

# *Bellas Artes 70*

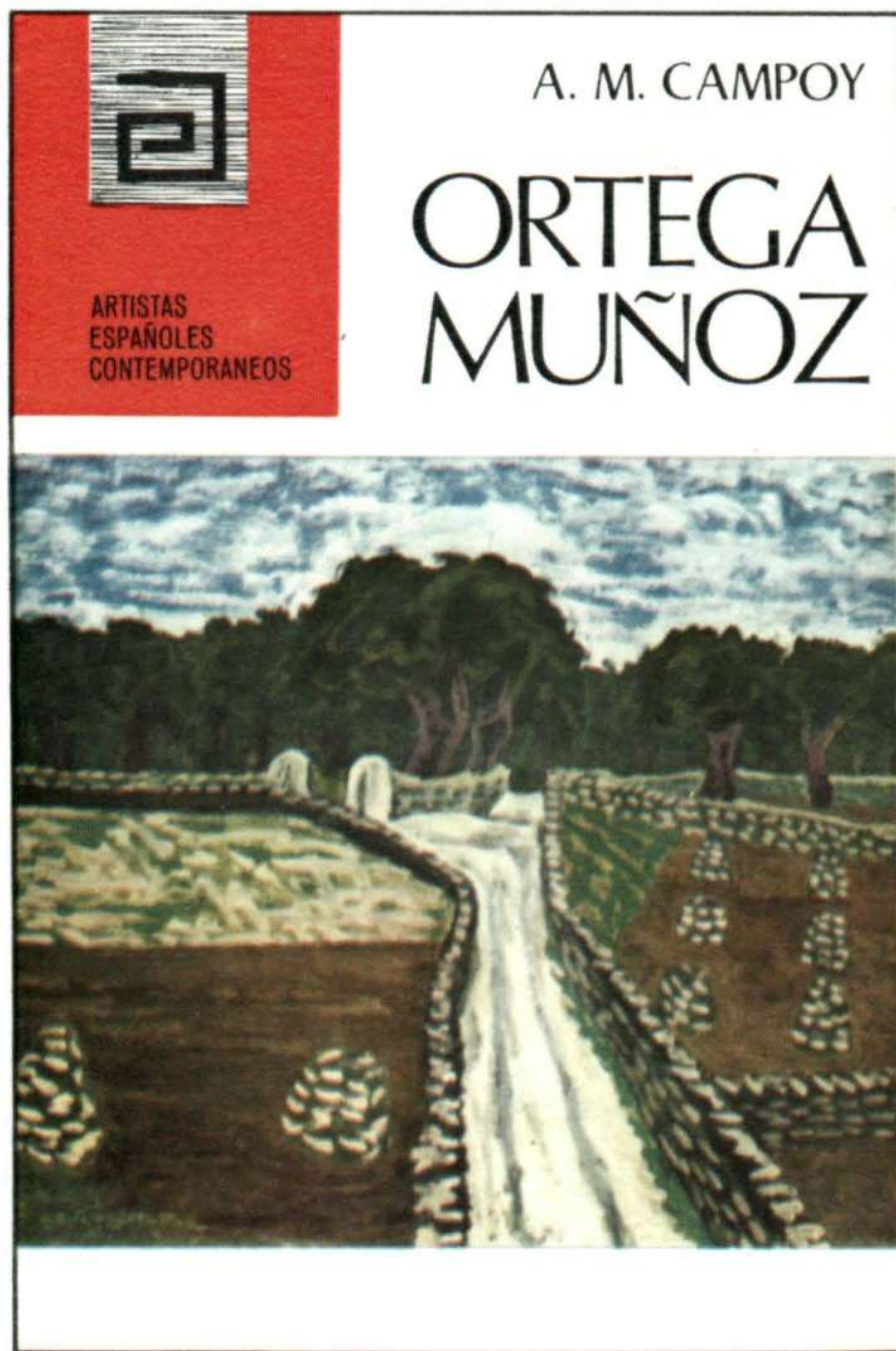
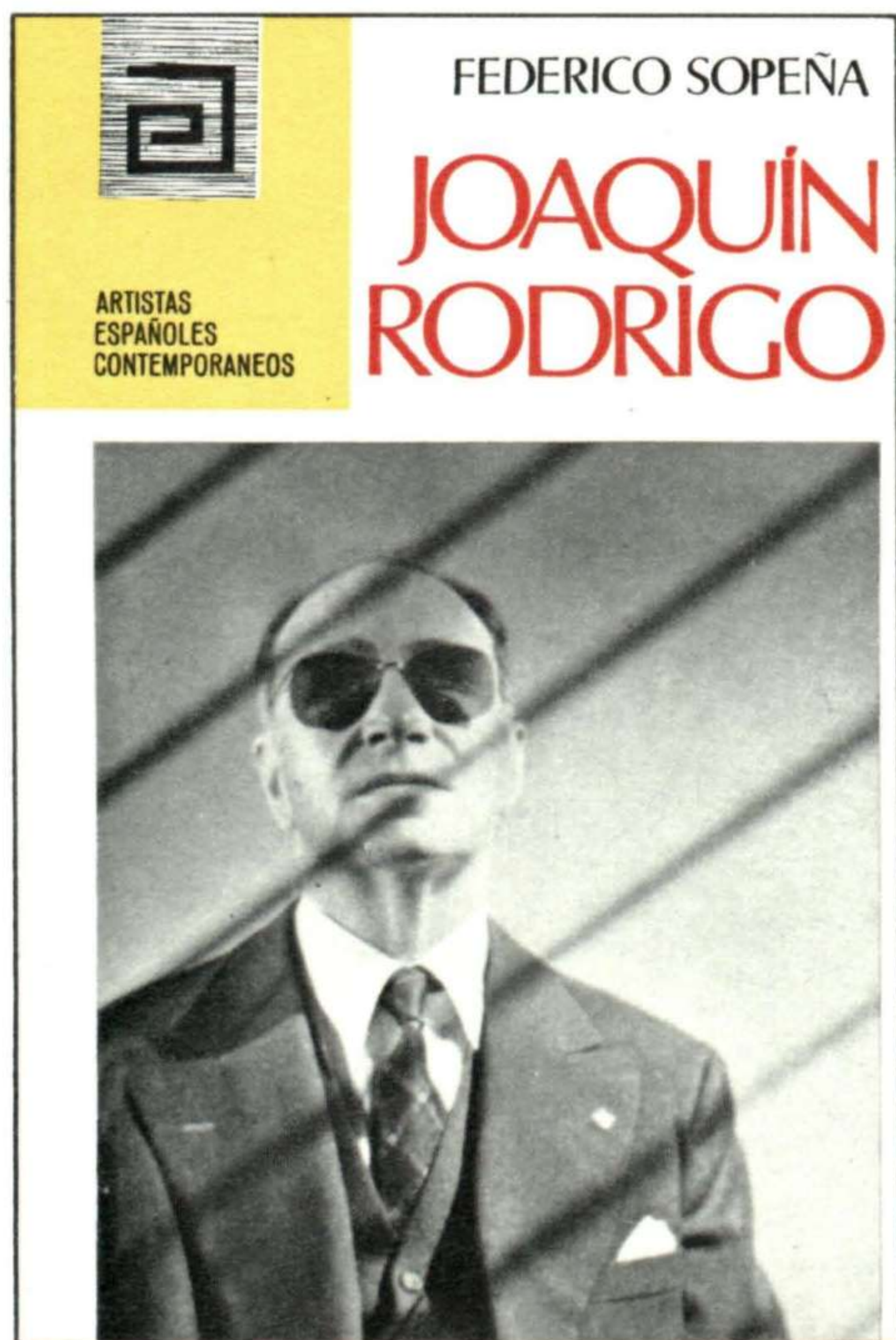


# UNA NUEVA COLECCION

DE LA

# DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

## ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



### EN PRENSA:

José Lloréns, por Salvador ALDANA.  
Luis de Pablo, por Tomás MARCO.

### EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.  
Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.  
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.  
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.  
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.  
Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.  
Félix Candela, por ANTONIO FERNANDEZ ALBA.  
Viola, por Venancio SÁNCHEZ MARÍN.  
Clavé, por Enrique AZCOAGA.  
Fernández Alba, por Santiago AMÓN.  
Baltasar Lobo, por A. M. CAMPOY.  
Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.  
Vázquez Díaz, por Angel BENITO.  
Juan Gris, por Gerardo DIEGO.  
Begoña Izquierdo, por Adolfo CASTAÑO.  
Angel Medina, por Marcelo ARROITA-JÁUREGUI.  
Marcel Martí, por Angel MARSÁ.  
Victorio Macho, por Fernando MON.  
Tapiés, por Sebastián GASCH.

Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.  
Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.  
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.  
Juan Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.  
Juan José Tharrats, por Carlos AREÁN.  
Javier Carvajal, por Juan RAMÍREZ DE LUCAS.  
Cumella, por Román VALLÉS.  
Oscar Esplá, por Antonio IGLESIAS.  
Fernando Higuera, por José de CASTRO ARINES.  
Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.  
Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.  
Failde, por Luis TRABAZO.  
Subirasch, por Juan GISCH.  
Arteta, por Crisanto DE LASTERRA.  
Chirino, por Manuel CONDE.  
Salvador Dalí, por ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA.  
Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.



Z. 389

# Bellas Artes 70

AÑO I • NUMERO 6 • DICIEMBRE 1970

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

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

**CONSEJEROS:** RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
PABLO BELTRAN DE HEREDIA, Asesor Nacional de Museos.  
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.  
FRANCISCO JOSE LEON TELLO, Comisario General de la Música.  
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.  
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General 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-VIÑO. **CONFECCIONADOR:** JESUS SERRANO.

**REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION:** Amor de Dios, 2 - Teléfono 4681759 - Madrid - 14

## EL CENTENARIO DE LOS BECQUER

- 3 DIONISIO GAMALLO FIERROS: Cuando Bécquer se hizo artista de la prosa.
- 12 RAFAEL SANTOS TORROELLA: El realismo fervoroso de Valeriano Bécquer.
- 15 LUIS LOPEZ ANGLADA: Dos sonetos ante un retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, pintado por Valeriano.

## ENSAYOS

- 16 JORGE VEHILS: El arte actual de los argentinos.
- 25 MARQUES DE LOZOYA: Velázquez en la España de su tiempo.

## NOTAS

- 29 ARTURO DIAZ MARTOS: La restauración de las obras de arte.
- 37 CESAREO RODRIGUEZ AGUILERA: Expresionismo sarcástico.
- 39 DIEGO BEDIA CASANUEVA: Las «piedras pintadas» de Pepi Sánchez.

## ACTUALIDAD

- 43 EL TEMPLO FARAONICO DE DEBOD, por Martín Almagro.
- 47 GOYA, EN LA HAYA Y PARIS, por Joaquín de la Puente.
- 51 DOS EXPOSICIONES DE BENJAMIN PALENCIA, por Vintila Horia.
- 55 VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA EN BARCELONA, por Juan Guinjoán.
- 57 EXCAVACIONES EN CARTEIA, por Concepción Fernández-Chicarro.
- 63 FRANCISCO MATEOS 1970, por Adolfo Castaño.

## ENTREVISTA

- 65 LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON, por María Antonia Iglesias.

## NOTICIARIOS

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

## 72 BIBLIOGRAFIA

## FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

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

## PORTADA

PEPI SANCHEZ: Belén de piedras pintadas.

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

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

## COLABORADORES DE ESTE NUMERO

JORGE VEHLIS.—Escritor. Agregado cultural de la Embajada argentina en Madrid.

MARQUÉS DE LOZOYA.—Crítico e historiador de arte. Director del Instituto de España.

ARTURO DÍAZ MARTOS.—Secretario técnico del Instituto Central de Restauración.

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

DIONISIO GAMALLO FIERROS.—Periodista. Licenciado en Derecho y Filosofía y Letras. Correspondiente de las Academias Española y Gallega.

RAFAEL SANTOS TORROELLA.—Poeta. Profesor de Historia del Arte de la Escuela de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Crítico de arte de «El Noticiero Universal».

LUIS LÓPEZ ANGLADA.—Poeta. Premio Nacional de Literatura. Secretario del Ateneo de Madrid.

JUAN GUINJOÁN.—Compositor. Crítico musical del «Diario de Barcelona».

ADOLFO CASTAÑO.—Poeta y crítico de arte. Accésit del Premio Adonais. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

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

## EN PROXIMOS NUMEROS PUBLICAREMOS ORIGINALES DE:

JOSÉ CORREDOR MATHEOS, ANTONIO IGLESIAS, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, CARLOS ANTONIO AREÁN, JOSÉ TOMÁS CABOT, ANTONIO MANUEL CAMPOY, RAFAEL MORALES, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, ANGEL BENITO, GUILLERMO DE TORRE, RAFAEL CASTEJÓN, J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, ENRIQUE FRANCO, FERNANDO RUIZ COCA, GERARDO DIEGO, RAFAEL THOMAS MENDAZA, LUIS DE PABLO, LUIS FIGUEROLA FERRETTI, XAVIER MONTSALVATGE, RAFAEL SOTO VERGÉS, BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERECHUN, HANS SEDLMAYR, JORGE USCATESCU, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, SEBASTIÁN GASCH, VICENTE AGUILERA CERNI, ALBERTO DEL CASTILLO, JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ LANGLOIS, FERNANDO MON, CARMEN LLORCA, ANTONIO ZOIDO, LUIS CALABIA, SALVADOR ALDANA, H. H. STUCKENSCHUMIDT, JUAN ROGER RIVIÈRE, FERNANDO QUIÑONES, EMILIO DEL RÍO, MIGUEL QUEROL, LUIS TRABAZO, RICARDO BINDIS.

## CUANDO GUSTAVO ADOLFO SE HIZO ARTISTA DE LA PROSA

DIONISIO GAMALLO FIERROS

**E**L Bécquer que llega a Madrid, en septiembre de 1854, no pasaba de ser un rezagado versificador, de gusto tardíamente neoclásico. Sólo en su poema (en la longitud nada precursora de sus breves temblorosas *Rimas*) a la Coronación de Quintana, surgen algunos versos: «otra armonía en el espacio vaga», «con un blanco cendal de niebla orlada», que en el léxico y en la emoción intuyen al Gustavo Adolfo de la madurez. También por entonces, en 1855, en su relato *Mi conciencia y yo*, asoma el futuro Bécquer de *El rayo de luna*, cuando dice: «... a la luz de un relámpago creí ver el extremo de una túnica blanca, el último pliegue del vestido de una mujer que huía, que se ocultaba no sé dónde, quizá entre la niebla. Todo fue una ilusión...».

Pero dijérase que el subconsciente alertaba a Bécquer de que iba a disponer de poca vida y de que le era imprescindible quemar las etapas de su evolución estética. Y simultáneamente influía en él el estilo de sus compañeros de clan amistoso, entre ellos Nombela, que el 23 de noviembre de 1856 escribía: «No es nuestro objeto evocar de las tumbas esas figuras colosales que ceñían a sus sienas el laurel del guerrero, del orador, del artista, del filósofo, cuando el tiempo no había marcado sobre su faz las primeras indestructibles huellas...». Aunque funcionando a más bajo voltaje estético tal lámpara creadora es de la misma marca que la que un año más tarde alumbraba en la *Introducción* a la *Historia de los templos de España*.

¿Cuándo comenzaron a planear esta monumental empresa Bécquer y el gris De la Puerta y Vizcaíno? Si hemos de creer a Nombela, casi casi a partir del mismo momento de la llegada de Gustavo a Madrid. Sin embargo, no hay rastro documental de ello ni en 1855 ni en 1856. Ahora bien, si consideramos que enrolaron como colaboradores a las más ilustres figuras y que por fuerza a muchas de ellas —quizá a todas— tuvieron que hacerles el rendibú de visitarlas y de rogarles aceptasen, es juicioso suponer que la atención de Bécquer y su amigo ya estuvo acapa-

rada por tan arduo proyecto en los últimos meses de 1856, y, ya sin duda alguna, en los primeros de 1857.

Anotemos que Gustavo debía de leer por entonces a prosistas como Gil Carrasco, Pastor Díaz e incluso Castelar (hay descripciones de éste, de San Juan de los Reyes, que deshinchadas de oratoria derivan en pre-becquerianas) y a escritores, poco más viejos que él, como Castro y Serrano, Martínez Pedrosa, Acuña y Navarro, y otros, que hoy apenas suenan, pero que vienen a ser los inmediatos pre-becquerianos en prosa.

### LA INICIAL NOTICIA DE PRENSA Y LA PRIMERA AUDIENCIA DE LOS REYES

El 19 de junio de 1857, «El Diario Español», en la *Crónica general* a cargo de Nombela, informaba: «Dentro de muy pocos días aparecerá el prospecto de la *Historia de los templos de España*, obra magnífica QUE SERA REDACTADA POR LOS PRIMEROS ESCRITORES DE NUESTRO PAIS». Es probable que el redactor de esta noticia ya conociese —callándolo por discreción— el acontecimiento social-áulico de dos días más tarde.

El domingo 21 de junio, un Bécquer de veintiún años (¿quién le prestaría la etiqueta para acudir a la recepción, o la alquilaría en una ropería?) y De la Puerta Vizcaíno eran recibidos por Isabel II (a su natural opulencia se sumaba estar encinta de cinco meses, llevando en su vientre al futuro Alfonso XII), y el 23 «El Diario Español» informaba: «*Audiencia*.—El domingo último tuvieron el honor de ser recibidos por SS. MM. los directores de la *Historia de los templos de España*, y después de manifestar a los augustos Reyes el proyecto gigante de su obra, y de pedirles su regia protección, tuvieron la satisfacción de alcanzar su beneplácito y de saber que SS. MM. protegerán sus esfuerzos (sospecho que luego mucho quedó en agua de borrajas), para que realicen un pensamiento tan provechoso y tan laudable».—Parece que muy en breve se repartirán los

prospectos de la *Historia*, siguiendo a éstos la primera entrega, de cuya tipografía y grabados tenemos las mejores noticias», gacetilla esta que reprodujeron, extractada, diarios dirigidos por Campoamor y Dacarrete.

Ya teóricamente conseguida la protección del trono, había que recabar la del altar, la de la Iglesia. Para lograrla, el codirector, De la Puerta, va a orillas del Tajo en busca de la adhesión del cabildo catedralicio. «La Crónica», del 12 de julio, informa: «El jueves último (día 9) fue recibido por el señor gobernador eclesiástico de la diócesis de Toledo el señor don Juan de la Puerta y Vizcaino, uno de los directores de la obra que, con el título de *Historia de los templos de España*, se publicará muy en breve bajo la protección de SS. MM. y AA. y muy reverendos arzobispos y obispos. Enterado dicho gobernador eclesiástico del gran pensamiento que encierra tan colosal proyecto, y reconociendo en su ilustración la importancia de una obra que será la primera de su clase en España, ha ofrecido toda su protección a los editores, y cuantos auxilios puedan reclamárseles, demostrando en su favor el interés más decidido. Impuestos también del objeto que llevaba a Toledo el señor De la Puerta, los señores Mazo, arcediano de la santa iglesia catedral; Gijón, tesoro, y demás capitulares, ofrecieron toda su cooperación para el mejor éxito de esta obra, digna seguramente de la brillante acogida que ha merecido desde su enunciación, y de la que ha obtenido de aquel ilustrado cuerpo capitular, que ha dado en esta ocasión una prueba de su celo por el lustre y esplendor de la Iglesia, y de su amor a las glorias artísticas que ésta conserva en sus notables monumentos». Gacetillas sin duda vibrantes, aunque a nosotros (y a Bécquer y De la Puerta) más nos hubiera gustado leer que contaban con fuertes subvenciones concretas y con muchas suscripciones efectivas.

#### CAMPOAMOR Y NUÑEZ DE ARCE ENTRE LOS COLABORADORES

El 16 de julio de 1857, el diario republicano «La Discusión» daba una lista parcial de los colaboradores: duque de Rivas, Mesonero, Trueba, Alarcón, Campoamor y Núñez de Arce. He aquí a dos de los poetas acaparadores de la gloria en el siglo XIX (el tercero, Zorrilla, desde años atrás se encontraba en Méjico), enrolados en una empresa dirigida por un Bécquer casi adolescente, al que mucho tardarían en reconocer —ya muerto Gustavo— categoría de poeta. Cuán interesante no resultaría conocer los diálogos que el futuro autor de las *Rimas* debió de sostener con el mimado de las *Doloras* y con el futuro marmolista de los *Gritos del combate*, que había de calificar a los breves poemillas de Bécquer de «suspirillos germánicos». El 18 de julio, «La Crónica», en sección cuidada por el amigo de Bécquer, Rodríguez Correa, daba cuenta de que «entre los escritores que tomarán parte en la redacción de la *Historia de los templos*, y cuyos nombres aparecen en el prospecto, colocados en una elegante orla, figuran (aparte los ya dados por «La Discusión») Barrantes, Canga Argüelles, Ruiz Aguilera, Palacio, Arnao, Rubio, Villoslada, Murguía (esposo de Rosalía de Castro), Fernández y González, Hartzzenbusch y varios otros, entre ellos Rosa y González, que en 1860 atacaría, sin compasión, a Bécquer.

El 2 de agosto, la *Crónica general* de «El Diario Español» informaba: «Los directores de la *Historia de los templos* van a presentar a Sus Majestades un precioso *álbum*, que contendrá, a continuación de las regias firmas, las de los señores ministros, embajadores, títulos de Castilla, altos prelados y demás protectores de su notable publicación, REGALANDO DESPUES ESTA CURIOSA COLECCION DE AUTOGRAFOS, CON DOS EJEMPLARES DE LA OBRA, A LA BIBLIOTECA NACIONAL.—Parécenos acertado y plausible este pensamiento, y esperamos ver en el mencionado *álbum* la firma de todas las personas notables de España».

¡Qué sarcástica nos suena esta gacetilla!... Resulta que carecen de ejemplares de tan capital obra la Biblioteca Nacional, las Academias de Bellas Artes de San Fernando, de la Lengua y de la Historia y el Ateneo de Madrid, guardándose uno lujosamente encuadernado (con bastantes dificultades tuvimos acceso a él hace varios años) en la biblioteca de Palacio, indicándoseme, por parte de alguien que parece estar bien informado, de que en Palacio son dos los ejemplares que se conservan. Si es así, me permito sugerir al Patrimonio Artístico Nacional rinda «nacional» homenaje a Bécquer, obsequiando a la Nacional Biblioteca de su Patria con el ejemplar de menos rica encuadernación. Y como la generosidad debe de ser ejercitada por quien al prójimo la recomienda, si tal hiciere Palacio, mi actual situación de funcionario público en situación de excedencia voluntaria no me impediría obsequiar a la misma Biblioteca Nacional de mi país con mi único ejemplar —los dos tomos— de la edición Príncipe de las «Obras» de Bécquer. Madrid. Imprenta de T. Fortanet, 1871, que también falta en el multimillonario hogar de los libros españoles.

Y para que el contrasentido sea mayor, aún debemos de informar de que en Norteamérica cuentan por lo menos con tres ejemplares de la *Historia de los templos*: uno en la Hispanic Society de Washington, otro en la Universidad de Toronto (Canadá) y otro en la de Berkeley, en California, lo que explica que Paul Patrick Rogers, en 1944, y Rubén Benítez (argentino adscrito a California en 1966-67) sean los autores, sobre manera el segundo, de los más completos estudios en torno a dicha obra codirigida por Bécquer. Y advertimos que el benemérito becquerista español don Rafael de Balbín Lucas también cuenta con un ejemplar, que sospechamos pueda ser el que en su día poseyó don Francisco de Laiglesia.

#### LA PRIMERA DOCUMENTADA ESTANCIA DE BECQUER EN TOLEDO

En cuanto al *álbum* que había de ir a parar a la Nacional, la inglesa Rica Brown nos da, indirectamente, noticias acerca de él, a la par que exhuma una segunda entrevista de Bécquer y De la Puerta con los Reyes de España. Se celebró el 9 de agosto de 1857, a las diez de la noche, hora que suena a consigna de «sean ustedes breves, muy breves». Fueron recibidos en audiencia por los soberanos, con objeto de presentarles el «*álbum de inscripción*».

Llegados a este punto cronológico, surge algo que considero muy importante: la primera estancia documentada (no fantasmal y de «boquilla», como



*Justino A. B. Baccaynez*

las evocadas por don Adolfo de Sandoval) de Bécquer a Toledo, la ciudad que había de embrujarle y a la cual es lógico suponer ya conocía, pero posiblemente por visitas urgentes, poco impregnadoras. Debió de efectuarse hacia el lunes 10 de agosto y días sucesivos, y «El Diario Español» del 14 la reseña así: «Uno de estos días han salido para Toledo, con objeto de SACAR LAS VISTAS DE AQUELLA SANTA IGLESIA CATEDRAL, primada de las Españas, los señores don Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los directores de la *Historia de los templos*; don Bernardo Caro, fotógrafo de la misma, y el dibujante señor Núñez de Castro. = Sabemos, y este primer paso lo comprueba, que la empresa está resuelta a dar originales todos los trabajos artísticos que han de adornar con profusión tan preciosa obra».

Si Bécquer hubiese acudido solo a la histórica ciudad, de seguro rechazaría cualquier ofrecimiento de guía, pensando y sintiendo ya lo mismo que formularía trece años más tarde, en febrero de 1870: «... para ver a Toledo y SENTIRLO, y sorprender esos cuadros que nos impresionan por su novedad o su belleza, VALE MAS DISCURRIR SOLO, Y SIN RUMBO FIJO, POR SUS CALLES, A LO QUE LA CASUALIDAD OFREZCA, que no recorrerlo a escape, con un ignorante cicerone, ESPECIE DE MOSCARDON DE LAS RUINAS, que se nos cuelga a la oreja zumbando sandeces».

Sentimos nostalgia de que el fotógrafo que acompañaba a Bécquer no hubiera hecho un retrato de éste teniendo como fondo enmarcador la fachada o los claustros de San Juan de los Reyes, y también deploramos que el poeta no haya hecho un diario (algo de ello puede haber en el primer tiempo de *Tres fechas*) de lo que observó y visitó en este su primer contacto documentado con Toledo. Yo le imagino visitando el convento de San Pedro el Mártir, desangelado, seco, quizá ya enjalbegado de rechazante blanco, guardando, *indebidamente*, dos joyas de estatuaría femenina, funeral que, como ha visto estupendísimamente Rubén Benítez, en su estudio sobre la *Historia de los templos*, publicado en la revista «Filología» de la Facultad de Letras de Buenos Aires, años 1966-67 (págs. 1 a 23; fechado: «Rubén Benítez, University of California, Los Angeles»), habían de ser eje obsesivo creacional de Bécquer desde 1857 hasta 1868. Nos referimos a las estatuas orantes, en limpio mármol de Carrara, de doña Elvira de Castañeda, bellísima de rostro y envuelta en ideal halo, y su esposo, como ella con las manos derechas y calzando en las manos guantes de hierro. Por el conde de Palazuelos (1890) y por Iglesias Figueroa (1933) y ahora, y con mucha más riqueza de matiz, por Benítez, se nos recuerda que dichas imágenes inspiraron a Bécquer su famosa leyenda *El beso*.

Pero más impresionó todavía a Bécquer, en capilla contigua, el sepulcro, en alabastro amarillo viejo, de la joven toledana doña María de Orozco, muerta a los veintiún años, cuando llevaba uno de casada, y a la que la voz popular dio en llamarle «La Malograda». Parece eterna en su descenso; viste un brial; las largas trenzas, bajándole por los hombros, le caen a lo largo del prostrado cuerpo y lleva un devocionario en la mano. Nosotros no hemos sorprendido en su rostro la sonrisa ideal que en él vio el visionario y embellecedor Bécquer, y al menos ahora la estatua tiene

la nariz roma, mordida por la lepra del tiempo, y los rasgos generales borrosos. Quizá lo que más sugestionó a Gustavo Adolfo —ya soñador de la muerte— fue ver próximo a ella «un lugar vacío», en el que poder olvidar tanta decepción y tanto desengaño, aunque en verdad, el Bécquer de 1857 no padecía todavía el desencanto de Julia Espín, ni había conocido a esa crucigramática Elisa Guillén, que a mí me sigue pareciendo sombra de mito.

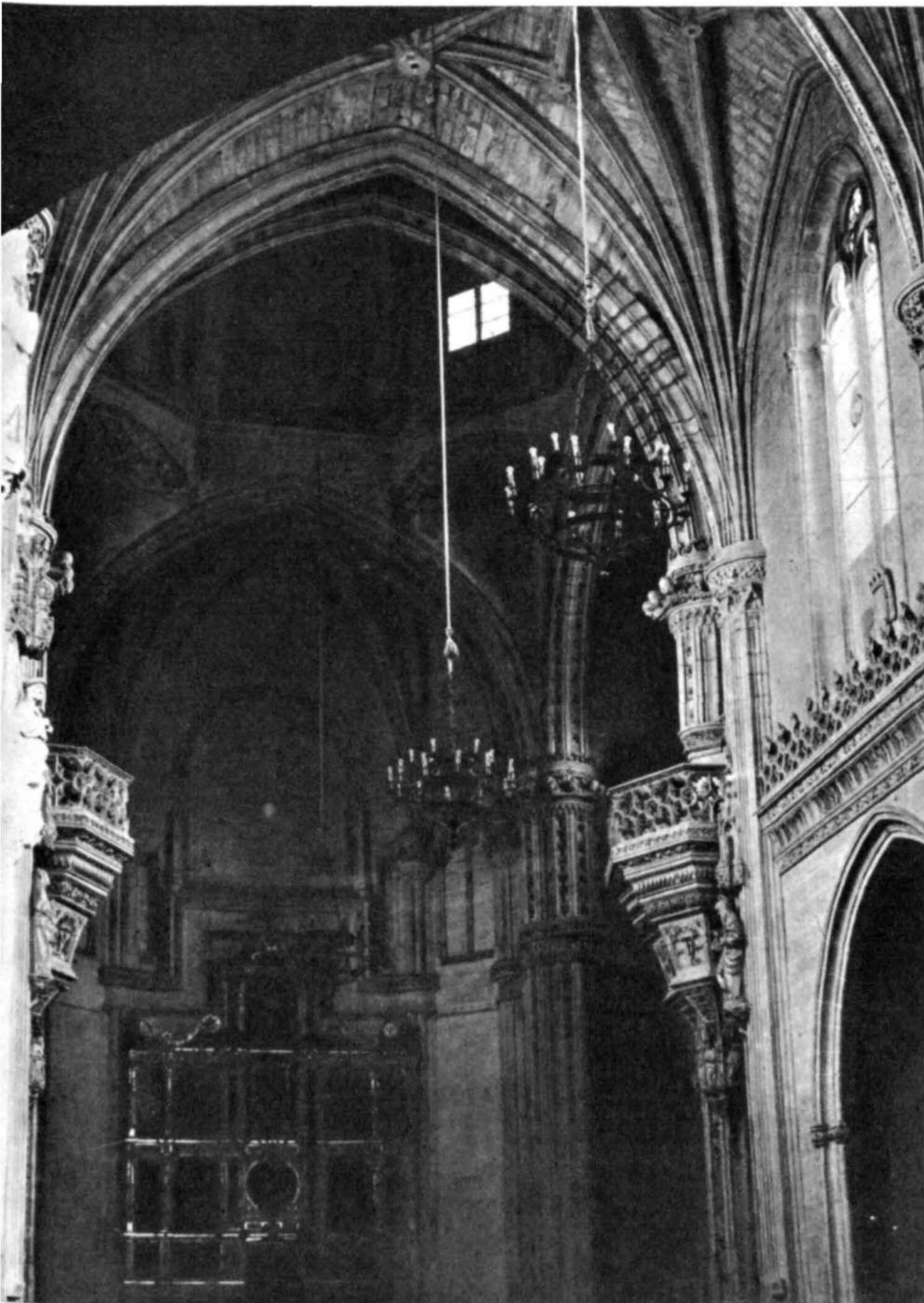
Sin embargo, el lugar sí le quedó grabado al poeta, y cuando años más tarde le distinguió el sufrimiento, se acordó de aquel remanso de quietud y lo retrató en su impresionante Rima LXXVI, la que comienza: «En la imponente nave de un templo bizantino...» (Bécquer ignoraba el alcance de éste término artístico, que le sugestionaba por su fondo de exótica lejanía), en la que se describe a «La Malograda»: «Las manos sobre el pecho, — y en las manos fin libro», y en la que, al contemplar Gustavo «aquel lecho de piedra que ofrecía, — próximo al muro, otro lugar vacío» siente la espuela del anhelo infinito y clama: «Alguna vez me acuerdo, CON ENVIDIA, — de aquel rincón oscuro y escondido». Y no sólo versos le hizo Bécquer a «La Malograda», sino que la dibujó, pero levantándola de casi al ras del suelo, para ponerla al amparo de la elegante curva de una oquedad abierta en el muro. Sí, Bécquer hermozó con su fantasía lo que en San Pedro Mártir está de pegote y de prestado. ¡Cuánto más ambientadas estarían ambas becquerianas damas, de mármol y alabastro, doña Elvira de Castañeda (con su esposo) y doña María de Orozco, en el templo de Toledo, becquerianísimo por esencia: San Juan de los Reyes, en donde cabe decir —parodiando a la Rima— que hay para ellas, próximos a los muros, sosegados y gentiles «lugares vacíos»! Para nosotros esto que proponemos es tan ambiental y estéticamente lógico, que nos permitimos sugerirlo al actual director general de Bellas Artes, sevillano como Bécquer, don Florentino Pérez-Embid. Estudié mi propuesta sobre los propios ámbitos litúrgicos toledanos, consulte a la autoridad eclesiástica, y decida. ¡Sería hermoso que el 22 de diciembre, al llegar el día del centenario de la muerte del poeta, su doliente fantasma, que sin duda flota en los aires de San Juan de los Reyes, se percatase de que se le volvía alegre la tristeza, al ver al amparo de su templo preferido los sepulcros de sus dulces inspiradoras!...

#### APARICIÓN DE LA PRIMERA ENTREGA DE LA «HISTORIA DE LOS TEMPLOS»

Pero volvamos de los templos de Toledo, a la historia de los mismos. Hacia el 18 de agosto de 1857 se repartió la primera entrega. La obra aparece dirigida por don Juan de la Puerta Vizcaíno y don Gustavo Adolfo Bécquer, y en la ofrenda a la Reina Isabel II, el orden se invierte, figurando primero Bécquer y luego De la Puerta. La introducción la firma Gustavo Adolfo y hay que convenir que peca de ampulosa y oratoria.

«El Diario Español» de 25 de agosto reacciona diciendo, entre otras cosas: «Bajo el punto de vista artístico, creemos que la *Historia de los templos* será EL MEJOR LIBRO QUE HASTA AQUI SE HABRA IMPRESO EN ESPAÑA», y alude a «la introducción, es-





crita por el señor Bécquer, EN TERMINOS CONCISOS, PERO DIGNOS DEL LIBRO EN QUE SE ESTAMPA». Y el mismo día, el futuro detractor de Bécquer, J. de la Rosa González, le llama «importantísima y elegante obra, que está indudablemente destinada a ocupar entre las contemporáneas EL ALTO PUESTO que por su objeto y su importancia merece», pero no adjetiva de ningún modo «la introducción o prólogo debido a la pluma del señor Bécquer».

Mucho más importante e intuitiva es la reacción de Pi Margall en «La Discusión» de 1.º de septiembre (texto denunciado por el equipo bibliográfico del señor Simón Díaz), que, presintiendo que será empresa que por su ancho aliento se quede sin él, escribe: «No se ha publicado sino la primera entrega de una *Historia de los templos*, que puede ser mucho bajo el aspecto histórico y artístico, pero que dudamos que llegue a ser algo. La filosofía del arte no se halla tan generalizada entre nosotros para que la comprendan tantos autores como van a escribir la historia de los templos. Los templos tienen, por otra parte, UNA HISTORIA CONSIGNADA NO TANTO EN LOS LIBROS COMO EN POLVOROSOS PERGAMINOS, QUE ES PRECISO IR A DESCIFRAR BAJO SUS MISMAS BOVEDAS. No es fácil que cada articulista para escribir su artículo tenga a mano todos los datos necesarios. Quizá nos engañemos, y nos alegráramos, pero ES MUY DIFÍCIL QUE PUEDA COMPETIR CON OBRAS DEL MISMO GENERO QUE VIENEN PUBLICANDOSE EN NUESTRA MISMA PATRIA (acaso se refiera —cito de memoria— a las de Rotondo, Quadrado, Parcerisa) DESDE HACE MUCHOS AÑOS»...

#### LA MONOGRAFIA SOBRE LA CATEDRAL DE TOLEDO

En la segunda entrega (hacia el 20 de septiembre de 1857) se inicia la monografía sobre la catedral de Toledo, debida al arqueólogo santanderino don Manuel Assas. Ello nos lleva a afirmar que en el primero y único tomo de la *Historia de los templos* coexisten dos mundos: el de los arqueólogos (papel que incluso tendrá que adoptar Bécquer), al que pudiéramos llamar, con terminología dorsiana, el punto de «las formas que pesan» (le incumbe hablar de elementos arquitectónicos de varia índole) y el mundo de lo lírico, de lo poético, concretamente de lo becqueriano: el de las «formas que flotan y vuelan». A éste pertenecen los mejores y más artísticos momentos conseguidos por Gustavo Adolfo en la abertura y cierre de sus monografías sobre «San Juan de los Reyes» y la «Basílica de Santa Leocadia», resultando también de interés la hecha sobre el convento de San Pedro Mártir, por cuanto en ella describe (aspecto bien estudiado por Rubén Benítez), las sepulcrales estatuas femeninas a que ya nos hemos referido.

Entre la segunda y tercera entrega (ésta aparecida hacia el 18 de noviembre) transcurren cerca de dos meses, lo que permite suponer que entonces surgió la primera «crisis» en la dirección interna de la empresa. El 20 de noviembre «La Crónica» informa que «El señor don Francisco Carles, persona muy activa e inteligente, SE HA PUESTO AL FRENTE DE LA EMPRESA EDITORIAL, COADYUVADO (término que parece implicar merma en las iniciales atribuciones) por los señores BECQUER y De la Puerta, y con este motivo (el refuerzo que supone

Carles, al que otros periódicos llaman Charles) la publicación VA A RECIBIR GRAN IMPULSO».

Y, en efecto, hacia el 4 de diciembre aparece la cuarta entrega, que alcanza hasta la página 170, y con la que acaba la monografía sobre la catedral. Esta vez, J. de la Rosa es más explícito, al opinar: «Es una verdadera historia del primer templo español. Acompaña a esta entrega una soberbia lámina que representa detalles del coro..., el señor Charles da un verdadero impulso a esta magnífica publicación...».

### EL CONVENTO DE SAN JUAN DE LOS REYES

En los primeros días de enero de 1858 aparece la quinta entrega, en donde Bécquer comienza su bella ensoñación en torno a San Juan de los Reyes, acercándose a su fachada y penetrando en su interior, con su triple talante psicológico de pensador, artista y poeta. Su amor al silencio y a la soledad encuentran un clima de sedoso oasis, de reparador puerto, y al referirse a «penetrar la luz a torrentes en el interior del santuario, bañado antes en la tenue y moribunda claridad que se abría paso a través de los vidrios de colores del estrecho ajimez o del calado rosetón», ya vemos implícitos muchos fragmentos de posteriores leyendas y relatos toledanos, y «la indecisa —luz que temblaba en los pintados vidrios» de la Rima LXXVI. En estas páginas ya está germinalmente, en abundante semillero, el Bécquer maestro en prosa lírica. Estilísticamente se muestra mucho más maduro que en *El caudillo de las manos rojas*, que aunque se publica cinco meses más tarde, sospechamos estaba escrita ya en 1856 o principios de 1857, porque en muchos aspectos es exótico-manierista, infantil aventurero, aunque tenga honda dimensión simbólica y apartes soliloquiales muy del Bécquer de la plena sazón. Esto mismo opina García-Viñó en su reciente y muy interesante libro *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*.

En el tiempo II de la monografía sobre San Juan de los Reyes, Bécquer tiene que meterse a jornalero-arqueólogo y a historiador a secas, y entonces aprovecha cuanto puede (en esta ocasión sin citar) al padre Mariana, aspecto muy bien calado por el argentino-californiano Rubén Benítez. Sin embargo, la primera parte, la lírica, merecía algún público piropo y se lo ofrenda en «La Discusión» del 5 de enero de 1858 Manuel del Palacio, al reconocer que «la historia de San Juan de los Reyes está escrita con mucha erudición y gusto literario por el señor Bécquer», concluyendo que «ya van desapareciendo las dudas de que podamos ver terminada una magnífica historia de nuestras basílicas».

En la sexta y séptima entrega (ésta aparecida hacia el 24 de febrero de 1858), Bécquer aún sacrifica más su querencia íntima al tener que ocuparse de lo taxativamente arqueológico del convento (ábsides, pilares, arcos torales, etcétera). Siguió de galeote de lo que no le iba en las entregas octava y novena (hacia el 18 de marzo y 8 de abril de 1858), pero ya en la última se consuma su desquite, su estética venganza. De pronto cuaja casi del todo como recreador lírico. Son nueve inspiradísimos apartes, en los que Gustavo acude (sólo y en silencio a su doble gusto) a hacer su presentación ante los bordados muros —filigranas en piedra, encajes en grani-

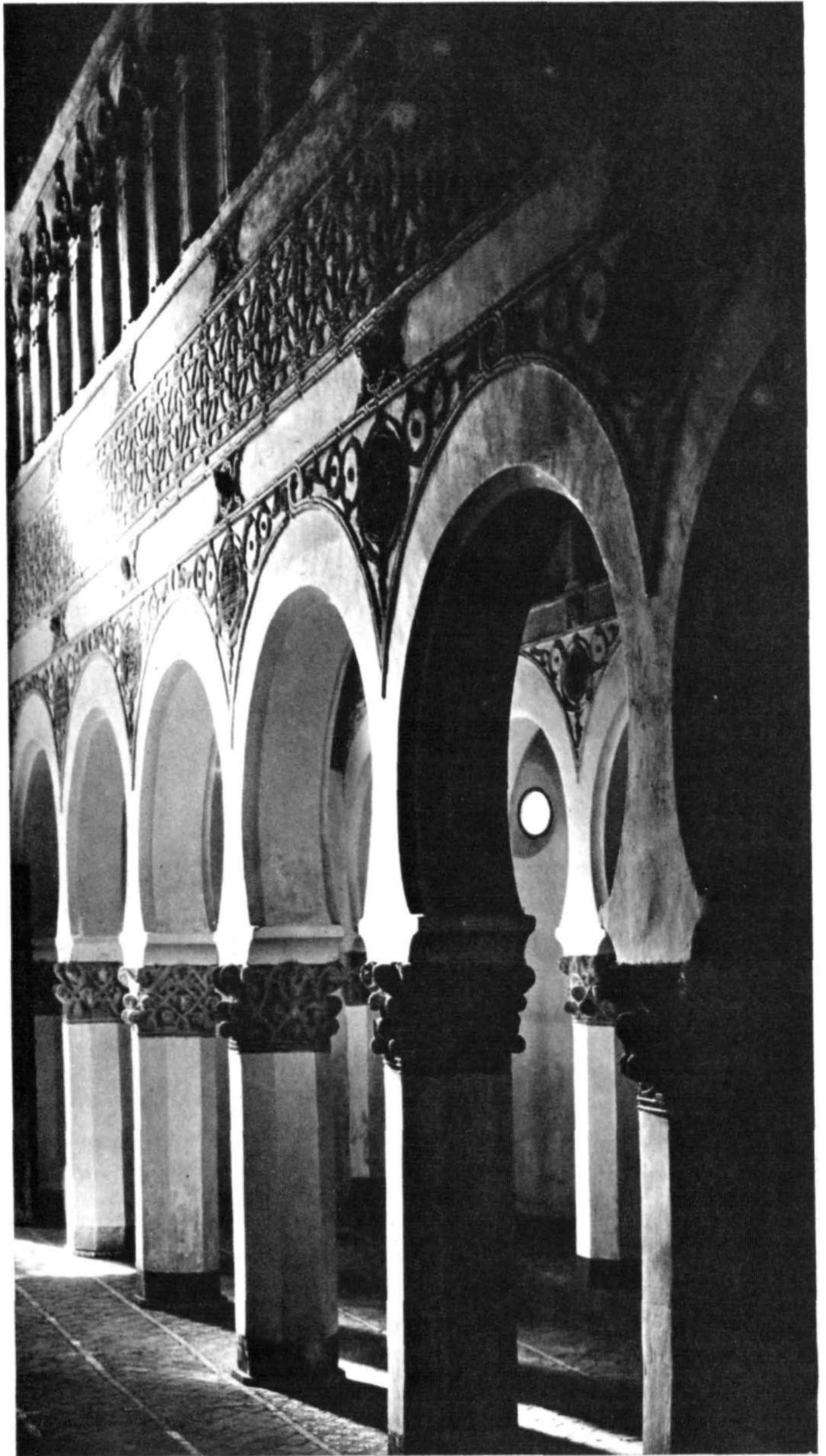
to— de San Juan de los Reyes. Es inquestionable que se muestra retórico (su prosa casi siempre lo es, y a veces también sus versos, a base de cadenas de símiles y metáforas conceptualmente reducibles a la misma posición mental), pero ennobleciendo el énfasis, vaciándolo de aire, para llenarlo de embrujo, de sortilegio y de ternura. Hay en él ángel y duende, ángel entre flamenco de Flandes y flamenco de Andalucía. A veces dijérase que se hace eco —pero con sordina— del gaditano Castelar, que meses atrás había soñado, también en voz alta, ante aquellas mismas bien labradas piedras.

Ante dicha novena entrega, «El Diario Español» del 11 de abril de 1858 llama interesante a la monografía que, «con abundancia de datos y noticias Y BUEN ESTILO, ha escrito el señor Bécquer», e incluso en «La Iberia» se ablanda, el día 15, el duro De la Rosa; reitera los elogios anteriores y añade: «La *Historia de los templos*, por su mérito artístico y literario, merece que los hombres de gusto cooperen a la realización de esta obra que tanto enaltece las glorias religiosas y monumentales de nuestra nación».

### LA BASILICA DE SANTA LEOCADIA

Hacia el 7 de mayo, y en la entrega diez, Bécquer inicia su otro trabajo mixto de lirismo personal y erudición histórica prestada sobre la basílica de Santa Leocadia o ermita del Cristo de la Vega. El poeta bien percibe que carece de encantos exteriores, pero es seductor cómo resbala a ella desde lo alto, a través de «ese velo de niebla azulado y melancólico en que se envuelve la Naturaleza» en el otoño. Por cierto que años después, en 1869, al vivir Bécquer en una esquina de la calle de San Ildefonso, contemplaba casi de frente —mejor dicho, un poco embizadamente— dicho templo. Hemos visitado hace pocos meses la casa que entonces habitó el poeta, contigua al entonces hospital de Menores, y al ver su patio pudimos comprobar que no es otro que el dibujado por el propio Bécquer y colocado al frente del *Libro de los gorriones*. No es, pues, exacto que represente un cigarral, como hasta ahora se venía creyendo. El emparrado y el campanil al fondo todavía hoy se identifican, y lo que era hospital o seminario es hoy escuela de párvulos de un patronato religioso o episcopal. He trasapelado los concretos datos que entonces tomé, acompañado por un generoso y viejo cronista de la ciudad, ex profesor de su Escuela de Artes y Oficios, pero en lo esencial estoy seguro: el patio del dibujo es el de la casa de San Ildefonso, habitada en 1869 por Bécquer.

Quisiéramos disponer de espacio (este trabajo le extractamos de un inédito largo estudio nuestro acerca de la *Historia de los templos*), para transcribir todas nuestras reacciones y glosar las de Rubén Benítez —tan doctas y precisas—, sobre la parte historicista y la de despliegue lírico de esta nueva monografía becqueriana. Nos limitaremos a decir, que la granizada de gacetillas acerca de la entrega once fue mucho menor y que la aparición de una de ellas (en «La Crónica» del 12 de junio de 1858) coincidió con el día en que se inauguró el ferrocarril de Castillejo a Toledo, que enlazaba con el de Madrid a Aranjuez, con lo que de aquí en ade-



SANTA MARIA LA BLANCA.

lante se facilitaba mucho las escapadas de Bécquer a su predilecta ciudad, pues ya es sabido que —como dijo gráficamente Eusebio Blasco— aquel Bécquer con alma de trapense, tan pronto reunía unos duros se refugiaba en Toledo a calafatear el espíritu, que diría Rubén Darío, el refugiado de Valldemosa.

### UNA PARALISIS DE TRES MESES

Llegado a este punto se produce la más larga interrupción desde el comienzo de la *Historia de los templos*. Entre la irrupción de la entrega once y doce van a transcurrir tres meses largos, hasta hacia el 18 de septiembre de 1858. Algo fallaba en la máquina, probablemente le faltaba el lubricante llamado dinero. Y por Rica Brown (que ha encontrado el dato en un prospecto adosado al ejemplar de la *Historia de los templos* de la Hispanic Society), sábese que un nuevo nombre entra a danzar en la empresa: «El señor don Jaime Llimona, ASOCIADO al señor Carles en esta religiosa empresa, QUEDA ENCARGADO DE LA ADMINISTRACION». Yo sospecho que se trata de un nuevo puntal capitalista, y ello explica que con pocos días de diferencia, aproximadamente hacia el 7 y el 25 de octubre, aparezcan las entregas trece y catorce, bajo el signo de lo historicista y acudiendo Bécquer a beber —citándolos— en el padre Mariana, su más asiduo modelo (como ha precisado, con pulcritud, Rubén Benítez), don José Amador de los Ríos, Salazar, resultando de interés recordar que al cerrar Bécquer su trabajo con unas referencias a las diversas tradiciones existentes en torno al Cristo de la Vega, concluye diciendo: «Nuestro EMINENTE POETA LIRICO don José Zorrilla (a esta sazón ausente en Méjico) ha perpetuado la memoria de una de estas tradiciones en su leyenda titulada *A buen juez, mejor testigo*». Y no está demás recordar que asegúrase que el valisoletano siempre negó que el andaluz fuese poeta, aunque en marzo de 1878, quizá por simple espíritu de conmisericordia, firmó al frente de un documento (lo ha exhumado hace poco Rafael Montesinos) en el que se califica a Bécquer de «insigne poeta, orgullo de Sevilla, su cuna, y de España, su patria», y de «gloria nacional». Pero como se trata de estimular a las gentes a que adquieran un retrato de Gustavo, cuya recaudación se destina «a auxiliar a su familia» (a Casta Esteban y sus hijos), más que un libre juicio estético puede tratarse de la adhesión a una finalidad caritativa.

### EL FINAL RESPLANDOR DE ENTUSIASMO

Estando así las cosas, el 27 de octubre de 1858 apareció este comunicado, que tiene todas las trazas de haber sido remitido por los editores de la obra: «Señor director de EL DIARIO ESPAÑOL. = La empresa que se halla al frente de LA YA CELEBRE PUBLICACION *Historia de los templos de España*, va cumpliendo RELIGIOSAMENTE [como correspondía a la índole temática de la tarea], el compromiso que hace poco contrajo [señal de nuevo reajuste en la marcha del empeño] de dar con mayor frecuencia las entregas correspondientes a aquella monumental y recomendable obra. En pocos días han circulado las

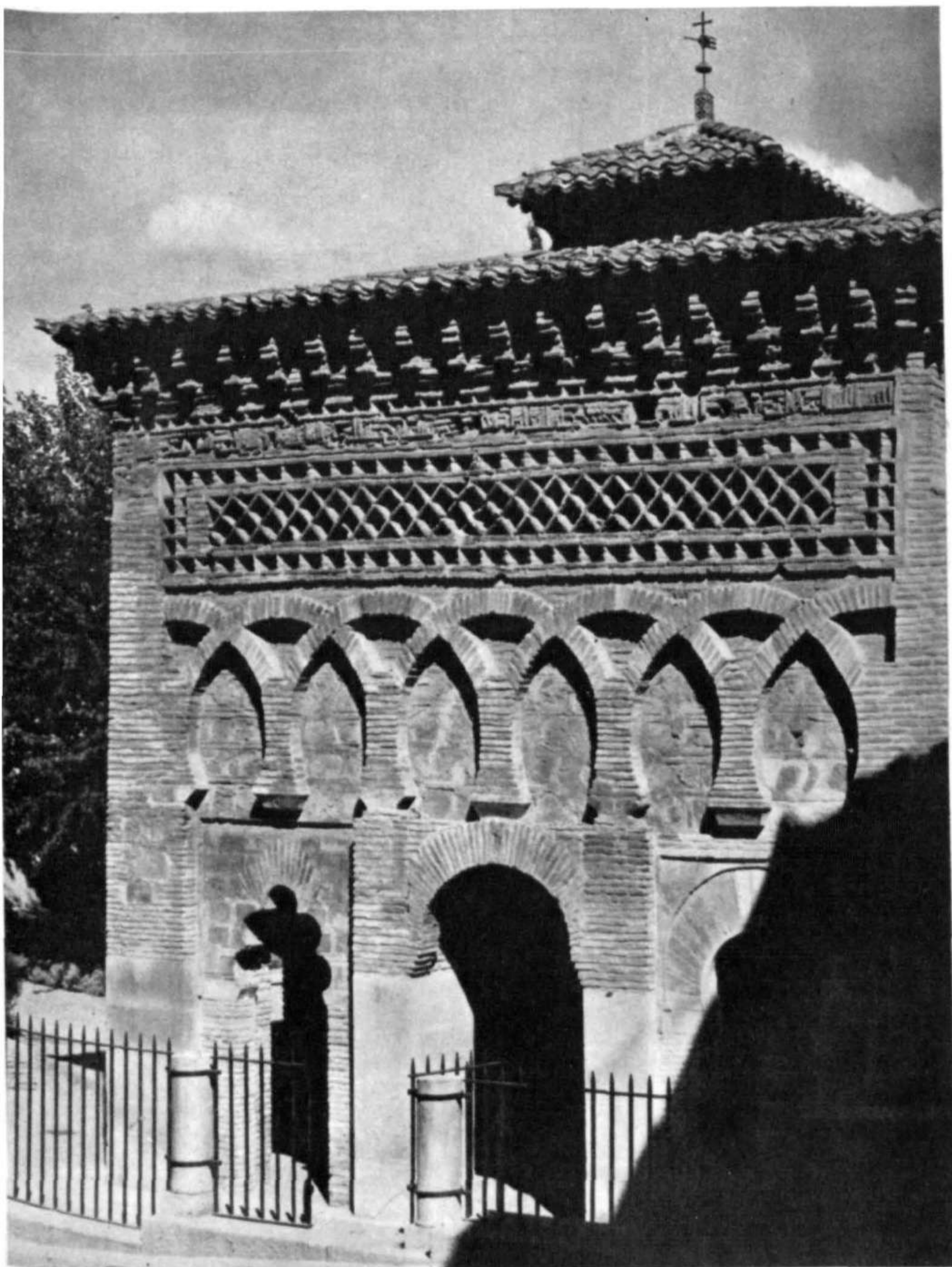


CRISTO DE LA LUZ.

entregas 12, 13 y 14, y sabemos que está en prensa la 15, habiendo ya en poder de la dirección original de sobra para llenar TODAS LAS ENTREGAS HASTA LA 20, como, asimismo, los grabados y cromos correspondientes. Esta exactitud, esta previsión y laboriosidad, unidas al relevante mérito de esta publicación, nos obliga a RECOMENDAR SU ADQUISICION A AQUELLA PARTE DEL PUBLICO ESPAÑOL QUE PREFIERE LA LECTURA DE OBRAS DE VERDADERA Y SOLIDA INSTRUCCION A LA DE INSULSAS Y A VECES PELIGROSAS NOVELAS». Y finalmente, el «comunicado» pasa a elogiar la última contribución de Bécquer; la monografía sobre Santa Leocadia, «obra del DISTINGUIDO LITERATO don Gustavo Adolfo Bécquer, ES DIGNA DE LLAMAR LA ATENCION

DE TODAS LAS PERSONAS INSTRUIDAS, religiosas y amantes de las glorias nacionales».

Pero a pesar de los buenos propósitos evidenciados en el antecedente «comunicado», lo cierto es que, a partir de este momento, no ha encontrado nuevos ecos de prensa, ni siquiera de esa entrega 15, que se hallaba en prensa el 27 de octubre. Sin embargo, se le añadieron a la obra nuevos capítulos; entre otros la monografía consagrada a «El Cristo de la Luz», también debida a Bécquer, que vuelve a apoyarse en Amador de los Ríos y en el padre Mariana, localizándose un pasaje muy interesante en orden al alcance de la obra: «La *Historia de los templos*, por la índole especial de su pensamiento, no es la obra llamada a



desenvolver analíticamente estos oscuros problemas del arte árabe...». Alude a su «carácter enciclopédico» y promete que «lo árabe [no pocos reflejos de él se encuentran en la obra y hasta en el rostro y en la mirada califal del poeta] se encontrará colocado en el importante lugar que le corresponde».

Siguieron luego una serie de monografías breves, también debidas a Bécquer, indicando Rubén Benítez que a partir de la dedicada a «Parroquias mozárabes», Gustavo comienza a utilizar el libro de Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano*, que debió de aparecer por entonces. También se documenta nuestro poeta en don Pedro José Pidal y en Quintadueñas.

Respecto a la falta (al menos en lo general) de ecos de prensa, nos induce a suponer si al final se prescindió de imprimirla por entregas, y a trancas y a barrancas se completaron algunos ejemplares, lo que de un lado explicaría la extraña escasez de los mismos, y de otro, la dispersión de la serie de pliegos que en poder de los suscriptores quedarían descabalados.

Si no se nos acabase el cupo de espacio de que disponemos, todavía nos referiríamos a cómo la *Historia de los templos* reaparece en 1861 en forma de viejo pleito judicial (planteado por Bécquer y De la Puerta a sus editores y que ganan, pero cuando ya todo es ceniza), y en 1862, en forma de refritos de la *Historia*, que Bécquer da —«pane lucrando»— a las columnas de «El Contemporáneo».

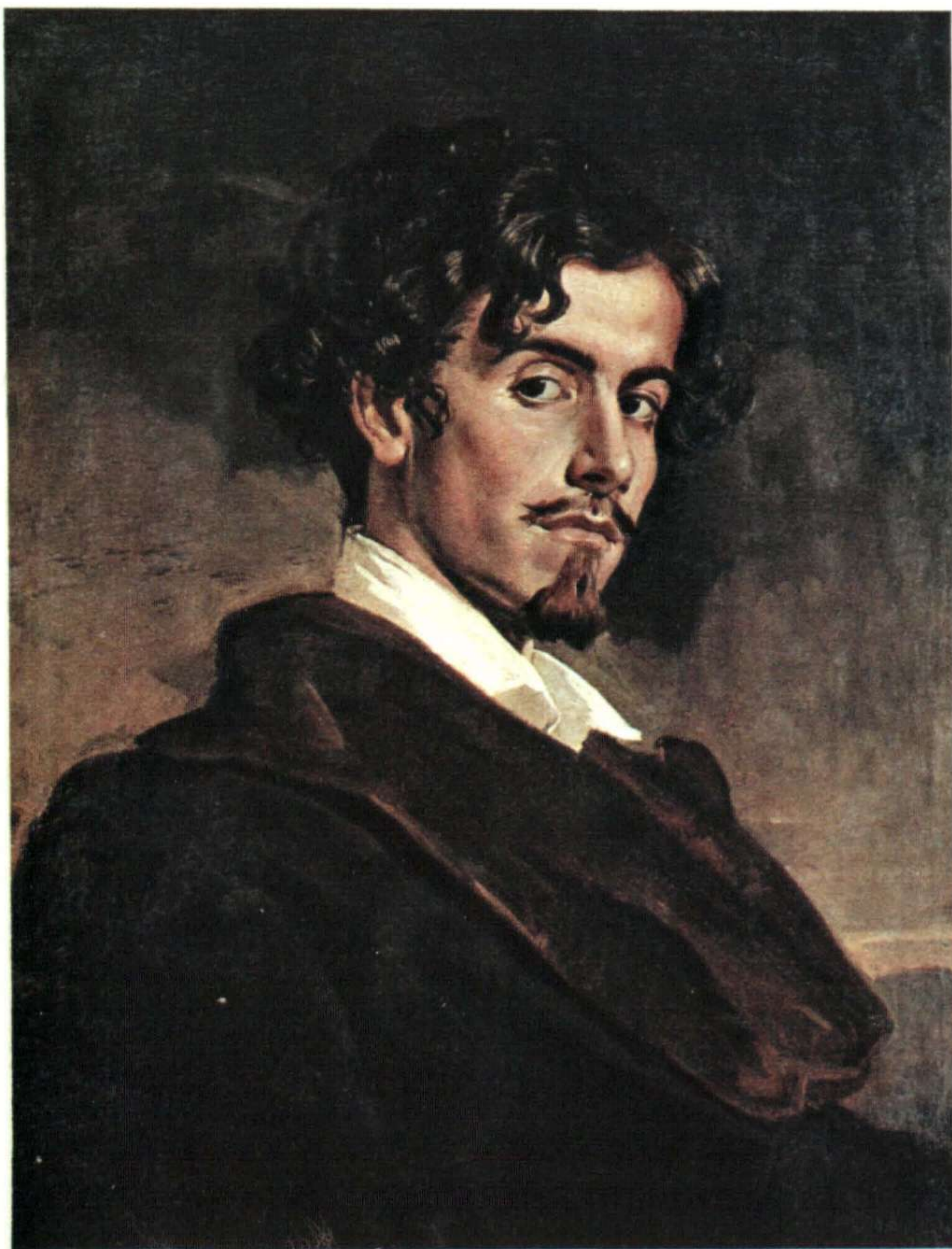
En cuanto a los intentos de parcial exhumación de la *Historia de los templos*, es justo significar los esfuerzos de don Fernando Iglesias Figueroa, al que siempre habrá que dedicar homenajes y reproches (quisiéramos que predominasen los primeros), cuando se aluda a su largo e indiscutible fervor por el poeta, que le convierte en el actual decano de los becqueristas de todo el mundo. Hacia 1931 editó, en «Arte Hispánico» (impresión en Avila), una incompleta reimpresión de dicha *Historia de los templos*, de 189 páginas, abarcando las monografías sobre Santa Leocadia, San Juan de los Reyes, el Cristo de la Luz, y las antiguas sinagogas, Santa María la Blanca y Nuestra Señora del Tránsito. La hace preceder de una «dedicatoria» al marqués de la Vega de Anzo y de un breve prólogo, que remata así: «Este es el libro que hoy sale del olvido, de un injusto y bárbaro olvido en que estuvo sepultado cerca de ochenta años. Tesoro de la literatura que hoy se incorpora a ella. Que hoy resucita».

Ahora bien, lo que esta publicación representa de servicio a la causa becqueriana se condeue del deservicio que supone a la misma dar los textos mutilados y adulterados, como ya ha hecho observar el tantas veces citado Rubén Benítez.

Es realmente imperdonable (aunque no sé si se estará haciendo) que en este año del centenario de Bécquer no se vaya a una cuidada reproducción de la rarísima edición Príncipe. Es de justicia en este aspecto consignar que la sensible directora de la Casa de Cultura de Toledo, señorita V. Méndez Aparicio, desde hace tiempo venía ilusionada con llevarla a cabo, respaldada por la Diputación de Toledo. Pero no eran muchas —según mis informes— las facilidades que encontraba en quienes podían y debían dárselas.

# EL REALISMO VALERIANO

Retrato de su hermano Gustavo Adolfo | Colección Ibarra | Sevilla.



EL REALISMO FERVOROSO

LA figura y la obra de Valeriano Domínguez Bécquer, si un tiempo en la penumbra, ofuscada por la gloria de su hermano Gustavo Adolfo, hace años ya que han empezado a ser mejor conocidas. Es uno de los pocos, entre nuestros buenos pintores del siglo XIX —como, además de él, Alenza, Lucas, Madrazo, Rosales—, que cuenta con alguna monografía. Publicó la primera, en 1948, quien esto escribe, casi al mismo tiempo que sacara a la luz la suya, en Sevilla, Gurrero Lovillo. múltiples artículos —de José Francés, Cortines Murube, Bernardino de Pantorba, Santiago Montoto, Xavier de Salas y otros— han mantenido despierta la atención hacia esta modesta pero sentida figura de nuestra pintura isabelina. Con todo ello, nuevos lienzos y, sobre todo, algunos de sus muchos dibujos, sueltos o en álbumes, interesantísimos por su valor en sí y porque a través de ellos cabe seguir, paso a paso, algunas de las andanzas de ambos hermanos, han ido incorporándose a lo no demasiado que de su obra conocemos: escasamente la mitad de los ciento y pico lienzos y los varios centenares de dibujos que salieron de su mano. De los referidos álbumes, uno de los tres que en su casa quedaron al morir el pintor y que fueron vendidos por su viuda, el titulado «Expedición a Veruela» se encuentra en la biblioteca de la Columbia University, donde fue estudiado por Rica Brown (cf. la revista «Goya», núm. 21, 1957); otro de ellos, muy interesante también, lo adquirió no hace mucho, en una subasta londinense, un notable pintor español actual y, que sepamos, sigue inédito. Aún nos queda buen trecho por recorrer para llegar al cabal conocimiento de la obra de Valeriano Bécquer. Con todo, hemos de reconocer que a otros les ha cabido peor suerte. El renombre de Gustavo Adolfo, si en un tiempo pudo empalidecer la parte alcuota de fama que a su hermano correspondiera, al fin revertiría sobre éste y lo rescataría del olvido en que yacen los más de los pintores españoles del siglo XIX, algunos

# FERVOROSO DE BECQUER

RAFAEL SANTOS TORROELLA

*Fuente de la ermita de Avila | Museo Romántico | Madrid.*

de los cuales, muy hijos de su tiempo, siguen condenados, acaso precisamente por ello, a permanecer en el limbo a que nuestra época arrincona a cuanto no es, del pasado, excepcional.

Y no podía por menos de ocurrir así esto es, que hubiera que hablar de Valeriano cada vez que se hablara de Gustavo Adolfo. Fueron, del nacimiento a la muerte, y con mayor proximidad en ésta que en aquél, dos vidas extrañablemente paralelas. Valeriano nace el 15 de diciembre de 1833; Gustavo Adolfo, el 13 de febrero de 1836. El primero muere el 23 de septiembre de 1870; su hermano, el 22 de diciembre, casi a los tres meses justos. Muy niños todavía, juntos compartieron las zozobras y tristezas de la orfandad, pues en los Bécquer de su generación y de la anterior la muerte temprana, antes de los cuarenta años, pareció imponerse como ley rigurosa de un destino inexorable. Un destino que, de todos modos, también acecharía a otros artistas y escritores de su tiempo. Ambos aprendieron en el taller de su tío Joaquín las primeras nociones de dibujo y pintura —porque también Gustavo Adolfo llegó a pintar, a veces en colaboración con su hermano, y desde luego dibujó notablemente, a ratos perdidos, a lo largo de su breve existencia— y ambos, con escasa distancia de años, marcharían a Madrid, como pretendientes en la Corte; el uno, el poeta, para conseguir un no brillante destino de censor de novelas, y el otro, el pintor, para contar con una módica pensión —diez mil reales al año— a cargo del Ministerio de Fomento, para estudiar tipos y costumbres por los pueblos españoles. Ni el uno, con la soriana Casta Esteban, ni el otro, con la irlandesa Winnefred Cohan, fueron felices en sus respectivos matrimonios. En compañía realizaron diversas andanzas por Castilla, Aragón y el País Vasco y, siempre, mientras el uno escribía o el otro pintaba



o dibujaba, parecía proyectarse la sombra hermana en lo que cada cual, por su parte, estuviera realizando, como, al final, anticipándose Valeriano a la muerte, la fraternal sombra de ésta se proyectaría sobre los tres meses escasos que le quedaban por vivir a Gustavo Adolfo.

Difícil, por ello, es sustraerse a la evocación conjunta. Con todo, menester es aquí destrenzar los entreverados hilos de sus vidas, para fijar la atención solamente en la obra del pintor. No se cumplió ésta tan fulgurante, tan sugestivamente, como la del poeta. Aunque seguramente hubiera cabido esperar mucho más de la inspiración del autor de las «Rimas», lo cierto es que sólo por ellas ya quedó realizada la obra de un poeta excelso, de uno de nuestros mejores poetas, y no sólo de su siglo. La producción, en cambio, de Valeriano se nos aparece como truncada, como si fuera únicamente el anticipo de algo que, de haber tenido tiempo de llegar a cumplida sazón, hubiera llenado una página muy importante de la pintura española del siglo XIX. Dentro de ella, aparte de como autor de algunos retratos excelentes, se destaca por el cultivo de un género que, si ya estaba muy arraigado entonces, sobre todo en Andalucía, no era aún el que otorgara mayores valimientos: el de los tipos y costumbres rurales, género bien estudiado por Rafael Balsa de la Vega —el autor de la primera monografía de Eugenio Lucas— en su curioso librito «Los bucólicos» (1892). Piénsese que es la época en que el cuadro de historia domina abrumadoramente en toda la pintura de nuestro país. Desde que Isabel II instituyera, en 1856, las Exposiciones Nacionales y durante casi todo el resto de la segunda mitad de la pasada centuria, difícil era llegar a ser reconocido como pintor de nota si no se enviaba, cuando menos, algún cuadro de tan teatral y aparatoso tema a aquellos certámenes que, por decirlo así, centralizaban toda la pintura de la época. ¡Cuántos pintores, y pintores excelentes, se malograron entonces por aplicar toda su vocación y todos sus talentos al cuadro de historia, que aún hoy sigue impidiéndonos ver lo mucho y bueno que en ellos había!

La primera nota, pues, que ha de llamarnos la atención en Valeriano es ese despego, esa falta de ambición incluso, que supone su apartamiento del único trampolín entonces existente para escalar los puestos más encumbrados de la fama. Pudo ser debido a su condición modesta, a su natural poco o nada dado a oroveles; pudo deberse también a que, más finamente, intuyera todo lo que de trampa y de trampantojo tenía la pin-

tura de historia. Claro está que otros pintores del tiempo también cultivaron el costumbrismo, pero salvo los casos de un Alenza —quien murió, de todos modos, antes de que se hiciera imperioso el cuadro de historia—, un Eugenio Lucas y pocos más, la gran mayoría siguieron los trillados y grandilocuentes cauces del referido cuadro de historia. La segunda nota que cabe advertir es que ese costumbrismo suyo no siguió, como en la peculiaridad romántica del género, la tónica de un pintoresquismo más o menos idealizado, como la que pudo heredar de su padre, el también pintor José Domínguez Bécquer, sino la de un asedio constante a las raíces más auténticas de lo popular. De aquí sus reiteradas andanzas, de aldea en pueblo y de choza en posada, por los lugares más duros y recónditos de la meseta castellana y sus alrededores. Lo que Valeriano perseguía no era tanto la estampa costumbrista, aunque en óleos y dibujos nos haya dejado muy hermosas escenas de la vida rural, como el palpito de esa misma vida en sus más escuetos, minuciosos y veraces entresijos. El y su hermano tuvieron, en aquellas andanzas y excursiones que tantas veces compartieron, algo de un noventa y ocho anticipado, pues como a los hombres de esta generación les animó el prurito de penetrar más hondamente en el conocimiento de la sustancia viva y anónima de su país.

En la obra de Valeriano se cumple la transición del romanticismo al realismo, equivalente, en cierto modo, a lo que en Francia ocurre con la escuela de Barbizón, a través, sobre todo, de Millet. No creo, por ello, que sea demasiado exacto incluirlo, como tantas veces se ha hecho, entre los pintores románticos españoles. Pudo ser romántica su vida, pero su obra, no. Carece su pintura de arrebatos, de descargas emotivas, de impetuosidades de forma o de color, e incluso de fantasía. Hay, sí, en ella tal vez algo que le confiere un especial acento nostálgico, pero en todo caso se tratará de una nostalgia anticipada, que advertimos mejor hoy, cuando todo eso que nos describió pertenece ya a un irreversible pasado. Sin duda él era consciente de que todo aquello que plasmaba —en lienzos como «El presente», «El baile», «El escuadro» o «La fuente de la ermita»— no tardaría en desaparecer. Hay una nota, seguramente de Gustavo Adolfo, que acompaña a los primeros dibujos rurales de Valeriano publicados en «El Museo Universal», que ha de suponerse responde al sentir de ambos hermanos en sus excursiones por pueblos y aldeas españoles. «Hoy —se dice en esa nota—, que el movimiento natural

de la época tiende a transformarlo todo, procurando imprimir a los pueblos de España ese carácter de unidad que es el distintivo de las modernas sociedades; hoy, que vamos siguiendo este impulso, desaparecen unos tras otros todos los vestigios del pasado, cuya pintoresca originalidad amenaza convertirse en la más prosaica monotonía, a nadie puede ocultarse la importancia y el interés de este género de estudios».

Creo que estas palabras expresan justamente algo de lo que moviera los lápices y pinceles de Valeriano Bécquer. La nostalgia anticipada a que he aludido se encierra en esas frases, que apuntan hacia la clarividente conciencia de que todo, a no mucho tardar, cambiaría, para bien y para mal, como en todo cambio ocurre, pero llevándose, al traer lo último, algo que para el pintor y para el poeta era sagrado: la diversa vibración de la vida en su mayor y más desnuda simplicidad, que es, al propio tiempo, la que está más cerca de un sentir natural, fervoroso y sin mixtificaciones. Asomado a ese sentir, Valeriano no añadiría nada propio —fantasía, sentimentalismo, líricas efusiones— a lo único que él considera fundamental: su buen hacer de pintor y, merced a su atenta retina, su exquisita fidelidad a cuanto ante sí iba viendo y que él, como cronista enamorado de una realidad recóndita, recogía acendrada, puntual e infatigablemente.

Sí, la figura de Valeriano Bécquer es modesta y no ocupa un lugar demasiado relevante en la historia de nuestra pintura. Pero él, aunque muchas veces parezca hablarnos desde sus lienzos con la voz velada, dio más en lo justo que la mayoría de los pintores de relumbrón de su tiempo, que tan poco nos dicen hoy. El realismo de Valeriano estaba más en la corriente verdadera —de antes y de después— de la pintura que la grandilocuencia de cuantos trataban de impresionar con sus grandes *machines* en las Nacionales. Como también lo estaría, años después, caminando sin cesar por los perdidos rincones de nuestro país, el asimismo humilde y fervoroso Darío de Regoyos, que bien puede, desde otra, pero consecuente orientación estilística, enlazar, en ciertos aspectos, con Valeriano Bécquer. Este, como el dilecto poeta amigo y compañero de Regoyos, también pudo haber dicho: «Mi vaso es muy pequeño, pero yo bebo en mi vaso».

En ese vaso todavía siguen quedando, milagrosamente inagotables, algunas gotas del ver y el sentir la pintura de la realidad, y la realidad de la pintura, con las cuales pueden seguir mojándose, grata y limpiamente, otros labios.





## DOS SONETOS ANTE UN RETRATO DE GUSTAVO ADOLFO BECQUER, PINTADO POR VALERIANO

### DE COMO VALERIANO BECQUER PINTABA EL RETRATO DE GUSTAVO ADOLFO

MEZCLABA extrañas cosas: luz, doncellas,  
lágrimas, besos, bóvedas... Pintaba  
como quien pinta un sueño. Y se quedaba  
dudando entre la muerte y las estrellas.

Iba a las golondrinas y con ellas  
colgaba nidos en el lienzo. Estaba  
pensando que el dolor se le escapaba  
y entre los labios le dejó sus huellas.

Vio que miraba hacia un balcón lejano  
y dibujó en los ojos, sorprendida,  
la señal de los dioses del hermano.

Solo morir faltaba. Y en seguida  
lo firmó con un ala: Valeriano.  
Y le ganó a la muerte la partida.

### DE COMO GUSTAVO ADOLFO POSABA PARA QUE LE PINTASE VALERIANO

FUE en el umbral de un sueño; le ordenaron  
quedarse inmóvil y pensó que un día  
alguien, no sé, también le ordenaría  
quedarse quieto. Entonces le pintaron.

Miró el cuadro en silencio. Vio que hallaron  
lo que siempre buscó, lo que tenía  
de divino aquí dentro. («Poesía  
eres tú».) Pero pronto le olvidaron.

El hubiera querido... Acaso fuera  
mejor no querer nada, estar afuera  
de la vida, en el lienzo, quieto, inerte.

Habitar el olvido, ser la pura  
ilusión del hermano y su pintura...  
¡Qué sueño tan tranquilo el de la muerte!

LUIS LOPEZ ANGLADA



# EL ARTE ACTUAL DE LOS ARGENTINOS

JORGE VEHILS

## I

Hace más de treinta años, José León Pagano escribió su monumental y admirable historia del «arte de los argentinos»; dejó entonces un valiosísimo documento de nuestro pasado artístico, que hoy resulta grato evocar. Pero el mundo, desde años atrás, ya iba por otros rumbos. Los pintores y los escultores los conocían, pero muy pocos incursionaban por ellos.

La Argentina se incorporó, plena y paulatinamente, a partir de 1944, a los movimientos artísticos del mundo, incluso, en muchos casos, ha promovido y alentado actitudes del todo «vanguardistas», en el mejor sentido de la discutida calificación. Por ello, no es de extrañar que los grandes problemas del arte en nuestros días alcancen a los artistas argentinos: el temible vértigo de la novedad, la exigencia constante de crear algo desvinculado de lo inmediatamente precedente fomentan el mercado de las artes y enriquecen las posibilidades de la crítica, pero a expensas de una rápida saturación y una falta de integración del contemplador con las primicias que le son propuestas. El éxito tiene el precio del cambio; ya no hay que aguardar una o dos generaciones para tomar conciencia de que un nuevo derrotero se ha impuesto: el plazo se reduce al que media entre las bienales que recompensan y que no pueden premiar «algo ya visto». La eliminación de los premios no subsana esa situación, pues sólo intenta producir una nivelación entre autores (¡y bien sabemos que siempre los hay mejores!), sin alterar el ritmo de exigencias para suscitar el interés general.

La Argentina vive, pues, ese trajín universal que conduce a no pocas frustraciones y desesperanzas. Pero también se nutre de los aspectos positivos de nuestro tiempo, especialmente el considerable aumento del margen de libertad y el mayor interés general. Ya no hay artistas malditos o incomprendidos. Ya no se teme el escándalo; por el contrario, el escándalo es a veces el camino más recto para alcanzar el éxito. Querer es crear.

Entre esos polos de libertad extrema y vértigo sobrecogedor se desarrolla la obra creadora de nuestros artistas. Procuraremos precisar, en somera aproximación, las características sobresalientes de ese desarrollo en la Argentina de hoy, en la que existe un interés realmente excepcional por todo lo que acontece con las artes visuales, citando nombres que nos parecen imprescindibles y con inevitables omisiones. Anticipemos que existen varios libros y monografías a las que se puede consultar con provecho para una interiorización más profunda del proceso cronológico

del arte en la Argentina desde la posguerra, así como para estudiar con extensión la personalidad de los artistas (1).

## II

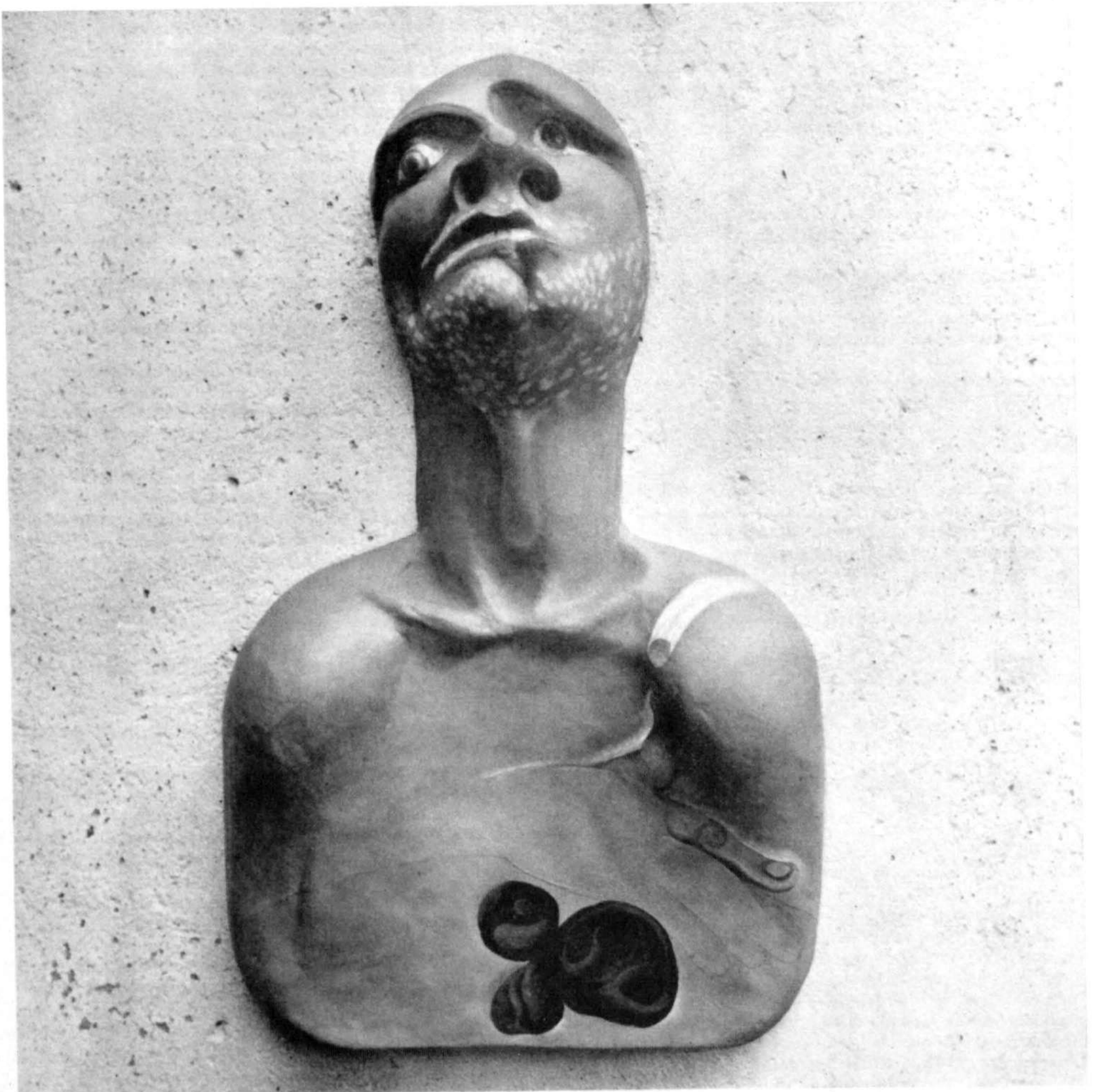
Entre los pintores vivos cuya obra creadora se origina ya hace algunas décadas, pero cuya presencia e influencia es dable constatar en el ámbito argentino, debemos nombrar a Horacio Butler, cuya retrospectiva en la galería Van Riel admiró a sus visitantes (1968), Héctor Basaldúa, por muchos años escenógrafo del teatro Colón; Raul Soldi, Luis Barragán, Luis Seoane, recientemente contemplado en Madrid (Durán), Orlando Pierri, Vicente Forte, Juan Carlos Castagnino, Juan del Prete, Leopoldo Presas, Raquel Forner, Enrique Policastro, Bruno Venier, Raul Russo, Carlos Torrallardona. Ellos, junto a los fallecidos Xul Solar, Lino Spilimbergo, Miguel Victorica, Juan Batlle Planas, fueron las figuras capitales de una pintura argentina que, aun antes de integrarse en las grandes revoluciones mundiales, dio pruebas de madurez y talento, de los años veinte en adelante. Párrafo aparte merecen Emilio Pettoruti, que con más de ochenta años prosigue elaborando en París una obra de gran pureza y calidad, heredera de la que en 1924, en tempestuosa inauguración, marcó rumbos a los pintores argentinos, y Antonio Berni, por lo diverso y extenso de su producción, la más variada de la historia de nuestra plástica, en los últimos años remozada con sus construcciones en collages y sus originales grabados (collage-assemblage) que le valieron el gran premio de Venecia en 1962.

Los autores citados se encuentran preferentemente vinculados a la figuración, con algunas excepciones, tal el caso de Del Prete, que fue virtualmente nuestro primer abstracto. En 1944, un grupo de artistas fundó una revista que alcanzó a publicar un solo número, primer motor de un movimiento que alcanzaría grandes proporciones: la revista se llamó «Arturo», y su director, Tomás Maldonado, a quien se deben las primeras experiencias en el llamado arte geométrico o concreto y que luego abandonó la pintura para dirigir la escuela de diseño de Ulm, en Alemania, y actualmente vive en Milán. Otras figuras acompañaban a Maldonado: Lidy Prati, Gyula Kósice, Carmelo Arden Quin, Alfredo Hlito. En 1946, Lucio Fontana (veinte años después premiado con el máximo galardón

---

*En página siguiente:*

*DISTEFANOI HOMBRE DEL LUNES/1966/ Temple graso sobre papel y poliéster.*



en Venecia) publicó en Buenos Aires el famoso «Manifiesto blanco», que sería la base del movimiento espacialista, que él mismo se encargaría de propagar y desarrollar en Italia, hasta su reciente fallecimiento. En ese mismo año apareció el grupo «Madí», y al año siguiente el «Madinemisor». Ellos, junto a la agrupación «Arte-Concreto-Invencción» fortalecieron decisivamente al movimiento abstracto argentino. Comenzaron así años plétóricos de inquietudes e incluso de anticipos: los «Madíes» (Arden Quin, Kósice) proporcionaron el cuadro de marco irregular y el cuadro articulado. El gran ejemplo del neoplasticismo y el contacto personal con Georges Vantongerloo y Max Bill, aseguraron un inicial claro predominio del arte concreto.

Pocos años después, el ventarrón informalista llegaría a nuestras orillas y también todas las últimas tendencias del arte mundial. Y lo que es más significativo de estas décadas, los artistas argentinos llevarían desde nuestra tierra su visión creadora, para lograr, en muchos otros casos, triunfos resonantes.

Entre los artistas vinculados con el concretismo, pero de orientación muy personal, cuya obra mejor se inicia después de 1950, hay que citar en primerísimo lugar a José Antonio Fernández Muro y su esposa, Sara Grilo, que actualmente viven en Marbella; ellos han sabido enriquecer su obra con la incorporación de modalidades y elementos que no responden siempre a una misma escuela, ni aceptan ser enrolados en una tendencia fija. Esa actitud los acerca a muchas y les confiere, después de veinte años de creación ininterrumpida, una actualidad permanente. La pintura de Fernández Muro (premiada en 1964 con «Círculo azogado» en la gran exposición hispanoamericana con la mayor distinción, en Madrid) es, sin duda, gran pintura; para Romero Brest, él es pilar de la plástica argentina, junto con el Prilidiano Pueyrredón de 1850 y el Pettoruti de 1920. Ante sus obras, como ante las de Sara Grilo o Miguel Ocampo, reaccionamos con profunda convicción, con aceptación plena: ¿no estaremos frente a las máximas posibilidades de este arte poético y misterioso que nos acompaña desde los vasos griegos de Dipylon, desde los manuscritos islámicos, desde Mondrian, sin importarle del tiempo y la geografía?

La variante informalista es fulgurante, sorprendente, goza asimilando la rapidez de nuestro mundo; la improvisación tampoco es nueva en la historia de la humanidad, pero requiere una buena dosis de genialidad que, por definición misma, no abunda. En la Argentina lo comprobamos tras el paso de Alberto Greco y, en menor medida, de Mario Pucciarelli; aquél fue un auténtico revolucionario, vivió y murió como tal,

posiblemente sin haber aspirado —como ocurre con casi todos los revolucionarios— a conocer un mañana mejor que el presente que se desprecia, pero dejó una impronta. Luego, muy poco. El arquitecto Clorindo Testa estuvo muy verca de lograr un estilo en el que el informalismo fuera controlado paso a paso, dominado y reducido, en un solo color, pero luego, pese a su innegable talento para la pintura, regresó a la arquitectura, campo en el que ha obtenido grandes éxitos.

Hacia 1960 hizo eclosión un nuevo grupo al que se dio en conocer como la «nueva figuración argentina». Fue integrado, principalmente, por Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noe y Jorge de la Vega. Trabajaron algún tiempo juntos (primera exposición en Bonino, 1962) y luego se desvincularon. Como toda la nueva u «otra» figuración en el mundo, desde los Cobra, estos pintores han tenido que recurrir a lo satírico, a lo grotesco, incluso a lo repulsivo, independizarse de los llamados conceptos tradicionales de la composición y el buen gusto para alcanzar originalidad e impacto. Los cuatro citados son artistas talentosos, aunque en algunos casos con notorios alejamientos de la pintura en sus actividades. Quien más ha explotado sus posibilidades es Macció, una de las figuras realmente importantes de nuestra actualidad artística, conocida en España donde vivió un período; su aporte para nuestra representación en la Bienal de Venecia de 1968, por ejemplo, fue muy significativa y una prueba de que un gran pintor puede redimir una participación en otros órdenes harto discutible. Entre los «neofigurativos» cabría citar, asimismo, a Antonio Seguí, irónico, sarcástico, laureado en los últimos tiempos por sus grabados; a Juan Carlos Distéfano, excelente diseñador; a Lea Lublin, a Jorge Demirjian.

Como el nuestro es pueblo abierto a todas las inquietudes y festejador del ingenio, también el «pop art» pudo florecer, sin dejar una huella muy profunda. Comenzó, posiblemente, con la exposición de «cosas» de Rubén Santantonín y los cartones y colchones de Marta Minujin, hacia 1962. Prosiguió, entre otras etapas, con la exposición «Love and life» del matrimonio Delia Cancela-Pablo Mesejean y los carteles de Dalila Puzzovio «Por qué son tan geniales» (con otros autores), «Dalila, muñeca del futuro», así como sus espectáculos de «La siempre viva» y «Dalila, doble plataforma», éste realizado con zapatos. El «pop» argentino no podía recorrer las mismas sendas que el norteamericano ni hacerlo con tanto éxito. La sociedad más desarrollada es también la que mejor puede propagar las más evidentes y fáciles satirizaciones

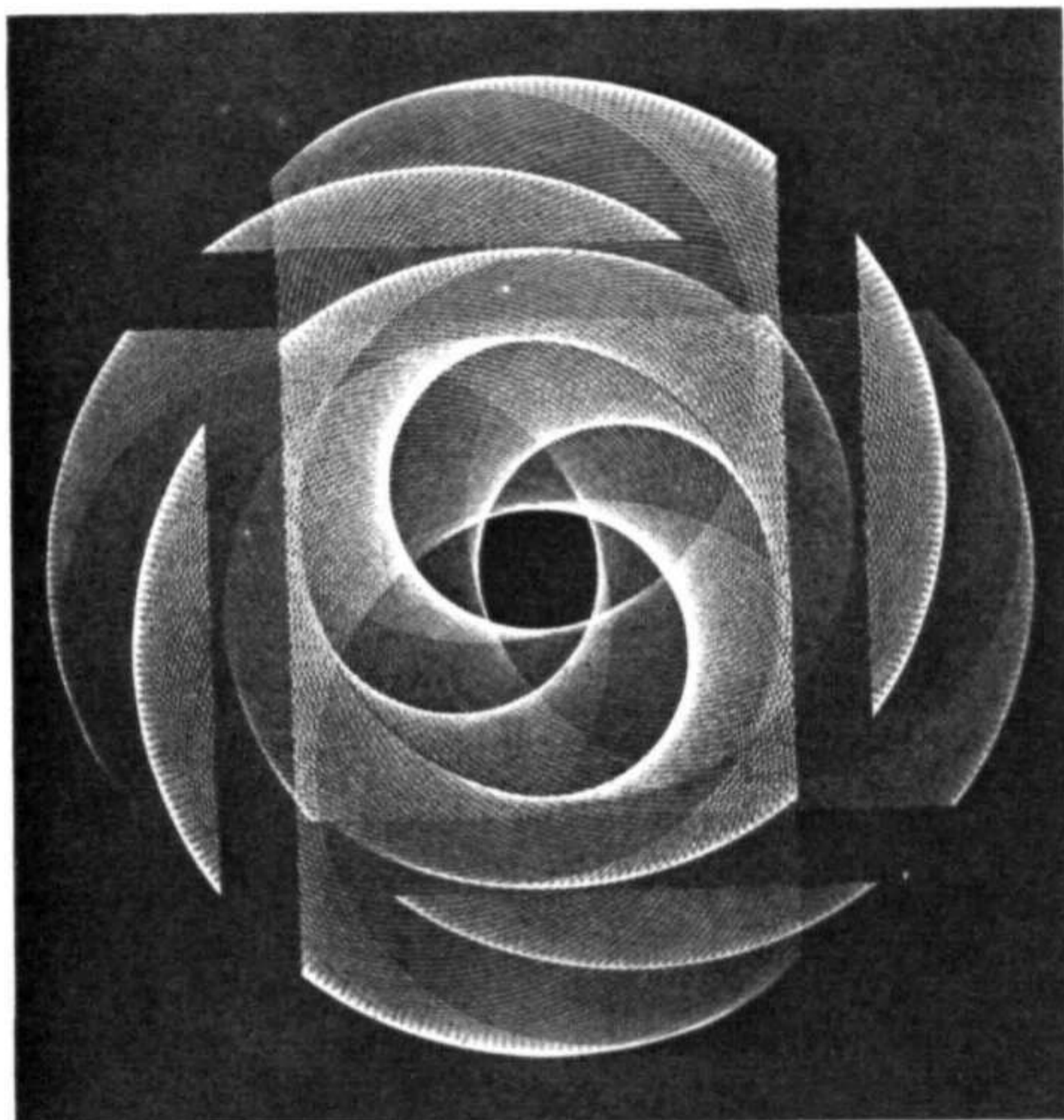
de su imagen. En la Argentina, el «pop» registró seguros indicios de la actividad de tipo experimental que se desarrolló luego.

Nos interesa señalar que la geometría siguió teniendo sus adeptos, descendientes, en alguna manera, de nuestros primeros artistas concretos. La búsqueda serena, pero a la vez apasionada, que es fundamento de un arte de origen constructivista, muy de acuerdo con el temperamento argentino, debía encontrar cauces más propicios que el informalismo y el «pop». Eso se probó ampliamente con los cinéticos, cuyas investigaciones escapan del marco estricto de la pintura y, dentro de ésta, con varios artistas, entre los que desuellan los llamados «generativos». Esto de la «pintura generativa» es algo muy serio y muy argentino, pues la designación la concibió Ignacio Pirovano. De lo elemental de la geometría, v. g., la línea, se «generan» formas, se «genera» belleza y se componen sutiles e infinitas variaciones. Dos pintores han trabajado y han expuesto juntos en muchas ocasiones su «pintura generativa»: Miguel Angel Vidal, que parte de la línea recta, y Eduardo Mac Entyre, que parte de la línea curva, ambos consumados y refinados maestros del color. Carlos Silva y Ary Brizzi (también escultor) son otros activos cultores de la pintura de inspiración geométrica. Bueno es consignar en esta revista española que desde el catalán pueblo de Cadaqués, otro argentino, Adolfo Estrada, nos da una cotidiana lección de perseverancia con sus óleos y serigrafías, en los que cada módulo, cada línea, cada figura, son una nueva conquista en pos de la perfección (2).

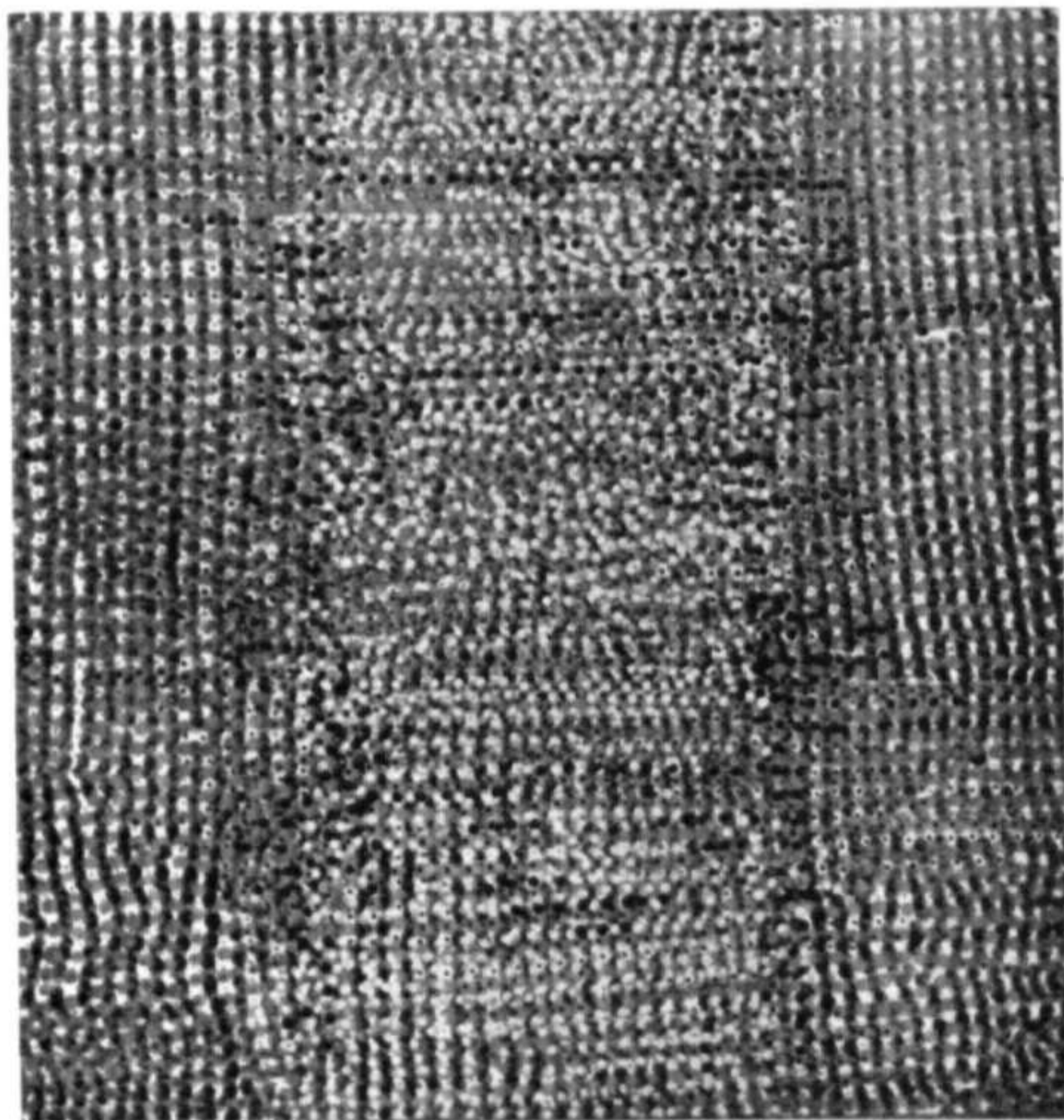
El surrealismo no ha tenido auge auténtico en la Argentina, estima Jorge Romero Brest: «Nunca hubo, ni hay, pintores surrealistas en la Argentina, no sólo porque la actitud de ellos nunca abarcó el campo psicofísico total, del que la conciencia no es más que débil parte, como exigía André Breton, sino porque las obras mismas carecen del carácter que tuvieron las verdaderamente surrealistas en Europa». Como el surrealismo es (¿o fue?) más bien una actitud ideológica, el margen para la discusión sobre la ortodoxia de sus fieles es muy amplio. En la Argentina, la exposición del grupo Orión, en 1939, se consideró surrealista en un principio, para negarle luego tal carácter y calificar a sus integrantes de «neorrománticos», o a lo sumo emparentados con la pintura metafísica. Antonio Berni, el polifacético, tuvo su incursión en el surrealismo («Nunca dejé de ser surrealista del todo», confie-

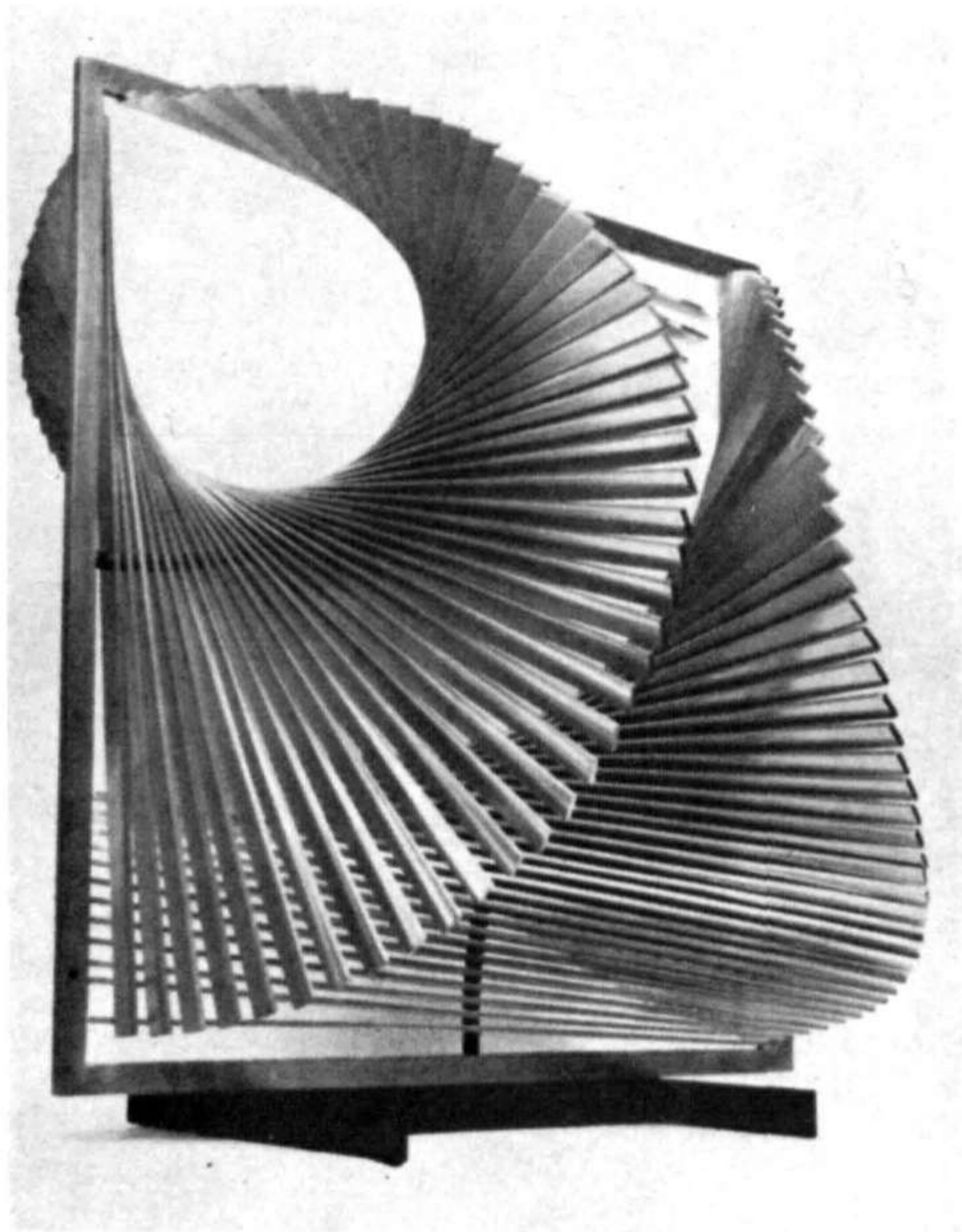
Arriba: EDUARDO A. MAC ENTYRE|Pintura generativa:  
Dos horizontales. Dos verticales.

Abajo: CARLOS SILVA|Pintura|Oleo sobre hardboard.



GALERIA BONINO





ARY BRIZZI|Construcción a partir de dos arcos de circunferencia|Aluminio anodizado.

sa) y entre sus presuntos cultores actuales, el más destacado es Roberto Aizenberg, pintor austero y riguroso.

El «realismo social», que también había tenido en Berni su más alto puntal, retornó en 1959, al constituirse el «grupo Espartaco», con objetivos muy definidos y ambiciosos: «mostrar e inducir a hacer una pintura y un arte en general con formas y contenidos nacionales y revolucionarios... hundiendo sus raíces en el seno de su propio ser social, tomando de la vida e historia de su pueblo elementos con los cuales constituir una expresión legítima y un arte argentino que sería, en consecuencia, latinoamericano...». El grupo se disgregó unos diez años más tarde, pero sus integrantes más conspicuos —Juana Elena Diz, Juan Manuel Sánchez, que visitaron recientemente España; Esperilio Bute y Ricardo Carpani siguen en actividad.

Cabría concluir esta sucinta revisión de pintores con algunos nombres muy «actuales» que no adhieren, en términos generales, a los grupos o movimientos reseñados: Leopoldo Torres Agüero, Luis Fernando Benedit, Marcelo Bonevardi, Josefina Robirosa, Nicolás García Urriburu. Osvaldo Borda, Kazuya Sakai, Ronaldo de Juan, Martha Peluffo, Kenneth Kemble, Luis Gowland Moreno, especialista en collages.

### III

Entre muy respetables autores de tendencia más o menos académica (¡y el futuro revolucionario pintor Lucio Fontana se contó entre ellos!), la Argentina de los años veinte y treinta tuvo un solo premonitor en escultura: el funcionario diplomático Pablo Curatella Manes. A él, fuertemente influenciado por los cubistas, se deben las obras más interesantes en las décadas anteriores a la eclosión abstracta y algunas de verdadero valor, incluso durante este período. Falleció en 1962, cuando la obra de mayor «modernidad» estaba plenamente vigente en la Argentina y se desdibujaban rápidamente los límites entre las distintas artes visuales. Para entonces, tras la meritoria tarea de Libero Badii, los hermanos Enio Iommi y Claudio Girola, procedentes de «Arte-Concreto-Inención» (1946), habían alcanzado un muy alto nivel en su obra, muy valiosa desde el punto de vista técnico o profesional, muy ubicada en la línea argentina, en su aspecto más saludable, en el que prevalecen rigor y calidad. Alicia Pérez Peñalba (Alicia Peñalba) conquistó en 1961 con sus broncees el gran premio de escultura de la Bienal de San Pablo, pero esta gran artista, que vivía desde tiempo atrás en París, habría visto allí y asimilado, para sus celebradas esculturas alargadas y macizas, la obra de otro creador, igno-



LE PARC/Formas en contorsión  
sobre trama|1966|Detalle|Plástico, motor, madera, etcétera.

ado en vida, cada vez más revalorizado actualmente, en buena medida por la obra difusora de Ignacio Pirovano: habría visto la obra de Sesostri Vitullo, de quien la municipalidad de Buenos Aires reconquista obras que el autor olvidado en su tiempo dejara en París.

A los más recientes escultores es menester tratarlos como partícipes del proceso de integración de las artes. Por la tarea específica que cumplen, por su origen, vocación y amor a los materiales más diversos, podríamos incluir ahora, empero, dos nombres femeninos e importantes: Noemí Gerstein y María Simón.

#### IV

El aporte argentino al movimiento cinético ha sido uno de los más significativos. La figura de Julio Le Parc, el mendocino radicado hace algunos años en París, fue distinguida en 1966 con el Gran Premio de la Bienal de Venecia, en la que se reconoció la validez, importancia e interés de estas manifestaciones de luz y movimiento, una sacudida de parecidas connotaciones a la de los impresionistas en 1874.

Le Parc fue en París inspirador del «Groupe de recherches visuelles», uno de los más inquietos de esa ciudad. Como es bien sabido, las novedades más relevantes, siguiendo las ideas de Vasarely, fueron las de centrar la atención del artista en la construcción de «múltiples», dando así importancia a la idea más que a la obra en sí y permitiendo la mayor difusión de los objetos artísticos, y el intento de incorporar al espectador en la problemática del arte, con experiencias callejeras y otras búsquedas de participación. En el grupo de Le Parc trabajaron, asimismo, otro argentino, García Rossi, y el español, tan vinculado a nuestro país, Francisco Sobrino. Pero otros cinéticos argentinos también son dignos de cita: Hugo Demarco, especialista en «shows» de «luz negra»; Martha Boto, Gregorio Vardanega, Luis Tomasello, Armando Durante, entre ellos.

Ya las construcciones de los cinéticos demostraron que las fronteras entre pintura y escultura estaban siendo rápidamente destruidas. Un pintor concreto, Gyula Kósice, dio en nuestro medio, contemporáneamente a los cinéticos, pruebas del mayor interés con sus bellas esculturas hidráulicas. Si las primeras manifestaciones de esa unión introdujeron un cierto desconcierto en los observadores más metódicos —la citada Bienal de Venecia de 1966 no escapó a este asombro—, hoy no puede decirse que el problema preocupe mayormente a críticos y teóricos. Y, desde luego, tampoco a los artistas. Por eso nuestros «pin-

tores» se consagran, en los últimos años y en muchos casos, a erigir «estructuras en el espacio» y otras obras que tienen muy poco que ver con la noción tradicional de pintura, en forma de construcciones muy elementales, muy primarias; «soportes del color», como han sido llamadas las «estructuras primarias» de que habló Kynaston McShine. Así resultó la obra de Gabriel Messil, Lía Maisonnave, Graciela Carnevale, Honorio Morales y la de los platenses, ahora radicados en Nueva York —representantes del «hard-edge»—, César Paternosto y Alejandro Puente. Estructuras formalmente más complejas son las de Luis Wells y Emilio Renart, éstas animadas con focos luminosos. Otros, como Oscar Bony o David Lamelas, gran premio de escultura en San Pablo, 1967, se apoyan en la técnica, especialmente en la electrónica y la cinematografía, procurando crear nuevos códigos de comunicación y promoviendo por ello mismo la participación del espectador.

La urgencia de nuestro tiempo en apreciar y resolver situaciones, a lo que aludimos al comienzo, explica bastante bien el auge últimamente alcanzado por la «experimentación» y la incorporación del espectáculo, factores que en las artes visuales argentinas han nacido a ritmo febril y probablemente, en proporción a la totalidad de las creaciones artísticas respectivas, más que en otros países. En este sentido ha tenido primordial importancia la obra propulsora del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest, quien, refiriéndose a Marta Minujin, las define como «el alma de la renovación artística en el país». Esta artista, a la que citamos en los párrafos del «pop», fue la que dirigió en 1965, junto con Rubén Santantonín y la colaboración de otros «objetivistas» y el cineasta Leopoldo Maier, un curioso evento con algo de exposición, algo de espectáculo y de «happening» sin improvisaciones. Se llamó «La Menesunda» («confusión», en lenguaje popular porteño), y tuvo lugar en el invierno de 1965. Los visitantes recorrían dos pisos con varios ambientes y participaban de muy diversas situaciones: veían una pareja yacente en una cama y a renglón seguido una cámara oscura con un disco telefónico que constituía la clave para huir de ella; una gigantesca cabeza en cuyo interior los espectadores eran maquillados, una cámara frigorífica a varios grados centígrados bajo cero, etcétera. Antes y después se han hecho otras experiencias, pero «La Menesunda» marcó época. Entre las posteriores hay que citar «Importación-exportación, lo más al día en Buenos Aires», también de Marta Minujin, organizadora asimismo de una serie de «happenings», manifestación en la que también debe

citarse a Oscar Masotta, Roberto Jacoby y Eduardo Costa. El Instituto Di Tella organizó «experiencias visuales» anuales, a cargo de muchos realizadores, con toda suerte de objetos: televisores, telex, affiches, actores, modelos y todo tipo de innovaciones; en algunos casos se llegó hasta la clausura por considerar las autoridades demasiado atrevidas o inconvenientes esas presentaciones. Pero todo ello era, en el desorden, prueba de vitalidad.

El querer transmitir ideas políticas o sociales, «mensaje» en suma, «protesta» a veces, es uno de los obstáculos que la obra de arte debe salvar para exhibirse como tal. No es un obstáculo imposible, hay que decirlo, y se han registrado casos exitosos, pero es indudable que cuando a la dificultad de crear nuevas expresiones artísticas en el mundo de la aceleración se añade la dificultad de conseguir por su intermedio objetivos político-sociales —presuntivamente para afirmar su vigencia frente al menospreciado «arte por el arte»—, es casi lógico deducir que el ritmo es difícil de mantener y la novedad difícil de aquilatar, ya que la poca claridad de las metas político-sociales complica aún más el panorama en este aspecto.

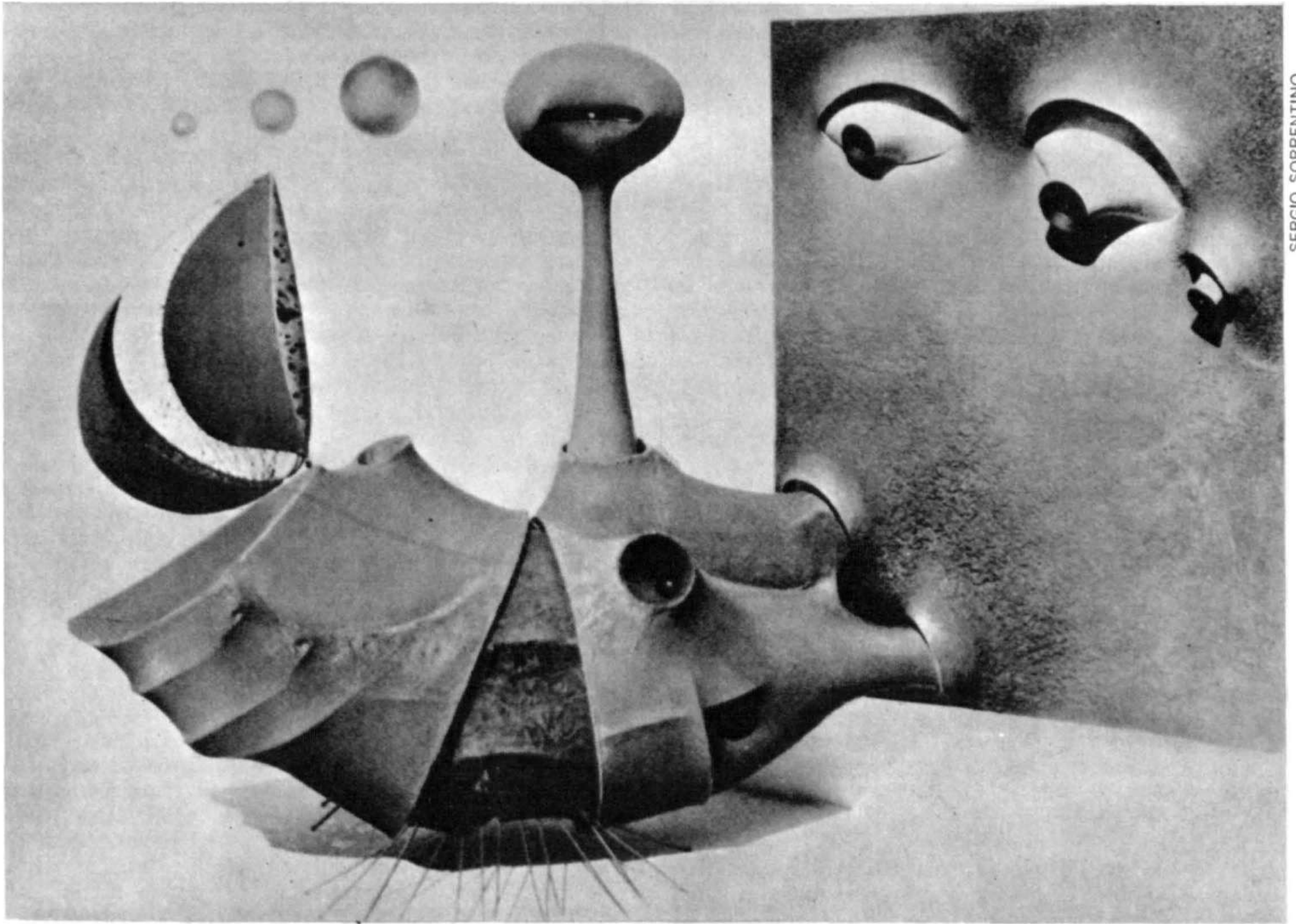
En un campo mucho más próximo al espectáculo propiamente dicho, cabría citar las «Aventuras I y II» y «Futura» de Alfredo Rodríguez Arias, cuya compañía visitó países de América y Europa.

La Argentina, en las últimas Bienales de Venecia, ha tenido un buen porcentaje de «experimentación»: en 1968, la obra de David Lamelas —telex, grabador y teléfonos— y de Antonio Trotta: espejos con marcos en fuga, pasadizo, etcétera; en 1970, Luis Fernando Bedit nos representa con un panal de abejas encerrado en una estructura plástica con salida al exterior: las abejas pueden elegir entre las flores que se encuentran fuera del pabellón o productos industriales que están dentro de la estructura. El contemplador asiste a este proceso de libre elección y observa a las abejas con una gran lupa. Además, hay peceras cuya agua tiene la temperatura regulada por termostatos, etcétera. Los teóricos podrán discutir largo rato sobre si estas experiencias tienen contenido artístico, pero lo que no podrán negar es que responden al espíritu que se ha querido conferir a la Bienal de este año, por lo menos resultan mucho más «experimentales» que obras ya vistas en otras Bienales (¡y no lo decimos como censura!) o los bustos de Lenin...

## V

En somero panorama hemos aludido a las manifestaciones más destacadas del arte de los argentinos





SERGIO SORRENTINO

EMILIO J. RENART|Integralismo. *Bío Cosmos* núm. 2|1963|  
Estructura metálica, lienzo, pintura, arena, yeso y varios.

en los últimos años. Esta obra tiene, por fortuna, una base sólida: el interés que despierta en Buenos Aires, en las ciudades del interior, interés que traducen las 90 galerías de la capital y las multitudes que visitan las exposiciones importantes: cerca de 200.000 personas en la de Julio Le Parc y 250.000 en la que se celebró en el Museo Nacional de Bellas Artes con el nombre de «De Cézanne a Miró». A ello se añade la cooperación prestada por asociaciones artísticas («Ver y Estimar», la más digna de mención), empresas y fundaciones, junto con los organismos oficiales, nacionales, provinciales y municipales, los museos y el Fondo Nacional de las Artes. Industrias Kaiser Argentina, por ejemplo, organizó tres importantes Bienales en Córdoba, con premios muy bien dotados. También estableció un gran premio la Editorial Codex, y la Unión Industrial Argentina propició, en 1968, la muestra «Materiales: nuevas técnicas, nuevas expresiones», entregando a los artistas la materia prima que requerían y otorgando excelentes distinciones, del orden, en total, del millón y medio de pesetas. Importantísimo papel en este reciente proceso ha cumplido el Instituto Torcuato Di Tella, por medio de su mencionado Centro de Artes Visuales. Esa entidad puede que haya organizado muestras donde la improvisación y la chapucería, disfraces de originalidad, hayan superado al talento y el esfuerzo; esa crítica es válida, pero no hace al juicio estimativo integral que se impone: el Di Tella ha tenido un baluarte para la expresión de ideas renovadoras, ha estimulado con infinidad de premios y concursos la iniciativa de los artistas jóvenes, ha fomentado la interrelación de artistas, intelectuales y empresas fabricantes de muy diversos objetos; ha invitado artistas, escritores, jurados; ha organizado memorables exposiciones (no sólo de «arte moderno»), amén de haber reunido una valiosa colección permanente que llena un vacío de nuestro país, ya que las existentes en poder de museos y particulares no guardan relación con el interés que el arte despierta. No se ha conseguido, después de los citados logros de Industrias Kaiser en Córdoba, regularizar exposiciones periódicas de la relevancia, por ejemplo, de la Bienal de San Pablo. En cambio se ha progresado mucho en la realización de grandes exposiciones de museos y colecciones extranjeras, gracias al Di Tella y a la benemérita labor de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, presidida por don Francisco Masjuán, y más recientemente por don Bonifacio del Carril. Los escritores especializados en temas artísticos (prefiero, por razones que no vienen aquí al caso explicar, no usar la tradicional designación de «críticos»), como

Ignacio Pirovano, Julio Payró, Jorge Romero Brest, Córdoba Iturburu, Aldo Pellegrini, Romualdo Brughetti, Jorge Glusberg, Basilio Uribe, Ernesto Rodríguez, etcétera, atraen la atención del lector argentino y avivan en él sus inquietudes y, por supuesto, su latente afán polémico. La Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores cumple una meritoria labor de proyección de nuestros artistas. El diseño industrial es una feliz realidad con grandes perspectivas, y ya hay una exposición argentina que recorrerá varios países. El grabado, superada ya toda «capitis deminutio» con respecto a otras expresiones plásticas, tiene difusión y calidad: a fines de 1968 se organizó en Buenos Aires la Bienal Internacional del Grabado, con 300 obras pertenecientes a artistas de 48 países y 300 carpetas con grabados a disposición del público. No se rehúyen las exposiciones cibernéticas, y artistas consagrados prueban nuevas realizaciones con el «plotter». El eterno Berni investiga posibilidades de renovar la vieja técnica del tapiz... En suma, existe una vasta y entusiasta organización del mundo del arte. Si sus miembros toman conciencia —frente a una época de definiciones y compromisos a veces equívocamente interpretados— de que son un medio natural de acercamiento social y de pasión por lo espiritual, pueden seguir cumpliendo la gran misión que, en el ámbito nacional y en el mundo, les corresponde por el don portentoso con que nacieron.

André Malraux, en 1960, dijo que así como Brasil había encontrado su arquitectura, Argentina había encontrado su pintura; existen, pues, rasgos distintivos en el arte que desde Carlos Morel, nuestro primer pintor, hasta el presente, se ha desarrollado en Buenos Aires y en el interior argentino, así como una original y eficaz organización del mundo de la estética. Hay que alejar una peligrosa tendencia al aislacionismo y superar la distancia y el poder absorbente de los grandes centros internacionales. Hacer de Buenos Aires, y en buena medida ya lo es, un gran centro internacional. Así será fácil vaticinar un brillante porvenir al arte, que es orgullo y esperanza de los argentinos.

---

(1) «Historia del arte en la Argentina», de Jorge Romero Brest, de Ed. Paidós; «Panorama de la pintura argentina», de Aldo Pellegrini, de Ed. Kapelusz, y el ensayo de Romualdo Brughetti, «El arte en la Argentina, hoy», en el número 100 de la colección Esquemas, de Ed. Columba, son obras breves, actuales y aconsejables.

---

(2) La exposición Espacio y Vibración, que pronto visitará España, reúne algunas obras de pintores generativos y tendencias afines.

---

# VELAZQUEZ EN LA ESPAÑA DE SU TIEMPO

## MARQUES DE LOZOYA

Hay un espacio de tiempo, de diecisiete años solamente, en que conviven en un mismo país los dos españoles que, dejando aparte a los grandes maestros de la espiritualidad, como Domingo de Guzmán, Ignacio de Loyola o Teresa de Cepeda, han causado un impacto más hondo en la cultura universal: Miguel de Cervantes Saavedra y Diego de Silva Velázquez, ambos oriundos de la faja atlántica del Noroeste de la Península y ambos estrechamente vinculados a Andalucía. Sus vidas corrieron por cauces muy diversos: Miguel de Cervantes estuvo sujeto a toda humana miseria; conoció incluso la cárcel —la horrenda cárcel de su siglo— y llevó una vida azarosa de angustia económica en un medio social de escasa respetabilidad. Velázquez fue el favorito de la fortuna. Amigo de un gran rey, su vida fue tranquila, honesta y señorial. Hay, sin embargo, entre el mozo aprendiz del taller de Pacheco y el escritor anciano y enfermo, que convivían sin haber tenido noticia el uno del otro, una secreta afinidad. Ambos fueron dos solitarios, aislados de la sociedad española de su siglo.

Un hombre de ciencia español, don Juan Antonio Artigas, proclamó en un discurso que si en la historia de los descubrimientos científicos el papel de España era muy modesto, nuestra patria contaba con dos grandes inventores: Velázquez, que abre a la pintura nuevos derroteros, y Cervantes, que descubre el concepto moderno de la novela, que no es ya un conjunto de quiméricas invenciones, con personajes irreales, sino reflejo de la misma vida. Ambos españoles son precursores, exploradores de mundos nuevos. En la España del 600, el pintor y el escritor son algo aparte por su profunda bondad, por su sentido humano de la vida, por el amor compasivo y sonriente con que miran a los humildes, a los física o moralmente tarados. El aldeanillo andaluz que Velázquez, en su primera época tenía «cohechado» como modelo, podría llamarse Rinconete o Cortadillo. Hay momentos en que el mundo velazqueño y el mundo cervantino parecen confundirse. Cuando Velázquez pinta maravillosamente al loco entrecano y cetrino que se creía don Juan de Austria, rodeado de aprestos militares, nos ha entregado el mejor retrato de Don Quijote. Hay en ambos un amor franciscano por nuestros hermanos inferiores. Cervantes es el primer escritor que ha hecho de animales personajes dotados de una personalidad propia: «Rocinante», «El Rucio», «Cipión», «Berganza». Velázquez ha retratado a caballos, perros y ciervos con el mismo afán de «personalizar» al modelo que el que le incita a captar el secreto vital de un príncipe.

Quisiera describir en algunos trazos muy someros el ambiente de aquella hora de España en que les tocó vivir a estos dos españoles de trascendencia universal. Cualquier manual de historia, cualquier obra literaria que sitúe la acción en este tiempo (recordemos el teatro de Marquina: **En Flandes se ha puesto el sol, Por los pecados del Rey**) nos hablara de un derrumbamiento del prestigio y del poderío de España. Esta decadencia la podemos apreciar nosotros con una perspectiva de siglos, pero ni Cervantes viejo ni Velázquez mozo podían captarla. Para ellos y para sus contemporáneos, España era todavía el país más poderoso de la Tierra, que luchaba por la Iglesia de Cristo, acosado por la envidia y la malignidad de los

herejes y de Francia, su protectora. En todo el reinado de Felipe III el concepto que predominaba en las cancillerías europeas sobre el poder de España era muy elevado, mantenido en las cortes por una diplomacia hábil y en los campos de batalla por un ejército no muy numeroso, pero tenido por invencible. La lengua y la moda, que siguen al predominio militar y político, son exponentes del prestigio de lo español: el castellano era el idioma que toda persona culta debía conocer, y el severo traje español en la etiqueta en los ambientes sociales más refinados. Felipe IV, en 1635, podría adornar los salones del nuevo palacio del Buen Retiro con cuadros que representasen victorias insignes de sus armas en los campos más diversos.

Velázquez nace en 1599 en Sevilla, y en la metrópoli andaluza se desarrolla su mocedad. En ninguna otra ciudad de España se vivía como en ésta el ambiente de cuantos consideraban como una fortuna el ser vasallos de Felipe III. Sevilla, a la cual venía a afluir todo el comercio de las Indias, era la ciudad más ostentosa y rica de Europa, donde la vida era una perpetua fiesta, donde los artesanos vestían como los hidalgos. Era también, acaso, la ciudad en la cual el vicio tenía más imperio. Cervantes, en «El celoso extremeño», en «Rinconete y Cortadillo», nos ha descrito este bajo nivel moral. Santa Teresa decía que en Sevilla el demonio alcanzaba más poder que en otras partes. Los sevillanos —en general, los españoles del siglo XVII— eran unos diablos entregados a los siete pecados capitales, que amaban a Dios, adoraban a María Santísima y estaban dispuestos a morir en defensa de su Inmaculada Concepción. De aquí aquellas tremendas conversiones cuando una emoción cualquiera les hacía ver, a la luz siempre viva de la fe, el abismo de su vida.

Miguel de Cervantes y Diego Rodríguez de Silva Velázquez se nos aparecen como solitarios que hubiesen conseguido aislarse de la sociedad de su tiempo. El pintor sevillano, nacido en una familia de lo que hoy llamaríamos «pequeña clase media», en contacto con menestrales, vivió desde niño sólo para su arte. A través de lo muy poco que de él sabemos en sus primeros años, se nos manifiesta como un muchacho señor de sus pasiones, de temperamento naturalmente bueno y honrado. Su religiosidad fue, sin duda, honda y sincera, aun cuando apenas se traduzca en su obra religiosa. Es preciso recordar, sin embargo, que él, con su «Cristo crucificado», y su paisano Murillo, con su «Inmaculada», han creado dos tipos iconográficos admitidos por la devoción universal. Conservamos de su mano un solo desnudo femenino, y éste compuesto con una extraordinaria delicadeza. Digna y casta es siempre su interpretación de las más escabrosas fábulas de Ovidio. Jamás, ni en Sevilla ni en Italia, el copioso anecdotario de la época nos da cuenta de una sola aventura amorosa en la vida del gran pintor.

Contribuiría, como ya hemos indicado, a su aislamiento del mundo depravado de la España de los Felipes su apasionada entrega a la pintura, que, según Pacheco, le ocupaba todo el día en dibujar en diversas actitudes a aquel aldeanillo que tenía cohechado o en buscar las calidades de las naturalezas muertas. Y también el haber ingresado como aprendiz, a los trece o catorce años, en el taller de Francisco Pacheco, hombre de profundo sentido cristiano, austero mora-

lista. Probablemente, Velázquez asumió muy poco de las teorías idealistas y de las recetas pictóricas del que se ufana en ser su maestro y acabó siendo su suegro. Era un genio y, como tal, un solitario que no se escuchaba más que a sí mismo y que por sí mismo buscaba sus propios destinos. Era su observación constante y aguda de las cosas lo que le permitió realizar cada día maravillosos descubrimientos.

Sin embargo, su silencioso contacto con la tertulia intelectual y aristocrática que se congregaba en el patio de Pacheco afinaría su nativa distinción y aumentaría su cultura. Fue esta tertulia la que decidió su viaje a Madrid (el primero, fracasado, en 1622; el segundo, que motivó la orientación definitiva de su vida, en 1623). Este cambio del ambiente provinciano, a pesar de su refinamiento, de Sevilla por el «internacional» del Madrid de los Austrias fue trascendental para Velázquez, que de haber permanecido en su ciudad natal hubiera sido, como Murillo, un gran pintor, pero no una de las cumbres universales del arte. Los Reyes de España, los más gloriosos como los más desventurados, fueron coleccionistas apasionados de la mejor pintura. El palacio real de Madrid era el mayor y más selecto museo que haya conocido el mundo, y de él solamente se conserva, en el Prado, una mitad. No sabemos cómo había llegado a Sevilla en el 1600 el realismo tenebrista de Miguel Ángel Caravaggio, del cual Velázquez joven es el más ilustre de los seguidores, con un concepto que llega a la perfección insuperable de «El aguador de Sevilla». En el alcázar madrileño, en El Escorial, el joven sevillano aprende en Tiziano, en Tintoretto, en el Veronés, que en la pintura se puede alcanzar algo más que el modelado perfecto y la calidad exacta de las cosas: el ambiente, la luz, la magia del color.

Velázquez llega a Madrid, por primera vez, en 1622, un año después de la muerte de Felipe III y del advenimiento de Felipe IV, en aquellos momentos de transición que describe Quevedo en sus «Grandes anales de quince días». Triunfa en la Corte un gran señor sevillano, apasionado por el poder; trabajador infatigable, poseído de una pavorosa y funesta megalomanía: don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares y duque de Sanlúcar, a quien todo el mundo designó y designa ahora como «el conde-duque». Desaparece cuanto había prevalecido en España en los reinados anteriores. El gran duque de Osuna es procesado y preso y se apremia la causa de don Rodrigo Calderón. El conde-duque da por clausurado el pacifismo del reinado anterior e inicia una época de aventuras guerreras: se combate en toda Europa y en los más remotos parajes del orbe nuevo. El Rey, que es un mozo inteligente y gallardo, no gobierna, pero es el ídolo de España, objeto de una verdadera adoración.

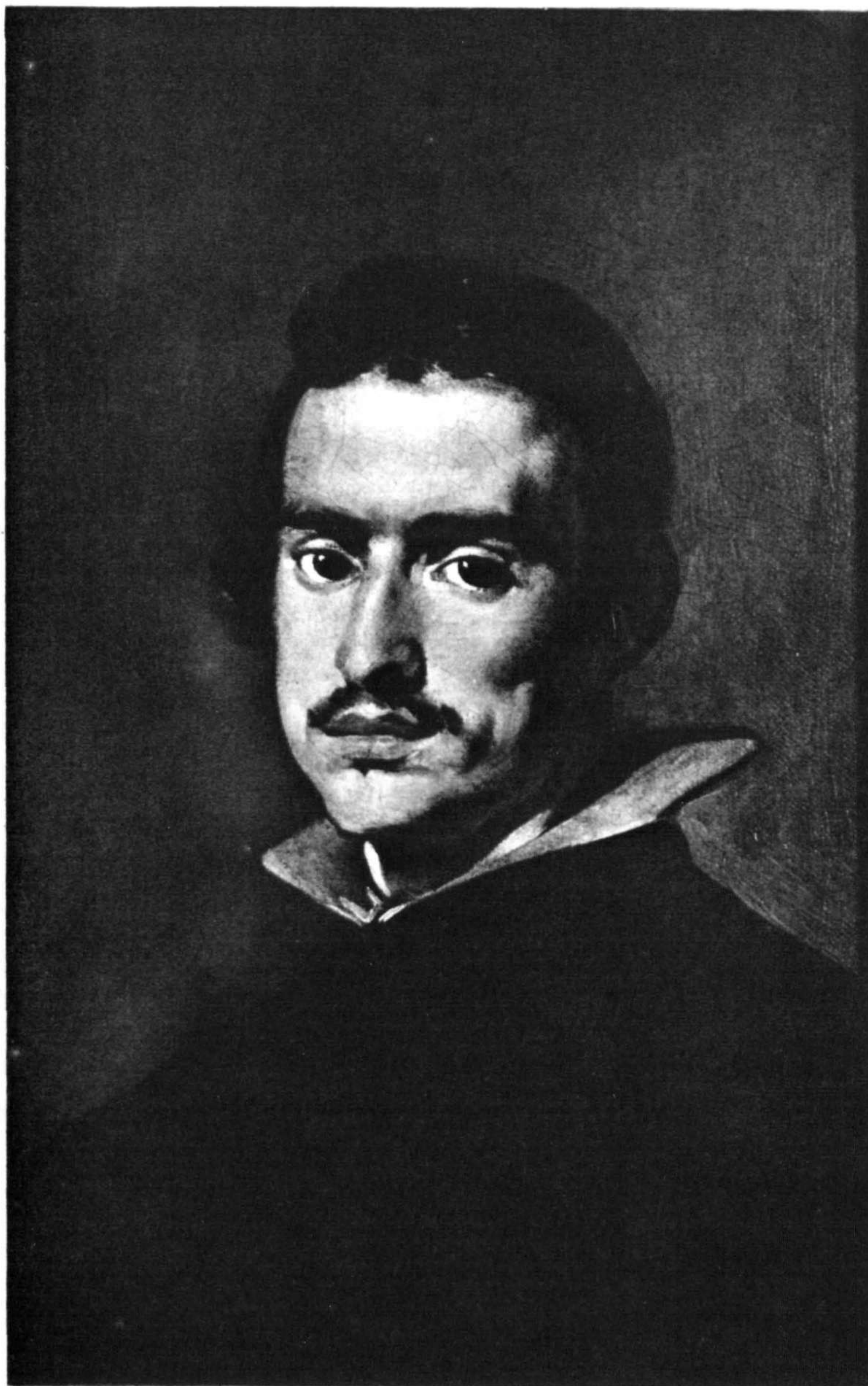
En su segundo viaje a Madrid, Velázquez es absorbido por el Rey, inteligentísimo aficionado, que ve en aquel muchacho sevillano el gran pintor, «su pintor». En octubre de aquel mismo año de 1623 es nombrado pintor de cámara. En 1627 se inicia su carrera palatina con el nombramiento de ujier de cámara; es ayuda de cámara y ayudante de la Superintendencia de las Obras Reales en 1643. Son cargos, según afirma Pacheco, orgullosos de este progresivo encumbramiento social de su yerno, que codiciarían caballeros de hábito. En 1652 es aposentador de palacio, puesto que, según el mismo Pacheco, desearían señores titulados.

Estos puestos palatinos sitúan a Velázquez en íntimo contacto con el Rey y con la familia real. En las primeras décadas del reinado es una corte optimista, a la cual llegan cada día noticias de nuevas

victorias que dan pretexto para una continua fiesta. Los personajes principales son el Rey, inteligente y bondadoso, de corazón hondamente cristiano, pero debilísimo ante las tentaciones de la carne, a las cuales se rinde sin medida; la buena Reina Isabel de Borbón; los hermanos del Rey: el cardenal-infante don Fernando, gobernador de los Países Bajos, la última gran figura de los Habsburgos españoles, y don Carlos, gallardo, simpático y oscuro. Hay algo en las relaciones de Rey y pintor que honra a ambos personajes. Velázquez no es un artista cortesano, son otros pintores los encargados de decorar con frescos mitológicos muros y bóvedas de los palacios reales y de disponer las escenografías de las fiestas del Retiro. Velázquez —fuera de su obligada misión como retratista— no hace otra cosa que pintar lo que quiere y como quiere. El Rey deja transcurrir su vida en fáciles amoríos, pero sus favoritas de un día no tienen entrada en palacio, en contraste con el serrallo que acompaña a todas partes a Luis XIV, a cuyas amantes han de rendir los grandes señores obligada y vergonzosa pleitesía. Velázquez no pinta a las queridas del Rey ni a sus bastardos. No adula a aquel a quien adula todo el mundo en España y fuera de España: Felipe «el Grande». El magnífico lienzo del Prado, «Vista de la ciudad de Zaragoza», pintado en colaboración con Mazo en 1646, representa la entrada de Felipe IV, vencedor, en la ciudad. El pueblo, situado en la orilla opuesta del Ebro, es el personaje principal. Apenas se divisa al fondo la carroza regia y el piquete de soldados que la escolta. Es la antítesis de las apoteosis guerreras de Luis XIV, con caballos encabritados sobre enemigos vencidos y genios que coronan al monarca divinizado.

Ha sido un lugar común el censurar al Rey porque, al abrumar al artista con funciones palatinas, le quitó tiempo para pintar y es el responsable de que la obra auténtica velazqueña sea muy escasa —un centenar de cuadros—. Ortega y Gasset puso las cosas en su punto. Al situarlo en el espléndido aislamiento de palacio, rodeado de algunos de los más hermosos cuadros que se han pintado en el mundo, en el ambiente a la vez austero y refinado de los Austrias, Felipe IV hizo posible la trascendencia universal de Velázquez. Podemos imaginarlo mendigando favores de algún magnate endiosado y estúpido como el duque de Sesa, protector de Lope, o teniendo que pintar al gusto de frailes de escasas luces o de monjas ñoñas y milagreras en un tiempo en que, salvo casos aislados, marca la máxima decadencia en la religiosidad española. En este caso, Velázquez hubiera dejado muchos cuadros; habría sido un gran pintor, pero no «el pintor», en la Historia del Arte Universal. Bajo la mirada del más inteligente mecenas de Europa, su enclaustrado pintor de cámara pinta el mundo que le rodea, pero pinta como quiere aquel copioso repertorio de tipos humanos.

A través de los retratos de Velázquez se puede seguir, mejor que en las crónicas, el proceso vital de Felipe IV. Joven imberbe, ídolo de la Corte y del Reino en los primeros años del reinado, dejando que la gloria se la hagan otros, preocupado solamente en fiestas y en amoríos. Luego, en el retrato ecuestre que había de presidir el «Salón de Reinos», del Retiro, triunfador ausente de batallas que otros reñían por él. En los últimos retratos, en la década del 50 al 60, ya en una prematura senectud, con el alma rendida por la desgracia y el cuerpo arruinado por los excesos, es el confidente de sor María de Agreda, que atribuye a sus pecados la ruina de la Monarquía y que no sabe dejar de pecar, drama interno y terrible que tiene analogías con el de Lope. A la buena Reina Isabel de Borbón



VELAZQUEZ/  
Autorretrato.

retrató, que sepamos, muy pocas veces; más y mejores retratos nos dejó de la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, personaje anodino de escasa inteligencia. Son los niños lo que pinta con mayor complacencia. Flores exquisitas y delicadas de la augustísima casa en su agonía: Baltasar Carlos, Felipe Próspero, Margarita, la futura Emperatriz. En sus retratos el conde-duque, los grandes señores, se nos aparecen tal como eran, sin adulación, pero sin la maligna complacencia en acentuar taras que a veces se advierten en Goya. Pero en la Corte, en estrecha convivencia aún con los mismos Reyes, hay un mundo extraño que interesa al pintor vivamente. Son los bufones cínicos, los locos graciosos, los enanos deformes, los idiotas que hacen reír con sus simplezas y sus marrullerías. Esto era frecuente en las cortes medievales, pero desaparece en toda Europa a partir del Renacimiento salvo en España, que conserva ésta como tantas otras cosas de la Edad Media, que en algunos aspectos persevera hasta el siglo XVIII. La complacencia del barroco por los monstruos («La mujer barbuda» y «El patizambo», de Rivera; la «Niña gorda», de Carreño) explica también esta singularidad en la Corte barroca de los Felipes y de Carlos II. Velázquez contempla a estos anormales con piedad, sin disminuir ni aumentar lo que hay en ellos de «diferente», sino dejando adivinar lo que permanece de divino en toda criatura humana.

En Sevilla había dado al pueblo preferencia sobre todas las cosas. Pueblo son el aguador, la vieja friendo huevos, los bebedores que se congregan en un mesón y aun los tres Reyes Magos que adoran al Niño. Aun cuando ha de tratar un asunto religioso («Jesús con Marta y María») sitúa en primer término unas mujeres del pueblo, atareadas en sus faenas. En Madrid, en lienzos que han de dar prestancia a salones palatinos, el sistema es diferente. Velázquez «diviniza» a las clases populares para que, a través de la mitología, puedan penetrar en la Corte. La cultura europea del Renacimiento y del barroco exige el tema mitológico, pero Velázquez, incapaz de pintar otra cosa que lo que está delante de sus ojos, carece de imaginación y no le es posible imaginar el cielo de los cristianos ni el Olimpo de los gentiles. Por esto, en sus escenas mitológicas, acude a los tipos populares y les convierte en dioses, más madrileños que griegos, con un sentido humorístico análogo al de Quevedo. Si ha de representar el triunfo de Baco agrupa en torno de un robusto mocetón unos cuantos borrachos escogidos en el patio de una taberna de los arrabales. Forjadores que baten el metal en una fragua pueblerina serán Vulcano y sus cíclopes; Marte, un soldado de los Tercios de Flandes; Minerva y Aracné, tejedoras del taller real de tapicería. Certeramente el pueblo, que ignora totalmente el argumento fabuloso, apenas aludido, llama a estos cuadros «Los borrachos», «La fragua», «Las hilanderas».

Ortega y Gasset y Lafuente Ferrari insisten en presentar a Velázquez como un solitario dentro de la sociedad de su tiempo. Según Ortega, es el precursor de la función humana de la pintura, según nuestro concepto actual. No pinta para adular a los poderosos ni para llenar los altares de los templos; pinta por pintar: «Tenemos que representarnos a Velázquez como un hombre que, en dramática soledad, vive su arte frente a todos los valores triunfantes en su tiempo. No solamente frente a la pintura de aquella edad, sino ante los poetas de entonces» (Ortega). Este aislamiento no es consecuencia del estado social de España, sino que persevera en los dos viajes a Roma. En Italia, los Ca-

rracci habían impuesto su docto eclecticismo como receta suprema para alcanzar una belleza total. El mundo de los eclesiásticos, de los patricios y de los artistas se extasiaba en iglesias y palacios ante los grandes lienzos de Guido Reni, de Carlo Dolci, del Domenichino. Sólo Velázquez es impermeable al ambiente y pinta a Inocencio X según su propio concepto de la pintura.

Cervantes murió antes de que fuese sensible el derrumbamiento de España y pudo conservar la ilusión de una grandeza sin ocaso. Velázquez acompañó a su Rey en el proceso de esta declinación, y fue, durante él, su íntimo confidente, pero no participa en la fiesta perpetua que es la Corte. Se organizan festejos costosísimos con cualquier pretexto (la coronación del Rey de romanos; el bautismo de uno de estos niños que morían a los pocos meses) y se invertían sumas enormes en tanto no era posible pagar a los soldados que procuraban retardar la catástrofe. Fiestas que demuestran un abismo de inconsciencia y de frivolidad. No hay nada que perdure, nada que pueda justificar el derroche con el pensamiento de que la obra ha de ser admirada durante siglos, como El Escorial o Versalles: bambalinas de Cosme Lotti, fuegos de artificio, arquitecturas de madera, de cartón y de lienzo pintado. Todo efímero y caduco. Tampoco ya nada cuyo mérito literario pueda justificar el dispendio. El gran teatro ha desaparecido con Lope, con Tirso, con Moreto, con los «dioses menores». Queda Calderón, pero su genio barroco, exaltado por el ambiente, se diluye en difíciles fantasías mitológicas («La púrpura de la rosa», «La fiera, el rayo y la piedra») de muy escaso valor. Con el afán de divertir a los Reyes, se llega a las bufonadas más repelentes, como el fingir la boda de una dama de palacio, en la cual el Rey, la Reina, el conde-duque, los grandes estaban representados por pícaros y bufones.

Con acierto, Ortega aduce textos contemporáneos que revelan la espantosa degeneración de aquella sociedad. Ninguno de estos textos tan claro, exacto y contundente como las cartas de jesuitas. Un mundo de superstición, de nigromancia, de falsos milagros; de frailes y monjas iluminados, con su círculo de beatas; escándalos inconcebibles en los conventos de frailes y de monjas; frailes asesinos, salteadores y mujeriegos; una nobleza que olvida su deber de asistir en Flandes o en Nápoles y se dedica a acuchillarse por las calles, a contiendas de etiqueta y que, cuando carece de dinero, no vacila en asaltar una casa o en robar las joyas de una dama. Acaso la salvación esté, como en todas las grandes crisis españolas, en el pueblo, aún sinceramente cristiano, que sigue cultivando tierra que apenas produce o acudiendo a sus oficios; que aún provee de soldados al Ejército. Velázquez, a pesar de sus ambiciones aristocráticas, es pueblo también, y con el pueblo se mantiene aparte de este mundo artificioso. No tiene relación con los poetas, que a su vez le ignoran. No organiza escenografías cortesanas salvo en una ocasión muy justificada: las bodas del Rey de Francia con la infanta María Teresa. Encerrado en una estancia de La Casa del Tesoro, la que aparece en el cuadro de Mazo, en el Museo de Viena, o en una cámara del Alcázar, como la que se vislumbra en «Las meninas»; toda encalada, con grandes lienzos sombríos sobre la lividez del muro. Solamente en este aislamiento, en este silencio, es posible el proceso ascensional de su pintura que llega en sus últimas obras a intuiciones portentosas en que parece que el pensamiento del artista se transmite directamente al lienzo, sin que entre la naturaleza y el cuadro se interponga el recuerdo de ningún maestro ni sea necesario acudir a las recetas de un oficio ya superado totalmente.

# LA RESTAURACION DE LAS OBRAS DE ARTE

ARTURO DIAZ MARTOS

Los problemas que en los últimos años se han planteado los países para conservar su patrimonio artístico y cultural, principalmente después de la última guerra, han motivado los mayores esfuerzos estatales y privados; la continua industrialización de las ciudades, el incremento de la mecanización, la necesidad de desarrollo en todos los órdenes y las últimas reformas litúrgicas plantean graves problemas a las personas y organismos encargados de custodiar y conservar el acervo artístico de una ciudad, región o de todo un país.

Como contrapartida, sin embargo, los avances continuos de las ciencias, notablemente, de las ciencias físicas y químicas nos están proporcionando un campo totalmente nuevo al poderlas aplicar a los tratamientos de conservación y restauración de las obras de arte y utilizarlas como ayudas inestimables de los métodos tradicionales. Hoy no se concibe un centro de restauración sin un laboratorio de física y química bien equipado, en el que se estudian las alteraciones de los materiales constitutivos de las piezas y se confirman científicamente los tratamientos que deben dárseles para su conservación hacia el futuro o para devolverlas sus valores estéticos u ornamentales con una restauración acertada. Es así que los viejos métodos utilizados durante siglos en los talleres de restauración se ven unas veces desbordados por las nuevas técnicas de laboratorio, y otras confirmados de una manera científica por ellas. Y podemos imaginar fácilmente la problemática personal que se ha planteado entre restauradores, historiadores del arte y arqueólogos a la antigua usanza, y los especialistas del laboratorio que sólo quieren ver la obra de arte como un quehacer humano compuesto de «materia». Unos, defensores pertinaces de los valores estéticos y trascendentes del arte, sin considerar su estructura material, y los otros, a la inversa; aquéllos, desconfiando todavía de los grandes recursos que las ciencias aplicadas tienen para el conocimiento de las obras, de la técnica de los artistas, de la realidad física que produce la propia belleza; éstos, negando a su vez el conocimiento de las obras por su «aspecto», por lo que de ellas se deriva, y que sólo una sensibilidad cultivada puede sentir y apreciar. Ambos campos se interfieren, pero la realidad es que se necesitan y complementan.

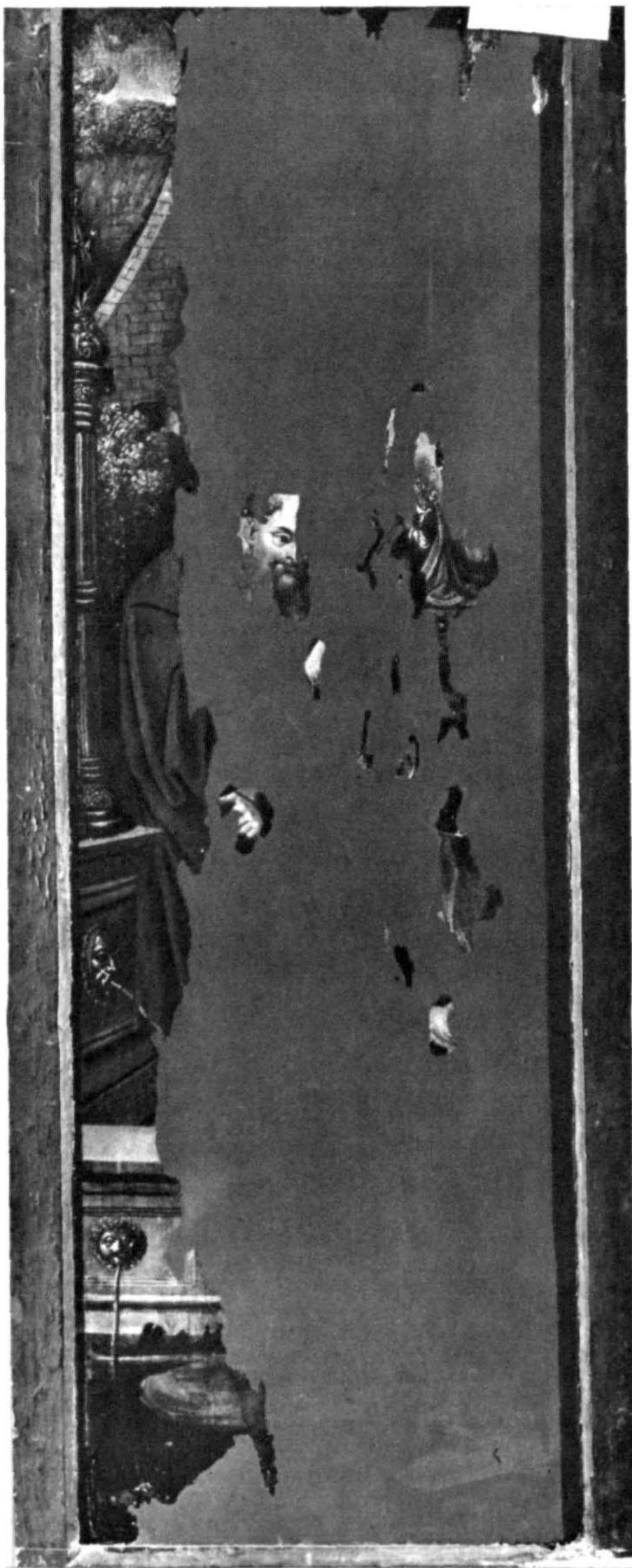
Como se deducirá, la restauración de las obras de arte hoy es un arte y una ciencia; se ha evolucionado de la artesanía inicial de pasados siglos y de la «magia» a un «arte y ciencia», en la que por sola nomenclatura puede suponerse que no es unipersonal, sino una labor de equipo formado por técnicos restauradores y científicos en conservación y restauración.

El concepto moderno de conservación se refiere particularmente a los tratamientos que para tal fin se realizan en una obra, una pieza arqueológica o un objeto etnológico; la verdadera restauración.

Estos tratamientos deben ser preventivos o curativos, entendiéndose como tales los que ralentizan los procesos de alteración de los materiales constitutivos,

tratamientos que pertenecen generalmente al mundo de las ciencias aplicadas. Bien conocidos son los efectos que produce el medio ambiente sobre los objetos; concretamente los factores luz, humedad y temperatura. El estudio y control del microclima es hoy uno de los temas más interesantes del campo de la conservación, habiéndose determinado las mejores condiciones en que se conservan las obras de arte en los museos sin experimentar cambios notables en sus materias. Un tratamiento preventivo es también el que asegura la estabilidad y buenas condiciones físicas del objeto, mediante un examen del estado en que se encuentran pinturas sobre tabla o lienzo; los bronceos arqueológicos, que padecen frecuentemente la llamada «enfermedad del bronce»; la madera de las esculturas o los muebles. De este examen se obtienen datos del mayor interés, tanto de las alteraciones habidas en los componentes como de orden histórico, estilístico o documental. A la vista de ellos se tomarán las decisiones que más convengan para su conservación y el tratamiento adecuado que deba dársele a la obra. En la realización de este examen intervienen de una manera directa las técnicas más modernas de laboratorio, que permiten descubrir lo que a simple vista se oculta al ojo del experto, como una fotografía hecha con luz ultravioleta o rayos infrarrojos, una radiografía de un cuadro o de una pieza de metal, un corte estratigráfico, que nos informa sobre la técnica utilizada por el artista, y los análisis de los materiales que forman su conjunto.

Los tratamientos curativos se derivan de estos exámenes preliminares. Es muy frecuente observar que una pintura sobre lienzo se ha hecho quebradiza con el tiempo y corre el peligro de que la pintura salte en escamas y se desprenda de la preparación y de la tela. En este caso se averiguan las causas de tales efectos y se procede a un reentelado de la tela original por el dorso con un lienzo nuevo que la refuerce y le dé la consistencia necesaria para que siga cumpliendo su misión de soporte de la pintura, que es la «imagen» portadora de todos los valores estéticos. Pero esta operación no es tan sencilla como parece, y no está libre de grandes peligros de deterioro o transformaciones esenciales de aquellos mismos valores. El conocimiento de las estructuras, materias y su disposición y de las causas de las alteraciones sufridas, son datos fundamentales para la elección del método y materiales de la restauración. El técnico encargado de ella deberá conocerlos para seleccionar, en este caso, el tipo de tela, la clase de adhesivo que más convenga y la forma de operar. Un reentelado conveniente puede asegurar la estabilidad de la pintura y uno inadecuado acelerar el proceso de su destrucción. No menores dificultades presentan las pinturas sobre tabla, pues la madera es sensible a los cambios de humedad y se mueve más o menos según sean éstos, pudiendo provocar en su «juego» el desprendimiento de la preparación o de la capa pictórica, desprendimientos en escamas, además de fisuras, grietas y



*Tabla muy deteriorada de un díptico en la que sólo se conservan restos de la pintura original, los cuales se dejan con un criterio arqueológico sobre un fondo entonado.*

craqueluras. Por otra parte, la madera es alimento y morada de los insectos y hongos llamados xilófagos, cuyos ataques pueden destruirla al horadar su masa con miles de pequeñas galerías o rasgar su estructura, debilitándola considerablemente. Un proceso similar de examen aportará los datos necesarios para planear el tratamiento más conveniente, que hasta hace algunos años era casi siempre la sustitución de la madera destruida por otro soporte. Generalmente, el espectacular «traslado» o «transposición» a un lienzo, operación que además de amputar la unidad física de la obra la transformaba en su aspecto estético; hoy se evita esta operación drástica e irreversible y se tratan las maderas con productos adecuados que las libran de insectos u hongos y pueden consolidarlas y fortalecer su estructura.

Temas muy debatidos y que marcan serias dificultades son otros procesos de restauración. Es muy frecuente que cuando contemplamos un cuadro antiguo apreciamos en él un tinte oscuro marrón o amarillento que casi impide ver ciertos detalles; es como si lo mirásemos a través de un cristal ahumado. Pues bien, este falso espejismo no se debe a otra razón que a una alteración del barniz que protege la capa de pintura, a la que se suma otras veces la suciedad acumulada sobre él en el transcurso del tiempo. Su eliminación es, por tanto, necesaria si deseamos gozar de las bellezas del colorido que le imprimió el artista y de todos los detalles que permanezcan ocultos, ya que rompe así la unidad de la obra. Pero la operación no es lo fácil que a simple vista nos puede parecer. Una vez conocidas las características generales de la pintura, el restaurador experimentado debe obrar con la mayor cautela al utilizar los disolventes que eliminan el barniz oxidado sin atacar la pintura que está debajo, la cual en muchas ocasiones tiene veladuras delicadas, casi imperceptibles, que, sin embargo, pueden ser fundamentales en la técnica del artista. Los barnices utilizados tradicionalmente son resinas blandas que se pueden diluir en disolventes orgánicos sin dificultad, mientras que las uras, como el copal y el ámbar, constituyen barnices muy difíciles de disolver y, por tanto, de eliminar. Hemos mencionado anteriormente cómo estas resinas se oxidan con el contacto del aire, oscureciéndose y amarilleándose. Sucede entonces que ciertas pinturas y esculturas han sido vistas desde muchos años atrás a través de falsas «pátinas», y que el espectador habitual de ellas las ha conocido siempre con esta característica, sin plantearse el dilema de saber si los tonos de colores que contemplaba eran realmente los que el artista dio a la obra; imaginamos ahora su sorpresa cuando por un tratamiento de restauración se ha sustituido el barniz oxidado que cubría la superficie por otra resina verdaderamente transparente y clara que deja al descubierto toda la gama de colores que está debajo.

El aficionado, el crítico, emite rápidamente su juicio: se ha estropeado el cuadro por la limpieza. Conceptos falsos, como el de la pátina, tan de moda en estas dos últimas centurias. Esto ha sucedido recientemente con algunos lienzos pintados por Zurbarán; estoy por asegurar que los famosos «blancos» que el pintor extremeño utilizó en los hábitos de sus monjes no se han visto desde hace muchos años como blancos, pues el barniz envejecido que cubría los cuadros tenía un color amarillento intenso que los entonaba. Por esta razón, cuando se eliminó el barniz, aparecieron con toda su intensidad de blanco de plomo, surgió la crítica de la limpieza, debida más a la ignorancia que a un razonamiento basado en el conocimiento del tratamiento a que se habían sometido.

Pero no son solamente estas dificultades las que el restaurador afronta en la limpieza de los cuadros, pues son muy pocas las obras que llegan a nuestros días sin haber sido «repintadas» en siglos pasados. Dos han sido



*Ejemplo  
de integración  
de lagunas  
con el  
procedimiento  
italiano  
de «regatino».  
Las partes  
rehechas  
se señalan  
mediante  
trazos muy finos,  
paralelos.*



las principales razones que han motivado tales intervenciones: el deseo de ocultar daños ocasionales y desgastes naturales, y el gusto de la época, que imponía cambios en la composición o del color de los cuadros. La aparición de estos repintes en la superficie pictórica ofrece serios problemas de criterio. ¿Se deben eliminar o dejarlos como testimonio del pasado?

Hasta hace muy pocos años se juzgaban algo que rutinariamente convenía quitar: había que descubrir el «original».

Afortunadamente hoy se piensa de otra manera y se sopesan muchos datos y motivos antes de decidir una operación que podemos calificar de irreversible. Contrariamente a lo que se piensa, el «original» ya no existe, ni existió a partir del momento en que el artista terminó la obra, momento en que comenzó la alteración «natural» o envejecimiento de los materiales constitutivos. Bien conocido es ya por los estudios de que los componentes de toda pieza sufren alteraciones debidas a su propia naturaleza y a la acción de los agentes exteriores; el blanco de plata ennegrece, los rojos se vuelven pardos, el azul ultramar se debilita y los aglutinantes de los pigmentos se oxidan cambiando su estructura y su tonalidad. Así, pues, no podemos descubrir el verdadero «original» de una obra, sino el original verdaderamente alterado. Pero, además, un repinte puede que no tape una pintura más antigua por no existir ésta cuando se hizo, y que, por otra parte, si su factura es buena, constituye un elemento estético para la obra de primer orden, restableciendo aquella unidad potencial que está rota por una zona sin pintura o laguna. Añadiremos, por otra parte, que desde un punto histórico y documental, el repinte forma parte de la historia material de la pieza, de su propio «hacerse» en el transcurso del tiempo. Por ello los criterios actuales de eliminación sistemática de los repintes, giran en torno a esta valoración de su significado estético, histórico o arqueológico.

La forma operatoria de quitar un repinte viene condicionada técnicamente por los exámenes que previamente se hayan realizado. La radiografía y el examen con fluorescencia son técnicas de laboratorio muy necesarias para determinar la extensión y localización en la superficie de un cuadro, conocer si debajo de ellos existen restos de pintura original, como sucede algunas veces, u ocultar otra pintura distinta. Se da el caso de que muchos artistas han rectificado sus composiciones cuando la técnica por ellos utilizada lo permitía; y hasta algunos han aprovechado otros lienzos pintados de su taller para pintar sobre ellos otros temas. A la vista de los resultados obtenidos por estos análisis preliminares, si es lo que procede, con disolventes convenientemente seleccionados y, a veces, por una excesiva dureza y el peligro de utilizar productos excesivamente enérgicos, a punta de bisturí, rascando cuidadosamente la pintura superpuesta.

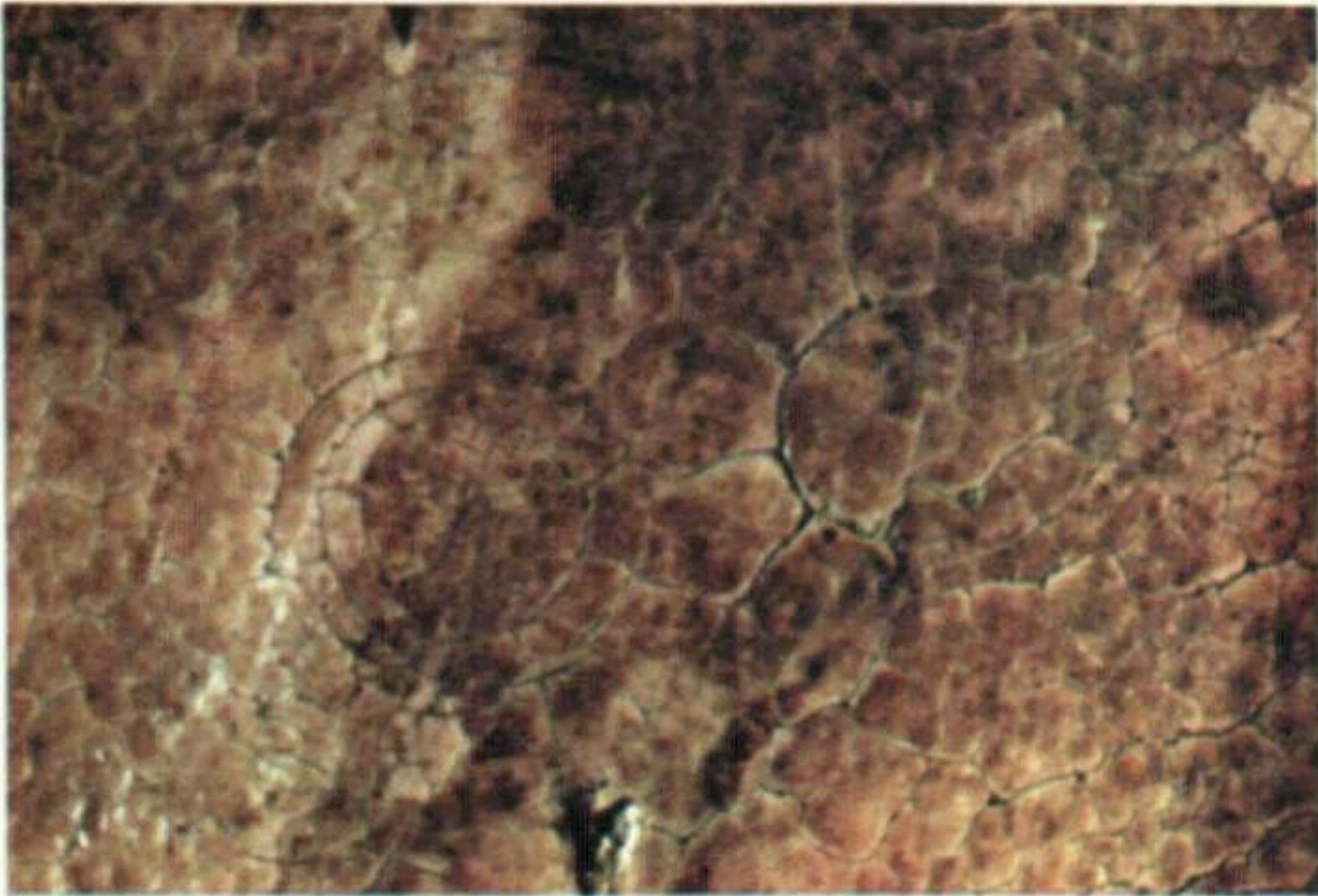
La superposición de capas de pintura en diferentes épocas es muy frecuente en las esculturas antiguas. Por ser en su mayoría esculturas de maderas policromadas, los desgastes ocasionados producidos por su función de imágenes de culto, aparecen con cierta facilidad en las superficies. Estos daños y las alteraciones normales de los materiales, así como la continua contemplación a que estaban sometidas, incitaron a un repaso de los colores o a un cambio sustancial de ellos; coronas, mantos y carnaduras se repintaban según los gustos personales de los feligreses o imperantes de la época. Tallas románicas o góticas nos ofrecen hoy una serie de cambios sufridos en siglos posteriores que durante la restauración van apareciendo en capas superpuestas. Los tratamientos a que se someten son parecidos metodológicamente a los de las pinturas. El criterio adoptado comúnmente es el de



*Alteración peligrosa de la capa pictórica en una pintura sobre tabla, producida por un encogimiento del soporte. Para su tratamiento será necesario dilatarlo convenientemente con un agente de turgencia.*



Los métodos de laboratorio contribuyen al conocimiento de las técnicas utilizadas por los artistas. Fotografía con microscopio de una muestra estratigráfica en la que se aprecian: una preparación de sulfato de calcio (zona amarilla), «bol» rojo sobre ella, capa de azurita (azul) y, encima, otra de bermellón. Se trata, en este caso, de la policromía de una escultura de Alonso Cano.



Una señal de antigüedad son las grietas con craqueluras que aparecen en las capas de pintura y en la preparación de un cuadro, causadas, entre otras razones, por los movimientos de dilatación y contracción del soporte, debidos a los cambios de humedad y temperatura.



*Policromía de una escultura en madera. Fue repintada y una capa espesa de pintura ocultaba el original, según se aprecia en la zona ya descubierta.*



*Retrato femenino al óleo. Cuando se comenzó la limpieza se apreció que debajo de la pintura que se trataba aparecía otra representando una mujer más joven; el peinado es distinto, así como el traje. ¿A qué se debió esta transformación?*

la eliminación de estos repintes, pues un factor que juega un papel primordial en estas obras es la ocultación de las formas originales por estucos aplicados cuando se policromaron de nuevo; estos y otros añadidos deforman las líneas iniciales de la figura, que son la huella del artista que las realizó, la verdadera labor de talla.

El empleo desmedido e irremediable de los decapantes de acción rápida y enérgica, se sustituye hoy por el de productos reblandecientes y por el bisturí, procedimiento más lento y fatigoso pero que permite ir descubriendo, capa por capa, las diversas pinturas aplicadas a la talla, sin el riesgo de perder su estratificación. Así se llegará a la más antigua y se devolverá a la pieza la entalladura de origen, con restos de su primitiva policromía.

Otro aspecto, no menos interesante en restauración de obras de arte, es el de la «integración» de las lagunas existentes en las superficies pintadas, principalmente en la de los cuadros. Estas faltas son consecuencia de los deterioros que ha sufrido la capa pictórica y pueden ser pequeñas zonas saltadas al formarse ampollas o escamas, o extensiones mayores que afectan a partes importantes de la obra y rompen su unidad estética. El antiguo concepto de restauración no veía inconveniente alguno en una integración imitativa o por analogía. El restaurador buscaba obras o asuntos similares a la que estaba tratando aquellos elementos que faltaban en ella; se inspiraba, por así decirlo, o copiaba, para rehacerlos en las zonas carentes de pintura, satisfaciendo así su propia conciencia profesional y el gusto, a veces más importante para él, del cliente propietario de la obra. La falseaba y desvirtuaba así al aportarle elementos nuevos, nacidos de su personalidad, distinta naturalmente de la del autor original. Hoy nos encontramos con estas viejas restauraciones, algunas de las cuales son auténticas invenciones, muchas de ellas de mala factura y con graves errores iconográficos y estilísticos.

La integración de las lagunas en el criterio moderno de restauración sigue planteando, no obstante, muchos problemas. Existen varias modalidades de rellenarlas, respetando lo auténtico de la pieza y procurando indicar al espectador o al estudioso, cuáles son las partes originales y cuáles las lagunas integradas. En pintura y escultura suelen utilizarse procedimientos del llamado tono neutro, zona más baja y «regatino». El primero consiste en cubrir la laguna con un tono que debería ser neutro, es decir, sin timbra, para pasar totalmente inadvertido. Esto, en la realidad, es difícil de conseguir, pues el valor del color está en relación con los otros colores que le circundan, como, por ejemplo, un gris, que resulta más cálido o más frío según el color al que está asociado. Resulta, por tanto, poco adecuado para las pinturas de caballete, generalmente de fuertes contrastes cromáticos, pero es eficaz en la restauración de esculturas, pinturas murales y objetos arqueológicos. También suele utilizarse un tono más claro, fundamentado en que pueda pasar inadvertido en el conjunto y, sin embargo, manteniendo una tonalidad generalmente más clara que lo circundante, es discernible al observarla con detenimiento. El mismo principio justifica la integración de lagunas en una zona más baja que el resto, es decir, dejando a distinto nivel el estuco y, por tanto, la zona integrada.

De todos estos métodos, el que tal vez tenga hoy mayor éxito es el llamado «regatino», consiste en combinar la zona integrada, que puede ser el modelado o el dibujo,

con una serie más o menos apretada de trazos finos paralelos entre sí, de manera que a una cierta distancia las partes así retocadas se integren completamente en el conjunto. Su efecto es agradable y no perturba generalmente la visión de las superficies pintadas.

Para ciertas obras de arte no es conveniente, a veces, la integración de las zonas que faltan. Entre ellas están las esculturas. No sería admisible desde ningún punto de vista rehacer, ni siquiera siendo discernible, un miembro, una cabeza o un fragmento de una escultura griega o romana. ¡Imaginemos a la famosa Venus de Milo con unos brazos realizados con el mármol de la misma cantera, e incluso de un bloque de la misma época! Y es que en escultura, la materia juega un papel todavía más importante que en otras artes, y la huella del artista es más indeleble e intransformable con el tiempo. Tan sólo en las tallas policromadas pueden utilizarse aquellos procedimientos de integración, pues no dejan de ser superficies pintadas.

He mencionado anteriormente el falso concepto que se tiene de la pátina. En el siglo XVIII era un concepto romántico que, como todo lo antiguo estimulaba un tipo de sensibilidad muy característico de la época. Hasta tal punto se deseaba en las obras de arte «huella del tiempo», que los barnices se coloreaban para proporcionarles falsamente un aspecto de antiguo. Realmente, como hemos señalado, el tiempo deja huella, la huella del envejecimiento natural de la materia, pero no hay que confundirla con la capa superficial de depósitos procedentes del ambiente, los cuales estratifican con los materiales de las obras e impiden su contemplación. Recuerdo a este respecto un caso anecdótico sucedido con motivo de una reproducción hecha de una cabeza de bronce de Alejandro Magno que se exhibe en el Museo del Prado. Esta extraordinaria pieza tenía una falsa pátina oscura que la cubría casi en su totalidad. Durante la operación de sacar el molde para efectuar el vaciado, que se hizo con un procedimiento de latex en frío se extrajo también una gran cantidad de suciedad grasienta que tenía adherida. Cuando se devolvió la pieza al Museo, su aspecto era, por tanto, distinto y motivó una serie de críticas contra el procedimiento operatorio utilizado que «se había llevado la pátina». Análisis de laboratorio posteriores del molde de caucho demostraron que lo que se había hecho en realidad era eliminar la mugre que la cubría, no existiendo entre ella ni una sola partícula mineral. Estas falsas apariencias son frecuentes aún hoy día en que los expertos saben que la pátina de los broncees está incrustada en la misma materia, pues se debe a una alteración físico-química y no a una superposición de diversos depósitos.

La restauración de las obras de arte exige en nuestro tiempo la utilización de medios y una forma de trabajo diferente que hace tan sólo cincuenta años. Pero sobre todos ellos sigue teniendo la mayor importancia la sensibilidad y experiencia de los técnicos restauradores, de quienes depende en último término la conservación material y estética de las obras. Es por ello que toda intervención de aficionado en un cuadro, una escultura u otra pieza, debe ser evitada y ha de recurrirse, si fuera necesario, al experto en conservación y restauración, químico, historiador del arte o arqueólogo, quien dictaminará los daños, propondrá un criterio de restauración y recomendará el técnico más apropiado para realizar el tratamiento.

# EXPRESIONISMO SARCASTICO

CESAREO RODRIGUEZ AGUILERA

Bien conocidas son las limitaciones que ofrece toda clasificación de la pintura en escuelas o tendencias. Se ha dicho que no hay escuelas, sino pintores. Pero la clasificación ayuda al conocimiento y facilita el estudio. Puede hablarse válidamente de expresionismo como una tendencia permanente en el arte, a través de la cual se acentuarán los rasgos y los caracteres para darnos una representación dramática, profunda o angustiosa de la realidad. Mas si descendemos al análisis de cada una de las manifestaciones de la pintura expresionista, nos encontraremos con que las particularidades de sus representantes pueden diferir en aspectos de gran importancia. Pensemos tan sólo en la pintura poética de Chagall junto a la ruda y áspera de Solana. Las particularidades suponen también una puerta abierta hacia nuevas posibilidades expresionistas.

Toda localización geográfica del expresionismo, o de sus inicios en el arte contemporáneo, supone un error. Considerarlo como una manifestación de la pintura del Norte de Europa por el hecho de que en un momento determinado sugieran nombres como los de Munch, Ensor, Nolde, Kokoschka, supone olvidar la importantísima aportación de Rouault, Picasso, Solana y buena parte de la pintura más representativa de Méjico y Brasil. En otro sentido, localizar históricamente el movimiento, por el hecho que en nuestro siglo se haya producido de manera especialmente polémica, supone desconocer la originaria importancia del tenebrismo de Ribalta, o la trascendental y profunda expresión de las pinturas negras de Goya, que, aparte su simbolismo o magicismo, reflejan aspectos más dramáticos y más profundos que la mayor parte de la pintura posterior de esta índole. Toda pintura trascendente que quiera ir más allá del mero ejercicio técnico apuntará, de un modo u otro, hacia la profundidad expresiva.

De tal modo ello es así que, aun en la época del máximo desarrollo de la pintura abstracta e informal, pudo advertirse que buena parte de las realizaciones de tal período constituían una deliberada manifestación expresionista, habiéndose podido señalar un importante sector, probablemente el de mayor relevancia, como expresionismo abstracto.



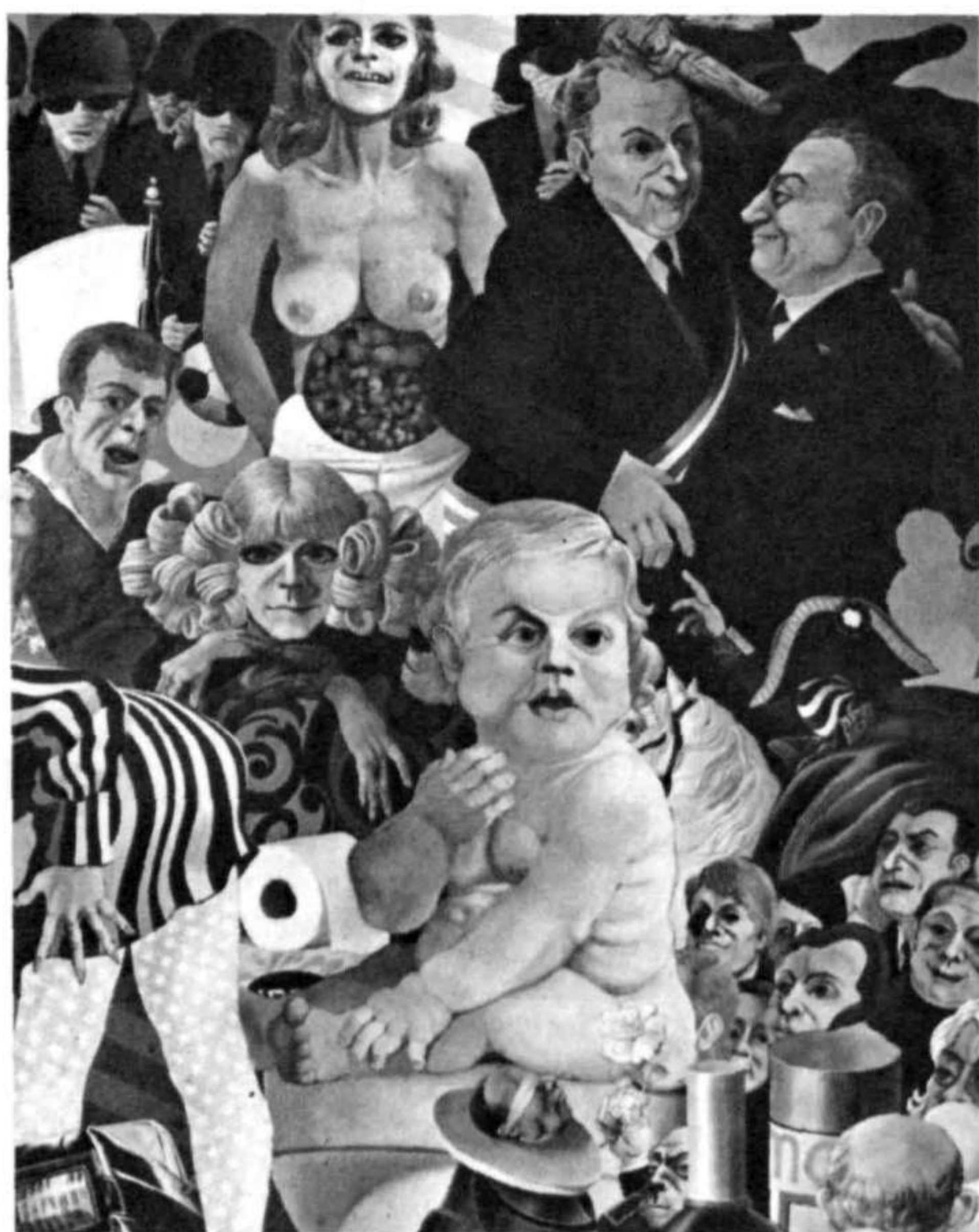
CARLOS MARSAL  
*Toreros.*



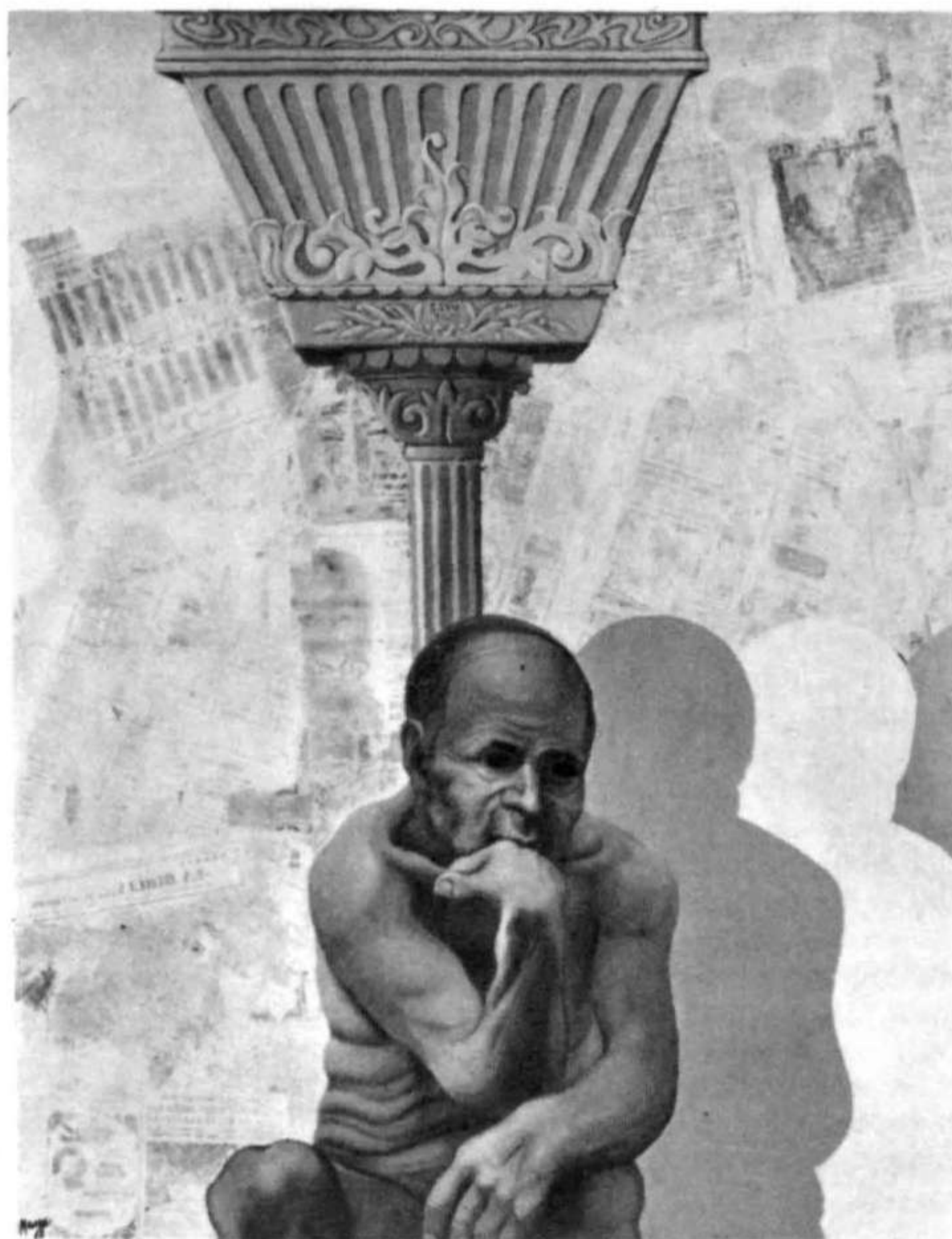
PAREJA.

Tanto la línea como el color y la forma pueden ser útiles para el reflejo de la expresión profunda. Pero no en un sentido tópico o uniforme, puesto que si las gamas frías de «Guernica», por ejemplo, son perfectamente aptas para ello, no lo son menos los tonos oscuros de Goya y de parte de la obra de Nonell. En otro sentido, el color vibrante de Van Gogh o Zabaleta resulta igualmente útil para análoga finalidad. Se trata, pues, de una actitud y del resultado de una suma de elementos. La deformación expresionista de los pintores clásicos resulta perfectamente válida para el propósito; pero de igual modo lo resulta la distorsión de la imagen, llevada a extremos audaces en Picasso, o a la casi destrucción en Saura.

Las posibilidades de la manifestación expresionista son múltiples. La reciente de la obra de Carlos Mensa tiene rasgos muy particulares. Concentrado de modo casi exclusivo en la figura humana (lo que es bien frecuente dentro del expresionismo), elabora las formas con la precisión y la técnica de un clásico. Me refiero especialmente a su obra actual. En ella aparecen, a modo de un museo de cera, las figuras más representativas de una sociedad decadente. Los adornos gratuitos, las bandas, las condecoraciones, los peinados, los maquillajes son elementos que contribuyen a la ridiculización o a la burla. En este expresionismo de Mensa, de formas barrocas y suntuosas, de personajes símbolo o de jóvenes degradados, hay una cruel ironía, un claro sarcasmo, que, al reflejar una época y una circunstancia, lo hace a través del grupo más o menos representativo, que expresa mejor el anacronismo y el absurdo. El pintor tiene su particular punto de vista sociológico, que se advierte muy claramente en cuanto refleja; a través de su «crónica de la realidad». El sentido intencionado y polémico de su obra no aparece, como en otras ocasiones, a través de los estamentos o actividades que se admiran y se pretenden sublimar, sino, al contrario, con aquellos que se trata de combatir. Pero este fondo de la cuestión está servido —esto no puede olvidarse tratándose de una obra pictórica— por una forma peculiar, magistralmente realizada, en la que se rinde tributo a la técnica de una manera poco frecuente en nuestro tiempo.



NIÑO.



HOMBRE.



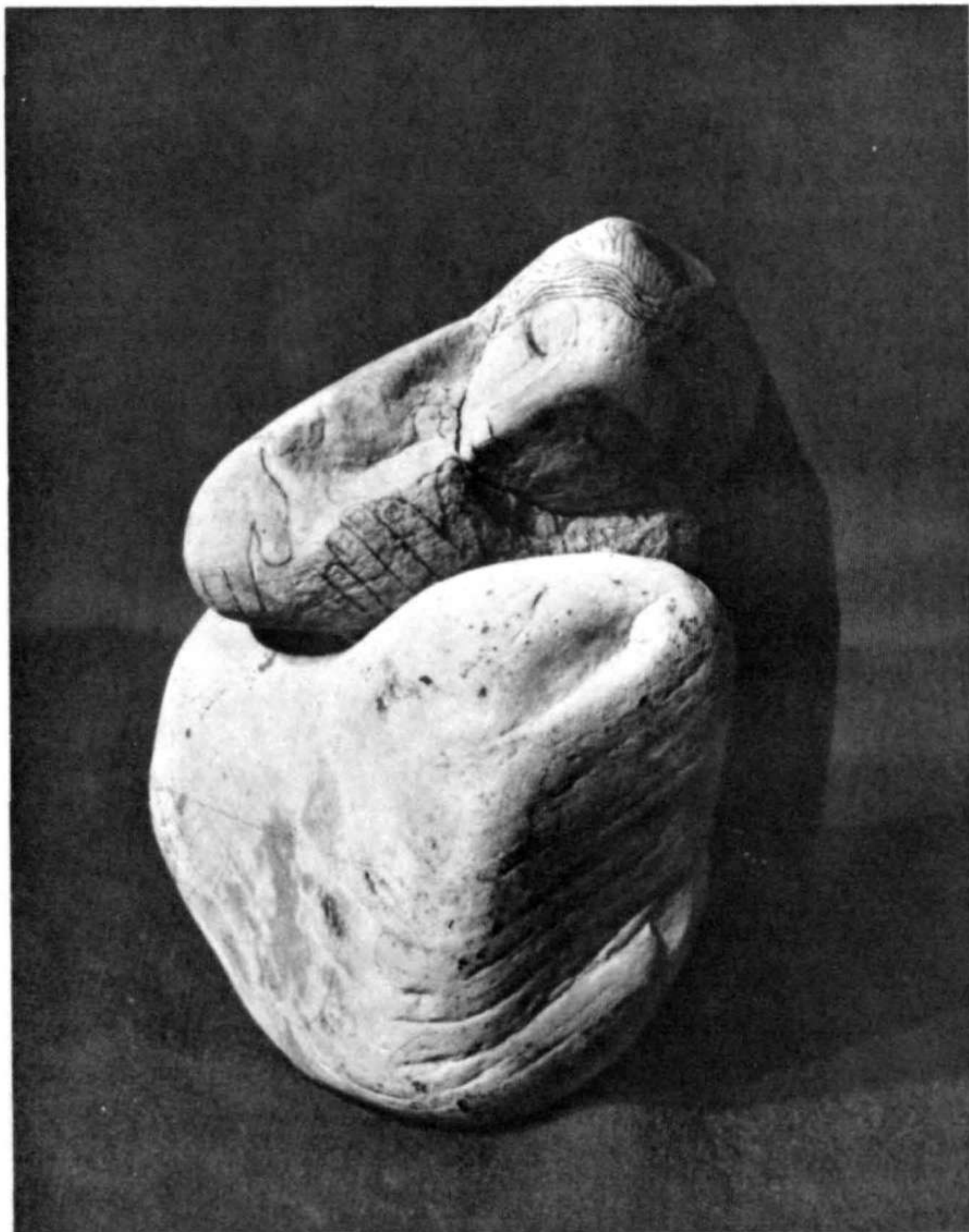
LA primera cosa es decir que el nombre con que la autora suele presentar estas obras no es verdadero: no son *pedras pintadas*; «pedras», con una especie de sentido pequeño, de contenido mínimo, no; son obras de arte, que vienen a dar la razón a Miguel Angel: la escultura está dentro, dentro de los materiales, sólo hay que quitar hasta llegar a ella... o saber encontrarla, que es lo que hace Pepi Sánchez. Pepi Sánchez hace ganar la batalla contra Rodin, pero no le niega: la escultura hay que hacerla poniendo, poco a poco, materia, hasta conseguir la forma; Pepi Sánchez lo hace: pone... su mirada, su ir mirando aguda y descubridoramente sobre las «pedras», ahora sí que con toda su simplicidad material, y las transforma en obras de arte, en esculturas maravillosas, no importa su pequeñez, que, en realidad, es otro de sus valores: la calidad, la delicia de lo íntimo.

Descubierta la forma, creada de nuevo la piedra. ¿Quién la había visto antes, quién había señalado sus formas concretas para un motivo perfecto? ¿Quién había descubierto el pájaro, la fiera, el ángel o el hombre dentro de los cantos de un río infinito en su trabajo de escultor? Puede ser que sólo los seguidores del seráfico Francisco, y muy pocos más; porque si acostumbramos a ver el conjunto, y no todos, mal vamos a saber entender el mensaje de un tan simple objeto como una piedra de río pulimentada.

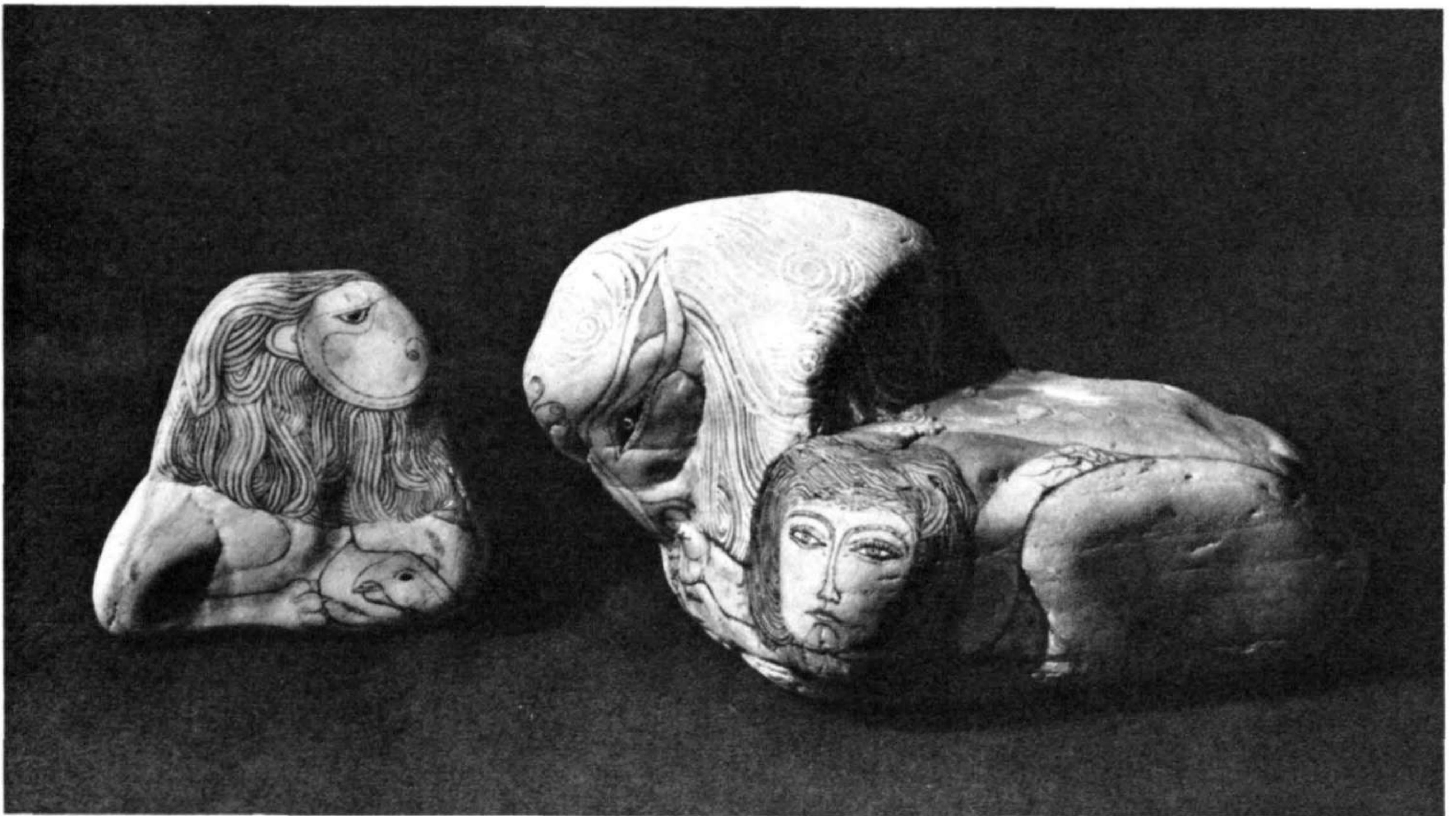
Sólo ojos agudos, ojos de artista —aquí de «escultor»—, han sabido destacar estas formas como obras totales y no como curiosidades de la Naturaleza dignas para una visita, todo lo admirativa que se quiera. No es sorprendente el que una parte muy importante del material documental presentado por Henry Moore en su exposición homenaje del año 1968, en la Tate Gallery, y bajo el nombre «objetos de mi estudio», estuviera representado por un número muy grande de piedras, cantos de río y glaciales, rocas de mar, minerales y gangas, además de otros materiales individualizados, como raíces y fósiles. Estas, sin embargo, no eran obras de arte, en el sentido en que lo son las «esculturas» de Pepi Sánchez, y no lo eran porque Henry Moore prefería tenerlas como bocetos que la Naturaleza ofrecía a su inspi-

# LAS ''PIEDRAS PINTADAS'' DE PEPI SANCHEZ

DIEGO BEDIA CASANUEVA



R. BONACHE



ración, esbozos que él recreaba luego en algunas de sus obras, pero que puede que no utilizara tan directamente por una ausencia de clara intención formalista clásica de su propio hacer.

¿Puede alguien negar el valor escultórico de la labor de estofar en las escuelas barrocas, por no tocar otros momentos de la historia del arte, desde la Prehistoria a las últimas corrientes de terminados plásticos? ¿Quién negará a la labor de Pepi Sánchez, al completar las figuras que ella había «esculpido-descubierto», un valor suplementario en su trabajo de escultora? No seré yo quien lo haga.

Ella pone sobre la piedra su dibujo, y aquí uno no puede dejar de recordar la gracia de la línea, y la finura, ingenuidad psicológica, pureza y fantasía sin límites de su trazo, que es el mismo de sus cuadros y sus dibujos. Ella pone, sí, su pintura, su color, sus ángeles infantiles, sus cielos, la vaporosa fluidez de sus cuadros; no hace falta ir muy atrás para recordarlos: los expuestos en el comienzo del

año 1969 en la sala Santa Catalina, del Ateneo de Madrid, son un buen ejemplo. Ello, su característico modo de hacer, nos lleva a poner un reparo: su obra es ingravida, no necesita tierra, porque la poesía flota en el cielo; por lo mismo, sus esculturas no necesitan peanas y, en todo caso, han de ser trozos puros de una materia viva, como sus figuras: madera de aristas fuertes, en su auténtico color, en claros contrastes de tamaños o en una comunidad de materia palpitante.

No creemos tampoco que sean transportables a cuadros. En las obras presentadas así en su última exposición de piedras (Edaf, diciembre 1969), si hay en ellos algunos de los mayores aciertos de forma y realización no los «vemos», mixtificados en un espacio y un marco que no son los propios de cada figuración. El milagro de la obra de Pepi Sánchez está en su unidad estructural, de bloque continuo, uno por figuración, como unidad es la estatua toda; en ser piezas individuales con contenido propio cada una. El caracol, el pa-

quidermo y su parásito son buenos ejemplos de esta perfecta utilización de elementos individuales.

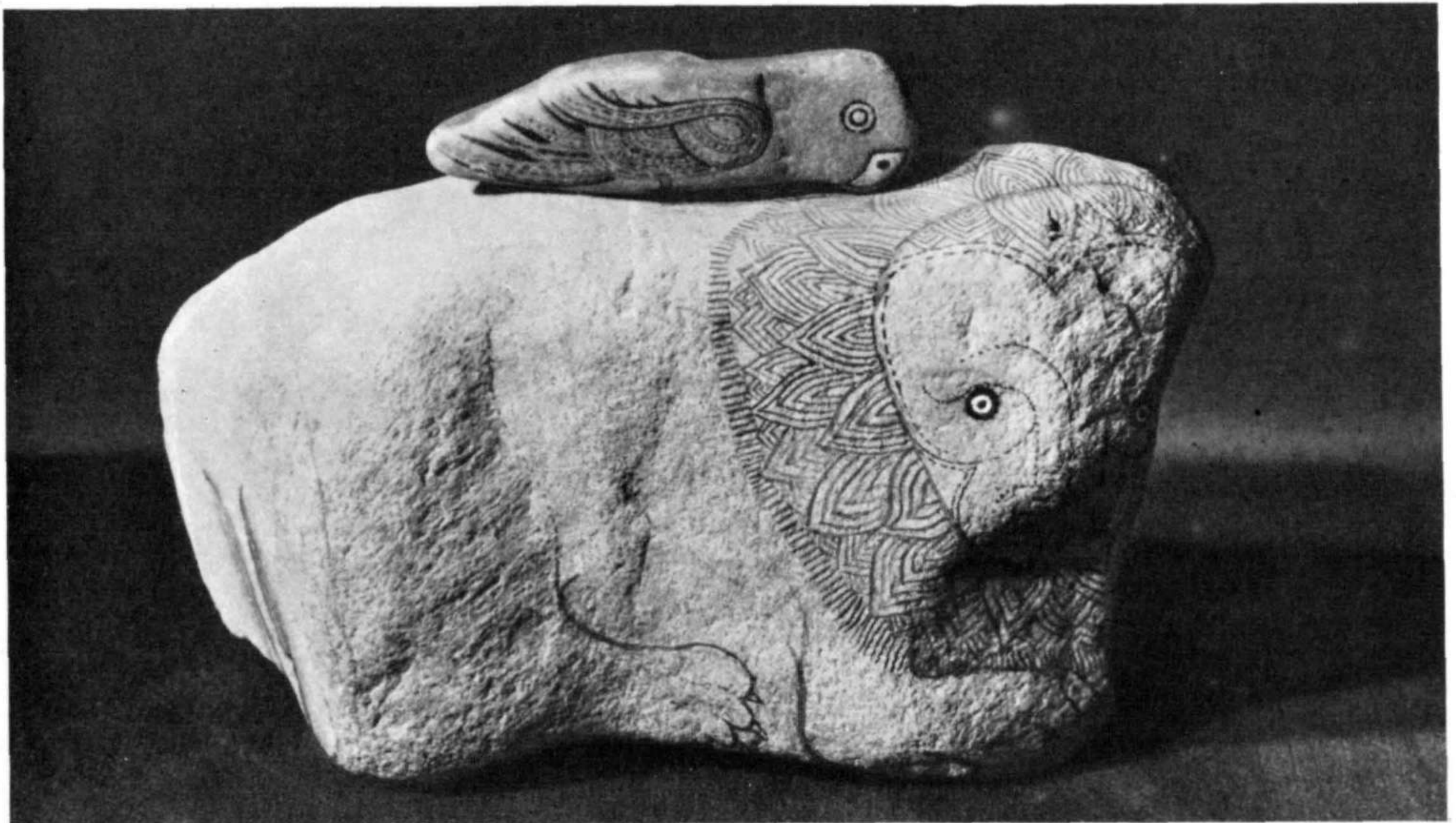
En la base de esta obra está la gracia, la femineidad, la ternura y un amor ilimitado. No me gusta llegar a tópicos comunes, pero cultura es herencia, y herencia oriental parece que hay aquí; gracia y herencia que pueden bien venir de un nacimiento y una condición: sevillana, mujer y madre es su creadora.

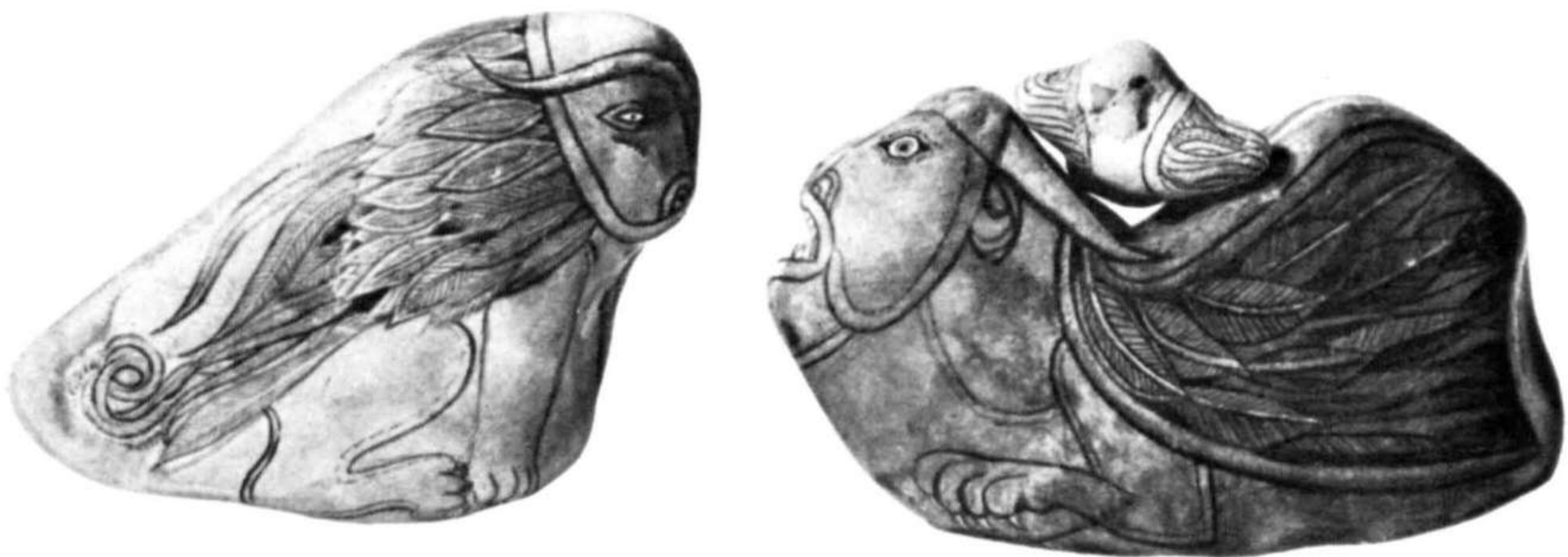
En relación con la faceta orientalista, destaco el valor del grafismo, la pureza de los volúmenes, la perfección de la terminación, el cuidado de la forma en relación con el contenido, la fantasía de imaginación zoomórfica. ¿Quién no confundiría su búfalo con una antigua pieza de marfil, pulida, mimada, perfilada finalmente por unos simples trazos? Como esa mujer encerrada en su manto de un rojo pálido, heredero de las aguadas japonesas. Y, por su significación, no creo que ningún partidario del Zen, del naturalismo religioso, pusiera el menor reparo: qué mayor espiritua-

lidad que entregar todo un trabajo al servicio de la forma natural, descubrir su filosofía, su verdadero ser; es un «ykebana» material; la última unión con el ceremonial del té, envidia, en su rugosidad, naturalidad, tacto y forma de los alfareros-filósofos de su etapa áurea.

He tenido la impresión de que tanto algunos críticos como la propia autora, consideran estas piedras como un aspecto marginal de su producción artística de pintora. Por mi parte, me niego a aceptar que así sea. No hay obra menor nunca. Sí hay obra bien hecha, sin que en su aprecio tenga nada que ver la grandeza o pequeñez de su forma.

Esta consideración he podido observar que ha revertido, tanto en la Sala Neblí (1965) como en Galería Edaf (1969), en la presentación de estas obras al público. A nuestro juicio, en ambos casos el montaje fue inadecuado, pobre y hasta despreciativo. Es de esperar que, en el futuro, se pueda ver una exposición de estas obras montadas como se me-





recen, en su necesario contorno, luces propias, individualización de los objetos; una exposición «importante» en su montaje, cosa que, por otra parte, sería delicioso de realizar. Las obras se prestan a ello.

Estas piedras pintadas de Pepi Sánchez son una ayuda para comprender el arte de hoy, nuestra escultura. Si se hace el esfuerzo de suprimir las líneas del dibujo, de olvidar la procedencia de las «piedras», se encontrará un parentesco con mucha de la «incomprensible escultura del siglo XX», de Brancusi a Modigliani, pasan-

do por Moore, Oteiza, Lobo, Planes, Subirachs, hasta las plásticas y últimas creaciones de César. Claro que la unión podía venir a establecerse también con alguna de las esculturas polinesias, los murales paleolíticos, las pinturas de Altamira (¿no es el tono, el ocre de estas obras, primo hermano de aquella mezcla de sangre y ceniza?). Por otra parte, ya señalamos su parentesco oriental. Es posible que la unidad venga dada por el hecho de ser todas ellas obras bien hechas, con alma, con el contenido eterno y misterioso de la obra de arte.

## EL TEMPLO FARAONICO DE DEBOD, ORNATO DE MADRID

El sábado 6 de junio zarpaba de Alejandría, rumbo al puerto de Valencia, el barco español «Benisa», después de una fatigosa, compleja pero feliz carga de las mil trescientas cincuenta y nueve cajas en las que se habían embalado los sillares labrados del templo egipcio de Debod. Antes habían navegado, embarcadas en cuatro grandes barcos fluviales, a lo largo de más de mil trescientos kilómetros de feliz singladura por el Nilo desde la isla de Elefantina, frente a Asuan, hasta el puerto de Alejandría. Para ello hubieron de soportar una penosa y delicada labor de embalaje en aquella isla. Allí habían sido depositados en 1961 todos los sillares, tras ser desmontados en Debod, lugar donde el faraón Azakheramón, de Meroe, había levantado el

templo a su dios Amón y a la Isis venerada en la cercana isla de Philae. La acción internacional de la UNESCO, para el salvamento de los monumentos de Nubia, comenzó precisamente por el más cercano de los templos que pronto iba a verse sumergido bajo las aguas para siempre. Luego, como es bien sabido, este monumento del antiguo Egipto fue otorgado en 1968 por el Gobierno de Egipto a España como compensación de los trabajos realizados por la misión arqueológica española en Nubia. Así lo declaraba honrosamente a la prensa de Madrid el ministro de Asuntos Exteriores de Egipto, señor Riad, en su visita oficial a España en aquel año.

La reconstrucción de este monumento, que nuestro





*EL TEMPLO DE ISIS, en Debod, antes de la inundación definitiva.*

Gobierno ha cedido al Ayuntamiento de Madrid, ha comenzado ya, y va a servir para realzar la amplia zona del parque del Cuartel de la Montaña, que va a ser debidamente ajardinada. Podemos soñarla ya como el más hermoso balcón que tendrá la capital hacia la Casa de Campo. Al realizarse este proyecto, el templo de Debod va a ornar un área verde de esparcimiento ciudadano que, prácticamente, unirá la plaza de España a los hermosos jardines del paseo de Rosales, que se prolongan hacia el Parque del Oeste, hasta lindar con nuestro gran campus universitario. Deseamos sea este templo egipcio reconstruido una muestra del afán de cultura que España siente al haber sabido dignificar así esta obra de la Antigüedad, que enriquecerá nuestro rico patrimonio artístico con su carácter y mérito singular.

El monumento arquitectónico que Madrid va a poseer es uno de los tres que el Gobierno egipcio ha otorgado como recompensa a las naciones participantes en la acción internacional de tipo cultural, comúnmente llamada «Campaña de Nubia», organizada por la UNESCO, para salvar en aquella región los templos y yacimientos arqueológicos que iban a ser anegados para siempre por la gran presa de Asuan o lago Nasser. Ha sido ciertamente un don singularísimo, pues Egipto, ni en la época de dominio británico, dejó sacar vestigios arquitectónicos de su suelo. Con ocasión de la campaña de Nubia prometió a los países que más se distinguieron el templo de Debod, el de Dendur y el de Taffa. Este último no tiene decoración alguna y se ha otorgado a Holanda; el de Dendur, erigido por el Emperador Augusto en recuerdo de un matrimonio devoto que se ahogó allí peregrinando hacia el templo de Isis en Philae, se ha concedido a los Estados Unidos. El más antiguo de los tres, el de Debod, otorgado a

España; vamos a consagrar este artículo para darlo a conocer entre los lectores de BELLAS ARTES 1970.

#### **DESCRIPCION DEL TEMPLO DE DEBOD**

Antes de su traslado a la isla de la Elefantina en 1961, el templo de Debod se gozaba desde muy lejos, pues fue erigido ya en pleno desierto, sobre una pequeña meseta llana, suavemente inclinada hacia el valle del Nilo, que delante de Debod ofrece una estrecha zona baja entre la región desértica y el curso del río. Esta estrecha franja ribereña cada año quedaba afectada por la inundación del Nilo, y se beneficiaba así para los cultivos. Al borde mismo de la meseta desértica se levantaba el primer pilono del templo, que fue arruinado por el terremoto de 1868, y así se veía hasta que se hizo su traslado actual. Era la primera portada monumental del recinto sacro. Desde el borde del Nilo se llegaba hasta este primer pilono por una vía de acceso que arrancaba del borde mismo del río, donde se construyó un pequeño dique o embarcadero para el servicio del santuario. Toda esta parte de la construcción no se ha recuperado, pues no ofrecía interés alguno, salvo las simples piedras escuadradas que, más o menos deterioradas, se ofrecían al visitante. Después del primer pilono hasta la fachada del templo mismo, se extendía una «vía sacra» de 75 metros, debiéndose atravesar, antes de llegar al santuario propiamente dicho, otro pilono que hacia 1907 se restauró, rehaciéndolo de la ruina del terremoto. Estas puertas monumentales con sus golas, y en el pilón segundo bajo ella el símbolo del escarabeo de alas explayadas y la representación del ureus o serpiente sagrada, ornaban y dividían la vía sacra

hasta el templo. Tampoco quedó nada en pie del muro que rodeaba todo el templo para protección del santuario.

En el área ajardinada donde va a reedificarse este pequeño templo estas portadas se van rehaciendo ya, flanqueadas por un alargado estanque que suplirá el antiguo muro que aislaba el recinto sacro y agraciaron su contemplación.

El templo propiamente dicho aparecía al final de esta vía sacra y estaba formado por varios compartimientos. Primero aparecía una pequeña sala hipóstila o vestíbulo, que aún vieron en pie los primeros viajeros y arqueólogos de Nubia, pero que se arruinó tal vez con el terremoto de 1868 y fue muy saqueada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Sólo han llegado hasta nosotros tres de sus cuatro capiteles, pero con ellos y los elementos y descripciones que poseemos llevaremos a cabo su reconstrucción.

Al fondo de este vestíbulo se ofrece una fachada que decoró la piedad de Augusto y de Tiberio. Esta fachada nos ha llegado bastante mutilada, pues también sufrió los saqueos de los habitantes del lugar. A comienzos de nuestro siglo fue restaurada y consolidada, igual que se hizo con el pilono segundo, empleándose cemento para mejor sujeción de los bloques. Ahora, al tenerse que arrancar los bloques para su traslado, ha obligado a un delicado trabajo, y sólo cuando la reconstruyamos veremos definitivamente las mutilaciones sufridas por el monumento.

En el paramento de esta fachada se abren tres puertas adinteladas de acceso. Las laterales dan a sendas capillas, y de la lateral izquierda arranca una escalera que sube al techo de la construcción, todo él

formado por grandes bloques paralelogramos de piedra. La parte más interesante de este templo se alcanza por la puerta central, que es larga y sirve de acceso a una capilla construida por el faraón de Meroe, Azakheramón. Reinó hacia la segunda mitad del siglo IV a. de J. C. Parece fue el predecesor del famoso Ergamenes (Ark Amon), célebre entre los griegos por haber sabido dominar a la clerecía meroítica, que imponía legalmente los asesinatos rituales de los faraones nubios, al dar muestras de senectud. Ergamenes preparó una revuelta palatina y fue él quien mandó asesinar a los principales representantes encargados de velar por tan salvaje rito.

Los cuatro muros interiores de esta hermosa capilla están decorados con bajorrelieves encuadrados por algunos jeroglíficos descriptivos de las ceremonias rituales de Azakheramón ofreciendo dones a diversos dioses del panteón nubio-egipcio. Pronto podremos admirar en Madrid, cuando se reconstruya esta bella capilla, una muestra del arte faraónico, aunque sea de una época ya decadente. Azakheramón aparece en estos bajorrelieves como «rey del Alto y del Bajo Egipto», «hijo de Ra», y con los demás títulos enfáticos de la litúrgica decoración tradicional egipcia, aunque la realidad política de entonces era que Egipto estaba en manos de la dinastía griega de los Ptolomeos y no en la de los tradicionalistas faraones de Meroe, que sólo gobernaban la extensa Nubia, pero no el Egipto propiamente dicho.

La capilla que inicialmente construyó Azakheramón recibió, en los siglos inmediatos siguientes, añadidos sustanciales de los soberanos de Egipto asentados en Alejandría. Una inscripción de Ptolomeo VI, Philometor



El faraón Azakheramón ofrece pan a Isis, a Maat (la Justicia), a Ra-Harakty y a la diosa Apset.

(181-145), grabada en el segundo pilón, parece asegurarnos que las construcciones que rodean la llamada capilla de Azakheramón fueron obra de este Ptolomeo y de su esposa Cleopatra II entre los años 172 al 170 antes de Jesucristo. También pasada la capilla decorada de Azakheramón, que se nos ofrece como eje central del monumento, vemos un vestíbulo amplio que daba acceso a una gran habitación que ocupaba casi todo el fondo del templo. En su centro estaban dos naos o altares, de los que sólo se ha conservado uno, que describiremos luego. Toda esta bien lograda construcción se levantó con bloques de piedra paralelogramicos puestos unos sobre otros, sin argamasa alguna y sólo sujetos con algunas grapas de plomo de doble cola de milano, o sea bitriangular. En total mide unos 20 metros de profundidad por 15 metros de lado y unos 12 de altura. Y si añadimos los dos pilonos que se levantan ante ella alcanza una longitud de 75 metros.

### LOS RELIEVES ORNAMENTALES DEL TEMPLO

Pero más que por su monumentalidad ofrece interés nuestro pequeño templo de Debod por la ornamentación conservada en los muros de la capilla de Azakheramón. También la fachada anterior y algo la posterior están decoradas con bajorrelieves e inscripciones jeroglíficas.

De manera breve queremos describir la interesante decoración que nos ofrece la citada capilla. Si entramos en ella por la puerta central de la fachada Este del templo, hallamos a la derecha la pared Norte, toda decorada con altorrelieves ordenados en dos registros o frisos horizontales encuadrados entre un zócalo inferior de lotos y una franja superior de elegantes balaustres.

El friso superior comienza nada más entrar por la esquina de la derecha, con una escena de adoración en la cual aparece Amón solo, sentado, recibiendo panes y otros dones de Azakheramón, que está de pie delante del dios. A continuación se ve otra escena en la cual vemos de pie al faraón haciendo ofrendas ante Horus joven y la diosa Uadjed, ambos sentados. Siguiendo este friso, hallamos de nuevo a Azakheramón ante el dios Khum y la diosa nubia Satet, y al final del friso el faraón aparece ofreciendo un vaso de vino en cada mano a Amón y a la diosa Mut. En el friso inferior se repiten de nuevo las escenas, pero el faraón y los dioses están todos de pie. Primero Azakheramón hace libaciones ante un altar que lo separa de Amón solo, de pie, recibiendo el culto del faraón. Sigue otra escena en la cual Azakheramón adora a Chu y Sekhmet. Otra escena posterior nos muestra al faraón ofreciendo panes y frutos a Horus y a Uadjed. Al final del friso, al fondo de la esquina, aparece el faraón haciendo un ofrecimiento de perfumes a Amón y a Mut.

Toda la decoración del muro Sur, o sea el de la izquierda entrando, nos ofrece también dos frisos de escenas en altorrelieve con la misma estructura, pero en las cuales Isis aparece como la divinidad principal. En la parte superior aparece la diosa sola, sentada, recibiendo pan del faraón; luego aparece Azakheramón ofreciendo «la justicia» a la pareja divina de Haroëris o Ra-Harakty y Apset, también sentados; después ofrece «la abundancia» a Horus y Hathor y, finalmente, ofrece incienso y libaciones a Osiris y a Isis. En el friso inferior vemos, primero, al faraón ante Isis sola; luego, Azakheramón adora a Min y Nephtys, quienes reciben frutos de Azakheramón; a continuación hallamos a Azakheramón ofreciendo frutos a Harsiësis y Nekhabet, y, finalmente, el faraón hace libaciones a Osiris y a Isis.

También la superficie del muro Este, en el que se abre la puerta por donde se entra a esta sala, está ornamentada con escenas parecidas, pero tanto estos relieves como los de la puerta del fondo que conduce a la parte posterior del santuario se mutilaron en su decoración al tener que agrandarse ambas puertas seguramente para poder hacer pasar las dos naos o altares monolíticos, que donaron al templo sus protectores Ptolomeo VII, Evergetes II, Phiscon y Ptolomeo XI Neos Dionisios. Es posible, incluso, que entonces se abriera por estas reformas ptolomaicas la puerta del centro de la pared occidental, mutilando así los relieves de aquel lado de la capilla. Por allí se entra a las partes del santuario más reservadas, donde estaban las citadas «naos» o altares monolíticos de granito rosa, de los que sólo se conserva el que donó Ptolomeo XI Neos Dionisios (81-50 a. de J. C.). Es éste un hermoso monolito de granito rosa, bien labrado, de evidente valor artístico e histórico en relación con el templo. Nos ofrece en su base dos representaciones del Alto y Bajo Egipto, enlazadas al escarabeo sagrado con alas explayadas y otros elementos decorativos, además de la inscripción jeroglífica que señala la ofrenda de aquel monarca ptolomaico a Isis.

A todos estos elementos decorativos que ofrece el templo de Debod aún se deben añadir los que se ven en la fachada oriental, que daba a la sala hipóstila o vestíbulo, y otros más simples que ofrece la fachada posterior del templo. Los relieves de la fachada delantera fueron donación de Augusto y de Tiberio, según prueban los cartuchos grabados de estos Emperadores romanos, representados allí como faraones egipcios. Aparecen Isis sola; la pareja divina de Osiris e Isis, el Amón Crioscephalo, Arihosi y Thot, todos recibiendo dones de Augusto. En época romana, aún posterior, parece se grabaron dos imágenes de Amón y Mahesa, que se ven en la fachada posterior de un arte ciertamente rudo y decadente.

### ORNATO DE MADRID Y LECCION PRACTICA DE ARTE

Pronto se verá ya definitivamente reconstruido en Madrid este monumento que a muchos decepcionará, pues tal vez esperan un grandioso edificio. El templo de Debod, más que un templo, yo diría que es una ermita por su tamaño, pero podemos decir que será el único templo egipcio que se podrá ver en toda Europa, pues, como hemos dicho ya, nunca se permitió sacar de Egipto monumentos arquitectónicos. Por ser un templo egipcio completo, estas piedras mutiladas tienen un valor histórico y artístico singular. Nos dan idea clara de lo que era un santuario faraónico local. Sus relieves son muestra muy estimable de la ornamentación de los templos faraónicos. Sus pilonos, sus inscripciones, sus golases egipcias y capiteles lotiformes, así como tantos otros elementos que este venerable monumento nos ofrece, recordarán a muchos esos conceptos y nomenclaturas que se aprenden en los primeros cursos de la Historia del Arte. Pronto podremos contemplar esta auténtica reliquia de la arquitectura egipcia en nuestra ciudad, bellamente encuadrada en un hermoso parque. El templo de Debod, final venturoso de una dura empresa arqueológica que tuvimos la satisfacción de dirigir, educará a nuestros jóvenes, a la vez que adornará a Madrid. Sobre todo será una prueba permanente y sincera del afecto y la buena amistad noblemente mantenidos siempre entre el pueblo egipcio y el pueblo español.

MARTIN ALMAGRO



# GOYA, EN LA HAYA Y PARIS



*CARGA DE LOS MAMELUCOS/Boceto.*

**L**A Fundación Johan Maurits van Nassau, de La Haya, y los Museos Nacionales de Francia, con la colaboración del Louvre, han organizado una importante exposición de Goya, abierta primero en el Mauritshuis de La Haya y ahora en la galería parisiense de la Orangerie.

La contribución española a esta exposición ha sido importante. Tratándose de Goya, tenía que ser así. Del Prado figuran: «La maja y los embozados», «Las gigantillas», «El prendimiento de Cristo» —boceto para el gran lienzo de la sacristía de la catedral de Toledo—, estudio del retrato del infante Francisco de Paula Antonio —para «La familia de Carlos IV», del mismo Museo del Prado—, la aterradora visión del

coloso. De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha enviado el espléndido retrato de «La tirana»; del Museo Lázaro Galdiano, la versión del cartón de «El verano», que conserva el Prado y una escena macabra de brujería; del Patrimonio Nacional (Palacio de Oriente), un milagro de Santa Isabel de Portugal; del Museo Municipal de Santander, la poderosa pintura que efigia a Fernando VII y que la Dirección General de Bellas Artes no ha mucho exhibió en la exposición del Retrato Español, celebrada en Bruselas, y, en fin, del Museo de la Seo, de Zaragoza, un boceto con el tema de María, Reina de los mártires, composición pensada para los frescos que Goya realizara en su Zaragoza natal.

Las colecciones privadas españolas no han colaborado menos: «Adoración del nombre de Dios» —col. Gudiol—, «La duquesa de Osuna» —col. Bartolomé March—, «Anunciación» —col. duquesa de Osuna—, «Carlos III, cazador» —col. duquesa del Arco—, «El incendio» —col. José Varez—, un boceto de «La carga de los mamelucos» —col. duquesa de Villahermosa—, amén del excelso y nunca suficientemente degustado retrato de «La condesa de Chinchón», de la colección de lo duques de Sueca.

Por tanto, en un total de cincuenta y ocho obras que forman la exposición, figuran dieciocho procedentes de España. Únicamente puede compararse con esta aportación la de los museos y coleccionistas de Estados Unidos, siguiéndola en importancia la de Francia. Holanda, país organizador de la exposición, ha participado con el retrato de Ramón Satué, del Rijksmuseum de Amsterdam.

Cincuenta y ocho obras no son demasiadas, si consideramos la anodante fecundidad de Goya. Salvo contadísimas excepciones, cuya mención sería mezquina, la selección es inteligente. Muy inteligente. Revela bastante de los decisivos aspectos de un arte que ponía en carne viva hasta la temática buscada en la pura y simple cotidianeidad. Goya necesitaría más, mucho más, para ser mostrado en su gigantesca talla de creador insólito. Pero no es nunca justo olvidar que, en exposiciones de valor excepcional o de carácter histórico, el seleccionador propone y los propietarios disponen. A. B. de Vries, director honorario del Museo Mauritshuis, expresa que la participación en las exposiciones internacionales es todavía negocio un tanto insólito en España, reproche a medias justo y no sé si del todo oportuno, sobre todo cuando la exposición Goya de La Haya y París está formada por más de una cuarta parte de obras cedidas por España. Cuando, en el año de 1970, España ha mostrado en el ámbito internacional elencos tan numerosos de arte español cual el del Retrato —con doce Goyas...—, éste celebrado en Bruselas, y el ciertamente amplio de Arte Español exhibido en Tokio y Kioto.

Sin duda, hubieran acertado más los organizadores de la exposición de haber pensado presentarla también en España, mediante un comité no bipartito, sino tripartito. Si Goya quiere verse completo en el mundo, ha de ser de esta suerte. Porque, si bien es cierto que los propietarios españoles ofrecen **alguna** resistencia a la cesión de sus propiedades artísticas, también no cabe dudar de que tampoco se ofrece nada ciertamente sustancioso a cambio del desprendimiento requerido. Con un poco de buen sentido organizador, con recíprocas generosidades, hubiera sido estupendo que los españoles disfrutasen ahora, después de París, los Goyas del Art Institute, de Chicago; del Cleveland Museum of Art, del Meadows Museum, de Dallas; de la Kimbell Art Foundation, de Fort Worth; del Wadsworth Atheneum, de Hartford; del Minneapolis Institute; del Museo Metropolitano, de Nueva York; del de San Diego; de los Museos de Besançon, Castres, Estrasburgo y Louvre; del Bower Museum, de Barnard Castle; del Rijksmuseum, de Amsterdam; del Museo de Bellas Artes, de Budapest; de las Galerías Nacionales de Dublín y Praga. Por ejemplo, a esta última pertenece el **modernísimo** retrato de Miguel de Lardizábal, obra de 1815, que hace ya unos cuantos años me produjo imborrable impresión al contemplarla en Checoslovaquia. Ni que decir tiene que asimismo se tiene in mente lo procedente de las colecciones privadas que han colaborado con la exposición.

Pero no es esta hora para lamentaciones. Muy por el contrario, es momento para expresar la satisfacción a sentir ante la calidad de la selección conseguida por los organizadores holandeses y franceses, porque como figura excepcional del genio creador europeo se haya pensado una vez más en Goya; porque se publique su nombre y se di-



LA ANUNCIACION;  
Boceto/Colección  
particular/Londres.

funda más aún su arte. Porque el nombre de España sea insoslayable en esta efemérides internacional y algo muy valioso de cuanto custodian nuestras riquísimas colecciones de arte se esté mostrando más allá de los Pirineos, y no precisamente en el difícil y necesario intento de revelar lo no poco todavía ignorado del pasado y del presente culturales españoles.

Goya es genio familiar a la sensibilidad novecentista mundial. A. B. Vries reitera lo que tanto se ha dicho de que él es el primero en anunciar los tiempos modernos. En efecto, lo es; pero sin renunciar ni huir de la problemática de su crítico instante histórico. Ya está superada la romántica imagen del Goya fuerza bruta natural, inculto, que a golpes de intuición alcanza las más altas cimas accesibles al talento creador de excepción. Sí que Goya fue energía vital irrefrenable. Sí que no fue hombre de letras, ni tenía por qué serlo. Pero Goya asumió desde su condición de pintor todas las responsabilidades intelectuales y sociales que el XVIII en crisis imponía a la ética de la Ilustración. Fue más que amigo de los ilustrados. Fue hartó más que su retratista, mucho más que mero partícipe de sus cónclaves, academias y tertulias de gabinete o salón. Con la intensidad y eficacia expresiva de que él sólo era capaz, vivió pintando la crisis de su instante. Criticó con quienes criticaban. Juzgó implacable. Exasperado. Anheló cuanto se anhelaba. Ni anciano perdió la esperanza. Su testimonio fue el más convincente y duradero de entre los cuantiosos, honestos y valerosos que se dieron en los largos días de su larga existencia.

El brujeo goyesco pinta mejor la infamia de la superstición que el «Autillo de Logroño», de Moratín. Goya se vuelve a inspirar en éste, su amigo, en la «Carta histórica de los toros», y hace obra impecable en «La tauromaquia», en que también «ilustra» a Moratín. Los Caprichos ponen implacable dedo sobre una y otra llaga, allí donde más debía doler. «Los desastres de la guerra» denuncian de una vez para siempre la brutalidad humana, su crueldad cobarde, desenfrenada, la vileza en que se sume cuando se dice permitido —u obligado...— matarse unos a otros. Goya pinta o graba caníbales, locos, el absurdo, la injusticia, la impúdica verborrea de los picos de oro, la vanidad de las hembras senectas, la mujer entregada al dinero del rico, la moza prostituida que ni a su madre reconoce, la masa informe de donde surgirá el mayor de los humanos horrores: el hombre masa. Pinta o graba sueños. Descubre lo onírico mucho antes que Freud, con trascendencia más universal que Füssli. Pinta o graba ebrios incendiarios, albañiles borrachos. Plasma la puerca imagen del libidinoso perverso. Junto a Jovellanos, se preocupa por las diversiones populares. Manicomios, tenebrosas procesiones inquisitoriales, alucinados entierros de la sardina, plebeyas corridas de toros, hermosas praderas de San Isidro, las estaciones, los juegos, el horror y la alegría de los hombres, discurren a lo largo y a lo ancho de incontables óleos, frescos, dibujos, aguafuertes y aguatinas. En su vitalísima vejez aprende la litografía, recién descubierta.

La negrura demoníaca coexiste con las angélicas femineidades de San Antonio de la Florida. Toda la varonil ternura con que pinta acariciando niños y femeninas criaturas se desvanece en el acto, si topa con los monstruos de la mente y la vida humanas. Con los monstruos producidos por el sueño de la razón. Toda la exangüe piedad de sus convencionales cuadros devotos puede llegar y llega al hontanar mismo de lo más profundamente religioso en su «Última comunión de San José de Calasanz». Toda su inmensa alegría de vivir desaparece como por ensalmo en el terror de las Pinturas Negras.

Anonada el genio de Goya. Asombra más sabiendo que su universalidad se alcanza merced a la incisiva penetración de lo estrictamente español. Le basta una parcela del mundo, la España del siglo XVIII para desbordarse barriendo fronteras. La universalidad de su genio no deja de ser español ni por un instante. En Picasso ocurre igual, pero la universalidad de Picasso es más comprensible, pues ha transcurrido la mayor parte de su existencia en lugares en que le era más accesible otear lo universal.

Por todo eso y muchísimo más, la exhibición del arte de Goya es deseada por doquier. Una vez más este anhelo ha sido confirmado en La Haya y París.

JOAQUIN DE LA PUENTE

# BENJAMIN PALENCIA, EN SU CUMBRE

En el mes de noviembre han tenido lugar dos exposiciones de Benjamín Palencia en Madrid, ambas inauguradas en el mismo día y a la misma hora, como para desafiar toda lógica de la presentación y de la ecología publicitaria o comercial. Este nuevo Palencia brota con arrebató, una tarde de otoño madrileña, con sus muchas telas y sus colores, como para manifestar una fecha importante en la carrera del artista. La de su mejor momento. Sus cuadros pintados en 1969 y 1970 son, para mí, su mejor luz de conocimiento, su más clara ontología personal.

Ya en septiembre había podido contemplar (en la Galería Ariel de Santander) el rostro de esta perfección. Había allí un carro rojo reposando en medio de un paisaje, al mismo tiempo dramático y tranquilo, un paisaje de domingo, de gestos apagados, de reposo inquieto, en el que vibraban aún las tareas del ayer, la promesa del trabajo de mañana, algo así como una pausa monumental, erigida, convulsa y amedrentadoramente, entre dos etapas del bregar humano. Fue allí, delante de aquella tela grande incendiada por el carro y por todo lo que aquello quería decir, donde tuve la visión de un Benjamín Palencia dominical. Me pareció que sus campos de Castilla o de

la Mancha, sus paisajes de Altea y de Polop de la Marina, sus árboles y sus rocas, los grandes lienzos de las colinas, como tendidos sobre la Naturaleza, constituían un cosmos del reposo, del ocio bien merecido después de una semana de movimiento. Hay algo compuesto, hierático, bien vestido para la Misa o para cualquier ritual reverencioso, en los colores y las líneas de este Palencia dominguero. Es como una sabiduría leal la que se desprende de la paz que toda su pintura encierra, una paz no definitiva, sino la del momento que nos permite descansar y prepararnos para otro ciclo de dramas en acción. Aquel carro, sobre todo, que dominaba la galería de Santander con su rojo vivo y con su reposo momentáneo, me pareció llevarme hacia algo nuevo, un Palencia más hondo, invadiendo los paisajes para conocerse mejor. Y aquella impresión se hizo certidumbre en el momento en que tomé contacto con las dos exposiciones madrileñas del pintor manchego.

No es fácil elegir. Hay un cuadro grande con chopos amarillos sobre el fondo verde y rojo y cielo intensamente azul, como si aquel mundo autumnal estuviese ardiendo desde el verde hasta el fuego final. Hay otro con colinas como dorsos de animales moviéndose lentamente, con árboles negros y un



cielo como en flor, muy amarillo, pero también rojo y azul, salpicado de colores que tratan de compensar, como flores de papel, la monotonía de abajo. Y las dos eras con caballos violeta y una cabra azul o verde. O la fuerza del encinar castellano, bañado en luz verde, casi marina, que hace soñar con muchas cosas. Camón Aznar habló una vez de un Benjamín Palencia «edénico». Yo diría «dominical». Pero en estas dos exposiciones hay más. Entre todos estos colores de fiesta campestre, el hombre interpreta un papel casi invisible, secundario, puesto que el universo aquí está descansando, justamente porque falta la presencia activa del ser humano. Salvo en las «Eras», en algunos retratos de pastores, descansando también, el hombre en esta pintura está casi ausente.

Lo que no falta, y es casi lo que más me ha impresionado en estos lienzos sin dioses, pero obsesionados por su existencia, ha sido: por un lado, esta fuerza conmovedora que me hizo pensar a veces en un Van Gogh cuerdo y meridional, más próximo a Maillol a pesar de la diferencia que pueda imponer la materia, la diferencia de tacto y formación entre la piedra y el lienzo; y por el otro, un recuerdo antiguo, un vaho de sabiduría ancestral, emparentada con una Grecia muy alejada en el tiempo y, sin embargo, muy presente en nosotros. Empecé a relacionar a Benjamín Palencia con los griegos cuando me enseñó un día, en Altea, las piedras que él pintaba, guijarros o pedruscos recogidos en la playa o en el lecho del río Algar, muy terciopelados, rojizos, sobre las cuales el pintor, en negro y verde, en colores sencillos, trazaba el contorno de una cara. Estas caras, sin ninguna necesidad de otro ornamento o indicación topográfica, hablaban de cosas de Grecia, formaban parte de aquel mundo. Por la expresión de los ojos, el perfil a veces, u otros matices casi imperceptibles, los rostros que Palencia pinta sobre los guijarros parecen sacados de un vaso coríntico o delfico. Hay, pues, en el alma del pintor una inclinación subconsciente hacia lo clásico. Lo que no quiere decir calma, serenidad o mesura apolínea, sino también dramatismo dionisíaco, ruptura, tormenta interior, encuentro con las fuerzas opresoras de las profundidades.

En una de sus «Eras» aparece una alusión a aquel mundo. Detrás de un grupo de campesinos se levanta una figura como de barro cocido, algo así como una diosa, quizá Cibele, más grande y opulenta que los demás, de un color que recuerda la generosidad misteriosa y sencilla de la tierra, no la de la superficie, sino la de las profundidades, vecina de Hades. Es una figura que asusta y casi aterra, no por sus facciones, que son calmosas y sonrientes, sino por su misma presencia. ¿Qué es lo que viene a hacer allí aquella mujer, que, de repente, comprendemos como algo que no pertenece a la naturaleza humana o campesina, sino que brota desde otros horizontes, desconocidos, de los que nunca nos hemos logrado separar?

Y también en un cuadro con una mesa marrón, hosca, llevando encima unas espigas amarillas, posadas sobre un paño blanco. Debajo hay unas hojas negras. Es como si el pintor hubiese querido ilustrar la muerte de las espigas, el misterio de la cosecha, del trigo que muere para volver a dar vida. Los colores son pocos, apagados, pero vibrando al mismo tiempo con una intensidad funeraria, que habla de antiguos rituales. El cuadro parece venir desde los campos insulares de la Odisea, y el barro de las viejas ánforas habrá sido el modelo del fondo que sostiene esta muerte y resurrección.

Hay en este pintor algo muy personal, cada vez mejor expresado y llevado a su máximo punto de perfección, relacionado al mismo tiempo con la realidad unanimista del paisaje castellano y con el inconsciente colectivo más antiguo y auténtico que brota como un sueño a lo largo y a lo ancho de alguna tela sorprendente y muy representativa, como estas dos que acabo de analizar.

Se trata, pues, de un artista complejo, al que habría, creo, que interpretar no sólo desde un punto de vista pictórico, sino también psicológico, religioso, literario, con el fin de encontrarle una posibilidad de definición. Situarle, de esta o de aquella manera dentro del ámbito de la pintura española, tiene

poco sentido y no se llega a nada. Benjamín Palencia tiene la grandeza de un fenómeno que sobrepasa lo nacional, aun representándolo de la manera más auténtica posible, y se injerta, como todo gran artista, en los horizontes sin límites de lo humano. Su pintura puede ser instrumento de conocer para cualquiera, músico, científico, poeta, chino o finlandés. A través de estos colores y de esta mitología, aparece el rostro y el retrato del hombre, en su permanente búsqueda de claridades y respuestas. Castilla, en este caso, es una ventana o un telescopio.

¿De dónde viene este pintor? ¿Cuáles han sido sus comienzos como artista? ¿Quién y cómo lo han formado para que pudiese llegar a la perfección de hoy? Le he planteado estas preguntas en su estudio de la calle de Sagasta, y me parece interesante completar esta visión de su fase pictórica más reciente con lo que el pintor mismo me ha dicho de sí mismo, de lo que podríamos llamar su propia eternidad o esencia. Me dijo esto:

—En el pueblo manchego en que nací he sido siempre, desde muy niño, atraído por lo cósmico. Solía dar paseos, incluso solo; algunas veces venía tarde y me castigaban mis padres. Lo que me atraía enormemente era, sobre todo, coger un camino, ver un cerro y asomarme a él para mirar lo que se veía detrás. Es una de las obsesiones que he tenido de niño. Y tanto, que alguna vez me cogía la noche al no saber calcular yo el tiempo justo para llegar hasta allí y volver, de manera que corría por los caminos y senderos en medio de la oscuridad para no llegar tarde, y tenía miedo, pero nunca me pude corregir, siempre iba al cerro para mirar detrás. A los doce años ya dibujaba, en unos cuadernitos, en los papeles nuestros de la escuela, donde mis compañeros y amigos me hacían dibujar cosas, tanto que mis maestros me castigaban. «Un cazador, con su perro, que va a tirar con su escopeta», me decían, y yo lo dibujaba, y estaban todos muy contentos. Cuando volvía a casa de noche, en lugar de hacer mis deberes, siempre me ponía a dibujar. Siempre he hecho esto. Claro, que venían más los años, y mi padre dijo que, en vista de esto, en un pueblo no se le puede dar a uno la educación correspondiente a su vocación. Y fue así como de Barrax, en Albacete, mi padre me envió a Madrid con un tío mío. Tenía catorce años. Estudié durante dos años en un colegio, pero sin perder nunca el contacto con mi pueblo, donde volvía a menudo. A los dieciséis años, mi tío Rafael me dijo que tenía yo que tomar una decisión en serio, que definirme, que si quería estudiar una carrera o hacer cualquier otra cosa, que él haría todo lo posible para guiarme. Era una persona muy seria y buena, que me ayudó mucho. Yo le dije que quiero ser pintor. Era algo que no convencía mucho a mis padres, porque, desde la perspectiva de Barrax, esto parecía algo que me llevaba directamente al hambre y a la miseria. Pero mi tío Rafael estuvo de acuerdo. Me compró unas cajitas de pintura, muy elementales, y me llevó al Prado. Y allí, todos los días, sin abandonar mis estudios, empiezo a copiar a los clásicos. A Velázquez sobre todo. Fue allí donde me entregué por completo al mundo del arte. Luego, al Greco. Son los pintores que siempre me han atraído más que los demás. Primeramente, por una inclinación de temperamento y por cierta admiración que les tenía desde niño. Es así como me formé una técnica. Y puedo decir, incluso, que siempre han dejado en mí cierta huella. Otra de mis academias ha sido Toledo, donde viajaba cuando podía. El Greco y el ambiente toledano fueron como una primera guía firme que me enseñó y me permitió acercarme a mí mismo. Luego conocí a Juan Ramón.

»Cuando tenía diecisiete años se hizo en Madrid una exposición de pintores noveles en el Museo de Arte Moderno, donde yo mando dos cuadros: uno, «Homenaje a Larra», y otro, una cabeza de un mártir, un poco atraído por las cosas de Zurbarán ya y por la pintura clásica. Juan Ramón Jiménez va a aquella exposición y lo que más le gustó fueron los dos cuadros míos. Preguntó por mí, para conocerme, pero nadie lo sabía, naturalmente. Lo pude encontrar a través de la librería de Schumacher, donde iban a comprar libros Ortega y los intelectuales más



importantes de Madrid. Le contó a Schumacher lo de la exposición, pero el librero tampoco sabía quién era yo. Mi tío Rafael también era cliente de aquella librería, y un día, Schumacher le habló del interés que Juan Ramón tenía por un tal Benjamín Palencia y sus cuadros. «Si es el chico que viene conmigo —dijo mi tío—; si es mi sobrino Benjamín». Y así Juan Ramón pudo enterarse de mis señas y me escribió una carta, en la que me dice que quiere visitarme. Yo le di cierta importancia a aquella carta, pero en aquel momento lo que más me interesaba era pintar y descubrir lo que encerraba en mis profundidades. Fue mi tío quien me convenció de la importancia de Juan Ramón, que acababa de venir de Moguer y era uno de los poetas jóvenes más destacados de entonces. «Tienes que verle —me decía mi tío—, esto es muy importante para ti». Y me aconseja que le escriba una carta. Juan Ramón me contesta, me dice que ha tenido una gran alegría, y luego viene a visitarme a mi estudio, mi primer estudio, que tenía en el número siete de la calle de Fernando el Santo. Extraordinaria persona, con su barba, muy fino, muy definido, se sienta así como tú, una visita muy parecida a esta de esta tarde, y me empieza a hablar. Quiso ver mis pinturas y mis dibujos. Yo tenía una mesa en medio del estudio llena de cuadernos y dibujos. Muy silencioso empieza a mirarlo. Me

dijo: «En vista de esto yo quiero conocer a tu familia, y, además, quiero tirarte un libro. Yo estoy dirigiendo una editorial que se llama Signo, y en esta editorial quiero hacer un libro con los niños que tienes aquí con un prólogo mío».

»Es así como empieza mi amistad con Juan Ramón. Salimos juntos, vamos a las imprentas; era como un hijo suyo, y ya no me separé de él hasta la guerra. Es así como yo conocí a Ortega, a los Machado, a todos, porque me llevaba él a todas partes. Entre mi tío Rafael y los consejos y la presencia de Juan Ramón me fui formando poco a poco. Ha sido el principio de mi vida de artista. Siempre he trabajado solo; primero, dibujando con la pluma; luego, poco a poco, con los colores, cuando lo del Prado, pero sin maestros. Solo. Hubiera podido ir a una escuela de pintura, pero fue Juan Ramón quien aconsejó a mi tío que no me mandara a ninguna, porque todo aquel marasmo del siglo XIX que reinaba en la pintura de entonces hubiera hecho de mí un pintor convencional. Y no fui a ninguna escuela. Fue él también quien me aconsejó la Naturaleza. Y empecé a ir al campo para dibujar árboles, caballos, pastores. Me pasé una larga temporada en Extremadura, luego en la provincia de Toledo, en Villar del Pedroso, donde tenía un amigo poeta, Francisco Cruz, y éste tenía tinados con ovejas, caballos; venían los pastores, yo los sentaba en una

piedra y los dibujaba. Y esto fue el principio más bello. Era yo como una llama, era de una gran alegría, me movía mucho, trabajaba con entusiasmo, quería ser genial, perfecto, ya sabes, como son los jóvenes que notan algo distinto en su alma. Lleno estaba de luz, sin tener ninguna picardía, dedicado a este mundo que pintaba. Leía mucho, al mismo tiempo, toda la crítica francesa de aquel tiempo en revistas y libros. Fue así como me acerqué a Renoir, Sisley, a los impresionistas en general, y luego a Van Gogh. Yo todo esto lo quería llevar a la visión española de las cosas. En definitiva, mis maestros, mis maestros ideales como tú dices, han sido entonces los franceses, pero también los clásicos italianos, Giotto, Massaccio y Piero della Francesca. Me dedicaba entonces, para mejor comprender el sentido de las formas y del espacio, al estudio de la geometría plástica. Me di cuenta, en medio de aquel aire florentino, que esto me llevaba hacia un mundo clásico, que no era lo que yo quería ser, yo era un muchacho del siglo XX, y otra vez volví a la pintura de la escuela de París y toda mi visión de entonces la apoyé en Cézanne. Como yo soy un hombre del campo, un campesino, lo que me interesaba era la materia, la riqueza de la materia, y tener una técnica, no aprendida por academias ni por maestrías, sino técnica salida de la visión campesina que yo estaba asimilando. Por esto soy así. La técnica no me la ha dado nadie. Además, yo, cuando miraba, tenía que tocar las cosas, y el sentido táctil de la forma entraba como un concepto a mi pintura. Yo soy un pintor completamente táctil. La visión la supedito muchas veces a una calidad especial que doy en el cuadro. Esto me costó muchos años. En aquella fase de mi vida, sí, Cézanne tuvo un papel importante, y luego yo me pasé al cubismo, también porque Cézanne había estado en la base de todo aquello. Luego paso por el surrealismo, pero todo esto como autoaprendizaje, como necesidad de aprender y de transformarme, de llegar a aquella meta interior que yo buscaba. Fue entonces cuando creo la escuela de Vallecas.

»Yo hablaba frente a la Naturaleza y ellos me escuchaban. Dábamos paseos por los campos, les enseñaba lo bello tal como yo lo había aprendido. Eran unos muchachos de unos quince años y yo era su maestro. Formé con ellos una escuela en el pueblo de Vallecas, que duró seis años. Aquel paisaje era toda una geometría, un esqueleto sin florestas, sin adornos. Volúmenes puros. Mi colaborador inmediato era el escultor Alberto. Era como una abstracción, a la que nadie comprendía entonces. Poco a poco aquello me pareció como un callejón sin salida y lo dejé. Además, soy un hombre luminoso, de temperamento poético, espontáneo, siempre metido en la Naturaleza y ella en mí, y esto de poner un borrón de tinta o una raya en lugar de una piedra no me convencía mucho; como esto para mí no es universo, no quise ser abstracto. Lo abstracto vive de tinieblas. Paul Klee sí que había traído algo, porque llevaba todo un universo poético dentro. Yo fui uno de los primeros que habló en España de Paul Klee, porque era para mí un mundo de invención, donde está la música, la poesía, la Na-

turalidad. Yo tenía entonces veintiocho años, era ya un artista formado, y pude escoger mi camino, después de tanto aprendizaje y viaje interior. Luego, la guerra lo deshizo todo. Pero ellos se formaron en aquella escuela de Vallecas. Mira, estaba con nosotros Carlos Lara, quizá el chico que tenía más disposición y que murió muy joven. No comía, no salía de su casa, era muy pobre. Delgado, el retratista, era también uno de nosotros, desde los principios. San José también era uno de los mejores, y vive ahora en Caracas, donde tiene una escuela de pintura y quiere venirse a España. Otro era Del Olmo, de mucho talento también. Eran chicos de condición muy modesta, que se dedicaban a la pintura, a veces se marchaban de su casa porque sus padres querían para ellos otra carrera más segura. ¿Sabes dónde pintábamos entonces, dónde paseábamos y discutíamos? En un sitio muy cerca de Madrid, donde hoy han construido eso del Club Urbis y el barrio del Niño Jesús, y este Club quiere ahora hacer una exposición retrospectiva de la escuela de Vallecas.

Seguimos charlando en la tarde de otoño, entre los cuadros de Benjamín Palencia. Me dice que las dos exposiciones son el final de un ciclo y que piensa estrenar nuevos mundos dentro de poco. La próxima exposición será una sorpresa, porque dirá algo completamente nuevo que le ha sido transmitido por el paisaje de la sierra de Gredos y por la de Aitana. Benjamín habla. Yo le escucho y, al mismo tiempo, veo un poco esta fase nueva en la que él está pensando ya. Algo así como una conclusión metafísica, una filosofía de la vida después de años de trabajo, de viajes, de interpretación, de contacto con materias e ideas. Algo tenemos que decir que nadie habrá dicho hasta nosotros: transmitir lo que se llama un mensaje, ya que nacimos para esto, somos un mensaje y nos descubrimos como tal en el momento mejor de la vida, en estas situaciones cumbre, cuando es fácil decir después de tanto difícil buscar. En este final de conversación con mi buen amigo Benjamín comprendo que el principio de la complementariedad, descubierto por Niels Bohr, vale para la pintura como para cualquier otra cosa, que es posible una coexistencia entre figurativo y abstracto, que uno puede amar a Leonardo y a Tapies, a Benjamín Palencia y a Manessier, sin incurrir en ninguna contradicción. Además, ¿qué es lo que quiere decir contradicción dentro de esta nueva perspectiva, formadora de una nueva lógica? Lo importante es no ser fanático o dogmático, porque incurres en un pecado tan anticuado como el otro y te transformas en un abstracto unilateral, como un figurativo puede ser unilateral también y exclusivista, enemigo de lo más normal y sólido que hay en el mundo, que es, precisamente, la complementariedad.

¿Qué más vastedad de complementariedades que la pintura de Benjamín Palencia y su vida para llegar a lo que es? Desde el Prado, los italianos del Renacimiento y Cézanne, hasta Van Gogh, Paul Klee y lo abstracto de Vallecas, para regresar a su esencia actual, a esta cumbre a la que él mismo quiere sobrepasar.

VINTILA HORIA



# VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA EN BARCELONA

Desde su fundación, el Festival Internacional de Música en Barcelona ha seguido una fulgurante línea ascendente, cristalizando en dos hechos de trascendental importancia para el mismo y para la Ciudad Condal: el Festival forma ya parte como miembro de la Association Européenne des Festivals de Musique, constituyendo a la vez uno de los alicientes más grandes del ambiente musical barcelonés, al cual se ha integrado definitivamente.

Analizando en términos generales estos vastos ciclos de conciertos que vienen realizándose desde hace ocho años bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona, todo indica que los creadores y organizadores del Festival (Juventudes Musicales de Barcelona) han logrado objetivos muy ambiciosos, particularmente en lo que respecta a la divulgación de la música contemporánea, que siempre ha figurado en el repertorio, y en lo que respecta a las oportunidades que el Festival ha brindado a varios intérpretes (muchos de ellos jóvenes) de nuestro país. Dentro de esta línea positiva incluimos el nutrido grupo de oyentes, es decir, de un público que por regla general ha acudido incondicionalmente a los actos programados sin influir la calidad o bien un intérprete determinado.

Ante esta euforia, las frecuentes críticas de que ha sido objeto nuestro Festival de música, dirigidas especialmente al elevado número de audiciones (alrededor de 25 y este año 29 y una conferencia), no hallaban una base sólida de justificación, quedando más o menos en el aire. Sin embargo, en el último Festival ha ocurrido algo distinto: en más de un concierto estuvimos «en familia» y pocas fueron las audiciones en las que imperase un clima de entusiasmo.

Si intentamos profundizar las causas de esta falta de interés, lo primero que surge en nuestra mente es la agobiante cantidad de actos celebrados en poco más de un mes, que han saturado incluso a los más firmes adeptos, llegando a la conclusión de que si sobran conciertos no es por su número en cifras, sino por la irregularidad de calidad. Evidentemente, la palabra «internacional» aplicada a cualquier manifestación musical implica desde el primer momento un nivel cuya altura nunca puede decaer en actos habituales del curso musical. Un festival internacional exige la presencia de primerísimas figuras, sin por ello excluir la participación de intérpretes o conjuntos de categoría que sin ostentar una fama universal poseen la suficiente solvencia artística para que su intervención se halle justificada dentro del marco de una actividad de esta índole.

Es precisamente a partir de aquí donde podríamos formular y justificar nuestra objeción a tal cantidad de audiciones, porque en ella hubo no poco «remplissage», e indiscutiblemente no se dispone de la gran cantidad de dinero para sufragar 29 conciertos de calidad superior: el VIII Festival no ha contado con la presencia de una sola agrupación sinfónica extranjera y tan sólo ha podido celebrarse gracias al patrocinio de varias entidades, como el Ayuntamiento de Barcelona, la Comisaría General de la Música (Dirección General de Bellas Artes), la Dirección General de Promoción del Turismo y del propio Patronato de Conciertos de Juventudes Musicales. Con las aportaciones de estas entidades creemos que los organizadores del Festival podían presentar una quincena de conciertos de excepción, y, si por principio nosotros somos enemigos del «vedettismo», no es menos cierto que mientras el «acto de concierto» no cambie de estructura, la intervención de grandes figuras es indispensable. Nos apresuramos a decir que estamos analizando el Festival desde un ángulo objetivo y externo, basándonos en las características de otros festivales internacionales de música europeos.

El Festival ha sido pródigo en novedades, mucho más en lo que se refiere a programación que a intérpretes. Al lado de primeras audiciones de obras interesantes como la versión concertante de la ópera «Leonora», de Beethoven, y el oratorio «Sansón», de Haendel, cuyas magníficas versiones nos descubrieron al gran director Gerd Albrecht («Leonora») y a un conjunto vocal excepcional: los Coros de la catedral de Santa Eduvigis, de Berlín, abundó la producción contemporánea con obras consagradas y otras ofrecidas en calidad de estreno mundial.

Prescindiendo del valor artístico de las partituras quedó demostrado que el público habitual del Festival no se interesa por esta música: empezando por el concierto inaugural, dedicado a los compositores Robert Gerhard, Jordi Cervelló y Josep María Mestres Quadreny, dirigido por Konstantin Simonovitch, y que, desde un punto de vista interpretativo tuvo mucho que desear, las audiciones de música contemporánea fueron las menos concurridas. Hablando de Simonovitch, su segunda actuación fue aún menos afortunada; nos referimos concretamente al concierto dedicado exclusivamente a Gerhard, cuyo programa previsto tuvo que ser reducido debido a problemas surgidos en el último momento y que a nosotros no nos incumben. Es posible que tales anomalías influyeran en esta indiferencia, así como el concepto del público acerca del Festival, que, sin duda alguna, no considera como una manifestación de música contemporánea. Nosotros nos limitaremos en decir que con la presencia de directores de talla, como Maderna, Gielen o Boulez, entre otros, quizá habrían cambiado las cosas.

## EL LADO POSITIVO DEL FESTIVAL

Analizándolo desde un punto de vista distinto, y prescindiendo por completo del éxito externo, el VIII Festival Internacional de Música en Barcelona presenta un lado altamente positivo y merecedor del más cálido elogio por parte de sus organizadores: la proyección y divulgación de la música actual de nuestro país a gran escala, destacando la actuación del compositor y excelente director italiano Marcello Panni, quien, al frente del Conjunt Català de Música Contemporània, ofreció unas versiones de indiscutible calidad de obras de Benguerel, Homs y Soler en la audición que completaba el acto del pregón del Festival, pronunciado por el musicólogo y compositor Manuel Valls, director artístico de la Década de Música Catalana, que dio lugar a una exposición dedicada a los compositores catalanes que se estrenaron en el Festival y a la edición de un catálogo con amplia documentación de nuestros intérpretes y compositores.

En los programas tampoco se olvidaron a otros nombres altamente significativos en el campo compositivo de nuestro país. El Cuarteto Sonor de Barcelona estrenó en nuestra ciudad una obra de Ramón Barce, y el grupo de solistas de la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigido por el maestro Franco Gil, nos ofreció primeras audiciones de Cristóbal Halffter y de Carmelo Bernaola, completando este programa, que fue magistralmente traducido, con obras de Webern, Stravinsky y Berio. De este último oímos «Secuencia III» para voz sola, interpretada impecablemente por Anna Ricci. Cabe también mencionar el repertorio de canciones catalanas, interpretadas por la prestigiosa soprano María del Carmen Bustamente, donde se apuntaban los nombres de Toldrá, Mompou, Comellas, Alís, Cercós, Valls y Blancafort, sin olvidarnos de otros programas con partituras de Balada, Raxach, Montsalvatge, Guinjoán y Pueyo.

En el campo estrictamente interpretativo subrayamos la orquesta Ciudad de Barcelona, que en sus seis intervenciones en el Festival demostró lo mucho que puede dar de sí, alcanzando óptimos resultados en el concierto dedicado a Bela Bartok («El mandarín maravilloso» y «El castillo de Barba Azul»), dirigido por el maestro Ros Marbá y en la versión concertante de la ópera «Leonora», cuya parte vocal, a cargo de los Coros de la catedral de Bremen, causó buena impresión. Siguen los nombres del Cuarteto Melos, de Stuttgart (integral de los cuartetos de Bartok), de los dúos Evelyn Lear-Thomas Stewart (canto) y Alois y Alfons Kontarsky (piano), Ars Musicae (música antigua), Norma Procter (contralto) y los antes mencionados Coros de Santa Eduvigis, de Berlín, dirigidos por Anton Lippe. Por último, señalamos el magnífico programa del Festival, donde abundan los datos, análisis y toda clase de documentación y una interesante conferencia en homenaje a Beethoven a cargo de Antonio Fernández Cid, celebrada en la sala de ensayos del Orfeo Català.

He aquí, pues, nuestra opinión sobre este VIII Festival, opinión modesta pero sincera, ya que a través de la misma intentamos contribuir al desarrollo de esta manifestación de trascendental importancia para el ambiente musical barcelonés.

J. GUINJOAN

# EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN CARTEIA

Antes de referirnos a la antigua ciudad de *Carteia*, ubicada entre las fincas de «El Rocardillo» y «Torre Cartagena», junto a la orilla izquierda de la desembocadura del río Guadarranque, en la bahía de Algeciras y término de San Roque (Cádiz), consideramos oportuno adelantar que fue declarada conjunto histórico artístico por decreto del Jefe del Estado español, Generalísimo Franco, con fecha 16 de agosto de 1968 («B. O. E.» del 1 de octubre). Con orgullo hemos de manifestar igualmente que debióse a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, que, tras ganar ante el Supremo, el 27 de diciembre de 1969, el recurso de reposición presentado por los propietarios de las fincas afectadas, ya dentro del año 1970, las adquirió para el Estado, previo trámite de expropiación (Decretos 1.039/1970, del 12 de marzo, y 1.495/1970, del 8 de mayo; «B. O. E.» del 14 de abril y 2 de junio de 1970). Con ello se ha logrado la salvación para la ciencia de la afamada ciudad, que estuvo a punto de ser vendida por parcelas a fincas industriales y con motivo del gran complejo industrial instalado en el Campo de Gibraltar.

Históricamente, la ciudad de *Carteia*, identificada con *Tartessos* por algunos escritores clásicos (Strabon, P. Mela, Plinio el Viejo, Silio Itálico, etcétera), pero en realidad tan sólo situada en la región Tartésside, fue fundación fenicia probable bajo el topónimo de *Melkartheia*, derivado del nombre propio del dios fenicio Melkarth, equivalente al Heraklés o Hércules griego. De ahí que se la designase también con el nombre de *Heracleia*, bien que por los navegantes griegos, primordialmente. El testimonio más antiguo que al respecto tenemos es el de una excerpta de Timósthene de Rodas (siglo III antes de Cristo), conservada en la «Geografía» de Strabon (III, 1, 7-8), donde se atribuye la fundación de *Carteia* a Hércules (en el que se personifica la fundación fenicia), haciéndose patente su importancia como sede naval de iberos y elogiándose su gran recinto amurallado y sus arsenales, de los que todavía hoy, en el siglo XX de la era, quedan huellas. Luego, bajo las dominaciones cartaginesa y romana, quedó ya definitivamente con el nombre de *Carteia*, de cuyo momento tenemos importantes referencias en Tito Livio (XXVIII, 30, 3; XLIII, 2; 3, 1-4). Según este autor, una flota romana al mando de Laelio, enviada en apoyo de los gaditanos sublevados contra el dominio cartaginés, fondeó en *Carteia*, derrotando en el Estrecho a la flota de Aderbaal, si bien no pudo evitar que los rehenes que los púnicos trasladaban a Carthago fuesen llevados a su destino.

Mas, como en otras ocasiones hemos manifestado (véase la Memoria de las excavaciones arqueológicas efectuadas en *Carteia* en 1965 por los profesores Woods, Collantes de Terán y quien suscribe, publicada por la Dirección General de Bellas Artes en 1967), la importancia de la *Carteia* romana inicióse en el año 171 antes de Cristo, cuando cuatro mil ciudadanos españoles, hijos de unión no legítima entre soldados romanos combatientes en la Península y mujeres indígenas, solicitaron del Senado que se les señalase un lugar donde establecerse. Y habiéndolo concedido, se les ordenó que diesen sus nombres al pretor Lucio Canuleio, siendo asentados en *Carteia* los que tenían la condición de libertos juntamente con los indígenas que quisiesen permanecer en dicha ciudad, concediéndoles a unos y otros lotes de tierras, circunstancia por la cual recibió la fundación el sobrenombre de *Colonia libertinorum* y el estatuto de las de derecho latino, siendo ésta la colonia romana más antigua fundada en España.

Como en épocas anteriores, también bajo la romani-

zación, *Carteia* fue el gran puerto del Estrecho, diciendo de ella Strabon e Hircio que era *navale presidium*. Todavía bajo la República, en el año 46 antes de Cristo, declarada *Carteia* por los pompeyanos, se acogió en ella la escuadra de Accio Varo, perseguida por la cesarina de Caio Didio, y en el mismo puerto embarcó uno de los hijos de Pompeyo, Cneo, fugitivo después de la derrota de Munda, cuando los partidarios de César en *Carteia* le obligaron a abandonar la ciudad. Cuando, ya muerto César, el otro hijo de Pompeyo, Sexto, volvió a la Bética, *Carteia* se le entregó de nuevo.

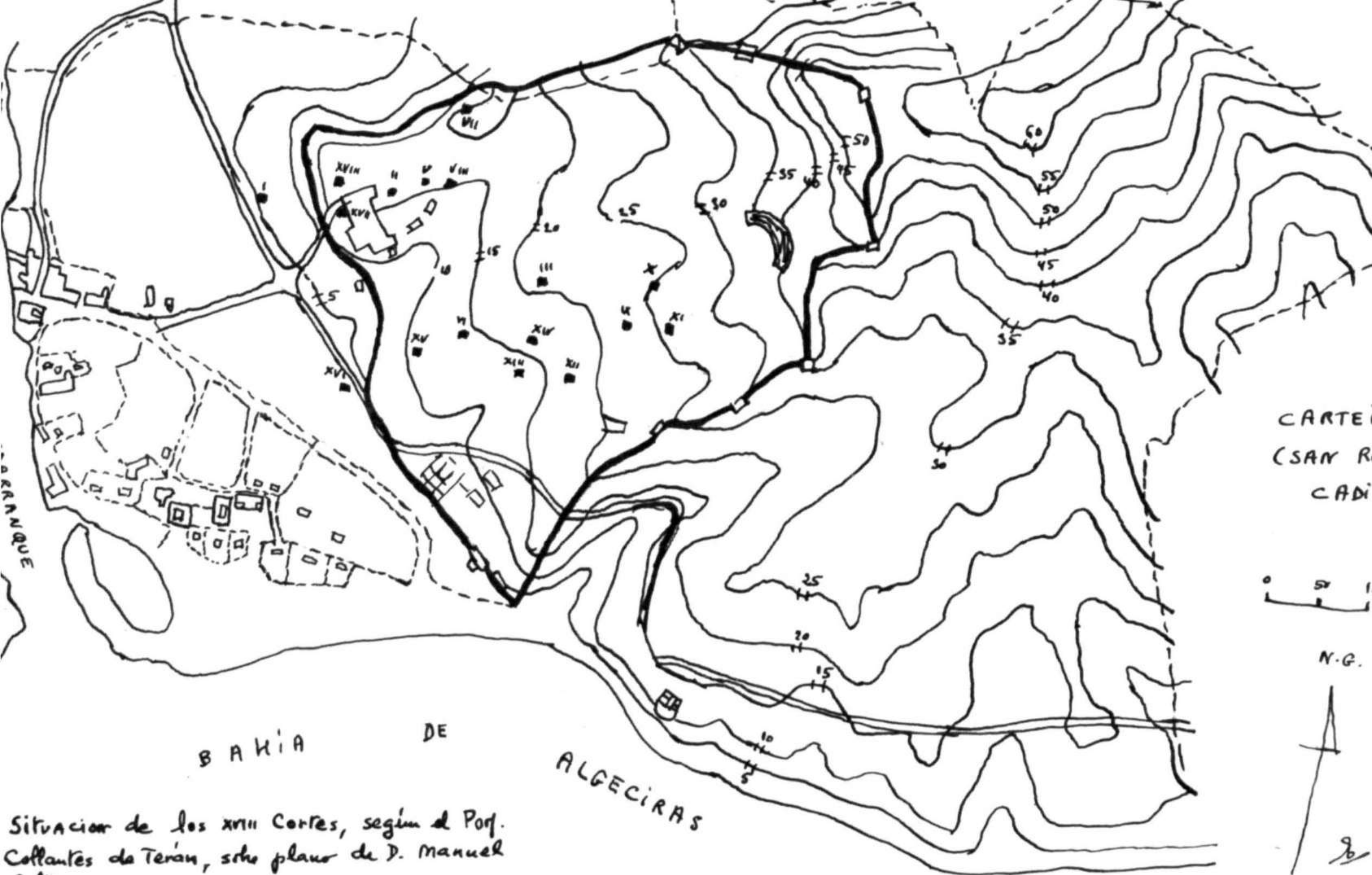
Bajo el imperio romano, pacificada *Hispania*, *Carteia* debió gozar de gran prosperidad, primordialmente por sus industrias de salazón de pescado, haciéndose patente el volumen de su comercio por el gran número de sus acuñaciones monetales.

Su extensión superficial debió comprender unas 25 hectáreas dentro del recinto amurallado, que aún se conserva en gran parte, sin incluir la zona portuaria. En cuanto al número de sus habitantes, en los momentos de mayor auge estimamos debió llegar a los treinta mil. De su antigua urbanización quedan importantes vestigios en el cortijo de «El Rocardillo» y en la finca «Torre Cartagena», tales como restos de grandes edificaciones públicas, civiles y sagradas, como templos, termas, teatro, etcétera.

En cuanto a la decadencia de *Carteia*, parece que debió iniciarse a fines del siglo III, y sobre todo durante el IV, aunque subsistió hasta la conquista de España por los árabes, quienes, debiéndola haber encontrado ya muy ruinoso, decidieron abandonarla, desplazando su puerto, y por ende la ciudad, a Algeciras.

Las ruinas de *Carteia* fueron de siempre conocidas, por lo que no es de extrañar que haya sido saqueada en el curso de los siglos. De cuantos autores modernos se ocuparon de ella, quizá el más interesante sea Francis Carter, quien en su libro «A journey from Gibraltar to Malaga», del que hizo dos ediciones en Londres, en 1777 y en 1780, además de describir la ciudad, saca a colación los textos clásicos que de ella trataron; pero su interés primordial estriba en el acopio de grabados y transcripción de los epígrafes romanos que todavía se conservaban en su tiempo y acertó a ver. Reconoció grandes muros, templos, teatro, muelle y puerto, afirmando ya que el caserío del cortijo de «El Rocardillo» está asentado sobre un templo, donde vio un relieve de niños con sátiros más mutilados troncos de estatuas y reseñando, asimismo, haberse encontrado sobre las ruinas un considerable número de esculturas. Cerca de Torre Cartagena vio una base de estatua con la inscripción *Variae Marcellae* (tal vez por *Valeriae Marcellae*), y se lamenta de que don Macario Farinás, que visitó *Carteia* ciento cincuenta años antes que el propio Carter, no realizara planos y dibujos del muelle, que en aquel tiempo se conservaba casi entero, y de las ruinas de otros soberbios edificios.

Prescindiendo del padre Flórez, que al ocuparse de *Carteia* recoge especialmente sus tipos monetarios, nos fijaremos en otro autor moderno, poco conocido, que recopila importantes noticias sobre *Carteia* en su libro «Historia de Gibraltar y de su Campo». Nos referimos a don Francisco María Montero, quien, al publicar su obra en Cádiz, en 1860, nos dice que en 1845 se descubrieron entre Puente Mayorga y el Campamento diversos edificios, estatuas y monedas, por lo que considera que *Carteia* debió extenderse por dicha zona hasta cerca de Punta Mala. Nos habla de los cimientos de los arcos del acueducto, que arrancaba de los Bujeos de Albalate, y de una cañería en «El Almendral», hoy propiedad de Mrs. Diana Brinton-



Situación de los XVIII Cortes, según el Prof. Collantes de Terán, sobre plano de D. Manuel Pellissier

Lee, quien tuvo la gentileza de facilitarnos su visita e incluso se ha brindado a autorizarnos excavar en su finca, si así lo deseamos. Continúa refiriéndose el señor Montero que frente a la «era» del caserío de «El Rocadillo» se descubrió, en agosto de 1857, una piscina (redescubierta por nosotros en 1965, y descubierta la cimentación del capitolio sobre la aludida «era»), en cuya cercanía se conservaba un *cellarium* o sótanos con bóvedas de piedra gruesa y labrada. También en los patios y andenes del referido cortijo vio gran cantidad de fragmentos arquitectónicos, columnas y estatuas desfiguradas, que en gran parte hemos reconocido hoy. Sólo nos parece desacierta en cuanto dice del gran edificio de «El Castellón», sito extramuros de la ciudad de *Carteia*.

Las primeras excavaciones de que tenemos noticia, efectuadas en *Carteia*, se realizaron durante el primer cuarto del siglo XIX, según el señor Montero antes citado. Taxativamente, en la página 76 de su mencionada obra, nos cuenta cómo el almirante Heming, que mandaba la escuadra inglesa del Mediterráneo por 1814, durante su estancia en Gibraltar mandó practicar, con licencia de nuestras autoridades, excavaciones arqueológicas en *Carteia*, de donde sacó muchas preciosidades en estatuas de mármol y bronce, medallas y otros objetos que se llevó a la capital de la Gran Bretaña. Después se realizaron otros trabajos por compatriotas nuestros, más o menos científicos, durante el siglo XIX, amén de los descubrimientos casuales con motivo de realización de obras. Pero las excavaciones de un modo sistemático puede decirse que no se han iniciado hasta el siglo XX por el profesor don Julio Martínez Santa-Olalla, primero a raíz de nuestra guerra de liberación y luego por la Dirección General

de Bellas Artes española en colaboración con la Fundación William L. Bryant, de Nueva York, durante los años de 1965 a 1967, bajo la dirección de los señores doctores Daniel E. Woods, Francisco Collantes de Terán y Concepción Chicarro y de Dios. Finalmente, la expresada Dirección General de Bellas Artes, bajo el mandato del excelentísimo señor don Florentino Pérez-Embid, y a propuesta del ilustrísimo señor profesor doctor don Martín Almagro Basch, ha tenido a bien continuar las excavaciones arqueológicas de *Carteia*, designando para la campaña de 1970 al profesor doctor don Francisco José Presedo, catedrático de la Universidad de Sevilla, y a la abajo firmante.

Aunque, a grandes rasgos, estimamos pertinente informar al lector de los resultados obtenidos en las campañas anteriores de 1965 a 1967, remitiéndole, para mayor abundancia de datos, bibliografía, etcétera, a las Memorias correspondientes, bien que hasta la fecha sólo haya salido a luz la del 65, encontrándose en prensa las de las siguientes anualidades.

Durante la *Campaña de 1965* abrimos XVIII calicatas (figura 1), de las que se obtuvieron los siguientes resultados:

El Corte I, sito al Suroeste del caserío del cortijo de «El Rocadillo», en la parte más próxima al río Guadarranque, donde debió estar situado el puerto fluvial de *Carteia*, permitió descubrir una primera factoría de salazón de pescado, de época imperial romana y datable hacia el siglo II de la era. Sus pilones estaban rellenos de materiales, cuya cronología oscila entre los siglos II al IV. Evidentemente se apreciaba que los muros de estas construcciones fueron utilizados como cimentación de viviendas de época posromana. En un estrato inferior a la menciona-

da factoría se halló otra, lógicamente más antigua y mucho mejor hecha, que consideramos se construyó en el siglo I antes de Cristo, en su segunda mitad. Pero la estratigrafía más profunda de esta cata proporcionó materiales de los siglos III y II antes de la era.

El Corte II se abrió en zona inmediata y al Este del edificio del cortijo. Su excavación no dio resultado positivo alguno, excepto algunos materiales sueltos. Se trataba de una zona muy removida desde antiguo.

El Corte III, abierto a unos 300 metros al Este del caserío de referencia, sólo proporcionó restos de viviendas romanas y sepulturas de época posromana, sin ajuar y en gran parte destruidas.

El Corte IV abrióse en la parte de la muralla que queda al Nordeste del cortijo de «El Rocardillo» y como a 70 metros del caserío. Al limpiarse el tramo de muralla donde se efectuó la calicata, y a tenor de los materiales hallados, se estimó que esta parte, bien diferente del lienzo amurallado que circunda la ciudad de *Carteia* y que es obra patente romana, es anterior a la época de la romanización; pensando, por lo tanto, que formaba parte de un recinto antiguo de la ciudad indígena, ibérica, que tuvo asiento en el mismo lugar.

El Corte V, al Nordeste del edificio mencionado y a unos 50 metros del mismo, suministró datos culturales del máximo interés, ibéricos y romanos, bien que mezclados en su mayor parte a causa de la introducción en época romana tardía de tres tuberías de plomo, las cuales destrozaron tanto las edificaciones romanas más antiguas como las del estrato ibérico. Sólo intacta encontramos una pequeña zona, de la que salió una terracota ibero-púnica del siglo III antes de Cristo. En cuanto a las cañerías de plomo indicadas, una de ellas presenta la marca *CS* dos veces.

El Corte VI efectuóse en el denominado Cerro de las Monedas, sito al Este del caserío del cortijo. Adopta forma de calle, de 18,75 metros de longitud en dirección Este-Oeste y 4,45 metros de ancho en dirección Norte-Sur.

Puso al descubierto diversos departamentos de una casa romana cuya fachada principal debió estar situada al Suroeste, con vistas a la bahía de Algeciras. Responde a una edificación de época imperial romana, y concretamente del siglo III de la era. Se profundizó en dos de las habitaciones, que suministraron materiales suficientes para la datación de la casa, y otro estrato más antiguo, bajo una capa de cenizas, que respondió a los siglos II-I antes de la era.

El Corte VII se practicó en el llamado Cerro del Acebuche, que se encuentra a unos 200 metros al Este del edificio del cortijo de «El Rocardillo» y casi a un kilómetro de la «Torre de Cartagena», en la finca de su nombre. Sólo se hallaron restos de muros y fragmentos cerámicos de las culturas ibérica y romana.

El Corte VIII se realizó a unos 75 metros al Sudeste del caserío del cortijo, encontrándose la cimentación parcial de una vivienda romana con restos de mosaico «opus tessellatum» en blanco y abundantes materiales de tipología púnica, ibérica, campaniense y romana.

El Corte IX se registró en zona próxima a las ruinas del teatro de *Carteia* (no anfiteatro, como desde hace muchos años se viene afirmando en la bibliografía existente sobre esta ciudad) y puso al descubierto un extenso muro de 70 metros de longitud con contrafuertes, que pudieran hacer referencia a un muro de contención o bien a parte de un recinto de tiendas.

El Corte X, situado en la parte más llana del recinto de la ciudad y próximo, asimismo, al teatro, proporcionó restos de muros romanos y, en especial, de un horno de alfarero indígena hecho con adobes. Además, restos cerámicos de las culturas ibérica y romana constituyeron el núcleo de los materiales recogidos.

El Corte XI, también en la llanura y próximo al anterior, puso de manifiesto el pavimento de una calle romana.

En el Corte XII, practicado al Norte de los baños o termas de la finca «Torre Cartagena», se encontraron res-



Aspecto de los fragmentos arquitectónicos hallados en el Corte XVII.

tos de habitación y materiales romanos desde época republicana e imperial.

El Corte XIII puso al descubierto parte de un *hipocaustum* que se correspondía con las termas de «Torre Cartagena» citadas, y de las que realmente puede decirse sólo quedan separadas o cortadas por el camino poco abierto que conduce desde la barriada Guadarranque hasta Puente Mayorga y La Línea, bajando por la costa. Anexo al *hipocaustum* se halló una construcción con atarjea que conducía el agua a través de una cañería de plomo, de la que pudieron verse importantes restos de la misma.

Los Cortes XIV a XVI tan sólo suministraron algunos materiales entre escasos restos de edificación romana.

El Corte XVII, abierto delante de la fachada occidental del caserío de «El Rocardillo», nos proporcionó, en cambio, los más importantes elementos arquitectónicos de un edificio de carácter monumental, tal vez sagrado, fechable en el siglo I antes de Cristo. Basas, fustes, capitales de orden corintio y prótomos de toros turdetanos del tipo de los de Osuna (Sevilla), bien que de más imponente carácter. Estas fueron las piezas más notables no sólo de esta calicata, sino también de toda la excavación. Todos estos materiales son de piedra conchífera estucada, que debió producir el mismo efecto que el mármol en cuanto a fustes, capiteles, etcétera, se refiere, debiendo estar policromadas las figuras. Hemos de advertir que de los fustes de columna encontrados, de diversos tamaño y diámetro, los hay lisos, estriados y del tipo de «columna entrega». El aspecto general que ofrecía esta zona es el que refleja la figura 1. Igualmente hemos de considerar que, habiéndose producido este descubrimiento en los dos últimos días de nuestra campaña de 1965, tuvimos que dejar «in situ» la mayor parte de las piezas, trasladando al caserío las que se hallaban superficialmente y eran de fácil transporte.

Finalmente, durante la misma campaña, abrimos el Corte XVIII, que dejó parcialmente descubierta la piscina que se descubrió en 1857, y de la que ya hemos hecho referencia al comentar la obra de Montero.

Durante la campaña de excavaciones arqueológicas del año 1966 excavamos solamente en la zona más rica explorada el año anterior. Esto es, en los Cortes XVII y XVIII.

Del Corte XVII extrajimos todas las piezas que habían sido vistas en el 65, comprobando que se trataba de piezas monumentales, cuyos capiteles corintios y prótomos de toros estaban compuestos de dos elementos. Pudimos reconstruir algunos capiteles y uno de los magníficos prótomos de toros (figura 2), de aspecto impresionante y tipología oriental, recordándonos piezas similares, bien que de técnica y momento distinto, del Oriente Medio, como los capiteles de los propileos de Persépolis y otros hallados en Baalbeck (Líbano), conservados en esta localidad y en el Museo Arqueológico de Damasco (Siria).

En este mismo Corte, y a fin de dar con la ciudad más vieja de *Carteia*, abrimos una calicata de 2,48 metros de profundidad total, en la que hallamos los siguientes niveles:

1.º Un nivel de destrucción, desde la superficie del terreno hasta un pavimento romano «opus signinum» que consideramos corresponde a fines del siglo II o principios del III.

2.º Un segundo estrato correspondiente a los siglos I y II de la era.

3.º Un tercer estrato cuyos materiales pertenecen a la segunda mitad del siglo I antes de Cristo.

4.º Un cuarto estrato con ripios y amuletos de hueso del siglo II antes de Cristo y primera mitad del siglo I antes de la era.

5.º Un quinto estrato con fragmentos cerámicos ibéricos y púnicos del siglo II antes de la era, que descansaba sobre un muro que estimamos ibérico y que quedó pendiente de exploración en esta campaña por falta material de tiempo.

Paralelamente a la excavación efectuada en el Corte XVII se realizó otra en el Corte XVIII, sobre la misma zona de la «era» del cortijo, situada a levante de la

piscina que parcialmente habíamos puesto al descubierto en 1965.

El resultado de la excavación efectuada sobre el Corte XVIII fue el descubrimiento del *podium* y cimentación de un templo de tres naves, siendo más ancha la central que las laterales, y que estimamos pudo corresponder al capitolio de la ciudad (figura 3). Pero aquí tampoco pudimos insistir lo que hubiera sido de desear, por lo que quedó pendiente de continuación tanto la excavación de este Corte como la del anterior.

Durante la campaña de excavaciones arqueológicas realizada en *Carteia* en el verano de 1967, volvimos a excavar en los referidos Cortes, XVII y XVIII.

En el primero, tras el hallazgo de importantes fragmentos de cornisa decorados con prótomos de toros de reducido tamaño (figura 4), pero semejantes a los de tamaño colosal ya reseñados, llevados del propósito de comprobar la estratigrafía hallada el año anterior y estudiar el muro ibérico a que aludimos, se abrió una calicata más amplia en el mismo sector explorado en 1966 y que queda al Suroeste de la habitación donde encontramos los prótomos de toros, vulgarmente denominada «recinto de los toros». En esta campaña pudimos ratificar la estratigrafía dada, bien que con mayor abundancia de materiales, por lo que insistimos en reflejarla en estas notas (figura 5):

1.º Un primer estrato o nivel de destrucción hasta el pavimento «opus signinum», donde se halló una mano colosal de mármol —probablemente de un emperador—, un pequeño bronce de Constantino Magno, dos fragmentos de tégula con la marca L. MESSIN... y numerosos fragmentos de cerámica, mármol, vidrio, etcétera, datables entre los siglos II y IV de la era.

2.º Un segundo estrato, desde el pavimento «opus signinum», con materiales del siglo I y II de Cristo.

3.º Un tercer estrato con objetos que pertenecen a los siglos II y I de la era y I antes de Cristo.

4.º Un cuarto estrato con piezas de los siglos II y I antes de Cristo, con cerámica campaniense B, cerámica ibérica y un idolillo de hueso semejante a los hallados en 1966 en el mismo estrato.

5.º Un quinto estrato con objetos de los siglos II y III antes de Cristo.

6.º Un sexto estrato correspondiente al muro ibérico que había sido visto en 1966 y podemos reconocer este año con seguridad, y que está formado por piedras de mediano tamaño, irregulares, cogidas con cal, encontrándose adheridos a sus paredes fragmentos cerámicos que cronológicamente caben datarse en el siglo IV antes de Cristo.

Otras exploraciones efectuadas en el mismo Corte XVII y en lugar próximo al anterior dieron por resultado sensacionales hallazgos, entre los que debemos destacar un fragmento de fuste, de 57 centímetros de altura, en mármol gris jaspón, con el siguiente epígrafe (figura 6):

C. CVRVIO. C. F.  
SER. RVSTICO  
IIIIIVIR. ITERVM  
TERTIVS. L.

"C(aio) Curvio, C(aii) f(ilio), Ser(gia tribu), Rustico quattuorvir(o) iterum. Tertius l(ibertus)". Esto es, una dedicación a Cayo Curvio Rustico, hijo de Cayo, de la tribu Sergia, quadrumviro por segunda vez, que le hizo su liberto Tercio.

Por lo que se refiere a la continuidad de la excavación

---

En página siguiente:

- 1 Prótomo de toro con restos del estuco que revestía.
- 2 Corte XVIII. Aspecto de la cimentación del capitolio de *Carteia*.
- 3 Fragmento de cornisa decorada con prótomo de toro y hoja de acanto.
- 4 Corte estratigráfico en el sector 50 del Corte XVII.

1 3



PALAU

A. PALAU



E. WOODS

D. E. WOODS

2 4



*Epigrafe de C. Curvio Rustico, sobre fuste, hallado en Carteia.*



*Pisana de Carteia*

en el Corte XVIII, hemos de señalar que, aun insistiendo en que el templo descubierto en 1966 correspondiera a la cimentación del capitolio, sin embargo, ante el hallazgo de tres tumbas que pudieran ser paleocristianas y que se hallaron adosadas al muro occidental del templo, pensamos que dicha edificación pudo haberse convertido en época posromana en basílica, y la piscina próxima haber sido utilizada como baptisterio.

En esta misma campaña de 1967 se limpió la piscina que habíamos redescubierto en el año 1965 y que encontramos en espléndido estado (figura 7), bien que no hallamos restos de la tubería de plomo de la que habló el señor Montero en su libro y de la que había restos tanto en la parte de entrada como en la zona de desagüe.

Ya dentro del año 1970, en la campaña de junio último, reemprendiéronse las excavaciones en *Carteia*, tras la expropiación de las citadas fincas de «El Rocadillo» y «Torre Cartagena», bien que solamente se trabajara en la primera de ellas.

Como es de suponer, después de tres años de inactividad arqueológica y el crecimiento de pinos, eucaliptos y otros árboles sembrados por el último propietario de «El Rocadillo» en 1965, encontramos completamente desconocido el panorama de la antigua *Carteia*, quedando casi ocultos su recinto amurallado, el teatro y, por supuesto, todos los lugares donde habíamos practicado anteriormente excavaciones. Por ello se impuso como primera tarea una labor de limpieza en los Cortes primordiales de las ya referidas excavaciones de 1965 a 1967, en especial los Cortes XVII y XVIII.

Se abrieron caminos conducentes al teatro, a la muralla, al gran muro de contención de 70 metros de longitud descubierto en 1965, etcétera.

Inicióse la limpieza del teatro, penosísima, por no haber sido tocado desde hace siglos y hallarse cubierto totalmente de arbustos espinosos. Esta operación, en la que se adelantó bastante, no pudo concluirse, sin embargo, al finalizar los trabajos.

En cuanto a la labor de excavación propiamente dicha, realizámosla en el Corte XVII, costado Sur de la fachada occidental del edificio del cortijo de «El Rocadillo», con la esperanza de encontrar importantes restos arquitectónicos semejantes a los hallados en la parte Norte del mismo. Mas no hubo hallazgos sensacionales, aunque sí de interés. Al retirarse los escombros de la referida zona quedaron al descubierto dos grandes habitaciones que consideramos pertenecieron a un gran edificio público de carácter civil, en contraposición al de carácter sacro hallado anteriormente. Los departamentos encontrados ahora están contruidos en mampostería de época imperial, bien hechos y robustos sus muros maestros, por lo que no dudaron los constructores del edificio de «El Rocadillo» en el siglo XVIII utilizarlos como cimentación del mismo.

En uno de los dos departamentos excavados ahora encontráronse mezclados los materiales de diferentes culturas, lo que no tiene nada de extraño si consideramos que su interior no sólo había sido saqueado en su tiempo, sino, además, destrozada su pavimentación, de la que no hallamos las más ligeras huellas. De ahí que aparecieran, junto a materiales ibéricos, terracotas del siglo II al III, un gran bronce de Faustina la Mayor, etcétera.

El segundo de los departamentos no pudo excavararse totalmente, pero nos cabe la esperanza de poder encontrar en él los materiales casi «in situ», al menos los anteriores al siglo IV de la era, toda vez que se observa una gruesa capa de material de construcción caído, con estuco, que no parece haber sido removida en época medieval o moderna.

CONCEPCION FERNANDEZ-CHICARRO



## FRANCISCO MATEOS 1970

Cada año, puntualmente, Francisco Mateos cumple una cita: su exposición de pintura. Con esta cita, Mateos cubre dos objetivos: el primero, darse fe de vida; el segundo, darnos fe de pintor.

El encuentro anual con el hombre y la obra es siempre alegre. El hombre se nos muestra juvenil y desenvuelto en su gesto, en la broma, en el decir. El pintor, a lo largo de sus treinta o cuarenta trabajos, se nos ofrece burlón, meditativo, cuidadoso, sabio con sabiduría muy terrenal.

Mateos tiene un estilo, un estilo definido desde hace mucho, mezcla de realidad no real —la realidad de las máscaras—, y realidad convertida en signo, en signo humano —un ser, un gesto, una intención—; Mateos, en sus figuraciones, exige una mirada aguda por parte del espectador, si éste mira al desgaire se confundirá afirmando que «Mateos sigue haciendo lo mismo».

Porque Mateos no hace lo mismo, nunca hace lo mismo. Sus pinturas nunca repiten personajes, ni color, traza, ni situaciones.

Sin someterse a famas ni cronopios, sacando el equilibrio de sus propios pinceles, dejando a un lado todos esos ires y venires de la moda artística, una vez posado el alfabeto mínimo para entenderse con el espectador, una vez comprobado que este alfabeto es comprendido, que cualquiera con un poco de esfuerzo puede entender la sustitución de cara por máscara, de disfraz por traje y algunos otros extremos, Mateos, con risueña seriedad, ha buscado una nueva dimensión a su pintura.

Esta nueva dimensión se asienta, en primer lugar, en su indiferencia por la belleza de detalle, entendida esta belleza en su acepción más pedestre. Con su sentido de lo burlesco, Mateos describe una casi fealdad embriagada en momentos de amistad, amor, tercera o enseñanza, de simple gozo, en los que sus personajes se mueven cómodamente.

Partiendo de esta condición expresiva, de realidad no real, como hemos dicho más arriba, y por ello, por desrealizada, con valor universal —los trajes de máscara no pertenecen a ningún momento concreto—, Mateos alcanza la belleza como esplendor de la forma, como equilibrio entre las partes y el todo, como equilibrio entre la visión a ojo desnudo y la dimensión del espacio pintado que se puede contemplar —Mateos no excede nunca de unas determinadas medidas en sus bastidores—, que podemos contemplar cómodamente, abarcando de una ojeada todo cuanto se le propone a esta mirada nuestra.

Mucha parte en la sensación de belleza, de plenitud que emana de las pinturas de Mateos, se debe al color. Las temperaturas están calculadas por sus complementarios. Hay un tono base que puede subir de grados, ser interrumpido por colores dispares —pero justo en una zona de corta duración—, ser mitigado por el blanco o ser salpicado por sí mismo y un color del otro extremo de la paleta.

La materia se alisa, recubre obediente el espacio que el grafismo dispone —este grafismo, este trazo negro que limita el espacio, esta línea que traspasa pintura, dibujo, grabado, uniendo a los tres en la

LA NIÑA DEL PANEL.





LA SIESTA.

expresión—, y hay veces que el color se apodera de la materia y, sin ninguna vibración, ambos se extienden lisos, como de una pieza, y surte el efecto de un todo (Velázquez hizo eso en el Barbarroja del Prado).

Mateos ha gustado hasta ahora, hasta hace algunos años, de una línea móvil un tanto pependiciera, un mucho barroca. En ella primaba, sobre la recta definidora, la curva que alude y elude, que otorga y niega. Pero esto se acabó. La línea ha encontrado también su eje de equilibrio y ya no se embriaga, sigue su curso sintiéndose necesaria y responsable.

«Mi pintura no es una ciencia ni un oficio; mi pintura es pasión y una vida vivida». Mateos se autopresenta en sus catálogos. Rechaza el oficio, prefiere valorar la vida vivida por sobre cualquier otra virtud de corte artesano. Hace bien al actuar así, pero nosotros tenemos que distinguir; ocuparnos del oficio tanto como nos ocupamos de la vivencia, de la difusión de ésta a través de aquél.

Arte puede ser, es de hecho, una vida vivida. Una vida exigente en dignidad y justicia, satisfecha en su trabajo. De esta manera, la experiencia personal, la observación y el trato con los otros, las aventuras sórdidas o elevadas —al final da lo mismo, salir airoso es todo, decía el poeta—, dejan un posillo agridulce en la experiencia, que no impide sonreír, que no impide gozar de la vida.

Mateos sabe tanto por viejo como por diablo, y estos dos platillos de su balanza personal ponen en su punto el binomio vida-pintura, equilibrándolo y enriqueciéndolo con mil pequeños descubrimientos apasionadamente vivos.

ADOLFO CASTAÑO

## LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON, A SU REGRESO DE BUENOS AIRES

El magisterio lírico impartido por Lola Rodríguez Aragón es hoy noticia importante por doble motivo: su regreso a Madrid desde Buenos Aires, donde ha permanecido casi cinco meses como profesora y preparadora especial de los cantantes del teatro Colón, y la inminente puesta en marcha de la Escuela Superior de Canto, recientemente creada por el Ministerio de Educación y Ciencia, cuyos órganos rectores han confiado en nuestra eximia maestra para la dirección de la misma. Al calor de estas dos noticias nos reunimos con Lola Rodríguez Aragón en su estudio madrileño y le pedimos que nos hable de ambas cosas.

El acento entusiasmado de Lola es prueba evidente de la satisfacción artística y personal que le ha representado su estancia en Buenos Aires:

—No exagero nada al afirmar —nos dice— que mi estancia en Buenos Aires, como maestra de canto del teatro Colón, ha sido una de las experiencias más importantes de mi vida. Todos los elementos artísticos y materiales de aquel coliseo están a la altura de un prestigio bien ganado en el mundo entero como uno de los centros líricos más importantes del momento.

—¿Cuál ha sido exactamente su actividad docente en el teatro Colón?

—Durante los cinco meses que ha durado mi estancia en Buenos Aires he dedicado toda mi actividad a preparar, mejorar y poner a punto las voces de los jóvenes cantantes de ópera del Colón. En una primera prueba escuché alrededor de cien voces y, finalmente, seleccioné a las treinta y cuatro que ofrecían mayores posibilidades de aprendizaje y superación. Todas son voces de extraordinaria calidad que anuncian la inminente aparición de auténticos «divos» del arte lírico... Algunos de estos jóvenes intérpretes han obtenido una beca para venir a España a estudiar conmigo en la Escuela de Canto.

—¿Podría decirnos los nombres de algunas de estas jóvenes promesas?

—En realidad son todas dignas de mención porque todas poseen una excelente técnica; sin embargo, quiero referirme, con particular entusiasmo, a Marta Coladillo, Alicia La Fe, Cristina Carlino, Marta Carrizo, Ana María Ossorio... Todas ellas llegarán a ser primeras figuras en el mundo de la ópera.

Lola Rodríguez Aragón nos habla con entusiasmo de su experiencia pedagógica en Buenos Aires y habla con emocionado agradecimiento del director del Colón, Enzo Valenti Ferro:

—No podré olvidar nunca el ambiente de colaboración, de generosidad y de entusiasmo que rodeó mi actividad docente en el Colón. Y repito que ésta ha sido una de las experiencias



más importantes de mi vida como maestra de canto. Creo que es así como ha de trabajarse para conseguir metas de perfección y calidad artística.

Sin embargo, y pese a todo, Lola Rodríguez Aragón ha vuelto a España, a Madrid, para marchar al frente de la Escuela Superior de Canto, el sueño de su vida. Los cantantes españoles con vocación y afán de superación la esperan, ya en los primeros días del mes de noviembre, para continuar con ella su carrera, su aprendizaje.

—La Escuela empezará a funcionar en noviembre y estará asentada en el antiguo edificio de la Universidad, en San Bernardo. Empezamos el curso gracias al entusiasmo y la cooperación del director general de Bellas Artes y del subdirector de Servicios, señor Falcón, que, desde el primer momento, han puesto especial interés en que mi querido proyecto se llevara adelante.

—¿Qué importancia, qué significación tiene la Escuela Superior de Canto en el marco de la pedagogía artística?

—La Escuela Superior de Canto es lo más importante que se ha creado en la actualidad para la formación de los cantantes españoles, ávidos y necesitados de una formación integral y superior de todas sus facultades para que puedan convertirse en artistas de categoría internacional. La Escuela de Canto será como la Universidad de los cantantes, como un centro de formación no solamente artístico, sino también estético y académico. Contará con profesores de idiomas y de cultura que ayudarán a los alumnos a conseguir conocimientos básicos imprescindibles para su carrera, con independencia de los profesores especializados de canto, que formarán artísticamente a quienes ingresen en la Escuela.

—¿Cuál es exactamente el contingente artístico y pedagógico con el que contará la Escuela en su funcionamiento?

—Tendrá maestros preparadores, directores de orquesta, directores de escena, pianistas acompañantes, profesores de idiomas y cultura, profesores de baile...; en fin, todo aquello que pueda representar un elemento técnico y artístico para la formación integral de los cantantes. Contaremos con las figuras más representativas del mundo lírico español y con los colaboradores más eficaces para conseguir nuestro objetivo.

—¿Habrá alguna prueba de ingreso?

—Sí; habrá una pequeña prueba inicial y de carácter orientador para repartir a los alumnos en los diferentes cursos o grados que han sido estructurados de un modo formal. Con cuatro años de enseñanza se dará al alumno el título de cantante, aunque existirá también la lógica elasticidad para los casos excepcionales. Aquellos alumnos que tengan condiciones extraordinarias, que tengan madera de «divos», seguirán dos cursos más, cara a una meta internacional.

—¿Qué títulos se exigen para el ingreso en la Escuela?

—Simplemente un título elemental y un conocimiento práctico del solfeo. Existe un mínimo de edad de catorce años para las mujeres y diecisiete para los hombres.

Lola Rodríguez Aragón nos informa de que la matrícula ha superado ya el centenar de alumnos y se muestra abiertamente esperanzada con el porvenir de la Escuela Superior de Canto. Con un sincero afán de conseguir para los cantantes españoles un auténtico centro de formación y perfeccionamiento artístico:

—Mi deseo es que de la Escuela Superior de Canto salgan auténticas figuras internacionales que traigan muchos triunfos para España. Porque yo creo, sinceramente, en los artistas de nuestro país.

MARIA ANTONIA IGLESIAS

## PINTORES ESPAÑOLES EN NUEVA YORK

Varios pintores españoles figuran en la exposición Obras Maestras de Cincuenta Siglos, inaugurada en el Museo Metropolitano de Nueva York, como uno de los principales actos de su centenario. El museo, el más importante de América, exhibirá hasta el 14 de febrero de 1971 unas quinientas obras de sus propias colecciones, comprendidas pinturas, esculturas, grabados, tapices, cerámicas, orfebrería, muebles, armaduras, etc., las cuales permiten seguir el desarrollo básico cronológico del arte desde sus primeros días, hace más de cinco mil años, hasta el momento presente. En América, sólo el Metropolitano neoyorquino podía presentar tal exposición. En ella se exhiben dos Greco entre los ocho que posee el Metropolitano: la «Vista de Toledo» y la «Visión de San Juan». Murillo está representado por su pintura «Don Andrés de Andrade y la col»; de Goya, entre las quince pinturas conservadas en el museo, se muestran cinco: «Las majas», «Don Sebastián Martínez», «Autorretrato», «El columpio» y «El gigante». Picasso figura con «Guernica», «Retrato de Ambrosio Vollard» y un «Dibujo de mujer».

La exposición ha sido organizada con la colaboración de los diecisiete departamentos del museo. El historiador de arte Kenneth Clark señala en el catálogo que la enseñanza más profunda que encierra la vista panorámica de cincuenta siglos de arte es que la unidad prevalece sobre la diversidad. Si distintas son las maneras en que los hombres han tratado de dar forma a sus experiencias —afirma—, las propias experiencias, derivadas de los instintos básicos de la vida humana, y los medios físicos para plasmarlas —percepción de ojo, memoria visual, movimientos de la muñeca y dedos— son los mismos. El arte es la única cosa cierta que en este confuso mundo todos tenemos en común».

## GOYA, EN AMSTERDAM

En el Rijksmuseum de Amsterdam se está celebrando con gran éxito de público y crítica una exposición de la obra grabada de Goya como complemento de la exposición monográfica de pinturas del gran pintor de Fuendetodos, que se celebró el pasado verano en el Mauritshuis de esta misma ciudad holandesa.

La exposición, abierta hasta el 17 de enero, presenta una amplia visión de la labor del artista español como litógrafo y aguafortista a través de ciento cincuenta grabados, procedentes de los museos nacionales de París, Burdeos, Londres y Berlín, así como numerosas colecciones privadas.

## ORTEGA MUÑOZ, EN U. S. A.

En el Instituto Español de Nueva York, y en presencia de multitud de personalidades de la cultura y del arte norteamericanos, ha sido inaugurada la exposición del pintor español Godofredo Ortega Muñoz. Es ésta la primera vez que Ortega Muñoz ofrece su pintura a la atención del público de los Estados Unidos, pero no al público americano de habla española, puesto que hace ya bastantes años obtuvo el artista extremeño el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de La Habana.

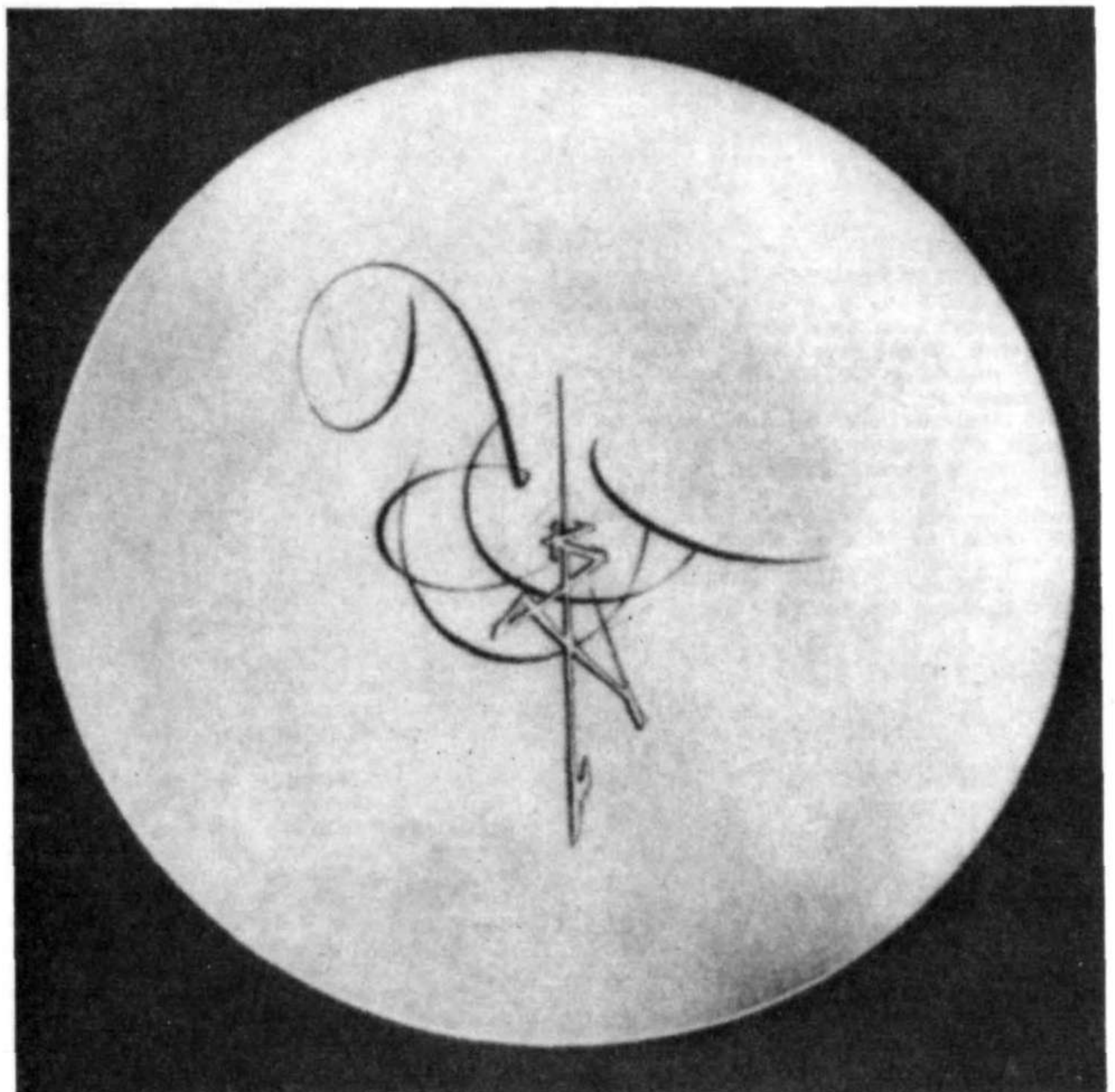
Buena parte de la muestra está dedicada a estampas de las tierras de Logroño, Lanzarote y San Vicente de Alcántara, lugar este último donde el artista nació y despertó al arte, utilizando como telas —según cuenta él— las paredes encaladas de las casas y como pintura el humilde bejín que crece en los campos extremeños.

## Georges Mathieu / Vajilla "Osaka" / Manufactura de Sèvres

## EXPOSICION DE PORCELANAS

En el Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires han sido presentadas en exposición más de cien piezas de porcelana clásica y contemporánea de la Manufactura Nacional de Porcelana de Sèvres: objetos de porcelana mate del siglo XVIII, platos de diferentes servicios de época, formas típicas de la creación del momento, que atestiguan las búsquedas efectuadas cuando nació la Manufactura, fundada en Vincennes en 1738. Traslada a Sèvres en 1756, reunió allí a los mejores artesanos de los siglos XVIII y XIX.

Fiel a los célebres decorados en azul y oro, la Manufactura continúa produciendo los servicios y las piezas de la época, pero desde hace unos años recurre igualmente a los artistas contemporáneos, como los pintores Poliakov —fallecido el pasado año—, Mathieu, James Guitet, Prassinis, los escultores Hajdu, Calder, Lalanne, Arp, el grabador Piza y muchos otros que han creado para Sèvres obras originales, aportando nueva sangre a la inspiración tradicional de la Manufactura.



## LA FRANCIA DE SAN LUIS



### SALVADA "LA COLMENA" PARISIENSE

Los artistas de París han salvado «La Ruche» («La Colmena»).

¿Qué es «La Colmena»?

Como saben todos los que han vivido o conocen el barrio XV de París, próximo a Montparnasse, se trata de un conjunto de cien viviendas para artistas, creadas a principios de siglo por el escultor Alfred Boucher para dar alojamiento a los artistas pobres. «La Colmena» —el nombre se debe a la estructuración del edificio, en forma circular perforado por celdillas— ha contado entre sus inquilinos con figuras del renombre de Soutine, Modigliani, Léger, Chagall, Blaise Cendrars, Jacques Copeau, Zadkine...

Esta verdadera residencia del arte contemporáneo, tan semejante a lo que fue el recientemente incendiado Bateau Lavoir, de Montmartre, estaba amenazado de demolición, y para salvarla se realizó una subasta con obras de Helion, Vasarely, Hartung, Hajdu, Manessier, etc., así como de piezas llegadas de coleccionistas e instituciones —pinturas de Degas, esculturas de Arp, litografías de Sonia Delaunay, Braque, Giacometti...— que proporcionaron en su venta —69 obras en total— 639.780 francos, que van a contribuir a la permanencia en el censo artístico de París de este verdadero monumento arquitectónico-laboral.

La exposición La Francia de San Luis, organizada en París por el Ministerio francés de Asuntos Culturales, con la colaboración del Ministerio de Educación Nacional, aparece como la ilustración concreta de la obra titulada «El siglo de San Luis», que acaba de publicar la librería Hachette. Ofrecida en la sala de armas del Palacio de Justicia de París —una de las más amplias y más bellas salas góticas de Europa—, esta exposición clausura la serie de manifestaciones con las que Francia ha celebrado el «Año de San Luis».

Como el título de la exposición indica, no se evoca únicamente la persona del Rey, sino todo un momento de la historia francesa. Ese largo reinado de cuarenta y cuatro años —de 1226 a 1270— ocupó el centro de un siglo al cual se puede aplicar el calificativo de radiante, lo mismo que al arte, a la Francia de entonces, que era el país más poblado y posiblemente el más próspero de la cristiandad. Basta recordar que la mayor parte de las grandes catedrales datan de ese tiempo; que en París enseñan Alberto el Grande, Roger Bacon, Tomás de Aquino y que el propio Rey iba a arbitrar el conflicto entre el Papa y el Emperador.



Como los organizadores de la exposición disponían de un amplio local han podido presentar conjuntos de carácter documental —paneles, fotografías, mapas, proyecciones, etc.— y reunir, además, pinturas, esculturas, miniaturas y otras muchas obras de arte. Piezas de orfebrería entre las más suntuosas que se han podido conservar —ornamentos de consagración, la corona llamada de San Luis, báculos, el cáliz de Reims, una de la últimas obras maestras del esmalte «cloisonné»...— figuran igualmente en la exposición y contribuyen, con los más bellos manuscritos del reinado, a darle un aspecto de mayor magnificencia. Al atractivo de la exhibición contribuye también el espectáculo que presenta la Asociación Teatro y Música, dedicado a la música y poesía del siglo XIII.

### ATENTADO CONTRA UNA OBRA DE PICASSO

El famoso cuadro de Picasso «La guerra y la paz», del Museo de Vallauris, ha sido dañado por un joven pintor, que deterioró y repintó parte de la obra. Picasso, que visitó inmediatamente el museo para comprobar la cuantía de los desperfectos —señalados en la porción en que cuatro hombres levantan los brazos hacia una paloma—, informó que restauraría inmediatamente la obra: «Su corrección está bastante bien hecha», indicó Picasso, refiriéndose al «añadido» pictórico. Por otra parte, el gran maestro español no presentará ninguna querrela contra el autor de dicho añadido, que es un español de treinta y cinco años llamado Salvador Izquierdo, y que fue inmediatamente detenido y encarcelado en la prisión de Grasse. Al pie de «La guerra y la paz», Salvador Izquierdo dejó un escrito en el que manifestaba: «No soy un gangster, no actúo en contra ni de Francia ni contra Picasso, sino por idealismo».

### ROBOS DE PINTURAS

Dos noticias referidas a robos de pinturas. En una estación del Metro parisiense fueron encontrados diecisiete cuadros robados de varios pintores impresionistas, entre ellos Renoir, Manet, Monet y Sisley, valorados en unos ocho millones de francos —104 millones de pesetas—, y desaparecidos de una casa particular el pasado mes de agosto. Una inesperada llamada a la Policía puso en aviso del lugar en donde se encontraban estas pinturas, que no sufrieron deterioro alguno.

Por su parte, en un playa veneciana, dentro de una balsa impermeable, fueron encontrados cuatro cuadros, uno de ellos del famoso Amadeo Modigliani. Según informe de la Policía italiana, la vigilancia mantenida cerca de la balsa para saber si alguien trataba de recoger los cuadros no dio fruto. Las pinturas habían sido robadas hacía unas semanas del piso de un hombre de negocios de Venecia, que al denunciar el robo declaró que los ladrones se habían llevado también más de cincuenta trofeos de golf, dejando en el domicilio, entre otros cuadros, algunos de Picasso.

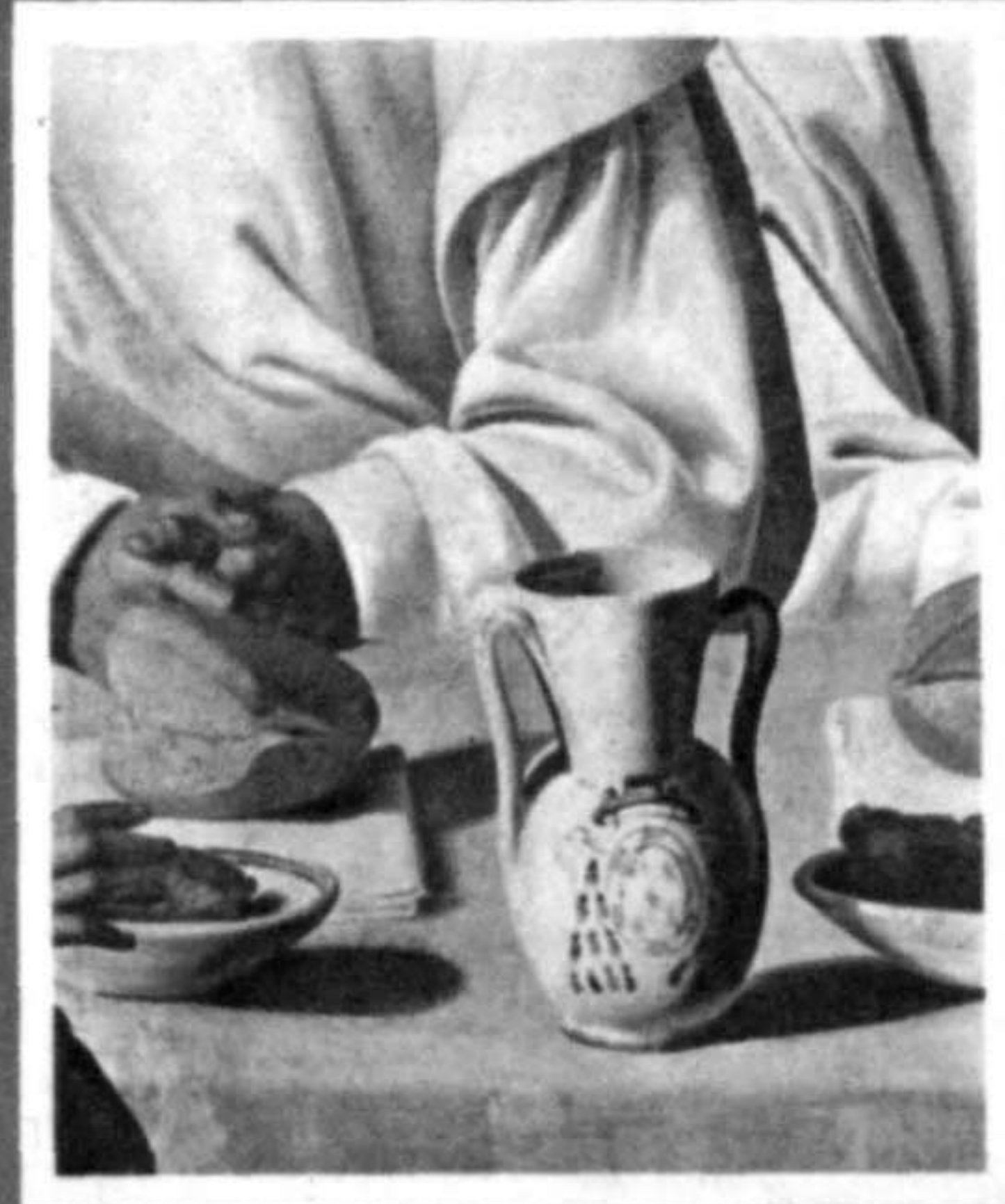
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



## MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA

PLAZA DE AMERICA | PARQUE DE MARIA LUISA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



## MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

PINTURA Y ESCULTURA SIGLOS XIV AL XX

### **NUEVAS INSTALACIONES PARA LOS MUSEOS SEVILLANOS**

El 5 de diciembre pasado se inauguraron, en Sevilla, las nuevas instalaciones del Museo Arqueológico, en la plaza de América, y del Museo de Bellas Artes, en el que se celebró una magnífica exposición de orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII.

### **I REUNION DE CONSERVATORIOS DE MUSICA**

Por iniciativa de la Comisaría General de la Música se ha celebrado, en Sevilla, la I Reunión de Conservatorios de Música de toda España.

Los representantes de los Conservatorios españoles, a lo largo de prolongadas jornadas de trabajo, desarrollaron las 37 ponencias presentadas en torno a la problemática de la estructura y funcionamiento de los Conservatorios y la conveniencia de una profunda revisión de la legislación vigente al respecto.

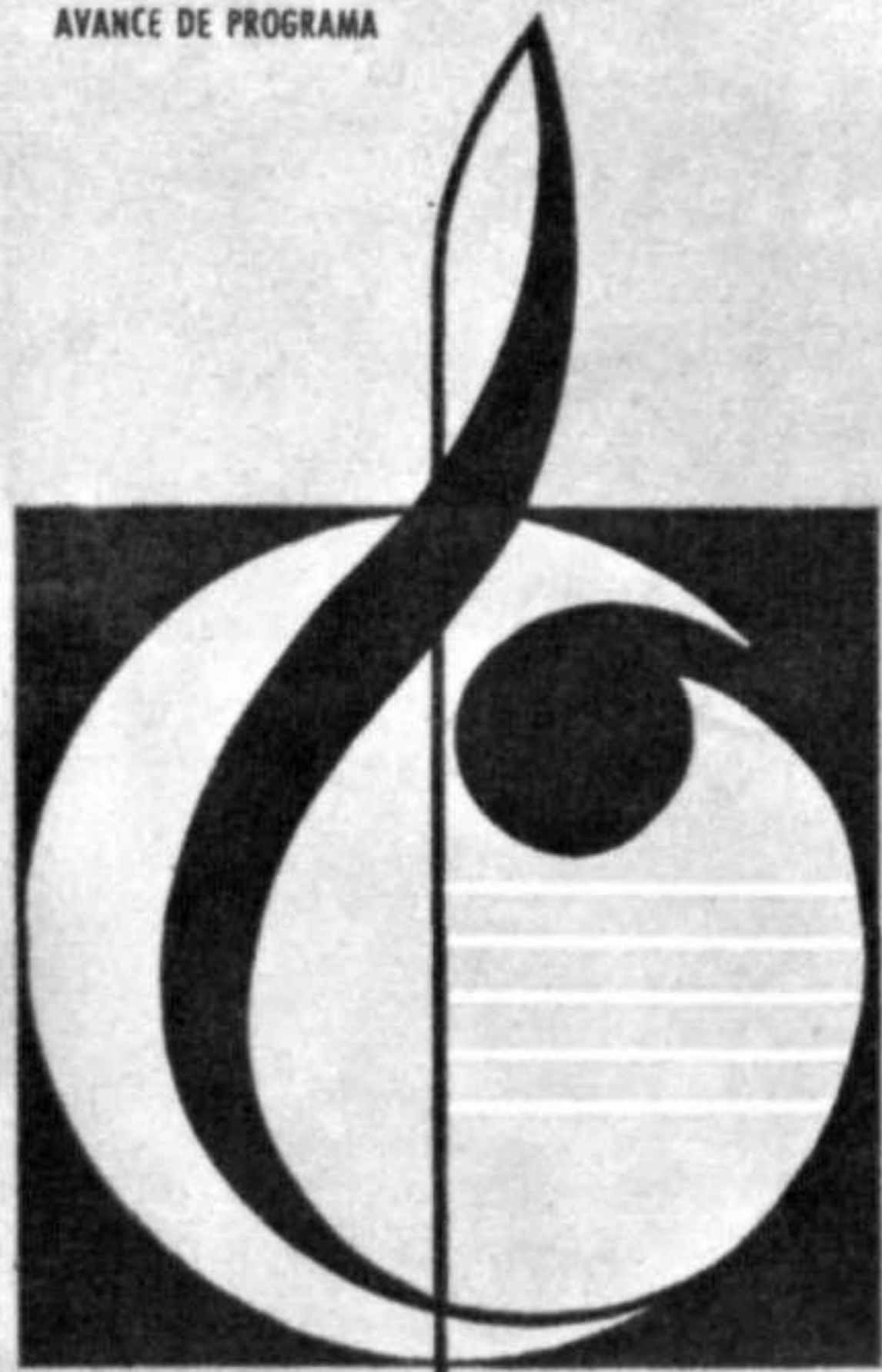
### **EL REAL COLISEO, MONUMENTO ARTISTICO**

La Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional ha decidido reabrir el expediente por el que se declara monumento de interés artístico al real coliseo-teatro Lope de Vega, de San Lorenzo de El Escorial.

El teatro, construido en tiempos de Carlos III, iba a ser demolido próximamente, demolición que trataron de evitar la Sociedad de Autores y distintos organismos culturales, y que ahora la Dirección General de Bellas Artes deja en suspenso con la reapertura del citado expediente.

## I JORNADAS HISPANO-PORTUGUESAS DE MUSICA CONTEMPORANEA

AVANCE DE PROGRAMA



MADRID, 7 AL 11 DICIEMBRE 1970  
LISBOA, 14 AL 18 DICIEMBRE 1970

## I JORNADAS HISPANO-PORTUGUESAS DE MUSICA

Se han celebrado, en Madrid y Lisboa, las I Jornadas Hispano-Portuguesas de Música Contemporánea.

Los conciertos madrileños tuvieron lugar los días 8 y 9 de diciembre, en el Real Conservatorio Superior de Música. Actuaron en los mismos: el Cuarteto de Cordas do Porto, el pianista A. Victorino d'Almeida, Grupo de Música Contemporánea de Lisboa (bajo la dirección de Jorge Peixinho) y Orquesta Nacional de España (bajo la dirección de Silva Pereira).

Se interpretaron obras de A. Victorino d'Almeida y F. Lopes-Garça, de Jorge Peixinho, Felipe Pires y Pereira Leal, de Alvaro Cassuto y Joly Braga Santos.

En las jornadas lisboetas, del 14 al 18 de diciembre, se interpretaron obras de autores españoles.

## CREACION DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE BENALMADENA

El Ministerio de Educación y Ciencia ha autorizado la creación de un Museo Arqueológico Municipal en Benalmádena (Málaga), con el fin de contribuir adecuadamente al desarrollo cultural de esta importante zona turística, que, por otra parte, posee una gran riqueza arqueológica en su subsuelo.

El museo estará integrado, inicialmente, por los fondos que se conservan en la actualidad en el Ayuntamiento de la ciudad, así como por la colección de 137 piezas arqueológicas precolombinas, procedentes de

distintas regiones de Méjico, que ha sido donada a tal fin por don Felipe Orlando García y Murciano y aceptada por dicho Ayuntamiento. Asimismo formarán parte de los fondos del museo todos aquellos objetos artísticos o arqueológicos que en lo sucesivo puedan adquirirse o sean cedidos por entidades o particulares o procedan de excavaciones realizadas en el término municipal de Benalmádena.

## RESTAURACION DE MONUMENTOS

En la Escuela de Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona se ha inaugurado el III Curso de Restauración de Monumentos, pronunciando la lección inaugural el profesor D'Ossat, ex director general de Bellas Artes de Italia y catedrático de Historia de Arte de la Universidad de Roma. El curso, bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes de España, contará con los mejores especialistas en la materia y se desarrollará de noviembre a mayo.

## OBRAS EN SEGOVIA

Cuatro arquitectos españoles y extranjeros han desarrollado, hace unas semanas, una importante labor de arquitectura, al llevar a efecto en Segovia un análisis arquitectónico de un itinerario callejero en el recinto amurallado de la ciudad, en el ámbito urbano comprendido entre la plaza Mayor, Real, Azoguejo y San Juan. Los arquitectos procedían del Centro Internacional para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales y de los Conjuntos Históricos, con sede en Roma. El equipo ha estudiado detenidamente las particularidades arquitectónicas segovianas, desde el punto de vista de la conservación y restauración —en el deseo de mantener íntegramente, dentro de lo posible, el patrimonio monumental de la ciudad—, a lo largo de las zonas urbanas apuntadas, así como de cada una de sus edificaciones, fotografiándose todas ellas y reseñando sus particularidades, conveniencias de restauración, posibilidades de futuro derribo, estructuras comerciales.

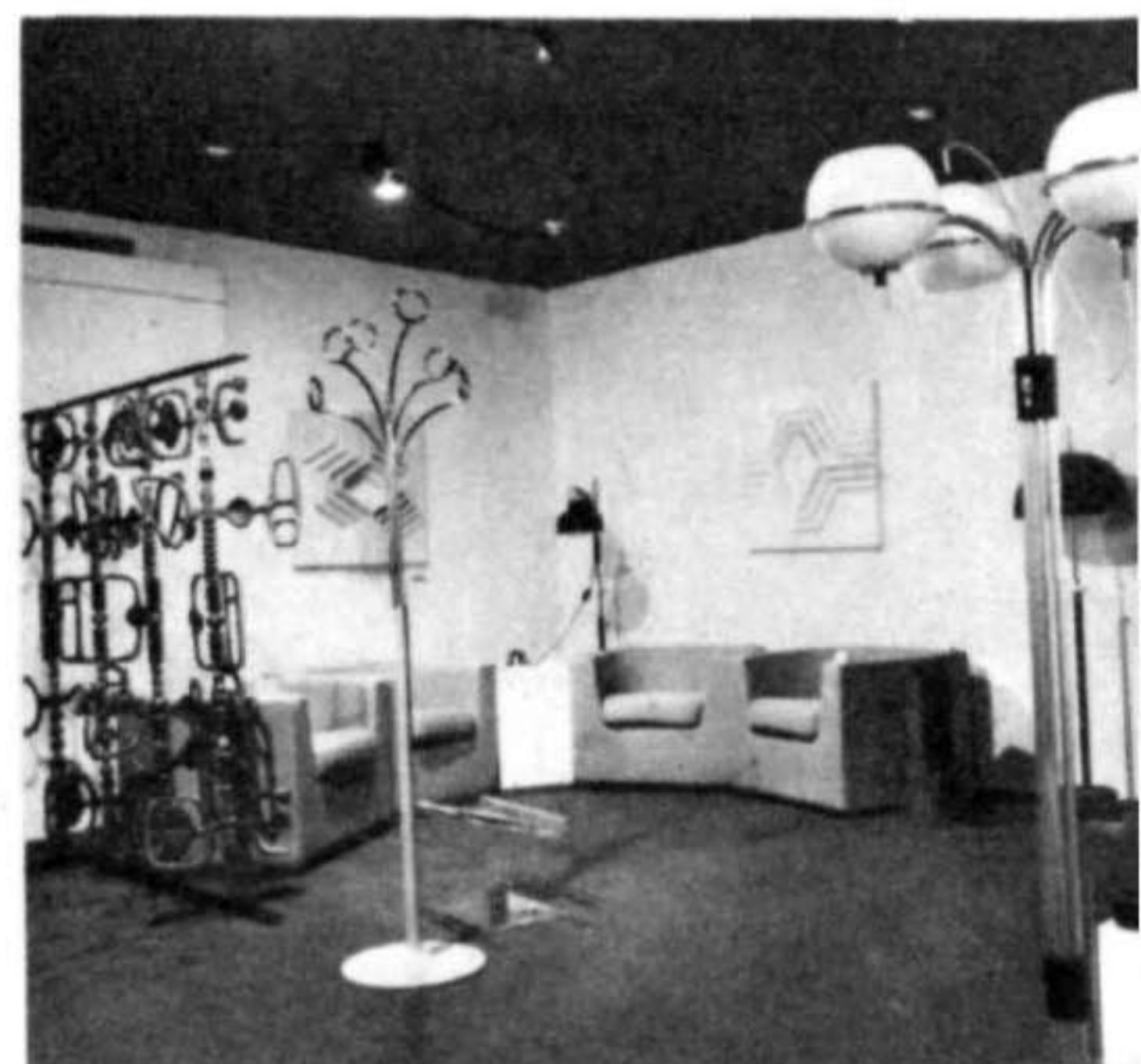
Para cada uno de los edificios sometidos a investigación se ha abierto su ficha correspondiente, en la que figuran los datos señalados en este informe. Las edificaciones de valor histórico-artístico reconocido, disfrutan de apuntaciones marginales. A la vez se han levantado alzados de edificios sobre cuyos alzados se señalarán las modificaciones convenientes en el futuro, para que el conjunto segoviano pueda ser mantenido en su más idónea integridad artística.

Al mismo tiempo que se efectuaron estos trabajos se hizo un estudio del tráfico urbano, en especial el correspondiente al área monumental, puesto que no es posible aislar hoy los diferentes elementos que rigen la vida urbana y más todavía cuando están en juego piezas de carácter histórico-artístico de la jerarquía de las conservadas en la ciudad de Segovia.

Otro informe, también segoviano, señala que se están efectuando obras en el acueducto encaminadas a dejar al descubierto el último arco de esta pieza insigne de la ingeniería romana. El arco se encuentra situado dentro del recinto amurallado, en donde, sobre el punto conocido como Postigo del Consuelo, se interrumpe la serie de arcadas del acueducto, que parece se prolongaban primitivamente en ocho o nueve, de las cuales solamente existen en la actualidad cuatro, tres de ellas descubiertas y abiertas al tránsito, y la cuarta tapiada por el exterior, incrustada en el paredón de una finca particular, por cuyo interior puede verse. Este último arco del acueducto, que es el que se está dejando al descubierto, aparece cerrado por un pretil inclinado de un tiro de escale-

ra, también empotrado en el muro, que debía servir para dar acceso a la parte superior del acueducto. Se cree que este pretil inclinado data de los siglos XVI o XVII.

A la vez ha quedado desmontada la tubería de hierro que corría por todo lo alto del acueducto, dejando al descubierto el primitivo canal romano, que se encuentra en perfecto estado de conservación y que ahora, impermeabilizado, permitirá que, de modo simbólico, pueda de nuevo discurrir el agua por él. También se ha derribado el pequeño muro que coronaba la obra en su parte más elevada, con lo que ahora queda esta pieza monumental libre de añadidos posteriores a su construcción romana.



## SIMPOSIO DE DISEÑO INDUSTRIAL

Con ocasión de la exposición de Diseño Industrial Español celebrada en los salones de Exco, del Ministerio de la Vivienda, ha tenido lugar un importante simposio en torno a da obra del diseño industrial, convocado por la Dirección General de Arquitectura, Exposición Permanente de la Construcción, grupos ADI/FAD, de Barcelona y Madrid, y las escuelas barcelonesas Massana y Eliseva. En breves ponencias fueron discutidos los siguientes temas:

- Presente y futuro del diseño industrial en España.
- La enseñanza en las actuales escuelas de diseño industrial.
- Necesidad de la creación de un Instituto o Facultad del diseño.
- Enseñanzas y consecuencias de esta segunda exposición del diseño industrial en España.
- Aspectos críticos del diseño en los medios de comunicación de masas.

## CADIZ Y EL ARTE CONTEMPORANEO

La Semana Cultural Alcances 70, organizadora en Cádiz de ciclos de cine, literatura, música, teatro y artes plásticas actuales, presentó, en su segunda edición y en el Museo Provincial gaditano, la exposición Cádiz, reflejo español de la Bienal de Venecia 1970, en la que figuraron los 17 artistas seleccionados para nuestro pabellón en la Mostra. La exposición, patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica —que también envió para Alcances 69, la de grabado y dibujo hispánicos, encabezada por Picasso, Miró, Solana y Vázquez Díaz, primera muestra del arte actual en la bella ciudad andaluza—, fue visitada por unas



siete mil personas durante las cinco semanas que estuvo abierta. Fuera de colección se exhibieron también obras de Pablo Serrano, Manuel Viola y Amador, y una Miniexpo de la Escuela de Cerámica de Madrid, con trabajos de expositores de España, Italia, Argelia, India, Francia y U. S. A.

A raíz del éxito obtenido por las exposiciones de Alcances en el 69 y el 70, la dirección de estas semanas culturales mantienen contactos con el presidente de la Caja de Ahorros de Cádiz, Fernando Portillo, quien estudia la cesión y acondicionamiento de un local destinado por dicho organismo a Sala-Museo de Arte Andaluz Contemporáneo, cuya provisión y dirección correría a cargo de Fernando Quiñones y J. A. Villegas, y cuya inauguración coincidiría con la celebración de Alcances 71, en julio próximo.

## NUEVO ACADEMICO

Para cubrir la vacante de don Manuel Gómez-Moreno en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido designado el arquitecto y catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, don Fernando Chueca Goitia. El señor Chueca Goitia era ya numerario de la Real de la Historia, Premio Nacional de Arquitectura y autor de numerosos libros en torno a la arquitectura y el urbanismo, entre ellos una «Historia de la arquitectura española», «Historia del Urbanismo», «El semblante de Madrid», «Invariantes castizos de la arquitectura española», etc. Durante algunos años desempeñó la dirección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

## DESCUBRIMIENTOS EN TARRAGONA

Continúan las excavaciones en la villa romana de Els Munts, en las proximidades de la localidad tarraconense de Altafulla, en donde después de los hallazgos de una serie de mosaicos, estatuas y objetos domésticos hispano-romanos, ha sido descubierta recientemente una estatua de mujer del siglo II, mutilada en su cabeza y extremidades, pero con interesantes detalles en su vestimenta. Estos descubrimientos coinciden con los realizados en la escombrera romana de Tarragona, en donde han sido recuperadas interesantes piezas de vajilla, varios «lampadarium», restos de erizos de mar y tierra, cuyas carnes consumían los romanos, como asimismo caracoles, a los que eran tan aficionados.

También, bajo el patrocinio de la Sociedad Arqueológica tarraconense, se trabaja en una excavación de la calle de San Magín, junto al antiguo teatro romano, donde han aparecido grandes muros de sillar y algunas piezas que están siendo sometidas a clasificación y reconstrucción en el Museo Provincial. La campaña de excavaciones se realiza bajo los auspicios de la Diputación Provincial, con la colaboración de la Real Sociedad Arqueológica y la dirección del museo, así como con la colaboración de un importante grupo juvenil de Tarragona —el llamado Grup de Recerques del Museu—, que todos los sábados y domingos dedican sus afanes a la investigación arqueológica, contribuyendo, en no escasa medida —como ha sido reconocido públicamente por la prensa— al descubrimiento de nuevos vestigios que forman parte ya del acervo artístico de Tarragona.

## AYUDA A SILOS

A propuesta del Ministerio de Educación y Ciencia, el Consejo de Ministros acordó conceder un crédito extraordinario de veinticinco millones de pesetas para la reconstrucción del monasterio burgalés de Santo

Domingo de Silos, en el que un incendio ocurrido hace algunas semanas destruyó buena porción del mismo, quedando en estado de completa ruina unos 5.100 metros cuadrados del mismo, además de haber desaparecido por completo los museos arqueológico, numismático y de ciencias naturales, así como un centenar de cuadros antiguos, entre ellos uno atribuido a Zurbarán, el camerín de Santo Domingo y la capilla contigua al mismo. Los trabajos de reconstrucción correrán a cargo del equipo especial de arquitectos restauradores, que será dirigido por el jefe del Servicio de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes. Recordemos, a propósito de esta información, que la gran obra de Silos, el claustro, no ha sufrido daño alguno.

## EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN MEDELLIN

En la histórica villa de Medellín, patria chica de Hernán Cortés, un grupo de técnicos de la Comisaría de Excavaciones ha realizado una serie de trabajos encuadrados en la campaña de estudios dedicada a investigar el pasado histórico de la región.

En primer lugar se ha investigado la necrópolis orientalizante y el poblado que la rodea, ambos de los siglos VIII a VI antes de Cristo, encontrando valiosas cerámicas y joyas.

Los investigadores se han centrado luego en el teatro romano, encontrando numerosos objetos del mayor interés, y han realizado las catas de prospección en el castillo, hallando varias jarras y otros objetos de la época árabe, que ilustran magníficamente el pasado de la villa.

Por último se ha procedido a la restauración de un mosaico romano de época tardía, encontrado en los alrededores de la ciudad. Para valorar la calidad del mosaico basta decir que está realizado en cuatro colores y tiene unos cuarenta metros cuadrados.

## NUEVO DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

Por cumplimiento de edad reglamentaria ha cesado en la dirección del Museo del Prado don Diego Angulo Iñiguez, profesor de Historia del Arte de la Universidad madrileña y autoridad de gran prestigio en el campo de la historiografía e investigación artística. Para sustituirle ha sido designado don Xavier de Salas y Bosch, hasta ahora subdirector del citado museo. El profesor Angulo Iñiguez ha sido, a la vez, nombrado director honorario.

Don Xavier de Salas es doctor en Filosofía, licenciado en Derecho, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Madrid y académico numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Durante largo tiempo desempeñó el cargo de director del Instituto Español de Londres y después la dirección de los museos de Barcelona. Entre otros honores de que disfruta figura el «Honorary correspondent Member», de la Royal Academy of Fine Arts de Londres. Entre otros trabajos de investigación artística es autor de un importante estudio sobre la «Biografía pictórica valentina» de don Marcos Antonio de Orellana; una serie de trabajos en torno a el Greco —«Miguel Angel y el Greco» se titula su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, en 1967—; monografías sobre Egipto y Grecia clásica, etcétera.

Como informe curioso en torno a este nombramiento del profesor Salas y Bosch para la dirección del Prado, señalamos que el nuevo director es sobrino-nieto de don Pablo Bosch, el generoso benefactor, con el legado de su nombre, del museo que ahora dirige un miembro de su familia.

## CONCURSO DE PRENSA SOBRE SANTA TERESA

El Ministerio de Educación y Ciencia ha resuelto anunciar un concurso de artículos de prensa, guiones de radio y fotografía sobre dicha exposición, con arreglo a las siguientes bases:

1. Pueden tomar parte en este concurso todos los periodistas y redactores de prensa y radio, así como redactores gráficos que colaboran en los diarios y revistas que se publican en España.

2. Los artículos, fotografías y guiones radiofónicos que se presenten al concurso deberán haber sido publicados o emitidos en algún diario, revista o emisora, respectivamente, de cualquier localidad española durante el período de tiempo que permanezca la exposición abierta al público.

3. No hay limitación en el número de trabajos a presentar al concurso, por lo que cada periodista o redactor gráfico pueden concurrir con los que estime oportunos.

4. Deberán presentarse dos ejemplares del diario o la revista en que se hayan publicado los artículos o fotografías. Los guiones radiofónicos deben presentarse en ejemplar duplicado, acompañando certificación del jefe de Redacción de la emisora en que se hayan emitido, en la que se exprese la fecha y hora en que tuvo lugar la lectura del guión correspondiente. Pero dicha presentación se hará personalmente o por correo certificado, en sobre dirigido a la Dirección General de Bellas Artes —Sección de Museos y Exposiciones— (Ministerio de Educación y Ciencia, calle de Alcalá, 34, tercera planta, Madrid). Los que presenten la documentación personalmente deberán hacerlo de las diez a las catorce horas, en días hábiles, y se le expedirá el oportuno recibo. Los concursantes deberán hacer constar con claridad su domicilio, a efectos de las oportunas comunicaciones.

5. Los premios que se fijan son: Uno de 20.000 pesetas, para artículos; otro de 20.000 pesetas, para guiones, y un tercero, de 10.000 pesetas, para fotografías.

6. El Jurado será designado oportunamente por este departamento, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, y su composición se hará pública en el «Boletín Oficial del Estado». El fallo del concurso se anunciará por medio de la prensa, radio y otros medios de difusión.

7. Clausurada la exposición y emitido el fallo del concurso, los autores de los trabajos presentados podrán retirar éstos, salvo los premiados, con la presentación del correspondiente recibo de entrega. El plazo para retirar los trabajos será de un mes a partir del día de clausura de la exposición. Transcurrido dicho plazo, los trabajos que no se hubiesen retirado dejarán de estar bajo la vigilancia del Ministerio y sus autores no tendrán derecho a reclamación alguna.

## CURSO SOBRE LA DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO

En el Instituto de Estudios de Policía, y organizado por la Dirección General de Seguridad en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes y la Secretaría Técnica del Ministerio de la Gobernación, se ha celebrado el III Curso-Coloquio sobre la defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Pronunciada la lección inaugural por don Jesús Silva Porto, comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, durante cinco días se han expuesto y estudiado los problemas y los aspectos más destacados relacionados con el tema central del curso, que han sido seguidos con verdadero interés por los agentes de la Policía asistentes al mismo.

# BIBLIOGRAFIA

## BRUNO MUNARI. *EL ARTE COMO OFICIO*.

TRADUCCION DEL ITALIANO, PROLOGO E INTRODUCCION DE JUAN-EDUARDO CIRLOT, 175 PAGINAS. EDITORIAL LABOR, MADRID-BARCELONA, 1969.

El nombre de Bruno Munari se ha impuesto en la atención de todos los círculos artísticos que representan la vanguardia de este momento y está acreditado por su doble aspecto de creador y de teórico de arte. Como creador, su obra empieza con aquellas llamadas «máquinas inútiles» —combinaciones móviles de piezas geométricas suspendidas (1933)— y continúa mediante su actividad incesante en el dominio luminotécnico, mereciendo especial atención aquellas obras de proyecciones con transparencias preparadas con luz polimerizada.

Aquí me ocuparé tan sólo de su aportación teórica, compuesta por los libros dedicados al *Quadrato* (1960) y al *Cerchio* (1964) y, también, por su último trabajo titulado *El arte como oficio*, traducido del italiano y prologado por el crítico español Juan Eduardo Cirlot. Aquí el autor reúne una serie de ensayos, todos los cuales giran alrededor de dos polos, que son: el planteamiento polémico de una nueva estética y, en estrecha relación con ésta, una teoría del proyecto o del diseño, preferentemente industrial, con las inevitables consecuencias que derivan de él en el plano estético.

Munari empieza su discurso poniendo en entredicho la pretendida diferencia que existiera entre las llamadas bellas artes y las artes aplicadas o industriales y se rebela contra la jerarquía establecida entre éstas y la incomunicabilidad de las artes aplicadas con el ámbito social en que se producen. Asimismo subraya el absurdo que constituye el hecho de que los objetos de utilidad práctica sigan «modelos» artísticos *a priori*, así como los televisores que quieren ser surrealistas, mesas, dadaístas, etcétera, ignorándose la finalidad que persiguen. De ese modo el diseño no debe ser —hablando *strictu sensu*— un cierto arte que se aplica a un determinado registro utilitario. Tales objetos deben elaborarse sin tener en cuenta ningún estilo artístico, y el diseño o el proyecto debe guiarse tan sólo por la lógica de su estructura, de su materia y de su forma. Los antiguos cánones de la belleza, del equilibrio de las proporciones, nada tienen que ver en este asunto. Si la forma de un objeto —dice el autor— resulta «bella» eso será el mérito de su estructura lógica y de la exactitud de la solución que se dio al problema que el objeto plantea. El objeto será bello no porque se parecerá a una escultura moderna, sino, simplemente, por sí mismo. Es él el que desarrolla su propia estética y no tiene por qué pedir prestada una ajena. Lo bello —proclama con extraordinario acierto Munari— es la consecuencia de lo justo. (Lo mismo diría en su axiología Santo Tomás de Aquino.) Respecto de esta cuestión de lo bello, el autor, sin abundar en este tema (cosa superflua por otro lado) se limita a remitirnos a las oscilaciones del gusto de que da testimonio la historia del arte que demuestra cómo cada época ostenta un ideal propio. Reunir a todos estos ideales resultaría una colección de monstruos. (A este respecto me permito recordar también la obra de Dorfles, *Oscillazioni del gusto*.)

Lo cierto es que la filosofía del arte actual —como también todas las disciplinas intelectuales— deben respetar las estructuras mentales del hombre de hoy, que se apartan totalmente de las del hombre de las grandes culturas clásicas o históricas. Persistir en la idea de que aquéllas pueden ser continuadas es una ilusión y un contrasentido, pues tal idea lleva a una total discrepancia entre el arte y su ámbito vital y social. Basta con recordar algunas filosofías para darnos cuenta de ello. Así, la de un Marshall Mac Luhan (con su famosa *mass media*), la de un Vance

Packardt o de un Kurt Marek, pues sería prácticamente inagotable el elenco de todos los que se han dedicado a la investigación de este problema, seguramente el más agudo de todos cuantos nos achacan. En este sentido se puede decir que la teoría de Munari constituye una aplicación al arte de hoy, de toda esta conceptualización socio-vital.

Pero Munari ha comprendido también otra verdad: que la nueva tecnología nos ha llevado —como decía Max Bense— a una «existencia técnica», y más aún, esta tecnología se confunde con la industrialización. Como tal, el objeto estético —quíerese o no— se vuelve cada vez más industrial, sustituyendo así la objetualidad imitada según los patronos del arte (dicho de modo convencional). De aquí, la aparición del objeto fabricado en serie y con todo un arsenal de condicionantes que determinen su perfil. Así, no hay que extrañarse tanto porque el diseño tiende a sustituir cada vez más al arte «puro». En este sentido, es lícito recordar a un Mumford o a un Le Corbusier, para quienes los objetos usuales bien fabricados ostentan calidades artísticas indiscutibles. Lo que sucede es que, debido a su multiplicidad ya no los vemos como tales, sino que nos contentamos con usarlos. (Por ejemplo, la cristalería *Lalique*.)

Por ello, como dice el autor, el proyectista es el artista de nuestro tiempo. Y eso tanto más cuanto que el arte vuelve a ser un oficio, una profesión, como en los tiempos antiguos (piénsese que en griego «*techné*» significa, precisamente, esto), cuando el artista era llamado por la sociedad para plasmar «informaciones visuales», para comunicar al pueblo diversos mensajes, como, por ejemplo, el religioso. (Una estatua griega de esta índole no es más que un tal mensaje.) Es lo que incumbe hoy al proyectista. La sustitución del pintor de caballete por el proyectista para confeccionar, por ejemplo, un cartel, se debe a que el proyectista conoce todas las técnicas que implican su realización, no sólo la material, sino también la económica, psicológica, etcétera.

Por cierto, la nueva óptica con que se considera al arte supone su desmitificación (Roland Barthes) o, por lo menos, una nueva mitificación, por ejemplo, la mitopoyética que preconiza un Dorfles. Cabe preguntar: ¿supone ello que ese nuevo arte sea peor que el clásico? No es ni mejor ni peor. Es, simplemente, *otro*. Así lo ve Munari.

Todo lo dicho trae inevitablemente a colación, no ya la personalidad del artista, que debe esfumarse en lo anónimo, tal como lo prescribían un Tatalin o un Mologhiy Nagy, sino la «personalidad» del objeto, pues, como dice Munari, un proyectista de estilo personal supone una contradicción de términos.

El autor sale al paso de los prejuicios que abundan en la valoración del nuevo arte que se suele enjuiciar con criterios que no se le pueden aplicar por pertenecer al arte tradicional, al que además se suele considerar como único arte «verdadero». Las contradicciones y las confusiones se vuelven patentes cuando se prescinde de las caracterizaciones convencionales del arte, como es la que exige que la pintura sea bidimensional (no se concebía otra) o la escultura tridimensional. Pero hoy no hay que extrañarse de que tengamos esculturas bidimensionales o pinturas en fuertes relieves. Esta situación ha creado una total incomprensión y desprecio, no sólo por el arte meramente «industrial», sino por todo el arte de hoy.

Como dice el prologuista del libro que comentamos, Juan Eduardo Cirlot, esta obra de Munari es un intento valioso y singular de situar la importancia de estos nuevos «productores de formas», señalando su proyección masiva, su función de moldeadores «democráticos» del gusto, con los cotidianos objetos industriales que parecen ser las piezas de nuevas y multitudinarias galerías de arte.

CIRILO POPOVICI

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## IZQUIERDO FERNANDEZ, María Begoña (pintora).

Nace en Bilbao el 7 de septiembre de 1926 y estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando las especialidades de pintura y grabado.

Premio «Abril» 1965 y Pensión March para España del mismo año.

Expone sus obras individualmente en 1957, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); Barcelona (Layetanas); 1959, Bilbao (Niágara Club); 1960, Barcelona (Ateneo); Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1962, Bilbao (Illescas); 1963, Madrid (Prisma); 1964, Madrid (Abril); Salamanca (Escuela de San Eloy); Valladolid, Zamora y Béjar (Caja de Ahorros de Salamanca); Hamburgo (Kurt Heymann); 1965, Madrid (Ateneo); Zaragoza (Dante Alighieri); Cartagena, Albacete y Tarragona (Festivales de España); 1966, Madrid (Abril); 1967, Palma de Mallorca (Ariel); 1968, Madrid (Cultart); 1969, Madrid (Eurocasa); Nerja (H. Balcón de España); Madrid (Abril); Sevilla (Moratín); 1970, Palma de Mallorca (Ariel); Segovia (Casa del Siglo XV).

Interviene en los Concursos Nacionales de 1958, 1959, 1960, 1964, 1965, 1967 y 1969; en la Exposición Antológica de la Asociación de Críticos de Arte, 1962; I, V Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1962 y 1966; II Certamen Nacional de Artes Plásticas, 1963; Exposición XXV Años de Paz, 1964; IX, X, XII Salón de Mayo en Barcelona, 1965, 1966 y 1968; Bienal de Zaragoza, 1965; Exposición II Gran Premio de Pintura Vasca, 1966 y en numerosas colectivas celebradas en España, Alemania, Francia y Venezuela.

Sus obras se cuelgan en el Museo de Ayllón, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza y en colecciones de España, Alemania, Suiza, Inglaterra, Estados Unidos y Venezuela.

XII-70.

## POVEDANO (Antonio José Povedano Bermúdez) (pintor, mosaísta y artífice de vidrieras).

Un 28 de octubre de 1918 nace este artista en Alcaudete (Jaén). Comienza sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, pasando más tarde a la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría, terminando sus estudios en la de San Fernando el año 1948. Ha sido alumno de Joaquín Valverde y de Daniel Vázquez Díaz.

Es profesor, por oposición, de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, y su único premio ha sido la Beca del Paular de 1947, ya que tiene por norma no concurrir a exposiciones de tipo competitivo.

Individualmente expone en 1949, Priego de Córdoba (Casino); 1951, Córdoba (Sala Municipal); 1954, Madrid (Clan); 1961, Montevideo (Artes Plásticas), Madrid (Ateneo); 1962, Córdoba (Círculo de la Amistad), Venecia (Il Traghetto).

Participa en las Exposiciones Nacionales de 1952, 1954; I Bienal de Alejandría, 1955; XXIX Bienal de Venecia, 1958; V Bienal de Sao Paulo, 1959; Feria Mundial de Nueva York, 1964; V Bienal de Arte Sacro, 1966, y en numerosas colectivas celebradas en España y fuera de ella.

Es autor de los murales de la Universidad Laboral de Córdoba, de los mosaicos de la iglesia de Villa del Río (Córdoba), Colegio de Sordomudos de Córdoba, Escuela de Magisterio de Córdoba, Capilla de la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir, en la Sierra de Cazorla, Banco Rural y Mediterráneo, de Córdoba..., y de varios vitrales como la Capilla de las Hijas de María Inmaculada de Córdoba y Málaga, Colegio de Sordomudos de Córdoba, iglesia de Santa Isabel de Jaén, Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, Capilla de la Institución Teresiana de la misma ciudad, etcétera.

Obras suyas se encuentran en colecciones particulares de Estados Unidos, Méjico, Uruguay, Italia y España.

XII-70.

## HERNANDEZ SANCHEZ, Feliciano (escultor).

En Gallegos de Altameros, provincia de Avila, nace este artista el día 6 de octubre de 1936. En 1955 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando para cursar estudios de pintura, pero poco después abandona para dedicarse, autodidácticamente, a la escultura en hierro, exclusivamente.

Expone individualmente en 1964, 1966, Madrid (Neblí); 1967, Sao Paulo (Sala personal en la Bienal); 1970, Bilbao (Museo de Bellas Artes).

Participa colectivamente en varias exposiciones celebradas en 1959, Madrid (San Jorge); 1962, Oslo; 1963, Viena, Milán, Florencia, Roma, Madrid (Exposición Internacional de la Construcción); 1964, Nueva York (Feria Mundial); 1965, París (IV Bienal); Madrid (Museo de Arte Contemporáneo); 1966, Madrid (Bique); 1967, París (V Bienal); Carrara (Bienal); Valencia (Colegio de Arquitectos); Barcelona (MAN 67); 1968, Espiritu Santo (Museo); Túnez (VII Bienal del Mediterráneo); Barcelona (Salón de Mayo); Venecia (XXXIV Bienal); 1969, Valencia (X Salón de Marzo); París (VI Bienal), Barcelona (I Salón de Escultura Contemporánea); 1970, Madrid (Exposición Internacional del Pequeño Bronce).

En 1969 y 1970 ha realizado «múltiples» en exclusiva con la revista «Arts Magazin» para Estados Unidos y España.

Obras suyas figuran en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el de Bellas Artes de Bilbao, en el de Ostende (Bélgica) y en numerosas colecciones de diversos países.

XII-70.

## FEITO LOPEZ, Luis (pintor).

Nace el 31 de octubre de 1929, en Madrid. Realiza sus estudios en la Escuela Superior de San Fernando, en donde obtiene el título de profesor de Dibujo el año 1954. Poco después consiguió una beca del Ministerio de Educación Nacional y del Gobierno francés. Fue uno de los componentes del grupo El Paso.

Ha sido recompensado con varios premios en la Bienal del Mediterráneo de 1956; Premio de la U. M. A. M. en la Bienal de París, 1959; Premio Lissone, 1959; Premio David Bright en la Bienal de Venecia, 1960...

Expone individualmente en 1954, Madrid (Buchholz y Fernando Fe); 1955, Madrid (Fernando Fe y Tiempo Nuevo), París (Arnaud); 1956, Lyon (Grange); 1957, 1958, París (Arnaud); 1959, París (Arnaud), Milán (Apollinaire); 1960, Nueva York (Grace Borgenicht), París (Arnaud), Venecia (sala personal en la Bienal), Bérgamo (Lorenzelli); 1961, París (Arnaud —retrospectiva—), Helsinki (sala personal en la Exposición de Artistas Finlandeses); 1962, Tokio (Tokio G.), Basilea (Handschin), Copenhague (Kunsternes Kunsthandel); 1963, Nantes (Argos), Madrid (Ateneo), Montreal (Camille Hébert), Barcelona (René Metrás); 1964, Seattle (Gordon Woodside), Hamburgo (Museo —retrospectiva—), París (Arnaud); 1965, Tacoma (Museo), San Francisco (Gordon Woodside), París (Arnaud); 1966, París (Arnaud), Bilbao (Grises), La Chaux-de-Fonds (Museo); 1967, Seattle (Gordon Woodside); 1968, Lieja (Apiaw), Verviers (Museo —retrospectiva—), París (Arnaud), Venecia (sala personal en la Bienal), Bérgamo (Lorenzelli), Montreal (Museo de Arte Contemporáneo); 1969, Quebec (Museo), San Francisco (Gordon Woodside), Milán (San Fedele), Turín (Martano); 1970, Chaux-de-Fonds (Museo), París (Arnaud), Madrid (Ateneo, Juana Mordó y Egam), Winterthur (Müller).

Interviene en la III Bienal Hispanoamericana, 1955; II Bienal del Mediterráneo, 1956; IV Bienal de Sao Paulo, de 1957; X, XI, XII Premio Lissone, 1957, 1959, 1961; XXIX, XXX, XXXIV Bienal de Venecia, 1958, 1960, 1968; Premio Carnegie de Pittsburgh, 1961, y otras muchas colectivas celebradas en todo el mundo.

Obras suyas pueden contemplarse en los Museos de Alejandría, Ateneum de Helsinki, Reales de Bélgica, Arte Moderno de Roma, Bellas Artes, de Montreal, de Houston, Guggenheim de Nueva York, Albright de Buffalo, Arte Moderno de Río de Janeiro, Lissone, Arte Moderno de París, Art Gallery de Toronto, Arte Contemporáneo de Montreal, Seattle, Verviers, Arte Moderno de Nueva York, Cantini de Marsella, Arte Abstracto de Cuenca, Arte Moderno de Tokio...

XII-70.

**HERNANDEZ PIJUAN, Juan (pintor, grabador y dibujante).**

El 15 de febrero de 1931 nace en Barcelona. Su formación artística comienza en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona (Lonja), pasando más tarde a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge y perfeccionando su formación con unos cursos de grabado caligráfico y de litografía en L'Ecole de Beaux Arts, de París.

Numerosos han sido los premios obtenidos, entre los que sobresalen el otorgado a los expositores del pabellón español en la II Bienal de Alejandría, 1958; Primer Premio de Pintura en «El deporte en las Bellas Artes», 1965; Premio Maribor en la IV Bienal de Grabado de Ljubljana, 1965; Medalla de Oro en la III Bienal Internacional de Arte de Zaragoza; premios en las I y II Bienal Internacional del Grabado, de Cracovia, 1966 y 1968; Premio Vjesnik u Srijedu en la II Exposición [Internacional de Dibujos Originales de Zagreb.

Ha expuesto individualmente en 1955, Mataró (Museo Municipal); 1956, París (Club des 4 Vents); 1958, Barcelona (Syra); 1961, Madrid (Ateneo), Lérida (Círculo de Bellas Artes); 1963, Barcelona (René Metrás); 1964, Barcelona (René Metrás); 1966, Madrid (Juana Mordó); 1967, Ljubljana (Mala G.), Zagreb (Kabinet Grafike), Maribor (Umetnostna G.), Zaragoza (Galdeano); 1968, Graz (Forum Stadtpark), Barcelona (Gaspar).

Interviene en las II y III Bienal Hispanoamericana, 1954, 1955; II Bienal de Alejandría, 1958; XXX y XXXV Bienal de Venecia, 1960 y 1970; VI y VII Bienal de Sao Paulo, 1961, 1965; VII Bienal del Mainichi, Tokio, 1963; III Bienal de París, 1963; Bienal Internacional de Grabado, de Ljubljana, 1965; III Bienal Internacional de Arte, de Zaragoza, 1965; I y II Internacional de Grabado, de Cracovia, 1966 y 1968; VII Bienal Internacional de Grabado, de Ljubljana, 1967; II Bienal Internacional del Dibujo, Rijeka, 1970, y en numerosas colectivas dentro y fuera de España.

**MOLINA SANCHEZ, José Antonio (pintor y dibujante).**

Nace en Murcia el año 1918. Sus primeros estudios los realiza en la Academia de Amigos del País y en la Escuela de Artes y Oficios, ambas en Murcia. Más tarde pasa a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Está en posesión de Tercera Medalla de Pintura en la Nacional de 1957 y Tercera, Segunda y Primera en Dibujo de los mismos certámenes de 1960, 1962 y 1964; Premio «Rivière» en la III Bienal Hispanoamericana; Medalla de Bronce en la IV Bienal de Alejandría, 1961, y otros muchos.

Expone individualmente en Murcia, Madrid, Barcelona, Bilbao, Santander, Zaragoza, Salamanca, Valladolid, Vigo, Burgos, Ginebra, Basilea, Berna, Estrasburgo, Lisboa, Coimbra, Oporto y Luanda.

Participa en las Exposiciones Nacionales de 1950, 1957, 1960, 1962, 1964 y 1968; I, II, III Bienal Hispanoamericana, 1951, 1954, 1955; XXVIII Bienal de Venecia, 1957; IV Bienal de Alejandría, 1961; Feria Mundial de Nueva York, 1964 y en otras colectivas celebradas en Lisboa, Lima, Santiago de Chile, Ginebra, Madrid, y varias ciudades de Estados Unidos.

Sus obras figuran en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Moderno de Lisboa, de Evora, de Greenville en Carolina del Sur, Machado de Castro, en Coimbra y Soares de Reis, en Oporto.

XII-70.

**MOZOS MARTINEZ, Pedro (pintor y dibujante).**

El día 22 de febrero de 1915 nace en Herrera de Valdecañas, provincia de Palencia. Autodidacta, aunque frecuentó como libre las escuelas oficiales. En 1946 tomó parte en el grupo Escuela de Madrid. Es catedrático de Dibujo en la Escuela Superior de San Fernando.

Está en posesión de Tercera, Segunda y Primera Medalla de Pintura en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1943, 1948 y 1957, respectivamente, y Primera de Dibujo en 1954. También ha sido galardonado con el Premio de Dibujo de los Concursos Nacionales de 1943 y Premio de Dibujo en la I Bienal Hispanoamericana de 1951. En 1958 fue becado por la Fundación Juan March para realizar estudios en París y Roma.

En 1933 celebra su primera exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, patrocinada por Zuloaga y los mejores pintores del momento, luego siguieron las celebradas en: 1941 Madrid (Vilches); 1942, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1944, Barcelona (Argos); 1945, Madrid (Estilo); 1954, Madrid (Museo de Arte Moderno Antológica); 1956, Londres, Liverpool y Edimburgo (patrocinadas por el Arts Council); 1961, París (Maison de la Pensee Française) y Madrid (Prisma); 1966, Madrid (Quixote, antológica).

Ha intervenido en las Exposiciones Nacionales de 1934, 1943, 1948, 1950, 1952, 1954 y 1957; en las I y III Bienales Hispanoamericanas, 1951 y 1955; en las Bienales de Venecia de 1950 y 1954; en el Primer Salón de los Once, Madrid, 1943; en la Exposición de Autorretratos Españoles del Museo de Arte Moderno de Madrid, 1944; en las Exposiciones del grupo Escuela de Madrid, 1946 y 1963, y en otras colectivas celebradas en España y fuera de ella.

Tienen obras suyas los Museos Español de Arte Contemporáneo, Arte Moderno de Bilbao, Arte Moderno de Pontevedra, Vitoria, Málaga e importantes colecciones españolas y del extranjero.

XII-70.

**MARTIN DE VIDALES, Julián (Julián Ramos Martín de Vidales) (pintor).**

El día 7 de noviembre de 1930 nace en Madrid. Su aprendizaje artístico tiene lugar en las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid, de Cerámica de Madrid y Superior de Bellas Artes de San Fernando, en donde obtiene el título de profesor de Dibujo. Ha viajado por Europa y Estados Unidos.

Es catedrático de Dibujo de Enseñanza Media, profesor en la Escuela de San Fernando y profesor en la especialidad de Cuero Repujado en la de Artes y Oficios. Ha logrado el Premio de la Diputación Provincial de Madrid en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, fase regional, de Madrid, 1970.

Expone individualmente en 1959, Madrid (Fernando Fe); Pensacola (Art Center); Nueva Orleans, 1960; Georgia (Universidad); Madrid (Lorca); 1962, Bruselas (Madaleine); Seattle (Frederik Nelson); 1963, Madrid (Ateneo); Pamplona (Caja de Ahorros); Marbella (Abri); 1966, Las Palmas (Museo Canario); Santa Cruz de Tenerife (Museo Municipal); Nueva York (G. Internationale); Ohio (Museo Baldwin-Wallace); Madrid (Neblí); 1968, Lisboa («Diario de Noticias»); Cuenca (Casa de Cultura); 1969, Pensacola (Water Front G.).

Interviene en la II Bienal de París, 1961; XXXI, XXXIII, XXXIV Bienal de Venecia, 1962, 1966, 1968; VIII, X Bienal de Sao Paulo, 1965, 1969; IX Bienal de Tokio, 1967; I Bienal de Arte Español Contemporáneo en el Museo Galliera de París, 1967; II Bienal Internacional del Deporte, Madrid, 1969, y en numerosas colectivas, tanto españolas como extranjeras.

Se conservan obras suyas en el Museo de Ayllón, en la Provincial de Bellas Artes de Las Palmas, Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Arte de Pretoria, Canario de Las Palmas y en el del Gabinete Literario de Las Palmas.

XII-70.

Poseen obras suyas los Museos de Lieja, Leverkusen, Fundation Morgan's Paint de Bolonia, Arte Abstracto de Cuenca; Moderna Galerija de Ljubljana, Arte Moderno de Skopje, Nacional de Varsovia, Nacional de Cracovia, Brooklin de Nueva York,

XII-70.



Sol de  
Andalucía  
embotellado



TIO PEPE  
GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY



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

Nobleza obliga.  
A una máquina tan  
precisa que, en la mu-  
ñeca de los astronautas  
americanos, conquista-  
ra 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 intelligen-  
te y precisa inversión

Ω  
OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo