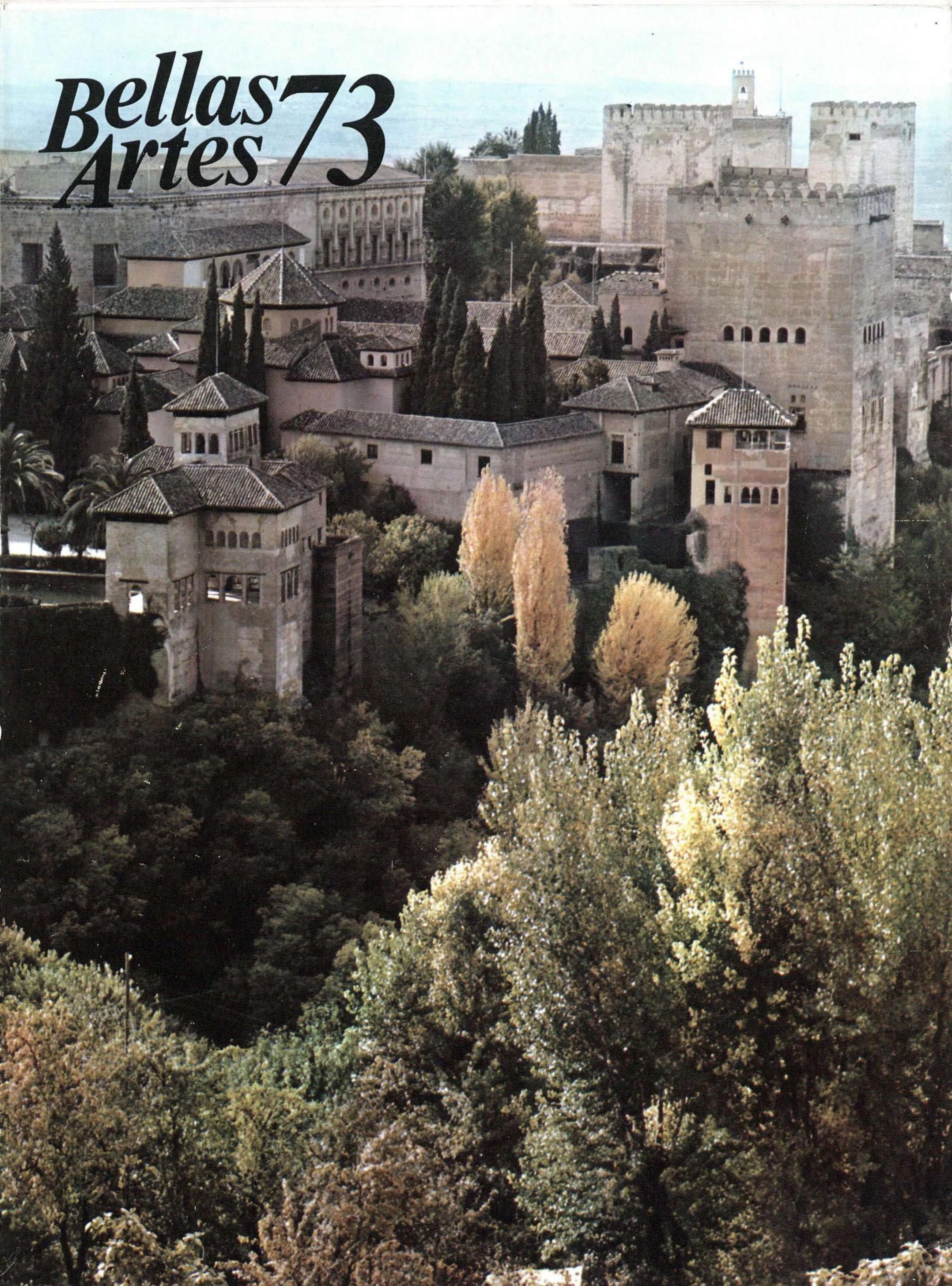
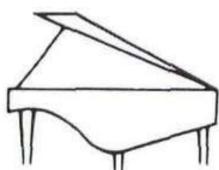


Bellas Artes 73





HAZEN

FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

August Forster
Blüthner
C. Bechstein
Rönisch
Steinway & Sons
Yamaha
Zimmermann



Z. 389



Nadie mejor que su mujer

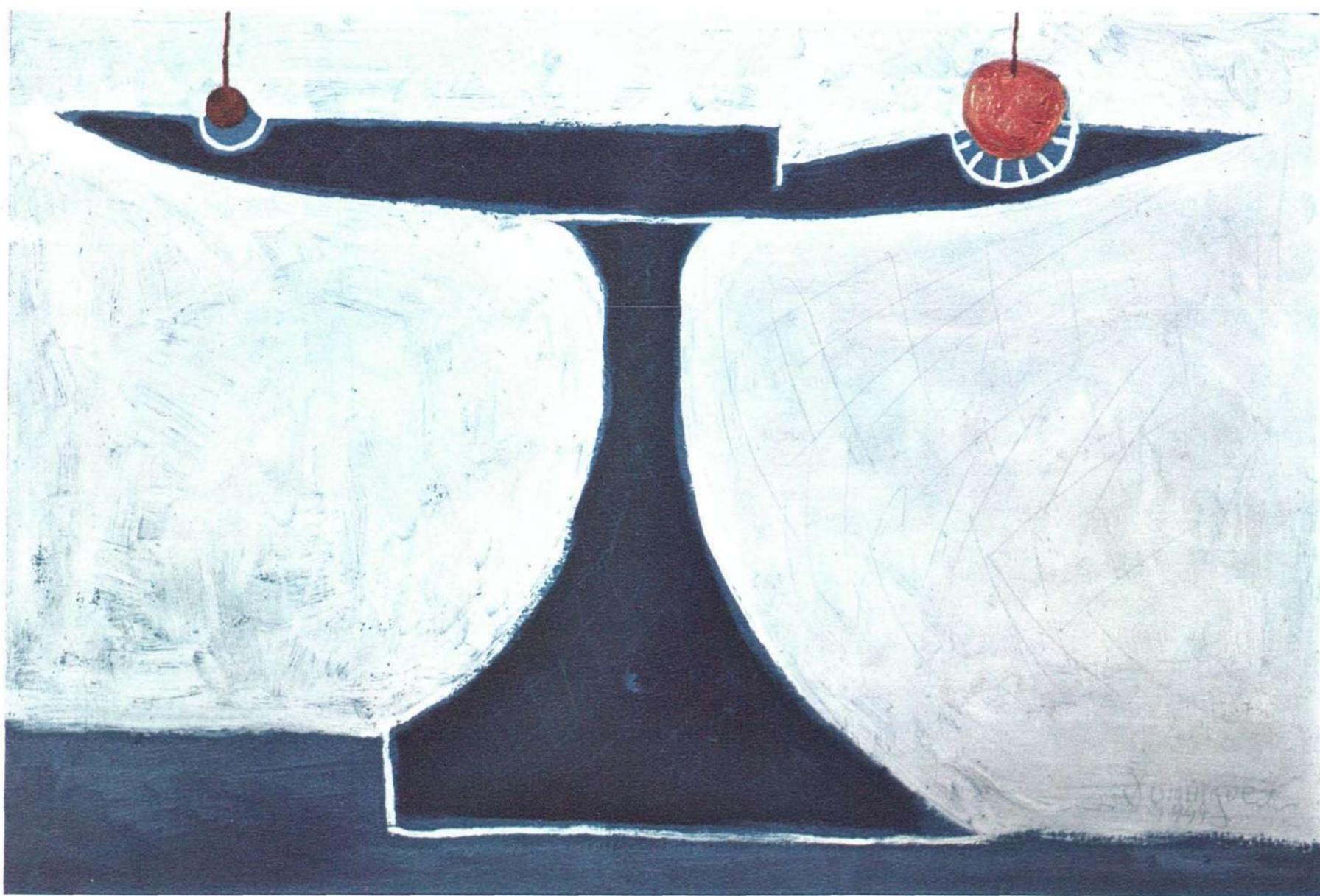


Una sesión en casa puede resultar magnífica fotográficamente.
Después de todo allí está su mejor modelo, siempre a mano.
Y la gama de películas Kodak es tan amplia que le ayuda a no desperdiciar ni una oportunidad en cualquier sitio de la casa. Con luz adecuada llegará a la perfección usando película Kodachrome II, y cuando la luz no es perfecta las películas Kodachrome X o Ektachrome X y sus 64 ASA le darán una nitidez y riqueza especiales.
Y esto sin mencionar el ASA 160 de la película Ektachrome High Speed, que le permite explorar hasta el rincón más oscuro. Cuatro películas Kodak, cuatro maneras de probar que las fotos familiares no tienen por qué ser siempre fotos de aficionado.



biosca

GENOVA, 11 - TELEF. 419 33 93 - MADRID-4



OSCAR DOMINGUEZ

OCTUBRE 1973

GREGORIO MARAÑÓN OBRAS COMPLETAS



Recopilación de textos y notas por Alfredo Juderías

VOLÚMENES PUBLICADOS

I. PRÓLOGOS

Introducción por Pedro Laín Entralgo titulada
«Vida, obra y persona de Gregorio Marañón»
CXXV + 1.078 páginas (Segunda edición). 700 ptas.

II. DISCURSOS

622 páginas (Segunda edición). 600 ptas.

III. CONFERENCIAS

1.042 páginas (Segunda edición). 700 ptas.

IV. ARTÍCULOS

1.196 páginas. 750 ptas.

V. BIOGRAFÍAS I

El «Empecinado» visto por un inglés.
Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo.
Amiel. * Las ideas biológicas del padre Feijoo.
El conde-duque de Olivares.
1.006 páginas. Muy ilustrado. 850 ptas.

VI. BIOGRAFÍAS II

Antonio Pérez.
Los procesos de Castilla contra Antonio Pérez.
1.198 páginas. Muy ilustrado. 975 ptas.

VII. BIOGRAFÍAS III

Tiberio. * Don Juan. * Luis Vives. * Cajal.
San Martín, el bueno y San Martín, el malo.
Notas sobre la vida y la muerte de San Ignacio de Loyola.
El Greco y Toledo. * Los tres Vélez.
662 páginas. Muy ilustrado. 850 ptas.

VIII. ENSAYOS I

Climaterio de la mujer y del hombre.
Ensayos sobre la vida sexual.
Gordos y flacos. * Amor y eugenesia.
La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales.
720 páginas. 900 ptas.

Volúmenes de 19 x 25 cm. encuadernados
en tela estampada en oro.

ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid - 34

Librerías: «Casa del Libro», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. * «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. Barcelona - 7. * Espasa-Calpe, S. A., Prim, 41. Bilbao - 6



La Canción del Heno

*El aroma que
Heno de Pravia
deja en mis manos,
un aroma que
me trae recuerdos
de la niñez.*

*El aroma que me
dejaba
el beso diario,
y el olor limpio
y fresco en la piel
de un bebé.*

*De la ropa que,
entre manzanas,
guardaba
el armario.*

*De la tierra mojada
que olí
aquella vez...*

*El del heno
recién cortado,
la madera
del viejo salón.*

*El del pan
recién horneado.*

*El del niño
recién bañado
oliendo a jabón...*

*El aroma que
Heno de Pravia
deja en mis manos,
trae recuerdos de
limpia y fragante
felicidad.*



Heno DE Pravia

*es el aroma
de mi hogar*



Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 25 • AGOSTO-SEPTIEMBRE 1973

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.
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario General 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 MIGUEL FISAC: Sobre el futuro del arte.
- 5 JUAN ANTONIO PEREZ RIOJA: Dimensión social de las artes.

NOTAS

- 10 LUIS ALEMANY ORELLANA: Tegui: ejemplo de restauración de un conjunto histórico-artístico vivo.
- 13 JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA: Pintores naifs españoles: Vicente Pérez Bueno.
- 19 JOSE MARIA BALLESTER: Programas urgentes. Protección para los conjuntos monumentales.

POEMA

- 21 MIGUEL ARTECHE: Homenajes.

ACTUALIDAD

- 24 EXCAVACIONES EN EL PALACIO CALIFAL DE CORDOBA, por Ana M.^a Vicent Zaragoza.
- 26 MUSICA EN ESPAÑA: XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA, por Antonio Fernández Cid; XII SEMANA DE MUSICA ELIGIOSA EN CUENCA, por Miguel Alonso y Juan Guinjoán; V DECENA DE MUSICA EN TOLEDO, por Carlos Gómez Amat.
- 33 LA ESCULTURA EN RODIN, por Joaquín de la Puente.
- 36 TRES EXPOSICIONES EN TORNO A LA FIGURACION, por Raúl Chávarri.
- 38 EL TIEMPO EN LABRA Y GENOVES, por Adolfo Castaño.
- 40 ANGEL MEDINA, por Marcelo Arroita Jáuregui.
- 42 YTURRALDE: LA LOGICA Y LA GEOMETRIA, por Miguel Logroño.
- 43 RICARDO MONTERO, por Carlos Areán.
- 45 ARTE Y DEPORTE, por Leopoldo Azancot.

CRONICAS

- 48 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 52 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.
- 54 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.

NOTICIARIOS

- 57 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

63 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

67 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez-Ossorio.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA:

Granada, brillante escenario del XII Festival Internacional de Música y Danza, al que dedicamos pormenorizada crónica.

FOTOGRAFIAS: Oronoz/Camera Press-Zardoya/A. Rico/J. Blassi/N. Muller/J. L. Coromina/
F. J. Dolcet/M. Ferré/R. Bonache.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.
Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

MIGUEL FISAC.—Doctor arquitecto.

JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA.—Director de la Casa de la Cultura de Soria.

LUIS ALEMANY ORELLANA.—Arquitecto. Consejero provincial de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife.

JOSÉ MARÍA BALLESTER.—Crítico de Arte.

MIGUEL ARTECHE.—Poeta. Miembro de la Academia Chilena.

ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA.—Directora del Museo Arqueológico de Córdoba.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.—Crítico musical del diario «ABC».

MIGUEL ALONSO.—Compositor y musicólogo. Jefe del Departamento de Música del Secretariado Nacional de Liturgia.

LEOPOLDO AZANCOT.—Crítico literario. Jefe de la Sección Bibliográfica de «La Estafeta Literaria».

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de Arte.

Esta revista no es responsable de las opiniones expuestas por sus colaboradores.

SOBRE EL FUTURO DEL ARTE

MIGUEL FISAC

SIEMPRE es errónea la visión que de la realidad nos pueda dar una consideración esquemática de síntesis, pero es el medio más claro y eficaz para un primer acercamiento a ella.

Las artes, encabezadas por su hermana mayor la arquitectura, se encuentran en una encrucijada difícil y, sobre todo, confusa.

La aceleración de la Historia quema hoy etapas culturales, medibles por décadas, que en otros tiempos necesitaron tres o cuatro siglos para evolucionar. Y a las técnicas del análisis histórico les cuesta trabajo aceptar que hoy —en la década de los 70— nos encontramos, mental y culturalmente, más alejados de los 50 que lo estaba el románico del plateresco.

Con una cierta lentitud, pero con firmeza, se fue cimentando, a principios de siglo, lo que llegaría a ser lo que conocemos como arte moderno.

Era la lógica consecuencia de la filosofía kantiana de la liberación, llevada hasta sus últimas consecuencias prácticas.

Y era también relativamente fácil conseguir resultados espectaculares. Ya que, en teoría, se trataba, fundamentalmente, de una operación de limpieza, que pasó a ser de mutila-

ción, para terminar en nihilismo.

A la arquitectura que, quiérase o no, han de agregársele unas implicaciones sociológicas y económicas de las que no se puede despojar, le ha resultado mucho más difícil que a las otras artes plásticas y a la música, el seguir ese camino de autoaniquilación libertaria y ha tenido que conformarse con su extinción, pero sólo a nivel teórico y literario, que unos arquitectos: Alexandre, Zevi, Venturi, etc., sin obra que les respalde una autoridad que gratuitamente se atribuyen, han querido llevar a esas últimas consecuencias, que en pintura han llegado hasta el lienzo intocado y blanco y en música a que un concierto de piano sea un piano al que el pianista se limita a mirar desde lejos.

Está bastante claro que ese camino se ha terminado y que nos encontramos en la situación de duda que proporciona la llegada, hasta el fondo, de un callejón sin salida.

Como lo nuevo, para que sea nuevo, hay que inventarlo, e inventar, de verdad, es muy difícil y labor de genios, para ir tirando, hoy estamos padeciendo una auténtica granizada de plagios que ocasionan un demoledor panorama de eclecticismo artístico, típico de épocas inciertas de crisis.

Hace falta que comencemos pa-

cientemente y con humildad un nuevo camino. Pero, ¿es verdad, como dice Machado, que no hay camino, que se hace camino al andar?

Yo que, por temperamento, tiendo a soluciones radicales de blanco o de negro, termino, al reflexionar honestamente, por encontrar el equilibrio en el gris. Y en este caso diría que sí, que estoy de acuerdo en que no hay camino; que se hace camino al andar, pero también que, aunque no haya camino, hay, o debe haber, una orientación, una dirección que se intuye, y que sin ser propiamente camino, no es tampoco el buen tuntún.

¿Cuál es esa dirección, esa orientación que se barrunta para el futuro?

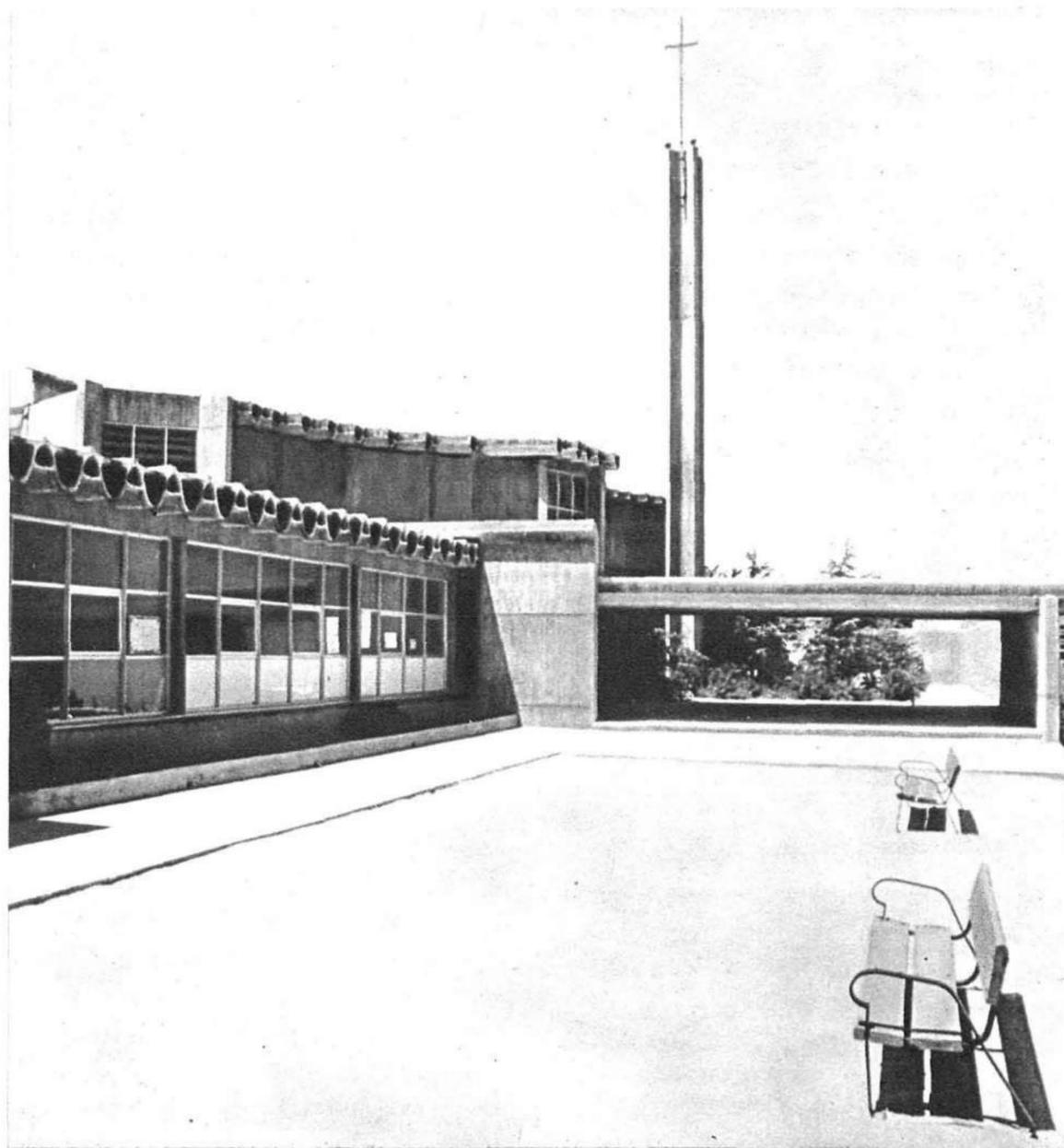
Yo diría que lo que nos acerca a la vida y la perfección. A la vida humana y sus consecuencias y relaciones sociales, en primer lugar, y después a todo lo orgánico animal y vegetal. Y este acercamiento nos aleja a su vez de ese soñado purismo esencial, perfeccionista y racionalista que caracterizó el ideal estético de los años 50, pero que además de todas esas excelentes cualidades resultó que poseía también una radical deshumanización sin sangre y sin vida.

La arquitectura, tal vez sea, de entre las artes mayores, la más

adecuada para iniciar ese nuevo camino de humanización, de retorno a la vida. Para ello sería necesario que entre los tres factores que componen la arquitectura: programa humano y social de necesidades, que es su razón de ser; técnica estructural, de cerramientos y de servicios, que es lo que la hace posible, y sensibilización estética, que es lo que la eleva a la categoría de bella arte y le imprime su carácter trascendente, se jerarquicen por este orden, necesidad, técnica y arte en el momento de su creación.

Sé que el acto de creación es volitivamente incontrolable, ya que se compone de elementos conscientes, aprendibles e intelectualmente aprensibles y también de otros factores inconscientes totalmente ajenos a la voluntad del artista y, como es natural, a estos ingredientes inconscientes no se les puede ni controlar ni jerarquizar, y eliminarlos sería reducir el arte a la pura y simple categoría de ciencia o técnica, despojándola de sus más valiosos componentes mágicos. Pero, en todo caso, esa intencionalidad previa es muy posible que sea suficiente para imprimir en la obra de arte esa esencia de vida y de sentido social y humano que le eleve a creación nueva. Nueva u original, en su verdadero sentido semántico de «lo que parte del origen». Y nuevo también en el sentido sibilino de D'Ors de que «lo que no es tradición es plagio».

Un arte, desde el hombre y para el hombre. Que humanice la ciudad. Que humanice la sociedad en que vivimos. Que humanice la casa y la oficina, el trabajo y el ocio. Que sea bello «para» no «por». Que tenga generosidad y humildad. Que esté hecho por hombres y para hombres y no hecho por semidioses ególatras, incommunicables, estúpidos, que se creen sublimes y desprecian a los demás.



MADRID. PARROQUIA DE SANTA ANA. BARRIO DE MORATALAZ.
ARQUITECTO: MIGUEL FISAC.

DIMENSION SOCIAL DE LAS ARTES

JOSE ANTONIO PEREZ-RIOJA

EL Arte y la Belleza figuran entre los conceptos de más difícil definición.

En sus orígenes, el Arte vino a significar la acción humana —inteligente y libre— como contraposición a los procesos naturales y a los actos meramente instintivos.

Si el hombre primitivo hubo de trabajar por necesidad, se sintió artista por gusto. Experimentó —cuando pintaba las paredes de las cavernas o al pulimentar hachas y armas arrojadas— algo nuevo e insólito: la pura creación sin ningún objetivo práctico, tratando de dar expresión sensible a cuanto estaba más allá de sus propios sentidos.

Y así nació el arte: ya basado en la misma realidad, ya como manifestación de un estado de ánimo, ya como simple yuxtaposición de elementos —líneas o colores— capaces de suplantar a la misma Naturaleza. Desde la Prehistoria, pues, se originan esas tres corrientes artísticas que, con unos u otros nombres, llenan buena parte de la larga singladura de las constantes estéticas: el realismo o naturalismo, el expresionismo y el abstracismo.

«En la raíz misma del arte —observa Fumet— existe un misterio que, con su carácter excepcional, nos desconcierta, exigiendo por ello que se haga luz sobre él. El arte, que se gloria de recoger la Creación en el punto mismo en que Dios parece haberla dejado, se nos ofrece como una especie de pequeño demiurgo».

En cualquier caso, el arte tiene su origen en la vida y extrae sus creaciones de la tensión existente —en todos los tiempos— entre el propio **yo** y el **mundo** que nos rodea. El arte crea como la Naturaleza, siendo, en último extremo, irracional toda creación artística. Sus manifestaciones siempre responden al deseo de expresión de los sentimientos que despierta en el artista la contemplación de la vida y de la Naturaleza.

En este aspecto, la importancia sociológica del arte reside en el hecho de ser una respuesta simbólica al enigma de la vida como la manifestación de una **psique colectiva** que, mediante sus propias creaciones, une al artista-creador con el público que las contempla. Y así, en su constante irracionalidad, el arte representa, a través de los espacios, los climas y los tiempos, las diversas culturas, convirtiéndose en el instrumento más eficiente para lograr la solidaridad y la comunidad entre los hombres, sin duda, porque opera en el terreno de la emoción, estimula los sentimientos y reacciones del hombre y amplía el alcance de su sensibilidad.

Si es cierto que la obra de arte no se produce aisladamente —al hallarse determinada por el conjunto que resulta de un estado de espíritu y de un ambiente—, nace siempre con plena conciencia de la personalidad que la crea. Tiene un sentido en sí misma, aunque no posea una finalidad.

Como observa Dilthey, «el arte es el producto de los hombres y de los tiempos; forma parte de la Historia... Lo bello no está hecho de esto ni de aquello; está en la vida, en la libre personalidad».

La belleza resulta, pues, de armonías o contrastes de línea, color, tono, formas o palabras que presentan aspectos de la Naturaleza, situaciones humanas, logros, anticipaciones o sueños.

La belleza, por otra parte, es algo relativo e, incluso, cambiante: lo que para un individuo, una civilización o una época se presenta como bello, a otros o en diferentes circunstancias de espacio y de tiempo, puede parecer lo contrario.

CLASIFICACION Y CORRESPONDENCIA DE LAS ARTES

Las Bellas Artes suponen, en su conjunto, la actividad creadora humana que se propone producir la belleza o que intenta provocar una emoción estética.

Las llamadas **artes espaciales, plásticas o figurativas** se dirigen a la vista y se desarrollan plásticamente descomponiendo y organizando el espacio en tres dimensiones (Arquitectura y Escultura) o en dos (Pintura).

Las **artes temporales o fonéticas** (Literatura y Música) se dirigen al oído y descomponen el tiempo sucesiva o rítmicamente.

Las **artes mixtas o del movimiento** (Danza, Pantomima, Teatro, Cine) participan, a la vez, de la doble condición de espaciales y temporales.

Las **artes aplicadas** —también llamadas **menores o industriales**— se distinguen, esencialmente, de las Bellas Artes, en que son, por encima de todo, prácticas o utilitarias.

Esta ya tradicional división de las Artes se refiere tan sólo a sus características o modalidades específicas, pero no significa una radical separación entre ellas. Existe una especie de parentesco entre unas y otras.

Así, la Poesía, la Danza, la Música, la Escultura, la Arquitectura, el Teatro o la Pintura son expresiones distintas de una misma actividad creadora, comunicándose entre sí profunda y misteriosamente.

Frente a la creciente desintegración de la vida actual, las Artes se nos presentan —más acusadamente cada vez— como un formidable elemento integrador.

Las diversas Artes tienen, ante sí, en el mundo moderno, una ardua tarea integradora y rehumanizadora de una sociedad cada vez más dispersa y desvinculada de sus propios valores.

Como ejemplo histórico de esa aspiración integradora a la cual deben llegar las Artes, tenemos en la Grecia clásica el hecho de haber realizado en su propia vida el ideal de la unidad de las Artes, puesto que el pueblo helénico frecuentaba continuamente ceremonias y espec-

táculos en los que la poesía, la música, el teatro, los juegos y la danza se coordinaban como una sola manifestación espiritual o estética de un alto valor formativo de la personalidad.

En nuestros días, el teatro, el ballet y el cine evidencian, en ocasiones, la síntesis de la cualidades de varias artes en una sola. Como dice Van Loon, «todas las artes están estrechamente unidas entre sí, se ayudan, se apoyan, como los componentes de toda familia organizada».

EL TIEMPO EN EL ARTE

Las artes —como el hombre— cambian y evolucionan, renovándose siempre. Una obra de arte producida para satisfacer determinada necesidad en un momento concreto puede causar un efecto distinto en un período o civilización diferente. Los modos de la percepción visual se modifican, variando así nuestra estimativa o actitud mental valorativa.

El tiempo —como ha precisado Camón Aznar— supone una clave esencial para la valoración y la comprensión de la obra artística. Pero no sólo el **tiempo histórico**, sino el **tiempo interno** en el regazo de sus propias formas. A la interpretación espacial cabe añadir esta otra interpretación temporal de las creaciones artísticas.

También debemos tener presente, por otra parte, que vivimos hoy un tiempo histórico sumamente acelerado. Hasta no hace mucho, apenas si había ejercido huella en las numerosas interpretaciones ofrecidas del arte contemporáneo. Pero, de una veintena de años acá, se puede afirmar que hemos entrado, como consecuencia, en un tiempo artístico acelerado, que permite la adopción inmediata de ciertas manifestaciones de vanguardia en la literatura, la música o la plástica.

Tal aceleración no se muestra tan sólo en la obra artística, sino en el cambio brusco de la receptividad del público, que afecta, incluso, a sectores antes menos porosos a la irrupción de formas artísticas en exceso nuevas o provocativas.

Hoy, en mayor medida que antes, se ponen de manifiesto los más violentos contrastes en el mundo que nos rodea: frente a los prodigiosos avances del maquinismo y de la técnica occidental se mantienen todavía formas de vida primitivas en numerosas tribus de África, Asia u Oceanía e incluso en algunas regiones muy retrasadas de América.

En las artes de hoy se suceden, en mayor proporción que antes, los influjos más contradictorios, debidos a causas sociales y económicas o a modas más o menos pasajeras que van determinando cambios y evoluciones a veces bruscos e inquietantes. Los cambios de la moda, que en la antigüedad y en otras épocas eran casi desconocidos, se van haciendo cada vez más frecuentes en los tiempos modernos, y en nuestros días llegan a tener la efímera vigencia de una temporada o estación. El influjo directo del teatro, el cine y la televisión en estos últimos años viene ejerciendo un impacto muy considerable en las fluctuaciones de la moda, cuyos cambios se deben, sobre todo, al mimetismo o afán imitativo y a la mudable y caprichosa naturaleza de la mujer —cada vez más influyente en la sociedad actual—, sino también al *sentido comercial de nuestros días, acrecentado por las poderosas técnicas del «marketing» y la publicidad*. Sin embargo, «la moda —dice Soustelle— no es, a pesar de las apariencias, un tema frívolo. La forma en que el hombre y la mujer se visten, se adornan, se peinan, es un fenómeno cultural importante. Hay épocas rasuradas y épocas barbudas. Hay "modas" en el doble sentido de moda del traje o del adorno, y moda del sentir y pensar, que se transmiten, se imitan, se intercambian, surgen, evolucionan o desaparecen...».

ARTE Y SOCIEDAD

La vida humana es vida social. El individuo —que, aisladamente, es una ficción psicológica— puede considerarse como un producto de la sociedad y la cultura que le rodean. Pero, cada hombre, cada cultura, dan forma a sus ideas y sentimientos por medio del arte, el cual viene a ser la esencia de lo humano.

El arte actúa sobre la sociedad de manera análoga a como lo hace sobre el individuo. Aunque difiera de las demás actividades humanas y sea irremplazable, el arte es algo necesario en la vida del hombre. Sin duda, porque como ha dicho Charles Reade, en su obra **Christie Johnstone**, «el arte no es imitación, sino ilusión». Y no sólo de pan vive el hombre.

Ya a fines del XIX, Hipólito Taine halló una interpretación sociológica del arte. Aplicando los sistemas de la ciencia positiva, vino a explicarnos con meridiana claridad que si los productos del medio físico —cultivos, vegetación, etcétera— quedan determinados por zonas o regiones naturales, por un grado más o menos alto de calor y de humedad, los productos del espíritu pueden explicarse asimismo por diversos factores determinables y explicables.

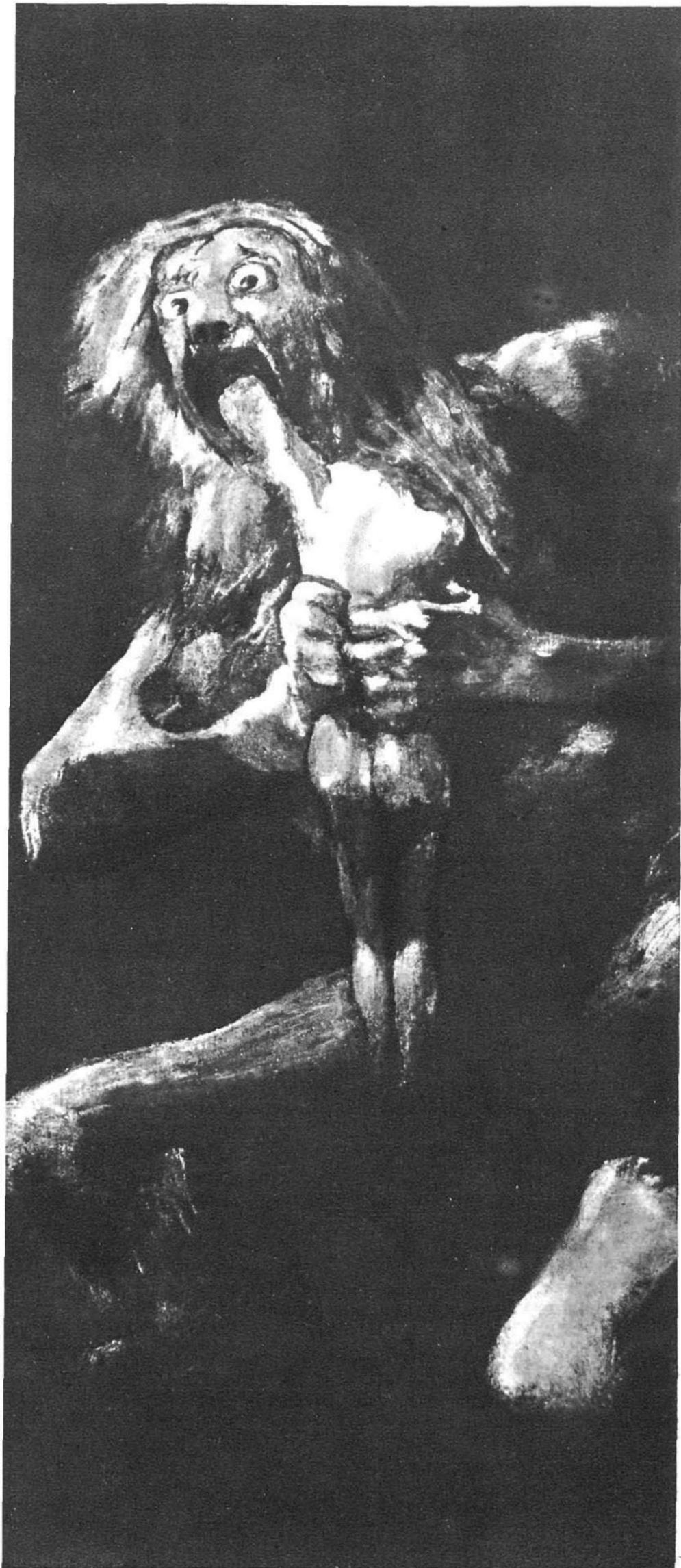
A veces, responden también a lo que los sociólogos denominan una **psique colectiva**, es decir, la unidad psíquica de ciertos grupos o la vida psíquica de un grupo humano. Pero, de Taine acá, hemos pasado de una incipiente sociología —todavía muy estática— a una sociología más dinámica, capaz de analizar en nuestros días los movimientos cada vez más frecuentes producidos en la sociedad actual, tales como la **circulación de las minorías** o la **movilidad social**, tan características de nuestro tiempo.

Si la Sociología del Arte puede hoy estudiar —dentro de métodos racionales y empíricos— la definición, la clasificación y la interpretación de las obras de arte y de los artistas en sus efectos sobre la sociedad y acerca del influjo de ésta sobre aquéllos, sin embargo, creemos —de acuerdo con Hauser— que «todo arte está condicionado socialmente, pero no todo en el arte es definible socialmente. No lo es, sobre todo, la calidad artística, porque ésta no posee ningún equivalente sociológico. Las mismas condiciones sociales pueden producir obras valiosas y obras completamente desprovistas de valor, obras que no tienen de común entre sí sino tendencias artísticas más o menos importantes. Lo más que puede hacer la sociología —concluye Hauser— es referir a su origen real los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte».

Pese a la innegable independencia general del Arte, son las artes aplicadas y populares las más condicionadas a las circunstancias sociales y económicas, porque son las artes de la comunidad no sólo cuando se presentan como una labor casera o anónima, sino cuando son creación de artesanos profesionales. Y es que en las artes aplicadas y populares se acusan más intensamente las ideas rígidas —casi desprendidas del tiempo— que el hombre del pueblo posee del mundo. Lo personal o individual queda relegado a la mínima expresión. El arte popular de hoy —según observa también Hauser— es arte de masas en un doble sentido: por un lado, ofrece pasatiempo artístico uniforme a un público numeroso; de otro, ofrece en masa sus productos uniformes.

LA SOCIEDAD EN LAS ARTES

Analicemos, primero, el influjo que la sociedad ejerce, desde siempre, sobre las artes. Bastará una rápida ojeada histórica —en sólo algunos momentos estelares— como demostración de qué manera el arte viene a ser una ma-



GOYA. «SATURNO DEVORANDO A SUS HIJOS». MUSEO DEL PRADO.

nifestación permanente del proceso histórico-social de la Humanidad.

Tanto los ideales constitutivos de la obra artística como las formas o estilos en que ésta se ha manifestado, derivan, desde siempre, de sentimientos, creencias, ritos o costumbres arraigados. Así, el arte de cada época, pueblo o escuela es, en sentido amplio, la consecuencia de las condiciones sociales dominantes.

El influjo de las creencias o ideas religiosas es uno de los ejemplos más expresivos. Así, en Egipto dieron lugar a una arquitectura y a una plástica trascendidas por el principio de la inmortalidad del alma condicionada por la conservación del cuerpo, que originó el embalsamamiento y la construcción de tumbas y pirámides. El arte egipcio fue consecuencia de una civilización necrológica, donde todo estaba concebido para la muerte y la persistencia en el más allá.

En la Edad Media, la concepción cristiana de la vida se pondrá de manifiesto, primero en las iglesias románicas, luego en los templos góticos —plegarias en piedra elevadas a Dios— y en toda una plástica y unas artes menores impregnadas asimismo de hondo sentimiento religioso.

Si el armónico ideal de vida había originado en la Grecia clásica una prodigiosa y sorprendente escultura plena de naturalidad y de dinamismo, el Renacimiento trataría de renovar esos afanes de naturalismo, extrayendo de la mitología y de la plástica greco-latinas nuevas fuentes de inspiración que llegarían a infundir en el arte occidental un hálito —a veces, paganizante o sensual— de belleza.

Ese sentido vital del Renacimiento —que trajo como temas a la pintura el paisaje, el desnudo y el bodegón— se hace más dinámico y confuso en el Barroco —época de mercantilismo en lo económico y de influencia de los jesuitas, en lo espiritual— al inclinarse hacia lo artificioso y lo deliberado en una externa complacencia por los arabescos y las formas complicadas.

Algo más tarde, frente a la regia suntuosidad del Barroco, el Rococó —que no es sólo un estilo en la plástica y en la música, sino un arte de vivir— señala marcadamente el predominio de la burguesía al ofrecernos su predilección por lo pequeño e íntimo y por la delicadeza en los detalles, abiertamente manifestada en las artes aplicadas y en los primores de la decoración de interiores.

Después, el Romanticismo no será, en suma, más que un nuevo episodio en el desarrollo de la constante histórica barroca: representó, sin duda, una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental, siendo la suya la estética del «arte por el arte». Su concepción temporal fue subjetiva y emocional, interna o íntima; su concepto del espacio —es decir, del paisaje— fue, antes que una realidad física o un entorno, un estado de alma, en tanto que su **paisaje histórico** supuso la exaltación de la Edad Media y de los ambientes exóticos, no sólo en la Literatura, sino en la Pintura e incluso en la Música, muy influenciada esta última por lo literario, hasta en las propias denominaciones de sus más significativas formas musicales: el poema sinfónico, la romanza sin palabras, la balada, la fantasía, el nocturno...

Pasado el estallido del Romanticismo e iniciado ya el segundo tercio del siglo XIX, una vez más la realidad social circundante influye en las artes.

Se trata de plasmar entonces nuevas experiencias vitales, un moderno sentido científico, un deseo latente de análisis y diferentes interpretaciones de los hombres y de las cosas. Esos afanes diversos y distintos producen en las artes un gran eclecticismo, y así se suceden e

incluso coexisten el realismo o naturalismo —que, en música, se traduce en las llamadas «escuelas nacionales»—, el prerrafaelismo y el simbolismo, el impresionismo y el modernismo, hasta los mismos umbrales del siglo XX.

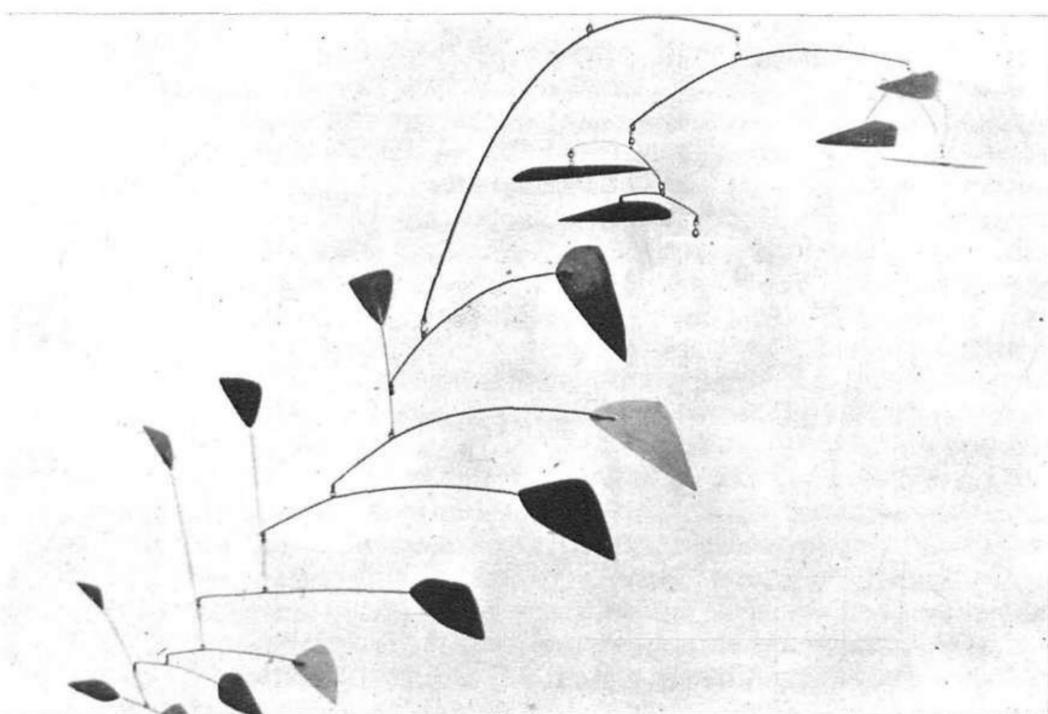
Hasta ese momento, y aunque más fluidos ya en el transcurso del XIX, esos movimientos artísticos han tenido, en general, una mayor vigencia, una duración o estabilización más prolongada.

A partir de los comienzos del siglo actual y, sobre todo, de la segunda guerra mundial acá, la inestabilidad de las cada vez más prolíficas tendencias estéticas se acentúa como consecuencia inevitable de la acelerada transformación social y económica de nuestro tiempo.

De una parte, la técnica ha cambiado la superficie de la Tierra como ninguna otra fuerza lo había hecho hasta aquí, y la sociedad industrial ha comenzado a producir formas, que incorporan un sentido distinto de lo que, hasta hace poco, se consideraba tradicionalmente como bello. De otra parte —como ha estudiado magistralmente Ortega y Gasset—, «hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social... Es la **rebelión de las masas**. Es el hecho de la aglomeración, del "lleno"...». Acaso la fina interpretación de Ortega pueda pecar de la concepción minoritaria de un pensador de su altura intelectual, máxime si se tiene en cuenta que publicó **La rebelión de las masas**, en 1923. De entonces acá, en este medio siglo transcurrido, aunque el concepto de **masa** siga siendo cuantitativo y visual, acaso pueda parecer al hombre de hoy menos peyorativo, ya por su progresivo crecimiento, ya por su paulatina aproximación a las minorías.

Como observa Morin, «a principios del XX, la potencia industrial ha extendido su soberanía sobre el globo. Se ha producido una cultura de masas según normas masivas de producción industrial... La **creación** tiende a ser **producción**. No hay sólo un "status" salarial, sino una identidad de valores de consumo. Según dijo Marx, "la producción crea al consumidor". Hay una corriente media ("mass media") hacia el conformismo; por otro lado, una minoritaria tendencia hacia la creación artística y la libre invención. La "mass media" triunfa y nivela, resuelve y homogeiniza». Quizá este juicio de Morin sea un tanto

CALDER. «MOVIL». MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE. PARIS.



optimista o futurista, porque nos hallamos en plena crisis: el sarampión de la irrupción de las **masas** está en plena subida de la fiebre. Las **masas** son todavía una especie particular de vínculo social, caracterizado por el más bajo grado de intensidad y profundidad en la fusión de espíritus y conductas, representando —y esto es algo típico de las multitudes o de los rebaños— el punto más bajo de **fusión** y el más alto de **tensión**. De ahí el que las **masas** vivan todavía con una torpeza casi vegetativa, reaccionen con lentitud o agresividad y usen de la civilización como si fuese naturaleza virgen, y al no valorarse a sí mismo, el **hombre-masa** «se sienta como todo el mundo», haciendo uso y aun abuso de su inalienable «derecho de la vulgaridad» cuando no a la chabacanería.

Lo hasta ahora positivo del imperio de las **masas** es que, paulatinamente, va elevándose el nivel medio. Pero si esto es consolador en lo económico y lo social, en lo artístico no deja de producir tristeza e inquietud: se escribe hoy mejor, en términos generales; se interpreta el teatro con mayor naturalidad, se cultivan las artes plásticas en un tono medio de discreción. Pero lo cierto es que escasean de modo alarmante las individualidades poderosas, quizá, entre otras causas, porque el artista tiene que contar, siempre, con una sensibilidad y una cultura comunes y con un significado de símbolos expresivos también común. Y esto es hoy mucho más difícil, porque a menudo el artista actual se siente solo, ya que le falta la mayor parte de la comunidad, a la cual se dirige: se encuentra, de un lado, hacia una pequeña minoría **artificial** (los críticos, los propios rivales o profesionales, los «publicitarios» del arte) y, de otro lado, una enorme y anónima **masa**, todavía muy alejada y desinteresada de la obra de arte.

Como observa muy inteligentemente Guillermo de Torre, cabe preguntarse con él: «¿Existe hoy una paridad entre la amplitud receptiva del público y su capacidad comprensiva? Es decir: ¿Comprende realmente el público medio los nuevos estilos, los asimila enriqueciéndose, aguzan y amplían —o limitan— su sensibilidad? ¿O, simplemente, influido por cierto mimetismo, muy propio de la época de **masas**, que penetra paradójicamente hasta en las minorías, trata simplemente de alinearse, no de quedarse atrás?».

Antes, el artista se concentraba, a menudo, en principios eternos, en mitos permanentes, en el refugio de su propia pobreza material, siempre alentada por su fe creadora. Hoy, suele faltarle el espíritu de renuncia y se ve dominado por la actualidad que le rodea, por la publicidad que le acosa, por mil tentaciones —el afán de dinero, el prematuro deseo de popularidad— que le seducen a cada paso. Así, el artista de nuestros días —salvo contadas y honrosas excepciones— suele convertirse —o prostituirse— en un prestidigitador más o menos habilidoso que, a menudo, está muy lejos del recogimiento, de la concentración, del sosiego, exigidos por la actividad creadora. Por su ausencia de fe, por la innecesaria y estúpida prisa de vivir, por tantas asechanzas publicitarias, produce no pocas veces obras inacabadas, fáciles o «escapistas», a lo que se debe con frecuencia el éxito de estilos o tendencias de vigencia efímera que se ponen de moda, que **se lanzan** como si fueran productos comerciales y que, ante la irresponsabilidad de unos o el papanatismo «snobista» de otros, permiten, en una proporción hasta ahora nunca vista, el «gato por liebre» en la obra artística.

De ahí el que las Bellas Artes tengan un campo cada vez más limitado, acosadas como están por las modas y por la publicidad de las artes utilitarias o industriales que invaden, como no lo habían hecho jamás, el terreno propio de las artes puras. Ya es difícil, a veces, distinguir unas de otras.

De ahí también otro fenómeno de nuestro tiempo: el mayor **desgaste** de estilos o tendencias, ya por su pérdida creciente de originalidad, ya por su banalización, producida, tantas veces, por su tratamiento publicitario.

Como señala Dorfles, «el **símbolo**, la **comunicación** y el **consumo** vienen a ser la "trinidad" de nuestro tiempo. Vivimos una época de vivaz actividad simbolizadora y de enorme desarrollo comunicativo. Pero se añade un incesante y general consumo que, poco a poco, compromete y degrada los elementos simbólicos», y de ahí el que se produzca —en mayor medida de lo deseable— un arte **alienado**; es decir, un arte que, con frecuencia, no cumple su función de tal, por hallarse al servicio de fines comerciales, cuando no de otra índole.

Y esto explica que la comunicación de la obra de arte no alcance, a veces, la altura que le corresponde.

EL ARTE, EN LA SOCIEDAD

La otra cara de nuestro breve enfoque sociológico de la obra artística es la influencia de ésta en la misma sociedad que, a veces, la inspira o en la cual siempre se halla inmersa.

Si examinamos los dos platillos de la balanza, veremos más veces inclinado el fiel —por su mayor peso— hacia el platillo de la sociedad influyente sobre la obra de arte que el de ésta sobre aquélla.

Y, sin embargo, la influencia del arte en la sociedad ha existido y deberá existir siempre. La conocida frase de Oscar Wilde: «la Naturaleza imita al arte», o expresiones corrientes de hoy como «un cielo velazqueño» o «una casa de cine» son algo más que una expresión literaria, un alarde erudito o la evidente influencia del «séptimo arte» sobre el mundo actual. Son, en el fondo, corrientes ejemplos de la trascendencia de las artes en la vida y en la estimativa del hombre de nuestro tiempo. El arte supone el idioma de la comunicación de valores, ya que enriquece y da profundidad a la propia vida, al hacer más intensos o más bellos los diferentes aspectos de la realidad humana. El arte se nos aparece —en este sentido— como una inapreciable compensación —a veces, embellecedora—, capaz de actuar sobre el medio ambiente.

Ello se debe a que, a pesar de la influencia del espacio y el tiempo y sus circunstancias sociales en las obras de arte, éstas —si lo son realmente— llevan el sello indeleble de la individualidad del artista que las ha creado. La propia personalidad del creador es lo que vale y permanece en las artes. El verdadero artista es el modelador de esa impronta personal, capaz de marcar rumbos, estilos o constantes históricas a lo largo del proceso cultural de la Humanidad.

En un mundo uniformizado por la técnica, vulgarizado o achabacado por la mediocridad de las **masas**, prostituido no pocas veces por una desconsiderada publicidad comercial y asendereado por una prisa que incapacita para la auténtica creación, se hace más apremiante que nunca la necesidad del influjo benefactor y salutífero de las artes sobre la sociedad, y a ello han de contribuir, en primer término —con fe, con entrega, con altruismo—, los verdaderos artistas y, también —a medida que vaya elevándose en su nivel esa todavía informe «mass media», y como una exigencia vital y espiritual—, la propia sociedad del futuro.

Hay que evitar que —como ha sucedido en un reciente congreso sobre estética— vuelvan a tratarse temas —en el fondo tan tristes— como el de «¿La muerte del Arte?», aunque las conclusiones hayan llevado, lógicamente, a su negación. La sociedad del futuro ha de afianzarse, cada vez más, en los valores permanentes del arte, si es que pretende vivir con dignidad.



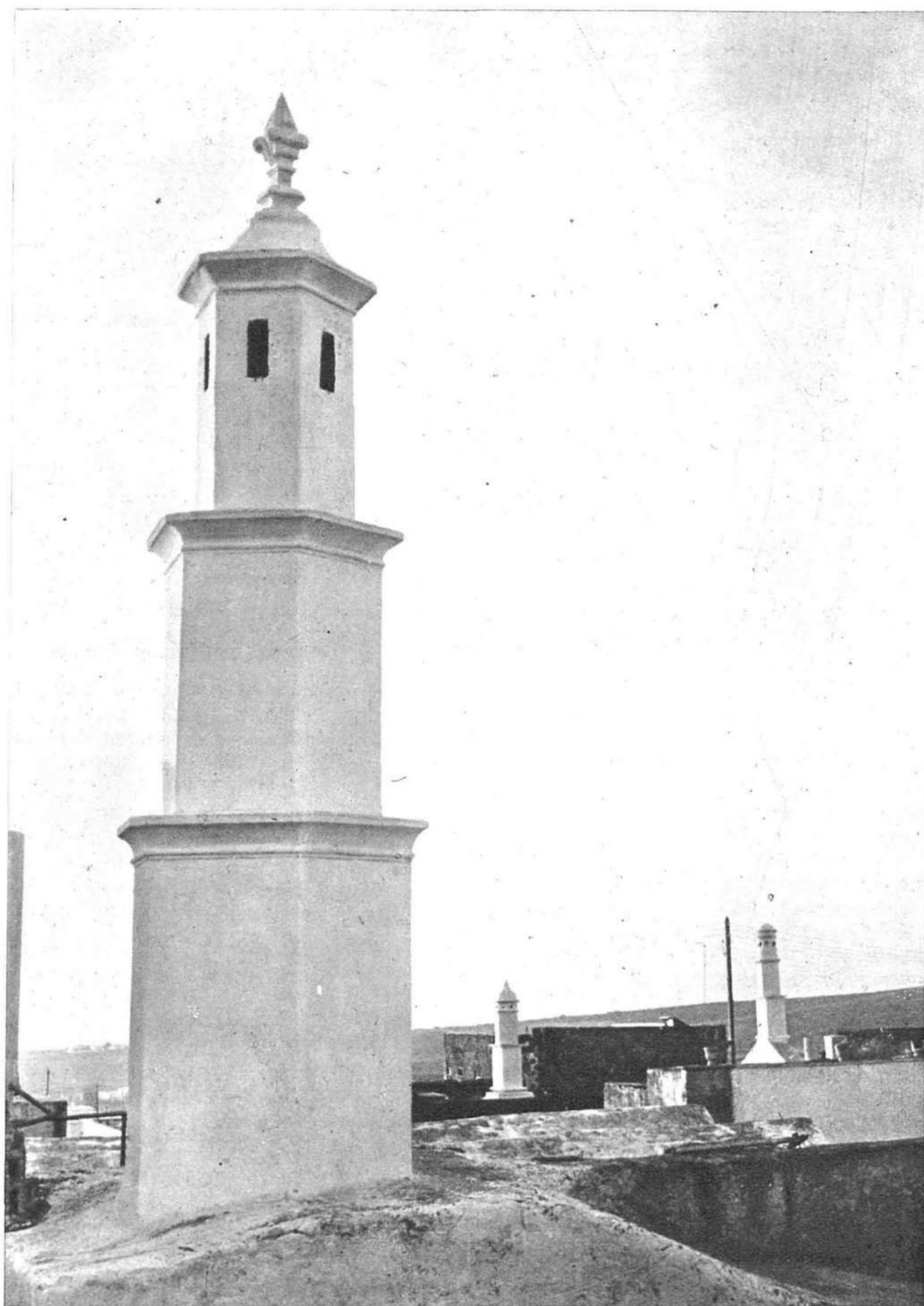
MARGOT FONTEYN Y RUDOLF NUREYEV
EN «DAPHNIS Y CLOE».

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BOTTOMORE, T. B.: **Minorías selectas y sociedad**. Madrid, Ed. Gredos, 1965.
- CAMON AZNAR, J.: **El tiempo en el arte**. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1958.
- CHINOY, E.: **La sociedad. Una introducción a la sociología**. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- DAHRENDORF, R.: **Sociedad y libertad. Hacia un análisis sociológico de la actualidad**. Madrid, Ed. Tecnos, 1966.
- DORFLES, G.: **El devenir de las artes**. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- DORFLES, G.: **Símbolo, comunicación y consumo**. Barcelona, Ed. Lumen, 1967.
- FUMET, S.: **El proceso del arte**. Madrid, EPESA, 1946.
- GUARDINI, R.: **Sobre la esencia de la obra de arte**. Madrid, Ed. Guadarrama, 1960.
- HAUSER, A.: **Introducción a la Historia del Arte**. Madrid, Ed. Guadarrama, 1961.
- HAYMAN, A.: **El arte como elemento de vida**, en «El Correo de la Unesco», París, números 7-8, julio-agosto de 1961, págs. 5 a 23.
- LOON, H. VAN: **Las artes**. Cuarta edición. Barcelona, 1950.
- MORIN, E.: **El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas**. Madrid, Ed. Taurus, 1962.
- ORTEGA Y GASSET, J.: **La rebelión de las masas**. Cuarta edición. Madrid, «Revista de Occidente», 1933.
- PASSARGE, W.: **La filosofía de la Historia del Arte en la actualidad**. Madrid, SELE, 1932.
- PEREZ-RIOJA, J. A.: **Síntesis del arte universal**. Madrid, Tecnos, 1970.
- PEREZ-RIOJA, J. A.: **Radiografía de la cultura**. Ediciones Líber, 1972.
- SEDLMAYR, H.: **El arte en la era técnica**. Madrid, Ate-neo, 1960.
- SOURIAU, E.: **La correspondencia de las artes**. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SOUSTELLE, J.: **Los cuatro soles. Origen y ocaso de las culturas**. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.
- TAÏNE, H.: **Filosofía del arte**. Madrid, Espasa Calpe, 1933.
- TORRE, G. DE: **La aceleración del tiempo artístico**, en «Cuadernos», Madrid, núm. 59, abril 1962, págs. 59 a 62.

TEGUISE: EJEMPLO DE RESTAURACION DE UN CONJUNTO HISTORICO-ARTISTICO VIVO

LUIS ALEMANY ORELLA



Teguisse, antigua capital insular desde los primeros momentos de la conquista de Lanzarote, conoció momentos de gran esplendor. Fue el centro cultural-religioso más importante de la isla y, lógicamente, uno de los núcleos urbanos más ricos del archipiélago en cuanto a sus valores arquitectónicos. Los cuatro conventos que aún mantienen en pie su fábrica (San Francisco, Santo Domingo, La Vera Cruz y San Miguel) nos hablan de estos momentos de pujanza de la villa. En Teguisse se crearon muchos de los modelos arquitectónicos que más tarde se expandieron por todo el archipiélago. Se fijó un tipo de carpintería, aún hoy perfectamente conservada. Sus chimeneas, la disposición de sus casonas, sus cubiertas blancas, los huecos asimétricos de sus casas, están entre lo más puro y primitivo del quehacer artístico de las islas Canarias.

Con el transcurso de los años, la capitalidad se fue desplazando hacia la costa, y ya desde el siglo pasado Teguisse quedó anclada en sus recuerdos, sumida en un profundo letargo, viéndose disminuir sus posibilidades inmediatas, y, consecuentemente, sus habitantes, hasta convertirse en un pequeño núcleo rural, pobre y abandonado, ajeno a cualquier fenómeno que alterase su ritmo continuo de desaparición.

El desarrollo aún reciente de un turismo, que ha venido arrollado-

EN TEGUISE SE CREARON MUCHOS DE LOS MODELOS ARQUITECTONICOS QUE MAS TARDE SE EXPANDIRIAN POR TODO EL ARCHIPIELAGO.



SE FIJO UN TIPO DE CARPINTERIA. AUN HOY PERFECTAMENTE CONSERVADA...



... LOS HUECOS ASIMETRICOS DE SUS CASAS ESTAN ENTRE LO MAS PURO Y PRIMITIVO...



SE HAN ENCALADO MUROS, REHECHO TAPIAS DE HUERTOS CON SU ALMENADO...



... SE HAN IMPERMEABILIZADO CUBIERTAS. EN COLABORACION CON LOS VECINOS.

ramente a conmocionar desde sus cimientos la vida de la isla, ha vuelto a poner sobre el tapete el caso de estos núcleos que, como Tegui, están más que nunca en trance de desaparecer.

Al extinguirse prácticamente las labores agrícolas en la villa, sus habitantes han tenido que buscar la urbe para desarrollar otro tipo de faenas. Su economía se ha resentido y se ha acentuado el estado de abandono de sus casas.

Tegui sólo tiene para sobrevivir la solución de adaptarse a las nuevas necesidades, y esta adaptación puede hacerse de dos formas: la más fácil, olvidando los valores tradicionales de su propio espíritu, formado a través de los siglos, de acuerdo con las características

naturales de su emplazamiento y de su idiosincrasia; y la que hay que conseguir a toda costa, encauzando esa mutación de acuerdo con el legado histórico, salvando y revalorizando los valores que aún se conservan, planificando el desarrollo a tenor de esto e imponiendo una protección que salvaguarde para el futuro la conservación de todos estos valores.

Para esto es imprescindible la intervención estatal. No se puede obligar a esas modestas economías a conservar a su costa, restaurándolas, unas joyas arquitectónicas, que, sin embargo, resultan incómodas para las nuevas necesidades. Muy por el contrario, si la ayuda económica y la orientación de la tarea a efectuar son prestadas des-

interesadamente por aquellos que tienen encomendada esa misión, se puede conseguir aunar los dos objetivos: conservar el legado tradicional y, a la vez, hacer posible la creación de un entorno útil para el desarrollo de la vida comunitaria. Lógicamente, las formas tradicionales no son caprichosas, sino que responden a un crecimiento intuitivo y natural, dado por los invariantes locales a través de los siglos, y es en la fidelidad a esos invariantes en donde Tegui puede encontrar su prosperidad, reivindicar para sí su pasado esplendor.

Por todo ello, la Dirección General de Bellas Artes, a través de los servicios técnicos de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacio-

nal, ha pensado en dar prioridad absoluta a la restauración y conservación de las casas, de las humildes y degradadas casas autóctonas de la villa; de ayudar a identificarse con el entorno a las pequeñas construcciones que desentonan con el resto y ayudar al municipio en el tratamiento urbano, antes que atender a otros trabajos más efectistas y brillantes, como podrían haber sido la restauración de sus soberbios conventos.

Se han encalado muros, rehecho tapias de huertos, con sus almenado y calvarios primitivos; se han impermeabilizado cubiertas en colaboración con los vecinos; se ha restaurado lo más valioso de las carpinterías primitivas; se están pavimentando las calles principales de una forma tal que se hermane el ambiente del conjunto con la facilidad del tránsito rodado, etcétera.

Para fases sucesivas está previsto proseguir esta labor general, creando además plazas y entornos urbanos nuevos, a la vez que se iniciará la restauración de la torre de San Miguel, verdadera atalaya distintiva de Tegui, y se reconstruirá su primitiva Mareta.

Paralelamente se ha incoado el expediente de declaración de Tegui como núcleo mixto urbano rural de interés histórico-artístico.



... A LA VEZ QUE SE INICIARA LA RESTAURACION DE LA TORRE DE SAN MIGUEL, VERDADERA ATALAYA DISTINTIVA DE TEGUISE, Y SE RECONSTRUIRA SU PRIMITIVA MARETA.

PINTORES NAIFS ESPAÑOLES

VICENTE PEREZ BUENO

JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA

Vicente Pérez Bueno es el «clásico» de los naifs españoles. Cuando se comenta el tema del naif ante personas no muy interesadas en él, pero con buena información sobre la pintura actual, suelen decir que han visto cuadros de «un naif muy bueno», cuyo nombre en general no recuerdan, pero que, por los datos que proporcionan (temas de los cuadros o galerías donde los vieron, etcétera), casi siempre comprobamos se trata de este artista. Hasta el momento, este vago recuerdo innominado es, al parecer, el máximo tributo de la colectividad española a sus mejores naifs. La verdad es que el propio Pérez Bueno tampoco parece haber dado gran importancia a su nombre, fonéticamente tan anodino, pues unas veces firmaba «V. Pérez», otras «V. P. Bueno» o simplemente V. P. B., en una manifestación más de esa encantadora modestia que veremos patentizarse en su autobiografía (modestia que tiene una excepción: el enjuiciamiento de su obra pictórica, que considera de primer orden. Este autoconvencimiento de la importancia de sus cuadros es típica de muchos naifs, y siendo el arte una forma de comunicación, nos lo transmiten constituyendo uno de los atractivos de este tipo de pintura).

Pérez Bueno, nacido en 1887, falleció en Valencia en 1963, y careceríamos prácticamente de datos interesantes sobre él si no fuese por el excelente crítico valenciano Aguilera Cerni, quien supo apreciarle como artista y como persona, fue su amigo y le convenció para que escribiera un resumen de su autobiografía, que ha resultado ser un precioso ejemplo de literatura naif.

La galería Iolas-Velasco, de Madrid, tuvo la ocurrencia de reproducir íntegro este relato conmovedor en el programa ilustrado que editó para la exposición antológica de Pérez Bueno en 1969, por lo que ha llegado hasta nosotros. Aguilera Cerni también lo reprodujo en su artículo sobre V. P. B. en la revista «Suma y Sigue», con unos comentarios tan certeros que creo debemos reproducir: «Vicente Pérez Bueno constituye uno de los casos más insólitos en la pintura española contemporánea. Se puede afirmar que, sin lugar a dudas, se trató de un excepcional representante del arte naif, siendo ciertamente el mejor entre los ejemplos españoles de ese sector artístico. Que sepamos sólo hizo tres

exposiciones en toda su vida: Una en la sociedad El Micalet, de Valencia (que pasó completamente inadvertida), y las otras dos en Madrid, en la sala Buchholz y en la galería Neblí, despertando notable interés entre la crítica y los artistas».

«Suponemos que sus obras se hallan en poder de sus herederos. (N. de a.: Como luego explicaremos, esto no es así). Sería lamentable que se perdieran sin que ningún museo procurara tener alguna representación de un testimonio tan valioso. La gran mayoría de la pintura naif existente en los grandes museos europeos es netamente inferior a la de Pérez Bueno. Claro que nuestra ciencia museística tal vez esté tan de vuelta de las cosas que no se siente obligada a ocuparse de nada...».

«... Una obra que es un prodigio de frescor, de hermosura, de inocencia. Una obra que es tan bella como divertida. Y que, a pesar de su índole auténticamente naif, no está infantilmente realizada, sino con una rara maestría y un "oficio" tan sorprendente como peculiar».

«Yo tuve el privilegio de ser su amigo. Venía a verme muchos domingos por la mañana. Una vez le pedí que escribiera unas cuartillas autobiográficas. Desde luego no son como su maravillosa pintura. Pero (con su estilo literario como de instancia administrativa) estas páginas son cautivadoras y enormemente simpáticas...».

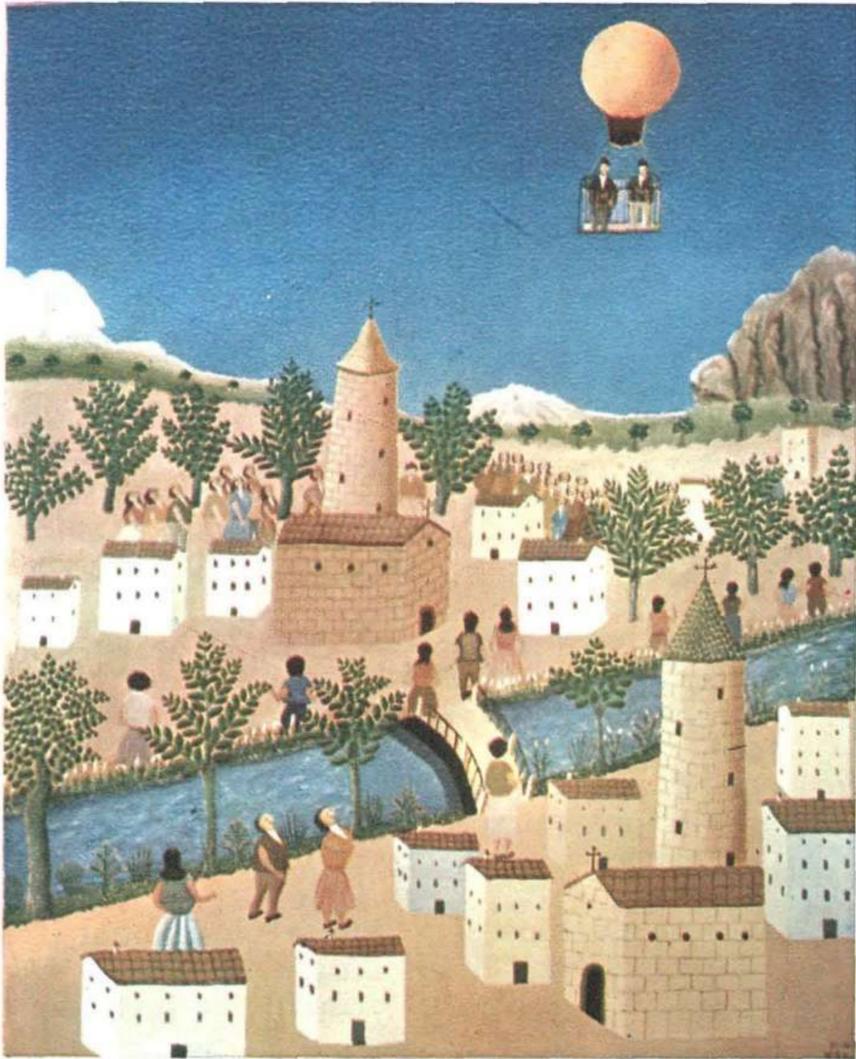
Para mí, es una verdadera satisfacción poder reproducirlas; son así:

"DE MI VIDA", por Vicente Pérez Bueno.

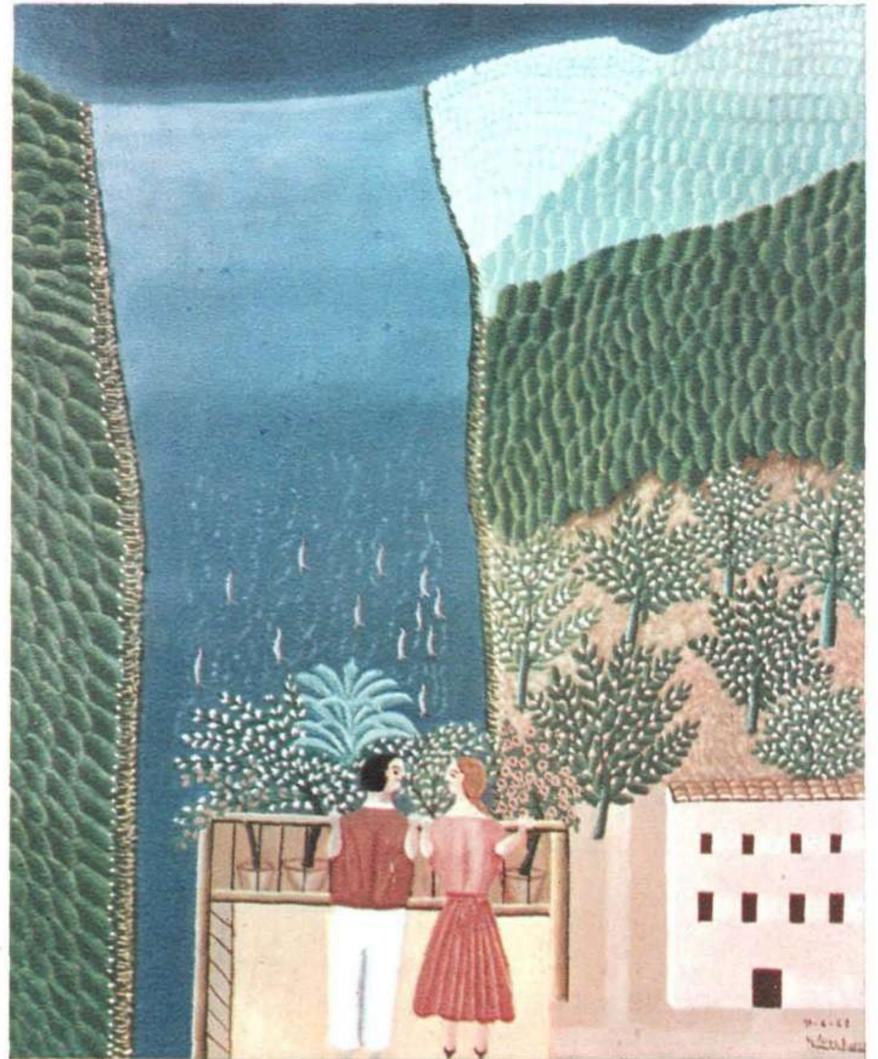
"Nací en Fuentelaencina, provincia de Guadalajara, en 28 de julio de 1887.

De pequeño, mis padres, que en gloria estén, me llevaron a Pastrana (Guadalajara), donde pusieron su residencia, y cuando tuve el tiempo me llevaron a la escuela para que aprendiera lo más indispensable, y a los once años me sacaron para que fuera a ayudarles en las faenas del campo, y particularmente para, con dos caballerías que teníamos, llevar dos cargas de leña para el horno que tenían, donde sacaban suficiente para el gasto de la casa.

Cuando tenía trece años, en el tiempo de la es-



«PICAPORTE Y SU PATRON».



«LA PRESA».

carda, si me solicitaba algún amigo que fuera con él a escardar también lo hacía, con el fin de ganar alguna pesetilla, que todo hacía falta. Alternando en diferentes faenas de todas las estaciones del año.

Lo más penoso para mí en el invierno, que lloviera o nevara no teníamos más remedio que ir a por leña para el horno si queríamos comer pan tierno, a no ser que la lluvia fuese muy intensa, pero siempre teníamos entretenimiento de hacer cosas necesarias, útiles para toda clase de faenas del campo, y así pasé el tiempo hasta que en 1907 entré en el Servicio Militar, y tocándome el número 2, siendo destinado a Castellón de la Plana, Regimiento de Tetuán número 45, donde estuve cumpliendo los servicios militares, donde fui muy estimado por mis jefes, por mi laboriosidad y limpieza, alcanzando el número uno de mi Regimiento, siendo ascendido a cabo por mis méritos, a propuesta del capitán general en 26 de julio de 1909, continuando hasta 1912, que fui licenciado, terminando mi compromiso militar.

Posteriormente entré de Ordenanza en el Colegio de Huérfanos de Guerra, de Guadalajara, siendo destinado a la imprenta para hacer los menesteres de la limpieza, y, en las horas de desayunos y comidas, servir las mesas a los alumnos de dicho Centro, continuando mis servicios en la imprenta para ayudar al encuadernador a la restauración de los libros, y así estuve seis meses, en que tuve necesidad de pedir cinco días de permiso para marcharme al pueblo para ver a mis padres y estar entre ellos este tiempo en que disfrutaba dicho permiso.

A mi regreso al Colegio ya me estaba esperando el Capitán Pescador, para que me hiciera cargo de la encuadernación, si es que tenía conocimiento y me atrevía a desempeñar el cargo, contestando a dicho capitán que no tenía ningún inconveniente, que no tenía la misma práctica que el maestro, pero procuraría hacerlo lo mejor posible, ya que al maestro encuadernador le habían despedido por razones que yo ignoraba, y así estuve hasta completar el año, que me coloqué en la Administración Principal de Correos de Guadalajara el día primero de mayo de 1913.

Allí, una vez que aprendí bien mis obligaciones, los ratos que no tenía nada que hacer, vi cómo el segundo jefe hacía unas máquinas de liar cigarrillos, en que yo al poco tiempo las hacía igual que él, por serme bastante fáciles; para quedar un poco más airoso que dicho señor, ideé una máquina que salían los cigarrillos más perfectos y más rápidos, por lo que fui felicitado por todos los oficiales.

Por el año 1915 vino destinado un jefe, don Gumersindo Hervele Havi, y una vez que tomó posesión de su cargo y se fue enterando de todos los servicios de distintas dependencias y de los méritos de cada uno de los empleados, a los pocos meses de estar de jefe de la dependencia, y enterado de la necesidad que tenía la Cartería de carteros suplentes para casos de pura necesidad, convocó unas plazas de suplentes carteros por oposición en la misma administración de Correos; este mismo señor me dice un día que por qué no me presentaba yo a las oposiciones de carteros, y yo le dije las di-

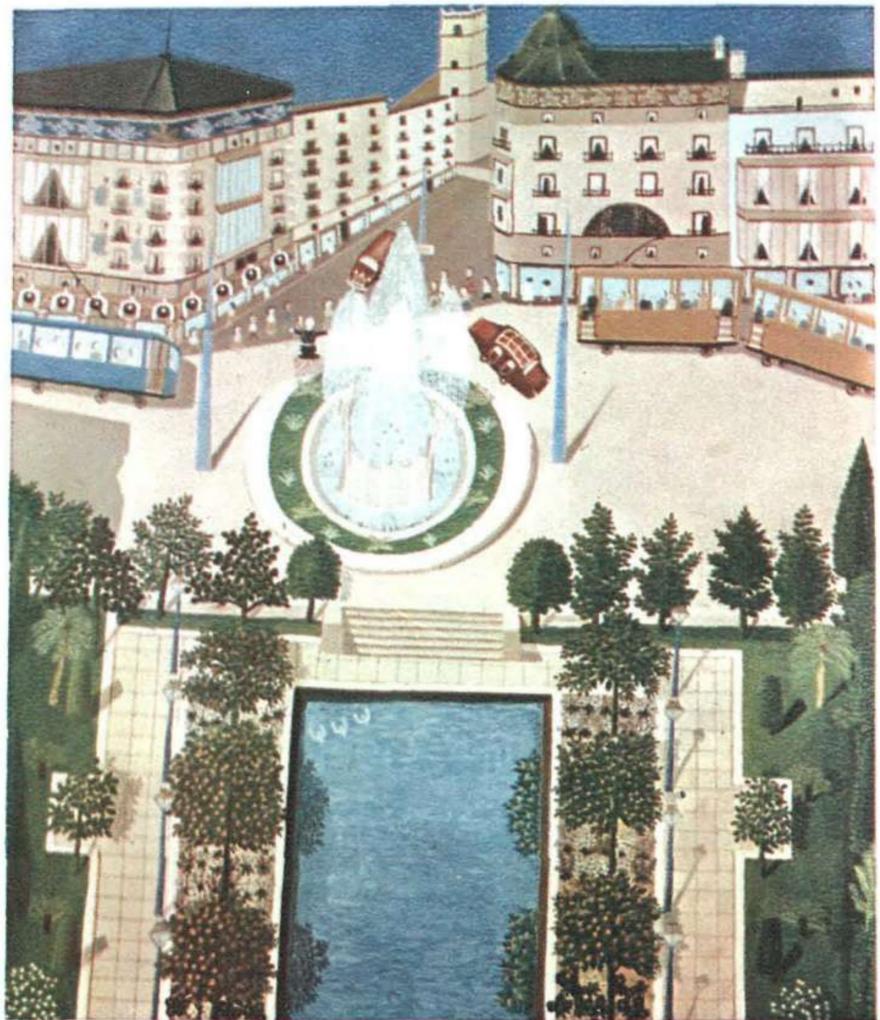
ficultades que tenía del poco tiempo que faltaba, y me contestó que yo ya sabía del régimen de Correos más que todos los que se presentaban.

Convencido, presenté toda la documentación que hacía falta y me presenté siendo aprobado, pasando a supernumerario, sin sueldo, nada más que cuando tuviera que hacer algún servicio por algún cartero que estuviese enfermo, y viendo que además de serme incompatible tardaría mucho en ingresar como cartero, decidí renunciar a la plaza de cartero y continuar de ordenanza, que posteriormente se creó el Cuerpo de Porteros de los Ministerios Civiles.

Dicho señor, a las excursiones que tenía por conveniente salir con la perdiz, más tarde se hizo socio de un coto, en compañía de varios señores de Yunqueira, en el que habían echado 90 pares de conejos para su recría en el coto con el nombre de 'Pajera'.

Estos varios señores, cuando tenían sus reuniones, acordaron autorizar al jefe de Correos para que fuera cuando quisiera a cazar, con el macho y la hembra de perdiz cuando fuera su tiempo, que era en febrero y a primeros de marzo el celo de la perdiz. Así que durante este tiempo se iba con alguna frecuencia a pasar algunos ratos que tenía libres del servicio.

Una tarde del mes de febrero nos pilló en el



«PLAZA MAYOR».

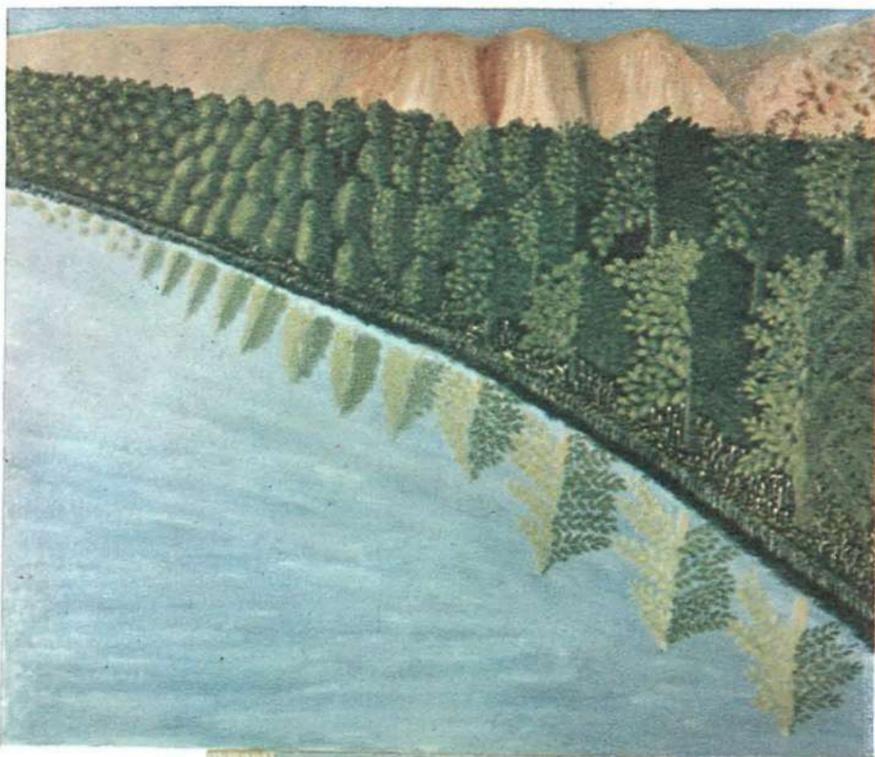
camino una granizada, que, cuando llegamos a la Casa de Correos, yo iba completamente helado; tiramos a meter la moto y me vio el jefe que no podía hacer nada con los brazos y piernas, por estar encorvado, y me dijo: '¿Qué te pasa, Pérez?'. Y yo le contesté: 'Pues, mire usted, que estoy casi helado'. Llevándome a su casa y a fuerza de copas de coñac no paró hasta que fui entrando en reacción, y me dijo estas palabras: 'Esto se ha terminado'. Y a los pocos días se marchó a Madrid y se compró un auto de cinco plazas cerrado, prescindiendo de la moto para todo.

Y una vez me sacó el carnet de conductor, ya hacíamos las excursiones más cómodamente y mejor, y una vez que sus amistades se enteraron que tenía auto, como socios de varios cuarteles de montes de caza, cuando no eran unos, eran otros, los días festivos ya le estaban invitando a la cacería que ellos tenían pensado. Y en esta forma estuve hasta el año 1918, en que estalló la huelga de Correos, y una vez que la perdieron los empleados de Correos la huelga, el Gobierno les fue trasladando a los jefes de Correos a distintos puntos.

A don Gumersindo Hervele Havi, jefe de la administración de Correos de Gaudalajara, le trasladaron a Murcia, llevándole en su auto, donde fue la sentimental despedida, regresando a Guadalajara para reincorporarme al servicio, hasta el año 1932, en que fui trasladado a Valencia, a petición propia, siendo destinado a la Escuela de Pintura de Bellas Artes.

Una vez posesionado de mi destino y obligaciones, en las que fui cumpliendo lo mejor posible.

«EN LA TERRAZA».



A los dos años de estar en dicho centro fui tomando algunas confianzas con los alumnos que tenían la clase de pintura de Bodegones; solía pasar algunas veces a ver cómo lo hacían, lo que algunos de ellos me solían decir que diera la vuelta a ver cuál de ellos me gustaba más, y francamente así lo hacía, y como no veía ninguno que se pareciera al modelo que tenían, YO, CON TODA SENCILLEZ, LES DECÍA QUE NO ME GUSTABA NINGUNO, POR NO ENCONTRARLE PARECIDO AL MODELO QUE ESTABAN PINTANDO (*), y entonces, a coro, todos me decían que yo qué sabía, que yo qué entendía, y así ocurrió por tres veces. Entonces yo les contesté que para hacerlo mejor que ellos no tenía que correr, que todo era TOMARLO EN SERIO Y DEMOSTRARLES QUE LO HACÍA MEJOR QUE ELLOS.

UN DÍA ME DIO LA CORAZONADA, y empecé recogiendo los pinceles y colores estropeados que los alumnos tiraban, hasta que conseguí tenerlo todo preparado; empecé a pintar unos bodegones en la hora que tenía libre, SACANDO EL MAYOR PARECIDO POSIBLE de dichos bodegones, y más tarde pinté un paisaje de un salto de luz que había visto con alguna frecuencia, situado en un sitio denominado Bolarque, donde se juntan los ríos Tajo y el Guadiana, CUYO PAISAJE LO SAQUÉ CON EL MAYOR PARECIDO POSIBLE (TODO ESTO DE MEMORIA).

Al poco tiempo se enteraron los alumnos que tenía pintados tres cuadros, y todos los días me daban la matraca de que se los enseñase, resistiéndome todo lo posible, POR NO VER Y SENTIR LA MOFA QUE PUDIERA TENER; pero llegó un día que unas señoritas Alumnas me rogaron tanto que se los enseñara, que no tuve más remedio que pasar a mi casa, que vivía enfrente de Bellas Artes, a los que hicieron sus correspondientes comentarios, que se extendieron por todas las clases, y un alumno de mayor prestigio me pidió por favor verlos, al que no tuve más remedio que enseñárselos, y una vez que los vio, me dijo que si no tenía ningún inconveniente en presentar con ellos el paisaje a una exposición colectiva que estaban preparando, y yo les contesté que no quería POR RAZONES DE PITORREO Y CENSURAS; pero tanta fue la insistencia y la matraca que me dieron, que accedí y lo presenté.

Cuando el profesorado revisó todos los cuadros para ver los que estaban en condiciones de exponer, y al llegar al mío se quedaron algo sorprendidos y preguntaron de quién era aquel cuadro, y al decirle los alumnos que era de Vicente el conserje se quedaron todavía más sorprendidos por el poco tiempo que estaba en la escuela, y el profesorado le contestó a los alumnos que dicho cuadro no se podía exponer con los suyos por ser una pintura personal y que me dijeran que siguiera pintando para hacerme a mí solo una exposición, y cuando me lo dijeron me disgusté bastante, en la creencia de que se habían pitorreado de mi pintura.

Pero no fue tal como yo pensaba, que cuando tuve que pasar a dar la hora como terminación de

la clase, don José Renau, profesor de la misma, me llamó y me dijo estas palabras: 'Pinte usted y pinte alguna figura', y entonces ya pensé que en vez de servir de mofa, fue todo lo contrario.

Desde ese día ya ME ENTRÓ UNA GRAN ILUSIÓN DE PINTAR, y fui pintando algunas obras, pero, por motivos económicos, pedí que me hicieran en el mismo centro, restauración de una casita que estaba algo deteriorada, a lo que el señor Director prometió que sí me lo harían, pero fue pasando el tiempo y lo prometido no lo hacían, y entonces pedí el traslado a la Confederación Hidrográfica del Júcar, que, a los dos meses transcurridos fui trasladado, y dejando mi arte en suspenso una vez dedicado a cumplir mis deberes y obligaciones que tenía impuestas, y así fue pasando el tiempo, y cuando me faltaban tres años para jubilarme me encontré con don Antonio Albert, oficial y habilitado de la Escuela de Bellas Artes, me habló que si seguía pintando y yo le contesté que tenía poco tiempo para pintar, y dicho señor me dijo lo siguiente, que no fuese tonto y que no dejase de pintar, que yo podía tener ya una pequeña fortuna, lo que yo tomé a risa, y siempre que nos encontrábamos me decía lo mismo, hasta que un año antes de jubilarme me decidí a pintar, hasta que conseguí hacer una exposición en la Sociedad Coral El Micalet, en la que fui muy felicitado por muchos artistas del gremio de la pintura, y AUNQUE NO TUVE SUERTE ECONÓMICAMENTE, artísticamente sí la tuve, diciéndome algunos pintores que tal vez en Madrid tendría más éxito.

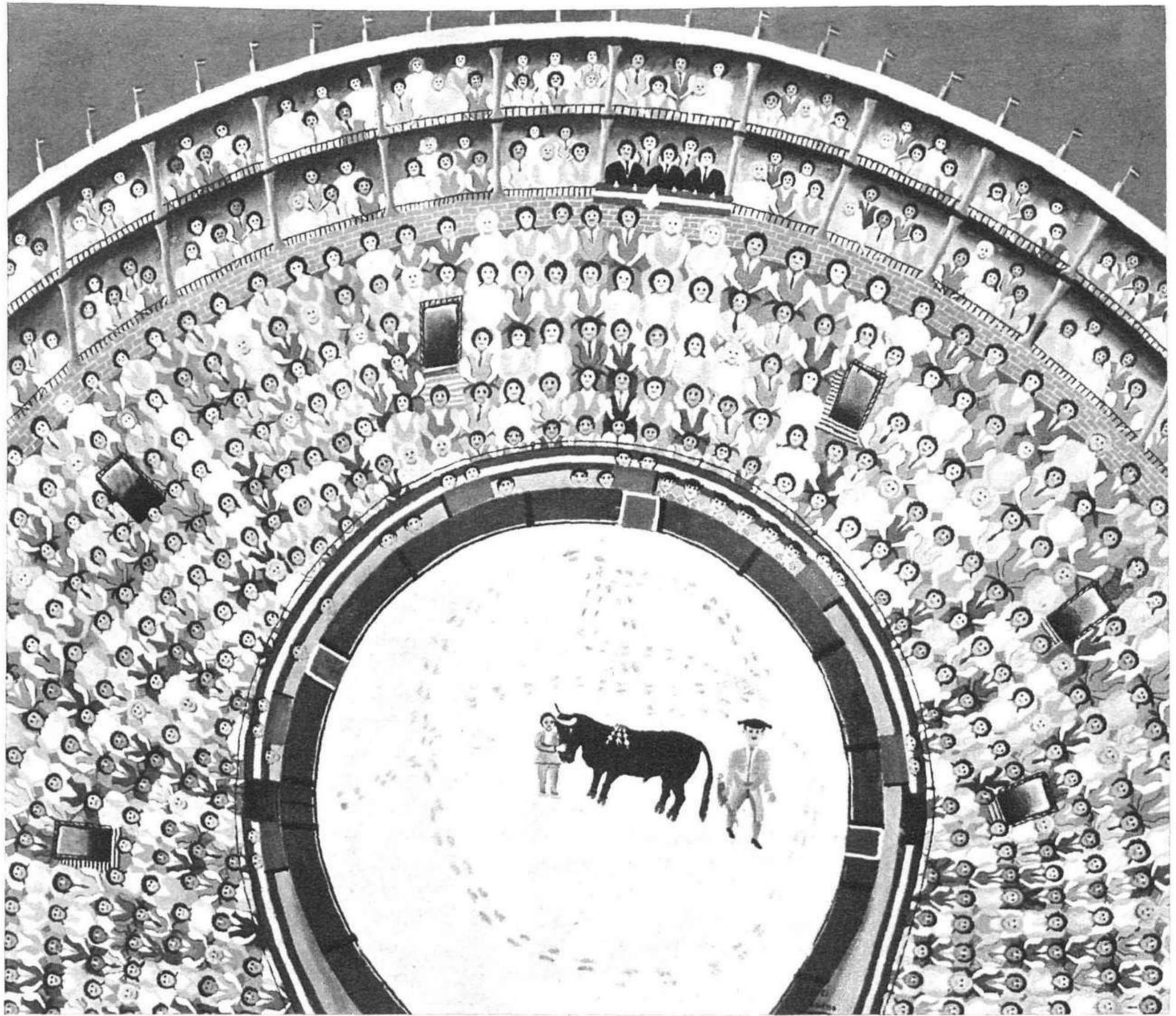
Y en junio de 1958 me fui a Madrid y expuse mi segunda exposición de pintura en la Sala Galería del señor Buchholz, en el paseo de Recoletos, número 3, que, a pesar de no cobrarme por la sala, me dieron un vino de honor. Dicha exposición fue visitada por varios amigos de Manuel Millares, que me fue presentando como críticos de arte, siendo muy felicitado por todos y pidiéndome algunas fotografías de cuadros para publicarlas en las revistas 'Goya' y 'Arte Contemporáneo'; días más tarde se presentaron a visitarla un señor y su esposa, los que hacían favorables comentarios, y dirigiéndose a mí, preguntando por el autor, yo les dije que un servidor; después de hacerme algunas preguntas y felicitarme, me pidieron los programas que contenían bonita opinión de don Vicente Aguilera, y después de terminar las preguntas me dijo dicho señor que lo pondría en el periódico, marchándose después de su detenida visita.

Y cuando les dije a los dueños de la sala lo sucedido, me contestaron que era un crítico de Arte y que escribía en el periódico 'Arriba', y, efectivamente, el día 25 de junio de 1958 apareció un magnífico artículo en dicho periódico haciéndome varias comparaciones de famosos artistas.

Lo que me llenó de satisfacción y alegría, mi triunfo artístico en Madrid; continuando con más interés seguir pintando IMÁGENES QUE RETENGO EN LA MENTE DE LAS PELÍCULAS DE LOS CINES, como son de dos corridas de toros, faenas de las que solía hacer Luis Miguel Dominguín al salir el toro del toril, 'larga cambiada', de rodillas con limpieza y valor, y la

(*) El subrayado es del autor, en las frases que patentizan esta concepción de la pintura y distorsión de lo percibido en cuanto a fidelidad de sus cuadros con el modelo que es tan característico de muchos naifs y que también vemos, por ejemplo, en los escritos de Mallebrera.

ESTA FUE UNA DE SUS OBRAS PREDILECTAS (QUIZA LA MEJOR). Y LA MENCIONA EN SU AUTOBIOGRAFIA: «... DEL TORO BRAVO EN LA PLAZA DE MEXICO. EL QUE FUE INDULTADO POR UNANIMIDAD, SIENDO RECOGIDO Y ABRAZADO POR SU AMITO...».



otra la del toro bravo en la plaza de México, el que fue indultado por el público por unanimidad, siendo recogido y abrazado por su amito, niño de trece años, que le había criado y bautizado con el nombre de 'gitano'.

Otras de las obras que tengo pintadas son la de 'La Vuelta al Mundo en ochenta días', cuando se elevan en el Globo Picaporte y su Patrón; otra, la de '¿Dónde vas, Alfonso XII?'; otros muchos, TOMADOS DE LAS PELÍCULAS, COMO OTROS DE FOTOGRAFÍAS DE BONITOS PAISAJES Y ALEGRÍA DE MI COLORIDO PERSONAL. También tengo pintado La Cibeles, con el fondo del Ministerio de la Guerra con su frondosa arboleda, datos tomados cuando hice mi primera exposición en junio de 1958 en Madrid en la sala de Buchholz, Recoletos, 3, en la que, además de darme la sala gratis, me dieron un vino de honor en compañía de varios revisteros y familiares''.

Cada vez que leo el relato de Pérez Bueno me impresiona meramente por su encanto y por la riqueza de datos que proporciona. Es, además, un documento interesante de la vida y mentalidad españolas de su tiempo vistas desde el ángulo de uno de los estratos socioculturales menos favorecidos, con su mez-

cla de ocio y miseria (esa oficina de Correos en que tanto el ordenanza como el segundo jefe tienen tiempo sobrado para competir en la fabricación de máquinas de liar cigarrillos, y en la que le inducen, con la mejor intención, a realizar oposiciones a plaza de suplente cartero sin sueldo). Curiosa su necesidad de afirmación a través del elogio y aprobación de sus superiores; absorción placentera de las alabanzas que vemos lo importante que les son también en su vida artística, hasta el punto de consolarles del fracaso económico de sus exposiciones. Por ser muchas veces el naif un alienado social, solitario, con una obra artística «contra corriente» y de una rigidez inmodificable de sus criterios, piensan las gentes muchas veces que no les importa demasiado la opinión de los demás, y se permiten comentarios despectivos o burlescos en las salas de exposición, sin comprender que el artista no consagrado está siempre «de guardia» en su exposición, pendiente de las reacciones y comentarios de cada visitante, y que cada persona que «expone» muestras de su supuesto talento a los demás (sea pintor, actor, bailarín o contorsionista) tiene además (e independientemente) de su amor a la obra que realiza un narcis-

sismo insatisfecho, con hambre de elogios y pavor a la crítica depreciadora. Con un comentario halagador o consolador (que tiende a aceptar) podemos muchas veces darle estímulo y alivio; así nos lo muestra V. P. B. reiteradamente: «Desde ese día ya me entró una gran ilusión de pintar...», «... fui muy felicitado por muchos artistas del gremio de la pintura, y aunque no tuve éxito económicamente, artísticamente sí lo tuve, diciéndome algunos pintores que tal vez en Madrid tendría más éxito»; «... siendo muy felicitado por todos...»; «... los que hacían favorables comentarios...»; «... que contenían bonita opinión...»; «... haciéndome varias comparaciones de famosos artistas...»; «Lo que me llenó de satisfacción y alegría». Estas dos últimas frases corresponden al artículo del crítico de «Arriba», cuyo nombre no recuerda pese al gozo que toda la anécdota le produce, pues es «un crítico de un periódico importante», para él un ser de «otro mundo», como si se tratase de un marciano, pero antes de identificarle era «... un señor y su esposa, los que hacían favorables comentarios..., marchándose después de su detenida visita».

Al reproducir literalmente los escritos de nuestros naifs, con sus faltas de ortografía y sus incongruencias, puede pensarse que se les pone en evidencia sin necesidad, pero no es así, pues además de informarnos sobre su nivel cultural y, por tanto, sobre las dificultades que han de superar, revelan multitud de datos que se perderían con las correcciones. El lenguaje, tanto verbal como escrito, es una doble forma de comunicación, por una parte consciente (lo que se relata deliberadamente); por otra, inconsciente y frecuentemente en contra de la voluntad del interesado (las tachaduras, tipo de letra, inclinación de las líneas y rasgos, etc., que forman la base de la grafología, y en la expresión oral los tropiezos, tartamudeos, variantes de la mímica y motórica acompañante, etc., a veces tan reveladores). Por ejemplo, en el escrito de Vicente Pérez Bueno, el empleo aparentemente caprichoso de las mayúsculas parece tener su motivación inconsciente: Pérez Bueno manifiesta una actitud reverencial hacia las mayúsculas, que transfiere desde la nominación de sus «Jefes» e instituciones a la de personas, animales, objetos, etc., que respeta, ama o le halagan. Así pone mayúscula a «Perdiz», «Salto de luz», «Toro», «Coto», «Montes de Caza» (es conmovedora la descripción de su etapa cinegética y afectuosa relación con su jefe, don Gumersindo Hervele, el episodio de la moto y «sentimental despedida» en Murcia), y más claramente aún a ciertas palabras adjudica mayúscula o minúscula alternativamente, como quien habla de la feria según le va en ella, así escribe «Señor» cuando éste le cae bien, «Exposición» cuando es la suya, «Autor» cuando a él se refiere en situación halagüeña, y «alumnos» cuando los describe o discute con ellos, pero «Alumnos» cuando explican al profesorado que Vicente es el autor del cuadro, y por supuesto, como buen caballero español, «señoritas Alumnas» (a cuya petición de enseñar sus cuadros, cosa que había negado reiteradamente a «los alumnos», cede inmediatamente,

pues «no tiene más remedio», ya que en aquella época el porcentaje de alumnas era escasísimo y disfrutaban sin duda de una aureola de seducción y respeto a la que difícilmente podía resultar inmune nuestro buen Vicente).

Es muy reveladora su actitud hacia la pintura de los demás y hacia la suya propia, que nos expresa en una personal interpretación del «humildad es verdad» de Santa Teresa, cuando a los alumnos de Bellas Artes que le preguntaban cuál de los bodegones le gustaba más «... con toda sencillez les decía que no me gustaba ninguno por no encontrarles parecido al modelo que estaban pintando, y entonces a coro todos me decían que yo qué sabía, que yo qué entendía, y así ocurrió por tres veces. Entonces yo les contesté que para hacerlo mejor que ellos no tenía que correr, que todo era tomarlo en serio y demostrarles que lo hacía mejor que ellos».

Para mí es fundamental la convicción que tienen los auténticos naifs (como vemos también, por ejemplo, en los escritos de Mallebrera) de ser ellos quienes más fielmente reproducen la realidad, pero no su realidad interior, personal, sino «la realidad» (el naif jamás distorsiona deliberadamente lo percibido, contra casi todas las corrientes de pintura actuales), pese a que frecuentemente pintan de memoria escenas tan fugazmente percibidas como las que V. P. B. «... retengo en la mente de las películas de los cines».

También es frecuente entre los naifs «de una pieza» que la decisión de pintar surja repentinamente, como una inspiración, y no creo que nadie lo haya expresado mejor que Vicente: «Un día me dio la corazonada, y empecé recogiendo los pinceles y colores estropeados que los alumnos tiraban, hasta que conseguí tenerlo todo preparado, empecé a pintar...», ¡gracias a Dios!

A su muerte, la obra de Pérez Bueno fue adquirida por un coleccionista de Valencia que ha intentado desde entonces el lanzamiento y explotación comercial de sus cuadros (por primera vez con un naif español), consiguiéndolo sólo parcialmente, pues han salido al mercado en precios elevadísimos que no alcanza casi ningún pintor español contemporáneo, en una supuesta glorificación monetaria del pintor y lo naif, pues la realidad es que, precisamente por su precio, sólo se vendieron un par de cuadros en la excelente exposición antológica de la galería Iolas-Valasco de 1969, y uno en la realizada en 1972 en la galería Módena. A la cortesía de ambas debemos gran parte de la documentación y fotos sobre su obra. El pintor Fernando Zobel, que con Millares compró una de las poquísimas obras vendidas en la exposición de Buchholz (una vez más comprobamos que los pintores de «vanguardia» son los mejores clientes de los naifs) nos ha proporcionado la foto del cuadro «del toro bravo en la plaza de México, el que fue indultado por el público por unanimidad, y siendo recogido y abrazado por su amito, niño de trece años, que le había criado y bautizado con el nombre de "Gitano"», una de las piezas cumbre de la pintura naif española y de cualquier parte.

PROGRAMAS URGENTES

PROTECCION PARA LOS

CONJUNTOS MONUMENTALES

JOSE MARIA BALLESTER

La revista «Estructura», en su número correspondiente al pasado mes de mayo, publicaba el artículo que aquí reproducimos para la mejor documentación de nuestros lectores.

LA Dirección General de Bellas Artes, a través de su Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, inicia una campaña para la conservación y puesta en valor de los conjuntos monumentales españoles, mediante la creación de los llamados «Programas urgentes de protección de los conjuntos histórico-artísticos». Medidas que tratan de ordenar y sistematizar el crecimiento de los viejos cascos monumentales para conciliar de una forma dinámica la conservación de sus valores históricos con las exigencias, ineludibles, del progreso y del desarrollo. Verdadero punto negro del urbanismo español, que ha planteado problemas muy graves en el curso de los últimos años y que no siempre ha encontrado unas soluciones adecuadas.

Se ha creado en muy pocos años unas circunstancias de emergencia, una situación de grave peligro para el patrimonio monumental de nuestro país. Situación, por otra parte, que se ha complicado con el llamado «boom» turístico, desastrosamente planificado en su dimensión urbanística. Apenas diez años han bastado para que la anarquía y la falta de previsión se lleven por delante una parte fundamental de ese patrimonio cultural. Y, como factor fundamental, debe señalarse la falta de conciencia, tanto pública como privada, sobre el valor que tienen estos conjuntos histórico-artísticos como testimonio del pasado y sus enormes posibilidades en orden al desarrollo económico y social. Puede decirse, incluso, que su crecimiento no se ha planteado nunca como un factor del progreso, sino todo lo contrario. Se ha entendido que el progreso consistía en hacer desaparecer los viejos valores del pasado para que la nueva ciudad creciera sobre sí misma, sin la menor consideración hacia su dinámica histórica, hacia su tejido y hacia su estructura urbana.

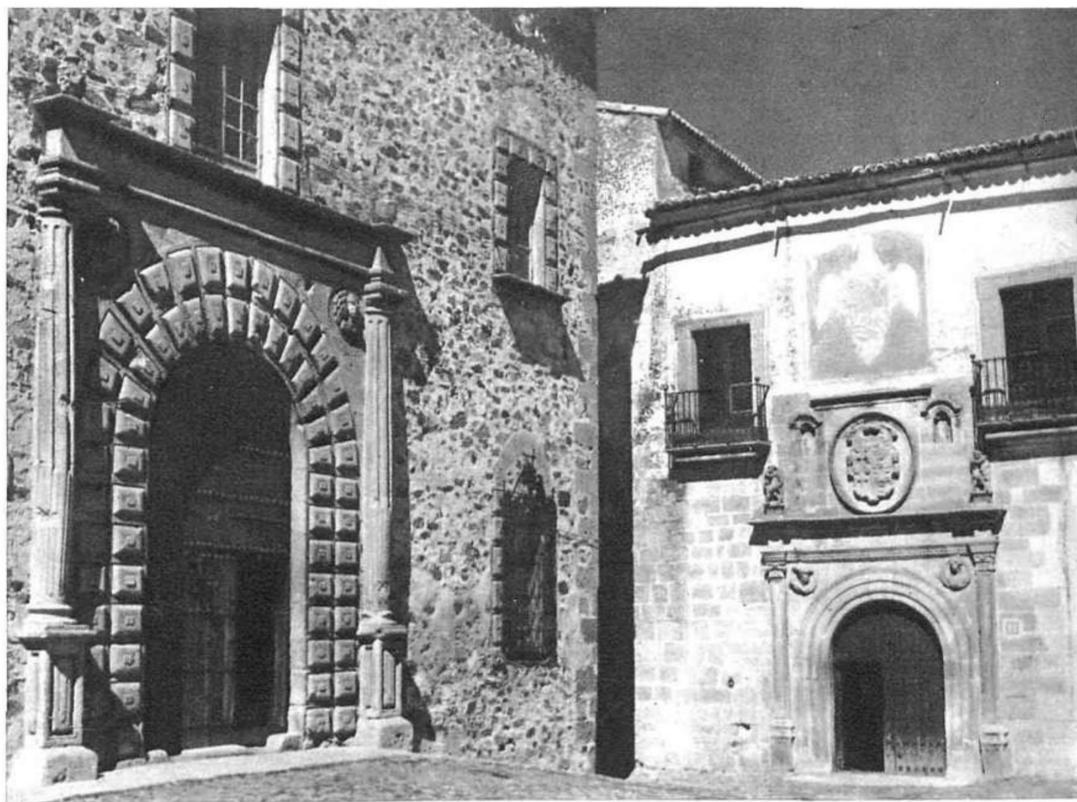
VOLUMENES DESPROPORCIONADOS EN EL CORAZON DE BARRIOS ANTIGUOS

Todo lo más que ha conseguido el urbanismo español en estos años de actuación urgente e improvisada ha sido aislar el núcleo monumental o el casco antiguo de algunos conjuntos urbanos, para construir en su derredor la nueva

ciudad. De forma que ese núcleo o casco termine por desaparecer en su dinámica real, estrangulado por el cinturón, cada vez más prieto, de las nuevas construcciones. Otras veces la especulación del suelo se convierte en factor determinante a la hora de planificar el crecimiento de las grandes concentraciones urbanas. Basta con detenerse en cualquier ciudad española para ver cómo surgen los grandes edificios y volúmenes desproporcionados en el corazón de los barrios antiguos, en una operación destructora que suele consumarse en muy poco tiempo y para nada se detiene en las necesarias soluciones de continuidad.

FIEBRES CONSTRUCTORAS

Los resultados de esta falta de previsión y de esta anarquía han sido desastrosos. En muy pocos años ha cambiado por completo la fisonomía de nuestras ciudades y de nuestros conjuntos. El desarrollo turístico, como



decimos, ha discurrido por los cauces más desordenados que pueda imaginarse. Las ciudades costeras son un buen ejemplo de esta situación. Y todo el litoral puede decirse que se halla irremediamente perdido, oculto por un cinturón de altas construcciones que ha devorado la arquitectura primitiva y cuantos valores de interés se cerraban en los primitivos núcleos y edificios. Casos concretos podrían señalarse muchos. Pero quizá el más significativo sea el de la ciudad de Ibiza, donde las nuevas construcciones se han llevado por delante una de las necrópolis púnicas más importantes del mundo y un recinto amurallado de especial interés, que se completaba con dos barrios populares tan característicos como Sa Peña y la Marina.

En las grandes concentraciones urbanas, por otra parte, el problema es mucho más grave todavía, al ser mayor la presión urbanística que se ejerce sobre los viejos cascos monumentales y sobre los valores que nos dan testimonio del pasado. Cuando ni siquiera los barrios góticos se hallan libres de este peligro, resulta casi delirante tratar de conservar barrios románticos o isabelinos, ejemplos característicos del urbanismo y de la construcción en los primeros años de nuestro siglo. Conjuntos, en fin, que tienen unas características muy concretas, **un ritmo, un tejido y unas exigencias que no pueden ignorarse a la hora de planificar el crecimiento de una ciudad.** Y, finalmente, está el problema de los pequeños conjuntos monumentales, de esas ciudades provincianas, de tantos pueblos perdidos por la geografía española, donde **ha llegado la fiebre constructora y la especulación del suelo** de una forma, muchas veces, asombrosa y generalmente desastrosa, donde el interés de un particular se lleva por delante al patrimonio más valioso de su comunidad. Un patrimonio, repetimos, que no sólo es cultural, sino susceptible de una elevada rentabilidad económica.

PLANES-PILOTO

Ante esta situación de emergencia, en la que se hallan complicados tantos organismos y departamentos ministeriales, la campaña emprendida por la Dirección General de Bellas Artes, que es el organismo encargado por la ley de velar por la conservación y salvaguarda del patrimonio monumental español, tiene una doble finalidad. Por una parte, **crear planes-piloto**, que sirven de norma y guía a los urbanistas a la hora de planificar el crecimiento de las ciudades y de los conjuntos con interés histórico-artístico. Por otra parte, se trata de **dar unas directrices concretas para cada uno de los conjuntos**, mediante un estudio completo y minucioso de todas sus características, de su dinámica y de sus necesidades. Y, en definitiva, sentar las bases para un tratamiento correcto de estos conjuntos, a la hora de planearse su crecimiento y revitalización. Aspecto este que nunca ha terminado de entenderse en nuestro país y que ha obligado, en fecha muy reciente, al propio director general de Bellas Artes, a explicar ante la ciudad de Mérida —nada menos— que su declaración como conjunto histórico-artístico de interés nacional, rechazada por el Ayuntamiento emeritense, no alteraba para nada las condiciones de desarrollo ni el progreso de la ciudad.

La primera de estas experiencias ha sido la redacción de un plan especial para la ciudad de Salamanca por el arquitecto de la Comisaría, don Fernando Pulín, y un equipo en el que han intervenido cerca de noventa personas. Todos los aspectos que plantea el crecimiento de la ciudad han sido minuciosamente estudiados y previstos, desde los jurídicos y financieros hasta los culturales y ecológico-humanos. Se realizaron sondeos a gran escala

entre los habitantes, de forma que las conclusiones no fueran sólo el trabajo de especialistas, sino que tuvieran un valor comunitario. Se estudió minuciosamente la estructura y la fisonomía de cada calle y de cada zona, se establecieron, en fin, los núcleos y zonas que deberían ser conservadas —si es que todavía hay tiempo de hacerlo— y las condiciones óptimas de expansión de la ciudad. Se llegó, así, a la redacción de un plan general de ordenación, que ahora se halla en vías de publicación, y que tiene un valor general, al margen del suyo específico, por sentar las bases y establecer los procedimientos necesarios para la redacción de planes semejantes en el resto de las ciudades monumentales.

MINI-PLANES

La segunda iniciativa o aspecto de la campaña lo constituyen, por decirlo en lenguaje convencional, los «mini-planes» o «Programas urgentes de protección» propiamente dichos, donde se establecen unas bases fundamentales en orden a la ordenación y revitalización de los conjuntos monumentales. Todo el mundo sabe que una labor de protección nunca llega a ser correcta ni eficaz si, al tiempo que se señalan las inevitables limitaciones, no establece unos cauces positivos para orientar el crecimiento y desarrollo de los núcleos urbanos donde radican esos conjuntos. Así, en estos «mini-planes» o medidas urgentes de protección, se parte de un estudio detallado del tejido urbano y de la estructura natural de cada conjunto, de cada sector y de cada barrio, al tiempo que se estudia su conexión con el desarrollo y con la dinámica histórica general de la ciudad donde radican. Finalidad fundamental, asimismo, es poner al día siguiente la delimitación de las diferentes zonas de intervención y de respeto, establecer unas normas generales y realizar una programación correcta de las diferentes intervenciones.

NECESARIA COORDINACION

Se trata de una orientación o instrucción que no tiene carácter vinculante ni fuerza coactiva. Sin otra obligatoriedad que la que pueda conferirle el hecho de haber sido redactadas y publicadas por el organismo específicamente encargado, según la legalidad vigente, de velar por la conservación y salvaguarda de estos conjuntos monumentales. Sin embargo, su eficacia puede quedar esencialmente menoscabada si no se tienen en cuenta por los organismos competentes en materia de urbanismo y de ordenación urbana. Si no se produce esa necesaria coordinación de competencias entre estos organismos y los ayuntamientos afectados, como principales interesados en la ordenación y conservación de sus conjuntos urbanos. Si los técnicos afectados, arquitectos y urbanistas, no abandonan posturas individualistas, que tan malos resultados han dado hasta el momento, y se integran en una sistemática más general y coordinada. Si no se procura, en fin, a nivel de opinión pública, la necesaria concienciación de los ciudadanos. Porque lo más curioso del caso es que, una vez redactadas estas medidas, suelen ser los propios ayuntamientos, a través de sus técnicos, los primeros interesados en que no se cumplan y en que la especulación, la falta de previsión y la anarquía constructora se lleven por delante unos valores que ellos son los primeros llamados a conservar, a cambio de ofrecer una imagen de falso progreso, en el ámbito de su competencia generalmente cifrada en la construcción de edificios desproporcionados y en la acumulación de construcciones dentro del casco urbano.

HOMENAJES (*)

PABLO SERRANO

*Bienaventurado porque abrió una puerta en el hombre,
se asomó a su oscuridad y vio que no era buena.
Bienaventurado porque entonces abrió otra puerta,
y por las dos puertas entró la luz y no dejó que la luz se retirara.
Bienaventurado porque al hacer la luz y unir las dos puertas
nos dio la eternidad de ser dos y ser uno
y estar iluminados para siempre.*

MERCEDES GOMEZ-PABLO

*Esas que están allí son sus visiones:
inmemoriales y crispados muros,
lívidos blancos, vetas desoladas
de rojos infernales, torbellinos
de agrios azules sobre negras puertas,
casas que plañen al volumen terco
de su orfandad sin fin multiplicadas.
Y cuando su color muere en los lienzos
edades de su sol mediterráneo,
mirad cómo su sangre se derrama
con temblores de sur, ved en su mano
cómo levanta con chilenas formas
toda la soledad que hay en su España.*

GRABADORES

A JULIO PRIETO NESPEREIRA

*En el principio fue el buril.
Y el negro
negro.
Negro de negro sol: muchacha y ácido.
Negro desnudo, ojos y caballos
negros,
negro balcón,
eva y adán con árbol negro,
negro de noche mar y con tinieblas,
negro frontera que la mano en pulso
del Grabador
mantuvo en negro
y con insomnio negro.
Y en el final la eternidad del Blanco.*

(*) Pablo Serrano, escultor español; Mercedes Gómez-Pablo, pintora española; Ernesto Barreda, pintor chileno, y Nemesio Antúnez, pintor y grabador chileno.

Estos **Homenajes** nacieron ante la contemplación de algunas obras de estos artistas.

ERNESTO BARREDA

*Edades grises, clavos espectrales,
lúvidas oquedades y tornillos,
herrumbres y troneras,
cicatrices de muros.
¡Cerrar ventanas, tabicar las puertas:
que no se vea, en cenicienta máscara,
la roña, el moho, los óxidos mortales,
el cardenillo de los siglos!
Metido en su cajón abandonado,
o en muchas cajas (más tapiado siempre),
estiletazos en la cara,
la estúpida nariz, nariz risible,
y anónimo rincón en donde vive.
O mejor, ya no vive, se desvive:
o se murió y a su agonía nadie asiste,
tirado contra el hueco de la puerta,
rota la mano que anteayer sanaba,
vacío y coronado de la espina.
¡Oh cárdenos desiertos de los ojos cegados!
¡Allí está el Cristo, de este mundo el Hombre!*

NEMESIO ANTUNEZ

*En rueda está el silencio detenido
y en freno congelado la distancia.
Qué lejano está el pie, cómo se ha ido
la infancia del pedal sobre la infancia.*

*El reino del volante sometido
se borra con la sed que hay en la llanta.
La mano que no está tiene un sonido
de tanta ausencia y cercanía tanta.*

*Cuán remota la edad que en ti palpita
con las velocidades de tu cita,
y qué rápida estás con ser tan quieta,*

*tan inmóvil pedal dormido ahora
por la lluvia de ayer que te evapora
tu perdida niñez de bicicleta.*

EL TIERNO LABERINTO

*Truenos y lluvias en la noche
con desnudez y desnudez.
Tiene en tu piel el tiempo todas
las llamas del amanecer.
El río oscuro bajo estrellas
blancas para bajar, beber
el agua de tu nacimiento
cuando en la almohada tú eres sed.
Mar en las sábanas que se abren:
tu desnudez, mi desnudez.
Cuando la tierra está desnuda
llueve entre el hombre y la mujer.*

*Sílabas mudas de tus labios
de sal sobre la sal de amar,
viento que sube en tus pezones,
ojos que miran sin mirar,*

*manos que el sol nacido tocan
y hacen brillar la oscuridad,
vientre que en noche resplandece,
muslos que no se apagarán,
brazos que buscan el naufragio
en minutos de eternidad
para vivir de estar muriendo
juntos y a solas nunca más.*

*Juntos y a solas en el mundo
como los amantes están
preguntando por qué los cuerpos
desnudos tienen claridad
y oscuridad en el abrazo
y soledad y soledad
antes de entrar uno en el otro,
uno en el otro antes de entrar
cuando hay en la carne destellos
y todo es principio y final
de río que sabe que es río
cuando ha penetrado en la mar.*

*Y hay en la mar aquel silencio
donde suena el reloj carnal,
donde las nubes de tu sangre
y de mi sangre se abrirán
como en aquel año se abrieron
por esponsales de la sal,
por islas blancas, por olivos
y peces de esa inmensidad
que tuvo el tiempo de aquel cielo
y el óleo que hay en el besar
mientras ahora nos miramos
como si fuéramos jamás.*

*Como la siembra en esta luna
cae la semilla solar:
constelaciones de tus pechos,
lenguas que tienen manantial
donde beber agua del mundo
que no se va, que no se va:
desde mi cuerpo hasta tu cuerpo
que se entreabre como el mar
cuando tú y yo nos entregamos
como mujer y hombre se han.*

Miguel Arteche

ACTUALIDAD

EXCAVACIONES EN EL PALACIO CALIFAL DE CORDOBA

DEL esplendor de Córdoba durante el período islámico, pocos edificios quedan en pie si exceptuamos la que fue su mezquita mayor.

Otras mezquitas y palacios han ido sucesivamente pereciendo, la mayoría de estos monumentos se encuentran sepultados; las excavaciones van devolviendo poco a poco a la luz parte de lo que fueron, comprobándose en muchas ocasiones las referencias de los cronistas medievales.

Las excavaciones de Medina Azzahra, actualmente las más importantes que se realizan en España, atestiguan que no es una fantasía lo que relatan de esta residencia los documentos contemporáneos: la realidad supera las descripciones más interesantes. Estas excavaciones no solamente han dado lugar a importantes hallazgos, sino que van permitiendo formar idea de lo que era esta fabulosa ciudad de la España musulmana del siglo X. La adquisición por la Dirección General de Bellas Artes de la totalidad de los terrenos donde estuvo emplazada esta ciudad, y la atención que dicho organismo oficial viene prestando a este yacimiento, han permitido que los trabajos de recuperación cobren actualmente buen ritmo.

En el museo de Córdoba se presentan buen número de piezas procedentes de este yacimiento arqueológico, algunas de excepcional interés. Pero es en la propia fundación de Abd-al-Raman III donde los materiales hallan su presentación adecuada, ya que, en general, requieren el mismo soporte de su propia arquitectura.

Del que se ha venido llamando palacio de la Alamiriya conserva el museo de Córdoba una preciosa fuente y una serie de mutiladas piezas de mármol de muy buen arte. Pero de este palacete hoy sólo existe algo de las cimentaciones y una interesante alberca.



De algún otro palacio, como el de Medina Azzahra creación de Almanzor, también posee el Museo Arqueológico de Córdoba alguna pieza; y de la «munya» que existiera en el cortijo del Alcaide se está restaurando en este museo un precioso lote de tableros, con muy rica y variada decoración de los momentos más brillantes del califato cordobés.

Pero nosotros vamos a referirnos concretamente aquí a descubrimientos más recientes, es decir, al Alcázar califal de Córdoba, metrópoli del Andalus en el siglo X, hoy palacio episcopal. No se trata de un hallazgo casual, ya que existen documentos acerca del emplazamiento de este alcázar; además, prospecciones autorizadas fueron realizadas en 1923 y 1965, respectivamente, por el arquitecto don Félix Hernández, comprobándose con certeza las citas existentes. Otras excavaciones realizadas en 1902 por el citado especialista en el llamado Campo Santo de los Mártires, contiguo al mencionado palacio, pusieron de manifiesto la existencia, allí, de unos baños, atestiguándose más tarde que pertenecían al Alcázar califal. De las excavaciones realizadas en 1902 se extrajeron una serie de piezas que fueron depositadas en el Museo Arqueológico de Córdoba; la mayor parte han sido devueltas a medida que las restauraciones han ido avanzando para ser colocadas en su primitivo emplazamiento.

De este Alcázar califal resultaban visibles, más o menos alterados, los muros de su fachada de Naciente y algunos lienzos y torres del sector Norte. En 1622 el obispo Mardones la mandó demoler, perdiéndose entonces el pasadizo de comunicación con la mezquita, que era indudablemente uno de los vestigios más espectaculares.

Pero ha sido ahora, cuando al descubrirse accidentalmente algunos restos, que la Dirección General de Bellas Artes, Comisaría de Excavaciones Arqueológicas, ha puesto gran empeño en revalorizar el emplazamiento de este Alcázar califal, por el interés que para la historia nacional tiene esta fundación, la primera de las realizadas por los musulmanes en España.

Las noticias de este Alcázar están unidas a leyendas, como la que se refiere a una primitiva edificación en este mismo lugar, en la que se dice vivió don Rodrigo, último rey goda.

Las primeras noticias algo documentadas se remontan a los días de la conquista musulmana de Córdoba, cuando se instala en el Alcázar Mugith. Pero es en los días de Abd-al-Raman I cuando se tienen noticias más firmes, sabiéndose que este califa fue enterrado en esta residencia en 784 (167-168), y ya a partir de Abd-al-Raman II, vinculado a tan azarosa historia, aumentan las noticias del Alcázar de Córdoba como habitual residencia de los Omeyyas, hasta la edificación de Azzahra por Abd-al-Raman III. Según Ibn'idhari, Abd-al-Raman II lo embelleció y dotó de conducción de agua, también el emir Muhamad levantó importantes construcciones en 250 (864-865); Ibn-Jaldum relata cómo fue enriquecido con sucesivas adiciones por cuantos habitaron en él con anterioridad a Hixem II.

No se tienen noticias concretas de que Al-Hakam II continuara la labor de edificación realizada por sus antecesores, pero se conservan capiteles que pertenecieron indudablemente al Alcázar con inscripción alusiva a este califa.

Dos de ellos se exponen en el Museo Arqueológico de Córdoba, uno con el número de registro 767, fechado en el año 353 de la Hégira; según la lectura del autorizado epigrafista señor Ocaña, perteneciente a una columna exenta, es de orden compuesto y se halla tallado en mármol blanco, en su parte superior mantiene su traza geométrica, y en la cinta del ábaco ostenta la inscripción: «En el nombre de Dios. Bendición universal de Dios y perfecto bienestar para el Imam al-Mustansir bi-llab al-Hakam (¡prolongue Dios su duración!). De lo que mandó hacer y se acabó, con la bendición de Dios, bajo la dirección de su liberto "h-ayib" y "sayf al-dawla" Ya'farb. Abd-al-Raman, para los aposentos del Alcázar en el año 353 (964-965)». Su equino aparece decorado con tallos curvos, flores y yemas, las volutas son de acantos finos y tienen como órgano central flores cuadrifolias. En cuanto al otro capitel, número de registro 3.469, es también de orden compuesto, no está fechado, pero ofrece en su cinta del ábaco la misma inscripción que la del número 737, hasta el apelativo «Abd-al-Raman» inclusive. Faltan las indicaciones de fecha y destino, pero en la cara superior del ábaco lleva grabada a cincel la indicación «obra de Safar para el oratorio de su Señor»; y ese señor de Safar no es otro que Al-Hakam II. Levi Provençal publicó este capitel en su libro «La Espagne musulmane au Xème. siècle», lámina 23; si bien omitiendo el nombre de Safar figurado en el ábaco, completada más tarde por el señor Ocaña.

Dos capiteles más se conocen procedentes del Alcázar, uno de ellos como el primero, fechado también en 353 y publicado por Rodrigo Amador de los Ríos, como existente en la casa número 16 de la plaza de San Nicolás, no se tiene noticia de su actual paradero. De los dos conservados en el museo presentamos fotografías.

En las excavaciones realizadas recientemente (tan sólo tres meses), se ha puesto al descubierto el muro que separaba, por el Norte, el interior del palacio de una calle exterior, al parecer no ajena al mismo, donde se abre una puerta entre dos torres, y al Sur de este muro, una calle de servicio del propio Alcázar, más diversos muros con zócalos estucados en rojo que enmarcan compartimientos con solería también estucada en rojo que parece acabada de hacer.

Entre las piezas recuperadas en lo hasta ahora excavado, tenemos parte de una fuente mudéjar, hallada en superficie, que cumple su función en el Museo Arqueológico de Córdoba; un capitel, el único que conocemos de este primer momento, un brocal de cerámica pintada en verde, algunos fragmentos de ataurique y multitud de fragmentos de cerámica de variada tipología que permitirán estudiar gran número de formas de la alfarería de este momento.

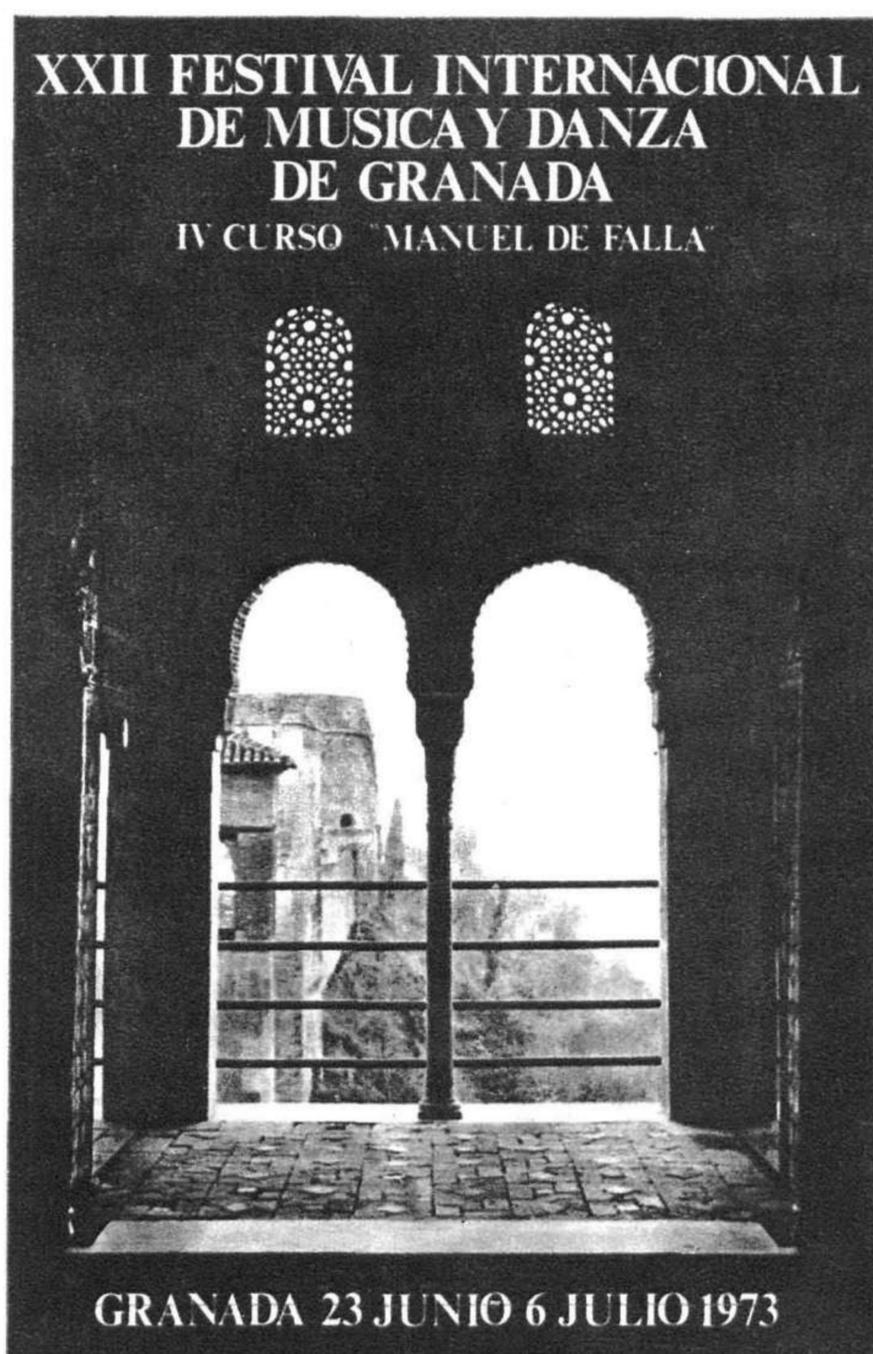
Lo descubierto hasta ahora hace que el interés de los arabistas del mundo se centre hoy en estas excavaciones, que esperamos puedan ser muy pronto reanudadas.

ANA M.^a VICENT ZARAGOZA
Directora del Museo Arqueológico de Córdoba
y de las excavaciones en el palacio califal.



MUSICA EN ESPAÑA

EN TORNO AL XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE GRANADA CONCIERTOS, RECITALES, SESIONES DE CAMARA, MISAS, CURSOS... Y KARAJAN



TODOS los años, el Festival de Granada centra la vida musical española y la ciudad de los Cármenes se convierte en la capital de la nación en lo que atañe a la filarmonía. Son ya veintidós los de celebración de esta prueba, con marchamo de internacionalidad ganado a pulso y una historia que incrementa más y más sus jornadas relevantes. Así, muy en primer plano, este año, que registró la presencia incluso de Herbert von Karajan, al frente de su Orquesta Filarmónica de Berlín, centro de todas las expectativas y

de los problemas todos por lo que atañe al acomodo de tantos aspirantes a puesto en lucha con la capacidad no elástica del patio de Carlos V.

Y ya que hablamos de uno de los recintos, bueno será que se recuerde la calidad extraordinaria de todos los empleados, que convierten, a ese respecto, a nuestro Festival en meta inalcanzable, al menos insuperable. El crítico, viajero por y para la música, no recuerda un marco de tan seductora variedad y adecuación. Porque si el patio de Carlos V, con su escultural y solemne círculo es fondo admirable para las sesiones sinfónicas, el palacio árabe los rinde, ideales, para las de cámara, tanto en los Arrayanes, para grupos medios, como en los Leones, para cuartetos. Si a ello se añade la maravilla del teatro a pleno aire del Generalife, prolongación del auténtico, el mágico jardín que equilibra el agua y la flor, el ciprés y el surtidor, el monumento y la naturaleza; y si también incorporamos la catedral, la capilla real, para las celebraciones religioso musicales, los sumandos son impresionantes y eximen de la adjetivación ulterior.

EL FESTIVAL Y SU APENDICE PEDAGOGICO

Un aspecto muy digno de tenerse en cuenta es el de que, ya por cuarta vez, se celebre un curso pedagógico, excelente complemento de los conciertos y programas para el gran público, engalanado con el nombre de Manuel de Falla. En la Casa del Chapiz, en el carmen de Rodríguez Acosta, en la catedral por lo que atañe al órgano, se desarrollan clases con un profesorado muy relevante, a las que acuden alumnos ya formados de veinte países, con mayoría española.

Las lecciones se completan con diversas conferencias, algunas en el carmen —la casa-museo— de Manuel de Falla y la asistencia de los estudiantes a los conciertos nocturnos.

MISAS MUSICALES. EXPOSICIONES

Este año han sido tres, con dedicaciones expresas a figuras unidas al Festival o a su prehistoria y desaparecidas ya. En la catedral, Montserrat Torrent, desarrolló durante la celebración del Santo Sacrificio un recital de órgano, en memoria de don

Manuel de Falla, figura irremplazable. En la capilla de los Reyes Católicos, la Misa con actuación de los Niños Cantores de Guadix se rindió al recuerdo especialísimo de los maestros Pérez Casas —animador, antaño, de los conciertos del Corpus— y Argenta, esencial para el comienzo de este ciclo festivalero, hoy en tan sazónada madurez. ¿Motivo? El centenario del nacimiento del primero y los quince años de la muerte del segundo. Por fin, otra Misa, ésta con actuación de los coros de cámara del Salvador, se brindó en memoria de don Valentín Ruiz Aznar, maestro de capilla por todos querido.

Mientras, exposiciones pictóricas. En el carmen de Rodríguez Acosta, como nuevo presente de su «Fundación», una exposición dedicada a la ilustración de obras de Federico García Lorca, de signo multitudinario por las presencias y calificado, por las realizaciones. En el Banco de Granada, dos artistas hermanados en la elección del tema paisajístico, visto con muy diversos y sensibles prismas: Miguel Rodríguez Acosta y Manuel Maldonado.

MUSICA CONTEMPORANEA. ENCARGOS

Peculiaridad de estos últimos años, en aceptación de algo siempre propuesto por la crítica, el establecimiento de encargos. En esta oportunidad, a un ilustre músico: Rodolfo Halffter. El veterano compositor supo acertar con sus «Tientos», una deliciosa colección de ocho piezas para cuarteto de cuerda interpretadas con todo el humor, intención expresiva, riqueza de contrastes y timbres deseable por el Cuarteto Festival de Granada, un excelente grupo que forman Agustín León Ara, Antonio Gorostiaga, Enrique de Santiago y Pedro Corostola. La obra, muy aplaudida, se enmarcó entre cuartetos de Mozart y Debussy, motivo de especial éxito para los artistas.

En los programas sinfónico corales, de que luego se hablará, un especialísimo triunfo de Cristóbal Halffter, el más joven de la dinastía, con su cantata «Yes, speak out, yes», que revalidó la aceptación positiva desde su estreno y fue muy bien interpretada a las órdenes de Frühbeck por la Orquesta y el Coro Nacionales de España.

Por fin, el grupo catalán Diabolus in Música, de que es solvente director Juan Guinjoán, ofreció dos obras contemporáneas, de la segunda década de nuestro siglo, capitales de aquel momento: la «Historia del soldado», de Strawinsky, con su fino humor y agudeza peculiar, y el «Pierrot lunaire», de Schönberg, aquí con el brillante concurso de la soprano Esperanza Abad. El programa se completó con dos estrenos de breves páginas españolas firmadas por Miguel Ángel Coria y José Casanovas y exponentes de las personalidades de sus autores.

GRUPOS DE CAMARA

La mención del conjunto antes citado puede unirse a la de otros grupos, asimismo de cámara en capítulo al que también se adscribe el cuarteto

del Festival: el coro londinense Ambrosiam Singers y el Octeto de la Filarmónica de Berlín.

Los Ambrosiam Singers británicos, que se integran por un director y dieciséis voces, no nos pasan por la expresividad, un tanto contenida, ni aun por la calidad excepcional de las voces, ya que ésta no se da, pero, en cambio, nos atraen mucho por la claridad de las versiones, la disciplina y ponderación de los grupos, el equilibrio de los distintos planos y el respetuosísimo estilo.

El programa, por lo que atañe a la selección, fue una maravilla. Obras de Palestrina, de Monteverdi, Tomás Luis de Victoria y Francisco Guerrero supusieron un regalo para el espíritu. Músicas preteritas de inmarchitable fragancia, tersas y puras, sin contaminar, como cuando se escribieron.

El Octeto de los «filarmónicos» es, sea este su mejor elogio, digno del origen de los componentes, instrumentistas de relieve en la Orquesta berlinesa.

Artistas con técnicas, estilos, musicalidades irreprochables, la actuación constituyó un verdadero motivo de especial deleite, sobre todo por lo que atañe a un «Quinteto», de Mozart para violín, dos violas, violoncello y trompa en el que éste lució una prodigiosa ejecución y al «Octeto», de Schubert, maravilla de lirismo, de gradación sonora, con un clarinete admirable en la matización y el fraseo. El tiempo del «Septimino» regalado, fue coreado con unanimidad.

SESIONES SINFONICO VOCALES

A las órdenes felices, siempre autorizadas y dominadoras, de Rafael Frühbeck, la Orquesta y el Coro Nacionales de España, con los solistas pertinentes, brindaron la ya citada cantata de Halffter y dos oratorios primerísimos: el «Paulus», de Mendelssohn y el «Réquiem alemán», de Brahms. Fueron prestaciones cuidadas, en lo vocal y lo instrumental, beneficiadas por el buen estilo que la batuta impuso. Esta, dirigió también al insigne Eduardo del Pueyo una excelente versión del «Primer concierto», de Beethoven y a León Ara, otra muy brillante del «Concierto de estío», de Joaquín Rodrigo, aparte de brindar, una vez más, «El amor brujo» en traducción acertadísima.

¡Y KARAJAN!... ¡Y RUBINSTEIN!...

Pocas palabras para destacar la nueva presencia de Arturo Rubinstein como intérprete, siempre en olor de multitud, de un recital chopiniano. La ecuación Federico Chopin-Arturo Rubinstein ha conquistado años, lustros, a lo largo de más de medio siglo, a los públicos. No había de ser excepción el granadino, rendido al arte del admirable octogenario, que se diría cada día más joven.

Karajan, la Filarmónica de Berlín, ratificaron lo bien sabido: si la batuta de aquél es primerísima en el mundo, la centuria lo resulta entre las fundamentales de Europa, exponente de la solera que se funde a la voluntad renovadora. Tales condiciones se abrillantan, afirman y suben de punto cuando

el maestro y su orquesta se encuentran. No cabe nada más arrollador, por el camino de la belleza y de la verdad. Bien puede afirmarse que los altísimos precios, las enormes dificultades para hacerse con una entrada, en razón del desequilibrio entre disponibilidades y demanda, se compensaron con creces y justificaron por las memorables actuaciones. En tres conciertos, todo un rosario de ejecuciones magníficas: sinfonías de Mozart, de Beethoven, Schumann, Brahms, poemas de Strauss, fragmentos —preludios, «suites»— de Claudio Debussy, de Maurice Ravel... En todo, calidad suprema: vigor, plenitud sin asperezas, pianísimos sin que se

pierda el color sonoro, reguladores, contrastes, matices, planos, efectos. Un excepcional director y una fabulosa orquesta constituyeron el acontecimiento mayor de este Festival, de muchos Festivales. Y florecieron los ¡bravos! entusiastas en homenaje a uno y otra. Como «todo es posible en Granada», lo fue también esta visita que tantos países y Festivales sueñan. Al regreso, los artistas germanos se llevaban un cargamento de piropos y admiraciones. Y el Festival acrecía su capítulo copioso ya de triunfos. ¿Qué nos reservará la edición de 1974?

ANTONIO FERNANDEZ-CID

XII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA

XII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA



«**L**A buena filarmonía se acerca a Cuenca para escuchar músicas infrecuentes, hermosas, a veces hasta desconocidas», leemos en la presentación del estupendo programa general de la Semana. Los buenos aficionados han llegado de toda partes, como en un Pentecostés musical, al reclamo de estos conciertos, de toda lengua y nación, «en los que además impera el buscado eclecticismo, ante las diversas corrientes o actitudes del compositor» y del oyente.

En estas palabras de Antonio Iglesias, director técnico de la Semana y animador de las mismas desde su fundación, está la clave del éxito que ha premiado y coronado la presente XII edición.

Se abre la Semana con un pregón-conferencia de Tomás Marco, que, bajo el título «Las semanas de Cuenca en la creación musical española», nos ofrece un documentado y exhaustivo estudio sobre el tema. Y los tres primeros conciertos de la Semana se celebran en la restaurada iglesia de San Miguel.

MARTES SANTO

El Cuarteto de Madrigalistas de Madrid abre el ciclo de conciertos con obras del «Cancionero de Palacio» —anónimos, J.

del Enzina, Ponce—, de Palestrina y de T. L. de Victoria, y con el estreno mundial de la obra-encargo de la Semana de Manuel Angulo, «Loores del Ave María», para cuarteto vocal y órgano, textos del «Libro del buen amor», del Arcipreste de Hita. Los propósitos intentados por el autor, y que él mismo manifiesta en los comentarios del programa, han sido logrados y plasmados perfectamente en esta obra de estupenda y delicada composición: «intuitiva, pero siempre entroncada con las experiencias más avanzadas del estricto presente, y en la que la música surge con un carácter de improvisación en su contenido, y se desenvuelve en un terreno de aleatoriedad controlada, libertad otorgada al material utilizado dentro siempre de una coherencia y un sentido de unidad». Cuarteto y organista, Luis Elizalde, nos ofrecieron una versión ajustada y convincente, tanto de esta obra como del resto del programa.

MIÉRCOLES SANTO

Antonio Ros Marbá, al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona y del Coro Madrigal —perfectos su ajuste, afinación y estilo coral—, dirigido por Manuel Cabero y con Montserrat

Torrent al órgano, nos brindó una impecable versión de músicas religiosas de Mozart los motetes «Veni Sancte Spiritus», «Ave verum Corpus» y «Misericordias Domini», así como de dos «Sonatas da chiesa» para órgano y orquesta y la «Missa solemnis en Do mayor» K. V. 337, en la que el cuarteto de solistas M. Alavedra, soprano; A. Nafé, contralto; J. Molina, tenor, y A. Blancas, bajo, colaboró espléndidamente al éxito de este gran concierto.

JUEVES SANTO

Digno de ser elogiado el serio trabajo realizado por Isidoro García Polo con la Orquesta Filarmónica de Madrid, en un programa ecléctico y difícil, que va desde el motete de Vivaldi, «O qui coeli terraque», para orquesta y solista (María Orán, muy artista y muy dentro del estilo), hasta el «Concierto para órgano, orquesta de cuerda, timbales y percusión», de Ch. Chaynes, compositor francés, «siempre partidario de una música enteramente atonal, que intenta salvaguardar una total independencia frente a toda escuela; en la que la elección del material musical no debe depender más que del gusto, del instinto (de la reflexión también, por supuesto), pero no debe ser condicionada por una técnica fijada *a priori*». Las «Doce canciones religiosas», de Max Reger, encontraron en Toñy Rosado una intérprete ideal. Primera audición del «Stabat Mater» para dos voces y orquesta de V. Mortari, obra directa, delicada, romántica, reflejo fiel del carácter y de la personalidad de este estupendo artista y gran pedagogo. Solistas eficaces fueron María Orán y Toñy Rosado, como Montserrat Torrent en el concierto de Chaynes.

García Polo fue el protagonista de este concierto, por su buen oficio y por el conocimiento a fondo de las partituras, fruto de la seriedad, estudio y sentido de la responsabilidad. Orquesta y solistas ofrecieron un ejemplo de disciplina y entrega.

VIERNES SANTO

El único concierto que se celebra en la iglesia de los padres paúles está confiado a la Orquesta Sinfónica y al Coro de la Radio Televisión Española con Odón Alonso al frente. Dos italianos, G. Carissimi y G. Petracchi, y dos españoles, el padre Antonio Soler y el padre Miguel Alonso son los autores de las obras en programa.

Se inicia el concierto con la cantata «Noche oscura», de Goffredo Petrassi, obra que marca un hito, una meta en la producción del compositor, que, en la homónima poesía de nuestro San Juan de la Cruz, halla el paradigma ideal para su personal y urgente necesidad de recogerse en una meditación religiosa del todo interior y como transfigurado. La obra es un documento musical importante de máxima precisión y de comprensión neta y clara. Así lo pudimos apreciar en la espléndida versión que nos ofreció Odón Alonso, y en la que hay que destacar la brillante actuación del Coro perfectamente aleccionado por Alberto Blancafort. Seguía el estreno mundial de «Tensiones», cantata para soprano, voz y coro recitante y orquesta, obra encargada de la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría de la Música) para la IV Decena de Música en Sevilla. El texto está tomado de la liturgia del Viernes Santo. Como autor de la obra y, al mismo tiempo, firmante de esta reseña, confío el comentario a otra pluma, dejando constancia de mi profundo agradecimiento a quienes, con su esfuerzo, han hecho posible su audición, y en especial, a Odón Alonso.

Norma Lerer nos hizo gustar, en una estupenda versión, la «Lamentación para solo», del P. Soler. El «Jefté» de G. Carissimi, oratorio para solos, coro y orquesta fue el broche de oro de este concierto; obra maestra en su género, que con Carissimi alcanza el máximo desarrollo y la suprema perfección. Dignos del mayor encomio, tanto el trabajo realizado como los resultados conseguidos por Odón Alonso en

este difícil concierto, en el que ha sido perfectamente secundado por la orquesta y el coro, así como por los excelentes solistas María Orán, Norma Lerer, José Foronda, Jesús Zazo y el recitador José Luis Herrera.

SABADO SANTO Y DOMINGO DE RESURRECCION

Al conjunto Musica Polyphonica de Bruselas, dirigido por Louis Devos, fueron confiados los dos últimos conciertos de la Semana. En el del Sábado Santo, en la iglesia de San Miguel, oímos obras del polaco W. de Szamotuly (siglo XVI) y del italiano A. Grandi (siglo XVII), y «La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, según San Juan de Alessandro Scarlatti», obra de una religiosidad íntima y profunda, concebida para la meditación, en la que brillaron las portentosas facultades vocales y el instinto musical de Louis Devos, coadyuvado eficazmente por su grupo vocal-instrumental.

En el concierto de clausura, celebrado en el marco inigualable de la iglesia románica del pueblecito de Arcas, pudimos deleitarnos con la audición de la «Historia de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo», de Heinrich Schütz, que nos anticipa hallazgos felices del autor de obras tan geniales como «La historia del nacimiento de Cristo» y de las «pasiones». Un nuevo éxito de Louis Devos en el papel de Evangelista y de todo su conjunto.

CONCLUSION

Todo se ha desarrollado bajo el signo de la perfección, comenzando por una coherente programación confiada a un nutrido y selecto número de agrupaciones e intérpretes de gran calidad, hasta la organización, que se ha cuidado de los mínimos detalles y que ha funcionado con asombrosa eficacia. Autoridades, responsables, organizadores, etcétera, todos pueden sentirse ple-

namente satisfechos de la labor realizada.

No quiero cerrar esta breve panorámica sin antes mencionar el ciclo de conferencias que ha tenido lugar en la Casa de Cultura y que ha sido confiado a Tomás Marco, Manuel Angulo, Joan Guinjoán, Manuel Carra y Miguel Alonso. En dicho curso se han analizado las obras programadas en los conciertos, entre los asistentes al mismo se encontraba un grupo de becarios de diversos Conservatorios españoles.

Un auténtico éxito artístico. Como datos estadísticos muy significativos se pueden señalar los siguientes: treinta y tres títulos programados, la inmensa mayoría en primera audición y dos estrenos mundiales, obras de encargo, debidos a más de veinte compositores. Tres orquestas, dos coros, dos grupos de cámara, seis directores y doce solistas. Las tres magníficas iglesias de San Miguel, de los padres paúles y de Arcas, perfectamente acondicionadas para estas manifestaciones. El público agotó todo el billeteaje en todos los

conciertos. En resumen, una Semana muy positiva para la música española.

MIGUEL ALONSO

TENSIONES

«RIB ADONA» (cantata), DE MIGUEL ALONSO

La modestia del padre Miguel Alonso le impide comentar en este artículo su obra "Tensiones", interpretada bajo la dirección del maestro Odón Alonso por la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE en la Semana de Música Religiosa celebrada últimamente en Cuenca. Por su parte es comprensible, pero sería injusto silenciar una de las partituras más interesantes y atractivas que hemos oído en el campo de la música religiosa actual.

Apartándose por completo de la línea trazada por un Penderecki, cuya influencia se ha dejado sentir en no pocos compositores de hoy que han abordado el género, esta obra escrita sobre textos litúrgicos del Viernes Santo, no tan sólo destaca por

el problema de orden sociológico que se plantea el compositor, sino por la novedad conceptual que denota. Huyendo de cualquier efecto espectacular —fácil de lograr con la presencia de una masa vocal-instrumental, soprano, recitador, incluyendo un juego de micrófonos—, Miguel Alonso nos propone una partitura coherente, obteniendo a través de unos tonos claros y oscuros un clima psicológico impregnado de tensiones que enlazan con una segunda parte subrayada por un sugestivo y transparente pedal sonoro. La escritura —más flexible que propiamente aleatoria— comporta varias secuencias vocales que cambian a medida que van sucediéndose, presentando un variado cuadro de ambientes sin necesidad alguna de recurrir a los sonidos de la escala temperada. En este aspecto, el compositor trata magistralmente las múltiples posibilidades fonéticas de la voz, partiendo del susurro hasta llegar a puntos culminantes con el grito y el alarido.

JUAN GUINJOAN

V DECENA DE MUSICA EN TOLEDO

EN las primeras Decenas de Toledo, los escenarios fueron numerosos. Si eso proporcionaba a los asistentes una mayor variedad y riqueza en la contemplación de maravillas, a veces restaba algo a lo que se refiere a la sonoridad, a la música. Y las Decenas de Toledo son música, aunque ésta, lejos de la sala de concierto y cerca de las venerables arquitecturas, nos suene a veces más profunda y verdadera. Desde el año pasado, son tres los lugares donde se han concentrado los actos musicales, mientras el restaurado y bello palacio de Fuensalida sirve para reuniones

y seminarios. Los tres edificios escogidos definitivamente, además de reunir las mejores condiciones según los intérpretes o las páginas escuchadas, muestran tres aspectos completamente distintos de una de las ciudades del mundo más ricas en viejas piedras, cuyo valor no varía, como el del oro por las cotizaciones internacionales, sino que aumenta siempre, porque es un valor histórico y artístico y, por tanto, espiritual. La iglesia de San Román, convertida en Museo del Arte Visigótico, resulta ideal para solistas. El sonido parece hacerse luminoso al refle-

jarse en las antiquísimas pinturas murales, a las que el tiempo no ha logrado vencer. También actúan solistas, grupos de cámara o pequeñas orquestas en el centro de los cuatro brazos que fundamentan la estructura del Museo de Santa Cruz, el hospital del Cardenal Mendoza, en el que el gótico parece resistirse, en lo hondo, a la floración renacentista, que acaba por imponerse. De la catedral primada nada hay que decir que no se haya dicho ya. Bajo la triple corona de su torre, a la vez esbelta y firme, se encuentra uno de los conjuntos más humanamente majes-

tuosos de Europa. Sería mucho pedir que en sus inmensidades interiores, donde la reverberación dura segundos, las condiciones acústicas fueran perfectas. Sin embargo, esa resonancia, aunque emborrone un poco, da una particular sensación de grandeza a las páginas que allí se interpretan y que, como es natural, son las que necesitan de un más amplio aparato sonoro y también, a causa de eso, las que atraen a un mayor número de oyentes.

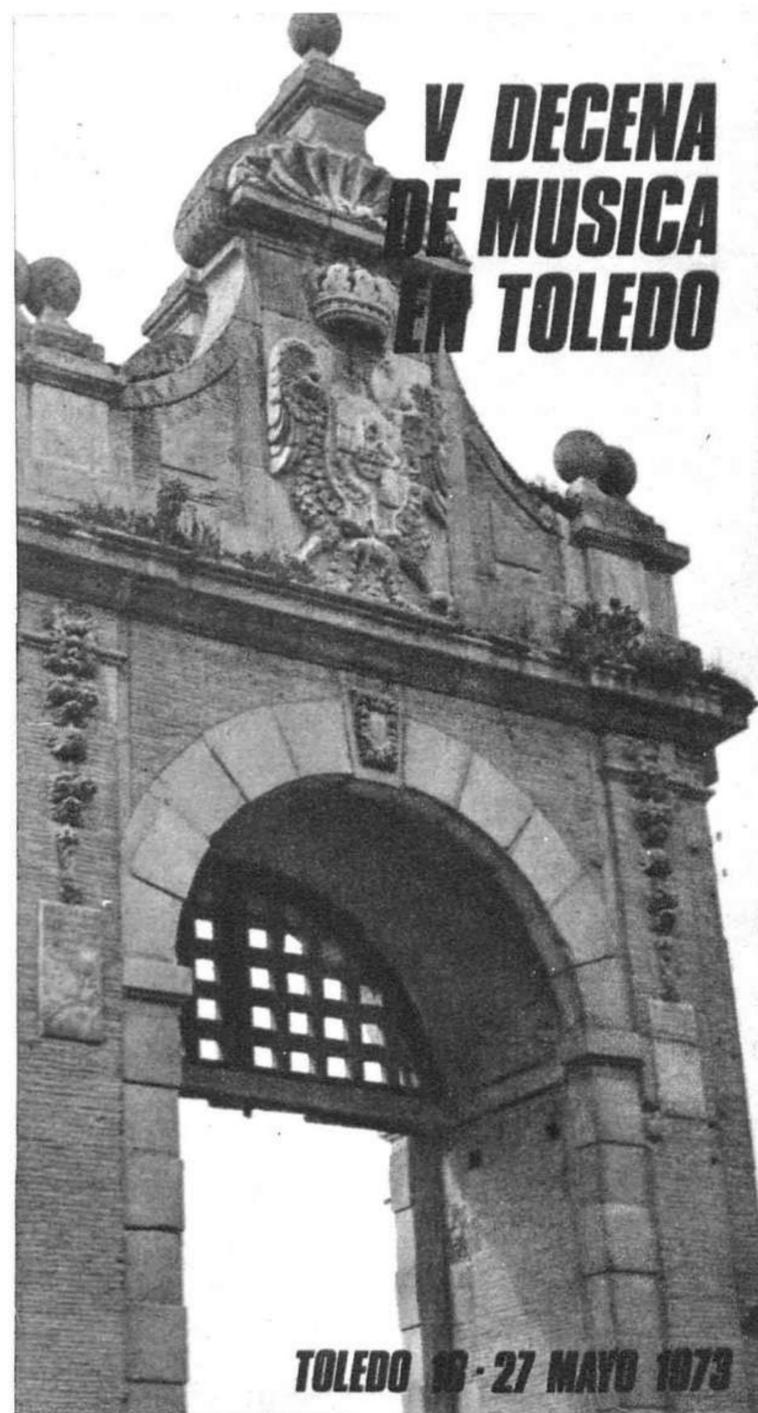
En su quinto año, las Decenas de Toledo representan no sólo una gran manifestación artística en el histórico recinto de la ciudad imperial, sino también, gracias a la feliz proximidad, una especie de «prolongación» de la temporada musical madrileña. En su breve pero apretada historia hay un buen número de importantes acontecimientos. Además de lo estrictamente musical, están las series de coincidentes conferencias, reuniones internacionales o seminarios que, siguiendo la política artística de la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría de la Música, van enriqueciendo y aclarando los más diversos aspectos del arte sonoro. En este año se ha tratado algo tan importante —y en un momento tan difícil y peligroso— como es la música en la Iglesia. De este seminario se informa ampliamente en otro lugar de la revista.

CATEDRAL DE TOLEDO

La catedral fue marco para la iniciación y para la rúbrica. Lo primero que se escuchó fue precisamente la obra-encargo de la Comisaría General de la Música. Se titula «Catedral de Toledo», con el subtítulo de «Nuevos conceptos», y su autor es Claudio Prieto, uno de los compositores más caracterizados de su generación. Con falta de ensayo, la nueva página fue muy bien resuelta por Odón Alonso al frente de la Orquesta Sinfónica de RTV. Uti-

liza Prieto una orquesta muy nutrida, completa, que incluye dos pianos, con una percusión discreta, aunque en esta ocasión resultase algo descarada por su posición en el escenario, cuyos resultados acústicos son a veces imprevistos. Con esta gran riqueza de fuentes sonoras, el compositor trabaja sobre un grupo interválico procedente del antiguo canto mozárabe, tan unido a Toledo. También confiesa Claudio Prieto haberse fundado en ciertos aspectos de la pintura del Greco. La obra tiene una fuerte unidad. De una forma muy sencilla, pero de gran efecto sonoro, Prieto juega con los grupos instrumentales que forman como un ambiente, sobre el que otros, de timbre contrastante, hacen una especie de cortas llamadas. El resultado se puede comparar al de unas columnas que se mantuvieran sobre un sólido cimiento. Se trata, pues, de una arquitectura sonora que se relaciona en alguna forma con la auténtica arquitectura que le da nombre, ese gótico en el que, partiendo de la firmeza de la base, es lo más importante la oposición de tensiones internas y el cálculo de las presiones. Con los timbres muy bien empastados, la obra tiene un color indefinido, pero nunca borroso. Es como la luz que pasa a través de las grandes vidrieras, que une todos los colores sin mezclarlos, logrando un todo homogéneo. El autor logró un buen éxito personal.

Odón Alonso dirigió después «al cémbalo» su versión del «Vespro della Beata Vergine», bellísima, variada, fundamental obra de Claudio Monteverdi, que ya se escuchó en una de las Semanas de Música Religiosa de Cuenca y en el Real de Madrid. Con su grupo de instrumentos antiguos, órgano, una orquesta «normal», coro de niños, coro mixto y solistas vocales, Odón Alonso logra una serie de preciosos contrastes. En el gran templo, el sonido parecía elevarse en busca de regiones celestiales. Destacaron la voz cristalina de Montserrat Alavedra y el dominio del



estilo que caracteriza las actuaciones de José Foronda, así como la misión de la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo y el coro de RTV, cuyos titulares son César Sánchez y Alberto Blancafort. Las «Vísperas» hicieron en el público un efecto que llegó a la auténtica emoción.

Al final de la Decena, el éxito de «El Mesías» de Haendel, correspondió a lo esperado. Frühbeck de Burgos realiza de «El Mesías», con el Coro y la Orquesta Nacionales, una versión muy brillante. Lola Rodríguez Aragón participó justamente del triunfo, pues el coro está cada día más empastado y flexible. Fueron solistas cuatro figuras de prestigio: Isabel Penagos, Norma Procter, Kenneth Bowen y Brian Rayner-Cook.

YEPES Y ACCARDO

Dos grandes virtuosos, el español Narciso Yepes y el italiano Salvatore Accardo, actuaron en San Román. Es curioso que en dos días consecutivos se escucharan allí la guitarra, que nació y se desarrolló en España, y el violín, que lo hizo en Italia. Un gran nombre de cada uno de los dos países fue representante de estos instrumentos, a los que tanto debe la música occidental. Narciso Yepes hizo una preciosa primera parte dedicada a Juan Sebastián Bach y una segunda con páginas del siglo XX, en un alarde de técnica: Villa-Lobos, Falla, Turina y Leonardo Balada. Quizá nunca se ha escuchado el «Homenaje a Debussy», de Falla, con tal variedad de matices.

El anuncio de un concierto para violín solo, sin acompañamiento, puede hacer una impresión equivocada. El entusiasmo del público ante la lección de Salvatore Accardo demuestra que el aburrimiento no llegó a asomar su oreja. Accardo está en su madurez interpretativa en plena juventud y además posee un valioso Stradivarius de sonido magnífico. Tocó la «Segunda Partita», de Bach, que incluye la siempre sorprendente «Chacona», y luego Prokofiev, Ysaye y las diabólicas variaciones de Paganini sobre un tema de «La Molinara», de Paisiello, que fueron como un castillo de fuegos artificiales. Si tanto Yepes como Accardo fueron aclamados, y los dos prolongaron su programa, al comenzar sus regalos nos mostraron lo distinto de su sensibilidad. Mientras Yepes ofrecía una de las sencillas canciones populares catalanas arregladas por Llobet, cuyo mérito está en la tierna expresión, Accardo se lanzó al «Laberinto», de Locatelli, una de las páginas que en su tiempo fueron calificadas injustamente de «inútiles extravagancias».

Dos días actuaron en Santa Cruz los London Mozart Players,

que dirige el veterano y eficaz Harry Blech. Es éste un artista de verdadera altura, de aire simpático, que parece una supervivencia de la «vieja y alegre Inglaterra». Incluso en la colocación de su orquesta, sigue normas ya desusadas. Los componentes de la agrupación son excelentes, y el conjunto, de primera fila. Tan bello fue el concierto dedicado a Haydn como el de Mozart, en el que colaboraron el flautista Christopher Hyde-Smith y nuestra arpista Marisa Robles, que ahora reside en Inglaterra. También aquí hubo ovaciones y propinas.

Se ha puesto de moda, sobre todo en Francia, el dúo trompeta-órgano. Con un programa muy variado actuaron en la catedral el organista Pierre Cochereau y el trompeta Roger Delmotte. De nuevo en Santa Cruz, el pianista Eduardo del Pueyo, uno de nuestros compatriotas de prestigio mundial, desarrolló un programa Beethoven, que es una de sus especialidades. Del Pueyo hace un Beethoven lleno de brío, sin concesiones al sentimentalismo. La alegre «Sonata 3», la profunda y severa «Sonata 31» y la llamada «Waldstein» o «Aurora», con su impulso romántico, fueron las elegidas. Se añadió el tiempo de sonata, en el que aparece un famoso tema del «Septimino».

El brillante Cuarteto Parrenin dedicó su programa a la música contemporánea, con páginas de Lutoslawsky, el reconocido jefe de la moderna escuela polaca, y Alban Berg. De este último, la «Suite lírica», obra bien significativa en el panorama sonoro de nuestro tiempo. Dos obras españolas: el «Cuarteto II ("Memoires 1970")», página ya conocida de Cristóbal Halffter, en la que el autor juega con el mismo fundamento del cuarteto, como reunión de cuatro individualidades, y «Estructura mixta cruzada a cuatro voces», estreno de Ramón Barce, que en su original forma parte de una obra más ex-

tensa. Siguiendo su particular sistema compositivo, Barce señala en esta ocasión, y el auditor puede comprobarlo, que los instrumentos están tratados en su simple aspecto de conjunto polifónico, sin concesión alguna al virtuosismo o a la espectacularidad. El público de este acto no fue numeroso, pero sí muy entusiasta. Nuestros dos compositores triunfaron en toda la línea, junto a sus magníficos intérpretes. Una página bartokiana cerró el programa.

El comenzar con Vivaldi es bonito, pero peligroso para una voz femenina. Su claridad y su riqueza de «fioriture» necesitan una garganta templada. La cantante norteamericana Evelyn Lear no la tenía al principio de su concierto, pero luego encontró su lugar y, con gran gentileza y soltura, cantó hacia las cuatro ramas de la cruz, para que todo el público apreciase su arte por igual. Realizó la interesante experiencia de ofrecer tres músicas distintas sobre el célebre poema de Goethe, «Kennst du das land»: la versión claramente lírica de Schumann, la dramática de Beethoven y la libremente apasionada de Hugo Wolf. Ante los aplausos, correspondió la gran soprano con otra versión del mismo tema, esta vez en francés y con música bien francesa: «Connais tu le pays», de la ópera «Mignon», de Thomas Bizet, con sus claras melodías; Rachmaninoff y Tchaikowsky, en ruso —para mi gusto, lo mejor de la tarde—, y Ricardo Strauss, completaban la segunda parte. Luego, nuestro idioma estuvo representado por una página de Ginastera y todavía hubo un nuevo tema de Strauss. Acompañó el conocido profesor y especialista en «lied», Erik Werba.

La variedad de intérpretes y estilos ha hecho de ésta una de las más ricas Decenas de Toledo.

CARLOS GOMEZ AMAT

LA ESCULTURA EN RODIN

La escultura se halla en una situación en extremo problemática a lo largo y a lo ancho del siglo XIX, en cuyos finales comparecerá arrolladora la personalidad de Augusto Rodin. La escultura decimonónica alcanzará altas calidades. De eso no hay duda. Sin embargo, encuentra graves dificultades para definirse presto, tan pronto como la pintura, a tenor de las precipitadas mudanzas que el siglo se apresura a procurarse con irrefrenables ansias de cambio. No resulta inmediatamente viable trastocar los imperativos de la estatuaria neoclásica. A duras penas podemos hablar de escultura estilísticamente romántica. Cánova († 1822) sigue impresionando. Thorwaldsen vive prestigiado hasta 1844. Houdon, fallecido en 1828, prolonga con respetable y respetada calidad sustanciosos aspectos del amable barroquismo académico y dieciochesco. Los que solemos denominar escultores «románticos» lo son más por la cronología, por coincidir con los romanticismos pictóricos y literarios, que por sus modos de expresión.

La escultura manifiesta una especial predisposición a ser conservadora, frente a los desazonados afanes de innovación manifiestos en todo el ámbito del ochocientos, no sólo en las minorías disidentes. La escultura es la primera en plegarse a la voluntad del arte oficial y burgués; arte al que no le faltaría el respaldo de las prescripciones —también cambiantes— de las academias. La escultura presiente que, para renovarse de inmediato, tenía que aceptar demasiados imperativos pictóricos, puesto que la pintura lleva en todo la voz cantante. Únicamente la veremos dar un contundente giro a sus hábitos a la hora de expandirse el realismo. Y será ella la que se extreme en ser mimética. En modelar con prosaicos verismos, e incluso en ciertos casos, en aprovechar vaciados del natural vivo. Y la verdad es que, si lo pictórico obligaba a la renuncia de concepciones estrictamente escultóricas y el realismo exacerbado congelaba la imaginación creadora, sólo mediante la aceptación de esos dos valores tan del siglo podían producirse novedad y grandeza tan reales cual las que Rodin maduraría. La verdad es que son unos cuantos pintores los que —puestos a modelar— se atreven a plasmar una nueva visión de la forma en el barro, el bronce o la madera. Son Gericault (1791-1824), Daumier (1808-1879), Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919) y Gauguin (1848-1903) los ignorados francotiradores, desconocidos pioneros de la renovación que, asimismo, había de ser posible para la escultura. Ellos intuyen que también en la escultura se precisaba la búsqueda de nuevas semánticas. De inéditos modos de dicción.

A grandísimos rasgos, este es el acaso primer contexto en que debemos contemplar la obra de Rodin. Para saber de su grandeza renovadora y para no olvidar cómo esa su renovación plástica no fue más lejos que la de intrusos como Daumier o Gauguin. Para conocer cómo Rodin se mantuvo en un cierto fiel de la balanza. Sin, ni mucho menos, romper con las pretensiones históricas colectivamente categorizadas en su instante. En el último cuarto del XIX, a caballo del XX en que vive hasta 1917. No mucho antes de ese último cuarto decimonónico, pues Rodin tarda más de lo en primera instancia previsible en dedicarse a su obra personal. Es cierto que de 1864 es el «Hombre de la nariz rota», más su producción no logra plena continuidad hasta por 1877-78, en que expone en Bruselas y París la «Edad de Bronce».

Nace Rodin en París en 1840. Tendría, pues, únicamente ocho años de edad cuando su compatriota Gustave Courbet escandaliza y convulsiona la cultura francesa al conseguir hacer notorio su realismo pictórico, positivo y, para remate, socialista. Nace Rodin en el seno de una familia humilde. A los catorce años ingresa en la Escuela de Dibujo y Matemáticas, que impartía una especie de enseñanza media, preparatoria para el acceso a la superior de l'Ecole des Beaux-Arts. En ésta, tres años después, en 1857, fracasaría Rodin en el intento de ingresar. No es exactamente un autodidacta, pero su formación es casi independiente, semilibre. Tal cual les ocurre a los más de los pintores de la generación a que pertenece, los impresionistas. La generación pictórica por antonomasia del XIX francés. La generación que de verdad es capaz de alterar el finísimo sistema nervioso cultural de la Francia excelsamente cultivada por una diligente Administración preocupada y hasta obsesionada en celar lo docto y la docencia oficiales.

Confieso que no estoy preparado para saber si hubo justicia o no en quienes rechazaron a Rodin en la Escuela de Bellas Artes de París. Para saberlo habría que conocer puntualísimamente qué hacía Rodin a sus diecisiete años de edad. De lo que sí estoy seguro es de que no era rebelde. Ni «extravagante». De lo que sí podemos estar convencidos es de cómo debió de afectarle esa repulsa a su hipersensible juventud.



De su hipersensibilidad juvenil da Rodin pruebas sobradas en 1862. Ese año fallece su hermana Marie, y, de repente, se cree tocado por el carisma de la vocación religiosa. Ingresa en la comunidad de los padres del Santísimo Sacramento. Su estancia dura un año y sirve para que ejecute el busto del padre Eymard, de quien se ha dicho que tuvo la perspicacia de descubrir cómo Rodin no estaba llamado a seguir la vida piadosa y sí la artística.

En 1864 recibe una nueva frustración. Su «Hombre de la nariz rota» es severamente criticado en el Salón Oficial. Conoce a Rosa Beuret. Se refugia en el amor clandestino. De Rosa Beuret tendrá un hijo, Auguste también de nombre, pero no Rodin de apellido, en 1866. No la convertirá en su esposa legítima hasta muy poco antes de que ella muriera en 1917, sobreviviéndola unos pocos meses: de febrero a noviembre.

Judith Cladel nos ha dejado una imagen viva del artista en su obra «Rodin, sa vie glorieuse et inconnue» (París, 1936). A pesar de su aspecto impresionante de Zeus redivivo, Rodin era tímido e introvertido. Celoso guardador de sus orígenes sociales e intimidad. Era hombre de silencios anonadantes. Capaces de desconcertar a gentes de mucho mundo, a locuaces de salón. Mas, asimismo, no estuvo privado de la elocuencia con la palabra, tal cual testimonian la misma Judith Cladel y las conversaciones mantenidas por Rodin con Paul Gsell y publicadas bajo el título de «L'Art», aparecidas por primera vez en 1910. En «L'Art» tenemos bien claro y por extenso el pensamiento rodiniano sobre la creación artística y la escultura. «Que la Naturaleza sea vuestra única diosa», proclama en su «Testamento», dirigiéndose a los jóvenes que sueñan con el sacerdocio de la belleza. «Amad devotamente —les dice— a los maestros que os precedieron. Inclinaos ante Fidias y Miguel Angel». «Guardaos, sin embargo, de imitar a vuestros mayores. Respetuosos de la tradición, sabed discernir lo que ella contiene de eternamente fecundo: el amor a la Naturaleza y la sinceridad. Estas son las dos fuertes pasiones de los genios».

Media biografía de Rodin está en estas palabras: «Ejercitaos sin descanso. Es preciso extenuarse en el oficio». «No contéis con la inspiración. No existe». El oficio enriqueció a Rodin. No fue vano su trabajo al servicio del taller de Carrier-Belleuse. Lo sabe bien: sin la habilidad de la mano, el más vivo de los sentimientos se queda como paralizado». Cierto, él se movería con logradísima destreza en el ámbito del virtuosismo escultórico de la segunda mitad del XIX. El se hace eco de la doctrina impresionista cuando expresa que «no hay líneas, sólo existen volúmenes»; «no os preocupéis jamás del contorno, sino del relieve. Es el relieve lo que rige el contorno». Claro es que los impresionistas negaron, junto a la línea, el volumen. Los valores táctiles. Pero la corporeidad es consustancial a la escultura. Imprescindible incluso para la concreción de la especialidad vacía o circundante.

El realismo de Rodin es clarívidamente paradójico. Lo toma de su tiempo. Sólo repudia las aberraciones en que suele incurrir. «Sed profundamente verídicos, ferozmente verídicos». «Pero esto no significa ser vulgarmente exactos». Únicamente hay contradicción aparente en su dialéctica: «En todo obedezco a la Naturaleza y no pretendo mandarla jamás. Mi única ambición es la de serle servilmente fiel». «Yo no estoy a las órdenes de mis modelos...»; «el vaciado es menos verdadero que la escultura. Imposible le sería a un modelo conservar una actitud viviente durante todo el tiempo necesario para reproducirlo en un calco. En tanto que yo guardo en mi memoria todo el conjunto de la pose y puedo pedir al modelo que se conforme constantemente a mi recuerdo». «El calco no reproduce más que lo exterior; yo repro-

duzco, además, el espíritu, que, ciertamente, también forma parte de la Naturaleza». «Admito que el artista no percibe la Naturaleza como la ve el vulgo, puesto que su emoción le revela las verdades interiores, ocultas bajo las apariencias». Más preciso —y decimonónico...— todavía: «Es que, en efecto, en el arte sólo es hermoso lo que tiene carácter». Y más inteligible aún: «El carácter es la intensa verdad de un espectáculo natural, cualquiera, hermoso o feo. Y hasta se podría decir que es una verdad doble, puesto que es la verdad interior expresada por la verdad exterior».

Además de poseer una visión realista y una habilidad manual capaz de toda probanza, Rodin tiene una gran cabeza. Mente despejada. Su poderosa sensualidad no le ofusca. Lento de movimientos —lento en la concepción y en el trabajo se confesaba él—, lento en la palabra y en sus decisiones, según nos informa Judith Cladel, Rodin sabía sopesar las ideas. Sus arrebatos formales deben serlo más de las calculadas miras de la inteligencia que de incontrolados impulsos de la pasión creadora. Los artistas franceses suelen ser así. Raro será verles tirar por la borda su ya atávica disciplina intelectual. En todo francés hay un académico en potencia, por mucho que se embarque en esta o en la otra innovación. He aquí el buen sentido y el academismo galo en boca de Rodin:

«Ninguna inspiración repentina podría, en efecto, suplir el largo trabajo indispensable para familiarizar la mirada con el conocimiento íntimo de las formas y las proporciones, y para dotar a la mano de aquella docilidad con que debe responder a todos los impulsos del sentimiento».

Rodin vive años de inusitada efervescencia creadora. Jamás en la historia de los hombres se produjo una conjunción de tendencias y desazones como las que entonces se agitan en el ámbito europeo. Mejor dicho, en el ámbito francés que es donde entonces brota casi toda novedad. Sin embargo, se siente una deprimente sensación de que la vaciedad llena lo más de cuanto se emprende. De ahí las angustias del expresionismo. De ello proviene el anhelo de espiritualidad —cultural, intelectual, literaria y, desde luego, formal y esteticista— del simbolismo, cuya vacuidad será presto desenmascarada por confesión expresa, cínica y decadentista del Art Nouveau. Cínica y decadentista al declarar que se trataba de un «ideal sin ideal». Todo, además, mezclado con el «arte por el arte».

Así ha de entenderse en Rodin: «No hay que atribuir demasiada importancia a los temas que uno interpreta. No hay duda de que tienen su importancia y contribuyen a encantar al público; pero la principal preocupación del artista debe ser la de crear musculaturas vivas. El resto importa poco». Es un decir. Rodin está pensando en el arte por el arte cuando dice eso que, en el acto, rectifica en redondo; arrastrado por la pretensión de espiritualismo propia de los ensueños simbolistas: «Si yo digo que un estatuario puede contentarse con representar la carne que palpita sin preocuparse de ningún tema, esto no significa que yo quiera excluir las ideas de su trabajo. Si yo declaro que uno puede prescindir de andar buscando símbolos, ello no significa que sea partidario de un arte desprovisto de sentido espiritual». Al cabo, el simbolismo le es inevitable. Porque, «todo es idea, todo es símbolo». Cree que no hay forma sin contenido. De tal avispada suerte justifica su formalismo.

Su formalismo exacerbadamente sensorial. Sensorial en dos conjuntadas direcciones. La encaminada a consustanciar lo táctil de la materia en que trabaja el escultor y la de los cuerpos humanos que por encima de todo le importan. Pero, atención a esto, la sensación táctil

que a Rodin atrae no es la de la impenetrabilidad corporal, de la carne, el mármol, o el bronce, sino, muy por el contrario, la de su ternura. La que está dispuesta a ceder a la presión de los sensuales dedos del escultor. Por eso Rodin piensa, siente y plasma en barro su concepción personal de la escultura. Por eso son siempre tiernos, cálidos sus muchos bronce y los no tan numerosos mármoles que labrara.

El barro es materia primigenia del escultor. Principio de casi todas las cosas escultóricas al que durante siglos se olvida y esconde trasvasándolo a la tactilidad dura que a los ojos proporcionan piedras, metales y hasta la madera. El barro había sido el medio idóneo y al alcance de los aficionados intrusos, pintores necesitados de modelar: Gericault, Daumier, Degas. Las blanduras intrínseca y óptica del barro tentaban a los escultores de la segunda mitad del XIX, pero, a la postre, vencía el imperativo de la riqueza de las materias «nobles», juzgadas imprescindibles cuando se pensaba en la «materia definitiva». Por ejemplo, un «profesional» como Carpeaux (1827-1875) es de los que sienten la eficacia expresiva de la dúctil arcilla. La sensual docilidad de las masas modelables atraen más que a nadie al italiano Medardo Rosso (1858-1928), quizá el escultor que, con ostensible e incuestionable personalidad, se halla más cerca de la plástica rodiniana. Rosso llega a sentirse hasta precisado de la untuosa cera.

El barro propicia el bocetismo pictórico de origen y, sin duda, flotando en el ambiente. El bocetismo es en cierto modo —sólo de cierta manera— un equivalente del «non fini» de los impresionistas, de los pintores de género o paisaje que van inconscientemente tras la mismidad de la pintura. El barro permite que palpite en la obra el cálido aliento de la creación en los instantes mismos en que se gesta. Deja la huella tensa y vívida de la mano del artista. El vigor o la ternura de la ininterrumpida caricia en que se procrea la forma. Si se desea, en el barro no se desvanece la impronta de la febril tensión en que el escultor crea. El volumen se entorna de atmósfera con el menosprecio de las excesivas precisiones. Se llena de aire denso y hasta tangible. La corporeidad se transe. Trepida viviente.

En Rodin alcanzó su plenitud ese modo de concebir la escultura. En él perduró la tensa vibración de la arcilla, aunque sus obras se fundieran en bronce y, más de una vez, fueran esculpidas en mármol.

Rodin rindió incondicional culto al cuerpo humano. Al de hombres y mujeres. Para él no había nada más hermoso. Ni tampoco más expresivo. Si bien, esta es la verdad, nunca penetrara más allá de la vida misma de la carne. Quizá porque los tiempos no disponían a los más para la trascendencia y la hondura. Porque se creía que ya era bastante hondo y trascendente el concreto hacer del arte si dispuesto a apoderarse de la Naturaleza.

De acuerdo con sus principios casi académicos, Rodin no sólo dominó las proporciones —la cordura de la forma—, sino que tuvo un indeclinable instinto de la medida. Esto le permitiría no perderse en medio de la agitación del modelo y del movimiento corporal que tanto le atraían y en el que pretendía hallar eso que, con las gentes de su tiempo, llamaba el «carácter». Término éste merecedor de atento examen, pues a lo largo de los siglos, según cada circunstancia histórica, ha de tener para nosotros distintos significados.

Vacía de espiritualidad, diga lo que diga el propio Rodin, su escultura posee un curioso parecido con la ex-cultura religiosa del genial Alonso Berruguete y con la pintura mística del Greco. No, no quiero deslizar la peregrina insidia de que hubiese influencias de ambos maestros sobre Rodin. El arte de Rodin estaba ya plenamente



personalizado y realizado cuando el gran escultor viaja por España en 1905, parándose en Toledo y recorriendo Andalucía con el apasionado guía de la realidad hispana que era Ignacio Zuloaga. Zuloaga se había convertido en el propagador de la genialidad del Greco. Junto a su obra mostró los Grecos de su propiedad en una fiesta celebrada en su casa de París, y a la que asistieron, entre otros, Rodin, D'Annunzio y Albéniz. Lo más que asombroso es que a Rodin no le complacían ni Goya ni El Greco. Para él, ambos «no sabían dibujar». Sólo las discusiones con Zuloaga y, más todavía, la impertérrita tenacidad de éste, harían que con el tiempo Rodin se parase reflexivo ante el «Apocalipsis» del cretense, de la colección de nuestro noventaiochista eibarrés. Poco a poco le iba empezando a gustar El Greco.

Zuloaga le preguntó a Rodin qué le había interesado de España. La respuesta del escultor fue contundente: «Churriguera y la llanura castellana». Ciertamente algo así tenía que suceder. En el ánimo del gran francés, para quien Goya y El Greco eran hombres sin dibujo —¡sin academia!—, se agitaron vientos huracanados. Dionisíacos. Los de la torsión exuberante de Churriguera. Los que en siglos de historia mal escrita asolaron y agostaron de la primera a la última umbría de la Meseta.

Más, cuantosamente más y mejor, se podía meditar sobre Rodin y su arte, dadas la magnitud e importancia de la exposición que de este artista ha celebrado en Madrid la Dirección General de Bellas Artes.

JOAQUIN DE LA PUENTE

TRES EXPOSICIONES EN TORNO A LA FIGURACION

En tres galerías de Madrid, Biosca, Fauna's y Foro, se han presentado tres artistas que en su trayectoria señalan otros tantos momentos de la pintura figurativa. Por esto los estudiamos juntos, pues estamos seguros de que del examen comparativo de sus obras se han de poder sacar interesantes consecuencias.

MARIA ANTONIA DANS, ENTRE LOS SIMBOLOS Y EL INGENUISMO

En su última exposición celebrada en la galería Biosca, María Antonia Dans ha abierto una nueva perspectiva a su mundo de figuras candorosas, paisajes armoniosos y delicados y bodegones, que tienen el sentido y la dimensión de lo popular.

Al lado de sus pinturas de costumbres, trasuntos inefables de la existencia cotidiana, exaltados por el recuerdo o por la nostalgia, la artista presentó una muestra mayor de sus capacidades utilizando el paisaje y la naturaleza muerta vistos de una manera sintética y esencial que les da sentido y dimensión característica.

En los últimos tiempos, la artista se ha dedicado a una búsqueda y una consolidación de sus modalidades pictóricas en las que contrastando, valorando, prestando a cada elemento plástico la atención que merece, ha llegado a afirmar un estilo esencial y un dominio de los géneros en el que su maestría de dibujo y su concepto de la ilustración van integrándose en una dimensión de la imagen y de su tratamiento

MARIA ANTONIA DANS.



produciendo un equilibrio de los elementos narrativos y simbólicos y haciendo que la tarea de fijar la figura humana se traduzca en una representación sensible pero no sensible.

Paralelamente, el dominio de gamas y de calidades, la práctica de un color muy elaborado, obtenido desde la renuncia a los elementos accidentales y el concepto profundo de las relaciones entre el fondo y la forma, desembocan en una afirmación pictórica de primer orden, en una creación que resiste todo tipo de análisis críticos.

Como en otros muchos artistas, se plantea ante la obra de María Antonia Dans el problema de su adscripción. Si bien hay en esta pintura una gran carga de ingenuidad, la maestría con que la pintura está realizada excluye toda sugencia primitiva y rebasa toda posibilidad de interpretación del ingenuismo, principalmente en lo que se refiere a utilización de una técnica torpe y deliberadamente rudimentaria.

Por el contrario, la obra de María Antonia Dans se equilibra entre los postulados de una síntesis de lo simbólico y lo ingenuo, entendiendo que los símbolos bien utilizados son referencias a la realidad; el artista no pretende pintar una casa, una persona según la ve, sino según la siente, y esta iniciación programática de la tarea de pintar da por resultado un simbolismo real en el que los elementos ingenuos son temática pero no modo de hacer. La artista busca la ingenuidad de las personas y de las cosas, pero una vez halladas las trata con todo rigor y con toda profundidad.

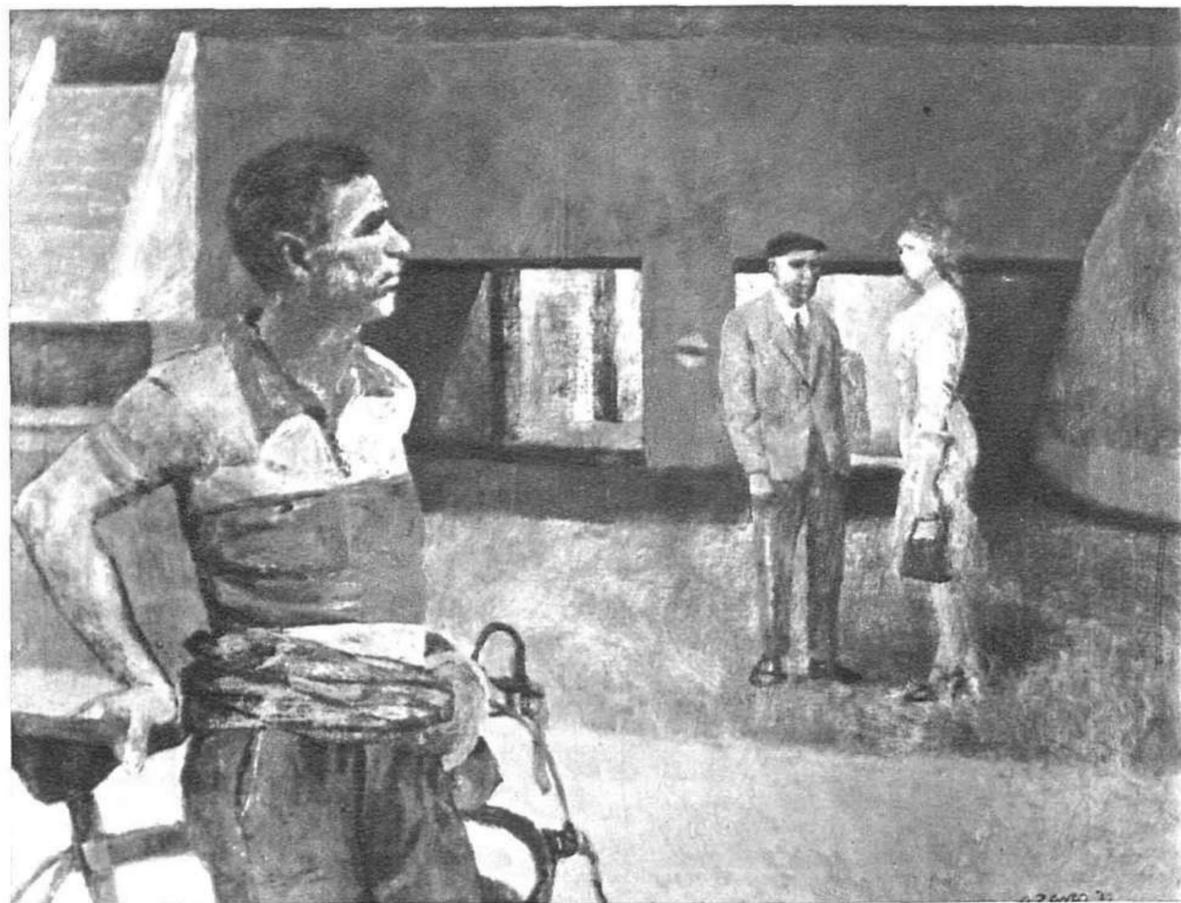


CONSTANTINO GRANDIO.

CONSTANTINO GRANDIO: LAS FRONTERAS DE UNA PINTURA ESENCIAL

Paisajes, composiciones, floreros y escenas campestres componían la exposición presentada en Fauna's por Constantino Grandío, artista que en todas sus obras intenta llevar a sus últimos límites la síntesis de lo esencial en la pintura, reduciendo dibujos y empastes a unas fronteras mínimas que acentúan el sentido general de desintegración figurativa. En su pintura prácticamente se sustituye el sentido de representación por el de sugerencia.

En el panorama de nuestra figuración contemporánea, lo que Grandío aporta representa un punto importante en la transición figurativa; de las dos modalidades existentes de transición, desde la figuración o desde las tendencias no imitativas, Grandío toma alternativamente como punto de partida una u otra modalidad, y así, antes de perfilarlas en su pura sustantividad paisajista, concibe las marinas como



ANTONIO ZARCO.

grandes abstracciones, las composiciones como problema de ordenación de espacio en las que más tarde hace surgir las figuras.

Otras veces, partiendo de postulados esencialmente distintos, Grandío comienza por la figura tradicional, diversificándola y estructurándola hasta llegar a plantear su sistema de sugerencias, no desde una figura que se afirma, sino desde una representación que se desintegra. Por ello, la contribución de Grandío a la experimentación en torno a la figuración es realmente positiva en cuanto aporta un nuevo sentido esencial y dos trayectorias de planteamiento de la reproducción de lo real.

ANTONIO ZARCO: LA AFIRMACION DE UN REALISMO DE VANGUARDIA

En su última exposición celebrada en la galería Foro, Antonio Zarco, que viene trabajando desde hace años dentro de la tendencia

neofigurativa con un sentido experimental, ensaya, apoyándose en sus grandes recursos plásticos, una orientación nueva hacia un realismo basado en la presentación de sus objetos de una manera real y al mismo tiempo profundamente crítica.

El desplazamiento de la pintura de Zarco desde unos a otros supuestos no es en ningún caso una pirueta ni un cambio artificial de su posición y de su situación, sino el resultado de una evolución congruente, en la que el artista lo único que ha hecho ha sido decantar los elementos esenciales de su sistema representativo y hacer converger su estrategia del color y su sentido de la forma y de la composición en una manera más directa de enfrentar la realidad, limitando al mínimo los perfiles expresionistas y aplicándose a pintar las cosas, no ya como son, sino en una desasosegante búsqueda de su posible deber ser.

RAUL CHAVARRI

El tiempo en Labra y en Genovés

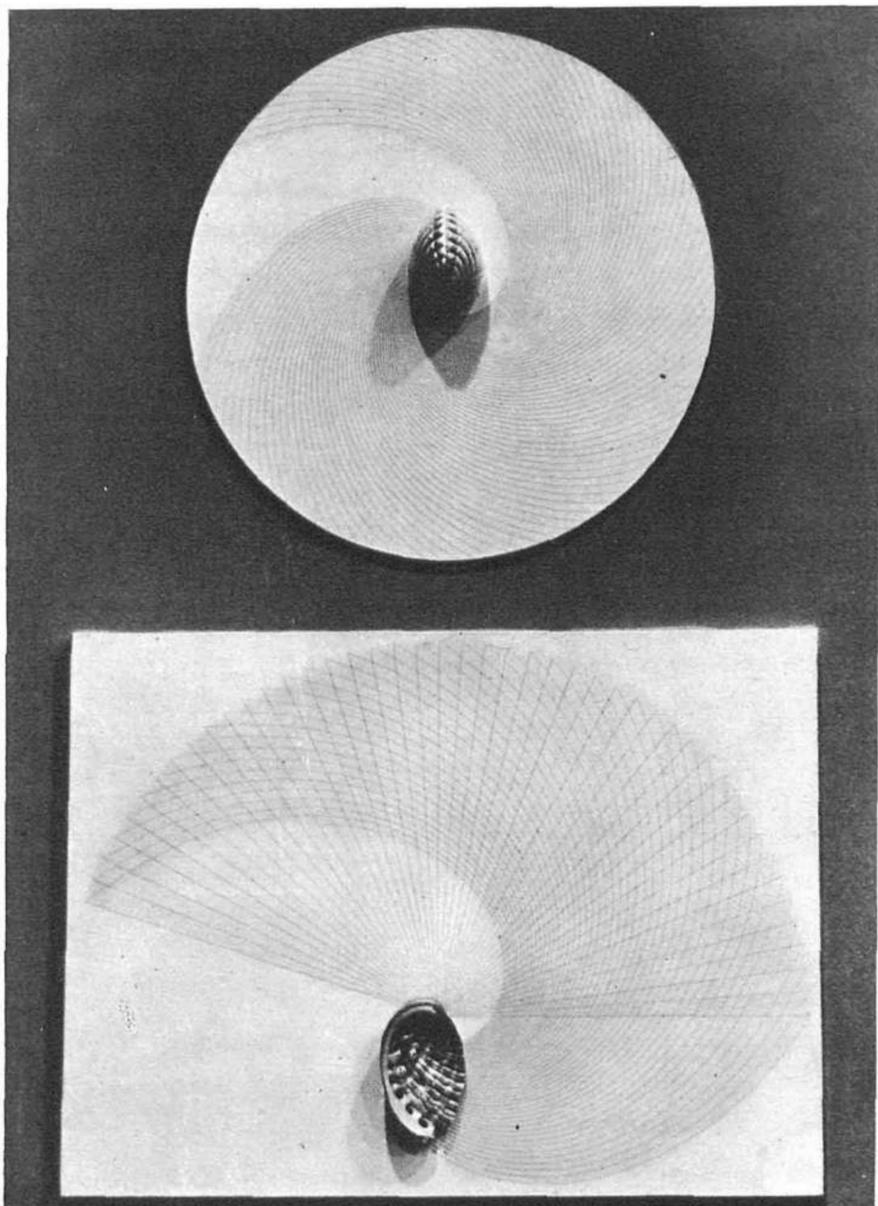
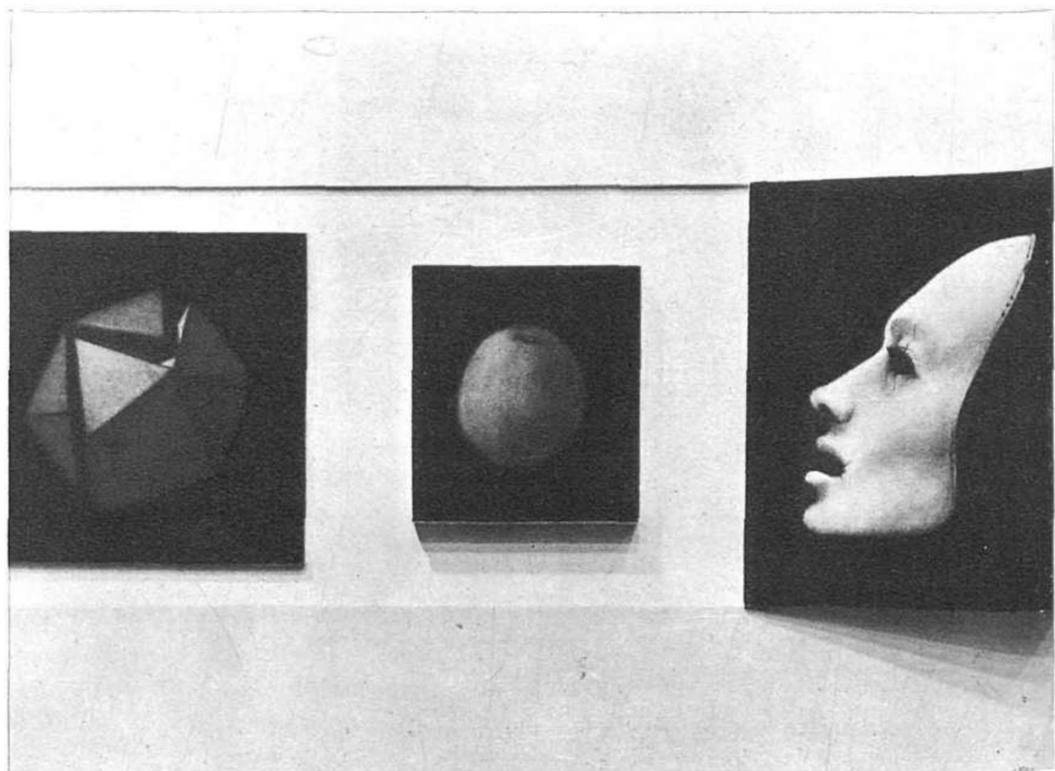
Si miramos con atención la obra pictórica de José María de Labra y de Juan Genovés, observaremos, aparte de las diferencias de realización material, una diferencia esencial en sus estructuras: el tiempo individual.

No cabe duda que ambas obras artísticas están concebidas a partir de una valoración diferente del concepto tiempo, concepto que ambas utilizan desde unos supuestos intensamente privados.

El equilibrio geométrico, humanista, de José María Labra nos describe la evolución de la forma básica de la Naturaleza, el triángulo, por aproximaciones, por acercamientos sucesivos. Por lo tanto el tiempo que utiliza para conseguir que la realidad sobre la que él trabaja llegue hasta nosotros, tiene una dimensión que cae fuera del tiempo de los relojes, una dimensión que se hurta a la angustia temporal.

Por el contrario, Juan Genovés al describirnos los avatares de los seres humanos que huyen de una situación de acoso constante, a través de una estructura narrativa muy directa, acepta el tiempo de los relojes y la angustia temporal que produce el paso de los segundos que ellos marcan.

Labra, en sus pinturas, va cercando, va precisando, una



estructura que subyace en todas las formas de la Naturaleza. Para hacernos partícipes de su conocimiento toma como punto de apoyo un objeto producido por la Naturaleza. Este objeto, para adquirir la forma con que se nos ofrece hoy, ha soportado el paso del tiempo en forma de años, horas, segundos. En su interior, en la primera partícula sobre la que se inició el proceso está presente la forma triangular, recubierta, velada ahora, por la forma resultante cuya belleza, cuyo equilibrio, parecen alejados de aquella forma primera.

Labra recorre el camino inverso para mostrarnos el parentesco estrecho que existe entre el hoy y el ayer.

Pacientemente intuye, imagina, realiza, reconstruye los pasos seguidos por el objeto a través del tiempo, ajeno a cualquier medida humana; y su actitud investigadora, creadora, se adecúa, lo más perfectamente posible al ritmo de evolución de su protagonista.

El resultado de su intuición se traduce en formas geométricas, el lenguaje más abstracto, más apropiado para transmitir un proceso invisible a nuestro ojo, a nuestra mano, que sólo sabe de resultados materiales.

Luego, cuando ya ha conseguido que percibamos, de manera resumida, claro está, el ritmo evolutivo del objeto que propone; cuando, gracias a la intensidad con que realiza su trabajo artístico, nos embarca con él en la aventura, pasa del universo geométrico, con un punto de apoyo real, al plano triple de las relaciones.

Aquí, en este plano, nos ofrece varias posibilidades, nos exige que perfeccionemos el esfuerzo de captación y comprensión anterior.

Como en una secuencia, secuencia que no ha abandonado las características temporales dentro de las que nos hemos movido hasta ahora, propone que establezcamos las relaciones que aproximan en el tiempo, la forma geométrica de un poliedro, la forma natural de un fruto y la forma de un rostro humano.

Labra, buscador de últimas coherencias, nos propone un enigma para el que ya nos ha preparado, porque hemos visto cómo el tiempo construye y cohesiona a partir de un dato imprescindible. Así, el poliedro, como ejemplo de lo que sucede en lo más íntimo de una estructura, nos obliga a comprender el porqué de la tersura de la forma de la manzana —en la que el interior sustenta la piel, su curvatura, su humedad, su capacidad de reproducir, de manera viva, otros ejemplares como ella, y más aún, a gozar de la admirable arquitectura del rostro humano, quien también se apoya, tersura, curvaturas y ángulos, en la inexorable arquitectura de la calavera.

En ningún momento abandona Labra su imagen del tiempo, alejado —aparentemente— de lo humano y, sin embargo, inserto en él. El proceso de su obra sigue transcurriendo fuera del tiempo que señalan los relojes, porque es un proceso del que están ausentes la angustia y los días como límites que marcan, sin remedio, un final.

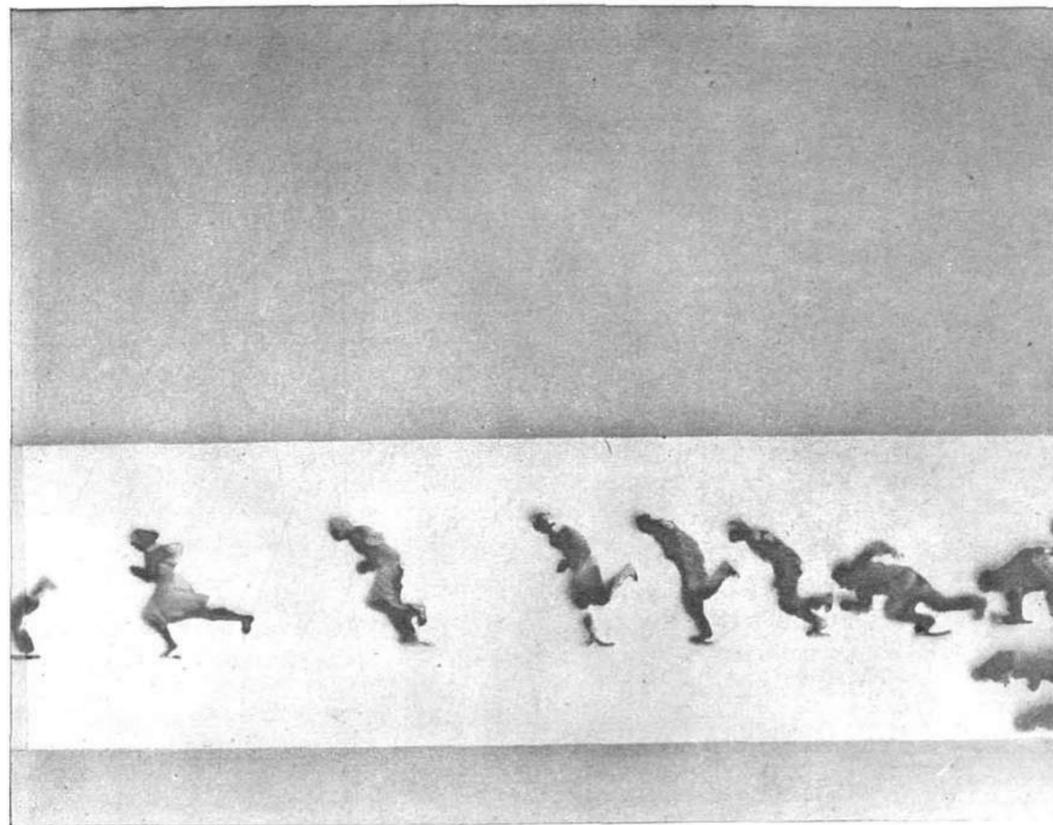
Juan Genovés actúa de otra manera.

Por de pronto Genovés no rechaza el tiempo de los relojes, sino que se mueve por entero dentro de él. Nos habla de un tiempo privado, individual, que es intensamente privado y ampliamente compartido. Nos lo describe como un espacio dentro del que nos movemos y que pasa a un ritmo que se confunde con nuestro propio ritmo. Y, además, se apoya en algo eminentemente temporal: el sentimiento.

Para acercarnos hasta nosotros, hasta lo más entrañable de nosotros, lo que le sucede a sus criaturas, las despersonaliza de sus características individuales, reduciéndolas a una pura y estricta apariencia humana. De este modo no se interpone entre ellas y nosotros ningún rechazo estético o ético. Esos seres se parecen a mí, su porte es como el mío, yo me siento identificado en ellos.

Y luego procede de dos maneras: la primera, acercando hasta nosotros sus personajes en un primer plano aplastante; la segunda, alejándolos en una panorámica que incluye a una multitud, que objetiva esa multitud.

Cuando el primer plano se nos impone, Genovés le otorga una realidad trágica, cuya dimensión temporal termina en un callejón sin salida. El hombre esposado y conducido por otros dos hombres ha paralizado su ritmo temporal en el hecho



concreto de que está retenido, detenido —la resonancia de esta palabra, detenido, es suficientemente expresiva de por sí—. El tiempo de este ser humano está agolpado, todavía no tiene un futuro, ya carece de pasado. Vive el instante en una plenitud de angustia total, como si el instante, a pesar de que se ve conducido hacia alguna parte, fuera continuo, larga y poderosamente continuo, pero, eso sí, medido por la hora en la que se ve detenido.

La panorámica nos deja captar un espacio y un tiempo más amplios, pero esta amplitud lo es para el espectador de una manera más evidente que para los personajes que habitan en ella. Los personajes, acosados, perseguidos, se vuelcan hacia el objetido que quieren alcanzar, objetivo que les ofrece un lugar seguro, un lugar de libertad, la salvación. Y por lo tanto, son seres que carecen de pasado, completamente volcados hacia el futuro.

Este vaivén del tiempo, este detenerse o lanzarse hacia delante, este ignorar el pasado, pero saber que forma parte del instante, que forma parte del núcleo del instante presente, es el factor con el que juega Genovés, el que le permite realizar un trabajo artístico que nos capta por entero en su discurrir, discurrir que identificamos con el nuestro con facilidad, sin esfuerzo.

Por ello, la técnica material de Genovés no alude a hechos implícitos, no incluye ambigüedad alguna —salvando la despersonalización de sus criaturas—, es completamente testifical, temporal, vive dentro del reino de los relojes, de la angustia de la muerte.

Sus pinturas se organizan en secuencias narrativas que él describe con procedimientos cinematográficos: primer plano, plano general, plano medio.

Tampoco abandona en ningún momento Genovés su imagen del tiempo, sino que ahonda en ella, constantemente hace variaciones sobre un mismo tema, lo fracciona, lo completa, lo interrumpe, lo fija de tal manera que aun en su estatismo discurre siempre hacia un punto, hacia una posibilidad de escape, de huida de una situación alienante o simplemente cruel.

Si tuviéramos que reducir a un concepto, a un adjetivo definitorio, las actitudes ante el tiempo, la imagen del tiempo en la obra pictórica de estos dos artistas, diríamos que Labra se hace cómplice del tiempo y Genovés, testigo.

ADOLFO CASTAÑO

ANGEL MEDINA

En la galería Kreisler, Angel Medina ha colgado sus últimos cuadros. Persiste en ellos, antes que nada, su profundo oficio de pintor. Para Angel Medina, pintar, el gozo de pintar, el dolor de pintar, es lo fundamental, y todo su esfuerzo y su talento se vuelcan en cumplir, antes que nada, con esa primera obligación: la de pintar. Por eso, cualquier acercamiento crítico a la obra de Medina ha de prescindir, de entrada, de elementos fundamentales pero no sustanciales de la pintura, y centrarse en el hecho básico de un pintor que empieza por pintar —que es en lo que muchos, por suerte para ellos, al fin y al cabo, terminan—, por tratar de resolver los problemas de oficio, de artesanía si se quiere, a que obliga un cuadro para que esté pintado y no simplemente manchado de color. Este esfuerzo se aprecia en estos cuadros de Angel Medina, que precisamente demuestran una maestría extraordinaria en el oficio de pintar. Cada pincelada, cada trazo, cada mancha, cada zarpazo de espátula, responden a una búsqueda y a un hallazgo en el estricto terreno de la pintura. Medina sabe inventar colores, captar colores, a través de una «cocina» exigente.

Sobre un gris dominante, que en mi opinión es herencia entrañable y telúrica, que es como una especie de dominante santanderina, supervivencia de la luz gris de la bahía, que puede jugar a infinitas variantes de un color esencial (variantes luminosas en que el gris se azulea o gana dorados matices, variantes anubarradas en que el gris se funde en ocres o se vuelca hacia lo negro, variantes habituales de verdegris persistencia), la paleta de Medina ha ido amasando la alegre nota de unos amarillos profundos, la sobriedad de unas tierras, el punto optimista de una gama de azules, o el deslumbrante fulgor de un rojo miniado. La pintura de Medina ha alcanzado un punto magistral en lo que es pura pintura: invención y formulación

del color, formulación de unas calidades, estructuración de unos contrastes.

Y, a la vez, una especial y personal teoría de la composición. Estos cuadros de Medina nunca están descompuestos. Siendo rudos, son elegantes, precisamente porque se apoyan en una composición rigurosa, donde los elementos se integran en una unidad y se funden en ella. Así como ciertos cuadros, ciertas pinturas, dan la impresión de que un movimiento brusco llegaría a descomponer el conjunto, las pinturas de Medina están ensambladas, constituyen una unidad inquebrantable, al servicio de su belleza. Cabría perseguir qué unidad de composición, fraguada en modelos acreditados, subyace en esta entonada y recia composición elegante de Medina, pero hay que ver en ella una conquista personal del pintor, respaldando a su conquista trabajadora de la pintura en sí.

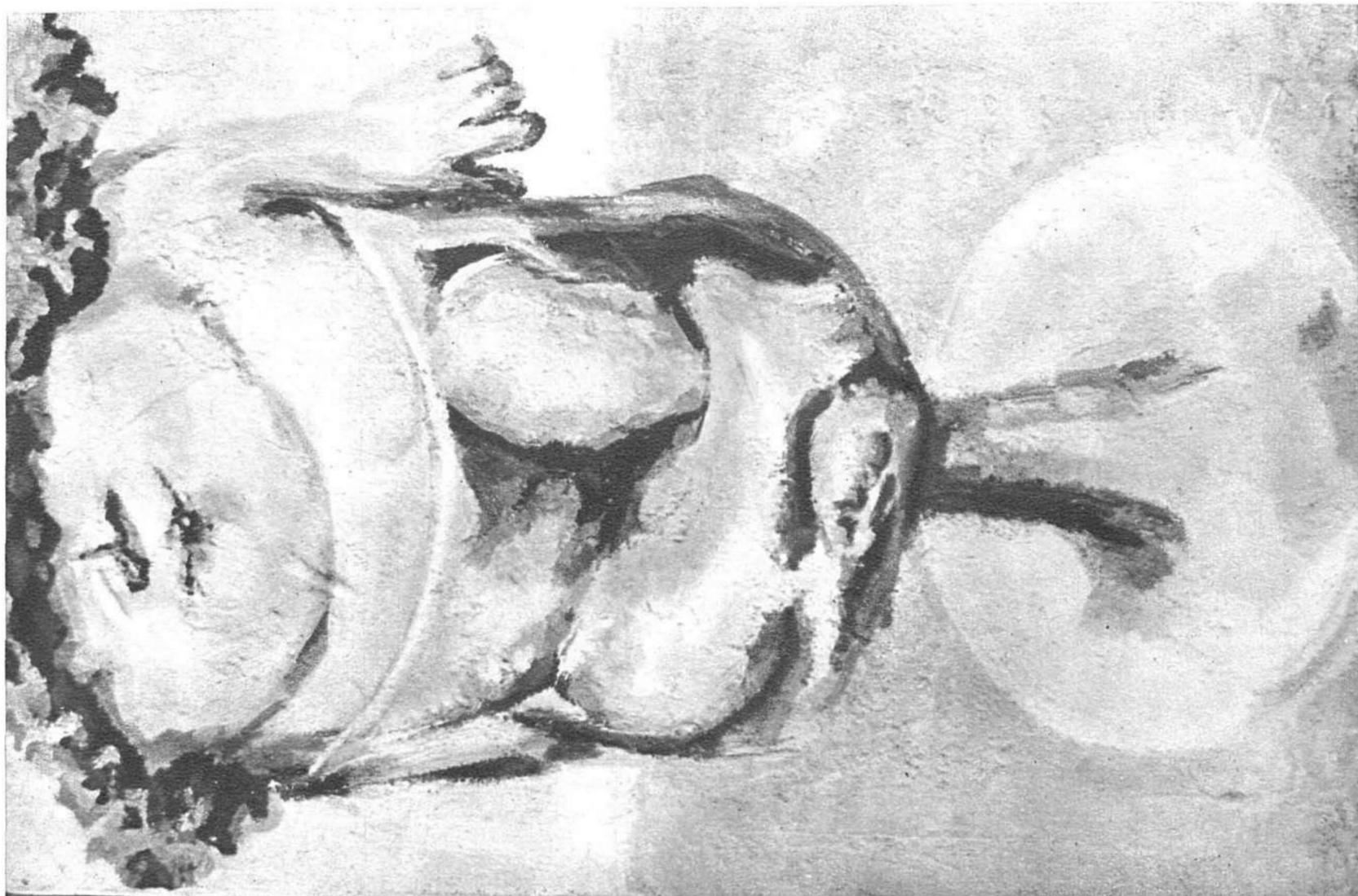
Angel Medina es un ejemplo de pintor que sólo es pintor, que sólo pintando se cumple y se realiza humanamente. Por esa razón, en sus cuadros es fundamental lo que es fundamental en la pintura: la propia pintura y el sentido de la composición, el color y sus matizaciones y combinaciones, y el equilibrio, el ritmo, la elegancia de sus cuadros, que manifiestan hacia el exterior su visión del mundo y su personalidad, o su personalidad y su visión del mundo, hecha pintura. Por esta razón, la temática es sencillamente secundaria en la pintura de Medina, pues solamente sirve de apoyo imprescindible para la expresión fundamental. Es curioso que, a pesar de esto, a veces asome a sus cuadros una sombra de literatura, tal vez cuando los cuadros son más expresión personal de una nostalgia acuciante o de un desprecio militante. Y esta exposición, que temáticamente viene a ser antológica, porque en ella encuentran cabida y sitio, amén de unidad diría que existencial, diferentes temas que ronda-

ron a lo largo de sus años de oficio el quehacer pictórico de Medina, demuestra lo que vengo diciendo: que color, pintura, composición, dibujo y concepto son los rasgos fundamentales en la pintura de Medina, mientras que la temática no pasa de accesorio imprescindible. En efecto, ahora se aúnan los seres bobalicones y odiosos, de una sociedad que Medina desprecia, que no odia, con las flores que inventa, los paisajes que evoca, los barcos que sueña. A través de todos esos temas, Medina nos demuestra que es un pintor como una casa, y que ha madurado ya en su tarea de dar forma y color a la vida que ve y que refleja.

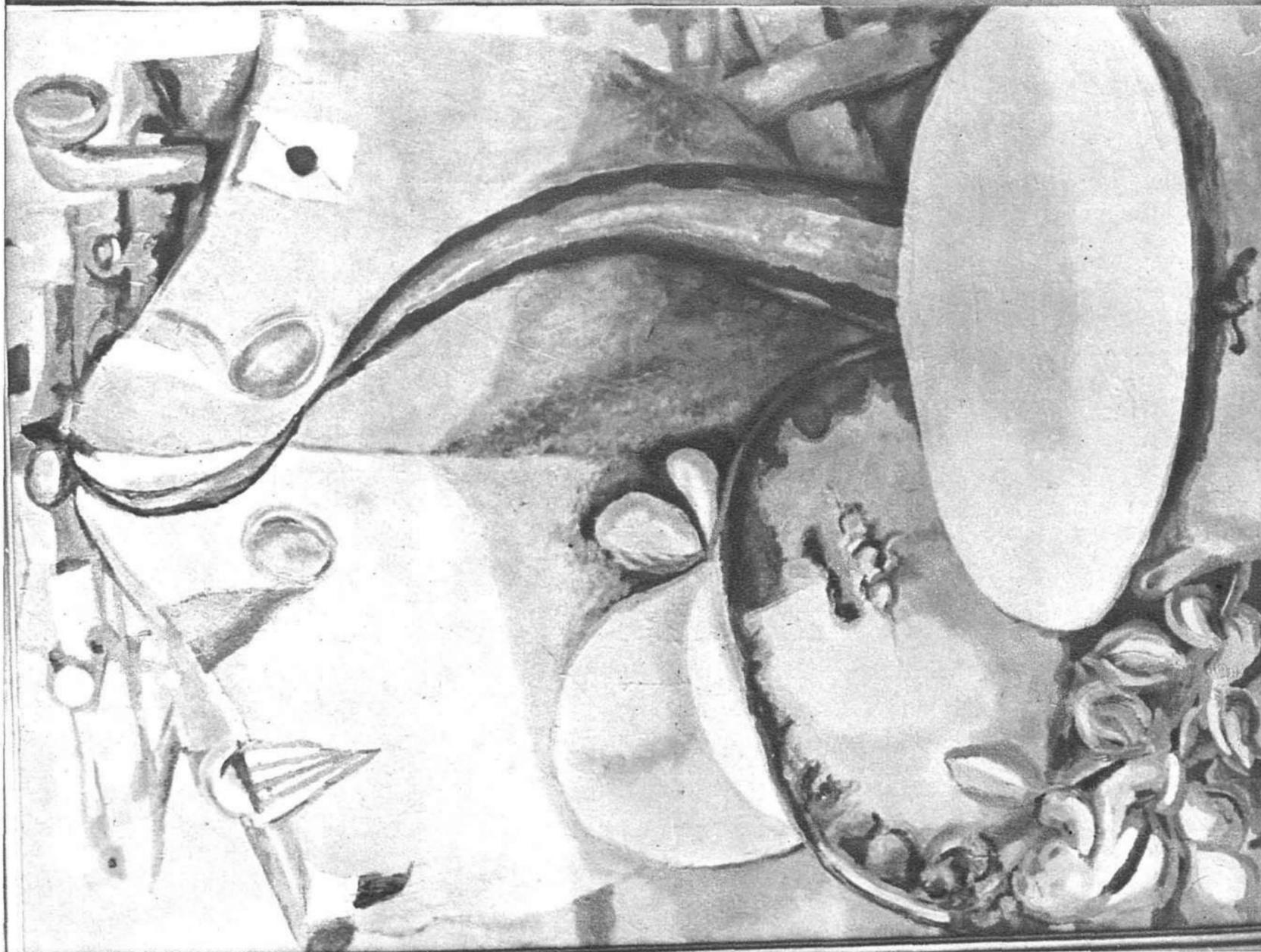
Angel Medina es un pintor que se cumple pintando, pintando lo mejor que puede, lo mejor que sabe, lo mejor que cada día va aprendiendo y profundizando, lo mejor que alcanza. Sus cuadros son excelentes, y son, además, testimonio de su personalidad de artista honrado, humilde, que no se dispersa y se dispersa en charlatanerías y topicazos de estética, sino que hace estética, que es estética ante un lienzo blanco, con unos colores, con un sentido de la pintura, y los va transformando en su testimonio de la vida y en su expresión de pintor. Su pintura es un gozo en sí misma —el gozo del arte descubierto— y un gozo para los demás —el gozo de descubrir el arte—. Tras ese gozo hay mucha honrada angustia creadora, muchos trabajos y sudores, mucha desesperación y mucho valor.

Angel Medina está ya junto a los grandes maestros. Tal es la conclusión que se desprende de esta última exposición suya. Y ha entrado en ese grupo gracias a un esfuerzo extraordinario, para no salirse del camino que conduce a esa situación, y que es el de la pintura. Pintando conscientemente, pintando con toda su alma, Medina ha llegado a ser pintor de verdad. Gozosamente lo señalo, gozosamente lo certifico, gozosamente lo compruebo.

MARCELO ARROITA-JAUREGUI



«COFA».



«BOTALON».

YTURRALDE: LA LOGICA Y LA GEOMETRIA

José María Yturralde, su mundo de imágenes, su proceso semántico, no rompe con el azar: simplemente propone otra eventualidad. La espléndida ocasión brindada por su obra más reciente, agrupada en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, nos sitúa en el plano más adecuado para este principio de meditación. La pintura, como todas las manifestaciones plásticas, suele tener, además... una última posibilidad en lo imprevisto. Generalmente, esta circunstancia viene dada por las esenciales características del medio. Es algo que, variando muy poco el sentido y la significación del fenómeno, también podría llamarse misterio. Lo que singulariza a Yturralde es la plena conciencia del mismo, que acceda a él tras un claro proceso discursivo, centrado en la dinámica infinita de las formas y de los espacios.

Hasta ahora, la expresión pictórica ha resultado ser variaciones de lo que el ojo humano está acostumbrado a ver desde un ángulo estratégico absolutamente frontal. El cubismo —su ruptura con lo anterior hay que entenderla así— sentó las bases para una nueva lógica de la mirada, de la «comprensión» de los objetos, que remotamente iba a ser desarrollada —esto no presupone establecer parentescos— por la abstracción y por el «op». La palabra —«op»— está dicha, pero inmediatamente debemos distanciarnos hasta una posición casi opuesta. Los inexcusables factores ópticos que transportan las estructuras de José María Yturralde no deben inducirnos a la confusión en el género. Se trata, indudablemente, de un distinto sistema de «visión», ahora bien, sobre fuerzas, módulos, segmentos de una concreción matemática. El juego, aquello que se citó al principio, el valor de sorpresa, viene dado por añadidura. Los cauces de la abstracción de esta pintura discurren sobre planos muy concretos.

Exactamente, y por lo que a la exposición se refiere, sobre los planos y superficies del triángulo, el cuadrado, el cubo y el prisma, elementos de una tal realidad, y de una eficacia consecuente, que están entre los universales que rigen el destino histórico del hombre. Cada uno de ellos es un universo. Y de sus leyes y su composición se deriva el comportamiento superior de cuanto acontece en el tiempo y en esta máxima calidad de espacio cósmico. Se deriva, o se refleja lo

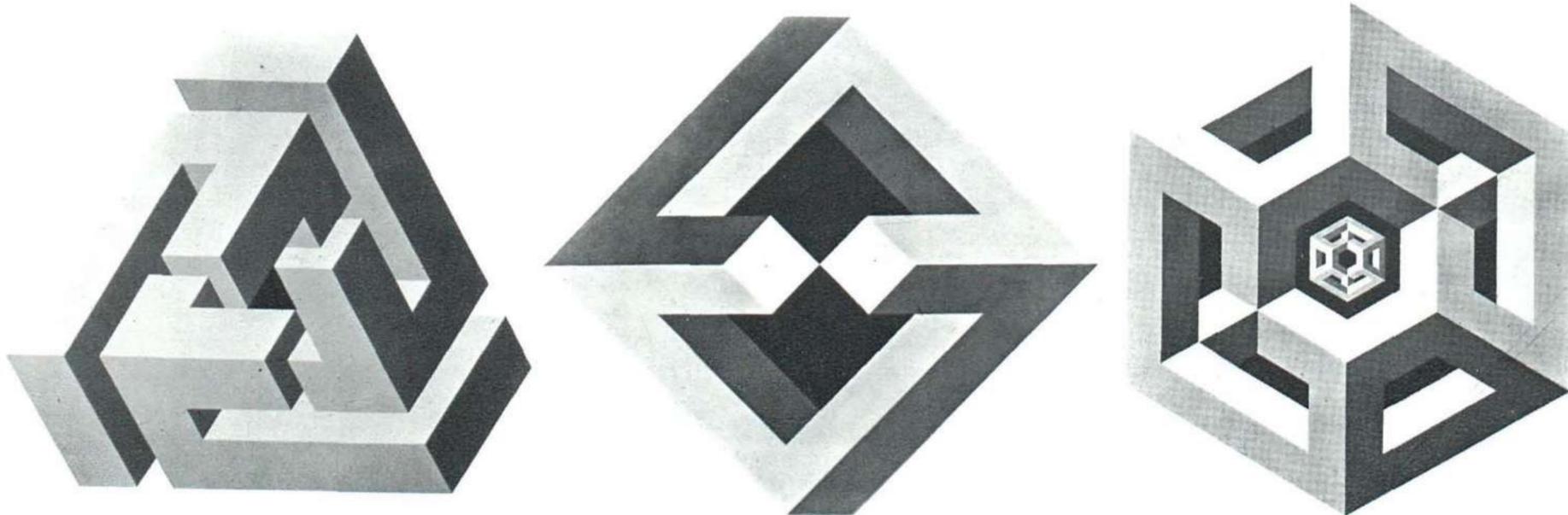
uno en lo otro, dando como fruto final esa suerte de equilibrio que se llama vida. La aventura, lo emocional en la actitud de Yturralde reside en un planteamiento que, partiendo de unos idénticos principios, alcanza similares objetivos —la deducción, sólo así, es de lo más natural—... tras un desarrollo formal, estructural, que bien pudiera ser su contrario. Es decir, tratando de buscar la lógica de lo que no puede ser, o lo imposible como lógica, desde su misma entraña, con muy importantes índices de credibilidad. Es formidable advertir cómo, dentro de esa negación, llegan a obtenerse y delimitarse situaciones sólo en apariencia contrapuestas. Así, pues, ¿no contradictorias?

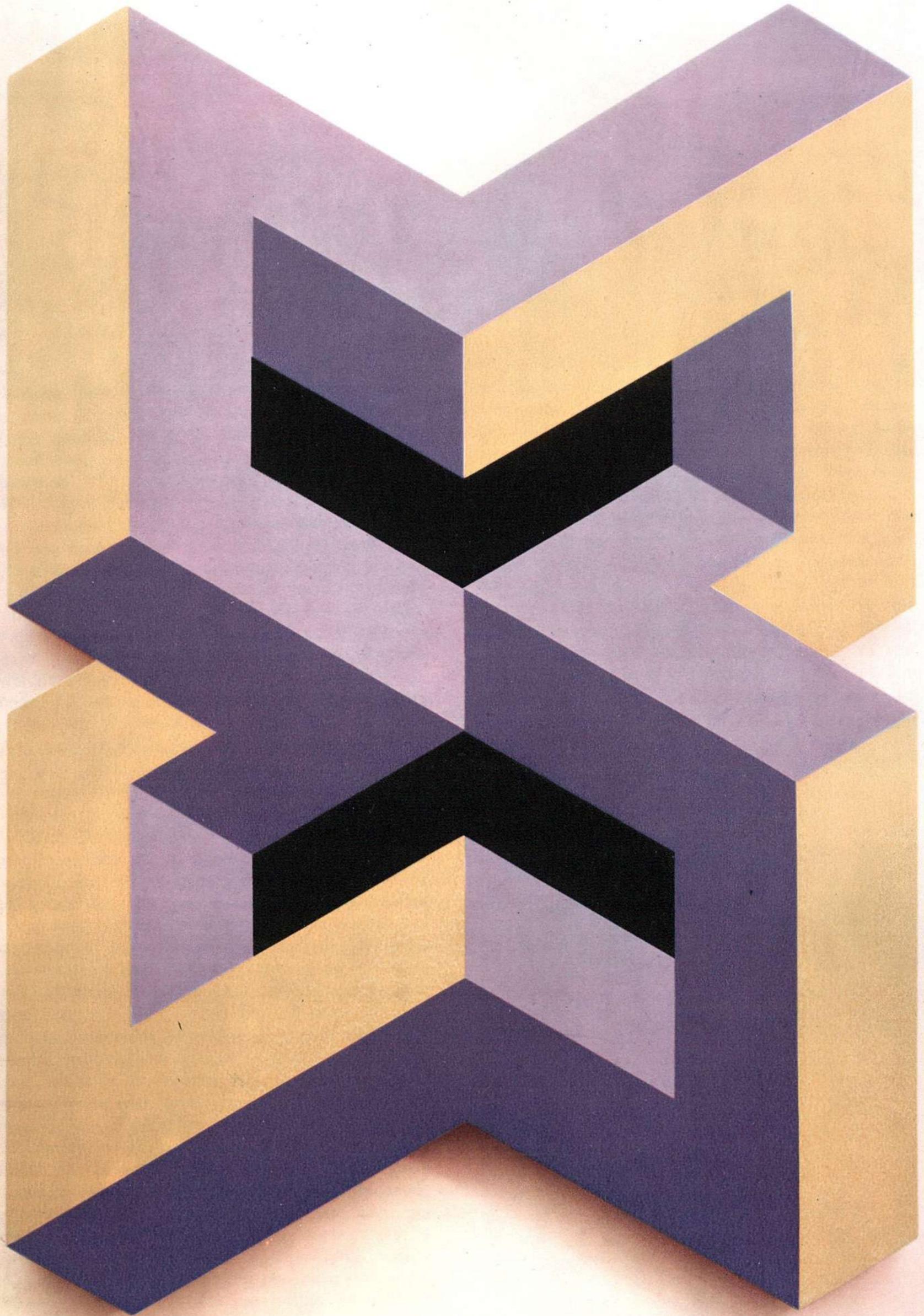
Dice el propio autor, cuando explica su conducta estética: «Desde el punto de vista psicológico e intencional interesa producir diversos grados de tensión emocional en el espectador-lector, aplicando según la teoría de la comunicación, la mayor cantidad posible de información, sugiriendo formas altamente improbables y evitando al máximo todo proceso entrópico ascendente, es decir, todo orden previsible, toda continuidad que pudiera dictarnos nuestra experiencia, buscando un orden nuevo, organizando un acontecimiento visual según diversos niveles de improbabilidad perceptiva. La ambigüedad de la situación visiva estimula acciones de interpretación en el espectador, creando un estado de participación activa en la reconstrucción mental del material propuesto.

»La presencia de estos aparentemente sencillos "artefactos emisores de estímulos" quisiera que nos pusieran en contacto de un modo relacional y a la vez objetivo y relativista con la experiencia global de la realidad, proporcionándonos unas señales tendentes a estructurar el comportamiento imaginativo, activando nuestra capacidad sensorial, enseñándonos a ver e imaginar, a pensar por medio de imágenes e invitándonos a una actitud de rigor y claridad, y en cierto modo optimista ante el caótico mundo que nos rodea».

En definitiva, como último punto dialéctico, es una propuesta de materiales y de datos pictóricos en orden a una educación perceptiva más depurada, más actual.

MIGUEL LOGROÑO





RICARDO MONTERO

Cuando en febrero de 1960 hice en Salamanca mi primera visita al estudio de Ricardo Montero, mi entusiasmo fue grande. Había allí varios dibujos de una época tradicional, tangencialmente relacionable con algunos momentos de Picasso, ese prometeico desbrozador de nuevos caminos, fallecido en el mismo día que Montero, y un par de docenas de lienzos rigurosamente abstractos, pero con una textura emergente y grumosa, de la más alta calidad. Eran aquellas las primeras obras en las que Ricardo Montero intentaba remozar el ya viejo mundo de la abstracción geométrica. Rectángulos y cuadrados de colores casi puros, se ladeaban ligeramente para escapar a la rígida verticalidad de las anticipaciones de Mondrian, pero incorporando una textura raída, frotada o quemada, que las tendencias entonces en boga habían impuesto por su valor emotivo.

Cuando más entusiasmado me hallaba con este descubrimiento del geometrismo espiritualizado de Montero, tuve una nueva sorpresa. El creador salmantino, pocos meses después de aquella visita mía, se había sentido fatigado de su dominio artesanal de la materia y de su conocimiento perfecto de las leyes compositivas. Deseaba una mayor libertad y una factura más directa. Fruto de esa disminución del rigor fueron unos lienzos de grandes formas ovoides, trazadas directamente con paños, imprimiendo al brazo un movimiento casi gestual. Eran obras de amplio formato y libérrimo ritmo, pero no podían pasar de ser un paréntesis antitético, en espera de una síntesis ulterior.

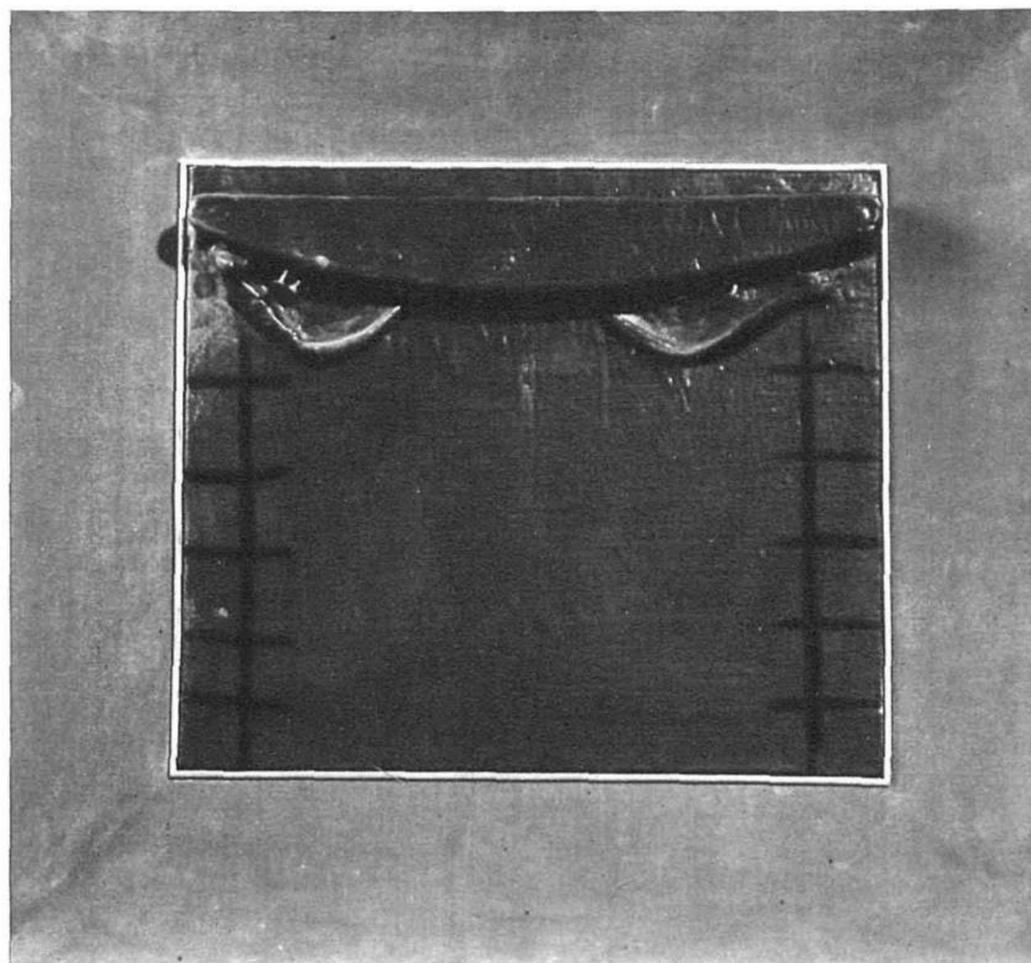
Llegó ésta a mediados de 1962 y sirvió para iniciar una nueva etapa más violenta y más expresionista que las anteriores. Montero construyó, durante su transcurso, grandes superficies en relieve, cuya intención era no sólo marcadamente escultopictórica, sino que tendía a lograr una total integración en la arquitectura. Lo que construyó en realidad eran paredes que esperaban las habitaciones ideales que habían de conformar, pero al no encontrar al arquitecto que se las encargase previamente, tuvo que resignarse a reducirlas de tamaño y a meterlas dentro de un marco. La superficie de estas obras tenía, muy a menudo, rugosidades y calidades de piel de elefante. No sólo alcanzaba Montero en ellas esa unidad, habitual en gran parte del arte no imitativo, entre materia, forma y color, sino que la mayor o menor altura del relieve condicionaba en gran parte a estos otros tres elementos.

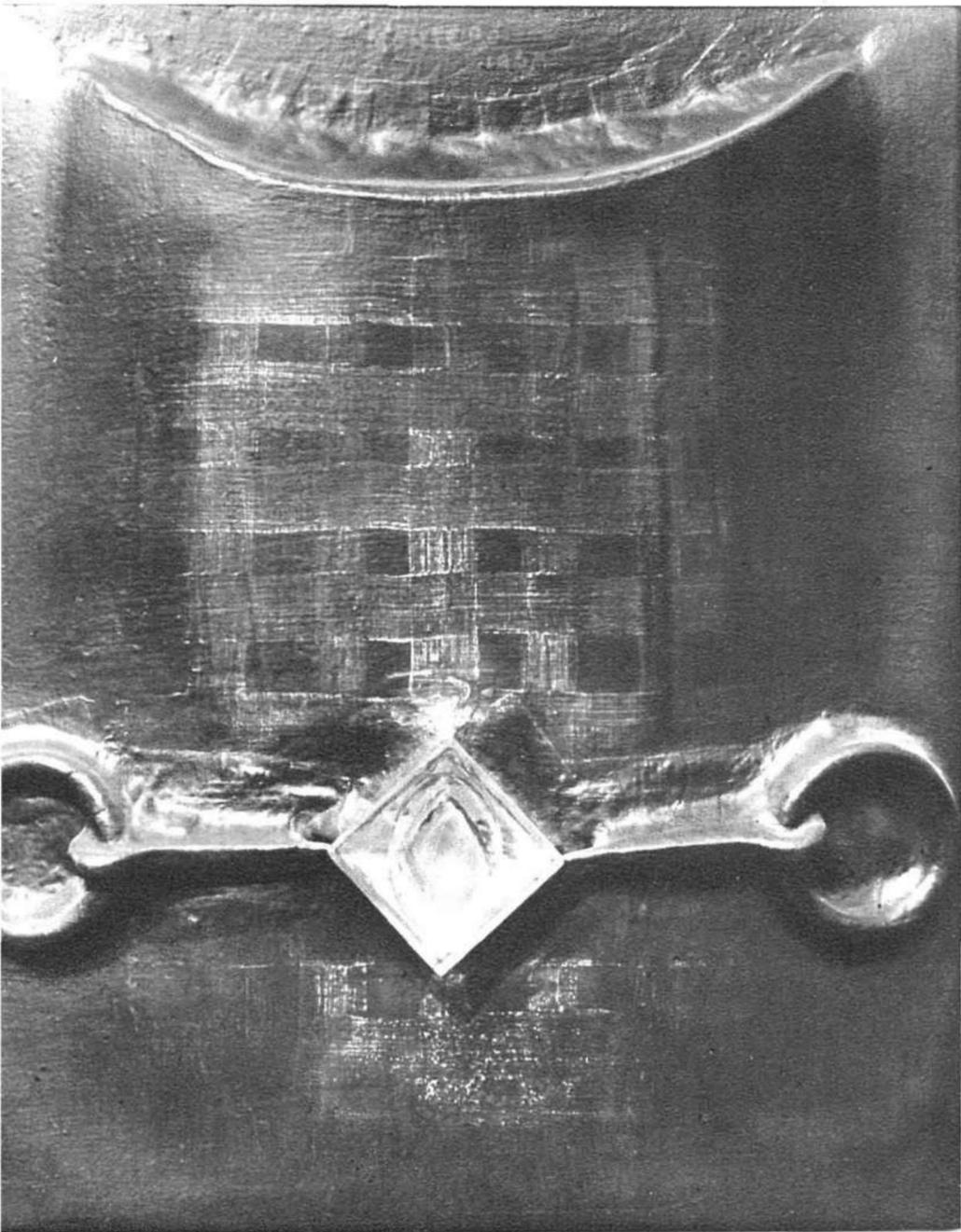
Así las superficies avanzantes solían tener una textura más raída y un cromatismo más claro que las grandes llanuras bruñidas, cuyo negro intenso contrastaba emotivamente con los montículos que emergían en ellas. La variedad de formas era extrema y los cráteres podían alternarse con barrancos o con gargantas hoscas o con montañas de relieve acariciable y suavemente elevado.

Esta incorporación de la tercera dimensión a la pintura no sólo la convertía, en este caso, en «objeto» que construía con independencia de toda representación imitativa de la realidad circundante, sino que servía de correlato a los supuestos dinámico-estructurales de un espacio cuyas proporciones y cuyos ritmos ideales no eran tan sólo las que exigía el ámbito arquitectónico para el que la obra había sido «construida», sino también los que ésta complementaba en íntima correlación —interactividad— con dicho ámbito.

Estas invenciones de Montero no se limitaban al re-

«CONSTRUCCION». 1962.





«HOMENAJE A LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA», 1964.

lieve montado sobre dobles lienzos y entramado metálico o sobre camas de cartón, sino que en una ambición paralela a las de Rauscherberg o a las de Johns, admitían la inclusión de objetos que tenían unas veces un valor de simple presentación y actuaban otras como formas integradas al lienzo en una función interpretativa de realidades externas. Así, en una diminuta construcción que aludía a la tradición universitaria de Salamanca, un cenicero de cristal verde colocado en diagonal y unas cadenas que partían horizontalmente el campo cromático, constituían una clara alusión —bajo un ajedrezado incidido— a un escudo de colegio mayor, mientras que en otras ocasiones el objeto elegido se limitaba a su valor en cuanto forma y era válido tan sólo por sí mismo, pero no en cuanto ventana abierta hacia la captación de cualquier otra parcela del mundo en el que el artista y nosotros nos hallamos inmersos.

A continuación inició, en 1965, una etapa de invención de objetos de materia muy pulida y salientes violentos que parecían una parodia o una condena del mundo industrial y, en ciertos aspectos, deshumanizado, que nos rodea por todas partes. Los dio a conocer con enorme

éxito en el Centre d'Art Cibernetique de París, en exposición individual, en 1968, y luego en diversas ciudades de toda Europa y de los Estados Unidos, en una serie importante de muestras colectivas.

Sabíamos que Ricardo Montero, en lucha heroica contra su diabetes y contra la parálisis de sus piernas, seguía trabajando en esta última investigación, cuando nos llegó de repente y nos sacudió como un mazazo la dolorosa noticia de su muerte, acaecida en una clínica barcelonesa, en la que sufría un tratamiento de recuperación. Montero, nacido en Salamanca en 1921, contaba en el momento de su muerte cincuenta y un años de edad. Era un hombre cordial, afable, de cultura enciclopédica y consagración obsesiva a su arte. Tenía, entre otras muchas, la rara virtud de saber escuchar y amaba el diálogo y el intercambio socrático de ideas, tanto como detestaba la discusión o las posturas unilaterales. Los últimos meses de su vida siguió pintando y construyendo objetos tridimensionales sentado en una silla de ruedas. Su conducta era heroica, y heroicas también las obras realizadas. Agrupaba formas heterogéneas que pulía con un rigor exhaustivo y les daba un aspecto irónico de máquinas inútiles, que tenían, no obstante, mucho de ingeniería o de arquitectura visionaria y que podrían ser utilizadas —igual que las de la etapa anterior— por los arquitectos con voluntad de futuro, para incorporarlos a sus ensayos de integración de las artes. Esta modalidad condensada se alternó durante los últimos años de la vida de Ricardo con la creación de otros objetos de carácter experimental que no han sido aún expuestos y que eran violentos y más acres que los de sus etapas anteriores. Montero incluía en ellos abundantes elementos figurativos y se batía, a través de las escenas pintadas en los objetos, por todas las causas en las que había creído. Así, por ejemplo, defendía en una obra los derechos de la mujer a ser considerada —tal como debe ser— igual al varón en consideración social, jurídica y profesional. La anécdota no impedía que el objeto tridimensional fuese autosuficiente en cuanto estructura plástico-espacial, aspecto en el que Ricardo Montero, uno de nuestros más responsables pintores no imitativos, seguía, en esta última manera suya, siendo, en todo lo esencial, fiel a su propio concepto de la obra de arte.

Ricardo Montero nos deja a todos cuantos lo quisimos y lo admiramos su ejemplo y su obra. Realizó esta última en el dolor y la incertidumbre, pero tuvo el consuelo de que los suyos creyesen en él y de que la crítica internacional —especialmente la de París— lo valorase de la manera más positiva. Su vida —y no tan sólo su obra— es un modelo para las nuevas generaciones. Su sonrisa abierta y atenta no la volveremos a ver, pero su lección y su obra perduran y serán útiles, tal como él deseaba. Esa vocación de servicio era para él la justificación de su dolor y de su combate. La cumplió con creces y por eso constituye ya un jalón definitivo en la historia de nuestro más responsable arte actual.

CARLOS AREAN

ARTE Y DEPORTE

Organizada por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, con el alto patrocinio del Comité Olímpico Internacional, se celebró en Madrid la IV Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes. Al certamen, cuyo prestigio en el exterior crece de continuo, se presentaron 1.300 trabajos procedentes de veinticuatro países, de los que fueron seleccionados 973. Austria, Estados Unidos, Italia, Polonia, Portugal, Suiza y, naturalmente, España fueron las naciones mejor representadas en cantidad y calidad.

La medalla de honor a la Escultura recayó en el polaco Kamiziers Karpinski, artista de poderosa imaginación plástica, abocado a una síntesis espléndida del figurativismo y de la abstracción; el primer premio de Pintura, en el español José Luis Verdes de la Riva, quien, dotado de un insólito instinto de la composición, es uno de los pocos artistas en cuyas obras el deporte no sea un mero pretexto, y los segundos premios, en el español Cuní —admirable por su levedad de toque, por su asombrosa utilización del espacio, por su sentido de la jerarquización de los elementos plásticos y por la delicadeza y el misterio que, sirviéndose de medios extremadamente simples, imprime a sus obras—, en el italiano Gianni Zattarin —que abre perspectivas surrealistas en el ámbito de la nueva objetividad— y en el portugués Joao Nascimento —quien se afana vanamente para dotar de un trasfondo de misterio a sus laboriosas composiciones—; el Primer Premio de Escultura fue para el suizo Remo Rossi, y los segundos, para el polaco Alfons Karny —representante de un academicismo pseudovanguardista sin mayor interés— y para los españoles José Torres Guardia, que imprime fuerza y dinamismo a grandes bloques estáticos, y Elorriaga; el Primer Premio de Grabado —en fin— lo ganó el austríaco Hans Herni, quien hace contrastar masas rotundas con un grafismo alado, de extrema expresividad, y el primero de Dibujo, la polaca Bárbara Gawdzik-Brzozowska, cuya línea, muy pura, bordea de continuo el academicismo.

Hubo, además, los siguientes premios especiales: de la Secretaría General del Movimiento, al escultor Luis Alonso Muñoz; del Ministerio de Educación y Ciencia, al escultor Corberó; de la Delegación Nacional de Cultura, al escultor Emilio Armengol; de la Diputación de Barcelona, al pintor Julián Santamaría; de la Diputación de Madrid, al italiano Carmelo Cappello; del Ayuntamiento de Madrid, al escultor Núñez Solé; del Ayuntamiento de Barcelona, al pintor Andrés Cillero; de la Dirección General de Seguridad Social, al norteamericano Robert Vickrey.

En términos generales, estos premios pueden ser

considerados justos, si bien resulta extraño que ninguno de ellos haya recaído en el español José Salvador Martín Parras, autor de dibujos de muy alta calidad, donde la pureza de la línea ceda y domina pasiones cuya intensidad se adivina extrema.

TRIUNFO DEL ESPIRITU MODERNO

Para toda persona —especialista o no— interesada por la cultura y por su incidencia en la vida social, el aspecto más insólito, y al mismo tiempo positivo, de esta IV Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes ha sido su éxito de público: durante el tiempo que permaneció abierta fue visitada por un número muy elevado de espectadores, los cuales no sólo se reclutaron entre los asistentes habituales a las exposiciones, sino también y sobre todo en medios por lo común apartados del arte,



KAZIMIERS
KARPINSKI.
"EL
SIGUIENTE
BATIDOR
DE MARCAS".

como oficinas, fábricas y centros de enseñanza. La importancia de este hecho, además, resulta acrecida por dos circunstancias, la primera de las cuales es el dato adverso de que el emplazamiento de la exposición era ligeramente excéntrico, y la entrada no gratuita; y la segunda y principal que, a pesar de que la sujeción a un tema en el que el cuerpo humano es protagonista indiscutible hubiera debido movilizar a los artistas hacia las viejas fórmulas figurativas, la exposición se ha caracterizado por su vanguardismo a ultranza: del surrealismo al «op» y al «pop art», pasando por el expresionismo y el arte «naif», ninguna de las tendencias fundamentales de la pintura y de la escultura de nuestro tiempo ha estado ausente de la muestra.

¿Cómo explicarse que, a pesar de tales circunstancias negativas, la exposición haya sido objeto de una masiva afluencia de público no especializado? Y, sobre todo, ¿cómo este público poco sofisticado ha asumido sin esfuerzo formas plásticas que los críticos apocalípticos de nuestra cultura declararían inasimilables por las masas? Estas dos preguntas tienen fáciles respuestas: en primer lugar, que la capacidad de convocatoria del deporte es inagotable y barre todo obstáculo; en segundo lugar, que el arte sólo interesa a quienes descubren en él un reflejo de sus preferencias cotidianas, de sus problemas y de sus preocupaciones, y que los visitantes encontraron en la exposición ese reflejo; en tercer lugar, que las formas del arte moderno han sido incorporadas al acervo plástico de los más por intermedio de las artes aplicadas, de la publicidad bajo todas sus formas, del grafismo de las revistas y especialmente de los **comics**; y en cuarto lugar, que las formas más inhabituales del arte moderno sólo eran rechazadas en tanto en cuanto existía un modelo monolítico de cultura aceptado comunitariamente —lo que no es el caso en la actualidad, excepto para los nostálgicos impenitentes de cualquier pasado— y en tanto en cuanto no se descubre el lazo existente entre dichas formas y el contenido o la intencionalidad de las mismas.

Es, pues, de prever que una política cultural que tuviera en cuenta estos datos, podría, en un plazo más o menos breve, extender ilimitadamente la cultura moderna, limitándose, para ello, a organizar exposiciones fácilmente accesibles que por su temática o por el modo como fueran concebidas —por ejemplo, permitiendo la confrontación de los cuadros o de las esculturas con fotografías de sus modelos, o bien ofreciendo gráficos y dibujos que permitieran reconstituir la génesis artística de cada obra a partir de su origen, en contacto siempre con lo humano común— hicieran al hombre medio sentirse vitalmente concernido por las obras que las integraran; a desterrar de los centros y edificios públicos las muestras de arte académico y **kitsch** que generalmente los decoran, sustituyéndolas por obras de arte auténtico; y a crear museos informales, a semejanza del admirable de escultura instalado en

fecha no lejana en el paseo de la Castellana, de Madrid.

CONSTANTES TEMATICAS

Positivo por lo que respecta al interés despertado en el público, el balance de la IV Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes lo ha sido menos por lo que hace a la calidad de las obras expuestas: para un espectador exigente, pocas de las pinturas, de las esculturas, de los grabados y de los dibujos reunidos en el Palacio de Cristal del Retiro presentaban interés. ¿Causas de ello? Ante todo, el hecho de que el deporte moderno, a diferencia de lo que ocurriera con el griego, carece de toda connotación cívico-religiosa que le confiera trascendencia; luego, el uso alienante que de él hicieron durante los años 20 y 30 los regímenes fascistas —instrumento de un nacionalismo agresivo, de cara al exterior; instrumento con que enajenar a las masas, de cara al interior—; y por último, su condición actual de representante antagónico del cuerpo frente a esos representantes del espíritu que son el arte y la literatura. En consecuencia, el artista actual vive al margen del deporte, al que considera encarnación de ese materialismo omnipresente en nuestras sociedades por el que se siente amenazado, al que tiene por un ámbito donde sólo se aventuraron en los últimos tiempos artistas proclives al autoritarismo —los futuristas italianos, en arte; un escritor anti-demócrata por naturaleza como Montherlant, en literatura—, al que no consigue descubrir una raíz en lo más hondamente humano.

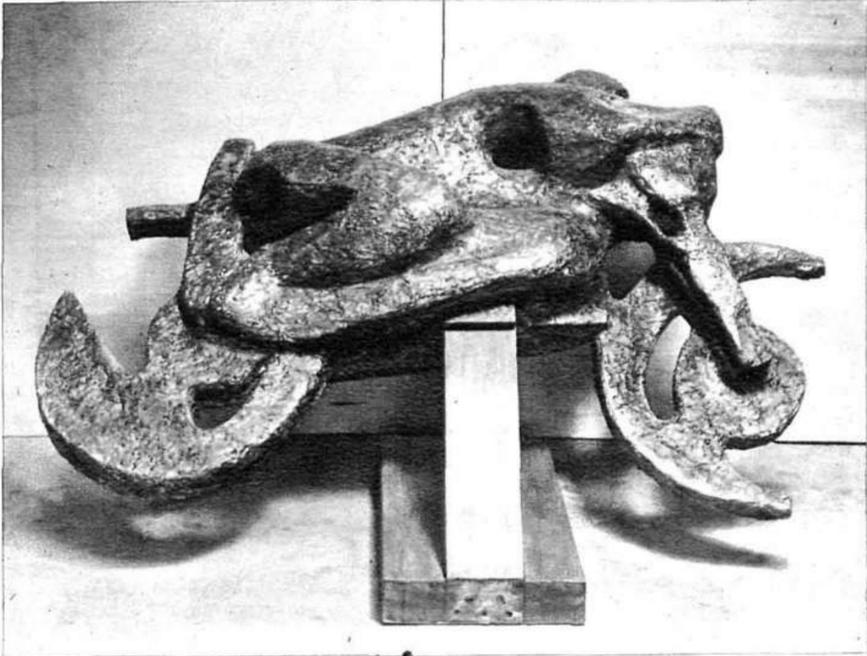
Existe, en fin, otra causa —de decisiva importancia y relacionada con las anteriores, de las que es consecuencia— que explica el mediano nivel de las obras que integran esta IV Bienal: el artista contemporáneo ha roto sus amarras con la comunidad, ha dejado de considerar su arte como un instrumento al servicio del bien común, se ha ensimismado, y ese ensimismamiento lo ha movido a basar sus obras en el nudo subjetivismo. De aquí su fidelidad extrema a unas temáticas muy restringidas, a una mitología estrictamente personal, en relación tan sólo con sus pasiones, con sus expectativas, con sus deseos —existe toda una escuela de crítica literaria a la que basta el análisis temático para penetrar en el núcleo mismo de la creación estética de los más diversos autores—; de aquí, en consecuencia, que toda obra **de encargo** —y esta Bienal las convocaba— sólo pueda ser realizada por artistas de segundo orden, o bien, en casos muy contados, por artistas de primera fila que descubran el modo de insertar su sueño irreductible en el pretexto que se les ofrece como tema.

LEOPOLDO AZANCOT

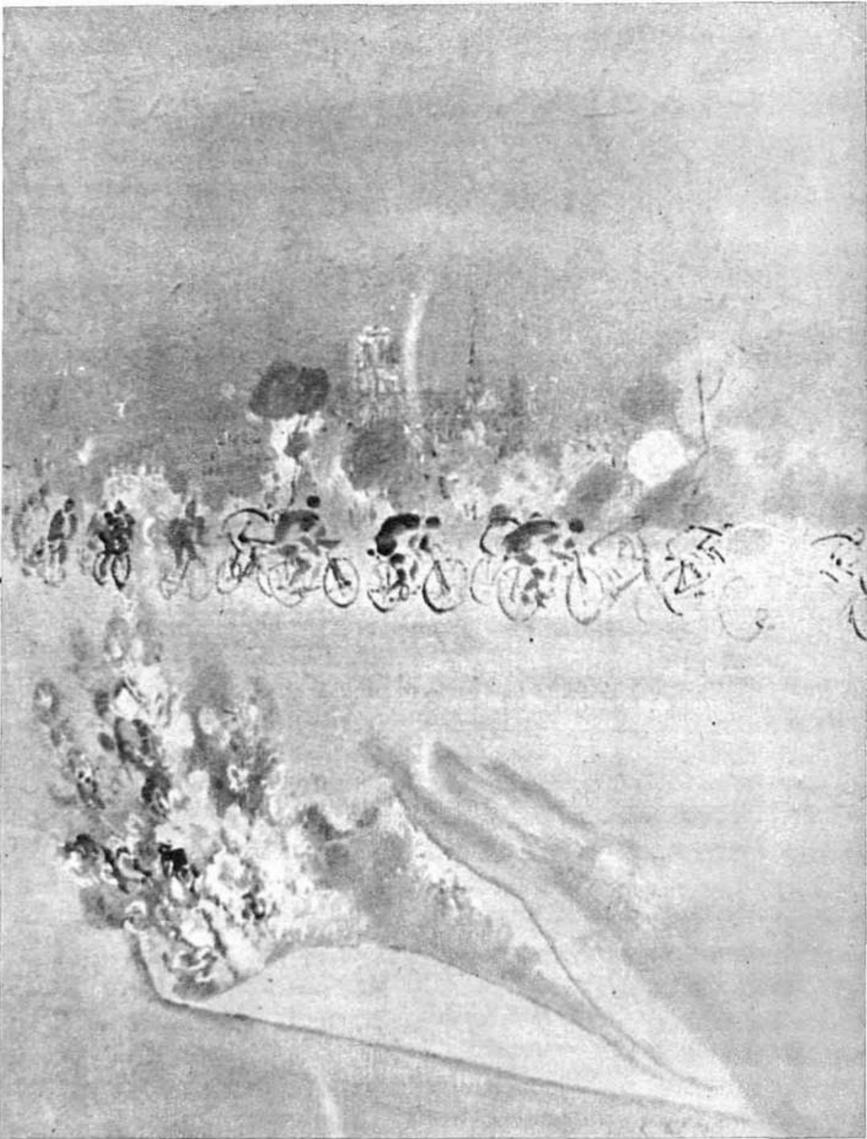
1: J. L. VERDES DE LA RIVA, «COMPOSICION SOBRE RUGBY». 2: J. L. NUÑEZ SOLE, «SIMBIOSIS». 3: JOSE ALFONSO CUNI, «EL TOUR». 4: REMO ROSSI, «CICLISTA». 5: HANS ERNI, «GIMNASTAS CON EL TORO». 6: JOAO NASCIMENTO, «UNA AMETRALLADORA».



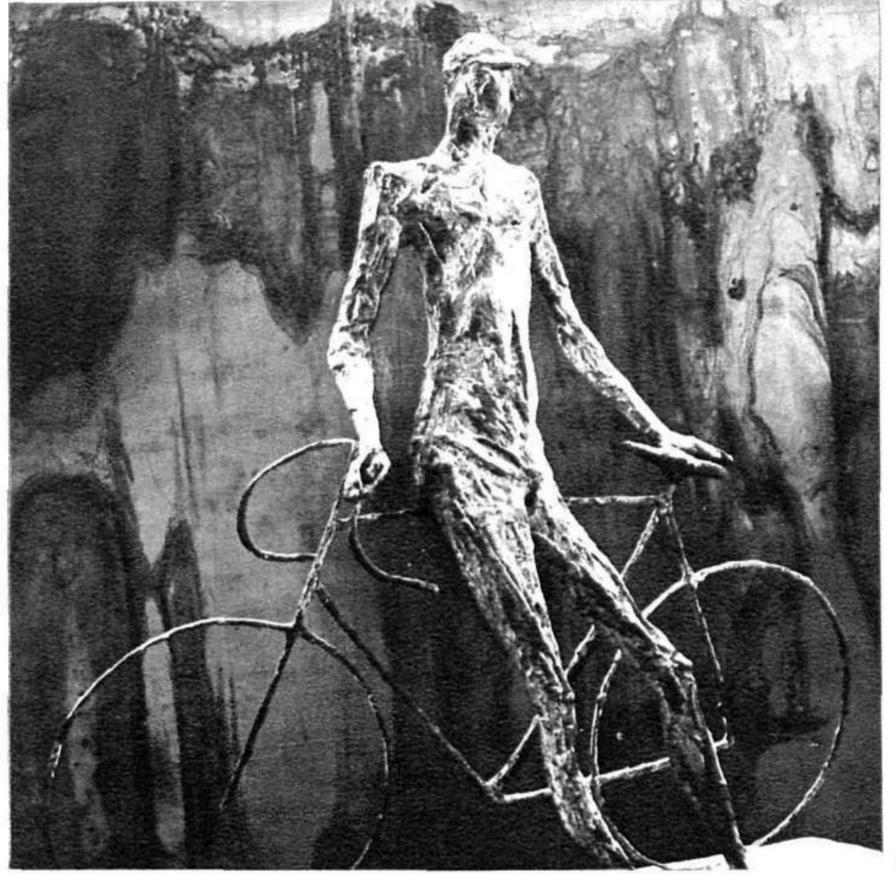
1



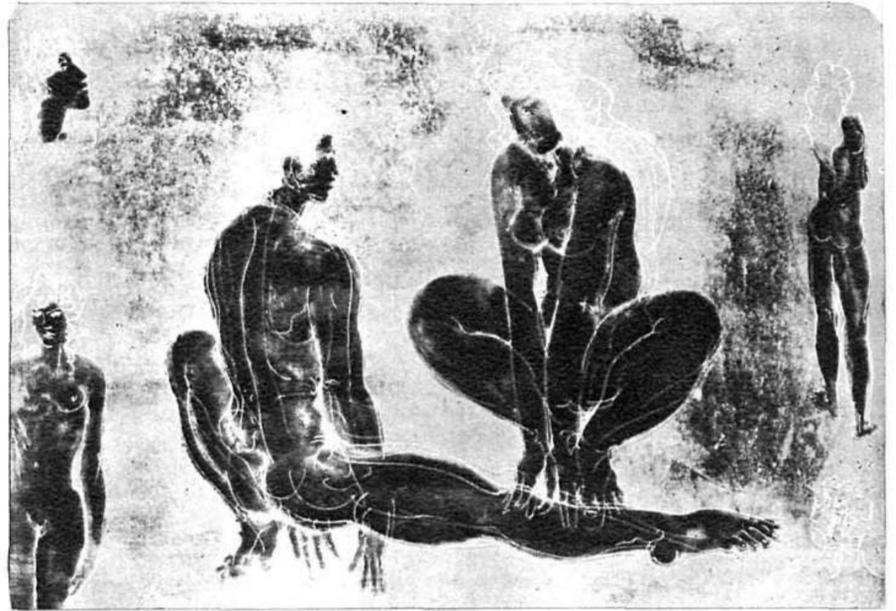
2



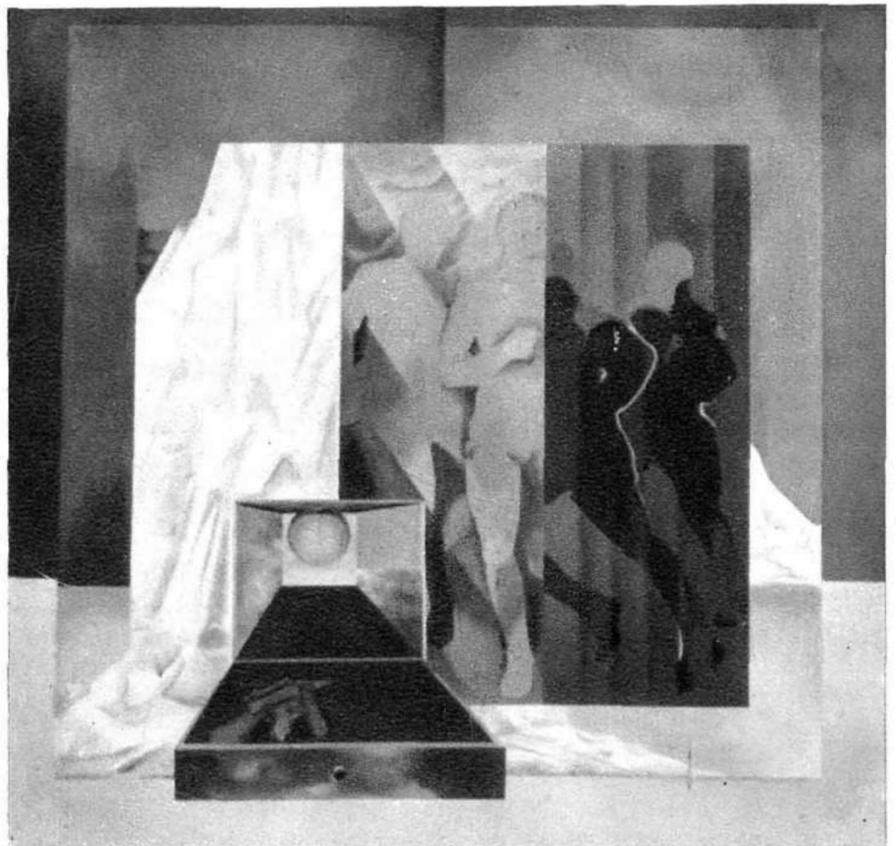
3



4



5



6

CRONICAS

EXPOSICIONES EN BARCELONA

La primavera y los comienzos del verano artístico barcelonés fueron fértiles. Muchas e importantes exposiciones, colectivas e individuales. Entre las primeras cabe destacar la del MAN 73, exposición barcelonesa anual que este año se ha dedicado a Joan Miró, con motivo de su ochenta aniversario. Cuatro salas, muy próximas entre sí, ADRIÁ, GASPÀR, METRÁS y NOVA, han albergado la obra de unos sesenta y cinco artistas, además de la participación de Miró en cada una de dichas salas, en un completo y muy representativo panorama de las artes plásticas españolas, sin perjuicio de la participación de algunos artistas extranjeros más o menos vinculados al quehacer nacional. La exposición ha constituido un magnífico exponente de la diversidad de nuestro actual momento artístico. Desde ejemplos del más minucioso realismo, hasta geométricas abstracciones, las diversas formas y actitudes han estado muy certeramente representadas a través de una rigurosa selección. El homenaje y el homenajeado imponían un especial cuidado. La inevitable confrontación, por otra parte, entre el maestro universalmente consagrado y muchos jóvenes de las últimas generaciones, ha resultado elocuente por cuanto la palpación vital y la juvenil, actitud que toda obra de creación representa, ha quedado tan patente en aquél como en éstos, sin perjuicio de las matizaciones y distancias que, sin duda, cabría señalar.

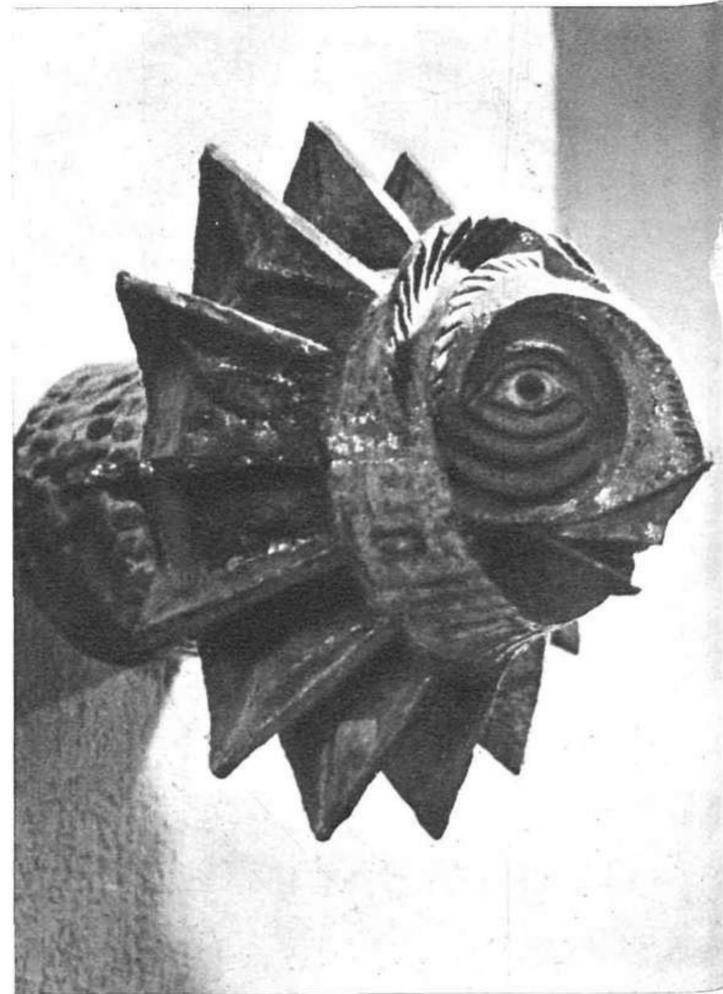
Otra colectiva de interés ha sido la presentada en SALA GAUDÍ, bajo el ambicioso título de "La Escuela de Barcelona", integrada por obras de Alcoy, Hernández Pijuán, Plannell y Subirachs, artistas bien conocidos y suficientemente valorados. La exposición ha resultado útil para poner de relieve sus semejanzas y sus diferencias, habiéndose señalado entre aquéllas el cerebralismo, la precisión, ya la pureza formal de la obra de los cuatro, y entre éstas, la reincorporación progresiva a un quehacer que parecía abandonado en Plannell y Alcoy, y la madurez casi

desnuda de elementos formales en Hernández Pijuán, densa y expresiva, dentro de su gran riqueza simbólica imaginativa, en la escultura de Subirachs.

Muy curiosa para las nuevas generaciones, que no conocieron aquel período, ha resultado la exposición *Dadá*, organizada por la Comisaría General de Exposiciones y el Instituto Alemán de Cultura de Barcelona en el MUSEO DE ARTE MODERNO. Más que la importancia de las obras presentadas, sin perjuicio del valor de muchas de ellas, ha sido el conjunto de la exposición en sí misma; los libros, revistas, fotografías y reproducciones de una obra que en su tiempo significó impulsivo violento contra la comodidad y la rutina, y preparó el advenimiento de muchos de los más importantes movimientos del arte europeo de anteguerras. Los jóvenes advierten que muchas de las nuevas obras, de formas libres e imaginativas, tienen un antecedente valioso en lo que significó y representó el movimiento dadaísta.

En otro sentido, también ha resultado de interés didáctico la exposición de pinturas «naifs» celebrada en el COLEGIO DE ARQUITECTOS, con la colaboración del Instituto Alemán de Cultura, en la que han participado no sólo un gran número de pintores «naifs» de esta nacionalidad, sino algunos de los españoles más representativos de nuestro tiempo. Entre éstos cabe destacar la obra de Brotat, representada con realizaciones de su período de mayor pureza; la de Capell, tumultuosa y frenética; la de Prat, con reminiscencias ancestrales; la ingenuamente decorativista de Rivera Bagur; la infantil de Carmen Rovira, y la llena de madurez de María Sanmartí, entre otros.

Con motivo de la semana de Portugal en Barcelona, ha tenido lugar una exposición de pintura portuguesa de hoy, con abstractos y neofigurativos, cuya exposición no solamente ha servido para ponernos en contacto con el arte del país vecino, sino para revelarnos que, en orden a creatividad, Portu-



ESPINOSA. «CERAMICA».

gal posee hoy una serie de maestros en la primera línea de avanzada del arte contemporáneo, cuyas realizaciones pueden compararse en calidad con lo más representativo que el arte contemporáneo pueda presentar en su diversidad de facetas y tendencias.

El duodécimo premio internacional de dibujo Joan Miró fue dedicado también como homenaje al gran artista catalán. Una vez más ha tenido la virtud de atraer una numerosa participación de casi todos los países europeos, pudiendo destacarse, tanto por su número como por su calidad, las participaciones italiana y checoslovaca. Esta última, en la obra de *Michael Boubickova*, ha obtenido el galardón del premio. La espontaneidad característica de la técnica del dibujo y la variedad propia de una amplia representación, han sido el mejor exponente del conjunto, cuyo valor está en su persistencia, en

el acierto renovado de su organización.

Una especial exposición de dibujo ha sido la de la colección Juan Antonio de Samaranch, con la que la SALA DE EXPOSICIONES DE EDITORA NACIONAL ha clausurado la temporada. Por el número de obras expuestas y también por su importancia, destacan en la colección los dibujos de Nonell, en los que refleja certeramente su mundo de gentes humildes y sencillas. En un mundo sociológico opuesto, el pintor Casas centra la temática de sus dibujos en la elegancia y la distinción, en la belleza clásica y tradicional. Con los perfiles propios de la personalidad de cada uno, se encuentran obras de figuras tan relevantes como las de Manolo, Vázquez-Díaz, Benedito, Sunyer, Mir, Rusiñol, Gimeno, Canals, Dalí, Grau Sala, Pruna, etcétera. Las jóvenes generaciones aparecen representadas por dos excelentes dibujos de Tapes, su figura más representativa. Obras de su época minuciosa y caligráfica, del mundo sugestivo correspondiente al período de la revista «Dau al Set». En resumen, un amplio y valioso conjunto que pertenece, salvo la última excepción indicada, a artistas catalanes que destacaron en la primera mitad de nuestro siglo, aparte dos o tres ejemplos de pintores madrileños. La calidad excepcional de algunas de las obras presentadas, expresión de un amplio panorama, constituye un magnífico exponente de la labor creadora de una época y de un país.

En distintas salas se han ofrecido aspectos diversos de obra gráfica de distintos artistas. En GALERÍA AS, Tapes ha presentado algunas obras gráficas recientes, con el sentido constantemente renovado de sus signos, de sus gestos y de sus formas; de su mundo dramáticamente expresivo y austera-mente expresado. En la GALERÍA SARGADELOS, una reducida pero bien expresiva muestra de la obra pictórica y dibujística del Castela nos ofrece la variedad y la intención del pintor gallego de tan múltiples sabores. En SALA PARÉS, Grau Santos ha expuesto un bello conjunto de dibujos y acuarelas, con escenas paisajísticas y figuras captadas con la sensibilidad, la desenvoltura y el buen gusto que caracterizan su obra, que en estas modalidades técnicas se encuentra y desenvuelve con la mayor autenticidad. Hurtuna, en GALERÍA SENY, ha corroborado con su obra gráfica reciente que sigue firme en su



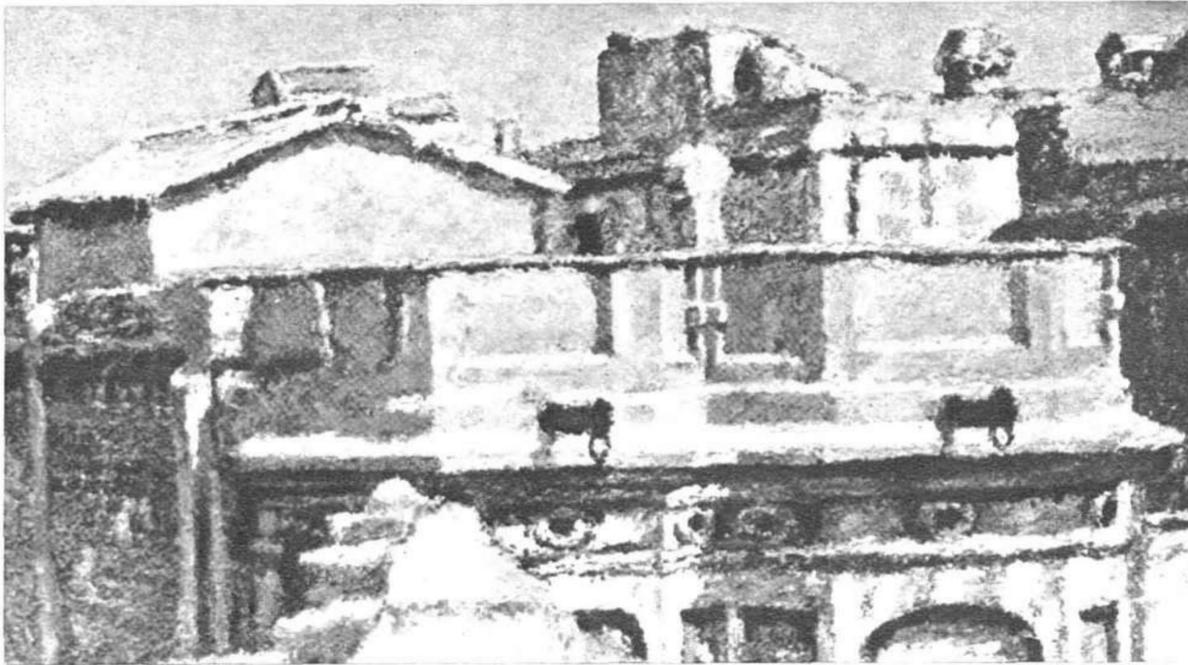
NISSEN. «CLOSE-UP».

libertad y capacidad de creación. El joven Manuel Gómez, recientemente galardonado con el premio Ynglada Guillot, ha celebrado una exposición de dibujos en una galería de la vecina localidad de Rubí, revelando en ellos el acierto con que le fuera concedido el indicado premio. La autenticidad y realismo, junto a un curioso sentido en la originalidad de las formas, dan un especial interés a la obra del joven artista. Los dibujos de Gottlicher, en GALERÍA NOVA, constituyen una de las más importantes muestras de dibujo que nos han sido ofrecidas durante esta temporada. Alemán de origen austríaco, su obra, de una gran desenvoltura y calidad, se ofrece en personajes de un sentido expresionista, en los que la deformación acentúa tan sólo levemente el realismo intencional y a veces casi caricaturesco.

Una importante exposición textil ha sido la celebrada por Grau Garriga en RENÉ METRÁS. Al mismo tiempo ha celebrado otra, de la misma naturaleza, en el Museo Textil de Tarrasa. En la primera, además, Grau Garriga acompaña a la exposición de tapices una serie de pinturas en las que las formas expresivas se asemejan, aunque la calidad técnica de los tapices quede muy por encima de aquéllas. En toda su obra se destaca la gran audacia en la utilización de la técnica del tapiz, en la incorporación de los más diversos elementos para dar lugar a efectos, sin duda, sorprendentes.

El excepcional artista Espinosa Dueñas ha realizado en GALERÍA SARRIÓ una importantísima exposición de formas cerámicas, en las que no sólo queda reflejado el modo personal de su lenguaje expresivo, sino una técnica de excepcional calidad. Obras de una realización audaz y extremadamente difícil, por la distribución y por las medidas, suponen el resultado de un largo y profundo esfuerzo. Hay en ellas una calidad técnica excepcional, como se indica, pero hay también una atracción semejante, desde el aspecto formal, en el que se enlazan reminiscencias de viejas civilizaciones y soluciones plásticas propias de la más moderna técnica.

Magda Martí-Coll (SALA MAJESTIC) ha entrado en el mundo barcelonés del arte con una primera exposición de cerámica, en la que por encima de todo destaca su deseo de sentar con firmeza una personalidad propia. Su nivel temperamental queda reflejado, de modo indeleble, en las formas cerámicas rudas y distorsionadas, aunque amorosamente acariciadas por su mano. Su juvenil inquietud va del ensayo, en plafones, cuencos, jarrros y múltiples formas, hasta la búsqueda y el hallazgo en otras actitudes, que alcanza con logros muy expresivos. La materia, la forma escultórica, el color, tienen una valoración semejante, acentuada con mayor o menor intensidad, según las conveniencias de cada caso.



ROCA-SASTRE. «PAISAJE URBANO».

También la escultura ha tenido una interesante exposición en la de *Luisa Granero* (SALA PARÉS). Medio centenar de obras realizadas en materias nobles, dentro de la más pura tradición neoclásica. Puede en ocasiones hablarse de perfección técnica formal sin que ello signifique demérito alguno; pero otras, especialmente en las figuras de pequeño tamaño, cierta imprecisión otorga a las obras una mayor intensidad vital.

Entre las exposiciones de pintura destaca, por su importancia histórica, la de *Torres-García*, con cuyo motivo han podido admirarse los plafones que para la Diputación Provincial de Barcelona pintó en su día y fueron ocultados hasta haber sido recientemente recuperados para el público. Recuperación debida especialmente al interés promovido por algunos amantes del arte y a la decisión del ponente de cultura de la Diputación de Barcelona, Andrés Brugués. La valoración de *Torres-García* deriva de haber estado en la línea constructiva y creadora de su tiempo. Tras las especulaciones impresionistas y neoimpresionistas, el clasicismo mediterraneísta y ciertas formas iniciales del cubismo adoptan en *Torres-García* unas modalidades propias de una técnica constructiva que hoy puede verse como un importante capítulo creador de la pintura contemporánea. EDICIONES LA POLÍGRAFA ha presentado, con motivo de la exposición, una magnífica obra con reproducciones en color y en negro del artista, con certero texto debido a *Enric Jardí*.

Arranz Bravo y *Bartolozzi* han realizado la que tal vez pueda con-

siderarse su mejor exposición, en SALA GASPAR. Una serie de cuadros de gran tamaño, dibujos, guaches y una carpeta de serigrafías han constituido la amplia exposición, exponente máximo de un largo proceso de depuración y superación. Dentro del mundo, entre real e irreal, en que su obra se desenvuelve, con una técnica precisa y minuciosa de formas significantes, plenas de intención y acierto, *Arranz Bravo* y *Bartolozzi* han logrado crear un mundo constructivo y tentador de una belleza insólita. La realización paralela de la obra de ambos artistas ha determinado mutuas y positivas influencias. En su mundo mental, los acortecimientos quedan reflejados por las formas libérrimas de su rica imaginación, aunque apoyadas siempre en la forma directa y con la técnica precisa, tanto sea para darnos un clima angustioso como un clima erótico, alegre o trágico. Vale la pena llamar especialmente la atención sobre estos artistas de excepción que se encuentran en un momento de plena madurez.

Artigau ha tenido el buen humor de realizar una serie de retratos en color de figuras conocidas de la ciudad barcelonesa. Realizada la exposición en GALERÍA ADRIÁ, resultó un acontecimiento por lo insólito de la técnica del retrato, llevada por *Artigau* a términos no usuales, formando junto al personaje una serie de formas o actitudes que completaban, matizaban y perfeccionan la psicología del retratado.

La GALERÍA PECANINS ha celebrado una interesante exposición del pintor inglés *Nissen*. Tras once años de residencia en Méjico, su

pintura ha adquirido un desarrollo especial, al incorporar el aspecto cultural e intelectual propio del artista, el mundo insólito de formas de aquel país, del que ha recibido una poderosa y positiva influencia. Una serie de escenas y personajes en los que un humor de buena ley enriquece notablemente la buena realización técnica de la obra.

El joven *Alfonso Costa*, triunfador como dibujante, pasa, no sin esfuerzo y sí con acierto y éxito, al mundo de la pintura, de la que GALERÍA TRECE ha ofrecido una curiosa e importante exposición. En su obra sigue llamando la atención la precisión técnica y formal, iniciándose ahora la penetración de un mundo de seres deformes en el que ha de salvarse lo trivial de lo anecdótico, para imprimir la esencia de la expresión con el enriquecimiento progresivo de su mundo interior.

Carmen Aguadé (GALERÍAS PECANINS) sigue dentro del esquematismo de su obra más reciente; tintas planas, objetos simples, cotidianos, símbolos usuales, llevados ahora a veces a formas de tercera dimensión, de indudable valor atractivo dentro de su sencillez.

De interesante ensayo puede calificarse la obra presentada por *Vila Grau* en GALERÍA AS. Una serie de montajes en madera, en forma de relieve, sobre los que el color se incorpora como masas autónomas e independientes, constituyen objetos en los que difícilmente puede determinarse cuáles son las técnicas de mayor relevancia: si la pintura o la escultura. En todo caso, lo indudable es la armonía que tales objetos adquieren y su fuerza de presión y comunicación.

Jaume Pla es conocido entre nosotros especialmente como uno de nuestros mejores grabadores, pero *Jaume Pla* es también un gran pintor. Su reciente exposición en SYRA lo demuestra cumplidamente. Dentro de la misma precisión formal de sus grabados, con el rigor propio de un constructivismo neoimpresionista de la mejor ley, bodegones y paisajes pueden alinearse dentro de lo más austero y preciso que la pintura catalana de este tipo haya producido en los últimos años.

Horacio Sánchez ha presentado en GALERÍA TEN una serie de objetos plásticos, en los que ha pasado de la superficie (las dos dimensiones), característica de su primera exposición, al relieve (la tercera dimensión real), propio de su exposición última. El mundo concep-

tual sigue, sin embargo, siendo el mismo. Un mundo racional rigurosamente compuesto, calculado con precisión y exactitud. Un mundo que se dice frío y carente de contenido, pero que si ha conmovido por su belleza, por su rigor, cabe pensar que hay en él algo que va más allá de la apariencia. Como la hay en la arquitectura, al ser considerada como arte; como lo hay en Mondrián; como lo hay en las más extremadas composiciones del cubismo. Horacio Sánchez es grafista y diseñador, y no oculta estos caracteres. Lo que pasa es que en su obra el diseño es llevado a sus últimas consecuencias artísticas. Diseño puro de objetos inútiles (bien sabido es que el arte todo está calificado como inútil). Pero con un sentido riguroso en la disposición de las formas y los volúmenes. Y en esta última exposición, en la disposición del color. En estos objetos de Horacio Sánchez, en los que se utiliza ahora la madera, el cristal, el módulo de plástico y la pintura industrial, hay un mundo de belleza pura de estética racional, tan valiosa y precisa como muchas de las grandes composiciones de la arquitectura moderna.

Con independencia de exposicio-

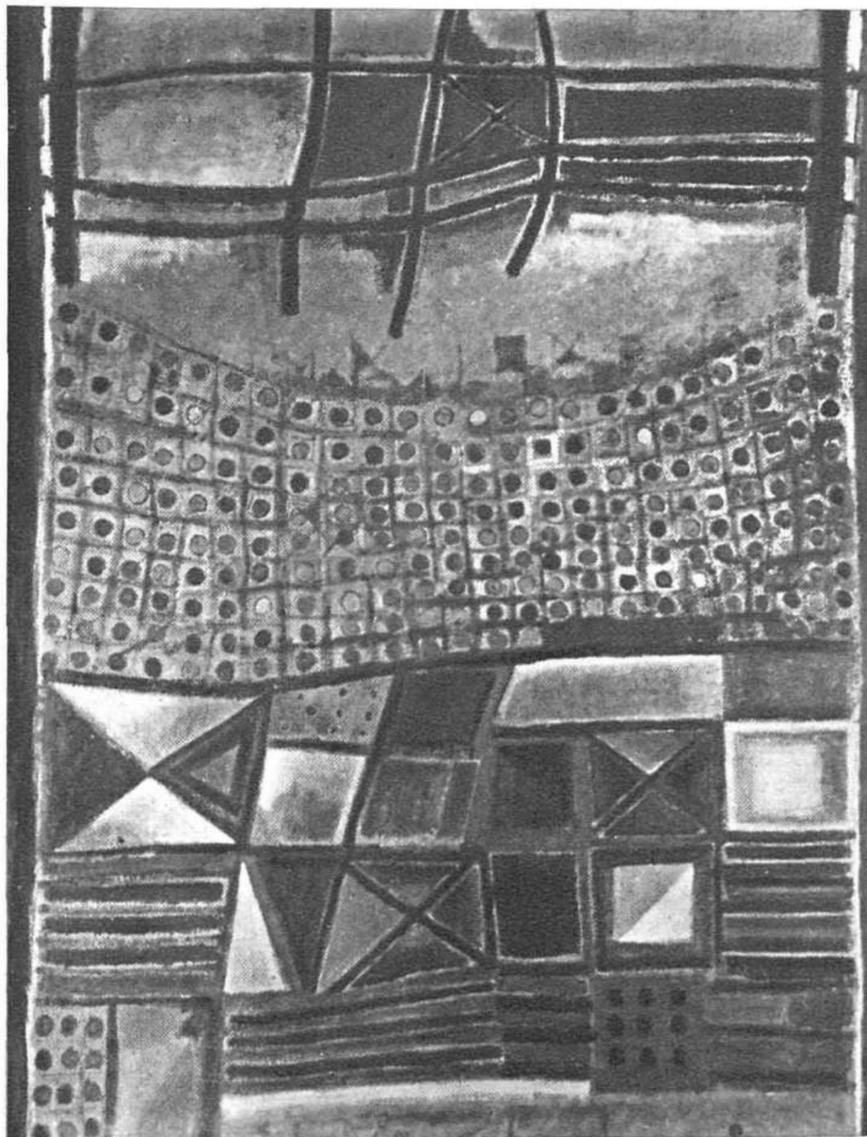
nes notoriamente destacables, se ha tratado de una temporada competitiva y en alza en las adquisiciones y en los precios. Las subastas han dado el tono de valoraciones desacostumbradas y de unos valores que se afirman y consolidan dentro del mercado nacional. El anuncio —al parecer en firme— de la instalación en Barcelona de una muy importante galería extranjera, revela el interés creciente de nuestro arte y de nuestro mercado, desde este punto de vista valorativo, que acabará, si duda, en la consideración internacional de ciertos valores nuestros, y en la aparición en nuestro mercado de otros nuevos de carácter internacional, comparativamente tenidos poco en cuenta entre nosotros.

En la Galería de más reciente inauguración (SANT JORDIS) ocho pintores exhiben la más amplia diversidad, tan característica del actual panorama artístico. Los de mayor edad y madurez, *Lolita Rodríguez* y *Martí Henning*, como contraste entre la sencillez, el popularismo y la poesía elemental de la primera, frente a la meditación, el proceso mental, las abstraccio-

nes del segundo. Hacia la línea infantilista se decanta la obra de *Rosario García*, opuesta a las formas neorrealistas de la de Francisco Bonet. Dentro de un sugestivo y curioso mundo neosurrealista, parece que inician su actividad *Durall* y *Orozco*. En cambio, *Pera* y *Sola* parten del clásico enfrentamiento con la Naturaleza en la realización de unos paisajes de formas esquemáticas y vigorosas, dentro del sentido de una bien conocida tradición. El desarrollo posterior de las exhibiciones de la nueva Galería nos dará idea de sus criterios orientadores. A través de la diversidad de la exposición inicial sólo cabe señalar el acierto de los artistas elegidos.

Roca-Sastre, cuya exposición en Sala Parés ha constituido un completo éxito, ha consagrado unos perfiles propios de estilo dentro de su realismo figurativo. Paisajes urbanos, bodegones, interiores, son tratados con una morosidad y una riqueza de embastes que dan a su obra un equilibrio neoclásico, muy representativo dentro de ciertas direcciones del arte de nuestro tiempo. Bien es verdad que cabe señalar en su obra un doble aspecto, predominando en algunos casos cierto lirismo de formas ligeramente evocadas, y en otros, un expresionismo de firme rotundidad que da a los objetos un decidido peso de sentido escultórico. No podemos ocultar nuestras preferencias por este último Roca-Sastre, el más vigoroso y el más rotundo, dentro del reflejo de la cotidianidad de las formas y de los objetos de su temática.

Carbó Berthold, en GALERÍA NOVA, ha realizado un montaje a través de una muestra global de obras integradas, en las que la pintura y la escultura se producen sin solución de continuidad, y las formas en una densidad abigarrada, mediante una deliberada confusión de elementos minuciosamente figurativos unos y evasivamente abstractos otros, aparte de un mundo muy rico de sugerencias, y muy válido desde el punto de vista plástico y expresivo. Lo consciente y lo inconsciente, lo real y lo irreal se funden en esta obra. Todo puede, en ocasiones, revestir un aspecto dramático y angustioso; en otras, evasivo y poético. En todo caso, la exposición revela una clara línea ascendente del pintor, consagrado de lleno a un mundo muy peculiar, en el que progresivamente se van matizando sus caracteres propios.



CARGALEIRO.
"ROMARIC".

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

La subasta extraordinaria de San Isidro, celebrada en Durán el 21 de mayo, tuvo que trasladarse a los salones del hotel Meliá-Castilla ante el recuerdo de la batalla librada en diciembre en otro hotel madrileño. Durán despierta expectación, que esta vez fue compatible con el orden. El sistema de tiques numerados, que inició Saskia, ha tenido la acogida que se merece.

Los lotes, en número de 135, de los que se retiraron 31, superaron un total de ventas de 27.000.000 de pesetas.

Número fuerte: **Cabras en los Chorreones**, de Benjamín Palencia: 3.000.000 de pesetas. Uno de los mejores paisajes del pintor albaceteño, riquísimo de colorido y de expresión. Quienes no pagaron tres millones y medio por el Modigliani de Saskia (pasajeramente eclipsado y con el lastre de no ser pintor paisajista), quienes no se gastarían dos en un Luis de Morales, hacen subir hasta tres el ya expresivo precio de salida 1.250.000 del cuadro de Palencia. Confesamos nuestro asombro. Palencia, gran pintor, merece nuestra admiración y nuestro respeto. No así la novelaría de nuestros coleccionistas. Pero debió pesar mucho «la mirada evidentemente socrática» de las cabras que figuran en primer término, humorada de Ramón de Faraldo que el catálogo de Durán transcribía en serio.

Julio Romero de Torres: **La niña de los limones**. Uno de sus buenos cuadros con su habitual carga de triste erotismo expresado esta vez con una metáfora manida: 1.700.000 pesetas. De nuevo ha subido el columpio del cordobés.

Enrique Martínez Cubells, con un cuadro decorativo y sorollesco, pasó también la frontera del millón: de 800.000 pesetas subió a 1.350.000. Otra obra suya, de parecidas características, se adjudicó en 925.000 pesetas. Una tercera, en 650.000. La cuarta, en 430.000.

Recibimos con alegría la enorme subida experimentada por un magnífico retrato de Nicanor Piñole, **La hija del patrón**. Duplicando su base con holgura, alcanzó la cifra de 1.050.000 pesetas, que consagran su honrada vida de trabajo y silencio. Una pequeña y sugestiva acuarela de este pintor se vendió por 85.000 pesetas.

Maniobras de caballería, de José Cusachs, cuadro con calidades, pero que nada aporta a la pintura, subió desde una base de 400.000 pesetas a la rotunda cifra del millón. Otro cuadro de ambiente cuartelero, **Pelando la gallina**, alcanzó también las 400.000 pesetas.

Cecilio Pla se mantiene en altas costas. Sus apuntitos de playa, de los que se han vendido ya más de dos docenas, llegaron esta vez a 240.000 y 260.000 pesetas. Experimentamos una gran admiración por el toque suelto de este maestro. Su capacidad de síntesis es asombrosa. Nos asusta un poco la gran cantidad de producción, puesto que, en pintura tan fácilmente falsificable, no nos parece bastante garantía la buena memoria familiar.

Valentín de Zubiaurre, con tres obras muy de su estilo, cubrió tres c.fras importantes: 450.000, 875.000 y 625.000 pesetas. Estamos ante un pintor de talla, pero demasiado atado a la temática regional.

Roberto Domingo, cuya producción debió ser inagotable, se presentaba esta vez con un «gouache», **Montería**, afortunadamente ajeno al tema taurino. Es uno de los pintores cuyas cifras de cotización no nos explicamos ni aun dentro de la locura colectiva que parecen experimentar nuestros compradores. Se vendió en 340.000 pesetas. Un Sotomayor fue adjudicado en 700.000. De Salvador Sánchez Barbudo se llevaron en 625.000 pesetas un cuadrado de ambiente dieciochesco, como tantos otros.

JOSE CUSACHS. «MANIOBRAS DE CABALLERIA». DURAN.





ESCUELA FRANCO-PIRENAICA. SIGLO XV. «SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO». DURAN.

Ricardo Baroja alcanzó, con dos lienzos, 525.000 y 300.000 pesetas, cifras muy en su línea, que no nos parecen exageradas dentro del contexto de la subasta.

Joaquín Mir, pintor de muy desigual fortuna, no pudo cubrir la base de 2.000.000 por un **Huerto de Naranjos en Mallorca**.

Se ofrecían dos Solana, que no lograron adjudicarse por



GERARD SEGHERS. «LAS NEGACIONES DE SAN PEDRO». ISA.

sus bases. Este pintor, de capital importancia en nuestra pintura, asusta por la cantidad de falsificaciones que pesan sobre su obra. El hecho de no estar catalogados estos cuadros, uno de los cuales era muy bueno, es la única explicación para un resultado tan extraño.

El resto de la pintura moderna se vendió o se retiró dentro de la tónica habitual y de las calidades habituales.

La pintura antigua estaba representada por cinco lotes: **Martirio de San Andrés**, de Luis Tristán, cuadro importante dentro de la obra de este pintor, ingrato de composición (que el tema no nos preocupa en la pintura), pero con la ventaja de estar perfectamente catalogado al ser reproducido por el profesor Pérez Sánchez en un libro de próxima publicación. No pudo cubrir su base de 350.000 pesetas. Sin comentarios. De la escuela boloñesa del siglo XVII, una delicada **Santa María Egipcíaca**, se retiró al no ofrecer nadie la base de 250.000.

Tampoco se adjudicaron las dos tablas laterales de un tríptico flamenco del siglo XVI, con **Escenas de la vida de la Virgen**, que se ofrecían en 500.000 pesetas. Bellísimo y de muy alta calidad, su color era una fiesta para la vista.

Se vendió en 300.000 pesetas (la base fue de 125.000) una importante tabla castellana del siglo XVI que representa los **Desposorios de la Virgen**.

De los románticos vimos cómo se adjudicaba en 460.000 pesetas un delicioso retrato femenino de Esquivel y cómo se retiraba, al no cubrir su base de 320.000 pesetas, otro de Valeriano Domínguez Bécquer, digno compañero del anterior.

Venta interesante fue la de una talla franco-pirenaica del siglo XIV, de interesantísima iconografía, que representa a Santa Ana con la Virgen y el Niño Jesús. Salía en 180.000 pesetas y se adjudicó en 260.000. Un San Juan Bautista italiano del siglo XVIII, muy movido y declamatorio, pero de indudable valor decorativo, se adjudicó por su base de 75.000 pesetas.

En porcelanas no hubo nada digno de mención. Se adjudicó por la importante suma de 105.000 pesetas un historiado jarrón de la fábrica de Potschappel, oscura fábrica sajona, fundada en plena decadencia de este arte. Más interesante era una pareja de jarrones Kameama del siglo XVIII, que se adjudicaron por su base de 175.000 pesetas.

La cerámica de Daniel Zuloaga alcanzó, por un ánfora con vista de Segovia, la desorbitada cifra de 70.000 pesetas, que era la base. Un panel de azulejos de su hijo Juan se adjudicó también por su base de 100.000 pesetas. ¿Estaremos ante un intento de elevar estas obras, tan interesantes, pero que se han vendido hasta ayer mismo por precios normales?

Señalemos, por último, que un escritorio Boulle del siglo XIX —es decir, Boulle después de Boulle— se adjudicó en 200.000 pesetas.

SUBASTA EN ISA

A finales de mayo organizó ISA su subasta número seis, muy variada e interesante. Pasamos un rato tan largo como agradable visitando la exposición. Destacó la venta, por la base de 800.000 pesetas, de un importante lienzo de Gerard Seghers, **Las negaciones de San Pedro**. Magnífico estudio de caracteres y de luces, ha sido una de las pocas buenas oportunidades que se presentan en las subastas madrileñas. Con diversa fortuna se ofrecieron joyas, monedas, jades, cristales y cerámicas a precios muy asequibles.

NOTA FINAL

Aunque el autor de estas crónicas ha escrito desde su juventud, con largos silencios que le impone su indolencia, hoy se siente abrumado por una ilustre sombra que le persigue. Su homónimo José María Carrascal, corresponsal del diario «Pueblo» en Estados Unidos, Premio Nadal de novela, lleva también la crónica de Nueva York en la recién nacida revista «Gaceta del Arte». Como no deseamos renunciar a nuestro nombre propio ni queremos cargar el suyo con culpas ajenas, dejamos constancia de que el autor de estas «Antigüedades y subastas» es otro distinto que también se llama, desde siempre,

JOSE MARIA CARRASCAL

EXPOSICIONES EN MADRID

Las galerías de arte aprovecharon hasta última hora la ocasión de ofrecer sus muestras. La GALERÍA BÉTICA presentó algunas muestras de interés, entre las que merece destacarse la exposición del joven artista murciano *Francisco Conesa*. Llama la atención, más hoy que en otro tiempo, ver a un pintor con recia preparación dibujística. Conesa dibuja con perfección. Una perfección que es consecuencia de muchas horas de trabajos, de dibujar y más dibujar sin preocuparse demasiado de los valores cromáticos ni de las calidades de la materia. Todo habrá de llegar a su debido tiempo. Conesa presenta en sus dibujos un contenido expresivo y simbólico, un grafismo y unos arabescos que merecen tenerse en consideración porque ahí es donde vemos sus posibilidades plásticas en el futuro. Las notas surrealistas de algunas de sus obras descubren también el mundo de posibilidades que ya empieza a manejar este artista.

Otra exposición en Bética fue la de *Nieves Figuera*. Una artista

NIEVES FIGUERA. «VENTANA GALLEGA».

que conduce la técnica impresionista con gran dominio y gracia de pincelada. La entonación de los colores, a base de tonos muy sutiles y delicados, compone cuadros que además de estar bien pintados tienen que encontrar el aplauso de muchos espectadores poco iniciados en la apreciación de los verdaderos valores de la pintura, que hoy, sin embargo, son asiduos visitantes de exposiciones y asiduos consumidores de la pintura como producto simplemente decorativo. Esto constituye una suerte para la artista desde el punto de vista crematístico, lo que no es incompatible, desde luego, con la auténtica valía y personalidad creativa de *Nieves Figuera*, que convence, de veras, en el manejo del color y en la elección de rincones verdaderamente evocadores y cargados de ambiente, pero que precisan la mirada sensible de la artista que sea capaz de descubrirlos. *Nieves Figuera* descubre esos rincones con gran acierto.

Hasta el 30 de junio estuvo abierta al público, en Bética, la muestra de esculturas de *Jean Chenaf*, que presentó un catálogo ilustrado por *Salvador Dalí*. *Chenaf*. En estas esculturas de reciente creación pretende explicarse y explicarnos lo que de verdad es y debe ser la escultura: puro concepto, puro juego de equilibrios y compensadas consideraciones de la masa y del aire, del espacio libre y del espacio ocupado, espacio que vemos y espacio que se siente.

Dejando a un lado el indudable dominio técnico en los procedimientos grabados, la exposición que la artista *Alejandra Izquierdo* presentó en la GALERÍA DANIEL, tiene encantos expresivos que nacen de una amplia consideración y atención a la vida que pasa. Para esta artista chilena, la vida no es sólo forma o cuerpo que pasa ante nuestros ojos con mayor o menor fugacidad. Tampoco es solamente lo conocido, ni sólo lo que se intuye que fue o que será alguna vez. El mundo gráfico de esta artista está constituido por todas esas formas de vivencias. Es una mezcla de vivencias observadas, vistas, soñadas, intuitas, pensadas. De todo este proceso mental de la vida, nacen los mundos evocadores de *Alejandra Izquierdo* que no cesan de decirnos cosas que

tal vez no son, pero pudieran ser.

El tema de los toros, que ha plasmado en muchas obras menores de tipo folklórico, colorista o costumbrista, ha sido también abordado por los grandes maestros de la pintura. Hoy son también muchos los pintores y escultores que se adentran en la entraña del mundo de los toros con todo cuanto de trascendente tiene esa lucha de la astucia y la fuerza, para dejar constancia plástica de su visión personal de la fiesta y del mundo de los toros. La GALERÍA ZODÍACO, que cerró la temporada brillantísima que ha desarrollado en este curso, tuvo el acierto de organizar una colectiva bajo este tema: «Toros de trece artistas». *Rafael Alberti*, *Alberto*, *Nassio Bayarri*, *Venancio Blanco*, *José Caballero*, *Nadia Consolani*, *Francisco Cruz de Castro*, *Francisco Echaz*, *Julián Martín de Vidales*, *Juan Romero*, *Pablo Serrano*, *Manuel Viola* y *Julio Zachrisson*. Un compendio del arte actual de la pintura y la escultura, con representaciones de todos los movimientos y preocupaciones plásticas: valoración de la materia, simplicidad de línea, valor del símbolo, esquema corpóreo, abstracción... Una buena muestra colectiva, hecha con sentido más que por casualidad, en la que con la Galería Zodíaco, colaboraron en la cesión de artistas las Galerías JUANA MORDÓ y KREISLER.

Rosario Sotomayor, hija menor de *Fernando Alvarez de Sotomayor*, es pintora de la que no se veía una muestra expuesta desde hace muchos años. La exposición que presentó en el RINCÓN DE ARTE IFA tuvo, por tanto, el doble encanto del valor del arte de esta pintora y el del reencuentro de la artista, que aprendió firmemente la técnica en el taller de su padre, del que recibiera enseñanzas tan profundas que dejaron huella en todo su quehacer. Un dibujo bien construido, una composición estudiada y una pincelada fresca y siempre presente, individual, se aprecia en la obra de *Rosario Sotomayor*, incorporada a un impresionismo muy español serenamente, con seguridad que algunas veces llega a asombrarnos y siempre despierta la admiración.

Baio el título «Plástica 2000», el artista *Jorge Jiménez Casas* pre-

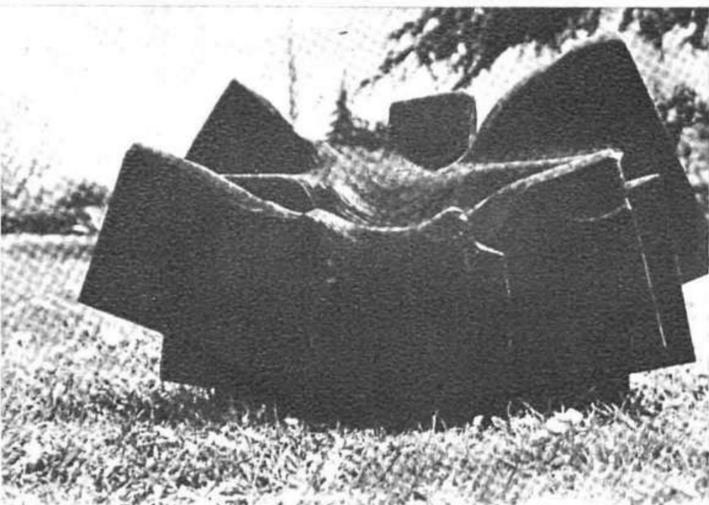


sentó en la GALERÍA NOVART una exposición de esculturas realizadas en plástico. El material no ha sido escogido por el artista caprichosamente o por casualidad, ni siquiera inspirado por un aligeramiento del peso de sus esculturas, ni por una determinada resistencia a la intemperie. Todas éstas son, indudablemente, razones de más o menos peso para decidirse en pro de un determinado material. Pero Jiménez Casas ha ido más allá en su elección. El artista busca en el plástico un mundo de investigaciones formales y de tratamiento, busca también un cromatismo particular mediante el quemado, ahumado y teñido del plástico. Con ello, la forma se une al color en una escultura un tanto nueva de aspecto y de indudables posibilidades futuras, que hacen pensar al crónista en aquella afirmación escuchada al profesor de la Infiesta, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuando, con ocasión, hace ya muchos años, de una muestra exposicional del plástico, pronosticaba la importancia de este material incorporado a la creación artística de los escultores.

En este rápido recorrido de fin de temporada de las exposiciones, destacaremos también dos colectivas: Una, en NOVART, con pretexto de dedicar un homenaje a Joan Miró, en el ochenta aniversario de su nacimiento, con obras de treinta y ocho artistas actuales, cuyos nombres sería pesado reseñar uno a uno, y la otra muestra colectiva, bajo el título «Siete grandes maestros», que son otros tantos pintores que habitualmente presentan sus obras en la GALERÍA CID, organizadora de esta exposición fin de temporada.

Manuel Mingorance Acien presentó en la GALERÍA KREISLER una colección de cuadros en los que dejó bien patente su seguridad y

JORGE JIMENEZ CASAS.



JORGE DISDIER. «ARBOLES AMARILLOS».

su personalidad. Mingorance Acien es un pintor muy completo, que a lo largo de su vida artística se ha preocupado por los problemas de color, por la técnica, por el dibujo y por la interpretación de formas. Por eso, creo que en estos momentos se puede afirmar de Mingorance que es un pintor con personalidad y con calidades, situado en ese instante en el que un pintor puede permitirse licencias cada vez más atrevidas que afianzan su peculiar forma de pintar.

Creo haber destacado en alguna otra ocasión que Mingorance es un artista reciamente preparado, cuya producción no se propone llamar demasiado la atención con novedades más o menos maduras por el artista. Sin embargo, Mingorance ha necesitado evolucionar y acallar sus inquietudes supeditando sus composiciones a unas estructuras, a unos encajados de formas que después, una vez situadas en sus cuadros, deshace y transforma con una visión muy suya.

El pintor canario Ramón Díaz Padilla presentó en la GALERÍA FAUNÁS una interesante exposición en torno al tema que viene preocupando y ocupando al artista desde hace algunos años, y con los que se ha dado a conocer. La temática tratada por el artista le ha definido porque tal vez atraiga la atención del espectador por encima, incluso, de la apreciación del dominio técnico.

Esta técnica bien aprendida y segura le proporciona la base firme que precisan las representaciones de un mundo de congresos y reuniones de dirigentes, tratado con un dibujo y un trazo enérgico y un colorido muy sintetizado.

En cuanto a los temas, al mundo plástico que componen los cuadros de Díaz Padilla, aspecto que, como señalaba, es motivo de atención de espectadores en general y de críticos, convendría señalar que no cabe pensar en una crítica negativa de ese mundo de congresos, mesas redondas, en donde se habla y se habla y no siempre salen conclusiones definitivas, como sería de desear. Creo y veo en esos cuadros de Díaz Padilla un afán de búsqueda del sentido que tiene en toda sociedad el planteamiento del trabajo en equipo y la comunicación e intercambio de ideas mediante la palabra y la técnica actual capaz de difundirla y conservarla. Todo un mundo lleno de sugerencias y de anonimato.

Descubrir a un artista en estos tiempos ricos en medios de comunicación e información es un tanto aventurado y difícil. Hace meses que Jaime Bonéu, hombre entendido en temas sociológicos, como saben, y atraído con gran fuerza por el arte, me comunicaba que había descubierto a un artista, allá en las costas levantinas. Su nombre es *Batiste San Rok*, que expuso al filo del verano en el RIN-



ROSARIO SOTOMAYOR.

CÓN DE ARTE IFA. En esa exposición se pudo apreciar la veracidad del descubrimiento de Jaime Bonéu. San Rok es un caso curioso, yo diría que raro. Viendo sus obras, cabría afirmar que se trata de un artista maduro, seguro ya de sí mismo, convencido por el aplauso unánime de muchos o de todos. No pensaría nadie que San Rok no es conocido y que en esta ocasión su exposición despierta los primeros comentarios críticos. Hay un desenfado en la técnica, en la pincelada y la mancha despreocupadamente llevada al soporte de los cuadros, una valentía expresiva en el colorido, muy subido de tonos, pero equilibrados, compensados como lo hicieron y lo hacen los grandes maestros consagrados. En los temas de figuras humanas, San Rok se presenta también inconformista con las proporciones reales de los cuerpos, y así procede a desdibujar y marcar desproporciones que responden a su particular visión y a su sentimiento. San Rok, no me extrañaría demasiado, dará que hablar en el futuro, porque apunta muchos valores.

Zapater es otro joven artista del que apenas teníamos referencia anterior a la muestra que presentó en los SALONES BERKOWITSCH. Nos convence su mundo, cargado de significaciones y los contrastes de luces y sombras. Para ello, el artista no se vale de una riqueza cromática como parece sería más lógico o más cómodo en busca de efectos atractivos para sus cuadros. Zapater pinta con dos colores en una rica gama de tonos medios

con los que perfila las formas. Hay un sentido muy humano en todos sus cuadros y una composición bien estudiada. La fidelidad a las realizaciones contrastadas le hacen en ocasiones supeditar el dibujo a esa planificación de sombras y de luces. Hay detrás de este momento de Zapater muchos esfuerzos que el artista ha querido mostrarnos en algunos cuadros de pequeño formato realizados hace años, cuando aún no había dado con ese sello más propio para una pintura de grandes proporciones.

Otro expositor que viene a nuestra crónica de hoy es Jorge Disdier, un pintor del que vimos una muestra en Madrid hace poco más de un año. Ahora expuso en el Centro Colón, GALERÍA PAUL VERDIÉ, una colección de cuadros de interés, sobre todo conociendo la anterior producción del artista, lo que hace advertir su inquietud por la investigación y la evolución. Jorge Disdier se preocupa ahora de la obtención de calidades. Los paisajes, muy coloristas, prescinden cada vez más de detalles y se muestran realizados con técnica similar a la de las abstracciones. Sin embargo, los accidentes geográficos y esos datos que sirven al espectador de puntos de identificación real de las cosas, siguen presentes como testimonios que hacen salir al cuadro del concepto abstracto. Disdier se encuentra en una línea paisajística de gran categoría. Su influencia lírica, que nace de una forma de ver y de sentir el paisaje en su conjunto,

está adquiriendo un sentido de íntima colaboración con la valoración de la materia en esos empastes sobre el soporte, obtenidos a base de capas superpuestas de color.

La GALERÍA GRIN-GHO cerró su temporada también con una muestra de pinturas de Tomás F. Peces, un pintor que construye el dibujo con el propio color adherido al lienzo en pinceladas y manchas con técnica impresionista. Peces tiene personalidad ejecutoria, una técnica creada al propio tiempo que el cuadro va tomando cuerpo y forma. Los dibujos de Peces se van enriqueciendo paso a paso con la incorporación de toques y trazos coloristas. Los temas de composición, tipos populares, curtidos por la vida, encuentran en la pintura de este artista a un fiel cantor del trabajo y de las actividades nobles del hombre. La huella del tiempo en los rostros de los personajes que Peces lleva a sus cuadros, es algo presente con especial atención. Algo que el artista ha sentido y considerado antes de proceder a la ejecución propiamente dicha de sus obras.

La luz, los contrastes entre zonas iluminadas y zonas sombrías, forman parte de este mundo pictórico de Tomás F. Peces.

Y antes de finalizar esta crónica, nos referiremos a la exposición que Manuel Alcorlo presentó en los SALONES MACARRÓN. En la pintura de Alcorlo hay un rico mundo de sensaciones y de sentimientos ante una constante observación de la vida. Manuel Alcorlo es una especie de monstruo de la imaginación que se desborda en cada cuadro. Por eso, al mirar y remirar cualquiera de sus composiciones, las sorpresas y hallazgos del espectador se suceden constantemente. La generosidad expresiva de la pintura de Alcorlo es un signo de lo más característico del artista. Los símbolos y significaciones al sucederse, se entrelazan a lo largo y a lo ancho del rectángulo del cuadro en una pintura que sabe adaptarse a lo humorístico, a lo satírico, a lo evocador. Es la humanidad plenamente considerada la que brota en cada ocasión bajo el signo que le corresponde.

Técnicamente, Alcorlo hace una pintura de lo más consciente y seria. Pintura trabajada, empastes adheridos, integrados al soporte con intención de supervivencia material.

F. PRADOS DE LA PLAZA

COMERCIO FRANCES DE ARTE

El balance comercial de las obras de arte francesas señala que su ritmo de crecimiento es muy satisfactorio, puesto que las exportaciones han pasado de cuatro millones de francos, aproximadamente, en 1950, a más de 250 millones en 1971. Esta cifra corresponde a la actividad intensiva, realizada por los profesionales, que sobre todo ha sido efectiva en lo que se refiere al arte contemporáneo. La Oficina de Exportaciones del Centro Francés de Comercio Exterior ha contribuido en esta evolución con diferentes acciones:

■ La organización de exposiciones en el extranjero.

■ Procediendo a hacer encuestas sobre el mercado en otras naciones, para observar el mercado de la pintura, de la obra gráfica y de la tapicería.

■ Ha presentado a los visitantes extranjeros una selección permanente de obras de artistas franceses: pintores, artesanos, escultores, grabadores, etcétera.

Este organismo de comercio exterior tiene por función no el vender las obras de arte, sino simplemente indicárselas a los compradores extranjeros. Posee ficheros con los que puede responder rápidamente a todas las demandas. Aparte de los mercados de pintura y escultura, el de la estampa original obtiene resultados muy satisfactorios. Difundidas muy ampliamente, sobre todo en determinados grandes almacenes, las estampas interesan a un público joven que puede adquirir a un precio módico una obra que es, sin embargo, original. Los principales países compradores de obras de arte francesas son Estados Unidos, Suiza, Japón y Gran Bretaña. Japón está en camino de convertirse en el cliente más importante de Francia en este sector. En 1970 compró 24 millones de francos en pintura, lo que representa un aumento de un 60 por 100 en relación con el año precedente.

DE NUEVO PICASSO

● Picasso de nuevo en nuestra atención informativa a través de diferen-

tes noticias en torno a la figura y obra del gran artista español recientemente fallecido. Noticias de Washington informan que la Galería Nacional ha adquirido una pintura de Picasso por la cual pagó la cifra record de más de sesenta millones de pesetas. Se trata del cuadro titulado «Mujer desnuda», de los mayormente representativos de su época cubista, fechado en 1910, durante el veraneo que pasó Picasso en Cadaqués. Su dimensión es de un metro ochenta por sesenta centímetros, y, según la crítica, es una de las pinturas más misteriosas e importantes del cubismo analítico picassiano.

● Londres. Los cien aguafuertes picassianos que componen la famosa «Suite Vollard» no han podido venderse recientemente en una subasta en la galería Sotheby, al no alcanzar ninguna puja el precio mínimo exigido. La respuesta parece ser que no tiene nada que ver con la jerarquía artística de Picasso ni con su obra gráfica, sino con la alarma internacional al no saber cuál va a ser el destino de las obras picassianas que no han salido aún al mercado y que, inesperadamente, pudieran saturarle en un momento indeterminado, lo que retrae circunstancialmente la demanda de obra del gran maestro español. La «Suite Vollard» ofrecida en Londres por el precio inicial de 105.000 libras esterlinas —cerca de dieciocho millones de pesetas— no interesó, como decimos, a ningún comprador, no por ser excesivo su precio, pero lo que Picasso guardaba y cuyo fin se ignora, ha detenido a los compradores. Sólo cuando se tenga la certeza de que las obras picassianas de su colección sean destinadas a museos, la inventiva de Picasso alcanzará en el mercado internacional el justo precio señalado por su alta jerarquía artística.

DESCUBRIMIENTO DE UNA CIUDAD BIBLICA

Una crónica de un corresponsal norteamericano referida al descubrimiento en Persia de una antigua ciudad bíblica señala que con la ayuda de modernos métodos arqueológicos, que incluyen la utilización de un magnetómetro de cesio altamente sensible, se han descubierto las antiguas ruinas de la ciudad de Anshan, una de las cuatro principales del reino de

Elam, en Persia, nación que figura de un modo destacado en la Biblia. En la última parte de su historia, que se extiende desde el año 4000 antes de Cristo, hasta unas centurias antes de la era cristiana, Elam era notable por su sucesión matrilineal, esto es, que el soberano era siempre normalmente el hijo de la hermana del anterior rey.

El descubrimiento fue realizado, según señala Walter Sullivan, autor del informe, por una expedición organizada por el Museo Universitario de Pennsylvania y las excavaciones han durado dos años. Se estableció sin lugar a dudas la identidad de la ciudad por medio de tabletas de ladrillo que se encontraron en las ruinas. El lugar está situado a unos 25 kilómetros al Norte de Shiraz, en un fértil valle montañoso no lejos de las ruinas de Persépolis, donde Darío y su hijo Jerjes establecieron la capital del imperio cuando ya Elam no era más que un recuerdo.

Las cuatro ciudades del Elam representan los primeros intentos de urbanización, pero solamente una, Susa, había podido ser identificada hasta ahora. En Susa tuvo lugar el relato que figura en el libro de Esther. El rey elamita Asuero contrajo matrimonio con Esther, una belleza judía. Sin embargo, se sabe poco de la civilización elamita, en parte porque Susa fue saqueada hacia el año 1130 antes de Cristo por Nabucodonosor I. Se desconocen las raíces de su lengua y, por lo tanto, las tabletas halladas, que corresponden al tercer milenio antes de Cristo, no han podido ser descifradas.

DISEÑOS PARA DIAMANTES

El concurso Diamonds International Awards 1973, ahora en su vigésima edición, batió este año el record de participantes, con un total de 1.303 diseñadores y joyeros de treinta y un países, que presentaron diseños al concurso, con diez participantes españoles. Patrocinado por De Beers Consolidated Mines, Ltd., el concurso ha tenido una gran influencia sobre el diseño de joyas con diamantes en todo el mundo, y es conocido como el concurso de diseños más importante de toda la industria de la joyería.

Los diseños elegidos para los

Awards de 1973 son obra de treinta diseñadores de diez países: Australia (uno), Canadá (dos), Francia (uno), Alemania (ocho), Italia (cinco), Noruega (uno), Japón (cinco), Suiza (dos), Gran Bretaña (tres) y Estados Unidos (dos). El Jurado tuvo en cuenta en los diseños premiados su belleza y originalidad, posibilidad de uso, imaginación y utilización de materiales. Dieciséis de los treinta premios fueron a sortijas para mujeres, seguidos de tres pulseras y dos broches. En joyería para hombres, se concedieron un total de cinco premios, tres de los cuales fueron para diseños de gemelos.

La presentación de premios tendrá lugar el 24 de septiembre y, más tarde, las piezas ganadoras serán exhibidas por varios países.

NUEVO MUSEO VATICANO

Con ocasión del X aniversario de su pontificado, el Papa Pablo VI ha inaugurado un nuevo museo vaticano de arte moderno. La mayor parte de las pinturas y esculturas que forman parte de la colección personal de arte moderno de Pablo VI proceden de donaciones privadas.

Precisamente, para este museo, y formando parte del grupo de artistas norteamericanos que estarán en él representados en número no inferior a treinta, figura el español con residencia ya de tiempo en los Estados Unidos, José de Creeft. El nuevo museo, considerado como proyecto personal y «afición» del Santo Padre, contendrá obras de numerosos países en sus sesenta y cinco salas, que se irán completando a lo largo de los próximos años.

MERCADO INTERNACIONAL DE DÜSSELDORF

El mundo de las artes se reunirá por tercera vez en Düsseldorf, en el Mercado Internacional de Arte Contemporáneo (IKI), que tendrá lugar del 29 de septiembre al 7 de octubre.

El espacio destinado a los expositores del otoño pasado será considerablemente ampliado, ya que se construirán nuevas naves a la orilla del Rin, completando el parque de exposiciones. La manifestación del pasado año, realizada por la «Verein Internationale Kunst-und Informationsmesse» (Sociedad de Ferias de Arte y de Información Internacionales), reunió a 200 expositores, habiéndose registrado más de 60 nuevas inscripciones, algunas de ellas procedentes de los países del bloque del Este y de África del Sur. Düsseldorf, capital del Estado de Renania del Norte-Westfalia, tiene la pretensión de alinearse entre los grandes acontecimientos artísticos mundiales, como la Bienal de Venecia.

ART 4'73

Alrededor de 250 galerías, es decir, un 20 por 100 más que en el año precedente (210), tomarán parte en la Feria Internacional de Arte, Art 4'73, en el presente año en Basilea, en la que se exponen exclusivamente obras de arte del siglo XX en sus formas clásicas y nuevas corrientes. El sorprendente crecimiento de esta feria de arte, que permanece fiel a sus principios liberales de «feria abierta», muestra claramente el interés de las galerías y editoriales gráficas en contactos internacionales. La posibilidad de establecer con motivo de este tipo de ferias, contactos personales, no sólo con antiguos y nuevos compradores, sino también entre colegas, es —como han puesto de manifiesto los sondeos realizados— una de las principales motivaciones para los participantes.

PRIMER LIBRO HUNGARO

El 5 de junio de 1473, dieciocho años después de la aparición de la Biblia de Gutenberg, fue impreso por Andrés Hess el primer libro húngaro, la «Chronica Hungarorum». Con motivo del 500 aniversario de la aparición de esta obra, acaba de publicarse, por la editorial Magyar Helikon, de Budapest, un facsímil del libro. La publicación se ha realizado con el apoyo de la Comisión húngara de la UNESCO.

La «Chronica Hungarorum», de 70 páginas, con caracteres románicos, no comienza, al contrario que otras crónicas medievales, con la creación del mundo, sino con la palabra «porro» (entonces), a la que sigue la historia de Noah. La crónica tiene como contenido la historia de Hungría hasta la elección de Mathias Corvinus como rey de Hungría (1458), describe su reinado y concluye en el año 1467. De la crónica original sólo se conservan muy pocos ejemplares.

EXPOSICION DE ARTE CHINO

¿Es China la nación de cultura más antigua del mundo? En el período Yan-Chao, 5.000 años antes de Cristo, se realizó, en la provincia de Kansu, cerámica de formas tan variadas y rica en elementos decorativos como no se conoció en el antiguo Egipto. Hallazgos de este tipo, hechos últimamente en la República Popular China, pueden ser admirados, junto con herramientas de la Edad de Piedra, objetos de la Edad del Bronce, y porcelana y otros objetos que llegan hasta la época en que Marco Polo visitó China (1276 a 1292), en el Petit Palais de la capital francesa (hasta septiembre). Una de las principales atracciones lo constituye el hábito mortuario de la princesa Reou Wan

(siglo II antes de Cristo), compuesto de hojas de jade sujetas por dos mil hilos de oro. Está previsto que tenga el mismo efecto magnético sobre el público que tuvo la momia de Tutankamón, expuesta hace pocos años en el mismo museo. Igual curiosidad tienen los caballos y carros de dos ruedas, descubiertos en 1969, junto con otros 220 objetos, en la tumba de un general del período Han (siglo I a III antes de Cristo). Pergaminos con textos de Confucio, objetos de culto en forma de leopardos o de pájaros, jarras de oro, así como adornos del período Tang hacen de la visita una experiencia inigualable.

BIENAL DE TAPICERIA DE LAUSANA

Está en plena acción expositiva, hasta el 30 de septiembre, la VI Bienal Internacional de la Tapicería. Hace una veintena de años, bajo el impulso de Jean Lurçat, la tapicería enlazó nuevamente con la gran tradición clásica, dando origen a creaciones monumentales, de las cuales se vieron ejemplos abundantes en las primeras Bienales de Lausana. Después de algún tiempo, asistimos a un segundo renacimiento de aquel impulso inicial, como consecuencia de haber elegido la tapicería como medio privilegiado de expresión de muchos artistas de todo el mundo, cuyas experiencias y aportaciones de toda índole a la inventiva textil cuenta entre las novedades más apasionantes del arte contemporáneo.

¿Cómo es posible que la tapicería ocupe tan importante lugar en la obra nueva de nuestro arte? ¿Es que impone ella acaso al artista la necesidad fecunda de conocer un oficio, una técnica y unos materiales que tienen sus propias exigencias? ¿La estructura textil, el lenguaje de la urdimbre y de la trama no son particularmente aptos para traducir ciertas aspiraciones profundas del hombre en la sociedad contemporánea? ¿Entre todas las especulaciones del arte actual, no se distingue más que por el color de su material y su riqueza sensorial?

Estas son sin duda algunas de las razones que concurren en este segundo renacimiento de la tapicería expresado en la Bienal que ahora se exhibe en el Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana y que más tarde, una vez clausurada, será presentada en cinco ciudades de los Estados Unidos. El Jurado ha realizado una difícil labor de selección entre las participaciones de seiscientos once artistas de cuarenta países, que ha dado sin duda una nueva fisonomía al certamen, puesto que el atractivo experimental se ha desplazado desde los países de la Europa oriental hacia los Estados Unidos, que están representados con diez obras, y hacia el Japón, ausente de la anterior Bienal y que en la actual figura con diez tapices.

IMPUESTO A LAS SUBASTAS

Nuevas normas a la vista en lo que se refiere al mundo de las subastas de arte en España. El «Boletín Oficial del Estado» ha publicado una resolución de la Dirección General de Impuestos, en la que se dan normas para la exacción del Impuesto de Lujo en las ventas por medio de subastas en salas dedicadas a esta actividad. El considerable incremento que en los últimos tiempos han experimentado las subastas aconseja puntualizar y aclarar los extremos más significativos de la tributación por impuestos sobre el lujo en lo que se refiere a las citadas subastas. A efectos de tal impuesto, las salas habrán de cumplir, entre otros, los siguientes requisitos:

- Comunicar a la Delegación de Hacienda de su provincia la fecha de la subasta, relación de objetos que hayan de ser subastados y su valor de tasación o salida.
- Cuando la subasta corresponda a obras originales que pretendan ser vendidas por encargo o cuenta de sus autores habrá de presentarse el documento acreditativo de tal condición para obtener el beneficio de exención del gravamen.
- Las salas exigirán al adjudicatario, cuando sea procedente, el impuesto sobre el lujo que corresponda, así como son obligadas a efectuar las anotaciones necesarias en los libros reglamentarios diligenciados por la Administración referidas a las incidencias de las subastas. Al final de cada trimestre natural se dará cuenta en la Delegación de Hacienda del total importe de las subastas efectuadas en el trimestre anterior.
- Lo dispuesto es aplicable, en cuanto sea procedente, a las salas de exposición y galerías en orden a las exposiciones y ventas que en ellas se efectúen.

VENTA DE UN TIEPOLO

El Ministerio de Educación y Ciencia ha autorizado a la familia de Mora y Aragón a vender, dentro de España, un cuadro del pintor italiano Tiepolo, valorado en veinte millones

de pesetas. La disposición ministerial señala asimismo que dicha obra debe ser declarada, a todos los efectos, en el inventario del Tesoro Artístico Nacional.

Las personas autorizadas para realizar la venta son doña Blanca de Aragón y Carrillo de Albornoz y sus hijas doña María de las Nieves, doña Ana María, doña María de la Luz, don Gonzalo, don Alejandro y doña Fabiola de Mora y Aragón, y en nombre de esta última, don Jaime de Silva y Agrela.

El cuadro objeto de la venta es un óleo sobre lienzo de dos y medio metros por cinco, que representa «La continencia de Escipión». La Junta de calificación de obras de arte lo ha declarado de un valor artístico excepcional. El comprador autorizado de la obra es don Manuel González López-García, anticuario residente en Madrid.

EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

● En Baños de Valdearados (Burgos) se vienen efectuando excavaciones en una villa romana, en la que ha aparecido uno de los más bellos mosaicos hallados en España. Ha podido fecharse en el siglo VI de la era.

Ofrece dos escenas centrales: la inferior, con el triunfo de Baco, y la superior, con un cortejo báquico, en el cual se ve al dios en el centro, Ariadna a un lado y al otro Ampelos, al que coge por el hombro Baco; en



un extremo aparece Sileno y un burro, así como un miembro del cortejo tocando la tuba, y en el lado contrario, un sátiro, y tras él varias figuras femeninas que portan unas ramas.

En torno a estas dos escenas centrales aparecen seis escenas de caza, cuatro de ellas con los nombres de los vientos y las dos restantes sin letreros. En las cuatro esquinas se ven bustos masculinos.

Aún ofrece esta villa romana dos mosaicos más, pero su conservación es mucho más deficiente, aunque la calidad técnica y artística es de la misma traza.

Las excavaciones, que sufraga la Dirección General de Bellas Artes, continúan para descubrir esta rica mansión, así como para establecer cuál fue su desenvolvimiento histórico.

● Desde el 13 de mayo al 9 de junio del presente año, la misión científica canadiense de la Universidad de Guelph, Ontario, Canadá, bajo la dirección del profesor Dr. M. M. J. Sadek, ha continuado sus trabajos en el yacimiento romano Cerro de la Muela, situado en el término de Carras-cosa del Campo, Cuenca, subvencionados con un millón de pesetas por la citada Universidad de Guelph.

La presente campaña ha puesto al descubierto la gran construcción rectangular de 135 x 105 metros, que tiene en las esquinas, y proyectados hacia el exterior, cuatro construcciones cuadrangulares. Por su monumentalidad, hay que reseñar que el muro Este, en su zona central, presenta en alternancia la colocación de grandes sillares de arenisca, posible sustentación de un acueducto. Separado unos metros del mismo, y tardorromano, ha sido excavado igualmente un hipocausto.

Los restos numismáticos van desde Calígula a Constantino, y en cuanto a la funcionalidad del edificio, mister Sadek, en la revista «American Journal of Archeology», correspondiente a abril del presente año, afirma que es demasiado grande para una villa y que su estructura es demasiado sofisticada para que se trate de un campamento militar, por lo que sería más probable su interpretación como un establecimiento agrícola, uno de los pocos que se han encontrado dentro del mundo romano.

● Subvencionadas por la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavacio-



nes Arqueológicas, continuaron en Segóbriga, durante el primer semestre, los trabajos de excavaciones, centrados fundamentalmente en la arena del Anfiteatro y en la Necrópolis Medieval. En el primero de los lugares se han verificado varios cortes estratigráficos, que documentarán no sólo las secuencias históricas del abandono del mismo como tal Anfiteatro, sino la fecha de su construcción y las diversas etapas en que fue utilizado como lugar de hábitat.

Asimismo, y subvencionadas por la antedicha Dirección General, en el término de Aguilar de Anguita, Guadalajara, se han reanudado los trabajos que en la segunda decena del siglo efectuara en esta zona el marqués de Cerralbo.

Las investigaciones se han centrado fundamentalmente en un yacimiento de gran interés para el estudio del Bronce I en esta zona de la meseta, el Dolmen del Portillo de las Cortes y en la Necrópolis de la II Edad del Hierro.

● Se han celebrado en Cartagena las I Jornadas de Arqueología Submarina con asistencia de representantes de diversas provincias españolas. En el desarrollo de las sesiones, que se prolongaron durante tres días, se estudiaron los numerosos problemas que afectan a la conservación y explotación de nuestro rico Patrimonio Arqueológico Submarino. Dado que la solución de algunos de estos proble-



mas han de resolverse en íntimo contacto con las autoridades del Ministerio de Marina, una Comisión Asesora de este Ministerio, presidida por los ilustrísimos señores don Esteban Torres Mínguez, teniente coronel auditor de la Sección de Justicia, y don José Manuel Claver Torrente, auditor de la Zona Marítima del Mediterráneo, asistió a algunas de las sesiones de trabajo. Se clausuraron las Jornadas con el acto de inauguración del Centro de Investigación Arqueológica Submarina de Cartagena.

PREMIOS NACIONALES

Se han concedido los distintos premios en concursos españoles:

■ Premio Internacional de Dibujo Joan Miró: La artista checoslovaca Michaela Boubickova ha sido la galardonada con el premio por un Jurado presidido por el ceramista José Lloréns Artigas. Los accésits fueron otorgados a Rafael Tur Costa (España), Erwin Bechtold (Alemania), Mircea Spatarau (Rumania) y Walter Tafelmeier (Alemania).

■ Ciudad de Lérida: Entre los distintos galardones otorgados con el título Ciudad de Lérida figura el de Pintura —medalla Jaime Morera—, que en la reciente convocatoria de 1973 se concedió al pintor Víctor Pallarés. El premio tiene una dotación de 100.000 pesetas.

CASTILLO DE IBIZA

El castillo de Ibiza, situado en la cima de la acrópolis, ha sido cedido a la ciudad por el Ministerio del Ejército. El hecho constituye una respuesta a la aspiración del Ayuntamiento ibicenco y marca un paso importante para la historia de Ibiza. El castillo fue antigua morada del gobernador de la isla, y hasta el presente había servido para acuartelamiento de tropas. Situado en la parte más alta de la ciudad, desde él pueden divisarse todos los alrededores de la población, su puerto y playas cercanas. Entre sus fortificaciones se conservan todavía cimentaciones romanas y restos árabes y góticos. Se habla ahora, a propósito de esta cesión, de una posible restauración del recinto, que junto a la catedral y la antigua Universidad forman una de las acrópolis mejor conservadas del Mediterráneo occidental, de modo que podrían ser derribadas las edificaciones modernas y así dar lugar a que aparezcan nuevamente las de más antigua conservación.

En cuanto a la utilización que el Ayuntamiento de Ibiza dará al castillo, se supone que por su amplia extensión podría ser dedicado a múltiples funciones, entre las que cabría señalar, por ejemplo, las de museo, parador de turismo, Casa de la Cultura e incluso Universidad de verano.

MONUMENTOS MADRILEÑOS

Según el inventario general de bienes municipales de Madrid, hecho público recientemente, la capital española cuenta con noventa y una estatuas, trece fuentes monumentales, todo propiedad del Ayuntamiento. De alguno de esos grupos escultóricos se recoge en el inventario su precio de adquisición. Como el de más valor figura el erigido en 1908 a Castelar, cuyo precio fue de 280.000 pesetas; en segundo lugar, con 215.000 pesetas de coste, figura el erigido en 1885 a Colón, y en tercer lugar, con un valor de 100.000 pesetas, el dedicado a Isabel la Católica en 1883, ubicados los tres monumentos en el paseo de la Castellana.

En cuanto a las fuentes monumentales y restantes grupos escultóricos no figuran en el inventario sus precios de adquisición ni, por supuesto, su valor actual. Las fuentes monumentales que se reseñan como propiedad del Ayuntamiento son las de la Alcachofa, de Apolo, de Cibeles, de la Cruz Verde, Cuatro Estaciones del Prado, de los Delfines, de la Fama, de la Fuentecilla, de Neptuno, de Pontejos, de la Red de San Luis, de Villanueva y de la Sardana. Como la más antigua figura la de los Delfines, realizada en 1772 en piedra de Colmenar por el arquitecto Ventura Rodríguez.

Los obeliscos son dos: el del parque de la Arganzuela, erigido en 1833, de 29 pies de altura, y el del Dos de Mayo, erigido en 1840, con una altura de 104 pies. El puente de Segovia y el de Toledo, el primero erigido en 1582 y el segundo en 1720, son los dos que figuran como puentes históricos, proyectados, respectivamente, por Juan de Herrera y José de Ribera. Como puertas monumentales se citan la de Alcalá, erigida en 1773, y la de Toledo, construida en 1827, siendo el arquitecto de la primera Sabatini y el de la segunda Antonio Aguado.

CORDOBA Y LA UNESCO

Se han celebrado en Córdoba las reuniones del ICOMOS, organismo dependiente de la Unesco, en torno a la conservación de monumentos. Con ocasión del coloquio cordobés sostenido por autoridades y expertos internacionales sobre la protección de los monumentos pertenecientes a distintas culturas, los miembros de ICOMOS acordaron: Agradecer al Ayuntamiento de Córdoba la iniciativa que la ciudad ha tomado de provocar estas reuniones, por la notable organización de las mismas y por la acogida afectuosa hecha a las personas invitadas, felicitando a la comisión organizadora, así como a la Dirección General de Arquitectura de España por la preparación metódica de los aspectos científicos de la reunión y

particularmente por la preparación de una documentación histórica y gráfica ejemplar, sobre la mezquita-catedral cordobesa.

Tras haber estudiado minuciosamente los problemas de los monumentos insignes que a consecuencia de las vicisitudes históricas pertenecen en su estructura y en su decoración a diversas culturas, los expertos subrayaron el enorme interés que estas obras maestras presentan en el siglo XX para la conciencia humana en razón a su alto valor de testimonio, insistiendo sobre la importancia que reviste su estudio y su interpretación canalizada a partir de todas las fuentes posibles. A la vez se ha estimado necesario usar de una escrupulosa protección y exhaustivos estudios con ocasión de las intervenciones que puedan exigir su conservación, su restauración y su revalorización, así como del respeto más absoluto para todos los valores culturales que tales monumentos expresan.

Al mismo tiempo se acordó declarar que estas obras maestras necesitan una atención excepcional en razón de su insuperable calidad artística, debida a la utilización de medios extraordinarios y a una serie de aportaciones que son la expresión genuina de civilizaciones sucesivas. Esta pluralidad cultural constituye su originalidad y la misma viene a ser como un símbolo de superación de los conflictos y rivalidades del pasado. Estas mismas observaciones valen para los conjuntos urbanos y los edificios más modestos, donde se observa la misma convergencia de diversas culturas.

Gracias a un admirable logro formal que hace de ella una obra maestra universalmente admirada, la mezquita-catedral de Córdoba, en la que se contiene de forma excepcional la expresión del encuentro y su superposición de la cristiandad y del Islam, responde tan perfectamente a las características del monumento perteneciente a distintas culturas, que la misma debe ser considerada como uno de los ejemplos internacionales más significativos y como parte integrante del patrimonio cultural de la Humanidad. Su más escrupuloso estudio, su buena conservación, su revalorización cobran, pues, una importancia a escala universal.

Los expertos felicitan al Ayuntamiento de Córdoba y al Cabildo catedralicio por los esfuerzos que vienen desarrollando con el fin de asegurar el destino ejemplar de ese monumento incomparable.

Los expertos reunidos en Córdoba con ocasión del coloquio sobre la conservación de los monumentos pertenecientes a diferentes culturas, recomiendan al Comité Ejecutivo de ICOMOS, cuando sea consultado en relación con el reconocimiento de la mezquita-catedral de Córdoba como monumento universal, de acuerdo con la Convención sobre la protección de monumentos, conjuntos y sitios de

valor universal, de noviembre de 1972, elevada a través del Gobierno español, contestar afirmativamente a esta petición.

NUEVOS MUSEOS ESPAÑOLES

■ En el Palacio Nacional de Montjuich, en Barcelona, han sido inauguradas las nuevas instalaciones pictóricas de las colecciones murales románicas más importantes del mundo. A la vez, la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento barcelonés ha estudiado la inversión de cincuenta millones de pesetas para la

damente las obras de arte, piezas arqueológicas y cuantos objetos sirvan para poner de relieve la importancia de aquella zona pirenaica y mediterránea. El nuevo museo gerundense constará de las secciones de arqueología, bellas artes y costumbres populares, aunque se ha previsto la posibilidad de que sean creadas nuevas secciones. El actual Museo de Gerona tuvo su origen en el Museo de Antigüedades, formado por colecciones de objetos diversos recogidos por la Comisión Provincial de Monumentos desde 1947.

■ Entre los asuntos tratados en una de las reuniones del Patronato del



gran obra que en materia de museos se propone realizar el municipio en el antiguo monasterio de Pedralbes, en donde, en terrenos contiguos al monasterio gótico de Santa María, fundado por la Reina Elisenda de Montcada, se levantará un conjunto de edificios de nueva planta para albergar la totalidad del Museo de Arte de Cataluña, hasta ahora situado en el Palacio Nacional de Montjuich, que de este modo quedará libre para poder cumplir su destino propio como lugar de congresos y acontecimientos de igual rango.

■ El Ministerio de Educación y Ciencia ha dispuesto la creación de un museo en la ciudad de Gerona destinado a conservar y exhibir adecua-

Museo de Santa Cruz de Toledo, bajo la presidencia del director general de Bellas Artes, se hizo referencia a la necesidad de que una ciudad monumental como la capital toledana debía contar con un museo monográfico dedicado a la ciudad que fuese fiel exponente de sus tradiciones, al recoger testimonios gráficos y documentales, así como obras de arte relacionadas con Toledo. En un principio se podría destinar una sala o dependencia del Museo de Santa Cruz a tal fin, en donde se recopilarían todos estos testimonios y en un futuro próximo exponerlos al público.

■ En Palencia fue inaugurado el Museo Diocesano de Arte, ubicado en la parte baja del palacio episcopal,

constando de cuatro salas y un patio central porticado, aunque ya están en preparación ocho salas más, con lo que se ocupará la parte mayor de dicho palacio. Las cuatro salas inauguradas ofrecen unas ciento cincuenta obras, entre ellas cien tablas flamencas y cincuenta tallas y calvarios en madera de diferentes autores y estilos, desde el siglo XIII, con predominio del estilo románico, gótico y flamenco, así como de la escuela castellana del siglo XV.

Como autores famosos de muchas de estas obras figuran Pedro Berruete, Juan de Flandes, Luis Morales, Juni, Zurbarán, etc. Las salas están decoradas en sus techos con artesanos gótico-mudéjares. El museo posee una pieza valiosísima de la Virgen, del siglo XII, de escuela francesa, policromada y con esmaltes, y una puerta prerrománica del siglo X. Una de las salas, referida al arte moderno, está dedicada al escultor palentino Victorio Macho.

■ En Murcia ha sido inaugurado el Museo de Bellas Artes, instalado en el antiguo barrio de la Trinidad, al que se ha incorporado una nueva planta destinada a los artistas murcianos contemporáneos. El museo data de 1905 y ahora ha sido considerablemente reparado.

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

A todo lo ancho de nuestra geografía —y no sólo en nuestras grandes metrópolis— se viene produciendo en los últimos tiempos un inusitado renacer artístico y un no menos inusitado interés por todas las formas de expresión artística.

Especialmente la pintura y la escultura, formas de expresión artística que tanto vigor han tenido siempre en nuestro país, florecen con nuevas energías. Tan amplia es la muestra de exposiciones que en esta temporada se vienen produciendo, que ya resulta imposible informar de todas ellas en las crónicas de arte. Tendremos que contentarnos con ofrecer sólo una breve selección, aceptando el inevitable riesgo de subjetividad y —si se quiere— arbitrariedad que toda selección lleva consigo:

En la sala Sorolla, de Valencia, se ha clausurado una nueva exposición de la pintora sevillana Carmen Ruiz de la Cuesta, colaborando en ella su hermano Francisco, de la Sociedad Española de Médicos Escritores, con poemas que cantan cada obra pictórica.

Abundan los temas de la Andalucía de los pueblos, sobre todo de Carmona (Sevilla), donde la cal y el sol, junto al sudor y la soledad, son temas centrales de la esperanza del Sur, que nos transmiten estos cuadros y poemas.

La crítica valenciana ha acogido muy favorablemente esta muestra de pintura y poesía sevillanas, iniciada

con éxito en Barcelona y que será presentada en Madrid en la sala Círculo 2.

José Hernández ha vuelto a exponer en las islas Canarias, esta vez en la sala Conca, de Tenerife. El mundo imaginario del surrealismo vuelve a cobrar de las manos de este pintor español nuevas formas, nuevos temas, nuevos horizontes.

La crítica despiadada, cruel, de José Hernández muestra atisbos moralistas, de búsqueda de una salvación quizá aún no imposible.

En Alicante, galería de arte de la Caja de Ahorros Provincial, José Pérez-Gil ha expuesto nuevamente. Su pintura, llena de calidades y de vibrante humanidad, sigue la línea figurativa de las últimas exposiciones del pintor levantino. Pueblos y paisajes de su región levantina, salinas, imágenes populares, son los temas que dan contenido a una obra depurada y llena de notas humanas.

Monleón presentó recientemente una nueva exposición en El Caballo de Troya, de Valladolid. Pintura joven, llena de fuerza imaginativa y de búsquedas de nuevos signos de expre-



sión, de preocupación por la materia, por la técnica, se revuelve en una lucha entre lo figurativo y lo abstracto. Figuración casi exclusivamente antropomórfica, prueba de las preocupaciones humanistas del autor y dedicación al color para buscar gamas preferentemente en la variación de la monocromía.

Cerraremos esta relación con la nueva exposición del madrileño Francisco Barón en la Casa del Siglo XV de Segovia, en donde ya expuso en 1966, después de su periplo americano, y posteriormente en el pasado año. Se trata de una exposición rotativa de

escultura, que ya pudimos visitar en la galería Bayo Guillama, de Madrid. Barón tiene ya obras suyas en varios museos de arte moderno de nuestro país, así como en «Drummer boy», Museum of American History, Brewster, Mass (Estados Unidos).

EL JUGUETE EN EL ARTE POPULAR

Se celebra en Madrid una interesante exposición internacional dedicada al juguete en el arte popular. Presentadas por el Patronato Belarte de la Fundación General Mediterránea, se presentan las colecciones amorosamente reunidas por nuestro colaborador en estas páginas, Juan Ramírez de Lucas. La exposición tiene su sede en el Parque de Atracciones de Madrid, y puede visitarse hasta el próximo 28 de octubre.

El propio Ramírez de Lucas presenta así sus colecciones:

«La más deslumbrante fantasía está en estos juguetes. Cualquier visitante de esta exposición internacional puede comprobarlo, y muchos quedarán sorprendidos al observar cómo muy remotos países coinciden en idénticas soluciones para un mismo juguete.



Parece que un peligro grave se cierne sobre estos juguetes de arte popular: su desaparición, ante la imposible competencia con la fabricación mecanizada y plastificada de la juguetería corriente. En realidad, no tiene ni que producirse esta competencia, pues se trata de dos facetas muy distintas del juguete: uno, el que se hace masivamente y sin apenas intervención de la mano; otro, el juguete de arte popular, aquél más tosco, más primitivo, limitado en su producción, pero en el que es decisiva la huella de la mano que lo realiza con mimo.

Por todo esto, estimamos que darlo a conocer, reunirlo en colecciones, exposiciones y museos, estudiarlo, valorarlo en todos sus aspectos, es contribuir a que tanto los juguetes como todo el arte popular no desaparezcan y sean estimados como merecen. Y que la excesiva mecanización de la vida tenga, aún, estos deliciosos remansos donde apaciguarse».

«LIBRO DE HORAS» DE ISABEL LA CATOLICA Y «LIBRO DE LA MONTERIA» DEL REY DE CASTILLA ALFONSO XI

EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL, MADRID.

El Patrimonio Nacional inició —hace pocos años, y con estos dos títulos— una loable labor de difusión y divulgación de los más notables ejemplares albergados en las bibliotecas del palacio de El Escorial.

Características comunes son su agradable formato, las excelentes reproducciones de las más importantes miniaturas y el llevar, ambos, un estudio preliminar de Matilde López Serrano.

El Libro de Horas está mejor ilustrado, tanto en cantidad como en calidad. Sabido es que su verdadero y primer título es el de Libro de Horas con las armas de Aragón y Enríquez, por haber sido doña Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II de Aragón y madre de don Fernando el Católico, su primera poseedora. Después lo heredaron la Reina Isabel y su hija doña Juana. La autora del estudio explica cómo, en el siglo XV, alcanzaron especial perfección los Libros de Horas, así denominados porque reunían en su texto "una colección de oraciones, derivadas del breviario, el calendario, la Vida y Pasión de Jesús, el Oficio de la Virgen, los Salmos de David o Salterio, los Salmos Penitenciales y el Oficio de difuntos y, como en una especie de apéndice, el Santoral muy restringido".

Francia, Italia y Flandes pronto destacaron por el miniado de estos libros. Ocho hermosos ejemplares, del siglo XV, se conservan en la biblioteca del Palacio Real de Madrid, destacando el que ahora comentamos y que fue obra de Guillermo Vrelant, Wrelant o Weyland, nacido en Utrecht y muerto en Brujas hacia 1481. Códice en 4.º, de 365 hojas de vitela, con 3.487 miniaturas. Fue reencuadernado en zapa marrón-verdosa, sobre la que se pusieron las piezas esmaltadas, obra del siglo XVII, en tiempos de Alfonso XII, pues su esposa, doña Mercedes de Orleans, gustaba mucho de tenerlo sobre su reclinatorio en la basílica de Atocha. En 1950 se realizó nueva sustitución de las tapas, obra de César Paumard, quien lo hizo con cuero de levante color verde laurel. Como anécdota, diremos que, desde su primera encuadernación, se desordenó la foliación, detalle que no se ha podido corregir para no alterar los dibujos mudéjares cincelados en las tres cortes del libro.

El libro de la Montería fue erróneamente atribuido —durante algún tiempo— a

Alfonso el Sabio, y es igualmente obra maestra en otro tema, el venatorio, al que tan aficionados fueron los reyes. Se conservan varias copias de la época (siglo XIV) y tiempos posteriores, siendo las más ricas propiedades del Patrimonio Nacional. La reproducida, y la más destacada, se conserva en la antigua Biblioteca Real Particular, hoy de palacio. Formato folio, con 187 hojas de fina vitela, 17 orlas y seis láminas, con estilo muy característico de la escuela castellana.

Conocido como Códice de la Cartuja de Sevilla, pues tal fue su procedencia, era propiedad del primer marqués de Tarifa, don Perafán de Rivera, y fue trasladado a Madrid por el conde de Floridablanca y para su estudio.

Sustituída su encuadernación en varias ocasiones, como es usual en estos códices, la que ahora tiene fue realizada en tiempos de Fernando VII por su encuadernador de cámara, Pastor, con bronces del inglés Brook, y en tafilete rojo con decoración en oro.

No ha pretendido la editorial hacer ediciones facsímiles, cuyo coste hubiera sido excesivo y su divulgación muy reducida. Es ésta una tarea que, en su momento, suponemos, acometerá. Ahora se trata de poner al alcance de todos un cuidado estudio sobre estos libros fundamentales, cada uno en su tema, en la bibliografía y en la bibliofilia hispanas.

L. S.

ALVAR AALTO. «1963-1970»

ED. GUSTAVO GILI, S. A., BARCELONA.

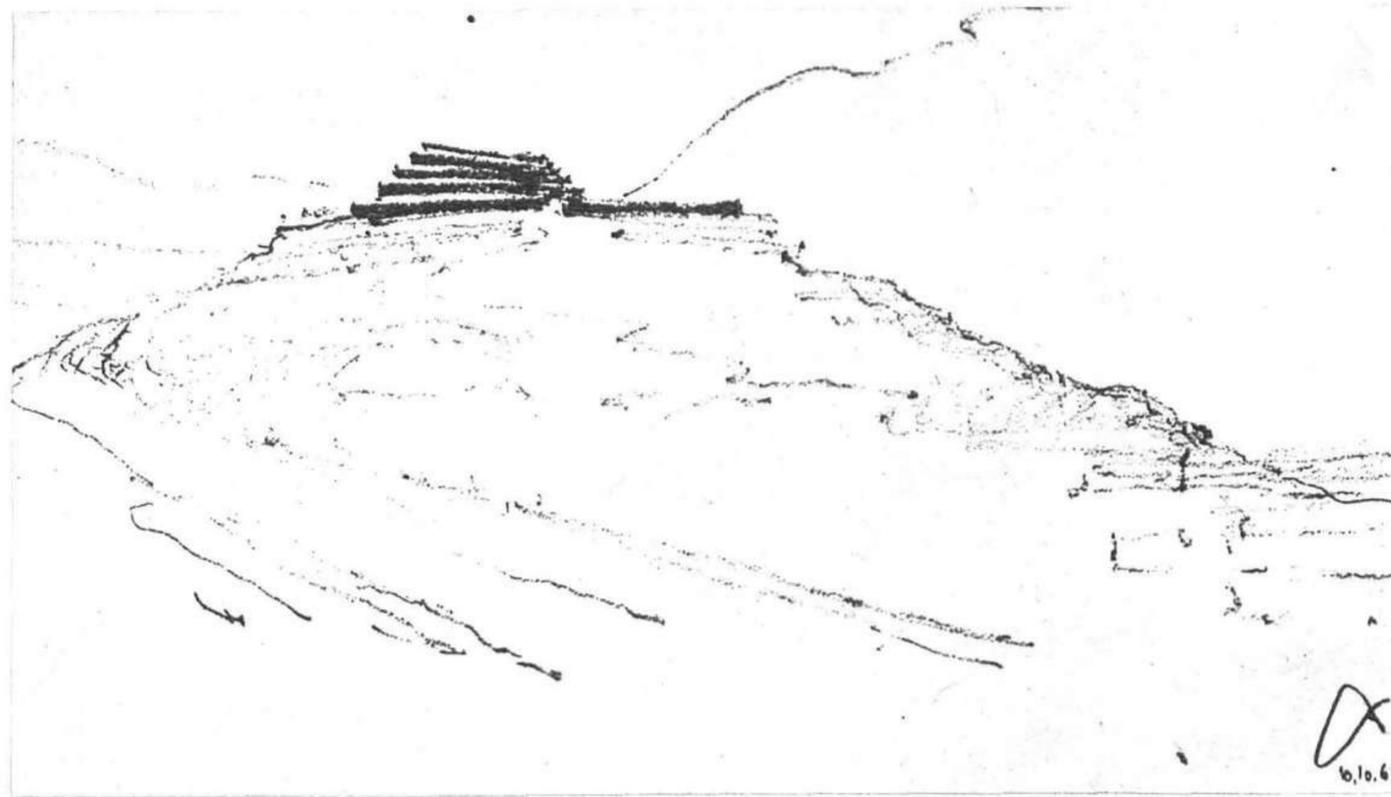
Este libro es, realmente, la continuación del publicado en 1963 por Ginsberger, de Zurich, y abarca las obras del maestro finés desde 1963 a 1970.

Se echa en falta un complemento teórico que equilibre el peso de los proyectos, aunque es bien conocida la falta de afición que Aalto tiene por la teoría.

El libro contiene dos artículos de Aalto: "La responsabilidad del arquitecto" (1957) y "Las bellas artes" (sin fecha), así como el escrito "El trabajo en el taller de A. Aalto" (1908), por Karl Feig (antiguo discípulo del maestro) y un diálogo Aalto-Feig que lleva por título: "El estanque domina la ciudad" (1969).

La coherencia del arquitecto consigo mismo y su concepción cultural se manifiesta comparando sus obras y sus escasos textos. La sencillez, la inmediatez de comunicación, la naturalidad: "Dije hace poco que las formas eran la expresión de los valores morales, aunque me sea imposible definir lo que debe hacerse o no hacerse, preferir esto, evitar aquello. Pienso que la vida grata en un interior es una necesidad fundamental basada en la ética más que en la estética".

Aalto, que participó activamente en el movimiento moderno, en los Ciam, en la Carta de Atenas, tiene una visión del



urbanismo muy lejano a determinados esquemas, siempre ajeno al artificio. Suyo es este párrafo del libro: "Cuando se construye una ciudad es imposible luego modificarla esencialmente. Hablo aquí (en Munich), en una región de Europa donde antaño acamparon las legiones romanas, y no nos damos cuenta de que la implantación de ciertas ciudades se remonta a esos tiempos, y que sus contornos, a pesar de sus destrucciones, siguen aún los antiguos trazados. Esto demuestra la perennidad de la fisonomía urbana y la continuidad de los establecimientos. Podría, pues, esperarse que el público se interesase por estas cuestiones, y que las mejores fuerzas se emplean en crear las bases para que las viviendas se integren armoniosamente en el marco urbano".

También se corresponde su arquitectura con la visión poética del futuro que tiene Aalto, como pone de manifiesto el siguiente texto: "La industria, con sus productos razonados y útiles, acude en ayuda del hombre cuando éste se quiere instalar convenientemente. Apoyándose en las reglas de la dignidad y del arte, las gentes podrán beneficiarse del bienestar que en nuestros días les ofrece el urbanismo, la arquitectura, el equipamiento interior y todas las adquisiciones de nuestro tiempo. El alma del hombre sólo aspira a un poco más de luz".

Tradicción, sinceridad y bienestar pueden ser alguno de los parámetros con los que puede medirse y compararse la obra de este arquitecto, historia viva de la cultura plástica del siglo.

Lo acertado de encargar al mismo arquitecto los edificios que componen los conjuntos urbanos mencionados queda patente por las imágenes del texto. Con la constante de la agrupación en torno a unos espacios comunes, provocando con naturalidad la interrelación interior de los edificios y logrando una adecuada integración del conjunto en las ciudades existentes. La composición, tan cuidada como siempre, con frecuencia debida a trabajo de concurso, muy ligada a la realización directa de Aalto y Elissa, su esposa, evidencia esa seguridad y sentido de la proporción que caracteriza a la maestría. El paso de la maqueta al edificio realizado soporta con frecuencia la crítica. Favorece mucho al resultado del conjunto la duración del encargo que se desarrolla a lo largo de fases que abarcan, quizá, una década, asegurándose un cuidado prolongado de la obra y unos acabados y correcciones que se derivan de una acción cultamente llevada, casi siempre, a feliz término. Seinäjoki, Otaniemi, Jyväskylä, Rovaniemi son nombres habituales en su producción. Helsinki y su nuevo centro urbano han acaparado largo tiempo la atención del arquitecto que está logrando una de sus mejores obras (1959-1964); la complejidad de la composición en un terreno de parque y de terminal de comunicaciones, unión de barrios distantes, dará a la capital de Finlandia un "borde" arquitectónico definitivo. (En la misma zona se halla el famoso parlamento de J. S. Siren).

La "línea Aalto" supera los encasillamientos para constituir por sí misma un estilo definido, del que nos muestra este libro algún ejemplo clásico; tal es el caso

de la Opera de Essen (1961), las bibliotecas de Seinäjoki (1963) y de Rovaniemi (1963), la biblioteca de Otaniemi (1964) o la del colegio benedictino de Mount Angel, en Oregon, USA (1965). Decadentes, dentro de la tendencia, parecen el Museo de Chiraz, en el Irán (1970), el centro religioso de Riola (1966), o el de Lahti (1970).

Capítulo aparte merecen los edificios para la Escuela Politécnica, de Otaniemi, entre los que el principal (1955) destaca con fuerza de la obra maestra. La calidad de la central térmica (1962) y la de la citada biblioteca (1964) están, quizá, por encima de la lograda en los dormitorios de los estudiantes, en los que persigue la misma concepción que los ya clásicos de USA. Esta idea se refleja con posterioridad en las dos torres de apartamentos que ha construido en Bremen y Lucerna, o en la propuesta de Pavía.

Otra cita merecen sus discretos edificios de oficinas en el centro clásico de Helsinki, ejemplo de ponderación, pero en contra de la habitual manera de hacer de su autor, compuestos por la adición, no por el crecimiento y desarrollo. La acumulación de módulos da, sin embargo, los buenos ejemplos de las oficinas Enzo-Gutzeit (1959), la Banca Nórdica (1962), la Biblioteca Universitaria (1962), todas en Helsinki, gracias a la, nunca bastante repetida, calidad específicamente arquitectónica de Aalto, que le erigen en maestro vivo indiscutible del viejo continente.

Las viviendas de Neue Vahr y Schönbuhl, de 1958 y 1965, en Bremen y Lucerna, respectivamente, aunque son formalmente de atractivo indudable, parecen poco significativas en su labor conjunta, consagrada fundamentalmente al centro cívico.

M. A. BALDELLOU

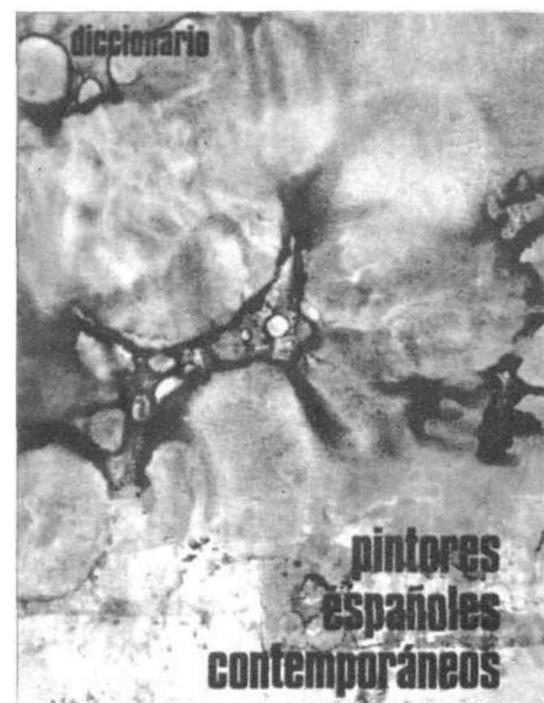
«PINTORES ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS». DICCIONARIO. DESDE 1881, NACIMIENTO DE PICASSO.

DIRECCION: J. T. DE BLAS ESTIARTE, EDICIONES MADRID, 1972.

Existe —pues todos los que nos movemos en el mundo de las artes lo sentimos— una gran necesidad de documentación, de ordenación de los variados datos que se dan en la obra artística, empezando por los autores, siguiendo por las obras, las galerías y los coleccionistas, terminando —tal vez— con la bibliografía, verdaderamente abundante en estos años últimos.

Con tal intención está hecho el diccionario que comentamos: poner orden es su único y simple propósito, aunque sólo sea orden alfabético, nómina casi completa de pintores. Y ya es bastante, por tratarse de una de las primeras aproximaciones al tema. Los autores confiesan, con toda sinceridad, que han salido de su empeño "como hemos podido, pues aunque nos habíamos marcado algunas directrices, la única que hemos conseguido plenamente es la del orden alfabético".

Erratas hay en la "Bibliografía sumaria". Chocante es que de Picasso no se diga nada: simplemente aparece su nombre y la reproducción de uno de sus cuadros, extrañeza justificada por ser Picasso



punto de partida para la elaboración de este diccionario.

Aunque las "fichas" de cada pintor sean, muchas veces, excesivamente sumarias, las reproducciones con que se ilustran son bastante buenas.

Deseamos, con los autores, que este diccionario "sirva de avanzadilla y que con la ayuda de los lectores, pintores, críticos y marchantes podamos editar una segunda edición, nunca mejor dicho corregida y aumentada, que cumpla todos los logros que no pudimos conseguir en ésta".

S. M.

ARNOLD HAUSER. «INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL ARTE».

MADRID, 1973. 538 PAGINAS.

Autor y libro son bien conocidos del lector español. Hauser es húngaro de nacimiento (1892). Estudió en Budapest, París, Roma, Berlín y Viena. Profesor en la Escuela de Bellas Artes en Londres desde 1938, en la capital inglesa ha escrito sus obras, de las que se han vendido —según nota editorial— más de dos millones y medio de ejemplares. Su Historia Social de la Literatura y el Arte ha sido editada en diecisiete países. Suerte parecida ha corrido El Manierismo.

Merece la pena volver a su Introducción a la Historia del Arte, de la que nos ocupamos, con motivo de su primera edición española, en otras páginas. Ahora ha visto la luz la segunda edición en bolsillo. La Introducción es auténtica puerta para sus otros dos libros ya mencionados.

De tres maneras, considera Hauser, la obra de arte está condicionada: desde el punto de vista de sociología, de la psicología y de la historia de los estilos. Su esfuerzo se centra en el desentrañamiento de estas tres condicionales.

Es evidente que en el fondo de todo está Freud, un tanto lejano y un mucho superado. No obstante, sus teorías siguen siendo fascinantes, por lo que tienen de atrevidas, ingeniosas y, hasta cierto punto, bien fundadas.

Hauser valora el psicoanálisis como método para la indagación de las fuentes psicológicas del simbolismo artístico, pues no sólo pone al descubierto sus orígenes emocionales, sino también los motivos de confusión del espectador ante su estructura específica. Lo malo está en que el psicoanálisis desemboca en la identificación del arte con el símbolo, y dando al símbolo un único valor sexual.

El autor supera las teorías freudianas, las estudia, por supuesto, y va más allá. La obra de arte no puede perder su carga espiritual ni su carácter individual.

Interesantes y originales son las ideas de Hauser sobre el estilo, "la unidad ideal de una totalidad compuesta de toda una serie de elementos concretos y dispares". Y el estilo, bien sabido es que está determinado por la clase social, por la sociedad dominante a la que pertenece el artista. La prueba está en que todo cambio de estilo es consecuencia de un cambio social, de la aparición de un nuevo estrato social con intereses artísticos.

Hauser añade, al núcleo fundamental del libro, una serie de reflexiones sobre el arte del pueblo y el arte popular, la dialéctica de la Historia del Arte, la constitución y el cambio de las convenciones.

La originalidad del punto de vista, la profundidad, están presentes en cada palabra, en cada idea.

Merecen destacarse los capítulos dedicados al cine, al lenguaje cinematográfico y las convenciones del teatro.

L. E.

HEYDENREICH. ECLOSION DEL RENACIMIENTO».

PRIMERA EDICION. 496 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO Y COLOR, CROQUIS, MAPAS, CRONOLOGIA, DOCUMENTACION ICONOGRAFICA. COLECCION EL UNIVERSO DE LAS FORMAS. 440 PAGINAS. AGUILAR, S. A. DE EDICIONES. MADRID, 1973.

Leon Battista Alberti se lamentaba a Filippo Brunelleschi, en 1436, de que aquellas ciencias maravillosas y divinas, cuyas obras e historia han hecho resaltar tanto un pasado fabuloso, estuviesen hoy ausentes y casi enteramente perdidas: pintores, escultores, arquitectos, músicos, geómetras, retóricos, augures y otros espíritus admirables y nobles, son ahora muy escasos y muy pocos dignos de alabanza...

Pero al mismo tiempo que expresó esta queja, humanistas y artistas habían comenzado a coleccionar obras de arte antiguas. La rinascita estaba en marcha, y con ella el redescubrimiento de la romanidad. Desde principio del siglo XV fueron configurándose los caracteres de una nueva era; es decir, la aproximación entre las artes y las letras estimulada por la ciencia experimental; el análisis crítico de la imagen tradicionalista del mundo, el sentido de lo natural y lo real, el antropocentrismo, etcétera.

Un hallazgo decisivo sería el de la perspectiva central, a cargo de Brunelleschi, al permitir que una escena se representase de forma geoméricamente exacta, y todo ello produciría el gozo de crear, la pasión de la gloria, la certidumbre de que huma-

nismo y cristianismo no estaban enfrentados.

Heydenreich se propone recorrer los primeros sesenta años de ese siglo XV tan inaugurador. Para ello divide su estudio en varias zonas: Arquitectura, Escultura, Orfebrería y Pintura, bloques de las aportaciones que conjuntaron ese primer y decisivo tramo de la eclosión renacentista.

La novedad arquitectónica muestra sus primeras señales en la catedral y en el hospital de los Inocentes, de Florencia. La cúpula, impuesta por Brunelleschi, es una de las bases estructurales, como la pechina, y, en general, la disposición clara y armoniosa de los edificios. Michelozzo, el arquitecto favorito de los Médicis, aporta, puede decirse, el modelo del palacio renacentista de estilo toscano; Alberti se muestra un formidable teórico, que quiere ser útil a todos los ciudadanos y propugna lo monumental (así la iglesia de San Sebastiano de Mantua).

En Roma, un grupo de humanistas se reúne en torno a Eugenio IV para aconsejar las restauraciones. Cunde la bóveda y el trazado en insula (palacio del cardenal Pietro Barbo, en Venecia), la armonía y la variedad se imponen, la capilla funeraria toma importancia; Matteo Nuti construye la primera biblioteca independiente de los tiempos modernos, mientras Milán mantiene la tradición gótica y Venecia implanta el edificio de cúpula central y la fachada semejante a un cuadro.

La norma del Renacimiento —inspirarse en los modelos antiguos— se refleja naturalmente en el desarrollo de la escultura, que se ofrece monumental (Nicola Pisano). En Ghiberti, partiendo del mundo gótico, tuvo su arranque una nueva época, que tendría su hora máxima en Donatello, el más grande escultor del siglo, con

dominio de todos los medios, imaginación creadora y profundidad psicológica (Tribuna de los Cantores, del Duomo de Florencia, el David, la estatua ecuestre de Gattamelata). Predominan el monumento funerario y el retrato, este último uno de los más exquisitos hallazgos —dice Heydenreich— del arte humanista.

Sin duda, es en la pintura donde el elemento específicamente italiano, la fantasía para la verdad de lo real, toma forma y sentido, a partir de los frescos del castillo de Trento. Un nuevo realismo surge en Piamonte, y con él la italianità; a ella da su toque Pisanello, la transforma Masaccio, imprimiéndole perspectiva y mundo trascendente Fra Angélico. Paolo Ucello acredita imaginación narrativa y poder de evocación. Filippo Lippi mezcla realidades e irrealidades, en tanto que los pintores sieneses refinan lo heredado. A Piero della Francesca le llama Luca Pacioli monarca de la pintura de nuestra época. Uno de sus hallazgos fue englobar el color y la luz en su pintura, siendo claro antecedente de Leonardo da Vinci. Por último, Mantegna impulsa un renacimiento de lo antiguo, y se inspira en Donatello para lograr el patetismo.

Los sesenta primeros años del siglo XV pasan por este libro minucioso, que prueba nuevamente cómo el Renacimiento fue una formidable agrupación de objetivos y flechas humanas, una serie de sucesivos hallazgos, que, en principio, sólo pretendieron desenterrar lo antiguo. El Renacimiento, en su etapa fundamental, expuesta aquí de forma admirable, fue creando acordes relaciones entre las artes, la ciencia y la filosofía, con el destino del hombre muy a la vista.

LUIS JIMENEZ MARTOS



DISCOGRAFIA

OBRAS COMPLETAS PARA VIOLIN Y ORQUESTA, DE MOZART.

DAVID OISTRAKH, VIOLIN, VIOLA Y DIRECTOR. IGOR OISTRAKH, VIOLIN. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. ALBUM DE CUATRO DISCOS CON FOLLETO EN TRES IDIOMAS. LA VOZ DE SU AMO, SERIE ANGEL - J. 165-02. 323/26. ESTEREO.

Ante la riqueza y el poder creativo del mundo mozartiano, vienen a la memoria inevitablemente las palabras de Goethe: «Un fenómeno como Mozart queda para siempre como un milagro que no se puede explicar». Desde su niñez, dominó Mozart el violín, el clavicordio, el clavicémbalo y el pianoforte. Este último instrumento, entonces nuevo, no se le resistió. Sin embargo, el músico no podría extraer de él toda su expresión, ya que estaba hecho a la técnica clavicembalística. En cuanto al contenido musical, sus sonatas y sus conciertos están en la base de la historia del piano, y algunas de estas obras son directas precursoras, no sólo de Beethoven, sino de todo el movimiento romántico. Aunque el mismo Mozart no pudiera sacar todos los recursos del piano, compuso una música sobre la que otros sí los sacaron. Beethoven, que fue uno de los primeros «verdaderos» grandes pianistas, tenía en su repertorio muchas páginas mozartianas.

Puede parecer extraño que la obra para violín y orquesta de Mozart sea menos importante, en cantidad y en profundidad, que la de piano. Posiblemente, el compositor encontraba en el teclado un mejor cauce para su poderosa inspiración. Sus obras para violín con grupo sinfónico están bien señaladas en el tiempo, pertenecen todas a la época de Salzburgo. Allí el músico tocaba personalmente el violín —sabemos por él mismo hasta qué punto podía considerarse un magnífico violinista o bien colaboraba con Antonio Brunetti, excelente virtuoso y sucesor suyo como «Konzertmeister» en la corte del príncipe-arzobispo.

En esta monumental edición fonográfica se han suprimido dos de los conciertos, que no han llegado hasta nosotros en su forma original y a los que se considera como perjudicados por arreglos posteriores. Se incluyen los cinco conciertos indudables —cinco hermosas obras— más un «Rondó en Do mayor», un «Adagio en Mi mayor», y un «Rondó concertante en Si bemol mayor». Estas páginas no son en su origen obras independientes, sino tiempos de concierto que luego fueron sustituidos. Se añaden el «Concertone en Do mayor», en el que es importante el papel de dos violines solistas, pero también el de un oboe y un violoncello. Es música compuesta a los diecisiete años, que no tiene sólo valor documental, sino auténtico valor musical. No obstante, se encuentra a gran diferencia de nivel con la extraordinaria «Sinfonía concertante en Mi bemol mayor», para violín y viola, que también figura en el álbum. La «Sinfonía concertante» es una soberbia composición, no inferior a ninguna otra dentro del catálogo de Mozart.

Es curiosa la variedad de cadencias. Mozart, intérprete de sus propios conciertos, no las escribía normalmente; las improvisaba o las confiaba al virtuosismo de otros violinistas. Por eso las únicas cadencias originales de Mozart son las del «Concertone» y la «Sinfonía concertante». En las obras restantes encontramos los nombres gloriosos de Ferdinand David y Joseph Joachim, más el de Mostras y el del propio David Oistrakh, que ha realizado las de los «Conciertos números 2 y 3» y las de las obras sueltas.

No podía encontrarse mejor intérprete para esta música que el virtuoso soviético David Oistrakh, que representa ya uno de los grandes «mitos» vivientes de la interpretación en el siglo XX. David Oistrakh no es solamente un violinista extraordinario, es un músico completo, que se reveló como gran director —el sueño de toda su vida— en la avanzada madurez de sus cincuenta y cuatro años.

Oistrakh nos maravilla con la pureza de su línea violinística, dirige la música de Mozart en un ambiente de claridad y equilibrio, interpreta la parte de viola en la «Sinfonía» y actúa junto con su hijo Igor en ésta y el «Concertone». Si a esto se añade la calidad indiscutible de la Filarmónica de Berlín, una irreprochable toma de sonido y un buen prensado, está claro que el resultado no merece más que aplausos entusiastas.

ROMANZAS SIN PALABRAS, DE MENDELSSOHN.

VERSION INTEGRAL. ANNIE D'ARCO, PIANO. ALBUM DE DOS DISCOS. ERATO HES 60-136/37. ESTEREO.

Son muy curiosos los movimientos que, a través de los años, se efectúan, en el gusto de los críticos y del público, sobre la obra de un compositor determinado. Sin citar otros ejemplos de músicos que han estado o no «de moda», Félix Mendelssohn-Bartholdy sirve muy bien para comprobar estos flujos y reflujos. El primer contacto del público madrileño con Mendelssohn, en tiempos de la vieja Sociedad de Conciertos, fue deslumbrador. Los oyentes quedaban cautivados por aquella música clara, con la luz del clasicismo y una contenida pasión romántica. Los críticos de la época, como Peña y Goñi, Esperanza y Sola, se maravillaban también. Luego, durante cuarenta o cincuenta años, Mendelssohn siguió siendo un ídolo de los asistentes a los conciertos, mientras bajaba su cotización en una buena parte de la crítica. Los aficionados más «refinados» empezaron a considerarle «demasiado fácil», demasiado apegado a las formas, e hizo fortuna la desafortunada frase de Debussy, según la cual Mendelssohn era «un perfecto notario». Entre nosotros, la situación se refleja en el conocido ensayo «Musicalía», de Ortega y Gasset, donde el pensador, que confesaba no entender nada de música, pero que quería estar en todo «a la última», realizaba sus inoportunas comparaciones entre Mendelssohn y Debussy o Stravinsky, considerando al primero bueno para gentes retrógradas y sin inquietudes.

Ya nadie que posea el suficiente sentido de la historia musical puede decir esto. Y, sin embargo, es ahora el público el que no siente hacia Mendelssohn el antiguo entusiasmo. Es posible que esta sea la situación justa: Mendelssohn en su sitio, no como el primero, sino uno entre los más grandes. Alma de la resurrección de Bach, riguroso y cuidadoso en su trabajo —dejemos de una vez a un lado la machacadísima frase «Felix nomen et omen» que nada serio significa—, Mendelssohn tuvo la aparente facilidad de nuestro Lope de Vega, que, según sabemos por él mismo, tachaba y corregía continuamente. A la preciosa colección de 48 «Lieder ohne worte» les ha perjudicado la traducción de la palabra «lied» al francés «romance» y de éste al español «romanza», que parece llevar encerrado cierto espíritu de cursilería. Lo señala acertadamente André Gauthier en su comentario, así como la maldita influencia de los pianistas principiantes, y hasta algunos títulos, que no son del autor. Pero estas pequeñas obras, tan relacionadas con el verdadero «lied» como con las páginas breves para piano de Beethoven o de Schubert, encierran un tesoro de íntimas maravillas. Es música en el sentido más puro de la palabra. Hay que recordar que, cuando cierta redicha señora le preguntó al músico qué pensaba al escribir una de ellas, esperando una respuesta llena de pajaritos, amores felices o tranquilos lagos, éste respondió: «Pensaba la melodía tal como usted la ha escuchado».

La versión de Annie d'Arco está lejos de toda exageración sentimental, es expresiva y limpia. Esta integral de las «Romanzas sin palabras» —yo preferiría llamarlas «canciones»—, viene a llenar, con su perfección técnica, un hueco en nuestro panorama discográfico.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

MIERES BUSTILLO, Alejandro (pintor).

Nace el 19 de agosto de 1927 en Astudillo, provincia de Palencia. Realiza su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde obtiene el título de profesor de Dibujo. Después viajó por Francia e Italia para ampliar sus conocimientos. En la actualidad es Catedrático de Dibujo de Enseñanza Media.

Premios conseguidos: Premios de Pintura Carmen del Río de la Real Academia de San Fernando, 1949 y 1950; Primer Premio de Pintura y Primer Premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —fase final— de Bilbao, 1970; Segundo Premio (de la Caja de Ahorros), en la I Bienal Nacional Provincia de León, 1971.

Exposiciones individuales: 1952, Madrid (sala Macarrón); 1962, Gijón (Ateneo Jovellanos); 1964, Gijón (galería Altamira); 1966, Madrid (galería Círculo 2); 1967, Zaragoza (Diputación Provincial), Zaragoza (galería Kalos), Oviedo (galería Benedet); 1968, Gijón (galería Altamira), Palma de Mallorca (El Rincón del Artista), Madrid (galería Neblí); 1969, Madrid (galería Seiquer), Gijón (galería Altamira); 1970, Oviedo (galería Tassili); 1971, Madrid (galería Ramón Durán), Bilbao (galería Decar).

Exposiciones colectivas: II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana, 1954; en San Sebastián, 1963; II Certamen Nacional de Bellas Artes, 1965; grupo El Sotanín en Gijón, 1965; en la galería Kreisler de Madrid, 1966; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; I Salón del Toro de Soria, 1966; VIII Salón de Marzo de Arte Actual en Valencia, 1967; XI Salón de Mayo de Barcelona, 1967; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1967; VI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1967; IV Bienal Nacional de Pintura de Zaragoza, 1967; XII Salón de Mayo de Barcelona, 1968; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; XXIII Salón des Realites Nouvelles de París, 1968; Gráfica Española en Milán, Roma y Nápoles, 1968; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1969; XI Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot

PABLO PEREZ, Julio de (pintor).

Nace el 26 de julio de 1917 en Revilla de Camargo, provincia de Santander. Asiste a las clases de pintura y dibujo de la Escuela de Artes Y Oficios de Santander, y estudia a fondo el arte de Agustín Riancho, del que se considera en sus primeros años discípulo. En 1956 le concede la sala Delta de Santander una bolsa de viaje a París, y al año siguiente otra igual de la Diputación Provincial de Santander.

Exposiciones individuales: 1947, Santander (salas del Ateneo); 1951, Santander (Real Club de Regatas); 1952, Santander (galería Sur); 1954, Santander (galería Sur); 1957, Barcelona (sala Vayreda); 1958, Santander (galería Sur), Reinosa (casa de la Cultura Sánchez-Díaz); 1961, Bilbao (galería Illescas); 1962, Salamanca (Escuela de San Eloy), Valladolid (Caja de Ahorros); 1963, Madrid (galería Prisma); 1964, Salamanca (Escuela de San Eloy); 1966, Santander (galería Sur); 1967, Londres (St. Jame's Gardens gallery); 1969, Santander (galería Sur), Madrid (galería Edaf); 1971, Santander (galería Sur); 1973, Madrid (galería Edaf).

Exposiciones colectivas: en el Ateneo de Santander, 1947; Artistas Montañeses en Torrelavega, 1949; I Exposición de la Joven Pintura Montañesa en la galería Sur de Santander, 1953; en la sala Delta de Santander, 1953; II Exposición de la Joven Pintura Montañesa en la galería Sur de Santander, 1954; Pintores de Santander en la sala Dintel de Santander, 1955; Paisajes en la sala Dintel de Santander, 1957; Premio Biosca de la galería Biosca de Madrid, 1960; en el Ateneo de Zaragoza, 1967; Dibujos de Pintores Montañeses Actuales en la Cámara de Comercio de Santander, 1971; Obras Recientes de Pintores Montañeses en el Estudio Besaya de Santander, 1972; II salón de Primavera de Murcia, 1972; Pequeño y Mediano Formato en la galería Arteta de Bilbao, 1972; Arte Actual en la Torre del Merino de Santillana del Mar, 1972.

Se encuentra representado en: Santander, Museo Municipal de Bellas Artes y en numerosas colecciones particulares españolas y norteamericanas.

MONTAÑA GARCIA, César (escultor).

Nace en Vegadeo, provincia de Asturias, el 3 de octubre de 1928. En 1948 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la que obtiene el título de profesor de Dibujo el año 1953. Dos años más tarde consigue el Gran Premio de Roma que le permite residir en Italia hasta 1960 y asistir a la Academia Española de Bellas Artes de Roma. En 1963 se le concede la beca de la Fundación Juan March de Madrid. Actualmente es profesor de Modelado en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid.

Premios conseguidos: Premio Nacional de Escultura en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1962; Primer Premio de Escultura al Aire Libre en la Alhambra de Granada, 1963.

Exposiciones individuales: 1960, Roma (galería Schneider); 1962, Madrid (galería Neblí), Roma (galería Schneider); 1963, Oviedo (galería Obra Cultural), Gijón (galería Obra Cultural); 1965, Gijón (galería Altamira); 1966, Roma (galería Schneider); 1968, Méjico (galería Juana Martín); 1973, Madrid (Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: en el Palacio de Exposiciones de Roma, 1958; en la galería de Arte Moderno de Milán, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; en el Museo de Arte Moderno de París, 1962; Pintura y Escultura Asturiana en la galería Siero de Madrid, 1962; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1962; Arte Español en Méjico, 1963; Escultura al Aire Libre en la Alhambra de Granada, 1963; V Bienal Internacional de Alejandría, 1964; en las salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, 1964; en la O'Hana gallery de Londres, 1964; Escultura Española Contemporánea en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York, 1964; en la galería Kreisler de Madrid, 1965; en la galería Nouvelles Images de La Haya, 1967; en la galería Theo de Madrid, 1968; Antológica del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en Barcelona, 1968; I salón de Escultura Contemporánea de Barcelona, 1968; Escultura Española en Oslo, 1969; X Bienal de Middelheim-Amberes, 1969; II Bienal Internacional del

MUÑOZ MOLLEDA, José (compositor).

Nació en La Línea de la Concepción (Cádiz) el 16 de febrero de 1905. Comenzó sus estudios con Luis Criado y en el Real Conservatorio de Madrid obtuvo primeros premios en varias disciplinas. Fue discípulo de los maestros Cardona, Tragó, Bretón y Conrado del Campo. Durante su estancia en Roma amplió sus conocimientos con Respighi. Primer Premio de Composición (1932). Gran Premio de Roma (1934). Premio de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Premio Nacional de Música (1951). Premio Ciudad de Barcelona (1959). Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1961), y correspondiente de la de San Carlos de Valencia (1973). Encomienda de la Orden de Alfonso X El Sabio.

Consejero de la Sociedad General de Autores de España, consejero delegado de la Sección de Cinematografía y Televisión y jefe del Departamento Sinfónico. Sus obras han sido escuchadas en Europa y los Estados Unidos. Encargos de la Comisaría de la Música. Hijo adoptivo de Trier (Alemania).

Su estilo, sostenido por una firme técnica, se mantiene dentro del ámbito tonal y podría emparentarse con el de otros compositores del siglo xx que no han renunciado a ciertos principios tradicionales. En algunas de sus obras se advierte un matiz nacionalista, encauzado por los postulados de la música universal.

Estudió pintura en la Escuela de San Fernando de Madrid.

Obras principales: Religiosas: *La resurrección de Lázaro*, oratorio (1937); *Tríptico sacro*, coro y orquesta (1963); *Rimas de Santa Teresa*, coro (1971); *Ave María*, cuatro voces (1970). Orquesta: *Postales madrileñas*, suite (1931); *Scherzo macabro*, poema sinfónico (1932); *De la tierra alta*, poema sinfónico (1932); *Rincones*, suite (1933); *Concierto número 1 para piano y orquesta* (1935); *La niña de plata y oro*, ballet (1937); *Fantasia romántica* (1943); *Miniaturas medievales* (1952); *La rosa viva*, ballet (1957); *Sinfonía en La menor* (1959); *Circo*, suite (1960); *Tres movimientos para orquesta de cuerda* (1961); *Concierto número 2 para piano*

Deporte en las Bellas Artes, 1969; Internacional del Pequeño Bronce en Madrid y Barcelona, 1970; Antológica de la Fundación Rodríguez Acosta en Madrid, 1970; II Exposición del Arte en Metal de Valencia, 1970 ...

Se encuentra representado en: Granada, Museo de la Fundación Rodríguez Acosta; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Oviedo, Museo Provincial de Bellas Artes; Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Vitoria, Museo Provincial de Bellas Artes; Washington, Unión Panamericana.

VII-73.

de Barcelona, 1969; II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, 1969; II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; grupo Astur en la galería Tassili de Oviedo, 1971; I Bienal Nacional Provincia de León, 1971; Pintura Española Actual (itinerante por España), 1971-1972; El Dibujo (itinerante por España), 1971-1972; Concurso Nacional del Paisaje Asturiano de Oviedo, 1972.

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno, Sección de Arte Contemporáneo; Bilbao, Museo de Arte Moderno; Villafamés-Castellón, Museo de Arte Contemporáneo; Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y Biblioteca Nacional (sección de Estampas y Dibujos).

VII-73.

y orquesta (1968); *Concierto para trompa y orquesta* (1969). Cámara: *Cuarteto número 1* (1934); *Divertimento a seis*, instrumentos de viento (1944); *Quinteto con piano* (1950); *Trio*, flauta, violoncello y piano (1951); *Cuarteto número 2* (1952); *Sonata para violín y piano* (1962). Piano: *Suite de danzas* (1939); *Fantasia española* (1943); *Miniaturas medievales* (1946); *Circo* (1954); Obras corales, canciones y muy abundante música cinematográfica.

Discos: *Cuarteto número 1 en Fa menor*, Agrupación Nacional (Columbia). *La resurrección de Lázaro*, fragmentos, Lola Rodríguez Aragón, Lolita Ripollés, Orquesta Nacional, Argenta (Columbia). *Cuarteto número 2 en Mi bemol*, Agrupación Nacional (Hispanavox). *Miniaturas medievales*, Galve (Columbia). *Oh cuan triste*, madrigal (Columbia). *Morreu un mozo*, Teresa Tourné (Voz de su Amo).

VII-73.

RUIZ JALON, Sabino (compositor).

Nació en Logroño. A los seis años se trasladó con su familia a Bilbao. Poco después ingresaba en la Academia Vizcaína de Música y luego estudió en el Conservatorio Vizcaíno. Hizo con Marsick sus primeros estudios de composición. En 1923 fue a Burdeos para perfeccionar sus conocimientos con Joseph Thibaud. En esta ciudad estrenó su primer ballet. Pasó a París y en 1925 volvió a Bilbao, donde fue premiado en un concurso de música vasca convocado por la Diputación de Guipúzcoa. Estudió también con el padre Donostia y Andrés Isasi. Crítico y comentarista musical de radio Bilbao desde 1946. Durante más de veinte años hasta la fundación de Radio Popular, que contribuyó a poner en marcha. Conferenciante, corresponsal y colaborador de varias revistas. Crítico musical de «La Gaceta del Norte». Sus obras se han escuchado en Alemania y los Estados Unidos.

Apartado voluntariamente de las líneas de vanguardia, permanece fiel en su estética a unos principios que arrancan de un nacionalismo entroncado en el espíritu de la música tradicional española, pero conserva las tendencias impresionistas que influyeron definitivamente en su personalidad, a través de su formación francesa.

Obras principales: *Cuatro preludios vascos*, piano; *Berceuse*, piano y orquesta (1932); *El atalayero de Machichaco*, ballet (1934); *Tres estampas*, piano; *La maja discreta*, zarzuela; *El papel de moscas*, ballet; *Tierra y mar*, zarzuela; *Suite vasca*, orquesta (1960); *Capricho ibérico*, violoncello y orquesta (versión de violoncello y piano); *Cinco canciones de la Luna y el Mar* (1973). Otras canciones para voz y piano, etc...

La labor de Ruiz Jalón es importante en lo que respecta a la conexión de la vida musical bilbaína con la del resto de las ciudades españolas.

VII-73.

ALVEAR FERNANDEZ, Luz de (pintora).

Nace en Santander el 19 de junio de 1929. Su familia se traslada al poco tiempo a la Argentina, lugar en que se desarrolla su formación artística. Primero con su padre, el pintor Gerardo de Alvear, después en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires.

Premios conseguidos: Premio Sésamo de Madrid, 1959; Accésit en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1960; Premio de la Diputación de Palencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; medalla de la Ville de Paris en la Exposición Internacional Femenina de París, 1963; Mención Honorífica en el Concurso Internacional de la UNICEF en Madrid, 1969.

Exposiciones individuales: 1958, Buenos Aires (galería Müller), Santander (galería Sur); 1959, Madrid (librería Fernando Fe); 1965, Madrid (galería Quixote), Buenos Aires (galería Van Riel); 1967, Madrid (galería Quixote); 1971, Madrid (galería Edaf).

Exposiciones colectivas: Salones Nacionales de Bellas Artes de Buenos Aires; Premio Sésamo de Madrid, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1960; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Exposición Internacional Femenina de París, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Homenaje a Gerardo de Alvear en la galería Quixote de Madrid, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; V Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1966; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; I Biental Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; III Biental Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Barcelona, 1971; Colectiva de Primavera en la Galería Edaf de Madrid, 1972.

Se encuentra representada en: Argentina, Museo de La Plata.

VII-73.

QUERO GONZALEZ, José (pintor).

Nace en Málaga el 15 de abril de 1932. Autodidacta médico, animado a la pintura por el pintor Bronchú, comienza a realizar su obra a partir de 1968.

Premios conseguidos: Esculapio de bronce en el II Concurso Internacional de Pintura para Médicos en Barcelona, 1969; Primer Premio (Premio d'Honore) en la IV Exposición Internacional de Arte Médico de Turín, 1969; Primer Accésit en el XVI Salón de Otoño del Ateneo de Valencia, 1970; mención honorífica en los Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1971; Primer Accésit en la Exposición de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1971; medalla de plata en el I Concurso Nacional de Pintura Semana d'Art de Burriana, 1971; medalla de bronce en el XVII Salón de Otoño del Ateneo de Valencia, 1971; Premio del Ayuntamiento de Barcelona en la III Biental del Deporte en las Bellas Artes en Barcelona, 1971; Segundo Premio de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1972; Primer Premio del XVIII Salón de Otoño de Valencia, 1972; Medalla de bronce del II Salón de Otoño de Sagunto, 1972.

Exposiciones individuales: 1970, Alicante (galería La Decoradora), Madrid (galería Toisón), Valencia (galerías San Vicente); 1971, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes), Valencia (Círculo de Bellas Artes); 1972, Barcelona (galería Estudio Nepence), Valencia (galerías San Vicente-sala Ribalta), Madrid (galería Fortuny); 1973, Zaragoza (sala Libros).

Exposiciones colectivas: II Concurso Internacional de Pintura para Médicos en Barcelona, 1969; XV Salón de Otoño de Valencia, 1969; IV Exposición Internacional de Arte Médico de Turín, 1969; III Concurso Internacional de Pintura para Médicos en Barcelona, 1970; XI Salón de Marzo de Valencia, 1970; XVI Salón de Otoño de Valencia, 1970; Artistas Valencianos en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1970; Arte y Caridad 70 en Oviedo, 1970; I Biental Nacional de Pintura Félix Adelantado de Zaragoza, 1970; V Exposición Internacional de Arte Médico de Turín, 1970; XII Salón de Marzo de Valencia, 1971; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1971; X Certamen Internacional de Pintura de Pollensa, 1971;

COMA ESTADELLA, Alberto (pintor y dibujante).

Nace en Lérida el 14 de diciembre de 1933. Inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal. Becado por la Diputación Provincial de Lérida sigue estudiando en Barcelona, Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, y en Madrid, Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Miembro del grupo Cogul y del V Forma, de este último como uno de sus fundadores. En la actualidad es asesor técnico de la Petite Galerie de la Aliance Francaise, establecida en Barcelona y Lérida.

Premios conseguidos: Medalla de Plata en la I Biental de Pintura Premio Zaragoza de dicha ciudad, 1962; mención honorífica en el III Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, en Barcelona, 1964; medalla de oro en la II Exposición Nacional Ciudad de Hospitalet, 1966; Mención Honorífica en el V Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1966; segunda medalla de Pintura en el IX Salón de Marzo en Valencia, 1968; tercera medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1968; Ciclo 1971 de la Aliance Francaise por la labor realizada en el curso 1970-1971, 1971.

Exposiciones individuales: 1958, Barcelona (Instituto Francés); 1965, Barcelona (Instituto Francés), París (Club Tableau); 1966, Barcelona (Instituto Francés); 1967, Soria (sala de la SAAS); 1968, Barcelona (Ateneo), Barcelona (Petite galerie), Lérida (Petite galerie), Milán (Fundazione Pagani); 1969, Soria (sala de la SAAS), París (Centre International de Diffusion Artistique), Niza (Centre International de Diffusion Artistique); 1970, Soria (sala de la SAAS), Barcelona (Petite galerie), Lérida (Petite galerie); 1971, Barcelona (Colegio Oficial de Arquitectos), Lérida (Colegio Oficial de Arquitectos).

Exposiciones colectivas: I Biental Nacional de Pintura Premio Zaragoza, 1962; III Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1964; Presencias Actuales de la Pintura Española en Londres, 1964; en el Club Tableau de París, 1964; grupo V Forma en Barcelona, 1965; Pintura actual Española en Basilea, 1966; V Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1966; X salón de Mayo de Barcelona,

I Concurso de Pintura Semana d'Art de Burriana, 1971; Exposición de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1971; I Bienal Nacional de Pintura Provincial de León, 1971; XVII Salón de Otoño de Valencia, 1971; III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Barcelona, 1971; Obras Premiadas en la III Bienal del Deporte en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1971; V Bienal Nacional de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1971; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —Fase regional— de Madrid, 1972; Certamen Nacional El Agua como tema Pictórico de León, 1972; Concurso Internacional de Pintura de Pollensa, 1972; I Salón Nacional de Acuarela de Valladolid, 1972; II Bienal del Tajo en Toledo, 1972; Arte y Caridad en Valencia, 1972; XVIII Salón de Otoño de Valencia, 1972; II Salón de Otoño de Sagunto, 1972; II Bienal Nacional de Pintura Félix Adelantado de Zaragoza, 1972.

VII-73.

1966; grupo V Forma en la sala de la SAAS de Soria, 1967; Premio Internacional Joan Miró —Ciclo Rotativo Europa— Estados Unidos, 1967; VI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1967; Exhibition of Contemporary European Peinters en Estados Unidos, 1967; Premio Internacional Joan Miró —Ciclo Rotativo por Suramérica—, 1967-1968; en la galería Christian Hals de Bruselas, 1968; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; grupo V Forma en Barcelona, 1968; Mostra L'Arte Moderna en Milán, 1969; en la sala de la SAAS de Soria, 1969; XII Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot en Barcelona, 1970; IX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1970; Hambito Programa Internacional en la Galería AL 2 de Roma, 1970-1971; XI Salón de Marzo de Valencia, 1971; Homenaje Internacional a Picasso en Vallaurais, 1972.

Se encuentra representado en: Almería, Museo Provincial de Bellas Artes; Barcelona, Museo de Arte Moderno-Sección de Arte Contemporáneo, Museo de Hospitalet, Museo Miró (en instalación); Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Milán, Fondazione Paganì.

VII-73.

JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY
KAHNWEILER**

Juan Gris, Vida y Pintura, de Daniel-Henry Kahnweiler, segundo volumen de la colección **Arte de España**, es otra de las grandes figuras del arte español, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas; su obra puede ser considerada como la quintaesencia de esta corriente artística.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, ríjosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color y más de 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

El libro está dividido en tres partes. La parte I describe la vida de Juan Gris de manera tan gráfica y detallada que esta biografía seguirá siendo siempre fundamental para su conocimiento. En la parte II desarrolla Kahnweiler una teoría estética del arte tan extremadamente tenaz y sistemáticamente construida, que le permite no sólo interpretar la evolución artística de Gris, sino analizar también la totalidad del arte cubista. En estas consideraciones se incluyen también otros ámbitos culturales, como poesía, música, teatro y ballet. La III parte, con todos los escritos de Juan Gris entre 1919-1927, representa un testimonio importante del cubismo no sólo por el significado de estos textos, sino porque en aquella época ningún otro de los cubistas destacados solía expresar por escrito sus ideas estéticas. Así, este libro va más allá de la simple monografía de un artista, para ser documento de una de las revoluciones artísticas más importantes del siglo XX.

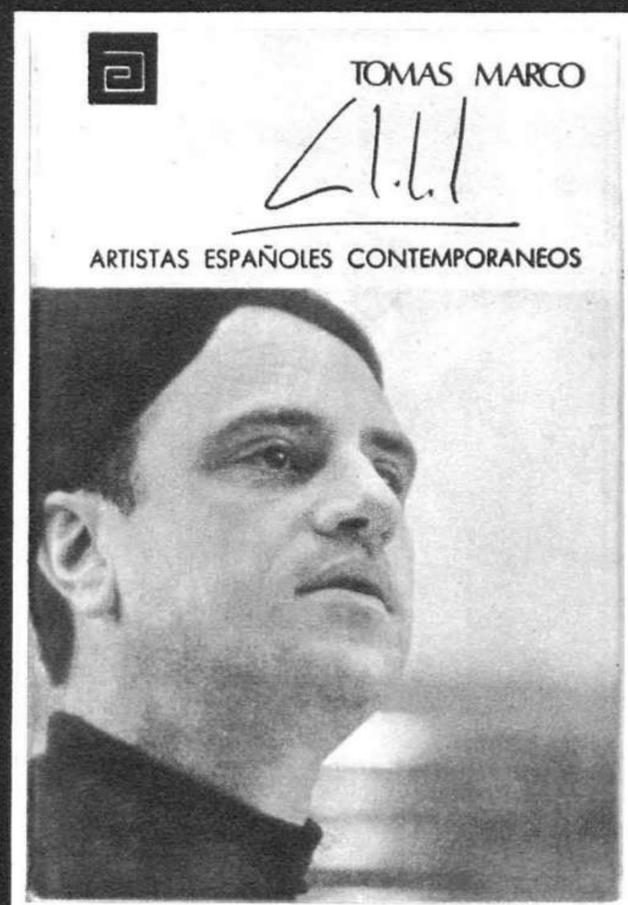
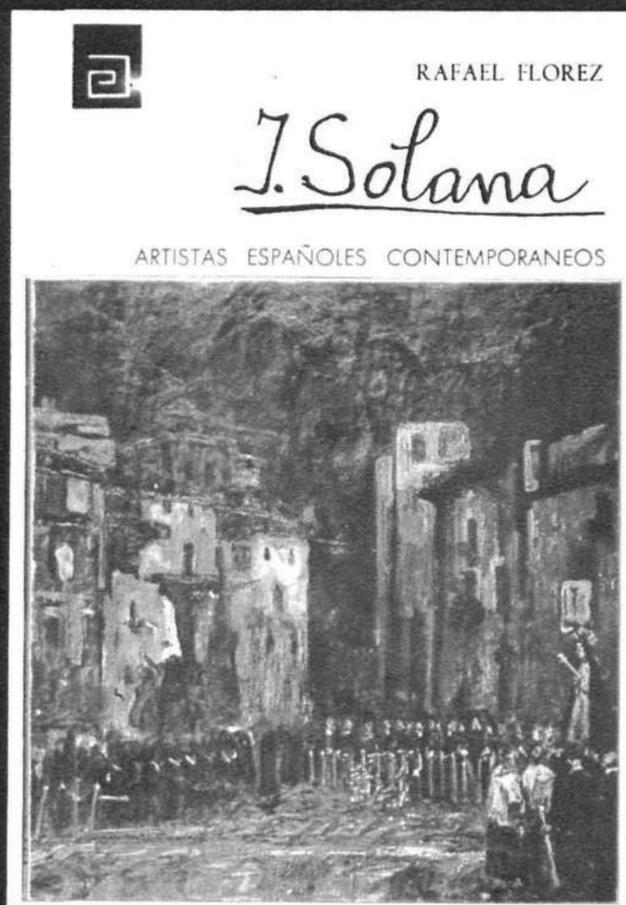
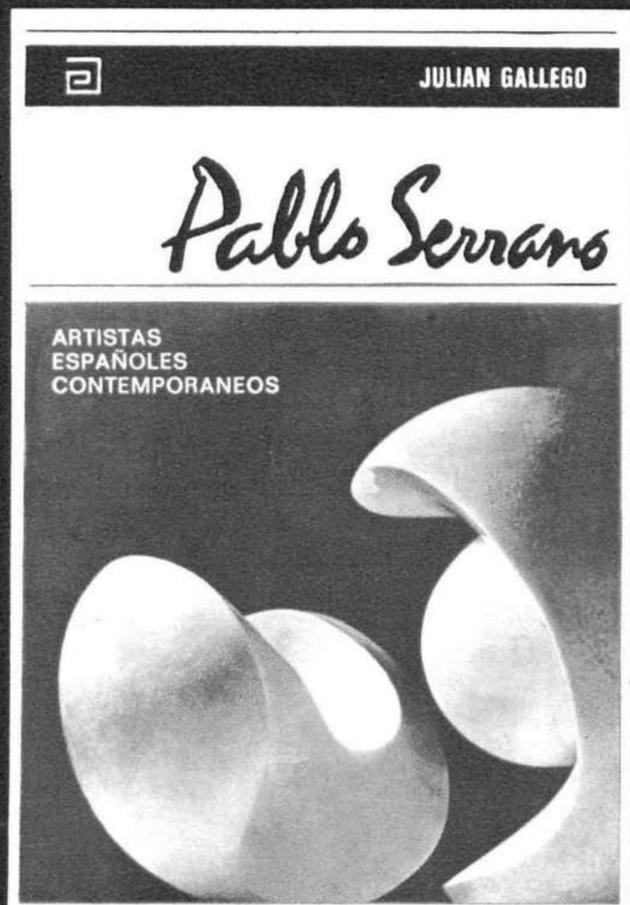
El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente, enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS. DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Artistas Españoles Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferreti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorio Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gállego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
11. Villaseñor, por Fernando Ponce.
12. Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13. Barjola, por Joaquín de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dalí, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24. Tapes, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antonio Cumella, por Román Vallés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.

36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Valdellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. C. Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por D. Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Puis, por Antonio Fernández Molina.
53. Lahuerta, por A. M. Campoy
54. Pedro González, por Lázaro Santana.

EN PREPARACION:

- José Planes, por Luis Núñez Ladeveze.
 Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
 Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez Dodero.
 Manuel Alcorio, por Jaime Boneu.
 Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
 Andrés Segovia, por Carlos Usillos.
 Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
 Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
 Angel Ferrant, por José Romero Escassi.
 Isabel Villar, por Josep Meliá.
 Zacarías González por Luis Sastre.
 Amador, por José María Iglesias.
 Canogar, por Antonio García Tizón.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria. Madrid-4. - Tel. 449 77 00



MACARRON S.A

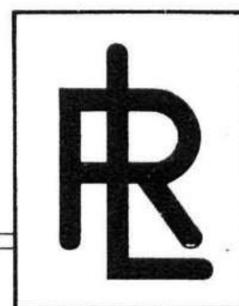
PINTURA-DIBUJO-GRABADO
ESCULTURA-DIBUJO TECNICO
REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE
Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE
MONTAJE DE EXPOSICIONES
EXPOSICION Y VENTA DE
CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

RODOLFO LAMA - CONSTRUCCIONES, S.A.

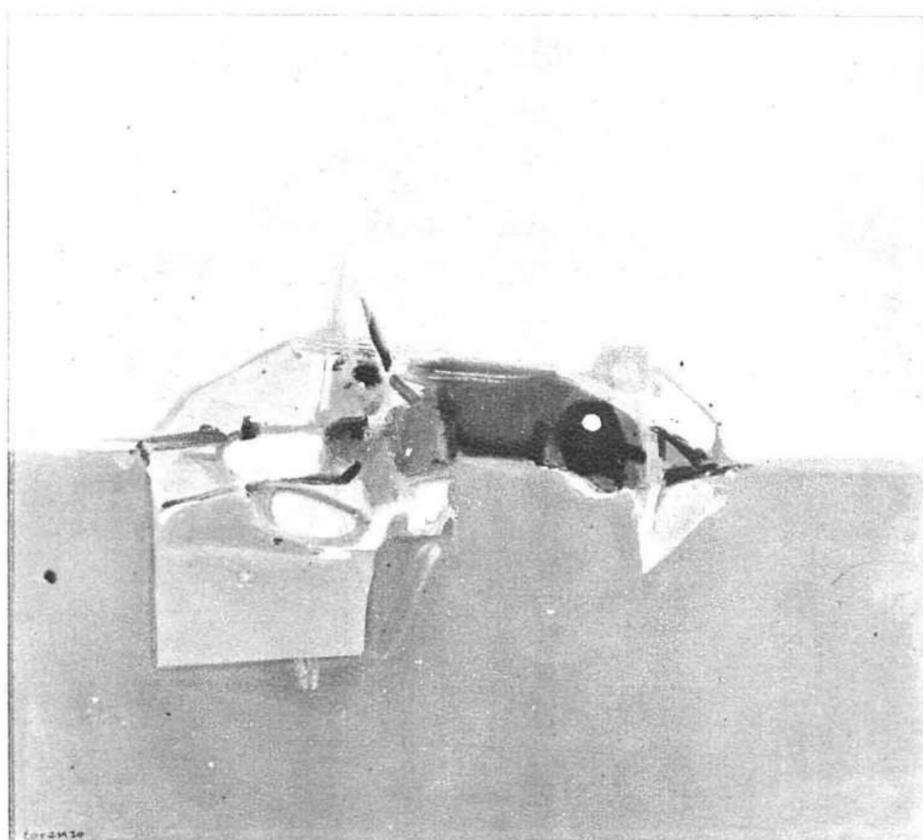


ROLACSA

CENTRAL: DUQUE DE SESTO, 40 - TELEFONO 226 43 30 - MADRID-9

galería kreisler

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



LORENZO

EXPONE, DURANTE LOS MESES DE VERANO,
OBRAS DE:

ABUJA
AMADOR
ARIAS, F.
BARCELO
CARDENAS
CARRILERO
CELIS
DELGADO, ALVARO
EGUIBAR
FRAILE
FRECHILLA
GOMEZ-MARCO
GUIJARRO
HIPOLITO H. DE C.
LAPAYESE, R.
LAPAYESE DEL RIO
LORENZO, A.
MARTIN-CARO
MEDINA

MINGORANCE
MORENO, CEFERINO
MUXART
PALACIOS
PRIETO NESPEREIRA
RABA, MANUEL G.
RAMOS, R.
RUBIO CAMIN
ROMERO, JUAN
SAEZ, FERNANDO
SAEZ, MARTIN
SANZ, EDUARDO
UBEDA, A.
URCULO
VAQUERO TURCIOS
VELA
VENTO
VILLASEÑOR

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1

GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Tel. 252 48 24
MADRID-7

PINTORES VASCOS

Alcalá Galiano
América
Apellániz
Aranoa
Arrúe
Arteta
Baroja
Bay-Sala
Barceló

Bienabe
Echevarría
Erenchun
García-Ergüin
García-Barrena
Menchu Gal
Galarta
Iturrino
Kaperotxipi

Losada
Martínez-Ortiz
Muñoz Condado
Olaortúa
Párraga
Sacristán
Tellaèche
Zubiaurre
Zuloaga

Enviamos catálogos gratuitos de nuestras exposiciones.

Admitimos suscripciones para los fascículos de
LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA. (Biblioteca de pin-
tores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana.)

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

- 1.001. LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS.
- 1.002. MUSICA PARA VIOLA DE GAMBA DE DIEGO ORTIZ.
- 1.003. MUSICA ORGANICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.004. MUSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V.
- 1.005. CANCIONES Y VILLANCICOS DE JUAN VASQUEZ.
- 1.006. MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.007. MUSICA PARA TECLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.008. MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVIII.
- 1.009. CANTO MOZARABE.

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 350, PTS



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA SECRETARIA GENERAL TECNICA
CIUDAD UNIVERSITARIA. MADRID 3.

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «AIELIER»
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

JUSTINO LUENGOS RAMOS
Avda. Los Cubos, 46
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
ARTETA**
Iparraguirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA
Almagro, 44
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88
MADRID-4

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON
Orientada hacia el Arte Joven
Arenal, 5. Teléfono 232 16 16
MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Menéndez Pelayo, 79
Teléfono 252 48 24
MADRID-7

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA OSMA
Reyes, 19
MADRID

GALERIA PISCIS
Joaquín García Morato, 25
MADRID

GALERIA REDOR
Villalar, 7. Teléfono 275 67 76
MADRID-1

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA ROTTENBURG
Almagro, 27. Teléfono 419 94 02
MADRID-4

GALERIA SEIQUER
Santa Catalina, 3. Teléf. 221 96 91
MADRID

GALERIA TARTESOS
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

Restauraciones

JORGE CRUZADO ASENJO
Especialidad en mosaicos
Romanos, Bizantinos, etcétera
Colonia San Nicolás, 9
MADRID

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53
BARCELONA-2

SELLO

**Bellas73
Artes73**

Amor de Dios, 2

MADRID-14

SELLO

**Bellas73
Artes73**

Amor de Dios, 2

MADRID-14

SELLO

**Bellas73
Artes73**

Amor de Dios, 2

MADRID-14

Bellas 73 Artes 73

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

Bellas 73 Artes 73

su información
quedará
como documento de
nuestro tiempo.

AE ARTE DE ESPAÑA

Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; **Juan Gris**, de Daniel-Henry Kahnweiler, y **La Música en el Museo del Prado**, de Federico Sopena y Antonio Gallego, son los tres primeros títulos de la colección **Arte de España**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de volúmenes de 30 x 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

El precio de venta es de 2.000 pesetas ejemplar. Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

Bellas 73 Artes 73

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

Deseo suscribirme a BELLAS ARTES 73 por un año (10 números), al precio de 900 ptas., que abonaré contra reembolso.

Nombre

Domicilio

Ciudad Dto. Postal

Provincia

AE ARTE DE ESPAÑA

COLECCION ARTE DE ESPAÑA • PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS • DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Deseo recibir

- VAZQUEZ DIAZ, de Angel Benito Jaén.
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler.
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopena y Antonio Gallego.

Abonaré el importe (2.000 pesetas cada uno de los títulos) por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 73-Madrid.

Nombre

Domicilio

Ciudad Dto. Postal

Provincia

Deseo envíen, como obsequio mío, un ejemplar de

- VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén.
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler.
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopena y Antonio Gallego.

Abonaré el importe (2.000 pesetas cada uno de los títulos) por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 73-Madrid.

Nombre de quien hace el obsequio

Para enviar a:

Nombre

Domicilio

Ciudad Dto. Postal

Provincia

PEDRO DOMINGO, S.A.

JEREZ 1.874

ANTICUARIO





Ω
OMEGA

La correa es una revelación.
El reloj es una revolución.
Su nombre es Omega Dynamic.

El Omega Dynamic desafía a la tradición.

Según la tradición, un reloj tiene que ser necesariamente redondo, rectangular o cuadrado. El Omega Dynamic es ovalado. No "flota" sobre el *apófisis cubital*, ese pequeño hueso piramidal que se encuentra a la izquierda de su propia muñeca.

Según la tradición, la esfera tiene que ser necesariamente de un solo color, y la del Omega Dynamic está dividida en "zonas de tiempo" de diferentes colores, para permitirle leer la hora en un quinto de segundo. Un color para las horas, otro color para los minutos; un tercero azul celeste, por ejemplo para el segundero central.

Según la tradición, la correa debe quedar sujeta en ambos lados del reloj; la correa del Omega Dynamic, de una sola pieza, se atornilla debajo de la caja y es de Corfam perforado (por tanto, transpirable) prácticamente indestructible, e insensible por completo al agua.

Una máquina automática y de alta precisión Omega, se encuentra herméticamente encerrada dentro de la caja del Omega Dynamic. Es decir, que para dar cuerda al Dynamic basta con llevarlo puesto. El más ligero movimiento de su muñeca se transforma en energía. Incluso cuando no lo lleva puesto, el Dynamic continuará funcionando durante 48 horas.

Este OMEGA DYNAMIC automático

se fabrica en las versiones sin o con calendario. En este último su fecha cambia cada día a media noche. El Omega Dynamic normal tiene las mismas siete ventajas que los anteriores. Y todos resisten la presión del agua hasta 30 metros de profundidad. Y para todos la correa se fabrican en catorce colores diferentes para que armonicen con el traje que lleva en cada ocasión.



OMEGA