, Bruselas, Oslo, Helsinki, Berlín, Bonn, Madrid, Barcelona, Louisiana, Copenhague, Santillana del Mar, etcétera.

Obras suyas se encuentran en el Museo Provincial de Santander y en el Storm King Art Center de Mountain Ville (Nueva York) y en numerosas colecciones particulares de Madrid, Estados Unidos, Alemania, Francia, Inglaterra, Marruecos, Suiza y otras.

II-71

### MARTINEZ NOVILLO, Cirilo (pintor).

Nace en Madrid el 9 de julio de 1921. Su formación artística tiene lugar en la Escuela de Artes y Oficios. Durante la guerra civil estudia con Vázquez Díaz en la Escuela Superior de Pintura.

Tercera, Segunda y Primera Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1957, 1960 y 1962; Premio de Pintura en la II Bienal Hispanoamericana, 1954; Pámpano de Oro y Molino de Oro en las Exposiciones Manchegas de Artes Plásticas; Medalla de Oro del Casino de Salamanca.

Exposiciones individuales en 1947, Madrid (Buchholz); 1948, Madrid (Museo de Arte Moderno); 1950, Madrid (Macarrón), Santander (Proel), Zaragoza (Libros); 1953, Barcelona (Caralt); 1955, Santander (Sur); 1958, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1959, Salamanca (Escuela de San Eloy), Bilbao (Illescas); 1961, Bilbao (Arte); 1963, París (Epone); Zurich (Burdeke); 1964, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1965, Bilbao (Arte); 1967, Winterthur (Müller); 1968, Madrid (Biosca); 1970, Bilbao (Arte), Zaragoza (Libros), Madrid (Kreisler).

Interviene en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes los años 1954, 1957, 1960 y 1962; I, II y III Bienal Hispanoamericana, 1951, 1954 y 1955; XXV y XXVII Bienal de Venecia, 1950 y 1954; Feria Internacional de Nueva York, 1964, y en numerosas colectivas de España y del extranjero.

Su obra está representada en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Bellas Artes de Bilbao, Provincial de Oviedo, de Toledo (Ohio), South African National Gallery y en numerosas colecciones españolas y del extranjero.

II-71

### VILLASEÑOR (Manuel López-Villaseñor y López-Cano) (pintor).

En 1924 nace en Ciudad Real. Realiza sus primeros estudios superiores en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, consiguiendo el Gran Premio de Roma en 1949, a donde se traslada en seguida. Posteriormente realiza viajes por toda Europa hasta 1953 en que regresa a España. Actualmente es vicedirector de la Escuela Superior de San Fernando, y profesor, en el mismo centro, de Pintura Mural y Técnicas Pictóricas.

Está en posesión de la Medalla de Oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952; Premio Cuba en la I Bienal Hispanoamericana, 1951; Gran Premio de la Exposición Internacional de Agrigento, 1952; Premio Fundación Rodríguez-Acosta, para el extranjero, 1957; Gran Premio de la V Bienal del Mediterráneo, 1964, y otros muchos.

Expone individualmente en 1948, Ciudad Real, Madrid; 1954, Zaragoza (Sala de la Prensa), Bilbao (Sala Alonso); 1956, 1958, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1961, Colonia (Kölnischer Kunstverein); 1962, Madrid; 1964, Segovia (Casa del Siglo XV); 1965, Madrid (Ateneo); 1966, Cleveland (Internacional G.); 1969, Madrid (Kreisler), Nueva York (Kreisler y Oficina de Turismo Española); 1970, Ciudad Real (Casa de Cultura-Homenaje).

Participa en las Exposiciones Nacionales de 1948, 1952, 1968; I Bienal Hispanoamericana, 1955; XXV, XXIX Bienal de Venecia, 1950, 1958; IV Bienal de Tokio, 1957; V Bienal del Mediterráneo, 1964; Exposición Internacional de Agrigento, 1952; Exposición Internacional de Mesina, 1953; II Exposición Repesa, 1966, y numerosas colectivas celebradas en distintos países.

También es interesante su labor como muralista, habiendo realizado varios murales para el trasatlántico «Cabo San Roque», en la Diputación de Zaragoza, en la Escuela Superior de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona, Diputación de Ciudad Real y Laboratorios Ulta, de Zaragoza.

Los Museos de Arte Moderno de Alejandría, Agrigento, Arte Contemporáneo de Madrid, Bellas Artes de Sevilla y el de Granada, cuentan en sus fondos con obras de este artista.

II-71

### CORIA, Miguel Angel (compositor).

Nace en Madrid el 24 de octubre de 1937. Estudios musicales a partir de 1952, simultaneando la enseñanza privada y oficial. Fueron sus maestros, entre otros, Pedro Lerma, Angel Arias y Gerardo Gombau. En 1961 obtuvo el Primer Premio de Fuga en el Real Conservatorio de Madrid. Becado por la Fundación Juan March realizó en 1966 un curso de música electrónica en la Universidad de Utrecht, bajo la dirección de Gottfried Michael Koenig. Invitado por la Fundación Gaudeamus de Holanda asistió en 1965 y 1967 a sendos cursillos de composición dictados por Iannis Xenakis y Roman Haubenstock-Ramati. Miembro del consejo directivo del Laboratorio de Música Electrónica ALEA. Nuevamente pensionado por la Fundación Juan March, en 1968, para escribir una composición orquestal.

Su estilo se caracteriza por la preocupación tímbrica, general en los músicos de su época, y por un afán estructuralista que roza el planteamiento matemático. Las obras de Coria son, en general, breves, pues el compositor gusta de exponer su pensamiento en forma muy concreta.

Participó en la primera Bienal de Música Contemporánea (Madrid, 1964); Tribunal Internacional de Compositores (París, 1965); cuarta Bienal de París (1965); cuarto Festival Interamericano de Música (Washington, 1968), etc. Sus obras han sido interpretadas en varios países europeos, en Méjico y Estados Unidos. Grabaciones en las entidades radiodifusoras de Baden Baden, Colonia y Hamburgo.

Obras: *Juego de densidades* (1962), *Interacción*, *Estructuras para cuerda*, *Extensión refleja*, *Imágenes*, *Improvisación para cinco instrumentistas*, *Vértices*, *Frase*, *Secuencia*, *Narración*, *Volúmenes*, *Collage*, *Joyce's Portrait*, *Lúdica III*, *Lúdica* para orquesta (encargo de la Fundación Juan March), *Lúdica IV* (1970).

II-71





## En Alemania se hace algo más que beber cerveza.

Es cierto que en Alemania se bebe cerveza ¡es estupendo! Pero Vd. también puede encontrar en Alemania a los técnicos más 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 sus 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  
Tou's y Maroto, 15  
Tel. 22 28 40

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

# UNA NUEVA COLECCION

DE LA

# DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

## CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA



### TITULOS PUBLICADOS:

1. LA NUEVA LITURGIA EN LAS IGLESIAS TRADICIONALES  
Por Francisco IÑIGUEZ ALMECH
2. DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL DE EUROPA  
Conferencia Internacional de Bruselas
3. LA EDUCACION MUSICAL EN LA ENSEÑANZA  
Comisaría General de la Música
4. UNESCO. CONFERENCIA SOBRE POLITICAS CULTURALES
5. PRIMERAS CONVERSACIONES DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA
6. LA MUSICA EN LA UNIVERSIDAD  
Comisaría General de la Música

PRECIO: 25 pesetas

VIDA

0

1

2



**VD.**  
**Siempre**  
**GANA**

*Quando Vd. contrata un seguro de vida sabe que ha acertado, ha encontrado la perfecta cobertura para su familia o para su futuro*

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13



**Y**  
**GANA**  
**MAS**

*porque cada póliza de MAPFRE VIDA participa en el 90 % de los beneficios provenientes de las reservas de la Compañía; porque MAPFRE VIDA revaloriza el capital garantizado, convirtiendo su seguro en una rentable inversión.*

16

17

18

19

20

21

22

23

24

*Y no olvide  
Hay seguros de ahorro que cobrará Vd. mismo:  
las primas del seguro de vida son deducibles  
del Impuesto General sobre la Renta de las Personas  
Físicas*

25

26

27



**MAPFRE VIDA S. A.**  
SOCIEDAD ANONIMA DE SEGUROS Y REASEGUROS

AV. CALVO SOTELO, 25  
TEL. 419 44 00 (10 LINEAS)  
DIRECCION TELEGRAFICA: MAPFRE - MADRID  
TELEX: 27427 MAPFRE

CREACION JAIME ESTUDIO



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

