

*Bellas
Artes 70*





Sol de
Andalucía
embotellado



TIO PEPE
GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY

UNA NUEVA COLECCION
DE LA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



ARTISTAS
ESPAÑOLES
CONTEMPORANEOS

FEDERICO SOPEÑA

**JOAQUÍN
RODRIGO**



EN PRENSA:

José Lloréns, por Salvador ALDANA.

EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.



ARTISTAS
ESPAÑOLES
CONTEMPORANEOS

A. M. CAMPOY

**ORTEGA
MUÑOZ**



Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.

Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
Pérez Casas, por Odón ALONSO.
Montsalvatge, por Enrique FRANCO.
Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
Pancho Cossío, por José HIERRO.
César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.

Veranee en 6 cilindradas



ndros con Dodge

o le pesará el verano

¡El veraneo es liberación, nuevas sensaciones, adiós a la rutina! ¡Dejar atrás la pesadez de lo corriente!

Este verano usted con Dodge tendrá kilómetros más cortos y un verano más largo. Veraneo con Dodge garantiza: familia cómoda, piernas estiradas, todas las maletas necesarias y pasar, pasar, pasar subiendo puertos -no existen con Dodge puertos interminables-, pasar rampeando, pasar llaneando, pasar y llegar gozando con sus 6 cilindros los 6 poderes excepcionales del Dodge.

1.º) Poder de distinción.

Colores rojo y plata metalizado exclusivos del G. T. Muchas combinaciones de pintura (azules metalizados, beige, rojos, verdes, grises, etc.) con guarnecido en vinilo, cuero y terciopelo nylon. Faros rectangulares. Capota en vinilo, con todo el salpicadero de madera noble en el G. T.

2.º) Poder de confort.

Asientos delanteros individuales, anatómicos, tipo Bucket en el G. T. Asientos corridos, regulables y reclinables dispuestos para el viaje confortable de toda la familia. Bolsas en las puertas delanteras y en los respaldos de los asientos delanteros. Maleteros "interminables". Acondicionador de aire. (*)

3.º) Poder en el motor.

6 cilindros. Carburador de doble cuerpo, con su fulgurante reprise y sus insuperables velocidad punta y velocidad promedio (G. T.)

(*) Includo en el equipo standard del G. L. E. y opcional en los restantes modelos.

4.º) Poder en la conducción.

Palanca de cambio deportiva, corta, en consola de madera (G. T.). 3 velocidades sincronizadas con mando al volante (G. L. y Station Wagon) y 4 al piso (G. L. E.). Cuenta-kilómetros parcial en todos los modelos Dodge con tacómetro, reloj y luces direccionales en el G. T. Retrovisor para día y noche (en todos los modelos).

5.º) Poder en la estabilidad.

Perfecta suspensión "a todo riesgo" y mejores tiempos en las curvas. Barra estabilizadora delantera y trapecio articulado con barra de torsión. Ballestas traseras asimétricas y amortiguadores hidráulicos de doble efecto.

6.º) Poder en la detención.

Servofrenos y frenos de disco en las ruedas delanteras y sistema de frenos de doble canalización con válvula de seguridad incorporados al G. T. Sistema de frenos hidráulicos, equipado con servofreno, en los otros modelos, para que usted se detenga "sin colear" donde y cuando lo precise. **El mejor equipo de frenos de la industria nacional.**

El poder, el confort y la seguridad de un Dodge valen lo que usted paga por él.

Visite a uno de nuestros Concesionarios. Elija hoy su Dodge. Haga la prueba. Condúzcalo. Disfrútelo... ¡Lúzcalo!



**Usted puede.
Disfrute el poder de un Dodge.**



Hemos superado los cuatro millones cuatrocientos mil pasajeros en un año.*

Más de cuatro millones cuatrocientas mil personas (nacionales y extranjeras) han elegido a Iberia para sus viajes. Todos ellos saben que nuestros aviones son el medio de transporte más rápido, cómodo y moderno. Ellos nos eligen, por eso nos esforzamos en servirles mejor, tanto a bordo, como en tierra. Lo venimos consiguiendo. La prueba son estos millones de Clientes-amigos.

Y a usted... ¿cuándo le veremos a bordo?

Unase a estos cuatro millones cua-

trocientos mil pasajeros. Su próximo viaje hágalo con nosotros. Le esperamos.

Iberia otorga al pasajero aeronaves modernas, tripulaciones expertas, servicio cordial.

Vuele. Viaje a la altura de su época, hoy es más fácil con Credivuelo.

Consulte a su Agencia de Viajes.

IB IBERIA
LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA

Donde sólo el avión
recibe más atenciones que usted

* Control: 1.º de Noviembre 1968 al 31 Octubre 1969: 4.411.040 pasajeros.



Bellas Artes 70

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

AÑO I • NUMERO 2 • JULIO 1970

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION:

FLORENTINO PEREZ-EMBIID
Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS:

RAMON FALCON
Subdirector General de Bellas Artes.

MARTIN ALMAGRO BASCH
Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.

PABLO BELTRAN DE HEREDIA
Asesor Nacional de Museos.

LUIS GONZALEZ ROBLES
Comisario General de Exposiciones.

SALVADOR PONS MUÑOZ
Comisario General de la Música.

JESUS SILVA PORTO
Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional

JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ
Subcomisario General del Patrimonio Nacional
y Arquitecto Jefe del Servicio de Monumentos.

ANTONIO IGLESIAS
Subcomisario de la Música.

JOAQUIN DE LA PUENTE
Subcomisario General de Exposiciones.

AMALIO GARCIA-ARIAS
Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General
de Bellas Artes.

SECRETARIO:

ANTONIO MANUEL CAMPOY

DIRECTOR:

LUIS SASTRE

REDACTOR JEFE:

MANUEL GARCIA VIÑÓ

CONFECCIONADOR:

JESUS SERRANO

REDACCION:

Amor de Dios, 2 - Madrid-14

Precio de cada número { ESPAÑA: 125 pesetas
OTROS PAISES: 2 \$ USA

Suscripción (6 números) { ESPAÑA: 600 pesetas
OTROS PAISES: 11 \$ USA



Z. 389

ENSAYOS

EL ESTRUCTURALISMO EN EL ARTE, 1
por JORGE USCATESCU

LA ILUSTRACION DE LOS LIBROS INFANTILES, 13
por CARMEN BRAVO VILLASANTE

LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO HISTORICO- 20
ARTISTICO INMUEBLE,
por JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ

RAFAEL ZABALETA, DIEZ AÑOS DESPUES, 28
por CESAREO RODRIGUEZ AGUILERA

ACTUALIDAD

UNA JOYA DEL ARTE MUDEJAR PARA EL MUSEO 38
ARQUEOLOGICO NACIONAL
por MARTIN ALMAGRO

LA EXPOSICION DEL RETRATO ESPAÑOL 41
EN BRUSELAS,
por JOAQUIN DE LA PUENTE

EL COLOQUIO INTERNACIONAL DE HAMAMET, 47
por ARCADIO DE LARREA

LA SEGUNDA DECENA DE MUSICA EN TOLEDO, 49
por CARLOS GOMEZ AMAT

NOTAS

LA SINCERIDAD CONSTRUCTIVA, 53
por LUIS BOROBIO

LA PINTURA DE AUGUST PUIG, 55
por JUAN EDUARDO CIRLOT

POEMA

AL GRECO EN TOLEDO, 60
por JOSE GARCIA NIETO

NOTICIARIO INTERNACIONAL

por JOSE DE CASTRO ARINES 62

NOTICIARIO NACIONAL

por JOSE DE CASTRO ARINES y JOSE MARIA BALLESTER 64

BIBLIOGRAFIA 67

FICHERO DE 69
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PORTADA

GOYA
Autorretrato

COLABORADORES DE ESTE NUMERO:

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

CARMEN BRAVO VILLASANTE.—Escritora. Doctora en Filosofía y Letras. Del Comité Directivo de la «International Kinder Forschung Gesellschaft». Profesora del Seminario Galdós en Middlebury y de los Cursos de Teatro del Instituto de Cultura Hispánica.

JOSÉ LUIS GARCÍA FERNÁNDEZ.—Arquitecto-jefe del Servicio de Monumentos de la Subcomisaría General del Patrimonio Artístico Nacional. Especialista en urbanismo y restauración de monumentos.

CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA.—Magistrado y escritor. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

MARTÍN ALMAGRO BASCH.—Director del Museo Arqueológico Nacional. Catedrático de la Universidad de Madrid.

JOAQUÍN DE LA PUENTE.—Conservador-subdirector del Museo Español de Arte Contemporáneo. Del Cuerpo Facultativo de Museólogos. Crítico de Arte.

ARCADIO DE LARREA PALACÍN.—Musicólogo y etnógrafo. Correspondiente de las Reales Academias Españolas, de Bellas Artes de San Fernando, de Buenas Letras, de Barcelona, e Hispanoamericana, de Cádiz.

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

LUIS BOROBIO.—Arquitecto. Ex catedrático de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. De la Academia Colombiana de la Historia. Profesor de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

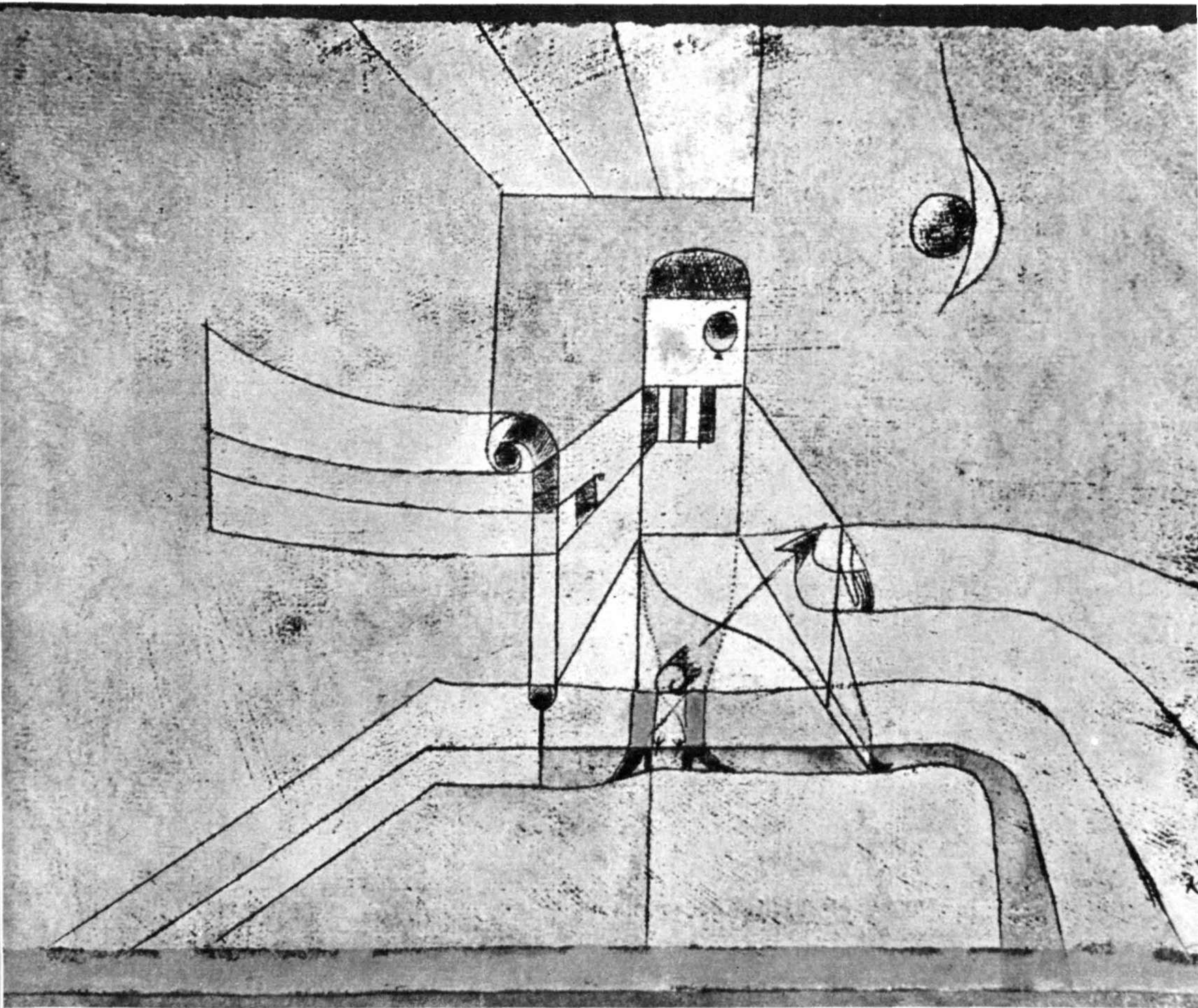
JUAN EDUARDO CIRLOT.—Poeta. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y de la Academia del Faro de San Cristóbal.

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

EN PROXIMOS NUMEROS PUBLICAREMOS
ORIGINALES DE:

DANIEL-HENRY KAHNWEILER, VINTILA HORIA, ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, JUAN PLAZAOLA, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, CARLOS ANTONIO AREÁN, VICENTE AGUILERA CERNI, CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICARRO, ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE, JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, MANUEL GARCÍA VIÑÓ, RAFAEL SANTOS TORROELLA, JUAN ROGER RIVIÈRE, ROMÁN VALLÉS, CIRILO POPOVICI, RAFAEL MONTESINOS, RAFAEL MORALES, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, ANGEL BENITO, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, MANUEL CONDE, ANTONIO M. CAMPOY, ARTURO DÍAZ MARTOS, GUILLERMO DE TORRE, J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, RAFAEL CASTEJÓN.

BELLAS ARTES 70 se publicará cada dos meses. Como este su primer año lo inicia con la primavera, los números correspondientes al mismo aparecerán en los meses de junio, julio, septiembre, octubre, noviembre y diciembre.



PAUL KLEE/BARTOLO: LA VENDETTA/1921.

EL ESTRUCTURALISMO EN EL ARTE

Por JORGE USCATESCU

Un acercamiento al proceso del arte en términos estructuralistas ha constituido sin duda una actitud y una mentalidad precursoras en la Historia, ya rica en resultados como cargada en transgresiones abusivas, del estructuralismo como forma de interpretación del acto creador en general. La contribución bibliográfica en este campo es vastísima. Siendo imposible un recorrido exhaustivo a través de sus manifestaciones, nos vemos obligados a la captación reductiva mediante instantáneas que se nos antojan concluyentes, y que nos pueden brindar sin más una reducción esencial de las aportaciones más sugestivas en la materia.

Quisiéramos, por tanto, referirnos en este trabajo, aparte incidencias secundarias con las cuales tropezaríamos inevitablemente por el camino, a tres momentos significativos desde el punto de vista que nos preocupa. Primero a los estudios estructuralistas propiamente dichos, en materia de interpretación del proceso del arte. En segundo lugar, a la intelección del proceso del arte, por parte de un artista tan significativo de nuestro tiempo como Paul Klee, cuyas observaciones sobre la creación artística han sido comparadas por algunos con las que contienen los célebres *Cuadernos* de Leonardo. Y por último a los escritos de Martín Heidegger, el filósofo clave de nuestro siglo, el siglo que él mismo define como el de la muerte de la metafísica, en torno al proceso del arte.

Lo cierto es que la historia oficial del estructuralismo ha concedido poca importancia a las aportaciones de la filosofía y la crítica del arte en esta materia. Un volumen bastante amplio como el que publicara en 1969 la Editorial Seuil en París, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, en el cual colaboran estudiosos como Oswald Ducrot, Tzevan Todorov, Dan Sperber, Mustafá Safuan, François Wahl, nos introduce en las implicaciones lingüísticas, poéticas, antropológicas, psicoanalíticas y filosóficas del estructuralismo, sin que la crítica del arte apareciera por ningún lado. Quizá solamente en el análisis estructuralista de la obra poética que realiza Todorov pudiéramos encontrar algunas ideas que pudieran servir a un análisis estructuralista aplicable igualmente a la obra artística o plástica en general. El «discurso abstracto» y el «discurso figurado», podrían acaso encontrar alguna aplicación en la problemática que nos preocupa ahora. La figura y la abstracción hace que se pueda llevar a una propiedad común de la estructura del *discurso poético* y del *discurso artístico*. Por otra parte, un autor de tanto prestigio entre los pontífices del estructuralismo como Claude Lévi-Strauss, en su obra más importante en esta materia, *Anthropologie structurale*, confiere al análisis estructuralista del arte una buena parte, si bien tiene que confesar desde el primer instante que «los etnólogos contemporáneos manifiestan una cierta repugnancia con respecto a los estudios del arte primitivo comparado» (1). Lévi-Strauss manifiesta a su vez el desconcierto ante la tendencia de los estudios etnológicos de establecer una unidad originaria de las manifestaciones del arte primitivo, y se muestra reticente a llevar su parte en un debate apasionante a la vez que poco concluyente. Los dominios en cuestión son enormemente vastos y el antropólogo no deja de ser impresionado, por ejemplo, por las analogías presentadas por el arte del noroeste de América y el de la China arcaica. «Estas analogías, no estriban tanto en el aspecto exterior de las piezas como en los principios fundamentales que el análisis de las dos artes consiente destacar.» La cosa le lleva así a establecer en estas dos grandes áreas geográficas artísticas algunos elementos fundamentales comunes: estilización intensa, esquematismos o simbolismos que se expresan

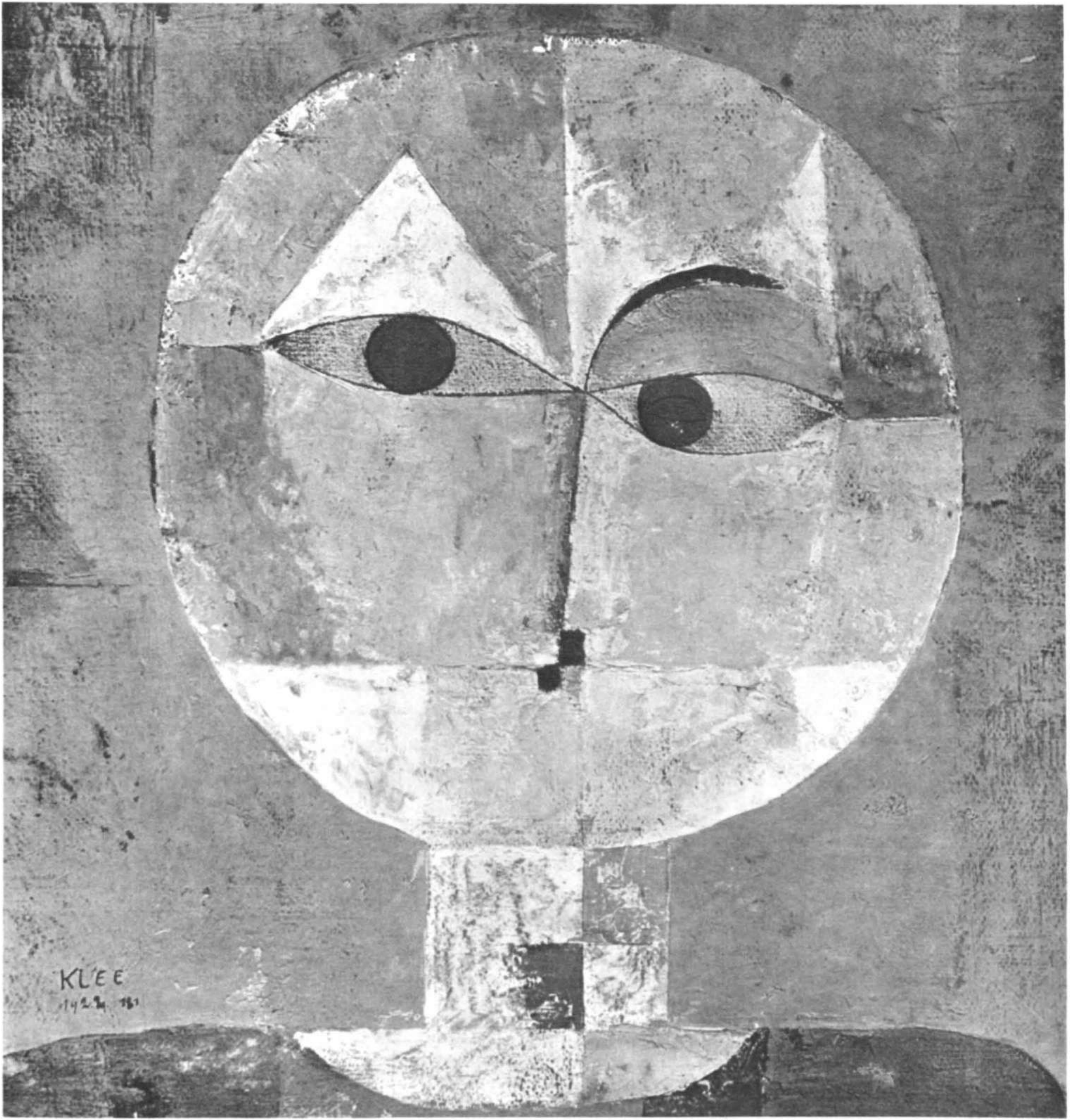
en la acentuación de rasgos característicos y la adición de atributos significativos; representación del cuerpo en imagen desdoblada; dislocación de detalles arbitrariamente aislados del conjunto; representación de un individuo visto de cara en dos perfiles; simetría muy elaborada que pone en juego a veces asimetrías de detalle; transformación ilógica de detalles en nuevos elementos; representación más intelectual que intuitiva.

Lévi-Strauss recoge los interesantes estudios de Boas y ofrece una visión panorámica de las significaciones de la «split representative», el desdoblamiento en el arte plástico de las máscaras, y de las correlaciones estructurales entre la expresión plástica y la expresión gráfica.

El estructuralismo significa, como se ha dicho, una modificación reciente del saber. En el proceso de esta modificación se ha afirmado, igualmente, que nos encontramos en la *segunda generación* del estructuralismo. Con ello nos encontramos en un momento, ya avanzado, y en buena parte ya crítico y cargado de nuevas incertidumbres, en el cual ya no se trata de la prosecución de un discurso científico ya establecido «sino de la interrogación en torno a la posibilidad de constituir en las ciencias determinados campos del conocimiento con un estatuto hasta ahora mal definido». La confusión en la materia es grande. El nombre mítico de Narciso ha sido con frecuencia evocado y, para ponerse de acuerdo, se ha concluido más o menos que «con el nombre de estructuralismo se agrupan las ciencias del signo y de los sistemas de signos» (2). La manifestación última de este estado de incertidumbre la constituye la obra, de índole estructuralista igualmente, de Michel Foucault, especialmente sus trabajos en cierto modo definitivos sobre la *Arqueología del saber* (3). La duda permanece en Foucault sobre todo porque, siendo su análisis y sus métodos estructuralistas, él mismo no acepta las autodefiniciones estructuralistas. El mismo se pregunta si la «panoplia» de términos de su sistema, «singulares» y dotados de «un poder mágico», son suficientes para separarlos del estructuralismo. Foucault busca su explicitación última en el hecho de que en el análisis del saber que él realiza en términos de gran sugestividad, en vez de «estructuralizar», ha querido analizar la historia del saber en su discontinuidad real, despojándola de cualquier forma de «narcisismo trascendental». Un proyecto ambicioso el suyo, que pretende liberar la historia del saber demostrando que «no podía tener aquel papel revelador del momento trascendental que la mecánica racional no posee ya a partir de Kant, ni las idealidades matemáticas desde Husserl, ni las significaciones del mundo apercebido desde Merleau Ponty, a pesar de los esfuerzos realizados por descubrirlo» (p. 265).

El problema en realidad no se circunscribe a los esfuerzos últimos de la segunda generación estructuralista, sino que viene de lejos. De un momento al cual vuelve en gran medida el esfuerzo espiritual creador de esta generación rica en combates y en logros.

Sería muy difícil comprender los esfuerzos creadores y su significación, si se ignorara la eclosión mental europea en los años que corresponden a la tercera década de nuestro siglo. No quisiéramos, lo confesamos, estar al lado de quienes consideran posibles retornos absolutos, en los dominios de los gustos y de los estilos. Pero nos resultan demasiado patentes las corrientes subterráneas que, en el campo de la creación, unen las experiencias de los últimos años con el poderoso esfuerzo renovador de los años veinte. Bastaría referirnos a los avatares del surrealismo y el futurismo, que recobran su actualidad en las manifestaciones del teatro, las artes plásticas y el «nouveau roman».



PAUL KLEE/SENECIO/1922



BRANCUSI/LA FOCA.

Este es, desde luego, un hecho evidente, puesto de relieve en varias formas. Menos evidentes son, sin embargo, los síntomas de actualidad de los diagnósticos culturales de la época en cuestión, recuperados hoy con pleno frescor y vitalidad. Un ejemplo edificante lo constituyen las aportaciones de Erwin Panofski en los dominios de la historia del arte. Panofski inicia su actividad de estudioso con un texto sobre la *Historia de la teoría de las proporciones humanas en cuanto historia de los estilos*, en 1921. Luego actúa como profesor de la Universidad de Hamburgo, antes de trasladarse a Nueva York, donde continúa su fecunda obra hasta su muerte, en 1968. A lo largo de esta prolongada y laboriosa etapa, Panofski lleva a la plenitud unos trabajos que vuelven, en el clima de hoy, a tener gran éxito en Europa y América, y en los cuales se manifiesta el influjo de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, pero que constituyen, al mismo tiempo, una magnífica aportación a la intelección del proceso del arte en términos estructuralistas.

La vasta obra de Panofski ofrece la prueba de que el estructuralismo de hoy tuvo sus anticipaciones no solamente en los dominios de la lingüística, sino también en la teoría artística de las formas simbólicas y de la perspectiva. Ahí están, para demostrarlo, trabajos suyos de incontestable importancia sugestiva y de poderosa erudición como *Significación de las Artes visuales*, *Artista*, *Sabio*, *Genio*, sus estudios sobre Durero y Vasari, el Renacimiento, la iconografía e iconología, su aplicación de los métodos de la sincronía y diaconía a la teoría de las proporciones artísticas. Panofski nos describe, con un talento sin par, el difícil proceso a través del cual un período histórico forma conciencia de un estilo que anteriormente consideraba como exterior a sí mismo. Así interpreta el arte del Renacimiento y las teorías de Durero en torno a las proporciones después de considerarlas a la luz de las concepciones egipcia, griega clásica, medieval, bizantina, renacentista y moderna. Llegando a la conclusión de que la teoría de las proporciones expresa la intencionalidad

del arte de modo más claro y más definible que el despliegue del arte mismo.

Precursor del estructuralismo, este estudioso establece ya la distinción entre una arqueología del saber y una intelección estética y estilística. Ofrece un vasto campo a las significaciones en el proceso del arte y se percata de los cambios en la idea moderna del hombre, unidos al abandono de la teoría de las proporciones humanas en la raíz de la conciencia artística.

Panofski posee ya un esquema estructural, si no estructuralista, del arte en el lejano período de su actividad científica de los años veinte. Su encuesta arqueológica va a la par con su encuesta estética. Se puede decir que el arte, como vivencias estructurales es, para este enamorado del Renacimiento, lo que expresara Marsilio Ficino en una carta escrita a Jacobo, hijo del humanista Poggio Braccidini: «Se puede decir de un hombre que ha vivido tantos milenios cuantos pueda abrazar mediante su conocimiento de la Historia.» Panofski concentra la historia del arte en la evolución de la teoría de las proporciones y en las mutaciones que se operan en los esquemas estructurales del arte. «Existe, escribe Panofski, una diferencia fundamental entre el método de los egipcios y el de Policleto, entre los procedimientos de Leonardo y los de la Edad Media una diferencia tan grande y, sobre todo, de tal naturaleza, que refleja las diferencias radicales que oponen al arte de Egipto el de la antigüedad clásica, y el arte de Leonardo al de la Edad Media (4)». En la historia de la teoría de las proporciones, Panofski ve el espejo dinámico, a través de los tiempos, de la historia de los estilos. Pone el acento en la significación del concepto de la «intención artística» (*Kunstvol-len*), a través del cual pretende descubrir el método más seguro, sobre la base de la teoría de las proporciones, para definir la naturaleza del proceso del arte. El parentesco con el estructuralismo anticipa, en cierto modo, las teorías de Heidegger en torno a la obra de arte, no lejanas ellas tampoco de los esfuerzos del estructuralismo contemporáneo.

Panofski sigue admirablemente la aventura de la

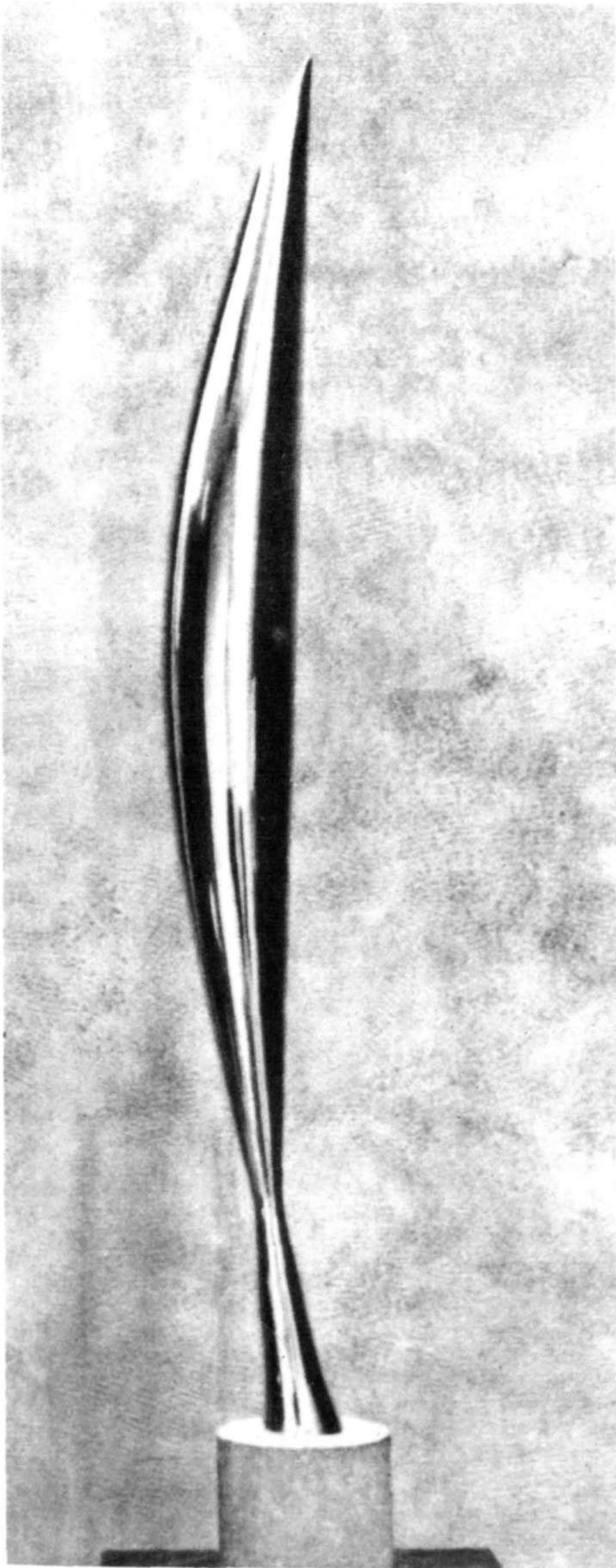


teoría de las proporciones en el arte. El arte clásico de los griegos había logrado liberarse por completo del sistema egipcio de las proporciones. El arte clásico griego, a diferencia de las formas griegas arcaicas, aún tributarias de los esquemas estructurales egipcios, acepta «como valores artísticos positivos precisamente los factores que los egipcios habían ignorado o rechazado». «La Grecia clásica oponía al código inflexible, mecánico, estático, convencional y artesanal de los egipcios un sistema de relaciones esbelto, dinámico y estéticamente rico de sentido. Contraste del cual la misma antigüedad se puede demostrar tomó conciencia», como lo confirman, entre otros textos, los libros de Diodoro de Sicilia. Desde los cánones de Policeto, hasta el *Tratado de las proporciones humanas*, de Alberto Durero, Panofski sigue un proceso de mutaciones profundas de la concepción del arte. Durero representa un momento de plenitud de esta aventura del arte. Luego los artistas y los teóricos del arte abandonan esta teoría de las proporciones en manos de los hombres de ciencia, «a excepción de los ambientes fundamentalmente opuestos al desarrollo progresivo hacia la subjetividad. Y no es por casualidad que Goethe en la edad madura, al renunciar al romanticismo de su juventud en favor de una concepción esencialmente clásica del arte, demostrara un interés caluroso y activo hacia lo que había sido la disciplina favorita de Leonardo y Durero».

El análisis estructural que Panofski efectúa sobre el arte del Renacimiento volverá, renovado, completo, explícito en la obra de Pierre Francastel, el representante típico del estructuralismo en el arte de la «segunda generación» (5). Francastel ofrece un campo amplísimo en sus trabajos a la «invención de las nuevas estructuras». Su problemática sigue, en líneas generales, la dirección de mutaciones fundamentales que, según Panofski, justifican el dinamismo interior del proceso del arte: Francastel sabe buscar el ángulo visual mejor para abordar el estudio de los sistemas pictóricos «con-

siderados como códigos particulares elaborados, entre otros, en el seno de unas sociedades». Estos sistemas poseen una función de comunicación diferente de la palabra, tanto en sus formas como en su contenido. Ellos poseen sus principios, sus leyes; manifiestan actividades mentales particulares; desempeñan en la sociedad un papel autónomo, permanente, tan esencial como los que establecen el pensamiento matemático, biológico, físico, económico, filosófico o político. Nos permiten reconstituir, a partir de figuras o lugares imaginarios, ambientes hechos coherentes mediante la atribución a objetos convencionales, funciones y significaciones concertadas. Los cambios de significación en los medios de percepción artísticos, las «vías de mutación», son esenciales en la comprensión artística. En este sentido la imagen figurativa no nos remite a las estructuras de la materia y el signo figurativo «no es nunca el sustantivo de lo "real", sino un instrumento de conocimientos a escala de la humanidad, en un tiempo y lugar determinados. Hay que distinguir, sin embargo, entre el signo como tal, que está en lo imaginario, y los elementos portadores del signo, que entran, una vez constituidos, en la materia».

Francastel estudia luego los objetos figurativos en sus conexiones con la realidad. En este sentido su análisis estructural se acerca al análisis de la física contemporánea, y no es de extrañar que vea en la «Imagen del mundo en la física moderna», de Max Planck, una base de su propio análisis del universo figurativo del Quattrocento. La teoría de las mutaciones en el orden de las representaciones físicas es como una elaboración arquetípica de las vías de mutación figurativa. El crítico formula primero los elementos irreductibles a otros, en los sistemas figurativos, para analizar luego la manera en que uno de los sistemas mayores del pensamiento figurativo se ha constituido en el siglo xv en Occidente. Tanto uno como el otro de los aspectos del estudio de Francastel se desarrollan con maestría inigualable. Así lo había hecho quince años antes de escribir su libro *La figura y el lugar*, en su otra obra fundamental, *Pintura y Sociedad*, donde trata amplia-



BRANCUSI/PAJARO EN EL ESPACIO.

mente de la importancia del espacio en los sistemas figurativos. Así lo haría luego, al tratar del papel de las motivaciones imaginarias, «aceptadas tanto por los artistas como por la sociedad, y en función de los cuales estaba hecha la selección entre los medios para la organización de las obras de arte». La estructura del ambiente espacial se completa así con la estructura del ambiente visual, en uno de los análisis estructuralistas más completos y destinados a hacer el mayor impacto al lector.

Al igual que Panofski, pero con un método más riguroso, Francastel llega a demostrar cómo a comienzos del siglo xv se operan grandes cambios en la mentalidad figurativa, descubriendo «una ligazón original entre lo figurativo y lo concreto». Los artistas de esta época gloriosa han introducido elementos totalmente nuevos en los sistemas figurativos que la antigüedad no conociera. Pero no en la combinación de estos elementos está la novedad, sino en los «marcos intelectuales de asociación de formas desconocidas antes de ellos». Para captar lo esencial de estos marcos intelectuales, Francastel recurre y desarrolla en términos estructurales los conceptos, de origen matemático, de la figura y el lugar y los introduce en la crítica de arte. «Ellos —afirma— ofrecen un terreno sólido a la exégesis». Revelan ambigüedad de estas figuras, irreales pero concretas, y de estos lugares puramente convencionales «que se hallan a la vez materializados en un campo limitado a las dimensiones de una superficie metódicamente distribuida y sustraídos a esta materialización». Un ejemplo de captación de este carácter equívoco, artificial, pero verosímil, del lugar y la figura es Masaccio, en su calidad de «precursor de una civilización que se ha planteado ante todo el problema del lugar del hombre en el universo» (p. 348).

Mediante este método se pretende aislar la comprensión de la obra de arte de su comentario anecdótico o realista, ambos caracterizados por la fragmentariedad. Y se pretende, aunque no siempre confesándolo, alcanzar modos globales de comprensión, una especie de renovado *nous* trascendente capaz de captar las estructuras básicas del proceso del arte en su eterno esfuerzo renovador de las formas y el contenido.

Si la crítica del arte ha encontrado en los métodos estructuralistas posibilidades de renovar sus preocupaciones, de este esfuerzo no se ha mantenido alejado tampoco el arte contemporáneo ni la conciencia revolucionaria de los artistas. Es muy difícil que un artista creador sea, al mismo tiempo, un crítico consciente del cambio de mentalidad al cual su propio arte pertenece. Pocos han sido, en efecto, los artistas que han tenido conciencia crítica de las mutaciones representadas por su obra. Entramos con ello en el campo de la teoría contemporánea del arte.

Una teoría del arte se impone imperiosamente a la atención intelectual contemporánea. Textos viejos y nuevos recobran actualidad y una nueva filosofía del arte se perfila con rigor y seriedad. Una cultura filosófica de sólidas raíces se impone en los dominios de la crítica, y problemas y enfoques nuevos surgen cada día. La muerte reciente del estudioso francés Pierre Francastel, autor de libros famosos como *La figura y el lugar* que elogiábamos antes, nos obliga en cierto modo a reactualizar, aunque en estrechos términos genéricos, los problemas que plantea la obra de arte en los tiempos que corren.

Hacia estas reflexiones nos lleva la reciente expo-

sición de Paul Klee, que acabamos de ver en el Museo de Arte Moderno, de París, y en la Galería de Arte Moderno, de Roma. La presencia de Paul Klee es importante no solamente por su obra pictórica, sino también por sus ideas en torno al arte moderno. Hay quien, como hemos dicho, ha comparado sus textos teóricos con las ideas contenidas en los *Cuadernos*, de Leonardo. Hay, igualmente, quien ha visto en las ideas de Klee y en su pintura las bases de un estructuralismo artístico contemporáneo. De cualquier forma, los textos de Klee merecen una detenida lectura.

A ella hemos querido proceder en un contexto, que se nos antoja el mejor sistema de intelección de una obra crítica importante. El contexto ha sido, esta vez, buena parte de los libros de Francastel y Starobinsky, *Significaciones de las artes visuales*, de Erwin Panofski, y las extraordinarias y sin par ideas sobre el arte formuladas por Martín Heidegger en su ensayo *Holz wege*. A estos textos y su enorme actualidad volveremos en otra ocasión. Ahora quisiéramos detenernos en lo que nos dice Paul Klee en su *Teoría del Arte Moderno*.

Se trata de una reunión de textos y notas; unos, conocidos; otros, inéditos, que configuran la teoría del arte del gran pintor de Düsseldorf, cuya influencia actual es incontestable. Klee poseía ideas muy claras sobre el impresionismo y el expresionismo y las relaciones entre ellos, sobre el cubismo y el arte abstracto en sus direcciones fundamentales, que van desde Robert Delaunay hasta Vasili Kandisky. Klee pone el acento sobre el proceso de la diferenciación individual en el arte. «En este nuevo terreno —nos dice—, incluso las repeticiones pueden expresar una especie de nueva originalidad, devenir formas inéditas del yo, y no es el caso de hablar de debilidad cuando un cierto número de individuos se parecen en un mismo lugar. Cada uno espera el despliegue de su yo profundo». Klee no está de acuerdo con Goethe cuando dice: «Crea, artista, y no hables». Reclama una conciencia teórica de lo que se crea. Para alcanzar esta conciencia, el artista se refiere al nexo entre arte y naturaleza, a la función del color, el claroscuro y la línea, al centro de gravedad de la creación.

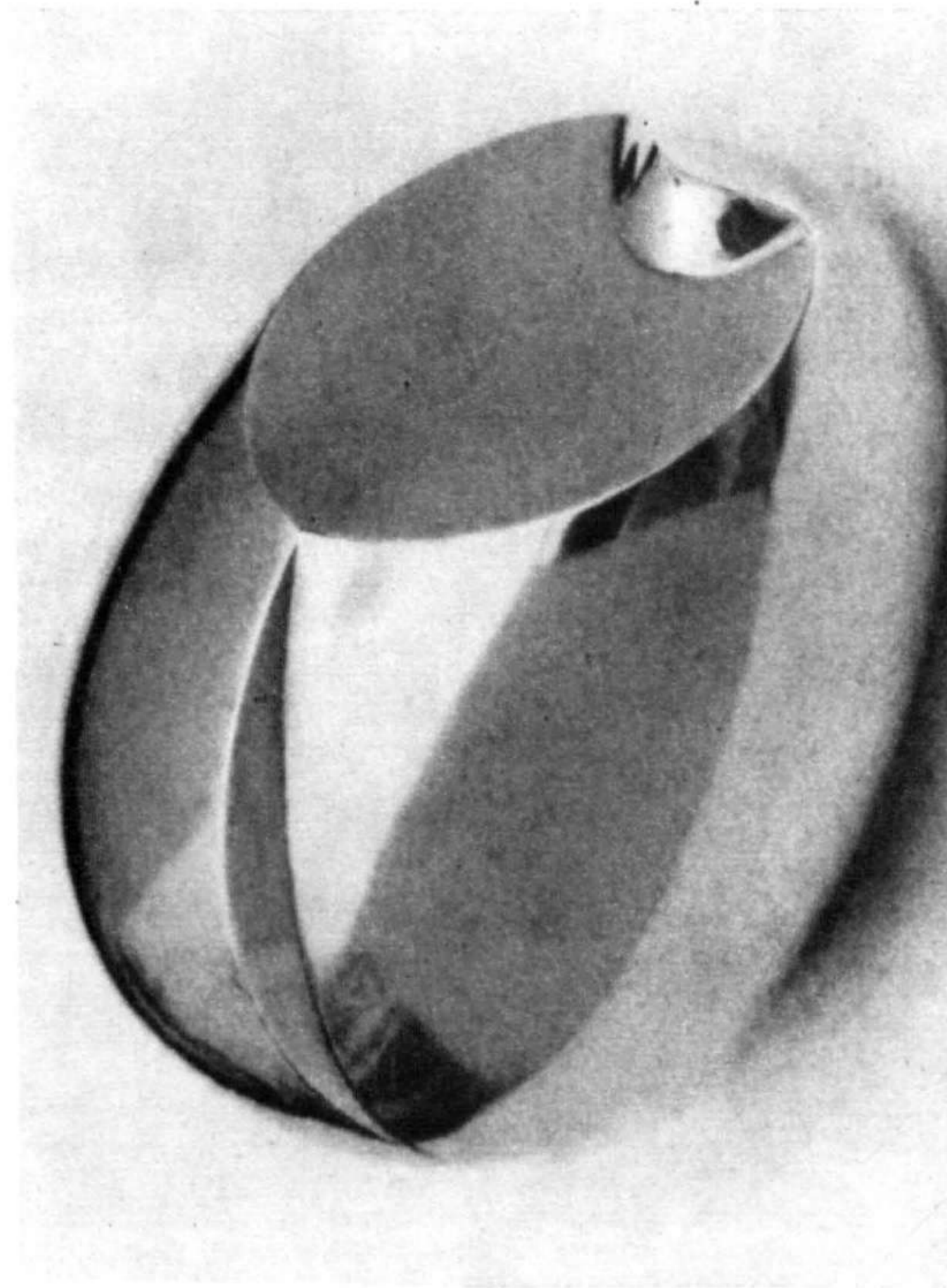
En el tiempo en que vive, y que en cierto modo abre, Klee discierne como característica del arte la cultura de los medios plásticos, su elección, su empleo al estado puro, el diálogo del artista con la Naturaleza. En este diálogo el artista de hoy distingue entre la ley desnuda y la realidad viva. Y el color gris es el centro de todo: «Contiene virtualmente cualquier color, cualquier valor, cualquier línea.»

Naturaleza, color, exploración interna de las cosas y, sobre todo, un nuevo «credo» del creador. En estos elementos estructurales reside el gran mensaje de Paul Klee. «El arte, nos dice, no reproduce lo visible; el arte hace la cosa visible». El dominio gráfico es esencial. El contiene de antemano y expresa con precisión lo maravilloso y el esquematismo propios a lo imaginario. «Más puro es el trabajo gráfico, es decir, más importancia se concede a las bases formales de una representación gráfica, más disminuye el aparato propio de la representación realista de las apariencias» (6). Se ha dicho, con bastante verosimilitud, que las ideas de Paul Klee representan una concepción estructuralista de la pintura. La idea que él posee del proceso del arte lo justifica plenamente. En su reducción del arte a la forma pura, crea un contexto de coincidencias visibles entre el espíritu del contenido de la obra creadora, su expresión formal y su originalidad formal. La obra de arte está concebida como *organismo*, con relaciones manifiestas que descansan en formas sencillas. Lo pri-

mero que Klee considera son los elementos específicos del arte gráfico, compuesto de puntos y «energías lineales», planas y espaciales. Como los estructuralistas contemporáneos del arte, Francastel entre ellos, Klee recuerda la dicotomía formulada por Lessing en su *Laoconte*, entre «el arte del tiempo y el arte del espacio». Pero Klee considera que se trata de una ilusión, ya que el espacio no es otra cosa sino una noción temporal. «El factor temporal interviene desde que un punto entra en movimiento y deviene línea. Lo mismo cuando una línea engendra una superficie, desplazándose. Lo mismo aún para el movimiento que lleva las superficies a los espacios.» Para el artista y el espectador de la obra de arte, lo importante es la actividad temporal. La obra de arte «nace del movimiento, es ella misma movimiento fijado y se percibe en el movimiento».

El artista, en cuanto hombre, es el ser que establece un diálogo dinámico con la Naturaleza. La novedad en el arte consiste en las combinaciones nuevas que el artista introduce en este eterno diálogo. Aparece el concepto de cosa, que en Heidegger será definitivo en la definición del proceso del arte. El artista busca las vías de penetración en el interior de las cosas. «Todos los caminos se encuentran en el ojo, en un punto de unión desde donde se convierten en Forma, para acabar

BRANCUSI/EL RECIEN NACIDO.



en la síntesis de la mirada exterior y la visión interior». En este punto radican las formas realizadas por la mano que se alejan totalmente del aspecto físico del objeto y que, sin embargo —desde el punto de vista de la Totalidad—, no lo contradicen. Para Ingres el arte era la organización del estado de reposo. Para Klee, la organización del movimiento. La idea que Klee posee del caos se parece a la de un filósofo como Lupasco. Para él, el caos es una noción «localizada», un centro de la balanza, un *no concepto* cuyo símbolo es el punto, «no un punto real, sino el punto matemático». «Este ser-nada o este nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción». La filosofía de la estructura de Lupasco encuentra aquí su plástica anticipación (7). Este punto que pone la nada, el caos en movimiento, es el *punto gris*, «punto fatídico entre lo que deviene y lo que muere». Punto gris, elemento central de la filosofía del arte de Klee, algo que no es ni blanco ni negro y es ambas cosas al mismo tiempo, ni frío ni cálido, punto non-dimensional, de cruce de los caminos. Establecer un punto en el caos significa «reconocerlo necesariamente como gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de un centro original desde donde el orden del universo va a surgir e irradiar algo en todas las dimensiones». Estamos en plena cosmogénesis artística, el concepto germinal primero, el *huevo*, «leit-motiv» de la plástica de Constantin Brancusi. Jamás el estructuralismo ha recibido una definición, una reducción ontológica más patente, que en la filosofía artística de Paul Klee, uno de los artistas de mayor lucidez intelectual en torno al proceso revolucionario del arte de nuestro siglo.

Las páginas de Klee sobre la filosofía del arte, así como las reflexiones de su *Diario*, son un documento imprescindible para perfilar una intelección estructuralista del arte. Pero esta intelección necesita una visión filosófica más amplia. Esta visión la ofrece, sin duda, el filósofo más importante del siglo. Nos referimos a Martin Heidegger, que sin duda no se deja, por la vastedad de su obra, encerrar en los límites dogmáticos y totalizadores del estructuralismo, pero cuyas ideas son como una forma plena de la búsqueda de aquel *nous* trascendente que los estructuralismos persiguen.

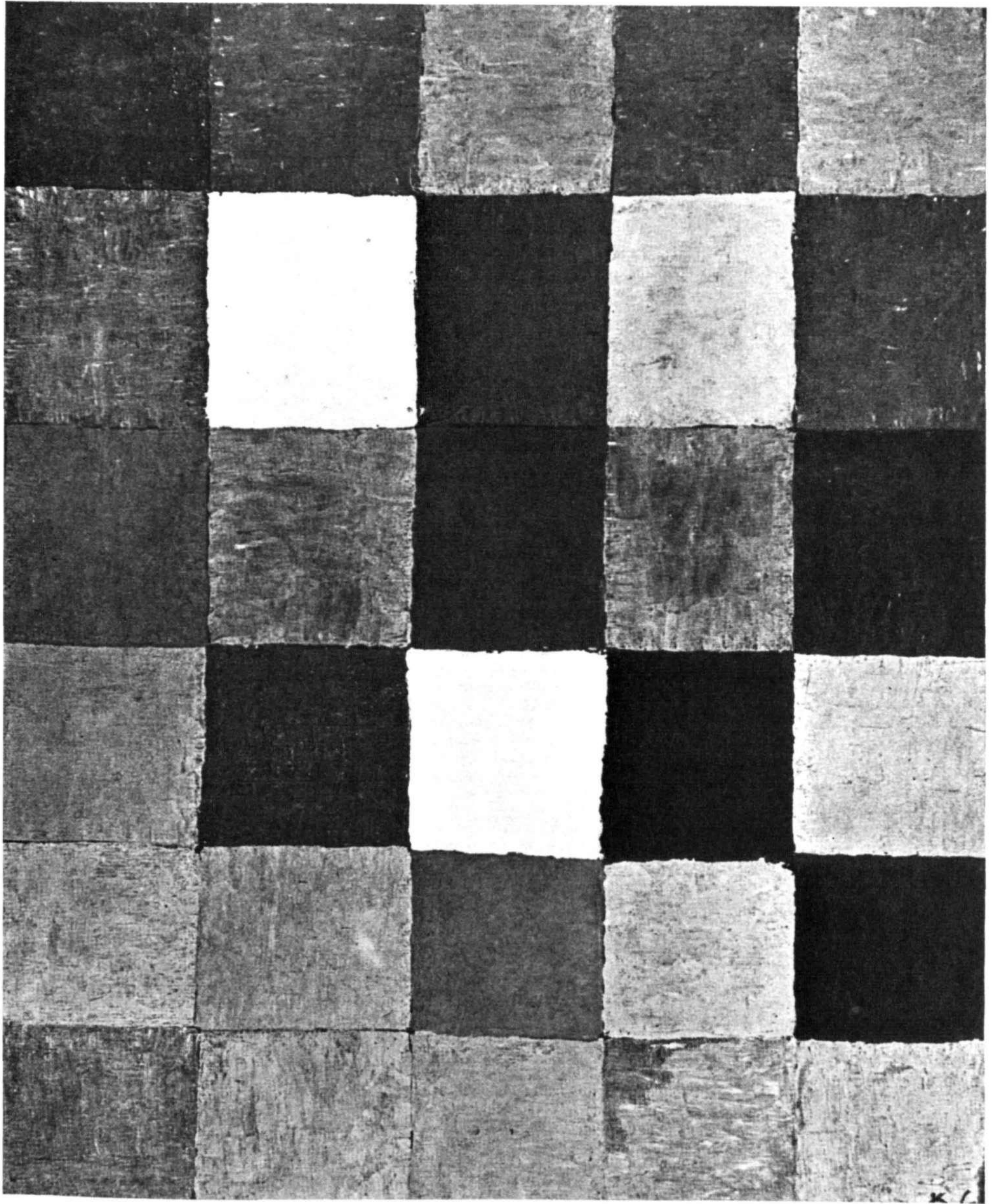
Los homenajes en honor del filósofo alemán Martin Heidegger, con ocasión de su ochenta cumpleaños, han puesto de relieve la mayor parte de los aspectos de su importante y variada obra creadora. Este gran pensador de nuestro tiempo, que se ha mantenido en lo posible fuera de la marea en que se han encontrado envueltas la mayor parte de las grandes personalidades espirituales del siglo, marea que caracteriza igualmente el estructuralismo, ha tocado en sus escritos no solamente los temas filosóficos especialmente definidos, sino los grandes temas centrales relacionados con el destino del hombre y la cultura. Se ha preocupado por la «caída» del hombre de hoy en los avatares de la Historia, por la muerte de la metafísica, por el gran destino de la poesía y su esencia profunda, del hombre ante el mundo de la técnica, de las perspectivas de la ciencia.

Pero uno de los temas que Heidegger ha tocado con acierto igualmente grande, sin que ello se pusiera de manifiesto en los escritos festivos de los últimos meses, es el tema del arte. Es normal que un filósofo como Heidegger se preocupase de lo fundamental en el arte. Antes de él, lo habían hecho en su tiempo Platón, Kant, Schopenhauer, Hegel y, en nuestro siglo,

filósofos tan representativos como Giovanni Gentile. En uno de los libros que marcan la segunda etapa de la creación heideggeriana, *Holzwege (Caminos en el bosque)* (8) el filósofo se acerca con gran originalidad hacia los problemas de la esencia del arte. Quien piense de una forma auténtica sobre el proceso del arte en términos de contemporaneidad, no podrá prescindir de las ideas de Heidegger en la materia.

Como siempre que se enfrenta con los problemas de su tiempo, el filósofo procede a una original exploración en los dominios del lenguaje. Cosa que implica recuperación de los valores originarios, primordiales, de las cosas, un incesante retorno a sus fuentes elementales, puras, primigenias. De ahí la familiaridad constante de Heidegger con el pensamiento griego. Familiaridad que implica siempre nueva lozanía, frescor constante y constantes reencuentros originarios. Ante todo, Heidegger se siente atraído por los problemas que plantea el origen de la obra de arte. Atacar el origen de la obra de arte significa, en los términos más auténticos de la filosofía heideggeriana, buscar la proveniencia de su esencia. El filósofo aborda esta cuestión fundamental en términos sencillos y no puede ser más explícito. ¿De dónde surge la obra de arte?, se pregunta él en una forma preliminar. De la actividad del artista. Pero el artista no es lo que es sino en términos de su propia obra de arte. El origen de la obra de arte es el artista y el origen del artista es la obra de arte. Ninguno puede concebirse sin la realidad del otro. Ninguno de ellos admite la independencia del otro. Pero tanto el uno como la otra no existen en sí, ni recíprocamente, sino en función de un tercer elemento, que a ambos les brinda un nombre y que no es otra cosa sino el concepto del arte. «Si el artista es necesariamente de otra manera el origen de la obra de arte y ésta es el origen del artista, es cierto también de otra manera que el arte es al mismo tiempo el origen del artista y de la obra de arte.» Pero, observa el filósofo, la cuestión se complica en sus comienzos, por el hecho de que el arte no es sino un nombre que no corresponde como tal a nada real, y si el efecto puede ser algo real no logra serlo sino en función de los artistas y de sus obras. Así que la cuestión del origen de la obra de arte se convierte en la cuestión de la esencia del arte. Pero la esencia del arte no puede ser buscada en otro terreno que en el de la obra misma.

Para saber lo que es el arte, es imprescindible partir de la obra. Y lo que es la obra «no lo captaremos más que por la comprensión de la esencia del arte». Como siempre, la cuestión ontológica es lo que determina la búsqueda heideggeriana. Es la suya una búsqueda que teme, ante todo, a uno de los enemigos fundamentales de todo proceso lógico: el círculo vicioso. ¿Cómo pretende el filósofo proceder para evitar las complicaciones estériles de un círculo vicioso? Para descubrir la esencia del arte en el seno de la obra misma se propone buscar la obra real e interrogarla sobre su ser. La pregunta sobre el ser, eterno «leit-motiv» de la filosofía heideggeriana, tenía que estar presente necesariamente en su búsqueda del ser del arte. Para ello, empieza por abordar las obras de arte como pura realidad sin «la menor idea preconcebida». Como tal, las obras de arte se le presentan ante todo como cosas. Cosas como el carbón del Ruhr o como los árboles de la Selva Negra, que se transportan. Como cosas se transportaban en la guerra los poemas de Hölderlin «en la mochila del soldado», y como tales se almacenan en los depósitos de las editoriales los cuartetos de Beethoven. El carácter de cosas de las obras de arte no indica, para la sensibilidad de hoy,



PAUL KLEE/GAMA COLOREADA.



PAUL KLEE/L'ORDRE DU CONTRE-UT/1921.

un aspecto vulgar y externo. El gran escultor Brancusi acostumbraba a nombrar sus obras «cosas». El carácter de cosa, que subsiste en la obra de arte, indica, lo primero qué «es», en cuanto realidad, la obra de arte. Pero ella «es», además, otras cosas que la cosa en sí. Es, como lo habían visto ya los griegos, algo que nos revela otra cosa, a saber «alegoría», y algo que se reúne a la cosa hecha, a saber, «símbolo». Pero tampoco en cuanto alegoría y símbolo la obra de arte deja de ser cosa. El carácter de cosa es el soporte de la obra de arte en cuanto construcción. Esta es la única manera de captar la realidad de la obra de arte. Sólo a partir de aquí la vista del estudioso se puede extender a otros terrenos. Entre ellos a la división estética entre materia y forma, «determinaciones inherentes a la esencia de la obra de arte», en su característica de ser-cosa. Lo cierto es que la aprehensión de la obra de arte a través de sus determinaciones de materia y forma, aprehensión que pertenece tanto a la metafísica medieval como a la metafísica kantiana, es un camino relativamente fácil. Lo difícil es aprehender la cosa, en nuestro caso la obra de arte, como sea, en su «modesta insignificancia». En cuanto tal, la cosa «es lo más rebelde al pensamiento».

Heidegger proyecta la esencia de la realidad de la obra de arte en el ámbito de una esencia más vasta que aparece como fin de su propia filosofía: «La esencia de la verdad». La verdad, que es para el filósofo la verdad del ser. Solamente en esta perspectiva la obra de arte, en cuanto cosa, se revela en la verdad del ser,

y en cuanto revelación o «Aletheia», es belleza. Lo bello pertenece así al advenimiento de la verdad. En estos términos, la realidad del arte se torna objetividad y la objetividad, experiencia vivida. Así en la realidad del arte, al menos en la concepción del arte que va desde los griegos hasta Hegel y se prolonga hasta nuestros días, «una extraña concordancia de la verdad y la belleza se revela secretamente. A la transformación de la esencia de la verdad corresponde una historia de la esencia del arte occidental. Este último es tan poco comprensible a partir de la belleza tomada en sí como a partir de la experiencia vivida, en el supuesto de que el concepto metafísico del arte pueda solamente alcanzar la esencia del arte» (9).

La cuestión del arte queda así en una cuestión abierta, para Heidegger, como tantas otras cuestiones. Como la cuestión de la técnica, de la ciencia, de la metafísica misma. Sus propias antinomias, nacidas en parte de su carácter de experiencia vivida, de su fatal historicidad, provocan esta situación antinómica, esta eterna ambigüedad del arte. Para Heidegger subsiste siempre el interrogante de si la cuestión del origen de la obra de arte es simple arqueología del saber, o de verdad ofrece posibilidades de alcanzar la esencia misma de aquel origen. Pero esta pregunta no es puramente académica, en la idea que de ella posee el filósofo. Es una cuestión dramática, como todas las de Heidegger. De ella depende, ni más ni menos, que el devenir del arte. Se trata, en efecto, de «un saber meditativo» que es una «preparación previa y por consiguiente indispensable para el devenir del arte. Solamente un saber así prepara a la obra de arte su espacio, a los creadores su camino, a los guardianes su morada».

Se trata de la morada del ser, preocupación del filósofo. La morada del ser del arte es la fuente, el origen, la esencia del arte mismo en su despliegue futuro. El problema está colocado en un camino en el bosque, uno de aquellos caminos que en la filosofía de Heidegger, en realidad, no conduce a ninguna parte. Este es el sentido del *Holzwege* heideggeriano. En su concepción también, el arte es algo colocado en un camino que no lleva a ninguna parte. Pero no por ello se trata menos de algo que es, y que se despliega y se revela en la verdad y en la belleza. Acercarse a este algo planteará siempre la pregunta de si se trata de un simple conocimiento erudito del pasado, arqueología del saber, o de una manera de alcanzar la fuente pura, el origen verdadero, de la creación. Aquella fuente pura que nos define la obra de arte como instauración de la verdad, como despliegue del ser, como eterno combate.

(Ilustraciones de Oronoz)

1 Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 269 y sig.

2 Cfr. *Qu'est-ce que le structuralisme*, cit. p. 10.

3 Cfr. MICHEL FOUCAULT: *L'Archeologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 275.

4 Cfr. ERWIN PANOPSKI: *Meaning in the visual Arts, The Renaissance; Artist, Scientist, Genius* (versión francesa, *L'oeuvre d'Art et ses significations*), Paris, Gallimard, 1969, p. 57.

5 Cfr. PIERRE FRANCASTEL: *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 362.

6 Cfr. PAUL KLEE: *Théorie de l'Art moderne*, Editions Gonthier, Bibliothèque Mediations, Ginebra, 1969, p. 34.

7 Cfr. STÉPHANE LUPASCO: *Qu'est ce qu'une Structure?*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1967, p. 111.

8 Cfr. ed. francesa *Chemins qui mènent muller part*, Paris, Gallimard, 1968, p. 313.

9 Cfr. *Holzwege*, cit., pp. 45 y sig.

LA ILUSTRACION DE LOS LIBROS INFANTILES

Por CARMEN BRAVO VILLASANTE

El interés por la literatura infantil y por su historia ha llevado a descubrir la ilustración en los libros infantiles. Casi desde los orígenes de la literatura infantil se hace evidente la necesidad de un texto ilustrado como exigencia de un lector niño que acude a la lectura por el atractivo de la ilustración.

Amos Comenius, en su famoso *Orbis pictus* o mundo en imágenes, que se publica en 1657 como una didáctica magna en varios idiomas, con su correspondiente ilustración, deja definitivamente fijado lo que debe ser un libro infantil.

Anteriormente, el *Isopete historiado*, versión española de 1489 de las *Fábulas de Esopo*, que se difundieron en todas las lenguas romances y anglosajonas de Europa, con grabados en madera, era ya el modelo ideal para los libros infantiles ilustrados. La vida del *Isopete con sus fábulas historiadas* fue un libro inolvidable en el arte de la ilustración. Claro es que los finales del xv, con el descubrimiento de la imprenta, dieron por resultado una serie de libros infantiles y de adultos con preciosas ilustraciones en madera, como la *Cárcel de amor*, *La Celestina*, algunos libros de Caballerías, pliegos de romances y villancicos y exemplarios.

Durante el xvi y el xvii, los fabularios como el de *Mey*, que continuaban la tradición de algunos toscos e ingenuos grabados en madera, más próximos a un arte popular que a un arte refinado, los emblemas didácticos y moralizadores del barroco de algunos libros de *Historia Sagrada* y de enseñanza ejemplar, pueden señalarse como ejemplos del arte de la ilustración de los libros infantiles, aunque todavía esta clase de libros sean muy escasos. En Inglaterra, en Londres, a mediados del siglo xviii, los chapbooks que lanza John Newberry tienen pequeñas ilustraciones para atraer al comprador infantil, y, conforme a las ideas de Locke, todo lo que vende este extraordinario autor y librero es literatura ilustrada para recreo y enseñanza de los niños.

Los finales del siglo xviii y principios del xix, que han producido magníficos ejemplares de libros ilustrados, nos depara en España un bellissimo libro de literatura infantil, las *Fábulas morales* de Félix María de Samaniego (1745-1807), publicadas en 1782 e ilustradas por Joseph Ximeno con unos grabados finísimos. La portada así lo anuncia, posteriormente: «Nueva edición adornada cada fábula con una estampa fina». A partir de ahora, todos los libros infantiles irán adornados con grabados de extraordinaria calidad, tanto libros recreativos como pedagógicos.

En estos años de tránsito de la época de la Ilustración al Romanticismo, entran en España multitud de libros franceses con ilustraciones, especialmente de literatura infantil. Se traducen las *Veladas de la Quinta*, de *Madame de Genlis*, a las que pone bellas ilustraciones Ximeno; las *Tardes de La Granja*; el *Teatro de los niños*, de *Berquin*, y el *Almacén de los niños*, de *Madame Leprince de Beaumont*.

Es ahora cuando el coleccionista de libros infantiles puede encontrar pequeñas joyas en las ediciones de principio de siglo.

R. Ximeno ilustra *El nuevo Robinsón*, historia mo-

ral, escrita en alemán por el señor *Campe*, libro muy divulgado en España; se difunden las traducciones del *Telémaco* de *Fenelón*, con grabados de ornamentación barroca, y hasta *Goya* ilustra la portada de un libro de *Pestalozzi*, *El ABC de la visión intuitiva*.

El nacimiento de los primeros periódicos infantiles lleva consigo el auge de la ilustración, y aunque el periódico todavía tiene el formato de un pequeño libro de bolsillo, la ilustración desempeña un papel muy importante. En *La Minerva de los Niños* (1834), una lámina de grabado precede cada número, y al final de cada cuento o poesía hay una viñeta diferente. *La Educación Pintoresca* (1837), periódico donde colabora *Fernán Caballero*, va ilustrado muy bellamente con grabados en negro y láminas en color. *La Primera Edad* lleva láminas en color con figurines de la moda infantil.

Por esta época, la ilustración del libro romántico llega a su cumbre en toda Europa. El lector exige libros ilustrados, los pequeños libros de bolsillo que se ponen de moda llevan ilustraciones delicadísimas de los mejores dibujantes. Grandes ediciones lujosas hacen alarde de una riqueza ilustrativa que en nuestros días no ha sido superada. *Granville*, *Gavarni*, *Tony Johannot*, *Doré*, *Cruikshank* son los artistas preferidos en Europa, que ilustran asimismo cuentos de animales, cuentos de *Perrault*, *Cuentos de Grimm*, ediciones del *Quijote*, relatos maravillosos e historias orientales. Las fábulas de Esopo, los viajes de Gulliver, las leyendas populares tienen representación maravillosa en las creaciones de estos ilustradores. Hay que suponer lo que hubieran sido los libros infantiles españoles con ilustraciones de *Alenza*. En España, el editor *Gaspar y Roig* hace mucho por el libro ilustrado, aunque en ediciones pobres en comparación con algunas ediciones francesas de *Hetzel* y *Garnier*. Para que el libro ilustrado compense los gastos, la tirada debe de ser grande, y en España las tiradas son escasas y existe poca afición bibliográfica. Únicamente cuando un editor logra vender grandes tiradas de libros infantiles puede cuidar la ilustración, como fue el caso de la *Colección Perla* de la *Editorial Calleja*, a fines del siglo xix y principios del xx.

Sólo cuando se haga una completa historia y un catálogo comentado de los principales ilustradores españoles del siglo xix y del siglo xx se verá que son muchos y valiosos, como *Manuel Angel*, *Aznar*, *Ricardo Balaca*, *Canseco*, *Bercula*, *Julián Bastinos*, de la renombrada editorial de Barcelona; *E. Blanco*, *A. Bravo*, *Primitivo Caicedo*, *A. Carretero*, *Casado*, *Manuel Durán*, *Gilbert*, *Krause*, *Jiménez Aranda*, *Luis Labarta*, *Carlos Labielle*, *Lozano*, *Llanta*, *Magín Pujadas*, *Matéu*, *Méndez* y el gran *Apeles Mestres*, que marca una época y es digno de fama internacional por sus dibujos de los *Episodios Nacionales* de *Galdós* y por sus *Cuentos vivos*, de un dinamismo desenfrenado; *Nicolás Miralles*, *Manuel Moliné*, *Moreno*, *Mugica*, *Ortega*, *Ortego* y *Vereda*, *Zarza*, *Pahissa*, *Palacios*, *Parcerissa* y muchos más que no cito por no alargar la lista, que termino con el nombre del magnífico *Daniel Urrabieta Vierge*, que ilustró fábulas y dibujó viñetas de encaje.

Si el Romanticismo, con su sentido de la belleza y

el gusto por el costumbrismo y la imagen fantástica, cuida y fomenta los libros ilustrados, el fin de siglo aviva el interés por las ediciones ilustradas. La fantasía moderna decorativa encontró su mejor exponente en *José Zamora*, ilustrador de *Cuentos mágicos*, figurinista, creador que deleitaba a los lectores infantiles por la original diversidad de los trajes y la profusión de las joyas. Además, *José Zamora* dibujaba toda la bellísima diversidad de las flores: margaritas, azucenas, gladiolos, girasoles del modernismo y toda clase de elfos, hadas y apariciones míticas y fantasmas, no exentos de ironía.

Al tiempo que se publicaban los cuadernillos baratos de la *Colección Calleja*, nacida en 1873, aparecían los elegantes libros de la *Colección Perla*, libros aristocráticos por la bella impresión tipográfica, exquisitamente cuidados.

El fin de siglo en Europa fue uno de los momentos mejores del libro infantil ilustrado. En Inglaterra, los prerrafaelistas y *Ruskin* al frente, que publicó el libro infantil *El Rey del Río de oro*, ilustraron libros infantiles. *Rossetti* y su hermana se interesaron por la literatura infantil, y *Oscar Wilde* escribió *El gigante egoísta* y *El príncipe feliz*. *Kate Greenaway* fue la ilustradora inglesa del modernismo, y sus dibujos de niños con camisolas danzando entre guirnalda de flores son deliciosos. La medalla concedida al mejor ilustrador de libros infantiles lleva el nombre de *Greenaway*.

En 1906 se funda el semanario *Gente Menuda* como suplemento de *ABC* y posteriormente de *Blanco y Negro*, semanario que incorpora a la ilustración de temas infantiles al genial *Xaudaró*, especializado en historietas ilustradas y en los dibujos de las *Aventuras por mar y tierra del barón de Munchausen*. Una serie de caricaturistas de esta época, como *Sancha* y *Cilla*, colaboran en la segunda época de esta revista infantil, hacia 1909, con dibujos humorísticos que reflejan el gusto por el costumbrismo de su tiempo. En Italia hay un equivalente en el *Giornale de la Domenica*. La *Editorial Calleja* sigue valiéndose de los mejores dibujantes para ilustrar las nuevas series de escritores clásicos.

José Penagos ilustra los cuentos grandes de *Calleja* y muchas portadas en color de la *Serie de Salgari*: *Yolanda, la hija del Corsario Negro*; *Honorata de Wan-Guld*, negras cabelleras y ojos azules, son los tipos de *Penagos* que recuerdan todos los que fueron adolescentes en 1930.

El valenciano *José Segrelles*, discípulo de *Sorolla*, ilustró pródigamente muchos volúmenes de la *Editorial Araluca* hacia 1924 y una magnífica colección de *Las mil y una noches*. *Federico Ribas* ilustra para *Calleja* los *Cuentos de E. Nesbitt* y *El unicornio y otros cuentos* con *Penagos*, *Marco* y *Máximo Ramos*, y más adelante, en Argentina, después del año 40 dibujó cuentos de animales, graciosamente vestidos, en la *Ed. Atlántida*.

Bartolozzi, que también había ilustrado portadas de *Salgari*, con su alegre colorido y línea nítida dio vida a los héroes infantiles de su invención: *Pipo y Pipa*, y el *Pinocho* español con su acompañante *Chapete*. Las ilustraciones de *Bartolozzi* inauguran un nuevo estilo con sus superficies de color.

Junceda fue otro de los grandes ilustradores del libro infantil. Las ilustraciones de *La isla del tesoro*, de *R. L. Stevenson*, editada en *Seix Barral* en 1924 en versión española de *Gaziel*, es una de las obras maestras de la ilustración de libros infantiles españoles, así como *Las minas del Rey Salomón*, de *Rider Haggard*.

El ilustrador *J. Serra Masana*, en 1922 ilustra *El ojo de Guatama del Capitán Gilson* en *Seix Barral*. Por estos años, la *Editorial Juventud* empieza a publicar edi-

ciones ilustradas en la *Colección Cuentos de Arte* (*Los mejores cuentos por los mejores artistas*). Los *Cuentos de Andersen* ilustrados por *Arthur Rackham*, extraordinario dibujante inglés fin de siglo, que vivifica la Naturaleza expresivamente, y los cuentos de *Grimm* son ediciones muy hermosas. *Rackham* forma el gusto artístico de muchos niños. En la misma serie se publican *Peter Pan* y *Wendy*, de *J. M. Barrie*, con ilustraciones de *Mabel Lucie Atwell* con niños sonrosados y regordetes, y *Heidi*, con láminas de *Mercedes Llimona*, en la línea inglesa del dibujo. *Lola Anglada* ilustra *Alicia en el País de las Maravillas* y numerosos cuentos.

Otras editoriales, como *Hijos de Santiago Rodríguez*, de Burgos, sin pretensiones de lujo editorial, tienen bellas ediciones, como el *Robinson Crusoe* ilustrado por *Antequera Azpiri*.

En esta rápida enumeración de nuestros dibujantes, que merecían un más detenido estudio, nos encontramos en nuestros días con profusión de excelentes ilustradores, que con sus dibujos han hecho del libro infantil verdaderas obras de arte. En esta época en que, debido al excesivo coste, las ediciones ilustradas se han ido reduciendo hasta llegar a la actual penuria del libro artístico, los libros de niños quedan casi como ínsula maravillosa del arte de la ilustración.

En nuestros días, la pasión del bibliófilo tiene un campo nuevo: el de los libros infantiles. Son famosas las colecciones *Osborne*, *Renier*, *Muir* y otras del mundo anglosajón. Entre nosotros también empieza a manifestarse el coleccionismo de esta clase de libros, aunque no tenemos una biblioteca especializada de libros infantiles donde podría estudiarse el arte de la ilustración, como sucede en la Biblioteca Internacional de Munich, que posee 100.000 libros de literatura infantil.

El auge editorial del libro infantil se ve interrumpido por el período de la guerra y una postguerra poco propicia a las ediciones ilustradas costosas. Transcurridos estos años de escasa producción, las editoriales se rehacen y la *Editorial Aguilar* es una de las primeras en emprender la creación de unas series de libros infantiles, en los que la ilustración es parte esencial. En Norteamérica, *The golden book* ofrece un modelo de libro ilustrado muy moderno, y en Francia, las famosas series del *Pere Castor*, seudónimo de *Paul Faucher*, sirven de orientación para la *Colección de El Globo de Colores*, para todas las edades, ilustradas por los mejores dibujantes y pintores españoles.

El interés por la ilustración hizo que en 1938 los norteamericanos crearan la *Caldecott Medal* para premiar al mejor ilustrador; en 1950, en Suecia se crea la medalla *Nils Holgerson*; en el año 1956 los ingleses, la medalla *Kate Greenaway*, y a partir de 1956, el IBBY o la Organización del Libro Juvenil crea el *Premio Andersen* para autores y para ilustradores, con una lista de honor de los mejores ilustradores del libro infantil del mundo. Un interés mundial por el tema de la ilustración promueve bellos libros ilustrados y va en contra del libro comercializado con ilustraciones vulgares.

El Instituto Nacional del Libro Español crea un premio anual *Lazarillo* para ilustradores del libro infantil, que desde 1958 viene otorgándose a la obra más destacada. *José Francisco Aguirre* mereció el galardón por *El libro del desierto*. Con su estilo alegremente geométrico, *Aguirre* ha ilustrado *El libro del fuego*, *Las leyendas del Caribe* y el *Teatro de Lope de Vega* (*Editorial Aguilar*).

Rafael Munoa, *Premio Lazarillo* 1959, ha colaborado en el semanario infantil *Bazar*, y en la actualidad tiene en su haber de dibujante más de veinte libros ilustrados en color con su estilo ingenuo que tanto le apro-

4



5



6



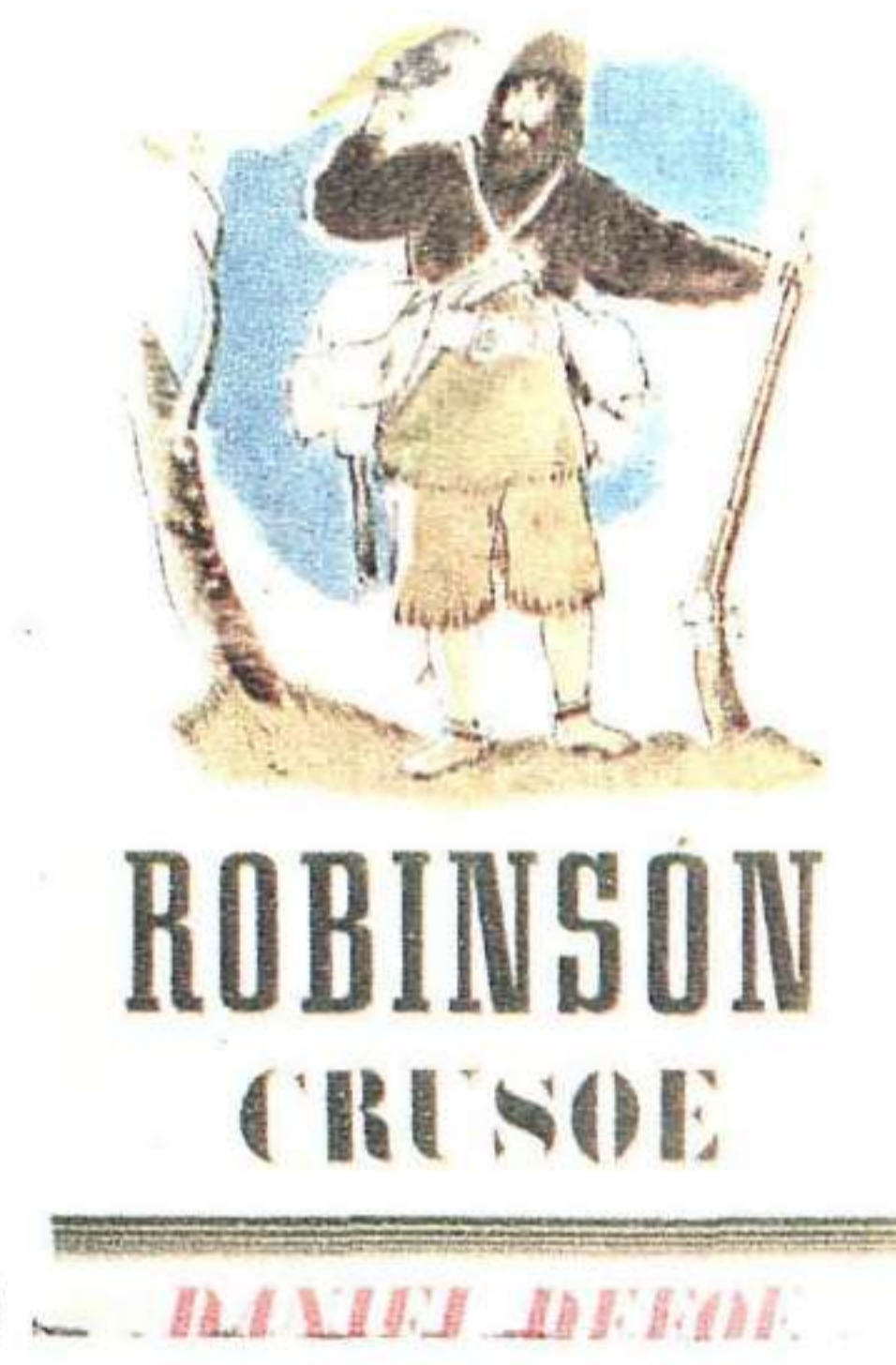
10



11



12



16



17



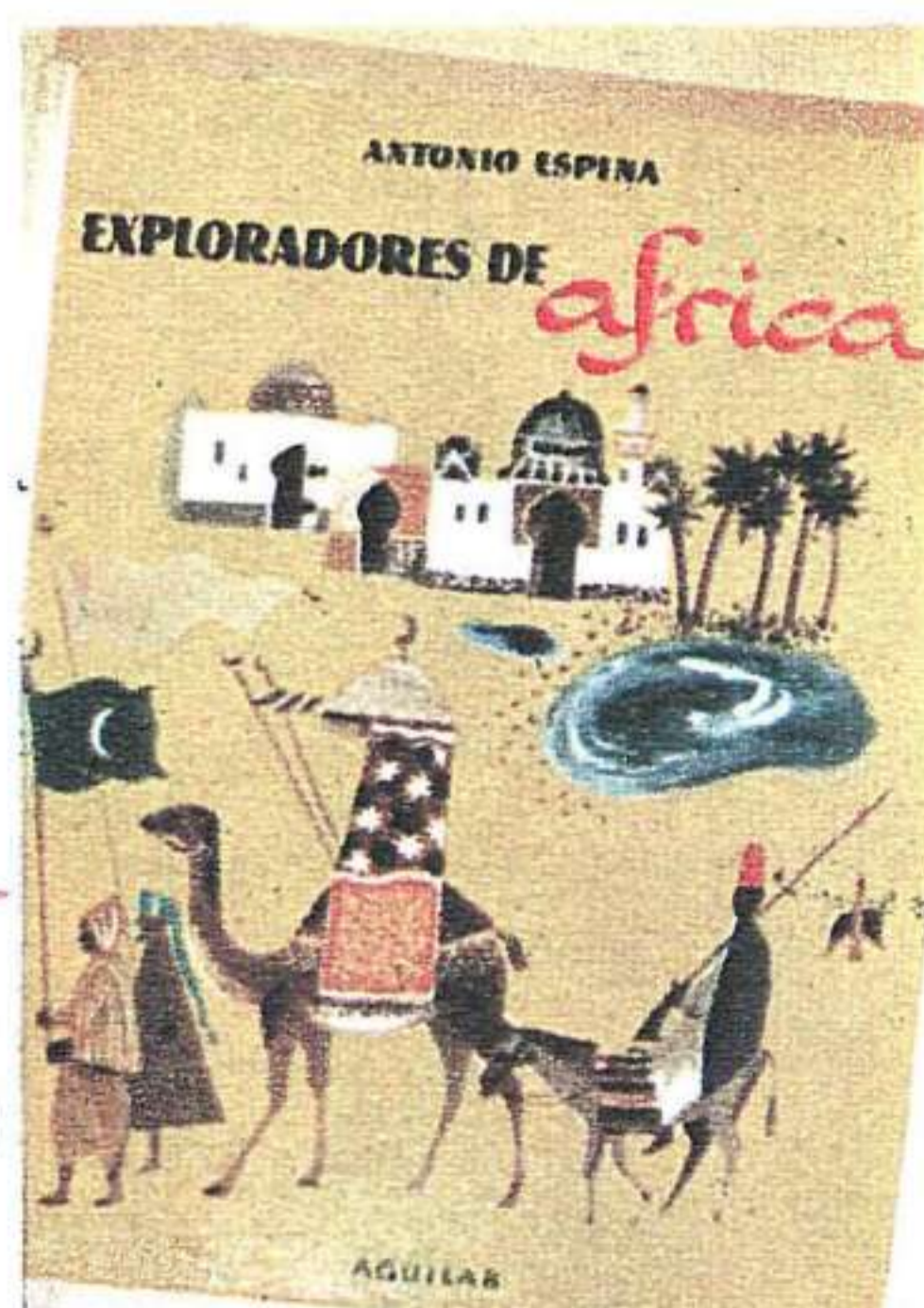
18



22



23



24



En páginas interiores:

1. ISOPETE HISTORIADO/EL CUERVO Y LA RAPOSA.
2. XIMENO SAMANIEGO/EL LABRADOR Y LA CIGÜEÑA.
3. XIMENO SAMANIEGO/LA ZORRA Y EL BUSTO.
4. XIMENO SAMANIEGO/EL RATON DE LA CORTE Y EL DEL CAMPO.
5. MUSICA Y DONON/JOSE AGUSTIN PRINCIPE/FABULAS/LA CRIADA SISONA.
6. APELES MESTRES/EPISODIOS NACIONALES, DE PEREZ GALDOS.
7. XAUDARO/GENTE MENUDA.
8. SANCHA/GENTE MENUDA.
9. ASHA/PIRULETE.
10. FONTANALS/EL TOQUE DE ORO DE HAWTHORNE.
11. FONTANALS/EL PARAISO DE LOS NIÑOS.
12. J. NARRO/ROBINSON CRUSOE.
13. F. RIBAS/PAJAROS.
14. PENAGOS/YOLANDA, DE SALGARI.
15. BARTOLOZZI/PINOCHO.
16. J. ZAMORA/BIBLIOTECA PERLA/CUENTOS MAGICOS.
17. PICO/BAZAR.
18. PERELLON/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.
19. PERELLON/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.
20. GOICO/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.
21. J. F. AGUIRRE/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.
22. GOÑI/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.
23. MUNOA/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.
24. ADAN FERRER/HISTORIA DE LA LITERATURA INFANTIL.

xima a los niños, ya que parece como si el dibujante fuera un niño más. Entre ellos destacan *Los exploradores de Africa*, *Narraciones italianas*, *Leyendas de la dulce Francia* y *Milagros de Nuestra Señora*.

J. Narro, especialista en dibujos para los libros artísticos de la *Ed. Juventud*, ilustra con trazo fino los clásicos infantiles y merece el *Premio Lazarillo* 1961, por sus dibujos de la edición de *Robinson Crusoe*. Discípulo suyo es *Lorenzo Goñi*, pintor y grabador afortunadísimo en sus dibujos, que comenzó como colaborador en la revista *Bazar* y pasó a ilustrar la figura de *Marcelino Pan y Vino*. Poco después ilustró *La burrita Non* y *El niño, la golondrina y el gato, Elisa y las flores* y otros. Las más extrañas asociaciones fantásticas corresponden a los libros maravillosos, y la línea más pura, a los relatos sencillos y realistas.

Faustino Goico Aguirre, escultor y pintor, desde hace años se dedica exclusivamente a la ilustración de libros infantiles de la *Ed. Aguilar*. Su estilo inconfundible, alegremente redondeado, destaca en la *Colección de El Globo de Colores*. Entre los principales títulos de sus libros debemos señalar *El libro de los animales, La ciudad, Jugar y cantar* y *El Lazarillo de Tormes*.

José Picó, con sus dibujos estilizados de encantadoras mujeres muñecas, colabora en *Bazar* con asiduidad y pasa a ilustrar libros infantiles, uno de los cuales, inédito, gana el *Premio Lazarillo* 1962.

Serny, ilustrador de algunos cuentos de *Celia y Cuchifritín* y colaborador de revistas infantiles, está en la línea de un realismo poético que recuerda los dibujos de *Viera Sparza* y *Delhy Tejero*. Ha ilustrado *Atila y su gente* y otros muchos.

Muy fácil es reconocer el estilo de *Freixas*, ilustrador de cuentos de hadas, cuya fantasía desbordante corresponde a los fantásticos relatos.

En 1959 se funda la *Ed. Doncel*, que dedica un especial interés al libro infantil bellamente ilustrado, y trata de buscar los mejores ilustradores. En la serie de *La Ballena Alegre* colaboran valiosos artistas, como *Molina Sánchez, Goñi, Máximo, María Antonia Dans, Astin Balzola, Huete, Montañés, Paredes Jardiel*, que llevan al libro infantil las más avanzadas técnicas y corrientes artísticas. Destacan muy especialmente los nombres de *Adán Ferrer*, delicado ilustrador de *El espejo de Narciso* y del segundo tomo de la *Antología de la literatura infantil española*, con profusión de diversas viñetas; *Celedonio Perellón*, que revitaliza el arte del grabado popular y la miniatura medieval en sus ilustraciones de *El ángel custodio* y el primer tomo de la *Antología de la literatura infantil española*. Este autor gana el *Lazarillo* 1963 y en la actualidad ilustra libros de numerosas editoriales. Con un aire nuevo y original aparece la pintora *Pepi Sánchez*, que ilustra los dos monumentales volúmenes de la *Historia y Antología de la literatura infantil iberoamericana* con más de quinientos dibujos y viñetas en negro y láminas en «collage» en color, verdadero alarde editorial del libro ilustrado. La cubierta de este libro figura al frente de la primera escena de la película sobre libros infantiles que se proyecta para anunciar la *Bienal de Ilustraciones del Libro Infantil de Bratislava*, que inició su primer certamen en el año 1967.

Allí también ganó uno de los principales premios

Celedonio Perellón por las ilustraciones del libro *Carias a mi hijo*.

En 1964 mereció el *Lazarillo* el joven estudiante de Arquitectura *Daniel Zarza*, por las ilustraciones de *Fiesta en Marilandia*, manchas vivas de color a la manera de los dibujos hechos por niños.

Al llegar a este punto conviene señalar que por estos años estuvieron de moda los libros ilustrados por niños, y que tanto en España como en todo el mundo se fomentó la edición de libros infantiles ilustrados por pequeños artistas. Como experimento fue interesante, aunque artísticamente sólo pocos libros alcanzaron calidad, y las más de las veces junto a la gracia de algunos dibujos logrados se observaban balbuceos de penosa inexperiencia, muy lejos de la obra de arte. La valoración del dibujo infantil coincidió con la aproximación de ciertas tendencias del arte actual a formas primitivas, con la diferencia de que el artista es consciente de este primitivismo buscado, mientras que el niño dibuja así porque no puede dibujar de otro modo.

En 1967 merece el *Lazarillo* el artista *Riera Rojas* por las ilustraciones del *Quijote* para los niños, una bella edición que pronto es traducida a otros idiomas con las ilustraciones originales. *Riera* ha ilustrado muchos libros infantiles en la *Ed. Noguer* y ha dirigido la edición de 18 volúmenes del nuevo *Tesoro de la Juventud*, de gran calidad artística.

La lista de los ilustradores puede aumentarse con nombres valiosos como el de *Moro, Jiménez Arnalot, Ortiz Valiente, Oscar Pin, Azcona, José Port, José Luis Pradera, Pablo Ramírez, Sánchez Prieto, Elena Santonja, Tauler, Chumy, Julio Castro, López Roberts, Zamorano*, etc.

En el año 66 se celebró una Exposición de Libros Españoles en la Biblioteca Internacional de Munich, y los ilustradores españoles fueron presentados como los más avanzados en el arte de la ilustración de libros infantiles, frente a otras corrientes tradicionales habituales en los libros germánicos y anglosajones, lo que demuestra la incorporación de los artistas más modernos a las editoriales de libros para niños.

En la actualidad, el libro artístico de calidad destaca entre el fárrago de libros infantiles de chafarrinón, de dibujo amanerado y vulgar; algunas editoriales, como la francesa de *Gautier Languereau*, ha creado una serie llamada de *Le jeune bibliophile*, bellísimas ediciones, de muy cuidada tipografía, con ilustraciones en colores de gran calidad artística, que despiertan en el niño y el joven el gusto por el libro bello. Estas ediciones, no muy costosas a causa de sus altas tiradas, ennoblecen el libro infantil. Cuestión aparte es la de los tebeos, «comics», tiras ilustradas, historietas, que todos estos nombres tienen los periódicos que proliferan en nuestros días.

El día en que se haga una historia de los ilustradores españoles del libro infantil, nos encontraremos con la sorpresa de que a través de estos libros se puede hacer también la historia de las diversas corrientes del arte español del dibujo y del grabado, que reflejan las modas artísticas del realismo, modernismo, arte de vanguardia, expresionismo y arte abstracto y figurativo, sin olvidar las tendencias del pasado medieval, barroco y neoclásico.

(Ilustraciones de la autora)



LA CONSERVACION DEL PATRIMONIO

Por JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ

El Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 expresa que formarán parte del Tesoro Nacional «las edificaciones o conjuntos de ellas, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza, cuya protección y conservación sean necesarias para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España».

Prevé, además, que «de las ciudades y pueblos, total o parcialmente declarados o que se declaren incluidos en el Tesoro Artístico Nacional, se levantarán por los Ayuntamientos planos topográficos a escala no inferior a 1:5.000, y en ellos se acotarán, mediante círculos, las superficies de no edificar libremente, marcándose con distintas tintas los edificios artísticos o históricos, lugares, calles, plazas o barriadas pintorescas en los que no podrá hacerse obra alguna sin la autorización de las entidades central y provinciales correspondientes. De estas superficies se levantarán planos a escala no menor de 1:200».

La Ley de 22 de diciembre de 1955 concibe la protección del monumento «como la que se refiere a zonas más o menos extensas de su emplazamiento» y a «obras que puedan modificar edificios, calles o plazas inmediatas al monumento y las nuevas construcciones en igual emplazamiento que alteren el paisaje que

le rodea o su ambiente propio, caso de estar aislado».

No es, pues, de hoy, el deseo de protección del monumento y de su ambiente propio (natural o urbano), de los conjuntos urbanos y rurales, de parte de ellos y del paisaje natural.

La rudimentaria forma de delimitar las áreas histórico-artísticas que expresa el Real Decreto de 1926, en un intento de zonificación del conjunto, se complementa en leyes y decretos sucesivos con el deseo de establecer en los mismos un uso compatible con su carácter.

Estos criterios urbanísticos de zonificación y fijación de usos, avanzados en cierto modo con relación a las tendencias de su tiempo, no progresan, sino que en la legislación siguiente se da una especie de paso atrás en el repetido intento de conseguir lo que en lenguaje urbanístico es un interesante, aunque simple avance, de la información general: el inventario.

La formación de este inventario preocupa al legislador porque, evidentemente, es indispensable para la conservación, mediante control, de los bienes muebles. Pero es insuficiente para la protección de algo tan complejo y «vivo» como es un paisaje, un barrio o una ciudad.



HISTORICO - ARTISTICO INMUEBLE

La reiteración de la necesidad de este inventario en leyes, decretos y reglamentos de los años 1919, 1933, 1936 y 1953 expresa con claridad la falta de un servicio capaz de realizarlo, servicio que fue creado por Decreto de 3 de diciembre de 1964, y que vincula a los Servicios Regionales dependientes de él las cátedras universitarias de Arte y Arqueología o las Delegaciones de Bellas Artes.

También la Ley de Régimen del Suelo y Ordenación Urbana del 12 de marzo de 1956, en su sección segunda referente a Planes Especiales, prevé el planteamiento urbanístico «en ciudades artísticas, protección del paisaje y de vías de comunicación, conservación del medio rural en determinados lugares, saneamiento de poblaciones y en cualesquiera otras finalidades análogas».

Cómo se realiza la protección

Hasta hace muy poco tiempo, la protección de los bienes de arte inmueble se reducía, casi exclusivamente, a la simple declaración del monumento con carácter nacional, provincial o local. Esta declaración supuso, en muchos casos, la nada despreciable virtud de evi-

tar que las piedras de los monumentos se convirtieran en grava para carreteras o en material para cercas y edificios diversos.

Las obras de conservación en los monumentos completaban la acción protectora a compás de los presupuestos disponibles, siempre desproporcionadamente reducidos con relación al volumen del patrimonio de arte inmueble.

La protección legal de conjuntos histórico-artísticos se inicia en el año 1921 con la declaración de Granada, siguiéndose con Coria y Daroca, en 1931, y La Alberca, Toledo y Santiago, en 1940. Las declaraciones son muy escasas hasta el decenio 1950-60, incrementándose notablemente en el actual a compás del aumento de la acción constructiva privada.

La declaración de un conjunto se realiza mediante decreto que define, solamente, los límites de la zona que comprende la protección. Como complemento, se redactan, a partir de 1964, las primeras instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos, que corresponden a las ciudades de León y Palma de Mallorca.

Es este el primer intento de dar forma a las generalidades de la ley y de los decretos, y de poner en



conocimiento de los administrados, previamente a la iniciación de sus actividades constructivas, las limitaciones que puede señalarles la Administración.

Estas instrucciones, que constituyen un evidente avance en el planeamiento y protección de los conjuntos histórico-artísticos en relación con situaciones anteriores, y que se han redactado y publicado, también, para las ciudades de Santiago, Toledo y Cáceres, y para el paraje pintoresco de Port-Lligat, comprenden los siguientes aspectos: delimitación (zona histórico-artística propiamente dicha, de respeto, de ordenación especial y zonas verdes) y condiciones de uso, volumen y estéticas.

El resto de conjuntos y parajes declarados carece de normativa de este tipo, actuándose mediante un control que, por la constitución del servicio, la fuerte presión constructiva general y el gran volumen del acervo monumental nacional, no resulta todo lo eficaz que debiera ser.

Para dar una idea bastante aproximada de la importancia del volumen de nuestro patrimonio histórico-artístico inmueble recurrimos a dos publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes: **Inventario resumido de conjuntos histórico-artísticos y sitios mixtos urbano-rurales** e **Inventario de los monumentos histórico-artísticos de España**, salidas a la luz en 1967.

La primera recoge 1.055 entidades de población, de las que están declarados 27 conjuntos histórico-artísticos de primer orden, 39 de segundo orden y 37 sitios

urbano-rurales y, con expediente incoado, 13, 55 y 54, respectivamente. La segunda comprende un total de 1.618 monumentos nacionales declarados.

Teniendo en cuenta las declaraciones producidas desde 1967 y que la ley protege, además del monumento propiamente dicho, su ambiente circundante, la Dirección General de Bellas Artes tiene un extenso campo donde trillar sobre unos 2.000 conjuntos o partes de ellos, independientemente de la labor relativa a obras de restauración y conservación de los monumentos y conjuntos.

Contra lo que pudiera pensarse, no están agotadas, ni mucho menos, las posibilidades de ampliación del campo de actuación. Es más, los deterioros sufridos por nuestros viejos cascos urbanos en los últimos años exigen una actuación urgentísima, si se quiere, no solamente salvar lo que va quedando de nuestro patrimonio en terreno urbanístico-monumental, sino cortar de raíz la incontrolada creación de verdaderos monstruos urbanos, que acabarán devorándonos si no somos capaces de abatirlos a tiempo. En algún caso llegamos ya demasiado tarde.

Problemas principales

Resumámoslos en dos:

Primero.—Si el monumento y el conjunto monumental son parte de un todo, también es cierto que, en ese todo nacional, los monumentos y los conjun-





América
1911-12



tos son parte principal por el especial desarrollo general nacional, del que son claro espejo.

Si esto es así, debe estar superada la idea de que un monumento es un objeto arqueológico aislado, museable, por así decir, y la de que los conjuntos son partes independientes del todo urbano, por su fuerte carga histórica o estética.

Una catedral gótica, cualquier iglesia de un anónimo y pequeño poblamiento rural o el barrio histórico de una gran agrupación urbana son partes vivas de un todo, tan actuales en su función como el último estacionamiento subterráneo, poniendo éste por caso representativo de la vida actual. El monumento está en la ciudad y la ciudad contiene el monumento. No cabe posibilidad de desligarlos si no se quiere alterar el equilibrio urbano. (Por extensión, y es tema que nos interesa mucho, el monumento contiene el arte artístico mueble y éste pertenece a él. Dispersar las obras de arte mueble es dejar sin contenido al monumento.)

Esta exposición es necesaria para que se comprenda el error que supone estar planificando la totalidad de un territorio o de una agrupación urbana y considerar marginales el paisaje como valor estético, o el monumento, el conjunto o parte histórico-artística de él.

Del mismo modo, no estimamos correcto considerar las partes estéticas e históricas independientemente del marco urbano o natural del que forman parte.

Segundo.—Cualquiera que viaje, y aun quien no viaje, porque el tema es de dominio general, puede conocer lo que está pasando en nuestros viejos cascos urbanos que, por cierto, y aunque se quiera olvidar, son casi todos.

Los resultados a que ha conducido el planeamiento y la actuación urbanística nacional son bien claros. Es raro encontrar un plan o una ordenanza de edificación para un casco viejo que no suponga un aumento de volumen edificable sobre el estado anterior. Es paradójico que, siendo argumento general el de que nuestros cascos antiguos y nuestras viejas casas no son aptos para la vida actual, se actúe sobre ellos a partir de un sistema viario heredado y se aumenten los volúmenes de la edificación, no solamente con incrementos de altura, sino con ocupación de espacios libres, construyendo, además, un prototipo de edificación que, si en ocasión tiene huecos de luz y ventilación mayores que la vieja, son ineficaces por estar abiertos a espacios inconcebiblemente menores que los primitivos; son fácilmente permeables a las variaciones de temperatura y a los ruidos y de una provisionalidad escandalosa para su costo.

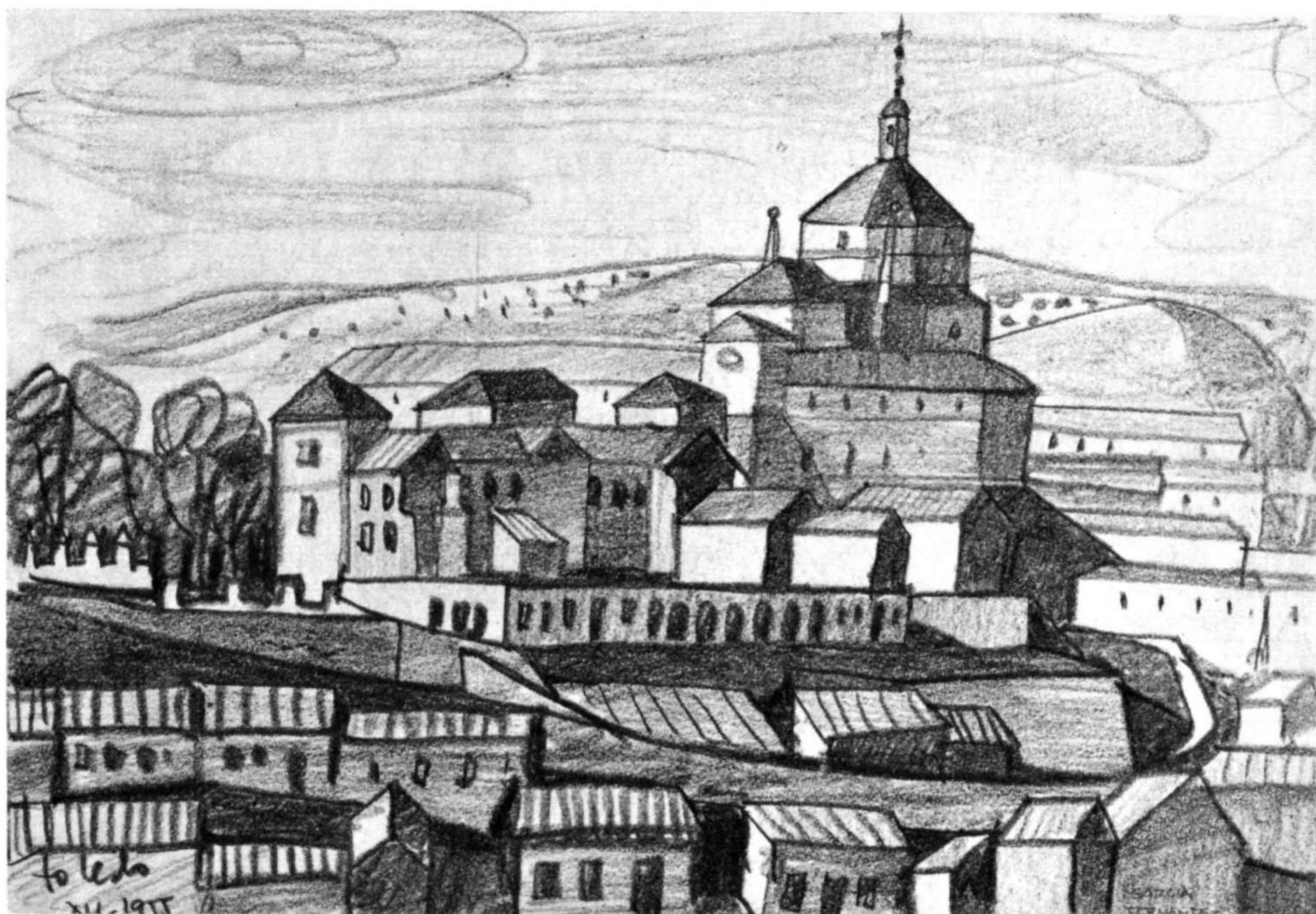
Las viviendas, los edificios, son un bien de consumo más y se producen para vender. No importa, en general, más que el producto de la venta que se realiza en un mercado en el que no puede haber exigencias. Así están las cosas.

Soluciones

El volumen de problemas que comporta la protección, conservación y revitalización del patrimonio nacional de arte inmueble exige la constitución de un servicio adecuado. El actual, en fase de transformación, es un servicio envejecido, por fácil símil con el campo en que actúa.

Es precisa y urgente la incorporación de dos clases de especialistas jóvenes: en conservación y revi-





talización de monumentos y en planeamiento de conjuntos histórico-artísticos. Los primeros, para poder continuar la meritoria labor realizada por los actuales arquitectos conservadores con la garantía que exige el valor estético de la materia que les va a ser encomendada. Estos especialistas precisan una larga etapa de formación que ha de ser realizada, necesariamente, bajo la dirección de aquéllos.

Los segundos deberán ser capaces no sólo de abordar el planeamiento de los conjuntos desde el punto de vista histórico-artístico, sino desde el del resto de los problemas urbanísticos que comporta la ciudad como organismo vivo; que está ahí, con sus valores y defectos pasados y presentes y que debe desarrollarse sana. Solamente así podrán crecer nuestras ciudades, libres de las malformaciones que están padeciendo, podrán tener los monumentos ambientes adecuados y nuestros cascos viejos ser aptos para que los habite el hombre de hoy.

Supuesto reorganizado el servicio para bien de nuestros monumentos y conjuntos y para garantía de los administrados, ha de conseguirse, además, una previa labor coordinada de todos los organismos de la Administración en el planeamiento y su aplicación. Más bien, diríamos, es necesario un trabajo en equipo para la fase de planeamiento, que desemboque en una normativa general única que, nada más y nada menos, ha de hacerse cumplir.

La realidad, en el momento actual, es que existen lugares que, además del Plan General, del Parcial o del Espacial correspondiente y de las viejas Ordenan-

zas Municipales para la edificación, están calificados como Conjuntos histórico-artísticos o Parajes pintorescos y como Centros de interés turístico. Así, cada organismo actúa en su campo —si actúa— independientemente de los demás; los demás intervienen en el campo de cada uno y las Corporaciones Municipales o los grupos de presión en el de todos. Es lastimoso, pero en algunos casos es así.

Proporcionémosle a cada poblamiento que lo precise una única y sana normativa urbanística, pero exijámosle que la cumpla honradamente. De lo contrario, el planeamiento es un gasto inútil y, además, muy costoso.

Ayudas económicas que prevé la ley

La legislación sobre Tesoro Artístico (Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926) obliga a que la conservación de los monumentos se realice «por los dueños, poseedores o usufructuarios, ya sean éstos el Estado, provincia, municipio, entidades de carácter público, fundaciones, patronatos o particulares», pero cuando no estuviera debidamente atendida su conservación, «el municipio, la provincia y el Estado podrán optar por sí mismos por la consolidación de que se trate o por la expropiación del inmueble», añadiendo que las inversiones en estas obras «tendrán el carácter de anticipo reintegrable en caso de expropiación, venta o terminación de contrato».

Este concepto de anticipo reintegrable se expone de nuevo en el Reglamento de 16 de abril de 1936 para aplicación de la Ley de 10 de diciembre de 1931.

Desde 1926 la legislación recoge la posibilidad de expropiación de monumentos y, por extensión, de edificios situados en conjuntos histórico-artísticos, por causa de utilidad pública.

Aspecto muy importante desde el punto de vista de la ayuda económica es el de que los edificios declarados monumentos histórico-artísticos, a efectos contributivos, se considerarán como monumentos públicos (Ley de 10 de diciembre de 1921). En el mismo sentido se expresa la Ley de 11 de junio de 1964, relativa a la reforma del sistema tributario. (Título 2.º, Impuestos Indirectos.)

Es importante aclarar que el artículo 33 de la Ley de 10 de diciembre de 1921 confiere a los conjuntos histórico-artísticos declarados el mismo carácter que a los monumentos nacionales.

También la Ley del Suelo, en su parte correspondiente a Planes Especiales, prevé no sólo la expropiación de la totalidad del edificio, sino la de alguna parte del mismo, o sólo su fachada, concepto este último sobre el que cabrían muchas consideraciones.

Esta misma Ley considera que los propietarios de los edificios catalogados, de acuerdo con los criterios que ella misma expresa, podrán recabar, para conservarlos, la cooperación de los Ayuntamientos y Diputaciones, «que la prestarán en condiciones adecuadas».

En cuanto a los monumentos de carácter provincial y local (Decreto de 11 de julio de 1963) el Estado podrá ayudar en las obras de su restauración y conservación, aportando para ello una mitad, siempre que la otra se sufrague por la Diputación o Ayuntamiento, según sea el monumento de carácter provincial o local.

Otras ayudas económicas posibles

Debido a las desorbitadas plusvalías que alcanzan los terrenos edificables y a las saneadas ganancias que supone actualmente el negocio constructivo, sucede que al administrado que sufre la circunstancia de que su terreno o viejo edificio se vea sometido a limitaciones le parezcan escasas las ayudas de la Administración, sobre todo, y es curioso, si esas limitaciones son de la competencia de la Dirección General de Bellas Artes.

Conviene hacer constar que no creemos que el Estado pueda tener capacidad económica para afrontar en todos los casos la expropiación forzosa, sobre todo a los niveles económicos que han alcanzado las transacciones de solares y la edificación.

El problema, planteado así, es de un orden económico superior; pero centrado en su especialización no comprendemos cómo en la renovación de nuestros cascos viejos y, sobre todo, en la de las pequeñas agrupaciones de población de interés cultural general que se estime necesario conservar, no se estimula el acondicionamiento interior de las viviendas, unifamiliares en general, con una ayuda económica preferencial.

Estimamos que una inversión económica saneada en política de vivienda sería la de proporcionar ayudas, a fondo perdido, para renovación interior y equipamiento de viviendas rurales, y más concretamente en las de los núcleos de interés histórico-artístico, a condición de que se respeten los valores arquitectónicos y urbanísticos necesitados de conservación.

Esta última condición podría, y debería, ser cubierta por el Estado, facilitando ayuda técnica gratuita capaz de llevar a cabo una labor orientadora, que exige sensibilidad y dedicación entusiasta.

Es obvio que, además de estos objetivos, se conseguiría elevar el nivel de vida del medio rural, tan olvidado por los graves problemas de las grandes ciudades y, más concreta y penosamente, por los de sus automóviles, como ejemplo del desenfoque total de su verdadero problema humano.

No sabemos hasta qué punto esta acción podría limitar la emigración en aquel medio, pero, al menos, nuestros viejos y nuestros niños, que ahora los pueblan en gran mayoría, vivirían mejor, que bien lo merecen. Y con poco dinero, porque esta gente, por costumbre y tradición, sabe administrar muy bien.

Final

Todo lo expuesto no es más que una parte de un grave problema, unos aspectos parciales del mismo, que precisarían de una larga exposición que no es posible aquí.

Pero debe hacerse constar que, aunque la Dirección General de Bellas Artes y el Servicio de Monumentos de su Comisaría General del Patrimonio Artístico sientan la preocupación y la responsabilidad de los graves problemas que amenazan, hoy más que nunca, al Tesoro Artístico inmueble, los legisladores, con gran previsión, han creado un cuerpo legal que responsabiliza a **todos los españoles** en la tarea.

El problema es, pues, de todos. Unos pocos ayudan, pero, ¿qué hacen los demás?

(Dibujos del autor.)





RAFAEL ZABALETA/CAMPESINOS/DIBUJO EN TINTA CHINA.

RAFAEL ZABALETA, DIEZ AÑOS DESPUES

Por CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

AUTORRETRATO/DIBUJO A TINTA CHINA.



EL 24 de junio de este año se han cumplido diez de la muerte de Rafael Zabaleta. En Quesada, un importante pueblo agrícola de la provincia de Jaén, nació, en 1907. Estaba reciente aún la pérdida de las últimas colonias españolas. Una poderosa revolución industrial tenía lugar en Europa y en algunos lugares de España. En Andalucía, y muy especialmente en Quesada, apenas se sabía nada de esta transformación. A lo sumo, en sentido negativo, puesto que los talleres artesanos, los telares, las fábricas de vidrio, iban desapareciendo ante la poderosa competencia industrial.

Zabaleta (que queda huérfano de padre a los siete años de edad, y de madre a los trece) vive junto a una tía suya, rodeado de servidores, aunque con la austeridad, la sencillez y la rusticidad de la vida de un pueblo español de costumbres agrícolas y medievales. Su pasión por la pintura es un misterio inexplicable que le nace desde niño. Los dibujos que entonces realiza, y las pinturas que posteriormente irá haciendo, le parecen a la familia un capricho que bien puede permitirse el señorito, hijo único, dueño de un importante patrimonio agrícola. Su vida, por lo demás, se desenvuelve al ritmo de los señores de su clase.

Cierto que no participa en las pintorescas juergas de aquella sociedad decadente. Cierto que, con gran asombro por parte de sus amigos, Zabaleta no bebe vino con la rutina y la devoción que ellos lo hacen. Sin embargo, acude con entusiasmo a las excursiones al campo y a las cacerías. Este frecuente contacto con aquella maravillosa geografía, donde nace el Guadalquivir y donde pueden recorrerse docenas de kilómetros sin encontrar un solo núcleo de población, así como la relación con aquellos hombres analfabetos, en constante y dura lucha por la vida, van a ser uno de los elementos decisivos sobre los que se proyecte su obra. El otro lo será la cultura moderna, adquirida junto a sus amigos, compañeros de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, donde cursa sus estudios a partir de 1924. Este contraste, esta profunda contradicción, la armoniza Zabaleta sin perder la autenticidad de ninguno de los dos elementos.

Zabaleta será siempre un hombre profundamente arraigado en el campo andaluz, en las gentes de su tierra, en los usos y las austeridades de aquel pueblo; de otra parte, será también un penetrante conocedor del arte de nuestro tiempo y de muchos aspectos de su cultura. Zabaleta lee con avidez, aunque con un rigor que le lleva a destruir los libros que no considera de primera calidad. Su biblioteca se convierte así en una selección reducida que guarda, en una de las alacenas de su casa, como mundo al que se evade desde su rincón de Quesada. Hay una doble inmanencia en Zabaleta; y de tal modo parece entregado a esta dualidad, que tan real le parece el París vislumbrado desde Quesada como los relatos mágicos de apariciones o curanderías que, con frecuencia, escucha o contempla en su pueblo.

Vive en Madrid los años de efervescencia intelectual de la Dictadura. Asiste a las tertulias del café Pombo, conoce a Ramón Gómez de la Serna, a Federico García Lorca, a Ortega y Gasset. Sus observaciones, sus opiniones sobre estos ambientes y estas personas tienen siempre un perfil singular. Espectador asombrado de toda aquella efervescencia, participa, sin embargo, en un revuelo producido al interrumpir una conferencia en el teatro, gritando ¡Viva Picasso!, en una época en que el desconocimiento del personaje es tal, que el grito les conduce a la comisaría.

En 1932 participa, como alumno, en la exposición de fin de carrera de los diplomados de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Presenta dos cuadros,



EN PAGINA SIGUIENTE: QUESADA/DIBUJO A TINTA CHINA.

uno de ellos titulado *La pareja*, que reproduce *Blanco y Negro*, a media página, con un breve pero alentador elogio de Manuel Abril. «Rafael Zabaleta —dice—, aunque tendiendo a la caricatura, ofrece en el color y la materia —sobre todo en el cuadro *La pareja*— cualidades importantes dignas de ser tomadas en serio. Por este mismo camino hicieron Lautrec y Degas obras admirables».

Su ansia de investigación y conocimiento de la pintura contemporánea le lleva a París, en 1934. París era para Zabaleta lo que para el más fanático de los musulmanes pudiera ser La Meca. Allí estaban los grandes maestros del arte que él admiraba; allí estaban los museos donde podía contemplar la obra a cuya sombra se había formado; allí estaban la inteligencia y la libertad cultural. Zabaleta no hablaba francés. Su estancia en París, de un mes aproximadamente, fue un recorrido emocionante y silencioso por los museos, por los monumentos, por los bulevares; cosas y lugares que formaban parte de su mundo intelectual, a través de las páginas, ávidamente examinadas, de libros o revistas. Zabaleta había compuesto una serie de «colages» y dibujos, con referencia constante a episodios de la guerra europea y a edificios y lugares de París. Los poetas surrealistas y algunos escritores franceses le producían verdadero entusiasmo. París y Quesada eran los dos polos de su pasión. El pueblo de Quesada, conocido de manera directa, vivido íntimamente, formando parte de su ser más próximo. París, como elucubración mental, como aspiración paradisíaca de un mundo cultural admirado devotamente.

Sin embargo, fue la guerra española de 1936-1939 el hecho humano que produjo en Zabaleta la mayor impresión y más intensa carga de sensaciones. El día 18 de julio de 1936, Zabaleta se encontraba en Quesada. Miembro de la clase social derrotada en aquel pueblo, salvó los primeros días de la revolución por no haber sido un propietario agrícola agresivo y, sobre todo, por su inhibición en materia de política local. Los hombres del campo de Quesada, que acabarían siendo los protagonistas principales de su obra, eran entonces los protagonistas de la vida social y política de aquel pueblo, que llegó a gobernarse de manera casi autárquica.

Nombrado conservador del Tesoro Artístico Nacional, fue destinado a las ciudades de Guadix y Baza, donde pasó los últimos tiempos de la guerra. Aunque en ocasiones pintaba del natural, como por entonces se decía, lo más importante de sus trabajos de aquel período fue una interesantísima colección de dibujos, por desgracia extraviada. Poco después de terminada la guerra, como consecuencia de una absurda denuncia, Zabaleta fue detenido en Madrid y conducido a la cárcel de Jaén. Se le ocuparon, como pieza de convicción, los dibujos de la guerra. Y aunque la situación pudo resolverse con relativa rapidez, la colección de dibujos desapareció para siempre.

Normalizada para él su antigua vida de quesadeño, comenzó una intensa actividad pictórica a partir de 1940. En 1942 envió un cuadro, de gran tamaño y excelente concepto, a la Exposición Nacional de Bellas Artes. El cuadro, el mayor de los pintados por él hasta entonces, titulado *Asunción*, de tema religioso (que posteriormente formó parte de la colección de Eugenio d'Ors) fue rechazado por el Jurado de admisión. A finales de aquel mismo año realizó, en las Galerías Biosca, de Madrid, su primera exposición. Fue para él un acontecimiento preparado minuciosamente. Zabaleta trabajó siempre con sencillez y con humildad, pero con la conciencia de que su obra tenía unos caracteres que le darían una gran proyección.

Salvo la voz profética de Eugenio d'Ors y alguna otra de tono más modesto, la crítica de entonces, con nostalgias de un neoclasicismo cuyo maestro no aparecía por parte alguna, le resultó más bien negativa. A pesar de ello, Zabaleta se sintió satisfecho de la exposición, ya que se vio proyectado, por primera vez, a través de la prensa, de una manera relativamente amplia. A partir de entonces, Zabaleta penetra como personalidad significativa en el mundo cultural español. La admiración y el interés por su obra crecen progresivamente. Su personalidad va adaptándose a la nueva situación, aunque conservará siempre las características particulares de su psicología. Concentrado e introvertido. Zabaleta podía pasarse en silencio largos espacios de tiempo, contemplando las personas y circunstancias que le rodearan. Sin embargo, cuando el tema le era especialmente grato, se mostraba explícito, entusiasta y apasionado. Sus relatos —que siempre tenían un acusado sentido plástico— resultaban excepcionalmente sugestivos.

Zabaleta vivió entregado de lleno a la pintura y al dibujo. Si en alguna ocasión realizó algún «collage», a través de recortes de *La Ilustración Española*, que le evocaban episodios de su infancia, lo hizo como homenaje a los maestros del dadaísmo y el surrealismo, a quienes tanto admiraba. Sin formar cuerpo literario, Zabaleta escribió algunos relatos, especialmente recuerdos de infancia y de viajes, a los que dio un perfil muy personal. Tal vez lo hizo al advertir que algunos de los

pintores que él admiraba habían realizado tentativas semejantes.

La enfermedad que le llevó a la muerte, el 24 de junio de 1960, se le inició el 11 de febrero de aquel año, en Almería. Allí sufrió un ataque al corazón (infarto de miocardio), trasladándose a Quesada y posteriormente a Madrid, donde el doctor Duarte le instaló en una clínica. Por una de esas razones extrañas de su personalidad, Zabaleta abandonó la clínica antes de tiempo y se trasladó a Quesada, donde falleció a causa de no observar el tratamiento que se le había prescrito.

* * *

Una de las características psicológicas de Zabaleta era la profundidad con que captaba los fenómenos reales, cuyas descripciones resultaban sorprendentes. A veces daba la impresión de ver la realidad de manera diferente. Esta realidad, la realidad de su infancia y de su adolescencia, la realidad de su juventud y de su madurez, es, ante todo y sobre todo, la realidad de su pueblo de Quesada, de sus clases sociales, de su señoritismo en decadencia —con sus expresiones de crisis que a él tanto le asombraban—, de sus labriegos y sus campesinos, de su bella e impresionante geografía. De todas estas realidades, las que le resultaron más difíciles o más enigmáticas fueron la de la geografía de la sierra de Quesada y la de los sufridos hombres de aquel campo. A ellas, sin duda para penetrarlas mejor, dedica los mejores momentos de su creación





RETRATO/DIBUJO A TINTA CHINA.

LAMINA: EN PAGINA SIGUIENTE: DOS MUJERES Y NOCTURNO.

artística. El arte es quien mejor nos descubre las realidades naturales. En toda creación artística hay una fusión de sujeto y objeto, equivalente a un acto de amor, a una comunión. Zabaleta repetía con frecuencia la frase de Jean Cocteau: «El arte es un incesto con nosotros mismos».

Al aislamiento geográfico de Quesada se debe la persistencia, hasta tiempos muy recientes, de una estructura social medieval. Las tres clases sociales, de señores o señoritos, artesanos y hombres del campo respondían, en cierto modo, a las tres castas, cuyo trenzado de convivencia y pugna es, para Américo Castro, la clave de la vida española en su última realidad. De aquí que pueda comprenderse aquella anécdota que con singular fruición contaba Eugenio d'Ors. Al mostrarle Zabaleta, en los primeros días de su amistad con él, el retrato al óleo de un hombre con indumento de ciudad, lejano de aspecto en relación con los reiterados campesinos que aparecían en sus cuadros, y preguntarle don Eugenio por el retratado, Zabaleta, con la más absoluta seriedad, le contestó: «Es un amigo mío de la clase media». A don Eugenio no le cabía en la cabeza que su buen amigo, hombre sin ínfulas aparentes, severo en el vestir y rústico de trato, pudiera situarse por encima de la clase media. Pero el jolgorio del maestro no hubiera llegado a tanto de conocer las circunstancias sociales del pueblo de Quesada.

Los hombres del campo de Quesada realizaban allí, en aquel tiempo, un trabajo duro y pobremente remunerado. Hoy, emigran. Pero Zabaleta no contempló esta última realidad, sino aquella del rudo trabajo campesino de la recogida de la aceituna, en invierno, bajo fríos intensos, y de la siega en verano, bajo soles ardientes. Y entre estas dos temporadas de trabajo, largas temporadas de paro. La sobriedad de estas gentes no es estilo de vida, sino necesidad impuesta.

A medida que Zabaleta conoce otros ambientes sociales, a medida que va penetrando en el mundo culto de Madrid y Barcelona, la realidad de aquellos hombres del campo andaluz le atrae y le interroga más. Zabaleta no es un hombre de acción; no cabe esperar de él una actitud combativa. Pero Zabaleta es un espectador penetrante que cala muy hondo en cuanto observa. En su obra refleja la esencia de aquella realidad, lo que al mismo tiempo le da un mejor conocimiento de la misma. Es la razón de su insistencia, una y otra vez, en aquellos hombres, en sus actitudes, en sus faenas, en su indumentaria, en sus rostros. La austeridad y la esperanza de esta pintura radican en la esencia misma del fenómeno contemplado; pero el lenguaje vibrante de su expresión es el grito de la nueva realidad creada que trata de hacerse trascendente.

Casi toda la obra de Zabaleta está pintada en Quesada y con Quesada. Desde el momento en que Zabaleta ordena su maleta para alguno de sus frecuentes viajes, puede decirse que deja el caballete y los pinceles en descanso. Bien es verdad que pinta y, sobre todo, dibuja en otros lugares; pero esos dibujos y tales pinturas no realizados en Quesada, salvo excepciones, no son más que un pretexto o un ejercicio de la obra que posteriormente realizará en el silencio de su gabinete, envuelto en la luz y en el ambiente de su pueblo.

Zabaleta no exaltó la vida burguesa de la que participaba. Es cierto que si se vive en una sociedad se depende de ella. Pero si se tiene espíritu crítico —y Zabaleta lo tenía— se pueden poner de relieve sus contradicciones y sus absurdos. Como se ha dicho, Zabaleta introdujo el segador andaluz en los salones burgueses de las exposiciones. No buscó ninguna solución romántica ni cayó en el naturalismo pobretón y acadé-



mico. Sus campesinos son campesinos, así como sus interiores y sus paisajes corresponden a un mundo vivido.

Zabaleta contempló aquel mundo con la suficiente perspectiva intelectual; reaccionó ante él con indudable sensibilidad. De aquí nace la autenticidad y el humanismo de su pintura. Sus valores técnicos son la consecuencia de un largo y dilatado aprendizaje, de una poderosa vocación. La esencia del contenido vital de su pintura deriva de ser el fidelísimo reflejo de un mundo intensamente vivido y minuciosamente contemplado. Para Zabaleta no hubo nunca lugar más grandioso que la sierra de Cazorla, ni ser humano más apasionadamente conocido que el hombre del campo de Quesada. Y era, precisamente, aquel lugar y la agonía de este drama lo que le obligaba a ir y volver constantemente, lo que hacía de aquel mundo el tema casi constante de su pintura.

Esta circunstancia determina que la obra de Zabaleta se incluya dentro de la línea de lo que pudiéramos llamar el realismo expresionista español. Realismo que en nuestro tiempo arranca de Goya, sigue a través de Nonell y Solana y se continúa en Zabaleta, como figuras cumbres, sin perjuicio de algún otro nombre significativo. En la obligada matización de este juicio clasificatorio, cabe añadir que el impulso instintivo de Zabaleta, traducido en su obra, se actualiza con la circunstancia cultural de su tiempo y con los análisis plásticos de la pintura más reciente, que tan minuciosamente analizó.

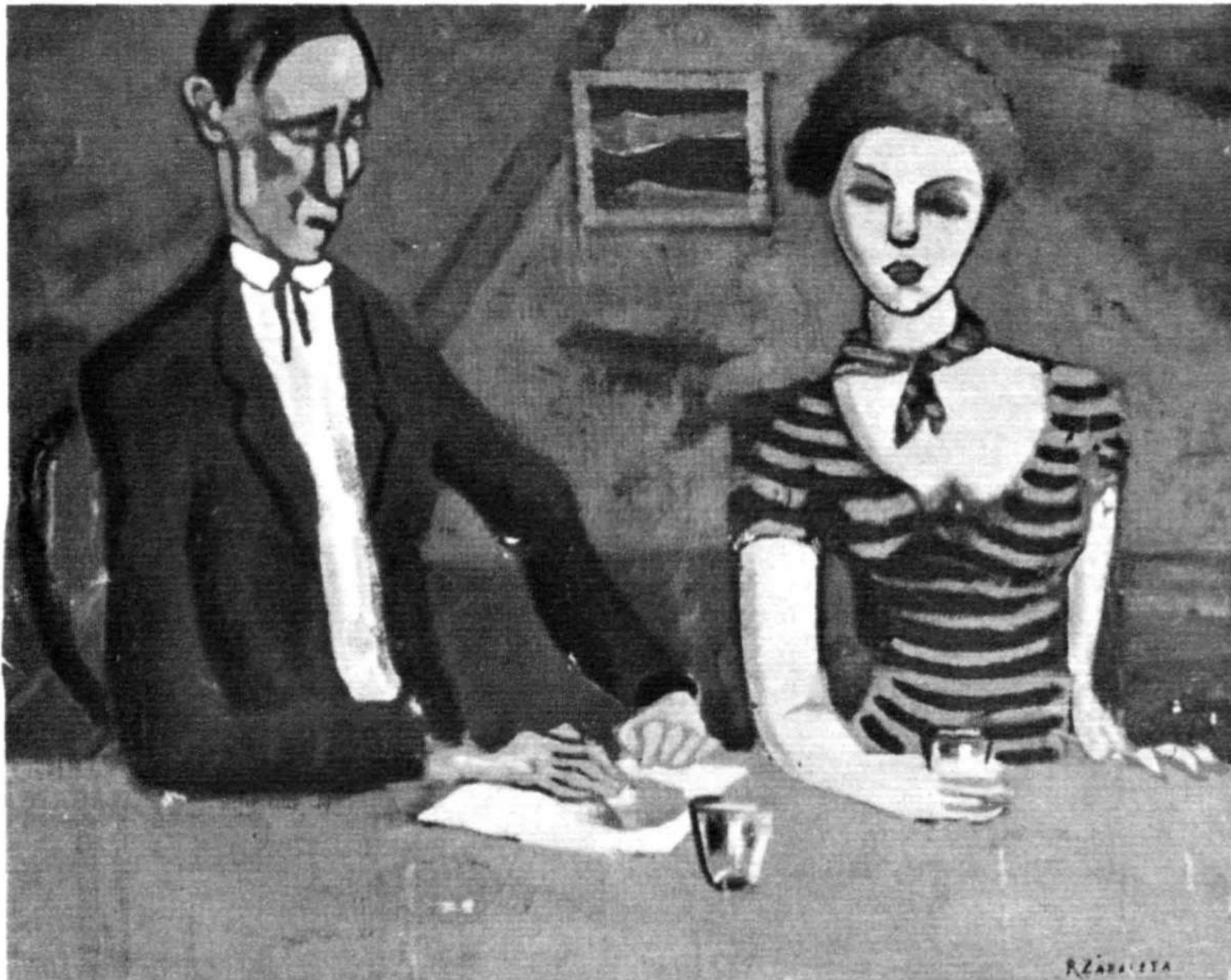
La actitud denota cierto paralelismo psicológico entre quienes la reflejan. De Goya se dice que fue un pintor torpe, pero que su torpeza no era, naturalmente, signo del inepto, sino del genio. Parece ser que, por esta torpeza, fue rechazado de dos concursos para el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. En Zabaleta se dan parejas circunstancias psicológicas. Pintor nato, de vocación profunda y realizaciones constantes, incluso desde su infancia, su obra no se ofreció como rápida y fácil, sino como ruda, tosca y, a veces, torpe. Pero también aquí la torpeza era signo de genialidad. Esta tosquedad de labriego, esta rudeza de hombre de Quesada, le sirvió para acentuar los caracteres y los rasgos, para poner los signos de sus formas deformes al servicio de la expresión humana y profunda, que fue el norte esencial de su pintura.

Eugenio d'Ors, que tan decisiva importancia tuvo para el entendimiento y valoración de la obra de Zabaleta, hizo de ella un análisis que sigue siendo válido y formuló curiosas comparaciones. En el recuerdo al maestro hay que reconocer, como honestamente hace Aguilera Cerni, que en los primeros años de nuestra posguerra desempeñó un papel decisivo para la supervivencia y continuidad del arte español, ya que abrió muchas puertas cuando todo estaba cerrado. En aquella época en que el panorama artístico de los españoles estaba, como Eugenio d'Ors dijo, tras un «telón de óleo», comenzó su labor de misionero a través de la Academia Breve de Crítica de Arte y de sus Exposiciones Antológicas, en la mayor parte de las cuales figuró Zabaleta. La más singular de las comparaciones (que para Eugenio d'Ors no eran odiosas) con Zabaleta es la que, de manera implícita, cabe deducir de los juicios a su obra, en entusiasmo ascendente, y de los formulados en torno a la obra de Picasso, que van del máximo fervor a la decepción más desolada.

No comparto la crítica de Eugenio d'Ors sobre Picasso. En mi libro **Picasso 85** analizo el hombre y la obra desde una opinión personal entusiasta. Pero con-

CAMPESINOS EN EL CARRO/1951.





LA PAREJA/1932.

sidero muy significativo el estudio del pensamiento dorciano, al trasladarlo de Picasso a Zabaleta. Porque así como la trayectoria crítica de Eugenio d'Ors sobre Picasso resulta dramática, la seguida en torno a la obra de Zabaleta es un camino de euforia y optimismo.

En Zabaleta encuentra Eugenio d'Ors todo lo que había pedido a Picasso y Picasso no le había dado. El entusiasmo de Eugenio d'Ors por la pintura de Zabaleta es único, por su persistencia y por su intensidad; de tal manera, que los pensamientos de Eugenio d'Ors sobre Zabaleta pueden ser considerados como la clave de lo que para él debía ser la pintura de su tiempo. No olvidemos que, según D'Ors, la suma de valores en la obra de arte no podía lograrse por caminos pluriformes, sino a través de un camino único, de acuerdo con una ideología determinada. En el caso de Rafael Zabaleta, uno de los aspectos más singulares, en relación con esta identidad entre crítico y pintor, es la circunstancia de que al llevar el pintor su obra hasta lo que para el crítico constituía una máxima expresión, no había recibido aún la lección personal y profunda del crítico.

El entusiasmo de Eugenio d'Ors sobre Zabaleta llega a su punto culminante ante la gran exposición de Zabaleta en 1953, sobre la que Eugenio d'Ors anuncia grandes cosas y afirma que el bastidor va a dar armadura a un milagro. Convencido de que en Zabaleta está la gran figura del arte de nuestro tiempo, afirma que tal vez un día se escogerá el año en que nació en Quesada, provincia de Jaén, el pintor Rafael Zabaleta, como principio de la era en que se consumó una revolución decisiva en la pintura española. Ante la obra que contempla, asegura que saldrá primero el estupor, luego la admiración, luego el entusiasmo; por

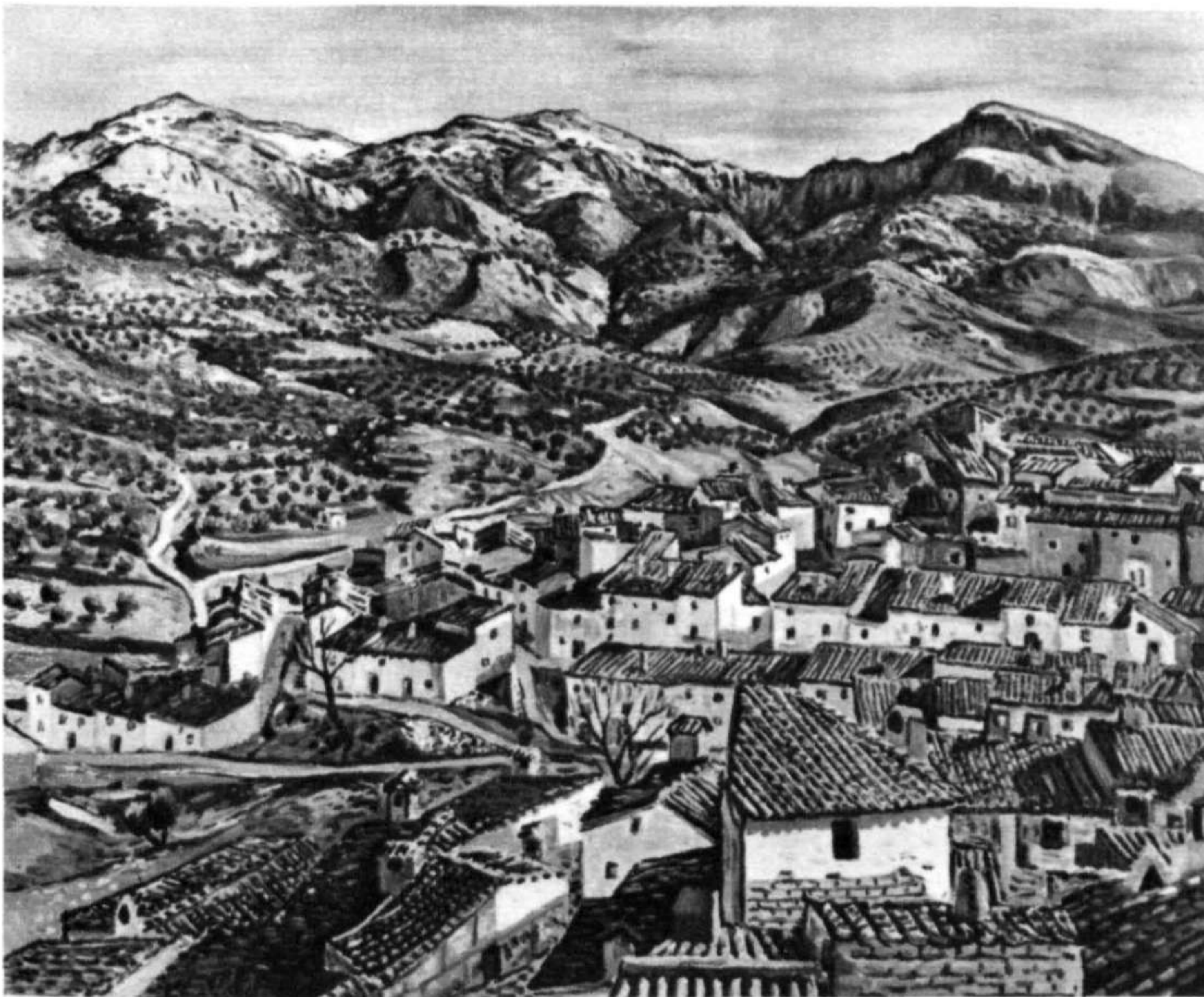
fin, con la imitación, el nacimiento colectivo. Y de nuevo insiste Eugenio d'Ors en las comparaciones. Después de referirse a los grandes coloristas, como un Anglada Camarasa o un Joaquín Mir; a la brillantez luminosa, libre de cualquier tiranía de lo real, como en un Matisse o en un Kokoschka a la pompa egregia de los venecianos, escogiendo incluso a Theotocópulis; y a su delirio sobrecogedor de capas pluviales, concluye afirmando que todo ello resulta vaporoso, ligero y, por ligero, relativamente vacío, al lado de la pintura de Zabaleta que ahora vemos.

El entusiasmo de Eugenio d'Ors ante la pintura de Zabaleta es el reflejo de la plenitud con que en ella se dan los principios considerados por él como la clave de toda obra de arte. La aplicación de aquellas ideas a esta realidad les da una precisión muy superior a la que suponen por sí solas, ya que el autor de los principios, el propio legislador, es quien determina su concreta aplicación práctica. Se podrán aceptar aquellos principios o rechazarlos. Pero si se aceptan, o si se estiman como normas de valor, habrá de reconocerse que nos encontramos ante una interpretación auténtica de los mismos, en su aplicación al paso de Zabaleta. Y ante una interpretación de esta naturaleza, no hay posibilidad de oponer reparos.

A Eugenio d'Ors pudo parecerle que Zabaleta se ajustaba a ciertos cánones, que seguía métodos más próximos al concebido como ideal. Creo que la cuestión no radica ahí. En todo caso, hubiera sido un «hablar en prosa sin saberlo». Porque lo que Zabaleta hacía era volcar en la pintura su pasión ardiente, su vitalidad, su sabiduría y su inocencia. Y esto, unido a un temperamento peculiar, es lo que produjo el resultado de una obra que el tiempo no hace más que prestigiar.



HOGAR CAMPESINO/1940.



QUESADA/1946.

ACTUALIDAD

UNA JOYA DEL ARTE MUDEJAR, PARA EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Por MARTIN ALMAGRO

Un bellissimo artesonado del siglo xv, de estilo mudéjar, procedente del palacio que en la villa de Torrijos tuvieron don Gutierre de Cárdenas y su esposa doña Teresa Enríquez («La loca del Sacramento»), se ha venido conservando en Oropesa hasta su adquisición, en 1969, por la Dirección General de Bellas Artes para el Museo Arqueológico Nacional, donde acaba de ser trasladado y será debidamente instalado para su conservación definitiva.

El palacio en que estuvo asentada esta obra de arte fue desde el siglo xiv residencia real, y en él habitaron, entre otros Reyes de Castilla, don Pedro I y don Juan II. Hacia 1470, cuando don Gutierre y doña Teresa contrajeron matrimonio, el edificio fue reformado, interviniendo en la reparación de este y otros desaparecidos artesonados de aquel palacio los pintores-decoradores García del Barco y Juan Rodríguez, artistas renombrados por su participación en las decoraciones que hicieron para el palacio del duque de Alba en Piedrahita hacia 1476.

Al ser demolido el edificio de referencia en Torrijos hace ya muchos años, don Platón Páramo, amante de las antigüedades, adquirió este artesonado y, según referencias, algún otro más de los que aún se conservan en aquel palacio, reservándose el que ahora ha pasado a nuestro Museo Arqueológico Nacional. El señor Páramo, para conservarlo como recuerdo histórico y artístico, construyó en Oropesa, donde vivía, una especie de torre cuadrangular a la medida adecuada para albergar en su interior esta joya de la carpintería noble y decorativa medieval española. En este edificio no sólo pudo siempre admirarse con las facilidades que su propietario y descendientes daban, sino que de este modo pudo salvarse tan preciada obra de arte, mitad morisca, mitad cristiana, realmente de singular riqueza y que nos permite comprender la suntuosidad de las techumbres de los palacios medievales españoles, pues a estos ricos artesonados los acompañaban tapices y cuadros, arcones ricos y otros elementos ornamentales de aquellas mansiones. Todo lo cual esperemos realce y acompañe a este artesonado en su instalación definitiva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Dos aspectos interesantes ofrece este artesonado: el histórico y el artístico.

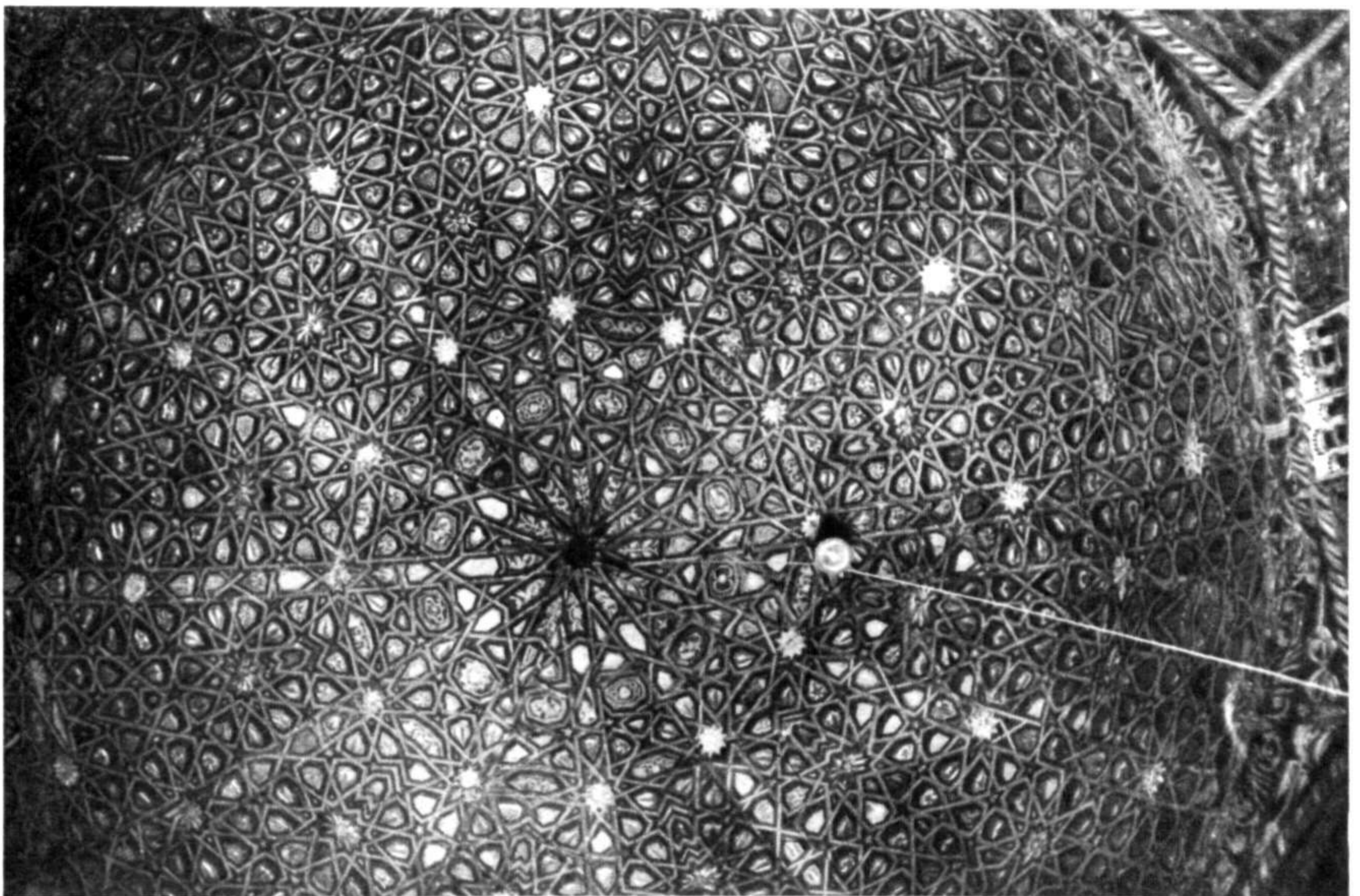
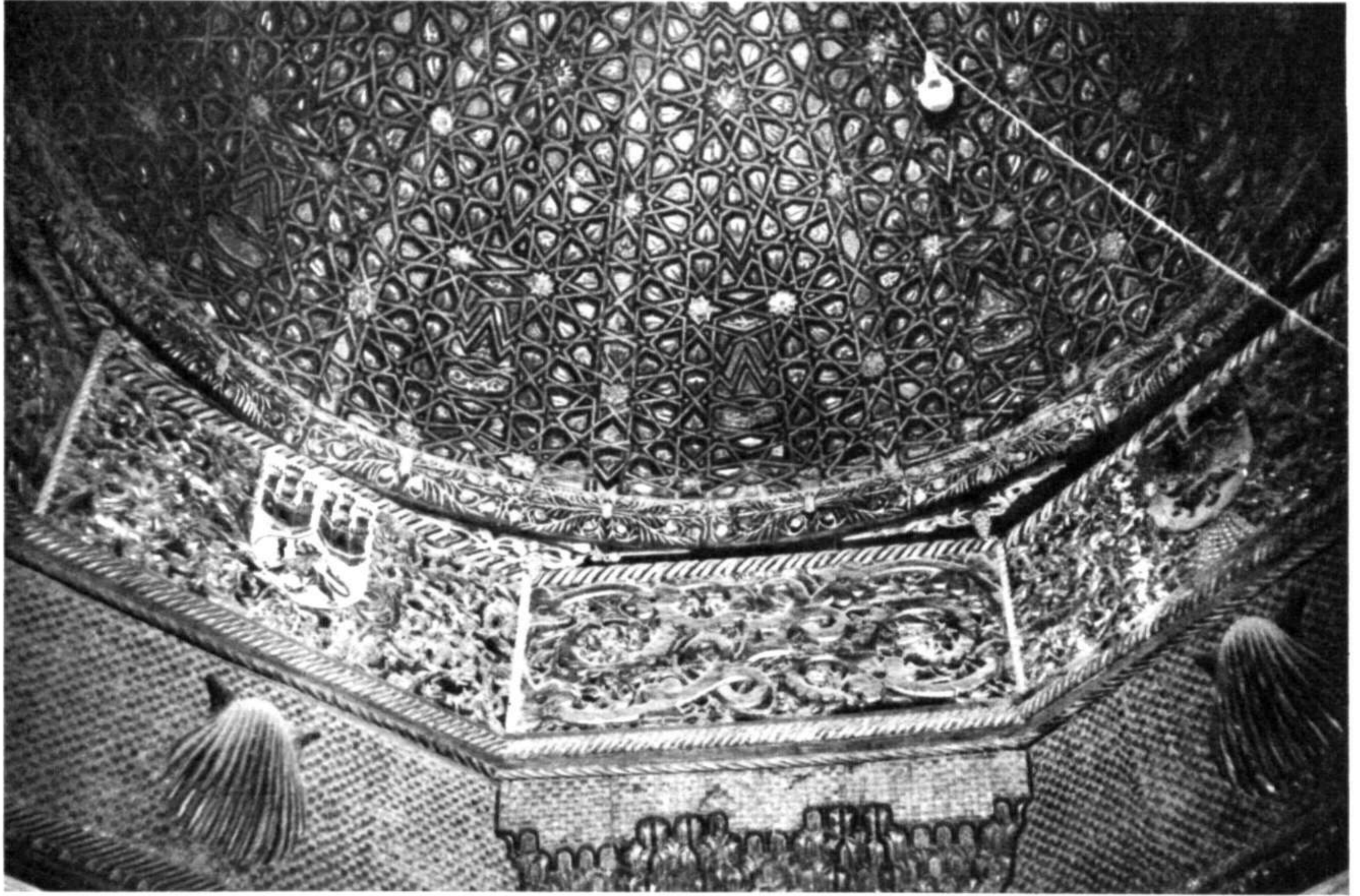
Respecto al primero es sobradamente conocida la personalidad de los nobles esposos, primeros duques de Maqueda, que enriquecieron y habitaron este palacio en la villa de Torrijos, y de cuya memoria este

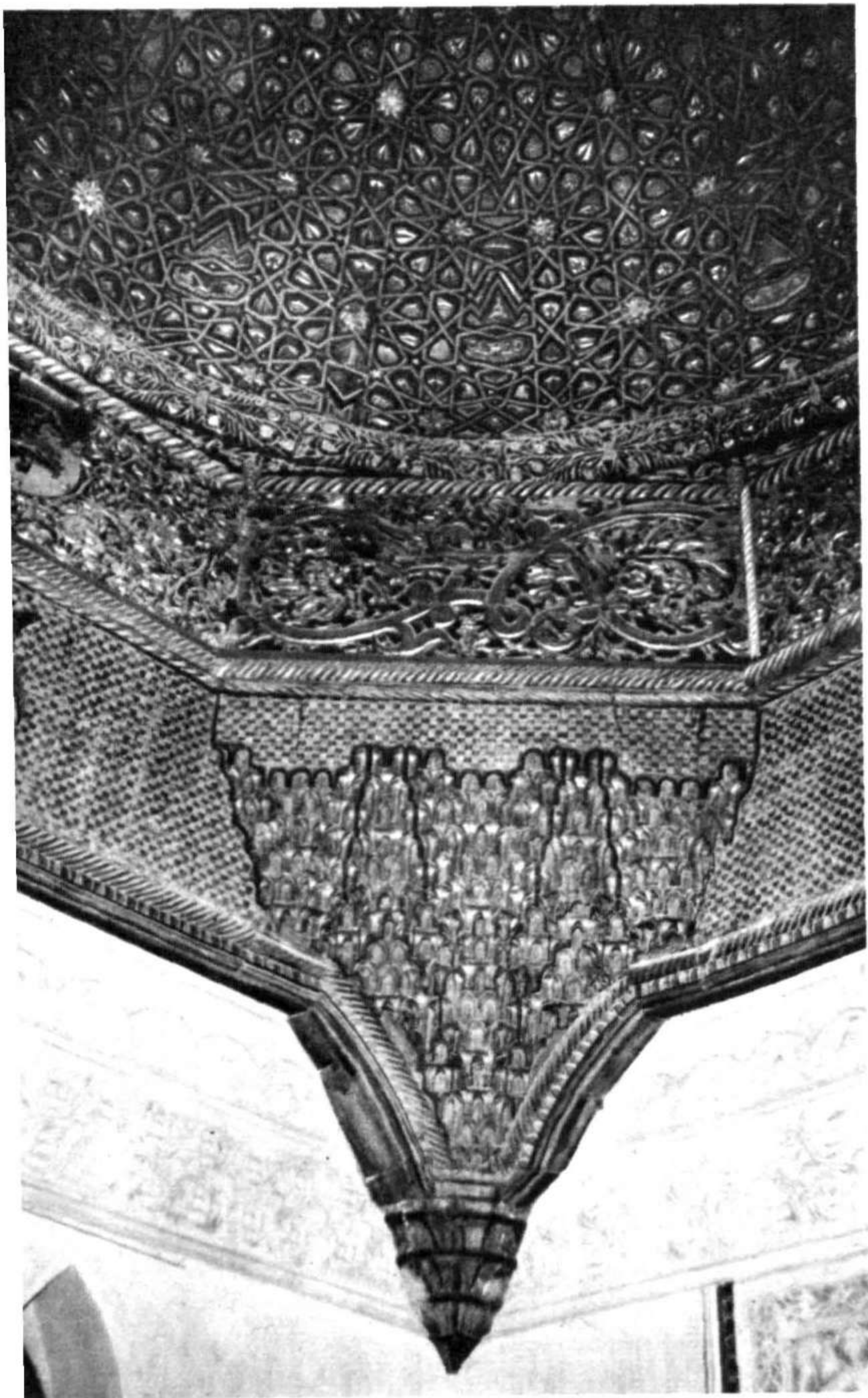
rico artesonado será siempre patente y hermoso testimonio. Don Gutierre fue maestresala de la Reina Católica, y es notoria la intervención que tuvo en la boda de esta princesa con don Fernando. En la casa de este noble, en Ocaña, esperó rezando Isabel que no llegara su prometido, el maestre de Calatrava don Pedro Girón, hermano del marqués de Villena, cuando venía a casarse por acuerdo concertado entre los Villena y el Rey Enrique IV, llevado a cabo contra la voluntad de la princesa Isabel, instrumento débil entonces de las banderías políticas de aquel triste reinado. El Girón murió de repente en Ciudad Real, cuando acudía a contraer el pactado matrimonio, de un artajón y un acaloro después, como si los rezos y súplicas de la princesa hubieran sido escuchados por Dios. Más tarde, ya Reina doña Isabel, sabemos otorgó a don Gutierre de Cárdenas poder adicionar en la orla del escudo de su linaje ocho «eses» de oro alternadas con conchas en campo rojo, en recuerdo de la frase: «¡Ese es! ¡Ese es!», pronunciada por don Gutierre para indicar a la princesa quién era el príncipe de Aragón, su prometido, cuando llegó de incógnito entre los caballeros de su séquito a Dueñas, después de realizar el viaje desde el reino de Aragón, a través de la insegura Castilla, disfrazado de mozo de mulas, para contraer matrimonio con la princesa castellana. Ello da idea del favor que siempre recibió este noble de aquella Reina de Castilla.

La esposa de don Gutierre, doña Teresa Enríquez, fue dama de singular ascendiente de la sociedad de su época. Por sus virtudes y devoción fervorosa al Santísimo Sacramento, dio lugar a que en su tiempo, y ya para siempre, se la denominara «La loca del Sacramento». Pertenece doña Teresa al linaje de los Enríquez, almirantes de Castilla, y su escudo, con el de los Cárdenas, figura en la rica ornamentación de la base del artesonado, contraponiéndose alternados ambos emblemas heráldicos en los cuatro costados en los que se apoya toda la estructura cupuliforme de este rico techo palacial.

Respecto al interés artístico de este artesonado, debe hacerse señalar que en la actualidad no conocemos en España otro de su estilo que lo supere en belleza, decorado y proporciones. Únicamente en Torredillas, en el palacio que fue residencia de la Reina doña Juana hasta su fallecimiento, existe otro de estructura y valor similares.

Tiene aproximadamente unos 5,50 metros de lado y una altura máxima de ocho metros. Está organiza-

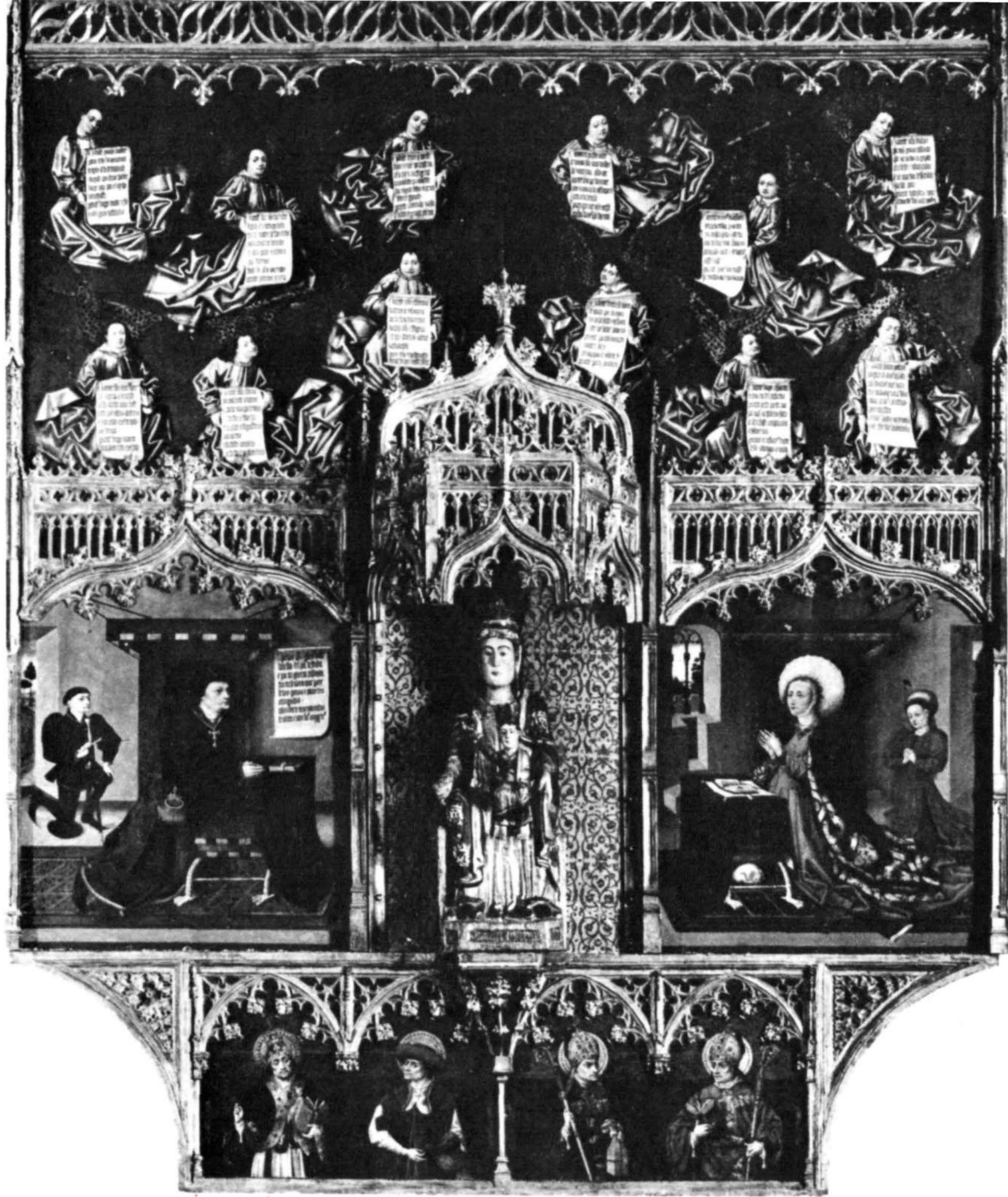




da toda esta obra de madera tallada y dorada, para apoyarse en una habitación cuadrada que en su techo recibía toda esta riquísima ornamentación cupuliforme a base de mocárabes y entrelazados motivos geométricos, todo ello ricamente dorado y con una buena talla ejecutada con maestría y primor. Se organizaba esta ornamentación a base de piezas, que se ensamblan según los motivos, y eran de diverso tamaño, atendiendo al lugar y el papel que desempeñaban en la decoración total. Fueron primero armados todos estos elementos en una especie de gajos, en total ocho, que formaban la cúpula de media naranja que formaba el techo. Luego, para asentarse esta cúpula sobre los cuatro lados de la habitación cuadrada, se organizaban las cuatro pechinas de mocárabes a base de grandes y potentes piezas de madera bien tallada, imitando esta conocida forma decorativa. Así, esta obra de la carpintería mudéjar nos imita las yeserías del arte nazarí. Estas pechinas se fijaban entre sí con un zócalo de madera bien organizado y que daba trabazón a toda la base de la obra, lograda con muchas y variadas piezas de madera. Aun debajo corrían unas zonas de yesería gótica. Debajo, tapices, sedas y muebles completarían, como hemos dicho, la decoración de la noble estancia para la que se creó este lujoso techo.

No hemos de extendernos ahora con minuciosidad en la técnica constructiva, de gran interés, que nos ofrece esta obra de la carpintería ornamental mudéjar. Ciertamente, ahora hemos podido analizarla bien y con libertad para comprender la técnica de la buena artesanía con la cual se realizaban estas y otras obras del arte español de este género. Diremos solamente que en esta rica joya, que viene a enriquecer nuestro primer Museo Arqueológico, vemos cómo a una buena altura del suelo sobre estos elementos descritos que adornaban las paredes se iniciaba graciosamente el desarrollo del artesanado en los cuatro ángulos, primero con las pechinas de mocárabes que dan al artesanado una base de forma octogonal. Corrían entre ellas, en todas sus anchas bases, franjas de piezas de madera talladas, y aún más abajo aparece otra ancha zona de ricas yeserías decoradas de gusto gótico. En sus centros se esculpieron y doraron grandes conchas de peregrino y las «eses» nobiliarias de don Gutierre de Cárdenas. Sobre otro friso superior, también octogonal y de madera igualmente tallada, campean sobre las conchas citadas los escudos de armas de los Cárdenas y los Enríquez. Luego se asienta la cúpula semiesférica, realizada como las pechinas, con estilo morisco, a base de una cuajada tracería de arabescos. Esta cúpula semiesférica se apoya sobre una corona circular que sirve de transición y se asienta sobre el último friso de madera decorada, ya descrito, de forma octogonal.

Este artesanado, por su magnificencia e historia, hallará su acoplamiento adecuado en la ampliación del Museo Arqueológico Nacional, que está llevando a cabo la Dirección General de Bellas Artes. Vendrá a completar con gran dignidad una de las proyectadas salas del museo consagrada a reflejar al visitante la tradición netamente española de una estancia del siglo xv de gusto mudéjar. En ella hallará adecuado lugar la exhibición de esta obra tan personal de nuestro arte suntuario, junto a otros ricos conjuntos de las artes que ornaron con originalidad hispana aquella rica época del comienzo del reinado de los Reyes Católicos.



RETABLO DEL MARQUES DE SANTILLANA/CASTILLO DE VIÑUELAS/MADRID

LA EXPOSICION DEL RETRATO ESPAÑOL EN BRUSELAS

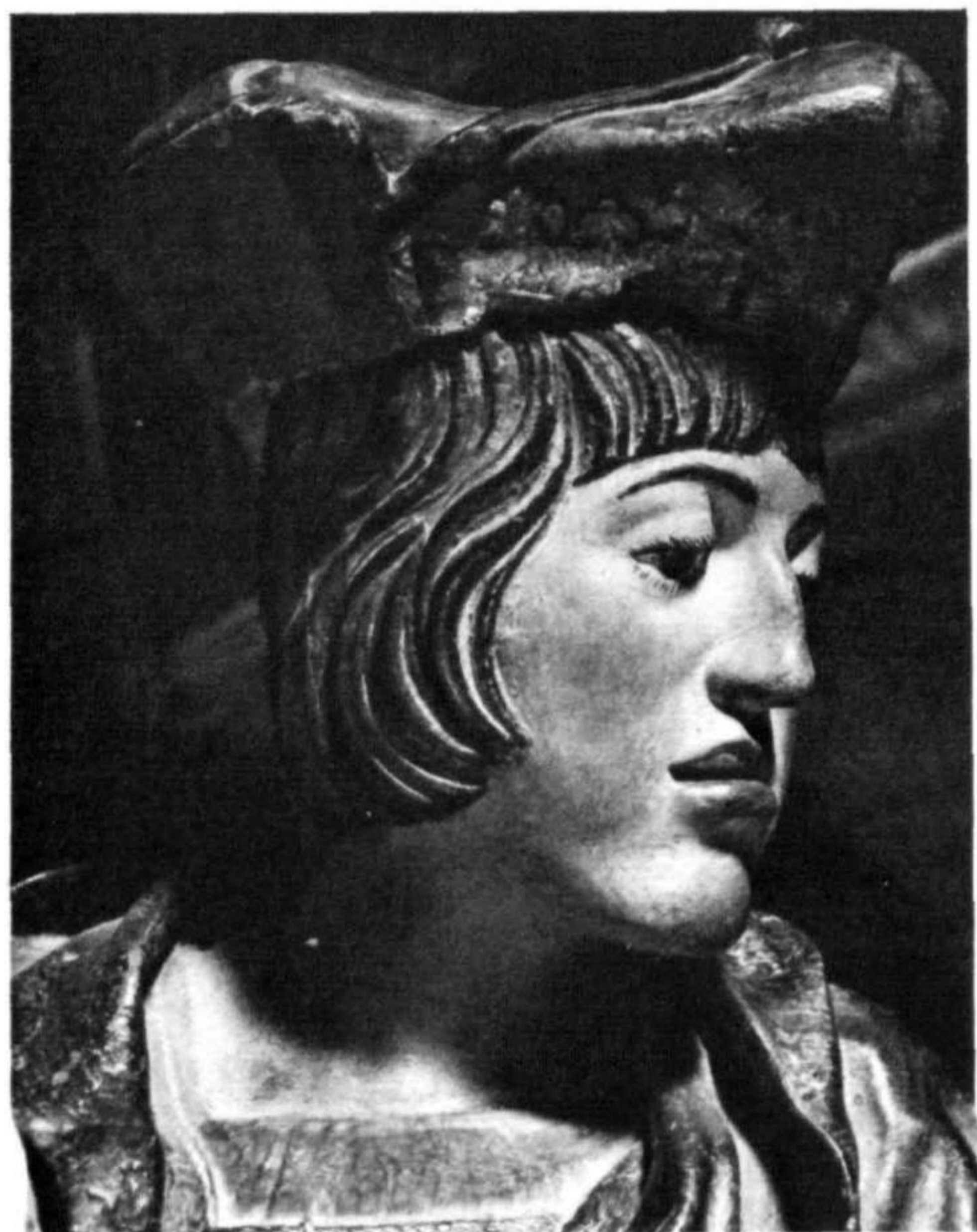
Por JOAQUIN DE LA PUENTE

SOLO con parca palabra puede expresarse aquí cuanto no sería elegante explayar en una publicación de la Dirección General de Bellas Artes, y menos por un técnico de la misma. Esto es lo único discreto a manifestar ahora: que la Exposición del Retrato Español fue completo éxito, que el día antes de su inauguración oficial fue detenidamente visitada por S. M. la Reina de los belgas. Que en París y en Munich la desearon para sus cultivadísimos públicos.

Evidentemente, el retrato era tema propicio para mostrar facetas profundas del arte español. Para mostrar aciertos de concepción pictórica. Para evidenciar la singularidad del carácter español y esa constante también nuestra de la «estética de la salvación del individuo» de que con tanta agudeza acertó a hablar mi maestro Enrique Lafuente Ferrari. Como siempre sucede en estos casos, todo dependía de la selección. De obtener de las colecciones y museos españoles las obras adecuadas con que salir a Europa con la dignidad y eficacia debidas. De cómo se resolvieron una y otra condiciones, el lector juzgará por la enumeración de las obras expuestas que a renglón seguido se hace.

Abría la exposición un mural del siglo XIV procedente de San Miguel de Daroca. Ni que decir tiene que podía haberse iniciado con retratos de ejecución anterior. Pero no era principio demasiado tardío ese del siglo XIV, si se piensa que es en tal tiempo cuando la

FELIPE BIGARNY/CARLOS V COMO REY MAGO/FRAGMENTO/CATEDRAL DE GRANADA.



pintura de retratos comienza a independizarse en Europa de otros géneros y, en especial, de la pintura religiosa. A ésta, de hecho, pertenece el importante y bello fresco de Daroca. En él, dos monarcas desconocidos aragoneses esperan en actitud reverente a que Cristo les regale con su pan eucarístico.

Mayor impresión habrían de recibir todavía los belgas al contemplar el retablo completo de Jorge Inglés en que se retratan orantes don Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, y su mujer, doña Catalina Suárez de Figueroa, perteneciente a la colección del excelentísimo señor duque del Infantado.

La estética renacentista se representaba en la exposición con el retrato de Francisco Fernández de Córdoba, de Francisco Rincón; el anónimo de Diego Hurtado de Mendoza; el hermosísimo Luis de Castellá de Vilanova, producción señera de Juan de Juanes; el supuesto **Autorretrato** de Alonso Sánchez Coello y la deliciosa imagen de la infanta Isabel Clara Eugenia, muy amada gobernadora de los Países Bajos, de idéntico autor; **Carlos V**, copia de una obra perdida de Tiziano, hecha por Pantoja de la Cruz y el **Retrato de caballero**, atribuido al mismo pintor, aportado por el embajador de España en Bruselas. Con razón que nadie discutiría se expuso el **Marqués de las Navas**, del neerlandés Antonio Moro —Antonis Moor van Dashort—, como es sabido, pintor de decisiva influencia en el retrato cortesano del reinado de Felipe II. Remataba la suerte de este selecto grupo de obras del quinientos español la escultura de **Carlos V como Rey Mago**, de la capilla real de Granada, talla de Felipe Bigarny. Esta fue la única escultura presente en la exposición, pues de algún modo había que rendir cordial y cortés homenaje al país donde naciera nuestro Rey y Emperador.

Renacentista a la manera veneciana, manierista genial y maestro protobarroco, a caballo de los siglos XVI y XVII, el Greco no tenía por menos que producir profunda impresión con cuatro de sus obras: el supuesto retrato de su hijo, del Museo de Sevilla, don Antonio y don Diego de Covarrubias —ambos del Museo del Greco, de Toledo— y la exangüe e impresionante efigie del cardenal Tavera, del hospital toledano que él fundara, pintada no del natural, sino valiéndose de tétrica mascarilla mortuoria.

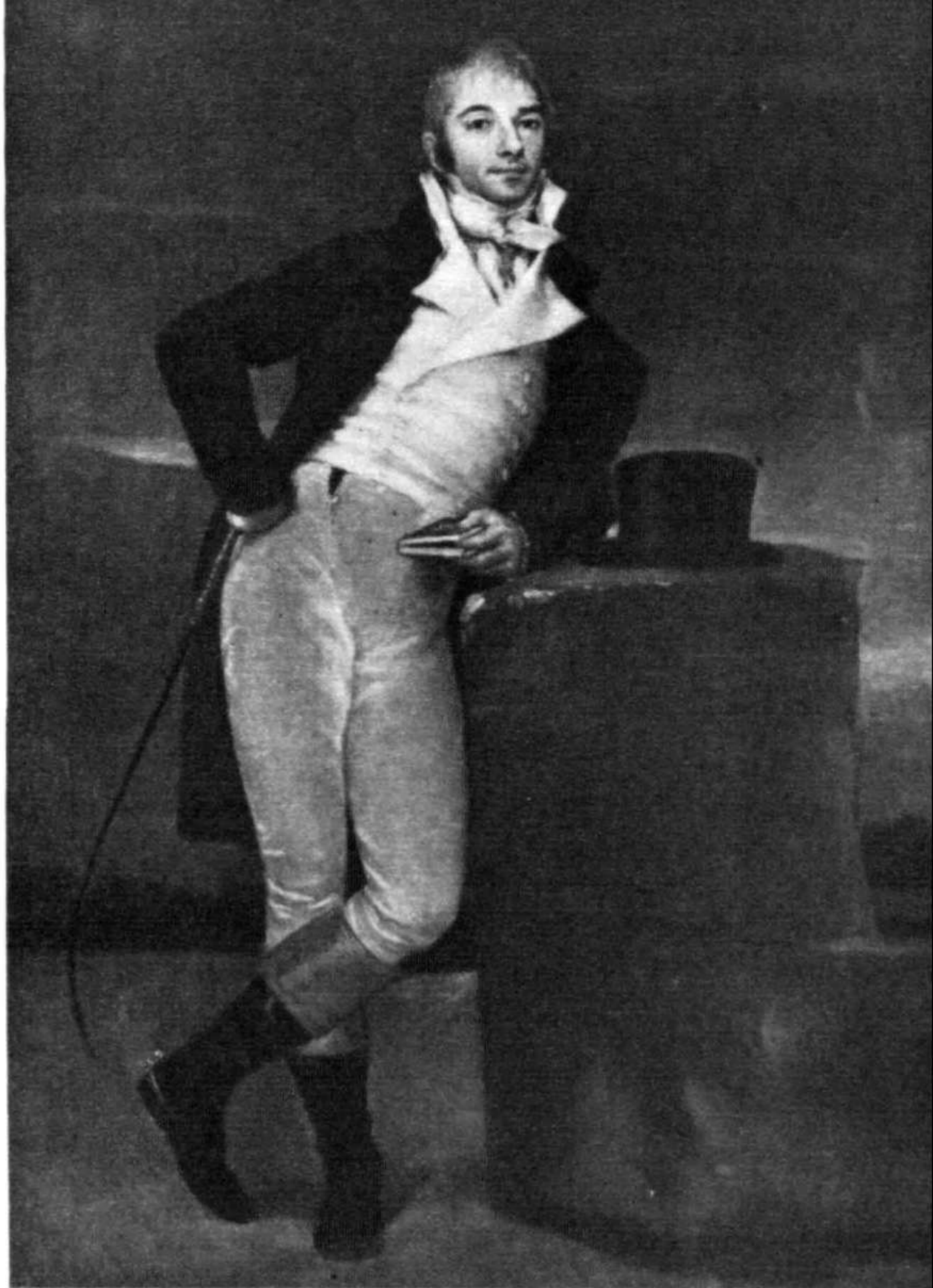
La gran pintura del siglo XVII contenía dos zurbanes —**Retrato de un joven gentilhomme** y el **San Lucas ante Cristo**, éste del Prado y lienzo en que se suele querer ver el autorretrato del artista—; el cardenal infante don Fernando de Austria, cazador, de Velázquez, paradigma de ibéricas distinciones y dechado del mejor hacer pictórico; la espeluznante **Mujer barbuda**, de Ribera, que debiera recordarnos siempre el escalofriado respeto sentido en el pasado por los artistas españoles ante la infrahumanidad que de verdad existe y a todos, de hecho, nos acecha. Seguían la lección de realismo penetrante dada por el **Fray Alonso de San Vitores**, de fray Juan Rizi, retrato que es gala del Museo de Burgos y que no goza del conocimiento público debido; dos retratos anónimos —femenino y masculino—, de Juan Bautista Martínez del Mazo, propiedad del Banco Exterior de España; cinco muy valiosos retratos —de Carlos II, la condesa de Monterrey, el duque de Lerma, doña Mariana de Austria y el V mar-



GOYA/LA TIRANA/COLECCION MARCH/MADRID.

qués de Santa Cruz—, de Juan Carreño de Miranda; tres obras de Murillo —el general Gabriel del Castillo, Nicolás Omazur y el canónigo Miranda— y, en fin, dos retratos de Felipe III y Felipe IV, ejecutados por Pedro Antonio Vidal y Pedro de Villafranca.

La colección expuesta de retratos de la mano de Goya, hubiera sido capaz de convertir en centro de peregrinación a cualquiera de los admirados y ricos museos de Bélgica. La garra poderosa de Goya se imponía sin remedio desde, por lo menos, once de los doce retratos exhibidos. Eran de arte muy serio el retrato de Bayeu —del Museo de Valencia—, el de Munárriz, de la Real Academia de San Fernando; los de José de Toro Zambrano, el conde de Altamira y Carrabús, los tres del Banco de España. A iguales niveles rayaban **Juan Meléndez Valdés** —del Banco Español de Crédito—; **La Tirana** —de la colección March—, de serenos y reforzados grises; **Joaquina Candado** —del Museo de Valencia—, un dechado de femineidad de entre los muchos plasmados por Goya, y **José de Vargas Ponce**, de la Real Academia de la Historia. Pintura al por mayor se mostraba en el colosal desparpajo goyesco del **Retrato de Fernando VII**, del Museo Municipal de Santander. Fascinaba sobre todo la insolente naturalidad y elegancia del **Marqués de San Adrián**, lienzo que honra de veras a su propietaria, la Diputación de Navarra,



GOYA/EL MÁRQUES DE SAN ADRIÁN/MUSEO DE NAVARRA/PAMPLONA

capaz de elevar los quilates de la mejor de las colecciones de Goya —la del Prado...— a exhibir en el mundo. Únicamente, a mi en este caso inmodesto entender, no estaba a la altura de las circunstancias el retrato del conde de Miranda del Castañar, conocida pintura del Museo Lázaro Galdiano, de siempre en él expuesto para todos, que pude tener muy al alcance de mis ojos en la exposición Goya celebrada en 1955, en Granada, y que ahora he podido estudiar aún más a mi sabor. Es obra de ejecución minuciosa y apagada, de enfadosa discreción, que ni en los años mozos de Goya puede uno encajar así como así. En fin, doctores tiene la historia del arte que avalan la autenticidad de este retrato, también expuesto, sin dudas sobre su paternidad, en la gran exposición Goya mostrada en Madrid, en 1961. Más goyesco que el del conde de Miranda, muy armónico y bello, resultaba el retrato de Godoy, de Antonio Carnicero, del Museo Romántico de Madrid.

Con el siglo XIX había que atreverse a cargar un poco, nada más que un poco, la mano en la exposición. Circula por el mundo la falsa idea de que el arte español concluye en Goya, para luego resucitar, como por milagro, en Picasso. Corre por ahí bastante ignorancia y, parte de ella, por nuestra culpa. Nos ponemos enfáticos y hasta pesados proclamando las genialidades creadoras que se nos admiten más allá de

océanos y Pirineos. Solemos ignorar de lo nuestro lo mismo que los demás ignoran. Valoramos de acuerdo con patrones universales que deberíamos saber reformables. Que, en muchos casos, deberíamos reformar. O nos sentamos de brazos cruzados a la espera de que por ahí nos los cambien.

Con lo español, hasta nosotros los españoles nos hemos de andar con sumo cuidado. Ha tiempo que se me quedó grabado aquello de Stendhal, donde decía con suficiencia digna de mejores conocimientos, que la pintura española había permanecido muda desde Felipe II. Con la mejor prosa francesa, olvidaba de un tirón, desde luego, al Greco, aunque éste viviera en tiempos del Rey Felipe, a Ribera, Zurbarán —descubierto en el siglo xx—, a Velázquez, Cano y —¡faltaría más!— al mismísimo Goya. Me impresionó el admirado Stendhal al verle decidir de un plumazo la realidad de la historia del arte español. Había que suponer que más de un compatriota nuestro, contemporáneo de Stendhal, habría dado ingenuamente por buena tan desafortunada afirmación histórica. Conozco hoy más de uno, español por más señas, que asienten cuando sesudos concedores extranjeros expresan que España no estuvo a la altura de sí misma después de Goya.

No sólo no se interrumpe la pintura de España con la desaparición de Goya, en 1828, sino que se hace más densa, más repleta de buenos valores, de hartos extensa nómina, a lo largo del siglo XIX. Y merece la pena reflexionar que en la cultura de un país importa tanto

—quizá más...— poseer un denso nivel medio de valores altos como poder vanagloriarse de la inaccesible insularidad de un puñado de genios. Hemos de implorar que sigamos recibiendo el regalo de algo así como un genio por siglo. Mas, asimismo, hemos de procurarnos lo que realmente está al alcance de todo pueblo que de verdad se afane por elevarse a sí mismo procurando la calidad cuantitativa. Procurando que, junto a las sobrecogedoras cimas, no haya sólo mediocres planicies y acaso la posibilidad de la acechable y temible sima. Pensando en el bien general, estoy seguro que se nos aplacaría la hinchazón del orgullo producido por la maravilla de las maravillas que son nuestros bienamados genios nacionales.

En el siglo XIX español se pinta no sólo bien. Con reiterada frecuencia, se hace pero que muy bien. No faltan las grandes personalidades. Por lo común, se obra con bien definida personalidad española. De ello se dio cumplida cuenta en la exposición del Retrato, celebrada en Bruselas. De ello y de que en España, al igual que en todo lo decimonónico europeo, el retrato se convierte en género muy cultivado a impulsos de la nueva burguesía provocada por el progreso industrial y de la mesocracia que engendrara el liberalismo romántico.

Los autores representados fueron Vicente López, José de Madrazo, Esquivel, Luis Ferrant, Joaquín Esalter, Carlos Luis de Ribera, Leonardo Alenza, Federico de Madrazo, José María Romero, José Gutiérrez de la Vega, Eugenio Lucas, Valeriano Domínguez Bécquer, Eduardo Rosales, Mariano Fortuny, Vicente Palmarioli, Ricardo de Madrazo, Francisco Domingo Marqués, Ignacio Pinazo, Emilio Sala, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, José Moreno Carbonero, Darío de Regoyos, Joaquín Sorolla. Varios de los últimos, activos aún en los primeros años del siglo xx. Naturalmente, sin riesgo de desvirtuar la exposición, podían haber sido bastantes más.

No he averiguado todavía por qué los organizadores belgas titularon nuestra exposición **Le Portrait Espagnol du XIV^e au XIX^e siècle**, si sabían que llegaba hasta dar una pequeña muestra del xx. Del novecientos estuvieron presentes Ignacio Zuloaga, Juan de Echevarría, Vázquez Díaz, Pancho Cossío y Salvador Dalí. Muy a última hora hubo de añadirse un retrato de Alvarez de Sotomayor. Fuera de catálogo figuró otro de Manuel Benedito, cedido por Su Majestad la Reina Fabiola y efigie suya.

España ha sabido dejar muchos retazos de su espíritu en el ejercicio del retrato. Supo hacerlo por algo más poderoso que una mera vocación realista. Lo hizo sin hacer cortesanas concesiones. Con insólita ausencia de retórica, poniendo todos los énfasis ibéricos en la naturalidad. Con reverencial respeto por cuanto cada individuo tiene de singular e inalienable. De carisma existencial irrepetible. De vida humana que acaso perdería su profunda razón de ser, si se la quisiera gregarizar mediante visiones formularias, estereotipadas, merced a idealismos de salón de los que tanto gustarían otros retratados y practicarían otros retratistas. Ni tan siquiera los platonismos humanistas pudieron contra esa española inclinación a la verdad realista en que se penetran honduras del alma con la mirada puesta en el drama de la carne y el hueso de cada hombre



MURILLO/NICOLAS AMAZUR/MUSEO DEL PRADO/MADRID.



SOROLLA/MARISA, EN EL PARDO/COLECCION PONS-SOROLLA/MADRID.

concebido a imagen y semejanza de los demás, pero eternamente distinto.

Pocas excepciones rompieron esta irreprimible e inconsciente norma de conducta. El retrato de don Luis de Castellá fue una de ellas, excepcionalmente magnífica. Por excepción, también, sinceramente renacentista a la italiana. A la italiana, paradigma de sobrehumanidades alambicadas a fuerza de esteticismos. Sin duda que fugándose de la dura y aventurada realidad. De la realidad siempre a cuestras con el drama de la sucesión de venturas y desventuras.

El idealismo no les iba a los anticlásicos españoles. El idealismo era descomunal abstracción. Era enorme peripecia del intelecto que los griegos de muy antaño habían carismáticamente recorrido y que los italianos, en gran parte, habían conseguido resucitar. Pero entre las peripecias del intelecto procreador de hermosas situaciones arquetípicas y la sangrante peripecia de la vida misma, en la piel, la osamenta y la médula, el español prefería la última: la humanidad en carne viva. Prefería verla en los ojos transidos que el Greco viera en la enjuta hueste castellana de los reinados de los Felipe II y III. Con Velázquez, prefirió acariciar la ignominia del sino que marcaba a algunos desdichados, con la monstruosidad, la locura y la idiotez que a toda mente ronda. Nada tan crudo y veraz como el **Retrato del duque de Lerma**, del hidalgo asturiano Carreño de Miranda. Nada tan rebotante de llana y es-

pañola distinción como el **Retrato del príncipe don Carlos**, del Prado. Nunca todos los eternos femeninos anidaron en lienzo alguno, como en la anonadante **Condesa de Chinchón**, de Goya.

Realismos los ha habido de castas bien diversas. Cabe la posibilidad de que los siga habiendo de otras mil suertes varias. Pero el realismo español, aquel del siglo XVII, debería darnos que pensar más a menudo. El realismo cupo en el pulcro rigor formal de los flamencos del XV. Estuvo en el verídico retrato del León X, del procreador de bellezas italoideales que fue Rafael. Extrajo el jugo de la intimidad que da la visión transida de los seres y cosas en los primitivos nórdicos. Fue pretexto para entenebreceer lienzos con el genio innovador de Caravaggio. Fue eso y más, pero rara vez lo tomó, como lo español, desde lo hondo y oscuro que pechos y mentes encierran. Desde la exacta cárcel de materia animada que aprisiona sentires, pensamientos. Angustias. La vida misma.

Rara vez jugó con el fuego del espíritu. Con el asombro que es la mismidad del hombre a la postre tarado, encadenado, dado ser desde el tuétano del hueso, limitado en la grandeza y miserias del músculo y la piel. Asomando por los ojos, un cerebro palpitante, prisionero de terca calavera; en anonadante forma expansiva condenada a férrea reclusión. Porque el hombre es psiquismo hecho drama desde su ser y estar en la materia.



RAMON CASAS/ALFONSO XIII/MINISTERIO DE HACIENDA/MADRID.

Esto en cuanto conmueve, no importa que inconscientemente, las fibras sensibles de los mejores retratistas españoles. Al español, a veces para su desgracia, le importa más el enigma de cuanto convierte a los otros hombres en realidad que disiente del que la contempla. Le importa más eso que cuanto nos aproxima, nos enlaza. Que cuanto nos **aproxima**. La recia singularidad del gran artista hispano sólo pone sus ojos en la singularidad de los demás, en algo que es contorno y volumen físicos, espectáculo sensorial imposible de confundir con cualesquiera aspectos semejantes. Mira febril la ardua individualidad ajena, rebelde a ser aprehendida, reacia a darse de veras y por entero. Digna de ser perpetuada, porque ese es el único modo que a un artista español se le puede ocurrir para salvar a **cada uno** de los demás. Para desearles la eternidad de lo individual, que es algo nunca antes sucedido y a no repetir por siempre jamás.

Por supuesto, los pintores españoles no perdieron su tiempo en lucubraciones psicológicas. Tuvieron suficiente con dejarse llevar de su instinto, de su intuición penetrante. De su capacidad perceptiva ante el fenómeno de lo humano individualizado. Asistiéndose de recursos pictóricos que anticipaban osadas modernidades de ejecución.

Suele ocurrir en los retratos españoles lo contrario a cuanto acontece por otros lugares. En éstos, con frecuencia, el pintor prescinde de algunas de sus libertades pictóricas, pierde algo de su espontaneidad, para así alambicar las mejores y más correctas maneras con que complacer al cliente efigiable. Por el contrario, el retrato en España daría ocasión a innovaciones de muy notoria dimensión. Basta con acordarse de la **Familia de Carlos IV**, de Goya. Basta con fijarse en el ya citado **Duque de Lerma**, de Carreño de Miranda, retrato que no va a la zaga de los desenfados de pincelada por todos muy admirados en Velázquez y Goya.

Así, en el arte español de la Contrarreforma, en el siglo XVII, culminó la estética de la salvación del individuo, en la que se quiso salvar también el humano derecho a la personalidad. Así, inconscientemente sin duda, se trascendió al plano de lo religioso. De parecida manera, la pintura religiosa se hizo con hombres de carne y hueso. Dejó que fantaseasen lo divino los demás. Se prefirió concebir a Dios entre pucheros. Se pintaron santidades —de tal talante las de Ribera y Zurbarán— sin un ápice de idealización, teniendo a la vista el paradigma del hombre de la gleba; la plebe, en que parece que lo humano individual, inalienable, es marcado con sangre y fuego, viviendo frustraciones, dolores y miserias. Rehusaron los más de los españoles fantasear maravillas celestes y, para ello, tuvieron que poner a contribución la más difícil de las imaginaciones. La de dar por buenas las grandezas del alma de la santidad, mostrándolas en toda la crudeza de los infinitos talentos reales del hombre, individuo nacido para morir.

Rehusó el pintor español cantar «heroicas» hermosuras y fortalezas corporales, cual las de Rafael o Miguel Ángel. Renunció a muchas bellezas. A muchos dignificadores ideales. Lo horrendo y lo feo, si humano, no le intimidó.

Por eso sus retratos merecerán a toda hora luegas consideraciones aparte.

EL COLOQUIO INTERNACIONAL DE HAMAMET

Por ARCADIO DE LARREA

El Coloquio Internacional sobre «La función de los medios técnicos en la preservación y la evolución de la música y la danza en los países mediterráneos» se celebró en la población tunecina de Hamamet a finales de abril pasado. El tema, escogido con gran acierto, venía a incidir sobre las preocupaciones y los temores puestos de relieve en el Congreso Internacional de Folklore de Bucarest (septiembre de 1969) no ya como exposición de hechos evidentes, sino de caminos para buscar medios eficaces en un área cultural de límites bastante definidos.

Fue notable la postura de los productores y regidores de radio y televisión, declarando su desconocimiento del arte popular y, en consecuencia, reclamando el asesoramiento de los especialistas para cualquier realización en este campo. De las conclusiones, señalaríamos, por su importancia, la petición a los Gobiernos «que declaren las artes populares como parte integrante del patrimonio cultural y artístico de la nación y las protejan como se protegen los otros integrantes de ese patrimonio»; que organicen el registro sistemático del patrimonio tradicional y que, tanto ellos como los centros de radio, televisión y cine y las editoras de discos, creen archivos de materiales auténticos, registrados en su ambiente tradicional bajo la dirección de especialistas; así como que todas las radios y televisiones creen un servicio competente encargado de los programas de arte tradicional.

LA INFLUENCIA DE LA ESCRITURA Y DEL REGISTRO SOBRE LA CREACION MUSICAL

Advertirá el lector que hasta ahora he usado las voces **registro** y **registrar** en lugar de la, entre nosotros más común, de **grabación**. Aplicada ésta en principio, para significar el registro sobre los discos, ha pasado rutinariamente a expresar, ya con patente impropiedad, el realizado sobre cinta magnética, impropiedad acrecida cuando se trata de cinematografía, video u otros medios. Con el vocablo **registro** intento, pues, indicar cualquier procedimiento que permita la fijación y reproducción posterior de sonidos, imágenes o de entrambos simultáneamente sin recurrir a la incisión, a la cual la palabra grabación corresponde estrictamente.

Viene esta aclaración a introducirnos en las conferencias que, durante el Coloquio, alternaron con las sesiones de trabajo. Dos son las que, a mi ver, pueden brindar un interés más general, y de ellas, la primera fue la que Alain Daniélou pronunció sobre el tema expuesto en el epígrafe, aunque desbordándolo.

Supuesto que la escritura, en principio, es un auxiliar de la memoria, que permite gráficamente fijar y archivar determinados elementos del pensamiento para un empleo ulterior, la escritura musical es muy antigua. En sus formas más perfeccionadas alcanza el valor de un medio de comunicación que facilita a individuos distintos del escribiente reconstituir las grandes líneas de una realización musical.

Tales ventajas no carecen de inconvenientes, pues aun la escritura musical más perfecta tiene sus límites. Y de ellos resulta que, perdida la tradición audi-

tiva de la ejecución, las interpretaciones se truecan en reconstrucciones, divergentes entre sí y con la idea y la intención del compositor, de las cuales se alejan considerablemente; en tal caso, el esquema escrito sirve de base a la expresión de ideas y sentimientos distintos a los del compositor. Además, la grafía opera gradualmente sobre la música escrita, tendiendo a eliminar del lenguaje musical los elementos expresivos no transcribibles fácilmente, a la vez que desarrolla los elementos estructurales que se prestan a la transcripción.

Mas la escritura no es el único medio mnemotécnico empleado para la música. Otras culturas de tradición oral los poseen distintos con oficio similar; tales, los **bols** indios, aprendidos de memoria. El alumno, en este caso, no aprende obras musicales, sino fórmulas, similares a los elementos del vocabulario y de la gramática, por los cuales se familiariza con las sutilezas de la lengua materna. Con este sistema, el aprendizaje confiere un lenguaje musical, un sistema; mientras por la escritura no se adquieren uno ni otro, sino las obras singulares realizadas.

Las diferencias profundas entre uno y otro procedimiento causan el que los sistemas de transmisión oral y de transmisión escrita atiendan a aspectos del lenguaje musical totalmente diferentes y se desarrollen por líneas divergentes e incompatibles. De ahí que los esfuerzos por transcribir las músicas de tradición oral produzcan a menudo resultados absurdos, pues el desarrollo de aquéllas se opera en las zonas sutiles que escapan a la escritura, y los elementos estructurales de que se nutre la música escrita son más bien rudimentarios.

Con el registro, la música ha encontrado una forma nueva de transcripción, en la cual la ejecución, tal como la han escuchado los oyentes, es preservada hasta el menor detalle. Es probable que de haber existido el registro hace algunos siglos cualquier escritura no esquemática no se hubiera desarrollado. Por otra parte, el compositor moderno tiende a crear directamente para el registro, a fin de no estar a la merced de las invenciones del intérprete que desnaturalice su intención, o bien, si escribe, establece conscientemente un esquema que cada músico interpreta a su modo y, en este caso, vuelve hacia las fórmulas antiguas, en las cuales el intérprete debe improvisar el desarrollo de una forma, de la cual únicamente están indicadas las grandes líneas.

El registro, para la música de tradición oral, presenta el inconveniente de fijar un momento de la creación musical, que músicos **loritos** se esfuerzan en imitar hasta el menor detalle, acabando en una forma fija y que no se renueva.

Sin embargo, el registro constituye un medio útil para el músico creador, al permitirle familiarizarse con el estilo, los procedimientos y los recursos de los grandes maestros. Para la educación musical tiene el inmenso valor de facilitar a todos la audición de los grandes creadores. Mas ofrece el inconveniente de volver al público exigente en demasía en el plan técnico y privar de apoyo a músicos perfectamente preparados, pero que no llegan al nivel técnico de los

grandes virtuosos. Cuando incita a la práctica de la música y a la frecuentación de los conciertos, el registro es un bien; pero si ocupa el lugar de la práctica musical entre los aficionados y tiende a reducir la vida musical al profesionalismo de unos pocos virtuosos, resulta un mal cierto.

La música, como elemento de la vida de todos los días y como experiencia creadora individual, padece lo mismo por causa de la escritura que del registro, aunque las razones sean diferentes en uno y otro caso.

Se comprende que el coloquio suscitado por esta conferencia hubo de ser muy animado. Todo lo expuesto por el profesor Daniélou ha de ser aceptado como cierto; pero ello no resuelve el problema planteado por la necesidad de fijar de algún modo algo tan movido e inmerso en lo temporal como la música y la danza.

El registro cae en defectos totalmente contrarios, quizá más perturbadores al contribuir en gran manera a que sea sustituida la audición directa por la registrada, y el gusto de ejecutar personalmente la música por su disfrute pasivo como resultado no sólo de una más alta calidad, sino del simple prestigio más o menos justamente otorgado. Pero el fenómeno no se da tan sólo en el campo musical, sino en otros muchos de la vida social —piénsese en el deporte—. También sucede en la música tradicional, que, además de sufrir los efectos del registro, padece los producidos por la actuación de artistas y agrupaciones más o menos profesionalizadas y deformadores de muchas características tradicionales. A pesar de todos sus inconvenientes, hay que aceptar tanto la escritura como el registro, procurando aprovechar cuanto de positivo ofrecen y reduciendo su misión a los límites propios.

Con esta conferencia, aunque en una línea contraria, venía a coincidir la pronunciada por la señorita Vera Maletic, directora del Art of Movement Studio, en Addleston, sobre:

La función de la escritura en la preservación de la tradición y el desarrollo de la danza en los países mediterráneos.

Así como la notación musical y el registro sobre bandas magnéticas son medios complementarios, que dan la base para las investigaciones musicológicas y etnomusicológicas, la notación del movimiento, el film y el video ofrecen la base para las investigaciones coreográficas.

Desde el Congreso de Dresde, en 1957, hasta la declaración del Comité para la Danza de la UNESCO, en 1965, y antes en numerosos congresos internacionales, se reconoció la necesidad de una notación que dé la estructura simultánea y sucesiva y el desarrollo plástico de la danza, pues «la condición primaria de todo análisis estructural es siempre la escritura coreográfica. Las documentaciones realizadas por medio del film son insuficientes y deben ser necesariamente transpuestas en escritura».

Todos los intentos de elaborar un sistema de escritura del movimiento se pueden clasificar en cuatro categorías:

- a) Empleo de palabras y sus abreviaturas.
- b) Diseños de las diferentes partes del movimiento por las figuras estilizadas, «stich-figures».
- c) Adaptación de la notación musical.
- d) Símbolos abstractos.

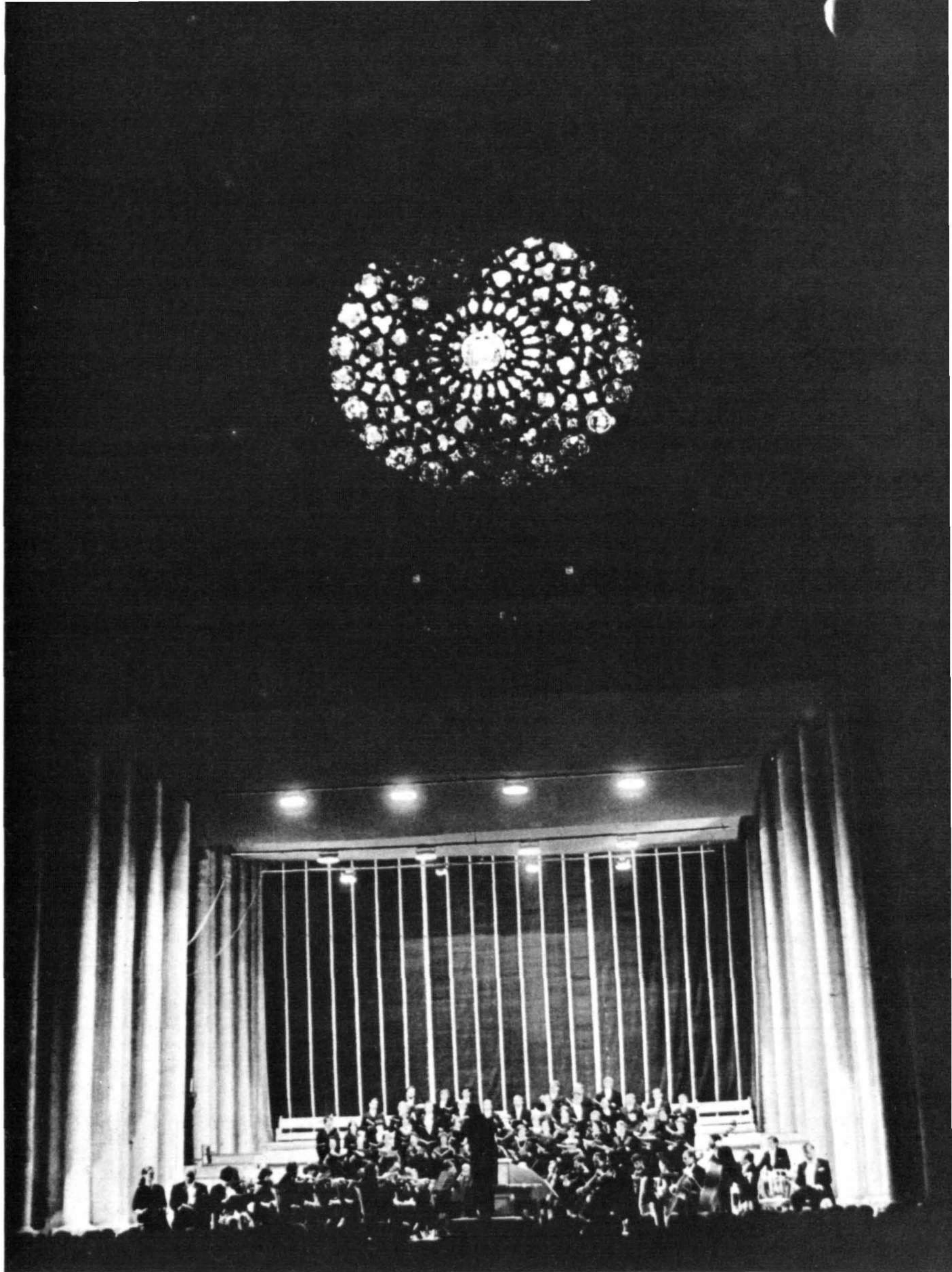
De cuantos sistemas han sido ideados, el llamado **Cinetografía**, inventado por Rodolfo Laban, ha sido adoptado por el Congreso de Dresde (1957) y confirmado en 1961 y 1964 (Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnográficas de Moscú). Se practica en Alemania, Francia, Inglaterra, Países Bajos, Checoslovaquia, Polonia, Yugoslavia, Hungría, Irlanda, Estados Unidos y Ghana, y cuenta con seis centros internacionales de enseñanza y difusión, más un Consejo Internacional.

El método se base en la consideración de la parte del cuerpo que está en movimiento, su dirección y nivel en el espacio, la duración y el encadenamiento del movimiento; la grafía simbolista puede indicar estos cuatro aspectos simultáneamente. Varias demostraciones ilustraron la exposición y permitieron comparar danzas de las dos riberas mediterráneas —las **sevillanas** fue una de ellas—, danzas de salón con las populares y la metamorfosis de un baile de salón.

Mas las posibilidades de la Cinetografía no se limitan al terreno de la investigación y los estudios comparativos. Tomándola como base, Valery Preston y Dupont han desarrollado la notación de los «motivos de la danza» —«Motif Writing»—, que consideran el movimiento y la parada; la flexión, extensión y rotación; el gesto, la locomoción, la acción de girar y saltar, atendiendo al ritmo temporal, espacial y dinámico y distinguiendo las diversas relaciones del movimiento con cuanto le rodea. Ello permite a los alumnos de danza y coreografía dar una interpretación personal a los elementos de la danza, explorar, inventar y componer. Y adquieren particular importancia las posibilidades que ofrece para el estudio profundo de las danzas autóctonas, pues, lamentablemente, las enseñanzas de la danza se limitan a permitir la adquisición de formas, convenciones y estilos establecidos, formulados y desarrollados en un siglo y en una cultura extraños al país propio. Este «trasplante» de formas ajenas, plenamente realizadas y acabadas, ahoga el desarrollo de la expresión autóctona y original.

También aquí el coloquio fue movido y dio lugar a nuevas demostraciones. Si quedaron asentadas —a pesar del escepticismo previo, no en todos vencido, fruto de la multiplicidad de sistemas y su ineficacia— las posibilidades de la Cinetografía, fueron puestas de relieve una limitación, la de no atender sino a un solo bailarín —importante, pues, en muchos bailes, actitudes y movimientos son reflejos o provocados por la pareja o parejas, sin contar los movimientos de conjunto—, y una dificultad, la exigida lentitud de la notación. Esta puede ser salvada escribiendo, no en grafía de transcripción directa sobre el acto, sino sobre temas de film o de video, que, al permitir descomponer y repetir los movimientos, posibilitan su transcripción completa; la primera exige un desarrollo del sistema, no fácil por su complejidad. He de añadir que los coreógrafos fueron unánimes en su entusiasmo por el método explicado por Vera Maletic.

Creo interesará al lector conocer algunos nombres de quienes intervinieron en los coloquios. A los dos citados añadiré los de Wilfred Scheib, Jacques Chailley, Giorgio Nataletti e Ivan Ivancan, además del organizador, Salah el Mahdi. Por España, Maruja Sampelayo y el autor de estas líneas. De gran importancia hemos de considerar la creación, en Túnez, del Centro de Música Mediterránea Comparada, para el cual fui elegido. Otras noticias de interés habrán de figurar en sección distinta.



LA SEGUNDA DECENA DE MUSICA EN TOLEDO

Por CARLOS GOMEZ AMAT

La crítica especializada de periódicos y revistas se ha ocupado por extenso de esta Segunda Decena celebrada en la Ciudad Imperial entre los días 15 y 24 de mayo. Si la Primera constituyó un enorme éxito en la pasada temporada, ésta no lo ha obtenido menor. El ambiente inigualable de Arte e Historia por un lado, y por otro, la proximidad a la capital de la nación, hacen de las Decenas de Toledo algo verdaderamente atractivo para nuestro fiel público filarmónico.

Pero no hay que olvidar que, como muy bien señaló el director general de Bellas Artes, señor Pérez-Embid, en la rueda de prensa que precedió a la Decena, ésta no es un simple festival de música. Tiene todas las ventajas de esa clase de acontecimientos, pues, como en ellos, se cuida la programación al máximo, tanto en las obras interpretadas como en los artistas que en ellas intervienen. Pero aún hay más. Durante la Primera Decena se celebró un Seminario sobre los problemas de la educación musical en la Enseñanza Primaria, cuyas ponencias y conclusiones han sido editadas en un interesante volumen, que ha de influir grandemente en este tema primordial. De la misma forma, este año se ha desarrollado un Seminario sobre la Educación Musical en la Enseñanza Media, inaugurado en el palacio de Fuensalida por el comisario general de la Música, Salvador Pons, y clausurado por el subcomisario técnico, Antonio Iglesias, que ha sido otra vez el alma y la personalidad indispensable en todos los actos celebrados. Las ponencias de este Seminario fueron presentadas y defendidas por un buen grupo de especialistas. Es de esperar que de aquí salgan magníficas ideas para la formación musical de los alumnos en el Bachillerato.

Otro acontecimiento coincidente con la Segunda Decena de Toledo ha sido la III Reunión Internacional sobre la Normalización del Diapasón, presidida por nuestro ilustre Oscar Esplá y con representantes de Austria, Bélgica, Alemania, Italia, Noruega, España e Inglaterra. Organizada por el Consejo de Europa, la Dirección General de Relaciones Culturales y la Comisaría General de la Música, esta Reunión ha llegado a proyectos de importancia para tratar de resolver este problema, que atañe tanto a los compositores como a los intérpretes y a los fabricantes de instrumentos de todo el mundo. De esta forma, Toledo ha vuelto a ser un centro de irradiación cultural y técnica, como lo fue en siglos pasados.

Ya Toledo, en su conjunto, es un lugar ideal para cualquier manifestación artística. En primer lugar, no se encuentra un rincón sin Historia. En segundo, la riqueza monumental es tan extraordinaria, que resulta casi abrumadora. Pensemos que cualquiera de las iglesias, cualquiera de los palacios toledanos, podría servir para acreditar, como joya única, a otra población. En tercero, la incansable y cuidadosa labor de conservación y restauración hace que Toledo no sea una ciudad-museo, sino algo palpitante, que nos transmite su vibración en cuanto ponemos el pie en sus piedras. La vieja gloria de ciudad conductora de medio mundo se mantiene hoy con justificado orgullo.

Los conciertos de la Decena se han celebrado en distintos escenarios. Uno de ellos, el Hospital de Santa Cruz, maravilloso edificio, tan relacionado con lo italiano y, sin embargo, tan profundamente español. El Museo de Santa Cruz es hoy un ejemplo de lo que acabamos de decir: un edificio vivo, tanto en su estructura como en las obras de arte que encierra. Además, tiene mejores condiciones acústicas de lo que se podría suponer a primera vista. Allí escuchamos a la Orquesta de Cámara de Holanda, dirigida por David Zinman, en un precioso concierto barroco, con Haendel,

Bach y Telemann, además de Graaf, compositor bávaro-holandés. Al día siguiente, la misma orquesta demostraba su flexibilidad con un concierto del siglo XX: Strawinsky, Alban Berg, Andriessen y Bela Bartok. También fue en Santa Cruz el recital del joven pianista español Rafael Orozco, una figura en el mundo, que, aun sin haber llegado a la plena madurez de su arte, interpreta con hondura y técnica. Tocó Brahms, Chopin, Albéniz y Ravel. Naturalmente, hubo páginas fuera de programa, como también en el caso de la Orquesta de Holanda, que nos regaló un delicioso Mozart.

La iglesia de San Román es uno de los templos más curiosos e interesantes, no ya de Toledo, sino de España entera. El ver reunidos en un mismo edificio lo visigótico y lo renacentista, con siglos de diferencia; el contemplar esos arcos y frescos mozárabes es una cosa que nos da, en un momento, todo un resumen de cultura. En San Román tocó, con una profundidad extraordinaria en Beethoven y Brahms, con una gran delicadeza en Falla, el violinista polaco-mexicano Henryk Szering, con nuestro José Tordesillas al piano. Entre los regalos hay que recordar como algo inolvidable **El Laberinto**, de Locatelli, obra con la que no se atreverán muchos virtuosos. Un gran concierto, como también lo fue en el mismo lugar el de Música Antigua de Viena, un grupo de estupendas voces e instrumentos antiguos tañidos con verdadero virtuosismo. El director es Bernhard Klebel, que a veces actúa desde su puesto de instrumentista. Desfilaron las viejas y deliciosas músicas de las Cortes europeas en los siglos XV, XVI y XVII: Italia, Portugal, Austria, Francia, España e Inglaterra.

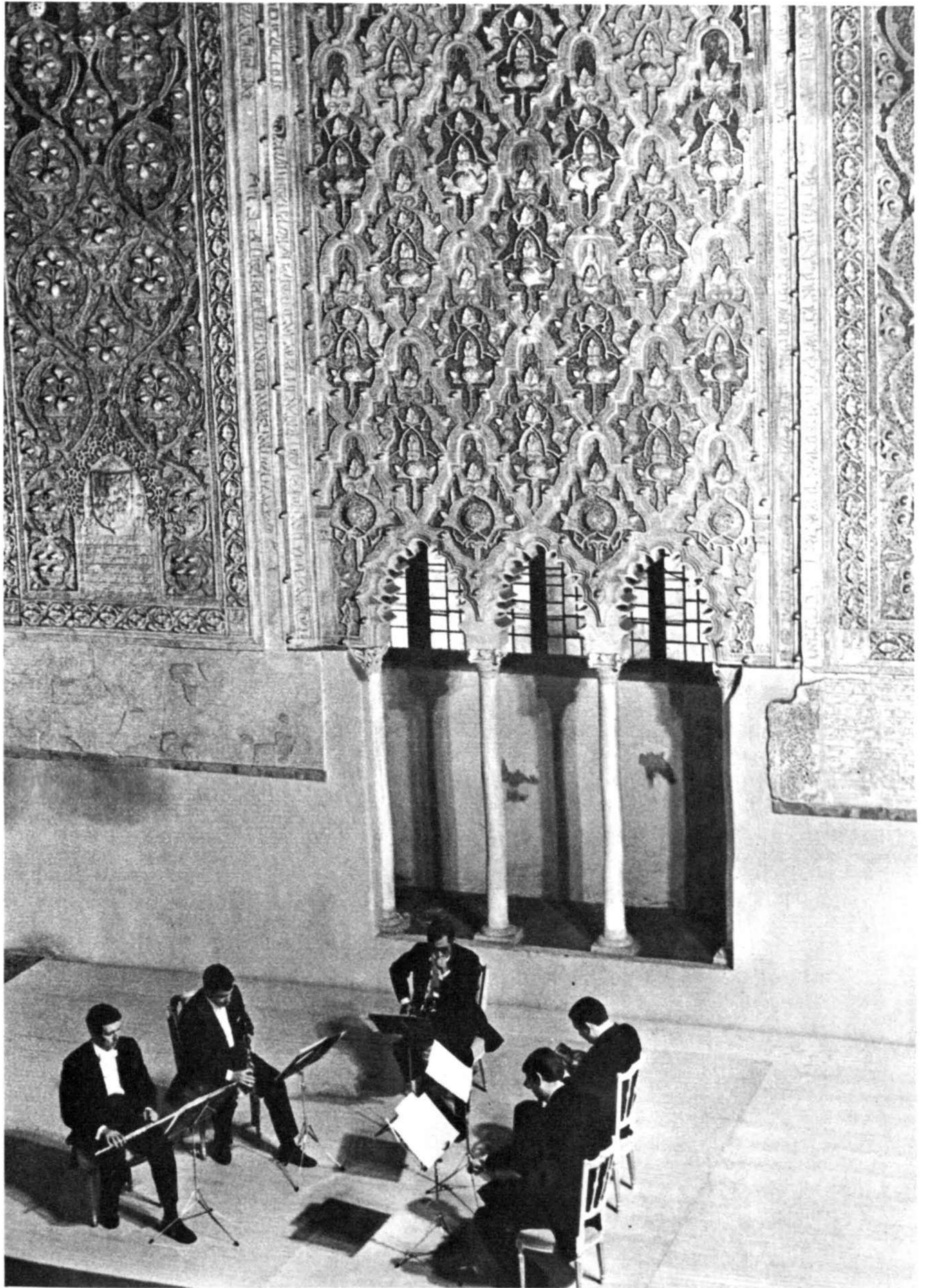
La Sinagoga del Tránsito, con sus yeserías de filigrana, fue escenario para el Quinteto Cardinal, formado por cinco de los más prestigiosos instrumentistas de viento de Madrid. Interpretaron magistralmente páginas de Danzi, Reicha, Echevarría y Hindemith.

En la Catedral Primada puede perdonarse la falta de condiciones acústicas —mejoradas este año— por la belleza trascendente del lugar. La música parece trepar por esos monumentales haces de columnas, romperse en las altas ojivas y hacer vibrar la maravilla de colores de las vidrieras, y sobre todo de ese rosetón que parece presidir los conciertos. En la catedral escuchamos al organista Francis Chapelet. Obras españolas en el restaurado órgano del Emperador, con su impresionante trompetería horizontal de nuestra vieja escuela, de sonido penetrante. En el nuevo órgano de la Epístola, Chapelet interpretó Bach y Messiaen. Resulta demasiado dulce este órgano, después de escuchar en el del Emperador la música, por ejemplo, de Correa de Arauxo.

El silencio que se guardó en la actuación de Francis Chapelet, se rompió con aplausos y bravos para el estreno en España, fuera de Cataluña, de **El Pessebre**, de Pablo Casals. Este oratorio, sobre bello texto de Juan Alavedra, nos muestra a un Casals compositor, fiel a los postulados de su ya muy lejana juventud. Resulta esta obra un poco extraña para estar escrita en nuestro tiempo, pero representa lo que Casals cree que debe ser una música que en realidad es un llamamiento a la paz en el mundo. Frühbeck de Burgos, al frente del glorioso Orfeo Catalá y de la magnífica Orquesta Nacional, con los solistas Carmen Bustamante, Montserrat Aparici, Jaimé Baró, Francisco Chico y Raimundo Torres, consiguió una gran versión de **El Pessebre**, que llegó a entusiasmar.

La Orquesta Bach de Frankfurt con el Coro de Madrigalistas de Stuttgart, actuando como solistas vocales Ruth-Margret Pütz, Hildegard Laurich, Josef

EL QUINTETO CARDINAL EN LA SINAGOGA DEL TRANSITO.



Schmalhofer, Michael Schopper y Erich Wenk, ofrecieron, también en la catedral, y como últimos actos de esta extraordinaria Segunda Decena de Música, la **Misa en «si» menor** y **La Pasión según San Juan**, de Bach. Acostumbrados a oír a Bach en sus grandes obras con enorme despliegues sonoros y expresividad casi romántica, muchos de los que escucharon a estos intérpretes quedaron un poco sorprendidos por sus versiones, que seguramente están más de acuerdo con las que el mismo Juan Sebastián realizaba al frente de sus huestes. **La Pasión** resultó bastante mejor que la **Misa**, pero hay que tener en cuenta que entre una

y otra obra hay una diferencia que en Bach resulta fundamental. **La Pasión** está construida sobre la base del sencillo y bellissimo coral protestante, imposible de utilizar en una Misa católica. Ambas obras encierran momentos de una gran hermosura, pero ha de hacer siempre más efecto **La Pasión según San Juan**, como su grandiosa hermana la de **San Mateo**, que la **Misa**.

Juan Sebastián Bach puso, por lo tanto, la luminosa rúbrica a la Segunda Decena de Toledo. Un final digno de tan sugestiva y efectiva manifestación de la música —Música, con mayúscula— en sus más variados aspectos.



SZERING Y TORDESILLAS.

NOTAS

LA SINCERIDAD CONSTRUCTIVA

Por LUIS BOROBIO

Una piedra tiene calidad de piedra, pero eso no quiere decir que sea una obra de arte.

Se dice mucho que el arte debe respetar la calidad propia del material. Es cierto, sí; pero sólo en alguna forma y, de ningún modo, el arte podrá valorarse atendiendo exclusivamente a ese respeto.

Comentando los monumentos de piedra —esculturas— de la cultura chibcha, cierto amigo mío, entusiasmado, ensalzaba la sinceridad artística de aquellos indios precolombinos: «¡Cómo respetan la calidad de la piedra!», decía.

Yo pensé que quien, al pasar junto a unas rocas, no las toca y las deja íntegras en su virginidad, expresa con ello mayor respeto aún por la calidad de la piedra que los hombres de aquel pueblo primitivo, pero eso no nos autoriza a decir que es un gran artista ni a afirmar nada de su sinceridad. En realidad, el fin del arte no es dejar que las rocas sigan siéndolo, ni hacer piedras con la piedra, sino transformar la piedra en obras de arte, y su eficacia no deberá medirse por el parecido con la piedra de la que partió, sino por el valor artístico del producto.

En los monumentos primitivos que mi amigo comentaba, la mano del artífice había intervenido lo menos posible, para que al resultado pudiera llamársele «escultura» en lugar de «roca». Formalmente había un respeto a la calidad de la piedra, pero no se debió a que el artista dominara el material, sino a que fue impotente para transformarlo. Si elogiamos una obra artística, deberemos hacerlo por su fuerza expresiva y no por una impotencia de su autor.

Sería claramente erróneo sacar, de lo dicho hasta aquí, la consecuencia de que la obra será tanto más artística cuanto más transformado esté el material o cuanto más se haya desvirtuado su calidad original, ya que —por exceso o por defecto— se da el mismo pecado contra la eficacia expresiva. En uno y otro caso es el resultado de confundir los medios con el fin, y lo principal con lo secundario. La transformación del material (o el respeto a su calidad) es el medio para expresar los sentimientos. Tiene, pues, una importancia grande, pero secundaria y subordinada a la expresión, que es lo principal y lo definitivo del arte.

Cuando un artista quiere expresar algo, buscará los materiales más adecuados, y es lógico que trate de sacarles el máximo rendimiento, aprovechando todas sus cualidades expresivas y transformándolos cuanto necesite para conseguir su propósito.

Si, por ejemplo, va a hacer una escultura y escoge una determinada madera porque su color, su veta y su textura son cualidades que responden a la obra que él ha concebido, deberá

respetar estas características para no traicionar el mensaje que quiere comunicar. Si pinta la madera o la enmascara de alguna manera, su arte no será sincero. Pero la insinceridad no radica en que haya desvirtuado la calidad del material, sino en que no expresó lo que quería expresar.

Por el contrario, si él concibió su obra con una policromía sobre oro, y eligió la madera no por sus cualidades aparentes, sino simplemente como soporte de la superficie deseada, entonces la sinceridad artística le exigirá dorar y pintar la madera —estofarla— para que exprese precisamente la idea ejemplar del autor. En este caso, si por cualquier motivo (incapacidad o negligencia) la apariencia de la madera dominara la calidad de la obra, la escultura no respondería a las necesidades expresivas del artista, y sería insincera. Sería insincera, precisamente, por haber conservado la calidad de la madera. Aunque, naturalmente, la insinceridad no radica en ello, sino en la inconveniencia entre la expresión y la concepción.

He puesto ejemplos de la escultura. Lo dicho puede trasladarse a la pintura. Pero me interesa acusarlo especialmente en la arquitectura:

Un muro de ladrillo que tenga el ladrillo a la vista puede ser sincero.

Un muro de ladrillo que tenga el ladrillo recubierto con cualquier otro material puede ser sincero.

Pero el uno y el otro pueden ser insinceros. La sinceridad de la obra no radica en que la superficie del muro muestre o no la calidad del material sustentante, sino en que esa superficie se adapte o no a las necesidades de la obra arquitectónica para la que se creó.

La arquitectura hecha con materiales desnudos puede ser un ejemplo de pureza arquitectónica.

Pero puede ser también una arquitectura sin terminar.

Sinceridad por atribución

La sinceridad constructiva es uno de los tópicos más acreditados de la arquitectura moderna, afortunadamente. Pero, por desgracia, en muchas ocasiones se abusa de esta expresión sin perfilar bien su significado.

La sinceridad constructiva es una frase tabú. Cuando alguien la esgrime, nadie se atreve a contradecirle. A quien se acuse de falta de sinceridad, no osará inquirir y se sentirá acomplejado. Ante ella, nadie chista: los estudiantes de Arquitectura agachan las orejas, los constructores tiemblan, los arquitectos justifican sus yerros o desvirtúan su concepción.

La sinceridad constructiva es hoy día el criterio supremo de la bondad arquitectónica. Bien, pero, ¿qué entendemos por sinceridad constructiva?

La sinceridad compete a los hombres, no a las cosas. La arquitectura —en rigor—, ni puede ser sincera, ni puede dejar de serlo. Si hablamos, pues, de arquitectura sincera o de sinceridad constructiva, no lo hacemos en sentido unívoco, sino por atribución. Por consiguiente, es necesario, en buena lógica, señalar cuáles son los determinantes de dicha atribución.

Suele considerarse como la arquitectura más sincera la que menos enmascara sus materiales, la que muestra más desnudas sus estructuras, la que más exterioriza las funciones de sus distintos órganos. Y la sinceridad, así considerada, se tiene por una virtud arquitectónica que no admite discusión.

Yo estoy de acuerdo —¿cómo podríamos no estarlo?— en que la sinceridad es una virtud, pero me permito dudar de que el sentido que se le atribuye (lo que normalmente se entiende por sinceridad constructiva) sea precisamente el sentido más propio.

Sinceridad significa veracidad, adecuación de la expresión al pensamiento, concordancia —con sencillez, sin afectación— entre lo interno y lo exterior. Implica carencia de doblez y de fingimiento, naturalidad.

Sincero será el arquitecto que se plantea los problemas existentes (sin buscar problemas adjetivos) y los resuelve con orden, usando los materiales y los sistemas más adecuados.

A la arquitectura podremos atribuirle la sinceridad operativa del arquitecto.

Son los materiales los que deben adecuarse a la arquitectura, y no la arquitectura la que debe adecuarse a los materiales. Es decir, que, en el orden de la sinceridad constructiva, la arquitectura determinará las calidades de los materiales, en lugar de estar determinada por ellas. Volvemos, pues, a lo mismo: decíamos antes que la bondad arquitectónica no reside en el respeto por la calidad del material. Pues bien, la sinceridad constructiva, tampoco.

El arquitecto que se enfrenta sinceramente con los problemas arquitectónicos, buscará el sistema constructivo más adecuado para resolverlos. La arquitectura (los ambientes, los espacios) encuentra su expresión física y material en la construcción: la construcción es la expresión de la arquitectura. Es, pues, evidentemente falsear la verdad y trastocar el orden de valores el empeñarse en que la arquitectura sea la expresión de los sistemas constructivos.

Sinceridad estructural

Las estructuras son para sostener, y serán sinceras cuando respondan cabalmente a su misión: cuando sostengan. El hecho de que estén por fuera o por dentro no tiene nada que ver con la sinceridad estructural.

Cuando la estructura cumpla mejor su función sustentante, quedando descubierta, faltaremos a la sinceridad si la tapamos; *pero cuando funcione mejor y beneficie la arquitectura, revisitiéndola, seremos insinceros (falsearemos la verdad arquitectónica) si la dejamos desnuda.*

No creo que haya nadie tan estúpido que se atreva a afirmar que el cuerpo humano no tiene sinceridad por el hecho de que sus huesos estén por dentro.

Pero en la arquitectura es diferente. No se sabe por qué, pero los arquitectos, para que sus obras sean calificadas de sinceras, frecuentemente se esfuerzan por sacar las estructuras al exte-

rior, a veces con detrimento de su misma función estructural. Inclusive, en algunas ocasiones, llegan a fingir una estructura que es meramente aparente, y a este engaño burdo lo llaman «sinceridad».

Pero no: no es verdad tampoco que la osamenta tenga que ser necesariamente interior, ya que —de igual manera que hay también animales cuya armazón está constituida por un caparazón externo— puede haber obras arquitectónicas cuya estructura esté situada —total o parcialmente— por fuera. Puede haberlas, pero no tienen que ser necesariamente así. La sinceridad es independiente de ello.

Una estructura de hormigón —por ejemplo— puede ser exterior o interior. Habrá otros motivos, independientes de la sinceridad, que aconsejen lo uno o lo otro. Si, en ella, el hormigón está a la vista, la sinceridad no consistirá en acusar brutalmente todas las imperfecciones propias de su construcción, sino en buscar la máxima expresividad del material. Esta máxima expresividad del hormigón (que es un material modelable, que adopta la forma de los moldes que lo contienen) se logrará con un cuidado especial en los encofrados, y con el tratamiento de la superficie que en cada caso sea el más adecuado para lograr el efecto que se pretenda. El cuidar los acabados —sea para darles finura, sea para darles fuerza— es completar la obra: es no sólo decir la verdad, sino decir **toda** la verdad.

Sinceridad funcional

A veces, al atribuir la sinceridad o la insinceridad a la arquitectura, no se hace referencia sólo a lo constructivo, sino también a lo orgánico y funcional. Entonces, se pretende que la función que cumple cada órgano debe traducirse al exterior: la zona de servicio debe exteriorizarse como zona de servicio; los baños, como tales, y las partes sociales tendrán una manifestación externa que las defina en fachada y en volumen, etcétera.

Al respecto podemos hacer una aclaración paralela a la que hacemos en lo meramente estructural. La sinceridad no compete a la arquitectura, sino al arquitecto, y podremos atribuírsela a la arquitectura cuando ésta responda a la sinceridad del autor. Si el arquitecto se ha enfrentado sinceramente con los problemas y los ha resuelto, la arquitectura será sincera. La sinceridad de la arquitectura estará en que cumpla la función, no en que se **vea** esa función.

A nadie se le nota exteriormente dónde tiene el páncreas, ni el hígado, ni los riñones, lo cual no dice nada de la sinceridad o de la insinceridad del cuerpo humano.

Para hacer arquitectura, lo sincero es hacer arquitectura. Si nos quedamos en hacer simples radiografías arquitectónicas, no abordaremos el problema con sinceridad.

Naturalmente que, al plantearse los problemas y resolverlos con corrección y sinceridad, es muy normal que las zonas que satisfacen necesidades diferentes requieran formas arquitectónicas diferentes. Es decir, que al hacer una arquitectura adecuada y sincera no puede extrañarnos que se diferencie exteriormente la apariencia de cada órgano.

Si de aquí hemos de sacar una relación de causa o efecto, no podremos decir que la arquitectura es adecuada y sincera por el hecho de que los distintos órganos se nos muestren diferentes, sino, lo más, podremos decir que los distintos órganos se nos muestran diferentes por el hecho de que la arquitectura es adecuada y sincera, sin que esta causa exija necesariamente aquel efecto.



LA PINTURA DE AUGUST PUIG

Por JUAN EDUARDO CIRLOT



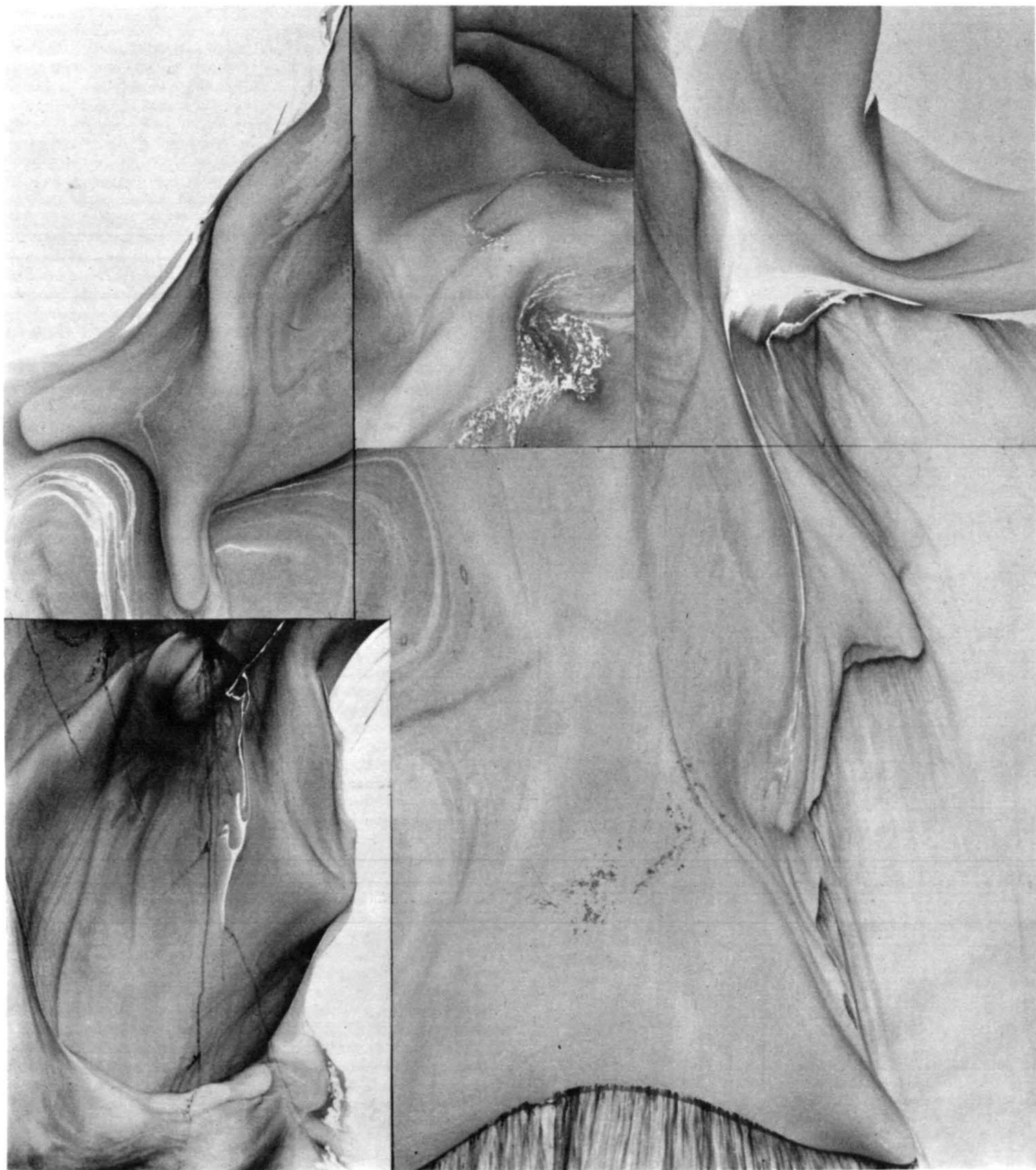
PINTURAS/1947 y 1951.



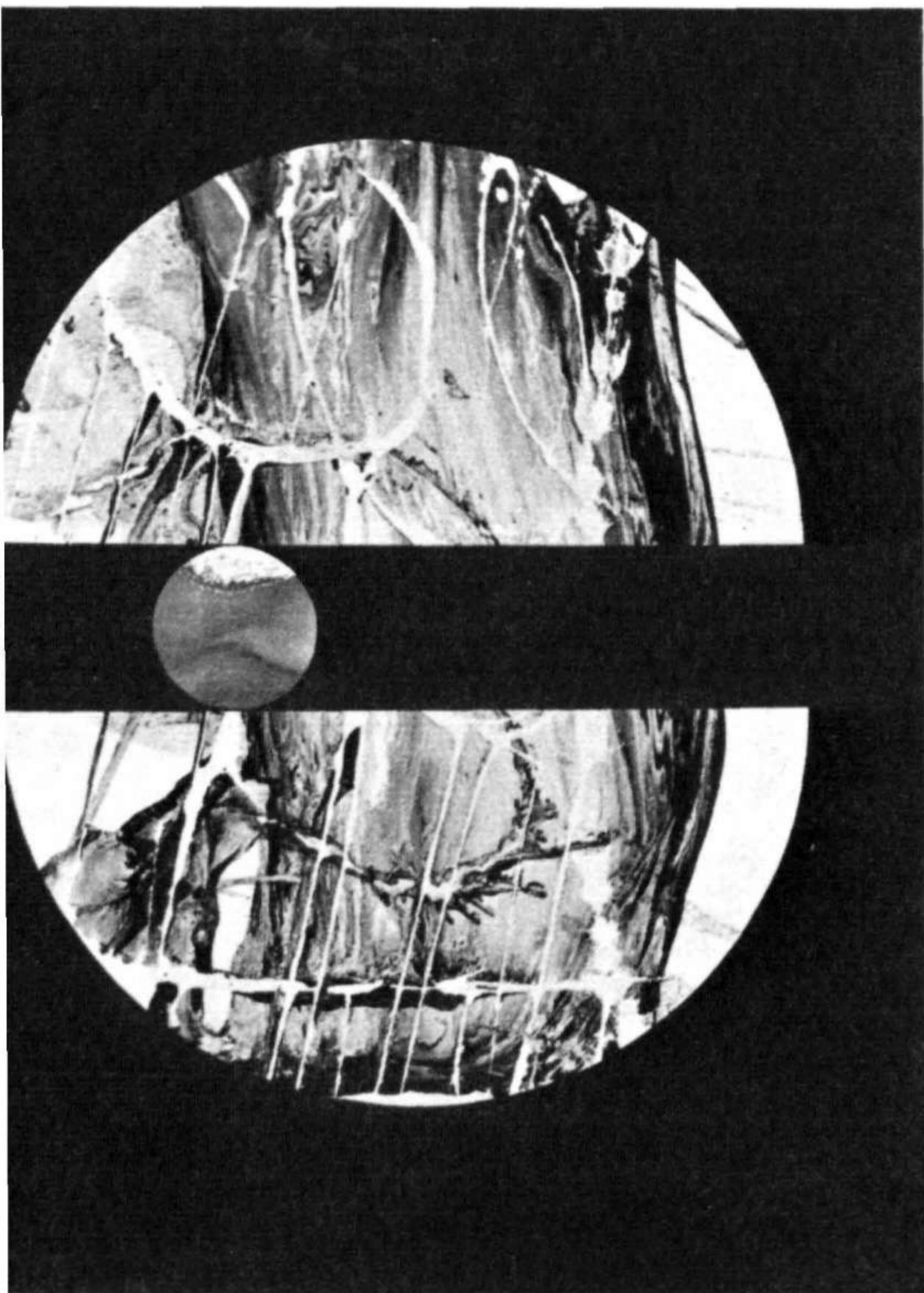
Pudiera decirse que August Puig es un exiliado en su propio país. A tal punto su biografía y los condicionamientos de su destino le han llevado a vivir en evidente aislamiento, al margen de que residió en el extranjero en sus años cruciales de primera época (1947-1955: Francia, Suiza, Alemania, Escandinavia). Nacido en Barcelona en 1929, ya en 1947 exponía en Els Blaus, de Sarriá, y no hay duda de que el temple inconformista de sus primeras obras le hubiera llevado posiblemente a integrarse en el grupo «Dau al Set», vigente en 1949-1952, de no haberse ido a París y luego a los otros países antes citados. Hombre conflictual, pero no dramático —por su profunda fe en la vida—, las circunstancias han hecho que desde hace años encontrara buena salida para sus obras en el Centro y el Norte de Europa. Esto le ha permitido, a su regreso a su ciudad natal, desentenderse o poco menos del ambiente pictórico local y preocuparse, en la menor medida posible, por ser conocido. Obseso auténtico de su trabajo, su espíritu es más el de un poeta que el de un pintor. Falta un dato esencial para definirle. Cabría decir que es un «desdoblado», a tal punto surgen sus obras de su inconsciente por un proceso intuitivo y visionario (facilitado por la rapidez de su técnica infalible) y no de una ideología racionalizada y alimentada con lecturas afines a ella.

Comenzó August Puig, en 1947, por imágenes abstractas, a las que pronto sucedió un universo teratológico, poblado de metamorfosis del dragón (que la alquimia considera como símbolo de la materia prima). Paradójicamente, los más agresivos animales, siempre caracterizados por agudos dientes y miradas fascinantes, eran pintados en tonalidades suaves, delicadas, llenas de irisaciones múltiples, dominando el blanco, el rosa, el amarillo u otros matices muy degradados. En París, el pintor evolucionó por un tiempo hacia un arte basado en grandes formatos y en cierto grueso de materia, con torbellinos de líneas de pasta, que se caracterizan máximamente en imágenes de 1949-1951. En esa etapa siente curiosidad por los procedimientos y puede decirse, dentro de lo que este vocablo significa en el contexto del arte del siglo XX, que experimenta. Pronto deja atrás ese arte, como las anteriores imágenes con reminiscencias mironianas, ejecutadas a la acuarela o al gouache. Encuentra entre 1953 y 1955 su imagen-procedimiento. La lucha interna de dos medios contrarios (acuoso y oleoso) con pigmentos, el chorreado y el lavado, le conducen a imágenes grandiosas, desbordantes de fuerza, en las que la similitud con los procesos naturales es sorprendente y, a la vez, justificativa.

Llega a la perfección de esa técnica en los siguientes años, que podemos situar entre 1955 y 1965. Magmas policromos, ardientes y dinámicos, a pesar de su falta total de figuración (y de neofiguración, por el momento), sugieren todas las calidades de las materias, en especial de las materias vivas. La densidad del hueso, la dura



PINTURAS/1966.



flexibilidad del cartilago, la suavidad del pétalo, el chorrear de la sangre, infunden a las turgencias orgánicas de sus pinturas una extensa gama de propiedades expresivas que satisfacen al artista de tal modo que, durante unos años, tiene suficiente con explorar ese mundo, relegando la actividad experimental a monotypes, dibujos o litografías. En todos los formatos, August Puig crea imágenes de las que Lupasco llamaría el «antiuniverso», dando visibilidad y «coseidad» física a lo puramente mental. Su espíritu inquieto se vierte tan directamente en esas obras, cada vez más depuradas, y en las que el azar se dirige hasta el grado más increíble, que, al margen de su trabajo, nada acusa en el artista la exigencia de ese demonio que le obliga —y le permite— narrar sus fáusticos mundos plásticos.

Pintura en absoluto carente de materia real, sugiere las más abundantes y caudalosas dispersiones o aglomeraciones materiales, encerrando su fuerza, pero permitiendo a veces que un efecto de tercera dimensión intensísimo domine en la imagen. Ya a principios de la década 1960-1970, de todos modos, comienza August Puig a avanzar por caminos que sólo hasta cierto punto pueden llamarse nuevos, pues son variaciones de lo anterior. Realiza monotypes, con impresión de materias interpuestas, que le dan composiciones bastante distintas a las de su gran trayectoria principal. Son imágenes más planas, menos agitadas por las convulsiones del color. En cuanto a las pinturas (que ejecuta indistintamente sobre lienzo o sobre papel grueso), adquieren una extraña complejidad gracias al sistema de pensar suertes de «retablos», por agrupación de paneles complementarios. Sus formas, constantemente biomórficas, no sufren con el contrapunto de ortogonalidad que impone esa agrupación de tres, cuatro o más telas para formar un hiperconjunto. La totalidad no siempre se une por similitud, sino también por contraste —de color y de forma—, con lo que un nuevo sentimiento de multiplicidad se implanta en su arte, llevándole más tarde a otro método.

Consiste éste en la creación de «series» que, como los poemas sinfónicos, pueden llevar un título que sólo compromete en la medida en que un arte abstracto puede ser vehículo simbólico de ideas o, mejor, de procesos y estados. August Puig concibe la obra temporalmente y la distribuye en una serie de escenas, si así pueden llamarse —abusivamente—, que en su sucesión causan efecto, culminando en la imagen final, a la manera que opera la música. Estas series son puestas bajo la advocación de mitos o problemas, pero, al margen de lo que piense el artista que «pueden» representar (nunca como figuración, pero sí como simbolización), su belleza reside en los contrastes sucesivos, como la de los retablos se basaba en los contrastes sincrónicos.

En 1965-1970, estas series tienen su realización esencial. A la vez, el pintor —sin renunciar ni por un instante a su imagen-procedimiento— promueve nuevas variantes. Una de ellas es la limitación de la gama cromática. Tras el éxtasis «naturalista» de las grandes pinturas de hacia 1956-1960, en cuyo interior se entrecruzan veteados azules, anaranjados, violáceos, grises, negros, en contraposición a carmines y rojos vivísimos, Puig comienza a pintar lienzos en un solo color e incluso tiende a disminuir la potencia estética de éste, buscando tonos neutros o casi (negro, gris, ocre, verde, violáceo negruzco, marrón casi negro). De este modo, se obliga a dar a la forma la violencia máxima, pero no en el sentido de interna riqueza desbordante que poseía en la etapa anterior, sino con una rotundidad que propende a lo unitario. Cetáceos o nebulosas, glaucos fondos que se dirían vibrantes o lienzos agitados por una furiosa tempestad psíquica, estas visiones se expanden con una tensión feroz, concentrando su fuerza en un efecto principal, con frecuencia de turgencia curva. Son olas que caen desde el lienzo, o transposiciones de fortísimos de una orquesta inaudible. Estos «Grandes monocromos» son, probablemente, el aspecto más profundo de su arte. Pero no desplazan las composiciones de cromatismos rechinantes y viscerales. El pintor lleva adelante todos los frentes de sus descubrimientos, unificados siempre por la técnica.

Después de veinte años de dirigir esas emulsiones frenéticas, su arte no tiene secretos para él, y consigue de igual modo las delicadezas sumas, incluso con insinuación de neofiguras, cual en el díptico *Bronwyn* (1969, una imagen lila, azul y blanca la otra), que las más apocalípticas violencias.

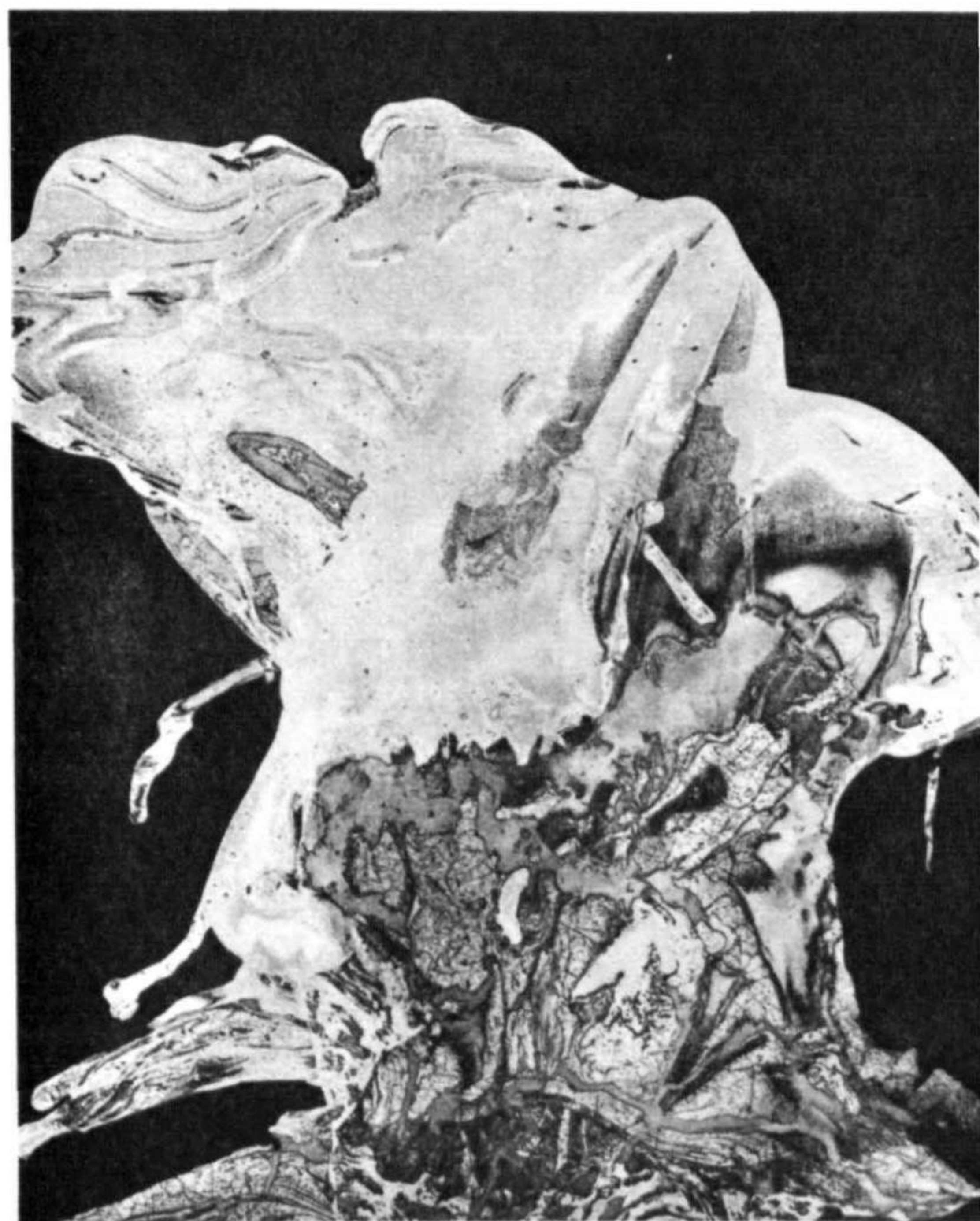
En la neofiguración, todo, y dándose cuenta de que tiene un mundo virgen por explorar —siempre con el mismo procedimiento—, el pintor se muestra muy cauteloso, y en la inmensa mayoría de su producción se aparta de ella, prefiriendo trabajar sobre la «imagen ignota», esto es, sobre la composición enteramente inventada y desconocida, capaz de suscitar en el contemplador asociaciones de ideas de un dinamismo inagotable. Pero en ciertas composiciones de series deja ver «cosas» que podrían ser volcanes, testas de toros, caderas femeninas, sarmientos secos, sistemas arteriales, eclipses, formaciones de nubes en otras atmósferas que la terrestre. Pues siempre, tanto en las insinuaciones neofigurativas como en las más rígidas abstracciones, August Puig nos traslada a aquel «antiuniverso» al que aludimos, en el que toda presencia es materialización de psiquismo. Sus luces son del «otro lado», como dirían Kubin y Lovecraft, y no hay en toda la meteorología de la Tierra posibilidad de proceder a esas iluminaciones inquietantes o tranquilizadoras, pero que aparecen en cada obra para recordar que la frontera actual del hombre (psíquica o física) es provisional y que otras esferas, otras luces, otras materias, otros grados de densidad —y de sentimiento— le esperan donde fuere.

En los dos últimos años, August Puig prosigue por todos los caminos descritos, pero, además, ha iniciado algunas transformaciones, menos por necesidad experimental que por búsqueda de nuevos territorios de pensamiento capaces de ser vistos. Así, por ejemplo, deja parte de algunos lienzos sin la imprimación blanca que da a todos, con lo que un efecto de perspectiva tonal se produce, contribuyendo a exaltar las formas que aparecen sobre esos fondos desiguales. En las obras trabajadas de esta manera, por primera vez desde hace más de quince años, el pintor se interesa por lo que un día (con referencia al informalismo y a la pintura de materia) llamamos «subversión del fondo contra la forma, contra la imagen». La agitación y distorsión de los fondos infunde, a veces, cierta calidad de relieve a las configuraciones cromáticas, sobre todo cuando éstas se basan en matices vivos y destacan mucho.

También es de fecha reciente su entrada en la técnica del aguafuerte, a la que ha aportado una variante personal obteniendo, sin embargo, resultados muy ortodoxos. Tras una fase de preocupación dominante por la textura, lógica dado el tipo de grabado, el pintor se sintió en su elemento y reprodujo, en la gama tonal: grises del blanco al negro, sus imágenes características en las que lo geológico y lo biomórfico se refunden y sintetizan para expresar la «tercera materia» (Lupasco) como en la pintura. Esta serie de aguafuertes, a gran formato, es una confirmación de su fanatismo procedista, pues no descansó hasta que el aguafuerte supo proporcionarle las mismas expresividades a que le tenía acostumbrado su mezcla de medio acuoso y oleoso. La carencia de color y la monumentalidad de la forma dominante (que se erige o cae como desprendiéndose) emparentan estos grabados con los «Grandes monocromos» pictóricos y reiteran la voluntad expresiva de éstos.

Es probable que la evolución futura de August Puig no depare muchas sorpresas a quienes conozcan cuanto ha hecho hasta el presente. Al parecer, su satisfacción interior exigiría esta continuidad, puesto que él no desea otra cosa sino «entrar» en ese mundo que se ha deparado a sí mismo (mostrándolo, secundariamente, a los demás) e irlo trabajando por dentro, descubriéndole nuevos filones y hallando en los mínimos factores diferenciales todo un inmenso ámbito para su mirada que lo amplía todo. Pero tampoco podría asegurarse cuanto antecede. Obediente al ser interior que dirige y ordena su actividad («El hombre es doble», Nerval), un buen día puede despeñarse por las cataratas insomnes de otro mundo enteramente distinto al que lleva explorando con paciencia y furia años y años.

AGUAFUERTE/1970.



AL GRECO EN TOLEDO

Por JOSE GARCIA NIETO

Ahora llega la rosa
con una luz distinta, un paso quedo,
y un ala prodigiosa
sube —¿quién dijo miedo?—
la frenética tarde de Toledo.

Más que hombre, tú eres fuente;
más que copiar, tú inventas la hermosura;
tú eres, más de repente,
la manantial hondura
y el cielo, sin tocar la sepultura.

«Creta te dio la vida»,
pero algo más Toledo pudo darte;
tú, Dios, fuiste deicida,
y supiste quemarte
y en tu propia ascensión aniquilarte.

Dentro de tal abrazo,
tú sí eras la locura verdadera;
huido del regazo
de la madre primera,
sólo en la llama hallaste madriguera.
Topo en la sombra, espada
en la carne profunda y combativa
de la ciudad, azada
en una mano viva
que todo lo conmueve y lo cautiva.

La «insigne pesadumbre»
pesó sobre tus hombros un momento.
Y tú, «hágase la lumbre»,
dijiste, cuando el viento
te dio la voluntad y el movimiento.

Vuelan torres, almenas;
se cambian de lugares los estribos
del puente, y las cadenas
sujetan los esquivos
pies del ángel al pie de los olivos.

Tú rompiste este sello
de greda oracional y escalonada

donde todo lo bello
era puerta cerrada,
apetecida siempre y no violada.

Apóstol imprudente,
mano que alcanza a Dios y al tocar reza,
piel que la sangre siente
y se hunde en la belleza
y duda aún cuando a creer empieza.

Anhelo humano, brillo
del que el hombre no puede hacerse dueño;
rojo, azul, amarillo:
garras de todo empeño,
y al fin, crisol de sueños desde el sueño.

Tú sí me has descifrado
el dédalo que el agua nos refleja;
tú me has desenredado
la imposible madeja
que el río acerca, teje y luego deja.

Tu «Entierro» es el entierro
que la ciudadalzada te ha ofrecido;
brillante de oro y hierro,
el Tajo es el tendido
señor de Orgaz, sereno y conducido.

El oro de los puentes
está en la arquitectura de esos mantos;
en medio van las fuentes
derramadas en llantos
que sujetan los cantos o los santos.

¿Acaso no están vivas
las aguas, que al hundirse más se elevan?
Las tierras compasivas
que en andas se las llevan,
¿no son las manos de Agustín y Esteban?

Arriba, los severos
muros de la ciudad empalidecen

como esos caballeros
que todos se parecen
y a tanta altura están que ya no crecen.

Sus oscuras miradas,
¿a dónde dan?, ¿y a dónde esos oscuros
huecos de las fachadas?
Los rostros son los muros
que están sobre la muerte más seguros
Y arriba, todavía,
el cielo con sus nubes capitales,
las torres a porfía
con nombres y señales
de todas las potencias celestiales...

Si Toledo ha podido
darte un alrededor tan extremado,
¿cómo no te has perdido
en ese ardiente prado
tan rico, vecinal y alucinado?

¿O quemaste tus naves
para no regresar jamás al puerto
de la razón, que sabes
perdida en el concierto
de un desierto que lleva a otro desierto?

Cambia todas las cosas
aquí, donde las cosas tantas veces
se vuelven más hermosas
y devuelven con creces
lo que estrechas, descubres y estremeces.

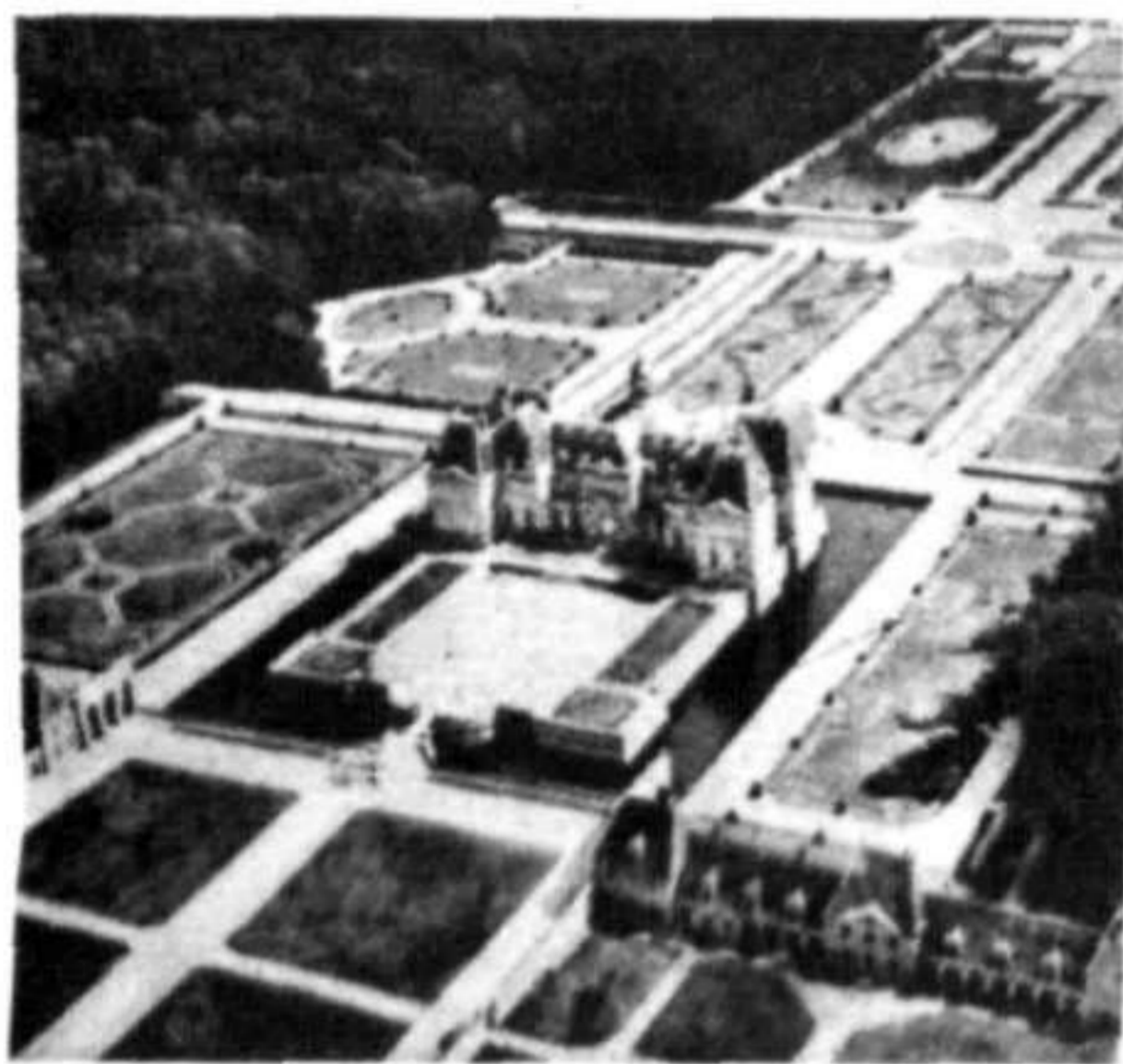
Alguien va por la orilla,
va por la muerte o va por la pintura:
señala la rodilla
del río, y la blancura
de la mano se pierde en su hermosura.
Niño, que una candela
llevas, y que nos miras ya sin miedo,
toca la fresca tela
y escribe con el dedo:
«Creta le dio la vida. Y más, Toledo».

NOTICIARIO INTERNACIONAL

OTRA VEZ VAUX-LE-VICOMTE

El famoso parque y castillo francés de Vaux-le-Vicomte, recientemente restaurado y que el pasado año estuvo en parte abierto al público, podrá de nuevo recibir visitantes. La célebre residencia del superintendente de Luis XIV, Fouquet, que logró despertar la envidia del Rey Sol, estará abierta al público hasta el mes de septiembre. Los sesenta jarrones de mármol, que tanta admiración despiertan, estarán de nuevo cubiertos de flores, y los sábados correrán las aguas de surtidores y fuentes.

El grabado reproduce una panorámica aérea de esta pieza singular de la arquitectura y la jardinería francesa, cuyo arquitecto fue Luis le Vau, y jardinero, el famoso André le Nôtre. «Este castillo —escribe Sigfrido



Giedion— fue construido según los principios del pabellón francés. Los tejados, de mucha pendiente, con sus altas chimeneas, son reminiscencia de las cúspides de las torres góticas; contrastan notablemente con la cúpula y la linterna del cuerpo central».

Es fácil imaginarse la impresión que tal mezcla de estilos debió producir en Lorenzo Bernini (el famoso escultor y arquitecto de la columnata de la plaza romana de San Pedro), que se hallaba en París cuando el castillo fue construido. Sin embargo, Vaux-le-Vicomte era el primer ejemplo de una mansión proyectada en íntima unión y armonía con la Naturaleza, con un parque de grandes proporciones. Anticipaba este gran experimento lo que años después fue adoptado, y llevado a su grado máximo, en Versalles.

EL DESCUBRIDOR DE ANGKOR

El arqueólogo Henri Marchal, famoso arquitecto e historiador de arte, ha fallecido en Siem Reap, cerca de Angkor, en Cam-

boya. Con Marchal desaparece el hombre cuyo nombre irá unido a la restauración y conservación de los célebres templos de Angkor. Joven arquitecto diplomado por la Escuela de Bellas Artes de París, llegó a Camboya en 1905. Inmediatamente enamorado de las bellezas del arte khmer, emprendió, con medios modestos, la recuperación de la casi totalidad de los templos del actual parque arqueológico de Angkor, del que fue nombrado conservador en 1916. Los camboyanos consideraban a Henri Marchal como uno de los suyos, y le llamaban «El hombre que cuida los monumentos».

SALON DE GALERIAS-PILOTO

Desde el 20 de junio, y hasta el 4 de octubre del presente año, permanecerá abierto en Lausana el III Salón Internacional de Galerías-Piloto, en los salones del Museo Cantonal de Bellas Artes de la ciudad capital suiza. Intervendrán en el salón dieciséis galerías de reputación mundial, seleccionadas en los siguientes países: Francia, Alemania, Gran Bretaña, Italia, Estados Unidos, Canadá, Japón, Yugoslavia, España, Polonia, Holanda, Bélgica y Suiza, que darán a conocer las tendencias artísticas actuales de mayor novedad y arrojo.

Los visitantes podrán entrar en contacto con las búsquedas en torno a las mayores novedades propuestas por la tecnología moderna, como son el «arte cinético», en el que se integran la luz y el movimiento, o el «Computer Art», el «Environmetal Art» o el «Poor Art», que hace intervenir el cuadro espacial en la obra tradicional, o también el «Arte conceptual», la «Nueva figuración», el «Op Art», el «Minimal Art»... Bien entendido que tales denominaciones no pueden apurar más que de modo relativo las que habrán de ser las verdaderas manifestaciones del III Salón Internacional de Galerías-Piloto, puesto que envíos como los que llegarán de Polonia, Japón o Canadá admitirán difícilmente las clasificaciones apuntadas.

II CONFERENCIA SOBRE EDUCACION ARTISTICA

La II Conferencia sobre la Formación Profesional del Artista, organizada por la Asociación Internacional de Artistas Plásticos, se celebró en Belgrado con asistencia abundante de artistas de numerosos países. El orden del día del Congreso se desarrolló bajo las siguientes propuestas:

— ¿Qué disciplinas pueden ser las más idóneas para inculcar en los alumnos, durante el primer año, los estudios en las escuelas de arte?

— ¿Se debe estimular el espíritu creador en la enseñanza o se debe orientar hacia la adquisición de conocimientos técnicos?

— ¿Cuál es el lugar de la historia del arte y de las demás disciplinas intelectuales en las escuelas de arte? ¿Cuál será su importancia en el trabajo creador y práctico de taller?

En torno a este programa, y con el título de «Arte y programación», se ha estudiado en esta II Conferencia un trabajo presentado por Nicolás Schöfer, Gran Premio de la última Bienal de Venecia, del que reproducimos los siguientes párrafos:

«El fin y el programa de los profesores es provocar un nuevo estado de conciencia en los alumnos, en relación a su propia capacidad para recoger, memorizar y seleccionar, en un repertorio, el mayor número posible de informaciones significativas, así como ejercer y perfeccionar su facultad combinatoria en el marco de un cierto número de reglas, para que, a partir de parámetros en cantidad reducida y razonablemente escogidos, puedan desarrollar las soluciones más ricas y variadas.

«Tales resultados se obtendrán gracias a un sistema riguroso, base obligada para una mayor libertad. Excluimos todo libertinaje instintivo; la creación no puede tener lugar sin tramas y estructuras previamente establecidas y seguidas por programas estrictos.

«Hace falta distinguir una idea, objeto y efecto artístico, de una idea, objeto y efecto científico o técnico, pues estos últimos constituyen, pura y simplemente, la prolongación biológica del hombre (Heisenberg), mientras que las ideas, objetos y efectos artísticos representan siempre una sublimación y una voluntad de superación, tanto en el dominio del espíritu como en el de la función humana».

La primera de estas conferencias en torno a la educación para el arte tuvo lugar en Londres, en 1965. La segunda reunión ha sido preparada por un comité internacional constituido por los profesores Luigi Montanarini (Italia), Jen Rudel (Francia), Jack Squier (Estados Unidos), Vojin Stojic (Yugoslavia), Sybren Valkema (Holanda) y Claude Rogers y Morris Kestelman (Gran Bretaña), en estrecha colaboración con Dumb Marshall-Malagola, secretario general de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos.

Con ocasión de la conferencia se ha presentado una exposición dedicada a la educación artística, y que tendrá, próximamente, carácter itinerante por distintos países, ocupando en ella un importante lugar la didáctica cinematográfica internacional.

FALLECIO REYNALDO DOS SANTOS

El que fue gran figura de la ciencia y de la historia del arte portugués, profesor Reynaldo dos Santos, ha fallecido en Lisboa. Urólogo eminente, alternó sus labores científicas con sus estudios en torno al arte de Portugal, a través de trabajos de tanta

resonancia como son su «Historia del arte portugués», traducido ya hace años al castellano, sus investigaciones sobre la escultura lusitana, los primitivos portugueses, el arte manuelino, las artes suntuarias de Portugal, la vida y obra del pintor Nuno Gonçalves, etc. Su gran autoridad le había llevado a la dirección de la Academia de Artes y Ciencias de Lisboa, y hace algunos años, en las reuniones habidas en Málaga con ocasión del III Centenario de la muerte de Velázquez, el profesor Reynaldo dos Santos presidió una de las secciones de estudio, con intervenciones histórico-críticas brillantísimas.

Con su muerte pierde Portugal una de sus individualidades más distinguidas en el amplio campo del saber. Recientemente, el Gobierno español le había concedido la Gran Cruz del Mérito Civil. Trabajos suyos referidos al arte han sido publicados en distintas revistas especializadas españolas.

INSCRIPCION ARAMEA

Una inscripción aramea grabada sobre roca ha sido descubierta en el camino que domina la vieja ruta de la seda, que conduce a la India en tierras de Afganistán. La inscripción tiene la fecha del décimo año del reinado de Asoka, es decir, el 250 antes de la Era, fecha en que el Emperador indio se convirtió a la fe budista y decidió, a la vez, convertir a los pueblos de todos sus Estados, incluso a todos los pueblos de la Tierra.

El nuevo descubrimiento —la quinta inscripción aramea conocida hasta ahora— es un nuevo testimonio del celo del piadoso Emperador. Da, además, otras diversas indicaciones sobre la ruta misma que hacía el Oeste conducía hacia Palmira, donde se encuentran toda clase de caminos. Palmira era la etapa principal en el camino de Antioquía y Alejandría, que el Emperador soñaba con poder en globo en un inmenso imperio espiritual, sometido completamente al ideal de la ley búdica.

GAUGUIN, EN SUECIA

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Estocolmo se ha abierto al público una gran exposición dedicada a «Gauguin en los ma-



res del Sur». Las obras que se presentan, en número de setenta y cinco, comprenden pinturas al óleo, dibujos, acuarelas, esculturas y cerámicas del famoso artista, así como numerosos objetos que fueron de su pertenencia. Los más grandes museos de Europa y Estados Unidos enviaron obras del pintor, todas ellas referidas a las estancias de Gauguin en Polinesia, donde murió el año 1903. El período de su vida que pasó en Tahití y en las islas Marquesas le inspiraron las pinturas más notables de su inventiva, de las cuales figura en esta muestra de Estocolmo una representación muy importante.

EL FUEGO DESTRUYO EL «BATEAU LAVOIR»

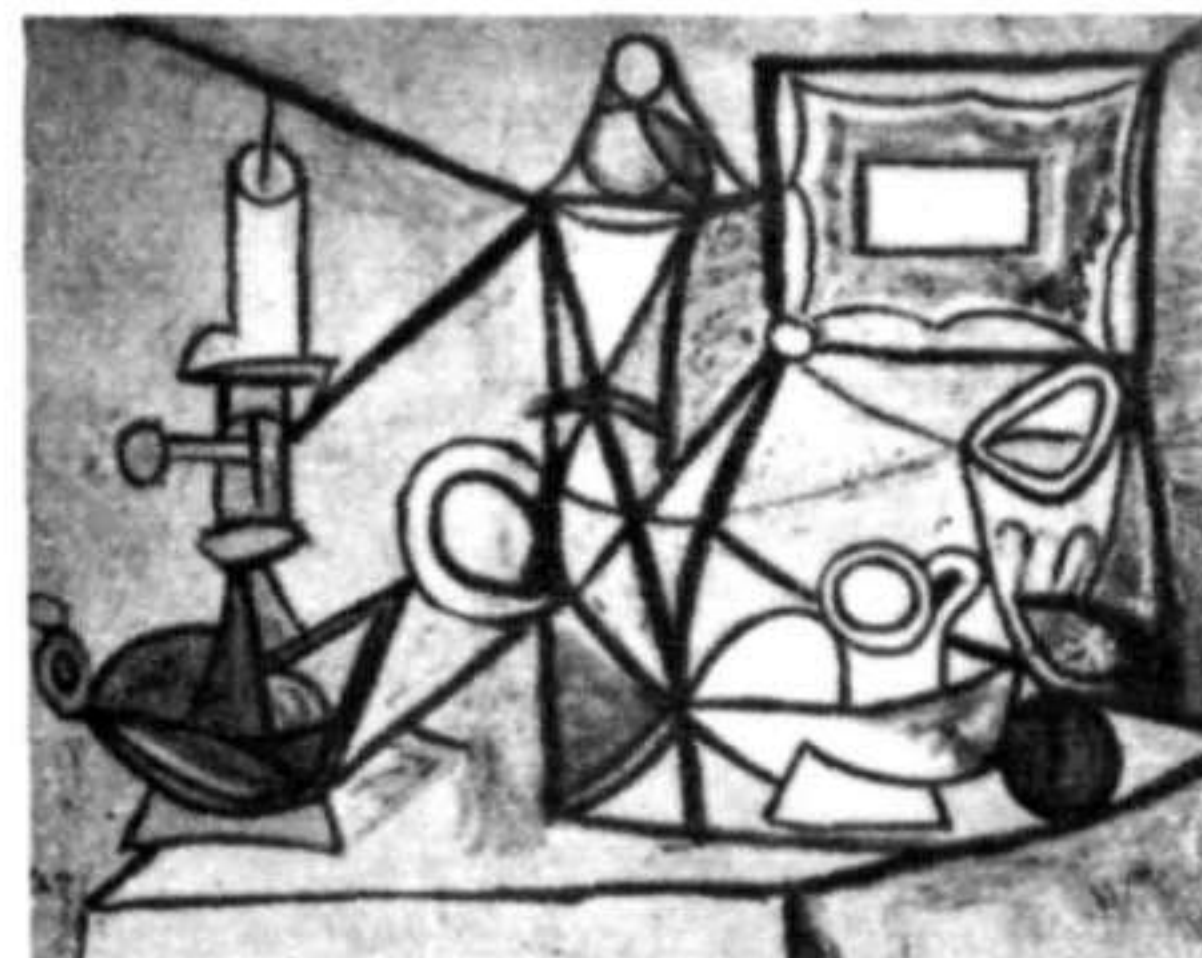
El fuego ha destruido casi enteramente el célebre conjunto del «Bateau Lavoir», de París, situado en la colina de Montmartre y que albergó, a principios de siglo, a los más conocidos pintores, escritores y poetas de la época. Por estar construido casi enteramente de madera, el fuego se propagó rápidamente, a pesar del esfuerzo de cinco cuarteles de bomberos que acudieron a sofocarlo.

Era ya un edificio histórico, adquirido en diciembre pasado y en subasta pública por el Ministerio francés de Asuntos Culturales en la suma de 800.000 francos. Después de una proyectada restauración, estaba destinado a servir de museo y, al mismo tiempo, de conjunto de talleres-estudio. Entre otros artistas famosos que vivieron en el «Bateau Lavoir» figuran Picasso (el libro ya clásico para el conocimiento del gran pintor malagueño, «Picasso y sus amigos», de Fernanda Olivier, desarrolla toda su acción en torno a este conjunto), Van Dongen, Mac Orlan, Max Jacob, Durrío, etcétera; visitantes asiduos eran Matisse, Braque, Modigliani, Apollinaire... El nombre de «Bateau Lavoir» («Barco lavadero») se lo dio Max Jacob por su semejanza con los dedicados a tal menester en el Sena.

DESCUBRIMIENTO DE UNA REDUCCION JESUITICA

Un grupo de arqueólogos ha encontrado, en la localidad brasileña de Cacapava-Mirim, en el interior del municipio de San Luis Gonzaga, en Porto Alegre, pruebas de la localización de la histórica reducción jesuítica de la Candelaria. Pedazos de tejas y ladrillos, una pipa indígena y cacerolas de cerámica tupi-guaraní son los principales materiales recogidos que han sido llevados al Museo Antropológico Director Pestanha, de Ijuí.

La reducción de Candelaria data, según documentos históricos, de 1628, y era citada en testimonios escritos como una de las



dieciocho fundadas por los jesuitas en Brasil durante el siglo XVII.

CONGRESO DE ARQUEOLOGIA PREHISTORICA

En las localidades de Mexicali, Hermosilla y México, se ha celebrado el III Simposio Americano de Arte Rupestre. El interés de la reunión fue extraordinario, puesto que los descubrimientos de pinturas y grabados rupestres se suceden sin interrupción en toda América, revelando —según los entendidos— una antigüedad de ocho o nueve mil años para las obras más antiguas.

La ciencia iberoamericana estuvo representada en el Simposio, entre otras personalidades, por los chilenos, Iribarren, Tolsa y Niemeyer; los argentinos, Gradín y Pedersen; Linares, del Perú; Calderón, del Brasil; Matillo, de Nicaragua; Bosch Gimpera, Pompa, Bernal, Dahlgren, Ortiz de Zárate, Hernández Reyes y Cárdenas, de México. De Europa figuraban, entre otros científicos, el español Pericot, el italiano Mori y la doctora Hissink, del Instituto Leo Frobenius, de Francfort.

En la capital mexicana, el profesor Pericot pronunció una conferencia sobre los últimos descubrimientos de la Prehistoria española, participando a la vez en la XXXV Reunión de Antropólogos Americanos, con visitas al importante yacimiento de Tlapacoya, que acaso contenga los restos humanos más antiguos de América.

PICASSO, EN UN MUSEO FRANCES

La coleccionista Margarita Savary, que durante toda su vida estuvo en relación muy viva con el arte y los artistas, ha legado al morir, al Museo de Arte Moderno de París, la parte principal de la inestimable colección de obras modernas que había reunido. Gracias a este legado, el Museo de Arte Moderno puede presentar al público obras capitales de Georges Braque y Pablo Picasso.

Diez nuevos lienzos y tres dibujos del famoso pintor español comprende esta porción del legado de Margarita Savary, repartidos entre dos retratos de mujeres, ocho naturalezas muertas, dos pequeños cuadros de la época cubista y otra pieza ejecutada sobre fondo arenoso. Cinco de los lienzos, realizados entre septiembre de 1943 y julio de 1945, reproducen objetos familiares del artista.

Completan el legado tres obras de Braque: dos naturalezas muertas, pintadas alrededor de 1920 y 1940, y un paisaje cubista. Dos de estos lienzos están dedicados, lo que les concede mayor valor sentimental.

JOSE DE CASTRO ARINES

NOTICIARIO NACIONAL

INVENTARIO DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL

Con el tomo correspondiente a la provincia de Valladolid, ha comenzado la publicación del Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico español, Inventario que ya fue establecido por la Ley del Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, y que, por razones diversas (falta de personal, escasez de presupuesto, etcétera), no se había realizado todavía.

Actualmente, y gracias al esfuerzo del Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, de la Dirección General de Bellas Artes, se ha realizado ya el Inventario en la mitad de los pueblos españoles. Fruto de este trabajo es la publicación del Inventario correspondiente a Valladolid y su provincia, al que seguirán el de Madrid y provincia y el de Granada, cuya aparición está prevista para finales del presente verano.

Estos Inventarios se realizan en íntima colaboración con los centros universitarios, mediante equipos de trabajo y bajo la dirección, coordinación y patrocinio del citado

Servicio de Información Artística. En ellos, por otra parte, se recogen cuantos edificios y objetos de interés histórico, artístico, etnográfico, arqueológico y, también, sociológico existen en las ciudades y los pueblos de España; desde el simple banco de madera al retablo plateresco, todo es rigurosamente reseñado y catalogado. Del inventario se han excluido, sin embargo, todos los bienes de propiedad privada, y solamente figuran los que se encuentran en edificios oficiales, iglesias, monasterios, conventos, etcétera.

Con ellos se pretende, a la vez, tener una conciencia clara de los bienes que integran el Patrimonio Artístico de la Nación y disponer del necesario instrumento para la protección de ese mismo Patrimonio. Este Inventario, por último, se realiza de acuerdo con las directrices señaladas por el Consejo de Europa para el establecimiento, en su día, del Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo.

Academias de Bellas Artes: don Genaro Lahuerta López, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia; don Felipe Vicente Garin Lombart, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia; don Fernando Zobel de Ayala, director del Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas de Cuenca; don Manuel Jorge Aragonese, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia; don Ernesto Furió Navarro, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

MUSEO DE ARTE MODERNO EN SEVILLA

La Dirección General de Bellas Artes se ha dirigido al Ayuntamiento de Sevilla solicitando la cesión de la planta alta del Pabellón Mudéjar, actualmente en reparación, para instalar un museo de arte moderno.

La planta baja, según proyecto, seguirá utilizándose —como hasta ahora— para la celebración de las exposiciones de primavera y otoño.

ALBERTO SANCHEZ

En las salas bajas del Museo Español de Arte Contemporáneo se ha celebrado una exposición antológica del escultor español Alberto Sánchez, primera que se celebra en España desde que el artista marchara a Moscú (1938) para hacerse cargo de la enseñanza de dibujo de los niños españoles. En la exposición figuraban pinturas, dibujos y esculturas de este español universal que despliega a lo largo de su vida una actividad desbordante y cuya obra, prácticamente desconocida en España durante los últimos años, fue decisiva en la evolución del arte contemporáneo.

La mayor parte de las obras expuestas han llegado desde Moscú y corresponden a la etapa de figurinista y escenografista de Alberto, así como a su última etapa como escultor, entre 1956 y 1962.

Con motivo de la exposición ha sido editado un catálogo-monografía, donde figuran textos de Picasso, Alberti, Neruda y del propio escultor.

ARGENTINA, EN ESPAÑA

Organizado por la Asociación de Amigo de la Sala Argentina del Museo de América, en colaboración con la Municipalidad de Buenos Aires y entidades públicas españolas, así como numerosos coleccionistas privados, tanto españoles como argentinos, se ha montado en el Museo de América, de Madrid, la Exposición Argentina en España, que recoge aspectos muy interesantes de la historia, el arte y la vida de dicho país durante los últimos ciento cincuenta años.

Quizá lo más importante sea la exhibición, por vez primera, de toda una serie de documentos relativos al general San Martín, como su hoja de servicios, nombramientos, cartografías de sus campañas, etcétera, cedidos para esta ocasión por el Archivo Histórico Militar y el Museo del Ejército. También figuran colecciones muy importantes de objetos de plata, así como muebles, cuadros y objetos de las épocas respectivas, reflejan el ambiente virreinal gauchocríollo y romántico de Argentina.

Esta exposición es la primera de una serie que la citada Asociación piensa llevar a cabo en el Museo, y muchas de las piezas que en ella figuran serán cedidas definitivamente al Museo; otras, como la colección de plata enviada por la municipalidad de Buenos Aires, permanecerá como depósito temporal.

JURADOS DE LA NACIONAL

Por Orden del Ministerio de Educación y Ciencia, y a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, han sido nombrados los Jurados de la fase regional de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo del presente año, que han quedado constituidos de la siguiente forma:

1.—Jurado de la fase regional en Barcelona: Presidente-comisario regional: don Eduardo Ripoll Perelló, consejero provincial de Bellas Artes. Vocales: a) Personalidades de relevante prestigio en materia artística: don Juan José Tharrats, don Modesto Cuixart. b) Críticos de arte: don Alberto del Castillo Yurrita, don Juan Gich. c) Vocales natos o en representación de Reales Academias de Bellas Artes: don Francisco Ribera Gómez, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona; don Juan Ainaud de Lasarte, director del Museo de Arte de Cataluña; don Antonio Beltrán Martínez, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza; don Guillermo Rosselló Bordoy, director del Museo de Mallorca; don Enrique Monjo Garriga, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.

2.—Jurado de la fase regional en Bilbao: Presidente-comisario regional: don Javier de Ibarra y Bergé, consejero provincial de Bellas Artes. Vocales: a) Personalidades de relevante prestigio en materia artística: don Eduardo Chillida, don Vicente Botella Antúnez. b) Críticos de arte: don Manuel Llano Gorostiza, don Angel Benito Jaén. c) Vocales natos o en representación de Reales Academias de Bellas Artes: don José Domingo Milicua y Yllarramendi, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao; don Crisanto de Lasterra Vidaurra, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao; don Gonzalo Manso de Zúñiga y Churrua, director del Museo Municipal de San Telmo, de San Sebastián; don José Simón Cabarga, conservador del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander; doña María Angeles Mezquiriz Irujo, directora del Museo de Navarra.

3.—Jurado de la fase regional en Madrid: Presidente-comisario regional: don Iñigo Alvarez de Toledo Mencos. Vocales: a) Personalidades de relevante prestigio en materia artística: don Pablo Serrano, don Alvaro Delgado Ramos. b) Críticos de arte: don José de Castro Arines, don Antonio Manuel Campoy. c) Vocales natos o en representación de Reales Academias de Bellas Artes: don Luis González Robles, director del Museo Español de Arte Contemporáneo; don Antonio Fernández-Curro, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid; don Luis Quintas Goyanes, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña; don Pedro Rubio Merino, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Cáceres; doña Amelia Gallego de Miguel, directora del Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca.

4.—Jurado de la fase regional en Sevilla: Presidente-comisario regional: don José María Benjumea Fernández-Angulo, consejero provincial de Bellas Artes. Vocales: a) Personalidades de relevante prestigio en materia artística: don Miguel Rodríguez-Acosta, don Santiago del Campo. b) Críticos de arte: don Dionisio Ortiz Juárez, don Leovigildo Caballero Gutiérrez. c) Vocales natos o en representación de Reales Academias de Bellas Artes: don José Hernández Díaz, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla; don José Cortines Pacheco, subdirector del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla; don Pedro Valdecantos García, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz; don Emilio Orozco Díaz, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada; don Antonio Gavira Alba, en representación de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

5.—Jurado de la fase regional en Valencia: Presidente-comisario regional: don Francisco Lozano Sanchiz, consejero provincial de Bellas Artes. Vocales: a) Personalidades de relevante prestigio en materia artística: don José Iranzo, don Emilio Gómez Piñol. b) Críticos de arte: don Vicente Aguilera Cerni, don Ernesto Contreras Taboada. c) Vocales natos o en representación de Reales

EXPOSICION DE BERNARDO MARQUES

Coincidiendo con la estancia en España del Jefe del Gobierno portugués, profesor Marcelo Caetano, fue inaugurada en el Museo Español de Arte Contemporáneo una exposición antológica y representativa del dibujante, pintor e ilustrador portugués Bernardo Marques, uno de los principales representantes del modernismo en su país.

Asistieron al acto los ministros de Información y Turismo de Portugal, doctor Baptista, y de España, don Alfredo Sánchez Bella, acompañados por el ministro de Educación y Ciencia, don José Luis Villar Palasi, y el director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez-Embid.

La exposición, que ocupaba tres salas del citado Museo y constaba de ciento veinte obras, era una selección de la que se celebró en Lisboa hace ya algunos meses, y en ella se recogían unas muestras bastante completas de la obra realizada por este artista: dibujos, acuarelas, bocetos para decorados, dibujos humorísticos e ilustraciones.

MONUMENTO AL HIERRO

El escultor Eduardo Chillida realizará, en Bilbao, un monumento al Hierro, material que cimentó el engrandecimiento de la capital vizcaina. Según declaraciones hechas por Chillida a la prensa de Bilbao, en principio el monumento ha sido imaginado como algo sólido, en cuya realización se empleará un acero especial, con mezcla de molibdeno y cobre, que tiene la característica de que, con el tiempo, forma una especie de capa oxidada que sirve para la protección contra la lluvia y le da un aspecto de hierro viejo, muy en moda hoy en día.

«No sé lo que saldrá ni el tiempo que me llevará su realización —explicó Chillida—. Tampoco sé dónde lo haré, ya que acostumbro a trabajar en mi taller de Leizor, donde tengo varios obreros que me ayudan en todo lo que hago. Esta obra quizá la realice en algún taller vizcaino».

En cuanto al emplazamiento de esta escultura, tanto don Crisanto de Lasterra, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao y promotor de la idea, como Chillida, piensan que el más indicado es el Parque de Bilbao, en la parte que está detrás del Museo antiguo, con un estanque. La galería que ahora hay allí, ocupada con varias esculturas clásicas, será vaciada y servirá de paso a otro nuevo museo que tendrá la sección de arte moderno. La escultura de Chillida irá situada entre las dos partes del Museo.

MERCADO DEL BORNE, EN BARCELONA

El arquitecto barcelonés don Antonio de Moragas, presidente de la más importante organización española de diseño industrial y antiguo decano del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, ha presentado un escrito al alcalde de la Ciudad Condal solicitando la conservación de la estructura arquitectónica metálica del mercado central del Borne, señalando que el mercado podría ser en el futuro un lugar ideal de ubicación para el Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña.

El mercado representa, según el escrito firmado por Moragas, «un capítulo muy importante de nuestra historia de la arquitectura: el de su etapa eléctrica, al principio de la arquitectura tecnológica... La arquitectura de hierro del mercado del Borne está dentro de la línea de las grandes construcciones de hierro, empezadas en Inglaterra con el famoso palacio de Cristal de

Josef Paxton, construido para la Exposición de Londres de 1851, y simultaneado o continuado en otros países con ejemplos tan notables como la biblioteca de Santa Geneveva, de París, de Henri Labrouste (1850); la estación de San Pancrás, de Londres (1864), y los famosos edificios norteamericanos de los arquitectos James Bogardus y William le Baron Jenney».

Dicha estructura metálica está, según parece, en grave peligro de ser destruida por decisión municipal, como años atrás sucedió en Madrid con el viejo mercado de la Cebada, una de las más absurdas destrucciones arquitectónicas sufridas en el tiempo moderno por la capital española.

ESPAÑOLES EN YUGOSLAVIA

El director del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y comisario nacional de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, don Luis González Robles, ha sido nombrado miembro del Jurado Internacional de la II Exposición Internacional de Dibujo del Museo de Arte Moderno de Rijelka (Yugoslavia), que se celebrará en la segunda quincena de junio.

BIENAL «BLANCO Y NEGRO»

El concurso pictórico convocado por la revista madrileña «Blanco y Negro» va a tener continuación, convertido en exposición bienal y destinado, como en la convocatoria actual, a la inventiva pictórica en todas sus posibilidades y manifestaciones contemporáneas.

La noticia fue dada a conocer al final de una cena, en la que el director de «Blanco y Negro» hizo entrega del premio de 250.000 pesetas al ganador de este concurso, Cristóbal Toral. La nueva bienal, todavía sin estructurar en su reglamentación y propósitos definitivos, tendrá como primer objetivo agrupar a los artistas jóvenes españoles de las más diferentes tendencias, en el deseo de que la muestra constituya el exponente de todas las manifestaciones pictóricas en nuestro país.



La atención con que fueron representadas la mayor porción de estas tendencias en el concurso de «Blanco y Negro» y el deseo de que en el futuro el suceso alcance dimensiones extremas, permite suponer que la bienal anunciada va a constituir uno de los acontecimientos de mayor jerarquía en la obra expositiva nacional.

TESIS SOBRE LA GIRALDA

Según una tesis expuesta por el presidente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, don Rafael Castejón, la Giralda sevillana es una obra que tiene mucho de cordobesa, asegurando que su autor, el alarife moro Ibn Bassa, se inspiró en el gran alminar de la mezquita aljama de Córdoba, «venerable abuela de todas las torres musulmanas de Occidente y de muchas cristianas europeas», cuyas proporciones tomó como modelo.

Sostiene el señor Castejón en su tesis, publicada en el diario «Córdoba», que para decorar la torre sevillana, Ibn Bassa vino a las ruinas de Medina Azahara y las descaujó casi totalmente. Entre todas sus ventanas abalconadas, la Giralda tiene 124 columnas, de las cuales 121 son del gran palacio cordobés, que construyó el califa Abderramán III. Y no sólo para la torre, sino para el propio palacio de los sultanes almohades de Sevilla, se lleva otra enorme cantidad de columnas, con sus capiteles, que hoy se admiran en el llamado Palacio del Yeso, en el salón de Embajadores y otros muchos lugares del alcázar sevillano.

Debió de llevarse tantas —agrega— que le sobraron muchas, y todavía existen capiteles sueltos en las galerías de los jardines del alcázar. Dice también el doctor Castejón que otro tronco cordobés de la Giralda es el de su gran reforma cristiana en el siglo XVI, hecha por el cordobés Hernán Ruiz, segundo de dicho apellido, que la dejó con el aspecto en que ahora la vemos, adicionándole a sus balcones las barandas o balaustradas de mármol blanco que desde entonces ofrece.

Precisamente ahora —continúa el doctor Castejón— se trata de quitar esas balaustradas, como ya se intentó otras veces, para devolver a los arcos toda su línea elegante, que las barandas ocultan un tanto. Ya se proyectó hacerlo cuando, a fines del siglo pasado, un rayo destruyó casi todos los de uno de los frentes de la torre. La Dirección General de Bellas Artes ha ordenado la realización de dicha reforma.

Termina el presidente de la Real Academia apuntando otra gran reforma que se proyecta: trasladar a otro lugar la biblioteca colombina que donara al cabildo sevillano el cordobés don Fernando Colón, hijo del descubridor, y que ocupa un entresuelo del patio de los Naranjos de la catedral hispalense.

CONCURSO YNGLADA-GUILLOT

La Fundación Ynglada-Guillot convoca su XII Concurso de Dibujo, en el que podrán participar todos los artistas nacionales y extranjeros expresamente invitados por el Patronato y cuantos artistas que lo deseen, siendo sometidas las obras que se envíen a la consideración del Jurado de selección. Cada concursante podrá enviar hasta tres obras de una dimensión mínima de 20 por 30 centímetros, y habrán de ser de dibujo puro, monocromas y con preferencia a tinta china. Se establece un solo premio de 50.000 pesetas. La obra premiada quedará de propiedad de la Fundación, que la destinará a un museo barcelonés. El plazo de admisión de obras termina el día 15 de octubre. Los envíos habrán de hacerse al palacio de la Virreina, Rambla de las Flores, 99, Barcelona-2.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MADRID

Tomaron posesión de sus cargos los miembros de la Junta de gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, cuya composición es la siguiente:

Decano-presidente, don Manuel Sainz de Vicuña y García-Prieto; secretario, don Oliverio Ramón Martínez; vicesecretario, don Javier de Cárdenas; tesorero, don Joaquín Núñez; contador, don Santiago Fernández Pirla; vocales: de libre elección, don José Fonseca, don Federico Facie, don José Manuel González-Valcárcel, don Luis Oriol, don Luis Rodríguez Hernández y don Fernando Macías; de provincias, don Valentín Junco Calderón y don Luis Anibarro; vocal del Estado, don José López Zanón; de la Diputación, don Angel Hernández Morales, y del Ayuntamiento, don Lucio Oñoro.

RESTAURACION DE OBRAS DE PICASSO

En el palacio barcelonés de Montjuich han comenzado a ser restauradas, tras previa catalogación, las 960 obras que constituyen la donación de Picasso a Barcelona. Un total de quince personas, repartidas entre clasificadores, restauradores y carpinteros, trabajan incansablemente para que el 25 de octubre próximo la obra pueda ser mostrada al público barcelonés. Tras la catalogación se ha descubierto que el original más antiguo de la donación es un dibujo realizado hace ochenta años.

Por otra parte, la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, acordó por unanimidad nombrar a Pablo Picasso académico honorario de la misma y testimoniar al propio tiempo el profundo agradecimiento de la corporación a la generosidad nuevamente demostrada del insigne artista hacia la ciudad de Barcelona. La Academia de San Jorge ha querido con ello sumarse a la expresión del sentimiento de estima y admiración que los núcleos artísticos culturales y la opinión pública en general del país sienten por este español universal.

CREADORES DE JOYAS

Se ha convocado un concurso nacional de creadores de joyas patrocinado por la Feria Monográfica del Arte en el Metal y el Gremio de Plateros de Valencia. Se trata del primer concurso de esta modalidad que se celebra en España. Podrán concurrir productores y empresarios, artistas, artesanos independientes que pertenezcan a una empresa o bien a la propia empresa en cuyo seno se realice la obra por artesanos pertenecientes a su plantilla.

Se establece un premio de 25.000 pesetas y diploma para cada una de estas categorías. El fallo se hará público durante la Feria, del 20 al 29 de octubre próximo.

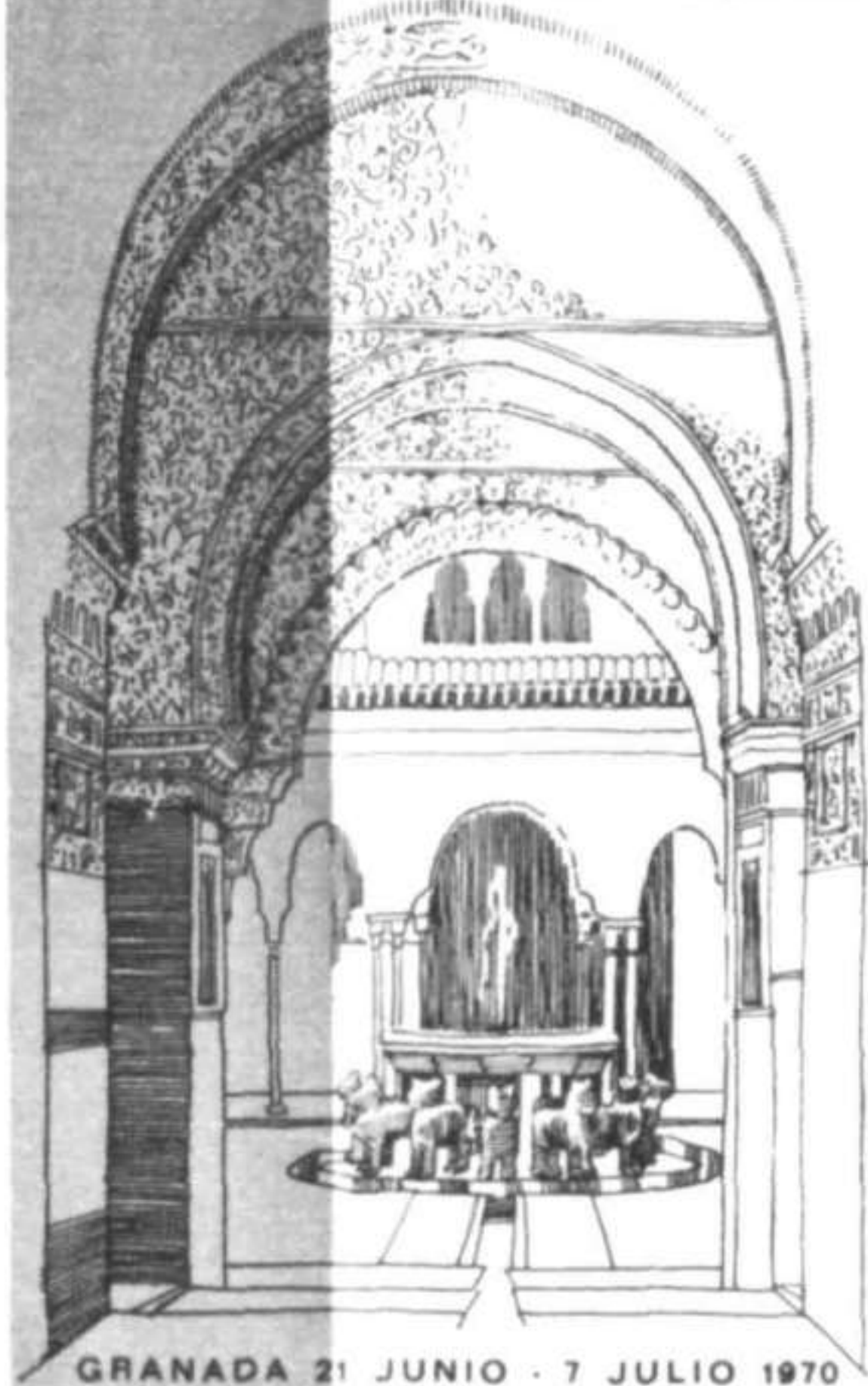
XIX FESTIVAL DE GRANADA

Durante los días 21 de junio al 7 de julio se ha celebrado en Granada la XIX edición del tradicional Festival de Música y Danza. El programa comprende veinte conciertos y recitales, que se han celebrado en la santa iglesia catedral, capilla real, palacio de Carlos V, patios de los Leones y de los Arrayanes, en el recinto de la Alhambra y los jardines del Generalife para los recitales de danza, que este año han estado a cargo del «Ballet Joven Bolchci», de Moscú, acompañado por la Orquesta de Cámara de la Nacional de España.

Han tenido especial relieve los recitales de piano a cargo de Sviatoslav Richter y

ALHAMBRA FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA.

GRANADA 1970
AVANCE DE PROGRAMA



GRANADA 21 JUNIO - 7 JULIO 1970

de Rafael Orozco; de arpa, por Nicanor Zabaleta; de canto, por Felicia Weathers, y de guitarra, por el eximio maestro Andrés Segovia. La Orquesta Nacional de España, dirigida por Frühbeck de Burgos, interpretó cinco conciertos, entre los cuales cabe destacar la «Octava Sinfonía», de Mahler, con intervención del Orfeón Pamplonés, el Orfeón Donostiarra, los niños cantores de la catedral de Guadix, las sopranos Margaret Price y Lou Ann Wyckoff; las «mezzo» Helen Wats y Ursula Boesse; el tenor John Mitchinson, el barítono Víctor Braun y el bajo Peter Meven. Asimismo intervino, en dos conciertos, el Cuarteto Novak, de Praga, y la Orquesta de Cámara de Madrid, que, dirigida por el maestro Franco Gil, interpretó uno de los conciertos correspondientes a las Jornadas Musicales Universitarias; el otro estuvo a cargo de la Nacional de España.

Durante los días del Festival ha permanecido abierta, en el carmen de la Fundación Rodríguez Acosta, la Exposición Antológica de Vázquez Díaz. También se ha celebrado un Curso de Música, entre los días 23 de junio y 7 de julio, con enseñanzas de Paleografía Musical, Crítica Musical, Composición, Guitarra, Piano, Violín, etcétera. Y, por último, los tres domingos del Festival, fueron cantadas tres misas, respectivamente, en la capilla real, por los Coros de El Salvador, el Orfeón Pamplonés y los Coros de Juventudes Musicales.

I SEMANA DE MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA

Dentro del espíritu que animó la creación de las Decenas de Música de Toledo y Sevilla, la Comisaría General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, ha organizado, durante los días 10 al 16 de julio del presente año, la I Semana de Música de Cámara en la ciudad de Segovia.

El claustro gótico de la catedral, la iglesia románica de San Justo, tan bellamente restaurada por la Caja de Ahorros de Segovia, el patio del Reloj y la sala de la Galera, en el alcázar, sirvieron de escenario para la actuación del Ensemble Instrumental de France, el Cuarteto Clásico

de la RTV Española, Les Menestrels, de Viena; el Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de la RTV Española y los recitales del pianista Esteban Sánchez y de Nicanor Zabaleta. Asimismo se ofreció un recital de órgano en la catedral, a cargo de Antoine Sibertin-Blanc, utilizando uno de los mejores órganos barrocos de España, que se conserva en la catedral segoviana.

MUSEO SALVADOR DALI

«Cuando muera daré todo lo que poseo al Patrimonio Nacional, ya que no tengo hijos», ha declarado a la prensa barcelonesa el pintor Salvador Dalí. El pintor añadió que «quiero epatar las donaciones hechas por Picasso. Siempre he dicho que, después de Dalí, Picasso era el genio más importante de España. No puede hacerme sombra, porque entre nosotros no hay rivalidades. Los genios siempre sentimos afectos recíprocos».

Refiriéndose al futuro Museo Dalí, que va a instalarse en la ciudad de Figueras, expresó su propósito de transformarlo en el centro espiritual de Europa. Llevará a él —dijo— lo más extremado que se haga en arte. Más adelante ofrecerá los cuadros de su colección con originales de Fortuny, Urgell, etcétera. «Cada día soy más rico y más cotizado. Paul Ricard acaba de pagar 1.400.000 dólares por una de mis obras».

La instalación del anunciado museo se hará, según el propio Dalí, en el antiguo teatro Municipal, en estado ruinoso desde 1939. Hoy, si se quiere habilitar para museo, por «daliniano», original y extraño que éste pretenda ser, habrán de invertirse en las obras varios millones de pesetas. Cabe esperar que tales gastos sean sufragados por el más ilustre y pintoresco hijo de Figueras.

SEMINARIO DE DISEÑO INDUSTRIAL

Se ha celebrado en Sargadelos, El Castro y La Coruña, el IV Seminario Sindical de Diseño Industrial, organizado por la Vicesecretaría Nacional de Ordenación Económica, el Colegio de Arquitectos de La Coruña y el Laboratorio de Formas de Galicia. Durante las jornadas de trabajo de este seminario, cuyo estudio general fue el «Futuro del Diseño y el desarrollo regional», intervinieron el arquitecto don Antonio Fernández Albalat —«Una arquitectura regional a nivel de nuestro tiempo»—, don Juan Cuenca —«El futuro del diseño»— y don Rafael Dieste —«Lenguaje de formas y desarrollo regional»—. Don Antonio Moragas, arquitecto-presidente del ADI-FAD, que debía hablar sobre «Una experiencia de un grupo regional» no pudo asistir por enfermedad. El seminario se completó con algunas visitas de tipo profesional y los correspondientes coloquios sobre los temas expuestos.

PRIMERA BIENAL DEL TAJO

La I Bienal del Tajo, celebrada en Toledo, ha concedido los siguientes galardones: Premio Domenico Greco, de 50.000 pesetas, a José Hernández Quero; Premio Tajo, de 30.000 pesetas, a Pascual Palacios Tardez; Premio Cáceres, de 15.000 pesetas, a María Luz Berrocal; Premio Cuenca, de 15.000 pesetas, a Oscar Pinar; Premio Madrid, de 15.000 pesetas, a Efrén Pinto; Premio Teruel, de 15.000 pesetas, a Alvaro Paricio; Premio Toledo, de 15.000 pesetas, a Félix Villamor, y Premio Guadalajara, de 15.000 pesetas, a Regino Pradillo.

JOSE DE CASTRO ARINES
y JOSE MARIA BALLESTER

BIBLIOGRAFIA

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA: *Teoría y práctica del baile flamenco*. Aguilar, Madrid, 1969, 144 págs. de 25 x 25 cm.

Este libro es el primero que conozco dedicado al baile flamenco. Como antecedente ya lejano y de distinta intención y tratamiento teníamos el del maestro Otero sobre bailes andaluces. La autora viene dedicando, en su afortunadamente actividad juvenil, algunos años al estudio y práctica del baile español, y en su bibliografía cuenta, además de algunos artículos, la colaboración al libro *El Folklore Español*, que recoge la serie de conferencias pronunciadas hace pocos años en el Ateneo de Madrid, donde habló sobre nuestras danzas.

La obra, tras una Introducción y unas páginas dedicadas al contenido y ambiente geográfico del flamenco, viene dividida en tres partes.

Está la primera dedicada al *Origen del baile flamenco y su evolución histórica*, y en ella trata del intérprete, los estilos, para luego exponer la historia en tres etapas y terminar con unas consideraciones sobre las tendencias de última hora y la pervivencia del flamenco como manifestación popular. La segunda se titula *Introducción al estudio técnico del baile flamenco*: el flamenco como unidad, la música como acompañamiento del baile, otras formas de acompañamiento: las castañuelas, características generales del baile y elementos físicos que intervienen como preparación a la exposición del movimiento y función de los pies, del tronco, de la cabeza, los brazos y las manos, y la coordinación de todos los movimientos. La tercera parte está dedicada a la enseñanza y práctica del baile, con exposición del sistema, método a seguir, posiciones básicas de los pies, de los brazos, de las manos, las palmas, las coreografías de las seguiriyas, las soleares y el zapateado. Termina con indicaciones sobre la indumentaria, las notas y la bibliografía. El libro lleva, en encarte, un disco del guitarrista Félix de Utrera con los toques de guitarra para los ejercicios y los bailes.

La reseña precedente dice ya de la ambición del intento; dice también del trabajo cuidadoso y de la minuciosidad dedicados a lograr el empeño. Presupuestos uno y otra merecedores de alabanzas encendidas, el crítico viene obligado a ineludibles reparos, siquiera los exponga a disgusto.

Ha de recaer el primero sobre la bibliografía utilizada. En ella se echan de menos dos obras fundamentales: la de Borrow, donde hallamos las primeras noticias acerca de los bailes en las gitanerías, y la de Demófilo. Y no hubiera estado de más recordar a Cadalso y a Zugasti, sin contar otros, especialmente entre los viajeros por España en los siglos XVIII y XIX. Quizá de esta falta de información provengan las incompletas y, a veces, inexactas referencias que aparecen en la primera parte. Así, la que trae acerca de los bailes de candil, denominación que abarcaba otros bailes alejados del flamenco. Las etapas claras de la evolución en el flamenco aparecen de otra manera y podrían resumirse en: gitanerías, tabernas, cafés cantantes, teatros. No faltan testimonios que nos la desvelen, entre ellos el de Rodríguez Marín como no muy lejano. El mismo Estébanez Calderón nos da los nombres de Torreblanca, venta de Eritaña, Macarena y Tomares como de lugares donde se bailaba flamenco. En simple escarceo literario y repetición de tópicos cae la enumeración de cuantos pueblos primitivos (¿cuáles?), fenicios, árabes y gitanos aportaron a este arte, no menos que cuando escribe: «Los judíos y moriscos y las tribus errantes de gitanos, todos se sienten parias, apartados de la sociedad. Unos y otros, huyendo de la persecución de los nativos, se re-

fugian en los rincones más apartados de las montañas o permanecen en cárceles y minas como esclavos». Uno se pregunta por las fuentes históricas que abonen semejante afirmación, que no ha de extrañarnos, pues, si no acerca de judíos y moriscos, sobre los gitanos se vienen escribiendo falsedades semejantes, con desconocimiento total de la abundante documentación que acerca de sus avatares en España existe. En todo caso, judíos, moriscos y gitanos formaban sus propias sociedades cerradas y apartadas del resto de los españoles por voluntad propia.

Ha de extrañarnos que, como bailes de la primera época, traiga sólo seis; la relación de El Solitario es mucho más nutrida. Parece, además, que incluye como flamencos bailes de tablado, fruto de las escuelas sevillanas de danza, como podía haber confirmado en el libro de Otero, que cita.

Por estas observaciones deducirá el lector que la parte primera se presenta como de acusada endeblez. Estimo que trasciende a la parte segunda en la cual olvida los «pitos», de tanta o mayor importancia que las castañuelas; la afirmación de que la «introducción de parejas es una consecuencia accidental de su escenificación» (del baile flamenco), así como la pobreza de la tecnología tradicional, de la cual sólo recoge el punteado, el desplante, la escobilla y el zapateado. Muy discutible es su clasificación de los bailes andaluces en, gitanos, flamencos y andaluces, así como la atribución que hace a los dos últimos grupos.

La tercera parte está dedicada a la práctica. Olvida totalmente la bibliografía española sobre bailes, que tiene suficiente antigüedad e importancia como para ser citada. El sistema gráfico empleado es invención o acomodo de la autora. Y aquí es de lamentar desconozca el método de grafía inventado por Laban que, con sus modificaciones y adiciones, se está convirtiendo en internacional y aparece mucho más completo y claro que los hasta ahora empleados. Termina el libro con unas orientaciones sobre indumentaria, las notas y la bibliografía.

Acaso sorprenda al lector reseña tan amplia. Viene justificada, a mi ver, porque de toda la amplitud que abarca el flamenco, el baile es lo que hoy aparece más confuso y mixtificado. El erigirse varones en la primera figura; el abuso del zapateado, de las contorsiones y de acrobacias; el trocar en baile individual el que lo es de pareja y tantos otros abusos han logrado desorientar a los espectadores hasta el punto de que pasan como arquetipos los bailes menos flamencos —en este libro se presentan, como dijimos, las seguiriyas, las soleares y el zapateado tan sólo— y como ejemplares las interpretaciones donde abundan más los tópicos de fundamento literario que los movimientos nacidos de una coreografía tradicional. Es achaque muy común, al cual no podía sustraerse la autora, como había de serle difícil rellenar el vacío de nuestra falta de coordinación con la situación que la danza atraviesa fuera de España. De pocos años acá conozco hasta cuatro libros de danza publicados en nuestras tierras; cada uno de ellos usa un método propio de grafía. Nada se ha hecho por conocer y publicar los tratados de danza que existen en nuestras bibliotecas. ¿Qué puede tener de extraño que todo intento de escribir sobre nuestros bailes adolezca de omisiones fundamentales? Por otra parte, aunque los estudios sobre el flamenco están alcanzando seriedad y exigencia de calidades, sus frutos no han llegado más allá de grupos muy reducidos, por donde se repiten tópicos plenamente desautorizados. Vaya todo esto en descargo de las críticas expuestas, y añadamos que la obra está editada con gran nobleza y abundancia de ilustraciones.

A. DE L.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

ECHAUZ BUISAN, Francisco (pintor, dibujante y grabador).

Nace en Madrid en 1927 e ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en 1944, graduándose en 1950. Después amplió estudios en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Becario de la Fundación Juan March y pensionado en la Academia Española de Bellas Artes, de Roma, ha realizado numerosos viajes de estudio por Italia, Francia, Holanda, Alemania, Bélgica, Suiza, Austria y Grecia. En 1960 regresa a España y gana por oposición la cátedra de dibujo del natural de la Escuela Superior de Bellas Artes, de Madrid.

Está en posesión de los premios siguientes: Premio Nacional de Pintura y de Grabado (1951-1953), segunda y primera medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1952 y 1954, medalla de oro de la Asociación de Artistas Grabadores y Premio «Diputación de Granada» en las Nacionales de 1957 y 1962, Premio «Pintura Mural» de la Fundación Rodríguez Acosta en 1961, Premio de la Federación Española de Boxeo en la II Bienal Internacional del Deporte en 1969 y gran premio en la VIII Bienal de Alejandría. Pertenece al Patronato del Museo del Prado.

Ha expuesto individualmente en Nápoles y Viareggio, 1957; Roma, 1958; Milán, Palermo y Zaragoza, 1959; Madrid, 1960; Zaragoza y Granada, 1962; Madrid, 1963; Zaragoza y Madrid, 1965; Madrid, 1966; Bilbao, Palma de Mallorca, Panamá, Lisboa y Madrid, 1967; Marbella y Zaragoza, 1968; Nueva York y Burgos, 1969; Ibiza, 1970.

Ha participado en las Exposiciones Nacionales de los años 1948, 1952, 1954, 1957, 1960, 1962 y 1965;

BORGES LINARES, Juan (escultor).

Nace en Gáldar, isla de Gran Canaria, en 1941; realizando sus primeros estudios en el Instituto Laboral de Guía (Gran Canaria), pasando más tarde a la Escuela Luján Pérez, de Las Palmas, donde estudia dibujo, y luego con Abrahán Cárdenas da sus primeros pasos en la escultura. En 1966 viaja por Suecia, y a su regreso pasa por París, donde toma contacto con los últimos avances del momento.

Ha obtenido dos primeros premios en las Bienales Regionales de Las Palmas, patrocinadas por el Gabinete Literario en los años 1962 y 1964.

Expone individualmente en Gáldar, 1963; Mariestar (Suecia), 1966, y Real Club Náutico de Gran Canaria, Las Palmas, 1970.

Es autor de varios monumentos, como el del Ejército, en Hoya Fría (Tenerife); el del mismo tema en Las Palmas, y el de la Legión, en Smara (Sahara). Actualmente trabaja en el de don Miguel de Unamuno, para la isla de Fuerteventura.

Obras suyas figuran en el Museo Levantado de Chano Sosa, en Agaete, y en varias colecciones de Suecia, Gáldar, Las Palmas y Tenerife.

MANZANO FREIRE, Acisclo (escultor).

Nace el año 1940 en Orense, y es alumno de la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad. En 1961 viaja por Francia y Alemania, gracias a una beca que se le concede, dos años más tarde por Bélgica, Luxemburgo, Dinamarca y Suecia; en 1966 visita Italia, Grecia, Turquía, Siria, Líbano y Egipto, y en 1969 por Holanda e Inglaterra.

Está en posesión de los siguientes galardones: Premio Nacional de Escultura, medalla de oro y premio extraordinario, medalla de oro en Arte Juvenil, Madrid, 1962; Premio Nacional de Escultura, en Valladolid, 1967.

El artista se mueve entre la abstracción y el figurativismo, utilizando para sus fines expresivos el barro, la madera, el bronce, el aluminio, el plomo o cualquier otro material que pueda servirle; así, últimamente, ha ensayado el poliéster.

Ha expuesto individualmente en Orense y Vigo, 1960; Pamplona y Orense, 1963; Madrid, 1964 y 1966; La Coruña y Pontevedra, 1967; Valladolid, Madrid, Bilbao, Oviedo, Gijón, Avilés, La Felguera y Sama de Langreo, 1968; Vigo, Orense, Santiago de Compostela, Salamanca, Valladolid, 1969; Pamplona, Segovia, Lugo, Madrid y Vigo, 1970.

Ha participado en las siguientes colectivas: Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964, 1966 y 1968; Concursos Nacionales, 1967; Arte Actual de Orense, en Madrid, 1962; Cuatro Artistas Gallegos, en

MALLOL MOLINES, Vicente (ceramista, artífice del vidrio, esmaltador).

Nace en Alcora, Castellón de la Plana, en 1918. Hijo de ceramistas valencianos hace sus primeros estudios en la fábrica del conde de Aranda, de Castellón, y a partir de 1934 en el Conservatorio de Artes Santuarías Massana, de Barcelona.

Ha obtenido las siguientes recompensas: Diploma de honor, en Alcora, 1950; diploma de honor y medalla de oro en las Exposición Internacional de Artesanía, de Madrid, 1953, y diploma de honor en la Exposición de Lérida.

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: Barcelona, 1949, 1950 y 1951; San Felú de Guixols (Gerona), 1952; Barcelona, 1953 y 1955; Puerto Rico, 1957, 1958, 1960 y 1962; Barcelona, 1965 y 1968.

Es autor de diez vitrales, un Vía Crucis y dos murales de cerámica en la iglesia de Padres Carmelitas, de Ciales (Puerto Rico); de un Vía Crucis esmaltado sobre cerámica en la iglesia de Alcora; otro en la de San Isidoro, La Ceiba (Honduras); catorce vitrales de la iglesia de San Isidoro, de Valencia, y un mural cerámico en la Escuela Superior de Ciales (Puerto Rico).

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, y otras suyas se conservan en los Museos de Bellas Artes, de Río Piedras, de Ponce de Luis Ferrez, ambos en Puerto Rico, y en The Corning Museum of Glass, de Nueva York.

Lugo, Santiago, Pontevedra, Orense y Barcelona; Festivales de España, en Santander, Vigo y La Coruña, 1965; Muestra de Arte Gallego, en Madrid; Pro Estudiantes Palestinos, en La Coruña, 1967; XI Bienal de Tarragona, 1968.

Obras suyas en los Museos de Orense, Castrelos (Vigo), Pontevedra y Baeza, y en los siguientes centros religiosos: San José de Brasilia, Ciudad Residencial de Tarragona y en Los Peares, Montealegre, Villar de Barrio, San Pío X, El Veintiuno y Seminario Menor de Orense.

en la XXVIII Bienal de Venecia, 1956; en las V y VII Bienales de Alejandría; en la XXI Bienal de Milán, 1959; concursos de la Fundación Rodríguez Acosta, 1964-1966; II Bienal del Deporte, 1969, y II Bienal Hispanoamericana, 1955. Ha intervenido con numerosas colectivas celebradas en Roma, Lisboa, Milán, Madrid, Méjico, Barcelona, París, Santiago de Chile, California, Idaho y Worms.

Obras suyas de pintura, grabado o dibujo pueden contemplarse en los Museos Español de Arte Contemporáneo, de Madrid; Arte Contemporáneo, de Ibiza; de Pontevedra; Fundación Gulbenkian, de Lisboa, y Bellas Artes, de Alejandría; en las Universidades Laborales de Alcalá de Henares, Zaragoza, Cáceres, Huesca y Eibar; y en varias colecciones particulares de Madrid, Roma, Palermo, Milán, Méjico, Nueva York, Detroit, Torremolinos, Palma de Mallorca, Zaragoza y Bilbao.

GUINOVAR BERTRAN, José (pintor y grabador).

Nace en Barcelona el 20 de marzo de 1927. Siendo pintor de brocha gorda realiza estudios en la Escuela de Artes y Oficios, de Barcelona, desde 1941. El Estado francés le concede una beca de estudios en París el año 1952, y al siguiente año pasa una larga temporada en la misma ciudad. En 1963 concurre al Premio Lissone, siendo finalista y premiado con adquisición del cuadro. Pertenece al grupo Estampa Popular.

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: Galería Syra, de Barcelona, 1948; Sala Caralt, de Barcelona, 1953; Madrid, 1958; Galería Número, de Roma, Milán, Florencia y Buenos Aires, 1963; Sala Sur, de Santander, 1964; Ateneo de Madrid; Galería René Metrás, de Barcelona; Galería Grises, de Bilbao; Círculo de la Amistad, de Córdoba, y Casa de la Cultura, de Cuenca, 1965; Nova Gallery, de Palma de Mallorca, 1966; Galería Nau, de Barcelona, que versó sobre «Investigaciones sobre la forma», 1967; Soria y Burgos, 1969; René Metrás; Val i 30, de Valencia, y Juana Mordó, de Madrid, 1970.

Ha participado en numerosísimas colectivas, entre las que destacan: Trienal de Milán de 1950; IX y X Salón de los Once, de Madrid, 1951 y 1952; I Bienal Hispanoamericana, 1951; Bienales de Venecia de 1952, 1958 y 1962; I Bienal de Alejandría, 1955; Bienal de Sao Paulo, 1957; Feria Mundial de Nueva York, 1964; numerosas de Estampa Popular, en Barcelona, La Habana, Madrid, Hospitalet y otras muchas celebradas en Barcelona, Madrid, Florencia, Santander, Lisboa, Friburgo, Basilea, Munich, Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Caracas, Bogotá, Tokio, Osaka, San Francisco, Nueva York, Bruselas, Berlín, Bonn, Londres, París, Viena, Nápoles, Palermo, Berna, Estocolmo, Rotterdam, Ginebra, Bilbao, Salamanca y Montpellier.

CANOGAR, Rafael (pintor).

Nace en Toledo el 17 de marzo de 1935, entrando a los trece años en el taller de Vázquez Díaz, no abandonándolo hasta 1953. Dos años más tarde, 1955, abandona el postcubismo de su maestro e inicia sus primeras experiencias no figurativas, luego se ha visto influido por el pop-art. En 1957 funda, en unión de otros pintores y escultores, el grupo «El Paso».

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: Madrid, 1954; Madrid y París, 1955; Florencia, 1956; Roma y Milán, 1959; Bruselas, 1960; Roma y París, 1961; Colonia, Milán y Bolonia, 1962; Madrid y París, 1963; Roma, 1964; Madrid, 1965; Oakland (California), San Francisco, Pescara y Trieste, 1966; Nueva York, 1967; Bilbao y Madrid, 1968.

Ha participado en numerosas colectivas, entre las que destacan: II y III Bienal Hispanoamericana, 1953 y 1955; Bienales del Mediterráneo de 1956 y 1958; Bienales de Venecia de 1956, 1958 y 1962; exposiciones del grupo «El Paso», en Madrid, Zaragoza, Murcia, Oviedo, Gijón y otras más, entre los años 1957 y 1958; V Bienal de Sao Paulo, 1959; VII Bienal de Tokio, 1964, y otras muchas celebradas en París, Madrid, Lisboa, Barcelona, La Haya, Amsterdam, Milán, Los Angeles, Ottawa, Nueva York, Basilea, Oslo, Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Caracas, Bruselas, Tokio, Prato, Roma, Londres, Turín, Sevilla, San Sebastián, Vigo, Ibiza, Zaragoza, Marbella, Venecia, Belgrado, Atenas, Manila y muchas más.

Obras suyas se encuentran en los Museos Español de Arte Contemporáneo, de Madrid; Barcelona; Galería Cívica de Arte Moderno, de Turín y Bolonia; Carnegie Institute, de Pittsburgh; Bellas Artes,

FRANCES, Juana (pintora)

Nace en Alicante el año 1926. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y al poco tiempo abandona toda nota de academicismo buscando el sentido geométrico de las formas. En 1956 comienza la utilización de nuevos materiales plásticos, que la conducirían al informalismo, y es uno de los fundadores del grupo «El Paso», de 1957. Hacia 1960 su pintura comienza a insinuar formas que se verán incrementadas en 1963, en que abandona el informalismo con la serie «El hombre y la ciudad».

Ha expuesto individualmente en la Sala Xagra, de Madrid, 1952; Sala Biosca, de Madrid, 1953; Ateneo de Madrid, 1959; Gallería Il Tragueto, de Venecia, 1962; Sala Biosca y Galerie l'Entracte, de Lausanne, 1963; Galería Juana Mordó, de Madrid, 1965; Galería Val i 30, de Valencia, 1969, y Galería Juana Mordó, 1970.

Ha participado en numerosas colectivas, como I, II y II Bienal Hispanoamericana, 1951, 1954 y 1955; XXVII, XXX, XXXII y XXXIII Bienal de Venecia, 1954, 1960, 1964 y 1966; I y II Exposición grupo «El Paso», de Madrid y Oviedo, 1957; III Bienal de Alejandría, 1959; «Arte Actual» de la Galería 59, en Aschaffenburg, Berlín, Viena y Copenhague, 1960; Arte Español Contemporáneo, en el Palacio de Bellas Artes, de Bruselas, y Bienal de Helsinki, 1961; Pintores modernos españoles, en la Tate Gallery, de Londres, 1962; exhibición en el Carnegie Institute de Pittsburgh, 1967; Exposición Internacional de Dibujo de la Universidad de Puerto Rico, 1968; Arte Español Contemporáneo, en el Festival de Spoleto, 1969, y otras muchas celebradas en Madrid, Santiago de Chile, Lima, Córdoba, Barcelona, Oviedo, San Sebastián, Valencia, Málaga, Lérida, Zaragoza, Milán, Nueva York, Valladolid, San Francisco,

CHILLIDA, Eduardo (escultor y dibujante).

Nace el 10 de febrero de 1924, en San Sebastián. Es alumno de la Escuela de Arquitectura, de Madrid, entre los años 1943 a 1947; año en que realiza sus primeras esculturas. Un año después marcha a París, donde reside y trabaja hasta 1951, en que regresa a España y fija su residencia en Hernani (Guipúzcoa).

Ha recibido las siguientes distinciones: diploma de honor en la Trienal de Milán, de 1954; premio de la «Commune», de Venecia, en la XXIX Bienal de Venecia; premio de la Graham Foundation, de Chicago, y premio en la Carnegie International, en Pittsburgh, todos en 1958; Premio Kandinsky, en 1960; premio en la Exposición Some Directions in Modern Sculpture, del Providence Arts Club, de Rhode Island, en 1962; nuevamente premio de la Carnegie International, en 1964, y los Premios Wilhelm-Lehmbruck, de Duisburg, y el Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf, en 1966.

Ha expuesto individualmente en Madrid, 1954; París, 1956; París, 1961; Basilea, 1962; Viena y París, 1963; Frankreich, Munich, París y Zurich, 1960; Londres, 1965; Duisburgo, Munich y Houston (Texas), 1966; Düsseldorf, Utica y St. Jonis, 1967; París y St. Gallen, 1968; Basilea, Zurich, Munich, Amsterdam, 1969; París y Frankfurt, 1970.

Ha participado en numerosas colectivas desde el año 1949 en París, Berna, Madrid, Nueva York, Venecia, Pittsburgh, San Francisco, Ottawa, Carolina del Norte, Baltimore, Kassel, Minneapolis, Los Angeles, St. Etienne, Houston, San Sebastián, Seattle, Spoleto, Viena, Rhode Island, Barcelona, Londres, Nuremberg, Berlín, Chicago y Rotterdam.

Duisburg, Palma de Mallorca, Southampton, Hull, Liverpool, Caracas, Viena, Sevilla, Cuenca, Nuremberg, Berlín, Munich y Genève.

Ha diseñado decorados para numerosos ballets, entre los que destacan los realizados para «Bodas de sangre», dirigida por Cavalcanti, en 1963.

de Caracas, Haag Gemeentemuseum, de La Haya; Arte Abstracto, de Cuenca, y Mills College Art Gallery.

APRENDA O PERFECCIONE EL INGLES O EL FRANCES SIN ESFUERZO ¿COMO? ESCUCHANDO

EL FRANCES DE HOY



CURSO DE FRANCES

- 26 discos microsuros de 33 r. p. m. y 17 cms.
- 2.000 vocablos en 40 lecciones.
- 3 volúmenes con vocabulario, conversaciones, traducciones, etc.
- 1 Diccionario con 20.000 voces y 1.000 ilustraciones.
- 1 volumen antológico de lecturas y variedades.

CON

Selecciones del Reader's Digest

UNOS POCOS MINUTOS CADA DIA Y EL PROBLEMA DEL INGLES O DEL FRANCES QUEDA DEFINITIVAMENTE RESUELTO.

EL MAS MODERNO METODO PARA LOS IDIOMAS MAS UNIVERSALES

Si no posee Tocabdiscos, o desea uno estereofónico para escuchar también su música preferida, he aquí el que usted necesita:

"STEREO 405"

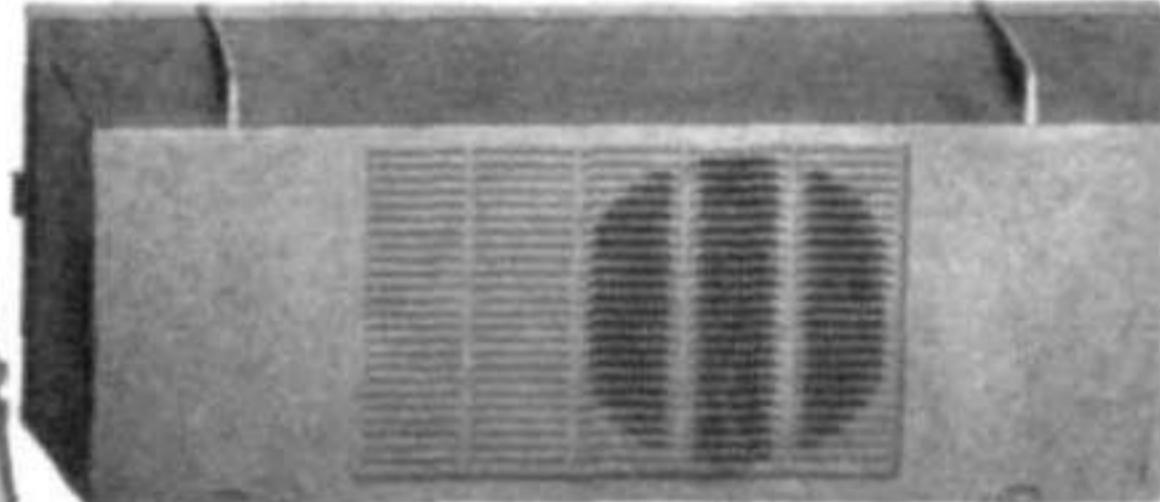
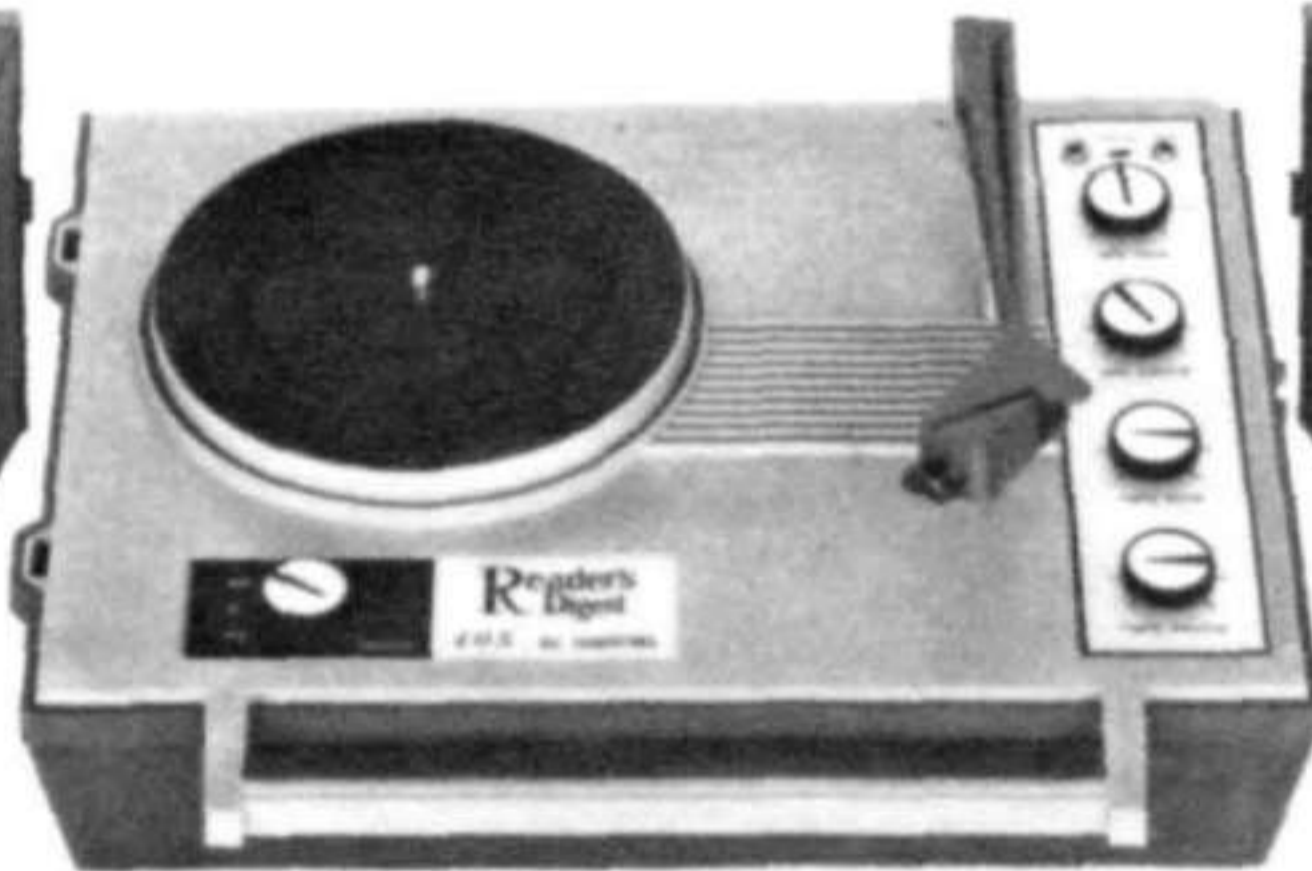
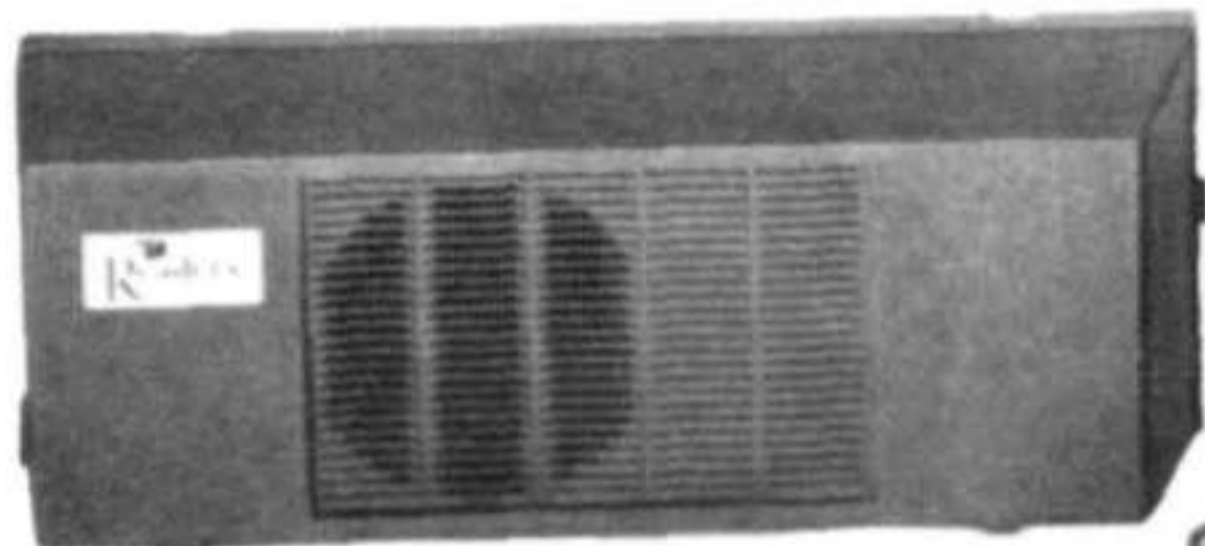
EL INGLES DE HOY



CURSO DE INGLES

- 24 discos microsuros de 33 r. p. m. y 17 cms.
- 2.000 vocablos en 40 lecciones.
- 3 volúmenes con vocabulario, conversaciones, traducciones, etc.
- 1 Diccionario con 20.000 voces y 1.000 ilustraciones.
- 1 volumen antológico de lecturas y variedades.

Portátil * Transistorizado * 2 velocidades (33 y 45 r. p. m.) * Aguja de zafiro * Parada automática * 2 altavoces de 4 pulgadas * Amplificador de 2 canales independientes con 2 x 2 W. de salida * Peso aproximado, 3,5 Kgs. * Dimensiones 34 x 25 x 13.



MILLONES DE PERSONAS EN TODO EL MUNDO HAN APRENDIDO O PERFECCIONADO SU INGLES O FRANCES GRACIAS A SELECCIONES DEL READER'S DIGEST.

Desprenda y envíe HOY MISMO el presente cupón de pedido, en sobre abierto y con sello de 0,40, después de anotar claramente su nombre y dirección, indicando con una (X) en el casillero correspondiente y cumplimentaremos a vuelta de correo su pedido.

SEA VD. UNO DE ELLOS

UNO U OTRO CURSO

Al contado: 1.985 Ptas. (más 40 por gastos de envío).
A plazos: 335 Ptas. el primero (más 40 por gastos de envío) y los 10 restantes de sólo 180.

UNO U OTRO CURSO MAS TOCADISCOS

Al contado: 4.375 Ptas. (más 125 por gastos de envío)
A plazos: 525 Ptas. el primero (más 125 por gastos de envío) y los 14 restantes de sólo 305.

Servicio al público: Hermosilla, 20 - Madrid * Rambla de Cataluña, 87 Barcelona * General Concha, 2 - Bilbao * Cuesta del Rosario 12 - Sevilla

CUPON DE PEDIDO

CURSO DE INGLES: Al contado.. A plazos..
CURSO DE FRANCES: Al contado.. A plazos..
INGLES CON TOCADISCOS: Al contado.. A plazos..
FRANCES CON TOCADISCOS: Al contado.. A plazos..

NOMBRE

DIRECCION

CIUDAD PROVINCIA

Selecciones del Reader's Digest
Avda. de América, s/n - MADRID - 17

PHILIPS ELECTROACUSTICA y EDITORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL, S. A.



ALGUNAS APLICACIONES PHILIPS EN EL CAMPO DE LA ELECTROACUSTICA

- AMPLIFICACION

Sonorización de:
Colegios
Campos de Deporte
Iglesias

- CINE SONORO

Proyectores de 35 mm.
Proyectores de 16 mm.
Proyectores de 70 mm.

- EQUIPOS EDUCATIVOS

Laboratorios de Idiomas
Entrenadores Electrónicos
Retroproyectores

- REGISTRO PROFESIONAL

- SISTEMAS DE INTERCOMUNICACION

- TELEVISION EN CIRCUITO CERRADO

Cámaras Compactas
Cámaras Plumbicon
Videógrafos
Sistemas de Proyección
para TV

Solicite información a Edit. MAGISTERIO ESPAÑOL, S. A. - Quevedo, 1, 3 y 5 - MADRID-14

PHILIPS IBERICA, S. A. E. Grupo



HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

AL SERVICIO DEL DESARROLLO ESPAÑOL

Capital social	24.058.635.500 pesetas
Abonados servidos	2.082.000
KWh. entregados a la red en 1969	8.042 millones



SALTO DE ALCANTARA

OBRAS MAS IMPORTANTES DE RECIENTE PUESTA EN SERVICIO

SALTO DE ALCANTARA

Altura de la presa	130 metros
Embalse	3.135 millones de m ³
Potencia	915.000 kW.

SALTO DE AZUTAN

Altura de la presa	55 metros
Embalse	85 millones de m ³
Potencia	180.000 kW.

Capacidad de los embalses de Hidroeléctrica Española en la cuenca del Tajo	4.920 millones de m ³
Capacidad de los embalses de cabecera en el Tajo	2.876 millones de m ³
... y en sus afluentes (Alberche, Tiétar y Alagón)	1.492 millones de m ³
Energía embalsada en Alarcón (río Júcar)	1.370 millones de kWh.



eurovalor

Fondos de Inversion Mobiliaria

Sociedad Gestora: **SOGEVAL**

Banco Depositario: **BANCO POPULAR ESPAÑOL**



Ω
OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo

UN OMEGA DE ORO MACIZO:
EL PRESTIGIO DE UNA ESTIRPE
ENNOBLECIDO POR EL ORO.



Nobleza obliga. A una máquina tan precisa que, en la muñeca de los astronautas americanos, conquistara la superficie lunar, se une la belleza única de un metal noble cuyo valor se acrecienta con el paso de los años.

la más bella y precisa inversión