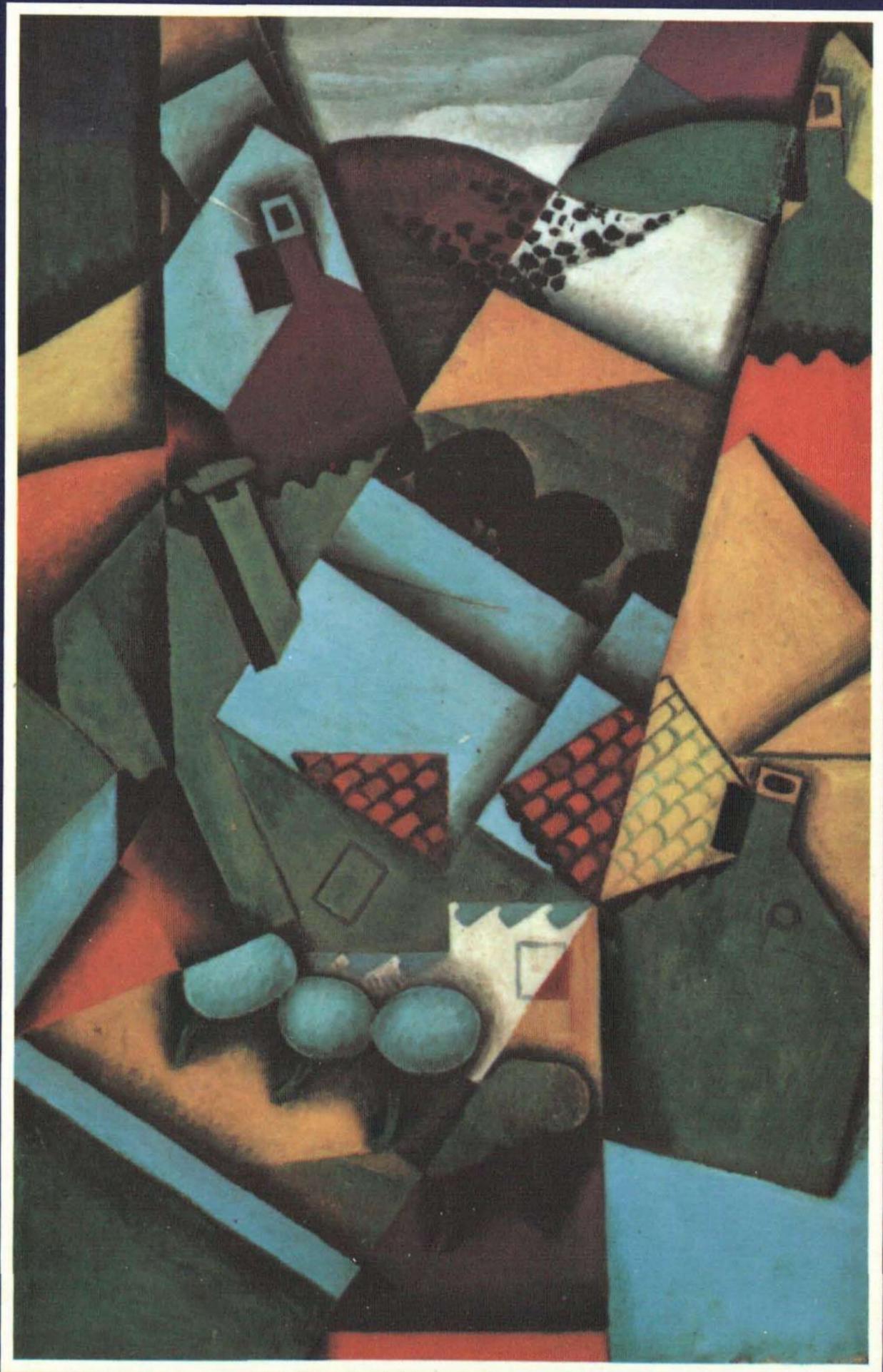


Bellas Artes 78



HORARIOS DE MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIONES DE MADRID DEPENDIENTES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

MUSEO DEL PRADO

Paseo del Prado. Tels. 468 09 50 - 230 62 04.

Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DEL PRADO

(Sección siglo XIX) CASON DEL BUEN RETIRO.
Felipe IV, s/n. Tels. 230 91 14 - 468 04 81.

Horas de visita: de 10 a 2 y de 5 a 8.
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13. Tels. 403 65 59 - 403 66 07 - 403 67 47.

Horas de visita: de 9,30 a 1,30.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Montalbán, 12. Tel. 232 64 99.

Horas de visita: de 10 a 5.
Sábados y domingos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Avda. Juan de Herrera, s/n. Tel. 449 71 50.

Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ROMANTICO

San Mateo, 13. Tels. 448 10 45. - 448 10 71.

Horas de visita: de 11 a 6.

Domingos, de 10 a 2.

Cerrado en agosto.

Lunes cierra.

Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

Alfonso X, 68. Tels. 239 59 95 - 230 64 18.

Horas de visita: de 10 a 1,30.

Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DE AMERICA

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Tels. 243 94 37 - 449 26 41.

Horas de visita: de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

PALACIO DE VELAZQUEZ

Parque de El Retiro. Tels. 273 62 45 - 274 77 75.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.

Lunes cierra.

PALACIO DE CRISTAL

Parque de El Retiro.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.

Lunes cierra.

SALAS DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

Paseo de Calvo Sotelo, 20. Tel. 226 96 28.

Horas de visita: de 5 a 9.

Sábados, de 10 a 2 y de 5 a 9.

Domingos y festivos, de 10 a 2.

Lunes cierra.

La Revista BELLAS ARTES está a la venta en Madrid

- Museo del Prado.
- Museo del Prado (Sección del Siglo XIX) (Casón del Buen Retiro).
- Museo Español de Arte Contemporáneo: Avda. de Juan de Herrera.
- Museo Romántico: San Mateo, 13.
- Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico Archivos y Museos: Calvo Sotelo, 20.
- Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Retiro.

Y en todos los Museos Provinciales dependientes del Patronato Nacional de Museos, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Bellas Artes 78

AÑO IX • NUMERO 62 • CUARTO TRIMESTRE 1978

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL
PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS / MINISTERIO DE CULTURA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: Evelio Verdera y Tuells, Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

CONSEJEROS: Felipe Vicente Garín Llombart, Subdirector General de Museos.
Manuel Chamoso Lamas, Subdirector General del Patrimonio Artístico.
Juan Maluquer de Motes y Nicolau, Subdirector General de Arqueología.
Federico Udina Martorell, Subdirector General de Archivos.

DIRECTOR: Isabel Cajide Pérez-Moure.

SECRETARIO DE REDACCION: Angel Marcio.

ADMINISTRACION: Raúl Diez Gómez.

MAQUETA: José María Iglesias.

3. DEL GRECO A GOYA, por Evelio Verdera y Tuells.
19. APROXIMACION A UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA DE NUESTRO SIGLO, por Felipe Vicente Garín Llombart.
42. INFORME SOBRE LA «SEGUNDA ASAMBLEA DE LOS ESTADOS PARTES EN LA CONVENCION SOBRE LA PROTECCION DEL PATRIMONIO MUNDIAL, CULTURAL Y NATURAL», por Merino de Cáceres.
43. KANDINSKY: CREACION Y ESPIRITUALIDAD, por José María Iglesias.
51. XXIII SALON DEL GRABADO Y SISTEMAS DE ESTAMPACION, por Francisco José Sánchez Ortiz.
61. MON-MONTOYA Y SU HISTORIA, por Martín Bartolomé.
67. EL GRABADO Y EL DIBUJO EN AMBERES EN LOS SIGLOS XVI Y XVII, por Teresa Soubriet.
70. TRES SERIES EN LA OBRA DE MIGUEL MARCOS, por Manuel Pérez-Lizano.
72. LOS PREMIOS LITERARIOS EN 1978 (BALANCE Y CRITICA), por Arturo del Villar.
75. NOTICIARIO NACIONAL.
79. NOTICIARIO EXTRANJERO.

Revista BELLAS ARTES. Redacción y Distribución: Paseo de Calvo Sotelo, 22.
Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

El precio en España de cada número: 150 pesetas. La suscripción anual (comprende cuatro números): 600 pesetas.
En otros países: 4 & USA número suelto y 20 & la suscripción anual.

DEPOSITO LEGAL: M. 14.752-1970 - ARO ARTES GRAFICAS, S. A. - Josefa Valcárcel, 24. MADRID-27.



JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA
ANTONIO GALLEGO



MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97-6-5-4

MADRID-14

DEL GRECO A GOYA

Evelio VERDERA Y TUELLS

Director general del Patrimonio
Artístico, Archivos y Museos
del Ministerio de Cultura de España

La exposición «Del Greco a Goya» pretende mostrar, a través de un conjunto de cuadros, rico en obras maestras, el panorama de la pintura española desde el siglo XVI al XIX, que se nutre con estilos y escuelas muy diversas y queda enaltecido con la presencia de algunos genios de talla universal.

Se han reunido más de un centenar de obras. La mayor parte proceden de nuestra primera pinacoteca, el Museo del Prado. Otras pertenecen a los de Bellas Artes de Sevilla y Valencia, al Museo Romántico de Madrid y a la Casa del Greco de Toledo. Se tomó como punto de partida la figura del gran cretense (que se formó en Italia y se transfiguró a orillas del Tajo) para que pueda valorarse, mediante una figura de excepción, cómo alcanzó la pintura en nuestro país dimensiones internacionales sin renunciar a sus propias esencias.

Los siete cuadros del Greco corresponden a la etapa toledana y, en su mayor parte, a los últimos lustros del siglo XVI y primeros del XVII. Ofrecen por tanto un magnífico testimonio de su identificación con el espíritu de la ciudad, tanto en el campo del retrato como en el de la pintura religiosa. La imagen de medio cuerpo del *doctor Rodrigo de la Fuente*, acusa valores psicológicos, sin grandes alardes de color, pero con gran riqueza de matices. Los cuadros religiosos se distinguen en cambio por su exaltado cromatismo. En los rostros de los Santos pervive ese afán de infundir vida interior, como si se tratase de personajes de carne y hueso. Fijándose en el expresionismo exaltado de *San Bartolomé*, Cossío llegó a pensar en los locos del hospital del Nuncio de Toledo. El *San Bernardino* es una bellísima muestra de la tendencia a imprimir la máxima esbeltez a sus figuras para acentuar las notas sobrenaturales y no, como alguien llegó a suponer, como producto de un defecto visual. *La Sagrada Familia* y la *Coronación de la Virgen* son buenos testimonios de los cuadros de devoción que el Greco realizó en numerosos templos de Toledo y su comarca. El genial cretense apenas tuvo verdaderos discípulos, aunque sí ayudantes y numerosos imitadores. El más próximo a él es Luis de Tristán que en la media figura de *Anciano* acusa nexos con el gran maestro.

Para comprender lo que fueron otras tendencias en la pintura española del siglo XVI resulta necesario contemplar muestras de maestros que siguieron muy de cerca las enseñanzas italianas. Sirvan de ejemplo la *Asunción de la Virgen*, de Juan de Juanes, uno de los artistas más representativos de la región valenciana, seducido por Rafael y Leonardo, y *La Virgen con el Niño* del extremeño Luis de Morales, llamado «El Divino» que, en composiciones llenas de delicadeza, refleja preocupación por la luz con acentos manieristas. Otro aspecto de la pintura de este siglo y de los primeros lustros del

XVII se manifiestan en el círculo de retratistas de Corte que, en torno al Monasterio de El Escorial, permiten evocar la época de Felipe II e incluso la de su hijo Felipe III. Son muy representativos los retratos de Alonso Sánchez Coello de las hijas del primero de estos monarcas, y los de Margarita de Austria por Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González.

La luz se anuncia en las pinturas del Greco, con gran riqueza de color, y en Morales con una cierta frialdad, va a mostrarse con caracteres totalmente nuevos en el gran siglo del barroco. El estilo creado en Italia por el Caravaggio prendió en Francisco Ribalta (que trabajó principalmente en tierras valencianas) y en José Ribera, que aunque residió la mayor parte de su vida en Nápoles, envió una parte importante de su obra a España. En el «tenebrismo» se hallan fermentos que dejan honda huella en Andalucía y Castilla, pero de un modo más concreto en Sevilla, donde arribaron tempranamente pinturas de Ribera y de italianos seguidores del Caravaggio. Valgan estas observaciones para señalar el interés testimonial de los lienzos de Ribalta y de Ribera llevados a México; se distinguen por un acentuado sentido de la realidad (Ribera fue un excepcional dibujante) expresado mediante vigorosas notas de clarooscuro. A través de ellos se llega sin dificultad hasta la gran generación formada por tres maestros coetáneos que coinciden en Sevilla durante la segunda década del siglo XVII. Con Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano la pintura española alcanza altísimas cotas proyectándose además en áreas artísticas diversas; los tres nacieron en torno a 1600 y murieron en la década de los 60.

Zurbarán, como ya hemos dicho, tiene un interés especialísimo por el enorme influjo que su arte dejó en tierras mexicanas; de ahí el profundo valor testimonial de sus cuadros. Hay en ellos un trasfondo de auténtica religiosidad, sin que falten notas que acercan el mundo sobrenatural a lo cotidiano. Obsérvese las Santas vistas con indumentaria que parece del siglo XVII. El *Niño de la Espina*, premonición de la Pasión de Cristo, vale como ejemplo de un tema que tuvo amplio eco popular. El cuadro del ciclo de *Los trabajos de Hércules*, realizado para el Salón de los Reinos del Buen Retiro, manifiesta en cambio un lenguaje grandilocuente y afectado que nos distancia de la sinceridad y sencillez de sus obras religiosas.

Bien sabido es que la figura cumbre del siglo XVII fue Velázquez y, si tenemos en cuenta que su personalidad alcanzó las mayores cimas en el campo del retrato, habrá que destacar la excepcional calidad de los que figuran en la exposición. Pensando en ello se ha preferido seleccionar lienzos que corresponden al período de plena madurez, tomando como punto de partida la segunda etapa madrileña. En



EL GRECO: «SAN BERNARDINO» (CASA DEL GRECO, TOLEDO).

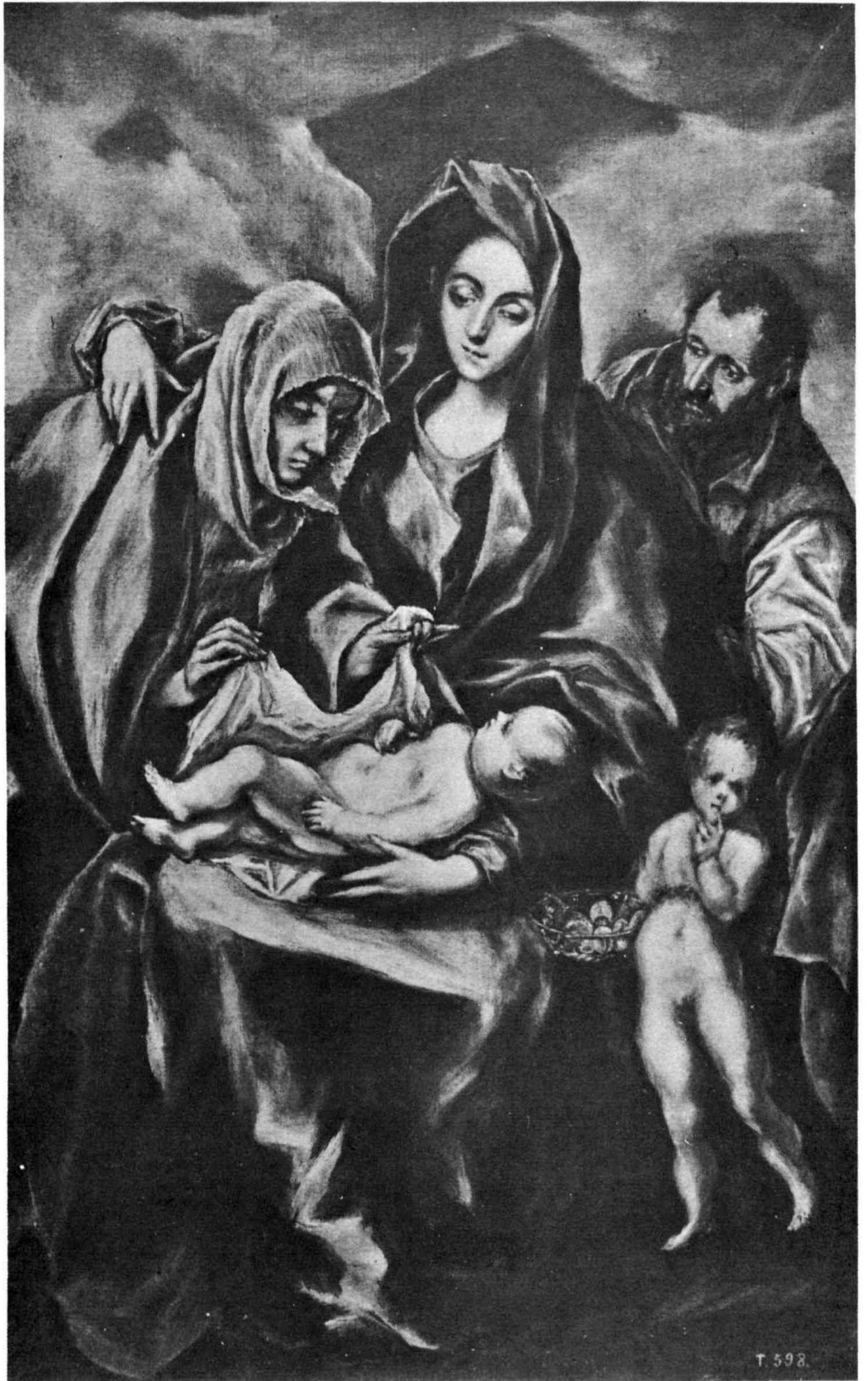


EL GRECO: «EL DOCTOR RODRIGO DE LA FUENTE» (MUSEO DEL PRADO).



EL GRECO: «SAN BARTOLOME» (CASA DEL GRECO, TOLEDO).

Sevilla se sintió contagiado por el tenebrismo, que fue diluyéndose desde el instante de su llegada a Madrid, donde contempló el asombroso conjunto de obras maestras encerradas en el antiguo Alcázar. Para tener conciencia de lo que fue este primer momento, se presenta el retrato de *Luis de Góngora*, a través de una copia antigua de gran calidad, que evoca como pintaba hacia 1622. La dulcificación de la pincelada, al quedar envueltos los personajes dentro de una atmósfera en la que casi puede palpase el aire, se advierte en cuatro obras maestras. La primera es el retrato del gran escultor *Martinez Montañés* (realizado hacia 1635) que tanta fama alcanzó en Sevilla y que, al igual que Zurbarán, dejó amplios ecos en México. El gran escultor está modelando la cabeza de Felipe IV para la estatua ecuestre de la Plaza de Oriente; Velázquez ha sabido diseñar con simplicísimos trazos el rostro del monarca. Lienzo coetáneo es el retrato del hermano del rey, el *cardenal infante don Fernando de Austria*; en él hallamos una de las más bellas interpretaciones de personajes de la familia real en traje de caza, al aire libre, teniendo como fondo el bosque del Pardo; el lienzo nos presenta una versión directa del natural (en último término asoman los montes de la sierra de Guadarrama), como precocísimo anticipo de los paisajes impresionistas del siglo XIX. Otro nuevo aspecto se brinda en el retrato de *don Juan Francisco Pimentel, X conde de Benavente*, datable hacia 1648 (en vísperas de su segundo viaje a Italia) y donde el tratamiento cromático de la brillante armadura hace pensar en el impacto ejercido por la pintura veneciana y concretamente del Tiziano. El último de los



EL GRECO: «LA SAGRADA FAMILIA» (MUSEO DEL PRADO).



LUIS TRISTAN: «ANCIANO» (MUSEO DEL PRADO).



JUAN DE JUANES: «LA ASUNCION» (MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA).

retratos destacables, calificables asimismo como obra maestra, es el de *Felipe IV*; debió hacerse en el último lustro de la vida del pintor y nos muestra al monarca envejecido, sin condecoraciones, captado al margen de todo el ceremonial palatino; pocas obras más desgarradoramente sinceras; en ella se presenta más que al rey al amigo.

El tercero de los grandes pintores formados en Sevilla bajo la sugestión del «tenebrismo» es el granadino Alonso Cano, que llegó a crear en su ciudad natal una de las escuelas mejor caracterizadas. Este maestro, que después de su estancia en Sevilla pasó a Madrid y acabó su existencia en Granada, queda representado en la exposición mediante tres cuadros que reflejan aspectos diversos de su personalidad; como fruto de su labor en la Corte deben reconocerse las figuras sedentes de *Dos Reyes de España*; como pintor religioso las composiciones con *Cristo muerto* y *San Benito* resultan muy representativas de una refinada sensibilidad evocada por fieles seguidores como Bocanegra, cuya *Virgen María* (fragmento tal vez de una Anunciación) marca con fidelidad el impacto del maestro.

La pintura del siglo XVII, al margen de los tres grandes maestros cuya personalidad acabó de destacarse, se manifiesta con rasgos bien diferenciados en diversas regiones. Se ha procurado que los focos artísticos más representativos queden

bien reflejados. Valencia, que en los últimos siglos de la Edad Media y durante el Renacimiento había jugado un trascendental papel, cuenta tras de Ribalta con la figura de Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1667) que cierra, en cierto modo, la trayectoria estilística iniciada por Ribalta; el cuadro que se exhibe de él, una *Sagrada Familia*, resulta bien expresivo de su sensibilidad. Mucha mayor amplitud tienen los dos grandes centros artísticos en torno a Sevilla y Madrid que hacen acto de presencia en la exposición con algunos lienzos muy significativos.

La gran escuela sevillana tenía ya gran relieve al comenzar el siglo XVII con maestros que, en un principio, no sintieron la seducción del «tenebrismo» viviendo sugestionados por la experiencia manierista. El suegro de Velázquez, Francisco Pacheco (1564-1654) que llegó a los noventa años en su trayectoria artística y en sus escritos sobre la pintura, podría simbolizar lo que fue un período trascendental de la cultura española en la ciudad del Guadalquivir. Los cuatro cuadros suyos en la Exposición son reveladores de un arte comprometido entre tendencias dispares. Otros artistas como Juan de Roelas y Francisco Herrera, *el Viejo*, podrían completar ese círculo de maestros menores en donde a un trasfondo de estirpe renacentista se añade la sugestión del naturalismo que acaba imponiéndose.



EL GRECO: «LA CORONACION DE LA VIRGEN» (MUSEO DEL PRADO).

Estos tres maestros y otros que podían acrecer la nómina de pintores de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo, se inscriben en un ambiente, digámoslo una vez más, que iba a dejar honda huella en Iberoamérica.

La pintura en Sevilla de la segunda mitad del siglo se cierra con dos figuras importantes que reflejan cambios de sensibilidad y, por caminos diferentes, exaltando barroquismo. El que alcanzó cotas de mayor calidad fue Murillo, que tuvo la fortuna de conseguir dilatada fama, no sólo durante su vida sino fuera de España (particularmente en Inglaterra) durante los siglos XVIII y XIX. Son dignas de subrayar las novedades que se descubren en los cuadros de la Exposición. La figura de la Virgen, expresada en diversas advocaciones, ayuda a comprender por qué su arte caló tan hondo en sus contempo-

ráneos a nivel popular. Otros cuadros de devoción, de gran tamaño, como *La visión de San Agustín* o las *Santas Justa y Rufina*, le definen como un gran creador de cuadros de altar. Entre los pintores menores, dentro del círculo de Murillo, cabe situar la figura de Ignacio Iriarte; su *Paisaje con un torrente* puede servir de testimonio de un género, tratado con ciertos convencionalismos.

La última de las grandes figuras de la escuela sevillana, Juan de Valdés Leal, merece destacarse por el vigor expresivo de que hacen gala las composiciones a gran tamaño. Aunque se descubran descuidos en la factura de los lienzos, creo que resultan profundamente aleccionadores como muestra de una exaltación casi expresionista y de un desenfadado barroquismo.



MORALES «EL DIVINO»: «LA VIRGEN CON EL NIÑO» (MUSEO DEL PRADO).

El panorama de la pintura madrileña y toledana, dejando aparte la personalidad de Velázquez, resulta muy complejo y por ello no ha sido fácil la selección de lienzos representativos. Se entrecruzan tendencias de estirpe manierista con el naturalismo imponiéndose, en la segunda mitad del siglo, composiciones en extremo abigarradas, en gran parte de procedencia flamenca. Los influjos de fuera se comprenden pensando que numerosos pintores, por vivir en la Corte, sienten la seducción

de las grandes obras guardadas en el Alcázar. Son numerosos los artistas que cultivan asuntos diversos al lado de cuadros de devoción, que han ocupado siempre primacía en la pintura española. Los temas de historia, los floreros, los bodegones, los paisajes e incluso los cuadros que podrían llamarse «de género» (con reminiscencias del taller veneciano de los Bassano), componen un variado panorama imposible de abarcar en la exposición dado el cúmulo de maestros menores.



ZURBARAN: «NIÑO DE LA ESPINA» (MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA).



ZURBARAN: «SANTA MARINA» (MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA).



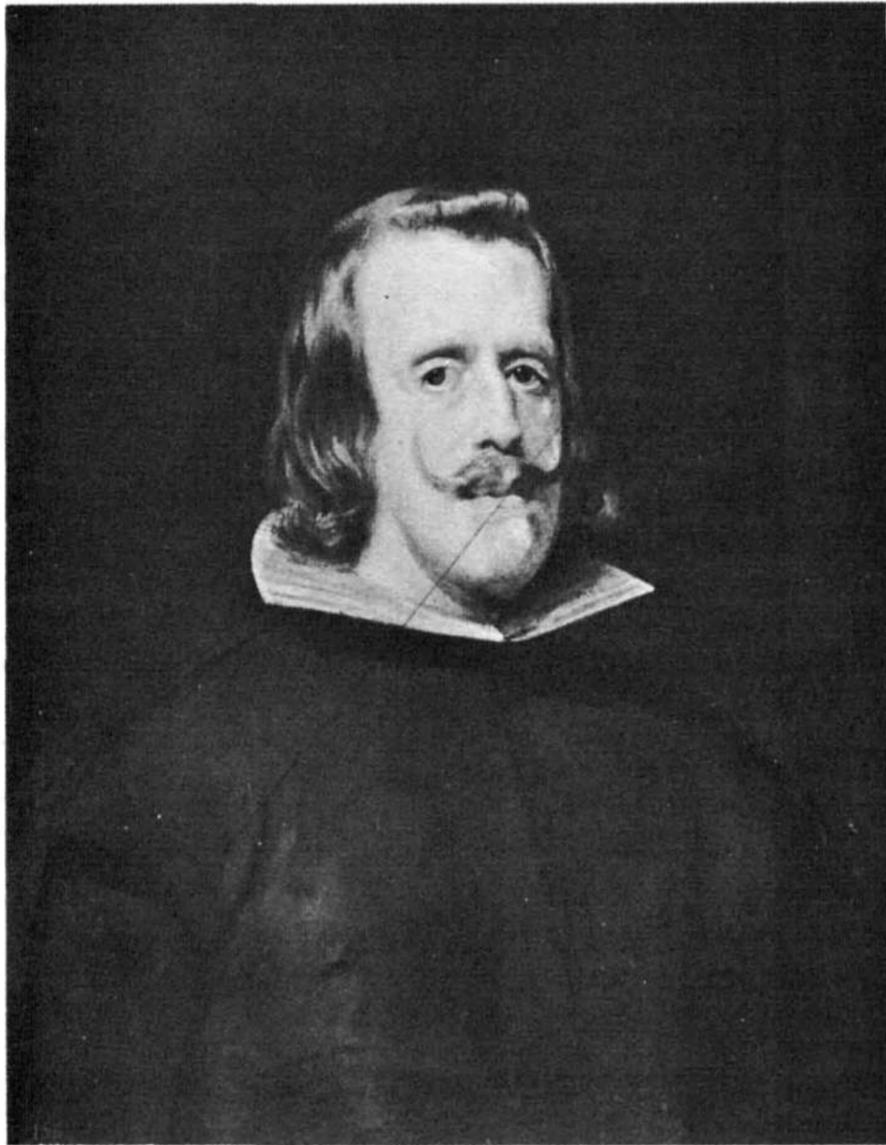
ZURBARAN: «LUCHA DE HERCULES CON EL LEON DE NEMEA» (MUSEO DEL PRADO).

En Toledo trabajaron Orrente (que ha sido llamado el Bassano español) y Mayno, pintor de gran calidad, que pueden servir de enlace entre los siglos XVI y XVII. Las tendencias hacia un claro naturalismo se manifiestan en la obra de Vicente Carducho, cuya *Sagrada Familia* puede servir de símbolo de otros grandes cuadros de devoción. En relación con él podría citarse al paisajista Francisco Collantes. Otros

maestros activos en la primera mitad del siglo amplían este mosaico de facetas. Mas, para aclarar la trayectoria que siguen los artistas de escuela madrileña, sería conveniente llamar la atención sobre figuras significativas como las de Francisco Rizi, Carreño y Claudio Coello; en ellos puede resumirse la progresión hacia una desenfrenada exaltación del barroco en obras llenas de movimiento y ricas de color. Sirvan los



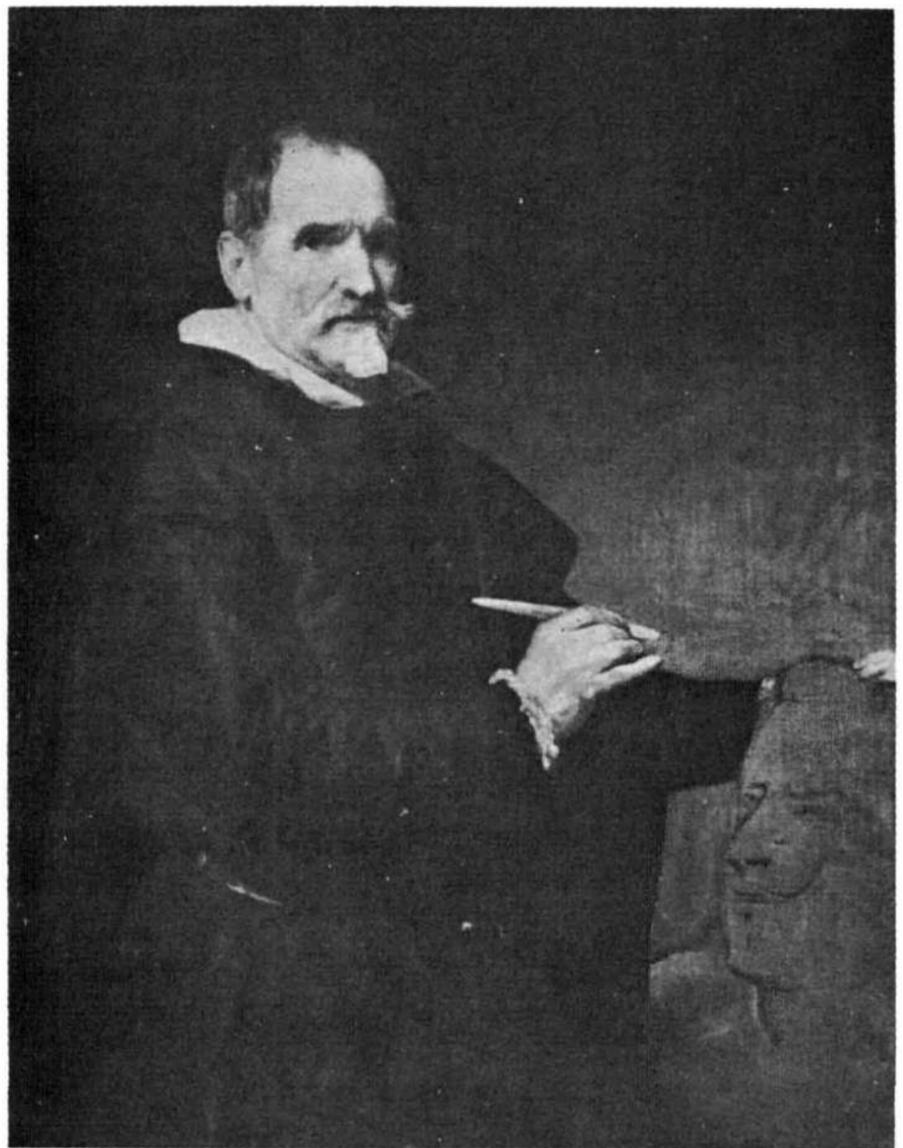
VELAZQUEZ: «EL CARDENAL INFANTE D. FERNANDO DE AUSTRIA» (MUSEO DEL PRADO).



VELAZQUEZ: «FELIPE IV» (MUSEO DEL PRADO).



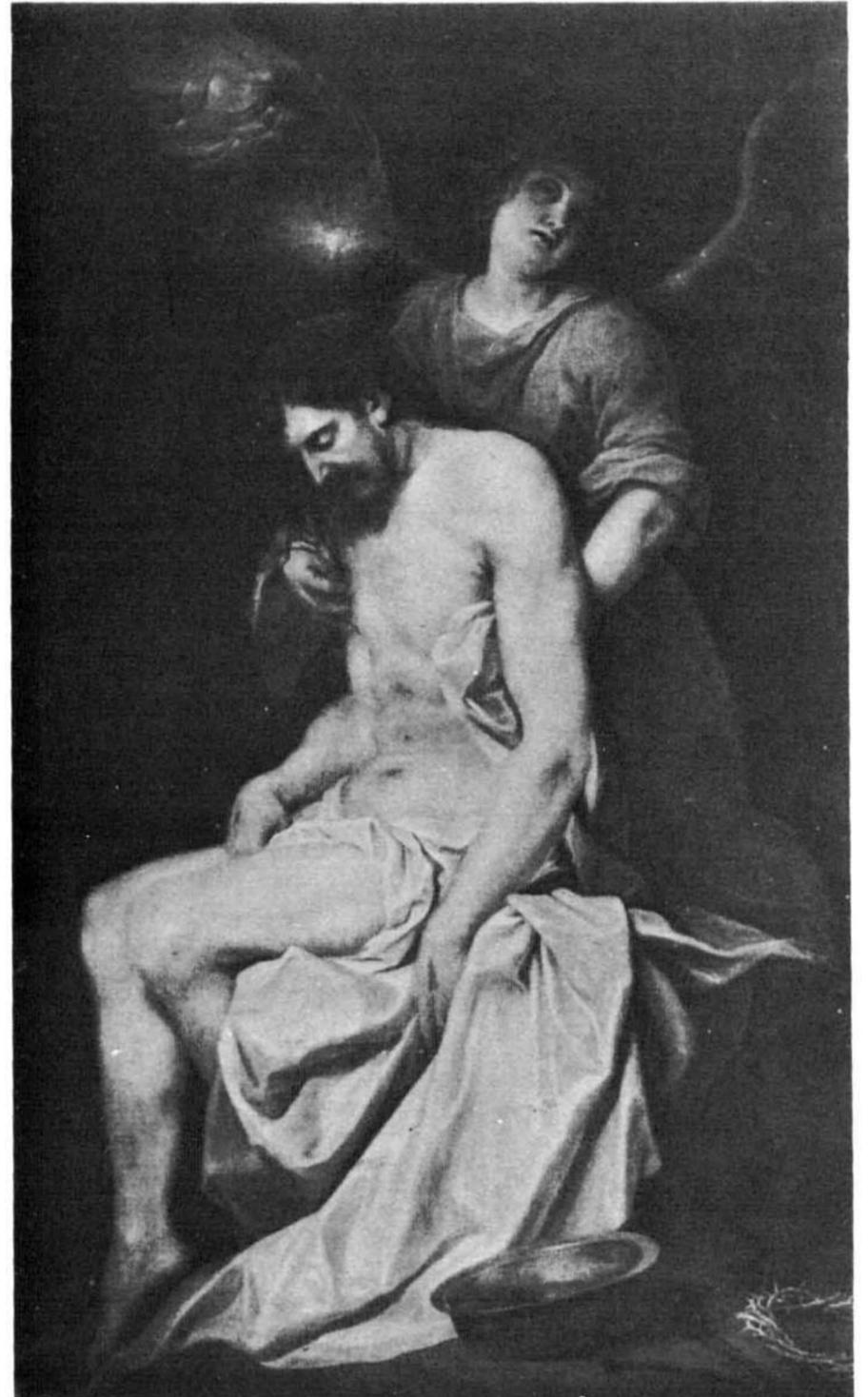
VELAZQUEZ: «JUAN FRANCISCO PIMENTEL, X CONDE DE BENAVENTE» (MUSEO DEL PRADO).



VELAZQUEZ: «JUAN MARTINEZ MONTAÑES» (MUSEO DEL PRADO).



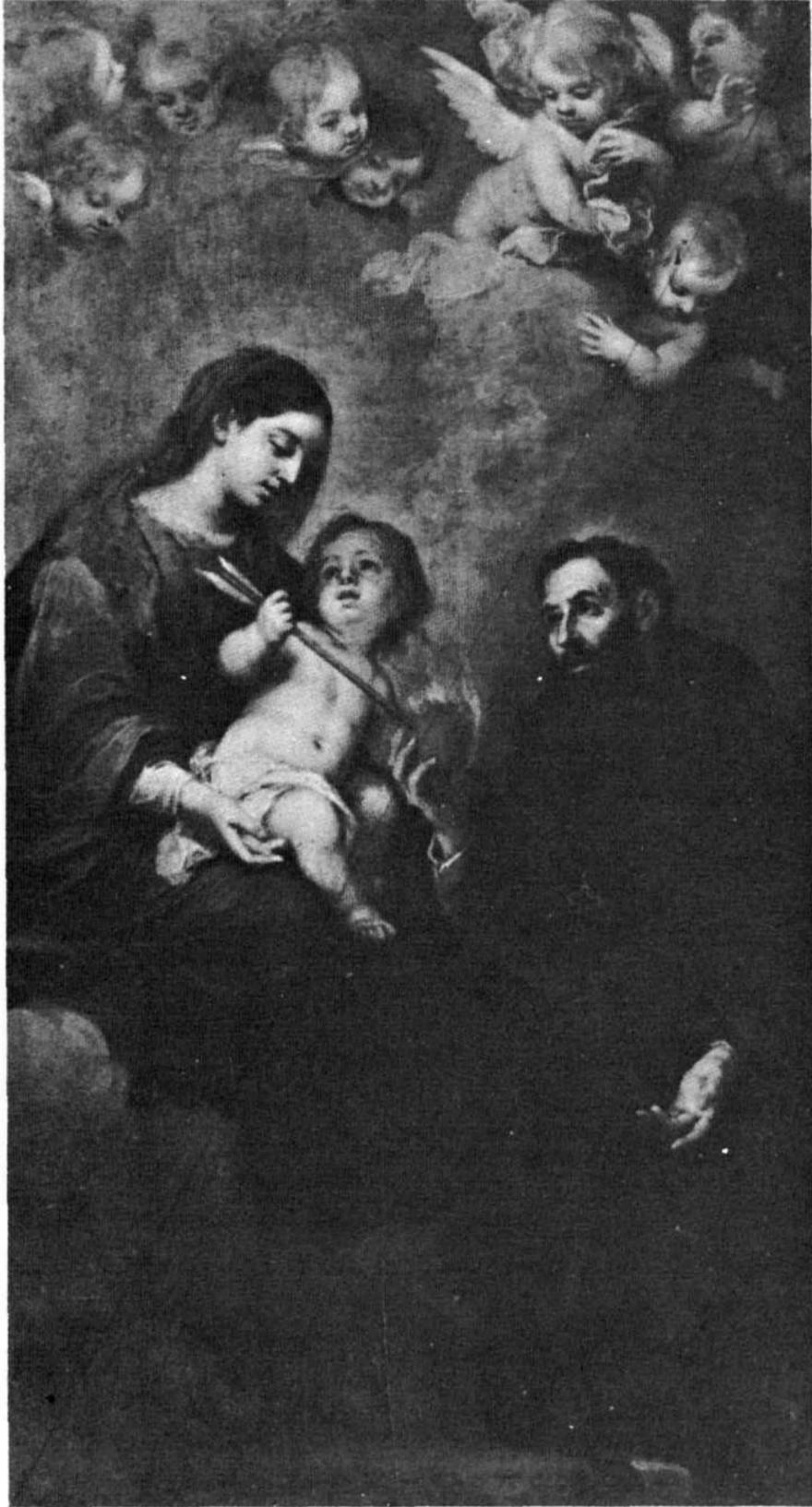
ALONSO CANO «SAN BENITO EN LA VISION DEL GLOBO Y LOS TRES ANGELES» (MUSEO DEL PRADO).



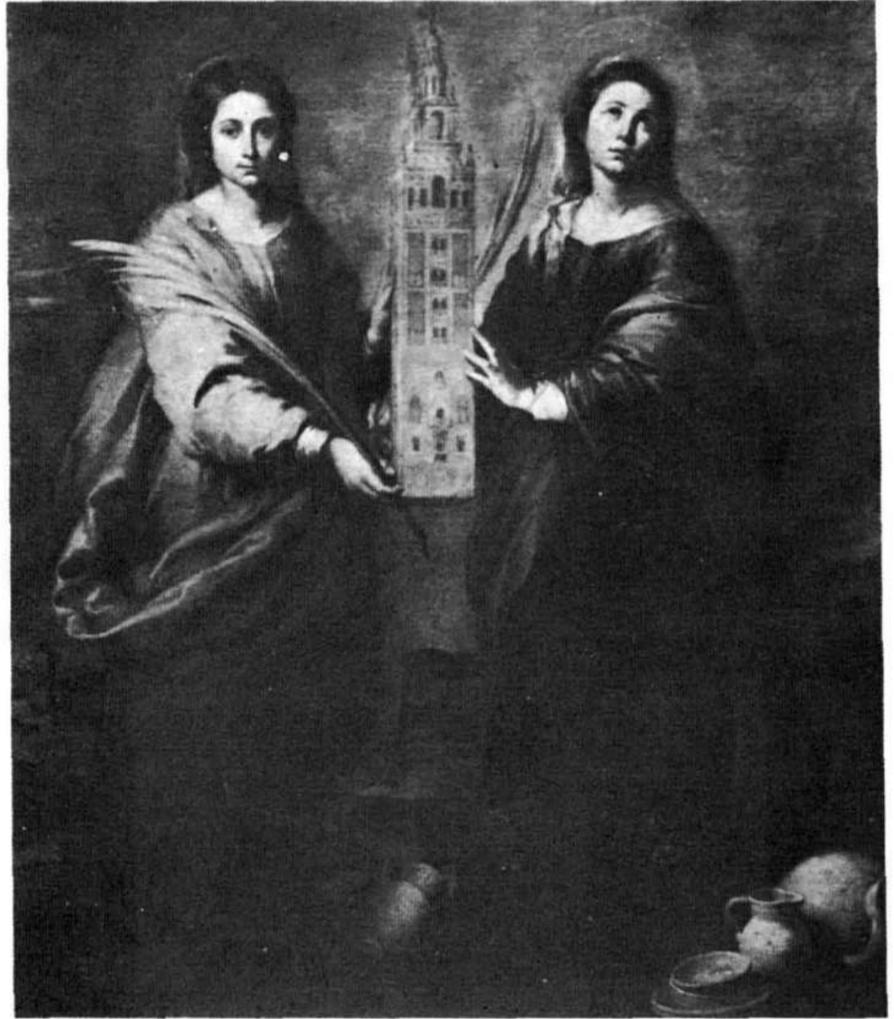
ALONSO CANO: «CRISTO MUERTO SOSTENIDO POR UN ANGEL» (MUSEO DEL PRADO).



P. A. BOCANEGRA: «LA VIRGEN MARIA» (MUSEO DEL PRADO).



MURILLO: «VISION DE SAN AGUSTIN» (MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA).



MURILLO: «SANTAS JUSTA Y RUFINA» (MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA).

cuadros de estos artistas para señalar el final de una época que se cierra con la muerte de Carlos II, último rey de la Casa de Austria, en 1700.

En el siglo XVIII nuestro arte queda dominado por la ingente figura de Goya, representado con un valiosísimo conjunto de lienzos presididos por las Majas. En estos famosos cuadros cabría resumir una de las más expresivas facetas del estilo de nuestro pintor, sin que resulte necesario hacer comentario alguno sobre la calidad y significado que nos ofrecen. Antes de haber pintado las dos Majas (se desconoce su fecha, pero podría situarse en el primer lustro del siglo XIX), realizó los importantes cartones que evocan su actividad en la Real Fábrica de Tapices. La España del último tercio del siglo XVIII queda cabalmente plasmada en muchos de ellos, con notas vibrantes de color y con la exaltación de lo anecdótico, tanto en los lienzos hechos al mismo tamaño que los tejidos, como en las bellísimas reducciones del tipo de la *Ermita de San Isidro*, *La gallina ciega* o *el Albañil borracho*. La genialidad de Goya como retratista se plasma en una de sus obras maestras: en el lienzo que representa a *Jovellanos*, adquirido hace pocos años para el Museo del Prado. Por último puede revivirse el desgarrador trauma de la guerra de la Independencia en *El Coloso*. En ese gran gigante, alzándose sobre el paisaje y volviendo la espalda a un valle por donde corren gentes y animales despavoridos (salvo el asno que permanece impertérrito) se esconde seguramente el símbolo de Napoleón. Técnicamente las pinceladas nos acercan al mundo de las Pinturas Negras. Su *Autorretrato*, de 1815 (cuando el

artista iba a cumplir setenta años), tiene por último un subido valor testimonial.

La época de Goya puede seguirse a través de un variado y sugestivo conjunto de cuadros que revelan calidades indiscutibles, al margen del gran genio. Todos ellos sirven de trasfondo a uno de los períodos más ricos en acontecimientos gravemente decisivos de nuestra historia. Las obras de los hermanos Bayeu (cuñados de Goya), del delicado Paret, de Antonio Carnicero, de Luis Meléndez o de Mariano Salvador Maella, no sólo manifiestan la diversidad de géneros cultivados por los artistas de esta época, sino que acusan lo que fue la España del «despotismo ilustrado» en vísperas de los grandes cambios históricos que iban a producirse con la Revolución Francesa, la lucha contra la invasión del 1808 y la emancipación de los pueblos de Iberoamérica.



GOYA: «SAN GREGORIO MAGNO» (MUSEO ROMANTICO, MADRID).



GOYA: «EL ALBAÑIL BORRACHO» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA. «AUTORRETRATO» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA: «JOVELLANOS» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA: «LA MAJA VESTIDA» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA: «EL QUITASOL» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA: «LA MAJA DESNUDA» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA: «EL COLOSO O EL PANICO» (MUSEO DEL PRADO).



GOYA: «EL BEBEDOR» (MUSEO DEL PRADO).

APROXIMACION A UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA DE NUESTRO SIGLO

Por Felipe Vicente GARIN LLOMBART

Sobre el viejo territorio peninsular del extremo suroccidental de Europa, sobre esa llamada «piel de toro hispánica», de orografía tan variada como sus propias gentes, las manifestaciones artísticas, bien que con sus sentidos o intenciones sustancialmente divergentes y aun contrapuestos, ha sido una constante desde sus poblamientos más primitivos.

Cuando nuestros antepasados paleolíticos dejaban sus huellas de manos en alguna cueva extremeña, intentando reforzar, sin duda, una personalidad difícilmente alcanzable, por las condiciones de vida tan extremadamente duras en que se movían, o cuando ya algún miembro de otra tribu, con innatas habilidades manuales, fijaba su esfuerzo pintando animal tras animal en un techo de Altamira, o en un muro de la cueva del Castillo, con una motivación aún no totalmente clarificada aunque con un resultado plástico que es evidente, se estaba iniciando un proceso —toda la evolución humana lo es—, que aunque fuera a tener altibajos de importancia, no iba a llegar nunca a momentos de ausencias sustanciales o vacíos extremados.

Territorio que ha sido siempre encuentro, pacífico o no, de tribus y pueblos, con afán de dominio o de simple convivencia, tiene como condición esencial, no poseer nunca una línea única en su rumbo histórico y por ende, en el artístico. Pues, sin caer en un historicismo trasnochado, antes al contrario, pretendiendo, como mis magníficos y queridos profesores universitarios me enseñaron, a dar al concepto «historia» un significado vitalizado y vitalizante, lleno a un tiempo de contenido humanístico y sociológico, con lo que supone de difícil simbiosis y de sana tensión permanente, es, por todo ello absolutamente imposible no introducir el fenómeno artístico en esa evolución histórica, y hacerlo, no como telón de fondo o como accidental comparsa de una representación, sino coprotagonizando todo ese acontecer. El objeto artístico mismo es, en sí, elemento imprescindible para una adecuada explicación histórica, no pudiendo en ningún caso, quedar limitado a ese último y secundario capítulo fácilmente observable en algunos manuales escolares, sino que le corresponderá entroncarse con la propia vida. Y mucho menos debe rehuirse su racionalización científica e investigadora por el hecho de aparentar una mayor libertad que no es ni tanta ni tan poca como unos u otros le conceden.

En los ciclos de media y larga duración del «tiempo histórico», e incluso en la mera anecdota episódica, el arte, en cualquiera de sus géneros y, desde luego, no en menor medida en el pictórico, ha sido clave en la historia misma de España. No es posible entender lo ibérico sin los vasos pintados de Liria, ni el hábitat romano en la península sin conocer a fondo Tàrraco o Mérida, Saguntum o Itálica. Y es en vano intentar penetrar en el medicevo, tan lleno de pueblos

entremezclados, a buenas o malas, sin saber qué es Tahull y sus ábsides, Córdoba y su mezquita o Toledo y sus «cosas». Pocos artistas podrán ajustarse menos a un patrón preconcebido que Francisco de Goya, y, sin embargo, qué coja andaría la historia de su época si omitiéramos al pintor aragonés en la visión general de la España en la que vivió. Y si se me permite insistir en los ejemplos, diría que no sería nada fácil asimilar la historia de España sin sus habitantes extrapeninsulares, tanto en tiempos pretéritos como recientes, y la cultura y el arte español han tenido su eje, en momentos concretos, tanto o más en Flandes o México que en Madrid o Barcelona.

España, que se va haciendo a pulso de años y de golpes, pesando y haciendo pesar alrededor su cultura anterior, está, al mismo tiempo, siendo protagonista de la de cada momento.

Cuando Europa es casi España o cuando más tarde, España es sólo una parte de Europa, a la que no dividen los Pirineos, de acuerdo con la norma geohistórica de que más separa un río que unos montes, en todo ese tiempo, como en el de la progresiva interrelación de España y América, segundo solar patrio, ha habido artistas de fuera trabajando aquí —Greco o Rubens, Tiépolo o Mengs— como los ha habido españoles, por voluntad propia o iniciativa ajena, allá. Pensemos en Velázquez o Picasso.

Y yo no quisiera que esta introducción previa, como es evidente, a una aproximación más detallada del tema y circunstancias que concurren en la muestra objeto del presente texto, pareciera divulgación erudita o al menos superflua, sino fundamento de un criterio científico que, según creo, se ve reflejado en la selección misma de los artistas y sus obras.

Si toda clasificación y división histórica es artificiosa y muchas veces no debiera exceder del ámbito didáctico de un aula o un manual, es, sin embargo la que se apoya en la medida del tiempo, en los siglos, la que, por aséptica, puede resultar menos dañosa. Junto de ello, en lo referente a España, y concretamente a su siglo XX, hay dos hechos, o más concretamente, dos fechas, que emergiendo dos años antes y dos después, respectivamente, del que es tránsito de una a otra centuria, sirven correctamente para establecer un principio válido en el que basarse para comenzar en 1900 nuestro recorrido. Por un lado, en 1898, nuestra derrota americana, con el subsiguiente Tratado de París y la pérdida de las últimas colonias oceánicas. Por otro, en 1902, la mayoría de edad de Alfonso XIII, con el inicio de su reinado.

Lo primero, amén de otras consecuencias en todos los órdenes, y fundamentalmente en el político y el económico, provocará un profundo espíritu crítico, no exento de amargura, que concentrará a la intelectualidad española hacia sí misma y

que, aún teniendo de negativo un cierto resquemor hacia todo lo de allende nuestras fronteras, va a ser también beneficioso al mejorar y aumentar la preocupación por el conocimiento de lo particular y peculiar de España, dando trascendencia a una literatura y un arte que, con mucho esfuerzo, intentaba en los últimos tiempos del ochocientos dar testimonio, por reflejo o por rechazo, de su entorno social.

Por supuesto que el fenómeno regionalista hispano no puede dejarse zanjado en una línea de limitada extensión, pero sí al menos puede afirmarse que la llamada «generación del 98» influye en el tratamiento de este hecho. Valeriano Bozal hace un preciso planteamiento de esta situación (1) aunque aplicado al campo artístico fundamentalmente. Lo que puede quedar bien explícito es que la sociedad española está sentando en este momento las bases de su evolución posterior, y reflejando en sí misma las fuertes tensiones de un cambio profundo.

Si tenemos ya establecido un claro comienzo de periodo, podemos asimismo afirmar, por evidente, que entre 1900 y nuestros días existen, de manera perfectamente diferenciables, diversas fases que afectan a factores políticos, económicos y culturales. La más notoria es la ruptura de la década de los años treinta, con la segunda República y la posterior guerra civil. Esta sería el resultado visible y violento de una larvada tensión provocada por un desequilibrio social, al que ya aludíamos, que ha ido fraguándose por el choque de elementos constructivos y destructivos a un tiempo. Desequilibrio social, muy delimitado en sus estratos, como eran, por un lado, el superior (diversos estamentos de mando y carreras políticas), por otro, las clases medias, con una burguesía no demasiado fuerte, y finalmente un proletariado aún incipiente en lo industrial, pero abundante en lo agrícola, y con acusadas diferencias según zonas peninsulares.

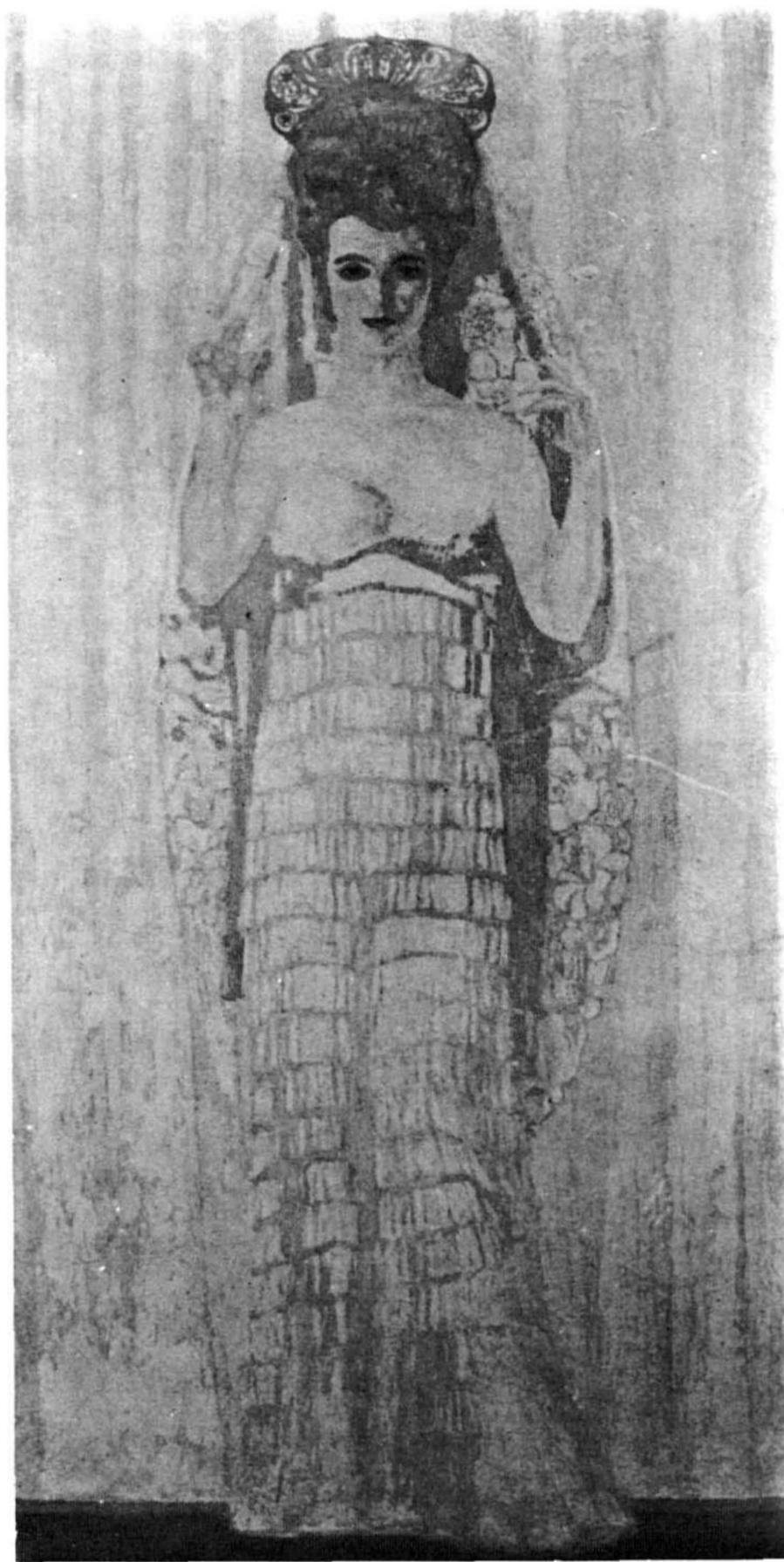
Esta estructura, unida a un fuerte aumento demográfico, que va a hacer pasar al país de unos dieciocho millones de personas en mil novecientos a más de veintiocho en mil novecientos cincuenta, basculará el núcleo social de asentamiento básico derivado del pueblo hacia la ciudad, que se convertirá así en la gran protagonista de la vida colectiva.

En el desarrollo político de la primera etapa del siglo, es evidente el progresivo deterioro del funcionamiento del parlamentarismo, que llega a agudizarse entre 1917 y 1923, desembocando en una dictadura «coronada», con el general Primo de Rivera, cuyo periodo de mandato coincidirá con cierto equilibrio económico, similar al que tiene lugar en el resto de Europa, y que culminará en la crisis de fines de los años veinte.

Para poder seguir comprendiendo la evolución española se hace imprescindible aludir a fenómenos de carácter más general.

El avance tecnológico, que llega a España de manera parcial, conoce, sin embargo, en el mundo hallazgos valiosos con profundas repercusiones. El alumbrado eléctrico, el motor de explosión, la telegrafía sin hilos, la incipiente mecanización doméstica gracias al motor eléctrico, son ejemplos que en parte se fomentan y en parte se truncan con la Gran Guerra, cuyas consecuencias en España, aun quedándose al margen de ella, fueron manifiestas, sobre todo en el orden económico. En el orden social, son años de profundas convulsiones. La gran crisis de 1917, cuyo reflejo más espectacular será la revolución rusa

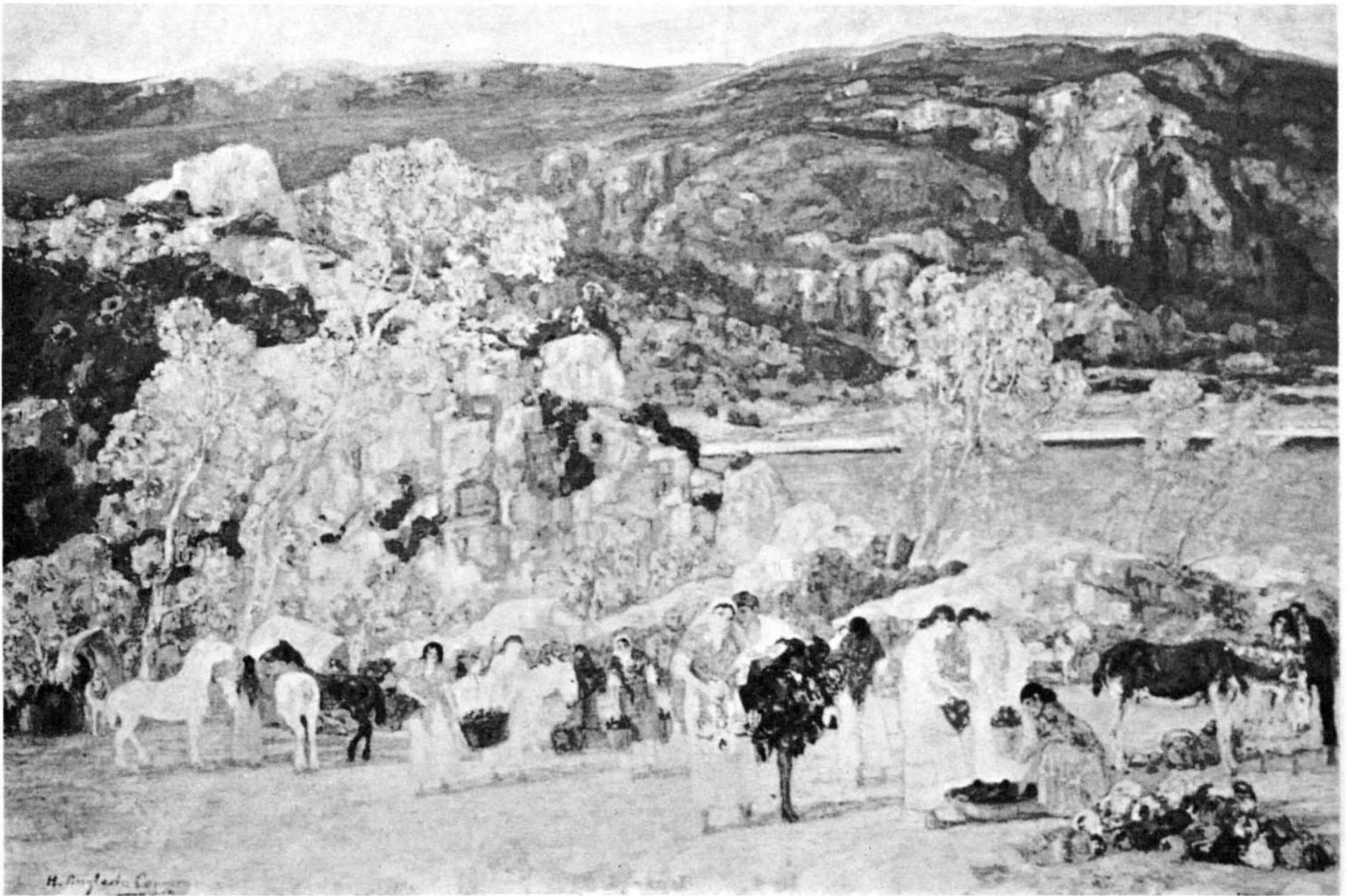
(1) Bozal, Valeriano: «Historia del arte en España». Madrid, 1973.



ANGLADA CAMARASA: «RETRATO DE LA STA. MAGDA JOCELYN (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA)».

de octubre, y las graves tensiones sociales y políticas en otras áreas geográficas de importancia, como México, por ejemplo, anunciarán un fenómeno de media duración que indica la disociación entre avances técnicos e industriales por un lado y la inadecuación de los estratos sociales, sobre los que más directamente repercuten, por otro, y que acentuándose progresivamente, desembocarán en la crisis ya aludida de 1929.

El siglo XX marca también un claro aumento de nivel cultural medio, que alcanza mejores cotas que durante todo el siglo anterior, favorecido sobre todo por el hecho ya apuntado de la vida en la ciudad, que permite una mayor difusión de la noticia



ANGLADA CAMARASA: «LA ROMERIA DEL ARROZ» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).

escrita y una mejora en el intercambio de ideas, unido a una escolarización menos deficiente.

Todos estos acontecimientos y situaciones tienen su paralelismo ideológico en lo que el profesor Jover analiza bajo la denominación global de «crisis de certezas» (2). En efecto, la constante tensión entre el predominio de la razón o del sentimiento, mantenido en unos u otros momentos históricos, va a ir evolucionando hacia una nueva tesis de marcado carácter vitalista. La filosofía y pensamiento europeos de la primera mitad de siglo, afirman la «primacía de la vida», germen de teorías con marcado carácter totalitario. Por otro lado, no puede dejarse al lado, como movimiento ideológico de importancia, y de hondas repercusiones posteriores, la interpretación de la historia con sentido materialista, basándola en la dialéctica de los medios de producción.

La imbricación de España en estas nuevas situaciones es parcial, pero visible, y con ello se puede comprender que la inestabilidad provocada por motivos económicos, sociales, ideológicos y políticos, desembocó en la locura colectiva de 1936-1939, alentada más o menos recatadamente por ideologías semejantes de fuera de las fronteras hispanas.

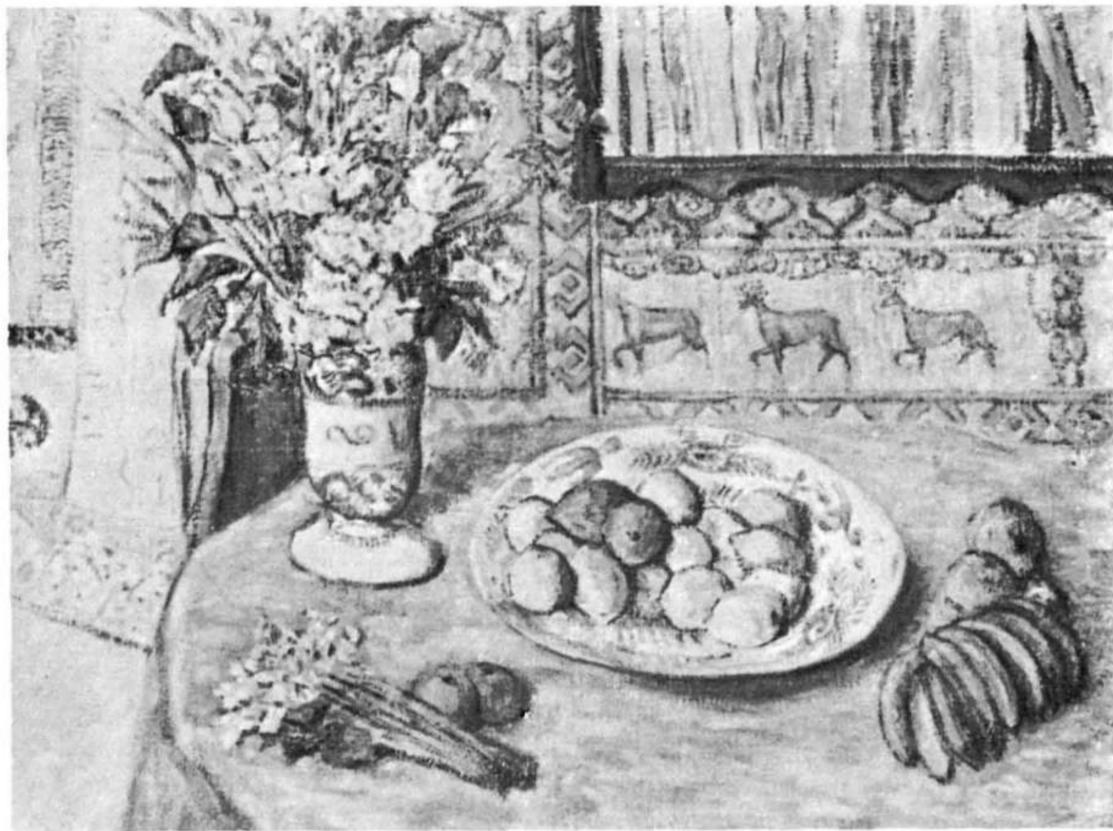
(2) Jover Zamora, José M.ª: «Introducción a la Historia de España» (Edad contemporánea). Barcelona, 1970.

La guerra civil no fue solamente un fenómeno militar. Lo que más nos puede importar ahora es que supuso una radicalización de criterios, y la creación del trauma, fuertemente arraigado, de considerar difícilmente viable cualquier sistema de gobierno colectivo. El dramatismo de sus violencias y la dificultad de recomponer fácilmente una España rota en lo material y en lo espiritual, marcan sin duda toda la trayectoria de los años posteriores. Esta situación se prolonga y complica más por la inmediata llamarada de la segunda guerra mundial, que impidió un intento válido de reconstrucción, pues aunque España no intervino directamente en ella, sus manifiestas inclinaciones hacia los países del Eje, no facilitó posteriormente su integración en el nuevo esquema mundial surgido en 1945. Al contrario, las dificultades se prolongarán hasta la década de los años cincuenta, y si en 1898 el cierre simbólico de nuestra frontera fue un hecho reflexivo surgido de dentro hacia afuera, en estos momentos, el aislamiento del Gobierno español provocado por el rechazo de los demás, sólo podía compensarse, desde el punto de vista científico y cultural, por esos españoles que allende los territorios patrios seguían trabajando con entusiasmo y plenitud.

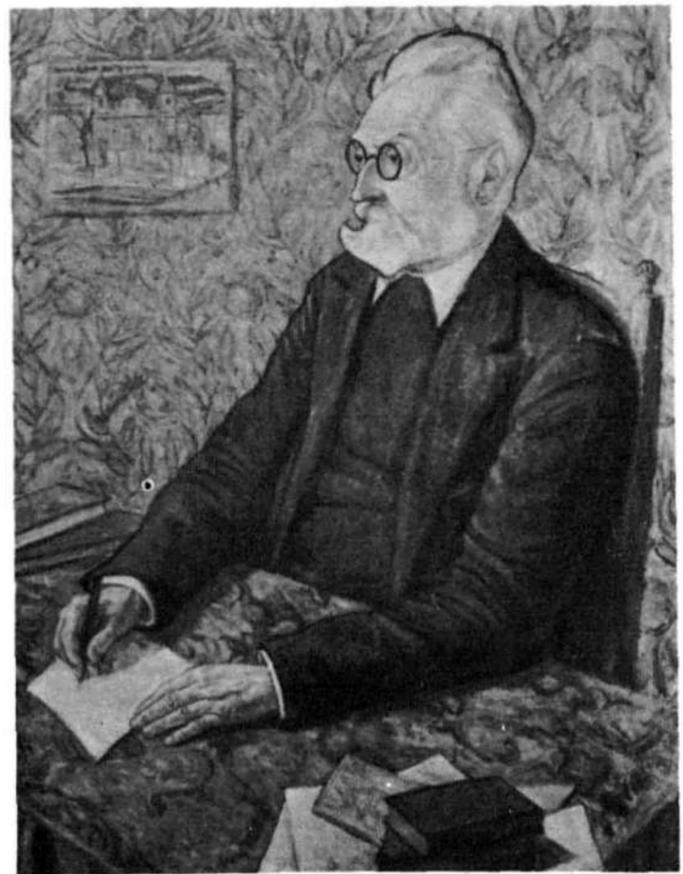
La posterior ruptura del equilibrio mundial surgido de la guerra, así como el progresivo enfrentamiento diplomático y político de los dos grandes bloques, haría reconsiderar esta situación española reanudándose las relaciones con otros países.



AURELIO DE ARTETA: «HOMBRES DEL MAR» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



JUAN DE ECHEVARRIA: «NATURALEZA MUERTA» (MUSEO DE BELLAS ARTES, SEVILLA).



JUAN DE ECHEVARRIA: «UNAMUNO» (MUSEO DE SALAMANCA).

Ya en los últimos años, la desaparición de los principales protagonistas de aquellos acontecimientos y un manifiesto afán de concordia nacional, apoyado en una situación económica más consolidada, permitió con las tensiones inevitables, una recuperación de nuestra normalidad histórica, que hay que pensar sea hábito y no excepción. Por otro lado, quienes nos sentimos básicamente historiadores, notamos la ausencia de esa «lejanía histórica» que tan grata le era a Toynbee, y que nos impide movernos, por más tiempo, en este terreno.

El arte europeo del novecientos, y más concretamente su pintura, se desenvuelve dentro de unas líneas de actuación que están en general influidas por el panorama básico trazado. En síntesis, puede hablarse de una pervivencia de morfologías anteriores, sobre las que se va a montar la construcción de un nuevo lenguaje plástico con la finalidad de que presten a las vanguardias el esquema formal necesario para su crítica de la realidad.

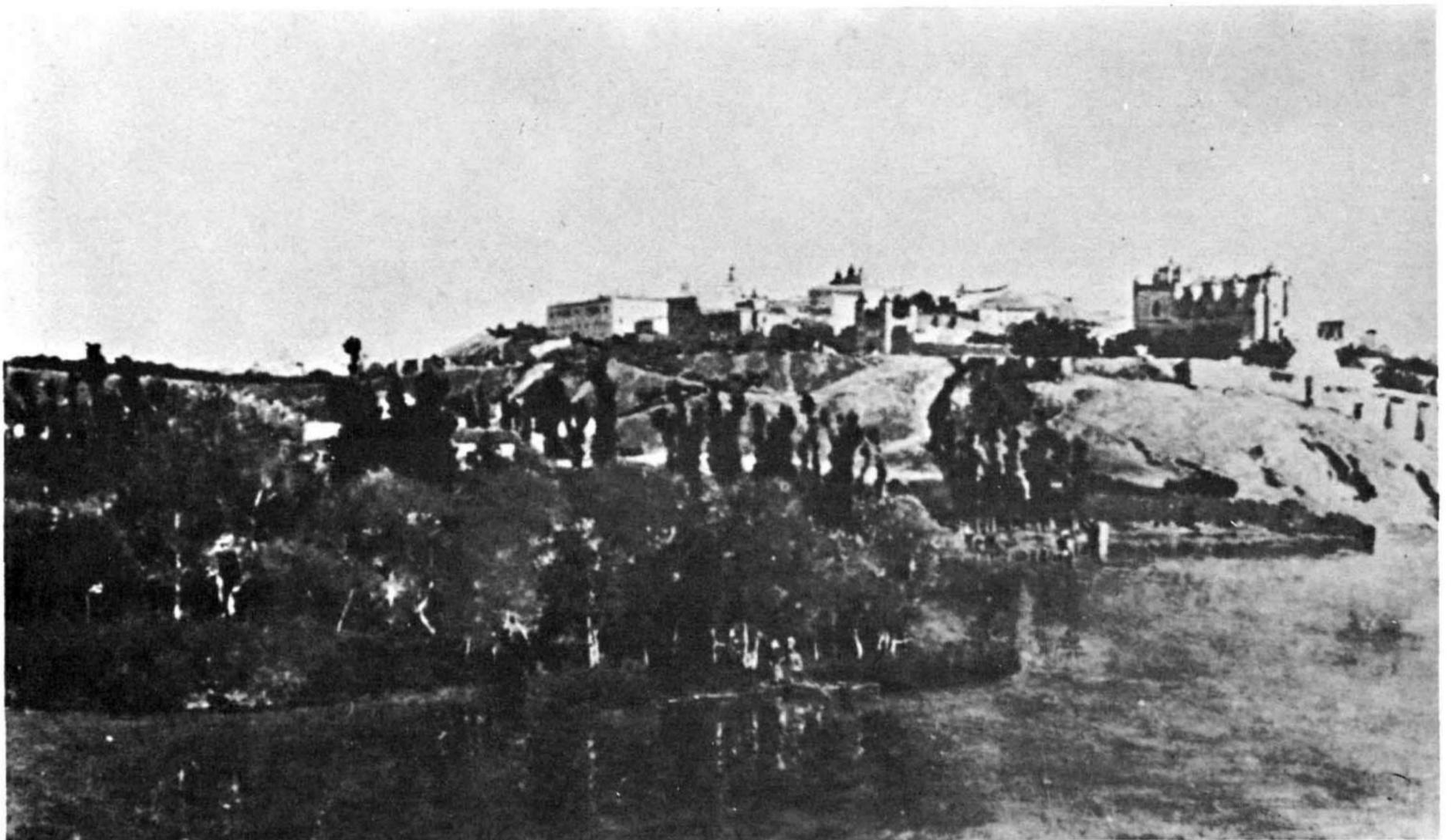
La pregunta que surge es inmediata: ¿se mueve el arte español con estos mismos planteamientos? O dicho de otra forma, la evolución histórica que hemos bosquejado, ¿permite una síntesis artística similar a la europea? Es imposible una respuesta rotunda a estas cuestiones, pues si bien en las vanguardias occidentales no puede hablarse del arte español como una parcela indiferenciada de las mismas, tampoco está totalmente marginado de aquéllas, y sus conexiones son manifiestas, no sólo ya por la presencia de Picasso, Juan Gris o Miró, sino por sus propios conceptos plásticos. Intentemos, por tanto, reflejar esta evolución.

La crisis del 98 provoca un reavivamiento del dilema ya planteado muchos años atrás (recordemos las acres tensiones

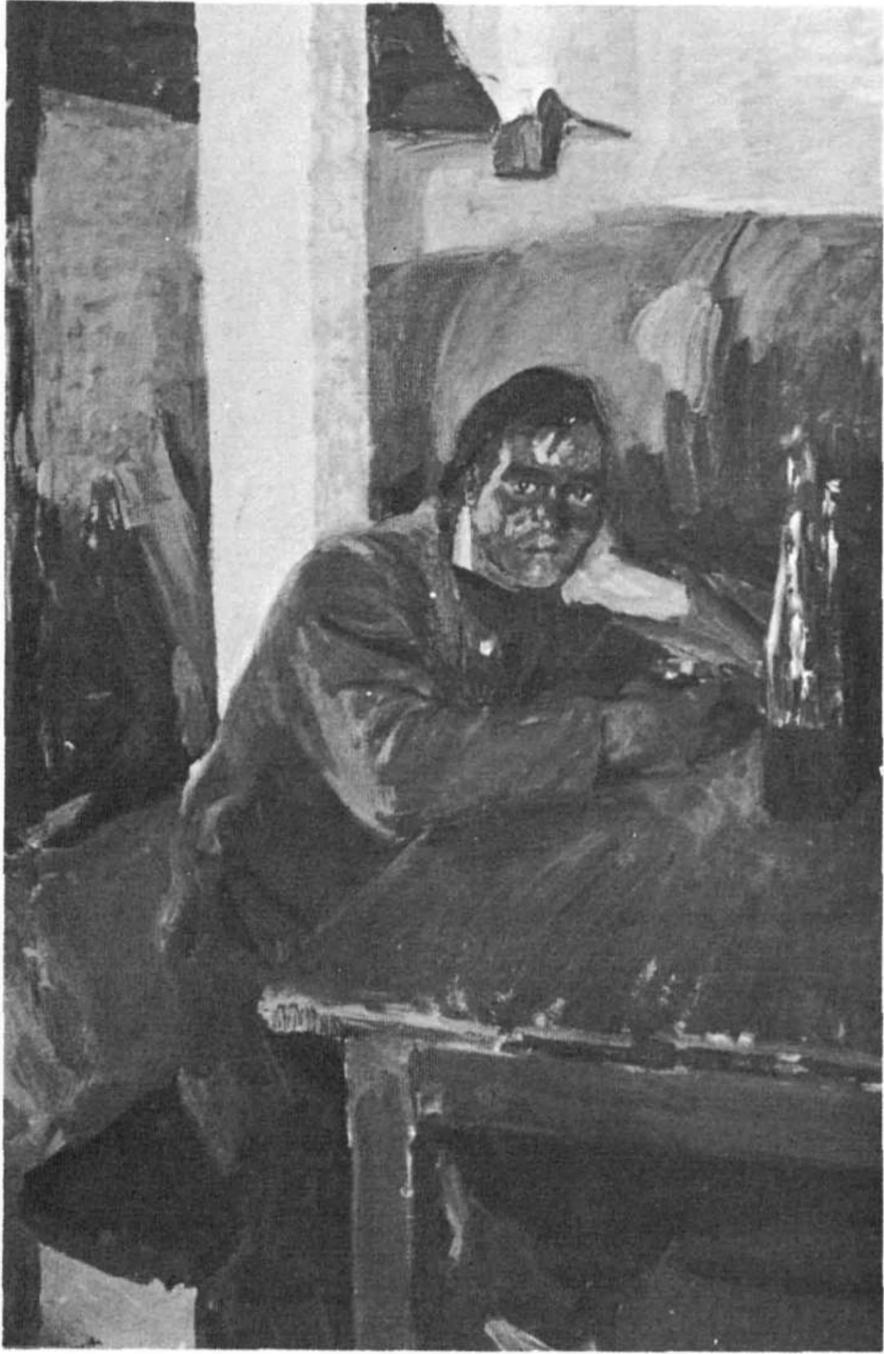
que el pensamiento liberal o «afrancesado» sufrirá en los comienzos del siglo diecinueve) entre aislacionismo y apertura. La «visión hacia adentro» a que aludíamos, induce a una profundización del regionalismo, pero su reflejo plástico es, según pintores, más o menos auténtico, y en la misma medida, menos o más superficial. Y para dar la visión completa de este planteamiento, lo que queda claro es que los desequilibrios en la dinámica del país concentran esa agudización del fenómeno regional más en unas zonas que en otras, siendo preferentemente su auge, en las periféricas.

Por otro lado, y paralelo en el tiempo a este hecho, debemos contemplar, incluso a veces en los mismos artistas que tan buenos exponentes nos han dejado del género apuntado en el párrafo anterior —como Joaquín Sorolla—, las pervivencias y reflejos del impresionismo europeo y del realismo español del último tercio del XIX.

No es este lugar para extenderse en la polémica, reflejada abundantemente en los textos, de si hubo o no impresionismo español, o planteado de forma más general, de si el fenómeno impresionista, surgido en una sociedad concreta, y con unas circunstancias bien precisas, era exportable. Pienso que la conclusión a que se puede llegar es que si bien el impresionismo es un hecho muy específico, de un determinado momento en Francia, al menos en sus apariencias plásticas y en cierta medida en sus planteamientos estéticos, tiene claros reflejos en otros países, y especialmente en España. Posiblemente, como apunta Lafuente Ferrari, sea más exacto hablar de «realistas a plena luz» que de impresionistas, pero en cualquier caso, hay pintores que superan el esquema estrecho y ya agostado del realismo decimonónico para romper viejos moldes y abrir nuevos caminos. Aureliano de Beruete, con su refinada capta-



AURELIANO DE BERUETE: «VISTA DE TOLEDO DESDE LOS CIGARRALES» (MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO, TOLEDO).

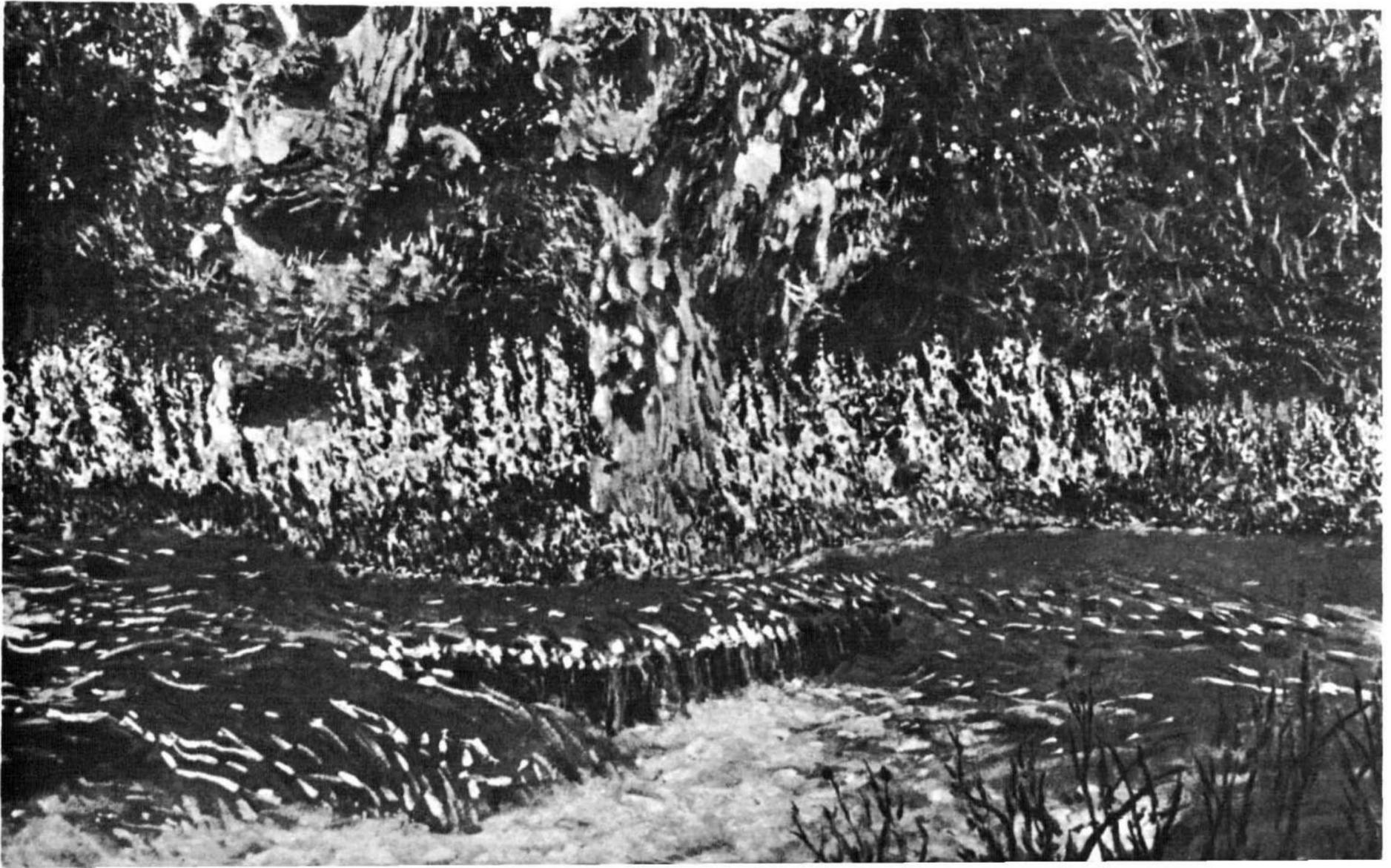


SOROLLA: «BEBEDOR DE SIDRA» (1910). (COL.: PONS SOROLLA, MADRID).



IGNACIO PINAZO: «MONAGUILLO CON ZAMBOMBA» (MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA).

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN: «RIO PIEDRA» (MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA).



ción de la atmósfera y con una luminosa paleta, Darío de Regoyos, de buena formación europea, y con «paisajes llenos de alma», como señala Julián Gállego, o Ignacio Pinazo, el valenciano, con toque de pincel suelto y valiente, y sin la carga temática de sus contemporáneos, son ejemplos dignos de ser tenidos en cuenta.

En Cataluña y en Valencia, estos nuevos caminos llevan también a un estilo muy definido y cuya característica más evidente es su plenitud, es decir, su preocupación por un planteamiento total. Todos los géneros artísticos, desde la arquitectura al mobiliario, desde la pintura a las artes aplicadas, están impregnados de ese espíritu nuevo bien llamado «modernista». Las razones del por qué casi solamente se da en estas zonas, serían de carácter sociológico y al propio tiempo, servirían ellas mismas para justificar la propia existencia del estilo. El hombre de esta nueva situación no encontraba la adecuada satisfacción de sus necesidades artísticas en los viejos caminos del arte anterior. Pueden servirnos de característicos ejemplos, Ramón Casas, que con su ambientación sutil y delicada, quizá sea uno de los pintores que más consciente haya sido en saber lo que estaba haciendo, o Santiago Rusiñol, su gran amigo, centrado en unos singulares paisajes, no exentos de cierto misterio, y aunque poco pródigo de ello, excelente retratista, o también Isidro Nonell, el más punzante y crítico de todos ellos.

Otro fenómeno fundamental en la España del primer tercio de siglo, es la marcha a París de muchos y muy importantes artistas. Si en el ochocientos, Roma había sido el eje artístico de Europa, donde acudían pintores y escultores, para su perfeccionamiento y estudio, en estos momentos, la capital francesa se convierte, por complejas razones de todo tipo, en la capital occidental del arte. Son los años del empuje de los movimientos de vanguardia, de los planteamientos cubistas y surrealistas, y en todos ellos encontramos nombres españoles. Picasso y Juan Gris, tan diferentes como importantes, son dos cabezas indiscutibles en el cubismo. Si analizamos la obra de ambos, qué pocos puntos hay en común y, sin embargo, cuánto aportan a ese fenómeno. Uno, Picasso, le da una carga emocional de la que carecen otros artistas ante semejante estilo. Descompone y analiza con fuerza, construyendo, al mismo tiempo toda una teoría del cubismo, por intuición más que por reflexión. Otro, Gris, es cerebro en acción. Nada pinta que no haya sido previamente analizado. Nada hace que no tenga su lógica. Es la razón hecha cubismo.

Al mismo tiempo, y sin caer en clasificaciones en exceso simplistas, podemos decir que Miró y Oscar Domínguez, también en París, se decantarán más hacia un surrealismo, no exento tampoco de sólido planteamiento estructural, y en el caso concreto de Miró, con un lenguaje íntimo y personalísimo. Julio González, otro español en aquella capital artística, evolu-



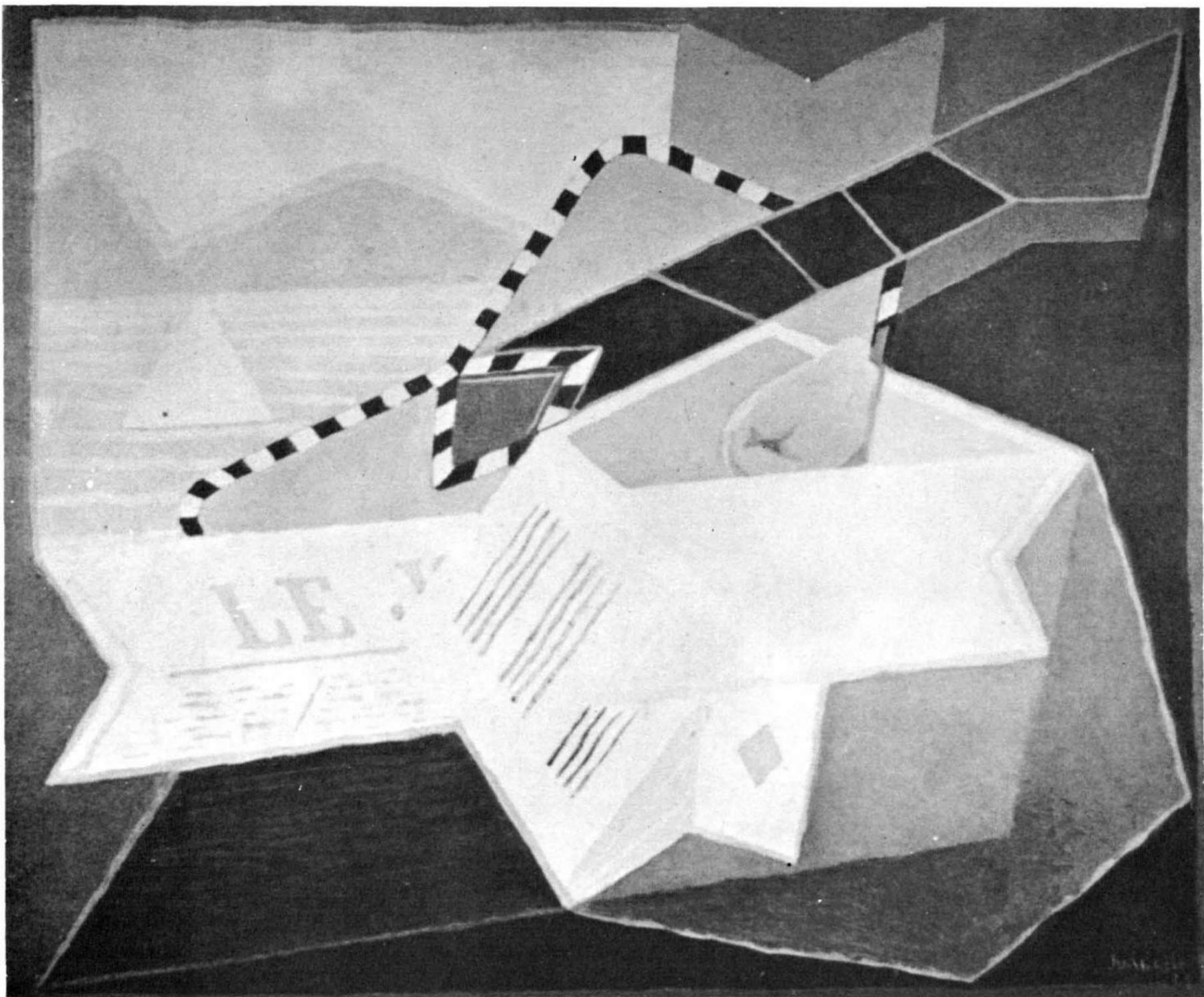
DARÍO DE REGOYOS: «FIESTA VASCA EN LA BAHÍA DE SAN SEBASTIÁN» (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



MARIA BLANCHARD: «MUJER CON GUITARRA» (1917). (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



MARIA BLANCHARD: «MUJER CON ABANICO» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



JUAN GRIS: «GUITARRA DELANTE DEL MAR» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).

cionará hacia un expresionismo muy contenido, cuyo sentido del volumen le llevará a abandonar la pintura en busca de la tercera dimensión.

Junto a ellos, Salvador Dalí, María Blanchard, etc., al igual que más tarde se encontrará Viñes, Bores, Colmeiro, Clavé y tantos otros.

Este florecimiento de españoles en París, con ser un hecho muy importante —casi me atrevería a decir que es el cordón umbilical entre las vanguardias europeas y el arte ibérico— no es, con todo, lo único que explica la pintura española de estas décadas.



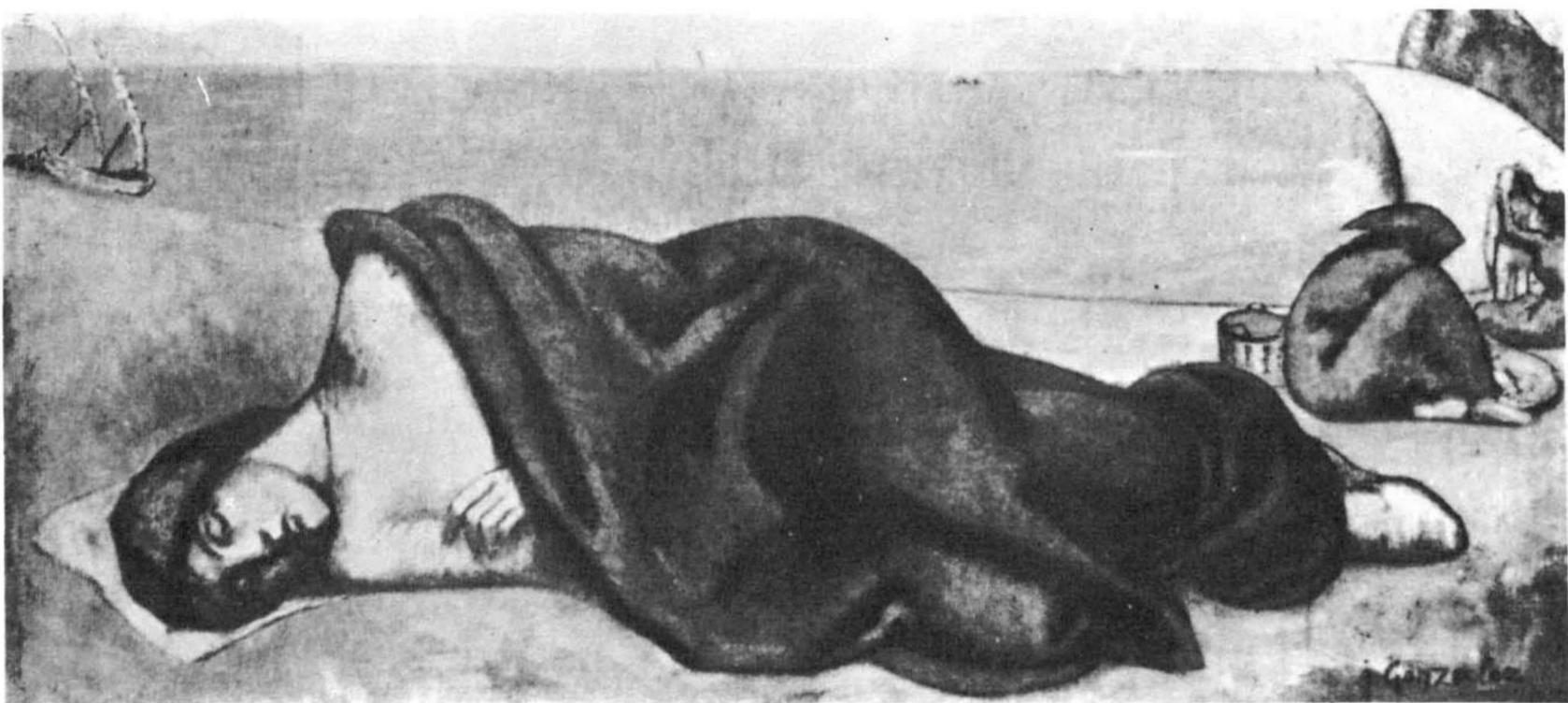
ISIDRO NONELL: «LA JUANA» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).

ISIDRO NONELL: «ESTUDI» (1908). (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

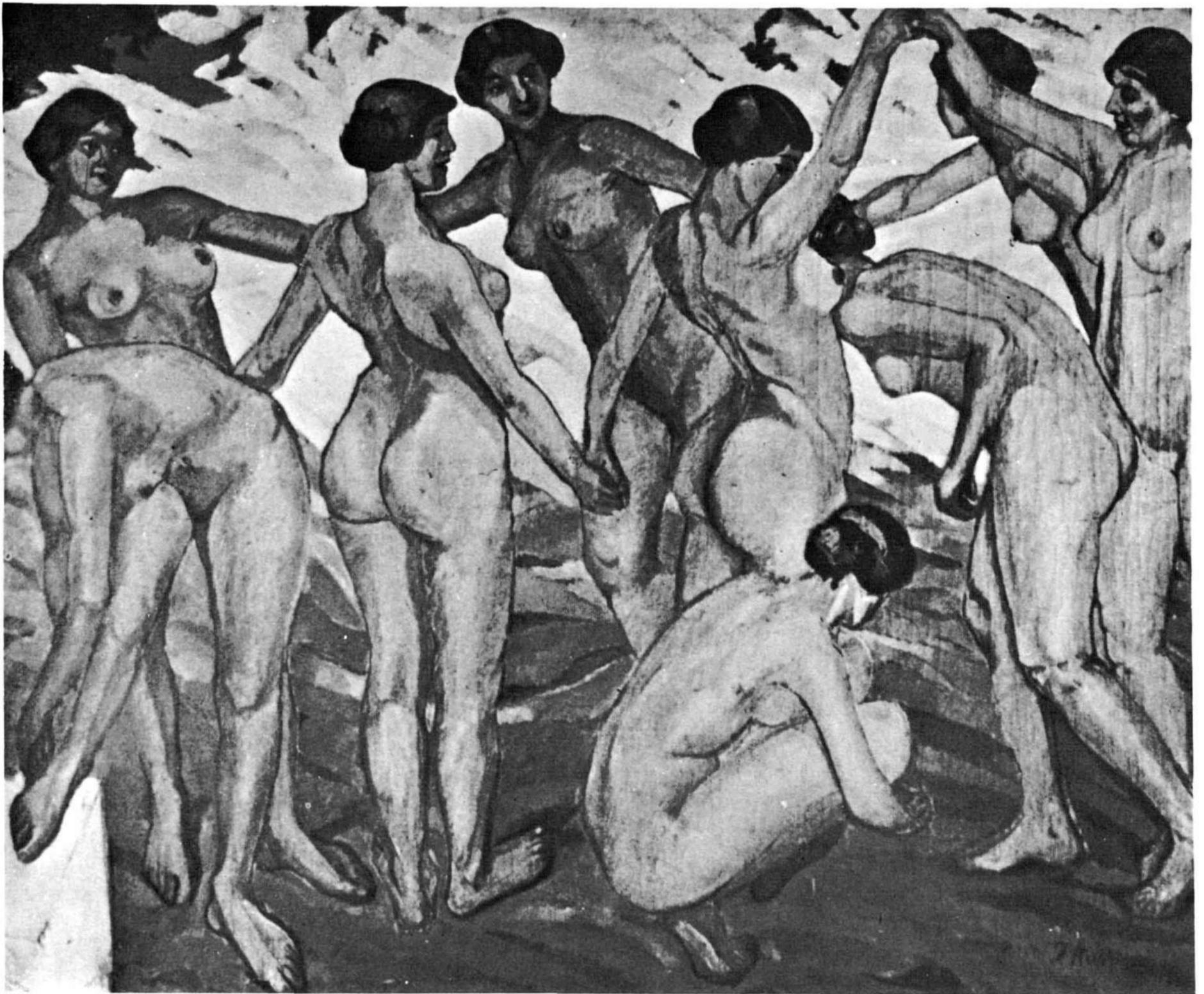




JOAN MIRO: «PINTURA CON MARCO MODERNISTA» (FUNDACION MIRO, CEAC, BARCELONA).



JULIO GONZALEZ: «MUCHACHA DORMIDA EN LA PLAYA» (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).



FRANCISCO ITURRINO: «DESNUDOS» (MUSEO DE BELLAS ARTES Y ARTE MODERNO, BILBAO).

Todos los historiadores coinciden en señalar la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 como un hito importante en la consolidación de los nuevos planteamientos plásticos de vanguardia. Más como punto de partida que como meta, y para ello basta observar la heterogénea lista de participantes (Dali, Bore, Moreno Villa, Torres García, Solana, Palencia, entre muchos). A más de cincuenta años de distancia de aquella, no se puede dejar de pensar el efecto que en la juventud artística del momento, cargada de recetas académicas en sus enseñanzas escolares, dejaría la exposición. Son ya los años de la dictadura primorriverista, y el hecho de la Exposición no puede desconectarse de la llamada Generación de 1927, aunque los resultados de ésta fueran primordialmente literarios. Tras aquella, y con afán de clarificar, diremos que continúan, sin excesivos radicalismos, una línea neocubista con mayor sentido y preocupación constructiva, y una surrealista, donde lo onírico juega un papel mucho más importante. Pero ni en uno ni en otro caso los caracteres que apuntamos son exclusivos ni

excluyentes, sino más bien como «líneas fuerza» con las que se pretende ordenar un panorama que no va, como es bien notorio, en una sola dirección, y que ni por las propias dudas de sus protagonistas se mantienen en situaciones demasiado definidas.

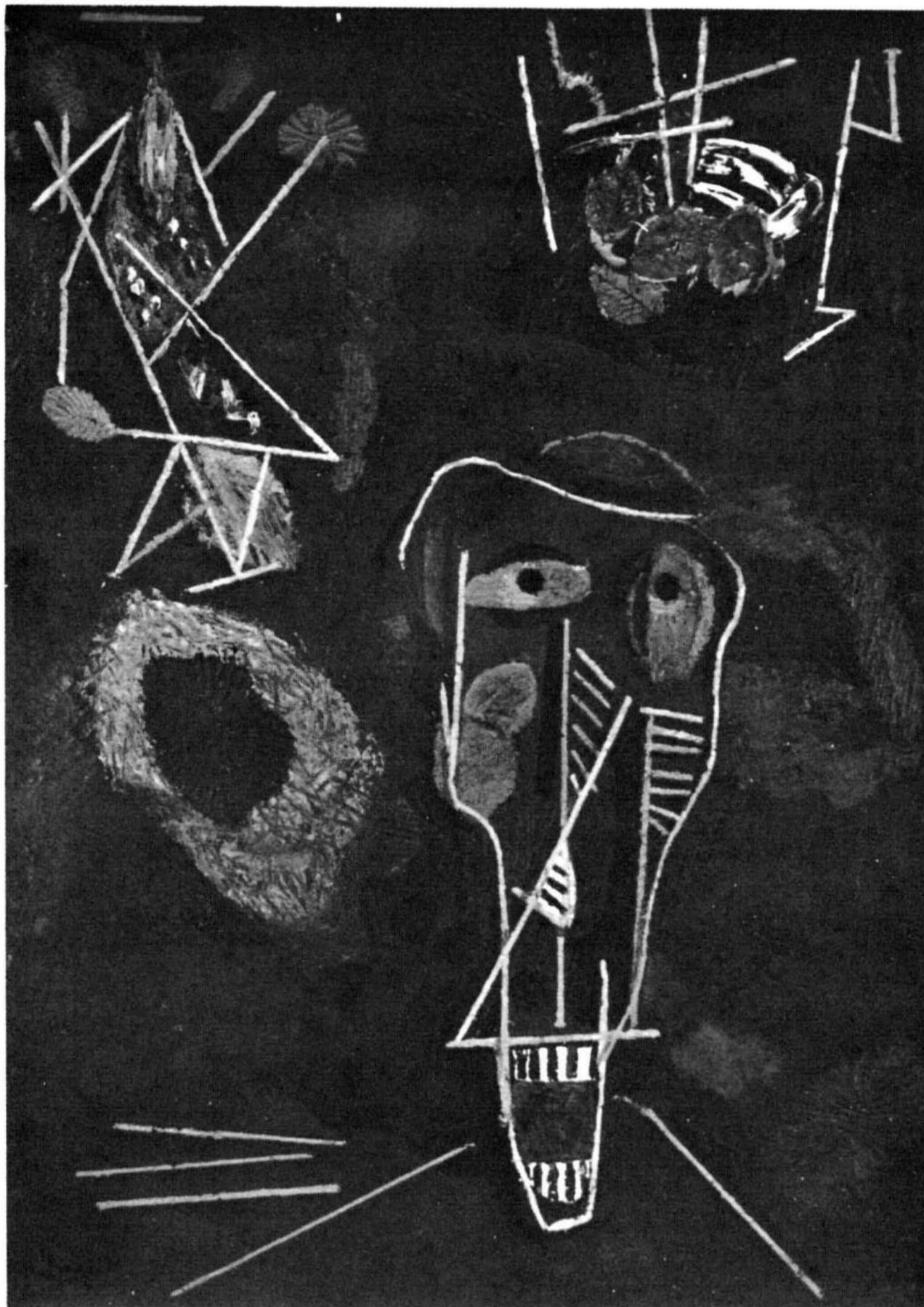
La segunda República, a partir de 1931, va a influir decisivamente en los rumbos del arte español contemporáneo. En 1932 se crea ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), con Ponce de León y otros, y en Tenerife, Eduardo Westerdal publica «Gaceta de Arte» y mantiene un foco de fuerte influencia surrealista. Ello agudiza la polémica realismo-surrealismo que como criterio de planteamiento estético salta a la palestra artística del momento. Sus representantes son significativos en ambas partes. Entre los primeros, por ejemplo, estarían Arteta y Tellaeché, Renau y Mateos, junto a otros. En el segundo grupo, Maruja Mallo, Moreno Villa, Palencia o Dali, y en cierta medida, también Miró. En resumen, y siguiendo a Bozal, la situación puede sintetizarse así: un arte ideológicamente revolucionario,



FRANCISCO BORES: «DÍA DE PRIMAVERA» (1934). (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).

SOLANA: «LA VISITA DEL OBISPO» (1926). (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).





BENJAMIN PALENCIA: «RETRATO DEL ESCULTOR ALBERTO SANCHEZ» (1932). (MUSEO DE ALBACETE).

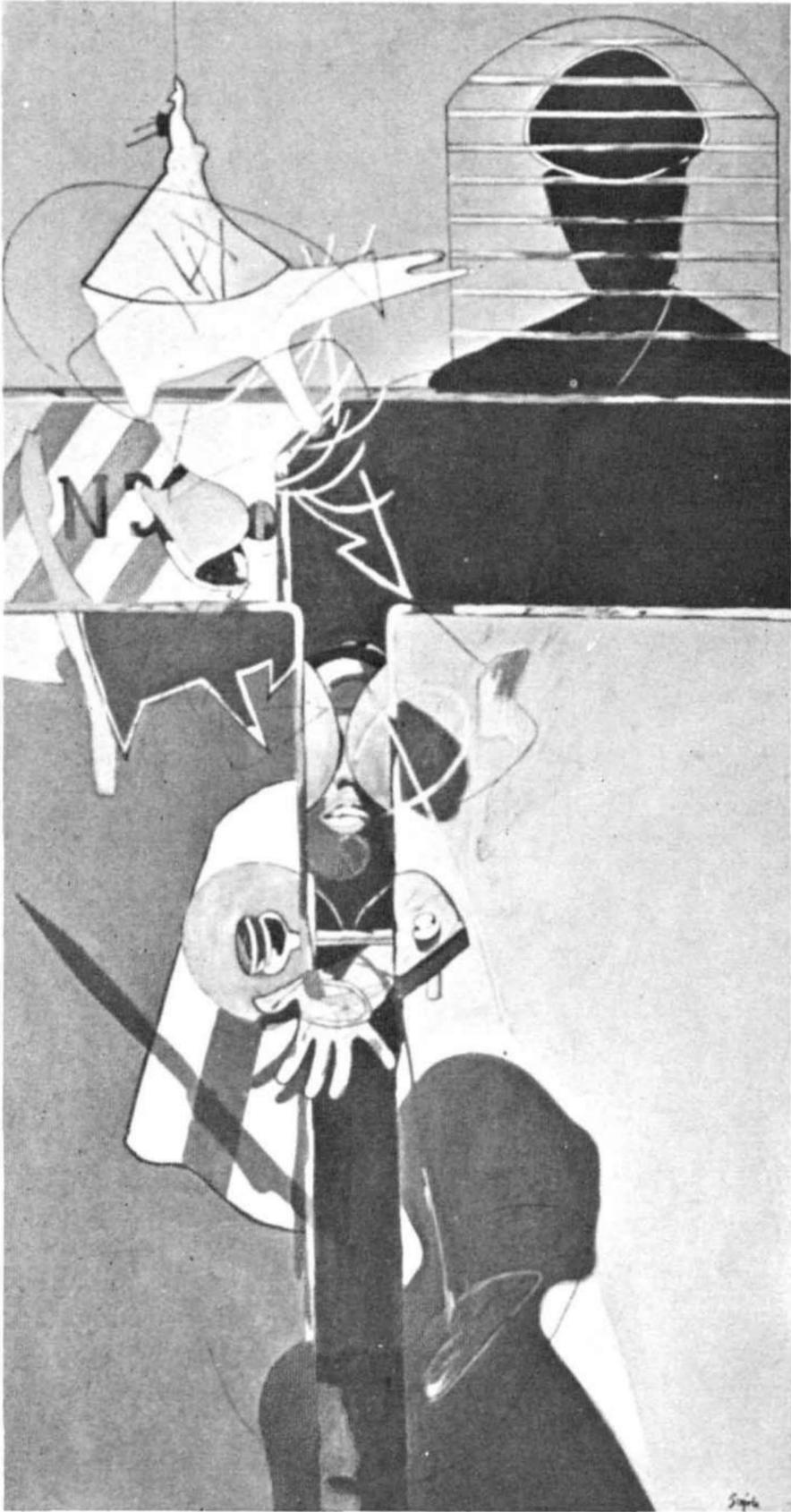
el realista, que no parecía capaz de consumir la revolución estilística, y un arte formalmente revolucionario, el surrealista, que parecía incapaz de conectar con la revolución real. En cierta medida, ambos tenían paralelos europeos. El surrealismo, sus homónimos, y los realistas no quedaban lejos de los expresionistas alemanes.

Y en este momento, la guerra civil truca, a veces, incluso físicamente, artistas, movimientos y quehaceres.

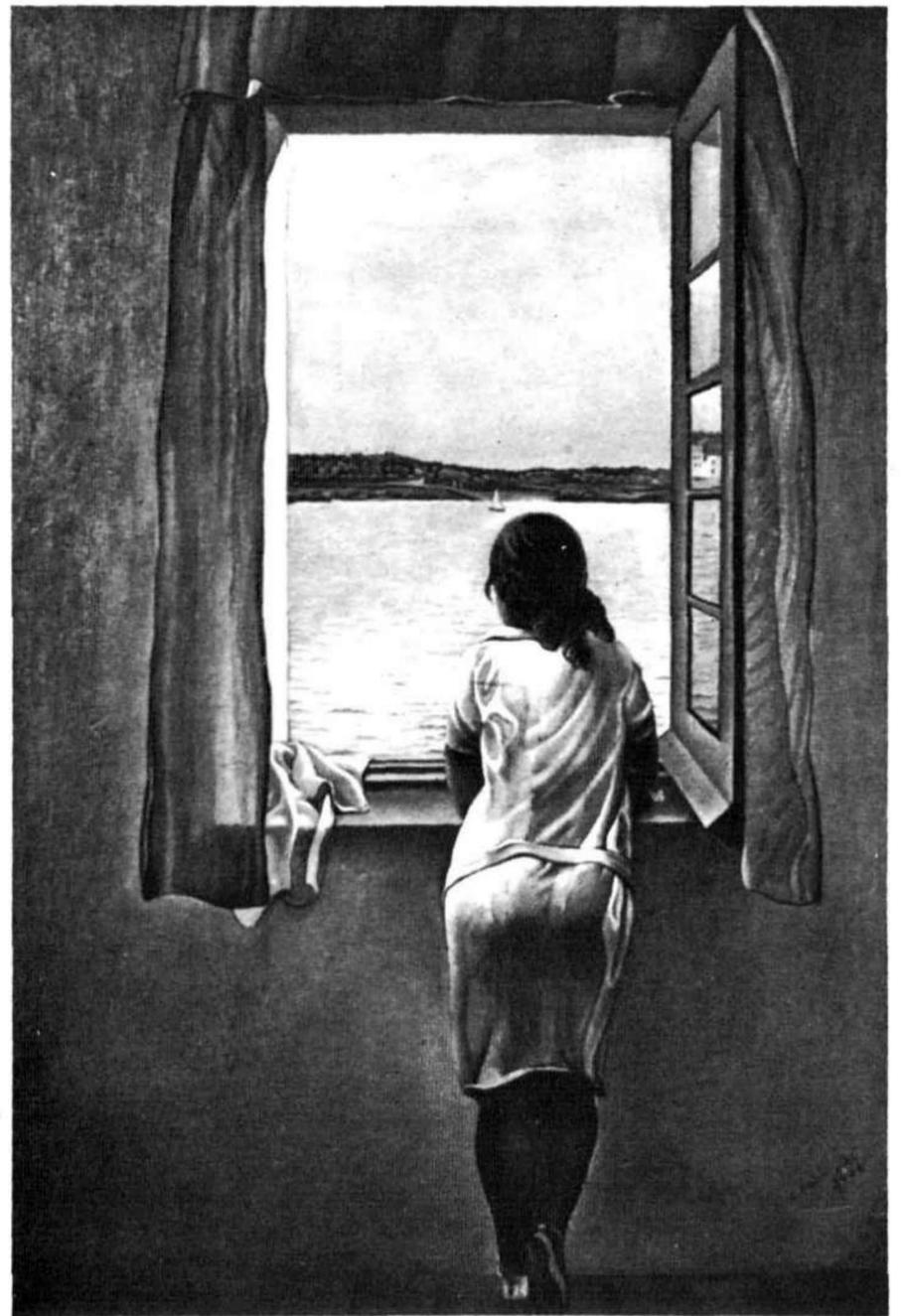
En la posguerra es imprescindible hacer asimismo un cierto esfuerzo clasificador.

El crítico y teórico del arte que en los años inmediatos al conflicto va a impulsar un vanguardismo, aunque desde dentro y dogmático, va a ser Eugenio d'Ors, que creará muy pronto la Academia Breve de Crítica de Arte, y sus consecuentes Salones de los Once. No es, en absoluto, una situación floreciente, pero es la única, al menos, dentro de la península. El resto de la vanguardia, como de la intelectualidad, anda dispersa y acogida en otros países —fundamentalmente México— o ha quedado desaparecida.

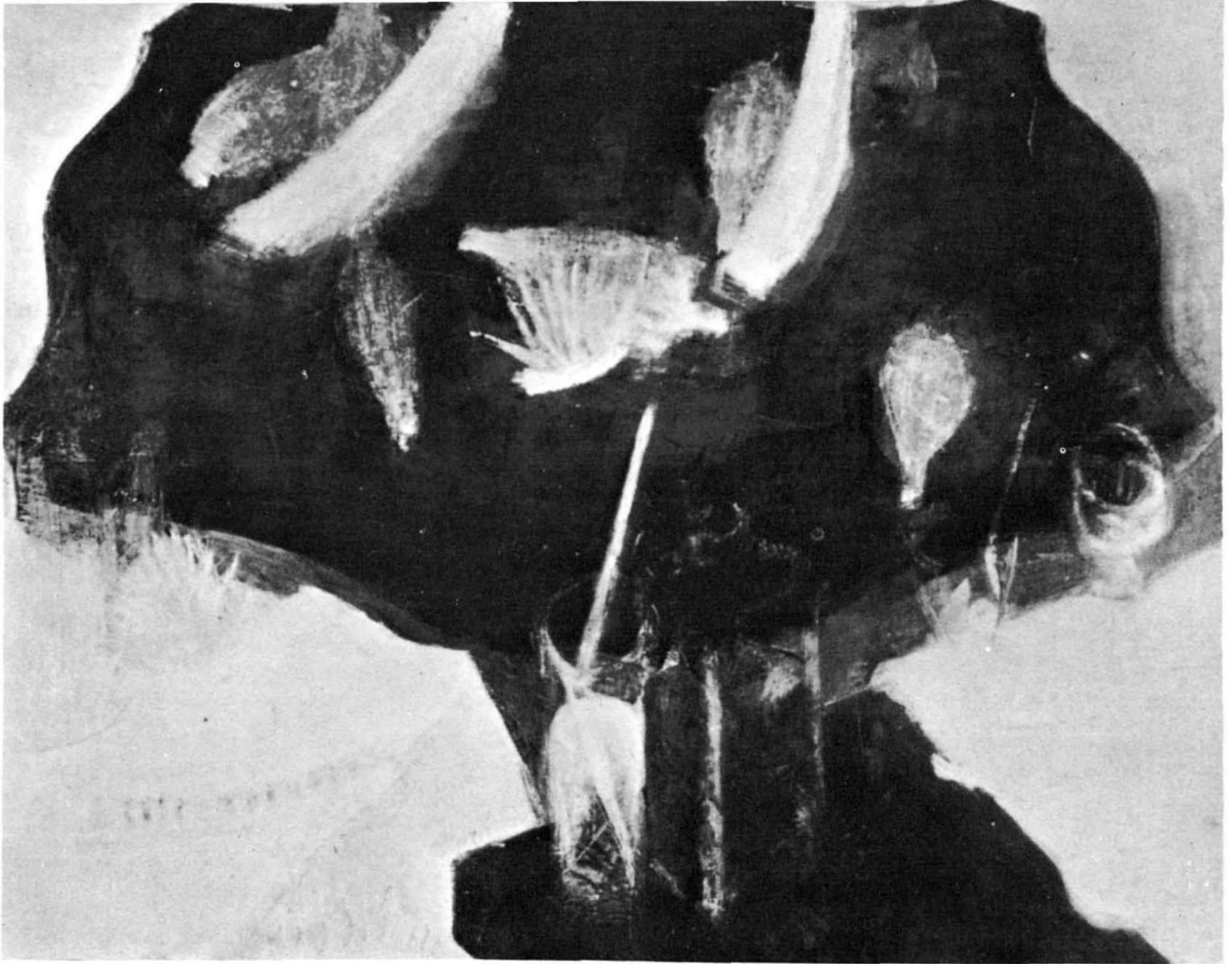
Por otro lado no puede omitirse el fenómeno del paisajismo. Pero no al estilo posimpresionista de principios de siglo, sino



JUAN BARJOLA: «PROTECCION» (1978).



SALVADOR DALÍ: «MUCHACHA EN LA VENTANA»
(MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



COSSIO: «LA GRAN MESA» (1962). (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).

ORTEGA MUÑOZ: «CASTAÑOS» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



mucho más intelectualizado, reelaborado profundamente por la mente del artista, y en muchos casos, esencializado. Cabe citar en esta línea, la Escuela de Vallecas (con B. Palencia, el escultor Alberto Sánchez y otros). A ellos seguirían, Ortega Muñoz, Zabaleta, y salvando las distancias, en tiempo y estilo, el resto lo aporta la llamada Escuela de Madrid.

A propósito de las diversas citas de artistas que hacemos, no quisiera seguir adelante sin expresar con claridad el sentido de las mismas. Como lógicamente, su trayectoria vital es mucho más larga que la inclusión que de ellos hacemos, e incluso muchos de ellos continúan felizmente vivos, su referencia no quiere decir ni que sólo destacasen en ese momento, ni tampoco que su trayectoria artística quedara estancada en ello. Pero entre las inevitables abstracciones que todo intento de periodificar la historia —y en este caso, la pintura— lleva consigo, se hace indispensable aquélla, como elemento insusti-

tuible de fijación de una idea o de una imagen. Volviendo al tema, diremos que, salvo estas excepciones, el panorama peninsular de la posguerra es, pictóricamente hablando, desolador. Sólo a partir de 1948 empiezan a producirse una serie de hechos que tienen más importancia por lo que suponen que por ellos mismos. Concretamente, aquel año, aparece en el sudeste, el grupo de los Indalianos, en Barcelona el Primer Salón de Octubre, y de manera muy destacada el Dau al Set. Este último, con Tapies, Tharrats, Cuixart y Ponç en unión de poetas y escritores.

Dos años después, comienzan las Bienales hispanoamericanas, que si bien tienen una finalidad muy diferente a la pura promoción de las vanguardias, lo consigue indirectamente al necesitar mostrar al exterior una imagen de modernidad acorde, más o menos, con las tendencias generales, fundamentalmente en el campo de la abstracción.



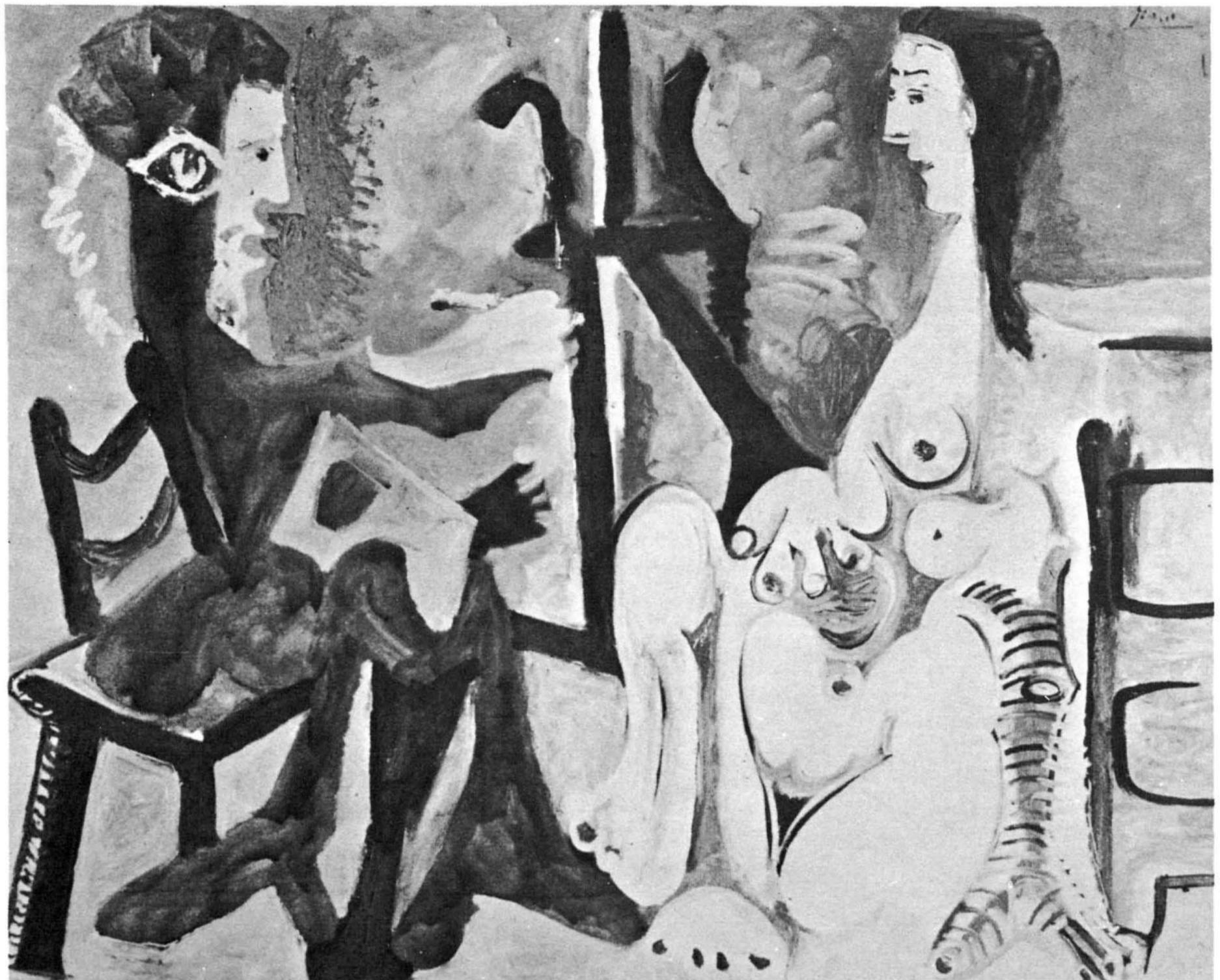
MARTINEZ NOVILLO: «PAISAJE CON FIGURA» (COLECCION DEL ARTISTA, MADRID).



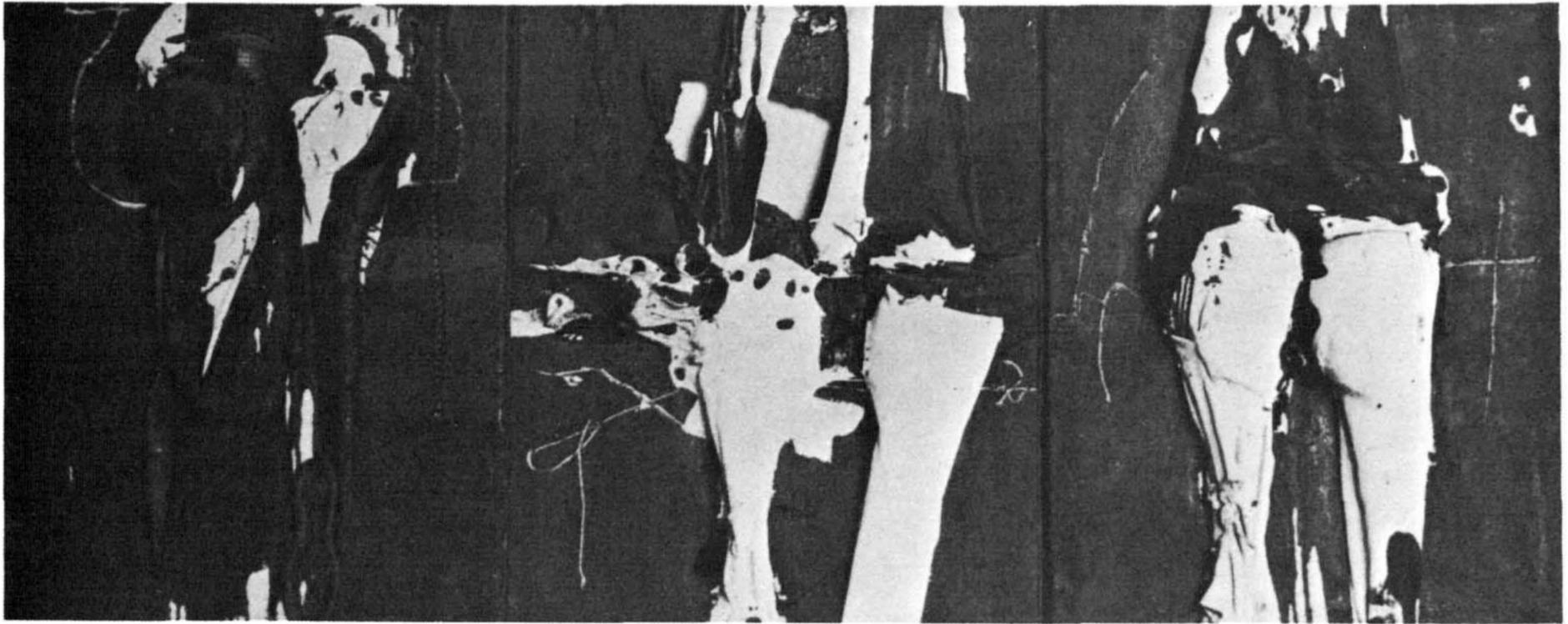
GREGORIO PRIETO: «RETRATO DE FEDERICO GARCIA LORCA» (COLECCION DEL ARTISTA, MADRID).



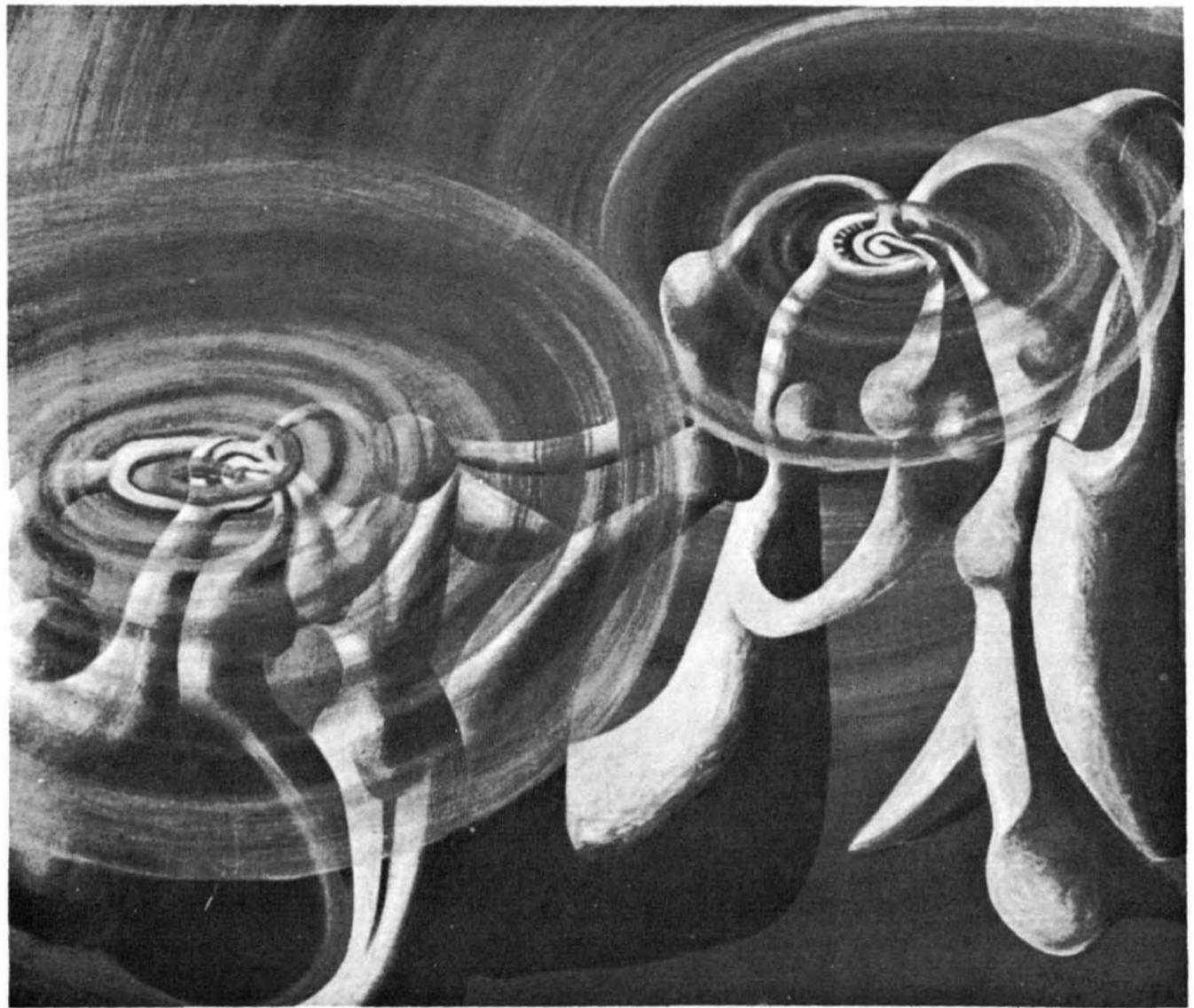
VAZQUEZ DIAZ: «RETRATO DE MARIA GUERRERO» (TEATRO REAL, MADRID).



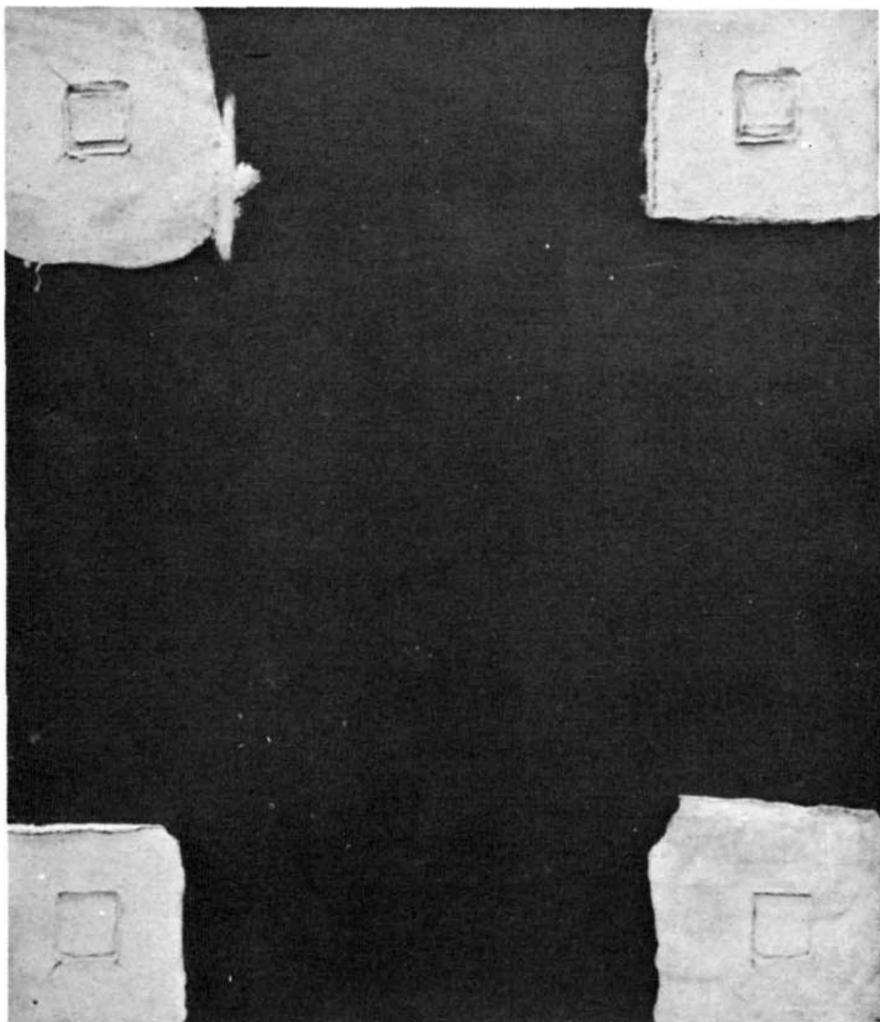
PICASSO: «EL PINTOR Y LA MODELO» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



MANOLO MILLARES: «TRIPTICO PARA UN POLITICO. MR. PROFUMO» (1963).



OSCAR DOMINGUEZ: «FIGURAS COSMICAS» (COLECCION PARTICULAR, MADRID).



TAPIES: «CUADROS GRISES SOBRE FONDO MARRON» (MUSEO DE ARTE MODERNO, BARCELONA).

Todo esto que se acaba de reseñar, invita a hacer las siguientes reflexiones: en primer lugar, lo sintomático que resulta la aparición de «grupos», como forma de defensa colectiva frente a una realidad que no apoya ni comprende estos fenómenos de vanguardia. En segundo lugar, que las tesis ideológicas de estos grupos no son en realidad sino una actualización de las planteadas por otras personas, pero con similares inquietudes, en los años anteriores a la guerra, lo que expresa lamentablemente, bien a las claras, el corte, y lo que es más grave, el retraso en la evolución del pensamiento artístico. Este retraso va a ser uno de los fenómenos de disociación más diferenciadores entre la plástica española y europea, en los años sucesivos. En tercer lugar, que las obras de estos equipos o grupos, como tales, son menos importantes, salvo honrosísimas excepciones, que las ideas e intenciones de las personas que las forman aunque van a servir y no es poco, para que consolidados sus criterios, se lancen a un trabajo constante, cuyos brillantes resultados se han dejado ver en los años posteriores, incluso hasta nuestros días.

Este hecho de agrupación colectiva va a tener un segundo momento, también decisivo, unos años después, y concretamente en 1957 con la aparición de otros tres grupos: el Parpalló, en Valencia, el Paso, en Madrid, y el Equipo 57. Excepto en el último de los citados, la obra de sus componentes no pierde individualidad; ellos siguen trabajando particularmente, uniéndose en el grupo a efectos sólo de planteamientos intelectuales y de apoyo mutuo.



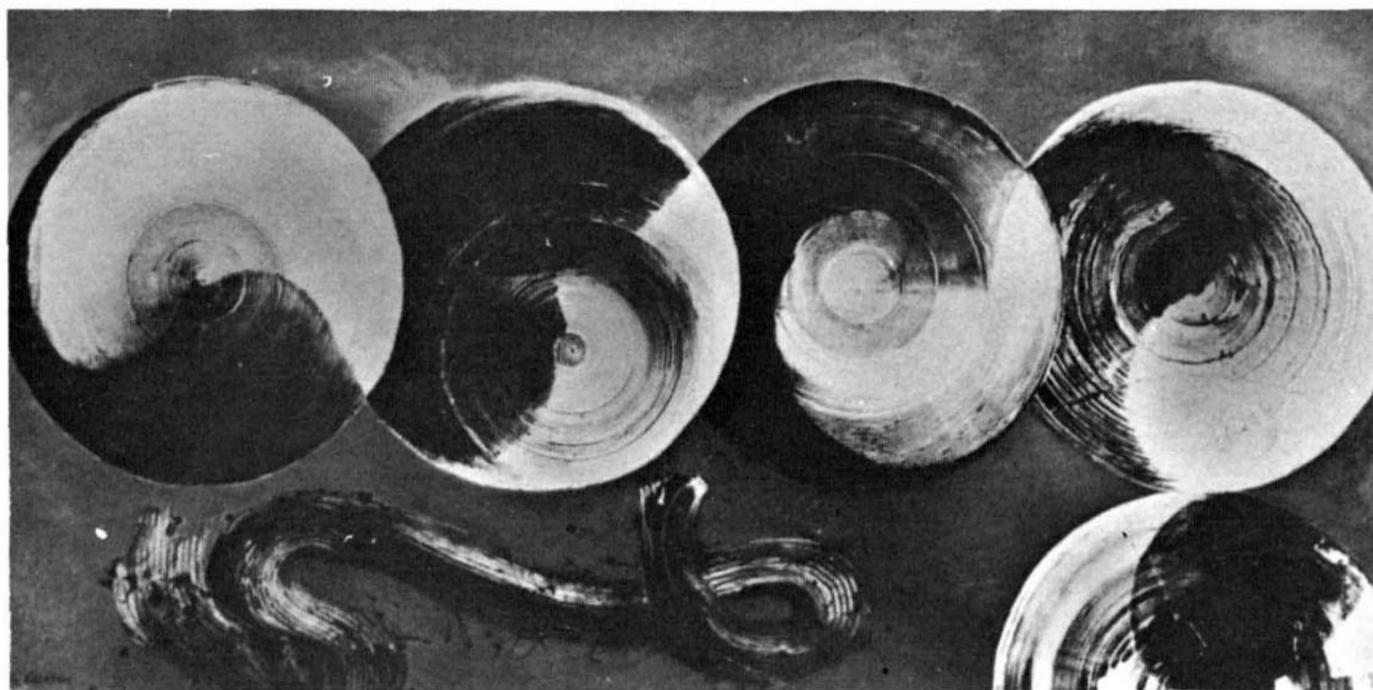
CUIXART: «SUITE BIENAL DE SAO PAULO» (1959). (COLECCION PARTICULAR, BARCELONA).



THARRATS: «ONA» (COLECCION PARTICULAR, BARCELONA).



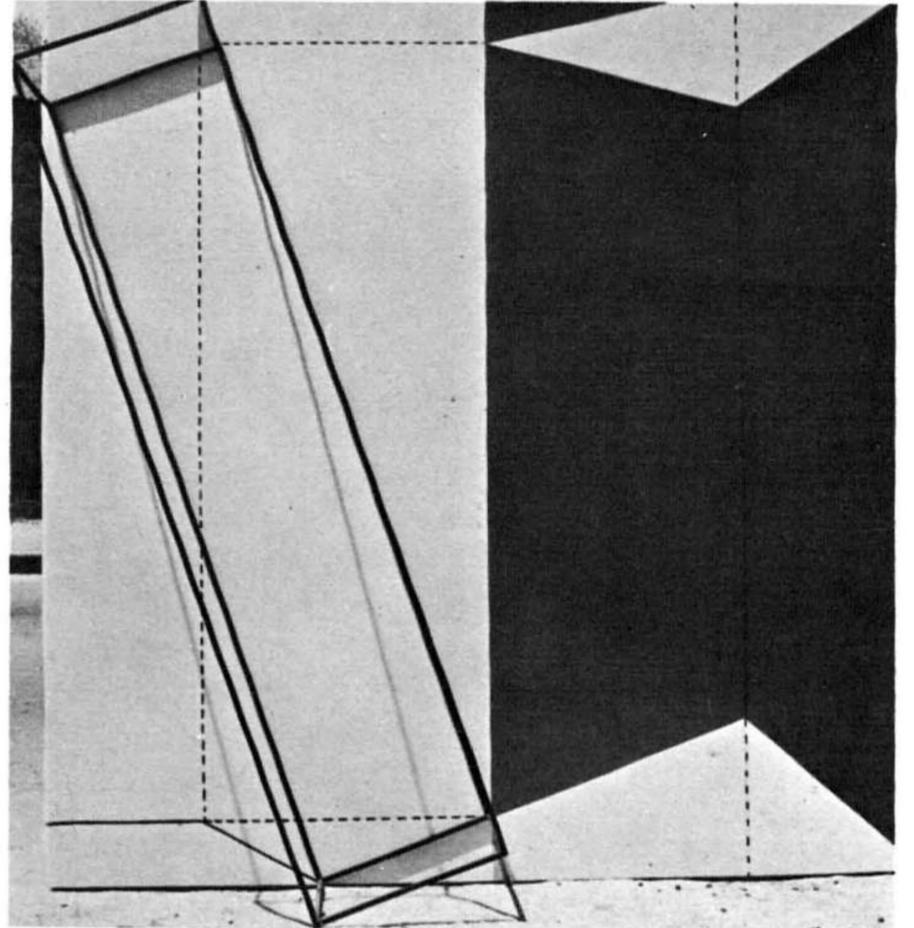
ANTONIO QUIROS: «CABEZA» (COLECCION LEANDRO NAVARRO, MADRID).



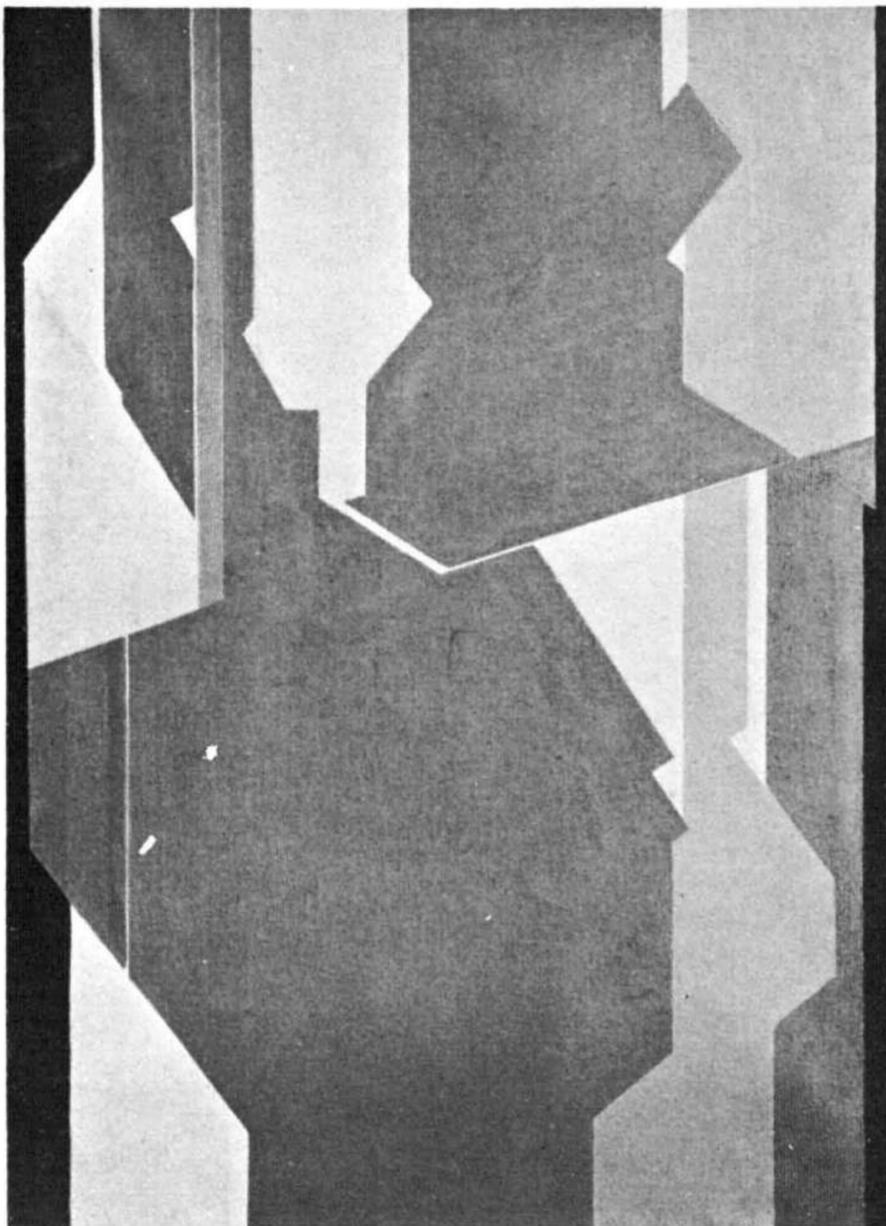
JOSE CABALLERO: «TREN DE RODAJE» (COLECCION DEL ARTISTA).



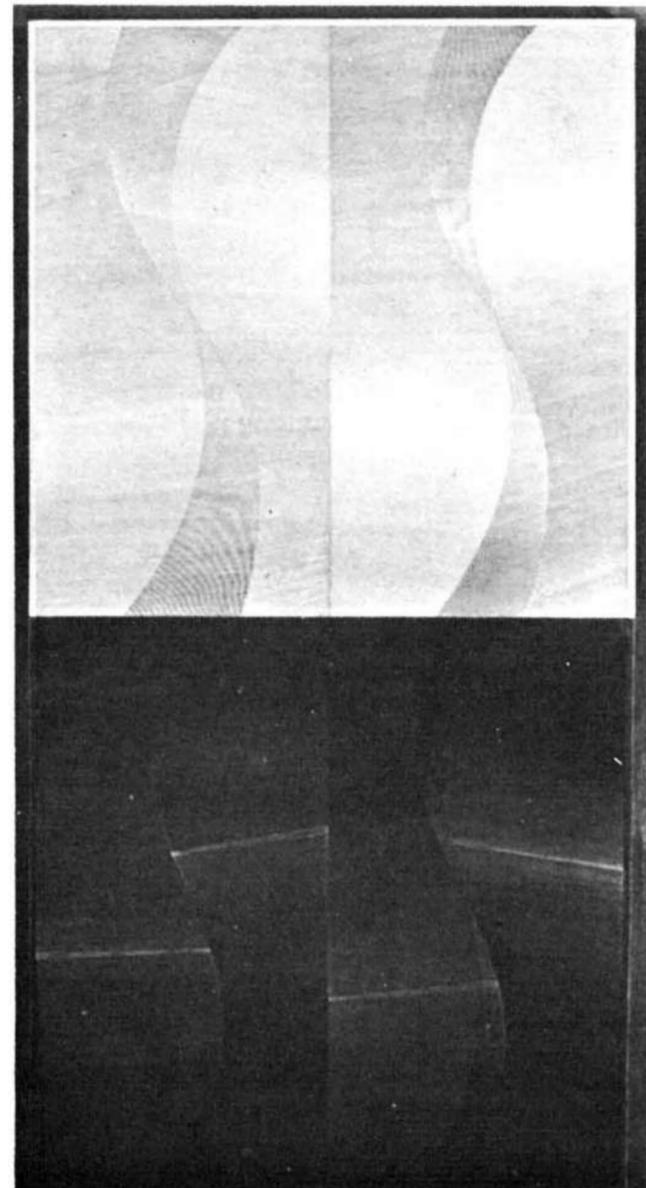
EQUIPO 57: «COMPOSICION» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



PEDRO GARCIA-RAMOS: «PRISMA I» (COLECCION DEL ARTISTA, MADRID).



PALAZUELO: «SMARA» (COLECCION PARTICULAR, MADRID).



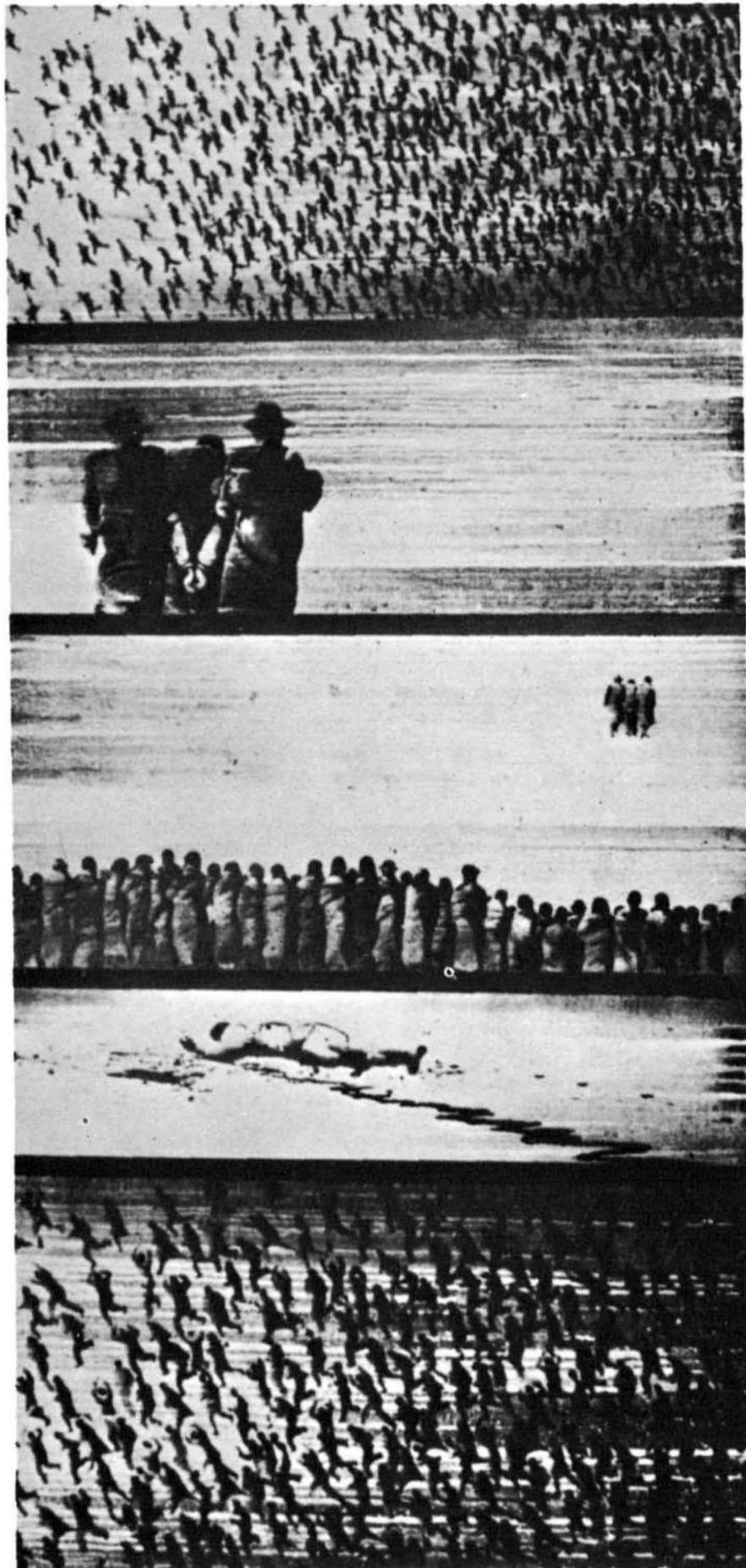
SEMPERE: «PENETRACION DE LA S» (COLECCION PARTICULAR, MADRID).

A partir de los años 60 se puede advertir en el panorama plástico español un aumento en la carga ideológica de las obras, y una doble línea de resultados: la expresionista, con predominio de la «veta brava», cuyos extremos finales serían el realismo crítico y el llamado hiperrealismo, y por otro, las tesis con predominio de la «forma y medida», con caracteres más constructivos, con claro influjo de las preocupaciones estructurales o de consolidación de unos esquemas mentales ordenados y racionales —lo que no quiere decir, ni mucho menos, evasivos de su entorno—, que a veces llega a dar resultados colectivos muy concretos, como las experiencias llevadas a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

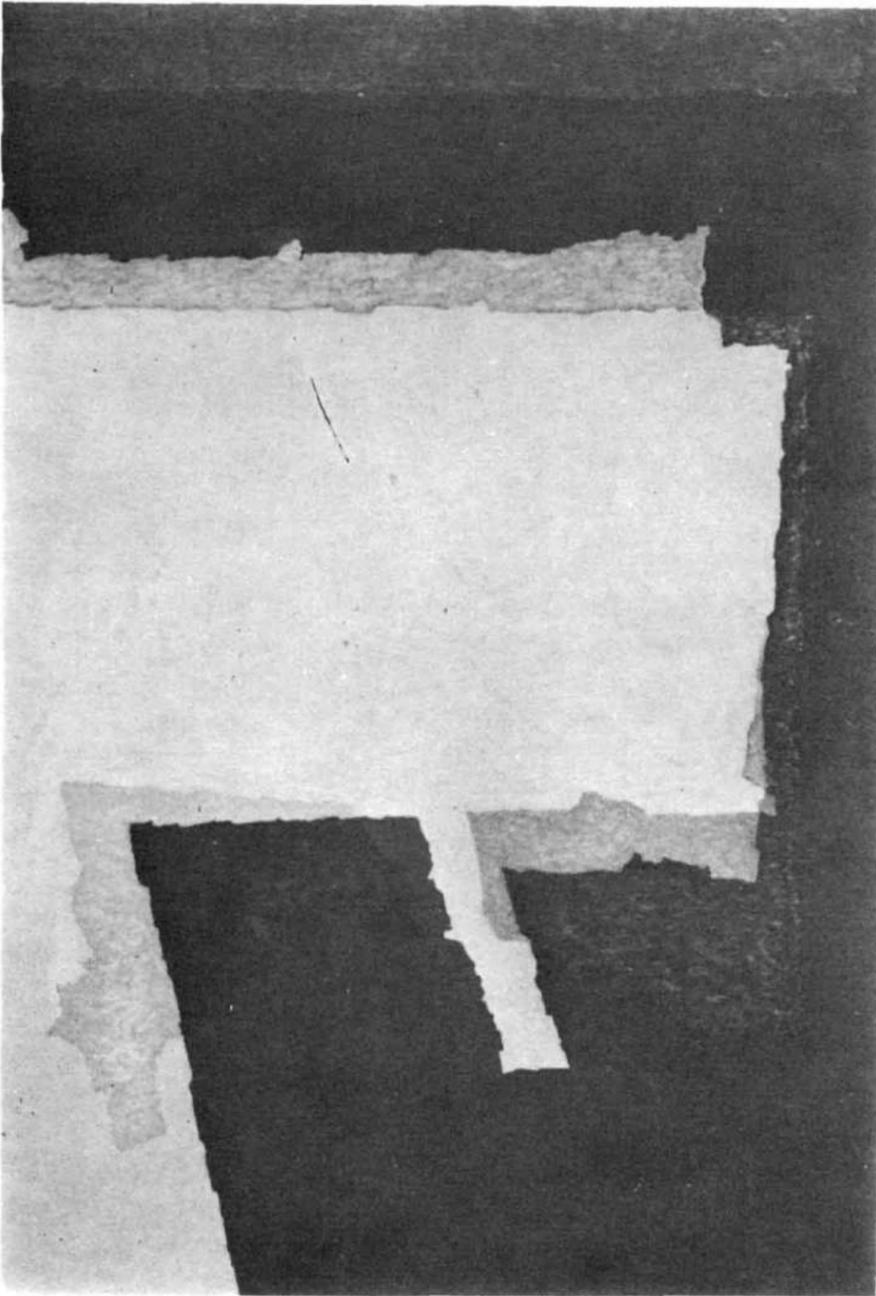
Y todo ello, unido tal vez a alguna tendencia que asumiendo nuevas formas, refleje, no obstante, esquemas plásticos más tradicionales, puede ser, a grandes rasgos, la pintura española hasta nuestros días.



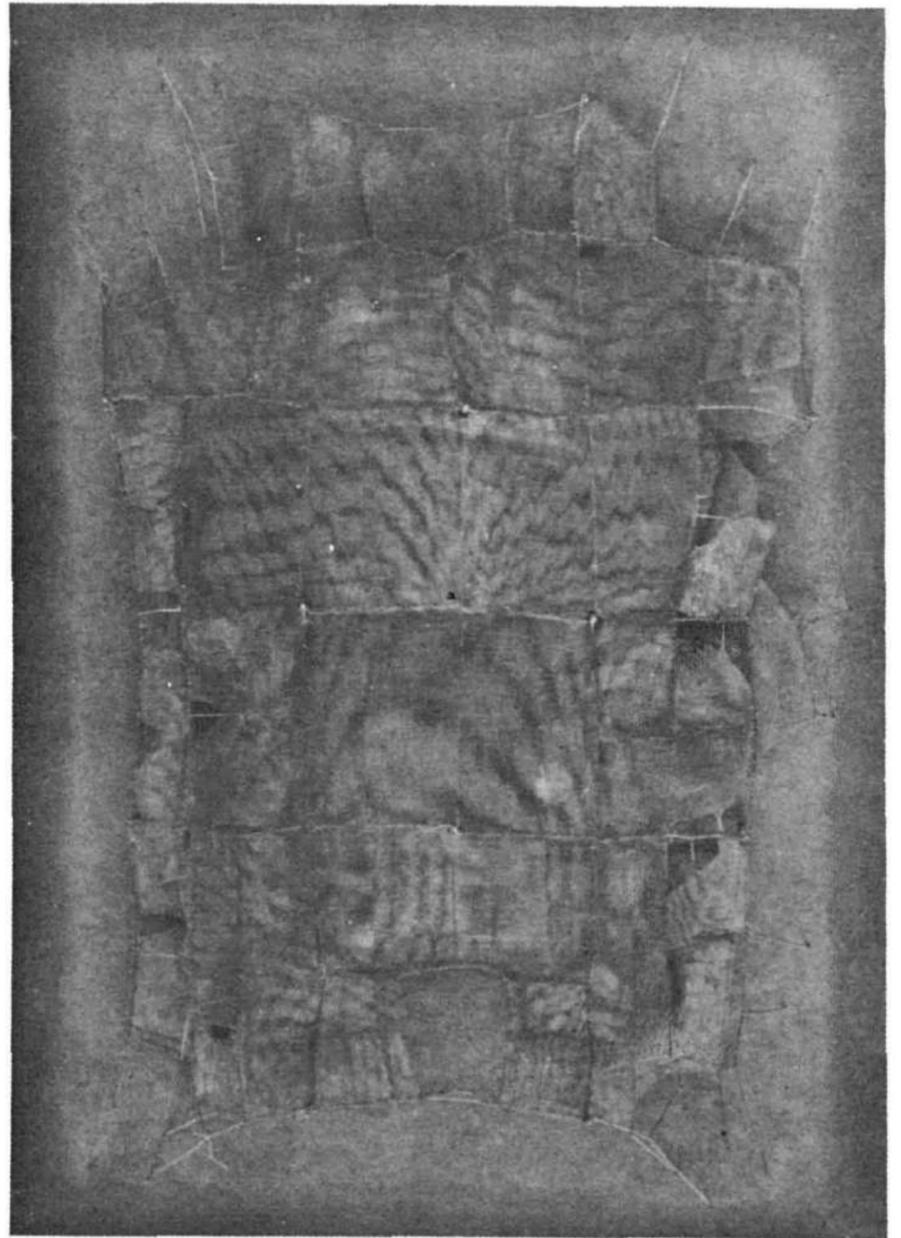
FRANCISCO CORTIJO: «MI PADRE VESTIDO DE TORERO» (COLECCION DEL ARTISTA, SEVILLA).



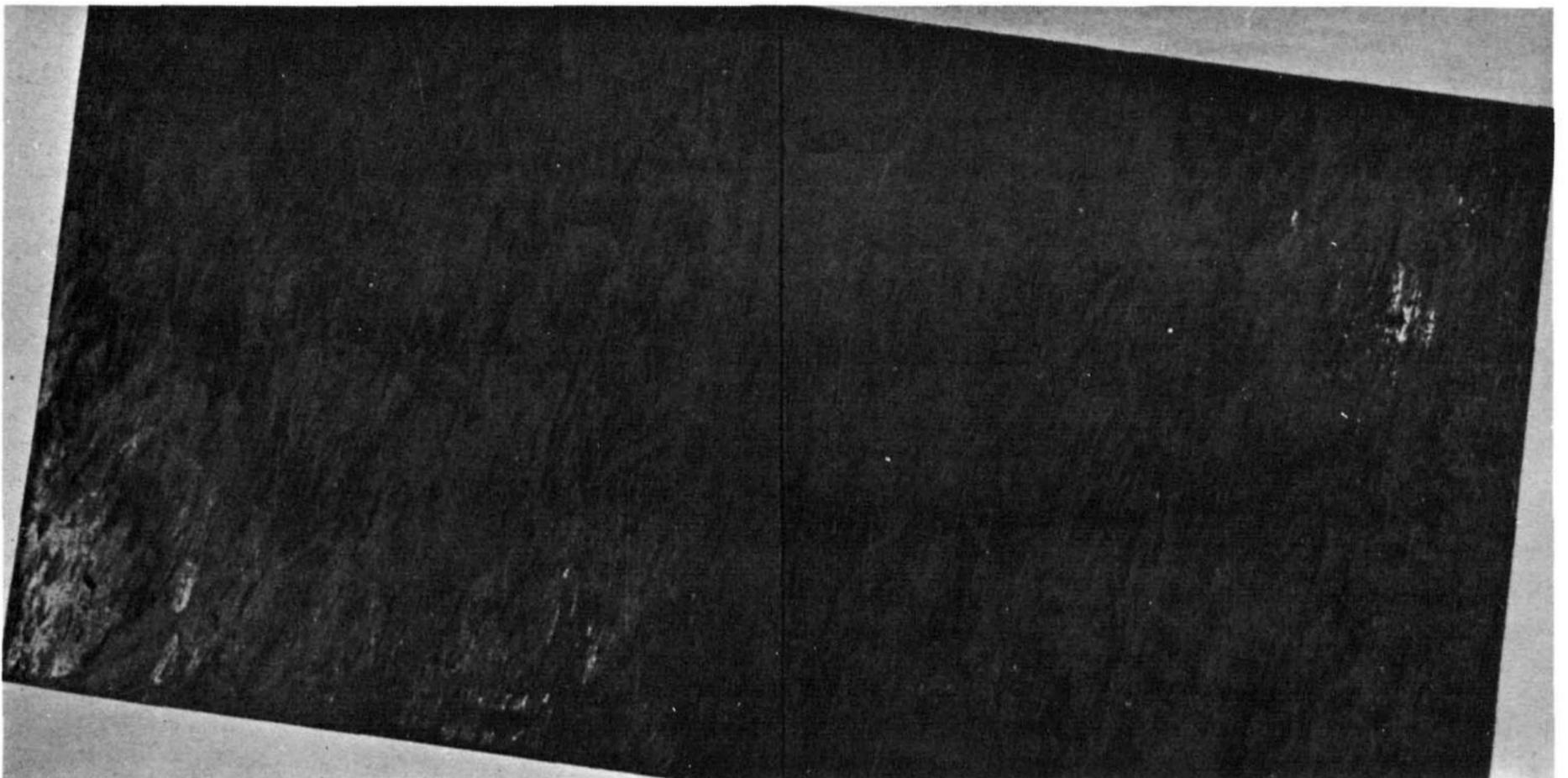
GENOVES: «LA CALLE» (MUSEO DE BELLAS ARTES, VALENCIA).



FERNANDO MIGNONI: «MUSGOS Y SILENCIO» (COLECCION PARTICULAR, MADRID).



MANUEL RIVERA: «METAMORFOSIS-ESPEJO DE LA NOCHE» (MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, MADRID).



RAFAEL CANOGAR: «P. 2078» (1978).

INFORME SOBRE LA «SEGUNDA ASAMBLEA DE LOS ESTADOS PARTES EN LA CONVENCION SOBRE LA PROTECCION DEL PATRIMONIO MUNDIAL, CULTURAL Y NATURAL»

París, 24 de noviembre de 1978

Abierta la reunión por el representante del presidente, se dio cuenta de las actividades desarrolladas hasta el presente por la Convención. Hasta el momento son 40 los países miembros de la Unesco que han ratificado su adscripción a la Convención, más otros tres que en fecha reciente han presentado el protocolo de su adhesión y pasarán a ser miembros de pleno derecho a los tres meses de la firma del mismo. El presidente en funciones manifestó su esperanza de que en fecha próxima este número de 43 se vea ampliamente aumentado con la suma de nuevos países de los 149 que actualmente componen el número de miembros de Unesco. Se citó referencia de lo acordado en la reunión del presente año en Wáshington, donde se eligió director general así como directores adjuntos y relator.

En el tema de nuevos nombres a añadir al Catálogo de Monumentos Universales o Mundiales se citaron los de la ciudad de Quito, la de Aaken en Alemania, y Cracovia en Polonia; la isla de Gorea en el Senegal y Mesa Verde y Parque de Yelowston en Estados Unidos entre otros.

En el aspecto de actuaciones concretas se dieron las cifras de 90.000 dólares empleados en becas de estudio destinadas a la investigación sobre lugares históricos y naturales; 150.000 dólares destinados a actuaciones de urgencia, así como la existencia actual de un fondo de 600.000 dólares producto tanto de las contribuciones obligatorias como voluntarias.

Se dio cuenta de la adopción de un símbolo para la Convención, con una discutible explicación de su significado.

A continuación se pasó a los siguientes puntos del orden del día, previa la aprobación de éste, y cuya relación figura en el anexo al presente informe. En síntesis se produjeron los siguientes aspectos destacables:

2. Elección de presidente de la II Asamblea General en la persona del delegado yugoeslavo señor Pavlovich.
3. Aprobación del Reglamento de la Asamblea.
4. Elección de los vicepresidentes en las personas de los representantes de Arabia Saudita y Ecuador y de relator al representante de Níger.

6. Se debatió ampliamente el tema de la elección de miembros del Comité del Patrimonio Mundial, principalmente en base a la propuesta del representante del Nepal en el sentido de que ésta debería ser equitativa, tanto en el aspecto cultural como geográfico, propuesta que fue masivamente apoyada por el grupo hispánico.

El resto de los temas tratados, así como la elección de miembros del Comité y la determinación de la cuota (menos al 1 por 100 de la contribución general al fondo de Unesco) se desarrollaron sin mayores discusiones y eludimos hacer una descripción pomenorizada de los mismos por carecer de interés para el objetivo del presente informe.

CONCLUSIONES SACADAS POR EL REPRESENTANTE OBSERVADOR ESPAÑOL:

Visto el desarrollo de la sesión así como después de haber intercambiado impresiones con los representantes de diversos países miembros, el que suscribe estima lo siguiente:

Considera de gran importancia el que España suscriba la Convención, toda vez que la labor desarrollada por la misma es de interesante nivel y pueden ser muchas las ventajas que se reporten para España con su incorporación. Además de la realización del Catálogo de Monumentos Mundiales y de la inclusión en el mismo de los principales monumentos españoles, España podría realizar una importante labor en pro de la conservación del Patrimonio Cultural de los países iberoamericanos, tan español como el conservado en la península.

Por todo ello estimamos que España debe ratificar a la mayor brevedad posible el documento de incorporación a la citada Convención.

Madrid, 29 de noviembre de 1978

Fdo.: **Merino de CACERES**
Arquitecto

KANDINSKY: CREACION Y ESPIRITUALIDAD

Por José María IGLESIAS

Una exposición de Kandinsky es algo que debe ser no solamente visto, sino meditado en todas sus posibles lecturas. Mucho más en una ciudad como Madrid, donde a estas alturas solamente en otra ocasión, que yo recuerde, tuvo oportunidad de contemplar obras del padre del arte abstracto y únicamente acuarelas y dibujos. Fue en la Galería Juana Mordó, la de la calle Villanueva, del 16 de marzo al 20 de abril de 1974. En el catálogo, sencillo pero cuidado, un texto de Jacques Lassaigue (en francés!, sin traducción al español, ahora castellano).

Pocos años faltan ya para que nuestro atribulado siglo XX termine y no es fácil que en el campo del arte se produzcan hechos u obras que puedan discutir al arte abstracto, etiqueta más o menos apropiada, la primacia de ser el arte de este siglo.

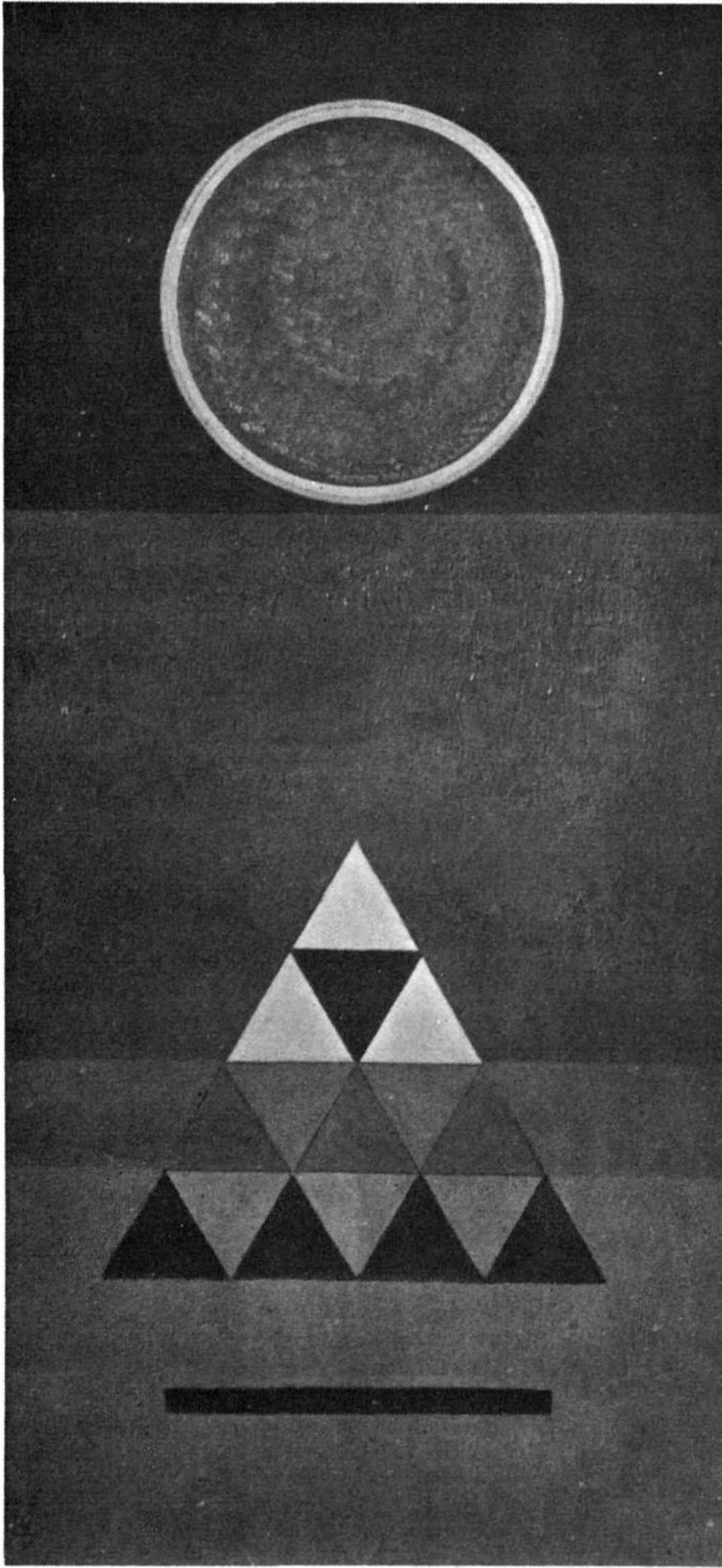
En alguna ocasión se ha discutido si fue Kandinsky u otro el primero en pintar una obra no figurativa, pero la llamada «Primera acuarela abstracta», de 1910, ha pasado a la historia como tal. Francis Picabia reclamó para sí tal honor por otra acuarela, según él, pintada en 1908-9. También hay quien afirma que Kandinsky recibió en sus primeras experiencias abstractas el influjo de M. K. Ciurlionis, pintor lituano, fallecido en 1911, que al parecer pintó cuadros abstractos desde 1904, en los que combinaba formas geométricas con arabescos. El mismo año de su muerte se celebró en Moscú una gran exposición de sus pinturas. En 1916 se le consagró por V. Ivanov un libro en ruso acerca de su obra y en la «Enciclopedia of art», Nueva York, 1946, su autora, Charmion von Wiegand, le considera el primer pintor abstracto. Kandinsky, en 1919, en una nota personal, dice: «Pintor, grabador y escritor, he sido el primero en situar la pintura en el terreno de los medios de expresión meramente pictóricos y en eliminar los elementos objetivos de la imagen». En sus «Memorias», escritas en 1913, cuenta Kandinsky cómo tuvo lugar su descubrimiento. Regresaba a su casa, después de pasar la tarde pintando al aire libre, cuando al entrar en el estudio iluminado únicamente por la decreciente luz del ocaso, le sorprendió un cuadro «indeciblemente bello, irradiando luz interior» cuyo «contenido de formas y colores era incomprensible». Habitado a la escasa luz y pasada la sorpresa, comprobó que el cuadro era una de sus obras, colocada de tal manera que sólo el juego de ritmos cromáticos se hacía evidente en las condiciones descritas. Así fue como la obra de Kandinsky, primero, y todo el arte occidental, más tarde, cambiaría de manera total. Hay que tener en cuenta también que ya en aquella época la obra de Kandinsky era lo bastante poco literal como versión pintada del entorno como para hacer posible el hecho relatado.

Cada cuadro de Kandinsky es una composición discontinua, cada elemento aparece en seguida contrapesado, equilibrado por otro de forma similar u opuesta, de color apropiado, de

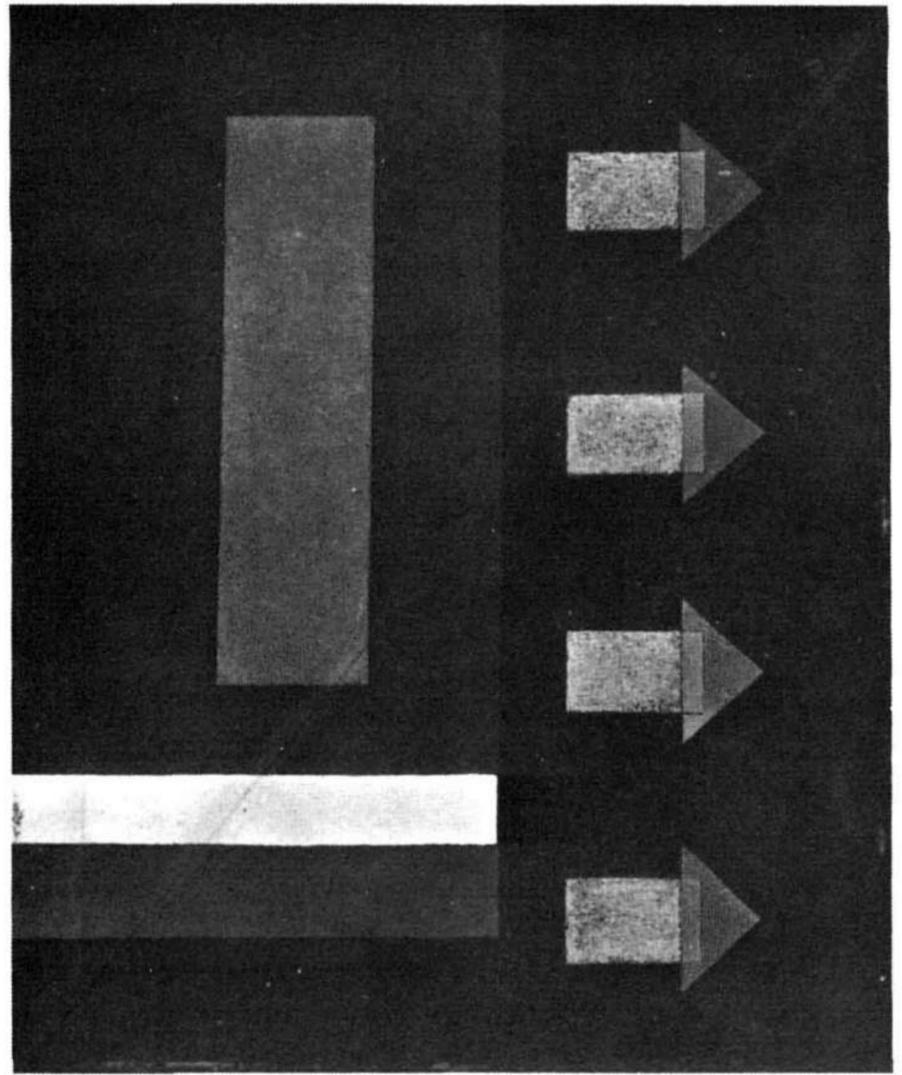


KANDINSKY DE ESTUDIANTE EN MOSCÚ.

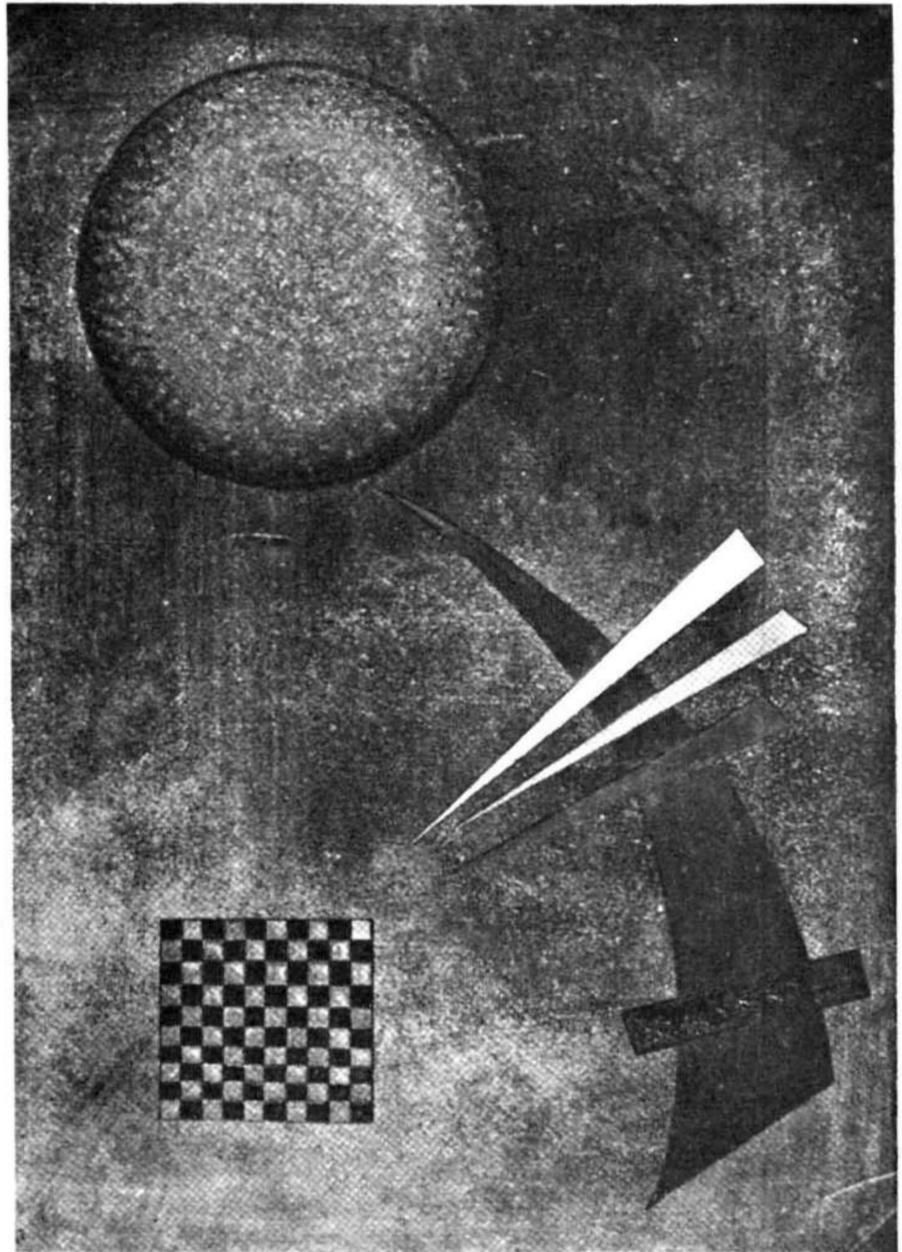
tamaño medido y meditado. A veces, la composición llega a ser farragosa por el entremezclarse de líneas, puntos, rayados, formas, ritmos, asonancias, disonancias o resonancias, como diría él en un lenguaje tomado a menudo del musical, sin duda por ser la música la más abstracta de las artes en el sentido de menos imitativa de la realidad exterior. Lo que ocurre con un cuadro aislado sucede también con la obra entera y al referirme a la obra entera quiero decir tanto la pintada como la escrita.



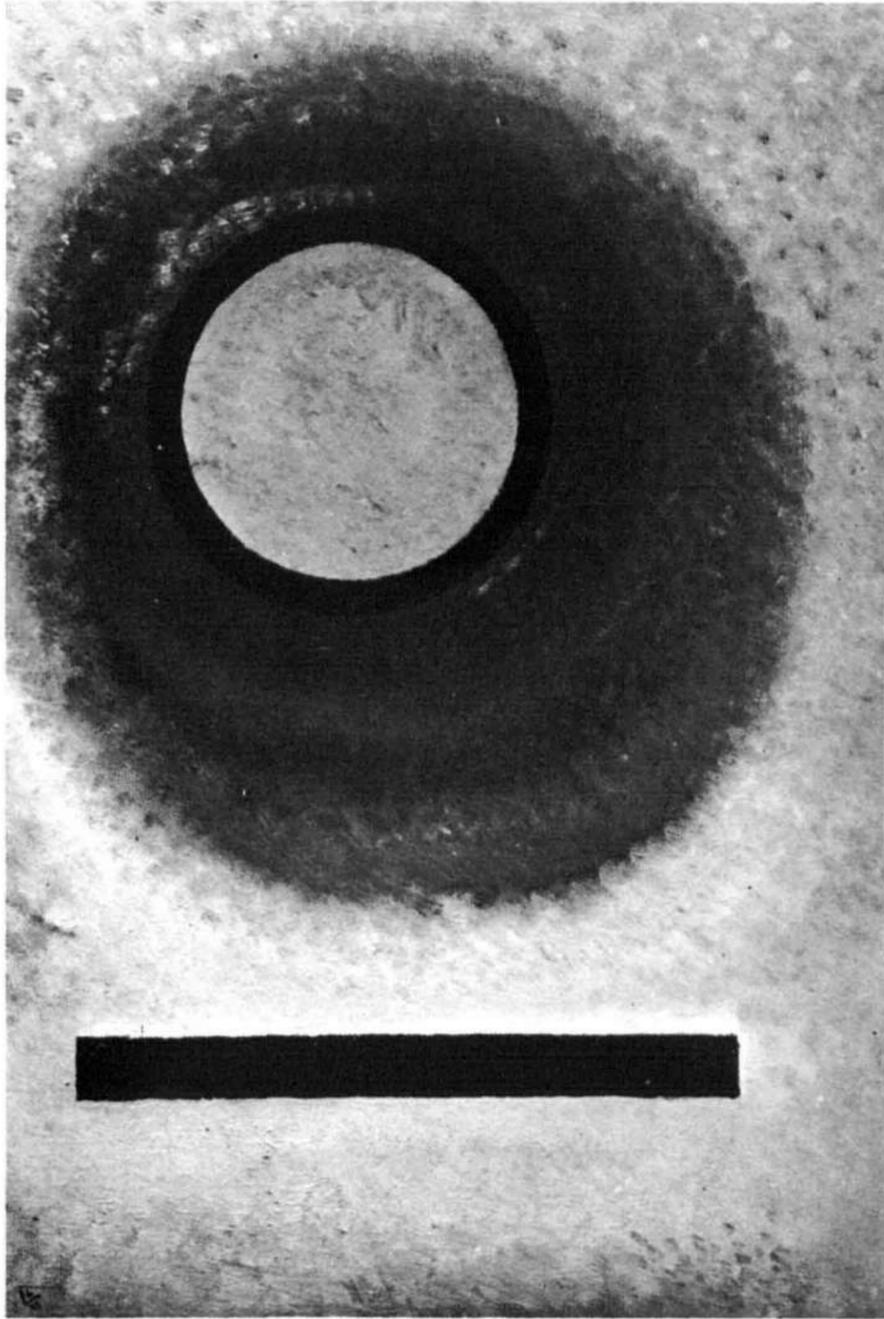
«CONCLUSION» (1926).



«HACIA LA IZQUIERDA» (1927).

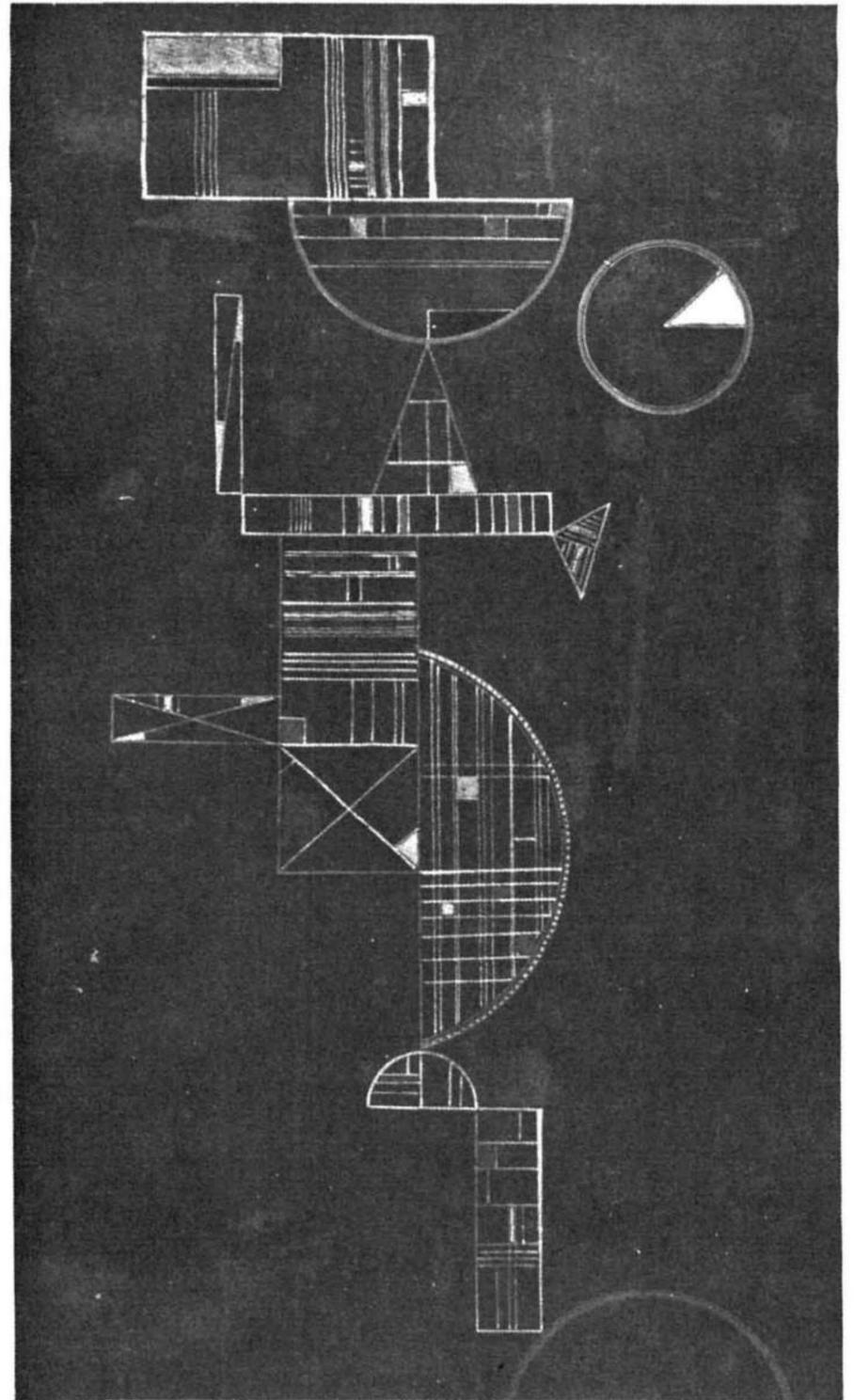


«MEDIDO» (1925).



«ESTRECHAMENTE RODEADO» (1926).

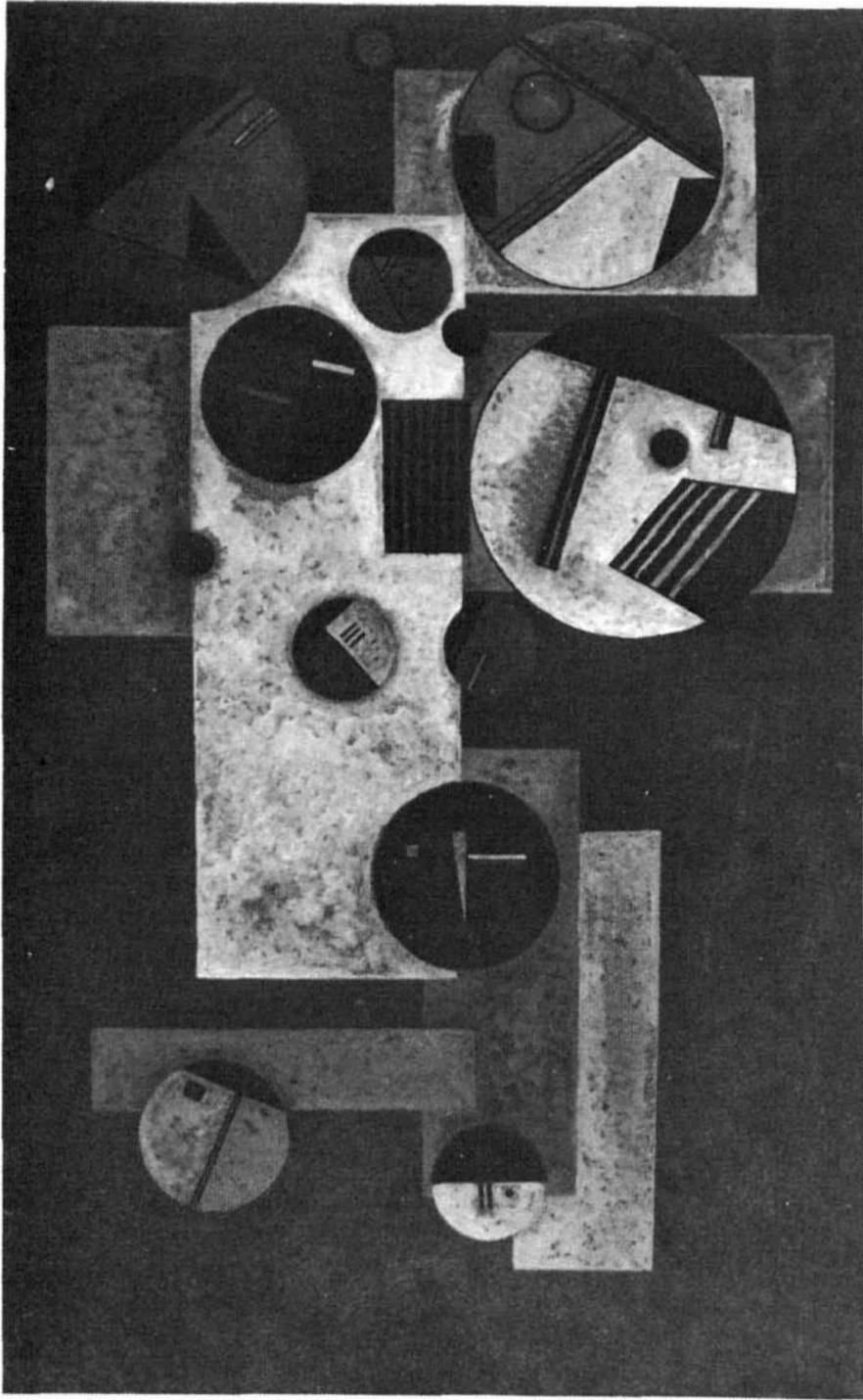
Una y otra se complementan y explican, sin ser necesariamente literatura en torno a cuadros ni ilustraciones de textos. Utilizando denominaciones musicales, divide Kandinsky las formas que responden a las tendencias constructivas en pintura en dos grupos principales: La composición *melódica* y la composición *sinfónica*. Es la primera la composición sometida a una forma simple y clara, y la segunda, más compleja, en la que se combinan varias formas, frecuentemente subordinadas a una forma principal. Aclara que esa forma principal puede ser difícil de descubrir y aislar exteriormente y, añade, que en este caso la base interior de la composición recibe de ella una sonoridad particular. Distingue tres géneros diferentes en su obra: *Impresiones*: Impresiones directas de la naturaleza exterior. *Improvisaciones*: Expresiones en gran parte inconscientes y a menudo repentinamente formadas de hechos de carácter interior, impresiones por lo tanto de «naturaleza interior». *Composiciones*: Impresiones que se forman de manera semejante, pero cuya elaboración lenta ha permitido retomarlas, examinarlas y trabajarlas largamente a partir de los primeros esbozos. Podemos deducir de estas definiciones, y creo que del arte y escritos de



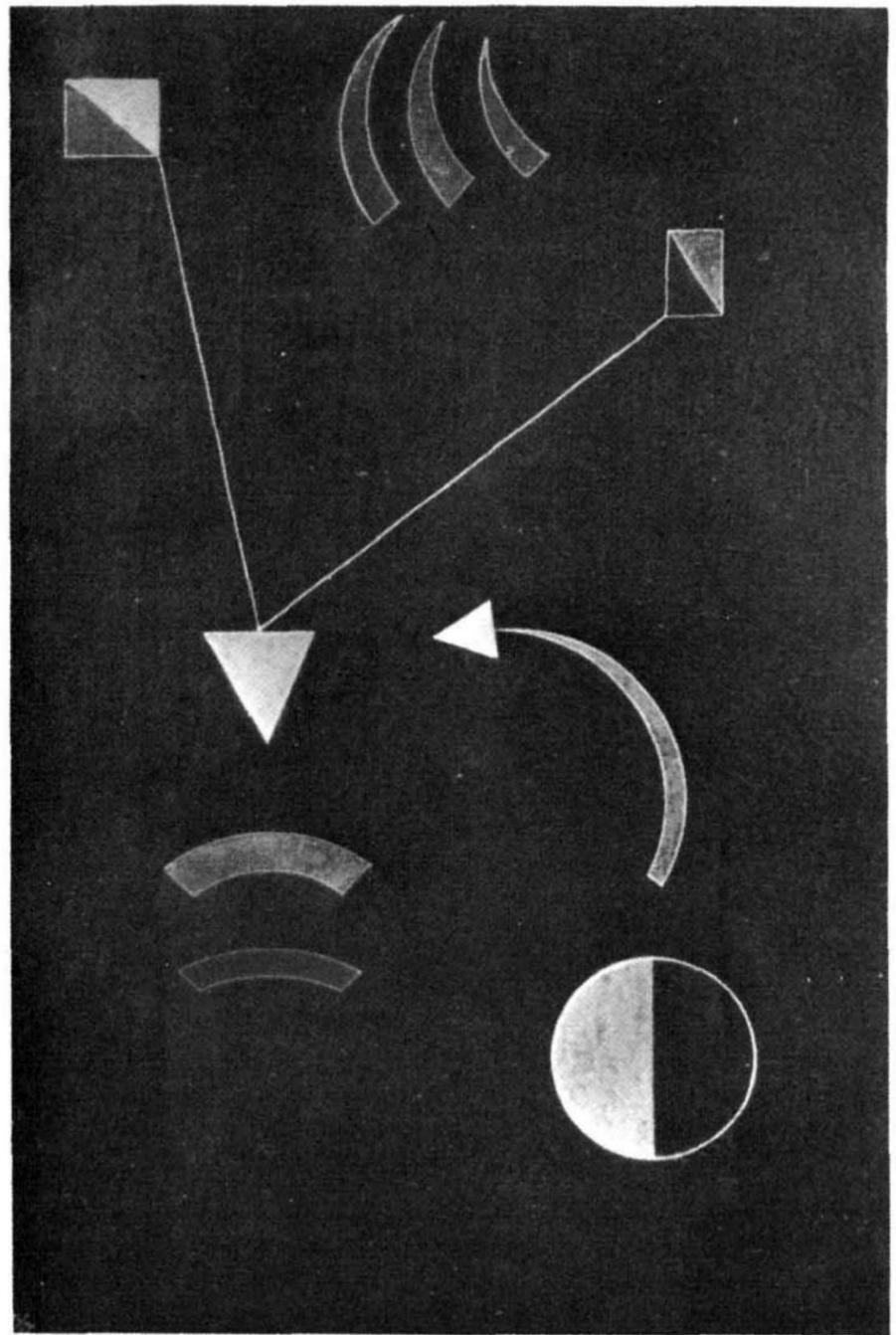
«ELEVANDOSE DESDE EL SEMICIRCULO» (1931).

Kandinsky, un sistema de trabajo mixto entre la improvisación repentina y la racionalización del material hallado. En el arte —escribió— todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos y también que en el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras sí a la praxis, sino que sucede todo lo contrario. Vemos, pues, que Kandinsky creía en la inspiración y que trataba que ésta le encontrara trabajando cuando llegara. Luego elaboraba la teoría, esto es, trataba de encontrar en lo particular lo que como ley general pudiera derivarse. Así se produce el encadenamiento de unas obras con otras, la fusión de sus escritos y su pintura, el volver a formas u obras de años anteriores y el aparecer de formas principales en unas obras, como secundarias en otras. Toda la obra de Kandinsky es un largo camino, sinuoso y nada recto, de búsquedas y hallazgos, de meditaciones pintadas, de cierto experimentalismo técnico para los fines buscados o propuestos en cada caso.

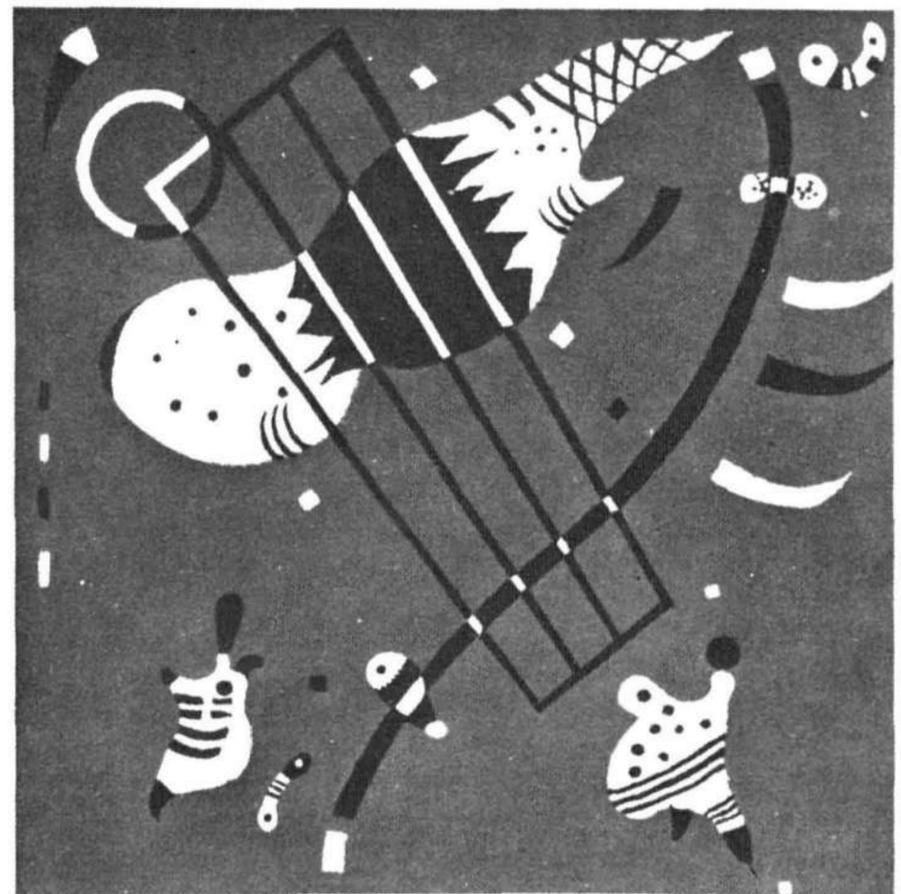
En sus dos libros teóricos «De lo espiritual en el arte» y «Punto y línea sobre el plano», estudia profundamente los fundamentos y elementos de la pintura. En el primero dedica la



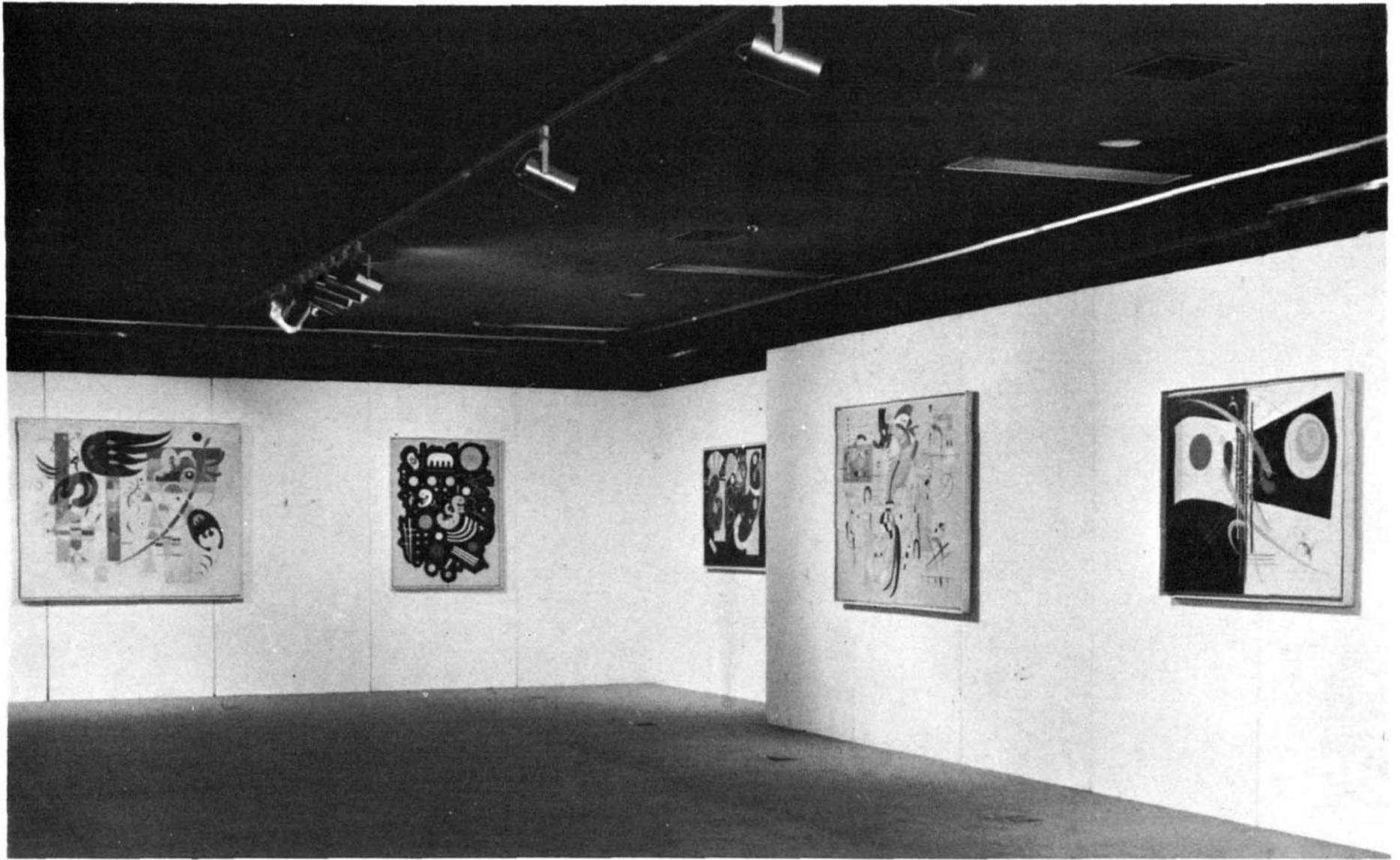
«CIRCULOS CEÑIDOS» (1933).



«ALLI» (1932).



«SOBRECARGADO» (1939).



UN ASPECTO DE LA EXPOSICION KANDINSKY EN LA FUNDACION MARCH.

primera parte al estudio, y diría justificación, de la aparición de un arte desligado del mundo inmediato y visible, y la segunda al análisis del lenguaje de las formas y de los colores. En el segundo, partiendo del punto, estudia las diferentes líneas a que da lugar, los ritmos, las diversas posiciones en el plano, etc. Son obras en que lo espiritual y lo intelectual se combinan, en que con frecuencia se apela a cierto psicologismo, pero que, aparte de su indudable valor teórico, sirven preciosamente como introducción y aclaración de la obra pintada de su autor.

La exposición que presenta la Fundación March, compuesta por un total de 60 obras: 38 óleos, 13 dibujos, 5 gouaches y 4 acuarelas, seleccionadas entre la obra realizada por el artista desde 1923 hasta su muerte, acaecida en 1944, es el conjunto que sirve de base a este comentario. Es difícil, fuera de las etapas «figurativas», hablar de épocas o periodos muy marcados en Kandinsky. Como he escrito antes su obra es un continuo ir y venir, retomar motivos y elaborar nuevas composiciones, no siempre más simples, no siempre más intrincadas. Este ir y venir queda patente en la exposición, colocada en orden cronológico, lo que nos permite ver en esta selección varios aspectos, sobre todo el de carácter compositivo, y otro, para mí muy interesante, que es la utilización del material pictórico. Si en «En el círculo negro», de 1923, pintado sobre tela de grano grueso, el círculo negro aparece invadido por formas curvas, semicirculares casi, líneas onduladas, rectas que se entrecruzan, etc., en un aparente caos, el «Círculos azul», de 1925, es un simple círculo azul, enmarcado en una circunferencia negra del que emana un acocéntrico y evanes-

cente círculo rojo, que se va debilitando conforme se aleja del círculo principal. Una línea horizontal, también negra, gruesa, más bien un rectángulo, en la parte inferior, sirve de contrapunto. Creo que es esta obra, utilizada como cartel de la exposición, la de apariencia más simple de todas las expuestas. Las hay similares, pero abundan más las complejidades de «En el círculo negro», anterior en fecha. Quiero decir que la evolución del arte de Kandinsky no es por despojamiento de elementos, sino más bien por integración de los mismos. Mondrian sería un ejemplo de lo contrario. Tras una etapa figurativa, más o menos convencional, el influjo fauve, luego el cubismo, que en él tiene un intérprete muy peculiar y poco ortodoxo, y que le sirvió de ascésis; después el análisis de las fachadas de iglesias y la sumaria interpretación lineal del mar y de las copas de los árboles, le lleva al periodo de + y -, y a una etapa, que supongo corta o de la que yo al menos conozco pocas obras, de cuadrados ordenados en el espacio, de suave coloración y a la que a mi juicio no se ha valorado como merece, incluso por su propio autor, posiblemente deslumbrador por el rígido normativismo del Mondrian de todos conocido, de colores primarios —amarillo, rojo, azul— y los no-colores —blanco, negro, gris— y líneas horizontales y verticales exclusivamente y su derivado el ángulo recto. Solamente hacia el final de su vida en Nueva York rompe sus premisas de muchos años en obras como «Broadway boogie-boogie» y «Victory boogie-boogie». Su muerte nos ha impedido saber si se trataba de una nueva etapa o era sólo unos homenajes a la gran urbe norteamericana. Mondrian abrió y cerró sus caminos. Kandinsky los abre y los transita, pero no los cierra. Existe en



KANDINSKY EN SU ESTUDIO DE NEULLY (1939).



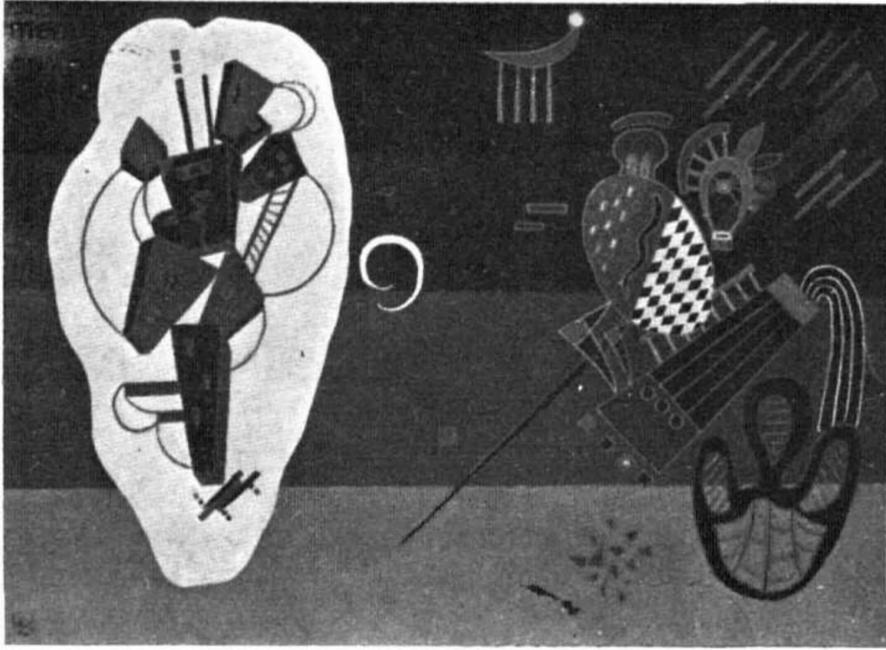
«DOS ETC...» (1937).

el arte de los pioneros una especie de aire de familia del arte de vanguardia de la época. En un recorrido por esta exposición de Kandinsky nos vienen a las mentes diversos aspectos del arte de su tiempo. El *orfismo* de Delaunay, el *suprematismo* de Malevitch, aspectos surrealistas mironianos, también pueden encontrarse signos mironianos presentes en «El carnaval del Arlequin» o «Tierra labrada», en obras como «Centro acompañado», de 1937, transparencias y superposiciones de formas que Moholy-Nagy utilizó con gran eficacia, la vecindad con Klee, etc.

Otro aspecto de esta exposición es el de la técnica utilizada en cada caso. Frecuentemente el óleo es empleado de modo tradicional o al menos tradicional desde el impresionismo. Pequeños toques de pincel, cortos recorridos que van envolviendo a las formas, especialmente a los círculos, abriéndose desde el centro, irradiando su ritmo. Utilización o búsqueda de efectos aprovechando la viscosidad de la materia, empleo de arena fina mezclada con el óleo en alguna obra, son muestras bien elocuentes de cómo Kandinsky se preocupó también del material a emplear. Igual ocurre con los soportes, telas de granulado diverso, madera, cartón, tratados de formas diferentes siempre en búsqueda de efectos espaciales o de equilibrio y contrapeso más que expresivos derivados de las diversas texturas. En los gouaches, y en alguna obra en que éste sea empleado conjuntamente con el óleo, me parece percibir que su empleo lo es en función de un fondo plano y opaco sobre el que las líneas finas resalten con mayor nitidez y eficacia. Las acuarelas son empleadas en su función más transparente, pero en Kandinsky hay siempre una gran subordinación del material al espíritu de la obra. No creo que Kandinsky realizara nunca una obra a partir del material, seducido por un aspecto exterior al alma de la obra. Operaba al contrario, haciendo visible lo

invisible, exteriorizando lo interno. En cambio sí pienso que Klee pudo partir muchas veces de la delectación que le producía la mezcolanza de elementos diversos, la utilización del soporte como punto de partida, con su fabuloso poder de integración de tramas del mismo y color aplicado, dirección de esta aplicación y cuanto pueda ocurrirsenos y que siempre redundaba en un indisoluble todo, en una obra de arte.

La evolución del arte abstracto desde la muerte de Kandinsky ha pasado repetidamente por aspectos de la obra de su creador. El auge y expansión del arte abstracto ha tenido lugar después de la Segunda Guerra Mundial. El «arte de entreguerras», como le calificó Eugenio d'Ors, dejó abiertas todas las puertas a la creación. Fue en ese periodo donde tuvieron efecto los más ricos y arriesgados experimentos, las más audaces invenciones, pero es después cuando las obras de los pioneros cobran todo su significado, cuando generan otras, cuando las jóvenes generaciones, junto con los viejos supervivientes, comienzan a darse cuenta de la total importancia de los movimientos de avanzada. Si el tener un terreno virgen ante sí pudo, en cierto modo, facilitar la obra de los viejos creadores, a las generaciones posteriores ha tocado recoger la herencia, proyectarla hacia el futuro, ahondar y profundizar no sólo en sus mensajes y claves, sino acerca de la naturaleza y esencia mismas del arte. No surge movimiento nuevo que de alguna manera no tenga sus raíces en algún aspecto ya lejano en el tiempo, ya intuido o tocado por alguno de estos pioneros que como Kandinsky tuvo intuiciones y supo llevarlas a cabo, aunque pocos como él profundizaran tanto en su aventura plástica. Como pintor y teórico, como profesor que sabía enseñar y, según el mismo confesó alguna vez, aprender de sus alumnos; como espíritu selecto e hijo de su época, turbulenta y espléndida, Kandinsky tiene un lugar preeminente en la historia grande del arte.



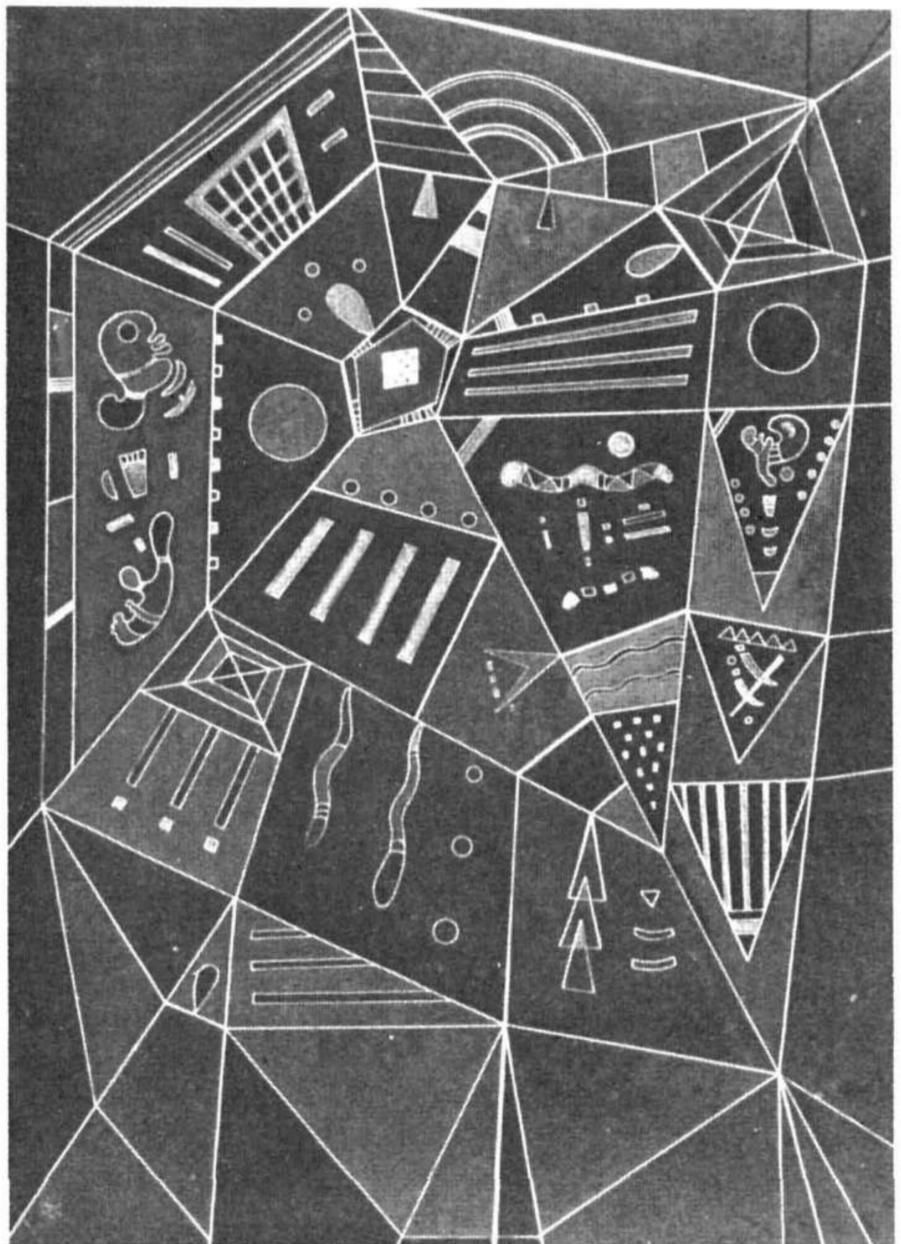
«AISLAMIENTO» (1944).



«IMPULSO MARRON» (1943).



«DOS NEGROS» (1941).



«HILOS SUTILES» (1943).

XXIII SALON DE GRABADO Y SISTEMA DE ESTAMPACION

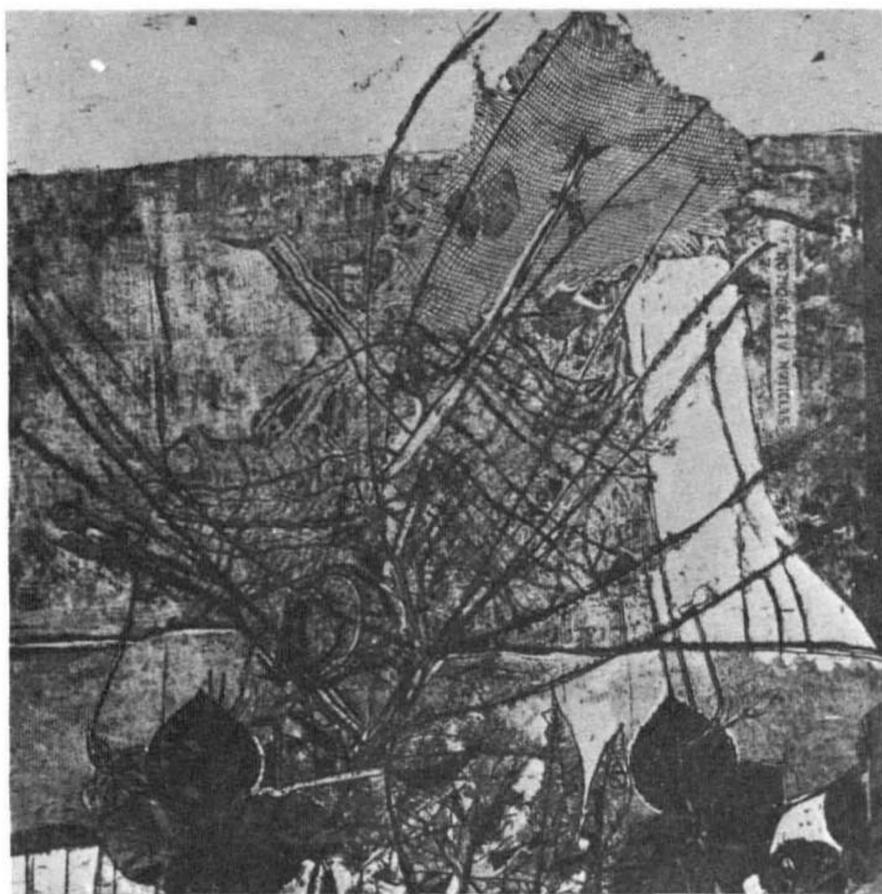
Por Francisco José SANCHEZ ORTIZ

La Agrupación Española de Artistas Grabadores, máxima organización responsable del cultivo, fomento y divulgación del grabado y sistemas de estampación en nuestro país, viene celebrando cada dos años su Salón-concurso, a cuyas obras destina importantes galardones. Como en 1954, primero de estos Salones, la ilustre persona de don Julio Prieto Nespereira sigue siendo el organizador, inspirador y «ángel de la guarda» de los Certámenes, presidente de la Agrupación y creador del Museo Nacional de Grabado Contemporáneo, único especializado con que contamos en España, cuyos fondos acaban de incorporarse al Museo Español de Arte Contemporáneo.

En los meses de diciembre y enero últimos ha estado abierto al público en las Salas de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, en Madrid, el XXIII Salón de Grabado y Sistema de Estampación. Este año las obras han sido más y mejores. Su número, así como el de sus autores, se ha duplicado con respecto a la pasada Convocatoria. Y la participación se ha extendido a varias otras nacionalidades, aunque siguen «a la cabeza», aparte de nuestros grabadores españoles, los franceses, italianos, portugueses, argentinos y japoneses.

También, decimos, parece haber aumentado el nivel —que nunca fue bajo— de las obras. Y sobre todo su variedad, la diversidad de tendencias, de concepciones plásticas y de puntos de vista formales. Hoy es muy difícil, y no sé si conveniente, hablar de movimientos, líneas o «ismos». El artista cada vez se sujeta menos a cualquier tipo de disciplina que no sea la suya propia. Y los grupos y escuelas ya quedaron, salvo excepciones, algo «demodées» para dar paso a la creatividad más absoluta en el ámbito individual. Esto ocurre en todo el mundo, y este salón es buena prueba de ello. Podemos, sí, entresacar unas directrices, unas constantes. La investigación espacial cinética o constructiva se mezcla con los paisajes de callejas y tipos populares, con los más exquisitos y cuidados dibujos, con el abstracto y el informalismo. No faltan figuraciones surrealistas y así tampoco obras «pop» estudiadas como *collages* a partir de ilustraciones de prensa e iconografías actuales. En fin, el delicioso grabado «naïf» cuelga junto a la tremenda composición expresionista, y en la muestra quedan representadas una por una todas las tendencias que han venido configurando la panorámica de las artes plásticas en lo que va de siglo.

Por eso vale más hablar de nombres concretos. Naturalmente, el espacio normal de un artículo no permite siquiera hacer breve referencia a cada uno de los 150 artistas participantes. En primer lugar resulta obligado destacar a los premiados. Han sido este año: María Asunción Raventós (Medalla de Oro de la Agrupación), Dolores Montijano (1.ª Medalla), Carlos Jiménez Martín (2.ª Medalla), Sebastián Erice y Mercedes Vallespín (3.ª Medallas), Juan J. Torralba (Premio

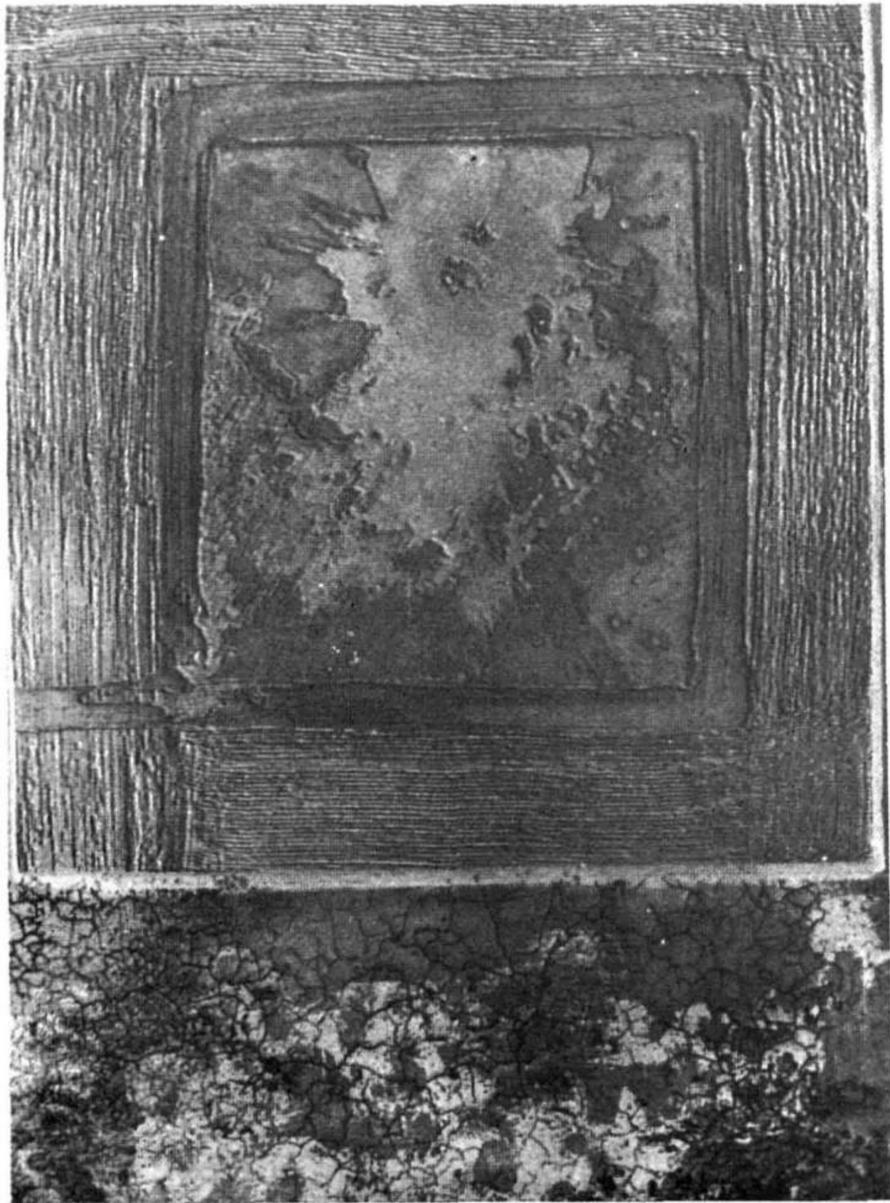


MARIA ASUNCION RAVENTOS: «LA TRAMPA».

Dirección Gral.), Rodríguez Acosta (Círculo Bellas Artes) y José Bornoy (Premio Juventud).

Respecto de los demás, y pidiendo previo perdón a todos aquéllos a quienes me dejo en el tintero, tan merecedores asimismo de un elogio, citaré unos cuantos nombres que han atraído especialmente mi atención. En el análisis óptico de las formas geométricas puras señalaría a Vicente Brito, al francés Cloweiller, a los japoneses Honda y Shinjo, al italiano Leonardini, etc. Muy interesantes también las composiciones surrealistas de Nadia Cornu, de Horna García, del argentino Enrique López, de Enrique Marín, de Juan Romero y otros.

Poco frecuente es la maestría que en el dibujo revela Antonio Battistini, lo mismo que Marechal, que Matsui Yoshinobu. En paisaje creo que debemos hacer mención, aparte de algunos ya citados, a Francisca de la No, a Ricardo Scilipoti y a Ximenez de Cisneros. En fin, entre las muchas obras de carácter expresionista me ha producido honda emoción la de M. Alí, joven artista iraquí en cuyas desgarradoras xilografías en blanco y negro consigue reflejar todo el dolor y la rabia que en su espíritu despierta el maltrato de que tantas veces y por tan distintos conceptos es objeto el hombre actual. Muchos otros artistas son de sobra conocidos por nuestros lectores y



DOLORES MONTIJANO: «ESPACIO».

creo que respecto de ellos huelga todo comentario: el mismo Prieto Nespereira, Andrés Cillero, Irene Iribarren, Juan Romero —antes citado—, Rafael Ubeda, Elena Santoja y tantos otros a quienes su número me excusa de mencionar.

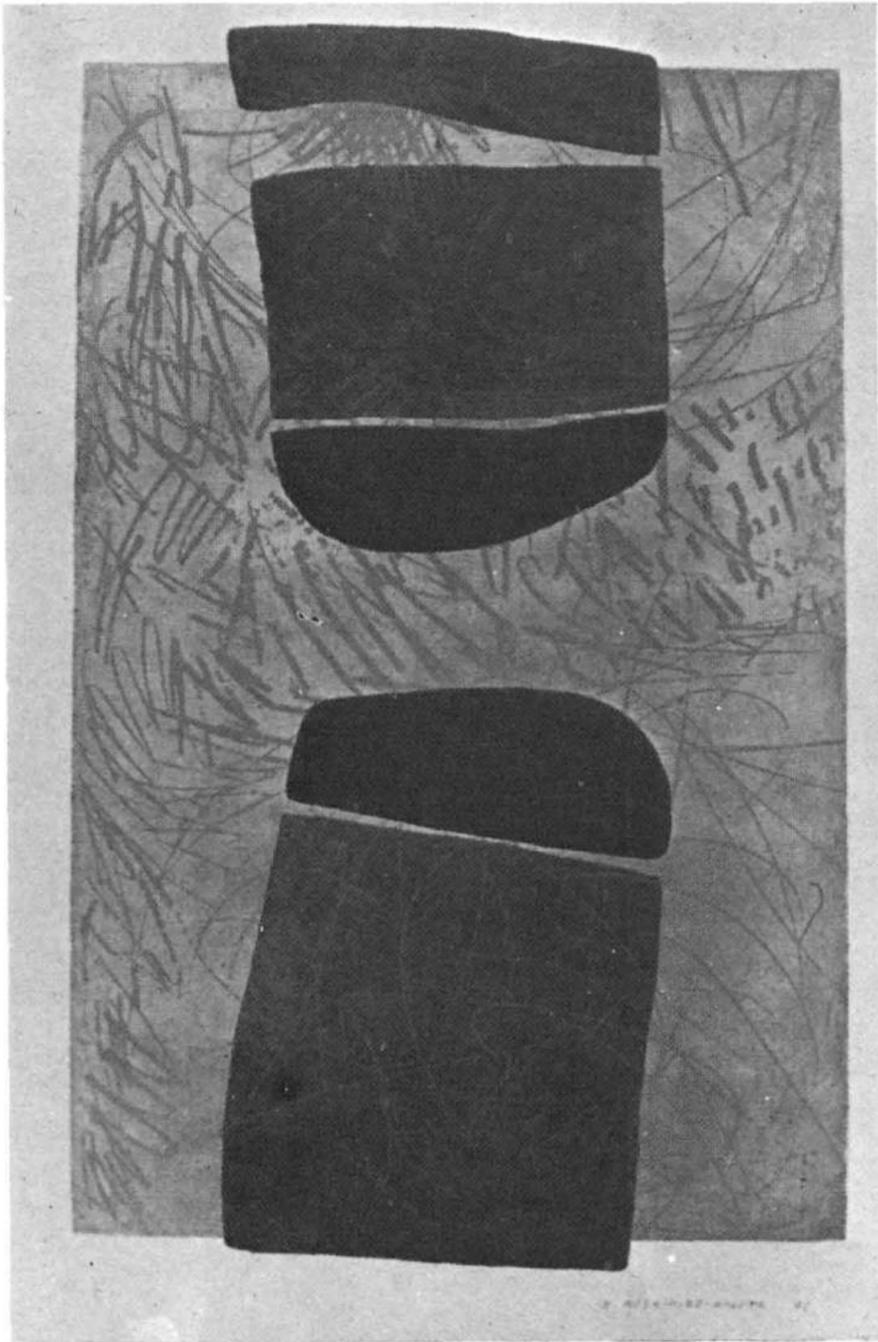
Preciso es, sin embargo, reconocer que hasta hace unas décadas no se ha encontrado España entre los países de más tradición en estas lides. Salvo el glorioso caso de Francisco de Goya, cuyo autorretrato grabado adoptó la Agrupación como distintivo, y aun algún precedente aislado como «El descendimiento» de Juan de Roelas que data de 1597 y está considerado como el más antiguo grabado español, nuestro país no resistía la comparación con la dedicación que a estos procedimientos consagraron un Durero o un Rembrandt. Nuestros artistas grabaron esporádicamente (Ribera, Velázquez) hasta que la instauración de las Reales Academias proveyó de medios para una enseñanza específica y sistemática, y un trabajo continuo. Y aún así aquéllo no cuajó del todo. Tras la copiosa obra gráfica de Goya (*Caprichos*, *Tauromaquia*, *Desastres*, *Proverbios*, *Disparates*) no hubo quien retomara el sendero, y el grabado apenas si sirvió para algo más que la simple ilustración de libros y revistas.

Ya en el siglo XX empezaron a grabar muchos de nuestros mejores pintores (Ricardo Baroja, Solana, Picasso) y, tras el paréntesis de la Guerra Civil, la Agrupación Española de Artistas Grabadores recogió la antorcha de aquellos maestros del veintiocho para, a través de sus Salones bienales, llevar a cabo una constante labor de organización y promoción capaz de situar al grabado español al mismo nivel que goza en otras naciones como Estados Unidos, Francia o Japón.

La popularización del grabado, concepto genérico comprensivo de diversas técnicas específicas (litografía, serigrafía,



JUAN J. TORRALBA: «SENY CATALA».



MIGUEL RODRIGUEZ ACOSTA: «INTRABALANZA».

monotipo, xilografía y muchas otras variantes) ha sido uno de los fenómenos característicos del desarrollo de las artes a partir de la Segunda Guerra Mundial. Forma parte del irreversible proceso de democratización de la producción artística con que tanto habían soñado William Morris y otros pensadores. De simple medio de reproducción mecánica de imágenes, el grabado pasa a tener una entidad propia, a ser un género paralelo a la pintura o al dibujo. Tal es su difusión que pronto nacen galerías comerciales especializadas en obra gráfica que cuentan con técnicos-grabadores y talleres propios de estampación, amén de las «carpetas» que pueden hojearse en casi todas las demás, aunque expongan óleos o esculturas de los mismos o diferentes artistas.

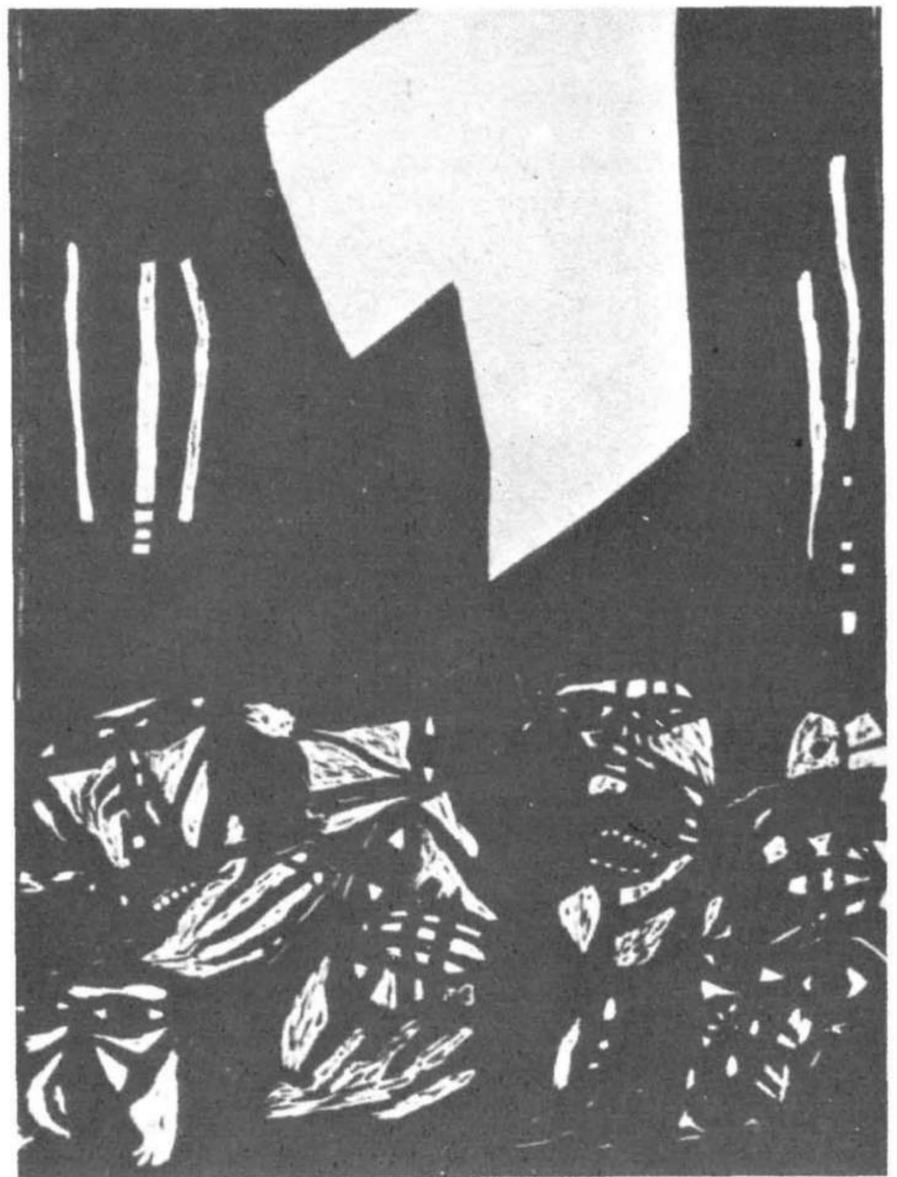
Otro tanto ha sucedido con el «múltiple»: raro es el escultor que no lo trabaja, en mayor o menor medida y, elaborados los ejemplares, entrega para su venta a dichas galerías e incluso a tiendas dedicadas a decoración del hogar, «boutiques», etc.

En uno y otro caso es fácil descubrir la razón. Las tiradas de 10, 25, 50 y a veces más ejemplares permiten un enorme abaratamiento del precio unitario sin que por ello la obra pierda su carácter de «original», pues no se trata de réplicas sino de idénticos. Hoy cualquiera puede, por unos pocos miles de pesetas, gozar de la «posesión» de una obra de arte que en

pintura le costaría millones. Las grandes firmas, ya sólo asequibles a museos, fundaciones e importantes colecciones privadas, penetran en forma de grabados en los hogares de esa amplia clase media profesional que los años de estabilidad han hecho posible surgir y que cada vez más se aficiona masivamente el arte moderno.

Lo que sinceramente no alcanzo a comprender, salvo en el abierto caso del comprador-inversor, es el vehemente interés por la limitación de ejemplares, que la propia propaganda comercial —«firmados y numerados»— se encarga de fomentar. Ciertamente que, en determinados procedimientos técnicos, el número de reproducciones de un mismo molde hace que éstas vayan perdiendo su fidelidad a aquél, por su desgaste. Pero las más de las veces esto no ocurre. Y, sin embargo, parece que uno se regocija en saber que de su grabado sólo existen «en el mundo» otros nueve u otros veinticuatro, y ninguno más. ¿Es que pierde valor artístico la obra por ser más difundida? ¿Se habría esfumado el encanto de la sonrisa de Gioconda si a su autor se le hubiera ocurrido grabarla en vez de pintarla?

Realmente en ello juega un importante elemento psicológico de «obra auténtica» que no permite vacilar entre un ejemplar de serie numerada y una lámina o reproducción fotográfica, por exacta que esta sea. Si se sacan muchas copias de cada prototipo, éstas dejan de tener ese carácter de pieza única que tanto atrae al comprador de esas ediciones limitadas. Es un aspecto esencial que no podemos desdeñar, aunque más de un autor se escandalice por ello, como Gillo Dorfles, para quien esta actitud corresponde a una «mentalidad filatélica».



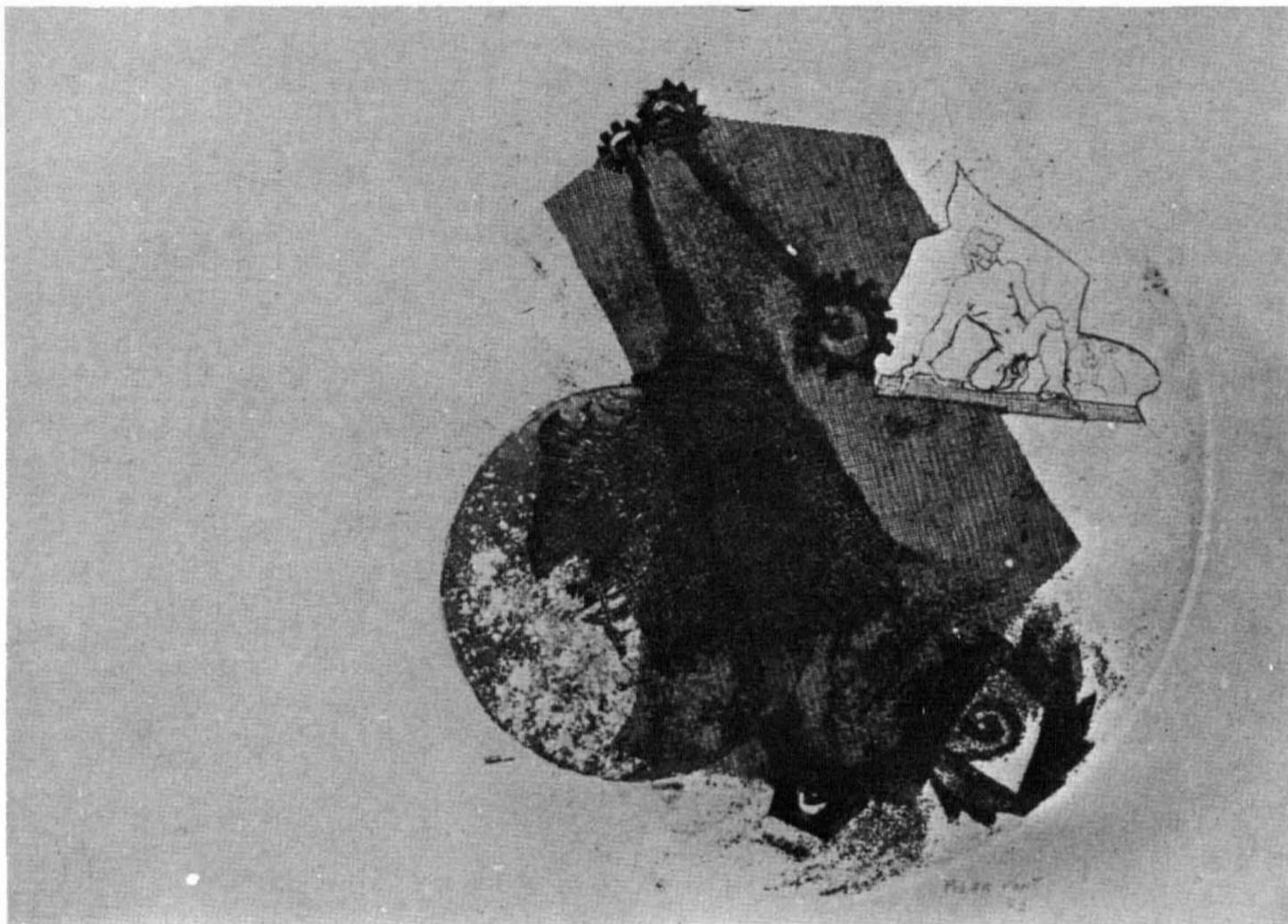
ALI: «BUSCA LA NATURALEZA».



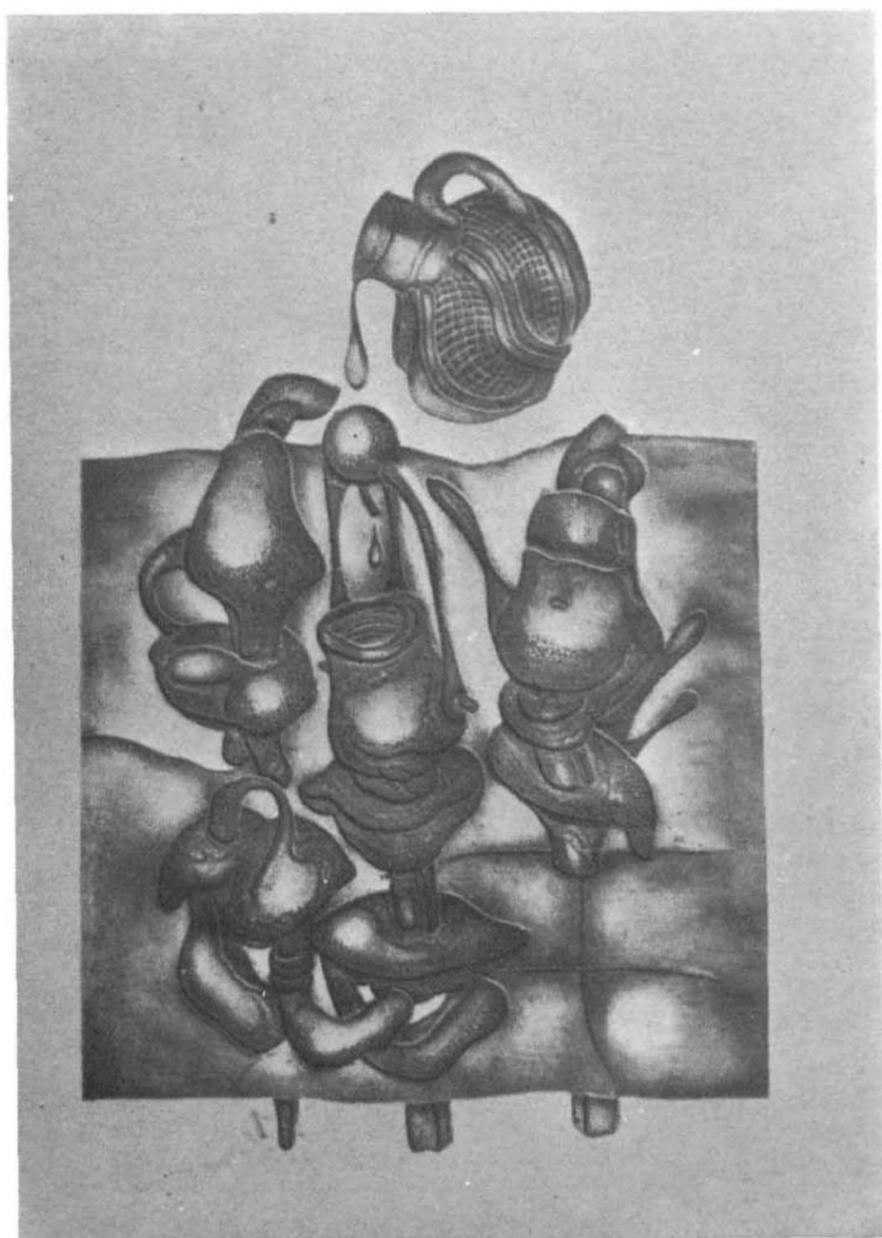
ANDRES CILLERO: «TEMA TRAUMA».



DAVID DE ALMEIDA: «SELF PORTRAIT».



PILAR FONT: «MECANICA».

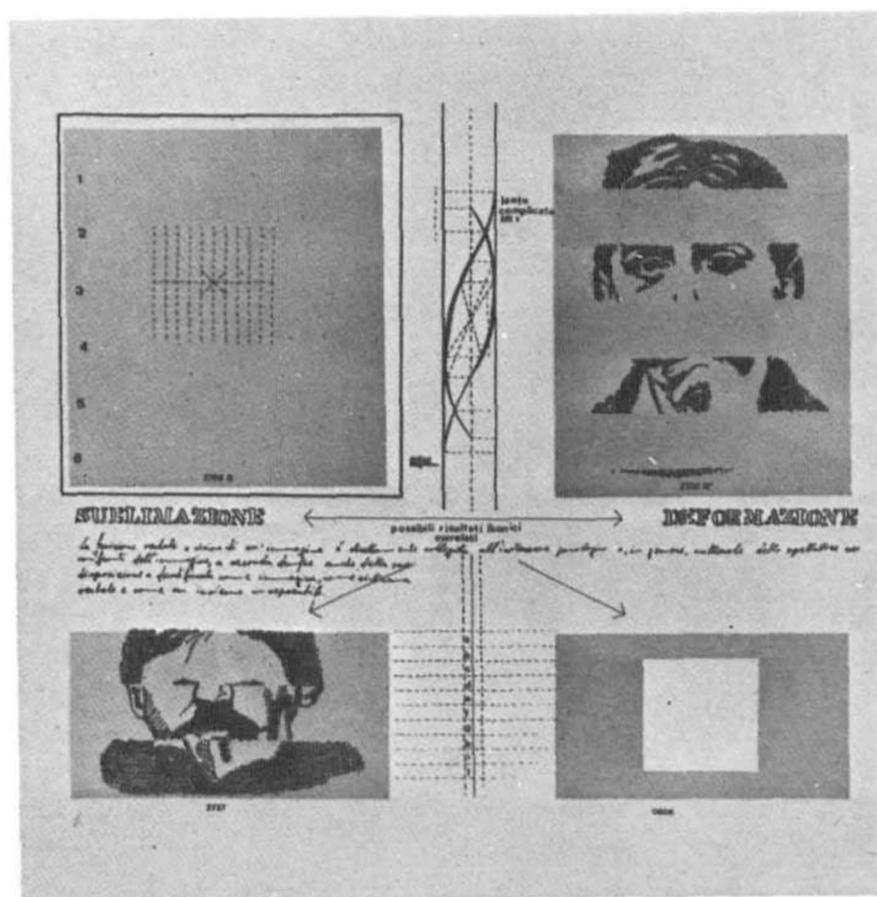


LUIS PEREZ VICENTE: «AGUAFUERTE 2».

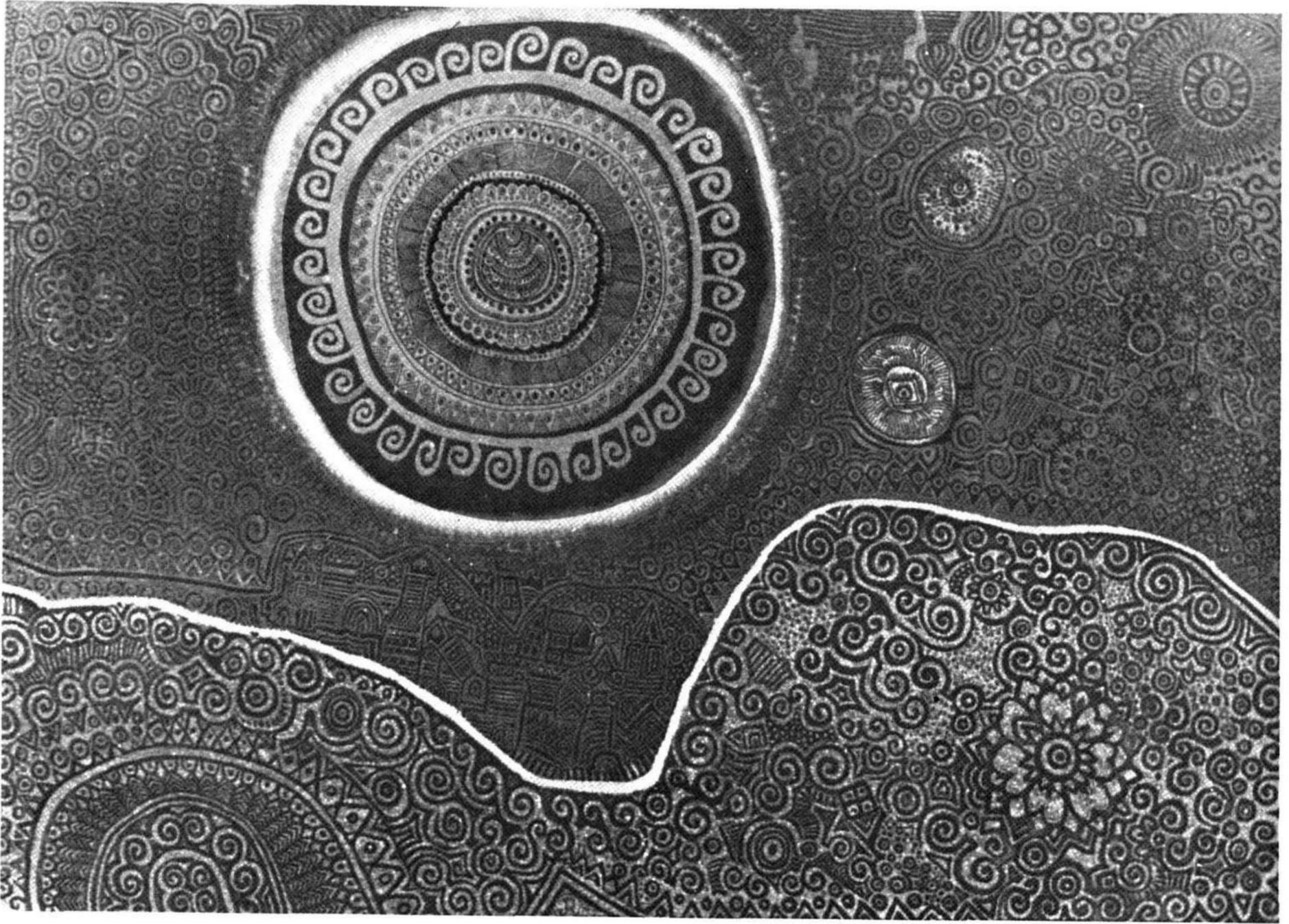


ALBERTO JOSE CAETANO: «PAGINA DE UN ALBUM DE RECORDAÇÕES».

Poco queda ya que añadir. El grabado, las técnicas de estampación, como el múltiple, están alcanzando una relevancia insospechada en la difusión de la cultura artística. Como asegura Carlos Areán «en la actualidad no hay un solo pintor importante que no grave o estampe en España». Pero no sólo en España. Actualmente se trabaja el grabado más que nunca en cualquier otro país; pues, como también ha ocurrido con la fotografía, la cerámica, etc, ya no es una «hermana menor» sino un igual, en interés, en calidad y en respeto, y por eso mismo cuenta con certámenes internacionales especializados como las Bienales de Lubiana (citada en mi anterior artículo «Arte Yugoslavo Contemporáneo»), de Cracovia, de Tokio, de Capri (Italia). Y en las grandes Exposiciones de ámbito más general tampoco falta nunca una sección de grabado, cual es el caso de las Bienales de París, Venecia, São Paulo, San Marino, las del Carnegie de Pittsburg y Guggenheim de Nueva York y por no citar más, la Documenta de Kassel, también recientemente comentada por mí en estas mismas páginas. En ellas nuestros grabadores han obtenido importantes premios.



ANGELINE VITALIANO: «PROUST PROUST OP. II».



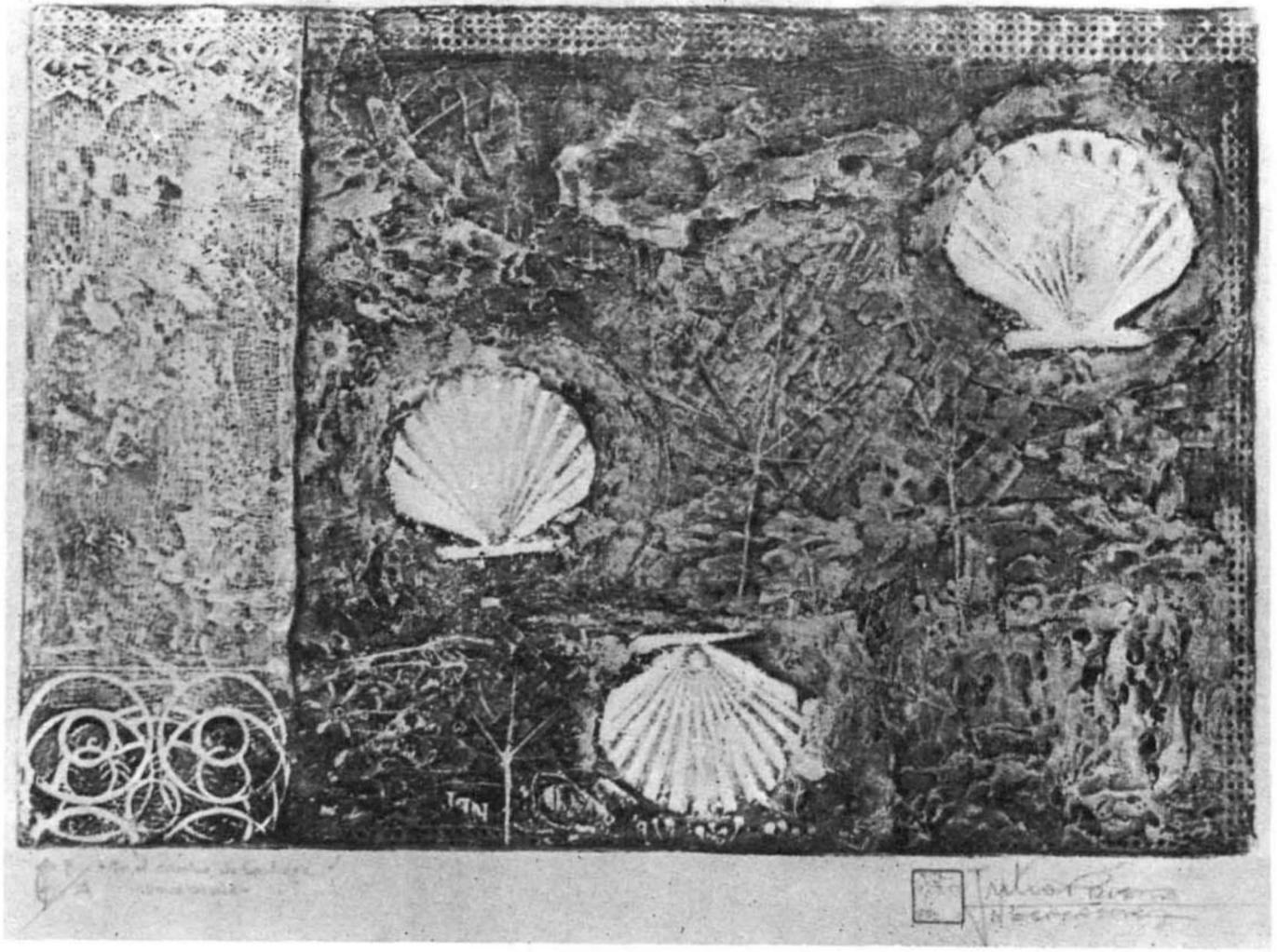
JUAN ROMERO: «CASTILLO DE ARENA».



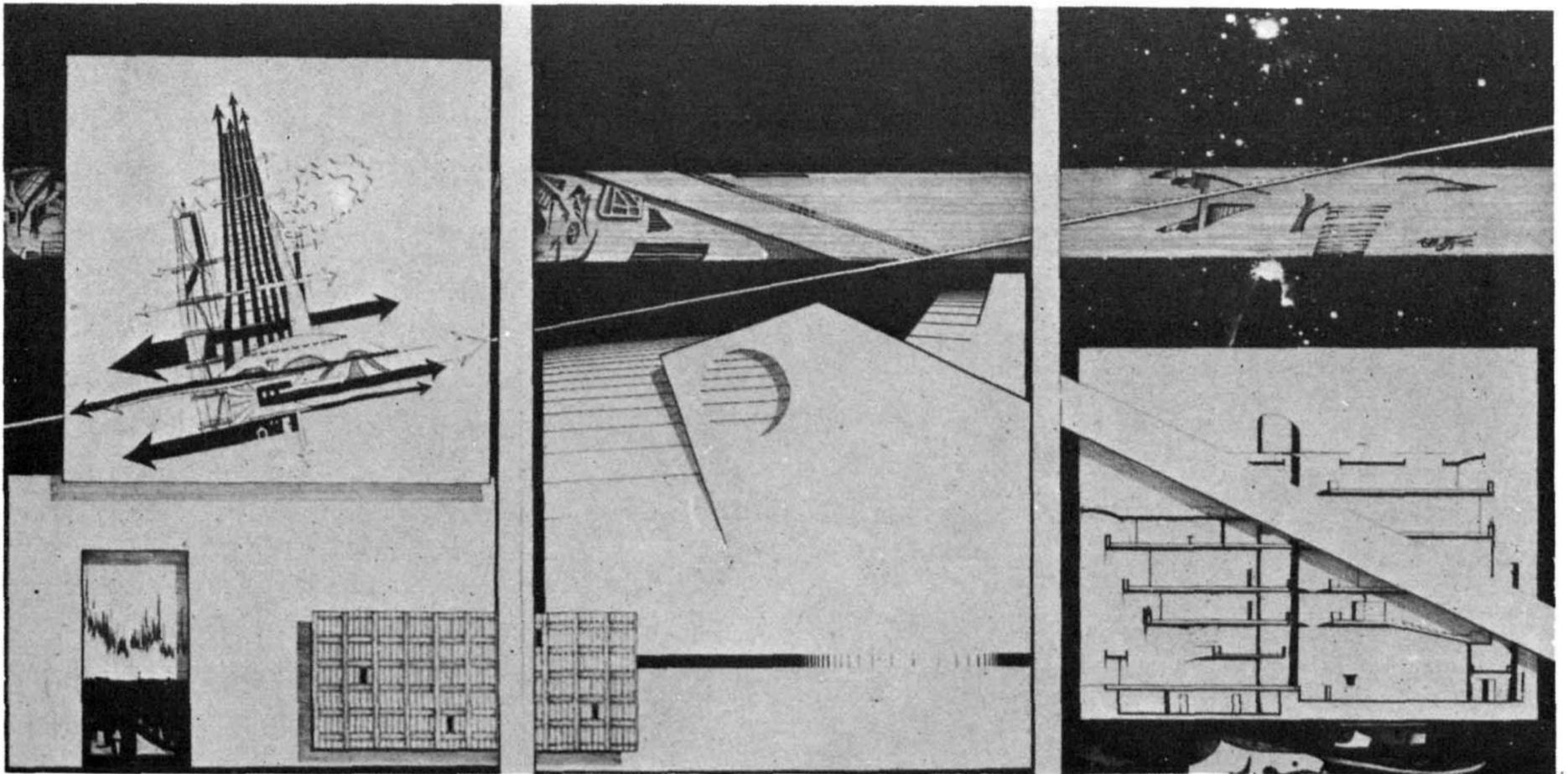
JOSE JULIO FERREIRA: «BESO».



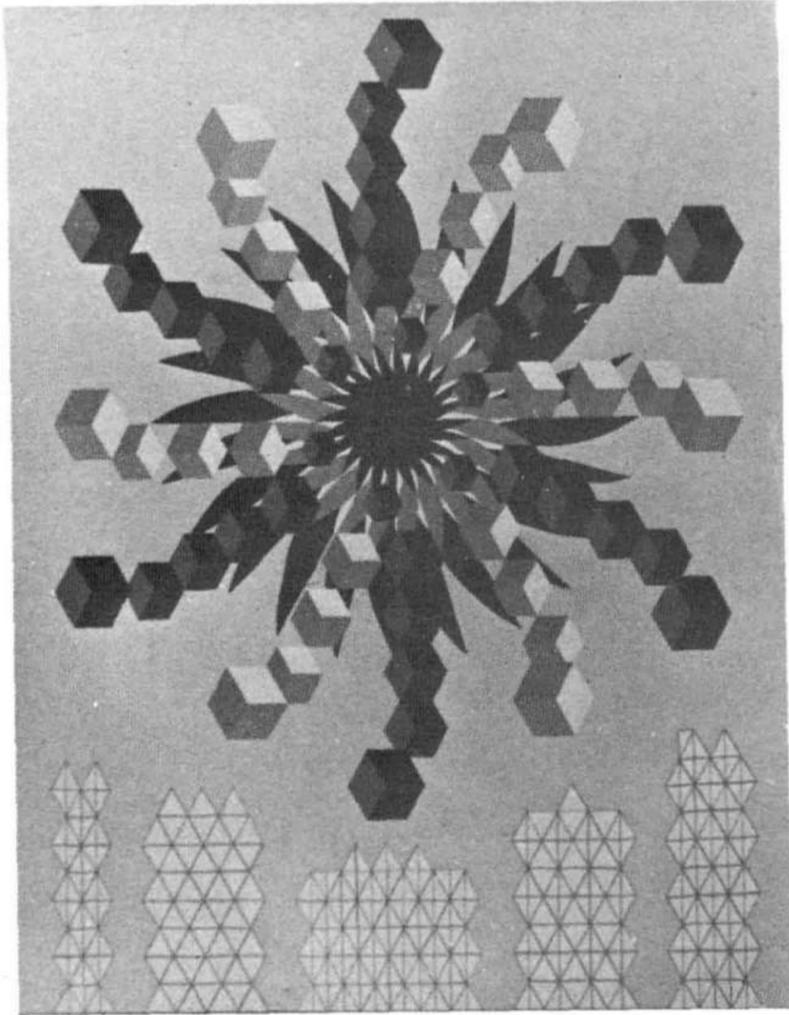
ALICIA FERNANDEZ: «HORAS DE PAZ».



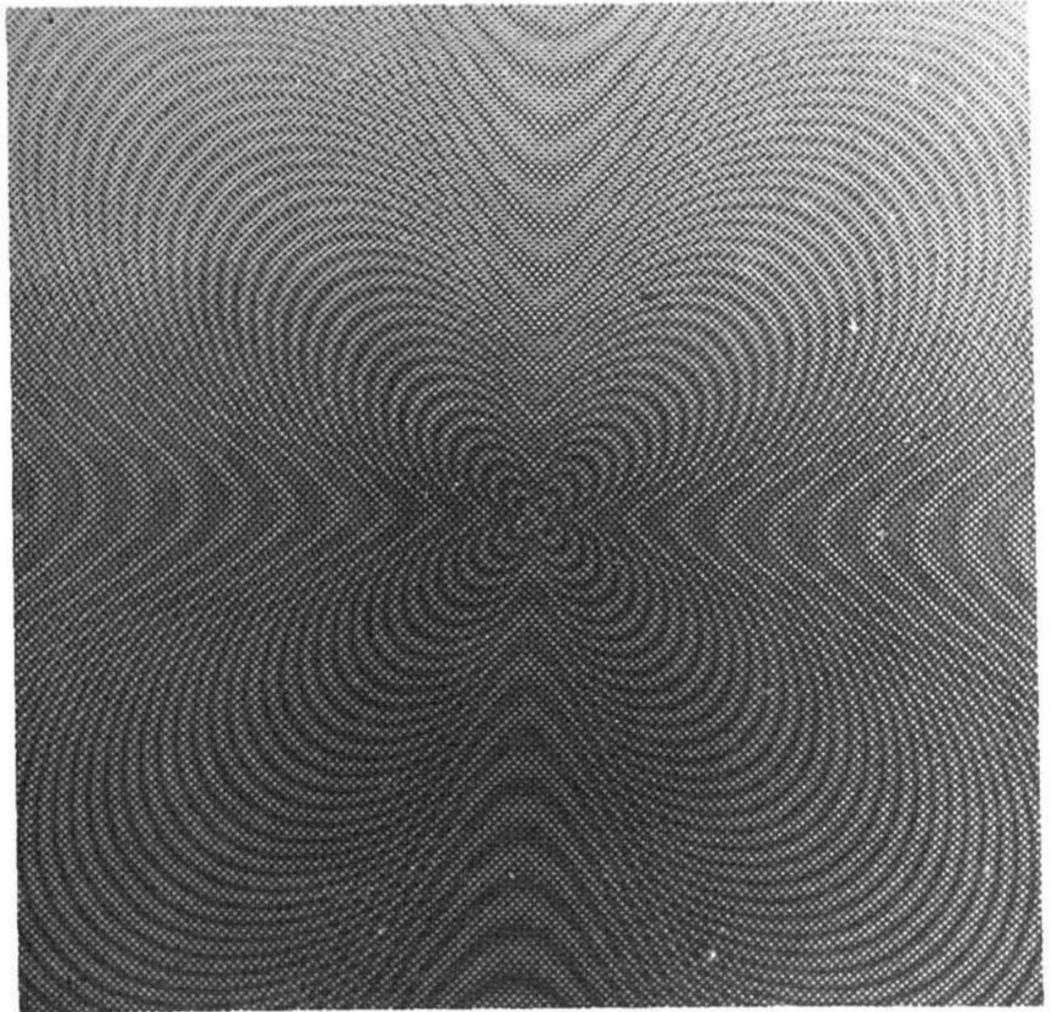
JULIO PRIETO NESPEREIRA: «EN EL CAMINO DE SANTIAGO».



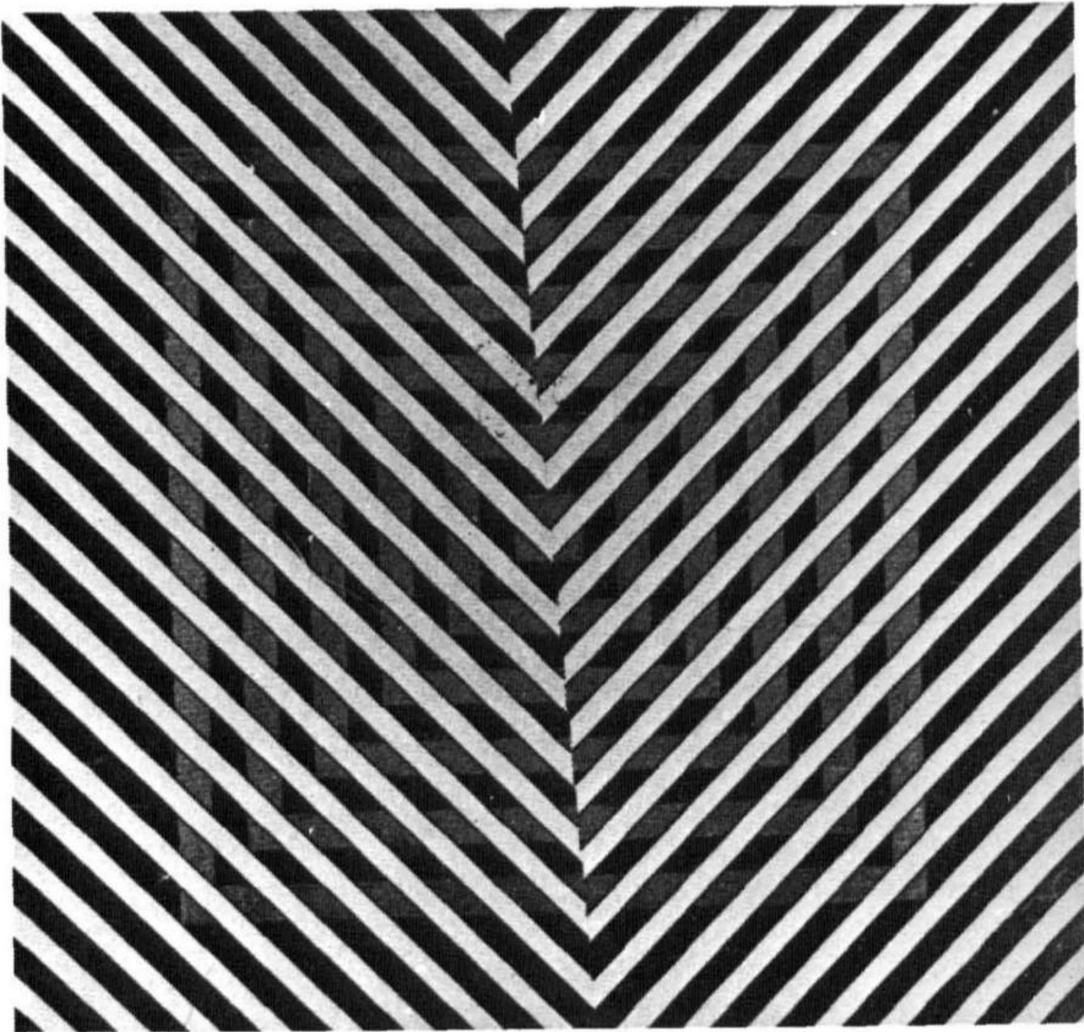
ANTONIO ALTERIO: «TOPOGRAFIA ESPACIAL».



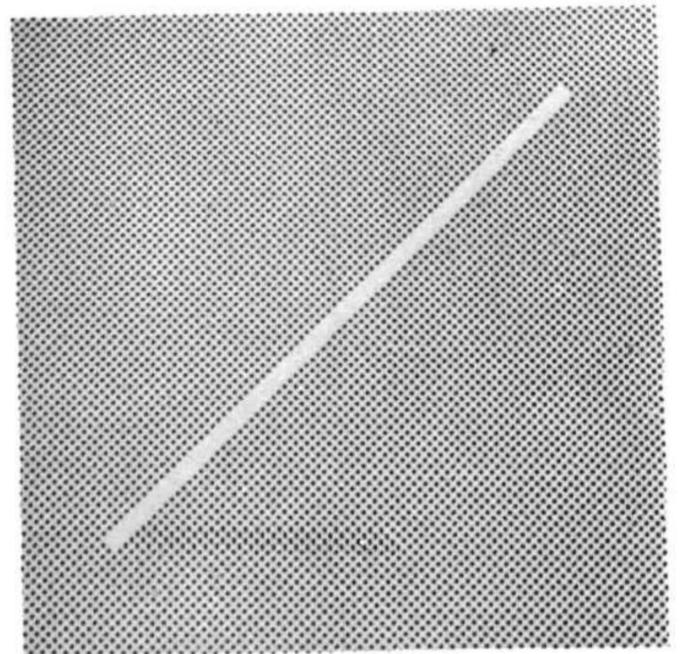
CLOWEILLER: «SOL DE NAVIDAD».



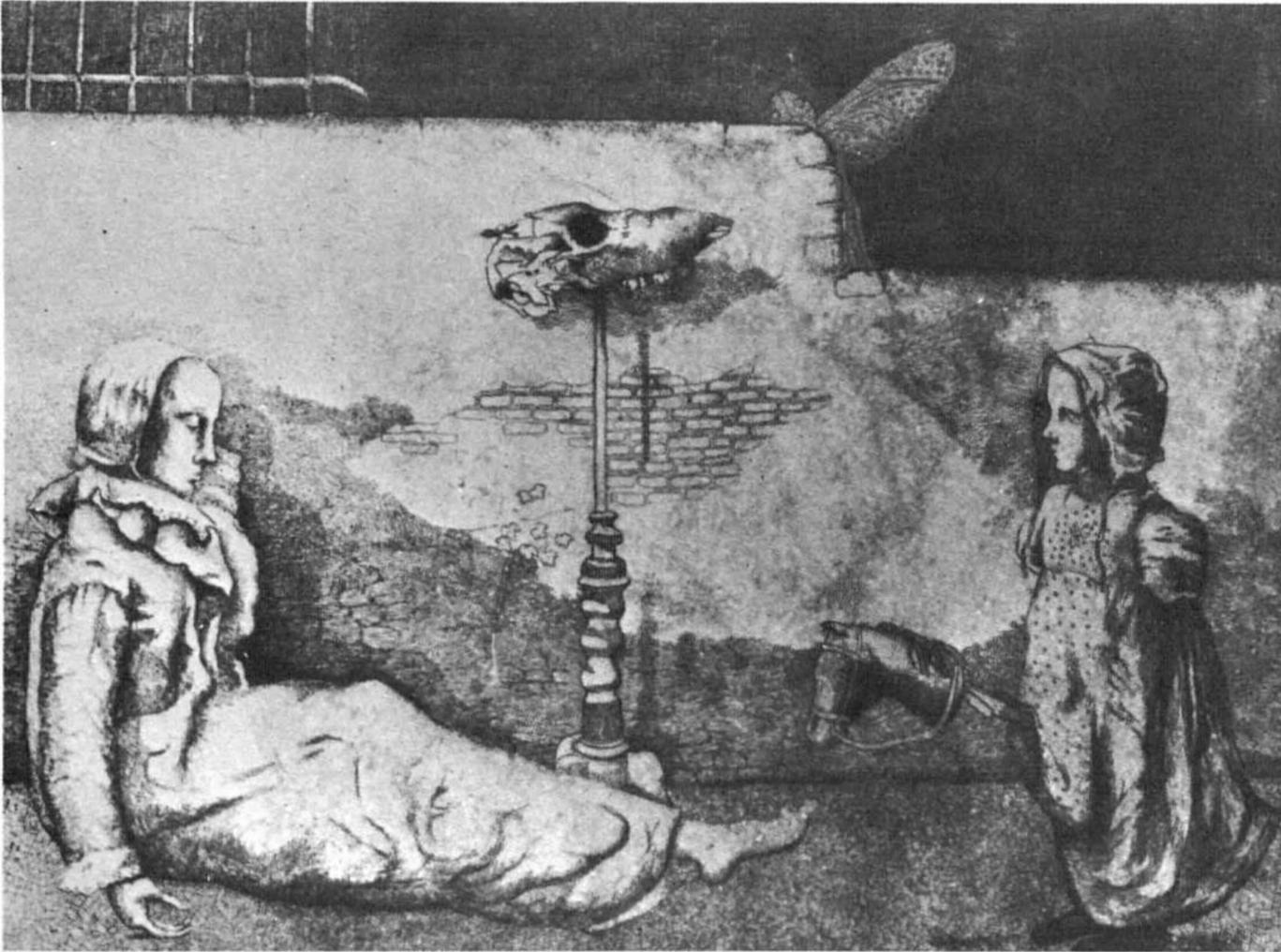
ARCANGELO LEONARDI: «COMPOSICION».



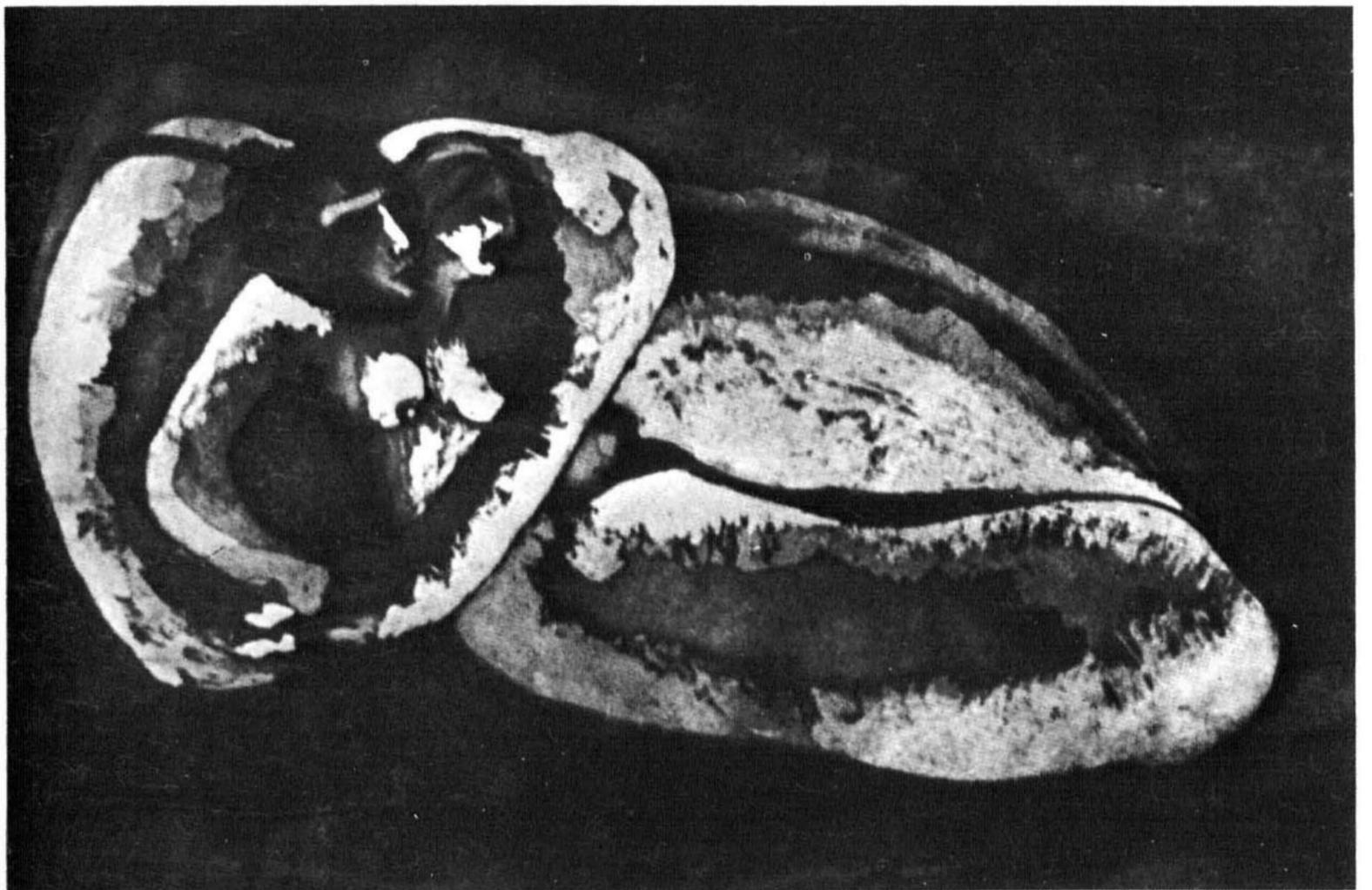
HIDEO HONDA: «ECHO».



SHIGEO SHINJO: «RAINURE 3».



MONIQUE ROUX DE CHEYRON: «AUTRES EPHIMÈRES».



ESTHER ORTEGO: «SIMBIOSIS».



MIL LUBROTH: «UNDER-RELATED».



IRENE IRIBARREN: «VASO FLORAL».



LOLA PADIN: «SIN TITULO».

MON MONTOYA... Y SU HISTORIA

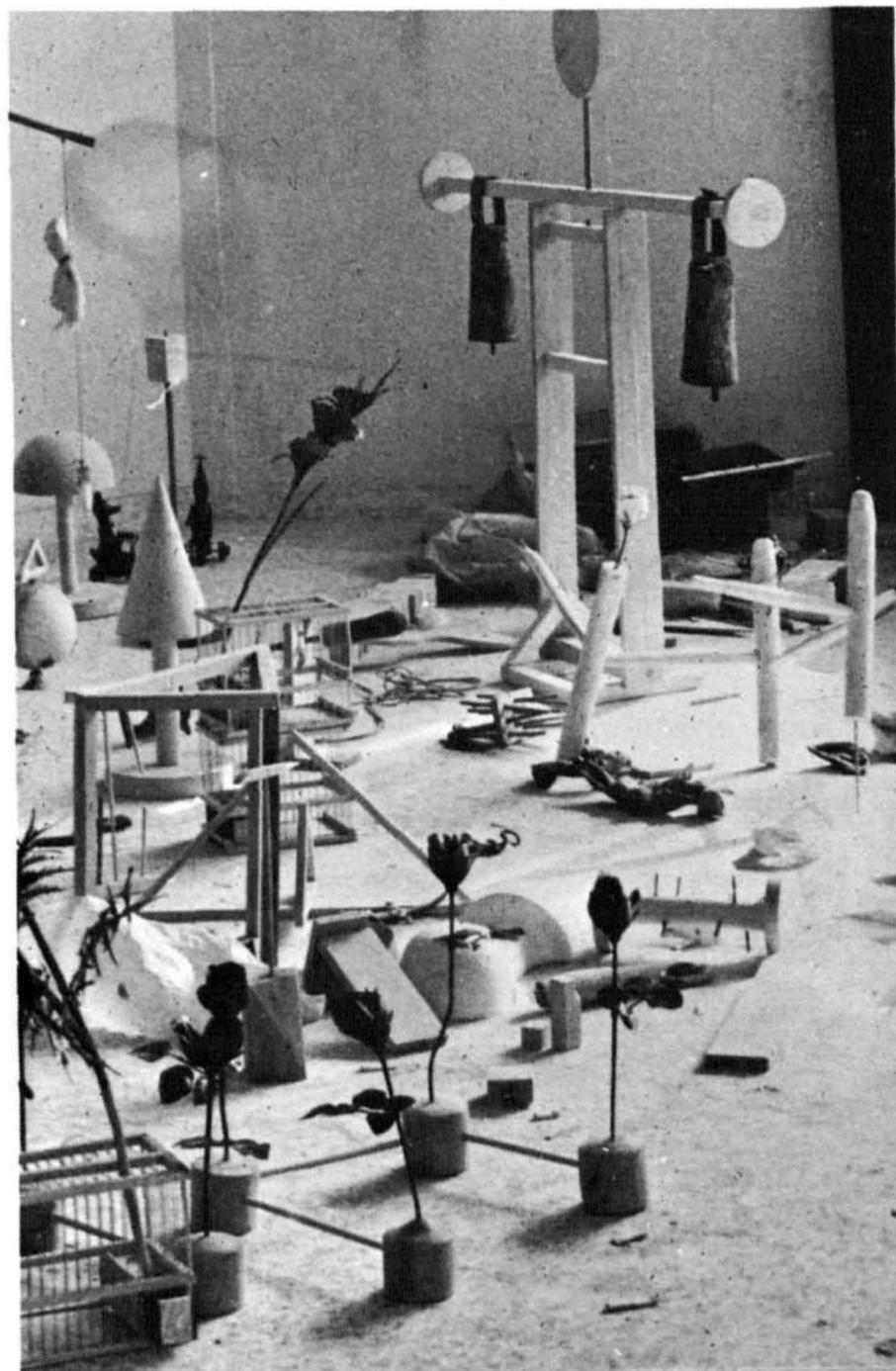
Por Martín BARTOLOME

Los tiempos cambian y con ellos las costumbres; las técnicas se desarrollan, el confort y los electrodomésticos invaden los hogares, los aparatos más sofisticados hacen irrupción en la vida cotidiana, instalándose en ella como si allí hubieran estado desde siempre. Todo se va alterando día a día y la aceptación de este cambio no provoca reacciones.

Pero, en medio de estas sucesivas oleadas que la gente aparenta aceptar mansa o alegremente, hay algo que permanece inmutable, como si hubiera un temor a enfrentar eso que podría hacer tambalear nuestro concepto del arte tradicional: *el arte contemporáneo*. Sus múltiples expresiones, las más actuales son miradas con desafío, despectivamente a veces (la mayoría), actitud está provocada por una inercia mental que apenas ha tenido el impulso suficiente para llegar a duras penas hasta el impresionismo (y ya ha pasado un siglo), poniendo en tela de juicio todo lo que de allí hasta ahora se ha producido en música, pintura, arquitectura, poesía, etc., y cuando no, negándolo obstinadamente como expresión de nuestra época. Cuántas veces hemos oído decir con orgullo «Para mi la pintura termina en el impresionismo». ¿Es que a cualquiera medianamente inteligente se le ocurriría decir «Para mi la multiplicación termina en la tabla del cuatro?» ¿Es que acaso, no ya la pintura abstracta, sino una obra conceptual, no es tan vigente, *tan actual*, tan contemporánea y por todo ello tan válida para el hombre *actual* como lo puede ser el último modelo de automóvil o la más perfecta calculadora de bolsillo?

El desfase habitual entre estos campos se ha ido ensanchando hasta convertirse en un abismo casi insalvable. Abismo por lo demás acrecentado por las formas tradicionales de inculcar el arte en todos los niveles de la enseñanza y que recién en los últimos años ha sufrido cambios en las técnicas tendientes a salvar este escollo. No nos debe extrañar tanto, por eso, la frase antes citada; quien la pronunciaba, carecía de todo interés de percepción de la obra, pues sólo se limitaba a compararla en su aproximación a la realidad física circundante, de haber intentado penetrar un poco más en ella, seguramente no se hubiera quedado tan alejado en el tiempo. Es más extraña aún esta situación cuando jóvenes aparentemente inmersos en lo que nos toca vivir de este siglo XX, desprecian elementos que son casi inherentes a esa etapa de la vida y que por ello mismo deberían mirar con interés, respeto o curiosidad la obra realizada por otros miembros de su generación.

Todo esto viene a cuento a raíz de la exposición realizada en la Galería Propac de Madrid por el artista Mon Montoya (Mérida, 1947) que debería haberse convertido en sitio de discusión y comentario, sobre todo para aquellos que habitualmente se quejan de la apatía de nuestras galerías o como apertura de



«UN MUNDO RICO EN MOTIVOS Y NATURALEZA». RICARDO BAIXERAS Y MON MONTOYA. XIV BIENAL DE SÃO PAULO.

nuevos horizontes para aquellos que todavía consideran como único arte el que se puede encerrar en una tela enmarcada.

Regresado de la Escuela de Bellas Artes con un bagaje común al de sus camaradas, en el que los trucos del hiperrealismo ocupaban gran parte, Montoya tiene en 1971 los últimos vínculos con esta técnica, de la que a partir de allí comienza a despojarse. Ya en los dibujos de esta época, de una fuerte carga expresiva, comienzan a perfilarse algunas determinantes que signarán la obra posterior: cerramiento con un grueso trazo

de la «historia» allí contada, y línea definitoria de un horizonte que separa ese espacio en dos planos, elementos uno que restringe el área en que se desarrolla el tema sin posibilidad de abrirse o escapar de él, el otro que insta una división cielo-tierra en la que se asientan personajes y arquitecturas y, finalmente, utilizando las palabras del propio Montoya «una influencia metafísica y teológica de ordenamiento estético de las cosas», todo empleado con el fin último y reiterativo de «contar su historia».

Es necesario aclarar aquí que *historia* es la que nos quiere contar, pues no se trata de la «grande» con sus acontecimientos, próceres y personajes sino de otra poética y pura, que tiene su hilo conductor en los recuerdos infantiles, con la ingenuidad, candor y desmesura que provoca el mundo adulto observado desde el punto de vista de un niño al que se agrega la delicia de los hallazgos de un juguete en un papel, un trozo de espejo o una cuerda de colores, elementos sugeridores de infinitas creaciones en una mente propicia a la invención.

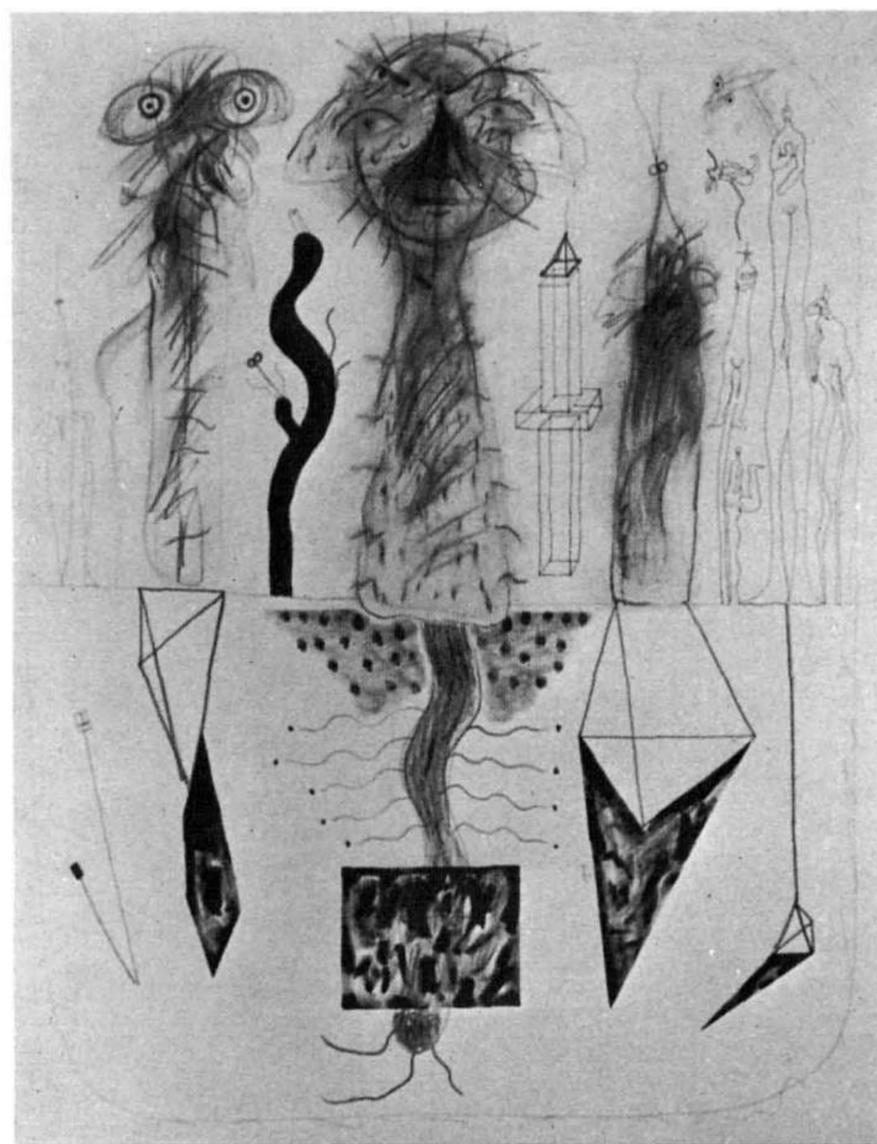
En 1975 expuso en la Casa del Siglo XV de Segovia, ciudad ésta en la que reside. En los dibujos allí presentados Montoya recupera el mundo desarrollado en el año 72, pero a la vez que se reinstaura el antiguo orden externo, dentro de él un caos hace eclosión desbaratando figuras, dispersándolas, escamoteando de la visión del espectador detalles, mediante borrones oscuros o trazos rápidos, de los que escapan, serenamente, ajenas a este movimiento, formas diversas que ascienden a otros planos superiores. Hay también allí monstruos gigantes que ocupan casi todo el espacio y que con grandes ojos escrutan descarada y obsesivamente a los personajillos que los rodean, sabiéndose superiores y todopoderosos, o cuando no, aparece un ojo solo, teológico, mitológico, que mira desde dentro de un triángulo, ojo de dios que todo lo ve.

Es en esta exposición que por primera vez aparecen los objetos, humanoides de un metro a uno cincuenta de altura, contruidos de gomaespuma y tela pintada, que reiteran los ojos, convertidos casi en antenas terminadas en globos oculares que cumplen la función de cabeza, órganos cuya función única y primordial es mirar, mirar...

De esta época es la apropiación de los «Budás» de escayola, esos que se venden en cualquier bazar, budas a los que agrega detalles o pinta en los respaldos de los sillones en que están sentados, utilizando la iconografía de su obra pictórica; tenemos así de un lado al buda gordo, sonriente, panzón, estático; por detrás, como en las imágenes sincréticas de los antiguamente perseguidos cultos afro-americanos las vertiginosas visiones de Montoya-iconoclasta-recreador.

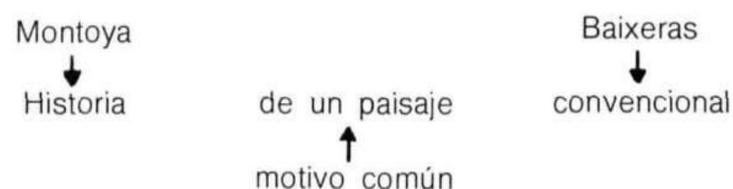
Es también en este momento que comienza un «repudio» por el uso del color, con el afán de expresar todo lo que profundiza en sí mismo como pintor de una manera pura, blanca (el blanco de la alegría pura y de la pureza inmaculada de Kandinsky) que permita que el subconsciente aflore de manera tal que los mínimos matices de ese fluir puedan ser expresados por las sutiles variaciones que permita ese color blanco, resumen de colores.

En 1977 comienza con mayor intensidad su búsqueda de elementos y apropiaciones de objetos, formando el equipo que con Ricardo Baixeras se presentará en la XIV Bienal de São Paulo, en la sección de «Recuperación del paisaje». Resumiendo ese trabajo podemos decir que así como podemos crear nuestro propio jardín, reuniendo en él los árboles, plantas y flores que nos deleitan, Baixeras y Montoya re-crearon un

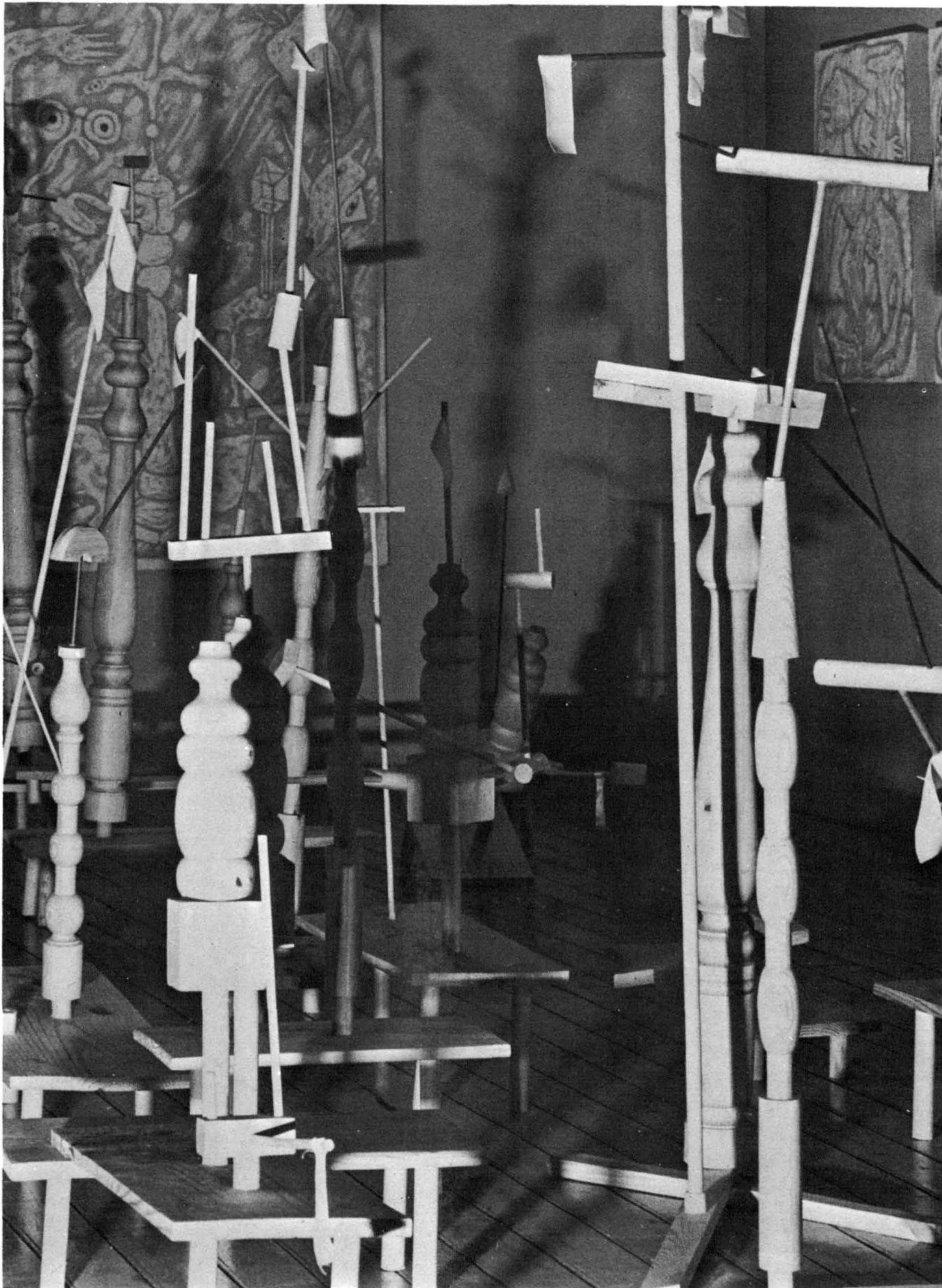


«UN EDIFICIO Y SU HISTORIA» (1977). TECNICA MIXTA, 146 x 114 CM.

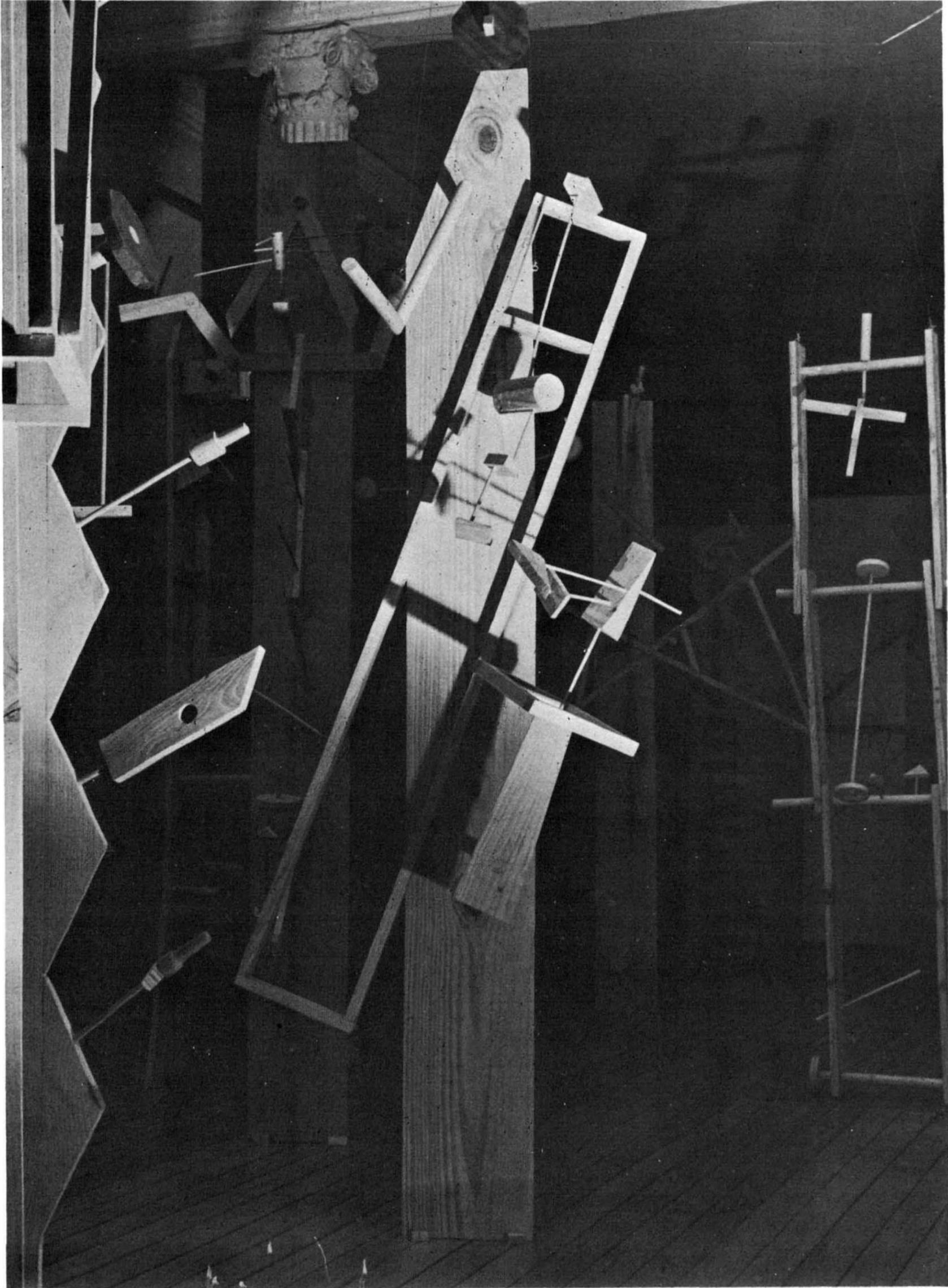
jardín con los elementos recordados de diferentes etapas de la vida: jaulas, juguetes, flores, piezas ensambladas de madera, sprays con olores diversos, a rosa, a pino, etc., visión sincrética que era acompañada de la visión plástica expresada en los cuadros. Para esta obra, cada uno de los autores aportó lo que había desarrollado en sus investigaciones.



En ese afán de recuperación de símbolos infantiles, expone Montoya en 1977 «Personajes de una Historia... y fin», en la Casa del Siglo XV de Segovia, y en 1978, en la Galería Quatre Gats, de Mallorca junto a Baixeras, Cruz Hernández y Sánchez Calderón, titulándose esta muestra «Els quatre gats, quatre cantons, quatre dies, quatre joguines», donde presenta aviones suspendidos delante de cielos apenas esbozados por recortes de nubes y toda una serie de espadas de madera, algunas formadas por dos simples tablas cruzadas que más de uno recordaremos haber utilizado como arma en las aventuras que nos transfiguraban en D'Artagnan, Rocambole o algunos de los personajes interpretados en la pantalla por Errol Flynn o Stewart Granger, pero que quizá también fuera en la mente de Montoya



«ARMAOS EN FILA» (1978). MADERA, 100 CM.



«ARMAOS» (1978). MADERA, 225 x 100 x 40 CM. APROXIMADAMENTE.

la espada de alguno de los centuriones que luego desarrollará en los «*armaos*» de Almagro.

En 1978 enfrenta una obra de mayor envergadura a la que da el nombre de «El caracol de los armaos».

¿Qué es este caracol? ¿Qué son estos *armaos*?

El *leit-motiv* de las historias infantiles nos transporta nuevamente a la niñez de Montoya en Ciudad Real, donde vivió en una calle cercana a la estación. Hasta allí llegaban para la Semana Santa, desde Almagro y contratados por las cofradías de la ciudad, los «*romanos*» que participaban en las alegorías y los pasos, a los que despectivamente se llamaba «*los armaos*».

Bajaban éstos del tren desplegando sus uniformes, armas y adornos: sedas, lata, latón, chinchetas y otros abalorios constituían los ornamentos que diferenciaban a los personajes que azoraban a este niño, con sus relumbrones metálicos, cascos, espadas y capas vistosos. Desde allí se dirigían a una plazoleta próxima, pasando en desfile frente a la casa de Montoya-niño y llegados a este sitio se reagrupaban o reordenaban esas columnas; y es aquí donde la memoria flaquea o la imaginación enriquece, los soldados en disciplinado movimiento iban formando una espiral-caracol, que es lo que quedó atesorado para aflorar ahora, años después, en esto que nos entrega con gran placer creativo Montoya-artista.

Esta obra nos aporta así, de una manera plástica diferente, la visión de un hecho religioso originado en elementos de la cultura popular, tema subyacente como otros, que surge ahora arrastrado en la corriente creadora del artista que procura entregarnos los hallazgos que jalonan su búsqueda de la verdad.

Podemos decir que la obra consta de tres partes y un preámbulo constituido éste por los dibujos, garabatos y trazos que fueron dando forma a todo lo que veremos a continuación en una serie de «acontecimientos», «situaciones» y «personajes» que se suceden casi como en la tira de un «comic», alcanzando su afirmación plástica en la visión que nos ofrecen las grandes telas crudas sobre las que el óleo blanco empastado y realzado por el acrílico plasma toda la iconografía de seres, cuerpos geométricos, ojos, animales y obeliscos, todo entrecruzado en un estado de permanente agitación.

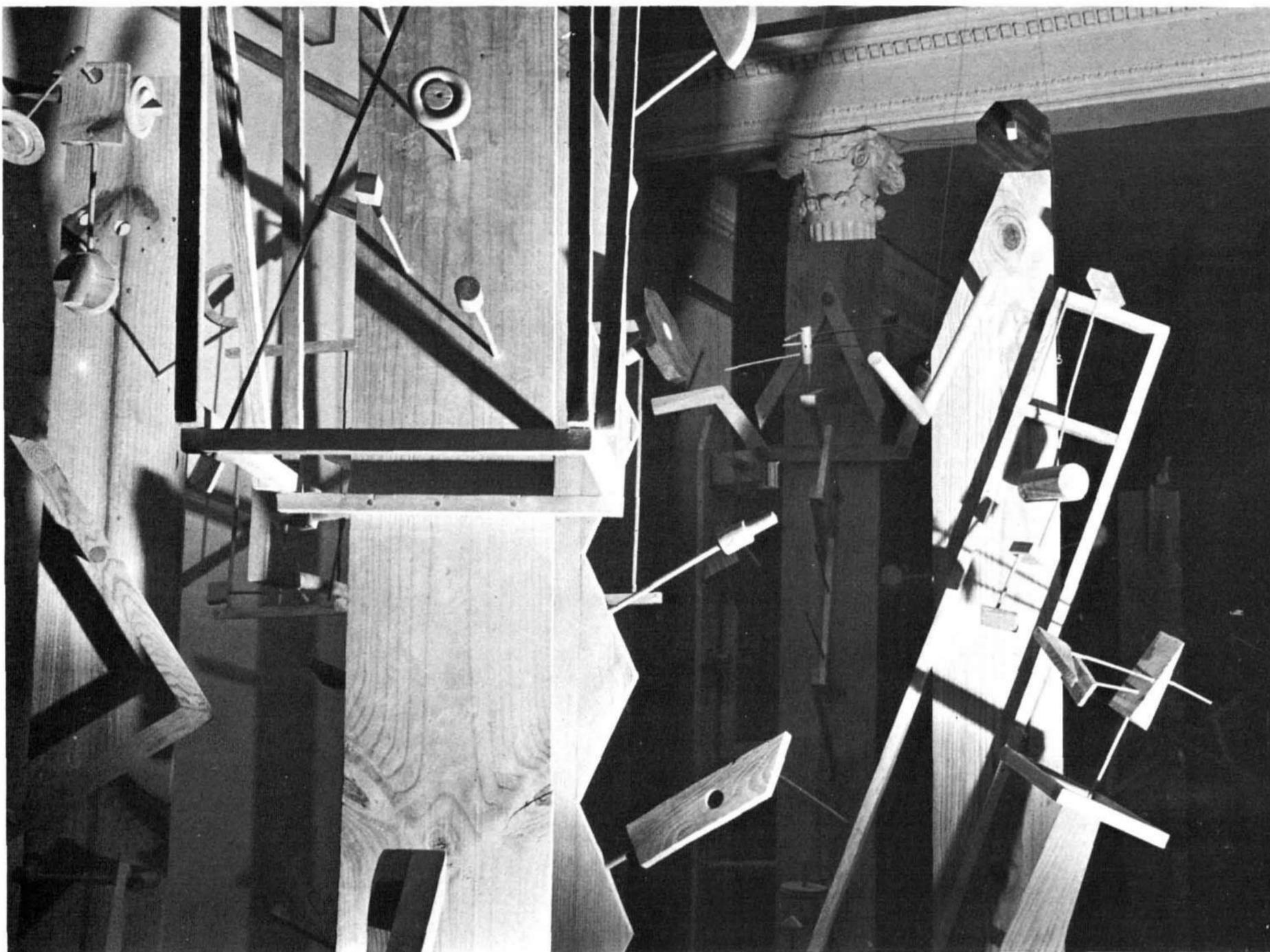
La segunda parte es la visión sincrética del desfile, ordenación de elementos que recuerda la de las batallas de soldaditos, pero que también podría tener su origen en la matemática alineación de las piezas de ajedrez, trozos de madera amorosamente torneados, erectos, fálicos, asentados en banquillos, se destacan en un erizo de lanzas y banderines que alborotan en un revuelo de diagonales el estatismo perpendicular de la formación, provocando un movimiento virtual que nuestra mie-



«ARMAOS EN DESFILE DE CARACOL» (1978). OLEO Y ACRILICO SOBRE TELA, 162 x 122 CM.



«ARMAOS EN DESFILE DE CARACOL» (1978). OLEO Y ACRILICO SOBRE TELA, 162 x 122 CM.



«ARMAOS» (1978). MADERA, 225 x 100 x 40 CM. APROXIMADAMENTE.

moria asocia inmediatamente a las formaciones militares previas a un desfile o a un ataque.

En la tercera parte los *armaos* como individuos, aislados, para ser vistos y estudiados en cada uno de sus detalles como las armaduras de los samurais en los museos orientales, cuerpos sólidos, enhiestos, con adornos, intangibles a veces, convertidos ellos mismos en ballestas o máquinas de un intrincado equilibrio no sabemos ya si para integrar las enigmáticas legiones o para cohibir con sus minuciosos, dientes, placas y otros aditamentos ajustados a aéreas estructuras.

Todo este mundo propuesto por Montoya nos convierte en espectadores de un acontecimiento suyo, interior, lejano, testimonio de sus vivencias transportado a éste, nuestro mundo, de una forma desafiante, en que cada uno debe enfrentar el hecho creativo aportando algo de si mismo y no en indiferente actitud, tan poco válida a la hora de la verdad para enjuiciar, criticar o gustar no sólo el arte actual sino todo el arte en general.

EL GRABADO Y EL DIBUJO EN AMBERES EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Por Teresa SOUBRIET

Madrid y Barcelona han sido testigos de excepción de un acontecimiento artístico de gran interés. La exposición completísima, cuidada en su selección y en su presentación, recientemente clausurada en las salas de la Biblioteca Nacional de Madrid, se exhibe ahora en Barcelona para gozo de buenos catadores de la obra «bien hecha».

Quizá sería de destacar el conjunto de los grabados en sus múltiples variantes técnicas, ya que, no lo olvidemos, el siglo XVI pudiera ser llamado con toda justicia «el siglo del grabado». Amberes se convierte a lo largo de toda esa centuria en la verdadera capital de este difícil y laborioso arte, piedra de toque de numerosos artistas, ya entonces consagrados. Encendidas polémicas en torno a las técnicas, a los problemas de tratamiento, de clasificación y de autenticidad. Lo artístico, lo industrial y lo legal fue y todavía es objeto de apasionados diálogos y controversias.

Asombroso el elevado número de artistas de categoría (como ya indicaba anteriormente), vinculados a esta corriente de grabadores por vocación, que en las dos centurias debió significar un verdadero reto a la imaginación y a la habilidad técnica de cada artista. Los grabados en madera (xilogramados), en cobre (intaglio por medio del buril y más tarde del aguafuerte) y todas las técnicas nuevas que fueron surgiendo, mantuvieron la atención de buena parte del mundo culto sobre ese foco de clima humanista que fue Amberes en los Siglos de Oro.

Cuando escribo estos comentarios, queda el regusto de esta «ocasión», que nos ha permitido contemplar desde los grabados en madera muy de comienzos del XVI de algunos autores anónimos, pasando luego por los aguafuertes de Jacob Jordaens, las



CORNELIS BOS (SYLVIUS). «NEPTUNO Y LOS MONSTRUOS DEL MAR».

obras a buril de Cornelis Metsys o el minucioso retrato de Felipe IV, rey de España de Paul Pontius. O los grandes maestros, como Antoon Van Dyck, Ambroise Francken *el Viejo*, P. Paul Rubens, David Teniers y tantos otros.

Me he permitido extenderme más en el conjunto de los grabados (técnica por la que confieso mi gran devoción), ya que abundantes documentos de la época nos suministran datos de la enorme importancia que el arte y la industria del grabado tuvieron, siendo realmente la ciudad de Amberes su más significativo centro.

A la variedad de técnicas he de añadir la variedad, todavía más sorprendente de temas: religiosos como el de «Las bodas de Caná» de autor anónimo; históricos (retratos de reyes, batallas, desfiles triunfales); mitológicos («Neptuno y los monstruos del mar» de Cornelius Bos); folklóricos o festivos como el delicioso «El pez grande se come al chico» de Peter Van Der Heyden, copia de un dibujo de Pierre Brueghel *el Viejo*, verdadera joya de imaginación y de composición.

Al alejarse de la exposición alguien dijo: «Dos siglos cargados de arte nos contemplan». ¿O los contemplamos?

Una crónica de la sociedad de su época, de la sustancia y el entorno del hombre de su tiempo.

Amberes, centro artístico de una cultura, ha vuelto a irradiar su luz y nos ha hecho evocar lo que constituyó su papel en la historia. Su hegemonía en el campo de las artes decorativas: la cerámica, la cristalería, las vidrieras, la decoración de muebles, los instrumentos musicales. Pero sobre todo la pintura, el dibujo y el grabado.

El espíritu del Renacimiento nos ha visitado. Todo un estilo de vida, un soplo también. Nos muestra no sólo unas formas de expresión diferentes, sino un concepto distinto del mundo.

En todo caso es muy importante contemplar a vista de pájaro o reconstruir la larga y no interrumpida trayectoria del grabado como forma de arte no siempre bien enjuiciada y sobre todo injustamente catalogada como «arte menor».



PAUL DE VOS: «BODEGON: CAZA, VERDURAS Y FRUTAS».



ANONIMO A IMITACION DE FRANÇOIS FLORIS: «LAS BODAS DE CANA».



PETER VAN DER HEYDEN (A MERICA): «EL PEZ GRANDE SE COME AL PEQUEÑO».

TRES SERIES EN LA OBRA DE MIGUEL MARCOS

Por Manuel PEREZ-LIZANO

Tras un periodo de sugestión para con la pintura óptica, la obra actual de Miguel Marcos se encuadra dentro de la *nueva abstracción* y en la que desaparece, lógicamente, cualquier alusión al mundo figurativo. Es frecuente que en muchos artistas encuadrados en esta tendencia, la obra esté acompañada por abundantes textos en los que se vierten una serie de términos que, según Simón Marchand, contienen una acentuada ambigüedad peligrosa para una interpretación crítica dentro del mayor racionalismo posible. M. Marcos, aunque perfecto conocedor de lo que hace y de lo que se ha escrito sobre la *nueva abstracción*, elude cualquier comentario por una auténtica *alergia a escribir y a apoyar su pintura con citas al uso, sin que ello quiera significar que estemos en contra de los testimonios escritos de un artista.*

En la *nueva abstracción*, tan plena de autorreflexión y de autocritica, surge el mundo síquico del artista en el color elegido —algunos niegan esta realidad— en el «diseño» de la obra y en la zona procesal, la cual contiene paralelamente (con mayor motivo en los anteriores componentes de un cuadro) un alto grado de racionalización ejecutiva, pese a las llamadas de atención sobre su espontaneidad. No obstante, en muchos artistas hay una excesiva racionalización en el resultado de sus pinturas, con el peligro de cerrar la espita del inconsciente, por lo que la obra puede quedar vacía. Los artistas que siguen dicha tendencia tienen como es natural cierta similitud y la «aventura» durante el proceso de elaboración está voluntariamente limitada. En la pintura de M. Marcos, pese a sus acertados y exhaustivos comentarios orales en torno a su producción, existe la adecuada relación entre el campo racional y el inconsciente; ello es palpable al contemplar sus cuadros, especialmente conociendo su trayectoria plástica iniciada a los quince años.

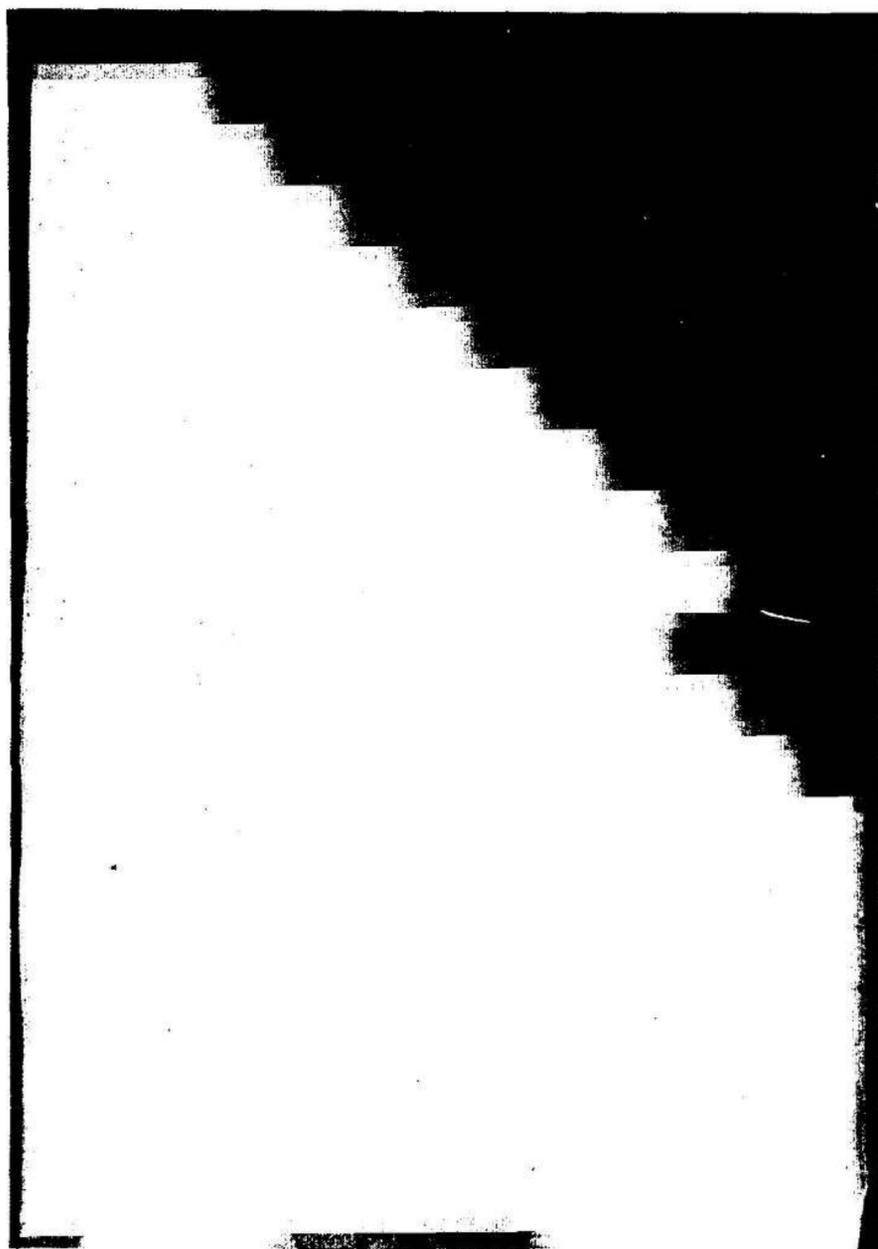
M. Marcos se adentra en la *nueva abstracción* a mediados de 1976 en una evolución a base de series (señalan claras variantes dentro de la misma línea) hechas en corto espacio de tiempo, por querer solucionar el problema plástico que le atrae con la mayor rapidez posible. Desde la fecha indicada hasta octubre de 1978 tenemos tres series con varios puntos en común: campo procesal siempre comprimido por la acotación, y cuando esto no ocurra su «libertad» (nos referimos al campo procesal o núcleo importante de la obra) vendrá a situarlo en contradicción respecto al soporte; formas geométricas intencionadamente sencillas; carencia de marcada ilusión espacial; rechazo de la gama cromática como elemento importante; campo procesal geométrico que une, separa y da movimiento al resto de la composición; margen de acotación monocromo y sin veladuras, lo contrario al campo procesal; uso de la brocha con pintura acrílica; utilización de la tela como soporte y preferencia por un soporte de gran tamaño; sobre este último aspecto conviene recordar que con un soporte de las mencionadas características, se forma un espacio plástico que hace olvidar el espacio real, consiguiendo que el espectador obtenga distintas vivencias en armonía a su capacidad, al obligarle como nos dice Rothko a «estar dentro de la tela».

En su primera serie (junio-diciembre 1976) el soporte es de formato cuadrangular o rectangular, hay tendencia hacia la monocromía y la superficie aparece con diminutivos grumos al emplear una pintura algo pastosa. Normalmente el campo procesal es rectangular en contradicción al soporte cuadrangular y se encuentra insertado en el centro de la tela al tener la misma distancia por tres de sus lados de la línea de acotación al borde del lienzo; el cuarto lado se unirá con el final de la tela por la parte superior a la base, imprimiéndole al conjunto una

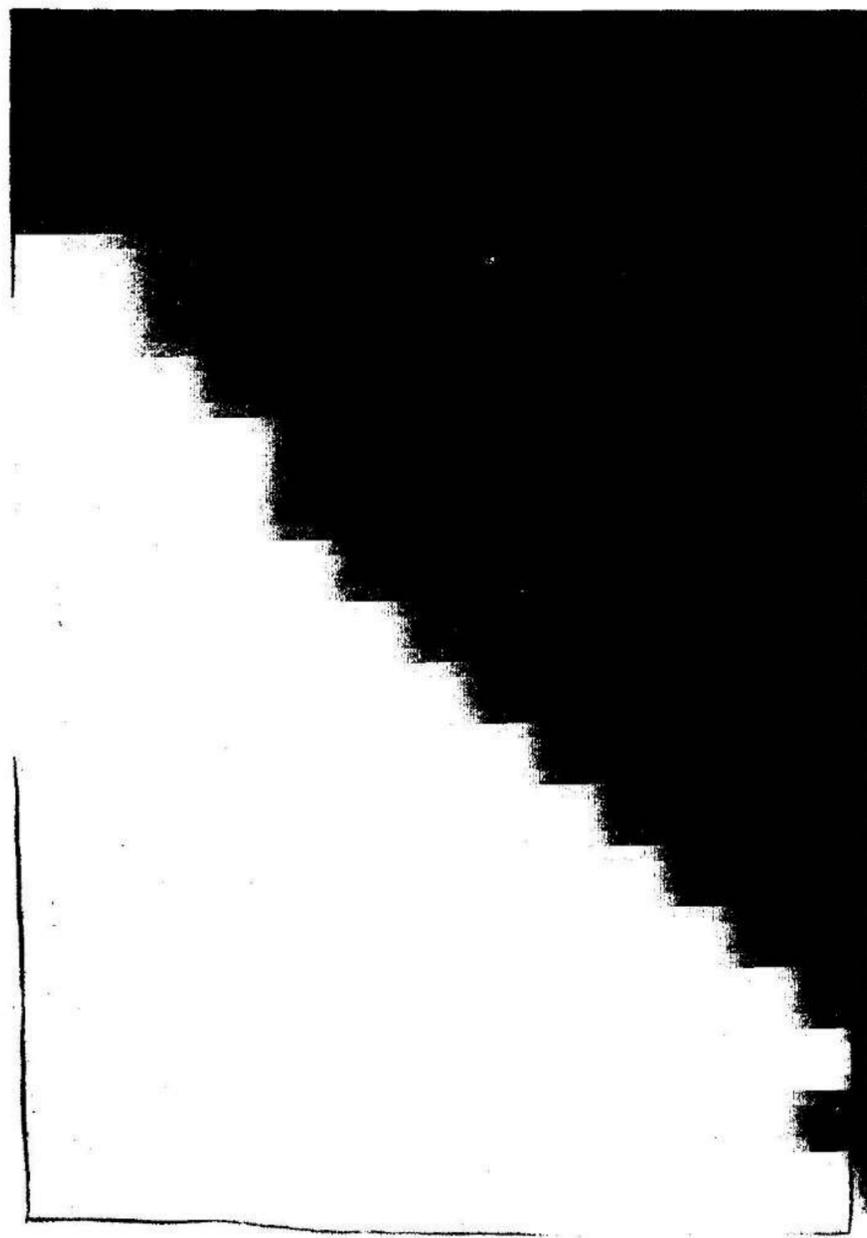
sensación ascensional y una teórica prolongación del campo procesal que repetirá en su segunda serie. Por otra parte la línea de acotación tendrá un recto trazo. Una vez dada la primera capa de pintura por toda la superficie, el campo procesal es «inundado» por brochazos gestuales de distinto color en sentido diagonal a la base, como contraste a la geométricidad general y que por la manera en que se dan (se forman como pequeños canales al desplazarse la materia) permiten ver el proceso de ejecución. En ocasiones y debido al color de fondo similar al situado encima, la gama cromática correspondiente al campo procesal dará como resultado un ambiente ambiguo no acorde a la intención del autor.

La segunda Serie de la obra de M. Marcos. (1977) evoluciona hacia una mayor importancia del color al ser variado. El campo procesal se desplazará notablemente (existe asimetría de la obra sin pérdida de la simetría por una tendencia a la unidad general), en varias posiciones (unas veces se verá por completo el núcleo y otras parcialmente con la consiguiente prolongación hipotética que antes comentábamos) y permaneciendo en su sitio las líneas que servían de acotación antes de su desplazamiento. Estas oscilaciones del campo procesal y su técnica (pintura muy diluida para evitar grumos y la sensación ambigua) obligarán a formarse cuatro voluntarias contradicciones o «disociaciones» de tenso placer dominado: campo procesal rectangular irán en la dirección de éste, pero con frecuencia en la contraria generando efectos ópticos, aparte de ser el foco principal de atención; el movimiento de la obra —como en toda su producción— se centra en el campo procesal por la técnica empleada y por su desplazamiento, formando un antagonismo respecto al resto de la composición que permanece inmóvil.

La tercera serie comienza en 1978



MIGUEL MARCOS. «PINTURA AZUL-1» (1978).



MIGUEL MARCOS. «PINTURA GRIS-1» (1978).

encontrándose en plena gestación. El color general es de nuevo monocromo como en la primera serie y pierde la importancia que tenía en la segunda, continuando con una pintura muy diluida y dando varias capas de escaso grosor. El campo procesal no se desplaza y ocupa la casi totalidad del soporte por lo que adquiere un mayor protagonismo (preponderancia de la

espontaneidad controlada sobre lo puramente racional), quedando una estrecha faja entre éste y el borde del lienzo; como segunda variante tenemos que la línea de acotación está hecha con grafito grueso y trazada de manera imperfecta como con una movilidad acorde al campo procesal siempre en evolución. La obra de Miguel Marcos se mueve en lenta

marcha, pudiendo apreciarse como rasgo esencial la plasmación de lo racional con lo contradictorio, y como nos dice Stéphane Lupasco acerca de los artistas en una «experiencia directa, lúcida y original» al moverse éstos «en una zona específica y profunda de la energía», por lo que no «es concebible ni realizable ningún sistema sin fuerzas antagónicas».

LOS PREMIOS LITERARIOS EN 1978 (BALANCE Y CRITICA)

Por Arturo del VILLAR

No insistiremos en la vieja polémica sobre la conveniencia e inconvenientes de los concursos literarios. Es indudable que en muchos casos ayudaron a publicar la primera obra de escritores que hoy son famosos, lo cual no significa que nunca hubieran llegado a serlo de quedar preteridos en el certamen. Pero no es menos cierto que muchos grandes escritores o han huído de los concursos o no han tenido suerte en ellos. Igualmente, si repasamos las listas de autores premiados en los principales concursos nos sorprendemos al encontrar ciertos nombres de los que nunca se volvió a saber nada, escritores de una sola obra con la que acertaron un primer premio lo mismo que si se tratase de un décimo de lotería.

Sea como fuere, los concursos literarios proliferan quizá excesivamente en los últimos años, aunque ahora parece que la crisis económica ha hecho mella también en los concursos y en las editoriales; es sabido que algunas editoriales se han cerrado durante 1978, como la dirigida en Barcelona por Carlos Barral, y otras pasan grandes apuros para seguir adelante, habiendo devuelto la mayor parte de sus contratos a los escritores. En esta situación, las editoriales no se hallan dispuestas a convocar concursos, y las entidades públicas dedican sus menguados ingresos a cuestiones más urgentes que las literarias. Es de notar que la desaparición de la antigua Delegación Nacional de Cultura del Movimiento ha hecho desaparecer asimismo a los premios que tutelaba, como el Alamo, de Salamanca; los Guipúzcoa, de San Sebastián, etc. El que suscribe no tiene la menor intención de criticar a nadie; sin embargo, lamenta (quizá como ganador del Guipúzcoa de poesía en 1971) que se deje de ayudar económicamente a los escritores en un país donde los índices medios de lectura son escalofriantes.

Otra cosa es la picaresca de los concursos: a veces se conoce el nombre del ganador mucho antes del fallo, como es habitual en el Planeta año tras año; otras veces se huele el chanchullo a distancia, porque algún miembro del jurado se empeñó en votar a X, jurado a su vez en un concurso al que se había presentado él. Pero en 1978 se ha producido un doble escándalo: tanto Alfonso López Gradolí, ganador del premio González de Lama, de León, con su libro *Las palabras*, como Gustavo García Saravi, ganador del Leopoldo Panero, patrocinado por el Centro Iberoamericano de Cooperación, con *Salón para familias*, tenían ya editadas esas obras con anterioridad, a pesar de que las bases exigían que sólo se presentaran libros inéditos.

NOVELA Y NARRATIVA

El recuento de un año de premios ha de iniciarse siempre con el Nadal de novela, otorgado en Barcelona la noche de Reyes. Suele ser un concurso abierto a nombres desconocidos y por lo general acierta. Su patrocinadora, Ediciones Destino, prefiere una calidad dentro de la tradición, así que no ha distinguido hasta ahora ninguna novela experimental y ni siquiera dificultosa para el lector; tampoco busca los escándalos con repercusión en los medios de comunicación social. Todo lo dicho tiene aplicación en el Nadal de 1978, *Conservación sobre la guerra*, de José Asenjo, una novela lineal y bien escrita que tiene como nudo la guerra civil española vista por un niño. La originalidad estriba exactamente en el significado de esa visión, tan alejada de los intereses que mueven a las personas mayores; su lenguaje es directo y puede interesar a cualquier lector.

José Salas y Guirior, conocido poeta y periodista, obtuvo el premio de novela Ateneo de Sevilla con *Un viento que pasa*, y sorprendió así a sus lectores, que no esperaban su incursión por la narrativa. El verdadero protagonista de la novela es el juego, ya que los centros de interés del relato radican en casinos. Los viajes realizados por el autor en el desempeño de su tarea periodística le han permitido conocer muchos países y ambientes, reflejados en la novela, sin que falten las alusiones a la guerra civil española, vivida por varios de los personajes.

La Editorial Planeta procura todos los años que se organice algún escándalo con motivo del fallo de su premio, y lo consigue, desde luego. Hay que destacar que la noche del fallo, el 15 de octubre, el «todo Barcelona» acude a los salones del hotel, junto con periodistas invitados especialmente por el editor y llegados de toda España. Desde muchos días antes se sabía, y así lo publicó la prensa, que ganaría el premio de 1978 Juan Marsé, y se embolsaría los cuatro millones de pesetas, mientras que Alfonso Grosso volvería a ser finalista y por tanto habría de conformarse con medio millón. Lo curioso es que el jurado (compuesto por catedráticos universitarios y escritores muy respetables) fingía ignorar la verdadera identidad de los autores, ya que se presentaban con seudónimo.

Acertaron los periodistas en casi todo, equivocándose sólo en la dotación del accésit, puesto que fue elevada hasta dos millones de pesetas... que ya había cobrado Grosso por tener contratada su novela con anterioridad. Juan Marsé no sólo se presentó bajo seudónimo, sino que además alteró el título de su novela, que al fin es *La muchacha de las bragas de oro*; los críticos han dado en decir

que Marsé escribe alternativamente una novela buena y una novela mala, y esta vez le tocó en suerte el premio a la mala, pero los títulos venden mucho, al parecer. La novela de Grosso, sevillano como el propietario de Planeta, intenta resolver un quintuple asesinato sucedido hace poco en un cortijo sevillano, casi como si se tratase de una novela policíaca; su título es *Los invitados*. Alguien del jurado aseguró que la mejor novela presentada al concurso era la que resultó clasificada en tercer lugar, *Fuga, hierro y fuego...*, pero estaba demasiado bien escrita para poder ganar un concurso popular. La noticia final del Planeta es que en 1979 estará dotado con ocho millones de pesetas; seguro que el editor ya sabe a qué cuenta corriente irán a parar.

A diferencia de este concurso, el Novelas y Cuentos, patrocinado por Editorial Magisterio Español, rehúye las fiestas sociales y prefiere que el jurado lea tan de verdad todos los originales que obliga a sus componentes a redactar un informe con su opinión sobre cada uno de ellos. Quizá por eso en 1978 fue declarado desierto, acumulándose su importe a la convocatoria próxima. Este fallo fue muy discutido: ¿es preferible premiar la obra menos mala y ayudar así a un escritor tanto por la resonancia de su nombre como por la ayuda económica que trae consigo, o es preferible no destacar una obra mediocre? La verdad es que se han concedido tantos premios inoperantes que no sería inadecuado insistir con uno más. Ya sabemos que no pueden editarse todos los años 10 novelas geniales, porque incluso resultaría excesivo; pero la finalidad principal de los premios es, según se dice, prestar una ayuda a los escritores para proporcionarles un lanzamiento editorial y un dinero que de otra manera no pueden conseguir.

Suma y sigue: el premio Blasco Ibáñez fue para el peruano José Manuel Gutiérrez Sousa por *Así me dijo Arturo*, novela de la que no tenemos noticia. El Ateneo de Valladolid, de novela corta, celebró sus bodas de plata con música al laurear al abulense Carlos Sánchez Pinto por su narración titulada *Nonato (Música de rabel)*, escrita con un cuidadísimo lenguaje: lástima que las ediciones provincianas apenas se distribuyan. Con el final del año se falló el Sésamo, en esta convo-

catoria otorgado a Luis Alfredo Béjar por *Aquello es lo que llamábamos Berlin*, que tal vez se edite. Pero las dificultades de expansión aumentan más aún cuando se trata de premios para cuento, muy numerosos, que o no se editan o aparecen en volúmenes colectivos que apenas circulan. Por su importancia hay que destacar el premio Alvarez Quintero, convocado por la Real Academia Española de la Lengua y otorgado a *Antifiguras*, de Alfonso Martínez Mena; el Ignacio Aldecoa correspondió a Antonio López Nebli por *La sombrilla de la espera*; el Gabriel Miró se ha otorgado a José María Álvarez Ruiz por su cuento *Grecia*, y el Librería Tajo, de Murcia, a Arturo del Villar por *Manuscrito encontrado en la calle dentro de una botella*. Un premio de cuentos especialmente significativo por su dotación económica es el Hucha de Oro, convocado por la Confederación de Cajas de Ahorro, que tiene nada menos que 20 premios menores tras él; en 1978 fue para el veterano escritor Arturo del Hoyo por su cuento *Las señas*.

TEATRO Y POESIA

Los premios de teatro se contabilizan mucho menos, tal vez debido a la necesidad de estrenar las obras premiadas, cosa mucho más complicada que editarlas. Anotemos el nombre de José Luis Martín Descalzo, periodista y novelista (premio Nadal) además de poeta, que ya había hecho una incursión en los escenarios sin demasiado éxito; en 1978 consiguió el premio Pemán por su obra *Segundo juicio de Galileo*. El premio Lope de Vega es el más codiciado por los dramaturgos; este año sorprendió a los aficionados y futuros espectadores al distinguir una comedia de Fernando Fernán Gómez, conocido actor de teatro y cine metido ahora también a autor sin duda de éxito; ya veremos si protagoniza él mismo la obra cuando le llegue el día del estreno... que habitualmente suele ser varios años después de la concesión, cuando las comedias se han quedado anticuadas por el tema y por el tratamiento escénico.

Y pasemos a la poesía, para ocuparnos sólo de los premios concedidos a libros, olvidando los muchos juegos florales y similares que pululan por el

país. Comencemos por dos nombres catalanes, Vicent Estellés, a quien se otorgó el Premi d'Honor por el conjunto de su obra, y Pere Gimferrer, ganador de la Lletre d'Or por su libro *L'espai desert*. También se concede en Barcelona, pero destinado a obras en castellano (o español, como se diga, que no es cosa de discutir y sí de entendernos), al premio Boscán, que en 1978 ha ido a parar a un poeta cordobés afincado en Madrid, Francisco Toledano, por su libro *Allí estaba el espejismo*. Igualmente se otorga en Barcelona el José María Lacalle, este año compartido por dos poetas andaluces, Manuel Ríos Ruiz, autor de *Los predios del jaramago*, y Luis López Anglada, autor de *El alba del relevo*; los dos son nombres muy conocidos, con una obra publicada ya extensa, y han recibido numerosos galardones antes que éste.

Sin ir más lejos. Anglada había logrado poco antes el premio Francisco de Quevedo, patrocinado por el Ayuntamiento de Madrid, con su libro *Ciudadano del alba*; esperemos que la semejanza en los títulos no repercute en el contenido de los poemarios. Otro nombre muy destacado en los concursos de poesía es el del sevillano Joaquín Márquez, a quien se concedió en Córdoba el premio que lleva el nombre ilustre de Ricardo Molina por su libro *La lluvia traducida*. Y en Sevilla también se otorgan premios poéticos bien dotados, como el Antares, aparecido en el firmamento poético por primera vez en 1978; el jurado se encontró empatado en su decisión, y la firma patrocinadora, que es la Bolsa de Comercio, acordó conceder dos premios primeros, para el muy leído escritor valenciano Juan Gil-Albert, por *El ocioso y las profesiones*, libro anunciado hace tiempo como terminado, y para un jovencísimo poeta catalán llamado José Antonio Vallet Pujol, hasta ahora desconocido, por *Celacanto*; por si fuera poco, se concedieron dos accésit, con dotación económica y edición de los libros, a José Ruiz Sánchez y Francisco García Marquina.

Un premio destinado a poetas jóvenes es el que patrocina en Madrid el club turístico Puente Cultural; en su última convocatoria recayó en *Celebración de un cuerpo horizontal*, del valenciano Miguel Más. Este es el único libro editado hasta ahora de cuantos se han citado como premios

poéticos de 1978, aunque se trata de una edición realmente fea, impresa con una letra de cuerpo mínimo; pero de eso no es culpable el autor, que escribe unos versos depurados para comentar sobre todo el paso del tiempo. Se aprecia muy clara la influencia de su paisano Brines, pero es de suponer que se libre de ella en seguida.

Con los últimos días del año ya encima se fallaron otros premios de poesía. El Ayuntamiento de Talavera de la Reina convoca el Rafael Morales para honrar a su hijo más famoso, y en esta ocasión se fue a Sevilla el galardón y su importe económico, a casa de Manuel Jurado López, autor de *La constante falacia del espejo*. Por su parte, la Diputación de León patrocina el premio Provincia con carácter bienal, y como este año era el que le correspondía, se falló a favor de Carlos Sahagún, poeta muy conocido, merecedor ya del Adonais y del Boscán, por su libro *Primer y último oficio*. Y hablando de Adonais, diremos que este premio suele fallarse el 7 de diciembre, aunque este año se retrasó una semana para evitar concomitancias políticas. Se otorgó a Arcadio López Casanova por el libro *La oscura potestad*; el poeta era poco conocido hasta ahora, debido a que solía escribir en gallego solamente.

LOS ENSAYOS

Y terminemos este recuento con los concursos de ensayo. El premio Nacional de Ensayo recayó en *Bécquer: Biografía e imagen*, libro del que es autor un paisano del poeta de las golondrinas y los gorriones, Rafael Montesinos; como su título indica, contiene una biografía de Bécquer muy ilustrada. La Real Academia Española de la Lengua discernió este año dos premios para ensayos, ambos de escasa dotación económica, pero de alto prestigio: el Menéndez Pidal se otorgó a Antonio Carreño por su estudio sobre *El romancero lírico de Lope de Vega*, y el Fastenrath a Andrés Amorós por *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, un excelente y completo análisis de esa no-

vela de Pérez de Ayala escrita en clave y con doble intención.

Al mismo tiempo que se hizo pública la concesión del Nadal se falló el premio Josep Pla, que en esta ocasión recaía en un ensayo sobre el propio escritor que nomina el premio, el gran patriarca de las letras catalanas: *Josep Pla o la raó narrativa*, firmado por Josep María Castellet. Un premio de gran talla intelectual es el Ossián, que esta vez confirmó su criterio selectivo recompensando a Francese de B. Moll por su *Diccionari catalá-valenciabalear*. Y seguimos todavía con Barcelona, ya que el concurso Espejo de España, patrocinado por Editorial Planeta para dar a conocer obras testimoniales sobre la historia más próxima de España, recayó en el novelista mallorquín Baltasar Porcel, autor de *La revuelta permanente*, un estudio sobre el anarquismo.

Barcelona y Madrid son, por supuesto, las capitales españolas de la edición. Por eso continuamos en Barcelona aún, para reseñar el premio Mundo, otorgado al joven filósofo Fernando Savater por su *Panfleto contra el todo*, un libro que no por filosófico deja de ser entretenido y aun divertido en ocasiones. Savater, que no admite alianzas de nadie, se rebela contra las revoluciones burguesas y proletarias, y utiliza la dialéctica marxista para revolverse contra Marx. Un auténtico panfleto en el sentido más usual del término, pero de autor conocido y dispuesto a dar trabajo a su exegetas. Seguramente los filósofos a la antigua usanza denostarán de Savater, pero a los lectores les interesa.

Pasemos ahora a Madrid, cuyo Ayuntamiento patrocina dos concursos, el Ortega y Gasset de ensayo y el Antonio Maura de investigación. En su última convocatoria se adjudicaron, respectivamente, a Mariano Yerro Belmonte por *La idea del alma colectiva en Ortega: formalismo, populismo, madrileñismo*, y a Víctor Valembois por *Condicionantes para el dramaturgo y su obra en el Madrid de posguerra (1939-69)*, libros inéditos hasta ahora. Otro Ayuntamiento, el de Benalmádena, puso en marcha con

buen tino dos premios de ensayo también, pero de lingüística y de economía, que en su más reciente convocatoria distinguieron a Asunción Rallo por su trabajo sobre *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, y a Angel Martínez González-Tablas por su estudio sobre *Inversión extranjera y desarrollo capitalista en España*, igualmente inéditos aún.

Concluamos con el resultado de los premios «gordos» de la llamada lotería literaria, fallados precisamente por los mismos días que se sortea la otra lotería, la nacional. El premio Miguel de Cervantes, dotado con cinco millones de pesetas, se destina a distinguir la obra literaria completa de un escritor ya consagrado, y su ámbito es hispánico. En esta ocasión ha recaído en un nombre muy ilustre y famoso en todos los ambientes literarios del mundo: Dámaso Alonso, presidente de la Real Academia Española de la Lengua, poeta y ensayista, maestro de la estilística hispana. Hay que reconocer el acierto de la decisión, porque pocos escritores pueden presentar una obra tan importante como la suya.

En cuanto a los nacionales, que ya no tienen denominación especial, han recaído asimismo en escritores muy conocidos y admirados: el de novela fue para Carmen Martín Gaité por *El cuarto de atrás*, el de poesía para Félix Grande por *Las rubaiyatas de Horacio Martín*, y el de ensayo para Carlos Bousoño por *El irracionalismo poético (El símbolo)*. Cada uno de ellos está dotado con un millón de pesetas.

Muchos millones, cada vez más millones se mueven en los concursos literarios. Un libro rodeado por la faja indicadora de que fue premiado en algún lugar se vende mejor que otro desnudo; los editores lo saben y manejan con cuidado los hilos propagandísticos: el misterio de los finalistas, la cena multitudinaria, el coctel de presentación del libro ya impreso... Y el escritor recibe una compensación por su trabajo, tan desatendido en un país que sólo habla de fútbol, de toros, de cine y de sexo, y algunos ratos de política, pero nunca de libros.

NOTICIARIO NACIONAL

PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO

El Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo ha dado a conocer una información en torno a los riesgos que actualmente se ofrecen a nuestro patrimonio histórico y artístico, todos ellos conocidos ya por la opinión pública. Del amplio informe del citado Departamento ministerial, recogemos los siguientes textos:

- Hay que reconocer con toda crudeza que en España durante las dos últimas décadas se ha venido produciendo con ritmo acelerado un proceso de desaparición y de degradación del patrimonio arquitectónico, caracterizado principalmente por dos hechos: la destrucción por eliminación rápida y directa de edificios, para sustituirlos por nuevas edificaciones de mayor rentabilidad, y el abandono y deterioro funcional de barrios y pueblos. El primero se corresponde generalmente con las áreas más dinámicas, y el segundo con las más deprimidas, por lo común pertenecientes al medio rural.
- Los cascos antiguos de las ciudades, o sus centros históricos —añade el informe— presentan los problemas derivados del desordenado crecimiento de sus suburbios, de la degradación de sus barrios y de sus edificios, del hacinamiento de sus habitantes y de la congestión de sus vías de tránsito. En otros casos, las operaciones de renovación urbana han sido traumatizantes para el tejido urbano, de modo que su fisonomía se ha desvirtuado radicalmente.
- Muchos son los elementos de arquitectura popular, muestras culturales exclusivas y valiosas, que han sido arrasadas por la presión inmobiliaria en determinadas zonas del país. No menores en número y en trascendencia testimonial perdida son las muestras de abandono y de irreversible deterioro de edificaciones del marco rural, vacío por efecto de las migraciones internas y la emigración.
- Además, los edificios monumentales de gran valor histórico-artístico, de los que España es poseedora en alto grado, y que aparentemente podrían considerarse como protegidos por disponer desde antiguo de un marco legal propio, sufren también las consecuencias de una evidente insuficiencia de tratamiento. La situación descrita líneas arriba no es consecuencia de una sola causa, sino que son varias las que de modo general concurren. Entre otras: Ausencia de una visión, tanto para la definición del patrimonio arquitectónico como para articular las operaciones de defensa y puesta a punto del patrimonio.
- Defectos de planeamiento congruentes, que hacen inoperantes e incompatibles las soluciones cualitativas con las cuantitativas, al no tener en cuenta con suficiente peso específico y operatividad, facetas no rentables de la planificación urbanística, tales como pueden ser la conservación del medio ambiente y la mejora de la calidad de vida.
- Desfase y estrechez del marco legislativo aplicable, que se limita a la protección de los edificios y los conjuntos urbanos con valores histórico-artísticos. Su pieza fundamental, la ley de 13 de mayo de 1933, parte de una doble limitación objetiva y temporal: por un lado se refiere a los inmuebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico, y por otra, exige en ellos una antigüedad no menor de un siglo.
- Dispersión de cometidos entre diferentes organismos de la Administración, que aunque la competencia fundamental, sólo en orden a la parte del patrimonio histórico-artístico, corresponde al Ministerio de Cultura, existen otras normas que regulan competencias dispersas sobre el tema o inciden de modo notorio y decisivo sobre él, concretadas principalmente en el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- Escasez de sensibilización y de participación ciudadana, que se siente desvinculada de este importante tema por falta de información en muchos casos.
- Insuficiencia legal para hacer frente a las exigencias de las nuevas tendencias, ya que la legislación vigente en relación con el patrimonio arquitectónico es muy limitado.
- De todo lo anterior se extraen las directrices de actuación de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Es preciso y urgente diferenciar sustancialmente el patrimonio arquitectónico del patrimonio histórico-artístico o monumental, tanto en razón a los criterios y valores que se utilicen para efectuar su delimitación y ponderación, como por la diferente forma y el específico sistema instrumental aplicable para la conservación y la puesta a punto de uno y de otro. La degradación del patrimonio arquitectónico es causa y efecto de la degradación del medio ambiente, y por esa interacción las medidas adoptadas para la mejora de aquél, tienen influencia beneficiosa para éste y, por tanto, para la calidad de la vida de los ciudadanos.
- Para poner en marcha las citadas iniciativas en favor del patrimonio arquitectónico, cuyo interés general es evidente, el Ministerio tiene planteadas —señala el informe— una serie articulada de actuaciones dentro de un plan operativo a corto y medio plazo, entre cuyas actuaciones prioritarias se encuentran:
 - a) La preparación de un marco legal capaz de definir el concepto y atender de forma activa a la salvaguarda y la puesta a punto del patrimonio arquitectónico nacional. En su preparación habrán de considerarse aspectos muy variados que van desde la delimitación de competencias funcionales hasta la descentralización regional, y desde la fiscalidad y los recursos económicos hasta la participación ciudadana en sus grados diferentes.
 - b) La preparación de algunos programas concretos de conservación arquitectónica integral que, a modo de operaciones piloto, sirvan para avanzar en las nuevas técnicas de salvaguarda y reanimación del patrimonio arquitectónico.

SIMPOSIO DE CASTELLOLOGIA

Se ha celebrado en Madrid el Primer Simposio Internacional de Castellología, conmemorando las bodas de plata de la Asociación de Amigos de los Castillos, y con ocasión del cual le fue concedida la Medalla de Honor del Instituto Internacional de Castellología a don Leonardo Villena, presidente del citado Simposio, por un libro dedicado a la terminología de castillos aparecido el pasado año en Alemania, y sus abundantes estudios dedicados al tema.

En el Simposio madrileño, en el que participaron dos centenares de personalidades españolas y extranjeras, además de discutir treinta y una comunicaciones presentadas, se aprobaron unas conclusiones de gran importancia. Basándose en el hecho de que el Estado no puede por sí solo abordar la defensa y restauración de castillos y mansiones históricas, se pide que, juntamente con las medidas de seguridad necesarias, se den facilidades a entidades o personas que se ocupen de esta tarea y cumplan con la obligación de admitir visitas de estudio a estos monumentos restaurados. Se pide también la revitalización del Patrimonio Nacional de Castillos creado por decreto en 1962, y que se organice un fondo histórico hispanoamericano para salvaguardar los tesoros de arquitectura civil y militar que los españoles dejamos en aquellos países.

EXENCIONES FISCALES

La Presidencia del Gobierno publicó un decreto por el que se desarrolla la Ley de Medidas Urgentes de Reforma Fiscal en lo que se refiere a los requisitos que deben observarse sobre las obras de arte con fines de difusión cultural.

Están exentos de impuesto extraordinario sobre el patrimonio de las personas físicas, los inmuebles urbanos declarados, expresa e individualmente, monumentos histórico-artísticos y las obras de arte que cumplan los fines de difusión cultural; los comprendidos en el inventario del Patrimonio Artístico y los que formen el tesoro documental y bibliográfico de la nación, y los inmuebles artísticos o históricos situados en el perímetro de un conjunto histórico-artístico, aunque no hayan sido objeto de declaración especial que los califique individualmente como tales.

Los edificios que dentro de los conjuntos histórico-artísticos declarados no formen parte del patrimonio histórico-artístico, se valorarán atendiendo al minusvalor que representen las limitaciones a que están sujetos, siempre que se cumpla con los requisitos que se señalan.

También gozarán de dicha exención todas las obras de arte cuya nula propiedad o usufructo se transmita al Estado o a cualquier ente público o que estén depositados en museos, bibliotecas, fundaciones culturales, entes públicos, centros culturales u otros análogos abiertos al público.

CASA DE VELAZQUEZ: CINCUENTA AÑOS

Ha cumplido cincuenta años la Casa de Velázquez, la famosa institución francesa de la capital española. Pero la Casa de Velázquez nació más de medio siglo atrás, en 1919; años antes había cristalizado la idea fundacional de una institución que estableciese contacto entre los intelectuales y artistas franceses y españoles. La institución permitiría la presencia en

Madrid, a través de la que iba a ser Casa de Velázquez, de escritores, profesores, ensayistas, artistas pintores, escultores, grabadores, músicos, arquitectos y más tarde también cineastas franceses, en una amplia panorámica cultural en la capital española. La zona cedida a Francia pertenecía en aquel momento a la finca de La Moncloa, y con el tiempo marcó uno de los lugares mayormente distinguidos en la organización arquitectónica de la Ciudad Universitaria.

Durante muchos años sus ruinas fueron uno de los espectáculos más deprimentes en el panorama desolador de la Ciudad Universitaria. Era la imagen veraz de la ruina cultural de la vida española. Hace veinticinco años se acordó su reconstrucción, y aquí estuvo de nuevo con nosotros tiempo después, cambiada su figura, pero activa su vida, que era lo que de verdad importaba. A su alrededor fueron naciendo la Escuela de Arquitectura, el Museo de Arte Contemporáneo, la Escuela de Agrónomos, los Colegios Mayores, la Casa del Brasil, la Escuela de San Fernando... Medio siglo atrás, cuando la Casa de Velázquez nació a la vida del arte en Madrid, sólo había a su alrededor algunos propósitos edificatorios de rango cultural. Para bien, cambiaron un tanto las cosas, felizmente recordadas ahora con ocasión de este cincuentenario, uno de los más importantes sucesos artísticos de la capital española.

MIRO CEDE SU ESTUDIO A PALMA

Con motivo de haber cumplido ochenta y cinco años, el pintor Joan Miró, afincado de años en Palma de Mallorca, ha hecho donación a la ciudad de su estudio de Son Abrines, donde ha realizado su obra pictórica durante los últimos veintidós años. El estudio de Son Abrines y la residencia del pintor están situados en la zona de San Matet, en un rincón privilegiado de la isla, con hermosas vistas al mar. El estudio y la vivienda superior son una verdadera obra de arte realizada en 1956 por el arquitecto barcelonés, ex decano de Harvard, José Luis Sert.

El pintor continuará utilizando los estudios y la casa y pasarán a ser administrados por el Ayuntamiento tras la desaparición del pintor. La donación formará parte del patrimonio cultural de la ciudad y es muy posible que pueda ser destinado a museo o a una fundación Miró, similar a la de Barcelona. Además del estudio y del domicilio del pintor, Miró cederá posiblemente otras dependencias cercanas y un descampado propiedad de Son Abrines, a fin de constituir un amplio complejo destinado a actividades diversas.

SEMINARIO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA

Se ha celebrado en Sevilla el II Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea, en el que participaron 125 profesionales y que fue organizado por la Asociación para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, organismo de carácter privado que integra a arquitectos de España, Italia, Suiza, Portugal y Gran Bretaña. Uno de sus objetivos fue precisamente la aprobación de la definitiva estructura orgánica de la asociación.

No obstante, el principal fin de este seminario fue el análisis de la problemática urbanística de ciudades con casco histórico y planeamiento de alternativas de actuación sobre las mismas. «Queremos insistir en que nuestro enfoque es puramente científico y metodológico. Nosotros elaboramos opciones y

son asociaciones de vecinos, partidos y ayuntamientos los que tienen que decidir, declararon Fernando Villanueva y Juan Ruesga, miembros de la comisión organizadora.

Los debates se centraron sobre temas genéricos: «Proyecto de ciudad histórica», que ya sirvió de epígrafe global del seminario celebrado el pasado año en Santiago de Compostela, y otro más particularizado referido a Sevilla —«Transformaciones e intervenciones arquitectónicas en una ciudad mediterránea»— que ha atraído la atención de los medios profesionales y políticos sevillanos.

AMPLIACION DEL MUSEO DE CUENCA

El famoso Museo de Arte Abstracto de Cuenca, que abrió sus puertas por primera vez hace doce años, ha realizado una ampliación que triplica su capacidad expositiva. Esta se ha llevado a cabo gracias a la colaboración económica de la Caja de Ahorros de Cuenca, que costeó la obra, y el Ayuntamiento, que facilitó el solar anexo a las Casas Colgadas, donde se sitúa el Museo original. La nueva construcción fue realizada por el arquitecto Fernando Barja, en estrecha colaboración con el artista-ingeniero, Gustavo Torner, cofundador del Museo.

Antes de la actual reforma, la obra expuesta se limitaba al arte abstracto español de la generación de los años 50. Actualmente la colección se amplía hasta el momento presente, incluyendo muestras de las jóvenes corrientes abstractas y de artistas extranjeros ligados al panorama artístico español.

La ampliación consta de cuatro plantas: tres dedicadas a exposición y la cuarta a depósitos, archivos y biblioteca. Su sobrio exterior armoniza con el antiguo edificio y completa la plaza, ocupando el lugar de una casa desaparecida hace tiempo. La nueva fachada luce un portal renacentista de piedra, salvado de las ruinas de un palacio de Villarejo de la Peñuela. Se ha cuidado de que la nueva construcción no afecte al célebre perfil de las Casas Colgadas.

Actualmente la colección consta de unas 700 obras correspondientes a 140 artistas.

PATRIMONIO URBANO

Se ha celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander un curso dedicado a los problemas y planteamientos del Patrimonio Urbano Español. Las conclusiones del curso, sintetizadas por el director general de Urbanismo, Bernardo Ynzenga, han sido las siguientes:

- Los problemas de conservación del patrimonio urbano no son técnicos, sino problemas de decisión política.
- Los costos y beneficios económicos y sociales que la conservación impone deben ser asumidos por la sociedad.
- La gestión de las decisiones respecto a la conservación del patrimonio debe canalizarse a través de los ayuntamientos democráticos mediante la participación de los ciudadanos y su corresponsabilidad en el sostenimiento de estructuras de poder directamente representativas.
- Debe entenderse que el patrimonio urbano no se refiere solamente a los monumentos y edificios histórico-artísticos,

sino fundamentalmente al patrimonio cultural arquitectónico y de actividades urbanas que le dan vida y contenido; en consecuencia, las políticas de conservación de este patrimonio deben superar el marco estrecho de la vigente legislación del patrimonio e incorporar medidas revitalizadoras de los usos y contenidos sociales urbanos.

- Se propone como política general la detención de las operaciones especulativas de renovación y remodelación de los centros urbanos por conllevar la expulsión de los usos y clases sociales que los ocupan, siendo sustituidos por usos de oficina y grandes comercios, así como por la clase burguesa; en su lugar se propone la rehabilitación y revitalización de estos centros con la apropiación de los actuales usuarios y clases más desfavorecidas.
- El origen de la especulación y consecuente deterioro del patrimonio urbano se ha visto que subyace en la propiedad privada. Como consecuencia, la posibilidad de una desprivatización del suelo y los edificios deberá considerarse como una opción en cualquier política seria que quiera llegar a las raíces de los problemas, máxime cuando es el propio sistema económico actual el que ve esta decisión como necesaria para su propia reproducción.
- Se piensa que la capacidad de decisión de la organización urbana debe ostentarla el movimiento ciudadano, incluso para cuestiones de ámbito general, aunque es previsible que en un futuro la puedan asumir los partidos políticos.
- La rehabilitación no sólo es posible con una política de desarrollo económico, sino que es el proceso más inteligente para la utilización de los recursos económicos, evitando despilfarros de energía y costes económicos realmente inútiles, tales como la construcción de nuevas infraestructuras y equipamiento de la periferia de las ciudades y la pérdida de tiempo traducida en coste del movimiento de las personas.
- La permanencia de la población en el centro de la ciudad exige que ésta albergue todos los usos que son habituales en otras zonas de la misma, por tanto, se deberá evitar la terciarización no rentable para la comunidad, así como las medidas de tráfico que no colaboren en el sentido definido en esta conclusión.

CUEVAS DE ALTAMIRA

La firma de la escritura en que se recoge el acuerdo de transacción entre el Estado y el Ayuntamiento de Santillana del Mar, que pone fin al pleito entre ambas entidades sobre la propiedad de las cuevas de Altamira, ha tenido lugar en el Ministerio de Cultura. Por este contrato, el Ayuntamiento de Santillana cede el pleno dominio de los terrenos donde están situadas las cuevas y, en compensación, el Estado constituye un censo reservativo que consiste en el abono de una pensión anual igual al 50 por 100 de los ingresos producidos por la explotación de las cuevas; dicha cantidad nunca será inferior a cinco millones de pesetas anuales y se revisará cada dos años, en función del índice del coste de vida. Por la explotación realizada hasta la fecha, el Estado abona al Ayuntamiento de Santillana diez millones de pesetas, que se hicieron efectivas durante la ceremonia mediante la entrega de un talón con cargo a los fondos presupuestarios del Ministerio de Cultura.

DEFENSA DEL ARTE

En el Museo Español de Arte Contemporáneo ha sido presentada la nueva Asociación de Conservadores de Bienes Artísticos y Culturales. Los promotores proceden en su mayoría de la Escuela Oficial de Artes Aplicadas a la Restauración y pretenden la integración de cuantos cursan o hayan

cursado estudios en esta escuela. Según informaron sus promotores, pretenden devolver a la sociedad lo que paga por la formación de sus propias carreras, mediante la vigilancia más completa del patrimonio artístico y cultural español. La idea de crear la Asociación surgió hace cuatro años como defensa contra el intrusismo y la falta de trabajo, pero hubo de posponerse por la estructura sindical entonces vigente.

NOTICIARIO EXTRANJERO

¿DE QUIEN ES EL ARTE SAGRADO?

Las obras de arte sagrado son un bien común, que pertenece a todos los hombres y no puede decirse que sean posesión exclusiva de la Iglesia, ha afirmado el presidente de la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro de Italia, monseñor Giovanni Fallani, en unas declaraciones a la prensa. «Así —señaló— cuando se perpetró el atentado contra la «Piedad» de Miguel Ángel, todos nos sentimos afectados, como si de algo propio se tratara».

Monseñor Fallani, considerado como la máxima autoridad vaticana sobre arte religioso, hacía estas afirmaciones respondiendo a una pregunta sobre los bienes artísticos que poseen las entidades de la Iglesia. «Se puede preguntar —añadió— por qué no vender estos bienes y darlos a los necesitados, pero quiero decir que alguien en Italia hizo un estudio de esta posible operación y se vió que, para llevarla a efecto, era preciso crear una comisión de técnicos que hiciera la valoración, otra que contabilizara las necesidades a que habría de atenderse, otra que habilitara los cauces de distribución, etc, y se llegó a la conclusión que era una operación antieconómica.

Finalmente, además de tratarse de unos bienes de los que la Iglesia no se siente poseedora en exclusiva, las obras de arte religioso no se aprecian por su valor económico, sino en cuanto sirven para la expresión de un coloquio con Dios. Sobre la riqueza de los objetos litúrgicos, el presidente de la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro, añadió que este arte debe ser decoroso. Y decoro no quiere decir riqueza, sino sencillez, buen gusto, estilo, veracidad. En Italia —señaló— animamos a los jóvenes de la Academia para que trabajen en el arte sacro, y esto no por intereses comerciales, sino de calidad artística y religiosa. Es preciso ser muy exigentes en el arte sagrado y religioso para no traicionar al culto».

VENTA DE UN GOYA

Un retrato de Catalina Viola, pintado por Goya en 1803, estaba en venta en México cuando redactamos esta noticia, de acuerdo con el anuncio aparecido en la revista norteamericana «Fortune». En el anuncio se decía que «esta obra maestra, pintada al óleo es, según nuestras noticias, la única obra de Goya que se halla en venta en estos momentos». El anuncio

hacia la historia del cuadro señalando que originariamente estuvo en la colección de Javier Goya, marqués del Espinar, y en la de Benito Garriga, en Madrid. Estuvo expuesto en 1885 en el museo del Louvre, de París, con motivo de la exposición organizada en beneficio de los huérfanos de la región francesa de Alsacia-Lorena. En 1929 formó parte de la exposición de arte español patrocinada en Amsterdam por el entonces rey de España, Alfonso XIII.

El certificado que el anunciante citó para avalar la obra, es del profesor José Gudiol, director del Instituto Amatller de Arte Hispánico, de Barcelona.

CIUDAD PRECOLOMBINA

Se halla en peligro de destrucción la ciudad de Chan-Chan, cabeza del imperio precolombino peruano chimu, considerada como la más grande del mundo construido en adobe. Según informes divulgados en Lima, el abandono, la erosión y el paso del tiempo originarán la destrucción del monumental vestigio arqueológico, si no se toman rigurosas medidas para su conservación.

El imperio de los chimues, cuyo origen se hunde en el misterio, abarca desde la actual frontera con Ecuador hasta el actual emplazamiento en Lima. Los chimues llegaron por el mar y se establecieron en la costa norte peruana. Algunos historiadores suponen que vinieron de Centroamérica y otros creen que fueron originarios de Asia, concretamente del Japón. Poseyeron una civilización muy adelantada, construyendo grandes acueductos para traer el agua desde los Andes hasta la zona desértica en donde se instalaron.

Según se afirma, los chimues llegaron incluso a fabricar una especie de teléfono con el que su emperador, el Gran Chimú, podía comunicarse desde sus habitaciones con otras dependencias del palacio.

COOPERACION HISPANO-NIPONA

El director del Museo Español de Arte Contemporáneo, Joaquín de la Puente, y el presidente del Museo de Arte Moderno de la Prefectura japonesa de Hyogo Shiroo Nara-

saky, han suscrito un acuerdo por el cual se establecen vínculos de hermandad entre los dos países. En consecuencia, los dos museos se esforzarán en realizar el mayor intercambio cultural a través de sus respectivas actividades, así como la realización de diversos proyectos, intercambio de información, publicaciones y otros materiales sobre arte moderno, la prestación de ayudas mutuas en los viajes de estudios promovidos por los respectivos museos y el periódico intercambio del patrimonio artístico cada tres o cinco años.

DE VARIA INFORMACION

- La National Gallery, de Londres, ha pagado 600.000 libras por una pintura de Jean François Millet, «El aventador», fechada en 1847; el precio más alto pagado nunca en una subasta por un cuadro de la escuela de Barbizon. La pintura fue subastada durante una sesión en la que salieron a la venta varias obras de arte del siglo XIX, valoradas en casi tres millones de dólares. Este cuadro desapareció en 1848, después de haber sido tasado por el ministro del Interior francés en 500 francos, y no logró ser visto por nadie hasta su descubrimiento en el ático de una casa de Nueva York.
- Con ocasión del centenario del nacimiento del gran maestro de la cerámica italiana, Gaetano Ballardini, se han celebrado en Faenza los actos conmemorativos con un «Encuentro de estudios cerámicos», en el que intervinieron importantes autoridades cerámicas italianas y extranjeras, entre los que figuraron el director del Museo Internacional de la Cerámica de Faenza, Giuseppe Liverani; Henri Pierre Fourest, conservador del Museo de la Cerámica de Sevres, y el director de la Pinacoteca Nacional de Bolonia, Andrea Emiliani.
- Arqueólogos chinos han descubierto la tumba de un monarca enterrado hace más de dos mil cuatrocientos años, conjuntamente con sus concubinas, con flautas de bambú que todavía pueden ser utilizadas, y con otros raros objetos de oro. Más de 7.000 valiosos objetos fueron encontrados en la tumba, de 220 metros cuadrados, que data del período de las luchas entre Estados —475 a 221 antes de Jesucristo—, y situada en la provincia de Hupeh, en la China central. Un ataúd de siete toneladas de peso, conteniendo en su interior un esqueleto con objetos de jade y de oro. Expertos chinos han informado que se trata del primer ataúd de bronce y de madera descubierto en China. Asimismo 22 ataúdes más pequeños incluían el esqueleto de un perro y los esqueletos de mujeres jóvenes que se cree fueron las concubinas, cantantes, bailarinas y músicas del monarca Yi, del estado de Tseng.
- El escultor Eduardo Chillida y el pintor Willem De Kooning han obtenido en Pittsburg, Estados Unidos, el premio Andrew W. Mellon, dotado con 50.000 dólares. Chillida y De Kooning fueron elegidos por unanimidad por el jurado internacional encargado de discernir dicho premio, a causa de los merecimientos que en ambos artistas concurrían.
- Un cuadro de Rubens, de enorme valor artístico permaneció durante más de un siglo en el sótano de la Academia Carrara, de Bérgamo, entre piezas pictóricas sin gran relieve hasta que fue descubierto por un experto en pintura flamenca. La tela representa a Santa Domitila y fue pintada por Rubens para una exposición en Roma, pero por causas desconocidas

acabó en un museo francés. Posteriormente fue cedida a la Academia Carrara, pero cuando llegó a Italia los expertos no le concedieron importancia, atribuyéndola no a Rubens, sino a alguno de sus discípulos o imitadores.

POLEMICA ARTISTICA

Doce mil dólares ha costado a los contribuyentes británicos una artística barca que durante unas semanas se exhibió en la London Art Gallery de la capital del Reino Unido. Esa fue la suma de dinero que, en calidad de beca, entregó el Consejo de las Artes de Gran Bretaña a Ron Haselden para que se dedicase a fabricar objetos sin agobios económicos.

La barca, de siete metros de eslora, construida con una sierra eléctrica, ha vuelto a desatar la polémica sobre el destino de los fondos del citado organismo social británico. A comienzos de este año, el Art Council fue violentamente criticado por tener como becario a un artista cuya obra final fue sentarse él mismo sobre la parte superior de un poste en el centro de la ciudad de Nottingham. Asimismo durante 1977, el citado Consejo ayudó a otro artista, quien se dedicó a derribar ladrillos sobre su cabeza.

ANTIGUA CAPITAL MACEDONIA

La desaparecida capital del antiguo reino de Macedonia, que hace veintitrés siglos edificó un gran imperio en tres continentes, puede haber sido descubierta en el norte de Grecia, ha declarado el arqueólogo profesor Manolis Andronikos, de la Universidad de Tesalónica, que reveló sus nuevos hallazgos, llevados a cabo estos últimos meses, ante una multitud de unos 1.000 expertos de todo el mundo, al comienzo del XI Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Aportó pruebas, con base sólida, de que Aegae, la vieja capital de Macedonia, estuvo en el lugar en que actualmente se encuentra la moderna Vergina, donde han sido extraídas tres tumbas de una colina desprovista de vegetación por un equipo encabezado por el profesor Andronikos.

FALSIFICACIONES

En París, el marchante en obras de arte, Fernand Legros, de cuarenta y seis años, ha sido condenado a dieciocho meses de cárcel y multado con 10.000 francos, por intento de venta de obras de arte falsificadas. El tribunal ha decretado que quince meses de su pena sean en libertad condicional, y como ha pasado tres meses en prisión preventiva, Legros fue puesto en libertad inmediatamente, concluyéndose así un proceso que ha durado once años. El fiscal Jean Pierre Marchi había pedido tres años de prisión.

El perito en arte, Maurice Malingue, procesado con Legros en la misma causa, ha sido condenado a diez meses de cárcel con libertad provisional, más 3.000 francos de multa.

PELIGRO PARA LAS OBRAS DE ARTE

Los insectos, la contaminación, la humedad y las temperaturas extremas están originando la destrucción gradual de la

mayor parte de las grandes obras maestras del arte en todo el mundo, y los museos están haciendo muy poco para evitarlo, han advertido los asistentes a la conferencia de expertos en obras de arte celebrada recientemente en Roma. «La gente cree que las obras de arte son eternas, pero son tan transitorias como los propios seres humanos. La desagradable verdad es que muchas obras de arte se están cayendo a pedazos. Yo diría que este es el caso del 90 por 100 de las obras de arte de todo el mundo», señaló el profesor Bernard Feilden, director del Centro Internacional para la Conservación y Restauración de la Propiedad Cultural, que tiene su sede en la capital italiana.

Esta organización, fundada por la Unesco hace ya cerca de veinte años y que en la actualidad cuenta con 61 países miembros, patrocinó una conferencia, de una semana de duración, sobre el control del ambiente y, por vez primera, ha reunido a arquitectos, directores y conservadores de los museos más importantes del mundo. «En el pasado los daños que sufrían las obras de arte fueron ocasionados por los ladrones o por actos de vandalismo, pero se ha hablado poco de la contaminación del ambiente, que inflige daños mucho más graves en términos generales y de mayores consecuencias», informó Garry Thomson, asesor científico de una de las galerías más importantes de Londres y a la vez autor del libro «El medio ambiente del museo», en el que se hace un estudio amplio del tema.

«El azote del siglo ha sido la calefacción central», ha dicho Simón Levie, director general del Rijksmuseum de Amsterdam, único museo europeo que dispone de amplios medios de aire acondicionado. Los costes prohibitivos han impedido que el Louvre de París, el Prado, el Ermitage de Leningrado y el Museo Vaticano, tengan un control climatizado total.

La humedad, por otra parte, perjudica a las pinturas al óleo. Los cristales sensibles pueden quebrarse. Incluso las ropas de los visitantes que llevan el ambiente del exterior, pueden contribuir a aumentar la humedad existente en el ambiente del edificio. Toda esta información no es desdichadamente nueva ni sus efectos tomados de tiempo en consideración, pero siempre ha de ser bien recibida como documento de mayor rango a la hora de pensar en la mejor conservación de nuestro tesoro museal.

ASAMBLEA DE LA A.I.C.A.

Se ha celebrado en Zurich, Lugano y Ginebra la XXX Asamblea de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, cuyo tema principal fue «Arte de hoy: iniciativa pública, iniciativa privada», con la discusión de las siguientes cuestiones: «Condiciones de la creación artística», «Modalidades y modelos en los distintos países» y «Perspectivas, proyectos y utopías».

Estas tres principales cuestiones han permitido indicar: El examen de las condiciones de la creación artística en los distintos países, ¿se apunta con uno o varios denominadores comunes? Las contribuciones públicas o privadas a la creación artística, ¿dependen de modelos semejantes o sensiblemente distintos? En las perspectivas que se desprenden de realizaciones o frustraciones, así como de sus confrontaciones, ¿se pueden imaginar modelos «operatorios» al plan regional o internacional, escapando de cualquier utopía?

La Asamblea de la Asociación Internacional de Críticos de Arte dedicó principal atención a las instituciones museales y colecciones públicas y privadas, que fueron visitadas. Las colecciones —uno de los aspectos de las iniciativas a favor de la creación artística— fueron objeto de importante estudio por los asambleístas. Las exposiciones y discusiones permitieron fijar la verdadera situación de las artes plásticas en los distintos países, sobre los artistas y sus amparadores. Un cuestionario preparatorio ha permitido recibir en la organización, antes ya de su apertura, importantes comunicaciones. Los mismos problemas en los distintos países en que existe un plan internacional, fueron expuestos ante la asamblea.

Las sesiones de la XXX reunión de los críticos de arte se celebraron en Zurich, Lugano y Ginebra, con visitas de arte a Basilea, Winterthur, Berna, Saint Gall, Vaduz, en el Principado de Liechtenstein y los Grisones. En Lugano, la asamblea designó nuevo presidente de la institución, en la persona del crítico español, Alexandre Cirici Pellicer.

INFORME SOBRE PATRIMONIO CULTURAL

Organizada por la Unesco se ha celebrado en la ciudad finlandesa de Savonlinna una reunión de expertos relativa a la preservación e información sobre el patrimonio cultural, cuyo objetivo fundamental era llegar a la implantación de proyectos conjuntos destinados al intercambio de información destinada al público en general sobre la conservación, restauración e impulso de las obras de arte, monumentos históricos, lugares de interés cultural, etc. En esta reunión han estado presentes representantes de Bulgaria, Checoslovaquia, España, Estados Unidos, Finlandia, Gran Bretaña, Suecia y Unión Soviética, así como observadores de diferentes naciones, bajo los auspicios de la Unesco. Los expertos apuntaron en sus conversaciones los siguientes acuerdos:

- Redactar una lista de periódicos que contengan artículos culturales, publicando un extracto de los mismos en un catálogo anual, así como la edición de un boletín de hechos culturales que den ocasión a la publicación de nuevos trabajos de prensa dedicados al arte. A la vez, solicitar la publicación de los quince mejores artículos de periódicos que traten sobre el patrimonio cultural, demandando de la Unesco una mayor frecuencia editorial de este tipo de trabajos en sus propias publicaciones.
- Requerir de la Unesco la preparación y financiación de una reunión de directores y expertos en publicaciones culturales populares, junto con especialistas en conservación y presentación del patrimonio cultural, pidiendo a la vez a la Unesco la puesta en marcha de una lista de exhibiciones existentes sobre dicho patrimonio y la elaboración, en coproducción con sociedades nacionales de cortometrajes cinematográficos que traten de las cuestiones citadas.
- Solicitar de la Unesco una mayor asistencia a sus comisiones nacionales para conseguir un más alto conocimiento internacional del hecho cultural, a la vez que se la exhorta, tanto a la Unesco como a otros relevantes organismos nacionales que puedan estar implicados, su colaboración con la Organización Mundial de Turismo y agencias turísticas nacionales para conseguir un mayor conocimiento de la herencia cultural.

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

EXPOSICIONES ITINERANTES

HUNDERTWASSER

Sevilla: mayo.
Valencia: julio, agosto y septiembre.
Zaragoza: octubre.
Zona catalana: noviembre y diciembre.

ANTONIO SUAREZ

Toledo: mayo y junio.
Zona catalana: septiembre y octubre.
Valencia: noviembre y diciembre.

IGLESIAS DE MADERA NORUEGAS

Segovia: noviembre y diciembre.

ESCHER: PAISAJE NEERLANDES

Segovia: agosto.

GRABADO CHINO

León: marzo y abril.
Zona catalana: mayo, junio y julio.
San Sebastián: agosto.
Valencia: septiembre.
Zaragoza: noviembre y diciembre.

MARCELIANO SANTAMARIA

Valencia: mayo.
Albacete: junio.
Segovia: septiembre y octubre.

SOLEDAD SEVILLA

Alicante: enero y febrero.
Barcelona: marzo y abril.
Valencia: mayo y junio.
Sevilla: septiembre y octubre.

LUIS MURO

Toledo: octubre.
Zona catalana: noviembre y diciembre.

JULIO GONZALEZ

Sevilla: junio, julio y agosto.

DIBUJOS DE ALENZA

Gijón: agosto y septiembre.

