

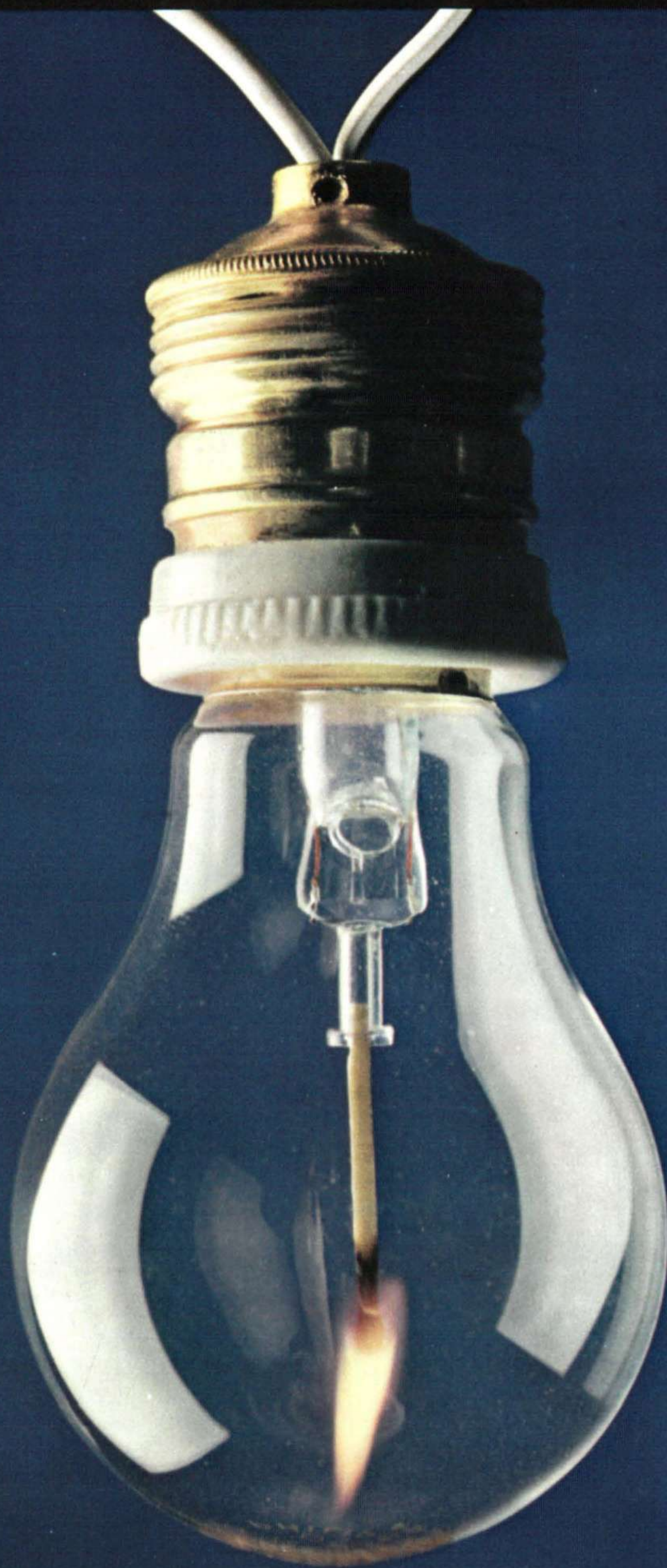
*Bellas  
Artes 71*



# Casi a oscuras. No importa. Ektachrome lo capta todo.

Hay trabajos fotográficos cuyo éxito radica en superar condiciones difíciles: escasa luminosidad, vertiginosa rapidez, efectos de luz...

Para ellos están las películas Ektachrome "High Speed" de Kodak, ultrarrápidas, que lo captan todo en milésimas de segundos.





# Todas las posibilidades



La capacidad industrial de SEAT, le permite ofrecer muchos modelos diferentes para satisfacer las más diversas exigencias mecánicas o estéticas. Para quien guste elegir, SEAT dispone de la Gama más amplia y actual de automóviles.

**SEAT** técnica y línea para cada exigencia





Sotomayor - Aldeana

*hauser y menet, s.a.*

PLOMO, 19  
TELEFONOS 239 58 07 - 239 54 05  
MADRID-5

**una industria gráfica  
al servicio  
del arte**



Z. 389



# ¡Qué bien se queda invitando con CARLOS III!

CARLOS III.  
SOLERA RESERVADA DE PEDRO DOMECA





**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



# Bellas Artes 71

AÑO II • NUMERO 11 • SEPTIEMBRE-OCTUBRE 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 4681759 - Madrid-14

## ENSAYO

- 3 MANUEL MANZANO-MONIS: Europeísmo de los conjuntos histórico-artísticos.

## NOTAS

- 10 LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO DE LA IGLESIA.  
12 FRANCISCO JOSE LEON TELLO: La estética de Luis de Pablo.  
17 RICARDO BINDIS: Momento actual de la pintura chilena.  
24 JUAN RAMIREZ DE LUCAS: El diseño industrial en España.

## POEMA

- 29 JOSE GARCIA NIETO: Dos cuadros de El Greco.

## ENTREVISTA

- 31 MANUEL RIVERA, por M. García-Viño.

## ACTUALIDAD

- 34 DONACION PICASSO, por José Corredor Matheos.  
37 XX FESTIVAL DE GRANADA, por Enrique Sánchez Pedrote.  
40 ANTONIO PADRON: UN MUSEO, por Lázaro Santana.  
42 MUSICA EN TOLEDO Y AVILA, por Carlos Gómez Amat.  
46 MARCEL DUPRE, «IN MEMORIAM», por Ramón G. de Amezua.  
47 JUAN JOSE THARRATS, por Carlos Areán.  
49 VENTO O LA COHERENCIA EXPRESIVA, por Adolfo Castaño.  
51 JOSE HERNANDEZ, por Raúl Chávarri.

## CRONICAS

- 53 ESPAÑOLES EN PARIS, por M. Fortunata Prieto Barral.  
56 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

## NOTICIARIOS

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

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 67 JUAN GUINJOAN, por Tomás Marco.  
Encarte: Cuatro páginas de música de Juan Guinjoan.

## BIBLIOGRAFIA

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

## PORTADA

La Dama de Baza, el último e importante hallazgo dentro del ya rico mundo de nuestra escultura Ibérica. De su descubrimiento damos cuenta en nuestro NOTICARIO y le dedicaremos un amplio estudio próximamente.

FOTOGRAFIAS: Oronoz, Paes, Catalá Roca, A. Rico, Bosch y Portillo.

*Z. 389*

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.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

**MANUEL MANZANO-MONÍS.**—Arquitecto. Consejero provincial de Bellas Artes en Guipúzcoa.

**FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO.**—Catedrático de Historia de la Música y de Estética.

**RICARDO BINDIS.**—Crítico de Arte. Catedrático de Historia del Arte, de la Universidad de Santiago (Chile).

**JUAN RAMÍREZ DE LUCAS.**—Crítico de Arte. Graduado en Ciencias Sociales y en la Escuela Oficial de Periodismo.

**JOSÉ GARCÍA NIETO.**—Director de «Poesía Española». Poeta. Premio Nacional de Literatura.

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

**ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE.**—Escritor. Crítico musical. Profesor de la Universidad de Sevilla.

**LÁZARO SANTANA.**—Poeta. Del consejo de Redacción de la revista «Fablas».

**CARLOS GÓMEZ AMAT.**—Licenciado en Filosofía y Letras. Estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Crítico musical.

**MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL.**—Periodista. Crítico de Arte.

**RAMÓN G. DE AMEZUA.**—De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

LUIS JIMÉNEZ MARTOS, FERNANDO MON, CARLOS ANTONIO AREÁN, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, VICENTE VIÑAS, TOMÁS MARCO, LUIS BOROBIO, JORGE VEHLS, CIRILO POPOVICI, VICENTE AGUILERA CERNI, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, M. VÁZQUEZ-PRADA, SERGIO MONTECINO, LUIS DE PABLO, LUIS TRABAZO, GUADALUPE GONZÁLEZ HONTORIA, FRANCISCO LÓPEZ FÉLIX, SEBASTIÁN GASCH, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, MIGUEL QUEROL, H. H. STUCKENSCHMIDT, JOSÉ DE CASTRO ARINES, JULIO E. MIRANDA, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, DIEGO JESÚS JIMÉNEZ.



# EUROPEISMO DE LOS CONJUNTOS HISTORICO-ARTISTICOS

MANUEL MANZANO-MONIS

**E**l crecimiento de población y el desarrollo económico son dos fenómenos que, a ojos de todos, se están produciendo en España de modo evidente. La generalización del mismo fue un síntoma aparecido y anunciado en la segunda década de nuestro siglo, y cuyas líneas de ascensión se motivaron por una serie encadenada de acontecimientos marcados por las dos guerras mundiales, por la socialización de la política, por el progresivo avance de la técnica, por el auge de los grupos económicos y por el desenvolvimiento cada vez mayor de las áreas de preferencia elegidas.

El gigantismo de los grupos humanos a escala mundial ha corrido paralelo en casi todas las latitudes y no hay duda que cabe esperar una transformación sensible de la fisonomía de Europa. Para nuestro viejo continente el hecho cobra, sin embargo, una significación inquietante, porque el carácter auténtico de un suelo impregnado profundamente de cultura se halla amenazado. En este avance cada vez más acelerado que produce en todas las ciudades europeas la angustia del espacio vital, la explotación a mayor escala de los recursos naturales, el asentamiento masivo de industrias y factorías, la ocupación del suelo por equipos de estructura inmobiliarios que alberguen de mejor o peor forma la masa humana capaz de desarrollar las nuevas fuentes de energía intelectual, científica y manual tiene un potencial agresivo de tal naturaleza que hoy se encuentran seriamente amenazados, cuando no sentenciados a muerte, paisajes sorprendentes, rugosos y profundos acantilados, somnolientas playas, bosques y prados jugosos, perfiles urbanos cargados de historia,

y pueblos y comarcas enteras que pueden perder, sin duda, el signo milenario de nuestra civilización y de nuestra cultura.

El hecho es de tal naturaleza que da lo mismo situarse en las brumas de Normandía o en las ondulaciones insinuantes de Lancashire, o vagar por las costas del Cantábrico, que deshacerse en el sol de las playas de la vieja Grecia, o apuntalarse bajo las sombras de los rascacielos mediterráneos. La amenaza crece cada vez más poderosa y se hace por días más patente. Pronto, muy pronto, las fronteras serán amables porterías sin disquisiciones arancelarias y la universalización de las técnicas constructivas será de tal índole que nuestra civilización estará cargada con un mismo signo de monotonía. La única distinción que diferenciará el sitio que nos encontremos habrá de medirse por los tignos de la meteorología, porque liberada de hecho la arquitectura de las viejas trabas técnicas, de toda tradición regional, dará lo mismo ante nuestros ojos encontrarse en el Norte o en el Sur.

Por estas causas, Europa, que es un hecho histórico sin precedentes ante un siglo en que la deshumanización del arte y el gigantismo excitan la mente en medio de la era atómica a encontrar nuevas formas y soluciones distintas, cobran en ella valor inapreciable en estos momentos las viejas ciudades y sus lugares monumentales, porque ellos nos dan la escala de Europa, afirman su humanidad, prestan calidad a los ambientes, nos dejan como herencia una lección de dignidad y de elegancia, y su presencia viva da a cada país su verdadera dimensión cultural, definiendo su

personalidad y prestándonos el encanto de encontrarnos asentados dentro del marco de una estricta coordenada geográfica.

## RESPECTO AL PASADO

No existe demostración palpable que nos induzca a afirmar que la dimensión cultural del mañana deba levantarse con una civilización asentada en la destrucción de los contextos tradicionales, porque no ha habido movimiento artístico ni teoría filosófica en su expresión estética que no haya respetado como legado cuanto los demás dejaron antes de que su innovación apareciera; en primer término porque la tradición «sensu stricto» es una evolución progresiva y una adecuación ordenada de los sistemas a emplear, y en segundo lugar, porque nuestra civilización acentuará su potencialidad al haber tomado conciencia del valor de las técnicas tradicionales llenas de variedad y de riqueza.

Una ciudad pintoresca, un recinto amurallado, un conjunto de plazas y de calles bien conservadas prestan a quien las vive o a quien las visita el encanto de su propia vitalidad, de su propia belleza y de su espíritu cívico, porque estos conjuntos no deben ser considerados como simples museos al aire libre, sino más bien como un órgano vital del que se deriva toda una manera de ser y toda una actividad ciudadana cuando se hallan inscritos dentro de un marco urbano de mayores dimensiones, y como hitos aislados y singulares cuando sus asentamientos o sus pliegues sean como lavas eruptivas dibujadas en el horizonte.

La angustia del espacio vital que antes indicábamos es síntoma y secuela del apresurado mecanicismo que padecemos, común a todos nuestros continentes y a la racionalización estética que fija sus módulos en esa conciencia existencial y que, como ya hemos dicho, por el acortamiento de nuestras distancias en la unidad de tiempo, fijará con carácter más igualitario la disposición estilística de nuestras ciudades. A primera vista parece, cuando nos fijamos en nuestros antecedentes culturales, que dos posiciones irreconciliables se enfrentan. Una, un sustrato cultural arcaico, decadente. Otra, una nueva actitud ante el tiempo que encima se nos viene.

Sin embargo no es cierta esta contraposición, porque hay lecciones muy consistentes que son dignas de estudio, si atendemos a las dimensiones modulares que se fijan en los conjuntos antiguos, que imponen ciertas proporciones, ciertos esquemas que pueden ser caminos de soluciones prácticas y adecuadas a nuestro tiempo para encontrar una nueva forma de expresión.

Todo este recuelo del pasado, que va desde las magnificencias románicas y góticas hasta las apiñadas agrupaciones de la arquitectura popular, tienen una alta significación en nuestro tiempo, porque son vestigio de una civilización continuamente renovada que ha medido en la rueda del tiempo un movimiento ascensional de resurgimiento seguido de otro de visible decadencia y en el que cada generación ha valorado implícitamente lo anterior, dejando visibles las muestras del pasado y no agotando jamás por esto la latente potencialidad de la creación artística.

Ante nuestros ojos tenemos ciudades inscritas en paisajes incomparables; pueblos cuya levadura se clava con sus torres en el suelo, levantados con un jugosa plástica de contrastes y que relacionan proporcionadas masas de estratificaciones geológicas con la escala humana de las casas que sobre ellos se asientan; conjuntos amurallados que tienen sobre sus bastiones y cor-

tinias el vértigo del precipicio que los circunda o que reduplican sobre las aguas que le son vecinas el recorte acusado del caserío que se apiña en torno a sus edificaciones más singulares. Ellos representan, en parte y en un todo, una característica singular que diferencia a unas naciones de otras. Así se marca la personalidad sensorial de Francia, las ensoñaciones del barroco alemán, la fina sensibilidad de los italianos, la monotonía verdeante de los Países Bajos o, en fin, y por citarnos los últimos, los contrastes violentos españoles que de la cumbre a la llanura, pasando por todos los colores imaginables, hacen de cada uno que llevemos dentro de nuestro tuétano, construido en la imaginación, nuestro particular castillo roquero.

Pero al mismo tiempo que los perfeccionamientos de la técnica han hecho que, evidentemente, tomemos conciencia de que una renovación se nos viene encima con caracteres urgentes, esos mismos medios nos han dado, a través de la fotografía, la radio, las publicaciones a todo color, la prensa diaria, la televisión y, en definitiva, el acortamiento de las distancias por los transportes vertiginosos, una conciencia de conocimiento popular que ha puesto de forma didáctica la enseñanza de la historia del arte y de nuestra cultura. Jamás se ha conocido un movimiento de propaganda igual que el que ahora poseemos, que coloca en nuestras manos las galerías de arte, las grandes pinacotecas, el entresijo callejero de las ciudades y de los monumentos, y los paisajes y las rutas por donde hoy circula el turismo internacional. La ecuación turista-divisas ha fabricado encuestas, baremos y estadísticas anuales en las que se miden estos movimientos con un interés de competición deportiva. Existen muchos casos en que un conjunto histórico artístico ha sido motivo más que suficiente para variar un trazado de una vía importante de comunicación, y los gobiernos saben con certeza que esta importante revitalización de los conjuntos antiguos es algo que hay que resolver enfrentándose con el problema, porque esta valoración del patrimonio pasado es el complemento y la exigencia inevitable de nuestro desarrollo actual.

## LOS EJEMPLOS DE EUROPA

La preocupación por la conservación del patrimonio histórico artístico no es un hecho de hoy. En todas las naciones de Europa se ha legislado sobre el particular en mayor o menor abundancia.

Este problema ha sido también atendido de forma abierta por las «élites» políticas de alto nivel sin distinción de ideologías. Sin embargo, a medida que se va descendiendo en la escala administrativa, la comprensión para discriminar el alcance de esta salvaguarda se hace más espinosa y difícil. Una desestimación se alza siempre en los primeros contactos debido a la concitación de intereses que se acumulan, a la falta de medios y a una visión corta que no pone por encima de todo los intereses de la comunidad.

Para ver un poco, aunque sea de manera sucinta, los esfuerzos por llevar a cabo estas medidas que en la mayoría de los casos se circunscribían a edificios aislados y no a conjuntos, citaremos el camino recorrido por Inglaterra, Francia, Italia y España.

En Gran Bretaña la primera iniciativa data del siglo pasado, con la creación de la Sociedad para la Protección de Monumentos Antiguos, espontánea elaboración privada que en 1877 comenzó con esta tarea y en la que se patentiza el espíritu inglés muy fiel siempre al conservadurismo. El tesón y la flema dieron como resultado las medidas legislativas primeras



ATENAS.

que datan de 1913 (The ancient Monuments Consolidation and Amendment Act).

Con las leyes de 1947 y 1962, Inglaterra dispone de una codificación legislativa para actuar a través de la Administración, quedando vinculada la conservación de los monumentos prehistóricos y los edificios no habitados o ruinas con un interés estético bajo la tutela del Ministerio de Obras y Edificios Públicos, quedando, en cambio, para el Ministerio de la Construcción y de la administración local la fiscalización de los monumentos históricos habitados, a excepción de las iglesias que dependen del poder eclesiástico.

Esta legislación práctica tiene sus defectos si la comparamos con la legislación española que es mucho más contundente, aunque a decir verdad los problemas de esta índole afectan mucho el interés general, y con frecuencia son debatidos en los Comunes y en la Cámara de los Lores.

Mención aparte merece el National Trust, fundado en 1895 por una mujer, miss Octavia Hill, asistente social; el abogado sir Robert Hunter y el canónigo Rawsleig. Su objetivo, que fue en un principio un impulso romántico, tuvo como fin primordial salvar las grandes casas de campo del final de la era victoriana ante el gravamen de impuestos que sobre ellas pesaba y que imposibilitaban su mantenimiento. El esquema de actuación era el siguiente: los propietarios cedían la finca al Trust, pero seguían sus propietarios y descendientes disfrutando de ellas mediante una cuota. El National Trust las explotaba, las conservaba y, si era necesario, las restauraba. Las obligaciones de sus dueños eran que la finca, a la que tenían que apor-

tar los gastos de su conservación, quedaba además abierta al público durante un número determinado de días al año. Esta suerte de veda arquitectónica dio resultados realmente prácticos, pues en 1937 se hizo extensivo a todos los edificios de interés histórico artístico, a parajes con características naturales interesantes, y alcanzó hasta muebles y objetos. El Gobierno británico protegió al Trust dejando libre de impuestos todas las fincas que figuraban en sus catálogos y permitió por este acto político incrementar las posibilidades diversas de la institución no sólo por las cantidades recaudadas en las visitas de las fincas afectas al catálogo, sino también por las inversiones de capital privado fijadas a un interés, por las cuotas de sus asociados que alcanza la cifra de 120.000 y por la posesión de 300.000 acres de tierra, de 130 casas solares y de 600 granjas que le permiten tener aseguradas sus propiedades inmobiliarias en 28 millones de libras esterlinas, equivalentes a 4.760 millones de pesetas.

Cinco o seis de estas instituciones marcan el carácter privado que en la vida inglesa despierta el interés por conservar con dignidad el sentimiento cultural heredado que, por un lado, tienen sus iniciativas personalistas y, por el otro, alcanzan por su contacto con el poder público el respaldo oficial necesario.

Otra iniciativa más reciente merece también la atención del caso inglés. La creación, en 1956-1957, del Civic Trust, llevada a cabo por el ministro de la Vivienda, mister Duncan Sandys, en aquella fecha. La organización, que es completamente independiente del

poder público, tiene por objetivo el estimular el interés por la arquitectura y el urbanismo, desarrollando al mismo tiempo el interés cívico. No va dirigido a la protección de monumentos históricos como tales, sino a crear un clima de opinión pública gracias al cual todo nuevo proyecto es bueno en sí, si gracias a él se pueden conservar los edificios que ofrecen un interés histórico o artístico, o se respeta el carácter de determinados entornos urbanos o rurales.

Los planes para estas actividades han incluido a 75 Ayuntamientos que están restaurando sus conjuntos. El Civic Trust preparó, más tarde, los dictámenes de 400 localidades más que siguen este mismo camino, ha lanzado una campaña contra la fealdad, otra de voluntarios para hacer desaparecer «todo lo que hiera a la vista», ha hecho plantar centenares de árboles de altura considerable, ha otorgado, en fin, premios anuales para que cada condado pueda obtener premios a sus realizaciones y ha vitalizado a la opinión a través de conferencias, de la prensa y la televisión. Los resultados obtenidos con su actuación son asombrosos y ha tenido la colaboración del Estado, de los Ayuntamientos y de los arquitectos de manera muy especial.

El caso de Francia ofrece, a través de su legislación, medios eficaces para poner en práctica estos fines que venimos comentando. Leyes proteccionistas de carácter especial y general. Nuestra particular impresión es que las medidas de salvaguarda están más dispersas administrativamente hablando que en Inglaterra. Se encuentran divididas entre el Quai d'Orsay, que atiende a las de protección especial; mientras que las de carácter general incumben al Ministerio de la Construcción, y las relacionadas con el inventariado se establecen por medio del Ministerio de la Cultura a través de comisiones consultivas que, de mayor a menor, van desde las que tienen carácter nacional a las de tipo departamental.

La acción conjunta de los dos Ministerios se halla reforzada por la Ley del 4 de agosto de 1962, de la que ha salido la delimitación de «zonas sensibles», en donde deben ser respetadas ciertas prescripciones de orden arquitectónico. La Ley tiene un interés especial porque ofrece, sobre todo a los propietarios de casas antiguas, para los trabajos de restauración y conservación, facilidades fiscales y bancarias que antes sólo estaban vinculadas a las nuevas promociones inmobiliarias.

Existen, además, varias instituciones de orden privado dirigidas a este mismo fin.

La actuación de Italia se centra más o menos en actuaciones muy similares a las francesas a través del Ministerio de Instrucción Pública y el de Obras Públicas, que han aunado sus esfuerzos. En el plano no gubernamental existe la Asociación Italia Nostra, que tiene un fuerte apoyo dentro de la política del país, cuenta entre sus asociados con altas personalidades de la vida cultural y del arte, y su intervención en la salvaguarda de Venecia ha tenido una resonancia mundial.

Además de esta última, en Italia figura la Associazione Nazionale dei Centri Storici, encaminada a defender los pequeños pueblos de carácter con siluetas milenarias acusadas contra la invasión del vandalismo actual.

Resumen de esta inquietud de la península apenina quedó establecida en Gubbio, en 1960, como consecuencia de plantear unas bases técnicas, económicas y jurídicas, una declaración final de doctrina para la conservación y defensa del patrimonio histórico artístico italiano.

En España, desde 1879 hasta la fecha —es decir, al mismo tiempo que en Inglaterra—, se han sucedido decretos y leyes que van desde las excavaciones arqueológicas hasta la ordenación especial de los conjuntos monumentales.

Toda esa abundante legislación se ha venido centrando hasta 1956 en el Ministerio de Educación y Ciencia, y su resumen legislativo se vincula en la Ley del 13 de mayo de 1933 y su Reglamento de 16 de abril de 1936. Son ordenaciones jurídicas fundamentales que sirven con eficacia el fin perseguido. La Ley del Suelo de 1956 incluye también en su articulado como planes especiales aquellos que se redacten para la defensa del paisaje y de los conjuntos monumentales, aunque, desgraciadamente, desde un punto de vista del urbanismo histórico no ha sido realidad esa última disposición legislativa.

En el terreno particular existe la Asociación de los Amigos de los Castillos, sin más vinculación estatal que la de los informes previos que la Dirección General de Bellas Artes da por tratarse de monumentos catalogados.

En Guipúzcoa fue creado hace dos años el Instituto Francisco de Ibero, adscrito a la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País. El fin de esta institución es similar a los ya enunciados anteriormente. La defensa del paisaje, la revitalización y puesta en valor de edificios singulares o de conjuntos urbanos. Es de momento un anhelo y una dedicación de unos cuantos guipuzcoanos que ven con temor creciente la ola de las expansiones de todo orden que pueden alterar de modo sensible el incomparable marco de que disfruta esta provincia.

En el plano internacional estas preocupaciones han tenido una acogida abierta dentro de la UNESCO. La tentacular planta de su edificio parisino abre los brazos de su concepción estructural en la place de Fontenoy, frente al campo de Marte, quizá como un signo de esperanza. La primera protección como acuerdo tácito (La Haya, 1954) fue para la Ciudad del Vaticano. Bajo el concepto de centros monumentales se firmó un convenio por cincuenta países miembros que constituyó el antecedente para las recomendaciones que se ciernen en torno a la salvaguarda de la belleza y del carácter de los sitios y los paisajes.

Anteriormente a estas tareas europeístas, como consecuencia del concurso convocado para construir el palacio de la Sociedad de las Naciones, certamen que ahora no vamos a enjuiciar, surgieron los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, más comúnmente conocidos por el anagrama C. I. A. M.

Una serie de reuniones de este carácter se celebraron en diversas capitales europeas: La Sarraz, Francfort y Bruselas. Una cuarta puso rumbo en el Mediterráneo hacia la antigua Grecia, para redactar de regreso la doctrina contenida en la famosa «carta de Atenas». No vamos a negarle los méritos e intenciones que en muchos de sus postulados se encierran. La actual legislación urbanística española y la francesa, sobre todo, recogen en parte las enumeraciones formuladas en aquel documento hecho público por el grupo francés del C. I. A. M. en 1941.

Es preciso decir, sin embargo, que, aunque en ella se recogían las ideas de cuanto se refería a la conservación de los vestigios del pasado, hay que reconocer, no obstante, que es muy difícil doctrinalmente interpretar la normativa a seguir en cada caso concreto. La casuística, por un lado, que imponen, por circuns-

tancias muy dispares, métodos diferentes, y por otro, los cambios operados hasta el momento presente en nuestro continente han variado sustancialmente en mucho sus afirmaciones contundentes.

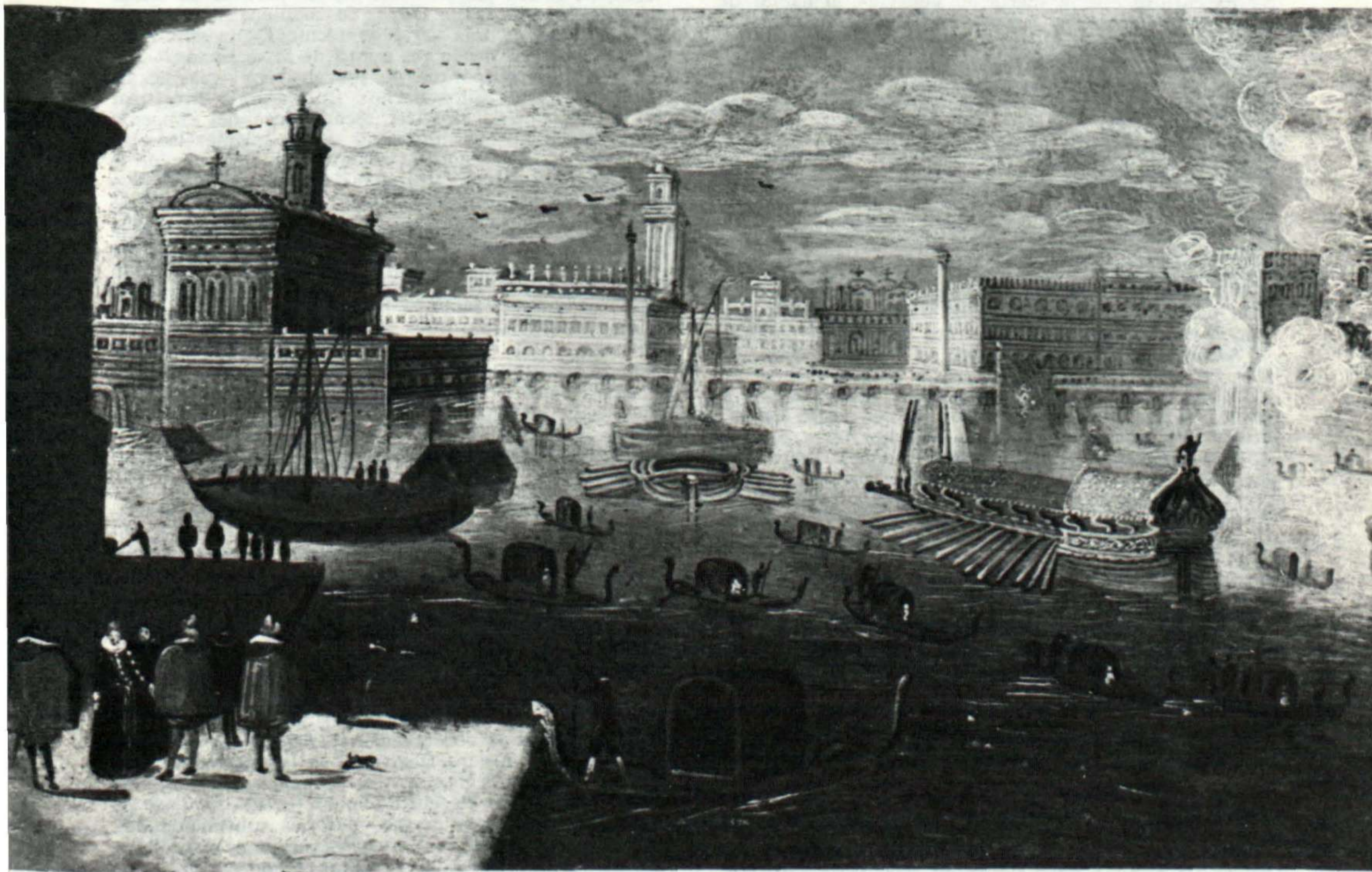
Hay párrafos en ella, a nuestro juicio tan intolerables, que merecen ser citados. Dice uno de ellos: «Copiar el pasado es condenarse a la mentira, es erigir la falsificación en principio». Es paradójico pensar que bajo la luminosidad plenaria de los mármoles pentélicos pudiera pensarse estas palabras de la «carta de Atenas». Al pasear entre aquellas columnas milenarias, más de una vez quedé suspenso un instante, agobiado bajo aquella grandiosidad, meditando en el significado de aquella afirmación racionalista. Cuando hacemos abstracción, al contemplar solamente la incomparable belleza y las proporciones del Partenón, no pensamos jamás en los tres siglos largos que supuso el fermento latente que dio lugar a su construcción.

Pero si sólo pensamos en la evolución desarrollada, antes de plasmar aquella obra gigante del género humano, comprendemos fácilmente que aplicando el aforismo suscrito de que imitar servilmente el pasa-

do es erigir la falsificación como principio equivale a definir que el templo de Minerva es una blanca y colosal mentira, porque el Partenón de Atenas, que copió indudablemente la mayor parte de sus formas, realizó al mismo tiempo un estudio completo y acabado y perfeccionó con mano magistral todos los dóricos habidos antes que él. Esto no tiene contestación posible.

Este supuesto doctrinal ha hecho que los múltiples esfuerzos llevados a cabo para salvaguardar y valorar los conjuntos histórico-artísticos luchan, además de con la acción demoledora del tiempo, con los resultados expuestos en la «carta de Atenas» opuestos a toda condescendencia con el pasado y cuyo fundamento es la filosofía de un futurismo radical. Es una terrible batalla en la que se mezclan los intereses particulares, las especulaciones urbanísticas, el poder político, a veces no bien informado, y una falsa intelectualidad de vanguardia. Esta sobre todo ha perfilado dos tendencias en lo que va de siglo: Una, la racionalista, la funcional, la que admira y se rige por la capacidad estética de octogonalismo a ultranza, dispuesta en muchos casos a no saber ni siquiera cuáles fueron las trazas que se han ido desarrollando desde

VENECIA EN EL SIGLO XVI.



los griegos a nosotros, vinculada principalmente a Le Corbusier. Otra, la de Frank Lloyd Whight, con su arquitectura orgánica y sus divertidos principios filosóficos, amante de la Naturaleza y de las irregularidades.

Esta polémica ha alcanzado dimensiones universales. Sus fundamentos filosóficos son altamente discutibles, porque el concepto orgánico y funcional son una misma cosa desde un punto de vista holológico o totalista, pero a la par que esta divergencia subsiste, por una inercia natural en los fenómenos humanos, una promesa de conciliación parece dibujarse por el impulso de los arquitectos finlandeses e italianos. Díjese que los extremos opuestos de un eje ideal se polariza entre las nieblas nórdicas y las nitideces mediterráneas y pone al unísono el tecnicismo y la historia, la racionalización de los volúmenes y la sensibilidad para llegar a una solución de evolucionismo que presente el pasado y adquiera la vivencia necesaria con el momento actual, porque la continuidad es un hecho tan natural y tan lógico que no tiene otra alternativa, ya que ella es en sí la vida misma.

De estas tentativas de buena voluntad surgió la reunión de Venecia y otra misiva o carta ha definido al menos, olvidando las elucubraciones pentélicas, la necesidad de defender los conjuntos pintorescos monumentales e históricos, pero de una manera más definida.

Es curioso que la «carta de Venecia», al hablar de las restauraciones, ha lanzado al espacio un neologismo que perdura aún como albacea de la «carta de Atenas». Preconiza y recomienda el empleo de la «anastilosis», definido como la recomposición de las partes esparcidas excluyendo de la forma más contundente la reconstrucción de monumentos.

El choque con la palabra produce sorpresa. Esforzándonos un poco para encontrarle su etimología vemos que el significado que quieren dar a la acción no concuerda con ella. Las palabras griegas *αγα—στυλος* significan sobre la columna: Al parecer, lo que han pretendido es anteponer la particular negativa a la palabra *στυλος*, columna, estilo, es decir, una negativa de estilo o más claro sin estilo. Mas como por otra parte se le ha añadido la sílaba *na* para suprimir la cacofonía nos encontramos armada la palabra.

Admitiendo a pesar de todo el vocablo «anastilosis» como la recomposición de las partes esparcidas, la definición puede ser válida en unos casos y en otros no y habrá monumentos en los que se podrá aplicar la fórmula porque esa propia recomposición lo permita y, en cambio, en algunas ocasiones habrá que alejarse deliberadamente de tal sistema por inadecuado.

De todas formas, con o sin anastilosis hay un punto de unión entre todos y ese se manifiesta en la «carta de Atenas» y en la de Venecia. Ambas se declaran partidarias de respetar el pasado, una menos y otra más.

## CONJUNTOS HISTORICOS

Los planes generales de ordenación prevén en las diversas legislaciones internacionales la inclusión específica de los conjuntos históricos como una de las premisas para la elaboración de los mismos.

Las cortapisas que implican la conservación de estos lugares, servidumbres importantes, expropiaciones, reparcelaciones, contribuciones especiales y los trámites administrativos que todas estas operaciones acarrearán, serían motivo de una reconsideración por parte del poder político para eximir de impuestos contribu-

tivos a las áreas comprendidas para la salvaguardia de los conjuntos afectados.

El caso español, que tanta variedad tiene en el orden monumental y pintoresco, está dirigido en nuestra política actual bajo los fundamentos establecidos por la UNESCO. Pero esta estructuración de gran alcance necesita una seria planificación económica que abarcase desde los recintos de primera categoría, Burgos, León, Santiago de Compostela, Toledo, hasta los pequeños núcleos que muestran el genio inagotable de nuestra arquitectura popular. Pero para esta labor es necesario influir en el medio incansablemente, porque no basta sólo con las decisiones gubernamentales superiores, sino contar además con el apoyo de los estratos inferiores de la administración local y con el censo de los gobernados.

Para ello es necesario revistar los catálogos monumentales, incluyendo en ellos los ya existentes, que marcan y definen épocas, estilos y matices y aquellos otros que por diferentes motivos merecen figurar también con esa clasificación. Tarea no fácil por la barrera que opone muchas veces el poder político. España entera es, por así decirlo, una inmensa almoneda de antigüedades de todo género, aunque el decirlo sea para nosotros muy doloroso. La magnífica Ley del Tesoro Artístico, de 13 de mayo de 1933, y su Reglamento facilita esta labor en parte. Con ella cabe iniciarla, clasificando en catálogo aparte los conjuntos de interés, de orden panorámico, los de perfiles de ciudades, de paisajes y de rutas. Se requiere para ello la colaboración de una serie de técnicos que con vocación estudiasen desde un punto de vista histórico los antecedentes, el porqué de los antiguos trazados, la mayor parte de ellos hechos «in natura»; investigar las normas de la simetría escapándose del concepto vulgar de la misma, entresacar de los mismos las consecuencias del trazado de acuerdo con la escala de la concepción existente, respetar ese aire genuinamente específico que invade las ciudades antiguas y prestarles ante su lección otra de respeto y sentido, que es la más importante aportación que podemos hacerles. En suma, un poder criticista y otro poder de sensibilidad.

Creemos que el análisis de un casco antiguo tiene como principales factores los edificios representativos que lo singularizan, unos trazados que le son consustanciales y una escala volumétrica que mide como patrón el conjunto. Esto tiene una importancia capital. Y la tiene porque si respetamos la medida del encuadre hemos conseguido la más importante meta que puede prestarse a un recinto histórico. Las fórmulas enumeradas son las que no pueden generalizarse. Hay muchas veces que una solución puede ser buena para un lugar y mala para otro. Hay que huir de convertir a los viejos recintos en simples trazados museables, porque el vitalismo que debe prestarseles no es más que un problema de actualismo, dándole las vivencias necesarias para que respondan a un pulso que lata junto con los problemas del urbanismo actual que los envuelve. Las fórmulas jurídicas de las remodelaciones de cascos antiguos piden la puesta en ejecución de algunas medidas que a nuestro entender, con una política conexas de Gobierno, nos darían felicísimos resultados. Ya hemos apuntado antes que en nuestra vecina Francia se han dado las mismas subvenciones para la conservación y reparación de viejos caserones que los que disfrutaban las nuevas edificaciones. Si nuestra legislación de viviendas incluyera en ellas a esta clase de edificaciones, es decir, si se generalizase la política de las viviendas subvencionadas, si tuviesen además de ello consignaciones especiales, cuando dichas viviendas pudieran tener un préstamo



CACERES.

a largo plazo consideradas las mismas según el número de camas que contuviesen destinadas al turismo; si los inmuebles enclavados dentro de cascos históricos alcanzasen la liberación de los impuestos fiscales cuando sus propietarios demostrasen ante la administración los gastos habidos en su reestructuración interior puesta al día, la labor se le facilitaría al Gobierno de la nación, que no puede asumir una empresa de este porte sólo a sus expensas. No vale, para contestar fácilmente a esta argumentación, que somos una nación empobrecida. En Francia, que por el contrario tiene fama de potencialidad económica, podemos ver, por ejemplo, cómo están los castillos en que sólo el cuidado del Estado vela por ellos y cuyos interiores ofrecen el aspecto desolador de tener colocados albaranes en sus fachadas, y, en cambio, cómo se encuentran aquellos otros en que la colaboración entre el particular y el Estado queda patente en la «mise en scene» de salas, estancias, parques y perspectivas de los edificios.

Un hecho importante en este orden de ideas conviene destacar en 1962 relativo a la ejecución y valo-

ración de un barrio histórico de Venecia bajo los auspicios y con la ayuda económica del Consejo de Europa. Fue el primer acto europeísta en este aspecto. La Asamblea acordó, a la vista de la resolución 232 relativa a la exposición de motivos presentada por la Asociación Italia Nostra, encargar a la Comisión Cultural y Científica el examen de posibilidades para prestar la ayuda necesaria a preservar la integridad de la bella ciudad del Adriático.

El proyecto piloto obtuvo, tras este informe previo, el patronato del Consejo de Europa y bajo la ejecución del Gobierno italiano le concedió al mismo una contribución financiera como prueba de la solidaridad de los países europeos con el problema de la salvaguardia de Venecia.

Está, pues, latente esta conciencia europeísta de nuestros perfiles, los grandes y los pequeños. Las lecciones de cada día indican a cuánto alcanza la responsabilidad de la política, que no puede dejar sin grave daño a la suerte de cada día lo que nos distingue, nos separa y al mismo tiempo nos une como enlace de una civilización y una cultura.

# LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO DE LA IGLESIA

*El pasado 13 de junio, "L'Osservatore Romano" publicaba una Carta-circular que la Sagrada Congregación para el Clero dirigía a los presidentes de las Conferencias Episcopales. El escrito hacía referencia a la necesaria preocupación que la Iglesia debe tener, a todos los niveles por conservar edificios y objetos sagrados como testimonios que son de una devoción y por su valor histórico-artístico. La actualidad y la trascendencia del tema nos aconsejan reproducir en BELLAS ARTES 71 el contenido íntegro de esta Carta-circular.*

Las obras de arte, fruto maravilloso del espíritu humano, unen a los hombres siempre más con su divino Creador (1) y «se consideran con razón patrimonio de toda la Humanidad» (2).

La Iglesia siempre consideró nobilísima la misión de las artes, y ha pedido continuamente que «los objetos de culto sean verdaderamente dignos, decorosos y bellos, como signos y símbolos de las realidades sobrenaturales» (3), y conservó con todo cuidado a través de los siglos su patrimonio artístico (4).

Por eso, en el momento presente, los pastores de almas, aunque estén agobiados con muchos problemas, deben preocuparse seriamente por conservar los edificios y objetos sagrados, ya que constituyen un excelente testimonio de la devoción del Pueblo a Dios, y también por su valor histórico o artístico.

Los fieles se quejan de que ahora, más aún que en el pasado, se malvenden indebidamente dichas obras y tienen lugar numerosos robos, usurpaciones y destrucciones del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia.

Incluso ha habido muchos que, olvidando las normas y disposiciones emanadas de la Santa Sede (5), han tomado como pretexto la renovación litúrgica para verificar cambios absurdos en los lugares sagrados, arruinando y perdiendo obras de inestimable valor.

En ciertas regiones, algunos edificios eclesiásticos, no destinados ya a su fin originario, están enormemente descuidados, con grave perjuicio para el patrimonio eclesiástico y las obras de arte sagrado de aquellas zonas.

Teniendo en cuenta estos graves motivos y las circunstancias mencionadas, esta Sagrada Congregación, encargada de supervisar la administración del patrimonio artístico de la Iglesia (6), exhorta a las Conferencias Episcopales a que dicten normas destinadas a regular esta materia tan importante.

Mientras tanto, permítasenos recordar y estatuir lo siguiente:

1. «Al orientar a los artistas y elegir las obras destinadas a la Iglesia, búsquese la verdadera calidad artística, que fomente la fe y la piedad y esté en armonía con la verdad

que significan y el fin a que se hallan destinadas» (7).

2. Las obras antiguas de arte sacro consérvense siempre y en todas partes, para que contribuyan a una mayor dignidad del culto divino y ayuden al Pueblo de Dios a participar activamente en la sagrada liturgia (8).

3. Es misión de la Curia diocesana vigilar y procurar que los rectores de las iglesias —de acuerdo con las normas dadas por el ordinario y consultando a personas entendidas— hagan un inventario de los edificios sagrados y de los objetos de valor artístico o histórico, donde se describan uno por uno y se indique su valor. Háganse dos ejemplares del inventario; uno se conservará en la Iglesia y otro en la Curia diocesana. Sería muy útil que la misma Curia diocesana enviase otro ejemplar a la Biblioteca Apostólica Vaticana. Y no dejen de anotarse las modificaciones que puedan tener lugar.

4. Los obispos, recordando las disposiciones del Concilio Vaticano II (9) y lo dicho sobre esta materia en los documentos pontificios (10), vigilen continuamente pa-



ra que los cambios que deban introducirse en los lugares sagrados con motivo de la renovación litúrgica se hagan con toda cautela, y siempre de acuerdo con las normas de la reforma litúrgica, no se lleven a cabo sin el voto de las Comisiones de Arte Sacro, Sagrada Liturgia y, si es preciso, Música Sacra, y sin consultar a personas entendidas. Ténganse también en cuenta las posibles leyes dictaminadas por las autoridades civiles en diversas naciones para preservar los monumentos artísticos más insignes.

5. Los ordinarios del lugar, recordando las normas del Directorio «*Peregrinans in terra*» acerca del ministerio pastoral con los turistas (n. 23-25), procuren que los lugares y objetos de valor artístico, testimonio de la vida y de la historia de la Iglesia, sean accesibles a todos. Sin embargo, puesto que los edificios sagrados son lugares de culto, incluso cuando tienen valor artístico, los turistas nunca deben turbar las funciones litúrgicas que en ellos se celebran.

6. Si fuera preciso adaptar a las nuevas normas litúrgicas las obras de arte y los tesoros seculares transmitidos durante siglos (11), cuiden los obispos de que esto no se haga sin verdadera necesidad y nunca con detrimento de dichas obras; obsérvense siempre las normas y criterios indicados en el número 4. Si se considera que tales obras son completamente inadecuadas para el culto divino, nunca se las destine a usos profanos; colóquenlas en un lugar conveniente, es decir, en un museo diocesano o interdiocesano, accesible a cuantos deseen visitarlas. Igualmente no se descuiden los edificios eclesiásticos de valor artístico aun cuando ya no sirvan para su fin originario; si es preciso cederlos, prefíranse los compradores que sean capaces de cuidarlos (cfr. canon 1187).

7. Los objetos preciosos, especialmente los dones votivos, de ninguna manera deben venderse sin permiso de la Santa Sede, de acuerdo con el canon 1532 y las severas penas establecidas en los cánones 2347-2349 contra los que las malvenden, que no deberán ser absueltos mientras no reparen los daños ocasionados. Al solicitar dicho permiso, indíquese claramente el voto de la comisión de Arte Sacro y Sagrada Liturgia, y si es preciso también el de la Comisión de Música Sacra y el de los peritos; y en cada caso concreto deben tenerse en cuenta las leyes civiles sobre esta materia.

Esta Sagrada Congregación confía



COMPARTIMIENTO DE ALTAR/SIGLO XIII/MUSEO DE VICH/BARCELONA.

que las obras sagradas de valor artístico serán tratadas y custodiadas santamente en todas partes y que los obispos, al intentar promover las novedades propias de cada época, sabrán aprovecharlas sabiamente para que contribuyan a una verdadera, eficaz y activa participación de los fieles en la Sagrada Liturgia.

Roma, 11 de abril de 1971, Pascua de Resurrección.

Cardenal JOHN WRIGHT,  
Prefecto  
PRIETO PALAZZINI,  
Secretario

(1) Pío XII, *Discorsi e Messaggi*, ed. Pol. Vat. vol. XV, pág. 48; *Directorium pro ministerio pastorali quoad "turistas"*, n. 10, en AAS LXI (1969), 367.

(2) Constitución *Sacrosanctum Concilium* n. 124.

(3) Cfr. *ib.* 122.

(4) Cfr. *"La Legislazione ecclesiastica sull'Arte"*, del cardenal Celso Constantini, en *Fede e Arte* V (1957) 359 ss. Varias cartas circulares de la Sagrada Congregación, especialmente la del 30 de diciembre de 1952, en AAS XX (1953) 101; Pablo VI, *Regolamento relativo al prestito di opere d'arte della Santa Sede*, en AAS LVII (1965) 667 ss.; *Institutio Generalis Missalis Romani*, cap. V: «*De Eccliesiarum dispositione et ornatu ad Eucharistiam celebrandam*».

(5) Presidente del *Consilium ad exsequendam constitutionem de sacra liturgia*, *Epistola ad Praesides Coetuum Episcoporum*, del 30 de julio de 1965, en *Notitiae*, 9-X-1965, n. 8, p. 263; Instrucción *"Inter Oecumenici"*, cap. V, n. 90-99, en AAS LVI (1964) 897 ss.; *Institutio Generalis Missalis Romani*. En 257 ss.

(6) Cfr. Constitución *"Regimini Ecclesiae suae universae"*, n. 70 en AAS LIX (1967) 835 ss.

(7) *Institutio Generalis Missalis Romani*, n. 254.

(8) Cfr. *Sacrosanctum Concilium*, n. 124.

(9) Cfr. *Sacrosanctum Concilium*, nn. 44, 45, 46, 126.

(10) Cfr. la Instrucción *De cultu mysterii Eucharistici*, n. 24 en AAS LIX (1967) 554.

(11) Cfr. *Institutio Generalis Missalis Romani*, n. 254.

# LA ESTETICA MUSICAL DE LUIS DE PABLO

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

La creación artística es tema central de la estética, pero históricamente es, quizá, el que menos ha interesado. La filosofía del arte se ha preocupado mucho más por la obra, que ha investigado en sus diversos aspectos. También por el juicio contemplativo. El análisis del comportamiento del artista no aclararía sólo su psicología y el proceso compositivo, sino que alumbraría aspectos fundamentales de la esencia del arte. Contribuiría asimismo a desvelar el concepto analógico de creación. La propia obra patentiza al artista, porque se proyecta en ella con todas sus intencionalidades expresivas y esfuerzo configurativo. Pero el objeto inmediato en este problema estético sería el propio creador. Hay estetas que no estiman suficientemente el testimonio de los artistas acerca de su trabajo. Es cierto que la introspección presenta dificultades. Ejercitada con la ayuda metodológica de la mayéutica puede, en cambio, rendir resultados positivos e importantes en la investigación de la actividad artística. En todo caso, a nuestro juicio, las observaciones y relatos de los propios artistas constituyen una fuente primordial para el estudio de este tema: buscamos con ahínco sus palabras y lamentamos la mudez histórica de tantos maestros de todas las épocas. Luis de Pablo afirma que «la reacción usual frente a un artista, hablando de los problemas generales de su arte, suele ser la de desconfianza, si no la de enemiga disfrazada de conmiseración». Sus palabras pueden ser válidas referidas a otros estetas, no para nosotros. Por el contrario, el primer elogio que nos suscita su libro «Aproximación a una estética de la música contemporánea» es su redacción. De Pablo justifica su publicación. En último término respondería al deseo de suplir la insuficiencia de la crítica: «El creador artístico —el compositor en este caso— tiene perfecto derecho a sentirse huérfano, o por no melodramatizar, falto de una dimensión esencial: la del encuadre y esclarecimiento de su obra dentro del contexto para el que más o menos conscientemente fue creada, tarea que, como antes dije, pertenece al crítico por propio derecho» (página 10). Su situación sería semejante a la de tantos otros compositores que «han escrito sobre problemas musicales de forma más o menos abundante, más o menos acertada, lo que indica, a fin de cuentas, su falta de satisfacción a propósito de la que sobre aquéllos se había dicho» (página 11). No

negamos la posibilidad de inconformismo del artista con la interpretación que la crítica realice de su obra. Pero este hecho sólo aumentaría nuestro interés por sus formulaciones estéticas, insustituibles por sí mismas. Es cierto que, como dice Luis de Pablo, «por mucha que sea su objetividad, no podrá dejar de dar una visión parcial de los hechos» (página 11), mas precisamente este aspecto subjetivo es el que importa, porque enriquece el concepto artístico con su contribución personal.

La «Aproximación» de Luis de Pablo no queda limitada a la esfera estrictamente estética. Cada período estilístico, cada creador, proyecta una técnica peculiar en la objetivación de sus ideales. La abstracción de sus reglas se convierte en módulo normativo para la formación de la generación siguiente. El tratado sigue a la obra. La historia de la música europea tiene el correlato de la historia de su teoría. Muchas veces es el propio compositor el que expone sus principios y explica sus innovaciones. Recordemos a Guido de Arezzo, Francon de Colonia, Felipe de Vitry, Ramos de Pareja, Rameau, Rodríguez de Hita, P. Soler, Rimsky Korsakoff, Schönberg, etcétera. En la misma línea hay que situar los escritos de diferentes músicos pertenecientes a las orientaciones estilísticas más modernas. Entre ellos destaca el libro de Luis de Pablo, porque sistematiza sus procedimientos conformativos con método preciso. El capítulo titulado «criterios técnicos» ocupa más de la mitad de la obra y le confiere carácter de verdadero tratado de composición. El alumno puede asimilar la técnica que hemos dado en denominar de vanguardia, porque sus directrices cristalizan en preceptos. De esta manera convergen filosofía del arte y técnica artística.

La nota más característica del artista es su capacidad creadora. La preocupación ética y la tendencia de su pensamiento filosófico hacia los arquetipos ideales explica la influencia que el hieratismo egipcio ejerció en Platón y su teoría inmovilista de la «República» y las «Leyes». La atribución de universalidad a unos cánones concretos promueve la rehabilitación de su vigencia en determinados períodos históricos. Pero en estas épocas clásicas, el consenso no es unánime: la polémica entre los antiguos y los modernos lo demuestra. Por otra parte, en la música, los retornos son menos posibles. La falta de modelos ejemplares invalidaba los neohelenismos. La continuidad evolutiva de la técnica

impide la vuelta a unos cánones establecidos en un momento histórico determinado. La experiencia de los intentos efectuados en las décadas primeras de nuestro siglo lo demuestra: a excepción de pastiches más o menos logrados, el deseo vinculatorio no es suficiente para borrar la diversidad estética y técnica, que la separación de siglos impone. Luis de Pablo señala el valor primordial de la originalidad en la caracterización de la actividad artística. Por esto indica que «la primera obligación de quien quiera realizarse a través de la dimensión musical es comprender en toda su hondura lo que significa la palabra crear. El resto es diletantismo» (página 27). En la obra se produce la afirmación personal de su autor en toda su plenitud, pero esta proyección exige que «tal afirmación suponga una nueva realidad creada, ya que de no ser así, lo pretendidamente afirmado lo está ya previamente por otro, cayéndose en una inútil tautología. La afirmación personal, aun la más gratuita, no supone ni se justifica psicológicamente por afirmar "cualquier cosa", sino que requiere un exquisito cuidado y atención para obtener de ella sólo aquello que la diferencie del resto de lo ya hecho» (página 27). Es normal que los ideales estéticos de un maestro y su apertura de nuevas vías se precisen y desarrollen a través de un ciclo de partituras, pero la exigencia de originalidad se refiere a su misma labor compositiva. La diferencia estilística y de medios de exteriorización entre las primeras y últimas sonatas de Beethoven muestran la extensión del camino recorrido en la evolución de su labor creadora. Otro artista contemporáneo, Goya, establece el tránsito radical entre la configuración neoclásica y el expresionismo más dramático. En nuestros tiempos, la música de Falla se ofrece como ejemplo eficaz de esfuerzo para huir de la repetición de sí mismo. Pero no ha de prolongarse la cita, porque abarcaría a todos los grandes creadores.

Sin embargo, la obra individual se inserta en una dimensión social. La historia del arte, como la de la

ciencia o la de la política, no es un eterno comienzo. Se heredan los problemas. El pasado y el presente actúan y condicionan el ejercicio de la libertad creadora. En nuestra conferencia «Coordenadas temporales del arte de Corelli, Durante, Cimarosa, Jannaceck, Elgar y Turina» (pronunciada en la I Decena de Música de Toledo), observábamos el doble factor de continuidad (elemento social) y discontinuidad (elemento singular de la aportación genial) que presenta la evolución histórica del arte. Más tarde hemos advertido la necesidad de convergencia de tradición y vanguardia, con una decidida atención a las últimas manifestaciones configurativas, en el planteamiento de la problemática de la enseñanza de los conservatorios. A pesar de su concepción del arte como creación, Luis de Pablo introduce también en su definición este segundo aspecto de referencia colectiva: «Hay hombres que tienen capacidad y necesidad de crear música... Ahora bien, el anterior es un dato que no basta para la comprensión general de un hecho, como no puede bastar nunca el dato personal aislado. Será preciso buscar un encuadre a esta necesidad, encuadre que nos permita interpretar dicho dato en el momento de producirse, confiriéndole toda su significación y permitiéndonos concluir su valor significativo en un determinado momento. Si logramos esto, tendremos el primer elemento esencial para una posible estética de la música de hoy. Estos dos elementos, el personal y su encuadre en un cierto marco de valideces ultrapersonales» (página 24). La vinculación presta una significación evolutiva a la sucesión artística. La polifonía surge en la música religiosa como una superposición interpretativa del canto gregoriano que mantiene, durante largas centurias, su operatividad temática. Felipe de Vitry resalta el sentido innovador del artista del siglo XIV, pero las bases de sus complejas combinaciones contrapuntísticas habían sido establecidas en la sobria polifonía anterior. A mediados del siglo XVIII se produce una diversificación estilística que

ENSAYANDO CON LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE CUBA / FEBRERO 1967.



se traduce en la displicencia con que el esteta neoclásico estima como reliquia gótica y bárbara a la música barroca, pero la culminación de los principios contrapuntísticos en las obras de este período no impide que sus autores establezcan a la vez los fundamentos armónicos por los que va a discurrir el proceso artístico posterior. En nuestro tiempo, en el mismo libro que comentamos, aparece delineada la influencia del estructuralismo serial en la música ulterior.

La trascendencia de lo individual en la génesis de la obra fue reconocida ya en la antigüedad. Las denominaciones geográficas de las escalas modales griegas responde a su observación. Platón pretendía que el artista griego buscara las raíces de su inspiración en las connotaciones esenciales del helenismo. Fue, sin embargo, en el siglo XIX, con la estética sociológica de Taine, cuando el ambiente se erige en principio no sólo condicionante, sino determinativo. En nuestro tiempo, la teoría de la dependencia del artista a su época se ha enriquecido con un matiz moral. La noción, quizá ya típica, de compromiso es formulada con valor imperativo. El principiante se apoya en el análisis de las partituras anteriores para desarrollar su formación. En último término, las reglas expuestas en los tratados se deducen por abstracción de la técnica proyectada en las obras. Pero el aprendizaje no termina nunca, porque la audición o conocimiento de las obras de maestros coetáneos y nuestras experiencias en la composición de cada una de nuestras partituras estimulan nuestra actividad creadora. La referencia contemporánea no queda reducida al ámbito del arte propio. El hábito contemplativo de las restantes artes enriquece la personalidad y adquiere impensadas sugerencias genéticas. Por otra parte, queda la eficacia inspirativa de las preocupaciones y problemas que afectan al hombre de todo tiempo que, al ser objetivados en una forma artística, se subliman y adquieren una perspectiva nueva. De Pablo postula con energía la adscripción temporal: la afirmación personal del compositor se realizaría a su juicio en un determinado contexto que le rodea y presta sentido a su obra. Circunscrito en unas circunstancias, «el músico se ve en la precisión de tomar partido en el mundo que vive» (página 29). La inserción es concebida en su significación más amplia, porque estima que «no es posible, en el plano existencial, separar su enraizamiento en una determinada corriente y su realización técnica» (página 30). Sin embargo, «no se trata en absoluto de poner a la creación musical al servicio de una determinada ideología social o política por evolutiva o dinámica que ésta pueda parecer o ser» (página 30). Su concepción es más profunda porque, en su opinión, la obra supera la particularidad de unas posiciones concretas: «El compositor se convierte en conciencia de su momento» (página 31). En las artes representativas o literarias, la relación con el medio se realiza con mayores posibilidades de traducción ideológica o de interpretación psicológica. La música puede resaltar la intencionalidad expresiva del texto poético, pero la estética poemática instrumental tropieza siempre con la indeterminación conceptual de este arte. La verificación vinculatoria se refiere especialmente a los principios estéticos de exteriorización. Pero su eficacia no es menor por este motivo. La audición de una sin-

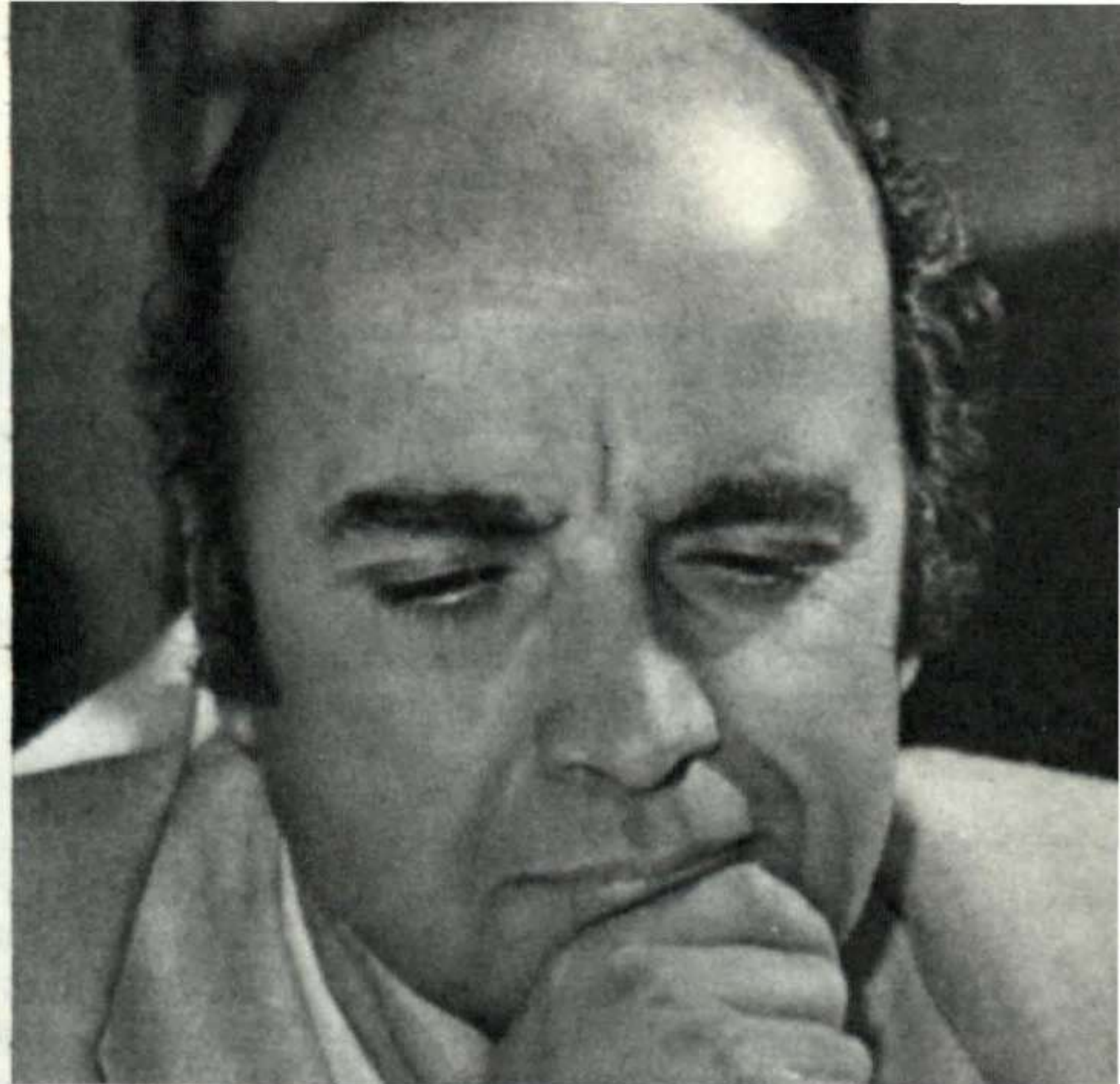
fonía de Haydn o de una obertura de Wagner desvela los caracteres del neoclasicismo o del romanticismo con tanta o mayor fuerza que cualquier ejemplo de las otras artes de los mismos períodos. El compositor tiene una manera específica de manifestarse que se concreta en la configuración de su obra. Por esto difieren las formas, la armonía, las combinaciones tímbricas o la disposición del discurso. La partitura queda, pues, «estructurada como un lenguaje» a través del cual habla el artista y se proyecta su «capacidad testimonial». Heidegger ha destacado el valor del arte como apertura no ya de una cultura, sino de un mundo. Para De Pablo, «en una quimérica sociedad, interesada en conocer la auténtica realidad de cada instante, sería de primera necesidad el testimonio fiel del creador vivo en vistas a saber cuál sea su discurrir profundo» (página 31). Pero cabe plantearse si la obra responde a un ambiente o lo crea: el doble factor social e individual de la creación está operante en todas las cuestiones. Luis de Pablo no incurre en determinismos: el enraizamiento temporal se efectuaría en la afirmación personal de la creación de un lenguaje nuevo, porque, en caso contrario, «el compositor no dispone, para reflejar su entorno, más que de medios tomados a préstamo entre los más en boga en su momento o bien entre los que su sensibilidad prefiera, de entre los que el pasado heredado le ofrece» (página 32). La solución de la antinomia no es fácil. De Pablo intenta encontrarla. El elemento personal es reconocido como «claro requisito imprescindible» (página 27), pero «aun en el caso de una pretendida autosuficiencia límite cobra un determinado sentido al contacto con el mundo en que se realiza» (página 26). Queda un ámbito suficientemente dilatado para el ejercicio de la libertad creadora, porque «tendrá infinitas maneras de efectuarse» (página 27). En todo caso, «se nos impone la búsqueda de un difícil punto de equilibrio que se establece entre los dos polos siguientes: defensa de la libertad de afirmación personal e insuficiencia de la misma para que la obra adquiera su máximo valor representativo» (página 27). La originalidad es posible porque la temporalidad no condiciona «un camino único, sino una realidad multiforme, dentro de la cual quepan soluciones concretas, incluso aparentemente contradictorias» (página 40).

En el mundo europeo es quizá donde se muestra con mayor fuerza la participación del factor personal en la conformación creadora. Por esto, la historia de nuestro arte es eminentemente evolutiva. El concepto de genio adquiere en nuestra cultura su mayor relevancia. Como observábamos anteriormente, en la definición del medio ambiental que se ofrece al artista confluyen tradición y presente. El idealismo funda la unidad y la variabilidad del proceso en la sucesiva manifestación de lo absoluto. En la segunda de nuestras conferencias citadas procurábamos encontrar una explicación psicológica a los elementos de continuidad en la mutación estilística. Para Luis de Pablo, la «conciencia de perpetuo cambio, de eterna aventura» (página 35); no es obstáculo para el reconocimiento (como hace Jouglar) de unas «líneas de fuerza dentro de la evolución general», que «existen siempre en uno u otro sentido» (página 33). La vigencia de estas fuerzas es diversa. En algunos casos

desaparecen sus virtualidades por caducidad de sus principios. En otros cabe hablar mejor de transformación. Como es lógico, De Pablo recomienda al compositor que atienda solamente a las «que tienen verdadera capacidad fecundante para el futuro» (página 33). Así, pues, el artista debe «estar en posesión de la línea de evolución que ha producido la situación presente, en lo que ésta tenga de más polémico, esto es, con la máxima carga dialéctica» (página 34). En relación con el legado histórico recibido y con su significación magistral de apoyo, De Pablo encuentra que en el trabajo del compositor se delinean dos etapas en la asimilación «de la línea o líneas con fuerza evolutiva que son responsables en máximo grado de una situación general presente» y «la fase que pudiéramos denominar de protagonización» de «conversión o paso de mero espectador a creador vivo» (página 38). La profunda influencia de los módulos griegos y del platonismo arquetípico han contribuido a la formación de la mentalidad de veneración normativa propia de la estética europea en la mayor parte de su historia. En el romanticismo y, sobre todo en nuestra época, la tendencia a la superación de la referencia clásica ha facilitado la aprehensión del sentido dinámico y heracliteano de su sucesión. Todo artista «ha de afincarse en el punto extremo de una evolución en perpetua marcha», pero, al mismo tiempo, para que sea un nuevo eslabón de la cadena ha de continuar el proceso de enriquecimiento cultural del hombre dándole «algo que antes no tuviese o que tuviese de forma incompleta» (página 40). Su operatividad exige un denodado esfuerzo de comprensión y autoanálisis: de asimilación de las directrices legadas, de enraizamiento temporal y de originalidad creadora.

La vocación es urgente. Su origen puede ser un don, pero su ejercicio resulta forzosamente laborioso. De Pablo lo inserta en unas coordenadas morales: «El contenido ético inherente a la creación estética es tan irremediable que si el artista renuncia a él convierte a su obra en un producto suntuario» (página 31). La cultura es un bien, porque perfecciona al hombre. En varias ocasiones hemos señalado la necesidad de que el espíritu de minoría se extienda lo más posible. La educación estética permite el desarrollo de las facultades aprehensivas y es un deber de justicia social que sea impartida a todos. Desde su posición de compositor, De Pablo siente esta responsabilidad comunitaria que le inspira la siguiente hipótesis: «Tendrá más capacidad transformativa hacia una aspiración de perfectibilidad —no perfección— humana aquella fuerza o fuerzas que se orientan hacia un progresivo enriquecimiento general, tanto en calidad como en cantidad» (página 30). El valor ético del arte no queda limitado al contenido ideológico expresado, sino que se funda en su misma esencia estética. De Pablo tiene plena confianza en sus virtualidades en orden a la transformación de las conductas (página 24). Por esto, la definición del artista como ser que «siente la necesidad de crear y crea» no le basta. No niega la realidad de una «temperatura de creación» que impulsa a la composición como «medio necesario para restablecer el equilibrio psicosomático», pero, superando las interpretaciones simplistas, re-

MADRID/1970.



salta el aspecto intelectual de su trabajo. La participación de este factor racional es afirmada con toda su plenitud significativa: indica que «el compositor debe ser un intelectual, que la intuición sola no basta y que es preciso un compromiso real con su momento, en lo que éste tenga de más rico y contradictorio» (página 37).

Al plasmar su ideal conformativo, el compositor concreta una técnica. La interdependencia entre los maestros de una misma época derivada de la similitud de premisas temporales establece una necesaria relación estilística. Luis de Pablo presenta la suya «no con el propósito de crear escuela o excluir otros sistemas, sino más bien como repertorio que sirve de estímulo o guía general intencional respecto a nuestra creación hasta el día» (página 51). La justificación es también ahora innecesaria: como hemos afirmado anteriormente, esta parte de su libro tiene valor de verdadero tratado de composición según las directrices del arte contemporáneo. Su criterio configurativo se basa en la distinción de macroestructuras «que sirven para la creación de una obra como elementos generales capaces de englobarla o motivarla enteramente» (página 52) y microestructuras «que, derivando del mismo centro generador que las macroestructuras, organizan o son capaces de organizar las células más reducidas de que se componen éstas» (página 64). En la realización de la partitura surgen luego otros conceptos en los que cristalizan los anteriores. Luis de Pablo estudia atentamente la significación formal de las series, densidades sonoras, timbres, intensidades, conjunciones superpuestas, diferentes tipos de yuxtaposición, ordenación del número de notas, velocidad de emisión, etcétera. Se apoya en valiosos análisis de sus propias obras para mostrar las posibilidades estructurales de todos estos factores. A pesar del carácter técnico de este capítulo, encontramos también una serie de problemas estéticos importantes. Uno de ellos es el que plantea la práctica moderna de la participación del intérprete en la terminación totalizadora de la partitura. En las artes que exigen la colaboración de los intérpretes para la exteriorización sensible de la obra, el autor cuenta con su participación. Los medios de notación literaria y musical no pueden fijar el matiz exacto. Por otra parte, los signos estratifican una vida artística y expresiva que el intérprete ha de

recrear. Hasta nuestros días, el autor partía del reconocimiento de la necesidad de este concurso. Es frecuente que el compositor o el poeta elogien las interpretaciones en algún modo diversas de una misma obra suya. En el teatro musical del período barroco no era infrecuente que el maestro concertador dispusiese la realización armónica e instrumental del bajo cifrado según los medios que podía utilizar. En el concierto neoclásico, el intérprete aportaba las cadencias. Más adelante, el compositor absorbió completamente la función creadora (aun contando con el margen de indeterminación reseñado) para conseguir una mayor unidad. Sin embargo, en nuestro tiempo se postula una cooperación más profunda y activa. De Pablo la concibe solamente en «macroestructura determinada con microestructura libre» y a la inversa, ya que considera acertadamente que «cuando tanto las microestructuras como las macroestructuras son libres por parte del intérprete o simplemente no están determinadas por el compositor, la obra en cuanto tal no llega a existir» (página 133). Algunos han objetado que esta participación afecta de manera intrínseca a la unidad de la composición. A mi juicio, este argumento era válido para el concierto neoclásico y por esto fue superado. En cambio resulta inoperante para la nueva práctica, porque la intervención del intérprete queda subsumida por definición en la naturaleza estética de la partitura. Como otros maestros contemporáneos, De Pablo llega a pensar en una contribución activa del mismo contemplador estimando que «el ideal sería una manipulación personal, no programada, de los elementos ofrecidos por el compositor al espectador» (página 136). En esta dedicación artística estaría una de las soluciones a la preocupación por el cumplimiento del tiempo de ocio. El futuro es imprevisible. El esteta debe partir de los hechos que se le ofrecen, pero no ha de dictar leyes al artista. En consecuencia, no nos corresponde oponernos a la validez de las predicciones de un compositor. Sin embargo, nos permitimos señalar que el inconveniente que advertimos en la teoría de la escritura libre deriva de la distinción psicológica entre compositor e intérprete u oyente. No negamos la generalidad humana de las facultades artísticas. Tampoco su capacidad de desarrollo mediante la educación y ejercicio. Sin embargo, observamos una diferenciación tipológica tan manifiesta que nos parece difícil conciliar. Suponemos que en muchas ocasiones, intérprete y espectador querían que el compositor les determinara más su participación. Por otra parte, mientras el autor vislumbrará una serie ilimitada de posibilidades (de acuerdo con el principio estético de estas partituras), no sería raro que a los otros se les ocurriesen muy pocas idóneas. En todo caso, el mismo De Pablo afirma que la figura del intérprete-compositor, «cuya necesidad se hace sentir cada día con más fuerza, empieza a constituirse en verdadero paraíso perdido para muchos de los creadores actuales» (página 134). En cuanto al oyente-creador, nota la necesidad de una «formación que, por desgracia, estamos lejos de vislumbrar» (página 136).

El relativismo de la sucesión estilística plantea a la ciencia estética el problema de la provisionalidad de sus conclusiones. Su objeto no es arquetípico, sino móvil. Sólo en la consumación de los siglos podrá abar-

carse en su totalidad de virtualidades y significaciones el concepto de arte. Sin embargo, cabe preguntarse si no es posible deducir ya algunos principios permanentes en el proceso evolutivo. El tratado de Luis de Pablo es muy importante a este respecto, porque pone en evidencia que la mutación de criterios técnicos y la adopción de una orientación aleatoria tan distinta de la teoría tradicional de la forma no es obstáculo para que en la música contemporánea se observen leyes generales que fueron abstraídas y formuladas en los albores de la historia del pensamiento estético y han tenido siempre vigencia. La admisión de la tesis de la contribución diferenciadora del intérprete no se opone a que establezca con firmeza el precepto de que «quien no sienta para cada obra una normación interna como una poderosa e irresistible presencia, no puede ser considerado como creador genuino» (página 50). Este orden es referido a «la forma completa de una obra que, a su vez, sea capaz de engendrar los elementos menores que la forman» (página 52). Las investigaciones acústicas llevaron a los pitagóricos a la concepción de una filosofía cuántica y al empleo cosmológico de una terminología musical. Para De Pablo, la noción de forma es tan precisa que se resuelve en número: «Para que la música se constituya en lenguaje es preciso un orden a través del cual se manifieste. Y un orden, sea éste cual fuere, admite una plasmación numérica, lo que no significa en absoluto una limitación, sino la constatación de un simple hecho. Ahora bien, si somos conscientes de tal realidad, parece lógico preocuparse de que nuestra plasmación numérica sea lo más eficaz posible y no gratuitamente sometida a irregularidades que no harán sino viciar, o menoscabar, su poder de comunicación. Si el número —estamos dando a la palabra su sentido lato— no es sino el símbolo de una relación generalizada o abstracta, no hay duda de que la música puede hacer uso de él e incluso diremos que, como estadio previo a su producción, su utilización puede tener un evidente valor esclarecedor» (página 53-54). El interés del texto transcrito compensa la extensión de la cita. La estética intelectualista funda en la naturaleza humana el carácter racional de la obra y el juicio del gusto. El tratado de Luis de Pablo confirma esta connaturalidad: «Pretender que existen criterios exclusivamente musicales —separados absolutamente de cualquier referencia numérica, gráfica o psicofisiológica— es un tanto quimérico, si no pura y simplemente falso» (página 63). El reconocimiento de algunos principios generales, con independencia de la diversidad de su realización estilística, es por tanto posible. Como decíamos al comienzo, atribuimos el mayor valor a las reflexiones y escritos de los artistas sobre su propio arte. El tratado de Luis de Pablo demuestra nuestra apreciación. Como ocurre con el análisis filosófico de una obra de arte, sus comentarios a sus ideales estilísticos y a sus propias partituras plantean la mayor parte de los problemas fundamentales y más urgentes de la investigación estética. Ahora bien, como el pensamiento artístico reflejado en este libro responde a un momento determinado de la producción de su autor, esperamos que en una nueva edición del mismo se proyecte igualmente la evolución estilística que pueda operarse en su concepción creadora.



ISRAEL ROA "EL NIÑO PRECOZ".

## MOMENTO ACTUAL DE LA PINTURA CHILENA

RICARDO BINDIS

Las artes visuales de Chile se han caracterizado, en esta última década, por teñirse con la rebeldía de la protesta, las búsquedas informalistas para testimoniar la crisis contemporánea o la austera geometrización para exaltar el ambiente urbano, sin que se olvide, por cierto, el puro e insólito universo «naïf» o las fascinantes contaminaciones con el arte «pop». De todo esto se desprende que la pintura de

este país, más allá de su sello nacional, de las lógicas esfumaturas características, es de este instante, con toda la implicación documental y experimental que el arte de nuestros días posee. Es indudable que ha sido tomado por expresiones foráneas, pero de ahí a censurarlo de mimetización y servilismo imitativo hay bastante distancia.

Las atracciones por las corrientes europeas vienen de lejos. Los artis-

tas chilenos que vivieron en Europa entre 1920 y 1923 —los del grupo «Montparnasse»— se sintieron estimulados por lo que realizaron los fauvistas y los cubistas, causando escándalo con una exhibición de hace casi medio siglo, con los valores arrancados de las telas de Derain y Matisse. Camilo Mori (1896) fascinado por las salidas inesperadas de la plástica de estas últimas cuatro décadas, ha indagado en la

tradición del Viejo Mundo para realizar su labor, inscrita siempre en las voces más nuevas, que han llegado a tiranizarlo con sus descubrimientos. Nuestro artista, que ha obtenido las más grandes recompensas con que el país señala a sus creadores más ilustres, incluso el Premio Nacional de Arte (1950), no cesa de bucear con pasión en las corrientes nuevas, y es así como se adentra en la experiencia del cartel que han utilizado los «pop» artistas.

Tenemos que declarar, eso sí, que Camilo Mori no estuvo sólo en esta aventura vanguardista y le acompañaron artistas de real valor que, maduros ya, no han decaído en su labor plástica. No se pueden olvidar los nombres de Ana Cortés, Inés Puyó, Héctor Cáceras, Hernán Gazmuri, Jorge Caballero, Marco Bontá. De ese espíritu surgió una pléyade valiosa. No hace mucho se organizó en Santiago una exposición de la «generación del cuarenta», hijos directos de los pintores que le precedieron. Sergio Montecino menciona entre los representantes a Nemesio Antúnez, Israel Roa, G. de la Fuente, Carlos Pedraza, Aida Poblete, Maruja Pinedo, Ernesto Barreda, Pablo Burchard (hijo) y otros.

En Israel Roa (1909), las pinceladas irrumpen como una marejada,

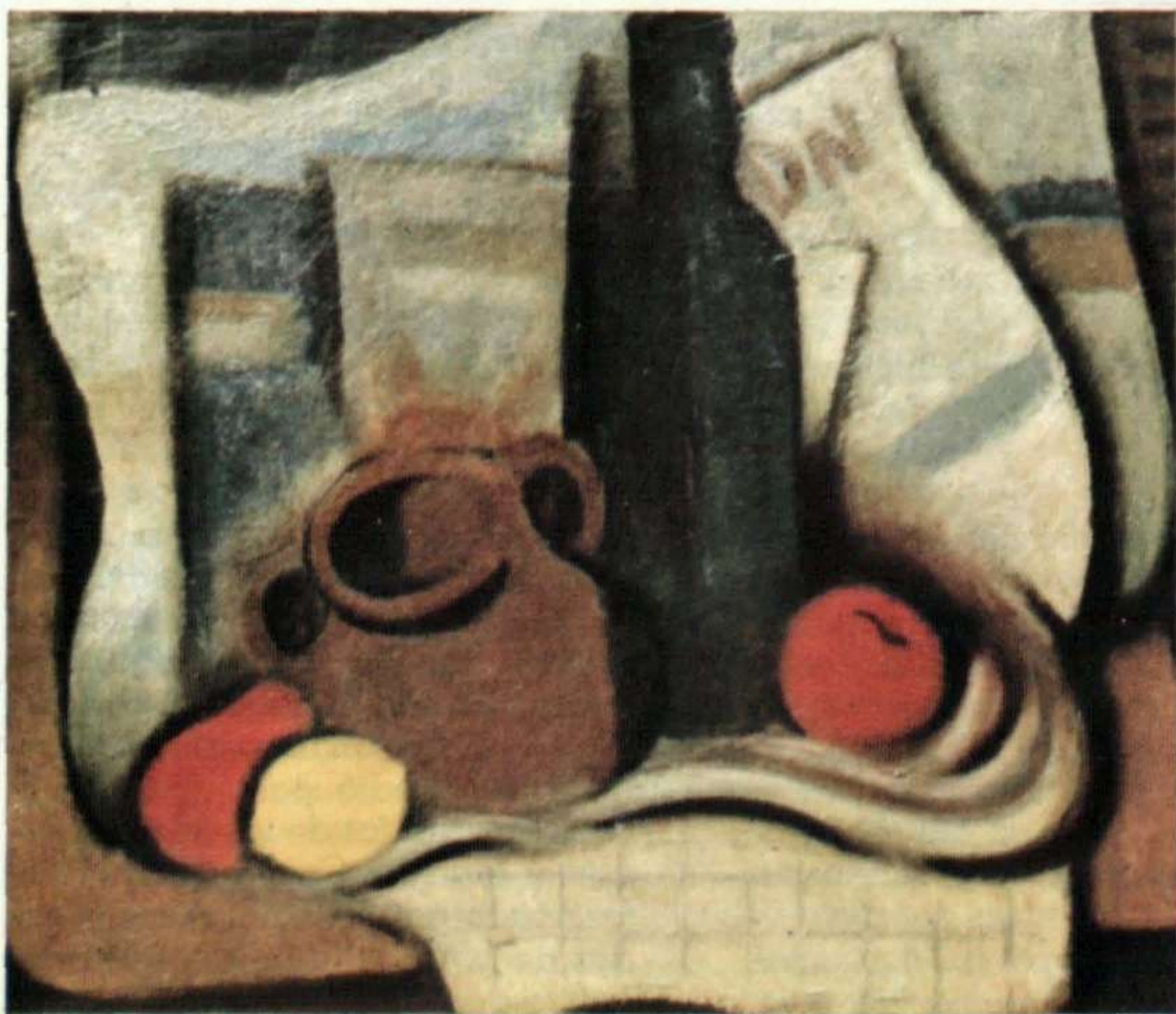
con frenética improvisación, con frenesí carnal, para captar las huellas del hombre sobre los terrenos fangosos de la zona austral o el goce dionisiaco cuando fija unos desnudos frente al mar. El sabor humorístico, la gracia criolla, siempre aparecen en su obra. Gregorio de la Fuente (1910), de extensa labor muralística, siente la monumentalidad de las formas y le da vigor titánico a los hombres y mujeres, que de alguna manera aparece también en su labor de caballete, más amante de las aventuras abstractas. Carlos Pedraza (1913), en cambio, está inmerso en un mundo intimista, con particulares estremecimientos melancólicos, fijaciones de paisajes y de objetos que asociamos al empañado y tranquilo recuerdo de la niñez. Sus pinceladas son nerviosas, pero el color es medido, atenuado en gasa de áureos ocres.

Las mujeres nuestras han tenido gran papel en las bellas artes, particularmente en la defensa de la modernidad. Aida Poblete, bastante consciente de las posibilidades de la nueva visualidad, con una pintura potente y rebelde, ha sabido aprovechar la convulsión y dinamismo del informalismo. Ximena Cristi es pintora de escenas costumbristas, pero su pincelada trepida y el dibujo se simplifica a la

manera expresionista. Maruja Pinedo tiene un sentido ornamental para documentar más eficazmente los asuntos folklóricos y se mezclan en su obra los pájaros de ensueño, las grecas autóctonas y las superficies vibrantes de color. Olga Morel está en un plano más contemplativo y de dulce enfoque de los asuntos modestos, en tanto que Dinora indaga en el grafismo, en la línea definida.

Sin perder grado de actualidad, pero más cercanos a la representación, se debe mencionar a Ernesto Barreda (1927), el artista de las viejas puertas y los utensilios domésticos, realizados en graves tonalidades en tierras, que acentúan su atmósfera de desolación, de extraña sensación de misterio. Pablo Burchard (1919) tiene una mano que mancha con rapidez, para dar el ambiente solitario de las playas, del grandioso espectáculo del mar. Luis Lobo Parga (1920), de tranquilas estampas campesinas, de quietud estival, ha observado la Naturaleza nuestra con actitud de paciente artesano. Fernando Morales (1920), de gran habilidad manual, gusta de fijar en sus lienzos las procesiones, los barcos en la bahía. José de Rokha (1926) lleva las estampas populares al campo ornamental, con rara algarabía de color. José Venturelli, en un neofigu-

CAMILO MORI/"NATURALEZA MUERTA".



JOSE BALMES/"TESTIMONIO".







NEMESIO ANTUNEZ/COMPOSICION.

rativismo con reminiscencias orientales, y Julio Escámez, en un realismo de aproximaciones al clasicismo florentino, demuestran las posibilidades a que se puede alcanzar en el campo de la representación.

Gran figura de su grupo generacional es Sergio Montecino (1916), con su cromatismo sonoro y su personal deformación plástica. Las obras de este artista emocionan por la representación del lugar y de sus gentes, pero a la vez atraen por sus felices licencias plásticas, ya que sus lomas, sus bosques y sus niñitas, van más allá de la transcripción del natural. El colorido intenso y vocinglero posee algo de frutal y espontáneo. El grafismo improvisado aligera el natural desahogo de las mareas colorísticas, que son propios de un artista formado en los gustos del fauvismo. Jorge Elliott (1916), de patética captación de las oficinas salitreras nortinas, con su trepidante palpitación de la tierra, de la que emana un fuego ancestral, tiene sumo interés.

A esta altura de nuestro relato no podemos perder de vista a las figuras nuestras consagradas en el exterior, en París especialmente. Roberto Matta (1911), el extraordinario pintor de las luciérnagas siderales y los osados diseños sincopados. El gran triunfador del arte latinoamericano, con obras en centros tan importantes como París, Nueva York, Chicago, Filadelfia, Venecia, Bruselas, Río de Janeiro, etcétera. Matta, fecundo, profético, improvisador, es un creador que

pertenece al mundo. Pocas veces es posible advertir una imaginación más aguda, un delirio arrebatado de colores vibrantes y un automatismo más sincero. El poder visionario de este pintor reside en las intuiciones atrevidas, para captar la energía inagotable de nuestro siglo veinte, la gigantesca actividad de nuestro mundo en permanente bullir.

Enrique Zañartu (1921), que forma parte de la escuela de París, según consagración francesa, llama la atención por sus choques de mundos en gestación, las rupturas terrenales, que son propios de estos nuevos países. La delicadeza de la tonalidad, el cuidado «metier», destacan en su obra reciente, pero esa atracción por la perfección técnica no malogra el vuelo inventivo, el arrebató lírico, que lo define y que ha sido tan importante para los jóvenes artistas que lo han seguido. Unido a París entrañablemente, ha permanecido allí los últimos veinte años. Ha venido en períodos muy cortos a la patria, pero eso no quita que tenga una efectividad muy marcada por estas tierras americanas, ya que se sienten en su pintura las ciclopeas masas que se dinamizan y chocan espectacularmente en terremotos cordilleranos.

Pocos pintores nacionales han tenido mayor incidencia sobre el ambiente, han desplegado mayor interés periodístico y se han preocupado más por la divulgación plástica que Nemesio Antúnez (1916),



ENRIQUE ZAÑARTU/PINTURA.

actual director del Museo de Bellas Artes. El inquieto pintor de los manteles ondulantes, las muchedumbres perdidas en la urbe y las piedras preciosas, ha buscado en muchos frentes sus posibilidades plásticas. En 1964, luego de prolongada ausencia, regresó a Nueva York. La pintura ha dado vuelcos sensoriales. El arte «pop» se impone y surge una falange de artistas que destacan por ostentar vistosamente una opinión, por representar la vida de la urbe. Antúnez ve las aglomeraciones en los campos deportivos, las visiones desde lo alto de los edificios, el hombre reducido a un mínimo punto en medio de los gigantes de cemento, es el número ciego de la cultura masiva.

Claudio Bravo (1937), que vive en Madrid, tiene relaciones con el realismo metafísico, sobre todo por la ausencia atmosférica de sus composiciones, con sus cajas de diversos tamaños que se entrelazan en un juego onírico muy novedoso y de impecable factura técnica. Su elegancia natural alcanza calidad en sus retratos. Es un verdadero orfebre de la forma y el color, y su atractivo ha sido elogiado en España. Gastón Orellana (1933), que ha residido en Madrid y Nueva York, exagera el drama, con el combate despiadado de sus hoscos personajes de aquelarre. Su pincelada roza la tela, con un oficio pulcro, pero insiste de un modo casi obsesivo en la morbosidad, siendo el suyo un mundo que atrae, que excita vivamente. Artu-



SERGIO MONTECINO/'NIÑITO'.



MARUJA PINEDO.



XIMENA CRISTI.

ro Alcayaga (1918) es de efervescente personalidad, con sus formas rebeldes unidas al informalismo más agudo.

Hay algunas damas muy activas en matricularse con estas tendencias de extrema vanguardia. Roser Bru (1923), por ejemplo, ha partido de los postulados de la abstracción expresionista, hasta recrearse con los ensambles y la ironía del arte «pop», con personalidad muy definida y, sobre todo, calidad artística. Celina Gálvez (1937), verdadera virtuosa, con su grafismo gracioso, con atisbos de caligrafía oriental, deslumbrará siempre con el detalle sutil, accesorio. Carmen Silva (1930), de suma destreza manual, alardea con su dibujo que, como una fina urdimbre, teje paisajes de ensueño e interiores hogareños, destacando siempre por su dibujo impecable.

La pintura chilena, como hemos visto, realizó desde 1950 otros esfuerzos en la búsqueda intensa para decir lo suyo y quizá analizando con atención encontremos las características, los matices identificables de un grupo generacional, a pesar de la proximidad histórica. Se ha caminado, eso sí, por una senda que no ha perdido de vista los cambios más agudos de la plástica y se han consagrado las tendencias más opuestas. Aquí queda demostrado la variedad de frentes en que se plantea la creación pictórica de nuestros días, agi-

tada por vientos de renovación, que permiten augurar algo verdaderamente insólito, inesperado, con el nuevo sentido de integración social y el uso de nuevos materiales que ofrece la sociedad tecnológica.

Hay artistas en que la protesta es primordial, como José Balmes (1927), que está casi una década tomado por el arte tosco y de dramáticos reproches, por el virulento mensaje y la ruptura con la forma legislada, que viene de la cantera informalista, que dio fama a los españoles. Es un arte agresivo, emotivo, que polemiza desde el muro. Aparecen en sus lienzos los signos retorcidos de la ira, los fragmentos humanos y los blancos texturados, junto a los negros ferroviarios. Para entregar su mensaje se vale de los desgajados murallones de cal, donde aparece la irreverente fraseología política del pueblo. En una apretada síntesis plástica, donde los espacios abiertos han ganado en tensión, la base figurativa se ha hecho más evidente y combativa.

Gracia Barrios (1927), en camino parecido, está atraída también por el goce sensual de las pastas espesas, por la signografía primitiva que se inscribe en los amplios fondos. Sus hombres y mujeres, anónimos seres de una sociedad hostil, adquieren proporciones de gigantes, para vigorizar la protesta y remecer al espectador. Es una imagen obsesiva del ser humano. Para

ejecutar esta visión titánica de madres, de niños y de hombres, la artista no olvida su sólida preparación de dibujante y destaca ciertas formas con certero golpe de pincel. Carlos Vázquez y Dolores Walker, explorando en las vetas primitivas de Klee y Miró, han sabido unir las fuentes primitivas, las ironías oníricas y la cultura plástica, para entregar un arte de bastante originalidad.

Los paisajes y naturalezas muertas de Reinaldo Villaseñor (1925) atraen por su sabiduría técnica y el lirismo con que se envuelven sus estampas hogareñas, sus visiones panorámicas. Es un agudo observador de las cosas sencillas de los objetos que encontramos cotidianamente y que nos parecen nuevos por el atractivo plástico que les da el autor. Villaseñor no está tomado por las espectacularidades tecnológicas ni el fragor combativo del arte comprometido, pero no ha dejado atrás las conquistas de la pintura abstracta, los mejores valores de la modernidad. Es una línea que nadie ha quebrado y, por eso mismo, resulta tan personal en la pintura chilena y tan honesto en su posición solitaria.

El artista del equilibrio, de la medida, es Ricardo Irarrázaval (1931). Es el suyo un arte de profunda observación, de actitud pensada, ya que sus bandas coloreadas de similar registro se avivan por la tensión que provoca, pero muy sutil-

mente, una franja de mayor vivacidad colorística, a la manera de los tejidos indígenas. Sus cuadros de castigadas superficies coloreadas, de pulidas áreas están aprovechando los recursos geométricos, pero no podría decirse que sea un concretista, ya que se deja llevar por la intuición expresiva y su arte no evita las alusiones representativas. En una aparente monotonía, sus telas están en un intensión parecida, hay siempre sutiles encantos, revelaciones a «sottovoce», que demuestran su preocupación plástica, por encima de cualquier recurso anecdótico.

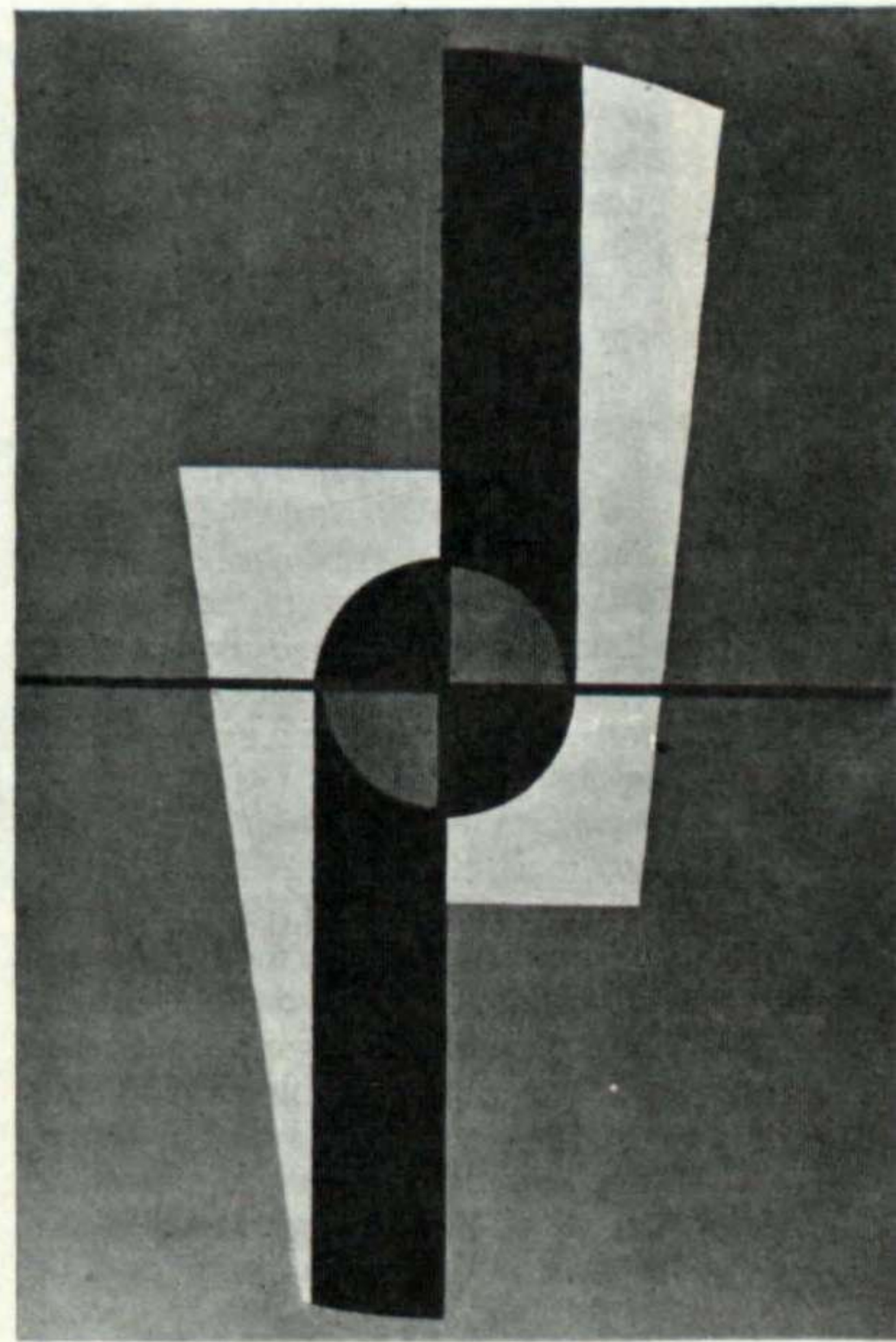
Rodolfo Opazo (1935) está apasionadamente matriculado con el mundo de lo soñado, siente la rara atracción por las realidades ocultas y la alta temperatura de lo carnal, que ha dado gloria a los surrealistas. Escucha el llamado de lo incongruente y sus personajes de hosca fisonomía flotan en los espacios infinitos, se entrelazan en los ritos eternos de las caricias carnales. Nada puede tomarse, eso sí, con excesivo control racional, ya que rompe los muros de la lógica y se deja llevar por el frenesí de su mundo onírico, que es muy único y personal. Rodolfo Opazo, con sus seres de tizosas carnaciones y retorcidas formas, ejecutados con cuidado técnico, es muy imaginativo en su enfoque y su obra siempre ha llamado la atención de los especialistas extranjeros.

Uno de los artistas chilenos que mejor ha aprovechado el retorno a la figuración ha sido Mario Toral (1934), el imaginativo creador de las «Torres de Babel»: poseedor de notable habilidad manual y preciosismo colorístico, ha sabido dar un tono muy suyo a sus enormes composiciones, que transcurren en los límpidos azules del espacio infinito y se ha ubicado resueltamente desde hace años en la pintura de corte objetivo, que ha tomado con apasionamiento a los artistas de Francia y Estados Unidos. Se trata naturalmente de un figurativismo de intrigante hechicería, con inesperados estallidos pirotécnicos y morbosa comunicación erótica, que lo une al surrealismo, al estilo que da rienda suelta a la confesión de los sueños ocultos.

Hace un par de años, la pintura nacional sufrió un vuelco insólito, cuando se dieron importantes premios a Eduardo Bonati y Guillermo Núñez, que regresaron al objetivismo más declarado. Se decidieron por un arte atrevido, que busca ostentar vistosamente las opiniones, que levanta un pedestal al objeto común y se vale para ello de los colores fulgurantes del cartel. Fue el triunfo de la figuración y la reivindicación del oficio. Esta pintura desafiante, que parte de los postulados del arte «pop» es de un amplísimo registro y es un infinito muestrario de la vida de la urbe. Aprovecha las tiras cómicas, la fotografía, los carteles de cine, las etiquetas de envases, los «sandwiches» y los conos de helados en la más valiente denuncia de la vida actual, pero sabe poner en lugar cumbre la conquista tecnológica.

Los jóvenes de todo el mundo se han sentido tomados por este arte que rompe definitivamente con el pasado y que ofrece una posibilidad tan rica de investigación del comportamiento del hombre. Artistas de Polonia y Yugoslavia, entre los países socialistas, han aprovechado esta lección anglosajona. Este gesto de orgullo para decir lo inesperado, la opinión más oculta y descarnada, se ha consagrado. El artista norteamericano Saul Steimberg ha llegado a decir: «Esta iglesia tiene sus mártires, como Jackson Pollock. Tiene sus obispos y cardenales —los críticos de arte y directores de museos. Esta iglesia tiene sus misioneros— los marchants de cuadros».

Un grupo de artistas chilenos, entre los que se encontraba Eduardo Martínez Bonati (1930), vivieron una larga temporada en Nueva York, la activa selva de cemento, y se sintieron estimulados a investigar, absorbidos por las formas higiénicas del arte visto en las galerías de Manhattan, sobre todo por su cromatismo fulgurante. No fue difícil comulgar con las nuevas ideas, que nacían de un país sin tradición plástica vigorosa que cuidar. Se entregaron con entusiasmo a representar lo que sucede en la ciudad moderna, tanto para criticar como dignificar la vida contemporánea, así nacieron las lustrosas



R. VERGARA CREZ/  
"EQUILIBRIO EN MOVIMIENTO".

ROBERTO MATTA/PINTURA.



manzanas-estandartes de Martínez Bonati, con su dibujo certero, pulcro hasta la exageración. Su ultrafiguración ha seguido perfeccionándose.

Guillermo Núñez (1930), quizá el pintor chileno que mejor ha capta-

do la revolución cromática y formal del «pop», está por una línea de queja social, de posición de combate, pero ha sabido aprovechar muy hábilmente los recursos fotográficos y la sucesión historizada de las tiras cómicas. El nuevo repertorio colorístico de luminosas y brillantadas gamas, que provienen del mundo publicitario y el afiche, están aquí. El ingenio de que han hecho gala los diseñadores de «posters» o etiquetas en la selva de la sociedad de consumo contemporánea para producir el «trance hipnótico», está admirablemente bien aprovechado en los cuadros de Guillermo Núñez: atractivos, pulidos y de emotivo mensaje.

Enrique Castrocid (1937), ha sido un triunfador en un medio tan exigente como el neoyorquino, cuyas limitaciones todos conocemos, con su fantasía inigualable, con sus mecanismos inesperados, su inventiva desbordante, que le ha permitido captar con talento personal lo paradójico de la tecnología, con un humorismo refinado que lo aproxima a la cantera de lo «subreal», para «horadar la macidez convencional de la percepción, para buscar el rostro verdadero e insólito de las cosas». Pionero en las experiencias del arte «pop», está ejecutando una obra de gran valor, pero que desgraciadamente el país conoce muy restringidamente, ya que sus obras son adquiridas en Nueva York, y pertenecen al formidable inventario de la gran urbe americana.

En esta lista de artistas de extrema vanguardia llama la atención el conjunto de las últimas es-

CARLOS ORTUZAR, EN SU ESTUDIO.



GUILLERMO NUÑEZ/  
TAKE A LOOK AROUND TO SELMA,  
ALABAMA.

culturas de Federico Assler (1929), premiado con cuadros al óleo, pero que ha abandonado, por su personal y diestra labor en volumen. Es un paso que han realizado muchos artistas, ya que la plástica se plantea en la unión de forma y color. El uso de nuevos materiales, el alto grado de experimentación y el efecto que se logra con la corporeidad de los objetos, han permitido el auge por realizaciones como las que vemos en esta ocasión, que alcanzan su máximo impacto cuando están en un ambiente especial, envueltas en una luz sugerente. Esta sucesión de capas superpuestas sorprenden siempre con su solvencia técnica y originalidad.

Juan Bernal Ponce (1938), aprovechando la pericia artesanal que adquirió en largos años de trabajo gráfico, ha sabido ensamblar con habilidad personal las letras tipográficas y la extrema simplicidad de los cuerpos geométricos, consiguiendo un golpe de vista novedoso de alegría carnavalesca muy imaginativa, que le permitió ganar el segundo premio en un concurso nacional. Tola Peralta (1920), pintor figurativo que gusta de los estudios teóricos, director de la Casa del Arte de Concepción, la más importante pinacoteca de pintura chilena, es muy valioso en sus insistencias figurativas, sin que pierda en actualidad plástica, ya que no ha olvidado las mayores conquistas de la plástica de los últimos años.

Muchos son los pintores nacionales que han sido tomados por la corriente que viene de Norteaméri-

ca, pero Carlos Ortúzar (1934), que estuvo un año en la activa ciudad de los rascacielos, es el más maduro e imaginativo de los artistas en sacar partido al fascinante mundo de los mecanismos. Sus hieráticos pilotos con rostros petrificados ofrecen una nota intrigante, misteriosa. Le atrae con calor la vida futura y posee talento visionario, la intuición atrevida, para captar la energía inagotable de nuestro momento mecanicista y entrar valientemente en un mundo de anticipaciones. Posee la suficiente habilidad manual para realizar moldes, utilizar los nuevos materiales, que están en consonancia con su visión del Universo que va hacia zonas inexploradas.

En Chile tenemos desde hace años artistas que han intuido las posibilidades de lo geométrico. Entre los más importantes se debe considerar a Ramón Vergara Grez (1923), que desde hace tres lustros viene trabajando con proverbial espíritu en defensa de sus ideales. Fundador del grupo «Rectángulo», en 1955, que contó con la participación de valiosos pintores del país, culminó su labor con la exposición Forma y Espacio, con la participación de pintores de Argentina, Uruguay y Chile, unidos por intereses concretistas. Luis Oyarzún dijo en aquella ocasión: «Fieramente unidos en contra del lirismo expresionista o informalista, que suele perderse en simple amarquía interjectiva, estos artistas quieren revalorizar el gesto inicial de la pintura como voluntad de interlección, es decir, de creación en el sentido de ordenación del caos».

Las últimas pinturas de Vergara sorprenden por los formatos apaisados, romboidales y triangulares, que le permiten un juego más seguro y actual a sus bandas coloreadas, a sus austeras formas geométricas, con su simbolismo directo. El cromatismo potente, con su tendencia a los contrastes marcados, que dieron gloria a Mondrian, vuelven a brillar en la más reciente producción del pintor, pero alcanzan una novedad sugerente en el cuadro de bandas iguales, donde el desfile de formas, el agrupamiento de colores, una misma familia, hacen estallar un tono ar-



LUIS HERRERA GUEVARA/ "PERGOLA DE LAS FLORES".



FORTUNATO SAN MARTÍN/ "FIESTA CAMPERA".

diente para crear tensiones distintas. Su obra va más allá de la pura geometría y ofrece una alusión imaginativa que lo interna en lo simbólico, lo profundamente analítico.

Matilde Pérez (1920) investiga con ahínco en los estímulos visuales y se fascina con los mecanismos que la implantación industrial ha conseguido, y no mira a la máquina como «elemento perturbador», sino que está plena de optimismo y con purismo militante muy estimulante, ofrece un arte con la profilaxis, la extrema limpieza y el sentido reformador de Vasarely y Le Parc. Los inesperados juegos coloreados del «op art», que ha conducido hacia caminos purificadores el arte que lo enfrentan con la plaza, el gran espacio abierto y la ciudad toda, se observan en las piezas de Matilde Pérez, con rigor de laboratorista y alto sentido investigador.

En una línea similar a la anterior, Iván Vial (1928), se interesa vivamente por las experiencias cinéticas. Los estímulos visuales que toman al habitante de la ciudad, especialmente los avisos de neón, los brillos de la noche en la selva de cemento, las cintas luminosas de los automóviles, que no cesan de transitar por las grandes urbes, aparecen metafóricamente representadas en los maquinismos que ha creado el artista, luego de una

estancia en Nueva York. No podría dejar de señalarse que está vivo aquí el ambiente de la exploración intensa, el ingenio mecánico, que caracteriza al momento que vivimos, en permanente aceleración y búsqueda.

El encantador ambiente de asueto que dan a sus creaciones los inefables «hombres-niños», el acento festivo de sus cuadros, se aprecia en Luis Herrera Guevara (1891-1945), el más ilustre de los «naives» chilenos, con cuadros en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Todo lo ve con pureza infantil, con árboles simétricamente tratados, con los retratos de señores de largas barbas y el colorido plano, casi insultante en su crudeza primitiva. «Pérgola de San Francisco» es uno de sus mejores cuadros, con el fulgor de sus naranjas, sus pastas pródigas y la ausencia de perspectiva y modelado, pero con ese calor humano y ausencia de intelectualismo que sólo vemos en las cerámicas populares, muchas veces chabacanas, pero salidas del corazón.

Fortunato San Martín (1891-1963), que pintó en forma continuada pasado los sesenta años, es un caso parecido, pero supo dar valor a los recuerdos esperanzados de la niñez, guardados celosamente en la memoria, como aconteció con los lienzos de la «abuelita Moses». El detallismo tan especial de San Mar-

tín le permitió conseguir mayor comunicación vernácula y cierta honda melancolía al recordar el pasado.

Otros artistas que han aportado su valía y han entregado lo suyo son: Eduardo Ossandón, Jaime González, Patricia Israel, Aníbal Ortiz Pozo, Ana María Balmaceda, Ernesto Fontecilla, Nelson Leiva Helga Krebs, Fernando Torm, Carmen Aldunate y Valentina Cruz. Son pintores que no cesan en sus búsquedas y pretenden captar el cambiante problema del mundo de hoy, tan repleto de emociones y posibilidades diversas.

Todo lo expuesto nos permite demostrar que la pintura chilena explora en distintas vetas, como es propio de artistas que actúan en su calidad de libres habitantes del universo de la plástica. Es indudable que han sido tomados por expresiones foráneas, pero de ahí a censurarlos de mimetismo y despersonalización hay bastante distancia. Las comunicaciones son cada vez más activas y la literatura plástica siempre en el primer plano de la actualidad, han llevado a los jóvenes a inclinarse por un arte destinado a documentar la época, entendido esto en el plano universal. La nueva visualidad de Chile, en todo caso, muestra un sello nacional, una interpretación de estos lares y con espíritu alerta va segura tras su destino.



# EL DISEÑO INDUSTRIAL DE ESPAÑA

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

Durante seis días de la segunda decena de octubre tendrá lugar en España un acontecimiento internacional que es obligado destacar como merece. Se trata de la Asamblea General del ICSID, que se celebrará en Barcelona el 11 y 12, y del Congreso Internacional de Diseño Industrial, que ha elegido la isla de Ibiza para que en ella tenga lugar en los días 13 al 16 del mes mencionado.

Seguramente esta escueta referencia anterior diga poco a los no versados en estas materias del diseño industrial, por lo que vamos a dar unas breves informaciones para que todos los lectores de BELLAS ARTES 71 puedan calibrar con conocimiento de causa el porqué calificamos de acontecimiento dichas reuniones internacionales.

La sigla ICSID significa Internacional Council of

Society of Industrial Design, o sea, Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial. De estas sociedades de diseño existen alrededor de cincuenta; todos los países de la Europa Occidental, muchos de América, los países europeos del Este, y algunos del Extremo Oriente, las tienen, por lo que no es extraño que agrupe unos 30.000 afiliados, todos ellos interesados en la nueva profesión más apasionante hoy en el mundo: el diseño industrial.

De estos 30.000 socios muchos vendrán a España para asistir al Congreso que se prepara, y no es aventurado pronosticar que durante unas jornadas Ibiza será el centro del mundo cultural en relación con una de las disciplinas técnico-artísticas más ambiciosas que ha conocido la Humanidad, pues, como muy bien decía Walter Gropius: «El término "diseño" abarca en forma amplia toda la órbita del mundo visible de fac-

tura humana, desde los sencillos artículos de uso cotidiano hasta la compleja organización de una ciudad entera. Si podemos establecer una base común para la comprensión del diseño —un denominador logrado a través de hallazgos objetivos, más que a través de la interpretación personal— se aplicaría a cualquier tipo de diseño, pues el proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla difiere sólo en grado, no en principio» (1).

El diseñador industrial es una profesión muy reciente y ha nacido como consecuencia del enorme desarrollo de la industria en los países más avanzados, hasta tal punto que hoy, y en un futuro muy próximo, será una de las profesiones claves de la sociedad tecnificada. Tan reciente es la profesión que el ICSID sólo cuenta con trece años desde su fundación, en París en 1958, por un grupo de diseñadores de Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Escandinavia. El hecho de que España haya sido elegida como sede del próximo Congreso es demostrativo de que también en nuestro país el diseño industrial comienza a cobrar la importancia que requiere su creciente proceso de desarrollo.

#### GENERALIDADES DEFINITORIAS DEL DISEÑO INDUSTRIAL

Casi todos los escritores tenemos la costumbre de suponer que los temas sobre los que fijamos nuestra atención momentánea son lo suficientemente conocidos por todos los lectores para no tener que establecer referencias previas. En este caso del diseño industrial ya sabemos de antemano que no es así, sino todo lo contrario. Por ello nos permitimos incluir, antes de pasar a estudiar el diseño industrial en España, algunas de las definiciones que consideramos más claras respecto a los propósitos y a la naturaleza del diseño industrial. De entre todas ellas el lector podrá deducir su verdadero significado. Seguramente habrá muchos otros lectores que ya lo conozcan, pero con que sólo existiese uno sin saberlo estaría justificada la selección de textos.

«La forma sigue a la función», «Todo es función y forma», «Cada parte ha de explicar muy claramente su función para que esta función pueda ser leída en cada parte, si la obra ha de ser orgánica...» (2). «Las formas que el artista ha inventado en su taller se difunden en la decoración cotidiana, en los edificios de la existencia común, en los lugares públicos, e influyen sobre el comportamiento general. El artista no podría conseguir esta humanización de sus especulaciones con atención, solicitud y simpatía de no cooperar él mismo. No es sólo un creador de formas, sino un ingeniero de las formas» (3). «El arte y la técnica representan por igual aspectos formativos del organismo humano. El arte representa el lado interior y subjetivo del hombre; la técnica se desarrolla fundamentalmente a partir de la necesidad de afrontar y dominar las condiciones externas de la vida, de controlar las fuerzas de la Naturaleza y ampliar el poder y la eficiencia mecánica de los órganos naturales, considerados en su aspecto práctico y operativo» (4). «La evolución de la técnica y su repercusión en la manera de vivir han transformado en pocos años el ambiente de nuestra vida. Con todo, sabemos que sólo nos encontramos en el umbral de estas profundas transformaciones. Las reacciones en cadena nos conducirán a transformar nuestros centros de producción, nuestras ciudades, nuestros campos, nuestros vehículos, nuestras viviendas, nuestros objetos más usuales» (5).

A estas consideraciones generales sobre arte-técnica, cabe añadir algunas otras ya más específicamente relacionadas con el diseño industrial, como son las ideas de uno de los pioneros de esta materia, el francés-norteamericano Raymond Loewy, cuando escribía en su libro «La fealdad se vende mal»: «Trascendiendo su primer objetivo, que consiste en perfilar las formas exteriores, el diseñador industrial, en lo sucesivo, desarrolla una importante función en la elaboración de productos industriales, servicios y estructuras de toda clase. Su presencia, desde el inicio de esta elaboración, permitirá realizar con exactitud un producto concreto, liberado, en tanto que sea posible, de todo defecto desagradable. Tanto si crea un asiento de autobús, un aspirador o un aeropuerto, el diseñador se esforzará en hacérselo lo más agradable posible. Será el caballero del buen gusto y el defensor de nuestros nervios. Velará para que todas las realidades materiales, entre las que habitualmente vivimos, se hallen en su justo lugar, discreta y silenciosamente. Si lo consigue, nuestra vida se verá libre de muchos motivos de agitación y de no pocas complicaciones».

El italiano Gillo Dorfles, que ha dedicado muchas páginas al tema que nos ocupa, especifica: «Lo que se requiere para poder sostener que un objeto pertenece al diseño industrial es: primero, su seriabilidad (producción en serie); segundo, su producción mecánica; tercero, la presencia en él de un cociente estético, debido a la inicial proyectación y no a la posterior intervención manual de un artífice» (6). En el catálogo de la II Exposición del Diseño Industrial Español, celebrada en Madrid durante el mes de diciembre de 1970, en las salas de EXCO, organismo del Ministerio de la Vivienda, que la conjuntó, aún se precisan más las definiciones: «Se entiende por diseño industrial aquella disciplina con la que el hombre se prepara para dar forma física a todos los objetos que la máquina produce en serie. Nada en la industria se produce por generación espontánea: toda pieza, por nimia e insignificante que sea, ha requerido, para ser producida, el previo diseño realizado por el hombre. Diseño que ha de responder a estos necesarios condicionantes: Primero, el producto ha de cumplir perfectamente la función para la que va a ser creado. Segundo, ha de fabricarse con el mínimo esfuerzo, con el mínimo gasto, haciendo que la máquina que lo produzca trabaje al mayor rendimiento. Tercero, ha de usar, al máximo de eficacia, las condiciones físicas de la materia que se va a emplear en su fabricación. Cuarto, ha de tener una forma bella y armoniosa para que su uso diario constituya para el ser humano, hombre, mujer o niño, un motivo, por su constante uso, de elevación espiritual».

#### EL DISEÑO INDUSTRIAL EN ESPAÑA

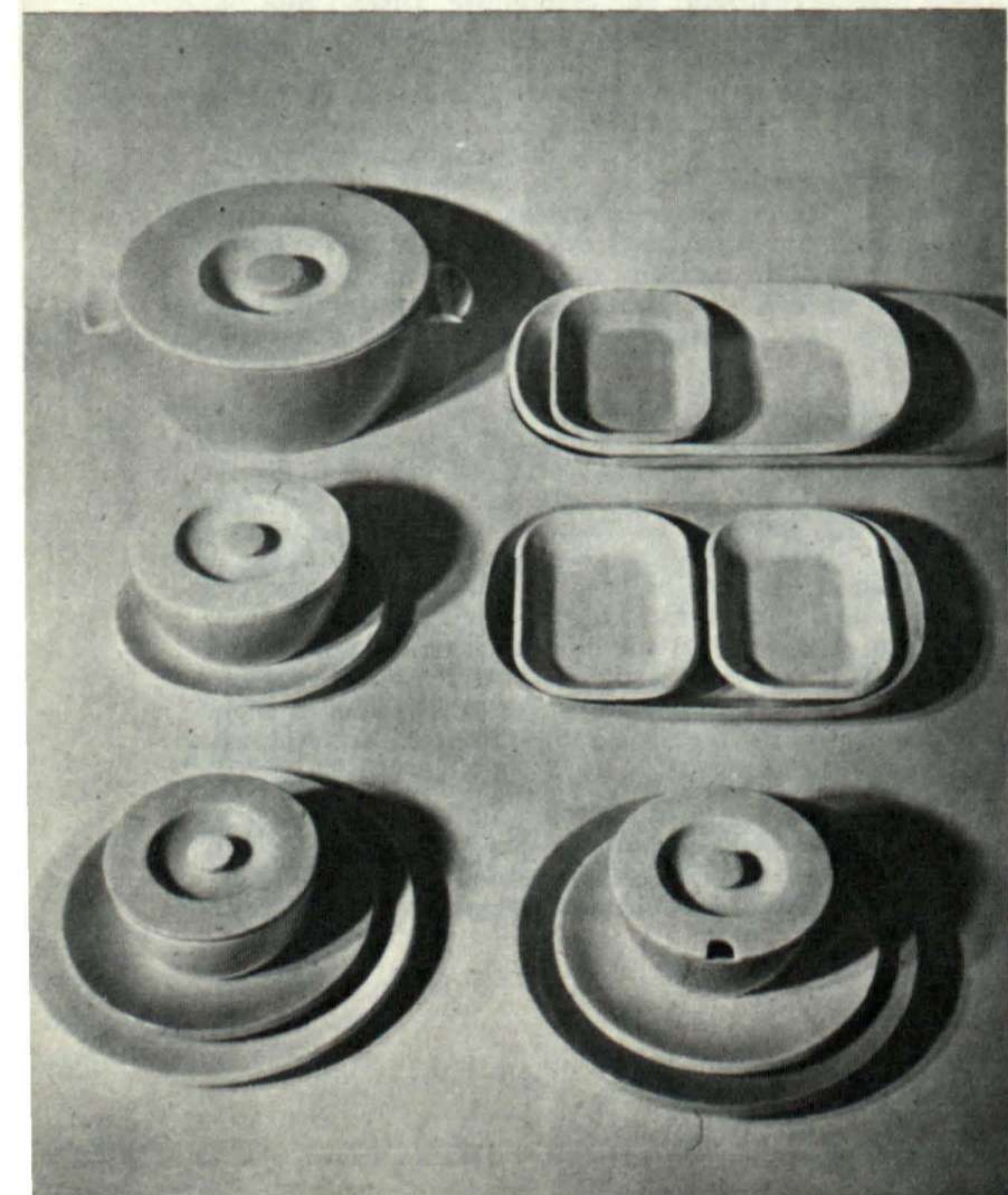
En España, país de artistas por excelencia y abundancia, no podían faltar los encargados de conjugar la técnica con el arte en los dominios de la industria. De hecho los hay, y excelentes, a pesar de la poca atención que le han dedicado los medios de la enseñanza oficial a esta importantísima actividad creativa moderna. La formación del diseñador industrial en España es algo que roza casi lo milagroso, de puro improvisado que es.

Los primeros interesados en diseño industrial en España fueron algunos arquitectos y unos pocos artistas versados en la investigación de las formas. El hecho por el que tomó conciencia un estado de opinión, fue durante la comida ofrecida en Barcelona al arquitecto



"BOLSAS DE CAMELOS" | DISEÑO: ROSALIA PUJOL | PRODUCCION: YUTI | 1967.

VAJILLA "COMPACT" | DISEÑO: ANDRE RICARD | PRODUCCION: LUSO ESPAÑOLA DE PORCELANAS, S. A. / DELTA DE ORO | 1962.



y diseñador italiano Gio Ponti en el año 1957. Durante dicho acto se acordó crear una entidad en Barcelona y otra en Madrid, a la primera se la denominó IDIB (Instituto del Diseño Industrial de Barcelona), a la segunda SEDI (Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial), fundada por los arquitectos Carlos de Miguel, Feduchi, y Javier Carvajal, y en la que colaboraron activamente el pintor José María Labra y el escultor José Luis Sánchez. SEDI tuvo corta vida ante la indiferencia de la industria española de aquel momento y la falta de subvenciones que le hubiesen permitido continuar su labor experimentadora.

En Barcelona no habían ido mejor las cosas, y ante la demora de la autorización oficial para IDIB, en 1960 queda constituida la Agrupación de Diseño Industrial, ADI, la cual queda integrada dentro de la asociación del Fomento de las Artes Decorativas, de gran solera en Barcelona. De la unión de las dos siglas nació el nombre que lleva actualmente ADI/FAD. En su primera Junta directiva ya figuraron nombres que siguen siendo puntales del diseño en España, tales como el arquitecto Antonio de Moragas, el crítico Cirici Pellicer, el arquitecto Julio Schmid, el diseñador Andrés Ricard, el arquitecto Oriol Bohigas, etcétera.

La labor de ADI/FAD comenzó a ser pronto conocida, y en noviembre de 1961 otorga, por vez primera, unos premios que desde entonces han sido verdaderos acicates para el diseño industrial español, los Deltas de Oro, máxima recompensa para los diseños realizados en España. Desde ese año han sido concedidos cerca de cincuenta Deltas a objetos tan diversos como vinagreras, lavadoras, carros de te, espejos, sillones, motocicletas, alfabetos, pavimentos mosaicos, vajillas, lámparas, pinzas para hielo, mangos para útiles de cocina, ventilador-extractor, grifos, etiquetas para vino, ceniceros, mecedoras, embalajes, máquina de afeitar, máquina de escribir, ducha, radiador, aparato estereofónico, etcétera. La creciente presentación anual de diseños motivó que a partir del año 1964 se estableciesen, además de los Delta de Oro, los Delta de Plata, de los cuales se han concedido más de treinta. Y hay que tener en cuenta que la selección de Deltas se hace con verdadero rigor y que a partir de 1963 el Jurado que los discierne es internacional, constituido por dos miembros extranjeros y uno español.

Cuando en 1960, EXCO, de Madrid, organizó la Primera Exposición del Diseño Industrial Español, todo lo que se pudo exponer fueron bocetos y estudios, y muy pocas piezas realizadas. En la II Exposición, ya mencionada anteriormente, han sido varios centenares las piezas seleccionadas, y no ya proyectos. Ello quiere decir que en el transcurso de diez años el diseño industrial ha pasado en España de ser casi inexistente a una realidad muy prometedora. No es que se hayan alcanzado ya las metas deseadas, ni mucho menos, pues como muy agudamente se ha observado: «En el diseño de objetos, la subordinación histórico-nacionalista ha ejercido en España una gran presión. El nacionalismo de nuestra sociedad se ha mostrado intransigente durante muchos años para toda aportación creadora que no "reflejara", denotadamente, un tradicionalismo este-



ticista de raíces claramente alojadas en épocas de esplendor y poderío de "lo" español» (7).

## LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN ESPAÑA

Si la Humanidad no persiste en sus afanes de auto-destrucción, por medio de armas atómicas, contaminaciones de la Naturaleza, tráfico rodado, drogas y otras catástrofes menores, es muy posible que en un próximo futuro todo lo que se produzca en el mundo más desarrollado se deba al diseño, o sea, a la planificación rigurosa, desde el punto de vista estético y de efectividad industrial.

Desde las comarcas supranacionales al envoltorio de un caramelo, desde las estaciones espaciales a un botón, desde las campañas publicitarias a la forma y textura de una cerilla, todo estará previsto por el diseño, industrial o arquitectónico. Prácticamente, en algunos países esto ya no es futuro, sino presente.

Ante esta enorme amplitud de acción que se le presenta, fácilmente se deduce que aquellos países que no se estén preparando ya, a marchas forzadas, se quedarán muy atrás. Y con esta perspectiva por delante cabe preguntarse, ¿cómo es la enseñanza del diseño industrial en España? La contestación más inmediata es que casi no existe esa enseñanza, al menos de una manera oficial y ambiciosa de medios, pues como muy bien ha observado el crítico de Barcelona, corredor Matheos: «Los diseñadores actuales constituyen la primera generación, y sus discípulos no han comenzado a enseñar aún. Hay que tener en cuenta que la actividad que nos ocupa tiene en España una historia de diez años».

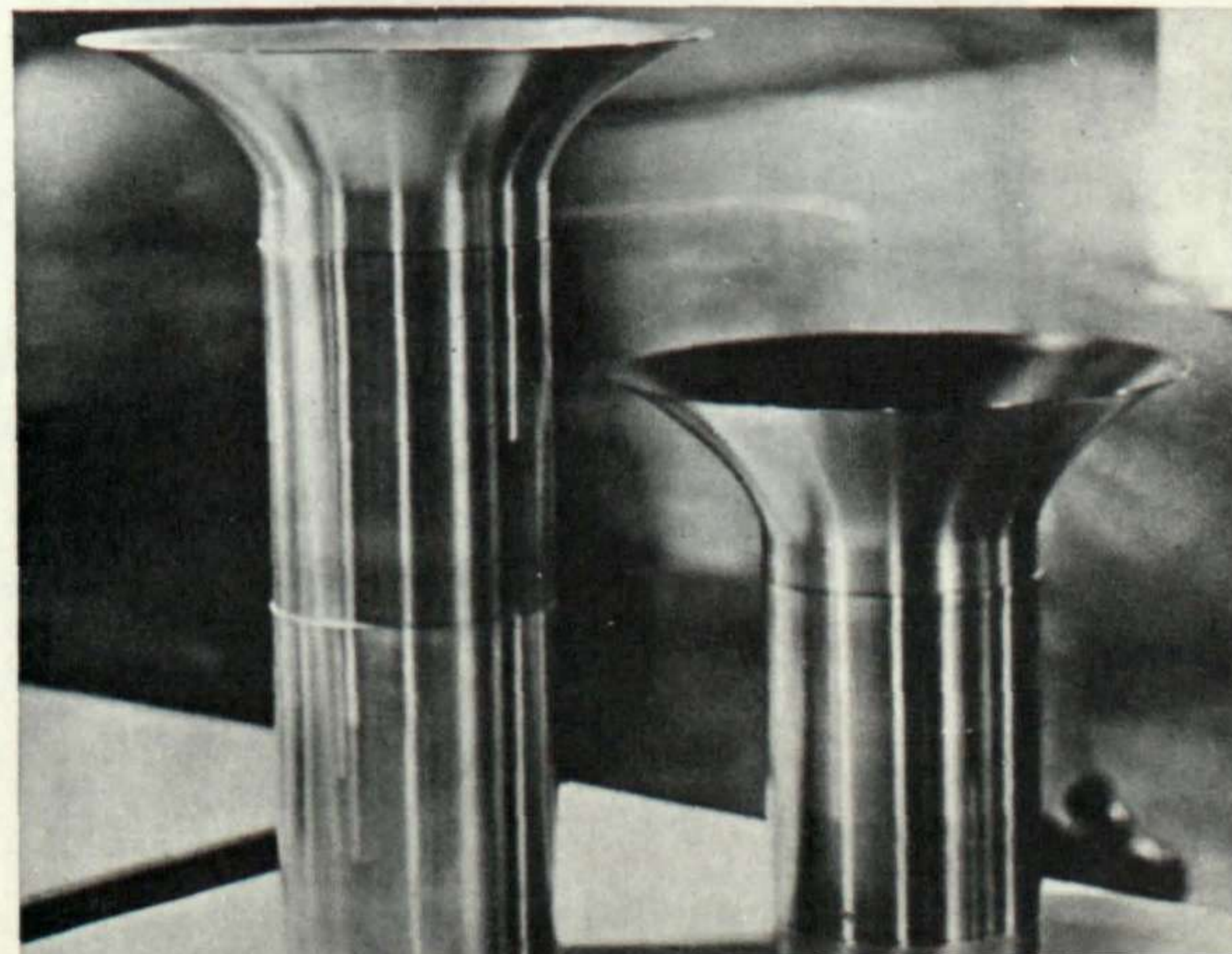
En la actualidad, tres son las principales escuelas dedicadas a la preparación de diseñadores industriales. Y las tres radicadas en Barcelona: la escuela Elisava, fundada en 1960, la sección de diseño industrial de la escuela Masana (1964) y la escuela Eina (1966). En la práctica funcionan en diferentes academias y centros de Madrid, Bilbao, Valencia, Pamplona y otras ciudades, determinadas disciplinas que podrían considerarse incluidas en este tipo de enseñanzas, pero que por su falta de estructuración, de dedicación absoluta, distan mucho de poderse considerar en verdaderos centros formadores de diseño. «El problema fundamental lo constituye el hecho de que se trata de escuelas que se han formado ellas mismas y que adolecen de una casi exclusiva dedicación teórica...» (Corredor Matheos).

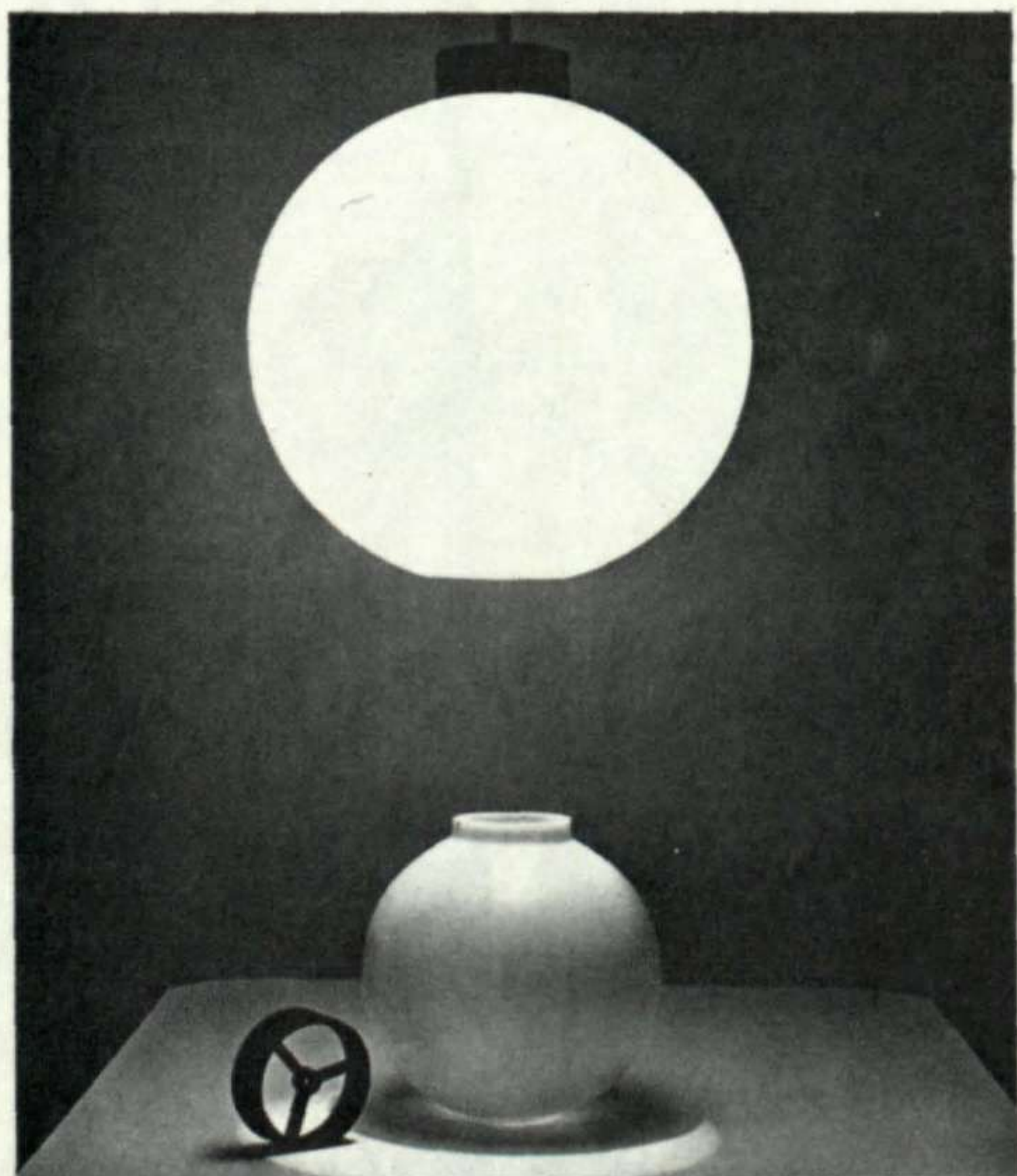
Descontados los meritorios servicios de las escuelas citadas, se puede asegurar que la enseñanza del diseño industrial está todavía por hacer en España, por lo menos al nivel ambicioso y eficiente de lo que supuso la Bauhaus (primera verdadera escuela de diseño, fundada en 1920, en Weimar, Alemania, en donde funcionó hasta 1925 y luego en Dessau hasta 1928), de las escuelas que funcionan en Chicago, en Cambridge, en Harvard, en Yale, en California, en Nueva York y en otras tantas Universidades norteamericanas. De las



"BUZONES DE CORREOS" | DISEÑO: TONI RIERA |  
PREMIO CONCURSO ADI/FAD | 1968-69.

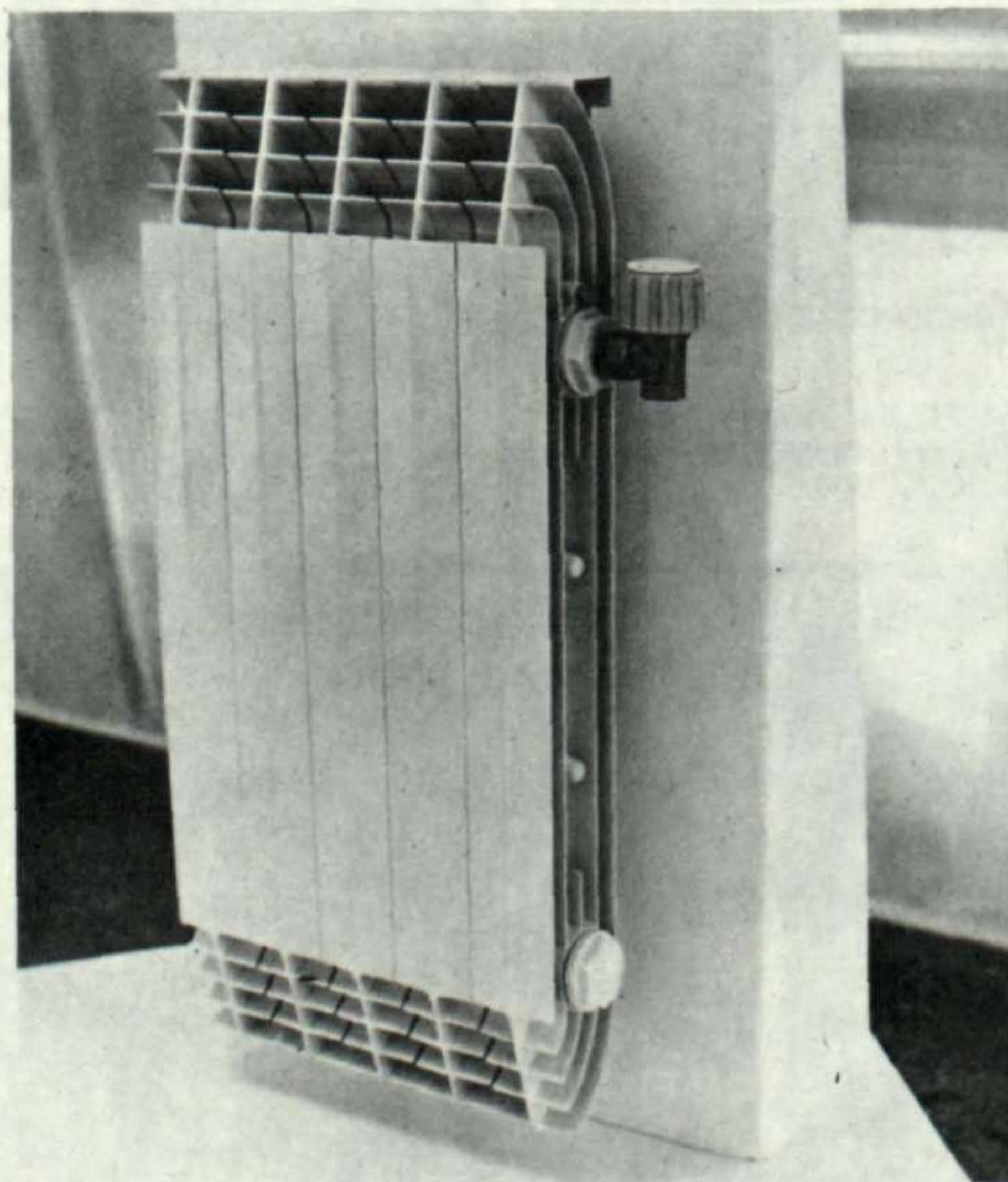
PAPELERA JARDINERA "BOCAZAS" | DISEÑO: BIGAS-BAL-  
CELLS | PRODUCCION: MODULO MUEBLES | DELTA  
DE ORO | 1970.





LAMPARA GLOBO|DISEÑO: MIGUEL MILA|  
PRODUCCION: POLINAX|DELTA DE ORO|1965.

RADIADOR CONVECTOR|DISEÑO: FELIX DEL BLANCO LOM-  
BAS|PRODUCCION: RAYCO, S. A.|DELTA DE PLATA|1968.



escuelas como la fundada en 1954 en Ulm (Alemania) o como las de Dinamarca, Suecia, Finlandia, Japón, Italia, Checoslovaquia, Israel, etcétera. Escuelas oficiales que a veces se complementan con las que la gran industria monta por sí misma, como las ejemplarísimas de Olivetti, en Italia, y Braun, en Alemania.

«En España falta, en primer lugar, la definición y los cauces de formación profesional de los diseñadores, con la correspondiente falta de consideración, agudo intrusismo extranjero y falta de orientación de las vocaciones hacia el diseño de una manera clara. Como consecuencia de este planteamiento, y en cierto modo interrelacionado con él, el empresario español, salvo excepciones, desatiende el diseño, como otras muchas vertientes de investigación y estudio de su empresa» (8).

El problema es grave, grave en todas sus vertientes, pues sólo considerado desde un punto de vista económico la falta de diseñadores en España le supone al Estado español la suma de 5.516 millones de pesetas. Cantidad que para que resulte más astronómica hay que aclarar que fue pagada sólo durante los meses de enero a julio de 1970, y en concepto de «royalties» (derechos que se pagan por utilización de patentes y diseños extranjeros). En un país en vías de desarrollo industrial acelerado, la gravedad del problema es alarmante, pues: «Al presente, la supervivencia es una cuestión de diseño concertado. Entendidas de manera adecuada, la arquitectura y la planificación se hallan comprometidas profesionalmente en una coordinación cuyas dimensiones abarcan la vida íntegra y en una integración cuyo sentido es vital» (9).

Por todo lo que llevamos expuesto es por lo que consideramos trascendente la celebración de la asamblea y el congreso del ICSID en Barcelona e Ibiza. La reunión de varios centenares de expertos en diseño industrial de todo el mundo en nuestro país pondrá de manifiesto la importancia de estas disciplinas técnico-artísticas y será ocasión de que el gran público tenga oportunidad de familiarizarse con conceptos un tanto nebulosos y de difícil determinación, pero lo que de ninguna manera hay que olvidar es lo que dice el diseñador argentino Tomás Maldonado, uno de sus formuladores actuales más valiosos: «El diseñador está destinado a integrarse en la realidad compleja y sutilísima de la civilización industrial».

(1) Walter Gropius, «Alcances de la arquitectura integral», Ediciones Isla, Buenos Aires, 1956.

(2) A. Bush-Brown, «Louis Sullivan», Ed. Bruguera, Barcelona, 1964.

(3) Jean Cassou, «Panorama de las artes plásticas», Ed. Guadarrama, Madrid, 1961.

(4) Lewis Mumford, «Arte y técnica», Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

(5) D. Huisman y G. Patrix, «La estética industrial», Editorial Oikos-Tau, Barcelona, 1971.

(6) Gillo Dorfles, «El diseño industrial y su estética», Editorial Labor, Barcelona, 1968.

(7) Julio Vidaurre, «El diseño en España...», artículo aparecido en «Arquitectura», Madrid, enero 1971.

(8) Antonio Aricha, «El diseño industrial en la empresa», Editorial Organización Sindical, Madrid, 1971.

(9) Richard Neutra, «Realismo biológico», Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.



**DOS  
CUADROS DE  
EL GRECO**

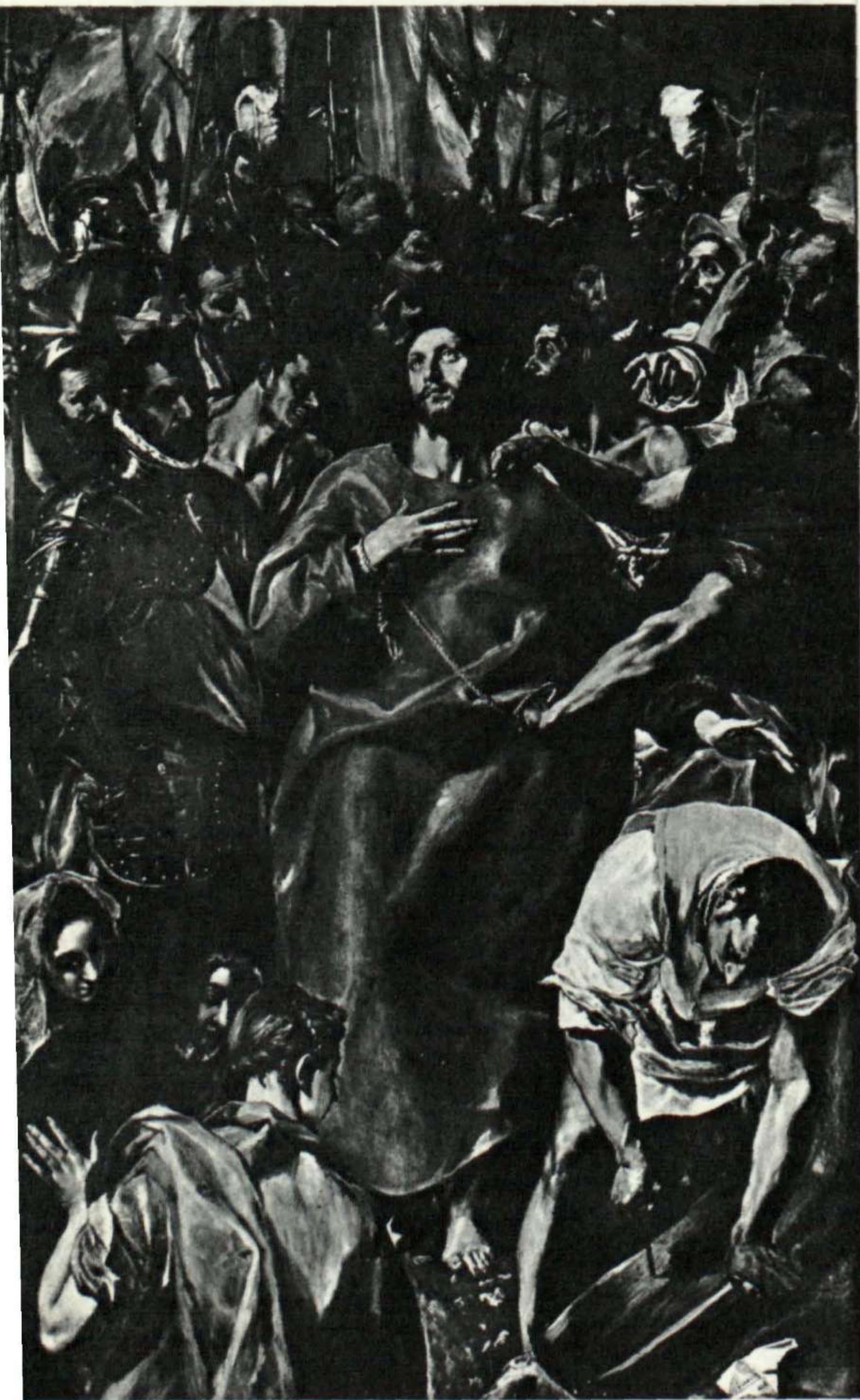
**«LA ASUNCION»**

*¡Arriba, sobre brazos, hombros, alas,  
por peldaños de túnicas y nubes!  
Azul, y más azul cuanto más subes  
y cielo das al cielo en que te instalas.*

*Azul te quiso, y te miró quien pudo  
verte así con sus ojos voladores,  
quien te ascendió en un grito de colores  
dejando abajo a mi Toledo mudo.*

*Sin ti la tierra está, pero contigo.  
Silencio aquí, mientras el cielo llenas  
de una no acostumbrada melodía...*

*El Tajo, con la sombra, por testigo,  
y, entre torres y rosas y azucenas,  
unos pies que se elevan todavía.*



## «EL EXPOLIO»

*Ese mar, esa sangre, esa bandera  
roja donde se prende la mirada,  
esa arrebatadora llamarada,  
esa desordenada cabellera,*

*ese incendio que abrasa cuanto fuera  
campo de mies dulcísima y granada,  
esa vela de amor tan desplegada,  
esa inocente tela tan entera,*

*ese bosque de brazos y de cuellos  
que está junto a la llama y todavía  
no siente la caricia de la hoguera*

*ni ciega de la luz a los destellos...  
y esos ojos, tan fijos, de María  
en el clavo que prueba la madera.*

**José García Nieto**

## MANUEL RIVERA

Manuel Rivera es un muchacho de aspecto sencillo y modales sencillos con cara de perpetuo asombro. Hablando con él, compartiendo con él, entre libros, bocetos, embalajes, un rato de su taller, que, más que de taller, tiene de lugar de estudio y meditación, nadie creería encontrarse ante uno de los pocos hombres que verdaderamente han hecho una aportación valiosa y original al arte de nuestra época.

Por circunstancias que no vienen a cuento yo he estado unos cuantos años sin ver ni una sola obra suya. Por eso aún tenía muy grabada la imagen de sus primeras estructuras metálicas cuando me he enfrentado con la serie que él llama de los **Espejos**. Sin haber asistido, pues, a los distintos pasos del proceso evolutivo, he experimentado de golpe el salto tremendo que va desde el simple objeto estético a la obra de arte, desde el experimento a la creación, desde la mera plástica fría y muda a la magia, al misterio pleno de significaciones. Una estructura metálica de 1958 comenzaba y terminaba en sí misma; uno, como espectador, se sentía fuera de ella, más aún, por encima de ella. Un **Espejo** de 1970 es como un hueco abierto a todos los ámbitos posibles, imaginables e inimaginables, y uno, como espectador, se siente envuelto en sus reflejos turbadores, inmerso en un más allá pletórico de sugerencias y de mensajes.

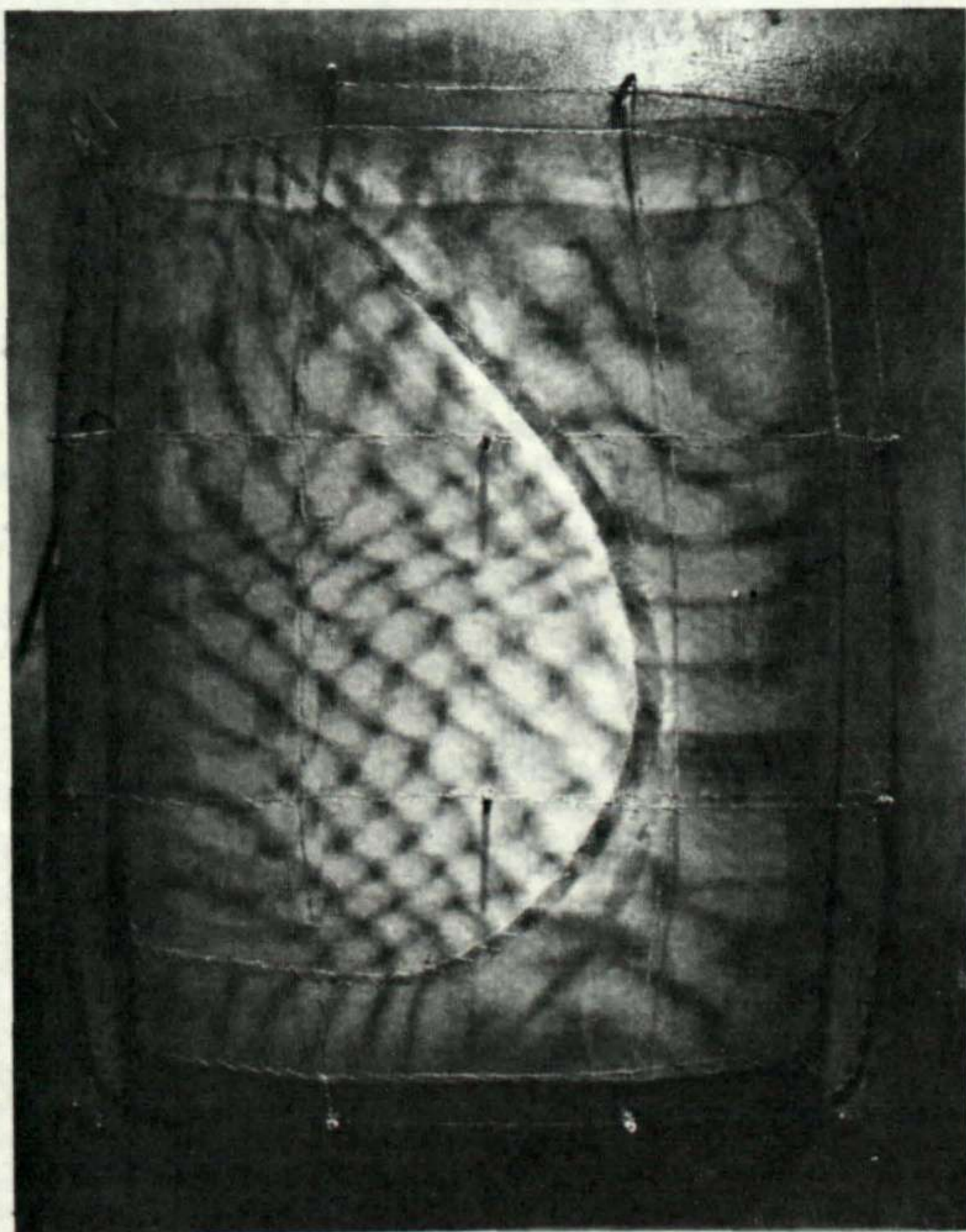
En los primeros trabajos de Rivera era perceptible la lucha del hombre con la materia, se adivinaba el esfuerzo artesano, las dificultades del oficio. En los últimos, el dominio del artista ha llegado a ser tal que la sensación del que mira es la de encontrarse ante algo inmaterial, ante luces, colores y formas que flotasen separados de todo soporte.

El se muestra de acuerdo cuando le expreso la sensación que me domina ante esta conquista que, lo

confieso, no fui capaz de prever.

—Al principio, efectivamente, mis «telas metálicas» y «alambres» eran personaje principal de la obra. Me interesaba la materia en su propia realidad. Con ella creaba tensiones y espacios, y las coloraciones, sordas, eran producidas aprovechando las características de

este material, es decir, por oxidación. Más adelante empecé a romper las limitaciones que la propia materia me imponía. El rojo de un óxido de hierro no me bastaba y empecé a pintar la trama metálica de púrpura, o de azul, o de blanco. Incorporé fondos a las transparencias de la tela metálica y es-



"ESPEJO DE PERFIL" (1966).

tos fondos, al principio puros soportes, se fueron convirtiendo en otra materia integrante de la obra. Esta ganó en densidad y misterio. Hoy la materia, como tal, no me preocupa. Simplemente me valgo de ella, y lo que en principio fue un fin hoy es sólo un medio de expresión. Utilizo telas metálicas, alambres, tableros, cartones, papel japonés, los alicates o el pincel, esmaltes, óleo o tinta china, las tres dimensiones o la superficie plana. O cualquier material insospechado...

Sobre la mesita en que reposan las copas de jerez y el cenicero hay amontonadas unas cuartillas con trozos de críticas y comentarios que, sobre la obra de Manuel Rivera, se han hecho en Nueva York, en París, en Zurich, en Bruselas, en Lausana, en Madrid y Barcelona. Van a integrar un apéndice de un libro que prepara Cirilo Popovici. En una de ellas, firmada por Giuseppe Marchiori, leo unas palabras que aluden precisamente a uno de los problemas que yo quería plantear al artista. Aunque intuía su respuesta, me interesaba la formulación que él le pudiese dar.

Dice Marchiori: «Manuel Rivera... ha creado un género que no sé cómo clasificar. ¿Es escultura? ¿Es dibujo en varias dimensiones? El efecto sobre el fondo blanco de la pared no es muy diferente de las incisiones al buril, con una extraordinaria riqueza de matices, de veladuras obtenidas con las tramas metálicas más o menos abiertas. Rivera se acerca a la escultura poscubista de entreguerras, a las limpias incisiones de Adams, como medida de confrontación lingüística».

Manuel Rivera se inició como pintor. Estudió la técnica de la pintura primero en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, Granada, y, posteriormente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Durante años se valió del carboncillo, del papel y del lienzo, del óleo, de los pinceles, la paleta y el caballete. Hizo murales. «Pintor» reza en el casillero correspondiente de su carnet de identidad. Pero, a estas alturas de su evolución, ¿qué piensa él de interrogantes como los que planteaba Marchiori?

—Personalmente no me preocupa nada el nombre que se quiera dar a mi actividad en el campo del arte. Yo me llamo pintor, diga-

mos, por inercia. Pero pintor, escultor o esculto-pintor no significan nada para mí. Hace tiempo que en la plástica se unieron los campos de la pintura y la escultura. Los compartimientos estancos, las definiciones han servido para crear confusión más que para aclarar situaciones o hechos plásticos. Yo trabajo con formas, planos, volúmenes y líneas, color, materia y luz... Formas o informas, estáticas y dinámicas... Y con mis reacciones ante la Naturaleza, ante las cosas y la realidad de las cosas. Y lo hago en el ambiente que me ha tocado vivir y sus circunstancias, que mueven mis ideas, y mis recuerdos, y mis instintos... ¿Cómo llamar a esta profesión?

No podemos resistirnos a hacer esa pregunta que siempre brota ante la sencillez aparente del logro pleno. ¿Cómo surgió eso de las telas metálicas?

—Por un proceso de investigación absolutamente lógico. El azar no es más que el encuentro de lo que se busca. Lo que ocurre es que el encuentro a veces se realiza inesperadamente y viene la anécdota, pero ésta no tiene ningún valor. Los encuentros a veces son espectaculares, pero sólo aparentemente. Al final todo es una larga lista de preguntas y respuestas, y siempre una última pregunta sin contestar.

En alguna parte hemos leído sobre Rivera ante un escaparate donde se enrollaban telas metálicas de distintos gruesos y entramado, cuya posible utilidad y destino cualquiera puede imaginar. Fuera así o de otra manera, el «encuentro» se produjo. Y no sería exagerado calificar de histórico el momento en que al hasta entonces pintor se le ocurrió experimentar con aquellos materiales. Sin embargo, Rivera soslaya referirse a él. ¿Por qué? Para mí que por lo mismo que se despreocupa de ser considerado pintor o escultor, figurativo o abstracto, de vanguardia o de retaguardia... Porque la seguridad en sí mismo, trabajosamente conquistada, le parapeta frente a todo lo inesencial.

Le pido que me cuente el proceso de lo que podríamos llamar concepción interna de una de sus estructuras.

—Me es muy difícil, porque voy de lo sentido e imaginado a la plástica, a través de la materia y no de la palabra. Todo va de lo sensorial a lo visual y la idea no se

traduce en palabra, sino en imagen. No creo en arte figurativo o abstracto, realista o no. Todas estas divisiones me parecen absurdas. Lo que yo imagino es real para mí, y lo imaginado adquiere en la obra una realidad absoluta. Estoy en lo que Teilhard de Chardin llama la biosfera. De mi integración en ella, de sus fenómenos y de las reacciones que me provoca surge la obra. Previamente tengo una concepción mental y emocional de lo que voy a realizar, pero el proceso de elaboración de la obra siempre está abierto al cambio y admite toda clase de asociaciones. En este proceso los encuentros suceden a las búsquedas. Es como una celebración sin liturgia donde la sorpresa aparece constantemente. Con los materiales en mis manos, «mis materiales», voy dando forma a las ideas; con los valores estéticos voy construyendo la obra y, cuando me parece que ésta empieza a estar viva, la dejo.

Para completar estos pensamientos del artista vale la pena transcribir lo que en el número de abril de 1959, de la revista «Papeles de Son Armadans», escribió sobre su obra y que, según nos dice, considera todavía vigente:

«Trato de atrapar lo desconocido en la "tela de araña" de mi materia, porque nunca sé lo que va a ocurrir. El primer sorprendido ante el resultado final de la obra soy yo mismo.

»Lucho contra una materia que se resiste, que está contra mi voluntad y que más me atrae cuanto menos la domino. Primero, la vertical me obsesiona; luego, se me quiebra. Las concentraciones se disparan en distinta dirección en un dolor y gozo entremezclados. En la constante lucha que va siendo la obra ando a oscuras de cosas vividas y presentidas que sólo son insospechados indicios en cuyo caos vislumbro la posible claridad.

»Mis obras terminan siempre en una sugerencia figurativa, pero hasta el final no entreveo la razón, quizá porque el acto trabaja sobre mis sentidos. Pero conmigo están siempre el árbol, el río, la nube, lo que me mueve y lo que permanece en el terrible silencio de lo estático.

»Porque el arte no es cosa mental, yo no puedo colocarme ante un bastidor con una idea preconcebida y el corazón vacío. El lirismo me asalta y así nace mi temario anímico.

»Lo vacío y lo sólido son el mundo de mi materia, formas que se disuelven en una continua metamorfosis de espacios identificables.

»La pureza también puede conducir a la muerte. La trampa que ahogue el arte estará siempre en la esclavitud de los dictámenes.

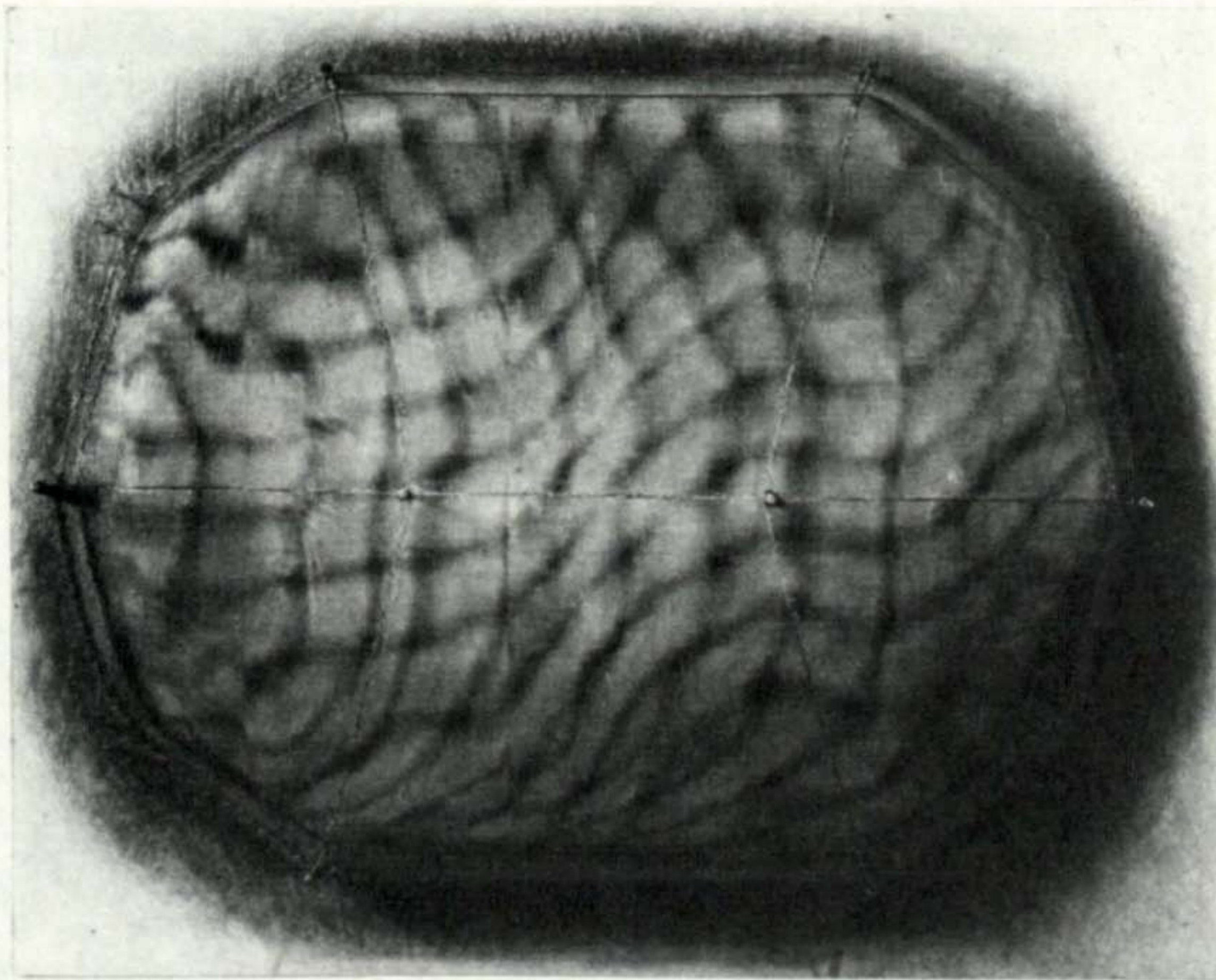
»La integridad está en arriesgarlo todo por nada, sin esperar reconocimiento o compensaciones.

»Yo creo en el milagro después de ser consumado por el hecho de mi propia obra».

Hay algo en las obras de Rivera de la belleza cambiante de todas esas cosas en las que la Naturaleza se eterniza y a la vez se renueva a cada instante: los rumores del viento en las copas de los árboles, los reflejos de la luz en el agua, las nubes, las dunas, el oleaje... Hace falta tener acceso al estudio del pintor, contemplar sus herramientas, el caballete —o lo que sea— que ha tenido que inventarse, las obras amontonadas, las docenas de bocetos y proyectos, para darse cuenta de que aquello no ha surgido como el rayo del sol, reventado en la flor de una vidriera, sobre el mármol, cuando la nube es desplazada por el viento... Son obras éstas tan etéreas, tan transparentes ahora, que requieren una concienzuda labor artesanal; una preparación minuciosa y una elaboración lenta y trabajosa... Manualmente trabajosa, quiero decir. Todo ello parece que implica alargar el camino entre la concepción y la realización que, en un poeta con la pluma en la mano, es cortísima. «¿Crees —pregunto a Rivera— que esto representa una dificultad? ¿Crees que entre la, digamos, inspiración y la ejecución se producen interferencias?».

—Entre la concepción y la realización de la obra parece, a simple vista, que el medio se interpone. La materia en el caso del artista plástico. No es así. No es posible realizar la idea sin torturar la materia. A veces, en el transcurso del proceso de creación de la obra, parece como si la lucha con el medio material destruyera la idea primaria, pero, insospechadamente, se abre otra puerta. Todo esto forma parte de la aventura que es la creación de la obra, la cual, para que nazca viva, hay que parirla con dolor. Lo artesanal forma parte de todo este proceso; la labor de la mano, a veces hábil y que conduce a eso que D'Ors llamaba

"ESPEJO FOSIL" / 1970.



«la obra bien hecha», a veces con una torpeza que humaniza más la obra.

Veo muchos libros en casa de Rivera. Pero no libros de adorno, sino libros para ser leídos. Esto es algo que se nota en seguida. También algunos álbumes de discos. Rivera me confiesa que leer es un vicio para él. No puede dar por terminado el día sin haber dedicado unas cuantas horas a la lectura. Novela y ensayo, sobre todo. Le pido que me hable de sus relaciones con las demás artes. Como simple espectador y como artista plástico.

—No puedo separar de forma categórica mis relaciones con el arte en todas sus manifestaciones y con la vida total que me rodea, con la problemática de mi tiempo y, como resultado, con mi propia problemática. Tampoco puedo decir dónde dejo de ser simple espectador para convertirme en actor en mi calidad de artista plástico. Mi obra, como ya te he dicho, es, en gran parte, el resultado de mi entronque con el medio que me ha tocado vivir.

Cuando Rivera comenzó a trabajar con las tramas metálicas, muchos compañeros, muchos críticos le expresaron sus dudas sobre las posibilidades de aquel material para crear belleza. Hoy ya nadie lo haría. En su constante búsqueda, Rivera no sólo no ha llegado a un callejón sin salida, sino que ha arribado a la orilla de un mar abierto que, como camino, ofrece posibilidades infinitas. La

luz y el color, dos elementos integrantes de la pintura de siempre, juegan en sus nuevos trabajos un papel primordial, un papel, me atrevería a decir, milagroso. Cada obra de Rivera es una e infinitas obras. Los fondos, las tramas, los colores se mezclan con la luz y producen variaciones innumerables según sea la situación del espectador ante ellas. Da la impresión de que hay allí una imagen real y un sinfín de imágenes virtuales.

Aquella primitiva artesanía que evocaba las herramientas y el esfuerzo ha dado paso a un ámbito mágico, misterioso como una gruta de cristal o como un lago salpicado de estrellas en un paisaje solitario y silencioso. Es el arte como pura belleza, sin interferencias de ninguna clase, y producto, sin embargo, de un hombre de su época y que comulga con las preocupaciones de su época.

Para quienes pregunten que qué significan las obras de Rivera, estas palabras del artista:

—En arte las cosas están y son por sí mismas, sin que se sepa para qué. Desgraciadamente se relacionan las formas que integran una obra con formas conocidas. Pero no es este el modo de plantarse ante la obra de arte. ¡Hay que estar desnudo de memoria! Quitada la memoria y nada significa «un árbol». Sólo será una forma recién estrenada y sólo de esta manera podremos percibir su belleza total.

M. GARCIA-VIÑO

# DONACION PICASSO

Varios centenares, cerca de un millar de obras de Picasso, han permanecido más de medio siglo en un piso del ensanche barcelonés, fuera de las miradas de los especialistas y de los amantes del arte, hasta que el propio artista ha hecho pública donación de este tesoro al museo barcelonés que lleva su nombre. Tras la generosidad de Picasso se oculta posiblemente una fidelidad a aquel Pablo Ruiz Picasso que

empezaba a rebullir en las tertulias barcelonesas, entre Els Quatre Gats, como un gato más. Es la vinculación a la infancia de que tanto nos ha hablado el psicoanálisis, y el privilegio que, para Goethe, tienen los artistas y los poetas de vivir dos veces su infancia, de no abandonarla nunca. De un modo u otro, con una afección probablemente dolorosa y a la vez vital, gozosa, sigue Pablo Ruiz vinculado a aquellos

años a Barcelona, a su estancia en La Coruña, a su paso por Madrid, a sus temporadas en Málaga. Y, al cabo, Picasso entrega a Barcelona algo que Barcelona poseía ya, al menos en depósito, y que ahora viene a adquirir en virtud de algo que recuerda la «prescriptio longui temporis» romana.

Para decirlo de manera precisa, la donación contiene todo lo siguiente: 82 óleos sobre lienzo, 110 óleos

"CIENCIA Y CARIDAD" | 1896-97 | SIN RESTAURAR.





sobre tabla y 21 sobre otros soportes, 681 dibujos, pasteles o acuarelas sobre papel, 17 cuadernos, cuatro libros con dibujos al margen, un aguafuerte y cinco objetos varios. Ya es casi ocioso añadir que catorce de los lienzos o tablas tienen también pinturas en el reverso y que 504 de los dibujos tienen otros en la otra cara. Un regalo, es preciso reconocerlo, de todo punto escandaloso.

El Museo Picasso tenía, desde antes de nacer, cierta especialización. Estaba y está formado, en su mayor parte, por obras de los primeros años, anteriores a su partida a París. Entre las recién llegadas las hay que corresponden a la estancia de Picasso en Barcelona, durante algunos meses, en 1917. El grueso, sin embargo, sigue correspondiendo a los inicios barceloneses y, en general, a los años que pasó en España. Es obvio aclarar, se ha insistido ya mucho en ello, que será imposible realizar cualquier trabajo serio, especializado, sobre Picasso sin venir a Barcelona a estudiarlo.

Es difícil hacer un análisis crítico de Picasso. Sin embargo es preciso hacerlo, y, de hecho, existen varios trabajos importantes en este sentido. Lo más frecuente, con todo, es el ditirambo, el elogio incondicional. En Picasso existe de todo, como no podía ser menos en obra tan vasta y tan varia. De esta misma donación llega a chocar el carácter de fría academia de los grandes lienzos «Ciencia y Caridad» y «Primera Comunión», aunque de este último pueda agradar especialmente la figura de la niña, con regusto simbolista. Pero no podemos olvidar que estamos ante un primerísimo Picasso, cuando aún no había dado el puntapié definitivo a la norma, cuando aspiraba a un galardón en la entonces ya vetusta Exposición Nacional de Bellas Artes. Resultan deliciosas, en cambio, las notas pequeñas realizadas en La Coruña, o en Madrid o en Barcelona, muy impresionistas aún, o de un incipiente expresionismo. Como ocurre con tanta frecuencia, estas notas, espontáneas, son más auténticamente sentidas, más libremente expresadas que los grandes óleos. Así en el mismo museo, con «Las meninas» de pequeño formato, en comparación con muchas de las grandes. Confía Pablo Picasso, ante todo, en la intuición, y ella le suele salvar. Pero, a veces, el desenfado rompe la composición de modo que le salva, sólo a medias, la gracia. Por supuesto, esto no ocurría entonces; en aquella primera época, en que cierta



*"LA PRIMERA COMUNION" / 1896 / SIN RESTAURAR.*

inseguridad, la falta de reconocimiento público, le obligaba más.

Están representados en la donación los años pasados en La Coruña, en 1891-95, en que, guiado por su padre, aprende las técnicas y dibuja al lápiz, pluma o carboncillo y empieza a pintar al óleo. La llegada a Barcelona, en septiembre de 1895, coincide con un momento rico, denso de la vida artística de Barcelona. Se ha escrito mucho sobre esto y sería ingenuo repe-

tirlo aquí. Es indudable que el ambiente general y algunos artistas mayores que él —que le sirvieron de modelos-tipo, como punto de partida— fueron decisivos para su arranque. No me refiero con esto, principalmente, en cuanto a relación social interesada, sino a trama de la que podía alimentarse. Es bien conocida la voracidad de Picasso y su capacidad de asimilación de modelos formales, que se ha apropiado luego. Resulta imposible concebir la



"PERSONAJE SENTADO EN UNA MESA".

obra de Picasso sin un intercambio constante, una ósmosis entre él y los otros artistas, y también con la vida corriente. Esta curiosidad se aprecia de manera muy clara en las obras de aquella época. Poco después de llegar a Barcelona, Picasso ha captado rápida y profundamente la situación. Ha hecho suyo todo lo que ve, oye y percibe en torno. Se libra con facilidad de su vocabulario escolar y habla en seguida con desenfado con el vigente entonces en la Barcelona modernista. Igual ocurre a su llegada a París. Al instante percibe a dónde soplan los vientos, qué es lo que no conviene hacer, qué lo que se espera del arte y cuál puede ser su baza en aquel momento. Otro tanto puede decirse de su etapa cubista. Picasso intuye, olfatea y se anticipa. Y los demás artistas han de entrar por el camino que él ha abierto. Posteriormente ocurre de otro modo, ya que más bien se ha tratado de un proceso complementario del que desarrollaba el arte en su conjunto: que Picasso ha ido destruyendo, paso a paso, pero de una manera acelerada, también el concepto de arte que existía desde el Renacimiento. Entre tanto, otros artistas, sirviéndose de este camino que les iba despejando, levantaban un nuevo edificio. Picasso ha sido el Gran Destructor. Lo que no impide que

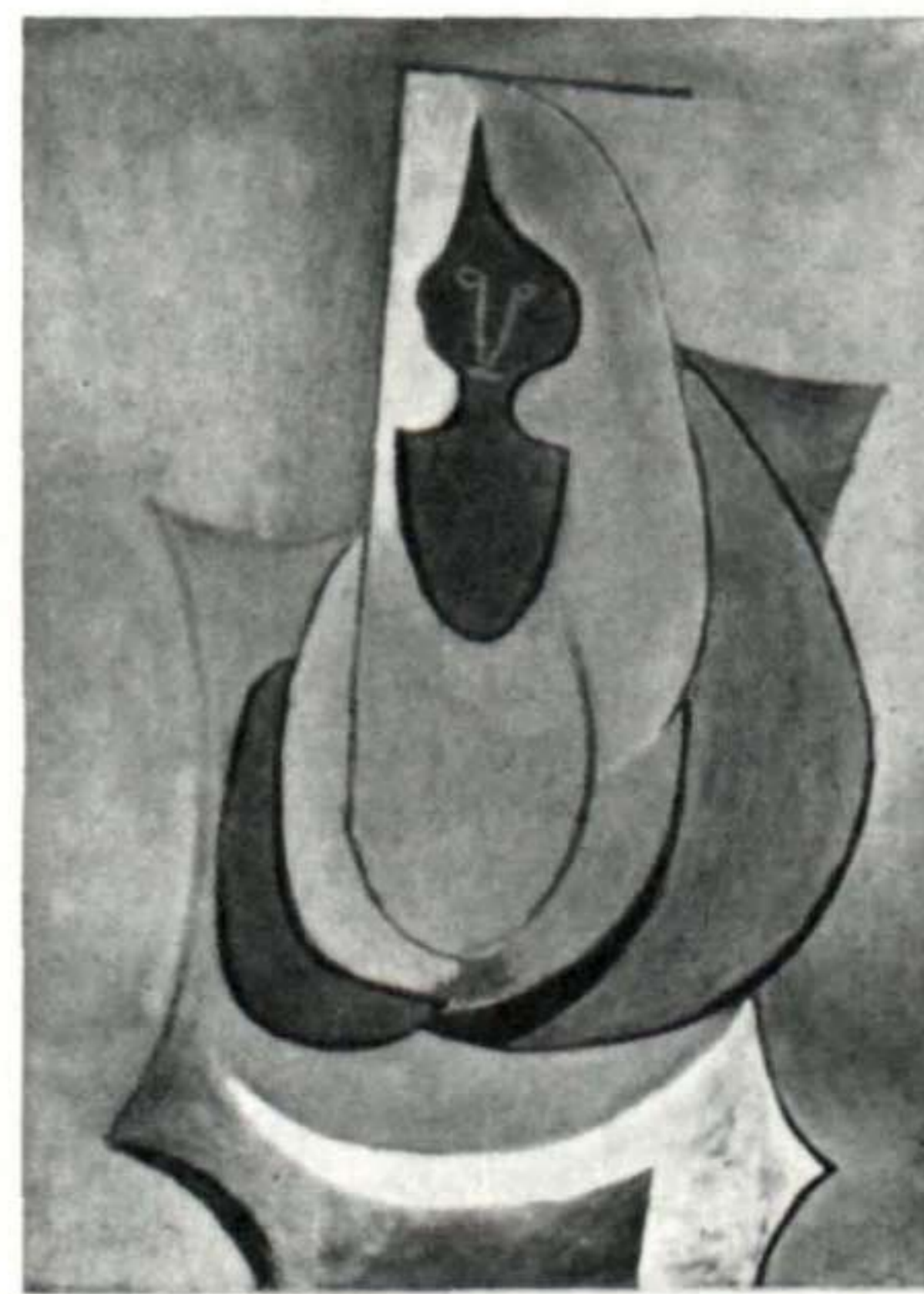


"FRUTERO 1917".

sea también el Gran Creador. Se da así, a través del arte, la imagen de un mundo, consciente de su agonía, que se precipita al autosacrificio ritual.

En 1917, Picasso reside un corto tiempo en Barcelona. De entonces son este retrato de «Mujer con peineta y mantilla», un bodegón, varias composiciones figuras y esa vista del monumento a Colón que aparece reproducido en el catálogo-guía de la donación. En 1917, Picasso se hallaba indeciso, recién salido del cubismo que a él ya no le interesaba, aunque vuelva como campo conocido, seguro. Entre las piezas donadas que corresponden a este año las hay muy bellas, un tanto híbridas, pero valiosas y que añaden al museo una faceta nueva.

Se ha repetido que la etapa más rica, original, definitiva, de Picasso es la cubista. Pero no podemos olvidar que más tarde, en diferentes momentos, realizará obras dentro de la máxima libertad y de la mayor potencia creadora. Lo que no puede quitar nadie a Picasso es que aquellos años que pasó en España tengan la ingenua novedad y a la vez la sorprendente maestría de que dio muestras tan temprano. Todos los comienzos de un artista encierran valores, por la misma ansiedad, estremecido anhelo, que siente el joven artista en esos momentos y



"PERSONAJE 1917".

que la mayor parte de las veces desaparecen alcanzada la madurez. Con frecuencia, la madurez misma es inicio de decadencia y de fijación de unas convenciones que ya no se discuten. Si bien obras concretas de la madurez de un artista marcan la cumbre de su evolución, no es menos cierto que la juventud supone una primera y total entrega que es, en cierto sentido, más completa que ninguna otra. La espontaneidad, la autenticidad, en la medida en que éstas son valores fundamentales, los encontraremos con frecuencia aquí en mayor grado, junto a un balbuceo, una tierna inseguridad, muy atractivos.

La donación Picasso, el museo que se ve con ella enriquecido, encierra a Picasso por entero. Algo que es, sin duda, mucho, anonadador, por lo que tiene de titánica creación humana, como puede comprobar el espectador que visite, a partir de ahora, los dos palacios de la calle Moncada.

JOSE CORREDOR MATHEOS

En página siguiente:  
"CABEZA DE MUJER".



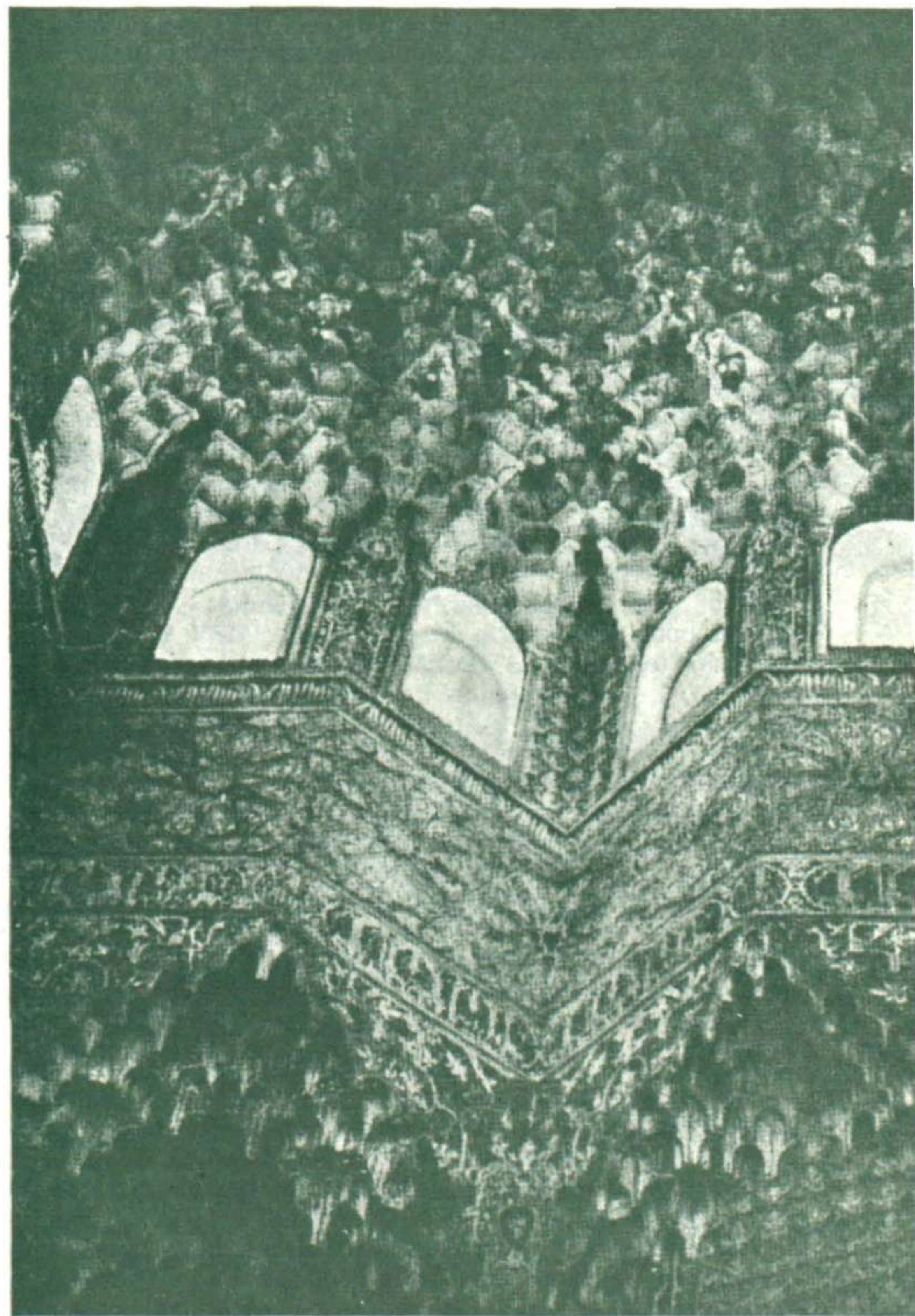


**C**UANDO el cronista ha arribado a la ciudad de la Alhambra, el XX Festival Internacional de Música y Danza llevaba varias fechas de andadura. No obstante, hasta él llegaron las muestras de caluroso entusiasmo despertado por actuaciones como las de la cantante Teresa Berganza; estrenos de completo éxito —la obra de encargo para este Festival, debida a Xavier Montsalvatge, «Laberinto»—, con intervención de la Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiotelevisión Española, que en dicho concierto, había sido conducida por Enrique García Asensio. El encargado de la partitura del famoso compositor catalán, debido a gestión de la Comisaría de la Música, tenía significación muy especial. El XX Festival Internacional ha querido poner significativo énfasis en dos recordaciones muy caras a la ciudad: la debida a don Antonio Gallego Burín, granadino insigne que puso en marcha la ya madura y hermosa manifestación artística, y el veinticinco aniversario del fallecimiento de Manuel de Falla. Para la primera de las finalidades señaladas se encargó a Montsalvatge su página, aplaudida por público y crítica en esta ocasión como prueba de entusiasta acogida. En el primer concierto de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española ocupó el podio Odón Alonso, actuando como solista el violonchelista rumano Radu Aldulescu. En ambas actuaciones figuró de director de la masa coral Alberto Blancafort.

Se ha acentuado el área académica y docente que desde su anterior edición procuró crearse en el Festival granadino. Pórtico de estas actividades fue la conferencia inaugural, a cargo del crítico madrileño Enrique Franco; era como una ofrenda previa al genial músico gaditano que vivió largos años en el «carmen» de «La Antequeruela». Tema de la disertación fue «La obra inédita de Falla», y colaboraron muy eficazmente, en la ilustración musical, Alicia de la Victoria (soprano), Enrique Correa (violonchelo) y Manuel Carra (piano). Monseñor Federico Sopena Ibáñez, comisario general de la música, de tan gran significación en la crítica y musicología hispana, inició las tareas de segundo curso «Manuel de Falla» en el paraninfo universitario. El acto reviste especial resonancia, porque es precisamente este paladín del rango universitario de la historia de la música quien, desde el ámbito del primer centro de enseñanza del distrito, abre la segunda etapa de la sección docente del Festival de Música y Danza, que tan buenos frutos ha dado en su corta existencia. Esta conferencia trató del problema fundamental en la vinculación a la labor del «alma mater» de la actividad musical: «Universidad, profesores y estudiantes en el Festival».

Tras el éxito obtenido por la pianista vienesa Hilde Somer, actuó en dos conciertos, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, la Orquesta Nacional de España. El primero estaba dedicado a Brahms. Debemos hacer un breve inciso para destacar como denominador común de las sesiones musicales del XX Festival de Granada un hecho significativo y muy elogiado: la cuidada programación, donde se ha huido de lo fácil y taquillero para dar entrada a versiones de positivo interés. Iniciaba el «programa Brahms» la «Obertura académica», compuesta por su autor al ser designado «doctor honoris causa» de la Universidad de Breslau. El «Concierto para violín y orquesta, en re mayor, Op. 77», brindó la oportunidad al extraordinario intérprete que es Henryk Szeryng de lucir sus excepcionales dotes (fuego, gracia, extraordinaria musicalidad, en fin) conocidas por todos los buenos aficionados. Con razón se le ha considerado un especialista en la música del genial hamburgués. Este fue el punto culminante de la memorable sesión del hermoso patio del palacio de Carlos V. Completaba el programa la «Sin-

# XX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA



fonía núm. 1», tan llena de patentes alusiones a Beethoven. En su segunda velada, la Orquesta Nacional montó «La Nochebuena del diablo», de Oscar Esplá. Pasan los años y esta composición del gran maestro levantino sigue conservando la frescura y el encanto de la época de su estreno, en plena juventud del autor. Como solista figuró la cantante Teresa Tourné. El «Concierto para la mano izquierda, en re mayor», de Maurice Ravel, por obra y gracia de la gran pianista gala Lelia Gousseau, estuvo espléndido, magníficamente plasmado por el arte rotundo —firme y delicado a un tiempo— de la intérprete. Ella fue, sin duda alguna, la protagonista de esta memorable noche en el palacio de Carlos V. La Orquesta Nacional terminó su actuación con «Daphnis y Chloe», de Maurice Ravel.

Un acto de extraordinaria significación, en muchos aspectos, fue el que tuvo por escenario las amplias naves de la catedral granadina. Pocas veces adquirieron sus hermosas vidrieras, las maravillas pictóricas de Alonso Cano —en la gracia de su **girola**— caracteres tan especiales como en la tarde del domingo 27 de junio, en la Misa celebrada por monseñor Federico Sopena en sufragio de don Antonio Gallego Burín, presidida por el director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez-Embú, y las autoridades de la capital. Ramón González de Amezúa completó el ambiente creado bajo las altas naves, con la música del órgano del Evangelio, restaurado bajo su dirección. Dos grandes españoles se incluían en el programa: Antonio de Cabezón y Juan José Cabanilles. La escuela organística portuguesa del Renacimiento estaba presente con los «Concertados sobre o canto chao de Ave María Stella», de Gaspar dos Reis. De la francesa se escucharon páginas de Couperin «el Grande», de Marchand y O. Messiaen. Si en la música renacentista o barroca, como en la reseñada, y «Cristo, eres luz», de Juan Sebastián Bach, cabe destacar la hermosura de la expresión, en «Deseo de todo corazón», de J. Brahms, así como en la sugestiva página de Messiaen, el sentido moderno de la música que ha creado una nueva sensibilidad quedó fielmente resaltado.

Uno de los varios aciertos de programación fue el recital ofrecido en el Patio de los Arrayanes, de la Alhambra, por el violinista Henryk Szeryng y el pianista español José Tordesillas. Las obras ejecutadas giraron alrededor de las tres grandes «B» de la música de todos los tiempos —Bach, Beethoven y Brahms—; del primero se escuchó la «Partita en mi mayor», BMV 1.006, número 3, del segundo, la «Sonata en la mayor» («Kreutzer»), número 9, y del músico hamburgués la escrita en re menor, Op. 18, número 3. Un Brahms muy sabiamente expuesto, con la eficazísima colaboración de Tordesillas, una «Partita...» que precisa toda la maestría de un intérprete como Szeryng para mantener el entusiasmo del auditorio, así como una «Kreutzer» plena de alma y fuerza, en impecable versión de ambos artistas —escuchada ya en el silencio espectacular del patio, cuando los pájaros, inseparables acompañantes del atardecer, se habían recogido—, elevaron este recital vespertino a sesión realmente memorable. El entusiasmo del público fue tal, que con partituras ofrecidas fuera de programa los actuantes casi compusieron una tercera parte.

Los cuatro conciertos de la Orquesta Filarmónica del Estado húngaro han constituido otros tantos hechos históricos en la ya larga andadura del Festival de Música y Danza de Granada. El centenar de profesores que la componen constituyen un conjunto que resulta el vehículo más idóneo para ofrecer verdaderas creaciones sensoriales de la música en cualquiera de sus etapas o en cualquiera de sus concepciones estéticas. Fabuloso

empaste, sonido hermosísimo —muy particularmente en la cuerda—; pleno en los **fortísimos**; de extrema delicadeza, hasta convertirse en hilo sutil, en los «pianos»; afinación perfecta; cualidades todas para situar al notable grupo entre los mejores de Europa. Llama la atención el entusiasmo, la entrega de los maestros que ponen en su tarea el máximo calor. La dirección de Janos Ferencsik fue, en todo momento, precisa, sobria, de gran justeza y dominio, alejada de fáciles e innecesarias espectacularidades.

Dos solistas actuaron, en distintas sesiones, con la orquesta húngara. Dos jóvenes y notables pianistas que apenas han sobrepasado los veinte años. Gyula Kiss demostró verdadera madurez, al brindar un «Concierto en la mayor, núm. 2», de F. Liszt, donde brillaron la extraordinaria escuela y la gran sensibilidad del artista. El otro solista fue el español Enrique Pérez de Guzmán, que acometió la difícil empresa de montar el «Concierto número 3», de S. Prokofieff. Nuestro joven compatriota salió airoso del empeño.

En las restantes actuaciones se escucharon a la notable agrupación húngara obras de C. M. Weber («Der Freischütz», obertura), la «Sinfonía núm. 7», de F. Schubert, la número 100, de Haydn, la 4, de Brahms (aún tenemos presente la inigualable versión), «Preludio y muerte de Isolda» (con un Wagner pleno de musicalidad), «Variaciones del pavo real», de Kodaly, la «Heroica», de Beethoven, y tres danzas de «El sombrero de tres picos», de nuestro Manuel de Falla. No obstante lo extenso de los programas, en todas las sesiones hubieron de ofrecer dos «extras» ante las aclamaciones entusiastas del público. Igualmente fueron reclamados los dos solistas para obsequiar con alguna página fuera de programa.

Completaban las sesiones musicales de este extenso Festival Internacional el extraordinario recital de piano de Alicia de Larrocha, siempre magistral en sus intervenciones, escuchado en el Patio de los Arrayanes, con obras del padre Soler, Schumann, Ravel y Manuel de Falla. En el Patio de los Leones (interesante contraste de ambiente con la nueva música ofrecida), «Les Percussions de Strasbourg», donde, al lado de creaciones de Kabelac y Xenakis, figuraba el estreno de «Necronómicon» (coreografía para seis percussionistas), de Tomás Marco, que había sido encargada por la Comisaría General de la Música al joven compositor para ser presentada en la III Decena de Música de Toledo. La obra, que su mismo autor señala ha sido inspirada en un libro arábigo medieval de Abdul Alhazrej, obtuvo un resonante éxito y el elogio unánime de la crítica. Carmelo A. Bernaola se presentó ante el público de este Festival con «Relatividades», composición escrita «in memoriam» de Ataúlfo Argenta —tan ligado a las manifestaciones musicales granadinas durante tantos años—, que, con buena acogida, suscitó amplias discusiones. La ejecución corrió a cargo de la Orquesta de Cámara madrileña, conducida por el joven y ya maduro Franco Gil. Con ella se incluían partituras de Mozart, Strauss y Rodrigo. En el mismo patio de la Alhambra ofreció su concierto la meritoria Agrupación Coral de Cámara de Pamplona —páginas de Mozart, Haydn, Beethoven, Bartok, Strawinsky, Remacha, autores del Siglo de Oro español y otras varias—, bajo la experta dirección del maestro Morondo.

Para el Festival granadino, el ballet constituye elemento esencial de las últimas fechas de su celebración. En el presente año dos compañías lo representaron con toda brillantez: el Ballet Nacional de Holanda y Antonio Gades y su compañía. Con estas inenarrables sesiones de los Jardines del Generalife se completaba una amplia visión

de la danza en las dos vertientes que más interesaba presentar, esto es, en la clásica y en la española. El Ballet Nacional de Holanda siguió la directriz que tanto hemos elogiado en este XX Festival de confeccionar programas de amplio e interesante contenido. Obras como el «Apolon Musagète», de Strawinsky, alternaron con «Aureola», de Albinoni-Araiz, o los tradicionales aires de danza de Tchaikowsky y Gluck. Antonio Gades y su elenco ofrecieron una visión muy completa de lo hispánico. Junto a creaciones basadas en obras de Falla, Turina, Infante, Albéniz o García Abril, con danzas regionales estilizadas. Una versión de «El amor brujo», acompañada por la Orquesta de Cámara de Madrid, fue el digno remate del Festival. En un veinticinco aniversario de la muerte del gran maestro, el broche resultaba bien oportuno.

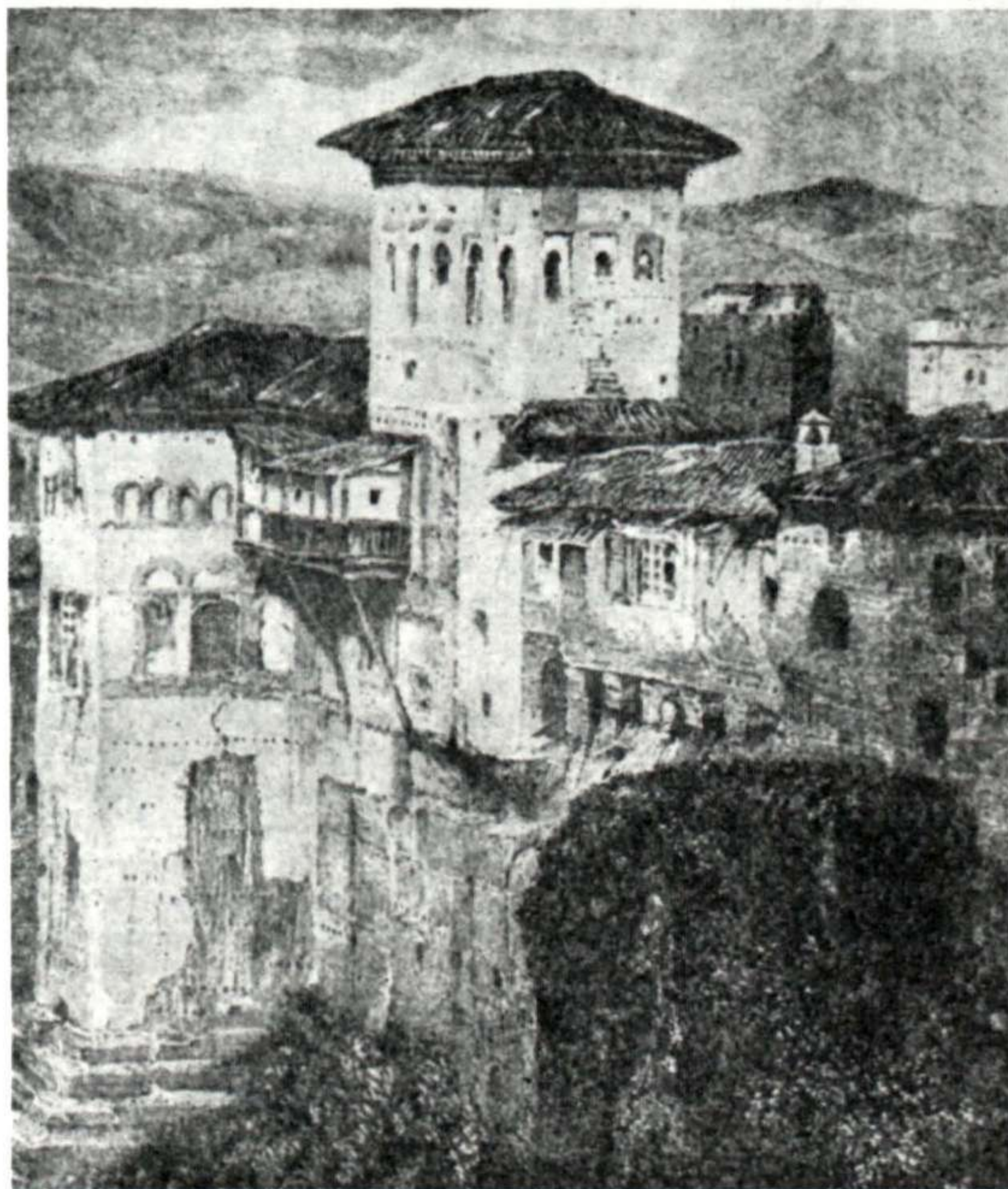
## II CURSO MANUEL DE FALLA

Como es sabido, corre paralelo con el Festival Internacional de Música y Danza desde el año 1970. Los organizadores justifican en el preámbulo del programa esta segunda edición: «La experiencia inicial vivida el pasado año en el I Curso Manuel de Falla, insertado en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, fue lo suficientemente fructífera para que la presentación de este II Curso pedagógico revista cierto carácter de madurez». Sedes de esta interesante experiencia han sido la Escuela de Estudios Arabes (instalada en la vieja Casa del Chapiz) y el «carmen» de Falla en «La Antequeruela». Críticos que representan los importantes rotativos de las diversas regiones españolas han expuesto sus puntos de vista en sesiones seguidas de coloquios muy animados e interesantes, en el Colegio Mayor Universitario de Nuestra Señora de la Victoria; la catedral granadina, en fin, acogió las clases de órgano que se dictaron utilizando el instrumento recién restaurado por la Comisaría General de la Música.

Este año se ampliaron notablemente las materias explicadas. Así lo vemos en los cursos de violonchelo, el análisis de la obra de Manuel de Falla, el órgano y su mecánica, piano, composición, violín, clave, paleografía musical, guitarra, construcción y afinación de pianos, y contrabajo, dictados, respectivamente, por R. Aldulescu, G. Gombau, R. González de Amezúa, Lelia Gousseau, R. Halffter, A. León Ara, R. Puyana, M. Querol, R. Sainz de la Maza, K. Segawa y L. Streicher. Al margen de las clases diarias de violín, dictó tres lecciones magistrales Henryk Szeryng sobre «La obra violinística de J. S. Bach», «La sonata para violín y piano» y «El concierto para violín y orquesta». La dirección técnica fue encomendada a Antonio Iglesias, y la secretaria a Luciano González Sarmiento y José Tordesillas. El número de asistentes se ha visto triplicado con relación al año pasado. Allí han convivido junto a los alumnos españoles los de muy diversas nacionalidades.

Novedad bastante atractiva ha sido la de organizar conciertos, dentro del curso que nos ocupa, al margen de los programados para el Festival Internacional. Estos están circunscritos al reducido círculo de los asistentes al mismo. Resultaba simpático escuchar recitales de alumnos que alternaban con los de sus eminentes profesores. El clavecinista Rafael Puyana, con Jordi Savall (viola de gamba), presentaron, magistralmente, obras de Diego Ortiz, Francisco Palermo, Cabezón Scarlatti y otros; también ofrecieron otros tantos brillantes recitales en este ciclo docente el Trío Aldulescu, León Ara y Tordesillas; el mismo León Ara dio uno de violín solo; Ludwig Streicher (contrabajo) y González Sarmiento (piano), juntamente con

## II CURSO «MANUEL DE FALLA» DEL XX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA. GRANADA 1971



la Agrupación de Música de Cámara SEK y Regino Sainz de la Maza (guitarra), completaron el ejemplar ciclo.

Sesiones de autocritica de los compositores Montsalvatge, Marco y Bernaola; la fluida e interesante conferencia de Antonio Fernández-Cid como crónica y resumen de la veintena de años de existencia de esta gran muestra musical; la de emotivos recuerdos, de Manuel de Falla en la propia «La Antequeruela», pronunciada por su gran amigo, el padre Ruiz Aznar, fueron otros tantos valiosos elementos de formación para el casi centenar de alumnos que en el presente año asistieron al II Curso Manuel de Falla. Sabemos que es propósito de la Comisaría General de la Música ampliar el área de acción, dedicando una de las secciones del mismo al ámbito universitario.

El camino ya se pisa con firmeza, sólo queda continuarlo con la fe, el entusiasmo y el acierto que hasta ahora han presidido sus tareas.

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

## ANTONIO PADRON: UN MUSEO

La noticia es: el día 8 de mayo último se inauguró en Gáldar (Gran Canaria) un museo; museo que alberga la obra que tenía Antonio Padrón en su estudio cuando le sobrevino la muerte, también un 8 de mayo de hace ahora tres años. Unos amigos del pintor —Felo Monzón a la cabeza— acondicionaron ese estudio (separado del cuerpo principal de la casa por un jardín donde Antonio entretenía sus ocios cultivando extrañas plantas y atendiendo a melancólicas gacelas), clasificaron óleos (algunos de ellos ya- cían arrumbados en un garaje contiguo), dibujos, cerámicas; distribuyeron todo más o menos convenientemente en paredes y pedestales y le llamaron museo. Antonio Padrón: un Museo. (El amigo con quien conversamos tantas veces: un museo.)

Hay allí ciento treinta obras, muestras de todas las etapas del quehacer de Antonio. Sus primeros ensayos tocados por el academicismo de San Fernando, y esa serie negra final, dolorosa y como premonitora de la muerte propia. En medio, el mundo de la isla: tierra y gente. Menos de veinte años separan el comienzo de la conclusión. En ese espacio de tiempo —tan breve— se desarrolla una obra extraordinaria y desconocida; paciente y silenciosamente realizada.

Antonio Padrón fue un hombre solitario y su obra es también una obra solitaria; ajena a muchas inquietudes estéticas de ahora, o mejor, de ayer (el informalismo no lo tocó nunca). Pero, sin embargo, muy de hoy. Muy inquieta ella misma. El de Antonio fue un espíritu inquisidor, dentro siempre de un contexto expresionista de acento propio, geométrico y poco gestual. El hombre y el paisaje; el óleo y la espátula: tales fueron sus temas y herramientas. Ahondando en ellos y con ellas realizó un viaje rápido y fructífero: partió desde la metamorfosis de un tipismo exento de amabilidad y arribó a una esquemática simbología última donde la figuración penetra la frontera de lo abstracto en un intento —quizá inconsciente— de expresar puramente los temores que embargaban su ánimo en los meses postreros de su vida.

Su mundo primero fue un retablo de fiesta, feria y laboreo. Se daban cita allí pescadores y alfareras; campesinos y turroneas; camellos, bueyes, flores. Toda la imaginería de un mundo escasamente problemático en apariencia. En estos cuadros muestra Antonio su oficio, tan bien dominado; su sentido de la composición y la magia de su color, siempre con alegría y sin estridencia. No son, por cierto, esas obras fácil trasunto realista. Su misma «manera» de pintar (la obra de Antonio Padrón carece casi toda ella de la usual tercera dimensión; ninguna de sus figuras

está modelada; el suyo es un retablo primitivo) le impedía, ya de principio, hacer ese servicio menor al arte. Su segunda exposición (Gabinete Literario, Las Palmas, 1960) (1) era un muestrario de ese mundo espontáneo y gentil. Unos años más tarde, en su tercera y última exposición (Casa de Colón, Las Palmas, 1965), Antonio nos trae nuevos personajes: brujas y santiguadoras, echadoras de cartas y gente que acude a ellas en demanda de remedio al mal de ojo y a la infecundidad; gente que fía en la parla de la baraja y en el poder milagrero de la yerba. Un mundo igualmente real de existencia, tocado de la sombra que es reverso y complemento de la feria. De ese tiempo datan su media docena de obras abstractas (que él tenía en menos). Emplea en ellas materias extrañas al óleo: arena, maderas... Fueron, esos, meses de búsqueda y decisiva orientación. A partir de ahora pintará sus mejores obras. Resuelta y coherentemente: como quien conoce el fin que se propone alcanzar y dispone de los medios para su consecución más pronto o más tarde (más pronto que tarde). Una treintena de cuadros en dos años: «Mujer infecunda», «Paisaje con cabras», «Mujeres sentadas», «La trilla», «Echando las cartas», «La lluvia», «El niño enfermo»... Casi todos esos cuadros son la piel de este museo.

Uno entra en él y casi sin quererlo revive la historia del solitario de Gáldar. Nació aquí, en este pueblo, en 1920. Pronto quedó huérfano de padres. Se fue entonces con unas tías; con ellas vivió siempre. Su situación económica era buena; la de su familia, mejor. Su infancia melancólica, quizá no muy feliz: él intentó recrearla en una serie de obras donde la poesía del color sólo es igual a la nostalgia de la evocación. Estuvo de interno en algún colegio distante de su pueblo, y escapó: volvía a casa caminando. La soledad de la multitud escolar le deprimía; y le deprimía sentirse sin libertad. Alrededor de él quería tener —y tuvo— el campo y su gente. Era lógico: allí estaban las raíces de su arte. Terminado el Bachillerato quiso hacerse arquitecto. Dejó ese asunto casi sin haberlo empezado. Pero siempre, siempre, conservaría gusto por la línea recta. En 1940 se va a San Fernando: una vocación tardía, firme y definitiva. En Madrid pasa cuatro años, mejor cuatro cursos de nueve meses. Le acompaña un timple que él sabe atemperar con geito y tristeza. Sus compañeros le recuerdan retraído; pero cuando hacía falta alguna solidaridad para algo, él estaba allí. En 1947 obtiene el título de profesor, regresa a Gáldar, y nunca más saldría de su pueblo. Administra las fincas de sus tías; cuida —como dijimos— flores y gacelas, y pinta. Los libros y los amigos forasteros (forasteros





de Las Palmas) que le visitan son su comercio intelectual. El pueblo y su gente, las tierras arboladas o secas de los alrededores, el murmullo de la superstición, constituyen el cotidiano yantar de sus ojos y sus manos: esa alquimia que transforma la poesía en color y línea. Fue la de Antonio una vida sedentaria, uniforme, respetada y —en el pueblo— no entendida. Solitario y retraído. No difícil de llegar a él; tampoco accesible al primero. Gozaba fama de arisco, sólo fue tímido. Conseguir renombre como artista le dejaba indiferente; le bastaba con que unos amigos le alentaran. Alguna tempestad tuvo, pero debió ser mental. Su exterior nunca lo acusó. Sus ojos, expertos en captar la luz de la isla, estaban continuamente detrás de cristales oscuros.

El museo tiene un vestíbulo; un salón en la planta baja y otro en la alta. Las mejores obras están abajo; arriba se ha colocado lo primero y lo inconcluso o abandonado. En el centro de esta sala alta, hay un caballete con una tabla donde una mujer (dicen

que la Virgen) sostiene en su regazo el cuerpo de un hombre muerto, su hijo seguramente. Una mujer de pies anchos y rostro negro; un hombre con huellas de sangre en el cuerpo amarillo (este color lo suda la tierra del Sur). Es la última obra de Antonio, a medio hacer: una insólita **piEDAD**.

Desde aquí se oye, abajo en el jardín, una voz con inflexiones tribunicias, de antiguo orador de la plebe: Juan Rodríguez Doreste habla (8 de mayo) a la gente congregada en el jardín. Después García-Viñó dirá también algo: su voz es apenas audible. Seguidamente, José Miguel Alzola, delegado de Bellas Artes, dice (no lo oigo, pero imagino que lo dice). Dice: «Queda inaugurado el Museo Antonio Padrón». Aplausos. Antonio Padrón: el amigo con quien conversamos tantas veces, un museo.

LAZARO SANTANA

(1) Primera exposición: El Museo Canario, 1954.



## MUSICA EN TOLEDO Y AVILA

Esta nueva Decena de Toledo viene a afirmar ese espíritu de continuidad que no es la menor de las virtudes con que cuentan las Semanas, Decenas y Festivales organizadas por la Comisaría General de la Música. Durante unos días, y gracias a estas manifestaciones de arte, las ciudades españolas se convierten en centros musicales de primera magnitud, con actuaciones de artistas llegados de los lugares más diversos, pero siempre señalados por el signo de lo sobresaliente.

Por boca del dueño del Mesón del Sevillano, dice Cervantes en «La ilustre fregona», que Toledo es «de las mejores y más abundantes ciudades que hay en España». Conoció días de gloria, fue el centro del mundo. Luego vino la decadencia. Pero la grandeza de Toledo no está en el dominio, sino en la historia que penetra sus piedras, labradas por los artistas de muchísimas generaciones. Bien escribe Cossío en su magistral obra sobre El Greco, genio impar cretense-toledano: «En Toledo se junta el espectáculo de cien civilizaciones apiñadas cuyos restos conviven, formando innumerables iglesias y conventos, viviendas góticas, mudéjares y platerescas, empinados y estrechos callejones moriscos, cuadro real, casi vivo y casi intacto, en suma, de un pueblo donde cada piedra es una voz que habla al espíritu». Por medio de la música esa voz se multiplica en ecos resonantes, y es escuchada por quienes ven ya en la Decena de Toledo una ocasión anual de recoger su alma ante el mensaje sonoro en los escenarios más impresionantes. Esta vez la juventud, por fortuna cada vez más cercana a la música, ha acudido a Toledo con su carga de entusiasmo recto y desinteresado. Desde Madrid, autocares repletos de filarmónicos, en su mayoría jóvenes, consiguieron llenar —y aún faltaba sitio— las miles de localidades dispuestas en la catedral primada con ocasión del «Réquiem» de Verdi.

Dos conferencias eran las anunciadas, pero hubo tres. La primera, a cargo de Enrique Franco, en la sala del palacio de Fuensalida, sobre el tema «Música y músicos toledanos», fue ceñida y bien documentada. Después de las palabras de Enrique Franco, la juvenil agrupación de Música de Cámara SEK interpretó un cuarteto de Manuel Canales, bella obra del olvidado compositor, que se nos presenta como una clara muestra de toda la música española que duerme guardada en los archivos en vez de figurar en el repertorio normal de nuestros intérpretes. La última conferencia tenía como marco ideal la sinagoga del Tránsito, en cuyas preciosas yeserías se entrelazan los escudos de Castilla y León con la estrella de Israel y las inscripciones en hebreo. Ningún lugar mejor para hablar de las melodías sefardíes y escuchar luego esas romanzas y cantigas sin acompañamiento, sobre textos de un encantador arcaísmo. La soprano Toñi Rosado resolvió a maravilla el difícil problema de la interpretación de esta música. La conferencia,

encargada a la máxima autoridad en la materia, Alberto Hemsí, fue leída por Luciano González Sarmiento a causa de la enfermedad repentina del gran musicólogo e hispanista de origen sefardí. En Fuensalida se había celebrado el día anterior, a petición del Centro Universitario de Toledo, una lección preparatoria para el «Réquiem» de Verdi por el comisario general de la Música, monseñor Federico Sopena, que le dio el título de «La religiosidad de Verdi a través de su Misa de Réquiem». En sus palabras, Federico Sopena aclaró muchas cosas sobre la personalidad del gran artista, como músico y como hombre.

En la catedral primada hubo tres actos musicales. El primero y el último día, dos grandes obras de Telemann y Verdi. El primer domingo un recital de órgano por Esteban Elizondo, que utilizó los tres instrumentos con que cuenta actualmente el templo, ya que el cuarto y mayor, el del Evangelio, está ahora en vías de restauración. Cabezón, Correa de Arauxo, Sostoa, Eguiguren, Cabanilles y Juan Sebastián Bach figuraban en el programa. La amabilidad de Ramón González de Amezúa, que tan magnífica labor de reconstrucción y restauración de los órganos españoles está llevando a cabo, nos permitió luego contemplar de cerca el órgano moderno de la Epístola y el antiguo, con su bella consola. Amezúa hizo una demostración práctica de registros y sonoridades.

«El día del juicio final» de Telemann pierde algo por la inevitable comparación con las mejores producciones semejantes del género y de la época, pero tiene fragmentos de gran belleza. Fue interpretado con nobleza y grandiosidad, bajo la dirección de Enrique García Asensio, por el coro de RTV, que dirige Blancafort, la Orquesta Sinfónica de RTV y los solistas Josefina Cubeiro, Isabel Rivas, José Foronda y Antonio Blancas. Volvimos a oír el «Réquiem» de Verdi, obra interpretada hace poco en Madrid y en Cuenca por el Orfeón Donostiarra y la Orquesta Nacional de España, dirigidos por Frühbeck de Burgos, que consigue una versión fuerte y delicada. En esta difícil producción religioso-dramática actuaron como protagonistas vocales Isabel Penagos, Alicia Nafé, Julián Molina y Pedro Liendo. Las condiciones acústicas de la catedral, con su intensa reverberación, no se pueden mejorar más. Pero la solemnidad y la hermosura del lugar compensan lo que puedan perder en pureza las sonoridades.

Dije en anterior ocasión que el Museo de Santa Cruz tiene mejores resultados sonoros de lo que pudiera parecer a primera vista, ya que el ejecutante colocado en el centro de los cuatro gigantescos brazos de la cruz parece que va a perder parte de sus posibilidades. Es verdad que se oye bien en Santa Cruz, pero sólo cuando se trata de una orquesta, o mejor aún, de un solista instrumental. En la orquesta, los oyentes de los cuatro puntos reciben ya de una forma desigual el conjunto sonoro. Pero el local resulta ina-



KARL MÜNCHINGER Y LA ORQUESTA DE CAMARA DE STUTTGART  
EN EL MUSEO DE SANTA CRUZ/TOLEDO.

decuado si a quien se escucha es a un cantante, pues la voz toma una dirección más determinada. Así lo comprendió Teresa Berganza, que tuvo la gentileza de cantar su primer regalo fuera de programa de espaldas al sector al que había dado la cara durante todo el concierto. No hay que decir que Teresa Berganza entusiasmó al público, junto a ese extraordinario colaborador que es Félix Lavilla, en una primera parte con dos sectores diferenciados y divididos por el «bel cantista» Donizetti. Antes, Vivaldi, Alessandro Scarlatti y Haendel. Luego, Fauré, Debussy y Respighi, que son como parte de una familia en la que Fauré representa al padre y Debussy al primogénito y mejor dotado. Después, música española, con esa mezcla de desgarrro y aterciopelada media voz que sólo encontramos en artistas como Teresa Berganza: Granados, Guridi, Toldrá, Falla..., más Montsalvatge, Obradors y Turina. La famosa Orquesta de Cámara de Stuttgart, conducida por su fundador, Karl Münchinger, también se presentó en Santa Cruz. La sonoridad aquí fue buena, pero así se notó más que la agrupación, actualmente, suena con redondez y plenitud en su conjunto, sobre

todo cuando ya se ha calentado un poco, pero falla en lo que se refiere a sus solistas, exceptuando al primer viola, nuestro compatriota Enrique Santiago, cuya actuación en la «Sinfonía Concertante», de Mozart, fue extraordinaria. En el primer día hubo Bach y Haydn. Del primero sobresalió el «Tercer concierto de Brandenburgo». Del segundo se interpretó, con todos sus efectos, la sinfonía «Los adioses». Haydn y Bach fueron también quienes figuraron en las «propinas». El segundo concierto estuvo dedicado a Mozart. Salió muy bien el «Divertimento 17», pero quizá lo mejor de la tarde estuvo en uno de los regalos, una «Fuga» de Bach en la que Münchinger demostró la causa de su fama.

En San Román, cuya variada belleza nos abruma por su carga histórica, ofreció el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid su delicioso repertorio, que constituye todo un panorama de polifonía española: anónimos del «Cancionero de Palacio», del de «Upsala», del de Claudio de la Sablonara..., páginas de Juan del Encina, Salinas, Escobar, Juan Vásquez... El público joven se entusiasmó con Carmen Rodríguez Aragón, María Aragón, Tomás Cabrera y Manuel Pérez Bermúdez,

que con sus claras voces y sus propias figuras parecen resucitar una vieja miniatura. El recital del violinista Víctor Martín, con Miguel Zanetti al piano, demostró, con su variedad, la amplitud de posibilidades del artista, pero encontró su punto máximo en lo español: el personal colorismo de Turina y la brillantez de Sarasate.

A pesar del mal tiempo de este mes de mayo ha sido posible —por primera vez en las Decenas— celebrar el concierto anunciado en el patio del palacio de Fuensalida. Lleno de belleza y armonía, el lugar tiene una excelente acústica y nos da un poco la sensación, salvando los detalles artísticos, de encontrarnos en un antiguo corral de comedias. Es muy curioso escuchar allí música tan avanzada como la que interpretan los Percursionistas de Estrasburgo, conjunto de seis intérpretes que dominan de manera sorprendente todos sus variados instrumentos. Actúan sin director, pero ejercen una especie de «dirección colegiada», pues cada uno de ellos conduce a los otros cuando es necesario. El resultado es de absoluta perfección. Las «Ocho invenciones», del checo Kabelac, utilizan un lenguaje moderno, aunque no de vanguardia, con un interesante juego de ritmos. En «Shen», de Tona Scherchen, hay influencias de músicas exóticas, y quizá no sólo de la música china, en cuyos conservatorios ha estudiado quien ha creado esta obra. El influjo es más bien del pensamiento chino que de la música en sí, pero la página resulta completamente occidental. Después de «Ionización», del genial precursor Edgard Varèse, escuchamos «Continuum», del polaco Serocki, un juego de tensiones y distensiones cuyo efecto se logra, sobre todo, por el sonido, más que estereofónico, panfónico o envolvente, con los intérpretes colocados alrededor del público. El éxito fue tan enorme que se repitió el final de Serocki.

La Agrupación de Música de Cámara SEK, en la iglesia de Santa Eulalia, joya mozárabe, presentó el estreno mundial del «Quinteto al estilo concertante», de Rafael Rodríguez Albert, obra encargada por la Comisaría de la Música. Es una composición de alta calidad, construcción interesante y escritura irreprochable. Se divide en cinco tiempos, en los que se encuentra algún recuerdo de lo más romántico de la escuela de Viena, un lirismo contenido y equilibrado, gracia y ligereza en la «pastoral», que es más bien un «scherzo», y un estilo «movimiento perpetuo» al final, que recuerda ciertas maneras de Prokofieff. «El quinteto» de Rodríguez Albert representa una importante contribución a nuestra música de cámara. Jordá, Canabal, Matéu, Melguizo y González Sarmiento lograron también un triunfo con el «Quinteto, op. 57», de Shostakovich, una de las mejores obras del maestro soviético dentro de ese estilo que fue medio impuesto por las autoridades y medio creado voluntariamente por unos compositores que no quisieron en realidad seguir líneas más difíciles.

La Tercera Decena de Música en Toledo, cuyo éxito ha sido indiscutible a pesar de las casi siempre adversas condiciones climatológicas, ha contado con un patronato de honor presidido por el ministro de Educación y Ciencia, con el director general de Bellas Artes como vicepresidente. El vicepresidente ejecutivo era el comisario general de la Música, y vocales, el cardenal primado, el gobernador civil, el presidente de la Diputación, el alcalde y el vicario general. Todos ellos representaban la eterna fuerza de una ciudad que es orgullo de la nación. Toledo ha respondido de nuevo a la llamada de la música, de ese arte que, gracias so-

bre todo a la labor de la Comisaría General, va encontrando su verdadero puesto en la cultura española.

## POLIFONIA EN AVILA

Las viejas piedras de Avila han vuelto a estremecerse, han vuelto a vibrar con las voces acordadas de los grandes coros o los pequeños conjuntos vocales de cámara. Sigue así su vida una de las más interesantes manifestaciones anuales que organiza la Comisaría General de la Música. Se dijo, y se ha repetido mil veces, que la Ciudad de los Caballeros, patria de la Santa Doctora y de Tomás Luis de Victoria, ligada a San Juan de la Cruz y a Fray Luis de León, es «tierra de santos y de cantos». En un fácil juego de palabras y de hechos, esos cantos no son ya sólo trozos de roca, sino páginas musicales que suben desde la ciudad abrazada por la piedra hacia la alta bóveda del siglo.

Desde el año pasado, en el que la Semana se celebró dentro del mes de octubre, la vida musical ha renacido en Avila gracias a la Sociedad Filarmónica, que ha podido resucitar y mantener su actividad por el apoyo de la Comisaría de la Música. Esta labor de la Comisaría es muy importante, aunque no tenga la resonancia nacional de Festivales, Decenas y Semanas. Avila fue uno de los lugares de España que recibieron un piano nuevo, en aquel despliegue jamás imaginado entre nosotros. Con estos instrumentos, los centros culturales y las sociedades filarmónicas pueden mantener una vida que, sin ellos, sería pobre o prácticamente imposible.

Avila cuenta ya, pues, en la música grande, con su Sociedad Filarmónica, su Concurso de Organo y su Semana de Polifonía. El panorama ha cambiado totalmente y hay entusiasmo suficiente para que todo esto no pueda malograrse.

La semana de este año se ha inaugurado con una conferencia del comisario general de la Música, monseñor Federico Sopena, pronunciada en la Casa de la Cultura bajo el tema «Libertad, participación y esplendor en la polifonía». El padre Sopena, que tanto conoce este gran capítulo de la música, desarrolló sus ideas con ese fino estilo en el que se unen la claridad de exposición y el sentido poético de la palabra.

Por la tarde se celebró el primer concierto en el impresionante escenario del monasterio de Santo Tomás, con el coro de RTV Española que dirige Alberto Blancafort. El programa estaba dedicado a la polifonía española, pero con obras de épocas muy diversas. Los anónimos del «Cancionero de Upsala» y del «Cancionero de Palacio» fueron dichos con mucha expresión. En las páginas de Tomás Luis de Victoria me parece que hubo cierto exceso en los contrastes. Victoria debe cantarse expresivamente, pero sin exagerar. Una acertada reducción en las voces dio mejor ambiente a los hermosos madrigales de Juan Vásquez. De los contemporáneos escuchamos una encantadora serie de Rodolfo Halffter, «Tres epitafios», sobre conocidos textos de Cervantes. Hay en estas páginas mucho de tradición, pero también un afortunado sentido de actualidad. Muy bien escritas para las voces, tienen para mí una gran virtud, que es la claridad del texto. El autor, que tanto ama a España desde su Méjico, estaba presente. De otro Halffter, Cristóbal, oímos unas canciones, dos de ellas bien conocidas desde hace años, que nos muestran a un compositor dominando los secretos de su arte en la primera juventud. No nos dan estas canciones la medida del verdadero Cristóbal Halffter, pero se escuchan con placer. Una de ellas, «Don Diego sin don», fue repetida como regalo.

En este concierto se ofrecía el estreno mundial de las «Tres rimas de Santa Teresa», de Muñoz Molleda, obra encargada por la Comisaría de la Música para esta Semana. Los poemas de la santa son tratados por el autor con plena libertad, con un trabajo polifónico muy cuidado que produce interesantes efectos armónicos. De las tres páginas, la que más me gustó fue la primera, «Si el amor que me tenéis». Un ligero abuso en la tesitura enducere la sonoridad, pues las voces tienen que cantar fuerte y en la región aguda. Muñoz Molleda obtuvo un verdadero y franco éxito.

También en Santo Tomás actuó el coro Ametsa, dirigido por Fernando Echepare, con un programa en el que lo primero que había que aplaudir era la seriedad, la unidad y el rigor. No se trataba de un concierto de esos en que se mezclan los estilos más dispares. Un primer tiempo dedicado a Palestrina y el segundo a nuestro gran Juan de Anchieta. Es una lástima, aunque no sea más que por el efecto espiritual, que no se viese, por la instalación de un estrado para el coro, la hermosa obra alabastrina de Fancelli, el sepulcro del infante don Juan, del que Anchieta fue maestro de capilla. Me consta que este detalle desafortunado no era obra del magnífico equipo del teatro Real. Echepare logró muy bien el estilo de la palestriniana «Missa brevis», una especie de obra-resumen de un género que fue considerado en sus tiempos como el único apropiado para la liturgia, además del gregoriano. En las obras de Anchieta se consiguió la emoción severa, ascética, en las páginas religiosas, con su arquitectura de líneas purísimas, pero en los temas profanos faltó una animación que en ellos resulta necesaria.

En San Andrés, iglesia bellamente reconstruida que se dedica a actos culturales, se presentó el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid. La dirección de Lola Rodríguez Aragón se advierte en varios importantes aspectos. En primer lugar, la excelente escuela vocal. En segundo, la musicalidad, el gusto auténtico, sin exageraciones, y, por fin, la encantadora presentación visual. Los cuatro componentes de este conjunto, con sus trajes de época, consiguen un maravilloso ambiente para la vieja música española. No hay duda de que esas páginas encuentran mejor expresión en el recogimiento de las cuatro voces que en la sonoridad del coro. Carmen Rodríguez Aragón, María Aragón, Tomás Cabrera y Manuel Pérez Bermúdez, desarrollaron un amplio panorama de los antiguos cancioneros, con anónimos del de «Palacio» y del de «Upsala», y otros temas de autores importantes, de esos que llenan un largo y glorioso capítulo de nuestra música.

También oímos en San Andrés a The King's Singers, un grupo inglés de seis hombres con voces graves y medias de muy buena calidad, y dos elementos que en el programa figuraban como contraltos, pero que en realidad son lo que se llama contratenores, es decir, tenores que cantan un falsete especialmente educado. Los de este conjunto, sobre todo uno de ellos, resultan un poco forzados. Su voz no puede resultar expresiva, tiene una emisión casi instrumental y por eso pierde algo la cohesión del conjunto. Unas veces con el grupo completo y otras solamente con algunos de sus miembros, desarrollaron los King's Singers un programa que comenzaba con la impresionante austeridad del patriarca Thomas Tallis, en contraste con la gracia y el atractivo melódico de los madrigales de Farmer y Morley. Un poco inadecuadas, aun en su belleza y refinamiento, resultaban las «Cuatro plegarias cortas de San Francisco de Asís», de Francis Poulenc, uno de los músicos del siglo XX que han

escrito mejor y más bella música religiosa. Unos «negro spirituals» abrían la segunda parte, con su profundo interés rítmico y unos arreglos muy bien hechos, pero desiguales, hasta el extremo de que uno de ellos, el de «Josué en la batalla de Jericó», desvirtúa el sentido de tan popular canción. Tienen cierto atractivo humorístico y lírico los «Cantos de Wymondham», del contemporáneo Geoffrey Poole. Unas canciones inglesas populares cerraban el programa, demostrándonos que las armonizaciones ingenuas, con efectos a boca cerrada y otros detalles por el estilo, no son exclusivos de nuestros coros. Los King's Singers son dirigidos muy discretamente por uno de ellos, Simón Carrington.

Uno de los lugares clave de la arquitectura abulense es la hermosa basílica de San Vicente, con tantos detalles que la hacen monumento único. En San Vicente actuó el Coro de Cámara Gulbenkian de Lisboa, dirigido por Michel Corboz, artista francés que tantas veces ha demostrado su especialización y su buen arte a través del disco. Esta agrupación tiene buenos solistas y una selección de voces estimabilísimas, con un equilibrio siempre mantenido. Todo fue bueno, pero sobre los villancicos anónimos castellanos y portugueses, sobre los motetes de Lasso, Victoria y Palestrina, dichos con una serena belleza, aplaudimos la música del gran Monteverdi, confirmación del estilo que abrió una nueva era para la música vocal, y las páginas dieciochescas y floridas de Domenico Scarlatti y el italianizante Francisco Antonio de Almeida, con continuo de violoncello y clave. La inclusión de Brahms, con el aire claro y popular de sus «Marienlieder», completaba un programa en el que quizá los saltos estilísticos resultaron demasiado bruscos.

Varias veces he comentado la especial manera de hacer de Luis Morondo al frente de su Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Morondo cuida especialmente una emisión de carácter instrumental que perjudica al texto. Su programa tuvo momentos de gran interés. La primera parte, dedicada al Camino de Compostela en este Año Santo, iba desde un anónimo del siglo XII hasta Federico Mompou. La segunda incluía obras muy diversas del siglo XX: Falla, Bartok, Lopes Graça, Salazar, Beobide y Mokoroa. Morondo y sus huestes de Pamplona obtienen siempre un gran éxito de público.

La catedral de Avila, ese templo-fortaleza que parece como una defensa espiritual y material de la muralla, sirvió en esta Semana de escenario para la clausura. Una Misa oficiada por monseñor Federico Sopena fue la base para que escucháramos a la Agrupación Coral Nuestra Señora de la Almudena, de la catedral de Madrid, bajo la dirección del padre Ramón González Barrón, la «Misa de San Gabriel Arcángel», de Jesús Guridi, música compuesta con intención de sencillez y recogimiento, aunque no falten en ella los momentos brillantes. El padre José María Mancha intervino al órgano en estas páginas del compositor de Vitoria, que se pueden contar entre lo más afortunado de la música religiosa española en nuestro siglo.

Uno de los aciertos extramusicales en esta nueva Semana de Avila ha sido el celebrarla en el mes de julio, entre los días 12 y 18, cuando la ciudad se nos presenta como un oasis de frescura en el ardoroso verano de Castilla. Esta nueva cita con la mejor música vocal de todos los tiempos encontró dispuesto de nuevo a un público que llegó frecuentemente al entusiasmo.

CARLOS GOMEZ AMAT

# MARCEL DUPRE, "IN MEMORIAM"

El gran organista, último representante de un importante período en la historia del órgano, ha muerto. Sobradamente conocida es su brillante y dilatada carrera: alumno de Widor, sucesor suyo en el gran órgano de San Sulpicio, de París; catedrático de órgano en el Conservatorio de París; miembro numerario de la Academia de Bellas Artes francesa, etc. Gran intérprete, gran improvisador (ese arte indispensable al buen organista), compositor de numerosas obras, concertista internacional...

Aún no hace mucho tuve ocasión de verle y escucharle en una emisión de la televisión francesa, país donde existe un interés creciente por el instrumento, buen barómetro este de las emisiones de televisión que con regularidad le dedican.

Dupré, a través de Widor, enlaza con la escuela belga de Lemmens, creadora de la técnica interpretativa del romanticismo. Puede unirse a nombres tan significados como César Franck, Alexandre Guilmant, Eugène Gigout, Charles Tournemire, y ya más en nuestros días, Joseph

Bonnet y André Marchal (este último, afortunadamente vivo y llevando gallardamente sus muchos años, recientemente dio un bellissimo concierto en Madrid). Podría alargar la lista casi interminablemente, pues la escuela francesa de órgano fue sin duda, la más importante durante los últimos cien o ciento veint años.

En España esta escuela ha tenido nombres tan significados como Guridi, Gabiola, Moreno Ballesteros, Zubizarreta... y el inolvidable don Luis Urteaga. Y aun los organistas de mi generación (la que anda ya rondando los diez lustros) y "aún más" nos hemos forzado en ella.

El órgano clásico, el barroco, tenía su propia técnica interpretativa, que ha sufrido un eclipse de siglo y medio. El romanticismo la ignoró y creó la suya propia. Ahora los organistas nos hemos vuelto "ecuménicos" y hemos de utilizar las dos, bien diferentes, en coexistencia pacífica, ensanchando no poco el horizonte musical.

Dupré, empero, fue fiel a su romanticismo, conservando las más puras esencias de una es-

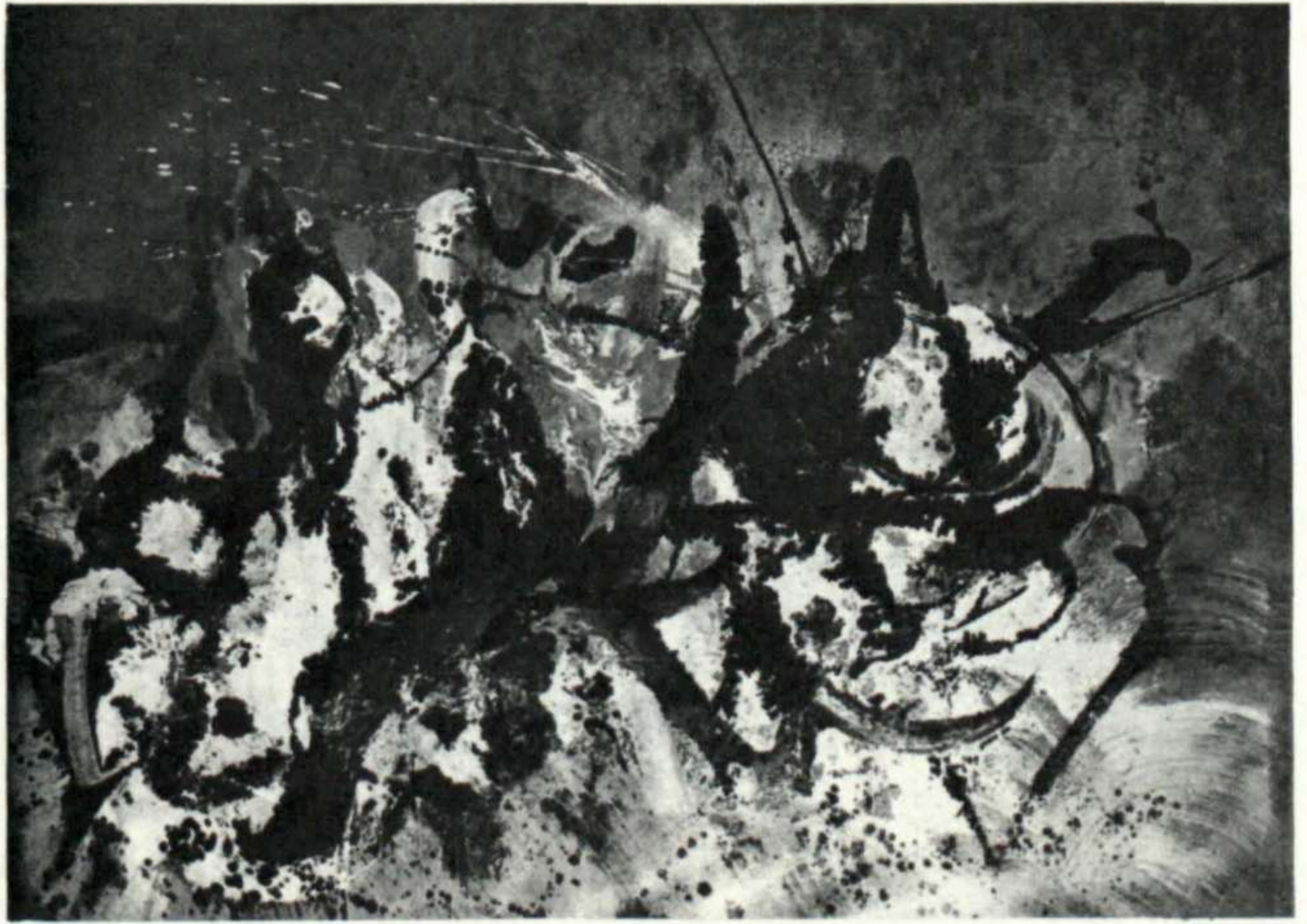
cuela que, contra algunas exageraciones propias de nuestra época, haríamos mal en ignorar. El arte y la belleza, cuando son auténticos, traspasan la frontera del tiempo y jamás pierden esa lozania que nos deja cada vez asombrados y absortos.

Su influencia fue considerable en Norteamérica, siendo uno de los primeros organistas franceses en hacer largas "tournées" por aquel país. Y tantos organistas, grandes organistas, de los que hoy siguen manteniendo a Francia en un primer plano, han sido formados por él. Algunos aún jóvenes, como la extraordinaria Jeanne Demessieux, prematuramente desaparecida no hace mucho.

Toda una época, trascendente época, recordada con emoción por los que la hemos vivido en el fervor de la juventud, y que nos deja una herencia admirable de rigor y de bien hacer, muere con él. Descanse en paz el gran maestro.

RAMON G. DE AMEZUA

De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



"HOMENAJE A DELACROIX".

## JUAN JOSE THARRATS

El fundador de Dau-al-Set, el escritor que en los años cincuenta supo crear un nuevo clima que condicionó la renovación barcelonesa, el inventor de la única modalidad inédita de grabado que ha sido descubierta en el siglo XX, el polifacético artista gerundense Juan José Tharrats, acaba de presentar una treintena de sus últimos lienzos en la galería Skira, de Madrid. Todas las obras ahora presentadas datan de los años 70 y 71 y son todas ellas pinturas. Un hombre como Tharrats, que cultiva con acierto todos los géneros, ha querido limitarse aquí a uno de ellos. No figuran, por tanto, en esta muestra ni sus esculturas, ni sus conmocionantes relieves, ni sus cerámicas, ni sus vidrieras, ni sus grabados, ni ninguna otra de sus aportaciones revolucionarias. Menos todavía, por su imposibilidad de transporte, sus grandes murales o sus mosaicos inmensos, uno de los cuales, el del parque de Montjuich de Barcelona, es, hasta ahora, el más extenso que se ha realizado en el mundo.

Con un humanista integral como Tharrats, que cultiva todos los gé-

neros plásticos, que realiza montajes teatrales y cinematográficos y que es al mismo tiempo escritor claro y conciso de sereno espíritu crítico, sucede en ciertos aspectos lo mismo que en la época renacentista sucedió con un Miguel Ángel o un Alonso Berruguete. La multiplicidad de sus dedicaciones dificulta la concentración de los estudiosos. A pesar de ello vale la pena entrar de lleno en el disfrute de sus obras, porque gracias a Tharrats nos ha devuelto nuestro siglo esa figura importantísima del artista humanista, que por su propia cultura sabe dotar de medida y rigor a todo cuanto emprende. Es oportuno, por tanto, que algunas de las exposiciones tharratsianas, tal como sucede con ésta, que Carmina Macein ha montado en Skira, se limiten a una sola de sus dedicaciones. La ahora elegida ha sido la pintura, y creo que es además la más deslumbrante de todas las de Juan José Tharrats en el momento actual.

En la pintura de Tharrats hay constantes estilísticas invariables, tal como acaece en todo pintor auténtico que posee su propia manera.

Hay también una investigación continua que hace que el despliegue de las formas sea diferente en cada nueva etapa. Para valorar, por tanto, cualquier muestra de las pinturas de Tharrats es preciso recordar primero lo permanente y luego lo diferencial de cada etapa. Sabido es que Tharrats inició su carrera pictórica como artista neofigurativo antes de que la neofiguración hubiese sido oficialmente definida, pero que dio a conocer desde 1953 lienzos y maculaturas no imitativas en la sala Gaspar, de Barcelona, y que a partir de entonces ha permanecido invariablemente adscrito a dicha tendencia. Ya antes de la creación de sus primeros lienzos abstractos era Tharrats, entre 1948 y 1953, un pintor que en obras como «Flores en las Ramblas» hacía estallar la mancha de color a manera de globos de ilusión sobre unos tallos esquemáticos. En esa misma época utilizó abundantes esgrafiados de tradición catalana, a los que renunció en gran parte en obras posteriores. El paso desde la neofiguración, en la que el hacerse y deshacerse de las formas permitía que el espectador reelabo-



"TECNICA MIXTA".

rase las flores, hasta las primeras telas no imitativas, fue literalmente espontáneo. Todo se redujo a que Tharrats renunciase a que unas manchas similares a las anteriores, pero más empastadas, aludiesen vagamente a diversos objetos de la Naturaleza. La entrada en la nueva modalidad se realizó así, sin un solo choque brusco.

Lo que más llamaba entonces la atención y la sigue llamando hoy en cualquier lienzo de Tharrats era la calidad de la materia. García Viñó escribió con motivo de su exposición en la sala de Santa Catalina del Ateneo de Madrid, en 1952, que lo único que podía decir de esa materia era que le parecía «literalmente preciosa» y que ante su hermosura se empalidecían todos los restantes calificativos. Es, en efecto, preciosa, suntuosa, llena de reflejos y matizaciones interiores y con un regusto de porcelana o cerámica que la hace acariciable y que nos deslumbra con independencia del entronque de sus formas. No hay en la pintura actual colores más evanescentes ni texturas más sueltas y ricas, pero todo ello aparece anclado en una materia que se está haciendo y deshaciendo ante los ojos del espectador y que parece aludir a la gestación del universo y al origen de las primeras galaxias. Las formas reptan unas veces sobre la tela en marea inacabable y se contrastan otras con círculos o sectores de círculos de textura más opaca y bruñida. Toda la posterior escuela de Barcelona ha bebido alguna vez su inspiración en muchas de estas anticipaciones

tharratsianas, aunque los artistas de auténtico genio las hayan integrado luego dentro de su manera personal. En lo que Tharrats no ha tenido herederos, aunque sí haya habido una confluencia con Will Faber, ha sido en su invención del color luminiscente. En muchas de las telas de Tharrats no hay una luz que caiga desde un lugar determinado sobre las formas, y tampoco una luz de tipo atmosférico que las envuelva, sino que el propio color refulge con unos reflejos ardientes que se dan, paradójicamente en esta obra y en la de Faber, incluso cuando ambos utilizan la gama fría. Aunque subrayemos que la luminiscencia del color es una invención de Tharrats que no ha creado escuela en la forma extrema en que él la viene utilizando desde 1950, debemos señalar que de una manera mitigada sí existen múltiples ecos de la misma en buena parte del no imitativismo barcelonés de los últimos tiempos, y también en abundantes ensayos neofigurativos de diversos pintores originariamente abstractos.

Las características permanentes perduran en esta exposición montada en Skira, pero algunas han evolucionado, en tanto algunas otras resultan ahora menos abundantes y pasan a compartir su antigua primacía con otras de nueva invención. Así, por ejemplo, la luminiscencia no es ya total, sino que actúa como medio de contrastación entre unos grupos de formas y otros en los que rojos intensos y esmaltados o azules resquebrajados en múltiples venillas internas ofrecen gradacio-

nes cromáticas, pero no lumínicas. Lo mismo cabe decir de las incorporaciones geométricas. Las circunferencias son de menor tamaño y pueden romperse en anillos a través de los cuales se crea un espacio en profundidad desconocido en anteriores momentos. La unidad textura-color es más pronunciada que en exposiciones anteriores, pero no se limita a la textura, al relieve ondulante o al resquebrajamiento en profundidad, sino que a veces parece la de una pieza cerámica delicadamente trabajada y con un tacto similar al de algunas de las más iogradas creaciones de Lloréns Artigas o de Cumella. Por cierto, que la calidad cerámica sustituye ahora a menudo a la de nácar o esmalte y también, aunque menos frecuentemente, a la de porcelana. Ello puede responder a un deseo de limar la espectacularidad y de conseguir que el espectador no se deslumbre ante las brillanteces externas y penetre en el corazón de la obra. En este aspecto son especialmente atractivas las grandes superficies blancas que no son fondos, sino formas también ellas mismas, y en las que la textura cerámica alcanza su punto culminante. Invasadas a veces por grandes ríos de materia roja o lindando con los azules ennegrecidos en expansión explosiva, no sólo ponen contrapuntos de contención al borboteo de la materia, sino que con su contrastación cromática más calma, revalorizan el arco iris cambiante de las zonas contiguas.

Más allá de todo este instrumental expresivo y de la sabiduría de oficio con que Tharrats lo convierte infaliblemente en obra acabada y sueltísima, está la pura capacidad de estos lienzos para sugerirnos un mundo abierto y evolutivo, un momento de la materia que no se ha quedado congelada, sino que nos produce la impresión de continuar haciéndose ante nuestros ojos atónitos. Es así esta pintura de Tharrats la del devenir y no la del ser, la de algo que no se inmoviliza como un astro muerto, sino que palpita y evoluciona como un ser humano o como las protuberancias en una estrella todavía joven. Pintura, por tanto, de la acción y de la continuidad de la vida puede constituir una imagen plástica de los más constructivos afanes de nuestro tiempo, y también de la manera de actuar en la vida del ser humano que la ha creado, comunicándonos en ella esas últimas aspiraciones suyas, a las que no quiso aludir, tal vez por pudor, en sus obras escritas.

CARLOS AREAN



## VENTO O LA COHERENCIA EXPRESIVA

Es una experiencia interesante comparar diversas etapas de una vida, compararlas utilizando los materiales que esa vida deja tras de sí, pues si no existen los materiales: hechos, escritos o, como en este caso, pinturas, el tejido delicado y variable de la existencia no tiene sentido, es decir, no tiene un sentido único, sino plural y, por lo tanto, contradictorio.

Así, después de haber visto las últimas pinturas realizadas por José Vento, de técnica mixta, con un predominio del, digamos, **collage**, nos entraron ganas de remontar su corriente hacia atrás, de viajar en busca del hilo conductor que nos explicase, sin palabras, con los hechos de la pintura, con los hechos siempre comprometidos del arte, con los restos de esa arqueología personal de los artistas plásticos que son las obras y los catálogos que dan fe de ellas, las variaciones sufridas en el trabajo de José Vento en el curso de los años.

Y, de pronto, estamos en 1962: exposición personal de Vento en el Ateneo de Madrid, sala de Santa Catalina.

En el catálogo —casi un libro— hay reproducciones de pinturas de 1958, 1959, 1960 y 1961. Ya sabemos que la fotografía, por bien realizada que esté, nunca da la hondura, el peso, del original; nunca transmite el matiz, siempre traiciona; pero como la crítica, el estudio o la contemplación del arte necesitan y son esencialmente cuestión de memoria, de recuerdo, pues bien venidos sean estos materiales para bucear, para desentrañar algo del misterio —pues todo lo vivo, en última instancia, es misterio— de este pintor que se llama con un apellido discreto, de acentos sordos y que caen reflexivamente tras esa uve inicial que no llega a ser agresiva.

¿Qué vemos en aquellas pinturas de 1958 al 1961?

En principio, un afán de delimitar el plano, sin temor a acudir al grafismo hierático o flexible.

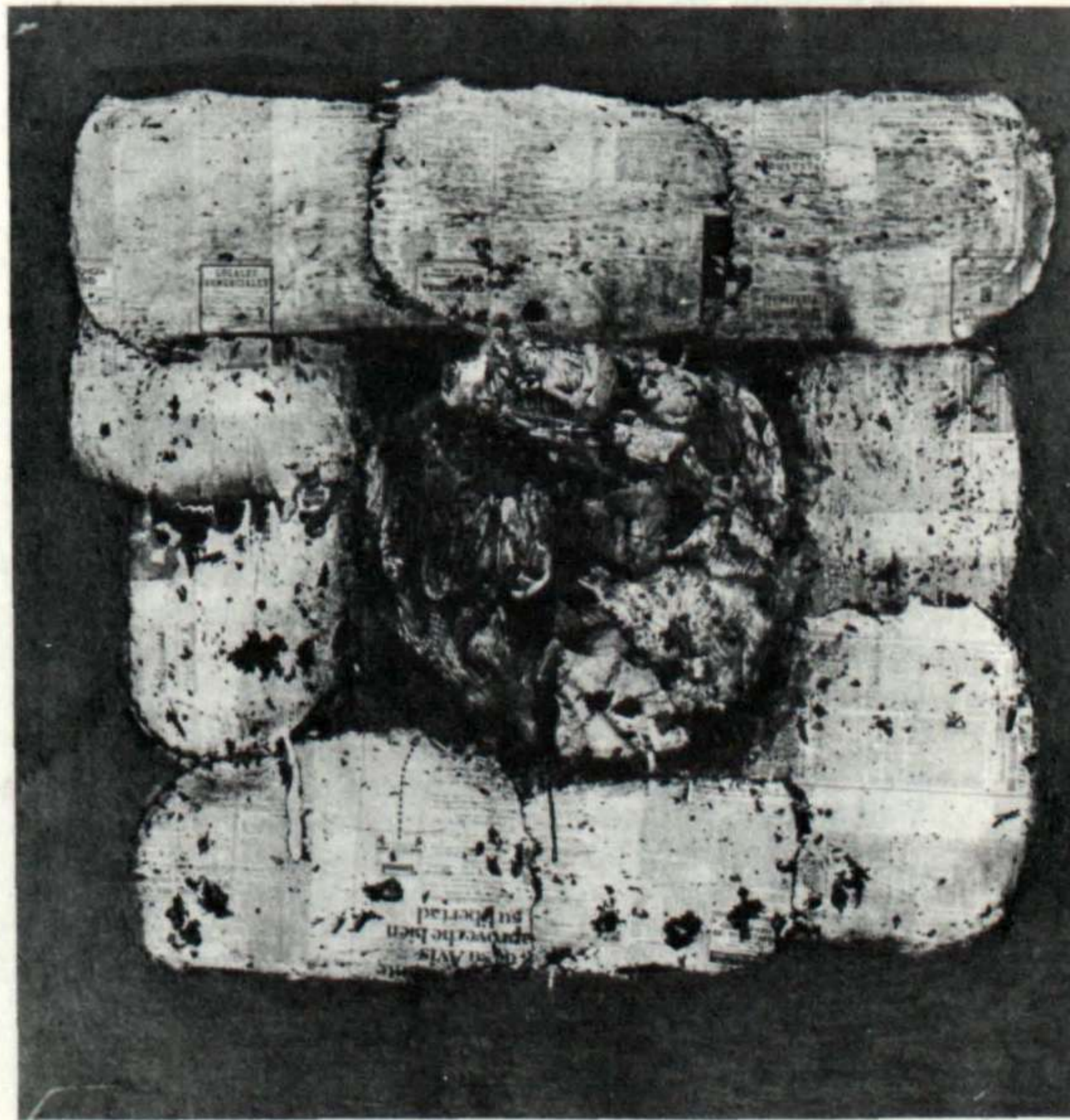
Luego, una auténtica pasión por la materia que apoya lo que la mano quiere decir. Esta pasión puede adensarse, hacerse densa como para cubrir algo, una sensación que se va haciendo pensamiento, volviendo pensamiento, por lo tanto, concentrándose, dejando atrás elementos, olvidándose de los dobles personajes, de los objetos; o se torna delgada, enjuta para envolver como en un aire —el temple—, como en un muro sin poros ni vetas, las situaciones.

Tras estos dos elementos hay otro casi obsesivo: la figura humana.

¿Cómo representa José Vento a sus seres?

Siempre deformados por el momento que viven. Aparentemente los hombres y, sobre todo, las mujeres que llenan sus pinturas de estos años, mantienen actitudes que podríamos calificar desafortunadamente de expresionistas. Esta calificación nos vendría a la cabeza traída por lo que dijimos antes del grafismo, que limita el plano y, sin querer, acentúa el estar de los seres y las cosas. Pero esta calificación no es acertada, pues si seguimos pasando hojas vemos que los planos delimitados por el grafismo se integran en la corporeidad de los personajes y si bien es verdad que éstos nos ofrecen un gesto, que los detiene ante nosotros, no es

"LA VENTANA".



menos verdadero el que estos personajes se van convirtiendo en volúmenes, en masas, cuyo grosor, color y características se corresponden y al tiempo se personalizan del ámbito —un ámbito eludido, nunca real— en el que se insertan.

¿Visión caricaturizada? Más bien visión llevada al extremo, justo al límite donde el ser humano se descompone y pasa de ser protagonista, actor principal de la obra, a ser sufridor de algo que le acosa.

Vento se mueve con soltura, y nos parece que esta visión del hombre llevada al extremo —decir situación límite nos parece excesivo— ha influido en otros pintores de su generación, de manera positiva. Es decir, que los otros pintores la han comprendido, la han hecho suya de manera íntima y la han hecho progresar, diferenciándola, por tanto, apartándola del punto de partida y del desarrollo que Vento la dio.

Todo esto se nos ocurre —hemos dejado muchas cosas por analizar— mirando el catálogo editado el año 1962.

Ahora tenemos en la memoria, y delante de nosotros, un catálogo y fotografías de 1971.

Un dato curioso: la fotografía del artista, separado el elemento tiempo, tiene una constante: la sonrisa apuntada y los ojos agudos y reservados, sabios.

La técnica mixta, óleo y materiales diversos, materiales que ya no podemos calificar de extra-artísticos, pues tienen, desde hace mucho, pasaporte válido para todas las tendencias, es el medio elegido para esta exposición reciente.

Primer indicio de coherencia, de trayectoria personal coherente, de auténtica progresión espacio-temporal: la pintura de Vento está constituida esencialmente por volúmenes, por masas. Muy pocos planos, en sentido tradicional, pasan por ella. El efecto que el pintor busca es que tengamos —él y nosotros— una idea común, un sentimiento común ante su pintura, sin que para ello nos distraiga la personalización del plano.

Vento, al utilizar un material pobre, popular, que está en manos de todos: el papel impreso de periódico, ha buscado colocarse a una altura en la que su signo sea comprendido, con un esfuerzo natural, por todos.

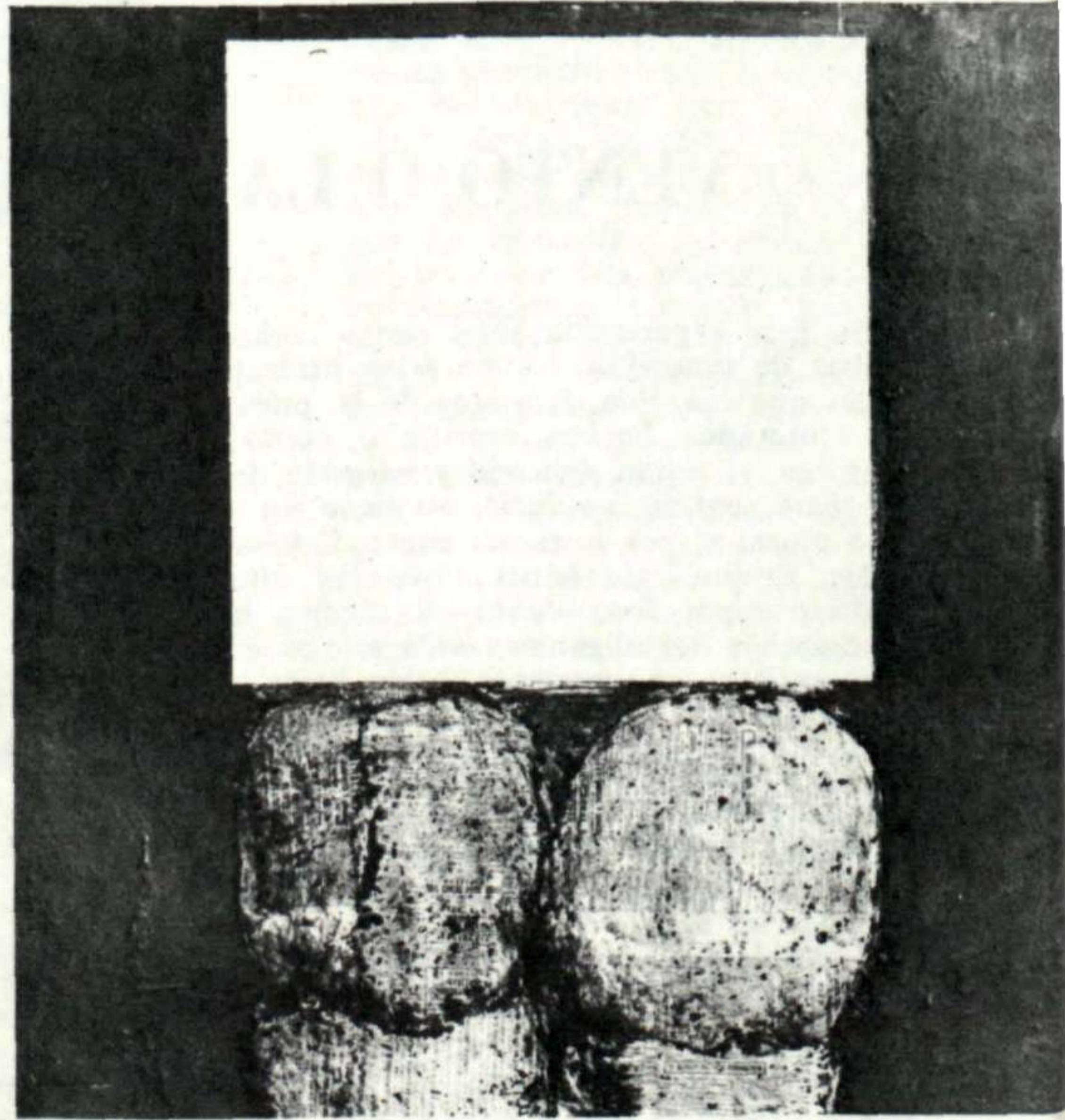
Y no se ha conformado con elegirlo pobre, sino que lo ha empobrecido más quemándolo, lo ha torturado, ha conseguido fraguarlo con los otros elementos. Un segundo indicio de coherencia expresiva: la caricaturización, por un lado; el elemento llevado al extremo —el vehículo de ideas, la cultura, reducido a fragmentos—.

Los seres ya no están, acaban de salir. Pero queda la situación, la alegoría, y en algunos, pocos, casos, su transformación tremenda en esta materia gráfica, alfabética, palpitante.

La figura humana, por tanto, ha dejado su hueco, un hueco lleno de resonancias, que nos impresiona mucho más y nos hace participar mucho más en lo que Vento realiza. La intención crítica de este pintor se ha sutilizado, se ha personalizado de una manera muy silenciosa, muy reflexiva, colocándose en un punto en el que las contradicciones o las ambigüedades humanas o ambientales son un elemento más de realización pictórica.

Vento ha hecho más compacta una visión de la realidad que antes estaba enunciada de una manera larvada. Con el paso de las tendencias, que es lo mismo que decir de los años, ha demostrado, se ha demostrado, algo muy importante: su capacidad para representar lo que piensa y lo que siente.

ADOLFO CASTAÑO



"CAPITEL".

# JOSE HERNANDEZ

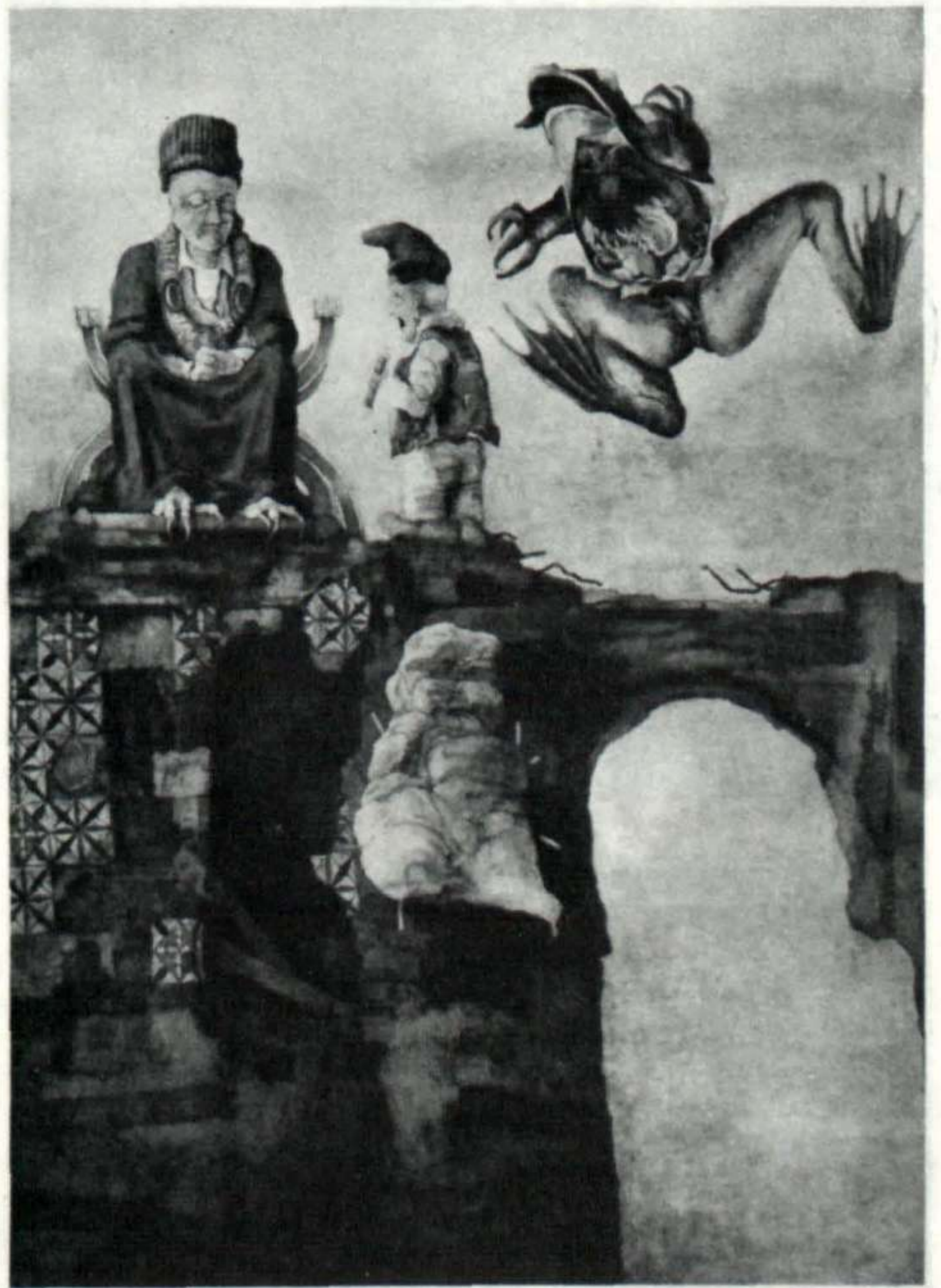
El buen pintor hace del pasado un presente y, de uno y otro, un proyecto de intemporalidad; sabe crear, con el color y con la línea, espacios que ha extraído de la más profunda entraña de lo real, o que ha indagado en una atenta inquisición del sueño o también que nadie ha visto ni ha soñado nunca. Conoce cómo se inventa un mundo y lo sigue fielmente en su biología y su zoología, en su peculiar testimonio y en su no olvidada pesadilla.

El pintor, cuando lo es, sabe hacer historia, pero también profecía, los datos del ayer, las referencias frías o apasionadas, estremecidas o impasibles que le han dejado otros artistas le sirven para construir unas imágenes tan antiguas que casi no existen todavía, tan mágicas que nos contagian de su realidad inexorable, tan vivas que nadie se da cuenta del panorama de muerte y extinción del que son reflejo.

El pintor es siempre mental e instintivo, mágico y reflexivo; en una sola pincelada salta el abismo que separa la automática conducta del instinto, de la deliberada contención reflexiva en su obra se juntan unos y otros extremos, cerebralismo instintivo, instintos cerebrales, reflexión mágica, magia reflexiva. En su trabajo se preocupa por el hombre hasta cuando ha dejado de serlo; sabe pintar el animal que salta en una pirueta indescifrable y también el hombre convertido en momia viva, en centinela de sueños inconclusos.

El pintor es un buscador de todas aquellas metamorfosis que ya existen, y sabe ser también el inventor de otras muchas, conoce los mil rostros de la vida, el fuego con que se afirma la existencia y el frío increíble de su abandono; sabe leer en los rostros y en los objetos, conoce cómo se transmite la vida del hombre al objeto depositario de su autoridad, su decisión o su recuerdo, y ha percibido también aquel momento en el que los hombres, obedeciendo a una angustiada pretensión de ser como dioses, se van conformando con ser como pequeños ídolos, reliquias de sí mismos de un tiempo que no han sabido vivir o que quizá no ha existido nunca. Y hay un momento en que el hombre, tocado y coronado, busca su propio nicho, su rincón de leyenda, y se acurruca en él con sus representaciones y sus posesiones, con los ecos de frases que no llegó a decir y con los fantasmas de proyectos que no se realizaron nunca.

Hay un pintor que conoce por qué causas no dichas la Historia no es altar ni escuela, sino vacía



presunción del hombre; es alguien que ha visto disolverse el tiempo histórico, que ha interpretado por qué el templo se convierte en granero, el palacio en alquería y la fortaleza en ruina indefensa, y de esas contemplaciones ha extraído un propósito de romper todas las historias para buscar su propia historia, así como el vidriero rompe cristales de colores para ensamblarlos en la sinfonía del vitral. El artista ve cómo el tiempo a nuestro lado se disuelve y con él los valores y la dignidad y la esperanza, y todas aquellas categorías y sensaciones con que los hombres han inventado la seguridad sobre un planeta inmenso e inhóspito, y —el artista— parece querer consolarnos



con la afirmación de que esta ruptura, esta disolución no es sólo nuestra, no forma parte de un peculiar apocalipsis que nos adviene, sino que ha ocurrido siempre, está ocurriendo siempre, forma parte de la hermosa tragedia y arrogante catástrofe del hombre.

Este pintor conoce bien los secretos por los que carne se vuelve confusión del aire, por los que una increíble polinización del tiempo y del ser se lleva las cosas y las personas sin que intérpretes ni espectadores se aperciban de la huida; sólo unos pocos artistas, en verso o en cuadro, intentan contarlo, pero las gentes creen que únicamente están haciendo «arte por el arte».

Algunas veces el artista sabe hacerse misterioso notario de las más extremadas aspiraciones humanas, entra más allá de los ojos, incluso en los difíciles rostros que niegan las pupilas, a buscar una afirmación, algo que se quiso hacer, algo que inevitablemente se realizará algún día, y entonces siente miedo de ese hallazgo de más allá de las retinas, de esa experiencia sin narración ni huella, y prefiere que los rostros herméticos y cerrados no abran los párpados para no comunicar, invadidos de su propio y eterno secreto, suspendidos en una perduración de sueño que no concluye y en una suspensión de muerte que no empieza.

El pintor ha aprendido cuál fue el destino de las imágenes que un día fueron en la realidad o en la quimera, teme que no hayan de volver nunca y se aplica a fijarlas con el oculto propósito de que alguien, en un tiempo que no ha llegado, distinto al nuestro, en sencillez o prosopopeya, en «manferlán» o en sombrero, se vea identificado y reflejado en la pintura, y esto le ayude a vivir mejor, a un mejor proyectarse en el entendimiento. Por ello, sus cuadros son como grandes, significativas sombras, que, en muchos casos, aún no han alcanzado el cuerpo que las proyecte.

Un día el artista descubre la arquitectura como permanencia del esfuerzo y el propósito del hombre por hacer de la Tierra algo definitivamente suyo, y de la visión al sueño el paisaje humano se le revela como una cantera inagotable de inquietantes experiencias y ve cómo la muralla integra al monstruo que quizá un día intentó destruirla, y la montaña se hace fortín y el monumento, perdido el significado que convocó su piedra, se vuelve una extraña nube resistente al viento, refractaria al tiempo, y entre las piedras surgen sombras de existencias, raíces sin ramas que las justifiquen, manos sin mentes que las orienten. También encuentra el entorno, el espacio interior de la arquitectura, los largos salones que son como caminos atrofiados, refugios de mil tinieblas frías, evocación de presencias intemporales.

Al lado del misterio del ser y el quehacer del hombre, el artista ha reunido otros misterios de tiempos y de espacios, ha pintado el árbol, la luz y el aire, y unas evidentes vísceras del animal que salta ante el hombre impasible, y en todo ello hay algo de confusión ordenada por la luz y el color, por el trazo que, certero como un disparo, va siempre a colocarse donde ha de sujetarse la tentación del espectador.

El pintor tiene muchos personajes, la testa coronada y recoronada, muerta de tedios y de carcomas, las figuras adustas e incomunicadas que giran en rededor de un trono vacío, el Jano terrible, de tres caras, el matrimonio que se convierte en una mutua enfermedad de inseparables gelatinas y ese animal que ha lanzado con alegría sus vísceras al aire, que tiene cinco patas o quizá cuatro patas y un timón, o que puede ser que esté alumbrando en su propio brinco otros animales de su misma incalificable especie; el austero personaje que nos dicen va montado a caballo, que tiene una mano de laberíntico muñón, un sombrero que extingue, unas condecoraciones a las que nadie rinde honores y una tremenda escrutadora mirada sin vista, y el señor de villas y tierras, a cuyo rostro se han adherido, hechas fantasma, las maldiciones de los que fueron míseros donde a él le nació la riqueza y muchos más desde el hombre que en su dignidad y sabiduría convertidas en esotérica barbarie, aspira sólo a ser piedra de un edificio, hasta el animal, que no sabe nada, pero lo vive todo.

El pintor, el gran pintor, el buen pintor se llama hoy José Hernández y ha expuesto sus obras en la galería Iolas Velasco.

RAUL CHAVARRI

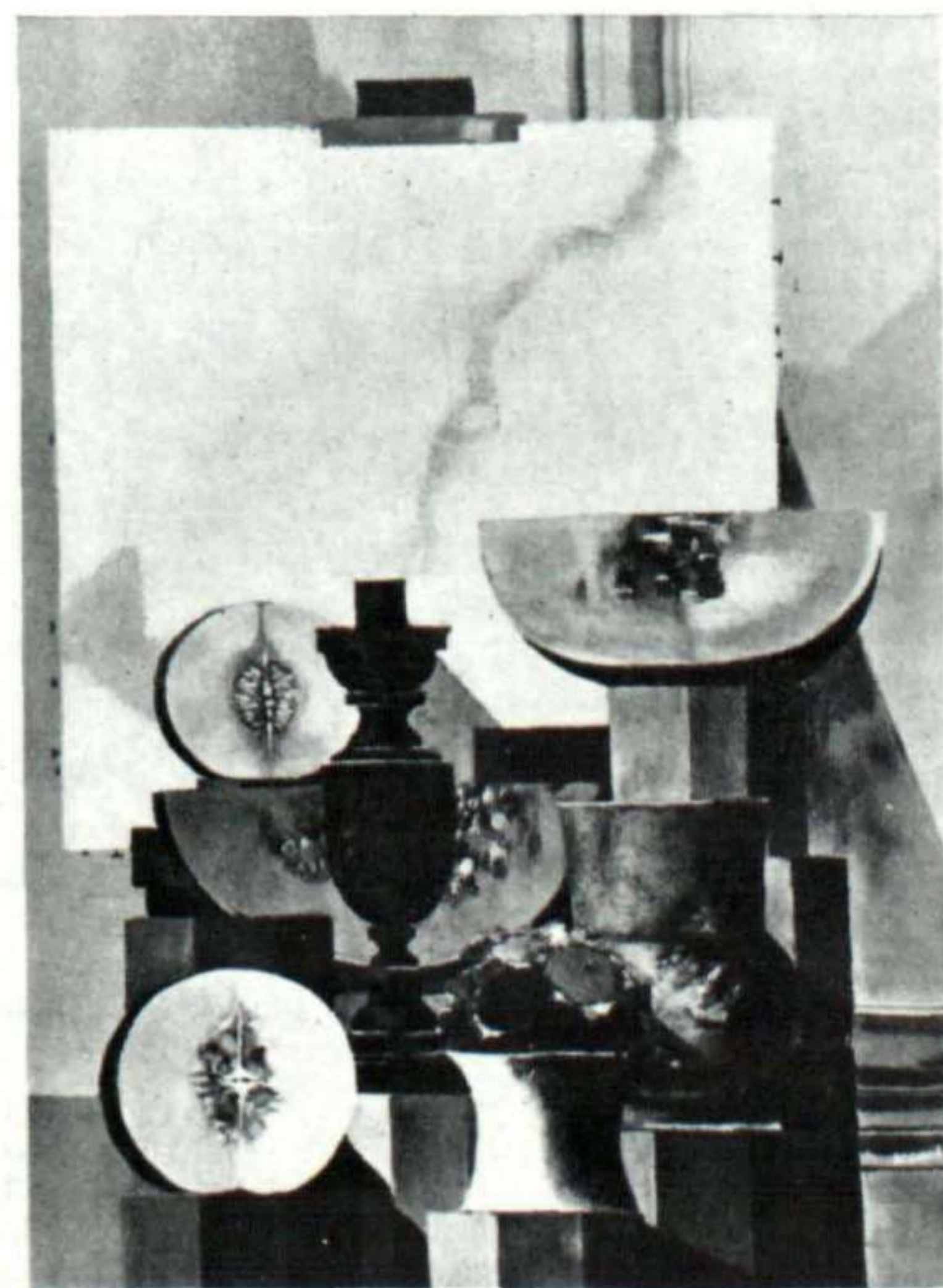
# ESPAÑOLES EN PARIS

Ha habido algunos buenos españoles en la actualidad artística de este fin de «saison». Ante todo, una soberbia exposición de dibujos de Picasso en la galería Louise Leiris, que ha atraído un público considerable, despertando el encendido entusiasmo de siempre. Sin *inventos* detonantes, sin intenciones panfletarias, sin escándalos contestatarios, sin artificios de publicidad, lo que presenta Picasso — sencillamente arte plástico en sencillo papel o cartón con sencillas plumas y lápices— es siempre un «événement» que hace impacto. El impacto certero de la verdadera comunicación. Aquí no hay trampa, no hay nada que adivinar, ningún artilugio que poner en marcha para que la cosa funcione: son dibujos, ni más ni menos, dibujos realizados con tinta china, con tizas, a lápiz, en negro, en color, de línea, con restregados y sombreados. Como quiere. ¿Qué más da? Son la explosión de gozo de un hombre que ha logrado, a todo lo largo de una vida larga, realizar la suprema ambición de todo ser humano: la libertad total de hacer cada minuto lo que le gusta más. Y lo que más le gusta es pintar, enredar con los colores, expresar su alegre panteísmo plasmando la instantánea de una imagen, recreándose en *retratar* imaginados personajes.

Fijándose en las fechas, vemos que muchas veces, cuatro, seis o más dibujos están hechos en un solo día, a menudo en domingo (por cierto que varios están anotados así, de su puño y letra, en español: «domingo... tantos de tantos...», con letra y guarismos dibujados de colegial bromista), casi se podría hacer un itinerario emocional según los temas y estilos trazados cada día: carnales opulencias en el solsticio de verano; colores vivos tal miércoles o tal viernes; deformados arlequines ciertos días de otoño o primavera... Estos 200 dibujos expuestos son la producción de poco más de un año (de diciembre 1969 a enero 1971), de la cual una pequeña parte de retratos había sido



SEGOVIA/ "PALOMAS".



SEGOVIA/ "EL CABALLETE".

expuesta en Aviñón y otra selección ha quedado en propiedad del artista —como hace siempre a cada *hornada* que saca— y probablemente no la veremos nunca. Cuando algún día se haga el inventario de lo que Picasso deje al morir como patrimonio propio, seguramente se reunirá la más fabulosa colección de arte contemporáneo que pueda existir, no sólo de sus propias obras de todas las fases y épocas, sino, además, de todo lo que, en buen conocedor, ha ido adquiriendo.

Ya en la exposición anterior (grabados expuestos a principios de 1969) aparecía lo que ahora domina en mayoría: mujeres desnudas, enormes, triunfantes, posando ante un pintor que toma carácter de arlequín o continente serio de Velázquez, y que abren las piernas en todas las posturas posibles e imposibles para mostrar ostensiblemente, sin pudor y sin obscenidad, la síntesis del sexo tratado con desenfado en un par de trazos ligeros. Ciertamente que la anatomía femenina ha sido siempre una de las constantes picassianas; cierto también que las mujeres jóvenes han estado permanentemente en su intimidad; pero se diría que ahora el viejo maestro se complace en mirar el sexo con divertida intrascendencia.

#### JOYAS DE DALÍ

Bien diferente de Picasso, la presencia de Dalí en la elegante Avenue Matignon. Exposición fabulosa, «snobísima», galería de superlujo con fastos de multimillonarios y ribetes de mecenazgo; «vernissage» nocturno en «tenue de soirée» obligada, al que asistió la crema de la intelectualidad, de la finanza, de la diplomacia y de la política, con servicio de prensa asegurado por ese «factotum» de las «soirées» parisinas que es monsieur Georges Cravenne, especialista del jolgorio publicitario. Todo esto para presentar la colección de joyas diseñadas por Dalí, pertenecientes a la Fundación Owen R. Cheatham, de Nueva York, con que se ha querido inaugurar fastuosamente la sucursal en París de la galería Wally F. Findlay, que tiene ya varias salas muy importantes en Estados Unidos.

La exposición ha sido un gran éxito, y, después de mantenerse un mes abierta, el último día se agolpaba la gente a la puerta y fue necesario retrasar la hora del cierre. El lujo ejerce siempre una extraña fascinación. Y eso que

costaba la entrada diez francos... Bien es verdad que la recaudación ha ido destinada íntegramente a la obra Les Petits Lits Blancs (ayuda a niños inválidos), pues ahí está la finalidad de la citada Fundación: ceder sus obras de arte para ser mostradas mediante pago y destinar el producto a asociaciones culturales, religiosas, educativas o caritativas. Calculando que, sólo en el caso de Dalí, las joyas han sido expuestas en Londres, Méjico, Venezuela, Alemania, Japón y algún otro lugar de Estados Unidos, y que en la sola ciudad de Rotterdam más de 20.000 personas dieron su óbolo para contemplar las extraordinarias joyas, hay que aplaudir el resultado benéfico. Aunque también deja pensativo el imaginar que, con el precio de una sola, se podría dar un donativo mucho más sustancioso.

La colección comprende 36 piezas, la mayoría de gran tamaño, que no son joyas en el sentido corriente —pocas pueden llevarse encima—, sino más bien objetos preciosos de orfebrería, maravillosamente trabajados en oro fino, platino, diamantes, esmeraldas, rubíes, perlas, zafiros, topacios y una presentación que, ya por sí sola, despierta admiración: bases de cuarzo o de fluorita con sus prismas luminosos (para mí más bellos que las más finas gemas), fondos de sulfuro de cinc, cubos de lapislázuli, o el corte pulido de un fósil cristalizado de palmera real con más de diez millones de años. Ya sea en estilo tradicionalmente clásico, con inspiración surrealista o haciendo concesiones al «pop», todos los diseños tienen una intención explicable dentro del extravagante mundo daliniano: una «Explosión» de diamantes, rubíes y lapislázuli significa que «los recursos de la Tierra y del espacio les serán dados a aquel que los busque...»; unas alas de oro recamadas de diamantes y rubíes que lentamente baten ante un zafiro de 89,41 quilates, simbolizan el «Ángel caído» y la estrella que nació de la caída; «Dafne» es un enorme topacio de cerca de 4.000 quilates, único en su especie, haciendo de veladura a una pintura al óleo sobre fondo de oro, de donde cuelga una magnífica perla de Birmania, que resalta sobre el fondo de árbol fosilizado, que recuerda la leyenda de la ninfa convertida en laurel para no sucumbir a los asaltos de Apolo; un icono repujado en oro se cierra con una

puerta de zafiro ambarino, que gira sobre sus goznes en un «Vax Vobiscum» universal; un corazón de rubíes late con pulso regular entre músculos de pepitas áureas; un «ojo del tiempo», azul de esmalte y brillante de diamantes, llora una perla; una anémona de oro se abre lenta, imperceptiblemente, dejando ver sus pistilos y estambres de diamante purísimo, etcétera, etcétera, etcétera.

La iluminación justa, estudiadísima, los dispositivos mecánicos de precisión, la decoración de la galería, todo, en fin, está a tono con el fasto de estas joyas valoradas en unos 25 millones de francos (más de 300 millones de pesetas). Digamos que Wally F. Findlay ha montado su sede parisina por todo lo alto, en un encantador hotel particular del siglo XVIII, decorado estilo Luis XVI, cuyos cinco pisos están consagrados a salas de exposición (puede verse ahora una colección de pintura francesa muy estimable, especialmente impresionistas y «fauves»), hay incluso un jardinillo reservado a la escultura. Como anexo, dos pisos destinados al arte moderno. Sin duda alguna, la mejor galería de París: nada más apropiado que las suntuarias joyas de Dalí para inaugurar tan lujoso centro de arte.

#### FRANCISCO SOBRINO

Francisco Sobrino es la figura más destacada de ese grupo de «Arte Visual» (como se denominó en el momento de su creación) o constructivismo, en el que participa tanto el color —pintura— como el espacio y el volumen —escultura— y la mutabilidad que le confiere los efectos ópticos de toda una serie de procedimientos y materiales derivados de la técnica moderna, creando un «environnement» cuyo alcance va mucho más allá del simple cuadro, la obra escultórica o la decoración. Denise René está haciendo una activa labor en las dos galerías piloto que ha instalado («rive gauche», primero, y ahora, ya, también «rive droite»), acogiendo con entusiasmo las experiencias, dando a conocer en el mundo entero los resultados más vanguardistas del cinetismo, desde Vasarely a los jóvenes inquietos, y organizando confrontaciones de gran interés. En Madrid pudo verse una selección de sus artistas, hace tres o cuatro años, presentados por Juana Mordó, con el éxito que sabemos.

Es ya bien extensa la producción de Sobrino, a pesar de que no tiene aún cuarenta años, sobre todo desde que se instaló en París, en 1959. Recordemos que antes estuvo en Argentina, de 1949 hasta que vino aquí, y que se formó en las disciplinas de dibujo y escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, aunque nació en Guadalajara. Sus exposiciones en París y en el extranjero son incontables ya; su participación a las más importantes manifestaciones de vanguardia es obligada; el Estado y los municipios que se preocupan de la expansión artística le encargan monumentos en esas materias limpias y transparentes que levantan su perfecta geometría transmutable.

En mayo y junio expuso Sobrino en las dos galerías de Denise René; a ambas orillas del Sena hemos visto las superposiciones de cuadros, de rombos, de triángulos de plexiglás color humo, azules o incoloros, exactamente ensamblados en torre de naipes translúcida, los cilindros superpuestos en maravilloso desarrollo espacial, los planos perforados sobre fondos delicadamente coloreados describiendo infinitas mutaciones; siempre realizado con una elegancia de concepción y una precisión de ejecución que deberían servir de aleccionador ejemplo a tanto artista improvisado. Las cosas de Sobrino están siempre resueltas con esa limpieza y precisión de oficio, que son una de las calidades de cualquier procedimiento artístico y que ahora tiende a olvidarse, como si el bien hacer fuese casi superflua exigencia, cuando no enfadosa cursilería innecesaria.

Un elemento nuevo, creo, aparece ahora en la obra de Sobrino, que no habíamos visto en la tónica de lo que teníamos costumbre de ver: la integración de volúmenes irregulares por ambos lados de un plano rigurosamente transparente, que aparecen como una bella consecución cuando los vemos en la sala en dimensiones moderadas, con una estudiada armonía de llenos y vacíos, de caras y poliedros, pero que adquieren toda su plenitud en tamaño grande y al aire libre, donde la transparencia del plano liso da sensación de que la monumentalidad de las formas puras se eleva en el espacio en no sé qué condensación cósmica de diáfanos líneas rectas y aristas vivas. Como siempre, las exposiciones de Sobrino

han despertado gran interés, ha sido un nuevo triunfo en ese camino que se ha trazado de un *Arte otro*, repetible y transformable según el ángulo de visión.

#### NATURALEZAS MUERTAS DE SEGOVIA

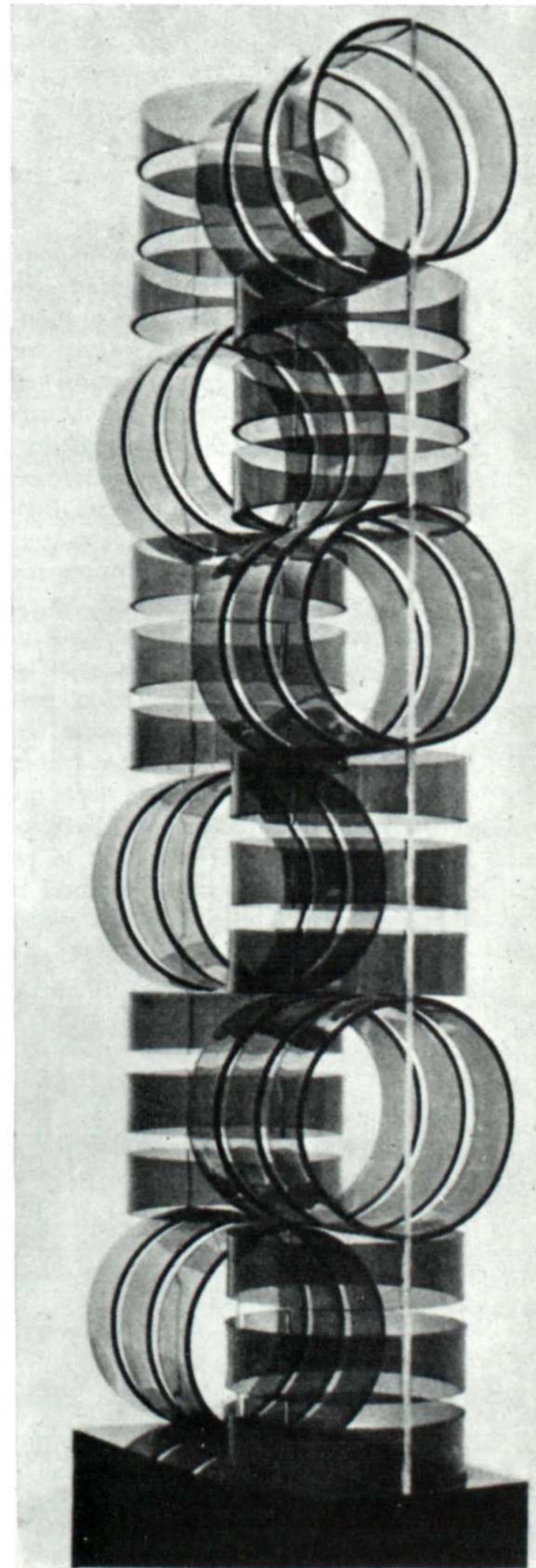
Ha expuesto en la galería Emmanuel David, a dos pasos de las joyas de Dalí, el español Segovia, de quien no se veía nada en París cierto tiempo. Segovia se llama Andrés, como su padre, pero él considera que Andrés Segovia no hay más que uno, el guitarrista universal, y por eso esconde púdicamente el nombre reconocible y firma sólo con el apellido. No quiere deberle nada, además, a la fama de su progenitor. Respetemos, pues, su deseo, conformándonos con llamarle Segovia, sin más.

Sus cuadros que, por clasificarlos de alguna manera, podrían denominarse «Naturalezas muertas», son más bien «Naturalezas fijas», fragmentos de composiciones vistas o imaginadas, montajes de frutas, palomas o flores, en estructuras construidas con un riguroso equilibrio, como sustentándose una a una. La visión es real y perfectamente objetiva, nos dice el propio Segovia, y podemos añadir que cada objeto, animal o simple taco que lo soporta, está estupendamente pintado, pero el lenguaje y la estructuración responden a una estética abstracta, a la que asoma, a veces, un trasfondo misterioso, a fuerza de ser precisa la obsesionante realidad. El desarrollo vertical de los planos, así como la sutil profundidad de los fondos —que pueden ser cielos intercalándose extrañamente a los objetos— confiere a algunos cuadros la inquietante incógnita de un sobre-realismo incierto, que no llega a ser surrealismo puro, pero que tampoco se queda en la simple figuración. Cortes de manzana, rajadas de sandía, redondos melocotones en equilibrio entre jarros y prismas; una paloma a medio hacer en medio de un lienzo junto a la pila de objetos en caprichoso «bodegón», son pretextos de composición, trozos de pintura desposeídos de su significación original por el toque mágico que les puso el artista.

Muy poco ha expuesto Segovia en España; desde hace años reside aquí habitualmente, y David, que sabe lo que hace, lo ha presentado con todos los honores.

M.ª F. PRIETO BARRAL

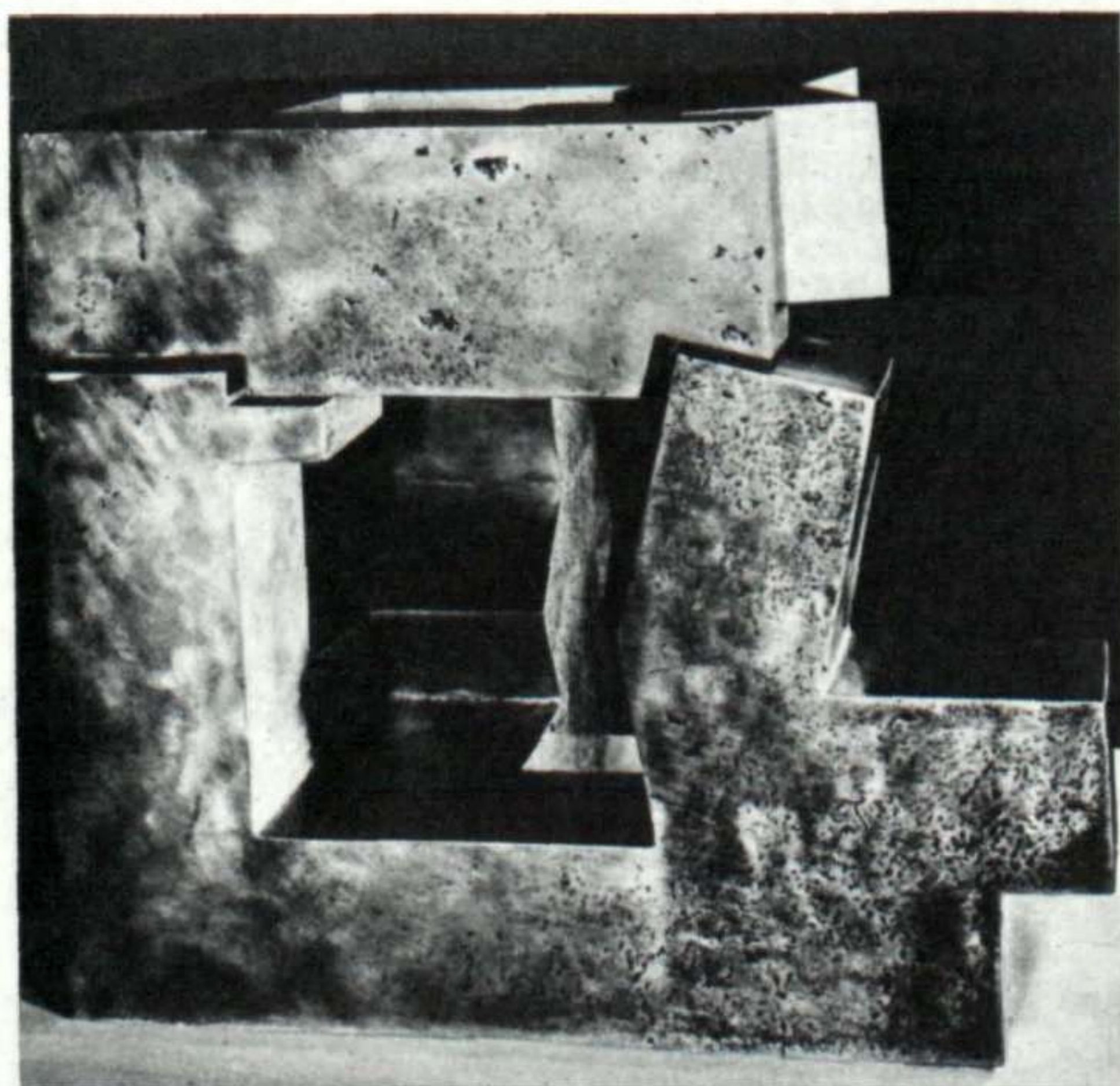
F. SOBRINO/  
"ESPACIOS INDEFINIDOS".



# EXPOSICIONES EN BARCELONA

La temporada de exposiciones 1970-1971 se acaba. Entre las colectivas celebradas durante mayo y julio, cabe destacar el X Premio Joan Miró de dibujo. Se trata de un concurso internacional al que concurre una importante participación extranjera. Veintisiete países han participado en la exposición de este año, con más de doscientas cincuenta obras seleccionadas, encontrándose la participación española con el mayor número, con ochenta y ocho dibujos; la italiana, con cuarenta; la checoslovaca, con veintidós; la cubana, con quince; la rumana, con once; la argentina, con diez; la yugoslava, con nueve, etc. La gran atracción del premio viene determinada por la personalidad de Joan Miró, que para cada concurso otorga una obra suya como primer premio. De la participación extranjera cabe destacar la participación checoslovaca, la yugoslava, la polaca, la cubana, la francesa y la italiana, aunque, en general, se puede decir que la exposición mantiene un tono claramente discreto y de interés dentro de una gran diversidad. En la participación española se nota la ausencia de nombres muy significados que podían dar a la exposición un carácter de mayor trascendencia, pero las inevitables abstenciones no restan interés al concurso que anualmente nos ofrece una exposición de las más actuales tendencias del dibujo en el campo internacional.

En la nueva galería Adriá se ha presentado un panorama de la plástica catalana actual. Como en la presentación del catálogo se dice, la galería, en trance de escoger las obras y las personas que habrán de determinar su orientación y su personalidad, presenta uno entre los diversos posibles panoramas del arte catalán actual, en el que se advierten las circunstancias concurrentes en el momento de la elección, dentro de las posibilidades en que ésta podía hacerse y el propio criterio de la galería, que, en líneas generales, podríamos decir que gira en torno a una neofiguración actualizada y, en cierto modo, ecléctica, puesto que no cierra la puerta a las más actuales realizaciones. Se justifica la diversidad en el texto de presentación del catálogo, tras un análisis de los caracteres sociológicos asignados al arte catalán, en relación a que la cultura cata-



CHILLIDA/ "TXOKO AZKE".

lana ha sido considerada como a medio camino del continente europeo y del callejón sin salida de la Península Ibérica, de encrucijada y, por tanto, de medio aluvión, estimando, como afirma Joaquín Molas, que se realiza en términos de agonía, de postulación y que se abre como un abanico del optimismo más idílico al más negro pesimismo. Amplitud mental y diversidad psicológica que ha permitido a los artistas plásticos catalanes el cultivo de las más diversas, y aun contradictorias, actitudes dentro del sugestivo panorama del arte contemporáneo. Ahí radica el especial interés del panorama actual de la plástica catalana presentado por la galería Adriá, del que habrá de deducir la futura orientación selectiva de sus actividades.

La exposición de revistas de arte, que ha tenido lugar en el Colegio de Arquitectos, ha puesto de relieve el panorama de estas actividades artístico literarias



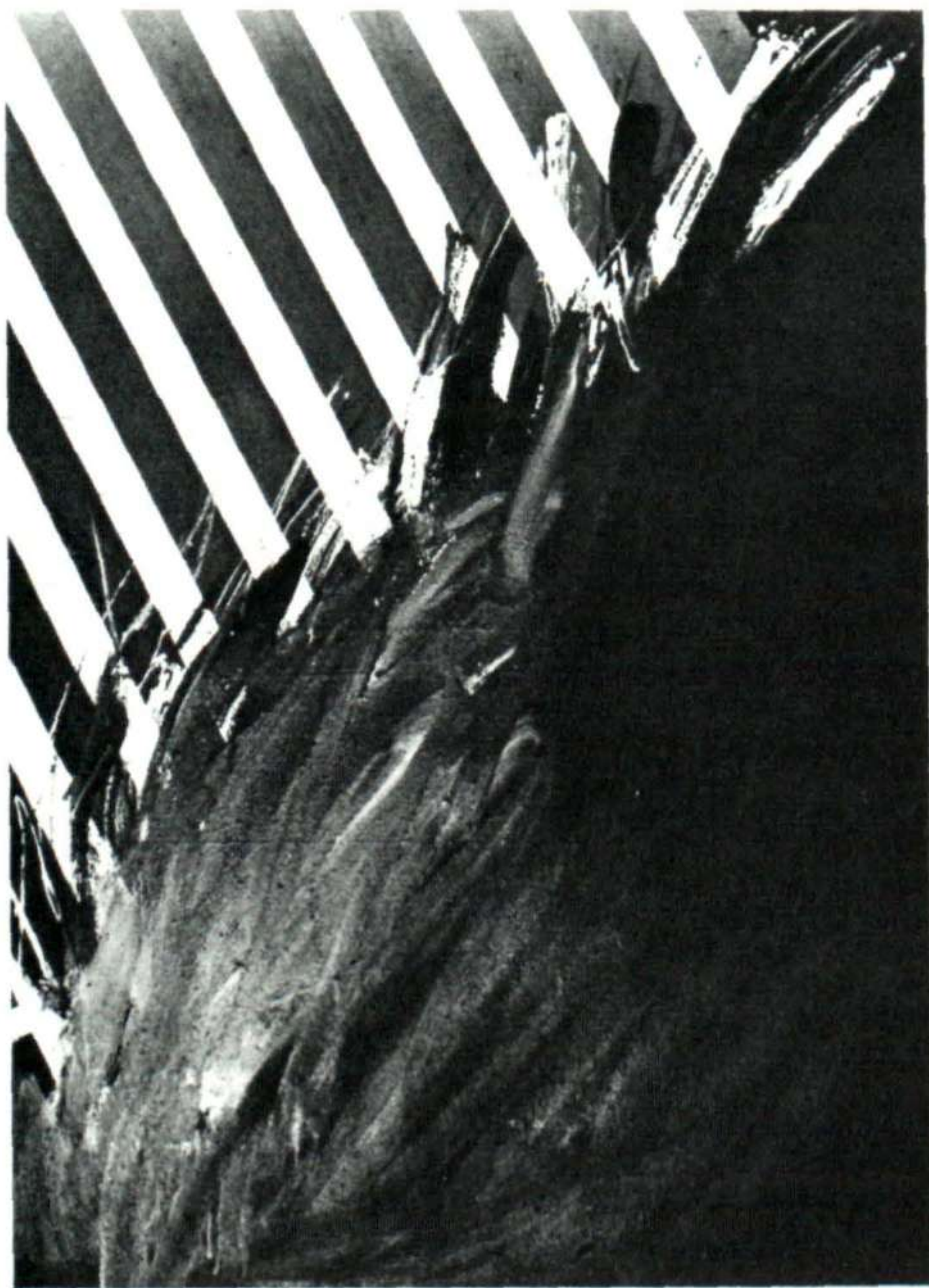
en lo que va de siglo pudiendo señalarse, si se sigue el orden cronológico de las mismas, una mayor intensidad de actividades en los primeros años de nuestro siglo que en la actualidad. Las revistas presentadas, procedentes de la colección de Joan Marca, revelan un estado de inquietud, un clima de posibilidades y una serie de realizaciones sobre las que hoy puede sentirse nostalgia. En una época en que en España apenas si se habían desarrollado las actividades artísticas plásticas de vanguardia, Barcelona constituye un aislado ejemplo del conocimiento de estas actividades, como se desprende del conjunto de las revistas expuestas. Desde «Quatre Gats», que aparece en 1899, revista de escasa duración, hasta «Dau al Set», que nace en 1948, y se realiza minuciosamente como un auténtico objeto y obra de arte, son múltiples las revistas dedicadas a la difusión de la vanguardia en Cataluña, en las que colaboran los entonces jóvenes literatos y artistas, Ramón Casas, Miguel Utrillo, Eugenio d'Ors, Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Ricardo Opisso, Isidro Nonell, Ricardo Canals, entre los de los primeros tiempos; Tharrats, Ponç, Tapies, Cuixart, Brossa, entre los últimos. Con todo y ser la mayoría de estas revistas de Barcelona, existen también publicaciones de distintos lugares de Cataluña: Sitges, Reus, Sabadell, Villafranca, Villanueva, Lérida, Badalona, etcétera. Lo cual demuestra un ambiente general de preocupación e interés por las cosas del arte creador de cada momento. Sobre todo, como contraste ante el cansado ambiente artístico de hoy, producto tal vez de las dificultades y las indiferencias de todo orden que se advierten en materia de divulgación y realización artística.

Entre las exposiciones individuales, destaca, de modo especial, la de esculturas, dibujos, collages y grabados de Eduardo Chillida. Una de las figuras españolas de la escultura contemporánea más conocidas y apreciadas en el extranjero realiza, por primera vez entre nosotros, una exposición individual. Desde que en 1954 Chillida consigue el diploma de honor en la Trienal de Milán, su nombre va unido a la renovación y afianzamiento de las nuevas formas escultóricas de nuestro tiempo. Nacido en San Sebastián en 1924, Chillida es un artista culto, serenamente culto, extraordinariamente creador. Sus formas en hierro, madera o piedra imponen en el espacio la rotundidad de unos límites derivados de sus formas nuevas y expresivas. En líneas generales, cabe señalar en toda la obra de Chillida un vigor certeramente limitado a través de una íntima compenetración con la materia y la forma utilizada. Chillida ha enriquecido considerablemente el mundo de las formas escultóricas. Su exposición de la sala Gaspar constituye una lección y un ejemplo lleno de sugerencias.

Hartung, gran premio de pintura de la XXX Bienal de Venecia, es una figura relevante en el mundo de la pintura, bien conocido en España a través de distintas exposiciones. Fiel a una actitud de pintura gestual y de espacio abierto, Hartung ha sabido resumir la precisión lírica de su lenguaje con la espontaneidad y la firmeza de su carácter. Su obra, que expone en la galería Metrás, tiene el valor de figurar en la cima de una actitud, de un modo de hacer dentro del arte de nuestro tiempo. Hay mucho de espontáneo en estas formas, pero lo hay también de razonablemente con-

JOSE ROCA/ "BODEGON"





JOAQUIN CHANCHO/PINTURA.

trolado. Como Hartung afirmaba recientemente a un periodista, el pintor, en todo momento, debe ser quien domine y ordene el espacio pictórico. En su obra se advierte la espontaneidad propia de este tipo de realización, pero, al mismo tiempo, el dominio y el orden de quien se ha propuesto dar un cauce racional a sus sentimientos más íntimos.

El pintor filipino Aguilar Alcuaz vivió en Barcelona, donde su obra adquirió desarrollo y madurez, nueve años (de 1955 a 1964), período de tiempo de duración semejante al de Picasso en Barcelona, e igualmente decisivo para ambos. Ahora ha vuelto a exponer entre nosotros, en las galerías Syra, una obra que justifica plenamente el triunfo internacional adquirido en los últimos años por Aguilar Alcuaz. En sus óleos sobre papel revela una personalidad libre y tumultuosa, profundamente creadora en un momento de plenitud. Junto a los óleos, Aguilar Alcuaz presenta una serie de tapices, ejecutados personalmente en Checoslovaquia a través de una técnica nueva que permite la incorporación de trozos de tejido, en una superposición especial, alcanzando unos matices y una riqueza plástica muy particulares. Su exposición ha constituido uno

de los espectáculos artísticos más destacados de la temporada.

Curiosa exposición ha resultado la del pintor polaco Taranczewski, que ya en los años veinte, en el período de entreguerras, se dio a conocer como un investigador de las corrientes innovadoras artísticas de la época. En la actualidad trabaja en su país como profesor en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y mantiene vivo su espíritu innovador y creativo. El maestro Taranczewski sigue actuando (al menos en la que hemos podido contemplar en Barcelona) como un joven inquieto en la investigación y el descubrimiento de nuevas formas a través de las más diversas actitudes.

La exposición de Roca Sastre (sala Parés) se ha concentrado sobre tres temas: el sofá, la cómoda y la cortina; tres temas de hogar, de interior, de la intimidad y de la rutina diaria. Pero la originalidad y el interés se debe a distintas causas. En primer término, a limitación de cada uno de estos tres temas, ya que en el cuadro se centra siempre en un sector limitado de cada uno de ellos, con lo cual en el espacio del cuadro adquiere así la forma delimitada un aspecto y una valoración nueva. Pero, de otra parte, la técnica se ha recreado en una espontaneidad fijada dentro de la característica firmeza de las formas de Roca Sastre, que acentúan los valores plásticos de cada una de sus obras. La idea en sí encierra una serie de posibilidades intencionales eminentemente plásticas.

El escultor Subirachs y el pintor Hernández Pijuán han expuesto conjuntamente dibujos y grabados (sala Ianua), en los que pudo advertirse cierto paralelismo en la precisión de las formas, en el rigor lineal e incluso en una hábil y curiosa fusión de formas directamente reflejo de la realidad y de formas con contenido subreal profundamente imaginativo. Aparte de esta riqueza conceptual, pudo también destacarse en la obra de ambos una elegancia de dicción determinante exterior de la obra.

Entre los jóvenes expositores cabe destacar la primera exposición de Chancho, cuya obra se sitúa en la última línea de las formas de expresión plástica. Los problemas del espacio, las realizaciones reiterativas de la pintura «op» constituyen la base en la que descansa el grafismo espontáneo, gestual, de una mancha, de una forma, de un color que interrumpe y valora aquel espacio. La interrupción de estos espacios amplios, de formas geométricas reiteradas, interrumpidas de pronto por la incorporación de una forma gestual espontánea, suma la contradicción de dos fuerzas opuestas y produce expresivos efectos. Con esta primera exposición, Chancho se presenta, en nuestro panorama artístico, con una obra merecedora de atención.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

## GAUDI, EN PARIS

El segundo acto del homenaje que el Museo de Artes Decorativas de París dedica a los pioneros del arte moderno en Europa a finales y principios de siglo: Guimard, Horta, Van de Velde y ahora Gaudí se cierra con la muestra del gran arquitecto reusense, organizada en cooperación con los Amigos de Gaudí de Barcelona, el Ayuntamiento de la Ciudad Condal y la compañía Air France, así como con el trabajo del arquitecto Salvador Tarragó y la cátedra Gaudí de la Escuela barcelonesa de Arquitectura. La prensa francesa está aireando el acontecimiento como de gran relieve artístico. El maestro de la Sagrada Familia no era un desconocido en Francia, pero se le valoraba —como quizá en la mayor parte de las áreas españolas— de manera insuficiente en un determinado aspecto y con una óptica parcial que sólo solía ver en él a un místico inspirado, autor de una obra desconcertante. Este enfoque tuvo la exposición de 1910 y hubo de transcurrir casi medio siglo hasta que los críticos franceses redescubrieron la personalidad del arquitecto de Reus y fueron valorizando no sólo la originalidad de su obra, sino todo lo que en ella hubo de búsquedas y de logros, con los cuales se sitúa como gran precursor, puesto que, según ha dicho la crítica con motivo de esta exposición, «definió la mayoría de los conceptos actuales con las bóvedas en forma de concha, mediante la aplicación de las paraboloides, que es el principio en que se basa el palacio del "Rond-Point de la Defense" en las afueras de París, considerado como una obra maestra de la arquitectura moderna».

Quizá lo más importante de los artículos que la exposición está motivando en la prensa francesa sea la destrucción del tópico que presentaba a Gaudí como un original algo loco. En el diario «Le Monde», Jacques Michel ha escrito: «Gaudí no es un "naïf", sino un constructor que inventa estructuras inéditas. Un constructor racionalista. O más exactamente, un caso en el que la actividad visionaria irracional ha sido llevada al nivel más racional, sobre todo, en la Sagrada Familia. Es un delirio, pero un delirio lógico». La exposición parisiense presenta, en un «espacio gaudiano» altamente sugestivo, maquetas, planos, reconstituciones fotográficas de elementos de la arquitectura de Gaudí —verjas, muebles, puertas, etcétera—, todo ello completado con un espectáculo audiovisual que ofrece la inventiva del gran maestro catalán en su máxima exposición sensitiva y educativa.

## ARTE EN LA CALLE

Una posibilidad para poder «colocar obras de arte como cosa normal» en las calles con un mínimo de coste dice haber des-

cubierto el escultor H. O. Hajek. Según su procedimiento, los moldes de relieves elaborados por los artistas y destinados a cubrir las paredes exteriores de un edificio son vaciados como «elementos múltiples» en distintas piezas prefabricadas de hormigón. Alterando las distintas piezas puede combinarse el mismo molde de diferentes maneras. Los relieves de hormigón deberán recibir un carácter inequívoco a través de la especial configuración del color por el artista.

## PROTECCION AL ARTISTA

Una revolución de los derechos de autor para los artistas planean el comerciante americano en objetos de arte Seth Siegel y el jurista Robert Projansky. Estos han enviado 500 modelos de contratos a importantes personalidades del comercio internacional de objetos de arte, según los cuales debe ser garantizada a los artistas en el futuro el 15 por 100 de las ganancias obtenidas de la reventa de sus obras. Además tendrán que participar los artistas, entre otras cosas, en los derechos de reproducción y en los ingresos obtenidos en las exposiciones. Este contrato deberá ser firmado, según la propuesta de los reformadores, por todos los coleccionistas al suscribir la compra de una obra de arte. Los gastos originados por la impresión y distribución de este proyecto de contrato han sido asumidos por la School of Visual Arts, de Nueva York.

## LA BASILICA DE CONSTANTINO

Restos de la basílica erigida por Constantino han sido hallados en Jerusalén en el transcurso de los lentos trabajos de

restauración de la iglesia del Santo Sepulcro. Debajo de la basílica, erigida en el año 336, se cree que encontró Elena, madre de Constantino, la cruz de Jesús. La basílica fue destruida por la invasión persa al comienzo del siglo VII y cubierta en el transcurso de los siglos por capas de tierra y polvo.

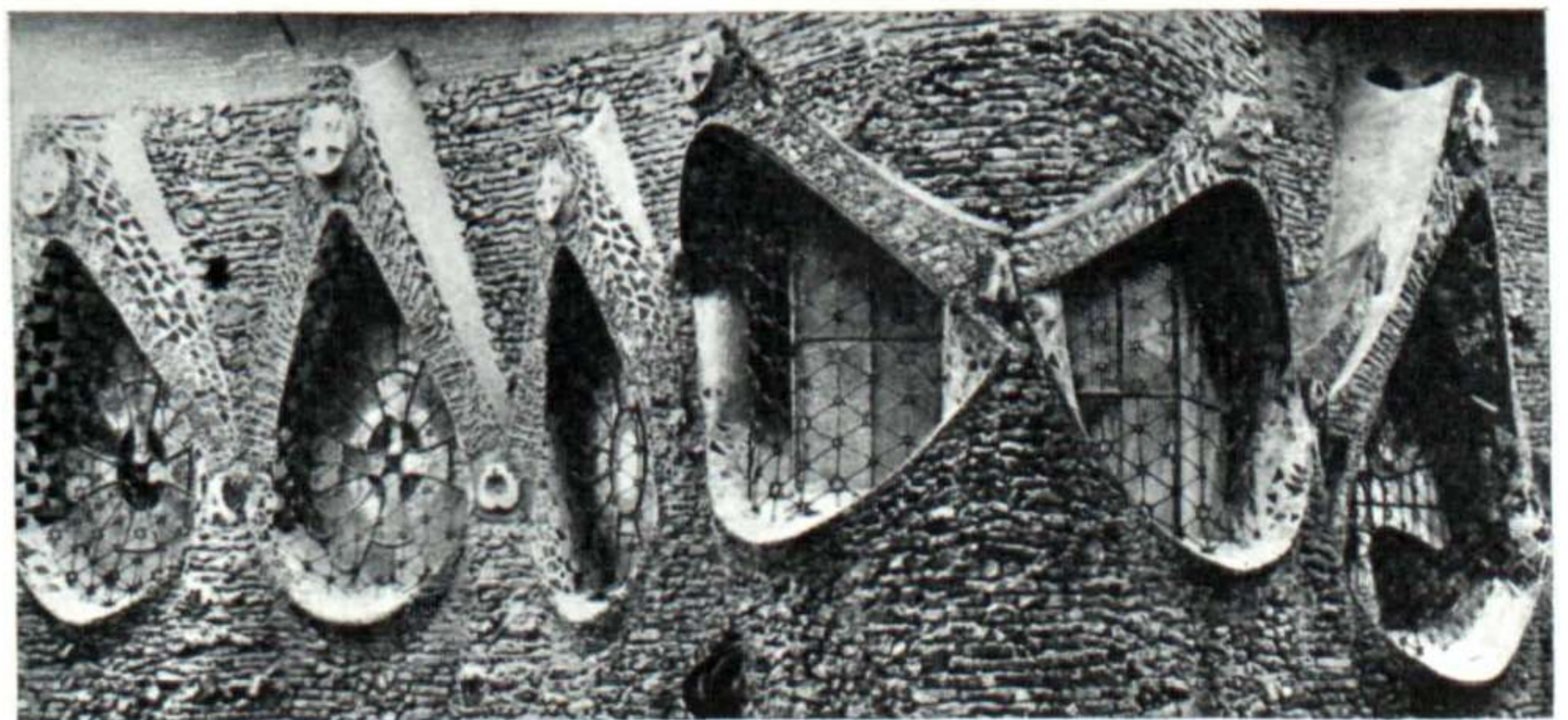
## COLECCION CRITICA DE ARTE

El Instituto Editorial del Mediodía, de Nápoles, ha iniciado la publicación de una nueva colección de textos de crítica de arte, firmados por los más importantes especialistas italianos. Los primeros títulos de la serie son los siguientes: Ciru Ruju: «Para una indagación sobre el arte contemporáneo»; Umbro Apollonio: «El signo típico de la civilización de nuestro tiempo»; Enrico Crispolti: «Fenomenología de la nueva figuración»; Antonio del Guercio: «El objeto, la imagen, el tiempo»; Mario de Micheli: «Siete ensayos»; Giuseppe Marchiori: «Preferencias de un crítico», y Cesare Valdi: «El crítico como mediador».

## ESPAÑOLES EN CAGNES-SUR-MER

En el III Festival Internacional de Pintura de Cagnes-sur-Mer, los pintores españoles José María de Labra y Manuel Millares ganaron, respectivamente, el Gran Premio Paleta de Oro y el Oscar de pintura. Asimismo, Ceferino Moreno, comisario de la participación española, ha obtenido el premio especial medalla de oro de la ciudad de Cagnes-sur-Mer por la mejor presentación de conjunto. El festival ha estado patrocinado por el ministro de Asuntos Culturales de Francia, Jacques Duhamel, y por la Comisión francesa de la Unesco.

GAUDI: OCULOS DE LA CRIPTA EN LA COLONIA GÜELL.



## DOS VECES PICASSO

Dos noticias referentes a Pablo Picasso, tan próximo ya al cumplimiento de sus noventa años de edad. La primera informa que Picasso, junto al pintor español Murillo, los italianos Leonardo da Vinci y Tiziano y los franceses Poussin y Chardin, está representado en la nueva serie de sellos de correos de la Unión Soviética, dedicados a la pintura extranjera en los museos de la URSS. La serie consta de siete sellos a todo color, con obras del Museo del Ermitage, de Leningrado, y del Museo Puskin, de Moscú.

La segunda noticia informa de una escultura monumental realizada por Picasso, que ha sido donada por el autor a todo el pueblo de Florida, Estados Unidos, para que sea colocada en el «campus» de la Universidad de Tampa. La escultura, titulada «Busto de una mujer», tiene más de treinta metros de alto y quince de ancho y es casi el doble de otra regalada por el artista a la ciudad de Chicago hace cinco años y ubicada en una de las más céntricas plazas de la ciudad. Según Cecil McKey, presidente de la Universidad a la que Picasso ha donado la escultura, ésta será la pieza más alta que existe en el mundo, con altura comparable a un edificio de diez pisos. Está hecha de acero y fue diseñada por Picasso en 1961.

## ARTE RUSO EN NUEVA YORK

En el Museo Brooklyn, de Nueva York, ha sido mostrado por vez primera el arte ruso contemporáneo, compuesto por más de sesenta obras, entre las que figuran, además de pinturas y esculturas, dibujos, grabados, figurines y bocetos escenográficos, que alcanzan un tiempo comprendido entre 1908 y 1925, es decir, el período anterior y posterior a la revolución. Este es también el tiempo creador de los movimientos rusos de vanguardia, que se llamaron rayonismo, suprematismo, constructivismo, orfismo, etcétera, contando con artistas del prestigio de Larionov, Malevich, Tatlin..., que figuran en esta exposición al lado de Chagall, Kandinski, Natalia Goncharova, etcétera. La exposición ha sido reunida y es presentada por Thomas W. Leavitz, director del Museo de Arte Andrew Dickson White, de la Universidad de Cornell.

## «ART 2'71» EN BASILEA

El II Salón Internacional dedicado al arte del siglo XX —«Art 2'71»— ha sido clausurado en Basilea, después de haberse realizado en él ventas superiores a los siete millones de francos suizos, de obras presentadas por 132 expositores procedentes de once países. La información del Salón destaca la actividad de los marchantes americanos, adquirentes de numerosas ediciones gráficas, principalmente de Rauschenberg, Diter Rot y Baier, así como de algunos jóvenes artistas anglosajones. El comercio alemán adquirió también, entre otras, las ediciones gráficas más recientes de Joseph Beuys, que debutaba en el salón balés.

Entre los artistas mayormente solicitados, no sólo por sus obras gráficas, sino también por sus piezas únicas, figuran Picasso, Christo, Twombly, Dubuffet, Bissier, Tinguely, Horst Antes, Alan Davis, Warhol, Donald Judd, Vasarely y Niki de Saint-Phalle. El alemán Polke y el suizo Markus Rätz figuraron, al lado de Diter Rot, a la cabeza

de los artistas jóvenes con importantes ventas.

Los museos europeos hicieron bastantes adquisiciones al Salón. El Kunthaus, de Zurich, adquirió una obra importante de Horst Antes en 50.000 francos suizos; el Museo de Bellas Artes de Basilea, y para su sección de la más reciente creación artística, una obra plástica en palastro del americano Bruce Naumann, en 32.000 francos suizos. Un gran cuadro de Herbin ha pasado de la galería Hans Meyer, de Krefeld, a un museo francés, por el precio de 125.000 marcos, y una pintura floral de Warhol, de tres metros por tres, ha sido reservada para otro museo europeo. Una pequeña escultura de Niki de Saint-Phalle ha sido vendida en 6.000 francos suizos al museo de Ludwigsburg.

La información de los organizadores señala que el boicot que habían decidido hacer al Salón de Basilea los dirigentes del Kunstmarkt de Colonia, el Verein Progressiver Deutscher Kunständler, indicando que aquellos de sus miembros e invitados que hubieran asistido al Salón suizo no podrían concurrir al de Colonia, ha tenido consecuencias altamente favorables para el Salón de Basilea, preferido por las más jóvenes y pequeñas galerías internacionales, puestas ante la disyuntiva de la elección.

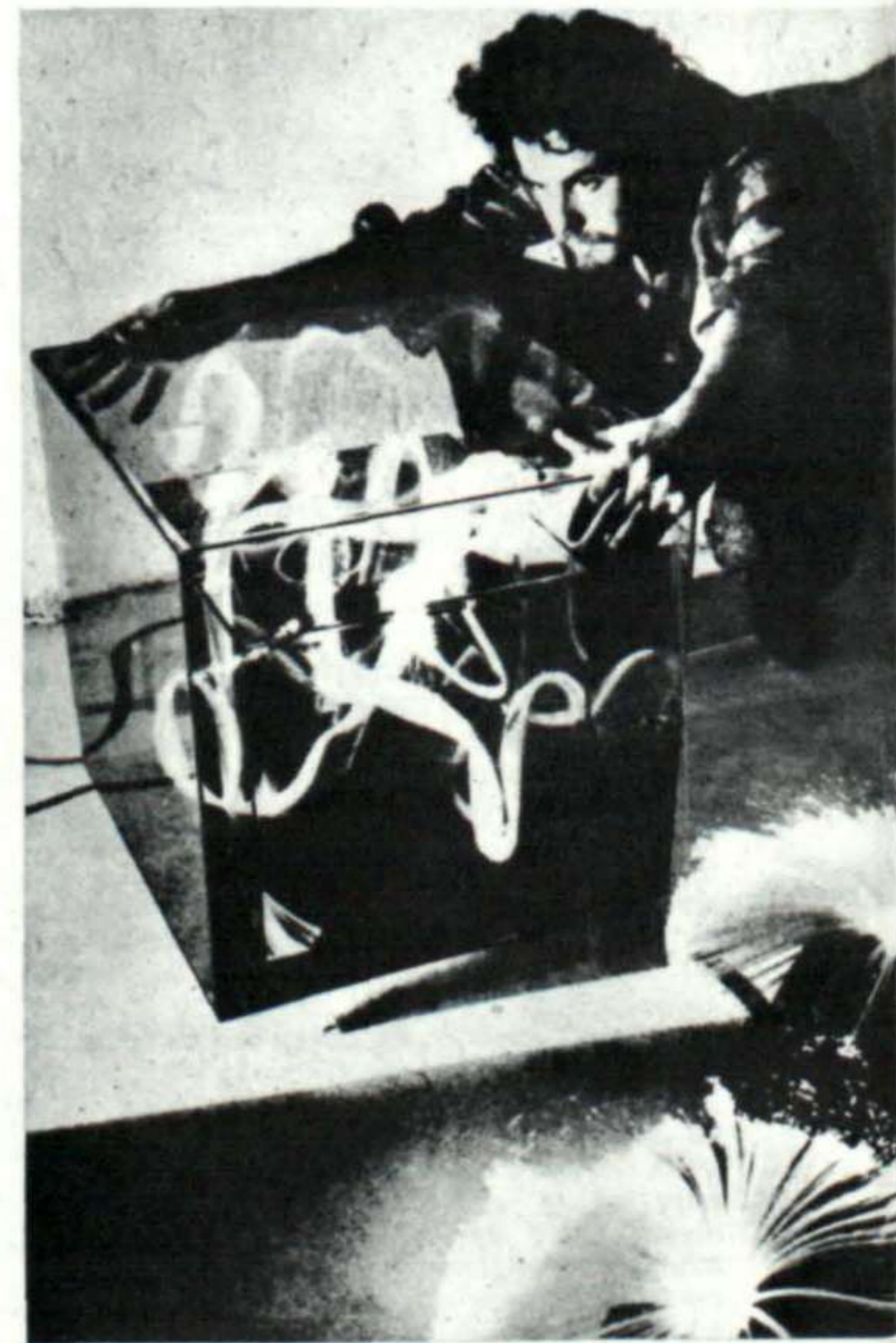
## ACTUALIDAD DE EL GRECO

El Greco ha vuelto a ser figura de actualidad no sólo por la incidencia surgida en torno al cuadro de «La Asunción de la Virgen», que, desaparecido de España durante la guerra civil, fue descubierto recientemente en Nueva York, sino a la vez por dos supuestas obras del gran pintor cretense recientemente descubiertas en Portugal.

Las noticias referentes al cuadro de «La Asunción de la Virgen», válidas a la hora de redactar este informe, señalan que el Gobierno norteamericano pidió a un Tribunal federal de Nueva York que determine quién es el verdadero dueño de la pintura. El fiscal Seymour sugirió al Tribunal que la obra de El Greco se exhibiera al público en un museo neoyorquino mientras esté pendiente del pleito judicial entre las personas que lo reclaman, principalmente la propiedad española, la familia Selgas. Actualmente —cuando escribimos— el cuadro se encuentra bajo custodia del F. B. I. en sus oficinas neoyorquinas. El cuadro, tasado de momento en un millón de dólares, pero con probable valor de varios millones en el mercado artístico americano, fue recuperado el 15 de junio, cuando un joyero de Nueva York trataba de venderlo por encargo de una de sus clientes, Eva Dumont, conocida también como señora Mac Millan. Ambos presentaron reclamación de propiedad de la obra.

El cuadro fue ya reclamado en 1938 por la Policía española, declarado como tesoro artístico nacional por las autoridades de España y colocado con preferencia en la relación de obras de arte robadas. Al ser recuperado el cuadro y cuando el propio Departamento de Estado norteamericano estaba dispuesto a hacer entrega oficial de él a la Embajada española en Washington, surgió la demanda de propiedad presentada por la señora Mac Millan y el joyero, que se supone no prosperará, pero que, sin embargo, ha servido ya para retrasar el retorno a España de la pintura y, en cierta manera, para que se hable de su exhibición temporal en un museo neoyorquino.

En cuanto a los Grecos de Portugal, la noticia primera señalaba el descubrimiento de dos pinturas del artista en la localidad de Estremoz, famosa por sus «barros» cerá-



LAURENT DIOPTAR  
CON SUS ESCULTURAS LUMINOSAS.

micos, a medio centenar de kilómetros de Badajoz. Las pinturas fueron halladas en el curso de unas obras en la iglesia de Santa María del Castillo, fundación del siglo XV. Se trata de dos tablas, una de las cuales representa «La Asunción de Nuestra Señora» —el mismo tema del cuadro neoyorquino— y otra la «Coronación de la Virgen». Noticias posteriores parecen poner en duda la autenticidad «grequista» de estas tablas, no demostrada por estudio alguno ni justificada por las opiniones de los expertos portugueses.

## LA LUZ EN LA ORNAMENTACION

El Centro de Creación Industrial —CCI—, de París presenta actualmente una exposición consagrada a los diferentes modos de alumbrarse que ofrece el mercado de Francia, seleccionando entre la producción contemporánea varios centenares de objetos que revelan todas las búsquedas actuales en el sector del diseño industrial y de la estética.

Los últimos modelos comercializados han sido clasificados por fichas, que pueden ser consultadas permanentemente: cada una de ellas lleva el nombre del diseñador, la dirección y el nombre del fabricante, las principales características del objeto y su precio. De este modo, el visitante de la exposición tiene una idea completa sobre la producción contemporánea del «design» aplicado a las lámparas, de las baterías de iluminación, de los proyectores y de todos los medios de alumbrarse utilitarios y ornamentales. Igualmente se presentan los últimos perfeccionamientos referidos a este sector de actividad: enchufes de formas nuevas, hilos eléctricos de colores o de

materias originales, conmutadores de modelos recientes, etcétera.

Una sección está dedicada a una forma especial de investigación sobre la «domesticación» de la luz. Laurent Dióptaz ha imaginado utilizar fibras de cristal que captan la luz emitida por una fuente eléctrica sin conducir energía eléctrica ni térmica. Son de una extraordinaria flexibilidad y pueden adoptar cualquier forma, lo que las convierte en un elemento privilegiado de decoración. Absorben y difunden los rayos luminosos por toda su longitud, lo que permite una infinita variedad de explotaciones artístico-ornamentales. Dos ejemplos de estas «esculturas» de luz se exponen actualmente en el Centro de Creación Industrial. Una de ellas está animada con un movimiento regular, que hace que se abran y se cierren, con una pulsación ligera, dos haces de fibras luminosas.

## CATALOGO DE MALEVICH

Con trece años de retraso acaba de editarse en Amsterdam, por el Etedelijk Museum, el catálogo de la obra de Casimiro Malevich, exhibida en Amsterdam en 1958. El catálogo no ha quedado definitivamente ultimado hasta ahora y en él se recoge la creativa pictórica y dibujística del famoso creador del suprematismo ruso, a la que precede un estudio crítico de Troeles Andersen. La actual edición nace de un previo catálogo provisional publicado durante la exposición de 1958.

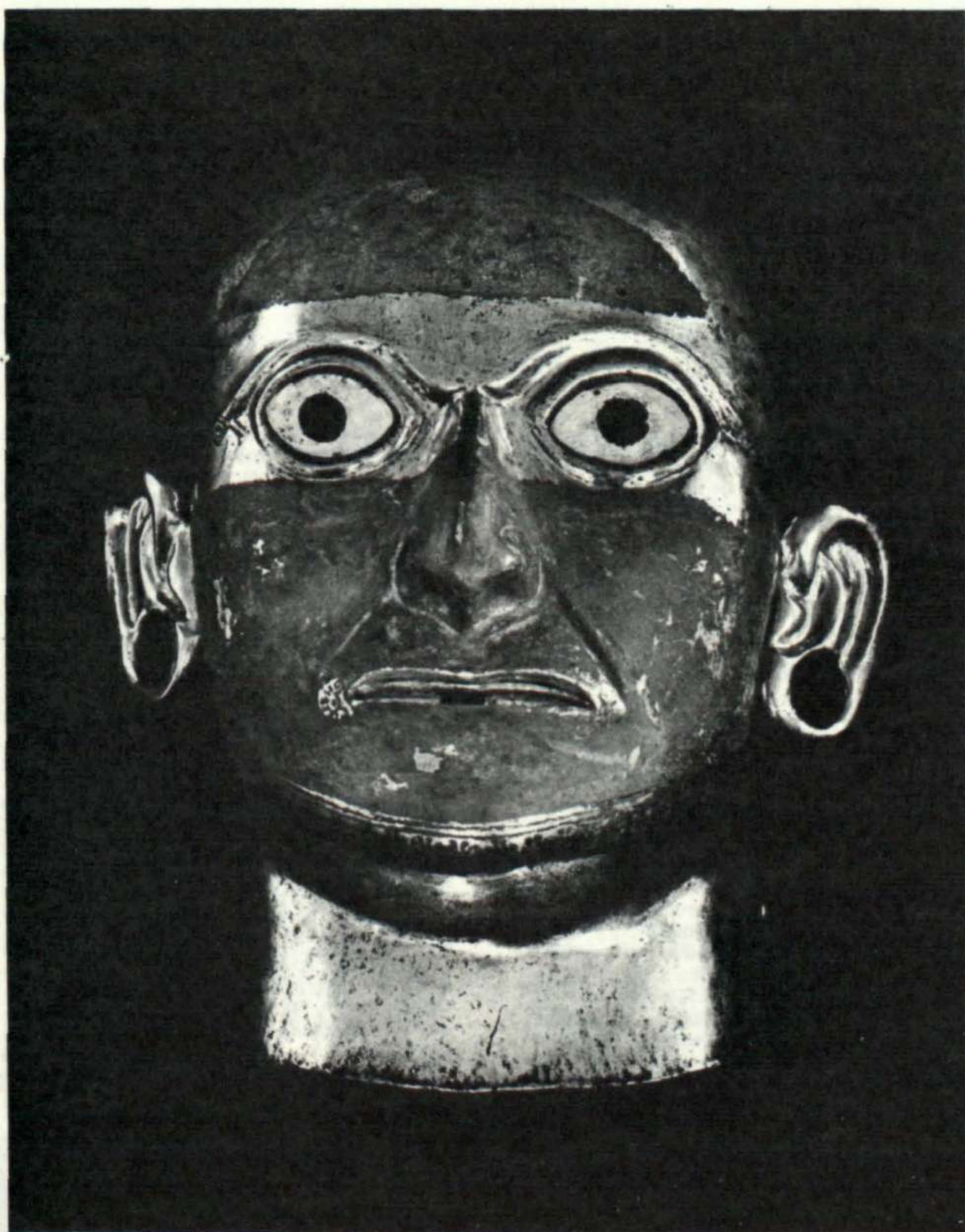
## ARQUEOLOGIA INGLESA

Un grupo de arqueólogos ingleses ha descubierto en York uno de los restos prehistóricos más importantes de Inglaterra, procedentes de la Edad del Hierro. Los objetos encontrados consisten en la tumba de un jefe enterrado con todas sus posesiones, incluyendo sus carrozas. Se estima que tales objetos proceden del año 200 antes de Cristo y es el hallazgo, según el arqueólogo Tony Brewster, más importante que se efectuó en Inglaterra durante los últimos sesenta años.

## ARTE PRECOLOMBINO

El Congreso norteamericano decidirá sobre un proyecto de ley propuesto por la Administración Nixon, mediante la cual se prohibirá la importación a los Estados Unidos de tesoros arqueológicos de la cultura precolombina americana. La ley prohibitiva no tendrá efecto retroactivo y se aplicará sólo a los objetos importados o robados y traídos a los Estados Unidos, procedentes de la cultura precolombina, arquitectura y escultura, no del arte colonial español, archivos u otros objetos de arte precolombinos.

México y Estados Unidos firmaron el verano pasado un tratado que prohíbe la importación de estos últimos objetos históricos. El proyecto de ley fija una fecha de noventa días para que el importador presente a las autoridades un certificado de que no ha violado ninguna ley local; en caso contrario, serán confiscados por el Gobierno norteamericano y devueltos mediante prueba al país de origen. Según los expertos norteamericanos, México y Guatemala son los dos países que más han sufrido la rapiña de los coleccionistas y vendedores de arte precolombino.



## «LA MUERTE DE ACTEON», RETENIDA

El Gobierno británico ha decidido no conceder durante un período de doce meses la licencia de exportación para el cuadro de Tiziano «La muerte de Acteón», a fin de dar tiempo a la National Gallery londinense para reunir el dinero necesario y adquirir la obra. «La muerte de Acteón» fue vendida en pública subasta a finales del pasado junio en la Sala Sothe Christies, de Londres, en 1.763.000 libras esterlinas. El comprador fue el marchante londinense Julius Weizner, pero después se hizo público que lo había comprado para el millonario norteamericano Paul Getty, quien prometió, según se dice, compartir el cuadro con la National Gallery, aunque también se afirma que, según ha declarado a la prensa, el Tiziano va a ser un regalo para que su hija Marjorie lo cuelgue encima de la chimenea de su cuarto de estar. (Otras informaciones apuntan que el cuadro irá a enriquecer el Museo de Detroit.)

Lord Eccles, director general de Bellas Artes de Gran Bretaña, anuncia que el consejo revisor de exportaciones de obras de arte ha decidido la retención por un año de la licencia de exportación del cuadro, atendiendo a su importancia artística y a que durante mucho tiempo ha estado expuesto en la National Gallery en concepto de préstamo provisional por decisión de su propietario, lord Harewood, pariente de la Reina Isabel II.

## «DOCUMENTA V»

La «documenta V» se celebrará en Kassel (Alemania) del 28 de junio hasta el 8 de octubre de 1972. La ciudad de Kassel ha prometido participar con 600.000 marcos. Para la concepción modificada de la exposición se ha elegido como título de trabajo «Interrogación de la realidad — Mundos plásticos hoy». Bajo este tema general se mostrarán obras de arte de todas las técnicas, materiales y orientaciones de todo el mundo. El nuevo concepto —se espera— estimulará al mayor número posible de artistas a crear nuevas obras expresamente para esta exposición.

## INAUGURACION DE MUSEOS

En el mes de junio se han inaugurado varios museos que, en numerosas capitales de España, constituyen la primera fase del plan de renovación de museos de Bellas Artes realizado en el primer semestre de 1971.

El día 3, en Cáceres, el Museo de Pintura, Escultura y Orfebrería, instalado en el edificio llamado «Casa del Mono», vivienda del siglo XVII, en el barrio gótico. En la misma fecha comenzó la renovación de la llamada «Casa de las Veletas», en la que están instaladas la Sección Arqueológica y la de Artes y Costumbres Populares de dicho museo.

El día 12 se inauguraron en Toledo el nuevo Museo de la Sinagoga de Tránsito y el Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda, que se ha instalado en la iglesia de San Román, templo mudéjar del siglo XIV, recientemente restaurado por la Dirección General de Bellas Artes. En el primero de ellos se reúnen piezas selectas de carácter histórico y litúrgico, que completan la ambientación museísta de la Sinagoga, y en el segundo, una colección de esculturas y fuentes históricas evocadoras del período en el que el reino visigodo fundó, a través de los concilios, la unidad católica de España.

El día 24 se celebró en Madrid la inauguración, en el Casón del Buen Retiro, de las nuevas instalaciones de la pintura española del siglo XIX, pertenecientes al Museo del Prado. Se inauguró así en un edificio próximo a nuestra primera pinacoteca, la exhibición museística de una colección de gran unidad, y que justamente en los últimos tiempos ha experimentado una enorme alza en la estimación universal. Las colecciones, que desde ahora serán exhibidas en las que durante varios años fueron salas de exposiciones temporales, comprenden desde la pintura posgoyesca hasta Sorolla y el comienzo de los impresionistas españoles, pasando por los románticos, los costumbristas, Rosales y la gran pintura de la Historia, Fortuny y los grandes paisajistas de fines del XIX.

Y el 28, en Jaén, el nuevo museo de aquella ciudad, que reúne en un mismo edificio las tres secciones de Bellas Artes, Arqueológica y de Artes y Costumbres Populares. El museo de Jaén, en el que recientemente fueron refundidas de manera oficial las diversas instituciones museístas pertenecientes al Estado, que en aquella capital existían, pasa a ser de este modo la primera institución en la que se aplican las nuevas directrices que inspiran la actual política de museos.

Se celebrarán también inauguraciones similares en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Museo Arqueológico Nacional de Madrid y otros centros de primera importancia en la capital de España y en otras ciudades españolas.

En nuestro próximo número dedicaremos preferente atención a estas importantes inauguraciones.

## «LOS LIMITES DEL ARTE»

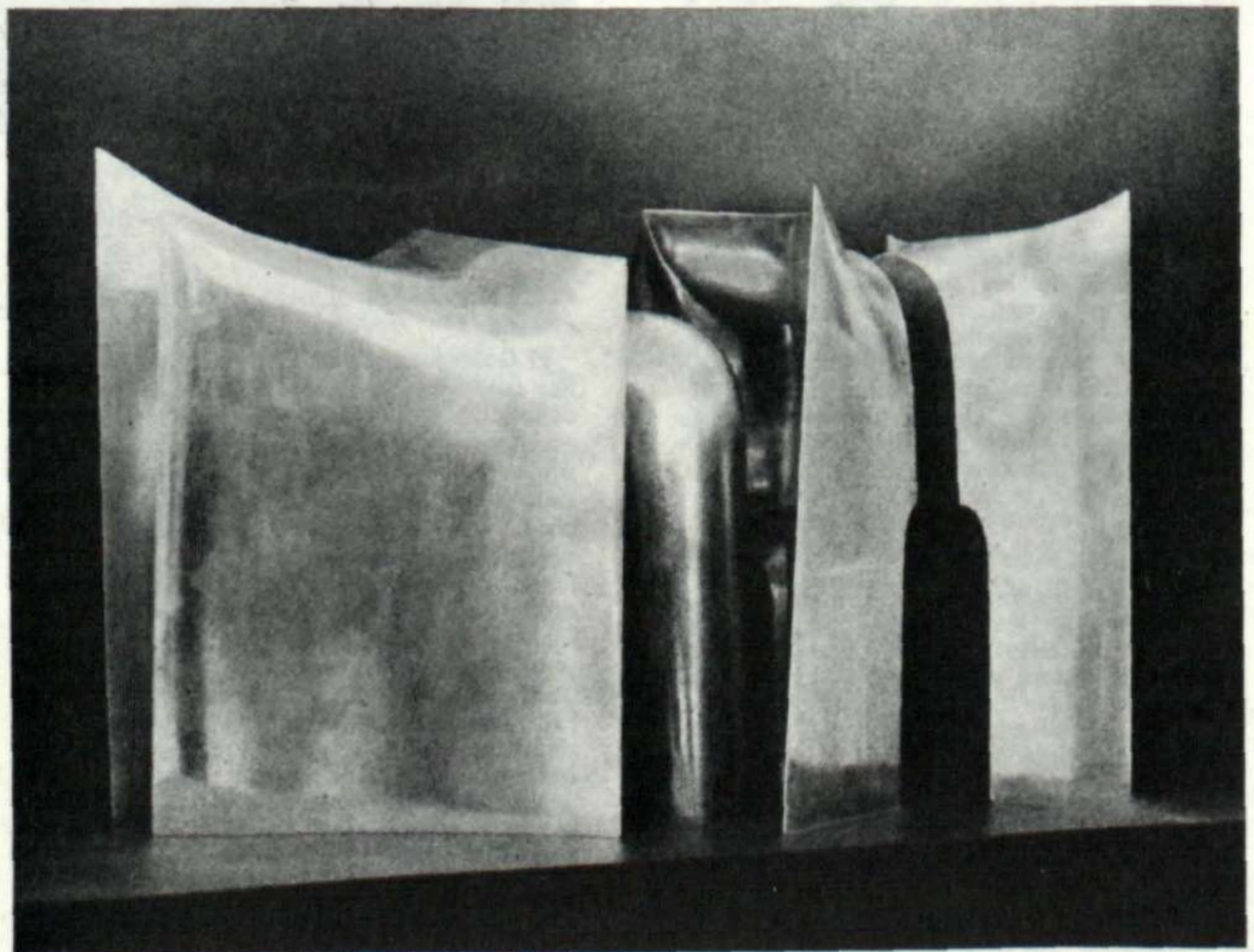
Con un total de treinta y nueve lecciones, a las que se adicionan los conciertos, representaciones teatrales, proyecciones de cine de arte, excursiones a diferentes lugares artísticos de la provincia, etcétera, se ha ultimado el curso que sobre «Los límites del arte desde nuestra época» reunió en Santander —Universidad Internacional Menéndez y Pelayo—, y en su quinta edición, en la primera quincena de septiembre, a profesores de arte, críticos, pintores, escultores, arquitectos, posgraduados y estudiantes nacionales y extranjeros. El curso —organizado por el III Programa de Radio Nacional de España— fue dirigido, como en anteriores convocatorias, por el profesor José Camón Aznar, actuando de secretario Antonio Manuel Campoy. Los temas tratados se refieren, entre otras, a las siguientes cuestiones: «Arte, hombre y sociedad»; «Límites y fronteras del arte de hoy»; «La ciencia y el arte»; «El arte y la industria»; «Límites entre tradición y contemporaneidad»; «La ciudad y sus límites»; «Fuentes actuales del pensamiento arquitectónico»; «El teatro y sus límites»; «El nuevo romanticismo cinematográfico»; «Límites del lenguaje televisivo»; «Música de ayer, hoy y mañana»; «Galerías de arte, colecciones y mercados»; «Limitaciones del artista», etcétera.

## LA ACADEMIA DE LA HISTORIA DE LA HISTORIA Y LA ARQUITECTURA

La Real Academia de la Historia ha hecho pública la siguiente nota:

«La creciente amenaza que pesa sobre la arquitectura del siglo XIX hace que muchos de sus ejemplares sean particularmente vulnerables a la piqueta demoledora. La desaparición de bellos edificios de esta época en Madrid nos lo demuestra con creces, hasta el punto de producir una justificada alarma entre muchas personas sensibles y amantes de la ciudad. No defienden todavía a la arquitectura de este siglo ni el prestigio de una antigüedad venerable, ni el desarrollo de unos estudios históricos y críticos, base inexcusable para crear una conciencia culta y un sistema de valores reconocido. Nadie osará hoy en día atentar contra la más humilde ermita románica, porque el que así lo hiciera sentaría plaza de insensible e indocito, al caer sobre su persona una repulsa generalizada, pero, desgraciadamente, la arquitectura del siglo XIX se encuentra inerme, sin escudos que la protejan, sin autoridades que la avalen y la reconozcan. En ciudades como Madrid esto es muy grave, porque no siendo mucha su antigüedad, no señalándose por vestigios arqueológicos

ESCULTURA DE FERNANDO ALBA/PREMIO ATENEO DE MADRID 1971.



importantes, habiendo sido azarosa su constitución y desarrollo, el papel proporcional que jugaban los edificios decimonónicos en el conjunto de la urbe era muy considerable. Algunos de los aspectos más lisonjeros que podía ofrecer nuestra ciudad y que la daban cierto rango para el concierto de las capitales europeas provenían de las realizaciones de este siglo que hemos visto juzgar con tanta incompreensión como desvío.

Preocupada por esta demoledora tendencia, la Real Academia de la Historia ha propuesto a la Dirección General de Bellas Artes que sean declarados monumentos de interés histórico-artístico el edificio del Museo de Valencia de Don Juan y el palacio de Bermejillo, ambos en un conjunto urbano lleno todavía de distinción y gracia y ambos celebrados en su época como ejemplo de la vuelta al nacionalismo más castizo.

## URBANÍSTICA ESCURIALENSE

Una nota publicada por la Dirección General de Bellas Artes señala que se ha visto obligada dicha Dirección General a suspender las edificaciones de varias obras en el Real Sitio, puesto que se habían iniciado sin que los correspondientes permisos hubiesen sido previamente aprobados por Bellas Artes, a la que la Ley del Patrimonio Histórico-Artístico de 13 de mayo de 1933 encomienda la defensa y conservación del patrimonio histórico-artístico del pueblo español.

El artículo 6 del Decreto de 22 de julio de 1958 de la referida Ley establece: «Será preceptivo la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes de las obras que pretendan modificar edificaciones, calles o plazas inmediatas al monumento y las de nueva construcción en igual emplazamiento o que altere el paisaje y, en fin, cuanto fuere preceptivo en los monumentos mismos de cualquier categoría, nacional, provincial o local».

La circular de la Dirección General de Administración Local del Ministerio de la Gobernación sobre licencias municipales de obras que afectan a zonas o monumentos histórico-artísticos, dictada en conformidad con la Ley de Régimen Local, establece que: «Sin perjuicio de la competencia municipal en la concesión de licencias de edificaciones, cuando las obras puedan afectar directa o indirectamente a edificios, ciudades o conjuntos declarados monumentos histórico-artísticos, es preceptivo presentar con la solicitud de licencia el informe favorable de la Dirección General de Bellas Artes, requisito sin el cual no podrá ser concedida la citada licencia».

El total de las obras paralizadas por orden de Bellas Artes es de veintiséis edificaciones, que constituyen la totalidad de las que se realizan en aquel término municipal. El paso inmediato a estas suspensiones se fija en el escrito que el pasado día 3 de mayo un grupo de ochenta y un arquitectos, urbanistas y técnicos españoles dirigió al alcalde de El Escorial, y en el que declaraban su disconformidad con las demoliciones de edificaciones antiguas y construcción de otras modernas, que alteran gravemente —según el informe— las características del casco antiguo del Real Sitio. Una serie de edificios antiguos, de mayor o menor nobleza, pero que caracterizaban los ámbitos monumentales de El Escorial, habían sido ya demolidos o estaban a punto de serlo, en función de las correspondientes declaraciones de ruina formuladas por el Ayuntamiento.

En el mencionado escrito, los arquitectos y urbanistas españoles incluían una detallada relación de las actuaciones urbanísticas llevadas a cabo por el Ayuntamiento respecto a edificaciones y zonas pertenecientes al Patrimonio Artístico Nacional: paseo de



Floridablanca, casa de López Díéguez —del tiempo de Felipe V—, intento de demolición del teatro Lope de Vega (teatro de Corte de Carlos III), calle de Juan de Leyva, casa del Secretario de Estado y de Indias, intento de demolición de la casa de las Parrillas (del tiempo de Felipe II), etcétera.

Por su parte, el alcalde de San Lorenzo de El Escorial, en una amplia entrevista de prensa, declaró que ninguna de las edificaciones derruidas tenía el más mínimo interés, y señaló las repercusiones sociales y económicas que el mantenimiento de edificios en ruina tiene para el normal desarrollo del pueblo. A la vez, la Comisión del Área Metropolitana notificó el comienzo de una inspección sobre los derribos y nuevas construcciones que se llevaban a cabo en El Escorial, señalando que el Proyecto de Plan de Ordenación de la riqueza monumental y paisajística del pueblo fue sometido a información pública en 1957, pero que hasta el momento no ha sido aprobado y que, por otra parte, la renovación del casco antiguo de la ciudad es peligrosísima. En una de las reuniones del Área Metropolitana habida a raíz de estos sucesos se aprobaron las normas subsidiarias de planeamiento para el casco antiguo del Real Sitio, que, a salvo de las misiones de la Dirección General de Bellas Artes, se refiere a la problemática urbanística en su conjunto. Las normas aprobadas regulan las condiciones del uso, volumen, higiene y estética de las edificaciones del casco hasta que se finalice el Plan General de Ordenación, cuya redacción se encuentra muy avanzada. El arquitecto don Pedro Pinto, jefe del Plan provincial, explicó que la adopción de estas medidas subsidiarias se justificaba para evitar que hasta la redacción del Plan se cometiesen desafueros en el núcleo urbano escurialense y que en tales medidas no se había olvidado el hecho de que una buena parte de la población laboral se dedicaba a la construcción, a efectos de que la suspensión de las obras que dictó el más alto organismo de las artes españolas influyese lo menos posible en su empleo, ocasionando daños ajenos a la legalidad de la suspensión acordada.

## ESPAÑA, EN BIENALES EXTRANJERAS

Las participaciones españolas en las Bienales de San Paulo y Juvenil de París estarán constituidas por los siguientes artistas: Bienal de San Paulo, sección de pintura: Rafael Canogar, Agustín de Celis, Juana Francés, Luis Gordillo y Fernando Somoza; sección de escultura: José Luis Alexanco y Amador Rodríguez; sección de dibujo: Juan Barjola; sección de grabado: Yago Pericot. Bienal de París (artistas menores de treinta y cinco años), sección de pintura: Francisco Artigau, Arturo Heras, Francisco Molina, Eduardo Urculo, Jesús Mojarro y Juan

Manuel Seisdedos; sección de escultura: Darío Villalba; sección de fotografía: Fernando Millán; composición musical: Carlos Cruz de Castro y Eduardo Polonio. Como comisario de ambas bienales asistirá el pintor Ciferino Moreno. El total de obras que se presentarán será de setenta y ocho en la XI Bienal de San Paulo y cuarenta y cuatro en la VII Bienal de París.

## «LA DAMA DE BAZA»

Al margen de las informaciones y estudios a que esta obra recientemente descubierta se haga acreedora, informamos hoy del hallazgo, indicando que una figura de piedra de un metro y medio de altura, representando a una mujer sentada, ha sido descubierta en el cerro Cepero, de la localidad granadina de Baza, por arqueólogos de la Comisaría Provincial. La escultura —denominada ya «La dama de Baza»— pertenece a la cultura paleopúnica, de hace dos mil quinientos años. Ocupaba la parte central de la pared de una cámara funeraria, en la que también han aparecido objetos diversos de orfebrería y ánforas funerarias en cada esquina.

La «Dama» se encuentra sentada en un trono torneado sobre soportes de garras de ave. En la mano izquierda lleva una paloma, y sobre el pecho, esculpido, un collar con una piedra central y varias laterales, que podrían ser turquesas incoloras o de un blanco ambarino. De las orejas penden unos aderezos compuestos por dados de gran tamaño. En opinión de los expertos que han realizado la excavación, lo más importante de la escultura es el grado de conservación de su policromía. El manto, con bandas sobre los hombros, está pintado a cuadros, en los que alternan el rojo con el blanco, bordeados con una greca azul. Los zapatos son de rojo intenso, y los salientes del espaldar del sillón están constituidos por franjas rojas y amarillentas.

## FUEGO EN LA BASILICA DE PEÑARANDA

Un gran incendio ha destruido la iglesia basílica de San Miguel, en la localidad salmantina de Peñaranda de Bracamonte, que data del siglo XVI. Ya en el año 1892 sufrió la iglesia otro fuego similar, pero en aquella ocasión sólo resultó afectada la techumbre. Ahora, de las naves de la iglesia no han quedado más que escombros. De doce altares de que constaba el templo no se ha salvado ninguno. Todos ellos eran de gran valor artístico, con tallas de tamaño natural que se atribuían a Gregorio Fernández, Antonio González, Sebastián Ugete y Esteban Rueda, de la primera mitad del siglo XVII. El primoroso órgano de trompetas

ha sido pasto de las llamas, y los confesonarios, reclinatorios y puertas han desaparecido totalmente. Sólo han sido salvadas algunas imágenes, entre ellas el Cristo de la Cama, de gran veneración en Peñaranda de Bracamonte.

## AGUA EN EL ACUEDUCTO DE SEGOVIA

El agua ha vuelto a correr por el canal primitivo del acueducto romano de Segovia. Después de haberse impermeabilizado con resinas especiales las juntas de las piedras que forman dicho canal se ha dado suelta al agua con objeto de comprobar si se producía alguna filtración. Una media hora tardó el líquido, que se soltó en principio en poca cantidad, en recorrer todo el canal. Luego se aumentó el caudal, pudiendo comprobarse la perfecta inclinación que lleva el acueducto, que permite el descenso rápido y sin obstáculos del agua. Esta fue desviada a uno de los alineaderos, aunque también pasó por una fuente recientemente instalada, justamente en el punto donde termina el canal romano. Dicho canal ha permanecido por un plazo de medio centenar de años totalmente cubierto por una tubería de hierro que se instaló sobre él para que el agua no pasara directamente sobre la piedra, a fin de proteger la integridad del acueducto. Ahora, una vez desmontada aquella tubería e impermeabilizado el canal, el agua podrá pasar con toda normalidad, si bien ya no se utilizará para abastecer a la población, sino de forma simbólica para suministrar una gran fuente que será instalada junto al acueducto. Los técnicos han calculado que la capacidad del canal romano podría ser de unos veintidós litros por segundo, capaz de suministrar agua a una población alrededor de los quince mil habitantes.

## OBRA MUSEAL ESPAÑOLA

Según declaraciones hechas a la prensa por el director general de Bellas Artes, profesor Pérez Embid, se estudia la posibilidad de implantar en España el billete de entrada unificada a todos los museos dependientes de la citada Dirección General, en un proyecto en el que están igualmente interesados los ministros de Educación y Ciencia e Información y Turismo. La declaración del señor Pérez Embid fue hecha en Toledo con ocasión de la primera reunión de estudio de directores de Museos, organizada por la Asesoría Nacional correspondiente de la Dirección General de Bellas Artes, y con asistencia de representantes de veintisiete provincias españolas.

El objetivo de estas sesiones de estudio fue triple: cambiar impresiones sobre la elección de prototipos para las nuevas instalaciones museales que se proyecten, sin perjuicio de que cada museo conserve su propio carácter, de acuerdo con los fondos que exhibe y con la ciudad en que está situado. Se han considerado diversos extremos relacionados con la redistribución de personal subalterno y coordinación entre los museos. También se estudiaron los problemas administrativos y profesionales del Cuerpo de Conservadores de Museos. El director general de Bellas Artes ha manifestado a la vez que el plan de actuación que los directores han acordado será acoplado a las líneas generales del programa previsto por el III Plan de Desarrollo. Ello no reportará graves problemas de índole económica, puesto que la reciente reorganización llevada a cabo en algunos museos españoles demuestra que cuando los museos están bien instalados son rentables y se autofinancian por sí, sin ayudas de la Dirección General.



## EL ARTE Y EL III PLAN DE DESARROLLO

Se hace indispensable que el Estado proceda, dentro del III Plan de Desarrollo, a la construcción de un Teatro Nacional de la Opera y de las instalaciones necesarias para su funcionamiento, se dice en el trabajo elaborado por la correspondiente Comisión del Plan sobre las acciones a realizar en Bellas Artes durante el próximo cuatrienio.

Se justifica esta petición diciendo que Madrid es una de las pocas capitales de países europeos que no cuentan con dicho teatro, para el que se calcula una inversión de novecientos millones de pesetas.

Las acciones concretas a desarrollar en este sector se agrupan en enseñanzas artísticas, restauración y protección del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional, modernización de museos e investigación y valoración del tesoro arqueológico nacional.

En el apartado de las enseñanzas artísticas que se incluirán en la información profesional a partir del curso 1974-75, los objetivos que se apuntan son la creación de los puestos necesarios para el incremento de alumnos previsibles en los dos primeros años del Plan y la mejora de la relación alumnos-profesor y de los métodos didácticos.

Estas enseñanzas comprenden las que se imparten en las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos, escuelas de cerámica y conservatorios de música en su nivel medio. La novedad de este apartado es que las enseñanzas agrupadas bajo el título genérico de «Bellas Artes de nivel superior» salen del ámbito administrativo de la correspondiente Dirección General y pasan a la Universidad.

Los 51.141 alumnos que habrá en las escuelas de artes y oficios en el curso 1973-74 estarán incluidos al curso siguiente en formación profesional de primer grado, al igual que las correspondientes escuelas.

En los Conservatorios de Música se estima que habrán cursado estudios, al finalizar el III Plan, más de 170.000 alumnos, y se habrán creado 12.655 nuevos puestos.

En cuanto al profesorado de ambos tipos de enseñanzas, dado que en la actualidad existen unos 1.000 profesores de artes y oficios y cerámica, será necesario formar 1.046 nuevos profesores. En conservatorios de música el número de profesores exis-

tentes es de 700, por lo que es necesario formar para el final del cuatrienio 4.181 nuevos si se quiere atender debidamente esta enseñanza, mejorando la relación alumno-profesor de 40 a 35.

Respecto a restauración y protección del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional, que, según el director general de Bellas Artes, está formado por más de 30.000 monumentos o edificios civiles y religiosos, se propone la realización de obras mayores en 200 conjuntos menores cada año.

Para el programa de modernización de museos, de los que, en palabras del director general, hay 530 en todo el país, entre ellos el mejor del mundo por su contenido, el del Prado, se solicitan 4.300 millones de pesetas; de ellos, 1.000 millones para adquisiciones de obras de arte y 750 millones para el Museo del Prado.

Para adquisición de terrenos en que existan yacimientos arqueológicos o cuevas prehistóricas se solicitan 1.000 millones de pesetas. En total, la inversión en Bellas Artes durante el III Plan de Desarrollo sería de 14.434 millones de pesetas.

## CONCURSOS

La Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, convoca un concurso de selección entre los intérpretes españoles para participar en los concursos internacionales siguientes:

Concurso musical internacional Reina Isabel. Piano. Bruselas. Mayo-junio 1972.

Concurso internacional de Toulouse. Canto. Toulouse. Septiembre 1972.

Concurso internacional de música de Munich. Canto, piano, violín y oboe. Munich. Agosto-septiembre 1972.

**Condiciones generales.**—1.º Podrán participar todos los intérpretes cuya edad esté comprendida entre los años siguientes: Piano: Diecisiete a treinta años. Canto: Veinte a treinta años. Violín: Dieciocho a treinta años. Oboe: Diecinueve a treinta años.

2.º Las inscripciones se enviarán por correo certificado a la Comisaría General de la Música, teatro Real, plaza de Isabel II, Madrid-13, antes del día 15 de noviembre de 1971, incluyendo los documentos siguientes: a) Partida de nacimiento. b) Un certificado de los estudios musicales realizados, con indicación de la duración de los mismos, el nombre o nombres de sus profesores y los diplomas obtenidos. Si se hicie-



ron los estudios parcial o totalmente bajo una dirección privada, el candidato suministrará a este respecto todas las indicaciones útiles, así como un certificado remitido por el o los profesores citados. c) «Curriculum vitae» y recortes de prensa, si los hubiera. d) Dos fotografías tamaño carnet.

**Premios.**—Los premios comprenderán determinadas cantidades que faciliten la inscripción y la participación de los premiados en el concurso internacional que fuere.

**Repertorio.**—Los participantes deberán presentar las mismas obras que exige cada modalidad en cada concurso.

**Prueba del concurso.**—Tendrá lugar en Madrid (sala Joaquín Turina, de la Comisaría General de la Música) y en Barcelona (Conservatorio Municipal Superior de Música) durante los días 19 de noviembre al 1 de diciembre de 1971.

### **DONACIONES JULIO GONZALEZ- MANOLO HUGUE**

En una de sus últimas reuniones, la Corporación municipal barcelonesa tomó el acuerdo siguiente: hacer constar el agradecimiento de la Corporación municipal a don Daniel Kahnweiler por un donativo de obras del escultor y pintor barcelonés Manolo Hugué con destino a los museos municipales de arte; testimoniar la gratitud a doña Roberta González Richard por su importante donativo de obras de su padre, el también escultor y pintor barcelonés Julio González Pellicer.

La primera de estas donaciones, hecha por el famoso marchante parisiense Kahnweiler, consiste en tres dibujos y cinco grabados de Manolo Hugué; a esta donación, el Ayuntamiento ha añadido la adquisición de otros doce dibujos. La segunda donación, de Roberta González, consiste en una abundante representación escultórica, así como de su pintura, junto con un buen número de dibujos de distintas técnicas. Con estas aportaciones de Julio González se va a crear una sala en el Museo de Arte Moderno, de Barcelona. Por su parte, la donación de Hugué hace recordación de que el próximo año será el de su centenario, que se espera celebrar en la Ciudad Condal con el rango merecido por el prestigioso artista barcelonés.



ESCU LTURA DE JULIO GONZALEZ/  
DONADA AL AYUNTAMIENTO  
DE BARCELONA.

## **NUESTROS SUSCRIPTORES OPINAN**

*En los meses anteriores al verano hemos realizado una encuesta entre nuestros suscriptores, a los que agradecemos su valiosa colaboración contestando a nuestras preguntas.*

*Las tendencias más importantes manifestadas en este sondeo son:*

- *Unanimidad favorable al formato de la revista (99 por ciento).*
- *Una inmensa mayoría (86 por 100) consideran "buena" su impresión y demás características gráficas.*
- *El 75 por 100 de los encuestados han respondido que consideran insuficiente el número de páginas en color.*
- *Uno de cada cinco opina que la revista está insuficientemente ilustrada.*
- *El 36 por 100 se muestran partidarios de que se amplíe la sección de bibliografía.*
- *El 54 por 100 consideran útil el fichero de Artistas Españoles Contemporáneos.*
- *Al 54 por 100 les agradaría que se publicaran más ensayos.*
- *También es muy neta la mayoría favorable a la periodicidad mensual: el 62 por 100.*

*Como es lógico, pensamos aprovechar todas estas sugerencias de nuestros suscriptores para, en la medida de lo posible, adecuar cada número de la revista a estas tendencias.*



## LA MAS ANTIGUA MURALLA FENICIA

En la costa mediterránea meridional de España, a unos 30 kilómetros al este de Málaga, Adolfo Schulten había tratado de localizar, en la orilla occidental del río de Vélez, en el cerro del Peñón, no lejos de Torre del Mar, la colonia griega de Mainake. Sin embargo, su tesis no fue confirmada por las excavaciones alemanas realizadas allí del año 1964 en adelante. Estas excavaciones dieron, en cambio, por resultado el descubrimiento de una factoría fenicia o paleopúnica de los siglos VIII a VI antes de Jesucristo, en una colina de escasa altura en la llanura del río el Cortijo de los Toscanos, situado al pie del cerro del Peñón.

Las excavaciones pusieron al descubierto varios muros. Junto a algunas casas, viviendas pequeñas provistas de hogar, hay un edificio de grandes dimensiones destinado probablemente a una función económica como almacén. En el borde suroccidental de la colina de Toscanos, una cara llegó a cortar un poderoso muro de piedras sillares observado ya en 1961 en la trinchera del ferrocarril. En la primavera del año 1971, este mismo muro se puso al descubierto en una longitud de siete metros. Todos los sillares de la parte del muro, que se levanta sobre el suelo con su frente ligeramente almohadillado, están colocados a tizón, mientras que las dos o tres hileras de los cimientos que penetran en el suelo virgen lo están a soga. Esta imponente muralla se ha conservado en sus mejores partes aún con ocho hiladas, lo que quiere decir hasta una altura de casi cuatro metros. El muro tiene una sola cara, y presenta por detrás un sencillo terraplén. Durante la última campaña se concedió una atención especial a los estratos más antiguos de la muralla, cruzados por la fosa de construcción. El material de hallazgo de estos estratos pertenece a una época alrededor de 600 años antes de Jesucristo,

y da una fecha aproximadamente contemporánea o poco posterior para la construcción de la muralla, que probablemente presenta un resto de circunvalación de la factoría. El tallado de los sillares se encuentra en una manera muy parecida en construcciones de la primera mitad del primer milenio antes de Jesucristo en el Próximo Oriente, especialmente en la costa fenicia. Este hecho, junto con los hallazgos encontrados en gran cantidad, subraya el carácter oriental de esta construcción. La muralla fenicia de Toscanos y el hipogeo de Trayamar, excavado también por los doctores Schubart y Niemeyer, forman un conjunto arqueológico singular, una atracción turística para la Costa del Sol.

## EXCAVACIONES EN HUELVA Y ADRA

- Una nueva campaña de excavaciones ha comenzado en la necrópolis de La Joya, situada en uno de los cabezos que dominan la ciudad. También se espera trabajar en las zonas de otros cabezos para localizar el «hábitat» que se corresponde con la rica necrópolis. Los trabajos están subvencionados por la Dirección General de Bellas Artes, y su dirección técnica depende del Seminario de Prehistoria de la Universidad de Madrid.

- Han comenzado de nuevo los trabajos en el cerro de Montecristo, en el lugar donde se cree estuvo situada la antigua ciudad de Abdera. En esta campaña, continuación de las ya realizadas anteriormente, y que dieron como resultado la localización del asentamiento romano, se pretende trabajar en la zona en que los especialistas piensan localizar el antiguo «hábitat» fenicio. Los trabajos corren a cargo de técnicos del Seminario de Prehistoria de la Universidad de Madrid y un buen número de alumnos del mismo.

## JUAN GUINJOAN

**E**NTRE la actual generación de compositores catalanes, Juan Guinjoan ocupa una posición singular. Compositor, crítico del «Diario de Barcelona» y director de orquesta, la figura de Guinjoan es la de un auténtico profesional de la música que ha tocado con igual acierto las mil y una actividades de interpretación, organización o enseñanza que un músico actual debe practicar si quiere sobrevivir y desea, además, realizar una labor creativa. Por edad, nació en 1931, Guinjoan sería clasificable dentro de la llamada «generación del cincuenta y uno». Sin embargo, su carrera compositiva es relativamente tardía y se iniciará después que la de otros autores de la misma promoción como Barce, Halffter, De Pablo o Bernaola, en Madrid, o Mestres-Quadreny, Cercós, Benguerel o Soler, en Barcelona. La razón está en unos comienzos más difíciles, más vocacionales si cabe, como el propio Guinjoan explica.

—Mi carrera musical es un buen ejemplo de vocación. Nací en Riudoms (Tarragona) y toda mi juventud se desarrolló en mi pueblo. Este lugar, que ni siquiera reúne atractivos turísticos, no es el más idóneo para fomentar la afición a la música. Tuve que manifestarme por mi propia cuenta y mi primer contacto con ella fue un acordeón de un teclado y dos bajos.

El compositor vive en un ambiente desfavorable; sin embargo, caso contrario al de muchos músicos españoles, no encontrará oposición familiar a su decisión.

—Mi abuelo, como casi todos los habitantes de Riudoms, no era músico, sino agricultor. Yo mismo, hasta que a los veintiún años me fui definitivamente a Barcelona, trabajé en la tierra. El se dio cuenta de mi vocación y la alentó en la medida de sus posibilidades. Empecé a estudiar música a los quince años en Riudoms, luego en Reus y finalmente en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, adonde acudía a examinarme. Fue a partir de los veintiún años, cuando ya tenía el profesorado de Música y Piano, cuando empecé en serio mi carrera artística.

Guinjoan es becado y estudia en París en la Ecole Normale, luego inicia una carrera de pianista hasta 1960, fecha en la que se interesará más a fondo en la composición.

—Mi primera obra se estrenó en Las Palmas, en mil novecientos sesenta. Se llamaba «Suite opus uno, número uno». Para entonces ya había estudiado en la Schola Cantorum de París con Pierre Wissmer y, en Barcelona, con Cristóbal Taltabull.

Juan Guinjoan adquiere una formación escolástica completa, luego sus derroteros artísticos le impulsarían a separarse del academicismo, pero guarda un cierto cariño hacia sus comienzos académicos.

—Ya cuando obtuve los diplomas de la Schola Cantorum había descubierto un mundo nuevo con los conciertos que Pierre Boulez hacía al frente del Domaine Musical. Pese a ello, mis obras de aquel entonces eran aún muy tradicionalistas, especialmente

desde el punto de vista de la forma. Me sentía en deuda con mi formación tradicional, y para pagarla compuse obras como «Concertino para diez intérpretes y piano» (1963) y «Sinfonía de la imperial Tarraco» (1963).

Después de esta etapa, en la que se insertan varias obras pianísticas editadas en París, Guinjoan se enfrenta con el atonalismo, aún dentro de ciertos moldes formales clásicos. «Fantasía para clarinete y piano» (1964) y «Tríptico para quinteto de viento» (1965) ejemplifican esta etapa.

—También podríamos añadir una obra posterior, el ballet «Los cinco continentes» (mil novecientos sesenta y ocho-sesenta y nueve), en el que tuve que adaptarme a una serie de factores impuestos por las circunstancias. Ello representó una gran experiencia para mí, como también lo fue la partitura que realicé para una representación de «Les mouches», de Jean-Paul Sartre. No reniego, sin embargo, de todas estas obras porque, dentro de los límites que me imponían, pude dar en ellas todo lo que pude. Además, estas obras consolidaron mi oficio.

Llega el momento, vivido por todos los autores de su generación, de pasar el Rubicón del serialismo.

—Esta nueva etapa se inicia en mil novecientos sesenta y cinco con «Tres pequeñas piezas para piano», singularmente la primera, titulada «Constelaciones». Se trata de mi primera obra estrictamente serial, escrita no sólo para ejercitarme en esa técnica, sino como réplica a muchas obras etiquetadas de dodecáfónicas, pero, en realidad, de un posromanticismo indeciso que nada tiene que ver con dicha escritura. Confieso ser un puritano en cuanto al lenguaje, pero, ¿por qué llamar serial o dodecafónica a una obra que no lo es? Supongo que es por seguir la corriente. Pero esto es inauténtico.

El compositor ha conquistado el lenguaje serial y se adentra por él convencido de tener algo que decir sobre el particular.

—En mil novecientos sesenta y cinco compongo también los «Movimientos para piano, clarinete y percusión», obra dividida en tres partes que me hizo tomar contacto con la percusión. Esta obra es, posiblemente, la primera importante en esta nueva línea. Se estrenó en el Club Diabolus in Musica que fundé en el Colegio Mayor San Jorge de Barcelona. Poco después el Diabolus in Musica se convertiría en un conjunto de música contemporánea bajo mi dirección y con él, el mismo año, estrenaría «Miniaturas», un cuarteto instrumental al que añadí violín. En esta pieza hay como un retablo de dinámica polifónica, valoración del timbre y valoración del factor rítmico. Dentro de la misma línea sitúo dos obras seriales estrictas: «Células número uno» y «Células número dos», ambas de 1967.

Todas estas obras observan una acusada concepción formal y una brevedad muy considerable.

—En este período quería plasmar una idea sin necesidad de desarrollo. Algo me decía que debía re-

resolver las cosas instantáneamente y que, expuesta la idea general, no debía desarrollarla. Los últimos compases de estas partituras no son nunca conclusivos. El nombre de «Células» se debe a que son partículas de serie superpuestas relacionadas entre sí por métodos combinatorios diversos.

«Células núm. 1», para piano, fue grabada en disco por Carlos Santos, y «Células núm. 2», para celesta, marimba y piano, se estrenaron en el Club 49 de Barcelona. A partir de ellas Guinjoan aborda una formulación más consecuente del sistema.

—«Células número tres», para piano, es más importante desde un punto de vista teórico. El sistema de coordinación del lenguaje es parecido, pero no existen diseños como puntos de referencia, sino breves secuencias de carácter tímbrico, dinámico y rítmico que se suceden entrecortadas por brevísimas respiraciones. Aquí intento agotar las posibilidades del piano tradicional.

Este logro llevaría al compositor a plantearse la manera de trascender el serialismo, lo que se llevaría a cabo en 1968 en una de sus obras más importantes: «Cinco estudios para dos pianos y percusión».

—El primer estudio, un tanto aleatorio, está construido por contrastes; el segundo en relación al timbre, sin olvidar la alternancia de un ritmo exótico que al final se verá como un collage de un ritmo afrocubano. El tercero utiliza la densidad polifónica para un efecto acústico global, el cuarto está regido por las duraciones que ponen en valor las dinámicas y el virtuosismo instrumental, el quinto está basado íntegramente en el ritmo, con sucesión de breves secuencias netamente diferenciadas.

Esta salida del serialismo que se concreta creativamente en los «Cinco estudios para dos pianos y percusión», tiene ya un anuncio en una obra anterior, «Punts cardinals», para coro mixto y conjunto de cámara, estrenada en 1967 en el Festival de Barcelona.

—Aquí intenté fusionar un lenguaje libre, aunque de raíz serial, con las imágenes expresivas que me ofrecía cada punto cardinal. Sin embargo, la partitura ofrecía posibilidades de un mayor desarrollo, y fue a partir de la misma que concebí una obra que actualmente concluyo, «La rosa de los vientos», cantata para coro mixto y orquesta, encargada por la Fundación Juan March (cómo en su día lo fue «Los cinco continentes»). Esta es una vasta partitura de más de treinta minutos de duración. El texto original se desarrolla al modo de la poesía concreta, si bien, morfológicamente existe una simetría total en cada movimiento. Me he preocupado por plasmar un estado anímico a partir de la imagen de la palabra. Dividida en dos partes, la obra pretende dar dos visiones distintas del tema, pero el material es libre, aunque cuidadosamente ordenado. Creo sinceramente que se trata de una de mis obras más importantes.

Hasta llegar a «La rosa de los vientos» hay otras partituras. Estas anuncian un cambio de estilo en Guinjoan, que, si siempre atiende a la construcción, no es, sin embargo, un dogmático ni un puro formalista.

—Después de «Dynamiques-Rythmes», para Ondas Martenot, que estrenó Françoise Deslogères, en mil novecientos sesenta y ocho, en Francia, mis últimas composiciones son tentativas de aproximación a

mundos todavía no explorados por mí. Así, «Pentágono», para violoncello y piano, estrenado en Madrid y compuesto por encargo de Juventudes Musicales de dicha ciudad. Intento en esta pieza reaccionar contra el concierto tradicional y dar una réplica al tipo de virtuoso romántico. Incluyo en ella varios collages. La parodia la continúo en el sexteto «Musique intuitive», que, con concepto diametralmente distinto, podría recordar el humorismo de Milhaud. Aquí la parodia se logra por el carácter melodramático.

En el Festival Internacional de Barcelona de 1970, Guinjoan estrena «Bi-tematic», para cuarteto de cuerda en interpretación del Cuarteto Sonor. La obra se presta a controversia por cuanto, de alguna manera, vuelve a introducir el concepto temático en la música, radicalmente abandonado en la etapa serial.

—«Bi-tematic» no es un retroceso, sino el estilo tradicional del cuarteto visto con un prisma distinto. Se trata de dos diseños que ni siquiera son temas, cuyo desarrollo formal consiste en la heterogeneidad de los elementos que los envuelven y en los distintos procedimientos tímbricos con que están presentados. Al igual que mi reciente «Dúo para cello y piano», estrenado en mil novecientos setenta y uno por el Instituto Alemán de Barcelona, pretendo liberarme de cualquier imperativo, dar campo libre a la imaginación y traducir estados anímicos.

Todo ello es debido a que Juan Guinjoan sigue creyendo en la personalidad del artista, en su aportación individual. Su naturaleza es tendente a los cambios instantáneos de situaciones, lo que puede justificar la densidad de ideas no continuadas, presentes en muchas de sus obras.

—Uno se analiza a sí mismo y llega a la conclusión de que una aglomeración de ideas puede ser una cualidad no precisamente restringiéndolas y agotándolas en su contenido según los cánones tradicionales de desarrollo, sino más bien dándoles una lógica coherente en línea de continuidad. Por eso, y aunque nada tenga que ver con la música actual, me siento muy identificado con Schumann. En mi próxima composición, «Magma», que estoy escribiendo por encargo de la Comisaría General de la Música, seguiré más o menos esta trayectoria. Inspirada en un cuadro, puedo ya describir sus tres secciones: materia en constante ebullición, control y dominio de la misma.

Esta materia en libertad y ordenación está presente en sus «Tres piezas para clarinete» (1966-70), que van desde la ordenación serial de la materia hasta la acción instrumental sobre el material sonoro. Guinjoan es un músico de sólido oficio, y cree firmemente en el valor y la necesidad de éste a la hora de producirse como compositor; sin embargo, su búsqueda creativa apunta más lejos que la de ser un mero constructor de formas sonoras.

—Dejando aparte el oficio, creo firmemente en la imaginación, y, bajo el lema de «libertad y orden», vivo intensamente y analizo el complejo y fascinante universo sonoro actual. Pero procuro ante todo ser fiel a mí mismo, y para lograrlo es fundamental conseguir «hallarse a sí mismo». Esto es fácil de decir, pero en la realidad a veces es necesaria toda una existencia para poderlo llevar a cabo.

TOMAS MARCO

VICENTE AGUILERA CERNI. *INICIACION AL ARTE ESPAÑOL DE LA POSGUERRA.*

EDICIONES DE BOLSILLO, NUMERO 53. BARCELONA, 1970. 147 PAGINAS.

Es un compromiso esto de criticar al crítico —en frase, título, de T. S. Eliot—. Y más cuando a este crítico, Vicente Aguilera Cerni, se le hace caso, se le consulta, se establece diálogo con él a través de lo que ha escrito.

Porque confesamos que leemos y releemos los libros de Aguilera Cerni que guardamos en casa. Si tenemos necesidad de contrastar un dato, un itinerario; de establecer una precisión acerca de la obra de este o aquel pintor contemporáneo, abrimos uno de sus libros y leemos de nuevo. Entonces establecemos un contacto que, por desgracia, no es frecuente en el medio crítico, en el medio de la crítica de arte: contrastamos pareceres sin temor, sin temor al robo, a la copia, a todas esas dificultades ficticias que nos ha impuesto nuestro afán de ser personales a costa de todo, de todos.

Y seguimos confesando que los libros de Aguilera Cerni nos gustan por su condición, «a racice», humanista.

Nos explicaremos: Aguilera Cerni podría haber escrito unos libros de historia a secas; libros en los que el dato, el encasillamiento, aislara el fenómeno artístico de su pasado y de su futuro, lo aislara, asimismo, de su presente y de cuanto integra este presente, este pasado, y pueda integrar el futuro. Pero no es así.

Aguilera Cerni va sensibilizando la situación, y la enfoca hasta conseguir un ángulo histórico claro y objetivo, en el que el dato precise pero no protagonice, en el que las presiones y las situaciones ajenas al arte, pero fundamentales para el desarrollo del ser humano que también y, sobre todo, es el artista, queden claras y bien expresadas.

Sólo después de haber establecido este punto de partida, esta base, pasa a analizar las tendencias, los grupos, las individualidades, señalando más que lo original, o lo brillante, lo que significa un avance en el campo general de las artes plásticas, lo que significa —en el trabajo individual de un artista— el logro que dará paso a otros, aunque estos logros no sean suyos.

Y hay otra condición de Aguilera Cerni que nos gusta. Sus libros no son «hortus clausus». En ellos siempre queda margen para el desacuerdo. Con su estilo claro, cargado de intelecto, correcto de adjetivos, no cerca ninguna posibilidad. Parece que dijera: «Yo llegué hasta aquí y creo que esto es correcto, pero no definitivo». Incluso hay una actitud polémica en muchas partes de sus libros, en otras francamente polémica, porque defiende el valor de la existencia libre sobre todo, tanto personal como de grupo.

Por todo esto, cuando ha salido al mercado del libro de bolsillo esta «Iniciación al arte español de la posguerra», lo hemos acogido con interés, y hemos advertido en seguida que, a pesar de haber tratado el tema en su «Panorama del nuevo arte español» y en «El arte impugnado» y otros libros, no era en modo alguno un *remake* de ninguno de ellos. Y no lo era porque aunque los puntos esenciales coinciden, no así la alacridad de sus juicios, más cribados y decantados y, sobre todo, el mordiente histórico, como era necesario en un libro destinado al gran público.

Nos gusta recordar que Vicente Aguilera Cerni, valenciano, fue Premio Internacional de la Crítica en la XXXIX Bienal de Venecia y elegido miembro del Comité Internacional de la Association Internationale des Critiques d'Art en 1964. Y nos gusta recordarlo para que se vea que nuestro interés por su obra no cae dentro de ninguna clase de chauvinismo.

A. C.

FERNANDO MON. *ASPECTOS SOCIALES DEL ARTE EN GALICIA.*

EDITA GRAFINSA. GALAXIA. VIGO, 1971. 162 PAGINAS.

Es muy escaso en España el desarrollo de los estudios sobre las distintas culturas regionales y su despliegue histórico. Concretamente, cuando se trata de Galicia, la escasez de referencias bibliográficas es realmente impresionante, faltando estudios y análisis, no sólo sobre las figuras sino también acerca del sentido y la dimensión propia de que los distintos movimientos culturales se han ido revistiendo al desenvolverse en la región gallega.

Por ello, tiene interés esta breve obra de Fernando Mon, que participa a la vez de la tensión y la elaboración que preside todo buen ensayo y de la claridad que define la obra de divulgación. Con estas características, ha analizado desde una perspectiva completamente nueva y llena de interés el desarrollo del arte y la literatura de Galicia, poniendo especial énfasis en las formas de desenvolverse, como circunstancias y consecuencias de la existencia de una sociedad gallega y, sobre todo, de un pueblo inspirador de las mejores obras y realizaciones de esta gran cultura regional.

El libro se basa en un análisis histórico de lo que ha sido el arte gallego como forma de expresión de una sociedad, estableciendo las perspectivas de los diversos momentos vividos por la cultura gallega, tanto en las épocas de crisis y de desaliento como en los momentos de plétora y resurgimiento. A lo largo de sus páginas vemos aparecer unas veces figuras que forman parte de la historia del arte y la literatura españoles, a las que el autor da nuevas perspectivas e interpretaciones, mientras que en otros casos aparecen imágenes y referencias a figuras menos conocidas, pero que desempeñaron un papel importante en la historia del arte y la literatura gallegos.

Denunciando la actual época de crisis por la que pasa la cultura gallega, el autor evidencia sin embargo un pensamiento optimista, afirmando la seguridad de un nuevo resurgimiento de un tiempo en el que el arte y la literatura de Galicia vuelvan a afirmar, en su continuidad y en su fecundidad creadora, lo que representa y significa en el marco general de la historia de la civilización española.

R. CH.

JOSE CAMON AZNAR. *SUMMA ARTIS. HISTORIA GENERAL DEL ARTE. TOMO XXIV. LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI.*

MADRID. ESPASA CALPE, S. A. 1970.

Este espléndido libro de Camón —664 apretadas páginas en tamaño folio— constituirá, a partir de ahora, el gran «Corpus» de nuestra pintura nacional quinientista. Camón une en su estudio la documentación exhaustiva a la amenidad. Deleita siempre, sin hacer, no obstante, una sola concesión a la facilidad, ni dejar nunca de lado a la erudición.

La sola manera de ordenar el libro constituye ya un acierto, desde el punto de vista de la claridad y de las aproximaciones estilísticas. En un breve capitulillo preliminar, caracteriza Camón las tres corrientes de la pintura española en la primera mitad del siglo XVI: la gotizante, la plateresca y la renacentista propiamente dicha, división exactísima y sumamente útil en un libro de estas dimensiones, aunque tal vez imposible de desarrollar en obras de tipo general, en las que el estudio de esa época tenga que quedar reducido a menos de medio centenar de páginas. Camón nos hace ver asimismo cómo la escasa intensidad de nuestra recepción del renacimiento pictórico se debió no a la debilidad de nuestra pintura, sino a todo lo contrario: a su extremado vigor que la impulsaba en multitud de ocasiones a rechazar lo ajeno y a empeñarse en seguir siendo ella misma.

La recepción italianizante del renacimiento en Valencia se estudia paso a paso y con ponderación ejemplar. Camón —atenido siempre al documento tanto como al estilo— no se decide a afirmar que el famoso «Ferrando espaguolo», colaborador de Leonardo, haya sido Yañez de la Almedina, pero de su análisis estilístico puede deducirse que sí lo fue. Semejantes muestras de ponderación, permitiendo que cuando la prueba no es inequívoca, sea el propio lector quien saque sus conclusiones, demuestran hasta qué punto es veraz y honrado el magisterio de Camón.

Al adentrarse en el estudio de los maestros renacentistas castellanos y tras haber valorado en su justa medida las obras de los dos Juanes, el de Flandes y el de Borgoña, nos enfrenta de repente Camón con los grandes maestros castellanos, con Pedro Berruguete y con sus predecesores, desde Rincón —trátese de uno o de varios— hasta Correa. Luego vienen una larga serie de maestros poco conocidos o innominados, hasta llegar al segundo Berruguete, a Alonso, el imaginero genial que fue además —a pesar de que su gloriosa escultura lo oculte a veces— uno de nuestros más aligeros pintores y el único de nuestros manieristas que se adelantó en su vuelo de formas a los definitivos estrechamientos de El Greco. Las enjundiosas doce páginas que le dedica Camón a Alonso Berruguete figuran para mí entre las más hermosas y clarividentes del libro. Baste recordar que, en este caso, Camón no teme arriesgarse y que afirma con justicia que en «lo que hay que insistir para glorificar a Berruguete es en su audacia estilística, en su formidable avance hacia el futuro. En ese situar a la pintura española en un estadio más avanzado que la italiana, respecto a la evolución del arte manierista».

Camón es aragonés y estudia a continuación, con especial cariño, en dos largos capítulos la pintura aragonesa del Renacimiento y la pintura trentina en Aragón. Muchas de las afirmaciones que hace Camón en ambos capítulos son fruto de una metódica labor de investigación personal, que nos permite ver, con una nueva luz, al «enigmático» Pedro de Aponte, aquel pintor excelente y poco conocido que debió de constituir en Aragón algo así como un equivalente de lo que fue, en Castilla, Pedro Berruguete.

Los estudios sobre el Renacimiento en Navarra, Cataluña, Baleares y Andalucía, algo menos exhaustivos tal vez, redescubren no obstante a una infinidad de maestros menores y dejan además en su justo lugar al gran Ayne Bru y al tal vez todavía aún más grande Alejo Fernández. Vienen luego los pintores trentinos del manierismo castellano y los del foco escurialense, con el precursor Navarrete el Mudo —el tenebrista indiscutible antes de que el tenebrismo hubiese nacido— y el divino Morales, tratado con especial simpatía y cariño, aunque sin intentar sobrevalorarlo, y los

retratistas de la corte de Felipe II, capítulo éste que, además de establecer con toda claridad una genealogía estilística, permite a veces a Camón abocetar, en tan sólo tres líneas, tanto lo fatigoso como lo excelente en cualquiera de los maestros estudiados. Así, por ejemplo, cuando a propósito de Sánchez Coello nos dice que «predominando sobre la microscópica precisión con que están pintados los aderezos, hay una entonación plateada que funde todos los detallismos en una paleta muy unida».

Las últimas ochenta páginas de su libro las dedica Camón al estudio de El Greco. El pintor y su obra aparecen «cenitalmente» iluminados año a año y cuadro a cuadro. Especialmente interesante nos parece, en esta última investigación, el estudio de los conceptos pictóricos de El Greco. Lo que el gran pintor tuvo de revolucionario —de piedra de escándalo, por tanto— lo resume así Camón, al relatarnos su ingrata entrevista con Pacheco: «La gran invención de El Greco es transformar el concepto pictórico que hasta él se veía desde el dibujo y la plástica de las formas». Lo que aquí insinúa Camón es que la pintura como tal pintura posee su propia legalidad y sus propios valores, y que no tiene por qué disfrazarse con los de ningún otro arte para satisfacer al espectador y alcanzar preclara eminencia. Todas estas sugerencias, descubrimientos o afirmaciones nos las comunica Camón en un castellano agilísimo, que constituye uno más entre los muchos alicientes de este libro admirable.

C. A.

VICENT VAN GOGH. *CARTAS A TEO.*

BARRAL EDITORES. LIBROS DE ENLACE. BARCELONA, 1971. 384 PAGINAS.

Desde 1914, en que fueron publicadas por primera vez estas patéticas, sinceras y a veces confusas cartas de Van Gogh a su hermano Teo, habían ocupado un puesto importante en la bibliografía sobre la pintura impresionista. En general, sobre ellas había caído la atención del lector como un reflejo condicionado de la expectación que sobre la obra del pintor venía a convocar su éxito póstumo; se editaron y leyeron estas cartas porque el hombre que las escribió fue un pintor famoso, uno de los más grandes precursores de nuestra época.

Pero, más de medio siglo después de aparecidas, el europeo, el escritor de arte que las lee, y es de suponer que también el universitario o el estudiante de artes plásticas, son hombres distintos sobre los que opera, de manera ineludible, un nuevo concepto de la Historia y un nuevo impacto de su aceleración.

Por todo ello, al releer estas cartas en 1971, en momentos contemporáneos de guerras, epidemias y dolores sin cuento, el lector de esta feliz edición popular y masiva se preocupa menos por saber en qué momento de tristeza o de desesperada soledad Van Gogh pintó una u otra de sus obras, que por recibir el testimonio de esa soledad y de esa tristeza, y entonces por encima de los cuadros que hoy hacen millonarios a marchantes y subastadores, lo que de verdad trasciende de estas páginas es el consuelo y la esperanza que estas obras llevaron, al nacer, al hombre solitario y triste que las hizo posibles.

Bajo esta nueva óptica, la lectura de las cartas, el encuentro de la reproducción de sus dibujos y de sus atormentados grafismos, la evidencia de uno de los artistas que honran a nuestra especie, instalado sobre el ímpetu de su creación, o afligido por crisis de inspiración o de subsistencia, cobra la dimensión de un ejercicio apasionante; leer estas cartas de desigual estilo y de espaciada producción es asomarse a una existencia, recorrerla y, en cierto modo, identificándose en ella, contribuir no ya a la universal comprensión del artista, que se halla totalmente fuera de causa, sino a la comprensión, más allá del espacio y del tiempo, de un hombre que sufrió y vivió lejano, pero a la vez próximo a nosotros.

R. CH.

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## SAINZ DE LA MAZA, Regino (guitarrista).

Nació en Burgos el 7 de septiembre de 1896. Después de estudiar piano en Madrid y Barcelona fue atraído por la guitarra, instrumento al que ha dedicado su vida artística. A los dieciocho años dio su primer recital en Bilbao, y en seguida comenzó a recorrer España y Sudamérica. Fue premiado con la Medalla de Oro de la Universidad de Buenos Aires. Colaboró con Falla en la Sociedad Nacional de Música. Sus conciertos como solista han sido innumerables y ha colaborado con las más famosas orquestas y los más destacados directores. Estrenó el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, y otras importantes obras contemporáneas para guitarra. Ha hecho revivir el interés por la música polifónica del Renacimiento y ha interpretado por primera vez obras inéditas de compositores españoles de los siglos XVI y XVII. Transcriptor de obras clásicas y modernas, ha publicado toda una *Biblioteca de música para guitarra*, en la que también figuran sus páginas originales.

Ha sido catedrático de su instrumento en el Real Conservatorio de Madrid, y durante diez años ejerció la crítica musical en el diario «ABC». Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sus cualidades como intérprete, su técnica personal y depurada han sido destacadas por todos los críticos. Es un especialista en la historia de la guitarra y ha dado conferencias y escrito artículos sobre temas musicales.

Obras principales: *Alegrías, Cantilena, Estudio scherzo, Petenera, Rondeña, Zapateado*, etc. Música cinematográfica.

Discos: obras de Sor, Tárrega, Turina, Gómez Crespo, Cervantes, Visee, E. Sainz de la Maza, Barrios y Nin-Culmeill (RCA). Obras de Mudarra, Narváez, Campion, Bach, Debussy, E. Halffter, E. Sainz de la Maza y Asensio (RCA). Obras de Fuenllana, Bach, Villalobos, Rodrigo, Buenagu, Donosti y E. Sainz de la Maza (RCA). *Concierto de Aranjuez* y *Fantasia para un gentilhomme*, de Rodrigo, Orquesta Manuel

## AMALIO (Amalio García del Moral y Garrido) (pintor).

En Granada nace el día 11 de noviembre de 1922. Después de sus estudios de Bachillerato y Magisterio ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, siendo discípulo de Joaquín Capulino. Más tarde viene a la Escuela de San Fernando de Madrid, en la que confirma su formación, ayudada principalmente por sus maestros Eugenio Hermoso y Juan Adsuara. En la actualidad es catedrático de Dibujo en la Escuela de Santa Isabel de Hungría y en la Escuela Normal Nebrija de Sevilla, y ha realizado viajes de estudios por Francia, Italia, Bélgica y Suiza.

Tercera Medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957; Premio del Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife en la Nacional de 1960; Medalla de Plata en las Artes en Europa del Consejo Europeo de Arte y Estética, Bruselas, 1964; Gran Premio de la Diputación de Sevilla en el Salón de Otoño Sevillano de 1966, son las recompensas más importantes que ha recibido hasta la fecha.

Es académico correspondiente de las Reales de Bellas Artes de Granada y Málaga.

Expone individualmente desde el año 1950, Granada (Asociación de la Prensa); 1952, Granada (Casa de América); 1954, Granada (Casa de América); 1955, Barcelona (galerías Augusta); 1956, Granada (hotel Alhambra Palace); 1960, Granada (palacio de los Mártires); 1968, Lisboa (Embajada de España); 1969, Madrid (Ateneo, sala del Prado); 1970, Málaga (Museo de Bellas Artes), Córdoba (Obra Cultural de la Caja de Ahorros), Córdoba (Universidad Laboral).

Intervino en la I Bienal Hispanoamericana de 1951, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde el año 1948, en los Certámenes Nacionales de Artes Plásticas de Madrid, en los Salones del Grabado de Madrid, en las Exposiciones de Otoño de Sevilla y en muy numerosas exposiciones colectivas celebradas en varias provincias españolas.

## BAEZA GOMEZ, Manuel (pintor).

Nace en Alicante el año 1915. Cursó el Bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media de la misma ciudad. Su formación artística tiene lugar en la sección de Artes Plásticas de la Obra Sindical de su ciudad natal, donde obtiene en 1928 el título de maestro. Más tarde conseguirá el de maestro ceramista de arte en la misma institución. En 1953 es becado por el Gobierno francés en París y en 1964 recibe una pensión de pintura de la Fundación March.

Ha conseguido los siguientes galardones: Primera Medalla de la Bienal del Reino de Valencia, 1951; Primera Medalla en el Concurso Provincial de Artesanía, 1954; Tercer Premio en el Concurso Nacional de Alicante, 1954 y 1955; Medalla de Honor en el Concurso de Artesanía en la Feria de Muestras de Alicante, 1955; Premio de la Dirección General de Bellas Artes, 1958; Premio de la Diputación de Alicante en la Nacional de 1960; Palma de Oro en la I Exposición de Pintura del Sureste, 1962; Primera Medalla en el II Salón Nacional de Pintura en Murcia, 1964; Premio de la Diputación de Toledo en la Nacional de 1966; Medalla de Oro en el V Salón Nacional de Alicante, 1967; Tercera Medalla en la Nacional de 1967.

Ha expuesto individualmente en 1948, Barcelona (Pictoria); 1950, Alicante; 1951, Madrid (Biosca); 1952, Madrid (Biosca), San Sebastián y Valencia; 1960, Alicante; 1963, Madrid (Museo de Arte Moderno) y Alicante; 1964, Salamanca y Valladolid; 1966, Madrid (Ateneo) y Alicante; 1970, Madrid (Edaf) y Alicante.

Ha sido seleccionado para la XXVII Bienal de Venecia de 1954, X Bienal de Sao Paulo de 1969, Bienales Hispanoamericanas, Salón de L'Art Libre de París y en numerosas muestras de arte español celebradas en varios países. Interviene de forma constante en las Exposiciones Nacionales.

El mosaico, el mural y la vidriera son otras artes que domina este artista, prueba de ello son sus realizaciones en diversos poblados del Instituto Nacional de Colonización.

## SEMPERE JUAN, Eusebio (pintor, escultor y grabador).

Nace en Onil, provincia de Valencia, el 3 de abril de 1924. Su formación artística tiene lugar en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En 1958 obtiene una beca del Gobierno francés, en 1964 otra de la Fundación Ford para estudios en Estados Unidos y en 1967 recibe la de la Fundación Juan March. Ha sido uno de los componentes del Grupo Parpalló. En el momento actual es profesor de Dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Expone individualmente en 1949, Valencia (sala Mateu); 1961, Madrid (Ateneo); 1962, Lisboa (galería Diario de Noticias); 1964, Nueva York (galería Bertha Schaefer), Georgia (Museo); 1965, Madrid (Juana Mordó), Sevilla (La Pasarela), Barcelona (René Metras); 1967, Nueva York (galería Bertha Schaefer); 1969, Cuenca (Casa de Cultura).

Interviene en las Exposiciones Nacionales de 1948 y 1954; en las tres Bienales Hispanoamericanas; en el Salón Realitees Nouvelles, de París, en 1955; I Salón de Arte Abstracto de Valencia y Pamplona en 1957; V y VI Bienal de Sao Paulo en 1959 y 1961; XXX Bienal de Venecia de 1960; Exposición del Grupo Parpalló en Barcelona (Gaspar) en 1960; «Joven pintura española» en la Tate G., de Londres, en 1962; IV Bienal Internacional de Arte de San Marino de 1963; Exposición inaugural de la galería Juana Mordó de Madrid en 1964; Pabellón español en la Feria de Nueva York de 1964; Carnegie Institute del Estado de Washington; Bienal de Nuremberg de 1969..., así como otras muchas realizadas en París, La Habana, Madrid, Nueva York, Valencia, Barcelona, Bruselas, Tokio, San Francisco, Denwer, Washington, Helsinki, Berlín, Bonn, Los Angeles, Londres, Sevilla, Ibiza, Manila,...

Poseen obras suyas los Museos de Valencia, Arte Moderno de Barcelona, de Río de Janeiro, Fogg de Harvard, Arte Moderno de Nueva York, de Bilbao, Arte Abstracto de Cuenca, Arte Moderno de Atlanta, Brooklyn de Nueva York, Aschenbach Foundation Grafic Art de San Francisco, Museo de Baltimore, de Hamburgo...

Desde 1950 es profesor, por oposición, de la Escuela Sindical de Bellas Artes de Alicante, habiendo sido nombrado director del mismo centro en 1968.

Está representado en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en numerosas colecciones particulares y organismos oficiales.

IX-71.

de Falla, dirigida por C. Halffter (RCA). Obras de Roncalli, Sor, E. Sainz de la Maza, Guridi, Villalobos y Albéniz (Barclay).

IX-71

Se encuentran sus obras en los Museos Provinciales de Bellas Artes de Granada y Málaga, y en la Casa de los Tiros de Granada, así como en numerosas colecciones privadas, principalmente de Norteamérica.

IX-71.



#### ACEBAL IDIGORAS, Arturo (pintor, escultor y ceramista).

Nace el 24 de julio de 1912 en Tres Algarrobos, provincia de Buenos Aires (Argentina), de padres españoles. Cinco años más tarde su familia se establece en Bilbao, y en 1925 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios bilbaína, donde permanecerá hasta 1936. Su formación artística se verá dirigida por los siguientes maestros: Higinio Basterra y Quintín de Torre, en escultura; Angel Larroque y Gustavo de Maeztu, en pintura, y José de Bicandi, en cerámica, desarrollada esta última especialidad en Argentina entre los años 1936 a 1948 en que vuelve a su patria de origen. En la actualidad posee la nacionalidad española y ha sido miembro activo del Grupo Bilbao.

Expone por primera vez en 1932 con su maestro Gustavo de Maeztu en la Asociación de Artistas Vizcaínos de Bilbao, a esta exposición han seguido en España las siguientes: 1948, Bilbao (sala Arte); 1949, Madrid (Asociación Cultural Iberoamericana); 1950, Bilbao (sala Arte); 1951, Bilbao (sala Arte); 1953, Bilbao (sala Arte); 1954, Madrid (galería Estilo); 1955, Bilbao (sala Arte); 1956, Bilbao (sala Arte), Madrid (galería Toisón, conjunta con E. Nieto Ulibarri); 1957, Bilbao (sala Arte); 1958, Bilbao (sala Arte); 1960, Bilbao (sala Arte); 1961, Bilbao (sala Arte), Oviedo (Caja de Ahorros de Asturias); 1962, Madrid (galería Quixote); 1964, Barcelona (galería Syra); 1969, Bilbao (sala Arte); 1971, Bilbao (Illescas), además de otras celebradas en Vitoria, Oviedo, Santander, La Coruña, Eibar, San Sebastián...

En la capital de Argentina, Buenos Aires, expuso en 1942 (galería Muller), 1943 (club Gure-Echea), 1944 (galería Van Rid) y 1946 (galería Witcomb, conjunta con José de Bicandi). En 1944 lo hizo en Jujuy.

Colectivamente ha participado en los Salones Anuales de Artes Plásticas de la República Argentina de 1937 y 1938, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de España desde el año 1954, en la I y II Bienal Hispanoamericana de 1951 y 1954 y en otras muchas colectivas argentinas y españolas, de estas últimas merecen ser destacadas las del Grupo Bilbao, realizadas en 1967, Madrid (Círculo de Bellas Artes-Goya); 1968, Barcelona (Syra) y 1969, San Sebastián.

#### RAFOLS CASAMADA, Alberto (pintor y grabador).

En Barcelona nace este artista el día 2 de febrero de 1923. Una vez ingresado en la Escuela Superior de Arquitectura abandona estos estudios para dedicarse por completo a la pintura. Su formación es netamente autodidacta. En 1950 obtuvo una beca del Gobierno francés. Es director de la Escuela de Diseño EINA de Barcelona.

Durante 1959 es recompensado con el Premio Ramón Rogent, de Barcelona, y con la Medalla Sala Greco, de Sitges.

Ha presentado sus obras individualmente en numerosas ocasiones: 1947, Barcelona (Pictoria); 1951, Barcelona (Busquets), Madrid (Bucholz); 1953, Barcelona (Vayreda); 1955, Barcelona (Vayreda); 1957, Santander (Sur); 1958, Barcelona (Vayreda); 1959, Madrid (Alfil), Santander (Sur); Bilbao (Arthogar); 1961, Barcelona (Museo de Arte Contemporáneo), Madrid (Ateneo-Sala del Prado); 1963, Barcelona (Belarte), Buenos Aires (G. Saber Vivir); 1965, Santander (Sur), Barcelona (Belarte), Barcelona (Gres); 1966, Madrid (Ateneo-Santa Catalina); 1968, Barcelona (Ten), Lérida (Círculo de Bellas Artes); 1969, Santander (Sur).

Colectivamente participa en los Salones de Octubre de 1948 y 1958 en Barcelona; Salones de Mayo de 1957 y 1967 de la misma ciudad; Nacional de Bellas Artes de 1960; MAN 1965, 1966, 1967, 1968 y 1969 de la Ciudad Condal; Estampa Popular en Barcelona (Belarte), en 1965 y en otras muchas muestras realizadas por toda España. Fuera de ésta interviene en Pittsburg International de 1952; III Bienal de Alejandría de 1959; V Bienal de Sao Paulo en el mismo año; Bienal de Menton, 1966; Salón de Realites Nouvelles de París los años 1968 y 1969 y otras muchas celebradas en París, Lisboa, Lausana, Chicago, Rotterdam...

Sus trabajos en vidrieras son muy interesantes, de entre sus obras podemos destacar las realizadas para

#### BORES LOPEZ, Francisco (pintor y grabador).

Nace en Madrid el 6 de mayo de 1898. Una vez terminados sus estudios de Bachillerato y comienzo de la carrera de Derecho, abandona ésta para entrar en la academia del pintor Cecilio Pla, donde recibirá su formación artística. Reside en París desde 1925. Ha sido distinguido como oficial de la Orden des Arts et des Lettres.

Individualmente nunca ha expuesto en España, si fuera de ella: 1927, París (Ancienne G. Percier); 1931, París (Georges Bernheim); 1932, París (Vavin-Raspail); 1933, París (Vavin-Raspail); 1935, Londres (Zwemmer G.); 1936, Chicago (Arts Club); 1937, París (G. Simon); 1938, Hollywood (Stanley Rose); 1939, Nueva York (Bucholz); 1944, París (Renou y Colle); 1946, París (G. de France), Bruselas (Apollo); 1948, Copenhague (Kunsttoreningen); 1949, Ginebra (Georges Moos); Zurich (Georges Moos), Oslo (G. Per), París (G. de France); 1950, París (G. Pierre); Copenhague (G. Birch); Aalborg Dinamarca (Museo de Bellas Artes); 1951, Helsinki (G. Artek); 1954, París (Carré), Estocolmo (Svensk-Franska G.); 1956, París (Carré); 1957, París (Carré); 1959, París (Pont-Royal); 1960, Nueva York (Albert Loeb), Londres (Molton G.); 1962, París (Carré); 1963, Londres (Crane Kalman); 1964, París (Villand y Galanis), Nantes (G. Argos), Braunschweig (G. Smücking); 1966, París (Georges Bongers); 1967, Milán (G. Pagani), París (Villand y Galanis); 1969, París (Georges Bongers); 1970, Luxemburgo (Esches/Alzelte).

Colectivamente interviene en la Exposición Nacional de 1922, en el Salón de Artistas Ibéricos de 1925, «Tendencias recientes de la pintura francesa», en Madrid, Valencia, Bilbao... en 1955 y «Artistas españoles de la Escuela, de París» de la galería Theo de Madrid, en 1970, todas ellas en España como puede verse; en el extranjero son innumerables las realizadas en Copenhague, París, Estocolmo, La Haya, Nueva York, Dublín, Roma, Bérgamo, Basilea, Londres, Zurich, Lausana, Pittsburg, Valencia (Venezuela), Ginebra, Jerusalén, Varsovia, Turín, Berlín, Finlandia y Japón.

Es colaborador, a través de viñetas e ilustraciones, de la «Revista de Occidente» como lo había sido de otras revistas españolas («España», «Índice», «Alfar»...) antes de su marcha a París.

#### CARRA, Manuel (pianista).

Nació en Málaga en 1931. Después de completar sus estudios en el Conservatorio de esa ciudad se trasladó en 1947 a Madrid para perfeccionarse en la Cátedra de Virtuosismo de José Cubiles en el Real Conservatorio. Recibió también las enseñanzas de Lazare Lévy, en París. Becario de los Ministerios de Asuntos Exteriores de España e Italia, del Instituto Francés de Madrid y del Ayuntamiento de Darmstadt, ha realizado estudios en Italia, Francia y Alemania.

Ha obtenido los máximos galardones en el Real Conservatorio y los Premios Fundación Barranco, de Málaga, por dos veces, y el Pedro Masaveu, de Madrid (1951). A partir de 1952 inició su actividad de concertista. Ha actuado en varios países europeos, Marruecos y doce Repúblicas hispanoamericanas. Ha intervenido en conciertos con las principales orquestas españolas. Como solista ha participado en el Festival Internacional de Granada. En el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Londres en 1964, estrenó *Formantes*, para dos pianos, de C. Halffter, en compañía de la esposa del autor. Carra ha realizado una importante labor en la difusión de la música contemporánea española y extranjera.

En 1955, Cubiles le nombró auxiliar en la Cátedra de Virtuosismo. En la actualidad es catedrático numerario en el Real Conservatorio de Madrid. Ha sido invitado a desarrollar cursillos sobre temas de su especialidad en los Cursos Internacionales para Pianistas, de Saint-Hubert (Bélgica), sobre los temas populares en la música para piano y la música pianística española.

Ha dado numerosas conferencias y ha ilustrado musicalmente las de Enrique Franco, Federico Sopena y Antonio Fernández Cid. Ha sido jefe de la Sección de Planificación de Programas del Departamento Musical de Radio Nacional de España, donde continúa colaborando regularmente. También fue jefe de Estudios del Real Conservatorio. Colabora en revistas y enciclopedias. La Fundación March le ha pen-

Obras suyas se encuentran en los siguientes museos: Nacional de Arte Moderno y de la Ville en París, Museo de Lille, Bordeaux, Grenoble, Nantes, Sete, Götteborg de Suecia, del Gran Duque de Luxemburgo, Stedelijk de Amsterdam, Kunsforeningen de Copenhague, Galería Nacional Escocesa de Edimburgo, Arte Moderno de Nueva York, Galería Nacional de Praga, Arte Moderno de Hartford (Connecticut)...

IX-71

Su obra se encuentra representada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el de Vitoria y en el Español de Arte Contemporáneo de Madrid, así como en numerosas colecciones particulares de Europa y América.

IX-71.

sionado en dos ocasiones para realizar trabajos sobre la evolución de la técnica pianística y el análisis musical.

Discos: *Cuatro piezas españolas* y *Fantasia bética*, de Falla (Odeon).

IX-71

el santuario de Nuestra Señora del Camino en León, piscina de San Jorge en Barcelona y capilla y residencia Infantil en Cardedeu, provincia de Barcelona. También ha colaborado con decorados y figurines en los montajes de Ricardo Salvat.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Moderno de Barcelona y Arte Contemporáneo de Villanueva y Geltrú cuentan en sus fondos con obras de este artista.

IX-71

**SKOL**  
**LAGER**

la cerveza ligera y seca

**SKOL**  
**LAGER**

**MUSEO ESPAÑOL  
DE ARTE  
CONTEMPORANEO**

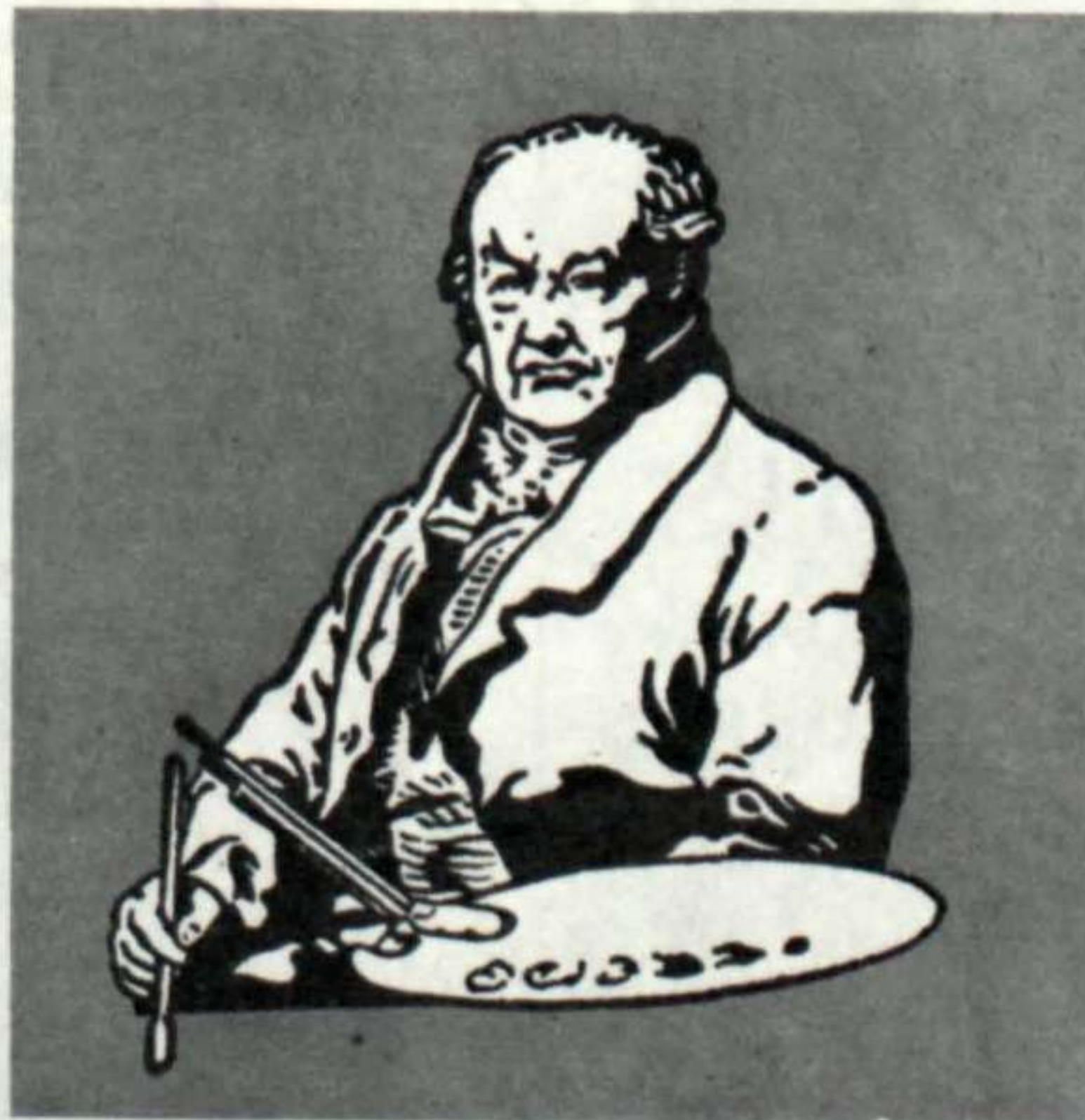
EXPOSICIONES OCTUBRE-NOVIEMBRE

50 AÑOS  
DE  
PINTURA VASCA

●  
**PABLO GARGALLO**

●  
**PANCHO COSSIO**

●  
**CARLOS LEZCANO**



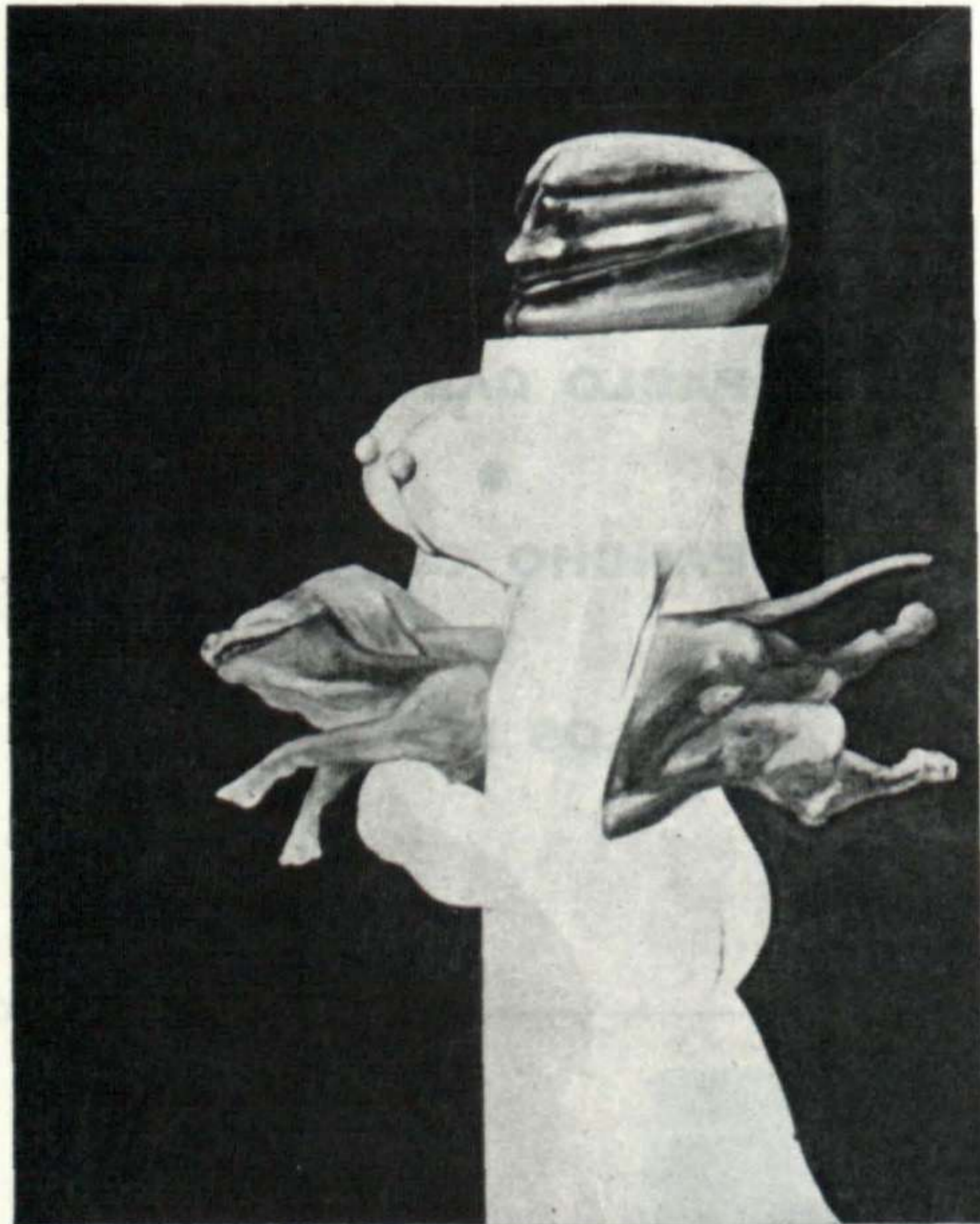
**MACARRON S.A**

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

# RAMON DURAN

GALERIA DE ARTE  
CONTEMPORANEO

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



«PERRO QUE COME DETERGENTE»

## FERNANDO LUIS

PINTURAS  
15 OCTUBRE  
8 NOVIEMBRE

## GRUPO "TAROT"

JAVIER SERRA  
JOQUIN SERRA MESTRES  
JORGE SERRATE  
SERIÑYA

12 NOVIEMBRE - 8 DICIEMBRE

GALERIAS  
**SKIRA**

ORTEGA Y GASSET, 23 - TELEF. 276 63 09 - MADRID-6



## ANGEL ORCAJO

"PAISAJE  
TECNOLÓGICO",  
ESMALTE  
SINTETICO  
SOBRE  
MADERA.  
TAMAÑO:  
200 x 120  
EXPUESTO  
EN LA  
XXXV BIENAL  
INTERNACIONAL  
DE  
VENECIA 1970

COCTEL DE INAUGURACION  
25 OCTUBRE 1971

## galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



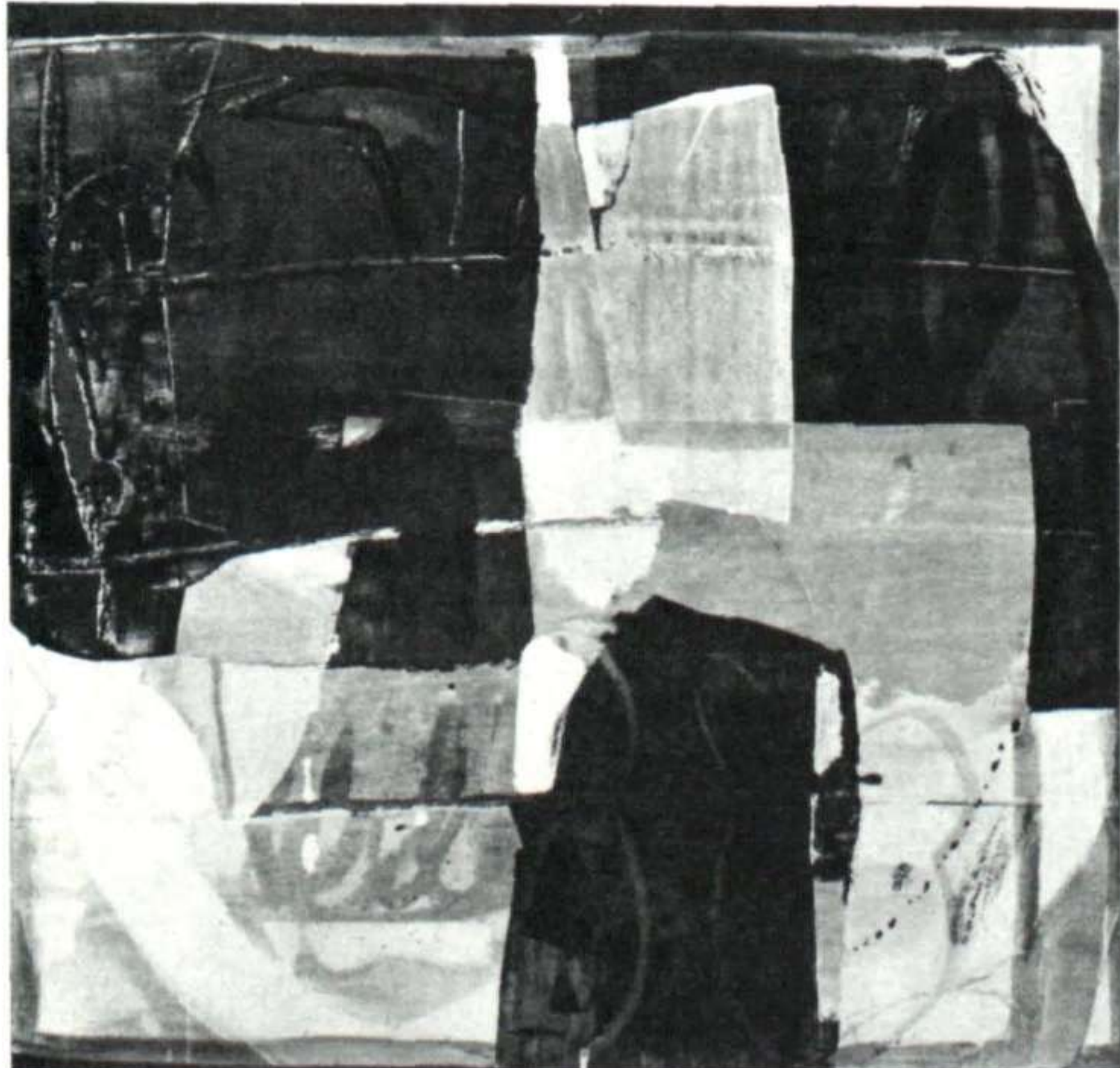
«YO AMO LA ANECDOTA Y EL TAM-TAM»

## UBEDA

DEL 21 DE OCTUBRE AL 15 DE NOVIEMBRE

SERRANO, 19 - TEL. 226 05 43 - MADRID-1

**GALERIA**  
**JUANA MORDO, S. A.**  
VILLANUEVA, 7 - MADRID-1 - TELEF. 225 11 72  
ARTE CONTEMPORANEO

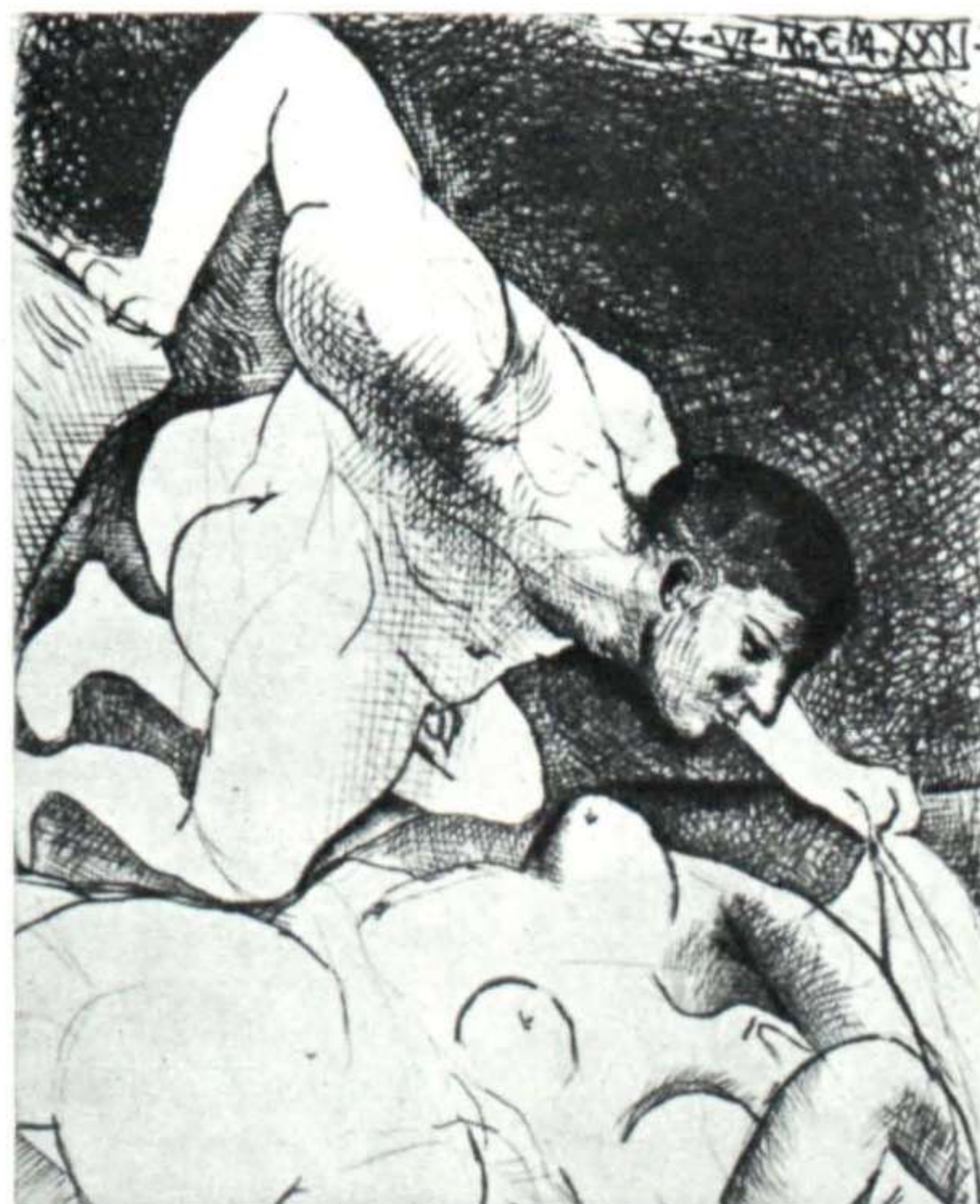


**MOLEZUN**

13 OCTUBRE A 6 NOVIEMBRE

**GALERIA THEO**

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

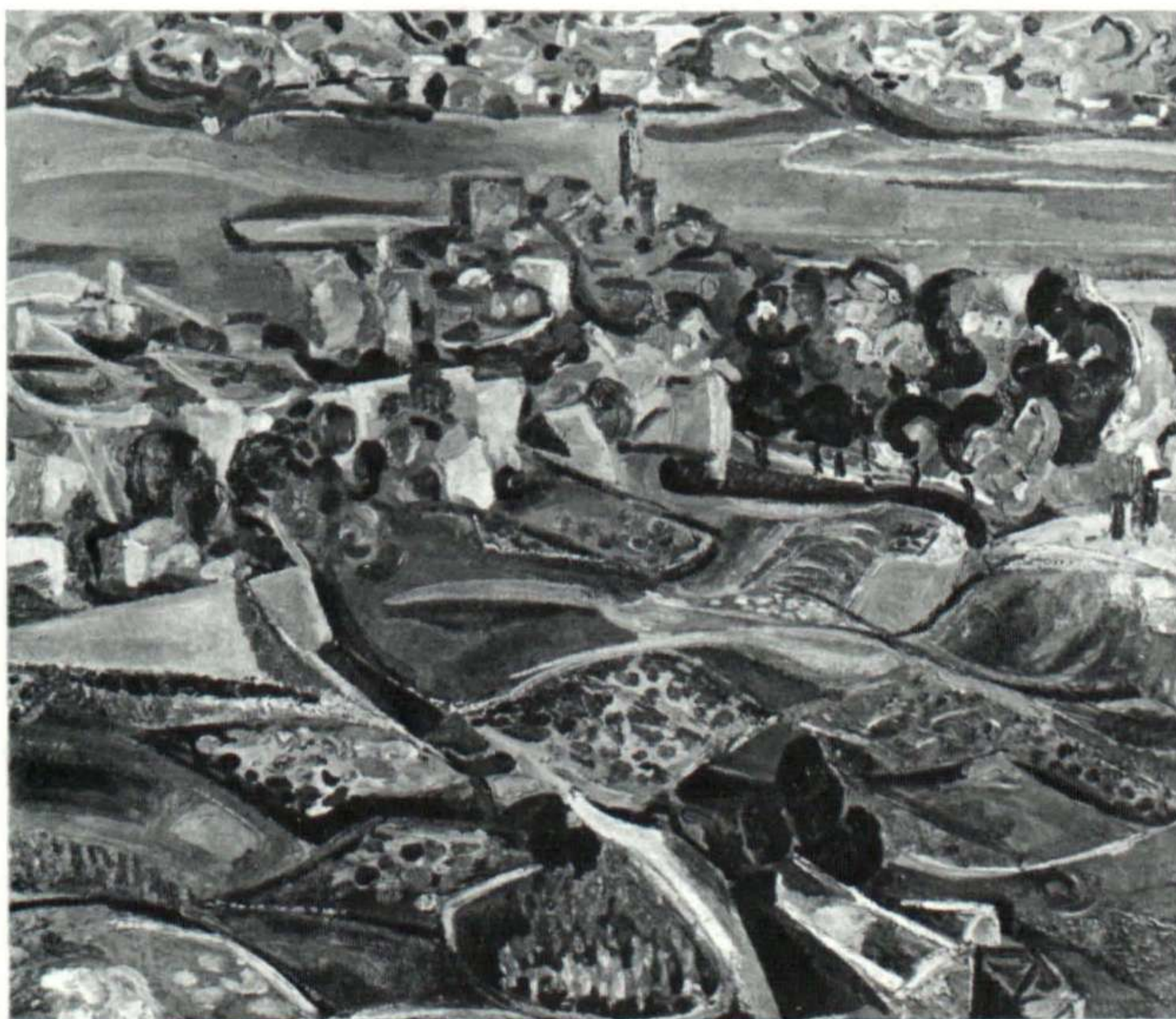


HOMENAJE A PICASSO EN SUS  
90 AÑOS **SUITE VOLLARD**  
mes de OCTUBRE

***biosca***

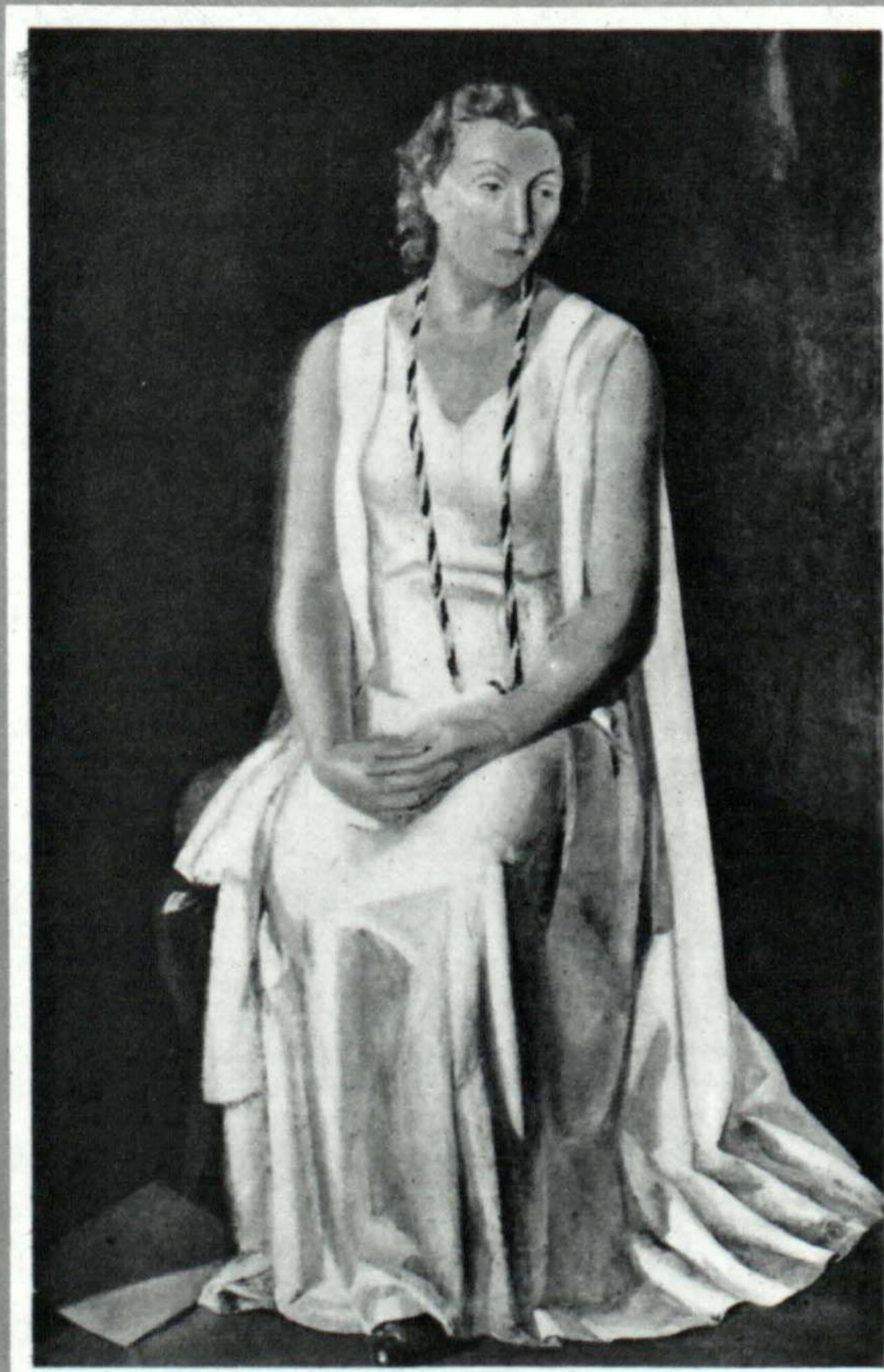
GENOVA, 11  
MADRID-4

NOVIEMBRE



**MENCHU GAL**

# VAZQUEZ DIAZ

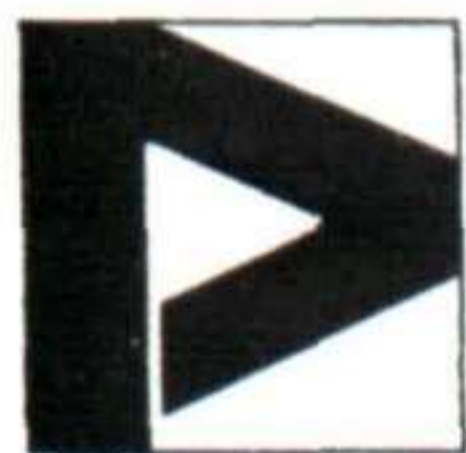
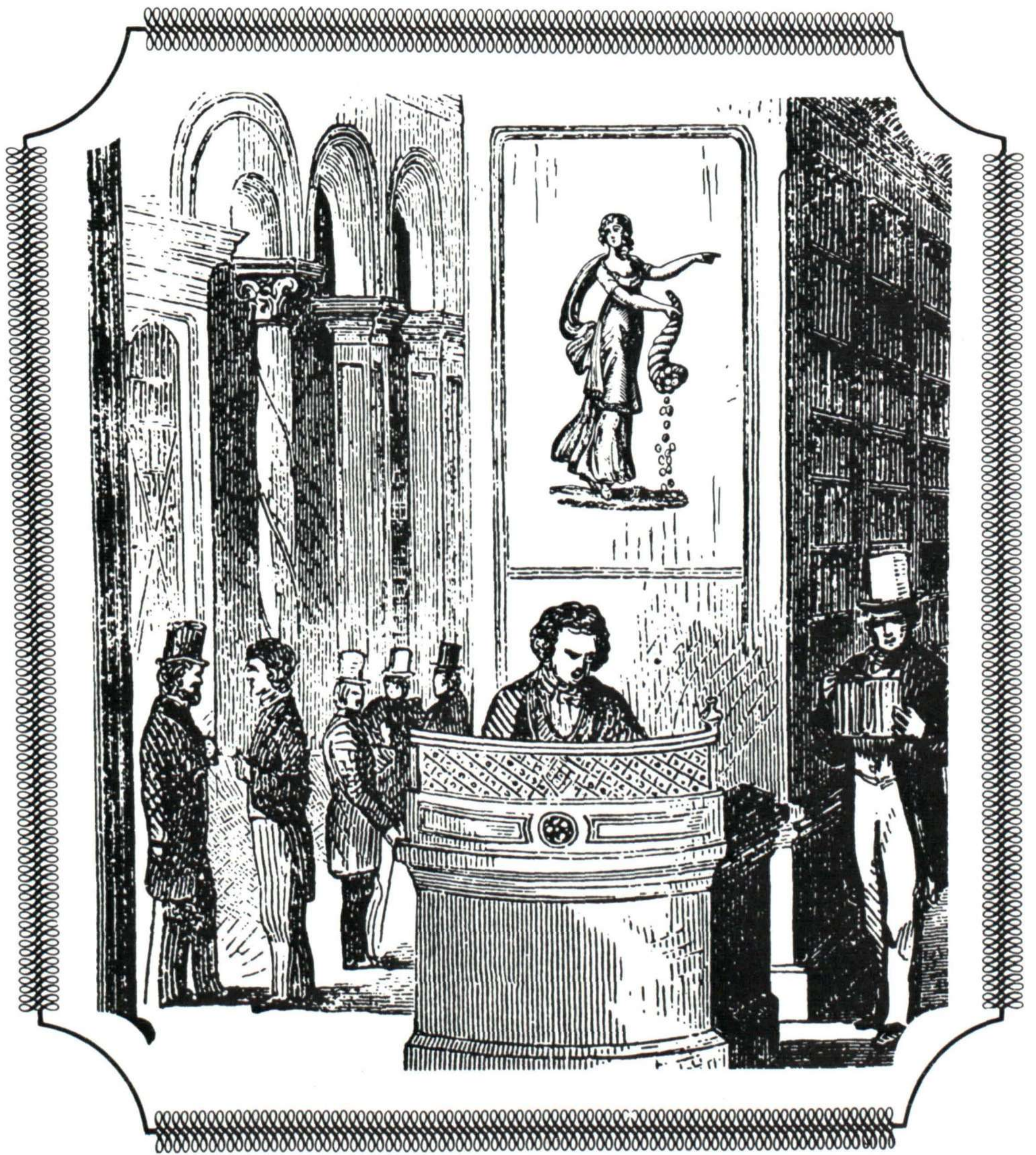


ANGEL  
BENITO

**Vázquez Díaz, Vida y Pintura**, de Angel Benito Jaén, encabeza por derecho propio la colección **Arte de España**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color, con un total de 552 páginas, en papel especialmente fabricado por Fournier para esta edición y más de 225 ilustraciones en color y negro. Varios Apéndices (Exposiciones, Discípulos y Fuentes Consultadas) completan esta magnífica obra.

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



# BANCO POPULAR ESPAÑOL

queremos serle útiles



## LAS MODAS PASAN. EL ESTILO PERMANECE.

Unos gustos sustituyen a otros. Como todas las cosas, las modas se alteran con el paso del tiempo. Algo permanece, sin embargo. El estilo.

EL CORTE INGLES ha creado un estilo. Su equipo de especialistas lo ha construido y consolidado a lo largo de los años. Aportando su afán de búsqueda, su capacidad de innovación.

Un estilo da carácter a una organización de Centros Comerciales. Se refleja en su forma de ser y estar en una ciudad, en sus atenciones, en su experiencia, en su servicio, en su moda...

# El Corte Inglés

Un estilo que permanece al pasar las modas

MADRID - BARCELONA - SEVILLA - BILBAO - VALENCIA





## 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 Confederadas 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.

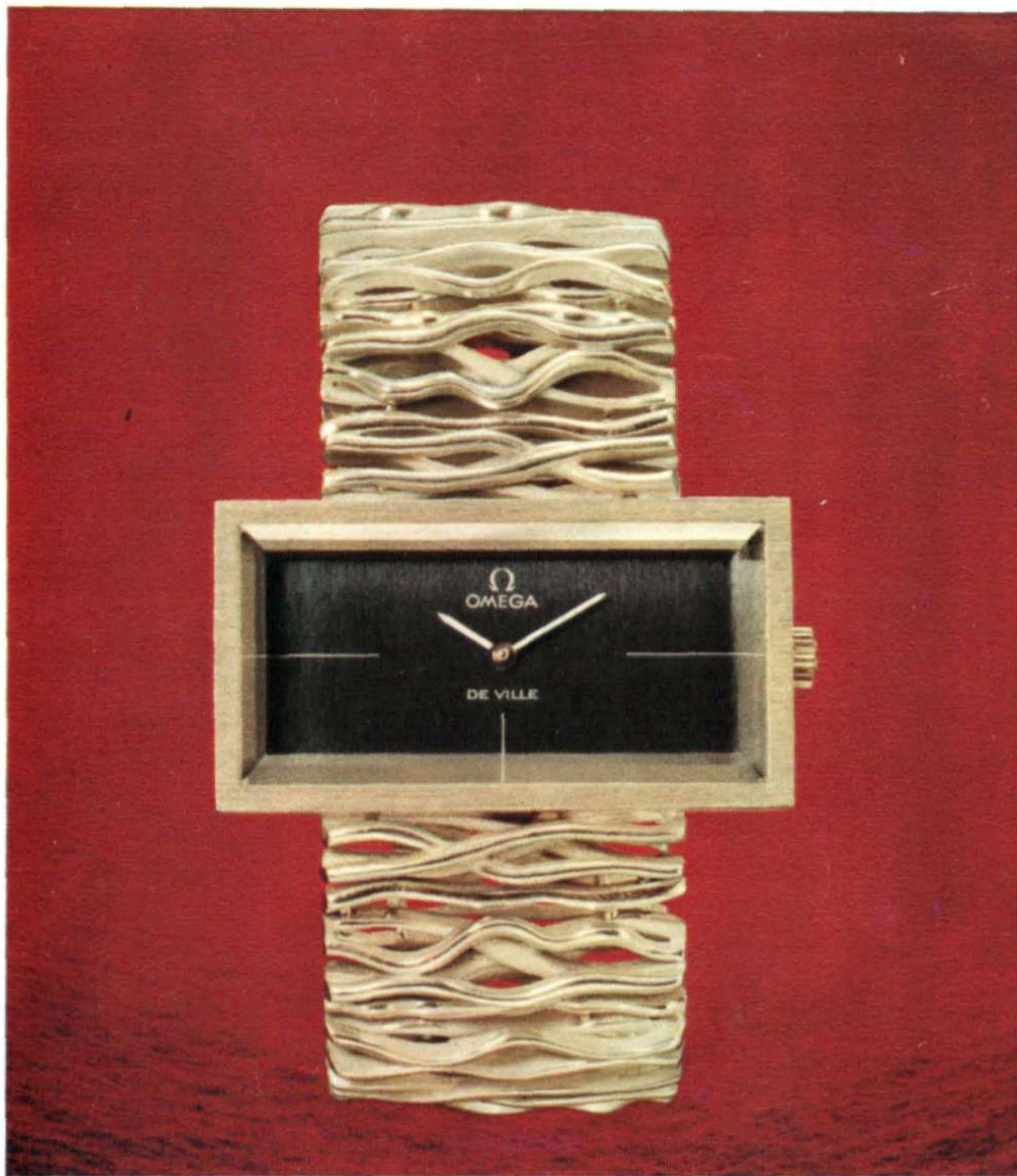
Los beneficios resultantes de la actividad y administración de las Cajas de Ahorros Confederadas, cuyos Consejeros actúan gratuitamente, no van a bolsillos particulares, sino a obras trascendentes para la colectividad de los españoles. Sólo en 1970, se han destinado 3.500 millones de pesetas a restauraciones 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, Juan Angel Ullarte Felipe, trabaja para mejorar técnicas de producción en este Laboratorio de Operaciones Básicas creado por las Cajas de Ahorros Confederadas y la colaboración de Usted. Anima saber que...

# ¡Aquí están los beneficios!



Cajas de Ahorros Confederadas 



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

Desde 11.650 pts. para señora

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 4 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**

Tempo doppio più lento

220

Musical score for measures 220-225. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The time signature is 4/4. The tempo is 'Tempo doppio più lento'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various performance instructions such as 'arco', 'pizz.', 'vibrato', 'gliss', 'le plus haut possible', 'sema equal', 'pp', 'arco ms', and 'dolce 3'. There are also dynamic markings like 'p' and 'f'. The notation includes slurs, accents, and specific fingering or bowing techniques.

Musical score for measures 225-230. The score continues from the previous system. It includes the instruction 'Tastiera' (Keyboard) above the Violin I staff. Other markings include 'le plus haut possible', 'gliss', 'sul sal', 'le plus haut possible', 'arco o Pizz.', 'arco ms', and 'dextra de man'. The notation features complex rhythmic patterns and dynamic changes.

Musical score for measures 230-235. The score continues with 'Tastiera' markings above the Violin I staff. It includes instructions like 'cresc.', 'dextra de man', 'arco', 'Pizz.', 'arco', and 'Pizz.'. The notation shows a variety of articulation and dynamic markings, including 'f' and 'p'.

Tempo: 1 segundo para cada grupo

16<sup>a</sup>  
b<sub>2</sub>

Piano I

Piano II

Mba (baquetas de madeira)

Perua

Tomba

Trom

caisse cl.

Pno I

Pno II

Mba

c.

Blo

Pno I

Pno II

Mba

c.

Blo



