

# Bellas Artes 73





**HAZEN**

FUENCARRAL, 43  
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33  
MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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



# Intente hacer 160 sobre mojado.

No tema a la lluvia. Ahora puede aumentar la velocidad con la película High Speed "Ektachrome" de Kodak y andar a 160 ASA con la seguridad de captar todos los matices y brillos de un día lluvioso. A 160 ASA hasta las escenas más grises se iluminan. Mientras sale el sol, tire con Ektachrome High Speed de Kodak bajo la lluvia.



Demuestre que sabe con películas Kodak.

**biosca**

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

---



**BEULAS**

---

FEBRERO 1973

*biosca*



*Z. 389*

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

---



**COSSIO**

---

MARZO 1973

# GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

## Tom o I EL TERRITORIO » II EL HOMBRE

Volúmenes de 23,5 × 30,5 cm., con más de 500 páginas cada uno, magníficamente ilustrado con cientos de fotografías en negro y color. Magistral cartografía, realizada expresamente para esta obra, impresa a siete tintas. Lujosa encuadernación estampada en oro, con sobrecubierta en color, glasofanada. Precio de cada volumen: 1.550 ptas.

La más cumplida explicación y puesta al día del tema. Obra en cuatro espléndidos volúmenes que proporciona ordenado saber científico y técnico, no mero dato y aproximación.

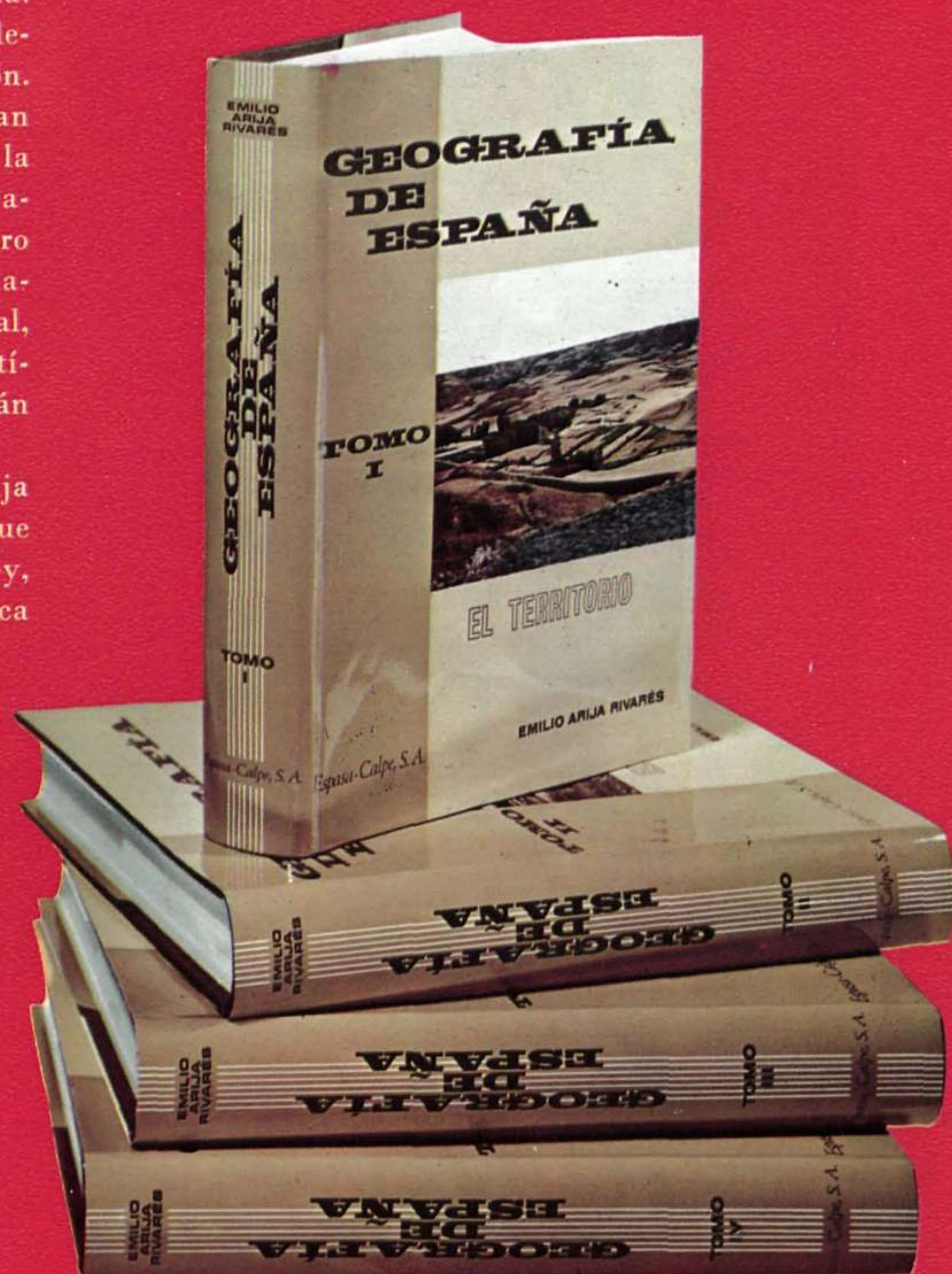
Aunque sea un libro pensado para todos —y esa es su gran virtud—, en la *Noticia preliminar* de cada capítulo recoge la bibliografía básica, plantea cuestiones disputadas e indica caminos al especialista. Mapas de todo tipo, ilustraciones en negro y a todo color, estadísticas actualizadas, bibliografía fundamental y especializada, papel espléndido y tipografía artesanal, hacen de esta obra un libro-joya, un espectáculo visual gratísimo, un orden y equilibrio científico-docentes que marcarán un hito en los estudios geográficos en lengua hispánica.

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA, del catedrático Emilio Arija Rivarés supone, asimismo, una obra de nueva planta que aprovecha, como es norma en la tradición científica —y, por ello, obligado— cuanto el tiempo, el estudio y la crítica han decantado.

EN PREPARACIÓN:

## Tom o III LA RIQUEZA » IV LAS COMARCAS

Precio de la obra completa en cuatro volúmenes: 6.200 ptas.



## ESPASA-CALPE, S. A.

OFICINAS Y TALLERES: Carretera de Irún, km. 12,200. MADRID (34).

LIBRERÍAS: "Casa del Libro", Avenida de José Antonio, 29. MADRID (13). "Material de Enseñanza", Barquillo, 23. MADRID (4).

DELEGACIÓN PARA CATALUÑA: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. BARCELONA (7).

# Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 19 • ENERO 1973

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

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

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

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

## ENSAYO

3 ANTONIO MILLAN PUELLES: Introducción a la estética del autorretrato.

## NOTAS

- 6 LUIS FIGUEROLA FERRETTI: Juan Gris y el cubismo.  
8 JOSE MENENDEZ PIDAL: La mezquita-iglesia de Santa María la Real (Alcázar de Jerez).  
10 ANTONIO ZOIDO: Constantes de la pintura extremeña. Ortega Muñoz y Barjola.  
16 LUIS OYARZUN: Las pinturas mestizas de San Francisco (Santiago de Chile).

## POEMA

21 ARTURO DEL VILLAR: Retrato de un escultor.

## ENTREVISTA

22 La seguridad de Eusebio Sempere, por Alfonso López Gradolí.

## TRIBUNA LIBRE

24 MANIFIESTO DEL INTRA-ESPACIALISMO, por Pablo Serrano.

## ACTUALIDAD

- 25 EL FUTURO MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO, por Douglas Cooper.  
27 EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA FRANCESA, por José María Carrascal.  
30 REUNION DEL COMITE PARA LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES DE LA U.N.E.S.C.O., por Arturo Díaz Martos.  
31 RUMOR Y ESTELAS EN LA ESCULTURA DE EDUARDO CHILLIDA, por Miguel Logroño.  
33 EL MUSEO DE VILLAFAMES, por Manuel Asensio Moreno.  
34 EL BIMILENARIO DE AUGUSTA EMERITA, por Fermín Ramos Sánchez.  
37 PACHECO ALTAMIRANO Y ENRIQUE BRINKMANN, por José María Iglesias.  
39 ANTONIO SACRAMENTO, por Raúl Chávarri.  
40 CALDER, EN MALLORCA, por Antonio Fernández Molina.  
42 ANDREA BIZAGUT, por Carlos Areán.

## CRONICAS

- 43 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.  
46 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.  
50 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.

## NOTICIARIOS

51 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

59 AGUSTIN BERTOMEU, por Tomás Marco.  
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Agustín Bertoméu.

## 61 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

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

## PORTADA

Museo Español de Arte Contemporáneo, edificio en construcción / Ciudad Universitaria / Madrid.  
FOTOGRAFIAS: Oronoz / F. Millán / Portillo / Pérez-Mínguez / Sanchís / Chávez / Interfot / Yáñez.

NOTA: A partir de nuestro próximo número, BELLAS ARTES 73 saldrá todos los meses (excepto julio y agosto). El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

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

## COLABORADORES EN ESTE NUMERO

ANTONIO MILLÁN PUELLES.—Catedrático de Fundamentos de Filosofía e Historia de los Sistemas Filosóficos de la Universidad de Madrid. De la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

LUIS FIGUEROLA FERRETTI.—De la Association Internationale des Critiques d'Art. Directivo de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSÉ MENÉNDEZ PIDAL.—Doctor arquitecto.

LUIS OYARZUN.—Profesor de Estética en la Universidad Austral de Chile. Miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua y Correspondiente de la Española.

ARTURO DEL VILLAR.—Poeta y crítico literario.

ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ.—Licenciado en Derecho y escritor.

PABLO SERRANO.—Escultor.

DOUGLAS COOPER.—Escritor y crítico de arte.

ARTURO DÍAZ MARTOS.—Director gerente del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

MANUEL ASENSIO MORENO.—Licenciado en Derecho y escritor.

FERMÍN RAMOS SÁNCHEZ.—Consejero de la Dirección General de Bellas Artes en Mérida.

## EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, CARLOS AREÁN, JOSÉ CASTELLANO, JOSÉ MARÍA ALVAREZ MARTÍNEZ, RAÚL CHÁVARRI, MARIANO BAQUERO GOYANES, JUAN DE MATA CARRIAZO, EMILIO OROZCO DÍAZ, MARCELO ARROITA JÁUREGUI, VICENTE AGUILERA CERNI, FERNANDO MON, J. A. VALLEJO NÁJERA, RAMÓN REGIDOR ARRIBAS, RAFAEL SOTO VERGÉS, ARTURO DEL VILLAR, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, SEBASTIÁN GASCH, NICOLÁS SCHÖFER, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, JORGE USCATESCU, RICARDO BINDÍS, LÁZARO SANTANA, H. H. STUCKENSCHMIDT, FERNANDO RUIZ COCA.

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



# INTRODUCCION A LA ESTETICA DEL AUTORRETRATO

ANTONIO MILLAN PUELLES

El problema especial del autorretrato es quizá el más difícil de todos los que se plantean en la estética; y acaso lo más grave no esté en ello, sino en el riesgo de trivializar la cuestión por querer separarla de otras muy generales con las que se enlaza íntimamente y que a su vez son el «telón de fondo» sobre el cual se destaca su perfil.

Entre esas «cuestiones generales» —también las más esenciales—, las que aquí importan son las tres siguientes: la *autoconciencia*, la *inefabilidad de lo concreto* y el *polimorfismo del yo*. Veamos, en efecto, la manera en que estas tres cuestiones se articulan con el problema del autorretrato.

## I. LA AUTOCONCIENCIA

Hacer un autorretrato es, evidentemente, objetivarse, y por ello mis-

mo, extrovertirse, manteniendo, no obstante, una lúcida y tensa autopresencia. Al pintarse a sí mismo, tiene ante sí el pintor su propia imagen de una doble manera: originariamente y en conjunto, como un interno modelo; y en una forma derivada y parcial, como un traspunto en el que aquél se plasma y va expresando. Pero tanto en un modo como en otro, la autoconciencia misma del pintor es expresa y enfática. De una manera explícita, el pintor se da cuenta de que hace un autorretrato. Por consiguiente, su actividad es también introversiva. En suma, el hecho de autorretratarse se cumple como extroversión e introversión, no alternativa sino simultáneamente. ¿Cómo es ello posible?

La pregunta es análoga a la que a sí mismo puede hacerse quien se ve en un espejo. La autocon-

ciencia sirve de espejo al yo. Dicho de una manera más exacta, el yo es para sí propio su más íntimo espejo, en la medida de su autoconciencia. Pero, ¿cuáles son los ojos que le miran cuando se ve en un cristal? Si tiene razón Machado («el ojo que ves no es ojo, porque tú lo miras, es ojo porque te ve»), los prestados ojos del cristal son también efectivos, y así, en realidad, los tomo cuando me encuentro con ellos: cabalmente son mis propios ojos, que yo mismo estoy viendo y que a su vez me ven.

Es, pues, el autorretrato una «efectiva autoconciencia objetivada»: el espejo que el pintor se hace a sí mismo y en el que, al verse, vuelve sobre sí. Ahora bien, todo espejo funciona, en cuanto tal, como un «objeto-nada», o, dicho sin la apariencia de la contradicción, como el mínimo de realidad imprescindible para reflejar



REMBRANDT/AUTORRETRATO.



REMBRANDT/AUTORRETRATO.

algo real. Su determinación viene de fuera, y lo que en él se da es algo que él mismo no es. De una manera análoga, el autorretrato vale, al propio tiempo, como un cierto retrato de otros seres —hombres, paisajes, cosas— irreductiblemente diferentes del pintor que lo ha hecho, y con los cuales éste coexiste. Por eso, el verdadero autorretrato guarda una sustancial fidelidad a su propio contexto y circunstancia, no siempre explícitos, pero en todo caso adivinables. E inversamente: la pintura que no es un autorretrato lo es, sin embargo y siempre, de una manera implícita y virtual. De lo cual se deduce que todo autorretrato constituye un despliegue actual de la conciencia latente en otras obras de su mismo autor. Y en un sentido esencial, requiere una madurez, una larga experiencia en el oficio, al contrario de lo que suele suceder con los primeros esbozos del escritor, que las más de las veces son tan autobiográficos como ingenuamente artificiales.

## II. LA INEFABILIDAD DE LO CONCRETO

El caso de los cincuenta autorretratos con que Rembrandt contaba cuando tenía veintiocho años constituye, sin duda, un sorprendente ejemplo de precocidad, digámoslo sin paliativos, monstruosa. Pero no es ésta la única ni la principal razón que asiste a Wilhelm Pinder al afirmar que la serie completa de los autorretratos rembrandtianos es «algo que solamente ha sucedido una vez en el mundo» (1). Ni el número —más de cien a lo largo de la entera vida del pintor—, ni la desconcertante variedad de los recursos técnicos, son tampoco lo esencialmente sorprendente en esta serie de cuadros. Lo que en definitiva la hace excepcional es la increíble diversidad de las maneras en que el pintor se ve y se expresa en ella. Se comprende muy bien la perplejidad de Hans Sedlmayr cuando confiesa, a título de ejemplo, que no es posible saber si lo que se tiene ante la vista es un retrato de Rembrandt como profeta, o el cuadro histórico de un profeta con los rasgos de Rembrandt (2).

Pues bien, ante este pasmoso hecho, la habitual «insolencia fi-

losófica» se cree en el deber de aprovecharse de tan solemne ocasión para decir que toda la galería de los autorretratos rembrandtianos no es más que una pobre muestra de la humana incapacidad de expresar enteramente lo concreto. Lo individual es inefable, y sobre todo lo individual con forma humana. No se trata, por tanto, de hacer de menos a Rembrandt. En todo caso, sale ganando el pintor, ya que después de lo dicho es bien patente que sus cien y pico autorretratos son en conjunto una forma de haber «casi» logrado lo imposible. En rigor, el autorretrato es siempre utópico. Bastante tiene con «parecer» real. Y los que alcanzan mejor este objetivo —los que más se parecen a su autor— son los más sorprendentes e increíbles, lo cual quiere decir que en la pintura, lo mismo que en el arte en general, es mucho más fácil ser que parecer. (Se cuenta que Charlot ganó un segundo premio en un concurso de imitadores de Charlot. *Se non è vero...*)

La teoría de Dilthey, según la cual el artista logra ver *in concreto* lo que el filósofo capta universalmente, resulta muy sugestiva y, desde luego, «bien intencionada», pero no pasa de una aproximación (¿qué más cabe pedir?), tanto en lo que asegura del filósofo como en lo que al artista le atribuye. Por lo demás, aunque existen no pocas abstracciones con un formidable lastre subjetivo, ya Hegel a su vez había observado que la palabra «aquí» y la voz «ahora» son términos formalmente universales, a pesar de las apariencias.

Por concreto que pueda parecer —vale decir, por mucho que se parezca a su pintor—, el autorretrato es siempre abstracto. Claro que su autor es bien concreto, lo mismo que cualquier hombre, y tal vez más, si realmente posee talento artístico. Pero el pintor, como cualquier otro artista, parte en todos los casos de una «idea», y toda idea, por bien que se la perfile, representa un balance muy mediocre de la más modesta realidad. De ahí la utilidad de compensar, dentro de lo posible, ese defecto, por el sistema de multiplicar las versiones, sobre todo cuando éstas lo son de un ser humano: lo que hizo Rembrandt, bien que no siempre pueda conseguirse, ni tal vez resulte ne-

cesaria, su desbordante galería de autoversiones.

### III. EL POLIMORFISMO DEL YO

La idea (no sólo imagen) que un hombre tiene de sí es en cada ocasión el resultado de un complejo sistema de factores de muy diversa índole, y cuyo mutuo condicionamiento multiplica las posibilidades, impidiendo, en resolución, «anticipar» cuál de entre ellas va a quedar actualizada. A esto debe añadirse, incluso para el caso del pintor, el flujo y la variedad de los estados —sentimientos, humores, situaciones— mientras se va cumpliendo el testimonio que se pretende dar. Más aún: cada uno de esos estados es complejo a su vez, porque el hombre efectivo que lo tiene no se da, en realidad, como un «yo de una pieza», sino más bien como una «constelación de subyoes», cada uno de los cuales puede querer salirse con la suya.

La observación expresa de este hecho corresponde, sin duda, a nuestros días y a sus más inmediatos precedentes, pero, de suyo, el hecho es tan antiguo como el arte y el hombre. El citado Sedlmayr lo dice perfectamente: «Cada hombre tiene muchos, casi infinitos rostros. No tan sólo en las diversas épocas de su vida, o bajo la influencia de la salud o de la enfermedad, o según los afectos dominantes en un momento dado, sino simultáneamente y en oposición, o cuando menos en concurrencia, con otros» (3). Y en *El lobo estepario*, Hermann Hesse llega a creer que no hay en su novela un único protagonista bipolar (Harry, el hombre doblado ante sí de lobo), sino un indefinido repertorio de antagonistas en un mismo ser: «Harry no está compuesto de dos seres, sino de cientos, de millares. Su vida oscila (como la de todos los hombres) no ya entre dos polos, por ejemplo, el instinto y el alma, o el santo y el libertino, sino entre millares, entre incontables parejas de polos» (4). (*Uno, ninguno y cien mil* era ya la fórmula de Pirandello.)

Frecuentemente, el literato y el artista dejan los problemas en el aire. Tampoco se trata aquí de aguar la fiesta que por sí mismos son estos problemas y la sabiduría de plantearlos. La gracia del literato y del artista no tiene por

qué ser la del filósofo, y hasta hay quien ve la verdadera hazaña de éste, no en las contestaciones, sino exclusivamente en las preguntas. En rigor, ello nos llevaría al bizantinismo de querer saber quién es primero, si el huevo o la gallina. Lo único cierto es que ambos son precisos y que nunca se parte de la nada cuando se formula una pregunta, aunque tampoco se ha de dar todo por resuelto cuando se logra la contestación.

Viene todo ello a cuento de que el polimorfismo del yo humano es una innegable realidad, y no por cierto, y de suyo, una excepcional esquizofrenia, como tampoco es, sin más ni más, un narcisismo el hacerse un autorretrato. Pues bien, uno de los problemas más difíciles que este género artístico plantea, en virtud justamente del polimorfismo del yo, no se presentaría si el hombre no poseyese la radical certidumbre de la unidad de su ser a través de sus múltiples manifestaciones. En cada una de ellas están presentes las otras, y todas tienen por base un mismo yo sustancial. La interna pluralidad que en éste existe no nos podría sorprender si toda su unidad se limitara a la de un simple hacinamiento de entidades radicalmente distintas.

Por ello, el autorretrato es problemático en la misma medida de su sinceridad. No porque pueda darnos una imagen superior o inferior —en todo caso, distinta— de su propio modelo, sino porque éste se hace de sí muchas ideas e imágenes, y a la vez, sin embargo, está en la indestructible convicción de ser uno y el mismo en todas ellas. En este sentido, pues, la dificultad esencial del autorretrato no estriba en la elección de la «idea-imagen» que, entre todas las que de sí tiene el pintor, mejor exprese su ser. Lo de veras difícil es saber plasmar cualquiera de ellas de modo que a su través estén presentes, vislumbradas, las otras. En el límite, se trata de una utopía. Pero puede haber, y de hecho ha habido, geniales formas de aproximación.

(1) W. Pinder: *Rembrandts Selbstbildnisse* (en «Die blaue Bücher», 1943).

(2) H. Sedlmayr: *Epocas y obras artísticas*, II, pág. 99, de la versión castellana, en Ediciones Rialp, 1965.

(3) H. Sedlmayr: *Ibidem*, pág. 100.

(4) H. Hesse: *El lobo estepario*, pág. 65 de la traducción castellana, en Alianza Editorial, 1970.



REMBRANDT/AUTORRETRATO.

## JUAN GRIS Y EL CUBISMO

LUIS FIGUEROA FERRETTI

¿Quién y qué era Juan Gris? ¿O, por lo menos, qué representa en el panorama del arte contemporáneo? Propongo esta alternativa porque no son demasiado conocidos los detalles de la vida íntima de nuestro pintor al margen mismo de su actividad vocacional. Bien es verdad que dada la cortedad de su vida —murió, como es sabido, a los cuarenta años— y lo breve del período que suscitó, en un plano de actualidad rigurosa, su obra se justifica, en parte, la falta de un amplio registro biográfico de su intimidad. En realidad, y como casi siempre suele ocurrir, fue bastante después de su muerte, acaecida en 1927, cuando los críticos e historiadores del arte moderno se dieron exacta cuenta de la talla de Juan Gris y de su importancia en la intrincada secuencia del arte contemporáneo.

José Victoriano González —que este era su verdadero nombre— fue el hijo número trece de un comerciante bastante rico de Madrid, donde nació en 1887. Hay que suponer, dada la mentalidad del pequeño burgués de esa época, que sus padres, experimentados en la crianza de doce vástagos anteriores, no debieron oponerse con demasiada energía, como casi era costumbre en ese estamento social, a la vocación del muchacho. Este, tras el aprendizaje de «las primeras letras», frecuentó la Escuela de Artes y Oficios, donde recibió las primeras elementales enseñanzas del dibujo del natural hasta que la quiebra económica familiar —su padre, el comerciante, debió sufrir un importante revés— le hizo tomar otros derroteros.

Dos años más tarde, José Victoriano González mostraba su primera inquietud por lo moderno. Efectivamente, en 1904 trata de orientarse hacia lo que significaba el

modern style a través de revistas alemanas como «Jugend» y «Simplizissimus». (Para que el lector se dé cuenta de lo que era la tónica del panorama pictórico de la época, en ese 1904 diré que, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, obtuvieron primera medalla Eduardo Chicharro, Ramón Casas, Benedito y Martínez Cubells y las segundas recayeron en Sotomayor y ¡Beruete!, entre otros. E hicieron su presentación en ese certamen pintores de la categoría de Solana, Vázquez Díaz, Eugenio Hermoso y Labrada. Un comentarista de la Exposición, Ramiro de Maeztu, decía, entre otras cosas, refiriéndose a los postergados: «... Y no hablo de Regoyos, porque es sabido que la pintura verdaderamente luminista no ha sido nunca comprendida en España».)

En esta situación psicológica de la mentalidad de los rectores de nuestras bellas artes, José Victoriano González poco podía hacer entre nosotros; se limitaba a ver y estudiar los dibujos de aquellas revistas y en el plano activo a pergeñar ilustraciones para «Blanco y Negro» y «Madrid Cómico». Por eso, sin duda, en 1906, agobiado por un ambiente de incompreensión, decide trasladarse a París y allí se instala en el «Bateau-Lavoir», donde, claro es, traba amistad con Picasso. Este, a su vez, le presentó a Apollinaire, Kahnweiler, Max Jacob, Salmón y otros. En la capital francesa consigue, para subsistir, algunas colaboraciones en revistas como «L'Assiette au Beurre», «Le Charivari», «Le Cri de Paris» y «Temoin», y adopta el seudónimo, que le haría célebre en la moderna historia del arte, de Juan Gris.

Como es sabido, Juan Gris participó, a poco de su llega-



NATURALEZA MUERTA.

da a la capital francesa, de las inquietudes de Picasso y Braque en lo que se refiere concretamente al cubismo. Digamos, en este punto, que nunca ha sido realmente, a mi juicio, bien explicado lo que fuera el cubismo y, en general, el público no especializado tiene una idea bastante vaga de lo que significó y cómo ha influido en el arte contemporáneo. Bastantes gentes creen que el cubismo era un simple o complicado sistema de pintar a base de líneas rectas y mucha geometría sin mayor trascendencia.

En principio, el cubismo era el arte de pintar nuevas composiciones con elementos formales tomados, no de la realidad de la visión, sino de una realidad de conocimiento. O, dicho de otro modo, teniendo en cuenta que una cosa, un objeto, no son, exactamente, lo que la vista nos ofrece de ellos, sino sólo una apariencia, un aspecto determinado de su morfología desde un punto de vista cualquiera, el cubismo analítico, que fue cronológicamente el primero, tenía como preocupación esencial ofrecernos de esa cosa, de ese objeto, su realidad completa fundiendo sus aspectos parciales, obtenidos desde el mayor número de puntos de vista posibles, en una visión absoluta y enteriza tal y como la vista en sus posibilidades naturales —yo diría habituales— no nos ofrece.

Ante estos supuestos —dice Maurice Raynal— «Juan Gris estaba dotado de una especie de fanatismo de conocimiento que le impulsaba a profundizar los menores problemas que llamaban su atención. Era una suerte de reacciones contradictorias las que bullían en él a la hora de crear, en las que jugaban bazas contrapuestas la gran riqueza lírica de su imaginación y un afán de análisis, una preocupación de rigor científico extraordinario». Se cuenta que, en este sentido, mantuvo una discusión con Braque muy curiosa. Decía Braque, con ese prurito cartesiano propio del francés culto, aún en los ápices de la revolución estética: «Un clavo no se hace con un clavo, sino con hierro», a lo cual Juan Gris replicaba: «Un clavo se hace con un clavo, ya que si la idea de la posibilidad del clavo no fuese previa, se correría el peligro de fabricar un martillo o unas tenacillas con la materia empleada».

La declaración de guerra de 1914 sorprende a Juan Gris en Céret, donde conoce a Matisse, de quien no tenemos testimonios importantes sobre las preocupaciones de nuestro compatriota. En 1915, Juan Gris ilustra los poemas en prosa de Reverdy, el poeta y gran amigo suyo; en 1917, firma contrato con Rosenberg después de haberlo hecho, durante la etapa de los «collages», con Kahnweiler, también uno de sus más fieles amigos, y hacia 1919 inicia lo que Juan Gris llama su etapa de cubismo sintético, que se caracteriza porque deja de mostrar los objetos fraccionados en distintos planos y sus elementos se reagrupan haciendo más fácil la «legibilidad» o entendimiento del tema. De esta época son sus pierrots y arlequines y, en realidad, a mi juicio, quedan aquí marcados los comienzos de la abstracción pictórica antes de sumirse, como ocurriría varios años más tarde, en la sima del confusionismo intuitivista en un malsano afán de deshumanizar la expresión plástica.

Los juicios postreros sobre la obra de Juan Gris no coinciden totalmente. Hay quienes le consideran el racionalista del cubismo, a secas, como un teórico siempre vigilante de todos los detalles de sus realizaciones y hay quien, como Raynal, refuta esta idea que, dice, no corresponde a su apriorismo o punto de partida lírico y realmente emocionante en su simplicidad y grandeza. Lo cierto es que la empresa cubista a la que Juan Gris dio cuerpo y doctrina sobrepasa el hecho de un movimiento caprichoso más para convertirse, por su esencia y trascendencia, en un arte de creación.

No hay que olvidar la enorme, la tremenda voluntad del concepto cubista (quiero decir, de los que lo engendraban), de encontrar y facilitar una nueva mirada sobre



BODEGON.

las cosas del arte ni, sobre todo, su función revolucionaria, ya que el sentido trascendente de ésta fue la auténtica puerta de entrada a buen número de los movimientos o «ismos» que han aportado al arte actual, o, por lo menos, a varias manifestaciones del arte contemporáneo vigente sus mejores personalidades y sus obras más sugestivas. Posiblemente no se haya agotado, en este sentido, el estudio preciso y exhaustivo de aquel trascender en todas las modalidades y especialmente en todas las personalidades importantes del arte de nuestro siglo. Desde el futurismo hasta el expresionismo, pasando sobre todo por la obra individual de Cézanne, Boccioni, Carrá, Sofficci, Kirchner, Permecke, Feininger, Jacques Villon, Delaunay, Pabia, Duchamp, Marie Blanchard y Vázquez Díaz, por no citar sino los más conocidos, son innumerables los efectos y sugerencias brindadas por el cubismo hasta llegar a la amplia secuencia actual de la abstracción.

De ahí la importancia de recordar una vez más a Juan Gris y a su obra trascendente como se propone hacerlo, en el próximo otoño, Luis González Robles al inaugurar la nueva sede del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Y de ahí también la intención de estas líneas para incitar a todos al homenaje de desagravio contra el olvido en que se ha tenido, durante tantos años, a este gran artista madrileño llamado Juan Gris.

# LA MEZQUITA-IGLESIA DE SANTA MARIA LA REAL (ALCAZAR DE JEREZ)

JOSE MENENDEZ PIDAL

El alcázar de Jerez de la Frontera, elemento fundamental de las fortificaciones de la ciudad, ocupa en ellas el ángulo Sur-Este y el punto más prominente y estratégico, datando del dominio musulmán, y, a juzgar por lo que subsiste, de época almohade, aunque algunos vestigios aislados permiten asignarle mayor antigüedad.

Es un recinto cuadrangular, adosado a las murallas, y debió contar al menos con once torres defensivas, incluida la del homenaje, y la hoy llamada Octógona, antes denominada «del Oro», como su hermana mayor sevillana, de las que aún se conservan nueve, relativamente bien conservadas. Se conocen tres puertas de acceso a la fortaleza: la principal sería la situada al Norte, ya que es la que daba paso a la misma, desde la parte más céntrica y vital de la ciudad musulmana; es decir, desde la mezquita mayor emplazada donde hoy se levanta la S. I. Colegial de San Salvador, la que se conservó, aunque ruinosa, hasta bastante avanzado el siglo XVII. Desde ella se daba ingreso a la parte más notable del recinto del alcázar: el palacio del príncipe musulmán, con sus dependencias de servicio y el oratorio privado para el mismo y su guarnición. Otras dos puertas servían también al recinto: una al Este, desde la ciudad, que aún estaba en uso a finales del siglo XVI y la otra que abría hacia los arrabales y el campo, al Sur, defendida por una potente y maciza torre albarrana, que por este motivo se llamaba «del Mirador», y que utilizarían preferentemente las tropas para salir a sus campañas y algaras.

El interior está provisto de los servicios necesarios para la defensa y vida del palacio y de la guarnición, y así, además del oratorio

antes aludido, contaba con baños, aljibes, almacenes de armamento y provisiones, además de las viviendas para los funcionarios y servidores, todo ello parcialmente conservado.

La Dirección General de Bellas Artes, haciéndose cargo del interés que para el Patrimonio Artístico presenta el alcázar, le declaró monumento de interés nacional, y últimamente decidió acometer obras para la puesta en valor del recinto; como consecuencia de las cuales, va recobrando su interesante y anterior fisonomía.

En la actualidad, se han culminado las obras de conservación del pequeño oratorio musulmán, que ya en ruinas y abandonado en el siglo XVI, llegó a nosotros, aunque en pésimo estado, gracias a la providencia de un benemérito jerezano, don Salvador Díez, uno de sus últimos propietarios, quien tuvo la visión clara de su importancia e interés, y llevó a cabo, a sus expensas, obras de consolidación y refuerzo.

La historia e incidencias del pequeño e histórico monumento, sólo en parte nos son conocidas, pues los cronistas, tanto musulmanes como cristianos, son muy parcos sobre sus orígenes, pero el propio oratorio es elocuente en cuanto a su filiación y edad que, en su forma actual, debió suceder a otro anterior, quizá almorávide, a juzgar por los leves indicios que permanecen. Sin embargo, la construcción conservada se define por sí misma como obra almohade, extremadamente simple en sus formas y ejecutada con fábrica de ladrillo, muy poco cuidada por cierto. Consta nuestra pequeña mezquita de los elementos característicos de los oratorios musulmanes: la torre o alminar para llamar desde su cima a los fieles a la ora-

ción; el pequeñísimo patio para las abluciones rituales que preceden al rezo, y la sala de oración con su nicho o mirhab, que señala la orientación hacia la Meca, a donde deben dirigirse los creyentes. De tales elementos, subsisten en nuestro monumento todas y cada una de sus partes, con las modificaciones que luego se indicarán.

Al contrario de la falta de noticias documentales de la mezquita en tiempos islámicos, sus incidencias nos son mucho mejor conocidas a partir de la reconquista cristiana. Primeramente por un conducto tan íntimamente ligado a ella, como es el propio Rey don Alfonso X, conquistador de la ciudad, y después por varios diplomas rodados que otorgó el monarca y sus sucesores, así como por informes sobre el estado del alcázar en épocas más tardías y donde se dibuja y describe su situación. Viajeros y visitantes del Renacimiento nos han dejado su visión en grabados y descripciones fieles, y ya más cerca aún de nosotros, las someras descripciones de los cronistas locales nos informan de la total decadencia del monumento.

El reportaje, como diríamos ahora, de las primeras vicisitudes del oratorio musulmán, nos llega, en lenguaje poético, a través del propio don Alfonso X el Sabio, quien en una de sus cantigas, la 345, dedicada a Santa María la Real del Alcázar, nos refiere el suceso. Hacia el año 1255, don Alfonso decidió la ocupación por sus tropas de la ciudad aún musulmana; el éxito corona su empresa y la importante villa cae en poder de las fuerzas cristianas, pero el Rey mantiene la población en manos de los vencidos, y sólo guarnece el alcázar con escasas tropas a las órdenes de su primer alcaide don Nuño de Lara, que se encastilla en



la ciudad para sus dominios, restaurando entonces la vieja e incendiada mezquita, sustituyendo su cubierta de madera y cubriéndola con una cúpula ojival de ocho paños sobre trompas, todo ello de arte morisco, para restituirla al culto mariano, exactamente como ahora se contempla. Y sigue narrándonos el Rey:

*Mais depois a poucos dias quis  
Deus que gaannada Xerez este  
[Rei  
ouvesse e de crishanos pobra-  
[da, e  
a omagen da Virgen ena capela  
tornada con mui gran precisson  
segun devia seer. [fosde,*

Aquí el Rey, utilizando una licencia poética, adelanta la fecha de la reconquista definitiva de la ciudad, presentando los hechos como consecutivos al trance de la pérdida del alcázar, aunque en verdad la toma definitiva de Jerez por las tropas cristianas no sucedió hasta el año 1264, cuando el 9 de octubre, día de San Dionisio, entraron triunfantes en la ciudad.

Del cariño del Rey por su capilla y por su portentosa imagen de Santa María la Real del Alcázar es testimonio, además de las preciosas cantigas que les dedicó, su carta de donación dada en Sevilla a primeros de octubre de 1283, donde ordena aniversarios por las almas de Alfonso VIII, Alfonso XI y su regia esposa doña Berenguela, y por la de sus padres, San Fernando y doña Beatriz de Suavia. Don Sancho IV, a su vez, confirmó la anterior carta en 1288, y en 1496 los Reyes Católicos reorganizaron el culto en la real capilla. Sólo en el siglo XVI, reinando Felipe II, la ruina de la histórica mezquita-iglesia, obligó a trasladar el culto, habilitándose al efecto el edificio de los antiguos baños árabes del propio alcázar; pero ya por entonces la primitiva imagen alfonsí había sido retirada, sustituyéndola por un cuadro, el que al irse extinguiendo el santuario, se perdió también.

Al restablecerse actualmente el culto primitivo, en el viejo y venerable templo, a ambos lados del altar de Nuestra Señora Santa María la Real del Alcázar, se han esculpido en sendas lápidas los textos resumidos de las dos cantigas que el Rey Sabio le dedicó, cuyo contenido musical, tan tierno y emotivo, sirve de fondo para la ambientación del histórico y bello monumento.

la fortaleza. Siguiendo el ejemplo y normas de sus antecesores en el trono, don Alfonso conserva la mezquita sin otra alteración que consagrarla al culto cristiano, bajo la advocación de Santa María.

Pasados dos años largos de esta conquista, los moros de la ciudad pusieron cerco, levantando fuertes muros, a la débil guarnición del alcázar:

*Ca os mouros espreitaron quan-  
[do el Rei  
ben seguro estava deles, e taste  
[foron  
fazer outro muro ontre o castelo  
[e a vila,  
muito ancho e forte e duro; e  
[daly os do  
castelo fillaron sea combater.*

La desigual batalla terminó, como es lógico, con la pérdida del alcázar, a pesar de la heroica resistencia de sus fuerzas y del socorro que, a toda prisa, envió el Rey desde sus campamentos de Alcalá de Guadaira, y los musulmanes, dueños de nuevo de la fortaleza, incendiaron la mezquita, convertida en templo mariano, intentando en vano destruir por el fuego la sagrada imagen. Y cuenta el regio trovador de Nuestra Señora, que cuando sesteaban en su alcázar sevillano él y su egregia esposa, tuvieron sueños que les revelaron el desastre:

*Aa ora que aquesto fazian, ben  
[en  
Sevilla jazia el Rey dormindo na  
sesta; e maravilla viu en sonnos,  
como aquela que é de Deus Ma-  
[dre e  
Filla, oya ena capela de Xerez  
[vozes meter.*

La historia, la piedad y la poesía del Rey se funden en esta cantiga y nos refiere con ternura, cómo la Madre alzaba en brazos sobre las llamas, al Divino Niño, para librarle del pavoroso incendio, clamando al Rey y a la Reina para que le ayudasen a salvar de las llamas al infante, aunque ella, su Madre, pereciese en ellas:

*E tragia en seus braços un tan  
fremoso minyno que mais seer  
[non podia,  
pero era pequenyno; e corren-  
[do aa  
porta da capela muy festyno  
[vinia con  
él fugindo ca viia fogo acender.*

Y en su huida, clamaba con congoja:

*Se pereze este minyno que é  
[cousa  
atan bela, querria eu mil vegadas  
ante ca ele morrer.*

Al conocer el Rey la pérdida del alcázar y la profanación de su real capilla, ordenó la reconquista de

# CONSTANTES DE LA PINTURA EXTREMEÑA

ORTEGA MUÑOZ Y BARJOLA

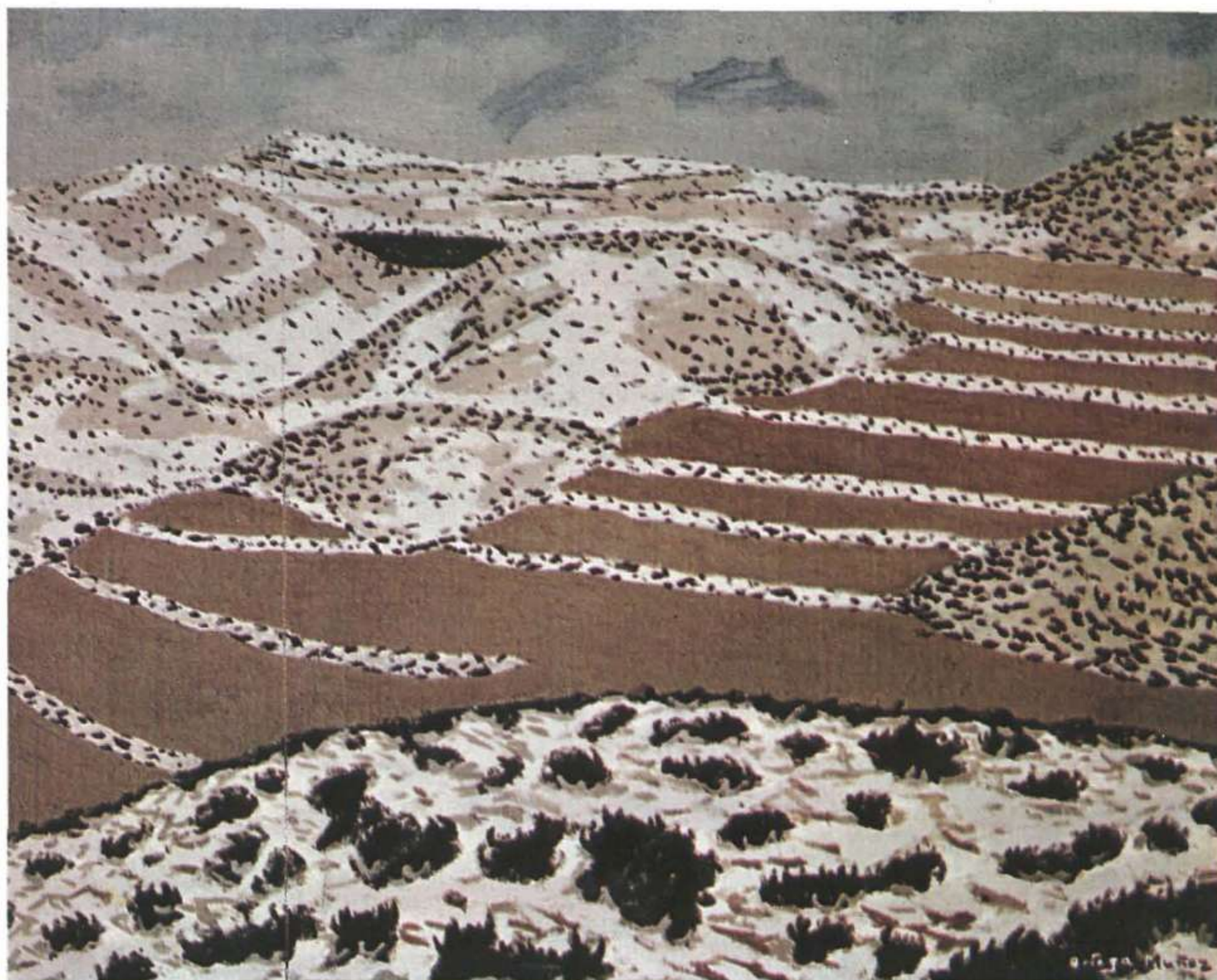
ANTONIO ZOIDO



PAISAJE.



*En nuestro número anterior, correspondiente a los meses de noviembre y diciembre de 1972, publicamos la primera parte de este estudio dedicado a los pintores Morales y Zurbarán. En esta segunda parte se centra la búsqueda de rasgos profundos y constantes que definen la pintura extremeña en dos artistas de nuestros días: Ortega Muñoz y Barjola.*



CAMPO.

Para confirmar nuestra tesis de la existencia de unas constantes en la pintura de los grandes maestros extremeños, parece a primera vista que el caso de Ortega Muñoz debería ser el más fácil y demostrable: la gran comprobación. Y aunque es cierto que no hay identidad más radical entre la filiación y la obra lograda que la de nuestro pintor —hasta el extremo de que nombrarlo es ya nombrar a Extremadura—, no lo es menos que su sendero, su camino de búsqueda, su actitud ante el tema es, con todo, de lo más singular y diferenciado.

Ortega Muñoz se sitúa al margen de los derroteros que en los grandes extremeños conduce a los resultados donde, como huella, como impronta, como atmósfera intransferible, repercute el ser y la conciencia de Extremadura.

Ni Morales ni Zurbarán —sus egregios antecesores en el tiempo—, deliberadamente, nos quisieron dejar constancia de lo extremeño en sus respectivas pinturas. Si se da en sus obras es por la naturaleza, no por la volición del artista y la obra. Por la imponderable existencia del amplio círculo de vivencias y esencias psicológicas y a las que se refería la cita, ya mentada, de Gaya Nuño.

Desde el siglo XIX y el romanticismo de los artistas viajeros y con el descubrimiento literario del paisaje más tarde por los del 98, nos llega a principios del siglo XX, su tratamiento pictórico y su apogeo en España, que se desfleca en valiosas versiones con fuertes personalidades, como las de los Nonell, Sorolla, los Zubiarre, Vázquez Díaz, Zuloaga, Grosso, etcétera. De Cataluña a Andalucía, de Levante a Castilla, las Vascongadas, Galicia y Asturias, todas las regiones tuvieron sus descubridores —con calor y «carácter»— por los pinceles, como mediante la escritura y la pluma tuvieron sus novelistas e incluso sus poetas vernáculos.

En Extremadura, y concretamente en la provincia de Badajoz —tan propicia al arte—, no podía dejar de producirse tal fenómeno. Y en efecto, surgen tras de Felipe Checa, Eugenio Hermoso y Adelardo Covarsí

—primeras medallas en su época—, y en la órbita de éstos, una pléyade de estimables artistas: Nicolás Mejía, Antolín, Catón, Moreno Márquez...

Todos pretenden trasladar al lienzo Extremadura con sus más típicas y autóctonas singularidades. Eugenio Hermoso la capta en los negros ojos chispeantes, entre virginales y pícaros, de las muchachas extremeñas; Covarsí, en los prototipos de los monteros, ojeadores y viriles campesinos de la gleba. Y todos los seguidores de uno y otro, escogen —continuando la tradición plástica por lo humano, característica de los pintores de la tierra— ya al mozo de recia y granada prestancia, a la muchacha de ovalado rostro y encendida sonrisa, al esculturizado perfil del hombre maduro de piel tostada por soles y vientos, o la rugosa efigie del anciano tallado en berroqueños trazos, de la mujer proveceta que, exprimida en su cuerpo la belleza de antaño, aún hace centellear en la mirada la profundidad y ternura de la tierra «máter».

El panorama físico, el «hábitat» fronterero, el contorno con sus luces y sombras, sus pinceladas de viveza o grisura, escenas se considera en toda esta pintura —que es traslado viviente y conseguido de Extremadura—, sino en fondos desvaídos, en veladas lontananzas, un simple pretexto para el enmercamiento relevante de la figura humana. Pintura ésta que es, en suma, un apogeo del retrato. Pero que no encarna ahora la versión sobrenatural o estática de los Cristos, las Vírgenes, los santos y frailes, los ascéticos paradigmas, como en Morales o en Zurbarán, sino que arrancados a la propia tierra, en este caso, se representan a sí mismos y son trasunto de lo cotidiano, de las nóminas campesinas que animan los cortijos, las romerías, los arroyos lavanderiles, las fuentes pueblerinas, las hogueras madrugadoras de los gañanes y cazadores, las chozas pastoriles, los palenques en las eras con aperadores y manijeros.

Hay una excepción, ciertamente, y ésta corresponde a Adelardo Covarsí. Covarsí no sólo se contenta con

captar el tipo humano de la tierra con un verismo y un acierto realmente excepcionales. Covarsí empieza a pintar junto a la figura, como fondo de ella o como protagonista sin más, el paisaje extremeño. Un paisaje tan directo y realista como el propio y formal tratamiento de la figura humana. Y Covarsí prende en los colores de su paleta la belleza que parece ensoñada —sin embargo, es radicalmente natural— de los dorados rastros y las interminables besanas. O se adentra por los matorrales, por las dehesas, por las alturas azulencas, donde se rompe, como una joya de sangre, el sol de los ponientes de Extremadura. Covarsí supo pintar no sólo los torsos pujantes de sus hombres, sino el torso delicado y que invita a la caricia de la Baja Extremadura, entreverado de ese atractivo singular que le prestan su límpido cielo y las luces de sus amaneceres y ocasos.

Y así, en llegando a un Covarsí que descubre Extremadura como paisaje pictórico, podremos mejor penetrar en el secreto de la pintura extremeña de Ortega Muñoz, que termina por hacer del paisaje su tema casi total. Y, sin embargo, nos da una versión de él no menos realista y verídica, pero opuesta, antagónica, distinta. Porque no nos ofrece su faz, sino su alma. No sus contornos genéricos y mínimos, sino su sicografía. Su metafísica, en una palabra.

Ortega Muñoz no quiere tan sólo nutrirse de la savia de la tierra para plasmar el sello y troquel extremeño en obras a las que por deducción se les reconozca tal cualidad.

Godofredo se paró a considerar el misterio de síntesis que atesora en su enigmática variedad, en su llana elementalidad, en su ruda majestuosidad, el paisaje vergonzoso y recatado de Extremadura, y se decidió a intentar aquello a que ningún artista de la tierra nativa se atrevió. Todos, hasta él, eludieron o marginaron el paisaje, tal como él lo entiende. Un paisaje tan escasamente estereotipado, tan atípico y antifolklorico, tan lejano del cromo y del «pastiche», que fue descartado o inadvertido con superficial enceguecimiento del común de los contempladores.

No es el suyo el paisaje de las grandes extensiones inacabables. Su paisaje puede tener medida y límite: el canchal acotado, la confinada cerca, los diedros inclinados con peinaduras de amorosas besanas, las sierras penumbrosas, donde se ciernen y condecoran medallones de sol entre las nubes, la viña arrodillada y monda, sin ubres de racimos, la higuera, el castaño, el alcornoque, que se despereza en nudosos mimos cuasi humanos, y la encina, templo de idilios pastoriles que moltura entre sus hojas a las brisas en calma.

El paisaje de Ortega Muñoz sorprendió a muchos que jamás lo llegaron a ver, a pesar de su asequibilidad y cercanía. Geográficamente no es otro que el entrañable y severo de San Vicente de Alcántara —el pueblo en que el artista naciera— y sus cercanías. Pero, realmente, su pintura está muy lejos de una simple y trivial contemplación. Muy distante de una «vista general», de una mirada huidiza, móvil, apresurada o sin sosiego. Aun siendo real, nada más contrario al propósito del artista, que la acepción analítica y fotográfica. Hay tal hondura, tal serenidad, tanto amor y tanta filosofía también en la síntesis conseguida, que de puro medular y mínimo, este paisaje pudo parecer incluso insólito. Y, sin embargo, fue tan profunda, tan esencial la mirada del artista al aprehenderlo, que sin pérdida de sus elementos reales, contundentes, supo reducirlo a genial creación. Creación penetrante y radioscópica, que no sólo nos trasladó la epidermis, sino los latidos y las serenas pulsaciones de la tierra extremeña.

De la contemplación de este paisaje vino su concep-

ción desde dentro del alma y de la inspiración del artista. Ortega Muñoz quiso crear así la Extremadura recóndita, secreta y visceral de sus cuadros.

Esos cuadros que —durante algún tiempo— llegaron algunos a pensar que debido a su aparente sencillez serían algo fácil de concebir, de ejecutar, de conseguir. Esos cuadros que, como las maravillosas sencilleces de las grandes cumbres del arte, encierran ciclos enteros de evoluciones y experiencias, hasta su parteamiento en gloriosa desnudez por el artista genial. Esos cuadros —quizá los más cotizados en el catálogo de los artistas españoles— que por su sello y factura personales son tan inconfundibles y objeto de creación —en sentido casi bíblico— como lo fueran los de un Greco, un Van Gogh, Cézanne, cuyos moldes no tuvieron ni filiaciones anteriores ni posibles descendencias «a posteriori».

Y, ¿cuáles fueron los medios para conseguir esta pintura? ¿Cuál la actitud del artista?

Sorprende la pintura de Ortega Muñoz en especial y, sobre todo, por su fuerte carga de individualidad e independencia. Si dijéramos que, como por ensalmo, él la había alumbrado y no quisiéramos admitir el incontestable hecho de la existencia anterior del expresionismo, de la pintura abstracta, de los grandes maestros de la modernidad surgidos en los diversos meridianos del arte, estaríamos mintiendo. Porque Ortega Muñoz, que fue en sus inicios —como dijimos— un consumado retratista en la línea veraz y real de los maestros históricos, que se nutrió del aura impresionista, fresca y espontánea en sus primeros paisajes, no se conformó con hacer lo que los demás y, por eso, viajó impenitentemente los años mejores de su vida, para andar y ver, para aprender, para contagiarse del tesoro cultural contemporáneo del mundo pictórico. Pero jamás para tomar un dócil derrotero imitativo, jamás para doblegarse a algo ya logrado, sino para perder de vista todo ello, despegar por sí mismo y lograr su pintura. Algo distinto y nuevo, algo diferente. Si retorna a algo, es a su tierra y a la motivación de su secreta cifra espiritual.

¿Cómo consigue su propósito?

En primer lugar, a fuerza de simplicidad de elementos y de medios. Una simplicidad sabia y meditada. Con mentalidad de desprendimiento. De dejarlo todo —aparatosidad, barroquismo, falsa brillantez diseñativa— para recuperarlo todo en una trascendencia. Su humildad colorista es el hálito delicado que envuelve la franciscana desnudez de su obra. Pero tal camino no implica en la gestación y el ritmo de la obra, el más mínimo encogimiento, la más leve duda en su concepto. Por el contrario, la reciedumbre del diseño es asombrosa; la seguridad y firmeza de la composición y conjunto de sus cuadros llenos de armonía vibran casi con audible sonoridad serena.

De ahí que —ternura y fuerza— esenciales características de lo extremeño, en Ortega Muñoz, se ofrezcan tan amalgamadas, tan inconsutilmente unidas que parezcan una unitaria y sólida cualidad, empastando y nutriendo en latiente y sosegada circulación interna, el encanto y también el dramatismo y «suspense» de su pintura.

Por eso el paisaje de Ortega Muñoz está lleno de vida y humanidad, aunque prescinda casi siempre en sí —al revés de lo que ocurre con otros grandes maestros extremeños— de la figura humana. Y no es que tampoco la rehuya, pues sus tipos, como «El campesino», del Museo Provincial de la Diputación de Badajoz, o «esos labriegos trajinantes y doncellones de solana solariega», de que hablaba Gerardo Diego, son Extremadura personalizada. Pero basta el paisaje solitario y

exento de sus pinceles para conocer el alma humanizada, próxima y profunda de su tierra.

De otra parte, podría echarse de menos en esta obra, la religiosidad o dimensión de sobrenaturalidad inherente a los otros grandes maestros de que hemos tratado. Y, sin embargo, la más penetrante emoción en la pintura del sanvicenteño es la emoción religiosa. Solo que lejos de ser buscada o anecdótica, es flotante en su atmósfera, mística en su realización interna y provocada de reflexivos silencios que hacen elevar el alma hacia Dios a quien la contempla, con el amor que merece. El mismo amor fervoroso que le dio el ser.

No cabe duda que un elemento fundamental en la génesis de esta obra —como en Morales, en Zurbarán o en Barjola, según veremos— es el propio artista, prototipo del hombre cabal, bueno, sincero, humilde, orientado con profunda modestia y fe hacia el rostro de Dios. Hay que conocer y tratar a Godofredo Ortega Muñoz para saber toda la pureza, toda la candorosa condición de su alma, neta y enteriza, y así comprender mejor y asombrarse menos de cuanto su obra expresa y significa.

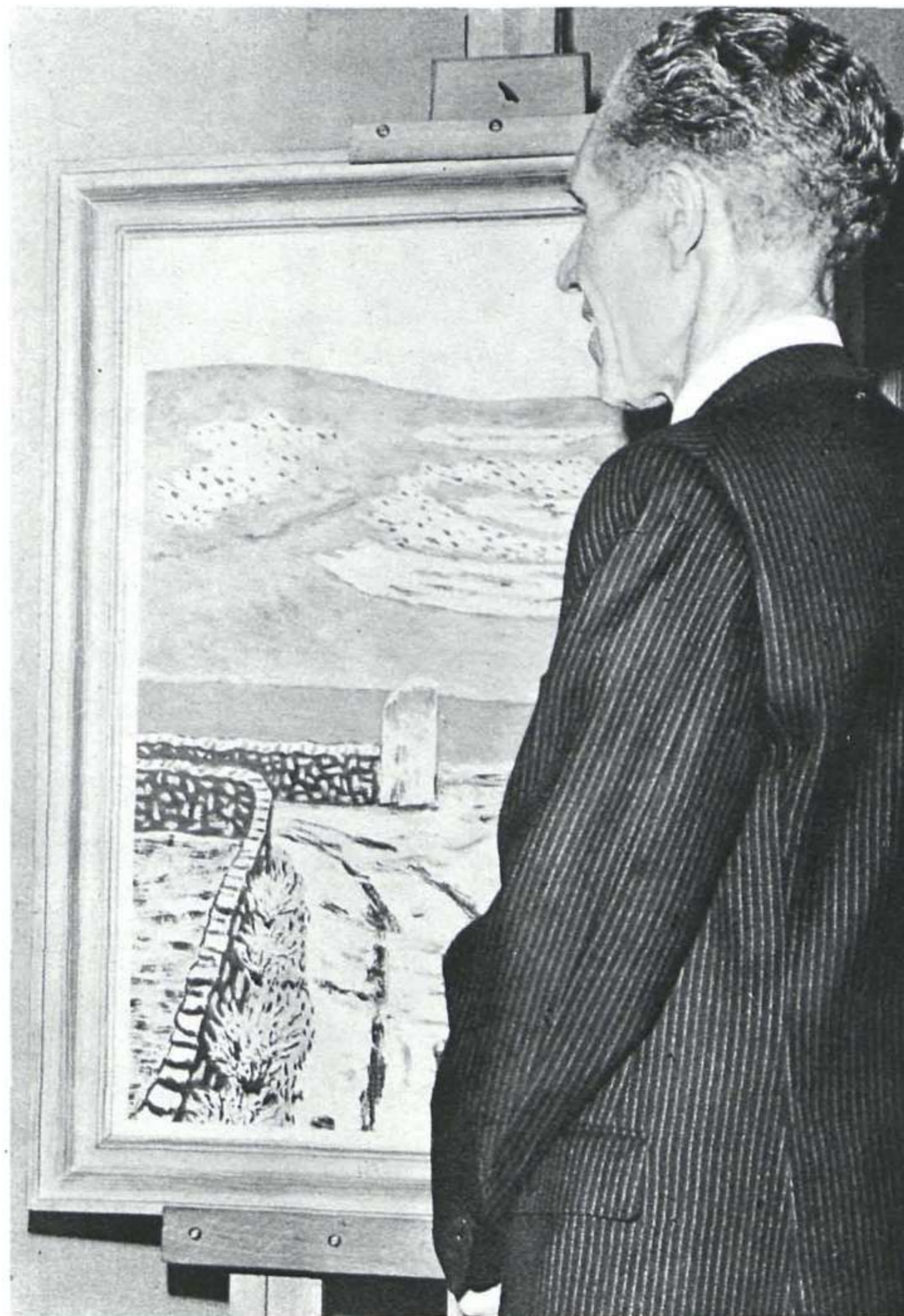
La Extremadura de Ortega Muñoz es auténtica cien por cien. Y, sin embargo, precisa de la introducción meditativa. Es necesario saberla ver y contemplar. Es la Extremadura entrañada que alumbró esos hombres oscuros, sencillos, pero llenos de tremenda lumbre expansiva. Adentrándose en sus secretos, hundiéndose con amor en su alma, no sólo supo el artista llevar a sus cuadros ese secreto metafísico, sino que con el adiestramiento en la propia didáctica, supo encontrarle Ortega Muñoz a su arte la posibilidad de encariñarse y captar hasta lo más profundo, el espíritu de aquellos otros panoramas —tocados siempre de un halo de seguridad y religioso misterio, los de Castilla, la Rioja, Lanzarote—, en donde el pasmo recio, la expectación y la finura velada de las tierras que le vieron nacer, se transustancia en personalidad y sello propio sin que pierdan por eso todo el carácter y el asunto de los nuevos temas. De manera indudable, el cuño y la firma de Ortega Muñoz, genial pintor extremeño, se universaliza así más allá del ámbito propio que le nutrió y le consiguió la primera fama merecida y honrosa.

No hay un pintor que tal nombre merezca que esté exento de la capacidad de mirar en su torno. De mirar y de ver, pues el artista plástico es, ante todo, un **veedor**. Pero de la receptividad personal y rango estético que alcance la función vidente —o a veces, visionaria— del artista, depende la ejecutoria y sello de su propia personalidad.

Así como Ortega Muñoz nos resulta hombre que sabe ver con morosidad y placer, con penetrante y profunda filosofía, a Barjola lo entendemos como hombre de visión ensimismada.

Si aquél ve lo profundo y medular, lo esencialmente bello y escondido, este otro extremeño, cejijunto y tímido, extiende su absorta mirada al mundo circundante y de su contemplación inquisitiva, abreva su alma con decepción profunda. La verdad es que el mundo y sus cosas no se le ofrecen con la casquivana frivolidad que a tantos satisface y de la que muchos artistas hacen su agusto barbilampiño y grato. Barjola, a través de su contemplación de las cosas, capta su lado más invulnerable y esquivo —intencionadamente arropado muchas veces—, su tristeza y su amarga indignancia.

Como a los demás grandes artistas de la tierra apenas le importa, le trae sin cuidado la gran anécdota, el triunfalismo gráfico que en la temática, en la forma, en



el cromatismo avasallante, pudo ser objetivo de los pintores de otras latitudes.

En Barjola es también el hombre preocupación dominante como asunto de reiterado tránsito, y junto al hombre, lo próximo y cercano donde éste se halla inmerso: las cuatro paredes de su habitación, los objetos más íntimos y significativos, un cacharro, una reja, un lecho, un espejo... O un ser vivo minusválido y cotidianamente colateral a su propia y fatigosa vida: un perro esquilmado, una cabra famélica.

Barjola ve en el hombre y en sus cosas entrañables y hermanas la miserabilidad inconfesable de la frustración, del abandono y de la angustia de que irremediablemente su mundo se encuentra atestado. Y lejos de ocultar vergonzosamente este cariz tan verdadero y cierto como la misma muerte, lo saca a la luz y lo pone de relieve y manifiesto en su pintura estremecida. La vida queda reflejada en los lienzos barjolanos en toda su conmiseración infrahumana y de ahí surgen de sus pinceles los homúnculos indescifrables, la distorsión trágica de las figuras, que inscribe, sin embargo, en un halo onírico de maravillosidad y asume en una zona terrible, por desconocida, de un más allá sobreterreno que la bondad —quizá más que la fe del pintor— hace engendrar.

Desde el hombre triturado por su inspiración —hasta convertirlo en protagonista de compasiva piedad—, Barjola se vuelve a contemplar la intimidad más aledaña y vulgar, si se quiere, del propio ser humano. El asidero

último de una vida es siempre una cosa pequeña, ínfima quizá. Este es ese cortejo de los objetos materiales —pocos y pobres— abocados a que el artista exprima de ellos lo inmaterial como preocupación temática.

Barjola se agarra en su pintura expresionista, como en un brazo netamente materializado y diríamos que viscoso y jadeante a lo existente, a lo que existe, sobre todo, en los bordes últimos del desprendimiento y el ascetismo de la vida. Pero al mismo tiempo nos produce la sensación de arrancar de esta frontera de lo prosaico para lanzarnos, en tremendo tirón, hacia la fabulosa lucidez de lo sobrenatural. Diríamos, que de lo que es y no debería ser, el pintor clama por algo que él desconoce, algo mejor que debe ser.

Siendo la pintura de Barjola tan de trasfondo y buceo psíquico, tan de descenso a verdades humanas que están por detrás de la fachada placentera y muchas veces vil y engañosa de lo aparente, su realismo elemental y sin dobleces no puede ser más evidente. Y está y se encuentra en la línea de esa **veracidad** rayana en lo increíble, que hace del misticismo moralesco tangible y dulce suspensión dramática, corpóreas dimensiones mensurables de la fe zurbaranesca y vertebral paisajismo de las depuradas elaboraciones líricas de Godofredo Ortega Muñoz.

Es, por lo tanto, la pintura de Barjola, una pintura igualmente viril, elemental y fuerte, con fortaleza y empuje de estremecedor testimonio, de otro lado natural y espontáneo. Su faz es muy ruda y su envés muy sutil. Aparentemente simplicísima, está llena de interior complejidad.

En la técnica, como en colorido, la pintura barjolina ofrece combinaciones cortas y limitadas, pero muy intensas. Esta es, precisamente, la cifra de las cimeras

e irrepetibles originalidades. En lo cromático, la desgarradura lumínica de esta pintura se desentraña, por lo general, en los límites absolutos del blanco y el negro —con el nexo posibilitante de los grises— y un dramatismo de rojos heridores que acentúan la carga emotiva intencional del cuadro.

En el caso de Barjola —hito diferente de la personalidad de los extremeños en la pintura— habría que meditar hasta encontrar las constantes que denuncian la pintura de nuestros grandes maestros (círculo por redondo y cerrado), donde las características más hondas de Extremadura tengan su asiento.

Apuntaremos sólo algunos rasgos y caracteres que pueden, a nuestro juicio, serles atribuidos a su obra en esta línea de encuentro de constantes para la pintura de los artistas de la tierra extremeña. Son las que siguen, las notas más destacadas en la pintura barjolina:

**Esencialidad** sin concesiones.

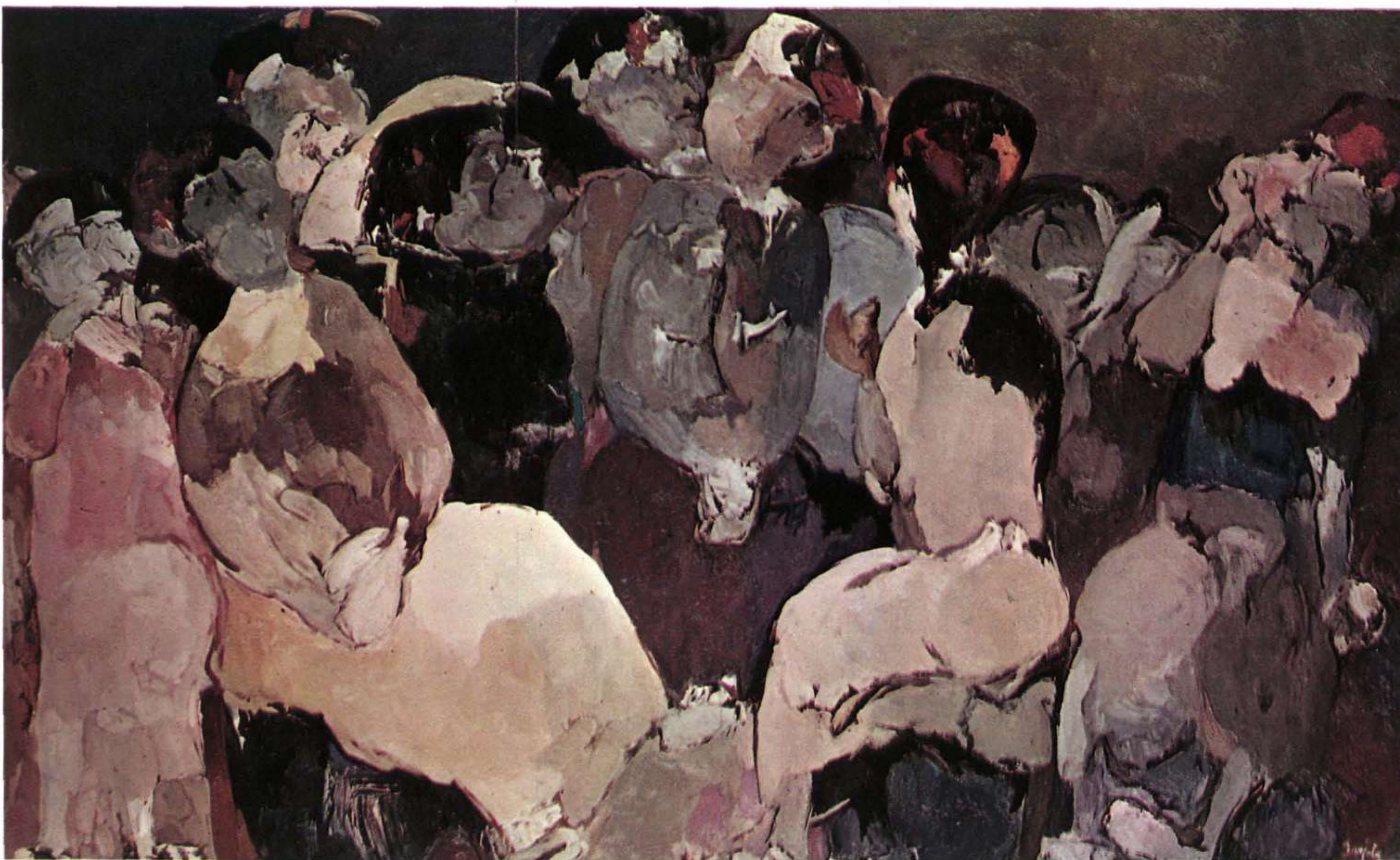
**Pobreza** disciplinada, que hace brotar con la pena acongojada de sus negros rotundos.

**Singular entendimiento colorista.** La viva sangre de sus rojos sale de una fragua cordial en constante ebullición inspirativa.

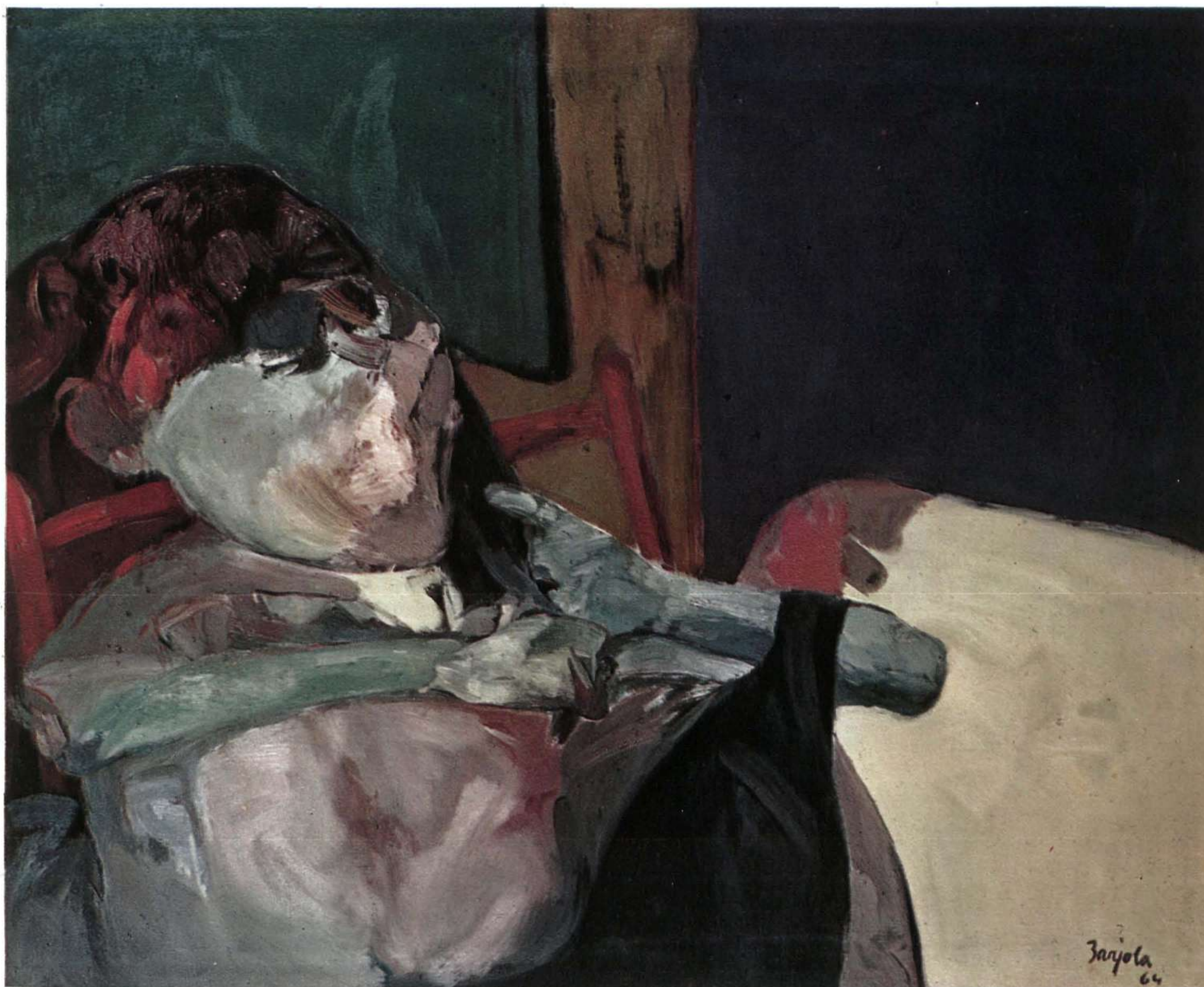
Dos últimos aspectos hay que considerar al enfocar el extremeñismo incontestable en la pintura de Juan Barjola.

Uno vendría a ser el de la religiosidad —tan patente en los otros maestros de la tierra— ahora en los límites de una obra tan concreta y alejada de esta temática como la suya.

Sin adentrarnos en disquisiciones que pretendan develar la intimidad respetable del artista, diríamos que una interpretación de la nota religiosa en Barjola, a la manera que resalta y hace vibrar la inspiración, tal



COMPOSICION.



como la apreciamos en Morales o en Zurbarán, o con la biselada emoción no por difusa menos intensa que denota la absorta devoción de Ortega Muñoz frente a la muda naturaleza campesina, es algo que echamos de menos y que en la obra barjoliana está ausente.

Pero Barjola no desliga su pintura de ciertas atmósferas de trascendencia, aunque lo logre con muy cautelosa experiencia surrealista por vía más bien onírica. Hay en los cuadros del pintor de Torre de Miguel Sesmero una respetuosa imponentia que no dimana de sublimes halos arcangélicos, ni tampoco de terrores demoníacos. Su morfología de entes y seres que podrían ser calificados de subhumanos, tiene mucho de afirmación de la perennidad de la persona, de la seguridad de su destino ultratúmbico, más que por otra cosa, por la evidencia incontestable de su no lograda felicidad terrena.

El mundo neofigurativo de Barjola es un mundo inquieto, insatisfecho, carente que, con sangre en la boca, está clamando por su plenitud en un más allá que calme sus doloridas menesterosidades. Así, muy a contracorriente de los conceptos conocidos, también existe en

Barjola la denuncia forzada de una necesaria y trascendente religiosidad que se traduciría en imponentia, en sobrecogedor despojo de noche oscura.

Por último, el hombre, de nuevo, nos viene a dar la clave de un arte. Replegado, humilde, serio y secamente vero e insobornable, metido en su concha de rica espiritualidad, Barjola asume esos quilates de vida interior y esa externa inapariencia del extremeño.

En la quietud sabrosa de su estudio —taller, como él le llama— mondo y despejado, enclavado en el popular barrio madrileño de Carabanchel, al Norte y en alto, como atalaya, ve cada día las cúpulas y espadañas del barrio de los Austrias, y más al fondo, el escenario de la sierra, y a la par, rememora constantemente, más que contempla, la dura medalla, el nervudo troquel de ese paisaje: la encina apacible, pero indomeñable, que sombreara su cuna en la Baja Extremadura.

El es también, como ese símbolo, hombre de paz, pero inhiesto y de fuertes raíces. Su pintura es, una vez más a través del hombre, reflejo vivo de esa entidad, de alma tan propia y concentrada, a la que llamamos Extremadura.

# LAS PINTURAS MESTIZAS EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO (Santiago de Chile)

LUIS OYARZUN

En el mismo sitio en que hoy se levanta la iglesia de San Francisco, de Santiago de Chile, fue construida, poco después de la fundación de la ciudad, la ermita del Socorro. Pedro de Valdivia cumplía con eso un voto que había hecho a la Virgen durante el peligroso viaje desde el Perú. En el arzón de su montura venía, bien protegida, la pequeña imagen de la Virgen del Socorro, que se halla hoy en el Altar Mayor de San Francisco.

El paraje en que se erigió la ermita era entonces considerado lejano y peligroso, en la ribera Sur de un brazo a medias seco del río Mapocho, que sería más tarde la Cañada. Hasta ahí llegarían, desde el centro de la capital, las procesiones de gracias que instauró Valdivia, que entregó el pequeño templo a los clérigos de Santiago. Las señoras de la ciudad —muy pocas en esos años de conquista— se veían a veces obligadas a atravesar el río en mula para llegar hasta la Virgen a pedirle protección para sus deudos, que luchaban contra los araucanos.

Aunque la diminuta imagen de bulto se venera hasta hoy con fama de milagrosa, la Virgen del Socorro nada pudo hacer finalmente en favor de su devoto adorador don Pedro de Valdivia, que perdió la vida en 1554 a manos de los indios. Quedó entonces el gobierno del Sur bajo la autoridad de don Francisco de Villagra, lugarteniente de Valdivia, y el de Santiago bajo la administración de don Rodrigo de Quiroga, quien cedió intempestivamente la ermita del Socorro a cuatro padres franciscanos que acababan de llegar del Perú a fundar el primer convento de su Orden en Chile.

La determinación de Quiroga dividió al clero y al vecindario en bandos antagónicos, hasta que un buen día penetraron sorpresivamente los franciscanos en la ermita, «para tomar posesión de aqueste templo, y, aunque los clérigos lo defendieron, pudieron más los frailes, por ser en mayor número, echándolos fuera a fuerza de brazos y fundando allí su monasterio, que fue el primero de este reino...».

Cuando ocurrió tal esbozo de batalla, que terminó con la victoria de los frailes, amparados por el Cabildo, el cura González Marmolejo y el bachiller Calderón excomulgaron a los alcaldes y regidores por aquella invasión violenta de sus inmunidades, según cuenta Vicuña Mackenne en su **Historia de Santiago** (1).

El hecho cierto y definitivo es que los franciscanos se hicieron fuertes con la ermita tan bravamente conseguida y se extendieron a los terrenos aledaños, avanzando hacia el Sur de la futura Cañada.

Pusieron la primera piedra, bajo la advocación de la Santísima Trinidad, el 5 de julio de 1572, y la iglesia, «la más antigua de Chile y la única que conserva sus muros primitivos», quedó terminada en 1618, después de cuarenta y seis años de continuos trabajos, que podemos anotar en el activo de españoles, criollos e indios. En la puerta interior del templo se escribió:

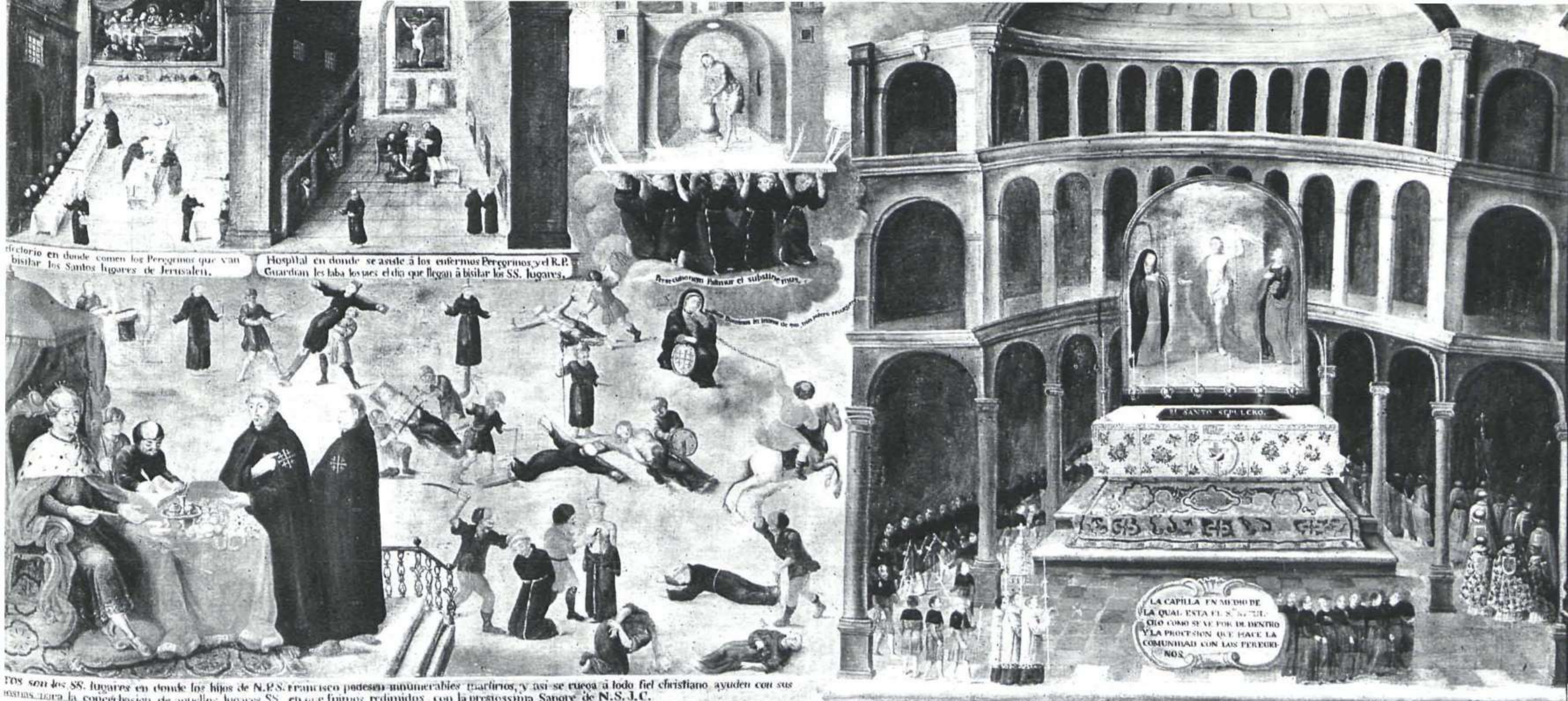
**«Se puso la primera piedra de esta iglesia el sábado 5 de julio de 1572. Colocóse el Santísimo Sacramento en los dos tercios de ella, que se acabaron el día de San Lino, Papa, en 2 de enero de 1597. Y acabóse de todo punto dicha iglesia el año de 1618, cuarenta y seis años después que se comenzó».**

Se hizo, pues, en cuarenta y seis años, y se empleó en ella la mejor piedra granítica del vecino cerro de Santa Lucía y bosques enteros transportados de la Dehesa en carretas bien cargadas. El templo fue hijo de la Naturaleza santiaguina, entonces dueña sin contrapeso del paisaje.

Dice don Tomás Thayer Ojeda que la capital de Chile, en la segunda mitad del siglo XVI, había hecho notables progresos, «llegando a triplicar su área, que contaba alrededor de 120 manzanas». «Entre los progresos urbanos dignos de señalarse, figura la formación de la avenida de las Delicias, llamada simplemente la Cañada, aprovechando para ello el brazo Sur, seco por aquel entonces, del río Mapocho. Este aprovechamiento del antiguo lecho del río para transformarlo en avenida no se ha hecho sin peligro para la ciudad, pues el río desplazado, en numerosas ocasiones ha vuelto por sus fueros e intentado recuperar su antiguo cauce, a lo que impele, sin duda, la conformación natural del terreno. Así, por ejemplo, la primera **avenida grande** que se recuerda fue la de 1574, en la que Santiago estuvo a punto de quedar arruinado totalmente. En la madrugada del 20 de julio de ese año, el río Mapocho se salió de madre e inundó la ciudad, corriendo en tal cantidad por todas las calles que en algunas daba a la cincha de los buenos caballos. En la Cañada, las aguas corrían de monte a monte —contrafuertes de los edificios—, porque batía en las paredes del señor San Francisco y de la casa de don Francisco Yrarrázaval» (2).

El templo de San Francisco, desde entonces hasta hoy, ha seguido las peripecias de la ciudad, hasta convertirse en el más viejo testigo de sus fastos desastrosos o felices: terremotos, inundaciones, asonadas, desfile de tropas victoriosas, fiestas cortesanas o divinas. Al otro lado de la Cañada, y un poco hacia el Oriente, al pie del peñón del Santa Lucía, un amplio terreno vago servía para el establecimiento de las carretas que venían a la ciudad desde los campos vecinos, y hasta hace poco se recordaba que todos los días, muy temprano, salía un burro por la puerta trasera del convento, guiado por un fraile, que iba recogiendo las limosnas de los vecinos y los obsequios de los comerciantes y labriegos que hasta allí llegaban con sus productos.

Alrededor de 1580, ya estaba repartido todo el terreno de la traza de la ciudad, que se extendía por el Poniente hasta la actual calle de Teatinos. Más allá comenzaban las quintas o cuadras de viña. Muy poco más tarde sobresaldría, entre los tejados y el follaje de los árboles, la primera torre de San Francisco. El plano



primitivo de la iglesia era el de una cruz latina, formada por la actual nave central y dos capillas laterales a la altura del presbiterio. La arquitectura de la fachada principal, con sus órdenes superpuestos, según Benavides, no ha debido sufrir alteración sustancial alguna, y, lo mismo que el claustro, parece inspirada en el templo franciscano de Quito (3).

Desde temprano, el templo recibió alabanzas de vecinos y viajeros. En ciudad pobre, gris y chata como Santiago, su fábrica tenía majestad y empuje. A él lo elogia, en su **Histórica relación**, el padre Alonso de Ovalle:

«Una hermosa alameda de sauces, con un arroyo que corre al pie de los sauces desde el principio al fin de la calle y el famoso convento de San Francisco, que está ilustrando y santificando aquel sitio con una famosa iglesia de piedra blanca, hecha de sillería, y una torre a un lado de lo mismo; tan alta, que de muy lejos se da a la vista a los que entran de fuera: es de tres cuerpos, con sus corredores, y remata el último en forma de pirámide; es muy airosa, y de lo alto de ella se goza por todos lados de bellísimas vistas, que son de grandísimo recreo y alegría».

Pero la torre era tan airosa como frágil, más que el resto de la construcción. Así, no resistió a los remezones del terrible terremoto del 13 de mayo de 1647. Se desplomó sobre el coro, al que hundió hasta el suelo, destrozando la rica sillería, junto con quitar la vida a un lego, que a esas horas de la noche estaba allí todavía en oración. En cambio, el techo artesonado de la nave principal resistió bien, y, como dice el historiador P. Rosales, ello se debió a que sus paredes de mampostería tienen «tan valiente enmaderación de unas maderas muy gruesas y muy juntas, con canes y sobrecanes, que la abrazan embebidas en la misma pared». Como que duran hasta hoy.

Hacia 1618, año de la terminación del edificio, se construyó uno de los tesoros de la iglesia: la puerta de la Sacristía, con seguridad tallada en Chile, como el Cristo de la Agonía o Señor de Mayo de la iglesia de San Agustín. Se afirma que revela en su estructura de estilo barroco influencias árabes, pero con rasgos que

serían propios de la arquitectura chilena, como es el caso de las sopandas, ricamente decoradas, que inician un estilo que habría de perdurar en el país.

El claustro—también del siglo xvii— está inspirado en el del convento franciscano de Quito, a su vez influido por modelos italianos. Allí se conservan aún los lienzos de la «Vida de San Francisco», atribuidos a Juan Zapaca Inga o a Basilio Santa Cruz y sus colaboradores, entre ellos el propio Zapaca, pertenecientes todos a la escuela o círculo cuzqueño. La serie, de cuarenta y un cuadros, se terminó en 1684, y constituye el más precioso conjunto de arte colonial existente en Chile. Aún se discute acerca de si fueron pintados en el Cuzco o en Santiago, aunque esta última posibilidad parece cada día más improbable. Lo cierto es que, cualquiera que sea su origen geográfico, la serie fue creación de varias manos, de todo un taller, como los que existían por docenas en el Cuzco, Quito o Potosí en aquellos años.

## HISTORIA Y DESCRIPCION DE LOS CUADROS

La cronología de los cuadros de la «Vida de San Francisco» en el convento de Santiago de Chile parece bien establecida, por los datos que ellos mismos nos entregan. En efecto, la guirnalda decorativa del lienzo de la **Tentación** contiene una leyenda que dice: «**Finis coronavit hoc opus Anno Dei 1668 mensis Dec 8 Die**», y en el de los **Funerales**, con la firma de Juan Zapaca Inga, figura el año 1684 (4). Se puede asegurar plausiblemente que las pinturas fueron ejecutadas entre estas dos fechas.

Mucho se ha discutido entre los historiadores del arte colonial acerca del lugar en que estas telas habrían sido pintadas. Algunos, como Alvarez Urquieta y Alfredo Benavides, sostienen que habrían sido realizadas en Chile por varios artistas. El estudio de Benavides fue muy prolijo, y lo llevó a concluir que podrían haber intervenido cuatro pintores, «dos de ellos, don Juan Zapaca Inga, desde luego, y otro, a lo menos, americanos netos, y los otros, según todas las probabilidad-

dés, europeos avecindados en Chile, o quizá si uno de ellos fuese un chileno, pero con formación artística europea...» (5).

Tantas precisiones parecerían exactas y bien fundadas, pero, en verdad, no están sustentadas debidamente por pruebas documentales válidas, como señala Pereira Salas. Otros investigadores o comentaristas, más ilusionados aún con el supuesto carácter vernacular del ambiente de los cuadros, llegaron a creer que ellos servirían para conocer trajes, ornamentos e interiores domésticos del siglo xvii chileno.

Prudentemente, Pereira Salas se limita a asegurar que la serie habría sido pintada en el Cuzco y enviada a Chile, «como era la costumbre generalizada en esa época». Según él, el autor principal sería el fraile Basilio Santa Cruz, al parecer mestizo, en comunidad con sus discípulos Juan Zapaca Inga y otros. Para eso se apoya en el hecho de que existe otra serie de estos cuadros: treinta telas en la iglesia de San Francisco, en el Cuzco. Las obras de Santiago serían en parte réplicas de aquéllas. Se acentúa la fuerza de este argumento recordando que el nombre de Zapaca Inga no aparece en ninguno de los archivos chilenos (6).

Desde el Giotto y la difusión europea —después universal— de la Orden franciscana, abundan las representaciones pictóricas de la vida de San Francisco, que fueron también muy populares en España y Portugal, de donde pasaron a América con los frailes, que influyeron en los primeros talleres de México, Quito y el Cuzco. Así fue expandiéndose la leyenda dorada por las iglesias y fuera de ellas, hasta llegar a los muros del claustro, entonces nuevo todavía, del templo mayor de San Francisco en Santiago de Chile.

La inspiración de Santa Cruz, Zapaca Inga y los demás anónimos pintores arranca de fuentes poéticas mestizas. Lejos estamos del Giotto o del evangelismo panteísta de las **Floreillas**. El cronista cuenta en imágenes lo mismo que inscribe en los textos de las guiraldas y medallones floridos. Según Pereira Salas, «el espíritu que lo anima obedece a la sugestión, un tanto disidente, de Petrus de Alva y Astorga, quien, en su libro **San Franciscus naturae prodigium et gratie portentum**, establece un paralelo muy estrecho entre las vidas de Cristo y de San Francisco» (7). Tal paralelismo da la clave de muchos de los episodios representados en los cuadros, como la escena del ángel que anuncia a doña Picha el próximo nacimiento de su hijo santo, que inicia la serie con estas palabras: «Envió Dios un ángel, que en sueños anuncia a doña Picha, esposa de Pedro Bernardo, el nacimiento de Francisco». Así, en la segunda pintura, la parturienta ocupa ya su lecho, bajo un cobertor de terciopelo y unas sábanas bordadas de lino. Sobre un arcón hay un jarro con unos lirios y otras flores de jardín. Los ojos de la noble dama miran azorados hacia un punto lejano. Dos doncellas lujosamente ataviadas la acompañan, y en este momento conversan con el ángel anunciador. Un mastín, dibujado con un realismo que parece contemporáneo, mira hacia la aparición celeste y ladra sin comprender nada, mientras su cola se le enarca de miedo. A la derecha, un diablo enarbola un tridente y parece entregarse a un rapto de cólera ante la presencia sobrenatural. Al fondo, en pequeño, la misma doña Picha está sentada

en un pesebre, junto al asno y al buey del Nacimiento de Cristo. El medallón lo explica: «No puede parir doña Picha sin ser llevada por el ángel a un pesebre, donde nace San Francisco, entre un buey y un pollino». «Pónele el ángel una cruz en el hombro izquierdo. Oyense en el aire músicas celestiales; a estas voces, "¡Pax bonum! ¡Pax Bonum!", túrbase todo el infierno. El ángel peregrino revela el nacimiento de Francisco a Enoch y Elías en el Paraíso». Elige, sin duda, a estos dos patriarcas por ser los únicos hombres que han subido en cuerpo y alma a los cielos. El ángel peregrino está, por cierto, vestido de viajero. Lleva un sombrero a modo de teja y unos borceguíes de caminante. La cruz que pone en el hombro del niño desnudo es una inscripción roja, que el ángel señala con el índice de su diestra. De su cintura cuelga una caja, como las cámaras fotográficas en los peregrinos de hoy.

Anota con razón Pereira Salas que los autores de esta Vida prefieren olvidar la juventud libre del santo y le muestran, al contrario, dispuesto desde temprano a la santidad. En un suntuoso banquete en la mansión paterna, «dejando la mesa coge el plato y el pan de su sustento y lo da a los pobres». La cena está pintada con vivos colores. Los comensales están ricamente ataviados con terciopelos y finísimos encajes. Las damas lucen collares de perlas. Pocos en Chile habrían visto lujos semejantes en aquel siglo xvii, tan vapuleado por la Naturaleza como por los indios de Arauco. El criado que escancia el vino también luce gorguera de encaje. Al parecer, todos pondrán sucesivamente sus labios en la misma copa, ancha como un gran cáliz. La cena parece estar a punto de finalizar. Sobre la mesa, cubierta por un mantel blanquísimo, quedan unos platos con bocados de pollo, unos panes redondos y dorados, un budín y unas frutas con aire de exquisitas, sin que falten limones, ajíes, un pimentón. Las frutas son duraznos, manzanas, peras, uva negra, una granada. A pesar de los regios atavíos y de la sopera de plata de diseño renacentista, coronada por un ángel que toca una trompeta, la mesa es simple, monacal y está pintada con unción zurbaranesca dentro de su ingenuo primitivismo. El niño Francisco alarga su escudilla con el guiso de pollo a un pobre vestido de rojo y se prepara para darle su pan. El hombre calza unas alpargatas rotas. El infante viste todavía un traje de gala: terciopelo recamado de hilo de plata, calzón corto, medias de seda y zapatos con nudo de rosa.

Pasan los años y el niño deja de serlo. Su padre mira con malos ojos sus desvaríos místicos. Entonces, «escondido el santo de su padre en una cueva, se dio muy de veras allí a la oración y a la abstinencia; después, corrido de su pusilanimidad, se fue a la ciudad tan transportado en Dios que los que le vieron flaco, macilento, como arrobado en el cielo, juzgaron estar loco, y los muchachos le corrieron, tirándole piedras y lodo». El joven viene a la ciudad todo roto y harapiento. Sus calzas están desgarradas y muestran las rodillas al aire. Hasta unos perrillos le atacan. Uno de ellos le muerde una media. Mientras los niños vociferan y lo amenazan con piedras, los graves caballeros de la urbe hacen compungidos ademanes de escándalo. Todos están contra él: los pobres y los ricos, los golfillos del arroyo y los chicos aderezados de blondas. Hasta la







muchacha que lava ropa en la fuente lo mira con extrañeza.

El joven Francisco tiene que disciplinarse para rechazar los embates continuos del demonio, que le tiene celadas e intenta tentarle con ofertas que bien expresan, en su variedad, la gama infinita de recursos que posee la imaginación infernal.

«Para vencer N. S. P. una grave tentación de la carne a que le instigaba el demonio, se arrojó desnudo en un campo de nieve, y haciendo de ella siete bultos, hablando consigo decía: "Esta mayor es tu mujer, cuatro son tus hijos e hijas y los dos niños, esclavo y esclava; abrígalos, que mueren de frío". Lo cual visto, huyó corriendo el demonio».

La misma tela refiere que «queriendo el espíritu malo de concupiscencia asaltar a N. Seráfico Padre San Francisco, arrojando a su purísima alma una tentación carnal, el diestro guerrero se arrojó a un espinar, que al punto convirtió sus agudas espinas en hermosas rosas».

Pero es inútil. Estaba escrito que el demonio, esclavizador de tantos mortales, no tendría imperio alguno sobre el varón seráfico, que tenía «corazón de lis, cuerpo de querube, lengua celestial, el mínimo y dulce Francisco de Asís». El diablo que fomenta estas celadas traicioneras es feo de suma solemnidad. El artista colonial lo pinta entre Jeronymus Bosch y la Diablada boliviana: dos parejas de cuernos incurvados, alas escamosas de dragón, cola enroscada, piernas y pezuñas de caballo. Toda esta parafernalia no sirve de nada. A San Francisco le basta una simple oración para humillarle. Las espinas se le vuelven rosas, y a su vera acuden los ángeles del cielo.

En otro cuadro, «una mora solicita a Nuestro Padre San Francisco; échase él santo en las brasas, y cohibida la mora se convierte a la verdadera penitencia», como nueva María Magdalena.

Pereira Salas observa que la psicología humilde del santo no está recalcada en ninguna de estas telas. «Muy al contrario, en vez del espíritu mendicante, se atribuye a la Orden un espíritu militante». La afirmación es susceptible de excepciones, como la que da el cuadro en que Francisco se echa por tierra para que un hermano le humille, poniéndole un pie en la boca: «El humilde Francisco se arroja en el suelo para que fray Bernardo de Quintabal le pise la boca por desengañar a fray León, que muchas veces estando en oración le vio arrobado por los aires sobre los más altos pinos de aquel santísimo bosque y algunas veces hasta el cielo». El santo quiere verse humillado ante fray León, que le vio portado por los aires, en trance. El claustro está lleno de frailes y gentes que observan este acto de humildad.

En todo caso, es cierto que el espíritu seráfico se hubiera opuesto a representar a Cristo armado en traje de general, apareciéndosele a Francisco, en sueños, para mostrarle unas armas señaladas con la cruz y decirle: «Estas serán tus armas». «Pensando N. P. S. F. que la revelación pasada era de armas temporales, se parte para servir en la guerra». Cristo y un príncipe cabalgan en soberbios corceles ricamente enjaezados, vestidos a la usanza de los generales españoles del si-

glo xvii. Doña Picha llora despidiendo al hijo que parte. Un gato verde observa con atención.

Así van enhebrándose las escenas principales de la vida y milagros de Francisco. Algunas son encantadoramente cándidas, en su leyenda y en su ejecución pictórica. «Predicaba N. P. S. F. en el campo, fatigaba el sol mucho a los oyentes, y llamó el santo multitud de golondrinas, que entretejiendo las alas les hicieron sombra. Un lobo arrebató de los brazos de una mujer que le escuchaba un niño, y el santo mandó un ánsar que fuese y quitale la criatura y luego lo ejecutó. El demonio, que en forma de pobre recibió la noche antes una pierna de ave, por que tuviesen al santo sus oyentes por poco mortificado, la mostró en el auditorio, y Dios la convirtió allí, de repente, en pece». Bajo el vuelo detenido de las golondrinas, escucha al santo una multitud de gentes, que son como orientales, con sus turbantes blancos o rojos. Hacia el fondo se extiende un paisaje de rocas y despeñaderos, con torreones, murallas almenadas y castillos. El lobo se ha robado al infante, pero, en la mejor tradición de la pintura ingenua, el ánsar le rescata y le devuelve a su madre. Todo termina bien. El demonio y sus sirvientes son vencidos. Dios vela por sus criaturas.

Hay un espontáneo comercio entre San Francisco y los ángeles, entre la tierra y el cielo. «En otro capítulo general nuestro, donde acudieron 500 frailes y estando sin tener qué comer N. P. Santo Domingo, de improviso 20 mancebos hermosos entraron que administraron de comer, y acabada esta función, desaparecieron, y el santo patriarca les hizo un alto sermón sobre la fe y confianza que habían de tener en Dios».

El arreglo de la mesa es el mismo de otros cuadros: pan, ajíes, frutas y unas jarras encarnadas que riman con la esclavina y el birrete del obispo, con las geométricas manzanas y la túnica del mayor de los ángeles. Un bello trozo miniaturístico, al modo flamenco, es la pequeña mesa adosada a la principal, con su blanco mantel orillado de negro —en homenaje, tal vez, a la Orden dominicana—, un pastel, unos buñuelos, un cántaro, una granada, un pequeño ángel escanciando el vino y una hermosísima cesta de uvas negras, duraznos y granadas. Es un fragmento magistral de sencilla poesía. Las figuras de los frailes que escuchan a Santo Domingo son convencionales, más bien uniformes en sus actitudes, pero sus rostros están bien individualizados en su aire de beatífica dulzura.

A pesar de su fama y olor de santidad, no faltaban incrédulos que, en vida de San Francisco o después de su muerte, se negaban a dar crédito a sus hechos prodigiosos. Así, «incrédulo al prodigio de las llagas, llevaba mal un indevoto que pintaran a N. P. S. F. con ellas y de una pintura que en su casa tenía en la pared. Rájalas con un cuchillo y volvían a aparecer más hermosas. Un día, impaciente, arrió una escalera a la pintura, raspó como solía las llagas y de ellas salieron cinco arroyos de sangre, tan copiosos, que le derribaron de la escalera, cayendo muerto al pie de ella». «Dudaba el Papa Gregorio Nono la llaga del costado de N. P. S. F., apareciósele N. P. en sueños, pidióle una ampolleta para que recogiendo en ella la sangre que del costado salía se certificase. Despertóse el Pontífice y hallóse con la ampolleta llena de la sangre del cos-

tado de N. P. S. F.». El Papa y el incrédulo se dividen la superficie de la tela. El esplendor de la estancia pontificia, con su gran cama coronada con la tiara papal, dosel de terciopelo y alfombra renacentista, contrasta con la escalera rústica de donde cae el infortunado indevoto. La sangre mana en hilos rectilíneos.

El mismo Cristo, antes de imprimir sus llagas en el cuerpo del santo, le pidió algún don. «Escúsase el santo por pobre. Mándale el Señor meter la mano en el pecho por tres veces y en cada una saca una moneda distinta de oro, en que su Divina Majestad recibe representadas sus tres religiones». El Crucificado se nos muestra aquí en una imagen insólita, con triples alas, blancas, pardas y rojas, volando con la cruz a cuestas y sólo el brazo izquierdo clavado en el madero, mientras la mano derecha recibe las monedas.

Una de las leyendas más poéticas se acompaña de la efigie de un bello ángel músico. «Por levantar el espíritu a Dios N. S., San Francisco enfermo pidió un día a un compañero, que fue diestro en el siglo, le diese música en una vihuela. Rehúsalo escrupuloso el hermano y envía Dios un ángel que la tañía con gran suavidad en su celda». El ángel está vestido de fiesta, y tan bien parece tocar, que todos quedan arrobados, hasta una ovejuela echada a los pies del santo.

El aire flamenco y la pompa oriental se unen en el cuadro que describe la travesía de un río, con el santo llevado en hombros por un piadoso moro, a quien Francisco, agradecido, le desea que viva mil años. Aves acuáticas, flores, hierbas, rocas y lejanías recuerdan a primitivos holandeses. El rico moro, con turbante, media luna, cimitarra y principesco traje bordado, es una figura de fasto veneciano, que debe haber llenado de embeleso a los santiaguinos de la colonia.

«Ante el obispo de Asís renunció N. P. S. F. no sólo su legítima, sino todos los bienes temporales, hasta la camisa, en su padre natural, diciendo de aquí en adelante no tendré nada en la tierra y podré decir con seguridad: Padre Nuestro que estás en los cielos. El obispo le cubre de un capote de sayal, que el santo cortó en forma de cruz para vestirse». Hacia el fondo del cuadro y delante de una plateada ciudad imaginaria, San Francisco corta su cruz en el suelo, después de haberse despojado de sus ropas urbanas ante el obispo, su padre y unos testigos.

De ahí en adelante, su vida será cada vez más desahogada y milagrosa. Uno de los prodigios más ingenuos que él ejecuta es la resurrección del niño escaldado: el milagro de las manzanas. «Convidaron a comer dos devotos suyos a N. P. S. F. en un día que predicaba, y en el ínterin que oían el sermón cayó en una caldera hirviendo un hijo que tenían, y viendo su desgracia, ocultaron al niño. Pidió el santo en la mesa unas manzanas, y diciendo ellos que no era tiempo de ellas, hizo el santo abrir un arca, en que estaba el niño muerto, diciendo que en ella las había, y abierta el arca, se levantó y vino el niño con dos manzanas en las manos».

La mesa del yantar muestra una noble pobreza. Las viandas son parecidas a las de otras cenas. Vense allí unos panes. Francisco acaba de partir uno con un cuchillo de punta curva y cacha de hueso. Hay, además, como otras veces, duraznos, granadas, uvas y el

infaltable ají de las tierras calientes de América. En la mesa descansan unas camelias. El padre y los invitados admiran el milagro cuando las mujeres abren el arcón y aparece el niño sano y salvo, sosteniendo dos manzanas en las manos. En la escena del fondo, que representa la tragedia ocurrida antes, la madre llora desconsolada al encontrarse de manos a boca con su hijo ahogado en el caldero hirviendo. ¿Cómo pudo haber caído ahí? Milagro también, misterio.

Ocupa un lugar preeminente en la serie de cuadros el consagrado a los funerales de San Francisco en Asís.

«Llevan a la ciudad de Asís a enterrar el cuerpo de N. P. S. F., para (lo) que conmovió Dios toda la comarca, que asistió en compañía de la ciudad con cirios, ramos y palmas. Pasa el cuerpo por el convento de Santa Clara y salen las religiosas con su santísima madre a adorar las llagas del cuerpo de N. P. S. F.».

El humilde santo es enterrado en gloria y majestad. El cortejo lo encabeza el obispo, acompañado por prelados graves, clérigos, caballeros nobles y gentes de pro. Las palmas y los hachones encendidos sobresalen de las cabezas de la multitud. Nuestros pintores realzaron el boato mundanal de las exequias del más recatado de los santos.

Según algunos comentaristas y críticos de arte, una mano directora habría asegurado —como dice Antonio R. Romera— «la unidad tectónica del conjunto, es decir, el sistema de líneas y de formas sustentadoras de la composición, el equilibrio de las masas y el tratamiento general del claroscuro, que roza, en ciertos casos, el tenebrismo hispano». Hemos visto que Pereira Salas sostiene que esa mano habría sido la de Basilio de Santa Cruz Pumacallao, quien, de acuerdo con los expertizajes de los archivos del Cuzco realizados por Jorge Cornejo Buroncle, fue indio aborígen de esa ciudad. En 1667 se habría puesto fin a la serie primitiva de pinturas, unos setenta cuadros de la vida de San Francisco, distribuida en los claustros del convento del Cuzco. Asegura el citado historiador que la muerte de San Francisco —en el Cuzco— refleja una tendencia hispánica, proveniente, sin duda, de Zurbarán, cuyos lienzos «comenzaban a inundar el mercado cuzqueño».

La firma de Zapaca Inga aparece al pie de los **Funerales**, tanto en la serie del Cuzco como en la de Santiago de Chile. Alfredo Benavides, por su parte, descubrió el nombre medio borrado de un tercer pintor —Pedro Lozano—, cuya firma figura al pie del cuadro titulado: **El santo castiga la desobediencia**.

Mucho habrá que descubrir todavía en la investigación estética y técnica de esta notable serie de pinturas, aún rodeada de misterios.

---

(1) Imprenta del Mercurio, Valparaíso, 1869, tomo I, pág. 122.

(2) Citado por Benavides: **La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile**, Santiago, 1941, pág. 185.

(3) Op. cit., pág. 191.

(4) Eugenio Pereira Salas: **Historia del Arte en el Reino de Chile**, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965, pág. 65.

(5) Cit. por Pereira Salas, Op. cit., pág. 65.

(6) Pereira Salas, Op. cit., pág. 338.

(7) Pereira Salas, Op. cit., nota en pág. 337. La obra referida fue impresa en 1651 en Madrid, y se encontraba en la biblioteca de los jesuitas, hoy en la Biblioteca Nacional de Santiago.

---

## RETRATO DE UN ESCULTOR

Por AGNOLO DI COSIMO, EL BRONZINO (Louvre)

Noviembre llueve versos del otoño,  
pero tu corazón no escuchará.  
Qué has hecho tú, qué has hecho tú,  
de violines eternos, que no colmas planeta  
el árbol de los años.  
Tu pedestal en triunfo  
pasa sobre la lluvia de noviembre.

Te miraré esta noche,  
vendrás conmigo hasta Monsieur le Prince  
y escucharemos juntos palabras de Brassens  
y un poco a Debussy con sus corceles,  
y Alain te contará  
que ha leído "El retrato" de un inglés  
mientras bosteza y se desnuda viendo  
tu juventud ansiosa,  
la invitación a la alegría, tu alma.

La lluvia no resbala por tus sueños  
porque es de mármol y noviembre pesa  
como un racimo de azucenas lacias.  
¿Me miras todavía?  
Te contaré esta noche  
que no hay amor para el que amó la vida;  
sólo a ti puedo hablarte  
de la belleza de los sueños yertos  
y del amor que quiere estar callado,  
que no se atreve a más.

Esta noche hablaremos como amigos  
y le dirás a Alain

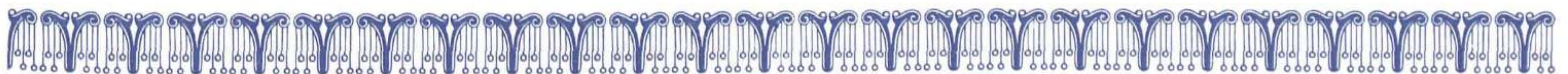
que Dorian Gray es necesario y vive  
de otras luces calladas.  
La indiferencia de tus años corre  
como los símbolos;  
París repudia  
sus estatuas, verás que al fin la lluvia  
respeto tu pureza.

Tengo que recordarte mi cansancio,  
llevo el plomo del tiempo en las mejillas.  
¡Ah!, tu cara de rosa y azucena  
(como cantaban los poetas tristes  
a la luz de la muerte),  
vuelan los senos de los siglos, por tu cara  
lentos, lentos,  
como el misterio de tus labios  
abiertos lentamente.

Mi muerte es la medida de tus años,  
tu nombre es tiempo y vives  
paraísos perdidos  
como tu eternidad adolescente  
por las horas que aprietan el crepúsculo.

Tú no tienes noviembre,  
tu corazón no escuchará la noche;  
pero vendrás conmigo  
porque tengo que hablarte de mi miedo  
a esta lluvia que empapa nuestros años.

Arturo del Villar



## LA SEGURIDAD DE EUSEBIO SEMPERE

Nuestros lectores ya conocerán la inauguración del parque-museo, al aire libre, dedicado a escultura contemporánea, en el paso elevado que enlaza las calles de Juan Bravo y Eduardo Dato, el parque-museo de la Castellana. Este museo es un gran homenaje a la escultura española de vanguardia. Han sido seleccionados para figurar en este museo los siguientes creadores: Andrés Alfaro, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Amadeo Gabino, Julio González, Rafael Leoz, Marcel Martí, Alicia Penalba, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Alberto Sánchez, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Francisco Sobrino, José María Subirachs y Gustavo Torner.

Eusebio Sempere, coordinador de todos estos esfuerzos, tuvo la idea primera de donar al pueblo de Madrid las obras de los importantes artistas citados.

—En abril de mil novecientos setenta, los directores de las obras del paso elevado que enlaza las calles Juan Bravo y Eduardo Dato, José Antonio Fernández Ordóñez, Julio M. Calzón y Alberto Carral me llamaron con la obra a la mitad y pidieron mi colaboración para la barandilla. Hice primero unos dibujos, luego unas maquetas, y elegimos las que nos parecieron más convenientes.

»Pensamos en el peligro posible para los conductores, pero, tras algunos ensayos, vimos que no existía. Una vez hechas las primeras maquetas me consultaron ventajas y dificultades de la distribución de escalinatas y esculturas. Suprimimos una bajada de coches de la calle contigua. Puestos de acuerdo sobre mi colaboración, empecé a interesar del proyecto a los más importantes artistas actuales. Unos respondieron, adhiriéndose a la idea, prestando desinteresadamente sus obras. Y otros, no... El señor alcalde vio con gran interés desde el primer momento, desde la primera maqueta, el proyecto, y nos prestó su incondicional ayuda. Se hicieron listas de los autores más idóneos para esta colección, que juzgo muy importante. Los no vivos, Julio González y Alberto fueron representados por sus fami-

liares en las laboriosas gestiones y conversaciones. Hice un viaje a París y vi a Roberta González, que en principio no disponía de ninguna escultura de tamaño apropiado para ser expuesta al aire libre; se hizo una fundición de uno de sus hierros en bronce para evitar la corrosión. Jorge Lacasa, sobrino de Alberto, nos ofreció generosamente costear el agrandamiento de una de las obras de su tío. Me han ayudado mucho a resolver los inevitables problemas de estructura. Sobre todo, el equipo de los proyectistas citados, Calzón y Fernández Ordóñez, con la colaboración inestimable de los técnicos del Ayuntamiento. Además, he contado con la ayuda personal de los mismos artistas, que han hecho viajes, que han estado muchas horas aquí, casi diríamos a pie de obra. Todos han respondido magníficamente. El Ayuntamiento dispuso que una parte del presupuesto general de la infraestructura de la obra se dedicara al pago de los materiales de las esculturas. Los artistas han donado desinteresada y generosamente sus obras a este parque-museo. Por fin, después de algún contratiempo, lo hemos inaugurado, a satisfacción de todos, en julio de este mismo año.

—¿Qué opinas de la duplicación de la obra artística, de los múltiples?

—No es una idea original, ya que la obra gráfica ha existido siempre. Es verdad que se han incorporado nuevos materiales, como el plástico y acero inoxidable, pero lo que en principio sería una idea socialmente interesante (que la obra de arte llegue a todos, «todos» en un sentido algo relativo, claro) se ha destruido por la mercantilización de algunos organismos intermediarios. La repetición hasta el infinito del múltiple desvirtúa el contenido semántico de la obra artística.

—La obra de arte ya está en la calle. ¿Qué otras actuaciones consideras necesarias para el mejor conocimiento de nuestros artistas?

—Las galerías han sido un medio importante de acercamiento; pero, de todos modos, el urbanismo y la jardinería incluso han ayudado

para que el arte llegue a la calle. Y la arquitectura, por supuesto. La obra de arte más tradicional, pintura y escultura, puede ser un instrumento eficaz para la fácil comunicación del artista con el público. Por ejemplo, en Rotterdam hay esculturas modernas colocadas en las calles. Y en Amberes, artistas de la talla de Rodin y Henry Moore acuden a esta forma de contacto con el público. En Italia están los festivales de Spoleto, cuya finalidad es hacer exposiciones al aire libre. Los «happenings» y otras manifestaciones, como los «readymades», colaboran en esta pretendida finalidad de llevar el arte a la calle. Y otro ejemplo muy importante de hace unos veinte años: Carlos Raúl Villanueva, que construyó la Universidad de Caracas, pidió obras de Vasarely, Calder, Arp, Moore, Pesner. Fue importante esta decisión para la educación artística de los venezolanos jóvenes. Un ejemplo a imitar.

—Volviendo al tema del parque-museo de la Castellana, ¿crees que otros Ayuntamientos solicitarán obras a nuestros artistas para crear nuevos parques?

—Sin que yo pretenda que esto sea un parque-museo ejemplar, creo que puede servir de pauta para que se hagan nuevos ensayos de obras de este tipo. Ojalá sea así. Cada ciudad tiene zonas de jardines y espacios muertos donde la instalación de obras de arte solucionaría dignamente la necesidad de consumo artístico de cada unidad de convivencia. Te insisto que la del parque-museo de la Castellana es la primera experiencia de colaboración entre un municipio, la ingeniería y el arte, unidos para ofrecer a una ciudad un espacio de libre acceso y conseguir lo que Dorfles llama «la fruición artística». Me gustaría, de veras, que el ejemplo de Madrid fuera secundado por otras ciudades.

—¿Primero fue el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Luego han surgido otros por iniciativa oficial o privada. ¿Consideras que pueden crearse algunos sin un auténtico deseo de promoción cultural, sino por otros motivos?

—Puede existir alguna corpora-

ción ligeramente interesada en poseer un museo, que con el pretexto de difundir la labor artística actual esconda otra finalidad. Además, en el terreno privado tenemos algo de esto: una alta burguesía adquirente de arte, que intuya una posible alza de precios en la cotización del pintor, comprará la producción de éste por motivos extrapictóricos. Pero el caso es que la compra. Esto a la larga beneficia a la comercialización de la pintura, ya que ese particular tiene su colección, la va aumentando, o sea, ayuda a la promoción del pintor. Los Estados Unidos poseen grandes colecciones, y esto se debe, sobre todo, al complicado mecanismo de riqueza del país, «snobismo» e inteligencia de los expertos.

—Sempere, ¿crees que los artistas españoles tienen una auténtica proyección en los mercados internacionales?

—La calidad de la obra de un pintor puede ir acompañada del éxito económico, es decir, un gran pintor puede vender o no. O ser completamente desconocido. Y a la inversa. O sea, hay pintores buenos que venden, otros que no venden. Como hay pintores malos que venden y otros que no venden.

—¿Crees conveniente el acceso gratuito a los museos?

—Sí; es totalmente necesario. Con los inconvenientes que suponga para la administración del museo estas afluencias masivas. Dándole facilidades económicas, las personas terminan por convertirse en auténticos contempladores, y, en definitiva, esa es la verdadera función de los museos.

—¿Eres partidario de los premios y distinciones en los concursos artísticos?

—Yo nunca he sido partidario de los premios, por las injusticias que se pueden cometer en algunos otorgamientos. El nombramiento de los jurados ya implica un condicionamiento de los resultados; también es decisiva la intervención de las entidades o países, la influencia de presiones y de medios. Todo esto ahoga al creador en un cúmulo de implicaciones extraartísticas que redundan en perjuicio de la marcha de la relación artista-sociedad. Puede haber gente que crea que los premios estimulan la creación; mi opinión es totalmente negativa en este aspecto.

—¿Cuáles crees que pueden ser las actuaciones comerciales de nuestros artistas ahora y en el futuro?



FRANCISCO SOBRINO, AMADEO GABINO, EUSEBIO SEMPERE Y ABEL MARTIN.

—Estas actuaciones están muy ligadas al sistema de galerías, que son las que han lanzado el producto-pintura. Este sistema es acorde con las estructuras económicas actuales. El sistema primitivo, de venta directa de cuadros por los propios pintores, es difícil y molesto, sobre todo incómodo. Fijate en el caso de los artistas que están empezando. También conozco un ensayo de cooperativa de pintores (en San Francisco, California) que no dio ningún resultado, ya que la gente siguió yendo a Nueva York a comprar sus cuadros a las galerías dirigidos por los anuncios de las revistas.

—¿Y en España?

—En España no tengo noticia de que haya habido intentos de este tipo. Los mecenazgos, con todo el riesgo que suponen, tienen resultados positivos importantes. Históricamente está demostrado que los pintores del Renacimiento (Miguel Ángel, Leonardo) no hubieran realizado su obra sin la ayuda, muy eficaz, de los mecenas. Evidentemente, el mecenazgo podía partir de una ayuda estatal, estoy hablando de nuestra época, una ayuda estatal que ayudara, y valga la redundancia, de una manera apropiada y oportuna al desarrollo de las actualidades artísticas.

—La última pregunta, Sempere, ¿qué opinas del sistema de obra en exclusiva, por contrato, de algunas galerías de arte?

—En cierto sentido favorece al artista, ya que le proporciona la salida de su obra al mercado nacional o internacional. En otro aspecto le coarta, y puede hacerle sentirse sujeto a una determinada galería, cuyo funcionamiento no sea el adecuado a la evolución de su propia personalidad pictórica. Estos compromisos están sujetos, con más o menos seriedad, a oscilaciones y cambios de lo que ahora se llaman contratos-año de las galerías; aspecto este, el económico, que a mí, personalmente, me resulta embarazoso y de resultados muy discutibles. El sistema empleado es similar en las galerías españolas al de las galerías extranjeras. Lo que varía, en cada caso, es la relación artista-galería.

Eusebio Sempere, un auténtico artista de vanguardia, ha querido —y ha logrado con la ayuda de organismos municipales— que Madrid tenga el primer museo mundial de escultura abstracta al aire libre. La limitación de espacio en este parque-museo de la Castellana ha condicionado el número de seleccionados. No ha podido, pues, ser exhaustiva la representación de escultores, ya que hay en España otros artistas que podían estar representados. Esperemos que lo sean en otros museos, en otros parques que la iniciativa oficial o particular cree. El primer paso, el más importante, ya está dado.

ALFONSO LOPEZ GRADOLI

## Manifiesto del Intra-espacialismo

HACE AÑOS que, como un profesional de la escultura, pretendo definir el objeto materia rodeado de un ESPACIO HISTORICO y que éste contenga en su interior otro espacio habitable para la mayoría de edad de la INTELIGENCIA y ESPIRITU.

HE QUEMADO objetos que estaban configurados significando la presencia de una ausencia. INTRA.

Comprendo que el hombre histórico se va desarrollando también quemando etapas.

El manifiesto de INTRA-ESPACIALISMO pretende volver a considerar la posición moral del hombre frente al mundo actual que le rodea.

NADA es posible si el hombre no sabe que habita SU PROPIA CASA, si no sabe encontrar, buscando, su propio silencio, donde la creación se da, si cada uno de nosotros no abrimos las puertas de la COMUNICACION que engendra.

La ciencia es fría y sabe que la tecnificación sola, la máquina mal usada, el cúmulo de cosas de una sociedad de consumo nos arrastra a la desesperación y con ella a la violencia si el conocimiento de nosotros mismos nos falta, INTRA-HUMANISMO.

Muerta la fe en tantas creencias, escapemos al materialismo que

nos rodea, volviendo al espacio interior del hombre nuevo, capaz y COMUNICABLE.

Este pensamiento me ha guiado la labor de muchos años con el limitado lenguaje de mi escultura.

Los títulos de: «BOVEDAS PARA EL HOMBRE», «HOMBRES CON PUERTA», «UNIDADES-YUNTAS», han sido temas de trabajo que encajan dentro del INTRA-ESPACIALISMO, en que ahora quiero agruparlas y hacer participe a otros compañeros de trabajo.

Abro la puerta de mi casa; tú, la tuya, y nos comunicamos. Abro mis brazos y toma forma el abrazo.

De problemas del espacio he mantenido conversaciones con mi amigo Lucio Fontana en Italia (le conocí en Rosario de Santa Fe, Argentina). De su Manifiesto Blanco tomo estas palabras: «Abandonamos la práctica de las formas de arte conocidas y abordamos el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio». A esto agregamos nosotros: Tratamos de integrar los espacios INTERNO - EXTERNO con el pensamiento consciente de ORDENES CONTRARIOS QUE ADQUIEREN PERSONALIDADES DIFERENTES EXPRESIVAS HA-

CIA LO PERMANENTE Y HACIA LO RELATIVO, COMO DOS CIRCUNSTANCIAS QUE CONCURREN EN EL HOMBRE MISMO.

El Manifiesto Blanco dice: «LA RAZON NO CREA. En la creación de formas, SU FUNCION está subordinada a la del subconsciente. EN TODAS LAS ACTIVIDADES, EL HOMBRE FUNCIONA CON LA TOTALIDAD DE SUS FACULTADES. El libre desarrollo de todas ellas es una condición fundamental en la creación y en la interpretación del arte nuevo. El análisis y la síntesis, la meditación y la espontaneidad, la construcción y la sensación, son valores que concurren a su integración en una unidad funcional.

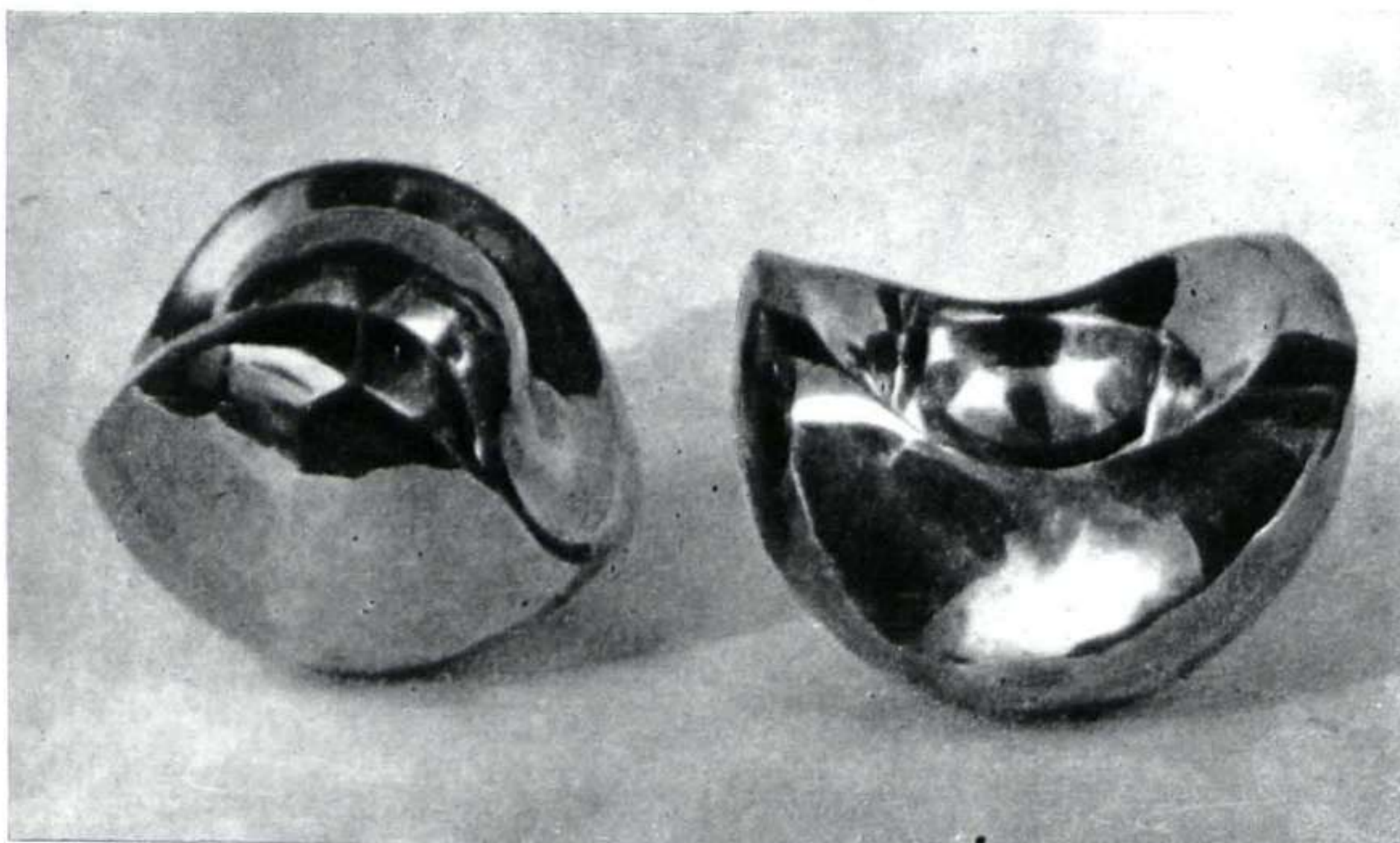
«Y su desarrollo en la experiencia es el único camino que conduce a una manifestación completa del ser».

Aceptamos el Manifiesto Blanco, así como el Manifiesto de «EL PASO», que en 1957 apoyamos para la renovación del arte en España.

Conociendo el movimiento general internacional del arte y sus obras hijas de nuestro tiempo, ante la amenaza de la DESHUMANIZACION DEL HOMBRE ACTUAL que nos acecha, preferimos de manera especial aquellas expresiones que pretendan referirse al problema filosófico, social y humano o que acusen, delaten, las circunstancias actuales en que el hombre vive.

Ciertamente que el subconsciente es un magnífico receptáculo, haciendo que las imágenes tomen forma. Si estas formas, que persiguen UNA NUEVA MORAL dentro de UN NUEVO UNIVERSO HUMANO, se asimilan y se comprenden, podremos decir que el «INTRA-ESPACIALISMO» está cumpliendo su misión al encontrarse con el hombre humano, creador y consciente de su «LIBERTAD», que no es otra que la mayoría de edad de la inteligencia y el espíritu.

PABLO SERRANO



UNIDAD YUNTA/BRONCE.



## EL FUTURO MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

*El director del Museo Español de Arte Contemporáneo, cuyo edificio tiene en construcción el Ministerio de Educación y Ciencia en la Ciudad Universitaria de Madrid, ha recibido del señor Douglas Cooper, escritor y crítico de arte, preclaro coleccionista, sobre todo de obras pertenecientes a la época del cubismo, autor de "The Cubist Epoch", la carta que, con las debidas autorizaciones, publicamos a continuación.*

*La gran personalidad del firmante, el minucioso análisis que realiza del edificio y su valoración desde el punto de vista de los criterios museológicos actuales, hacen que la revista BELLAS ARTES reproduzca, con mucho gusto, en su idioma original, el siguiente texto:*



**Mi querido amigo:**

Je m'empresse dès mon retour de Madrid de vous exprimer de nouveau mon admiration pour ce que j'ai vu de votre futur Museo de Arte Contemporáneo, encore en construction, et de vous répéter par écrit tout ce que je vous ai dit de vive voix.

Je ne savais pas à quoi m'attendre en arrivant à Madrid, n'ayant rien vu ni appris concernant l'évolution de votre musée depuis les premières photographies que vous m'avez fait parvenir en 1971. Imaginez donc ma surprise, mon étonnement en me trouvant devant un bâtiment presque terminé dont la noblesse de sa conception architecturale, ses proportions harmonieuses, la beauté des matériaux employés, et l'ampleur imposant m'ont saisi au premier regard.

Grâce à votre entreprise, je dirais qu'un édifice moderne de grande classe s'ajoute dès maintenant au nombre des monuments historiques anciens que renferme la ville de Madrid.

Je me suis familiarisé depuis nombre d'années avec la quasi-totalité des nouveaux bâtiments de musées ou

salles d'exposition construits depuis 1950, serait-ce aux Etats Unis, en Europe, Israël ou ailleurs. Permettez-moi donc de vous dire en toute sincérité que sur le plan esthétique je ne connais qu'un seul qui soit l'égal du vôtre soit le magnifique Musée National d'Anthropologie de Mexico City, inauguré en 1964. Je n'ai plus besoin alors d'ajouter que mon enthousiasme pour votre nouveau musée à Madrid est pleinement acquis.

Mais un véritable et bon musée doit obligatoirement comporter plus qu'une unité formelle harmonieuse et un aspect extérieur agréable. Il s'agit surtout de savoir créer un bâtiment fonctionnel capable de satisfaire à des besoins précis quoique constamment variables. Ayant travaillé dans beaucoup de musées aux Etats Unis comme en Europe, surtout en tant que directeur d'expositions temporaires, j'ai acquis une connaissance exceptionnelle des facilités d'ordre pratique essentielles que l'architecte d'un nouveau musée moderne doit surtout prendre en considération. Je pense d'abord aux conditions nécessaires pour la réception, l'emballage et le déemballage, l'examen, la conservation, la restaura-



tion et gardiennage des oeuvres d'art qui entrent et qui sortent. Il faut de grandes espaces, des plafonds hauts, un accès facile, une suite logique des salles, des couloirs larges et sans virages, une bonne aération, la proximité d'ascenseurs pour faciliter tout déplacement à d'autres étages. Celles-ci sont des considérations essentielles non seulement pour faciliter le bon fonctionnement de tout ce qui se passe dans les coulisses d'un musée, mais surtout pour réduire au minimum les risques de dégâts éventuels et vous donner un maximum de sécurité. Les compagnies d'assurance, les prêteurs, les artistes, le personnel scientifique, les conservateurs, les ouvriers et aussi le directeur ont plus de tranquillité si ces conditions sont respectées. Or je dois vous dire que ma visite au sous-sol de votre nouveau musée non terminé me laisse penser que vous avez trouvé une solution qui est simple et réussie. Et ceci grâce surtout à vous deux «rues» qui permettent de séparer les fonctions des deux côtés du bâtiment. A mon avis donc vous ne devriez pas avoir à vous plaindre que la disposition des pièces dans ce sous-sol vous crée des difficultés ou des inconvénients pour la manutention.

Passons donc au niveau du sol et dans les salles d'exposition. L'idée et les proportions de la patio intérieure me plaisent. J'aime aussi son escalier large qui invite à la montée. J'apprécie la conception d'une approche presque informelle par en-dessous qui éveillera la curiosité et mènera le public directement dans un vestibule d'où il se trouvera déjà en contact avec les oeuvres exposées. Je suis très opposé au dirigisme à l'intérieur des musées. Que chacun regarde ce qui lui plaira dans l'ordre qui lui plaira. La conception spatiale du premier étage de votre musée encouragera des promenades sans contrainte et mettra en valeur les oeuvres d'art exposées.

Ce sont surtout les proportions généreuses, mais

quand même physiquement confortables, de l'immense espace à l'intérieur de cet étage qui m'émeuvent. Je me suis promené longtemps là-dedans, perdu dans l'admiration pour sa réussite, rêvant à toutes les possibilités d'installation qu'elle vous offre. Grâce à la module de construction, ainsi qu'aux colonnes qui scandent l'espace dans les deux sens, les possibilités sont infinies: petites salles, grands écarts, perspectives en longueur. Cette espace est d'une flexibilité et d'une beauté exceptionnelles.

Je pense que le système d'éclairage prévu — naturel aidé de l'électricité — vous donnera pleine satisfaction. Et j'apprécie beaucoup le fait que l'on pourra apercevoir de dehors à travers les vitres sombres l'intérieur des salles, ainsi que les jardins et la nature environnante en regardant du dedans vers l'en dehors.

Sur le plan pratique, vos installations seront beaucoup facilitées par la proximité des deux ascenseurs communiquant directement avec les réserves et les laboratoires.

Je n'ai pas visité les salles dans la tour.

En résumé alors, j'ai quitté le chantier de votre futur musée dans un état d'émerveillement et j'attends avec impatience pour le revoir quand tous les travaux seront terminés. Ne cherchez surtout pas à précipiter la finition, car vous risqueriez d'abîmer la qualité de l'ouvrage, qui est de tout point de vue remarquable. Réaliser avec succès le bâtiment d'un nouveau musée est une immense gageure. Vous devez vous en rendre compte.

Ce n'est que dans 6 mois, ou même plus, quand l'édifice vous aura été rendu dans son état définitif et prêt à remplir ses fonctions que je pourrai vous donner mon opinion complète sur votre entreprise. Mais dès maintenant je tiens à vous dire que j'ai été fortement impressionné au cours de mes différentes conversations avec votre jeune architecte Angel Díaz par son intelligence, son imagination et sa sensibilité. L'assiduité et la compréhension de son assistant technique l'ingénieur Alfonso ne m'ont pas échappés non plus. Vous avez su très bien choisir vos collaborateurs, qui d'ailleurs vous sont fort dévoués.

Angel Díaz Domínguez a su aborder la tâche sans théories et sans préjugés. De toute façon j'ai remarqué qu'il a osé reprendre et repenser tous les problèmes dans un esprit d'indépendance pour trouver une solution à la fois personnelle et pratique. Je n'ai qu'à vous féliciter de ce choix, si heureux. Angel Díaz vous livre un bâtiment qui n'est pas prétentieux, qui n'est copié sur l'oeuvre de quiconque, qui est sobre et pas tape-à-l'oeil, qui est spacieux, élégant, beau et qui devrait remplir ses fonctions sans heurts.

A l'avenir, tous ceux qui s'intéressent à l'architecture, à l'art et à la muséologie de notre époque devront faire le pèlerinage à Madrid.

Abrazos, amigo.

Je te salue avec admiration et respect.

DOUGLAS COOPER

# EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA FRANCESA

**L**A Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes ha presentado sucesivamente, en Madrid y Barcelona, una antología de la pintura simbolista francesa. Se abre así el curso 1972-1973, que continúa la feliz tradición de panorámicas. En este caso viene a orquestar un adecuado contrapunto a la gran exposición del impresionismo, tan clamorosamente acogida.

En 1857, Baudelaire —que ha traducido las **Historias extraordinarias**, de Edgar Allan Poe— publica **Las flores del mal**. Desde ese momento, el *spleen* va a llenar de cielos «encenagados y negros» medio siglo de poesía francesa. Casi al mismo tiempo el aire más puro inunda los grandes lienzos y acepta los «buenos días» de monsieur Courbet. Charles Baudelaire, «desgarrado entre dos postulados», parece profetizar en sus versos los dos caminos antagónicos, pero coherentes, del arte inmediatamente posterior. Su **Invitación al viaje** se había de cumplir con rigor absoluto. Porque si, por una parte, el impresionismo sería la expresión plástica de sus primeros versos («Todo es orden y belleza-lujo, calma y voluptuosidad»), el simbolismo habría de redondear el poema llevando la pintura «hacia el fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo».

Cuatro años más tarde, un lionés de treinta y siete, rechazado del Salón durante más de diez, conoce su primer éxito oficial: en el de 1861 se concede segunda medalla a los cuadros **Bellum** y **Concordia** de Pierre Puvis de Chavannes. Las dos telas ingresan en el Museo de Amiens. Son dos pinturas de ideas que parecen anticipar un título literario y universal: **Guerra y paz**. Guerra fue en París, ese mismo año, el estreno escandaloso de **Tannhäuser**.

Esto sucede trece años antes de la primera exposición colectiva de los impresionistas (1874). Simbolismo e impresionismo van a ser desde entonces dos ríos paralelos destinados a renovar las aguas estan-

cadadas del realismo. Los impresionistas eternizarán el momento; los simbolistas tratarán de actualizar la eternidad. Y cuando Mallarmé afirma: «Creo que no haya más que alusión... Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del goce del poema, que proviene de la felicidad de adivinar poco a poco», está proponiendo un programa que aceptarán, por distintos caminos, ambos movimientos: las **Catedrales**, de Monet, y el **Orfeo**, de Moreau.

Vistos con un siglo de perspectiva, parece que se hubieran cruzado sus destinos. En 1905, en el prólogo al libro de Peter Lenz, **La estética de Beuron**, Maurice Denis escribe: «No cabe duda de que existen correspondencias, en cierto modo fatales, entre las formas, las armonías de líneas y de colores, y, por otro lado, de nuestras emociones. Para todas las ideas claras, decía Puvis de Chavannes, existe un pensamiento plástico que las traduce. ¡Admirable afirmación del simbolismo! En extraer este pensamiento plástico, en descubrir sus correspondencias, es donde está la obra de arte, es el secreto del estilo».

Pero este postulado se corresponde mejor, sin proponérselo, con la pintura impresionista. El diálogo directo y enamorado del pintor con la naturaleza produce una estética nueva y, en gran medida, una nueva exégesis de la Creación. El simbolismo se cierra en un código oscuro, en cielos «bajos y pesados como una tapadera» que ahogan, en gran parte, el propósito fundamental: formular en símbolos «el absoluto relativo, es decir, lo que pueda haber de eterno en lo personal».

La razón de esta incapacidad para producir una emoción pura, verdadera y válida no hay que buscarla en el programa, sino en los medios. Más de tres siglos antes, El Bosco había sabido traducir, con valores pictóricos, el mundo de las ideas y de los sueños. Pero los pintores simbolistas, con la excepción de Odilon Redon, no aciertan a crear un lenguaje plástico. Con alta

escuela de dibujantes y de coloristas, con aciertos individuales, cometen el pecado artístico de situar la pintura en un plano de dependencia literaria, emplean en el cuadro el lenguaje de los poetas. Y la pintura no admite la esclavitud de la palabra: tiene su propio verbo, habla con signos propios. Cuando pretende expresarse con medios extrapictóricos muere «ahogada en su sangre que se hiela».

Por otra parte, si es cierto que ya Courbet afirmaba que «un objeto abstracto invisible no es del dominio de la pintura» y que esta fórmula parecía condenar al impresionismo a un estancamiento sin salida, también lo es que el sentimiento del pintor puede manifestarse en las vibraciones de los colores o en los arabescos de la forma. La frase de Courbet no deja de ser una sencilla apelación al sentido común. Tampoco los simbolistas representan objetos abstractos: **Orfeo** es un joven; **El verano**, unos bañistas al sol; los **Sueños**, de Redon, hablan el lenguaje de los sentidos. ¿Pueden sustraerse los simbolistas al milagro de la luz que descubre el impresionismo? ¿Es realista Courbet cuando reúne en su **Estudio** «la miseria, la pobreza, la riqueza, los explotados y los que viven de la muerte»? ¿Son simbolistas La Gándara y Carrière cuando retratan a Montesquieu o a Verlaine?

La primera década del simbolismo francés se asienta sobre cuatro pilares: Pierre Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Odilon Redon y Gustave Moreau. Puvis de Chavannes incorpora el gran sentimiento decorativo a un vago propósito idealista y simbólico. Pero afirma sobre su propia pintura: «En toda mi obra, quede bien claro, no ha existido un propósito deliberado de seguir el simbolismo. He tratado siempre de decir lo más posible en el menor número posible de palabras». Sin embargo, **El pobre pescador** se convertiría en el gran monumento simbolista. Gauguin y Seurat iban a encontrar en él la justificación para renovar su esté-

tica. El pescador reunía todos los elementos para adquirir una dimensión de prototipo: su profundo estudio del paisaje, sagazmente disimulado por la sencillez de la composición; el carácter marcadamente idealista de las figuras, carentes de sombras; una indudable altura poética y una enorme carga sentimental. Cuando Bordeaux afirma que le parece «una extraordinaria simbolización de la miseria humana, con su desolación y su torpeza de actitud, entre la tranquila serenidad de la atmósfera indiferente, delante de este mar profundo que se pierde en la lejanía, transparente y pérfido», apenas subraya valores pictóricos: se limita a crear su propio cuadro literario.

Odilon Redon representa la extrema vinculación al mundo de la literatura, pero también la más insobornable libertad creadora. Lector asiduo de Baudelaire, Flaubert, Poe y de los filósofos orientales, se pronuncia —con voluntad de síntesis— por un arte cuya esencia reside «en la realidad sentida». Nacido en Burdeos, parece que llevara en sus litografías el espíritu de Goya. Pero su camino lo recorre en sentido inverso y su paleta se aclara progresivamente. Los rostros herméticos, los animales fabulosos, las visiones de pesadilla, se funden en una fantástica sinfonía. En Redon se confunden los límites del simbolismo con las profundidades de un surrealismo auténtico.

Carrière, asiduo de las tertulias literarias simbolistas, retratista de sus contemporáneos, se mueve en una atmósfera densa y tenebrosa con temática social. El retrato de Verlaine es un hallazgo como estudio psicológico, pero no tiene relación alguna con el idealismo simbolista.

Gustave Moreau, cuyas calidades docentes y capacidad de aceptación de todas las innovaciones debieron dejar honda huella en Matisse, se mueve en el terreno argumental de la mitología y de la historia sagrada. Es el pintor de los símbolos difíciles, que planificaba cuidadosamente en estudios previos. Heredero del espíritu romántico de Delacroix, dueño de un color en el que se ha visto, con fundamento, calidades de Rembrandt, sabe dar a sus héroes verdadero **pathos** clásico. Sus pinturas, basadas en el mundo griego, no parecen reconstrucciones arqueológicas; poseen existencia propia y han sido tan vividas como pensadas. Moreau, como Mallarmé, como Verlaine, como Rimbaud, es un poeta: un

MOREAU/"ORFEO".



PUVIS DE CHAVANNES/  
"EL POBRE PESCADOR".



poeta esotérico y esteticista, pero con una capacidad dramática auténticamente shakespeariana.

No se ciñe esta exposición, para cuya representatividad no ha habido más limitaciones que las derivadas del tamaño de algunos cuadros, que hacía imposible su traslado, a los pintores más significativos del movimiento simbolista. El censo de artistas representados se eleva a medio centenar: el de cuadros, a 250. Nombres como Maurice Denis, Henri Fantin-Latour, Georges Lacombe, Antonio de la Gándara, Aristide Maillol, René Ménard, el proustiano conde de Montesquieu, son parte de la historia del simbolismo.

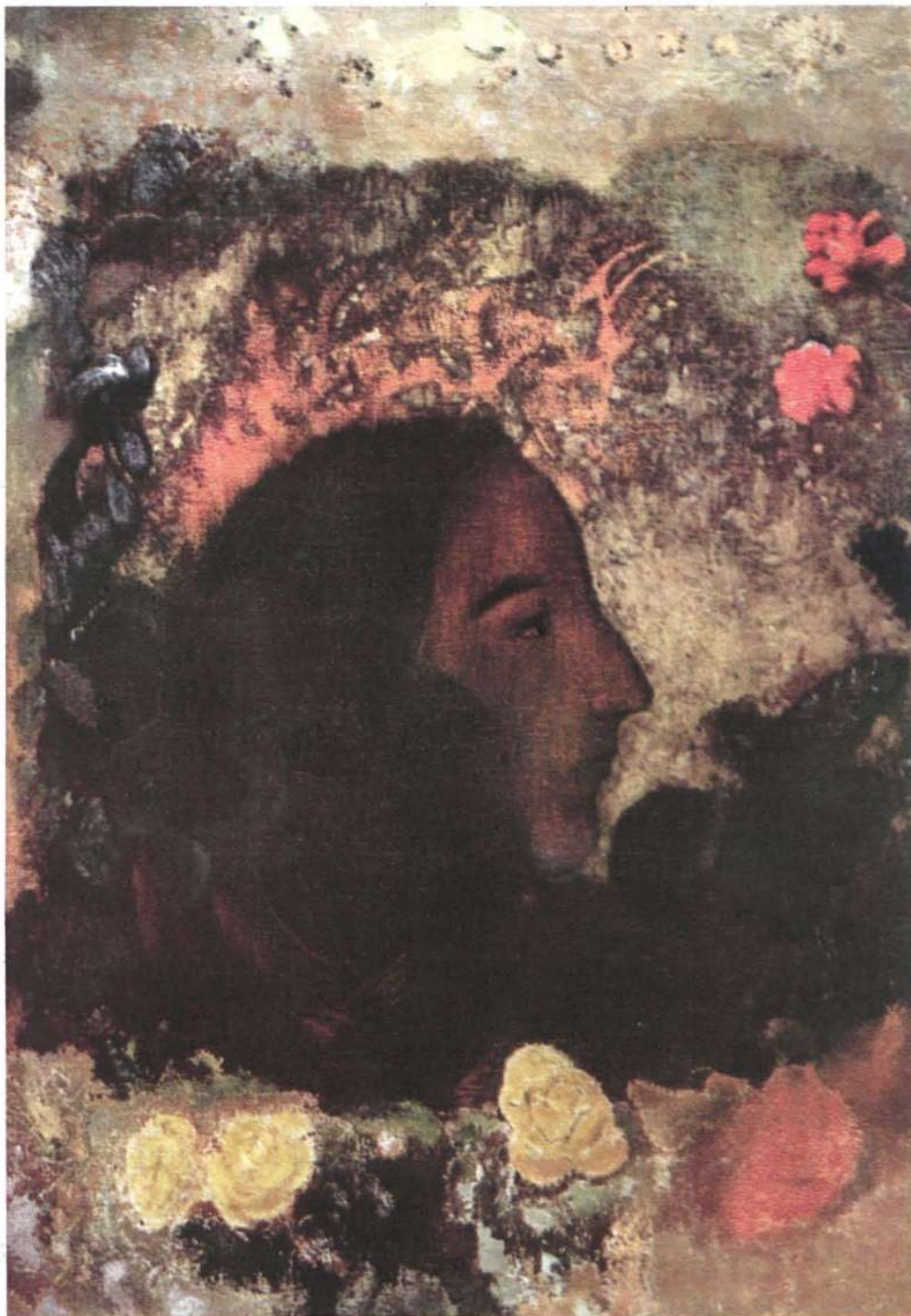
Pero no nos interesaba aquí tanto analizar la obra de estos pintores, suficientemente estudiados, como plantearnos unas preguntas sobre la esencia misma del simbolismo pictórico.

¿Son los pintores simbolistas un grupo homogéneo? ¿Es la pintura simbólica algo esencial en sus personalidades pictóricas? ¿Es, al menos, una constante en su obra? Nosotros creemos que no. El simbolismo se dio en la poesía. Los pintores, buenos pintores franceses pero no los de más fuerte personalidad de su momento, encontraron en la obra de los poetas la fuerza creadora de que carecían. Hallaron, sobre todo, una estética y un camino en un instante que parecía cerrarse con un realismo exacerbado. Pero las cualidades pictóricas apenas si se vieron influidas por estas circunstancias. Hay simbolistas románticos, surrealistas, realistas, impresionistas. El recurso al símbolo es, en la mayor parte de los casos, exigencias o consecuencias de su actividad como ilustradores.

Pero la experiencia no fue fallida ni inútil. Cuando en Gauguin se une la formación impresionista con la necesidad de trascendencia e idealismo y con vivencias exóticas, el arte de hoy empieza a ser posible. Y es que el simbolismo de Gauguin no nace de una postura preconcebida, sino de una necesidad existencial. «Un gran sentimiento puede ser traducido inmediatamente: soñad con él y buscad la forma más sencilla». «En lugar de copiar la Naturaleza tal como se ve, hay que representarla, transformarla en juegos de colores vivos, subrayar los arabescos simples, expresivos y originales para placer de los ojos». En Gauguin se hace posible Matisse.

JOSE MARIA CARRASCAL

REDON/  
"RETRATO  
DE GAUGUIN".



DENIS/  
"ABRIL".



# REUNION DEL COMITE PARA LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES DE LA U. N. E. S. C. O.

Los días 2 al 7 de octubre se ha reunido en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid este Comité Internacional, que a la vez ha celebrado su tercera sesión plenaria. En la última reunión celebrada en Amsterdam, en el año 1969, la Dirección General de Bellas Artes, a través del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, ofreció la organización de la reunión en Madrid. Aceptada la propuesta por el consejo de dirección del Comité, ahora ha tenido lugar en España con un éxito total en todos los aspectos.

El Comité está compuesto por veinticinco grupos de trabajo y al frente de cada uno de ellos se nombra un coordinador. Estos grupos se ocupan de realizar un programa de estudios científicos y técnicos, asignándole a cada especialista integrante un tema determinado, del que se ocupa en el laboratorio, centro de investigación o de conservación de su respectivo país. En las reuniones que celebra el Comité cada tres años, se presentan los resultados obtenidos y se programan nuevas líneas de trabajo.

La asistencia a la reunión de Madrid ha sido tan numerosa que ha duplicado el número de participantes en la anterior. A los especialistas de otros países se han sumado por vez primera gran cantidad de científicos, técnicos y conservadores de museos españoles, que han podido así tomar contacto directo con los problemas que tiene planteada la conservación y la restauración de los bienes culturales. Se han discutido temas tan importantes como los tratamientos de los materiales arqueológicos (especialmente metales y piedra), de los concernientes a la pintura (retoque, forración, pigmentos, barnices) y muy concretamente de la pintura del siglo xx y murales, de los tejidos antiguos, mobiliario, libros y documentos y, por primera vez, de los materiales etnográficos. Además se han ofrecido temas de discusión en torno al transporte de las obras de arte, de la escultura policromada y de los avances que continuamente se realizan en los laboratorios utilizando los exámenes «no destructivos» para el estudio de las obras de arte.

Un gran número de conservadores de nuestros museos, de científicos y restauradores, han podido así conocer la labor que en otros países se viene realizando en estos temas, y, al mismo tiempo, poner de manifiesto las que en el Instituto también se han efectuado, en torno principalmente, a la conservación de tejidos antiguos, cuyo departamento está tratando las ricas vestiduras, únicas en el mundo, del arzobispo don Rodrigo Ximenes de Rada, a la escultura policromada con estudios sobre obras de Juni y la escultura ibérica Dama de Baza, a la destrucción de los materiales pétreos de los monumentos, y los estudios de documentación que se han iniciado sobre las técnicas utilizadas por algunos restauradores españoles del pasado

siglo. Todo el intercambio de ponencias de los grupos, en apretadas jornadas de trabajo, y las reuniones de la asamblea plenaria, en las que se eligieron los nuevos miembros del consejo de dirección y coordinadores, así como la incorporación de nuevos grupos para un mayor estudio de los materiales arqueológicos, han puesto de manifiesto la importancia de los temas que el Comité ha programado para la conservación de los materiales constitutivos de las obras de arte y arqueología.

Además de los actos sociales organizados en Toledo y en la sede del Congreso, un grupo de especialistas visitaron la restauración de las pinturas murales que se viene realizando en la iglesia de San Justo, de Segovia, según las técnicas y criterios de restauración más modernos. Asimismo, otro, aún más numeroso, se interesó por conocer los departamentos y laboratorios del Instituto de Madrid, efectuando una visita que resultó una nueva sesión de trabajo al discutirse los criterios que cada uno consideró más adecuados, ante las obras en proceso de tratamiento allí expuestas.

A la sesión de inauguración de la asamblea plenaria del Comité fueron invitados a presidir el excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia, en cuya representación lo hizo el director general de Archivos y Bibliotecas, el director general de Bellas Artes, quien delegó en el subdirector general, presidente del ICOM español, comisario del Patrimonio Artístico Nacional, asesor nacional de museos, director del Museo Arqueológico Nacional y director gerente del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. Este abrió la sesión como organizador de la reunión explicando los motivos de haberse celebrado en Madrid, al que siguió el presidente del ICOM en España y finalmente el director general de Archivos y Bibliotecas, quien en nombre del señor ministro, declaró abierta la asamblea.

En la sesión de clausura, el nuevo consejo de dirección del Comité de la UNESCO dio las gracias, por medio de su presidente, al Ministerio de Educación y Ciencia, que a través de la Dirección General de Bellas Artes, ha puesto a disposición del Instituto los medios económicos para la realización de esta importante reunión de especialistas, y al Instituto, por su labor de organización, que resultó del agrado de todos los participantes. Agradeció estas palabras de elogio el director del mismo, quien expuso la ingente labor que este centro viene realizando para la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de España y, al mismo tiempo, el interés con que dedica parte de sus esfuerzos a la investigación de nuevas técnicas y procedimientos al servicio de la restauración y la conservación de los bienes culturales.

ARTURO DIAZ MARTOS

# RUMOR Y ESTELAS EN LA ESCULTURA DE EDUARDO CHILLIDA

**E**L espacio: sólo una palabra, un concepto, nos sitúa en el elemento definitorio de lo escultórico: Pero, ¿cabría decir de lo escultórico fuera del tiempo —o a lo largo de— por el que ha transcurrido y por estar aquella dimensión tan dominando en él? Con visión retrospectiva, antes de alcanzar el segundo-tercer decenio del presente siglo, toda la problemática suscitada por el factor espacio se vino resumiendo por un sometimiento al azar. Así, pues, por una sujeción a algo incuestionablemente dado, como los ciclos climáticos o la rotación de los días y de las noches. El espacio «era» —si de la geografía del misterio retornamos a la de los contornos inmediatos— un lugar que se ocupa: por el hombre, por su escenario, por las cosas que lo comparten. La escultura, desde Egipto, Grecia y Roma hasta el límite de época que anteriormente se ha puesto, no excedía del volumen que, en el espacio, era capaz de desplazar la tercera dimensión. (Esta vía de reducción acaso de una imagen de irrealidad, lo cual no es deseable. Se trata de destacar que eran normas no espaciales las que regían la escultura, sin ignorar que a través de esas normas se crearon obras y se alcanzaron momentos realmente brillantes.)

Que el espacio no es un «además», una ley incontrovertible —el espacio tiene leyes...—, hubo de averiguarlo el hombre. Reduciéndonos a la materia de este escrito, hubieron de averiguarlo escultores que son aún memoria viva en el mundo. Por mencionar a españoles, también lo encontraron un Pablo Gargallo, un Julio González, un Angel Ferrant —tantos otros—, para quienes el espacio era línea, plano... una posibilidad infinita. Precisamente porque se encontraron en él, porque trataron de desentrañarlo. Tuvieron conciencia de que lo largo, lo alto y lo ancho de los cuerpos no son nada, continúan siendo un azar, si no están referidos a ese cuarto factor en el que están contenidos. Algo tan vivo, tan dinámico y, por supuesto, con una «capacidad de representación» como los propios seres que lo habi-

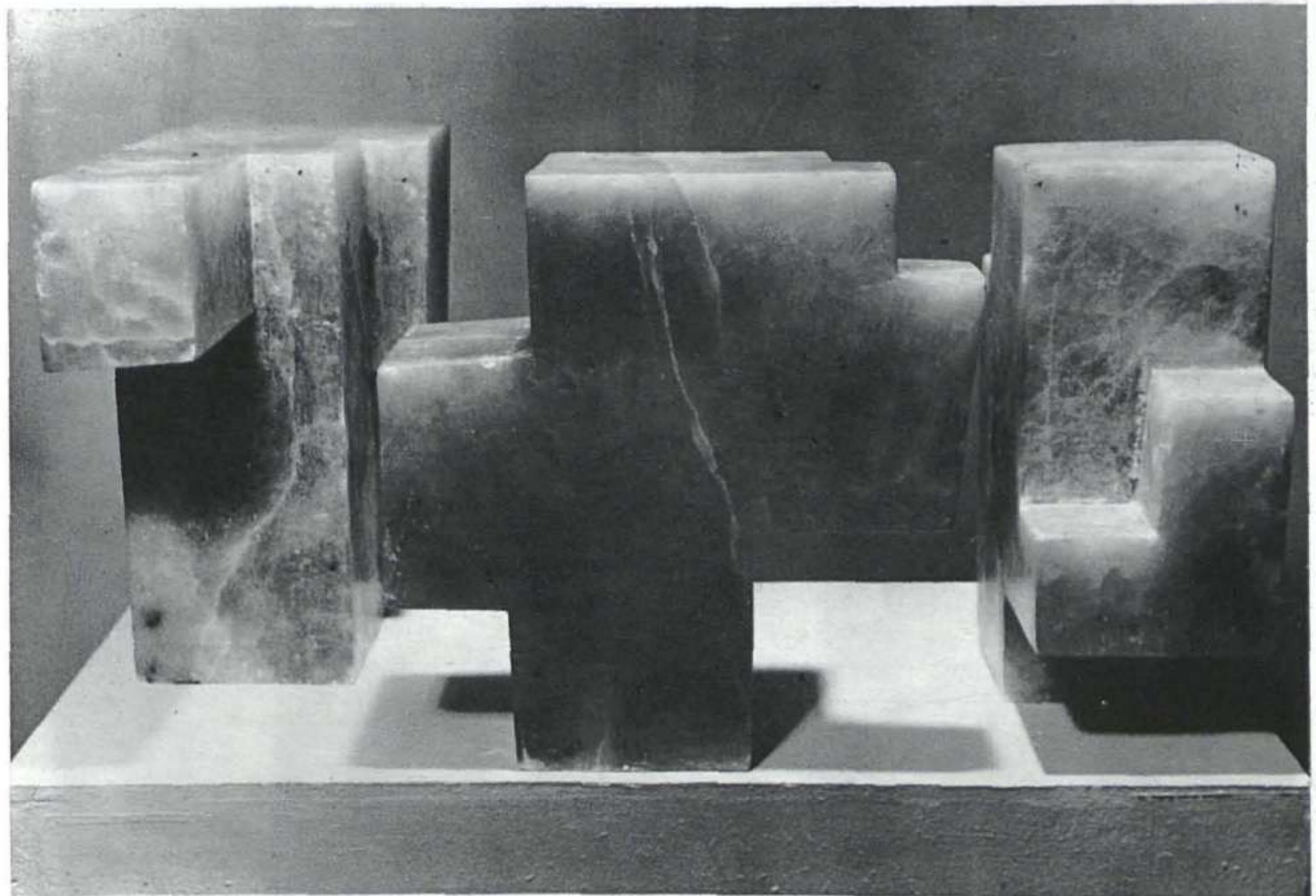
tan. Una dimensión interrelacionada, positiva, inseparable.

La investigación del espacio se presenta así, como una de las cuestiones primordiales en la obra de Eduardo Chillida —se ha podido

observar en su exposición personal «Veinte años de escultura», celebrada en la galería Iolas-Velasco, de Madrid—. A su búsqueda parece consagrarse todo su sentido creador por ese ahondar entre incer-



RUMOR DE LIMITES IX/ACERO.



PROYECTO PARA UN MONUMENTO/ALABASTRO.

tidumbres que constituye la esclarecedora batalla del artista. Al encuentro de un espacio entrevisto acuden esos rotundos metales y piedras, desde el «yunque de sueños» —¡qué sugestivos y escultóricos títulos!—, los «hierros del temblor», «alrededor del vacío», en un «rumor de límites», hasta la «música de esferas» en «elogio de la luz»...

Digamos que la obra de Chillida plantea su medida espacial mientras se va convirtiendo en espacio de sí misma. Es el otro formidable valor. ¿Interpretamos así la imagen?: un pájaro posado sobre la estructura sutil de una «estela» puede quedar prisionero —prisionero de su vuelo, de su razón de ser— en el ámbito interior de la misma. Con lo que cabe proponerse la difícil interrogación de si la «estela» es el camino ocupado al vacío o el vacío conformado dentro de ella. La medida exterior e interior de los cuerpos. Junto al «caos» de fuerzas que ponen «orden» al cosmos, otra cosmogonía de la intimidad, compensándose, alentando en común.

Inmediatamente puede deducirse una doble escultura: la que dominan formas y volúmenes, y la que está «dominada» dentro de ellos. Nunca, siempre... Aunque la forma esté volcada plásticamente hacia fuera, nunca abandonará esta inicial proyección hacia dentro, siempre habrá un «lugar de encuentros». Ya sea el núcleo que promueve los poderosos surcos de los volúmenes, o el rastro dejado en sus desplazamientos. Estas obras constituyen, verídicamente, un universo cada vez singular y nuevo, con idéntica ambición y energía, cualquiera que sea su estructura medible —el tamaño, en la mente y las manos de Eduardo Chillida, logra mantener esta equivalencia, y cuando aporta una mayor (?), dificultad de medida y de trabajo lo que hace es reafirmar las propiedades inalienables de la materia—.

Se aborda, de tal manera, otro aspecto principalísimo en el quehacer de este escultor: su respeto a la materia. O lo que es lo mismo, su conocimiento de los materiales con los que trabaja. Es difícil, en este oficio —¿lo es siempre?— respetar sin conocer: desde la estricta composición de un elemento hasta su consecuente carácter superior metafísico. Los límites dentro de los que puede moverse, y su real movilidad, toda la indeclinable

unión de su cuerpo y su espíritu. Si no se temiera rozar una peligrosa simplificación, diríase que la peculiar calidad de los materiales le están pidiendo al autor la peculiar entidad de su proyección ulterior, de su escultura. La grave responsabilidad de Eduardo Chillida será la de respetar —como lo respeta— todo ese «casi» imperceptible, mático, clamor de solicitudes y angustias.

Tanto da elegir como ajustar un determinado sector de la materia a un sentido de inteligencia, puesto que siempre la acomodación habrá de ser la más exacta entre lo que se busca y lo que se puede. Porque «dentro» o «a partir de» lo que se permite, de lo que es posible, caben incontables ofertas y soluciones incontables. La estética —escrita esta palabra con toda la seriedad que le han merecido los artistas legítimos— de Eduardo Chillida es también, o fundamentalmente, la de la fidelidad a la materia que va a ser objeto de trabajo. De esta forma, entre otras altas consecuencias, puede comprobarse que gran proyección estética es capaz de derivarse de la propia y sola materia.

Porque el hierro, la piedra y la madera lo son originaria e insobornablemente, antes de que pasen por el proceso recreador del escultor, han de ser hierro, piedra y madera también, después de ese proceso. Si el artista respeta esa propiedad de los materiales —se ha dicho: si la conoce—, tiene ya licencia para entablar contacto con ellos, para manejarlos. Sólo desconociendo la cualidad del alabastro, se puede hacer de él esas ridículas lámparas, floreros, jarrones, etcétera, que el consumo nos pone al paso con vitola de gran —ínfima— suntuosidad. Sólo quien conoce el alabastro ha podido hacer —son dos ejemplos— desde los —a manera de— vitrales, aprovechando su capacidad translúcida y su natural belleza, de las iglesias y monasterios románicos hasta los relieves y cuerpos de Eduardo Chillida, en los que este material, pese a su fragilidad de composición, aparece reencarnado con la fuerza, la macidez y la transparencia substanciales.

Por este saber y no saber, por este preguntar —«Yo no represento, yo pregunto. Se pregunta cuando no se sabe. No hay pregunta honrada cuando se sabe la respuesta», ha escrito Eduardo Chillida—, casi se puede llegar a un cierto, lógico, resultado de las for-

mas. Esa adhesión a la materia ya trae consigo, de alguna manera, una consecuente apariencia formal, de un uno y múltiple perfil desplegado a la sensibilidad de lo que discurre al exterior. Colocados ante el rasgo concreto de un metal atravesado por Eduardo Chillida, resulta difícil desglosar lo que hay en él de lo uno sin lo otro, aun percibiendo que en esa dependencia pudiera estar la posible pregunta y la anhelada respuesta de una tarea y de una vocación. Claro que el escultor hace poesía con el hierro, con la piedra, con todos los materiales, pero luchando a brazo partido con su composición, con su resistencia, con su solidez. Entonces, la forma —un padecimiento— es como una nueva toma de posiciones, un emplazamiento y... ¿quién se atrevería a decir que una victoria?, pues si la hay, será de ambos frentes a la vez, de ambas actitudes. En una obra tan limpia de realidades y tan rica en sugerencias, como la de Chillida, tiene acogida todo tipo de leales respuestas —también el artista nos pregunta a nosotros—. De ahí que se hayan dado numerosas explicaciones, mayoritariamente coincidentes en su asombroso referir a algo como Naturaleza, cosmología... ¿Tendría validez, en la licitud de estos planteamientos, partir de un orden original, genuino, de unos elementos primarios y, al propio tiempo, tan completos estructural y espacialmente como aquéllos?

Pero interesa dejar constancia de que todo el anterior recorrido por algo como a modo de claves no significa —si su exposición por esta parte contiene datos de alguna razón— haber dado con la raíz discursiva del escultor. «¿No será el paso decisivo para un artista el estar casi siempre desorientado?», ha dicho también éste. Pues bien, siendo ello así, siendo ello algo tan veraz y tan serio, ¿qué clase de orientaciones caben de espectador a espectador? Recojamos, no obstante, un punto más para esta meditación: su carácter constructivo, su —más allá— nuevo planteamiento de espacios. Un día —lo que ya viene ocurriendo tendrá «su día»— la escultura abrirá definitivamente sus brazos y el hombre se hallará albergado en una más «humana» realización del hombre. De momento, el pájaro continúa volando libremente por el hermoso ámbito de estelas que le ha edificado Eduardo Chillida.

MIGUEL LOGROÑO



# El museo de Villafamés

El pueblo de Villafamés, situado a 19 kilómetros de Castellón de la Plana y no lejos tampoco de Grao, Benicasim y Oropesa, ha contado siempre con los atractivos de su paisaje, su castillo, sus templos, sus pinturas rupestres, su Museo del Vino y su zona antigua, donde cada día es mayor el censo de artistas e intelectuales que adquieren y restauran residencias. Si ya de por sí esta circunstancia bastaba para que se constituyera en un centro cultural vivo y de primera magnitud, a ella ha venido a sumarse la de la creación de un Museo de Arte Contemporáneo de especiales características que, inaugurado en su primera fase el pasado agosto, ha venido ahora a recibir un sustancial espaldarazo de la Dirección General de Bellas Artes y la Diputación Provincial de Castellón. Aquélla ha consignado recientemente 250.000 pesetas para la restauración del edificio en que se alberga y ésta ha aprobado un presupuesto extraordinario de tres millones para las obras de acondicionamiento de su segunda fase.

El museo ha quedado instalado en el llamado palacio del Bayle, interesante edificio de grandes dimensiones en el que destacan su facha-

da de sillería fechable sobre finales del siglo XV o comienzos del XVI, así como diversos particulares del interior, cuyo recorrido revela diversas modificaciones de épocas posteriores. Este palacio, propiedad de la Diputación castellanense, ha sido cedido por ésta al municipio de Villafamés, para la instalación del museo, cuya fundación se debe a una iniciativa del crítico de arte valenciano Vicente Aguilera Cerni, que será su director.

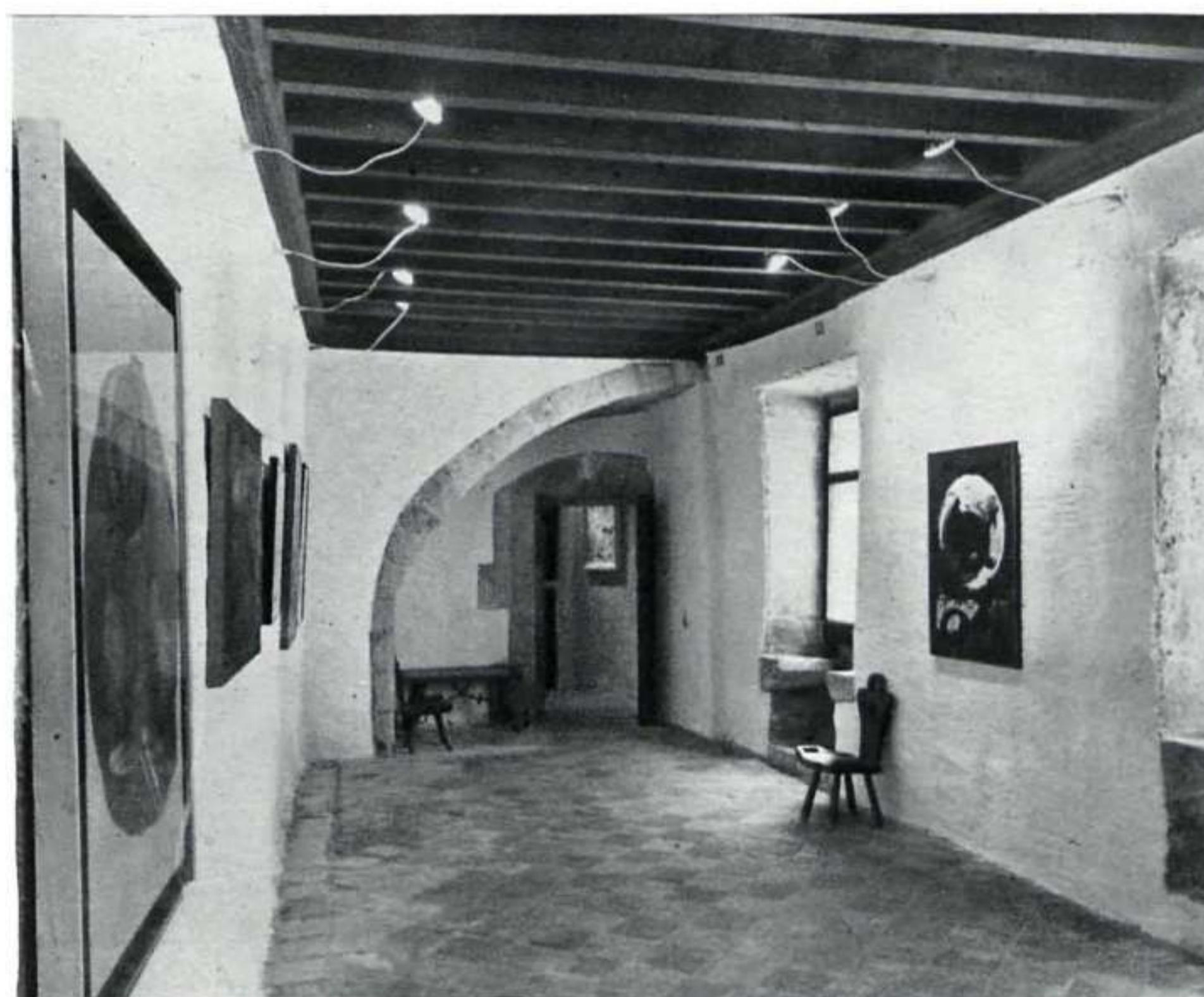
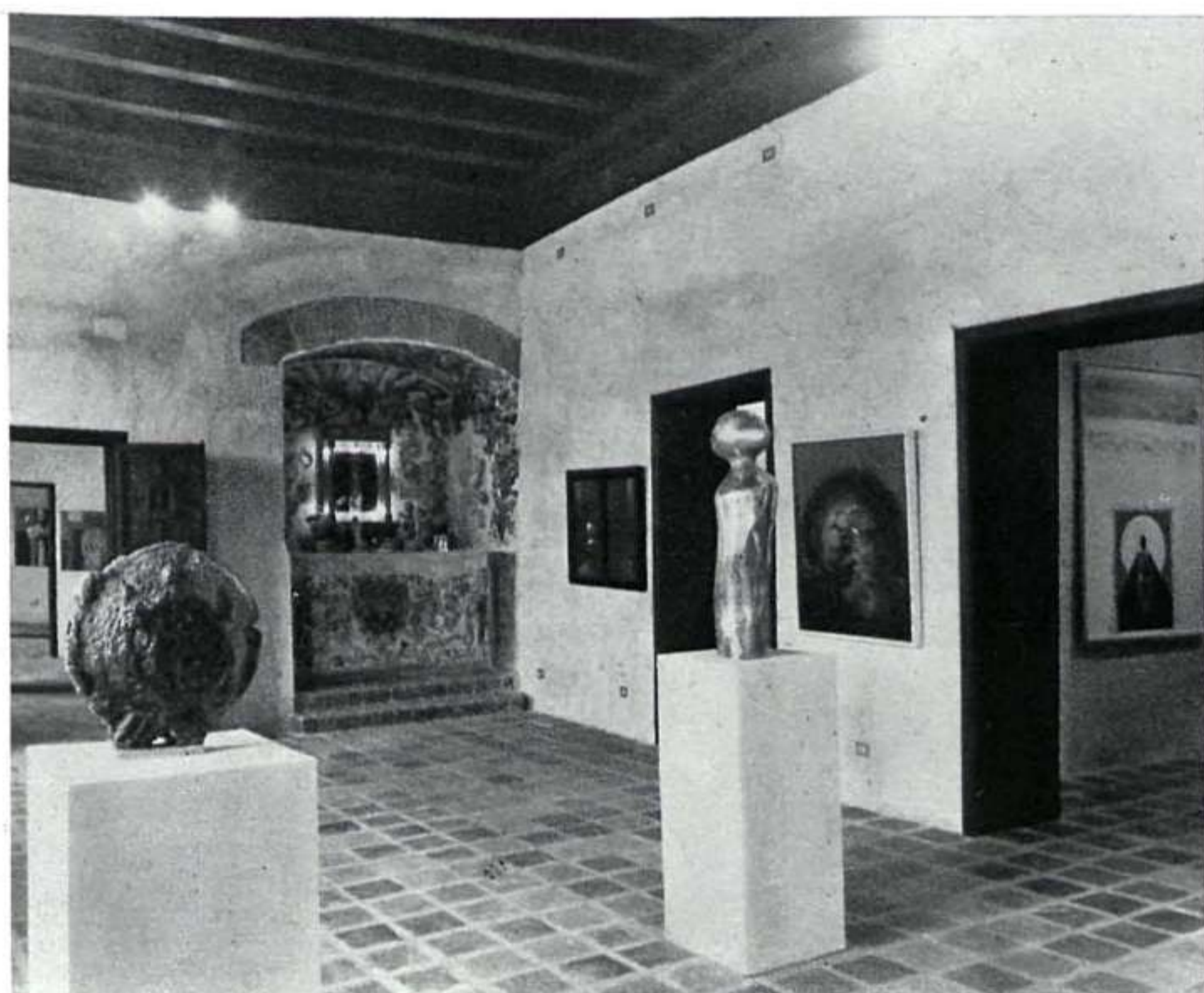
Pero hablábamos antes de un carácter especial. Efectivamente, el nuevo museo, constituyendo una representación permanente del arte contemporáneo, no lo será con carácter inamovible. Sus fondos se nutrirán —se nutren ya— con obras cedidas en préstamo o en depósito por los artistas, si bien según una rigurosa selección de la dirección. Obras que incluso podrán estar a la venta si así lo desean los cedentes. Es de destacar la novedad de esta fórmula, que permite la permanente actualización de las obras exhibidas y la directa intervención de los artistas en la renovación de los trabajos que han de representarles. De este modo se espera evitar el eventual riesgo de la pérdida de la re-

presentatividad de las obras ante el presente ritmo del consumo cultural, así como la marginación e instrumentalización de los artistas, cuya voluntad siempre resulta respetada mediante este original sistema de plena participación.

Los trabajos de restauración, dirigidos con singular respeto para el carácter histórico del edificio por el arquitecto provincial, don Vicente Traves, hay que decir que alcanzan sólo a un tercio de la totalidad, por lo que cabe esperar que el museo de Villafamés llegue a convertirse, en fases sucesivas, en uno de los más amplios de España.

Un centenar de artistas españoles han sido acogidos en la primera fase, inaugurada, como decíamos, en agosto pasado. Representantes todos ellos de las corrientes vivas del arte actual, ofrecen un completísimo muestrario de todas sus gamas. Por ello, y gracias al singular mecanismo que ya dejamos expuesto, podemos estar seguros de que ese carácter de muestra de lo más vivo no lo perderá nunca el museo de Villafamés.

MANUEL ASENSIO MORENO



# EL BIMILENARIO DE AUGUSTA EMERITA

**E**N 1975 se cumplirán los dos mil años de la fundación de Augusta Emérita. Esta ciudad, de la Mérida de hoy, tiene perfectamente definida su partida de nacimiento. Su origen aparece nítido, sin los borrosos contornos del poblado prerromano ni siquiera del castro militar y necesario que obliga al mantenimiento de una guarnición, aburrída en un confín estratégico. Mérida nace por decisión de Octavio Augusto, quien ordena a su Legado, Publio Carisio, que funde esta colonia cuando ya declinan las guerras cántabras. La partida de nacimiento de Mérida la redacta Dió Casio en apenas unas líneas, lacónicamente bellas y consecuentes con el momento: «Terminada la guerra, Augusto licenció a los más veteranos de sus soldados y les concedió que fundasen una ciudad en Lusitania, llamada *Augusta Emérita*; para los soldados que estaban aún en la edad de servir, hizo celebrar unas fiestas en el campamento».

Ocurría esto en el año 25 a. de J. C., tras la toma de Lancia, en las proximidades de León. Los mismos legionarios que dejan su nombre allí, los veteranos de la *V Alaudae* y *X Gémina*, celebran su jubilatio en las orillas del Guadiana, asentándose en las fértiles vegas del centro-oeste peninsular. Mérida va a tener una razón de ser que se multiplica en distintos aspectos: va a ser uno de los bastiones más alejados del Imperio («en los confines de Occidente»), en medio de unas gentes disconformes y levantiscas que cuesta domeñar; va a ser una expresión de la Roma imperial, en un momento casi crítico, los albores de la Pax de Augusto, en una zona que es preciso atraer por el ejemplo de las instituciones y no por la fuerza; va a ser, también, la solu-

*Acueducto de Los Milagros, salvando la hondonada del riachuelo Albarregas. Monumento en fase de restauración, cuyo entorno requiere vigilancia. Se han levantado algunas edificaciones desafortunadas que le afectan sensiblemente.*

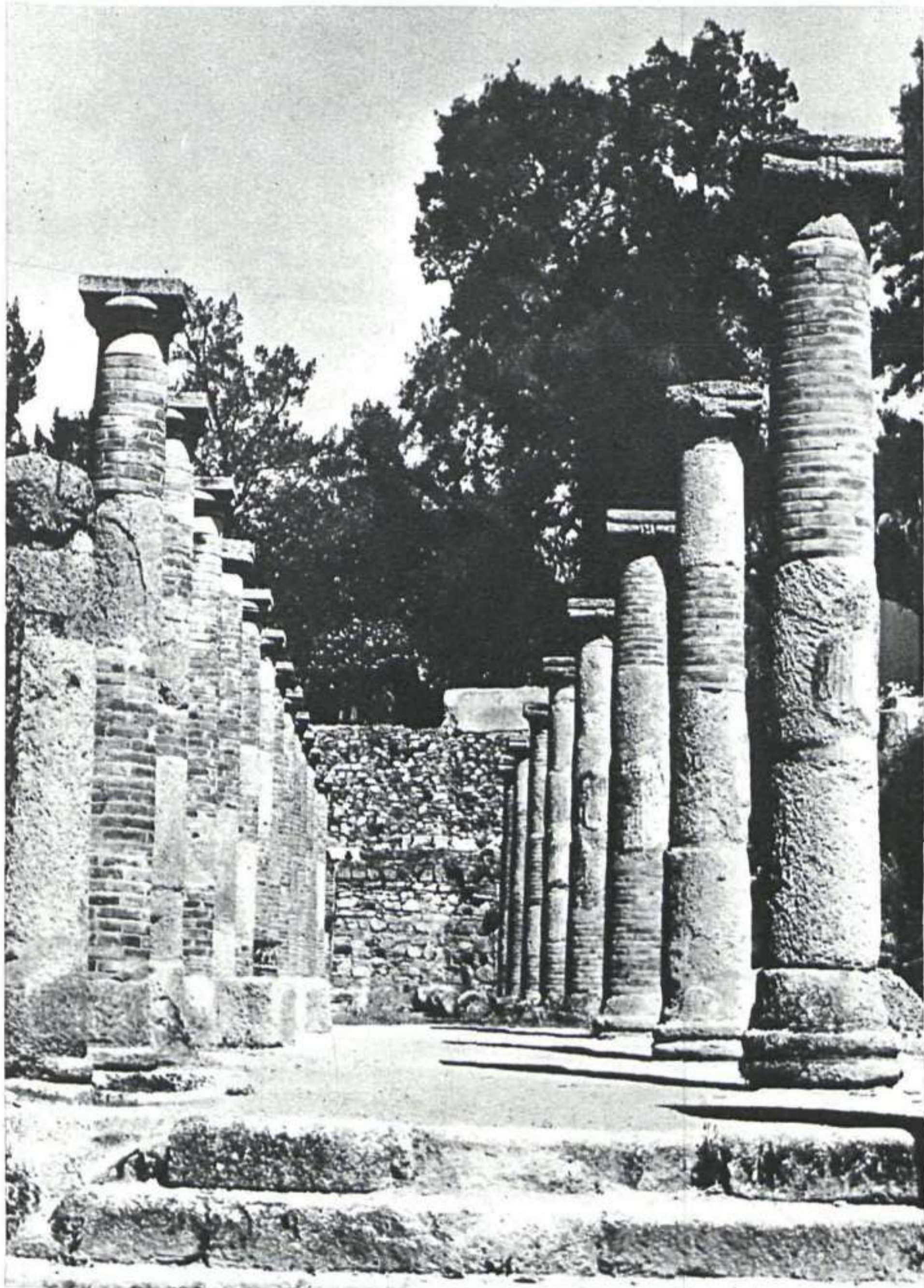


ción para muchos licenciados que ya no encuentran la ocupación de las armas. Todo ello, y bastante más, harán que sea Mérida la ciudad más importante de la España romana y una de las primeras del Imperio. En nuestros días es lógico que encontremos constantes muestras de aquella grandeza.

Porque Mérida va a contar, casi desde el momento mismo de su fundación, con todo cuanto una ciudad muy de primera línea en aquella época podía tener: red de alcantarillado modelo, que en parte continúa prestando servicio; abastecimiento copioso de aguas, desde tres puntos alejados entre sí, con toda una teoría de pantanos, acueductos, conducciones y torres decantadoras y distribuidoras; red de comunicaciones que aquí se cruzan y que fuerzan a la construcción de puentes impresionantes; viviendas suntuosas que nos muestran, hasta en los medios más rurales, las expresiones más refinadas del arte (pinturas, esculturas, mosaicos, elementos arquitectónicos); templos dedicados a los cultos más diversos, lugares de esparcimiento que se levantan con una concepción de grandeza muy singular (teatro, anfiteatro, circo, espacios ajardinados y porticados), termas, necrópolis que siguen aportando, casi sorprendentemente, ajuares interesantísimos. En fin, que Mérida constituye un yacimiento arqueológico de primera magnitud, es algo tan conocido que casi sonroja dejarlo expuesto en esta revista. Baste decir que el Museo Arqueológico tiene inventariadas más de 17.000 piezas, amén de otras muchas, de incalculable valor, que se han diseminado en colecciones oficiales o particulares.

*Columnas del llamado templo de Diana, recientemente adquirido por el Estado. La presentación de este singular monumento y la ambientación del espacio circundante pueden ser el mejor logro conmemorativo del bimilenario de Mérida.*

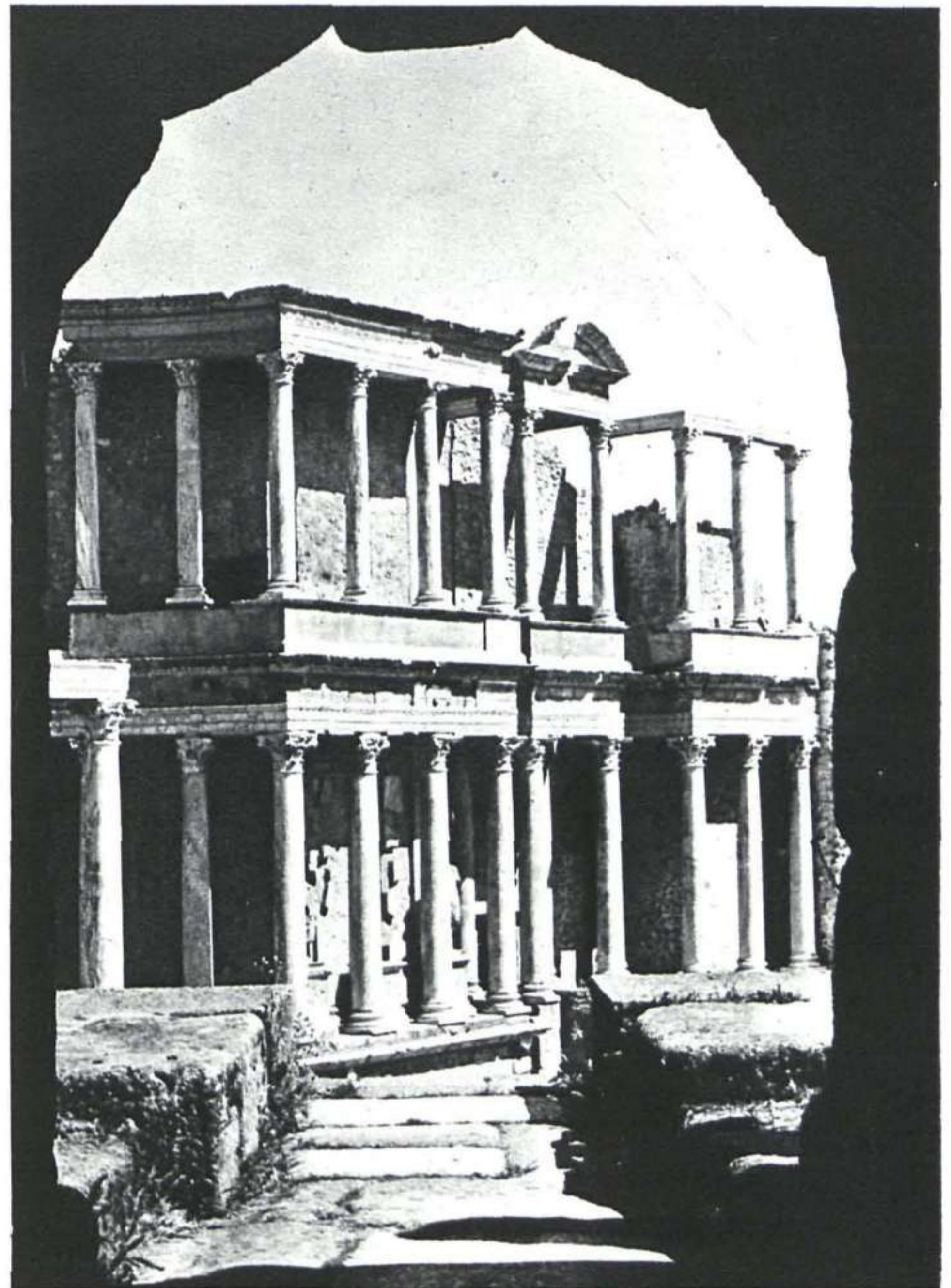




*El peristilo y jardines en la posescena del teatro romano de Mérida constituyen un conjunto de extraordinaria belleza y el complemento más adecuado a la gran restauración que se ha venido y viene haciéndose en el monumento. Falta excavar aún una parte, paso previo a la presentación de este área.*

Pero nuestro propósito es hablar ahora del bimilenario de Mérida. ¿Por qué? ¿No resulta, acaso, prematuro? Sencillamente, entendemos que esta puede ser la gran ocasión para una toma de conciencia, que nos lleve a un planteamiento muy a fondo de cuanto Mérida significa en el plano arqueológico y en el patrimonio artístico de España. Es necesario potenciar, revalorizar cuanto ahora tenemos en las manos, que es mucho. Pero también es necesario, imprescindible diríamos mejor, encarar un estudio de posibilidades de recuperación y conservación de cuanto Mérida puede todavía darnos.

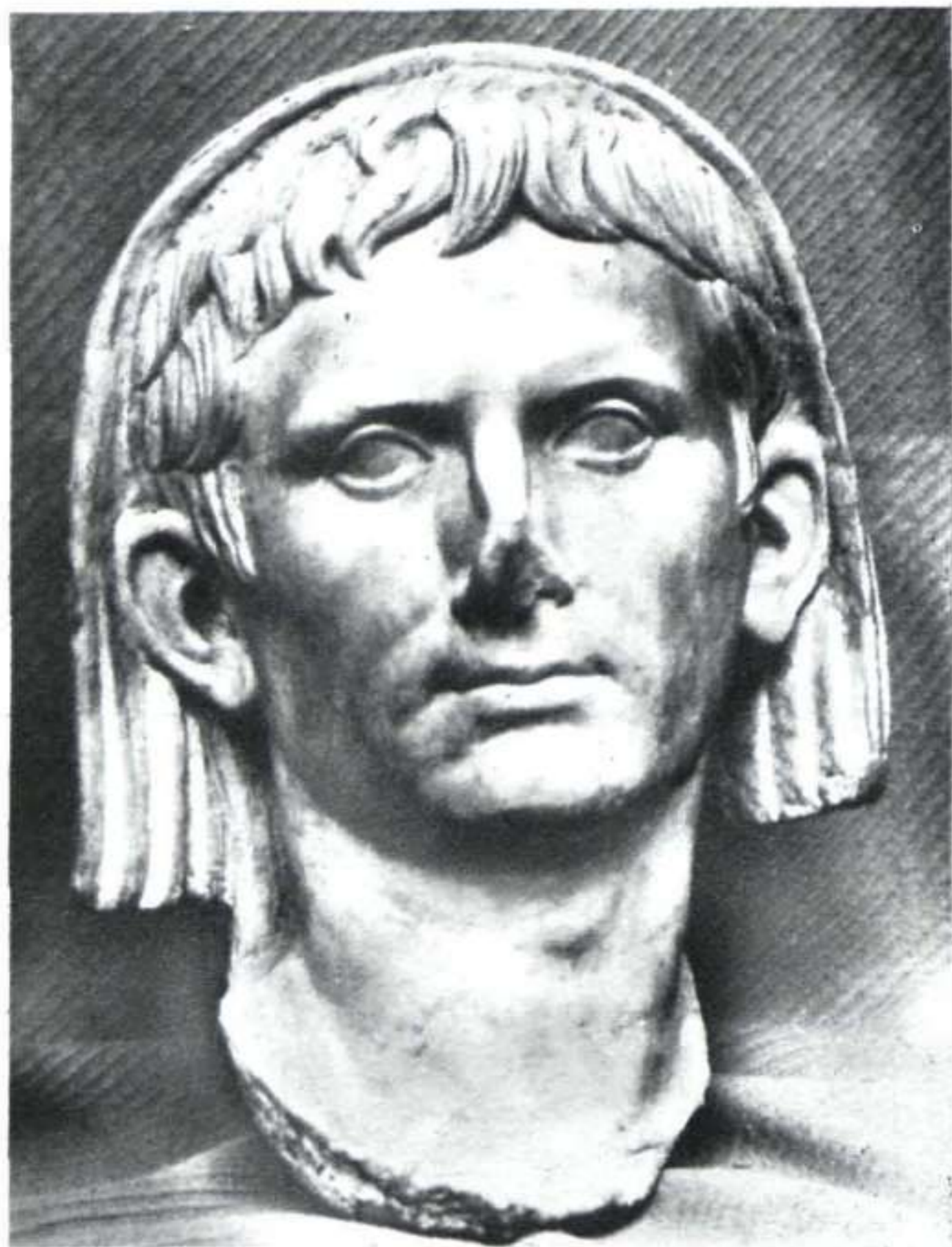
El bimilenario de Mérida debe ser la ocasión de una concentración de esfuerzos encaminados a potenciar y a integrar de una manera decidida a este impresionante conjunto de monumentos, en una acción fuertemente protectora que vaya, desde la excavación de zonas claramente definidas, hasta la restauración y presentación de este acervo arqueológico, pasando, cómo no, por el plano municipal de la preservación y colaboración en el ofrecimiento de un ambiente. Porque Mérida no es Herculano ni Pompeya; no es una ciudad muerta bajo una capa de lava o de tierra. Sobre el estrato romano, con vigor unas veces, maltrecha otras, se ha venido desarrollando aquí una población que



*La restauración de la escena del teatro romano de Mérida se ha hecho, puede decirse que toda ella, con los materiales encontrados en el curso de la excavación. Toda una teoría de formas se nos recorta bajo un cielo intensamente azul. El teatro es el exponente de lo que fue Augusta Emérita.*

late bajo el sol, arrojando a sus ruinas. Podría decirse, también, que la colisión entre pasado, presente y futuro, por el juego de los intereses, hace que Mérida se nos aparezca muchas veces como temiéndose a sí misma. Decía Larra que era «un niño dormido en los brazos de un gigante»... Y los niños necesitan tutela.

La Dirección General de Bellas Artes ha entendido la oportunidad que ofrece esta efemérides, tal vez única, que no permite improvisaciones. Consecuente con ello, aunque todavía sin la definición de un programa concreto, viene dedicando una especial atención hacia Mérida, sobre todo desde el pasado año. Independientemente de las obras de restauración y conservación que se llevan a cabo en algunos monumentos y de las excavaciones realizadas en el recinto de la Alcazaba, se ha procedido a la adquisición de diversos predios adosados a esta última, así como de varias parcelas (casi dieciocho mil metros cuadrados), destinadas a excavaciones en las inmediaciones de la Casa del Anfiteatro. En el capítulo de adquisiciones, por su extraordinaria importancia, cabe destacar la compra de la iglesia del Conventual santiaguista, en el que se instalará el Museo Arqueológico, cuyo proyecto está concluido, y sobre todo, la del palacio de los Corbos, que comprende en su perímetro al llamado templo de



*Esta cabeza de Augusto, fundador de Mérida, es una de las piezas más destacadas entre la rica colección escultórica del museo emeritense.*

Diana. Una acción más intensa está prevista para este año.

Pero, por el momento, puede decirse que la Dirección General de Bellas Artes es la única preocupada, aunque esto sea lógico por ir llevando ya a la práctica unas realizaciones de cara al bimilenario de Augusta Emérita. En el IV Congreso de Estudios Extremeños, celebrado a finales del pasado marzo, se llegó en sus conclusiones a determinar una serie de aspectos que deberían ser tenidos en cuenta, así como a esbozar una comisión que encauzase desde ahora una preocupación por no llegar a las puertas de la efemérides con el peligro de la prisa. En el seno del Ayuntamiento se ha tocado también el tema de la conmemoración. Pero todavía se trata de deseos sin coordinar y estamos seguros, porque lo vivimos día a día, que la coordinación de esfuerzos y preocupaciones debe venir dirigida desde arriba. Querriamos en estas líneas provocar una toma de conciencia, unas adhesiones que impliquen a todos los organismos que pueden aportar algo para la potenciación de lo que la Mérida romana nos ha dejado, nos deja todavía.

El bimilenario de Mérida, en el aspecto puramente conmemorativo, puede tener implicaciones de otros países. Se trata de la vieja capital de la Lusitania; coetáneas suyas fueron Aosta, Nimes y Zaragoza. Cabe la preparación de una semana internacional del teatro clásico; cabe la presentación de un impresionante espectáculo de luz y sonido, emisiones de sellos de correos, etc. Sin embargo, lo fundamental es lo que ha de quedar y permanecer como recuerdo. Lógicamente, casi todo ha de referirse al patrimonio monumental y arqueológico, dando a este un tratamiento definitivo y adecuado, no solamente en el orden puramente material, sino estableciendo unas normas de protección muy concretas, que ahora tanto echamos de menos. A Mérida puede llegarse tarde; ha cambiado en pocos años su faz en un sentido, mientras en otros se encuentra peligrosamente estancada. El aspecto urbanístico es algo que necesita un cuidado especial, en el que las colaboraciones no se encuentran espontáneamente, porque en muchos casos se atenta contra los monumentos; ahí están, como ejemplos, el acueducto de

Los Milagros y el Arco de Trajano. Este es un problema municipal, en definitiva, pero con implicaciones para un patrimonio que trasciende del localismo.

Dentro de la acción de la Dirección General de Bellas Artes no cabe, por ejemplo, la ejecución de las obras de un paso inferior por el ferrocarril a Madrid que incorpore al circo su planta completa, ahora cercenada por una carretera; no cabe tampoco la urbanización y disposición de los accesos al conjunto de monumentos, en la mayor parte de los casos descuidados. Es imprescindible llegar cuanto antes a una definición de actuaciones y a procurar que la urbanización de Mérida se pliegue a su riqueza monumental y arqueológica, tantas veces olvidada de una forma inexplicable. De esta forma, acoplando la actuación municipal en materia de obras al verdadero contenido de la ciudad, la Dirección General de Bellas Artes no se convierte en fiscalizadora, sino en organismo asesor a través de sus Comisariás del Patrimonio Artístico Nacional y Excavaciones.

Como paso necesario que ya debe ir avanzando, aparte de la iniciación de las obras del Museo Arqueológico, que esperamos este año, cabría hacer un recuento de realizaciones para el bimilenario: presentación y restauración del llamado templo de Diana, culminación de las restauraciones en el teatro, excavación de la posescena y del anfiteatro (aún faltan puertas por descubrir), restauración del circo, presentación y restauración de las «casas», además de proseguir las excavaciones en las mismas, liberación y presentación de toda la muralla de la Alcazaba (dos Decretos de este año han declarado de utilidad pública, a efectos de expropiación, la adquisición de diversos predios adosados a aquélla y la urgencia de su ocupación), creación del parque arqueológico de la necrópolis (en el que están incluidos interesantísimos columbarios) para enlazar con la «Casa del Mithraeo», cerramientos adecuados y plantación de los espacios arqueológicos (imprescindible el del teatro-anfiteatro), señalización de accesos, iluminación (ha salido a concurso, por la Dirección General de Arquitectura, la de varios monumentos), etcétera.

No cabe duda de que se trata de una labor ingente, pero no imposible. Bastante de lo enunciado está en curso de realización. Pero todo ello sería incompleto sin las imprescindibles colaboraciones. Ante todo es necesario tomar conciencia, dentro del mismo Mérida, de la importancia de la ciudad en el plano arqueológico y monumental. Y es necesario también lograr una ordenación urbanística plegada a ese trasfondo. El Ministerio de la Vivienda confeccionó hace años un Plan General de Ordenación Urbana de Mérida que no se ha puesto en vigor. Es casi imprescindible para que los errores no puedan tomarse como puntos de partida, sino para congelarlos y rectificar con el tiempo. Pero esto, en sí mismo, constituye un tema que dejamos para otra ocasión.

La proximidad del bimilenario de Mérida, antes lo insinuamos, debe constituir una llamada al interés por algo necesitado de tutela integral. De nada sirven los esfuerzos de la Dirección General de Bellas Artes sin las imprescindibles colaboraciones. Mérida conserva valores muy altos en el inventario de nuestro patrimonio, que no podemos abandonar. Pero es que también Mérida, en el plano arqueológico, es también una esperanza. Que la conmemoración de sus dos mil años no quede ahí, sino que venga a ser como una puerta que se abre para procurarnos la sorpresa y la satisfacción.

FERMIN RAMOS SANCHEZ

# PACHECO ALTAMIRANO

Y

# ENRIQUE BRINKMANN

El pintor chileno Arturo Pacheco Altamirano (Chillán, Chile, 1905), varias veces expositor entre nosotros (1954 y 1956, Madrid y 1954 y 1957, Bilbao), se nos presenta ahora con una muestra en la que podemos ver gran parte de su mejor producción entre 1960 y 1972. Es decir, enlaza con esta muestra sus anteriores presencias españolas y nos permite seguir su evolución. Casi setenta obras son los pasos que nos facilitan nuestro caminar a través del mundo de este chileno trotamundos, en busca siempre de motivos que trasladar a sus lienzos. Motivos o pretextos, que eso es el tema para él. Extrae de cada asunto lo necesario y lo vierte en pintura, en color vibrante, en línea agitada; porque los mejores logros de Pacheco Altamirano están sacudidos de un fuerte dinamismo que procede, unas veces, de la composición; otras, de las perspectivas logradas mediante la utilización —creo yo— de diferentes puntos focales, y otras, finalmente, mediante el contraste de colores puros o casi puros que curiosamente armoniza por contraste.

Es una pintura que participa de diversos movimientos. Si capta la luz trabajando sus paisajes del natural, queda lejos de los apriorismos impresionistas. Su captación lumínica se produce en función de la exuberante simplicidad de las formas, los mejores logros expresionistas y fauves se alían en las mejores de estas obras. Un árbol, por ejemplo, aparece resumido en un continuo de diversos colores, sabio cromatismo que sirve por igual para el sentimiento y para hacernos sentir la presencia de un sol —luz total—, sin necesidad de pintarlo. Los ritmos que rigen la arquitectura interior de cada obra son significantes, implicados en la totalidad impregnan de movimiento y ordenan el hervor de la materia y masas en que se convierte la inmediata realidad.

Esta traducción de lo inmediato: cielo, nubes, campo, río, árbol..., en clave para pintura sola; las áreas dilatadas alternando con los minúsculos toques, contrapuntos de color autónomos y vivos, insertados en algunas obras para resaltar una profundidad, para verter una atmósfera determinada y transcribir un paisaje rescatado por obra y gracia del sabio golpe de pincel y la vigorosa ordenación con que trata cada obra, es seguramente la virtud principal de este pintor que, a lo largo de los años, no se ha detenido un solo instante. Es cierto que, en las obras de esta exposición, los temas son reiterados, pero nos permite ver de qué maneras se sirve el pintor en cada caso.

Si cuanto va dicho sirve —en líneas generales— para todas las obras de Pacheco Altamirano, está especialmente referido a los paisajes de campo o a las playas. El tema portuario posee en el artista chileno un devoto cultivador. El color de estas composiciones es, lógicamente, más sombrío, más apagado. Pero la interrelación de tonos y colores, la respiración cromática de cada obra de tema marino mantiene inalterables la tensión y la atmósfera. La densidad de la pasta sorprende en el tratamiento de asuntos que precisan

fluidez y transparencia. Es aquí donde el carácter expresionista de esta pintura es más evidente.

Un amplio registro de matices conforma cada una de estas obras donde el agua, y el cielo repleto de nubes multicolores, circundan barcos que adquieren el valor de verdaderos seres humanos. El casco de un viejo buque desguzado, recortándose en el cielo, dejando a través de sus intersticios filtrar la luz, emanando de sí la belleza decadente de las viejas cosas amadas. Pintado al atardecer, como atardecer es la caducidad del buque, sentido como algo íntimo y servido por la intuitiva perfección técnica de que hace gala Pacheco Altamirano, es esta una de las obras que más perceptiblemente nos muestra el ser y el sentir del pintor.

En una exposición que recoge doce años de pintura de un pintor que pinta se encuentran múltiples jalones, referencias y puntos de partida y llegada. Cuadros compuestos en realidad por varios cuadros, como esa ventana que divide el lienzo en cuatro partes, cada una de las cuales es, en realidad, una pintura que se produce tomando como pretexto el cristal roto. En una de las porciones aparece la cabeza de una mujer que mira, melancólica, caer la nieve. Un rojo desnudo de mujer, con algo de paisaje, con algo de volcán donde nace el color. Escenas del trabajo y la fiesta, personajes —«Gran señor y rajadiablos»— u obras como el «Guardarropa», donde los abrigos poseen hálito humano entre el despojo y la pompa.

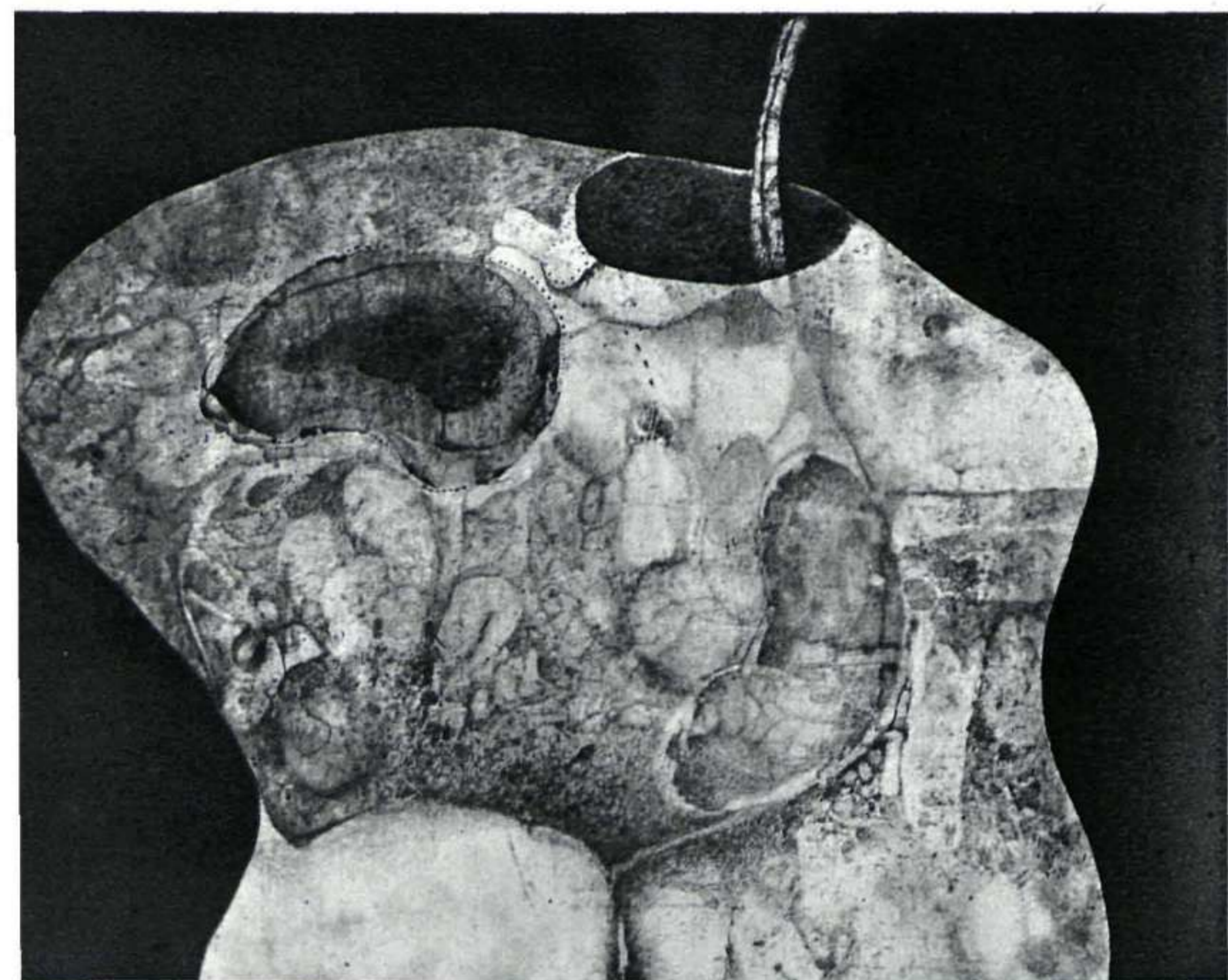
PACHECO ALTAMIRANO.





PACHECO ALTAMIRANO.

ENRIQUE BRINKMANN.



Cincuenta años de pintura nos contemplan o los contemplamos. Viajes, luchas, experiencias, se condensan y adensan en estas pinturas vibrantes y espontáneas, donde el color vive su aventura.

Enrique Brinkmann (Málaga, 1938) presenta una notable colección de pinturas y dibujos en los cuales destaca, como primer elemento, el completo dominio de la técnica, la absoluta subordinación a que somete cualquier rasgo improvisado en aras de la totalidad de la obra, del mundo que en ellas se refleja, mundo subjetivo y onírico, desrealizado y sumido.

Abundan en esta muestra figuraciones que nos remiten a nuestra condición mortal, de lo podrido emerge la lección y el consejo. Hay casi la ética de las creaciones del Bosco, aquí traídas a primer término, convertidas en principal protagonista de muchos de estos cuadros. Las formas hinchadas a modo de vejigas, lo filiforme acechando, los espacios situados por enjambres, la deformación a que somete al ser humano, a su residuo, diría mejor; posee una cierta carga crítica que, de manera indirecta e insinuada, nos llega. Cada figura parece que estuviera naciendo y muriendo a cada instante. Sorprendidas en crecimiento, las a modo de células se expanden por todo el lienzo sobre el que Brinkmann las concita y evoca. Los derroteros de la llamada «nueva figuración» no coinciden con los de esta pintura. La «nueva figuración» se ha nutrido preferentemente de la exacerbación de la iconografía expresionista, también del lenguaje de la publicidad. Su carga crítica es directa y pretende ser brutal. Brinkmann opera por superposición de la materia, por transparencias de delgadas capas. A veces, la imagen resultante es autónoma, procedente de esta técnica, el personaje encuentra a su autor y éste acepta el diálogo. La luz imposible de bombillas rotas, la mirada de ojos flotantes, desvinculados de su dueño, los tubos, las tráqueas, las vísceras, etcétera, son elementos procedentes del surrealismo, uno de los movimientos más veces enterrado y más veces resucitados. Es cierto que aspectos de Tanguy y de Max Ernst y de otros surrealistas egregios pueden encontrarse en esta exposición; pero no es menos cierto que conviene notar que Brinkmann está lejos del postulado del Dalí surrealista de «imitar la realidad fielmente para mejor vulnerarla».

Han pasado bastantes años y hoy vulnerar la realidad no es aliciente bastante para la creación artística. La realidad es algo más profundo que lo inmediato tangible, y captarla es más importante que vulnerar lo superficial de las cosas. Brinkmann procede por superposición de imágenes, las delgadas capas cubren y descubren costras y mármoles, moscas y reptiles, epidermis del dragón y ondas de preteridas navegaciones. El tiempo permanece ausente de la maraña. Conviene resaltar que, mientras los dibujos nos presentan las imágenes un tanto imprecisas emergiendo de la maraña gris, las pinturas poseen unas bien delimitadas estructuras formales, recortadas muchas veces de muy nítida manera sobre el fondo y dentro de las cuales tiene lugar el proceso de superposición y refinadas transparencias de la materia pictórica mediante las cuales los seres representados alcanzan su entidad de tales y contribuyen a la creación de una atmósfera en donde tiene lugar todo el acontecer de estas escenas que la imaginación de Enrique Brinkmann nos presenta y nos propone a nuestra consideración.

JOSE MARIA IGLESIAS

# ANTONIO SACRAMENTO

Menos numerosa cuantitativamente que la que se despliega en la pintura, la actual generación escultórica española presenta un interés verdaderamente relevante y un desarrollo cualitativo de los más estimables del mundo actual. Valga como demostración de esta afirmación la muestra que ha ofrecido en las salas de exposiciones de Bellas Artes el escultor valenciano Antonio Sacramento, que recoge casi una veintena de años de dedicación escultórica, en los cuales ha practicado todo género de disciplinas artísticas y ha llevado a cabo tareas de notable aliento y empuje.

La evolución de la obra de Sacramento comienza con un desarrollo figurativo, en el que integra y afirma maneras tradicionales de hacer, llevando a cabo unos retratos y unas figuras rigurosas y de exacta expresión. Es ésta una primera época de búsqueda en la que a veces surgen experiencias que anuncian la futura transformación e involución de la forma a la que el artista se dedica posteriormente.

En una segunda etapa, la obra de Sacramento evoluciona hacia la expresión de símbolos mediante la utilización armoniosa de unas formas de singular pureza que permiten una creación que va haciéndose cada vez más abstracta y paradójicamente más sugerente, ya que, en la medida en que la obra se separa de una figuración tradicional, va acentuando sus posibilidades significativas traduciendo sensaciones de movimiento e incluso estados de ánimo desde una utilización cada vez más sobria y consciente del material escultórico.

A partir de esta segunda etapa, la obra de Sacramento comienza a pasar por una prueba realmente interesante, la de presentarse e integrarse en lugares públicos como monumento de presencia popular; indudablemente, en circunstancias de este tipo es cuando se afirma o se contradice el valor expresivo y comunicativo de la obra de arte.

En este caso, las esculturas de Sacramento colocadas al aire libre en diversas playas, plazas y al borde de carreteras, afirman de una manera rotunda su profunda intensidad de significado y su capacidad de constituirse en auténticas experiencias de comunicación.

En una tercera etapa, Antonio Sacramento parte de un análisis absoluto de las posibilidades expresivas del metal, acentuando más su tarea en la disposición de la forma que en la propia forma en sí, y explicitando un amplio repertorio de símbolos e incluso de sugerencias y representaciones directas a partir del empleo de estos materiales.

Por último, su obra se vuelca hacia un constructivismo abstracto, llevado a cabo mediante un planteamiento del material como forma de establecer una modulación rigurosa del espacio, y es en este aspecto en el que una obra que ya tiene casi veinte años de trayectoria y de afirmación alcanza sus objetivos más destacados y se puede entender como integrada en un cauce de madurez de concepción y de realización.

Otro aspecto importante de esta

exposición del escultor valenciano, descansa en la utilización del color como modalidad expresiva dentro de los condicionamientos de la escultura y paralelamente como cauce para dar otra dimensión más a la obra de arte. El uso de materiales que se destacan y se identifican por su color o la realización de obras que integran un sentido cromático diferente, da por resultado una obra dotada de unas amplias posibilidades de afirmación significativa y se afirma en un campo en el que la experimentación de los escultores españoles contemporáneos está consiguiendo notables resultados.

Igualmente la obra de Antonio Sacramento se despliega en la realización de los múltiples u objetos artísticos repetidos semiindustrialmente con un fin de ornato o simplemente con un deseo de romper el riguroso aislamiento de la obra de arte única. La perfección de sus pequeños objetos seriados, el rigor con el que están concebidos y su disposición volumétrica formal, bastan para afirmar la personalidad de este artista en un campo nuevo y dinámico de la creación artística contemporánea.

RAUL CHAVARRI



FUGA.

# CALDER, EN MALLORCA

**P**ETER Bellew ha escrito: «Penetrar en el estudio de Calder es como asistir al ensayo de una orquesta sinfónica: el aire está igualmente cargado de fragmentos de música, de ensordecedoras notas salidas de los metales, de notas sutiles de las maderas, de la magia de las cuerdas. Uno se queda perplejo, casi ensordecido; pero allí, como en ningún otro lugar, los sentidos se despiertan, se tensan, se agudizan. El contacto con el material del compositor es directo en una participación que hace posible no sólo apreciar la obra acabada, sino, lo que es más importante, penetrar en su espíritu interno».

La exposición de Calder en la sala Pelaires de Palma de Mallorca y la presencia personal del escultor en esta ocasión, ha sido un acontecimiento de primer orden en el mundo artístico. Obra y presencia física de su creador se complementan. Una y otra se corresponden en un equilibrio perfecto. Famosa es la simpática humanidad de este personaje a quienes sus amigos conocen por el cariñoso apelativo familiar de Sandy. Sus amigos son incontables. De toda su personalidad emana una corriente de simpatía, de naturalidad que es la misma que nos proporciona su obra. Hoy sus famosos móviles, que revolucionaron la escultura de nuestro tiempo, han entrado ya en el universo de las formas aceptadas y difundidas y sus consecuencias, en pleno desarrollo, son de un alcance incalculable.

Calder es la segunda vez que ha venido a Mallorca. La primera fue en 1929. Era la época del pleno esplendor de las representaciones de su famoso «Circo» (actualmente en el Whitney Museum de Nueva York). Gran amigo de Miró, lo era también de Lamberto Juncosa, hermano de su mujer. En aquella ocasión, Calder fue personaje de actualidad, no por su obra, sino porque en Paguera salvó a una muchacha de perecer ahogada. De sus andanzas por Barcelona ha dado amplia noticia en esta revista Sebastián Gasch (1). También hizo representaciones de su «Circo» en Madrid, a instancias de Ramón Gómez de la Serna. Joan Miró cuenta que Gómez de la Serna estaba entusiasmado con el «Circo» de Calder, extraordinaria obra de arte de vanguardia, y singular espectáculo lleno de sorpresas y poéticas intuiciones, como sus greguerías.

A estas representaciones acudían los

intelectuales, al igual que sucedía en París o en cualquier otro lugar donde Calder las hiciera. Pero Miró guarda un especial recuerdo de una que tuvo lugar en Montroig, en la finca de la familia del pintor. En aquella ocasión, Calder trabajó exclusivamente para los payeses de aquellos alrededores que contemplaron divertidos y fascinados aquel espectáculo.

La exposición ha recogido representaciones de sus **mobile, animobile, mobile-stabile**, esculturas en hilo de hierro y guaches.

Asistir a una exposición de Calder tiene el doble interés de poder analizar las obras en sí y el de respirar un conjunto, el ambiente que en torno a ellas se crea. La impresión que nos comunica es la de que entramos en un mundo en el que predomina la naturalidad, la alegría, en el que se vive inmerso en un ambiente de poesía espontánea, directa como el que nos puede comunicar la Naturaleza. En torno a estas obras circula el aire, sus colores directos, vivos y planos, predominante y casi exclusivamente rojo, azul, amarillo, blanco y negro, el movimiento preciso de armonía, están en un punto en el que la Naturaleza y la técnica confluyen, son una demostración de que a través de la técnica se llega también a penetrar en las zonas del espíritu. El ambiente cerrado de la sala de exposición parece estar abierto al aire libre. Con Calder desaparece el ambiente habitual de exposición para dar entrada a un elemento nuevo que tiene mucho de espectáculo. Pero precisamente este ambiente de espectáculo es totalmente anticonvencional. Y aunque no nos haya sido dada la suerte de asistir a alguna de las representaciones de su «Circo», después de ver su exposición estamos mucho mejor situados para entender y gustar los entusiastas testimonios y comentarios de quienes asistieron.

Podemos advertir cuánto ha sido su poder de invención y cómo se ha adelantado, no sólo en el terreno estricto de la escultura, sino también como un paso decisivo en el camino de la integración de las artes.

El ambiente que surge en torno a sus obras tiene mucho de ballet informal, donde ellas son los ejecutores y están recreadas por la contemplación de los espectadores. El ambiente natural de este espectáculo nos sitúa en una at-

mósfera optimista. La obra de Calder es una invitación a la fraternidad y dentro de ella se realiza. Su humanidad, que sugiere la presencia de uno de los granjeros de su país, es coherente con su obra.

Para Calder no parecen contar las teorías: «Hago lo que puedo». «Ahí está mi obra». «Entre los escultores soy uno más». Con estas y parecidas frases sale al paso cada vez que se le pregunta sobre los fundamentos teóricos de su trabajo. Y es que no se ha planteado ninguno en sentido intelectual. Los ha resuelto a través del sentimiento. Ello comunica a su obra el tono de la poesía directa que mana de la Naturaleza, plena, además, de misterio. Sartre ha dedicado a la obra de Calder un ensayo del que son estas palabras: «El no sugiere el movimiento, lo capta. Calder no sugiere nada; atrapa verdaderos movimientos vivos y les da forma. Un objeto de Calder es como el mar, y hechizante como él: siempre recomenzando, siempre nuevo».

Una profunda inocencia hay en todo lo que hace. Entre vivir y trabajar no parece establecer ninguna diferencia. En su trabajo pone el mismo afecto con que acoge a sus semejantes.

Siguiendo sus impulsos naturales, ha llegado a ser uno de los más significativos creadores de vanguardia. Libertad, naturalidad y plenitud son en él una misma cosa. Y por un camino anticonvencional que no ha necesitado proceso de adaptación para llegar hasta él, su obra resulta al mismo tiempo que actual anclada en sólidos fundamentos humanos y plásticos para que la sintamos permanente, pues la motivación esencial de su trabajo es la misma que mueve, y movió en el pasado, a los artistas cuyas obras deben su existencia, más que a escuelas, movimientos, grupos o teorías, a la necesidad insoslayable de expresión. Ello no quiere decir que Calder no haya recibido enseñanzas y estímulos. El impacto artístico mayor que recibió fue el encuentro con los cuadros de Mondrian. Ante ellos pensó que alcanzarían aún una mayor fuerza expresiva si además tuvieran movimiento. Este parece que fue uno de los motivos que le empujaron más decisivamente a la creación de sus móviles.

En Calder no aparece el aspecto intelectual de su obra. Ella tiende más hacia lo popular. Sus colores, el movimiento que crea o despierta en el es-



pectador le aproximan a estas manifestaciones de la creación humana. Pero el aspecto popular de su trabajo aparece en cuanto a factor dinámico que le revitaliza, no es un fin que se busca y en el que se limita, sino la expresión de su optimismo vital.

El ámbito de una galería no es suficiente para contener a Calder, que precisa de más amplios espacios. Pero aún así es suficiente para que Calder esté y un punto de apoyo para entenderle en su más amplia dimensión. Las formas coloreadas de los móviles, moviéndose pausadamente, ofreciendo nuevos aspectos, hacen olvidar las dimensiones y el lugar. Los guaches colgados de las paredes, con sus colores primarios, parecen ser una llamada para conducirnos a un espectáculo que no nos defraudará. Sus **animobiles**, plenos de irónica poesía, ofrecen su presencia como si fueran un juguete o un compañero de la infancia. Las esculturas de animales en hilo de hierro dibujan en el aire la línea precisa de su atractiva realidad, nos acompañan con su humorística presencia. Todo ello nos habla de espacios abiertos, de los seres, de la Naturaleza, con un entusiasmo que prende en el color, en la línea y el movimiento.

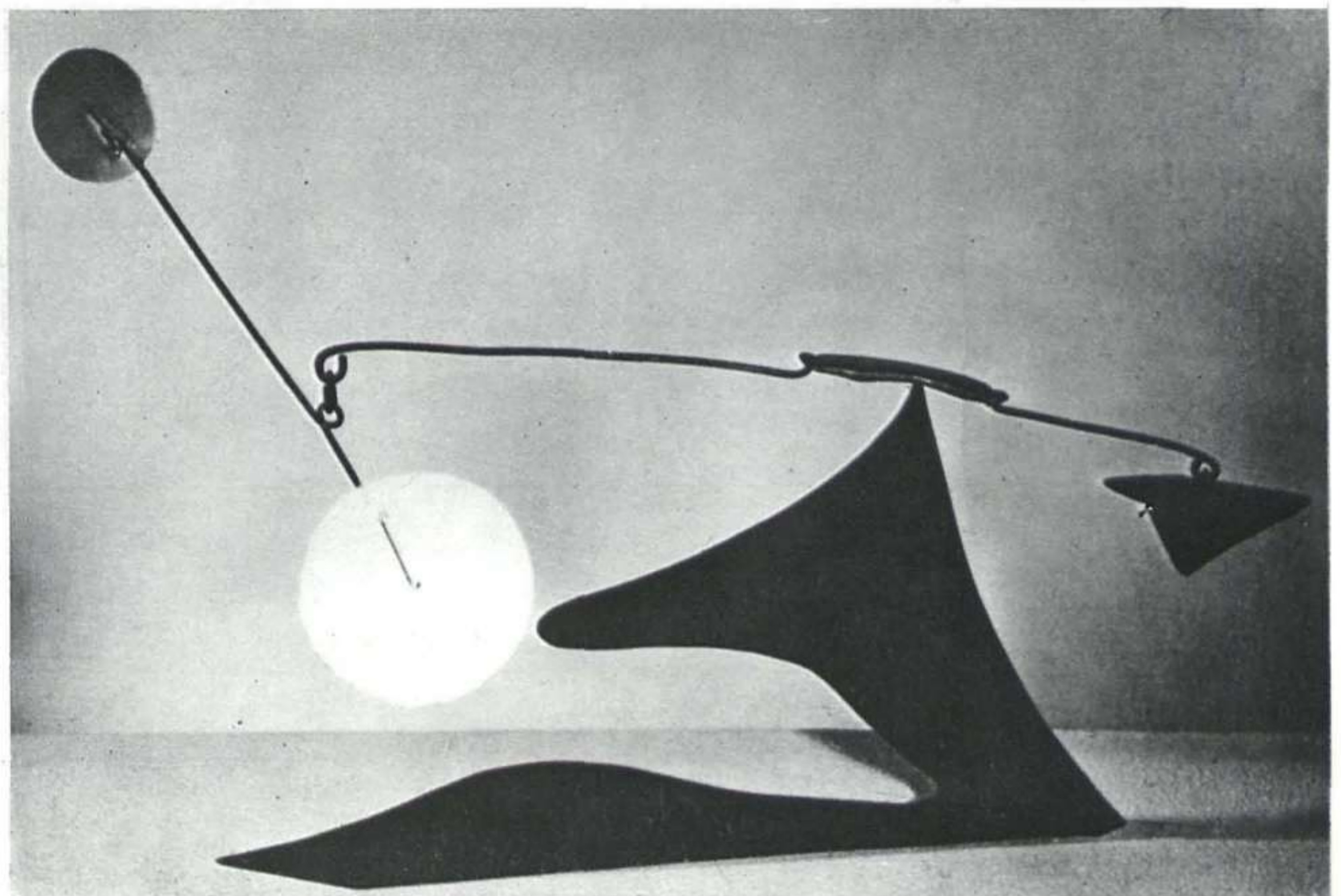
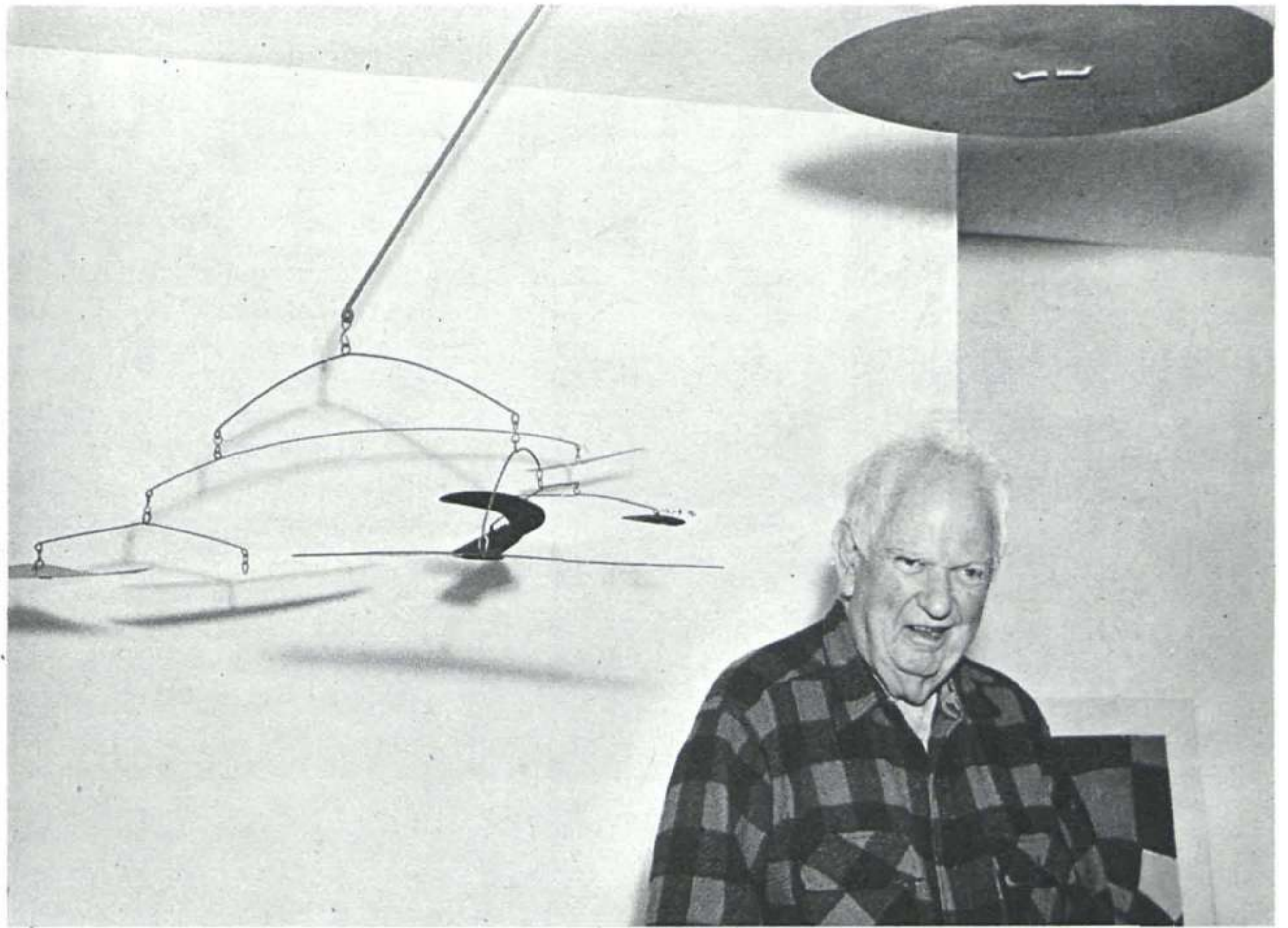
Complementando la exposición, y durante todo el tiempo de su permanencia, se ha exhibido el mayor de estos móviles, el conocido por «Nancy», en uno de los jardines de la ciudad, y ha sido contemplado por muchas personas para quienes no entra en el plan de sus vidas visitar una sala de exposiciones y que así se han puesto en contacto, y en el marco preciso, con una obra de Calder, mientras al lado corre el agua de la fuente, se mueven las ramas de los árboles, juegan los niños y circula la vida.

Las palabras de Peter Bellew, a quien cito de nuevo de manera intuitiva y exacta, expresan el mundo de Calder: «En su estudio y en su casa raramente se cierran las puertas y, desde luego, jamás con llave. Las ventanas permanecen abiertas al cielo en invierno y en verano, invitando al viento y al hombre a entrar». Así es el artista, y su obra, la fiel expresión de su personalidad.

Para esta oportunidad, Joan Miró ha «escrito y pintado» la presentación del catálogo de la exposición. Un texto poético que expresa su amistad y su admiración hacia Calder. De ello son expresión frases como: «Por todo el mundo encontramos tus móviles gigantes que nos dan la bienvenida y que nos hablan de ti».

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

(1) Sebastián Gasch. Calder, en Barcelona, BELLAS ARTES 71, número 7.



"JAMBE EN L'AIR".

# Andrea Bizagut

A los cincuenta y cuatro años de edad, y después de dedicarse tan sólo desde hacía diez a la pintura, acaba de morir en Las Palmas de Gran Canaria, la gran pintora *naïf* francesa Andrea Bizagut.

La obra de Andrea Bizagut nos obliga a replantearnos, una vez más, el problema del llamado arte ingenuo. A decir verdad, si existe una tendencia en la que sea imposible reducir a unidad sus diversas manifestaciones, dicha tendencia es, precisamente, el arte ingenuo. Cada artista que pinta inventándose sus propias reglas y sin haber estudiado oficialmente en ninguna parte, suele tener derecho a que se le catalogue como ingenuo, pero dentro de dicha tendencia caben, en principio, tantas variedades, como en el arte profesional. Acaece, además, que muchos de los llamados ingenuos eran artistas que habían estudiado, aunque no de una manera oficial. El ejemplo más clásico lo ofrece el propio consumidor Rousseau. No había pasado, es verdad, por las academias, pero era amigo de los más grandes pintores de París y los veía pintar a menudo y estaba al tanto de todos los problemas que éstos se planteaban en sus lienzos y de la manera como los resolvían. Otro ejemplo, más significativo todavía, lo ofrece entre nosotros Miguel de Rivera Bagur. Hay en su vida y su obra una concepción optimista de la vida y de los demás seres humanos, y un amor contagioso al sosiego y la paz. Su ingenui-

dad radica en su fragancia de alma y en la manera comprensiva como interpreta situaciones sencillas o paisajes idílicos, inventándose para uso personal, pero también para delicia de los espectadores, un mundo limpio que nos ha parecido en varias ocasiones anterior al descubrimiento del pecado y del odio.

Con Andrea Bizagut sucedía exactamente lo mismo. Conocía suficientemente su oficio, aunque no hubiese pasado oficialmente por ninguna academia, y su ingenuidad era la de la bondad aceptante de su alma y no la del desconocimiento o la de la improvisación; pero antes de entrar en el estudio concreto de su obra deliciosamente consoladora, es preciso que nos preguntemos por qué razón interesa hoy tanto la pintura ingenua y por qué otra razón interesaba, en cambio, en etapas anteriores de la evolución artística occidental.

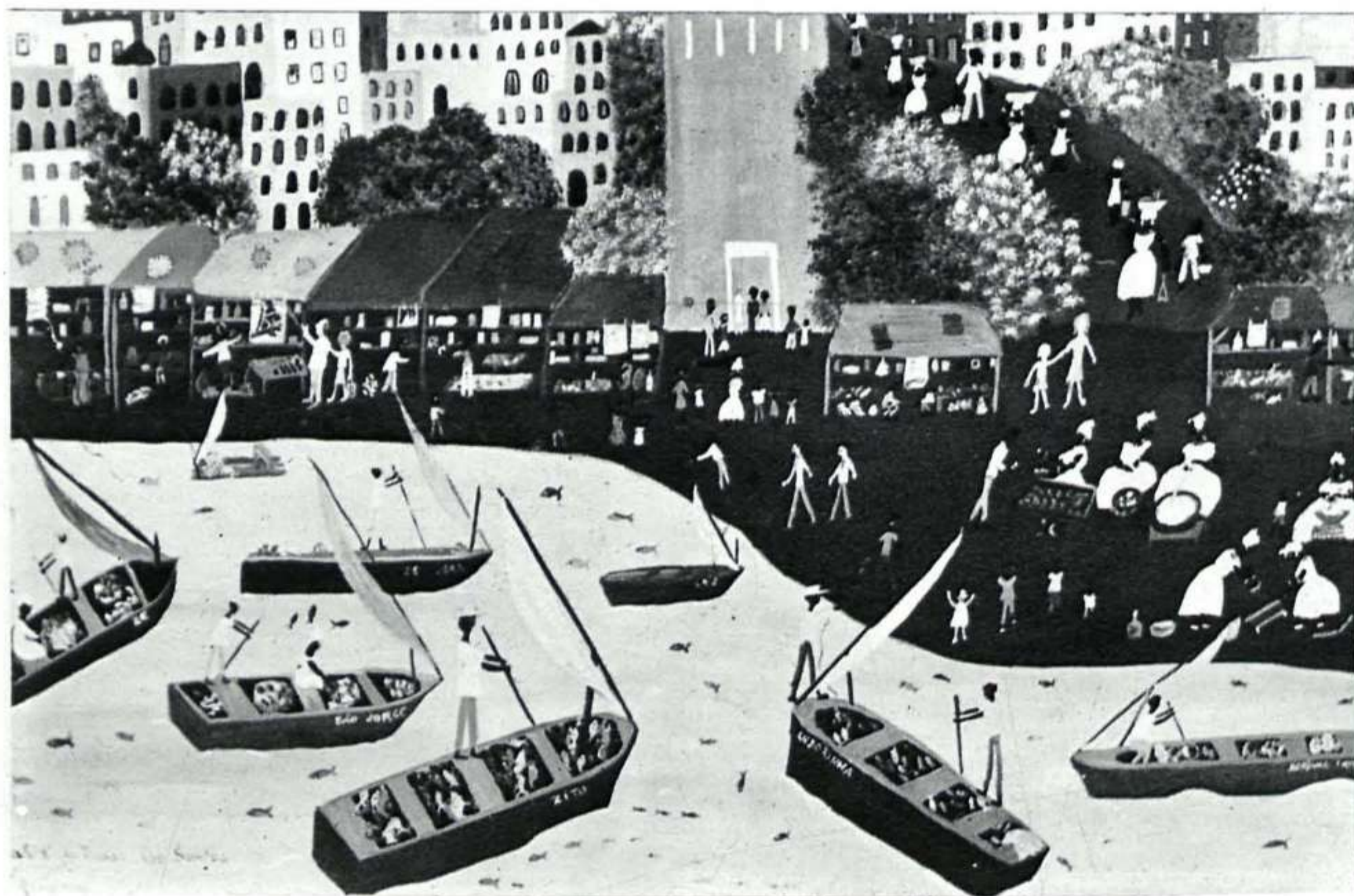
La llamada pintura ingenua nos conmueve hoy, especialmente, porque muchos exquisitos empiezan a sentir hastío ante tantas exquisiteces y a desear algo más fragante, más puro que esas exhibiciones de dominio técnico que nos ofrecen muchos maestros consagrados. Hacia 1930, los fatigados del racionalismo cubista empezaron a recordar con nostalgia todas las frondosidades del modernismo. Hoy, entre los fatigados de la más hermosa artesanía abstracta, el ideal parece ser a veces la vuelta al paraíso terrenal.

Andrea Bizagut unía a todas estas virtudes de la mejor pintura ingenua, la de saber pintar con una maestría que velaba con delicado pudor. Tenía, además, según ella misma decía, una «floreja chilena», pero ello aumentaba su espontaneidad, y no era, por tanto, un defecto, sino una virtud. La pintura que realizó a lo largo de los diez últimos años de su vida es una de las más puras, ponderadamente cromáticas y planas, que quepa imaginar. La tercera dimensión no existía para ella, y la perspectiva era múltiple, ya que desdoblaba habitualmente los objetos, ofreciéndonos varias de sus caras.

El ingenuismo de Andrea Bizagut era fruto de la pureza de su espíritu y de su sencilla aceptación de la vida. Ella inventaba su ambiente, actuando siempre con una suave elasticidad, y sin proponerse nunca, de una manera programática, sus objetivos inefables. Se limitaba, en su depuración exquisita, a utilizar tan sólo aquellos escasísimos recursos que le permitían plasmar en el lienzo unas imágenes soñadas o intuitivas, pero no racionalmente elaboradas al margen de sus ensoñaciones.

Andrea Bizagut utilizó colores puros, pero atemperándolos levisísimamente para que sus contrastes no resultasen chirriantes. Era así una auténtica maga del color y se hallaba, posiblemente, más próxima al intimismo depurado de los años veinte, que al fauvismo de principios de siglo. Su factura solía ser larga, pero con la suficiente densidad de materia para que nunca resultasen caedizas su telas. Más deslumbrante todavía que el color y la factura, era la composición, con sus múltiples líneas oblicuas y sus grafismos ondulantes. El dislocamiento de sus perspectivas era verdaderamente delicioso, y más todavía cuando un carrillo y un caballo parecían saltar por el aire, debido a una buscada falta de aplomo al posarse sobre la tierra, que constituía en su obra una transfigurada cualidad lírica. Sus objetos saltaban, vacilaban, flotaban y eran tan sugerentes en ellos mismos, como en virtud de las distancias que los separaban y que resultaban armoniosas, medidas insustituibles y que actuaban asimismo en calidad de formas de la más absoluta necesidad plástica.

Los marchantes acaban de descubrir la obra de Andrea Bizagut, y el Museo de Arte Ingenuo de Laval la considera como una de sus pintoras más representativas.

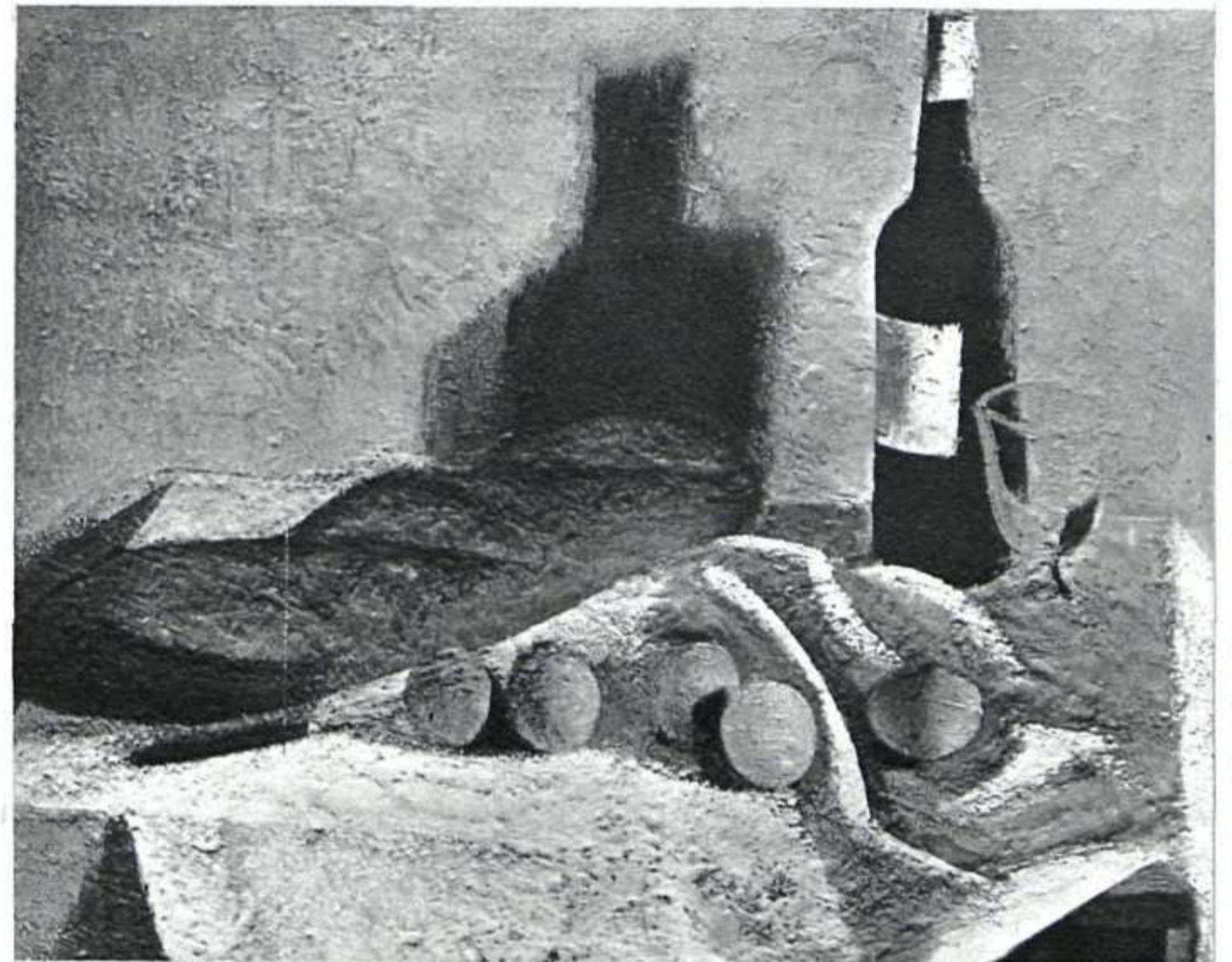


CARLOS AREAN

## EXPOSICIONES EN BARCELONA

Los críticos de arte de Barcelona se reúnen una vez al año para otorgar un premio a la mejor exposición celebrada durante la temporada precedente. Este año, la reunión ha tenido lugar hace pocos días, y en ella se acordó otorgar el Premio de la Crítica, correspondiente a la temporada 1971-1972, al pintor Joan Ponç, quedando finalista el pintor Guinovart, en una reñida contienda, ya que el porcentaje de votos fue de seis a cinco. Ambos pintores son bien conocidos en todo el ámbito nacional, por la singularidad de su obra. El premio se concede no al mejor artista de los que hayan expuesto durante la temporada ni a la mejor obra presentada, sino a la que se considera mejor exposición. Así puede ocurrir que artistas de gran renombre, por haber realizado una exposición considerada de obra menor, no sean tomados en la consideración que pudiera esperarse. Este año, el premio, con la proximidad en la estimación que ha supuesto la votación del finalista, ha venido a consagrar la generación pictórica de la posguerra. Bien sabido es que en ella destacó bien pronto el grupo de artistas reunidos en torno a la revista «Dau al Set». Uno de los más significados del mismo fue Joan Ponç. Guinovart, aunque colaboró también en la revista, no puede decirse que fuera uno de sus miembros significativos, por cuanto entonces, frente al magicismo neosurrealista predominante en ella, Guinovart realizaba una obra cargada de un fuerte popularismo con acentos expresionistas. Joan Ponç apenas si se ha apartado de aquel mundo suyo que, de modo tan sorprendente, irrumpió en el ámbito cultural español en los años de la posguerra, acentuando en su obra reciente las precisiones y minucias de sus dibujos, enriqueciendo con una mayor plenitud sus óleos, pero siguiendo la marcha en un mundo en el que lo fantástico e irreal de sus seres entronca directamente con muchos aspectos y términos de la problemática más realista del hombre de nuestro tiempo.

La fundación Ynglada-Guillot ha otorgado este año el XIV Premio Internacional de Dibujo. La concurrencia ha sido numerosa, aunque no puede decirse que haya superado en calidad a las exposiciones anteriores. Ciento ochenta y dos dibujos fueron seleccionados y expuestos en los salones de la Virreina. El premio fue otorgado al dibujante Manolo Gómez, por una obra de gran rigor y precisión caligráfica, muy próxima a ciertas formas del hiperrealismo tan característico de la más avanzada de las vanguardias de hoy. El propósito de la Fundación, de ayudar y alentar a los jóvenes cultivadores del dibujo, sigue siendo cumplido. Pero si como exposición se desea que en ella participen las figuras más relevantes de la plástica actual, una de las medidas indispensables será la de elevar la cuantía del premio, que sigue manteniéndose inalterable desde hace bastantes años. En todo caso, la exposición es



VILLÁ "BARRA DE PAN"

un exponente amplio y diverso de la consagración al dibujo de nuestros pintores.

Lecciones ejemplares, en este orden, han sido las exposiciones de dibujos de Gimeno, en sala Parés; de Meifrén, en sala Gobero, y de Opisso, en El Corte Inglés. Pintores catalanes de fin de siglo, más expresivo y significativo para la posteridad el primero, más reconocido en su tiempo el segundo, más entregado al dibujo como ocupación absorbente el tercero, en su obra expuesta revelan la importancia que al dibujo se otorgara en su tiempo, como base indispensable de una formación plástica.

Entre las exposiciones de pintura cabe señalar, en primer término, la de Miguel Villá, celebrada en sala Parés, cuya obra nos es ofrecida con la misma regularidad y precisión que la realiza. Se mantienen en ella los elementos básicos esenciales que siempre la caracterizaron; la precisión formal que sólo se detiene ante los elementos esenciales del paisaje contemplado, la acentuación de los colores reducidos a sus tonos esenciales, una peculiar riqueza y calidad en la elaboración de la materia empleada. Todo ello con un sentido del rigor en la composición y del buen gusto y equilibrio de los elementos utilizados, que hacen de esta obra del gran pintor catalán uno de los capítulos más sugestivos de nuestra pintura creadora de la realidad naturalista.

La galería Metrás pudo extraer de sus interesantes fondos un conjunto de obras diversas, unidas por remotas coincidencias, para poder ser agrupadas bajo el título de «Simbolismo mágico (1915-1950)». La exposición nos permitió contemplar de nuevo, con la misma satisfacción de siempre, la adelantada y sugestiva obra de Angel Ferrant, obras de sorprendente actualidad de

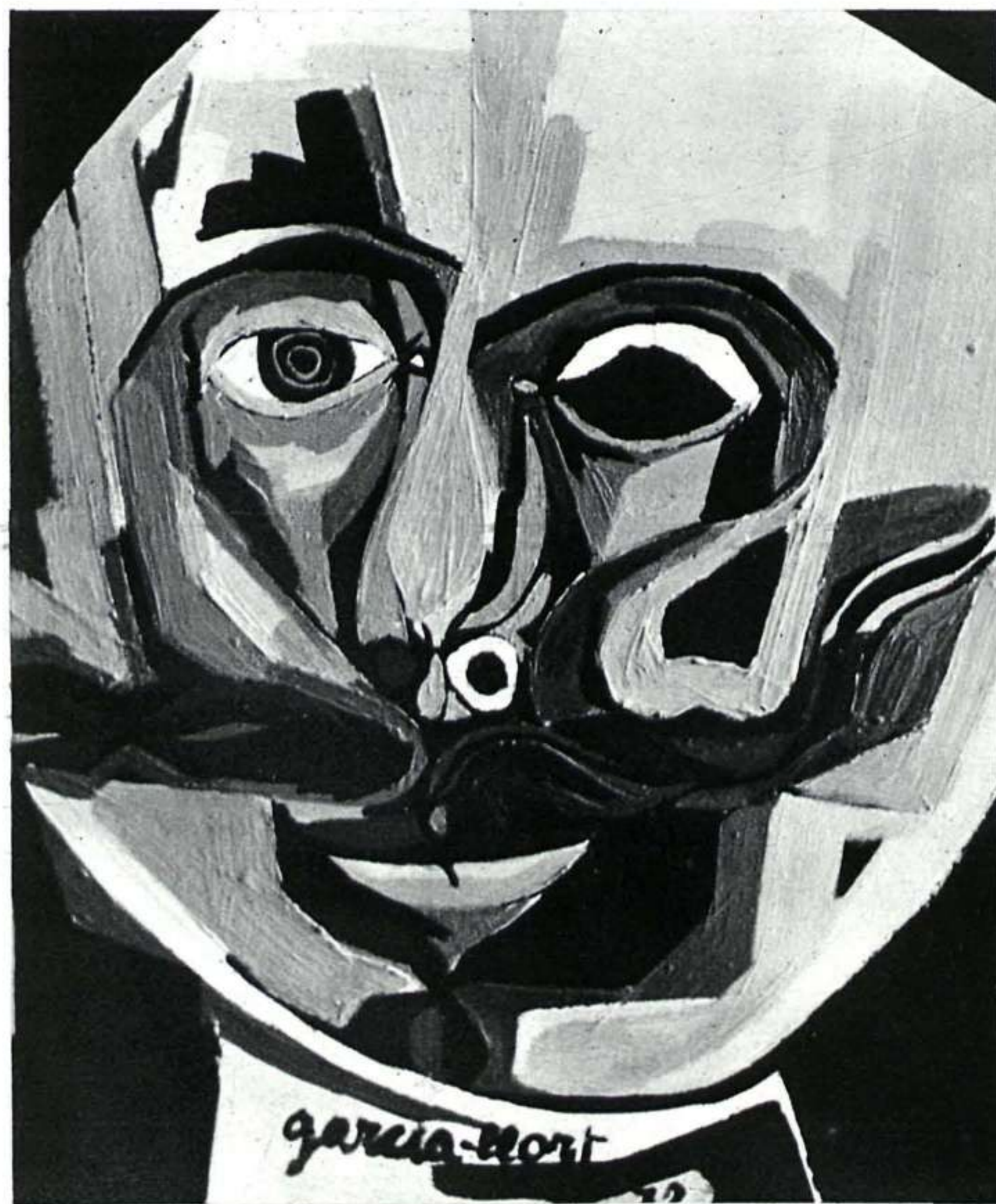


Torres García, un excelente óleo de Zabaleta, de gran rigor compositivo, obras de años atrás, pertenecientes a Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Brotat, Navarro y Miguel Capell; y una curiosa muestra de precursores tan poco reconocidos, como Planells y Massanet, que antes de nuestra guerra cultivaron una pintura de gran fuerza innovadora, en la que predominan los elementos surrealistas y metafísicos, tan discutidos entonces y tan reconsiderados en la actualidad. En la exposición siguiente, la misma galería vuelve a ofrecernos la obra de uno de sus artistas predilectos, Yturralde, que insiste, con nuevos hallazgos, en sus conocidos trabajos cinético-luminosos de figuras imposibles, con una poderosa atracción óptica.

Con «Nueve pintores de Sevilla» y, posteriormente, con Canogar, ha continuado la galería Adriá su temporada de exposiciones. En la primera de ellas, la característica, como Moreno Galván destaca en el texto de la presentación de la exposición, es de dos tendencias muy marcadas: una, recuperación muy representativa aunque situada a niveles mágicos, y una utilización de las experiencias formales y espaciales. Ambas llegando después de las experiencias abstracto-informales. La señalización tenía su importancia, puesto que significa la adecuada y perfecta asimilación de la trayectoria sustancial de la pintura contemporánea. Los jóvenes pintores sevillanos realizan su obra tras la asimilación de las más variadas experiencias, y lo hacen con carácter, con convicción, con firmeza y con personalidad. Ahí está la razón de que Moreno Galván destaque el valor sociológico de la aportación, que se refiera a Sevilla (la razón geográfica y humana de la exposición

colectiva), como una ciudad que por haber dejado de ser, durante muchos años, creadora de estilos dejó de ser ciudad, porque una ciudad, cuando verdaderamente lo es, ha de ser crisol de estilos, tanto en el arte como en todo lo demás. Supongo que Moreno Galván se refiere a nuestros últimos años, porque en el recuerdo cultural de lo sevillano no puede olvidarse la gran labor de avanzada que supuso, entre otras actividades, la realizada en torno a la revista «Mediodía», de aquellos hombres de la generación literaria de 1927, que dieron estilo a su modo de hacer antes de nuestra guerra. Desde el punto de vista de las artes plásticas, la exposición de estos siete pintores puede ser bien representativa de la recuperación de un estilo en el campo de su dedicación. Las construcciones formales de un Soto o de un Suárez constituyen una satisfactoria muestra de sobriedad, de la que tan necesitado está el posible estilo andaluz; Sierra construye sus objetos, de un popularismo pobre, con precisión y elegancia de gran contraste. Molina convierte un tema o figura evocadora en un objeto decisivo y desconcertante con efectos propios del surrealismo. La obra del equipo múltiple, así como la de Delgado, dispone el espacio con audaces delimitaciones. Teresa Duclós y Claudio aportan sensibilidad y poesía a un realismo cuyo contenido va mucho más allá de la mera apariencia. Confiamos también con Moreno Galván en que el auge que se presiente para un futuro próximo en la representación tiene un carácter demostrativo, similar al auge de lo que se oponía en años anteriores.

La de Canogar es una exposición de la que habrá de hablarse por mucho tiempo en Barcelona. Por lo que dice y por cómo lo dice. Dice mucho esta protesta, esta rebelión, esta acusación constante que apa-



rece frente al mundo que nos circunda y sus poderosas estructuras. Y lo dice de una manera magistral, al cabo de tantos años de dedicación apasionada y de entrega a la vocación artística. Esta obra de Canogar puede resultar desconcertante en muchos medios que han tomado por cómoda norma la moderación. Pero no puede ni debe dejar indiferentes a ninguno de los espectadores. Por estas circunstancias, y por todas las que se desprenden de esta obra tan representativa y tan edificante, hay que esperar que, como Solana y como Zabaleta en su tiempo, sea hoy Canogar uno de esos pocos pintores de Madrid que arraigan en Cataluña.

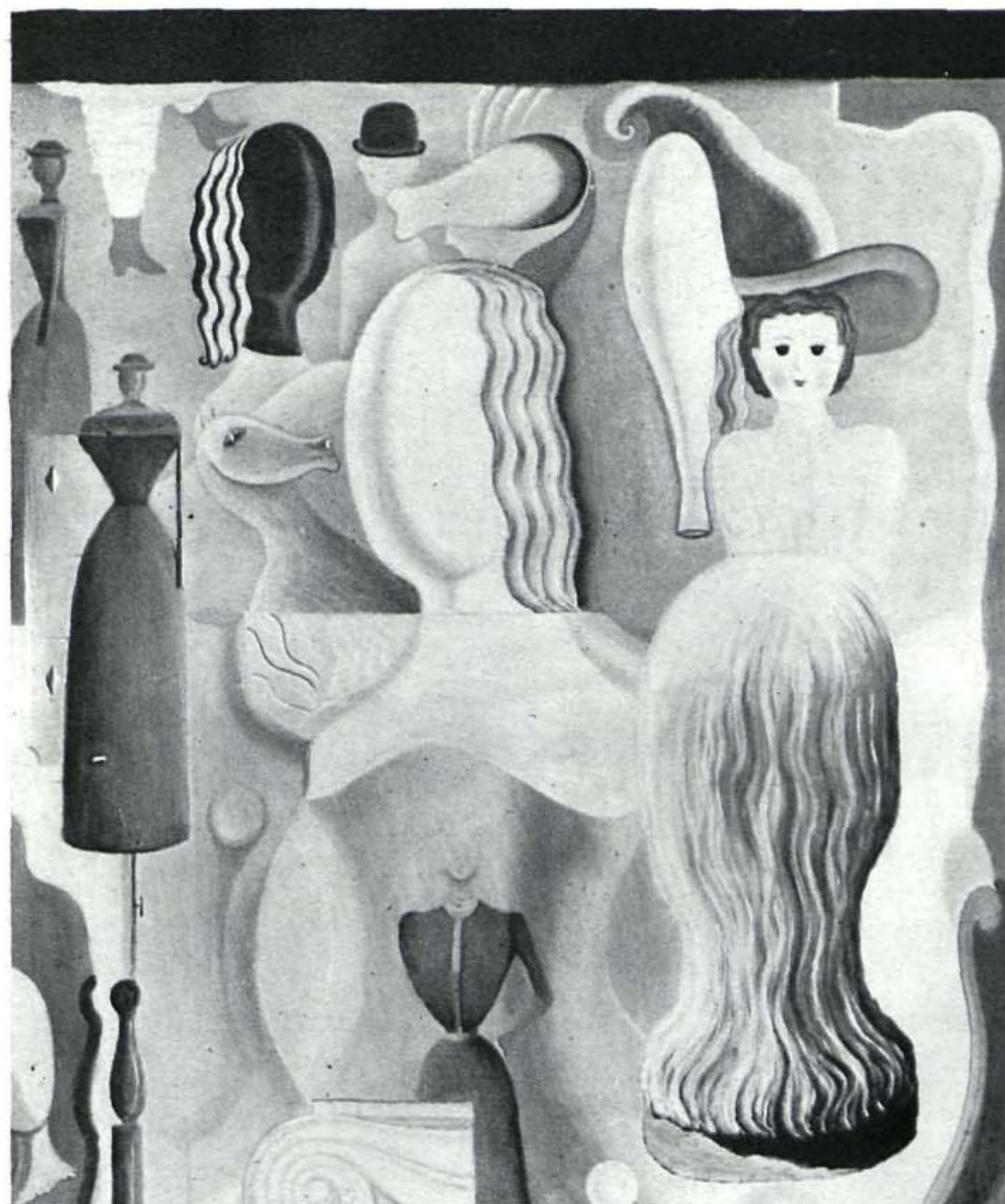
La exposición de Torralba, en sala Gaspar, sorprende ante todo (aunque esto no debiera ser el elemento primordial ante una obra de creación) por el alarde técnico que supone la fusión de técnicas mixtas de grabado y las grandes dimensiones de algunas de estas obras. En cuanto a su contenido se trata de una expresión tardía de tachismo o de formas gestuales, cuyo sentido calígrafo no va mucho más allá del efecto óptico de las combinaciones de color y de forma.

En la exposición del pintor japonés Kumi Sugai, en galería Nova, se advierten dos clases de realizaciones, como reflejo coincidente o paralelo de dos mundos. De una parte, unos signos libres con la sobriedad, el atractivo y la belleza de la caligrafía oriental; de otra, unas combinaciones formales rígidamente geométricas, características de algunas de las tendencias de nuestro mundo cultural. Ambas realizadas con precisión y pulcritud, aunque hacia las primeras pueda sentirse una adhesión mayor por su sentido más libre y más sugerente.

En las últimas exposiciones de la joven galería Matisse predomina la tendencia neofigurativa, que va de lo poético a lo mágico, como le ocurre a la obra de García Llorca, la última de sus exposiciones. En ella, el pintor catalán insiste en sus temas irónicos, en su mundo animalístico. Todo ello con una carga de buen tono, servido por una gran maestría formal, una dosificada y fuerte libertad en la utilización del color y en la precisión de las formas.

Liliane Lees-Ranceze ha expuesto, por segunda vez, en Barcelona. También esta vez en el Camarote Granados. Dibujos en los que, como su presentador, Corredor Matheos, afirma, una trama nerviosa se basta a sí misma para presentarnos, de manera sencilla, lo complejo. Una trama insistente, en efecto, en la que las figuras quedan destacadas en sus rasgos primordiales, deformadas a veces, pese al mundo, en ocasiones infantil, otras bucólico, otras naturalista, de la temática de la pintura. Igual ocurre con los óleos, aunque aquí la inquietud formal esté reflejada en la pincelada inquieta, que no quiere geometrizar con rigor el contorno ni precisar detalles secundarios. Queda así la obra con una dinámica que acentúa su vitalidad. El mundo de estos seres humildes, de estas escenas cotidianas, contrastado a veces con fuerza por los tonos del color, constituye un reflejo expresivo y hondo y, al mismo tiempo, sensible.

El pintor argentino Ramoneda, hijo de un pintor catalán, ha expuesto en el Instituto Catalán de Cultura Hispánica una serie de obras en las que trae el recuerdo cálido y palpitante de las tierras norteafricanas de su país, en una obra cuyo lenguaje, por actual y por culto, resulta universal. Las particularidades están, no solamente en la alta calidad de la materia y los ma-



MASSANET "SIMBOLISMO SURREALISTA".

tices de la misma, sino en su temática: paisajes y frutos de aquellas tierras. Fuente que el artista refleja a través de un espíritu joven y hondamente refinado.

Albertí, en galería Syra, ha presentado una obra firme, equilibrada y rotunda. Contemplándola se siente la satisfacción de comprobar que aquellos maestros que adoptaron una actitud psicológica semejante ante las gentes o el paisaje (un Rouault, un Solana, un Zabaleta, un Ortega Muñoz), trascendieron su obra a una continuidad renovadora que en Albertí puede verse como un ejemplo que permite el afianzamiento de una personalidad propia y distinta. Pintura ruda y consistente y, al mismo tiempo, serena e equilibrada, este expresionismo naturalista no distorsiona ni deforma angustiosamente. Estos gruesos empastes no aniquilan el paisaje reflejado, sino que lo ahondan. Este lenguaje bronco de Albertí tiene profundas resonancias.

La cerámica se viene utilizando, desde hace algún tiempo, cada día por mayor número de artistas plásticos. Y de estas nuevas realizaciones se van descubriendo las grandes posibilidades de representación y comunicación de la materia elaborada al fuego. Tanto en forma de relieve, como si de cuadros se tratara, como en obras escultóricas, la cerámica aporta las cualidades de una materia, con su especial elaboración, utilizada hoy por los artistas para reflejar, con fuerza, su libertad de expresión. María Victoria Villalonga, en la galería Ten, ha presentado una serie de obras de cerámica en las que en ocasiones recordaba los buenos momentos de la pintura informalista, y en otras, remotos recuerdos de viejas materias. Todo ello con un acierto en la selección y disposición revelador de las ilimitadas posibilidades expresivas de la cerámica.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

# EXPOSICIONES EN MADRID

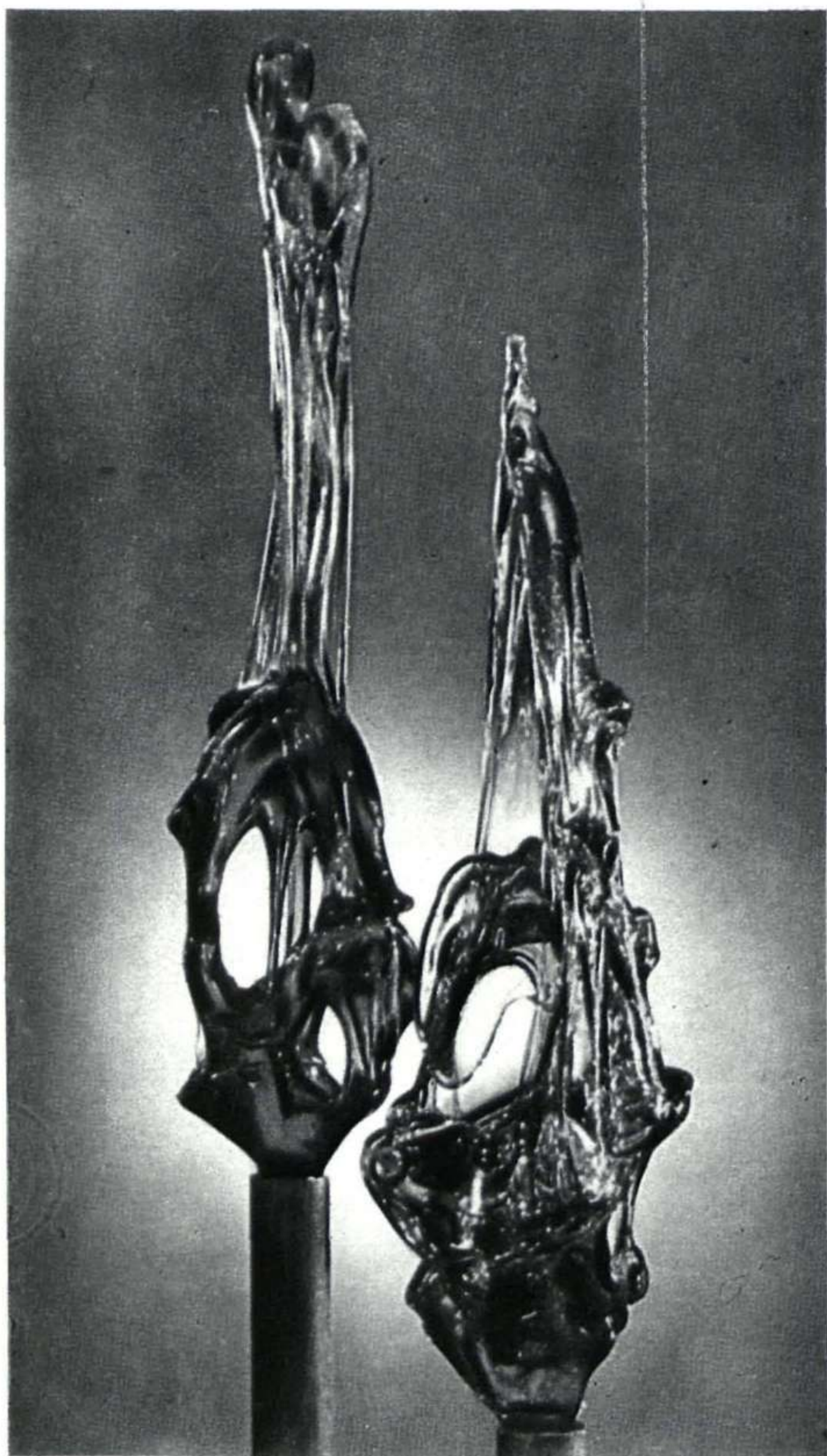
El elevado número de exposiciones que se muestran en Madrid nos obliga a seleccionar más de lo que desearíamos, pues, pese a que hoy se ejecutan las obras de arte —la pintura más que la escultura— mediante una realización rápida impuesta, tal vez, por esa rapidez que preside actualmente todos los actos y actividades, se produce un arte generalmente elevado en el doble aspecto de la técnica y de la estética. Se produce un arte que mira más a la investigación

y a la descripción que a la parte agradable de las formas.

Dentro de esta selección obligada recordemos la exposición de Colmeiro en la galería Biosca. Colmeiro, maestro consagrado por su firmeza y poder, no por convencionalismos más o menos admitidos, tiene valores muy serios. Bajo la aparente despreocupación en la manera de dar las pinceladas vemos una mezcla de impresionismo y de expresionismo muy español. Si miramos detenidamente un cuadro de Colmeiro, veremos con facilidad cómo las pinceladas, y aun los colores, están físicamente separados unos de otros, hasta el punto de que muchas veces tiene que ser el trazo oscuro el que contornea una figura para que ésta pueda apreciarse en un dibujo ejecutado con soltura. Mirando los cuadros desde una distancia apreciable, esta desunión física toma cuerpo en el conjunto, se conecta, se integra, de manera que era insospechada en la contemplación a corta distancia. Ese mismo efecto de ilusión que apreciamos en lo corpóreo se observa también en la luz, tremendamente poderosa, cegadora algunas veces y, sin embargo, conseguida con colores mezclados, elaborados y considerados en una gama escalonada y nada brusca.

En Grosvenor presentó una colección de óleos, en pequeño formato, el pintor Joaquín Vaquero Palacios. Su actual pintura, en pequeño o gran formato, se caracteriza por un dominio de la síntesis que atiende tanto al color como al dibujo. Para Joaquín Vaquero sobran muchos detalles que la vista observa y que no es necesario llevar a los lienzos, sobre todo si se pretende plasmar un paisaje y no imitar un paisaje con todos sus accidentes más minuciosos. Para Joaquín Vaquero el paisaje no es una mirada y mucho menos una mirada parcial del campo. Es más bien un recuerdo de una apreciación de conjunto; es también expresión de unas vivencias del artista en ese paisaje. Estos recuerdos visuales, sentidos, unidos a una ejecución personalísima, ya que el artista pinta con colores de propia fabricación, siguen un proceso acorde con una idea de simplicidad, de esquema.

En Madrid, la galería Kreisler nos presentó una muestra de la obra de Julio Martín Caro. Una exposición que nos recordó las dotes excepcionales de este pintor navarro, fallecido hace unos cuatro años. La temprana muerte segó una fructífera producción artística que, pese a estar presente ya en unos cuadros realmente considerables, hacía presagiar metas mayores. Martín Caro tenía una escuela, una preparación y un ímpetu poco corrientes. Trabajó con los mejores maestros, viajó, pintó sin regateos de esfuerzos, con una tremenda vocación e inquietud por la investigación. Poseedor de un expresionismo brioso, Martín Caro está en la historia de la pintura española de estos años. En la exposición que mencionamos se presentaron cuadros ejecutados por el pintor en distintas épocas, junto

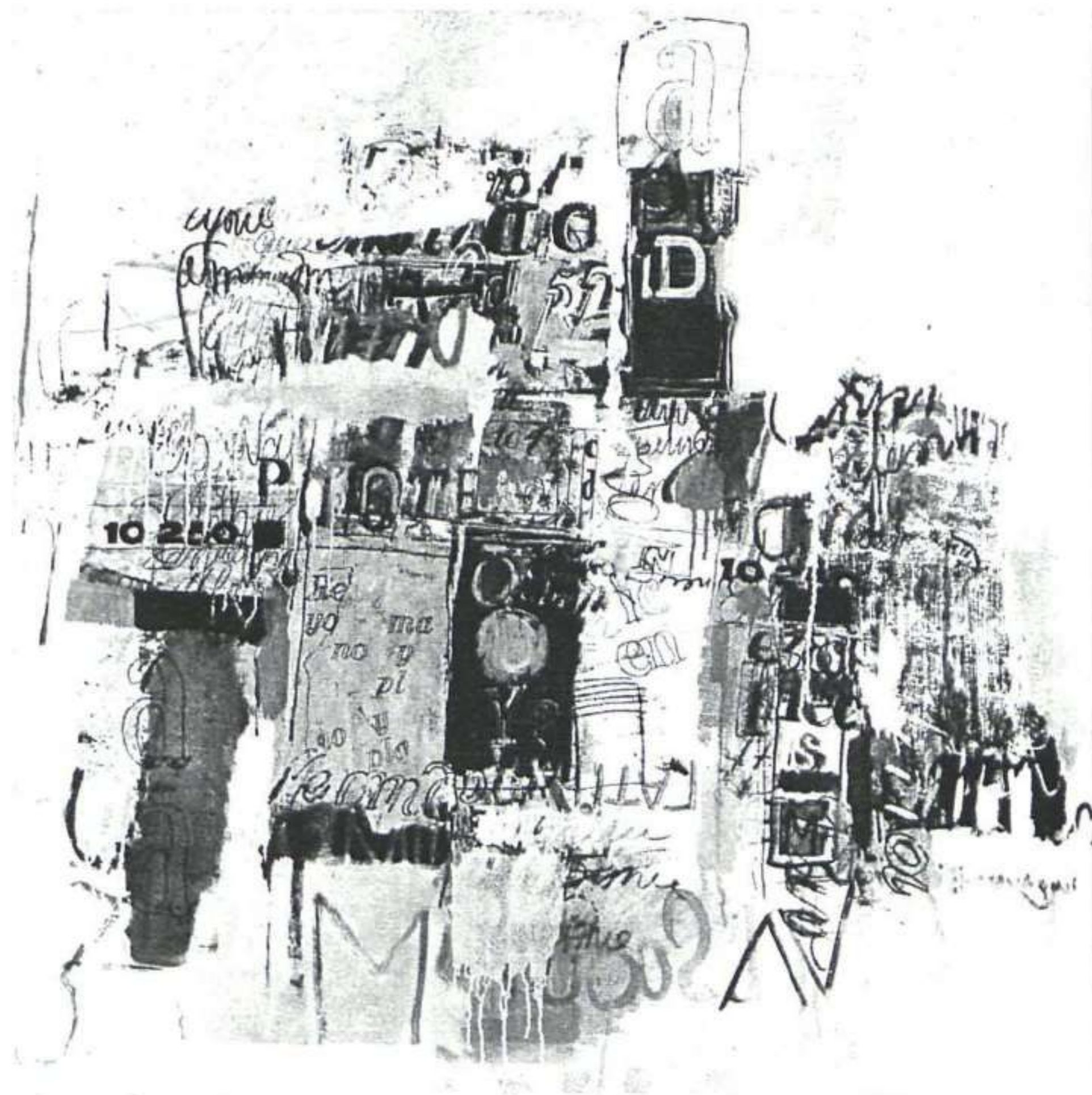


A. ATIENZA/ESCULTURAS EN VIDRIO.

a los mejores que el artista pintara poco antes de su muerte.

Peñalver saca partido a la pintura al agua, a la acuarela, saliéndose de los modos tradicionales del procedimiento, tanto en su ejecución, propiamente dicha, como en el montaje y presentación de los cuadros. La originalidad, fruto de la inquietud de este artista, que presentó una colección de obras en la galería Toisón, se refiere, por una parte, al sentido de perspectiva que marca a través de las medias tintas y de un insistente trazo, apenas insinuado, que valora la distancia de los objetos que forman la composición de sus cuadros. Por otra parte, respecto al montaje de los cuadros, Peñalver sustituye el cristal, que parece obligado en toda acuarela, por una plastificación que al mismo tiempo que protege la pintura, muchas veces montada sobre bastidor en vez del papel sin protección, hace que los colores adquieran esos tonos que tenían en el momento mismo de ser pintados, cuando aún está húmedo el cuadro. Es algo así como el efecto que el barniz causa en la pintura al óleo.

Es curioso observar cómo en muchos casos la materia de que está hecha una obra de arte plástico limita al artista en su afán expresivo, al mismo tiempo que le invita a una mayor participación en el tratamiento de esa materia desde su origen. Algo de esto ocurre a Angel Atienza, que presentó una exposición en la galería Rottenburg, nueva galería de arte que se suma a la vida artística y cultural de Madrid con proyectos muy atractivos en la exhibición de arte extranjero. La muestra de Angel Atienza, que inauguró esta nueva sala, se refiere a esculturas en vidrio, en cierto modo una novedad en su producción artística, pues conocíamos de Angel Atienza fundamentalmente cerámicas y esculturas en otros materiales que no son el vidrio. El vidrio, por su rápido endurecimiento, parece que ofrece pocas posibilidades a un escultor. Angel Atienza demuestra que no es así. El adecua la rapidez de ejecución de sus esculturas al tiempo, escaso desde luego, que el vidrio permite se le maneje. Para ello es necesario un pro-



SARAH GRIOLO "RENOVADA POLEMICA".

ceso previo de fabricación del vidrio, un estudio de formas y una perfecta conjunción en la realización de las piezas de un equipo de artesanos, con vetas de artistas, dirigidos por Angel Atienza, el creador de unas formas orgánicas, en donde preside la simetría. Las formas son conseguidas con sucesivas tomas de vidrio líquido a novecientos grados de temperatura. Una vez construida la escultura, o semiconstruida, cuando aún está blando el vidrio en muchas zonas, continúa el tratamiento de la materia, que es dominada por el artista. Su enfriamiento tiene que producirse escalonadamente, introduciendo cada pieza en hornos a tem-



JUAN MONTESINOS "BODA EN SEGOVIA".

MONTESINOS



GUAJARDO "AQUELARRE".

peraturas cada vez menores. Hay piezas de este artista que tardan en enfriar del todo tres días. Un enfriamiento más brusco, más natural, no dirigido, supondría la rotura total del vidrio, el resquebrajamiento de la escultura. Lo sugestivo del proceso de producción de estas obras nos ha apartado del comentario a la forma y a la utilidad de las piezas, de un hondo sentido decorativo y aptas para su incorporación a la arquitectura.

En la galería Skira vimos también una importante exposición. Nos referimos a la obra de Stefan von Reisz, un artista que suele exponer poco, quizá porque trabaja mucho y piensa que la finalidad de las exposiciones es la de mostrar aquello nuevo que ha incorporado a su estética. Estética que se ríe de los convencionalismos, de lo establecido, para añorar y perseguir lo auténtico, lo esencial. Así, un tanto aislado del mundo que le rodea, Stefan von Reisz piensa, medita en silencio, y en silencio hace su obra satírica, unas veces, y no exenta de gracia fina, desconcertante, otras, pero siempre trascendentes. Sus obras podríamos situarlas cerca del «collage», incorporando color, cristales, figuras u objetos, que por su sola presencia aportan algo al conjunto, a lo que el conjunto quiere decir o defender. La expresión y el sentimiento de las ideas están fielmente llevados a la obra de Stefan von Reisz.

William Stone presentó en la galería Sen una extraña muestra, que no acertamos a denominar pinturas o esculturas, quizá porque tienen algo de ambas cosas o porque sean algo distinto a la pintura y a la escultura. Formas libres, de materia blanda, contenidas en sacos de lienzos, colchones, almohadas. «Lo vivido y por vivir en un mundo de sensaciones perdidas, que sólo el artista puede recuperar importando muy poco sus medios de expresión». Así opina el propio artista, y de ahí hay que partir para valorar las masas de formas monstruosas. Exigirles a estas piezas de William Stone una función decorativa, en un «hábitat» decorado al modo tradicional, equivaldría a condenarlas de antemano y precipitadamente. Nos cabe preguntar si las obras de arte tienen como única y principal misión el aspecto decorativo. Creo que no. El arte es bastante más que eso.

El género del retrato en la pintura tiene más importancia de la que se le ha concedido en muchos casos, sobre todo por parte de aquel destinatario primero: el personaje retratado, que ha buscado sobre todo el parecido a su fisonomía o, lo que es peor, el parecido a la fisonomía que ese personaje cree poseer. En el género del retrato, la sociedad retratada opina y trata de imponer sus criterios, generalmente equivocados y, por tanto, despreciables. El retrato es algo más que el parecido, según dice en su pintura Félix Revello de Toro, que presentó una exposición en el salón Cano. La pintura de Revello de Toro ha llegado por su madurez a una calidad de maestro. Revello de Toro se enfrentó siempre con esos peligros que presenta el género del retrato y con los peligros de abandono y tranquilidad, que plantea esa tremenda facilidad de ejecución y de dibujo, características que posee sobradamente Revello de Toro. El artista ha sabido vencer estas dificultades y plantearse cuestiones serias en cada cuadro. Los estudios de color, tanto en los cuadros considerados en su conjunto como considerados parcialmente dentro de las composiciones, las luces, las calidades de tejidos y facciones, ejecutados con simples toques de pincel, dan a la obra de este artista una categoría que le sitúa entre los mejores pintores, pudiéramos decir, de esta escuela que practica.

Sarah Grilo presentó una exposición en la galería Juana Mordó. Una exposición que es fiel reflejo del mundo actual, un mundo de polémicas, discusiones, de pareceres más o menos contrastados, etc. Podríamos ver en los cuadros de Sarah Grilo la versión plástica de ese mundo enfrentado en ideas y pretensiones. Naturalmente, los elementos que la artista emplea son los signos gráficos de letras y números, signos en los que queda la historia para general conocimiento posterior. La artista añade a este mosaico de titulares el aspecto colorista de sábanas impresas, recortes presentados con intención, en lo que podría muy bien denominarse «collages». En Sarah Grilo hay un afán de relato, un afán descriptivo, literario, no exento de esa nota plástica a que está obligado como pintor que es.

Un acierto del Círculo de Bellas Artes fue la exposición que presentó de la obra de Carlos Moreno Graciani, desaparecido hace dos años. Se trató de una antología, y por ello, una auténtica oportunidad, ya que Carlos Moreno Graciani, muy conocido como acuarelista, no había expuesto nada más que con pequeñas aportaciones. Hacía falta esta antológica para comenzar a valorarle como artista y como cronista histórico de unos rincones y plazas de un tiempo recientemente pasado, pero en el que el urbanismo ha crecido de tal forma que ha sometido los rincones a una profunda transformación cuando no a su total desaparición. Hay que destacar en la obra de Moreno Graciani esa gracia del dibujo de figuras airoas, captadas en pleno caminar, en pleno movimiento, que contribuye a ambientar una época. Hay que mencionar también la honradez de ejecución en esos detalles arquitectónicos. Para Moreno Graciani, representar una arquitectura determinada, cuando esa arquitectura era protagonista de un cuadro suyo, suponía pintar piedra por piedra. Así, cualquier fragmento de una acuarela de Moreno Graciani nos hablará de esa honradez, que no elude el compromiso del tema y la atención al detalle.

La galería Amadís continúa esta temporada la tónica mantenida el pasado año de presentar obras buenas de artistas jóvenes, cosa nada fácil, ya que al es-



coger nuevos valores, lo más probable es caer en esbozos, balbuceos, inexperiencias de algo que, aunque pueda llegar a ser valioso un día no muy lejano, no presentara sin embargo categoría. El caso de Amadís es doblemente elogiado por cuanto las exposiciones que muestra son auténticamente exponente de una vanguardia avanzadísima y de méritos. El director de la galería, el crítico de arte Juan Antonio Aguirre, está haciendo en este terreno una gran labor de promoción del arte joven, que quizá no encontraría apoyo en ciertas galerías comerciales por razones que no vienen al caso reseñar.

Alfredo Pardo es uno de los expositores de Amadís. Una pintura interesantísima en el doble aspecto del color y el de la interpretación de formas. El color, en tintas planas, constituye por sí solo estudios acertados con recuerdos a la técnica del cartel publicitario. Si estos estudios cromáticos acertados los relacionamos con las formas, lo que tenemos que hacer por fuerza, al tratar de ver en los cuadros de Pardo todo lo que encierra, advertiremos una conjunción muy dialéctica.

Otro expositor de la galería Amadís fue Miguel Angel Campano. Pintura estructural, compuesta de geométricas líneas y espacios, que dota de color uniforme al que muchas veces suma las rugosidades del soporte del lienzo. Hay en Campano un doble deseo de estudio y consideración del espacio, manifiesto a través de esa geometría y a través de formas, que hace jugar en sus cuadros como módulos que repite una y otra vez. También cabe destacar en el mundo plástico de Campano las realizaciones de series de cuadros, en los que, como en una sucesión de planos cinematográficos, va prescindiendo de elementos, tanto lineales como libres, para dejar el último cuadro reducido a la más pura síntesis.

Juan Montesinos, después de haber trabajado mucho últimamente, presentó en Madrid una colección variada de cuadros, en los que se observa un retorno al dibujo. Quizá llamar retorno no resulte demasiado exacto, porque en la pintura de Juan Montesinos siempre se advirtió un dibujo bien construido. Lo que sí es cierto es que ahora reconsidera las formas con plena conciencia de que el dibujo es un pilar fundamental de su obra. Montesinos, en época anterior, se metió de lleno en el estudio de la materia, de las calidades, de las grandes zonas dominadas por el color sin formas concretas, lo que sin duda alguna le dio ocasión de asimilar enseñanzas que la propia materia proporciona al artista cuando el artista juega con la materia. Ahora, esas calidades y esas enseñanzas aparecen en temas en los que predomina un dibujo bien construido y bien interpretado.

Otra muestra interesante, que también estrenó galería de arte en Madrid, fue la de Guajardo, presentada en Bell Art. Una pintura basada en el color, sobre el que el pintor esboza dibujos y composiciones arañando la materia y dejando al descubierto capas de materia anteriores o el soporte ligeramente teñido por el pigmento. Pero hay otro aspecto que destacar en la obra de Guajardo, y es su técnica, antiquísima, y muchos de cuyos secretos se perdieron. Se trata de la cera púnica que practicaban los egipcios y más tarde perfeccionaron los griegos y sobre la cual puntualiza Max Doerner en su obra: «Los materiales de pintura y su empleo en el arte», que se trata de una cera endurecida por triple fusión en agua de mar y sosa no emulsionable y turbia y de elevado punto de fusión. Esta materia permite que los cuadros de Guajardo tengan una perdurabilidad y un colorido característico, del que se



ATAULFO CASADO "LOCURA DE UN SUEÑO EN ROJO".

vale el artista para componer mundos cavernarios, submarinos, interplanetarios, de gran mérito y vistosidad.

Entre tanto uso de la pintura de calidades, pinturas basadas en la materia y su trato, destacamos la exposición que presentó en la galería Bética el joven pintor Aulfo Casado. Viendo la colección, nadie diría que se trata de una primera exposición en Madrid. Su calidad y trato de temas, formas y colorido, dan fe de un pintor bien preparado, que medita y se ejercita antes de hacer sus cuadros. Los mundos silenciosos bajo el mar, su fauna, peces que parecen observar con mirada penetrante, cuyos cuerpos abultados se desvanecen entre veladuras de aguas y espumas de colorido muy fuerte. Aulfo Casado usa de la materia en superficies transparentes, ligeramente teñidas por el pigmento. Los ambientes van cobrando consistencia con la superposición de capas de materia. Pintura de abstracciones dirían muchos al observar los cuadros de Aulfo Casado, pero son pintura de realidades, tal vez fantaseadas, tal vez intuitivas. Pintura dominada por el artista en todo el proceso de su realización, realización que tiene su origen antes de su configuración en los soportes de los cuadros.

Junto a estos mundos marinos, mundo de peces, el pintor presentó también una serie de retratos de niños, bien dibujados e igualmente fantaseados en el sentido de plasmar un ambiente lírico y tierno, sencillo y tremendamente serio.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

# ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Este es el nombre de una nueva sección que estrena con el año **BELLAS ARTES 73**. De aquí para allá anduvieron los coleccionistas desde que el mundo es mundo. Hay un instinto cinegético, un olfato de perro cazador, un trapicheo febril que comparten por igual el numismático, el aficionado a la cerámica, el descubridor de cuadros olvidados, el afanoso buscador de potosíes artísticos, el bibliófilo gloriosamente miope, el catador de antigüedades y —porque también los hay— el enamorado de las antiguallas. En este mundillo, mundo, universo del coleccionismo sólo, como en el poema, «se hace camino al andar».

Y hay mucho que andar por las callejas y las plazuelas de España —desde el **Jueves** de Sevilla al **Rastro** madrileño, sin olvidar los famosos pero ya mortecinos **Baratillos** de Cádiz que algún día, estamos seguros, resurgirán de la espuma como una Venus de calamina— para que, al doblar un recodo, al levantar el cortinón de harpillera que cierra el santuario de cualquier chamarilero no podamos encontrarnos el tesoro de una tabla gótica, de una escultura románica, de un San Sebastián renacentista y policromado que aguardaba, quizá durante años, nuestra feliz llegada. Y también, gozosamente, recorrer como un castillo encantado las secretas estancias de los grandes anticuarios de Córdoba, Santander, Barcelona, Granada, Avila, Toledo, León, Sevilla, Madrid... Esos anticuarios, sabios y famosos (en Cádiz alcanzaron otrora la gloria de merecerse en un tanguillo), que han hecho de su profesión un rito secreto y casi sagrado. Nombres de tanta proapia artística como Linares, Paternina, López, García, Lucas, Franco, Romero, Vindel, Boto, Rodríguez, Nieto, Vidal, Bardón o Molina. Tantos y tantos hombres que, con su enamorado celo, salvaron en otros tiempos joyas de nuestra cultura y mantienen hoy vivo el interés del coleccionismo.

Este es nuestro propósito. Hacer de nuestro frecuente callejear un ocio compartido. Sacar a la luz, para quienes puedan adquirirlas y para quienes deban conformarse con su contemplación, las últimas piezas que hayamos admirado. Y también las colecciones particulares que generosamente se nos abran.

Quiere ser esta la caja de las sorpresas, caja musical, de caoba o de palosanto, patinada por el tiempo, amarilleando en su taracea de limoncillo, capaz de hacer salir, desde su fondo inagotable, vidrios y cristales de Bohemia, de Venecia, de La Granja; lozas de Manises, de Talavera, de Triana, de Fajalauza, de Alcora;

abanicos franceses y valencianos; marfiles renacentistas o filipinos; translúcidas porcelanas de King-to tchen, de Hué, de Sajonia, de Sèvres, de Wedgwood, de Capodimonte, del Buen Retiro; libros de ayer y de anteayer; esmaltes de Aragón o de Limoges; alfombras de Cuenca, de Alcaraz, de Bukhara, de Kachán; bronce de cimonónicos; plata de Auguste, de Odier, de Storr, de Martínez; relojes de Tompion, de Graham, de Le Roy, de Breguet, de Losada; lacas y jades; netsukés y okimono; grabados de Callot o de Goya; muebles Sheraton, Hepplewhite, Chippendale, Adam, Boulle, Cressent, Duplessis, Roentgen. Todo lo bello, todo lo bueno tiene cabida en estas páginas.

Y el mundo mágico de las subastas: Durán, Hispanhan, Marino, Hispanoamérica, Isa, Mitzou, «El Anticuario»... Desde que Durán tuvo la feliz idea de experimentar entre nosotros la subasta periódica, un interés creciente e insospechado ha venido subrayando su difícil camino. Pero la mecánica de una subasta de arte es complicada; el público —cierto sector del público— puede sentirse cohibido. Trataremos de dar claves, cuando sea posible, y haremos la crítica de las piezas fundamentales. Los promotores de esa importante empresa, comercial y artística, merecen y desean una crítica periódica y serena.

Falta aún, para el creciente número de coleccionistas españoles, una revista especializada, directa, informativa. Pretendemos suplirla en estas páginas. Es también nuestro deseo, cuando el espacio nos lo permita, abordar temas monográficos, pero habitualmente correremos en busca de la actualidad.

Ni pensamos regatear la publicidad merecida ni nos mueve otro deseo que ayudar a la más hermosa afición de un hombre cultivado: el coleccionismo artístico. Creemos que ninguna puerta se nos va a cerrar, pero estallaríamos de dicha si, además, nos llamara cualquiera que tenga algo interesante para compartir con todos.

Cuando, en el siglo XVIII, la porcelana alcanzó cotizaciones más elevadas que el oro y su fabricación era un misterio, unos hombres —técnicos y artistas— guardaban celosamente sus fórmulas secretas. Eran solicitados por los mismos Reyes. Se llamaban arcanistas. Nuestro propósito es la claridad. La claridad que es una exigencia de nuestro tiempo y del arte. Porque, en arte, el único misterio debe ser el que hace vibrar, con sus «notas negras», la línea pura de la belleza.

JOSE MARIA CARRASCAL

# NOTICARIO INTERNACIONAL

## BUSQUEDAS ARQUEOLÓGICAS SUBMARINAS

La Dirección de Búsquedas Arqueológicas Submarinas de Francia ha empezado últimamente una importante campaña de excavaciones en la bahía de Giens, al Noroeste de la isla de Porquerolles. El equipo de especialistas, bajo la dirección del doctor Tchernia, profesor de la Universidad de Aix-en-Provence, realiza sumersiones cotidianas en el lugar donde se encuentran los restos de un barco de comercio hundido en el siglo I antes de Cristo.

Después de una primera tentativa de búsquedas interrumpidas en 1968, se ha iniciado una nueva campaña, cuyas bases se encuentran en el barco especializado «Archonaute» y una balsa complementaria. Las dimensiones del barco hundido han podido ser tomadas por medio de un magnetómetro de protones; mide 28 metros de eslora y once de manga. La embarcación está repleta de ánforas llenas de vino de Italia. Descansa a dieciocho metros del fondo, sobre cincuenta toneladas de arena y de acumulaciones de algas de un metro de espesor. Una vez que se desentierre el campo de búsqueda, se procederá a hacer el registro del contenido; se señalará la posición exacta de cada ánfora gracias a técnicas de fotogrametría. Se montará por encima del lugar un marco metálico gigante mantenido en el fondo por cables y, en la superficie, por globos, que sostendrá aparatos fotográficos especiales, mantenidos en un paralelismo riguroso. Unos objetivos que anulan toda deformación permitirán tomar los clisés necesarios para registrar completamente toda la embarcación. La nueva técnica ha sido puesta a punto por el profesor Tchernia, en colaboración con el Instituto Geográfico Nacional de Francia, habiendo sido ya experimentado a lo largo de Marsella, en un lugar de la isla del Planier.

## BIENAL DE VENECIA

El balance de la Exposición Internacional de Arte de Venecia, la famosa Bienal, se presenta ampliamente positiva, tanto en el plano del interés público como en el de ventas, según datos suministrados por el vicecomisario de la Bienal, Mario Penélope. Entre los pabellones mayormente distinguidos por la cuantía de sus ventas figura el es-

pañol, que batió uno de sus records. Durante los tres meses que ha permanecido abierta al público la Bienal ha recibido 222.514 visitantes, aparte de 6.500 críticos, periodistas, coleccionistas e intermediarios procedentes de medio centenar de países. En total han sido vendidas 1.112 obras, con un valor global de 227 millones de liras, unos veintitrés millones de pesetas.

## GOYA Y LA ARTESANÍA ESPAÑOLA, EN RUSIA

Un retrato pintado por Goya de la actriz Antonia de Zárate ha sido donado al Museo del Ermitage, de Leningrado, por el millonario norteamericano Armand Hammer, de setenta y cuatro años de edad. «Es el único gran maestro español que les faltaba», ha explicado el donante. Efectivamente, el museo tiene cuadros de Velázquez, Ribera, El Greco, Pantoja de la Cruz, Murillo, Zurbarán y otros, pero carecía de Goyas, aunque posee en sus colecciones algunos grabados del gran artista aragonés.

Armand Hammer, presidente de la Occidental Petroleum y otras compañías, es un viejo «adicto» a la Unión Soviética, con la que viene haciendo negocios desde los tiempos de la revolución de 1917, en que conoció personalmente a Lenin. Actualmente la Occidental Petroleum y otras firmas del grupo Hommer están negociando contratos con la URSS, que se han estimado en seis mil millones de dólares.

El cuadro, pintado en 1807, mide 70 por 57,5 centímetros. Se trata del más antiguo de los dos retratos de la



hija del actor Pedro Valdés, pintados por Goya. El otro se encuentra en España. El donado al famoso museo de Leningrado está valorado en un millón de dólares.

■ También ha sido presentada en la capital soviética, en los locales del Palacio de Deportes, la primera exposición de artesanía española que se ofrece en la URSS, ocupando una extensión de trescientos metros cuadrados y exhibiéndose 2.643 piezas de cerámica, porcelana, repujado en cuero, madera tallada, hierro forjado, muebles, armas y decoración en general. La exposición ha causado el más vivo interés, no sólo en el público, sino, a la par, entre los artistas y expertos de la Unión Soviética.

## TREN EXPOSITIVO

La Compañía Nacional de Ferrocarriles Franceses ha puesto en explotación un nuevo tipo de tren —«El Foro»— compuesto por coches concedidos para la presentación de exposiciones artísticas circulantes. La Compañía asegura la circulación del tren a horas nocturnas, según itinerarios previamente elegidos por los organizadores de las exposiciones, efectuando todas las maniobras necesarias para su instalación en los andenes de las estaciones-etapas y ofreciendo la prestación del personal necesario para la admisión de visitantes, vigilancia general de la exposición, servicios de policía, contactos con los organizadores, etcétera.

Las cajas de los coches del tren de arte, completamente herméticas, están decoradas en el exterior en gris y azul turquesa, con la indicación del tren «Foro». En el interior, los coches ofrecen una superficie de suelo de 55 metros cuadrados (22,20 por 2,50 metros), estudiándose especialmente el aislamiento térmico y acústico de las paredes y del techo. El tren lleva un coche con bar y salón de recepción. Puede ser transformado, si se desea, en estudio de radio, en sala de proyecciones cinematográficas o de cualquier otro espectáculo audiovisual.

## PELIGRO EN LA TORRE DE PISA

Parece ser que, a consecuencia del último movimiento sísmico del pasado mes de octubre, la famosa torre inclina-

da de Pisa presenta aspectos más alarmantes que nunca, que han aconsejado al Gobierno italiano a convocar un concurso cuyo fin será el de realizar los trabajos necesarios de consolidación de la torre, cuya primera piedra se colocó en agosto de 1173, tardándose más de trescientos años en su erección total. El geofísico Bandini ha declarado que el monumento se movió un tanto con ocasión del citado movimiento sísmico y que su situación se agravó a partir de entonces, siendo necesario tomar medidas urgentes sobre el asunto antes de que sea demasiado tarde, puesto que la zona de ubicación de la torre es zona sísmica y el movimiento no ha cesado completamente a lo largo de la península italiana. «No se trata de un movimiento catastrófico —señaló—, pero proteger contra él al monumento pisano es un imperativo cultural ineludible».

Según los corresponsales de prensa españoles en Italia, parece ser que va en firme la atención, pensada como definitiva, a la torre inclinada. Por espacio de siete años, una comisión de cuarenta y dos personalidades ha estudiado, discutido, informado y escrito sobre el peligro que corre la torre de la plaza de los Milagros. La comisión ha publicado tres volúmenes que contienen toda la historia de la construcción y todas las fases de la inclinación. El contenido de estos tres volúmenes ya editados no se conoce todavía, puesto que son ellos secretos y solamente —al menos de momento— serán puestos a disposición de las empresas licitadoras en el concurso convocado por el Ministerio de Obras Públicas. No harán falta, pues, nuevos estudios para la presentación de las ofertas, disponiéndose todo el año 1973 para dicha presentación, comenzándose los trabajos definitivos en la primavera de 1974. Las condiciones del concurso son las siguientes:

— Primera: La torre debe conservar el aspecto estético actual; su organicidad debe ser respetada en todo lo posible y no se permite ninguna estructura visible desde el exterior.

— Segunda: Puede consentirse una leve disminución de la inclinación dentro de un sexagésimo de grado.

— Tercera: Ningún daño debe producirse con las intervenciones provisionales y definitivas a los edificios de la plaza de los Milagros y de modo especial a la catedral. Las obras de protección que pueden proponerse para la ejecución de los trabajos, deben tener carácter provisional y ser eliminadas cuando se termine la consolidación, sin dejar rastro alguno de ellas.

## EXCAVACIONES EN LA ISLA DE SAI

Un equipo de arqueólogos, dirigido por el profesor Jean Vercoutter, se encuentra trabajando actualmente en la isla sudanesa de Sai, una de las mayores del Nilo —doce kilómetros de longitud por cinco de ancho—, situada más arriba de las cataratas de Dal. Sai es lugar estratégico sumamente importante, permitiendo a sus ocupantes rechazar igualmente a las invasiones venidas del Norte y las procedentes del Batn-el-Haggar. En la isla se encuentran como incitaciones extraordinarias para la arqueología:

— Lugares prehistóricos, sobre todo paleolíticos.

— El mayor conjunto conocido, todavía inexplorado de la civilización sudanesa llamada de Kerma (aproximadamente 1900 a 1500 años antes de Cristo); una necrópolis con varios miles de túmulos circulares y un lugar de habitación.

— Instalaciones egipcias antiguas de las dinastías XVIII a la XX, que comprenden un campamento militar, un fuerte, templos, una ciudad y dos cementerios.



— Vestigios que remontan el Imperio africano de Meroé, principalmente un gran cementerio de tumbas circulares.

— Necrópolis de la civilización llamada de Ballana y Quoustoul, del siglo IV al VI o VII de nuestra Era.

— Una fortaleza, habitaciones, iglesias y cementerios paleocristianos y medievales, de los siglos VI y VII al XIV de nuestra Era.

— Restos importantes de la ocupación de la isla por los otomanos en 1520.

Ante la gran variedad de las riquezas arqueológicas de la isla, los investigado-

res han elegido para sus trabajos los campos de excavación relativos a la época Kerma.

## BALUARTE TRACIO EN RUMANIA

En el distrito de Bihor, en la isla Cetatea Taurului, Rumania, se ha descubierto una fortificación tracia cuya antigüedad se sitúa hacia el año 1450 antes de Cristo. Leyendas y tradiciones sobre la isla dieron pie a las excavaciones, en las que se han encontrado también restos de viviendas y atrincheramientos, así como utensilios agrícolas y restos de piedras de molino.

## CENTRO DE RESTAURACIONES DE ROMA

El Instituto Central de Restauraciones de Roma, uno de los más cualificados del mundo en el campo de la restauración de bienes culturales, tanto por sus equipos técnicos cuanto por sus cursos de enseñanza, frecuentado por jóvenes estudiosos de todos los lugares, ha anunciado el cierre del organismo. La paradójica decisión se debe precisamente a la falta de medios económicos que le permitan consolidar y restaurar su propia sede romana, así como desarrollar idóneamente sus actividades.

La decisión —que ha provocado un amplio eco en el mundo de la cultura y del arte, todavía bajo el impacto de las obligadas clausuras de parte del foro romano, el Palatino y el Coliseo— fue tomada por el propio director del Instituto, profesor Pasquale Rotondi, quien, después de haber esperado en vano la aprobación por parte del Parlamento de un proyecto de ley especial, no ha querido ahora asumir responsabilidades que no le competen, ante un eventual derrumbe del edificio.

## RESTAURACION DE «LA PIETA»

Y hablando de restauraciones romanas, aquí está nuevamente en la actualidad informativa «La Pietá», de Miguel Angel, que muy pronto podrá ser nuevamente contemplada en la basílica de San Pedro tras su restauración, y sin que al exterior se perciban señales del accidente sufrido por el atentado de que fue objeto hace unos meses. El profesor Redig de Campos, director de los

museos vaticanos, ha informado que se han encontrado prácticamente todos los fragmentos desprendidos de la estatua y, por tanto, los trabajos de restauración han sido lo más perfectos posibles, no habiendo tenido que añadir más que algunos gramos de «polvo de mármol» para rellenar algunos diminutos huecos. Por tal causa, será imposible a simple vista apreciar en dónde fue dañado el grupo marmóreo.

La restauración no ha supuesto gasto alguno, en cuanto fue ella realizada por expertos vaticanos a sueldo de la organización museal de la Iglesia. Con simple papel adhesivo ha sido posible borrar las señales de los martillazos y con la resina brasileña, «La Pietá» volverá a ofrecer aquella pátina especial de transparencia y brillo del mármol que Miguel Ángel supo darle. Los fragmentos más delicados de devolver a su integridad han sido los del párpado y la nariz del rostro de la Virgen. Se realizaron incontables fotografías y radiografías del grupo para saber si existían resquebrajamientos internos, demostradamente inexistentes. La identidad de transparencia y de lucidez ha dado un resultado positivo de un 96 por 100. De ello se desprende que haría falta acercarse a la escultura con una lente de aumento o con un microscopio para apreciar los daños causados por el martillo del desequilibrado Lazlo Toth el pasado mes de mayo. De todos modos y para impedir en lo posible que se repitan atentados como los sufridos por «La Pietá», en el futuro —ha señalado el doctor Redig de Campos—, se colocarán alarmas a base de células fotoeléctricas y a la distancia de unos seis metros de la escultura, cubriéndose al tiempo desde la baranda el altar de la imagen el espacio con un cristal resistente y que evite refracciones para impedir el acercamiento de los fieles.

## ARTE ESPAÑOL EN AMÉRICA

Siguiendo la proyección expositiva de grandes conjuntos de arte español por América, en Quito se ha presentado la exposición denominada «El arte español sobre el papel», enviada a la capital quiteña, de tan grande tradición pictórica hispánica, por las autoridades españolas, con ocasión de las celebraciones conmemorativas del ciento cincuenta aniversario de la independencia del Ecuador. La exposición se mostró en los salones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Este muestrario de «Sesenta años de

vanguardia española», comprende ciento ocho obras de arte sobre papel —carbón, pluma, collage, témpera, lápiz— realizados por los más famosos artistas españoles actuales, en amplia relación de nombres prestigiosos encabezados por Picasso, Miró, etc.

## «BUFFET», MONUMENTO NACIONAL

En pasada información de este noticiario dábamos cuenta de haber sido declarado monumento nacional en Austria una pastelería vienesa en gracia al valor de sus decoraciones y al ambiente con que ella se adornaba. Hoy le toca



el turno al «buffet» de la estación ferroviaria de Lyon, el cual, según declaración hecha por el ministro francés de Asuntos Culturales, va a ser declarado monumento histórico-artístico. Inaugurado en 1901 por el entonces Presidente de la República Francesa, Emile Loubet, el restaurante comprende varias salas, entre las cuales, el salón dorado constituye su pieza principal. La declaración de monumentalidad se ha hecho a causa de su decoración mural: cuarenta y cinco pinturas evocan las grandes ciudades enlazadas por la compañía del ferrocarril París-Lyon-Mediterráneo, y están firmadas por pintores célebres de la

época: Maignan, Chabas, Burnand, La Touche y Calbert.

Esta clasificación del «buffet» de la estación de Lyon llega después de haber sido también considerada como monumento histórico-artístico la cervecería La Cigale, de Nantes. Por estas estimaciones oficiales, los propietarios de tales monumentos no podrán transformarlos sin autorización de las autoridades artísticas francesas, haciendo cualquier tipo de obras sin su control, a cambio de lo cual el Estado participa, con un 50 por ciento, en los gastos de conservación de tales piezas de arte.

## COMPETENCIA EN TORNO AL COLISEUM

Sin que la administración municipal romana haya manifestado nunca intenciones de venderlo, se ha iniciado una fuerte competencia en torno al Coliseum, la obra más importante de la Roma antigua. Después de que el extravagante norteamericano Thomas Merrick ofreciese un millón de dólares y enviase a un delegado personal a la capital italiana con un cheque de 10.000 dólares, ha pedido la palabra otro comprador italiano.

Antonio Zimei, cuarenta y dos años de edad, de la ciudad adriática de Pescara, está dispuesto a entregar inmediatamente 10.000 dólares. «Me gustaría que el monumento quedase en manos italianas», ha manifestado el hotelero a la prensa. Y, continúa manifestando en tono nacionalista, que tras una restauración del Coliseum a su costa, sólo exigiría el pago de entrada a extranjeros. También el hábil comerciante Merrick quiere hacer pasar a los turistas por la caja.

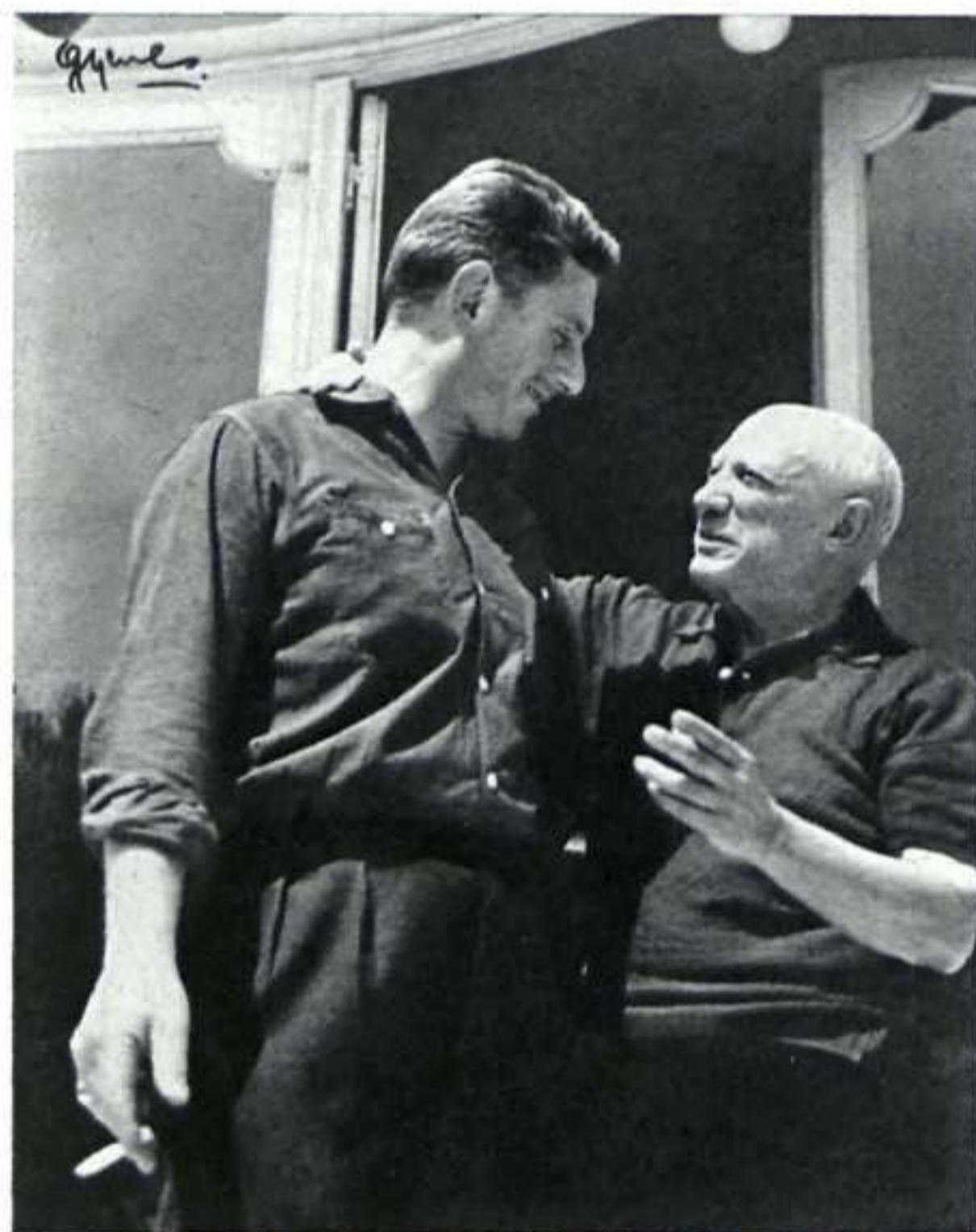


## **¿DESCUBIERTA LA MOMIA DE KEOP?**

En la gran pirámide de Gizeh ha sido descubierta una cámara secreta por un arqueólogo egipcio. En el diario «Al Gumharia» expresa éste la suposición de que la cámara contiene la momia del Rey Keop. Está situada, al parecer, veinte metros bajo la cámara mortuoria del Faraón, que se encontraba vacía cuando se abrió por primera vez la pirámide. Se supone también que la momia y algunos elementos votivos fue llevada a la cámara secreta, aún no excavada, para proteger los restos mortales del Rey de los ladrones de tumbas. Keop fue Emperador de la IV dinastía (aproximadamente de 2650 a 2540 antes de Cristo).

## **ESTATUILLA DE VENUS**

Una estatuilla de bronce de una Venus, cuyos ojos están incrustados en plata, ha sido encontrada en Gorsium (Hungría) por un grupo de científicos. La estatuilla, de veinticuatro centímetros de altura, es una de las más bellas obras de arte halladas en la provincia romana de Pannonia.



## **PICASSO, DOCTOR POR LA SORBONA**

La Universidad parisiense de la Sorbona ha nombrado a Pablo Picasso doctor «honoris causa», al cumplir el pintor

español sus noventa y un años de edad. Tan entrañablemente vinculado a la vida artística de la capital francesa a lo largo de la mayor porción de estos sus noventa y un años, el homenaje a esta figura más que singular del arte contemporáneo no viene más que a agradecer la aportación del pintor malagueño al prestigio internacional de París y, como adición cultural, de la propia Sorbona.

## **TEATRO ANTIGUO DESCUBIERTO**

En las ruinas de la antigua ciudad de Epidauros ha puesto al descubierto, el arqueólogo doctor Werner Peck, diez filas muy bien conservadas del graderío de un teatro. Además, se han encontrado a orillas del río Peneios, en Tesalia, los cimientos de un santuario dedicado a las ninfas.

## **ALDEA ETRUSCA DESCUBIERTA**

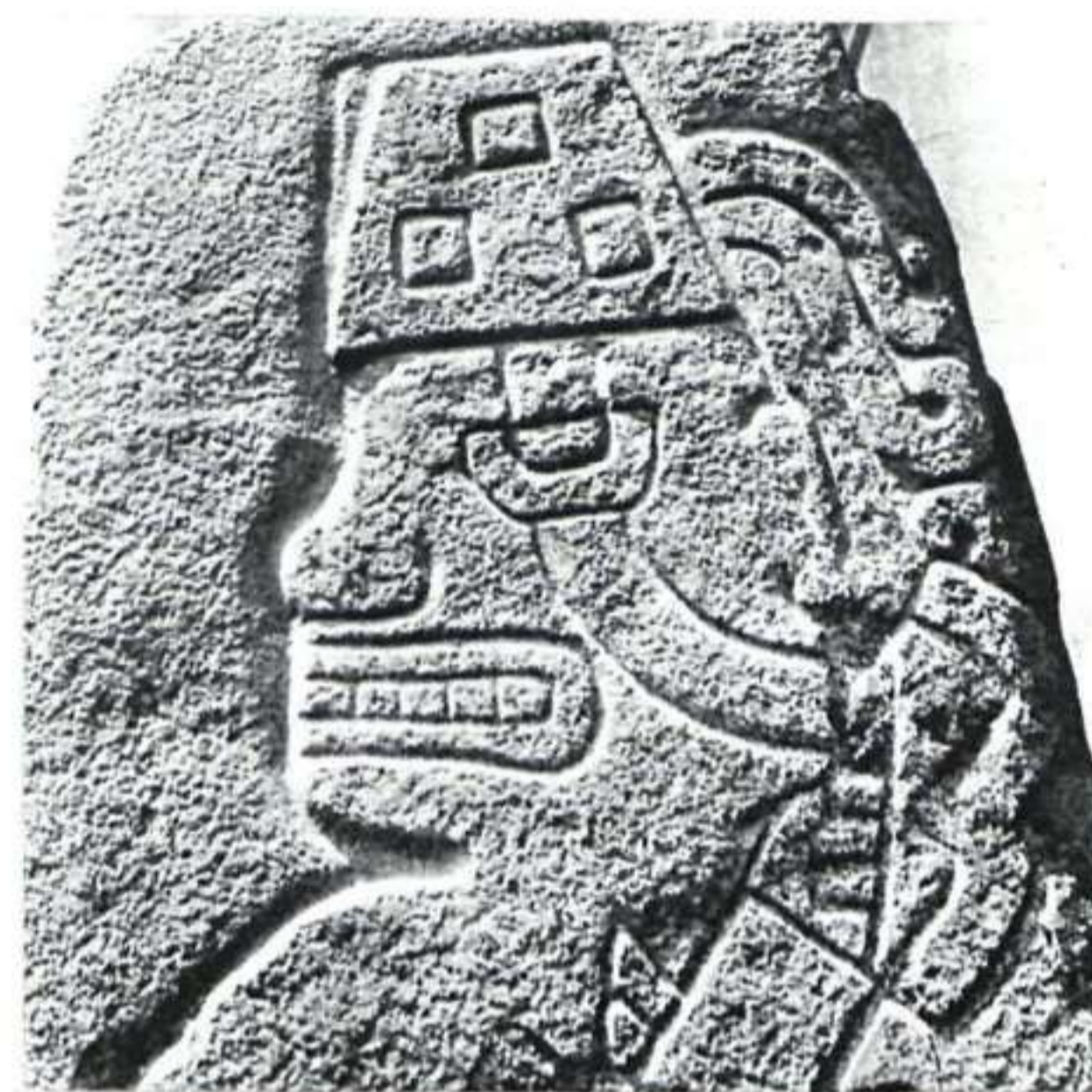
Una pequeña ciudad etrusca, resto de una aldea de la edad del hierro y una necrópolis de la misma época, ha sido descubierta por un grupo de arqueólogos suecos, entre los que se encuentra la nonagenario Rey de Suecia, Gustavo Adolfo VI, en las cercanías de la ciudad de Viterbo. La aldea, situada en la colina San Francesco, ha manifestado el monarca, fue destruida aproximadamente 500 años antes de Cristo por un terremoto o una guerra, y desde entonces no volvió a ser habitada.

## **DESCUBRIMIENTO DE TUMBAS ROMANAS**

Un campo con cincuenta tumbas romanas del siglo II después de Cristo, ha sido hallado por arqueólogos del Rheinischen Landschaftsmuseum, en el solar de la antigua ciudadela romana Gelduba, próxima a Krefeld. Según ha comunicado la directora del museo, doctor Renate Pirling, el hallazgo más importante es una figura de terracota de aproximadamente veinte centímetros de altura, que representa, al parecer, una diosa de la fecundidad, incorporada por los romanos del ámbito cultural celta.

## **HALLAZGO DE UNA TUMBA INCA**

Una tumba inca, con un valioso ornamento, ha sido hallada durante unos



trabajos en el Sur de Colombia, provincia de Narino. El ornamento, diez collares dorados, ocho ocarinas de oro, narigueras y pendientes de oro, así como seis flautas de pan, fue llevado a la ciudad de Ipiales y entregado en custodia a las autoridades militares. El valor del hallazgo se estima en unos diez millones de dólares (alrededor de seiscientos cincuenta millones de pesetas).

## **LA CIUDAD DE KARNIS**

La ciudad de Karnis, de la época helénica egipcia, ha sido descubierta en el oasis de Faijum, a unos cien kilómetros al Sudoeste de El Cairo, por un grupo de arqueólogos.

## **«SINAGOGA», DE BECKMANN, PARA FRANKFURT**

Con un cheque de 100.000 marcos, el Dresdner Bank ha dado seguridad a la ciudad de Frankfurt de poder adquirir para la Städtische Galerie del Städelschen Kunstinstitut la pintura de Max Beckmann, «Sinagoga». Al hacer entrega del cheque, Jürgen Ponto, en nombre del consejo directivo del Banco, ha declarado a Rudi Arnt, alcalde de Frankfurt: «Lo hemos conseguido. He encontrado otro banquero que contribuirá con los 35.000 marcos restantes». Tan pronto como este aún desconocido banquero haya hecho firme su donativo, podrá el municipio alemán entregar —pronto va a finalizar el plazo de opción que le fue concedido— los 750.000 marcos que se exigen por la obra maestra del expresionismo, realizada en Frankfurt en 1919.

## MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

Con la inauguración de nuevas salas, el Museo Nacional de Artes Decorativas ha iniciado una etapa brillante en su historia.

El museo, que reúne ya una amplia colección de arte suntuario y popular correspondiente a los siglos que van del XV al XX, se propone dedicar preferente atención al arte de nuestros días. Se ha procedido a una reorganización de sus fondos, exponiéndolos en armonía con dos distintos criterios: la formación de colecciones y la creación de ambientes.

Su directora, María Dolores Enríquez, explicará ampliamente a nuestros lectores todas estas innovaciones y planes de futuro en nuestro próximo número.



## DALÍ, MEDALLA DE BELLAS ARTES

El ministro de Educación y Ciencia, don José Villar Palasí, ha impuesto la primera medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes al pintor Salvador Dalí. La ceremonia se celebró en el salón Goya, del Ministerio de Educación y Ciencia, y junto con el ministro y el pintor galardonado asistieron el subsecretario del Departamento, el secretario general técnico y la totalidad de los directores ge-

nerales, así como numerosas personalidades de la vida cultural y artística.

El señor Villar Palasí pronunció unas palabras en las que, entre otras cosas, dijo: «Responsable con el grado de emoción que esta ceremonia tiene por encima de cualquier protocolo, quisiera decir, como español y también como ministro de Educación, que mi consideración admirativa hacia Salvador Dalí no reside sólo en el nivel colosal de su obra de artista, sino a la vez en su hermoso nivel de gallardía y españolismo». Dijo también que Dalí ha captado desde el complejo freudiano hasta la fisión del átomo toda la trascendente epopeya de nuestro siglo, «desde aquel taraceado "cesto de pan" de 1926 hasta los relojes que se derriten, las madonas con oquedades y los perfiles costoseros».

Finalmente, el ministro de Educación y Ciencia subrayó que «en medio de actitudes de incomprensión para España, Salvador Dalí nos ha ofrecido la lección permanente de una entereza superadora de toda fácil o difícil tentación. Y esa lección, por encima de cualquier ropaje circunstancial, se entraña con lo más noble y popular de nuestro pueblo: su gesto independiente, su amor apasionado a los contornos desde donde se proyecta esa empresa colectiva que denominamos patria».

A las palabras pronunciadas por el señor Villar Palasí, Salvador Dalí contestó con los siguientes versos:

«Acepto con humildad  
esta más alta distinción  
porque los abstractos hicieron  
que esta fuera la verdad,  
para hoy darnos la razón.

Surrealista es mi ambición,  
ser merecedor de Gala,  
del realismo español  
y del imperio sevillano,  
don Juan, Velázquez y Trajano».

## ARTETUR 72

En el Palacio de Cristal, de la Feria del Campo, se celebró la exposición Artetur 72, dedicada al turismo, arte popular, artesanía y anticuariado, en la que estuvieron representados más de treinta países y todas las provincias españolas. El Instituto para la Conservación de la Naturaleza presentó un pabellón en el que estuvieron presentes todos los animales de la fauna hispánica, entre otros atractivos expositivos de carácter netamente artístico. La magna exposición, con la que el Ministerio de Información y Turismo culminó una labor de promoción del fenómeno turístico a escala internacional, respondió al enorme incremento de las corrientes

turísticas y a la necesidad de estudio de sus determinantes, con una importante dedicación a las modernas orientaciones técnicas de la nueva civilización que, bajo el signo del ocio, comienza ya a configurarse a escala mundial, y en la que la inventiva artística en sus representaciones artesanales, anticuariado, arte moderno, museal y monumental tienen tanta importancia.

A la entrada de Artetur 72 fue creada una zona de jardín de cuatrocientos metros cuadrados, con una concepción tendente a armonizar la floricultura con el paisaje primitivo, objetivo éste presente siempre en los planes de promoción del turismo, en atención a la idea, manifestada en numerosas ocasiones por el Ministerio, de respetar el paisaje natural de España.

Simultáneamente a la celebración de Artetur 72 tuvo lugar en el mismo recinto de la Feria del Campo el Primer Festival Internacional del Libro, el Congreso de Ecología y Turismo del Mediterráneo Occidental y la Exposición Humanización del Paisaje, muestras todas que, bajo el patrocinio del citado Ministerio, contribuirán sobremanera al asentamiento de nuevas bases para el mejor desarrollo del fenómeno artístico-turístico en España.

## INSTITUTO ESPAÑOL DE RESTAURACION

Las recientes reuniones madrileñas de expertos en la conservación y restauración de obras de arte, fijada en la obra del Comité para la Conservación de Bienes Culturales del Consejo Internacional de Museos de la UNESCO, que tuvieron como organizador al Instituto Español de Restauración de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos, pone de actualidad la aportación importante que para la tarea de conservación y revalorización de nuestro patrimonio cultural tiene la creación de dicho Instituto, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Bellas Artes, que desde ahora cuenta con un nuevo organismo de ayuda eficaz en esa inmensa y difícil labor de atender a un patrimonio de arte tan rico y numeroso como el español, que no exige solamente una continuada inversión económica y presupuestaria, sino, a la vez, una formación de especialistas conforme a metodologías y conocimientos actualizados, capaces de hacer frente a las exigencias de una sociedad en permanente y acelerada transformación, y a una problemática que hace precisa una permanente atención a los nuevos

conceptos y técnicas de la restauración monumental.

La creación de este centro de acción cultural y de seminarios de especialización dentro de la actuación de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, del que ya hemos informado en un anterior espacio informativo, tiene como finalidades señaladas:

- La dirección y creación de especialistas españoles en conservación y restauración de monumentos y conjuntos histórico-artísticos y pintorescos.
- Formación de especialistas de otros países, fundamentalmente iberoamericanos y árabes.
- La actualización permanente de la función de estos especialistas, así como la investigación y difusión de métodos y técnicas relativas a la conservación y restauración.
- Promoción de seminarios y reuniones sobre otros temas, de alcance nacional e internacional, con una conexión permanente e intercambio con centros extranjeros, integrando en el propio Instituto y promoviendo una activa colaboración con organismos y entidades públicas o privadas relacionadas con estos temas.

El Instituto de Restauración realizará, por tanto, toda su actividad a través de cursos dirigidos por arqueólogos, arquitectos, historiadores, juristas, etcétera, con enseñanzas de carácter teórico y práctico, y trabajos concretos de restauración e investigación. Por otra parte, se realizarán cursos de verano, de menor duración, integrados en otros que tienen lugar en la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander y en el Centro Internacional de Segovia. Un consejo asesor y un consejo rector velarán por el correcto funcionamiento del centro y por el mantenimiento del nivel científico y técnico de sus actividades.

En suma, una importante aportación española al mantenimiento y conservación de su patrimonio cultural y a los criterios del Consejo de Europa, que establecerá el año 1975, bajo el «slogan» «Un futuro para nuestro pasado», como el año europeo del patrimonio artístico.

## MUSEO DE HIDALGUÍA

En la última de las reuniones de la Asociación Española de Hidalgos, se acordó la creación del Museo de Hidalguía Miguel de Cervantes, para presentar la misión que tuvo el hidalgo en la historia de España dedicando varias salas a los más destacados de las le-

tras y las artes, milicia, industria y gobierno; otras serán destinadas a la evolución de la hidalguía en sus aspectos espirituales y materiales, y, por último, la reproducción de los tórculos en los cuales se imprimió el «Quijote».

## ENCUESTA PICTORICA

Ibericoeuropea de Ediciones ha hecho una encuesta entre cuarenta y siete personalidades españolas para señalar los pintores de nuestro país que, en el siglo XX, estiman como más importantes. La encuesta fue realizada entre críticos de arte, coleccionistas, intelectuales y marchantes. A cada persona se le pedía que citara treinta nombres de pintores más importantes, en su opinión, del siglo actual.

El número total de pintores mencionados que obtuvieron por lo menos un voto en las encuestas recibidas fue de 177. Aun eliminando seis o siete nombres que corresponden a pintores que realizaron lo principal de su obra en el siglo XIX, aunque pintaron todavía a principios de siglo, las contestaciones implican una amplia diversidad de opiniones. En realidad sólo hubo coincidencia en diecisiete nombres, que obtuvieron por lo menos más del cincuenta por ciento de los votos. Estos nombres son los siguientes: Picasso, Miró, Cossío, Vázquez Díaz, Solana, Nonell, Palencia, Juan Gris, Sorolla, Zabaleta, Dalí, Ortega Muñoz, Regoyos, Tapies, Zuloaga, Anglada Camarasa y Beruete. La selección servirá de base para una nueva colección artística de la citada editorial.

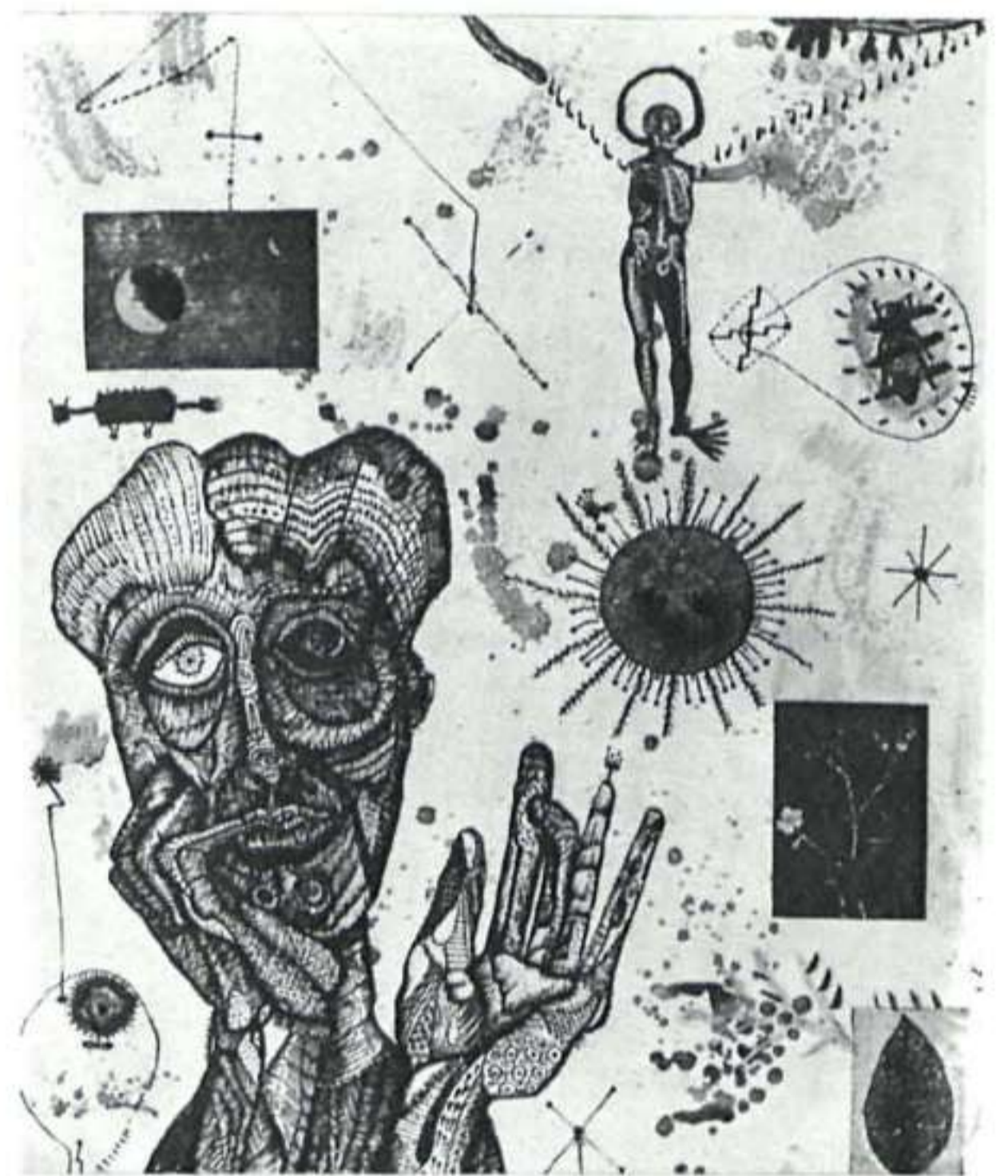
## MISION RESCATE

El grupo de rescate número 208, del Colegio Nacional de Ubrique (Cádiz), ha resultado galardonado con trofeo de oro y premio especial del ministro de Educación y Ciencia, dotado con setenta y cinco mil pesetas, concedido por el Jurado nacional de Misión Rescate, que otorgó los premios finales de la VI Campaña de este programa patrocinado por Radio Nacional de España y Televisión Española, en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes. Los componentes del grupo vencedor de Ubrique descubrieron un templo romano en la segunda campaña de Misión Rescate, que ha permitido a los expertos en excavaciones arqueológicas trabajar en un valioso yacimiento histórico arqueológico en el monte del San-

to de la Mora, en la citada área gaditana.

## JUAN PONÇ, PREMIO DE LA CRÍTICA

El pintor Juan Ponç ha obtenido, de la sección barcelonesa de la Asociación Española de Críticos de Arte, el premio que anualmente concede la crítica a la que, en su opinión, ha sido la mejor muestra expositiva de la temporada en la Ciudad Condal. Le siguió en votos, con uno solamente de diferencia, la exposición Guinovart. Ambas exposiciones se realizaron, respectivamente, en las galerías René Metrás y Adriá. Entraron en consideración las exposiciones de Marcel Martí, Tapies, Viola, Vassarely, Guinovart, Ponç, Pruna, Rosario de Velasco, Grau Santos y Antonio Cla-



vé. El pasado año, el Premio le fue concedido a la exposición del escultor Eduardo Chillida.

## INGRESO DE PEREZ-EMBED EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

Bajo la presidencia de Sus Altezas Reales los Príncipes de España, la Real Academia de Bellas Artes celebró sesión solemne para dar entrada en la misma a don Florentino Pérez-Embid, director general de Bellas Artes. Ocuparon también la presidencia el ministro de Educación y Ciencia, don José Luis Villar Palasí; el presidente del Instituto de España, don Manuel Lora Tamayo; presidente de la Real Academia





de Bellas Artes, marqués de Lozoya; presidente de la Real Academia de la Historia, don Jesús Pabón y los académicos Leopoldo Querol y Ramón Amezáa.

Entre los numerosísimos asistentes al acto se encontraban el ministro de Hacienda, don Alberto Monreal; gobernador civil de Madrid, don Jesús López Cancio; capitán general, don Tomás García Rebull; varios directores generales, académicos, presidente de la Diputación Permanente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras; numerosas personalidades, artistas y gran cantidad de público.

Abrió su discurso el nuevo académico señalando que era Sevilla, al terminar la Edad Media, la ciudad más importante de España. Desde que Fernando el Santo la conquistó a los almohades, a mediados del siglo XIII, había atraído hacia sí el centro socioeconómico, cultural y político del reino de Castilla, con más vitalidad que la anti-

guamente desplegada por León, Burgos y, luego, Toledo.

Entrando en la vida de Pedro Millán evocó sus rasgos biográficos. Estudió a continuación sus obras profetas en las portadas de la catedral, Virgen del Pilar, grupo del «Entierro de Cristo» y «Cristo resucitado» o «Varón de Dolores», grupos de «La piedad o llanto sobre Cristo»; Santiago el Menor, procedente del cimborrio catedralicio; «Jesús a la columna», «Santa Inés», medallones y ángeles en la portada de Santa Paula, «San Miguel», etcétera.

Refiriéndose a la personalidad del artista, le situó en el quicio de dos mundos estéticos: escultor de raíces autóctonas en un tiempo en el que su tierra ofrecía hospitalidad a gentes de fuera, llamadas para que abriesen allí los rumbos del oficio que él había elegido como suyo; hombre que logró con amplio decoro un discreto nivel y que en determinadas oportunidades no tuvo

inconveniente en colaborar complementariamente con maestros foráneos, dotados de más capacidad creadora o de un previo dominio de las técnicas profesionales. Señaló que un hábito de espiritual poderío palpita además, y de modo eminente, en la obra de Pedro Millán. La Virgen del Pilar, el Cristo sostenido por los ángeles, el Jesús atado a la columna, son verdaderas cimas en el arte entendido como expresión de aquel orbe moral que caracterizó, en la trayectoria de nuestra cultura, al «otoño de la Edad Media».

Humilde y sevillano —concluyó don Florentino Pérez-Embido— es el espejo en que su personalidad ha quedado reflejada. Hay en esta unión de Pedro Millán con el barro de sus obras, como un símbolo que junta perdurablemente a su figura con la tierra de Sevilla.

El discurso de contestación al nuevo académico corrió a cargo de don Diego Angulo Iñiguez, quien le dio la bienvenida en nombre de la Corporación, resaltando la personalidad de don Florentino Pérez-Embido y su significación en el mundo de la cultura.

## **ESCUELA DE CERAMICA DE SARGADELOS**

Adscrita al Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos ha funcionado durante los últimos meses, en la fábrica de Sargadelos, una Escuela Libre de Cerámica bajo el enunciado de «Experiencia 1972» y destinada a la creación libre de formas cerámicas, en la que participaron numerosos becarios españoles y extranjeros. Cada uno de éstos recibió al incorporarse a la Escuela una celda-estudio equipada con todo el instrumental cerámico para la realización de sus experimentos, textos científicos y estéticos, etcétera. Se impartieron a la vez lecciones teórico-prácticas, proyecciones de cine, lecturas, recitales de danza, así como una directa participación en las labores industriales de Sargadelos.

La experiencia de estos últimos meses —que volverá a repetirse para el próximo 1973, según convocatoria que acaba de anunciarse— ha sido el inicio de las experiencias didácticas y prácticas a desarrollar en los próximos cursos libres independientes del Seminario de Estudios Cerámicos, en los que se impartirán enseñanzas dependientes de los siguientes departamentos: Escuela de Diseño, Laboratorio Cerámico, Escuela Libre, Centro de Investigación Cerámica, Escuela-fábrica de Cerámica, Seminario de Estudios Básicos y Seminario sobre sistemas de Comunicación.

Como resultado de los trabajos realizados en la Escuela Libre de Sargadelos, se ha mostrado en el Museo Carlos Maside, del Castro-Sada, en La Coruña, y en la sala Sargadelos, de Barcelona, la obra realizada por los becarios, en un conjunto de medio centenar de cerámicas del más alto interés artístico y científico, de sorprendente diseño en la mayor porción de las piezas exhibidas. Los artistas aquí representados han sido profesionalmente posgraduados y estudiantes universitarios, funcionarios, maestros de Enseñanza Primaria, estudiantes de Arquitectura, profesores de Arte, técnicos industriales, ceramistas, etcétera. La dirección de la Escuela corrió a cargo de Isaac Díaz Pardo.

## MUSEOS GERUNDENSES

La municipalidad gerundense tiene en estudio la unificación de los museos municipales de Gerona en un solo edificio para poder ofrecer así una visión conjunta de los mismos y hacer con ello más cómoda y fácil su visita. Como quiera que para el mejor cumplimiento de este deseo hace falta un edificio idóneo con la necesaria capacidad y prestancia arquitectónica, se ha pensado en un principio en el que antaño albergó la Universidad de Gerona, situado en la plaza de Santo Domingo y en la zona monumental de la ciudad, el cual, si bien de momento está en ruina, conserva en buen estado su fachada y su bella puerta principal.

## MONUMENTOS Y RESTAURACIONES

● En Segovia han sido dados por finalizados los trabajos de la segunda restauración de las valiosas pinturas románicas de la iglesia de San Justo. Tales obras de restauración y recuperación se iniciaron hace algunos años, pero últimamente se produjo una filtración de aguas por capilaridad y estanqueidad de la zona del ábside, lo que motivó que un grupo de especialistas se encargase de la nueva restauración a solicitud de la Comisaría del Patrimonio Nacional.

La iglesia de San Justo aparecía prácticamente abandonada desde hace algunos años, al haberse prescindido en ella del culto. Contenía una excelente capilla barroca adosada al edificio. Quizá lo único importante dentro de su pobreza era la pequeña bóveda del ábside y que al derrumbarse el yeso que la recubría dejó al descubierto indicios de una gran

pintura, tanto en la bóveda como en la pared recubierta por el altar barroco.

● Dos cubos de la muralla que rodea la ciudad de Lugo, monumento nacional y única en el mundo, destruidos desde hace muchos años, están siendo reconstruidos por personal técnico a las órdenes del arquitecto consejero provincial de Bellas Artes. Estos cubos habían sido derruidos por gentes que, a seguido, construyeron sus viviendas en la base del monumento. Ahora, con motivo de la «Operación Muralla Limpia», patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes, se han derribado dichas viviendas, realizándose seguidamente una de las labores artísticas más importantes en el adorno de la ciudad y que al tiempo da una total firmeza a la vieja muralla, al consolidarse sus muros en las porciones que ocultaban las viviendas derribadas, incrustadas en ellos. En la muralla faltan aproximadamente otros diez cubos como los ahora reconstruidos, pero ya su falta no origina riesgo alguno para la totalidad de la construcción

● La villa de Segura de la Sierra, situada en la provincia de Jaén, ha sido declarada monumento histórico-artístico. Actualmente esta localidad se compone de un conjunto de casas modestas replegadas sobre un castillo, desde donde el emir Abderramán luchó contra los rebeldes acaudillados por los hijos de Yusuf.

● La Dirección General de Bellas Artes está haciendo un estudio para reparar y limpiar las murallas musulmanas que posee el pueblo de Niebla, en la provincia de Huelva. Como primera medida se va a proceder a la demolición de las casas adosadas a esta fortificación con el fin de revalorizarla.

## CONGRESO DE HISTORIA DEL ARTE EN GRANADA

El Comité Internacional de Historia del Arte ha decidido, tras las reuniones celebradas en Londres y Lisboa, aceptar la propuesta del Comité Nacional Español del CIHA para que se celebre el próximo Congreso Internacional de Historia del Arte, que tendrá lugar del 3 al 8 de septiembre de 1973, en España. Se ha elegido como escenario la ciudad de Granada contando con la generosa ayuda del Patronato de la Alhambra y la colaboración de la Universidad a través del Departamento de Historia del Arte. Los actos tendrán lugar en el Hospital Real, bello edificio de principios del siglo XVI recientemente incorporado

a la Universidad después de importantes obras de restauración. Las sesiones dedicadas al estudio del arte musulmán se celebrarán en el palacio de Carlos V de la Alhambra.

En Lisboa se ha adoptado como título del Congreso «España entre el Mediterráneo y el Atlántico», valorando el peculiar papel que ha correspondido a nuestro país por haber sido punto de encuentro de culturas y artes muy diferentes. Han sido creadas diez secciones: ocho se ocupan preferentemente del arte de la Península Ibérica y territorios vinculados a ella por razones de tipo histórico o cultural; otras dos tratarán de cuestiones generales.

## DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

● Hallazgos arquitectónicos de carácter románico, considerados como muy importantes, han sido realizados en la localidad navarra de Estella. Los hallazgos se efectuaron en el claustro de la iglesia de San Pedro de Rúa, y la mayoría consisten en los capiteles del templo, que desaparecieron cuando la destrucción de los castillos de Estella y el desmoche de las iglesias de aquella villa, hace varios siglos. El valor histórico y artístico se considera incalculable. Parece ser que se pretende realizar la reforma de todo o parte del claustro de la iglesia de San Pedro para que adquiera con tal reforma su primitivo carácter monumental.

● Importantes hallazgos arqueológicos, que datan, según los expertos, de la época romana, se han producido en las excavaciones que en los alrededores de Avilés se realizan para localizar el castillo de Gauzón, desaparecido palacio del Rey de Oviedo, Alfonso III el Magno. Los trabajos de excavación han puesto de manifiesto que bajo el palacio, edificado en el siglo IX, hubo en el lugar que hoy se llama Raíces, cerca de la actual Avilés, un castro romano, del que ahora van apareciendo vestigios. Entre los más importantes de éstos hay cimentaciones, tégulas y ladrillos, monedas, trozo de fuste y una piedra labrada que sin duda sería el gozne de una puerta, todo ello datado, en principio, como inequívocamente romano, quizá de antes del comienzo de la era cristiana. Como dato especialmente curioso y a propósito del castillo de Gauzón, se informa que en él se cubrió de oro y piedras preciosas, tal como ahora se encuentra, la cruz de la victoria, que enarbó don Pelayo en la batalla de Covadonga.

# ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

## AGUSTIN BERTOMEU

Si hubiera que dar un ejemplo compositivo de una línea coherente y evolutiva, realizada sin pausas y sin prisas, y demostrativa de una continua conquista de lenguaje plenamente asimilada, la obra de Agustín Bertoméu sería paradigmática de tal situación. Además, Bertoméu es uno de los principales compositores españoles de la hora actual y uno de los representantes más caracterizados de la llamada generación del 51.

Agustín Bertoméu nació en Rafal (Alicante) en 1930 y estudió composición con Tomás Blanco y en el Conservatorio de Madrid, además de haber seguido cursos de dirección orquestal con Pérez Casas. También ha asistido a los cursos de Nueva Música de Darmstadt. Desde 1955 es director de música de la Armada, y en estas labores directoriales también ha sido titular de la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Mallorca. En la actualidad es director de música de la Escuela Naval Militar, dirigiendo también la Coral Polifónica de Pontevedra. Simultáneamente con estas labores profesionales, Agustín Bertoméu ha desarrollado una actividad compositiva de alto significado.

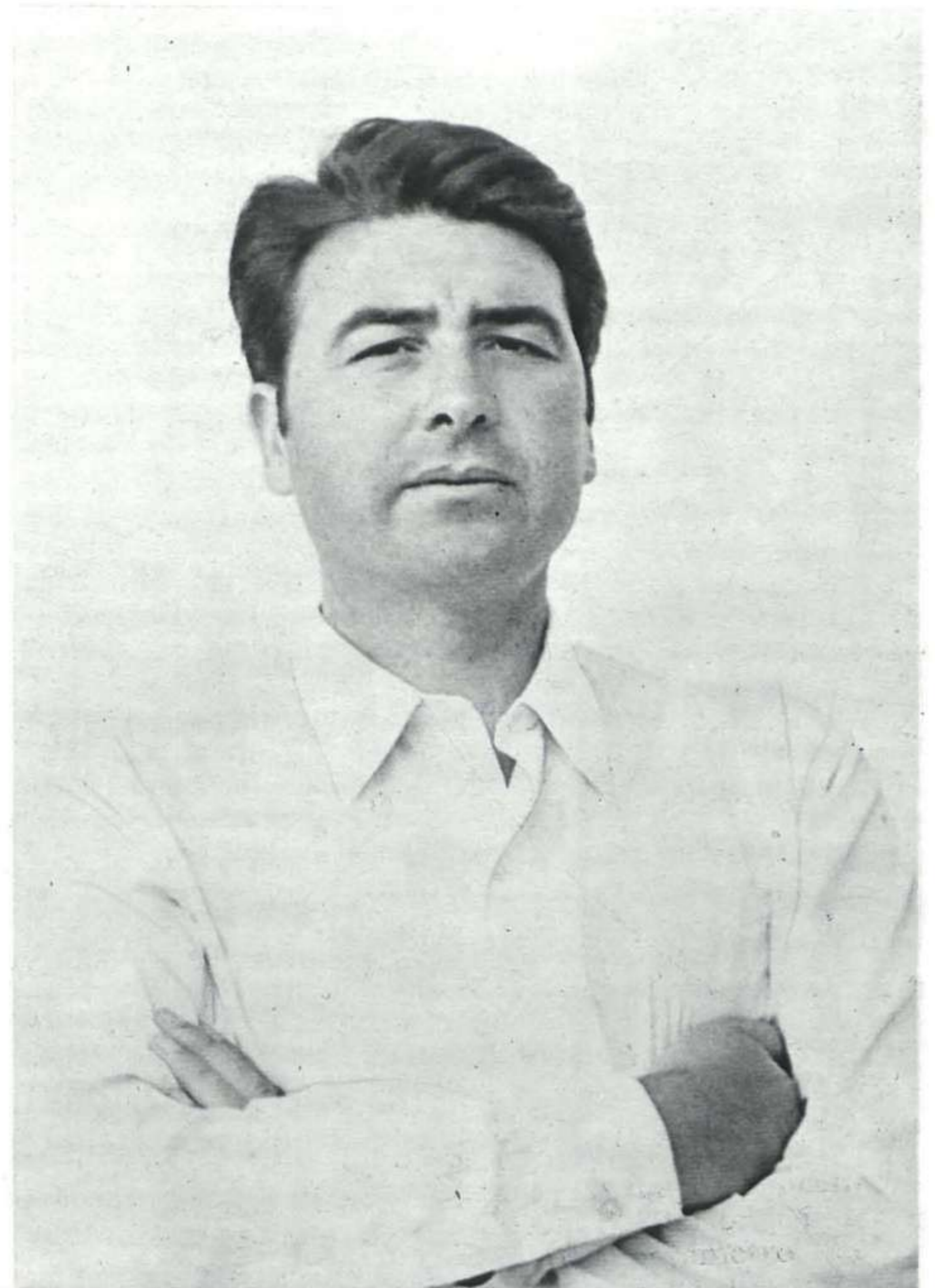
—Realmente debo referirme a mis obras sólo a partir de mil novecientos sesenta y dos, que es la fecha en la que incorporo a mi lenguaje la técnica dodecafónica-serial. Mi propósito ha sido llegar a dominar tales técnicas para que se conviertan en un vehículo propio de mi expresión. Desde ahí he podido evolucionar para incorporarme totalmente a la música actual con técnicas y sistemas de ordenación cada vez más personales.

Agustín Bertoméu nos habla así de sus primeros intentos en el terreno del sistema dodecafónico.

—Mi primera obra significativa creo que es «Quinteto para instrumentos de viento», una obra de mil novecientos sesenta y tres, que me fue encargada por Juventudes Musicales Españolas para ser estrenado, como así lo fue, en el XVII Congreso Internacional de la Federación Internacional de Juventudes Musicales. Este trabajo es el producto de mis estudios sobre el dodecafonismo y la obra de Schönberg en particular, y su mayor mérito es tal vez el grado de asimilación de esta técnica.

Pero el compositor, aunque se dé por contento con esta conquista, logra ya en esta obra una visión personal del serialismo, y su expresión es original, hasta el punto de que se puede afirmar que Bertoméu ha escrito uno de los mejores quintetos de viento que existen en la literatura española para dicho tipo de agrupaciones. Y tal vez no sea ajeno al buen resultado de este trabajo camerístico el que su siguiente obra se dedique a otro conjunto de cámara arquetípico, el cuarteto de cuerda, al que el compositor añade un fagot.

—Las «Variaciones para fagot y cuerda» están escritas en mil novecientos sesenta y cuatro y fueron estrenadas más tarde en Madrid. Aquí podríamos decir que hay un acercamiento al mundo de Anton Webern, el otro gran eje de las experiencias seriales de nuestro siglo.



Efectivamente, en esta obra hay una mayor concentración de la materia sonora que en la anterior y una consideración más serializada de cada parámetro del sonido. Sin embargo, el compositor no se limita a hacer aquí una obra «a la Webern» y otra «a la Schönberg» en la primera, sino que ambas están ligadas por una impronta común: la de su personalidad compositiva, que se va consolidando con rapidez a cada obra.

—Mis «Variaciones para orquesta», de mil novecientos sesenta y cinco, están más cercanas al «Quinteto», en el sentido de que ahondan más en una problemática de tipo dodecafonismo ortodoxo.

Esto resulta lógico si pensamos que esta obra es la primera que Bertoméu dedica a la gran orquesta y que su intención probable es la de trasladar a este enorme complejo las experiencias adquiridas en los grupos de cámara. Pero de esta manera cierra rápidamente un primer ciclo, pues, a partir de la siguiente

obra, ya podremos considerar asimilado el sistema al lenguaje personal del compositor y empezaremos a observar las derivaciones originales que produce.

—Mi primer trabajo con una flexibilización de la grafía es «Música para cuarteto de cuerda», estrenada en Madrid por Alea. Esta obra es de mil novecientos sesenta y seis y en ella conservo el control de alturas e intervalos, pero con una total liberación del serialismo ortodoxo y con una notable flexibilidad de escritura.

Esta obra será una de las que más poderosamente llamaron la atención sobre la personalidad de Agustín Bertoméu y dará paso a la experiencia siguiente: «Pantalán».

—«Pantalán», cuyo título tomado del argot marinerío recuerda mi trabajo en la Armada, es una obra escrita en mil novecientos sesenta y siete para cuatro grupos instrumentales. Su estreno tuvo lugar en el XLII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Varsovia. Aquí trabajo con un conjunto mayor las preocupaciones de flexibilización gráfica de mi obra anterior, con las mismas características de control y de libertad frente al serialismo.

Mil novecientos sesenta y siete será un año muy productivo en la ejecutoria creativa de Bertoméu, pues, además de la obra descrita, compone dos piezas orquestales.

—Una de ellas es «Confluencias», obra para orquesta, que obtuvo una Mención de Honor en el VII Concurso Internacional de Composición Oscar Esplá. Esta obra se ve seguida inmediatamente por «Museo del Prado», también para orquesta, que en mil novecientos sesenta y ocho obtuvo el Premio Internacional del Ministerio de Información y Turismo y que fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española, bajo la dirección de Enrique García Asensio. En ambas creo conseguir, con una grafía flexible, unas estructuras personales ordenadas de manera que produzcan tensiones de una emoción puramente abstracta.

«Museo del Prado» fue una obra muy calurosamente acogida por público y crítica, porque demostraba el grado de madurez alcanzado por el compositor y su manera de conseguir una música avanzada y comunicativa por un camino personal. Este camino será la base para su siguiente obra: «Confluencias sobre do sostenido».

—Esta nueva obra está compuesta en mil novecientos sesenta y ocho para cuarteto de cuerda. Sus principios son similares a los de las obras anteriores, y en ella fijo una sonoridad constante a un nivel determinado, que me sirve de principal elemento unificador.

Esta obra fue estrenada con extraordinario éxito, ya que a su primera audición en la Universidad Internacional de Santander siguieron las del III Festival de Música de América y España, en Madrid, y el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Londres. Tras su éxito en el terreno camerístico, Bertoméu volverá de nuevo a escribir para conjuntos de mayor envergadura y producirá, casi seguidas, una obra para orquesta y otra para cuatro grupos instrumentales.

—La obra para orquesta es «Bululú», escrita en mil novecientos setenta, que, en cierto modo, se inserta en el mundo de preocupaciones de las obras anterior-

mente descritas. En cambio, en «Miscelánea», para cuatro grupos instrumentales, escrita en el mismo año, me propongo conjugar tipos muy diversos de música, todos ellos coordinados a través de una grafía de tipo flexible.

Tras estas obras para grandes conjuntos, Bertoméu acometerá su única obra para un solista.

—Se trata de «Vivencia», escrita para un solista de percusión en mil novecientos setenta. Esta obra surgió como consecuencia de un encargo de la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría General de la Música con destino a la II Semana de Música de Cámara de Segovia, donde fue estrenada por el percusionista Pedro Vicedo. Esta obra está escrita con una amplia libertad de interpretación, lo que facilita su flexibilidad y me acerca al empleo de las prácticas aleatorias. Pero también en ella vuelvo a usar el principio de polarizar el discurso en torno a una sonoridad fija. No se trata de una altura determinada, sino de un color especial. Creo que este principio ha servido para dar a muchas de mis obras una coherencia interna y una continuidad de discurso que quizá hubiera sido imposible, o por lo menos muy difícil, conseguir de otra manera.

Después de «Vivencia», Agustín Bertoméu acomete la composición de la que hasta ahora es su última obra. Se trata de un proyecto ambicioso, para gran orquesta, en el que, además, las secuencias sonoras generarán aspectos plásticos de la partitura y viceversa.

—La obra en cuestión es «Sinfonía equidistante», para gran orquesta, escrita en mil novecientos setenta y dos. Aquí utilizo una grafía fija tanto para las alturas como para las duraciones y, mediante un sistema de correspondencias sonoras verticales y un riguroso control interválico, consigo diversas estructuras sistemáticas que confieren a la partitura un interés no sólo sonoro, sino también plástico.

Este deseo de Bertoméu de conseguir un grafismo sugerente por sí mismo está en relación con algunas tendencias grafistas de la música contemporánea. Sin embargo, en el caso de la «Sinfonía equidistante» no existe el divorcio considerable en muchas obras de este tipo entre la representación gráfica y el resultado sonoro. Agustín Bertoméu estructura su obra de tal manera que los aspectos gráficos son consecuencias de las disposiciones interválicas y de los colores instrumentales, y éstos, en cierto modo, están generados por la disposición gráfica de las páginas de la partitura. La experiencia es interesante porque se trata de un intento de grafismo en el que símbolo de escritura y resultado sonoro deben corresponderse estrictamente. Por ello —y dado que en el momento de escribir estas líneas la obra no ha sido todavía estrenada— será muy interesante constatar la experiencia con su resultado musical. Estamos seguros, sin embargo, de que Bertoméu ha dado un nuevo paso adelante en su trayectoria musical y que esta obra será el punto de partida de futuras derivaciones, de la misma manera que todas las anteriores representan una escala invariablemente ascendente si no en valor, sí en conquistas de lenguaje. Y es por ello que nuestro encarte habitual no recoge cuatro obras distintas del autor, sino cuatro aspectos de la grafía de «Sinfonía equidistante» como ejemplificación del último procedimiento de este autor.

TOMAS MARCOS

# BIBLIOGRAFIA

KLAUS PETER DENCKER. *TEXT-BILDER. VISUELLE POESIE INTERNATIONAL (VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART). TEXTOS-IMAGENES. POESIA VISUAL INTERNACIONAL (DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA NUESTROS DIAS)*.

EDITORIAL DUMONT SCHAUBERG, COLECCION DUMONT DOKUMENTE. COLONIA, 1972. 190 PAGINAS, FORMATO 20,5 x 15 CM., 175 ILUSTRACIONES. PRECIO: 19,80 MARCOS.

La poesía visual va teniendo cada día más adeptos y practicantes. No es de extrañar, por lo tanto, que la bibliografía dedicada a ella vaya cobrando importancia, tanto en número como en calidad y profundidad de los estudios que se dedican a rastrear orígenes y aventurar posibilidades. El número de antologías más o menos interesantes crece, pero el libro que comentamos no es exactamente una antología más de poesía concreta, sino la primera de poesía visual de carácter histórico.

El autor, nacido en 1941 en Lübeck (República Federal de Alemania), es profesor de Nueva Literatura y Teoría del Cine y la Televisión en la Universidad de Erlangen. A partir de 1965 ha publicado numerosos trabajos literarios y científicos, tanto en Alemania como en el extranjero. Es autor de diversas películas experimentales. Su tesis doctoral, «El drama modernista», fue publicada en Viena el pasado año.

Para Dencker, creador de la denominación «Text-Bild» (texto imagen), se da en estos trabajos un juego entre las formas de las letras y la semántica de las palabras, es decir, un ensanchamiento de los recursos del lenguaje escrito, recurriendo a elementos ópticos o acústicos visualizados; esto es una potenciación de la escritura. Ordena ejemplos cronológicamente desde los bucólicos griegos hasta los textos imágenes de la más reciente publicidad.

En la introducción (págs. 7-14) se verifica una distinción entre poesía concreta, predominantemente semántica, y poesía visual, predominantemente óptica. Aunque el planteamiento es excesivamente esquemático, considera que la poesía visual y sus variantes (texto-film, texto-espacio, etcétera) puede ser tenida como una nueva fase en el desarrollo de la poesía concreta.

Se adentra a continuación en la antología propiamente dicha, abundante en reproducciones y con la traducción al alemán de los textos-imágenes. El capítulo «Muestras de la tradición», se abre con Simias de Rodas (siglo III a. C.). Pasa de los griegos a los romanos (Porfirio) y a la Edad Media (San Bonifacio, Rabano Mauro). El Oriente; persas, turcos; el barroco, con un ejemplo español: Juan Díaz Rengifo (págs. 36-37), autor de un «Arte Poética» (Madrid, 1592). Los ejemplos barrocos son muy numerosos y de gran variedad, y llegan hasta el siglo XVIII. Del XIX hay algunos, destacando los de Lewis Carroll en «Alicia en el país de las maravillas». El siglo XX se inaugura con Morgenstern y Apollinaire y sus caligramas. Viene después el futurismo con sus palabras en libertad y el dadaísmo y el antiarte.

El segundo capítulo se dedica al presente. Se incluyen ejemplos de gran cantidad de visuales y concretos de los últimos veinte años. Los alemanes Gomringer, Mon, Bense, Gerz, Jandl, Kriwet, Schmidt y el propio Dencker. Brasileños (Pignatari, Xisto, Paes), checos (Kolar, Hirsal, Grögerova, Prohazka, Novak), italianos (Perfetti y Spatola), ingleses y americanos (Solt, Finlay, Riddell), el holandés De

Vree, el español Felipe Boso, los franceses Chopin, Garnier y Bori, el sueco Ekbon, los japoneses Schoahachiro, Nikuni, Toshikiko, los yugoslavos Kostic-Palanski, Popovic, Rusoulj, el portugués Tavares, el turco Pazarkaya, el danés Steen el filandés Ruutsalo, el ruso Wosnesenski. Conviene aclarar que la selección de Dencker no es en función antológica, que resultaría sumamente incompleta, sino que ha elegido aquellos autores y trabajos que mejor le sirven para documentar su tesis del texto-imagen.

Un último capítulo dedicado a ejemplos de la moderna publicidad (págs. 168-176). Se cierra el libro con una breve reseña de autores participantes y una amplia bibliografía de antologías, exposiciones y publicaciones sobre el tema. También un índice alfabético de personas.

J. M. IGLESIAS

JOSE CAMON AZNAR. *ARTE Y PENSAMIENTO EN SAN JUAN DE LA CRUZ*.

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, EDITORIAL CATOLICA. MADRID, 1972. 272 PAGINAS.

A la abundantísima bibliografía del santo de la noche oscura se agrega hoy «Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz», de José Camón Aznar. Libro de efusión más que de erudición, que, si bien no aporta contribuciones documentales, permite al lector el goce de comprobar el examen de la obra de un místico poeta por un refinado catador de calidades estéticas, capaz también de apreciar la dimensión sobrenatural de una poesía bien calificada de angélica. Ya sabemos que la ingente tarea crítica de José Camón Aznar viene siempre fundamentada en su doble condición de sabio y de poeta; en este caso, el profesor concienzudo ha cedido paso al hombre sensible, que apoya su aprecio por la obra de San Juan de la Cruz en una exacta documentación, en una comunión de fe, y en una agudísima captación de los valores poéticos.

Dámaso Alonso creía en el prodigio tras la lectura del frailecico, camarada de las horas andariegas de la sublime Doctora. Y, efectivamente, es asombroso que pueda ser calificado de «el escritor más artista de todos los tiempos» quien pareció hallarse desligado de toda preocupación artística, limitando su labor poética a un manojito brevísimo de composiciones, en las que han sido rastreados tantos antecedentes y reminiscencias. Al comprobar tales influjos, tentados estamos de subestimar la potencia lírica del santo, pero hemos de rendirnos al milagro de esa musicalidad exquisita, de esa sensación finísima de aire fresco y de noche clara (aunque San Juan de la Cruz nos habla de noche oscura), y del acento mágicamente persuasivo de la prosa del santo, que ya va siendo hora de situar a no muy larga distancia de sus estrofas inefables. La brevedad de la producción lírica de San Juan de la Cruz, no ha de ser tampoco obstáculo a nuestra admiración, pues, como la también brevísima obra pictórica de Vermeer de Delft, la poesía de San Juan adquiere, en su concentración, consistencia de diamante y diafanidad de cristal.

«Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz», atalaya al santo y a su obra desde su propia ladera cristiana, la

única realmente adecuada para una perfecta comprensión de la doble vertiente mística y estética de los incomparables poemas. José Camón Aznar no ha prescindido nunca del trasfondo sobrenatural de una poesía que, aunque pueda aislarse como suprema síntesis de belleza, arranca de una raíz muy distinta del puro deleite poético. Y expone con claridad y sencillez nítidas uno de los fenómenos de vida interior más trascendentales y apasionantes a que podamos asistir: la conjunción del delirio contemplativo, de la minuciosidad razonadora y de la inspiración lírica, completándose y fundiéndose hasta conseguir la proeza, tantas veces loada por admiradores del santo, de convertir en apurado y cierto análisis lo que se inició como inexpresable e irrefrenable movimiento espiritual. Decía el gran don Eugenio d'Ors, en uno de sus alardes de clarividencia ingeniosa, que, en la noche oscura del alma, San Juan no era el noctámbulo, sino el sereno. Al salero indudable de la fórmula hemos de objetar que el poeta vigilante de la larga noche había atravesado, precisamente por ser poeta, una dilatada y fructífera experiencia de noctámbulo. Suerte que tienen aquellos a quienes desvela el ansia de amores.

Camón Aznar aplica un criterio poético a la elucidación de la experiencia mística; por eso su estudio es accesible a todos y convincente en una época que pretende alejarse demasiado de la teología tradicional. Criterio que, por supuesto, no se diluye en un goce de palabras seductoras, pues en su lectura hallamos siempre la filigrana de la solidez teológica y filosófica. Nada más fácil que glosar indefinidamente los colores, las luces y la melodía de las estrofas del «Cántico espiritual», o de la fuente que mana y corre. Camón Aznar, sin ahorrar atención a tan deliciosos factores, describe con penetración, y con el amor requerido, el derrotero a la vez divino y humano por el que San Juan de la Cruz se acercó simultáneamente a Dios y a la poesía.

Por medio de capítulos cortos, en los que nada sobra, Camón Aznar nos sitúa en jugoso contacto con la vida y con la tarea de San Juan de la Cruz, que tuvo la ventura de vivir en el ambiente propicio de una religiosidad pura y, por lo tanto, sencilla y sincera. «Siempre se le siente acompañado del fervor, que es la adhesión que necesita todo escritor desde el lado mundano de su producción». La búsqueda de San Juan de la Cruz se resuelve en el pleno triunfo de la contemplación divina, después del angustioso y nocturno combate. Bien dice Camón que la tragedia del hombre de hoy se hace más perceptible tras la lectura de San Juan: «Su alma va, sí, detrás del Amado. Pero este anhelo no va precedido de la noche oscura. Y el Amado no aparece. Y un inmenso clamor, una inmensa súplica, que se traduce en desesperación, es el signo espiritual de nuestro tiempo».

Contrastando con la tantas veces comprobada desesperación de nuestra época, la lectura de San Juan de la Cruz es una lección de serenidad, bien aprovechada por el comentario de Camón Aznar. En éste no hallamos la menor concesión a los oportunistas que tentarían a muchos críticos contemporáneos, harto aficionados a apresar la fruta por las cortezas de un materialismo o de una psicología que tienen bien escasa relación con el itinerario espiritual de que fue protagonista San Juan de la Cruz. No pretende Camón Aznar superfluas «actualizaciones», y enfoca la empresa lírica del santo desde un vértice de identificación con el contenido místico, indudable en aquella desconcertante conjunción de éxtasis y de equilibrio. Podemos añadir que el eco de San Juan de la Cruz es generoso con sus apasionados, pues las páginas de Camón Aznar se revisten —como en su día las de Dámaso Alonso— de una profunda y clara belleza expresiva, que hace singularmente gustosa y fácil la lectura de esta delicada síntesis de la experiencia sanjuanista.

Completa el texto una indispensable antología de poemas del santo, y un apéndice, asimismo oportuno, relativo a la personalidad literaria de Santa Teresa de Jesús, que «habla para los ángeles» y para los hombres, dejando vivo el ejemplo de uno de los seres más sublimes que hayan pasado por la Tierra. No puede ignorarse la espiritualidad teresiana en un estudio sobre su fidelísimo «medio frailecico», tan firmemente compenetrado con la Doctora en aquella humilde y altísima «reforma», que por su cuenta emprendieron en las viejas tierras castellanas.

La edición de la Biblioteca de Autores Cristianos es muy grata en su formato y en su carácter de letra. Esta colección «menor», que no hace mucho publicó la interesantísima antología «Dios en la poesía actual», diestramente confeccionada por Ernestina de Champourcin, es, por su semblante de divulgación, eficiente complemento de la ya gigantesca «B. A. C.», que tan señalados servicios viene prestando a la difusión de la cultura cristiana, con su testimonio de siglos.

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

## LEO NAVRATIL. *ESQUIZOFRENIA Y ARTE.*

SEIX BARRAL. 1972. 197 PAGINAS.

Leo Navratil nació en 1921, obtuvo el doctorado de Medicina en 1946 en la Universidad de Viena. Y se ha especializado en cuestiones psiquiátricas. En 1950 se doctoró en filosofía. Tiene otro libro publicado: «Esquizofrenia y lenguaje; psicología de lo poético».

En el que comentamos, Navratil parte de presupuestos científicos, desde las últimas y más precisas aportaciones de su especialidad. El revulsivo inicial es el interrogante que sirve de clave identificadora a lo largo de este ensayo: «¿Pueden ser obras de arte conceptuadas como tales la producción de personas afectadas de enfermedad mental que no habían recibido formación artística de ningún género?». Esta pregunta básica sigue a la conjetura previa de que los dibujos y obras plásticas de los esquizofrénicos encierran algo asombrosamente original, e incluso artístico, en relación con las etapas anteriores de normalidad, previas al desencadenamiento de la esquizofrenia.

A este respecto se han formulado tesis tan contrapuestas como la de Biswanger, para quien existe incompatibilidad entre los conceptos de esquizofrenia y arte; según él, la producción esquizofrénica no logra un estilo definido, no existe un arte esquizofrénico. La tesis de Biswanger es secundada por otros, en especial psicoanalistas. Otro sector opina, sin embargo, que algunas producciones de estos enfermos «muestran una intensidad emocional de tal naturaleza, emparejada con una concepción de la forma tal, que se impone el concepto de la obra de arte». Para Malraux, citado por Navratil, el arte de los enfermos mentales es el más expresivo de todos y el más ligado a la tradición.

El autor de este libro se plantea asimismo la cuestión de si la enfermedad mental puede desarrollar habilidades artísticas que antes no existían, o si sólo se limita a poner en movimiento la actividad artística que potencialmente preexistía.

Para Navratil el talento es una facultad de imitación, y la esquizofrenia puede suscitar habilidades creadoras, con independencia de que despierte o no un talento. La originalidad de los esquizofrénicos procede del proceso psíquico, evolutivo de la enfermedad, o, mejor dicho, de los intentos malogrados de restitución al estado anterior de normalidad, que tienen lugar dentro de la misma enfermedad.

La pintura y la plástica actual están salpicadas de brotes esquizofrénicos; esto no es sólo sugerente, sino inquietante desde el punto de vista psiquiátrico. ¿Se trata de una semejanza epidérmica, o existe un paralelo más profundo y riguroso entre estas manifestaciones del arte y los síntomas esquizofrénicos? El autor de este ensayo se apoya en la opinión de Hocke, según el cual el manierismo tal y como quedó cristalizado entre los siglos XVI y XVII supone un formalismo anticlásico y antinatural. El arte de los esquizofrénicos encierra elementos manieristas y revela influencias de este tipo latentes en la naturaleza humana, entendiéndose por manierista el agarrotamiento de la espontaneidad y del libre curso evolutivo creador.

El objeto de este ensayo no viene constituido por los

genios que han sufrido las acometidas de la enfermedad mental, sino que lo que pretende estudiar el autor es a los pequeños maestros de la locura: «De qué modo recibe la obra esquizofrénica el soplo de lo artístico en el que se basa la productividad de estos enfermos».

A través de la comprensión de sus creaciones como resultado de la enfermedad, «tal vez podamos conocer más a fondo la esencia de la obra de arte y de la actividad artística». Se enraiza de este modo con la teoría general del arte, que es uno de los caminos más importantes para el conocimiento del espíritu humano y sigue pasando por la psicopatología.

El manifiesto proteísmo del concepto de esquizofrenia, le ha hecho pasar de diagnósticos tan dispares como del embrutecimiento mental al aislamiento afectivo y de éste a una amplia gama de sentimientos para explicar, de algún modo, el arte esquizofrénico. Ha seguido por moldes de una porosa fluidez, viniendo a significar la coordinación defectuosa de los sistemas funcionales psíquicos, o sea, un trastorno profundo de la regulación de la vida de la psique.

Según Navratil, el bloqueo afectivo puede considerarse un sistema de protección del enfermo. Esta perturbación parte del hecho de la aparición del proceso esquizofrénico: «Las funciones ordenadoras del primero quedan parcialmente interrumpidas». El autor estima que muchos síntomas esquizofrénicos que ocurren en la esquizofrenia crónica y en la situación defectiva esquizofrénica se comprenden como resultado de la actividad restauradora, de unos sistemas de regulación preexistentes, que tienden a restañar el fallo producido en las funciones más específicas del yo: «Tales procesos contribuyen a la estabilización de la personalidad del enfermo». El arte es uno de estos procesos.

Es al ocuparse del manierismo artístico cuando Navratil se adentró en el núcleo de la cuestión, sobre la base de que a diferencia de la afectación, que pertenece a la histeria, el manierismo se relaciona con la esquizofrenia; en los motivos, los manieristas se apartan de las normas clásicas. Pasa a ocuparse de esos elementos fundamentales; así, sobre los motivos, dice: «Son motivos manieristas predilectos la espiral, el laberinto, el espejo, la máscara, el tiempo, el reloj, la muerte y, además, el ojo único, el fragmento corporal y la representación anatómica, la cara bifronte y el paisaje antropomórfico (paisaje con rostro humano). Hay una preferencia, por lo insólito, lo anormal y lo confuso, un interés por los jeroglíficos, los enigmas, las doctrinas esotéricas, las escrituras cifradas...».

Al tratar de los elementos específicos de la obra de arte, habla de la forma y de la expresión, en especial de la vivencia fisonómica, del significado mítico, de la originalidad: «No reside ni en el material de origen ni en el producto final, sino en el modo y manera como nace en lo indeterminado algo determinado, de lo común algo especial». Al estar caracterizado por un camino, sólo puede descubrirse a partir de la forma, trata de la objetividad, y estudia el arte de cinco pintores esquizofrénicos, los pequeños creadores de que hablábamos más arriba.

Es en el apartado «Estilo clásico y manierismo» donde resume las grandes conclusiones del libro: «La producción esquizofrénica es el auténtico "gesto original del manierismo", pues no se basa en ningún tipo de tradición».

«El afán de expresión manierista representa la imposibilidad de unir la vida instintiva y el espíritu».

Y opina que las creaciones de los esquizofrénicos se diferencian de las obras de los artistas normales, principalmente por «la falta de práctica, formación y talento» de estos enfermos. Y reputa de falso el pensar que la obra de los esquizofrénicos se distingue de la de los otros artistas por su confusionismo e incomprendibilidad. Así, la analogía que existe entre el estilo esquizofrénico en sus detalles y el manierismo artístico, obedece a una semejanza esencial entre «tipo humano manierista y el enfermo esquizofrénico». En ambos existe una falta de integración entre las zonas emocional-instintiva y racional-intelectual del ser. Parece, no obstante, que cualquier formación artística se basa en una disociación psíquica de este tipo, y que el arte, al aspirar a lo objetivo y a lo racional (del «manierismo» al «estilo clásico»), trata de vencerse así

mismo. El arte es un primer paso del dominio de la realidad.

Tal es la sugestiva, y trata con notable acierto y hondura de planteamientos, temática de este libro.

J. A. MARIN MORALES

JEAN CLAY. *ROSTROS DEL ARTE MODERNO*.

MONTE AVILA EDITORES. COLECCION PRISMA. CARACAS, 1972

Diez son los artistas elegidos y presentados por orden cronológico, para ofrecernos una cala muy representativa, del arte de nuestro tiempo: Arp, nacido en 1887; Chagall, Albers, Gabo, Moore, Giacometti, Hartung, Vasarely, Manessier y Soto, nacido en 1922. «Particularmente —dice el autor del libro en la introducción— me esforcé por arraigar la experiencia estética de los diez hombres contemplados aquí, diez biografías detalladas que buscan restituir la parte humana, los aspectos cotidianos de sus pasos de artistas».

Este libro está basado en las entrevistas que hizo su autor a cada uno de los artistas y que en su versión inicial fueron publicadas en la revista *Realités*, excepto la de Soto, que apareció traducida al inglés en *Signals*. Las entrevistas fueron puestas al día y ampliadas posteriormente, de acuerdo con los puntos de vista de su autor y en ocasiones con las apreciaciones personales de los entrevistados. En los casos de Arp y Giacometti, ya muertos al prepararse el libro para su edición, el autor ha preferido mantener, también respecto a ellos, el tono natural de su presencia física, del mismo modo que su obra se mantiene actuante y vigente entre nosotros. El resultado es un libro en el que la obra de cada personaje queda explicada dentro del relato de la peripecia de la vida de su autor, y a través de sus confidencias personales y de sus testimonios sobre el arte en general y el suyo en particular. El método es extraordinariamente eficaz pues, participando de los caracteres de la entrevista, el ensayo y el relato, cada uno de los personajes nos aparece vivo y actuante, frente a su obra que se explica a través de su creador. Cada uno de ellos con una personalidad destacada aparece como hombre definido e irrepetible. Clay ha huido tanto de hacer de cada uno de sus elegidos una especie de mito, que dotado de cualidades sobrehumanas salta por encima de los obstáculos que se oponen a su destino, como también de ofrecernos la conclusión de que la obra de cada artista es una consecuencia de las condiciones en las que se han desenvuelto la técnica y la sociedad. Lo que nos presenta son hombres, con su vocación, sus dotes, sus sueños y sus limitaciones. Hombres que en cualquier circunstancia es previsible que hubieran sido artistas expresándose fielmente de acuerdo con su esencial personalidad.

El resultado es un libro vivo que se lee con el interés de un relato de importantes y verídicas aventuras tal, como en efecto es. Pero si la peripecia humana en cada caso es interesante no lo es menos su psicología, presentada con tal habilidad que cuando no confirma las ideas que teníamos tiende a que las corrijamos de acuerdo con como nos lo expone.

Todos los ingredientes de cada una de estas biografías tienden a un fin, el de la explicación de la obra. Ello lo consigue plenamente. Las palabras de cada uno de los protagonistas están puntualmente matizadas por las observaciones del autor que, con su gran sensibilidad artística y su perspicacia psicológica, ha conseguido un libro eficaz y valioso.

El método con que ha ordenado los materiales de que disponía y su ponderada organización, donde la intuición juega también un importante papel, es uno de los méritos, no menores, de este libro.

A. F. MOLINA

# DISCOGRAFIA

## CONCIERTOS PARA OBOE Y CUERDA, DE ALBINONI.

PIERRE PIERLOT, OBOE. ORQUESTA DE CAMARA ANTIGUA MUSICA. DIRECTOR: J. ROUSSELL. EMI-LA VOZ DE SU AMO JO63-12047. ESTEREO.

El veneciano Tommaso Albinoni ha sido uno de los compositores aparentes de una sola obra, como sucedió con Boccherini y otros. En efecto, lo único realmente popular y conocido de Albinoni es un «Adagio» arreglado para órgano y cuerda por el musicólogo Remo Giazotto. Aunque Giazotto hizo el arreglo bastante a su capricho, le debemos agradecer el haber presentado el nombre de Albinoni ante los modernos públicos, y, sobre todo, el completo estudio que hizo de su vida y su obra, en un libro publicado en 1945. Albinoni, gran músico del barroco, violinista, compositor y maestro, amigo de Vivaldi, puede decirse que empieza ahora a ser conocido en su extensísima obra. El arte de Albinoni corresponde al mejor barroco, al que se desarrolló en la primera mitad del siglo XVIII y constituye uno de los más importantes capítulos en la historia del arte sonoro. Los «concerti» de Albinoni reúnen todas las virtudes de su época y una especial inspiración melódica, que también se advierte en sus óperas, de las que compuso unas cincuenta.

Hijo del propietario de un importante comercio de papelería, pudo dedicarse Albinoni al estudio del violín y la composición durante su juventud sin dificultades económicas. Sus más importantes producciones fueron publicadas durante su vida, pues alcanzó el éxito y la fama. Las primeras obras llevan la indicación «dilettante veneto», lo que quiere decir que no se consideraba como un profesional, al igual que Benedetto Marcello, que también se autotitulaba así. Pero Marcello siguió siendo toda su «dilettante», mientras Albinoni, cuando murió su padre en 1708 dejando sus negocios casi en la ruina, tuvo que dedicarse a la música para poder subsistir. Abrió una escuela de canto que se hizo célebre y dio a la imprenta sus obras vocales e instrumentales en varias ciudades europeas. Uno de los músicos italianos que mereció la transcripción de mano de Juan Sebastián Bach fue Albinoni, lo cual da idea de la estima en que se le tuvo.

Importantísimo es este músico en el paso fundamental del «concerto grosso», con su grupo «concertino» que se opone al «ripieno», hacia el «concerto» con solistas. El «concertino» se convierte en un solo instrumento, y de esta manera se va dando paso a la forma moderna del concierto, como gran diálogo entre un solista y la orquesta, forma fecundísima, a través del clasicismo y el romanticismo, hasta el siglo XX. En los 36 «concerti» de Albinoni destacan los de la Op. 7 y la Op. 9. La composición de estas obras, su instrumentación, es diversa. En este disco se han elegido cinco escritos para oboe solista y cuerda. Basta escucharlos para darse cuenta de la inspiración, el dominio técnico y el sentido del equilibrio que caracterizan la producción albinoniana, además de una especial libertad de concepción, aun dentro de una forma muy concreta y bien delimitada. El arte de Pierre Pierlot no necesita adjetivos, pues con seguridad se trata del más famoso oboísta del mundo. La Orquesta Antigua Música cumple su cometido con clara limpieza, bajo la batuta de Roussell. La interpretación de esta música de Albinoni

es, pues, perfecta. Como la grabación responde a esas excelencias también en la parte técnica, el disco resulta plenamente recomendable.

## MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVIII.

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA. SANTIAGO KASTNER, LOS MINISTRILES DE LISBOA, ETC. SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. MEC 1008. ESTEREO.

El servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia sigue adelante con su interesantísima serie «Monumentos históricos de la música española», sin seguir un orden cronológico, sino produciendo una serie de volúmenes, que al final nos presentarán el rico panorama histórico de nuestro arte sonoro. Lejos de limitarse a lo ya conocido, se le da en esta colección una gran importancia al trabajo de investigación musicológica. Esto no deja de tener el peligro de que se pudieran sacar a luz una serie de páginas sin interés o de músicas sacristanas que se conservan en los archivos y bibliotecas españoles. Sin embargo, no es este el caso, pues, por ejemplo, en este disco las transcripciones han estado a cargo de musicólogos como Santiago Kastner, Feltkamp y Miguel Querol, el prestigioso director del Instituto Español de Musicología. El disco lleva indicación cuidada de las fuentes de donde procede esta música, además de comentarios a las obras, sobre los autores y otros interesantes textos que se deben a la pluma de José María Lloréns. Se reúnen aquí dos conciertos para dos clavicordios de Pedro José Blanco, del que sólo se sabe que fue organista en la catedral de Cuenca, un «Verso de VIII tomo», de Francisco Olivares, nacido en Jumilla y organista de la catedral de Salamanca, interpretado también a dos clavicordios, aunque parece haber sido escrito para dos órganos, una «Sonata para flauta travesera» del desconocido Felipe Lluch y dos curiosas «canciones» del ilustre Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la catedral de Palencia y luego del convento de la Encarnación, de Madrid, hasta su muerte.

Aunque lo de mayor atractivo en el disco sean las páginas de Rodríguez de Hita, que no en vano figura en puesto destacado dentro de la historia de la música española, no dejan de tener gran interés las obras de los otros tres autores. La grabación es excelente. Habiendo sido fundamental el trabajo del portugués Santiago Kastner, musicólogo y clavecinista justamente renombrado, es natural que los intérpretes sean también portugueses. Con Kastner actúa al clavicordio Cremilde Rosado. Los Ministriles de Lisboa son un pequeño grupo de dos oboes y un fagot. Curiosísimo sonido el que así se consigue. No tan buena es la parte que corresponde al flautista Ricardo Ramalho. Pero en general esta producción fonográfica, dentro de serie tan fundamental, no merece más que aplausos.

CARLOS GOMEZ AMAT



# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

ARGENTA, Ataúlfo (director de orquesta).

Nació en Castro Urdiales (Santander), el 19 de noviembre de 1913. Murió en Los Molinos (Madrid), el 21 de enero de 1958. Estudió piano en el Real Conservatorio de Madrid, con Fernández Alberdi, obteniendo los primeros premios en piano y música de cámara. Amplió sus conocimientos con Marsik, en Lieja, y Wolf, en Berlín. Fue profesor de piano en el Conservatorio de Kassel. Al comenzar la segunda guerra mundial volvió a España. Obtuvo la plaza de pianista de la Orquesta Nacional. Luego se dedicó de lleno a la dirección, donde encontraría su definitivo camino. Director de la Orquesta de Radio Nacional, fundador de la Orquesta de Cámara de Madrid y por fin director titular de la Orquesta Nacional de España desde 1948. Artista de gran sensibilidad y temperamento, se distinguió también por su flexibilidad y su dominio. Cuando desapareció, estaba en la plenitud de su carrera. Había dirigido las más importantes orquestas de Europa y su nombre se cotizaba como el de un director de auténtica primera fila.

Académico electo de Bellas Artes. Poseía la Cruz de Isabel la Católica y la de Alfonso X el Sabio. Su labor incansable fue fundamental en un auténtico renacimiento de la vida musical madrileña y española, que ha dado grandes frutos.

Discos: autor: «O rei tiña unha filla», Teresa Tourné (Voz). Director: «Sinfonía fantástica», Berlioz, Orquesta Conservatorio de París (Decca); «Homenaje a Bretón», Orquesta Sinfónica (Alhambra); «El retablo de maese Pedro», Falla, solistas y Orquesta Nacional de España; «Concierto de clave», Falla, Veyron Lacroix (Alhambra); «Goyescas», Granados, Orquesta Nacional (Columbia); «Sinfonietta», E. Halffter, Orquesta Nacional (Columbia); «Conciertos», Liszt, Katchen, Orquesta Filarmónica de Londres (Decca); «Sinfonía Fausto», «Los preludios», Liszt, Orquestas Conservatorio de París y Suisse Romande; «Sinfonía número 9», Schubert, Orquesta Conservatorio de París (Club francés del disco); «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», Ohana (Id.); «Concierto violín», Tchaikowsky, Campoli y Orquesta Sinfónica de Londres (Decca); «Cuarta Sinfonía», Tchaikowsky, Orquesta Suisse Romande (Decca);

GOMEZ RABA, Manuel (pintor y escultor).

Nace en Santander el 15 de abril de 1928. Su formación artística se desarrolla con los pintores Flavio San Román y Eduardo Chicarro. En 1967 se le concede una beca por la Fundación Juan March de Madrid.

Exposiciones individuales: En 1942, Santander (sala Proel); 1960, Santander (galería Sur); 1963, Madrid (galería Prisma); 1964, Santander (galería Sur); 1966, Bilbao (galería Grises), Londres (Drian gallery); 1967, Santander (galería Sur), Madrid (galería Neblí); 1968, Ferri «Patricia», Nueva York (Internationale galerie); 1969, Madrid (galería I. S. A.), Santander (galería Sur); 1972, Madrid (salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: Joven Pintura Montañesa en Santander, 1950; en la galería Proel de Santander, 1951, II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1963; en la Drian gallery de Londres, 1964; en la Internationale galerie de Nueva York, 1964; Concurso Premio Neblí de Madrid, 1965; en la Drian gallery de Londres, 1965; en la Internationale galerie de Nueva York, 1965; XXXIII Bial Internacional de Venecia, 1966; I Bial Internacional de Pintura Estrada Saladich de Barcelona, 1967; en la sala del «Diario Alerta» de Santander, 1967; en la Internationale galerie de Nueva York, 1967; Nueva Forma 3 en Madrid, 1969; XXXV Bial Internacional de Venecia, 1970; Cádiz, reflejo español de la Bial de Venecia en Cádiz, 1970; Arte Español Contemporáneo en Santillana del Mar, 1971; I Muestra de Arte Contemporáneo de Baracaldo, 1971.

Se encuentra representado en: Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, Museo de Arte Moderno de Bilbao, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

AVIA PEÑA, Amalia (Pintora).

Nace el año 1930 en Santa Cruz de la Zarza, en la provincia de Toledo. Autodidacta.

Premios conseguidos: Tercer Premio en el I Concurso Nacional de Pintura Repesa de Madrid, 1966; accésit en los Concursos Nacionales de Bellas Artes de Madrid, 1971; Segundo Premio en la I Bial de Pintura Provincia de León, 1971.

Exposiciones individuales: 1959, Madrid (librería Fernando Fe); 1961, Madrid (galería Biosca); 1964, Madrid (galería Juana Mordó); 1965, Sevilla (galería La Pasarela), Córdoba (Círculo de la Amistad); 1966, Valencia (Galería Val i 30); 1967, Burgos (sala Mainel); 1968, Madrid (sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes), Zaragoza (galería Galdeano); 1969, Salamanca (Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy), Valladolid (sala de la Caja de Ahorros), Béjar (sala de la Caja de Ahorros), Plasencia (sala de la Caja de Ahorros), Burgos (sala Mainel); 1972, Valencia (galería Val i 30), Madrid (galería Biosca).

Exposiciones colectivas: Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1959 y 1961; Peintres Espagnoles Contemporains, en la Maison de la Pensee Française de París, 1961; Antológica de la Crítica de Arte, en Madrid; I Certamen Nacional de Artes Plásticas, en Madrid, y Veinte Años de Pintura Española, en varias provincias españolas, 1962; El Deporte en las Bellas Artes, en Barcelona, 1963; Inaugural de la galería Juana Mordó de Madrid, y Joven Figuración Española, en Madrid, 1964; IV Salón Femenino de Barcelona; Concursos Nacionales de Bellas Artes; Arte Actual, en el castillo de Carlos V de Fuenterrabía, y El Deporte en las Bellas Artes, en Barcelona, 1965; I Concurso Nacional de Pintura Repesa, en Madrid; Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid, y I Salón del Toro en Soria, 1966; II Concurso Nacional de Pintura Repesa de Madrid; 24 Pintoras Actuales, en la galería El Bosco de Madrid y Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1967; III Concurso Nacional de Pintura Repesa de Madrid; Concursos Nacionales de Madrid; II Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, 1969;

ANDREO MAURANDI, María Dolores (pintora, grabadora y dibujante).

Nace en Alhama de Murcia el 16 de abril de 1936. Asiste en Murcia a la Escuela de Artes y Oficios y al estudio de Luis Garay. Más tarde se traslada a Madrid, donde continúa su formación con el pintor Eduardo Peña y en el Círculo de Bellas Artes. La Fundación Juan March de Madrid le concede una beca en 1965.

Premios conseguidos: segunda medalla de plata en el II Salón Nacional de Pintura de Alicante, 1964.

Exposiciones individuales: 1960, Murcia (Casa de la Cultura); 1961, Alicante (Caja de Ahorros Provincial), Madrid (Círculo de Bellas Artes), (sala Minerva), Cartagena (Sociedad Económica de Amigos del País); 1962, Salamanca (sala de Arte del Ateneo); 1963, Valencia (Ateneo Mercantil), Barcelona (Ateneo Barcelonés), Madrid (galería Grin-Gho); 1964, Huesca (Instituto de Estudios Oscenses); 1965, Madrid (galería Biosca); 1966, Madrid (galería El Bosco); 1967, Buenos Aires (galería Lirolay); 1970, Madrid (librería Abril); 1971, Badajoz (Diputación Provincial), Murcia (galería Zero); 1972, Madrid (galería Seiquer), Madrid (galería Ramón Durán).

Exposiciones colectivas: Concurso Nacional de Pintura de Alicante, 1957; Selección del Premio Sésamo de Madrid, 1959; Nuevas Promesas de la Pintura Española en Madrid, 1959; Selección Premio Cava de Madrid, 1959; IX Salón del Grabado en Madrid, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Grupo Ilustración 12 en Valencia, 1960; X Salón del Grabado en Madrid, 1960; I Exposición Antológica de la Crítica de Arte en Madrid, 1962; VII Salón Femenino de París, 1962; Kerst-Salon 62 de La Haya, 1962; III Gran Premio Internacional de Pintura y Escultura, Salón Bosio de Montecarlo, 1962; Grupo Artístico Internacional Roterreiter en Munich, Gelsenkirchen y Essen, 1962; II Salón Femenino de Barcelona, 1963; Arte Cristiano Actual en Barcelona, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; II Salón Nacional de Pintura de Murcia, 1964; VIII Bial Internacional de Sao Paulo, 1965; Seis Artistas de la Bial de Sao Paulo en Madrid, 1965; VI Bial Internacional del Grabado de Ljubljana,

Realismo Mágico Español, en Frankfurt y Munich; I Bienal de Pintura Provincia de León; Concursos Nacionales de Bellas Artes, en Madrid, y Todos somos Picasso, en la librería Antonio Machado de Madrid, 1971.

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

XII-72.

«Iberia», Albéniz, «Danzas fantásticas», Turina, Orquesta Conservatorio de París (Columbia); «Navarra», Albéniz, «La procesión del Rocío» y «La oración del torero», Turina, «Diez melodías vascas», Guridi, Orquesta Nacional (Columbia); «España», Chabrier, «Andaluza», Granados, «Danzas españolas», Moszkowski, «Capricho español», Rinsky-Korsakoff, Orquesta Sinfónica de Londres (Decca); «El sombrero de tres picos», Falla, «Sinfonía sevillana», Turina, Orquesta Nacional (Columbia); «Concierto de Aranjuez», Rodrigo, «Noches en los jardines de España», Falla, Yepes-Soriano, Orquesta Nacional (Columbia); «Obras Ravel», Orquesta Suisse Romande (Decca); «Sinfonía escocesa», Mendelssohn, Orquesta Sinfónica de Londres (Decca). Numerosas zarzuelas y fragmentos.

XII-72.

Yugoslavia, 1965; Arte Actual de España en Johannesburgo, 1966; Premio Abril de Madrid, 1966; 24 Pintoras Actuales en Madrid, 1967; I Bienal de Pintura Española Contemporánea del Museo Galliera de París, 1968; IX Salón Femenino de Barcelona, 1970.

*Se encuentra representado en:* Museo de Arte Moderno —Sección de Arte Contemporáneo— de Barcelona, Galería de Arte Cristológico Contemporáneo de Asís, Italia; Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz, Museo del Grabado de Buenos Aires, Museo del Alto Aragón de Huesca, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Skopje-Yugoslavia.

XII-72.

**MILLET, Luis (compositor y director de coros).**

Nació en Masnou (Barcelona), el 18 de abril de 1867. Murió en Barcelona el 7 de diciembre de 1941. Hizo sus estudios en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con Font y Rodoreda. Perfeccionó el piano con Vidiella y estudió Armonía y Composición con Pedrell. Se ganó la vida como pianista y dirigió en San Cugat del Vallés el Coro La Lira, uno de tantos que existían en Cataluña desde el gran movimiento coral de Clavé. Con Vives, Comella y Pujol fundó el Orfeo Catalá el 17 de octubre de 1891. Esta agrupación actuó en un café de Barcelona, pero el entusiasmo de Millet era tan grande, que el Orfeo llegó a convertirse en uno de los conjuntos corales más prestigiosos de Europa, y a tener su hogar propio con la construcción del Palau de la Música Catalana. Millet fue maestro de capilla del Oratorio de San Felipe Neri y de la iglesia de la Merced. Influyó en la reforma del canto litúrgico. Profesor de conjunto vocal en la Escuela Municipal de Música de Barcelona.

Además de profesor, compositor y director, fue escritor y conferenciante de gran significación. Su obra al frente del Orfeo Catalá, que dirigió hasta su muerte, fue extraordinaria. De su figura escribieron palabras elogiosas Saint-Saëns, Fauré, D'Indy, R. Strauss, Ravel y otros grandes de la música mundial.

*Obras principales:* Orquesta: *Egloga*. Piano y orquesta: *Catalanesques*. Coro: *El cant de la Senyera*, *Cap al tard*, *Jovenívola*, *Coral a boca closa*, *Pregària a la Verge del Remei*, *Sospirs*, *Canticum amoris*, *Salve Regina Cataloniae*, *Salve Maria*. Numerosos arreglos para coro de canciones populares catalanas y una colección de *Cants espirituals*. Páginas breves religiosas.

*Discos:* *Oh cel blau*, Escolanía del Monasterio de Montserrat (Alhambra); todas las obras corales citadas, Orfeo Catalá, director: Luis María Millet (Edigsa).

XII-72.

**RAVENTOS TORRAS, María Asunción (pintora, grabadora, diseñadora y realizadora de tapices).**

Nace en San Sadurn de Noya, provincia de Barcelona, el 19 de mayo de 1930. Inicia su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, donde obtiene el título de profesora de Dibujo. Después realiza tres cursos en el Conservatorio de las Artes del Libro de dicha ciudad, para terminar en el taller de Fiedlander de París aprendiendo las nuevas técnicas del grabado. En 1956 consigue la beca de la Fundación Amigó Cuyas con la que viaja por toda España. Su vivo interés por el grabado la ha llevado a Oriente para estudiar esta actividad en la China y el Japón, estudiando, al mismo tiempo, las posibilidades del papel de arroz. Fundadora y miembro del Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona y profesora de Dibujo en dos centros oficiales barceloneses.

*Premios conseguidos:* Accésit de Grabado en Pintores de Africa de Madrid, 1958; Primer Premio de Christmas Mens Petri en Tarragona, 1958; Primer Premio de Grabado en Moncada, 1960; Primer Premio de Pintura de la Diputación de Barcelona en el Museo de Villafranca del Panadés, 1960; medalla de plata en el XX Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1962; medalla de oro de la Agrupación Española de Grabadores Contemporáneos en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Premio de Grabado en la XII Exposición de Otoño de Sevilla, 1963; Premio Simbolismos en la IV Exposición de Arte Sacro para el Hogar en Barcelona, 1964; primera medalla en la Exposición de Artistas Grabadores de Madrid, 1965; Segundo Premio de Grabado en la I Bienal Internacional de Deportes en las Bellas Artes en Barcelona, 1967; medalla Señal-69 de Barcelona, 1969; medalla de oro en el XIX Salón del Grabado de Madrid, 1970; Premio Rafael Zabaleta en el IX Salón Femenino de Barcelona, 1970; Premio de Grabado en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —Fase Regional— de Barcelona, 1970.

*Exposiciones individuales:* 1955, Mataró (Museo Municipal); 1956, San Sadurn de Noya (Caja de Pensiones); 1958, Barcelona (sala Rovira); 1960, Barcelona (sala Jaime); 1961, San Sebastián (Ayuntamiento); 1962, Barcelona (Ateneo Barcelonés), Mesina (galería Il Fondaco); 1963, Estocolmo (galerías Brinkens); 1964, París (galerie Le Divan); 1965, Madrid (Ateneo, sala del Prado); 1967, British Columbia-Canadá

**HERNANDEZ QUERO, José (pintor, grabador y dibujante).**

Nace en Granada el 27 de noviembre de 1931. Su formación artística tiene lugar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde obtiene el título de profesor de Dibujo y Grabado en 1963. Dos años más tarde obtiene una beca de la Fundación Juan March para ampliar conocimientos del grabado en Italia, asistiendo al Gabinetto della Stampa de Florencia y a la Calcografía Nazionale de Roma. Anteriormente había sido becado por el Ayuntamiento de Granada (1958), por la Fundación Rodríguez Acosta (1960), por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Segovia (1962) y por el Ministerio de Educación y Ciencia (1964). En 1970 consigue otra beca de la Fundación Juan March, esta vez para realizar un estudio sobre el paisaje español en la pintura y en el grabado, y gana, por oposición, la cátedra de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid.

*Premios conseguidos:* Premio en el Concurso la Naturaleza Muerta de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1958; Tercer Premio en la Exposición Nacional de Linares, 1959; Primer Premio de Dibujo de la Dirección General de Bellas Artes y medalla del S. E. U. de Madrid, 1961; medalla de oro de los pensionados en Segovia, 1962; Premio Calvo Sotelo en la Exposición Nacional de Puertollano, 1965; medalla de oro de Puertollano, 1966; Premio Corporaciones en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; Primer Premio de Grabado en Pintores de Africa, 1966; Premio de la Caja de Ahorros en la Exposición Nacional de Sevilla, 1966; Premio Alhambra de Grabado de la Fundación Rodríguez Acosta, 1967; segunda medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Premio de la Dirección General de Bellas Artes en la Exposición Nacional de Sevilla, 1969; Primer Premio Domenico El Greco en la I Bienal del Tajo de Toledo, 1970; Premio Félix Adelantado en la Bienal de Zaragoza, 1970; Primer Premio y medalla de oro de Grabado en la Trienal de Santiago de Compostela, 1971.

*Exposiciones individuales:* 1958, Granada (Liceo); Albacete (galerías Piqueras), Córdoba (sala Municipal), Almería; 1965, Madrid (galería Grifé & Escoda), Segovia (Casa del Siglo XV); 1966, Pamplona (Caja de Ahorros Municipal); 1967, Segovia (Casa del Siglo XV), Madrid (Librería Afrodisio Aguado)

**BEULAS RECASENS, José (pintor).**

Nace el 7 de agosto de 1921 en Santa Coloma de Farnés, provincia de Gerona. En la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en la Academia Española de Roma realiza su formación artística. Consigue en 1955 el Gran Premio de Roma que le permite continuar trabajando en Italia. Está en posesión de la Cruz de Caballero de Isabel la Católica (1959) y de la Cruz de Comendador de la Orden del Mérito Civil (1968).

*Premios conseguidos:* Tercera, segunda y primera medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1954, 1960 y 1968; Primer Premio de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada en 1957; Segundo Premio Internacional Via Frattina de Roma en 1957; Primer Premio de la Diputación Provincial de Gerona en 1957; Segundo Premio Internacional San Vito Romano de Roma en 1957; medalla de plata en el II Salón Internacional de Via Margutta de Roma en 1958; Primer Premio Internacional de Pintura Alla-Riva de Italia en 1959; Primer Premio en la Bienal de Zaragoza de 1962; Primer Premio en el Concurso Nacional de Bellas Artes de 1962; Premio de la Diputación de Barcelona en la Exposición Nacional de 1964; primera medalla en el Salón de Otoño de Palma de Mallorca en 1965; Primer Premio Villa de Palamós en 1966; Primer Premio de Acuarela Agora de Barcelona en 1966; Premio de la Diputación de Alava en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1966.

*Exposiciones individuales:* 1955, Madrid (galería Toisón); 1958, Roma (Academia Española de Bellas Artes), Palermo (galería Flacovio); 1959, Bolonia (Real Colegio Español); 1960, Zaragoza (Sala Libros); 1961, Madrid (salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes); 1962, Castres (galerie d'Art); 1963, Alicante (Caja de Ahorros de Sureste), Gijón (galería Altamira), Palamós (galería Tramontán); 1964, Madrid (galería Quixote); 1965, Madrid (galería Kreisler), Washington (International gallery); 1967, Palma de Mallorca (galería Ariel), Castellón (Ateneo); 1968, Washington (International gallery), Zaragoza (Caja de Ahorros de la Inmaculada); 1969, Barbastro (Casa Museo de los Argensola);

1969, Valladolid (Caja de Ahorros Municipal); 1970, Zaragoza (sala Libros); 1971, Córdoba (Caja de Ahorros y Monte de Piedad), Madrid (galería Edaf), Valladolid (Galería Castilla).

*Exposiciones colectivas:* Concursos de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1959, 1960, 1961, 1962, 1965; Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1962, 1964, 1966, 1968; Joven Pintura Española en El Cairo, 1962; Bienal de Alejandría, 1965; Pintura Española en Milán, 1965; Artistas Premiados por la Fundación Rodríguez Acosta en Granada, 1967; Jóvenes Maestros de la Estampa de Hoy en el Ateneo de Madrid, 1969; I Exposición de Pintura UNICEF en el Club Urbis de Madrid, 1969; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1969, 1971; Antológica de Artistas Premiados por la Fundación Rodríguez Acosta en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, 1970; I Bienal del Tajo en Toledo, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; I Binal de Málaga, 1972, y en otros muchos certámenes celebrados en Linares, Puertollano, Madrid, Sevilla, Zaragoza, Santiago de Compostela.

*Se encuentra representado:* en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, en el Gabinetetto della Stampa de Roma y de Florencia, en el Museo del Grabado del teatro Real de Madrid, en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Museo de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, en el Museo del Ayuntamiento de Granada y en el de Córdoba.

XII-72.

1970, Nueva York (galería Kreisler), Madrid (galería Kreisler); 1971, Zaragoza (Caja de Ahorros de la Inmaculada).

*Exposiciones colectivas:* Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1950, 52, 54, 57, 60, 64, 66 y 68; II y III Bienal de Arte Hispanoamericano en 1954 y 1955; VI Exposición de Pintores de Africa en 1955; XXVIII Bienal de Venecia en 1956; Pintores y Escultores de las Academias Extranjeras de Roma en 1956, 57 y 58; II Salón Internacional de Via Margutta en Roma, 1957; Premio San Vito Romano de Italia, 1957; Concurso El Paisaje de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1957; Premio Internacional Via Fratrina de Roma, 1957; XX y XXI Bienal de Milán, 1957 y 1959; Artistas de la Acedamia Española de Bellas Artes de Roma en Nápoles, 1957 y en Milán, 1958; Premio Avezano de Italia, 1958; V Premio Accitrezza de Sicilia, 1959; Pintores y Arquitectos pensionados en Roma en Madrid, 1959; Tercer Centenario de la muerte de Velázquez en el Museo Municipal de Madrid, 1960; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1960, 61 y 62; I Exposición Antológica de la Crítica de Arte de Madrid, 1962; V Bienal de Alejandría, 1963; Joven Figuración Española en Madrid y Barcelona, 1963; XXV Años de Arte Español en Madrid, 1964; Arte Actual de España en Johannesburgo, 1966; I Bienal de Pintura Estrada Saladich de Barcelona, 1967; Artistas Españoles Contemporáneos en Santiago de Chile, 1968; Pintores Figurativos de la España Actual en Madrid, Boston, San Diego y San Luis, 1969; El Paisaje (itinerante por España), 1969-70; Antológica de la Fundación Rodríguez Acosta en Madrid, 1970; El Paisaje de la Fundación Rodríguez Acosta en Madrid, 1970; El Paisaje en la Pintura Española Contemporánea en Lisboa, 1971; Homenaje a Camón Aznar en Madrid, 1972.

*Se encuentra representado en:* Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, el Museo Provincial de Málaga, el Museo de la Fundación Eugenio Mendoza de Caracas, el Museo Provincial de Zaragoza, el Museo Provincial de Gerona y en el Museo de la Villa de Palamós.

XII-72.

(Tyde Motel); 1968, Barcelona (Instituto de Estudios Norteamericanos); 1970, Madrid (Ateneo, sala Santa Catalina), Salamanca (palacio de Garci-Grande), Plasencia (Caja de Ahorros); 1971, Sitges (Baroc Design Studio), París (Chez Hélène Marion), León (sala Provincial); 1972, Mesina (galería Il Fondaco), Barcelona (galería Da Barra).

*Exposiciones colectivas:* Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1957, 60, 62, 64, 68; Salones de Mayo de Barcelona, 1958, 59, 60, 61, 62, 63, 64; Movimiento Artístico del Mediterráneo en Florencia, París, Milán y Buenos Aires, 1959; III Bienal Internacional de Alejandría, 1960; Movimiento Artístico del Mediterráneo en Formosa, Caracas y Nueva York 1960; X, XII y XIX Salón del Grabado de Madrid, 1960, 64 y 70; Salón de Primavera de Munich, 1962; Salones Femeninos de Arte Actual de Barcelona, 1962, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71; Krit Punto en Mataró, Mesina y Hong-Kong, 1963; Bienal de París, 1963; Premio Ciudad de Barcelona, 1965 y 67; Trienal Internacional del Grabado Original en Color de Granchen, Suiza, 1967; Señal 68 y 69 de Barcelona, 1968, 69; I Muestra Internacional del Grabado de Barcelona, 1969; Concurso Internacional Arts Guild de Montecarlo, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —Fase Regional— en Barcelona y —Fase Final— en Bilbao, 1970; IX Bienal Internacional del Grabado de Ljubljana-Yugoslavia, 1971; Panorama de la Plástica Catalana en Barcelona, 1971; Fira del Gravat en Barcelona, 1972.

*Se encuentra representada en:* Museo de Arte Moderno —sección de arte contemporáneo— de Barcelona, Museo de la Calcografía Nacional de Madrid, Museo Nacional del Grabado Contemporáneo de la Biblioteca Nacional de Madrid, Museo de Villanueva y Geltrú (Barcelona), Museo de Villafranca del Panadés (Barcelona) y Museo de Pescia (Italia).

XII-72.



## *Su intimidad respetada,*

### *con la domiciliación de pagos en las Cajas de Ahorros Confederadas*

Ningún cobrador llamará a su puerta si Usted domicilia sus pagos en su Caja de Ahorros. Ella atenderá los recibos de luz, gas, colegios, clubs, cuotas y plazos. Usted puede salir de su casa tranquilamente, sin que esa ausencia implique devoluciones, recargos y molestias. Una carta es suficiente para manifestar este deseo a su Caja y a sus proveedores habituales. Ya nadie perturbará su intimidad ● Las Cajas de Ahorros Confederadas se distinguen fácilmente. Porque ofrecen: domiciliación de pagos, cheques de viaje, cambio de divisas, compra, venta y custodia de valores, asesoramiento, etc., en sus 5.500 Oficinas destinadas sólo a servicios financieros ● Por este emblema ● ● Porque su Consejo de Administración trabaja desinteresadamente. Gratis. Y no tienen accionistas. Entonces, sus beneficios no van a bolsillos particulares, sino a centros de investigación, clínicas, bibliotecas, premios literarios, campos deportivos, restauraciones artísticas,... (4.000 millones se destinaron a estas obras el año pasado).



*Por ejemplo, las Cajas de Ahorros, con la colaboración de Usted, han reconstruido este bello Palacio, joya admirada por visitantes nacionales y extranjeros.*

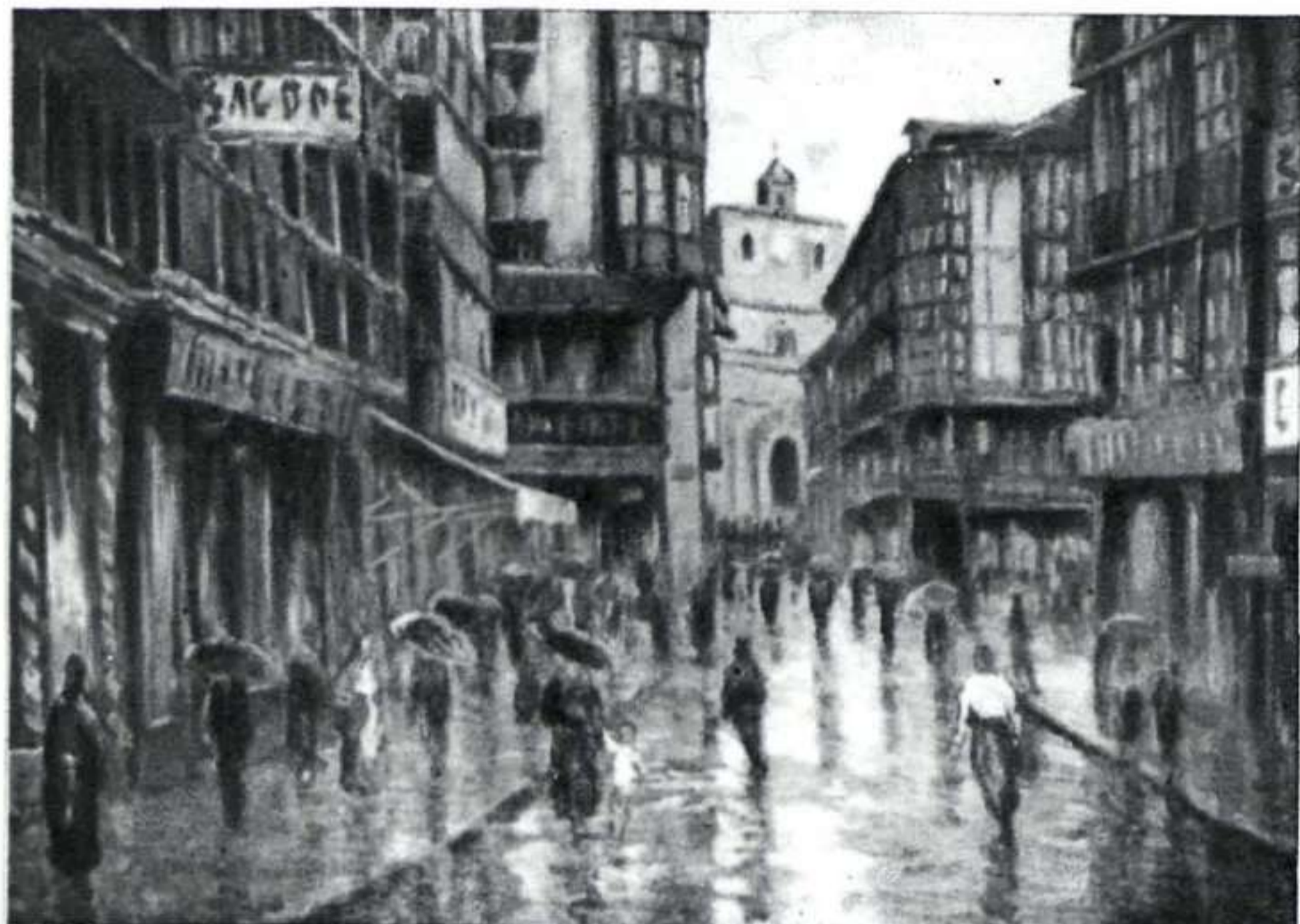
*¡Aquí están los beneficios!*

**Cajas de Ahorros Confederadas** 

*"Eficacia para Usted, progreso para España"*

## GALERIA ESTUDIO CID

Pintura  
Escultura  
Grabados  
Dibujos



Núñez de Balboa, 119, 1.º  
Horas de 11 a 1,30 y de 5 a 9 - Teléfono 261 15 46



## GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 223 55 40 - MADRID - 10

## PUIG BENLLOCH



PROXIMA EXPOSICION: GUERRERO MALAGON



# 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

# GALERIA HELLER

MADRID

SAN FRANCISCO

Claudio Coello, 13 - Tel. 225 03 92 - Madrid-I

2128 Market Street (415) 626-4225

ADRIAENSENS  
ARTIGAO  
J. L. CACHO  
CLAVE  
DALI  
DISDIER  
ILUNDAIN  
KOLDRECK  
MAIA  
MIRO  
PICASSO  
PIORNO  
RUBIO FIGUEROA  
SANTAMARIA

Enero  
CASTAÑER

# GALERIA IOLAS-VELASCO

ZURBANO, 88 - MADRID-3 - TELEF. 253 16 56

TAPICES

Y

ALFOMBRAS

DE

GARRIDO

GRAU

GARRIGA

CAROLA TORRES

*J. J. Rottenburg*

*Galeria de Arte*

DEL 15 DE ENERO AL 10 DE FEBRERO

EL ENCANTO MISTERIOSO Y  
MITOLOGICO DEL ORIENTE



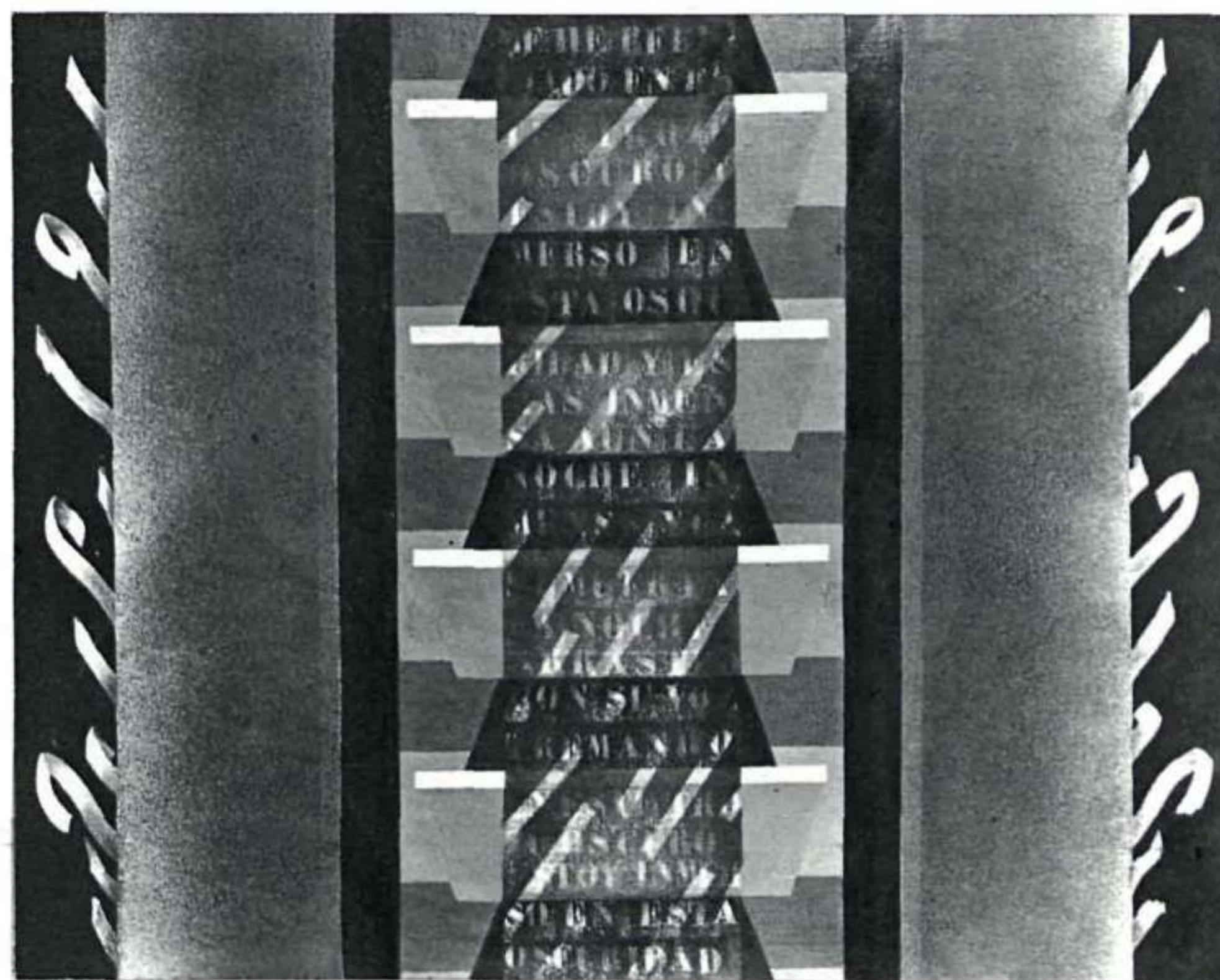
JAZEH TABATABAI

*Almagro, 27 - Telef - 419 94 02 - Madrid 4*

# galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



CEFERINO MORENO

Hasta el 7 de febrero

CELIS

Desde el 8 de febrero

SERRANO, 19 - TELEF. 226 05 43 - MADRID-I

# DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

## ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES BAYO  
San Prudencio, 10  
VITORIA

AYER  
Jorge Juan, 3  
ALICANTE

MIGUEL DOMINGUEZ CAZORLA  
Segura, 3  
ALMERIA

HERNANDEZ DE VASCONCELOS  
Donoso Cortés, 14  
BADAJOZ

ANTIGÜEDADES JAIME  
GELABERT  
Arabi, 3  
PALMA DE MALLORCA

ANGLADA  
Baños Nuevos, 14  
BARCELONA

ANTIGÜEDADES VASCO  
Pasaje Campos Elíseos, 2  
BARCELONA

ARNALDO ANTIGÜEDADES  
Paja, 29  
BARCELONA

CASA YELMO  
Travesera de Gracia, 123  
BARCELONA

FREIXAS  
Aviñó, 29  
BARCELONA

GALERIAS APELLANIZ  
General Alava, 8  
VITORIA

SOTANO MEDIEVAL  
18 de Julio, 8  
POLOP (Alicante)

GARCIA CARRERAS  
Jesús del Gran Poder, 9  
AVILA

LA ALMOYNA  
Plaza de la Almoyna, 4  
PALMA DE MALLORCA

VERD  
Santa Clara, 7  
PALMA DE MALLORCA

ANTIGÜEDADES SANTA CLARA  
Bajada Santa Clara, 2  
BARCELONA

ARCA  
Valencia, 203  
BARCELONA

EL CANDIL  
Urgel, 280  
BARCELONA

LA ESCALERA  
Daguería, 13  
BARCELONA

GALERIAS SANT JORDI  
Plaza del Rey, 9  
BARCELONA

GRASAS CODINA  
Baños Nuevos, 14  
BARCELONA

MASSOT SERON  
Paja, 27  
BARCELONA

RELICARIO ANTIGÜEDADES  
Valencia, 263  
BARCELONA

SAN SEVERO  
San Severo, 11  
BARCELONA

VALENTI  
Provenza, 308  
BARCELONA

ARTE ANTIGÜEDADES  
Paloma, 12  
BURGOS

BOTO LAFUENTE  
Beato Diego de Cádiz, 8  
CADIZ

FORCADELL  
Zaragoza, 24  
CASTELLON

ADARVE  
González Francés, 11  
CORDOBA

GALERIAS GOYA  
San Andrés, 33  
LA CORUÑA

JOSE MORATE IÑIGO  
Tintes, 25  
CUENCA

DANIEL  
Galligáns, 3  
GERONA

GRECA  
Baños Nuevos, 14  
BARCELONA

PORTOBELLO  
Tuset, 38  
BARCELONA

SALA VAYREDA  
Rambla de Cataluña, 116  
BARCELONA

SAQUERO NAVARRO  
Plaza San José Oriol, 6  
BARCELONA

TOLEDO  
Paja, 13-15  
BARCELONA

EL ARCA DE NOE  
Lain Calvo, 15  
BURGOS

GONZALEZ RAMOS  
Vea Murguía, 8  
CADIZ

TOMAS Y MARTI  
Mártires, 17  
CASTELLON

GALERIAS LINARES  
Torrijos, 6  
CORDOBA

TENDA - GALERIA DE ARTE  
Rúa del Villar, 1  
SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANTIGÜEDADES RIMBAU  
Dr. Carreras Peralta, 4  
GERONA

PERA PLANELLS  
Ciudadanos, 11  
GERONA

ANTIGÜEDADES FORTUNY  
Fortuny, 26  
GRANADA

ANTIGÜEDADES KIROS  
Urbietta, 1  
SAN SEBASTIAN

RODRIGO GAMON  
Avenida Ejército Español, 5  
BARBASTRO (Huesca)

SANTA ELENA  
Caudillo Franco, 78  
JAEN

ALVAREZ PASCUAL  
Avenida de los Cubos, 6  
LEON

ERRASTI  
Vara del Rey, 36  
LOGROÑO

ABOLENGO  
Galerías Piquer, tienda 4  
Ribera de Curtidores, 29  
MADRID

LA RESERVA  
Almirante, 23  
MADRID

ANTIGÜEDADES M. GONZALEZ  
Velázquez, 40  
MADRID

ATELIER  
Ribera de Curtidores, 15  
Galerías Ribera, tienda 10  
MADRID

CACHEIRO  
Puebla, 15  
MADRID

ARRUFAT RODRIGUEZ  
Plaza Nueva, 1  
GRANADA



ARANAZ-DARRAS  
San Marcial, 25  
SAN SEBASTIAN

ANTAÑO  
Virgen de la Capilla, 7  
JAEN

ALONSO  
Avenida de los Cubos, 32  
LEON

OLIVA  
San Antonio, 42  
LERIDA

MARTIN  
Queipo de Llano, 41  
LOGROÑO

ALCOCER - ANTICUARIOS  
Santa Catalina, 5  
Pelayo, 68  
MADRID

LOS ANDES  
Galerías Piquer, tienda 24  
Ribera de Curtidores, 29  
MADRID

ARENAZA Y BASANTA  
Avenida Generalísimo, 24  
MADRID

BERALIA  
Barquillo, 20  
MADRID

CEBRA  
Columela, 4  
MADRID

CORTES OLIVER  
Plaza de la Cebada, 7  
MADRID

DIAZ DIEZ  
Génova, 18  
MADRID

FERRERES SERRANO  
Echegaray, 25  
MADRID

GRIFFE & ESCODA  
Los Madrazo, 6  
MADRID

LOS TRES LUISES  
Belén, 15  
MADRID

ANTIGÜEDADES VENTOLERA  
Avenida Generalísimo, 21  
MALAGA

CHYS  
Trapería, 11  
MURCIA

CARLOS III EL NOBLE  
Avenida Carlos III, 36  
PAMPLONA

ÁNGEL  
Lamas Carvajal, 8  
ORENSE

ESPERANZA  
Mon, 20  
OVIEDO

EL MUSEO  
Corral de la Cerera, 2  
PALENCIA

DEZA MORA  
Plaza General Vara del Rey, 10  
MADRID

ESTHER  
Castelló, 3  
MADRID

GARCIA SARO  
Serrano, 48  
MADRID

LAFORA GARCIA  
Carrera San Jerónimo, 40  
MADRID

EL PARTENON  
Prado, 25  
MADRID

HISPANIAN  
Ramón y Cajal, 8  
FUENGIROLA (Málaga)

LLORENTE  
San José, 34  
MURCIA

EL HALCON DE HIERRO  
Olite, 26  
PAMPLONA

FERREIRO PEREZ  
Avenida de Portugal, 96  
ORENSE

FELGUEROSO FERNANDEZ  
Moros, 43  
OVIEDO

ANTIGÜEDADES H. DEL TORO  
León y Castillo, 70  
LAS PALMAS

OCCASIONAL STORE  
León y Castillo, 77  
LAS PALMAS

ARTE  
Plaza de la Constitución, 6  
VIGO (Pontevedra)

ZAFIRO  
Meléndez, 21  
SALAMANCA

ATENAS  
Somorrostro, 3  
SANTANDER

ANTIGÜEDADES  
LA FUENCISLA  
Isabel la Católica, 12  
SEGOVIA

CASTILLO  
Harinas, 34  
SEVILLA

CONRADO  
Claustrilla, 2  
SORIA

CASTELLARNAU  
Caballeros, 11  
TARRAGONA

CASA BALAGUER  
Pasadizo Ayuntamiento  
TOLEDO

ARTESANIA PUERTO  
Tejedores, 5  
VALENCIA

GALERIA DE ARTE CASTILLA  
Portugalete, 1  
VALLADOLID

COFRE  
Barón, 12  
PONTEVEDRA

ANTIGÜEDADES REYES  
Plaza del Peso  
SALAMANCA

ALMONEDA  
MELHAN Y LUPO  
Santo Domingo, 23  
SANTA CRUZ DE TENERIFE

CRIADO GARCIA  
Vía Cornelia, 13  
SANTANDER

VILORIA  
Plaza de los Huertos, 2  
SEGOVIA

PIÑANES DE TENA  
Alemanes, 13  
SEVILLA

RUIZ  
Avenida Navarra, 4  
SORIA

RIGAU  
Bajada Misericordia, 14  
TARRAGONA

DIAZ MOYA  
San Miguel, 3  
TOLEDO

COT CASANOVA  
Correjería, 29  
VALENCIA

AZCONA  
Marina Escobar, 1  
VALLADOLID

CASA LUCRECIA  
General Concha, 13  
BILBAO

COLODRON  
Castelar, 7  
ZAMORA

ALMACENES SELA  
Mayor, 51  
ZARAGOZA

EL MERCADO PERSA  
Vda. de Epalza, 1  
BILBAO

FERNANDO  
Esquina Plaza Mayor  
ZAMORA

CESARAUGUSTA  
Fray Cebrián, 8  
ZARAGOZA

**Anticuarios  
por especialidades**

Alfombras y tapices

**ALFOMBRAS TURKESTAN**  
Rambla de Cataluña, 76  
BARCELONA

MONCLOA  
Hermosilla, 116  
MADRID

LAS MENINAS, S. A.  
París, 205  
BARCELONA

ISPAHAN  
Serrano, 11  
MADRID

Armas

GALERIAS ESPAÑOLAS  
Rosellón, 238  
BARCELONA

ESEX  
Marqués de Cubas, 19  
MADRID

BALDRICH BARBIE, S. L.  
Baños Nuevos, 19  
BARCELONA

**ALFONSO**  
Nuevas Galerías  
Ribera de Curtidores, 12  
MADRID

Arte oriental

CASA MARIA ESCLASANS  
Piedad, 10  
BARCELONA

MITZOU  
Serrano, 27  
MADRID

NILO  
Mallorca, 252  
BARCELONA

SUGESA  
Darro, 11 y Prado, 10  
MADRID

Bronces

**ANTIQUITES L'ART**  
Jaime I, 3 bis  
BARCELONA

LOPEZ REIZ  
Huertas, 6 y  
Ribera de Curtidores, 29  
MADRID

MASSOT SERON  
Paja, 27  
BARCELONA

LAUREANO PINTO  
Galerías Piquer, tienda 63  
Ribera de Curtidores, 29  
MADRID

Cerámica y porcelanas

ANTIGÜEDADES URGELL  
Piedad, 8  
BARCELONA

GALERIAS VELAZQUEZ  
Velázquez, 40  
MADRID

GALERIAS SYRA  
Paseo de Gracia, 43  
BARCELONA

VINDEL  
Prado, 7  
MADRID

Esmaltes

MAURICIO LINEAL LEAL  
Carnero, 4  
MADRID

SEVRES  
Carral, 8  
VIGO (Pontevedra)

TALLERES DE ARTE  
GRANDA, S. A.  
Serrano, 56  
MADRID

RUIZ LINARES  
Avenida de los Manantiales, 6  
TORREMOLINOS (Málaga)

Estaños

NORIJEAN  
San Severo, 9  
BARCELONA

ADARVE  
M. González Francés, 11  
CORDOBA

**RETABLO**  
Vía Augusta, 25 y 27  
BARCELONA

EL REY DE ORO  
Paseo de Reding, 23  
MALAGA

Grabados

CROMEX  
Sans, 17  
BARCELONA

ORTEGA  
Avenida José Antonio, 19  
SEVILLA

MANUEL GONZALEZ  
Velázquez, 40  
MADRID

**ARTESANIA PUERTO**  
Tejedores, 5  
VALENCIA

Marfiles

GRIFE & ESCODA  
Avenida Jaime III, 130  
PALMA DE MALLORCA

ALEÇONS, S. A.  
Prado, 29  
MADRID

SAÑES ART COLLECTIONS  
ANTIQUES  
Avenida Generalísimo, 580  
BARCELONA

DON PELAYO  
Goya, 27  
MADRID

Muebles

OBJETOS DE ARTE  
Dato, 27  
VITORIA

ANDREE & HIPOLA  
Serrano, 16 y 28  
MADRID

RETABLO  
Vía Augusta, 25 y 27  
BARCELONA

DOÑA URRACA, S. A.  
Velázquez, 86  
MADRID

Numismática

R. & F. CALICO  
Plaza del Angel, 2  
BARCELONA

DIEZ MONSALVE  
Santa María, 10  
VALLADOLID

**MADRID**  
JUAN MADRID  
Ribera de Curtidores, 15  
MADRID

BELANCHE  
Santiago, 24 y  
Don Jaime I, 44  
ZARAGOZA

## SERVICIOS

### Doradores

T. PRIU MARINE  
Arco de San Ramón del Call, 11  
BARCELONA

**SENDER**  
Aragón, 351  
BARCELONA

ALFONSO  
Virtudes, 11 y  
Margaritas, 22  
MADRID

JOSE PALLEROLA  
Eloy Gonzalo, 18  
MADRID

FIDEL FERNANDEZ  
Olite, 14  
MADRID

**EUGENIO HERRANZ**  
Casado de Alisal, 6  
MADRID

LALDUMET  
Vicente Pachón, 15  
MADRID

SANTOS OÑEDERRA, S. A.  
Caudillo de España, 85  
MADRID

### Embalajes, mudanzas y transportes

A. CERDA  
Aviñó, 29  
BARCELONA

EMBALAJES CASADEVALL  
San Quintín, 30  
BARCELONA

JOSE FARO VIU  
Avenida Carlos I, 191  
BARCELONA

AGUSTIN FILLOL  
Avenida Carlos I, 199  
BARCELONA

PEDRO IBORRA LOPEZ  
Viladomat, 189  
BARCELONA

AJO EMBALADORES  
Sagasta, 15  
MADRID

CARLOS DIEZ  
Pelayo, 72  
MADRID

EMBALADORA  
INTERNACIONAL MARESA  
Moratines, 23  
MADRID

GIL STAUFFER, F.  
Avenida Menéndez Pelayo, 3  
MADRID

IBERIATRANS  
Marqués de Cubas, 18  
MADRID

### Tasadores

ALCALA FREIXAS  
Dante Alighieri, 17  
BARCELONA

J. CANALDA FISH  
Dr. Ibáñez, 26  
BARCELONA

RICARDO REVUELTA  
Vía Layetana, 28  
BARCELONA

MANUEL DE ARTE Y RETAMINO  
Víctor de la Serna, 28  
MADRID

M. LOZANO  
Miguel Arredondo, 3  
MADRID

F. CUADRO  
Atocha, 96  
MADRID

MANUEL LOPEZ GIL  
Avenida Donostiarra, 12, 5.º  
MADRID

J. L. DOMINGUEZ ALONSO  
Ponzano, 47  
MADRID

VICTOR DOMINGUEZ BARROSO  
Lucio del Valle, 12, 2.º  
MADRID

MATO  
Arenal, 9  
MADRID

### Exportación-Importación

GUNTER POMMERENCKE  
Camp, 41  
BARCELONA

IBETSA  
Consejo de Ciento, 301  
BARCELONA

RENAEX, S. L.  
Avenida Catedral, 9, 3.º  
BARCELONA

JAIME BATCHILLERIA GILABERT  
Paseo Isabel II, 8  
BARCELONA

BUGAEX  
Ribera de Curtidores, 33  
MADRID

ESEX  
Marqués de Cubas, 19  
MADRID

GUGGENTHUL  
Avenida de José Antonio, 27  
MADRID

PEDRO ALARCON, S. A.  
Ribera de Curtidores, 25  
MADRID

### Restauraciones

ANTONIO MARMOL PLAZA  
Barlovento, 2  
MADRID

SANTI VALLVE  
Valencia, 391  
BARCELONA

EXPERTICIAS  
General Goded, 9 y 11  
BARCELONA

CARLOS MIRANDA VALDES  
San Paciano, 19, pral.  
BARCELONA

FRANCISCO TORRAN DURAN  
Felipe Moratilla, 8  
MADRID

SALA PARES  
Petritxol, 5 y 8  
BARCELONA

FRANCISCO ALCARAZ GONZALEZ  
Prim, 17, 5.º  
MADRID

MIRO  
Floridablanca, 108-110  
BARCELONA

GALERIAS TIZIANO  
Diputación, 286  
BARCELONA

TRAQUISA  
Quintana, 16  
MADRID

RESTAURACIONES  
ARTISTICAS  
Fomento, 6  
MADRID

ENCUADERNACIONES AGUSTI  
Galileo, 282  
BARCELONA

J. SANTOS RAMOS  
Ambrós, 28  
MADRID

R. LLUIS MONLLAO  
Plaza San Justo, 3  
BARCELONA

**SALAS Y  
GALERIAS DE ARTE**

GRIN-GHO  
Serrano, 100  
MADRID

SALA CELINI  
Bárbara de Braganza, 8  
MADRID

GALERIAS SKIRA  
Lista, 23  
MADRID

FAUNA'S  
Lagasca, 86  
MADRID

GALERIA GROSVENOR  
Lista, 21  
MADRID

GALERIA VANDRES  
Don Ramón de la Cruz, 26  
MADRID

GALERIA LEGAR  
Plaza de Santa Ana, 10  
MADRID

ART GALERY  
Ramón y Cajal, 1  
MADRID

GALERIA INTERNACIONAL  
DE ARTE MADRID  
Fernández de la Hoz, 59  
MADRID

GALERIA DEL CISNE  
Eduardo Dato, 17  
MADRID

GALERIA MECENAS  
Los Madrazos, 34  
MADRID

GALERIA BIOSCA  
Génova, 11  
MADRID

GALERIA MODENA  
Moreto, 17  
MADRID

SALA MONZON  
Velázquez, 119  
MADRID

GRIFE & ESCODA  
Los Madrazo, 7  
MADRID

QUIXOTE  
Plaza de España, 11  
MADRID

ELIPA  
Alcalá, 43  
MADRID

GALERIA CID  
Núñez de Balboa, 119  
MADRID

GALERIA JUANA MORDO  
Villanueva, 7  
MADRID

GALERIA ARTE BARCHET  
Claudio Coello, 116  
MADRID

GALERIA EL COLECCIONISTA  
Gaztambide, 26  
MADRID

GALERIA SEN  
Núñez de Balboa, 37  
MADRID

ALCON  
Infantas, 27  
MADRID

ARTELUZ  
Luchana, 4  
MADRID

DELTA  
Fuencarral, 55  
MADRID

GALERIA ANTONIO MACHADO  
Fernando VI, 17  
MADRID

SALA MACARRON  
Jovellanos, 2  
MADRID

GALERIA LAZARO  
Carlos III, 3 (plaza Oriente)  
MADRID

STUDIO MADRID  
Génova, 18  
MADRID

EDAF  
Jorge Juan, 30  
MADRID

NOVART  
Monte Esquinza, 46  
MADRID

GALERIA KREISLER  
Serrano, 19  
MADRID

RAYUELA  
Tutor, 19  
MADRID

GALERIA LORING  
Castellana, 28  
MADRID

GALERIA CIRCULO  
Manuel Silvela, 2  
MADRID

OLD-HOME  
Serrano, 118  
MADRID

SEIQUER  
Santa Catalina, 3  
MADRID

GALERIA GASSO  
García de Paredes, 78  
MADRID

DURAN  
Serrano, 36  
MADRID

GALERIA NOVART  
Monte Esquinza, 46  
MADRID

GALERIA FRONTERA  
Moreto, 10  
MADRID

GALERIA TOLMO  
Santa Isabel, 14  
TOLEDO

GALERIA ROMA  
Augusto Figueroa, 39  
MADRID

GALERIA THEO  
General Castaños, 15  
MADRID

MARINO AMAYA  
Antonio Leyva, 33  
MADRID

GALERIA TARTESSOS  
Serrano, 63  
MADRID

ISA  
Conde Aranda, 14  
MADRID

GALERIA IOLAS-VELASCO  
Zurbano, 88  
MADRID

GALERIA DANIEL  
Los Madrazo, 16  
MADRID

GALERIA KARMA  
Paseo de la Castellana, 21  
MADRID

GALERIA TOLMO  
Santa Isabel, 14  
MADRID

GALERIA BETICA  
General Goded, 12  
MADRID

GALERIA EDURNE  
Monte Esquinza, 11  
MADRID

ISPAHAN  
Serrano, 11  
MADRID

# GALERIA THEO

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

impresionistas y contemporáneos



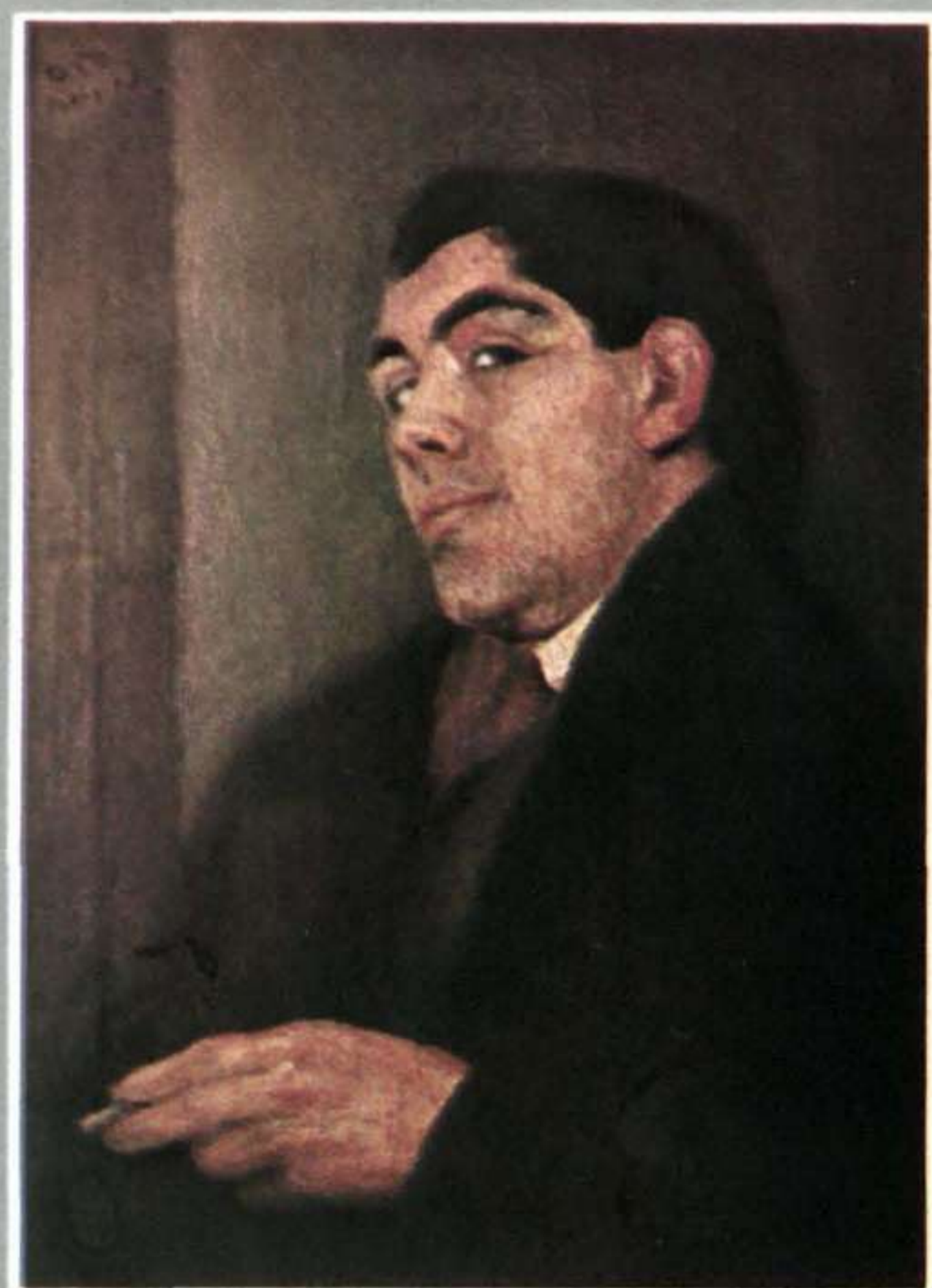
Pastel 16 1/4 x 12 1/2

DEGAS. «El baño»

## ENERO - FEBRERO

Pierre BONNARD	Auguste RENOIR
Edgard DEGAS	Alfred SISLEY
André DRAIN	Vincent VAN GOGH
Raoul DUFY	Maurice VLAMINCK
Paul GAUGUIN	Edouard VUILLARD
Camille PISSARRO	

# JUAN GRIS



DANIEL-HENRY  
KAHNWEILER

# VAZQUEZ DIAZ



ANGEL  
BENITO

# LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO

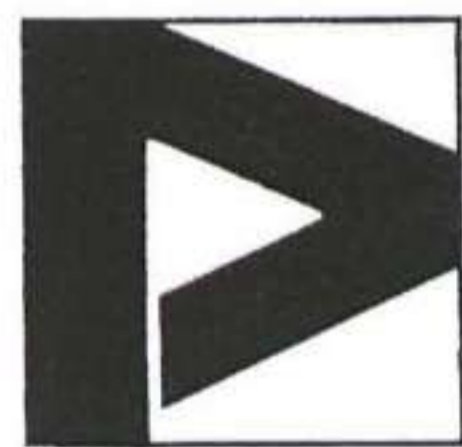
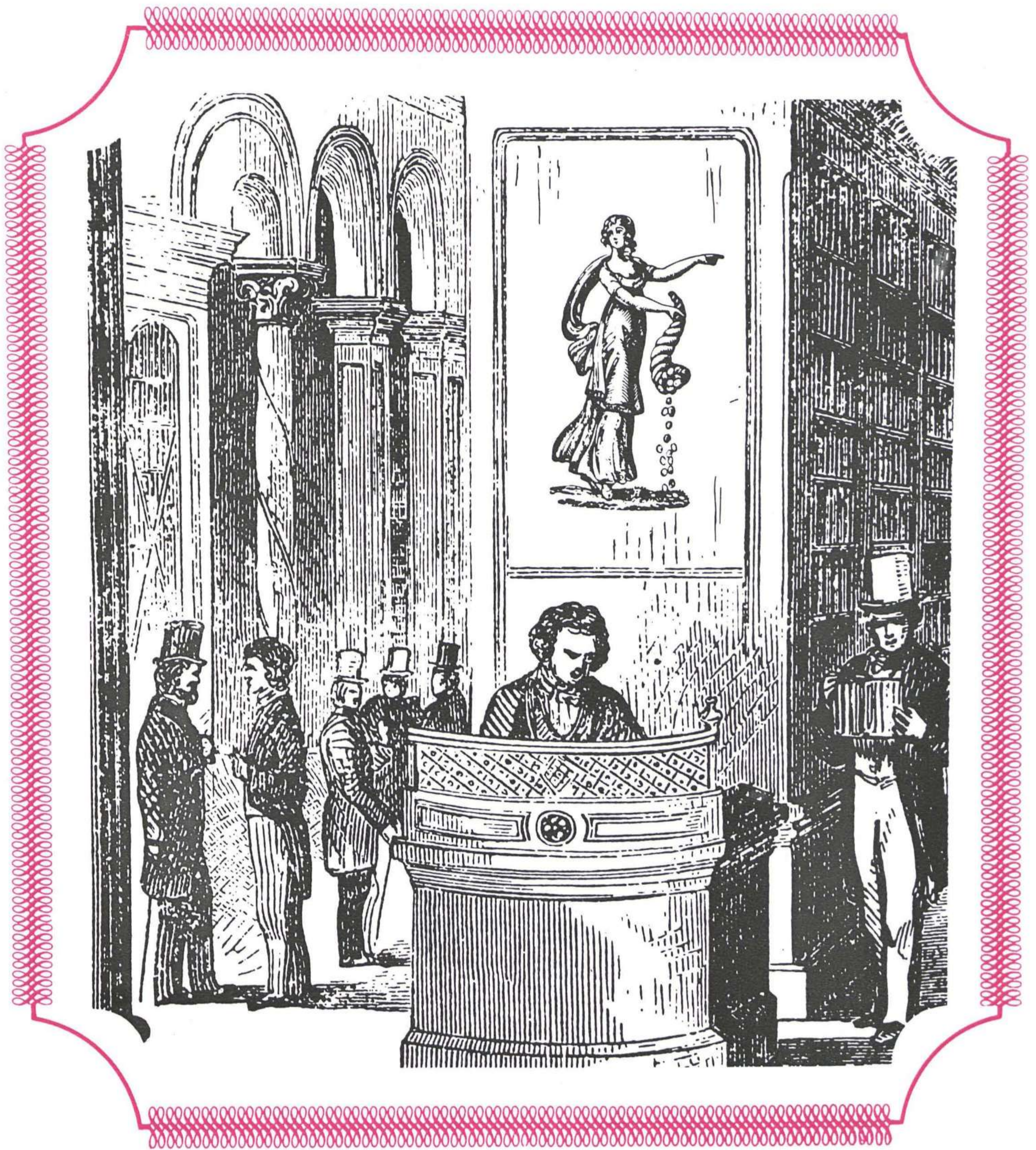


**Vázquez Díaz, Vida y Pintura**, de Angel Benito Jaén, encabeza la serie **Arte de España**, colección de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, con una extensión aproximada de 500 páginas en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

**Juan Gris**, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas, es el segundo volumen aparecido en esta colección; su autor es Daniel-Henry Kahnweiler. El último título publicado es **La música en el Museo del Prado**, original del académico Federico Sopeña y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, Antonio Gallego Gallego.

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



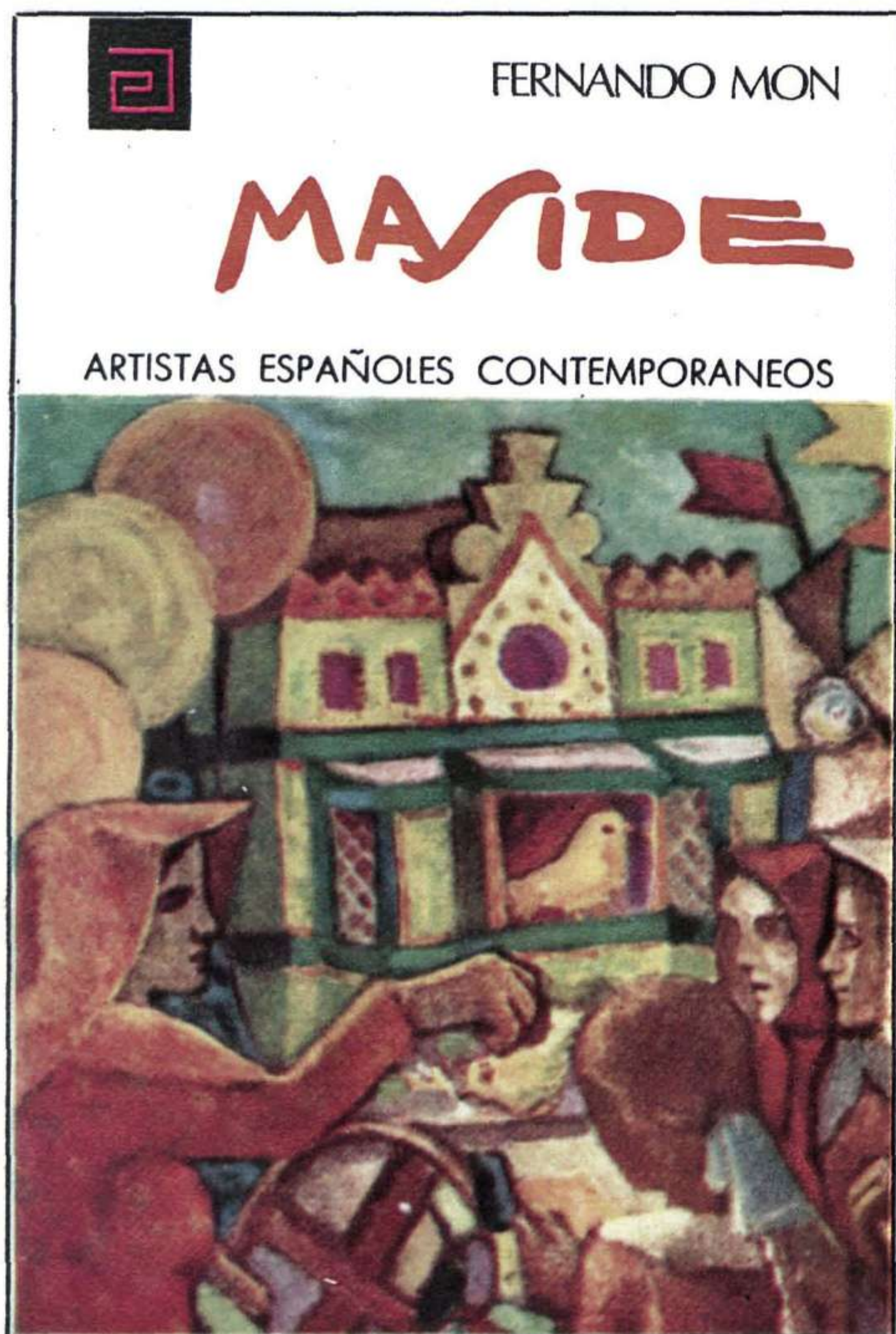
# BANCO POPULAR ESPAÑOL

# UNA NUEVA COLECCION

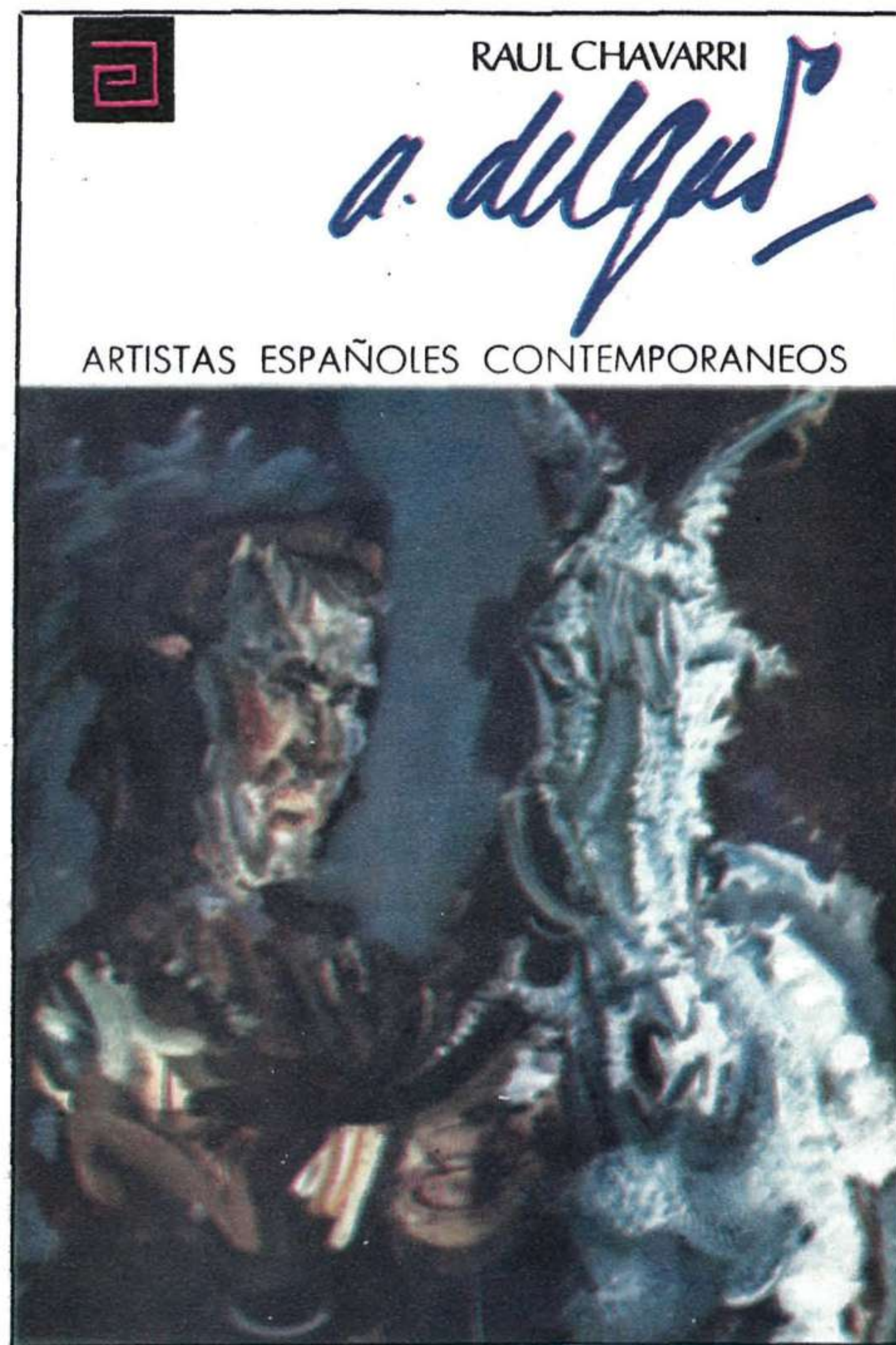
DE LA

## DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

### ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



1. Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
3. José Lloréns, por Salvador ALDANA.
4. Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
5. Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
6. Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
7. Victorio Macho, por Fernando MON.
8. Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.
9. Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
10. Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
11. Villaseñor, por Fernando PONCE.
12. Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
13. Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
14. Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
15. Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
16. Tharrats, por Carlos AREÁN.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
18. Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
19. Failde, por Luis TRABAZO.
20. Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
21. Chirino, por Manuel CONDE.
22. Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
23. Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.



24. Tapes, por Sebastián GASCH.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
26. Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
27. Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
28. Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
29. Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
30. Antoni Cumella, por Román VALLÉS.
31. Millares, por Carlos AREÁN.
32. Alvaro Delgado, por Raúl CHÁVARRI.
33. Carlos Maside, por Fernando MON.

#### En preparación:

- Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.  
 Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.  
 José M.<sup>a</sup> de Labra, por Raúl CHÁVARRI.  
 Picasso, por José CAMÓN AZNAR.  
 Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA  
 Pérez Casas, por Odón ALONSO.  
 Montsalvatge, por Enrique FRANCO.  
 Pancho Cossío, por José HIERRO.  
 César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos  
 FLORES.





CARLOS I.  
SOLERA ESPECIAL.  
PEDRO DOMECCQ.

El brandy más noble de Pedro Domecq tenía que llamarse CARLOS I

# Time in Gold

18kt

**Omega certifica  
precisión revestida de oro macizo.**

Estos dos cronómetros Constellation, son la más alta expresión del arte relojero de hoy. El corazón de cada uno de ellos es un cronómetro ultrapreciso, certificado oficialmente y calificado con el máximo galardón suizo "Resultados Sobresalientes".

Para completar esta belleza interior de precisión OMEGA

creó una caja y pulsera en oro macizo de 18 quilates. La pulsera fluye suavemente de la caja y está formada por engarces articulados de seguridad para ceñirse a su muñeca. En su concesionario OMEGA, le mostrarán estos fabulosos relojes y una valiosísima colección de otros OMEGA de oro.

BA 768.014;

BA 368.047;

*Cronómetro Constellation  
de señora y caballero en oro  
amarillo de 18 quilates.  
Certificado oficialmente.  
Cambio automático de  
fecha, movimiento de alta  
frecuencia, con brazalete  
integrado. También en acero.*



Ω  
OMEGA

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments shown are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (a. B.), Trumpet (Tr), Trombone (Tb), and Percussion (P). The score is divided into measures corresponding to page numbers 103 through 108. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, and *f*. The score is written in a clear, professional style, typical of a printed musical score.

SINFONIA EQUIDISTANTE

BELLAS ARTES 73 - N.º 19

# SINFONIA EQUIDISTANTE

109

110

111

112

113

114

This musical score page contains measures 109 through 114 of the Sinfonia Equidistante. The score is arranged in two systems. The upper system includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Clarinet in B-flat (Cl. B.), and Bassoon (Fg). The lower system includes parts for Trumpets (Trpta), Trombones (Tr), and Tuba (Trb). The music is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. Measure 109 shows the beginning of the section with various woodwind entries. Measures 110-114 feature a complex texture with overlapping melodic lines and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *ff*. The score concludes with a final chord in measure 114.

**Vcl**

**Cel**

**Piano**

**Viol I**

**Viol II**

*ESPRESSIVO*

**C.B.**

**ARCO**

**PIZZ**

# SINFONIA EQUIDISTANTE

49

50

51

52

53

54

*Vcl*

*Col*

*Piano*

*Viol I*

*Viol II*

*C.B.*

*ARCO*

*PIZZ*