

*Bellas 74*  
*Artes 74*





**HAZEN**

FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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

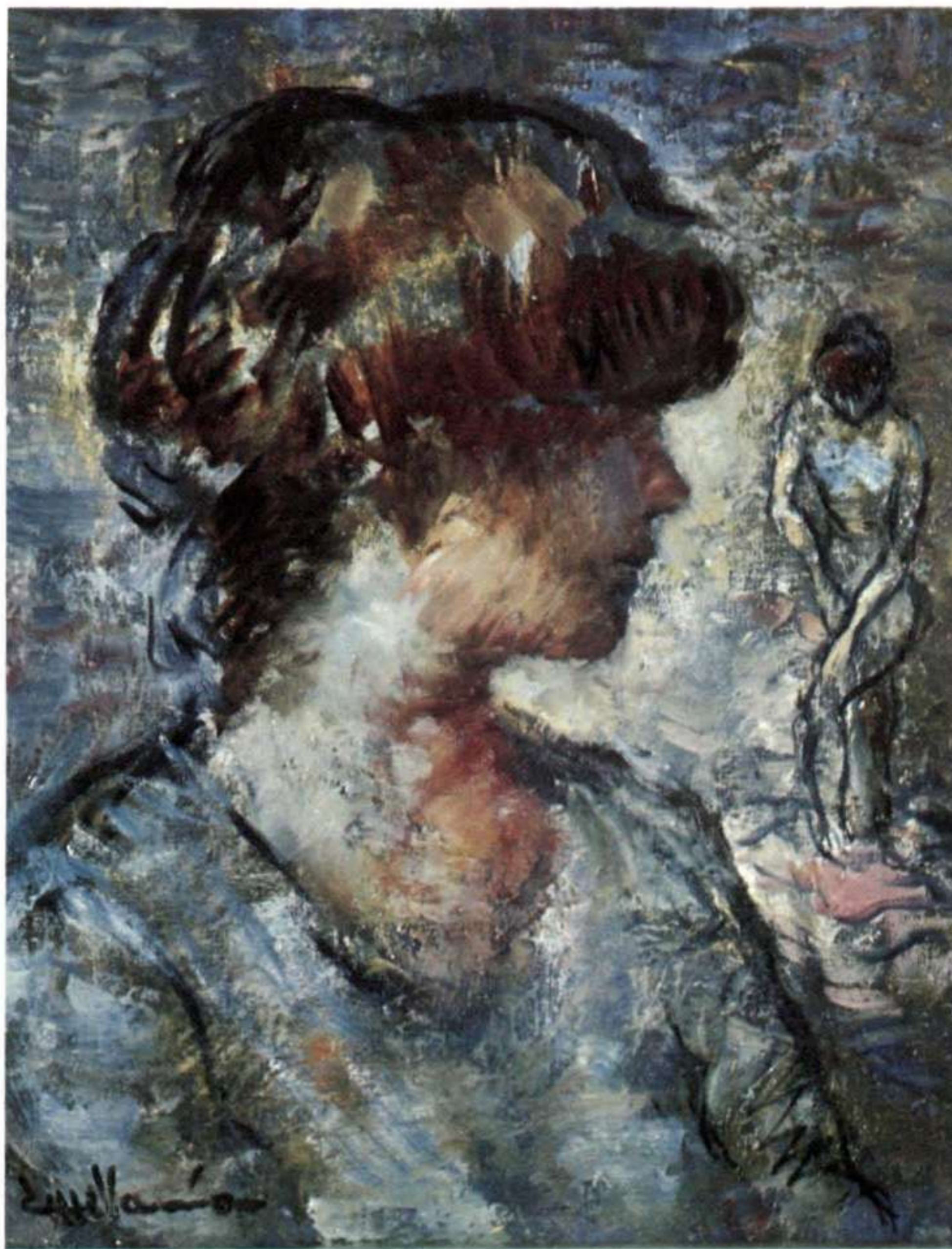


# GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Teléfono 252 48 24

MADRID - 7



*Federico Echevarría*

**EN PERMANENCIA:**

AMARICA, APELLANIZ, ARANCA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BIENABE, BAYSALA, ERENCHUN, ECHEVARRIA, KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GARCIAERGUIN, GALARTA, GARCIA BARRENA, ITURRINO, LAFFITE, MARTINEZ ORTIZ, MONTES, MUÑOZCONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, REGOYOS, TELLAECHÉ, UCÉLAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA.

*Biosca*

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

---



"BODEGON DE LA MANZANA MORDIDA"

**CRISTOBAL BRAL**

Hasta el 1 de junio

*Galeria Rottenburg*  
*Almagro, 27 - Madrid*



del 28 de mayo al 22 de junio

**José MARQUEZ**

artistas en exclusividad mundial

ALCAHUD, Gloria - ANDREO, María Dolores - ATIENZA, Angel - BEATRIZ, Dulce H. de - CAJAL, Luis - CARRERA, María - \*CUNI, José - \*DUCE, Alberto - \*FIBLA, José María - GOMEZ-PABLOS, Mercedes - IRIBARREN, Irene - KONING, Hermann - \*LAPAYESE, Ramón - \*LAPAYESE DEL RIO, José - \*LOPEZ SOLDADO, Francisco - LUGRIS VADILLO, Urbano - MARQUEZ, José - MBOMIO, Leandro - MUNDET, Josep - \*RAVENTOS, María Asunción - RIVAS LARA, José - SANTIBAÑEZ, Eladio - SANZ MAGALLON, José Luis - TAPIA RUANO, Juan - TARAZONA, Manuel - URQUIOLA, José - VILLANUEVA, Rafael.

\*Con excepción de España. \*Con excepción de Madrid.

# Artistas Españoles

## Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



### TITULOS PUBLICADOS:

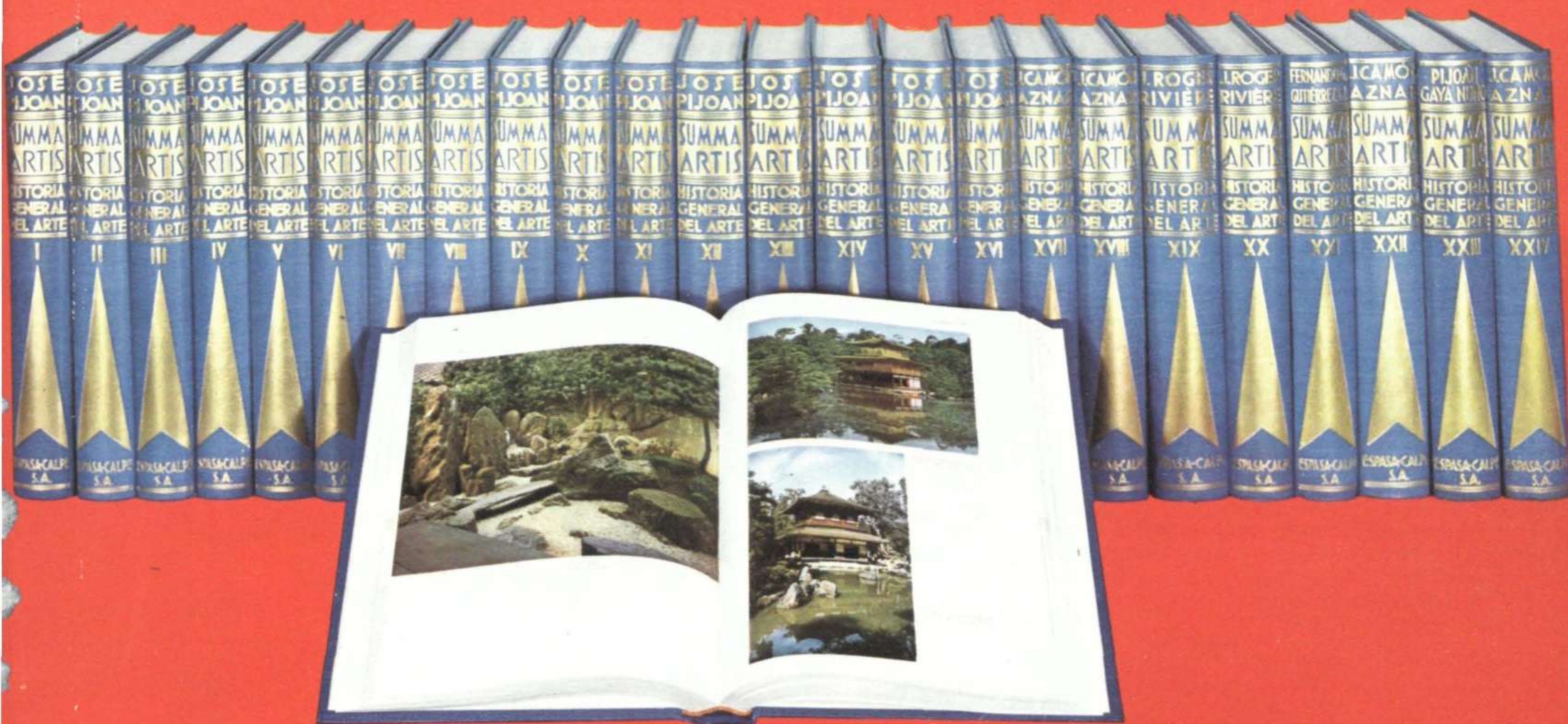
1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorino Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gallego.
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 Dominguez, 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. Dali, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudi, 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. Antoni 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 Baldellou.
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. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.
71. Piñole, por José Baretini.
72. Juan Ponç, por José Corredor Matheos.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

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

# SUMMA ARTIS

## HISTORIA GENERAL DEL ARTE



### VOLÚMENES PUBLICADOS

- |  |  |
|--|--|
| I. JOSÉ PIJOÁN: Arte de los pueblos aborígenes. 800 ptas.  | XII. JOSÉ PIJOÁN: Arte islámico. 800 ptas.   |
| II. JOSÉ PIJOÁN: Arte del Asia occidental. Sumeria. Babilonia. Asiria. Hititia. Fenicia. Persia. Partia. Sasania. Escitia. 800 ptas.     | XIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento. 800 ptas.           |
| III. JOSÉ PIJOÁN: El arte egipcio. Hasta la conquista romana. 800 ptas.  | XIV. JOSÉ PIJOÁN: Renacimiento romano y veneciano. Siglo XVI. 800 ptas.                      |
| IV. JOSÉ PIJOÁN: El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a. de J. C.). 800 ptas.                                   | XV. JOSÉ PIJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa. 800 ptas.       |
| V. JOSÉ PIJOÁN: El arte romano. Hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto. 800 ptas. | XVI. JOSÉ PIJOÁN: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII. 800 ptas. |
| VI. JOSÉ PIJOÁN: El arte prehistórico europeo. 800 ptas.   | XVII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. 800 ptas.   |
| VII. JOSÉ PIJOÁN: Arte cristiano primitivo. Arte bizantino. Hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204. 800 ptas.    | XVIII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI. 800 ptas.        |
| VIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000. 800 ptas.   | XIX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la India. 800 ptas.                                      |
| IX. JOSÉ PIJOÁN: El arte románico. Siglos XI y XII. 800 ptas.  | XX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la China. 800 ptas.                                       |
| X. JOSÉ PIJOÁN: Arte precolombiano, mexicano y maya. 800 ptas.   | XXI. FERNANDO G. GUTIÉRREZ, S. I.: El arte del Japón. 800 ptas.                              |
| XI. JOSÉ PIJOÁN: Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV. 800 ptas.   | XXII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: Pintura medieval española. 800 ptas.                                 |
|  | XXIII. JOSÉ PIJOÁN y JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: Arte europeo de los siglos XIX y XX. 800 ptas.  |
|  | XXIV. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La pintura española del siglo XVI. 800 ptas.                         |

Lujosos volúmenes de 21 x 28 cm., encuadernados en tela estampada en oro, con unas 650 páginas, cientos de grabados y láminas a todo color cada uno

## ESPASA-CALPE, S. A.

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

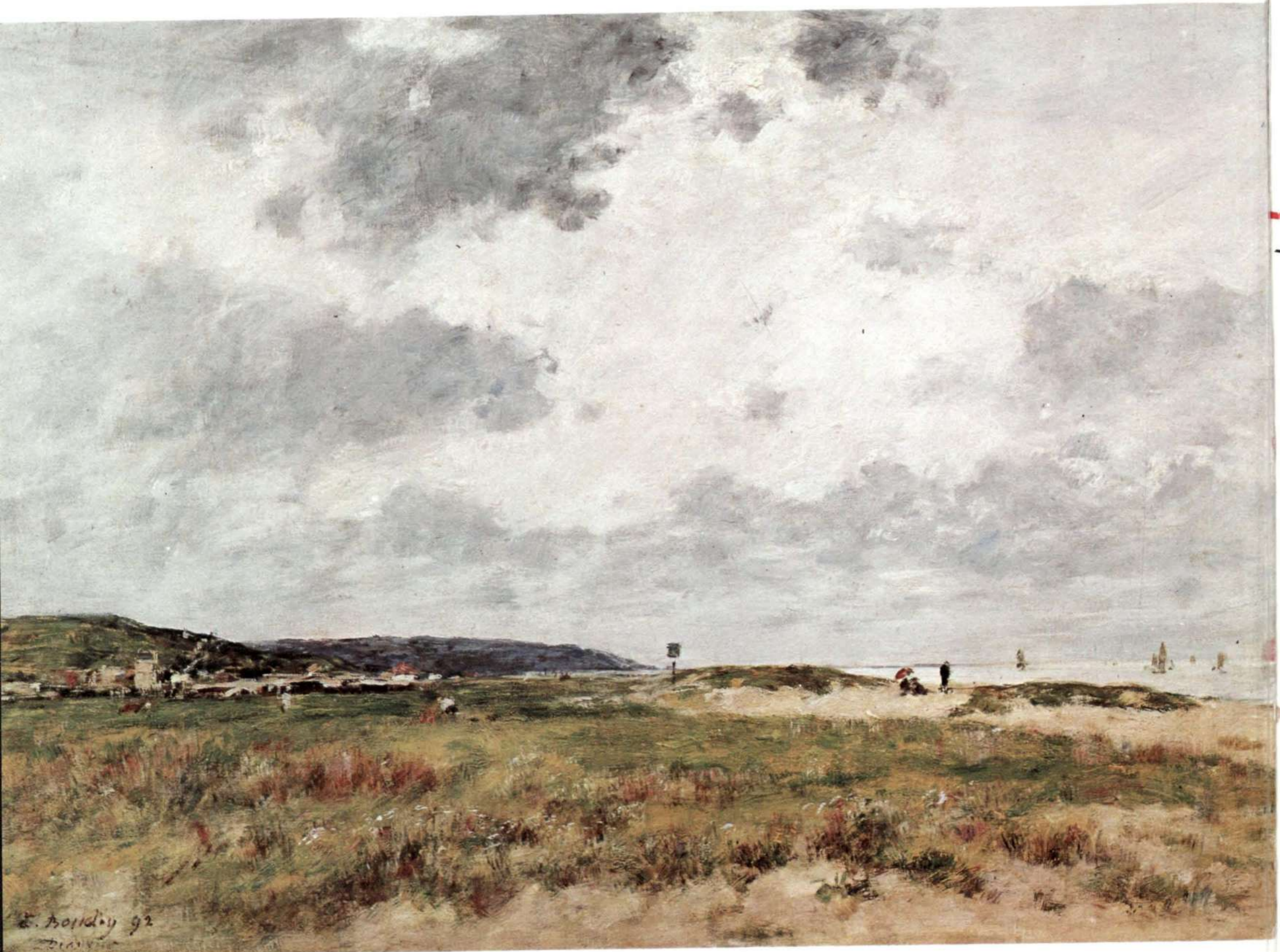
Librerías: «Casa del Libro», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. + «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

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

# GALERIA THEO

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

## "CIEN AÑOS DE ARTE FRANCES"



BONNARD • BOUDIN • CEZANNE • DEGAS • LEPINE • MATISSE • MONET  
PISSARRO • RENOIR • RODIN • UTRILLO • VAN DONGEN



# Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 32 • ABRIL 1974

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

**PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:** JOAQUIN PEREZ VILLANUEVA, Director General de Bellas Artes.

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
JUAN MALUQUER DE MOTES, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.  
JOSE ROMERO ESCASSI, Comisario General de Exposiciones de Bellas Artes.  
GASPAR GOMEZ DE LA SERNA SCARDOVI, Comisario General del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.  
FERNANDO CHUECA GOITIA, Jefe del Servicio de Monumentos.  
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: Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 468 17 59 - Madrid - 1

## ENSAYOS

- 3 JULIAN GALLEGO: De Rousseau a Dubuffet o la ingenuidad perdida.
- 8 JOSE ANTONIO PEREZ RIOJA: El estilo en el arte.

## NOTAS

- 13 CARLOS AREAN: «Los nuevos precursores» de la escultupintura imitativa.
- 19 FLORENCIO DE SANTA-ANA Y ALVAREZ OSSORIO: Rosales y el arte italiano del Renacimiento.
- 27 RENE DALEMANS: El Museo de Arte Moderno de Bruselas.
- 30 RAUL CELESTINO Y GOMEZ: La presa romana de La Alcantarilla en Toledo.
- 32 JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA: Teoría del retrato.

## POEMA

- 35 MARIANO ROLDAN: Vaivén del pintor Aurelio Teno.

## ACTUALIDAD

- 36 GINES PARRA: LA PINTURA, por Miguel Logroño.
- 39 HOMENAJE A OSCAR ESPLA, por Tomás Marco.
- 40 ELENA LUCAS, por Raúl Chávarri.
- 41 EDUARDO ALCOY, por Rosa Martínez de Lahidalga.
- 42 LA CATARSIS DE PEPE DAMASO, por Lázaro Santana.
- 43 GLORIA ALCAHUD, por Adolfo Castaño.

## CRONICAS

- 45 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 49 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
- 53 ANTIGUEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.
- 56 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

## NOTICIARIOS

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

## 62 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

## 67 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.

MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA: Ginés Parra.

FOTOGRAFIAS: Oronoz, Jesús González, Manso, Museo del Prado, Graficolor.

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 DE ESTE NUMERO

JULIÁN GÁLLEGO.—Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

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

FLORENCIO DE SANTA-ANA Y ALVAREZ OSSORIO.—Redactor jefe del «Diccionario de Artistas Españoles». Colaborador de la Sección del Siglo XIX del Museo del Prado.

RENÉ DALEMANS.—Licencié-Agrégé en Historie de l'Art et Archéologie. Directeur de l'Institut Supérieur d'Education Artistique.

RAÚL CELESTINO Y GÓMEZ.—Ingeniero de Caminos. Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

MARÍA ROSA DE LAHIDALGA.—Periodista. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

## EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JORGE USCATESCU, SANTIAGO AMÓN, DANIEL GIRALT MIRACLE, PAVEL STEPANEC, EVA BUKOLSKA, JOAQUÍN YARZA LUACES, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, ANTONIO ZOIDO, ENRIQUE AZCOAGA, JOSÉ LUIS NÚÑEZ, LUIS BOROBIO, SALVADOR ALDANA, CARLOS DE LA RICA, CLARA JANÉS, ANTONIO GAMONEDA, V. COBREROS URANGA, ROSA MARÍA LÓPEZ BARRIS, CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ, RAMÓN REGIDOR.

Comunicamos a nuestros suscriptores, lectores y anunciantes el traslado de nuestra Redacción al Paseo de Calvo Sotelo núm. 20, Madrid-1.

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

# DE ROUSSEAU A DUBUFFET O LA INGENUIDAD PERDIDA

JULIAN GALLEGO

UNA de las mayores subversiones del fin de siglo tuvo lugar en un modesto taller de la rue Perrel de París, no lejos de la «barrera» de impuestos municipales de Denfert (antes d'Enfer), donde prestó sus servicios el «aduanero» Rousseau. Este humilde consumero tenía aficiones estéticas; tocaba el violín, escribía folletones y sainetes que iban de «La visita de la Exposición Universal» a «La venganza de una huérfana rusa» y, sobre todo, pintaba. Nunca había pisado una academia; era, pues, un autodidacto. Su estilo (o su falta de estilo) y su técnica (o carencia de técnica) eran semejantes a los de otros pintores de domingo. Nunca había manejado el carboncillo para dibujar con mucho sombreado la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia, o más exactamente, sus copias en yeso, como tantos alumnos de Liceo. Nunca había repetido en una plana de papel docenas de narices, de ojos, de bocas o de orejas de inverosímil perfección. Ni siquiera había asistido a esas reuniones vesperales en las que una mujer o un hombre posan desnudos, en actitudes estatuarías, en un cerco de miradas y caballetes. Rousseau pintaba «porque sí», porque le apetecía. Y los vecinos «enterados» decían, sin duda, que muy mal.

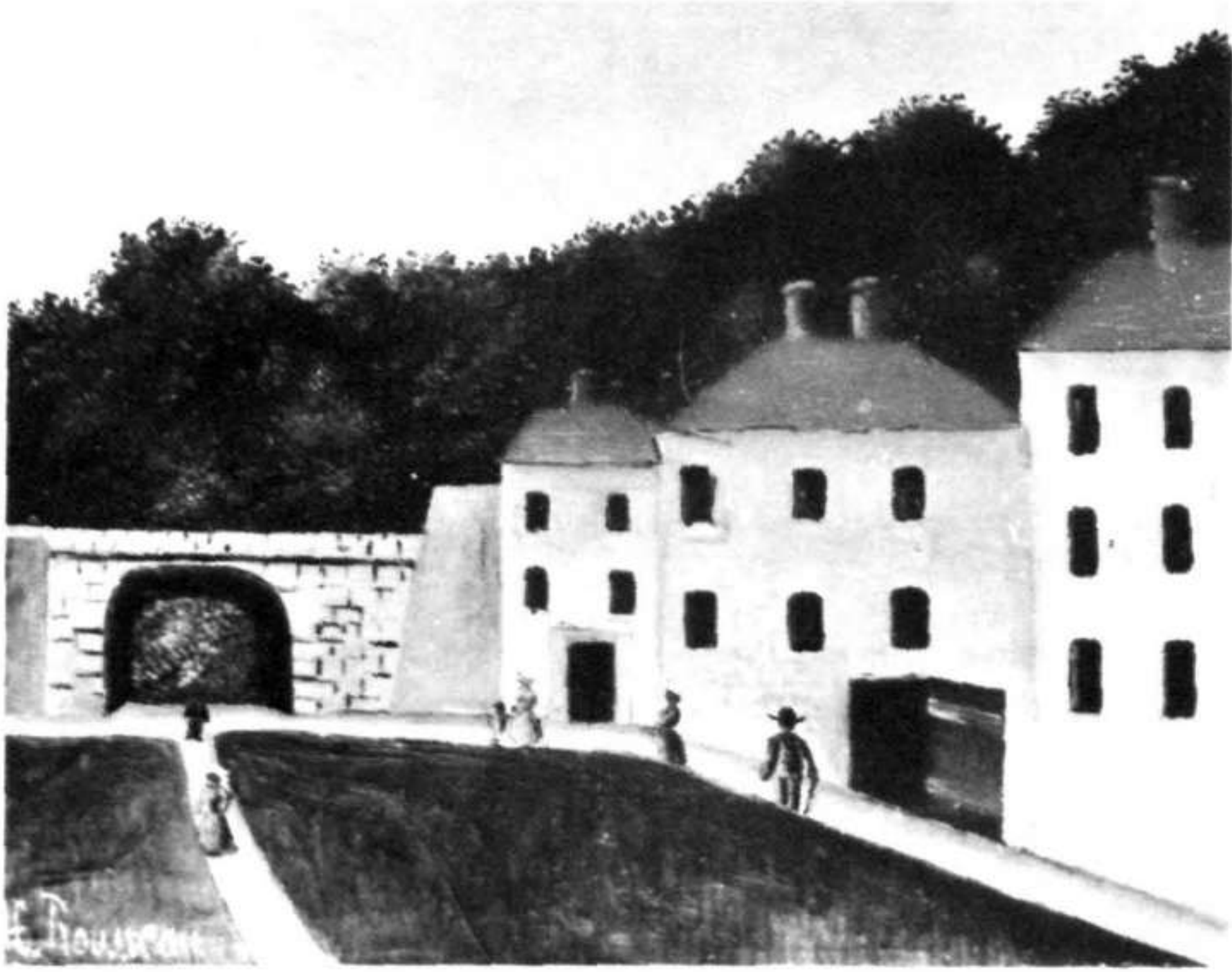
## AFICIONADO A PINTOR

A los cuarenta y dos años consiguió exponer, por vez primera, en el Salón de los Independientes de 1886. Como su nombre indica, esa exposición colectiva abría las puertas todavía con mayor amplitud que el oficial Salón de la Nacional de Bellas Artes y hasta un aficionado como Rousseau podía entrar. Desde entonces exponía cada año. En su admirable historia de *La Peinture Moderne* (Ginebra, 1953), Maurice Raynal, que conoció personalmente al aficionado a pintor, escribe (y traduzco): «Sus sorprendentes lienzos, expuestos con regularidad en el Salón de los Independientes, solían atraer con toda puntualidad a pintores, poetas y escritores de todas las tendencias, maravillados de su adorable ingenuidad.» Ya salió la palabra: *ingenuidad*. Precisamente esa cualidad era la que se echaba más en falta en el arte del fin de siglo, lleno de recetas, de astucias, de fórmulas de taller, de habilidad, de virtuosismo inútil, de énfasis y de orgullo. Es revelador que los primeros admiradores del «aduanero» sean Gauguin y Redon, dos simbolistas atraídos por las artes primitivas y esotéricas. De ese modo vemos que la ingenuidad de Rousseau no está carente de significados misteriosos y que, como dice el texto sagrado, Dios descubre a los ignorantes lo que vela a los sabios. Los admiradores de Rousseau no serán los impresionistas, congéneres y sucesores, esto es, quienes encuentran que el espectáculo de la naturaleza, de la vida, de la luz tal como se presen-

ta a nuestros ojos es lo bastante rico como para no tener que ahondar en su maravillosa superficie; serán los simbolistas y más tarde los surrealistas. En todo caso, los escritores más que los pintores, que no pueden evitar cierta repugnancia hacia la torpeza técnica. Pese a que Rousseau, tanto por su asombrosa intuición como por una costumbre añeja, maneje el color y hasta la materia pictórica como un profesional consumado, y eso cada vez más, sobre todo desde que, animado por el éxito de su camarilla, deje el agujijón del fielato para dedicarse profesionalmente al pincel, aunque sea ayudándose con clases de violín.

En la primera década de nuestro siglo, encontramos en el taller de Rousseau a Guillaume Apollinaire, al matrimonio Delaunay, a Marie Laurencin, a André Salmon, a Max Jacob, a Fernand Léger, a Pablo Picasso, al coleccionista Wilhelm Uhde... Toda una «intelligentsia» que acude a la rue Perrel con un mixto y muy humano sentimiento de admiración mezclada de desdén: mezcla tónica y digestiva para el estómago de nuestras torres de marfil, tan rebelde a aceptar plenamente la superioridad ajena. Esos intelectuales rodean al ingenuo de aplausos que esconden cierta ironía. Raynal describe aquel taller de la rue Perrel, en un barrio de artesanos, «entre un pobre velador de tiempos de Luis-Felipe cubierto con un tapete descolorido, sobre el que se acumulaban los objetos más heteróclitos, un despertador, un plato sucio, un quinqué sin pantalla y un violín y dos sillones muy viejos, casi siempre llenos de libros y de revistas ilustradas antiguas, que decoraban a su manera un interior, por lo demás, curiosamente desnudo...». Raynal recuerda aquellos dramones, heroico-cómicos, que escribía «con una gravedad tan desconcertante como imperturbable y una profunda unción que hacía sonreír» y aquellas *veladas artísticas y musicales*, durante las cuales Rousseau tocaba el violín en presencia de sus alumnos, sus vecinos, sus proveedores y sus amigos intelectuales, divertidos con «las actitudes teatrales de virtuoso que adoptaba interpretando con su pobre violín algún estúpido vals. Los ojos claros del pobre hombre (traduzco aproximadamente *le bonhomme* empleado por Raynal), iluminados por resplandores brillantes, pero vagamente indecisos, habían conservado la pureza casi insoportable de los de los niños. Uno se ponía a escrutarlos con una maravillada ansiedad, como hubiera consultado un espejo de la verdad, pues las inverosímiles historias que contaba el aduanero trastornaban las nociones tradicionales de la famosa conformidad de la idea y su objeto». Creo que aquí queda clara esa admiración con que los bromistas rodean a un perturbado, cuya inteligencia saben muy por bajo de las de sus «admiradores».

Y aquí está la *subversión* a que me refería antes: el «Maestro» es un ser ridículo, casi digno de piedad, aunque



ROUSSEAU. PAISAJE. HACIA 1900.

su instinto le permita una lozanía de inspiración difícil a los inteligentes y educados, precisamente porque se dan cuenta de sus limitaciones, porque nunca se atreverían a atacar abiertamente la ejecución de alegorías o de composiciones a la antigua. Un frutero, una baraja, un tablero de ajedrez, un cubilete de dados, les proporcionan ya angustias y problemas inagotables cuando tratan de hallar su equivalente en el cuadro o en el libro. ¿Quién se atrevería a pintar, como Rousseau, la «Alegoría de la guerra», una composición con la que el pobre consumero trata de emular a los maestros del Museo del Louvre? Porque, no nos engañemos, sobre todo después de ver los montones de revistas ilustradas que Rousseau hojea en la rue Perrel: su autodidactismo es ilusorio. El repertorio iconográfico de la memoria visual de este inculto de fines del siglo XIX es mucho más extenso, mucho más complejo, que el de los más cultos ingenios del siglo XVIII, pese a que en esta centuria la difusión de la stampa y la propagación de la prensa llenó enormes vacíos mentales con variada imaginaria. ¿Qué modelos plásticos tiene un provinciano, como Rousseau en su Laval natal, dos siglos antes? Apenas los retablos de los altares de la catedral, los estandartes de la procesión, las muestras de alguna tienda, el mascarón de alguna fuente... En el París de 1900, repleto de información gráfica, museos, salones, revistas, fotografías..., el autodidactismo se limita, exclusivamente, a no recibir lecciones orales o manuales de un profesor; pero la «academia visual» está constantemente abierta y sus lecciones son innumerables. Nada común entre el Calvario bretón, esculpido por un campesino que no ha visto más que otros Calvarios de su rincón de Bretaña, hasta la llegada de Gauguin y de los «Nabis», y el cuadro del aduanero, por más que a Gauguin puedan parecerle obra de «primitivos» semejantes. Rousseau, como el Hurón «Ingenuo» de Voltaire, ha visto ya mucho mundo.

#### INGENUOS Y SALVAJES

La admiración por Rousseau y los pintores ingenuos, los que se denominarán en adelante «naïfs», nace al mismo tiempo que la admiración por las artes de los pueblos sal-

vajes. Esa ilustrada pléyade que acude a las veladas del aduanero está descubriendo al mismo tiempo la belleza de las máscaras negras. Picasso, que organiza en 1909, en su taller del «Bateau Lavoir», de Montmartre, un banquete en honor (?) de Rousseau, estudia atentamente los objetos africanos que acaba de comprar su amigo Derain y refleja en sus obras cubistas la novedad de sus planos y volúmenes. Pero ello no le incita a marcharse a vivir a Africa. En eso, Gauguin fue el último romántico; se fue a buscar en las Marquesas, en Tahití, el primitivismo de vida y costumbres que admiraba en el arte. Este aún no estaba deshumanizado. Picasso puede adquirir máscaras negras, pintar cuadros cubistas, colaborar con Serge de Diaghilev, ilustrar los libros vanguardistas de Max Jacob o de André Breton, vivir en un piso elegante de la rue la Boétie, casado con una danzarina que juega a ser gran dama, todo al mismo tiempo. La ingenuidad, una vez que la colecciona Wilhelm Uhde y que el pintor Max Weber la presente al mundo de la cultura millonaria en la primera exposición de Rousseau, en Nueva York, 1910, será cada vez más difícil de conservar. Simplificando, pudiéramos decir que muere en esa fecha, con el llamado, por irrisión, Aduanero.

Casi medio siglo después, Jean Dubuffet trata de recobrar esa ingenuidad perdida, tanto en su propia obra como en el arte que colecciona y protege y que denomina «art brut», para distinguirlo del «art naïf» ya deteriorado por el comercio. Pues, ¿no me dijo una vez un pintor naïf, cuyo taller parisiense visitaba: «Ahora voy a enseñarle un cuadro que le va a gustar mucho, porque es el más ingenuo»? ¿Qué queda de ingenuo en esta ingenuidad profesional, reglada por los marchantes que piden más de esto o de lo otro, colores más chillones o detalles más infantiles? ¿Qué queda de ella tras la creación de Bratislava, en 1966, de una Trienal Internacional de arte «naïf» que publica desde entonces un excelente boletín en colores titulado «Insita»? («Art Insitic» o «Insite Art» o, en checo, Insitneho Umenia» es el equivalente de «Arte Ingenuo»). Rápidamente, Zagreb y Hlebine organizan, en 1970, una exposición mundial «Naivi», que van a repetir cada trienio... Hay en nuestra época pintores «naïfs», como el yugoslavo Generalic o la norteamericana (fallecida hace unos años) Grand' Ma Moses, con una reputación y unas monografías que ya quisieran los académicos más endiosados. Dubuffet, en contra de esta corrupción de la ingenuidad, busca sus primitivos en la clientela de los manicomios y asilos.

En agosto de 1959 organiza en una galería («Les images») de Vence, una exposición de «Art brut», en cuya presentación escribe: «El partido del arte en bruto es el que se opone al del saber, de lo que Occidente llama (con demasiado estrépito) su 'cultura'. Es el partido de hacer tabla rasa. Sus tropas no llevan uniforme, no se revisten de armiños o togas ni se decoran con títulos gloriosos, ni se reclutan al salir de las escuelas, sino en las filas del vulgo, son la voz del hombre del vulgo que se opone a la de los sabios especialistas. Vagabundos, testarudos videntes que hablan solos, blandiendo no diplomas, sino muletas y cayados; éstos son los héroes, los santos del arte...» Bien es verdad que el propio Dubuffet es demasiado lúcido para engañarse; hasta en el fondo de las landas y de los manicomios llega esa arrolladora cultura. «Si los tenores oficiales toman cosas del arte en bruto cuando les conviene —y eso les honra— hay que decir que éste

también, en muchos casos, bastardea un poco su salsa, y yo no quiero pretender que pueda tajarse en seguida entre el arte en bruto y el arte falso de los monos de la escuela. Las cosas nunca son tan sencillas. La imitación de la costumbre se ejerce de manera muy fuerte; las formas de arte a la moda están dotadas de un prestigio del que pocos son los que tienen la fuerza de sustraerse enteramente. De aquí, mil matices de híbridos...» Traduzco (con dificultad) el francés de Dubuffet, gran estilista de su lengua, incluso (más que nunca) cuando escribe en lenguaje popular y transcripción fonética aproximada, llena de faltas laboriosas, *La botte à nique* (es decir, *La Botanique*), una de las últimas ediciones de Albert Skira (Ginebra, 1973), que puso a contribución toda su experiencia para lograr, en este libro aparentemente vulgar como un letrero pintado en un muro, su canto del cisne.

Si hay «nuances d'hybrides» hasta entre pastores y locos, ¿cómo no ha de haber cierta hibridez en el propio arte de Jean Dubuffet, expuesto, muy culturalmente, por el Estado francés en las «Galerías Nacionales du Grand Palais» de los Campos Elíseos, uno de los acontecimientos más señalados en la actual temporada parisiense? Pues, ¿no la hay en la actitud misma de esos organizadores, en este Estado que busca la permanencia de la irradiación cultural de París, aunque sea de signo negativo? Tras la famosa «Exposición Pompidou», que trató de oficializar el arte de los rebeldes, despertando numerosas «contestaciones», ésta consagra a un artista (o antiartista) tan célebre y tan oficial, pese a sus muecas, como pudieron serlo Couture o Bougereau.

DUBUFFET. MADRE E HIJO. 1956.



## LA PARADOJA DE DUBUFFET

Jean Dubuffet nace en El Havre en 1901, en una familia acomodada, que se dedica al negocio de vinos al por mayor. Desde la infancia tiene aspiraciones artísticas y una vez terminado el bachillerato, a los diecisiete años, se va a París a estudiar la pintura, más adelante la música y los idiomas. Después de su servicio militar le entran grandes dudas sobre el valor de la cultura y del arte y cesa de pintar. Tiene veintitrés años. A los veinticuatro comienza a trabajar en los negocios familiares, funda en 1930 una nueva casa de vinos hasta que, en 1933, vuelve a la pintura. No tarda cuatro años en cansarse de ella y se pone de nuevo a vender vinos al por mayor hasta 1942, en que regresa a la pintura. En 1947 se aparta decididamente de los negocios. Se trata, pues, de una vocación, si no tardía, cuando menos dubitativa. Los primeros cuadros, de las casi cuatrocientas obras que esta especie de homenaje nacional ha reunido en el Grand Palais, son, pese a su aspecto ingenuo, casi infantil, de un hombre de más de cuarenta años, que ha pasado por una Escuela de Bellas Artes, por una Academia de Pintura, y que trata de olvidar lo que sabe, o de aparentar que lo olvida.

Esa va a ser, en adelante, en treinta años de actividad artística, la paradoja mayor de Jean Dubuffet: quiere ser ingenuo sin perder su complejidad, quiere ser vulgar sin perder su educación, loco sin perder su inteligencia. Pese a su infinito talento, que hace de su obra en esos treinta años una de las más vivas del, algo decaído y enfermo, arte francés, la posición de Dubuffet recuerda la de esas actrices de larga experiencia, especializadas en los papeles de ingenuas. Un arte consumado, sin duda, pero excesivamente lúcido para ser espontáneo. El arte de un maestro que juega a ser aprendiz, o mejor a no saber. Una paradoja digna de Oscar Wilde, que dijo que las cosas sencillas son privilegio de las personas complicadas.

Verdad es que el arte de Dubuffet es de una sencillez muy difícil, incluso para el espectador. El mismo pintor, en una entrevista con Michel Conil Lacoste publicada en el diario «Le Monde» (28-IX-73), reconocía que sus posiciones anticulturales suponen la existencia de la cultura, y que la sociedad de gente culta le ha enseñado mucho. La mayor parte del público parisiense ha ignorado a Dubuffet durante largos años. La retrospectiva organizada por el Museo de Artes Decorativas en 1960 fue su primer reconocimiento, oficioso, ya que ese museo no es del Estado. Agradecido, Dubuffet ofreció a ese museo una donación, expuesta en 1967. Poco a poco, el artista se abría camino en este París mixto de Versalles, tan «Grand Siècle» aún en infinitas cosas, tan convencido de detentar un «bon goût» al que Dubuffet no responde. «Lo hermoso no tiene objetividad alguna; lo creamos», viene a decir Dubuffet, que inventa una belleza de esponjas, de piedras, de plástico, de hojas secas y de alas de mariposa en sus asombrosos «collages». Una belleza basada en el monigote, en los «grafitti» callejeros, en el dibujo del niño terrible, del solitario, del obseso. El frenesí creador, el demonio que posee al artista plástico, es el mismo en el alienado que en el cuerdo: todo es cuestión de dosis. Y las repeticiones obsesivas, las proliferaciones inagotables, todo ese arte que con rayitas y detallitos va llenando los muros de los manicomios de una suerte de atolls coralinos, ese arte en bruto ha servido de modelo

al lúcido Dubuffet. Pero, ¿hasta dónde se dejaba llevar? ¿Cuándo decidía que el cuadro estaba acabado? Sin duda, cuando se lo ordenaba la razón.

Arte secreto, de garabato hecho a escondidas en la calle desierta, en el mingitorio, en el pupitre escolar; escasamente erótico, sin embargo, con esa irrisión del amor propia de los abandonados, que reduce los «Corps de dames» a pergaminos secos y las caricias a burdos ataques grotescos. Con la idea de protegerse del mundo, a que Dubuffet se refiere en la citada entrevista, de esconder todo lo externo bajo el camuflaje de la creación personal. «Los artistas del arte en bruto quieren llevar las cosas hasta el estado absoluto.» «Los verdaderos artistas son los que han avanzado lo más lejos posible en la contestación de las ideas recibidas y en el incógnito de la creación personal.»

«Place a l'incivisme», ¡paso a la incultura!, grita Dubuffet en el prólogo al catálogo de la exposición de «Art Brut» por él organizada en 1967 en el Museo de Artes Decorativas, suerte de proclama que termina diciendo: «No sólo nos negamos a guardar reverencia al sólo arte cultural y a considerar menos admisibles que las suyas las obras aquí expuestas, sino que sentimos que éstas, al contrario, como frutos de soledad y de un puro y auténtico impulso creador... son, por ello, más preciosas que los productos de los profesionales. En cuanto cobramos cierta familiaridad con esas floraciones de altas fiebres, tan total e intensamente vividas por sus autores, no podemos evitar el sentimiento de que el arte cultural aparece, junto a ellas

y en su conjunto, como un fútil juego de sociedad, un feliz espectáculo.» Pero, ¿no habrá algo de «fallacieuse parade» en esos cuatro centenares de obras de Dubuffet reunidas en las Galerías Nacionales de París?

Siempre terminan los museos por ser los más fuertes. Dubuffet, tan pragmático, tan anárquico cuando se trata de escupir a la belleza tradicional, parece creer, como casi todos los revolucionarios, en la certidumbre de la subversión, en su infalibilidad. Ya antes que él trataron de terminar con los museos los futuristas, los dadaístas, el grupo «merz» y tantos más. Pero las escupideras y paragueros que, por irrisión, Duchamp-Villon declaraba obras de arte, han terminado ingresando en las salas museales, junto a los papeles rotos de Schwitters y a los iracundos panfletos de Tzara, a las arengas de Marinetti y a los espantajos de Dubuffet. No hay una «cultura» que quepa aislar o combatir como una ortodoxia; la cultura es un modo de reaccionar que hermana a Dubuffet con la «Reunión de los Museos Nacionales», quienes terminan organizando una exposición del hijo pródigo, dándole los carneros que negaron a los hijos respetuosos. Y Dubuffet se encuentra en la situación de un blasfemo que recibe un premio de la Asociación de la Palabra Culta, por considerar que esas blasfemias implican, a fin de cuentas, una gran fe.

Dubuffet no se ha cansado de abofetear a los bien-pensantes del arte, desde sus «hautes pâtes» tituladas en 1944 «Mirobolus, Macadam y Compañía». En sus «retratos» de 1947, en sus «paisajes grotescos» de 1949, en sus «cuerpos de damas» de 1950 —réplicas grotescas a los

DUBUFFET. INTERIOR. 1966.





ROUSSEAU. LA BOHEME DORMIDA. 1897.

blasones manieristas que divinizan el desnudo erótico—, en sus «suelos y terrenos» de 1951 a 1952, en sus «pastas batidas» del 53, en sus «reuniones de huellas» y «personajes monolitos» del 55, en los «Lugares cursivos» de 1957, en sus «texturologías» del 58, en sus «materiologías» del 59, Dubuffet se muestra uno de los pioneros del llamado «art autre», el otro arte, el de las resinas, los engrudos, los residuos, los relieves, las espesuras de materia, en un anhelo dinámico de informalismo, de activar la levadura de los materiales, de reducir el color a los que da la tierra. En su *Prospectus aux amateurs de tout genre* (Gallimard, 1946), Dubuffet escribía que los colores ganan empleados no por su brillo o sus armonías, sino por su poder sugeridor: «Los colores que encuentro en una piedra, en una pared vieja, me parecen más sabrosos que los de cintas y flores.» Miserabilismo (cultivado por otros artistas como Tapies o Burri) que derroca el reinado de las materias y colores «nobles» al servicio de las formas y de las ideas «nobles». Carbón, betún, asfalto, alquitrán, cieno son, para Dubuffet, texturas y tonos tanto o más ricos que el lapislázuli o la esmeralda.

Algo después, en la década de los sesenta, el pintor parece fatigado de esa búsqueda de calidades nuevas, inéditas, que trasponen directamente la impresión recibida a una textura. Dubuffet hubiera llegado por ese camino a acumular barro o boñiga en el lienzo. Se detiene, aburrido del juego de equivalencias. En una de sus características medias vueltas (del negocio al arte, del arte al negocio, de la forma a lo informe, de lo informe a la forma) se pone otra vez a garabatear personajillos ridículos. Son los de «Paris circus» de 1961, que dan origen, el año siguiente, a un protagonista: «L'Hourloupe». Nos alejamos del inte-

rés primordial por la materia; Dubuffet se interesará en adelante por las formas, por los campos que rayas negras delimitan sobre un fondo blanco, estriándolo de paralelas azules o rojas. Este sistema de figuración a zonas tabicadas, retazos de mil rayas que van componiendo o descomponiendo una imagen abigarrada de hombres, cosas y escenarios, semejante a las colchas de las abuelas en su yuxtaposición de retales, Dubuffet va a emplearlo, sin fatiga, en sus esculturas de resina «epoxy», en sus arquitecturas de fantasía. Ha hallado una «estética», una suerte de «ortodoxia» de la belleza dubuffetiana, en el blanco immaculado, el rayado limpio, los irreprochables recortes de esos relieves gesticulantes pero inofensivos, de esas casas que no sirven para vivir, atolondradas nietas del Park Güell de Gaudí. Se diría que ha alcanzado cierta dosis de tranquilidad, que la edad o la experiencia han limado sus aristas, y que cuando el Estado recoge esos homúnculos en sus salas, y hasta piensa en erigirlos en las calles y jardines, es que el Estado o Dubuffet (o más bien los dos) han cambiado mucho desde los tiempos de sus primeras obras, cuando el adjetivo «brut», aplicado a los vinos sin demasiada manipulación, pasó a designar un arte que se pretendía destructor del arte.

La cultura tiene excelentes tragaderas. Cuando se ve en peligro toma la apariencia de su enemigo. De este modo, Rousseau y Dubuffet han entrado en el Museo junto a «La Gioconda» y la Venus de Milo. Y miles de artistas, avergonzados de este nombre que se les antoja anticuado, imitan, a base de paciencia laboriosa, la torpeza de esos legendarios ingenuos que ya no existen. Es una ilusión como la del «bon sauvage» de Rousseau, inventada cuando ya no hay buenos salvajes.

# EL ESTILO EN EL ARTE

JOSE ANTONIO PEREZ RIOJA

Los conceptos «arte» y «estilo» son, sin duda, de los más difíciles de explicar, tanto que, ante su propia expresividad, pensamos que lo más claro o sencillo, no pocas veces, puede ser el no dar de ellos explicación alguna.

Sin embargo, su misma complejidad, y sobre todo si los relacionamos como ahora, parece invitarnos a formular algunas precisiones. De ahí el que intentemos subrayar en este breve ensayo la importancia y singular significación del estilo en el arte, no sólo en su propia evolución histórica, sino en su comprensión y valoración pasada, actual y futura.

Esbozaremos, pues, nuestro intento de tales precisiones en los puntos siguientes: *Arte y comunicación; Estilo y estilos; Razas y estilos; Tiempo y estilo; Individualidad y estilo; Tendencias o constantes históricas y estilos, y El estilo como máxima expresión diferenciadora y potenciadora del arte.*

## ARTE Y COMUNICACION

Por su misma amplitud y su profunda espiritualidad, el arte es uno de los conceptos más indefinibles, porque cualquier definición corre el peligro de empequeñecerlo. Sin embargo, sí podemos caracterizar el arte, en general, como la actividad creadora humana que, sin ningún objetivo práctico, intenta representar las experiencias de un individuo o una comunidad para dar expresión a lo ultrasensorial.

Acaso, como señala Schmarsov, el arte es «una explicación espiritual habida entre el hombre y el mundo, una operación tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica».

«El arte —observa Hauser— está vinculado, todo lo más, por las formas de vida y los medios de expres-

sión que, junto con la tradición y la convención, constituyen el punto de partida, pero no el objeto último de su desenvolvimiento.»

Cualquier obra de arte es tanto la expresión de una sociedad como de un individuo, o mejor dicho, es la expresión de una raza, una sociedad o una época a través de un individuo. Pero, a la vez, el arte no es sólo producto de esa sociedad, raza o época, sino su más importante factor de evolución. Porque el arte cambia, y de ahí el que se modifique el concepto de belleza, acompasadamente a la cultura, los pueblos, las épocas y los individuos.

El arte, por otro lado, es la más elevada o espiritual de las formas de relación o comunicación humana.

El hombre —«animal social», según la clásica definición aristotélica— posee una inmensa, increíble capacidad para transmitir a los demás sus deseos, sus emociones, sus experiencias, sus ideas, sus gustos.

Si la necesidad de subsistir obligó al hombre primitivo a trabajar, su propia espiritualidad le pidió también, íntimamente, el manifestarse artísticamente, creando o, al menos, admirando lo que otros fueran capaces de crear.

Tal es el origen del arte como la más elevada forma de comunicación entre los hombres.

Lo que pudiéramos llamar «dinámica de la comunicación» va desde la tosca interjección gutural o el simple atisbo pictórico del hombre de las cavernas hasta los más avanzados logros de la era electrónica.

Esta comunicación humana es simbólica; es decir, se realiza no materialmente, sino por medio de signos que representan, expresan o sustituyen lo que se quiere transmitir a los demás. El empleo de tales signos —estilos de vida, formas de cultura o de arte— es puramen-

te convencional y su significación, convenida o compartida; por ello, esos signos se emplean con la plena conciencia de que han de causar un efecto más o menos previsible y de que han de provocar una respuesta congruente.

La dinámica de la comunicación humana —transmisora de formas de vida, arte y cultura— es *libre*, es *activa*, es *cumulativa* y es, a la vez, muy rica en *contenidos de espiritualidad*.

## ESTILO Y ESTILOS

No es posible hablar del estilo con rigurosa precisión ni absoluta claridad. Se le ha asimilado siempre con la personalidad y el sello propios que el hombre, el creador estético atesora, para diferenciarle de los demás.

El estilo es el resultado de unas condiciones sin par —personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, ambiente, sublimación de una vocación o de un quehacer— aplicadas al singular cumplimiento de una función estética. Y, por otra parte, es preciso añadir que el estilo no es algo racional, porque la razón no ha sido capaz hasta ahora de inventar un instrumento con qué medirlo.

De lo que no cabe duda es de que el estilo es el concepto fundamental de la historia del arte, puesto que en el estudio de la evolución de sus formas o estilos se basa esencialmente el objeto de la obra de arte. Sin el estilo —como observa Hauser— sólo tendríamos, todo lo más, una historia de los artistas, pero no tendríamos una historia de las direcciones comunes y las formas de una época, de una nación o región...

El estilo es la unidad ideal de una totalidad compuesta de toda una serie de elementos concretos





256

VELAZQUEZ. EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS.

y dispares. Supone una coincidencia de rasgos artísticos decisivos. Es algo general separable de los propios artistas y las obras singulares. No es, exactamente, una «idea» o un «concepto ideal» a la manera platónica o hegeliana, sino más bien un concepto relacionable y dinámico en constante evolución.

No es posible, en otro aspecto, hablar de estilo, sino de estilos. Aunque el arte sea uno y universal, está matizado por una serie de factores que determinan sus peculiaridades propias. Son, por lo tanto, plurales, diversos, los estilos, porque existen, de continuo, gérmenes de nuevas formas, o resucitan, al impulso diferente de los tiempos, formas pretéritas que se vuelven a adaptar a la sensibilidad de las nuevas generaciones.

## RAZAS Y ESTILOS

Observa Waetzoldt que al final de nuestro viaje por tierras y gentes, hallamos la idea de que el estilo de un país es el estilo de la estirpe. Pero, hemos de preguntarnos, además: ¿Existe, en la formación de los estilos, un factor constante que prevalece sobre la estirpe, y es la raza ese factor?

Los estilos raciales —se contesta el autor antes citado— son las formas de vivencia hereditaria que nada expresan sobre las disposiciones individuales de un miembro o de una raza... Todo hombre recibe como caudal hereditario —sin que la Naturaleza le pida su conformidad para ello— las características de la raza en su cuerpo y un alma sellada por la raza.

A menudo, se tiene la sensación de que determinadas razas se encuentran muy a su gusto en determinadas regiones del imperio del arte y que, por el contrario, otras regiones las inquietan hasta el punto de que tienden a evitarlas. ¿Por qué se nota en el arte de la raza del Mediodía la falta de «naturalezas muertas» y de pinturas con sentimiento del paisaje? Pues, porque el alma de la raza meridional no descubre en esos géneros pictóricos un campo adecuado a expresiones de su estilo peculiar. No obstante, en la realidad vital, que tiene un aspecto completamente distinto de lo

que aparece en la cabeza de un teorizante, los tipos estilísticos raciales no se presentan siempre con caracteres puros, porque el sello puro de una raza es, hoy, la excepción, siendo lo normal un «estilo mezclado».

Los mares unen, las montañas y los desiertos separan, adoctrina la geografía del arte. En una determinada área, los estilos se propagan preferentemente por las mismas rutas que emplean los hombres.

Así, los llamados «estilos raciales» son formas de vivencia hereditarias.

La raza —comunidad de sangre, de costumbres y de enfoque de las cosas— da forma a los cuerpos y a las almas y tiñe cualquier manifestación espiritual con sus propios colores. De aquí que el llamado «espíritu de los pueblos» influya no sólo en el arte de cada país, sino en nuestra propia valoración general de las obras artísticas. La raza constituye, en suma, un límite postrero e insuperable. Porque todos sabemos —o, al menos, intuimos— que nuestros gustos estéticos difícilmente se avienen con los de otra raza extraña.

## TIEMPO Y ESTILO

El arte cambia, y de igual manera se modifican los conceptos de la belleza y de la moda, conforme a la cultura, las épocas y los individuos. La historia de las formas, los colores o el ritmo es, esencialmente, dinámica. En este sentido, la historia del arte es una sucesión constante de nuestros diversos modos de percepción visual, es decir, de las diversas maneras como el hombre ha mirado y ha visto en su propia interioridad el mundo exterior.

Así también va cambiando nuestra estimativa o actitud mental para interpretar el arte. El canon armonioso y robusto del arte griego —pensemos en la rotundidad de la Venus de Milo, en cualquiera otra Afrodita praxitélica o en la Victoria de Samotracia— se opone en gran manera a la primigenia y simplista espontaneidad del arte negro y, no digamos, al abstractismo actual. Y, sin embargo, la belleza se da —o puede darse— en estos y en otros ejemplos aún más

dispares. Cuando, en 1889, se construye en París la torre Eiffel, no sólo se levanta una inmensa torre que cambia de repente el paisaje urbano de la capital francesa; se levantan también, por esa causa, enormes protestas ante la monstruosa fealdad de aquel atentado estético, ya que tal mole metálica se entendía entonces como la ruptura de la apacible armonía del conjunto urbanístico de París. Hoy, en cambio, echaríamos de menos algo singular y diferente en ese conjunto urbano si desapareciese, de golpe, la torre Eiffel... ¿Qué ha ocurrido en estos últimos ochenta y tantos años? Se ha producido, sencillamente, un proceso de hábito. Son ya varias las generaciones habituadas a ver, en el corazón de la gran ciudad, la torre Eiffel: su retina se ha acostumbrado a ella, llegando a convertirse incluso en algo entrañable para el parisino. En ese proceso de hábito han jugado un papel importante no sólo los ojos de la cara, sino los ojos del espíritu y hasta el corazón...

He aquí, pues, al tiempo, como clave esencial para la valoración —e incluso para la comprensión— de las formas o estilos artísticos, condicionados siempre a los módulos de vida y al pensamiento propios del momento en que la obra de arte se produce.

Camón Aznar, en una de sus obras más significativas, *El tiempo en el arte*, nos abre un sugestivo punto de vista y nos ofrece una pauta de valoraciones para el más pleno conocimiento del arte. A la interpretación espacial —la más generalizada hasta ahora— debe añadirse esta otra interpretación temporal de las creaciones estéticas.

Hoy, por otra parte, y a partir de la segunda guerra mundial sobre todo, vivimos un tiempo «histórico» o «artístico» acelerado. Esa aceleración artística no se refleja tan sólo en la increíble sucesión de «ismos» estéticos tan poco duraderos los más de ellos, sino en el hecho evidente de que los museos del mundo —cerrados durante decenios a cualquier obra que no se ajuste a los cánones del «arte oficial»— ahora abren generosamente sus puertas a todo o casi todo, antes de que pueda dar el «placet» o la crítica o un tiempo prudencial...



REMBRANDT. ARTEMISA.

### INDIVIDUALIDAD Y ESTILO

Raza, espacio y tiempo no son suficientes para definir el estilo. Es cierto que lo condicionan, lo colorean o lo ambientan con rasgos y matices singularmente diferenciales, que sirven, además, para enriquecerlo. Pero no es menos cierto que el estilo de una raza, de un país o de una época requiere siempre unas cuantas individuali-

dades poderosas, que acierten a expresarlo y a realzarlo, incluso con lo más específico de sus mismas peculiaridades étnicas, geográficas y cronológicas.

A veces, un gran artista no posee un solo estilo, sino varios: recordemos, como ejemplo, el Picasso inicial y el último, pasando por el de las épocas «azul», «rosa» o «cubista»...

Todo esto ocurre porque el esti-

lo, en su esencia, es el resultado de realizaciones individuales encaminadas a un determinado fin estético, que puede recorrer —progresivamente o con aparentes retrocesos— caminos diferentes, todos aquellos que la individualidad del artista le exija hasta que se encuentre a sí mismo. Waetzoldt reconoce a este respecto que incluso en el marco de cada «estilo racial» hay características muy diversas

que se fijan en el individuo como particularidades privativas o personales. E, incluso, dentro de un gran estilo artístico, como en el románico, el gótico o el barroco, existen diferentes posibilidades de expresión de unas mismas formas de vivencia derivadas de muy distintos valores individuales.

La frase, tan repetida, atribuida a Buffon, «el estilo es el hombre», viene, por otra parte, a evidenciar que el estilo no representa una actitud adquirida, sino la expresión de cuanto es en sí o representa una personalidad artística, así como la innata armonía o equilibrio de su ser y de su propia obra. Y en este sentido sí que puede definirse el estilo como la reunión u ordenación de elementos estéticos dispersos, o como la reducción de su diversidad hacia una determinada unidad.

#### TENDENCIAS O CONSTANTES HISTORICAS Y ESTILOS

La variedad y sucesión de los «estilos artísticos» no se debe tan sólo al medio ambiente y a la época. Obedece, sin duda, a razones más hondas, esto es, a determinadas leyes interiores, a tendencias espirituales o constantes históricas que reaparecen en momentos diferentes y que, aun cuando no siempre se repitan igual, señalan análogas reacciones o movimientos similares, debidos —unas y otros— a ciertas motivaciones sociales, culturales, religiosas o psicológicas, que pueden ser —si distintas en la forma y en el tiempo— análogas en el fondo.

El arte, como cualquier otra manifestación cultural, está continuamente en movimiento y unas veces en mayor ebullición que en otras. En nuestro tiempo más que en épocas anteriores, si bien con una crisis más profunda y con mucha más acusada inestabilidad. De ahí el que las formas estables o definitivas del arte sean pocas; lo frecuente, en cambio, es que se sucedan o repitan en un curioso movimiento pendular.

Como ha observado el P. Micó Buchón, los principales estilos artísticos responden a alguna de estas cuatro grandes tendencias fundamentales:

1.<sup>a</sup> *Tendencias clásicas* (clasicismo, renacimiento, neoclasicismo, modernismo), que suponen una esencial armonía entre el fondo y la forma, a la vez que un sentido de la medida, el orden, la claridad, la serenidad, el equilibrio y el humanismo.

2.<sup>a</sup> *Tendencias idealistas* (arte bizantino, románico, gótico, barroco, romanticismo, expresionismo, arte «puro»), que son las que Hegel ha llamado «formas románticas», con evidente ruptura entre el fondo y la forma y un acusado predominio de la espiritualidad, la fantasía y la libertad.

3.<sup>a</sup> *Tendencias simbolistas* (artes primitivas, de Oriente y de Egipto; cubismo; abstractismo), que son —a juicio de Hegel— el comienzo del arte, o una posterior postura que pretende situarse en un momento inicial, y cuyos rasgos característicos son el símbolo y la abstracción, el esquematismo, la fuerza ornamental y la intencionalidad expresiva; y

4.<sup>a</sup> *Tendencias realistas o naturalistas* (realismo, naturalismo, impresionismo, surrealismo, arte «otro»), en las que la realidad y la máxima fidelidad a la naturaleza que nos rodea son, con matices diferenciales, su punto de partida e incluso su fin primordial.

#### EL ESTILO, MAXIMA EXPRESION DIFERENCIADORA Y POTENCIADORA DEL ARTE

Llegamos ya al punto final de este breve ensayo. Como conclusión de los aspectos anteriores, podemos llegar a las siguientes consideraciones:

1.<sup>a</sup> En todas las épocas de la historia, desde los días remotos de las cavernas hasta hoy, el hombre se ha visto impelido a expresarse artísticamente.

2.<sup>a</sup> Dentro de los límites de la Tierra —límites que van acercándose más y más cada día merced a los avances de la técnica actual—, vivimos sintiendo de una manera más acusada la presencia inmediata de otras civilizaciones, de diferentes estilos vitales y estéticos, y nuestra comprensión de esas vivencias y estilos se nos ha hecho ya indispensable para el auténtico des-

cubrimiento de nuestra propia intimidad.

3.<sup>a</sup> Sin ese conocimiento de los estilos no sólo no podemos entender la ya larga historia del arte, sino que tampoco podemos valorarlo hoy ni acertar a comprender el que ya se está gestando como arte del futuro; y

4.<sup>a</sup> La aceleración del tiempo histórico y estético de nuestros días —fiel reflejo de la carencia de auténticos y hondos ideales, así como del necesario sosiego creador— es la más grave y evidente denuncia de que el verdadero estilo de nuestro tiempo es, acaso, la carencia de un estilo propio, como consecuencia inevitable de la profunda crisis de valores y de la actual inestabilidad estética.

Pero, aun así y todo, tanto los estilos ya existentes como el anhelo latente de un estilo acorde con nuestra sensibilidad actual y futura, son, en cualquier caso, la más plena demostración de que el estilo es, siempre, la máxima expresión diferenciadora y potenciadora del arte.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

MARICHALAL, JUAN: *La voluntad de estilo*. Barcelona, Seix y Barral, 1957.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *El tiempo en el arte*. Madrid, 1958.

DEMPF, ALOIS: *La expresión artística de las culturas*. Madrid, Rialp, 1962.

WAETZOLDT: *Tú y el arte*. Barcelona, Labor, reimpr., 1962.

TORRE, GUILLERMO DE: *La aceleración del tiempo artístico*, en «Cuadernos», núm. 59, abril 1962, 59-62.

MICÓ BUCHÓN, J. L.: *Los estilos artísticos*, en «Revista de Ideas Estéticas», núm. 92, octubre-diciembre, 1965, 245-274.

UNESCO: *Las artes y la vida*. París, 1969.

PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Síntesis del Arte Universal*. Madrid, Tecnos, 1970.

PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Radiografía de la Cultura*. Ediciones Liber, 1972.

HAUSER, ARNOLD: *Introducción a la Historia del Arte*. 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Guadarrama, 1973.

# "LOS NUEVOS PRECURSORES" DE LA ESCULTOPINTURA IMITATIVA

CARLOS AREAN

Una de las características del arte actual consiste en la ruptura de los géneros considerados como tradicionales. Ello parece, en principio, un bien, porque contribuye a aumentar la variedad de las creaciones artísticas de nuestra época, pero en el caso de la escultopintura, lo es además en un segundo sentido, dado que hay ciertas facetas en la integración de las artes y en la presión que ejerce sobre todo artista honradamente actual el espíritu de nuestro tiempo, que pueden ser satisfechas más eficazmente mediante esta modalidad plástica que por medio de las ya institucionalizadas en la tradición académica.

En escultopintura no existen materiales privilegiados. Tan habitual es utilizar la madera como la tela metálica, la chatarra, la arpillera, el cristal o los plásticos. No fue, no obstante, ella la innovadora en este camino, sino que el primer ataque a los «privilegios helénicos» lo dieron los escultores. Uno de ellos, Julio González, no sólo inventó la escultura en hueco y la interpretación entre los espacios envolvente y envuelto, sino que convirtió al hierro en protagonista de sus esculturas más estremecedoras. Con la pintura sucede lo mismo y hace ya largo tiempo que no se pinta exclusivamente con óleo sobre lienzo o al fresco sobre un muro previamente enyesado, sino que caben toda suerte de vehículos heterogéneos e incluso el pintar sin pintura, utilizando tan sólo recortes de formas, tal como hacía el heroico y gozoso Matisse cuando su enfermedad no le permitía coger los pinceles, pero sí manejar las tijeras y los papeles de colores. De todos modos, lo más habitual es que se sigan empleando en pintura y escultura los procedimientos tradicionales, cosa que en escultopintura, arte nuevo, apenas sucede, aunque sigan perdurando ocasionalmente, pongamos, por ejemplo, en algunas creaciones de Tharrats o de Mier. Incluso cuando en escultopintura se emplea un elemento teóricamente tradicional como la madera o la arpillera, se lo hace de tal modo que su utilización es hasta tal punto revolucionaria que las convierte en un material nuevo.

Cuando en tiempos cubistas realizó Picasso la primera escultopintura de que tenemos noticia —la «Mandolina», de 1914—, lo hizo con la intención de aplicar al espacio de tres dimensiones los postulados cubistas. Realizó así la escultura-objeto con más rigor que el cuadro-objeto, el cual no podía renunciar, ni tan siquiera en el cubismo, a sus coeficientes ilusionistas. Se trataba de una necesidad similar a la que en los managers del ballet «Parade» lo indujo a convertir a aquellos personajes en unos cuadros cubistas en movimiento. La mandolina era de madera, pero había sido construida igual que un carpintero construye un mueble, serrada y claveteada, pero no tallada.

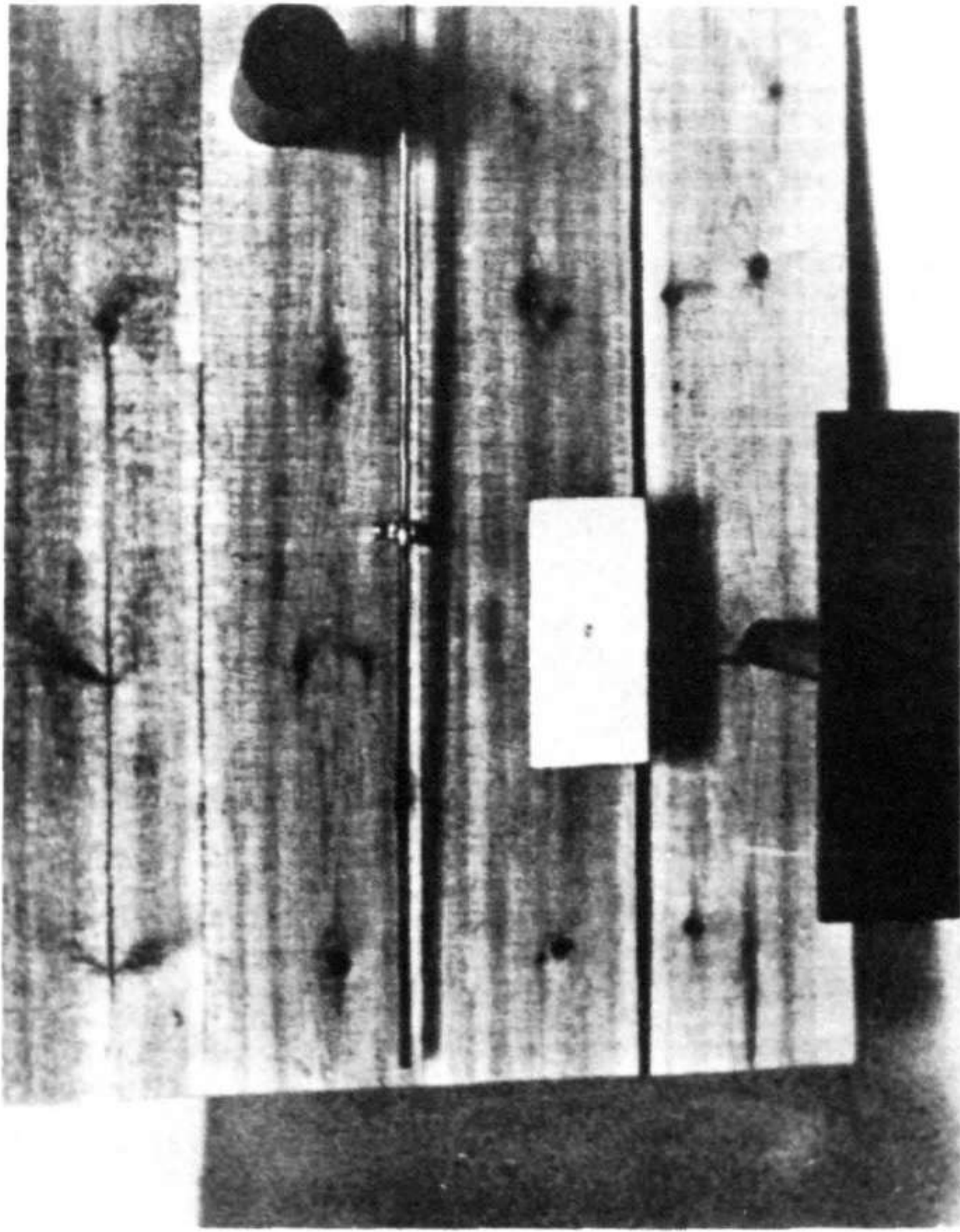
Poco más tarde, las escultopinturas dadaístas de Miró, en especial la del falo y el candado, tenían también algo de construcción en madera, íntimamente adaptada a su necesidad de producir un fuerte choque que tenía mucho de revulsivo.

La evolución real no partió, no obstante, de estos olvidados precedentes de Picasso y Miró, sino que se puso súbitamente en marcha tras la sobrevalorización de la expresividad de la materia y de su palpabilidad, tan desbordada tras el triunfo inicial del «informalismo». La invasión de las formas avanzantes en dirección hacia el espectador exigió pronto la ruptura del soporte, la incorporación de toda suerte de elementos heterogéneos y el trabajo sobre unos materiales nuevos, en los que resultase más hacedero con-

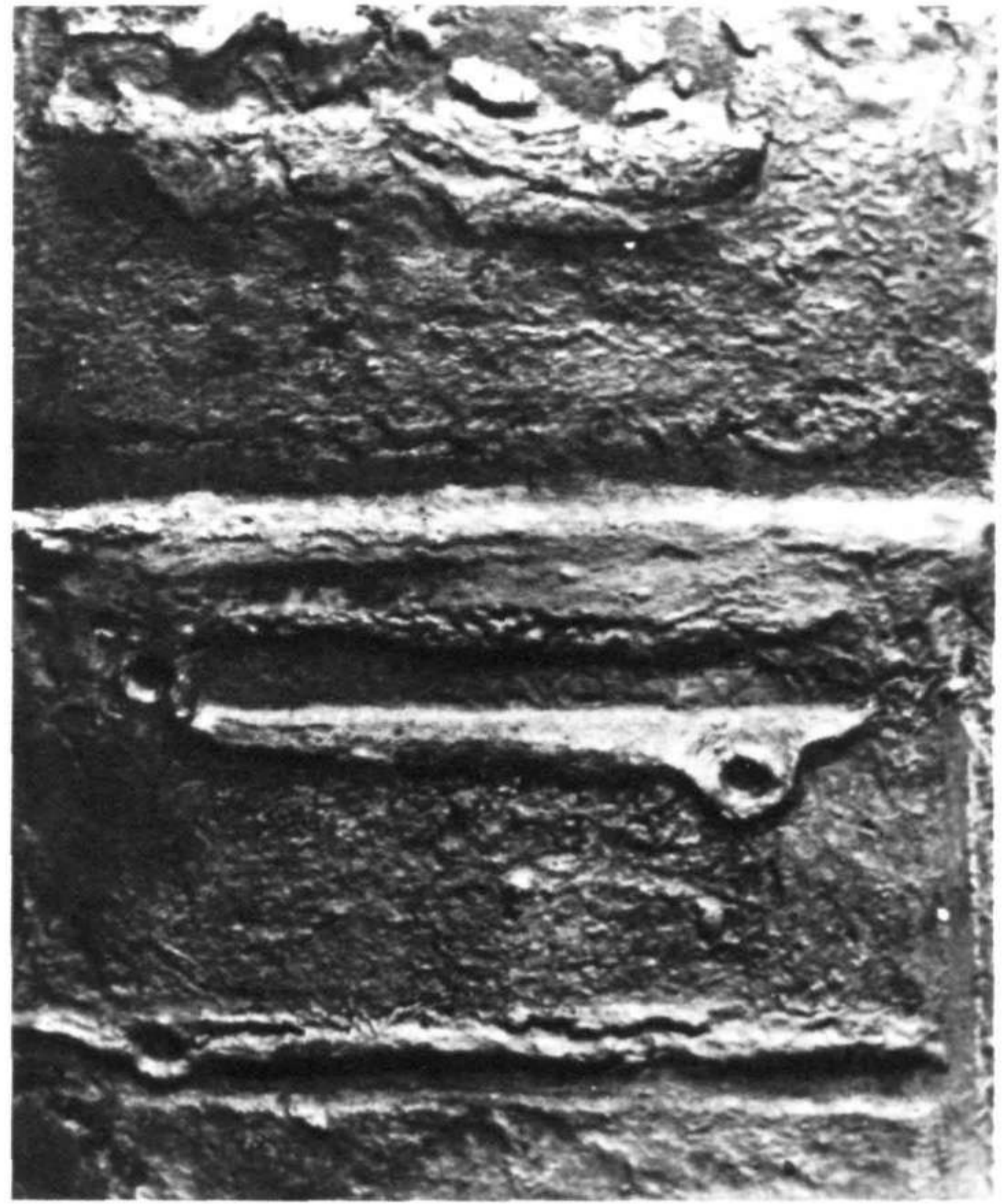
vertir en palpable la tercera dimensión. No cabe, por tanto, relacionar la escultopintura de los años cincuenta ni con la que pretendió definir Rodchenko hace medio siglo, ni con los precedentes recién citados. Incluso los breves ensayos de Torres García en ese camino no partieron directamente de una pintura que iba invadiendo el espacio más profundamente en cada nuevo enfrentamiento con la idea original, sino que se hallaban más cerca del relieve tradicional que de la escultopintura más reciente. Lo mismo cabe decir de las repulidas y delicadísimas escultopinturas casi brancusianas de Mariné-10, quien en tiempos de la República se limitaba a situar formas geométricas sobre un soporte plano y a utilizar también como forma la sombra de las mismas. Aquello era un ensayo de carácter todavía escultórico, tal como acaece hoy con las escultopinturas no imitativas de Ramón Lapayese, muy próximas todavía al relieve tradicional. Eso mismo acaece hoy con las espléndidas escultopinturas de inspiración neodadaísta, realizadas por Rafael Canogar. No sólo son figurativo-dadaístas, sino que están concebidas de acuerdo con las convenciones del relieve de ayer y de hoy y no con las de este género nuevo que alborea en nuestros días y cuyas delimitaciones, debido a su inmensa variedad, son todavía imprecisas. Es por ello por lo que estas obras impresionantes, lo mismo que las de los hermanos Francisco y Julio López Hernández, deben ser relacionadas con el relieve o con la escultura exenta neodadaísta, pero no con la escultopintura no imitativa, a la que Canogar no ha querido llegar, a pesar de que parecían conducirlo inequívocamente hacia ella sus

JUAN JOSE THARRATS.





JUAN MIRO.



ALFONSO MIER.

lienzos de largas estrías calizas de la época de El Paso. Ello se debe posiblemente a que Canogar no se considera obligado a aceptar ni tan siquiera sus propios condicionamientos y reclama para sí una libertad absoluta que le permite quemar sus naves siempre que lo juzga oportuno e inventar en cada nueva singladura una nueva manera tan deslumbrante y también, a veces, tan desconcertante como la anterior.

La escultopintura actual fue posible en un momento de confluencia entre el deseo de intensificar la expresividad de la pintura de la materia y la aceptación de que una obra de arte es uno más entre los muchos objetos que nos rodean. Lo habitual —hasta ahora— ha sido que los objetos artísticos no fuesen «utilitarios», sino que se limitasen a ser «expresivos» o «hermosos». Cabe, no obstante, la posibilidad de que sirvan también para algo más, tal como acaecía con las vidrieras góticas que inspiraban devoción, completaban el cierre del edificio, filtraban la luz y eran, por añadidura, expresión del espíritu de una época y cima purísima de una nueva belleza. Hoy vuelve a tener vigencia la posibilidad de que algunos de estos objetos lleguen a convertirse en paredes o fachadas y permitan una posterior utilización por los arquitectos. En esta última posibilidad creo que es en la que menos revolucionaria se muestra la escultopintura, ya que reentronca con el gran arte auténticamente vivo en todas las épocas creadoras de las grandes culturas. Las metopas del Partenón, las que desglosadas de su contexto languidecen en el British Museum, formaban parte del conjunto arquitectónico y eran una cenefa que flotaba en su propia luz reflejada y que adquiría su plenitud de sentido dentro de aquel conjunto del que eran un elemento esencial.

El vedetismo contemporáneo, que no es tan nuevo, ya que comenzó a insinuarse en el ámbito occidental en tiempos renacentistas, rompió esa confluencia expresiva de las diversas artes al servicio de la vida del hombre y de la organización espacial de su ámbito habitable. El es-

cultopintor actual lucha por recuperar el antiguo equilibrio, pero lo hace utilizando el lenguaje propio de nuestra época y por eso casi todos nuestros grandes escultopintores son no imitativos. Coinciden con los escultores en trabajar en tres dimensiones y con los autores de relieves en que la obra tiende a emerger sobre una base plana, aunque existan también escultopinturas sin base, que pueden ser colgadas en el aire o situadas sobre una peana igual que una escultura tradicional.

La diferencia entre la escultopintura y el relieve radica en que la primera parte de una concepción pictórica del color y de la textura. Hay algunos casos extremos en los que se llega incluso a utilizar el mismo sistema de transparencias y veladuras que utilizaban los venecianos cuando pintaban a óleo sobre temple, fantasmagórica proeza que alcanza su cima en las telas metálicas de finísima trama con las que inventa Manuel Rivera su mundo espectacular.

Incluso cuando la obra ha sido previamente tallada y pintada luego, tal como acaece con los «relieves» de Tomás Crespo Rivera, no podemos tampoco relacionarla con el relieve tradicional, dado que la utilización del color es estrictamente pictórico, en tanto el «tallado» y el ensamblado de elementos tienen más de trabajo de carpintería —construcción, en suma— que de talla tradicional. Es frecuente además que el artista aspire a imponer en la escultopintura una visión estrictamente frontal, lo que lleva aparejada una especie de sensación de inmovilidad temporal, de congelación del tiempo, que intensifica el sabor de eternidad de estas obras. Ello no evita que haya otras escultopinturas, tales como los «Relieves luminosos móviles» de Sempere o todas las relacionadas con el último cinetismo, en las que se persigue conscientemente el extremo contrario y en las que se llega a la contradicción de que, aunque la visión frontal e inmóvil siga siendo la óptima, las formas se muevan incluso físicamente en un caleidoscopio inacabable. En estos

casos, no es esa asunción voluntaria de la contradicción una inferioridad, sino un riesgo que resulta eficaz y que puede mezclar unas gotas de desasosiego con otras de reposo inestable.

#### LOS «NUEVOS PRECURSORES» DE LA GENERACION DEL 48

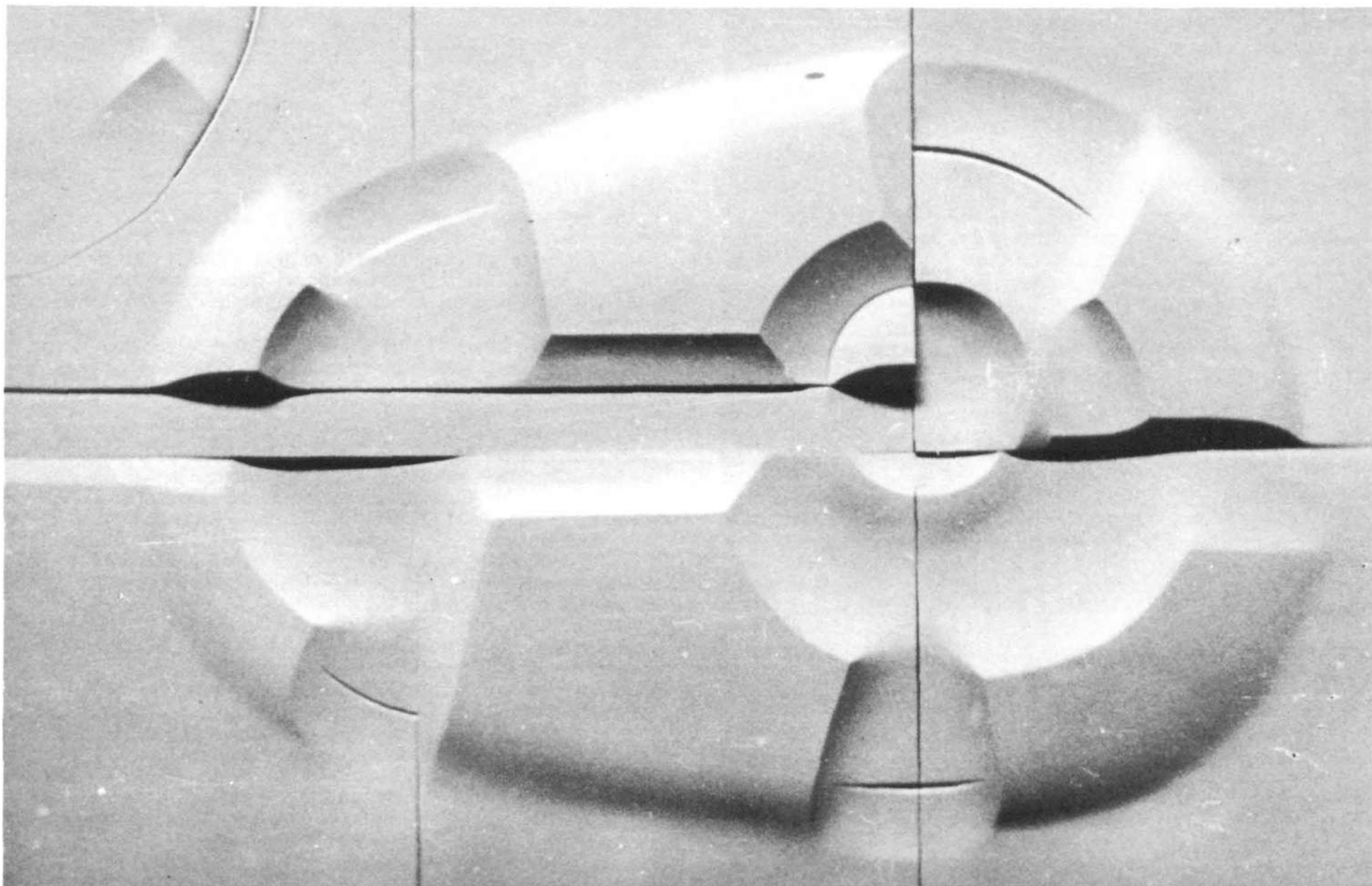
Es lógico que en España, en donde en lo que al arte no imitativo se refiere se quemaron literalmente las etapas y en donde con medios materiales insuficientes hubo pintores de denso empaste, como el Suárez de la época de El Paso, o la Juana Francés, inmediatamente posterior, que aspiraban a unos objetivos casi idénticos a los de los escultopintores, abundasen éstos tal vez algo más que en otros varios países occidentales, aunque no tanto como en La Argentina o en los Estados Unidos.

La renovación de Dau-al-Set, en 1948, se había iniciado como sobrerrealista y no abstracta, pero a partir del año 1952 se replantearon en España todas las modalidades de abstracción, de algunas de las cuales existían tímidos precedentes, y se alcanzaron además soluciones sintéticas entre las diversas ramas, tan originales algunas de ellas como las del propio Fautrier. La albañilería pictórica, con todos sus defectos, pero también con todas sus virtudes, pasó a ser preponderante en el momento del triunfo veneciano de 1958. El hecho es inaudito, pero a los diez años justos de haber intentado asumir la modernidad plástica (aunque se tratase de una «modernidad» tan antigua como lo era el sobrerrealismo mágico de los años veinte) se hallaban, tras haber renunciado a recopilar el pasado, intentando nuestros artistas más representativos predecir el futuro.

Ese fue el momento en el que Manolo Millares y Manuel Rivera, adelantados de la escultopintura española, descubrieron cada uno de ellos su material de elección, tan unido ya en ambos casos a su propia obra como si se tratase de su misma firma. Es imprescindible decir, por tanto, que tanto las primeras telas metálicas de trama gruesa y casi sin superposiciones que realizó Rivera en los años cincuenta, como las primeras arpilleras igualmente bidimensionales del Millares de aquellos mismos días, no eran más que un atisbo que se comenzó a elaborar en ambos hacia 1954 y que en un crecimiento casi orgánico llegaría a adquirir plena efectividad en las maneras más conocidas de ambos maestros.

En la obra de Millares, auténtica radiografía de nuestro tiempo, si la luz actúa de alguna manera es única y exclusivamente en virtud de las sombras que las protuberancias del soporte desgarrado y recosido arrojan sobre las zonas menos altas. Desde sus orígenes tridimensionales, en 1957, hasta el instante mismo de su muerte, en 1972, había empleado Millares, de manera casi exclusiva, un negro de betún o de humo, un blanco de cal y un rojo de teja. Estos tres colores levemente atemperados se fundían íntimamente al horadado de las formas o a la emergencia de las mismas, en unas estructuras cruciformes bajo las que se transparentaba el homúnculo y en las que había un ataque implacable contra todos los prejuicios. Era la de Millares una obra gritadora, heridora, cuyas implicaciones extraplásticas podrían ilustrar un tratado entero de sociología de nuestro tiempo. Dicha acusación respetaba, no obstante, la autosuficiencia plástica de la forma, el rigor de la estructura y la posibilidad de integración de la misma en una obra arquitectónica, en la que fuese pared o centro ordenador de una fachada construida en función de ella misma. Esta última posibilidad se patentizó, por encima de

CRESPO RIVERA.



todo, en los grandes relieves en los que la madera, en salientes hoscos, se unió a la arpillera, y que, sin llegar a ser pasados a bronce, fueron dados a conocer en su exposición del año 1968 en la Galería Juana Mordó.

Cada siglo nos ofrece una traducción de su más íntimo deseo de ser en sus creaciones religiosas y en las artísticas. Respecto a estas últimas es preciso elegir las más representativas, aunque cualquiera de ellas, cuando es auténtica, pueda servirnos para iniciar el camino. Nuestra época, este concreto momento de nuestra cultura occidental, tiene en el hosco combate interior de cada construcción de Manolo Millares, una radiografía insustituible. El nos ofreció, en un mundo de formas autosuficientes, la otra cara de la moneda que Rauschenberg expresa con su agrupación de objetos que se yerguen insólitos en su nuevo contexto. De igual manera que Rauschenberg, al distorsionar un ambiente, puede redescubrirnos la belleza de una escalera de mano o la de la textura de un viejo cubo, Millares nos mostró el poder de la materia que se corroe por debajo de sus ordenaciones más clásicas, así como la ansiedad que ya no pide prestados sus elementos al mundo exterior, sino que surge del más oscuro centro, en donde las premoniciones del subconsciente pueden deparar, durante un instante, un nuevo principio de luz.

En las telas metálicas de Rivera el color es fundamental, pero lo obtiene con multitud de gradaciones y degradaciones, oxidando el propio material con el que construye la obra. Como las telas de finísima trama que, a bien estudiadas distancias, se sobreponen las unas a las otras, ciernen la luz o la refractan con intensidades muy diferentes, se crea un juego sutil de semitransparencias y semiveladuras que resulta tan refinado como el de los grandes quinientistas de Venecia. Más importante que el color nos parece en estos auténticos «espejos» riverianos el reflejo de la luz. La gloria de esa luz convertida en forma, unida a la de las irisaciones aterciopeladas de la materia, llega a crear un mundo tan inefable e «inmaterial» como el de los propios mosaicos de Rávena. Ante cada cambio de luz se percibe cómo la oxidación del color nos parece diferente. Las diversas aguas de la trama, cuando el espectador se mueve, parecen reptar como ríos infinitos sobre cada una de sus formas. El espectador puede así hacer hablar literalmente a la «pintura» y basta que cambie ligeramente su posición o que se emplee una iluminación diferente para que la obra, sin dejar de ser ella misma, se convierta en cada instante en algo diferente de lo que era en el anterior. Esto, que es lo que acaece con los seres vivos, Manuel Rivera lo consigue nada menos que con un cuadro. Su aportación, en este aspecto, es tan importante, que el refinamiento ya paradigmático de estas obras, pasa a ser algo casi accesorio si se lo compara con el misterio que crea semejante movilidad del color, del reflejo y de la luz.

Coetáneos casi estrictos de estos dos adelantados de la escultopintura española fueron Lucio Muñoz y Eusebio Sempere, ya relacionado este último en aquellos días con los más avanzados movimientos constructivistas y precinéticos entonces vigentes. Es posible que la confluencia entre Schöffer y Sempere haya sido puramente accidental y que ninguno haya influido en el otro, pero si se consultan rigurosamente todas las fechas, parece defendible la prioridad de los más antiguos relieves luminosos móviles de Sempere, sobre los del maestro rumano-francés y también, tal vez, sobre los de los dos grandes innovadores argentinos Kosice y Vardanega. Lo habitual era que Sempere realizase en aquel entonces unas aguadas delicadísimas, en las que recogía la mejor herencia de Vassarely, a quien siempre confesó como maestro suyo. Un grafismo sutilísimo, con múltiples líneas rectas paralelas embebidas en luz en unas zonas y opacas en otras, creaban toda suerte de apariencias de movilidad real, constituyendo así un claro anticipo del op-art. Esta vibración de la luz representada fue lo que incitó a Sempere a construir sus escultopinturas de madera con luz real. Por entre los huecos de su construcción de raigambre geométrica se encendían y apagaban aquellas bombillas que convertían sus relieves de los años cincuenta en un interminable caleidoscopio. Dichas obras recibieron una buena acogida crítica en París, pero Sempere prefirió venirse a Valencia a degustar sus triunfos y establecerse poco después definitivamente en Madrid, en la época del auge de El Paso. Aquellos relieves móviles entra-

ban de lleno en los supuestos de la integración de las artes y habría sido posible construir paredes dobles, en cuyo interior actuasen como formas los ritmos de las series de bombillas. Había allí, por tanto, grandes posibilidades, pero una vez abierto el camino prefirió Sempere construir sus dobles retículas de metal, que permiten toda suerte de irisaciones op, gracias al balanceo lento de la una sobre la otra. Esta nueva investigación, posterior a la consolidación de la escultopintura española, se halla, en cambio, en el origen de nuestro op-art actual y es anterior cronológicamente a la consolidación transitoria de dicha tendencia.

La escultopintura móvil de Sempere constituye un hecho diferencial que, aunque rompe la unidad de las obras aquí estudiadas, la hemos incluido por razones de tipo cronológico en este recuerdo a los precursores. Sus verdaderos hermanos en espíritu plástico, no son, no obstante, los escultopintores españoles, sino los inventores del nuevo cinetismo argentino, el norteamericano Malinas, y el complejo Schöffer.

El otro escultopintor coetáneo de Millares y Rivera sí pertenece a lo que podríamos considerar como la corriente mayor de nuestra escultopintura. Se trata de Lucio Muñoz, introductor en España de las modalidades en madera de dicha tendencia. No cabe confundir la obra de Lucio con una talla pintada. Incluso cuando hace escultura exenta, no hay relación ninguna entre sus broncas construcciones y las esculturas policromadas del Museo de Valladolid. No es enemigo del estofado, pero sabe que no es esa la manera más apta de hacer cantar a la madera en nuestro siglo. Talla, es verdad, pero clavetea todavía más a menudo. Muchas de sus obras están compuestas así poco más o menos, como la Mandolina picassiana, aunque sin una tan perceptible visibilización del espacio interior. Más importante todavía es su manera de obtener el color, respetando unas veces el propio de la madera apenas recubierta por un velo de alquitranes u obteniéndolo otras mediante el propio trabajo de sensibilización textural. Los frotados, los martillazos, la huella de los formones, todo es al mismo tiempo escultura y pintura en esta obra que fue íntegramente no imitativa en su momento auroral y que derivó luego hacia una figuración expresionista y más comprometida con la vieja tradición de nuestra mejor imaginería renacentista y barroca. Es de señalar que antes de haber descubierto su material más idóneo como escultopintor, realizaba ya Lucio escultopinturas sobre lienzo, aglutinando el óleo con toda suerte de elementos heterogéneos, que le permitían subrayar su relieve, lo que prueba la autenticidad de su vocación inicial.

Paralela a la labor de estos cuatro precursores de la escultopintura en la Escuela de Madrid, realizaron en Barcelona la suya Juan José Tharrats, Alfonso Mier y José Guinovart, a cuyas investigaciones cabría añadir los deliciosos objetos novecentistas para colgar, que construía Modesto Cuixart, de madera ocasional, promediados los años cincuenta.

La escultopintura bronca de Tharrats se realizó siempre con una clara y decidida vocación de integración en la arquitectura. De ahí que la unidad de estas obras la den el espíritu, la factura y la imaginación inagotable de su creador, pero no los materiales y la estructura, que son los más aptos en cada caso para el destino de la construcción. Es literalmente imposible describir en un breve ensayo todos los diversos tipos de escultopinturas que realizó el fundador de Dau-al-Set. Nos limitaremos a recordar aquí, entre las más ambiciosas, las puertas que construyó hacia 1955 y en las que una zona central en relieve, conseguido mediante encolado de estrías de lienzo, parecía expeler hacia el cielo algunas de sus clásicas zonas circulares en negros intensos. Más interés todavía tenía para mí su gigantesco mural colgante, expuesto en 1962 en la Sala Gaspar y construido en colaboración con el arquitecto Manuel Anglada. Consistía en un impresionante objeto escultopintórico, un enorme trapecio de ladrillo y cemento, que, colgado del techo por su lado mayor, podía balancearse y conformar todos los espacios posibles en función de la gran sala cuyo ambiente creaba.

Dos años más tarde expuso Tharrats en la Bienal de Venecia de 1964 seis grandes murales que constituían una de las más originales creaciones de la nueva escultopintura española. Enormes montañas de goma espuma surgían imperiosamente en las zonas más visibles y servían de centro





JOAQUÍN TORRES GARCÍA.

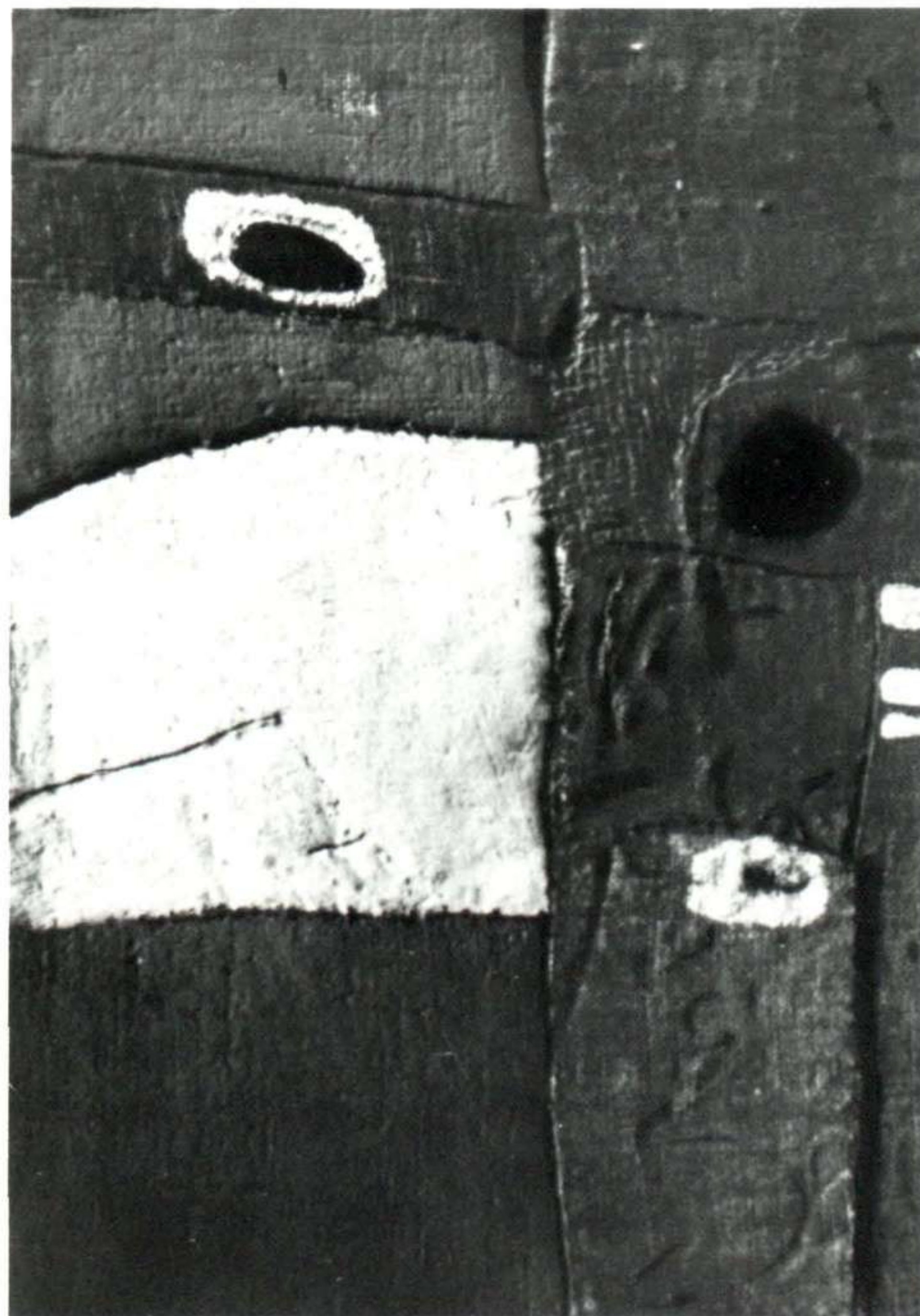
ordenador del despliegue reptante de las que las circundaban. Es de señalar que estas obras no constituían una concesión al nuevo realismo, sino la evolución lógica de una corriente preexistente en Tharrats y patente en muchos de sus lienzos de más denso relieve. Trozos de chatarra herumbrosa y otros de corcho o de lana, hoscos o fofos, nos ponían en presencia de lo insólito al emerger sobre sus clásicas superficies bruñidas. El choque emotivo se debía o lo inusitado de aquellos contrastes, en los que la consistencia gelatinosa de la goma espuma parecía negar la calidad pétrea de otras superficies calizas que parecían no querer alcanzar tampoco su forma definitiva, sino resquebrajarse igualmente en un movimiento inacabable pero lentísimo. Tharrats aprisionaba en estas obras la huella del paso del tiempo, pero debido a su enorme inquietud no volvió a realizar ninguna en dicha dirección a lo largo de los diez últimos años.

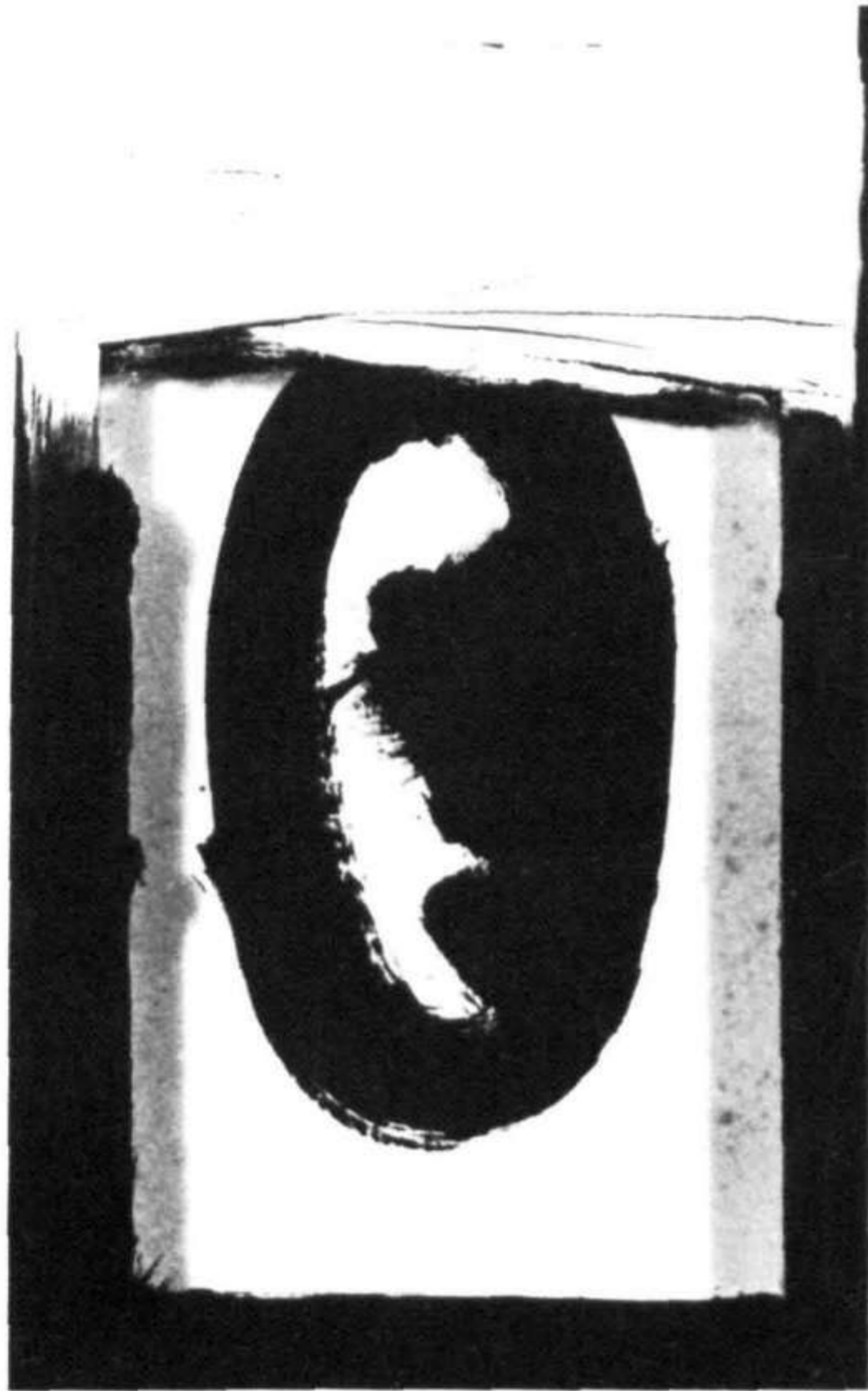
Las escultopinturas de Alfonso Mier, sus «pinturas con objetos incorporados», consisten en una marea de lava congelada en la que la calidad de la materia, la riqueza ondulante de la textura y la inaprensibilidad del color, prueba clarísima de la más sólida maestría de oficio, subrayan tan poderosamente las tensiones de sus zonas más convulsas, que hacen necesaria como complemento la presencia de un objeto sarmentoso que parece expelido del «magma» y que a una distancia de diez o doce centímetros se yerga

en el aire entre la obra y el espectador. En una etapa posterior construyó Mier verdaderos objetos o rodeó de alambre de espino algunas de sus creaciones no imitativas, en las que parecía haber una alusión a todos los campos de concentración de todas las guerras posibles, y también un huraño deseo de mantenerse apartado del mundo, amurallado en un bien defendido castillo interior. No tuvo precursores Mier en la modalidad de escultopintura elegida por él, pero tampoco seguidores, debido, tal vez, a lo poco que se difunde su obra y a los larguísimos años que hace que no participa en ninguna exposición.

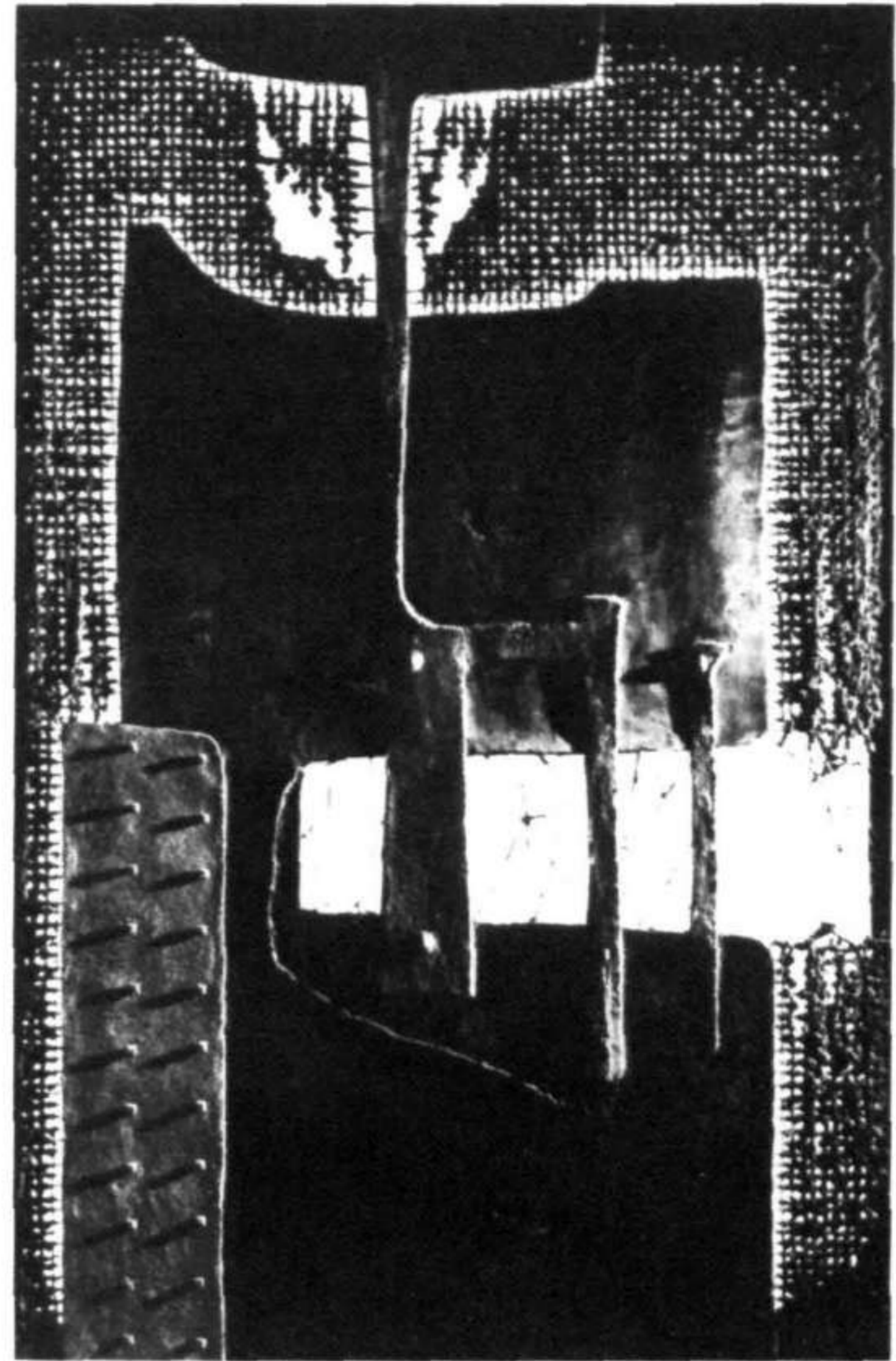
Con José Guinovart en Barcelona y con Salvador Soria en Valencia, se acaba la promoción de los precursores de nuestra postguerra. Ninguno de ellos se inspiró en los lejanos antecedentes de Picasso, Torres García o Miró, sino que realizaron obra original, en la que el material encontrado o la manera de trabajarlo resulta —una vez más— tan individualizadora como la propia firma. Es de señalar en ambos que la llegada a la escultopintura la realizaron por crecimiento orgánico, sin abandono brusco de una manera anterior. En el caso de Guinovart es cierto que había sido en sus orígenes un pintor figurativo expresionista, cuyo color magnificaba la grandiosidad de la forma, y que se dio en él el corte, el abandono desgarrado en el momento en que renunció a este camino en el que había cosechado justos triunfos y pintó sus primeros lienzos no imitativos, pero a partir de entonces no hubo ya una sola ruptura, sino que la necesidad de acusar más palpablemente sus formas le obligó a invadir el espacio y a tallarlas primero en madera uniformemente pintada y sometida a muy rigurosos ritmos constructivistas. En un momento posterior y sin renunciar a su talla previa, incorporó paños encolados

MANUEL MILLARES.





JOSE GUINOVART.



SALVADOR SORIA.

y pintados, fajas embarulladas e hirientes y toda suerte de objetos heteróclitos, hasta desembocar, sin solución de continuidad, en un segundo expresionismo, más alucinante que el de sus orígenes e igualmente eficaz.

En Salvador Soria no hubo tampoco ruptura. Sucedió incluso que en sus últimos bodegones figurativos o en sus interiores hogareños, las formas obtenidas con ceniza o con piedras trituradas o con maderas recortadas, eran ya un anticipo de la manera cómo acabaría por invadir necesariamente el espacio. El momento crucial se dio en 1960 cuando las retículas de acero pavonado sobre las que había depositado durante los dos años anteriores sus limaduras de hierro oxidado, comenzaron a multiplicarse y a superponerse las unas sobre las otras, filtrando la luz y haciendo que la obra se convirtiese en un despliegue constructivista de múltiples planos paralelos, el último de los cuales era el formado por la sombra del propio objeto sobre la pared que le servía de base.

Esta obra escultopictórica de Salvador Soria, quien dentro de su proceso evolutivo terminó necesariamente por convertirse en escultor exento, es por la agresividad de sus formas de recorte, por la acongojante herrumbre de muchas de sus amplias chapas de hierro y por sus boquetes y desgarraduras, una de las más broncas y tensas entre todas cuantas se han realizado en nuestro país. Su misión última es, no obstante, tal como acaece en casos similares, servir de pared.

Resulta interesante comparar los resultados casi opuestos a los que se puede llegar a partir de orígenes muy similares. Hubo un momento inicial en el que la retícula de Rivera no se diferenciaba en exceso de la de Soria. En el momento final de su evolución, aunque Rivera no haya renunciado a la tela metálica, construye verdaderos espejos, con aguas de terciopelo y refinamientos dieciochescos. Soria nos ofrece, en cambio, un revulsivo, similar al de Millares o Guinovart, a pesar de que su material es otro y de que otra es también la ordenación de sus formas.

El caso más desconcertante entre «los nuevos precursores» nos lo ofrece el veterano pintor José Lapayese Bruna. Perteneciente a la misma generación que Dalí y que Palen-

cia, no cabía esperar de él que, sin romper la maciza unidad de su estilo, comenzase en los años cincuenta a cultivar una escultopintura espectacular y sumamente refinada en su turgencia clásica. Así lo hizo, no obstante, y debe, por tanto, ser incluido aquí como broche de oro de nuestro estudio de los precursores del 48, quienes, aunque no perteneciesen a su fragmentada generación, sino a la siguiente, se plantearon en los mismos días que él sus mismos problemas.

Lapayese Bruna llegó a la escultopintura por evolución orgánica. Con turgencia de laca y revalorización de una luminosidad dorada que emergía desde el interior del soporte, había cultivado una pintura elaborada hasta la saciedad y notable por la maestría de oficio, la distinción y la soltura alígera. Cuando necesitó el relieve para mejor individualizar así sus diversas formas, lo utilizó con medida y manteniendo un equilibrio entre el alma de hojas de otoño de sus superficies emergentes en oro envejecido y la menor luminosidad de sus cráteres organicistamente frotados y refrotados primero y lacados a continuación. Las tensiones entre las diversas formas —individualizadas todas ellas por su color, su textura y su mayor o menor emergencia— son continuas, pero siempre sumamente ponderadas y con un equilibrio de trasfondo constructivista. El refinamiento es la cualidad dominante, pero resulta, por fortuna, compatible en Lapayese con la emoción y con la invención originalísima de nuevas estructuras y nuevos ritmos.

Esta labor de «los nuevos precursores» no sólo se mantiene viva y en plenitud de vigencia (aunque ésta no pase, tal vez, de ser transitoria en algunos aspectos), sino que favoreció la eclosión de la vocación escultopictórica entre las nuevas promociones de su misma generación —la del 48— y entre algunos, aunque muy contados, de la siguiente, la del 63, que es la de «las formas en lucha» y la vacilación entre los polos tentaculares del op-art y el hiperrealismo. A la labor de dichas nuevas promociones y al posible futuro previsible de la escultopintura en España, irá dedicado nuestro próximo artículo en esta misma revista. Será complemento del actual, pero descripción, también, de algunos caminos inéditos que están ratificando la enorme amplitud de nuestra escultura no imitativa actual.

# ROSALES Y EL ARTE ITALIANO DEL RENACIMIENTO

## FLORENCIO DE SANTA-ANA Y ALVAREZ OSSORIO

EN las cartas y diarios de Eduardo Rosales encontramos una fuerte inclinación hacia el estudio de la pintura y la escultura italianas. Su marcha a Roma, ciudad en la que va a residir casi quince años —la mitad de su corta vida—, supone un hecho más a favor del desarrollo de estas inclinaciones.

Sus primeros contactos con el arte italiano comenzarían en Madrid, donde nace el 4 de noviembre de 1836, tanto con la contemplación de las obras de la Real Academia de San Fernando como con las del Museo del Prado. En la primera de dichas instituciones ingresa el año 1851, y todos sabemos la costumbre durante estos años, en este centro, de la insistencia en la copia de estampas para perfeccionar el dibujo, propugnada por Mengs y continuada en el magisterio de don José Madrazo y sus seguidores. Acaso prueba de ello sea un dibujo, presentado en la recientemente clausurada exposición del centenario de su muerte en el Museo del Prado, con el tema de *Juicio de Salomón*, firmado en 10 de marzo de 1855 (ángulo inferior derecho) y propiedad de don Manuel Comba. Seguramente copia de una estampa de maestro italiano del Renacimiento, de etapa avanzada o manierista. El tipo de composición, cerrada, como la colocación de las figuras así

lo indican, al igual que el canon de estas últimas, muy alargado. La técnica que presenta insiste en la línea sombreando sucintamente con tinta aguada de color sepia.

Durante el mes de agosto de 1857 sale para Italia en compañía de sus más entrañables amigos, Vicente Palmarioli y Luis Alvarez. El primero, pensionado por el rey consoorte don Francisco de Asís; el segundo —con una posición media—, por pertenecer a una familia acomodada y Rosales ayudado por ambos: van a compartir sus recursos en común. En el diario del propio artista queda constancia de la partida:

*«11 agosto 1857. A las 6 y cuarto salí de Madrid camino de Francia... 23 agosto. En Biarritz he visto el mar por primera vez...»* (1).

Siguiendo el itinerario previsto, pasan por Burdeos el día 25, donde Rosales se promete a sí mismo pintar un cuadro ante una obra de León Cogniet (2); el 26, por Nîmes, para embarcar dos días más tarde, en Marsella, en un vaporcito llamado *El Correo Siciliano*. El 30 arriban a Génova, volviendo a embarcar de nuevo al día siguiente rumbo a Liorna, donde llegan el uno de septiembre a las

COPIA DEL RETRATO DE FELIPE II, POR TIZIANO.



EL JUICIO DE SALOMON.





DIBUJOS DE ANDREA DEL SARTO Y PERMIGIANINO.

seis de la mañana. Horas más tarde ya se encuentran en Pisa.

Por primera vez en su vida se encuentra Rosales con arte italiano de verdad. Lo ya visto en el Prado no era demasiado representativo de dicha escuela, salvo lo correspondiente a venecianos, estudiados a fondo por Rosales, como nos lo demuestran las dos pequeñas copias, muy abocetadas, de Tiziano que conservan sus descendientes. Una con el retrato de cuerpo entero de *Felipe II*, y la otra con un medio cuerpo del de *Carlos V* en traje de boda. De su estancia en El Escorial, en el mismo año de su viaje a Italia, sólo da noticia de la admiración que siente por la decoración al fresco de la Biblioteca, obra de Tibaldi (3), que creía de Luqueto, como afirma en una carta a su hermano del 5 de enero de ese año. No nos ha de extrañar la preferencia por esta obra, debido a la gran influencia romanista que presenta, y es que en estos primeros años Rosales, seguramente por su formación en la Academia, siente una fuerte tendencia hacia los pintores con gran predominio en el dibujo.

El arte de Miguel Angel le obsesiona, y durante su breve estancia en Génova visita una galería de vaciados, donde la única pieza que llama su atención es el *Cristo de la Pietà* del florentino. Dejemos que el propio Rosales nos muestre sus sensaciones a través de su diario:

«... figura movida con la delicadeza del mundo y con un carácter tan puro como el Cristo de los trecentistas, pero muy grandioso, aunque nada estatuario. Manos articuladas con admirable talento y un torso divino; es una obra que debe servir de tipo a cualquier joven...» (4)

En esta descripción vemos claramente su admiración por este artista, a pesar de haber visto solamente una reproducción. Otra nota a destacar es el afán de aprender, de asimilar, que lleva consigo a Italia, y por ello esa coletilla que se le escapa al final del texto reproducido.

Ya en Pisa se dedica a recorrer la ciudad en compañía de sus amigos. El mismo día de su llegada visitan el «Duomo», admirando algunas obras de Andrea del Sarto:

«... En ella hay una Virgencita, de pie, con el niño, de Andrea del Sarto, que es un cuadro hermosísimo; además, en el altar mayor hay dos Santos del mismo autor, preciosos, y otra composición de una Virgen con varios Santos...» (5)

Nada tiene de especial este interés hacia Andrea del Sarto, que también vamos a encontrar en su etapa siguiente, Florencia, por la vinculación de este artista a las formas muy dibujadas de Rafael o Miguel Angel. En el texto del diario habla Rosales de una «Virgencita, de pie, ...», que en la actualidad no existe como obra de ese artista. Si es de su mano una *Santa Inés* que, en cambio, no cita Rosales y que bien pudiera ser la obra que enumera. Los dos santos a los que se refiere el texto transcrito pueden ser perfectamente *Santa Margarita* y *Santa Catalina*, o *San Pedro* y *San Juan el Bautista*, o ambos cuadros, conservados «in situ» en la actualidad. En cuanto a la *Virgen con varios Santos*, también reflejado en el diario, hoy se tiene por obra de Sogliani, aunque en el siglo XIX se creyera obra de del Sarto con intervención del artista últimamente citado.

A la mañana del día siguiente recorren el famoso *Campo*

ESTUDIO PARA EL TOBIAS.





DIBUJO DE GIOVANNA DEGLI ALBIZZI Y SU SEQUITO, DE GHIRLANDAJO.

Santo. En el diario aparece una descripción del claustro, «de elegante estilo bizantino», y prosigue:

«... en ella [la galería] existen varias esculturas romanas y del Renacimiento, y sus paredes están llenas de frescos de Giotto, Gozzoli, Orcagna, Buffalmacco y Simone Meurnis. Los más notables y mejor conservados... son «La Partenza di Agar», de Gozzoli... y... «El triunfo de la Muerte», de Orcagna...» (6)

Del primero, Giotto, nada había. Rosales creyó ver la mano de este artista en los frescos de la *Vida de Job* de la galería sur, siguiendo la teoría errónea de Vasari, que así los adscribió. Al presente se tienen por obra de Francesco da Volterra (7). Benozzo Gozzoli no presenta dudas de ningún tipo, y la atracción que pueda sentir Rosales hacia él más debió deberse a la novedad del encuentro que a su formación o manera de sentir. Del mismo afirma que posee «bonitísimas cabezas», repetido modo convencional de expresar sus entusiasmos. Del tercero, Orcagna, dice textualmente:

«... hermosa composición [El triunfo de la Muerte] llena de energía y de fuego, cabezas con una expresión admirable; además, del mismo autor, «El juicio final» y «El Infierno». Sus frescos se distinguen por el alma y el espíritu con que están compuestos.» (8)

En cuanto a la paternidad de esta obra, hoy se plantean numerosas dudas. Tradicionalmente se atribuía, como cree Rosales, a Andrea Orcagna, hoy a Francesco Traini o a un maestro anónimo. Pero volviendo al texto, podemos afirmar que la razón de esta entusiasta alabanza reside en la expresividad del fresco.

La intervención de Buffalmacco en dicho claustro hoy se tiene por obra del pintor Pietro di Puccio y se encuentra en la galería norte. Del que no he podido encontrar dato alguno es del quinto nombre que aparece en la relación, Simone Meurnis, ni a qué parte de la decoración pertenecía su obra. Pudiera tratarse de Simón de Siena, también conocido por Simón Memmi, lo que significaría una mala transcripción del nombre por parte de Rosales o de Chacón.

El 3 de septiembre salen para Florencia, llegando ese mismo día «a las siete y media de la noche», según el texto manuscrito de Rosales. Habían salido a las cinco. Tras una breve descripción de la ciudad, donde se extraña de que:

«... por todas partes se ven iglesias bizantinas, algunas poco severas por la profusión de mármoles de colores, aunque de una arquitectura lindísima...» (9)

Descripción ingenua a más no poder, pero llena de encanto y satisfacción de lo que está viendo. Continúa en su diario con la *Loggia d'Orcagna* (10), y tras una ligera descripción enumera las estatuas que contiene:

«... dos grupos muy hermosos de Giovanni Bologna; el otro, de Aljx (sic) y Patroclo, griego, y un hermoso vaciado en bronce del Perseo de Benvenuto Cellini.» (11)

DIBUJO DE UNA CABEZA DE LA ESCUELA DE ATENAS, DE RAFAEL.



Los grupos de Juan de Bolonia son los archiconocidos del *Rapto de las Sabinas* y *Hércules y el Centauro*; el grupo griego no es tal, sino una copia de un original del siglo IV antes de Cristo, y su tema representa a *Menelao sosteniendo el cuerpo muerto de Patroclo*, y el bronce del *Perseo* de Cellini no ofrece duda de ningún tipo. A esta relación le falta el *Rapto de Polixena*, obra de Fedi, colocada en 1886, que Rosales no pudo ver, y seis estatuas romanas de matronas y emperatrices, que Rosales omitió. Solamente del *Perseo* conservamos un pequeño y ligero apunte, realizado acaso de memoria en un momento posterior. Se encuentra en la parte superior izquierda de uno de los esbozos para *La reina Isabel entrando en Baza*, del Casón, sección del siglo XIX del Museo del Prado (12).

Seguimos leyendo el diario de Rosales a través de la versión publicada por Chacón. En su estancia florentina visita la Galería Pitti, donde resalta a Pietro Perugino con las siguientes palabras:

«... delicadísimo, muy correcto de dibujo y, sobre todo, sus composiciones tienen un sentimiento religioso admirable: fisonomías llenas de expresión y de vida y gusto exquisito de sus figuras...» (13)

No puede extrañarnos la devoción por este artista; ese «sentimiento religioso» que subraya Rosales ya había sido captado por los Nazarenos alemanes afincados en Roma, y Rosales no quedó inmune a la influencia de éstos. Su admiración le lleva nuevamente en Florencia a otra obra del mismo artista: una tabla con *Cristo en la Cruz y cuatro santos*, de la iglesia «della Calza»:

«Cuadro bellissimo, cabezas llenas de piedad, con un espíritu y fuego religioso admirables; ejecución y aspecto completamente descuidados, no aspirando a más que a expresar con admirable energía...» (14)

Volviendo al palacio Pitti encontramos nuevamente referencias de Andrea del Sarto:

«El Entierro de Cristo y una Virgencita, de rodillas, de Andrea del Sarto. Simpático artista. Composiciones muy espontáneas, trozos de desnudo, dibujos con extraordinaria fuerza...; santas familias con diversos santos.» (15)

El primero de ellos debe ser un *Descendimiento de la Cruz*; en cuanto a los otros, es difícil su identificación por la gran cantidad de obras de este artista en Florencia y la falta de precisión en su exposición.

Continuando en el mismo museo, dirige Rosales sus preferencias por Fra Bartolomeo:

«... composiciones bien agrupadas; unos niños bonitísimos que sostienen un pabellón encima de una Virgen: entonación muy vigorosa.» (16)

El cuadro a que se refiere esta cita es el de la *Virgen en trono con varios santos* de dicha pinacoteca, atribuido actualmente a Rafael, aunque en el siglo XIX y parte del XX se creyera del artista anteriormente citado. Más adelante destaca un «... retrato de mujer con manos divinas», de Leonardo, que es de un artista florentino del siglo XVI, llamado Giuliano Bugiardini. Este retrato es co-

nocido por *La Monaca*. A continuación sigue la relación de sus elegidos con Rafael:

«... admirable como siempre. La visión de Ezequiel, dos retratos muy hermosos de hombre y mujer sobre fondo claro de país y una sagrada familia en que hay un joven que se parece mucho a la cabeza del Ángel, de la Virgen del Pez; es la flor del museo.» (17)

La obra citada al principio no ofrece dudas: los dos retratos los podemos identificar con los de *Agnolo Doni* y su mujer *Magdalena Doni*, y la sagrada familia, con la *Sacra conversazione* o *Virgen dell'Impannata*. De todos ellos podemos sacar varias deducciones: en primer lugar, que Rafael le importa y lo estudia a fondo; en segundo, que a la llamada *Virgen del Pez* del Museo del Prado la recuerda en su integridad, lo que le permite identificar una de las cabezas de la obra de Madrid con otra del cuadro de Florencia.

El estudio del cuadro del Museo del Prado que acabamos de referir le sigue interesando profundamente, y cuando visita la Galería de los Uffizi se detiene en los dibujos de Rafael, haciendo destacar en su diario los que más llaman su atención:

«De Rafael, apuntes de todo el grupo hecho para el cuadro de la Virgen del Pez; el Ángel y Tobías, vestidos a la usanza de pajes, y la Virgen de albanesa, con un envoltorio por Niño.» (18)

Lo dicho anteriormente puede servirnos perfectamente para lo de ahora, pero tenemos que hacer constar que en la insistencia del último cuadro referido encontramos el origen de una de sus primeras obras de creación. Nos estamos refiriendo al *Tobías y el ángel*, del Casón. Los primeros esbozos y dibujos recuerdan la colocación, invertida, de las dos figuras del cuadro de Rafael, especialmente un estudio de paños de la figura de Tobías, propiedad de las hermanas Santonja Rosales, no expuesto en el Prado, que conserva la misma colocación que el del Museo del Prado, con ligeras variantes.

Continuando en el mismo gabinete de dibujos Rosales habla de otras obras del mismo Rafael:

«Otro estudio del grupo de mujer para el Pasmó. Otro de toda la composición de «El Entierro de Cristo», hecha a pluma; un estudio de paños, y el niño de la Sacra Familia, que está en París. La Virgen está concluida con lápiz encarnado, menos el brazo, que lo tiene dibujado desnudo y aparte, con los paños.» (19)

Nuevamente se refiere a un cuadro ya conocido en el Museo del Prado, de Madrid, antes de su marcha a Italia, en este caso *El Pasmó de Sicilia*. Del *Entierro de Cristo* conservan los Uffizi un estudio preparatorio, y de la «*Sacra Familia, que está en París*», otro dibujo preliminar de la llamada *Bella Jardinera* del Museo del Louvre.

Siguiendo su visita por Florencia encuentra la iglesia del «Carmine», donde se maravilla de la capilla «Branacci», con los frescos de Masaccio y Filippino Lippi:

«En la iglesia del Carmen, una capilla de Masaccio y Filippino Lippi con frescos de la vida de San Pedro y San Pablo.» (20)



DIBUJO DE SANTA BARBARA,  
DE MATTEO DE SIENA.

Pero lo que más nos interesa es la descripción de un fragmento de esta capilla por el propio Rosales:

*«El que está a la izquierda, que representa a dos santos resucitando un muchacho, admirable, más que los otros, por su hermosa composición y verdadera expresión. Al mismo lado, en el arco de la capilla, Adán y Eva echados del Paraíso; el Angelito, bonitísimo.»* (21)

Continúa Rosales con la iglesia de la Trinidad en las siguientes palabras:

*«En la chiesa de S. Trinità, una capilla con frescos de Ghirlandagio representando asuntos de la historia de S. Francisco. El de la derecha, asunto de su muerte, admirabilísimo; expresión verdadera y muy enérgica, divinamente compuesta, pero sin pretensión ni alarde de arte; al contrario, una sencillez y naturalidad que pasan... En frente, unos frailes que, arrodillados y llorando por la muerte del santo, le besan los pies y las manos: no he visto cosa como ella.»* (22)

Esta descripción corresponde a una parte de los frescos realizados por Ghirlandagio entre 1483 y 1486, en la capilla «Sasseti». El interés despertado en Rosales por este artista tiene su continuación en los frescos de Santa María Novella:



DIBUJO DE UN FRAGMENTO DE LA CORONACION  
DE LA VIRGEN, DE SANO DI PIETRO.

*«En el coro, frescos pintados por el mismo Ghirlandagio, son un poco inferiores; sin embargo, hoy volveré a verlos.»* (23)

No debieron parecerle tan inferiores cuando de uno de ellos conservan sus descendientes, Josefina Santonja Rosales, un dibujo de Giovanna degli Albizzi acompañada de dos damas, perteneciente a la escena de la Visitación, que decora los muros del coro. La transcripción de las figuras es exacta, no interpretando o alterando su significado; y para insistir más en la reproducción añade anotaciones con los colores de la figura principal. La colocación de las figuras en auténtico cortejo, siguiendo la costumbre florentina del siglo XV, recuerda el grupo de la derecha del Testamento de Isabel la Católica. La disposición de las mismas presenta similares características, y no es descabellado el pensar que Rosales las tuviera en cuenta a la hora de plantearse la composición del Testamento.

De las pocas anotaciones de Rosales referentes a la escultura renacentista, encontramos una de ellas en la Loggia di San Paolo, enfrente de Santa María Novella:

*«En la plaza de Santa María Novella, en un pórtico que se encuentra frente a la iglesia, he visto sobre una puerta dos santos abrazándose, de Della Robbia.»* (24)

La referida «Loggia» está decorada con «terracottas» de los hermanos Andrea y Giovanni della Robbia. La obra a la que se refiere Rosales en esta ocasión es un relieve cerámico, colocado sobre el pórtico, con el *Encuentro de San Francisco y Santo Domingo*, obra de Andrea.

El primero de septiembre visita la «Casa de Miguel Angel», hoy museo Buonarroti, detallando en su diario algunas de las obras que posee:

«... un bajo relieve esculpido por él, a la edad de diez y siete años, y una *Sacra Familia* muy grande que no me gusta nada. Después entramos en una salita donde existen varios dibujos originales: una *Virgen hecha a pluma*, un estudio de cabeza de perfil, otro estudio de un torso y otros que no recuerdo...; un estudio hecho a lápiz para una *Cleopatra*; es media figura con la cabeza más linda que he visto dibujada; la culebra rodea al cuerpo y mordiéndola en un pecho...; otro estudio de *Virgen*, abocetado pero admirablemente, y con una cabeza de hermosísimo carácter...» (25)

El relieve puede ser o la *Batalla de lapitas y centauros* o la llamada *Virgen de la Escalera*, que actualmente se encuentran en esta casa-museo. Más difícil de identificar es la *Sagrada Familia*, porque no sabemos a ciencia cierta a qué obra se refiere. No voy a entrar en la labor de identificación exacta de los dibujos que vio Rosales en este lugar; la colección de los mismos no ha cambiado ni ha sido acrecentada desde la donación de los descendientes de Miguel Angel. Junto a estas obras, indudablemente suyas, Rosales hace mención de una serie de objetos relacionados fantásticamente con la vida del escultor florentino: cual un mosaico de coco, una cruz de reliquias o unas babuchas, todos ellos traídos de un supuesto viaje a Constantinopla; una espada y dos muletillas o bastones, «que tienen la contera ancha con punta para no resbalar», que pertenecieron al artista; botes, vasijas y frasquitos con pastas y otras sustancias para batir colores y hacer modelos de cera, y un busto de Miguel Angel por Juan de Bolonia, hoy atribuido a Daniele da Volterra.

En otras visitas a museos e iglesias florentinas realiza algunos dibujos. De entre ellos, *Santo de Orden Regular con libro*, que lleva la siguiente inscripción: «*El dibujo original de Andrea / del Sarto, en la / Galería de Firenze / 6 Oct(ubre) 1857*», con amplio ropaje intensamente sombreado, al igual que el contorno muy marcado; o la figura de un *Angel músico*, de «*Parmigianino en Firenze / 8 Oct(ubre) 1857*», dibujado en el mismo papel del anterior y con unas características similares. El 12 del mismo mes dibuja una *Cabeza masculina* copiando a Miguel Angel («*Miguel Angel / en Florencia / 12 Oct(ubre) 1857*»), con rostro de mirada penetrante, facciones muy enérgicas y contorno muy torturado, no frecuente en Rosales. El modelo del mismo recuerda la cabeza utilizada por Miguel Angel en la representación de Dios Padre en la Capilla Sixtina. De este mismo momento debe ser un dibujo de *Figura femenina*, de las hermanas Santonja Rosales, como los anteriores, acaso tomado de Botticelli o del Pinturicchio. Se trata de una figura de cuerpo entero con un significado alegórico que se nos escapa.

También de una visita a la iglesia de San Salvador conservamos una figura de *Apóstol*, que corresponde a la



DIBUJO DE UNA CABEZA DE LAS VIRTUDES, DE RAFAEL.

primera de la izquierda de la *Ultima Cena*, de Andrea del Sarto, pintura al fresco de la citada iglesia. Tal figura mira al centro, donde se halla el Salvador. En la parte superior de la composición, dos personas se asoman por una especie de tribuna, de las que una de ellas es citada por Rosales en el texto de la parte inferior izquierda: «*Una figura de un / criado escucha por / una ventana algu / nos apóstoles se frotan las manos...*». Pertenece este dibujo a los señores de Lagarón.

El día 13 de octubre acude, una vez más, a la Galería de los Uffizi, pero no explica Rosales las obras que ha visto. Al siguiente día, en compañía de sus amigos, recorre la Galería de la Academia:

«*Florencia, 14 de octubre de 1857.—Hemos estado en la Galería de la Academia de Bellas Artes, viendo los hermosos y simpáticos cuadros del Beato Angélico y Perugino...*» (26)

La obra que viera Rosales del primero en la Academia se encuentra actualmente en el convento de San Marcos, al ser creado el Museo de Fra Angélico en su recinto. Aunque no añade nada el texto sobre las impresiones que le causaran los cuadros de este pintor, tenemos que suponer que el espíritu místico que poseen fuera captado por Rosales, más cuando en estos primeros años se siente tentado por la pintura de tema religioso. En cuanto al Perugino, no podemos determinar exactamente qué obra, u obras, viera de su mano en esta Galería. En la actualidad no se conserva ninguna suya en este centro y es posible que haya sido trasladada a otro museo o que,



como es frecuente en el siglo XIX, Rosales viera una falsa atribución. No he conseguido aclarar cuál de las dos hipótesis es la cierta.

Este mismo día acuden a la iglesia de la «Annunziata», donde admiran varias obras más de Andrea del Sarto, como los frescos del *Nacimiento de la Virgen*, la *Llegada de los Reyes Magos* o la serie de la *Vida de San Felipe*, junto a otras obras de Rosso, Pontorno y de otros artistas en el atrio. Ya en el interior contemplan un nuevo Andrea del Sarto, *El Salvador*, y los frescos de Andrea del Castagno. En el llamado *Claustro de la Muerte*, la *Madonna del Sacco*, de Andrea del Sarto, al fresco.

El día 15, tras una evocación de «Teresa», su misterioso idilio de juventud, dice que ha estado en la Galería Pitti:

*«En Pitti, a las doce, he oído a la tropa del relevo la marcha que oímos el primer día de nuestra estancia en Florencia. ¿Qué haría entonces Teresa en ocasión de que su imagen no se apartaba de mí un momento?... y esta circunstancia quizá la haya aumentado. He ido a ver los divinos cincelados de Benvenuto Cellini. Adiós, Teresa; si este día has sido dichosa, daré mil gracias a Dios...»* (27)

Es la víspera de su marcha a Florencia y por ello introduce esta evocación melancólica de su llegada. Pero su espíritu hoy también se encuentra sensibilizado por ser el santo de Teresa. Antes del texto reproducido encontramos: «Hoy, 15, son los días de Teresa», y termina con: «El día de tu santo en el primer año de conocernos, tú, supongo lo habrás pasado en nuestro querido Escorial; yo lo paso en Florencia, ¡como ha de ser! ¡Quiera Dios que en otro estemos juntos!»

Es la primera vez que Rosales vuelca su corazón en el diario; de ahora en adelante, los datos que más nos interesan van a ser sustituidos por sus sentimientos, lo cual entorpece nuestra misión de conocer lo que le interesó ver y estudiar en Italia. La breve referencia al famoso cincelador es prueba de ello; ya no se va a entusiasmar por escrito ante las obras de arte, ya no hace largos comentarios de las mismas.

Como acabamos de decir, parten de Florencia al día siguiente:

*«Hemos salido de Florencia hoy 16: son las ocho de la noche y acabamos de llegar a Pisa.»* (28)

Tras un rápido paseo por la ciudad, donde vuelven a visitar lo ya conocido, salen a las nueve y media hacia Liorna. La noche la pasan en la «Locanda de Minerva» y a las cuatro y media embarcan en el «Hellesponto» para arribar al amanecer en Civita Vecchia. Es el día 18. A continuación alquilan un «viturino», o coche pequeño de caballos, en compañía de una dama inglesa acompañada de su hija.

*«A las seis de la mañana empezamos a divisar la cúpula de San Pedro. A las ocho de la misma entrábamos por la Porta Cavallegiere.»* (29)

Ya en Roma, dedica sus primeros días, en compañía de sus amigos, a la búsqueda de alojamiento. Esta labor les ocupa más de quince días hasta encontrarlo:

*«... en la vía de la Purificazione existe un cuartito principal, donde habitan tres jóvenes españoles... Dicho cuarto no puede ser más a lo estudiante; consta de una sala, y nada más...; hay en ella tres catres, nuestros, exclusivamente nuestros..., tres sillas, una mesa, un menguado espejo y una jofaina..., una vela metida en una botella... y las camas con sábanas tan sólo.»* (30)

La descripción, que no puede ser más expresiva, se encuentra en una carta dirigida a su hermano Ramón por estas fechas.

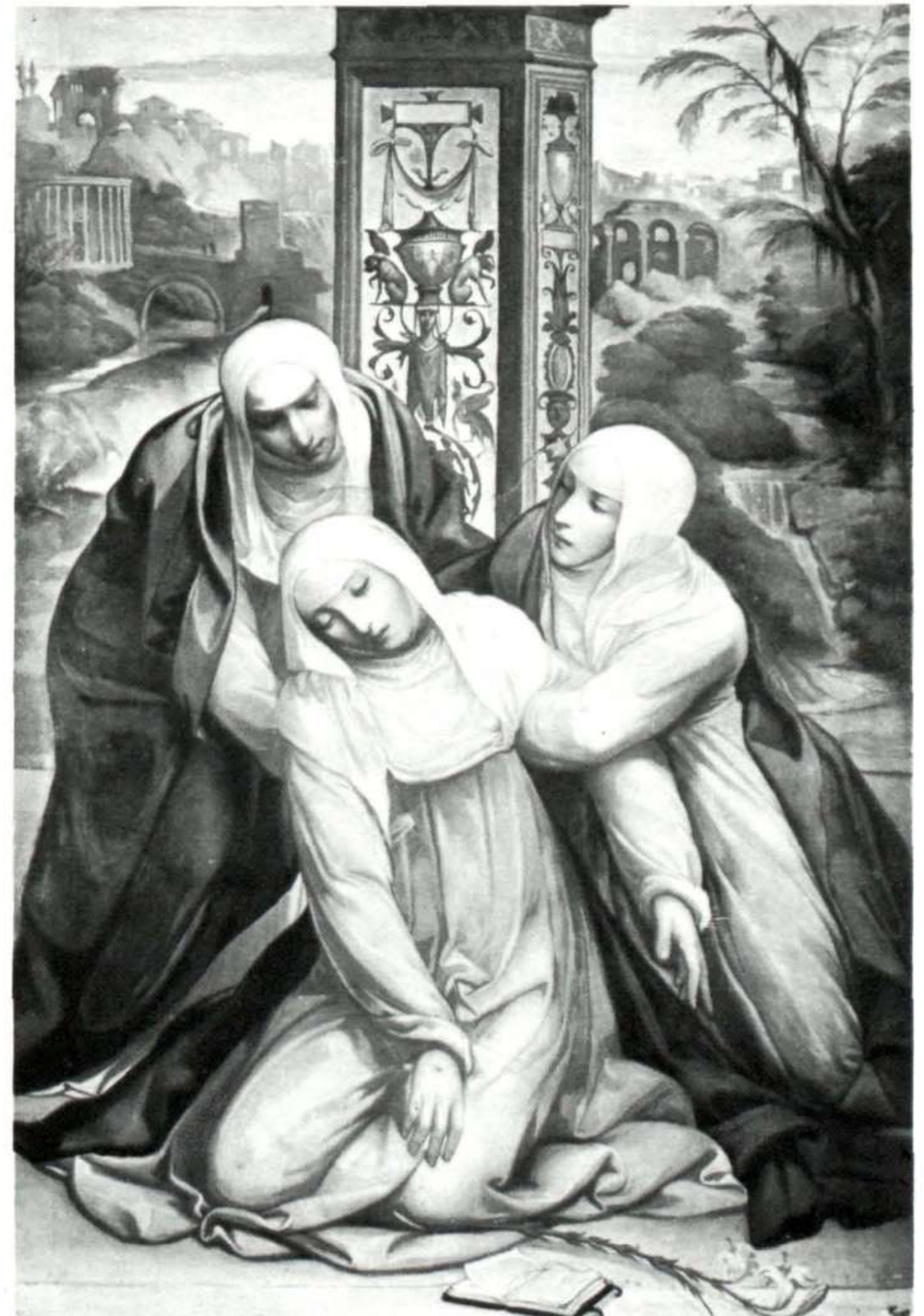
Es difícil determinar exactamente lo que le interesó en Roma. En su diario, como he dicho anteriormente, no hay prácticamente noticias de este tipo. El 9 de noviembre escribe:

*«Estuve por primera vez a ver el Museo Vaticano y las Cámaras de Rafael.»* (31)

En la carta recientemente citada da una más amplia referencia de lo mismo:

*«He estado en el Vaticano; el arte allí le deja a uno tonto. Después de ver un inmenso museo de esculturas, cuajado de innumerables estatuas*

COPIA DE LA ESTIGMATIZACION DE SANTA CATALINA, POR SODOMA.





DIBUJO DE UN FRAGMENTO DE LA MATANZA DE LOS INOCENTES, DE MATTEO DE SIENA.

*antiguas a cual mejores, se entra en la Cámara de Rafael. Ramón, si tratara de darte una idea de los ratos que allí se pasan, sería querer poner la mano en lo imposible...» (32)*

Las impresiones son entusiastas, pero ya no incluye detalladamente lo que ha visto, ni hace descripciones. Tenemos que suponer que estudia profundamente, por lo menos, la obra de Miguel Angel y de Rafael, de los que dice en la misma carta:

*«Rafael y Miguel Angel murieron, y seguramente no vendrán otros que los substituyan, ni con mucho. Hasta dónde es esto cierto no se puede comprender sino viendo aquí sus obras.» (33)*

Del estudio de los frescos de Rafael conservamos dos pequeñas cabezas dibujadas, copiadas en las estancias vaticanas, una en tres cuartos a la izquierda mirando hacia arriba, que corresponde al grupo inferior de la izquierda de la *Escuela de Atenas*, en la Estancia de la Signatura; la otra, en tres cuartos a la derecha, y con casco, a *Las Virtudes*, de la misma sala. Esta última está fechada en 10 de junio de 1858 y ambas pertenecen a las hermanas Santonja Rosales.

En 1859 le es concedida una pequeña pensión de cien liras mensuales, y dos años más tarde marcha a Siena, donde sabemos documentalmente que reside desde septiembre a noviembre. En esta ciudad realiza una copia

del Sodoma con el tema de la *Estigmatización de Santa Catalina de Siena*, tomada de una pintura al fresco en la capilla de dicha santa de la iglesia de Santo Domingo. La copia es casi literal, salvo en el tamaño —Rosales sólo toma la parte inferior, la técnica—; utiliza el óleo y el original está al fresco, y en la idealización de las figuras —más melancólicos los rostros—. El cuadro, una vez terminado, es enviado a Madrid como justificante de su pensión y actualmente se encuentra depositado por el Prado en el Museo de Bellas Artes de La Coruña.

De su estancia en Siena conservan algunos dibujos las hermanas Santonja Rosales. Todos ellos son de artistas sieneses del siglo XV. De Matteo de Siena son un *Fragmento de la Matanza de los Inocentes*, tomado en la iglesia de «*Servi de Maria*», como indica la inscripción de la parte inferior derecha: «*Mateo de Siena / Chiesa dei Servi*», con una figura femenina dando el pecho a un niño y en actitud de defenderlo, y las santas *Bárbara*, *Magdalena* y *Catalina*, copiadas de una capilla del claustro de la iglesia de Santo Domingo. El interés que pudieron tener para Rosales estriba fundamentalmente en el sentido religioso que los mismos poseen, tan querido por los pintores Nazarenos. Copia de otro artista con similares características, Sano di Pietro, es una *Virgen sentada*, fragmento de una *Coronación de la Virgen* que se encuentra en la pinacoteca sienense. Rosales escribe en la parte inferior izquierda: «*Gal(eri)a de Siena*, pero debe referirse a esta institución. En la misma «galería» firma Rosales un dibujo como tomado de un original de Luca Signorelli; en mis rápidas investigaciones no he podido localizar obra alguna de este artista en Siena. Se trata de una «Figura femenina» en alocada carrera y con los brazos levantados.

Quiero terminar haciendo constar la gran influencia, bien manifiesta, de la obra de Miguel Angel en una de sus últimas obras —1873, año de su muerte—. Me refiero a las dos pechinas que pinta para el convento de Santo Tomás, de Madrid, en un intento de reconstrucción que no se llevó a cabo, con las figuras de los evangelistas *San Mateo* y *San Juan*.

1. Chacón, Juan: EDUARDO ROSALES. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1926, pág. 51.
2. La noticia es recogida por todos sus biógrafos.
3. Salas, Xavier de: INTRODUCCION AL CATALOGO DE LA EXPOSICION DE EDUARDO ROSALES. Museo del Prado, Madrid, 1973, pág. 7.
4. Chacón, op. cit., pág. 54.
5. Id., pág. 55.
6. Id., pág. 55.
7. Joanne, Paul: ITALIE. Col. des Guides-Joanne. Librairie Hachette. París, 1899, pág. 177.
8. Chacón, op. cit., pág. 55.
9. Id., pág. 56.
10. También conocida como «dei Lanzi», «de los Priors» o «della Signoria».
11. Chacón, op. cit., pág. 57.
12. Número 86 del Catálogo de la Exposición del Museo del Prado.
13. Chacón, op. cit., pág. 57.
14. Id., pág. 62.
15. Id., pág. 57.
16. Id., pág. 57.
17. Id., pág. 57.
18. Id., págs. 57-58.
19. Id., pág. 58.
20. Id., pág. 62.
21. Id., págs. 62-63.
22. Id., pág. 63.
23. Id., pág. 63.
24. Id., pág. 63.
25. Id., págs. 63-65.
26. Id., pág. 66.
27. Id., pág. 67.
28. Id., pág. 68.
29. Id., pág. 69.
30. Id., pág. 77.
31. Id., pág. 74.
32. Id., pág. 81.
33. Id., pág. 81.

# EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BRUSELAS

RENE DALEMANS

Por increíble que la cosa pueda parecer, Bruselas, capital de Europa, ciudad por otra parte rica en testimonios del pasado y llamada, por este doble título, a recibir numerosos huéspedes extranjeros, estaba sin museo de arte moderno desde 1959. Desde esta fecha, en que fue cerrado, el Palacio de Carlos de Lorena, que lo abrigaba, quedó convertido en una cantera durante largos años.

De hecho, la realidad era todavía más trágica, porque el visitante de los Reales Museos de Bellas Artes no podía sobrepasar los confines del siglo xvii cuando recorría las salas de la calle de la Régence. La creación artística en nuestro país parecía haberse detenido a la muerte de Rubens.

De esta suerte, la juventud se encontraba privada de la contemplación del arte moderno, y los estudiosos, los investigadores, los artistas, los críticos, los profesores, de una herramienta de trabajo a la que tenían derecho y de la que nece-

sitaban. Y bien sabe Dios qué rica es la escuela belga del siglo xix en diversidad de tendencias: neoclasicismo, realismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo... Todas estas modalidades encontraron efectivamente, entre nosotros, representantes eminentes, sin olvidar una pléyade de artistas aislados, de Wiertz hasta Ensor, pasando por Van de Velde y Rops.

Las escuelas extranjeras también están muy bien representadas en las colecciones belgas. Baste citar como muestra los nombres de David, Ingres, Delacroix, Burne Jones, Gauguin, Seurat, Rodin, Bonnard, Vuillard, Marquet, Matisse, Rouault, Van Dongen, Foujita, Kokoschka, De Chirico, Dalí, Picasso, Klee...

Esta clausura podía ciertamente explicarse por, sobre todo, los trabajos de construcción de la Biblioteca Real de Bélgica, colosal conjunto y lugar de trabajo notable que exigió expropiaciones de las que fueron víctimas los propios museos de Bellas Artes. Semejante situa-

ción era, sin embargo, indigna de una capital del siglo xx. El hecho de haber creado un mini-museo de arte moderno provisional, donde las obras salidas de las reservas eran mostradas a la buena de Dios a un público a la vez burlón y malhumorado, constituía un reproche continuamente presente ante los ojos de las personalidades que presiden los destinos culturales del país. El tribalismo político-lingüístico del que, por otra parte, sufre nuestro buen reino, no era el medio más a propósito para facilitar la búsqueda de una solución.

## LA FUERZA DE LA OPINION PUBLICA

En esta situación, se creó una Asociación de Amigos de los Museos, bajo el alto patrocinio de su majestad el rey Balduino. Entre otras misiones, tenía la de la ampliación del Museo de Arte Antiguo y la reconstrucción del de Arte Moderno. Los medios con que contaba esta Asociación le permitieron fi-

PALACIO DE CARLOS DE LORENA, EDIFICADO EN 1766.

MUSEOS REALES, CONSTRUIDOS ENTRE 1875 Y 1885.





VESTIBULO DEL MUSEO.

un conjunto reciente, el del Monte de las Artes (Biblioteca Real y Palacio de Congresos). Es necesario, pues, mantener el conjunto existente y al mismo tiempo asegurar su autenticidad al elemento nuevo; esta doble exigencia excluye, naturalmente, la posibilidad de recurrir al pastiche.

Por otra parte, lo exiguo del lugar y los imperativos urbanísticos estrictos exigen un proyecto muy bien estudiado, con objeto de conseguir los 8.000 metros cuadrados de superficie de exposición que se necesitan.

El estudio de arquitectura de Roger Bastin, Guy van Oost, Pierre Lamby y Leo Beeck ha propuesto una solución articulada sobre tres planos:

*Un museo subterráneo*, que será construido bajo el nivel de la calle y de la plaza del Museo y cuya realización estará favorecida por la importancia de la excavación llevada a cabo para la reanudación en recalce de los cimientos de los edificios renovados que rodean la plaza. Sus dos niveles, destinados a las salas de exposición, estarán situados por encima de un apar-

nanciar estudios, así como organizar exposiciones y conferencias de prensa que, con la ayuda de la Dirección de los museos y de su personal, cuya incesante labor es preciso subrayar, lograron crear un movimiento de simpatía en el seno del gran público; movimiento que logró conmover finalmente la fortaleza de la Administración. Una primera e importante etapa fue coronada por la inauguración, el año pasado, de una serie de salas reservadas a la ampliación del Museo de Arte Antiguo, al arte del siglo XIX y a las exposiciones temporarias, cuyas instalaciones completa un bello auditorium. La etapa siguiente, que se anuncia próxima, será la construcción del Museo de Arte Moderno, punto final de la reconstrucción de una zona convertida en cantera desde hace casi veinte años.

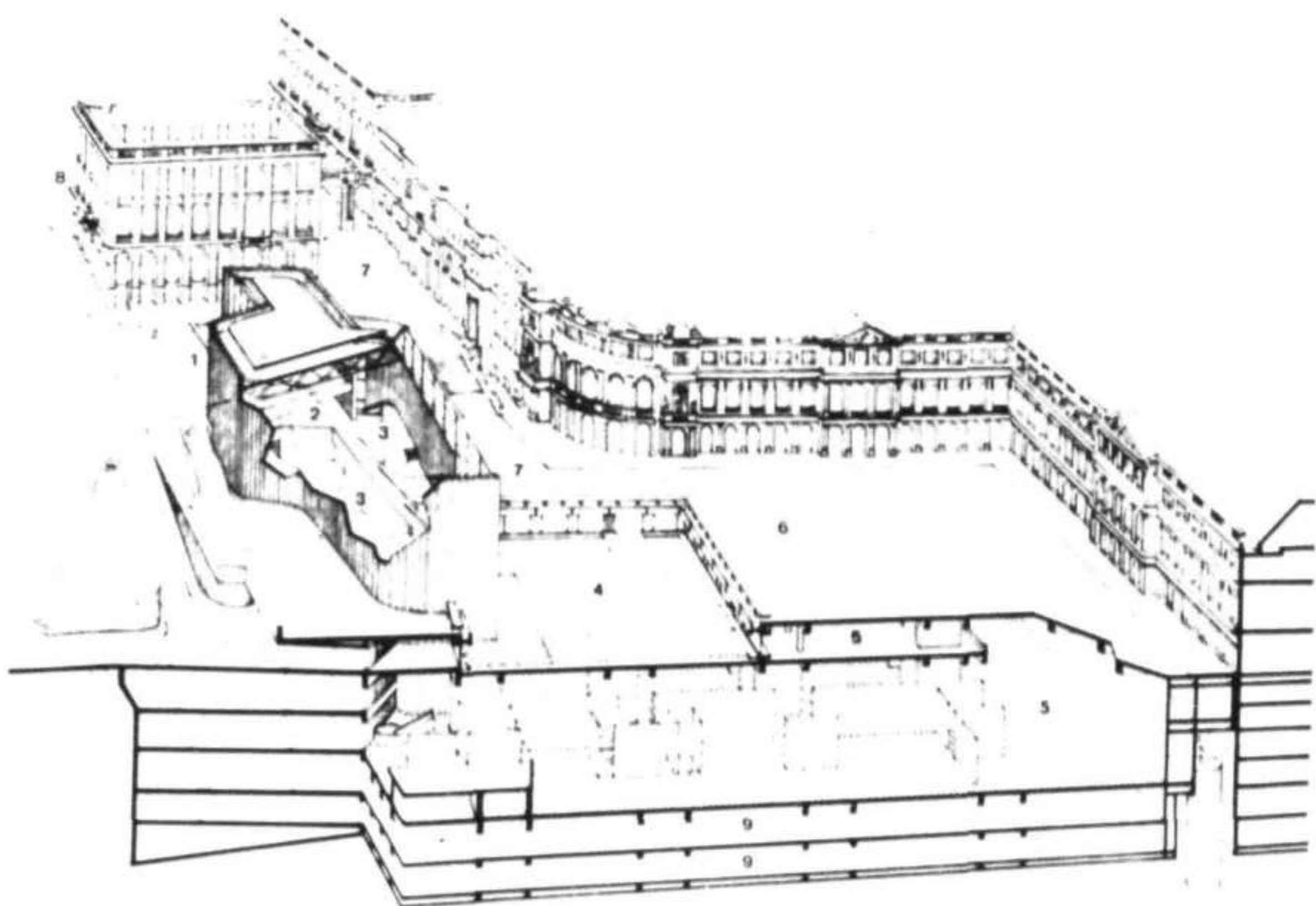
un museo de arte moderno no puede revestir más que una forma contemporánea, imagen de su época. Por otro lado, el entorno está constituido por edificios del siglo XVIII, completados al principio del XIX, y por

SALA PARA EXPOSICIONES TEMPORALES.



#### LA QUERRELLA DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS

El problema arquitectónico planteado por una tal construcción es ciertamente complejo:



**PANORAMA DEL CONJUNTO:**

1.- ENTRADA. 2.- VESTIBULO. 3.- EXPOSICIONES TEMPORALES. 4.- PATIO  
5.- COLECCIONES. 6.- PLAZA DEL MUSEO. 7.- CALLE. 8.- NUEVAS SEC-  
CIONES. 9.- APARCAMIENTO.



**SALA PARA CONFERENCIAS Y CONCIERTOS.**

camiento para 350 coches. Para asegurarle luz natural será instalado en la calle del Museo un jardín en desnivel con la plaza.

Un edificio contemporáneo, fachada y acceso al museo, se elevará entre la Biblioteca Real y la Plaza Real. Su volumen y altura estarán determinados por las coordenadas del lugar. Su forma y su material serán muestras de su actualidad. Sus muros rodearán amplias rampas descendiendo hacia las salas subterráneas.

Un palacio del siglo XVIII, el hotel 1-2 de la Plaza Real, sede provisional del museo, será ampliado y completado por una cuarta fachada abierta hacia la parte baja de la ciudad. Esta nueva fachada completará el espíritu de la Plaza Real hacia la Plaza del Museo; pero el uso del inmueble lo definirá en ósmosis con el nuevo museo.

Estos tres elementos serán independientes y a la vez estarán estrechamente unidos los unos á los otros por un juego de rampas, escaleras, jardines y espacios que les serán comunes.

Un tal proyecto requiere un cuantioso capital para su realización. El Estado ha solicitado un préstamo a diez instituciones financieras, públicas y privadas, que pondrán los fondos necesarios a disposición de los poderes públicos, en condiciones excepcionalmente favorables.

**EL CAMBIO EN LA CONTINUIDAD**

¿Qué piensa el buen pueblo de todo esto? La Liga Estética publicó hace unos meses los resultados de un sondeo de opinión que realizó entre los habitantes de Bruselas. El 77,5 por 100 de las personas interrogadas han estimado que el museo no estará en armonía con el paraje; un 22,5 por 100 emitió la opinión contraria. Reacción típicamente belga: es preciso que la cosa cambie, pero, sobre todo, nada de audacias ni de innovaciones. Lo que no deja de ser curioso tratándose de un museo de arte moderno.

# LA PRESA ROMANA DE LA ALCANTARILLA EN TOLEDO

RAUL CELESTINO Y GOMEZ

Estas líneas constituyen un extracto, referido exclusivamente a la presa de La Alcantarilla, del discurso de recepción del autor, como correspondiente, en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, y cuyo título completo fue: *Orígenes conceptuales de los complejos hidráulicos romanos en España. La presa romana de La Alcantarilla en Toledo.*

Los romanos, indudables maestros en urbanismo, dejaron por doquier muestras de sus desvelos por dotar de servicios a las ciudades que planearon o que remodelaron para su ocupación.

España cuenta con abundantes muestras de tal actividad y archiconocidos son los acueductos, como divulgados los hallazgos de alcantarillas y conducciones subterráneas de aguas limpias o negras. Pero lo que no es tan conocido es que España, por contar con tres presas de embalse que, por sus dimensiones y características, se pueden considerar como modelicas, se ha puesto, por países, a la cabeza de todos los que constituyeron el viejo Imperio en este tipo de construcciones destinadas al abastecimiento de agua a las ciudades. Y son esas tres presas, las dos emeritenses de Proserpina y Cornalbo y la toledana de La Alcantarilla.

Las dos primeras han sido objeto de estudios y divulgaciones más que suficientes para el conocimiento general. La tercera, que no cede en jerarquía a las anteriores, sólo en los últimos tiempos fue identificada y, en ningún caso, estudiada como merece su importancia.

Pero antes de entrar en detalles descriptivos de esta obra específica, nos parece interesante echar una ojeada retrospectiva a los posibles antecedentes de estas obras hidráulicas romanas, cuyo grado de madurez sorprende a cuantos estudiosos acometen la tarea de analizarlas.

Tales antecedentes pueden hoy rastrearse hasta orígenes muy remotos, por virtud de los testimonios y referencias salidos a la luz en las investigaciones arqueológicas de ese Oriente Medio que es padre de tantas cosas de este Occidente en que vivimos. Las excavaciones mesopotámicas y

las lecturas de sus tabletas, estelas, hitos, etc., han llevado a la convicción de que en aquella comarca, feraz por el fruto del esfuerzo de sus hombres, nació además de ese arte del que se dice que «el principio fue Summer», una técnica hidráulica que proseguida por semitas, asirios y persas, asombra por su ágil dinamicidad y por la bravura con que se acometieron las soluciones a los problemas que planteaba. No en vano la tradición ubica en tierras constituidas por las cuencas conjuntas del Tigris y del Eufraates, al bíblico Jardín del Edén.

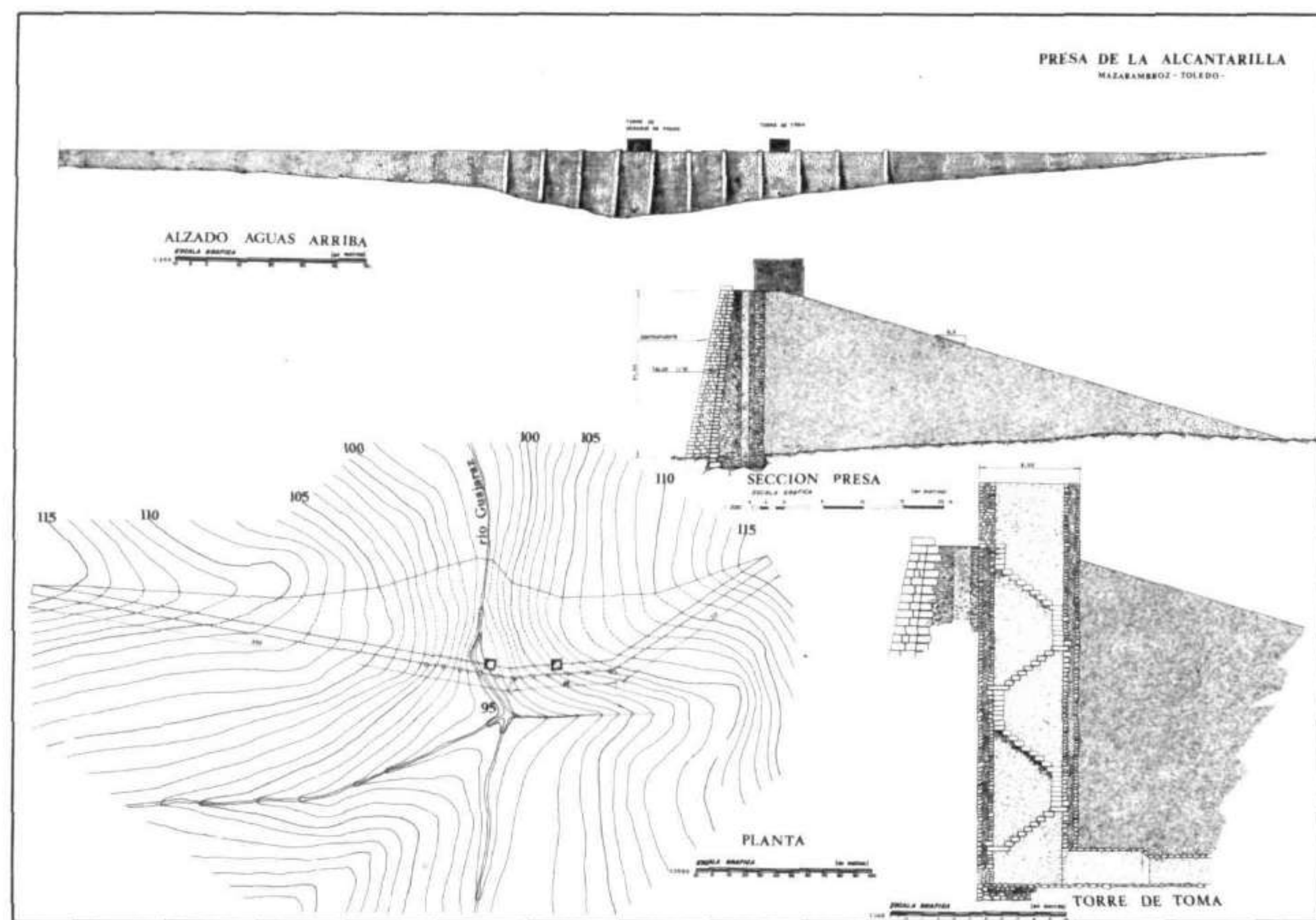
Existe referencia escrita de tareas hidráulicas llevadas a cabo durante la tercera dinastía Ur y de ahí en adelante hay constancias documentales o restos fehacientes de correcciones, defensas, transvases y complejos hidráulicos para regar tierras, sanear puntos o abastecer ciudades.

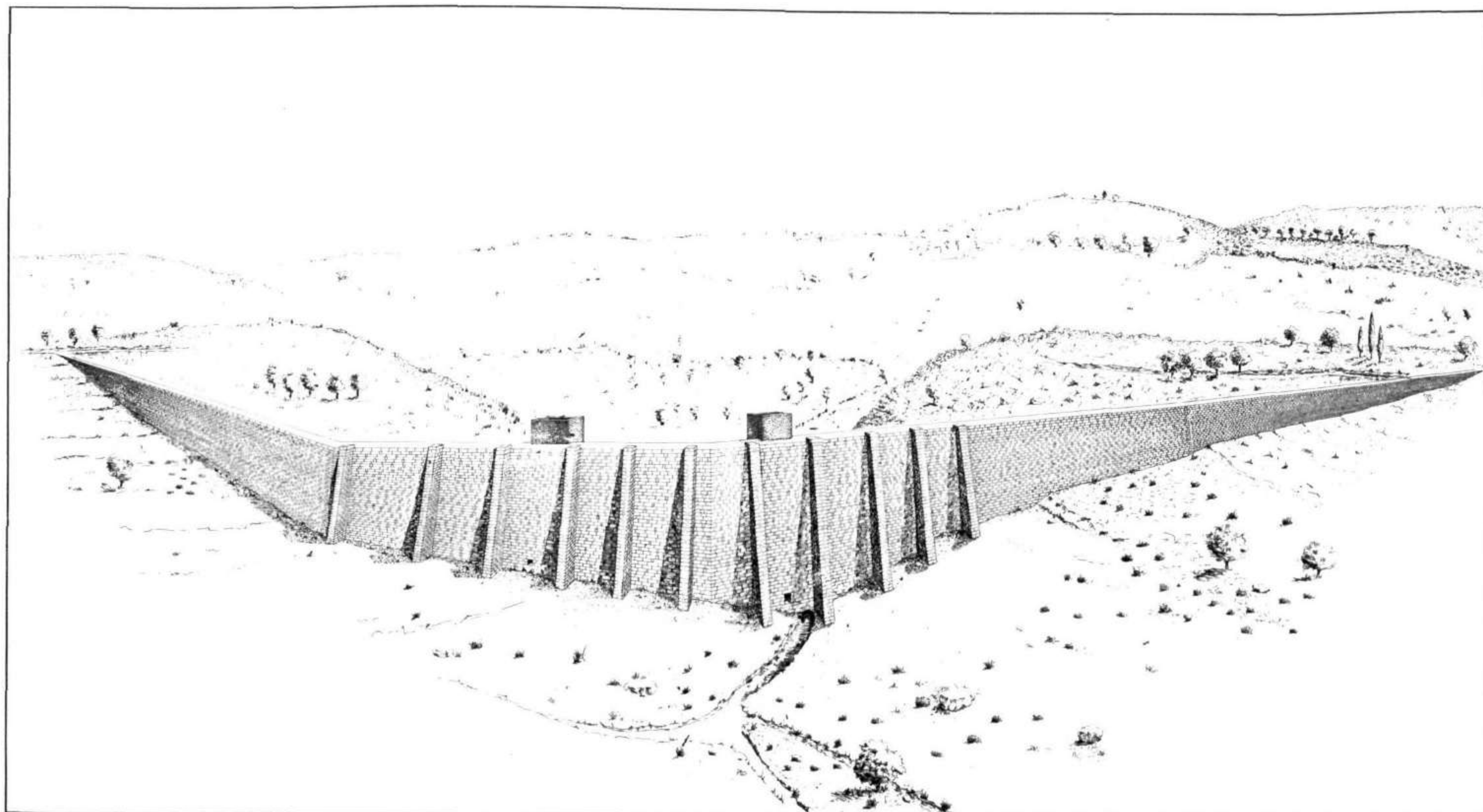
Sólo los trabajos mandados acometer por Sennaquerib en la VII centuria antes de Cristo para abastecer a Nínive, luchando contra los inconvenientes de su ubicación topográfica en la ribera del Alto Tigris derivando aguas del río Khosr y aportando cuantos caudales pudo proporcionarle todo el lado septentrional del Gran Triángulo Asirio, son dignos de parangonarse con los exhaustivos complejos hidráulicos que hoy acometemos para abastecer a las macrociudades del momento.

Habida cuenta de este intenso mester y de la fuerza política que irradió la Mesopotamia durante aquellos milenios hasta la derrota del persa Darío por Alejandro el Macedonio, no cabe duda que los restos de obras hidráulicas que aparecen o de los que se tienen referencias, desde el Yemen, cuando era Reino de Saba, hasta el Neguev y norte de Asia Menor, son fruto de técnicas que en la Mesopotamia tuvieron su origen.

Por ello cabe la segura estimación de que también los romanos son hijos, en sus labores hidráulicas, de esas técnicas, ya que en su propia península tuvieron una fecunda muestra de aquéllas a la vista de los riegos del Po implantados por los etruscos, cuya raigambre asiática parece ser de las pocas cosas que cabe afirmar acerca del origen de este misterioso pueblo.

No obstante, en las obras hidráulicas romanas cuyos restos estudiamos y referidas en su gran mayoría a la satisfacción de necesidades urbanísticas, hay una impronta de este gran pueblo que muestra perfecciones tanto en su planteamiento como en su proyecto y en su construcción difi-





cilmente superable, habida cuenta de las características de los materiales de que disponían.

La presa de La Alcantarilla, ubicada sobre el río Guajaraz, en el término municipal de Mazarambroz, era la creadora del embalse para regulación de las aguas que habían de abastecer a la Toledo romana. Su nivel topográfico hubo de ser el suficiente para que las aguas de su canal derivado llegaran a confrontar con Toledo, en la margen izquierda del río, a la vera del Castillo de San Servando, con altura bastante para dominar los puntos cimeros de la ciudad. Tan elevada ubicación iba en demérito de la extensión de su cuenca, afluente que arrancaba de las crestas de los Montes de Toledo inmediatos a la famosa dehesa de El Castañar. Por ello, también los romanos acudieron aquí, como en todos los abastecimientos romanos que conocemos, al suplemento con las escorrentías de otra cuenca al margen de la principal, mediante una presa de derivación, ubicada en su cauce y un canal a media ladera que alimentaba al embalse principal con las aguas que recogía.

En nuestro caso, esta cuenca marginal fue la del arroyo de San Martín de la Montaña, siendo fácilmente identificable el punto de arranque del canal y la mayoría de su traza.

La cuenca afluente mide 52 kilómetros cuadrados de superficie, que unidos a los 40 de la supletoria dan un total de 92 kilómetros cuadrados, superior a la de los embalses emeritenses.

De la presa de La Alcantarilla se conservan restos que hablan con elo-

cuencia de su importancia y esmero en la ejecución. Quedan en pie dos estribos, el izquierdo con 179 metros de longitud y 5,50 metros de altura máxima sobre el terreno, y el derecho con 117 metros y 7,30 metros. Entre ambos se abre un portillo central de 190 metros entre los extremos de aquéllos, cubierto de restos de fábricas abatidos hacia aguas arriba. En el estribo izquierdo subsisten varias hiladas de la magnífica sillería que cubría la totalidad del paramento del lado del embalse.

La presa era de planta poligonal con tres alineaciones que, a contar del estribo izquierdo, tenían 300, 65 y 117 metros de longitud, con un total de 482 metros. Su altura máxima sobre la superficie del cauce fue de 21 metros. Y su cuerpo era mixto de fábrica y tierras, destinado el primero a funciones impermeabilizantes y el segundo a completar la resistencia de aquél ante el empuje de las aguas a embalse lleno. Según nuestros cálculos, el cuerpo de fábrica hubo de estar dotado de contrafuertes en sus partes centrales para resistir el empuje del terraplén mojado a embalse vacío.

El cuerpo de fábrica estaba constituido por un núcleo intermedio de magnífico hormigón de cal hidráulica, en funciones de pantalla, arropado por dos capas, una de hormigón basto, del lado de embalse, paramentado de sillería, y otra de mampostería hormigonada del lado de las tierras. La capa de hormigón del embalse lleva a modo de llaves mampuestos que establecen la unión entre el hormigón fino y el basto. El espe-

sor medio del conjunto frisa en los tres metros. Y por cálculos se llega a la conclusión de que el espaldón de tierras tenía un talud externo de 1:3,5.

Subsiste en pie la envolvente interior de la torre de toma con  $6 \times 6,30$  metros de dimensiones libres en planta. La lateralidad de esta torre obliga a suponer su coexistencia con otra de desagüe de fondo que, por estar ubicada en el centro del cauce, hubo de ser arrastrada al sobrevenir la rotura del dique. Esta rotura, a juzgar por la situación de sus restos más elocuentes, sobrevino, como en todos los diques de tierras, a consecuencia de esa riada plurisecular que desborda las previsiones de cálculo de los aliviaderos y que, en los casos de presas de tierra, es de consecuencias catastróficas. Hay témpanos de fábrica a más de 200 metros aguas abajo de la ubicación del dique. Luego el expolio de las sillerías de las partes que restan en pie quebranta las fábricas y éstas caen hacia aguas arriba ante el empuje del espaldón de tierras.

La presa, por su disposición estructural, es muy parecida a la de Proserpina y corresponde a un tipo evolucionado de algunas mesopotámicas, si bien llegando su concepción y dimensionado a un grado de evolución difícilmente superable.

De esta presa partía un canal derivado que se puede seguir en buena parte de su trazado hasta las proximidades de Toledo, habiéndose localizado en las laderas del Tajo restos de froga correspondientes al discutido acueducto que llevaba las aguas hasta introducirlas en la ciudad.

# TEORIA DEL RETRATO

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA



*El retrato entraña una actitud mimética. La mimesis es un acercamiento, una tendencia innata a reproducir la fría realidad del hecho concreto con arreglo a una formulación estética. A través de esa actitud imitativa nos viene el retrato en sus diversas manifestaciones plásticas y literarias. El retrato literario es, del mismo modo, una actitud mimética en cuanto a planteamiento o a estructura. El artista no copia en su proceso de captación de una imagen. En todo caso, re-crea. Y no debe entenderse peyorativamente este cometido que consiste en la plasmación de una circunstancia de expresión y hasta el atisbo del mundo emocional de un determinado individuo, a lo que se añade el rango caligráfico de su realizador. Los genios de la pintura no pudieron hurtarse a la tentación del retrato. Incluso incurrieron en algo más comprometido desde el punto de vista de la necesaria distanciación que requiere la pura obra de arte al realizar el autorretrato, que es, más bien, una actitud narcisista o de simple especulación técnica. El retrato es algo que no necesita reivindicación alguna. Bastaría para subrayar su prestigio con volver los ojos a las efigies del mundo clásico advirtiendo la genialidad de El Greco, Goya, Leonardo, Velázquez. Cualquiera de estos nombres habría pasado a la posteridad por la sola práctica del retrato. No hay que olvidar que el retrato de un personaje no consiste en la mera reproducción de un rostro o de una figura, sino que, además, exige al artis-*

JAN VAN EYCK. LA ADORACION DEL CORDERO MISTICO. RETRATO DEL DONANTE. CATEDRAL DE GANTE.

*ta una interpretación de su mundo interior, sólo factible cuando entre las facultades que personalizan su arte posee la rara virtud de convertirse temporalmente en el propio motivo que intenta perennizar. Aquel artista capaz de quedarse al margen de su mismidad, es el único que podría atribuirse el don absoluto de la creación. Vicente Aleixandre lo consigue líricamente en sus deliciosos Encuentros. Galdós, en sus personajes apócrifos que son, cada uno de ellos, trasunto de la realidad. Lo mismo ocurre con el actor que interpreta un personaje histórico y consigue enajenar su propia personalidad. En eso consiste la creación al margen de toda apoyatura. Los líricos crean, pero sin la necesaria perspectiva. Entre la mirada que pondera nuestra propia circunstancia y la realidad nuestra no se produce la distanciación necesaria. Casi todas las efusiones líricas adolecen de falta de perspectiva. Los líricos lo que hacen es referirnos sus pasiones, relatarnos su intimidad. Se copian a ellos mismos. Mejor dicho, a su mundo intencional y psíquico por medio de unas manifestaciones semiológicas que urden con giros y frases sobrentendidos desde el hondón ininteligible de su conciencia. No puede negarse la creación lírica, pero en el fondo es un subterfugio, una minimación de la realidad y una sobrevaloración de la vida interior. La épica es la novela y la novela consiste en la creación fundamental de hechos y personajes ajenos a la personalidad del artista creador. El retrato se produce en un estadio de mimesis que no debe considerarse impuro, porque en realidad representa una limitación tremenda de las posibilidades del*



artista, el cual ha de remitirse necesariamente a una concretidad a veces imposible de aprehender. Esa tentación de incorporar a nuestro dominio una realidad extraña a nosotros, produce el mito de Narciso, la inquietud trágica de Dorian Gray, la aventura casi increíble de plasmar para la inmortalidad una sonrisa tan imposible como la de La Gioconda. En el fondo, todas las especulaciones figurativas de la plástica y de la literatura son retratos, son captaciones esporádicas de gestos y de personas conocidas y contempladas en mundos que nos son familiares. No existe la creación totalmente pura, y hasta es muy posible que la Dama de Baza, o la de Elche, sean una cortesana de rango y un gran caballero de la corte a quienes el tiempo y el azar han subvertido sus propias atribuciones.

El retrato ha tenido sus fases de esplendor indudables, pero nunca le han faltado detractores. Quizá el nudo gordiano de la difamación que tantas veces sufrió se deba a la dificultad de su práctica. A principios de este siglo surgieron los iconoclastas, que subestimaban esta dedicación pictórica, atribuyéndole una deformación mimética restadora de personalidad.

Siempre que una tendencia o una manifestación artística terminan por radicalizarse convirtiéndose en materia polémica, surgen, a largo o a corto plazo, sus reivindicadores. Del mismo modo, las figuras indiscutibles del arte y de la literatura culminan fatalmente en las revisiones de los doctos. Cuando se logra alcanzar esa categoría que consiste en ser pasto de las hambres feroces del revisionismo, se está rozando la genialidad. Era de esperar que el «desprestigio» de la lírica o de las actitudes puristas de los creadores no tardara en sobrevenir y que se produjese de pronto la reinstauración de la épica y la valoración definitiva de la capacidad de objetivación de los creadores. Esto último, que hace bien poco hubiera parecido una aberración, es hoy materia de frecuente con-

trastación de criterios. El verdadero creador es aquel que objetiviza, hasta los últimos límites, su realidad inmediata. En la prosa, el creador de tipos. En la plástica, el retratista. Captar la realidad, ser poroso al entorno, es objetivizar lo que nos rodea y crear, dejando al margen nuestra propia personalidad un tanto mitificada por nosotros mismos y sometida a equívocas presiones de orden emocional y psicológico.

Narciso es la víctima de una fácil tentación. Siempre hay un espejo en nuestra vida que nos coloca ante un peligro de intimidad no confesable. Me explicaré. La persona decidida a hacerse un retrato hilvana las mismas premisas que nos mueven en un momento dado a hablar en público o a hacer unas declaraciones para la prensa. Pero el retrato es el tema que ahora nos ocupa, porque el pintor me contempla y me estudia en este momento. Ya estoy situado a la retaguardia de su caballete. A mi espalda se ha tendido temporalmente una superficie siena. Acabo de asomarme al espejo del arte. Es decir, a entregarme a las manos del artista para que éste interprete mi fisonomía y cuanto se oculta detrás de ella. Porque un retrato no es lo que se ve, sino lo que se prejuzga. Y ese trance de entrega, que es el hecho de posar ante el pintor, es siempre una experiencia reflexiva de honda meditación, de inefable aventura. El pintor que reproduce mi gesto y que trata de captar mi voluntad de una manera momentánea para eternizarla, es, en este caso que promueve mis reflexiones, Antonio Bisquert, un valenciano que se sabe el oficio y que es capaz de conducirse como un clásico o de intentar la búsqueda del infinito. Bisquert es un hombre eminentemente observador, cosa que favorece en alto grado su cometido de retratista. Pero no se contenta con la captación de un gesto o la hábil plasmación de unas facciones, sino que involucra su trabajo en un orden de trascendencia como podría hacerlo el psicoanalista que, tra-



FRANCISCO DE GOYA. CARLOS III CAZADOR.

tando de inquirir en el subconsciente, nos coloca en la necesidad de una inmediata catarsis. El proceso de la obra pictórica es algo que se va resolviendo a través de un continuo diálogo en el que a veces se originan misteriosas pausas que son las que el pintor aprovecha para consolidar posiciones, pero, de hecho, no se origina ninguna ruptura porque hasta los silencios se van adjudicando a necesarias acentuaciones que personalizan el retrato y que a veces consisten en patentizar una serie de elementos adjetivos que son los que imprimen personalidad al pintor. Bisquert avanza en su trabajo y, al mismo tiempo que encuentra el fruto de su obra pictórica, descubre en su factura el don de su arte. En realidad, el retrato es una fórmula



ALVARO DELGADO. MENDIGO.

*bilateral que, por un lado, logra la efigie de la persona retratada y por el otro, la impronta de quien lleva a cabo tan comprometida aventura como es la de poder cercenar la realidad de su entorno consiguiendo que se asome a una ventana concreta, con la viveza de un latido, el rostro de un ser humano.*

*Antonio Bisquert es un gran pintor que conoce los secretos de su oficio y que tiene potencial-*

*mente todos los recursos de todas las escuelas. Por algo es uno de los mejores restauradores de obras de arte y quizá el mejor intérprete de la tradición pictórica que conoce los secretos del pincel en el tiempo. Puede reconstruir inmensas lagunas de la pintura tradicional y tiene, al mismo tiempo, una anchura de inquietudes que le permiten irrumpir en nuevos horizontes de búsqueda y compromiso estético. Es*

*humilde en su andadura humana, sabio en su quehacer y tiene además un precedente que consolida las teorías del azar. Existe un pintor valenciano del siglo XVI, especialista en temas religiosos que se llama Antonio Bisquert y que, según nos cuentan los historiadores del arte, era una persona humilde y conocedora de su oficio, con unas fabulosas actitudes para el difícil arte de la restauración.*

*No hace tanto que Bisquert hizo una exposición antológica de su obra en el Club Pueblo y allí pudimos contemplar su habilidad para el retrato, su calidad de paisajista y de autor de composiciones de figura con gran aliento y factura clásica. Junto a esta obra ingente y definidora de una vida entregada al esfuerzo y la vocación, se ofrecían allí sus experiencias —tentaciones diría yo— en la línea del pop art, del impresionismo y del abstracto.*

*De pronto me asalta una desazón posiblemente injustificada, porque pienso que al abandonar mi posición de retaguardia respecto al caballete de Bisquert, cuando contemple lo que hay plasmado en el lienzo, podré encontrarme con un hombre en abstracto, ya que no abstraído, convertido en masas de color y sin posible opción a sentirme defraudado, porque muchas veces la plasmación del subconsciente se revela en masas informes de color que vienen a corresponder a estados anímicos o a mundos emocionales que no tienen forma determinada.*

*Y es que el retrato, resumiendo cuanto acaba de ser expuesto, es una forma como otra cualquiera de revelación cromática que sólo cuando el vaso es tradicional se contiene en figura, pero si el continente deja abierta alguna rendija, se transforma en sorpresa.*

## VAIVEN DEL PINTOR AURELIO TENO

*Y Aurelio Teno va  
y dice, silabeando esos sibilinas,  
levantando los hombros y girando  
la cabeza hacia acá y hacia allá (y ahora se pierde  
y vuelve) y vase, y dice, porque no se calla,  
porque no se puede callar el chasquido de la madera que arde,  
y dice, pero no le deja  
decir su mismo instante único pasado,  
y el instante siguiente que él atrapa al vuelo de un sopapo ,  
y va y se lo encasqueta en el infierno olfativo de su chata nariz cordobesa,  
y viene otra vez a decir lo que quiere decir con palabras,  
a borbotones de confusas eses,  
eso que la geoda, el nogal, la plata o el repulido bronce  
ya tremebundamente ha pronunciado  
entre los truenos artesanos de su cordial mala leche artística,  
que el hombre Aurelio olvidó para gozo de todos.*

*Pero él insiste y va  
y te dice que sus monstruos, sus peces, sus delirantes cabras locas y sus policromías arbitrarias  
(ahora se va otra vez, se vuelve, saluda a un conocido, se sonríe y disculpa)  
son sólo (no su gloria de ahora  
en repiqueteantes campanillas alegres)  
sino la cultísima reacción consciente contra algo enquistado en su esquelética infancia trabajosa,  
por mor de aquellas escayolas con lluvia y los dedos quemados de raspar,  
y limar, y esbozar e intentar hacer pirulas al maestro,  
que nunca le decía, y le apremiaba  
y obedecía Aurelio, entonces joven quieto,  
e iba por dentro calladita la procesión que ahora rompe el aire con sus tambores roncocos de maderas y metales  
y júbilos de desordenada libertad caprichosa,  
genial como una roca,  
o una rosa,  
que no porta Aurelio en las manos  
porque él las necesita para elevarlas con los hombros y las eses,  
mientras va y viene, loco de atar para bien suyo,  
por las profundidades de una mina reverberante  
que él conoce y explota cuando le da la real gana,  
y se siente capaz de poner seguidos, engarzados en vivas geodas  
esos instantes de su explosiva pasión por la tierra y la forma.*

Mariano Roldán



## ACTUALIDAD

# GINES PARRA: LA PINTURA

Para intentar aproximarme al universo pictórico de Ginés Parra hay que partir de una emoción. Esta actitud, con tan mala prensa hoy, sometido como está «todo» quehacer material e intelectual a un «solo» —excluyente, no alternante— ejercicio discursivo, parece la más prudente en orden a conseguir, aunque sólo sea, ese mínimo de inseguridad final que es el conocer. Decía Kandinsky que «el arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano», que «alma y arte están en relación de efecto y de perfección recíprocos». Si la hubiera manifestado un anti-Kandinsky, tal consideración hubiera sonado, por vía contraria, como la presunción de una herejía.

El contemplador, por tanto, debe de tener un gesto poético. Naturalmente, si aquello que contempla es capaz de suscitar ese grado de dependencia. Porque hay obras —esto es claro— que no merecen la malversación de la más exigua prosa. Poesía, no en asonantes ni en consonantes, sino como estrategia previa. Una forma de percibir todo cuanto contiene el reverso, la piel ocul-



ta de lo visible y que, en definitiva, es lo que promueve al ser humano a reaccionar, a pronunciarse. A comunicarse.

Pero todo esto también comporta un sistema. Que hay que erigir con guarismos cifrados en la tierra, no con el aliento de los ángeles. Sin distanciarse excesivamente de lo dicho, a la hora de aventurar algún argumento sobre este celosamente ignorado pintor español Ginés Parra (catorce años después de la muerte del artista, la extraordinaria exposición de la Galería Frontera ha empezado a producir cierto «renacimiento») habría que desarrollar un planteamiento pronominal, o adverbial, del mismo. El hombre, que lo es todo —vida y trabajos—, comienza —¿concluye?— por un pronombre. O por un adverbio. Para adquirir conciencia del «quién», es necesario surcar la erizada topografía gramatical de los qué, cuándo, cómo, por qué... Es decir, lo que sigue:

### DATOS PARA UNA BIOGRAFIA

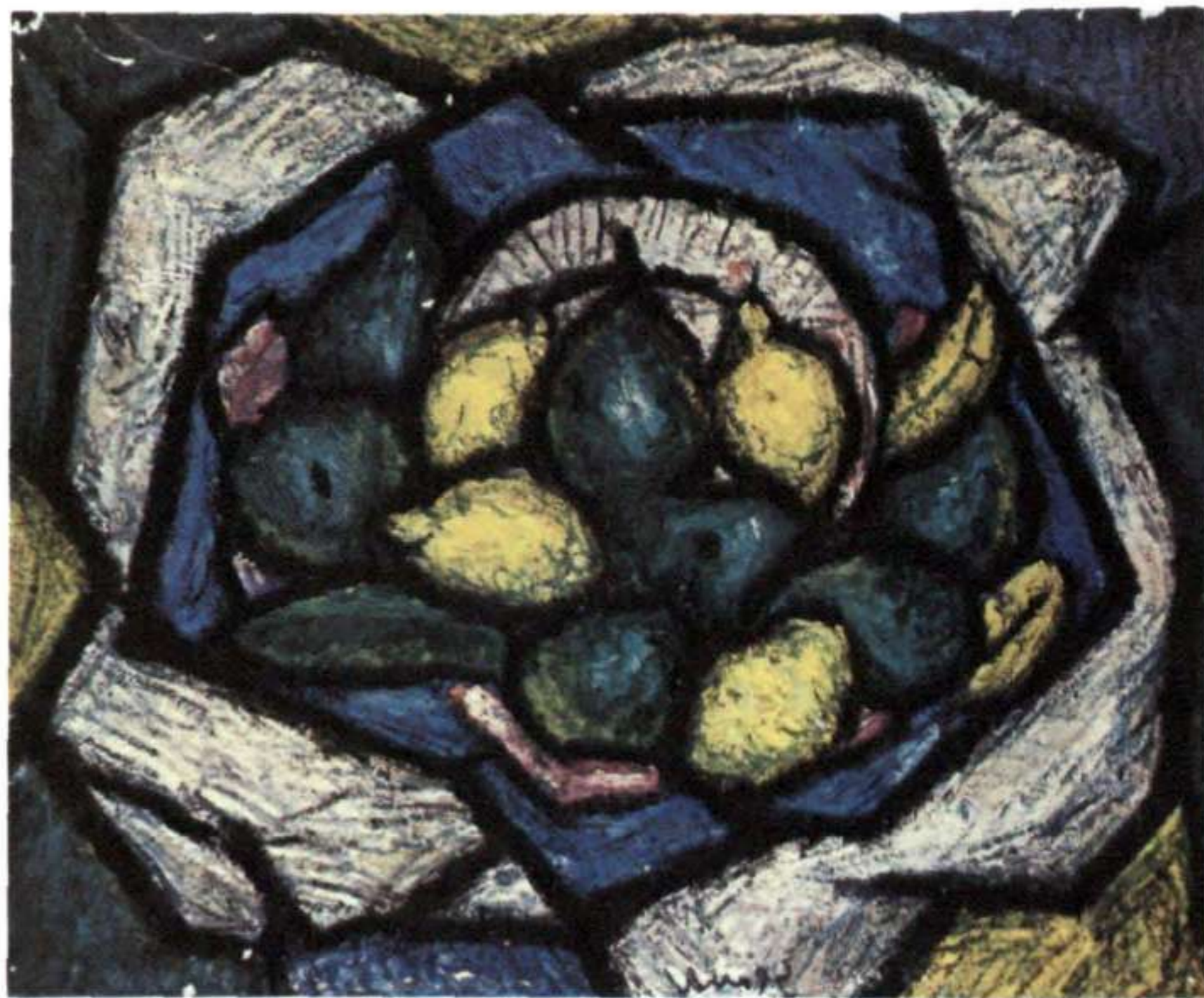
Desde el horizonte general de la historia, la particular de Ginés Parra se vislumbra siempre como en el límite de un apocalipsis. Nació en Zurgena (Almería), el 24 de enero de 1896. De niño, por razones laborales paternas, o sea, de sustento, debió trasplantarse con su familia hasta Argelia. En este país se emplea en el durísimo continente de las minas, para acabar emigrando, con un hermano suyo, a la Argentina.

Son éstas las primeras imposiciones de una diáspora de geografías y de oficios. En Argentina, albañil. Y en Arizona, nuevo escenario de su «escapada» a los Estados Unidos, otra vez minero. Por 1917, llega a Nueva York, a la conquista. Sus batallas ha de librarlas como camarero. Desempeña el trabajo de noche para, de día, poder sufragar las clases de la Art Students League, donde formaliza algunas experiencias artísticas tenidas en Los Angeles.

Decidido a seguir el rumbo de la pintura, Ginés Parra sabe que hay que estar en París. Su propósito es alcanzado en 1920. Su provisión en la ciudad del Sena: cantidad de ilusiones artísticas. Por lo demás, nada. O lo constante: trabajar... como almacenista. Todavía más: ¡durante diez años!, alterna la «profesión» nocturna de lavacoches y la diurna —más o menos— de pintor. Estudia en la Escuela Nacional Francesa de Bellas Artes y va introduciendo su nombre entre los que integran la Escuela Española de París.

Por si los datos cuentan para una incorporación real al ambiente cultural ciudadano, anótese que expone en la Sociedad de Artistas Franceses, en los salones de Otoño, de los Independientes, en la Galerie des Taureaux... Secretamente, nadie puede negarse a la evidencia de una pintura elaborada con tanta hondura. Pero hablar de éxitos sería un acto delirante de fantasía. Ginés Parra está determinado a un regreso permanente a su propio yo, por eludir con una débil semblanza literaria lo que debiera denominarse incompreensión. No sería así la respuesta de los compañeros españoles. «Su modestia y su gentileza, sólo comparables a su gran talento, hacían que todos cuantos a él se acercaron le amasen —ha dicho Joaquín Peinado— ...Vivió y creó apartado de las corrientes en boga. Su gran pasión —me dijo un día— era "terminar un cuadro para empezar otro". Gran hombre y gran artista, su figura, como su obra, forman ya parte de la historia de la mejor pintura contemporánea.»

Hay un momento en que el triunfo quiere sonreírle. Será un «a pesar». Porque el talante, el «contorno» del pintor —«terminar un cuadro para empezar otro»— no varía. Ese momento, no siempre lineal, pues acusa graves oscilaciones, puede situarse por los años cuarenta. Exposiciones en las galerías Breteau y Monatier, de París, en Praga, Londres, Estocolmo, Bruselas... Posterior-



mente, en Buenos Aires, Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Lima, México, La Habana, Guatemala, San Salvador... Y, entre tanto, en nuevas salas de París. La suerte fue diversa. «Su pintura, de extraordinaria calidad, no era muy comercial para el gran público de aquella época, acostumbrado a saborear nada más que lo que las modas le ponían en bandeja —opina Orlando Pelayo—. Los cuadros de Ginés Parra exigían un gran esfuerzo de percepción que limitaban el número de personas que gustaban de su pintura a un corto grupo de iniciados, fundamentalmente algunos críticos, directores de Galería y pintores amigos. Yo le admiré mucho..., fue un gran ejemplo para todos los pintores.»

La entrega leal de sus colegas, de la que se han dado y aún se darán expresivas muestras en este trabajo. Y el muro en quienes miden el arte por pulgadas de divinidad, como una deliciosa inspiración lanzada por algún hado partidista. ¡El heroísmo de Ginés Parra! Únicamente le rescató la muerte, aquel día de abril de 1960, en París y primavera.

#### LA SUBVERSION DE LA REALIDAD

Todos los juicios vertidos por quienes estuvieron cerca del proceso creador de Ginés Parra coinciden en señalar que su pintura fue lo más opuesto a las corrientes que se implantaban y se sucedían alrededor. Ello indica la rectitud de su entendimiento, lo que en términos no tan convencionales se considera como personalidad. No obstante, sería ingenuo suponer que Parra da cuerpo a su obra por generación espontánea. Por principio, es elemental suponerle atento observador de cuanto pasa en su entorno en el momento de llegar a París. Y lo que pasa —amanecer de los años veinte— es el cubismo. Inmediatamente, procurará asumirlo en el plano de los comportamientos emocionales que, indicados al principio para el espectador como vehículo de recepción, son aplicables igualmente para el pintor.

A la expresión cubista en Ginés Parra hay que abrirle una llave que abarque dos conceptos de representatividad: la geometría —lógica visión en planos del espacio— y su criatura más simple, la línea, hilo conductor —a veces— y delimitador —siempre— del mundo a re-





presentar. Es curioso destacar cómo en lo que podría ser la iniciación neocubista del pintor apenas existe la curva. Parece que Parra es consciente de ese principio fundamental de que la distancia más corta entre dos puntos —también en el lienzo, claro— es la línea recta. Y con ella como base, la aspiración a la figura triangular, estructura que habrá de latir incluso con posterioridad. J. Bouret, tras una visita al estudio del artista en 1945, comentaba en un artículo: «La superficie de la tela está dividida en triángulos, de los que el más pequeño es el ojo, cada triángulo tiene una vida particular.» Le bastaba esta especie de «composición» para «descomponer» cuanto le accedía desde fuera. Y a la inversa. Lo cual exigía un penetrante (Bouret) «sentido de observación, una gran voluntad interior».

Esta descomposición de la realidad estaba apoyada por una equivalencia en el color. Ginés Parra fue un verdadero revolucionario, sencillamente porque, sin esconderse, subvierte el papel del dibujo y el de su rubor, los colores. Sabía muy bien que, aunque hubiese surgido de lo real exterior, el cuadro es una concreción por sí misma. Con su ritmo, leyes y razones propias. El cuadro es un marco abierto a un paisaje, realizado, ciertamente, desde la intimidad del artista, su facultad de mirar y de interpretar. Pero todo ello desaparece, y adquiere una entidad unitaria, irreferible, incomparable, cuando resbala la pincelada última.

Cabe volver a Kandinsky, aunque no exista el propósito de aunar dos estéticas como contrapuestas. Siguiendo el texto del libro «De lo espiritual en el arte», del que se han extraído las anteriores palabras, escribe: «El buen dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la

botánica o a cualquier otra ciencia... Del mismo modo han de ser empleados los colores, no porque exista o no con ese matiz en la naturaleza, sino porque sean o no necesarios en ese tono para el cuadro. En pocas palabras: el artista no sólo puede, sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. No son necesarias ni la anatomía u otras ciencias, ni la negación de principio de éstas, sino la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios.»

En este espíritu hay que entender la subversión de Ginés Parra, el porqué de esa hermosa inadecuación color-dibujo-realidad. Los «juegos» con la figura, con la trasposición de los tonos: río verde, hierba azul, cielo rojo... El universo de Ginés Parra debe ser comprendido —estudiado, abarcado— instalándonos dentro de su singular gravitación. Un aspecto inmediato de ese universo pictórico es el de la administración de los medios y su cualidad de concepto. Instaurado primariamente en lo cubista, la entereza de color le hace adecuarse con la mentalidad «fauve» y la fuerza del dibujo con la del expresionismo.

#### EN FIN, LA PINTURA

«No cede nunca a la facilidad, acomete los temas con bravura. Sabe expresar la razón de ser del modelo más sencillo, y sabe también, como Van Gogh, realizar los motivos más banales con toda la nobleza que le es permitido a un hombre.» Esta consideración de F. Delanglade, escrita en 1946, ha sido escogida premeditadamente. Además de por la certeza con que está «pensada», por la oportunidad del nombre que cita: Van Gogh. Importa, aquí, no relacionar el rostro de dos obras, sino de subrayar la propiedad de dos caracteres. Constituyen, el holandés y el español, como el acto doble de un mismo drama. El de Parra, quizá, con una proyección más hacia dentro, más introvertida. «Es necesario comprender bien cómo considero yo el arte —confesaba Van Gogh—. Para llegar a la verdad, se necesita trabajar largo tiempo y mucho... Por encima de todo, yo quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente. A pesar de mi reconocida torpeza... o quizá a causa de ella.» La sinceridad autocrítica es incuestionable. Ejemplar. «Mi reconocida torpeza» es una abstracción del rigor, la provocación constante a un vencimiento, a una victoria que reside en el «trabajar largo tiempo y mucho». Incluso para alcanzar los dominios del genio, que, además de otros factores, implica la superación de una severa disciplina.

El «estilo», el significado de esta meditación, nos transporta ineludiblemente a Ginés Parra. Sólo que trabajó tanto, tan largo y tan —forzadamente— para sí que casi no fue advertido por las gentes. No por todas las gentes. Hubo clarividentes excepciones. «Su vocación ha sido una de las más auténticas que he conocido y su obra —a la que algún día se hará toda la justicia que merece— acreedora de los máximos elogios...» (Hernando Viñes). «...El mejor de entre todos nosotros» (Antonio Clavé). O, como dijera también F. Delanglade, ya transcrito: «Por fin, un pintor: Parra».

En fin, la pintura.

MIGUEL LOGROÑO

# HOMENAJE A OSCAR ESPLÁ

El Club Urbis de Madrid y el III Programa de Radio Nacional de España han rendido un homenaje a la figura del compositor Oscar Esplá. Este homenaje se ha manifestado en varios órdenes: una conferencia monográfica a cargo de Antonio Iglesias, quien acaba de publicar la biografía del maestro dentro de la colección de Artistas Españoles Contemporáneos, una magnífica evocación del poeta Gerardo Diego, un coloquio de músicos con Enrique Franco, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y Tomás Marco, una exposición de partituras, autógrafos y recuerdos de Esplá, otra de cuadros de pintores contemporáneos alicantinos y tres conciertos dedicados a la obra de Esplá.

Los tres conciertos han significado un espigar por lo mejor de la obra camerística de Esplá. En el primero, la gran pianista Pilar Bayona, tan ligada a las experiencias de teclado de toda una generación de la música española, ofreció un panorama de las mejores obras para piano del maestro. En el segundo, fue la voz de María Orán, acompañada al piano por Miguel Zanetti, la encargada de brindar la mejor producción vocal de Esplá, centrada en las "Canciones playeras", pero extendiéndose a otros trabajos.

Finalmente, en el concierto de clausura, la violinista Josefina Salvador y la pianista María Elena Barrientos ofrecieron una espléndida versión de la "Sonata opus 9", una dilatada obra que por sus notables dificultades no se ha extendido tanto como mereciera su hondura y aliento.

Al margen de los conciertos, las palabras y los actos concretos, el homenaje a Oscar Esplá es importante por su significado. En primer lugar es ya sintomático el que se realice con un compositor vivo y en plenitud de sus facultades creativas, sobre todo en un país como España, más dado a los recuerdos póstumos. Por otro lado, el homenaje reafirma la condición de clásico viviente de Oscar Esplá dentro de la música española. Más joven que Falla, sus obras empiezan a conocerse antes que las del maestro gaditano, por lo que con justicia puede considerarse uno de los creadores del sinfonismo español. Este hecho puede no ser valorado justamente en nuestro momento, pero visto con perspectiva y en un ambiente musical como el español, dominado por la zarzuela y la ópera italiana, la escuela sinfónica significó un renacer de nuestra música y unos nuevos aires de seriedad

hasta entonces desconocidos y hasta heroicos en su momento. También ha servido el homenaje para clarificar muchos conceptos erróneos en torno a la aportación de Esplá a la música nacional o nacionalista. El carácter levantino de su música no está en una utilización más o menos superficial del folklore, sino en la asunción de toda una cultura y una manera existencial. Esplá es hondamente levantino porque es hondamente universal. Este abrir vías generales a particularismos es lo que distingue a la gran obra de las obras menores, y Esplá lo posee en grado sumo.

Además, el homenaje ha puesto su justo punto sobre las cuestiones debatidas entre evolución y fidelidad de estilo. La obra de Esplá, como la de todo auténtico creador, es evolutiva y sabe pasar sobre el tiempo para que el tiempo no pase por ella. Pero esta evolución se realiza desde dentro, no por capricho, sino por necesidad interna, siendo fiel a sí misma. La creación de un estilo es uno de los elementos más difíciles de clarificar en un autor, pero es sólo a través de un estilo propio que sus aportaciones podrán personificarse. La adecuada balanza entre evolución y estilo es lo que corresponde a un compositor considerable como clásico. Y si por clásico entendemos la persona u obra digna de imitación, la obra y la figura de Esplá son clásicas porque nos sirven como ejemplo no para copiar, pero sí para asumir como responsabilidad.

A sus ochenta y seis años, Oscar Esplá continúa en la brecha. Acaba de terminar una ópera, "El pirata cautivo", y se apresta a emprender la realización musical de "La Celestina". El homenaje que se le ha ofrecido reconoce méritos y estimula una imaginación creadora que aún no ha terminado de dar momentos brillantes a la música española.

TOMAS MARCO



# ELENA LUCAS

La exposición que ha celebrado Elena Lucas en la Sala Macarrón, de Madrid, ha producido el efecto de constituir una consagración para una obra desarrollada con un gran rigor, una enorme constancia y una extraordinaria capacidad profesional.

Las diversas técnicas y materiales con que la artista trabaja, el metal, la piedra y las resinas, han estado brillantemente representadas en una de las exposiciones de más sobrio montaje que hemos visto en los últimos tiempos; igualmente han sido otras tantas presencias en la exposición los diferentes géneros que la artista cultiva, principalmente el retrato, el desnudo, la figura y el

COMUNICACION: ALUMINIO.



bajorrelieve llevado a cabo con intenciones simbólicas o paisajistas.

En conjunto, la muestra que de su obra ha realizado Elena Lucas vale para establecer una serie de premisas no sólo sobre su trabajo, sino en general sobre la existencia y la continuidad de una escultura tradicional en nuestro tiempo caracterizado por las experiencias y principalmente por el despliegue de la escultura abstracta.

El lenguaje de formas que utiliza Elena Lucas está principalmente basado en un expresionismo muy característico, al que a lo largo del tiempo va dando dimensión, sentido y orientación, constituyendo el conjunto de una experiencia que, aparentemente conservadora, marca una de las más interesantes posibilidades de renovación que se producen en el ámbito de la escultura española contemporánea.

El proceso por el que Elena Lucas establece los lineamientos más característicos de su obra escultórica se articula en tres dimensiones fundamentales. Por un lado, en la búsqueda de un retrato tradicional al que alternativamente orienta en función de la expresión de valores psicológicos o de la ordenación de unos contenidos simbólicos; en otro sentido, la descripción de paisajes o la utilización de composiciones de figuras con intenciones simbólico-narrativas, se orienta en muchas ocasiones hacia el perfil de la experiencia plástica, buscando acentuar y señalar en ocasiones una integración de los valores narrativos y de los contenidos formales, pero en otros casos una pura supeditación de la anécdota a las categorías de la forma.

Por todo ello, una exposición, que se ha visto rodeada por el éxito, que la crítica ha señalado con elogio y que igualmente ha sido notablemente frecuentada, no debe ser considerada como una meta en sí, sino como la sugestiva proposición de un punto de partida; lo que interesa de esta obra de Elena de Lucas no es lo que hasta el momento ha realizado: la utilización sensible del material, la diversidad de técnicas orientadas hacia el cumplimiento de unos fines estéticos, el manejo de un sistema de símbolos, sino principalmente lo que a partir de este momento puede desarrollar la obra de la escultora tomando esta exposición de la Sala Macarrón como fase inicial de un nuevo esfuerzo.

En este sentido, se pueden establecer algunas precisiones sobre lo que puede ser esta inmediata futura escultura de la artista: en primer lugar, se define ya un expresionismo absolutamente actual, caracterizado por sus grandes calidades y distinguido por la puesta al servicio del material en la transcripción de coordenadas emocionales y expresivas. Paralelamente, para este futuro se enuncia un dominio cada vez mayor de la forma escultórica como determinante de un espacio, como definidora de un entorno y como categoría plástica fundamental.

Esperemos que una nueva y próxima exposición de la artista venga a corroborar estas aproximaciones, demostrando no sólo la continuidad y la vitalidad de la escultura figurativa en España, sino, sobre todo, las posibilidades que ésta presenta en el plano de la evolución congruente de una de nuestras obras más interesantes.

RAUL CHAVARRI







# EDUARDO ALCOY

La razón y la quimera se han dado cita en estos lienzos de Alcoy que hemos podido contemplar, no hace mucho, en las galerías Gaudí, de Barcelona, y De Luis, de Madrid. Sus superficies se hallan pobladas por rígidos perfiles, dianas y números, taladros inverosímiles y bocas que hablan lenguajes aún no amanecidos. Razón y quimera, en perfecta simbiosis, instauran una armonía contrapesada de formas y luces, claroscuros y rojos o negros contrastes que testimonian la fuerza controlada y la originalidad desconcertante de Eduardo Alcoy.

En sus composiciones rigurosas hay ecos de múltiples maneras y tendencias —hiperrealismo, surrealismo, abstracción lírica e incluso magicismo ingenuo y figuración tradicional—, pero todos han limado sus aristas hasta el punto de llegar a fundirse en un nuevo equilibrio. Toda la sabiduría informativa del pintor ha sido vivida desde dentro de sí mismo, de aquí que sus conocimientos del pasado reciente de la pintura europea no pasan de ser sillares en su definitiva conformación emotiva y original.

Alcoy conjuga lo disociado gracias a la precisión de su dibujo mágico y al modo en que trata la materia, sobria y ascéticamente, sin permitirse el más leve erosionado. El color, en sus gamas ocre, blancas y rojas, se ciñe a los contornos e irradia una luz hermética. La variedad de la estructura se apoya en un juego de planos diversos en los que el dibujo de sus objetos, animales, figuras, vegetación y símbolos o formas geométricas, le sirve para crear en un orden aglomerado un espacio aparentemente dividido, pero dotado, no obstante, de una fluida unidad. Este encuentro del pasado y del presente, proyectado hacia las quimeras del futuro, no es en Alcoy únicamente anecdótico, sino que se traduce en un lenguaje que constituye la culminación necesaria de todas sus experiencias anteriores.

Su obra actual se halla a bastante distancia de lo que hacía Alcoy en 1959.

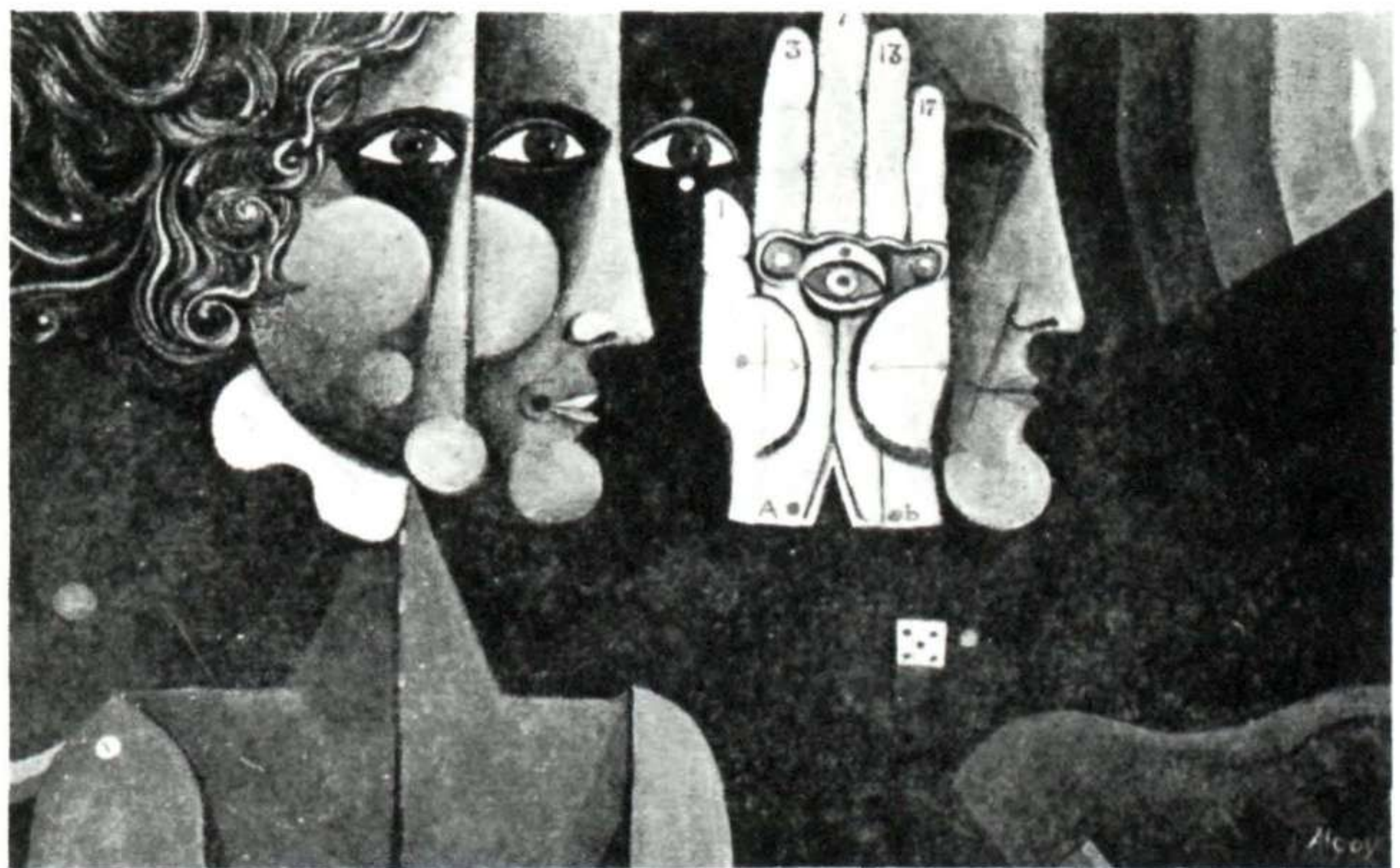
Alcoy renunció pronto a la invención abstracta de formas, y cuando empezó a inspirarlas en la naturaleza las transfiguró de tal manera que lo creado fue un mundo mágico, lírico y onírico, tan libre y tan producto de su imaginación como sus anteriores estructuras no imitativas. Se dio incluso el caso de que ese erosionado que superponía en algunos de sus lienzos, o el color que emergía en relieve, eran ya un anticipo de la magia que había de poblar sus pinturas de los últimos años.

Si algo sorprende en Alcoy es hasta qué punto ha estudiado en profundidad todos los procesos técnicos. En 1959 su obra iniciaba ya una senda en la que quedaban flexibilizados los esquemas abstractos y donde las formas y las texturas se superponían las unas a las otras sin poner en peligro su transfondo sólidamente constructivo. Los sepias, amarillos sordos, rojos ma-

te y gris intenso de sus obras de ayer perviven, sin embargo, en su obra ordenada y precisa de hoy. Posteriormente atravesó una etapa a la que animó el dinamismo expansivo de la materia, que se fue alejando, poco a poco, de todo tipo de ordenación abstracta. Su obra actual significa una ruptura, pero también una culminación, puesto que en cada etapa ha habido un enriquecimiento y una reelaboración de lo que ya existía en su obra anterior, incorporada por el artista a su intención siempre cambiante.

La búsqueda de una mayor libertad, que ha presidido la evolución de toda su obra, va unida a un cuidado moroso de la materia que culmina en sus fantasmagorías actuales, llenas de asociaciones histórico-culturales y esotéricas en el terreno conceptual, y en el plástico, a la obtención de un vocabulario personal que opere con grandes mitos insinuados en medio de un desbarajuste y de una fantasía rigurosamente ordenada.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA



# LA CATARSIS DE PEPE DAMASO

En una historia del arte contemporáneo en Canarias, el concepto «vanguardia» debe ser utilizado insistentemente. Y no sólo como denominación de valor absoluto referida en exclusiva al propio acontecer de ese arte: también en términos relativos en relación con la totalidad del arte español y aun del europeo. Desde 1930, año en que los alumnos de la Escuela de Luján Pérez exponen colectivamente por vez primera, algunos artistas insulares se insertan en una vanguardia eficaz cuyos resultados, poco conocidos, son de veras sorprendentes. Los paisajes de Jorge Oramas prefiguran al más espléndido Villá. Felo Monzón formula su teoría de «síntesis canaria», alianza de un tipo y un paisaje cuya ejecución anterior por pintores españoles (Zuloaga), no había excedido la anécdota folklórica. Plácido Fleitas da con la antropología, y sus muchachas del sur aún en graves y bellas piedras la morbidez mediterránea de Clara y la oscura raíz atávica cuyo origen es necesario ubicar en la geografía africana u oceánica.

Esto fue sólo el comienzo.

Posteriormente, esos —y otros—

artistas evolucionaron (recuérdese la trayectoria de Monzón a través del surrealismo, la investigación material y que ha concluido, de momento, en el refinadísimo op que ahora practica), y algunos más se añadieron a la nómina: Oscar Domínguez, Juan Ismael, Manrique, Cristino de Vera, Pedro González. Al final (y no cerrando ese catálogo sumamente sintético), puede incluirse a Pepe Dámaso.

Dámaso persiste en la línea de vanguardia trazada aportando un nuevo elemento: la provocación consciente, conciencia que incluye seguridad. Pues el artista presume la amplia resonancia de su pintura (1), y presume también su aceptación incondicional. Tal circunstancia avala que la obra de Dámaso corra menos riesgos que los expuestos por sus compañeros de generaciones precedentes. El público, antes, no aceptaba nada heterodoxo. Hoy, lo acepta todo. Y no porque se hayan ampliado sus entendederas. Bajo el temor de pasar por lerdo, el buen burgués snobista —convenientemente aleccionado por las galerías y la crítica interesada— asiente a cuanto el arte

le propone. El fenómeno asume una envidiable ventaja para el artista: puede exponerse a las más temibles aventuras con un apoyo de relativa estabilidad económica. También es una facilidad indeseable para el hábil mixtificador.

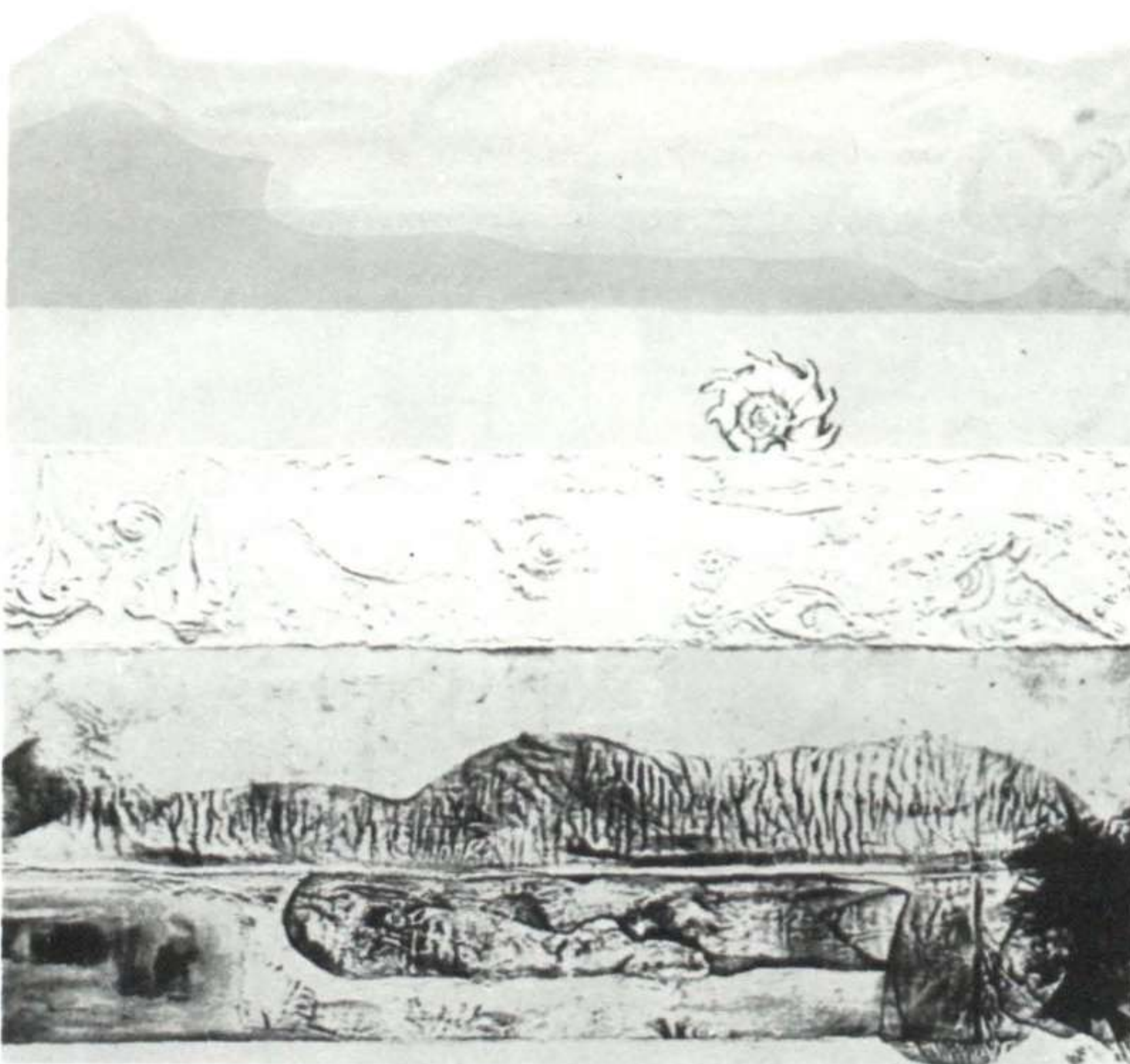
Decía Marcel Duchamps que si un hombre coge cincuenta botes de sopas Campbel y los coloca en el lienzo, lo que debe interesarnos no es la imagen retinal de esos botes, sino el concepto que lo conduce a colocarlos en la tela. De Dámaso poco nos importa que harte sus cuadros de signos sexuales. El hecho no es nada nuevo. Sin excedernos en el tiempo (¿para qué hablar del arte indio?), Hieronymus Bosch hacía lo mismo y quizá con más claridad. Lo útil aquí es dilucidar y convencernos finalmente de que el concepto que mueve a Dámaso a incluir exhaustivas situaciones sexuales en sus lienzos obedece a necesidad patológica del artista. Dámaso se limita a proyectarnos sus propias frustraciones, procurando así exorcizarlas. Es decir: procede con absoluta veracidad: su obra es una catarsis.

Sus procedimientos técnicos pueden haber padecido la influencia de Baj. En cambio, la atmósfera cerrada y angustiosa en que navegan sus medios seres andróginos, es estrictamente suya e intransferible. Aquí, Dámaso se distingue de otro gran artista del sexo —muy admirado por él, Andy Warhol—. El autor de *Blowjob* ha reiterado que sus obras pueden ser ejecutadas por cualquier individuo: su intervención en ellas es puramente mecánica. Las pinturas o los filmes de Warhol son iconos, formas exteriores e impersonales de la vida cotidiana. Las de Dámaso son más exactamente radiografías que escudriñan inhibiciones tercamente enclaustradas en el subconsciente. Si las obras de Warhol hacen que nos percatemos de lo no advertido por tan visto, las de Dámaso nos plantean la obligatoriedad de reconocernos solidarios de nuestros propios fantasmas.

Y, desde luego, la vanguardia continúa.

(1) Obra expuesta en la Sala Conca, 2. Las Palmas (enero-febrero).

LAZARO SANTANA



# GLORIA ALCAHUD

Pocas veces una obra pictórica se muestra tan mundo en sí misma como la de Gloria Alcahud, que ha expuesto en la Galería Rottenburg.

Para aquellos espectadores que se detienen en su superficie, sin penetrar en la serena intimidad de esta pintura, lo que ella ofrece de inmediato es su belleza evidente. Después de la admiración que producen sus obras por sí solas, el contemplador intenta descifrar el código que las ampara en su individualidad. Y como no aplica, corrientemente, la delicadeza necesaria, la sensibilidad precisa, se vuelve un tanto decepcionado, se encoge de hombros y las califica de «herméticas», sin más.

El adjetivo «herméticas» opera de manera aislante, corta en seco la fluencia que podía haberse establecido entre obra y espectador, a partir del resplandor que emana la obra; deshumaniza el conte-

nido de la misma; impide la posibilidad de comunicación que Gloria Alcahud le ha propuesto.

Y, justamente, debiera ocurrir siempre lo contrario. Pues la pintora en lo que fundamenta su obra es, precisamente, en la comunicación objeto artístico-espectador. Comunicación que ella quiere establecer a través de los medios estrictamente plásticos que utiliza.

El proceso que nosotros advertimos en sus obras definitivas es muy lento y muy elaborado.

El tiempo que precisan para ser realizadas podría equipararse al de gestación de un nuevo ser humano. La lentitud, la paciencia, el encarnizamiento por la obtención de un nuevo ser es paralelo en ambos casos.

Gloria Alcahud procede con pausa.

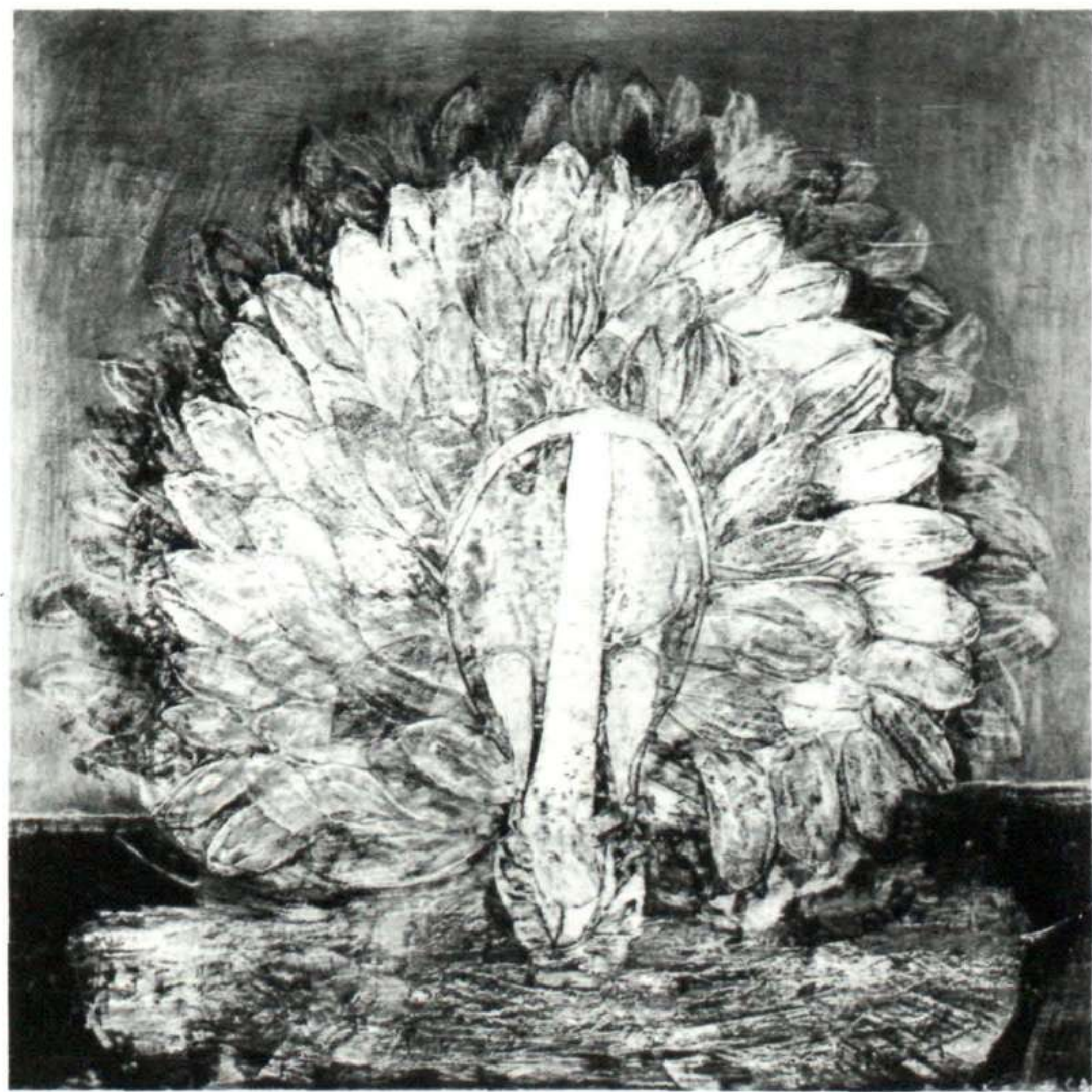
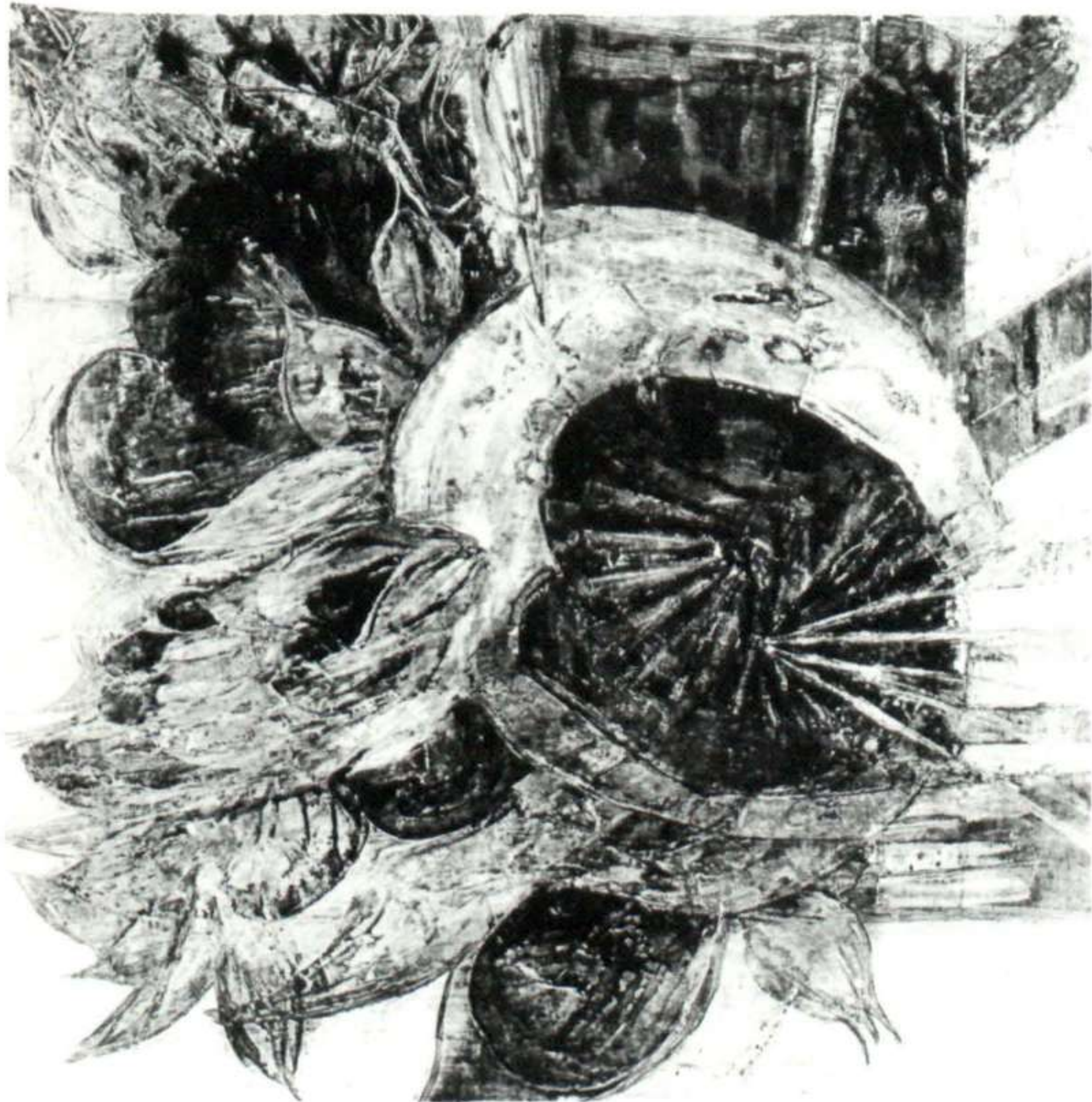
Su pintura se apoya en el recuerdo, en lo ya vivido, en el co-

nocimiento que la proporciona el recuerdo.

Ella va reteniendo de la sucesión de sus presentes —de sus «Ahoras»— ciertos detalles —sensaciones, emociones, sentimientos— que la afectan profundamente; vivencias que la captan por entero; circunstancias con las que sintoniza. Y las acumula en su interior. Las adensa, las agolpa, procurando no olvidar ninguno de los desplazamientos que produjeron en su ánimo.

Y en su ánimo permanecen, decantándose, hasta que la tensión de la memoria, por propia voluntad de trabajo, vuelve a hacerse un «ahora», en su pintura.

En su taller, cuando ha decidido que la memoria del pasado se convierta en «ahora mismo», y la tensión empieza a ser habitable, se inicia el paso, la conversión, de las vivencias en obra artística. Y es en este presente que ella va



obteniendo con sus manos, construyendo con su ser entero, con los utensilios de trabajo, en donde surgirá su pintura, cada una de sus pinturas.

Una vez la obra realizada, el pasado guardado en la memoria y el presente —que recurre a los recuerdos y los actualiza—, se funden en un futuro, que es la obra, las pinturas que ha construido, y que todavía no han sido contempladas, vistas por el espectador, en quien —de una manera o de otra— se acaba el proceso de realización y de comunicación.

El camino que sigue esta encarnación pictórica no tiene una progresión lineal —como sucede durante el proceso de creación de un nuevo ser humano—, su crecimiento es discontinuo.

El proceso biológico no es un proceso controlable más que en sus accidentes, depende de una serie de mecanismos que se desencadenan y se perfeccionan, normalmente, sin una intervención consciente de la voluntad.

No sucede lo mismo en el proceso artístico.

En el proceso artístico se efectúa constantemente una trasposición.

El ser humano que se está gestando tendrá, sin duda, cuando nazca, una apariencia familiar, y, desde luego, será humano en todos sus accidentes.

En el proceso artístico los hechos, los datos se encadenan de otra manera.

La imagen resultante no tiene por qué corresponderse con la vivencia o la imagen que la originó, aparentemente o necesariamente.

En virtud de las posibilidades de trasposición que todo artista puede utilizar, el hijo, en vez de humano, puede ser también vegetal, mineral o, simplemente, una forma, un color, un espacio.

Gloria Alcahud fija sus imágenes resultantes en un reino silencioso, en un mundo cíclico, vivo, pero terminantemente silencioso: el mundo vegetal.

Determinar por qué lo hace es muy arriesgado. Tal vez porque no es un reino de palabras; quizá porque la fantasía puede moverse en él con toda libertad; posiblemente porque es un mundo incontaminado de literatura, alusiones humanas de cualquier tipo; seguramente por su propia estructura, que lleva entrañada la belleza, aun en el caso de que, en contra de sus leyes, esta belleza sea deforme.

Una vez efectuada la trasposición aparece en el trabajo de Gloria Alcahud la discontinuidad a la que antes aludíamos.

Como el proceso del trabajo artístico no es lineal, los «cómo» y los «porqués» le hacen, alternativamente, avanzar y retroceder.

Porque Gloria Alcahud no está dispuesta a comunicar la totalidad de sus vivencias. De manera consciente, sintetiza y decide transmitir lo que ella juzga importante para que se establezca la comunicación. Selecciona detalles y los traduce en formas, colores, espacios delimitados. Borra, cubre, raspa, añade.

Y así, después de distribuir y organizar el plano, sobre el soporte que ha elegido —madera— (instintivamente elige una posi-

ción central, reuniendo las formas en torno a un eje que divide en dos, de manera casi exacta, el plano que va a utilizar, y carga la intensidad en la parte inferior de este eje, desde donde las formas irradian hacia afuera, cubriendo los 180 grados del plano, distribución que nos parece determinantemente femenina), inicia la plasmación, la creación de un nuevo mundo, de un nuevo ser —hermano de todos cuantos le precedieron y de los que le seguirán.

Luego de muchas fricciones entre forma y forma, después de muchas sensibilizaciones del color, obtenido con paciencia, con pasión y con la fortaleza que otorga una vocación probada, surge la obra.

Esta obra es todo un universo coherente, equilibrado, del que la artista ha suprimido asperezas demasiado visibles, en el que ha pulido sensaciones, enriqueciéndolas con otras surgidas en cada momento de su trabajo.

Así las formas vegetales reconocibles y los espatulados, las veladuras, los gratados, se convierten, efectivamente, en «Organismos vivientes», como ella les llama.

Formas bulbosas, hojas, semillas, frutos, aparecen envueltos en una fisonomía, en un color —rojos, tierras, azules—, nos transmiten lo que la pintora ha vivido, nos informan de su pensamiento y de su sentimiento de aquella vez en aquel lugar, ahora.

ADOLFO CASTAÑO

# EXPOSICIONES EN MADRID

La riqueza expresiva de la plástica actual es tal que no puede decirse que exista un estilo definido. Son varios los estilos que en arte plástico podemos considerar hoy. La diferencia la encontramos según el punto de partida de cada artista. Hoy, estos puntos de partida son muy varios. En la crónica de exposiciones de febrero-marzo, podemos agrupar tres o cuatro estilos según el artista se fije en las formas reales, según se mire en las calidades de la materia o según trate sobre todo de interpretar unas formas reales valiéndose de los que ofrecen las calidades y el color. También se observa en el panorama artístico un deseo o un regusto de reencuentro con obras de artistas desaparecidos. Vemos esto y alguna muestra más de escultura.

Una exposición conmemorativa, celebrada en Berkowitsch, fue la del pintor gallego Roberto González del Blanco, que nació en 1887 y falleció en 1959. Su desaparición es reciente y, sin embargo, todo va hoy tan aprisa que parece más

R. GONZALEZ DEL BLANCO.



lejana su extinción. Se ha dicho, se dijo en alguna ocasión, que González del Blanco descubrió y describió Galicia de forma semejante a como Sorolla presentó y representó en su pintura a Valencia. Se habló también de esa constante búsqueda de dificultades en la composición y en la luz que llevaba a sus cuadros. Por eso es interesante ver una muestra numerosa como la que se presentó en los salones Berkowitsch. Los viajes del artista y la información que en ellos recibiera se dejan notar en sus cuadros, cargados muchas veces de rasgos orientalistas, tanto en la ornamentación presente como en el movimiento rítmico que presentan las composiciones de grupos costumbristas de su región. Esta, como otras muestras similares de artistas que no llegaron a convivir con el poderío de los actuales medios de difusión, sirven para hacer saltar a la actualidad la obra de un gran pintor poco difundida, aunque sí valorada por los iniciados en la materia.

Patrocinada por el grupo SNIACE, se presentó también otra muestra antológica de otro desaparecido pintor: Gustavo Bacarisas, que murió hace sólo dos años, a los noventa de edad. Una muestra muy interesante por varia, tanto temática como en procedimientos seguidos por el pintor. Bacarisas, muy influido en su juventud por los pintores franceses de finales del pasado siglo, se afincó en Sevilla y allí creó escuela. Su pintura, reciamente impresionista, posee el encanto de los contrastes de luces y de sombras. Una pintura alegre, destellante, bien construida, donde las pinceladas, contempladas a considerable distancia, crean la ilusión de existencia de un espacio, del aire que circunda los elementos compositivos de cada cuadro.

Nos parece un acierto la organización de esta muestra que, según parece, no será la única que organizará este grupo empresarial, que prevé para el futuro un programa en favor del arte y de la cultura.

Otro homenaje a figuras desaparecidas fue el de la exposición de Aurelio Arteta, que mostró la Galería Grin-Gho. Dos o tres obras de importancia en cuanto a tema y formato se refiere. El resto respondía a esa obra llamada menor, pero que entraña todo el interés de lo esbozado, de lo natural, de lo espontáneo. Una serie de dibujos de grafito, estudios previos de muchas composiciones de mayor formato, de paisajes y rincones que ofrecían al artista interés compositivo de formas, de luces y de contrastes, formaban esta muestra que, desde luego, no vino a descubrir nada nuevo que no se conozca ya del artista vasco. Arteta, como se sabe, era un amante del dibujo, del estudio de las composiciones y su peculiar manera de planificar y de interpretar las formas hallan su razón en sus dibujos tan sencillos como definitivos.

Hay una inquietud por describir situaciones, denunciarlas y hacerlas destacar ante el espectador con gran insisten-

cia como si el artista que emite ese mensaje mental, fruto de un modo de vivir y de considerar la vida muy distante a como se considera, pretendiera neutralizar e imponerse a tanto martilleo ideológico, publicitario y visual como pesa hoy sobre el hombre. Dentro de esta línea, que generalmente juega con los colores vivos que poseen un atractivo en sí, podemos incluir la exposición de Esteban Lamas. Una colección de cuadros que muy bien podrían considerarse como una serie, tanto por el trato, por el oficio, como por la temática. La temática que generalmente suele decir poco a la hora de mirar una pintura, en esta clase de obras sí la vemos conectada a los valores plásticos del cuadro. Esteban Lamas mira las escenas de la calle, escenas trepidantes de una juventud que va y viene con rapidez de un lado para otro. Esta temática da a la composición y a la pintura de este artista un ritmo, un sentido de movimiento que se hace más patente aún cuando se aprecia el colorido de sus cuadros. Un colorido vivo, a tinta plana, en contraste con pinceladas paralelas y cortas. Los cuerpos protagonistas de los cuadros y de sus fondos juegan un papel importante en la representación de las luces.

Otra muestra que dice mucho, y hace pensar también bastante, es la que presentó Antonio Lorenzo en la Galería Kreisler Dos. El mundo espacial sigue en la mente del artista. Los artilugios, las máquinas, los ovnis inventados, soñados o intuitivos, están en los cuadros de Antonio Lorenzo al servicio de una idea. Técnica pictórica e idea se funden, se alían, en una postura común ante el hecho real en el que se desenvuelve el mundo. La amenaza que entraña para el hombre la contaminación de los objetos y despojos de satélites artificiales que navegan sin control en el espacio, constituyen toda una postura mitad protesta, mitad aviso para la consideración general.

Antonio Lorenzo es uno de los artistas actuales que más carga de teorías posee. Su obra se basa en esos razonamientos teóricos, se construye sobre ellos. En la obra de Antonio Lorenzo, tanto en los óleos que comentamos como en sus trabajos de grabación y estampación en los que el artista investiga sin descanso y con mucho éxito, no hay nada improvisado, todo está meditado y experimentado, sujeto a

AURELIO ARTETA.



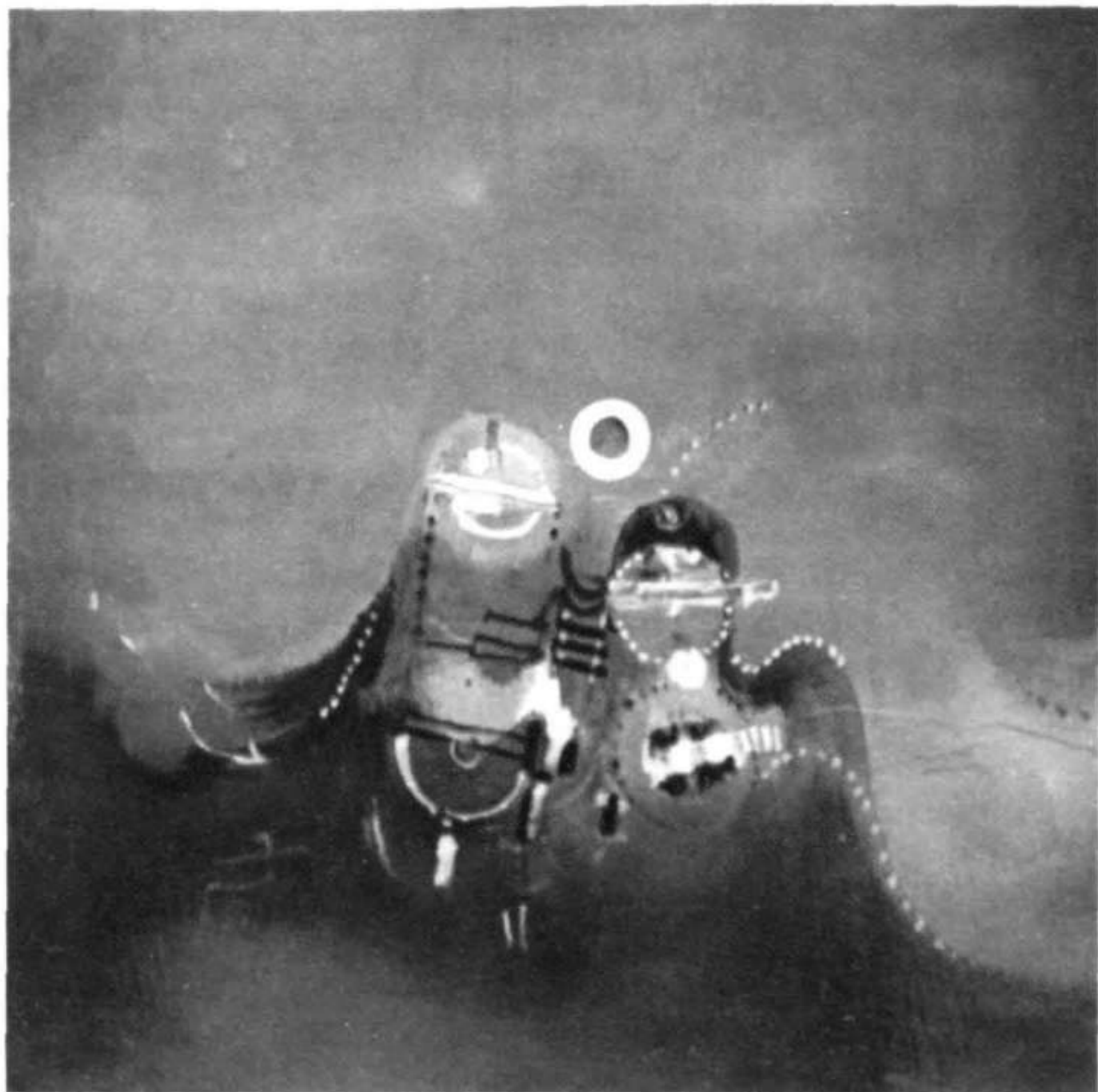
un orden. El dominio técnico es otro aspecto que merece destacarse junto con esa apariencia y consideración del espacio, tan profundo como lo requieren los escenarios inmensos que representa. Si a ello unimos el hecho de que Antonio Lorenzo pinte con una materia lisa, a base de tintas muy planas que sólo se potencian al compararse las grandes zonas de tonalidades cromáticas, el ejemplo del fruto de la síntesis es magnífico.

Dentro de esta línea de síntesis que lleva a veces a los artistas a unas consecuencias de aparente sencillez ejecutoria, recordamos también la exposición de Viví Milano en la Galería Marko. Una muestra interesante por esa conjugación de color y sencillez de trazos. Se trata de presentar la materia como trazos, pero no al modo tradicional, bajo la huella del pincel. En esta ocasión, Viví Milano presenta el trazo, los trazos, como difuminados, como obtenidos con aerógrafo, como estelas de humos cromáticos que recuerdan formas más o menos precisas. No busca la artista semejanza con formas conocidas, mas Viví Milano trata de que el ambiente, la figura, la composición, nos sitúe en el mundo, en un ambiente. Para ello, todo, desde el color del soporte sobre el que representa sus composiciones, hasta el color —cómo no— y algunos toques en donde es frecuente el uso exclusivo de un color determinado, con lo que la artista centra toda la atención del espectador en esa zona compositiva. Todo está al servicio del ambiente. Su dibujo vaporoso y esquematizado hasta extremos muy acusados y en donde es fácil entrever un mayor pronunciamiento en el futuro, está dentro de la línea de Miró. Lo que Viví Milano conoce muy bien y he ahí su lucha por no acercarse demasiado al maestro, lo que sería peligroso, porque, si peligroso resulta acercarse demasiado a cualquier maestro, más aún resulta en el caso de la síntesis que, aunque sea fruto de muchos esfuerzos investigativos y de una evolución teórica de las formas volcadas en una práctica nada fácil, siempre estará presente la apariencia de lo sencillo, la apariencia de lo fácilmente imitable. Creemos que Viví Milano tiene talento para hacer una obra suya, una obra de interés en la que viene trabajando desde hace años.

Eduardo de la Sota, que expuso en Kreisler, nos sitúa en una línea actualísima del paisajismo que busca la interpretación escenográfica, la atención al paisaje urbano o campestre visto desde una peculiar fantasía colorista. Eduardo de la Sota considera el tema del paisaje en su conjunto y usa unos colores muy vivos para interpretarlo. El color con sus tonalidades y la materia y empastes se unen en un alarde de común empeño. La precisión de detalles, pocos, los imprescindibles nada más, los ofrece el pintor con unos trazos incisivos sobre la materia aún blanda, moldeable, apenas incorporada al soporte. Los elementos que integran el paisaje de Eduardo de la Sota, sobre todo en los casos de paisajes urbanos, están contruidos con sentido arquitectónico y escultórico. Usa del toque de espátula con insistencia, de manera que dichos toques constituyen algo así como piezas con las que el artista crea las formas.

Cuando la pintura es materia y las calidades de éstas son importantes en el propósito del artista que las maneja, surge una obra rica en empastes, como ocurre en el caso de Antonio Guijarro, que expuso en los Salones Macarrón. Guijarro ha vivido la evolución de la pintura y en su obra hay un testimonio de este hecho. Las experiencias abstractas, en esas calidades, en esa materia trabajadísima, pero en aparente ejecución rápida y despreocupada, se conjuga per-





ANTONIO LORENZO.

fectamente con un dibujo bien construido. Algunas veces, es curioso fijarse en ello, en los cuadros de Guijarro hay una supervaloración del cromatismo a través de la materia que se adueña de toda la superficie. Sin embargo, el dibujo, la línea, no desaparece, está siempre presente. En ocasiones, un ligero trazo negro o gris —depende del color sobre el que se produzca— aparece cortado, no continuo, pero nos ofrece la precisa visión de la figura, de lo identificable, de lo formal. Vemos cómo en esos ejemplos la mancha de color, una misma mancha de color, es forma en el espacio y fondo, gracias a ese oficio extraordinario y a ese dominio plástico que Guijarro posee y enriquece continuamente.

Destacaremos también dentro de este grupo de pintura que da importancia a la materia la exposición que presentó en la Sala Toison Francisco Fernández Barba, un pintor intuitivo, de gran fuerza de trazo. Su colorido es de tonos cálidos. Las tierras y verdes componen verdaderas sinfonías coloristas. Dibuja con la misma materia en una técnica mixta al usar pincel y espátula indistintamente. La riqueza de materia llega muchas veces a borrar la huella de ese pincel o de esa espátula al integrarse el color en las formas, en el dibujo del cuadro siempre impresionista. En la muestra que suscita este comentario hallamos unos cuadros de Fernández Barba tratados con colorido más suave y más claro que quizá en el futuro produzca el cambio hacia una nueva etapa en el quehacer del artista. Este cambio de etapas en Fernández Barba lo veo lógico, porque, como apuntaba, se trata de un pintor de una intuición muy rica.

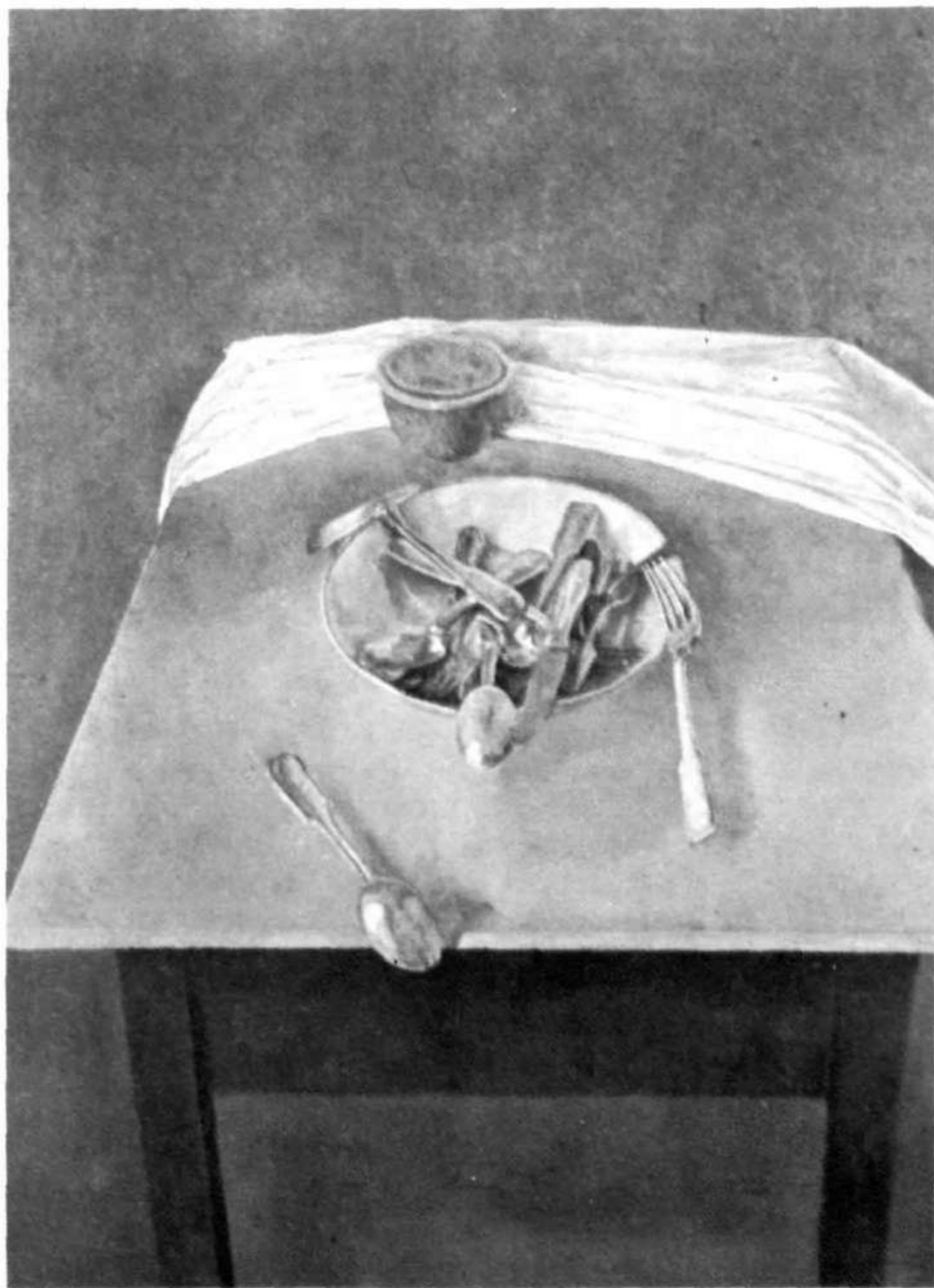
Hablando de cambios, de etapas, de evolución en una palabra, viene bien al comentario la exposición que José Rivas Lara presentó en la Galería Marko. Rivas Lara, que cultivó unas composiciones cerradas, de límites precisos y colores vivos, se presenta ahora con escenarios a base de espacios abiertos, colorido más claro y una acusada síntesis de los detalles. Otro aspecto que quiero destacar en la pin-

tura de Rivas Lara es la materia empleada, materia de fabricación personal que se adecúa a su actual producción. Una materia lacada con aspecto de vidrio y con una transparencia que se presta a esa síntesis en la que el artista trabaja actualmente.

La realidad representada y la pintura de materia, se ven conectadas en la obra de Simonet, que presentó la Galería Estudio Cid. Simonet es un pintor que dibuja con perfección, una perfección que no puede ocultarse por mucho que el artista trate de jugar con la materia y sus riquísimas calidades. El artista, que conoce este hecho, da importancia de realidad exigente a las figuras centrales de sus composiciones, a los pliegues, a los tejidos, a los efectos que la luz produce en las formas con relieves pronunciados. Es en los fondos cuando el pintor concede margen de expresión y representación a la materia, en unos trazos donde los colores se mezclan arañados sobre el soporte. En los celajes, las distintas gamas de colores se entremezclan. Parece como si unas zonas trataran de adentrarse en otras de diferente tonalidad, con lo que se consigue mostrar una sensación de espacialidad.

En esta misma Galería Estudio Cid presentó una interesante muestra paisajística la artista Alejandrina. Interesante por la forma particular que tiene de ver el paisaje. Hay en sus cuadros una interpretación de formas un tanto sueltas y, sin embargo, la realidad y la imitación están pre-

JOSE MARIA GARAYO.



sentes siempre. La materia y su juego dentro del cuadro tiene una trascendental importancia. Las pequeñas manchas de color sobre algunas zonas perfiladas después con ligeros toques, que buscan la identificación formal de los escenarios, se mezcla con esa técnica de capas sobre capas de pintura. La valoración de los distintos términos crean una sensación de relieves que, juntamente con las transparencias aéreas de las capas de color, dan a los cuadros de esta artista un sello de personal efecto plástico.

Dentro de la escasa presencia de la escultura en las Galerías de Arte, destacamos la que presentó en la Galería Barocco el escultor gallego Juan José Oliveira. Una escultura en torno a los caballos, cuyos grupos sorprendidos en pleno movimiento constituyen estampas plásticas muy suyas. Juan José Oliveira conoce bien la anatomía del caballo, sus reacciones, sus posturas, sus movimientos en plena carrera. Ahora, después de muchos años de estudios escultóricos, ha afrontado una escultura monumental, de grandes proporciones y con cierta carga simbólica que el monumento requiere siempre o casi siempre. Estudios de huecos y de espacios ocupados encuentran en esta obra de última hora de Juan José Oliveira una atención que se enriquece con esos intentos, en parte ya conseguidos, de ocupar los espacios libres con una corriente de agua que, impulsada a determinadas presiones, completan las formas huecas. La idea perseguida por el artista desde un principio, desde que comienza a ser algo en la mente del escultor, tiene que pasar por fases complicadas e incluso ha de realizarse con ayuda técnica de expertos. Finalmente, la integración del agua como parte misma de la escultura es una realidad, creemos, con muchas posibilidades expresivas.

El pintor granadino Hernández Quero expuso en la Galería Foro una colección de cuadros muy trabajados, como toda su obra, que podríamos encuadrar dentro de un expresionismo en donde la evocación y la atención al objeto es fundamental. Una técnica muy elaborada, insistentemente estudiada al servicio del tratamiento de los temas, de los objetos, de los colores, en donde la interpretación está presente con gran fuerza.

Hernández Quero, conocedor de técnicas de grabado, es minucioso y muy exigente con el óleo y todos sus valores cromáticos. Hay en todos los temas un trasfondo de sensaciones y sentimientos que le sitúan y definen inconfundiblemente.

Juan Miguel Pardo, que expuso en la Galería Cellini, se encuentra también dentro del realismo más exigente. No se permite licencias ni en el color ni en la interpretación de las formas, lo que quizá tenga, si no más importancia, sí más significación sabiendo que Pardo se inició en la pintura bajo el sello de la abstracción. Después vendría el aprendizaje en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en donde el artista se marcó una línea de realismo. Su profesor, el pintor Antonio López García, que indudablemente influyó mucho en él, dice de Juan Miguel Pardo, en el catálogo de la exposición que comentamos, que «se trata de un caso de honestidad, tanto en la entonación colorista como en la relación de tamaños de los objetos representados en cada cuadro».

José María Garayo se encuentra dentro de un nuevo realismo muy minucioso que gusta de detenerse en detalles. Al mismo tiempo, la obra de Garayo está llena de valores plásticos y de calidades riquísimas. El artista trabaja cada cuadro sin olvidarse de nada. Trabaja cada cuadro fijándose en el volumen, en la identificación de los objetos, en el colorido, siempre muy bien entonado, en las calidades... y, sobre todo, resaltaría algo que juzgo muy importante en la pintura de Garayo, su sentido espacial, aéreo. Es fácil observar cómo en muchos de sus cuadros hay una atmósfera flotante y un punto de evasión en el espacio que puede estar en una ventana o en el escenario reflejado en un espejo. Las telas, encajes, suspendidos entre ramajes, parecen navegar en el espacio. Los elementos de composición en otros cuadros están captados en un instante determinado, sorprendidos en plena caída o al iniciarse ésta. Ello pone de relieve los deseos amplios de José María Garayo en un alarde de integración.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

# EXPOSICIONES EN BARCELONA

El 28 de julio de este año se cumple el centenario del nacimiento, en Montevideo, del pintor, hijo de padre catalán y madre uruguaya, Joaquín Torres García. En el mes de febrero, la Galería Dau al Set ha inaugurado una exposición, con carácter de homenaje, en la que se han reunido 34 obras, fechadas entre 1895 y 1948, que son como un resumen de la actividad pictórica de este artista, que no agotó su aportación en la pintura, sino que, siempre en torno al arte, desplegó una diversa actividad trabajando por ampliar sus posibilidades de expresión y por hacerle llegar al mayor número posible de gentes.

La obra de Torres García se inició bajo la influencia estética del modernismo. A esta ten-

dencia le añadió un tono romántico unido al sabor del clasicismo mediterráneo. Pero el paso del tiempo pone de manifiesto, cada vez de una manera más clara, que en el inicial modernismo de Torres García está ya el germen de su obra más definitivamente renovadora. A lo largo de toda ella, la evolución se prosigue escalonada paulatinamente, sin rupturas, y así en los óleos de 1916, «Fontada», y en «Naturaleza muerta» y «Sombrero», de 1917, que enlazan con su inicial forma de expresarse, se capta la atmósfera, que al cuajar plenamente en sus cuadros le llevaría a asimilar la trepidación de la vida moderna, cuando el ritmo de la ciudad no había alcanzado los extremos que lograría después y ofrecía una belleza y coloridos nuevos que también entusiasmaron a algunos poetas. Ello le sirvió de paso para su etapa más plenamente original, la del constructivismo.

En 1920, Torres García partió con su familia de Barcelona. Desde ese momento, lugares como París y Nueva York serían los escenarios en los que su personalidad se desenvolvería, jugando en muchas ocasiones su obra un importante papel en los medios artísticos más avanzados, lo que le hizo pertenecer al movimiento «Cercle et Carré». En 1934 volvió a Montevideo con su familia y allí se quedó para siempre.

En Uruguay, al tomar contacto con la civilización precolombina, su obra aceleró una evolución hacia la que ya se dirigía. Dentro de su personal constructivismo realizó una síntesis del espíritu moderno europeo y del primitivo americano, que constituye una de las aportaciones más importantes del arte de nuestro tiempo.

Esta muestra es, al mismo tiempo que representativa de su

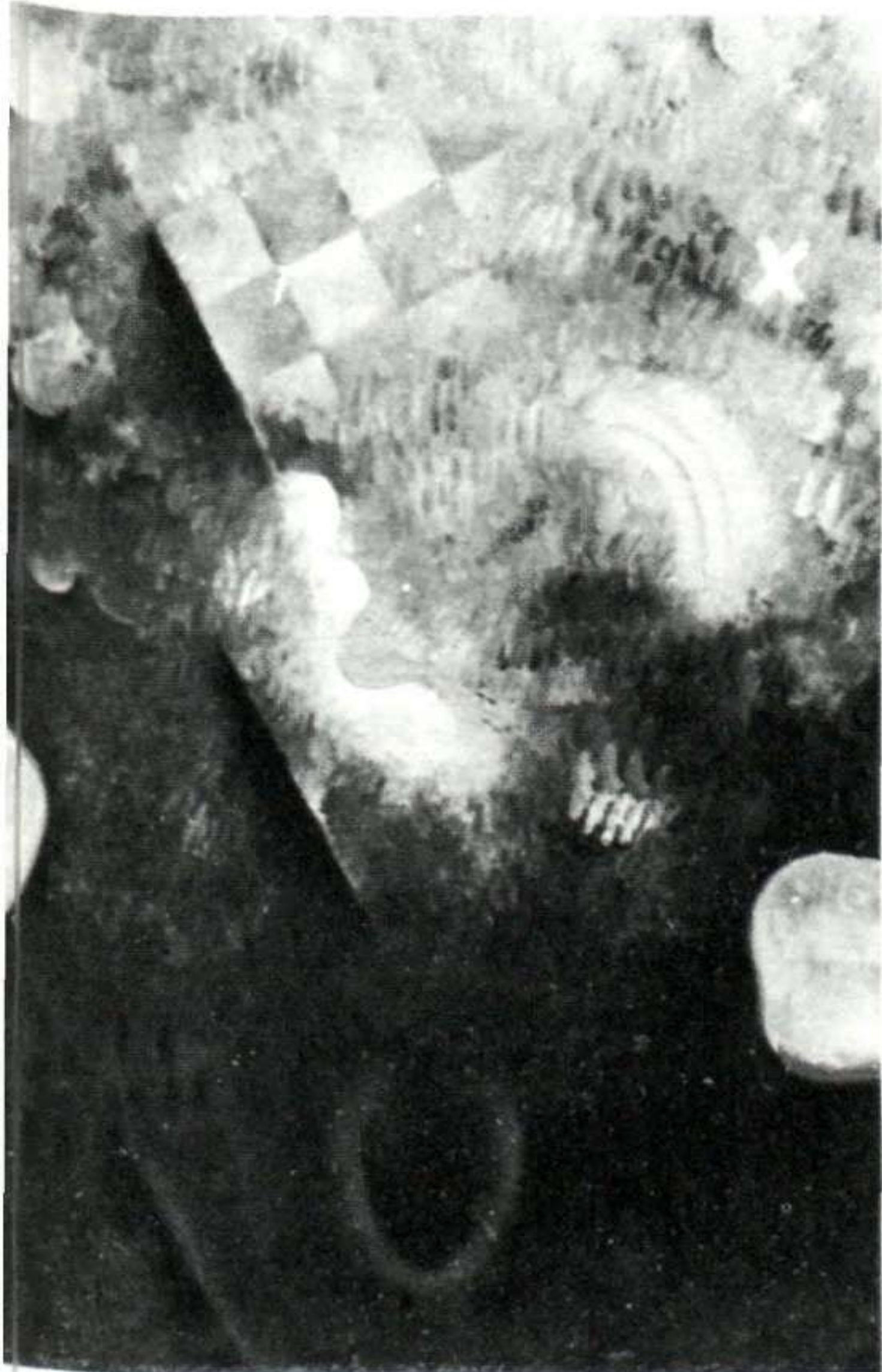
calidad, también de la gran importancia de su tarea, proseguida a lo largo de los años y en diversos ambientes con una fidelidad absoluta a su personalidad y asimilando la dinámica de cuanto le rodeaba y depurando su estilo, hasta alcanzar una de las cimas del arte de nuestro siglo.

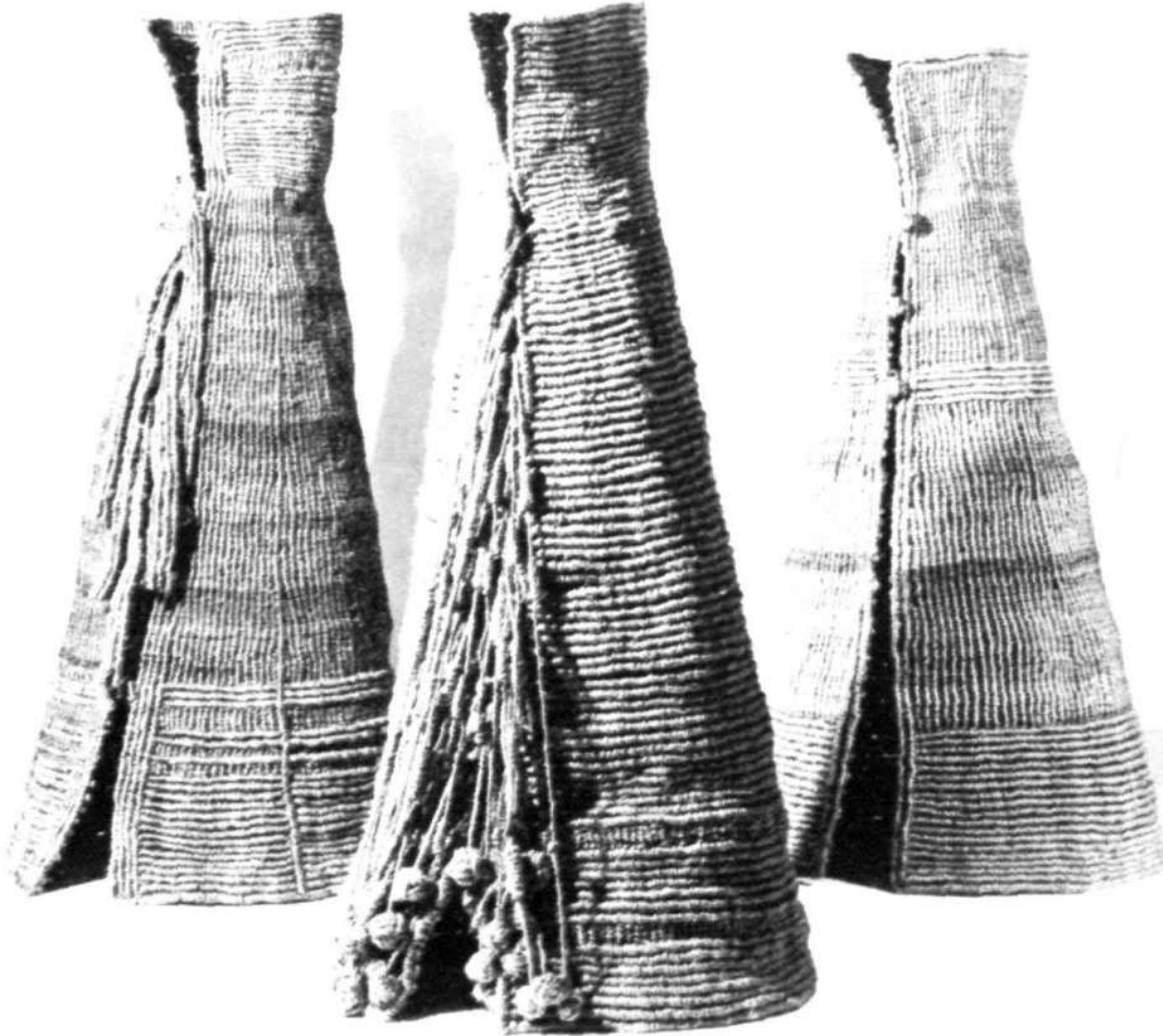
En la misma Galería Dau al Set, al tiempo de la exposición de Torres García, se ha exhibido una colectiva de clásicos modernos con obras pictóricas de R. Barradas, R. Benet, R. Casas, F. Domingo, M. Humbert, Manolo, J. Mir, I. Nonell, M. Pidalaserra, S. Rusiñol, O. Sacharoff, J. Sunyer, I. Zuloaga, otra prueba del interés que este tipo de pintura está despertando últimamente.

Pessa, en la Galería Matisse, ha colgado sus óleos pertenecientes al ciclo «Rima y espacio, el árbol», en el que este artista, que venía destacando como un grabador de muy positivos valores, ahora se afirma también como pintor con personalidad y dominio del oficio. La serie que Pessa dedica al árbol no solamente es variada y fresca en su realización, sino que además de las cualidades pictóricas posee sugerencias líricas e incluso musicales. Estos óleos se mueven dentro de una atmósfera plenamente pictórica, es decir, dentro del espacio delimitado por lo que la pintura es en sí, sin traspasar sus propias barreras, aunque sugiriendo atmósferas y modos que están más allá de ella misma. En todo el conjunto hay un tono a mitad de camino entre el ambiente plástico del postcubismo y el de la *belle époque*, que sugiere el recuerdo de artistas como Almada Negreiros.

Es una exposición en suma interesante, discreta y amable, que resulta reconfortante contemplar. En ella también se pre-

PESSA.





sentó el libro «5 Originales», con guaches de Pessa y poemas manuscritos de J. A. Goytisoló, Arcocha, Valente, Blanco y Franqui.

Subvencionado por la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, Sam, nombre artístico de Samuel Azavey Torres, realizó unas interesantes experiencias plásticas en torno al tema del embudo. El resultado de este trabajo se ha mostrado en la Galería Nova. Sam, que ha sido dibujante de la revista francesa *Plexus*, posee un ingenio no frecuente, agudo y con infinidad de recursos, lo que ha hecho que el resultado de su experiencia haya resultado desconcertante. Esta se ha movido a mitad de camino entre el tratamiento del objeto y lo que es la escultura en sí. Entre el *pop-art* y el dadaísmo (el dadaísmo de los orígenes y no el neodadá) el resultado es una atmósfera desconcertante que traslada al espectador a un ámbito de re-

laciones muy similar al que lograra en sus libros Lewis Carroll, especialmente en su *Alicia en el país de las maravillas*. Por otra parte, la riqueza de símbolos de esta muestra y de sus insólitas relaciones traspasa, como tantas veces se ha pretendido en nuestro siglo, los límites de lo estrictamente artístico para entrar en otro terreno, o acaso única y especialmente para ampliar sus territorios. La realización de las piezas, cuidada e ingeniosa a veces, no borra del todo un tono banal. Aunque quizá ésta sea una pretensión, alcanzada, por su autor.

La Fundación Juan March ha mostrado en el Salón del Tinel, de Barcelona, la exposición «Arte 73», exposición antológica de artistas españoles, anteriormente exhibida en Sevilla y Zaragoza, y que posteriormente se ofrecerá en Bilbao, Londres, París, Roma, Zurich, Palma de Mallorca y, finalmente, en Madrid, ya en otoño de este año,

con cuyo motivo se inaugurará el nuevo edificio donde tendrá su sede la Fundación. En las palabras de presentación del catálogo, cuidadosamente publicado para esta exposición, se dice: «Aun siendo conscientes de que no figuran en la presente exposición otros artistas de indudables y reconocidos méritos, ciertamente «Arte 73» ofrece una panorámica representativa del momento actual del arte español. Los nombres de los pintores y escultores representados, de diferentes edades pero animados por una misma juventud creadora, nos sugieren las más diversas tendencias artísticas, siempre en evolución, porque evolución significa estado de vitalidad del arte.» Los artistas representados, y por orden alfabético, son: Amalia Avia, José Caballero, Rafael Canogar, Antonio Clavé, Xavier Corberó, Modesto Cui-xart, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Alvaro Delgado, Francisco Farreras, Luis Feito, Juana Francés, Amadeo Gabino, Luis García-Ochoa, Juan Genovés, José Guerrero, José Guinovart, Juan Haro, Feliciano Hernández, Manuel Hernández Mompó, Juan Hernández Pijuan, Carmen Laffon, Antonio López García, Julio López Hernández, Francisco Lozano, Marcel Martí, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Godofredo Ortega Muñoz, Miguel Ortiz Berrocal Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, José María Subirachs, Gustavo Torner, Salvador Victoria, Manuel Viola y Fernando Zobel. Escultura y pintura en las que se representan tendencias muy dispares del actual momento artístico español. Para la organización de esta exposición se ha contado con la colaboración de museos, galerías y coleccionistas particulares.

Partiendo de la novela de García Márquez *Cien años de soledad*, Castejón ha realizado una serie de cuadros que sin

ser estrictamente ilustrativos del tema recrean plásticamente su ambiente. Pero pueden tomarse por separado de los episodios de la famosa novela. Ahora bien, una contemplación detenida de estas obras nos hace ahondar más profundamente que cuanto habíamos penetrado por la lectura en el mundo de García Márquez, y lo recreamos con mayor precisión. Estas pinturas, al ayudarnos a conocer mejor al escritor, estimulan nuestro interés hacia aquellas páginas. El mundo de Castejón, aunque haya prestado un buen servicio al novelístico, es por otra parte una prueba de la libertad de ejecución de un pintor que con medios plásticos nos ha mostrado en la Galería Pecamis unos cuadros, aunque fieles a un tema, originales y personales en sí mismos. Y bien pudiera suceder que a partir de aquí, estimuladas las indudables dotes imaginativas del pintor, ellas dieran lugar a futuras e interesantes realizaciones, con base literaria o totalmente autónomas.

Los tapices de Aurelia Muñoz en Galería Adría son un alto testimonio de la maestría alcanzada por esta artista, que con su trabajo contribuye de manera destacada al actual auge del tapiz. La audacia y la serenidad se dan la mano en esta obra imaginativa y consciente, que alcanza una gran expresividad. La tradición artesanal y una original sensibilidad confluyen en la elaboración de estos tapices. Su contemplación evoca la presencia de la naturaleza. El mar, el cielo, los pájaros, de alguna forma están presentes en ellos, que se manifiestan con una libre agilidad, como si no tuvieran que obedecer a insoslayables reglas físicas. Sus audaces soluciones siempre están presididas por un gusto exquisito y por un sentido del equilibrio que nos hacen olvidar los riesgos de la aventura. Los problemas plásticos que se plantean dan la impresión de estar resueltos con naturalidad. El sentido tradicional del tapiz, sabiamente asi-

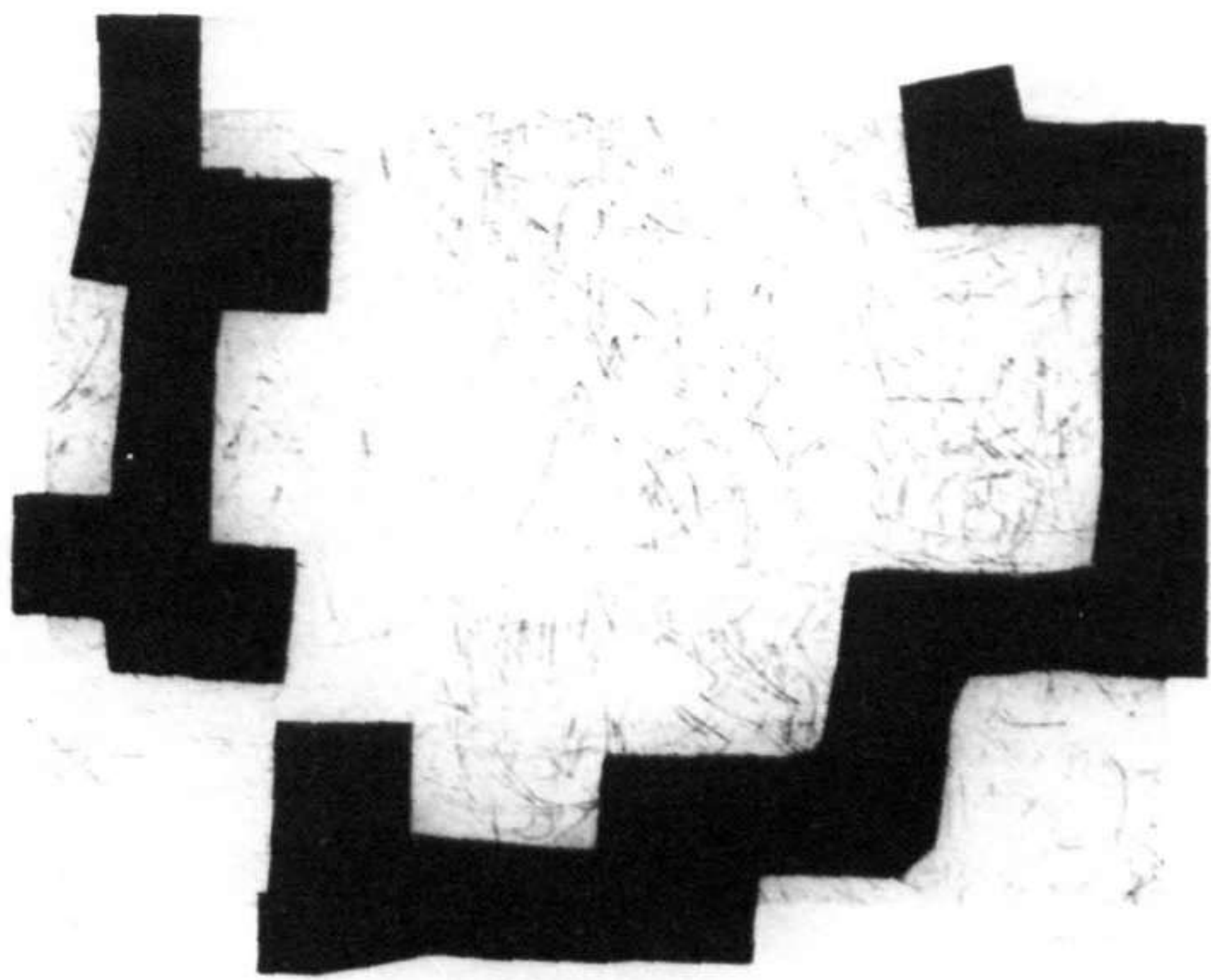
milado y superado al mismo tiempo. Sus desplazamientos en el espacio y el tratamiento de los volúmenes aproximan esta obra a la arquitectura y a la escultura. Ellos crean en su torno un ambiente. A partir de la realidad realizan una síntesis, pero no en lo que se refiere a lo que podríamos entender por las líneas esquemáticas de esta realidad, sino a la esencia subjetiva de la misma. Por eso, tal como en su tapiz «Personaje en el bosque», reconocemos las cosas y las emociones que su recuerdo nos pueden evocar.

En esta obra de algún modo se cierne la beneficiosa sombra de Gaudí. Inmersa en las corrientes artísticas de nuestro siglo, los movimientos plásticos de vanguardia parecen haber dejado un roce sobre ella, que está profundamente arraigada en lo permanente.

De entre 1956 y 1973 son las fechas de los cuadros de Román Vallés, agrupados en su exposición en la Galería René Métras. Cinco son las series representadas en ella: cosmogonías, «collages», geometría y pintura informal, biomorfismo y flora-

ROMAN VALLES.





EDUARDO CHILLIDA.

ciones. La primera serie llega hasta el año 1961; los «collages» son de 1964-1965; la serie geometría y pintura informal se desarrolló durante 1968; la serie biomorfismo es de 1970, y la última, floraciones, de 1972-73. A través de ellas se puede seguir la evolución de este pintor que, dentro del informalismo, representa no sólo una de las cotas más altas de la pintura española, sino que también juega un destacado papel en esta tendencia a escala universal.

En estas obras se da tanta importancia al gesto como a la materia que lo soporta. Es decir, materia y gesto confluyen en un territorio donde las posibilidades de expresión han fijado un instante de su vertiginoso confluir, pero quedan abiertas a las de desarrollo y de interpretación. El mundo de Román Vallés es el de una realidad inmediata, el de las superficies tangibles a nuestro alcance, y remota, como de galaxias o nubes que sus cuadros nos evocan. También el mundo de una gota de agua agrandada a una visión de microscopio se da la mano con el que convoca

el de los espacios interestelares, al de las superficies no holladas por ningún ser que pertenezca a la fauna terrestre. Así como el humo que se deshace. Cuando utiliza el «collage», incorpora a la materia, válida por sí misma y por el gesto que la acompaña, imágenes de la actualidad que viven en contraste de esas eficaces relaciones. En los torbellinos que son muchos de sus cuadros, en la tercera serie, ha introducido la materialización del rigor de ciertas formas geométricas que contrastan con los espacios en los que la materia persiste cargada de energía. Entre todas estas series hay evidentes intercorrespondencias y, al tiempo que siguen adelante, recuperaciones de territorios explorados. Pero sobre todo destaca su firme vocación de aventura, la seguridad de que el artista se mueve dentro de una atmósfera de libertad y de que domina el azar y prosigue a la busca de tesoros etéreos, plenos de simbolismo.

En Galería 42, la muestra de obra gráfica de Eduardo Chillida ha ofrecido un conjunto de extraordinaria calidad.

Franz Meyer, director del

Kunst Museum de Basilea, en un trabajo publicado en el *Derrière le Miroir*, n.º 183, del que se cita un fragmento en el catálogo de esta exposición, dice: «En la obra de Eduardo Chillida, los trabajos sobre papel no son un simple aditivo a la escultura; ellos constituyen un dominio autónomo de la creación en la que el artista no se muestra menos inspirado y dueño de sus medios.» Y así es, en efecto, esta exposición. Su obra gráfica ha puesto de manifiesto hasta qué punto es Chillida también un gran creador dentro de ella. Tan intensa e inspirada es esta faceta de su obra, que alcanza muy similar calidad a la de su escultura. El hecho de que en este terreno se exprese con medios más discretos no le resta calidad. Estas obras son hermosas como las de los más grandes artistas de nuestra época, en el bloque de los que, sin duda, Chillida se haya situado.

La relación entre esta obra gráfica y las esculturas de Chillida resulta evidente y existe una clara correspondencia entre los ritmos de sus esculturas y sus grabados y litografías. Pero ello no supone una supeditación de esta obra a aquélla. Lo que hay es una profunda unidad en todo lo que Chillida hace, en su mundo y en la calidad que logra. Idéntica tensión creadora, el mismo dominio de los ritmos, la misma rotundidad de ejecución, pareja sensibilidad.

Por todo ello, este conjunto ha resultado altamente estimulante. Y prueba de que la dimensión de la obra no tiene por qué sustentar necesariamente una mayor calidad es el hecho de que no son las piezas pequeñas del conjunto las de menor poder expresivo, las de menor aliento artístico.

Chillida, con la obra gráfica, no sólo queda a la altura que su gran categoría le sitúa, sino que llega incluso a sorprender con otro matiz de su inspiración, sutil y enérgica.

ANTONIO FDEZ. MOLINA

# ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Nunca insistiremos bastante en que estas crónicas no son, ni pretenden ser, una información exacta de lo que ocurre en el mundillo de las subastas. Otros medios, más puntuales y eficaces, se ofrecen para ello al lector interesado. Nuestro propósito, no sabemos hasta qué punto conseguido, es reflexionar cada mes sobre algunas obras concretas para tratar de fijar la atención en lo que nos parece merecerla; para calibrar el grado de documentación y fidelidad de las salas subastadoras; para dar pistas sobre lo que, en nuestra escala de valores, se hace acreedor del aplauso o de la repulsa; de la alta cotización o de la retirada. Por ese camino van a orientarse, como siempre, nuestras «estampas» de hoy.

## UNA CASA ROMANTICA

Con enternecida nostalgia vimos en la subasta 44 de Durán, días 20, 21 y 22 de febrero, la dispersión parcial del palacio Uthoff-Bensusan, de Cádiz: una de aquellas casas nacidas en la pujanza comercial gaditana del siglo XVIII, pero cuyo carácter más acusado es ya del XIX y, concretamente, romántico. El símbolo de esa subasta era, sin duda, el lote número 60, descrito por el catálogo como una copa de cristal de Bohemia. En realidad, se trataba de una copa de las llamadas «de moda», que se ofrecían a los desposados. Fue Venecia la que inauguró esta costumbre, mediado el siglo XVI, y aún se conservan algunos bellos y suntuosos ejemplares decorados con esmaltes, dorados en frío. Por una de esas extrañas resurrecciones de la moda, esta costumbre resurgió en España y se mantuvo durante unos cuarenta años, desde 1790 a 1830, aproximadamente. Platos de boda se hicieron en cerámica valenciana; copas de boda, en la Real Fábrica de La Granja. Esta que co-

mentamos procede de allí y es, con sus 17 centímetros, uno de los ejemplares de mayor tamaño entre los que conocemos. Sobre base cuadrada, un pie tallado en gallones aflautados sostiene un cuerpo cilíndrico que se abre en bordes vueltos, característica ésta absolutamente original de nuestra Real Fábrica. La decoración, neoclásica, consta de una greca geométrica cerca del borde; otra de gallones junto al pie; una cenefa de puntas de diamantes, y la alegoría matrimonial de muy simple iconografía: el lar, rodeado de láurea, sobre el que vuelan dos palomas con ramos de mirto en el pico, y los dos corazones atravesados por flechas que aún hoy siguen siendo el símbolo de los enamorados. Por el perfil de la copa y por los elementos decorativos, nosotros la fecharíamos en el reinado de Fernando VII. Se ofreció en una base ridícula: 1.000 pesetas. El público, apreciando, sin duda, tanto su arte como su rareza, su valor sentimental, pujó con entusiasmo hasta lograr que se adjudicara en la razonable suma de 7.500 pesetas, a pesar de algunos deterioros en la base.

El lote 66 tenía también honda raigambre: esta vez porque nos recordaba las estrechas relaciones de Cádiz con Ultramar. Se trataba de un «*Pastorcillo de marfil, sentado, la cabeza apoyada sobre la mano derecha y con la izquierda sujeta un corderillo recién nacido. Todo ello sobre un montaje de hojas y frutas artificiales, dentro de una urna de cristal y sobre peana de madera dorada. S. XIX. Isabelino*» (datos del catálogo). En realidad, el pastorcillo era el Buen Pastor. Originariamente —pues creemos que fue tallado en el siglo XVIII— debió estar sobre un monte también de marfil, que acaso se perdió o que tal vez permanezca oculto bajo la decoración postiza. Puede incluirse entre la eboraria hispanofilipina, aunque procede de las colonias portuguesas,

concretamente de Goa. Uno semejante, pero en su estado primitivo, se mostró en la exposición *Marfiles hispanofilipinos en colecciones particulares*, que con tanto acierto organizó, hace unos años, el Instituto de Cultura Hispánica. La escenografía que acompaña la figura sí que es isabelina y llena de ese sentido familiar y burgués que cubrió de fanales las consolas españolas. Se ofrecía en 4.000 pesetas y fue adjudicado en 16.000.

Cuatro frascos de botica, talaveranos, vidriados en blanco con decoración azul, constituyen una verdadera rareza por su procedencia. No fue corriente en Cádiz la cerámica talaverana; lo fue más, por razón del comercio marítimo, la inglesa y la holandesa. Aún es posible conseguir allí azulejos de Delft con esce-

COPA "DE BODA". FABRICA DE LA GRANJA. PRINCIPIOS DEL S. XIX (DURAN).





PANTOJA DE LA CRUZ (¿)  
LA INFANTA BENIGNA (DURAN).

nas bíblicas, fechables en el último tercio del siglo XVII, y, por supuesto, magníficas piezas de Wedgwood y bandejas Davenport, de excepcional tamaño, decoradas por traspaso con delicadísimos azules. Estos cuatro frascos talaveranos, todos ellos dieciochescos, llevaban un escudo conventual, una inscripción con láurea y, dos de ellos, el escudo de los Borbones, sin la granada; pero, al menos, correctamente reproducido en sus cuarteles fundamentales, a diferencia de lo que suele ocurrir en los vidrios hispanobohemios de la misma época. La cerámica mantiene, con firmeza, sus altas cotizaciones. El lote subió ágilmente hasta 30.000 pesetas desde las 3.000 en que se ofrecía.

Un pequeño bargueño, en madera oscura, con taracea de marfil sobre mesa con patas de lira y fiadores de hierro, tenía una base de 15.000 pesetas y se adju-

dicó en 42.000, a pesar de que su estado de conservación no era perfecto. La sala no señalaba su época. Nosotros creemos que muchos de esos bargueños que suelen aparecer en catálogos de subastas como obras del siglo XIX, son de los siglos XVII-XVIII, aunque muy restaurados —a veces hasta perder su carácter— en el pasado siglo.

Un numeroso lote de jarrones de porcelana Imperio, época de Carlos IV, se vendieron en una media de 15.000 pesetas por pieza; incluso las desaparejadas. Bien es verdad que el catálogo afirmaba la probabilidad de que tuviesen su origen en la Real Fábrica del Buen Retiro; afirmación que tal vez correspondiera a la realidad pero que, incluso estilísticamente, nos parece un poco apresurada.

El capítulo de los muebles nos resultó decepcionante. Acaso porque no encajaban en nuestro recuerdo de la típica casa gaditana. No abundaron las elegantes formas Chippendale, ni esos Sheraton con que Cádiz recibía, a través de Inglaterra, el Luis XVI, sino el impersonal fernandino que traduce a un estilo provinciano las formas del Primer Imperio y el repelente neogótico de la Regencia. Hagamos algunas excepciones: la magnífica mesa napoleónica, redonda, sostenida por esfinges, con tablero de mosaico, hecho de teselas de mármol, que se ofrecía en 75.000 pesetas y se vendió en 230.000. También las 11 sillas inglesas en caoba barnizada (éstas sí que respondían a su ambiente), que partieron de una base de 30.000 pesetas y se adjudicaron en la suma, exageradamente alta, de 125.000. Más absurda aún fue la adjudicación de un estrado isabelino de caoba, pintado de negro, como fue costumbre algún tiempo en el siglo XIX, cuyas 15 piezas pasaron de 15.000 a 210.000 pesetas. Muy bellos, y con precios razonables, el chinero de caoba isabelino (lote 298), vendido en 35.000 pesetas, y el tocador Regencia (lote 301), adjudicado en 27.000.

Importantes, por calidad y por precio, las arañas en bronce do-

rado y cristal de Baccarat. Eran tres y tenían de base 300.000 pesetas. Una no llegó a salir a subasta por razones que desconocemos. Las otras dos alcanzaron 310.000 y 380.000 pesetas, respectivamente.

Fuera ya de esta liquidación de testamentaria, de indudable interés y fuerte evocación, se presentaron muchas y variadas piezas de todos los géneros, ya que la subasta, repartida en tres sesiones, sumaba 317 lotes. No podemos extendernos mucho más; pero sería injusto que omitiésemos una referencia a dos obras pictóricas excepcionales. La primera, el lote número 32, *Altos hornos de Bilbao desde Sestao y la ría*, firmada con iniciales por Darío de Regoyos. Lienzo relativamente pequeño (33 x 40 cm.), era una lección de pintura: horizontes dilatados; perfecta captación del ambiente; magnífico sentido del color; paisaje sentido de dentro a fuera con una expresión lírica y épica a la vez. Pasó de una fuerte base de 1.200.000 pesetas a 1.250.000. La subida no fue espectacular por lo ajustado de la salida. No teman los que dudaban de su autenticidad: se trataba de un Regoyos bien construido; cosa rara en un pintor cuyos valores son más cromáticos que compositivos o dibujísticos.

El otro cuadro era un óleo sobre tabla, *Retrato de la infanta Benigna*, fechado en 1602, cuando ésta contaba año y medio de edad. El catálogo lo atribuía al taller de Sánchez Coello; pero el pintor había muerto en agosto de 1588. Pensamos que su autor podría ser Pantoja de la Cruz, que fue el continuador de la pintura y del estilo de Alonso Sánchez Coello. Por otra parte, parece lógico que el retrato de la primera hija de Felipe III lo hiciera su pintor de cámara. El cuadro, por concepto y colorido, nos recuerda mucho el retrato de *Felipe III joven*, que, formando parte del legado Cambó, se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Fue pintado, seguramente, en Valladolid. La extraordinaria calidad pictórica, unida a su gran valor documental, hizo que la



cotización pasara desde una base de 150.000 pesetas a las 260.000.

Mencionemos, por último, que Francisco Mateos mantiene su alta cotización. Es uno de los raros pintores en actividad que se venden bien en las subastas madrileñas. Su lienzo *Tres caretas* (1950) salía en 200.000 pesetas y alcanzó 360.000. No deja de ser curiosa, sin embargo, la desproporción entre la valoración de este cuadro y la del anterior. Con independencia de las altas calidades de Mateos (nuestra rendida devoción al pintor quedó expresada en las páginas de esta revista con motivo de su exposición antológica), nos nos parece lógico que se cotice más un cuadro de un pintor vivo y fecundo que una obra importante, rara y con inmenso valor testimonial, que se pintó cuando alboreaba el siglo que iba a ser el de la gloria artística y el de la decadencia política de España.

#### EL PROBLEMA DE LAS FALSIFICACIONES

Al referirnos antes al cuadro de Regoyos, hemos tocado de paso el problema de las falsificaciones. Esta vez, estamos seguros, el temor era infundado. Otras, muchas otras, no. Y se va creando una «psicosis de cuadro falsificado» que puede perjudicar —como en este caso— incluso a obras que por su estilo y por su calidad están fuera de toda discusión. Nos consta que a cuadros anónimos, con un cierto parentesco respecto al quehacer de pintores consagrados, se les ponen sus firmas. Hemos oído decir, incluso a personas vinculadas al submundo del arte, que hay especialistas que cobran sus honorarios en función de la importancia mercantil de la firma que falsifican. No podemos hacernos responsables de esta afirmación, pues no conocemos casos concretos. Pero tampoco nos parece lo más importante, porque el hecho lamentable es sólo síntoma y consecuencia de una actitud: se compran los cuadros por su firma, no por su calidad intrínseca.

Si el público comprador, si las salas subastadoras, valoraran la

obra de arte con independencia de nombres y apellidos, el problema quedaría reducido a sus justos límites. No habría falsificaciones masivas, aunque siempre pudiese existir el virtuoso de la falsificación. Ejemplo ilustrativo, flagrante, es el que se produjo en la subasta de Berkowitsch, el martes 12 de marzo, con un cuadro «firmado» por José Vela Zanetti. El lector habitual de nuestras crónicas se habrá dado cuenta ya de que sentimos una especial simpatía por la actividad subastadora de Berkowitsch. En un gran profesional, activo, ágil, con habitual buen gusto en sus selecciones, con muy poco rigor (esto es cierto) en sus catálogos, pero que tampoco pretende tenerlo ni encubre con florituras de redacción la falta de datos documentales. Por eso, quizá, sus subastas suelen verse concurridas por anticuarios y conocedores que asumen, en sus compras, la responsabilidad de sus propias decisiones. El comentario que sigue no es —o sólo es en parte— un reproche a Berkowitsch. Es un reproche, una acusación a todo un sistema del que somos culpables, aunque sólo sea por omisión, los críticos, los comerciantes y los compradores. Nos referimos al lote 50: un engendro pseudo-onírico, pseudo-navideño, pseudo-pictórico, que ostentaba la firma de Vela Zanetti y aparecía fechado en Madrid el año 1920. Se ofrecía en 20.000 pesetas pero salió ya en 21.000 por pujas entre ofertas por escrito. Se adjudicó, por fin, en 22.000. Mucho ajeteo para tan escasa cotización. Pero ¿qué diría el comprador —ilusionado acaso al llevarse un Vela Zanetti por poco dinero— si le afirmáramos rotundamente que la firma era falsa? Permítasenos una rápida y elemental argumentación: Si el cuadro lo hubiera pintado Vela Zanetti, nada aportaría a su obra creativa; nada tiene que ver con esas fuertes cabezas, con esas hondas expresiones, con esa pujanza de la línea y del color que son la esencia de su pintura. Se nos dirá que es una obra muy antigua y que posee, al menos, valor testimonial. Pe-



BERTHE MORISOT. DESCANSANDO  
(BERKOWITSCH).

ro el comprador no ha debido caer en la cuenta de que Vela Zanetti tenía, en 1920, siete años. El estilo del cuadro es infantil; pero la firma *está copiada de la que hoy utiliza el pintor*. ¿Puede alguien aducirnos un ejemplo, uno solo, de un ser humano que no haya modificado su firma autógrafa desde la infancia a los sesenta años? Cabría, por último, que el pintor hubiera fechado y firmado hoy la obra de su niñez; pero nos consta que no lo ha hecho. Nos consta que la firma y el cuadro son apócrifos.

Digamos, en compensación, que en la misma subasta se ofreció un bellissimo lienzo de Berthe Morisot, *Descansando*, que llegó en reñida y emocionante puja hasta 270.000 pesetas desde una base de 75.000. Fue un triunfo de la calidad: ese es el camino.

#### NOTA FINAL

Nos hemos extendido demasiado. Quedan para el mes próximo las dos últimas subastas de Marino, entretenidas e interesantes. También se mantiene, en esta lucha contra el espacio, nuestra promesa de abordar, desde el lado de los anticuarios, el mundo de las antigüedades —especialmente del coleccionismo—, aunque acostumbremos a dedicarles atención constante desde el punto de vista de las subastas.

JOSE MARIA CARRASCAL

# VIDA MUSICAL

La actividad musical en Madrid tiene meses realmente sorprendentes por su riqueza. No es raro que coincidan varios conciertos interesantes, y a veces, también, en las dos orquestas sinfónicas, la Nacional y la de RTVE, se acumulan los acontecimientos.

En la Orquesta Nacional hubo tres conciertos seguidos con estreno español, dos por encargo de la propia orquesta y el otro con la garantía del importante premio del Círculo de Bellas Artes. Ya hablamos en el número anterior de la *Sonata del mar y el campo*, de Rodríguez Albert. El siguiente estreno fue muy bien acogido por el público. Era una página de Leonardo Balada, el compositor catalán residente en los Estados Unidos, que lleva por título *Auroris*, y que el autor subtítulo «Movimiento para orquesta sinfónica». Frühbeck de Burgos dio en el mismo concierto una buena versión de *Petrouchka*, de Strawinsky, y colaboró con el pianista André Watts, acogido muy cariñosamente, en el gran alarde de ofrecer el bellísimo *Concierto 24*, de Mozart, y la *Totentanz*, de Liszt, de tan brillante desarrollo, con el mismo acierto en los dos ambientes. De los estrenos, el peor servido ha sido *Eloges*, de Angel Arteaga, sobre poemas de Saint John Perse, obra que habría que escuchar sin mutilaciones y en su versión coral.

Zaliouk dirigió un notable Prokofieff, y Paul Tortelier, el gran virtuoso francés del violoncello, siempre expresivo y apasionado, lució su arte en dos páginas de Tchaikowsky.

Andrew Davis es un joven director inglés con muy buen historial. Dirigió el *Magnificat*, de Bach, y la *Misa glagolítica*, de Janacek, con intervención en ambas obras del Coro Nacional que dirige Lola Rodríguez Aragón, y que demostró de nuevo su creciente flexibilidad, su co-

hesión y su variedad de matices. La *Misa glagolítica* era obra desconocida de nuestro público, resulta impresionante por su riqueza y por la manera que tenía Janacek de adaptar la esencia del canto popular a una música monumental. José María Franco Gil, en el concierto siguiente, dio muestras de su inquietud y de su autoridad con un programa inusitado: *Ober-tura, scherzo y final*, de Schumann; *Concierto n.º 1*, de Rachmaninoff, con el intenso fuego de Joaquín Achúcarro, sabiamente mantenido en una completa seguridad; *Sinfonía en do*, encargo de la Orquesta Nacional a Carmelo Bernaola, y *Ameriques*, de Varèse. Tres obras en primera vez y un estreno mundial. Franco Gil se hizo acreedor al mayor reconocimiento por su esfuerzo y también por el acierto al interpretar, sobre todo al difícil Varèse. Por fin se conoce aquí esa página escrita en 1929. La obra de Carmelo Bernaola se encuentra entre las más afortunadas de su catálogo. Sin renunciar a su libertad, Bernaola ha llegado a un momento de dominio absoluto de los materiales empleados y a un completo acuerdo entre lo que se proyecta sobre el papel y lo que luego suena. Formalmente, la *Sinfonía en do* es perfecta; tímbricamente, muy bella. El éxito fue grande.

En la Orquesta de RTV hemos escuchado al apasionado Yuri Ahronovitch en un programa de Liszt, con la colaboración de nuestro gran pianista Esteban Sánchez, al que Europa descubre ahora a través de sus grabaciones. El concierto, dirigido por Markevitch, empezó con sobresalientes versiones de Victoria y Falla, por el coro, siempre magníficamente preparado por Blancafort. Luego, el hermoso *Salmus hungaricus*, de Kodaly, y un Brahms algo confuso. Odón Alonso repitió su éxito en su personal versión de

*Vespro della Beata Vergine*, de Monteverdi, y llevó magníficamente la orquesta en la *Suite para viola*, de Conrado del Campo, con Enrique de Santiago como gran protagonista.

En *Los lunes de Radio Nacional* oímos a María Orán con Miguel Zanetti en un bello recital de Strauss y Verdi, al magnífico Cuarteto de Berlín en Casella, Bartok y Beethoven, a Bruno Hoffman con su curiosa e histórica armónica de cristal, que él prefiere llamar arpa de cristal, en un variado programa que empezó con transcripciones y terminó con obras escritas para ese instrumento. Montserrat Alavedra, en esta misma serie, con Miguel Zanetti, Carmen Pulido, Juan Luis Jordá y Joaquín Vidaechea, lució su voz en páginas de los dieciochescos españoles Pradas y Rabassa, en las preciosas canciones de Lutoslawski y el encanto de las *Canciones populares*, de Beethoven.

Falta citar la presentación por Ibermúsica de *I solisti veneti* con gran éxito; el homenaje a Turina en el Conservatorio, con estupenda actuación de la Orquesta del Centro, dirigida por Spiteri, y palabras de Federico Sopena; un ciclo de música para teclado, organizado por varios Colegios Mayores, y del que ha sido alma Rosa María Kucharski; el homenaje del Club Urbis y Radio Nacional al insigne Oscar Esplá, con exposición, conferencias y conciertos; el homenaje de «Sonda» a Max Reger, presentado por Ramón Barce, con intervención de Jesús Villa Rojo al clarinete y Elisa Ibáñez al piano, y, por fin, un triunfal programa del organista Karl Richter en el Real, al que la colaboración de Adamum, la organización universitaria que dirige Aquiles García Tuero, dio un ambiente incomparable de entusiasmo juvenil.

CARLOS GOMEZ AMAT

# NOTICIARIO INTERNACIONAL

## RESOLUCION SOBRE OBJETOS ROBADOS

La Asamblea General de las Naciones Unidas ha aprobado en Nueva York una resolución sobre determinación y restitución de obras de arte robadas. La resolución exhorta a las instituciones permanentes de las Naciones Unidas a elaborar una lista de aquellos tesoros artísticos que se encuentran en museos y que fueron sacados de los países de origen durante períodos de ocupación militar o colonial. Esta medida debe conducir a la devolución libre de gastos de dichos tesoros artísticos. La moción fue presentada por doce Estados africanos y apoyada por China, Grecia y Panamá. Fue aprobada por 113 votos a favor, 17 abstenciones y ningún voto en contra. Entre los Estados que se abstuvieron se encuentran la República Federal Alemana, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Italia, Suecia, Japón y África del Sur.

## PALACIO DE QASR EL AMRA

Han visitado Ammán los directores generales de Bellas Artes, profesor Pérez Villanueva, y de Relaciones Culturales, don José Luis Messía, para informar oficialmente al gobierno jordano de la terminación de las obras de restauración realizadas en el palacio de Qasr El Amra.

El palacio califal omeya de Qasr El Amra se construyó y decoró con espléndidas pinturas murales entre los años 711 y 715 para residencia de caza del califa Walid I, en el momento de mayor auge del poderío árabe. En uno de los muros se representaron los seis reyes entonces vencidos por el Islam, entre ellos nuestro rey don Rodrigo. El palacio es obra única del arte árabe, pero su deterioro era tal, que había sido desahuciado incluso por peritos internacionales.

Requerida la Embajada española por las autoridades jordanas, a fin de lograr salvar esta joya del arte internacional, el Ministerio de Relaciones Exteriores de España envió una misión arqueológica, dirigida por el profesor Martín Almagro, director del Museo Arqueológico Nacional, la cual ha podido restaurar con gran éxito dicho monumento.

Acompañaron en este viaje a las citadas autoridades, el presidente de la Junta de Restauraciones y Excavaciones en el Extranjero de la Dirección General de Relaciones Culturales, embajador marqués de Desio y otras personalidades de nuestro arte.

## MUSEO DE ARTE NAIF

El Museo de Arte Naif de la isla de Francia ha sido abierto al público en la localidad de Vicq, a treinta y siete kilómetros de París. El Museo presenta una gran selección de obras contemporáneas, realizadas con espíritu «naif» por artistas como Alejandrina, Maurice Bonni, André Bouquet, Emilienne Delacroix, Lucien Veillard, etcétera.

El arte «naif» se caracteriza por un cierto número de tendencias; la representación no tiene en cuenta la noción de perspectiva ni las preocupaciones matéricas ni los saberes acostumbrados del arte académico; el tema de los cuadros es frecuentemente de inspiración popular; la ingenuidad —lo «naif», naturalmente— constituye su principal y fundamental manera de lenguaje... El arte «naif» tuvo, a comienzos del siglo XX, una verdadera expansión, cuyo punto principal de partida lo dio Henri Rousseau, «el aduanero». Descubierto por Apollinaire, Alfred Jarry, Picasso, la obra de Rousseau es, sin duda, el origen más relevante de toda la escuela de los «maestros populares de la realidad».



El nuevo Museo Naif de la isla de Francia se convertirá en el lugar de cita, estudio y proyección de estos «primitivos del siglo XX», que, constituyendo ya hoy legión, son, sin duda, una de las fuerzas mayormente atractivas del arte de nuestra cultura.

## GOYA, EN NUEVA YORK

El Museo Metropolitano de Nueva York va a editar próximamente, firmado por A. Hyatt Mayor, presidente de la Hispanic Society of America, un libro dedicado a los dibujos «norteamericanos» de Goya y titulado «67 Goya drawings», en el que se reproducirán a todo color y a su tamaño todos los dibujos goyescos conservados en colecciones neoyorquinas: con el Museo Metropolitano, la Hispanic Society y las colecciones Morgan y Frick, comprendidos en siete de sus ocho cuadernos de apuntes, entre los que destaca el autorretrato en sanguina que sirvió más tarde para el grabado al aguafuerte de la portada de «Los caprichos».

## COORDINACION DE COLORES

Hace varios años, dieciocho industriales franceses se agruparon en una asociación denominada «Harmonic», con el fin de coordi-

nar los colores de sus productos. Los miembros del grupo «Harmonic» fabrican todos los artículos de uso corriente; su aspiración, pues, responde a la preocupación de crear con el menor gasto una cierta armonía en los hogares contemporáneos. Cada vez que se lanza un nuevo producto al mercado, los fabricantes adoptan la táctica de fabricarlos en varios colores, que todos están de acuerdo con los otros elementos de base de la pieza a la cual está destinado. Así, si se trata de un cuarto de baño, es posible armonizar las toallas, armarios, pintura, revestimiento del suelo, etc. Ocurre lo mismo con cada una de las piezas de la casa. La gama de los colores posibles es suficientemente amplia para evitar la uniformidad y aspirar a la complementariedad de tonos.

El Grupo «Harmonic» acaba de abrir en París el primer centro mundial de la coordinación de colores. Tanto los simples visitantes como los profesionales pueden informarse y obtener consejos prácticos. Igualmente pueden escoger entre los 2.000 productos —con colores coordinados— que se exponen en medio de un decorado de Pierre Paulin.

## UNA VEZ MAS PICASSO

La prensa internacional ha vuelto a poner sus columnas al servicio del hombre Picasso y el suceso de su herencia, de cuyo negocio ya nos ocupamos, igualmente, en nuestro anterior servicio informativo, que se está convirtiendo en uno de los acontecimientos más espectaculares y dramáticos de toda la larga historia familiar picassiana. Nuestra información se refiere al fallo del tribunal de la localidad francesa de Grasse, que decidió conceder a Claude y Paloma Picasso, hijos ilegítimos del pintor, un octavo de la herencia a cada uno. Se supone que esta decisión no será más que una etapa en la complicada lucha por la herencia de Picasso y que será recurrida por otros miembros de la familia. Probablemente pasarán muchos meses, quizá incluso años, hasta que quede resuelto definitivamente este pleito sucesorio, que se refiere a bienes por valor de cuatrocientos o quinientos millones de francos, según algunas apreciaciones.

Mientras se resuelven estos problemas, el Museo del Louvre teme

quedarse, al fin, sin los cuarenta cuadros que le fueron prometidos por Jacqueline y Pablo Picasso hijo, después de la muerte del pintor. Si los tribunales deciden que, a causa de la existencia de otros herederos, la viuda y el hijo legítimo de Picasso no tenían derecho a hacer esta donación, todo quedará de nuevo en el aire.

Por otra parte, entre los marchantes de cuadros existe el temor —manifestado ya a la hora de morir Picasso— de que la liquidación de la herencia, cuando ésta quede definitivamente decidida, obligue a vender una parte importante de los cuadros dejados por el gran artista malagueño. En tal caso, se produciría un exceso de oferta, que se traduciría en un descenso de precios probablemente importante. Como muchos de estos marchantes tienen Picassos, que no ponen en venta con la esperanza de que aumenten su precio, la venta de los cuadros de la familia resultaría catastrófica para ellos. Por esto se comprende que sigan con gran interés la batalla judicial, que está entablada entre el clan Picasso. Con tanto interés, por lo menos, como los herederos y los aspirantes a la calificación de tales.

Picasso, en un par de noticias incorporadas a la crónica de sucesos. La primera de estas noticias, transmitida desde Bangkok, informa que dos grabados de Pablo Picasso han sido robados de una exposición organizada por el Gobierno francés, que contenía cincuenta y ocho grabados del famoso artista español, valorados en 80.000 libras esterlinas. La policía ha manifestado que el robo tuvo lugar en pleno día, cuando muchas personas visitaban la exposición en la capital tailandesa. Los grabados robados fueron los titulados «El pintor y su modelo» y «La modelo de la boquilla», desconociéndose, cuando redactamos esta información, la cantidad en que pueden estar valorados o asegurados.

— La segunda noticia picassiana informa de que en el Museo de Arte Moderno de Nueva York un hombre embadurnó con pintura el famoso «Guernica», expuesto en una sala del citado museo. El cuadro, según declaración de las autoridades museales, no ha sufrido desperfectos de consideración, siendo sencilla su vuelta al estado en que anteriormente se encontraba. El autor del atentado fue un individuo de origen persa, llamado Tony Shafrazi, que escribió sobre el cua-

dro, con grandes letras: «Matad a los embusteros todos.»

## VERMEER DE DELFT

También en el mundo de la pintura internacional, un segundo acto de violencia —entre los numerosos que se podrían recoger en esta información mensual— en torno a una obra de mayor jerarquía en la historia del arte y vinculada, por lo que parece, a las actuaciones político-terroristas, tan abundantes en los últimos tiempos. El cuadro es «La guitarrista», del holandés Vermeer de Delft, maestro admirable del siglo XVII, y fue robado del Museo Kenwood House de Londres. El cuadro está valorado en dos millones de libras esterlinas, es decir, unos 260 millones de pesetas. Cuando se redacta esta noticia, no ha sido aún devuelto ni se ha cumplido, felizmente, la amenaza de destrucción que pesa sobre él, de no satisfacer las autoridades del Museo determinadas exigencias de los secuestradores de la pintura.

Los ladrones penetraron por una ventana en el interior del Museo, que alberga una de las más valiosas colecciones artísticas londinenses. La casa museal es una mansión del siglo XVIII, en la que recientemente se había montado un servicio de vigilancia riguroso. Hace un año ocurrió en él un robo de dos cuadros del veneciano Francisco Guardi, que aparecieron en Bruselas a los dos meses. Un experto en arte vinculado al Museo ha informado que el robo del Vermeer de Delft es un golpe abrumador, puesto que existen muy pocos cuadros del pintor, aproximadamente unos treinta, siendo las obras de este maestro de las que más escasean en la pintura holandesa del siglo XVII, y el cuadro robado en Londres es, sin duda, uno de los más conocidos de Vermeer y de los de mayor prestigio internacional. Pertenece al Consejo del Gran Londres y, posiblemente, no está asegurado. Como se recordará, Vermeer de Delft fue el pintor a quien el famoso falsificador de pintura Van Meegeren tomó como modelo en los años cuarenta para falsificar algunas pinturas y hacerlas pasar como auténticas de Vermeer, vendiéndolas al político nazi mariscal Goering, ocasionando tiempo después uno de los mayores escándalos del siglo al ser descubierta la trampa por el propio falsificador.

## CLIMATIZACION DE MUSEOS

El Ministro de Educación y Ciencia, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, ha designado los especialistas españoles que habrán de asistir al coloquio sobre control de las condiciones climatológicas de los museos de pintura, que, convocado por el presidente del Comité francés del I. C. O. M. y director de los Museos de Francia, se celebrará en París para estudiar la climatización del Museo del Louvre. Componen dicha comisión don Xavier de Salas; don Jaime Lafuente Niño, arquitecto-conservador; doña María Alicia Crespi González, de la Junta de Energía Nuclear, y don José María Cabrera Garrido, químico del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte. Se espera que las conclusiones de esta reunión resulten de gran interés y puedan ser tenidas en cuenta en los estudios y proyectos que se están realizando para la climatización del Museo del Prado.

## MONUMENTOS NACIONALES

• Nuevos monumentos declarados de jerarquía nacional histórico-artística. La Plaza Mayor de Salamanca ha entrado en el catálogo monumental. Fue construida entre los años 1729 y 1852 por una serie de



artistas, entre los que destacan Alberto Churriguera, Andrés García de Quiñones y José de Larra y Churriguera, y está considerada la más decorada, proporcionada y armónica de todas las de su época existentes en España.

• El Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, de Fuensanta (Albacete), es también desde ahora

monumento histórico-artístico. Lo ordenó construir Carlos V y perteneció a la Orden Trinitaria. De este cenobio renacentista, realizado en tres momentos de los siglos XVI al XVIII, salió fray Antonio de Muna, quien siendo cautivo conoció en Argel a Miguel de Cervantes.

• El tercer monumento histórico-artístico recientemente declarado es la villa madrileña de Torrelaguna. Dentro de su recinto existen numerosas casas y palacios de noble construcción, la mayoría blasonadas, pero el conjunto artísticamente principal es su Plaza Mayor, en la que se encuentran las dos construcciones más importantes de Torrelaguna: la iglesia parroquial —obra del siglo XIII, renovada en el XV por Cisneros, hijo de la villa, conteniendo un verdadero tesoro artístico— y el Ayuntamiento, edificio de tipo castellano con una gran puerta ojival.

• La última declaración de monumentalidad, acordada en Consejo de Ministros, corresponde a la llamada Casa de las Comunidades de la ciudad de Teruel, con su nobilísimo aspecto de fortaleza medieval y uno de los más importantes monumentos arquitectónicos turolenses.

## DEFENSA DE LA NATURALEZA

Es amplia la obra española en defensa de la Naturaleza. Ahora le toca una vez más a los jóvenes tal atención, y, en torno a ella, la Organización Juvenil Española, consciente de la constante agresión perpetrada a la Naturaleza por una sociedad en trance de causarle daños irreparables, provocando en cadena su destrucción, ha convocado, a través de su Jefatura Central, una «Misión juvenil permanente» para afiliados de todos los grados, cuyos grupos, nacidos al amparo de la convocatoria, se comprometen a las siguientes cuestiones: hacer que se respeten las medidas contra los incendios; proteger y estimular el respeto por los pájaros; difundir el derecho a la existencia del animal salvaje; defender las especies en trance de extinción; participar en operaciones de limpieza de los ámbitos naturales; estimu-

lar el respeto a las reservas naturales, lugares histórico-artísticos, arqueológicos, etc.; esclarecer creencias erróneas y corregir costumbres ignorantes, así como emprender y colaborar en toda iniciativa de protección. Al margen de ello, la llamada sugiere la constitución, a nivel provincial, de Asociaciones de Defensores de la Naturaleza, jóvenes y adultos, debidamente reconocidas. Un servicio, en suma, de la juventud a la Naturaleza, a la sociedad y a cuanto, en conjunto, supone parte del desarrollo convivencial.

## INFORMES DE ARQUEOLOGIA

— El periódico «Córdoba», editado en la capital cordobesa, ha publicado una carta enviada por la directora del Museo Arqueológico de aquella ciudad, doña Ana María Vicent, en la que se denuncia la paulatina e intencionada demolición del convento de Santa María de Gracia, a partir del año 1968, en que el inmueble fue comprado a las monjas que lo habitaban, con el fin de levantar en su lugar un bloque de viviendas. El convento ha venido siendo objeto de continuos ataques contra su estructura y conservación, desde arrancar las puertas, zócalos y bastidores y romper muebles, a la realización de obras de demolición. Estas obras fueron interrumpidas gracias a la actuación de la Comisión de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes y otras entidades. El convento fue entonces cerrado al público, pero en el verano de 1973 —según informa la carta citada— alguien penetró en su interior y atacó las estructuras arqueológicas hasta provocar la ruina del convento.

La directora del Museo Arqueológico cordobés pide, como resumen de su escrito, que se adopten medidas para evitar la destrucción del monumento citado y de otros más ubicados en la parte antigua de la ciudad.

— Arqueología zaragozana. El «Boletín Oficial del Estado» ha declarado de utilidad pública las obras y servicios necesarios para

la revalorización del yacimiento arqueológico del teatro romano de Zaragoza y del entorno y ambiente propio del mismo.

Al efectuarse las obras de cimentación del edificio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, proyectado en el solar ubicado entre las calles de la Verónica, Pedro Joaquín Soler y San Andrés, han aparecido los restos del que fuera teatro público de la romana Cesaraugusta. Detenidas las obras hasta ser realizadas las primeras excavaciones arqueológicas, a fin de poder determinar exactamente el estado real de las ruinas, ha podido constatarse su relativo buen estado de conservación, que aconseja de manera inmediata sean protegidas y valoradas como deben, máxime teniendo en cuenta que se halla en el centro de una ciudad de la importancia de Zaragoza, a la cual servirá de notable enriquecimiento artístico.

Los propietarios de los referidos terrenos son la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja y la Compañía de Jesús, cuya iglesia de los Sagrados Corazones se encuentra, en parte, sobre el monumento romano.

## MEZQUITA DE CORDOBA

El Ministerio de la Vivienda, a través de la Dirección General de Arquitectura, *empr*enderá las obras de reposición y restauración de los artesonados de la catedral-mezquita cordobesa, presupuestados en cerca de catorce millones de pesetas. En un principio se proyecta la reconstrucción inmediata de una zona de artesonados de madera, comprendida por las cinco naves del lado occidental de la primitiva mezquita. Toda la madera tallada que se empleará en esta reposición se tratará previamente contra las termitas, polillas, etcétera, y se ignifugará con el fin de evitar cualquier peligro de incendio.

En esta ejecución quedará comprendida la sustitución de las cubiertas de madera de la Mezquita por un entramado metálico y por el atirantado de las naves. Para evitar futuras permeabilizaciones que puedan deteriorar las reposiciones realizadas, está previsto rehacer toda la red general de desagües, impermeabilizando las cabezas de los muros y reponiendo las líneas de plomo necesarias.

Para el conjunto de reposiciones y restauraciones —que compren-



den también iluminación natural, reposición de celosías, etc.—, que ha de realizarse en la catedral-mezquita de Córdoba, el Ministerio de la Vivienda ha estimado necesario un presupuesto que se acerca a los veintidós millones de pesetas.

## HOMENAJE AL PROFESOR CAMON AZNAR

El Ayuntamiento de Zaragoza, en sesión extraordinaria, ha otorgado, por unanimidad de la Corporación, el título de Hijo Predilecto y Meritísimo de la ciudad, al prestigioso profesor y crítico de arte, director del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y numerario de las Academias de Bellas Artes, Historia y Ciencias Morales y Políticas, don José Camón Aznar. Antes de la votación, en propuesta presentada por el alcalde, don Mariano Horno Liria, se expusieron los méritos que le hacían acreedor de tales distinciones, con una referencia a sus publicaciones más importantes, a su labor universitaria y académica y a su significación en la vida cultural española. «La inabarcable dimensión de todas las facetas del saber —decía la moción propuesta— nos relevan de insertar aquí tanto la formulación de un «curriculum» de su vida profesional, que jamás podría resultar exhaustivo por su inagota-

ble contenido, como el pretender airear un panegírico sobre tan acusada personalidad, dado que día a día, en los libros, en la prensa, en todas las manifestaciones literarias, sigue brindándonos su doctorado, su humanidad y su no menor orgullo de zaragozano.»

## CONSTRUCCION INDUSTRIALIZADA

«La vivienda es un bien social, en el que deben mentalizarse todos los representantes humanos que estén integrados en la promoción de la construcción de viviendas de tipo absolutamente social. Hay que abandonar viejas concepciones, en las que presidían facilitar vivienda rápida, técnica deficiente y abaratamiento de costos. La realidad de hoy y la del futuro inmediato, en lo que respecta a la vivienda social, está en coordinar el costo, la calidad y el bienestar social, que hay que ir adecuando mejor nivel de vida», ha declarado el Presidente del Sindicato Nacional de la Construcción, don José Riba Ortinez, en el acto de la presentación a los medios informativos de la próxima Feria Internacional de Muestras de Barcelona.

En esta XLII edición de la Feria Internacional barcelonesa, la construcción va a tener un papel muy importante, que se concretará en el II Sector Monográfico de la

Construcción Industrializada. Dentro de la Feria Internacional de Barcelona, el Sindicato de la Construcción realizará una serie de actividades expositivas y celebrará unas jornadas de actividades publicitarias mediante ponencias y coloquios, en los que participarán científicos y técnicos de distintos países.

#### ACADEMIA DE ROMA

Bajo la presidencia del director general de Relaciones Culturales, don José Luis Messía, se ha constituido y reunido, por vez primera, el Patronato de la Academia de España de Roma, del cual fue elegido presidente el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, don Juan de Contreras, marqués de Lozoya. El Patronato, exigido por el nuevo Reglamento de la Academia romana, tiene carácter asesor y en él se formarán las comisiones encargadas de juzgar los concursos de los pensionados y becarios de la Academia.

El nuevo Patronato ha quedado constituido por las siguientes personas: don Enrique Pérez Comendador, don Teodoro Miciano Becerra, don Luis González Robles, don José Muñoz Molleda, don Fernando Chueca Goitia, don Joaquín Vaquero Palacios, don Gaspar Gómez de la Serna, don Gabriel Alomar Esteve, don Francisco Echauz Buisán, don Arturo Morales Antón y el actual director de la Academia de Roma, don Juan Antonio Morales Ruiz.

#### DISEÑO INDUSTRIAL

Ha sido fundada en Barcelona por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación, entidades fi-



nancieras con sede en la Ciudad Condal, «Adi Fad», «Codi», y con el patrocinio de la Diputación Provincial y Universidad Politécnica barcelonesa, el Barcelona-Centro del Diseño Industrial. En comunicación dictada a la Prensa de la capital catalana, el presidente de la entidad, doctor Piqué Batllé, dio cuenta de la fundación del B. C. D., cuyos propósitos son los de ofrecer sus servicios a los industriales, sin afanes lucrativos, sino para ilustrarles sobre las nuevas tendencias de los mercados nacional e internacional en materia de diseño. El B. C. D. seleccionará los productos nacionales de mejor nivel en cuanto a diseño, registrándolos en el Index B. C. D.; ofrecerá una exposición permanente de los productos registrados, etcétera.

#### CENTRO DE CULTURA EN CANARIAS

En Arrecife de Lanzarote ha sido inaugurado el Centro Polidimensional El Almacén, primer centro artístico y cultural de este tipo que existe en el archipiélago canario. Instalado en uno de los más antiguos inmuebles de Arrecife, cuya construcción data de mediados del siglo pasado, cuenta con sala de exposiciones, en el interior de un aljibe, teatro-laboratorio habilitado en el patio, restaurante Picasso y Librería García Lorca, escuela de idiomas, tienda musical, salón para exposiciones de artesanía, cerámicas populares y antigüedades, además de una sala de proyecciones y otros servicios.

El Centro es propiedad de los pintores canarios César Manrique, José Dámaso y José Ibáñez, que tienen como objetivo mantener en constante actividad cultural y artística todas las instalaciones del complejo artístico inaugurado.

#### UN MAS JUSTO URBANISMO

Cuestión de mayor jerarquía en la vida española hondamente relacionada con el arte: la cuestión urbanística. Recientemente, el ministro de la Vivienda, don Luis Rodríguez de Miguel, al iniciar el curso en la Academia de Doctores, dio amplia información sobre la nueva obra del urbanismo nacional, a la cual pertenecen las siguientes apuntaciones:

— Normalizar el mercado del suelo, defender la calidad del en-

torno urbanístico, preparar los asentamientos de nuevas poblaciones previstas del equipamiento colectivo adecuado y conseguir una más justa distribución de los beneficios derivados del planteamiento, han de ser los objetivos principales a alcanzar para el mejoramiento de nuestras ciudades.

— Es muy positivo que se difunda una toma de conciencia ante las responsabilidades que el moderno urbanismo implica.

— Analizó el ministro los aspectos del proceso urbano (el cambio producido en las pautas de asentamiento de la población, la ruptura del binomio campo-ciudad, los gigantescos procesos de concentración urbana, la calidad de la vida, etcétera), y se hizo eco de la declaración de la Organización Mundial de la Salud, de las Naciones Unidas, según la cual, después del mantenimiento de la paz mundial, el problema más acuciante con que se enfrenta la humanidad en la segunda mitad del siglo XX es el de la planificación urbanística.

— El señor Rodríguez de Miguel expuso las consecuencias que para el urbanismo moderno han creado la revolución industrial y la revolución demográfica, haciendo análisis de los aspectos económicos, sociales y políticos de las grandes ciudades.

— Un buen urbanismo es la garantía de un sentido social, solidario, equilibrado y justo del desarrollo, sin traumas, violencias ni agresiones, y dignificado por su vocación de servicio a la igualdad, como plataforma en la que asentar los fundamentos de una convivencia pacífica, democrática y encaminada a un horizonte de solidaridad de la comunidad.

— Para el año 2000 será necesario haber urbanizado el doble de lo realizado hasta la fecha y edificar otro tanto de lo llevado a cabo hasta ahora, lo que supondrá una inversión económica superior a los 500 mil millones de pesetas. Es evidente, de todos modos, que la creación del suelo urbano y residencial no puede descansar de modo exclusivo, ni siquiera fundamental, en la gestión de la Administración pública. De ahí la absoluta necesidad de contar con las formas de concierto que permitan incorporar a la iniciativa privada al proceso de urbanización con objeto de alcanzar un promedio anual de 6.000 hectáreas de suelo residencial que España necesita como promedio.

# BIBLIOGRAFIA

## HANS RICHTER: «HISTORIA DEL DADAISMO».

EDICIONES NUEVA VISION. BUENOS AIRES, 1973.

La personalidad de Hans Richter, dadaísta, es una de las más complejas e interesantes de este movimiento. Pintor, nacido en Alemania en 1888, formó parte del grupo expresionista alemán «Die Aktion». Durante la primera guerra mundial arribó a Zurich, donde se sintió inmediatamente atraído por las actividades de los dadaístas y se adhirió al movimiento. Por aquella época realizó algunas pinturas que son un claro antecedente del tachismo. En 1919 publicó un importante manifiesto que además de por él fue firmado por Eggeling, Janco, Arthur Segal, Arp, Giacometti, Helbing y Baumeister. Sus experiencias sobre el grafismo en movimiento, que a partir de 1920 prosiguió en Alemania, hicieron que muy pronto se interesara por el cine. Ha realizado algunas de las experiencias más interesantes de la vanguardia cinematográfica. Asimismo su tarea dentro de la pintura abstracta hace de él uno de los primeros y principales artistas en esta línea.

Su historia del dadaísmo, que se sitúa desde el interior del movimiento, tiene el tono de haberse escrito ya en la culminación de la vida, como quien contempla algo vivo, pero que puede juzgar a distancia. En las controvertidas cuestiones que son las que suscita este movimiento, Richter no expone su opinión personal, sino los hechos, de la manera más ecuánime que le es posible. Es decir, su opinión personal sobre cada una de las personalidades del movimiento que en su mayor parte fueron sus amigos está por encima de las cuestiones de detalle y de las vanidades personales. El libro, entre otros méritos, tiene el de intentar, por encima de todo, mostrar las cosas tales como fueron, hasta el punto de que cuando ello no le es posible, porque su autor no presenció los hechos y existe más de una versión del asunto, nos las ofrece para que el lector saque su consecuencia o para dejar patente ante él que el movimiento tiene un halo legendario en el que importan, en muchas ocasiones, menos los hechos concretos que la capacidad que el movimiento encierra, de suscitar un interés actual.

Extraordinariamente documentado, las noticias que nos comunica son muchas y muy interesantes.

En opinión de Richter, aunque el dadaísmo se manifestó como un movimiento literario, si bien rebelde ante el hecho literario, tal como se lo encontraron o lo percibieron, en definitiva ha ejercido una mayor influencia en el terreno

del arte, si bien ambas actividades fueron estrechamente unidas.

La lectura de este libro nos pone de manifiesto la gran riqueza de este movimiento que tuvo, además del de Zurich, otros importantes focos de irradiación, como fueron los de Nueva York, Berlín, Hannover, Colonia, París... y dentro de él cuajaron personalidades como Tzara, Hausmann, Schwiters, Heartfield, Arp... y con el que estuvieron relacionados otros artistas como Cravan, Duchamp, Picabia, que de alguna manera le precedieron. Aparte de la enorme influencia que ejerció en la génesis del surrealismo, su sucesor más inmediato.

Hans Richter piensa que la búsqueda que inició el dadaísmo, en esencia con el anhelo de encontrar una auténtica imagen de sí mismo, está en marcha, y que su aportación es mucho más importante de lo que podría pensarse de algunas de sus ruidosas manifestaciones. Además, a nivel individual, algunos de sus miembros juegan y seguirán jugando un destacado papel en el mundo de la cultura. En cuanto a sus obras, muchas de ellas adquieren cada día una significativa actualidad.

A. F. M.

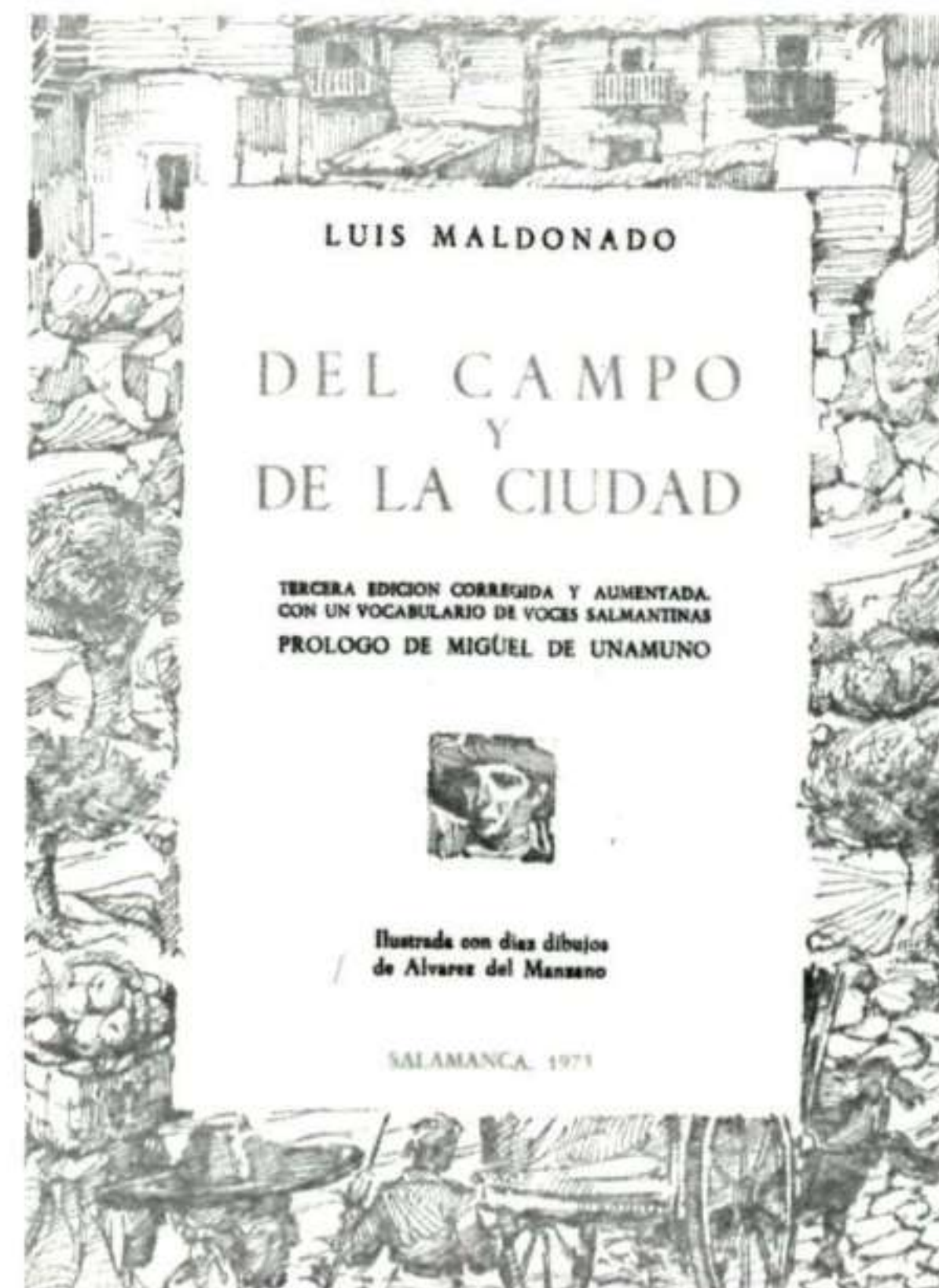
## LUIS MALDONADO: «DEL CAMPO Y DE LA CIUDAD».

TERCERA EDICION. PROLOGO DE MIGUEL DE UNAMUNO. ILUSTRADA CON DIEZ DIBUJOS DE ALVAREZ DEL MANZANO. GRAFICAS CERVANTES. SALAMANCA, 1973.

Obedeciendo al mismo empeño que *Salamanca en la Literatura*, de Luis Sánchez Cortés, ya comentado en estas páginas, se ha publicado ahora el libro, agotado en el comercio, pero no olvidado en la memoria, del que fuera gran salmantino don Luis Maldonado.

Aparecida la primera edición en 1903, se hizo una segunda en 1932. En esta de ahora, de 1973, se incluyen cincuenta cuentos, dos de ellos inéditos. Y se valora con un prólogo de don Miguel, que éste escribió como reseña o comentario del libro en «Revista Contemporánea», y en la que, entre otras cosas, decía: «Pocas cosas pueden leerse más frescas, más aromosas, más lígrimas... El lenguaje... el lenguaje es de lo más brioso, robusto y castellano que conozco. Como el de Pereda, tiene dos fuentes principales, el *Quijote* y los clásicos, y la lengua del pueblo. Está lleno de voces, giros y modismos charrunos... El libro... nos ofrece una de las lecturas más sanas, más amenas, más refrescantes y más dulces de que se puede gozar».

Verdadero documental lingüístico es este libro en muchas de sus páginas,



bella muestra de un habla ya perdida, casi perdida, perfectamente resucitada tanto en el texto como en el buen vocabulario que ocupa sus páginas finales y que facilita la lectura, pues ya resulta difícil entender párrafos como éste: «Dijeras y acabaras, endino, y menos mal que nus osfreces chinarrros rebozaos, canguingos en mojó e gato, u resalvos cocios» (pág. 212). Podían prodigarse muestras de este calibre, que tan bien evidencian las peculiaridades lingüísticas del habla en tierra de charros.

Agrandan aún más el valor de esta edición los diez dibujos de Alvarez del Manzano, cuidados en formas, delicados de línea, muy a tono con el texto del libro.

Anunciemos, para terminar, la edición facsimilar que de los nueve libros de la «Historia de Salamanca» de Villar y Macías está llevando a cabo esta misma editorial, buen ejemplo, inmejorable modelo para tantas empresas como se hacen, se podrán y se debían hacer en nuestras provincias.

L. S.

## SANTIAGO AMON: «PICASSO».

CUADERNOS PARA EL DIALOGO. MADRID, 1973. 320 PAGINAS, 35 ILUSTRACIONES, 18 X 11,5 CENTIMETROS, 150 PESETAS.

A la extensa bibliografía sobre Picasso viene a sumarse este libro de Santiago Amón, que difiere de las monografías y estudios existentes en algunos aspectos aparentemente sin importancia, pero que conviene tener en



cuenta como datos inmediatos a la hora de apreciar el carácter de distinto de la obra. Solamente 35 ilustraciones (y no todas de obras de Picasso), y la casi carencia en el texto de anécdotas y «salidas» del artista nos muestran el propósito de profundizar en la obra del artista a lo largo de más de 300 páginas de texto apretado, en el que se nos propone un repaso de la historia del arte y más especialmente del espíritu contemporáneo.

«¿Qué es lo moderno? La aclimatación de un nuevo concepto formal, intuitivo por Picasso hace ya más de medio siglo, al fluir de la historia y de la vida.» Suplir el arte por la vida es algo latente en los manifiestos y obras de las primeras y definidoras vanguardias. La concepción vital, abierta, integral e integradora, en palabras del autor, apunta a la confluencia de vida e historia. Pero para todo ello ha sido precisa la ruptura, encarnada en la gran ofensa a la tradición, en la refutación que supone, en 1907, «Las señoritas de Avignon», la provocación, la agresión más violenta que haya conocido en sus días la historia del arte. Cuatro instantes fundamentales señala el autor en esta obra fundamental, ímpetu y exordio, dice, de la moderna estética. Son: la destrucción de la vieja faz del hombre, la renuncia de Picasso al aliento próximo de sus épocas azul y rosa, la refutación del proceso propiamente histórico y el asomarse al abismo de la prehistoria o el testimonio atávico, precultural.

El cubismo será el primer fruto de la obra fundamental. Se analiza el precedente de Cézanne. «Cézanne representa una reconsideración; Picasso, una revolución. Cézanne crea un alfabeto nuevo; Picasso, un nuevo lenguaje. Cézanne se basa en la naturaleza; Picasso, en la Historia.»

El autor recorre la obra picassiana, estudia cada momento histórico y coteja las obras contemporáneas con los posibles precedentes remotos. «De una parte la atención aquilatada al fluir de la Historia, y la tajante ruptura, por otro lado, con la tradición. ¿No se nos ofrece en la congruencia de ambos extremos el recurso o la pauta (quizá la tentación) del método hegeliano?» También Max Scheler y Bergson son traídos a colación por el autor a lo largo de su profundo discurso acerca no sólo de la creación picassiana, sino del proceso creador del arte contemporáneo y las posibles convergencias y divergencias con formas artísticas del pasado.

Mas no debemos deducir de cuanto va dicho que estamos ante un libro destinado a mostrarnos un Picasso en continuo crescendo. Del pensamiento riguroso y objetivo presente en toda la obra

no era dable esperar la indiscriminada loa, habitual por otra parte. «Sin Picasso sería inconcebible la nueva conciencia arquitectónica, el análisis, la depuración formal, el nuevo perspectivismo, la adición de una cuarta dimensión temporal, la multiplicidad constructiva, contemplativa, habitable, la esencialidad de la casa, su síntesis estructural, la doma de la materia y su apertura a un ámbito...» «En Picasso reside, ciertamente, el origen y el cauce natural de lo moderno, el cambio fundamental, como no conoció otro la historia del arte, hecho si no reflexión o vértice contemplativo, sí espectáculo y costumbre en la mirada del hombre contemporáneo.» «¿A qué Picasso nos referimos cuando formulamos o admitimos formulaciones tan rotundas y universales? ¿A cuál de las incontables épocas, abiertas y cerradas por el artista malagueño? ¿Puede, con todo rigor, ser norte unívoco de valoración y magisterio un arte como el suyo, oscilante, contradictorio y (la verdad sea dicha) incierto y decadente desde un ayer bastante lejano?» Ya dije al comienzo de esta breve nota que estábamos ante un libro distinto, casi diría insólito. Un libro que termina con esta afirmación: Pablo Picasso ha sido uno de los más grandes escultores del siglo. Afirmación que suscribo y que debería dar paso a un nuevo libro del autor: Picasso, escultor.

JOSE MARIA IGLESIAS

**JOSE MARIA CARRASCAL MUÑOZ:  
«ZURBARAN».**

EDICIONES GINER, MADRID, 1973. 240 PAGINAS.

Aunque la crítica de arte no haya alcanzado el alto grado de complejidad y de diversificación conseguido en nuestros días por la crítica literaria, son muchos los caminos que se abren hoy ante los estudiosos del hecho plástico. Enfrentado con la figura insólita, misteriosa, de Zurbarán, José María Carrascal ha escogido, de entre ellos, el que, tenida cuenta del actual estado de la investigación sobre el gran pintor extremeño, era el más idóneo, el que mejor podía dar razón en profundidad de un arte en el que la ascética castellana —tan floreciente por aquel período merced a la obra de un San Ignacio de Loyola, de un fray Luis de León, de un fray Luis de Granada y de un beato Juan de Avila— encontró su más pura expresión estética, y este acierto inicial, innegable, ha asegurado el acierto total, también innegable, de este libro, que, espléndidamente editado por Ediciones Giner —una encuadernación modélica,



una diagramación sobria y moderna a un tiempo, 107-ilustraciones de gran formato y a todo color—, honra a la edición española de estudios artísticos.

Pintor tenebrista y monumental, dotado de una increíble intuición de lo sagrado, capaz de lo mejor y de lo peor —según que los encargos recibidos se inscribieran o no en la línea de su búsqueda, ciega pero infalible, de lo divino—, menos intelectual que artista, mímico para lo ajeno y no homologable con ningún otro en lo personal, Zurbarán, cuyos monjes y bodegones, cuyas santas absortas por la premonición de la belleza que las trasciende —una belleza no carnal, no de aquí, y por ello más arrebatadora—, ocupan un puesto privilegiado en la asombrosa teoría de los grandes fantasmas imaginarios del arte mundial, es abordado por José María Carrascal no sólo en función de su tiempo, sino también del nuestro: ¿acaso no lo tiene implícitamente por un heraldo de esa corriente espiritual de hoy que exalta ante todo el valor divino de lo humano? Se coincida o no con Carrascal en este punto concreto de su visión del hombre y del artista, no cabe duda de que, al adoptarlo, abre una puerta para la comprensión del pintor cerrada hasta ahora, hecho que compensa el que haya cerrado otra: el estudio de la posible conexión de Zurbarán con el iluminismo —que el autor de este libro, tras limitarse a caracterizar dicho movimiento con una cita de Marañón, rechaza—, a la vista de las últimas y revolucionarias investigaciones al respecto, también podría facilitar la penetración del misterio del pintor.

Haciendo suyo un proyecto que Roland Barthes propugnara como ideal para la crítica literaria, José María Carrascal se enfrenta con Zurbarán y su obra desde las más diversas perspectivas, elu-

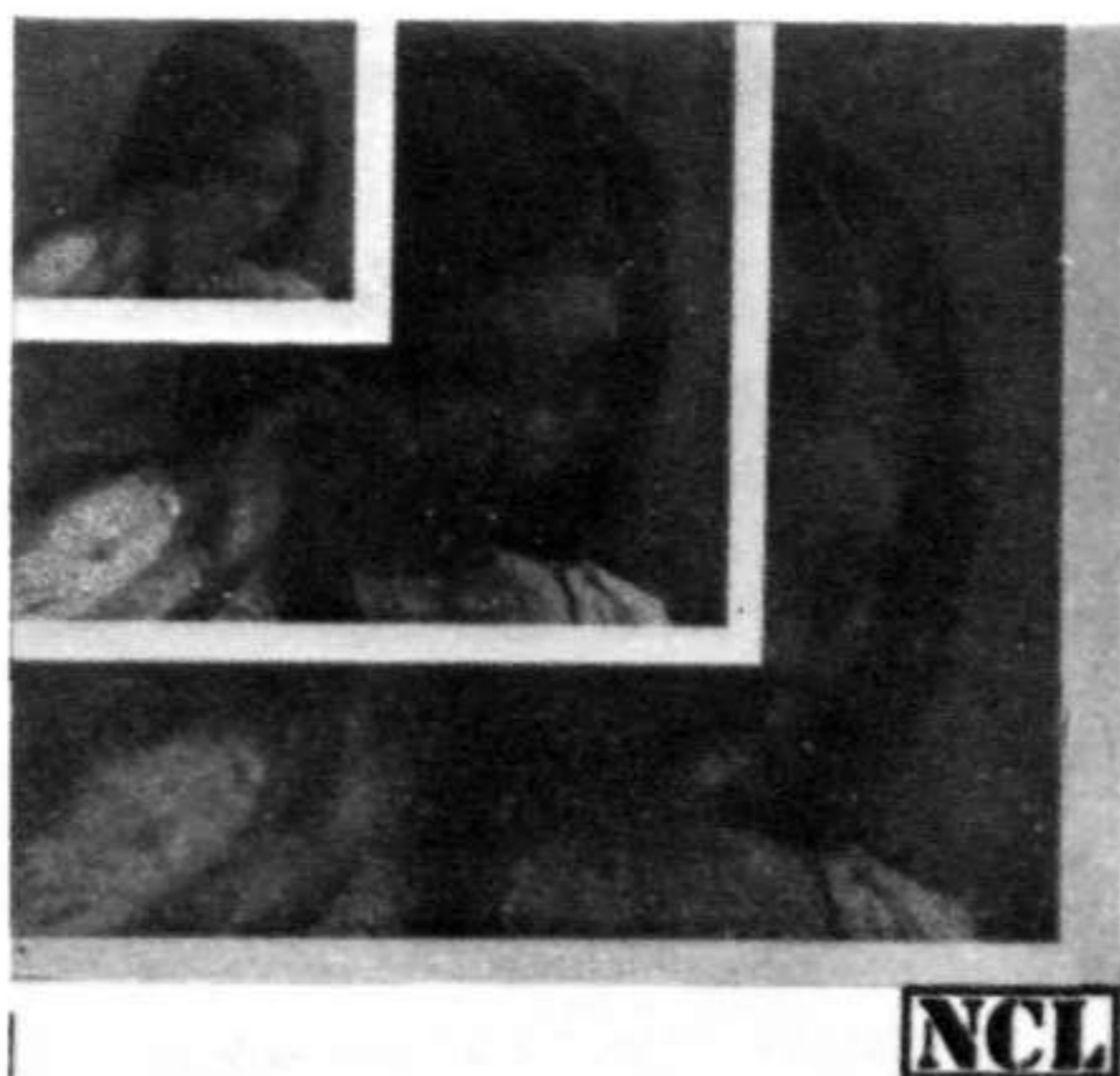
diendo sólo aquellas que, a su parecer, no suministran claves para la comprensión del objeto de su estudio. Toma así en consideración no sólo los datos políticos o sociales de la época, sino también el ambiente literario, pictórico, espiritual en suma, del período en que vivió el pintor, poniendo especial énfasis en la traducción al mundo de lo cotidiano y de lo técnico de aquellos factores que los sociólogos del arte marxistas y los críticos formalistas desplazan de continuo al plano de las generalizaciones y de la más descarnada abstracción. No se priva tampoco de la referencia constante a la obra y a las ideas de los principales especialistas que le precedieron en su tarea —Guinard, María Luisa Caturla—, y cita además con liberalidad, siempre oportunamente, a los testigos, en cualquier campo, del siglo en el que se desarrolló la actividad del artista. No obstante, a pesar de los numerosos descubrimientos que facilitan estas perspectivas, los más importantes hallazgos los debe el libro que nos ocupa a la actitud de Carrascal ante tres problemas claves del ensayismo artístico contemporáneo: relación del artista con su obra, relación de la forma con el contenido en la obra de arte, lenguaje del crítico.

A igual distancia de los estudiosos del pasado, que veían en la relación del artista con su obra una mera relación de causa a efecto, y de los críticos del presente, que creen en la autonomía prácticamente absoluta del texto o del cuadro, Carrascal se esfuerza para sacar a luz el modo como Zurbarán pugna por informar un material que nunca se le presentara en estado bruto, sino siempre con la impronta de los artistas del pasado y de su época —fuentes que el crítico ilumina con tacto y prudencia—; el modo como Zurbarán, tras una lucha feroz con todos los condicionantes —técnicos y estilísticos, pero, además, dependientes de los usos reinantes en el mercado del arte—, consigue en ocasiones superarlos y dejarnos oír su canto impar, irreductible a cualquier otro, en estado absolutamente puro: un canto en el que su subjetividad se expande libérrimamente, de donde la importancia concedida por el crítico a la enumeración de las circunstancias vitales del artista, al buceo en su interioridad psicológica.

Por lo que respecta a la relación fondo-forma, Carrascal evita todo psicologismo mediante el recurso de invertir dicha relación: no explica la forma por el fondo, sino el fondo por la forma; es decir, busca en el análisis de los elementos formales del cuadro los indicios que le permitan descubrir la opción espiritual que los fundamenta —así, estudiando la *Inmaculada* de la colección Valdés, en Bilbao, justifica la situación en el cuadro de la Virgen, «suspendida casi a ras de suelo, de manera desafortunada y torpe», según Guinard, en función de ese rasgo definitorio del carácter de Zurbarán según el cual «no puede imaginar un cielo inaccesible». Siguiendo, en fin, esa escuela crítica abierta por Pater e ilustrada hoy por un eslavista tan eminente como Ripellino, Ca-

Rolf Wedewer

## El concepto de cuadro



NCL

rrascal trasciende la fría y abstracta prosa de los ensayistas ideologizantes al uso con un estilo rico en imágenes que le permite conferir a algunas descripciones de cuadros, a ciertos análisis psicológicos, el valor de pequeños poemas en prosa.

Nos encontramos, pues, ante un libro de primera categoría, en el que se alían con acierto la erudición y el ensayismo, sobre el fondo de un valioso *corpus* de ilustraciones.

LEOPOLDO AZANCOT

### ROLF WEDEWER: «EL CONCEPTO DE CUADRO».

EDITORIAL LABOR, S. A. BARCELONA, 1973.

No puede ser más claro ni más práctico el intento del autor: «presentar la imagen de la pintura moderna de acuerdo con la sucesión lógica de los fenómenos aislados». Y no puede ser más triste ni más certera una de sus conclusiones: «...la tan comentada crisis del arte actual no es en el fondo más que una crisis de la crítica. Cuando el artista aparta de un manotazo los rendimientos conseguidos durante el pasado, tiene una justificación interior para hacerlo así. Si el crítico, por el contrario, ignora todo contacto con la tradición, se cree con derecho a emitir un juicio crítico». Aunque la idea no esté muy bien expresada, se entiende. El autor no se refiere, al hablar de los críticos, de sólo los profesionales de la crítica, sino de todo ojo que mira y enjuicia... Jamás, en la historia del arte, los artistas han estado tan sojuzgados por la opinión ajena, nunca han sido tan juzgados ni tan equivocadamente. El artista ahora es un eterno acusado ante un tribunal de los profanos...

Wedewer realmente expone en este libro un pequeño tratado de la pintura contemporánea, iniciando su investiga-

ción en las postrimerías del barroco-romanticismo y, valiéndose de las obras maestras de los grandes artistas, apoyándose en ellas, va construyendo sus teorías, siempre, casi siempre, acertadas sobre el realismo, impresionismo, neo-impresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, abstractismo, surrealismo, suprematismo, dadaísmo, informalismo, tachismo, postachismo y *dripping*, para llegar hasta las nuevas teorías y las nuevas prácticas, que preconizan nuevas estructuras, la estructura informal del color.

Centra Wedewer su libro fundamentalmente en las exposiciones teóricas de Klee y de Kandinsky. Estudia, entre los pintores españoles (aparte de Picasso, claro está), a Tapies, Saura y Millares.

Atento a todos los factores que han influido en el desarrollo, en las peripecias del arte actual, el autor destaca claramente el papel desempeñado por la ciencia, «el hecho de que fue la ciencia la que demostró más expresivamente a los artistas la ampliación experimentada por nuestra imagen de la realidad». Pero ¿qué es la realidad? Si la realidad es problemática, por estar en continua transformación, no debe extrañarnos que los artistas tengan también algo de hombre de laboratorio, que preconicen como fundamental la investigación y la originalidad. Su entorno social ha sido principal responsable de esta actitud...

Las claves clasificadoras que Wedewer aporta es una lástima que no estén ilustradas con las obras pictóricas en las que se apoya. Mas no se puede pedir que un «libro de bolsillo» se convierta en un completo y perfecto Tratado de Pintura.

M. S.

**CARLOS FLORES: «ARQUITECTURA POPULAR ESPAÑOLA», I y II (Prólogo de Tirso Echeandía. Introducción del autor). 23,5 x 24,5 centímetros. Tela con sobrecubierta a todo color. 822 páginas. Cada uno, 800 fotografías en cada volumen.**

AGUILAR, S. A. DE EDICIONES. MADRID, 1974.

En 1923, el arquitecto y profesor Leopoldo Torres Balbás dedicó un capítulo de su libro *Folklore y costumbres de España* a la casa popular en nuestro país. Aunque parezca increíble, desde entonces, salvo en unos pocos trabajos fragmentarios, no había vuelto a tratarse una materia tan ligada a la fisonomía arquitectónica y socioeconómica de todas las regiones españolas. Como apunta Tirso Echeandía en el bien pergeñado prólogo de este libro, la inexplicable ausencia de un estudio a fondo sobre la cuestión puede ser debida a la dificultad de una labor en equipo que origina la alergia correspondiente.

Ese obstáculo lo ha salvado el arquitecto Carlos Flores, autor de varios libros, entre ellos el muy importante *Arquitectura española contemporánea*, de la única manera posible: realizando a

solas su faena. Doce años ha invertido en ella, durante los cuales recorrió España de punta a punta e hizo miles de fotografías para que sirviesen de documentación gráfica de lo investigado sobre el terreno. Una vez más se demuestra que, entre nosotros, lo que no pueden hacer unos cuantos lo hace uno. Lo hace uno y, por añadidura, asombrosamente.

Definir la arquitectura popular resulta peliagudo. Sólo puede llegarse a este concepto a través —dice Flores— de parciales y numerosas aproximaciones sucesivas. Es seguro que ese modo peculiarísimo se refiere sobre todo a la vivienda y otras construcciones estrictamente utilitarias que la complementan, cuyas tipologías tienen la huella de los hombres del pueblo que las elevaron siempre en función de unas necesidades elementales. Hacer la propia casa conserva aún un sabor primitivo, que, por otra parte, cuadra bien al contorno preferentemente agrícola en que tal hecho suele ocurrir.

Flores se plantea la arquitectura popular mediante la consideración de conjuntos que pudieran ofrecer alguna característica común, debida a factores etnológicos, fisiográficos, etcétera. De los cuatro volúmenes de que ha de constar esta obra —dos de ellos ya editados—, el primero, tras un panorama general, se ocupa del Pirineo y Prepirineo; el segundo, de las provincias vascas, región Cantabro-Astúrica y Galicia; el tercero, de las regiones centrales, y el cuarto, de Cataluña, Levante y Andalucía, incluyendo un apéndice sobre las provincias insulares.

*El arte y la técnica de proyectar, construir y transformar el contorno en que vive lo que llamamos pueblo* —arte puede entenderse con frecuencia como habilidad— es un fenómeno en que participan el arraigo y el funcionalismo, la diversidad curiosísima de formas y la adaptación a las condiciones naturales del ambiente. Refleja de inmediato cómo es la existencia de quienes habitan esas casas. Afirma la individualidad y favorece, por lo tanto, la ocasión de ser originales.

La arquitectura popular en la zona pirenaica viene a estar influida por la dureza climatológica, que obliga a una concentración humana y determina dos preocupaciones fundamentales: posibilidades defensivas y máximo soleamiento. La piedra es lo básico, y, con ella, la madera. En la vivienda pirenaica es común que haya un sólido basamento pétreo —sillar, mampostería o sillarejo— de planta cuadrada o rectangular, con varias partes: la baja, que suele dedicarse a cuadra o almacén de útiles, a veces bodega; la primera, en que se instala la vivienda; el piso superior, donde se halla el granero. Pero hay, claro es, otros tipos: por ejemplo, uno en que se ven potentes bóvedas rebajadas, sobre las que se apoya el piso de la primera planta. Particular interés ofrece el valle de Arán, porque allí los pueblos ocupan las partes más bajas de los valles y los tejados son de pizarra. Pueden distinguirse también dos zonas en el Pirineo navarro: la de los altos va-

lles y otra en que se advierte la influencia vasca. La casa popular navarra se distingue por su forma rectangular con balcón corrido de madera.

Este libro es un itinerario, y siguiéndolo accedemos a lo que el segundo tomo nos muestra. En primer lugar, el País Vasco. Su unidad más típica es el caserío, que supone, entre otras cosas —afirma el autor—, la materialización de un hecho socioeconómico perfectamente definido: la existencia de familias dedicadas a las labores agrícolas. Su esquema arquitectónico se desenvuelve no sin variaciones que van desde lo más rústico a lo más impregnado de señorío.

Cantabria y Asturias constituyen otra de esas unidades fisiográficas. La típica casa santanderina tiene galería de madera ocupando toda la fachada y cubierta a dos aguas. Sirve de base, pero con hueco abuhardillado, a una de las modalidades de vivienda asturiana, en la que asimismo se observa el estragal abierto. De la proximidad del mar es indicio que abundan las casas de pescadores, con elevada estatura y estrechez de proporciones de sus fachadas. En esa zona asturiana es el hórreo quien configura el mayor carácter. Su planta cuadrada se alarga, en ocasiones, para constituir la panera, sujeta por seis o más *pegollos*.

En Galicia lo que predomina es la pequeña aldea, donde resulta normal la pizarra, la piedra fácilmente exfoliable en lajas, la teja y, en menor proporción, la paja. La casa orensana y la casa lucense conjugan, junto con el hórreo, las principales realizaciones de la arquitectura popular galaica, siendo aquél de madera y piedra, no exento de valor escultórico.

Si hasta este punto hemos tratado de describir los perfiles del recorrido que en estos volúmenes se efectúa, conviene tratar ahora de algunas de las derivaciones del mismo. La arquitectura popular se manifiesta en un mundo propenso a desaparecer por causa de las continuas migraciones de las gentes que lo pueblan y también de la disminución, en general, del factor agrícola en nuestro país. De otro lado, la creciente uniformidad de la vida atenta contra este modo de concebir la vivienda propia.

Se habla de la erosión del turismo masivo, que prefiere las grandes rutas, al margen de las que suelen encontrarse estos pueblos bien arraigados en costumbres de otro tiempo. Si esa manera de practicar el turismo es la presente, ¿quién aseguraría qué va a ser la de mañana? Por ello, la arquitectura popular, con sus acusadas peculiaridades —qué asombrosa belleza la de muchas de las fotografías—, puede suponer una reserva que debe procurarse sea conservada al máximo. Esta obra del pueblo, entre artesana y artística, que Carlos Flores ha contemplado y estudiado largamente, es una rica, pintoresca, viva y práctica representación sin semejanza en otros países. La llamada de este espléndido libro debe ser atendida. Es una insólita España quien la hace.

LUIS JIMENEZ MARTOS



# DISCOGRAFIA

## «CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N.º 1 EN RE MENOR» Op. 15, DE BRAHMS.

EMIL GILELS, PIANO. ORQUESTA FILARMONICA DE BERLIN. DIRECTOR: EUGEN JOCHUM. DEUTSCHE GRAMMOPHON 25 30 258. ESTEREO.

En 1853, Johannes Brahms, que tenía veinte años, llevó a Robert Schumann algunas de sus primeras piezas para piano y música de cámara. Como es sabido, Schumann quedó impresionado. Con su habitual generosidad para lo que él consideraba bueno y bello, escribió un artículo en su revista musical, en el que hablaba, sobre todo, de la fuerza que habían de tener las obras del joven compositor cuando éste volviese su vista hacia las grandes masas, hacia el coro y la orquesta. Esto quedó claro en el «Réquiem alemán» y también en las serenatas orquestales, pero Brahms no se encontraba seguro en ningún modo, y tendrían que transcurrir veintitrés años antes de que se escuchase su «Primera sinfonía». Ante los fantásticos elogios de Schumann comenzó a realizar algunos intentos sinfónicos, que luego plasmó en una sonata para dos pianos. Después de un trabajo continuo y lleno de vacilaciones, aprovechó los dos primeros tiempos de la obra y con un tercer movimiento de nuevo cuño nació por fin el «Concierto para piano y orquesta en re menor». Hasta la primavera de 1858, la nueva obra no quedó lo suficientemente limada y pulimentada para satisfacer a su exigente compositor. Por fin el estreno tuvo lugar en el Teatro Real de Hannover, con el compositor al piano y el gran Joseph Joachim en el atril directorial. La fría acogida, que el mismo Brahms calificó de fracaso, se repitió en sucesivas audiciones. Treinta y seis años más tarde, cuando Brahms dirigió, con la intervención de Eugen d'Albert, sus dos conciertos para piano, el primero fue aceptado como lo que realmente es, una obra maestra donde el diálogo entre el piano y la orquesta adquiere un rango sinfónico como pocas veces se había conseguido. Para Brahms, el piano no fue nunca pretexto de virtuosismo, sino posibilidad de expresión.

Esta nueva versión del «Primer concierto» brahmsiano parece llegar con toda clase de sellos de garantía. El pianista soviético Emil Gilels es uno de los grandes del teclado en nuestro mundo y en nuestra época. Su concepción de la música coincide en algún modo con lo que acabo de decir refiriéndome al piano de Brahms. Gilels es un artista «serio», un verdadero músico en toda la extensión de la palabra. Su versión de Brahms es, dejando fuera la cuestión técnica, realmente extraordinaria, porque Gilels expresa la música desde el mismo fondo de su esencia. Poco hay que decir de la Or-

questa Filarmónica de Berlín, sobre todo cuando actúa bajo la batuta de un glorioso veterano como Eugen Jochum. El equilibrio de todos los intérpretes nos permite gustar a fondo de toda la belleza del «Concierto». La grabación resulta excelente y también equilibrada, con lo que este disco no merece más que aplausos.

## «LA NATIVIDAD DEL SEÑOR», DE OLIVIER MESSIAEN.

SIMON PRESTON, ORGANO. GRABACION REALIZADA EN LA ABADIA DE WESTMINSTER. DECCA SXL 29062. ESTEREO.

Messiaen es uno de los compositores más personales y uno de los maestros más activos del siglo XX. En el aspecto creativo se ha hablado quizá demasiado de sus trabajos sobre las músicas exóticas o sobre el canto de los pájaros. Como maestro, se señalan sus discípulos directos, quizá sin darse cuenta de que Messiaen, más que por su didáctica e incluso por su concepción arquitectónica de la música, ha influido en muchos por su especial postura espiritual ante el arte.

El gran compositor de Aviñón se crió en un ambiente propicio a la literatura y, en general, a todas las manifestaciones artísticas. Si tenemos en cuenta que a los veintitrés años era ya organista de la Trinité, veremos cómo su visión filosófica de la vida y de la música —una visión fundada siempre en la más sincera y profunda religiosidad— fue muy temprana, y realmente mucho más importante para su producción que sus estudios posteriores. A pesar de ser el órgano su instrumento familiar, Messiaen no ha dedicado a él una atención muy grande dentro del catálogo de sus obras. Sin embargo, las páginas escritas originalmente para órgano tienen una especial importancia. Basta recordar, por no citar más que un ejemplo genial, «La Ascensión», que luego fue llevada a la orquesta.

«La Natividad del Señor», muy bien interpretada en este disco por Simon Preston y grabada en Westminster de una forma que salva bien las dificultades de registrar el sonido de un gran órgano, fue compuesta en 1935, cuando el músico contaba veintisiete años. Es una serie de nueve momentos en los que el autor no persigue nunca la descripción, sino la misma profundidad del misterio en sus distintos aspectos. El mismo Messiaen ha dicho que en esta música «la emoción y la sinceridad se expresan por medios melódicos, armónicos, rítmicos y, sobre todo, por el color modal». «La Natividad» es obra que demuestra la temprana madurez de Messiaen.

CARLOS GOMEZ AMAT

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## CALVO-MANZANO, María Rosa (arpista)

Nació en Madrid. A los cinco años ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música donde estudió solfeo, piano, armonía, acompañamiento, música de cámara, folklore, contrapunto y fuga y composición, consiguiendo primeros premios y Premio Extraordinario Fin de Carrera. Alternó los estudios musicales con los de Bachillerato y Filosofía, que abandonó para dedicarse exclusivamente a la música.

Becada por el Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Proyección Escolar del Ministerio de Educación y Ciencia, y Fundación Juan March, amplió estudios en los Cursos Internacionales de Santiago de Compostela (música de cámara con Gaspar Casadó) y en la Academia Chigiana de Siena (arpa con Nicanor Zabaleta y J. Borot). Más tarde ingresó en la clase de Jacqueline Borot en el Conservatorio de París. Solista en la Orquesta de RTVE, plaza que ganó por unanimidad y con el mínimo de edad. Catedrática de Arpa del Real Conservatorio de Madrid, también por unanimidad del Tribunal.

Invitada a ofrecer el concierto de clausura como mejor alumna de la Academia Chigiana (1963). Seleccionada para tomar parte en el concierto de clausura de la Semana Internacional del Arpa en Holanda, donde había sido clasificada como la mejor intérprete (1964). Profesora invitada en el mismo certamen (1967). Galardonada en el Concurso Internacional del Conservatorio de Ginebra (1964).

Pensión Especial de la Fundación Juan March para elaborar un tratado sobre la técnica del arpa. Ha publicado una colección de obras para principiantes con una visión pedagógica, así como páginas de música española antigua, revisadas con análisis crítico.

Ha dado numerosos conciertos en Europa, África y América, con las críticas más elogiosas. Ha desarrollado intensa labor de conferencias sobre su especialidad en universidades americanas. Pro-

## PEINADO, Joaquín (pintor)

Nace el 19 de julio de 1898 en Ronda, provincia de Málaga. En 1918 abandona la Escuela Superior de Comercio de Sevilla para ingresar en la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obteniendo el título de Profesor de Dibujo en 1923. Antes ha sido becado en El Pualar los años 1921, 1922 y 1923, siendo recompensado con el primer premio en cada uno de ellos. A continuación marcha a París, prosiguiendo sus estudios en las academias *Ranson*, *Colarossi* y de la *Grand Chaumière* (1924). Socio del *Salon d'Automne* de París, Vicepresidente de la Unión de Intelectuales y Artistas Españoles en París.

*Premios conseguidos:* Premio de Pintura de la Diputación de Málaga, 1927.

*Exposiciones individuales:* 1946, París (Galerie Roux-Hentschel); 1951, París (Galerie Jeanne Castel); 1953, París (Galerie Jeanne Castel); 1954, Méjico (Galería Inés Amor); 1957, París (Galerie Jeanne Castel); 1958, Bukavu (Galerie d'Art); 1959, París (Galerie des Capucines); 1960, París (Galerie Honfleur); 1963, Perpiñán (Galerie de la Main du Fer); 1966, París (Galerie du Daumier); 1967, Perpiñán (Galerie de la Main du Fer); 1968, Caen (Galerie de l'Université); 1969, Madrid (Comisaría General de Exposiciones), Bilbao; 1971, Madrid (Galería Frontera); 1973, Barcelona (Sala Nonell), Valladolid (Galería Castilla).

*Exposiciones colectivas:* *Salon d'Automne* de París, 1924; *Salon des Independents* de París, 1925-1930; *Salon des Surindependents* de París, 1925-1930; *Artistas Ibéricos* en el Museo de Arte Moderno de Madrid, 1925; en la Galería Nacional de Praga, 1946; *Exposición Internacional de Arte Moderno* en la UNESCO de París, 1946; en la Galería Visconti de París, 1946; en la Galería Velázquez de Buenos Aires, 1948; en la Galería R. Drouin de París, 1949; *Exposición Internacional* en Valencia-Venezuela, 1955; *Peintres d'Aujourd'hui* en Turín, 1955; *Hommage a Antonio Machado* en París, 1955; *Art Français Contemporain* en Méjico, 1956; *Himno al Color* en la Galería Boissière de París, 1960; en la Rose Fried

## MACARRON JAIME, Ricardo (pintor)

Nace el 9 de mayo de 1926 en Madrid. Ingresó en 1942 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Becado por el Instituto Francés en París el año 1950, y en 1952 viajes por Francia, Bélgica, Holanda y Alemania. Nuevamente becado en París el año 1955, esta vez por el Gobierno español, y por el Instituto Francés en España el año 1959. Nuevos viajes, en 1960, por Italia, Francia, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Alemania y Noruega.

*Premios conseguidos:* Premio *Duque de Alba* al mejor bodegón en el Salón de Otoño de Madrid, 1947; Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; Premio de la Dirección General de Bellas Artes en el III Concurso Nacional de Alicante, 1954; Gran Premio y Medalla de Oro en el IV Concurso Nacional de Alicante, 1955; Premio del Instituto de Cultura Hispánica en la III Biental Hispano-Americana de Arte en Barcelona, 1955; Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Premio Nacional de Pintura, 1961; Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962.

*Exposiciones individuales:* 1951, Bilbao; 1953, París (Salon de la Societé d'Artistes Français); 1956, Madrid (Salones Macarrón), Vitoria y Zaragoza; 1959, Gijón (Galería Altamira); 1960, Zaragoza; 1963, Alicante, Londres (O'Hana Gallery); 1964, Salamanca; 1965, Broadway-Worcestershire (Broadway Art Gallery), Londres (O'Hana Gallery); 1966, Lausana (Galerie Bridel); 1967, Madrid (Sociedad Española de Amigos del Arte).

*Exposiciones colectivas:* Salón de Otoño de Madrid, 1947; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1950; Exposición Internacional de *Arte Sacro* en Roma, 1950; I Biental Hispano-Americana de Arte en Madrid, 1951; *Antológica de la I Biental Hispano-Americana* en Barcelona y Suiza, 1951; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952; *Arte Español Actual* en el Ateneo de Madrid, 1953; *Pintura Española Contemporánea* en Lima y Santiago de Chile, 1953; II Biental Hispano-Americana de Arte en La

## PELAYO ENRIALGO, Orlando (pintor, dibujante, ilustrador, artífice textil)

Nace el 14 de diciembre de 1920 en Gijón, Asturias. Autodidacto que marcha a Argelia en 1939. Vive en Orán de 1941 a 1947; desde esta fecha, en París. En 1952 es nombrado Socio del *Salon d'Automne* de París y en 1954 del *Salon des Independents*, también de París. Reside en París.

*Premios conseguidos:* Premio *Jeckel* en la Biental Internacional de Menton, 1953; Gran Premio *Othon Friesz* de Pintura, 1955; Premio de Pintura Joven de París.

*Exposiciones individuales:* 1944, Orán (Galerie Colline); 1945, Orán (Galerie Colline), 1946, Orán (Galerie Colline); 1947, Orán (Galerie Colline); 1949, París (Galerie Rosita Casteluchou —conjunta con Tejero—), Lausana (conjunta con Clavé y Flores); 1950, Orán (Galerie Colline); 1952, París (Galerie Pascaud —conjunta con Janssem y Yankel—); 1953, Orán (Galerie Colline); 1954, Argelia (Galerie Rivages), París (Galerie Suillerot); 1955, Poitiers (Musée); 1956, París (Galerie Monique de Groot), París (Galerie Le Cercle —conjunta con Dalember y Devoucoux—), Toulouse (Galerie Oeuillet); 1959, París (Galerie Synthèse), Lausana (Galerie P. Cailliet); 1961, París (Galerie Synthèse); 1964, París (Galerie Synthèse); 1968, París (Galerie At Home); 1969, Madrid (Galería Biosca); 1970, Auvernier-Suiza (Galerie Numaga); 1972, París (Galerie Renée Laporte); 1973, Madrid (Galería Frontera), París (Galerie La Felouque).

*Ultimas Exposiciones colectivas:* *Salon de Mai* de París, 1956; *Peintres Temoins de Leur Temps* en París, 1956; *Le Portrait* en el Musée Galliera de París, 1956; *Céramiques* en la Galería Chardin de París, 1956; *Hommage a Chardin* en la Galería Chardin de París, 1956; *I Festival de Peinture de Vichy*, 1956; *La Partie de Campagne* en la Galería Le Cercle de París, 1956; *L'Atelier du Peintre* en la Galería Le Cercle de París, 1956; *Retour de Vacances* en la Galería Montmorency de París, 1956; *I Cuatrienal del Arte Francés* en Suiza en el

Habana, 1954; III Concurso Nacional de Alicante, 1954; Exposición Anual de la Asociación de Arte de Filipinas, 1954; I Bienal del Mediterráneo en Valencia, 1955; IV Concurso Nacional de Alicante, 1955; *Arte Libre* en París, 1955; III Bienal Hispano-Americana de Arte en Barcelona, 1955; *Pintores Españoles del siglo XX* en Londres, 1956; XXVIII Bienal Internacional de Venecia, 1956; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; 5 *Pintores de la Escuela de Madrid* en Avilés, 1957; *Pintores Premiados en la Exposición Nacional* en las Galerías Dintel de Santander y Toisón de Madrid, 1957; *Escuela Madrileña* en el Museo Municipal de Bilbao, 1958; en los Salones Macarrón de Madrid, 1958; XX *Años de Pintura Española* en Lisboa, 1959; *Contrastes de la Pintura Española Contemporánea* en Tokio, 1960; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; *Premio Biorca* en la Galería Biosca de Madrid, 1960; 36 *Pintores Españoles* en París, 1961; *Figuración en la Pintura Madrileña de Hoy* en el Club Urbis de Madrid, 1961; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1961; I Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1962; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; *Pintura Española Contemporánea* en Viena, 1962; *Escuela de Madrid* en la Galería Quixote de Madrid, 1962; en la Royal Society of Portrait Painters de Londres, 1962; *Panorama del Arte Actual Español* en Méjico, 1963; *Joven Figuración en España* en Barcelona, 1963; *Pintura de América y España* en Berna, 1964; en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York, 1964; XXV *Años de Arte Español* —itinerante por España—, 1964; 22 *Artistas Españoles* en Rabat, 1965; *Dibujos Españoles* en Ciudad del Cabo, 1966 ...; *Pintores Españoles, Temas Extranjeros* en el Club Urbis de Madrid, 1970; *Atlántida 71* en el Colegio de las Irlandesas de Madrid, 1971; *Homenaje a Camón Aznar* en el Club Urbis de Madrid, 1972; 20 *Años de Pintura Española*. 1950-1970 en la Caja de Ahorros de Alicante, 1972; *Homenaje a la Pintura Española Contemporánea* en la Galería El Anticuario de Madrid, 1973, etc.

*Se encuentra representado en:* Alicante, Museo Provincial de Bellas Artes; Ciudad del Cabo, National Gallery; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.

IV-1974.

Museo del Ateneo de Ginebra, 1956; *Peintres Temoins de Leur Temps* en París, 1957; *Salon de Mai* de París, 1960; *Ecole de Paris* en la Galerie Charpentier de París, 1962; *Salon des Realites Nouvelles* de París, 1968; *Pintores Españoles de la Escuela de París* en la Sala Libros de Zaragoza, 1973; *El Bodegón en la Pintura Española Contemporánea* en la Galería Frontera de Madrid, 1973-74; ...

*Ilustraciones:* Para «*Les Moyens d'Existence*», de Jean Rousset, 1951; para la Revista *Soleil* (números 7 y 8) de Argelia, 1952; para «*Cinquante-deux contes merveilleux*», de Ph. Soupault, 1953; para el P. E. N. Club, 1953; para la Revista *Simoun* (números 11 y 12), de Orán, 1953; para «*La Tauromaquia*», de Emmanuel Robles, 1954; para el P. E. N. Club, 1954; para «*Sonetos*», de Quevedo, 1971.

*Se encuentra representado en:* Argelia, Musée; Barcelona, Museo de Arte Moderno, Sección de Arte Contemporáneo; Djakarta, Museo; Ein Harold, Museo; Orán, Musée; París, Musée d'Art Moderne de la Ville; Pau, Musée; Poitiers, Musée.

IV-1974.

fesora de arpa en los Cursos de Música de Compostela (1968). Anualmente dirige un curso monográfico en el Conservatorio Nacional de Méjico. Profesora invitada en los Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (1973). Colabora en varias revistas internacionales y representa a España ante la Sociedad Internacional de Artistas.

Su segura técnica y su profunda musicalidad le han valido un gran puesto como concertista siempre aplaudida. Varios compositores le han dedicado importantes obras, que han ampliado el repertorio del instrumento.

Discos: «Villancico variado», de Milán; «Gallarda», de Mudarra, y «Sonata en re mayor», de M. Albéniz (RCA). «Torre Bermeja», de I. Albéniz; «Danza del Corregidor», de Falla, y «Danza núm. 4», de Granados (RCA). «Dos preludios vascos», del P. Donostia; «Capricho andaluz», de Echevarría, y «La pavana de Valencia», de Magenti (RCA). Ha colaborado también en grabaciones poéticas (Aguilar) y navideñas (Pax).

IV-1974.

Gallery de Nueva York, 1961; en la Union des Arts Plastiques de París, 1961; en la Galerie Suilleront de París, 1962; *Art Français Contemporain* en Belgrado, 1963; en la Galerie Epona de París, 1963; En la Kalman Gallery de Londres, 1963; en la Galería Francisco Moncloa de Lima, 1963; *Peintres Espagnols* en Estocolmo, 1963; en la Galerie Henriette Gomes de París, 1963; ... *Málaga 70* en Málaga, 1970; *Españoles de la Escuela de París* en la Galería Theo de Madrid, 1970; 25 *Maestros Contemporáneos del Dibujo* en la Galería Frontera de Madrid, 1971; *El Paysaje en la Pintura Española Contemporánea* en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, 1971; *Maestros Contemporáneos* en la Galería Mundi-Art de Barcelona, 1971; *Maestros Españoles del Siglo XX* en la Galería Libros de Zaragoza, 1972; *Del Paysaje y sus Pintores* en la Galería Edurne de Madrid, 1973; *Pintores Españoles de la Escuela de París* en la Sala Libros de Zaragoza, 1973; *El Bodegón en la Pintura Española Contemporánea* en la Galería Frontera de Madrid, 1973-74; *Bores y sus Amigos* en la Galería Theo de Madrid, 1974; ... Ha intervenido también en los Salones de Mayo de París, Salones de Armeil, Salones de Saint-Oven y en los de Asnières, todos ellos en Francia.

*Se encuentra representado en:* Bilbao, Museo de Arte Moderno; Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Moderno; Castres, Musée Goya; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Montevideo, Museo de Arte Moderno; París, Musée d'Art Moderne; Praga, Narodni Galleri.

IV-1974.

#### ALFONSO, Javier (pianista y compositor)

Nació en Madrid el 1 de febrero de 1904. Estudió en el Real Conservatorio piano con Tragó, armonía con Pérez Casas y composición con Conrado del Campo. Primeros premios de piano y armonía. Primer becario de la Fundación «Conde de Cartagena» (1933-34). Estudió en París piano con Iturbi y Cortot y orquestación con Pierre Monteux. Graduado en la Escuela Normal de París, bajo la dirección de Cortot.

Es catedrático de piano en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

Premio Nacional de Piano de la Subsecretaría de Educación Popular (1946). Segundo premio en el Concurso de Musicología de dicho organismo (1946) por su «Ensayo sobre la técnica trascendente del piano». Premio «Eduardo Aunós», del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1947). Miembro de Honor de la «International Piano Teachers Association», de los Estados Unidos. Miembro del Jurado en el «Concurso de Interpretación Musical», de Ginebra; «Premio Beethoven», de Viena, Concurso «María Canals», de Barcelona, y Presidente del Jurado en el Concurso «Premio Jaén».

Becario de la Fundación Juan March (1959 y 1961) para su obra en preparación «La técnica del piano a través de todas las escuelas mundiales».

Redactor de Radio Nacional de España desde 1944. Crítico musical y musicólogo, con colaboraciones importantes en diarios y revistas. Conferenciante, principalmente en la modalidad conferencia-concierto sobre música española en varios lugares de Europa.

Segundo premio del «Concurso Nacional de Música» 1960 por su obra «Suite homenaje a Albéniz». Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes en sus bodas de oro como concertista (1972). Es pianista de gran prestigio, por su profunda preparación técnica y su aguda y completa visión

#### OLMO PASCUAL, Gregorio del (pintor)

Nace el 13 de febrero de 1921 en Madrid. A los diez años asiste a la Escuela de Artes y Oficios; en 1938 ingresa en la Escuela de Bellas Artes, que, instalada en el Museo de Arte Moderno, es dirigida por Daniel Vázquez Díaz, que le enseña a enfrentarse con la honradez de las cosas. Después de la guerra se integra en el grupo llamado «Escuela de Vallecas», dirigido por Benjamín Palencia, que le invita a ver con poesía y limpieza el paisaje de Castilla.

*Premios conseguidos:* Premio Juan Pienas en la II Biental Hispano-Americana de Arte en La Habana, 1954; Premio en la Exposición de *Pintura Religiosa* en el Ateneo de Madrid, 1955; Primer Premio en el I Certamen de Pintura de la UNICEF en Madrid, 1969; Tercer Premio en el Concurso Nacional de Pintura REPESA de Madrid, 1969.

*Exposiciones individuales:* 1952, Madrid (Galería Estilo); 1953, Barcelona (Sala Caralt), Madrid (Galería Turner); 1965, Madrid (Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes); 1971, Salamanca (Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy); 1972, Madrid (Galería Theo); 1973, Bilbao (Galería Decar), Santander (Galería Sur); 1974, Valencia (Galería de Arte Valle Ortí).

*Exposiciones colectivas:* *Facetas del Arte Español* en la Galería Buchholz de Madrid, 1946; *16 Artistas de Hoy* en la Galería Buchholz de Madrid, 1948; *Pintura Religiosa* en la Librería Abril de Madrid, 1951; I Biental Hispano-Americana de Arte en Madrid, 1951; II Exposición *Antológica de Acuarelas de Pintores Españoles* en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1952; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952; *Quinzaine Espagnole* en Biarritz, 1952; *Arte Sacro* en Londres, 1952; *Exposición de Acuarelas, Temas Navideños* en el Ateneo de Madrid, 1952; *Exposition L'Art Libre* de París, 1952; *Arte Español Actual* en el Ateneo de Madrid, 1953; II Biental Internacional de Sao Paulo, 1953; *Pintura Española Contemporánea* en Lima, Santiago de Chile, Montevideo, Buenos Aires, Manila, etc., 1953; IX *Expo-*

#### GUANSE BREA, Antonio (pintor, dibujante, grabador, ilustrador)

Nace el 1 de enero de 1926 en Tortosa, provincia de Tarragona. Su formación artística se desarrolla en el Instituto Francés de Barcelona a partir de 1951. Al año siguiente, el Gobierno francés le concede una beca para ampliar estudios en París, ciudad en la que actualmente reside.

*Premios conseguidos:* Prix de la Critique de París, 1962.

*Exposiciones individuales:* 1950, Barcelona (Galería Jardín); 1952, Barcelona (Galería Caralt, conjunta); 1954, París (Galería Suillerot); 1955, París (Galería Suillerot); 1958, París (Galería Suillerot); París (Galería Mariac); 1959, París (Galería Suillerot); París (Galería Jacques Perón); 1961, París (Galería Suillerot); 1962, París (Galería Suillerot); 1964, París (Galería Suillerot), París (Bibliothèque Nationale), Saint Denis (Musée d'Art et d'Histoire de la Ville); 1967, Caen (Maison de la Culture), París (Galería Suillerot); 1968, Barcelona (Galería René Métras); 1969, París (Galería La Demeure), París (Galería Suillerot); 1970, París (Galería Suillerot); 1971, Bourges (Maison de la Culture, retrospectiva); 1972, Madrid (Galería Fautoune) y otras en Le Havre (Galería Jacques Hamon), Marsella (Galería Le Solstice), Perpiñán (Galería La Main de Fer), Cannes (Galería Cavalero), Lión (Galería Verrière), Toulouse (Galería R. Audrien), Lausana (Galería L'Entracte), San Francisco (Do Gallery) y Quimper (Galería Follien).

*Exposiciones colectivas:* *Ciclo Experimental de Arte Nuevo* en Barcelona, 1951; I Biental Hispano-Americana de Arte en Madrid, 1951; VIII Salón de Octubre de Barcelona, 1955; Biental Internacional de París, 1959; en la Galerie Université de París, 1962; *100 Sculptures et Tapisseries Contemporaines* en la Abadía de Rayaumont, 1962; *Ecole de Paris* en la Galerie Charpentier de París, 1963; Premio Internacional Marzotto de Italia, 1967; *Exbecarios del Gobierno francés* en el Instituto Francés de Barcelona, 1971; *Panorama de la Plástica Cata-*

#### SAN JOSE GONZALEZ, Francisco (pintor)

Nace el 25 de abril de 1919 en Madrid. De 1934 a 1936 asiste a la madrileña Escuela de Artes y Oficios; de 1938 a 1939, a la Escuela de Bellas Artes instalada en el Museo de Arte Moderno de Madrid por la II República, que dirigía Daniel Vázquez Díaz. Posteriormente concurre a la «Segunda Escuela de Vallecas», entre 1940 y 1941, bajo la supervisión de Benjamín Palencia. Ha permanecido algunos años en Venezuela.

*Exposiciones individuales:* 1948, Madrid (Sala Clan); 1949, Madrid (Sala Clan); 1950, Madrid (Sala Palma); 1951, Madrid (Sala Clan), Madrid (Sala del International Institute de Boston), Buenos Aires (Galería Velázquez), Madrid (Galería Tanagra); 1952, Madrid (Galería Estilo); 1954, Madrid (Galería Estilo), Bilbao (Asociación Artística Vizcaína); 1955, Zaragoza (Sala Libros), Madrid (Salones Macarrón); 1958, Caracas (Galería Norte-Sur); 1962, Madrid (Galería Prisma); 1966, Caracas (Galería Marcos Castilla); 1967, Caracas (Galería Polo & Bot); 1968, Caracas (Galería La Pinacoteca); 1969, Zaragoza (Sala Libros); 1970, Madrid (Galería Theo), Caracas (Galería Salamandra); 1972, Caracas (Galería Portobello), Huesca (Galería S'Art —conjunta con Pilar Aranda—), Madrid (Rincón del Arte del Hotel IFA —conjunta con Pilar Aranda—); 1973, Barcelona (Camarote Granados), Madrid (Galería Grin-gho —conjunta con Pilar Aranda—), Santander (Galería Sur), Murcia (Galería Chys); 1974, Madrid (Galería Columela).

*Exposiciones colectivas:* en la Sala Clan de Madrid, 1943; en el Museo de Arte Moderno de Madrid, 1944; en la Galería Buchholz de Madrid, 1946; *Pintura Española* en Estocolmo, 1948; *Pintura Moderna y Post-ismo* en Zaragoza, 1948; *Peinture Espagnole* en Biarritz, 1951; *Siete Pintores. Paisajes de Madrid* en Madrid, 1952; Biental de Manila, 1952; *Homenaje a Vázquez Díaz* en Madrid, 1953; *Pintura Española Contemporánea* en Lima y Santiago de Chile, 1953; *Artistas Seleccionados para la Biental Hispano-Americana de La Habana* en la Galería Estilo de Madrid, 1953; II Biental Hispano-Americana de Arte en La Habana, 1954;

lana en la Galería Adriá de Barcelona, 1971; 11 *Artistas exponen múltiples* en la Casa del siglo xv de Segovia, 1972; *Múltiples* en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla, 1972; *Pintores Españoles de la Escuela de París* en la Sala Libros de Zaragoza, 1973, etc.

*Ilustraciones:* «Dit de la force de l'amour», de Paul Eluard. Ed. Robert Tourbot, París, 1971.

*Se encuentra representado en:* D'Olonne, *Musée des Sables*; Le Havre, *Museo*; Marsella, *Musée Cantini*; Nantes, *Musée des Beaux Arts*; París, *Musée National d'Art Moderne*.

IV-1974.

en el Palais de Beaux Arts de París, 1954; III Bienal Hispano-Americana de Arte en Barcelona, 1955; Salón de Arte de Mar del Plata, 1956; Salón Planchart de Caracas, 1958; en la Sala Mendoza de Caracas, 1960; *La Escuela de Madrid* en la Galería Quixote de Madrid, 1962; XXV *Años de Arte Español*—itinerante por España—, 1964; en la National Art Galleries of Spain de Nueva York, 1964; ... *El Dibujo Contemporáneo* en la Galería Theodor de Madrid, 1971; *Pequeno y Mediano Formato* en la Galería Artea de Bilbao, 1972; *Masters Españoles del Siglo XX* en la Sala Libros de Zaragoza, 1972; *El Dr. Blanco Soler y los Salones de los Once* en la Galería Biosca de Madrid, 1973; *Homenaje a la Pintura Española Contemporánea* en la Galería El Anticuario de Madrid, 1973; *Homenaje a la Pintura Española* en la Galería Grin-Gho de Madrid, 1973; *Del Paisaje y sus Pintores* en la Galería Eduarne de Madrid, 1973; *Discipulos del Arte* en la Galería Eduarne de Madrid, 1973; en la Galería Zero de Murcia, 1973; *Homenaje a Nicanor Piñole* en Oviedo, 1973; *La Nieve en la Pintura Española Contemporánea* en la Galería Biosca de Madrid, 1973-74; en la Galería Columela de Madrid, 1974; ...

*Se encuentra representado en:* Buenos Aires, *Museo Nacional de Arte Moderno*; Huesca, *Museo Provincial de Bellas Artes*; Madrid, *Museo Español de Arte Contemporáneo*.

IV-1974.

del trabajo interpretativo. Como compositor, su labor es también considerable. Se caracteriza en su labor creativa por un serio nacionalismo relacionado con las corrientes europeas.

*Obras principales:* Simfónicas: «Concierto fantasía», piano y orquesta (1935); «Romanza para violín y orquesta» (1927), «Variaciones sobre un tema castellano» (1945), «Díptico» (1946), «Suite para guitarra y orquesta (1954), «Concierto para arpa y orquesta» (1959). Cámara: «Trio» (1925), «Bocetos para cuarteto» (1926), «Cuarteto de cuerda» (1945). Vocales: «Dos canciones corales» (1938), «Balada» (1948), «Poema» (1956), «Ven a eira» (1958), «Cinco canciones pulares castellanas» (1962). Piano: «Sonata» (1926), «Seis escenas infantiles» (1926), «Seis sonetos» (homenaje a Góngora) (1927), «Guajira» (1937), «Capricho en forma de bolero» (1938), «Variaciones para dos pianos» (1940), «Impromptu» (1944), «Preludio y tocata» (1945), «Suite homenaje a Albéniz» (1960), «Homenaje a Debussy», dos pianos (1973).

*Discos:* «Ven a eira», Teresa Tourné (Voz de su Amo); «Guajira», «Suite homenaje a Albéniz», «Capricho en forma de bolero», «Impromptu», «Variaciones sobre un tema castellano», Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles (RCA).

IV-1974.

*Antología de la Academia Breve de Crítica de Arte* en la Galería Biosca de Madrid, 1953; II Bienal Hispano-Americana de Arte en La Habana, 1954; *I Exposición de Retratos Femeninos* en las Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1954; Homenaje a Eugenio d'Ors en el Museo de Arte Moderno de Madrid, 1955; III Bienal Hispano-Americana de Arte en Barcelona, 1955; *Exposición Internacional del Ateneo de Valencia-Venezuela*, 1955; *Escuela de Madrid* en Amigos del Arte de Avilés, 1957; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1957; *Escuela de Madrid* en la Sala de Iniciativa y Turismo de Taragona, en la Sección de Arte de Reus, en el Ateneo Mercantil de Valencia y en el Ateneo de Córdoba, 1957. *Escuela Madrileña* en el Museo Municipal de Bilbao, 1958; ... *Escuela de Madrid* en la Galería Quixote de Madrid, 1962; XXV *Años de Arte Español*—itinerante por España—, 1964; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1965; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1966; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; III Concurso Nacional de Pintura REPESA en Madrid, 1969; I Certamen de Pintura de la UNICEF en el Club Urbis de Madrid, 1969; *Pequeno Formato* en la Galería Theo de Madrid, 1971; *Homenaje a Sánchez Camargo* en la Galería Grin-Gho de Madrid, 1973; *Pintores de la Escuela de Madrid* en la Galería Galatheo de Valencia, 1973; *Panorama 73* en la Galería Galatheo de Valencia, 1973-74; *La Nieve en la Pintura Española Contemporánea* en la Galería Biosca de Madrid, 1973-74; ...

*Se encuentra representado en:* Madrid, *Museo Español de Arte Contemporáneo*.

IV-1974.



# GALERIA de Luis

ALBERTO BOSCH, 11 - TEL. 227 07 18 - MADRID-14



**MAROLA**

DEL 16 DE MAYO AL 16 DE JUNIO

# GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119-1.º - Teléf. 261 15 46

## Pintores en permanencia

Abuja	Jano
Alejandrina	Juana Francisca
Alfredo Ramón	Ken Howard
Bardasano	Lapayese del Rio, José
Beulas	Mac'Mahon
Casero, Antonio	Marisa Roesset
Cuní	Mingorance
Duce	Montesinos
Echaz	Olwyn Bowey
Esplandiu	Pedro Moros
Frau	Piñole
Genaro Lahuerta	Rafael H. Caviedes
Gloria Merino	Robles M.ª E.
González Olivares	Sancha
Goñi	Simonet
Grandio	Tauler
Gregorio Prieto	Teodoro Delgado
H. Sanjuan	Vargas Ruiz
Hipólito	



## GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 -

TEL. 223 55 40

MADRID - 10



**GUADIANA**

OLEOS

13 mayo a 1 junio



Conde de Xiquena, 8  
(Esquina a Marqués de Monasterio)  
Teléf. 232 19 59. MADRID-4

GUTIERREZ MONTIEL

MAYO



la  
**estafeta**  
literaria

Director: RAMÓN SOLÍS  
Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONÉS  
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO  
Secretario  
de Redacción: MANUEL RÍOS RUIZ

REVISTA QUINCENAL DE LITERATURA Y ARTE  
REDACCION: C/ del Prado, 21, Madrid-14.  
Teléfonos 222 85 14 y 232 33 74

Publica ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, concursos permanentes de poesía y cuentos, secciones de teatro, cine, música y plástica

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

Normal	
España .....	425 pesetas
Resto de Europa .....	600 pesetas
Demás países.....	840 pesetas
Especial aérea	
Europa .....	800 pesetas
Demás países.....	1.900 pesetas

Indíquese lo que interese con una cruz.

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA-DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES-COMISARIA GENERAL DE EXPOSICIONES



**ARTE GRAFICO  
BRASILEÑO DE HOY**

SALAS DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

ABRIL, 1974



**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

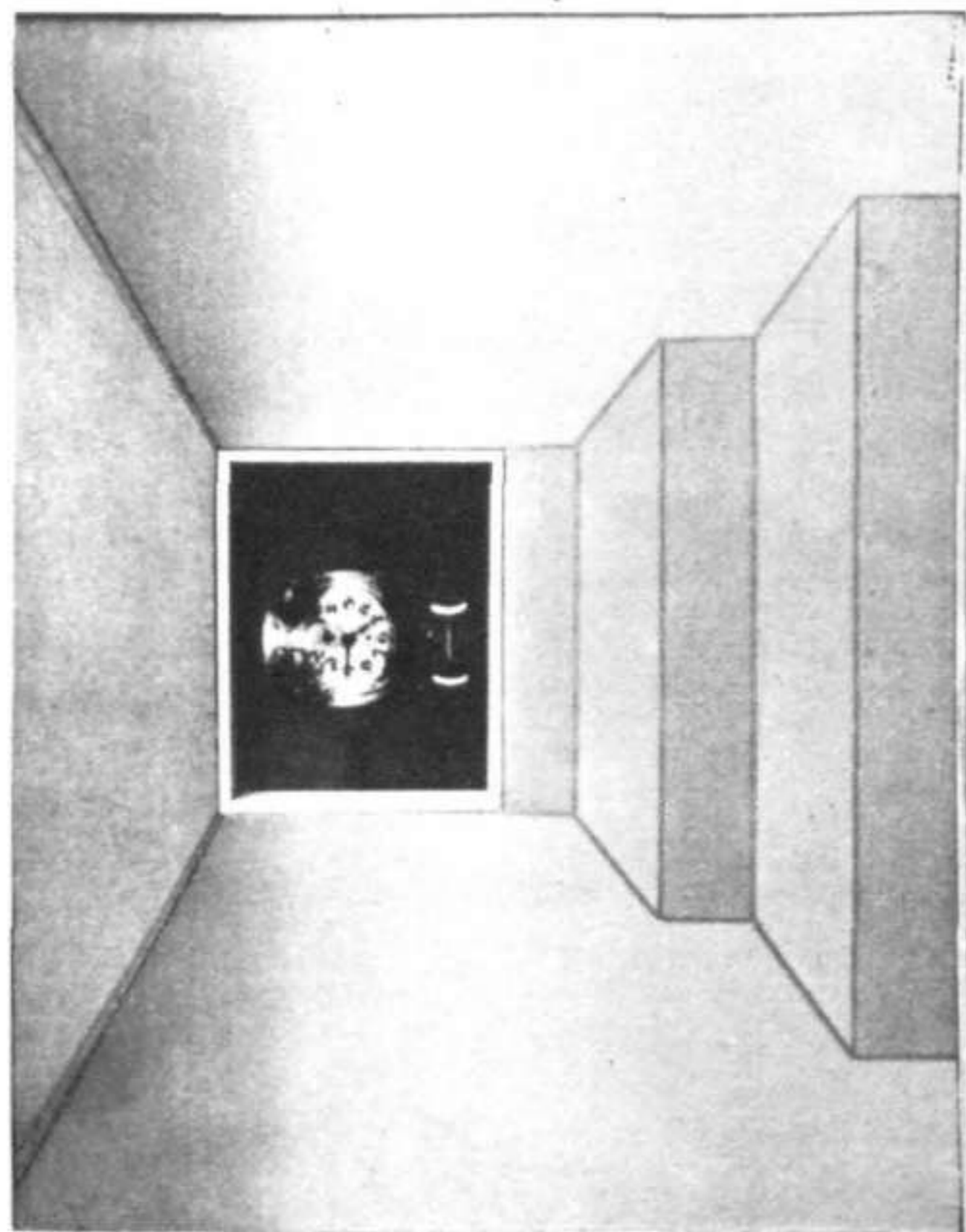
JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72



JUANA FRANCES

DEL 26 DE ABRIL AL 25 DE MAYO DE 1974



galería  
Ynguanzo

Antonio Maura, 12-Madrid  
Teléfono 231 54 10  
Cables: Ynguanzagal. Madrid-14

FRANCISCO HERNANDEZ

OLEOS - DIBUJOS

18 de mayo - 18 de junio

GALERIA  KREISLER DOS

**BALERDI**

15 mayo - 15 junio

hermosilla 8 teléfono 226 42 64 madrid-1

**RAMON DURAN**

GALERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

SERRANO, 36 - TELEF. 225 00 24  
MADRID - 1

PEREZ TORRES

« En la obra de Pérez Torres está latente ese deseo superior de hacer una obra trascendental, y lo logra ampliamente, con ese secreto de interpretación tan difícil... »

M. SÁNCHEZ CAMARGO

DEL 16 DE MAYO AL 6 DE JUNIO

# DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

## ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ  
Avda. de Roncesvalles, 11  
PAMPLONA

### COFRE

Barón, 4

### PONTEVEDRA

JUSTINO LUEGOS 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 M ARTETA

Iparraguirre, 15  
Teléf. 23 93 69  
BILBAO-9

CALLES  
Hortaleza, 41  
MADRID-4

COFRE  
Barón, 4  
PONTEVEDRA

### 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

PROFESOR DE PINTURA  
ACUARELA - OLEO - DIBUJO  
Teléf. 253 93 91 - MADRID

Restauraciones

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

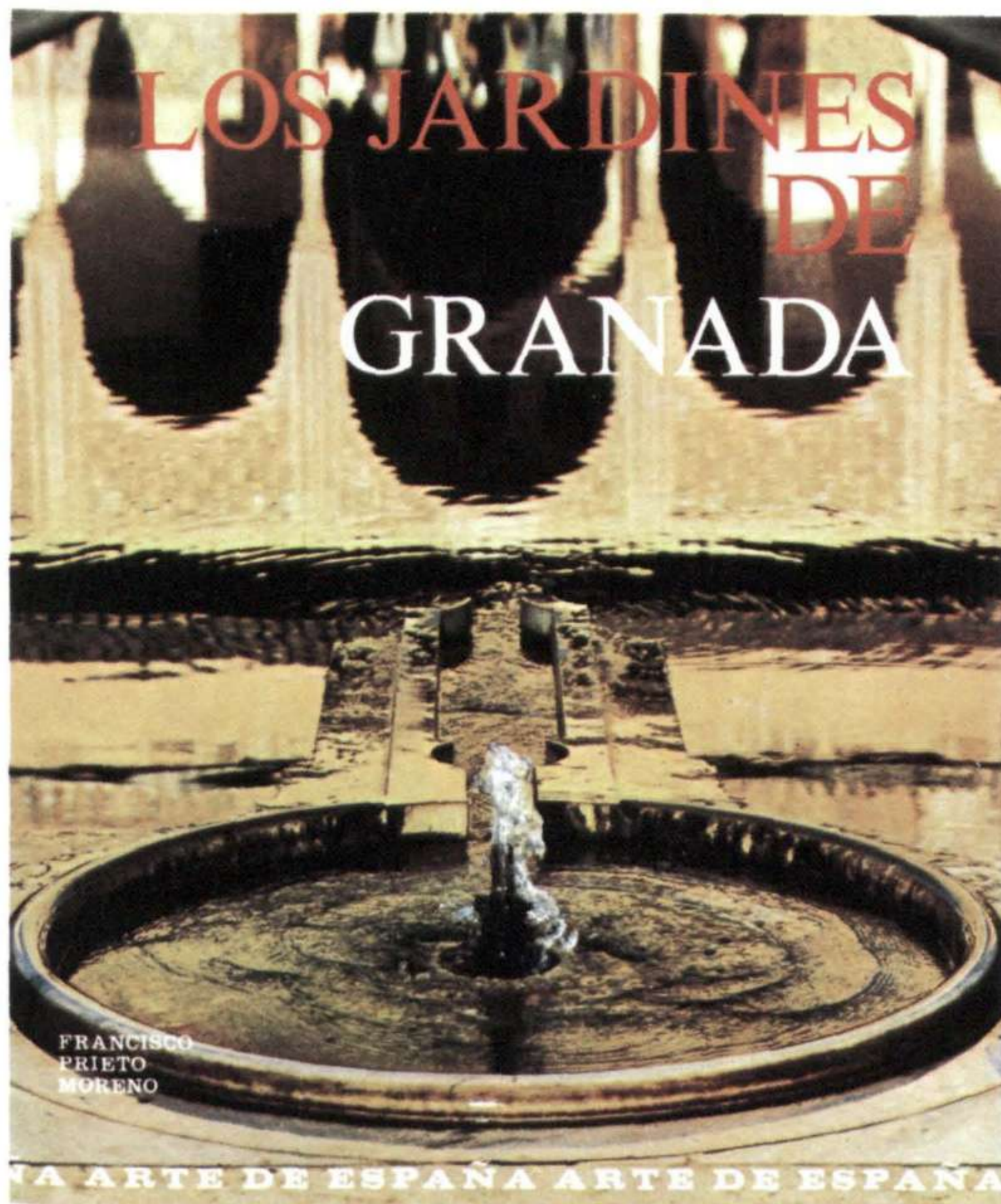
### J. F. BOLET

Técnico restaurador

C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53  
BARCELONA-2

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



### LOS JARDINES DE GRANADA

Francisco Prieto Moreno

416 páginas

El vértigo de nuestro tiempo, que nos sume en un género de vida de acelerado ritmo mecánico, hace más deseable el concepto recatado e íntimo del jardín granadino, que vierte su placer hacia dentro, sin ostentaciones representativas, en ámbitos limitados e incluso minúsculos que atraen hacia sí el paisaje para completar la amenidad de sus fuentes y su vegetación. Este carácter, que se percibe en toda la Alhambra, aparece como una constante estética que había de dar lugar al carmen, expresión actual de la intimidad contemplativa del jardín doméstico granadino. Precisamente este libro se propone estudiar esa índole doméstica, de recreación privada, que constituye su norma general y que puede ser una interesante fuente para el estudio del jardín moderno, como lugar de reposo para el espíritu, a partir de unos elementos de extremada sencillez dispuestos en reducido espacio.

\* \* \*

### IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

Federico Delclaux

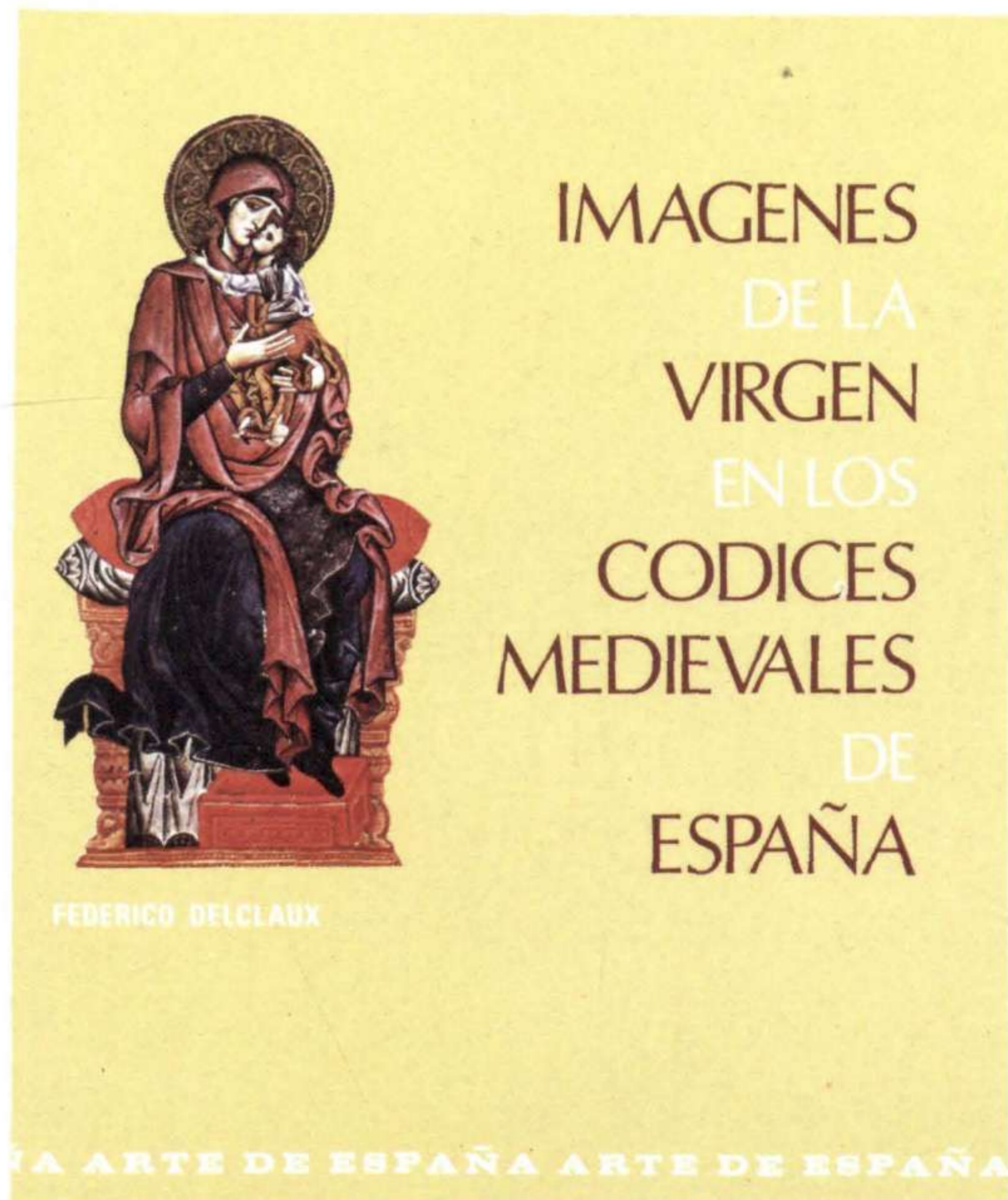
388 páginas

Catálogo de todas las representaciones marianas en los códices conservados en las bibliotecas españolas. Su ámbito temporal se extiende hasta el año 1400 en los de origen nacional y hasta el 1300 en los de otros países. Todas las miniaturas se reproducen en color.

La labor de recopilación y ordenación cronológica que ha realizado el autor tiene una doble vertiente: ofrece al amante de la pintura una colección exhaustiva de imágenes de María, entre las que se encuentran muchas de las obras capitales de nuestros miniaturistas; proporciona al estudioso del arte y de la iconología mariana un instrumento de trabajo inapreciable al poner a su alcance un repertorio iconográfico, total y sistematizado, que viene a liberarle de muchos desplazamientos e investigaciones.

Volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

El precio de venta es de 2.000 pesetas cada título. Pueden adquirirse en su librero habitual o directamente, enviándonos la correspondiente tarjeta-pedido encartada en esta revista.





OMEGA ES LA MODA  
JEUX  
D'ARGENT

OMEGA  
PLATA

La plata aguardaba su hora para dar al reloj femenino un nuevo brillo. Eterna rival del oro, aunque un poco postergada por él, hoy vuelve a ocupar el lugar privilegiado que le corresponde en la alta relojería joyería. Omega ha sido el artífice de esta reconquista, con su nueva colección "Jeux d'Argent" que ofrece una gran variedad de modelos de plata\* cuyo brillo sedoso y cálido jamás se apaga.

\* La plata de ley está tratada por electrolisis en un baño al 1000/1000 que embellece la superficie y realza las cualidades exclusivas de los metales preciosos.

**Ω**  
**OMEGA**

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo