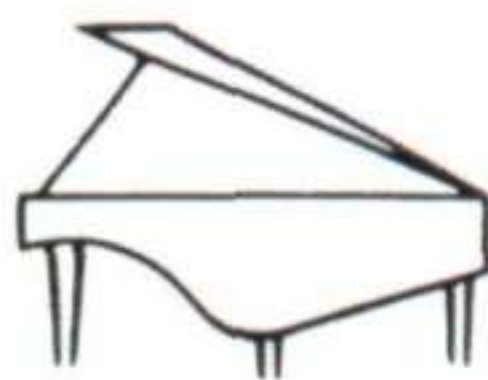


*Bellas*  
*Artes 71*







HAZEN

FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

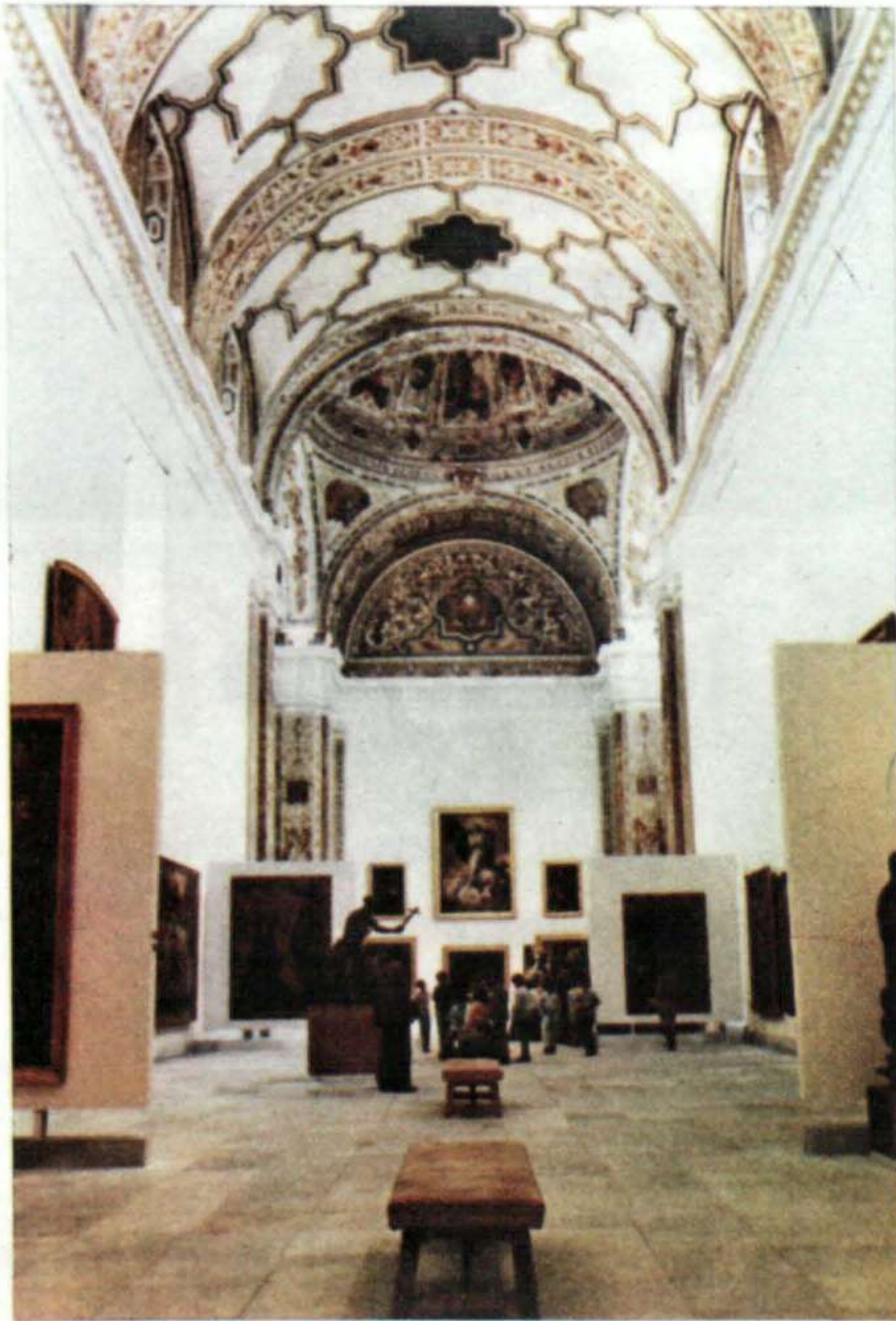
MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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







Z. 389



Las reformas  
de los  
Museos  
Arqueológico  
y de  
Bellas Artes  
de Sevilla,  
han sido  
realizadas por:

**AGROMAN**  
Empresa Constructora S.A.

RAIMUNDO FERNANDEZ VILLAVERDE, 43 - MADRID-3

EN EL PLAZO  
PROMETIDO

EN EL PRECIO  
CONVENIDO





Bruselas, rotonda Schumann: Al fondo, el colosal edificio del Mercado Común.

## “He encontrado a toda Europa en Bruselas”

La historia se repite de algún modo, aunque, a juzgar por el tráfico de Sabena, no acudieran tantos dignatarios políticos a Bruselas en el siglo XVI, como hombres de negocios acuden hoy.

Hay que abrirse mercados a toda costa, y muchos industriales españoles han visto ya en Bruselas la clave de su florecimiento comercial.

Porque, aparte las tres Comunidades Europeas-CEE (económica), CECA (del carbón y el acero), y Euratom (de la energía atómica)-, Bruselas acoge a 105 organismos internacionales, y otros 590 están representados. 32 cámaras de comercio y 510 firmas extranjeras completan el perfil de Bruselas como capital económica de Europa.

El centro de esta actividad es la rotonda Schumann. Bajar del avión de Sabena y pisar la rotonda Schumann son 20 minutos (de no detenerse por algún informe en la Recepción Comercial de Sabena).

No hay más que seguir los colores de Sabena: Dejarse llevar por el moderno automotor azul y blanco que en sólo 14 minutos enlaza el aeropuerto con la estación central de ferrocarriles. El resto lo cubre el metro en 7 minutos.

Suerte en su gestión. Y después, conozca también la otra vida de Bruselas: monumentos, tiendas, restaurantes, diversiones...

Hallará en Bruselas la misma hospitalidad que en los aviones y empleados de Sabena, su línea aérea internacional.

**He aquí por qué  
Don Federico Bastia  
prefiere ir a Bruselas  
por Sabena, Líneas  
Aéreas Internacionales  
de Bélgica.**



**SABENA**

Consulte a su Agencia de Viajes



MADRID 241 89 05 - BARCELONA 215 47 32 - PALMA 22 68 46 - TORREMOLINOS 38 05 45 - LAS PALMAS 26 13 62 - ALICANTE 21 66 97



# Ektachrome

Dé vuelos a su imaginación. Salga en busca de "aventuras" con su cámara. Busque la belleza de las formas y el color. Y confíe en las películas ultrasensibles Ektachrome de Kodak, que traducirán fielmente todas sus creaciones.

**Kodak**







## ARTE POPULAR ESPAÑOL

En el más sencillo y humilde de los botijos, en los arreos de los animales de labranza, en las viejas colchas que cubren tantas camas aldeanas, en el quehacer cotidiano de miles de artesanos desconocidos hay algo más sustancial y valioso que un bien de consumo o la posibilidad de un objeto de adorno. En los pulsos de las sabias manos artesanas se recrea el sedimento cultural de un pueblo. En la obra artesana vive, alienta y cobra nueva vida la múltiple herencia milenaria de las Españas

Para la artesanía española ha llegado la hora de un vigoroso renacimiento. Está ya en marcha la tarea de decantar las artesanías existentes, de recobrar las que desaparecieron bajo el peso de la producción en serie y de crear otras nuevas que respondan a la exigencia cultural de nuestro tiempo. El gusto por el objeto singular, el gozo de la obra bien hecha, el recreo de una palpación artística en los objetos útiles que nos rodean se encuentran en la obra paciente y enamorada de nuestros artesanos.

LA EMPRESA NACIONAL DE ARTESANIA ES EL EJE Y EL MOTOR DEL RENACIMIENTO ARTESANO ESPAÑOL



# Bellas Artes 71

AÑO II • NUMERO 10 • JULIO-AGOSTO 1971

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

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

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.  
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.  
FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ, Comisario General de la Música.  
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.  
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario del Patrimonio Artístico Nacional.  
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.  
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

**DIRECTOR:** LUIS SASTRE. **REDACTOR JEFE:** MANUEL GARCIA-VIÑO.

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

## ENSAYO

- 3 VICENTE AGUILERA CERNI: William Morris y la muerte del arte.

## NOTAS

- 10 JUAN BASSEGODA NONELL: La cabecera de la catedral de Barcelona.  
17 JORGE USCATECU: La estructura del arte de Brancusi.

## POEMA

- 23 PALOMA PALAO: Las hilanderas.

## ACTUALIDAD

- 24 EL IMPRESIONISMO FRANCES, por Joaquín de la Puente.  
32 LA TERCERA BIENAL DEL DEPORTE EN LAS BELLAS ARTES, por Raúl Chávarri.  
35 PRIMERA SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA EN SALAMANCA, por Carlos Gómez Amat.  
38 HIMNO AL SOL: LA PINTURA DE JORGE DISDIER, por José María Carrascal.  
40 DE RODIN A NUESTROS DIAS, por Santiago Amón.  
45 EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN GALICIA, por Manuel Chamoso Lamas.  
50 EXPOSICION M. A. N. EN BARCELONA, por Carlos Areán.  
52 TRES PINTORES: JESUS GONZALEZ DE LA TORRE, CRISTINO DE VERA Y CAYETANO CRESPO, por Adolfo Castaño.

## CRONICAS

- 54 EXPOSICIONES EN MADRID, por Juby Bustamante.  
56 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

## NOTICIARIOS

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

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 67 CLAUDIO PRIETO, por Tomás Marco.  
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Claudio Prieto.

## 70 BIBLIOGRAFIA

## 72 DISCOGRAFIA

## 73 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

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

## PORTADA

CONSTANTIN BRANCUSI/Pájaro en el espacio.  
FOTOGRAFIAS: Oronoz/Portillo/Candy/Juan Dolcet/Gama.

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

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

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS



COLABORADORES DE ESTE NUMERO:

PALOMA PALAO.—Licenciada en Derecho. Accésit del Premio Adonais de Poesía 1970.

VICENTE AGUILERA CERNI.—Crítico de arte. Miembro de la A. I. C. A. y de la A. E. C. A., de la Comunidad Europea de Escritores y de la Institución Alfonso el Magnánimo, del C. S. I. C.

JUAN BASSEGODA NONELL.—Doctor arquitecto. Subdirector de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

JORGE USCATECU.—Doctor en Filosofía y Derecho por la Universidad de Roma. Presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos de Roma.

JOSÉ MARÍA CARRASCAL.—Licenciado en Derecho. Poeta.

SANTIAGO AMÓN.—Crítico de arte de la revista «Nueva Forma». De la Asociación Española de Críticos de Arte.

MANUEL CHAMOSO LAMAS.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, FERNANDO MON, CARLOS ANTONIO AREÁN, MIGUEL QUEROL, LUIS TRABAZO, RICARDO BINDIS, JORGE VEHLS, SEBASTIÁN GASCH, H. H. STUCKENSCHMIDT, SALVADOR ALDANA, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, MANUEL MANZANO MONIS, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, LUIS DE PABLO, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, GUADALUPE GONZÁLEZ-HONTORIA, DIEGO JESÚS JIMÉNEZ, FRANCISCO LÓPEZ-FÉLIX, JULIO E. MIRANDA, PABLO SERRANO, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, RAMÓN FARALDO, D. E. MARTÍN, SERGIO MONTECINO.



# WILLIAM MORRIS Y LA MUERTE DEL ARTE

VICENTE AGUILERA CERNI

**C**UANDO hablamos sobre la posibilidad de que el arte haya muerto, no se trata de ninguna provocación ni de incidir sobre ciertas visiones apocalípticas del desarrollo tecnológico-científico y sus peligros. Nos referimos a una situación, a un estado de cosas que afecta por igual a los conceptos básicos y al emplazamiento material de las actividades artísticas.

Antaño nos preguntábamos sobre la esencia y el significado del arte. Hoy, en cambio, han pasado al primer plano —y parecen legitimadas— las interrogaciones sobre su propia existencia.

Sabemos que la actividad artística es el resultado de unos modos peculiares de la operatividad humana, implicando un sistema de conocimientos, un orden de aspiraciones e ideales y una escala de valores generalmente aceptados. Incluso comporta mitologías cuando sus relaciones con la vida real están mediatizadas por cualquier forma de alienación. En la actualidad nos parece indudable que todas estas facetas de su contenido y funcionamiento están en plena transformación e incluso en abierta crisis.

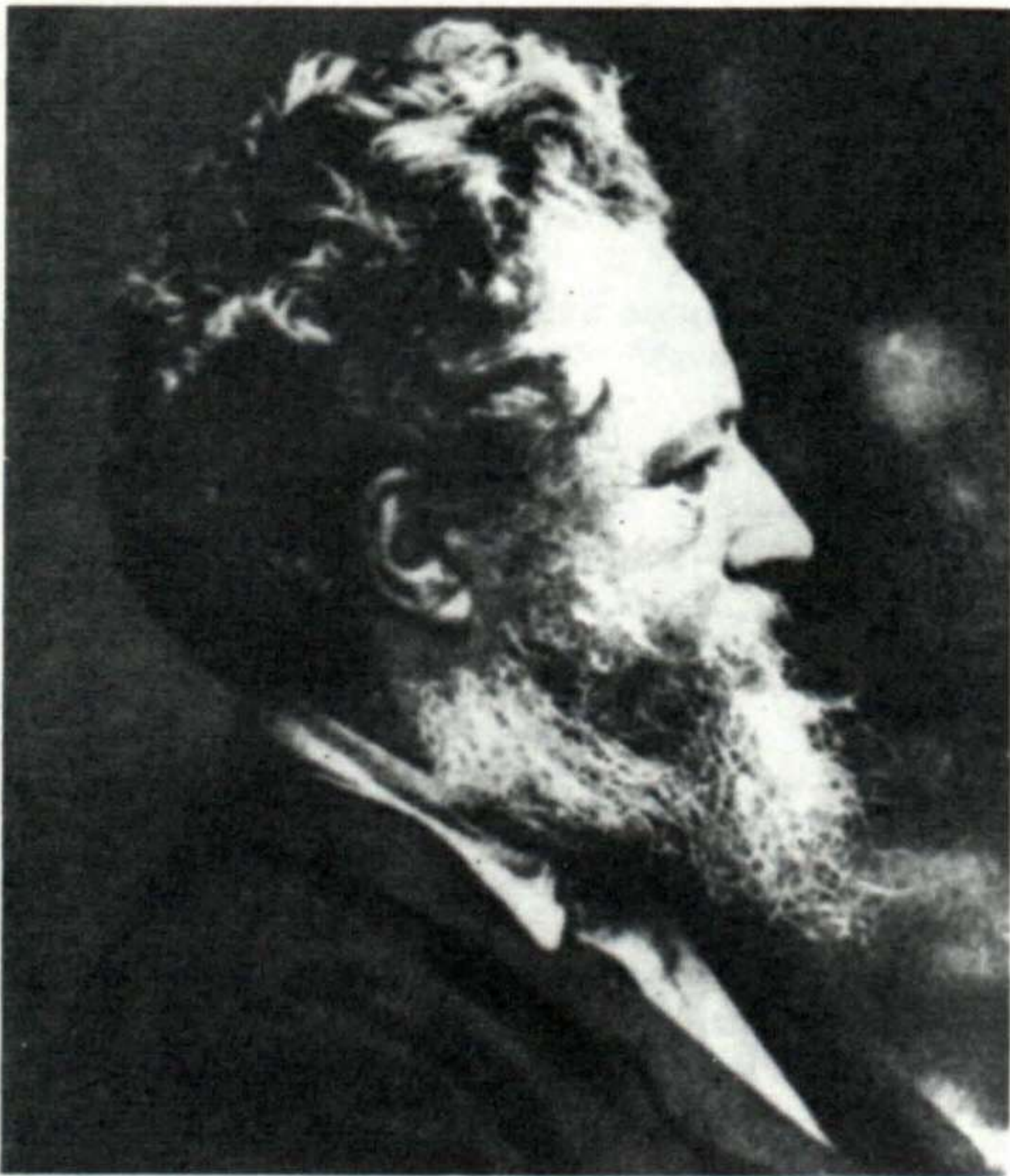
Las dudas fundamentales provienen esencialmente de dos campos diferentes y complementarios. De una parte, el arsenal científico suministra nuevos recursos para analizar y diseccionar los elementos constitutivos de la fenomenología artística. Por otro lado, su funcionamiento social se desenvuelve mediante procesos ra-

dicalmente transformados, que afectan por igual a la situación del artista en la sociedad y a la naturaleza, producción y distribución de los objetos llamados artísticos en los engranajes sociales.

Desde el punto de vista histórico, las artes visuales han cumplido la misión de suministrar a la sociedad sus más elevados y privilegiados modelos visivos. Tales modelos estaban justificados, en gran medida, por su perduración y por su concordancia entrañable con los restantes niveles básicos de la cultura. Estaban vigentes —buscando su propia perfección— en virtud del reconocimiento de una estimativa que tenía sólidos puntos referenciales. Era, por consiguiente, un valor en un orden de valores comúnmente aceptados. Ahora bien, si la característica de nuestra contemporaneidad reside sobre todo en el cambio de ritmo de la Historia y en la tensa convivencia de los contrarios (todo lleva en sí mismo su antagonista), la noción histórica del arte no puede tener viabilidad en nuestra época. O partimos de un concepto nuevo o afirmamos que el fenómeno ha dejado de existir, habiendo sido suplantado por otras manifestaciones de distinta naturaleza. Tal sería el caso de los valores visuales derivados de la publicidad, por ejemplo, cuya acción en el campo social es infinitamente más poderosa e inmediata que la del arte «artístico».

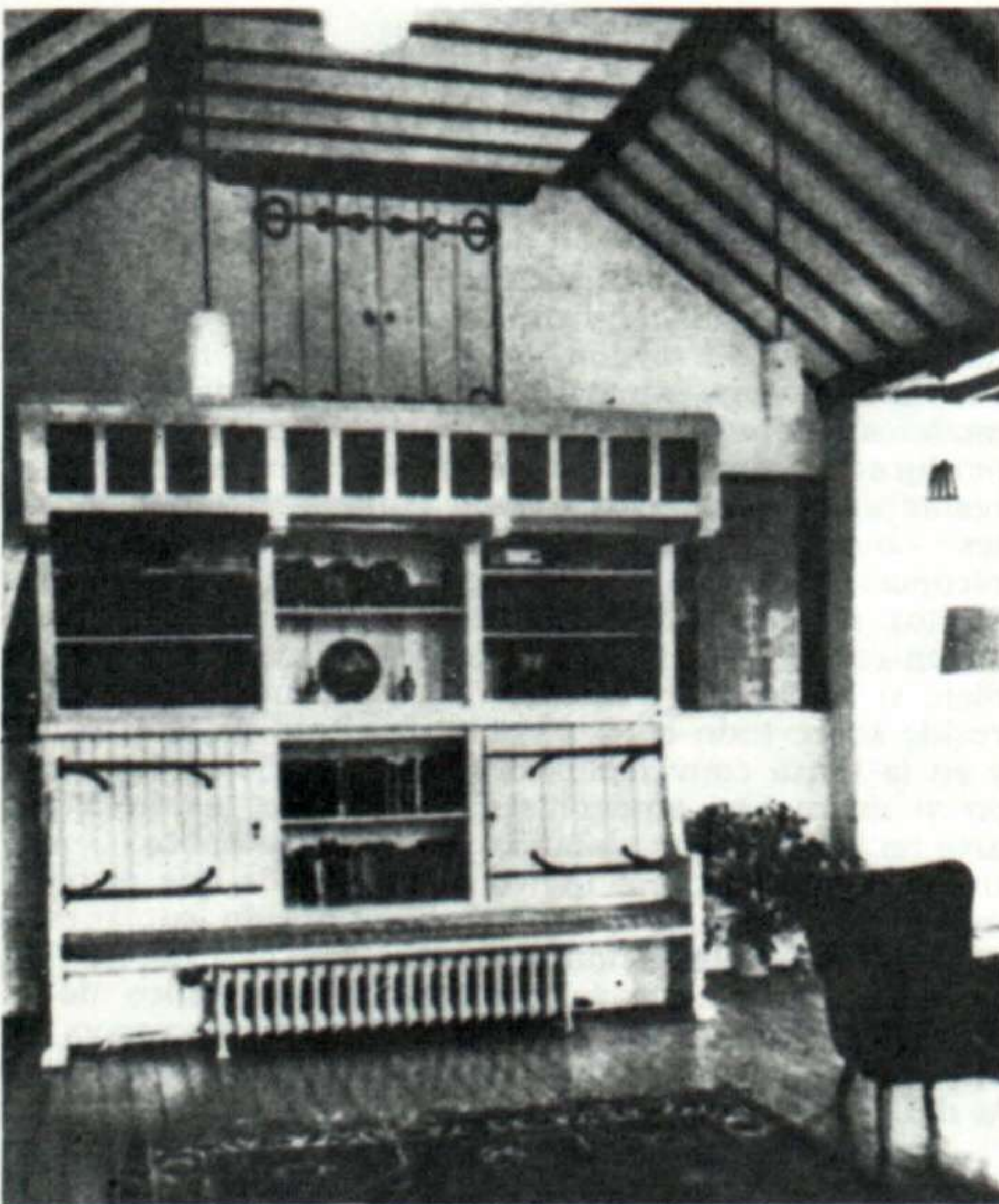
De ahí que podamos legitimar las argumentaciones basadas en la hipótesis de la virtual muerte del arte,





WILLIAM MORRIS/1834-1896.

DETALLE DE UN INTERIOR DE LA «CASA ROJA», DECORACION EN LA QUE COLABORARON WILLIAM MORRIS, PHILIP WEBB, BURNE JONES Y MADOX BROWN.



al menos según las ideas «históricas». Por consiguiente, no hay «provocación» alguna, ni hay tampoco pesimismo apocalíptico. Existen, eso sí, supuestos sustancialmente nuevos, originados por los datos objetivos del actual estado de cosas.

Desde ángulos muy distintos, se multiplican las denuncias, los diagnósticos, las críticas. Pero la «novedad» de los hechos arranca de la última transformación verdaderamente profunda operada en los medios y en los modos de la productividad humana. Naturalmente, hablamos de revolución industrial acelerada desde la segunda mitad del siglo XVIII. Las reacciones fueron plurales, aparentemente confusas y contradictorias, desde el Romanticismo a las actitudes nostálgicas, que pretendieron revitalizar fórmulas y soluciones del pasado. Esto es tan sabido que equivale a no decir nada. Lo que tal vez no haya sido determinado con la suficiente claridad es el papel profético desempeñado por los llamados «pioneros del diseño moderno», en especial por William Morris. Nótese que cuando decimos «diseño» nos estamos refiriendo a la producción de formas para la totalidad del entorno humano, no solamente a los canales de la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes industriales. El ámbito de la relación entre el hombre y el arte alcanza de lleno al campo urbanístico y a la influencia de los modos de vida sobre el trabajo y sus posibilidades creativas.

Cuando los modernos tratadistas del diseño industrial han destacado el papel precursor de hombres como William Morris, han estimado que la evolución del diseño se desarrollaba en virtud de un proceso lineal. Se iba hacia una creciente integración entre el arte y la máquina, dando por supuesto que esa concordancia era un camino lógico para una artísticidad del trabajo y un mejoramiento de la existencia y de la vida social mediante la inserción de nociones artísticas en los procesos productivos. Desde ese punto de vista, parecía natural considerar que las críticas nacidas mientras se expandía la revolución industrial fueran un «retraso de la conciencia», un testimonio de inadaptación y, en el mejor de los casos, un balbuciente acercamiento a las nuevas soluciones. Sin embargo, las perspectivas históricas han cambiado, haciendo posible una consideración completamente distinta de las cosas. Lo que ayer era visto como propuesta de retorno hacia el pasado acaso deba ser hoy considerado como luminosas premoniciones.

Es indiscutible que la revolución industrial no fue solamente una acumulación de invenciones técnicas en la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX. Fundamentalmente fue la iniciación de una era de descubrimientos constantes e incesantes perfeccionamientos, cuya evolución sigue abierta y acelerando la velocidad de sus cambios. La llamada «segunda revolución industrial» sólo es, hasta ahora, una ampliación de las posibilidades y consecuencias originadas por la primera.

#### INDUSTRIALIZACION-MECANIZACION

La ruptura entre el trabajo humano y la creatividad, entre el proyecto y el objeto, entre el propósito de la obra artística y su destino real en los mecanismos funcionales de la sociedad, se ha intensificado. La industrialización se ha identificado con la mercantilización. El tráfico comercial se ha extendido tentacularmente, de modo que la producción, promoción y sustitución de los objetos ha contaminado incluso la valoración y la autoestimación de lo humano, que ha sido objetualizado.



Tenemos, pues, que la era tecnológica iniciada con el industrialismo desemboca en la segunda revolución industrial, la de los ingenios electromecánicos crecientemente autogobernados, del mismo modo que conduce —al parecer irremediabilmente— hacia una separación entre el hombre y sus productos, convertido todo en objeto de consumo. Es cierto que la sociedad industrial y el creciente imperio tecnológico no son fatalmente el origen de esta «sociedad de consumo», que provoca, con la incesante renovación de sus modelos, un envejecimiento artificial de las cosas y una radical inestabilidad de sus valores sustentadores. Pero es innegable que el mundo técnico ha dado origen a una compleja fenomenología, que destruye, desde su mismo origen, la viabilidad de los valores en su sentido histórico.

En la época victoriana, Ruskin opuso las virtudes del arte y de la Historia al optimismo del naciente mundo industrializado. Era el momento áureo de la expansión económica, del imperialismo y de sus epifenómenos. Se había inaugurado un mundo distinto. En el campo artístico, la producción mecánica originó actitudes hostiles, lo cual era una lógica reacción defensiva de las ideologías que habían inspirado los comportamientos del arte ante el devastador impacto de la mecanización. Lo que fueron situaciones de inadapación en las relaciones entre la tradición artesana y la producción mecánica se manifestó, en los procesos de distribución del arte «artístico», como una conversión de los objetos antes modélicos y privilegiados en mercancías, que, aunque idealizadas, estaban sometidas a las mismas leyes de oferta y demanda que gobernaban el tráfico de los productos industriales. La burguesía capitalista y los métodos financieros de valoración y cotización impusieron un mercado nuevo para el arte, de modo que, tanto en sus relaciones de uso como en sus relaciones culturales y estéticas, discurió desde entonces por canales capaces de transformar su contenido y su dinámica evolutiva.

Como es bien sabido, las posturas ante la problemática del diseño se manifestaron, en primer lugar, mediante retornos —los «revivals»—, que buscaban en la revalorización del pasado el rescate de la dignidad del arte, amenazado de destrucción por la discordancia entre la inventiva revolucionaria de la industria y la decadencia de las ideologías artísticas. De ahí se pasó al período polémico, en el que se expandió, hasta triunfar aparentemente, la doctrina del diseño racional, confiando en la fuerza salvadora de la concordancia entre el arte y la industria como factor correctivo y mejorador a nivel social, tratando de vincular el arte de los artistas a las artes industriales y la arquitectura, según preconizaron, por ejemplo, Gropius y la Bauhaus. Este es el momento del que Walter Gropius decía: «Ambicionábamos sacar al artista creador de su condición extramundana y reintegrarlo en el mundo laborioso de las realidades, y, al mismo tiempo, ensanchar y humanizar la mente rígida, casi exclusivamente material, del hombre de negocios». Agregando: «De este modo, nuestra concepción central de la unidad básica de todo diseño con relación a la vida se encontraba diametralmente opuesta a la del arte por el arte y a la incluso más peligrosa filosofía que se derivó de ella: el negocio como un fin en sí mismo» (1). El tiempo demostraría pronto que estas esperanzas eran baldías. El hombre de negocios no era tan simple y falto de imaginación como se había supuesto. Aunque no humanizara su mentalidad, sí supo ensancharla y flexibilizarla sin abandonar su carácter «casi exclusivamente material». Las técnicas persuasorias y promocionales que han dado sus perfiles a la civilización del



VIDRIERA/VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.



consumo, a la objetualización de lo humano e incluso al calculado lanzamiento periódico de nuevas propuestas artísticas destinadas a incrementar la demanda cultural, podrán ser susceptibles de toda clase de críticas menos las de ser inflexibles y pequeñas.

Esta situación necesitaba —y necesita— funcionarios competentes e inspirados por un pensamiento que aumentara su eficiencia. Tal es la raíz de la tercera postura básica ante los problemas del diseño: la actitud tecnocrática, estrictamente cientifista, caracterizada por la segunda etapa de la Escuela de Ulm. La necesaria lógica exigida por la tecnología y los fundamentos científicos acordes con los datos de la ciencia moderna, no se alían en este caso con preocupaciones de moralismo social, sino con una «ideología» antiideológica que ha conducido a la actual crisis del diseño. Si la fundamentación científica (teoría de la información, semiología, psicología de la forma, etcétera) ha de producir modelos perfectos o cercanos a la perfección de acuerdo con un determinado nivel de los medios productivos, su rápida sustitución por otros modelos para renovar la demanda consumidora es un contrasentido mientras tales medios de producción no experimenten ningún cambio sustancial, ya que se supone que debe existir una correlación y una concordancia entre la técnica y sus productos. Entonces esa categoría del «styling» peyorativamente establecida para lo arbitrario, amanerado y siempre bajo el denominador común de las fórmulas «elegantes», es ciertamente una aberración, pero no necesariamente voluntaria, sino originada por la misma estructura del sistema.

Si a esto añadimos la imposibilidad de realizar un urbanismo simplemente sensato y una arquitectura que sea algo más que ejemplos aislados —cuando es válida— en un océano de caótica vulgaridad y absurda irracionalidad, por no hablar de la frenética proliferación de tendencias en las restantes artes, comprenderemos la necesidad de admitir como hipótesis la posible muerte del arte.

## UN PRECURSOR INVOLUNTARIO

Desde esta perspectiva se agiganta hoy la figura de William Morris. Para sus contemporáneos fue un socialista de ideas avanzadas, un artista destacado, un diseñador y un organizador excepcionalmente influyente. En la época de las luchas polémicas hacia la racionalización fue un pionero a pesar suyo, un precursor involuntario que abrió las puertas del diseño moderno a través del movimiento Artes y Oficios y de su influjo sobre el «Art Nouveau». Para la siguiente leva de los tecnócratas del diseño fue un divagador romántico, un demagogo, un utopista que proponía soluciones imposibles.

Ahora bien, ¿qué puede ser Morris en nuestra presente condición histórica y desde nuestros datos situacionales?

Dos años antes de morir, cuando tenía sesenta —1894—, Morris resumió en la revista «Justice» su propia ideología.

«En primer lugar diré qué entiendo cuando hablo de ser un socialista, dado que esta palabra hoy ya no expresa exactamente lo que significaba hace diez años. Yo entiendo por socialismo una condición de la sociedad en la cual no debieran existir ni ricos ni pobres, ni amos ni siervos, ni desocupados ni sobrecargados de trabajo, ni trabajadores intelectuales con el cerebro agotado, ni trabajadores manuales con el físico arruinado; en otras palabras, una sociedad en la cual todos los hombres vivan en condiciones iguales y con-

duzcan útilmente su actividad con plena conciencia de que el daño de uno significa el daño de todos...».

«... La política por sí misma, y no como medio, aunque sea pesado y desagradable, necesario para alcanzar un fin, nunca me hubiera atraído, ni tan siquiera cuando me apercibí de los males de la sociedad contemporánea y de la opresión de los pobres; nunca hubiera creído en la posibilidad de una solución parcial de tales males. Dicho de otro modo, nunca he sido tan necio como para creer en la existencia de la pobreza feliz y "respetable"».

«... Se había desvanecido la esperanza de tiempos pasados; las luchas sostenidas por la Humanidad durante tantos siglos no habían producido nada fuera de esta sórdida, fea e incierta confusión sin objetivo; el futuro inmediato parecía que debiera volver más graves todos los males presentes, cancelando las últimas supervivencias de los tiempos antiguos, antes de que la opaca miseria de la "civilización" hubiese cubierto el mundo».

«... El estudio de la Historia, el amor por el arte y su práctica me han forzado a odiar una civilización que, si las cosas debieran seguir como son, transformaría la Historia en una inútil torpeza y haría del arte una colección de curiosidades del pasado, que no tendría ninguna conexión seria con la vida real».

«... Tal vez algunos de nuestros amigos (socialistas) dirán: "¿Qué tenemos que ver nosotros con esta cuestión de Historia y de arte?". Por medio de la socialdemocracia queremos conquistar una existencia decente; queremos vivir, en cualquier caso, y ahora mismo. Ciertamente, quien pretenda creer que la cuestión del arte y de la cultura debe estar antes que la del cuchillo y el tenedor (y hay algunos que pretenden esto), no comprende el significado del arte, cuyas raíces sólo pueden arraigar en un terreno de vida próspera y serena».

«Al arte le corresponde establecer el verdadero ideal de una vida plena y razonable para el trabajador, una vida en la que la percepción y la creación de la belleza, el goce del verdadero placer, sean considerados por el hombre como el pan de cada día, de modo que ningún hombre o grupo de hombres pueda verse privado de él, salvo con un acto reaccionario contra el que bien sabrá defenderse» (2).

Leyendo estas frases pudiera pensarse que el pensamiento maduro de Morris era una curiosa mezcla de simplificaciones, utopías e ingenuidades. Es cierto que su ideología se mantuvo siempre en un plano teñido de romanticismo, padeciendo todas las contradicciones de la cultura victoriana y las vaguedades del socialismo utópico. Sin embargo, la visión morrisiana del arte representa un inmenso avance sobre las ideologías artísticas de su tiempo, e incluso del nuestro, si llevamos a cabo una lectura de sus textos libre de los prejuicios y las interpretaciones comúnmente aceptadas, dimanantes de los tratadistas contemporáneos que han definido la actual consideración del curso evolutivo del diseño.

La oposición morrisiana a la máquina y a sus consecuencias no procedía de una hostilidad sistemática contra la producción mecánica, sino contra el «mal absoluto» derivado de la «condición de vida» impuesta por el industrialismo.

Esto significaba que Morris había visto con claridad que las transformaciones cuantitativas debían originar necesariamente profundas modificaciones cualitativas, y que esa nueva cualidad originaría una condición de vida en la que se plantearía de modo insoslayable el problema del bien y del mal. Es decir, la consideración ética del destino humano y de sus posibilidades de



plenitud ante la inminencia del nuevo mundo tecnológico, cuyos rasgos esenciales supo describir con claridad profética.

El medievalismo de Morris no fue una simple nostalgia romántica ni una forma de evasión más o menos literaria. Su reivindicación del artesanado medieval se refería fundamentalmente a la entrañable intimidad entre el trabajo humano y sus productos, a la sensación de libertad creativa, a la posibilidad de inventar. La transformación del artesano en proletario que manipula una máquina significa la ruptura de esas conexiones. El instrumento mecánico es repetitivo, opera en virtud de una rígida casualidad en la que la misma causa o impulso siempre determina idéntico efecto. El objeto ya no es «creado», sino producido. La cualidad específicamente humana —la libertad de elegir— ha sido objetualizada. El hombre se siente a sí mismo como objeto. Las decisiones para sustituir los modelos nacen de esferas distantes e inaccesibles. El proceso, finalmente, se cierra con el acondicionamiento mental que lleva a encontrar lógica la situación, adoptando las apetencias conducentes a mantener el estado de cosas que mecaniza el consumo, igualado y multiplicado, como fórmula universal de felicidad. Este es el esquema impuesto al hombre —en el núcleo central de su condición— por la sociedad tecnificada e industrializada, un esquema que Morris supo prever cuando definía el arte como ideal de la existencia, en cuanto placer nacido del trabajo creativo que debiera impregnar el ámbito vital, las relaciones humanas y los comportamientos.

#### LA DUALIDAD DE SU INFLUENCIA

Considerada desde supuestos actuales, la figura de Morris ha dejado de ejemplificar una actitud negativa ante el industrialismo. Hoy es el primer modelo de una postura racionalmente crítica y premonitrice de la nueva situación del arte «artístico» y del diseño. La mercantilización de la obra artística y su artificiosa renovación de modelos son correlativas a las del diseño industrial, donde, por otra parte, la intervención del diseñador en el origen del proceso productivo no ha logrado inyectar ninguna intencionalidad correctora a nivel social ni ha variado tampoco el cuadro de las relaciones entre el hombre y la máquina, entre el obrero y el objeto producido mediante intervención mecánica. En realidad es el pensamiento morrisiano lo que encontramos en muchos diagnósticos posteriores, como este de Lewis Mumford: «A causa de la presión de los intereses económicos y políticos, los instrumentos mecánicos de la eficacia, de la cooperación y de la inteligencia, han sido sometidos al beneficio y explotados al máximo, pero hasta ahora, estando mal regulados, no han hecho sino obstaculizar los objetivos a los que debían servir» (3). ¿Está justificada esta perduración del pensamiento morrisiano? ¿Hasta qué punto fueron exactas e iluminadoras las premoniciones de Morris?

Para comprender correctamente su papel histórico, es preciso tener en cuenta la dualidad de su influencia.

Hay un aspecto, señalado por todos los historiadores del arte y del diseño, según el cual Morris fue el precursor que, entre otras cosas, fundó en 1861 la sociedad Morris and Co., origen del movimiento Artes y Oficios y de una serie de actividades conexas amparadas bajo la misma denominación, donde aparecieron, entre otros, los nombres fundamentales de Ashbee, Mackmurdo y Crane. Del mismo modo, en esos anales figuran la «Casa Roja», realizada en colaboración



IZQUIERDA: PAPEL PINTADO PARA DECORACION ENTRE 1872-1876.

DERECHA: PAPEL PARA DECORACION EN ESQUEMA SIMETRICO, PINTADO ENTRE 1876-1883.

«CHINTZ» DE 1891.







ALFOMBRA «KIDDERMINSTER», FABRICADA A MAQUINA/1877.

con Webb y su influencia en el continente a través de Van de Velde y del «Art Nouveau». Siguiendo un itinerario supuestamente lineal de la evolución del diseño, del movimiento Artes y Oficios se pasa al «Deutscher Werkbund» y la «Staatliches Bauhaus» y la «Hochschule für Gestaltung» de Ulm. Lo cual, siendo cierto, solamente nos presenta una cara de la moneda morrisiana.

Dejando aparte otras facetas creativas de su rica personalidad, Morris tiene otra vertiente —precisamente la que ahora queremos destacar—, según la cual vaticinó consecuencias que luego serían evidentes entre los riesgos de la llamada «sociedad de consumo», la sociedad tecnificada y masificada que establecería para el arte y el diseño unas condiciones que destruirían sus nociones históricas. De otro lado, es importante señalar una vez más que el arte no era para él una mera creación de objetos, sino una condición de la existencia, una forma de vivir, un enriquecimiento de la vida. Su oposición al industrialismo y a las consecuencias que supo prever, se fundamentaba exactamente en la adivinación de un empobrecimiento derivado de la sustitución del arte histórico —destinado a vivir marginalmente— por otro que podemos identificar con el «folklore industrializado» y la «cultura de masas».

«... Dado el portentoso cambio que introduce la mecanización, bien puede ser que ésta aporte algo más que un simple daño: de hecho, *aniquilará el arte tal como lo entendemos ahora...*» (4).

«... De la simplicidad de la vida, surgiría el deseo de lo bello que no puede desaparecer del todo en el ánimo de los hombres. Démonos cuenta de que nada es más apreciable en este intento del trabajo "inteligente" que se eleva hacia el trabajo "imaginativo", que transforma a todos los "obreros" en trabajadores, en artistas, en hombres» (5).

«La principal acusación que debo hacer contra la condición de la sociedad moderna es que ésta se halla fundada sobre la ausencia del arte, o sea, sobre el trabajo infeliz de gran parte de los hombres, y toda esta degradación estética de la faz del país me resulta odiosa no sólo porque es causa de infelicidad para algunos de nosotros que todavía amamos el arte, sino también y principalmente porque es síntoma de la vida infeliz a la que es forzada la gran masa de la población por el sistema del comercio competitivo» (6).

«... La característica de la sociedad actual es la de haber arruinado el arte, o el placer de la vida; haber matado el innato amor del hombre por la belleza y el deseo de expresarla; pero este deseo no puede ser largamente reprimido, y el arte será libre de nuevo. No sólo admito, sino que lo afirmo, creyendo muy importante declararlo, que *mientras el sistema competitivo en la producción y en el mercado continúe, continuará la degradación de las artes. Y si este sistema debe durar para siempre, entonces el arte está condenado y seguramente perecerá, lo cual equivale a decir que perecerá la civilización*» (7).

La distinción entre el trabajo «inteligente», grado usual de la operatividad técnica, y el trabajo «imaginativo» aniquilado por la producción mecánica, no define a Morris como un antagonista de las máquinas, sino como el precursor de un sistema de organización social donde el tiempo libre, el reposo y el ocio estén llenos de factores «imaginativos» que compensen la ausencia del fermento artístico en el trabajo «inteligente» característico de la sociedad industrial. Esto fue extensamente explicado —bajo la forma «imaginativa» de expresión artística de una novela utópica— (8), describiendo una hipótesis social «estructuralmente»



artística. Pero una utopía no es necesariamente la propuesta de algo imposible. Es la elaboración de un modelo que no intenta prefigurar el mañana, sino destacar por el contraste la necesidad de rectificar el curso del presente. Se ha contemplado un producto de la fantasía, pero, como decía el propio Morris al final de su descripción de tal sociedad, «... si otros la pudieran ver como yo la he visto, habría que llamarla visión y no sueño».

La sociedad tecnológica —y esto lo ha denunciado mil veces la moderna sociología —es un gigantesco engranaje mercantil basado en el sistema competitivo, aunque la competencia tienda, hacia una creciente reducción en núcleos monopolísticos detentadores de la orientación de la producción y de los órganos que controlan, mediante los medios de comunicación de masas, las persuasiones fundamentales determinantes del consumo. Si el arte «artístico» de tipo tradicional (producido por la figura «histórica» del artista) es básicamente inadecuado para el consumo multitudinario, se crea por una parte la ideología del diseño industrial, y por otra un nuevo arte popular técnicamente producido para el consumo de las masas.

Dentro de su propia marginación, el arte «artístico» reproduce los métodos mercantilistas, negando la estabilidad de sus propios valores, sometidos al conocido proceso de autodestrucción materializado por el constante lanzamiento de nuevas tendencias. No sólo ha dejado de suministrar los modelos estéticos de la existencia consuetudinaria, sino que, en el interior de su microcosmos, ha renunciado a la búsqueda de lo duradero. Esto podría ser un loable intento de adaptarse a las cambiantes y constantes innovaciones de una civilización dinámica e inestable como la nuestra; pero también puede ser una norma de comportamiento condicionada por la configuración de su tráfico mercantil y el acondicionamiento de las minorías «consumidoras de prestigio». Por consiguiente, su diferencia con el arte multitudinario sería fundamentalmente cuantitativa. Si algo de esto fuera cierto, el tema de la muerte del arte tendría que pasar al primer plano de las preocupaciones contemporáneas.

¿Estamos en condiciones —social y mentalmente hablando— de sustituir los viejos sistemas de valores por otros realmente modélicos y elevados? Si han muerto las ideas históricas sobre lo bello, el mensaje de Morris, el arte como placer de la vida, parece algo más que un aviso. «De hecho, el trabajo del hombre no puede mostrar una mera negación de la belleza; cuando nos es bello, es activamente feo y, por consiguiente, degradante para nuestras cualidades humanas, siendo, en fin, tan degradante que nos vuelve insensibles a nuestra propia degradación y nos hace estar dispuestos a descender hacia un nivel siempre más bajo» (9).

(1) *The New Architecture and the Bauhaus*. Versión inglesa de Morton Sand. Londres, 1935.

(2) *How I became a socialist*. Justice. Londres, 1894.

(3) Lewis Mumford. *Technics and Civilization*. New York, 1934.

(4) Morris. *Prospects of Architecture in Civilization*. Discurso pronunciado en la London Institution el 16 de marzo de 1881.

(5) Id., id.

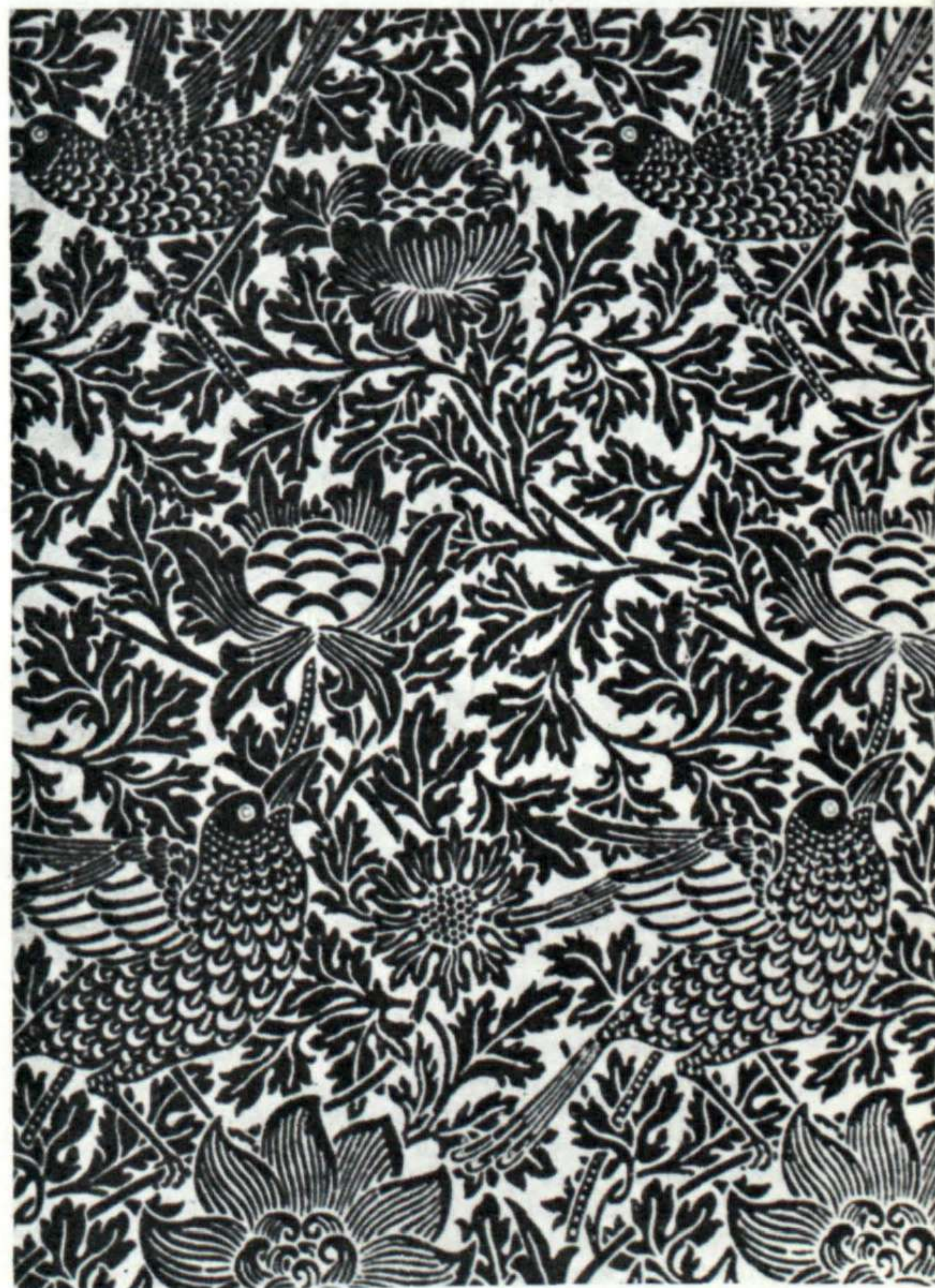
(6) Id., id.

(7) Morris. *Art under Plutocracy*. Conferencia pronunciada en la Universidad de Oxford el 14 de noviembre de 1883 (publicada en «To Days», febrero-marzo de 1884), acto celebrado bajo la presidencia de John Ruskin.

(8) Morris. *News from Nowhere*, 1890. Edición española de «Ciencia Nueva». Madrid, 1968.

(9) Morris. *The Arts and Crafts of today*. Discurso en Edimburgo, octubre de 1969, durante el congreso de la Asociación Nacional para el Desarrollo del Arte.

PAPEL PINTADO PARA DECORACION CON ESQUEMA SINUSOIDAL/1882-1883.





# La cabecera de la catedral de Barcelona

JUAN BASSEGODA NONELL

EN el curso del año 1970 se han realizado en la cabecera y presbiterio de la Seo barcelonesa unos trabajos de limpieza que han permitido estudiar el pormenor de sus nobles piedras, sin el velo de suciedad que de siglos las ennegrecía. Una tarea de limpieza no puede tener como única finalidad la restitución del aspecto real del monumento y la consiguiente posibilidad de admiración del mismo por los fieles y visitantes, sino que debe acompañarse de un cuidado estudio del hecho artístico e histórico que, a partir de la terminación de los trabajos, se ofrecen de un modo nuevo. Las piedras llevan escritos innumerables mensajes de orden histórico que mal pueden ser descifrados si se hallan cubiertos de hollín.

Al limpiar el intradós de las bóvedas y los paramentos interiores de los muros de la catedral, amén de las vidrieras, se ha hecho en el interior del templo una nueva luz, solar e histórica.

En otra ocasión (véase «El Correo Catalán», de 24 de octubre de 1970) tuve ocasión de insinuar que la limpieza de las bóvedas, tanto de la cripta como del deambulatorio, crucero y presbiterio, había dado ocasión de comprobar que todas las claves se hallaban policromadas, estofadas y sobredoradas, lo cual añadía al tesoro pictórico de los retablos catedralicios una nueva escuela de pintura gótica sobre piedra.

Antes de pasar a la descripción de estas piezas policromas bueno será hacer unas consideraciones sobre la extraordinaria cabecera de la catedral de Barcelona.

El estudio histórico de la Seo se ha hecho a base de los documentos del riquísimo Archivo capitular y han sido sus investigadores Ponz, Quadrado, el padre Villanueva, G. E. Street, Eduardo Tamaro, Francisco Rogent y otros en el siglo XIX y a principios del XX, muy especialmente Mossén José Mas, beneficiado archivero que publicó en sus «Notes històriques del Bisbat de Barcelona» un cúmulo extraordinario de datos perfectamente documentados. Las notas a pie de página de los libros de Mossén Mas son los verdaderos cimientos de la investigación histórica de la catedral, ya que jamás sentó ninguna afirmación sin su correspondiente cita bibliográfica o de archivo.

Otros investigadores han publicado interesantes guías y artículos sobre la catedral destacando entre ellos el académico don Agustín Durán Sanpere que señaló por pri-

mera vez al maestro Canet como autor del arcosolio tumbral del obispo Escalas en la capilla de los Santos Inocentes o de las Animas, magnífico sarcófago de aire borgoñón tallado por un escultor que trabajó en el Portal del Mirador de la catedral de Mallorca, lo que supone un contacto, que no será el único, entre Barcelona y Mallorca en el período gótico. Durán Sanpere se ha ocupado también «in extenso» del retablo mayor y del conjunto de la catedral en su utilísima guía.

Otras guías interesantes son las de Feliu Elías, Buena Ventura Bassegoda y Francisco Martorell, aun cuando la descripción más detallada de la catedral puede encontrarse en el «Catálogo Monumental de Cataluña. La ciudad de Barcelona» de Ainaud, Gudiol y Verrié y, más recientemente, en la guía del Dr. Fábrega.

Como es lógico las historias generales del arte y de la arquitectura españolas se ocupan de la catedral a la que dedican extensos comentarios. Tal sucede con la «Historia del arte hispánico», del Marqués de Lozoya; «Summa Artis» de José Pijoán; «Historia de la arquitectura española», de Fernando Chueca; «Arquitectura gótica de Ars Hispaniae», de Torres Balbás; «Arquitectura cristiana española», de Vicente Lampérez; «Historia de la arquitectura española» de Andrés Calzada, «Some account of gothic architecture in Spain», de George Edmund Street, y «L'Architecture gotique», de Lavedan.

Naturalmente, la fuente principal de estudio sigue siendo el archivo capitular al que recientemente se ha unido el del hospital de San Severo, también extraordinariamente rico. El archivo de la catedral se hallaba hasta hace un par de años disperso en varias e inadecuadas dependencias, en especial en el triforio del lado del Evangelio, donde se amontonaban los documentos y donde el acceso era casi imposible.

A este estado lamentable sucedió la ordenación, catalogación y colocación del entero archivo, ingente labor que ha dirigido el actual canónigo archivero, Dr. Angel Fábrega Grau.

La publicación de los índices permite la localización inmediata de cualquier documento. Estos se guardan dentro del archivador «compactus» cuyas paredes metálicas son una garantía contra el peligro de incendio.

El archivo posee los libros de obra desde 1340 en adelante por lo que es relativamente fácil reconstruir el proceso de construcción de la catedral. Ahora bien, queda por hacer una paciente labor de lectura de todos los documen-



tos en busca de datos ciertos. Mossén Mas estudió unos 22.000 documentos, pero la totalidad de los conservados pasa de 70.000, lo cual significa que queda por delante una tarea no por ingente menos agradable y apasionante.

Lo más importante, la ordenación de los documentos y su localización inmediata está ya hecha, ahora los pergaminos y papeles esperan la visita de los investigadores.

Dos circunstancias de orden diverso como son la ordenación del archivo y la limpieza de las bóvedas concurren para poner la Historia mucho más cerca de los estudiosos que en cualquier otra época de la larga vida del monumento.

Como es lógico, no toda la historia de la catedral está contenida en el archivo ni en el propio edificio. La comparación con otros monumentos puede ser muy interesante.

Además en los momentos presentes se están efectuando excavaciones por cuenta del Museo de Historia de la Ciudad en el subsuelo de la catedral, habiéndose localizado lo que se supone basilica y bautisterio paleocristianos, así como el presunto muro de la segunda catedral o catedral románica fundado por el conde Ramón Berenguer y la condesa Almodis en 1058.

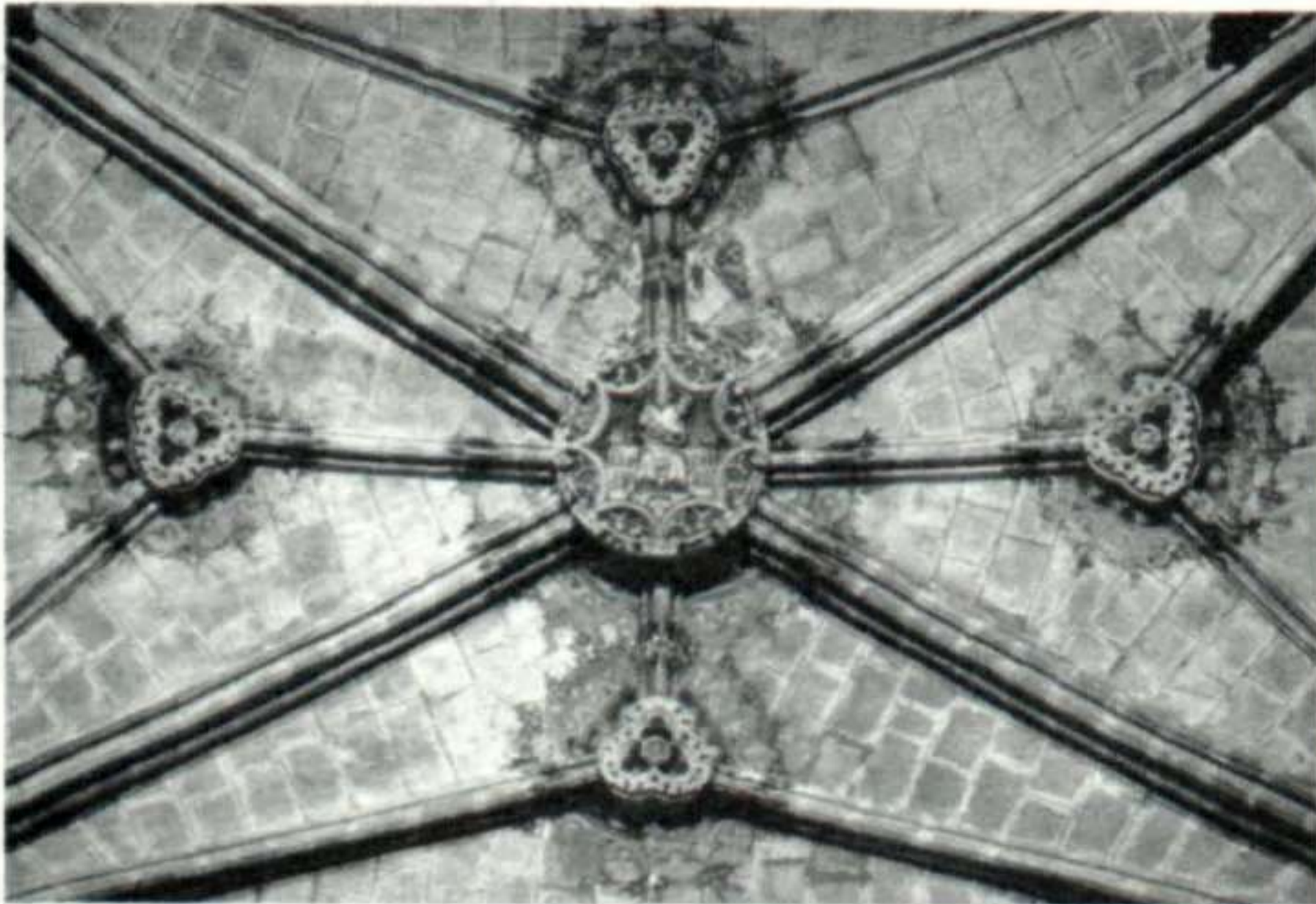
Esta catedral románica subsistió hasta el siglo XIV, cuando fue demolida ante el avance de la gótica iniciada en 1298.

Adolfo Florensa señaló certeramente el posible inicio de una catedral intermedia entre la románica y la gótica, patente en una especie de sala con bóveda de cañón seguido que actúa en forma de crucero sobre la actual sacristía. Esta misteriosa parte de la catedral viene a añadir dudas a las que se ciernen sobre el actual crucero, pieza por demás extraña, situada entre dos partes claramente góticas cuales son la cabecera y las naves. En efecto, las puertas en los brazos del crucero, la de San Ivo en el lado del Evangelio y la del claustro en la de la Epístola son, indudablemente, anteriores a la conclusión de la cabecera y evidentemente más viejas que las naves. La presencia de elementos de clara filiación románica, como son las ventanas de arquivoltas, que aparecen exterior e interiormente al lado de la puerta de San Ivo y las extrañas y primitivas dobles ventanas románicas sin capiteles recientemente descubiertas, hará de ello unos seis años, en la sacristía al lado de la puerta del claustro y la bóveda de cañón seguido apuntado antes citada, parecida a la de la capilla de Santa Lucía, hacen

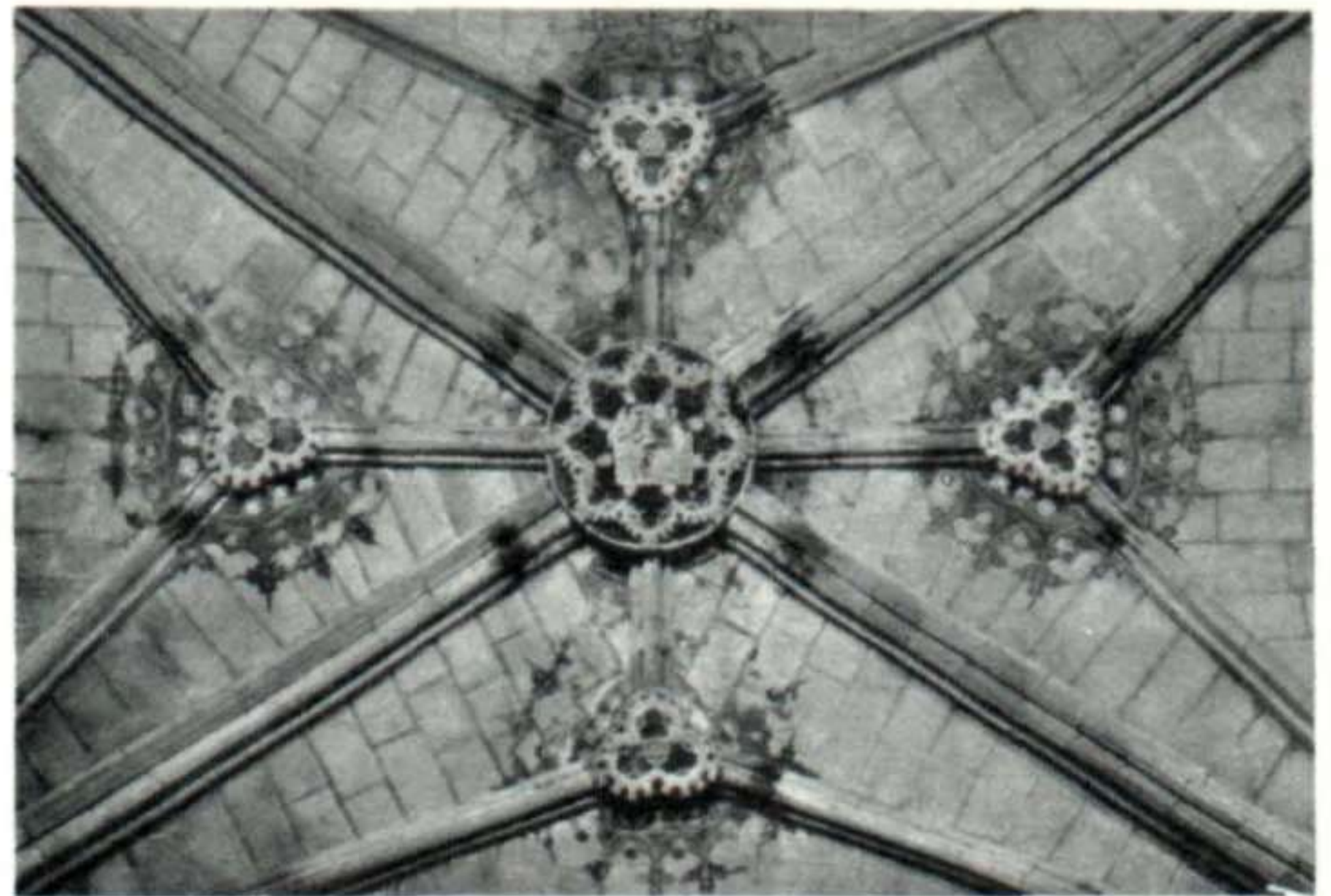


CLAVE CENTRAL DEL PRESBITERIO/  
CRISTO EN LA CRUZ CON LA VIRGEN Y SAN JUAN,  
EL SOL Y LA LUNA CON ORLA  
DE HOJAS DE VIDA LA SANTA CRUZ ES, JUNTO  
CON SANTA EULALIA,  
LA ADVOCACION DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.





BOVEDA ESTRELLADA DE PLANTA RECTANGULAR DEL CORO DE SAN PEDRO, EN EL ALA DEL CRUCERO FRENTE A LA PUERTA DE SAN IVOJEN LA CLAVE CENTRAL, SAN PEDRO "IN CATHEDRA", Y EN LOS ENCUENTROS DE LIGADURAS Y TERCELETES, TRACERIAS DENTRO DE MOTIVOS TRILOBULADOS/LAS NERVADURAS Y LOS TEPANOS ALREDEDOR DE LAS CLAVES ESTAN PERFILADAS EN COLORES ROJO Y AZUL.



BOVEDA ESTRELLADA DEL CORO DE SAN JUAN EN EL ALA DEL CRUCERO FRENTE A LA PUERTA DEL CLAUSTROJEN LA CLAVE CENTRAL, SAN JUAN EVANGELISTA CON EL AGUILA, RODEADOS DE TRACERIAS POLILOBULADAS/POR ENCIMA DE ESTA BOVEDA SE LEVANTA LA TORRE DEL CAMPANARIO DEL SIGLO XIV.

pensar en una influencia tardorrománica que forzosamente debe estar ligada a la presencia de escultores pisanos que labraron el sepulcro de Santa Eulalia, que se colocó en la cripta en 1339.

Poniendo un poco de orden a estos hechos singulares pueden llegar a señalarse los siguientes puntos:

Existencia de una basílica y un bautisterio de época paleocristiana o visigótica, cuya excavación no está aún concluida.

Existencia de una catedral románica en el lugar que actualmente ocupan los pies de la catedral. Esta hipótesis parece confirmarse por el hallazgo de una posible puerta de tal catedral durante las excavaciones que el arquitecto Augusto Font Carreras realizó a partir de 1895 para recalzar los cimientos de los pilares que debían soportar la sobrecarga del cimborrio terminado en 1913. Esta catedral debió demolerse en 1430. Las excavaciones que se iniciarán en breve descubrirán de nuevo la puerta que halló Font a fines del siglo pasado.

Presencia innegable de una construcción tardorrománica o protogótica en el actual crucero, visible en los aldaños de la puerta de San Ivo y en la sacristía. Es interesante considerar que de esta sacristía partió la procesión que solemnemente trasladó los restos de Santa Eulalia en 1339, en lugar de partir de la catedral románica que seguía aún en pie.

Un conjunto notable de piezas arquitectónico-escultóricas trabajadas en mármol y alabastro de factura pisana. Documentalmente consta que el sepulcro de Santa Eulalia lo hizo un artista pisano en el primer cuarto del siglo XIV. Además del sepulcro de la santa existen las ocho columnas que lo sostienen, la puerta del claustro con arco apuntado, pero de arquitectura y escultura italianizante. La parte baja de la puerta de San Ivo tiene aplacados relieves marmóreos y la cátedra episcopal de mármol en el fondo del presbiterio. La limpieza de la cátedra ha demostrado que es de mármol, cosa que se ignoraba en

absoluto, dado el color totalmente negro que antes presentaba.

No se conocen los nombres de los arquitectos de estas construcciones ni el del maestro que colocó la primera piedra de la catedral gótica en 1298.

En 1317 aparece como maestro mayor el ciudadano de Mallorca Jaume o Jacobus Fabre o Fabrè, al que cabe atribuir prácticamente la totalidad de la cabecera.

Se sabe que como mínimo dirigió los trabajos hasta 1339, por lo tanto su labor se desarrolló bajo el pontificado de los obispos Poncio de Gualba (1303/1334) y los comienzos del de su sucesor fray Ferrer de Abella.

Veintidós años son muchos y su labor pudo ser muy fecunda aun cuando se sabe que estaba autorizado a desplazarse a Mallorca para continuar las obras de la iglesia de Santo Domingo.

El obispo Poncio de Gualba es una personalidad muy interesante y su modo de ser y actuar se refleja perfectamente en la obra arquitectónica que mandó realizar.

Por de pronto era mallorquín, lo que le pone en relación más intensa con su paisano el arquitecto Jaume Fabre. Era sobrino de Guerau de Gualba, que fue obispo de Barcelona en 1284, quien a su vez había sucedido a Arnáu de Gurb, cuyo cuerpo reposa en el arcosolio de la capilla de Santa Lucía, concluida en 1268. En 1303, Poncio de Gualba sucedió a Bernardo Pelegrí, que había iniciado las obras de la catedral gótica en 1298.

Poncio de Gualba, que había sido canónigo de la Seo barcelonesa y, por tanto, la conocía muy bien, fue un gran viajero y tuvo ocasión de conocer los monumentos góticos en construcción. En el año 1315 fue embajador del Rey Jaime II, junto con Vidal de Vilanova, en el Rosellón, donde acudió a recibir a la prometida del Rey, María de Lusignan. Más tarde estuvo en Roma para rendir el homenaje del Rey al Papa Juan XXII, Jacobo de Euse.





En 1322 instituyó la festividad del Corpus Christi de tanta tradición y arraigo en Barcelona.

Participó en la asamblea convocada por Jaime II en Lérida, donde éste manifestó sus pretendidos derechos sobre Mallorca.

No debió complacer esta idea al mallorquín Poncio de Gualba y se debió oponer a ella, pues el Rey le desterró a pesar de que el Papa no quiso llevar adelante el proceso. En 1327 estaba Poncio de Gualba en el destierro, pero ya en 1329 se hallaba en Barcelona pudiendo contemplar el presbiterio de la catedral totalmente concluido, ya que en este mismo año se celebró allí una reunión de templarios. No sólo activó las obras de la catedral, sino que además patrocinó la erección de la nueva iglesia de Santa María del Mar. Falleció en 1334.

El escudo de Poncio o Pons de Gualba o Gualbes, una campana flordelisada en plata sobre campo de gules, figura en dos claves de bóveda de la girola.

Existe, pues, una estrecha trabazón entre Jaime Fabre y el obispo Pons de Gualba a pesar de que ambos se movieron mucho y no siempre debieron coincidir en Barcelona.

Al llegar a este punto conviene hacer unas consideraciones acerca de la forma de la cabecera de la catedral de Barcelona y de su relación con las catedrales coetáneas.

Esta cabecera tiene mucho en común con el modelo de otras muchas anteriores, como son Clermont-Ferrand (1248), San Nazario de Carcasona (1269), Tolosa (1272), Narbona (1272), Limoges (1273) y Albi (1282), aun cuando todas derivan de los modelos románicos que en Saint Denis se convierten en góticos por obra del abad Sugerio. Este primer modelo lo es de las catedrales francesas del siglo XII (Noyon, Laon, Sens, Senlis, París), que a su vez inspiran las del XIII.

EL AGNUS DEI O CORDERO MÍSTICO  
EN LA CLAVE CENTRAL DEL DEAMBULATORIO O GIROLA  
CONSERVA IMPORTANTES RESTOS  
DE POLICROMIA Y SOBREDORADO EN LA  
CRUZ-ESTANDARTE/EL PRIMER TRAMO DE LAS  
NERVADURAS ALREDEDOR  
DE LA CLAVE ESTA TEÑIDO DE COLOR ROJO OSCURO/  
EN TANTO QUE LA IMAGEN SE  
HALLA INSCRITA EN UNA ORLA FOLIACEA.



Ciñéndose al área lingüística catalana y al periodo que va desde 1295 a 1345 se registra una gran actividad arquitectónica en varias iglesias, cuyos maestros están documentados.

En Narbona se había colocado la primera piedra de la catedral el 13 de abril de 1272, siendo maestro mayor («Magister principales operis ecclesiae») Jean Deschamps o des Champs, que ejerció el cargo hasta 1295. Deschamps había trabajado y concluido el presbiterio de la catedral de Limoges y de Clermont-Ferrand, antes de 1278. En Narbona construyó tres capillas del lado meridional del ábside, una parte de las capillas radiales y del presbiterio, las terrazas exteriores, algunos arbotantes y el camino de ronda entre contrafuertes.

Le sucedieron dos maestros, padre e hijo, Dominique y Jacques de Fauran. Ambos concluyeron las capillas radiales de gran parte del presbiterio y las naves laterales. Fallecido el padre Jacques de Fauran llegó a levantar los muros hasta el nivel de las torres y concluyó los arbotantes con las galerías abovedadas que los unen.

Además, antes de 1345 inició el transepto y las puertas de entrada. Independientemente de su labor en la catedral construyó el castillo o donjon de Gilles Aycelin y, como más tarde se verá, erigió la cabecera de la catedral de Gerona.

En 1345 le sucedió, posiblemente después de su muerte, el maestro Raymond Aicard y, diez años más tarde, Pierre Daniel y Luis Richeclerc.

En 1355 se trasladaron a la catedral las reliquias de los patronos Santos Justo y Pastor. La catedral de Narbona no fue consagrada hasta 1587 y jamás se concluyó.

En 1296 se construía en Mallorca la iglesia de Santo Domingo, siendo su arquitecto Jaume Fabre, quien en 1317, como se ha dicho, suscribió contrato con el obispo de Barcelona para asumir la dirección de las obras de la catedral con autorización, sin embargo, para desplazarse a Mallorca. El estipendio se fijó en 18 sueldos semanales para el resto de su vida.

La iglesia de Santo Domingo no la terminó Fabre hasta 1339, y de ella sólo se conoce una litografía, ya que fue demolida en el primer cuarto del siglo XIX. Parece que era del tipo de la iglesia de Santa Catalina, de Barcelona, que también perteneció a los dominicos y fue modelo de todas las iglesias de nave única de Barcelona como el Pino, Santos Justo y Pastor y la del convento de Pedralbes. Santa Catalina fue demolida en 1837, pero quedan los planos que levantó el académico José Casademunt.

La catedral de Gerona se inició en 1312, y hasta 1320 fue dirigida por un tal maestro Enrique. En 1321 se hizo cargo de la dirección el maestro mayor de la catedral de Narbona, que en Gerona le dicen Jacobus di Favaranii o Jacobus Faveran. Se trata del Jacques Fauran antes citado. Faveran trabajó en Gerona hasta 1330, en que le sucedió Guillermo de Cors.

Chueca, en su «Historia de la arquitectura española» (I, 397), comenta: «Mil trescientos veintiuno dio paso a Jacques Faveran, que a la vez trabajaba en Narbona como "Magister operis ecclesiae narbonensis"». Sin embargo, más parecido tiene la cabecera de Gerona con la de Barcelona, su hermana gemela. Los alzados, en cambio, resultan más clásicos y equilibrados en Gerona, donde ventanales y triforio tienen mayor desahogo. Obsérvese que estos dos templos son los únicos de Cataluña que,

por no querer olvidar del todo las tradiciones francesas, conservan todavía triforios, bien que muy atrofiados.

Además, según dice Gabriel Alomar en su biografía de Guillermo Sagrera, en 1324 se tienen noticias de un Jacques Favaranii o Faveran activo en Perpiñán.

Se llega a la conclusión de que tres catedrales muy parecidas entre sí, aun cuando esencialmente distintas, son contemporáneas y tienen un arquitecto que en Gerona y Narbona es común y que en Barcelona se le conoce con un nombre muy parecido y que se inspira en la catedral de Barcelona para trazar la de Gerona. Si Jacques Fauran fuera francés y portador de la influencia nórdica y además maestro mayor de Narbona, ¿a santo de qué iba a copiar la catedral de Barcelona hecha por un mallorquín?

La hipótesis que se sugiere es la de si este Jaume, Jaime Jacobus, Jacques de apellido Fauran, Faveran, Favaranii, Favran, Fabrè, Fabra no sería siempre el mismo.

La hipótesis de un gran arquitecto mallorquín, cuya actividad más antigua se localiza en Narbona y en Mallorca alrededor de 1295 y que en Narbona trabaja como ayudante de su padre en tanto que en Mallorca copia el modelo de Santa Catalina, de Barcelona, es muy seductora. En sus primeras obras como auxiliar de su padre debía ser muy joven, ya que su actividad, siempre de acuerdo con la hipótesis, se prolonga durante cincuenta años.

En 1317 empezó a trabajar en Barcelona, pero con autorización para dejar la obra, por lo que podía seguir trabajando en Mallorca y Narbona.

En 1321 se hace cargo, además, de la catedral de Gerona, que es «hermana gemela» de la de Barcelona. En 1324 se tiene noticia de su actividad en Perpiñán, a medio camino entre Narbona y Barcelona. En 1329 termina la cabecera de Barcelona y al año siguiente la de Gerona. En 1339 concluye la iglesia de Santo Domingo, de Mallorca, e inaugura la cripta de Santa Eulalia, de Barcelona, ciudad que abandona el año siguiente, cuando ya no es obispo su paisano Pons de Gualba. Es interesante señalar que la cripta se terminó después que las bóvedas (1339 y 1329). En efecto, el estudio de los muros sobrealzados de la cripta demuestra que están hechos con posterioridad a los pilares de la girola, lo mismo que la pared inconclusa detrás de la cátedra episcopal de mármol y gusto italiano, que también, lógicamente, se sobrealzó.

También podría ser de Jaime Fabre o Faverán la puerta de San Ivo, que Florensa consideraba obra de un italiano por lo avanzado y elegante de su goticismo. Esta puerta aparece terminada en su parte alta con elementos de cariz románico que muestran el retorno a las formas del misterioso transepto. La existencia de las lápidas con la fecha de 1298 que lucen a ambos lados de la puerta, no significa nada, ya que sucede lo mismo en Santa María del Mar, donde en el portal de las Moreras lucen las lápidas fundacionales, muy parecidas a las de la catedral, que deberían estar en el portal de Sombrerers, que es más antiguo. También aparecen en la puerta de San Ivo mármoles del tipo italianizante más en consonancia con la puerta del claustro, que con el aspecto totalmente gótico de la de San Ivo.

Esta puerta parece sobrepuesta a los elementos tardorrománicos allí existentes y, como muy bien señala Florensa, no hay correspondencia con las molduras horizontales de una y otra parte. La mitad del muro lateral, con-



tinuación de la puerta de San Ivo hacia los pies de la iglesia, sí tiene correspondencia con la puerta y debe ser igualmente de Jaime Fabre, pues en uno de los sillares del muro está grabada la leyenda que conmemora la reanudación de las obras, en 1329, después de un pleito que interpuso el Rey.

Las últimas noticias que se tienen de este Fabre, Fauran o Faverán son de Narbona en 1345, precisamente en su primera y última obra y que, sin embargo, es la que menos guarda de su genial personalidad, ya que se comenzó mucho antes de que él llegara y cuando lo hizo fue como ayudante de su padre. Además la abandonó muchas veces en beneficio de Gerona, Barcelona y Mallorca.

Torres Balbás en su «Arquitectura gótica», en «Ars Hispaniae» (VII, 189), indica que la idea de levantar un templo monumental de tres naves en Barcelona nacería del noble deseo de competir con otras ciudades como Narbona, que las hacían al estilo del Norte francés. Es la técnica edificatoria empleada por entonces por Juan Deschamps y sus discípulos, especialmente en las cabeceras de Narbona y Tolosa, en las que se inspiraron los maestros de Barcelona. La igualdad de altura de las naves y capillas laterales se encuentra en Narbona, Tolosa, Clermont-Ferrand y Limoges, así como las capillas laterales cerradas y otras características comunes.

Por su parte, Chueca (op. cit. 1, 394) dice: «Que se ha discutido mucho si la catedral de Barcelona está directamente inspirada en la de Narbona. Son casi coetáneas y denuncian un intento de trasplantar al Sur el tipo nórdico de Francia.

»Narbona, hija de Amiens, Beauvais, Limoges y Clermont-Ferrand. En Barcelona se conjuga lo exótico y lo vernáculo.

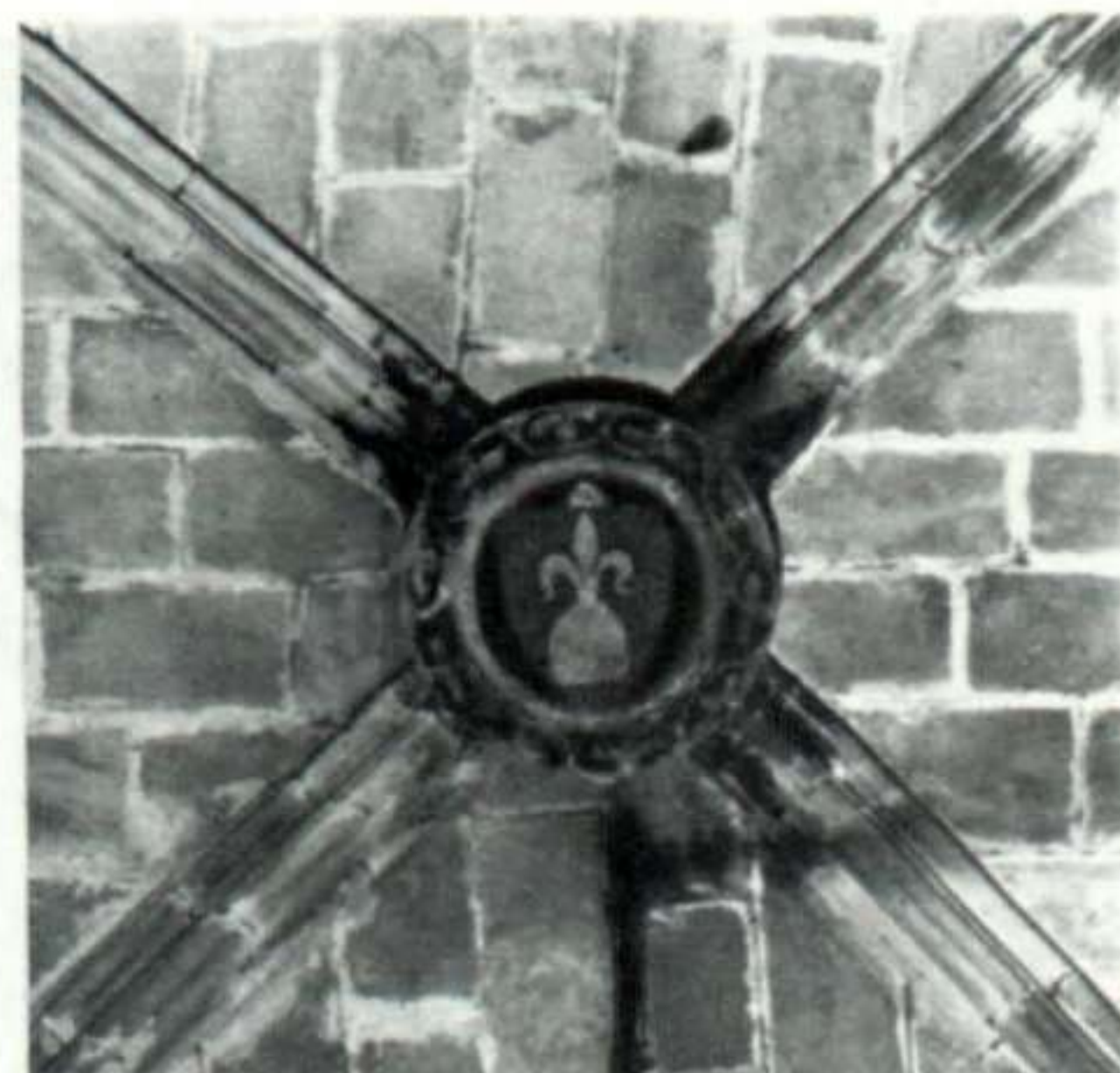
»Posiblemente más que una transmisión de influencias debemos ver un intento común y paralelo».

Puede añadirse, tan paralelo y común, que son obra de una misma mano.

Sea o no Jaime Fabre el superarquitecto gótico mallorquín responsable de lo mejor de la arquitectura de la primera mitad del siglo XVI en el área lingüística catalana (los reinos de Aragón y Mallorca), lo que sí es cierto es que Barcelona creó una obra genial en el presbiterio de la catedral. Las diez airovas pilastras son el punto de apoyo de las bóvedas ojivales impecables de forma y ejecución.

Consumado artista, cuidó extraordinariamente los detalles y pormenores escultóricos de capiteles e impostas, y especialmente en las claves de las bóvedas dejó constancia de su valía.

La limpieza de 1970 ha permitido comprobar la existencia de policromía en todas ellas. Policromía contemporánea al cierre de las bóvedas, ya que se pintaban estando aún en pie el andamio de madera que había servido de sostén de las cimbras. Una vez suprimido el andamio no existía posibilidad alguna de encaramarse a veinte metros de altura para efectuar tan delicado trabajo. No puede decirse lo mismo de la policromía existente en las bóvedas estrelladas de los brazos del crucero, debajo de los dos campanarios, en los llamados coros de San Juan y de San Pedro. Estos son fácilmente accesibles y, por tanto, la pintura pudo hacerse en fecha muy posterior como su estilo denota.



ESCUDO DEL OBISPO PONCIO DE GUALBA (1302/1334)  
QUE REPRESENTA UNA CAMPANA FLORDELISADA  
EN PLATA SOBRE FONDO ROJOJESTE ESCUDO SE REPITE  
SIMETRICAMENTE EN EL LADO DEL EVANGELIO  
AUN CUANDO ALLI HA PERDIDO SU POLICROMIA/PONCIO  
DE GUALBA ENCARGO AL MALLORQUIN JAIME FABRE  
LAS OBRAS, YA INICIADAS, DEL PRESBITERIO/ENTRE 1317  
Y 1339, FABRE TRABAJO EN BARCELONA.

Ahora se tiene la certeza de que todas las claves de bóveda de la catedral son policromas excepción hecha de las de la sala capitular o capilla del Cristo de Lepanto, recientemente limpiada. Estas claves, en número de nueve, son obra incierta de Juan Claperós hacia 1440.

En el ábside se han limpiado las siguientes claves, en tanto que prosigue, en el presente, este trabajo: la clave central del presbiterio que representa la Crucifixión con la Virgen, San Juan, el Sol y la Luna. Está rodeada por una hermosa orla foliácea sobredorada y en el tambor presenta los escudos del Rey, la ciudad y la catedral.

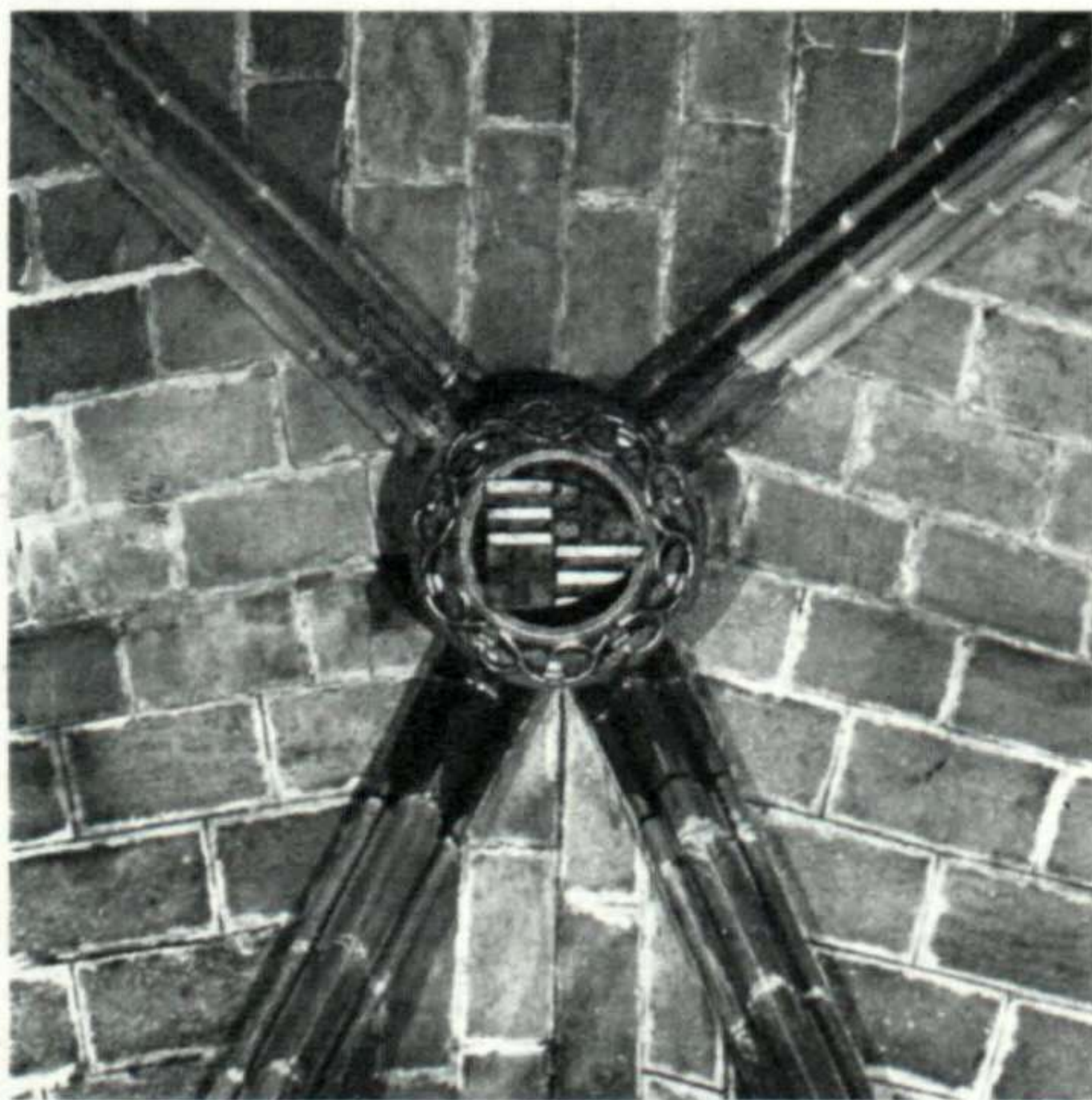
En la girola hay nueve claves de bóveda, más otras dos en el tramo que comprende la zona intermedia de carácter románico a la que antes se ha aludido

La clave central de la girola representa el Agnus Dei, y a ambos lados, en las bóvedas adyacentes tiene otras dos claves con motivos florales ofoliáceos simplemente dorados. A estas claves doradas, que son como flores alrededor del Cordero Místico, siguen los escudos del obispo Poncio de Gualba, con la campana flordelisada en plata en campo de gules y los escudos, repetidos como los del obispo en los lados de la Epístola y del Evangelio, de la ciudad y del Rey, el primero con las barras y la cruz de San Jorge, y el segundo con las barras de Aragón. Igualmente estos escudos se repiten en los tambores de las claves.

Finalmente, en la cripta de Santa Eulalia quedan otras dos claves. La central, exactamente debajo de la Crucifixión de la clave del presbiterio, que representa a la Virgen con el Niño en actitud de coronar a Santa Eulalia. Desgraciadamente fue rascada y ha perdido su original policromía. No así la orla de rosas que la rodea, ni tampoco el tambor que muestra, pintados, los escudos reales, ciudadanos y capitulares.

Otra clave con la figura en dorado de Santa Eulalia portando la palma del martirio sobre un fondo azul con





ARMAS DE LA CIUDAD DE BARCELONA EN EL PENULTIMO TRAMO DE LA GIROLA/ EN EL TRAMO SIGUIENTE Y ULTIMO ESTAN, AUN SIN LIMPIAR, LAS ARMAS DE ARAGON.

estrellas plateadas, se halla en el centro de la pequeña bóveda, alargada y estrecha de acceso a la cripta. En el tambor de esta clave aparecen los escudos policromos de la catedral, de la ciudad y un tercero con barras quebradas de azur sobre fondo de plata correspondiente al obispo fray Ferrer d'Abella (según el Nobiliari General de Catalunya de Félix Doménech Roura), sucesor de Pons de Gualba a la muerte de éste acaecida en 1334. Según la Monografía de Mossén Mas («Guía itinerario de la catedral de Barcelona», página 28), en 1337 se cerraron las bóvedas de la cripta de tal modo que Jaime Fabre realizó la proeza ingenjeril de añadir un sótano al presbiterio descalzando en parte los cimientos de los pilares de la girola.

Esta cripta pudiera ser la última obra de Jaume Fabre en Barcelona, ya que, de momento, no hay constancia escrita de que siguiera trabajando en la catedral. Además, el aspecto inacabado del muro posterior a la cátedra episcopal pudiera indicar un abandono de la obra por parte de Fabre justificada por la colocación entre dicha cátedra y el altar del grandioso retablo leñoso que ocultó la sede de la vista de los fieles y la inutilizó a efectos litúrgicos.

Anteriormente se ha señalado que la cripta fue añadida a la catedral una vez construidas las columnas del presbiterio. Así lo afirma Mossén Mas y así lo confirma la simple observación de los muros de la cripta, que no acuerdan con los pilares de la girola.

En 1327, un artista pisano trabajaba en el sepulcro de Santa Eulalia, que debía sustituir al pobre sarcófago que,

depositado en la sacristía, procedía de Santa María del Mar.

Con el deseo de honrar a la santa se decidió construir una cripta para depositar sus reliquias y Jaime Fabre fue el encargado de llevar a cabo tan arriesgada operación, pues se trataba de descalzar los grandes pilares para vaciar el volumen preciso para la situación de la cripta.

La experiencia de Fabre hizo posible tan delicada operación que no sólo es un alarde técnico, sino también artístico, ya que la costumbre de las criptas es más mediterránea que gótica, lo que reafirma su personalidad y su capacidad de libre interpretación del estilo.

El documento que describe la traslación de los restos de la santa a la cripta en 1339, dos años después que Fabre cerrara la clave de la bóveda central, menciona específicamente a Jacobus Fabra, «magister operis», quien en compañía de Joannes Burgarii (Juan Burguera), Joannes de Podio et Moltono (Juan de Puigmoltó), Bonanatus Peregrini (Bonanato Pelegrí), Guillelmus Balistarii (Guillermo Ballester) y Salvador Bertrandi (Salvador Bertrán), obreros de la catedral, hicieron con sus manos el traslado de los restos embalsamados de la santa al nuevo sepulcro en presencia del legado pontificio de Aviñón, cardenal Bernardo de Albi, doña Elisenda, viuda de Jaime I; don Pedro, Rey de Aragón, y su esposa la Reina María; don Jaime, Rey de Mallorca, y su esposa la Reina doña Constanza, el arzobispo de Tarragona y los obispos de Narbona, Cuenca, Barcelona y otras diócesis, así como abades y nobles. El padre Flórez, en su «España Sagrada» (XXIX, 312), publica la traducción de tan singular documento.

Así se prueba la simultaneidad de trabajos de los maestros italianos y de Jaime Fabre, quien, sin embargo, dio un giro absoluto a las tendencias tardorrománicas de los italianos y al simple plan imitativo del comienzo de la catedral gótica al añadirle la singular cripta.

Además de las claves pintadas en la girola y cripta, y de las que aún permanecen ocultas por la suciedad en las naves de la catedral y cuya próxima limpieza pondrá de manifiesto, existen dos hermosas bóvedas policromadas en las alas del crucero debajo de los campanarios que en Barcelona, por disposición singular que parece resabio del románico, se sitúan en el crucero en lugar de los pies de la iglesia.

Frente a la puerta del claustro, en el llamado coro de San Juan, se representa a San Juan Evangelista con el águila dentro de una historiada clave con tracerías polilobuladas y policromía riquísima que, con uso de formas geométricas solamente, se repite en las pequeñas claves de unión entre terceletes y ligaduras. Enfrente de la puerta de San Ivo, en el lado opuesto del coro de San Juan, está el de San Pedro, en el que se representa a este santo «in Cátedra», sentado en una historiada sede gótica y también totalmente policromado. Son obra mucho más tardía que las que en la girola y cripta lucen, pero no desmerece en absoluto de tus hermanas policromas.

El estado actual de las obras de limpieza, así como las nuevas posibilidades de investigación ofrecen una buena ocasión de ampliar conocimientos sobre el monumento.

En el siglo XVIII, Jaime Caresmar estudió y resumió muchos de los pergaminos del archivo; ahora es el momento de releerlos «in extenso» para extraer de ellos datos que darán nueva luz a la historia de la primera iglesia de Barcelona.



# LA ESTRUCTURA DEL ARTE DE BRANCUSI

JORGE USCATESCU

La obra de Constantin Brancusi evoca, de un modo lo más manifiesto posible, el concepto de estructura en su más depurada actualidad. Este gran artista, que quiso evadirse, a lo largo de su ensanchada actividad creadora, de cualquier adscripción a corriente artística alguna, ofrece, con la totalidad y cada una de sus creaciones, posibilidades infinitas para una definición del estructuralismo en el arte. Materia, forma, espacio funcional, carácter lineal, purificación absoluta, idea precisa de las significaciones, todos estos elementos estructurales en los dominios plásticos, los encontramos en la obra de Brancusi en su manifestación y despliegue los más perfectos posibles.

Acaso la vía mejor para captar la estructura del arte de Brancusi es su proyección en los dominios de lo que se ha venido en llamar «arquitectura ideal». El argumento ha sido ya tratado en una forma sugestiva y es difícil resistirnos a las posibilidades que ofrece este modo de captación esencial del arte escultórico de Brancusi. Su proyección arquitectural reside en la idea misma que el artista posee de la materia. Brancusi posee, como se ha observado ya, una capacidad máxima de «concentración» de todas las cualidades que presenta la materia en el espacio. Brancusi brinda a la materia «una forma total e ilimitada». Una explicación de la genialidad de su arte halla «un soporte extremadamente sólido —y acaso el único— en aquella extraordinaria capacidad de sublimar las cualidades que presentan las coordenadas espaciales en contacto con el infinito material» (1).

La idea que el artista posee del concepto del espacio y su función, es compleja. Pero sin una adecuada comprensión de esta idea es imposible captar las estructuras esenciales de su obra. Como se observa en este primer acercamiento al arte de Brancusi, su idea del espacio es más escultórica, incluso supera las dimensiones arquitectónicas del espacio. En estos términos, Brancusi alcanza una idea absoluta del espacio, que nos lleva, al mismo tiempo, hacia las estructuras originarias de la materia y las formas y la integración de las mismas en un espacio infinito. Su obra más importante en este sentido, la combinación ideal urbanística entre «La columna del infinito», «La puerta del beso» y «La mesa del silencio» se inscribe, ante todo, en el orden de las significaciones y se presta admirablemente a una comprensión estructuralista lo más auténtica posible.

## ARTE Y ESPACIO

La plástica de Brancusi, su plástica abierta, nos ofrece la manera de comprender en nuevos términos una idea actual del espacio. Ella establece un nuevo tipo de relaciones entre el arte y el espacio. Un gran arquitecto lo definía, a este escultor que quiso siempre ser no otra cosa sino un laborioso artesano en un modesto taller, «el más grande arquitecto de su tiempo, cuya obra habría de ser seguida desde ahora allende la Historia, proyectada en el espacio del signo único, en el secreto originario del ser». Llevar la

estructura del arte de Brancusi hacia el terreno de lo arquitectónico, facilita aquella preocupación de base de ver en su obra un camino de intelección nueva de la idea del espacio, que es peculiar de nuestro tiempo.

La sensibilidad de nuestro tiempo está cada vez más abierta, en todos los órdenes, a lo que en términos generales podríamos llamar una nueva filosofía del espacio. Hacia ella se orientan, por un lado, los más originales esfuerzos metafísicos, y por otro, la filosofía del arte. Era más que natural que así ocurriese. Durante mucho tiempo, la espiritualidad occidental había sentido una especial predilección por la idea de la Historia. Ello implicaba una propensión destacada por descifrar los secretos del concepto del tiempo. Pero la Historia ha realizado una especie de traición del hombre. Ha multiplicado sus problemas. Ha ofrecido pocas soluciones a lo que él aspirara en lo más profundo de su ser. Ha despertado en él deseos nihilistas de autodestrucción, bajo el impulso inexorable de los mitos modernos: Kratos, Eros, Thanatos.

Florece hoy, por tanto, una filosofía del espacio. Una nueva conciencia del espacio como se complace en descubrir el inteligente filósofo de Atenas, Evangelos Moutsopulos. Esta conciencia nueva, que sucede a la idea de la «durée» de Bergson, dominante en los comienzos del siglo o del complejo ontológico y existencial «tiempo duración», implica al mismo tiempo la noción del espacio vivido en cuanto realidad, espacio concebido y el espacio como aspiración del ser. De las categorías apriori-



cas kantianas, nuestra sensibilidad hace cada vez más suya, se siente cada vez más familiar con la idea del espacio, con todo lo que de él puede derivar en el plano de la conciencia real. Por otra parte, una filosofía del espacio se presta más y mejor al lenguaje de los signos, específico de las orientaciones de los estructuralismos contemporáneos. Un descubrimiento de cierta importancia, de la nueva idea y conciencia del espacio, pertenece de un modo específico a Heidegger. Hacia ella, el filósofo se encaminaba ya hace algunos años con su ya famosa obra «Holzwege». Pero a ella se refiere de un modo concreto en su obra última, en un texto presentado por Erker Verlag, de St. Gallen, Suiza.

Se trata de un escrito que Heidegger ha destinado, en cierto sentido, a su ochenta cumpleaños. Para el público español, el texto posee un especial interés por ser ilustrado admirablemente por Chillida. Páginas sugestivas, llenas de novedad, apasionantes en cierto modo como todo lo que vuelve a salir de la pluma de Heidegger. Lo más pregnante en ellas es la conexión con sus estudios anteriores sobre el origen del arte y sobre los caminos del lenguaje. La palabra «camino» está presente en el Heidegger de los últimos años. Ya queda atrás su «Ser y tiempo». Ser y camino, signo y lenguaje, representan una vuelta realmente revolucionaria en el filósofo más sensible, más seguro en sus anticipaciones de nuestro atormentado siglo.

Heidegger opone el espacio físico, técnicamente trazado, al espacio en cuanto apertura o aspiración. Espacio geométrico que pertenece igualmente a la técnica, a la matemática y a la biología. La obra de arte se inserta en la primera noción del espacio. Cuando el hombre construye su morada y el artista concibe y realiza su obra artística, lo que hace se integra en el espacio apertura. El espacio-lugar del cual hablaba una vez el propio Aristóteles. Y que para Heidegger es la patria del hombre.

A un texto de Aristóteles se reporta el mismo Heidegger en este texto último, cuando cita las palabras del Estagirita: «Parece algo de gran significado y difícilmente

captable el Topos, a saber, el lugar-espacio». El problema del espacio es llevado por Heidegger principalmente hacia el terreno del arte. Lo mismo que los estructuralistas contemporáneos que se ocupan de las cuestiones del arte. Véase, si no, «La figura y el lugar», obra fundamental de Pierre Francastel. Está lejos la Historia y el tiempo. Lejos pero cerca como peligro. Peligro de la caída, la caída del hombre en el tiempo, caída inexorable si vive solamente en el tiempo, e incluso si en el espacio no ve otra cosa sino el mundo de los condicionamientos técnicos y biológicos. Ahora el filósofo invita a la «paciencia», recomienda al hombre que no se deje tentar por los demonios de la técnica y la biología, por la revolución atómica, por el pensamiento calculador. La «paciencia» es el camino hacia el pensamiento creador, cuya expresión permanente es el arte. La «paciencia» engendra preguntas. Así lo proclama el filósofo en este texto último sobre «Arte y espacio». «Las observaciones sobre el arte, sobre el espacio, sobre el juego de su interpretación recíproca, permanecen como preguntas incluso cuando se presentan bajo forma de afirmación. Ellas se refieren a las artes plásticas y en su marco a la escultura. Las formas esculturales son cuerpos, su masa, procediendo de materiales diferentes, es estructurada en forma múltiple. La estructuración ocurre en la delimitación como encuadramiento y desencuadramiento. Desde ahora, el espacio entra en juego. Se deja ocupar por las formas plásticas que dejan su sello en él mediante volúmenes cerrados, penetrados y vacíos. Historia conocida y, sin embargo, enigmática».

Cuando piensa en el espacio como significación, Heidegger piensa en el cuerpo plástico. Se pregunta antes que nada qué significa el cuerpo plástico. Significa él, acaso, el espacio, o simplemente espacio. ¿Acapara una obra escultórica o domina el espacio? ¿Significa una conquista el espacio y como tal pertenece ella a la ciencia? La relación que el espacio establece con otra cosa es, desde luego, siempre lucha. El «leitmotiv» heideggeriano del combate vuelve una vez más la palestra dialéc-

tica. Arte, técnica, ciencia, todas ellas están en lucha con el espacio. Todas ellas intentan abordarlo, conquistarlo, dominarlo, transformarlo, a su modo. Pero, ¿y el espacio? ¿Permanece él, el mismo en y como resultado de este combate? ¿Cuál es el resultado de la controversia? ¿Es el mismo en la definición de Galileo y Newton, en su realidad neutral extensiva o en la de hoy, provocante y agresiva? El espacio provoca al hombre y el hombre provoca, a su vez, al espacio. La provocación se presenta como fenómeno creciente, sin fin.

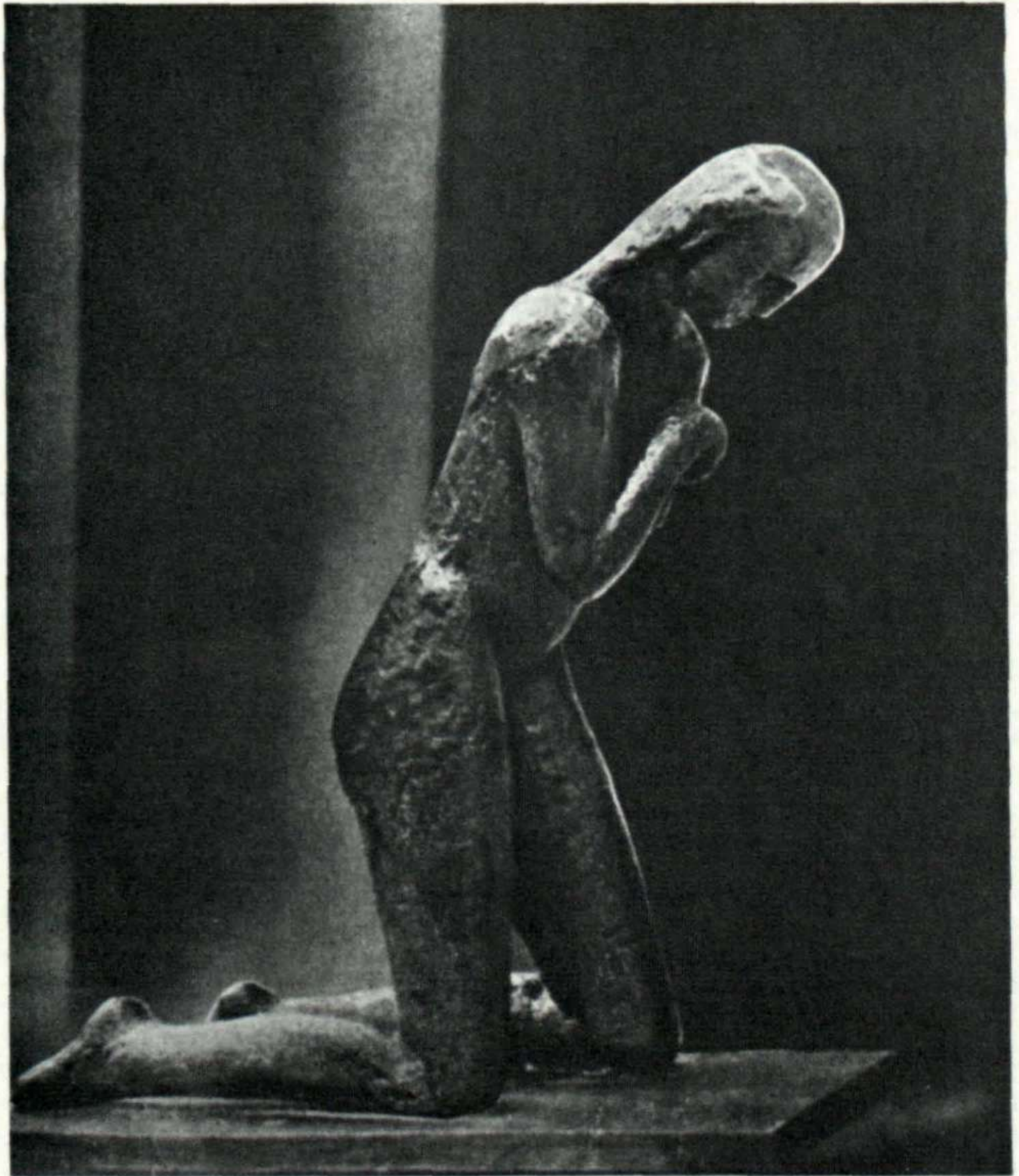
#### UN ACTO CREADOR PROVOCATIVO

Llevada la cuestión al terreno del arte, las preguntas surgen en tropel. El filósofo las formula una tras otra hasta cortarnos la respiración. Una vez más, todo queda centrado en la estructura misma del proceso del arte. Esta vez es el arte plástico, la escultura, lo que interesa, ya que a través de la escultura el problema de las relaciones entre el arte y el espacio adquiere sus dimensiones reales. La pregunta heideggeriana perfila su contenido ontológico de afirmación. En este sentido las significaciones se imponen en toda su nobleza y en su poderosa comprensión. La aprehensión significativa de la realidad lleva a la conclusión de que el arte plástico moderno es un acto creador provocativo, una «controversia» precisamente entre el arte y el espacio. De esta controversia, artistas como Brancusi hubieran podido ofrecer a Heidegger, si el filósofo hubiera de prestarse al campo sugestivo de las ejemplificaciones, un modelo ejemplar. La provocación, el acto de controversia, se nos hacen patentes, en la lucha integradora con el espacio que representan obras como «La columna del infinito», «La puerta del beso», «La mesa del silencio», con las cuales Brancusi ha marcado los puntos de contacto con el universo de la ciudad de sus orígenes, Targu Jiu. Este es el carácter de contemporaneidad del arte plástico, del cual se complace en hablarnos Heidegger en su obra postrera.

Y las preguntas, las afirmacio-



nes, prosiguen. El arte de hoy pone en tela de juicio, acosa de preguntas el concepto anterior del espacio como realidad físico-técnica. Al espacio físico-técnico, el filósofo opone y contrasta la idea del espacio artístico o el espacio de nuestras acciones cotidianas. «¿Son estas últimas, acaso, simples prefiguraciones y transformaciones subjetivas de un único espacio cósmico objetivo?». «¿Y si la objetividad de este espacio cósmico objetivo fuera implacablemente el correlato de la subjetividad de una conciencia que era extraña a los siglos que preceden los tiempos nuevos, europeos?». El concepto del arte y de su combate provocativo con el espacio lleva así, inexorablemente a una nueva idea y por ende, una nueva conciencia del espacio. El problema es en qué medida nosotros lograríamos alcanzar una visión de conjunto en cuanto a la especificidad del concepto de espacio. ¿Existe, en definitiva, un ser específico del espacio? ¿Puede el arte plástico, la escultura, revelarnos este ser específico del espacio? La pregunta en torno a la especificidad del espacio se torna angustiosa. Ella se encuentra en una afirmación de Goethe, según la cual, la idea del espacio se refiere al fenómeno originario, cuya captación encierra el miedo y la idea de la nada, de algo que está allende el espacio mismo. Del encuentro con el espacio se deriva su carácter específico. Una especificidad expresada en términos de lenguaje. Lenguaje artístico, plástico por excelencia, pero igualmente lenguaje metafísico. Contemporaneidad y fenómeno originario se encuentran, a través del lenguaje, en este encuentro moderno entre el arte plástico y el espacio. La «palabra de Anaximandro», pensamiento y poema originario, nos acompañan aquí como siempre, en la meditación heideggeriana. Y por primera vez, el filósofo emplea un término que no le era familiar ni siquiera implícitamente. El de «confesión» o testimonio. Su testimonio en torno a la cuestión del espacio es un testimonio en torno al arte. Sabe que es necesario aclarar el lenguaje en torno al espacio artístico. Pero esta claridad depende de la claridad en cuan-



CONSTANTIN BRANCUSI/EL REZO.



to a la especificidad del espacio. «El modo, como el espacio, escribe, penetra y sostiene la obra de arte; permanece por ahora incierto. El espacio, en suyo interior la forma plástica se puede encontrar con un objeto dado, el espacio, que circunscribe los volúmenes a la figura, el espacio que perdura como vacío entre volúmenes, ¿no son estos tres espacios, en su unidad de juego interpenetrado, siempre sólo retoños de un espacio único físico-técnico, incluso si las mensuraciones matemáticas en las plasmaciones artísticas no se emplean?».

La problemática heideggeriana de la esencia del arte, que el filósofo había tratado en 1950 en «El origen de la obra de arte», vuelve a plantear la cuestión esencial. La de la verdad en la obra de arte. Arte en cuanto verdad-en-la-obra de arte. Verdad en cuanto revelación o *Aletheia* del ser. Esta vez, en la obra de arte plástico la verdad es la verdad del espacio, su verdad específica. Esta verdad que el filósofo quiere perfilar, el filósofo la sigue por uno de los más sutiles «caminos en el bosque», que no llevan a parte alguna, con los cuales nos ha ido acostumbrando a sus siempre asombrados lectores. Nos habla del sendero de la «espacialización», una especie de «rastreo» en terreno salvaje. «Das Räumen». Espacializar es liberar el espacio de su cobertura salvaje, encontrar o abrir un espacio libre, donde pueda encontrar el hombre un refugio y construirse una morada. Es ofrecer una vez más, al hombre una patria, un lugar para los dioses desaparecidos. Esta concepción del espacio, en cuanto a liberación de un lugar salvaje para una morada y una patria, tiene su especificidad que es otra que la del espacio cósmico objetivo. Es el camino tenue hacia la verdad del espacio. A su término, está el lugar de elección, donde las cosas se colocan cada una en su orden y por su orden, según sus afinidades. Allí se producen los encuentros entre las cosas. Y la eterna pregunta de todo encuentro, en la ontología heideggeriana. ¿Son las cosas anteriores a su ordenación específica, o es la ordenación anterior a las cosas? ¿Cuál es el fundamento de la espacializa-

ción? Cosas, lugares, órdenes, lejanías, distancias. La jerarquía específica, la línea fundacional de estos conceptos no se produce en función de un espacio cósmico objetivo, aquel espacio físico-técnico que es otro que el espacio artístico, sino «según la ley de los lugares de un territorio». Territorio es un complejo de lugares donde se produce un encuentro según un orden.

Y la conclusión, en lo que al arte se refiere. «El juego de interpretación del arte con el espacio habrá de ser pensado partiéndose de la experiencia del lugar y del territorio». Se trata de un orden producido en la calma en el cual el arte como plástica, no es ya una conquista del espacio y la «Escultura no sería una lucha con el espacio». La escultura deviene así una «encarnación de los lugares» los cuales abriendo un territorio y manteniéndolo, tienen reunido en torno a ellos, un espacio libre en que se concede a todas las cosas un puesto de permanencia y al hombre una morada en medio de las cosas». El volumen de las obras plásticas delimita los espacios, les ofrece una dimensión exterior. Así los volúmenes pierden su perfil y su nombre y los vacíos adquieren una nueva evidencia en la nueva especificidad del espacio. Vaciar significa, en definitiva, captar, prefigurar la fundación de un nuevo lugar. Así quiere el filósofo echar una mirada temeraria hacia la esencia de la escultura. Viendo en ella la «encarnación de la verdad del ser de la obra de arte que funda las cosas». Una apertura hacia la verdad creadora, que no hace falta ni siquiera que sea una encarnación. Basta que sea, según la palabra de Goethe, algo que flota como espíritu y orden concomitante, «sí, como el sonido de una campana, sereno, atraviesa el éter».

Estas ideas últimas del último Heidegger nos han parecido la mejor y más adecuada compañía para una nueva, penetrante comprensión de la plástica de Brancusi. Comprensión estructural, como decíamos en un principio, comprensión en el espíritu de la verdad de su arte. La plástica de Brancusi, que implica un esfuerzo creador de gigantescas concentra-

ciones interiores, no es, en efecto, una lucha con el espacio. Es una integración, un redescubrimiento del espacio, en función de la obra creadora y sus resultados verdaderos.

Pero es en cambio la escultura de Brancusi, una lucha, un combate hasta límites extremos, con la materia y las formas. Además, el complejo plástico de la obra de Brancusi se identifica maravillosamente con la idea que Heidegger se hace del espacio-lugar-patria del hombre, en cuanto espíritu creador que penetra en la verdad del ser. Pocos han observado este carácter peculiar del arte de Brancusi en su estructura esencial. Sin embargo, a lo largo de la gran bibliografía consagrada a la obra del gran artista rumano, la cosa se ha hecho.

## EL ESPACIO INFINITO

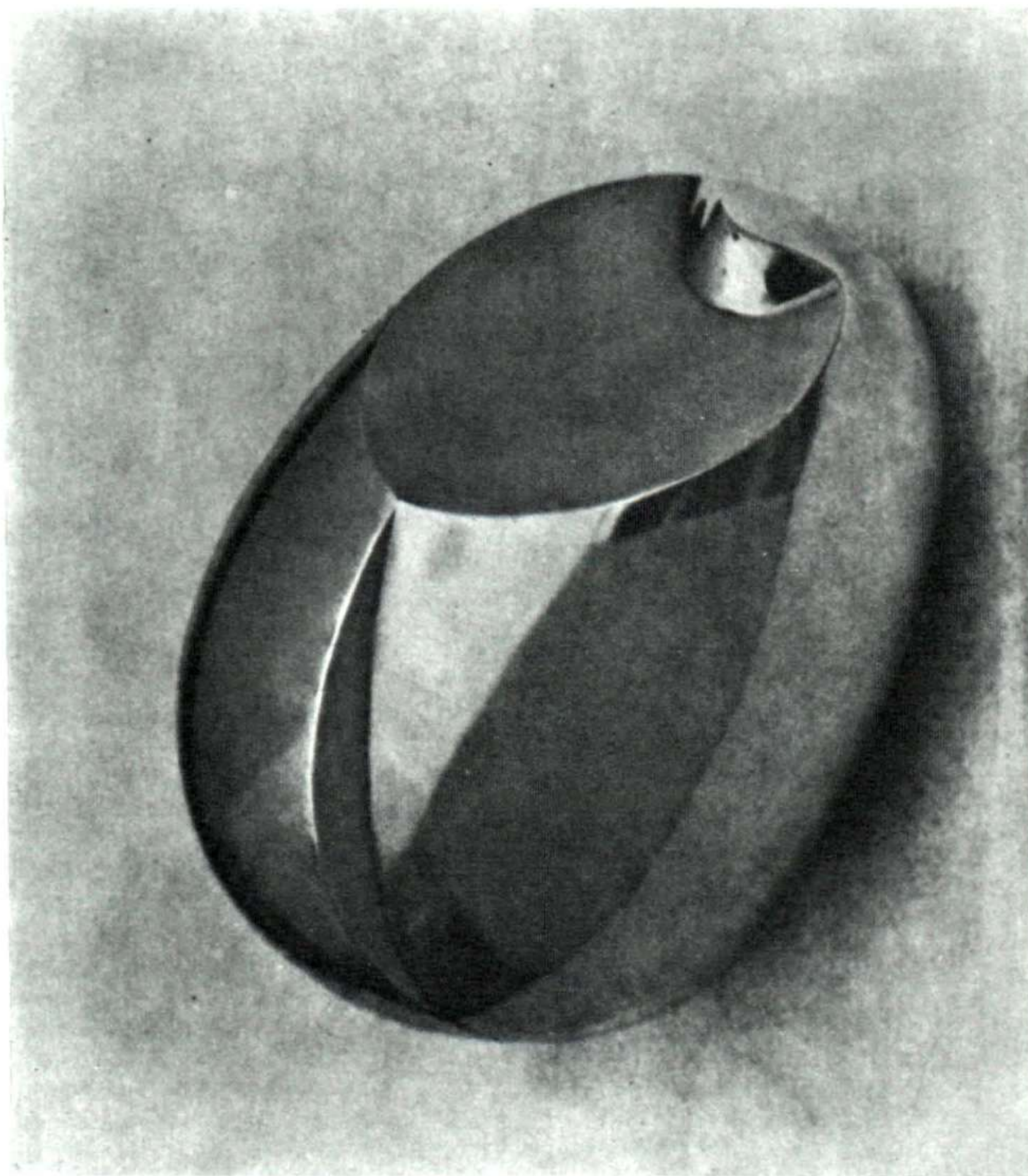
Desde siempre Brancusi se siente atraído por la conciencia del espacio infinito. Para ello, el artista siente la necesidad de una forma absoluta, última, en su escultura, capaz de agotar en sí misma, en su propio espacio, la idea del espacio. El tema ovoidal del «Comienzo del mundo», «El recién nacido», «El pez», lo demuestra. Todo lleva a formas y esencias puras a un incesante comienzo del mundo en el cual tiempo y espacio se confunden. Todo lleva, por el camino de reducciones de esencias y formas puras, a una estructura única, donde los elementos primordiales realizan la *unidad* perfecta. «El germen, el huevo, el tronco, el vuelo, el sueño, el beso y el nombre, todas las causas del universo se encuentran, idénticas a sí mismas, en las causas de la obra de arte y en las figuras que el artista ordena a la piedra o al metal. Nunca la escultura se ha acercado, entre las manos de ningún escultor, a una representación tan perfecta de las esencias» (2). Todo ello, confirmado por la conciencia del proceso creador, del propio artista: «No es la forma exterior lo que es real, sino la esencia de las cosas». Todo ello, inspirado constantemente en titánico esfuerzo, por el principio de su vida y su arte: «La sabi-



duría de la Tierra» (Cuminstenia Pamântului), eterna inspiración de su patria-lugar auténtica trascendencia espacial de su arte. Para Constantin Noica, Brancusi «cuenta» en su obra algo esencial y en el conjunto de su gran obra escultórica-arquitectónica-urbanística «sabe ir hacia lo esencial» y «lo que cuenta su conjunto de obras es la misma historia, la leyenda, el epos» (3).

En este espíritu analiza Noica el complejo artístico-arquitectónico realizado por Brancusi a finales de los años treinta en Targu-Jiu. El artista prescinde del estilo administrativo defectuoso de la ciudad y realiza su idea misma de la ciudad concentrada en sus obras y en función de las dimensiones de su obra. «La columna del infinito» y las otras obras son concebidas no como monumentos aislados, indiferentes al concepto del espacio, o partícipes en su propio espacio aislado, tampoco como elementos decorativos en la tradición de la escultura monumental. El artista piensa su obra como una totalidad, dotada de un sentido estructural. Algo que le falta, pese a su riqueza plástica, a la gigantesca obra de Gustavo Vigelan en el parque Frogner de Oslo. La obra abraza «desde fuera» el complejo urbanístico, y con su espacio, ofrece a este mismo complejo un espacio plástico arquitectónico que de otra forma le faltaría. Sin ello sería un espacio salvaje, según la plástica fórmula heideggeriana. Según Noica, Brancusi piensa en cinco monumentos, para realizar su complejo plástico-arquitectónico con la consecución de una idea perfecta del espacio: «La mesa del silencio», «La puerta del beso», «La iglesia de los Santos Apóstoles» (que pertenece a la ciudad), «La columna del infinito», «La mesa última». El comentarista ve en el conjunto una significación, la estructura misma del Epos-espacio. En los monumentos hay un devenir que se inicia con un «coloquio silencioso», pasa por una «fundación» (iglesia) y acaba en una mesa sin coloquio alguno.

Noica ve en esta disposición la estructura de una leyenda. En otras palabras la idea del devenir, en el tiempo. Pero este tiempo no es el tiempo histórico. Es, si se nos



CONSTANTIN BRANCUSI/EL RECIEN NACIDO.

consiente la contradicción aparente, el tiempo-espacio. Una forma estructural de la espiritualidad rumanana, que rechaza la Historia y su estilo de caída y vive en la plenitud del espacio en la integración total en un paisaje. Es esto algo específico de la conciencia rumanana, de su ritmo existencial. A ellos nos hemos referido al hablar ampliamente en otra ocasión de los «Caracteres de la cultura rumanana» (4). Noica mismo ve reunidos en torno a la mesa de Brancusi, mesa ancestral, «como la de los Dacios que llevaba en su sangre», unos menestrales o unos

pastores que han «hecho consejo». Acaso un «consejo del silencio», el único lenguaje capaz de hablar el idioma del espacio, de captar la esencialidad del paisaje. Resultado del consejo ha sido «La puerta», «La iglesia», «La columna», «que fuese igualmente de la gratitud infinita, de las aspiraciones infinitas» como «una ley» propia o ajena, en que culminaran las cosas. Y por fin, una nueva mesa, más pequeña, sin sillas, símbolo del silencio, mediante la cual leyenda y espacio hacen una sola cosa. Noica ve en la obra de Brancusi un profundo simbolismo de la



historia rumana misma. Historia que es «descalcare», descenso de un grupo de hombres que fundan un principado. Abren, como en la fabulación heideggeriana, un «camino en el bosque», que no lleva a ninguna parte, pero que convierte el lugar en una patria. Así, el artista, al perfilar su obra, no en lucha, sino en armonía con el espacio, ofrece la estructura de la leyenda. De «cualquier leyenda», siguiendo las etapas de siempre: Génesis, Exodo, fundación, evocación, conclusión. Brancusi mismo poseía una idea consciente del espacio dinámico, un sentimiento del espacio que trescende en forma laboriosa en su obra. Hay en sus obras títulos que nos indican con precisión, la idea: «Pájaros en el espacio», con esta afirmación en forma de subtítulo de la obra: «**Pájaro-proyecto que habrá de engrandecerse para llenar "la voute du ciel"**». El espacio adquiere una significación espiritual clara en la obra de Brancusi. De acuerdo con la mentalidad artística de su pueblo, su arte se integra en el espacio, de un modo geométrico y rítmico, en formas lineales, puras, de ornamentación sumamente depurada. También sus obras de ambiciones menores responden a estas características. Basta mencionar esculturas como «El gallo saludando al Sol», «Maiastra». Sus objetos culturales dan de por sí una idea del espacio dinámico. El artista mismo declara más de una vez que sus obras «no son pájaros, sino vuelos». «El vuelo es algo que me ha preocupado en toda mi vida», decía él. «El vuelo, ¡qué felicidad!». Algunas de sus obras quieren alcanzar la idea primordial absoluta del espacio. El momento en que el ritmo del espacio arranca dinámicamente del caos. Así aparecen en formas y volúmenes obras suyas como «El recién nacido», «El principio del mundo», «Prometeo», «La musa dormida», «El primer paso», «El pez». Conciencia del espacio y nueva conciencia de la luz, al servicio de la integración entre escultura y espacio. Giulio Carlo Argan sostiene que para Brancusi, «el problema no es el espacio, sino el objeto» (5). La fórmula del crítico italiano es ambigua, ya que implica en su propia formulación «el espacio con cosas» en el arte

plástico de Brancusi y nos habla de una «obra que tiene su valor en el centro de la historia e incluso allende la frontera de la historia que se hace cada vez más amplia». Lo que en cambio capta claramente Argan es el hecho de que Brancusi pone y realiza el problema de la «estructura primaria», es decir, de una forma que «no es representación de la realidad, sino la forma que entra en la realidad». Esta realidad absoluta de la «Gestalt», constituye un argumento más de la conciencia del espacio que Brancusi posee y universaliza en su arte.

### LA ESENCIA DEL VUELO

Esta es, sin duda, la «alegría pura» que Brancusi señalaba como realidad estructural de su arte, algo que no es ni «fórmulas oscuras», ni «misterios». Su obra es de «una pureza ardiente, que irradia luz y encarna, por su **élan** irresistible, la esencia del vuelo. Es el triunfo del movimiento lo que consigue esta sensación del vuelo. Y este vuelo, espíritu y luz, síntesis absoluta y forma pura, esencia y existencia a la vez, principio y verdad, expresa la aspiración milenaria del hombre a evadirse de su condición material, atravesar el cielo, acceder a una comunión universal» (6).

Se trata de una «estructura desplegada en piedra y metal» por el artista. Es una estructura real, verdadera y como tal hace que los elementos del complejo monumental converjan en uno. El central, que «valoriza y ennoblece el todo». Es «La columna del infinito» donde la estructura misma de arte de Brancusi alcanza su plenitud. «El hombre es un ser segundo, escribe Noica. En él la evocación es más rica que la creación; o puede ser una segunda creación. El Deuteronomio. Nada logra el hombre la primera vez, sobre la medida de su pensamiento más profundo. Por ello, después de haber fundado mundos, él debe volver a pensar su pensamiento o recibir y encarnar la ley misma. La grandeza del hombre es la palabra de después de la acción. Y simbólicamente, este momento es el cuarto (del complejo), es siempre el más-

til, la columna. En una columna de nubes o como una columna de fuego sube el Señor, al bajar hacia Moisés, en el Deuteronomio. Como una columna se alza el pensamiento de Brancusi. Un mástil y una columna son las evocaciones y las aspiraciones del hombre» (p. 65). Pero la estructura de las cosas no acaba en la plenitud de la Columna. Tras ella está el silencio. El silencio de la mesa solitaria, en cuyo alrededor no queda ya nadie. El espacio, el paisaje ha triunfado. El arte, en su plenitud, en su esfuerzo creador, ha creado el espacio verdadero, que es el espacio reducido inmerso en el silencio. «La mesa del silencio» es una mesa solitaria, sin hombres, sin sombras; una mesa de reducidas proporciones, concluye el ciclo. ¿Pero ha sido el ciclo acaso, devenir, historia? ¿O siempre la misma cosa: el espacio en el cual el creador de genio ha encontrado la verdad y ha consumado la historia, el tiempo, que sólo en la plenitud del espacio deja de ser caída?

Pero la estructura del arte de Brancusi plantea igualmente otro problema a un que emparentado con el anterior. La del espacio infinito, abierto. La finitud abierta en el infinito. El intérprete se pregunta si el artista piensa las cosas, si piensa la estructura. Para concluir: «En parte, como cualquier artista que va hacia las esencias, las ha pensado; en parte ha dejado las cosas abiertas al pensamiento». Encarnando así, en su «Columna del infinito» y en su conjunto escultórico, «un **pensamiento** del hombre de cualquier lugar». Conciendo su obra como despliegue estructural y captando en su creación, la estructura eterna de las cosas.

(1) Cfr. Octav Dolcescu, «Brâncuși sau Arhitectul», en «Colocviul Brâncuși», Bucarest, Editora Meridiane, 1968, p. 61.

(2) Jean Cassou, Introducción a «Brâncuși» de Jonel Jianou, París, Arted, 1963, p. 8.

(3) Cfr. Constantín Noica, «Structura oricarei legende si Brâncuși», Madrid, revista «Destino», cuaderno 17-18, 1968, pp. 62 y sig.

(4) Cfr. ns. libro «Némesis y Libertad», Editora Nacional, Madrid, 1968.

(5) Cfr. Giulio Carlo Argan, «Arta lui Brâncuși si Arta Actuala», en «Colocviul Brâncuși», cit. pp. 130 y sig.

(6) Cfr. Jonel Jianou, «Brâncuși», Arted, París, 1963, p. 70.



# LAS HILANDERAS

A Antonio Buero Vallejo

Ya estoy aquí. Aquí  
sobre la tierra, hilando y destejiendo  
mis quimeras, preguntando  
porqués y dando  
nombres, limitándome esferas.  
Ya estoy aquí, la vida  
va tejiendo  
con sus hilos de araña  
nuestras venas. La vida  
es ese cuadro  
que está inmóvil, que comienza  
a rodar  
y nos marea. La vida  
nos aprieta desde adentro y nos limita  
siempre  
desde afuera. Contenidas  
de luz las hilanderas  
fantásticas  
relucen desde afuera y un tapiz  
nos lo cuenta  
y se nos hiela, la sangre  
entre las venas. Las hilanderas  
siempre  
destejiendo sus misterios  
de araña  
entre las venas. Las hilanderas  
trenzan  
nuestros sueños para el tapiz  
de vida, que nos llega. La muerte  
está acechando  
en una esquina, con sus  
helados dedos de quimeras. La muerte  
pierde  
espacio y se revuelca, con sus hilos  
de miedo  
entre las venas.

PALOMA PALAO



# EL IMPRESIONISMO FRANCÉS

JOAQUIN DE LA PUENTE

Nadie ignora cuanto debe saberse sobre la consistencia y el avatar histórico del Impresionismo. Lo formó un grupo llegado a París desde muy diversos puntos de la geografía francesa. Prácticamente casi todos sus componentes se formaron en academias libres, no en los cursos de la Ecole des Beaux Arts. Se hizo contra viento y marea. Padebió la enemiga y la incomprensión de los ilustres Jurados de los salones oficiales. Ante la imposibilidad de obtener la notoriedad pública necesaria, se constituyó en una Sociedad Anónima de Artistas Independientes, y se expuso por primera vez en la primavera de 1874. Su aparición produjo unánime escándalo; social y artístico, por partida doble. Las burlas y diatribas se multiplicaron por doquier. Un crítico, Leroy, le impuso su conocido nombre; lo lanzó al mercado lingüístico como zahiriente eufemismo, bien presto aceptado por la general actitud negativa de los espectadores de aquel instante.

Francia gozaba en el siglo XIX de una situación privilegiada en el ámbito cultural europeo. París sustituía a Roma a pasos agigantados como capitalidad de las artes. El Neoclasicismo, en pintura muy a caballo de los siglos XVIII y XIX, representado paradigmáticamente en Jacques Louis David, era la médula de un academismo europeo que tuvo precoz origen en el XVII, en la Academia creada por Colbert y dotada de «reglas seguras» por los esfuerzos de los Lebrun, Teste-

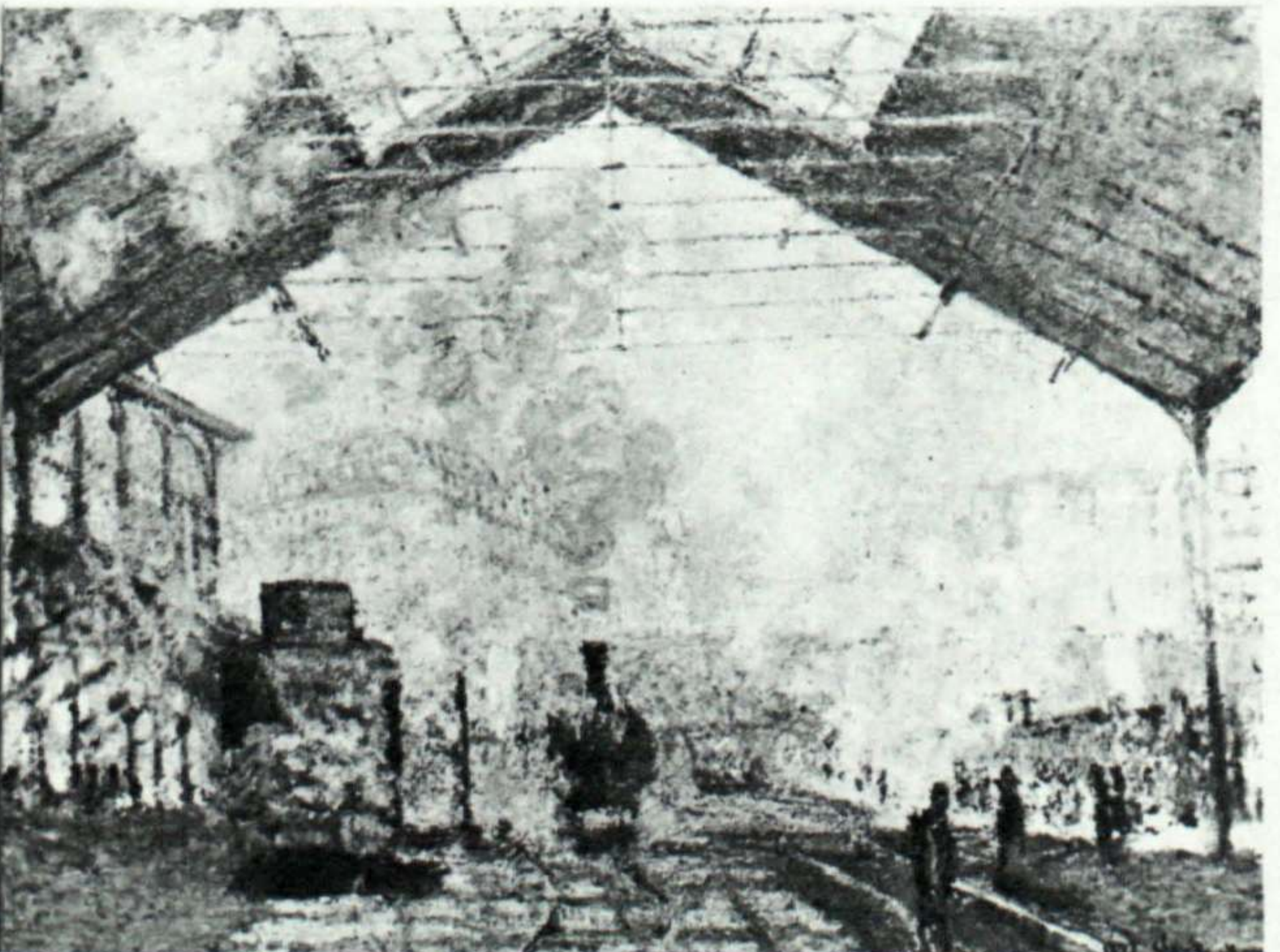
lin y sus seguidores. El Romanticismo, de raíces germánicas y anglosajonas, liberal y antineoclásico, se hizo europeo a través de pautas que sólo a la singular circunstancia histórica de Francia permitía difundir y hasta imponer. Entre las múltiples dualidades de los contrapuestos comportamientos y sentimientos románticos, cupo incluso la comparecencia del antagonismo de la línea y el color de Ingres y Delacroix; dualismo a resolver por el Impresionismo de 1874 a favor de la **percepción** colorista, no ya únicamente de la **interpretación** tal. En 1848, con la revolución socialista, adscrito a ella, aparece el Realismo courbetiano, a degenerar en naturalismos «positivos» y sólo miméticos. A desembocar también en el Impresionismo.

El siglo XIX trepida de manera insólita; insólita, si pensamos en cómo los cambios de visión historico-estilística se tomaban en el pasado cuantioso tiempo. Sobre poco más o menos, dos siglos habían durado el Románico; más de tres el Gótico; algo así como siglo y medio el Renacimiento, más de cincuenta años el Manierismo; unos ciento cincuenta el Barroco... Muy diferentemente, el tiempo vital decimonónico acelera su ritmo innovador. La «fatiga de las formas» se produce cada dos por tres. La insatisfacción está al cabo de la calle por donde discurren las minorías capaces de innovar. La disidencia es perentorio y continuo anhelo de los siempre pocos en condiciones de aportar auténti-

MANET/RETRATO DE EMILE ZOLA.



MONET/ESTACION DE SAN LAZARO.







RENOIR/EN LA GRENOUILLIERE.

TOULOUSE-LAUTREC/LA PAYASA CHAU-U-KAO.

cas novedades. Hasta la erudición y la arqueología incitan a la búsqueda de lo diverso contemporáneo. Se han descubierto en el pasado insospechadas grandezas creadoras. A golpes de la piqueta del excavador, el siglo XIX se encargará de probar cómo era falsa la creencia de que el arte sólo podía haber sido uno —el grecorromano... académicamente entendido—. Testifica cómo, por el contrario, el arte se había dicho de incontables y magníficos modos. Se adentra en la Prehistoria que terminará por regalar el increíble espectáculo de la pintura de Altamira. Se revelan Mesopotamia, Asiria, Persia, lo micénico prehelénico. A partir de la expedición napoleónica se empieza a conocer de verdad Egipto. Sin remedio, el academismo va perdiendo las riendas del pensamiento normativo del arte, aunque siga siendo grande su prestigio social. Cede más y más su mandato a la Administración, pero ésta habrá de tambalearse y desacreditarse en el plano histórico, pues todavía menos que la Academia estará en condiciones de decidir y «consagrar» cuál sea el «arte verdadero».

Con Francia, Europa descubre en el siglo XIX la gran pintura española. Con sus expoliaciones, Napoleón y sus generales se encargan de darla a conocer, y no importa que alguien tan versado en cosas de arte como lo fue Stendhal escribiera en aquellos días que España, desde Felipe II, en pintura había permanecido muda. Algo en cierto modo parecido ocurre con la pintura flamenca. Al romántico Delacroix le importan muy mucho Rubens y Goya, y el hecho es trascendental, aunque el no menos romántico Ingres siga obsesionado con Rafael, con lo itálico del XVI que a Francia hizo olvidar y desdeñar su nórdico pasado medieval, cuanto no fuera mediterraneísmo «clásico». Los maestros del Norte, muy en concreto los holandeses, dan sobrada confianza para dedicarse al «género menor» del paisaje. Así, desde el Romanticismo, la Escuela de Barbizón discurrirá sin solución de continuidad hasta el Impresionismo, pasando por el Realismo. In-

glaterra, de tardía pintura, y ésta fecundada por lo muy pictórico de Van Dyck, prepara magisterios de modernidad paisajística en Constable y Turner, maestros degustados plenamente en las islas Británicas por algunos de los impresionistas que huyeron de la quema de 1870, de la guerra francoprusiana. Los prerrafaelistas ingleses no servirán —directamente...— al Impresionismo, pero contribuirán a poner en alguna cuarentena el siglo de Rafael. Ribera imparte lecciones de fortísimo verismo a los realistas decimonónicos. Las obras de Velázquez, o las españolas a él entonces atribuidas, producen formidable sorpresa. Sobre todo para Manet, amigo de Eugenio Lucas y también más que atento a la producción genial de Goya. El deslumbramiento se colma al descubrir las estampas japonesas. Inconscientemente, la cultura europea regida por Francia anhelaba la comunión de Oriente y Occidente. De eso fueron incuestionable índice los orientalismos románticos y, entre ellos, el orientalismo perseguido en España por los viajeros galos. Y Oriente se mostraba de nuevo con una faz insospechada. Con la de las límpidas xilografías japonesas, en cuyo meollo espiritual era más que arduo adentrarse, pero que mostraban desconocidas y fecundas directrices estéticas, muy válidas para el esteticismo creciente en lo decimonónico. Que incitaban a romper con viejos moldes compositivos y a procurar la luminosidad cromática, la luz plena en la totalidad representada. Las estampas japonesas hacían ver la posibilidad de concluir con el crudo claroscuro de origen caravagiesco, ya desechado, como quien no quiere la cosa, con naturalidad tanta como para no ser captada de inmediato, en la luz frontal con que gustó en su madurez Velázquez y de éste aprendió y llevó a mayor extremo Manet.

Son cosas sabidas. Mejor o peor escritas infinidad de veces. Igual que también es sabido que a los impresionistas costó Dios y ayuda, infinitos y cotidianos heroísmos, no renunciar a su peculiar ejercicio de la pintura. Conocido es que carecieron de las inquietudes





MORISOT/JOVEN EN TRAJE DE BAILE.

SISLEY/MAÑANA DE SEPTIEMBRE.



teorizantes de que tanto harían gala los sucesivos movimientos disidentes, que antes fueron la médula del Neoclasicismo y de las proclamas prologales de los románticos. Tuvieron sus exegetas, sí, y pronto aparecieron obras dispuestas a **explicar** lo que era puramente sensorial. En 1876, dos años después de la primera salida pública del Impresionismo, Duranty publica su «Nouvelle peinture» y, en 1878, Duret, «Les peintres impressionnistes». Zola los defendía a capa y espada, pero empeñado en llamar «naturalistas» a aquellos sus amigos cultivadores de un paisaje que peraltaba valores no demasiado altos en las cotizaciones teoricoartísticas de los géneros artísticos del instante. Los impresionistas impusieron los fueros del color por encima de las lucubradas excelsitudes académicas del dibujo. Exaltaron las tesituras de la materia y el toque. Osadamente, exhibieron una factura desenvuelta, abocetada..., un **non fini** que, sin remedio, había de calificarse de impericia, de incapacidad para dar con el «difícil» remate de la obra. Gustaron de tamaños que parecían carentes de empeño y sólido saber. Diluyeron la forma en vagorosas trepidaciones atmosféricas. Desde el Renacimiento a aquellos días, a nadie se le había ocurrido desatender tanto la perspectiva **lineal**, ya por Velázquez genialmente soslayada o capitidismínuida en los más de sus logros, y totalmente eliminada en el «Pablillos de Valladolid», que a Manet valió para concebir su «Fifre», de 1866. De atrevimiento en atrevimiento, los impresionistas prescindieron de los contenidos literarios ávidamente consumidos en dosis superlativas por los espectadores del arte del siglo XIX.

Los impresionistas atentaron contra demasiados de los contundentísimos principios —en serio, tales— sustentantes de las conductas artísticas decimonónicas. Traían colectivamente, en grupo, no con la muy anterior y genial insularidad de Goya, un planteamiento del problema de la pintura y de la creación en el arte, a partir del cual, incluso sincronizándose con él, habían demasiados quebraderos de cabeza. En su saludable





CEZANNE/L'ESTAQUE.

«arte por el arte» se potenciaban el esteticismo y sus consecuentes comportamientos patologicoculturales. En su categorización de la pintura-pintura cabía prever el advenimiento de la no figuración. En su pertinaz paisajismo se manifestaba una seria despreocupación por los ideales antropomórficos, que, cuando más tarde se desmitificasen con agresividad consciente, haría creer en aberrantes deshumanizaciones. Eran, sin duda, demasiados los supuestos culturales trastocados por la presencia del impresionismo. Ciertamente, el momento histórico de aquel entonces no podía tener conciencia precisa de todo esto, para nosotros claro como el agua. Pero los instantes de la Historia también operan impulsados por intuiciones fuertemente activas desde el «subconsciente colectivo».

La reacción de la sociedad fue la lógica, máxime considerando cómo en el siglo XIX la cultura francesa rebotaba vigor, ahíta de calidad y de posibilidades. Estaban sociedad y cultura a la altura de los tiempos; aunque cupiese una cima mayor, la del Impresionismo, desde donde avizorar esos futuros inmediatos invislumbrados y, más todavía, si lo por venir era algo tan inconcebible como las horas ya vividas en el minuto vivo presente. Es común en demasía recriminar la masiva repulsa social sufrida por el Impresionismo. No caemos en la cuenta de cuán cómodo nos resulta a nosotros comprenderlo y digerirlo, desde el plano

perspectivo actual; bien pertrechados de conocimientos y hábitos visuales, hechos bien mostrencos por el reiterado uso. Que nos han sido dados gratuitamente por una muy tenaz acción docente. Aquella compacta realidad sociocultural decimonónica sabía qué tenía que defender. Progresista hasta la candidez, preveía futuros a proceder de ella, pero nadie tendría ni tiene derecho a exigirla hoy que supiese entonces que lo venidero debería más al Impresionismo que a Bouguereau. El «maldito» Cézanne estaba en lo cierto cuando, con declarada pena, cifraba su frustrada ambición en triunfar en el por él llamado Salón de Bouguereau. Los impresionistas todos hubieran dado algo, mucho, por triunfar en los salones oficiales; naturalmente, con tal de no renunciar a los imperativos de su visión. Querían el éxito en aquella sociedad, no ya sólo porque fuera la suya y no hubiese opción a elegir otra, sino porque constituía un denso momento de plenitud.

La visión de los impresionistas culminaba una larga senda varias veces emprendida y, ciertamente, en firme iniciada a partir del realismo caravagiesco. Eso tan cotidiano y común a los mortales que es el ver se había venido haciendo problema revelador. Paradójico en apariencia, problema de videntes. Ver, operación obvia, resultaba trascendente cuestión. El empirismo interrumpido por el filológico Renacimiento, requería una ascendente puesta a punto de los ojos, como



sensorialidad inevitablemente psíquica, precisa no únicamente al arte en esa coyuntura. Imprescindible para la observación —aprehensión de los fenómenos de la Naturaleza, nunca en verdad poseídos por el simple hecho de tenerlos al continuo alcance de nuestra vista. Ser aguzado vidente podía brindar hazañas del tamaño de las de Velázquez. Ver inalienable actividad del intelecto era difícil. Meritorio. Tanto, quién sabe si más, como lo que solemos entender por idear y cuyo estricto sentido etimológico —visionar— había sido suplantado por otro, con daño inmediato del prestigio y la rentabilidad del ver. De su rentabilidad artística y científica, además de genéricamente psíquica.

Desde Caravaggio —antes y con más vigor desde el Greco—, lo sensorial cobra categóricas cartas de naturaleza. Hace que la representación se cualifique en la agudeza y en la calidad de la percepción. Que el arte se haga intensamente perceptivo, más y más representativo de lo directamente captable en el entorno de consistencias inteligibles, incidentes sobre los sentidos. No ya sobre la sola visión, muy difícil de hacer obrar sólo en sí misma. Los valores táctiles tienen frecuentes preponderancias en los volúmenes claroscuroistas de Caravaggio, Ribera o Zurbarán. Gracián lanza a la terminología cultural europea lo del «gusto», lo del buen o mal gusto de que tantísimo y tan empachosos perorarán después algunos academismos. El sensorialismo del primer Barroco convierte en entidad estética lo gustativo. Así no extrañaría que se llegara a decir de una factura ágil y fluida que era «jugosa». El sensorialismo precoz y genial del Greco posee toda suerte de musicalidades, dicho sea sin apenas metáfora. El sensorialismo concede sabrosos derechos a la materia pictórica en sí, a eso que ahora dicen «textura». Velázquez, Rembrandt, Goya, Delacroix..., precedidos por los venecianos del siglo XVI, ponen fruiciones y regustos en las succulencias de la ejecución, en las pastas, medias pastas y delgadeces de materia que alcanzan hasta a lo liviano de la veladura. Que el sensorialismo barroco no está falto de sensualidad —Rubens...— y que se hará hedonismo sensualista en el segundo barroco, en el Rococó, bien sabido es de todos. Por eso quizá fue pertinente la ascética del racionalismo neoclásico, con todos sus librescos purismos lineales y estatuarios. Con todas sus frigidísimas pulcritudes, *fermosuras*, extraídas de la mármorea arqueología grecorromana hecha a golpes de concienzudo cerebro teutón: el de Winckelmann.

El sensorialismo volvió por sus fueros con el Romanticismo. (De ahí la sensualidad del purista Ingres.) De ahí que no haya discontinuidad alguna desde los inicios románticos de la paisajística Escuela de Barbizón al refulgente epílogo del Impresionismo. Primero se buscan «estados del alma» en el paisaje, pero empapando la visión en él. Así, sin estar claramente previsto en la lírica romántica, los ojos se prenden y prendan cada vez más en el paisaje. Así, el realismo positivista —y socialista—, courbetiano no sorprende desprevenido al paisaje romántico. Del estado del espíritu se pasa sin brusquedad notoria a la percepción directa y «positiva». Directa en cuanto a lo humano. Tan directa en la pretensión como para degenerar en el naturalismo. Mas, a la hora de llegar éste, llegaba también esa maravilla pictórica del Impresionismo francés.

La sensorialidad impresionista es tan exacerbadamente visual, que lo táctil se esfuma en repentino ensalmo pictórico. El contorno, entidad definidora de la forma, desaparece. El claroscuro, vigorizador y tácilizador del volumen, se anula. Las sombras se sustancian en luz y más que luz. Se hacen color. Las sensa-





*DEGAS|ENSAYO DE UN BALLET SOBRE EL ESCENARIO.*



ciones táctiles se polarizan en la rugosidad de la materia, no en la corporeidad de árboles, casas, barcas, montes... La transitabilidad perspectiva, también de contextura táctil, se hace transitabilidad visual. Son los ojos y no la percepción del tacto los que pueden sumirse en las brumas y atmósferas, en el revoloteante enjambre de la pincelada corta trepidada por doquiera. Sí, un otro sentido cobra cierta ascendencia en lo pictórico, por las cantarinas gracias de lo cromático. El Impresionismo es musical. El musicalismo se atreverá, en la «Ninfeas», de Monet, a lindar con el musicalismo no figurativo pintado y teorizado por Kandinsky en 1910. A ratos, linda nada más y nada menos que con eso, pero era un «callejón sin salida», tal cual, a sus cuarenta años, en el cenit de sus facultades de ejecutante impresionista, dijo Renoir disponiéndose a la rectificación en redondo que el Rafael de la Farnesina le proponía a su mente de galo normatizado por el consuetudinario academismo de Francia.

La historia del Impresionismo, como historia **contemporánea**, es historia de constantes y frecuentes equivocidades. Es fácil de narrar, mas no de dilucidar. Son muchos los que están, los participantes de su gloria y drama. Pero no todos esos personajes fueron impresionistas de verdad, a derechas. Manet, el primer director de escena de este drama heroico de triunfante fin, pintó de bien diverso modo y con hartito distinta paleta. Degas, muy de continuo activo en la peripecia histórica y anecdótica del grupo, dibujaba en demasía, muy ostensiblemente, y dispuso cada vez que le vino en gana gamas griseas y pardas, de opción claroscuro, divergentes de lo impresionista rectamente examinado. Renoir —hace un instante lo he recordado— dejó a sus cuarenta años la ortodoxia sensorial, pictórica y estética de sus compañeros de brega. Cézanne, juvenilmente tenebrista y atormentado, sanó en cuerpo, espíritu y pintura haciendo **plein-air** impresionista, pero luego dio con su extraordinario destino de personalísimo innovador, sólo adscribible a lo entendido por posimpresionismo. Unicamente en los muy primeros inicios de Gauguin el Impresionismo es manifiesto. En seguida maduró su posimpresionista y personalísima posición en la historia de la contemporaneidad decimonónica. (Gauguin murió en 1903..., no se olvide.) Poco más o menos, más bien menos que más, ocurre con Van Gogh y Toulouse-Lautrec.

Bueno es repetirlo. El Impresionismo era un callejón sin salida. Cuantos en él se hallaron a gusto, formaron a renglón seguido la más obstinada porción del conservadurismo novecentista. Por el contrario, cuantos se impregnaron del ansia de libertad, de la ética artística del Impresionismo, nunca dispuesto a transigir con las exigencias socioculturales de la enterada —sin segunda intención...— burguesía del XIX, no hubieron más remedio que proseguir su aventura disintiendo y hasta acometiéndole. En el mismo Neoimpresionismo —Divisionismo o Puntillismo—, al pretender dotar de solidez científica a las intuiciones cromáticas de los respetados mayores Monet, Sisley y Pissarro, se intelectualizó lo que era espontánea sensorialidad visual. Los ataques al Impresionismo se reanudaron en seguida, de parte de las novísimas tendencias, venidas en tropel hasta 1925, cuando el Impresionismo se hacía el mejor ornato del coleccionismo adinerado y se capitalizaba por la sarta de los hábiles miméticos que, en arte, acechan lo ya aplaudido y rentable.

De esto y de más hay amplísima noticia en la magnífica exposición abierta en el Museo Español de Arte Contemporáneo, completa hasta prolongarse su contenido a tendencias que el gran público —y éste importa



siempre en primerísimo lugar— no podrá comprender fácilmente, preguntándose, sin duda, por qué se hallan ciertos autores y obras en semejante contexto, o, lo que es más grave, creyendo candorosamente que corresponden a lo a estimar estricto Impresionismo. No basta con que en el catálogo queden encerrados los artistas y las obras seleccionadas por los organizadores franceses en los compartimientos estancos de Preimpresionismo, Impresionismo, Posimpresionismo y Nabis. Todo el público no adquiere el catálogo... Y, aun comprándolo, allí no se le explica qué es eso de Nabis. El Impresionismo fue, y es, algo tan hermoso y grande que no necesita que se hinche sin ton ni son. El Impresionismo francés es realidad de tan trascendental importancia para la formación artística y estética del público, que toda su historia vale para aleccionar en muy varios campos de lo histórico, pictórico y estético, Manet, Degas, Cézanne y el mismo Renoir, incluidos por el catálogo en el capítulo del Impresionismo, implican sorprendente imprecisión. Llana y sencillamente falta de rigor.

Pero hay más en el demasiado sucinto (¡todo gran público requiere generosas explicaciones!) prólogo del espléndido catálogo. Se escribe —¡para lectores españoles!— que tal Impresionismo, «específicamente francés, no tuvo **ningún eco** —el subrayado es mío— al otro lado de los Pirineos». No vamos ahora a cualificar ahora el efectivo «eco» del Impresionismo francés sobre la pintura española. Déjese para ocasión que pueda parecer menos **chauvinista**, tratar de sus extensiones y alturas, de su diligencia o tentitud en comparecer. De hecho, sobre tal materia, ya he escrito en otras ocasiones. Bastan dos nombres. Aureliano de Beruete, conocido también por los estudiosos de arte por sus nada desdeñables trabajos históricos y críticos —la primera edición de su «Velázquez» se imprimió en París en 1898...—, casi casi, acaso sin casi, se puede considerar de la generación de los impresionistas. Nació en 1845. Falleció en 1912. Joaquín Sorolla, nacido en 1863 y muerto en 1923, con su Impresionismo epi-

logal, muy español y, desde luego, deudor del francés; triunfó por todo lo alto en la Exposición Universal de 1900. A la hora de triunfar el Impresionismo en la antes hostil cultura burguesa, Sorolla es conocido y estimado en Francia: Cruz de Caballero de la Legión de Honor y correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Francia, en 1901; miembro de honor correspondiente de la Société des Artistes Français, en 1905; Cruz de Oficial de la Legión de Honor, en 1906. Como se ve, no me estoy refiriendo a alguien que hubiera sido desconocido por Francia y el Impresionismo todavía históricamente activo. En tiempos del Impresionismo, España no permaneció «muda», que pudiera decir con perdonable despiste cualquier admirable Stendhal de hoy.

Por otra parte, la compendiadísima introducción del catálogo de este relevante acontecimiento de la Exposición de los Impresionistas Franceses, trata de la «ferviente» admiración dedicada por Manet a Velázquez y Goya con un previo «sin embargo» que sigue al párrafo antes citado —el del inexistente «eco»— y que no se sabe si es severo palmetazo de dómine, aplicado a unos españoles supuestos ignorantes de lo francés, o, si al tiempo y por otra parte, se considera modo de zanjar sin comentarios lo que el Impresionismo de Francia debía al conocimiento de la pintura española. Su cita en ese prólogo hubiera sido una cortesía que a los españoles nos hubiera halagado y que se hubiera sumado a las afirmaciones tantas veces reiteradas por el rigor de muy responsables especialistas de la materia, franceses y no franceses.

Yo, por mi parte, desde mis modestísimas pluma y persona, como simple español, quiero expresar a Francia toda mi gratitud porque nuestro pueblo haya podido gozar en su propia casa el tan portentoso espectáculo del Impresionismo francés. Francia está en el corazón de todos los españoles que saben cómo el condado de Toulouse y el ducado de Borgoña contribuyeron a la formación de las Españas medievales, nervio, médula y corazón de las Españas modernas.

PISSARRO/AVENIDA DE LA OPERA.



GAUGUIN/NATURALEZA MUERTA CON MANDOLINA.





# LA III BIENAL DEL DEPORTE EN LAS BELLAS ARTES

Se hace difícil entender que el deporte sea un elemento básico de política cultural.

La identificación entre las estrechas relaciones que unen a la actividad deportiva con la política y la cultura se abren para nosotros por manifestaciones como esta III Bienal del Deporte en el Arte, en la que vemos abrirse un gran despliegue de pintura, escultura, dibujo, unos diseños de trofeos que son de por sí obras de arte, en el marco de las Atarazanas barcelonesas.

Tres demostraciones en seis años evidencian que esta Bienal es ya una manifestación que se afirma en el repertorio de las Bienales, fórmulas artísticas típicas de nuestro tiempo. Junto a los veinte años de vida de la Bienal de Sao Paulo; al lado de los setenta años de la Mostra veneciana, esta manifestación, que unas veces se instala en Barcelona y otras en Madrid, es ya, sin duda alguna, la más importante de las exposiciones españolas a nivel internacional.

La primera de las Bienales nos sorprendió porque faltaban en ella las vacilaciones de lo experimental, y fue desde su primer momento una gran y positiva exposición, de la que recordamos, entre otras presentaciones, la del artista argentino Juan Carlos Benítez. La segunda exposición presentó en Madrid una serie de obras de primera fila, de entre las que no se puede olvidar la extraordinaria aportación del pintor ecuatoriano Estuardo Maldonado. Esta tercera carece, salvo excepciones, de esas obras de gran dimensión y aliento, que merecen sin discusión los primeros premios; en cambio, ofrece un tono medio y una regularidad difícil de conseguir en exposiciones de estas características, señal quizá de que la exposición se ha consolidado, ha llegado a una madurez y a una general estimación, que justifica los esfuerzos realizados. La sola consideración de los mil ciento cincuenta trabajos recibidos, de los seiscientos artistas de treinta y un países, nos seña-

la que estamos ante una experiencia artística valiosa, máxime si tomamos en consideración la dificultad que presenta el tema deportivo, que sujeta e inhibe a los artistas.

En la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes se advierten tres características que inciden en lo encomiable: por un lado, el sentido del pasado, en la experiencia artística de tema deportivo; en segundo término, el orden y el rigor en el montaje y, como último aspecto, la amplitud de la convocatoria realizada. Veamos detenidamente unos y otros aspectos.

## ARTE Y DEPORTE, AYER

Como en otras ocasiones, la exposición se abre al pasado, ofreciendo en su sala de honor una serie de figurillas de arte prehispánico mexicano de la colección Josué Sáenz, obras de las culturas totonaca, huasteca, colima, jalisco, tolteca y maya. Son unas figuras rudas y trágicas de épocas diversas, la mayoría de entre los siglos IV al IX de nuestra era, que vienen a recordarnos en qué medida el juego en las sociedades primitivas, avecindado en el territorio de los ritos mágicos, estaba cargado de inexorable crueldad. Los modelos de estas figuras han visto quizá morir decapitado al jugador derrotado, y hay en ellas la sombra del esclavo, que ha cambiado el espanto ritual del juego por otros mil horrores de su precaria existencia; se advierte en estos jugadores una suave gracia de raíz popular, pero se echa de menos la nobleza del atleta libre en competencia con otros hombres, libres como él.

Atletas y jugadores del México prehispánico no están en la exposición sólo para demostrarnos la antigüedad del deporte, sino para aclarar el largo camino que éste ha recorrido, en confusa mezcla con ritos de superstición y barbarie, hasta convertirse en un instrumento capaz para afirmar y restaurar en el hombre la conciencia de la propia dignidad.

Por rara casualidad, parte de la representación artística japonesa ha incidido en este mismo tema, aunque desde una perspectiva distinta. Los escultores Hasegawa y Moriyama nos traen la imagen de un luchador de sumo y de un arquero señalando uno de estos hilos conductores, en los que, por un lado la fuerza, por otra la habilidad elevada a la categoría de disciplina, no sólo mental, sino también física, han entrado a formar parte de la vida del hombre.

En la exposición se ha colocado un cuadro de Ramón Casas pintado hacia 1897, testigo de un ayer inmediato. Representa a Casas y Pere Roméu tripulando un tándem.

## ORDEN Y RIGOR EN EL MONTAJE

El comisario de esta exposición, Luis González Robles, es una de las figuras españolas que han alcanzado mayores éxitos, no sólo en la promoción de actividades artísticas, sino también en el planteamiento de exposiciones y, sobre todo, en la potenciación de las obras de arte, mediante unos montajes sistemáticos y expresivos; colaboradores suyos desde hace muchos años, Pedro García Ramos y Juan Ignacio Macua, al frente de su equipo de diseño, cuentan ya en su haber con una serie de trabajos realmente importantes en esta materia. Para uno y otros, las Atarazanas barcelonesas constituían un auténtico desafío. La majestuosidad del antiguo edificio, la armónica grandeza de sus proporciones, había dado ya condición de insignificancia a muchas otras exposiciones anteriormente celebradas; había producido en el espectador diversas sensaciones de desorden y de pérdida, incluso tratándose de exposiciones nutridas y bien programadas.

## ENCUENTROS Y HALLAZGOS

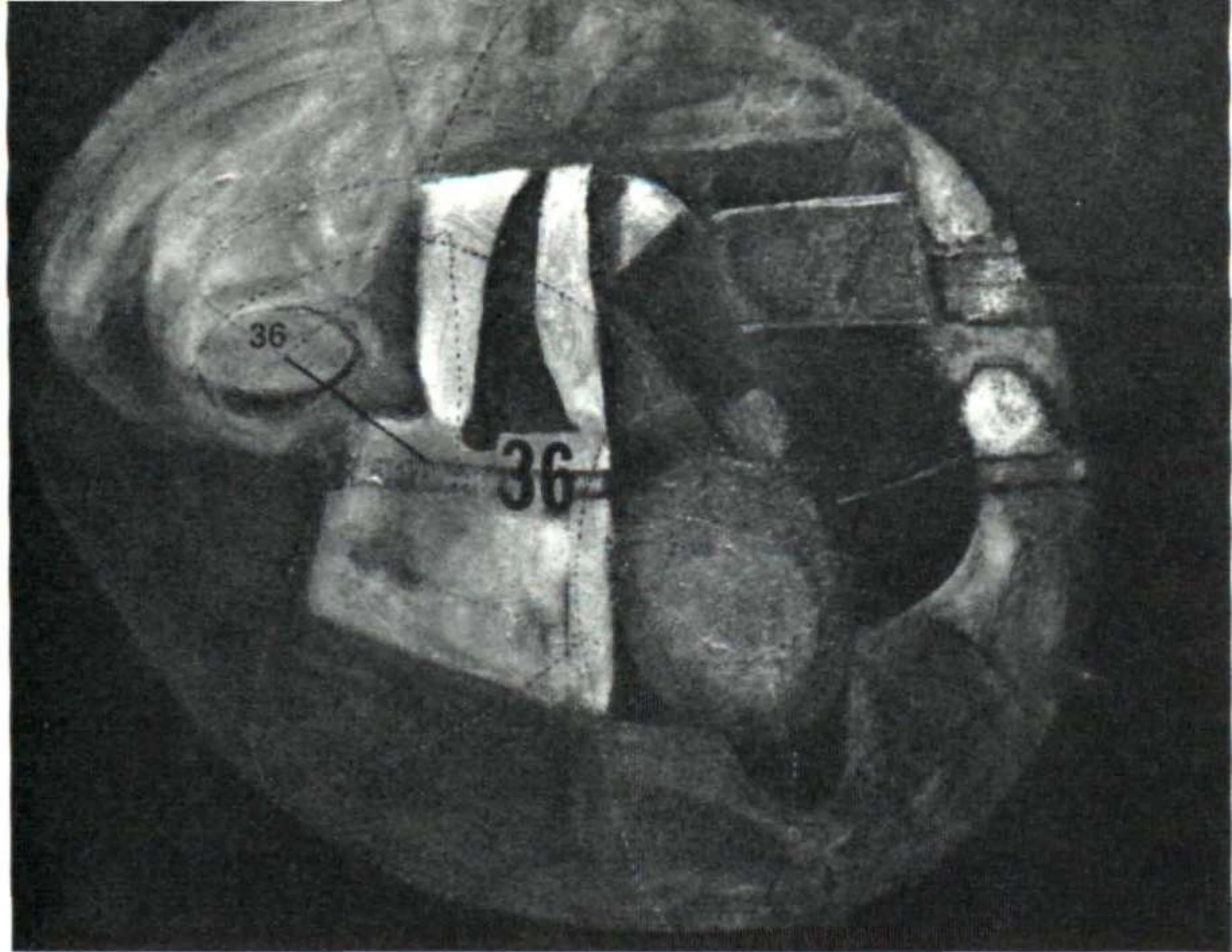
Seiscientos ocho artistas de treinta y una nacionalidades, con más de mil cien obras, no sólo atestiguan la generalidad de la



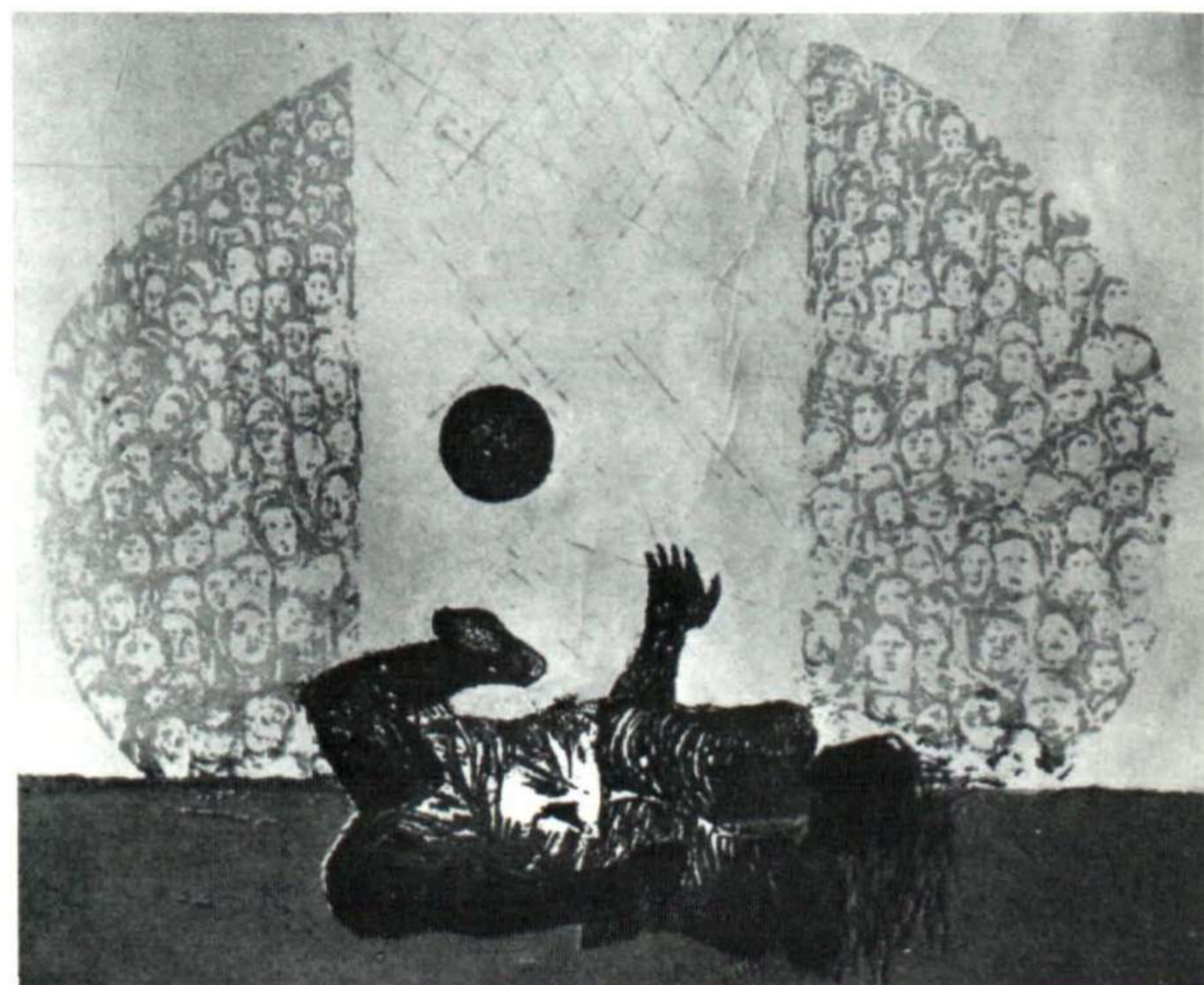


COMPOSICION|LUIGI RINCICOTTI|ITALIA|MEDALLA DE HONOR.

LUCHADORES|ELENA ALVAREZ LAVERON|ESPAÑA|SEGUNDO PREMIO DE ESCULTURA.



RESULTADO DE LA OLIMPIADA|ABEL CUERDA MARTINEZ|ESPAÑA|PRIMER PREMIO DE PINTURA.



TRAGEDIA DEL GUARDAMETA|ALEKSANDER TUREK|POLONIA|SEGUNDO PREMIO DE GRABADO.

EQUIPO|MARIA ANTO|POLONIA|PREMIO FEDERACION ESPAÑOLA DE FUTBOL.







SIKORA/POLONIA/PRIMER PREMIO DE TROFEOS.

convocatoria, sino también la excelente promoción que de ella se ha dado. Pero esta espectacular audiencia pictórica a la llamada de la Delegación Nacional de Deportes permite también un repertorio de gratas sorpresas. Como es frecuente en este tipo de certámenes, los premios no han recaído en las mejores obras presentadas. Luigi Rincicotti ha ganado la Medalla de Honor con una composición que no aporta nada, ni al tema deportivo ni a la realización artística. Pero, en cambio, Francisco Cruz de Castro ha obtenido el Premio de la Secretaría General del Movimiento por una obra que presenta los tres tiempos de un salto con pértiga, en una conjugación de la expresión plástica con el buen uso

PERTIGA: CAIDA SOBRE LAS FORMAS/  
GUSTAVO GARBO/ESPAÑA/  
PRIMER PREMIO DE DIBUJO.

del material. En el mismo sentido, el brasileño Aldemir Martins ha obtenido el Premio del Club de Fútbol Barcelona, con una obra titulada «O Goleiro», que entra entre las más logradas realizaciones de la exposición. Elogio igualmente merece el primer premio de pintura, concedido a Abel Cuerda; el segundo de escultura, ganado por Elena Alvarez Laverón; el de la Federación Española de Fútbol, ganado por María Anto; el del gimnasio Moscardó, concedido a Fernando Garfella; el primero y segundo premio de dibujo, obtenidos por Gustavo Garbó y Agustín Celis; el segundo premio de grabado y los de trofeos, que han ganado los artistas Sikora, de Polonia; Civit, de España; Kucma, Chromy y Pleskowsky, de Polonia. De los demás premios es quizá la omisión el mejor juicio que de ellos puede darse.

Pero las sorpresas de la exposición no se agotan en las obras premiadas; queda, al margen de ellas, una obra honesta y bien concebida, totalmente merecedora de haber obtenido la Medalla de Honor; las esculturas tituladas «Rugby» y «Diana para un tirador», de Juan Antonio Palomo Fernández, artista entero, al que una conducta inexplicable del público insiste en regatear un éxito que merece. Igualmente las dos fantasías humorísticas, con las que Ignacio Yraola ha concurrido a la

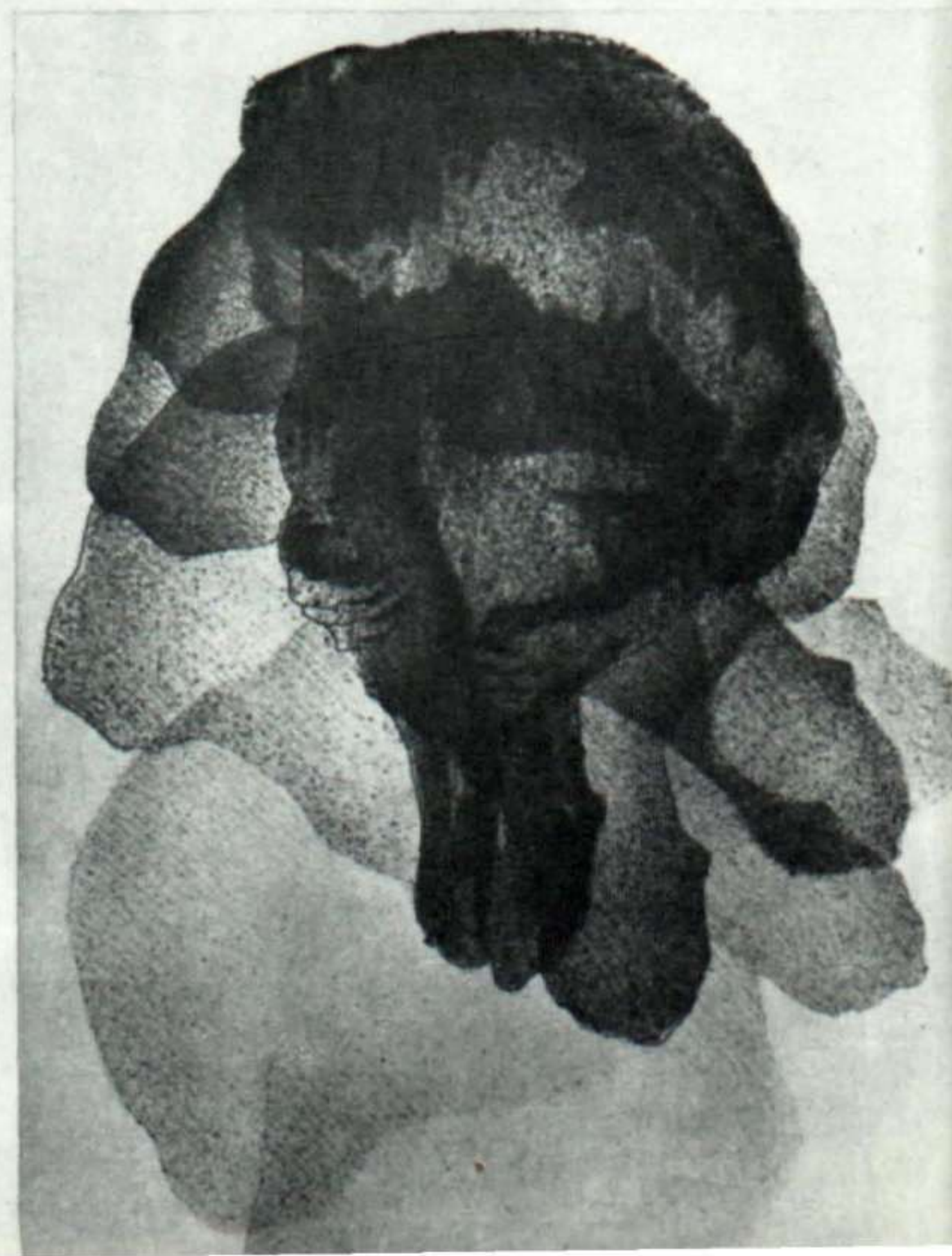
Bienal: «Vida íntima del levantador de pesas» y «Combate nulo» merecían una mayor atención hacia este artista, ya triunfador en la Bienal pasada. Con ellos, el brasileño Samuel Szpigel, el francés Bayle, el mejicano Echeverría, el rumano Patricio Matescu, la italiana D'Amico, el artista griego, tan hondamente enraizado entre nosotros, Dimitri Papagueorguiu, los escultores españoles Lorenzo Frechilla y Teresa Equibar, Alegre Cremades, Francisco Castillo, Vicente Dolader y Pepi Sánchez, que ha presentado una deliciosa lucha de niños-ángeles o de ángeles-niños... Son algunas de las personalidades artísticas que hacen de esta III Bienal del Deporte una experiencia sólida y afirmada.

#### REFLEXIONES PARA UN PUNTO FINAL

Vale ahora reflexionar sobre un punto importante: el de que la Bienal, que se ha ido instalando alternativamente en Madrid y en Barcelona, podría visitar, en futuras ediciones, otras ciudades que, como San Sebastián, Santander, Valencia o Sevilla, podrían darle digna acogida y realce, afirmando su dimensión de Bienal artístico-deportiva, que convoca España para todos los artistas del mundo.

RAUL CHAVARRI

SALTO NUMERO DOS/  
AGUSTIN CELIS GUTIERREZ/ESPAÑA/  
SEGUNDO PREMIO DE DIBUJO.





# I SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA EN SALAMANCA



ODON ALONSO DIRIGE AL CORO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA Y CONJUNTO INSTRUMENTAL de RTV, CON EL CANTANTE ANTONIO BLANCAS, LA «MUSICA PARA UN CODICE SALMANTINO», DE RODRIGO, EN EL PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD.

Estos días de la mejor música de España en la «renaciente maravilla», han sido como un glorioso reencuentro entre un arte y una ciudad. Han sido como un «decíamos ayer...» de aquel que escribió: «Traspasa el aire todo—hasta llegar a la más alta esfera,—y oye allí otro modo—de no perecedera—música, que es la fuente y la primera».

Salamanca fue una ciudad musical. Lo fue con Juan del Enzina, poeta, músico y creador de todo un capítulo escénico. Lo fue con Francisco Salinas, el ciego organista, el teórico ilustre, el maestro en la Universidad, a quien otro maestro, Fray Luis de León, dedicó los altísimos versos que he citado. Lo era también incluso en los tiempos de la decadencia. Lejos ya las teorías sonoras de Ramos de Pareja o de Salinas, todavía «El gran piscator de Salamanca», aquel gran pícaro, matemático y astrólogo don Diego de Torres y Villarroel, guitarró en su juventud para ganarse la vida, que ejerció toda clase de oficios y predijo sucesos históricos.

Es curioso, sin embargo, que, escuchando música en Salamanca, recordemos, más que a Juan del Enzina, Ramos, Fray Luis o Salinas, a don Miguel de Unamuno, que fue, como es sabido, el más ilustre de los que alguien ha llamado «nuestros sordos intelectuales». A Unamuno la música debía parecerle cosa de títeres, distracción de estudiantes y pretexto para cerebros poco dados a pensar. Pero, no sabemos por qué, quizá por el ritmo helénico de sus versos o porque a veces le vemos al borde de lo inefable, de lo que no se puede expresar con el lenguaje hablado, don Miguel se nos presenta hoy como cercano a la música. Además, todo lo que hace Salamanca está impregnado de su espíritu, pues aquella inmortalidad que el pensador anhelaba le ha sido dada realmente por la ciudad a la que él tanto amó. En una de las obras escuchadas en la Semana de Música hemos oído aquellas conmovedoras palabras: «Cuando yo muera,—guarda, dorada Salamanca mía,—tú mi recuerdo... Con tu lenguaje, de lo eterno heraldo, — di tú que he





## SALAMANCA 3-9 MAYO 1971

sido». Salamanca ha respondido al ruego de aquel gran orgulloso, de aquel inmenso soberbio que sólo podía rogar a las piedras, no a los hombres. Y por eso llegar a Salamanca es llegar a Unamuno. Allí está, en el bronce genial de Pablo Serrano, como un halcón a la vez pensativo y avizor. Esperando, para cazarla al vuelo, alguna idea que se pueda escapar por las ventanas de la Casa de las Muertes.

En Salamanca nos recibe la música del susurro del Tormes, la de los incansables pájaros y la del viento en las torres. Allí encontramos también la armonía en la piedra. Una armonía que es capaz de hacer abrazarse fraternalmente a los estilos más diversos. Y sobre todos ellos, el plateresco, que es como una canción convertida en gran sinfonía. Salamanca, ciudad musical. Y además, cordial y hospitalaria. No podía darse lugar mejor para la Primera Semana de Música Española.

Es natural que se le diese una especial importancia en esta Primera Semana a la figura de Manuel de Falla no sólo por ser el más grande e internacional de nuestros músicos, sino también porque ahora se cumple el XXV aniversario de su muerte en la Córdoba argentina. Así, la amena y documentada conferencia de Antonio Fernández Cid versó sobre «Manuel de Falla en la música española». Se celebró este acto en el salón del «Zodiaco», hoy Museo Universitario y vieja aula de las Escuelas Menores, cuyo nombre se debe a la curiosa bóveda de Fernando Gallego. Hablaron también, con bre-

ves y ajustadas palabras, el comisario general de la Música, monseñor Federico Sopeña, y el rector de la Universidad de Salamanca, don Felipe Lucena. El ofrecimiento y el agradecimiento tuvieron así su mejor expresión.

Mariemma, la gran bailarina y bailaora, ofreció un variado programa de danzas estilizadas, danzas regionales y flamenco, con la colaboración del pianista Enrique Luzuriaga, el cantaor Manuel de Vega y el guitarrista Víctor Monje «Serranito». Los nombres de Bretón, Albéniz, Turina, Scarlatti, Iscar, Rodolfo Halffter, Falla y Larregla se unieron a los viejos estilos flamencos.

En cuanto a los escenarios, la Semana de Salamanca ha tenido ciertas diferencias con otras semanas y decenas realizadas en diversas ciudades. Mientras en la mayoría de éstas se han aprovechado edificios tradicionales acondicionados para el caso, en Salamanca se ofreció el concierto de la Orquesta Nacional en el teatro Bretón, y otros tres en el Aula Juan del Enzina, que a pesar de su histórico nombre, que rinde homenaje al músico y poeta, es un teatrillo cómodo y moderno, dependiente de la Universidad, con cerca de quinientas localidades y buenas condiciones acústicas. El resto de los actos se celebraron en la iglesia del Colegio Arzobispo Fonseca, obra de Juan de Alava y Diego de Siloé, enriquecida por Alonso Berruguete. Una joya del XVI. Solo uno de los conciertos, el del viernes, en el que se interpretaba la obra encargo de la Semana, que ha escrito Luis de Pablo, se celebró en el glorioso recinto del Paraninfo de la Universidad, cuyas piedras venerables guardan un tesoro de historia de la cultura española.

La ausencia de Victoria de los Angeles, que actuó el lunes con «Canciones españolas de ayer y de hoy», del siglo XV a los contemporáneos, añadió un día más a la Semana, por lo que no la pude escuchar, e introdujo algunas modificaciones en el programa general. Actuó primero nuestro gran violinista Agustín León Ara, con Miguel Zanetti al piano. León Ara, que sigue hoy esa especial tradición que une a los centros de enseñanza españoles y belgas —como también ocurre en el caso de Eduardo del Pueyo—, dijo con gracia y alegría la «Sonata pimpante», de Joaquín Rodrigo, con bella sencillez la de Manuel Castillo y con inspirada intención la «Número 1», de Joaquín Turina, con la rúbrica de Sarasate, cuyo nacionalismo virtuosístico sigue cautivando a los intérpretes y entusiasmando al público.

El Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de RTV ha demostrado ya en muchas ocasiones su excelencia interpretativa, la calidad de sus elementos y la unidad dirigida de su sonido. Demostrando la amplitud de su repertorio, el Quinteto ofreció páginas de compositores españoles muy diversos en época y estilo: Muñoz Molleda, Gombau, Villa Rojo, Castillo, Julio Gómez, Bernaola y Echevarría.

El concierto del Paraninfo fue dirigido por Odón Alonso a un grupo de solistas de la Orquesta Sinfónica de RTV, con los coros de la Escuela Superior de Canto de Madrid y de la Universidad de Salamanca. Empezó con una nueva audición de la última obra suscrita por Gerardo Gombau, encargada por la Semana de Música Religiosa de Cuenca y estrenada en la iglesia de Arcas. En la ciudad natal del compositor la impresión de la cantata pascual, «Pascha nostrum», volvió a ser magnífica. Es interesante escuchar una misma obra interpretada, con tan escasa separación en el tiempo, por dos directores de técnica y temperamentos tan distintos como son Franco Gil y Odón Alonso. Aquella versión era más animada de «tempo»; ésta tuvo muy acertados detalles tímbricos. Gombau obtuvo un gran éxito.

La obra encargo de la Semana, escrita por Luis de Pablo, se titula «La libertad sonrío». Según el autor, esta



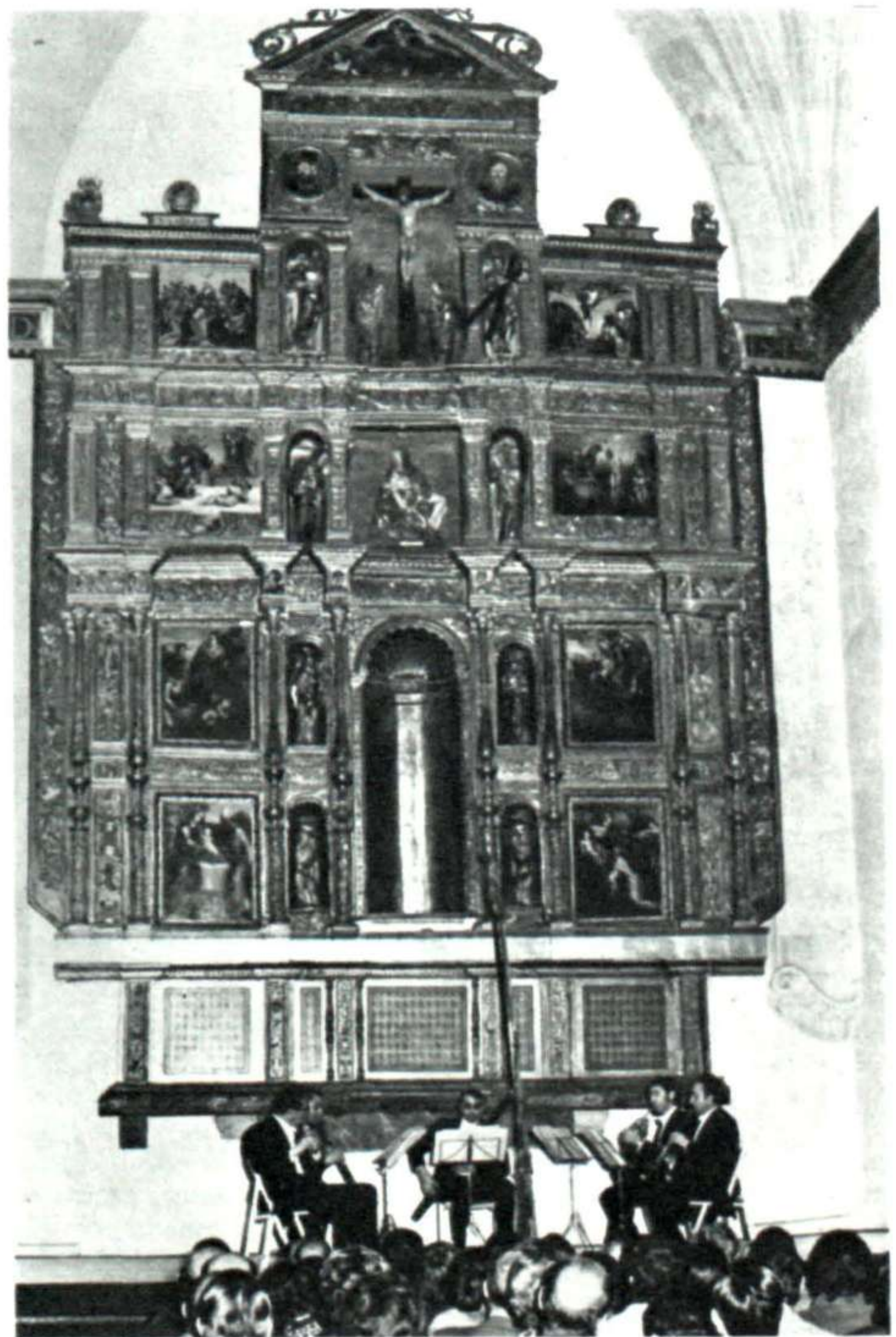
página se ha escrito sin expresa intención tímbrica, ya que lo importante son las alturas y otros elementos constructivos, por lo que se puede interpretar con grupos diversos de instrumentos. La libertad es, pues, casi absoluta. Es el director quien, en realidad, ordena la obra durante la ejecución, según las indicaciones del compositor, que siempre se hace responsable del resultado. Puede decirse que cada vez resultará una música distinta, pero esta es precisamente la intención de Luis de Pablo. En esta ocasión se interpretó «La libertad sonríe» con un grupo reducido de madera y metal. Odón Alonso comprendió e interpretó muy bien el juego sonoro en el que los elementos de viento de RTV utilizaron los instrumentos en su sonido natural o produciendo sonoridades especiales, bien quitando las embocaduras o usando solo éstas. «La libertad sonríe», obra construida sobre módulos libres e independientes, resulta homogénea y da la sensación de un libre orden. El público aceptó sin disidencias esta nueva muestra de música de vanguardia y aplaudió mucho a Luis de Pablo.

La clara y bella voz de Isabel Penagos fue luego instrumento ideal para dos páginas muy relacionadas entre sí: «Psiche», de Falla, y «Automne malade», de Ernesto Halffter, que también recogió personalmente los aplausos. En «Psiche» se aúnan la línea impresionista de la voz con un cierto ascetismo en los instrumentos; en «Automne malade», sobre el sugerente texto de Apollinaire, está el Halffter juvenil y raveliano, con una especial belleza tímbrica y un gran interés armónico. El concierto terminó con una obra muy adecuada para la ocasión, la cantata «Música para un códice salmantino», de Joaquín Rodrigo, en la que el músico, con su estilo personal e inconfundible, interpreta a su modo unos hermosos versos de Unamuno. Es obra demasiado poco interpretada, dado su alto puesto dentro de la producción rodriguera. Fue cantada por Antonio Blancas con voz plena y auténtica expresión. El coro de la Universidad de Salamanca cumplió su cometido con entusiasmo. No hay que decir que Odón Alonso dio a cada autor su adecuado clima, y al final hubo largas ovaciones.

Eduardo del Pueyo, uno de nuestros pianistas de rango internacional, demostró su gran musicalidad, su fuerza, que contrasta a veces con la delicadeza del ataque, y la variedad de sus recursos, en la «Fantasía bética», de Falla; varios números de «Goyescas», de Granados; los encantadores «Tres movimientos para piano», de Esplá, y el segundo cuaderno de «Iberia», de Albéniz. Quizá lo mejor de todo fue uno de los regalos, el «Allegro de concierto», de Granados. El intérprete triunfó plenamente.

La Orquesta Nacional, con su titular Rafael Frühbeck de Burgos, interpretó un programa Falla a teatro lleno. Si dos días antes habíamos escuchado al Falla más íntimo y recogido en su «Psiche», en esta ocasión oímos sus páginas más espectaculares: las «Danzas de la vida breve», «El amor brujo» y «El sombrero de tres picos», en versión completa, con la colaboración de la soprano Julia González. El éxito fue clamoroso. Frühbeck, se conoce que por no resucitar viejas polémicas entre chapinistas y bretonistas, escogió el camino neutral, ofreciendo una luminosa y virtuosística interpretación del intermedio de «La boda de Luis Alonso», de Giménez.

El día en blanco fue salvado por la deliciosa actuación del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid que dirige Lola Rodríguez de Aragón, con su hermoso repertorio de los anónimos del «Cancionero de palacio» y del de Upsala, Juan del Enzina, Salinas, Juan Vázquez... Es natural que no hayan estado representados todos los nombres importantes de la música española en solo siete días, pero el panorama ha sido muy completo, y en Semanas sucesivas habrá ocasión no sólo de completar la lista, sino de revisar páginas injustamente olvidadas.



EL QUINTETO DE VIENTO DE RTVE EN LA IGLESIA DEL COLEGIO ARZOBISPO FONSECA.

La Semana, bajo la presidencia de honor del ministro de Educación y Ciencia y el director general de Bellas Artes, Organizada por la Comisaría de la Música con la colaboración de la Universidad, ha tenido como patrocinadores al Gobierno Civil, Diputación Provincial, Ayuntamiento, delegaciones de los Ministerios de Educación e Información, Caja de Ahorros, Cámara de Comercio e Industria y Centro de Iniciativas y Turismo.

Simultáneamente se celebró el V Seminario sobre problemas de la educación musical, con un interesantísimo temario: «Las sociedades de conciertos españolas». Las sesiones, en las que intervinieron representantes de estos meritorios organismos que, a veces heroicamente, han mantenido la llama de la música en las provincias de España, se celebraron en el aula Unamuno bajo la dirección del comisario general de la Música. Veintiséis sociedades estuvieron representadas, y se acordó elevar a la superioridad una serie de conclusiones en las que se hace hincapié en el apoyo de la Comisaría General, la comunicación y unión entre las sociedades, la colaboración de los poderes públicos y la atención especial a la juventud. La labor había empezado, pero ahora continuará con los mejores frutos.

CARLOS GOMEZ AMAT



# HIMNO AL SOL: LA PINTURA DE JORGE DISDIER

Una obra de arte válida es la reelaboración voluntaria y consciente de una experiencia vital; el resultado de un esfuerzo lúcido por elevar a categoría universal la anécdota íntima. Nace en el sentimiento y se perfecciona en la idea. La simple explosión sentimental, la exposición pura de una idea, son confidencia, desahogo o didáctica. El arte necesita la tensión del sentimiento y la síntesis, la abstracción, que es efecto de una actitud intelectual. El grado en que ambos participan en el resultado último permite márgenes muy amplios. Depende del propio artista y de su entorno, de su tiempo interior y de su momento histórico. Es el producto de un credo estético, pero es también, como subrayó Spengler, «revelación metafísica, misteriosa constricción, sino»: es el estilo e imprime carácter.

La sensación de equilibrio, de vida voluntariamente aceptada, que se desprende de la contemplación del arte, produce en el espectador una resonancia de serena exaltación. Esto hemos experimentado ante la pintura de un artista joven: Jorge Disdier.

La obra de Disdier se escapa, mejor sería decir se resiste, a cualquier intento de inscripción en modas o en posturas definidas. No se puede hablar de arte abstracto ante la rotunda presencia de sus paisajes sensuales y puros, aunque abstracción sea el planismo de sus árboles, reducidos a mancha de luz, o la línea quebrada que delimi-

ta el triunfo de un verde o un violeta. No es pintura neofigurativa porque la voluntad de representación antecede al cuadro, lo configura, sin que por ello esté sujeta la realidad pictórica a forma alguna de naturalismo. En 1965 escribía de él José Hierro: «A veces parte de un fauvismo que oscila desde Vlaminck al primer Matisse (al Matisse anterior al arabesco). Otras pone pie en el cubismo temperado del último Braque. Y no andan lejos reminiscencias de Van Gogh. Pero todo ello son como corrientes subterráneas que destruyen sus anticuerpos creadores. Préstamo lejano, no imitación». Habría que decir, para llevar a sus últimas consecuencias la idea de Hierro, que, en algunas parcelas de los cuadros de Disdier, hay un sinfronismo —en el sentido orteguiano— con la obra de estos pintores. Pero un autor de hoy no puede reelaborar sólo todo el inmenso, densísimo, proceso de la creación artística. Incluso cuando se produce una voluntaria ruptura, lo que se logra es encontrar los antecedentes y las influencias más atrás: en el hacer primitivo de Cimabue o en el expresionismo de las grutas prehistóricas.

Al llegar a este punto parece necesario hacer constar que hablamos de un pintor, nacido en 1943, con un historial formado por diecinueve exposiciones individuales. De ellas, dos en París, una en Londres y otra en Roma. No cabe la reseña de los premios obtenidos porque Disdier, con independencia, no concurre a ellos. Tiene Disdier ascendencia

francesa y hondas raíces castellanas. En Piedrahita, donde el álamo negro sueña con coronar el Monte de la Jura, ha aprendido, tal vez, la gama amarilla del otoño, el secreto de la solidez en la construcción, el dominio de la materia. La sangre francesa impone el estallido de una paleta alegre donde el color vibra, canta, con sus propios valores y con el sabio hallazgo de armonías y disonancias. Con unanimidad absoluta, los críticos han empleado dos palabras: «elegancia y delicadeza». Así, Claude Pradel escribía ante su segunda exposición en París (1968): «Disdier nos ha vuelto a asombrar con la maestría de su obra sorprendente en su envidiable juventud. Su pintura, sincera y llena de delicadeza, es, a la vez que emocionante encuentro para el espectador, reflejo de un severo sentido del ritmo y de la composición que, a veces, viene dada por un toque de color o por un esbozo de movimiento. Su técnica sabe vencer a la materia y la convierte, llevada de su fuerza, en tejido pleno de vida y de riqueza. Sus dibujos, perfectos y depurados, son fieles ejemplos de saber y de sensibilidad».

Disdier es arquitecto, ha estudiado decoración en la Escuela de Cinematografía y consigue milagros con la cámara fotográfica. Son estos unos datos que no pueden omitirse cuando se pretende hacer un esbozo de biografía, un apresurado apunte de su retrato. Pero son datos muy peligrosos que pueden llevar, a quien no conozca su obra, a conclusiones equivocadas. La pintura de Disdier no es, en absoluto, lo que suele entenderse por «pintura de arquitecto», aunque dos de sus valores más característicos sean la solidez de la composición y la seguridad del dibujo. Una libertad decidida y voluntariosa juega en sus trazos, se enreda en los troncos de sus álamos, pone en su pincelada ancha una sonrisa de ironía. Así, en **La carretera**, uno de sus últimos cuadros, cuando, después de plegarse a la más ortodoxa perspectiva, hace arder en rojos las piedras del camino, manda florecer en rojos los tallos de la cuneta, pone rojos de sol poniente en las ramas añosas de los árboles y desparrama, sobre el cielo azul, la pirueta última de unas pinceladas rojas.

Decía Gauguin que, cuando nos encontramos ante una pintura auténtica, «antes de saber lo que representa el cuadro se apodera de nosotros el acorde mágico de los colores». Es esta la primera impresión que nos domina ante los lienzos de Disdier. Lo que reclama la



LA CARRETERA.





ARBOLES.



CHOPOS



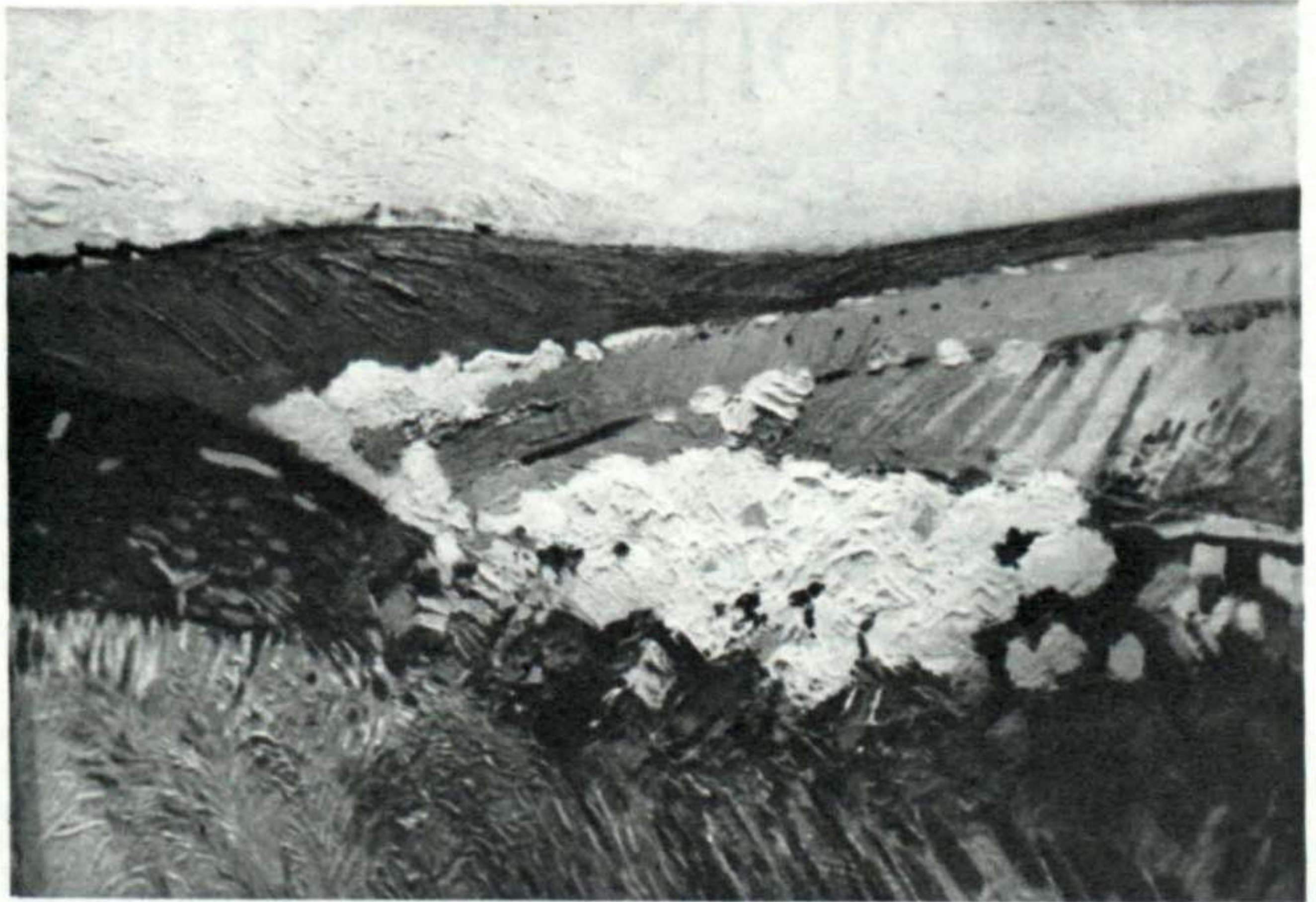




atención del espectador no es un paisaje hermoso, sino una superficie rectangular donde la luz vibra y se combina en una gama armónica. No estamos ante un cielo, un camino, un lago, unos árboles, sino frente a un azul, un rojo, un verde, un amarillo esplendorosos. Sólo cuando se desvanece la primera sacudida cromática vemos que ese juego de vibraciones se somete al dibujo de forma que parecen árboles, ríos, flores, carretera. El dominio del color es tan absoluto que cada espectador identifica y aprehende su preferido. Muchas veces, la conversación sobre su obra —no la contemplación ni la valoración— llega así a términos de aparente incoherencia: se habla de los verdes de Disdier, de sus azules, de sus amarillos, como si cada uno de ellos fuese el más definido. Y no es así. Ni siquiera puede decirse que el color sea siempre amable y discreto. Por el contrario, es violento y agresivo. El pintor no concibe la armonía cromática como una yuxtaposición de gratas correspondencias, sino como una totalidad. Así, hay zonas del cuadro en las que los colores viven una proximidad incómoda e incluso llegan a disonancias deliberadamente ingratas. Sólo en una visión de conjunto —que es la exacta— nos damos cuenta de que el color complementario, el que apacigua esa lucha de cada parcela, se encuentra quizá en el otro extremo del lienzo y desde allí ejerce su influencia y crea la unidad. De esta forma se construye la impresión de ritmo, de coherencia total.

Tampoco hay, parece ocioso decirlo, efectos sabios de veladura. La materia crece sin descanso, color sobre color; va directamente del tubo al lienzo; arrastra, en la ancha pincelada, restos del pigmento que le ha precedido; se modela con un pincel grueso y acepta incluso la nerviosa presión de los dedos. El empaste es carnoso y se acumula en fondos ligeros, muchas veces unificados. Y, sin embargo, este aparente descuido, lucha «fiera» contra la materia y contra la realidad, es sabia vigilancia intelectual, serio planteamiento de problemas técnicos, afán sorprendente de síntesis. Lo hemos experimentado quienes, desde hace varios años, seguimos sus exposiciones. Desde un ordenado abigarramiento de formas, el rigor exigente, el estudio le han llevado a la simplificación que traduce la creciente seguridad interior. Depuración y síntesis son el resultado de una dolorosa ascesis.

«En sus lienzos —escribía el marqués de Lozoya en 1969—, el joven pintor vuelca su amor franciscano a la Naturaleza, en la infinita variedad de sus aspectos, que motiva el que un mismo paisaje sea uno y diverso en cada estación del año y en todas las horas del



día, en el juego que las nubes y el sol proyectan sobre la tierra. Y también está en la obra de Jorge la sorpresa del color; parece que es el sueño abstracto y no es sino la realidad y la suprema percepción del artista. En los troncos, que negrean entre los tonos deslumbrantes, está latente la savia, la vida que coordina el total de la obra y transmite la rigidez plena y constructiva de la composición». La agudeza del crítico supo ver aspectos fundamentales; pero su lirismo presenta algunos riesgos. Conviene, pues, que nos apresuremos a confirmar que la pintura de Disdier es esencialmente pictórica; que, como afirmaba Castro Arines en 1970, estamos ante «un pintor de la Naturaleza en cuanto el ser de lo natural se recubre de formas significativas, en cuanto ellas posibilitan los juegos del pensamiento para las acciones del sentir». Y resulta imprescindible que pongamos un énfasis especial en señalar que su franciscanismo —que corresponde efectivamente a una postura vital— hay que entenderlo en el sentido de desasimiento de lo temporal y en el de amor hacia las criaturas; pero no en el mínimo y recoleto de las **Floreccillas**, sino en el exaltado, jubiloso y total del **Himno al Sol**. Jorge Disdier realiza cada día, con su pintura, el pensamiento de Van Gogh: «El sentimiento y el amor de la Naturaleza encuentra tarde o temprano un eco en aquellos que se interesan por el arte. El pintor, por deber, tiene que sumergirse completamente en la Naturaleza y utilizar toda su inteligencia, poner todo su sentimiento en su obra, para que ella se vuelva comprensible para los otros». Y tan hondamente lo cumple que su cántico de

las criaturas, su himno al sol adquiere acentos épicos y se traduce en monumentalidad. No sólo en monumentalidad compositiva, sino real. Hasta tal punto que sus lienzos están a un paso de exigir dimensiones mayores y su contemplación distancias más amplias.

¿Qué pasará mañana? No estamos, afortunadamente, ante un pintor que ha llegado a su plenitud. A su edad hay mil caminos abiertos para la difícil aventura humana de la autorrealización. Pero el oficio adquirido, la sabiduría de expresión, la garra artística, la honrada sinceridad están ahí y son irreversibles. El resultado es la alegría que canta en sus cuadros. No una alegría irreflexiva y espontánea, sino un gozo lúcido que nace en la batalla querida diariamente; en el dolor de la soledad aceptada, en el cansancio de la duda vigilante, en la perplejidad frente a la materia sometida. Una alegría así es verdadero estilo: nadie podrá dudar en la atribución de un cuadro de Disdier.

Jorge Disdier suele decir que envidia al poeta, que siente celos de la palabra por su inmediatez, por su capacidad de comunicación directa, por su cualidad específicamente humana. Todos los actos del hombre buscan la comunicación. El hombre sangra la plenitud de su soledad por las cinco llagas de los sentidos. El artista ha recibido la gracia de que uno de ellos se perfeccione y hable. La forma, el color, el ritmo, todo es Palabra. Todo participa, en alguna medida, del Verbo.

JOSE MARIA CARRASCAL



# DE RODIN A NUESTROS DIAS

## (Acotaciones marginales a una exposición)

Una exposición antológica de la escultura contemporánea, como la recientemente inaugurada en la madrileña galería **Theo**, aun reconocida la paternidad sólo mediata de sus hacedores en muchas de las obras exhibidas y tal cual inevitable laguna en el cómputo de todas ellas, pone por sí misma al descubierto el tornasol paradójico de estos dos datos: la pujanza, por un lado, de la moderna estatuaria española y, por otro, la escasísima literatura que, en nuestra Patria, se le ha venido coetáneamente dedicando. Nunca hemos acertado a comprender y, por ello, hemos tratado de mitigar, todo lo modestamente que se quiera, el divorcio palmario entre la espléndida floración de escultores, nacidos en nuestro suelo y en nuestro tiempo, y la exigua atención que, en nuestro suelo también y en nuestros días, han merecido de la crítica, de la historiografía o la didáctica. Recientemente, y a propósito de Eduardo Chillida, significábamos el **fulgor inusitado de la aportación española al desarrollo de la moderna estatuaria, cuya excelencia no siempre se ha visto correspondida por una adecuada labor exegetica en manos de críticos e historiadores**. No deja de ser paradójico el contraste entre la ejemplar antología de escultores hispanos de nuestra edad (Manolo Hugué, Gargallo, Julio González, Ferrant, Chillida, Oteiza...) y la tímida, inconexa, y nada profunda exégesis que, en torno a ellos y a la escultura contemporánea en general, se ha producido en nuestra Patria, con absoluta coetaneidad.

¿A qué obedece tan injustificado olvido? Aun teniendo muy en cuenta la complejidad, la dificultad intrínseca, el riguroso carácter de investigación con que viene desarrollándose la escultura de nuestro tiempo, y la mínima facultad descriptiva o metafórica que de ella se desprende, creemos que la clave del enigma late en la falta de un sólido precedente, de una tradición propiamente española. La irrupción de los Manolo Hugué, Gargallo y, especialmente,

Julio González..., se produjo, con ímpetu imprevisto e insólita fertilidad, en el poco abonado suelo de la desolación decimonónica, imbuida por un academicismo huero y alentada anacrónicamente por el éxtasis masoquista de Canova..., pese al conato renovador de los Campeny y Vallmitjana, de los Querol y Llimona, de los Julio Antonio y Casanovas... Habíamos, sin embargo, de acudir a edad harta remota, para comprobar la indiscutible falta de un sólido precedente, de una tradición estrictamente española. **¿A quién no produjo sorpresa, ya en los tiempos del Bachillerato** —preguntábamos, poco ha, en un extenso trabajo, dedicado a la obra de Juan Haro—, **el silencio de textos y manuales en torno a nuestra escultura? Los nombres de Velázquez, Goya, el Greco, Ribera, Zurbarán... se bastan para colmar el orgullo patrio. ¿Y los escultores? Juan de Bologna, Leoni, Tacca... y otros artistas extranjeros, de mayor o menor afinamiento en nuestra historia, resumen todo nuestro esplendor**. La historia de la escultura hispana es, desde los tiempos del comercio fenicio por el litoral mediterráneo, un libro dictado, título tras título, por el influjo exterior. En sus páginas medievales se patentiza la mano extranjera, siendo tardía en exceso e igualmente foránea la llegada del Renacimiento. El Barroco, el Neoclásico, el Romanticismo, arrastrarán sin remedio esta rémora dificultando su delimitación respectiva, por llegar agolpados a nuestra cultura, interfundidos, en exiguo lapso temporal.

Tales o parecidas reflexiones formulábamos en la ocasión aludida, y concluíamos por preguntar: ¿quiénes son, pues, nuestros escultores? Los imagineros. Aun sin verse enteramente a salvo de la influencia exterior, tanto por el peso de la tradición medieval como por la asidua presencia en España de escultores alemanes, flamencos e italianos, nuestros imagineros más eminentes supieron imprimir una nota aguda en el campo de la manifestación y

sembrar, tal vez, el germen de lo que, con el tiempo, había de darse en llamar **expresionismo**. La súbita y deslumbrante inserción de espíritus, como Julio González, en el concierto de la escultura universal, a manera de eje o nudo o punto ideal de referencia, arriba y abajo de la recta evolución contemporánea, entrañó una sorpresa o una excepción en el recuento de una endeble tradición escultórica, como la nuestra, personalizada en la Historia, por vez única, en el **rasgo expresionista** de nuestros audaces imagineros. No, en efecto, no pareció sentirse la sensibilidad española particularmente vocada al arte de la escultura. Desde los prístinos exvotos ibéricos hasta la risueña alborada del orden contemporáneo, alumbrado en buena medida por el arte singular de Julio González, siempre halló la escultura española un modelo que imitar en el legado de los pueblos que fueron sucesivamente cruzándose en su historia. Dijérase que la escultura española encarna históricamente el reverso, el contracanto de la pintura. Nuestros pintores más eximios, en verdad que admiten émulos contados en el concierto del arte universal, no habiendo, a la inversa, un solo escultor, anterior a nuestra privilegiada era, que resista la comparación con cualquiera de sus coetáneos extranjeros.

Nuestro siglo señala el origen de una insospechada floración escultórica, escrita con caracteres áureos y nombre español en las páginas del arte contemporáneo (desde Julio González a Eduardo Chillida, el escultor, sin duda, más relevante en la hora universal). A lo largo de esta introducción, venimos proponiendo los nombres de uno y otro y centrandolo en ellos la sustancia de nuestro comentario: entendido el primero, a manera de interdistancia entre el hoy y los orígenes de la escultura contemporánea, por lo que más tiene de contemporánea, y el segundo, como culminación de su auge rectilíneo, al margen de contestaciones, modas pasaje-



ras y **extravagancias** (en su recto sentido etimológico). Reconocida esta dimensión universal, ¿a qué, sino a la ausencia de un sólido precedente y una continuidad cultural, de cara al hecho escultórico, puede obedecer, en nuestra Patria, la indiferencia efectiva o la incuria hacia la obra del uno y el otro, y la indigencia o parcialidad exegética en torno a la semblanza de ambos? La exposición que comentamos (recientemente inaugurada en la antes citada galería madrileña, bajo el título, sugerente y ambicioso, **De Rodin a nuestros días**) nos confirma, otra vez, el carácter esencial, impreso en la obra de Julio González, de eje o punto ideal de referencia, arriba y abajo de la evolución contemporánea, y trae inevitablemente a nuestra memoria el alcance de otra exposición universal, peregrinante, integrada por una profusa antología del quehacer debido al maestro catalán, que ha recorrido y está recorriendo un itinerario exhaustivo en este y aquel continente, hecha triste excepción del suelo que lo vio nacer.

Desde febrero de 1970, una magna exposición de la obra de Julio González viene visitando las ciudades más importantes de Europa y brindando la envidiable oportunidad de admirar profusamente el arte de un español universal, fallecido hace ya un cuarto de siglo. Sus organizadores han cuidado con esmero, tanto la calidad como la representatividad y el signo histórico de la obra elegida. Cincuenta esculturas y cincuenta dibujos, espigados con todo pormenor, de la obra legada por el recordado artista catalán, constituyen este bien concertado resumen, en el que tienen cabida las etapas más significativas de su fulgurante carrera. El despliegue universal de la exposición ha suscitado un aluvión de ensayos y monografías, al paso de la deslumbrante caravana, primero por ciudades europeas y, luego, americanas. La **exposición Julio González** permaneció en Zurich hasta el mes de junio y ha venido, después, recorriendo diversos museos, escandinavos (la **Fundación Louislana**, en Dinamarca; el **Museo Gotteborg**, en Suecia...) y otras galerías europeas, para concluir su periplo americano en Nueva York, Montreal y Toronto. Sólo place merecer, de parte nuestra, la organización y el despliegue itinerante de esta excepcional muestra antológica de Julio González

y también el lamento de que ninguna ciudad de la patria que lo vio nacer, se vea honrada y aleccionada con la obra de un vástago tan ilustre. La exposición de la galería **Theo**, en cuyo núcleo vital, o nudo, o interdistancia histórica, palpitan nombre y ejemplo de Julio González, es la que, en verdad, ha suscitado el recuerdo de esta otra, internacional y antológica, a espaldas de nuestra geografía: lo entusiástica, aunque parcialmente expuesto en la galería madrileña, nos lleva forzosamente a añorar el bien seleccionado conjunto de esta otra exposición viajera.

La exposición que comentamos o, más bien, da pie a comentarios que exceden su contorno e índice selectivo, ha sido bautizada por sus promotores con el ambicioso título **De Rodin a nuestros días**. ¿Responde el conjunto de la obra exhibida a la ambición de los titulares impresos en carteles y catálogos? Reconozcamos, al lado del esfuerzo en congregar ejemplares, ya que no únicos, sí pertenecientes a series restringidas y garantizadas, el propósito, por parte de la galería madrileña, de ceñirse lo más estrictamente al curso rectilíneo de la escultura contemporánea, sin caer en las **curvas o transversales** de que habló don Quijote, o en lo que nosotros, fieles a su recta acepción etimológica, denominábamos **extravagancias**. Esta, la que aquí se nos ofrece, es la senda certera de la moderna estatuaria, aun distando mucho de resumir, en su molde selectivo, la nómina cabal de sus protagonistas. Difícilmente puede responder a la letra de su ambicioso título, ni reflejar siquiera una aproximación panorámica, una muestra que excluye movimientos tan decisivos, como el **De Stijl** y la lúcida experiencia de Vantongerloo, o el **Constructivismo ruso** (en cuya plenitud creadora, florecieron los Rodchenko, Tatlin, Pevsner, Gabo...), o nombres tan significativos como Brancusi, Arp, Duchamp-Villon, Boccioni, Adams, Bárbara Hepworth, Max Bill, Jacobsen..., u omite, en fin, a los dos escultores más importantes, tras el legado de Julio González, en el recuento de la moderna escultura española: Angel Ferrant y, especialmente, Eduardo Chillida. No se interpreten estas líneas cual velada censura a los promotores de esta exposición madrileña, cuyo esfuerzo y tónica selectiva merece nuestro elogio, sin que, por ello,



RODIN|IRIS.



BOURDELLE|CABEZA DE BEETHOVEN.

BEAUDIN|HORIZONTE







PICASSO/GALLO.

dejemos de afirmar la constancia ineludible de los escultores mencionados, si se quiere hacer literalmente válido un título tan genérico, a la par que ambicioso, como el **De Rodin a nuestros días**. De él, nuestra glosa va a aceptar primordialmente su segundo aspecto, en virtud, cuando menos, de estas dos razones: la mínima novedad que, dado el caudal bibliográfico existente acerca de la acción creadora del maestro francés y sus inmediatos sucesores hasta la alborada del cubismo, ha de revestir cualquier comentario ocasional; y el auge paulatino, por otro lado, que, a partir de Julio González, adquirió la moderna escultura española. Haremos, no obstante, una somera recensión de lo congregado en la exposición que nos ocupa.

Dos obras de Rodin (**Iris** y **Estudio para Adán**), traducidas al bronce, ponen de manifiesto, junto al don intrasferible de la genialidad, el vislumbre de un nuevo horizonte poético y un claro trasfondo pictórico, harto consonante con la exaltación cromática que proclamaran los impresionistas, estrictamente coetáneos del escultor francés (**los grandes escultores** —afirmaba Rodin— **son tan grandes coloristas como los grandes pintores**). Otras dos traducciones al bronce (**Pensée** y **Femme debout se colffant**) de la obra de Maillol, nos revelan en su desnudez, el parto antiacadémico de la genuinidad, y también aquel salutar soplo mediterráneo, de influjo decisivo en la incipiente escultura catalana. Cierra el ciclo

de los que, en sus días, fueron llamados **los maestros escultores**, un solitario bronce de Bourdelle (una de sus variaciones sobre el tema de la faz beethoveniana) y se basta para testimoniar su desnudo en la interpretación universalizada del **gesto humano** (ese gesto desenfrenado y vigoroso, impreso una y mil veces en la **mano de Bourdelle**, crispada por el audaz conato de apresar la vida y el sentido de la vida). Más acá, dos obras de Beaudin (**El Paseo** y **Horizonte**) dejan la huella de aquel arte ecléctico o simplemente indefinido, oscilante entre el cubismo y el surrealismo, entre el ademán turista y un signo de abstracción, y, sobre todo, entre la escultura y la pintura, mutuamente convertidas en réplica literal, en estricto correlato. Y más acá todavía, y aún más inclasificable, antes por ultrapersonal que por indefinido o ecléctico, está Giacometti, espléndidamente representado en la transcripción broncea de su altanera, ingravida, ascensional **Figura**, contrastada felizmente con el retrato, expresivo y minimizado hasta lo inverosímil, del **Coronel Roll**. Giacometti, y la lección soberana de haber entendido el orden contemporáneo, más a manera de ámbito libérrimamente abierto a la expresión que de obediencia ciega a cualquier credo, y haber instaurado la forma, a través sólo de su íntima peculiaridad, de su capacidad electiva, de su propia audacia. No ha sido, por el contrario, muy certera la elección de las dos obras que representan a Henry Moore: una de ellas, no figurativa, parece más afín que a la suya, a la sensibilidad de su compatriota, Bárbara Hepworth, y, figurativa, la otra dijérase miniatura de aquellas sus moles ciclópeas, erigidas cual parangón o reto a la Naturaleza circunstante.

La escuela cubista cuenta, en esta exposición, con Laurens y Gargallo. El primero, dos veces representado, explica en la armoniosa laxitud de la **Maternidad tendida**, la noción del equilibrio o, más bien, el irrenunciable propósito de equilibrar naturaleza y geometría. ¿Y Gargallo? Las tres figuras (una es el conocido **Retrato de Picasso**) expuestas, se empeñan, mutuamente referidas, en indicar al contemplador el principio, el medio y el fin de la encrucijada en que vino a dar el buen escultor, nacido en Huesca, crecido en Barcelona y divulgado en París. Su innegable vocación

escultórica se vio prematuramente atraída por la preclara lección cubista, de raíz y alcance eminentemente pictóricos, y concluyó por emular, en la ponderación del volumen real, lo que hallaba plena justificación y mayor verosimilitud en el discurso del plano. Las tres figuras de Gargallo, aun a merced de un entendimiento parcial del cubismo y de una práctica imbuida, a las claras, por el ascendiente pictórico, no dejan de investir a su hacedor con el título de pionero de la forja. Y junto a los cubistas, Picasso y Manolo Hugué. No, por supuesto, ni error ni distracción nos llevan a excluir del cubismo, nada menos que a su padre legítimo. Aquí se habla de escultura que, en manos picasianas (seguras, sin duda, del carácter pictórico de la nueva expresión a ellas debida), jamás atendió a las premisas del cubismo, ni fue acorde siquiera con la incierta labor de los escultores propiamente cubistas. Las dos obras que representan a Picasso (**El gallo** y **El vaso-faz**) se ajustan fidelísimamente al peculiar entendimiento picassiano del hecho escultórico: en una, el rasgo de la máscara; en la otra, la metamorfosis del ánfora, y el halo, en ambas, de un premeditado arcaísmo, vienen a confirmar, una vez más, el afinamiento, contra viento y marea, del genial malagueño en las páginas remotas de la historia (o prehistoria) del arte, hasta hacer válido, y no siempre bien entendido, el irónico matiz de su sentencia: **Yo no busco** (entiéndase, en la Naturaleza); **yo encuentro** (entiéndase, en la historia del arte).

De Hugué (el universal **Manolo**) constan aquí dos muestras: **Bajorelieve** (mármol) y **Vendimiadora** (bronce), dictadas ambas obras por una decidida voluntad antiacadémica. Es Manolo Hugué, posiblemente, quien mejor encarna, en su tiempo, el propósito de liberar la figura humana de todo academicismo. **El nombre de Manolo Hugué** —escribíamos ayer— **se ha visto comúnmente minimizado por la gracia o desgracia de un anecdótico chispeante que, si enaltece su perfil humano y hace grato el recuerdo de su peregrina semblanza, más de una vez concluye por desvirtuar u omitir la intrínseca excelencia de su acción creadora**. Manolo fue capaz, en plena y ajena fiebre cubista, de volver los ojos al románico, al arte griego, al egipcio, para regalarnos una creación pujante, de



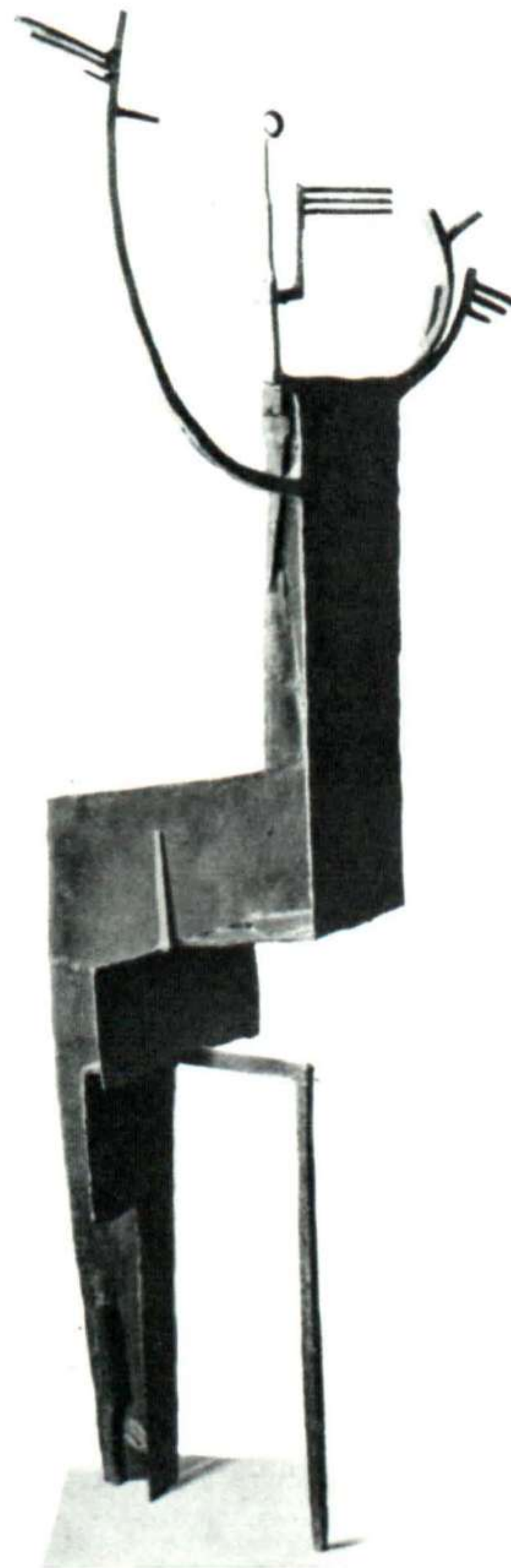
estirpe monumentalista, desplegando su vuelo de los tímidos tanteos precedentes e inscribiendo el acento de su voz personalísima en el concierto de la estética contemporánea. Otros tres españoles completan el ciclo de la exposición: Alberto Sánchez, Cristino Mallo y Baltasar Lobo. El recuerdo del primero nos parece del todo congruente con el contexto, histórico y estético, de la exposición. Su única obra (**Toros ibéricos**), aun perteneciendo a su incierta época rusa (renacida para el arte, tras el prolongado e infausto paréntesis del **realismo stalinista**), conserva aquella capacidad de Alberto de elevar a regiones poéticas, lindantes con la abstracción, el latido del alma popular, hasta convertir en calidad noble de pan candéal, en amable modulación de rosca toledana, la masa del barro o la entraña del roble (calidad y nobleza un tanto desvirtuadas en su transcripción al bronce, y mucho más al haberse agigantado, en la versión que hoy se nos ofrece los 44,5 cm. de su formato original). Menos coherente se nos ocurre la presencia de los otros dos, en el ámbito de una exposición que pretende ajustarse a una estricta pauta selectiva y a un esquema ambiciosamente universal, aunque no, por ello, dejemos de reconocer, en el quehacer de Cristino Mallo, una emotiva síntesis entre intimidad y grandeza, y alabemos, en la obra de Lobo, el trueque insensible del rigor geométrico en evanescencia abstracta, del troquel implacable en nube marmórea.

GARGALLO/MARINERO.



Y, por último, Julio González. En el centro de esta exposición, Julio González. En el corazón de la nueva estatuaria, al Norte y al Sur del proceso escultórico de nuestra edad, a manera de nudo o eje o pulso interdistante, o punto ideal de referencia, el ejemplo de Julio González. Tres traducciones al bronce, de otras tantas obras suyas se ofrecen al contemplador (**La pequeña Montserrat**, **El Arlequín** y la **Dafne**), certeramente elegidas entre otras muchas del maestro catalán, por lo que tienen de ejemplo progresivo. de senda perfectiva, de paulatina aproximación al desarrollo de su arte y de la escultura contemporánea en general. En la primera, palpita la vigorosa concepción figurativa de Julio González y su peculiar manera de expresar el ademán y el movimiento. **El Arlequín** nos descubre su originalísima acepción del cubismo, definitivamente opuesta a la práctica habitual de los escultores **cubistas de escuela** (los Archipenko, Zadkine, Laurens, Lipchitz, Gargallo, Csaky...). La **Dafne**, en fin, resume en su simplicidad el acento profético de un nuevo confín y hace efectiva la instauración de un nuevo concepto escultórico, fundado en la creación del espacio, no como túnica envolvente de los lugares dados, sino como entidad generada por la peculiar interrelación de otros lugares congregadores: **Una encarnación de lugares —dicho con palabras de Heidegger— que, abriendo y resguardando una comarca, proporcionan, mutuamente referidos, algo libre, capaz de conferir a las cosas, en este mutuo referirse, una permanencia y al hombre un habitar en medio de ellas.**

La exégesis heideggeriana en torno al arte y al espacio (**Die Kunst und der Raum**), dedicada, hace apenas dos años, a la escultura de Eduardo Chillida, bien pudiera retrotraer su punto de partida y acoger el propósito creador de Julio González; porque en la relación adecuada de estos dos grandes artistas españoles, late y se esclarece el cimiento de un nuevo lenguaje escultórico, dictado por una nueva concepción espacial. Desguazada la caja volumétrica por el primer cubismo y recompuesta las cosas de acuerdo con la nueva normativa, la relación **espacio-objeto** surgía como un reto incitante a su síntesis enriquecedora, originando un nuevo concepto espacial, fundado en la definición, ponderación y medida



JULIO GONZALEZ/DAFNE

del vacío como verdadera realidad. ¿Dónde reside la verdadera morada del hombre, sino en la circunscripción del **vacío habitable**? ¿Qué espacio definen las cosas en su mutuo referirse, sino el vacío interdistante? ¿Cuál, sino el vacío, es la porción de espacio modulado por la estructura escultórica? Tales o parecidas cues-



tiones, formuladas ahora a manera de esquema teórico, fueron, en su día, trepidación del fuego, forja y tortura del hierro en manos de Julio González. ¿Es posible establecer, frente a la omnipresencia del espacio físico-técnico, la entidad de otro puramente estético? Si la creación de éste radica, de acuerdo con la cita de Heidegger, en oponer a la túnica que envuelve los lugares dados, otro espacio, concebido y plasmado a merced sólo de la interrelación de las formas, convertidas, de esta suerte, en lugares que abren, congregan, modulan y hacen habitable la nuda entidad del vacío, ¿qué otra cosa se nos ofrece en la obra de Julio González, sino la concreción material del espacio, la delimitación del vacío, hecho presencia táctil por la interrelación de las formas, desprovistas de toda figuración, de toda simbología, dotadas sólo de una incalculable capacidad indicativa, señalizadora, y convertidas, a la postre, en **lugares congregadores**?

La consideración en torno al espacio, instaurado como vacío sustancial, ha sido uno de los temas más gratos a la escultura contemporánea (**¿no es en su disputa con él —diríamos con Heidegger— donde el arte actual se comporta como auténticamente actual?**) y en la adopción del vano, como cauce manifestativo, la expresión escultórica ha logrado sus mejores resultados o, cuando menos, aquellos que le confieren su más acusada condición de modernidad. Julio González es el verdadero paladín de este nuevo concepto expresivo, aun precedido, cronológicamente, por Archipenko, Zadkine, Gargallo, Lipchitz, Csaky... y otros artífices cubistas que instauraron el vacío como actividad. Esta precedencia histórica no puede, sin embargo, convertirse llanamente en influjo o magisterio. Los artistas mencionados llegan a la ponderación sustantiva del vacío a tenor de las premisas del cubismo cuyo análisis, eminentemente pictórico, ellos trasladan al ámbito de la escultura. Más que una búsqueda ha sido una consecuencia, la inserción del vacío en la disposición (separación, yuxtaposición, superposición u oposición) de los planos, según el canon cubista. El vacío aún no ha sido concebido como decidida indagación ni como valor positivo, y la escultura, definida, a merced del canon cubista, por el contraste caprichoso del plano, no puede disimular el modelo pictórico sub-

yacente. Los relieves abstractos de Arp se hallan mucho más próximos a una concepción objetiva y positiva del vacío, pero su influencia, en el caso de haberse dado realmente, no parece afectar a los escultores cubistas. Fue, sin duda, el pensamiento de Malevich el que dio vida a una nueva concepción espacial de clara prevalencia en favor del vacío, y, tras él o con él, la actividad renovadora del **Constructivismo ruso**: en las **Proyecciones** de Pevsner, en sus **Construcciones** y, mucho más, en sus **Superficies desarrollables**, se produce un nuevo tratamiento espacial en el que vano y macizo juegan un papel absolutamente equilibrado que, por obra y gracia de Rodchenko, se romperá en favor del vacío, anticipando, apenas transcurrido el primer cuarto del siglo, un nuevo concepto escultórico, elevado hoy a dogma por Eduardo Chillida (el vacío es la **materia** y el hierro, convertido en **línea-fuerza**, su circunscrición).

¿Y Julio González? Su verdadera significación reside en haber llegado a análogas consecuencias que los **constructivistas eslavos**, premonitores del arte de Chillida, sin haberse desviado de la tradición moderna, sin haber subvertido los postulados de la luminosa invención cubista. Precisamente por ello, le cumple, más que a nadie, la consideración axiológica de eje o pulso interdistante de la escultura contemporánea, y en su nombre se esclarece el nudo o punto ideal de referencia de un acontecer así enunciado: **De Rodin a nuestros días**. Decíamos que el vacío se instala en la escultura, merced a la obra de los primeros cubistas, y que ello ocurre, más por azar o simple consecuencia, que en virtud de una indagación positiva: la ponderación del vacío obedece al análisis bidimensional (pictórico), a la separación y reconstrucción de los planos. Dentro del aula cubista va a producirse, por la virtud creadora de Julio González, una mutación sustancial que abrirá la senda de un nuevo cauce expresivo: la sustitución del relieve (cualidad sensible de la estatuaría tradicional) por el vacío, como sustancia escultórica. Se ha dicho que las figuras de Julio González oscilan entre el monstruo y la abstracción, viéndose, por otra parte, sometidas al imperio siderúrgico del material. Por encima, sin embargo, de su poderosa imaginación y del fulgor de su fragua volcánica, capaz de

convertir en pensamiento puro la rudeza del hierro erizado, hay que dar por auténtica y exclusiva invención de Julio González el trueque del volumen material por el equilibrio entre el vacío y el plano. Sólo Eduardo Chillida llevará esta mutación esencial a última y alucinante consecuencia: la supresión del plano y la consideración espacial definitivamente abstracta. Suprimido el plano, es la línea, encarnada en el hierro, la **línea-fuerza**, la que define el concepto espacial y su modulación. Surge, así, una escultura en la que el vacío suple a la masa, y el espacio, convertido en aire y apresado por la incesante modificación del trazo férreo, origina en la mirada del contemplador, una proporción distensa y sucesiva, como el lenguaje, un lenguaje abierto, de infinita interpretación, de inacabable lectura.

La versión broncea de la **Dafne**, expuesta ahora en Madrid, ejemplifica, sin menoscabo de su unidad, la última vinculación de Julio González a la estatuaría precedente (gesto, ademán, garabato en el aire, cresta, perfil, ondulación, arabesco de ascendencia cubista..., adjetivos, a la postre, del todo accidentales en la sustantiva constitución del lenguaje subyacente) y el anuncio de una nueva concepción escultórica, fundada en proposición (frente al espacio físico-técnico, o túnica envolvente de los **lugares dados**) de un espacio esencialmente estético, originado por la interrelación, por el mutuo referirse de otros **lugares congregadores**, capaces de albergar lo libre, lo abierto, lo formalmente vacío. Aceptado, según dijimos, el segundo miembro del título (**De Rodin a nuestros días**) prepuesto al despliegue de esta exposición, no es osado atribuir a Julio González, condición de centro panorámico, oficio de vigía, a los cuatro vientos del moderno orden escultórico. Más allá de Julio González, la visión profética de Rodchenko; más acá, el lenguaje de Chillida, cuya invención marca un hito en la historia del arte y en la historia de la forja y de la fundición: la infinita capacidad expresiva, moduladora, que la materia, sin detrimento de su unidad corpórea, adquiere merced a la sección, al corte rítmico y reiterado en el espacio y en el tiempo, sobre la solidez de un único elemento, de una sola entidad real.

SANTIAGO AMON



# EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN GALICIA

Aun cuando la bibliografía sobre la investigación arqueológica en la región gallega no alcanza la densidad expositiva de algunas otras regiones, ello no quiere significar la existencia de una opaca, ni mucho menos inepta, acción de estudio, falta de exploraciones directas científicamente desarrolladas, ni ausencia de obras rescatadas y de representativa trascendencia para el conocimiento de la arqueología del N. O. hispánico.

Puede asegurarse que, durante el siglo XIX, toda Europa y muy concretamente España, ganada por el arrebatado ideal del Romanticismo, que se lanzó tras el hallazgo de arquetipos y de su imposición como modelos espectacularmente ambientados en evocaciones históricas, no se preocupó del testimonio arqueológico ni de la exactitud cronológica de los hechos para hacerlos entrar en el cuadro de su justa y desnuda realidad temporal. Fue preciso alcanzar el siglo XX para que aquel historicismo, sugestionado por la fantasía y tan desvinculado del tiempo real que pretendía revivir, fuese sustituido por un racional sentido de rescate y conservación del auténtico pasado. Entonces se impone un sereno respeto ante los valores de nuestro pasado, y se contemplan con curiosidad admirativa las antiguas creaciones o las ruinas que de ellas quedan y surgen ante el hombre desprovistas ya de la magia del ingenio que las produjo y se han venido al suelo buscando, como todo lo perecedero, el descanso de la ingravidez. Surge entonces el arqueólogo, el estudioso investigador o el historiador, y su tarea consiste en enjuiciar, reconstruyéndolo, cuanto la violencia, la codicia, la soberbia o la venganza, y, las más de las veces la incuria, del hombre destruyó.

En lo que respecta a Galicia es cierto que los historiadores del siglo pasado remitieron su afán investigador a la tarea de disputar al acervo documental sumido en el olvido, el mayor caudal de conocimientos que pudieran aportar al anhelo erudito de la época. Tan sólo uno, don Antonio López Ferreiro, canónigo de la catedral de Santiago de Compostela, deslumbrado por el gran fenómeno de la peregrinación y la existencia del sepulcro apostólico, alcanzó a sentir la



CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA|RECONSTRUCCION CONJETURAL DE DOS DE LOS SETENTA Y CUATRO SITIALES QUE COMPONIAN EL CORO PETREO CONSTRUIDOS POR EL MAESTRO MATEO, CUYOS RESTOS FUERON HALLADOS DURANTE LAS EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS REALIZADAS EN 1946.



impotencia del ámbito documental en el que, es preciso reconocer, penetró como nadie, y la necesidad de buscar nueva luz que, además de servir de apoyo a aquél, proporcionase nuevas rutas de conocimiento. Sus trabajos de exploración arqueológica realizados en la catedral de Santiago y en la colegiata de Iria Flavia, primitiva sede episcopal, le convierten en un verdadero pionero de la arqueología de acción.

Poco después, don Angel del Castillo López, intuyendo que la señal de los grandes descubrimientos arqueológicos había sonado, se lanza por los caminos, valles y montes, villas y aldeas, de Galicia, explorando, investigando y reconociendo restos y vestigios que, a la sazón sueltos y desperdigados, va reuniendo poco a poco en su conocimiento y, encajándolos como las teselas en un mosaico, compone un panorama hasta entonces insospechado del contenido histórico y artístico de la región gallega.

Pero ha sido don Florentino Alonso López Cuevillas el verdadero patriarca de la arqueología en Galicia. Su asombrosa erudición, su despierta inteligencia captadora de toda clase de matices culturales, pero, sobre todo, su incontenible afán de afianzar el conocimiento de los hechos históricos en la comprobación arqueológica, fijó un campo básico de proyección de la actividad investigadora desarrollada mediante el procedimiento de la excavación científica, que él fue el primero en cultivar en la región gallega. Pronto, la Universidad compostelana proporcionó el magisterio de notables arqueólogos, como don Luis Pericot, don Cayetano Merghelina y don Sebastián González, abriendo nuevos cauces a la verdadera arqueología de acción.

De las enseñanzas de tan ilustres pioneros y maestros surgieron

*DOS PIEZAS DE ANGULO  
PERTENECIENTES AL CORO  
ROMANICO REALIZADO  
POR EL MAESTRO MATEO,  
DE RECIENTE HALLAZGO  
EN LA CATEDRAL COMPOSTELANA.*



los arqueólogos que hoy constituyen el amplio cuadro que, desde hace varios años, viene desarrollando su actividad en la región gallega: Bouza Brey, Lorenzo Fernández, Ferrero Couso, Filgueira Valverde, García Alén, Blanco Freijeiro, Sobrino, Luengo Martínez, Esmoris, Fernández Rodríguez, Balil, Eiroa, Alvarez Blázquez, Conde Valvis, Acuña y otros más, entre los cuales pretendemos incluirnos.

Este grupo de científicos, que hoy integran el cuadro de la investigación histórica y arqueológica en Galicia, han venido realizando, con penosos agobios económicos sus estudios, prospecciones y excavaciones, logrando ampliar en muchos de sus aspectos el panorama arqueológico del N. O. hispánico, si bien en otros, la falta de programación, conveniente planificación de trabajo y carencia de medios económicos, han dejado sensibles vacíos, que se traducen en un lamentable difuminado de alguno de esos aspectos fundamentales del panorama arqueológico mencionado. No obstante, brillantes campañas han jalonado desde comienzos de siglo el desarrollo de la acción científica de estos arqueólogos, bastando, para reconocerlo así, recordar entre lo más destacado: la Citania de Santa Tecla, el Castro de Troña, la terraza paleolítica de Las Gándaras de Budiño, la necrópolis del Bronce Atlántico de Coto Redondo, la tardo romana de La Lanzada y las de Torres de Oeste de Catoira, en la provincia de Pontevedra. La Citania de San Cibrán das Las, Castro Mao, Castro de Cameixa, Castro de Armea y «forno» de Santa Marina de Aguas Santas, explotación minera de Ourantes, iglesia visigoda de Santa Comba de Bande, capilla cementerial mozárabe de San Miguel de Celanova, en la provincia de Orense. Castro de Baroña, de Borneiro, de Meirás, de Elviña, necrópolis romana de La Coruña, villa romana de Centroña, Duyo, Tines, Colegiata de Iria Flavia, catedral de Santiago y plaza de la Quintana, de esta ciudad, en la provincia de La Coruña. Ciudad y Muralla Romana de Lugo, Santa Eulalia de Bóveda, mansión romana de Castrillones, Castro de Fazouro, San Martín de Mondoñedo y Bretoña, en la provincia de Lugo.

En los últimos cinco años una acusada inactividad en la investigación arqueológica afectó a la región gallega. Para poner fin a ella, la Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, patrocinando con generosa preocupación el desarrollo cultural en todos sus aspectos de Galicia, propuso a la Comisaría Ge-

neral de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes, colaborar económicamente con ella en la asignación de subvenciones, que permitieran programar el desarrollo de un plan de excavaciones a realizar en los recintos arqueológicos de la región. La Dirección General de Bellas Artes y su Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, aceptando tan generoso ofrecimiento, concedió una subvención de trescientas mil pesetas, a la cual vino a sumarse otra, por la misma cuantía, concedida por la Sección de Arte de la Fundación Barrié de la Maza, conde de Fenosa, que dirige la señora doña Margarita Pastor de Jessen.

A continuación, el comisario general, señor Almagro Basch, dispuso una reunión de arqueólogos de Galicia, la cual tuvo lugar en Santiago de Compostela en febrero de 1970, quedando programado un plan de trabajos que, al ser aprobado por el ilustrísimo señor director general de Bellas Artes, designaba los directores de las distintas campañas de excavaciones, las cuales fueron realizadas durante los meses de junio a octubre del pasado año de 1970, con el resultado que se resume a continuación.

#### EXCAVACIONES EN EL CASTRO DE BORNEIRO (LA CORUÑA)

Director: Don Jorge Juan Eiroa.

Se seleccionó para la excavación la acrópolis del Castro, en la que se conocía existencia de plantas de casas intactas, así como la zona exterior de las mismas, también sin excavar. Se abrieron 16 cuadros de tres metros de lado cada uno, con pasillos testigo entre los cuadros de un metro. La profundidad media a la que se llegó en los cuadros fue de 1,67 metros. Las primeras tareas fueron de limpieza y planimetría, siguiendo el estudio de niveles, de los que fueron tomadas muestras para su análisis, así como una bolsa de carbones, que ha sido enviada a laboratorio para su estudio cronológico por C-14.

En el diario de excavaciones se reseña minuciosamente el estudio de niveles, su análisis y la clasificación de los materiales hallados en los distintos cuadros.

Los materiales más abundantes hallados en el Castro de Borneiro han sido los fragmentos de cerámica. Estos han sido minuciosamente estudiados y corresponden a tipos hechos a mano, a torno y decorados. Su abundancia es grande, y permite



un más amplio estudio. Otros hallazgos consisten en una aguja de bronce, de 12,5 centímetros de largo, de sección circular, con el ojo en rombo. Constituye un ejemplar que llama la atención dentro del contexto cultural del Castro, pues parece pertenecer al Bronce Final, aunque su pervivencia se prolonga hasta muy avanzada la Edad del Hierro. Otro interesante hallazgo, entre los muchos efectuados, es una piedra que, analizada, resulta ser «micacita, con elevado porcentaje de muscosita». Es una piedra blanca, con 10 perforaciones, de forma cónica perfectamente realizadas y diseminadas por toda su superficie. Posiblemente se trate de una piedra utilizada para afilar puntas de instrumentos punzantes.

#### EXCAVACIONES EN EL CASTRO DE BAROÑA (LA CORUÑA)

Director: Don José María Luengo Martínez.

Las excavaciones efectuadas en el Castro de Baroña responden a dos campañas sucesivas. Ha sido descubierta gran parte de uno de los circuitos amurallados, con sus defensas escalonadas que llegan, en algunos puntos, a tener una altura de cinco metros. Se ha descubierto, también, otra muralla que dividía el Castro en dos barrios, y en ella ha quedado al descubierto la entrada con su escalinata de acceso. Se comenzó la excavación de uno de los dos barrios del poblado, que está formado por viviendas circulares, ovales y rectangulares, conservando algunas completos los hogares.

De importancia capital, para el estudio de la cultura castreña del N. O. hispano, es el descubrimiento de la zona de necrópolis, con el correspondiente quemadero de cadáveres. Se ha recogido abundante cerámica, mucha decorada, molinos de mano y algunos objetos de bronce. Es de gran interés el hallazgo de un crisol de fundición, que conserva la torta de cobre que estaban fundiendo.

#### EXCAVACIONES EN CORES (PUENTECESO, LA CORUÑA)

Directores: Don Luis Monteagudo y J. M. Vázquez Varela.

Resultados: Descubrimiento de una amplia necrópolis que abarca cronológicamente desde la baja romanidad hasta la alta Edad Media.

Hallazgos: Tres sepulturas de té-

gulas, de la baja romanidad. Sepultura de lajas, de la alta Edad Media. Sarcófago pétreo, de la alta Edad Media. Ara romana.

Material recogido: Téglulas en gran cantidad; seis de las piezas en perfecto estado. Ladrillos romanos. Cerámica de la baja romanidad y alta Edad Media. Sarcófago de piedra. Ara romana dedicada a Júpiter, en buen estado. Esta última, por ser propiedad privada el terreno donde fue descubierta, está en trámite su adquisición, con destino al Museo Arqueológico de La Coruña.

#### EXCAVACIONES EN EL CASTRO DE NOSTIAN (LA CORUÑA)

Directores: Don Luis Monteagudo y J. M. Vázquez Varela.

Resultados: Descubrimiento y estudio de dos viviendas indígenas prerromanas típicas de la cultura castreña.

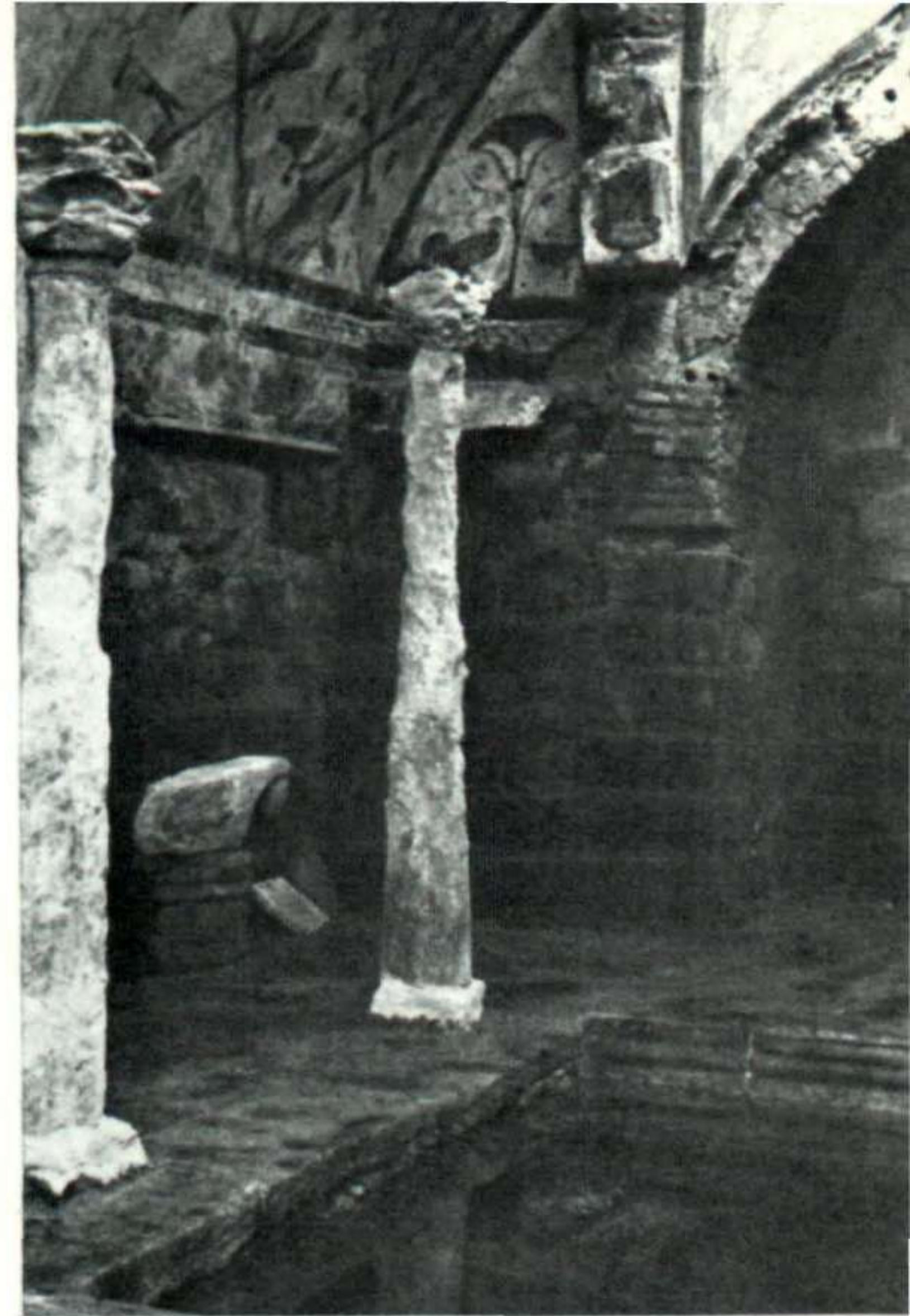
Hallazgos: Dos piedras de molino, parte inferior (meta). Cinco fragmentos, de gran tamaño, de piedras de molino, parte superior (catillus). Gran cantidad de fusayolas, piezas de juego de barro, de las cuales algunas presentan perforaciones intencionales. Hacha de hierro, punta de jabalina, clavos y fragmentos de un cuchillo de hierro. Trozo de broche de fíbula en bronce. Numerosos utensilios de piedra. Gran cantidad de cerámica prerromana, de calidad. Cristales de cuarzo, sílex, pizarra, todo ello importado.

Interés de la excavación: El material descubierto es de gran interés por la aportación que hace a distintos aspectos, poco estudiados, de la vida de las poblaciones indígenas prerromanas en Galicia.

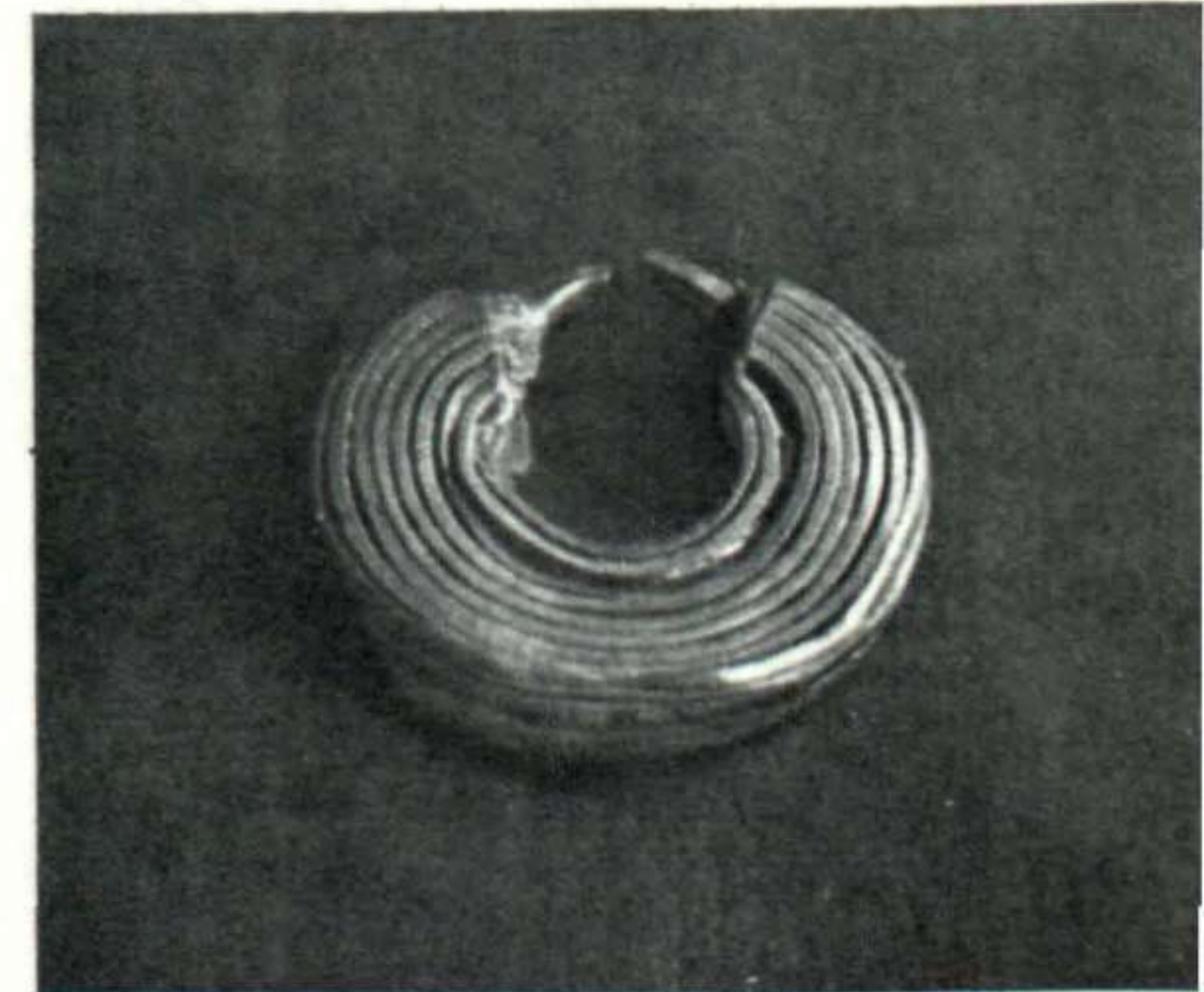
#### EXCAVACIONES EN MONTE DE BEXO (RIANXO, LA CORUÑA)

Director: Doctor don Fermín Bouza Brey y Trillo.

Tuvieron lugar en un extenso campo tumular, a fin de dar unidad a la campaña programada para el mejor conocimiento del megalitismo en Galicia. Se excavaron hasta seis túmulos, y se han examinado y tomado datos de otros veinticuatro de estos monumentos. Se trata de cámaras poligonales, alguna con piso de piedras, con lajas graníticas cuyos intersticios fueron rellenos con pequeñas piedras, que, algunas veces, se presentan imbricadas. El expolio ha dado puntas de flecha de cuarzo, trapezoidales, y de sílex,



SANTA EULALIA DE BOVEDA/LUGO/ DESCUBRIMIENTO DE LA PISCINA, QUE CONFIRMA LA EXISTENCIA EN ORIGEN DE UN NINFEO.



BRETAÑA/JARRACADA DE ORO, BELLO EJEMPLAR DE LA ORFEBRERIA CASTREÑA.

triangulares; hachas de piedra de bella factura, prismas de cuarzo y fragmentos de cristal de roca, una raedera de cuarcita, fragmentos de vasos cerámicos de borde vertical y cerámicas diversas.

#### EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN BRETOÑA (LUGO)

Director: Doctor don Manuel Chamoso Lamas.



En los últimos años del siglo V y primer cuarto del VI, se producen las invasiones de Inglaterra por los sajones, y, como consecuencia, una dispersión y huida de los bretones habitantes de la isla, alcanzando la mayor parte las costas de la Armórica, en cuyas tierras fueron asentándose y creando la actual Bretaña francesa; en tanto, otros grupos, menos numerosos, prosiguieron en su huida hasta tierras más lejanas, y así llegaron a las costas del Norte de Galicia. Estos grupos venían dirigidos por sus preladados, lo cual supone un notable avance jerárquico en la organización de la Iglesia bretona. Sus contactos con la población hispano-romana e hispano-goda, que ocupaba las tierras de la Galicia cantábrica, debieron ser, desde los primeros momentos suaves y amistosos, pues nada registran tradiciones, vestigios ni documentos, que indiquen ni la menor diferencia surgida durante el proceso de esta ocupación de las tierras gallegas por las minorías bretonas. Por el contrario, una muestra de esta pacífica convivencia nos la ofrece el «Liber Fidei», de Braga, cuando se refiere a la Sede Episcopal Britoniense: «Ad Sedem Britonorum Ecclesiae quae in Asturiis sunt», y aun más parece confirmarlo la «Divisio», de Teodomiro, en el «Parochiale suevicum», al registrar los obispos que asistieron al Concilio de Lugo, celebrado el año 599, entre los cuales aparecen los obispos de las diócesis del Norte peninsular, figurando entre ellos el obispo Mailloc, de Britonia.

Esta diócesis, que, según el «Liber Fidei», tenía en sus tierras el monasterio de Máximo, el cual, estudios y excavaciones por nosotros realizadas, nos permiten suponer fue el actual San Martín de Mondoñedo, subsistió hasta su destrucción durante la primera invasión árabe, si bien cabe sospechar fueran los normandos quienes la arrasaron en el siglo VII. Fueron obispos de Bretoña desde la fundación de la diócesis por Mailloc (salvo que la fundación sea anterior a él), al menos es éste el primer obispo del que se tiene noticia documental, los siguientes: Metopio, en 633; Sonna, desde antes del 646 hasta después de 653; Bela, que vivía en 675, y ya no existen más noticias hasta que Sabarico I aparece un siglo más tarde como obispo de la Sede creada en San Martín de Mondoñedo. Si bien Pierre David considera que la sucesión de la Sede britoniense fue la diócesis de Oviedo. Buen número de historiadores estiman que la Sede de Bretoña, como algunas otras

coetáneas, fueron Sedes itinerantes, no fijadas en una localidad determinada.

Conocidos los nombres, y comprobada la toponimia de esta zona de Galicia, la existencia de la parroquia de Bretoña nos condujo a su exploración y, como resultado de ella, apreciamos que el pueblo de Bretoña está constituido por un gran castro y con claros vestigios de un poderoso sistema defensivo. Una extensa acrópolis, rodeada de un foso, hoy convertida en «corredoiro», flanqueada por las casas del pueblo, y una elevada muralla, de cinco metros de espesor, sirve de asiento en su centro a la gran iglesia parroquial, edificio de tres naves, la cual, modernamente reformada, sustituyó a otra muy primitiva, de la que solamente se conserva la lápida de dedicación y unas pequeñas piezas incrustadas o reutilizadas en la torre.

El resultado de las excavaciones que efectuamos, guiándonos por los ligeros vestigios que afloraban en la parte Norte del exterior de la cabecera de la iglesia, no pudo ser más provechoso, pues permitieron descubrir una amplia construcción semicircular que responde, tanto por su trazado como por su aparejo, sillarejo de pizarra cuidadosamente asentada, a la existencia de un gran ábside. Su diámetro es de 5,20 metros y el ancho de sus muros de 0,70 metros. Otros largos muros, alguno de 16 metros, que parten en dirección perpendicular al eje de los restos del ábside y que cierran en la proximidad del arranque de éste en su costado Norte, los cuales fueron cortados por la obra de la iglesia actual, acusan la existencia de importantes dependencias. Una densa necrópolis con tumbas construidas con lajas de pizarra, debió suceder a estas edificaciones, pues algunas de tales tumbas cortan o se montan sobre los muros del ábside. Tan sólo dos tumbas, que aparecen perfectamente encajadas dentro de la zona absidal, pudieran corresponder a la época de este primitivo templo. Ambas han sido cuidadosamente exploradas, estudiándose su disposición.

La abundancia de cenizas y amplias zonas carbonizadas acusan claramente una destrucción de las edificaciones por el fuego.

Ante la extraordinaria importancia que tan notables vestigios arquitectónicos representan, y cuanto permiten descubrir las excavaciones sistemáticas de esta acrópolis, aseguran, con la presencia de tan enormes crijías contiguas a lo que se

muestra como un gran templo, que Bretoña no ha sido una sede itinerante, sino una sede residencial. Previa la recogida y clasificación del abundante material descubierto, redacción minuciosa de los diarios correspondientes y levantamiento de planos, cortes estratigráficos, etcétera, ante la llegada del invierno, harto crudo en tales zonas, se decidió cubrir cuidadosamente con tierra fina lo descubierto y proseguir en la primavera próxima una segunda y definitiva fase de excavaciones.

Entre el material recogido, aparte la abundancia de cerámica de tipos tardorromanos, tégulas, «sigilata» y monedas romanas, hay que destacar una arracada de oro prerromana, del tipo de las del tesoro de Castro Recouso, es decir, de cadencia y aro supraauricular, mostrando la ascendencia castreña del poblado. También se hallaron fusayolas, fragmentos de piezas de hierros y pequeños trozos de bronce, así como abundantes trozos de escoria, muestras de fundición.

#### EXCAVACIONES EN ABELLEIRA O CAMPO DO CORNO (LUGO)

Director: Doctor don Fermín Bouza Brey y Trillo.

Fueron excavados hasta tres grandes túmulos de cerca de treinta metros de diámetro, componentes de una extensa necrópolis. En su interior han aparecido sendas cámaras poligonales, provistas de corredor, y cuyo ajuar, a pesar de la violación de que habían sido objeto, estaba formado por bellas puntas de flecha de sílex marfileño, hachas de cuarcita, ídolos, un amuleto de piedra circular, abundantes prismas de cristal de roca y cerámica de diversas clases.

#### EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN CASTRO MAO (CELANOVA, ORENSE)

Directores: Doctor don Jesús Ferrero Couso y don Joaquín Lorenzo Fernández.

El resultado de esta campaña de excavaciones ha sido extraordinariamente provechoso e importante, no sólo por la riqueza de los hallazgos, sino por la identificación toponímica que se ha logrado, incorporando al conocimiento de la historia de Galicia romanizada definitivas comprobaciones.

Entre los hallazgos, dejando apar-



te los descubrimientos de notables grupos de casas, destacan: una «Téssera hospitalis», de los Celerni, y el prefecto de la I Cohorte, de los celtíberos Antonius Aquilo Novagustanus, del año 132 d. J. C. Un áureo de Tiberio, flor de cuño; 65 denarios, entre ellos tres «serratus», y varias monedas de bronce de los municipios de «Cascantum», «Calagurris», «Celsa», «Graecurris», etcétera. Con estos resultados se sabe que Castro Mao fue la CELIOBRIGA de Ptolomeo, y que en esta comarca se hallaba la tribu de los Celerni.

#### EXCAVACIONES EN LA CITANIA DE SANTA TECLA (PONTEVEDRA)

Director: Doctor don Manuel Fernández Rodríguez.

Se han realizado dos clases de trabajos simultáneamente: 1.º Excavaciones del poblado, continuando las realizadas en campañas anteriores. 2.º Consolidación de las ruinas ya excavadas.

Es importante el material recogido, si bien no se diferencia grandemente del obtenido en campañas anteriores. Los descubrimientos arquitectónicos ofrecen singular interés por alcanzar a zonas consideradas como estériles.

#### EXCAVACIONES EN LA IGLESIA Y ATRIO DE SAN BARTOLOME Y ATRIO DE SAN BARTOLOME DE REBORDANES (TUY, PONTEVEDRA)

Directores: Doctor don Manuel Chamoso Lamas y el doctor don José Filgueira Valverde.

Documentos y relatos coinciden en señalar esta zona de las cercanías de Tuy como el auténtico emplazamiento del «Tudy» romano.

La iglesia de San Bartolomé acusaba en su arquitectura su abolen-go prerrománico, que fue reformada en época románica y mucho más tarde, ya en el siglo XVIII, graves alteraciones, mutilaciones y añadidos entre estos el de su actual fachada principal, contribuyendo todo ello a mermar su importancia.

El hallazgo de un capitel romano, de gran módulo, así como los sarcófagos que en las huertas inmediatas a la iglesia se recogieron, y que hoy se guardan en el Museo de Pontevedra, sarcófagos cuyas tapas exhiben esa decoración de «estola», que ya el P. Sarmiento clasificó como característica de la época suévica, lo cual ha sido confirmado, en excavaciones posteriores, el descubrimiento durante las obras de

ordenación de la capilla mayor de una cuidada inscripción romana grabada en un sillar, que sirve de asiento al machón del arco triunfal, motivaron la propuesta de incluir estas excavaciones en el plan general aprobado para Galicia.

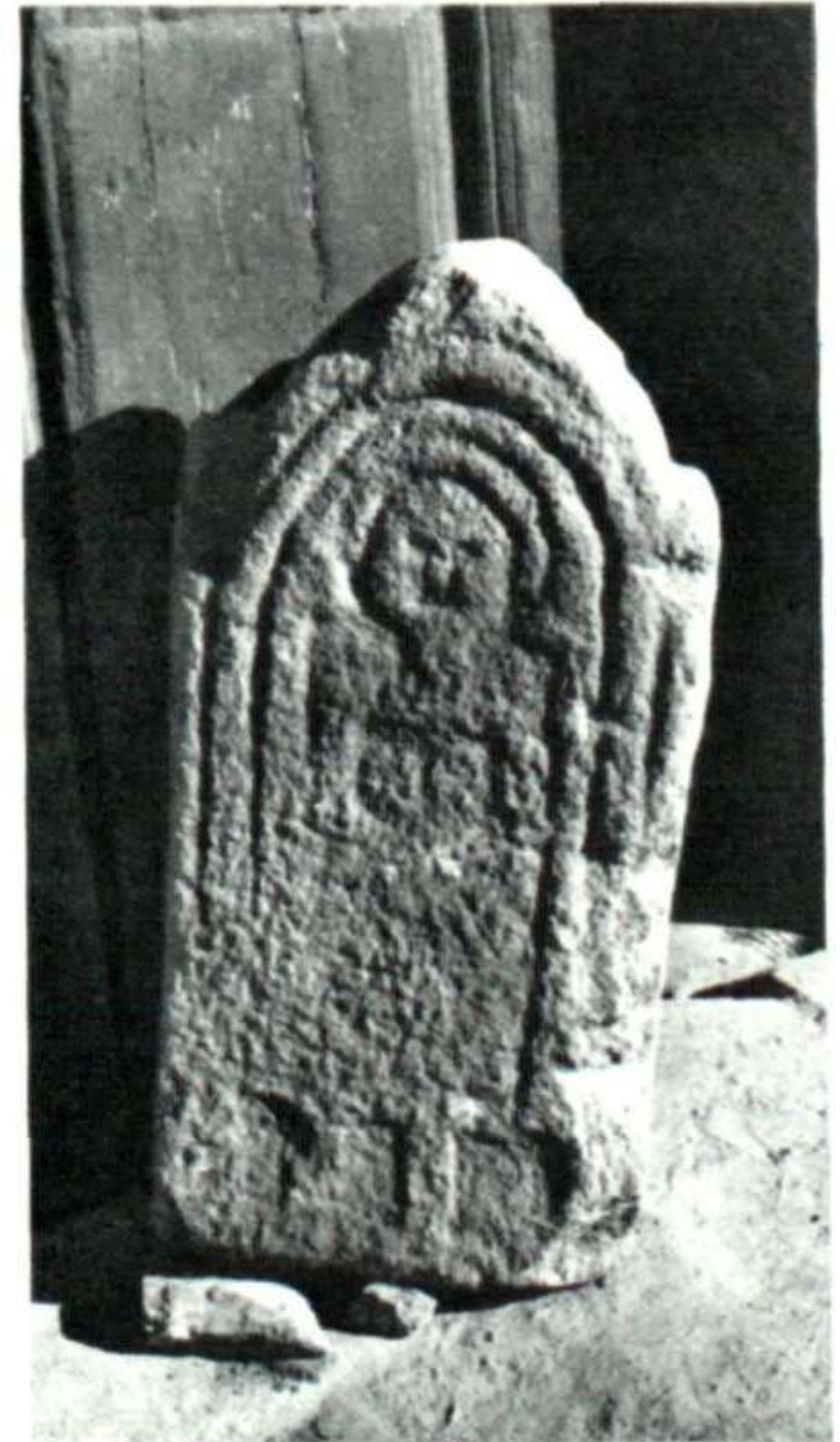
La importancia de lo aquí descubierto solamente puede ser comparado, hasta el presente, a lo descubierto en las excavaciones efectuadas en el subsuelo de la catedral de Santiago de Compostela.

Después de levantar un primer nivel que dejó al descubierto los basamentos del primitivo templo prerrománico, en los cuales aparecen empleados abundantes elementos constructivos romanos, se procedió a tratar un segundo nivel, el cual dejó a la vista una primitiva organización constructiva formada por largos muros que acusan la existencia de crujías, las cuales enlazan, según muestran claras respnsiones, con los basamentos de espaciados pilares. No puede dudarse corresponde a un amplio peristilo romano. Ligan-do con este nivel se descubrió una impresionante necrópolis formada por grandes tumbas construidas unas con grandes piezas constructivas romanas, entre ellas una pila, y otras con finas piezas calizas de tan larga proporción que cabe suponerlas fueron jambas de cuidadas puertas de época romana. En el mismo nivel se halló un gran sarcófago de granito que luce en la tapa la decoración de «estola», la cual lo fecha en el siglo VI. Otras tumbas son de té-gulas y todas tienen sus fondos cons-truidos con grandes ladrillos roma-nos.

En el atrio se inició una prospección que dio por resultado el descubrimiento de un ábside construido con muros de enorme espesor, 1,20 metros. Teniendo en cuenta la necesidad de mantener visitable en lo que se pueda lo descubierto en el interior del templo, pero, sobre todo, la urgencia de habilitarlo nuevamente al culto, se suspendieron los trabajos de excavaciones en el atrio a fin de atender urgentemente a la restauración de la iglesia, siendo posible después realizar, con la holgura de tiempo y de espacio que se desee, el descubrimiento de tan notable y antigua construcción templaria como es la que se oculta en el atrio.

El material recogido en la excavación ha sido abundante y muy ajustado a las épocas de lo descubierto, desde cerámica y monedas romanas hasta cerámica plenamente característica de la alta Edad Media.

MANUEL CHAMOSO LAMAS



IGLESIA DE SAN BARTOLOME, DE TUY/PONTEVEDRA/ESTELA FUNERARIA DESCUBIERTA EN LA NAVE CENTRAL SOBRE LA CABECERA DE UNA TUMBA TARDO-ROMANA.

ABAJO: ULTIMA FASE DE LAS EXCAVACIONES.





# EXPOSICION M. A. N. (MUESTRA DE ARTE NUEVO) EN BARCELONA

Desde hace ocho años, la Muestra de Arte Nuevo, que se celebra todas las primaveras en Barcelona, es la más avanzada de la Ciudad Condal. Este año sus organizadores han tenido el acierto de distribuir su gran colectiva vanguardista entre las tres salas de exposiciones del Consejo de Ciento. En la recién inaugurada Adrià se dieron a conocer las obras de tipo neofigurativo, «pop» y neodadaísta; en Gaspar, las tendencias abstractas, y en Metras, las constructivistas y serialistas.

Esta octava muestra fue dirigida, como las anteriores, por el pintor y escritor Francisco Valbuena, quien realizó asimismo muy acertadamente la selección de los 54 artistas participantes. La secretaria de la exposición fue, al igual que en ocasiones anteriores, Amelia Riera. La presentación corrió esta vez a cargo de Arnaldo Puig, el inolvidable filósofo de Dau-al-Set, que tanto contribuyó, en unión de Cirlot y Tharrats, a facilitar la comprensión del arte de vanguardia en la España de los años cincuenta. Por cierto, que vale la pena destacar un párrafo de la presentación de Puig, a través de la cual se ve cómo el MAN pretende hoy, pero con mayor rigor, realizar una labor similar a la de los Salones de Octubre en 1948:

«Hubiera podido parecer al principio —escribe Puig— que el MAN sería uno más de los tantos Salones que han jalonado la historia desde hace ahora cerca de doscientos años. Los hechos parecen demostrar que el MAN es ya algo diferente: una muestra en la que se va cogiendo el pulso y la modalidad dialéctica del arte. El MAN no rechaza la innovación, rechaza la moda y la vulgaridad; no rechaza al artista que ha encontrado su camino y en él persiste, pero sí que rechaza a aquel al que todos los caminos le parecen buenos para instalarse en busca de la suerte; acepta el ingenio y la personalidad, no quiere al imitador».

En el sector neofigurativo y neodadaísta destacaba, por su enorme capacidad emotiva, la aportación conjunta de Rafael L. Bartolozzi y Arranz Bravo, obra de recio carácter escultopictórico, compuesta de una reunión de elementos diversos: una parte inferior y otra central en relieve, con utilización de objetos encontrados y desechos de la sociedad de consumo, idea-

da por Arranz Bravo, y dos laterales, pintados con gran melodía de ritmo por Bartolozzi. Es indudable que se trata de un objeto de carácter experimental, pero ello no evita que su poder de choque sea muy grande. Cabría destacar también, dentro de ese carácter experimental, pero tal vez más amable y un tanto indiscreta, la obra de Andrés Cillero, su delicioso semi-desnudo en goma-espuma y trasfondo irónico tan apto para el tacto como para la vista.

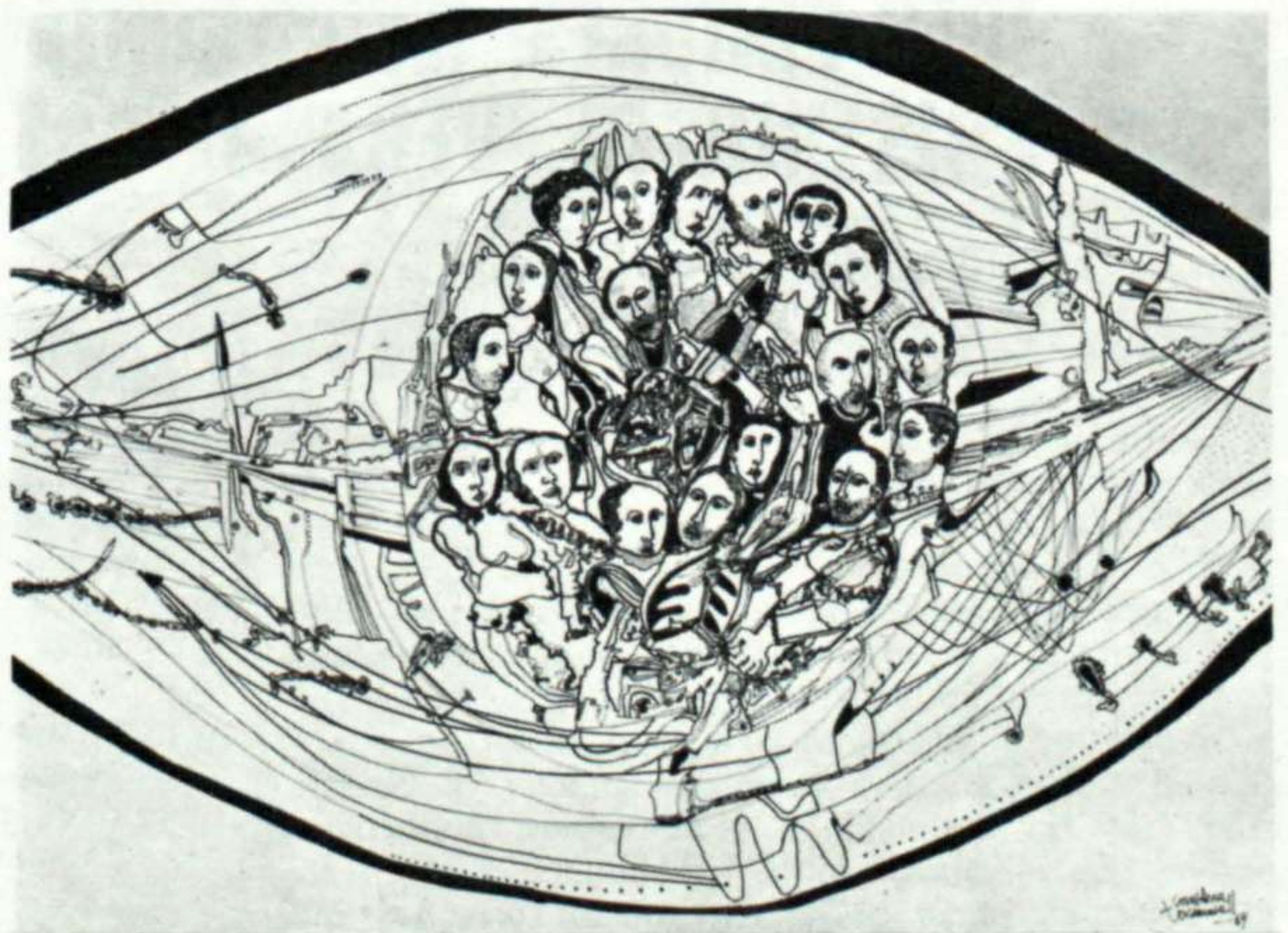
Experimentales eran también, aunque por otro camino, algunas de las obras en que se tendía a una reactualización de la vieja teoría del objeto encontrado, en especial la de Amelia Riera, desagradable sin duda, con su transformación de un sillón de dentista en una silla eléctrica, pero muy lograda desde el punto de vista del equilibrio y expresividad de la forma, y la de Francisco Artigáu, posrauschenberguiana en su expresiva reunión del interior de unos aparatos típicos de la sociedad de consumo como pedestal de una figura femenina deliciosamente «pop». Experimentales eran también, en otro camino, las aportaciones constructivistas de Calvo y la figura imposible de Iturralde, más conocidas de nuestros lectores por su más frecuente participación en exposiciones colectivas. Lo mismo cabe decir de la obra de Soledad Sevilla, que nos prueba que también las computadoras pueden crear belleza racionalista con la ayuda de una pintora bien dotada, y la de Enrique Salamanca, interesante ejemplo de las posibilidades del geometrismo cuando la figura poligonal resalta nítidamente sobre un fondo espacialista. En ese mismo aspecto cabe destacar la fusión de neodadaísmo, espacialismo e informalismo, lograda por Evaristo Vallés, y el temblor rotativo, poderosamente dinámico, del objeto presentado por Gabriel Cantalapiedra.

Dentro de los afanes constructivos de la «Generación del 63» destacaban asimismo las calmas superficies obtenidas con sus ya clásicos módulos por Manuel Barbadillo, con las que contrastaban los haces de prismas avanzando hacia el espectador presentados por Antonio Ballester. A mitad de camino entre ambas posturas quedaba la vibratoria investigación de Elena Asíns y la construcción sincrética de Luis Bosch Cuañas, fusión de elementos serialistas y restos de vieja factura informal.



FRANCISCO VALBUENA/PINTURA.





A. CARDONA TORRANDELL/  
MIRADA III.

La neofiguración pura y simple ofrecía, como siempre, su máxima movilidad y depurado espíritu crítico-social en el dibujo colorido y en el grafismo agilísimo presentado por Armando Cardona Torrandell, autor que se halla ahora en el punto culminante de una evolución coherente y llena de resonancias oníricas oportunamente semiveladas. Neofigurativas también y con un recuerdo de «la divina proporción» en su delicadísima factura, eran las aportaciones de Juan Hernández Pijuán, un objeto único sobre un fondo neutro transido de misterio, y Modesto Cuixart, con su preciosismo novecentista y sus signografías mágicas. A este mismo tipo de resurrecciones cabe asignar ese «pop» de la soledad con el que Anzo puede trasladar el espíritu constructivo del teatro de Verona a una actualidad relacionable no tanto con la sociedad de consumo, como con el olvido del hombre perdido muy a menudo en medio de todas las conquistas técnicas de nuestra época. Más perceptible aún es esa soledad esencial en una obra teóricamente abstracta como la de José María Iglesias, con su ascética economía de elementos, o en la de Ceferino Moreno, en quien la calidad ornamental de la materia se limita a servir de contrapunto al vacío envolvente de sus grandes superficies implacablemente impenetrables. En contraste con todas estas obras en las que un trasfondo expresionista se compaginaba con la pureza de la factura y la investigación formal, nos parece la obra depurada y sin concesiones de Joaquín Michavila, un ejemplo perfecto de la más pura tradición de una abstracción geométrica flexibilizada. Michavila ha sabido jugar con la luz y el relieve, y su obra se hace y deshace cambiando incluso de color y de formas, según cual sea el ángulo desde el que el espectador la contempla.

La abstracción informal, la que ya podríamos considerar tradicional, se nos muestra profundamente emotiva en los objetos de Joaquín Llucia, campos contrastantes, llenos cráteres; en la de Augusto Puig, anglización de una mancha única infinitamente degradada en sus alusiones fisiologistas; en la de Alberto Porta, con su luminiscencia del color fosforescente y su ruptura palpitante de los campos cromáticos; en la de Juan José Tharrasts, delicadísima en el contraste de una materia caliza con sabor a tierra y otra más suelta con contrastaciones celestes; en la de Román Vallés, triunfante en su difícil empeño de conseguir que sus viejos trazos gestuales en pugna se encierren ahora en cauces de geometría purísima; en la de Francisco Valbuena, con su unidad cromática, su pureza de ejecución y sus leves condensaciones pigmentarias, y en la de Juan Claret, más

tenué y delicada hoy, si cabe, que en cualquier momento anterior a su evolución. Relacionables con la abstracción lo son, asimismo, en su neodadaísmo muy construido, Alberto Rafols Casamada, tenso y hosco en muchos momentos; Owe Pellsjo, que ha redescubierto el valor de la ruptura física de la forma como elemento expresivo, y José Guinovart, aliando la fuerza violenta de los objetos incorporados a la refinada succulencia de una factura impecable. Es muy curiosa la caja (el interior de una pirámide vista desde su base), en la que embute cuatro cuadros confluentes Juan Vilacasas. Creo que es este el momento más conseguido dentro de su evolución y resulta interesante que haya dejado en esta muestra de anticipación constancia de ello. Es digno de destacar también el constructivismo en relieve de Jordi Pericot y de José Navarro, con su sabia invención y utilización de módulos parcos.

La aportación escultórica propiamente dicha era reducida. Dentro de la abstracción tradicional cabe citar uno de los totems de Marceló Martí, la pulida construcción horadada de Antonio Sacramento y el sol o los abanicos con mentalidad de monumento público sobriamente construidos por Andrés Alfaro. Escultóricas igualmente eran las aportaciones de Pedro García Ramos, tan relacionado con el movimiento Madi, de Buenos Aires, y la Lugán, con su descubrimiento de la belleza práctica de las máquinas electrónicas.

Para muestra basta un botón, pero esta exposición era tan rica que, en vez de hablar de una o dos obras, me he extendido sobre más de la mitad de las expuestas. Las no citadas aquí merecerían también un comentario, pero el espacio me lo veja. Quiero dejar, por tanto, constancia de la altísima calidad del conjunto. Creo que el MAN es (y lo ha sido siempre a lo largo de los ocho años de existencia) una de las escasísimas colectivas españolas en la que no se presenta ni una sola obra que no sea elogiada en algún aspecto. Hay en el conjunto, y en cada obra en particular, claros ecos de inquietud investigadora, seriedad y sabiduría de oficio. Más importante aún que todo ello es que esta exposición contribuye grandemente a mantener un clima y hacer que Barcelona pueda sentirse legítimamente orgullosa de ser la ciudad española en la que por más largo tiempo ha perdurado sin vacilaciones una inquietud vanguardista que, desde los tiempos de Dau-al-Set hasta hoy, ha tenido escasísimos altibajos y ha contribuido grandemente al prestigio del arte español fuera de nuestras fronteras y a la aceptación del mismo por una buena parte de la población de nuestro país.

CARLOS AREAN



# TRES PINTORES: JESUS GONZALEZ DE LA TORRE, CRISTINO DE VERA Y CAYETANO CRESPO

Jesús González de la Torre es una permanente vocación de pintor, con esa testarudez, esa insistencia, que, decía Goethe, era el síntoma del verdadero artista.

González de la Torre no pone ningún énfasis en sentirse artista. El dice que este oficio, el oficio de pintor, es el único que quiere ejercer.

Y lo ejerce madriñamente desde 1933.

Hemos visto en Fauna's y en un alarde muy suyo de sinceridad, las primeras y las segundas pinturas de González de la Torre.

Hasta llegar al equilibrio, a la decisión de que el paisaje era lo suyo. Y entonces someter al paisaje, igual que ha sometido su vida, a una purificación pasiva, que alcanzaba todos los sentidos.

Para comprender a González de la Torre hay que estar libre de muchos prejuicios —moda, publicidad, competitividad, etcétera— y estar colmado de graves y profundas ambiciones —existencialidad, esencialidad, capacidad de soportar la lejanía y la altura, etcétera—.

Sólo jugando su juego, atendiendo a las reglas que él como artesano y artista, como dueño y señor de sus paisajes, dicta, se puede penetrar en su obra.

Y esta obra suya ha dado un paso más con los hombres que alcanzaron la Luna (antes lo había dado con los antropólogos, con Teilhard de Chardin, por ejemplo, no tanto buscando al hombre, como buscando la tierra que le apoyaba cuando se irguió sobre sus piernas por primera vez), para ofrecernos una auténtica visión cósmica, espacial, de las fases de realización de nuestro planeta, desde un ángulo externo al mismo.

La ironía, cuando de vida se trata, lleva a González de la Torre a representar a la sociedad como un gigantesco cementerio de automóviles. La poesía a sugerir más que a pronunciar las palabras, las pinceladas, que describen, que hacen real la primera llanura de la tierra.

El estilo de Cristino de Vera surgió, sin vacilación alguna, de entre sus manos cabales de pintor.

No se sabe quién tuvo la culpa, si Seurat y las clases de historia del arte; los blancos furiosos, los azules, los grises, de su maestro Vázquez Díaz, o simplemente la luz y el paisaje de su tierra natal, de su suelo natal, Tenerife: una isla.

Lo cierto es que Cristino de Vera tuvo su estilo desde pequeño, vamos, desde su primera exposición.

Y desde su primera exposición, la primera que nosotros recordamos, nos ha chocado la insobornable simplicidad unida al progreso de la idea, a las variaciones sobre cestillos, ventanas, flores —variaciones en el espacio, en el peso de la pincelada, en la sequedad de la materia y en la alusión o la presencia del color—.

Porque no hay cosa más dinámica que lo aparentemente quieto, lo externamente ensimismado. Y la pintura de Cristino de Vera ha podido, y tal vez lo haya querido, engañar a los menos, con ese su aparente temario unívoco.

Cristino de Vera ha pasado los cabos tormentosos de la moda, de la abstracción y está doblando valerosamente los de la nueva figuración y el realismo.

No es necesario entusiasmarse demasiado para justificar su valor. A sus cuarenta años de vida y quince de exposiciones, Cristino de Vera ha dado un paso más, ha pintado unas variaciones sobre su propio estilo, modificando, refinada y listamente, su ángulo de representación.

Cristino de Vera, que había reflexionado, evidentemente, sobre la hermosura de la vida, en blancos, grises, amarillos, verdes tiernísimos, nos introduce la idea, la realidad, de la postrimería, usando de su gama tradicional, pero veteándola de rosas, casi rojos, y haciendo más estrictos sus grises.

Cierto que nos gusta su paso adelante. Ciertamente que la innegable coherencia de su estilo —algo que perdura, una estructura, al fin, que no es pasajera— nos da la medida exacta de su vocación y su honradez pictóricas.

Cayetano Crespo es un nombre para el futuro.

Nacido en 1945, siente deseos de pintar desde muy joven. A pesar de estudiar con algunos pintores, él se considera autodidacta.

Ha rodado un poco por el mundo. Vivió dos años en Barcelona, donde perteneció al Círculo Mallol. Y luego un salto a París. En Francia coincide, en la Bienal Internacional de Gennevilliers, con Vasarely. ¿Tiene influencia Vasarely en esta obra tan personal?

Luego, ahora, expone por primera vez en Madrid.

Este granadino utiliza un lenguaje expresivo, descubierto por Max Ernst: el «frottage». Pero lo utiliza con una intención totalmente apartada del ámbito superreal.

Crespo se preocupa de conseguir, de describir, un espacio en el que se mueven y permanecen formas. Y este espacio lo hace presente mediante la retícula del «frottage», graduada y coloreada —entre zona y zona de color o intensidad de apoyo existen, viven, unas líneas fuerza, blancas, que, aparte de separar estas zonas, operan como líneas fuerza, como vectores de doble dirección—. Dentro del espacio, Crespo equilibra las formas que resultan de los choques de moléculas dispersas o dispersadas por el «frottage», o agolpadas alrededor de un núcleo.

Este artista habita en una dimensión muy comunicable y, al tiempo, muy personal y humanizada, que no elude la pregunta que le puede y le debe hacer el público, el crítico: ¿Qué es el mundo?

De momento contesta con vocación, con tino, con arte y, lo que es más difícil, con oportunidad.

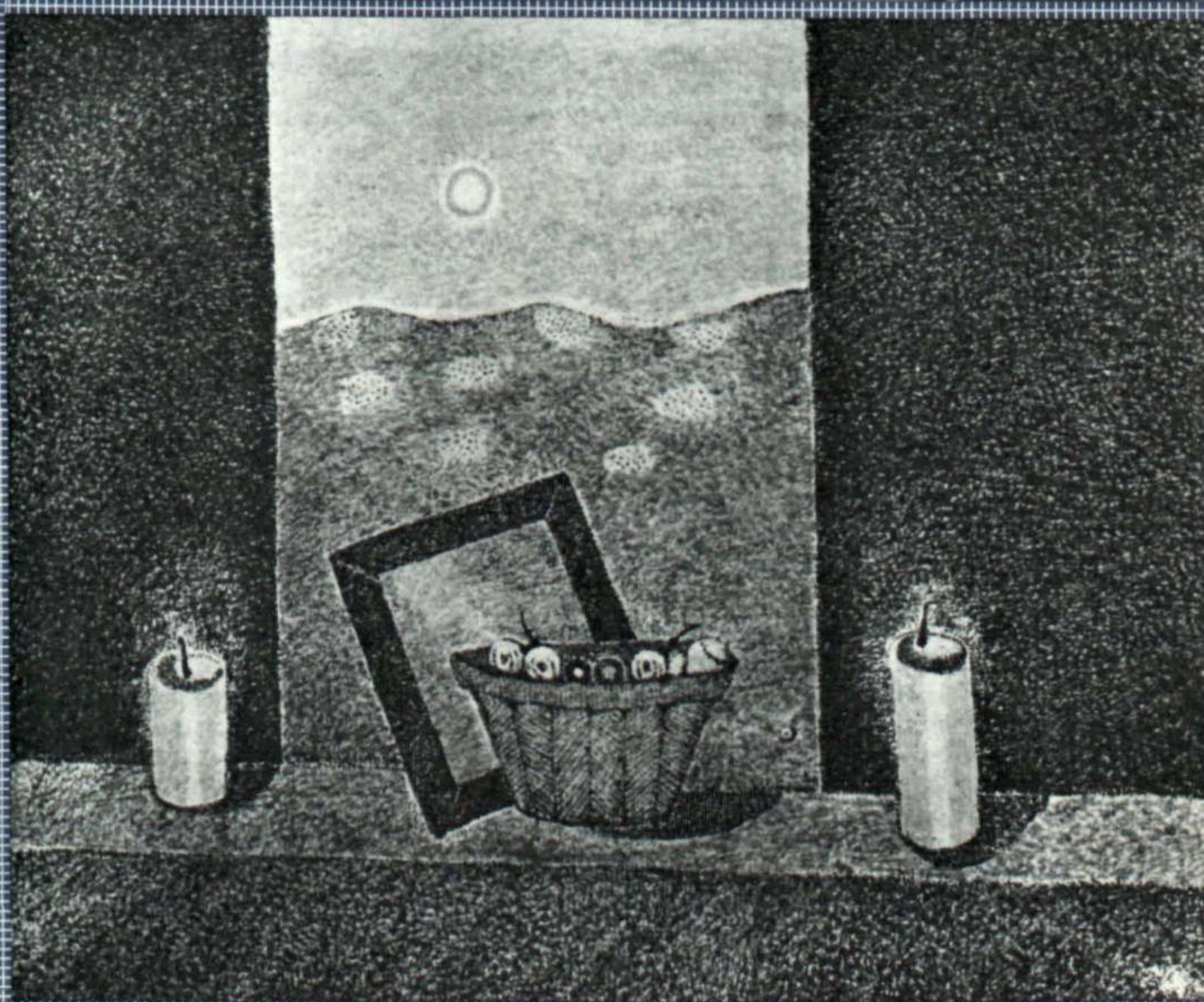
ADOLFO CASTAÑO



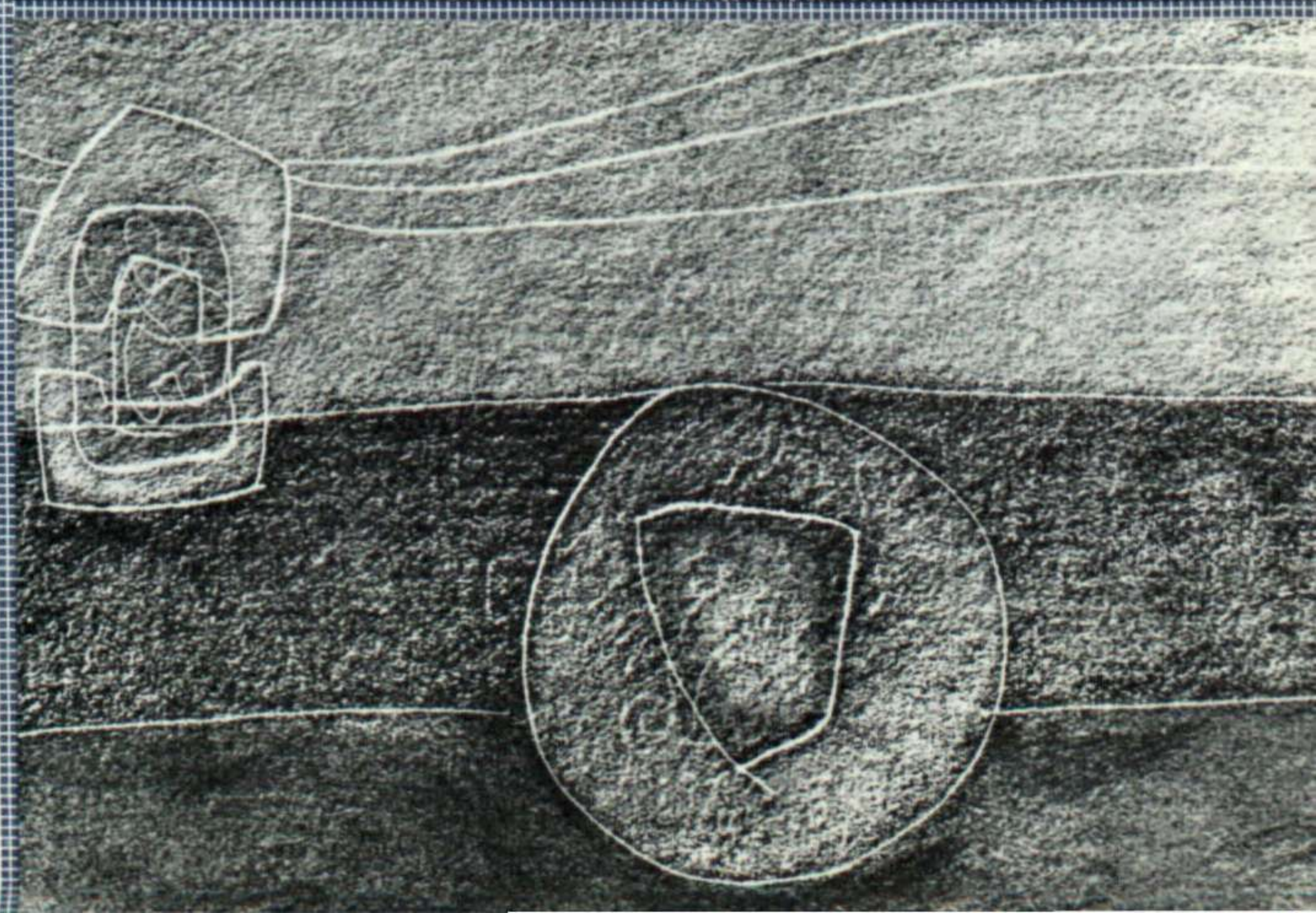
GONZALEZ DE LA TORRE.



CRISTINO DE VERA.



CAYETANO CRESPO.





## EXPOSICIONES EN MADRID

El verano llega y hay que darse prisa. A la vista de tres largos meses en los que la Naturaleza impera sobre el arte y no quedarán en Madrid incondicionales aficionados dispuestos a sumergirse en galerías mientras brilla el sol en el exterior, abril y mayo suponen el punto más alto en el arco de las exposiciones. Proliferan y se multiplican los pintores. Aumentan las galerías, se improvisan otras. Repiten —en local más pequeño o en sala más importante— algunos que ya presentaron obra a primeros de temporada. Bullen los plásticos y la plástica. Y se vende, se vende más que en ninguna otra temporada que artistas y dueños de galerías recuerden. ¿No es un curioso fenómeno esta revalorización del arte en la temporada presente?

Mediado abril, José Hernández plantó su pica en la galería Iolas-Velasco. Hubo crítico que calificó la exposición como «el acontecimiento de la temporada». Por Iolas pasaron los colegas, críticos y aficionados madrileños hilando adjetivos sobre el surrealismo más auténtico, más revulsivo y desconcertante de este pintor joven. Sus monstruos descompuestos, violentos, como arrancados del mundo de los sueños, el dominio de los colores y formas, la maestría de la composición... Sobre Hernández cayó un aluvión de frases admirativas que colocaron al pintor en una primera línea muy significativa.

Por entonces, el gallego Lodeiro presentaba su mundo mágico bien afincado en su tierra. Y María Paz Jiménez traía a la galería Fauna's desde su San Sebastián, las suaves y profundas veladuras, ricas en sugerencias, de su última obra. En Skyra, Feliciano Hernández daba a conocer sus hierros nuevos, sus hierros brillantes que marcan líneas y ángulos, que combinan

armoniosamente la geometría y un singular humanismo. Y un poco más allá, en la galería Daniel, Zavala, en la orilla de la vanguardia y en el centro de la integración, mezclaba pequeños óleos con un fondo de grandes tiras de papel negro que cruzan la habitación, una cámara oscura, luces de diferentes colores, huellas dactilares y una banda sonora, producto de sus investigaciones fonéticas.

Tras la conquista de racionalizar el mundo onírico, de traducir lo subterráneo a fórmulas inteligibles, de encorsetar los estados anímicos más ocultos en módulos geométricos, anda Julián Casado en las obras presentadas en la galería Karma. Y luchando por encontrar la síntesis en que el hombre-razón se abraza con el hombre-naturaleza se halla Alejandro Mieres desde las paredes de la galería Ramón Durán. Palmira Abelló, en Fortuny, expone por entonces una serie de cuadros y dibujos, pequeños y grandes, unidos por el común denominador del retrato. Retrato psicológico, anímico, intuitivo, más volcada hacia la expresión que a la materia. A cambio, insistiendo en este último elemento, se nos aparece García Morada en la sala Goya, del Círculo de Bellas Artes.

Por primera vez vimos en Madrid al sevillano Enrique Ramos Guerra, en la galería Alfa. Trajo sus hombres-muñeco, sus figuras apenas puestas en pie entre tiras engomadas, en un marco de efectos luminosos, metal y vidrio. Exposición interesante, por lo que tiene de búsqueda y hallazgo de nuevas formas expresivas. Exposición de vanguardia, testimonial y actualísima, que señalaron los críticos.

Presentó en esos días la obra que le ha acarreado en unos meses dos primeros premios: el de la II Bienal de Arte de Bilbao y

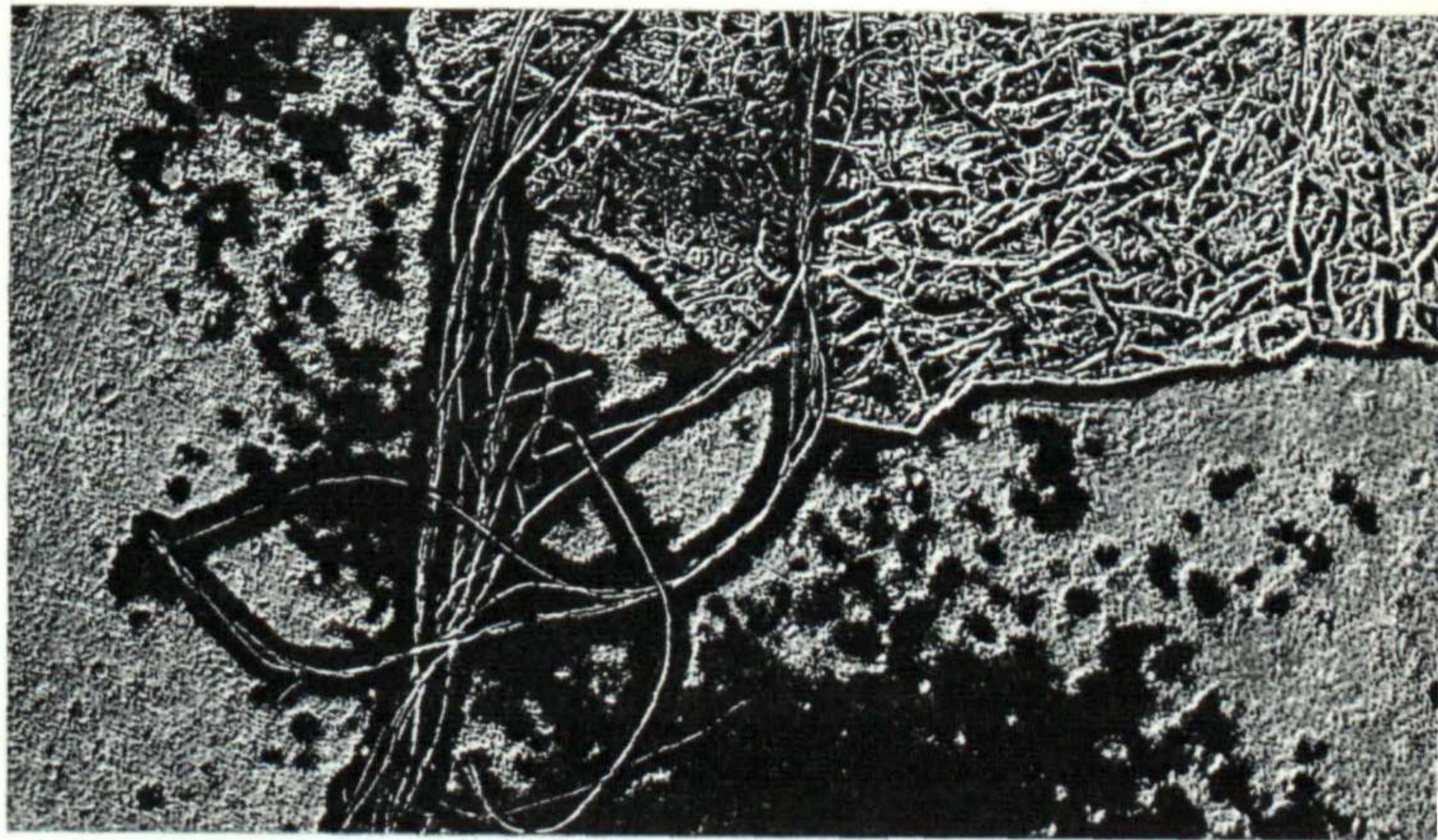
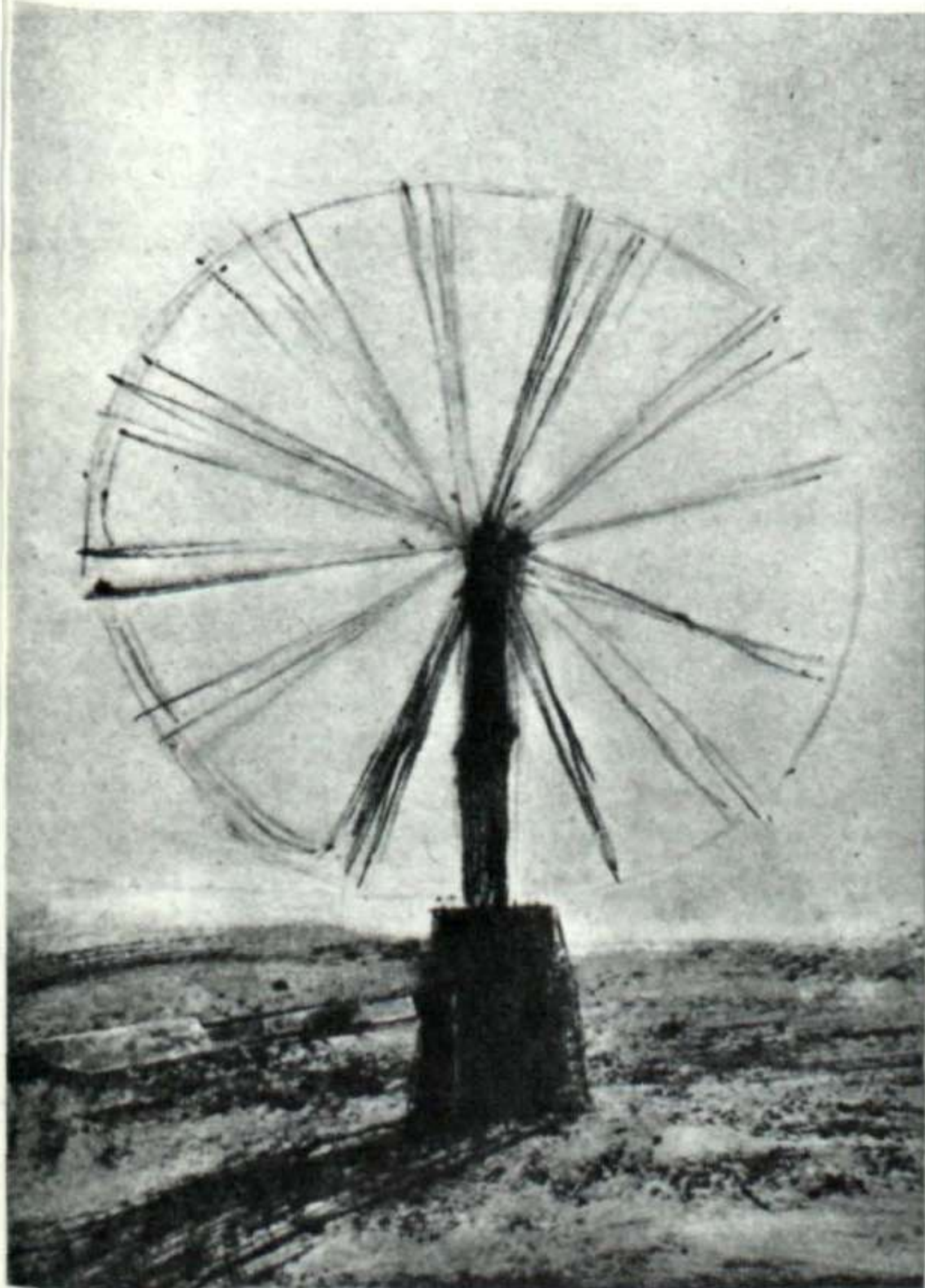
la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes, el albaceteño Abel Cuerda. El color, tratado con refinamiento y maestría, con densidad y fuerza, es la nota predominante de este pintor que ahora ha estrenado exposición individual.

Para variar, y porque el arte está abierto a todos los climas, dos norteamericanos se dieron a conocer en Madrid: Robert Smith, con sus diseños de la galería Vandrés, y Frank Carmelitano, con la obra exhibida en la galería Skyra, que forma parte de la serie que esa sala dedica a la vanguardia artística en otros países. Sorprendió Carmelitano por las calidades de esmalte de sus grandes y pequeños cuadros, de informalismo lírico. Y sedujo el primero por la ingenuidad artesanal de su obra. En contraste, un paisajista castellano, heredero de la mejor escuela del género: Santos Viana, y un artesano de nuestros lares: Blas Moyano. El primero, en Tartesos; el segundo, en Conde Peñalver, número 53, con cerámicas, mosaicos y murales, orientados hacia el arte industrial.

Alcorlo, y su mundo, y sus gentes, y su ironía, y su dibujo, en la sala Macarrón. Una vez más, el virtuosismo del madrileño, y su peculiar manera de enfocar y plasmar su alrededor, hizo felices a los visitantes. Bien es cierto que el alrededor, en este caso, no es «la realidad» en general. Sino el alrededor y la realidad de este poeta del pincel con universo personal y, por supuesto, transferible. Al menos, lo transfiere a quien lo mira.

Estamos ya entrando en mayo, y en la puerta de Egam, en el festejo «socio-artístico-festivo» de Claudio Bravo. La exposición de este pintor virtuosista del dibujo, de trazo ágil y primoroso, de excelente mano, produjo, como de costumbre, un acontecimiento de





THARRATS.

VICENTE CALBET.

tanto brillo mundano que hizo difícil atender a la profundidad de su obra.

El conjunto es la nota que salva y manda en la exposición del levantino Molina Sánchez en la galería Edaf. Molina es el artífice de las mil tonalidades del color, de sus juegos y luminosidades, matices y gamas. Por encima de esa ambigüedad figurativo-abstracta entre la que se sitúa su obra, el color impera y reina, asombra y deslumbra. Seguramente es la luz de su tierra.

No había luz, sino tierra y pura piedra en las esculturas de Juan Haro, en el estupendo quehacer último presentado en la galería Fauna's. Conciso, simple, ceñido al material que preferentemente utiliza, sin acabar de trabajarlo tanto como para que pierda su esencia original y se reduzca el elemento sobre el que el artista crea. Haro respeta el material y lo saca todas sus propiedades expresivas, con sabia y sensible maestría.

En la galería Juana Mordó, un artista internacional, Pinchas Shaar, nacido en Polonia y que ahora nos presenta una amplísima exposición, donde se rastrea toda su trayectoria. Y el rastro nos lle-

va a pasadas civilizaciones, a Persia y a Grecia, a tradiciones y culturas remotas, tamizadas y bordadas en una sensibilidad de hoy. Desde otro extremo plástico, pero también con una sensibilidad acusadamente de hoy, despierta agudamente actual: la de Juan Gomila, en su reflejo del mundo nuestro de cada día, en la galería Karma. El eco de todas cuantas presiones, sensaciones e impresiones reciben la retina, los tímpanos y la receptividad del ciudadano 1971. Del atormentado vecino ciudadano, del atormentado sujeto.

Juan José Tharrats, en Skyra, «recrea la naturaleza». Absorbe la realidad y vuelve a transmitirla a través de pastas y colores muy bien administrados y riquísimos en sugerencias. Carlo Galli, en Riche-lieu, nos ofrece paisajes llenos de lirismos apenas y totalmente esbozados en sus acuarelas. Vicente Calbet, en Alfa, «collages» y algún óleo mucho más valioso. González Losa, en Círculo 2, unos paisajes que el propio artista presenta como «elaborados con retazos, recuerdos y estados de ánimo que me han quedado prendidos». Otero Besteiro deslumbra con sus joyas en Edurne, y Vicente Amez-

toy situaba ausencias en Ramón Durán.

Creo que fue un poco antes, si no entonces, cuando Vento ofrecía su obra última en Kreyler. Sigue presente la mano innegable del pintor, que ahora incorporaba «collages», y un mayor ceñimiento y concreción en los cuadros. En Seiquer, Seisdedos y Mojarro, también «collages» y pintura tradicional. Todos cuantos elementos necesitan para reflejar, de la mejor manera y en común, el mundo en que viven. En Antonio Machado, Fernando Millán innova un campo interesante con sus «fotografismos». Y en la galería Vandrés, mediada ya la primavera, se inaugura la exposición bajo el lema común de «Eros y el arte actual en España».

Hubo que echar un rápido vistazo al «retablo de iconografías, pinturas y dibujos» de Izquierdo, de buena técnica. Y a los dibujos y «collages» de José María Iglesias, en Daniel. Y a los dibujos de Alejandra Vidal, en Egam... Y después..., junio se echa encima y vendrá la calma después de esta inquietante, variada y rica temporada artística.

JUBY BUSTAMANTE



# EXPOSICIONES EN BARCELONA

Aun ceñida esta crónica al mes de abril y primeros días de mayo, resulta abundante en acontecimientos artísticos destacados —los únicos que se recogen— en esta Barcelona que hoy atraviesa un incomprensible período de marasmo y paralización en lo que a inquietud e interés por el arte vivo contemporáneo se refiere. Tal vez esta abundancia de manifestaciones nos haga presentir un futuro mejor. Referiré, con orden sistemático, los acontecimientos de carácter colectivo, el fenómeno de las pequeñas galerías y exposiciones individuales de mayor significación.

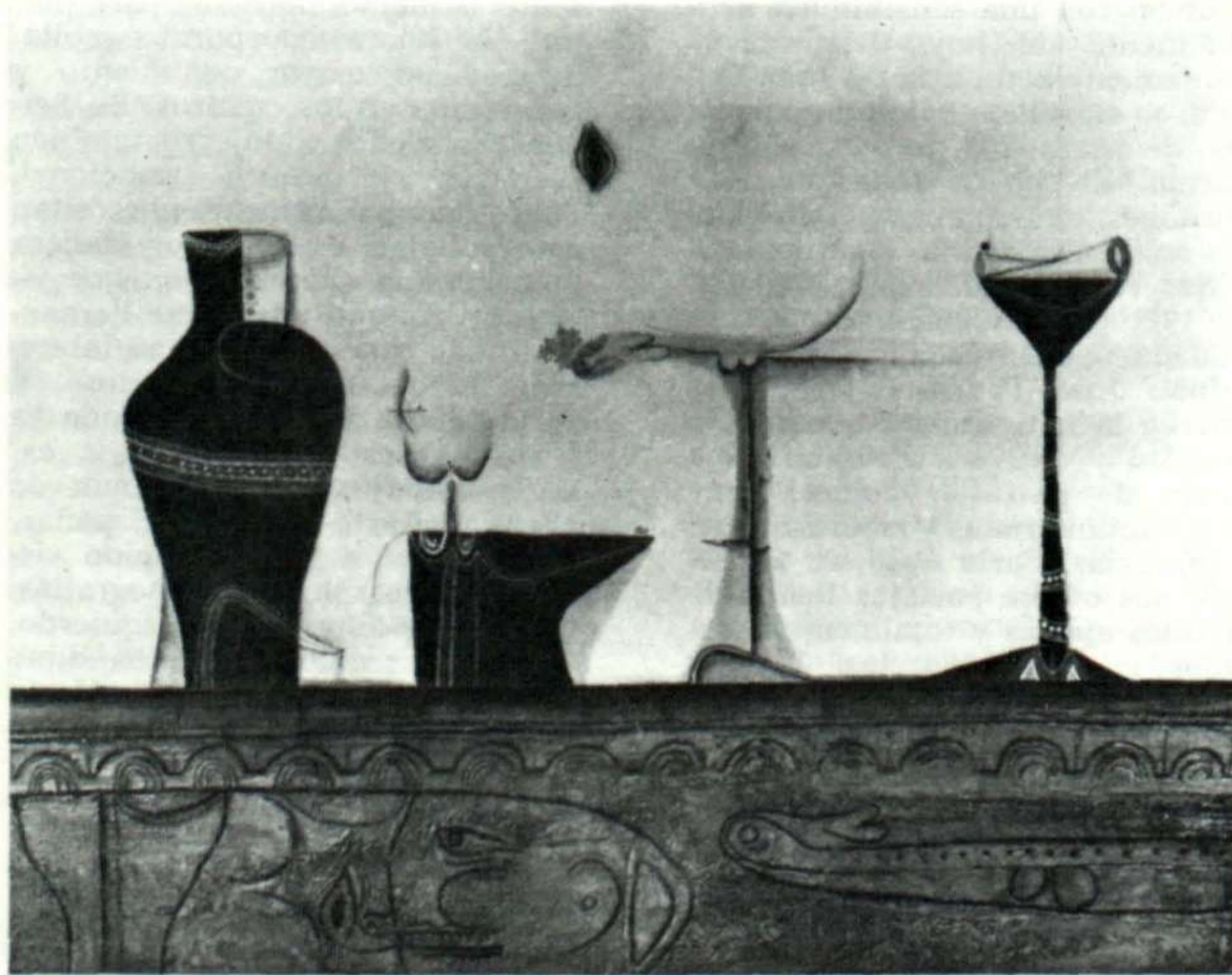
## I

El más importante de todos los acontecimientos de estos días ha sido la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes, instalada en el incomparable marco de las Atarazanas barcelonesas, con una participación abundantísima: 25 países y unos 590 artistas. El conjunto ofrecía un interés indudable. La diversidad de calidades resulta perfectamente lógica en una exposición tan numerosa. Los premios otorgados, como casi siempre ocurre, produjeron insatisfacciones y críticas fáciles. En materia de concurrencia, lo más destacado resul-

ta señalar que si España estuvo representada con 320 artistas, los más significativos artistas de nuestro tiempo estuvieron, en su mayoría, ausentes. Las razones pudieron ser unas u otras, pero el hecho resulta lamentable si una exposición de esta naturaleza se trata de presentar como el exponente del nivel artístico de un país. Claro está que uno de los propósitos principales de la exposición es inquietar a los artistas, para que otorguen su atención al fenómeno multitudinario de nuestro tiempo que el deporte constituye. Y esto se va consiguiendo sin duda, ya que esta III Bienal supera a las anteriores, y porque cabe esperar que en calidad sea superada también en las futuras. Hubo un capítulo aparte en la exposición, constituido por una importante serie de más de cuarenta piezas de arte mejicano precolombino, esculturas en terracota la mayor parte, pertenecientes a distintas culturas, reflejo de la emotividad y pureza propias de un arte primitivo y de la honda significación de su procedencia.

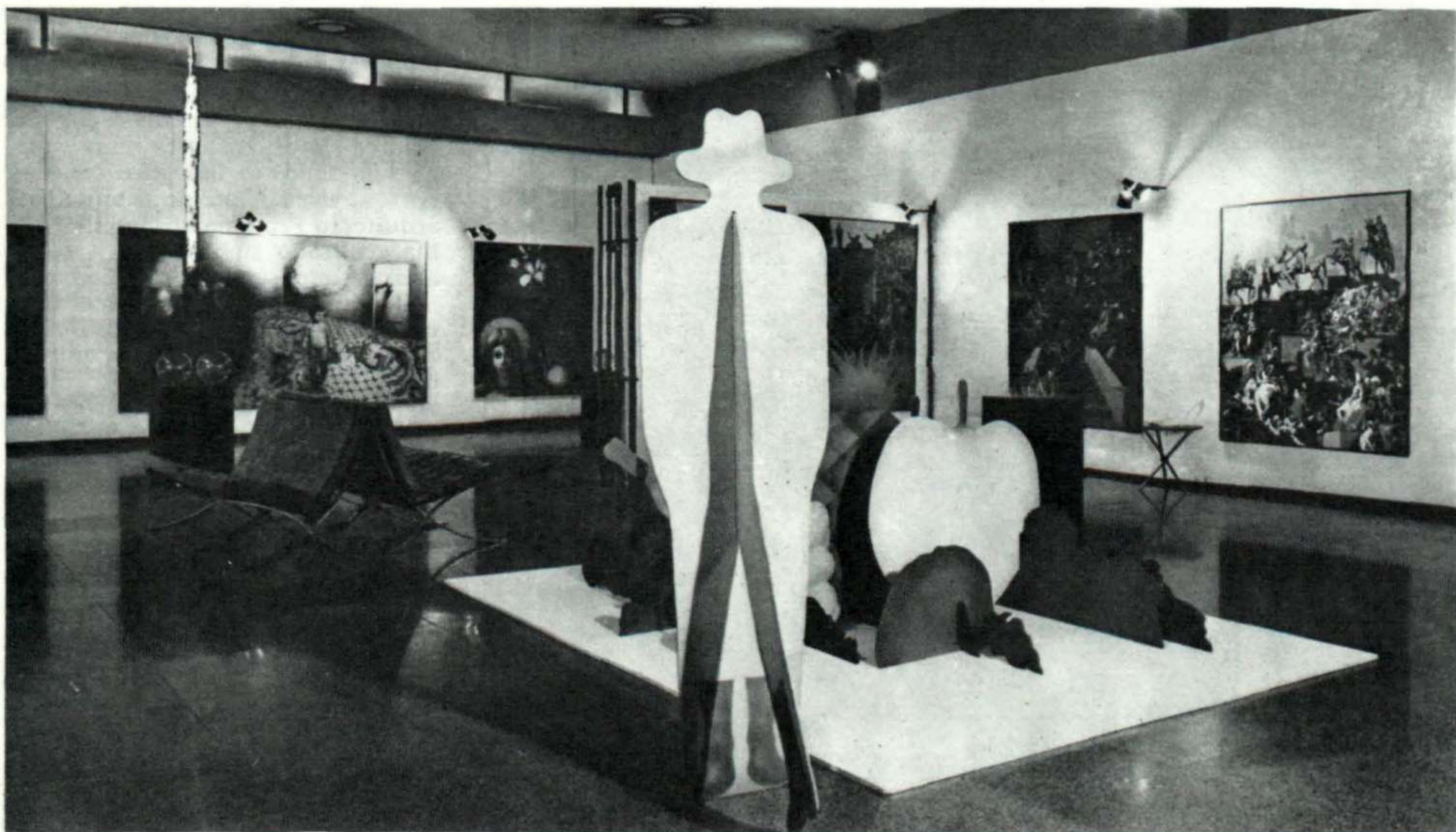
Bajo el título de MAN (Muestra de Arte Nuevo), un grupo de entusiastas organizadores nos viene ofreciendo en Barcelona una expo-

sición anual colectiva seleccionada con rigor. Su característica está, además de este buen criterio selectivo, en el propósito cumplido de incorporar al MAN las más auténticas manifestaciones de la contemporaneidad artística. Muy certeramente afirma Arnaldo Puig, en el catálogo de la exposición de este año, que el MAN es algo diferente a los salones que han coronado la historia del arte desde hace ahora cerca de doscientos años, porque el MAN es una muestra en la que se va cogiendo el pulso y la modalidad dialéctica del arte. El MAN no rechaza la innovación, rechaza la moda y la vulgaridad; no rechaza al artista, que ha encontrado su camino y en él persiste, pero sí rechaza a aquel a quien todos los caminos le parecen buenos para instalarse en busca de la suerte; acepta el ingenio y la personalidad, no quiere al imitador; acepta a todos, pero no se queda con el que entiende el arte como un complemento o como una oportunidad. El texto equivale a una declaración programática que, aproximadamente, se cumple, si no en todos los casos con rigor, sí en la mayoría de ellos. Y aquí está, precisamente, el valor permanente de esta exposición colec-



CUIXART/BODEGON.





EXPOSICIÓN DE ARMENGOL, BOIX Y HERAS EN EL COLEGIO DE ARQUITECTOS.

tiva. Este año ha tenido lugar en tres galerías barcelonesas: la sala Gaspar, la galería René Metrás y la galería Adriá, situadas muy próximas. El público ha podido tener a su alcance un gran espectáculo de más de un centenar de obras, correspondientes a 52 artistas, expresivas de las más diversas tendencias del arte actual. No resulta posible hacer un análisis de todas las obras expuestas, pero sí cabe señalar el alto nivel de la exposición y la multiplicidad de actitudes, tan característica de la obra de arte actual: desde el arte óptico, cinético y de los múltiples, hasta el expresionismo neofigurativo, pasando por abstracciones e informalismos, enriquecidos con la ausencia de dogmas, hoy ajenos a la creación artística. Lo que sí, en cambio, puede hacerse, y resulta de interés, es recoger los nombres de los participantes, por el mismo orden alfabético con que aparecen en el catálogo: Alfaro, Anzo, Argimón, Artigáu, Arranz Bravo, Elena Asíns, Aulestia, Barbadillo, Bartolozzi, Bea, Bedini, Bosch Cruañas, Bru, Javier Calvo, Luis de la Cámara, Cantalapedra, Cardona Torrandell, Cillero, Claret, Antoni Clavé, Cuixart, D'Antoni, Frisendahl, García Ramos, Gó-

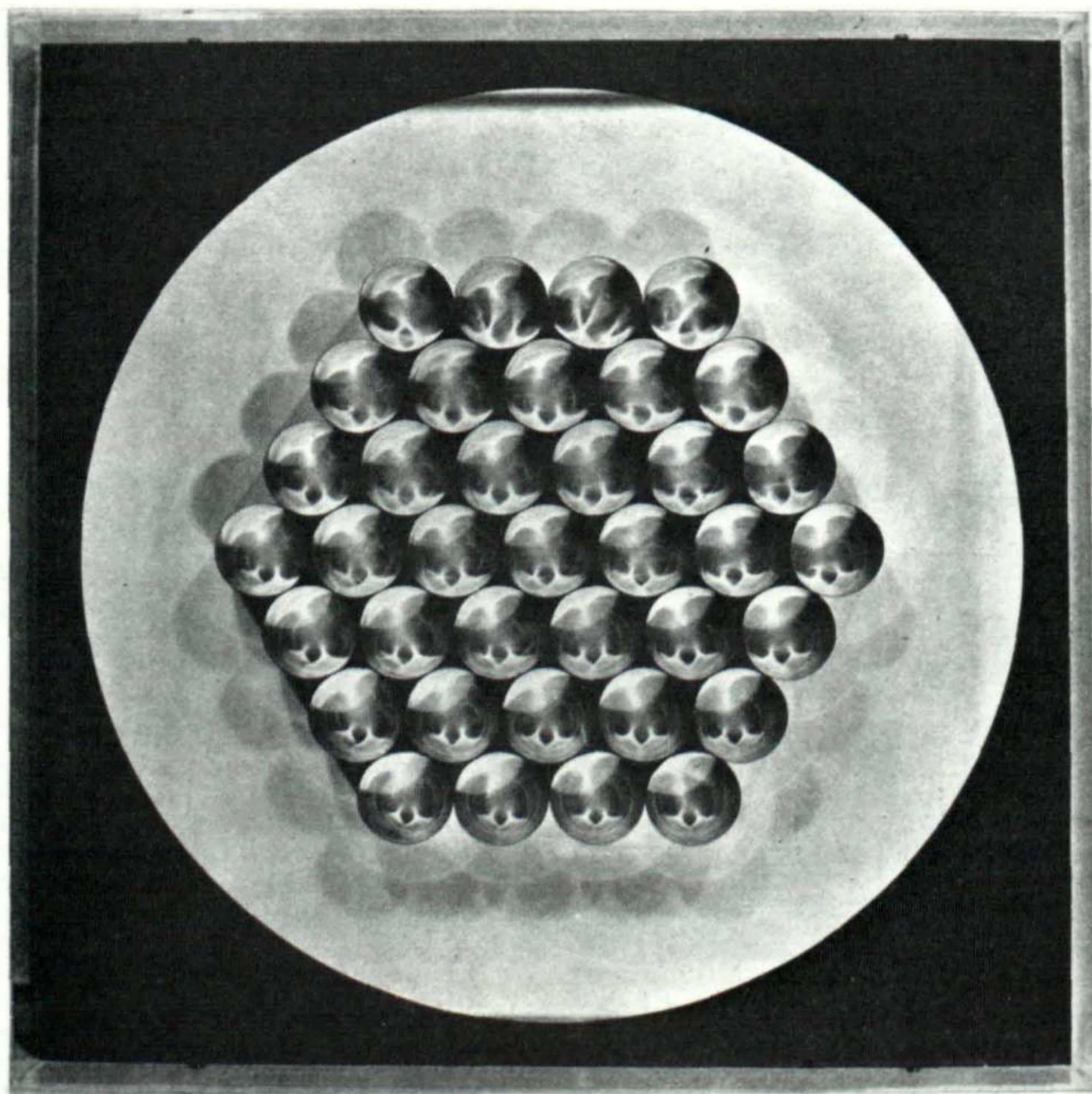
mez Perales, Grau Garriga, Guinovart, Hernández Pijuán, Iglesias, Iturralde, Lugan, Lluciá, Marcel Martí, Ceferino Moreno, Moret, Michavila, Navarro, Pellsjo, Jordipericot, Porta Zush, August Puig, Quejido, Rafols Casamada, Amelia Riera, Sacramento, Gerad Sala, Salamanca, Soledad Sevilla, Tharrats, Francisco Valbuena, Evarist Vallés, Román Vallés, Vilacasas, Viladecans.

El Instituto Francés de Barcelona viene realizando una importante labor cultural, de la que forma parte la concesión periódica de becas (bolsas de trabajo) para jóvenes pintores. En estos días ha tenido lugar, en los locales del Instituto, una exposición de antiguos «boursiers», que ha revelado el acierto que ha venido presidiendo la concesión de estas becas, ya que en la exposición figuran nombres como Tapiés, Subirachs, August Puig, Rafols Casamada, Tharrats, Todó García, Grau Garriga, Guinovart, Guansé, María Girona, Claude Collet, Daniel Argimón, entre otros. La exposición de obras recientes de estos artistas, como homenaje y agradecimiento a la institución que en su juventud les ayudó con la concesión de estas becas, ha resultado de gran inte-

rés, por la relevancia que hoy tienen y por la calidad de las obras presentadas, entre que las que cabe destacar el «Homenaje a Picasso», de Guinovart.

Una exposición excepcional ha sido la celebrada, en el Colegio de Arquitectos, por los artistas valencianos Armengol, Heras y Boix. De haberse encontrado con un ambiente más sensibilizado para los problemas de arte y de la sociedad, es bien seguro que esta exposición hubiera constituido un destacado acontecimiento. No sólo no ha logrado la atención pública que merecía, sino que, entiendo, tampoco ha alcanzado, en los límites que le corresponden, la atención de la crítica. Se trata de tres pintores jóvenes que en su obra revelan, ante todo y por encima de todo, un pleno dominio de la técnica y una gran calidad de artistas creadores. Además de esto, en los tres existe una poderosa imaginación, capaz de las más audaces composiciones y contradicciones, valiéndose de elementos y técnicas tradicionales y modernas fundidas en una síntesis sumamente ingeniosa. Claro está que el contenido de esta obra tiene una intención sarcástica y cruel, de crítica, a veces demasia-





JULIO LE PARC/R 7 L P.

do directa, por lo que puede resultar no grata en cierto sentido, aunque muy grata en otro, en el de la crítica constructiva de que tan necesitados estamos. Pero, insisto, no es éste el aspecto esencial de la obra de estos tres jóvenes artistas, sino la alta calidad de sus realizaciones, en las que se utilizan formas y elementos de evocación neoclásica, se introducen sorprendentes contradicciones, de un valor significativo y tan profundo como en su momento y en su orden (que es muy distinto al de estos artistas) lo fuera el de René Magritte, por ejemplo. Ante tan destacado encuentro sólo cabe desear a los tres jóvenes artistas valencianos que persistan y acentúen los valores de toda índole que en su obra se reflejan.

En Figueras se ha inaugurado el Museo del Ampurdán, con asistencia de numerosas personas del mundo cultural barcelonés. En la planta primera figura una importantísima donación del escultor Marés, con obras griegas, romanas, medievales y actuales. Las plantas segunda y tercera la ocu-

pan pinturas de los siglos XVI al XIX, con una significativa e importante representación de la pintura contemporánea: Gimeno, Sorolla, Mir, Nonell, Canals, Picasso, Benet, Grau Sala, Goeritz, Tapies, Cuixart, Ponç, Tharrats, etc. La ausencia de Dalí, figuerense excepcional, se debe a que en estos momentos se construye en Figueras un museo especialmente dedicado a él. La perfecta instalación del museo se completa con una sala de conferencias y posibles representaciones y otra de exposiciones para artistas actuales, con el propósito de mantener una viva y continuada actuación cultural.

## II

Cuatro pequeñas galerías se han inaugurado recientemente en Barcelona: la sala Picasso, El Xot, Trece y Nepence. Todas ellas podrán contribuir a inquietar el ambiente artístico barcelonés, que tanto lo necesita. Las salas Picasso y Nepence han organizado, como actividad más destacada de estos días, exposiciones colectivas de diversos artistas jóvenes, de los que

cabe esperar su rápida significación para que se vaya produciendo la inevitable sucesión artística generacional. En algunas de las obras expuestas se advierten los valores indispensables para ello. La sala Trece se inauguró con una curiosa exposición de dibujos del arquitecto Pratsmarsó. En 1935 había realizado su primera y, hasta ahora, única exposición. Con esta inaugural de la sala Trece celebró su segunda exposición, y de tal naturaleza fue el éxito que rápidamente se adquirieron todas las obras expuestas. La razón primordial hay que apuntarla en la agilidad y la gracia del dibujo, en la ironía de su temática, en la sensibilidad reflejada en la línea y el color, en la espontaneidad, alejada de cualquier actitud pretenciosa. La exposición ha supuesto un buen principio para la nueva galería, cuya continuación en la anunciada exposición de dibujos de Benjamín Palencia no puede resultar más acertada.

## III

Dentro de la técnica «op» y cinética, realizada comúnmente a base de relieves de formas reiteradas, con desconcertantes efectos ópticos, destaca la obra de Julio Le Parc, Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1966. Dentro de este capítulo de la plástica contemporánea, la obra de Le Parc destaca por su exacta precisión, por su realización minuciosa, por la variedad de sus composiciones, dentro siempre de la misma tónica formal reiterativa. La exposición presentada en galería René Metrás lo ha sido a base de «múltiples» obras suyas, al parecer de ediciones limitadas a doscientos ejemplares, realizados, se supone, como en un taller industrial, con una precisión casi de relojería. El interés de la exposición está en habernos puesto al alcance de los espectadores barceloneses la obra del artista más significado dentro de esta técnica.

Un escultor catalán, Cocomir, triunfador en Londres y otras ciudades extranjeras, se ha presentado por primera vez con una exposición en Barcelona, en galería Adriá. La exposición ha constituido un verdadero acontecimiento, porque su obra refleja una profunda y sugestiva personalidad. Se trata de una escultura conceptual que, por lo que se refiere a las expuestas en Barcelona, divide en dos grupos: las metalofagias y los narcisos. Las primeras son un conjunto de dos esculturas en una,



desmontables y susceptibles de ensamblarse en una sola posición, con un acoplamiento que permite para este tipo de obras un cierto dinamismo. Los narcisos son piezas únicas, en las que se simbolizan y concentran expresiones reflejas de nuestro tiempo. En toda esta escultura se atiende, con especial cuidado, a las formas volumétricas y a los espacios, conjugando muy hábilmente ambos elementos. Areán dice, en un texto unido al de presentación, que en la obra de Cocomir palpitan las lecciones de Moore, en cuyas penetraciones el recuerdo del maestro inglés se alía con el de su coterráneo Julio González. Pero seguidamente añade —y esto me parece lo esencial para la caracterización de la obra de Cocomir—, que sólo a través de la perfección de la forma, en cuanto obra de arte servida por un oficio personalizado y difícil, puede tener validez de documento conmovedor la radiografía plástica, y que en el caso de Cocomir se trata de un arte terso, exacto, sometido a norma y a número.

Narotzky es un pintor norteamericano con varios años de residencia en Barcelona, incorporado de lleno al ambiente cultural de nuestra ciudad. Su reciente exposición nos lo revela afianzado en el camino que ya había iniciado hace algún tiempo y que se advertía en sus últimas exposiciones: valerse de la técnica más precisa del neoclasicismo tradicional para incorporar, a través de ella, formas, símbolos y expresiones de nuestro tiempo. La riqueza y la significación que con esto alcanza la obra de Narotzky logra momentos de máxima expresión en las obras últimamente realizadas. Hay en todas ellas cierto simbolismo de los acontecimientos de nuestro tiempo, pero se advierte una tendencia a eliminar aquellos elementos extraplásticos que, con excesiva abundancia, se advertían en su obra anterior. En la actual se tiende, muy certeramente, a dejar los símbolos, las alusiones y las directas representaciones en su más puro lenguaje plástico.

Lapayese es uno de los pocos pintores residentes en Madrid, con personalidad y significación, que con cierta frecuencia expone en Barcelona. Su conocida obra ha sabido asimilar las enseñanzas de libertad y multiplicidad del arte de nuestro tiempo, imprimiendo a esa libertad un carácter muy propio. El riguroso constructivismo de sus composiciones aparece con-



NAROTZKY/FLOR DE VIDA.

trastado con un vivo cromatismo, que da a la obra una dinámica y una vivacidad hábilmente coordinada con la rigidez de su arquitectura. La impresión causada en Barcelona por su reciente exposición ha sido muy grata.

También se ha presentado con éxito en Barcelona la joven pintora Mercedes Gómez Pablos. De su obra ha podido destacarse que, frente a un espíritu adolescente, alerta y vivísimo, capaz de captar las cosas con penetración y sensibilidad, su obra se ofrece como una expresión vigorosa, firme y ruda, incluso frente a la realidad representada. Hay algo en esta obra como de expresión escultóri-

ca, aunque se huya de la tercera dimensión en los objetos representados. Los retratos, rápidos de realización y expresivos, revelan una desenvoltura que justifica en su reconocida personalidad.

Con extremada curiosidad e interés ha sido acogida, especialmente por la crítica, la obra del joven pintor Antonio Casas, una obra esquemática y sencilla, de búsqueda de signos y formas en cierto modo caligráficas, con un personal y muy libre sentido del color. Su exposición, en galería As, ha constituido un espectáculo esperanzador.

CESAREO  
RODRIGUEZ AGUILERA



## ANFORAS ESPAÑOLAS

Millares de ánforas españolas destinadas al transporte de aceite, llenas de sellos de fábrica, de letreros de los armadores que las transportaban y de controles del fisco imperial, se encuentran en el monte Testaccio, en tierra romana, y constituyen una importantísima base documental de las relaciones comerciales entre España y la capital del Imperio romano. El descubrimiento y clasificación de los numerosísimos testimonios epigráficos encontrados en las ánforas se deben al arqueólogo español profesor Emilio Rodríguez Alameda.

El monte Testaccio es una colina artificial, alzada con los restos de la cerámica de las ánforas que se descargaban en los almacenes del puerto fluvial romano en el Tíber, durante el Imperio. El material que se encuentra allí, al menos en la superficie—según informe del profesor Rodríguez Alameda— es todo él de origen español. En efecto, ánforas de aceite llegaban a millones desde la Bética y la Tarraconense, entre los siglos I antes de Cristo y III de nuestra era. Como las ánforas no se podían lavar cuando se vaciaban, se rompían y tiraban, llegando así a formar el monte Testaccio.

## ARQUITECTURA Y «ART NOUVEAU»

Se dedica actualmente en París una primera exposición a los que fueron figuras capitanas de la arquitectura a finales y principios de siglo: Héctor Guimard, Víctor Horta y Henry van de Velde. Una segunda exposición se consagrará a la obra de nuestro Antonio Gaudí en el mes de junio.

Los años de 1880 fueron interesados en el comienzo de una arquitectura que, con frecuencia, se significa por las novedades del «modern style», «art nouveau», «sucesión», «modernismo»... Arquitectura arrebatadamente «ornamental», de la cual ha dicho, por ejemplo, Le Corbusier: «Aquel fue un tiempo de liberación espiritual formidable: entusiasmo, fervor, espíritu constructivo. Por espíritu constructivo quiero decir que frente a las imitaciones y a los fósiles que se amontonaban en el mercado en ese momento, los innovadores de 1900 oponían creaciones totales y se apoyaban en la naturaleza y en los aspectos más vivos de la misma».

Con planos, maquetas, muebles; por medios audiovisuales, fotografías, etcétera, el visitante de esta exposición puede recorrer las principales etapas de la carrera de cada uno de los artistas aquí celebrados: el francés Guimard —el de las famosas entradas al Metro de París— y los belgas Van de Velde y Horta —el de la también famosa casa bruseleses de la calle Turín, en donde oficialmente nació el «art nouveau» arquitectónico—. El decorado de la exhibición hace revivir el clima social y cultural de la

época, su encanto, todavía más sensible ante la amenaza de las dos guerras mundiales, que estallarían después de la espléndida floración arquitectónica y ornamental del «art nouveau-modernismo». Una sala de confrontación da testimonio de la sorprendente actualidad de las teorías de estos arquitectos, de las aproximaciones entre la constructiva de su época y la de los últimos años, que muestran el vigor y la juventud de sus concepciones, puesto que fueron ellos los primeros que solicitaron el concurso de la industria y utilizaron con fines estructurales y monumentales materiales como el hierro, la fundición y el acero, abriendo el camino —o por lo menos contribuyendo a hacerlo más viable— al que más tarde se designó internacionalmente de «design», entre nosotros, de «diseño industrial».

## «JUAN PAREJA», AL METROPOLITANO DE NUEVA YORK

Por el mismo precio pagado en Londres, el famoso retrato velazqueño de Juan de Pareja acaba de ser adquirido por el Museo Metropolitano de Nueva York. La subasta de esta pintura alcanzó, como se sabe, el más alto precio conseguido hasta hoy por una obra de arte. El presidente del Museo Metropolitano, Douglas Dillon, ha manifestado que se trata de una de las más importantes adquisiciones en la historia del gran museo neoyorquino.

La historia de esta adquisición ha sido la siguiente: la galería Wildenstein, de Nueva York, pagó la cifra de cinco millones y medio de dólares en Londres, cuando el lienzo de Velázquez, fechado en 1649, salió a subasta en la famosa casa Christie's. Pero quien estaba persiguiendo la obra, detrás de los Wildenstein, era en realidad el Metropolitano, entre cuyos contribuyentes y mecenas se encuentra la familia Rockefeller.

Antes del Velázquez, solamente «Aristóteles contemplando el busto de Homero», de Rembrandt, había logrado alcanzar en una subasta el alto precio —por lo demás inferior al «Juan de Pareja»— de dos millones trescientos mil dólares, en el año 1961. El cuadro de Velázquez alcanzó la cifra citada en sólo tres minutos de puja, y su salida de Gran Bretaña causó una de las polémicas más airadas que se recuerdan en el país referidas al mundo del arte. El dinero para adquirir el cuadro, según ahora se declara oficialmente, procedió de una cuenta especial recolectada durante cincuenta años y reservada exclusivamente para comprar obras maestras en los raros momentos en que exista tal oportunidad. El cuadro ha sido ya instalado en una sala especial, dentro del ala dedicada a la pintura europea. Totalmente a oscuras, el visitante ve el cuadro con un solo haz de luz dirigido tenuemente al rostro de Juan de Pareja.

## RECONSTRUCCION DE BABILONIA

Ha sido comunicado oficialmente que ha comenzado, en Irak, la reconstrucción de la vieja y gloriosa ciudad de Babilonia. En los primeros pasos para restaurar la antigua capital, de tres mil setecientos años de antigüedad, se incluye la creación de una zona de regadíos para instalar los jardines colgantes, que dieron fama a la ciudad en los tiempos antiguos. Será preciso invertir en esta reconstrucción una suma equivalente a más de los dos mil millones de pesetas, para llevar a cabo la reconstrucción de jardines, templos, palacios y murallas que rodean al conjunto urbano, lo que ha obligado al Gobierno del Irak a solicitar ayuda económica, entre otras instituciones internacionales, a la UNESCO y a la Fundación Gubelkian de Lisboa, para poder llevar a cabo tal proyecto.





## DESCUBRIMIENTO DE CAFARNAUN

Según ha comunicado el periódico italiano «Avvenire», que se edita en Roma, ha sido descubierto en Galilea el pueblecito de Cafarnaún y la casa de Simón Pedro, que fue la base de las operaciones de Jesús en sus peregrinaciones por Galilea. El descubrimiento ha sido hecho durante unas excavaciones promovidas por el Estudio Bíblico Franciscano de Jerusalén, del que depende la custodia arqueológica cristiana de Tierra Santa. No existen dudas, según los arqueólogos que han realizado el descubrimiento, sobre la autenticidad de las ruinas, tanto del villorrio cuanto de la casa en que habitó Jesús. La casa de Simón Pedro quedará protegida por una construcción especial.

## MAGNELLI Y GROMAIRE

Dos pintores famosos acaban de desaparecer en París: Alberto Magnelli y Marcel Gromaire. Magnelli, uno de los fundadores del arte abstracto, había nacido en Florencia en 1888. Influidor por los grandes maestros florentinos, como Fra Angélico y Piero della Francesca, primero hizo cuadros de tendencia «fauve»; más tarde, en 1914, mantuvo contactos en París con Picasso, Juan Gris y Chirico; por último, en su ciudad natal, dio comienzo a la creación, en 1915, de sus primeras pinturas abstractas. Después de la primera guerra europea, Magnelli volvió a pintar cuadros realistas, pero en 1931 se instaló definitivamente en París, continuando sus búsquedas abstractas. Su estilo, muy arquitectónico, ejerció una gran influencia sobre muchos pintores de la Escuela de París, que afianzaron el triunfo de la no figuración. En 1968, el Museo de Arte Moderno de París dedicó una gran exposición retrospectiva a su pintura.

Marcel Gromaire había nacido en el Norte de Francia y después de estudiar Derecho, lo mismo que Degas, Bonnard y Matisse, participó en la primera guerra mundial, en donde fue herido. Desde esa época se consagró a la pintura. Durante mucho tiempo, sus cuadros estuvieron inspirados en la vida difícil de los obreros, temas que Gromaire trataba en un estilo muy articulado, utilizando claroscuros de tonos pardos, azules y rojos, que fueron desde entonces característicos de su estilo. Abordó en seguida otros temas —la mujer, los paisajes de la ciudad o del campo—, lo que le condujo a la creación de obras murales. Con Lurçat y Dufy contribuyó activamente al renacimiento de la tapicería francesa, creando para ella numerosos y magníficos cartones. Gromaire se interesó igualmente por el dibujo y el grabado e ilustró importantes obras de bibliofilia. Callado y modesto, permaneció toda su vida alejado de todo bullicio artístico. Recibió numerosas recompensas, como los premios Carnegie y Gougenheim, el Nacional de las Artes de Francia, etcétera. Con su muerte, la pintura francesa pierde una de sus figuras mayormente representativas.

## «ENCUENTROS» DE RIMINI

Se han celebrado, en la histórica ciudad italiana de Rimini, una serie de «Encuentros» con exposiciones, proyecciones cinematográficas, conciertos de música electrónica y coloquios entre personalidades artísticas. Dichos «Encuentros» se realizaron bajo las siguientes proposiciones: «¿Es aún posible que la obra de arte —o, si se prefiere, el objeto en función estética— co-

mience, una vez liberado de la tutela de su autor, a vivir una vida autónoma?»; «¿Es todavía posible que a tal punto cualquiera pueda apropiársela, comercializándola, utilizándola como "exemplum" en un contexto crítico-ideológico, con lo que ella nada tiene que hacer?»; «¿Es todavía posible autorizar la intervención propagadora y comercial del aparato galerístico y la mediación ideológica o interpretativa de la crítica entre el artista y el público?»; «¿O no es, por el contrario, cierto que hoy el objeto estético tiene necesidad de ser motivado; que, a saber, el objeto estético es hoy la obra de arte más la motivación del autor?», y, por último, «¿No ha cambiado aún el estatuto sociológico del artista?».

## «ART 2 '71» DE BASILEA

El II Salón Internacional del Arte por el Arte del siglo XX tendrá lugar en la ciudad de Basilea, del 24 al 29 de junio, en los salones del Palacio de Congresos de la Feria Suiza de Muestras. Pese a las numerosas inscripciones habidas, no ha sido posible ampliar el recinto expositivo, aunque numerosos marchantes mantendrán sus anteriores lugares de exhibición sin necesidad de renunciar al magnífico jardín de esculturas próximo al lugar de la muestra.

De tal modo se mantiene vivo el interés tanto de Suiza como del extranjero, hacia el Salón Internacional. Es evidente que las diversas nuevas ferias del arte y de las antigüedades, organizadas principalmente en Alemania, no han perjudicado a la Muestra balesa, puesto que los marchantes han podido ver en el Salón de Basilea una posibilidad particularmente ventajosa de intensificar los contactos con los aficionados, coleccionistas y colegas del comercio artístico. Las ofertas serán, pues, nuevamente presentadas en una amplia panorámica comercial. El catálogo al Salón constituirá una novedad muy interesante al servicio de una más idónea información individual: los expositores realizarán ellos mismos, con el informe de su aportación y su presencia gráfica, las páginas que cada uno de ellos tenga reservada en dicho catálogo.

## «DOCUMENTA» DE KASSEL

En grandes líneas ha sido fijado ya el tema de la próxima reseña alemana de Kassel, «Documenta 5», que tendrá lugar en 1972. Son responsables de la misma el grupo londinense de Archigram, Arnold Bode, Bazon Breck, Werner Hoffmann y Harold Szeemann. No se tratará de una simple selección y exhibición de obras, sino más bien de una exposición dinámica de situaciones artísticas, con manifestaciones, proyecciones y discusiones en torno a la problemática del arte contemporáneo, sea él inclinado a los modos plásticos, derivado del empleo de los materiales y realizado con los soportes más diversos.

## ESPAÑOLES EN NUEVA YORK

Noticia también de Nueva York, pero dedicada a los artistas españoles. En la galería Pierre Matisse acaba de hacerse exposición de los grabados y gouaches de Manolo Millares y Antonio Saura, bajo el enunciado general de «Millares-Saura: Etchings, lithograph, serigraphs and gouaches». Gran parte de la obra exhibida estaba compuesta por aguafuertes de la co-



SAURA.

lección de carpetas de la editorial Gustavo Gili, «Las estampas de la cometa» («Novisaurias», de Saura, y «Antropofauna», de Millares).

Esta misma colección acaba de exponer, en Milán —galería Arte Centro—, todas las carpetas estampadas hasta ahora con los nombres de Chillida, Cuixart, Fontana, Hartung, Hernández-Pijuán, Millares, Puig y Saura.

## DIBUJOS ITALIANOS EN NUEVA YORK

En la New School Art Center, de Nueva York, se han mostrado en exposición «Cien dibujos italianos de los siglos XIV al XVIII», selección magnífica de la célebre colección privada del violoncellista Janos Scholz. El artista, emigrado en 1933 a los Estados Unidos desde su país de origen, Hungría, ha ido adquiriendo y coleccionando otras 1.500 obras representativas de todos los estilos y escuelas, poseyendo no menos de 500 ejemplares de los grandes maestros venecianos.

Presentado por el director de la New School Art Center, Paul Mocsanyi, se ofrece aquí un panorama histórico-orgánico del arte del dibujo en Italia durante cinco siglos. La exposición se abrió con un pergamino antiguo toscano de 1350, continuó con admirables obras maestras del Renacimiento y del barroco, para cerrarse con la «En-



trada del Arsenal de Venecia», de Giacomo Guardi, que copió en esta obra la pintura sobre el mismo tema de su famoso hermano Francesco. La exposición ha sido definida por el «New York Times» como «una importante contribución para el conocimiento ideal del arte italiano en Estados Unidos».

## **PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA**

Una nueva colección, Arte-Acción-Arquitectura, acaba de aparecer en los escaparates franceses de librería, promovida por la Editorial Pierre Belfond. Dirigida por Philippe Sers, profesor de la Escuela de Bellas Artes de París, la colección va a reunir, bajo la misma etiqueta, los textos más importantes de los artistas de vanguardia, precursores del arte actual: Malevich, Picabia, Friedman, Kowalski, etcétera. El primer volumen, «Cercle et Carré», presentado por Michel Seuphor, reúne los textos de los tres primeros números de la revista «Cercle et Carré», creada en 1922, en oposición al surrealismo y en la que colaboraron Mondrian, Arp y Kandinski.

En estos pasados días apareció el segundo volumen, «Manifeste d'architecture prospective», del arquitecto Yona Friedmann —asistente reciente en Madrid al Coloquio Internacional sobre Arquitectura y Automática—, creador de las llamadas «Ciudades móviles». El tercer volumen de la colección será dedicado a los informes críticos de Michel Ragon, autor del famoso libro de arquitectura, «¿Dónde viviremos mañana?».

## **PICASSO EN VENTA**

El cuadro de Picasso «El adiós del pescador» ha sido vendido en una subasta londinense de la casa Sotheby's en 52.000 libras esterlinas: cerca de nueve millones de pesetas. El cuadro, cuya anécdota es la de un pescador abrazando a un niño a la orilla del mar, fue enviado a la subasta por el coleccionista Eric Adam, de Zurich, siendo adquirido por un comprador europeo no identificado. La pintura fue realizada en Barcelona, en 1902, durante la época «azul» de Picasso. (Poco antes, Picasso acababa de celebrar en la galería de Ambrosio Vollard, de París, su primera exposición en la capital francesa, en compañía del también español Francisco Iturrino, cuyo suceso acaba de ser festejado en Francia con una magna exposición de homenaje a Picasso en los antiguos Halles de París.)

## **DEFENSA DEL ARTE SAGRADO**

La Sagrada Congregación para el Clero ha enviado una carta circular a los presidentes de las conferencias episcopales, en las que se establecen algunas normas acerca del cuidado necesario del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia, según han hecho público en Roma medios informativos vaticanos.

La carta, después de afirmar que las obras de arte acercan a los hombres al «Artífice divino» y que la Iglesia ha considerado siempre como «nobilísima» la función de las obras de arte, continúa lamentándose de los «continuos robos, falsificación y usurpaciones», así como de la destrucción que «en numerosas ocasiones causa la demolición de iglesias o de otra clase

de edificios eclesiásticos». «Considerados estos graves motivos —dice el mensaje— y teniendo en cuenta tales circunstancias, esta Congregación exhorta a las conferencias episcopales a que tomen iniciativas destinadas a regular esta materia de tanta importancia».

En la carta se establecen una serie de normas que sirvan de pauta a esas iniciativas y se recomienda a los obispos especial cuidado por las obras de arte de sus diócesis, recordando que los objetos preciosos, «particularmente las ofrendas votivas», no se deben vender o ceder sin la debida licencia de la Santa Sede.

«Esta Sagrada Congregación —termina la carta— confía que las obras de arte sacro sean religiosamente tratadas y custodiadas y que los obispos, al tratar de promover las novedades propias de cada época, sepan hacer inteligente uso de las obras para incrementar la verdadera, activa y eficaz participación de los fieles en la liturgia».

## **UN MUSEO DALÍ**

Un museo con obras del pintor surrealista Salvador Dalí ha sido inaugurado en Cleveland, con la asistencia del artista; la colección pertenece al industrial Reynolds Morse y comprende más de 400 obras de Dalí.

## **CULTURAS MUNDIALES Y ARTE MODERNO**

Con ocasión de los juegos olímpicos de 1972 tendrá lugar, en la Hans der Kunst, de Munich, que deberá haber sido reformada para esta fecha, una exposición que se ocupará del problema de las influencias extraeuropeas en el arte europeo de los siglos XIX y XX.

## **TESOROS ARQUEOLÓGICOS AMENAZADOS**

El director general de la UNESCO, René Maheu, ha hecho una llamada a los treinta y cuatro países miembros de la Organización para que presten su ayuda en el rescate de los tesoros arqueológicos del valle del Eufrates. Se trata de una serie de edificaciones antiguas, así como, aproximadamente, treinta importantes plazas arqueológicas que fueron cunas de importantes culturas entre el Neolítico y el bajo Islam. Se encuentran ahora amenazadas por el embalse de una presa que está siendo construida a 150 kilómetros al Este de la ciudad de Aleppo, al Norte de Siria. Los países aludidos deben recabar colaboración activa de sus Universidades, organismos culturales y organizaciones científicas especializadas en la toma de las medidas pertinentes para la protección de dichos monumentos.

A los lugares de hallazgos arqueológicos que no pueden ser trasladados a otro lugar se les dedicará una atención especial por parte de las misiones arqueológicas internacionales. El Gobierno sirio tiene la intención de firmar un contrato por separado con cada una de las misiones arqueológicas extranjeras que participen en dichos trabajos, en el que se regulará el apoyo científico, técnico y financiero que éstas han de aportar.

## **OBRAS DE ARTE DAÑADAS POR UNA INUNDACION**

Aproximadamente 100 dibujos y la mayor parte de las litografías y libros del escultor italiano Giacomo Manzu han sufrido graves daños a consecuencia de una inundación producida en diferentes puntos del pueblo de Ardea, al Sur de Roma. Abundantes lluvias hicieron crecer unos tres metros a un riachuelo que inundó los sótanos de la casa en que Manzu tiene su estudio y que sirve al mismo tiempo como museo de las obras de dicho artista. Los daños se estiman, en un primer cálculo, en más de veintiocho millones de pesetas.

## **TAPIES EN EL STADTTHEATER ST. GALLEN**

Una viva polémica se ha producido en St. Gallen (Suiza) en torno a una obra de Antoni Tapies. Se trata de un mural de amplias proporciones, «Gran Esquinçal», que este artista había creado para el «foyer» del Stadttheater St. Gallen, y que había sido donado a éste por la empresa textil Metter & Co. AG, con motivo de cumplirse los doscientos veinticinco años de su existencia. La designación de Tapies para realizar esta obra fue decidida por el Concejo Municipal, el director del Stadttheater, el arquitecto del edificio y la empresa donadora, ya que Tapies, aparte de su reputación como artista, había dado muestras de poseer una especial comprensión para la arquitectura, habiendo encontrado soluciones convincentes en dos encargos análogos: el salón de biblioteca de la Universidad de St. Gallen y el convento de capuchinos de Sión.

La polémica comenzó cuando el pasado 26 de noviembre de 1970, con motivo de la inauguración de una exposición en el «foyer» del mencionado teatro, el doctor Tanner, secretario del Ayuntamiento de St. Gallen, comenzó una filípica contra el —según sus sentimientos— arte destructivo ultramoderno, haciendo alusión directa al mural de Tapies. A este ataque siguieron otros diversos en la prensa local y de parte de otras autoridades, que llegaron a exigir la retirada inmediata de la obra. Frente a estos ataques se ha producido una viva reacción por parte de las personas e instituciones relacionadas con el arte más relevante de todo el país, como la Schweizerische Werkbund, el doctor Franz Meyer, director del Kunstmuseum de Basilea, y otras destacadas personalidades del mundo del arte y la cultura, así como de un gran sector de las autoridades locales, que no compartían la opinión de sus detractores. Un dictamen sobre dicha obra que fue pedido al profesor doctor H. Hahnloser, dice, entre otras razones y argumentos en defensa de la obra de Tapies: «Retirar una obra tan convincente de un artista tan universalmente reconocido, situaría bajo una luz equívoca el hasta ahora ejemplar y progresivo cultivo del arte de los habitantes de St. Gallen».

El Consejo Municipal de St. Gallen no desoyó estos y otros argumentos de los defensores del arte y de la cultura, y acordó por mayoría rechazar la moción que exigía la retirada del mural. De este modo, la obra de nuestro gran artista seguirá presidiendo el «foyer» del Stadttheater St. Gallen, para gozo y satisfacción de las generaciones presentes y venideras.



## OBRAS EN LA SAGRADA FAMILIA DE BARCELONA

La paralización inmediata de las obras en curso en el templo expiatorio de la Sagrada Familia de Barcelona ha sido solicitada por 123 arquitectos barceloneses que han firmado un escrito en este sentido. En el documento exponen la opinión de que la nueva parte edificada en el templo no es del arquitecto Antonio Gaudí, y desfigura la fachada y torres del Nacimiento, que sí fueron construidas por el famoso arquitecto reusense.

Para evitar esta situación, los firmantes proponen: 1.º La paralización inmediata de las obras en curso, como medida previa e indispensable para no agravar más el problema y facilitar la búsqueda de la solución. 2.º La cesión del edificio al Estado o al Municipio, en quienes recae la ineludible responsabilidad de proteger al patrimonio artístico nacional, que pertenece a toda la sociedad y no a un sector de ella. 3.º La convocatoria de un concurso internacional de ideas entre arquitectos y urbanistas para estudiar el futuro del edificio y su entorno urbano, y 4.º La inmediata restauración de la obra gaudiana de la Sagrada Familia, a cuyo fin deben invertirse, además de las subvenciones estatales que sean necesarias, los ingresos obtenidos por la venta de entradas a los visitantes del templo.

## ORGANIZACION DE MUSEOS

El «Boletín Oficial del Estado» publicó un Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia por el que se regula la organización y funcionamiento de los museos estatales de Bellas Artes. En él se dispone que se lleve a efecto la integración de los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes en el organismo autónomo titulado Patronato Nacional de Museos. Los museos que se integran en los museos nacionales, los arqueológicos y aquellos de los hasta ahora llamados museos provinciales de Bellas Artes que son de propiedad estatal. Cada uno de dichos centros será regido por un director, nombrado por el Ministerio de Educación y Ciencia, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, quien establecerá una coordinación funcional entre todos los museos de una misma localidad.

Para ejercer el cargo de director de los museos estatales de Bellas Artes será necesario pertenecer al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos o, en su defecto, haber ejercido o ejercer el cargo de director o conservador de museos, pertenecer a la Academia Provincial de Bellas Artes, ser correspondiente de las Reales Academias de la Historia o de la de San Fernando, o tener relevante significación en

la vida artística o cultural. Los patronatos tendrán como función fundamental la realización de todas las actividades necesarias para que los museos puedan desarrollar eficazmente la función educativa, cultural y artística que les compete.

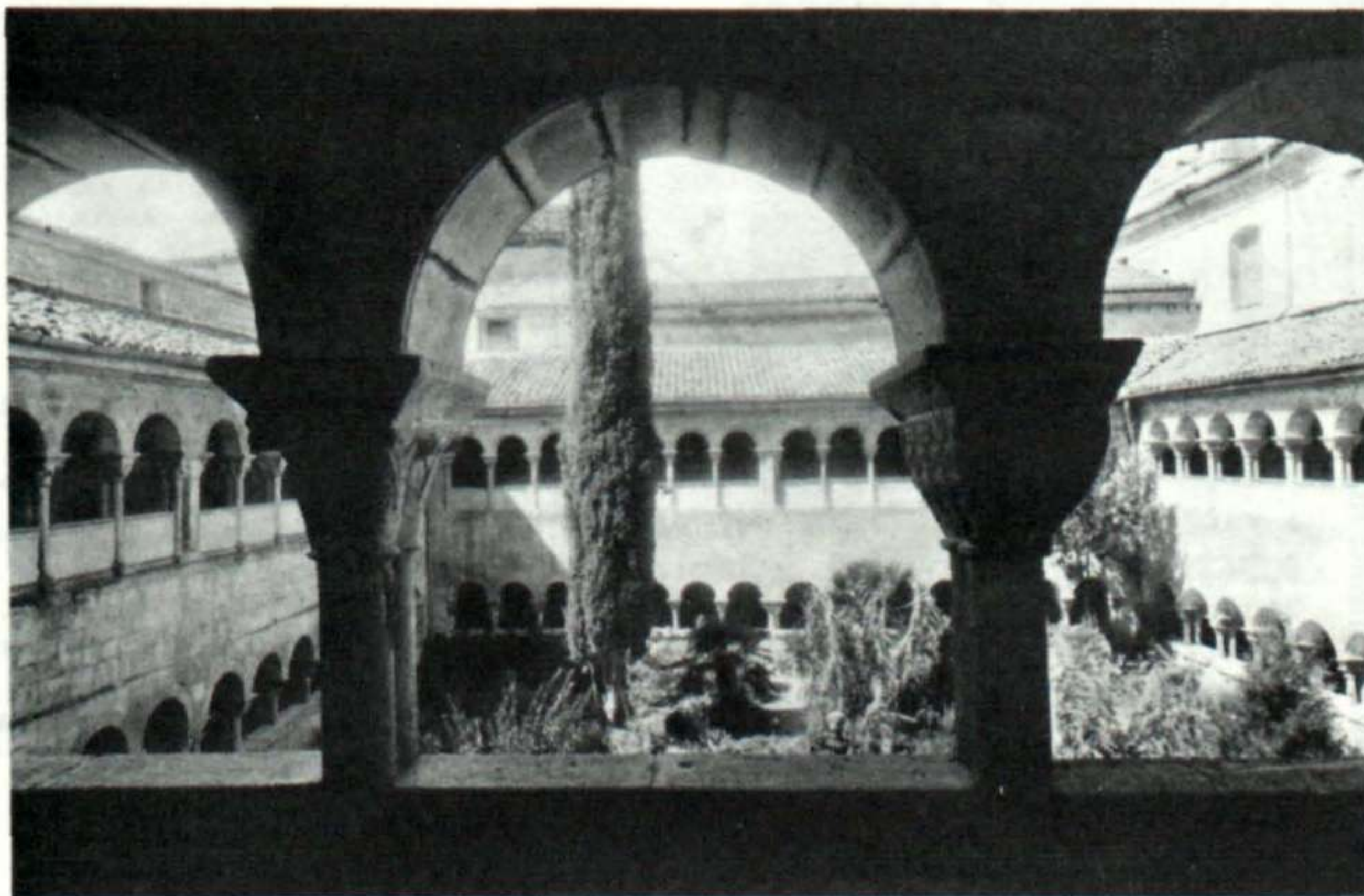
## RESTAURACION DE SILOS

Se han iniciado ya las obras de restauración de la parte destruida por el fuego el pasado año en el famoso monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos, a cargo de una subvención de quince millones de pesetas concedida por el Ministerio

capilla, de vital importancia para establecer la fecha en que fue concluido el maravilloso claustro románico y otros datos de la historia del monasterio benedictino.

## LA ACADEMIA CONTRA UN PUERTO DEPORTIVO

«Expresar el total desacuerdo y firme oposición al proyecto de puerto deportivo en el sector Maricel, de Sitges», ha sido el acuerdo tomado por unanimidad por la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona. «Esta Academia —señala dicho



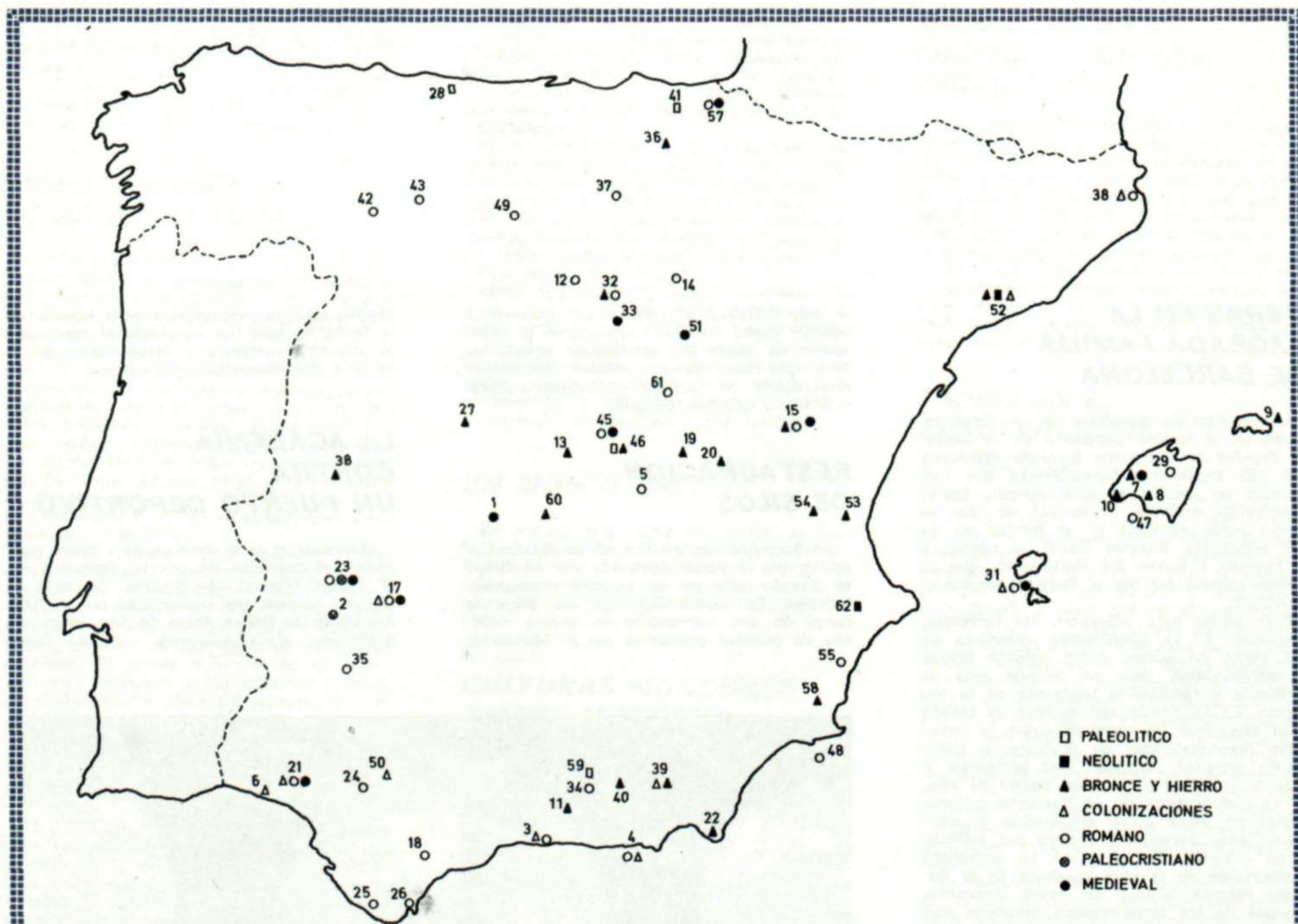
SANTO DOMINGO DE SILOS/CLAUSTRO ROMANICO.

de Educación y Ciencia. Se espera que las obras se concluyan al final del presente año.

A la vez, el subcomisario del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes, don Alberto García Gil, ha efectuado una visita al monasterio, donde se acaban de registrar importantísimos hallazgos en unas obras del claustro románico para el saneamiento del lugar, donde se ha instalado un nuevo museo arqueológico, ya que el anterior fue destruido por el fuego del mes de septiembre de 1970. En estos trabajos se han encontrado vestigios del primitivo claustro, muros y restos de una

acuerdo— comprende la necesidad y provecho que Sitges puede obtener de un amplio puerto deportivo, pero considera que la situación del mismo, al pie del Museo de Maricel, es completamente equivocada, ya que destruye de un modo absoluto el carácter paisajístico de la población de Sitges, patrimonio de enorme importancia que debe ser, a todas luces, conservado. La costa vecina de Sitges dispone de otros lugares adecuados a la construcción del puerto deportivo que hallarían magnífica ubicación, sin perjudicar el precioso patrimonio artístico-histórico-paisajístico de aquella villa».





- PALEOLITICO
- NEOLITICO
- ▲ BRONCE Y HIERRO
- △ COLONIZACIONES
- ROMANO
- PALEOCRISTIANO
- MEDIEVAL

## EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

- |                   |                                     |                           |
|-------------------|-------------------------------------|---------------------------|
| 1. Melque.        | 16. Yacimientos del Sahara español. | 31. Puig d'es Molíns.     |
| 2. Casa Herrera.  | 17. Medellín.                       | 32. Termancia.            |
| 3. Torre del Mar. | 18. Ronda.                          | 33. Burgo de Osma.        |
| 4. Adra.          | 19. Pajaroncillo.                   | 34. Cartuja de Granada.   |
| 5. Segóbriga.     | 20. Boquique.                       | 35. Reina.                |
| 6. Huelva.        | 21. Niebla.                         | 36. Castro de Lastra.     |
| 7. Almallutx.     | 22. El Barranquete.                 | 37. Sasamón.              |
| 8. Son Oms.       | 23. Mérida.                         | 38. Villaviejas.          |
| 9. Cales Coves.   | 24. Itálica.                        | 39. Baza.                 |
| 10. Ca'n Alemany. | 25. Belo.                           | 40. Laborcillas.          |
| 11. Montefrío.    | 26. Carteia.                        | 41. Ekain.                |
| 12. Clunia.       | 27. El Raso.                        | 42. Astorga.              |
| 13. Vallecas.     | 28. Tito Bustillo.                  | 43. León.                 |
| 14. Numancia.     | 29. Alcudia.                        | 44. Lancia.               |
| 15. Teruel.       | 30. Ampurias.                       | 45. Alcalá de Henares.    |
|                   |                                     | 46. Cueva del Reguerillo. |
|                   |                                     | 47. Illa del Sec.         |
|                   |                                     | 48. Punta de Algas.       |
|                   |                                     | 49. Palenzuela.           |
|                   |                                     | 50. Carmona.              |
|                   |                                     | 51. Medinaceli.           |
|                   |                                     | 52. Mianes.               |
|                   |                                     | 53. Pla del Nadal.        |
|                   |                                     | 54. El Castillarejo.      |
|                   |                                     | 55. La Alcudia de Elche.  |
|                   |                                     | 56. Ceuta.                |
|                   |                                     | 57. Irún.                 |
|                   |                                     | 58. Orihuela.             |
|                   |                                     | 59. Carigüela.            |
|                   |                                     | 60. Azután.               |
|                   |                                     | 61. Cifuentes.            |
|                   |                                     | 62. Bcairente.            |

Las actividades de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas se han centrado, en el pasado año y en los primeros meses de éste, en el estudio de yacimientos que, bien por su extraordinario interés o por encontrarse en zonas donde su integridad científica corría algún peligro, debían ser abor-

dados sin mayor demora. Igualmente se ha continuado la excavación sistemática de los grandes conjuntos que, desde años anteriores, vienen estudiándose a manera de centros constantes de aprendizaje y formación de nuevos arqueólogos.

Desde un punto de vista cronológi-

co de los yacimientos y según se expone en el plano adjunto para los yacimientos de la Península Ibérica y Baleares, se ha trabajado en el terreno de los yacimientos paleolíticos en el Sahara español, donde se han enviado diversas expediciones; la cueva asturiana de Tito Bustillo, el yacimiento de Ekain, la



cueva del Reguerillo y la de Cañigüela, donde la misión americana de la Universidad de Washington ha continuado los trabajos que viene desarrollando desde anteriores campañas. De tiempos neolíticos se ha excavado en el yacimiento de Bocairente y en el de Montefrío, centro de estudio desde hace ya algunos años del Seminario de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Granada. Yacimientos de la Edad de los Metales, incluyendo aquí de una manera genérica los baleáricos; se han excavado los de Almallutx, Son Oms, Cales Coves y Ca'n Alemany, en las Baleares, y en la Península Ibérica los de Montefrío, Pajaroncillo, Boquique, El Barranquete, El Raso, Castro de Lastra, Villaviejas, Baza, Laborcillas, cueva del Reguerillo, Mianes, Pla del Nadal, El Castillarejo, Orihuela y Azután.

De la época de las colonizaciones se ha continuado trabajando en los diversos lugares de la zona de Torre del Mar, Vélez-Málaga, donde una misión arqueológica alemana trabaja desde hace ya varias campañas; en los de Carmona, Medellín, Niebla, Huelva y Puig d'és Molíns, empezándose también de esta época los de Baza, Mianes y Adra, así como los trabajos en nuevas áreas de la ciudad de Ampurias. Yacimientos romanos se excavaron en Torre del Mar, Adra, Segóbriga, Clunia, Numancia, Teruel, Medellín, Ronda, Niebla, Mérida, Itálica, Belo, Carteia, Alcuña, Ampurias, Puig d'és Molíns, Termancia, Cartuja de Granada, Reina, Sasamón, Astorga, León, Lancia, Alcalá de Henares, Alcuña de Elche, Ceuta, Irún y Cifuentes, completándose esta descripción de Casa Herrera, Mérida y Palenzuela. Interesante ha sido estos últimos meses el auge dado a la arqueología medieval en España, a la que hasta ahora se le había prestado muy poca atención. Han sido varios los yacimientos como Medellín, Niebla, Puig d'és Molíns, Irún o Almallutx, en los que se han estudiado los estratos correspondientes a las épocas medievales y otros como Melque, Burgo de Osma, Alcalá de Henares o Medinaceli, cuya finalidad ha sido exclusivamente la excavación de conjuntos medievales.

Las actividades de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas se completó con la reunión que, a principios del mes de diciembre, se celebró en el palacio de Fuensalida, de Toledo, donde se estudió, por los profesionales de la arqueología, las directrices a seguir para los próximos años, y las posibles reformas necesarias a la Ley de Excavaciones de 1911, para su mejor adecuación y eficacia de acuerdo con las necesidades actuales.

## CURSOS SANTANDERINOS

El director General de Bellas Artes ha anunciado oficialmente la celebración, en el próximo mes de julio y en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander, del II Curso sobre «El monumento y su ambiente», organizado por la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional. El curso de este verano se referirá al paisaje, y en él se tomará como base el análisis de un centro histórico y su entorno. Para ello se ha elegido como caso práctico la villa montañesa de Laredo, que recientemente ha sido declarada conjunto histórico-artístico nacional.

● También en el palacio santanderino de la Magdalena, dentro de los cursos estivales de la Universidad Menéndez y Pelayo, ha sido anunciado el V Curso de Arte, que patrocina el III Programa de Radio Nacional de España y que dirige el profesor José Camón Aznar. El curso será dedicado a «Los límites del arte de nuestra época» y a él asistirán alrededor de doscientas personas entre profesores, invitados y becarios; se desarrollará en la primera mitad del mes de septiembre y con este curso clausurará sus actividades la Universidad Internacional santanderina.

## VENTA DEL MONASTERIO DE VILEÑA

Según se informa en el boletín del Arzobispado de Burgos, la abadesa y comunidad de las reverendas madres cistercienses de Vileña ha anunciado la venta del edificio del monasterio medieval de dicha villa burgalesa, con todas sus dependencias y casas anejas. La superficie total edificada es de 1.600 metros cuadrados. Incluye la venta el órgano de la iglesia, obra del siglo XVIII, con treinta y dos juegos. La huerta conventual adjunta de dos fanegas de regadío y siete de secano, con árboles frutales y una finca de labranza unida a la misma, de cinco fanegas, con todos los derechos pertinentes a la misma. Las monjas fijan la fecha del día 25 de junio como última para la presentación de las proposiciones de compra correspondientes.

## BANCO DE DATOS URBANISTICOS

Acaba de ser fundado en España un Banco dedicado a la preparación de datos urbanísticos y regionales. La creación de un Banco de esta naturaleza constituye un paso más en el desarrollo regional y la solución de los problemas del urbanismo, según declaraciones del ministro-comisario del Plan de Desarrollo, señor López Rodó. Esta declaración fue hecha en el acto de la firma de un acuerdo por diversos organismos relacionados con la asistencia técnica en el montaje de Bancos de datos urbanos y regionales.

Mediante los Bancos de datos, la información territorial es almacenada en ordenadores electrónicos, y al seguirse una metodología unificada y al usar idénticas calificaciones y programas se hace posible intercambiar una información esencial para el planteamiento urbano, el desarrollo regional y la planificación económica de las áreas metropolitanas en el amplio campo que señalan las realizaciones prácticas y estéticas del urbanismo moderno.

## LABORATORIOS DE ARQUEOLOGIA

Ha sido inaugurada en Barcelona la ampliación de los laboratorios del Museo Arqueológico. Con la instalación de los talleres y laboratorios, el Instituto de Prehistoria y Arqueología y el Museo Arqueológico se colocan en el primer lugar de las instalaciones españolas existentes en su género, pudiendo no solamente restaurar, estudiar y recuperar materiales procedentes de excavaciones propias, sino también de otras instituciones similares de acuerdo con las técnicas más modernas. Por otra parte, el Instituto es un instrumento de gran categoría docente para los universitarios de la especialidad que se inician en la investigación.

En las obras de estos talleres se han invertido casi dos millones de pesetas, en lo que afecta a estructuras y aparatos técnicos. La actual ampliación de los talleres ha permitido desglosar en dependencias separadas las diversas tareas que se realizan, disponiéndose de laboratorios físico-químicos, de un estudio-laboratorio fotográfico, otro de restauración y escultura, un taller de maquetas y reproducciones y un taller eléctrico. Las nuevas obras han dado fin a la penuria espacial y material que se venía sintiendo en el museo —inaugurado en 1932—, desde mucho tiempo atrás, en lo que respecta a las dependencias apuntadas.



## III DECENA DE MUSICA EN TOLEDO

Durante los días 14 al 23 de mayo se ha celebrado en Toledo la III Decena de Música. Se abrieron los actos con una conferencia inaugural por Enrique Franco, cuyo tema fue: «Música y músicos toledanos».

En días sucesivos actuaron las siguientes agrupaciones: Orquesta Sinfónica y coro de RTV Española (director: Enrique García Asensio); Les Percussions de Strasbourg; recital de órgano a cargo de Esteban Elizondo; Agrupación de Música de Cámara Sek; recital de canto: Teresa Berganza (pianista: Félix Lavilla); Cuarteto de Madrigalistas de Madrid; recital de violín: Víctor Martín (pianista: Miguel Zanetti); Orquesta de Cámara de Stuttgart (solistas: Michael Wieck y Willy Schanell); Orquesta de Cámara de Stuttgart (solista: Michael Wieck y Enrique Santiago); conferencia-concierto: «Melodías sefardíes», por Alberto Hemsí; Orquesta Nacional de España y Orfeón Donostiarra.

Como directores de estos conciertos figuran: Enrique García Asensio, Karl Münchinger y Rafael Frühbeck de Burgos.



## NUEVO CRUCERO EN GALICIA

Recientemente ha sido instalado, ante la escalinata de la iglesia parroquial de Pungín, provincia de Orense, un nuevo crucero, cuyo proyecto y dibujo son obras de la pintora sevillana residente en Madrid, Pepi Sánchez.



La realización en granito del crucero, que ha sido bendecido por el obispo de Orense, se debe al cincel del escultor vigués Nogueira. El capitel recoge escenas de la vida de San Wintila Solitario, eremita del siglo IX, a quien está dedicada la iglesia y cuyos restos reposan en un sarcófago policromado que se conserva en la misma. La erección del nuevo crucero, que hoy ocupa un pedestal vacío desde hacía siglos, se debe a la iniciativa de don Edmundo Loureiro, del párroco de Pungín, don Manuel Álvarez, y del novelista rumano afincado en España, Vintila Horia.

## OBRAS EN ALTAMIRA

Para los primeros días del próximo verano se espera contar con el complejo de servicios anexos que la Diputación santanderina ha levantado junto a las famosas cuevas de Altamira, en los alrededores de Santillana del Mar. El complejo consta de tres edificaciones: en la primera se instaló una gran sala de espera para el público visitante, cuando las condiciones meteorológicas impidan hacer cola a la entrada, como sucede frecuentemente, a la vez que en el mismo edificio se montará un museo arqueológico. En el segundo se instalarán puestos de venta de publicaciones y recuerdos de Altamira, funcionando a la vez un circuito cerrado de televisión, cuyo objetivo será el de explicar a los visitantes la importancia de la cueva y prepararles para la visita posterior a ella. El último de los edificios será dedicado a cafetería y bar.

## DOS NUEVOS CARDUCHO

Dos cuadros de Vicente Carducho, pintor italiano de la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, avencinado en España, han sido descubiertos por la señora Esperanza Pedraza Ruiz cuando los restauraba en su domicilio toledano. Los lienzos pertenecen a la catedral de Toledo, apareciendo la firma del pintor al realizar la obra de limpieza; a su lado figuraba escrito «Pintor regii». Los cuadros parece ser que llegaron a Toledo procedentes del monasterio segoviano de El Paular, para donde Carducho, al igual que para el salón del Buen Retiro, de Madrid, había pintado algunos lienzos. Ambas obras, de 2 x 1,40 metros, se encontraban instalados en un lugar poco visible de la capilla catedralicia de la Virgen del Sagrario y se estimaban como de escaso valor.

Vicente Carducho —Vicencio Carducci, antes de españolizar su nombre— nació en Florencia en 1576, pero vino muy joven a España, en donde realizó su obra pictórica. Falleció en Madrid en 1638.

## EXPOSICION HISTORICO-MILITAR

Se halla actualmente abierta al público, en Sevilla, la primera exposición en su género habida en España: la histórico-militar, mostrada en la Casa de Pilatos, asegurada, al parecer, en 250 millones de pesetas y en la que se exhiben fondos procedentes de los Museos del Prado, Ejército, Marina y Alvaro de Bazán, Provincial de Sevilla y Arsenal de San Fernando, documentos y planos de los Archivos de Indias, Histórico-Militar, Nacional Simancas, Montjuich, Naval y Real Academia de la Historia; tapices y trofeos de guerra de las casas ducales de Alba, Infantado, Osuna, Santo Mauro y Medinaceli; cañones y efectos castrenses de la Pirotecnia y Fábrica de Artillería de Sevilla; libros y arneses de la Real Armería del Palacio de Madrid y de la Real Maestranza sevillana de Caballería, y diferentes piezas de diversas colecciones privadas. La exposición, dedicada en sus dos partes a los Ejércitos de Tierra y Marina, comprende obras que van desde los siglos XIII al XVIII.

## DISEÑO INDUSTRIAL

El Concurso de Diseño Industrial de Cerámica y Vidrio, organizado en Valencia por la Feria Monográfica de Cerámica, Vidrio y Elementos decorativos, se ha fallado concediendo el Premio Internacional España al diseñador Gerard Gulotta, «por la unidad formal y la perfecta realización técnica de la serie presentada». El Premio Nacional Valencia fue concedido al arquitecto y diseñador don Miguel Durán-Lóriga, por su producción de módulos combinables para revestimientos de fachada y el esfuerzo desarrollado en la renovación de las soluciones en la cerámica de la construcción.

El Jurado de este certamen, ya de alto prestigio en Europa, «ha lamentado» según se hizo constar en acta— la ausencia del concurso de diseñadores, en especial por lo que respecta a la industria española del vidrio».

## EXPOSICIONES EN ESPAÑA

Durante el mes de mayo la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de

Educación y Ciencia ha organizado las siguientes manifestaciones plásticas: Bilbao: Alberto Sánchez, Museo Bellas Artes. Las Palmas: Eugenio Lucas, Casa Museo de Colón. Madrid: III Ciclo formas expresivas de hoy, salas de la Dirección General de Bellas Artes. Sevilla: Santa Teresa y su tiempo, palacio Mudéjar. Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII), Museo Bellas Artes. Toledo: Los estudios del paisaje de Carlos Haes, en el palacio de Fuensalida.

## EXPOSICIONES ITINERANTES

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

Alicante: «El retrato y la naturaleza muerta», Caja de Ahorros del Sureste de España. Baracaldo: «Acuarelas de grandes maestros», Ayuntamiento de Baracaldo. Barbastro (Huesca): «Acuarelas de grandes maestros», Casa de la Cultura. Bilbao: «El paisaje», Caja de Ahorros Vizcaina. Córdoba: «Ingeniería española del siglo XX», Universidad Laboral Onésimo Redondo. Lérida: «Reproducciones de Picasso», Instituto de Estudios Herdenses. San Sebastián: «El paisaje», Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián. Segovia: «La figura», Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Sevilla: «Grabados japoneses en madera», Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría. Valencia: «Estuardo Maldonado», Museo de Bellas Artes.

Estas exposiciones están realizadas primordialmente con carácter didáctico. Se utilizan los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, en unos casos, estructurando exposiciones temáticas. En otros se utilizan reproducciones de gran calidad, que sirven para dar una acabada idea del arte y la época a que se refieren. Se pretende con estas muestras abarcar amplios sectores y zonas que frecuentemente quedan alejadas de los grandes acontecimientos artísticos y culturales que tienen lugar en la capital y principales ciudades españolas.

## ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

Ha aparecido el número siete de la colección Artistas Españoles Contemporáneos. Este número siete está dedicado a un escultor, Victorio Macho, y se debe a la pluma de Santiago Amón.

Al igual que en los títulos precedentes (Joaquín Rodrigo, Ortega Muñoz, José Lloréns, Argenta, Chillida y Luis de Pablo), la Dirección General de Bellas Artes nos ofrece, en cuidada edición, la vida y la obra de un artista, completada con una serie de importantes datos: resumen crítico, esquema de la época, catálogo de su obra, discografía, bibliografía, ediciones, etcétera.

La colección Artistas Españoles Contemporáneos va a publicar sucesivamente las monografías dedicadas a Julio González, Picasso, Pablo Serrano, Miguel Fisac, Joan Miró, Manolo Hugué, Francisco Mateos, Pérez Casas, Montsalvatge, Pancho Cossío, César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide.

Como puede verse en la simple enumeración de títulos, estamos ante un noble y ambicioso empeño, realizado por vez primera en España, y dedicado por entero a los artistas de todas las especialidades y tendencias, cuyos logros conviene airear y poner al alcance de todos.



## CLAUDIO PRIETO

CLAUDIO Prieto ocupa un lugar muy particular en la actual música española, ya que su obra va revelando día a día la personalidad de un autor que apenas si admite comparaciones en cuanto a dirección técnica y estética con la de otros músicos de su edad, a pesar de militar en la avanzada musical española. Incluso generacionalmente, Prieto es algo más joven que los autores de la generación del 51 y algo mayor que los más jóvenes, encontrándose en una situación, junto a otros autores como Olavide o Bertoméu, que le ha permitido participar en los años de lucha de sus inmediatos antecesores, pero con una mentalidad que ofrece rasgos distintos. Prieto pertenece por derecho propio al grupo de compositores que Mario Bortolotto ha clasificado, tomando como arquetipo a Franco Donatoni, entre los seguidores de una «poética artesana». Este concepto, que no tiene nada de peyorativo, engloba a aquellos autores para los que el acto de componer es, ante todo, una relación inmediata entre el material musical y el autor por encima de otras consideraciones técnicas y estéticas, compositores a los que se podría aplicar la estética objetiva de Strawinsky, que dan música con la naturalidad que el manzano da manzanas y sin intentar buscar subterfugios fuera de la relación entre el propio árbol y sus frutos.

Claudio Prieto nació en Muñeca de la Peña (Palencia) en 1934. Sus estudios musicales se desarrollaron en El Escorial y Madrid, contándose entre sus maestros el padre Samuel Rubio y Ricardo Dorado. Sin embargo, la formación básica en materia de composición actual es italiana. Gracias a una beca de intercambio, prorrogada con otra de la Academia Santa Cecilia de Roma, Prieto pudo estudiar en Italia en los cursos de uno de los mejores formadores de compositores de nuestra época: Goffredo Petrassi. Con Petrassi se acercó al lenguaje musical de hoy y lo asimiló primero con una visión italiana y luego elaborándolo según su propio sentir compositivo. Perteneció, pues, a una serie de compositores españoles como Bernaola, Miguel Alonso o Agustín González, en los que la formación italiana ha sido decisiva. Es también en Roma donde aparecen sus primeras composiciones, que él considera como tales, y desde donde empieza a darse a conocer a partir del comienzo de los años sesenta. En su producción, las «Piezas para cuarteto» marcan el arranque de un nuevo camino creativo.

—«Piezas para cuarteto» es realmente la primera obra que puedo considerar plenamente mía y acorde con el lenguaje musical de nuestro tiempo, que es imprescindible para un compositor dominar si quiere manifestar plenamente su personalidad creativa con un mínimo de garantía de validez. La obra está com-

puesta en mil novecientos sesenta y comprendía varias piezas, de las que acabé eliminando algunas. La obra quedó así integrada por sólo tres. En este trabajo me planteo la problemática de la composición estrictamente serial, de tal manera que todos los elementos de sonido están serializados. La obra se genera así, casi automáticamente, a partir de su primera formulación numérica, pero era así como había que hacerlo para llegar a dominar esta disciplina, cuya práctica era una etapa imprescindible para un compositor.

Las «Piezas para cuarteto» son breves y tienen una sorprendente carga compositiva en su interior. Sin embargo, el serialismo no era una meta para Prieto, sino una etapa que había que dominar para trascenderla. Ya sus siguientes trabajos observarán un ansia de libertad estructural dentro de un planteo riguroso.

—Después de esta obra compuse «Movimientos para violín y orquesta de cámara». Esta es una obra muy diferente en muchos aspectos a la anterior, aunque, como ella, está compuesta y estrenada en Roma, en mil novecientos sesenta y uno. Ya no hay aquí un planteamiento serial, sino que la materia musical se mueve con una mayor libertad. Sin embargo, pienso que la obra está demasiado pegada a la música tradicional. La forma, en tres movimientos, sí es tradicional, y el sentido general de la música, también. No lo es, en cambio, la materia ni la sonoridad. El violín observa un tratamiento solista plenamente.

Claudio Prieto es un compositor muy autocrítico, capaz de observar objetivamente su música para intentar mejorarla. Su juicio sobre los «Movimientos para violín y orquesta de cámara» es riguroso, sobre todo si se piensa que se trata de una obra muy hermosa y uno de los raros ejemplos de buena música concertante producida por las últimas generaciones de compositores españoles. Esta autocrítica llega a ser feroz con algunas obras, como lo demuestra el caso de «Sugerencias».

—«Sugerencias» es una obra que ya no existe, la he apartado de mi producción, a pesar de que con ella obtuve un accésit en el Concurso de Composición convocado por la Bienal de Música de Madrid. Fue la obra inmediatamente posterior a «Movimientos para violín y orquesta de cámara» (con la que también obtuve un premio, el Nacional de Composición del SEU de mil novecientos sesenta y cuatro). Aquí me acerqué a la gran orquesta, pero, pese al premio y a que la obra se interpretó en Roma, los resultados no me dejaron satisfecho, la obra tenía una falta de interés, había cosas aprovechables, especialmente al principio y al final, pero la sección central la considero fallida, pesante.

El compositor piensa reformar «Sugerencias», poste-



riormente abandona la idea, excluye la obra de su catálogo y prefiere iniciar una nueva composición a reformar la anterior. La gran orquesta será también la preocupación del trabajo siguiente.

—Esta nueva obra fue «Contrastes», pieza que, como todas las mías orquestales, tiene una laboriosa gestación. Escrita en mil novecientos sesenta y cinco, y ganadora el mismo año de una Mención del Concurso Oscar Esplá, fue luego reescrita con motivo de un encargo que recibí de Radio Nacional de España. La revisión tuvo lugar en mil novecientos sesenta y seis y el estreno en el año siguiente. De todas formas, a mí la obra me parece bastante tradicional, desde luego nada vanguardista. Este es un problema que se plantea a menudo con la gran orquesta que lastra más al compositor. En «Contrastes» quise buscar la posibilidad de colores orquestales, aprovechar al máximo los registros graves y agudos en relación con los centrales. Los elementos del material son muy simples, complicándose progresivamente. Pero, aunque la estructura formal es más avanzada que la de «Movimientos para violín y orquesta de cámara», desde el punto de vista del sonido es más tradicional que ésta.

Tras las experiencias con la gran orquesta, Prieto se vuelve de nuevo a las formaciones camerísticas, terreno en el que hasta ahora se ha desenvuelto con más comodidad.

—La vuelta a los conjuntos de cámara se realiza en mil novecientos sesenta y seis con «Improvisación», obra escrita para el Ateneo de Madrid. La escritura de esta obra es más actual. El título no debe engañar, ya que no es una obra improvisatoria, sino que todo su material es fijo y la forma también. Ocurre, sin embargo, que el discurso sonoro, que se desarrolla en un solo movimiento, lo hace muy libremente, con un aire aparente de improvisación que le da su libertad. La obra me parece mucho más lograda que las anteriores.

Después de esta vuelta a la música de cámara, el compositor ahonda en este camino y se acerca a la música vocal.

—Fue con «Oda XIV», escrita en mil novecientos sesenta y siete para soprano y conjunto de cámara. Utilizo como texto la catorceava oda de Horacio en la traducción de Fray Luis de León. Mi intención es servir aquí a la función expresiva del texto; no me preocupó tanto de los aspectos fonéticos como de los expresivos y, aunque utilizo mucho el hablado, la voz está considerada siempre como tal y no como un instrumento. Al final hay una especie de coda en la que la voz ya no emplea el texto, sino que tiene una función musical libre.

Llegado a este punto, Prieto considera que un cierto ciclo de su evolución se ha cerrado, y que un cambio estético se impone. Si en 1960, la formación del cuarteto de cuerda le sirvió para consumir la etapa serial, ocho años más tarde vuelve de nuevo al cuarteto para iniciar un nuevo período.

—«Sonidos», escrito en mil novecientos sesenta y ocho para cuarteto de cuerda, significa un cambio estético muy definido en mi producción. El título puede que sea un poco vago, pero cobra un sentido en el interior de la composición. No se trata de sonidos

aislados e inconexos, como quizá despistado por el título dijo un crítico, sino de pequeñas cosas y elementos que tienen su función en el contexto general. Por otro lado, el cuarteto de cuerda es un conjunto sin el brillo de otros, y mi preocupación principal fue cómo obtener colores con estos instrumentos. La obra es completamente distinta en todo a las anteriores: en ideación, forma y empleo del material.

Este cambio estético y técnico se reflejará en la evolución posterior que produce en seguida una obra fundamental en la carrera de Prieto: «Solo a solo».

—«Solo a solo» es una pieza escrita para flauta y guitarra en mil novecientos sesenta y ocho, que obtuvo, un año después, el Premio de Juventudes Musicales de Madrid. La obra está muy ligada a la problemática de «Sonidos», pero llevada de otra forma. Los dos instrumentos están tratados como solistas, los elementos son limitados, y ambos se igualan en cuanto a tratamiento e importancia. La escritura es actual, teniendo en cuenta las características de los instrumentos, cuyo mayor problema era que la guitarra es menos ágil que la flauta. Sin embargo, creo que esta igualdad de tratamiento se pudo conseguir, como también el de unificar los timbres de ambos instrumentos. La obra es una coordinación de dos solos independientes.

«Solo a solo» representa, en cierto modo, un punto álgido en la producción de su autor. Después de esta obra, Prieto atraviesa un período de crisis que durará casi dos años y en el que no producirá ninguna obra. Pero este es un momento pasajero, que dejará paso a nuevas composiciones de importancia. El primer resultado tangible de la superación será «Al-gamara».

—«Al-gamara» está compuesta en mil novecientos setenta para una orquesta de cámara con piano preponderante, aunque no estrictamente solista. La disposición orquestal observa varios grupos dispuestos de la siguiente manera: Primero, percusión y timbal; segundo, fagot y contrabajo; tercero, trompa, trompeta, trombón; cuarto, marimba, oboe, guitarra eléctrica; quinto, violín, viola, violoncello; sexto, clarinete, violín, flauta, y fuera de los grupos, el piano. Los grupos se colocan en círculo y la música debe producirse circularmente. Los grupos no están aislados, sino unidos a través del círculo, ya que, aunque me interesa que el sonido pueda venir de distintos sitios, no quiero que los grupos estén disgregados. Se podría hablar aquí de una composición a tres, ya que los grupos de tres notas y tres instrumentos son la base de la obra, sin que ello sea excluyente. La escritura es libre y actual y el piano, en ocasiones, es casi solista.

Aunque las preocupaciones de Prieto se refieren principalmente a sus relaciones con el material sonoro, no excluye la posibilidad de acercar su música a un cotejo con otros campos expresivos. En la «Oda XIV», lo había hecho con respecto a un texto, en una nueva obra se acercará a la pintura.

—Compuse «Círculos» en mil novecientos setenta para unas serigrafías del pintor Abel Martín. La música, escrita para crócalos (con un ocasional vibráfono), corno inglés, viola y contrabajo, quiere ser una metáfora de la serigrafía. De ella incluso toma el nombre, ya que representa una serie de círculos. La música también se mueve circularmente, aunque en



...del pasado, por ejemplo, el contrapunto. Es un juego musical que muestra los modos de hacer de diversas épocas para desembocar en la actual. Pero prefiero no hablar ahora de esta obra.

El compositor no quiere decir más sobre «El juego de la música» y nos habla de proyectos.

—Tengo muchos, más que tiempo para realizarlos. Quiero volver a la gran orquesta, que siempre me causa problemas, pero que hay que cultivar necesariamente. También planeo algo para guitarra y una obra para voz y cinta puramente cómica. Pero son proyectos, el tiempo dirá.

El tiempo es para Claudio Prieto, como para tantos otros compositores, un problema, ya que la composición ha de realizarse al margen de otros trabajos necesarios para la subsistencia diaria. Pese a ello, Prieto sigue en la brecha produciendo unas obras musicales que deben considerarse entre las más significativas de la música española de los últimos años. Sus obras se incorporan poco a poco a la historia reciente del arte español, que está necesitado de muchos compositores de su talento y probidad musical.



distinto sentido que en «Al-gamara», ya que allí es en sentido acústico y aquí de composición. La parte de contrabajo está tratada como si fuera un instrumento ágil, utilizando mucho el agudo.

Posteriormente a esta obra, Prieto acometerá un trabajo de música aplicada, que se convertirá también en una obra autónoma. Se trata de la composición para orquesta de cámara «Primera palabra».

—«Primera palabra» está escrita en mil novecientos setenta y uno por encargo de Radio Nacional de España para un programa especial sobre las Siete Palabras de Cristo en la Cruz, en el que a mí me tocó glosar musicalmente la primera. El dilema era hacer una música en consonancia con el carácter del encargo y que no fuera sólo una música funcional, sino una obra interpretable libremente en concierto. Utilizo notas tenidas fluctuantes, que intentan traducir el texto. Hay también bastantes diálogos entre los instrumentos.

En el momento de realizar esta entrevista, Claudio Prieto acaba de terminar la que hasta ahora es su última obra: «El juego de la música».

—Se trata de un quinteto de viento escrito en mil novecientos setenta y uno, pero preferiría no hablar de esta obra hasta que se estrene, ya que es bastante diferente a otras mías. Hay una mezcla de cosas,

TOMAS MARCO



# BIBLIOGRAFIA

GIULIO CARLO ARGAN. *L'ARTE MODERNA: 1770/1970*.

SANSONI EDITORE. FLORENCIA, 1970.

No creo necesario recordar que el profesor Giulio Carlo Argan, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Roma, es una de las máximas figuras mundiales de las actuales historiografías y críticas artísticas. Por consiguiente, esta historia de las dos últimas centurias ofrece un interés potencial que su desarrollo ha incrementado al llevar a cabo la obra. Es bien sabido que el estilo crítico de Argan se caracteriza por la solidez de su formación como historiador, por su capacidad para establecer —estructuralmente hablando— las relaciones adecuadas, por la coherencia de su rigor metodológico y por la nitidez y riqueza de sus ideas. Habida cuenta de estas condiciones tantas veces probadas, no es de extrañar que el libro recientemente aparecido esté destinado a figurar en un puesto de honor entre la bibliografía básica del arte moderno.

Siendo válido para cualquier clase de público lector, este voluminoso libro (casi 800 páginas de apretado texto y numerosísimas e ilustrativas reproducciones) posee en particular específica utilidad a nivel universitario, dada su eminente cualidad didáctica. Pero esto no significa ninguna clase de simplificación, sino un tipo de estructura que, a su vez, es fiel reflejo en la «praxis» de una configuración metodológica y de unos procesos mentales e ideológicos netamente modernos. En este sentido, la modernidad del sistema discursivo y de sus contenidos, comporta y hace posibles unos resultados excepcionalmente brillantes. De otra parte, los límites cronológicos del trabajo, precisamente por llegar hasta esa provisionalidad que llamamos «presente», contribuye a establecer los canales que permiten una cabal comprensión de la dinámica histórica desde los únicos términos en que ello es posible: los de nuestra propia circunstancia y nuestros problemas en cuanto consecuencia de una evolución que arranca del pasado objeto de estudio.

El declarado propósito del libro consiste en dilucidar hasta qué punto y de qué manera han contribuido las artes visuales a la constitución de la ideología y del sistema cultural de las sociedades modernas, e igualmente cuál ha sido su directa e independiente conexión con las tensiones, las contradicciones y las crisis. Hay, pues, a lo largo de este extenso trabajo, el reconocimiento de la inseparabilidad entre la historia del arte y los fenómenos coetáneos de la política, la economía y la ciencia. El obstáculo que esta complicada trama representa ha impuesto una sistematización cuya eficacia se afirma por los resultados. El conjunto histórico de los dos últimos siglos se articula según dos unidades de medida en cada instante particular: la escala de las nociones esenciales y las grandes directrices —trazando los rasgos determinantes de la temática cultural—, y el nivel de los testimonios individualizados, comentados de modo que no sólo se evidencian singulares valores cualitativos, sino los caminos mediante los cuales las obras individuales han contribuido, «con propia búsqueda autónoma, y en el propio ámbito específico, a la construcción de la cultura».

Los siete capítulos del libro —siempre enfocando los mencionados niveles o unidades de medida— se dividen así: lo clásico y lo romántico (pintoresco y sublime, neoclasicismo, romanticismo histórico), la realidad y la conciencia (el impresionismo, la fotografía, el neoimpresionismo, el simbolismo y la arquitectura de los ingenieros), el siglo XIX (en Italia, Alemania e Inglaterra), el modernismo (urbanística y arquitectura, Art Nouveau, la pintura modernista, Pont-Aven y Nabiés), el expresionismo, la época del funcionalismo (urbanística, arquitectura, diseño industrial, pintura, escultura, Der Blaue Reiter, la vanguardia rusa, la situación italiana, la escuela de París, Dadá, surrealismo, pintura metafísica,

novecentismo y anti-novecentismo) y, por último, la crisis del arte como «ciencia europea» (urbanística y arquitectura, la investigación visual, la pintura en los Estados Unidos, el debate artístico tras la segunda guerra mundial y las nuevas direcciones investigativas).

De este modo, Argan traza un amplio arco que arranca del corte determinado por el iluminismo en la tradición figurativa, hasta las últimas consecuencias del arte producido bajo las condiciones del sistema tecnológico-industrial.

Lo mismo que pasaron las mitologías paganas, la alquimia, el feudalismo y el artesanado; del mismo modo que el cristianismo sucedió al paganismo, la ciencia a la alquimia, y así como el feudalismo fue sustituido por las monarquías y éstas por el Estado burgués, Argan se pregunta qué puede venir detrás de las culturas cuyos más elevados sistemas de imágenes representaba el arte, habida cuenta de que el aparato tecnológico-organizativo de la economía industrial, potencia y extiende la función de las imágenes de modo que se insertan en la destrucción y auto-destrucción representadas por el consumo.

Según Argan, la crisis del arte contemporáneo forma parte de otra más grave y amplia, originada por las relaciones entre la cultura y el poder. De ese modo, en el análisis del conjunto de la civilización tecnológica, no elude la consideración de la existencia de dos grandes bloques, incluso en el campo de la investigación estética y particularmente en el sector del diseño industrial. Los productos y objetos destinados al consumo —que en las sociedades capitalistas merecen la máxima atención por razones mercantiles—, son producidos en la Unión Soviética según rutinas que anulan toda posibilidad de desarrollo del diseño como factor corrector y mejorador de la existencia diaria. En ambos sistemas, el mundo tecnológico ha conducido a la crisis de las actividades artísticas: en uno de los casos, por la búsqueda del aspecto «sicológicamente» más atractivo para convertirlo en instrumento de la alienación del consumidor; en el otro, por la mediocridad y la indiferencia. De ahí, la articulación del libro pasa lógicamente a la consideración de la urbanística y la arquitectura, conectadas, a su vez, con la investigación visual.

El fenómeno de la irrupción norteamericana en la cultura artística mundial, constituye uno de los acontecimientos más influyentes de este medio siglo, entre otras razones porque el factor de mercado ha trasladado su centro de París a Nueva York, modificando radicalmente la situación de los focos emisores de una influencia que no se refiere solamente al «consumo» cultural, sino que alcanza de lleno a la originación de las tendencias. Con gran agudeza, el autor estudia la formación de una conciencia propia y original, tras haber superado las dependencias coloniales y neocoloniales. Al configurarse los ideales y los modos de vida específicamente americanos —acción, pragmatismo, etcétera—, el artista, por el solo hecho de serlo, configura una especie de oposición que, aun careciendo de una definición ideológica, se organizaría más tarde en un auténtico «frente inconformista».

Mientras tanto, tras la segunda guerra mundial, se intentó configurar de nuevo una cierta unidad cultural europea, solamente lograda «como amarga constatación de la crisis total e irreversible de los valores sobre los que se fundaba el historicismo humanístico y la misma noción histórica de Europa». Esta crisis es caracterizada según tres fases: la reactualización de los temas de la cultura artística de la primera mitad del siglo, intentando revitalizarlos al vincularlos a la perspectiva ideológica del marxismo; la influencia de las «filosofías de la crisis», en particular el existencialismo de Sartre, y, por último, el reconocimiento de la hegemonía cultural americana y la inserción de la operatividad estética en la teoría y en la tecnología de la información y de la cultura de masas.



Las distintas, contradictorias y aceleradamente modificadas manifestaciones de la crisis a nivel de las tendencias, es objeto de un estudio coherente que pone de relieve la actuación de un proceso que va trasladando los fundamentos del problema del orden estético al moral. Se va derivando insensiblemente, y, al parecer, de modo irremediable, hacia una «contestación global» del arte. Y el autor se pregunta si la distinción entre el orden estético y el moral no lleva consigo un intento de insertar en categorías históricas y en órdenes de valores los productos de la actividad artística, poniendo de relieve una contradicción, una tensión dialéctica cuyo polo contestatario termina negando su propia historicidad. ¿Hasta qué punto se opone esta negación total a los fines de la sociedad «opulenta», la neocapitalista y tecnológica, en el caso de las ciencias humanísticas basadas en la Historia, de la que el arte fue en el pasado esencial componente? ¿Acaso esa contestación total priva a la sociedad del consumo de algo que quiere y necesita, o bien está negándole algo que en realidad no quiere y con lo que, en verdad, no sabría qué hacer?

De ese modo, Argan lleva hasta la problemática del más inmediato presente la evolución de un proceso: el proceso de un mundo disyuntivo, contradictorio y dialéctico, cuyo análisis demuestra que la historiografía y la crítica de los fenómenos artísticos puede ser, en su sentido más elevado, un luminoso aporte para el entendimiento de la cultura y la vida. En suma: es una síntesis admirable y esclarecedora, lograda con innegable maestría sobre los cimientos de una mentalidad verdaderamente moderna.

V. A. C.

## ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. *HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA*.

BIBLIOTECA BASICA SALVAT DE LIBROS RTV, número 100, 1971. 123 páginas.

La Biblioteca Básica Salvat ha tenido un gran acierto al dedicar el número 100 del libro RTV, con el que se cierra la popular colección, a una historia sucinta de nuestra pintura, y en elegir para que la escribiese a un investigador tan ameno y que la conoce tan a fondo como Enrique Lafuente Ferrari. La obra consta tan sólo de 123 páginas, pero como las veintiséis últimas están dedicadas a un comentario clarísimo de las abundantes ilustraciones en color, el texto histórico, propiamente dicho, se reducen a 96. El lector que se halle familiarizado con los manuales sabe perfectamente que es mucho más difícil decir todo lo esencial de algo en unas dimensiones tan breves, que en un volumen amplio. En ocasiones anteriores había escrito Lafuente Ferrari varias historias de nuestra pintura, a las que antepuso modestamente el calificativo de «breves». La primera lo era, en efecto, y constituía un verdadero breviarío. Apareció hace cuarenta años, pero creció luego de una manera orgánica por incorporación de nuevas investigaciones y reelaboración de las ediciones. Todos los españoles de mi generación, que nos hemos interesado por nuestra pintura, hemos comenzado a aprender a valorarla en esos libros modélicos de Lafuente. Ello no quiere decir que desdeñásemos el Meyer o el Durliat, pero nuestro libro de cabecera era el Lafuente. Incluso cuando en nuestra época estudiantil visitábamos el Museo del Prado, lo hacíamos con alguna de las ediciones en nuestras manos, para corroborar hasta qué punto éramos capaces de redescubrir lo que el autor explicaba allí.

Ahora, pasados ya muchos años, puedo afirmar que, con ser grande el valor de todas las anteriores investigaciones de Lafuente Ferrari, ésta de ahora resulta todavía más deslumbrante. Sólo quien conoce a la perfección

la evolución de tendencia y escuelas y las características de cada pintor es capaz de citar en una obra tan breve a todos los más importantes y de definirlos, a veces, en tan sólo dos líneas. Baste un ejemplo: en la página 62, al hablar de los artistas que residieron en Toledo en el siglo XVI, nos dice, después de haber citado a varios: «y pintores de bodegones tan notables como fray Juan Sánchez Cotán, un precursor español del tenebrismo y antecedente de Zurbarán en sus cuadros de crónica monacal (Cartuja de Granada)». Esto es un auténtico diagnóstico, y sólo quien tenga en su cabeza el recuerdo de todos los cuadros de Sánchez Cotán, y también el de todos sus coetáneos, podrá radiografiarlo así, con esta brevedad que le diferencia, al mismo tiempo, de los otros maestros de su misma escuela local. El libro es ágil, sin un solo asomo de pedantería erudita y con una gallardía literaria en su concisa utilización del castellano, que constituye uno más entre los muchos alicientes de su lectura.

Deben ser especialmente destacadas las primeras páginas, en las que Lafuente estudia la posibilidad de que existan o no existan características estrictamente nacionales en materia de arte. Su tesis, que se opone a la más generalmente aceptada, me parece la única válida. Nada prueba que, en el caso de que en el pasado se hayan dado determinadas constantes (o «invariantes», como diría Chueca), se sigan dando en el futuro. Nuestra pintura ha sido, en efecto, más bien verista o realista o naturalista, pero no es seguro que lo siga siendo en el futuro. No ha sido tampoco frecuente aquí, y Lafuente Ferrari lo discute con acierto, que el cuadro fuese considerado como una ventana a través de la cual pudiésemos evadirnos hacia lejanías ideales, sino más bien como un muro sobre el que resaltan las figuras de bulto entero y que tiende más bien a devolvernos a nuestro ser esencial. Ello fue frecuente, pero no lo es ya en Feito, Vela, Tharrats o Román Vallés. En lo que sí creo que hay constantes es en la evolución de las grandes culturas a lo largo de su evolución milenaria, pero eso también lo admite Lafuente en el párrafo en el que en las páginas 39 y 40 habla del «oráculo» y «magnificador hipostático» Spengler. Lo que sí es muy posible es que sea esa igualdad en el sentimiento del mundo, traducido de una manera similar, dentro del mismo ámbito geográfico extenso, por grandes grupos de hombres a lo largo de uno o más milenios, lo que origina eso que llamamos una cultura concreta y no viceversa. Las variantes nacionales de cada cultura son, en cambio, menos permanentes y se influye mutuamente a cada instante, tal como Lafuente demuestra «al paso» en la totalidad de su estudio.

La aparición de este número 100 de la Biblioteca Básica Salvat presta un importante servicio a la cultura española. Nuevas generaciones de jóvenes estudiantes de todo tipo formarán tal vez su amor a nuestro arte del color a través de estas páginas, de igual manera que mi generación la formó a través del primero de los breviaríos que las precedieron hace cuatro docenios. Como Lafuente es siempre joven de espíritu, destaca en esta nueva obra como uno de los acontecimientos pictóricos más importantes de los últimos años la generosidad de Fernando Zobel y su fundación del Museo de Arte Abstracto español de Cuenca. Lafuente no se ha encerrado nunca en ninguna toma de posición previa. De ahí que en su interés y su amor sean compatibles Velázquez y Picasso, Maderuelo y los más revolucionarios investigadores no imitativos. La belleza no tiene una sola manera de presentarse ante el hombre. Quien lea a Lafuente no sólo lo aprenderá racionalmente, sino que lo vivirá de manera intuitiva en su propio interior y lo confirmará luego en sus visitas a los museos. Este libro no sólo crea, por tanto, cultura, sino también patria y servirá para que nos conozcamos mejor a nosotros mismos y disfrutemos más apasionadamente con la labor extensa de nuestros grandes pintores de ayer y de hoy.

C. A.



## LUIS DE PABLO.

«WE». MUSICA ELECTRONICA REALIZADA EN EL ESTUDIO ALEA, DE MADRID. CLAVE-HISPAVOX. COLECCION DE MUSICA CONTEMPORANEA. VOLUMEN I. UN DISCO DE 30 CENTIMETROS Y 33 1/3 REVOLUCIONES POR MINUTO. 18-5001-S-ESTEREO.

La creación, en Madrid, del laboratorio de técnicas electroacústicas Alea, por Luis de Pablo, que lo viene dirigiendo desde el primer momento, ha supuesto una nueva, deseada, posibilidad para muchos de nuestros compositores interesados en este lenguaje artístico y que, anteriormente, no podían realizar sus estudios, experiencias y obras más que acudiendo a centros del extranjero. El estudio ya ha producido sus primeros frutos en composiciones de varios autores, entre los que, como es lógico, figura el propio De Pablo, con obras, una de las cuales, «We», es la que recoge este disco.

«We» está compuesta para las Jornadas de Música Contemporánea de París del año pasado, en las que fue presentada como primera audición mundial. En esta obra, el autor se propone y consigue un modo de documental en que sonoriza el mundo que nos rodea, considerado desde una perspectiva universal que acoge y ordena, junto a nuestra civilización occidental, otras lejanas y, hasta hace poco, incomprensibles para nuestra mentalidad. Hoy, las comunicaciones, el conocimiento de la Historia y la nueva visión de ésta.—recordemos a Toynbee— han logrado, en una cierta y casi involuntaria solidaridad, que nada nos sea ajeno —lo que, en definitiva, es un ideal cristiano—, ni en el tiempo ni en el espacio. Este «Nosotros» somos todos los hombres y el contorno que hemos creado, «sonando».

Ahora bien, este dilatado documental o reportaje se sintetiza en un orden con sus proporciones, contrastes y equilibrios, que lo califican claramente como obra de arte. Los elementos conjugados proceden de numerosas épocas y estilos, evocados en «collages» y fragmentos de grabaciones en vivo tomadas de músicas de las cinco partes del mundo, trabadas y elaboradas con técnicas electroacústicas que les confieren unidad. Un hilo conductor encontramos en algunos cantos gregorianos, que aparecen con frecuencia o se funden, mezclan o superponen a las otras numerosas fuentes de sonoridades: desde músicas naturales, próximas o exóticas, hasta la alusión a refinados productos de diversas culturas. Todo aparece como una gigantesca toma de conciencia; como una vivencia que aflora ideas, conceptos más o menos olvidados, pero que operan, aunque no nos demos cuenta de ello, en nuestro ser, pensar y valer. «We» es la obra de un hombre que percibe, hiriente, acuciantemente, su universalidad y que da testimonio impresionante de ella.

El registro reproduce con toda fidelidad la grabación original elaborada, como queda dicha, en el estudio Alea.

## A. P. BORODIN.

«EL PRINCIPE IGOR». OPERA. VERSION COMPLETA. HEYBALOVA, BUGARINOVICH, POPOVICH, ZHUNETZ, TZVEYCH Y OTROS. CORO Y ORQUESTA DE LA OPERA NACIONAL DE BELGRADO. DIRECTOR: OSCAR DANON. DECCA-COLUMBIA. CUATRO DISCOS DE 30 CENTIMETROS. 33 1/3 REVOLUCIONES POR MINUTO. GOS-562/3/4/5. ESTEREO.

El movimiento que, en la segunda mitad del siglo XIX, incorporó definitivamente la música rusa, conservando sus características propias, al acervo cultural europeo tuvo, en el grupo de Los Cinco —Balakirev, Mussorgky, Borodin, Rimsky-Korsakov y Cui—, el impulso decisivo. Ellos encarnaron una rebelión contra la estética oficial de sus días, inclinada a un italianismo de segunda mano, propugnando un resurgimiento nacional que, en aquellos años, fue importante revulsivo de la vida rusa. La línea romántica europea, que había vuelto su interés a las músicas naturales, encuentra la máxima atención en este grupo de compositores empeñados en el reencuentro con el pueblo de su país. Lo hacen con un aire intelectual derivado de su profesión «principal» de origen universitario. Es curioso constatar que, en algunos de ellos, la música era sólo asunto para las escasas horas libres. Este es el caso de Borodin.

Alexander Porfirievich Borodin (1833-87), profesor de Química en la Academia Médico Quirúrgica de San Petersburgo, era georgiano, de familia noble. De su nacimiento, de la pasión por las cosas de su tierra, se deriva el especial color orientalista que aparece en sus partituras, recogido de los cantos populares. Autodidacta, presidente de la Sociedad de Amigos de la Música, «dilettante» excepcional, sus trabajos en pro de nuestro arte tuvieron muchas facetas. Su creación más importante, la ópera «El príncipe Igor», recoge tradiciones rusas que expone con brillante vivacidad y vigorosos rasgos, a los que contribuye decisivamente la orquestación que, después de su muerte, hace su amigo Rimsky-Korsakov —el de formación musical más completa del grupo—, con la colaboración de Glazunov, sobre los bosquejos y borradores dejados por el autor.

Una cuidada grabación, de gran realismo y relieve, recoge la versión completa, fiel y ceñida al estilo, que ofrece Oscar Danon de esta ópera, al frente de la Orquesta y Coros de la Opera Nacional de Belgrado, contando con un notable conjunto de cantantes, entre los que figuran Valeria Heybalova, Melania Bugarinovich, Dushan Popovich, Noni Zhunetz y Zharko Tzveych.

FERNANDO RUIZ COCA



# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## PUEYO, Eduardo del (pianista).

Nació en Zaragoza en 1905. Después de estudiar en su ciudad natal y en Madrid obtuvo el primer premio en el Real Conservatorio. La Diputación de Zaragoza le concedió una beca. Después de algunas giras por España y Francia se retiró de las actuaciones públicas para perfeccionarse, a raíz de la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven, en 1927, en la que participó con un recital de sonatas y un concierto con la Orquesta Lamoureux de París. Entra entonces en contacto con las nuevas ideas pedagógicas de Marie Jaëll, alumna y secretaria de Franz Listz. Según estos procedimientos perfeccionó su estilo y estudió composición hasta 1937. Reapareció con un concierto en la Sociedad Filarmónica de Bruselas y rápidamente su fama se extendió por toda Europa. Ofrece audiciones integrales de las Sonatas de Beethoven, la obra completa para piano de Debussy y las integrales de *Iberia*, de Albéniz, y de *Goyescas* y *Danzas Españolas*, de Granados. En 1948 el Gobierno belga le nombró profesor del Real Conservatorio de Bruselas. También enseña en la Capilla Musical Reina Isabel. En 1970 el «Mozarteum» de Salzburgo le ha propuesto un curso sobre la obra para piano de Beethoven. Desde su fundación, en la que participó como consejero técnico, forma parte del Jurado del Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica.

Oscar Esplá le dedicó su *Sonata del Sur* y Joseph Jongen su *Concierto para piano y orquesta*, obras estrenadas en París y Bruselas.

Medalla de Oro de la Ciudad de Zaragoza. Miembro del Colegio de Aragón. Encomienda de Isabel la Católica. Ordenes de la Corona y de Leopoldo I de Bélgica. El Ayuntamiento de Zaragoza le ha dedicado una calle.

El estilo de Eduardo del Pueyo se caracteriza por su fuerza y su firmeza, que no excluye la delicadeza de ataque y la variedad de matices. Aunque es un gran intérprete de la música española, quizá alcanza su mejor expresión en Beethoven y en los grandes románticos.

## CUIXART TAPIES, Modesto (pintor y grabador).

Nace en Barcelona el 2 de noviembre de 1925. Después de realizado el Bachillerato hace dos cursos de Medicina, carrera que abandonará por la pintura. En 1948 funda con otros artistas la revista «Dau al Set» en su ciudad natal. Tres años más tarde fija su residencia en Francia (Lyon y París). En la actualidad es presidente del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

En 1958 obtuvo el Premio Torres García en el II Salón de Mayo de Barcelona y el Primer Gran Premio de Pintura Abstracta de Lausanne; en 1959 el Gran Premio de Pintura Internacional de la V Bial de Sao Paulo.

Individualmente ha expuesto sus obras en 1950, Palma de Mallorca (Sapi Galerie); 1955, Barcelona (Layetanas), Lyon (Marcel Michaud); 1958, Madrid (Club Urbis), París (René Drovín), Londres (Tooth. G) Lyon (G. Folklore); 1960, Madrid (Ateneo), París (René Drovín), Buenos Aires (Museo Arte Moderno y G. Bonino), Bérgamo (Lorenzelli), Aschaffenburg (59 Galerie), Bochum (Wilm Falazik), Viena (Stephan G.), París (Marcel Dupuis), Lyon (Marcel Michaud); 1961, Nuremberg (Knoll G.); 1962, Karlsruhe (G. Rotloff), Beirut (G. Arte Contemporáneo), Colonia (G. Dumont); 1963, Barcelona (René Metrás); 1964, Nueva York (G. Bonino); 1966, Barcelona (René Metrás), Estocolmo (G. Latina); 1967, Zaragoza (Libros); 1968, Jerusalén (Museo de Arte Moderno); 1959, Bruselas (G. L'Angle Aigú), Ginebra (Museo Rath); 1970, Milán (G. Artecetro), Madrid (Skyra).

Participa en el I Salón de Octubre de Barcelona, 1948; VII Salón de los Once de Madrid, 1950; Exposición «Dau al Set» en la Sala Caralt de Barcelona, 1951; I y II Salón de Mayo de Barcelona, 1955 y 1958; XXIX Bial de Venecia, 1958; V Bial de Sao Paulo, 1959; Pintura Catalana en el Casón del Buen Retiro de Madrid, 1962, y en otras muchas colectivas celebradas en Barcelona, Vichy, Madrid, Lyon, Pittsburg, París, Kassel, La Haya, Amsterdam, Utrecht, Friburgo, Basilea, Río de Janeiro, Londres, Oslo, Munich, Goteburgo. Nueva York, Berlín, Bruselas, Helsinki, Tokio, Nápoles, Roma, Washington...

## TAPIES PUIG, Antoni (pintor y grabador).

Nace el 13 de diciembre de 1923 en Barcelona. Una vez finalizados sus estudios de Bachillerato ingresa en la Facultad de Derecho de Barcelona, que abandonará para dedicarse a la pintura. Autodidacta. Miembro fundador de la revista «Dau al Set». En 1950 es becado por el Gobierno francés y tres años más tarde realiza su primer viaje a Estados Unidos.

Recompensado numerosas veces, cuenta en su haber con las siguientes distinciones: Primer Premio del Salón de Jazz de Barcelona, 1954; Premio de la República de Colombia en la III Bial Hispanoamericana, 1955; Primer Premio para Pintores Jóvenes de Lissone en Milán, 1957; Premio de la Unesco y de la Fundación David Bright, 1958; Primer Premio del Instituto Carnegie de Pittsburg, 1958; Premio de la Bial Internacional del Grabado de Tokio, 1960; Gran Premio del Presidente de la República en la Bial de Menton, 1966, y Gran Premio de Grabado en la Bial de Ljubljana, 1967.

Expone individualmente en 1950, Barcelona (Layetanas); 1952, Barcelona (Layetanas); 1953, Chicago (Marshall Field), Madrid (Biosca), Nueva York (Martha Jackson); 1954, Barcelona (Layetanas); 1955, Barcelona (Club 49); 1956, París (Stadler), Barcelona (Club 49); 1957, París (Stadler), Düsseldorf (Schmela), Nueva York (Martha Jackson); 1958, Venecia (Sala especial en la XXIX Bial); 1959, Nueva York (Martha Jackson), Washington (Gress), París (Stadler), Berna (Kunsthalle), Munich (Van de Loo); 1960, Barcelona (Gaspar), Bilbao (Museo de Bellas Artes), Nueva York (Martha Jackson), Milán (Dell' Ariete); 1961, Nueva York (Martha Jackson), Washington (Gress), París (Stadler), Buenos Aires (Museo Nacional), Estocolmo (Blanche), Munich (Otto Stangl), Essen (Rudolf Zwirner); 1962, Hannover (Kestner-Gesellschaft), Nueva York (Museo Guggenheim), Zurich (Kunsthans), Caracas (Museo Nacional de Bellas Artes), Roma (Il Segno), Estocolmo (Pierre); 1963, Pasadena (Art Museum), París (Berggruen), Saint Gall (Im Erker), Turín (Centro Internacional de Estudios Estéticos), Nueva York (Martha Jackson); 1964, Roma (La Tartaruga), Colonia (Rudolf Zwirner), París (Stadler), Estocolmo (Burén), Toronto (Moss), Montreal (Agnes Lefort), Barcelona (Gaspar); 1965, Solothurn (Bernard), Munich (Van de Loo),

## THARRATS VIDAL, Juan José (pintor y grabador).

Nace el 5 de marzo de 1918 en Gerona. Autodidacta. Miembro fundador del grupo y de la revista «Dau al Set».

Ha expuesto individualmente en numerosas ocasiones: 1950, Barcelona (El Jardín); 1952, Barcelona (Caralt); 1954, Barcelona (Gaspar); 1955, Barcelona (Gaspar); Estocolmo (Sturegalleriet), Nueva York (Wittenborn); 1956, Barcelona (Gaspar); 1957, Madrid (Fernando Fe), Barcelona (Gaspar); 1958, Barcelona (Gaspar), Lausana (Kasper), Zurich (Kunstsalon Wolfsberg); 1959, Basilea (Bettie Thommen); 1960, Barcelona (Gaspar), Venecia (Sala especial en la Bial), Lausana (Kasper); 1961, Santander (Sur), Nueva York (Angeleski), Toronto (Moos), Chicago (Joachim), Boston (Pace); 1962, Los Angeles (Esther Robles), Montreal (Libre), Londres (O'Hana), Nueva Orleans (331 Gallery); 1963, Chicago (Gres), Dallas (Haydon); 1965, Bilbao (Grises), Madrid (Biosca), Waitsfield-Vermont (Bundy Art), Bristol-Rhode Island (Art Museum), Tampa (Art Institute), Miami (Museum of Modern Art), Austin-Texas (Laguna Gloria Art Museum), Oklahoma (Art Center), Fort Worth-Texas (Art Center); 1966, La Jolla-California (Museum of Art), Los Angeles (Downey Museum of Art), Las Vegas (Nevada Southern Art), Montreal (Museo de Arte Contemporáneo), Memphis (Brooks Memorial Art), Spokane-Washington (Cheney Cowles Memorial Museum), Des Moines-Iowa (Art Center); 1967, Milwaukee (Art Center), Portland-Oregon (Art Muxeu), Nashville-Tennessee (Fine Arts Center), Tacoma-Washington (Art Museum), Victoria, B. C., Canadá (Art Gallery of Greater V.), Nueva York (The Hudson River Museum), Méjico (Museo Nacional de Arte Moderno), Barcelona (Gaspar); 1971, Madrid (Skyra).

Participa en la I y III Bial Hispanoamericana de 1951 y 1955; en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1960 y en un centenar más de nuestras colectivas españolas. En el extranjero el número de intervenciones es mucho más voluminoso, pudiéndose destacar las siguientes: II Internacional Hallmark Award en Baltimore. San Francisco y otras ciudades americanas, en 1953; XXVIII y XXIX Bial de Venecia, 1956 y 1958; II Bial de Alejandría, 1957; V Bial de Sao Paulo, 1959; The Fifth International Exhi-



Colonia (Rudolf Zwirner), Londres (Institute of Contemporary Arts), Saint Gall (Im Erker), Barcelona (Gaspar); 1966, Manresa (Cercle Artistic), Madrid (Biosca), París (Stadler), Tolosa de Llenguadoc (Centre Culturel), Cannes (Jacques Verriere), Estocolmo (Burén); 1967, Nueva York (Martha Jackson), Saint Gall (Kunstmuseum), París (Maeght), Barcelona (Gaspar); 1968, Viena (Museum des 20 Jahrhunderts), Saint Gall (Im Erker), París (La Hune), Hamburgo (Kunstverein), Colonia (Kunstverein), Nueva York (Martha Jackson), París (Maeght), Düsseldorf (Schmela); 1969, París (Maeght), Barcelona (Gaspar), París (Stadler), Ljubljana (sala especial en la Bienal), Belgrado (Museo de Arte Moderno), Kassel (Kunstverein), Praga (Narodni); 1970, Milán (Dell'Ariete), Barcelona (Gaspar), Madrid (Skyra).

Su participación en colectivas ha sido muy importante, de las que podemos destacar sólo algunas de ellas: Salón de Octubre de Barcelona, 1948, 1949 y 1951; Salón de los Once de Madrid, 1949, 1951, 1952 y 1953; The Pittsburg International del Carnegie Institute, 1950, 1952, 1955, 1958, 1961, 1964, 1967 y 1970; I, II y III Bienal Hispanoamericana, 1951, 1953 y 1955; XXVI, XXVII, XXVIII y XXIX Bienal de Venecia, 1952, 1954, 1956 y 1958; II y IV Bienal de Sao Paulo, 1953 y 1957; Salón de Jazz de Barcelona, 1954; Salones de Mayo de París, desde 1957 a 1969; Premio Lissone de Milán, 1957 y 1959; International Exhibition of Graphic Art de Tokio, 1961; IV Bienal de Menton, 1966; Salón des Realités Nouvelles de París, 1967 y VII Exposición Internacional de Grabado de Ljubljana, 1967.

Los museos de las ciudades siguientes poseen obras suyas: Amsterdam, Baltimore, Barcelona, Basilea, Berlín, Bogotá, Bolonia, Bonn, Boston, Buenos Aires, Búfalo, Colonia, Cuenca, Düsseldorf, Eindhoven, Estocolmo, Goteburgo, Hamburgo, Hannover, Houston, Ithaca, Krefeld, Londres, Madrid, Milán, Montreal, Nueva York, París, Pittsburg, Roma, Rotterdam, Sao Paulo, Saint Gall, Saint Paul de Vence, San Luis, Turín, Venecia, Viena, Wintertur y Zurich.

VI-71

bition of Japan en Tokio, 1959; 20 Años de Pintura Española de Lisboa, 1959, y Modern Spanish Painters en la Tate Gallery de Londres, 1962.

Su actividad como crítico y escritor de arte viene reflejada en la gran cantidad de artículos en los semanarios «Revista», «Estafeta Literaria», «Arte y Hogar», «Destino» y otras más, y en la publicación de varios libros: «Abracadabra», de 1938; «Guía elemental de la pintura moderna», de 1948, «Antoni Tapies», de 1950; «Artistas españoles en el ballet», de 1951.

Obras de Tharrats se encuentran en los siguientes museos: Arte Moderno y Guggenheim de Nueva York, de Cincinnati, Isaac Delgado de Nueva Orleans, Bundy Art Gallery de Waitsfield, de Phoenix, de Boston, de Denver, Academia de Arte de Honolulu, de Miami, de Atlanta, Moderno de Estocolmo, de Seattle, de Taipeh, Tate Gallery de Londres, Art Gallery de Ontario en Toronto, B. A. de Montreal, Arte Moderno de Barcelona, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Bellas Artes de Bilbao, Gemeentemuseum de La Haya, Nacional de Jerusalén de Dallas, Albright-Knox Art Gallery de Búfalo, Arte contemporáneo de Montreal, Walker Art Center de Minneapolis, Tennessee Fine Arts Center de Nashville, Arte Moderno de México, Nacional de Arte Moderno de Tokio.

VI-71

Discos: Noches en los jardines de España, Falla —Orquesta Lamoureux—, Jean Martinon (Philips). Danzas españolas, integral, Granados (Philips). Goyescas, integral, Granados (Philips). Sonatas de Beethoven: 1, Patética, Claro de luna, Appassionata; 2, La caza, Autora; 3, Hammerklavier, Adioses (Fontana). Primera partita, J. S. Bach; Concerto italiano, J. S. Bach; Preludio, coral y fuga, C. Franck (Fontana).

VI-71

Como grabador tiene publicado un libro, *Rostros de Arkaim*, de aguafuertes, editado por Gustavo Gili en 1967. También hay que destacar su labor en la realización de decorados y vestuario de varias obras teatrales, como: «El perro del hortelano», de Lope de Vega (1963); «Antigone» para los Ballets Modernes de París (1965) o «Fando y Lis», de Arrabal (1966).

Sus obras se encuentran en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Jerusalén, Musée de Saint Pierre de Lyon, Museum des 20 Jahrhunderts de Viena, Museo de Arte Abstracto de Cuenca... y en numerosas colecciones del mundo entero.

VI-71



#### HOMS, Joaquín (compositor).

Nació en Barcelona en 1906. Terminó el Bachillerato y los estudios de violoncello en 1922. Siete años después finalizó la carrera de ingeniero industrial, mientras practicaba el piano y la composición de forma autodidacta. Entre 1930 y 1936 amplió sus estudios musicales con Roberto Gerhard, discípulo de Pedrell y de Schoenberg. Esto le lleva al conocimiento de la escuela vienesa y a la formación evolutiva de su propio estilo. La mayor parte de sus composiciones no están fundadas en la técnica armónica tonal. Desde 1954 casi todas sus obras se basan en serie de doce notas, que primero se desarrollan según la técnica dodecafónica y luego, con una mayor libertad, se orientan hacia nuevos campos de expresión musical. Homs insiste en que su técnica se subordina siempre a sus necesidades expresivas, y en que el carácter de sus obras no es nunca meramente especulativo. Busca siempre algo nuevo, disponiendo a su manera de los medios sonoros que se encuentran hoy al alcance de un creador.

Obras de Homs han sido estrenadas en los festivales de la S. I. M. C. (1937, 1939 y 1955), en los Festivales Internacionales de Música de Barcelona (1965 y 1966), y en II Festival de América y España (1967), Premio Ciudad de Barcelona (1968).

Obras principales: *Dúo para flauta y clarinete* (1936), *Siete cuartetos* (1938 al 1968), *Sonata para violín* (1941), *Variaciones sobre un tema popular* (1943), *Entre dues linies* (1948), *Música para cuerda* (1952), *Via Crucis* (1956), *Sexteto* (1959), *Música para siete instrumentos* (1960), *Invención para orquesta* (1964), *Polifonía para once instrumentos de viento* (1965), *Presencias* (1967), *Ocells perduts* (1940), *Cementiri de Sinera* (1952), *El caminant i el mur* (1962), *Trio* (1968), *Heptandre* (1969), *Impromptu para 10* (1970), *Impromptu para guitarra y percusión* (1971), *Veus* (1971). Páginas para piano, canto y piano, coro, etcétera.

Discos: *El caminant i el mur* (Belter), *Sonata para violín* (Edigsa), *Octeto de viento* (Edigsa).

VI-71

#### PALACIOS TARDEZ, Pascual (pintor).

Nace en Madrid el año 1919. Estudia pintura y dibujo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, asistiendo por libre a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Ha recibido una pensión de la Fundación March en 1966 y otra para Italia del Comité de Escritores y Editores Europeos en 1967.

Ha sido recompensado con el Primer Premio de Ilustración en el I Salón del Dibujo en Madrid, 1953; Primer Premio de Pintura Sésamo en Madrid, 1955; Medalla de Plata en Aniversario del Pintor Palomino, de Córdoba, 1956; Segundo Premio en el Gran Premio de la Diputación de Córdoba, 1957; Segundo Premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1957; Tercera Medalla en Exposición Nacional de 1964; Premio Especial de Logroño en la Exposición Nacional de 1968; Premio Federaciones en la II Bienal Internacional del Deporte, 1969, etcétera.

Expone individualmente en 1952, Madrid (Xagra); 1953, Madrid (Juventudes Musicales Españolas); 1954, Madrid (Alcor); 1955, Córdoba (sala Municipal); 1956, Vitoria (Apellániz), Madrid (Alfil y C. U. Ximénez de Cisneros); 1957, Palencia (Centro de Información y Turismo); 1959, Madrid (Alfil); 1961, Madrid (Mediterráneo); 1963, Córdoba (Liceo), Madrid (Grifé y Escoda); 1964, Madrid (Mediterráneo); 1965, Chicago (Marshall Field); 1966, Madrid (Grifé y Escoda); 1967, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1968, Valencia (Matéu), Segovia (Casa del Siglo XV), Chicago (Marshall Field); 1969, Chicago (Marshall Field).

De las numerosas exposiciones colectivas de pintura, dibujo o grabado merecen destacarse: II Bienal Hispanoamericana, 1954; Exposiciones Nacionales de 1952 a 1968; Exposición Internacional del Grabado de Ljubljana, 1959; Grabadores Españoles Contemporáneos, Lisboa, 1959; Pintores Contemporáneos de España, París, 1961; II Bienal Internacional del Deporte, 1969, y VIII Bienal de Alejandría, 1970.

#### DANS BOADO, María Antonia (pintora).

El 9 de abril de 1930 nace en Oza de los Ríos, provincia de La Coruña. Su formación artística se desarrolla en dos centros de Madrid: Círculo de Bellas Artes y en el Museo del Prado. Ha conseguido becas del Ministerio de Educación Nacional, en 1954, y de la Fundación March, diez años más tarde.

Premio de la villa de París en el Salón Femenino de la misma ciudad del año 1963; Premio Nacional REPESA y Premio UNICEF, ambos galardones le fueron concedidos en 1970.

Expone individualmente en Salamanca (Miranda), 1958; Madrid (Ateneo-sala del Prado), 1959; Vigo (Velázquez), 1960; Santander (Sur), 1961; Madrid (Dirección General de B. A.), y Bilbao (Illescas), 1962; Oviedo (sala del Ateneo), 1963; Madrid (Ateneo-Santa Catalina), y Salamanca (Caja de Ahorros), 1964; Madrid (Editora Nacional), 1965; Sevilla (La Pasarela), 1967; Buenos Aires (Lescaux), 1968; Madrid (Club Pueblo), 1969; Madrid (Biosca) y Barcelona (Camarote Granados), 1970.

Ha intervenido en la I y III Bienal Hispanoamericana, 1951 y 1955; en varias ediciones de los Concursos Nacionales y de las Exposiciones Nacionales desde el año 1954; I Bienal del Deporte de Barcelona; Concursos Nacionales de Bilbao y Alicante., Concurso REPESA de 1968, 1969, 1970... así como en numerosas exposiciones colectivas de arte español celebradas en varias ciudades españolas y del extranjero, como Nueva York, Buenos Aires, París, Méjico, San Diego y San Francisco de California.

Los Museos Españoles de Arte Contemporáneo de Madrid, de Pontevedra y Buenos Aires cuentan en sus fondos con obras de esta artista, como varias colecciones particulares de Europa y América.

VI-71

#### MERCADE QUERALT, Jaime (pintor y orfebre).

Nace en Valls, Tarragona, el 22 de julio de 1889. Cursa sus primeros estudios en el colegio de los escolapios. Se traslada a Barcelona en 1908, donde aprende el oficio de joyero y orfebre, al mismo tiempo que asiste a clases de dibujo y pintura en la Academia Gali. En 1912 instala en Valls un taller de joyería en el que permanece hasta 1917, fijando su residencia en Barcelona, fecha en que comienzan sus viajes por toda Europa.

Muere el 26 de abril de 1967 en Barcelona.

Como pintor fue recompensado con Premio Diputación de Barcelona en el concurso «Barcelona vista por sus artistas», de 1929; Gran Premio Juan Gris y Medalla de Oro de la A. A. A. de Barcelona, 1957; Segunda Medalla en la III Bienal de Alejandría, 1958; Segunda Medalla en la Nacional de 1960; Medalla de Oro del Ayuntamiento de Hospitalet, 1963; Premio del Ayuntamiento de Madrid en la Nacional de 1966; Premio y Medalla de Oro de la Crítica de Arte de Barcelona, 1967.

Como orfebre obtiene los siguientes galardones: Diploma y Medalla de Plata en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, 1925; Gran Premio y Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929; Diploma y Medalla de Plata en la IX Trienal de Milán, 1951; Gran Premio de Joyería de la III Bienal Hispanoamericana, 1955.

Desde el año 1917 expone individualmente en Barcelona, galerías Layetanas (1917, 1918 y 1921), galerías Dalmau (1924 y 1925), galerías Areñas (1927), galerías La Pinacoteca (1928, 1930 y 1931), galerías Parés (1933), galerías Busquets (1934), galerías La Pinacotea (1935 y 1936), galerías Syra (1940), galerías Argos (1942), galerías Vinçon (1943), galerías Skyra (1944, 1945, 1947, 1949, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1958, 1960 y 1961), galerías Grifé & Escoda (1962 y 1966). También realizó otras en Reus, Centro de Lectura (1952), Tarrasa (1956 y 1961), en Madrid, Sala Santa Catalina del Ateneo (1963),



Hospitalet (1964) y San Sebastián (1965). Pocos días antes de morir se inauguró en el Círculo Artístico de Barcelona una exposición antológica-homenaje.

Intervino en los concursos y exposiciones colectivas más importantes de su tiempo, tanto en España como fuera de ella.

Sus obras se encuentran en los siguientes museos: Arte Moderno de Barcelona, Contemporáneo de Madrid, Contemporáneo de Barcelona, Arte de Villanueva y Geltrú, de Valls, de Tossa y de Mollet del Vallés, así como en numerosas colecciones nacionales y extranjeras.

VI-71.

Es necesario no olvidar su labor como dibujante de prensa, ilustrador de libros y creador de varias vidrieras de cemento.

Figuran cuadros suyos en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, de la Diputación de Córdoba, Municipal de Valencia y en los Provinciales de Segovia y Logroño.

VI-71.



# En nuestro "mundo del hombre" usted elige con una comodidad diferente.



Como a Vd. le gusta. Le hemos creado en exclusiva un mundo aparte dentro de nuestros Centros. Al margen de la natural concurrencia de Gran Almacén.

En nuestros Departamentos y Boutiques destinados a caballeros, el hombre adopta la confección más prestigiosa. La de EL CORTE INGLÉS. Porque contamos con uno de los complejos industriales más importantes de Europa, para la creación y realización de modernas prendas. Donde sólo se emplea material textil de calidad homologada. Donde se recogen todas las variaciones posibles de la configuración humana.

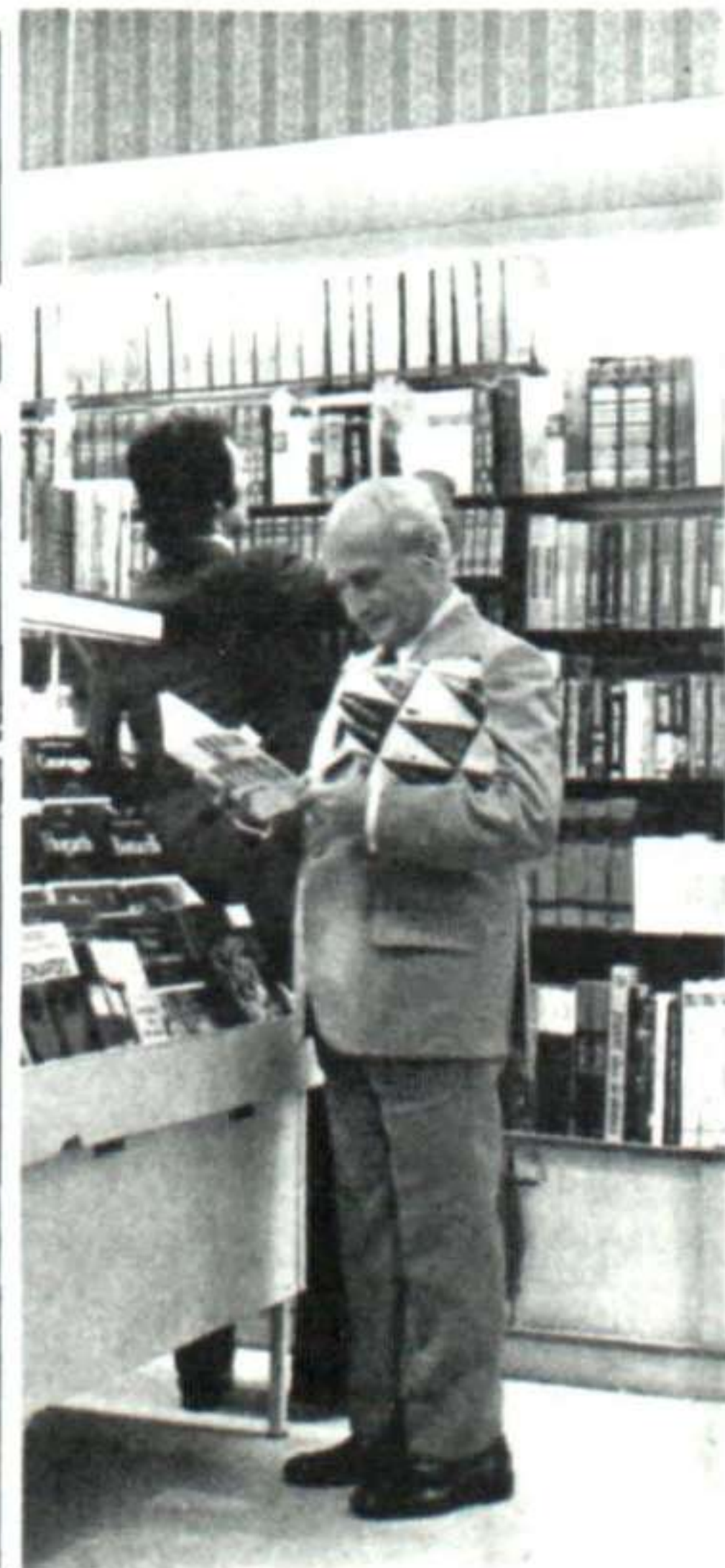
Este es su "Mundo". Donde el hombre encuentra toda su moda. La camisería, las prendas de punto, los complementos... Todo está pensado para agradarle.

**Somos un Centro de Atenciones.**

*El Corte Inglés*

**El Gran Comercio de España**

MADRID - BARCELONA - SEVILLA - BILBAO - VALENCIA



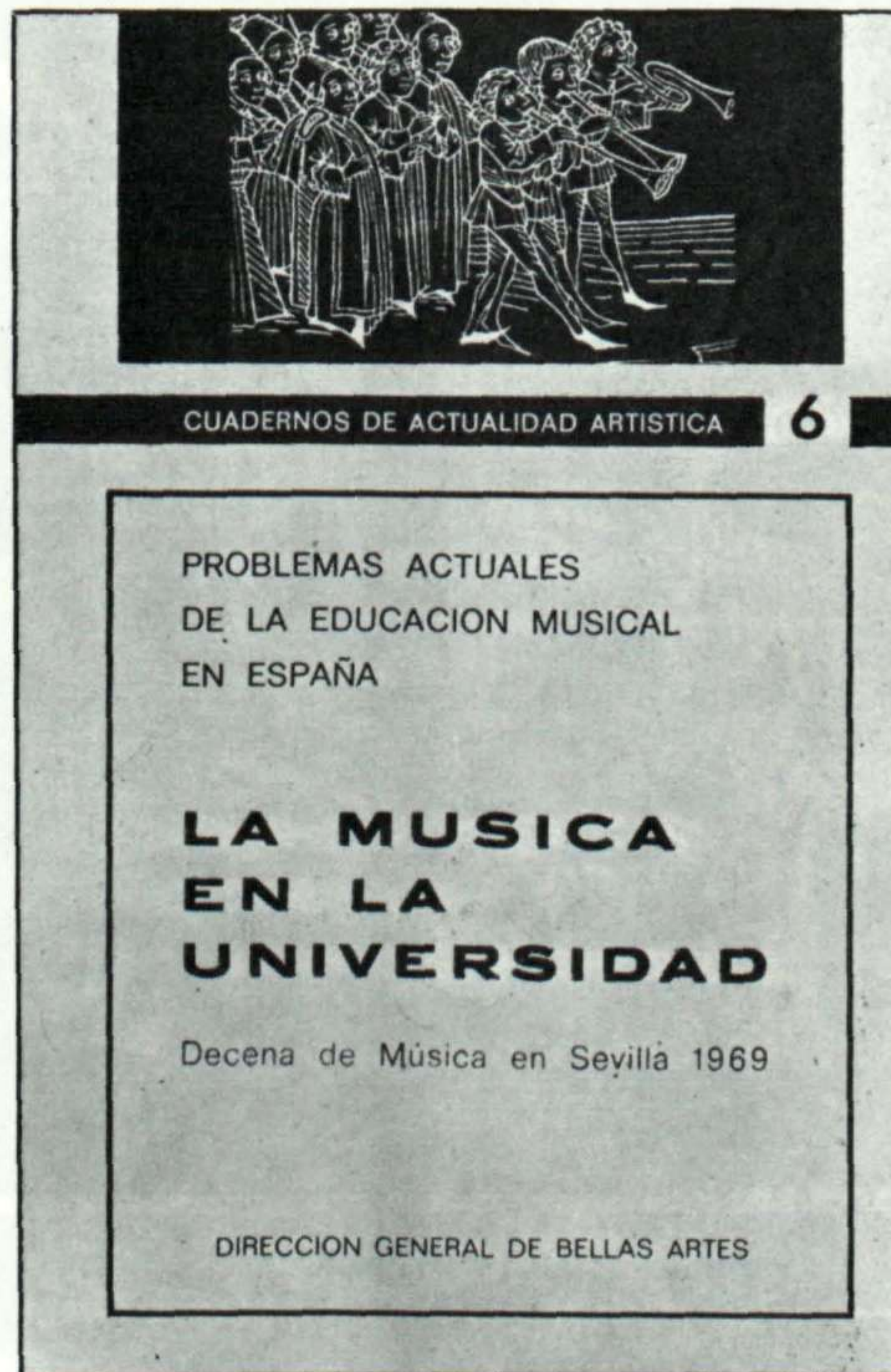


# UNA NUEVA COLECCION

DE LA

# DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

## CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA



### TITULOS PUBLICADOS:

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

PRECIO: 25 pesetas



# SKOL LAGER

la cerveza ligera y seca

# SKOL LAGER



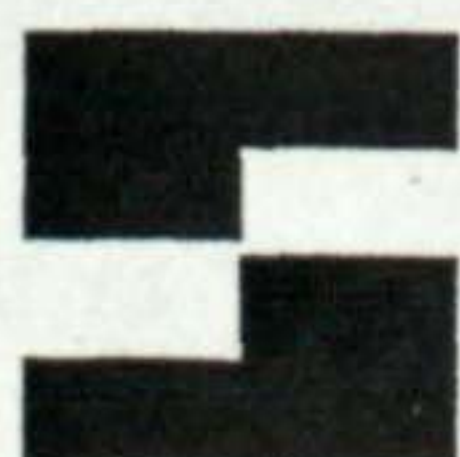
# MACARRON S.A

PINTURA-DIBUJO-GRABADO-ES-  
CULTURA-DIBUJO TECNICO-RE-  
PUJADO-MARCOS-EMBALAJE Y  
ENVIO DE OBRAS DE ARTE-MON-  
TAJE DE EXPOSICIONES-EXPO-  
SICION Y VENTA DE CUADROS





«ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ», DE PABLO PICASSO



GALERIAS

SKIRA

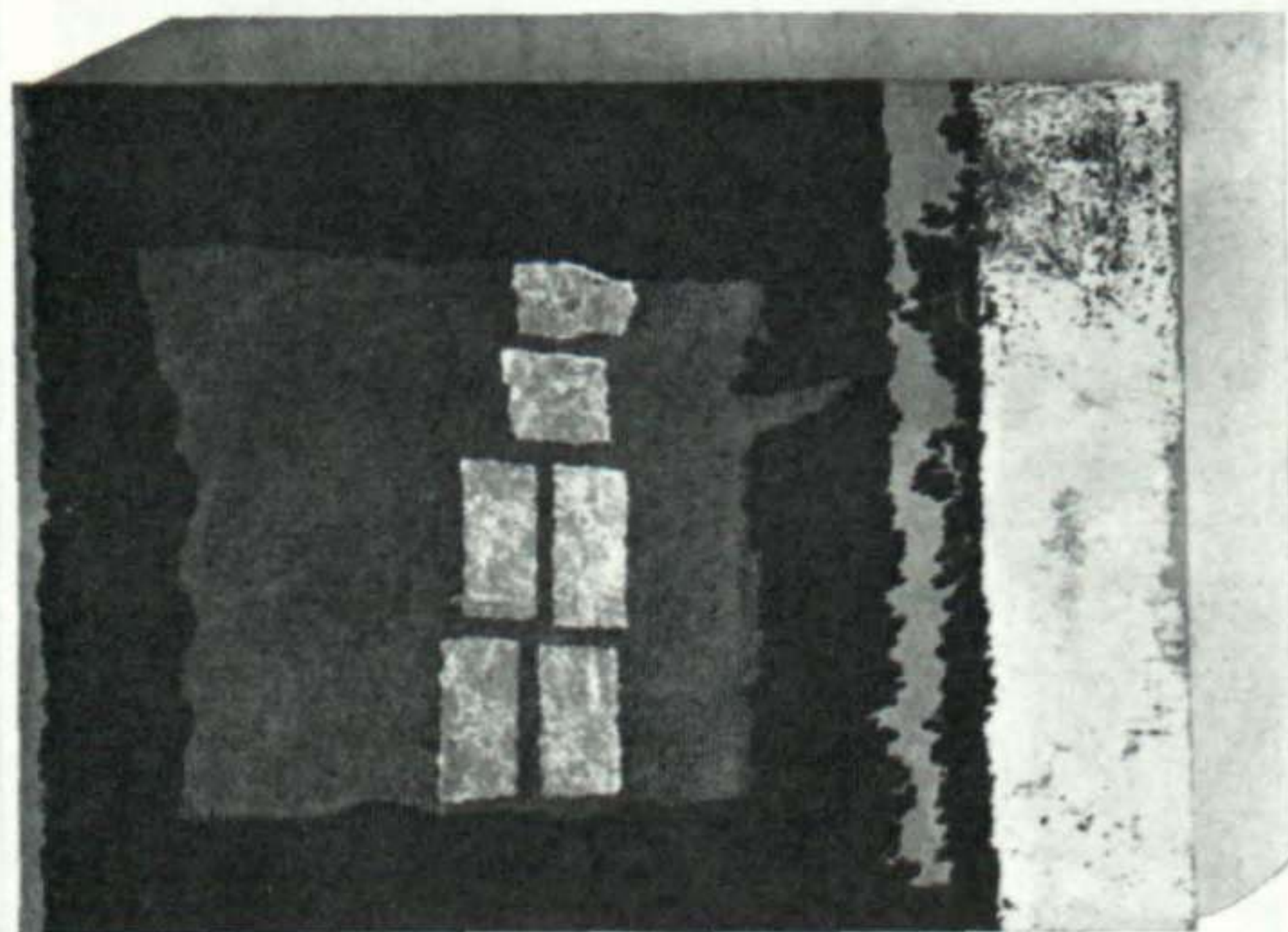
ORTEGA Y GASSET, 23 - TELEF. 2 76 63 09 MADRID - 6

GRABADORES EN PERMANENCIA

CLAVE • SALVADOR DALI  
 EDUARDO CHILLIDA  
 JOAN MIRO • PALAZUELO • PICASSO • TAPIES  
 VILATO  
 VIOLA

ARTISTAS EN PERMANENCIA

MODESTO CUIXART  
 J. J. THARRATS  
 SALVADOR SORIA  
 JOSE M.<sup>a</sup> SUBIRACHS  
 FELICIANO  
 FRANCISCO CRUZ DE CASTRO  
 FRANKLIN CASTILLO  
 CESAR MANRIQUE  
 J. LUIS FAJARDO  
 ISABEL SALLERAS • SOBRINO • SOTO • IRAOLA  
 JAVIER VILATO  
 MANUEL VIOLA  
 LEPARC



TEIXIDOR JUNIO



# LOS 20 GIGANTES

Los Gigantes de las letras de todos los tiempos, en una gran colección. Cada mes, la vida, la obra y la época de un Gigante, con una selección de sus mejores textos y con ilustraciones a todo color. Empezamos por Cervantes, Molière, Shakespeare... En libros magníficamente encuadernados, para formar la biblioteca imprescindible. Colección "Los Gigantes, la nueva biblioteca para todos". Util para estudiar, grata para leer. Y el precio no es gigante: 150 pesetas ejemplar. Pida en su quiosco o librería el Gigante de este mes.

Editorial Prensa Española  
 Serrano, 61 - Madrid-6



*biosca*

**PINTURA  
ESPAÑOLA  
CONTEMPORANEA**

GENOVA, 11

**Galería Kreisler**

MADRID - MARBELLA



PEREZ AGUILERA: «GESTO ANACRONICO»

**PEREZ AGUILERA**

HASTA EL 28 DE JUNIO

**ABUJA**

DEL 30 DE JUNIO AL 19 DE JULIO

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

**GALERIA THEO**



**MAESTROS  
DEL  
SIGLO XX**

BORES • CECILIO PLA • COSSIO  
JUAN ECHEVARRIA • ORTEGA MUÑOZ  
B. PALENCIA • PICASSO • SOLANA  
SUNYER • VAZQUEZ DIAZ

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





AGROMAN está construyendo para Weiler Realty Investment Company el edificio destinado a Almacenes Woolworth Española S.A. en Palma de Mallorca.

# AGROMAN

## Empresa Constructora, S. A.

En el plazo prometido  
En el precio convenido

Raimundo Fdez. Villaverde, 43  
Madrid-3





## Todo empezó en una de las 5.500 oficinas de las Cajas de Ahorros Confederadas

Acudió a ella para algo no demasiado importante. El interés y la eficacia con que le atendieron hizo aún más sencilla su gestión. El ritmo de las actividades y el dinamismo de los sistemas le convencieron de que las Cajas de Ahorros estaban creadas para él... Y es que basta operar una vez con las Cajas de Ahorros para comprender por qué tienen 20 millones de clientes satisfechos.

5.500 Oficinas, dedicadas exclusivamente a servicios financieros, forman la red más extensa del país y facilitan a todos los españoles, entre otras muchas comodidades más, servicios tales como: cheques de viaje, cobro de cupones, transferencias, créditos, cuentas corrientes con talonario de cheques... Todas las necesidades de los tiempos actuales son cubiertas, al mismo ritmo que ellas marcan, por la moderna y amplia organización de las Cajas.

Pero el cliente de las Cajas de Ahorros, además de lograr para su dinero rentabilidad segura y ágil dinamización, sabe que está colaborando al desarrollo del progreso y la cultura.

Los beneficios resultantes de la actividad y perfecta administración de las Cajas de Ahorros Confederadas, cuyos Consejeros actúan gratuitamente, no van a bolsillos particulares, sino a obras trascendentes para la colectividad de los españoles. Sólo en 1970, se han destinado 3.500 millones de pesetas a restauraciones artísticas, clínicas, becas de estudios, casas-cuna, campos deportivos, centros docentes... es decir, a todo lo que mejora la sociedad. Por ejemplo, entre otros muchos, en este Instituto Educativo de sordomudos y ciegos, 180 niños superan sus carencias y se integran al mundo activo. Usted, junto a las Cajas de Ahorros, está participando en una importante tarea. Anima saber que...

# ¡Aquí están los beneficios!



Cajas de Ahorros Confederadas 





# WOOLWORTH

ESPAÑOLA

## GRANDES ALMACENES

**MADRID**

Arapiles, 11 y  
J. Hurtado de Mendoza, 4

**MALAGA**

Liborio Garcia, 7

**SANTANDER**

Lealtad, 17 esquina a Cádiz



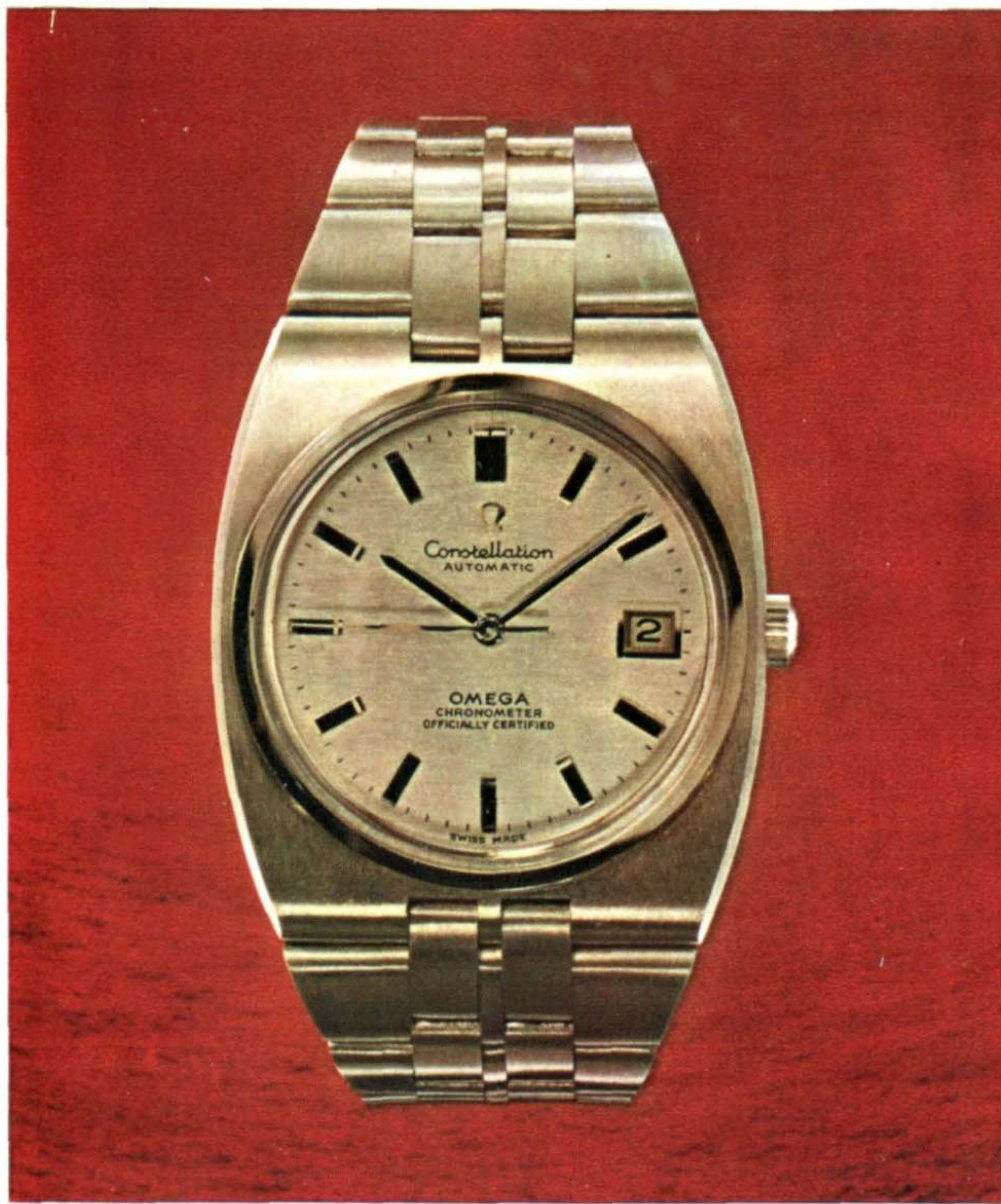


**¡Qué bien  
se queda  
invitando con  
CARLOS III!**

CARLOS III.  
SOLERA RESERVADA DE PEDRO DOMECCO







# Un Omega de Oro: la mejor inversión de su tiempo

Desde 8 200 pts. para caballero

De ese tiempo suyo que también es oro y de ese otro tiempo, el actual, donde no es fácil que nos garanticen el éxito de una inversión.

Hay un Omega de oro para usted. Considerado económicamente es muy interesante porque el oro siempre sube.

**OMEGA:** el único reloj de pulsera que ha estado 3 veces en la Luna.

**OMEGA:** ha cronometrado oficialmente 12 olimpiadas.

**OMEGA:** ha merecido 5 Oscar de la Academia Internacional del Diamante.

**OMEGA:** que produce hasta el 50% del total de cronómetros suizos.

**OMEGA:** cuya garantía internacional, llega a 160 países.



Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo

**Ω OMEGA**







# solo a solo

claudio prieto

**System 1:**

- Flauta:** *lento*, *poco gliss*, *sfz p*, *rápido*, *rápido (desigual)*, *no muy rápido*, *poco gliss*, *rápido*
- Guitarra:** *seco*, *ord.*, *gliss. rit...*, *sfz*, *mf*, *ff*, *mf*, *f*, *ord.*, *p*, *(sobre la madera)*, *ord.*, *tr.*, *mp*

**System 2:**

- Flauta:** *tranquilo flatt.*, *animado*, *rápido*
- Guitarra:** *gliss*, *armónicos*, *ord.*, *accel.*, *ff*, *ff*

**System 3:**

- Flauta:** *tranquilo*, *lento*, *animado*, *rápido*
- Guitarra:** *armónicos*, *ord.*, *gliss*, *armónicos*, *rápido ord.*, *armónicos*, *animado ord.*, *seco pont.*, *sfz*

**Instruction:** *p* percudir sobre la nota (apoyando) como armónicos, con una barrita metálica o diapason y glisar según el dibujo.



(moderado)

ord sord. <sup>8st</sup>

sord. ord.

sord. ord.

sord. ord.

(fuera sord.)

(fuera sord.)

(fuera sord.)

(fuera sord.)

pizz

pizz arco stacc

pont

legno <sup>3</sup> - 3 - 3

legno pizz legno <sup>3</sup> - 3 - 3

mf

f

mf

10"

11"

5"

arco pont.

pizz

arco

pizz

arco

arco pont.

ord.

17"

dim

sulla tastiera

(rasqueado) pizz.

6"

madrid, marzo 1968



AL-GAMARA

27

claudio prieto

Handwritten musical score for 'AL-GAMARA' by Claudio Prieto, page 27. The score includes staves for various instruments: Bls, Tomt, Caja, Wd, Cajas, Timb., Tbn., Tpa, Tpta, Fg., C. bajo, Mba., Ob., Gtrra, Fl., VL1, CL., VL2, Vla., Vlc., and Pf. The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ff, sfz), and time signature changes (2/4, 3/4, 5/4).