

S. PETRVS

NOLASCVS

FVNDATOR ELICIVS

SALV



Bellas Artes 73

FAMILIA

II

ACR



FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

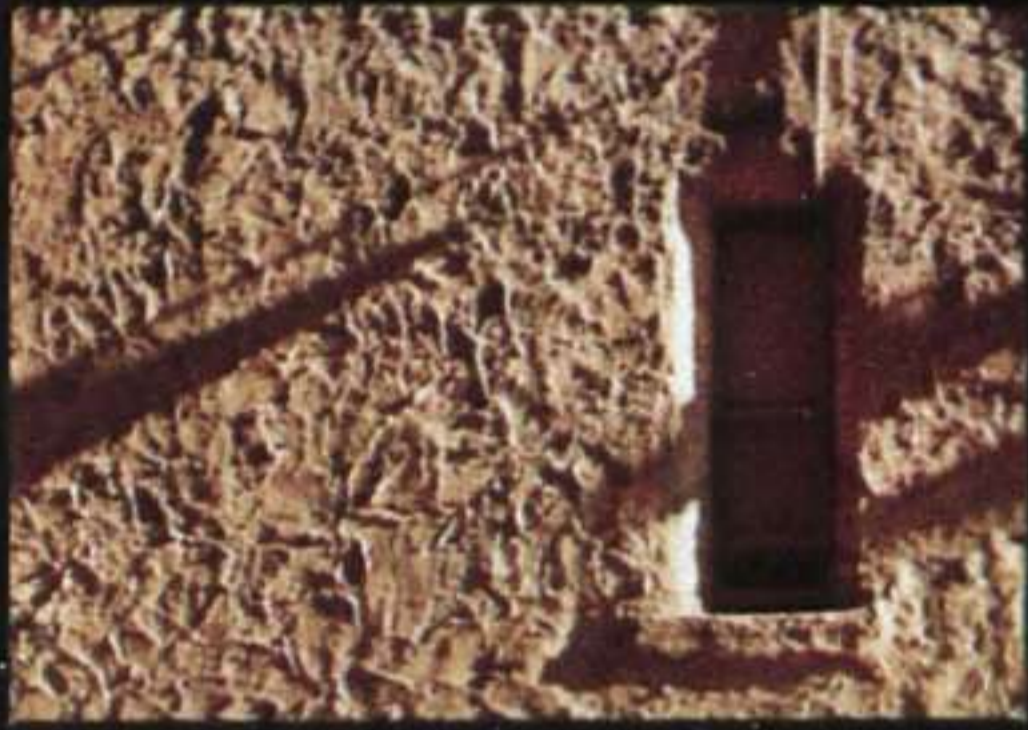
*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Use las cuatro velocidades.

Cada momento exige una diferente, y por eso KODAK hace las cuatro. Una velocidad para cada momento. No todo ocurre al mismo ritmo y cada escena requiere una velocidad y unas características adecuadas. ¿Sabe que puede pasar desde 25 a 160 ASA? Mire el índice de velocidad de su película KODAK. Quizá descubra nuevas experiencias. A pesar de la suya.



Demuestre que sabe con películas Kodak.

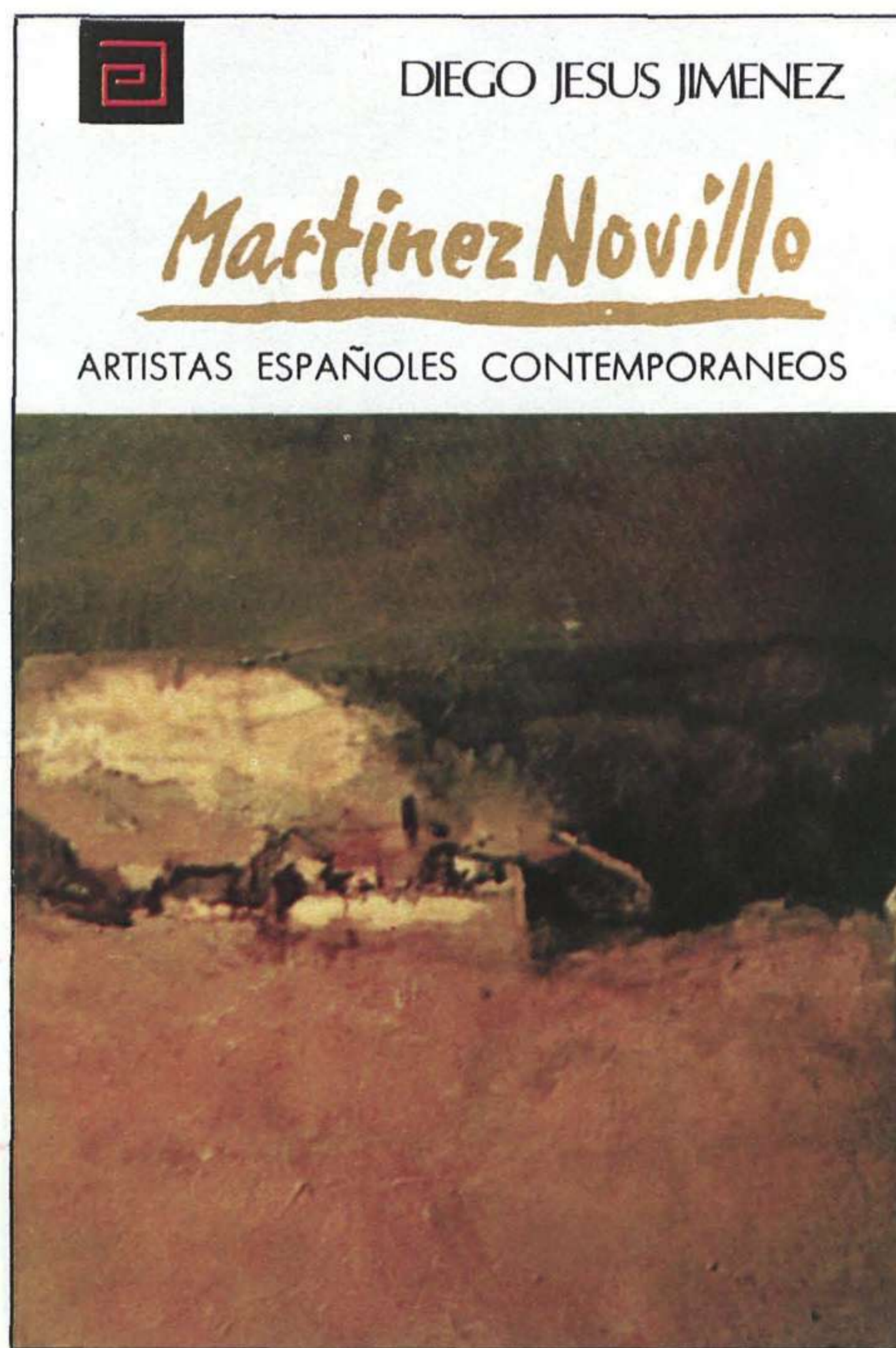
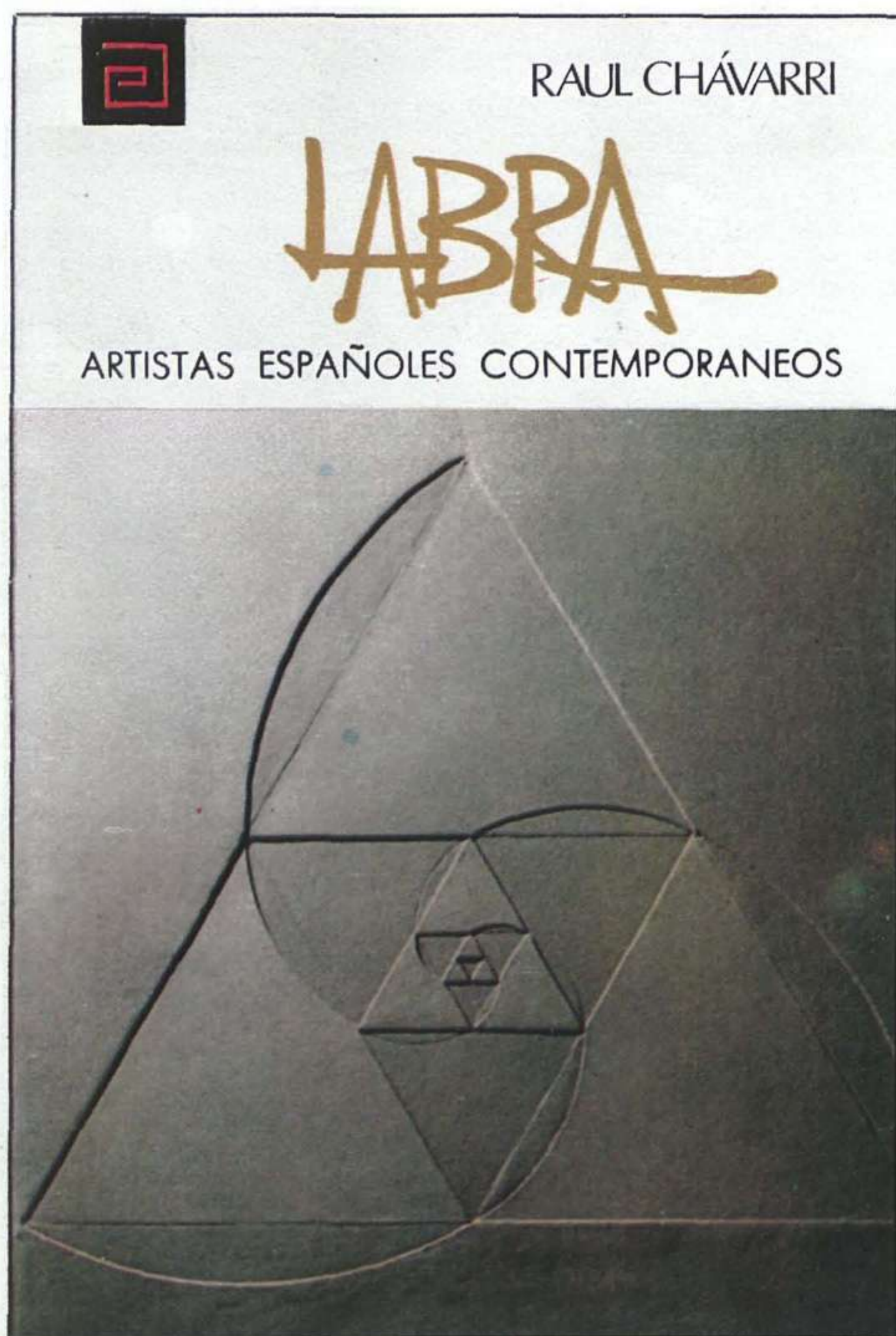


UNA NUEVA COLECCION

DE LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

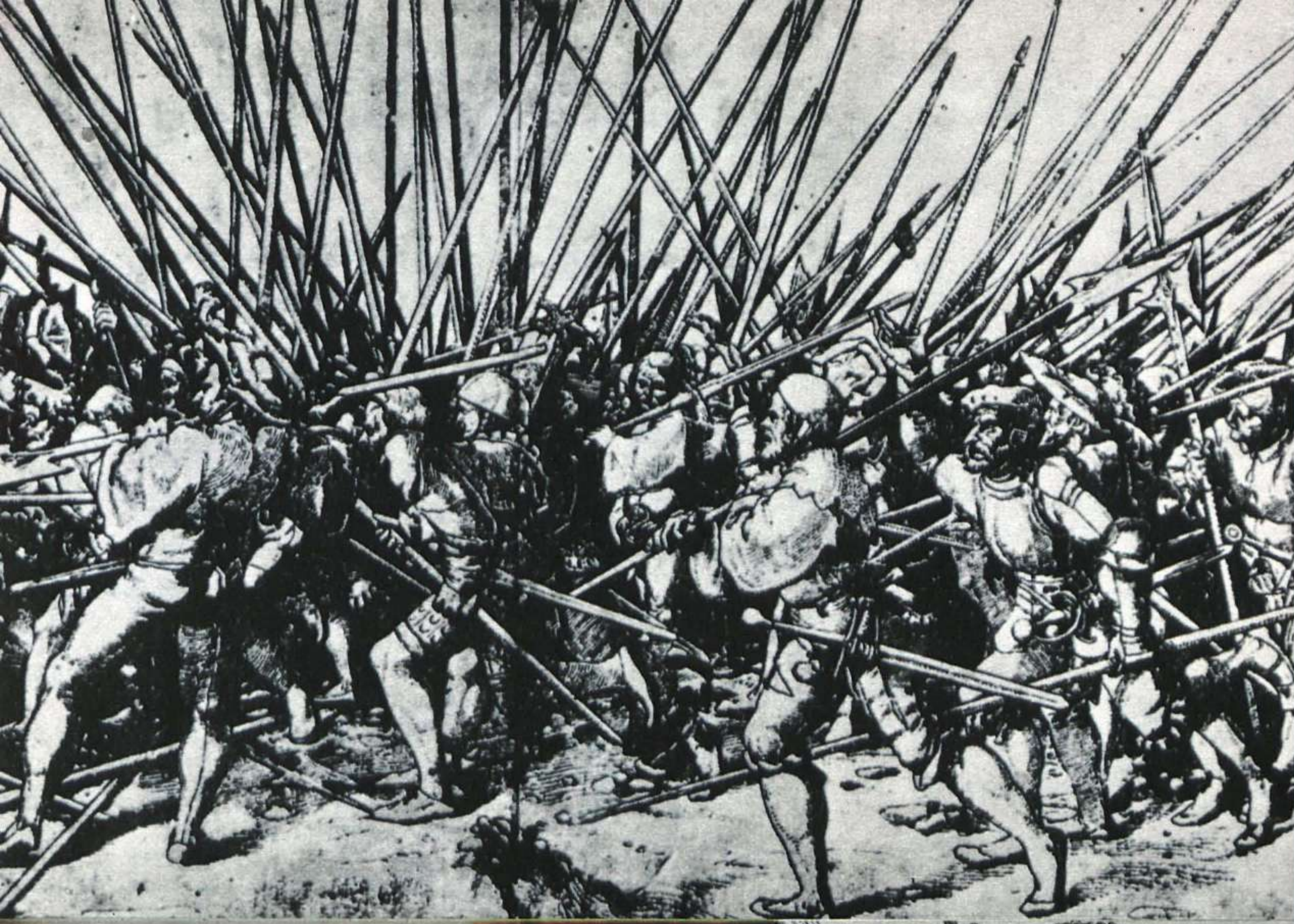


1. Joaquín Rodrigo, por Federico SOPEÑA.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
3. José Lloréns, por Salvador ALDANA.
4. Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
5. Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
6. Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
7. Victorio Macho, por Fernando MON.
8. Pablo Serrano, por Julián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

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

En preparación:

- Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
- Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA
- Pérez Casas, por Odón ALONSO.
- Montserrat, por Enrique FRANCO.
- Pancho Cossío, por José HIERRO.
- César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.



CARLOS I.
SOLERA ESPECIAL.
PEDRO DOMECQ.

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

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

Tom o I EL TERRITORIO » II EL HOMBRE

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

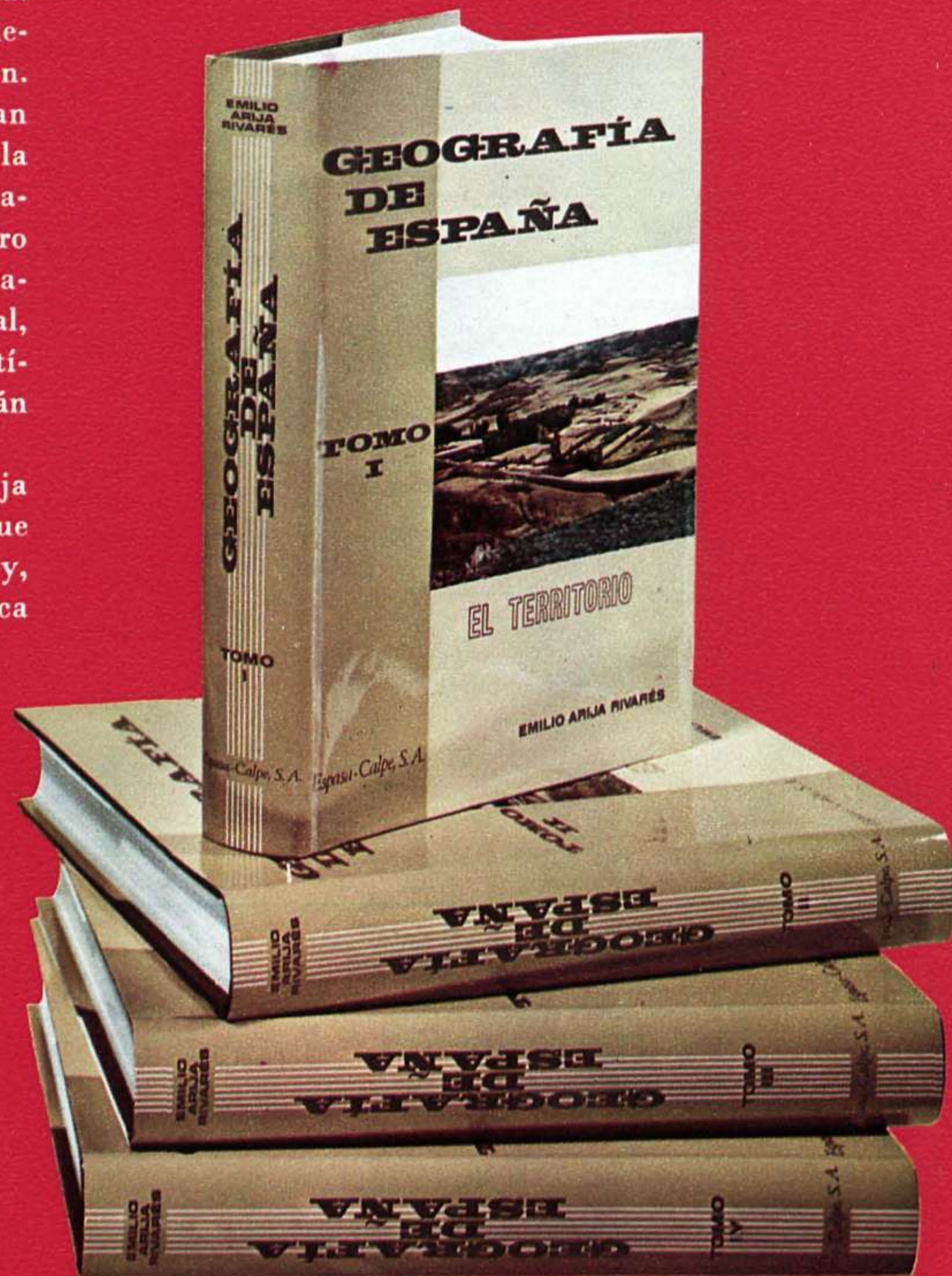
La más cumplida explicación y puesta al día del tema. Obra en cuatro espléndidos volúmenes que proporciona ordenado saber científico y técnico, no mero dato y aproximación.

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

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

EN PREPARACIÓN:

Tom o III LA RIQUEZA
» IV LAS COMARCAS



ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

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



Z. 389

Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 20 • FEBRERO 1973

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYO

3 LUIS BOROBIÓ: Precisiones sobre las divagaciones del arte.

NOTAS

- 7 JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA: Pintores naifs españoles.
12 CESAR AYMAT: Monumentos históricos de la música española.
14 SEBASTIAN GASH: Visitas al taller de Picasso.
17 SALVADOR ALDANA FERNANDEZ: El arte de Joaquín Michavila.
20 CIRILO POPOVICI: El arte actual y su circunstancia.
23 JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA: El escándalo de la Mostra.

POEMA

25 MARCELO ARROITA JAUREGUI: Espejos en Shangai.

ACTUALIDAD

- 27 EXCAVACIONES EN LA COLONIA AELIA AUGUSTA ITALICA, por José María Luzón.
30 EN LA MUERTE DE GARCIA Y BELLIDO, por Juan González Navarrete.
31 LA CABEZA DE PARIS, ORIUNDA DE LEBRIJA, por Concepción Fernández Chicarro.
32 OSWALDO GUAYASAMÍN, por Raúl Chávarri.
34 BARJOLA, por Adolfo Castaño.
36 X FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA, por Juan Guinjoán.
39 EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, por María Dolores Enríquez Arranz.
41 PEPI SANCHEZ, por Joaquín de la Puente.

CRONICAS

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

NOTICIARIOS

50 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

59 ANGEL OLIVER, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Angel Oliver.

61 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

65 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

ARTISTAS PLASTICOS, por Florencio de Santa Ana.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA

Museo Nacional de Artes Decorativas / Vitrina con cerámica de Talavera y Puente del Arzobispo / Siglos XVII al XIX.

FOTOGRAFIAS

Ornoz / Mas / A. Rico / Pérez Aparisi / Finezas / Gemes / Cifra Gráfica / J. Domínguez G. / A. Paláu / Portillo / J. Dolcet / T. Catany / Jesús González / Luis de Bazán.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

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

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

LUIS BOROBIO.—Doctor arquitecto. Profesor de estética y composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

J. A. VALLEJO-NÁGERA.—Director del Centro de Investigaciones Psiquiátricas.

CÉSAR AIMAT.—Musicólogo.

SEBASTIÁN GASCH.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

SALVADOR ALDANA.—Catedrático. Miembro de número de la Academia de San Carlos de Valencia.

CIRILO POPOVICI.—Profesor de la Universidad de Madrid. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

MARCELO ARROITA-JÁUREGUI.—Poeta. Director de las páginas literarias del diario «El Alcázar».

JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ.—Arqueólogo. Director de las excavaciones de Itálica.

MARÍA DOLORES ENRÍQUEZ ARRANZ.—Directora del Museo Nacional de Artes Decorativas.

ADOLFO CASTAÑO.—Poeta. Crítico de arte.

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICARRO.—Directora del Museo Arqueológico Hispalense. Correspondiente de la Academia de la Historia.

JUAN GUINJOÁN.—Musicólogo.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

EL MARQUÉS DE LOZOYA, CARLOS GÓMEZ AMAT, RAFAEL SOTO VERGÉS, ARTURO BERENGUER CARISOMO, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, RAMÓN REGIDOR ARRIBAS, FLORENCIO DE SANTA ANA Y ALVAREZ OSORIO, JOSÉ MARÍA ALVAREZ MARTÍNEZ, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, MANUEL RÍOS RUIZ, XAVIER FÁBREGAS, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, FRANCISCO GARFÍAS, JOSÉ LEDESMA CRIADO, MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, VIDAL BENITO REVUELTA, FERNANDO MON.

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

PRECISIONES SOBRE LAS DIVAGACIONES DEL ARTE

LUIS BOROBIO

SI queremos profundizar, si queremos formar un criterio que nos permita juzgar el arte con cierto rigor, no nos bastará con una primera aproximación: será necesario definir los conceptos: determinar con precisión qué es el arte, qué entendemos por arte y, en consecuencia, qué se pretende con él. Sólo definiéndolo podremos fijar un criterio para juzgar su bondad o maldad, según responda o no a su cometido propio.

Hay que empezar definiendo; pero esa definición no puede ser apriorística y convencional, porque al sentar sobre ella toda una teoría y unos criterios, esa teoría y esos criterios serían necesariamente parciales, y estarían en contradicción con la teoría y los criterios emanados de otra definición posible, diferentes de la nuestra; pero, como la nuestra, apriorística y convencional. Las afirmaciones y los juicios artísticos que se produjeran, serían, necesariamente, meramente subjetivos, y dependerían de la personal adhesión a cualquiera de los posibles convencionalismos de las definiciones.

Tampoco es serio (aunque sea el camino seguido habitualmente por quienes tratan de definir el arte) buscar «a posteriori» una definición que sirva de base a unas ideas artísticas y a un gusto particular previamente aceptados, porque, al cambiar con el tiempo y las circunstancias las ideas estéticas y los gustos de época, tendríamos que negar la artisticidad de los nuevos caminos, o, si no, buscar una nueva definición que los justifique, lo cual no sería sino un re-

conocimiento de la incompetencia de la definición anterior.

El camino más honrado para llegar a una definición de arte, debe tener —en mi opinión— un proceso mucho más pedestre: deberemos analizar esos conceptos un poco vagos que son de dominio común y que, si sirven para que nos manejemos, es porque responden a lo más profundo de lo que entendemos por arte, y, por consiguiente, están en lo cierto. Analizarlos, para descubrir sus directrices generales, el alcance común que se les da, sus relaciones mutuas y sus engranajes con otros conceptos; y tratar de precisar sus delicuescentes límites. Para ello, deberemos barajarlos de una manera dirigida, hacer algunas preguntas relacionadas con el arte y ver cómo las contestaría un hombre que se moviera en esa primera aproximación. De aquí, captar su verdadero sentido y precisar sus vaguedades.

En primer lugar, yo preguntaría: «¿Para qué sirve el arte?». Ante esta primera pregunta, ya observamos diferentes reacciones. Algunas personas se indignan —y no sin razón— por el solo hecho de que se formule semejante pregunta. Se indignan porque el valor del arte no puede ceñirse a una utilidad práctica, y porque el hecho de buscar esa utilidad representa un empequeñecimiento del concepto —sublime aunque impreciso— que tienen del arte.

Otros, con un sentido opuesto, materialista, nos dirán también que no sirve para nada; pero lo dirán de una manera despectiva, porque, para ellos, si no tiene una

utilidad práctica, no tiene ninguna razón de ser.

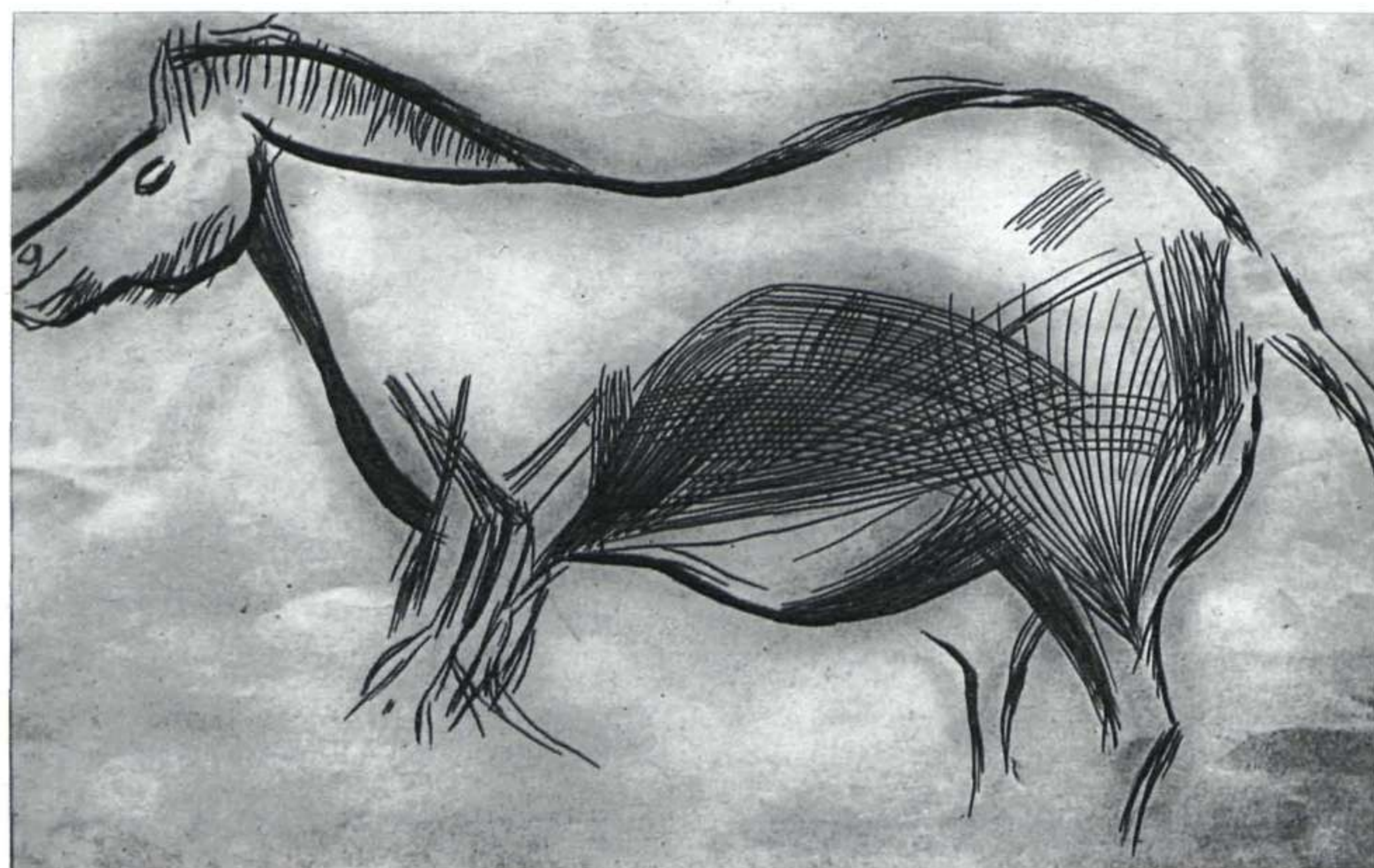
Habrán también quien afirme que sirve para todo, alegando que en todas las actividades humanas hay un ingrediente de arte, y que, si se quita ese ingrediente, todo pierde su sentido y nada vale la pena.

Y también, entre los más materialistas, nos encontraremos quien le atribuya una gran utilidad: sirve para dar de comer a millones de personas que viven a costa del arte: artistas, profesores, críticos, comerciantes, industriales, empleados, obreros...

Analizando estas respuestas primarias, nos damos cuenta de que, aunque son contradictorias, su disparidad no estriba en que responden a conceptos dispares del arte, sino en el diferente alcance y proyección social que se le da, y en la diversa significación y valor que se atribuye a la «utilidad» y al «servicio».

Quiero aceptar, provisionalmente, que el arte no sirve para nada. Efectivamente, si ese «servir para algo» lo circunscribimos en una utilidad práctica directa y concreta, análoga a la utilidad de un teléfono, de un automóvil, de una estufa, etcétera; el arte, como tal arte, es totalmente inútil.

Es verdad que alguna vez podremos utilizar una obra de arte para algo concreto, por ejemplo, podemos valernos de un dibujo para explicar cómo es un objeto o por dónde se va a un lugar; pero, entonces, aunque el dibujo sea efectivamente una obra de arte, su utilidad no está en lo que tiene de



arte, sino en lo que tiene de explicación. Y, si una estatuilla tiene utilidad como pisapapeles, su valor artístico es independiente de su valor funcional, aunque ambos están unidos en el mismo objeto.

Podemos aceptar, pues, que el arte —en algún sentido— es totalmente inútil, y todos estamos convencidos, en cambio, de que son útiles —muy útiles— un bolígrafo, un aparato de radio o una lavadora automática. Sin embargo, la Humanidad ha estado viviendo, tan feliz como ahora, durante milenios, sin bolígrafos, sin aparatos de radio y sin lavadoras automáticas, en tanto que nunca ha habido nadie que haya podido prescindir por completo de alguna manifestación artística. Podemos decir que el arte es inútil; pero tendremos que afirmar que, aunque **inútil**, es absolutamente necesario para el hombre. Y su necesidad nace de la propia naturaleza humana.

Actualmente podríamos vivir sin bolígrafo, sin aparato de radio o sin lavadora automática; porque, a pesar de que el progreso y la evolución de la sociedad va creando una concatenación de necesidades relativas, ni el bolígrafo, ni el aparato de radio, ni la lavadora automática es algo absolutamente necesario. En cambio, nadie puede prescindir del arte.

Aun la persona que consideremos como la más negada para el arte, cuando se compra una camisa elige la más bonita (la que más le gusta), alguna vez se deleita escuchando una música, y si tiene que decir algo busca las palabras más expresivas.

Estos tres ejemplos de ocasiones en los que el arte interviene en nuestras vidas, son ordinarios, elegidos casi al azar entre los innumerables sucesos repetidos constantemente en nuestro quehacer diario. Responden al concepto que tenemos —en primera aproximación— de «sentimiento estético», y todo el mundo descubrirá en ellos la presencia del arte, sin necesidad de pararse a pensar en la definición de «arte».

Sin embargo, en cada uno de ellos el arte interviene de una manera muy diferente. Los he elegido así para que descubramos los distintos aspectos del concepto «arte» que habremos de considerar para llegar a definirlos lícitamente.

En dos de los ejemplos, podemos observar que ese sentimiento artístico que mueve al sujeto (cualquier sujeto, no tiene por qué ser, en absoluto, artista) tiene una carga social: El que elige la camisa más bonita no lo hace —al menos, exclusivamente— para deleitarse con ella, sino, sobre todo, para presentarse ante los demás hombres, para transmitirles un poco de su personalidad: hay en su acto algo de comunicación. Más evidentemente se da la comunicación en el ejemplo de buscar las palabras más expresivas para decir algo. En cambio, el deleitarse oyendo una música, en principio, no tiene nada que ver con los demás hombres. Subjetivamente, al menos, no tiene ninguna carga social. El sujeto no comunica nada; si acaso, recibe.

Tanto en este caso de gozarse en una melodía, como en el de la elec-

ción de la camisa, hay evidentemente una búsqueda de la Belleza, aunque con fines diversos: el primero la busca para disfrutarla; el segundo, para proyectarse en ella. En cambio, el buscar las palabras más expresivas para decir algo, tiene muy poco que ver con la Belleza: pueden ser, inclusive, palabras malsonantes. Es verdad que para establecer que no hay una búsqueda de la Belleza, tendríamos que definir primero la Belleza; pero, en principio, con las ideas de dominio común en que nos estamos moviendo, y antes de precisarlas con definiciones, podemos afirmar que la comunicación, la transmisión de unos sentimientos, importa en este caso mucho más que la Belleza.

Eso que hemos dado en llamar «sentimiento artístico» y que es universalmente reconocido como una cualidad común a todos los hombres, esa expresión que todos entendemos, pero que queremos descubrir a qué responde exactamente para poder definirlo, se nos presenta según aspectos diversos: Podemos considerarlo como algo relacionado y dependiente de la Belleza (llámese búsqueda de la Belleza, creación de Belleza, disfrute de Belleza o comunicación de Belleza). Este es el aspecto tradicionalmente más contemplado por los tratadistas de Estética y el que da nombre a las «Bellas Artes». Al aceptarlo, quedan automáticamente marginadas todas las manifestaciones expresionistas del Arte y se excluye todo expresionismo «feísta». Esto, indudablemente, representa una deficiencia respecto a lo



FIBULA VISIGODA | MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL | MADRID.

que el consenso universal entiende por «arte». Es verdad que podríamos subsanar esta deficiencia, sin más que ingeniar una definición de Belleza en que cupiera «lo feo» o, al menos, aquellos aspectos de «lo feo» que por su expresividad nos interesasen; pero con ello quizá traicionásemos lo que el consenso universal entiende por «Belleza». Digo benévolutamente que «quizá»; pero, en todo caso, las definiciones deben hacerse para construir sobre ellas y no para tapan agujeros.

Pero otro aspecto según el cual podemos considerar el «arte», es como transmisión de sentimientos. En esta transmisión, la Belleza jugaría, si acaso, un papel instrumental. Obsérvese que este aspecto incluye plenamente el anterior, ya que a la Belleza la reconocemos siempre por el sentimiento de la Belleza. Por tanto, la transmisión no sólo abarca con propiedad los aspectos de la expresión de sentimientos (que quedaban marginados al centrar el problema en la Belleza), sino que encierra también el de la contemplación de la Belleza (es decir, el ejemplo de quien se deleita escuchando una

música, que habíamos calificado como el caso menos «social» y menos comunicativo de los propuestos para expresar el sentimiento artístico común a todos los hombres), ya que esa contemplación no es sino la recepción del mensaje, es decir, una parte integrante de la transmisión.

Estas consideraciones nos permiten afirmar que la transmisión de sentimientos es el aspecto más esencial del arte, y, en consecuencia, el criterio para juzgar el arte debe estar enraizado en el servicio que presta a la comunicación entre los hombres.

Desde otro punto de vista, al hablar de arte podemos referirnos a una actividad humana, independientemente de que esa actividad se dirija a plasmar la Belleza o a transmitir unos sentimientos. (La Pintura, por ejemplo, podemos considerarla como la actividad del hombre que pinta.)

Pero también podemos, lícitamente, referirnos no ya a la actividad humana, sino al producto de esa actividad, al objeto artístico, a la obra: es el arte considerado como ente real. (La Pintura podemos considerarla como el objeto pintado: el cuadro.)

Todavía —dentro también de las atribuciones corrientes de la palabra— suele dársele al Arte una acepción mucho más amplia, según la cual, Arte es el sentimiento artístico común a todos los hombres y la capacidad creadora general (este sentido tiene cuando decimos «los milagros del arte» o «el arte ha dado obras maravillosas»); sentimiento y capacidad de la que, en mayor o menor grado, participan los individuos singulares (así, podemos decir de alguien que «tiene más o menos arte», o que «en su trabajo, derrocha arte»). Y «Arte» es, así mismo, el conjunto de todas las obras artísticas y de todos los artistas (una obra o un artista «viene a enriquecer el arte»). Y también, el cúmulo global de las ideas estéticas y de los críticos (podemos decir, por ejemplo, que «para juzgar el valor de una obra, el arte tiene la palabra»).

Arte se llama, pues, también, a toda esa comunicación universal entre los hombres, enraizada en lo más profundo de la naturaleza humana; comunicación, que se desarrolla a partir de la actividad creadora, que se materializa en las obras artísticas y que, a su vez, origina y envuelve tanto la creación como la contemplación, y nos acompaña constantemente en nues-

tra vida, dando a todos nuestros actos una nueva dimensión.

Al considerar el arte como transmisión de sentimientos, podemos ordenar, tanto cronológica como entitativamente, los distintos elementos que constituyen el hecho artístico.

Primeramente se da la emisión de mensaje, es decir, la creación artística. El objeto artístico, la obra de arte que encierra el mensaje, es su consecuencia. Por último, la recepción del mensaje —la contemplación de la obra— es posterior a la obra y, lógicamente, a su creación.

Pero este orden —ontológico y objetivo— no es el que interesa subjetivamente. Para el sujeto que contempla, lo primero es la contemplación. A través de ella recibirá el mensaje y, en último lugar, se interesará (cuando se interese) por la creación artística.

Y, para el artista creador, el mensaje fue anterior a su emisión. Es verdad que la elaboración del mensaje —la concepción— no es algo previo, sino parte integrante de la creación artística; pero esta creación sólo puede darse con un conocimiento previo del hecho artístico: nadie puede crear si antes no ha tenido unas vivencias contemplativas.

Es decir, que desde el punto de vista subjetivo —que es el que nos

PRIMER MAESTRO DE PEDRET | ALEGORIA DE LA CRUZADA | MUSEO DIOCESANO DE SOLSONA | LERIDA.





ALONSO BERRUGUETE/
"SANTO ENTIERRO"/
FUENTES DE NEVA/ PA-
LENCIA.

las explicaciones del cicerone, que no van dirigidas a que aprecien mejor sus valores artísticos, sino a suministrarles una serie de datos anecdóticos. Al enfrentarse con la obra de arte, no lo hacen con lo esencial; no es el arte lo que contemplan, sino los elementos periféricos y circunstanciales. A veces, esos elementos pueden ayudar a la mejor comprensión de la obra, por dar unas referencias que pueden ser útiles; pero, en la mayor parte de los casos, representarán un obstáculo a la apreciación artística, porque, al quedarnos en ellos, nos impiden la contemplación de lo profundo.

3.º El visitante al museo puede no ser un turista común que va simplemente «a ver», sino que va «a apreciar». Quien explica las obras puede no ser un cicerone a sueldo que repite rutinariamente unas anécdotas claveteadas de datos, sino que puede ser un crítico cuyas observaciones se dirijan a la mejor comprensión artística, y que acierte a mostrar los valores expresivos que constituyen aquel objeto en obra de arte. Entonces se abrirán los ojos: se descubrirán aspectos que, sin una ayuda, quedarían ignorados para un espíritu corriente. Al enfrentarse así con el arte, se apreciarán sus valores genuinos, con lo que se abre la puerta de la contemplación.

4.º La contemplación artística necesita una apreciación de los valores, la supone, pero está por encima de ella: Un amante de la música escucha un concierto y se sumerge plenamente en él. Se olvida de todo el mundo exterior. Se olvida, también, de las leyes de la armonía y de la composición. No le importarán el contrapunto, el motivo melódico o el ritmo como elementos que constituyen música, sino que le interesa la música constituida por esos elementos.

En este último caso se da la más plena recepción del mensaje. Para llegar a esta identificación con el arte, normalmente el contemplador hubo de interesarse por los signos expresivos del lenguaje artístico. Ponderarlos. Estudiarlos. Establecer un código de interpretación.

Ese conocimiento previo le llevó a la total comprensión del mensaje, que le permite olvidarse de todo lo que sabe. Superándolo. Sublimándolo.

Desinteresarse «a priori» por la mecánica expresiva del arte, equivale a renunciar a las fuentes más fecundas que tiene el hombre de gozo y serenidad espiritual.

interesa para toda formación artística— el primer paso de las actividades del arte es siempre la apreciación de los valores estéticos, la capacidad receptiva, lo cual exige el estudio del arte como ente real, del objeto artístico al cual hay que saber «ver», para captar sus valores y apreciarlo. Hay que analizarlo para descubrir los factores que lo constituyen en obra de arte.

Entender de arte equivale a «saber ver». Para deleitarse con el arte, para emocionarse con el arte o para que se enriquezca de alguna manera nuestro espíritu con lo que el arte nos dice, es necesario saber ver el arte. No: lo importante —lo verdaderamente importante— no es saber cómo debe verse el arte, sino saber verlo. No debe desviarse el problema llevándolo y reduciéndolo al estudio de la percepción, porque lo esencial no es conocer la percepción, sino percibir.

En nuestra vida ordinaria nos enfrentamos constantemente con manifestaciones artísticas que influyen vitalmente en nosotros. Quiero considerar algunas maneras diferentes de enfrentarse con el arte, que darán lugar a distintos grados de asimilación del mensaje artístico.

1.º Unos amigos quieren reunir-

se para hablar de sus asuntos, y, para ello, eligen una determinada cafetería por su ambiente acogedor y por su decoración graciosa. Allí se dedican a tratar los temas que son objeto de su reunión: no se dedican, ni mucho menos, a la contemplación arquitectónica; pero la arquitectura, insensiblemente, influye en ellos: la disfrutan, participan de su mensaje, aun sin tomar conciencia de él.

Un enfrentamiento análogo con el arte, una recepción paralela del mensaje artístico, lo tiene quien, mientras hace un trabajo, pone un disco, porque el oír música (aun sin atenderla) le ayuda psicológicamente en su labor.

En ninguno de estos dos casos hay propiamente contemplación artística; pero en ambos se da una recepción —si bien sólo parcial— del mensaje artístico: la actividad que aquellos amigos o este trabajador desarrollan, aunque sea una actividad ajena al arte, participa del fondo musical o arquitectónico que la envuelve. El arte actúa en las almas.

2.º Unos turistas llegan a una ciudad. Visitan el museo local como una obligación impuesta por su condición de turistas. Miran las obras, no para deleitarse con ellas, sino para conocerlas y para poder decir que las han visto. Escuchan

PINTORES NAIIFS ESPAÑOLES

JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA

El arte es, entre otras cosas, una forma de comunicación. El artista comunica un mensaje; el naif no llega a tanto; simplemente cuenta un relato, pero lo hace de forma encantadora. El «mensaje» del pintor (mensaje estético o, además, ideológico) es consciente y deliberado; el del naif brota como un manantial. El artista crea un clima, un ambiente, y lo hace de modo premeditado; el naif lo produce sin saber cómo ni por qué (la carencia de «clima» en la pintura del niño es la principal diferencia con la del naif, con la que tiene tantas similitudes aparentes).

El naif nunca distorsiona deliberadamente la realidad; intenta con afán reproducirla «lo mejor que puede». Muchas veces, el empeño es superior a sus fuerzas, y uno de los atractivos del cuadro es la huella palpable de esa lucha enconada y entusiasta («En la terraza», de Vicente Pérez Bueno), en la que el naif «se las arregla, a pesar de todo».

Intentando explicar por qué al público profano le «divierte» la pintura naif, suelo poner un ejemplo: en el circo admiramos a esos profesionales del equilibrio que cruzan la pista sobre el alambre sombrilla en mano. Su adiestramiento profesional les permite hacerlo de modo airoso, con aparente facilidad y elegancia. Supongamos que se invita a un espectador a que intente realizarlo. Al fin, aparece el insensato voluntario entre la expectación general. Se despoja de la chaqueta, sube, tropieza ya en la escalerilla, alcanza el alambre, da con evidente torpeza el primer paso, resbala y parece que va a caer, pero queda enganchado de las piernas; logra balancearse y agarrar de nuevo el cable; sube a medias; con el cuerpo tendido sobre el alambre, se arrastra, tirando con las manos que avanzó estirando los brazos; pierde de nuevo el equilibrio y, otra vez colgado de rodillas y manos, rojo del esfuerzo, sudando por todos los poros, avanza, avanza y llega al otro lado de la pista entre signos de sobresalto y risas de los espectadores, que entonces prorrumpen en atronadora ovación, superior a la que brindaron al profesional. El profesional es el «pintor» y el voluntario afortunado es el «naif».

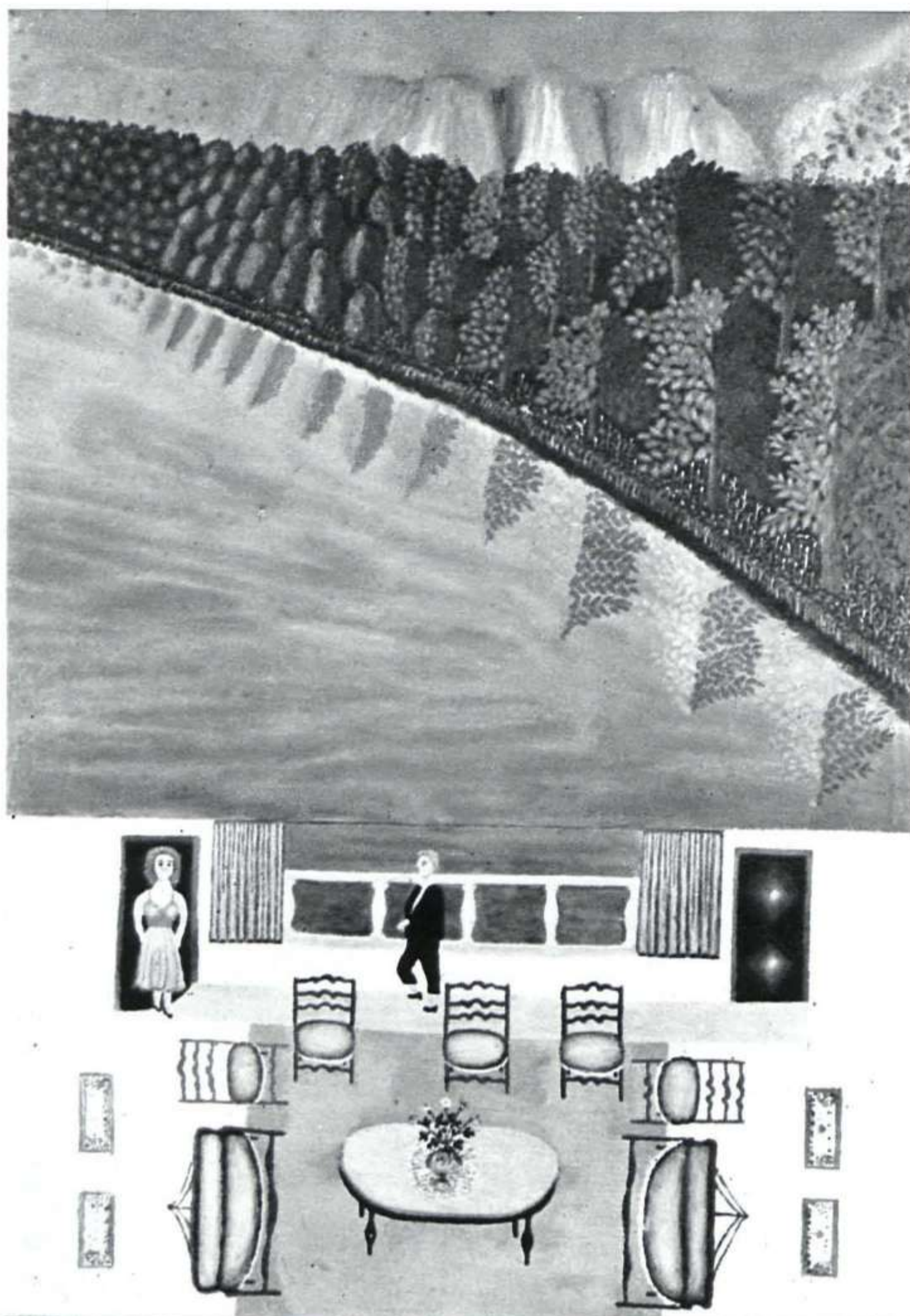
Hay otras variantes posibles: una es la del espectador que sube a intentarlo y cae al primer paso, rompiéndose un hueso (carece de adiestramiento profesional, como el naif, pero le falta el arte innato de éste; es simplemente, trasladado a nuestro terreno, un mal pintor aficionado; ni sabe pintar ni «ser» naif; el naif «cruza la pista so-

bre el alambre»); otra variante curiosísima se viene produciendo con frecuencia creciente en el «mundo» artístico español. En la metáfora circense la situación se desarrollaría así: sale como «voluntario» una señorita, habla con el director, pasa a un camerino, regresa vestida de trapecista y enjoyada, preciosa; se despoja de la capa, toma la sombrilla y, ante un público asombrado que no sabe cómo reaccionar, cruza tranquilamente la pista, sobre el suelo, remedando los movimientos del profesional; al llegar al otro lado da un saltito, grita «ale-hop» y desaparece caminando hacia atrás, mientras, sonriente, envía besos a los espectadores, atónitos. En nuestro terreno es el caso de la persona que «juega a pintor», se «viste» de pintor, habla como cree que hacen los artistas, alquila sala de exposiciones donde cuelga (y en ocasiones vende) unos monigotes hechos «jugando», se proporciona críticas complacientes; en fin, hace todo del oficio de pintor menos pintar, menos «cruzar por el alambre». El terreno naif se presta mejor a esta farsa, por lo que su número proporcional de «ale-hops» es superior al del resto de la pintura.

En todos los países, en casi todas las galerías y exposiciones dedicadas a este tema vemos presentarse, entre mezclados los tres tipos: los naifs auténticos, personas que simplemente «no saben pintar», y los que «juegan a naif», y junto a ellos, una cuarta variante que aún no hemos descrito: la del profesional camuflado entre el público y que, fingiendo ser un voluntario, simula su torpeza, etcétera, para mejor animar la función. Efectivamente, tanto en Europa como en Estados Unidos existe un creciente interés por la pintura naif. En los últimos años se ha convertido en verdadera «moda», con sus inconvenientes de explotación comercial y producción masiva de imitaciones y falsificaciones. Son numerosos los pintores que «imitan» el estilo de los «naifs» para utilizar su mercado y naifs que han dejado de serlo y, sin embargo, por la misma razón, siguen produciendo en serie un remedo más o menos logrado de sus propias obras de la primera época.

Existe cierta confusión en torno al concepto y estilo naif que nunca estuvieron bien delimitados y que forman la base de uno de los fenómenos más curiosos dentro de las corrientes estéticas de nuestro tiempo.

¿Qué es un «naif»? Las confusiones comienzan en la propia nomenclatura; en la literatura figuran con muy distintos nombres, y cada uno nos dice algo diferente sobre



VICENTE PEREZ BUENO/ "EN LA TERRAZA".

ellos: «Pintores ingenuos», «pintor de domingo», «pintor de la semana de los siete domingos», «pintores de la realidad», «primitivos contemporáneos», «pintores instintivos», «pintores autodidactas», «artistas innatos», «maestros populares de la realidad», «pintores felices»... Cada una de estas denominaciones caracteriza alguno o algunos de los rasgos fundamentales, y tanto en la bibliografía como en el mundo del arte se ha difundido sobre los demás el vocablo francés «naïf», «naives» (nativo, indígena), que más o menos deformado ortográficamente, se utiliza en todos los idiomas para la designación genérica del grupo. Esta difusión de uso me ha decidido a emplearlo con preferencia sobre los demás. Nuestros críticos, especialmente los catalanes, suelen emplear «ingenuista» o «ingenuo»; pero en un pueblo donde la picardía se valora tanto como en el nuestro, la ingenuidad tiene para muchos resonancias peyorativas. La ortografía también plantea dudas (la Academia aún no ha acogido el término). Frecuentemente se españoliza «naif», suprimiendo la diéresis sobre la «i» del «naïf» original; para el plural empleo «naifs», pues parece innecesaria una fidelidad excesiva al francés «naives», que, en cambio, facilita «naividad» y «naivismo». El empeño del grupo de Bratislava en imponer el término «insito» (innato, congénito, intrínseco) no ha tenido demasiado éxito y ha servido para aumentar un poco más la confusión.

Nuevamente, ¿qué es un naif? En esencia, una persona

que pinta sin tener formación académica; es, por tanto, autodidacta. Analizado desde el punto de vista académico, «no sabe pintar»; su intuición le permite lograr un estilo, un modo de expresión propio, pero no logra redescubrir más que en muy pequeña medida las normas «técnicas» de la pintura (Tomás de la Fuente, «Aranjuez», 1967). Perspectiva, sombreado, composición, encajamiento, armonía de colores, etcétera, sólo logra «reinventarlos» en parte, de modo desigual y únicamente en el caso de proponérselo y estar muy excepcionalmente dotado (Mallebrera, «Cesto con flores», 1967), pues derivan de la aportación secular de una sucesión de talentos y genios al «oficio» de la pintura.

Esta discriminación, la más frecuentemente empleada, puede ser una fuente de error, pues no cala en la esencia de «lo naif». Hay pintores que, tras un aprendizaje, siguen siendo «naif» (y en los museos no es difícil encontrarlos, en mayor o menor grado, entre obras de calidad secundaria) y personas que sin ningún adiestramiento pictórico desde el principio no son «naif», sino «otra cosa». La clave del «naif» está en que el artista no tenga un filtro estético preconcebido que se interponga sistemáticamente entre la realidad (externa o imaginaria) y el cuadro. Este «filtro» se adquiere casi inevitablemente en la «escuela», en la que inculcan mezclados con los conocimientos los prejuicios y estereotipias del sistema de enseñanza; pero también puede configurarse (el «filtro») sin escolaridad, por espontánea captación visual en el arte que se ve y se aprecia. Es lo que le ocurre a muchos «pintores aficionados», autodidactas, que desde el principio, tanto si pintan bien como si lo hacen mal, realizan su obra dentro de un cierto «estilo» por imitación; entonces ya no plasman directamente la realidad, «lo mejor que pueden», como el naif, sino la realidad interpretada a través de unas premisas convencionales y, por ello, pese a que puede ser una pintura «inexperta», pierde el carácter de «ingenua», «espontánea».

Esta «inocencia primaria» puede mantenerse, perderse o «redescubrirse», como en alguna rara ocasión ocurre (por supuesto, de modo ya diferente al del naif primario) en pintores que han tenido una cierta escolaridad (Marta Figueroa, «Los niños de la jaula», 1972). Las posibles variantes son inagotables. Y así, encontramos pintores, como Manuel Blasco, que comienzan a pintar sin adiestramiento previo en la edad de la jubilación (típico de muchos naifs), pero que lo hacen al modo del «aficionado que imita un estilo» y que sólo en una etapa posterior se desprenden, como de un estorbo, de sus premisas estéticas para enfrentarse directamente con la realidad.

La destreza en el dibujo, o su ausencia, son también accesorias; existe el tópico de la «torpeza» («gaucherie») como rasgo típico del naif; esto vuelve a confundir lo esencial con lo secundario. Existen naifs (entre los «clásicos» está, por ejemplo, Adolf Dietrich) con una habilidad de dibujante y, por tanto, de fiel reproducción del modelo, por encima de lo exigible en cualquier escuela convencional de Bellas Artes, y en el extremo contrario, multitud de personas que dibujan y pintan mal y no son más que «pésimos pintores», sin que en ellos asome por ningún lado el encanto específico que define la pintura naif. Un caso límite es, por ejemplo, José María Finó («El puerto de San Sebastián»). Generalmente, entre la realidad y la obra del naif se interpone la dificultad de expresión plástica de éste, pero en el caso de Finó tal dificultad no existe; consigue llevar al lienzo «lo que quiere y como quiere», y el resultado es (al no interponerse un «filtro estético» ni torpeza de oficio) una reproducción casi fotográfica. Entonces, ¿por qué es naif?: porque el cuadro, pese a su destreza, está realizado y especialmente compuesto de modo distinto a como lo haría un pintor. En lo que mejor se distingue al naif y al «pintor» es en la com-

posición del cuadro (según explicamos al principio, el naif no comunica un mensaje de modo preconcebido, simplemente cuenta un relato; pero, para merecer el calificativo de naif, debe hacerlo de «forma encantadora»).

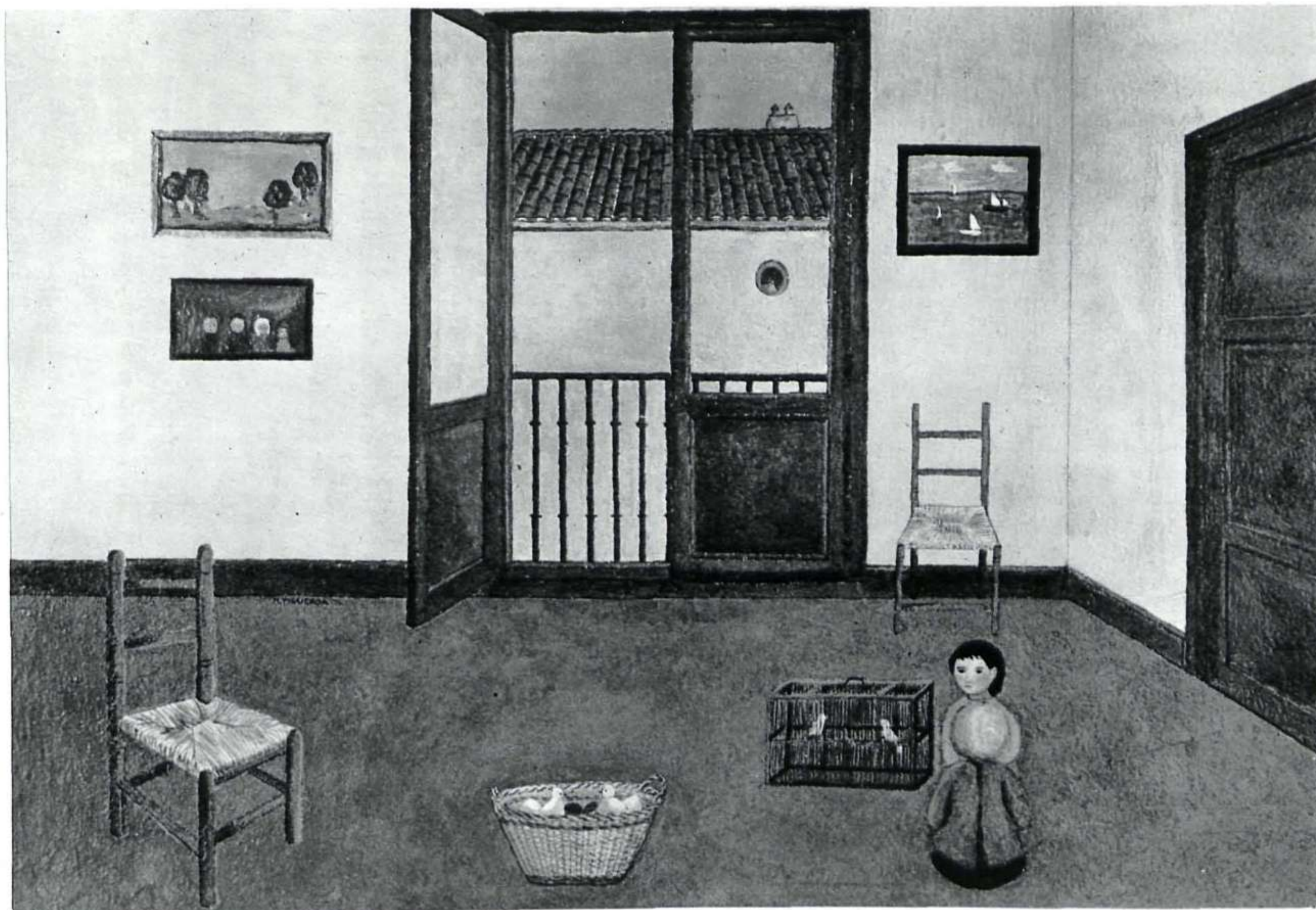
La obra de un artista es fruto de dos grupos de factores: el «oficio» y el arte. Los grandes maestros siempre suman en grado máximo ambos fundamentos, pero existen pintores con virtuosismo técnico cuya producción carece de interés, pues le falta alma, ese algo intangible que es la esencia de la inspiración y el arte. En el otro extremo puede estar el naif: sus cuadros no tienen atmósfera, los suelos se inclinan, la perspectiva es demencial, los objetos carecen de volumen (todo ello espontáneo y, pese a hacerlo «lo mejor que puede», el naif jamás distorsiona deliberadamente para lograr un efecto). Sin embargo, el cuadro tiene alma, «dice algo», interesa, atrae; en resumen, es arte, sin «oficio», pero arte, y en esto se diferencia del aficionado, que simplemente se pone a pintar y no sabe hacerlo: No tiene «ni arte ni oficio»; el resultado es una catástrofe.

Siendo la esencia del arte «algo intangible e indefinible», y faltando en el naif, o no siendo importantes, los puntos de referencia de perfección de oficio (no importa que esté «bien hecho»), la valoración del naif y su diferenciación con la «pintura mala» del aficionado «sin arte ni oficio» no es tan fácil; exige preparación por parte del espectador para captar dentro de la torpeza de realización el encanto y fascinación derivados del arte «nato», «insito», espontáneo del naif. Por eso, los principales clientes, alentadores y descubridores de naifs, son siempre los artistas profesionales de máxima preparación y sensibilidad (los demás «no oyen la música»). El erudito y el coleccionista va afinando su capacidad de discriminación, pero está más inseguro que el artista al depender la valoración de los naifs sólo en pequeña me-

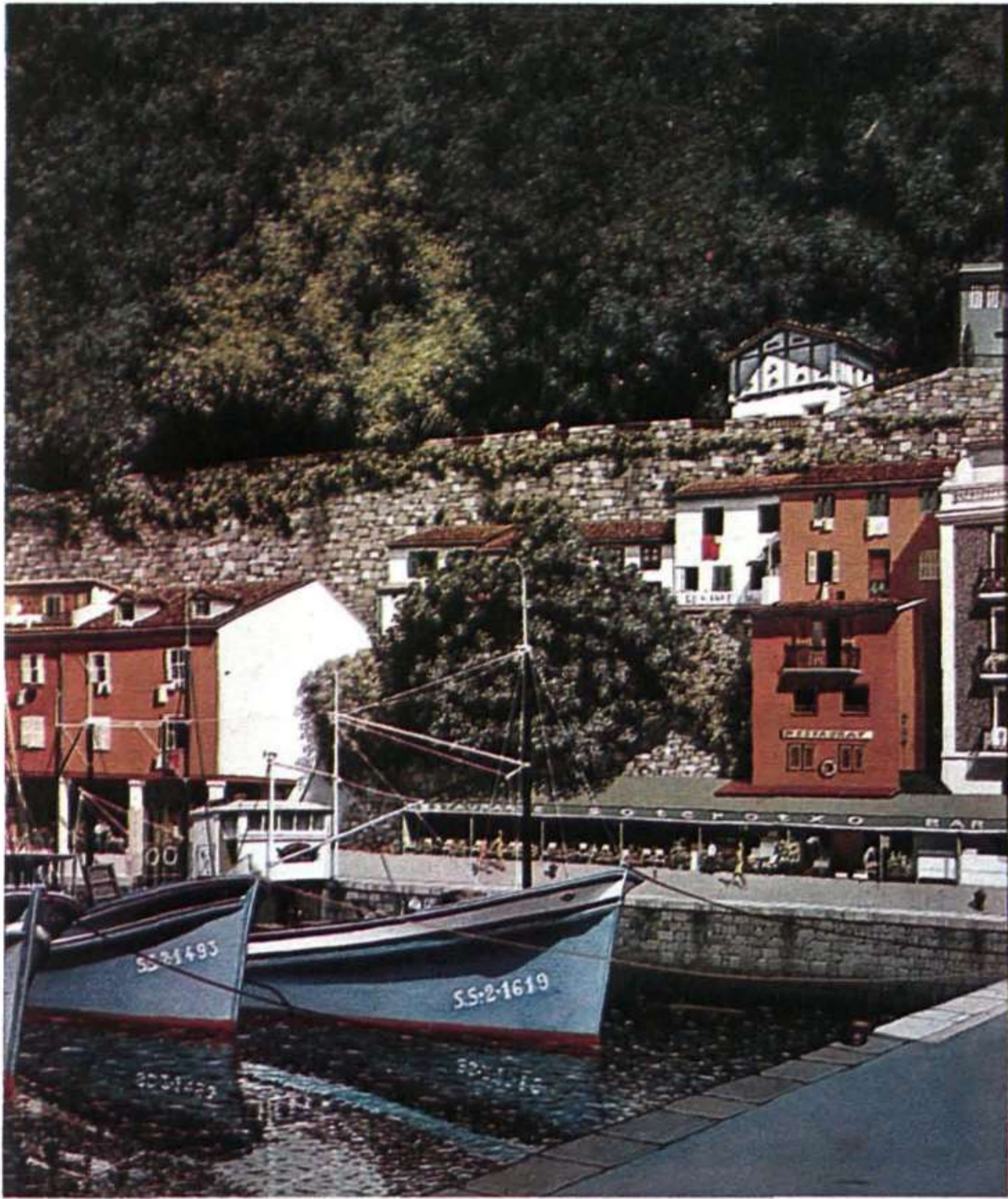
didia de razones y razonamientos técnicos; se basa en la irradiación afectiva, sentimental, poética y estética que tiene la obra del naif y, para la captación y enjuiciamiento de estos elementos, está mucho más capacitado el artista con su intuición y sensibilidades excepcionales y adiestradas. Al profano sin preparación, al que «no está en el secreto», la producción del naif le provoca risa o, si es más bondadoso, compasión, y el naif, muchas veces, ha sido tomado por un excéntrico o perturbado inofensivo, ya que de su obra sólo perciben que «está mal pintado», y la atrofia constitucional de su olfato estético no les deja percibir el perfume maravilloso de la obra ingenua, patéticamente sincera, leal, expresiva, honrada, sin prejuicios académicos del naif.

Es un dato de la generosidad espiritual de los pintores el que sean éstos precisamente quienes han adoptado, defendido y valorado a estos hermanos menores que llegan por atajos, y sin los sacrificios y esfuerzos de una formación profesional, a un terreno próximo al suyo. Mantienen que la producción del naif pertenece a otra escala de valores, es «otra cosa», pero una cosa sumamente interesante, y reconocen que —al igual que los primitivos— presentan una cantera de la que se pueden obtener valiosas enseñanzas. Su estima por los naifs ha sido factor decisivo para que éstos ocupen un lugar en los museos que sólo albergaban obras de los grandes artistas.

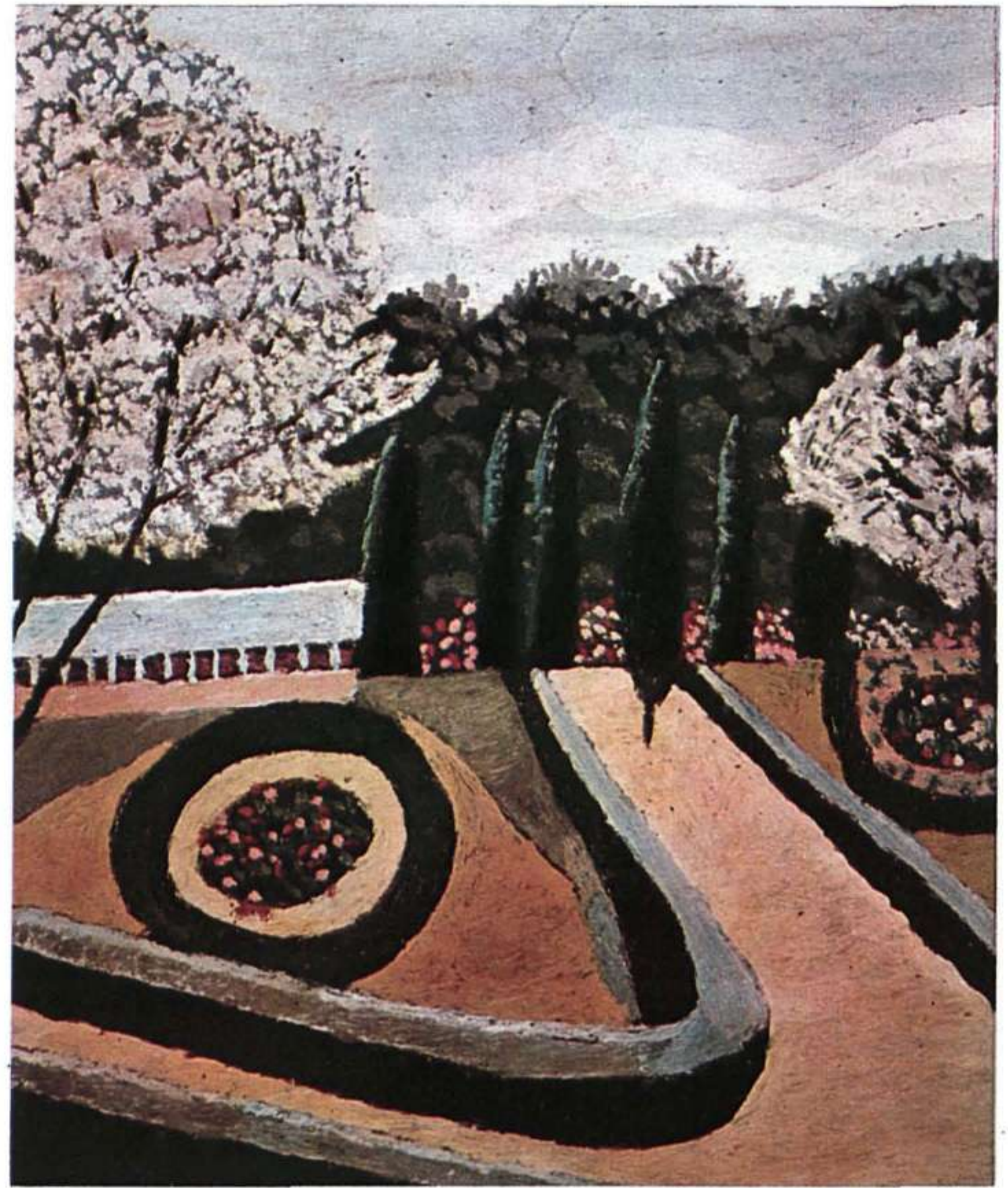
La temática de los naifs es muy diversa. En realidad, cuando hoy (tras tanta manipulación mercantil) encontramos un pintor con temas muy «típicamente naifs» (como «Paraisos», etcétera), resulta sospechoso. Abundan las naturalezas muertas de patética y enternecedora simpleza, los paisajes poblados por multitud de divertidos personajillos, escenas banales de la vida cotidiana (Angulo, «La naranja»), pero también encontramos, en la



MARTA
FIGUEROA/
"LOS NIÑOS
DE LA JAULA".



JOSE M. FINO/"EL PUERTO DE SAN SEBASTIAN".



TOMAS DE LA FUENTE/"ARANJUEZ".

MALLEBRERA/"CESTO CON FLORES".



pujante producción española, casos difíciles de catalogar, como los sorprendentes pastores-albañiles (Carrascal y Boliche), de los que no he encontrado paralelo en naifs extranjeros, y que sin haber tenido el menor contacto entre ellos en toda su vida pueden encajarse en un capítulo común (Lorenzo Aparicio, El Boliche, sin título, tintas de color), más aún que por sus afinidades, por su alejamiento de todos los otros.

Contrasta con el interés que en el extranjero despierta en los últimos veinte años el fenómeno naif, la indiferencia española frente a él. Muy poco se ha publicado, excepto críticas de las escasas exposiciones. Es preciso reconocer que nuestros críticos de arte (tan criticados) se han adelantado claramente al clima general y han sabido ver y elogiar a los naifs con quienes tomaron contacto, y sólo gracias a ellos tenemos testimonio escrito de los intentos de nuestros naifs por entrar en el panorama artístico español. Gaya Nuño, en su obra «La pintura española del siglo XX», dedica un capítulo a la pintura naif, en el que se asombra y lamenta de la escasez de su cuantía.

En nuestro «mercado de arte» está ocurriendo algo casi cómico: no existe gran interés por este tipo de pintura. Las pocas exposiciones de los naifs han pasado, en su mayoría, inadvertidas y han sido un fracaso de venta. En cambio, a cierto tipo de compradores les ha llegado la noticia de que «es inteligente y está de

moda» coleccionar pintura naif y están comprando con cierto entusiasmo (no mucho) precisamente las imitaciones (todavía no hay falsificaciones) que pintores espabilados comercialmente están lanzando a este nascente mercado. El comprador, en su mayoría, no distingue bien esta clase de pintura; el naif es, por definición, ingenuo; el imitador suele ser «gracioso» y al español le atrae mucho más la gracia que la ingenuidad, por lo que mientras tiene una idea confusa del tema, mientras no sabe discriminar y compra «por instinto», se lanza derecho a las imitaciones, que le resultan mucho más atractivas que los genuinos naifs. Al enfrentarse con la pintura naif no conociendo «las reglas del juego», y al tener afición a la pintura, percibe «más pintura» en la del imitador (y tiene razón, pues la hace un pintor generalmente malo, pero «pintor») y es esa la que compra, en una especie de burla del destino, pues son en buena medida sus conocimientos pictóricos los que le hacen equivocarse. Otro motivo de desorientación es que se le ha dicho que el naif «tiene una gracia especial»; busca, pues, «lo gracioso» (volvemos otra vez a este aspecto fundamental en naifs y pseudonaifs), y el imitador suele tener mucho más ingenio y comicidad, ya que el naif es generalmente soso (de ahí, paradójicamente, su «gracia»), mientras el pseudonaif es «un pillín con salero». No es extraño que el cliente se desorienta en un muestrario en que han aflorado simultáneamente naifs y pseudonaifs, éstos en mayor proporción.

Para que una persona con dotes natas de artista haya llegado a la edad adulta sin formación técnica en algo que tanto le apasiona (formación, o al menos información, tan fácil de adquirir en una época como la nuestra en que cada periódico trae anunciado a diario un «curso por correspondencia de pintura al óleo», y en que todas las revistas gráficas intercalan constantemente reproducciones de obras de arte), y que esté virgen de «pre-

ANGULO/"LA NARANJA".



LORENZO APARICIO/"EL BOLICHE".

juicios estéticos», es preciso que reúna características muy peculiares. Frecuentemente es un marginado socio-cultural por factores ambientales o de propia estructura psicológica. A veces, parte del medio menos privilegiado; frecuentemente es un solitario, suele pintar en escasos ratos libres tras una dura jornada laboral en menesteres humildes, y en muchos casos sólo ha comenzado a trabajar tras su jubilación; de ahí la gran proporción de ancianos entre los naifs, y los comentaristas del tema aún no han caído en la cuenta de que algunas de las características más comunes entre los naifs derivan precisamente de este hecho; no son propias de este sector del arte, sino del psiquismo involutivo en las edades avanzadas; por ejemplo, la rigidez y ausencia de evolución en estilo y temática (aunque también hay aquí excepciones, como en Blasco, Mallebrera y Finó, tres «pintores de la jubilación» que muestran una pujanza de imaginación y ensayo de nuevos caminos que ya quisieran muchos jóvenes). Parece que los españoles se esfuerzan en no encajar en un patrón establecido (como decía Eugenio d'Ors, les «gustan los uniformes siempre que sean multiformes»), y nuestros naifs brotan de todos los estratos sociales y tipos de personalidad, les vemos llegar al terreno naif desde la penuria y analfabetismo, desde un autismo social casi esquizoide y desde la opulencia, desde la tecnocracia, desde la erudición y desde el diletantismo «snob». Por muchos caminos se va a Roma, y todos son buenos si allí terminan.

En estas páginas hemos intentado reunir nuestros principales naifs contemporáneos y una muestra de su obra. En un artista «profesional», su biografía guarda sólo relación secundaria con su obra, que está condicionada por talento y formación, y siempre muy intelectualizada. En el naif no es así; la obra es prolongación de la persona, pues entre otras cosas ha fabricado su propia formación. Por ello, en el capítulo de cada artista —que se publicará en próximos números de esta revista— he dado importancia primordial a su biografía y personalidad, entrevistándome cuando ha sido posible con el pintor; reduciendo, en cambio, a lo indispensable las disquisiciones teóricas sobre su pintura, que pueden suplirse con ventaja por reproducciones de sus obras. Mi único anhelo es que el lector pueda disfrutar tanto con este material como yo lo he hecho reuniéndolo.

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

CESAR AYMAT

EL propósito que persigue el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia con la edición de la colección discográfica «Monumentos históricos de la música española» es mostrar al público no especializado un amplio panorama de la música a través de las distintas épocas históricas por las que ha atravesado la cultura española. La idea central es ésta: no es posible una comprensión completa de los importantes logros culturales de nuestro país si prescindimos, como tradicionalmente se ha venido haciendo, de la obra de nuestros compositores.

La historia musical española es de una sorprendente riqueza, pero lamentablemente ignorada del público no especializado. Por su propia índole, la música es un arte que requiere necesariamente de un intérprete como eslabón intermedio entre el compositor y su obra, por una parte, y el oyente por otra. Por tanto, no es posible el acceso directo del público a la obra musical. Tal vez esta sea una de las razones por las cuales el espléndido patrimonio musical español ha quedado restringido al estrecho círculo de músicos y musicólogos.

Una empresa como la que se ha impuesto el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia al emprender la producción de estos «Monumentos», exigía un trabajo documental previo, a fin de seleccionar con criterios técnicos, estéticos e históricos las obras más significativas del repertorio musical de cada época. Labor nada sencilla si se tiene en cuenta que infinidad de obras de eminentes compositores del pasado —algunas, incluso, en copias manuscritas— se hallan dispersas en bibliotecas y archivos repartidos por toda la geografía nacional. Tras este trabajo de selección, realizado por un equipo de musicólogos especializados en cada campo, era preciso ordenar cronológica y estilísticamente las obras musicales, con el fin de dar coherencia histórica al conjunto del material. Este ordenamiento implicaba a la vez una planificación general de la historia de la música española, en la que quedarán encuadrados —dentro de series amplias divididas en capítulos— los estilos, los compositores y sus obras.

La división tradicional de la historia del arte en los siete grandes períodos: Románico, Gótico, Renacimiento,

Barroco, Clasicismo, Romanticismo y arte moderno, adolece de excesivo esquematismo. Aún más todavía en lo que respecta a la historia de la música, pues aquellas etiquetas no nacieron de consideraciones sobre la música misma, sino que procedían de las artes plásticas y de la literatura. Un manifiesto asincronismo entre la historia general del arte y la historia de la música hace en ésta más dudosa e inoperante la aplicación ceñida de aquellos períodos. Preguntaríamos, por ejemplo: ¿Existe en la música un estilo renacentista tan evidente como pueda serlo en arquitectura? Lo que entendemos por «Renacimiento musical», ¿no es, propiamente hablando, una derivación en el terreno instrumental de los mismos planteamientos de la polifonía vocal gótica? Valga, pues, la clasificación histórica propuesta por los «Monumentos» como mero esquema general de la historia de la música española, sin buscar en ella pretensiones más hondas y científicas.

Un aspecto de la presente colección digno de tenerse en cuenta es la concepción de los textos literarios que acompañan a los discos. Independientemente del estudio de la propia materia musical, ineludible en una obra de esta naturaleza, se abordan en ellos perspectivas y orientaciones de sociología cultural, por entender justamente que la música —al igual que cualquier otra manifestación de la cultura— está vinculada a un conjunto de realidades de diversa índole (socio-económicas, políticas, religiosas, etc.), sin cuya comprensión la obra artística de épocas pretéritas resultaría inexplicable para nosotros. En consecuencia, los textos tratan, con la sucinta brevedad a que obliga su extensión, de proporcionar al oyente aquellos elementos básicos que sirven de contrapunto histórico y cultural a la música misma. Desaparece así la sensación de que la música que escuchamos —en algunos casos muy distante del sentir actual— es un producto caprichoso y aislado, reforzándose por otro lado el carácter eminentemente educativo de la colección.

Ante el plan general de los «Monumentos», observamos que se abarca en él un amplísimo horizonte de la historia de la música de nuestro país, desde el oscuro y problemático canto mozárabe de los siglos VIII al XI, hasta los aspectos menos conocidos de la música del

VISITAS AL TALLER DE PICASSO

SEBASTIAN GASCH

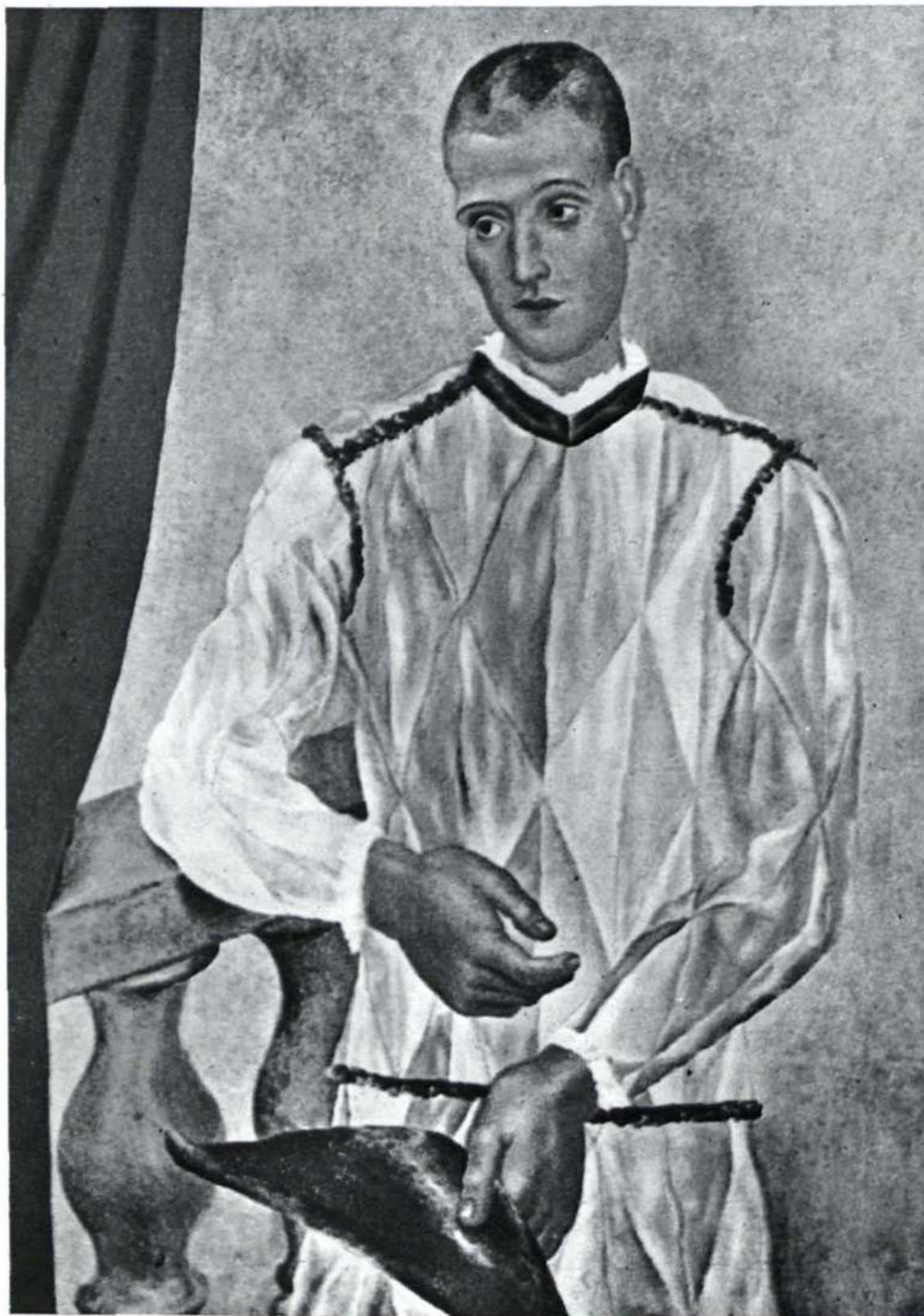
Con motivo del 91 aniversario de Pablo Picasso, el Museo Picasso, de Barcelona ha organizado, con la ayuda de sus fondos y de la amable colaboración de algunos coleccionistas barceloneses, una exposición de libros ilustrados con grabados, litografías y linóleos originales de nuestro pintor. No se pretende con esa exposición dar una visión exhaustiva de esta faceta artística de Picasso. Se intenta únicamente poner de manifiesto este aspecto de su obra

que en general es poco conocido.

El Museo Picasso se halla instalado en los palacios Berenguer de Aguilar y del barón de Castellet, situados en los números 15 y 17, respectivamente, de la calle de Montcada. Las casas señoriales de la calle de Montcada, con sus típicos patios centrales, se remontan en su parte mas antigua a la segunda mitad del siglo XIII, aunque más tarde fueron objeto de frecuentes y sucesivas modificaciones. Algunas,

obligadas por los terremotos del siglo XV; otras, más radicales, como consecuencia de las destrucciones bélicas de principios del XVIII, época en que los huertos de naranjos de la parte posterior fueron a menudo sustituidos por grandes cocheras abovedadas, encima de las cuales se habilitaron terraplenes o jardines elevados. Todavía en la segunda mitad del XIX se renovaron con cierto lujo, como residencias burguesas, pero a partir de 1900 se inicia una decadencia total, acelerada por la construcción de la gran zona residencial del Ensanche. La iniciativa particular, mediante la construcción del grupo Amigos de la calle de Montcada, creó, por fin, después de 1930, un ambiente propicio, recogido luego por la acción municipal, que, a partir de 1953 (adquisición del palacio Berenguer de Aguilar y bastante más tarde del del barón de Castellet) ha permitido la progresiva revalorización de esta zona monumental y darle una nueva finalidad y sentido.

Como queda dicho, el Museo Picasso ha sido instalado en estos dos palacios, unos de los más nobles y más representativos edificios civiles con que cuenta Barcelona. La sola entrada en ellos ya causa en el ánimo del visitante una impresión hondísima, inolvidable. Y se admira seguidamente el tino exquisito, el acierto y la destreza, el juicio y la cordura que han presidido la restauración de estos inmuebles, propiedad del Ayuntamiento barcelonés. Se trata de una auténtica proeza de restauración, rehabilitación y acondicionamiento, y sobrepasaría los límites dentro de los cuales ha de ser insertado este artículo el pormenorizar los prodigiosos resultados obtenidos, en los que forman pareja la armonía y la majestad, la nobleza y la esbeltez, y que son un



PABLO PICASSO/"ARLEQUIN"/1917.



PABLO PICASSO/«EL HIJO DEL ARTISTA DISFRAZADO DE ARLEQUÍN»/ 1924.

verdadero deleite para el espíritu y un recreo para los ojos.

El Museo Picasso alberga centenares de obras de este pintor —dibujos y pinturas al óleo sobre tabla o lienzo, cerámica, esculturas, etcétera, y a través de ellas pueden seguirse sin interrupción las sucesivas etapas del artista, que van desde un dibujo malagueño de 1890 hasta nuestros días. Así, podemos hacernos cargo de la producción de Picasso a lo largo de más de ochenta años, cincuenta de los cuales están jalonados por sucesivos actos de generosidad hacia Barcelona.

Lo que antecede me permitirá bucear en el rincón de mis recuerdos.

EL LEGADO SABARTES

En los postreros años treinta y en los primeros cuarenta le fue dable al autor de estas líneas tratar con cierta frecuencia a Picasso. Primero, en el apartamento que el artista más prolífico de todos los tiempos ocupaba en la calle de la Boetie, de París. Reinaba en aquel piso un desorden imponente. El polvo invadía todos los rincones y las cosas más absurdas se amontonaban sobre la mesilla de la

chimenea. Picasso posaba todas las mañanas para el escultor catalán Fenosa, el cual esculpía una cabeza del pintor malagueño de inusitadas dimensiones, casi un metro de altura.

Transcurrieron algunos meses e hice entonces varias visitas al taller que Picasso tenía en la calle de los Grands Augustins, una calle llena de patios ochocentistas y situada a corta distancia del Sena. Un desorden imponente también. Con lienzos, dibujos y esculturas hacinados en todos los rincones.

Ya sea en la calle de la Boetie, ya en la de Grands Augustins, siempre encontraba allí a Jaime Sabartés. Saltaba a la vista la amistad entrañable, fraternal, que unía a esos dos hombres. Sabartés se desvivía para ser útil a Picasso, atisbaba sus menores deseos, y Picasso no podía dar un paso sin recurrir a Sabartés. Al igual que el niño incapaz de resolver sus pequeños problemas, Picasso acudía constantemente a Sabartés, o para que extrajera de aquel maremágnum un lienzo que quería mostrar a sus visitantes, o para que le aclarara alguna duda que tenía o algo que había olvidado. Se ponía bellamente en evidencia una íntima amistad soldada entre ambos en los tiempos de la más temprana juventud.

Saltaba a la vista asimismo que los dos amigos adoraban a Barcelona. Hablaban constantemente de esta ciudad. Picasso formulaba a sus visitantes las preguntas más inesperadas: si aún daban «torna» en las panaderías de la Ciudad Condal al adquirir el pan, si todavía había «emblanquinadors» en el Llano de la Boquería... Sabartés hacía preguntas menos pueriles, pero no por ello menos fervorosas.

Justamente al barcelonismo profundo de Jaime Sabartés debemos el enriquecimiento de nuestros tesoros museísticos con esa maravillosa colección de obras picassianas, propiedad suya hasta entonces, y que él ha donado generosamente a la ciudad. El soberbio legado Sabartés ha sido instalado en el palacio de Berenguer de Aguilar y su inauguración, en el mes de marzo de 1963, marcó época en los anales artísticos de la ciudad.

El legado Sabartés se halla com-

puesto de cuatrocientas veintisiete realizaciones de Picasso —dibujos, grabados, litografías, óleos— y constituye un conjunto de excepcional entidad, una colección única, de superiorísima calidad artística y de un valor extremado por lo que representa dentro de la obra general de Picasso.

EL ESCULTOR BLASCO FERRER

En el año 1941, en el París ocupado por los alemanes, quien esto suscribe, conforme acaba de decir, hacía frecuentes visitas al taller que Picasso tenía en la calle de Grands Augustins. Picasso ilustró «Le chef-d'oeuvre inconnu» de Balzac, cuyo primer capítulo da comienzo justamente en esa calle. Y acaso en la casa donde el pintor tenía el taller. Porque esa casa despedía una fragancia intensamente balzaciana. Luego de subir una escalera sombría y bamboleante, la entrada en el taller del artista sorprendía por lo que tenía de insospechado. Un palacio inmenso con habitaciones enormes. Una especie

E. BLASCO FERRER/«VIOLINISTA».





E. BLASCO FERRER/«TORO».

de desván con vigas negras y carcomidas.

Recuerdo el día en que Picasso me mostró unas pinturas suyas hechas del natural y otras ejecutadas de memoria.

—Lo suculento del caso —me dijo— es que son más reales las pintadas de memoria que las otras.

Y estaba en lo cierto. Por las trazas, el deseo vehemente de que cuanto hacía fuese real, le causaba honda preocupación. Me mostró obras casi abstractas, con elementos extraídos de la Naturaleza, pero trastocados, y sostenía que eran más reales que otras obras suyas más realistas. Y también tenía razón. Porque esas pinturas semiabstractas poseían una vida más palpitante, se parecían más al «modelo», que las que habían sido realizadas sin rechazar ninguno de los elementos que la Naturaleza ofrece al pintor.

A la sazón, yo hallaba casi siempre en el taller de Picasso a un joven triste, lánguido, apagado. Se llamaba —y se llama aún— Eleuterio Blasco Ferrer, y era autor de unas pequeñas esculturas en hierro, situadas en la línea de Pablo Gargallo, y colocadas sobre un estante. Picasso las mostraba a todos los visitantes de su taller, acariciándolas con las manos y haciendo calurosos elogios de la obra del joven escultor. Desde aquellos años ha pasado mucha agua bajo los puentes del Sena y,

en ese lapso de tiempo, Blasco Ferrer se ha evadido del anonimato y ha subido la cuesta que le ha conducido al lugar destacado que ocupa en la llamada escuela de París.

La historia de Eleuterio Blasco Ferrer es apasionante cual una novela. Nació en Foz-Calanda, villorrio perdido en la provincia de Teruel, y fue el quinto de los nueve hijos de Joaquín Blasco, alfarero, y de Lucía Ferrer. Vivían en una chabola como gitanos. Fue allí donde Eleuterio vino al mundo, el 20 de febrero de 1907, a las tres de la madrugada, con la sola presencia de una rama de olivo que se consumía en el hogar de la cocina.

En aquella época sus padres trocaban trapos viejos, suelas de alpargata, pieles de conejo por artículos de quincallería, que transportaban a los más apartados rincones de Aragón con la ayuda de borriquillos. Blasco Ferrer creció en aquel ambiente, con los pies desnudos y hambriento. Más tarde su padre volvió a ejercer el oficio de alfarero y la familia anduvo vagando de un punto a otro, vendiendo las vasijas de barro que ellos mismos hacían. Eleuterio tenía una bonita voz y cantaba canciones populares en los pueblos que visitaban. Ganaba así algún dinerillo, que empleaba en comprar papel y lápices para dibujar.

Su padre reconocía que tenía

grandes aptitudes naturales para las bellas artes, pero no daba su brazo a torcer, y se empeñaba en que su hijo fuese alfarero como él. Eleuterio sólo vivía para sus dibujos y sus pinturas y esa incompreensión le hacía sufrir mucho. Todo el mundo le tomaba por loco. A pesar de todo hurtó arcilla e hizo pequeñas esculturas. Su temperamento inquieto y rebelde le incitó a utilizar otros materiales. Recuperó latas de conservas usadas, las cortó con tijeras de costura y las trabajó con alicates, intentando expresar la forma y el movimiento.

Su vocación artística no hacía más que aumentar. Sus padres no tenían dinero para sufragarle los estudios y no querían que abandonara la alfarería. Luchó hasta cumplir los diecisiete años. Sintióse lo bastante fuerte físicamente, salió para Zaragoza sin decir nada a nadie. Le persiguieron, le encontraron y le devolvieron al hogar paterno a viva fuerza. Se fugó de nuevo y llegó a Barcelona. Hizo de todo. Ejerció los oficios más absurdos. Logró por fin ingresar en la Escuela de Bellas Artes. Sus obras fueron objeto de duras censuras por parte del profesorado. Sufrió las impertinencias de sus compañeros. Experimentó muchas desilusiones. Hasta que en 1930 tomó parte por vez primera en una exposición colectiva celebrada en la sala Parés. La crítica le prodigó elogios, que se repitieron con motivo de la exposición que efectuó en las galerías Laietanas en 1932. Al año siguiente expuso de nuevo en esas galerías con idéntico éxito. Y así sucesivamente hasta el año 1942, en que inauguró su primera exposición en París, en la galería Berri.

Luego, para Blasco Ferrer todo fue coser y cantar. Expone regularmente en París y la crítica coincide en afirmar que no hay en la escultura en chapa de hierro forjado de Blasco Ferrer ninguna reminiscencia. Se inscribe esta escultura en la gran corriente del arte español que va del barroco al expresionismo. Sus dos cualidades esenciales son el movimiento y la expresión. Blasco Ferrer esculpe el espacio, trata el aire como un material plástico, y en estos ritmos plásticos se trasluce el drama interior, una fuerza de expresión que bordea el patetismo.

EL ARTE DE JOAQUIN MICHAVILA

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

Antes de penetrar en el mundo artístico de Joaquín Michavila es preciso ofrecer esas notas eruditas que sitúan al artista en el universal campo de las artes. Después podremos acercarnos tranquilamente a su mundo creativo.

Nace Joaquín Michavila Asensi en 1926, en La Alcora (Castellón), graduándose en 1952 en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, en cuyo centro, años más tarde, ejercerá la docencia. Su actividad profesional se centra ahora, especialmente, en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de esta ciudad, en donde desempeña la cátedra de Expresión Plástica.

En 1953, tan sólo un año después de graduarse, forma parte del grupo Los Siete, con el que realiza exposiciones en Valencia (salas Braulio y Los Siete), en Barcelona y en Madrid. Ese mismo año tiene lugar el acontecimiento, siempre temido y deseado por los artistas, de su primera exposición individual en la veterana sala Matéu, de Valencia, que volverá a colgar obra en sus muros tras el éxito del pintor en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Los años 1959 a 1961 pueden considerarse como los

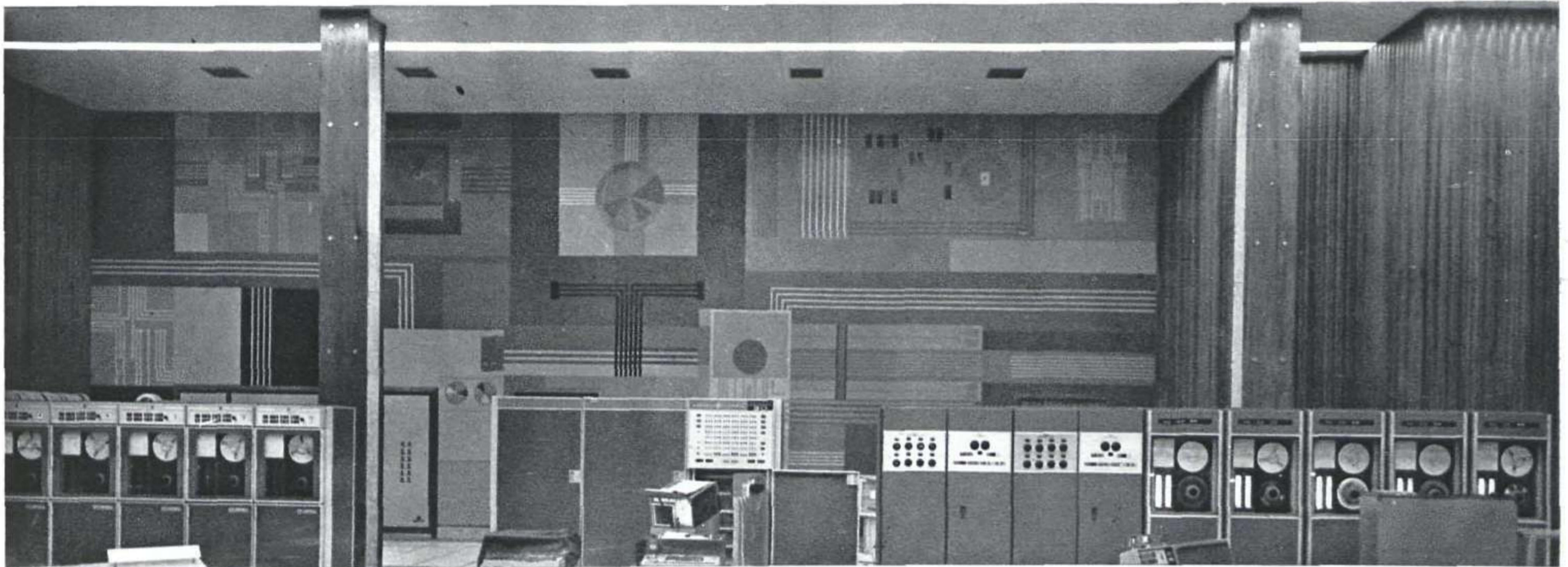
Pintura Española de Vanguardia, en el Museo Nacional de Arte Moderno, de Tokio; Bells Gallery, de San Francisco; Museo de Arte, de Oackland; International House, en Denver; D'Arcy Gallery, de Nueva York, y finalmente, en Bruselas y Helsinki.

Son trascendentales sus exposiciones individuales en las galerías Número, de Roma; Il Fondaco, de Messina, y Museo de Arte Moderno, de Macerata, gracias a las cuales el arte de Michavila se abre camino en Italia, en dura competencia con un buen número de artistas del país, cuyo quehacer en ese campo es ya más que prometedor.

A partir de 1963, nuestro artista presenta su obra, casi en exclusiva, a los espectadores españoles, con excepción de la salida, en 1964-65, a la vecina Lisboa, formando parte de la exposición itinerante que con el título «25 artistas españoles», visitó además las ciudades de Badajoz, Cáceres y Mérida.

Reveladora de la madurez de Michavila en la formulación de su universo simbólico fue la exposición titulada «Antes del Arte», que dio a conocer en Valencia y Madrid.

SALA DE PROCESO DE DATOS/CAJA DE AHORROS/VALENCIA.



de la proyección internacional de Joaquín Michavila, ya que expone en la galería Huemul, de Buenos Aires; en las colectivas Junge Spanische Maler, de Basilea; Mostra Internazionale Arte Astratta, de Prato; III Bienal de Alejandría, Damasco y Beirut; Mostra Internazionale Arte Astratta, de Pistoia; VI Bienal de Sao Paulo; Pintura Española Contemporánea, en Berlín, Bonn y Viena;

Otra faceta importantísima del artista es su labor como escenógrafo. Hay que recordar, en este campo, sus montajes para obras de Valle-Inclán, Ionesco, Arrabal, García Lorca, Max Frisch, Lauro Olmo, Cocteau y Beckett, entre otros.

Numerosos premios en exposiciones nacionales y extranjeras jalonan la actividad de Michavila, cuyas



ESCULTURA/FABRICA DE CEMENTOS/SAN VICENTE DEL RASPEIG/ALICANTE.

obras se hallan en los principales museos de España y del extranjero.

Una breve información gráfica acompaña a estas líneas, estando formada por lienzos, murales, vidrieras y esculturas.

Las llamadas «Composición 1» y «Composición 2» ofrecen dos aspectos del arte de Michavila en la pintura sobre lienzo. En la primera juega con la explosión tonal del rojo remansado en curvas de quietado ritmo, lo que produce una hipnosis catártica en el espectador, que reacciona de manera opuesta a lo habitual ante la monocromía en tonos calientes.

En la segunda obra, realizada exclusivamente en tonos fríos, cobran un papel fundamental los esquemas triangulares compositivos, erizados como puntas de lanza. Pero al mismo tiempo, los múltiples desdoblamientos de los esquemas triangulares crean un campo tridimensional, en el que las distintas tonalidades del azul engendran un contraste por tono de poderosos acentos líricos.

En un mural de tonalidades azules hace quebrar dramáticamente el ritmo circular de astros que desfilan rítmicamente por delante del espectador, utilizando segmentos de parábola de andadura opuesta. Quizá pudiéramos hablar también en esta obra del incruento choque de gigantes lentes ópticas erguidas aún tras el último cataclismo geológico a que se han visto sometidas.

Unos ritmos mucho más reposados nos ofrece Michavila en el gran mural para la sala de proceso de datos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Jugando con perspectivas planas da entrada al mundo matemático de las máquinas. De ahí el empleo de tonalidades azules, casi en exclusiva. Sin embargo, la energía cósmica del hombre llega desde las teclas de las computadoras al corazón de los mundos

mecánicos de la sala, a través de rojos circuitos que quedan así humanizados.

La decoración interior, a base de vidrieras, ocupa también la actividad de nuestro artista. En un caso, mágicos mundos de estrellas se enlazan con elementos modulares antagónicos, como el cuadrado y el círculo. En otro, se funden los dos polos del mundo mediterráneo: el mar y la tierra nutricia, en una vidriera resuelta con ritmos de surcos y crestas de nubes y ondas.

Por último, en las vidrieras que podíamos llamar «a lo divino», expresa un concepto simbólico de Dios como vértice del torbellino del mundo, con profundas resonancias de los pintores de frescos del período barroco.

Queda, finalmente, hacer mención de la actividad de Michavila como escultor. Usando, casi en exclusiva, el cemento, consigue ofrecernos obras de gran pureza constructivista, no alejadas de Lipchitz, Alexander Rodchenko y, especialmente, Umberto Boccioni en su «Desarrollo de una botella en el espacio».

Decir que Joaquín Michavila es uno de los más firmes valores de la pintura valenciana actual no es afirmar nada nuevo. Ahí está su obra, ya considerable, sobre la que tan pocas cosas se han dicho todavía.

En la evolución de Michavila se distinguen varias etapas, aunque no puedan establecerse con absoluta nitidez, pues la preocupación por la forma las tipifica en alto grado, de tal manera que convendría hablar primero de un nexo subyacente, a todas ellas, que engarza, distinguiéndose así una primera fase de realismo estilizado, continuada por un neocubismo, más tarde por ensayos constructivistas. Estos últimos tanteos desembocan en un constructivismo lírico-simbólico con temática difícil de determinar.

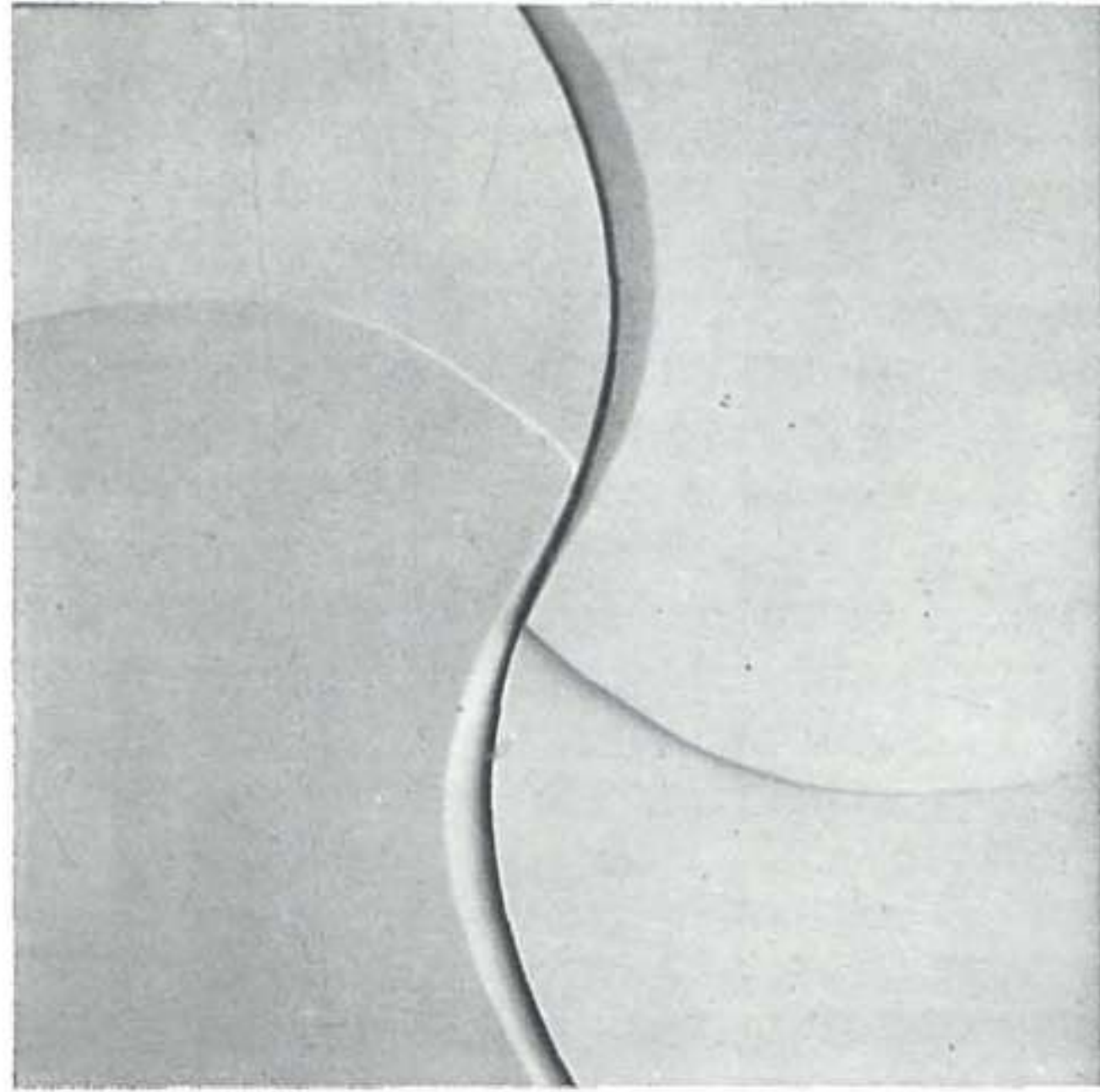
Lentamente, pues, Joaquín Michavila se sumerge en el profundo mundo del constructivismo, cuyo mensaje vital capta con todas sus esencias. Es en su plasmación, a la vez conceptual y poética, en donde va a desarrollar toda la potencia telúrica que emana de su diamantino poder creativo.

Realmente, Michavila es un artista interesado por el mundo que le rodea, y como un niño que no ha perdido en su juventud creadora la capacidad de asombro, así se sumerge en aquél, libre de prejuicios. Su manifestación creativa le lleva a meditar sobre los fenómenos cotidianos que determinan esa su peculiar sensibilización ante el Cosmos, cuyos secretos quiere indagar.

Si en algún momento pudieran parecer sus creaciones llenas de congoja se debe a la angustia subjetiva del artista al no poder aprehender el Universo. Es entonces cuando intenta hacer venir este Universo hacia sí mismo creando una conciencia cósmica a partir de los esquemas más elementales de la vida con objeto de insertarlos en la cultura de su tiempo. Lógicamente, las creaciones basadas en esos esquemas se orientan hacia lo constructivo, de tal forma que hace suyo el lema de que «todo lo que existe está construido».

Su mundo pictórico se halla, en parte, estructurado a base de una realidad formal, inorgánica, cristalina y





fría. Esta realidad constituye una infraestructura sobre la cual se sitúan el lirismo y el simbolismo.

La obra ya materializada, aquella que ha bajado del mundo rico de las ideas a la realidad concreta y que con su problemática, antes palpitante, ha quedado ahora dominada, es un hito de su pasado pictórico. Su meta inmediata consiste en acabar bien el cuadro que va a realizar.

Esto significa, ni más ni menos, que Michavila se considera siempre proyectado hacia la obra pictórica futura, con la que espera no sólo decir al mundo su mensaje, sino que con ella, el mundo le consagre. Es un constante recomenzar con los sentidos muy despiertos, buscando los temblores de las cosas, el pálpito de la Creación, para poderlos ofrecer a los demás. Es un nacer en la humildad de cada día, en la quietud de cada cosa, en la presencia mágica de un mundo no turbado.

Michavila, lejos de creerse un consagrado, espera que sus manos le consagren, como un novicio, en cada obra y en cada hora.

«Imposible —nos dice— que escoja la que creo mi mejor obra». Es lógico que deje esta tarea a la crítica que en parte coincidirá con el artista al subrayar cómo algunas de las más importantes, dentro de su variada evolución, son las expuestas en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Habría, no obstante, que prestar atención a las que custodian los museos de Valencia, Sevilla, Elche, Ibiza y Villafamés (Castellón), para dilucidar la primacía de unas u otras. En todas ellas hay un honesto rigor mental por el dominio de la materia y, en consecuencia, por la aplicación de la técnica más acertada, ya que en caso contrario nos hallaríamos con que los medios de expresión se apoderaban de la voluntad del artista que quedaba así prisionero de los mismos.

Dominados los medios de expresión, la obra de arte es para Michavila una verdad, aunque sea absurda e irracional; una verdad expresada, en cuyo proceso se desarrollan: la lógica interna, que la hace viva, y un amplio conjunto de elementos contingentes y aleatorios. Con esta fórmula, el artista nos entrega su mensaje, que

bien pudiéramos considerar clásico. No obstante, el artista huye de tal denominación por considerarla fuera de su mundo, es decir, entendida según los patrones tradicionales. Más bien su clasicismo innegable se apoya en el bien logrado equilibrio formal entre las distintas variables de su pintura, una de cuyas notas «clásicas» será la de ser fiel a la época en que el artista vive y crea, o dicho de otro modo: el cumplimiento de su destino siendo fiel a la misma.

En ese orden de cosas, el artista acepta las categorías estéticas, aunque no sea partidario de la jerarquización de la belleza.

Frente al problema de la dispersión de las artes asoman en Michavila anhelos integradores, pues es consciente del daño que las artes reciben con tal dispersión. Idea, en fin, de acusado matiz clasicista con la que trata de fundir en una sola obra de arte la iniciativa de varios artistas, los cuales, bajo la facultad integradora de los arquitectos, puedan liberarse del condicionamiento que supone la serie de estructuras de tipo económico.

Por ello, aun valorando como hitos fundamentales en la historia del arte las creaciones de Goya, Velázquez o Picasso, encuentra a otras épocas más homogéneas desde el punto de vista de la citada armonización de las artes. Tal vez, insensiblemente, buscando la jerarquía, sea el Renacimiento italiano la época más afín a su definida y clara postura ante el problema.

Precisamente en el Renacimiento, aunque en alguna otra época también ocurriera, el hombre tenía un definido estado de conciencia que posteriormente ha ido perdiendo abrumado por el avance impetuoso de la técnica.

Si la técnica es creación humana, no es algo aparte del hombre —afirma—, y si se ha alejado del hombre en lo que es esencial para su vida consciente, existe un vínculo, que no es otro que el arte, mediante el cual el artista acerca la Naturaleza a las manifestaciones que nos depara la ciencia actual.

Así queda el mensaje artístico de Joaquín Michavila, cuajado de un humanismo trascendente que le acerca al campo inteligible de la Creación.

EL ARTE ACTUAL Y SU "CIRCUNSTANCIA"

CIRILO POPOVICI

Es una constante en la historia de las grandes artes clásicas la de que la forma se haya impuesto a los diversos materiales y los haya sometido dócilmente a los dictados de ésta, hasta llegar a lo absurdo. Toda la estética, hasta nuestros días, ha hecho implícita o explícitamente uso de ese principio que parecía axiomático. Un ejemplo entre tantos es el de las abundantes fachadas partenónicas, cuyo material originario y de selección es el mármol; realizadas en cemento parecen unos gigantescos «kitschs». La preeminencia de la forma ha sido tal, que hubiese parecido una aberración invertir los términos; o sea, «empezar» por el material y «acabar» por la forma.

Pero el arte de hoy está abandonando esta estética apriorística formal, y no sólo eso, sino que está invirtiendo sus términos. Ahora ya no es la forma la que se impone al proceso, sino que es éste el que está presionando sobre la forma. Este radical cambio de premisas se debe, por un lado, a la desacralización de ciertos valores «inmutables» de tipo formal, o sea, de una axiología formalista, y por el otro —los hechos son coincidentes—, a la nueva conciencia estética (sobre la que volveré), que respecto de los materiales, mejor dicho, de su metodología, profesan los artistas actuales.

Como fácilmente se puede notar, entre el proceso —al nivel de dicha metodología— y la forma, o sea, la formalización del proceso, existe una tensión y hasta una dicotomía, llevada a ratos hasta el extremo de que la obra prescinda pura y simplemente de toda formalización, tal como se da en el arte abstracto aformal, o bien dentro de algunas tendencias más recientes, de tipo eminentemente procesual, cuestión ésta de la que me ocuparé luego. Sería superfluo añadir que la nueva conciencia metodológica a que estoy aludiendo suponga la entrada en el escenario del arte de todo un nuevo repertorio de materiales, con sus propias metodologías específicas. Algunos de esos materiales son nuevos en un sentido puramente metodológico. Otros lo son tanto ontológica como metodológicamente. Pero todos han conducido a la creación de un nuevo arte.

Es por lo que la tendencia formal que se empeña en estandarizar, tipificar e impersonalizar al arte (tal como lo querían algunos abstractos rusos; por ejemplo, Talin), está regresando, a pesar de sus esfuerzos para mantener la estilística formal por encima de las metodologías individuales de los respectivos materiales. Esta regresión formal se pone de manifiesto en lo que se puede llamar el *experimentalismo* del arte actual, como ideario propio y que busca su propia semántica.

Esta inversión de premisas no hubiese sido posible sin el abandono progresivo de la estética formulada —según los cánones aristotélicos— en el siglo XVIII: la de una determinada belleza y de unos determinados materiales. Es el legado de la antigüedad clásica, cuyo fatídico ocaso decretó Hegel con su famosa frase: «El

arte ha muerto». Lo que había muerto era este arte legatario, o sea, el gusto o el juicio estético que lo sostenía. Por otro lado, son perfectamente ejemplares la incompreensión, no sólo de Hegel, sino también de un Kant —para no alargar en demasía esta lista— para con el arte de su tiempo (y mucho me temo que aun para con el que ellos defendían).

Algunas aclaraciones de orden más general me parecen indispensables para dilucidar este tema. Me refiero, concretamente, a uno de los asuntos más candentes que sacuden la estética actual y que es el de la estructura del arte, pues, como se sabe, el arte se le supone una determinada estructura. Pero si pueden darse estructuras universales (como, por ejemplo, en la lingüística o en la genética), ya no resulta tan seguro que el arte pueda ostentar tales estructuras. En efecto, si es lícito hablar de ciertas estructuras estilísticas particulares de una obra (aunque hay obras no estructuradas), en cambio es menos apropiado pretender que esos estilos (y los estilos en general) respondan a una estructura común, que sería la del «arte». Es cierto que la historia del arte suele considerar a éste como un continuo deductivo totalizador, pero el hecho es que las zonas intermedias que pueden aparecer en su evolución histórica engendran individuos radicalmente distintos de sus autores. Parece ser que, en realidad, la Historia —y, por cierto, la del arte— acusa un modo operativo por saltos discontinuo, cuántico.

Si respecto de las grandes artes clásicas todo lo dicho podría ser susceptible de excepciones —de las que no me voy a ocupar ahora—, en cambio, las estructuras (o las no estructuras) del arte actual son tan radicalmente polémicas, que ninguna aproximación histórica es ya posible. Es conocido el hecho de que el primer ataque frontal y exhaustivo contra la forma en su sentido tradicional ha sido llevado a cabo por el *dadaísmo*, al haber proclamado éste el fin del arte, y ello a través del nuevo ideario antiarte. Eso no ha impedido, por cierto, que hoy el *dadaísmo* sea considerado —en contra de su propio doctrinarismo— un auténtico arte. Evidentemente, el antiarte supondría la entrada en función de unas nuevas metodologías. Son los «collages» de Schwitters, los diversos «assemblages» y «ready made» los que —junto con otras manifestaciones del mismo tipo— pueden considerarse como ejemplos históricos.

El hecho es que la insurrección dadaísta significa el nacimiento del arte contemporáneo. El neodadaísmo y los diversos tipos de «popart» («funky», «shocker-pop») y «happening» han ampliado con creces el programa dadaísta.

Sería imposible registrar aquí todos los materiales actuales (y sus respectivas metodologías), pero no es menos cierto que la mayoría de ellos son bastante conocidos para reincidir en este tema. Quisiera, no obstante, apuntar un hecho absolutamente significativo:

el de los experimentos que tienen lugar actualmente en Estados Unidos, y precisamente en el *Institute of Art and Technology*, de Nueva York, donde artistas ayudados por técnicos especializados investigan juntos en una serie de problemas que abren perspectivas inéditas a un arte que se considera todavía de última vanguardia. El objeto de estas investigaciones se refiere, sobre todo, a la química plástica sobre la polimerización, a las estructuras de Hexel (nido de abeja), el láser y, en relación con él, las imágenes holográficas; a la programación electrónica, a las síntesis entre el sonido y la imagen («computer music-image-poetry»), a la tecnología del papel, a las superficies absorbentes, a los papeles disolventes, a las diversas estructuras y cubiertas, como también al estudio óptico de la luz, etcétera. Resulta más que obvio que a tales niveles, las formalizaciones no podrán soportar ninguna imposición «a priori», sino que serán estos niveles los que determinarán la forma (tipo, estilo).

A este mismo nivel metodológico habrá que contar con un nuevo material, que es el *espectador*. Ya no se trata de su pasividad clásica frente a la obra, sino de su acción, de su instrumentación directa en el proceso. Respecto de esta cuestión se presentan en la práctica varias situaciones. Intentaré dar cuenta de algunas de éstas. En primer lugar, mencionemos los espejos reflectantes que reproducen la imagen del espectador, ya deformada y movida (Le Parc), ya adjetivada por elementos pegados y que se integran en la imagen (Eduardo Sanz). Es obvio que la formalización del proceso no es posible, sino con esta integración humana en la obra. Igual sucede con diversos artefactos con que el espectador tiene que jugar (túneles, laberintos, recorridos orientados, animación mecánica, etcétera).

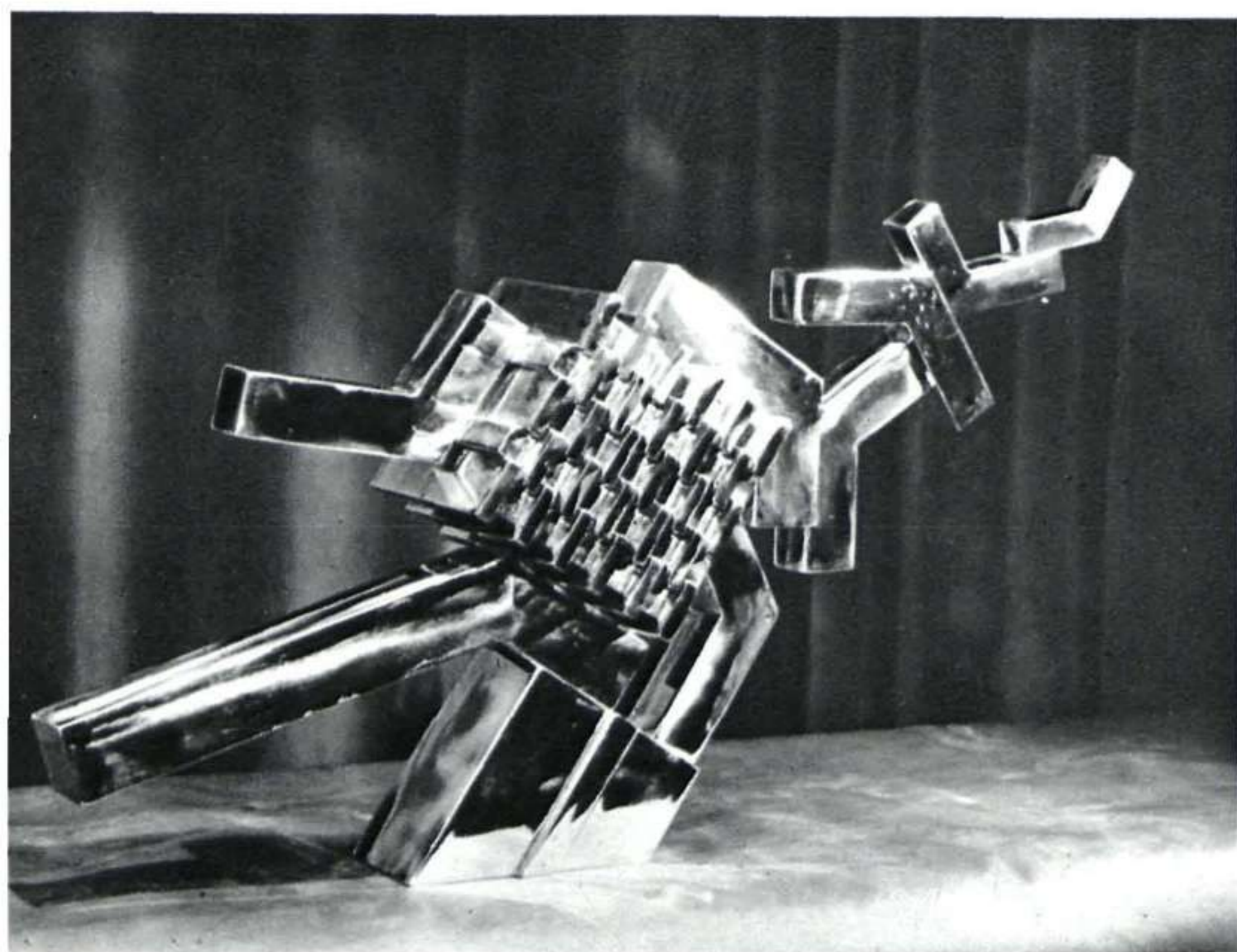
Sin embargo, la gran revolución se produjo en el arte actual junto con el invento de los materiales cro-

máticos que han hecho posible la aparición del arte *óptico* y *cinético*. Aunque, como se verá, se trata de manifestaciones distintas, ambas ostentan puntos de contacto, y uno de éstos proviene de su común origen, que es el abstractismo del *Bauhaus* y el *neoplasticismo*. El opart, en resumidas cuentas, se traduce por la especulación casi científica de la vibración retiniana y por el consiguiente «shock» psicosomático que acusa el ojo al intentar captar una imagen que su función normal no puede sintetizar.

En cuanto al cinetismo (cuyos orígenes habrá que buscar en Duchamp, Gabo o Mology Nagy), diré brevemente que si el movimiento de las imágenes tiene una importancia capital, ésta no tiene comparación con la que se derivó de él más tarde, al introducir en el movimiento la luz cromática artificial. Por sus características, ese cinetismo lumínico ha desarrollado todo un doctrinalismo cientifista, y ello debido, sobre todo, al análisis de esta «materia sin materia». Eso no es ningún metaforismo de circunstancia, si pensamos que la física actual considera a la luz como una estructura, tanto ondulatoria como corpuscular, cosa inconcebible para la mentalidad newtoniana, pero perfectamente coherente para una relativista. El hecho es que los parámetros de esta «materia» son paradójicos, o sea, que por un lado, la luz es impalpable, «irreal», evanescente, mientras por el otro, es rigurosamente plástica. Creo que, hoy por hoy, el lumino-cinetismo representa uno de los hechos artísticos de mayor actualidad y envergadura. Como consideración temática apuntaré que en las obras cinéticas, a pesar de que los factores formales están estrechamente conexos con los metodológicos, son estos últimos los que se imponen a la formalización de la obra. Como proyección lumínica, ese arte ofrece dos caras: la luz en movimiento y los movimientos que *reflejan* la luz.



LA FILARMONICA
DE BERLIN.
ARQUITECTOS:
H. SCHAROUN
Y W. WEBER.
ACUSTICA:
L. CREMER.



FELICIANO/«ESCULTURA BRILLANTE».

Los artefactos mecánicos que generalmente se emplean hoy se pueden resumir de este modo: arcos, proyectores de tipo muy variado, lámparas llenas con vapores de iodo, de sodio o de mercurio; tubos de neón rectos o curvos, blancos o coloreados; tubos fluorescentes, que permiten la realización de matices particularmente refinados de luz cromatizada. Estas fuentes de luz están conectadas con dispositivos más o menos mecánicos, que producen efectos ópticos muy variados: especialmente la introducción de un ritmo producido por la intercepción o la interferencia de la luz y por su transmisión; los efectos que resultan de los ángulos, de intensidad y de los distintos proyectores. En fin, los efectos que se relacionan con el sector muy especial de la polarización, lo que produce cambios cromáticos imprevisibles. Las propiedades físicas de muchas de tales obras se relacionan de este modo con la transmisión directa de la luz, transmisión que se opera a través de materiales translúcidos (F. Popper).

La luz se combina del modo más insospechado con el movimiento, combinaciones que hasta ahora —pues hay grandes perspectivas de ampliar ese procedimiento— se dividen en cuatro grandes categorías o procedimientos: los movimientos mecánicos simples, los movimientos electromecánicos, electrónicos, térmicos, hidráulicos y magnéticos; los movimientos aleatorios móviles; en fin, los movimientos de la luz pura, o sea, de las mismas fuentes de la luz.

Alrededor de este impacto tecnológico se aduce que muchas de las actividades artísticas relacionadas con la técnica serían el corolario negativo de la sociedad llamada de consumo, ella misma un producto del capitalismo tardío (Marchan), que lo fomenta sin límites previsibles. En primer lugar, creo que la situación está totalmente al revés, pues es la tecnología la que ha creado esta sociedad de consumo. Es obvio que sin la previa invención tecno-científica del instrumento no se hubiese podido hablar de una civilización del vapor, de la electricidad y ahora de la electrónica. Los excesos de que se acusa a esta última no le son privativos, pues tampoco las que la precedieron estaban

exentas de sus inconvenientes, es lo que habría que considerar siempre en relación con sus estructuras propias y particulares. Y aunque parezca inverosímil, tanto el arte criticista como el «acriticismo optimista» (Marchan) del tecnológico no son sino el anverso y el reverso de la misma moneda.

Pero es obvio que la metodología del material no se puede sustraer al ámbito general del proceso que implica, también otros niveles, como el social, el político, el económico, el cultural, etcétera; sin embargo, ninguno de ellos está más articulado con la metodología que el nivel tecnológico, el cual no deja de imprimir, con fuerza cada vez mayor, la semántica del método. Diría que este impacto es tanto más significativo cuanto que sus estructuras parecen absorber literalmente a los demás, que, es decir, a todas las actividades del hombre para imponerse como la definición predilecta de su situación actual.

La envergadura, ya a escala universal, de este problema y sus repercusiones sobre el arte merecen una inevitable aclaración. En efecto, habrá que partir de un hecho incontrovertible y que es el «medium» tecnológico en que se desenvuelve toda nuestra existencia, que así se vuelve una *existencia técnica* (Max Bense). Como es lógico, una tal situación no dejará de ejercer su influjo sobre el agente artístico (creador o consumidor de arte), que se está preguntando sobre su licitud y sobre sus causas, que un gran sector de la filosofía actual achaca a esa famosa sociedad de consumo.

Toda crítica artística actual debe situarse en el ámbito del proceso, pues tan sólo en éste es posible fundar una epistemología del arte, prescindiendo de toda costumbre metafísica, máxime idealista, cuya interferencia en el juicio estético no ha traído sino las mayores confusiones y despistes, haciendo imposible toda investigación coherente sobre la realidad del fenómeno que se llama arte.

Ello es tanto más obligatorio cuanto que la crítica exige también un pronóstico, y ello no sólo por afanes adivinatorios, sino por el hecho de que en tales anticipaciones esté la misma posibilidad de un juicio certero respecto de la *actualidad*. Ello supone una operación logística al revés, pero es necesario aventurarse. De este modo, unas observaciones atentas nos conducen a la hipótesis de que el arte (crítico o acrítico) será imbricado cada vez más en la tecnología, mejor dicho, hacia una tecnología cuyos datos y cuyas perspectivas apenas pueden vislumbrarse.

En este sentido, ha dicho Malita que la Humanidad, al salir de la época del hierro (entrando en la de los productos de una nueva tecnología), no modifica tan sólo los materiales, que son la base de su civilización, sino también muchos de sus hábitos. En efecto, según han utilizado el bronce, la piedra o la madera, las sociedades respectivas han pensado de una manera u otra. Así, el bronce está relacionado con los rasgos prácticos móviles y adaptables; la piedra está asociada a la estabilidad, al conservadurismo y a la tradición; la madera es el símbolo de las culturas fatalistas, volcadas hacia la Naturaleza. Pero el hombre que vivirá en un clima de objetos, por supuesto estéticos, confeccionados con los nuevos materiales sintéticos, será apto para la abstracción, la agudeza intelectual y la innovación. Cuando traemos tales cambios, las cosas del «underground» acaban por influenciar de un modo inexorable nuestra mentalidad, nuestros juicios, nuestras percepciones, en fin, hasta toda nuestra cosmovisión. El hombre del siglo XXI se nos aparece así como el actor de una nueva era histórica, totalmente distinta de las de sus predecesores arqueológicos.

EL ESCANDALO DE LA MOSTRA

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

Sucede de pronto que una noticia de prensa, sin mayor trascendencia aparente, nos pone en estado de alerta. Nos dicen, por ejemplo, que Venecia se hunde, que su vida se apaga como una vela cuando llega al final de su cerúlea entidad. Sabemos que, inevitablemente, se nos va de las manos, de los ojos. Venecia ha seducido a infinidad de artistas de todos los países del mundo y ha puesto en fuga las últimas cautelas del corazón enamorado. Ha sido como una cantera de poderosas inspiraciones y, al mismo tiempo, como un haz de irradiaciones móviles, como una de esas estructuras delirantes de luz y de reflejos tantas veces expuestas en la propia Mostra. Venecia, más que una ciudad, ha sido siempre un escandaloso lugar de cita de la imaginación. Un lugar al que es necesario adjudicar un suceso, un recuerdo, una música. Como prueba arrolladora de lo que Venecia puede significar en un instante emocional, una célebre canción enfrenta dos mitologías al paio de su entrañable nombre: «Venecia sin ti». Esa fascinadora realidad véneta, esa efusión de valores plásticos, se coloca ante

el mito del amor implicada en la música, hilvanada en el hechizo de la canción. Ella —Venecia— y tú. Se establece la relación entre el lugar adecuado y feliz y el personaje elegido y amado. **Venezia senza te.** La belleza por antonomasia sin la perfección del amor. Hay dos «ellas», dos rivalidades. La mujer y el paisaje que podrían conjugarse en una ebriedad de sensaciones, que gozan de una calificación feérica.

Pese a la orgía del color y al ímpetu renacentista, Venecia fue, en un orden de belleza pitagórica, un prodigio de serenidad y equilibrio. La República libre y el valor ascético de sus magistrados. Y la prensa nos recuerda que Venecia se hunde, que su desaparición es un hecho casi tangible y que llegará el momento en que una ciudad inmersa habrá dejado una estela por muchos conceptos indeleble. Pero esa simple afirmación abriga un ancho trasmundo, una intención profunda como el abismo de las aguas. Algo que no es Venecia precisamente, se nos está yendo de las manos, como el agua que se rastrea desde las góndolas cuando cruzamos sus canales. Algo tan her-

moso como Venecia. Y ese algo es nada menos que la dignidad del hombre. La Carta de los Derechos Humanos se escribió sin duda pensando en que el hombre es un valor inalienable cuya razón de ser comporta todos los derechos inherentes a su dignidad y a su existencia. El hecho de ser hombre enlaza puntos muy distantes, cuyas connotaciones van desde Dios al infinito. El hombre ha dejado, a su paso por la Tierra, los más nobles testimonios de su existencia. Una de las huellas más definitivas e incontrastables ha sido el arte. Un arte que no ha podido evadirse jamás de una relación directa con su creador. Desde los caracteres semiológicos, que eran receptáculos cautelosos de su mensaje, hasta las figuraciones antropomórficas, que eran una aproximación a su realidad humana, cuando no una dislocación de su propia mismidad. En la Bienal de Venecia, en el pabellón central de la Mostra, ha aparecido un ser humano deforme, expuesto como objeto de arte. Hay que llegar a tiempo de recapacitar y de comprobar ciertas realidades antes de que Venecia —quiero decir el mundo— se nos



hunda definitivamente; antes de que lo que se expone se **exponga** y se pierda sin recuperación posible. Estamos amenazados —con el tiempo estaremos sitiados para siempre— por los contravalores, por la contraverdad. Empiezan a ser sustituidas las verdades por antiverdades, los conceptos por la dispersión evasiva. Los fuertes, los que determinaban y trazaban los caminos —los vates, los profetas— se han quedado mudos. Hablan, sin embargo, los que nunca tuvieron qué decir. Y eso ha tenido que suceder justamente en Venecia en medio de un cúmulo abrumador de valores estéticos, en medio de una orgía de color con la que se embriagaron los hombres del Renacimiento, hombres tan fuertes, desde el espíritu a la acción, como el grande y pequeñísimo Paolo Sarpi. Esa contracultura es la que mutila la cabeza de «La Pietá» de Miguel Angel, porque el autor de la contestación busca instintivamente la perfección más absoluta para su desmán. Precisamente ese cuerpo de «La Pietá», ese gesto de ternura que ha hecho trascender el mármol y sostener en vilo, siglo tras siglo, la prodigiosa magia miquelangélica, es el grito de guerra para la explosión voraz del resentimiento.

Están subvertidos los valores o se pretende que lo estén de una manera definitiva rompiendo con los propósitos de la tradición cultural. No se dan cuenta de que las revoluciones culturales son, antes que nada, revoluciones sociológicas y que una forma de socialización directa es la ruptura definitiva con el pasado. La juventud delirante exige borrón y cuenta nueva. Hay que derribar los mitos. Esta actitud de escape hacia un nuevo punto de partida, esta angustiada necesidad de contar a partir de cero cuando el mundo ya es viejo en tradición y en misterio, es como una pretensión sacrilega, como una acusación en contra de las atribuciones de eternidad que al arte se confieren. Hay que ir contra la inmortalidad de Miguel Angel, contra el triunfo de la belleza, contra la perfección del éxtasis y de las formas estáticas. La contracultura viene cabalgando sobre el movimiento, sobre la dinámica, en una dirección todavía imposible de detectar. Pero existe un ser impreciso, de tan escaso de recursos y de tan falto de amor, un ser apenas definido morfológicamente no obstante sus veintisiete años de edad y de su nombre de breve y sugestiva eufonía. Existe Paolo Rosa. Sobre un plinto, casi inerte, estático, apareció en la Mostra esperando el desfile de los curiosos, las risas de estupefacción y de burla, los gestos de conmiseración y de vergüenza. Aquella masa informe que de vez en cuando parecía temblar delatando una actividad vital, era un hombre. Quizá, desde el concepto del arte de captación, un hombre abstracto. Pero para Dios no existen abstracciones como no sea la propia de los valores espirituales que a su camino tienden. Venecia se hunde. Los valores humanos, casi insensiblemente, dejan de tener cotización. El arte cede su puesto al exabrupto. Paolo Rosa empieza y acaba en el interior de su estúpida realidad, completamente desprotegido, sin redención posible. La última puerta a la esperanza ha desaparecido tal vez con la bomba de Hiroshima. Somos culpables. Se nos está acusando con la contracultu-

ra. Nuestro arte se ha fosilizado en una apoteosis estática y nos hemos quedado sin dirección, sin norte, abocados al definitivo hundimiento, y quizá en esta Venecia que cede lentamente en su suelo y se ahoga en su propia belleza, está simbolizada la realidad trágica de nuestro momento. **L'Osservatore Romano** da fe del hecho en un artículo que titula «El escándalo de Venecia». Están todavía en el suelo las esquirlas mármóreas de «La Pietá». Vagan aún en las ondas del cosmos los gritos desgarradores de los niños de Hiroshima. Está todavía viva el hambre y la sangre de Bangla Desh, el terror de Vietnam y el odio intolerable del Ulster. Venecia puede ser el barco de la belleza, herido ya de muerte con una tremenda vía de agua, y el cuerpo de Paolo Rosa, lo que nos queda de un mundo que se acoge definitivamente al arte del absurdo —un último recurso— y a la negación de Dios.



ESPEJOS EN SHANGAI

(Nostálgico homenaje, claro está, a Orson Welles)

VASTOS Y DELICADOS ESPLENDORES.

Jorge Luis Borges

HAY, en una alameda
limitada por sueños y tenaces estrépitos,
una galería helada de espejos militantes
donde una mujer rubia tropieza con la muerte
tercamente buscada entre las calles sucias,
en puertos de la droga,
en malvadas esquinas desviadas.
(O acaso en cafetuchos adornados con redes.
O tal vez en salones desplomados de música.
Quizá en la andanada de una plaza de toros
donde se está jugando la suerte de este poema.)

Pero en esa alameda de los sueños
los espejos resisten a sus víctimas
y quedan infinitos,
repetiendo
la imagen de los años que transcurren
y la sangre fugaz de los segundos.
Delicado esplendor de los seres humanos
repetido hasta el rayo de la bala,
hasta el mágico brillo del revólver,
hasta el derrumbe que llamamos muerte.
Repetido dominio de las luces
sobreviviendo de las horas yertas
y otra vez recogiendo la hermosura
de la mujer que llega con su muerte
para entrar en comarcas legendarias.

(Oh, sí, hay
en una alameda
alguna galería de espejos sempiternos,
tal vez para que un día la recuerde
mientras la voz
oscura y melancólica
de María Dolores Pradera
se derrama

en la luz gris de la mañana triste,
salpicando de Chabuca Granda los cristales
junto a los que se escribe aquel delirio.)

Creo que era en Shangai, pero,
ay,
acaso
fuera en las leves riberas del río Avon
—también río divino,
aunque no se haya dicho—,
o acaso en una aldea mexicana
fronteriza del miedo y de la estafa.
Sólo se sabe ya de unos espejos
que recogen imágenes y vidas,
que repiten
obscenos
una historia
con palabras, palabras y palabras.

Antiguos esplendores,
crinolinas,
vastos campos de nieve galopados
por misteriosos cascos de caballos,
violines y palabras misteriosas,
son la clave final de esa persona,
de ese ser vivo a quien están juzgando
los espejos finales e infinitos.
Seguramente ahora se rompen los espejos
para volver a ver aquella muerte
obsesiva y fragante
que recuerdo.

Creo que era en Shangai donde había espejos
de paciencia y cristal
con mucho azogue.
(Pero pienso que acaso fue en Sevilla





*mientras las castañuelas serpenteaban su ruido,
y también en Segovia, en una primavera
de almendros y dulzainas concordantes.)*

*Creo que era en Shangai donde había espejos
y yo entré con el alma adolescente
y vi aquel crimen
trágico y extenso,
que ahora recuerdo en medio de los días.
Oh, qué vasto esplendor,
qué delicado
el gesto de la muerte sobre aquella melena,
qué tremendo el reflejo para siempre
de aquella deslumbrante y bella historia.*

*(A solas,
mientras suenan
los graciosos compases de «Caballo de paso»,
difícil contemplar ese jinete
ni tampoco sus riendas rojiblancas.
Presente,
en cambio,
la infinita historia
de los espejos de Shangai
— ¿o era
acaso en Nueva York, tal vez en Viena?—,
y aquella mujer rubia y repetida
que tenía que morir.
Y yo la amaba
como la estoy amando en la mañana
gris y llorosa
de este día de enero.
Y la veía morir,
y la estoy viendo
morir en los espejos,
y estoy triste,*

*y sé que no es un crimen
porque es
un acto de justicia inevitable
y me pregunto quién la dicta
y sólo
consigo revivir una mirada
archivada en espejos infinitos.)*

*Hay,
en una alameda
— como he dicho—,
un esplendor de espejos en la noche.
Creo que era en Shangai,
pero no importa.
Sólo importa esa muerte
repetida,
reflejada,
dormida en el azogue,
resucitada siempre
y para siempre,
en Shangai,
Nueva York,
en San Antonio,
en Segovia,
en Stradford,
sobre el amplio
dominio de los sueños.*

*Creo que era en Shangai donde había espejos
y vastos,
delicados esplendores
de una mirada para siempre mía.
Sí,
creo que era en Shangai
donde había espejos...*

Marcelo Arroita-Jáuregui

*P. D.—Este poema va dedicado también a Miguel Rubio,
lejano amigo, por razones que no escaparán a cualquiera
que le conozca.*

EXCAVACIONES EN LA COLONIA AELIA AUGUSTA ITALICA

SE han cumplido ya dos años de excavaciones casi ininterrumpidas en Itálica. Las calles, las casas, los mosaicos que antes se veían en unos campos de olivar al Norte de Sevilla, han aumentado de manera considerable. Con ello, el conocimiento que tenemos hoy de la ciudad romana debe ser sometido a revisión.

La situación de Itálica, en unas colinas cercanas al Guadalquivir, hacen de ella hoy, cuando ya es tan sólo un campo en ruinas, uno de esos conjuntos en los que el visitante no especializado duda entre admirar la grandeza de las ruinas o la tranquilidad del paisaje. Al fondo,

perdida en la neblina de la llanura, la antigua Carmo, una de las ciudades más ricas y mejor defendidas de la Bética. Algo más cercana, Ilipa Magna, puerto exportador de aceite andaluz a Roma. Al Norte, la Beturia céltica, región montañosa que tardó en romanizarse y desde la que bajaban continuas bandas de salteadores que asolaban el llano. Al Sur, Hispalis.

Itálica fue fundada en los últimos años del siglo III a. C. por Publio Cornelio Escipión como hospital y sitio de reposo para sus veteranos. Aquellos que le ayudaron a vencer al Ejército cartaginés durante la segunda guerra púnica, en las inmedia-

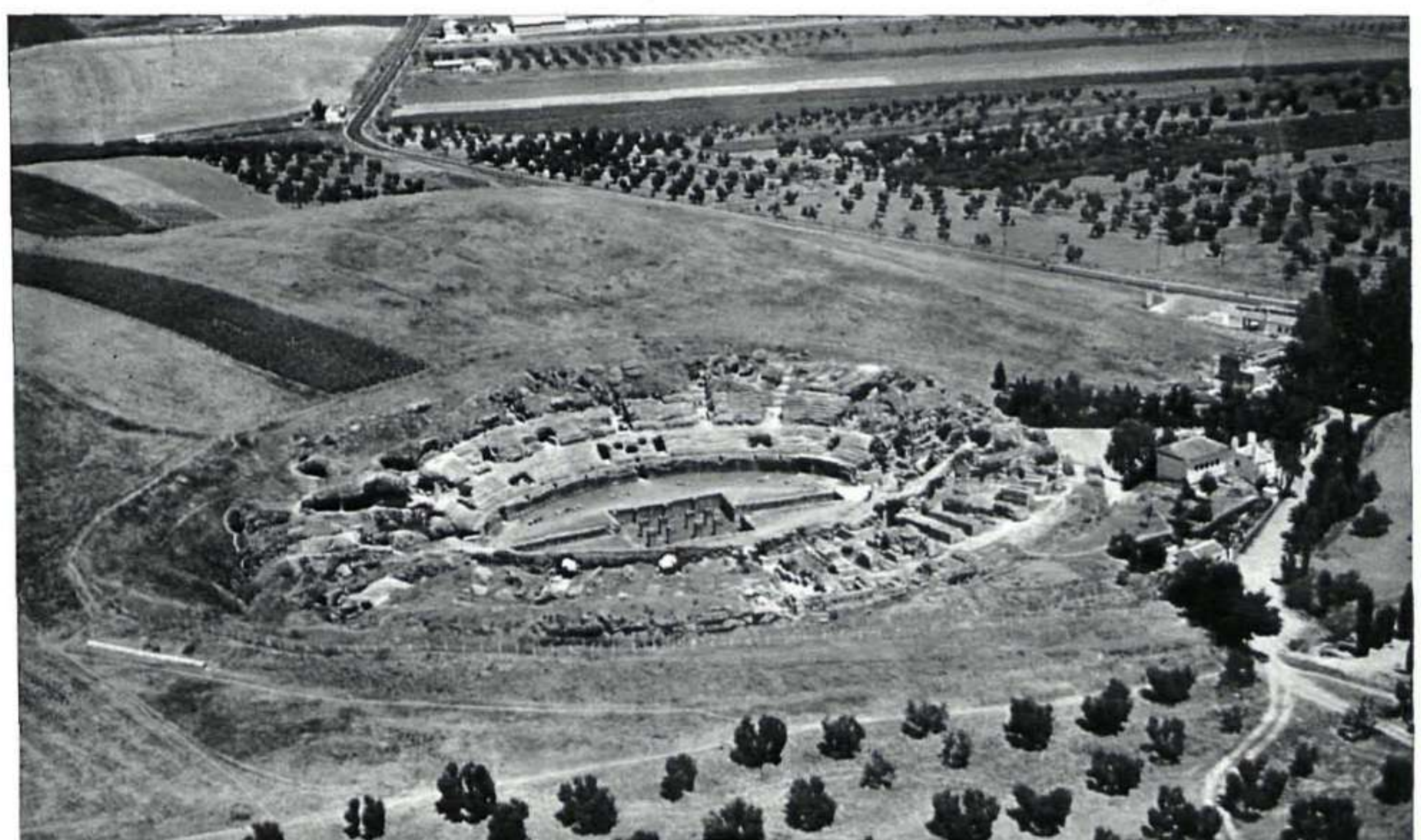
ciones de Ilipa (hoy Alcalá del Río). Escogieron para ello el cerro de San Antonio, en Santiponce. Las excavaciones en profundidad han revelado la existencia de algunos fogos y hogares, hechos quizá en los primeros momentos de ocupación. Inmediatamente después se construyó lo que fue la semilla de Roma en la Península Ibérica: humildes casas de paredes de barro y cobertura vegetal.

Apiano, uno de nuestros brevísimos informadores sobre aquella fundación, dice que se llamó Itálica en recuerdo del origen de sus habitantes. «Más tarde —añade— nacieron en ella los Emperadores Trajano y

ARA CON RELIEVES NEOATÍCAS HALLADA EN EL TEATRO.



ANFITEATRO | SEGUNDA MITAD DEL SIGLO II D. C. | EN LA VISTA AEREA SE APRECIA LA MAGNITUD DEL EDIFICIO ANTES DE SU DESTRUCCION PARCIAL.





DIANA/REPRODUCCION DEL ORIGINAL QUE SE GUARDA EN EL MUSEO DE SEVILLA/HALLADA EN EL CERRO DE SAN ANTONIO.



ASPECTO DE UN CARDO CON EL PORTICO PARCIALMENTE RESTAURADO/LA CALZADA MIDE SEIS METROS DE ANCHO.

Adriano». Uno cualquiera de estos dos hombres hubiera bastado para hacer famosa a la ciudad que le vio nacer. Pero Itálica, que ya contaba con ser la fundación más antigua de Roma en la Península, suma a ello el haber aportado al Imperio, para ocupar su trono, a dos de sus mejores césares. Adriano hace en su ciudad natal obras de mejora y embellecimiento que la convierten en una de las más suntuosas de la Bética.

Los campesinos de Santiponce refieren que en el olivar de Los Palacios hubo una basílica, unos «baños de la Reina mora», templos de dioses y sepulturas antiguas llenas de riquezas. Se habla de galerías subterráneas que tienen salida al río o que comunican con otros pueblos cercanos. La fantasía popular en torno a las ruinas la recoge ya Rodrigo Caro en el siglo XVII.

«... tal genio o religión fuerza la de la vecina gente, [mente que refiere admirada que en la noche callada una voz triste se oye... ¡Tanto aún la plebe a sentimiento [inclina!].»

La ciudad.—La parte más antigua de Itálica, la más interesante desde el punto de vista arqueológico, se halla enterrada debajo de Santiponce; un pueblecito andaluz y campesino de unos 4.000 habitantes. Surgió en el siglo XVIII, cuando después

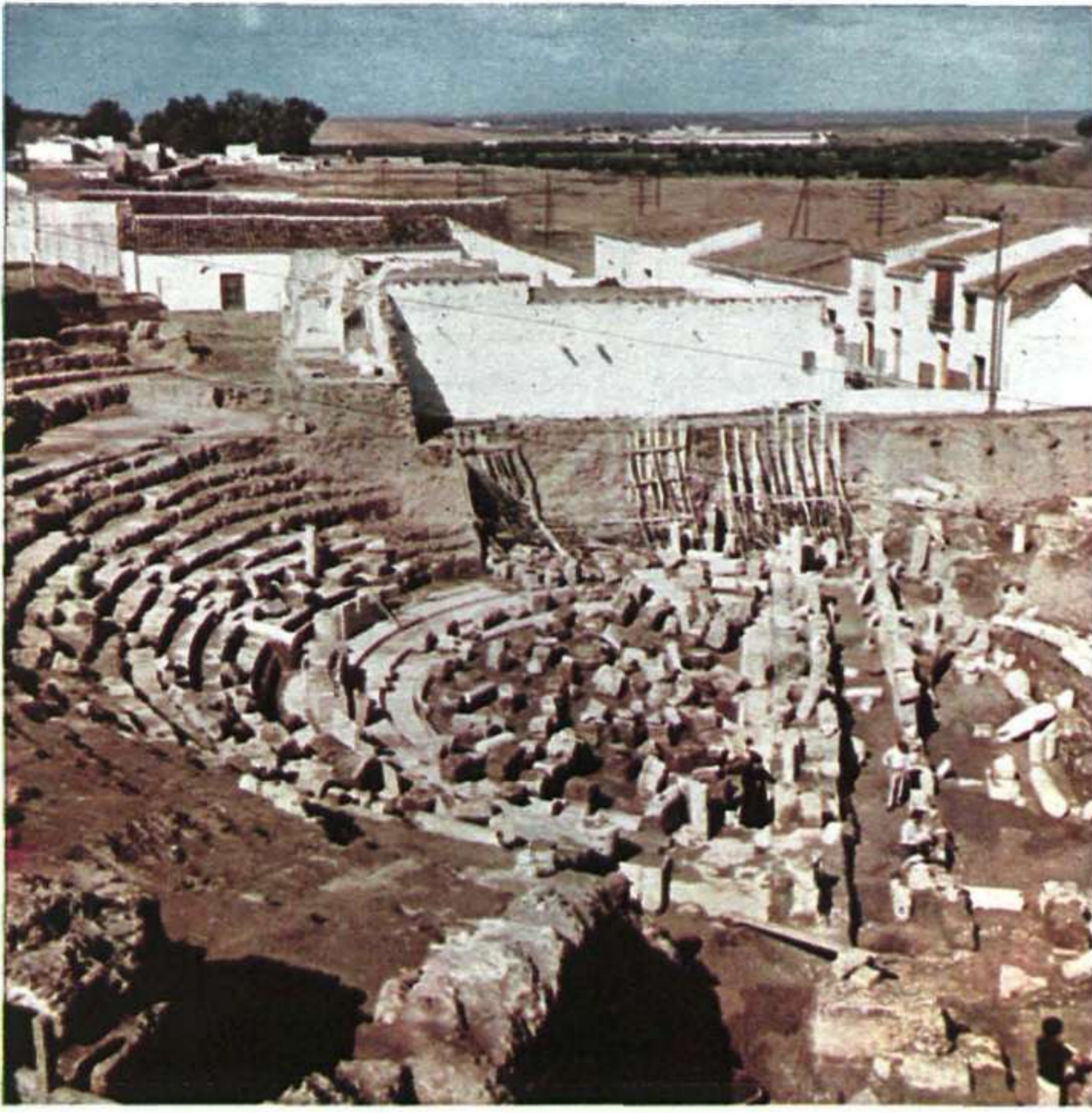
de una crecida del Guadalquivir algunas gentes del valle subieron a construir sus nuevas viviendas aprovechando los muros que aún quedaban de lo que algunos llamaron Sevilla la Vieja. Al terminar el primer cuarto de siglo pasado, el número de vecinos ascendía a 224. Debajo de Santiponce están el foro, algunos templos localizados desde antiguo y, hasta hace muy poco tiempo, el teatro. Esta es la Itálica que conoció Trajano y en la que su sucesor, Adriano, vivió algunos años de su niñez. Aquí es donde esperamos encontrar —si es que aún quedan— las estatuas griegas que, al parecer, regaló Mumio a la ciudad después de la toma y saqueo de Corinto. Debajo de Santiponce está la clave de toda la epigrafía colocada en los lugares públicos, que nos dará a conocer los pormenores de las familias más importantes de Itálica, y entre ellas, claro está, las de los Emperadores. Pero todo esto, que supondría una enorme aportación a la Historia, requiere previamente la labor difícil de trasladar un pueblo.

La parte nueva de Itálica, la que urbanizó Adriano para ampliarla, es tierra de labor y campo de olivos al Norte de Santiponce. Allí se han excavado calles y casas del siglo II d.C. Las avenidas porticadas, de una anchura de ocho metros en la calzada y cuatro en cada acera, son comparables tan sólo a las de las

ciudades de tradición helenística en la parte oriental del Imperio. Los mosaicos que adornan el piso de sus habitaciones son uno de los mayores alicientes de la excavación actual. Itálica ha dado hasta el momento más de un centenar, y solamente en los últimos dos años asciende a ocho el número de los descubiertos.

Entre los monumentos visibles de la **ciudad nueva** de Adriano, destaca en lugar preferentes el anfiteatro. Se le llamaba antiguamente plaza de Itálica, y fue por sus dimensiones uno de los mayores del Imperio. Pero en la actualidad solamente vemos en pie la mitad de sus gradas. La parte superior, que nunca estuvo cubierta, desapareció casi por completo a causa de los antiguos saqueos.

El teatro.—Fuera del recinto amurallado, pero debajo de unas casas de Santiponce, se sabía desde antiguo que estaba el teatro. Ignorábamos el estado de conservación, pero algunos hallazgos casuales ocurridos en las inmediaciones hacían suponer que su decoración era suntuosa. Animados por esta idea se fueron adquiriendo las casas que lo cubrían. Ocho meses de excavación en este sector han dado como resultado la puesta al descubierto de uno de los edificios más bellos de su género. Daremos aquí, como primicia informativa, algunos detalles más significativos del monumento.



EL TEATRO/LAS PIEDRAS QUE OCUPAN LA ORCHESTRA PERMANECEN EN EL MISMO LUGAR EN QUE FUERON ENCONTRADAS.



NINFA DORMIDA/ORIGINARIAMENTE DECORABA UNA FUENTE/ES COPIA ROMANA DE UN ORIGINAL PERGAMENICO.

La proximidad del Guadalquivir fue la causa principal que motivó su destrucción. Inundaciones importantes, con capas de arrastre que llegan hasta los treinta centímetros de espesor, motivaron que el nivel más profundo se halle en la actualidad a más de cuatro metros por debajo de la superficie. Esta circunstancia sirvió para proteger las gradas inferiores, con los mármoles de la **orchestra**, el **balteus** y el **euripus** prácticamente intactos. En los niveles superiores se detectan con claridad momentos de saqueo, en los que columnas, cornisas y estatuas de mármol fueron triturados en porciones diminutas, probablemente para hacer cal. Por tanto, todas las inscripciones, esculturas, relieves y mármoles tallados que han salido en el curso de la excavación pertenecen a los niveles más profundos y menos expoliados.

El graderío del teatro, hecho de piedra caliza blanda, data probablemente del siglo I a.C. y se conserva casi intacto. Más tarde, los duunviros Lucio Blatio, Trajano Pollio y Cayo Fabio Pollio hicieron una obra importante de embellecimiento, que ellos mismos costearon. Lo conmemora una inscripción labrada en letras de bronce sobre mármol a lo largo del **proscenium**. En ella se habla de la **orchestra**, **proscenium**, **itineraria**, **aras** y **signa**. Es decir, los dos

magistrados antes aludidos costearon no sólo los mármoles que hoy vemos en la parte baja, sino también las aras neoáticas y algunas esculturas. Este donativo tuvo lugar en época de Tiberio.

Una ninfa dormida, pieza magistral del siglo III d.C., es obra ya de otro momento, en el que posiblemente se restauraron también algunas partes de la escena. Las cornisas labradas en esta época imitan a las más antiguas, pero difieren de ellas en gusto y calidad.

Cuando ya el teatro debía estar poco menos que abandonado, o su uso muy restringido, algunos ociosos que frecuentaban sus gradas jugando en las **tabulae lusoriae**, que tan frecuentes son en los lugares públicos, grabaron sobre el mármol inscripciones y figuras. Destacan cuatro caballos de carreras con sus nombres, que nos eran conocidos por un mosaico de tema circense hallado también en Itálica hace casi doscientos años.

Volcada sobre la inscripción de la **orchestra**, hallamos en la campaña última un ara hexagonal de gran interés para la historia del edificio. En una de sus caras aparece grabado el texto de dedicación por un tal Marcus Cocceis Iulianus, su mujer y su hijo. Colocaron —dice el epígrafe— dos columnas carísticas (mármol de Caristos, en la isla de Eubea) con todo el entablamento superior. El es-

tilo artístico de las figuras que la adornan y los rasgos epigráficos de la inscripción, permiten situar este donativo en el siglo II d.C.

Entre las piedras reaprovechadas en las restauraciones más tardías del teatro destacan dos que fueron utilizadas como goznes de puertas. Idénticas en proporciones, presentan la particularidad de estar grabadas con el mismo texto en una de sus caras. Se trata de un individuo llamado Marco Lucrecio Juliano, que ejerció varias procuratelas administrativas en la segunda mitad del siglo II d.C.

Aunque el estado de conservación del teatro de Itálica es más que satisfactorio, el muro de la escena plantea hasta el momento serias dificultades. Contamos con los elementos necesarios para imaginarlo con tres órdenes de columnas, todas ellas de mármoles de color. Pero es ésta precisamente la zona menos excavada hasta ahora, y solamente las futuras excavaciones permitirán disponer de todos los elementos que han perdurado, después de los innumerables saqueos, antes de iniciar la labor de restauración. Podemos adelantar, sin embargo, que si esta tarea se lleva a cabo, el teatro de Itálica contará con la **scenae frons** más rica de las conocidas en la arquitectura romana.

JOSE MARIA LUZON NOGUE

EN LA MUERTE DE GARCIA Y BELLIDO



Había nacido don Antonio García y Bellido el 10 de febrero de 1903, en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real). He aquí un resumen de su dilatada y fecunda carrera intelectual.

Obtuvo la cátedra de Arqueología de la Universidad Central a los veintiocho años, y además fue:

- Director-fundador del Instituto Español de Arqueología del C. S. I. C.
- Director de la revista «Archivo Español de Arqueología del C. S. I. C.».
- Director-fundador de la revista «Hispania Antiqua Epigraphica», del C. S. I. C.
- Académico de número de la Real Academia de la Historia.
- Miembro ordinario del Instituto Arqueológico Alemán de Berlín.
- Doctor «honoris causa» por la Universidad de Burdeos.
- Miembro correspondiente de la Académie des Inscriptions et Belles Lettres.
- Miembro ordinario de la Hispanic Society, de Nueva York.
- Miembro honorario del Archaeological Institute of America.
- Consejero de número del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Miembro del Consejo Internacional Permanente para los Congresos de Pre y Protohistoria.
- Miembro de la Comisión Histórica de la UNESCO.
- Correspondiente de la Sociedad Arqueológica Portuguesa de Lisboa.
- Correspondiente de la Sociedad Portuguesa de Antropología y Etnología.
- Correspondiente de la Academia Conimbrigensis.
- Correspondiente de la Sociedade Martins Sarmento.
- Correspondiente de la Academia Portuguesa de Historia.
- Miembro de la Sociedad Arqueológica Tarraconense.
- Correspondiente de varias academias hispanoamericanas.
- Patrono del Museo Arqueológico Nacional y del Museo del Prado.
- Ex presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- XII Premio Martorell, etcétera.

A la vista de estos cargos y honores, estrictamente académicos, lo que más impresiona en la figura de este hombre ejemplar es su humildad, su talante humano. Todos, los estudiantes y los estudiosos, los sabios y los eruditos, sus discípulos y los discípulos de sus discípulos hemos pedido consejo a don Antonio infinitas veces, con la seguridad de ser atendidos con exquisita delicadeza y con profundo conocimiento de todos y cada uno de los problemas planteados. Porque don Antonio ha sido maestro indiscutible todas las horas de su vida: en la cátedra, en el Instituto Español de Arqueología, en los Congresos y reuniones, en los pasillos, en la calle, allí donde se le encontraba y se requería su consejo.

Y en sus libros e incontables artículos científicos. De sus más de trescientos títulos tenemos que destacar:

- «Hallazgos griegos en España». 1936.
- «Fenicios y cartagineses en Occidente». 1942.
- «La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas recuperadas en España en 1941». 1943.
- «España y los españoles hace 2.000 años, según la geografía de Strabon». 1945.
- «La arquitectura en los iberos». 1945.
- «La España del siglo I de nuestra era, según P. Mela y C. Plinio». 1947.
- «Colonizaciones púnica y griega, arte ibérico; arte céltico». 1947.
- «Hispania Graeca». 1948.
- «Esculturas romanas de España y Portugal». 1949.
- «Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional». 1950.
- «Tartessos y los comienzos de nuestra historia». 1951.
- «Cantabria romana». 1952.
- «La Península Ibérica en los comienzos de su historia». 1953.
- «Cómo llegó Trajano al Imperio». 1954.
- «Arte romano». 1955.
- «Colonia Aelia Augusta. Itálica». 1960.
- «El distylo sepulcral de Iulipa —Zalamea—». 1963.

Ha dejado a punto de terminar más de diez trabajos de investigación y obras, alguna tan importante como la «Historia militar de España romana».

Hace días, a poco de su muerte, ha aparecido la segunda edición de su importante obra «Arte romano».

Por todo esto y, sobre todas las cosas, porque los conservadores de museos, los arqueólogos, los amantes de la historia sin héroes de la vieja Hispania, hemos perdido un amigo ilustre y un consejero; con humildad, también aprendida de él, y por una circunstancia administrativa, rindo aquí un recuerdo emocionado para el excelentísimo señor don Antonio García y Bellido, en nombre de la gran familia de las Bellas Artes.

JUAN GONZALEZ NAVARRETE

LA CABEZA DE PARIS, ORIUNDA DE LEBRIJA

A la memoria de mi ilustre y querido maestro, el profesor don Antonio García y Bellido, dedico este modesto estudio (1) de una probable cabeza de Paris niño, si es que no se trata de un Attis o de Ganymedes, oriunda de la antigua Nebrissa, hoy Lebrija (Sevilla), recientemente ingresada en el Museo Arqueológico Hispalense.

Gracias a don Antonio Bellido Ahumada, a través de don José Cortines Pacheco, contamos con la cabeza en cuestión que, si no valiosa ni de arte exquisito, resulta graciosa e interesante.

Trátase de una cabeza de mármol blanco, de espejuelo grueso, al parecer de Almadén de la Plata (Sevilla). Presenta una dorada pátina, que hace más amable el rostro. Mide 0,215 metros de alto. Se encuentra en relativo buen estado de conservación, salvo ligeras roturas, ya de antiguo, en la nariz, mentón, mejillas, cuello y gorro, cuyo extremo superior picudo está seccionado. Igualmente lo está por la parte inferior del

cuello, en cuyo centro hay una oquedad de sección rectangular cuadrada de 2,5 centímetros de lado y 3,5 centímetros de profundidad para recibir el plomo que la fijase al cuerpo o busto. Desperfectos recientes son el de un picotazo del arado en el lado superior izquierdo del gorro, así como diversos arañazos en el rostro y cabeza. Esta, tocada con el gorro frigio, responde a un jovencito, casi un niño, de expresión risueña. Tiene la cara ligeramente vuelta hacia su derecha e inclinada hacia adelante. Muéstranos ojos muy rasgados bajo tenues cejas, apenas señaladas, no presentando marcadas las pupilas. Correspondiendo a su actitud sonriente, tiene la boca entreabierta, enseñando la hilera superior de su dentadura, bien que los dientes no estén señalizados. Su peinado es en extremo curioso, pues pese a llevar raya en medio, de este centro le sale un bucle ovalado que surmonta la parte central del frigio gorro; por lo demás, el peinado cubre los aladares en ondas y bucles, marcados éstos con un toque de terebra y estando más pronunciados los de la parte inferior, formando mele-

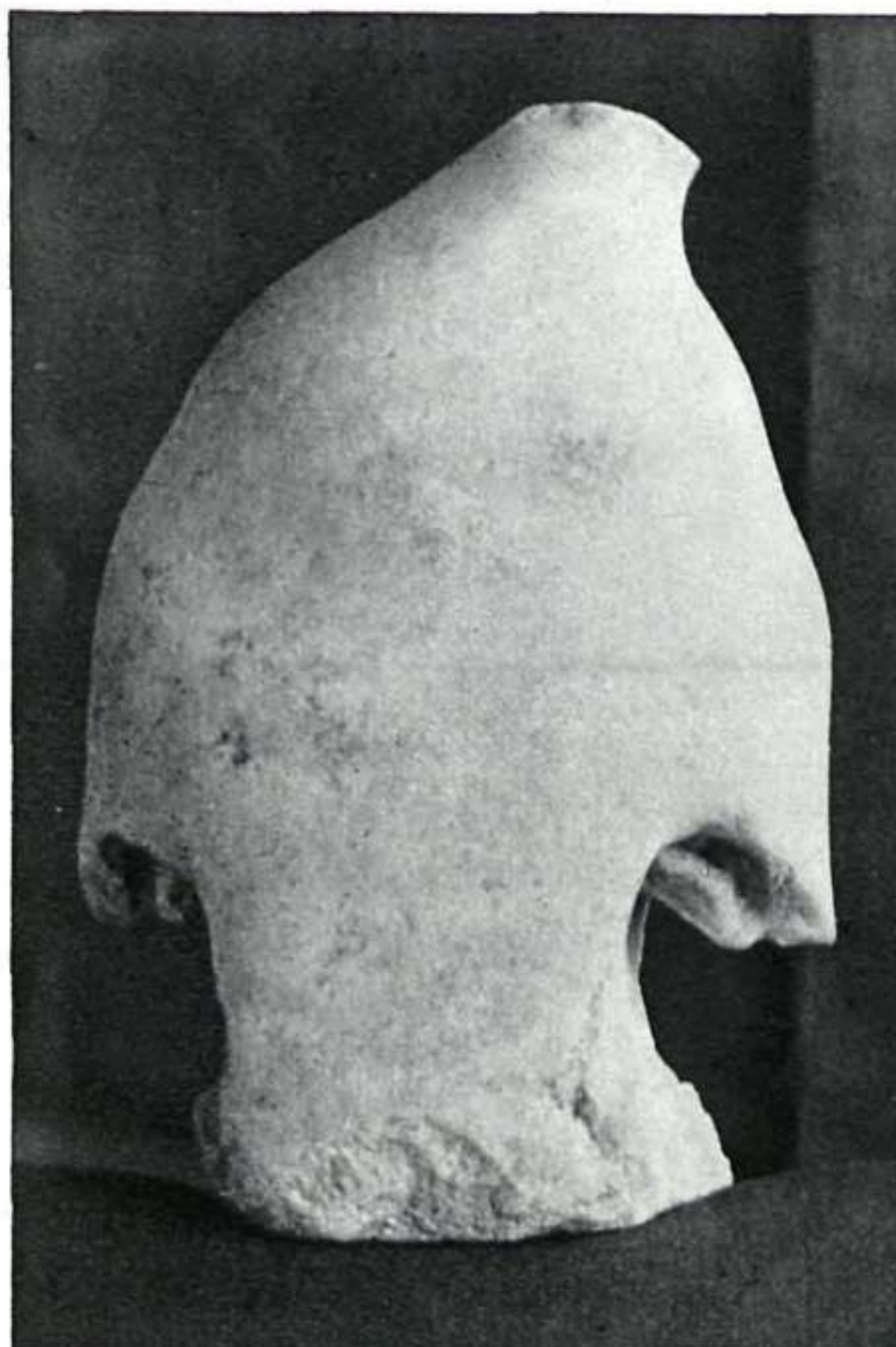
na. Finalmente, el gorro frigio que le cubre, pese a los recortes que presenta, es uno de los más acabados en su género, acusando todo él el modelado de la cabeza, como prenda bien ajustada.

Su mayor paralelo lo encontramos dentro de la Península Ibérica y salvando las diferencias, en el busto de Paris del Museo Arqueológico de Granada, objeto de estudio del profesor García y Bellido (2). ¿Será el nuestro, igualmente, un trasunto lejano del Paris de Euphranor? Quede aquí la incógnita, en tanto pueda recoger más datos para la elaboración de un estudio más completo de esta interesante cabeza.

CONCEPCION FERNANDEZ
CHICARRO

(1) Siento no poder consultar las obras de Furtwängler (Meisterwerke 592) y de Amelung (RA, 1904, II, 343), que de tanta utilidad me serían para un mejor estudio de esta cabeza, por lo que he de limitarme a presentarla tan sólo.

(2) Véase su libro «Esculturas romanas de España y Portugal». Madrid, 1949, página 127, número 130, lám. 100.



OSWALDO GUAYASAMIN

Desde que en 1956 presentara en el Ateneo de Madrid una muestra de su obra, no habían vuelto a exponerse en España las pinturas de este artista.

La trayectoria de Guayasamín puede sintetizarse en una primera etapa, en la que inicia hacia la década del 40 una realización de orientación poscubista, a la que progresivamente va integrando una serie de características, primero de raíz original y personal que más tarde se orientan como motivaciones temáticas que buscan la definición cósmica de un indigenismo americano contemplado, no de una manera local, sino en una escala de perspectivas universales. Esta segunda característica en su evolución consecuente sigue prácticamente afirmándose hasta nuestros días, y es dentro de ella en donde Guayasamín ha producido sus mejores obras.

Los componentes plásticos de la obra de Guayasamín parten en un principio de su personal revisión de la experiencia cubista y, sobre todo, de su brillante e inteligente asimilación de la lección que representan por un lado Picasso y por otro Klee. Sobre este trasfondo, y basándose en una disciplina pictórica realmente notable, integra una manera igualmente personal de entender el expresionismo y asimila y hace suya la concepción monumentalista de los muralistas mexicanos, sustituyendo la carga simbólica y alegórica inevitable en estos artistas, por una dimensión más orientada a la expresión de lo sentiente, menos escenográfica y en la que el símbolo en lugar de adquirir dimensión alegórica se define por un abierto sentido de comunicación.

Los componentes temáticos son fundamentalmente el ser humano y

EL DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES, DON FLORENTINO PEREZ-EMBED, INAUGURO LA EXPOSICION EN PRESENCIA DE DIVERSAS PERSONALIDADES Y DEL PINTOR OSWALDO GUAYASAMIN (A LA IZQUIERDA).



"VIOLINISTA" / 1967.

su determinación espacio-temporal mediante el dolor y la furia. En este sentido se lleva a cabo su idea de recrear las imágenes representativas de la realidad americana en un colosal repertorio de obras que recibirían el nombre común de «Huaycañán», «El camino del llanto». Esta obra busca la expresión de



CABEZA DE NIÑA.

tres problemas étnicos, de tres situaciones en conflicto, la del mestizo, del indio y del negro, que son otras tantas perspectivas desde las que analizar el mundo americano.

Tras el «Camino del llanto», Guayasamín inicia la serie que habrá de llamarse «La edad de la ira», formando un conjunto de 250 cuadros, que el autor ha donado a su país para su exhibición en un museo que en feliz expresión de Carlos de la Torre: «Contendrá uno de los ensayos más completos de interpretación humana de todos los tiempos».

La «Edad de la ira» es una sinfonía de manos y rostros, de formas sobre las que gravita la sensación de una impotencia y la dialéctica de un proceso de enajenación; en este enorme retablo, la actitud de testimonio e incluso de denuncia, adquiere proporciones realmente singulares, dando a la expresión pictórica una orientación y unas dimensiones pocas veces alcanzada, ya que en la obra de Guayasamín no se da el aspaviento que caracteriza la pintura de tema social, sino una verdadera concepción, siempre armoniosa e integrada, en la que antes de producir la alusión al problema social y humano lo que se realiza es una exploración de sentimientos, una descripción de los mecanismos de dolor que la situación promueve y de las pasiones que en su interior se cobijan.

Una parte importante de la «Edad de la ira» incide sobre el tema de la

tortura y los torturadores, descubriendo las figuras descoyuntadas que representan el tremendo homenaje a los mártires, en una serie de figuras en las que la crueldad humana ha desdibujado los contornos, separando miembros y reduciendo la figura del hombre a un simple receptáculo de dolores, pero, al mismo tiempo, el impulso que hace al hombre capaz de enfrentar el martirio, lo agiganta y lo sobrenaturaliza como una realidad posterior y anterior, en toda ocasión superior a la tortura que sufre.

Otra de las series impresionantes de este gran friso son «Las mujeres llorando», que en la mayoría de los casos integran un tremendo simbolismo al estar realizadas con la silueta de un ataúd, como si el llanto fuera la demostración de que el ser humano se convierte en simple testigo de la muerte, que como un heraldo de injusticia lo trasciende y convierte a la figura feme-



LAS MANOS DE LA ESPERANZA.

nina en una referencia de irremediable dolor.

En el mismo sentido, el llamado «Mural de la miseria», que constituye una de las experiencias plásticas más interesantes de Guayasamín, es también un desafío y una denuncia del abandono del hombre por el hombre; este mural consta de ocho partes, cuatro cuadrados y cuatro rectángulos de tamaño doble al de los cuadrados, que pueden ser ordenados en una serie de más de 6.000 posibilidades, y que en todas ellas conserva su rigor emocional y su potencia expresiva y descriptiva.

Junto a otras series, como la titulada «El rostro del hombre» o

la dedicada al escritor Franz Fanon con el título de «Los condenados de la Tierra», una de las formas expresivas más interesantes que ha llevado a cabo Guayasamín es la serie de paisajes que como homenaje a su ciudad natal, Quito, pintó a partir de 1965.

El tema de Quito, la ciudad áspera y bella de cuatro climas, cuatro estaciones diarias que despliega en mil imágenes y sensaciones diferentes, da lugar a que Guayasamín realice una de las series mayores del arte contemporáneo en su extensión y profundidad, indagando y ensayando los mil rostros de la ciudad, como en otras ocasiones lo hace con las mil contingencias del hombre y de su dolor. La ciudad, creada y recreada no es una lección de paisajismo estilista, sino una indagación sobre lo que el paisaje deja en el alma a través de la experiencia de los sentidos.

Por último, la exposición se completa con otras obras de positivo valor y singular importancia, algunos retratos que demuestran en qué medida para los grandes maestros pintar un retrato es a la vez realizar una operación de comprensión y de interpretación; a su lado, un florero que habitualmente ocupa una estancia de la mansión quiteña de Guayasamín, y que es una verdadera sinfonía de gracia y de belleza; junto a los cuadros que nos desvelan el triste destino de furor y de muerte que cumple el hombre, esta sinfonía de flores y de objetos nos recuerda que si el tiempo que nos ha tocado vivir está cargado de tragedia, todavía la belleza puede poner un paréntesis de dulzura siempre que encuentre en su camino, para reflejarla, la inspiración y la tarea de un gran maestro.

RAUL CHAVARRI

LAS MANOS DE LA PROTESTA.



JUAN BARJOLA

La obra pictórica de Juan Barjola no admite críticas. Se la acepta tal como es o se pasa de largo ante ella, afirmando siempre —de manera obligada— su extraordinaria calidad plástica.

La pintura de Barjola ha alcanzado, al tiempo que un estilo pictórico, un estilo psicológico. Hay una coherencia interna evidente entre el hombre que realiza esta obra y la obra que resulta. Es muy probable que, en el futuro, la actividad creadora de Barjola experimente variaciones formales, incluso de fondo, pero si se producen tales variaciones no serán nunca sustantivas, no afectarán a la línea personal del artista. Y no afectarán al artista porque el talento humano del pintor entraña una actitud muy firme frente al contexto que le rodea.

Barjola ha realizado su vocación a fuerza de paciencia, de resistencia; superando los problemas de variado signo que le acosaban y confirmándose cada vez más en su actitud de silencio dialéctico: «Las gentes de mi pueblo son calladas», dirá en alguna ocasión. El único refugio que se le ofrecía, el único lugar en el que podía adentrarse con confianza era y es su trabajo artístico. A este hombre ensimisma-

do, a Barjola, pintar le ha ayudado a asumir su vida en su obra, a soportar su vida expresándola en su obra.

Todos nosotros hemos hecho de Barjola un solitario, un solitario que ahora nos desafía desde el lugar que ha conseguido. Y desde este lugar nos dice con su pintura que nuestra sociedad no le gusta, que nuestro mundo le acosa, está claro: Barjola se coloca en un extremo del acontecer y mira. A causa de este disgusto que le produce su entorno, Barjola adopta una postura ética, postura consecuente con su pensamiento y con su manera de ser, que llega hasta el niño que lleva dentro, nacido en el pueblo extremeño de Torre de Miguel Sesmero, niño del que nunca se ha olvidado.

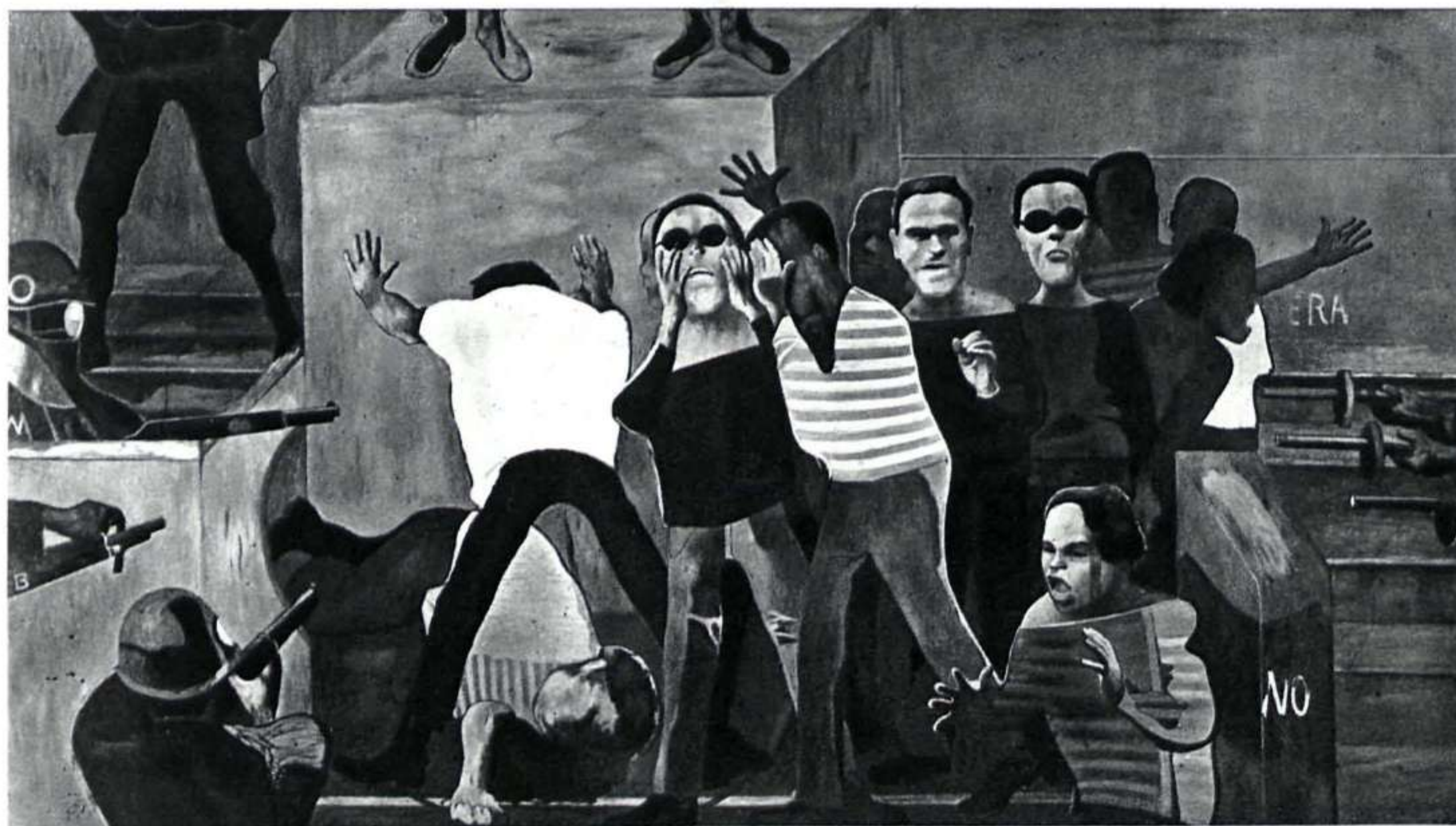
Cada hombre va estructurando su mundo personal mientras lo va ordenando. Ordenar significa rechazar o aceptar. El hombre —la obra por tanto— es la expresión de esta ordenación de los elementos que constituyen lo que denominamos realidad.

Muchos elementos de la realidad forman ya parte de ella porque alguien los potenció, alguien subrayó su presencia, porque otros hombres los hicieron visibles para nos-

otros rescatándoles del limbo de lo acostumbrado, de lo cotidiano. Y esta ley se cumple estrictamente en el terreno del arte. El devenir del arte, su historia, aporta sin descanso piezas que posibilitan su juego combinatorio hasta el infinito. La originalidad y más que la originalidad la personalidad del artista estriba en asimilar perfecta o imperfectamente los datos que concuerden de manera adecuada con su modo de ser y hacer. La asimilación imperfecta de los datos, si es consciente, incluye una punta de ironía, un desafío, un «a mí qué me importa que se vea», que en el caso concreto de Barjola resulta totalmente eficaz.

Barjola no oculta que ha visto y estudiado la obra de Picasso, Velázquez, Goya, etc., y en este etcétera incluimos a Solana, por no citar más que a los españoles, no tiene por qué ocultarlo: ellos están ahí, justo para desvelarnos su realidad si queremos hacer caso de ella. Y Barjola hace caso.

El hermetismo impávido de Barjola ante lo que ve tiene un corte velazqueño, dando al adjetivo su valor más furioso. Algunas de sus formas humanas y animales están en el cruce de caminos entre Velázquez y Picasso; pero el concepto



del espacio, del espacio de Barjola se apoya en el del malagueño y se surrealiza en la mente de Barjola. Los ojos de Barjola se posan en la realidad, captan detalles que, intensificados, se llevan a su extremo lógico, Goya pasa a su lado. La expresión traspasa los límites de lo humano, se muere, se transforma en una máscara de lo que debía ser, Solana está vecino.

Todo lo dicho anteriormente no supone juicio de valor alguno, y menos un desvelar algo nuevo. Lo que se intenta es cercar la obra de Barjola, partiendo de lo que él mismo no oculta, para dar más pasos y conseguir de alguna manera un acceso a ella como totalidad, pues si su forma plástica es accesible de inmediato, no lo es tanto su intención, a pesar de las apariencias.

La tensión que se ha producido desde siempre entre Barjola y el mundo exterior a él, origina un conflicto palpable en su obra actual. En ella, la realidad natural está ausente, no figura más que en forma de animales: perros, caballos, toros, pájaros. El ámbito en que sus seres se mueven está —con la excepción de un par de pinturas, las tituladas «Le oprime» y «Dispersión»— clausurado. Patios, habitaciones, escaleras, nos transmiten una lóbreguez existencial por la que transitan la autoridad como encarnación de la destrucción; lo deforme como estado inicial de los seres; la mascarada como estado propio del adulto. El amor, como era de esperar, reviste las más crudas formas del comercio venal; el espectáculo —los toros— las de una matanza sangrienta, tan sangrienta como las de una muerte por fusilamiento; la intimidad se reduce a la ropa interior, al desnudo útil. Cuando los seres mueren, cada uno está aislado en su propio morir; cuando los seres intentan amar, su gesto no se vuelve hermoso, sino despreciable. Y el poder es más enfático que verdadero, cuando no reviste un carácter anónimo.

Los objetos están dislocados, no son lo que son, su representación es ambigua. Un asiento es a la vez asiento y envoltura, se reviste de posibilidades que no le pertenecen, se agujerea en su borde como si de una manera grotesca pudiera



ser utilizado como vestido o lo fingiera. Hasta las partes del cuerpo humano —los senos, por ejemplo— se desdoblan y se convierten en objetos extraños, inútiles. Tan sólo los animales guardan, conservan, su significado prístino. El perro —animal querido desde siempre por Barjola— es sólo perro, y nos transmite un punto de serenidad en medio de semejante concierto estridente. La muerte del caballo y la embestida del toro conservan su dignidad, son el único toque de verdad humano que vemos.

Al principio se decía que Barjola adoptaba una postura ética frente a su entorno y, efectivamente, lo hace. Cuando rechaza cuanto es moneda común en nuestra existencia, insiste de manera tácita en que lo bueno es «lo otro». Insiste en esto, pero no se preocupa en decirnos a qué «otro» se refiere; si lo hiciera, Barjola realizaría, en vez de pintura, moralidades.

Es muy posible que a pesar del equilibrio humano que muestra Barjola, sólo intuya dónde está, dónde se encuentra la verdad de la vida, y relacione, como lo hace en su pintura, lo puro con el mundo de lo estrictamente natural: animales, vegetales, etcétera.

Barjola pertenece a su momento, a su época. Las mutaciones del existir han sido violentas, el tiem-

po ha modificado su discurrir de una manera dinámica en exceso; la violencia, el erotismo, la fealdad, la injusticia, ocupan puestos contiguos. Barjola denuncia, acusa esto. Tal vez se siente desplazado por ello, enfermo, pero no claudica: lo pinta. Pinta el dinamismo temporal en el movimiento sugerido en sus figuras distorsionadas, en lo excéntrico de sus muebles, en lo seco de sus paredes, en la ausencia de lo natural, de la Naturaleza —hay, también, una teoría del espejo en su pintura, ¿surreal?; el espejo, ¿es un testigo o una puerta, ciega, de la verdad?—.

Barjola recrea la violencia, subraya el erotismo, acentúa la fealdad y nos obliga a convivir con todo ello. Se goza —como los medievales— y nos muestra nuestra propia danza de la muerte. Y todo esto lo puede hacer porque está seguro de sí mismo y del poder de convicción de lo que pinta. Semejante postura lleva implícita una no pequeña dosis de menosprecio por todo aquel que se coloca frente a su extraordinaria obra, por todo aquel que se atreve a comentarla. Y está en su derecho. Y el valor crematístico y en alza constante de su pintura no cubre ni siquiera una parte de la terrible lección que nos dicta.

ADOLFO CASTAÑO

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Hace poco tiempo (unos cuatro años), que el ambiente musical barcelonés era aún tema de constante preocupación para nosotros. Efectivamente, la música en la Ciudad Condal pasó por una época de crisis la cual se manifestaba con la escasa asistencia de público en las audiciones habituales del curso que constituyen la base fundamental de nuestro desarrollo musical. Afortunadamente, las cosas han cambiado últimamente; los ciclos anuales de la Orquesta Ciudad de Barcelona y las manifestaciones propias de las entidades de conciertos, llenan con frecuencia la sala del Palacio de la Música Catalana.

Aunque todavía no hemos llegado a esta fase, se puede mirar el futuro con bastante optimismo debido al creciente clima de interés imperante hacia la buena música, desde los positivos resultados obtenidos a través de las sesiones de Iniciación Musical para Escolares, hasta las temporadas estables de ópera y ballet del Gran Teatro del Liceo, pasando por las audiciones sinfónicas, de música de cámara, los recitales y también por dos competiciones de reconocido prestigio: el Concurso Internacional de Ejecución Musical María Canals y el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas. A pesar de esta amplia panorámica musical, queda mucho por hacer en el campo de la música contemporánea y más aún en lo que se refiere a divulgación de las tendencias de última hora, teniendo en cuenta que debemos conformarnos —salvo algunas sesiones esporádicas— con la aportación contemporánea incluida dentro del Festival Internacional de Música y con el interesante Seminario de Música Actual, seguido siempre de una audición o de un espectáculo de teatro musical que organiza el Instituto Alemán de Cultura, entidad cuya labor en este terreno es realmente admirable y digna del más cálido elogio.

Con el ya tradicional ciclo de Serenatas en el Barrio Gótico instituido por Juventudes Musicales, nuestra actividad musical sigue una línea ininterrumpida gracias a estas audiciones estivales, que, a razón de una por semana enlazan con una de las manifestaciones más características y definidas que no tan sólo se ha integrado por completo a la vida cultural-musical barcelonesa, sino que, además, se ha acreditado internacionalmente pasando a formar parte de la Association Européenne des Festivals de Musique: nos referimos concretamente al Festival Internacional de Música en Barcelona, que enlaza con las mencionadas Serenatas (finales de septiembre) y llena prácticamente todo el mes de octubre con sus veintitantas audiciones.

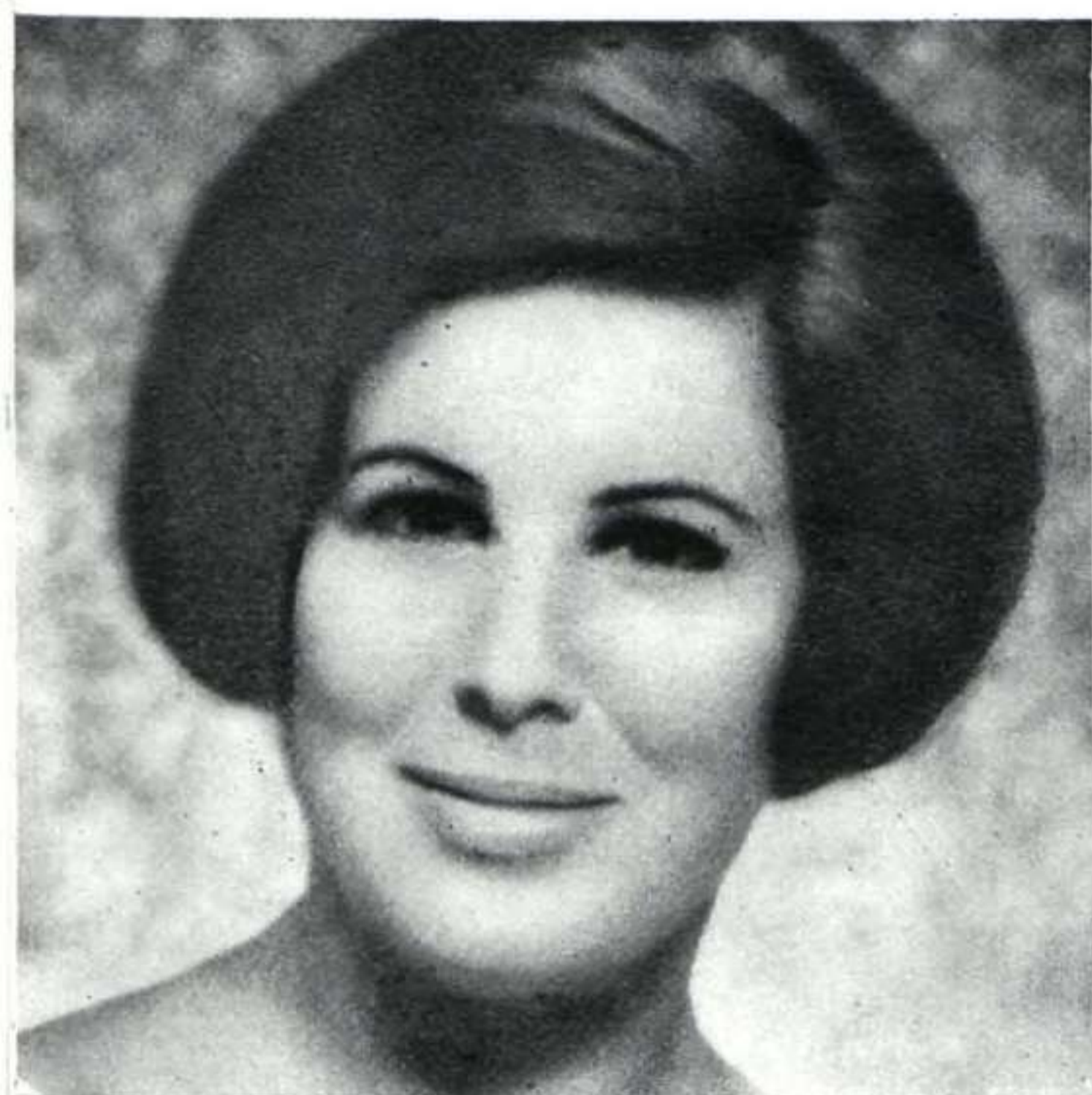
MUSICA SINFONICA

Creado por Juventudes Musicales de Barcelona bajo el patrocinio del Ayuntamiento de nuestra ciudad, el Festival Internacional de Música llegó a su décima edición, colaborando en la misma, además del referido Ayuntamiento, la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, el Ministerio de

Información y Turismo y el propio Patronato de Conciertos de Juventudes Musicales. Pronunció el pregón del Festival el compositor y crítico Xavier Montsalvatge, quien subrayó en su disertación la brillante trayectoria realizada por los anteriores festivales, así como la considerable labor efectuada durante estos diez años en el campo de la música actual y de su proyección hacia el público del Festival. Finalizó esta sesión inaugural con un recital del pianista Antonio Besses que tocó un programa de música catalana del siglo xx en el que figuraban los nombres de Salvador Pueyo, Jaume Padrós, Josep Casanovas, Federico Mompou y A. Besses.

Aparte las dos Misas cantadas por el Cor Madrigal (director: Manuel Cabero) y la Coral Sant Jordi (director: Oriol Martorell) y la conferencia sobre «Lieder y canciones» que dio en la sala de ensayos del Orfeó Catalá (Palacio de la Música) el distinguido crítico y conferenciante don Antonio Fernández-Cid, el X Festival presentó veintiuna audiciones y la mayoría de ellas estuvieron a la altura de las circunstancias, respondiendo a las exigencias y características de una manifestación de esta índole; sin embargo, no podemos silenciar que hallamos a faltar —aparte la colaboración de figuras estelares del canto— conjuntos de cámara de primera categoría y un cuadro de solistas más representativo de las distintas ramas instrumentales. En este sentido desfilaron nombres ya familiares en estos festivales barceloneses y, en cambio, las novedades fueron casi inexistentes.

Empezando por la música sinfónica, admiramos una vez más la participación de la Orquesta Filarmónica de Viena, esta vez dirigida por el maestro Istvan Kertesz. En las dos audiciones que ofrecieron inaugurando el Festival, ponemos las siguientes objeciones: en primer lugar, la presentación de unos programas convencionales, es decir, para el gran público, subrayados por los nombres de Beethoven, Schubert, Brahms y Mozart, autores todos ellos que iluminan la historia universal de la música y merecen todo nuestro respeto, pero no habría sido de más sustituir, por ejemplo, una obra como el «Divertimento en Re mayor» de Mozart, que incluso se ha tocado más de una vez en calidad de bis, por una obra como las «Variaciones para orquesta», de A. Schoenberg, cuya versión fiel exige la presencia de un gran conjunto sinfónico como la Filarmónica de Viena. En cuanto al maestro Istvan Kertesz, su impresionante «curriculum» (discografía y otras actividades) anunciaba a un gran director, aunque el esperado resultado fue distinto, porque si bien Istvan Kertesz se afirmó como un experimentado maestro de la batuta, su actuación fue tan sólo correcta y a nuestro juicio no siempre estuvo a la altura de la Orquesta, exceptuando partituras como la sinfonía «Inacabada» de Schubert y sobre todo la «Segunda» de Brahms, obra en la cual la autoridad de Kertesz se impuso obteniendo una extraordinaria versión con suficiente fuerza comunicativa (particularmente en los últimos movimientos) para establecer un contacto de



GUNDULA JANOWITZ.



SIEGFRIED PALM.



JESSYE NORMAN.

emotividad directa con el auditorio. En otras interpretaciones la personalidad del director fue desbordada por la propia «versión» de la Orquesta Filarmónica de Viena, agrupación cuya mejor familia instrumental es indiscutiblemente la maravillosa sección de cuerda que se distingue por su equilibrio, calidad tímbrica e insuperable empaste. En el «Concierto número 5 en Mi bemol», Op. 73 («Emperador»), para piano y orquesta, de Beethoven, el pianista Alfred Brendel hizo de nuevo gala de una buena técnica y de una profunda fibra artística que halla su mejor aplicación, en obras de menor amplitud sonora, como, por ejemplo, Mozart y Schubert. Fue en su recital de piano donde evidenció todas sus dotes de artista.

Durante los dos últimos años, la Orquesta Ciudad de Barcelona ha seguido una firme línea ascendente que quedó rotundamente plasmada en las tres actuaciones efectuadas en el Festival. La primera bajo la batuta de su director titular, Antonio Ros Marbá, contó con la siempre valiosa intervención de la soprano Evelyn Lear, cantante conocida del público barcelonés, la cual tradujo con extraordinario calor expresivo las «Cuatro últimas canciones», para soprano y orquesta, de R. Strauss. Presentaba el máximo atractivo del repertorio la audición del «Concierto para piano y orquesta», Op. 42, de A. Schoenberg, obra que sin ser lo mejor del célebre autor de «Pierrot lunaire», basta para catalogar el criterio y la concepción de un buen solista que se enfrente con esta partitura, ausente totalmente de brillantez y lucimiento virtuosístico. La joven pianista Eulalia Solé se nos mostró como una feliz intérprete del «Concierto», acometiendo con aplomo y total seguridad su «particela» y trazando el coherente discurso musical requerido que establece la compleja trama polifónica, y el insistente diálogo entre la masa sinfónica y la parte solista. La dinámica versión de «Las travesuras de Till Eulenspiegel», Op. 28, de R. Strauss, conseguida por Ros Marbá, finalizó brillantemente esta sesión.

La segunda actuación de la Orquesta de la Ciudad de Barcelona dio lugar al primer concierto monográfico del Festival dedicado a un compositor contemporáneo y en este caso a Xavier Benguerel. Con respecto a la actitud del

público, la experiencia fue positiva: aparte tímidos siseos, la reacción general fue muy calurosa para todos los participantes y para el autor. Todos los medios fueron puestos a disposición del compositor: orquesta, conjunto de cámara, solistas, coros y altavoces (equipos de reproducción), figurando en el programa cuatro de las obras más representativas del compositor: «Cantata d'Amic i Amat»; «Concierto para guitarra y orquesta» (que fue la obra más floja del repertorio); «Quasi una fantasía» (violoncelo y conjunto de cámara) y el estreno absoluto de la cantata «Arbor», obra de grandes ambiciones, en la que desfilan contrastados textos de Ramón Llull, Juan Ramón Jiménez, Adolfo Hitler, Mussolini, «Che» Guevara y del propio Benguerel, entre otros, ofreciendo una especie de visión dantesca. A través de las extraordinarias versiones logradas por el experto director Andrzej Markowski, apreciamos, dentro del clima lírico de raíz germánica y de un carácter más bien objetivista, una indiscutible línea evolutiva realizada por el compositor durante estos últimos diez años, interesándonos muy particularmente por su excelente trabajo de equilibrio la «Cantata d'Amic i Amat», en cuya versión destacó la impecable actuación de la mezzo Anna Ricci, y sobre todo la Fantasía para violoncelo, partitura ágil y hábilmente resuelta que pone en evidencia una brillante escritura instrumental (particularmente en la parte del instrumento solista) y que en esta ocasión se benefició de una magistral traducción a cargo del famoso violoncelista Siegfried Palm. Resumiendo, las características de este concierto, y prescindiendo de una estética en la que se puede estar o no de acuerdo, es indudable que Benguerel está haciendo un trabajo muy serio, el cual viene apoyado por una sólida convicción estilística que demuestra una postura moderada y prudente ante esta especie de babel musical actual.

De nuevo bajo la batuta del maestro Ros Marbá, nuestra primera entidad sinfónica presentó un programa de verdadera envergadura con la interpretación de la «Tercera sinfonía en Re menor» (primera audición en Barcelona), de G. Mahler, que además de la colaboración de distintas agrupaciones corales fue realizada con la presencia de la excepcional contralto Helen Watts.



ANTONIO ROS MARBA.

Si Jaime Francesch (violín), Nicanor Sanz (trompa), José Viladot (trombón) y Vicente Granell fueron solistas adecuados, cabe añadir que, por su parte, tanto Ros Marbá como la Orquesta tuvo una de sus mejores actuaciones, y todos los contrastes de carácter e instrumentales que comporta esta desmesurada pero importante partitura fueron puestos de manifiesto a lo largo de esta sesión que cerró brillantemente el Festival.

MUSICA DE CAMARA

Pocas novedades hubo en la participación de conjuntos de cámara; en compensación, fue con estos programas que el Festival de Música cumplió una vez más con una de sus mejores iniciativas: la divulgación de la música actual. El repertorio, dedicado exclusivamente a las tendencias de hoy, fue interpretado por el Conjunt Catalá de Música Contemporània, grupo formado por destacados solistas locales y cuyas actuaciones en el Festival son ya habituales. Bajo la dirección del maestro Franco Gil, fueron traducidas «Superficie núm. 1», de Bernaola; «Oda», de C. Halffter; «Els tocs d'ordenança, o «Serenata Militar», de M. Valls; «L'invitation au voyage», de T. Marco, y el estreno de «Presencia de Picasso», de J. Alcaraz. Aunque no pude asistir a la audición por hallarme ausente de Barcelona, tengo buenas referencias de que las versiones fueron correctísimas, interesando muy particularmente la obra de Marco.

La programación que presentó el trío formado por Siegfried Behrend (guitarra), Claudia Brodzinski (voz) y Siegfried Fink (percusión), fue mucho menos convincente porque consideramos que una canción «pop», como «Ultima rara», de Bussotti, al lado la inofensiva «Sonata en Do mayor», para guitarra, de Paganini, o bien la «Chacona», de Bach, distorsionan demasiado. Si estas partituras fueron incluidas para atraer mayor cantidad de público, lo mínimo que se puede pedir es una traducción fiel a las mismas, cosa que no ocurrió así, porque S. Behrend tan sólo se defiende con la música de hoy. Lo más estimulante en esta audición fue «Zyklus» (para un percusionista), de Stockhausen, aunque S. Finck no

lograra el ritmo y dinamismo que exige la partitura. Escuchamos también «Albayalde», breve y sugestiva partitura de Tomás Marco, que desprende un clima contemplativo, y el estreno de «Le Serpent», del joven Albert Sardá, que parte de la estética y los procedimientos empleados en «Pierrot lunaire», de Schoenberg.

El violinista Wolfgang Schneiderhan ofreció con indiscutible éxito la integral de las sonatas de Bach para violín y clavicémbalo, y frente al poco afortunado concierto conmemorativo del nacimiento de Scriabin, interpretado por la pianista Hilde Somer, la presentación del Young Israel Strings, bajo la experta batuta del maestro Shalom Ronly-Riklis, tuvo muchos alicientes a pesar de la lamentable actuación del violoncelista Zvi Har'el en el Concierto de Boccherini. Sin llegar a un nivel internacional de primera categoría, la Young Israel Strings evidenció una excelente preparación técnica y musical que demuestra el magnífico trabajo preparatorio realizado por su director. Oímos una obra de Corelli, traducida con flexibilidad y fidelidad estilística, la primera audición de «Concertino» de Partos, obra muy bartokiana, pero impecablemente realizada, y el estreno absoluto de «Anna Franck, un símbolo», del compositor catalán Jordi Cervelló. Admirablemente traducida esta composición dice mucho en favor del músico, tanto por su claridad expositiva, su concepción, la impecable forma y, sobre todo, por un fondo de gran emotividad. Cervelló se halla en un momento muy interesante y su obra la calificamos entre las mejores de los estrenos del Festival.

La actuación del Cuarteto Parrenin, con su nueva formación, alcanzó el esperado relieve interpretativo, si bien aún no ha conseguido la excepcional fusión de conjunto lograda anteriormente, es decir, antes del malogrado accidente que costó la vida a uno de sus componentes. Aparte esta reserva, el citado Cuarteto prosigue en su inconfundible línea estilística, caracterizada por una extraordinaria variedad de planos y matices. El estreno del «Cuarteto», de Josep Soler, nos interesó ante todo por su excelente instrumentación, constituyendo el máximo atractivo de la velada la audición del «Cuarteto núm. 2», de Schoenberg, con la valiosa colaboración de la soprano María del Carmen Bustamante.

CICLO DE «LIEDER»

El ciclo dedicado al «lied» fue la nota más sobresaliente del Festival y en su estupenda conferencia, Antonio Fernández-Cid subrayó, con recto criterio, la alta significación de este género en la historia de la música. El ciclo comenzó mal con la actuación de la famosa soprano Irmgard Seefried, cuya voz es una sombra de lo que fue; pero, afortunadamente, a lo largo de su desarrollo, alcanzó un nivel de excepción con la participación de grandes figuras como Evelyn Lear, Anton Dermota, que continúa manteniéndose en plena forma; la eminente artista y cantante Gundula Janowitz, la temperamental Elena Obrastsova y la fabulosa soprano de color Jessye Norman, sin olvidar a las sopranos catalanas Esther Casas y Montserrat Alavedra, ni tampoco al pianista Irwin Gage, que acompañó a Gundula Janowitz y a Jessye Norman, realizando una labor tan definitiva como insuperable. Los señalados y merecidos triunfos de estas grandes figuras dieron el máximo relieve al X Festival Internacional de Música en Barcelona.

J. GUINJOAN

EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS

Dentro de la campaña de renovación de los museos españoles que lleva a cabo la Dirección General de Bellas Artes ha correspondido la puesta a punto del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Con esta reapertura se inicia una etapa nueva en la vida de este centro.

Un largo período de obras, absolutamente imprescindibles —ya que se trataba de la cimentación de la fábrica y de la protección de la techumbre—, ha mantenido el museo cerrado a la visita pública.

Se ha aprovechado este período de clausura para hacer una total renovación de las instalaciones de sus fondos, así como para cambiar y enriquecer suelos y paredes de las salas.

Se ha mejorado notablemente la iluminación ambiental y en algún caso buscando un efecto luminoso para destacar alguna pieza o detalle del conjunto.

También ha sido necesario adaptar la antigua calefacción de carbón por el moderno fuel-oil, con lo cual la visita al museo y el trabajo en el mismo es practicable y confortable.

No podían dejar de aprovecharse las obras para ampliar en lo posible el número de las salas, siendo el número logrado en esta ampliación de diez, ampliación notable en una totalidad de sesenta salas.

Pero en toda esta reforma se ha mantenido el criterio que desde su creación ha regido la instalación del museo, criterio enfocado hacia dos vertientes: formar colecciones y crear ambientes. Conforme a esto, se han unificado y acrecentado las colecciones, al mismo tiempo que se ha ajustado todo lo posible la ambientación de las salas.

Es objetivo primordial del Museo Nacional de Artes Decorativas recoger, conservar y exponer del modo lo más estético y grato posible todas las artes menores que forman el entorno de la vida cotidiana. Se

presta una atención preferente a las artes decorativas españolas, pero ello no implica la exclusión de las artes decorativas de otros países, ya que a lo largo de la historia del arte y de la cultura la interferencia de unos pueblos con otros es constante y, como consecuencia inmediata, sus influencias y contrastes.

Por eso, si la mayoría de los objetos que el museo posee son españoles, hay también algunos que no lo son. Las colecciones más importantes que constituyen sus fondos, aunque no se haga más que enumerarlas, son:

- Cerámica y azulejos.
- Porcelanas.
- Vidrios y cristal.
- Artesonados.
- Alfombras y tapices.
- Cordobanes y guadamecés.
- Tejidos y ropas de culto.
- Encajes y bordados.
- Abanicos.
- Orfebrería y joyas.
- Miniaturas y marfiles.
- Esmaltes y azabaches.
- Muebles.
- Nacimientos.
- Arte oriental...

El número de objetos se aproxima a los diez mil. Pero el museo no es una fría exposición de piezas, sino que intenta evocar y crear ambientes con el tono suficientemente sugeridor para dar al visitante una idea de lo que pudo ser la casa de nuestros antepasados. Con ello, además, si la exposición es clara, el valor pedagógico del museo es importante.

LA REAPERTURA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS FUE PRESIDIDA POR LA EXCMA. SRA. DOÑA CARMEN POLO DE FRANCO. AL ACTO ASISTIERON, JUNTO A OTRAS PERSONALIDADES, EL MINISTRO DE EDUCACION Y CIENCIA Y EL DIRECTOR GENERAL Y SUBDIRECTOR DE BELLAS ARTES. EN LA FOTOGRAFIA, LA DIRECTORA DEL MUSEO, AUTORA DE ESTE COMENTARIO, PRONUNCIANDO UNAS PALABRAS.





SALA DEL SIGLO XVII.

Pero también, y este es otro de sus más cuidados objetivos, el museo sirve de inspiración a decoradores, arquitectos, escenógrafos, escaparatistas, los cuales tienen que tener un conocimiento del ambiente para cualquier momento histórico en que tengan que situarse dentro de la historia de nuestro arte.

No es posible la comprensión y entendimiento del arte mayor, ya sea arquitectura, pintura o escultura, sin conocer tanto objeto pequeño, tanto objeto insignificante, pero que ha constituido y forma la vida cotidiana de nuestro pueblo.

La colección del mueble puede considerarse como directriz y guía dentro de la diversidad y variedad de las artes menores. Es el mueble en el interior el equivalente a la arquitectura en el exterior. Marca el estilo, marca el gusto del momento en que se fabrica.

La colección del mueble español en el museo es extraordinaria; posee más de 500 ejemplares, que abarcan desde finales del siglo xv hasta nuestros días, siendo los más interesantes los que corresponden a los siglos xvi, xvii y primera mitad del xviii.

Los primeros ejemplares de muebles son de finales del siglo xv, del estilo gótico: muebles grandes, más de sacristía o convento que propiamente de hogar, con influjos mudéjares, influjos permanentes en nuestro arte (salas 12 y 13 de la planta 2.^a). En esta planta 2.^a, la planta noble del museo, que corresponde al siglo xvi, y hay ejemplos de mesas, bargueños, bancos, sillones, arcones, una cama, algún armario, muebles suntuarios y magníficos, difíciles de encontrar en algún otro lugar o museo.

En la planta siguiente —la 3.^a—, la mayoría de los muebles, junto con las demás piezas, corresponden casi en su totalidad al siglo xvii con un tono más popular y casero, en donde abundan los ejemplos de sillas, cada una diferente; los arcones y los bargueños, mueble típicamente español.

Las plantas 4.^a y 5.^a, correspondientes a los siglos xviii y xix y primeros años del siglo xx, marcan una diferencia notable con relación a los anteriores pisos. Cambian los tonos, las líneas, los adornos; no en vano es el paso de la dinastía austríaca a la borbó-

nica, y con ello también el predominio de «lo francés» sobre el estilo español.

En este ambiente general de la instalación del museo por siglos, no dejan de estar representados aquellos muebles y conjuntos que se consideran básicos en el hogar. Así hay el ejemplar de cama correspondiente a los siglos xvi, xvii, xviii y xix. La habitación centro, en donde en torno a la mesa o arcón se come, se charla, se guarda la ropa y víveres en el armario-alacena. La pieza de la cocina, espléndidamente representada en el museo, dos, en la planta 3.^a, que equivalen a la región Norte (sala 27) y región Sur (sala 32), y como pieza excepcional, la cocina valenciana de la segunda mitad del siglo xviii, en la planta 5.^a —sala 46—, en donde, aparte de la belleza de la decoración y alegría de los colores en toda ella, es una pieza viva de la vida de la sociedad de entonces.

En esta breve reseña del museo no puede dejar de citarse el conjunto de la capilla —sala 8—, con dos artesonados mudéjares toledanos de final del siglo xv y tapizada con cueros de Córdoba, pertenecientes al siglo xvi. El retablo, pintado sobre cuero. En ella hay instalados varios muebles del siglo xvi, entre ellos un confesonario, una importante vitrina de orfebrería religiosa compuesta por treinta piezas: cruces procesionales, cálices, hostiarios, portapaces, etcétera. Una ampliación de esta etapa del museo la constituye la prolongación de la capilla, en donde se han instalado tres piezas magníficas de escultura dorada, del siglo xvi, que forman un Calvario. Y el salón de tapices —sala 14—, la más importante del museo, con cinco espléndidos ejemplares de tapices de la manufactura de Bruselas del siglo xvi.

Con esta reapertura, el museo cubre la «fase estática» del mismo. Pero pretende, en un futuro próximo, iniciar la «fase viva» del mismo, para lo cual se inaugurará una sala de exposiciones que en series rotativas expondrá muestras de las artes decorativas más modernas y avanzadas, alternando con colecciones de las artes decorativas antiguas, que no están permanentemente instaladas.

Al mismo tiempo se pondrá a disposición del público una amplia biblioteca especializada y una sala de conferencias, en donde se darán cursos de divulgación para el alcance de todos y conocimientos especializados para las personas ya iniciadas.

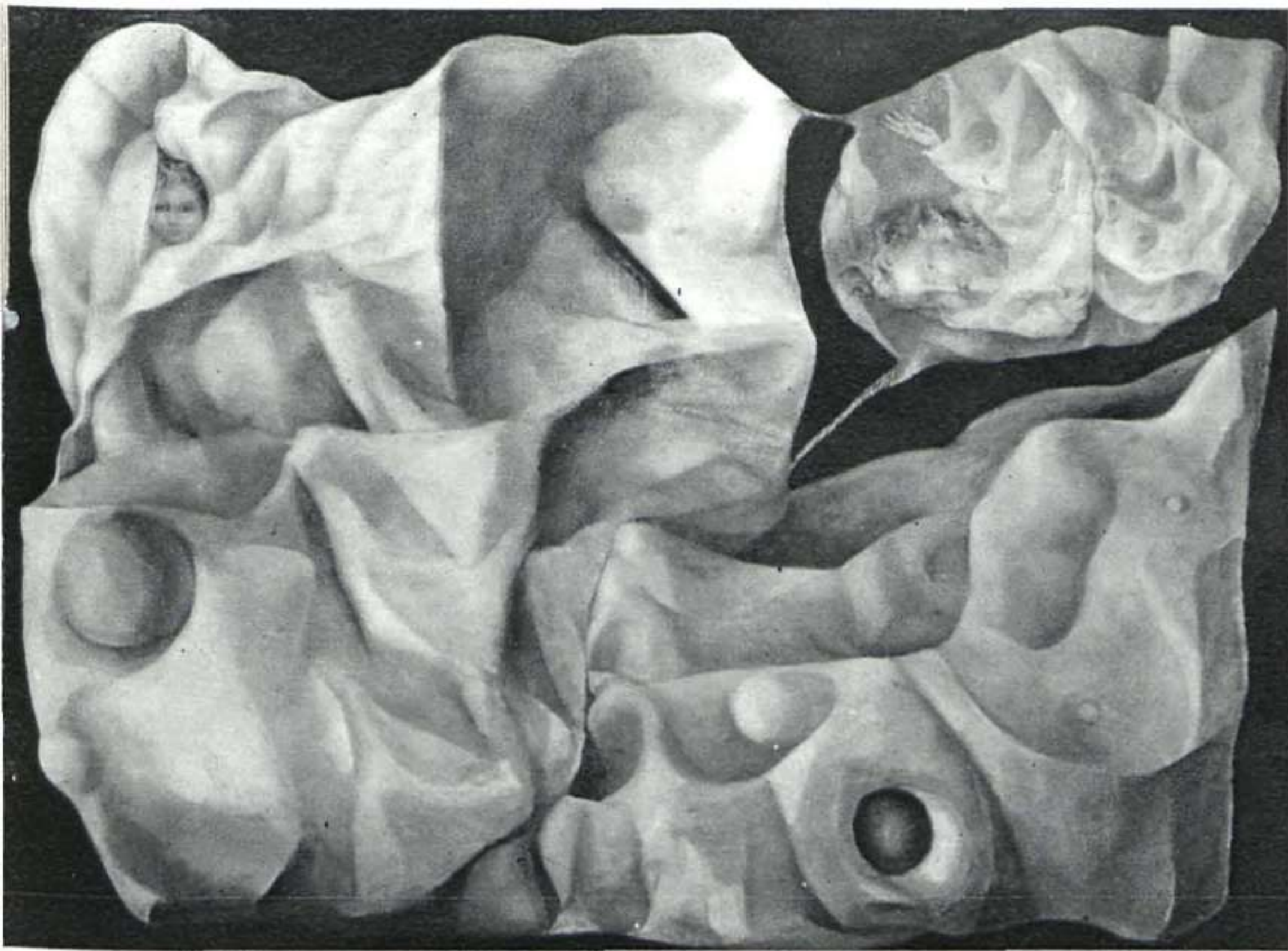
Pero además se proyecta una tercera fase, en la cual se quede constituido un gabinete de estudios y experimentación sobre las artes decorativas.

Con todo ello, el museo se incorpora plenamente al papel que en el campo de la enseñanza y la cultura le está reservado.

MARIA DOLORES ENRIQUEZ

COLECCION DE ABANICOS.





"ASTRONAUTA ATRAPADO POR UN ANGEL".

Han pasado ya bastantes años desde que el arte de Pepi Sánchez se me hizo importante por los muchos y buenos quilates de su inventiva, calidad pictórica y contundente femineidad. Han pasado ciertamente, pero no en vano. Han servido para desplegar una y otra faceta de una rica personalidad que, para decirse y ser fiel a sí misma, no ha padecido titubeantes tanteos ni requerido de drásticas mudanzas.

Así es. Asombra en Pepi Sánchez lo pronto que se halló consigo, lo presto que supo plasmarse con individualidad inconfundible, la delicada firmeza con que ha desechado tantísima tentación de desvío y ensayo cual acecha en la circunstancia del quehacer artístico contemporáneo. Naturalmente, Pepi Sánchez no pinta hoy como ayer. Hogaño lo hace todavía mejor que antaño. Antaño era más cándida, aun cuando —por favor, compréndase la paradoja— entonces le fuera más arduo hacer aflorar el trasmundo de su íntimo candor.

La mismidad artística y humana de Pepi Sánchez está consistiendo en la tenaz persistencia de un estilo pronto y bien hallado, en la ascendente continuidad de su peculiar expresión y en la omnipresencia del mundo imaginativo que ayer vertía y que hoy derrama también, pero con mayor amplitud e intensidad. Y no es así como ocurre en no pocos de quienes pintan. Aún bastantes de talento, se suelen perder de aquí para allá, quemando etapas —quemándolas, no cubriéndolas...—, tanteando sendas porque se les escabulle la ingenuidad, esto es, la autenticidad.

De autenticidad es demasiado cuanto puede y debería afirmarse respecto al arte, y a la persona, de Pepi Sánchez. Son muy suyos sus contenidos y modos de expresión. Lé han nacido de lo hondo sin que por ello haya dejado de gozar y asimilar cuanto, pródigo y denso, encuéntrase en su derredor. Cuanto la rodea con incitaciones y efectivos valores capaces de trastocar hasta a quienes han talante de dura

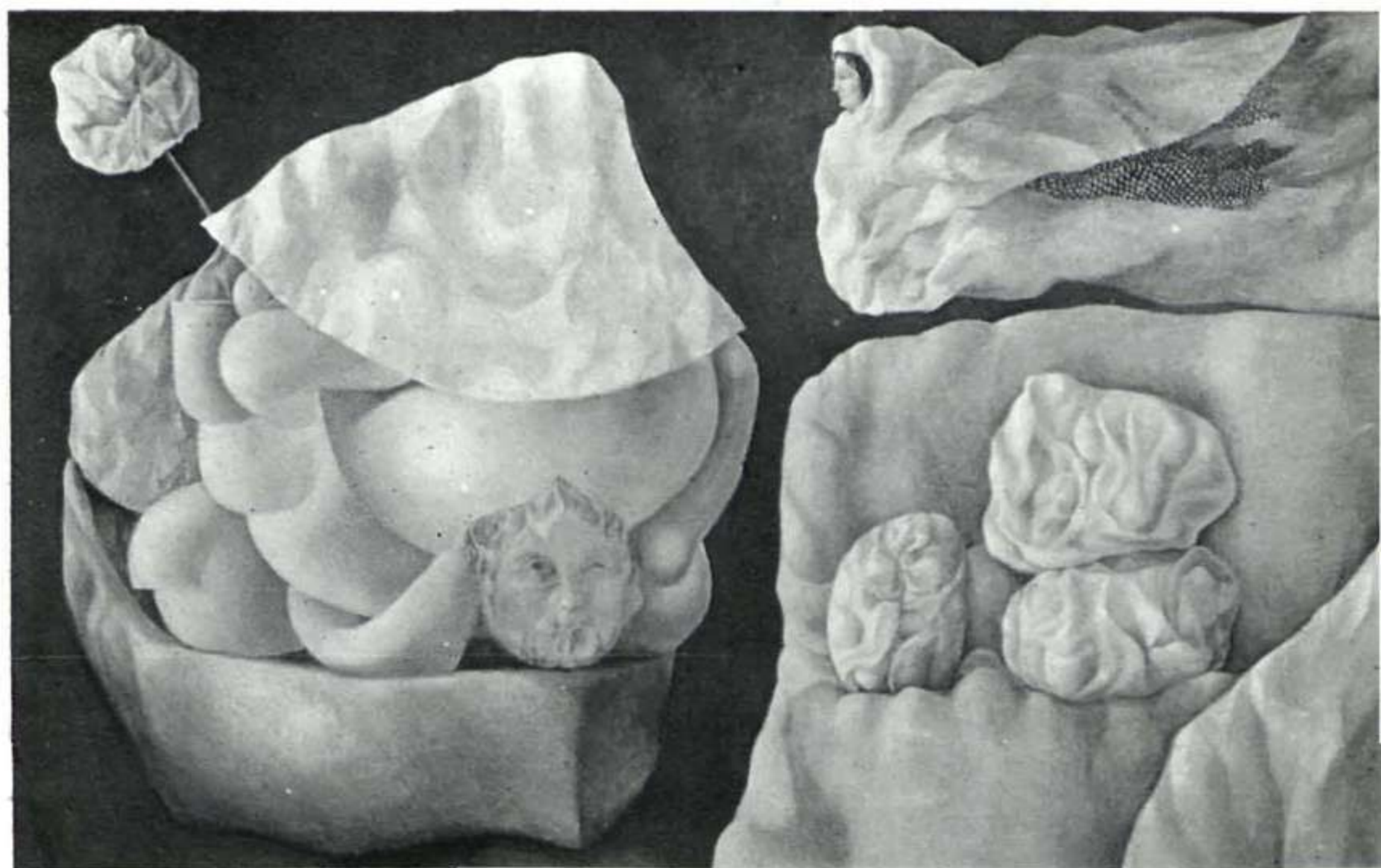
PEPI SANCHEZ

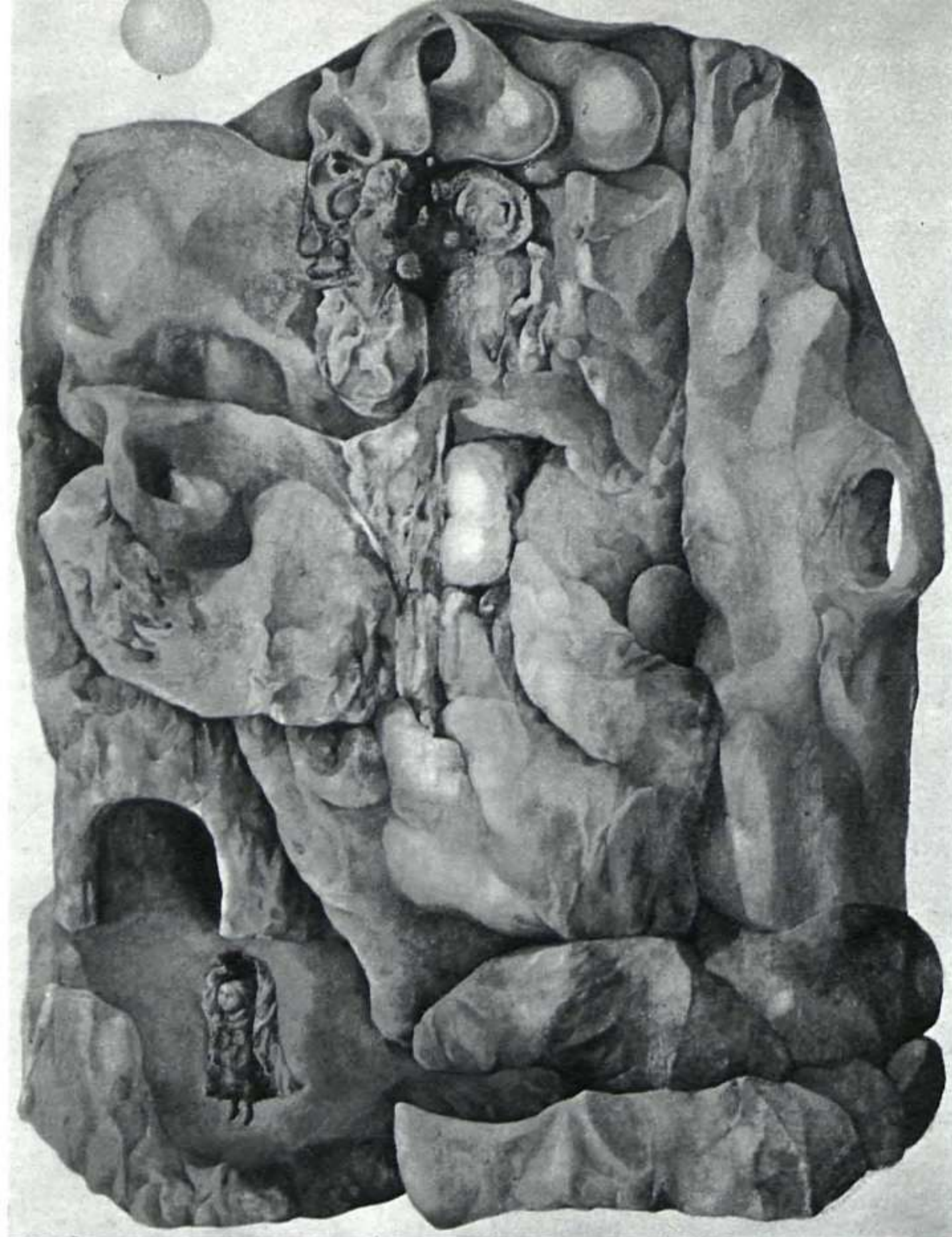
y monolítica voluntad. Mas, ya se sabe, una cosa es querer y otra poder, aunque el profundo y constante querer incrementa la fuerza; aunque en la voluntad se cifren grandes tantos por cientos de poderío.

Pepi Sánchez puede. Puede por femenil energía. Puede porque todo lo cifra en su natural femenino. Porque no ha prejuicio alguno con su apariencia de fragilidad, porque sabe que el viento derriba al roble, pero jamás a la brizna de hierba. Porque no le teme a la gracia, pues la gracia es suprema condición de mujer que para sí los muy hombres anhelan. Como cuando Goya la tuvo pintando gracilidades cromáticas, con ternezas que acarician el ánimo, al tratar triste condesa de Chinchón, la deliciosa infancia de un nieto llamado Marianito o la resignada melancolía de la que creemos Josefa Bayeu. Como cuando Velázquez meció en la color de campo abierto a Baltasar Carlos, príncipe de los infantes príncipes que en vida fueron y, gracias al arte, para nosotros todavía son.

Entre las primeras virtudes —fuerzas, quiero decir— a enumerar en Pepi Sánchez, se encuentra, sin duda, su destreza de ejecutante. Pepi sabe bien y a fondo del hacer pictórico. Pepi Sánchez domina los resortes del dibujo y gusta andarse en primores con él. En primores y rigores. Con alegrías y disciplinas. En refinadas puntualizaciones y con inmutables precisiones. Subjetiva en la objetivación definidora. Tanto cuando sólo dibuja como cuando al dibujo lo pone a pintar. Tanto si usa afiladísima pluma como si nada

"SEÑORA MUY ENCUMBRADA Y NAVE DE SU PROPIEDAD".





"VENDEDORA DE PARCELAS FLUCTUANTES".

ha de ser alumbrado en pequeño con el pincel. Tanto si dibuja forzándonos a la proximidad, a disfrutar lo dibujado en casi táctil contigüidad; tanto como si se determinan las formas en lienzos que establecen distancias, la justa lejanía con que aprehender con los ojos el todo unánime.

Pepi Sánchez gusta de las materias magras, de cierta noble y depurada sequedad mural y creo que nadie debiera reprocharla que olvide o no quiera barnizar. Pinta para que —sublimado— el tacto opere en la visión —en la mente—, no en las manos. Emanan exquisitez, pero repudia tersuras y brillos. Pinta con no sé si alguna vez cumplida vocación de fresquista. Integra en la peculiaridad de sus formas lo *sui generis* de su color batido en blanco; sin permitir que el blanco convierta en muerta ceniza la silente hermosura del gris, la suave sonrisa de cuanto se sonrosa, el respiro celeste de los azules, la humilde soberanía de los amarillos, que sueñan auroras sentidas dentro y muy a solas. En Pepi Sánchez se hace pulcro —no modoso— rubor el palatino ardor de los rojos pompeyanos. En Pepi Sánchez el color suena aunando susurros; con implacable nitidez, a media voz que nadie dejará de escuchar y sentir, sin que se pierda un ápice de la melodía bien y sensiblemente timbrada, orquestada. Sensitiva y correctamente pulsada. En Pepi Sánchez el color es calor doméstico, brasa domeñada. Ardor sublimado en ascensiones poéticas. En su limpieza lírica.

Pepi Sánchez es inventiva, pero entiende la invención al modo antiguo, como descubrimiento. Como revelación que se emprende en los sueños que vive dormida o en los que sueña despierta; o en lo onírico de los demás, de quienes soñaron o sueñan. Su revelación es sueño que ha de pasar por la intelligen-

cia para que el caos deje de serlo aunque persista en su apariencia.

La inventiva de Pepi Sánchez requiere de otra y no pequeña maestría: la de la composición. Compone con acumulación y dinámica que pudieran pensarse barrocas, pero que son manieristas; porque el manierismo —el de mucha clase intelectual— explica el paradójico gracejo hermético de Pepi Sánchez, su siempre inquietante locuaz enigma. Siempre sazonado por la equivocidad de entrañar en una dos entidades perceptivas contrarias, electivas: espacialidad —profundidad, ilusionismo...— y superficie plana —la en que se pinta...—; perspectiva y plano impenetrable; corporeidad fingida y muralidad cromática.

Como inteligentísima manierista, Pepi Sánchez lucubra pictóricos y difíciles equívocos. Uno de ellos es esa integración en una realidad de la antítesis espacio-plano. Otro, el de hacer idéntica cosa de la dualidad táctil-colorista. Uno más el de procrear formas-paisaje, que tanto aluden a dureza de roca, quebradiza tela encolada, fantasmagoría onírica incontrolada; o a risueña decoración de cartón piedra; a lo visceral y a lo mineral. Así, también, verismo y fantasía van de la mano. Así se está a punto de pensar en surrealismo —puesto que de sueños se trata—, mientras que lo estricto surrealista ha de descartarse, ya que ello sólo no basta para explicar lo más posible de lo mucho intrincado habido en la enrevesada sencillez de Pepi Sánchez.

En Pepi no hay automatismo psíquico puro. Luego le falta algo harto esencial para hallarse en el surrealismo ortodoxo. En Pepi hay revelación —y enmascaramiento— de su psique profunda. Pero en Pepi hay sublimación y no confesión, depuración y no cloaca, conciencia vigilante, reflexiva, irónica, y no sólo subconsciencia irracional. El equívoco manierista en la compatibilidad efusiva lograda al fusionar una dignísima seriedad de concepción con un ludismo chispeante; en un juego alado en el que se piensa que no ha habido fatiga, a pesar de la mucha inteligencia derrochada.

Por serio y lúdico, el arte de Pepi Sánchez es mágico. Mágico por sus encandilantes enigmas. Mágico porque psíquicamente nos mueve el dardo de su conjuro. Es mágico en sentido figurado, porque la magia es cosa de adultos incapacitados para la progresión de la mente y de la espiritualidad, al creer hallada la solución —mágica— a todo problema del ser y estar en la existencia. Y Pepi Sánchez, enténdase bien, sabe problematizado cuanto la vive en torno, se sabe problematizada ella, tiende a la elevación del espíritu mediante el arte y, en suma, aborda el misterio convirtiéndole en un realidad de equívoca apariencia. En una realidad que será también nuestra si aún sabemos sentir en el asombro. Perplejos. Con la faz maravillada.

Pepi Sánchez maquina cuadros y dibujos de maravilla en maravilla. De esta suerte ha llegado hasta hoy, hasta su reciente y última exposición madrileña, sin menoscabo por el buen tiempo pasado. Acrecentada.

JOAQUIN DE LA PUENTE

EXPOSICIONES EN MADRID

La temporada artística, que empezó en octubre con gran fuerza, continuó con manifestaciones y exposiciones de categoría al término del año 72 y comienzos del 73. Recordemos como muestras importantes la exposición que Antonio Bisquert presentó en el Club Pueblo. Una interesante colección antológica de su quehacer en el que resaltaba su espíritu inquieto, más preocupado por los aconteceres del paso de los años a través de su huella plástica-artística que de hacer unos cuadros con una determinada y reducida misión decorativa. Antonio Bisquert, restaurador, hombre muy versado en cuestiones de arte como expresión del pensamiento y conocedor también de técnicas y procedimientos pictóricos, está capacitado para comprender los porqués de las escuelas y modos nacientes y no quiso permanecer al margen de esos porqués. Así, paralelamente a su labor conservadora y restauradora del arte, Bisquert ejecutó cuadros, algunos de ellos muy importantes, que en esta ocasión tuvimos la dicha de contemplar. Para Bisquert no pasó inadvertido ni ese lógico academicismo de sus primeros años de juventud, ni la pintura de materia, de calidades abstractas; ni esos encantadores cuadros que él denomina «sugerencias», contruidos con tejidos y materiales varios a modo de «collages» de gran fantasía.

La muestra de acuarelas que presentó en Madrid, en la sala Eureka, el pintor Ceferino Olivé, tienen ese doble aspecto de la seguridad y de la novedad de trazo que cada día se hace más simple y más natural en los cuadros de este artista. El dominio del procedimiento es extraordinario; la simplificación de formas, los efectos impresionistas, las luces, los reflejos son datos en los que el contemplador se para admirado y siempre sorprendido.

La nueva galería Rottenburg, que anunció su dedicación casi exclusiva a la presentación de obras de artistas extranjeros, presentó paisajes y flores de Emeric, pintor de recia tendencia impresionista. Sus cuadros, realizados a base de materia abundante y colores vivos, usa muchas veces de la espátula. Emeric estudió y trabajó en Toulouse y después pasó a integrar las filas de la nueva escuela de París. Nació en Budapest.

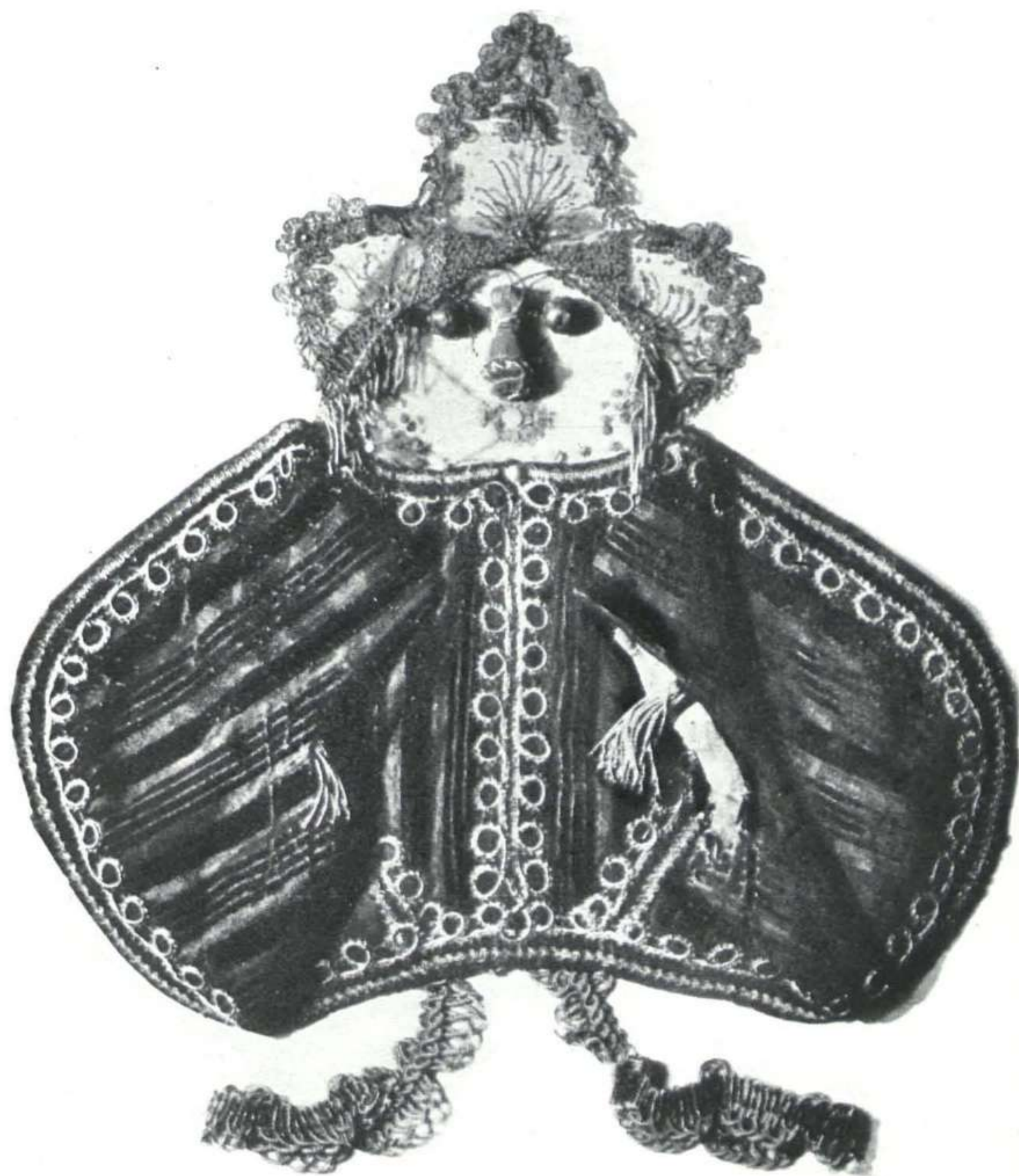
La despreocupación ejecutoria de este artista le conduce a aciertos rotundos en los temas florales y en los paisajes, en donde la vegetación es tema principal.

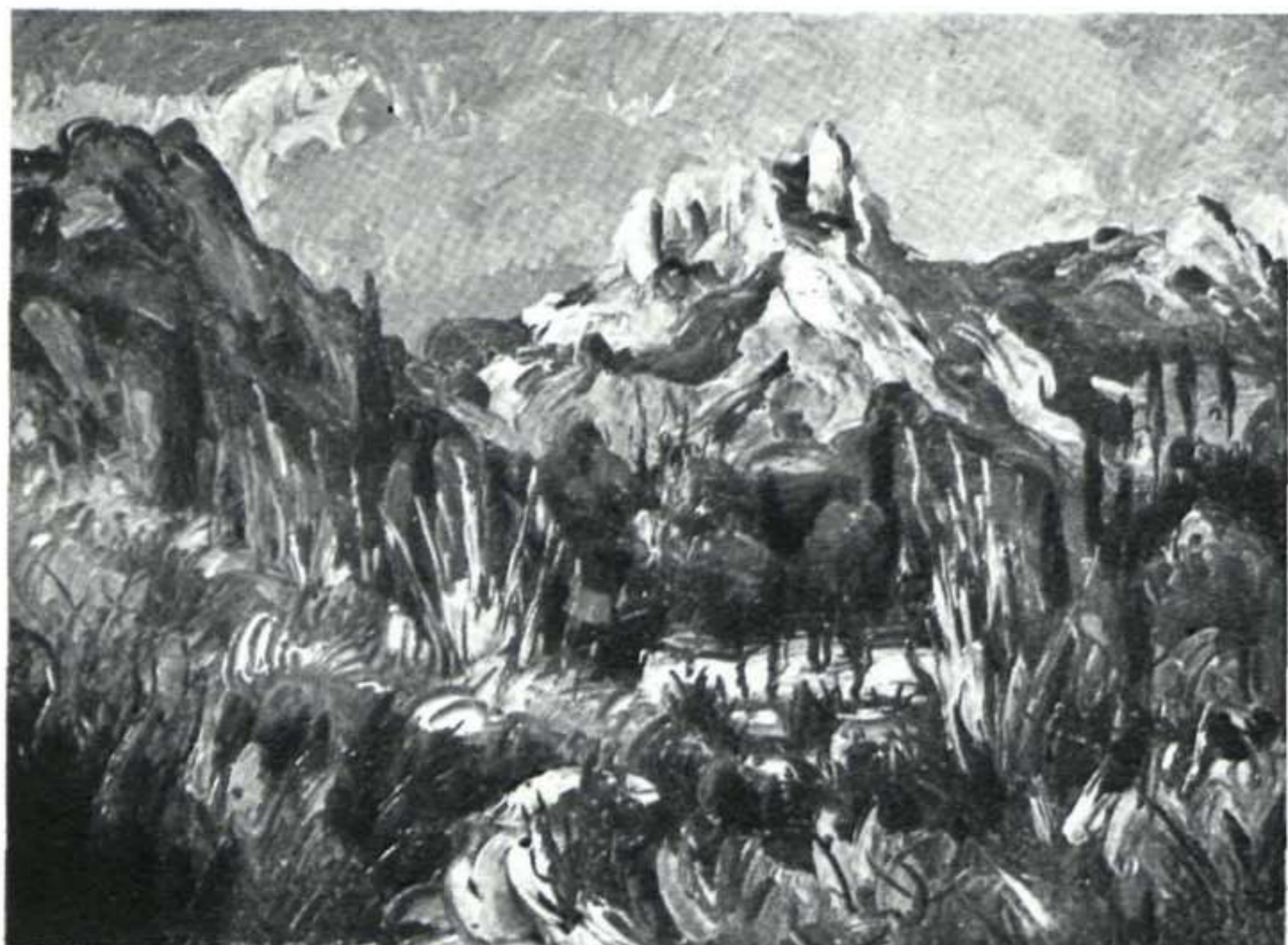
Un pintor casi desconocido en España y que es español, de Huelva, se presentó en la galería Sen, de Madrid. Se trata de Roldán, que ha vivido y trabajado en varios países de Europa, donde cosechó éxitos importantes. Hay en la obra de este artista una lucha entre lo más espiritual y lo más animal del hombre. Lo primero viene ofrecido a través de una depurada técnica, de lenta ejecución, de precisos resultados perseguidos y conseguidos. Lo segundo se presenta en temas de signo erótico, temas que encuentra gran dificultad en la pintura, que es pura visualidad y sensación, ya que en muchos casos suelen presentarse bajo los aspectos de la chabacanería y del humor fácil y a veces grosero. En Roldán no ocurre nada de esto, los temas es-

tán abordados con dignidad intelectual, con altura estética y serenamente. Roldán da a sus dibujos una especial elegancia con notas decorativas, en cierto modo orientales. En sus cajas, objetos cerrados, pintados en sus tapas, deja lo íntimo para el interior con un aire de misterio que da fundamento a lo espectacular del caso.

Para los escultores de hoy, la materia de que están hechas sus obras tiene mucha relación con el espacio en que van a ser contempladas. Las formas, tan libres como el aire que las envuelven, tienen mucho de invención. En el caso de Teresa Eguibar, que presentó sus últimas creaciones en la galería Kreisler, materia y forma están íntimamente relacionadas, conectadas. La materia, más que perseguir la reflexión de la luz ambiente o de la luz proyectada sobre la escultura, busca la integración de la luz o del color, según cada caso, a esa materia. La materia no es siempre la misma, está en función de las formas en cada escultura. Respecto a

ANTONIO BISQUERT "ANTICUARIO".



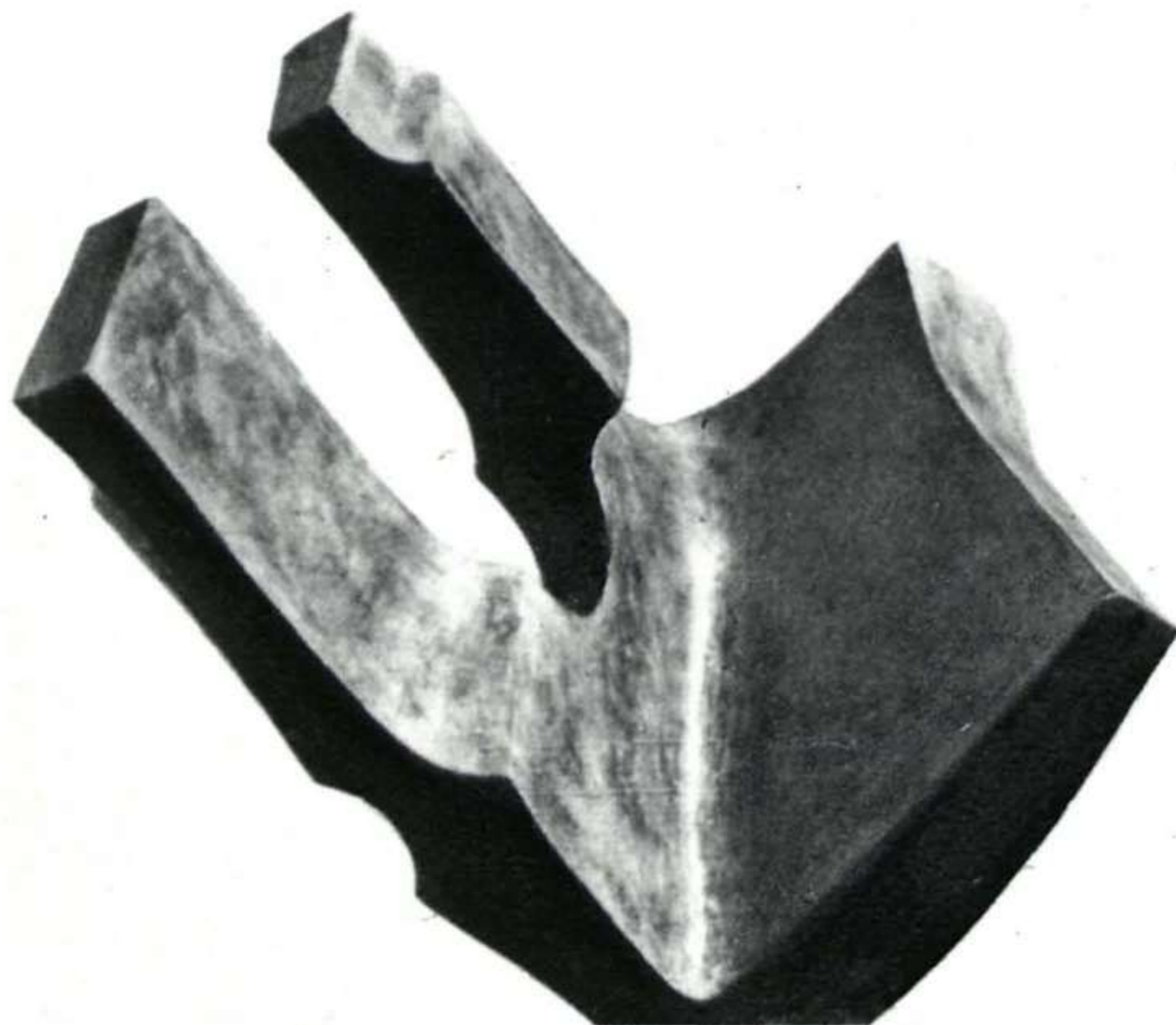


EMERIC.

las formas, son fruto de una investigación; hay en ellas tendencia a la expansión, expresan dinamismo, movimiento, desarrollo, evasión, camino en el aire, desafiando las leyes del lógico equilibrio que descansa en el punto base. De ahí que las esculturas de Eguibar tengan mucho de etéreo.

Un nombre que no debemos olvidar es el de Pablo López, al que es fácil augurar un gran éxito a la vista de la muestra que presentó en la galería Amadís. Es vasco, tierra que cuenta hoy con grandes escultores. Pablo López presentó una serie de maquetas de monumentos escultóricos en las que hay arraigos de pintor, pues las calidades de la materia preocupan al artista hasta extremos muy acusados. Propone con frecuencia el hormigón armado y precisa, además de las formas, sobre problemas técnicos que podrían surgir a la hora de sus realizaciones. Sobre soportes planos, Pablo López emplea tierras y se vale del color, de la

TERESA EGUIBAR.



huella incisiva y del trazo, que a veces se va hacia el humor y la sátira y otras hacia un realismo depurado. Todo ello hace pensar en un artista que no va por caminos del encasillamiento, sino todo lo contrario, que busca ocasión para expresar lo intuido, lo soñado, lo buscado.

También, dentro de la sección de escultura, cabe destacar la muestra denominada Primer Ciclo de Escultura Española Contemporánea, que presentó el grupo asegurador La Estrella en su sede central, allá por el kilómetro dieciséis y pico de la carretera de La Coaña. En el orden cultural, es de justicia resaltar ese afán divulgador y de sensibilidad artística de alguien que en sí no está obligado a esta ayuda a la difusión de la escultura. En el orden del valor estético de la muestra, sólo con reseñar los nombres de los escultores representados sería más que suficiente. Miguel Berrocal, Eduardo Chillida, Carlos Ferreira, Juan Haro, Remigio Mendiburu, Juan Antonio Palomo, Amador Rodríguez, Joaquín Rubio Camín, Alberto Sánchez, Pablo Serrano y José María Subirachs son los autores de esta exposición, que una vez más hace pensar en algo un tanto olvidado en épocas pasadas: la importancia de España en la escultura. La escultura actual ha roto con esta injusticia, que no se sabe a quién achacar. La escultura de vanguardia ha roto también con moldes de imitación para ser parte de la expresión y de la vida misma.

Otra muestra colectiva es la que nos ofreció la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y el Servicio de Información de los Estados Unidos en el Museo de Arte Contemporáneo, bajo el título «Objetos artísticos actuales de Norteamérica» (colección Johnson). Una amplia muestra de objetos realizados con materiales de tradición artesana: arcilla, vidrio, madera, fibras..., cuyo trato por la mano del hombre, del diseñador, del artista, le proporciona categoría superior. Ante una colección tan extensa y tan variada, resulta imposible determinar cuándo empieza el arte y cuándo termina la artesanía. En ocasiones hay objetos de ejecución artesana y de previo diseño puramente artístico. Hay empleo de materiales tradicionales que en un determinado objeto resulta un nuevo material casi nunca o nunca usado en los objetos de su clase. Por todo ello, es difícil precisar en jerarquía de valores, ni viene al caso tampoco. Cabe destacar, eso sí, que actualmente el arte cuenta con unos campos de apertura muy grandes que le permiten licencias en otros tiempos insostenibles. En esto hemos ganado, aunque, ya se sabe, hay quienes falsean y adulteran, enmascaran y engañan, escudándose en esa expansión; pero no tiene demasiada importancia, porque el rechazo del propio arte es inmediato. Lo estamos viendo en muy poco tiempo.

Volviendo a la colección Johnson, predomina la conciliación de lo útil y lo estético. En los objetos hay inquietud, creación de formas. No se busca sólo la utilización del objeto, aunque tampoco se desdeña «a priori». La utilización de materiales muy cambiantes, que van desde el tejido al plástico, desde el mosaico al vidrio o los metales nobles, ofrecen una panorámica de sumo interés.

Hacía tiempo que José Picó no exponía en Madrid. Ahora, al finalizar 1972, presentó dos exposiciones simultáneamente: una de pinturas al óleo y otra de dibujos y tintas en la galería Círculo 2. Su personalidad es característica. Picó, como muchos artistas, se basa en el dibujo y en el color; pero Picó, además, dota a sus cuadros de un sentido interpretativo especial, de un misterio, de un sentido mágico, soñador, propio de una interpretación de los escenarios. Sus figuras, do-



JOSE PICO.

tadas de expresión, parecen contemplar algo, y requieren, al mismo tiempo, la contemplación de alguien.

En cuanto a la técnica, Picó conoce el valor de los contrastes y de las entonaciones, y se vale de ellos para, lo que podríamos llamar, decorar sus obras. Conoce el valor de esa fusión de colores arrastrados por el soporte que produce en los cuadros un efecto de viveza. En los dibujos, las manchas de tintas y los trazos continuos y rizados, algunas veces se conjuntan sabiamente con esas alegorías compositivas donde, una vez más, salta la expresividad.

El «collage» tiene múltiples facetas en su amplia utilización a la hora de componer y realizar una obra de arte plástico. El «collage» tiene un lenguaje como técnica y otro que depende de lo que sean las piezas que lo integran, su color, su mancha, su grafismo... En el caso de José de Lerma, que expuso en Artgalery, el sistema de «collage» se presenta bajo un aspecto distinto. Los resultados no parecen «collages» propiamente dichos, sino más bien parecen pintura. La obra de José de Lerma es colorista. Sus paisajes se miran en la realidad. La unión de los tejidos, de los más variados colores y calidades, conservan en los cuadros esa estructura de pinceladas o toques de espátulas. Podríamos decir que la obra de José de Lerma pertenece al procedimiento del «collage», pero no son «collages» porque, contrario a muchos «collages», no pretende valerse de símbolos, ni de frases que inducen o sugieren una idea o postura ante un asunto. Los cuadros de José de Lerma son imitativos, pero con una gran carga de interpretación. Están a mitad de camino entre el «collage» y el mosaico.

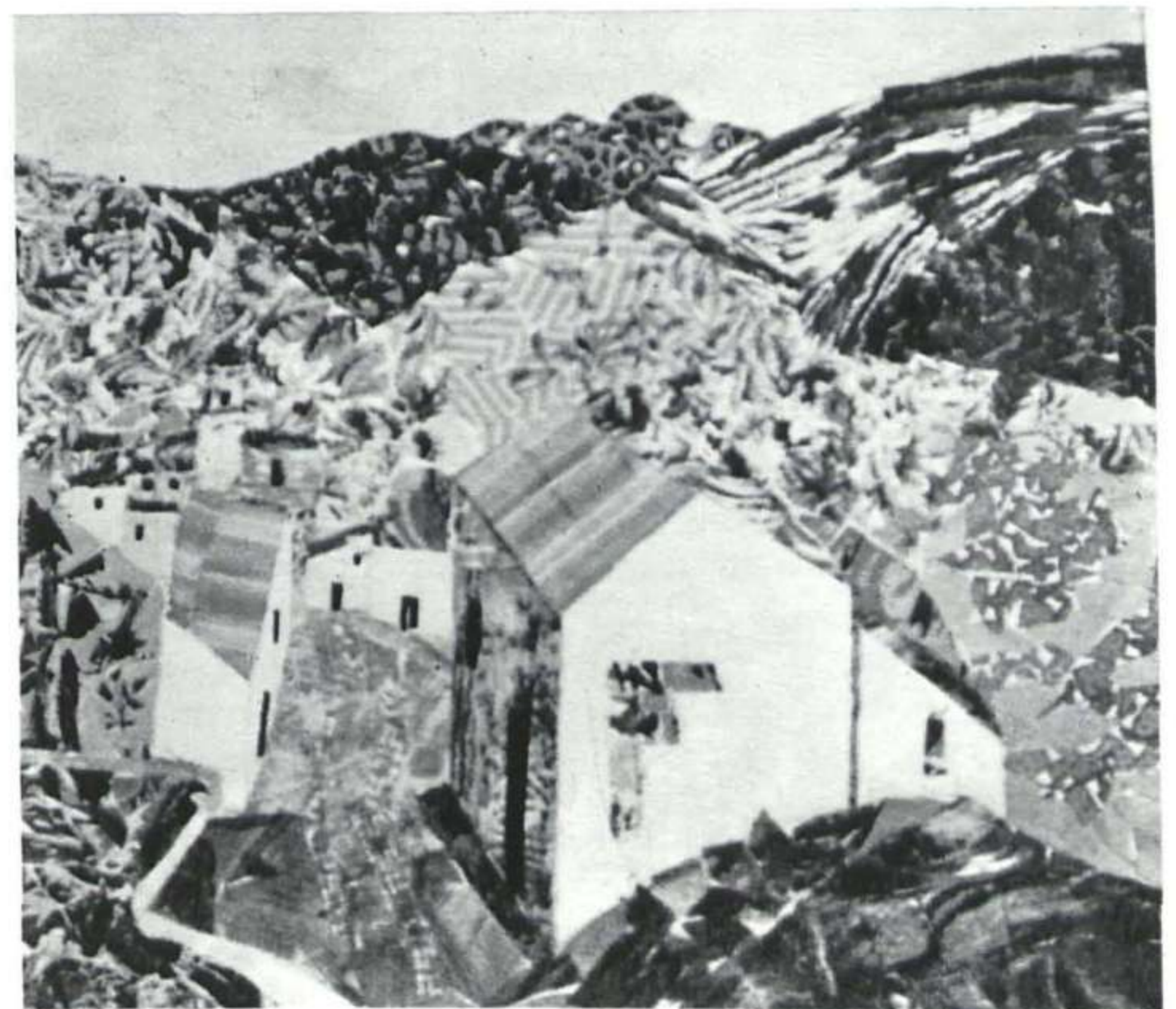
Guillermo Vargas Ruiz es un artista seguro de sí mismo, que no se deja influir por modas carentes, muchas veces, de fundamentos serios. Sus triunfos, sus trabajos y el reconocimiento por parte de muchos, de unos valores pictóricos y artísticos, le dan esa seguridad para seguir trabajando un colorido que domina desde hace muchos años y un dibujo bien construido que, con mucha sencillez y con mucha sensatez, deshace en ocasiones para envolver las formas en brumas luminosas. La última exposición de Vargas Ruiz en la galería Cellini tuvo como tema el Sena en unas vistas de mañanas claras, de atardeceres, de nieblas que permiten al pintor mostrar su paleta cambiante en cada hora.

La integración de las artes es algo de lo que se habla mucho y se intenta conseguir en muchas ocasiones, porque las artes tienden a integrarse, se atraen de forma natural pese a que los cultivadores de las distintas artes se propongan no facilitar esta integración o dificultarla por considerarlas estrechamente como especie de gremios sin posibilidad ni necesidad de una unión. Los intentos de integración de dos artes nos muestran todo lo contrario, lo aconsejable de esa unión, de esa fusión. Todo esto viene al caso por la exposición «Poesía para colgar» que, como su nombre indica, no fue otra cosa que una fusión de las obras de dos poetas: José García Nieto y José María Souvirón y la de un grabador: César Olmos. No se trataba de ilustraciones a la poesía, sino de pura integración de unas palabras con sus significados, mediante las cuales se crean situaciones, imágenes, sugerencias, con unos grafismos desarrollados en trazos y envolventes igualmente sugeridores por su aspecto interpretativo.

El intento no será único. Le seguirán otros y, según informaciones recibidas por el cronista, en estas exposiciones que tendrán lugar en Iberia Mart, por la avenida del Generalísimo, se enseñará al público, en ocasiones, los secretos y maravillas del proceso de realización del grabado y su estampación. Es la muestra que integra dos artes: la literatura y la plástica presentadas vivamente, con la viveza que en nuestro tiempo requieren todas las manifestaciones exposicionales.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

JOSE DE LERMA.



EXPOSICIONES EN BARCELONA

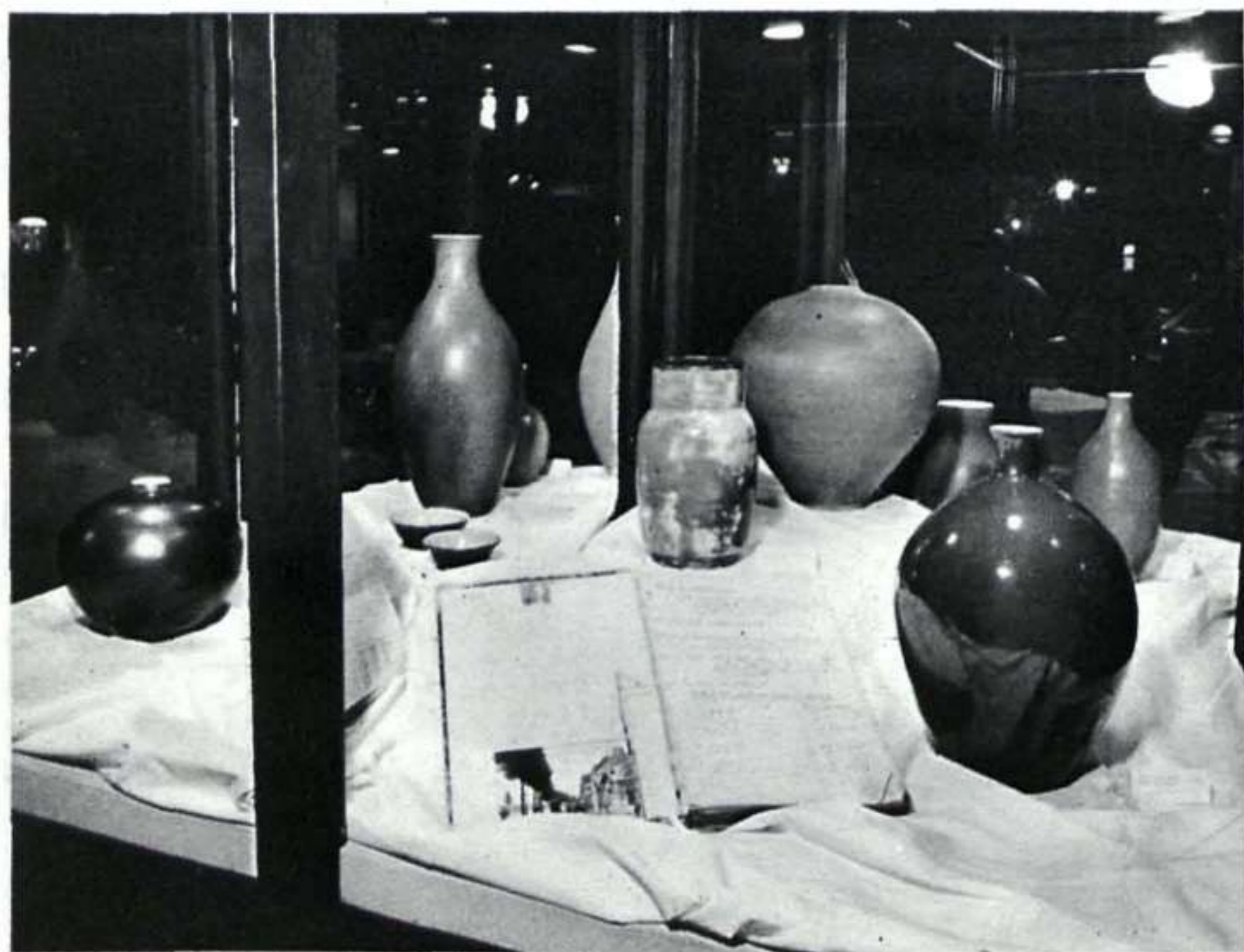
En este mes con que el año se nos despide, Barcelona ha podido comprobar el acelerado auge de galerías y comercio del arte. Nuevas galerías, precios en alza. Psicosis inversionista. ¿Inversionista? Sin duda que hay de todo, puesto que la atención creciente hacia la pintura y la escultura no está exenta, en líneas generales y salvo excepciones, del aprecio a sus valores culturales y de un certero sentido de su valoración. Destaca especialmente la atención prestada a ciertos artistas sobre los que ha pasado el período de tiempo suficiente como para enjuiciarlos a distancia: los del fin de siglo, los del período de entreguerras. Bien significativas son en este aspecto algunas exposiciones últimas: la de Winthuysen (en Syra), pintor al que se han dedicado entusiastas páginas literarias y a quien se ha querido enlazar con nuestras primeras figuras del impresionismo. Contemplado con serenidad, y aun sin desdeñar su obra, no puede situársele en aquella primera línea de los maestros de este importante movimiento, que en España tiene figuras de calidad comparable (y en algunos casos con ejemplos de superación) con la obra de sus figuras más significativas. En análogo propósito reivindicativo puede situarse la exposición de dibujos de Nicanor Vázquez (1861-1930) (Rovira); dibujante fácil y espontáneo, testigo, en breves apuntes, de figuras y escenas de la realidad cotidiana de su tiempo, válido sin duda, aunque sin necesidad de situarle como figura preeminente. La exposición colectiva, titulada «Horas felices de la pintura catalana» (Parés), consagrada a pintores diversos de la misma época, supone una aportación valiosa en la plena rehabilitación de este período. En esta ocasión con maestros tan significados como Sorolla, Casas, Nonell, Rusiñol, Mir, entre otros. Junto a la exposición del Museo de Arte Moderno, dedicada al simbolismo (a la que no resulta lógico referirse, por haber sido anteriormente expuesta en Madrid), cabe significar especialmente la del escultor Manolo (Metrás) y la de homenaje al arquitecto José Luis Sert y al ceramista José Lloréns Artigas (Colegio de Arquitectos). La primera de ellas (una más entre las dedicadas al gran escultor catalán) constituye una auténtica delicia, tanto por la honda cali-

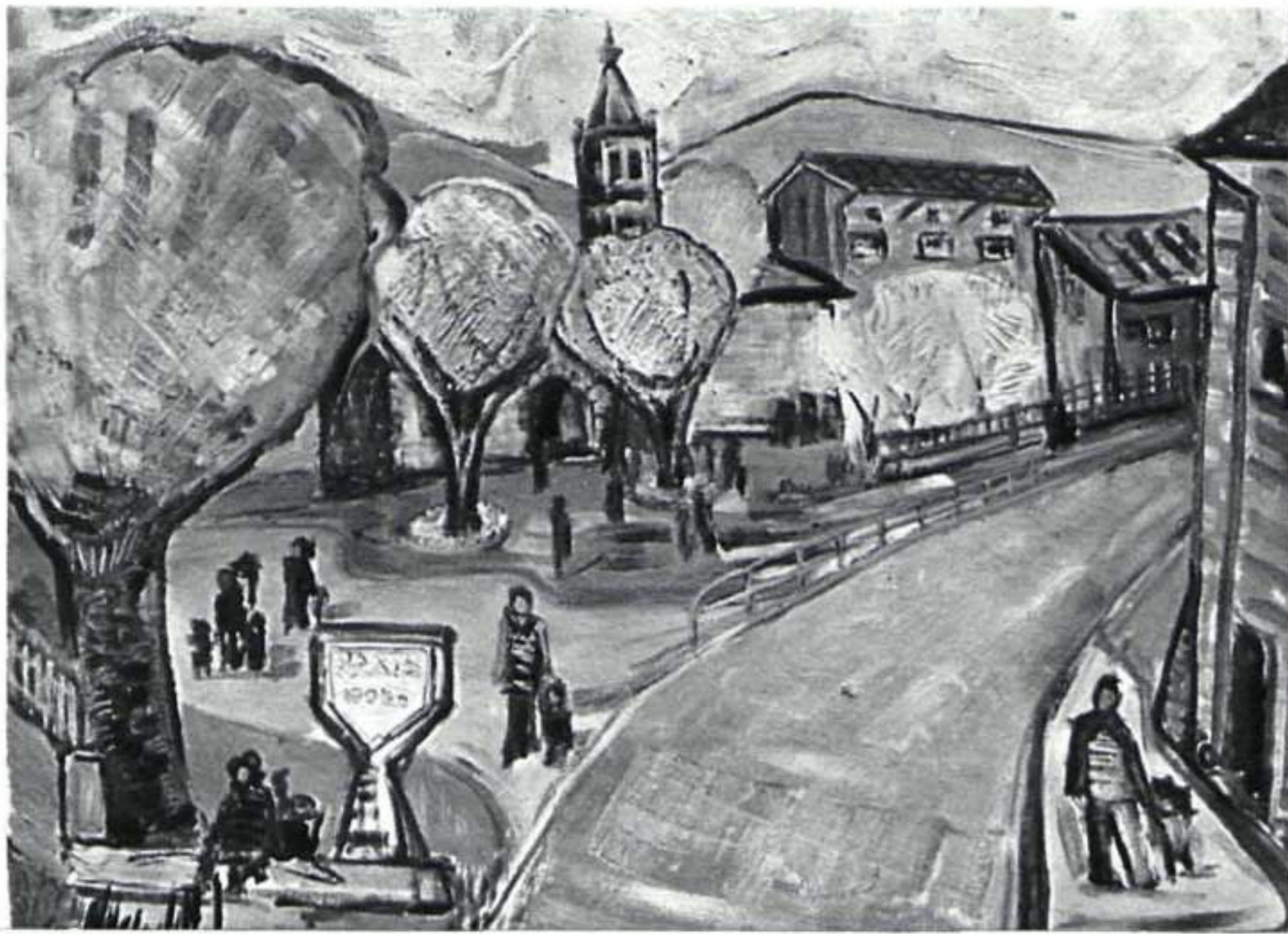
dad de sus esculturas, algunas de ellas expuestas al público por primera vez, probablemente las más significativas de Manolo, como por sus dibujos y óleos, en los que se refleja la fuerte personalidad de uno de los artistas más relevantes entre los catalanes de nuestro tiempo. El homenaje al arquitecto José Luis Sert y al ceramista Lloréns Artigas está plenamente justificado por la inmensa labor realizada por ambos, con una dimensión universal. La manifestación resulta más bien modesta por el número de obras presentadas, pero en todo caso de un excepcional interés, por el especial valor de las mismas, por el criterio de selección que las ha presidido y por lo muy significativo que resultan, como representativas de una obra cuya consideración mayor (especialmente por lo que se refiere a la obra del arquitecto) ha tenido lugar más allá de nuestras fronteras.

Entre las nuevas galerías se encuentra la denominada Nueva Trece, que comienza sus actividades con una importante exposición de Anglada Camarasa, en la que si el artista se nos ofrece hoy como un moderado clásico, basta con referir su obra a la etapa en que fue realizada para hacerse cargo de lo que de audaz y de innovadora tuvo en aquel momento, de su aguda penetración en el devenir de la creación artística. En ella se conjugan elementos culturales y populares, tan característicos del modernismo, en los que Anglada Camarasa apoyó buena parte de su obra. Otra nueva sala que parece iniciar sus actividades con gran estilo es la de Editora Nacional, situada en la librería Eugenio d'Ors, que ha comenzado sus actividades con una colectiva de cien dibujos de la colección Rosendo Partagás, en los que no sólo queda reflejado el ambiente de una época, sino que entre ellos pueden encontrarse obras de significación tan excepcional como las de Nonell, Clará, Casas, Juan Gris, Gimeno, Nogués, Torres-García y otras. Especializadas en obra gráfica se han inaugurado las salas Seny y Dalla; la primera, con exposiciones individuales de grabadoras femeninas de tanta significación y calidad como Pilar Font y María Asunción Raventós; la segunda, con un conjunto de obra gráfica de destacadas figuras europeas de nuestro tiempo. Ambas con el propósito de difundir, entre nosotros, esta obra, tenida injustamente por menor, a la que cabe asignar un amplio porvenir. En esta tarea se ha de acostumbrar al público a distinguir entre una mera estampa o reproducción mecánica y aquella obra gráfica dirigida e intervenida por el propio artista, avalada con su especial numeración y firma. Pecanins es otra de las nuevas salas que, aunque ha comenzado con obra gráfica, parece dirigida hacia la pintura, escultura y dibujo en general. Su característica deriva del hecho de que, fundada por unas barcelonesas residentes durante largos años en Méjico, se propone introducir entre nosotros la obra de los importantes artistas de aquel país, poco conocida entre nosotros. De ello cabe esperar una fértil intercomunicación, mutuamente positiva.

Entre las demás exposiciones celebradas cabe destacar, por su posible paralelismo más o menos remoto, la de Juan Brotat (Adriá) y la de María Pepa Estrada (Camarote Granados). Calificados ambos de pintores primitivos o «naïf», cabe aceptar la calificación tan sólo con reparos o matizaciones, especialmente en cuanto a Brotat se refiere. La evolución por él experimentada, que le ha llevado desde un primitivismo casi ro-

CERAMICAS DE LLORENS ARTIGAS.

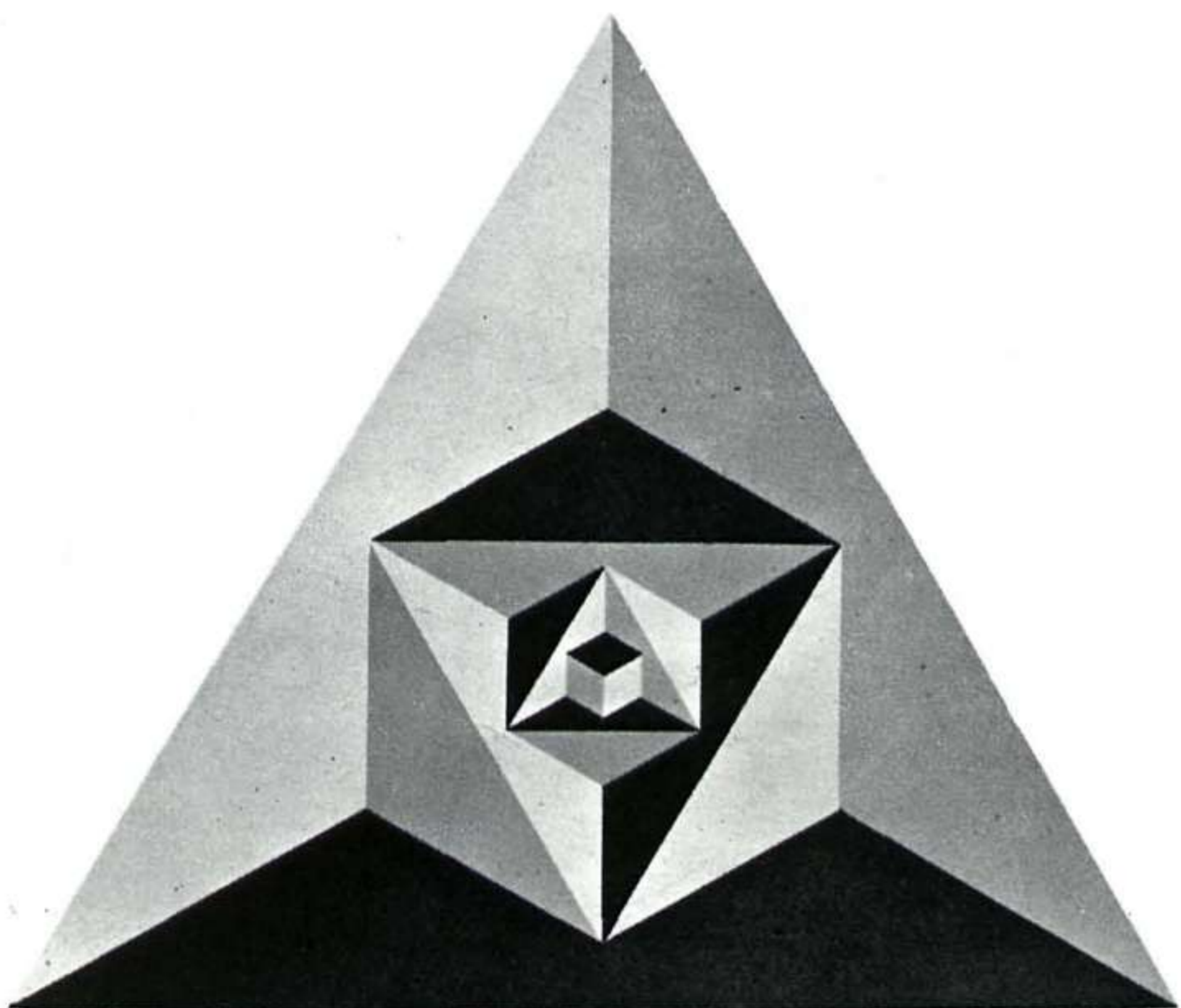




M. CAPDEVILA "UR".

mánico en su aspecto a unas audaces creaciones formales involucradas con los temas más actuales de nuestro tiempo, cabe señalarla como interesantísima. Y ello puede hacerse a través de la exposición porque en ella aparecen obras de las distintas etapas o actitudes del pintor, y porque en todas ellas el pintor se ha expresado con la misma pasión y la misma intensidad. Cada uno de sus momentos responde a las exigencias psicológicas y circunstanciales en que fue creado. En todos ellos cabe destacar la pureza de actitud y de sentimiento del autor, su sencillez y, en cierto modo, su ingenuidad. Se han dado, con referencia al análisis de este carácter y de su expresión a través de su obra, múltiples explicaciones y juicios. Pero de todos ellos destaca, por lo que tiene de síntesis y de acierto, la expresión de Moreno Galván, cuando dice que Brotat es un primitivista al que se le advierten, sin que él pueda evitarlo, muchas capas superpuestas de la civilización urbana. Estos dos aspectos son los polos sobre los que gira la obra más reciente de Brotat. Pero ninguno de los dos puede ser desdeñado. Que en Brotat hay una actitud primitivista, resulta indudable;

ITURRALDE "FORMA TRIANGULAR".



se advierte en el trazo, en el tratamiento de la forma, en la elección del tema, en su disposición frente a él; pero su autenticidad y su pureza le lleva a la asimilación de esas capas superpuestas de la civilización urbana a que Moreno Galván se refiere. Y ello porque Brotat es un hombre abierto a su circunstancia. Encerrarse en un primitivismo a ultranza, negador de esa realidad, hubiera sido deshumanizarse y repetirse a sí mismo. El caso de María Pepa Estrada es distinto. Llegada a la pintura en su madurez, no puede decirse que ignorase las realizaciones de la obra plástica de nuestro tiempo. Buena prueba de ello es que en su temática aparecen referencias constantes a estas realizaciones. Su primitivismo es, por tanto, relativo. En cuanto se refiere a torpeza de medios de expresión, a naturalidad y sencillez de su lenguaje, y muy especialmente a su temática, a la evocación de un mundo infantil soñado, nos encontramos, sin duda, ante uno de los artistas más puros (desde el punto de vista del traspaso de estas vivencias y sensaciones de la infancia) que podamos hoy contemplar. Pero hay en esta obra un trasfondo intencional, una carga irónica bastante más sabia de lo que aquella primera apariencia nos pudiera hacer creer.

En el extremo opuesto, en el mundo de las realizaciones técnicas de penetrante valor intelectual y cultural, pueden colocarse las obras de tapicería de Royo y de pintura de Capdevila. Este incorporado a la sala decana (Parés), lo que casi equivale a un reconocimiento de madurez neoclásica. El artista vuelve, al cabo de muchos años, con igual vigor, con análogo entusiasmo y semejante libertad ante la transcripción libérrima de la Naturaleza, que constituye la actitud básica y esencial de su pintura. Uno de los artistas catalanes que mejor supieron coordinar la libertad expresionista con la violencia «fauve», sin que la debida moderación le impidiera nunca la plena expresión de sus sentimientos. Su obra actual, vibrante y entusiasta, hace pensar que nos encontramos ante una superación entusiasta. En los primeros años de nuestra posguerra, Capdevila se significó como uno de los valores más representativos de la renovación artística barcelonesa.

Los tapices de Royo van mucho más allá de lo que usualmente nos sugiere el tapiz como obra plástica. El entramado de hilos va aquí acompañado de incorporación de numerosas materias, no ya en el momento de la realización artesana, sino con posterioridad, incorporaciones que convierten la obra no tan sólo en una pintura o en un relieve más o menos escultórico de primera calidad, sino en una creación plástica de primer orden, en la que poco importa su encasillamiento. Se trata de obras de creación de un gran poder sugestivo y una gran originalidad. Otra exposición de tapices es la celebrada por Susana Rolando (Ten). En ella se advierte un importante progreso respecto a su exposición anterior, utilizando muy certeramente los espacios vacíos, los contrastes de color, las evocaciones de viejas formas populares.

En Iturralde (Metrás), con su cinetismo «op», las referencias al mundo de lo real no existen, aunque las relativas al mundo cultural puedan fácilmente advertirse. Lo que importa aquí es que, adoptada firmemente una actitud en un momento determinado, Iturralde está llegando a las últimas consecuencias de depuración y perfeccionamiento.

Cabe, por último, señalar una importante exposición de dibujos, de gran riqueza y variedad formal imaginativa, de Samsó, en Matisse, y una curiosa e interesante exposición de cerámicas, de Vila Grau y Aguadé, en As.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Los últimos meses de 1972 tuvieron, para los amantes de las antigüedades, un atractivo especial. Su interés no ha perdido vigencia todavía, y nos parece necesario dedicar esta crónica a una mirada retrospectiva.

Acontecimiento capital ha supuesto la reapertura, tras su completa transformación, del *Museo Nacional de Artes Decorativas*. Aunque en otro lugar de esta misma revista se informa, con amplitud y autoridad, sobre sus colecciones, resulta imprescindible que dejemos constancia aquí. Y es que creemos que el verdadero coleccionista sólo se forma en las salas de los museos. Hay libros especializados que pueden enseñarnos la teoría de los estilos artísticos, ya hablemos de cerámica o de muebles, de tapices o de esmaltes. Pero lo que nos da la capacidad de distinguir lo auténtico de lo falso, la calidad de la obra, la adecuación entre el estilo y la época (dato capital cuando se enjuicia una posible falsificación), es la observación directa de piezas indiscutibles y de primera magnitud artística, que cualquier interesado puede encontrar en los museos. Nuestra visita a éste, con el que apenas hemos tenido tiempo para establecer un primer contacto en casi cuatro horas, fue tan satisfactoria, tan llena de sugerencias, que no podíamos eludir el recomendarlo, como gabinete de estudio, a cualquiera que esté interesado en alguna de las artes industriales.

A nosotros concretamente, la magnífica colección de porcelana de Compañía de Indias que se expone en este museo, nos estimuló el interés por acudir a la que, en los primeros días de diciembre, anunciaba la *Galería Bética*.

No estamos acostumbrados a que las galerías madrileñas —dedicadas a la pintura con exclusividad— nos ofrezcan una muestra, y menos monográfica, del mundo de las antigüedades. Sólo por esto, por la dedi-

cación, el trabajo, el esfuerzo de reunir y catalogar piezas tan variadas, la exposición que comentamos merecería ya la atención y el aplauso de todos.

La porcelana de Compañía de Indias, relativamente escasa hoy y cuyos precios alcanzan, muchas veces, cifras astronómicas, no goza de nuestra personal predilección. La razón es puramente artística: se trata de un producto híbrido que ni siquiera responde a un auténtico mestizaje espiritual. Es más bien la consecuencia de concretas circunstancias económicas de su tiempo. Deslumbrada Europa por la porcelana china y establecidas las tres grandes compañías (inglesa, holandesa y francesa) dedicadas al comercio con Oriente, se crea una decoración de porcelana realizada, con técnica y artistas orientales, al gusto occidental. Para quien se ha asomado al mundo profundísimo del arte tradicional chino, no resulta difícil comprender que esta *porcelana de exportación* había de ser mirada por ellos con verdadero desprecio. Y era lógico que así fuese cuando la soberana libertad creadora, razón de ser de la obra de arte, quedaba prácticamente impedida. De todas formas, existen piezas de verdadera belleza y, en algunas de ellas, especialmente en las cenefas de los bordes de muchos platos, el artista ha sabido expresarse con espontaneidad. Con independencia de este juicio, es justo reconocer que las piezas expuestas en la colección que nos ocupa son, en su mayoría, de primerísima calidad. Entre ellas, la bandeja redonda (36 centímetros de diámetro), con decoración azul de gran fuego, motivos chinos en el borde y escudo heráldico en el centro. Esta pieza, que lleva además un animal realizado con la técnica de «blanco sobre blanco», puede fecharse hacia 1760 y es muy semejante a la de la familia Peers, del Museo Británico.

BANDEJA DE FORMA OCHAVADA, FAMILIA ROSA, ORNAMENTACION POLICROMA DE FLORES Y RAMAS SOBRE FONDO BLANCO AZULADO/ALREDEDOR DE 1750.



BANDEJA REDONDA CON ORNAMENTACION DE ESMALTE AZUL, MOTIVOS CHINOS EN EL BORDE Y, EN EL CENTRO, GRAN ESCUDO/ANIMAL HERALDICO REALIZADO EN "BLANCO SOBRE BLANCO"/ALREDEDOR DE 1760.



Es también muy interesante la bandeja ochavada (Ki-enlong, 1750), familia rosa, con ornamentación policroma de flores y ramas sobre fondo azulado.

Ejemplar curioso es otra fuente, cuya decoración está copiada de un modelo de Meissen. Por su extraordinaria rareza, son notables dos terrinas en forma de gallinas (período Tao-Kuang), que se alinean en la gran tradición animalística que unió a todas las fábricas de loza y porcelana europeas (Alcora tuvo una importante y variada fauna).

Por último, y aunque no esté compuesta de piezas de primera fila, es muy destacable la completa vajilla para cuatro personas. Una vajilla, aunque sea de pocas piezas, es hoy algo absolutamente excepcional.

A disposición de los visitantes, había una relación de piezas catalogadas con datos exhaustivos, referencias a obras semejantes en museos de primera categoría y una ausencia de ditirambos que honra a sus redactores. Es lástima que no se incorporaran estos datos al catálogo general, bien diseñado y cuidadosamente impreso. Se ha perdido la ocasión de ofrecer al coleccionista un documento inestimable.

Por una rara coincidencia, en los mismos días vio también Madrid una exposición de marfiles hispano-filipinos, inteligentemente montada en las salas del Instituto de Cultura Hispánica. En este otro caso de mestizaje artístico, pero de características muy diferentes y, en nuestra opinión, con verdaderas cualidades creativas. Mientras que la porcelana china de exportación reproducía modelos europeos sin haber asimilado su espíritu, la eboraria filipina nos devuelve, con claras huellas autóctonas, nuestra propia cultura asimilada y recreada. En cualquier caso, los tipos iconográficos son europeos; pero la interpretación de los paños, los rasgos fisonómicos, los leves elementos decorativos, son orientales. Hay también, como sucede en todo arte exportado, un indudable arcaísmo que contribuye a que estas imágenes posean una encantadora ingenuidad.

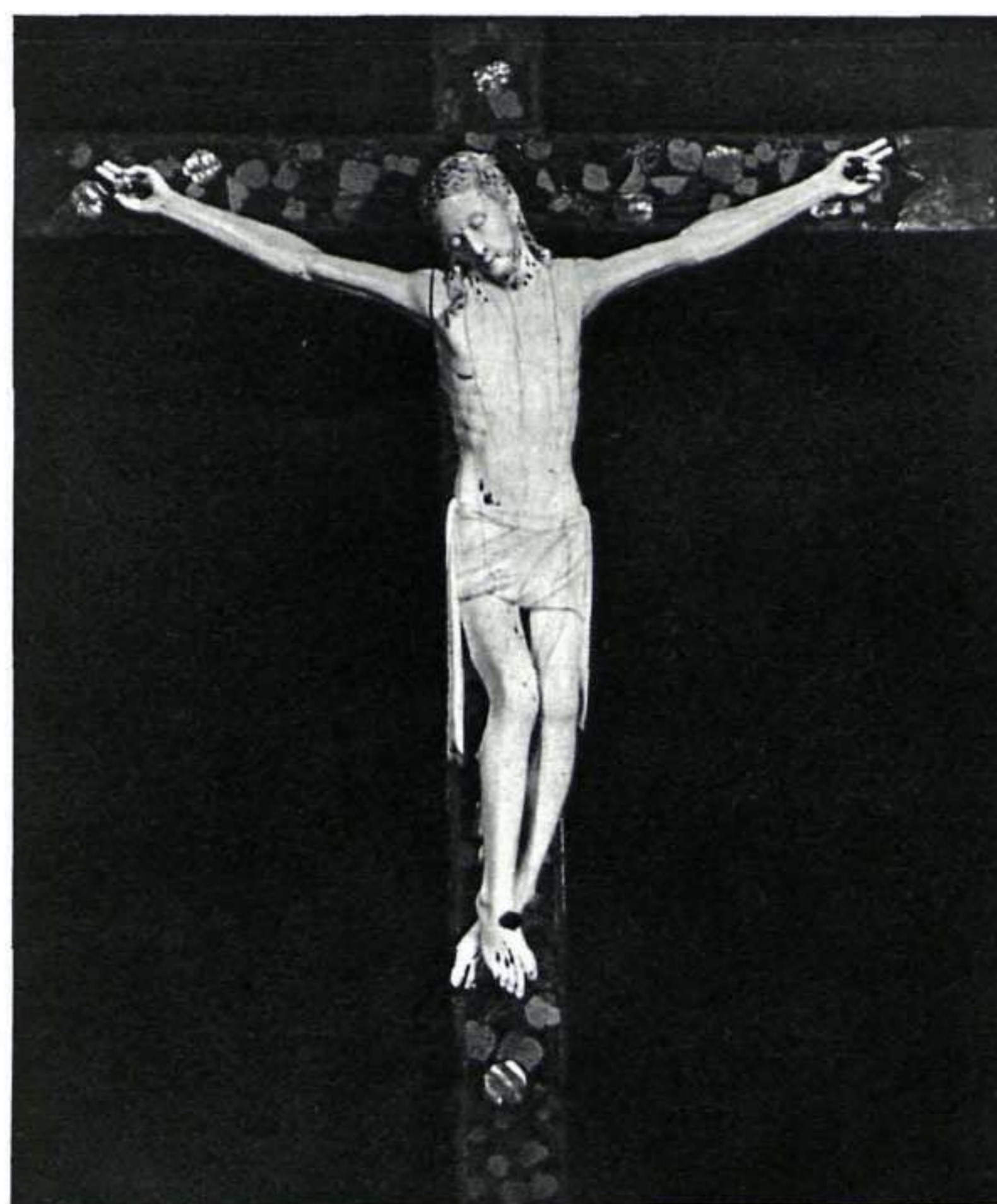
Los temas iconográficos suelen ser los principales misterios de la fe católica: diferentes versiones del Crucificado; la Virgen, sola o con el Niño; algunos santos. Los grandes grupos son muy escasos. Nosotros conocemos en la colección Carlier Vea-Murguía, de Puerto Real (Cádiz), un calvario tan bello como completo.

Las veintiocho obras expuestas en el Instituto de Cultura Hispánica son de primerísima calidad. Nosotros destacamos, sobre todas ellas, la maravillosa *Inmaculada* de la colección del marqués de Lozoya (Madrid), exquisita de dulzura y emoción religiosa. Nos parecen también excepcionales el *San Andrés* de la iglesia de Santa María (Medina de Rioseco, Valladolid); la *Sagrada Familia*, de la colección Semprún (Madrid), y el *Cristo moribundo*, sobre una cruz con incrustaciones de nácar, del monasterio de San Esteban (Salamanca).

El mes de diciembre ofreció, como ya es tradicional, varias subastas extraordinarias. No queremos, sin embargo, iniciar nuestros comentarios sobre subastas en ocasión tan excepcional. Correríamos el riesgo de generalizar situaciones y llevar a nuestros lectores una impresión —sobre cotizaciones y calidades— que tal vez no respondiera a la tónica habitual. Sin embargo, es necesario reseñar la apertura de las nuevas salas de Durán, que liberan a esa casa de la angustia de espacio que venía padeciendo.

Con este motivo, presentó algunas obras importantes y bien documentadas. *Comida al aire libre*, de David Teniers; *Retrato de doña Mariana de Austria*, de Carreño; *Sagrada Familia*, de Juan Sánchez Cotán; *Adoración de los pastores*, de Pedro Orrente; *San Diego*, de Herrera el Viejo.

CRISTO MORIBUNDO/MARFIL HISPANO-FILIPINO SOBRE CRUZ CON INCRUSTACIONES DE NACAR/CONVENTO DE SAN ESTEBAN/SALAMANCA.



Los nombres de Fortuny, Beruete, Iturrino, Baroja, Echevarría (¿por primera vez en una subasta?), Cossío, Miró y otros de menor talla, representaron dignamente la pintura moderna. Especialmente destacables: *El velador*, de Ramón de Zubiaurre; *Máscaras*, de Gutiérrez Solana; *El cazador*, de Zabaleta, y *Mercado en Irún*, de Regoyos (sin duda alguna, uno de sus grandes cuadros).

Una buena talla burgalesa del siglo XVI; algunas piezas interesantes de orfebrería; otras, mucho menos, de porcelana, y espléndido arcabuz austriaco del siglo XVII, representaron a las artes decorativas.

Mención especial para una curiosa tela peruana precolombina a la que —cuando estuvimos en la exposición— varios visitantes confundieron, muy fundadamente, con un cuadro de Miró.

Un leve reparo para la redacción del catálogo, que, aunque más cuidada que otras veces, continúa sobrada de ditirambos y falta de detalles técnicos. Decir de un grupo alegórico de porcelana de Meissen que es «de los siglos XVIII-XIX y lleva la marca azul claro de las mejores piezas», es una curiosa imprecisión: ¿Qué marca? ¿Las espadas cruzadas, el caduceo? ¿Las espadas con punto entre las guardas del período académico? Tratándose de una pieza cuyo precio de salida se fija en 90.000 pesetas, este dato es muy importante, porque la muerte de Augusto III, en 1763, inicia la decadencia del arte de Meissen. ¿Es excesivo pedir que en piezas de este tipo se reproduzca —en negro— la marca? En nuestra opinión, se trataba de un ejemplar del siglo XIX, por la calidad un poco «grasienta» de la cobertura. Por otra parte, el ditirambo nos parece un poco ingenuo: el lector de estos catálogos no necesita que se llame a Picasso «el pintor más grande de todos los tiempos» porque, aparte de la indelicadeza hacia Rembrandt o Velázquez (entre otros que, desde luego, no van a protestar), en nada va a conmover la opinión que tenga sobre el que acaso sea el más ilustre pintor de nuestro tiempo. Son estos unos reparos menores que no haríamos si se tratara de una sala menos prestigiosa que Durán.

Pero de todo esto seguiremos hablando.

JOSE MARIA CARRASCAL

NOTICARIO INTERNACIONAL

MUSEO DE LA IMPRENTA

El Museo de la Imprenta y de la Banca ha sido instalado en la ciudad francesa de Lyon, en edificios que datan del siglo XV y en los que estuvo instalado el Ayuntamiento Lyonés en el siglo XVII. La municipalidad y la Caja Nacional de Monumentos Históricos de Francia han restaurado el conjunto de los locales donde se presenta actualmente una selección de documentos, muebles e instrumentos de especialización tipográfica. Se reconstituye aquí la historia de la tipografía desde el siglo XV a nuestra época, completándose la presentación con una colección de manuscritos y libros antiguos procedentes de numerosos países. Entre las piezas más importantes presentadas en el nuevo Museo de Lyon figura un ejemplar de la Biblia de Gutenberg, de 1455, que es el primer libro impreso en Occidente.



PRENSA DE TALLA DULCE/S. XVII.

Una sección del museo se consagra a la historia de la estampa, desde los primeros ensayos de talla en madera hasta los procedimientos actuales de estampación y reproducción: más de seiscientas maderas grabadas, piedras litográficas, planchas de cobre grabadas al aguafuerte y talla dulce, etcétera, pueden contemplarse al lado de las estampas que dichos materiales reproducen y que dan a este museo un acusado carácter artístico y educativo.

MONOGRAMA EN «LA PIETA»

En Roma, y durante los trabajos de restauración de «La Pietá» de Miguel Angel en la basílica de San Pedro, el director de las investigaciones científicas de los Museos Vaticanos, Vittorio Federici, ha descubierto el monograma de Miguel Angel en la palma de la mano izquierda de la imagen de la Virgen. Parece ser que el artista, utilizando los signos de las rayas de la mano, ha marcado en la estatua, con líneas caligráficas claras, la letra inicial de su nombre: «M».

Según el profesor Federici, en las actitudes de las otras manos del grupo marmóreo habría otros significados simbólicos que se propone explicar en un trabajo de próxima publicación. La firma completa de Miguel Angel en la cintura de la estatua de la Virgen —según opinión de Jorge Vasari, el famoso historiador de arte y biógrafo del artista— fue esculpida después que Miguel Angel había escuchado a unos visitantes lombardos atribuir la obra al escultor Cristóforo Solari. El monograma esculpido anteriormente en la mano izquierda de la Virgen no tendría, por tanto, el carácter de una explícita declaración de paternidad, sino que en la intención del artista quería ser un signo de homenaje a la Virgen.

EXPOSICION JOSE DE CREEFT

En Nueva York, el escultor José de Creeft, único español miembro de número de la Academia de Artes y Letras de los Estados Unidos, ha celebrado una exposición en la galería Kennedy, coincidente con la fecha de cumplimiento de sus ochenta y ocho años. Realizada durante los dos últimos años por quien está considerado como uno de los más importantes artistas actuales en talla directa en Norteamérica, la obra presentada consistió en veintitrés esculturas en diversos materiales, exponentes acertados de la originalidad de su estilo, apoyado en temas profundamente humanos.

Nacido en Guadalajara, José de Creeft, después de trabajar en Madrid, Barcelona y París, estableció su residencia en los Estados Unidos en 1929, casándose con la escultora norteamericana Lorrie Goulet. Ambos enseñan aún en la Arts Students League, de Nueva York. Y coincidiendo con esta exposición y con los

ochenta y ocho años de vida de José de Creeft, acaba de publicarse en inglés un libro de Jules Campos describiendo la vida y obra del escultor alcarreño desde su primera exposición en 1903, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, hasta la última neoyorquina, que hizo el número 40 de las celebradas en Norteamérica.

VENTAS DE OBRAS DE ARTE

● En la galería londinense de Christie ha sido vendida, en 36.750 libras esterlinas —5.000.880 pesetas—, una estatuilla de bronce de nueve centímetros de altura, representando a San Juan Evangelista y datada en 1180, que fue encontrada por un campesino británico cuando se hallaba sembrando remolacha. Presente en el momento de la subasta, John Dewey, el agricultor que encontró la estatuilla, comentó ante el precio que alcanzaba la obra: «Ahora voy a poder comprar con tanto dinero algunos tractores». Describió asimismo que estuvo a punto de tirarla al pensar en un principio que era una piedra, y cómo su hijo, de siete años de edad, estuvo también a punto de cambiársela a un compañero de escuela por otro juguete

● En Nueva York, un cuadro de Rafael representando una «madonna» ha sido adquirido por el industrial y coleccionista norteamericano Norton Simon en más de tres millones de dólares. La obra, aunque no lleva firma, es considerada en su autenticidad como de Rafael y figura en tercer lugar entre las obras de arte mayormente pagadas por gentes de los Estados Unidos. Las otras dos obras han sido el «Retrato de Ginebra Benci», de Leonardo, adquirido por la Galería Nacional de Washington en seis millones de dólares, y el «Retrato de Juan de Pareja», de Velázquez, comprado en Londres para el Museo Metropolitano, de Nueva York, por cinco millones y medio de dólares.

● Un autorretrato de Pedro Pablo Rubens ha sido vendido en la galería Christie, de Londres, en 130.000 guineas —casi 22 millones de pesetas— y adquirido por la Municipalidad de Amberes. El cuadro, de 42 por 60 centímetros, perteneció hasta ahora al coleccionista griego y famoso naviero Stavros Niarchos. Se estima que Rubens lo pintó en 1628.

A la vez, un cuadro del pintor francés Georges de la Tour ha sido vendido al Museo Paul Getty, de California, por



380.000 guineas. La obra, titulada «Reverta de mendigos», fue descubierta el pasado año en una colección privada de Inglaterra, y hasta entonces había sido atribuida a Caravaggio. Representa un grupo de músicos itinerantes, dos de los cuales se están peleando. El museo del multimillonario californiano adquirió esta obra a pesar del contratiempo sufrido últimamente con la pintura de Tiziano, «La muerte de Acteón», que se quedó en Inglaterra por la intervención de la National Gallery, que la tenía en depósito de tiempo atrás. El portavoz del Museo Getty afirmó que el museo londinense se interpondría una vez más, y señaló que estaba dispuesto a vender el cuadro a la National Gallery por el mismo dinero pagado en la subasta.

● Veintisiete millones de pesos «viejos» se pagaron en Buenos Aires por la pintura «El pajar», de Joaquín Sorolla, en una subasta de cuadros españoles e italianos de los siglos XIX y XX. Los precios pagados por los cuadros fueron, en general, elevados: «La mujer del pescador», de Enrique Martínez Cubells, se vendió en trece millones; «La madrileña», de Ramón Casas, en 10.500.000; «El bote», de Sorolla, en nueve millones; «Vuelta de la pesca», del mismo, en ocho millones; «Collage», de Picasso, y «Acque Cheta», de Lorenzo Delleani, en cinco millones cada uno; «La niña del gallo», de Vincenzo Irolli, en 4.700.000 pesos, y «La academia», de Theodule Augustin Ribot, en 2.600.000.

En una segunda subasta, la pintura «Niño en la playa», de Sorolla, alcanzó 36 millones de pesos —2.376.000 pesetas— y el dibujo «Torso», de Anglada Camarasa, dedicado al escritor argentino Ricardo Güiraldes, que posó a la vez para dicho dibujo y a quien estaba dedicado, no alcanzó oferta superior al millón doscientos mil pesos con que arrancaba.

● El «Retrato de una actriz», de Francisco de Goya, ha sido vendido en Sotheby's, de Londres, en 160.000 libras esterlinas: veinticuatro millones de pesetas. Es una pieza de la más acusada factura goyesca.

EXPOSICIONES CONJUNTAS

Novedad en el mundo de las exposiciones internacionales. El Museo del Louvre, con algunos otros museos franceses y el Metropolitano, de Nueva York, montarán varias exposiciones conjuntas a partir del próximo mes de octubre. Asimismo se prestarán obras de arte a largo plazo para llenar algunas lagunas que pudieran existir en las exhibiciones presentadas por estos museos. La primera exposición conjunta será dedicada a los tapices medievales y del Renacimiento. Posteriormente, en septiembre de 1974, se celebrará una gran muestra de arte impresionista, conmemorativa del centenario del impresionismo.

EL CORO DE LA CATEDRAL DE CHARTRES

El coro alto de la catedral de Chartres, que data del siglo XIII, está en curso de reconstitución después de haber sido desmantelado en el siglo XVIII —en 1763—, porque los canónigos estimaban que constituía él «un gran obs-



CABEZA DEL REY GASPAR, QUE FORMABA PARTE DE "LA ADORACION DE LOS MAGOS".

táculo para la belleza de la nave central catedralicia». Trabajos realizados en el siglo XIX hicieron que se encontrasen los fragmentos del coro alto en el coro de Nuestra Señora de Chartres, en donde se habían vuelto a utilizar después de la demolición. Actualmente pueden

contemplarse en la capilla de Saint-Piat, en donde se exponen permanentemente.

Al mismo tiempo continúan las investigaciones, por las cuales se han podido ya reconstituir primeramente el dibujo de las arcadas y el detalle de las placas esculpidas. Recientemente se han identificado algunos grupos entre piezas encontradas en Francia y los Estados Unidos. Se trata, principalmente, de un altorrelieve representando «La adoración de los Magos», algunos de cuyos personajes están mutilados. Se han encontrado la cabeza del Rey Gaspar, en Francia, y la de la Virgen, que formaba parte de las colecciones del Museo de Duke University, en Carolina del Norte. Otro altorrelieve del coro alto, «Los Magos ante Herodes», acaba de ser completado al descubrirse las cabezas de piedra del Rey Herodes y del Rey Baltasar. Por último se ha identificado la cabeza que se conservaba en el Museo Universitario de Bowdoin College, de Brunswick, en el Estado de Maine, que concuerda con el torso de un Rey que puede verse en la cripta de la catedral. La variedad de estos descubrimientos hace que se pueda concebir la hipótesis de que el coro alto de Chartres fue destruido por un grupo de escultores de edades diferentes y talento diverso.

ARTE ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

La actividad expositiva española en el extranjero es extensa e importante. Salvando las exhibiciones individuales, que son ya incontables, informamos sobre algunas muestras de carácter colectivo habidas en distintos países en estas últimas semanas:

● En la galería municipal Bahía de Túnez se ha realizado una exposición de arte español moderno, organizada por el Comité Cultural Nacional, en la que figuraron obras de jóvenes artistas.

● En el Instituto de España en Londres se ha celebrado una exposición de pintura en la que se presentó la obra de diecisiete artistas españoles que, sin pretender ser muestrario exhaustivo del arte español moderno, representó una de sus más altas realizaciones de avanzada. Entre otros artistas, figuraron aquí Anzo, Martín de Vidales, Orcajo, Darío Villalba, Vela, Yturralde, Fajardo, Pericot, Maurras, etcétera.

● Cincuenta obras de artistas de vanguardia han figurado en la exposición

Testimonio 72, que se celebró en el Museo Prinsenhof, de La Haya, antiguo palacio del príncipe Guillermo de Orange, organizada por la Embajada de España en Holanda.

NUEVA CIUDAD INCAICA

A cinco kilómetros de Cuzco fue descubierta una ciudad precolombina por una expedición científica de la Universidad de Lima. La ciudadela se llamaba Kallachoque y fue encontrada semienterrada. Está formada por una serie de recintos de piedra con una gran plaza principal. Se estima albergó a unas doscientas familias.

El jefe de la expedición, arqueólogo Luis Barreda Murillo, explicó que se guió para su descubrimiento por los datos proporcionados por los cronistas de la época colonial. Antes de la llegada de la expedición, la ciudadela era visitada por traficantes poco escrupulosos llamados «huaqueros», que han destruido algunos de los recintos.

VIDRIERA RENACENTISTA DESTRUIDA

Una vidriera de la iglesia de Santa María Novella, de Florencia, pintada en 1501 por Filipino Lippi, ha sido destruida cuando un grupo de ladrones intentaron salir de la iglesia después de robar unos candelabros sin valor artístico alguno. Según manifestaciones de la Policía florentina, los ladrones se escondieron dentro del templo, pero una vez cometido el robo se encontraron con que no podían salir. Rompieron entonces la vidriera, que por estar protegida exteriormente por rejas tampoco les facilitó la huida, aunque posteriormente alcanzaron la salida por algún otro lugar. La vidriera estaba situada cerca del altar mayor de la iglesia, construida en 1278, y representaba a la Virgen rodeada de algunos ángeles. Es esta, por lo tanto, una de las destrucciones más viles sufridas por el arte del Renacimiento, puesto que no ha reportado beneficio a nadie.

ROBO DE UN GIORGIONE

Uno de los más espectaculares robos pictóricos ha sido llevado a cabo en la ciudad véneta de Castelfranco, donde



GIORGIONE/ "MADONNA CON BAMBINO".

unos ladrones se han llevado el famoso cuadro del Giorgione, «Madonna con bambino», estimado como pieza capital del arte pictórico del Renacimiento. Por dos veces —según informaciones de prensa— intentaron los ladrones llevarse la obra, sin conseguirlo. La primera hace cerca de un año, en que intentaron serrar los barrotes de la capilla en que la obra se conservaba y en la que se supuso que las intenciones de robo se limitaban a los cepillos limosneros. La segunda intentona fue en el pasado noviembre, en que volvieron a serrar las rejas. La última dio sus frutos y se llevaron el cuadro abriendo por dentro las puertas del templo y desapareciendo con la pintura en un coche previamente aparcado en los alrededores.

La pintura está fechada en 1504 y representa, como se indicó, a la Virgen

sentada en un trono con el Niño en el regazo. Junto al trono, y de pie, los santos Liberale y Francesco. Mide dos metros de alto por algo más de medio metro de ancho.

A la hora en que redactamos esta noticia la pintura ha sido encontrada.

Por otro lado, y a la inversa de este suceso, unos cuadros desaparecidos en julio de 1971 del domicilio parisiense de Robert Frenkel el mismo día en que se le notificó su inculpación oficial en el asunto de estafa inmobiliaria de la sociedad Garantie Fonciere, han sido encontrados por la Policía. Se trata en particular de un Renoir, un Van Dongen y un Buffet, hallados en el domicilio de uno de los «gangster» de una banda de malhechores descubierta en la región de París y que operaba en Francia y Bélgica.

MURALLAS MEDIEVALES DE MONTBLANC

La Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, ha dictado la siguiente nota sobre las murallas medievales de la villa catalana de Montblanc:

«La Real Academia, consciente de su preocupación e interés por los monumentos artísticos del país, previa visita técnica efectuada el pasado día 5 de octubre, declara de manera precisa que:

«Las murallas de Montblanc, construidas en 1366-1372 por mandato de Pedro II el Ceremonioso, constituyen el núcleo defensivo medieval mejor conservado de Cataluña. Su valor queda acentuado por el hecho de contener la ducal villa otros preciados monumentos, entre los que cabe destacar la iglesia de Santa María la Mayor (siglos XIV y XV), la iglesia de Sant Miquel (siglos XII-XIII), el convento de Sant Francesc (siglo XIII), el santuario de la Virgen de la Serra (siglos XIII-XVI), la iglesia de Sant Marçal (siglo XIV), el antiguo Hospital (siglos XV-XVI), el puente sobre el Francolí y una cantidad apreciable de otros monumentos que

constituyen un patrimonio único en Cataluña. Asimismo es destacable la privilegiada situación geográfica de Montblanc, como centro del triángulo que comprende los monasterios de Poblet, Santes Creus y Vallbona de les Monges.

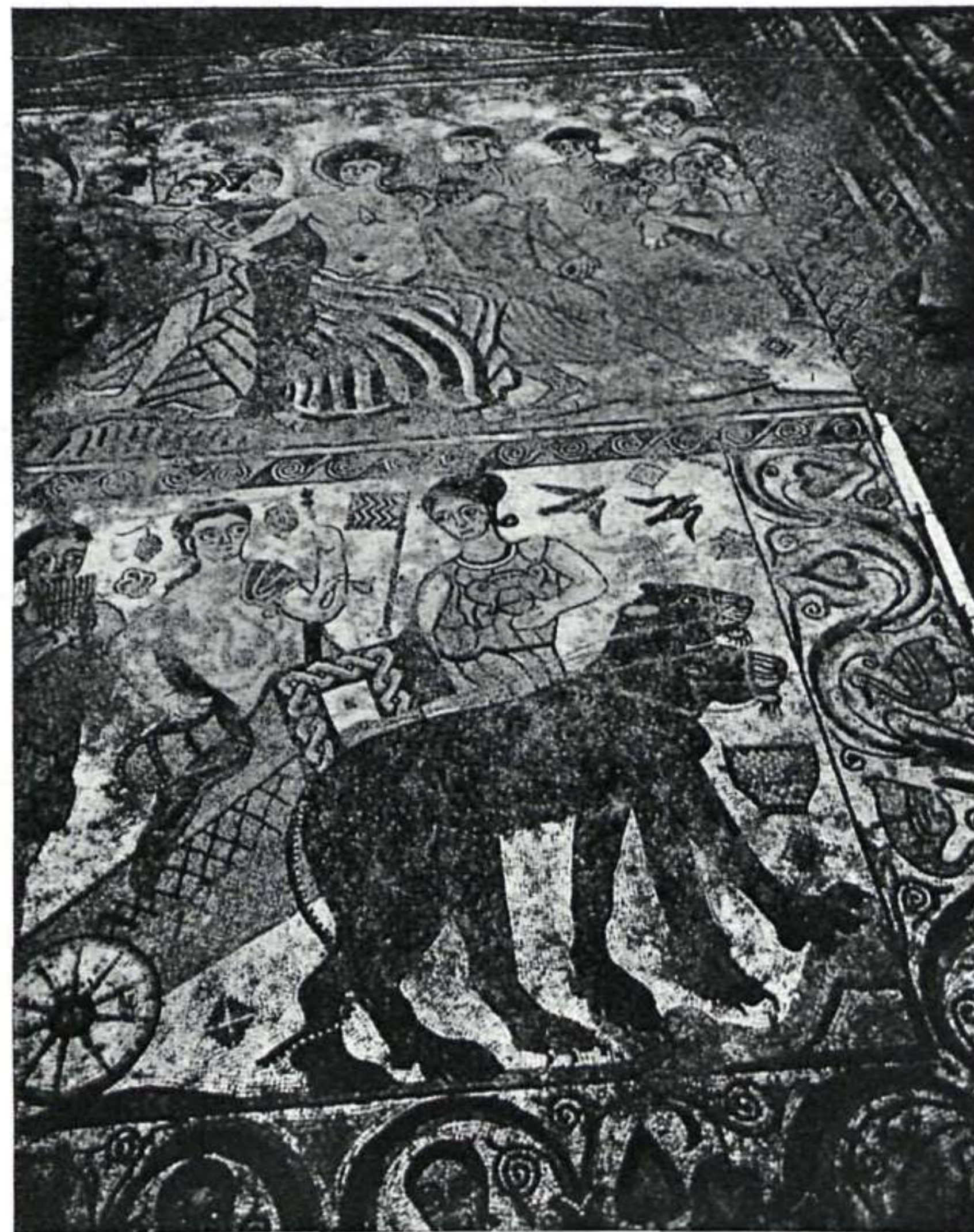
«La tarea de reconstrucción de las murallas procede del estudio y ordenación de elementos llevado a cabo por el arquitecto Jeroni Martorell, en la época de la Mancomunidad de Cataluña y tiene valor efectivo desde el Decreto del "Boletín Oficial del Estado" de 26 de diciembre de 1947, por el que se declara a la villa ducal conjunto monumental y artístico.

«El actual proyecto de reconstrucción, obra del arquitecto don Alejandro Ferrant, se lleva a cabo con la más absoluta fidelidad a los cánones estrictos de dicha tarea, tanto por el trazado en sí como en los elementos escogidos.

«Esta Real Academia aprueba y defiende el valor intrínseco de las murallas de Montblanc, así como el estado satisfactorio de la reconstrucción de las mismas y emite su juicio firme sobre la calidad y representatividad de un monumento que es patrimonio de todo el país.»

ROMANICO PALENTINO

A partir de 1973, Palencia contará con una nueva iglesia, que se nominará de San Juan Bautista y que procede del mundo románico, construida en el siglo XI por mandato, según la tradición, del Cid Rodrigo Díaz de Vivar. La nueva iglesia palentina procede del pueblo de Villanueva del Río, que quedó anegado por las aguas del pantano de Aguilar y es una de las más puras y bellas levantadas por el románico palentino. La iglesia fue desmontada hace ya diez años y trasladada, piedra a piedra, a la capital de la provincia, en donde, durante una década, esperó a ser reconstruida en la zona de la Huerta de Guadián. Ha terminado ya la primera fase de las obras, subvencionadas por la Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico. La segunda fase dará comienzo la próxima primavera, esperándose que la obra total de reconstrucción e instalación queden concluidas este mismo año de 1973.



DIVERSOS ASPECTOS DEL MOSAICO RECIENTEMENTE DESCUBIERTO Y EN CURSO DE EXCAVACION, EN BAÑOS DE VALDEARADOS (BURGOS).

DIBUJOS DE RUBENS EN EL PRADO

Con asistencia del director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez-Embid, se celebró, en el Museo del Prado, el acto de donación de los bocetos de Rubens, concebidos para la torre de Parada.

Asistieron a esta ceremonia el director del Museo del Prado, don Xavier de Salas; los miembros del Patronato del Museo y el presidente de Esso Iberia, Mr. Hugh de N. Wynne, quien hizo la entrega de la vitrina en nombre de su compañía. El señor Wynne manifestó que esta donación responde al sentimiento de responsabilidad social que incumbe a toda empresa hacia la comunidad en la que realiza sus actividades, una de cuyas manifestaciones más honorosas es la de contribuir al desarrollo de las artes.

Respondió a estas palabras el señor Pérez-Embid, agradeciendo la iniciativa y expresando sus votos para que este ejemplo de ayuda desinteresada cunda entre otras empresas.

AVANCE CULTURAL

Ha sido presentada, en una rueda de prensa, la organización de una nueva sociedad integrada exclusivamente por personas vinculadas profesional o vocationalmente al mundo del arte en sus diversas manifestaciones. La sociedad se titula Avance Cultural, S. A., y tratará de abrir en España un nuevo horizonte de sensibilidad popular a través de la producción de obras, medios y actividades vinculadas al arte y a la cultura. La sociedad —que cuenta con un capital inicial de cinco millones y medio de pesetas— es independiente, libre y apolítica. El grupo promotor de Avance Cultural está constituido por conocidas personalidades de la pintura, la escultura, la música, la literatura, etcétera, entre las que figuran Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Pablo Serrano, Eusebio Sempere, Ana María Mute, Camilo José Cela, María Cuadra, Vicente Aleixandre, Antonio Gades, Eduardo Chillida, Miguel Berrocal, Nuria Espert, Conchita Velasco, etcétera.

PREMIOS Y GALARDONES

Ha concedido sus galardones la V Bienal Internacional de Ibiza para artistas menores de treinta y cinco años, otorgándose tres de los premios, de cincuenta mil pesetas cada uno, a los artistas españoles Feliciano Hernández, Equipo Realidad y José Luis Fajardo, y los tres premios restantes, de igual cuantía, a un grupo de artistas de distintas nacionalidades, entre los que figuraban los también españoles Pedro Grifoll, Antoni Coll y Alejandro Togores.

El Premio de la Juventud, también de 50.000 pesetas, se concedió a Horacio Silva, y a título honorífico, el de la Crítica, a Darío Villalba, y el Premio Amigos de Ibiza, a la participación de la República Árabe Egipcia. El Premio Ibiza, de quince días de estancia en la isla, a Rafael Padilla, y el Premio Will Faber, al inglés David Livigstone.

● En San Sebastián han sido concedidos los galardones del VI Gran Premio de Pintura Vasca. A 360.000 pesetas ascendió la cuantía de los nueve premios dotados por el Ayuntamiento de San Sebastián y las Cajas de Ahorro municipales de las tres Provincias Vascongadas y de Navarra, que han sido otorgados «ex aequo» a los siguientes artistas: Goenaga, Zurriarain, Gracenea y Arocena, de San Sebastián; Iñurrieta, Plagaro y Alvarez, de Vitoria; Aquerreta, de Pamplona, y Celhay, vasco-francés. A este Gran Premio de Pintura Vasca, que se otorga cada dos años, se han presentado unos doscientos pintores, con cerca de medio millar de obras.

CENTENARIO DE ISIDRO NONELL

La Asociación de Bellas Artes de Sabadell ha celebrado una gran exposición antológica de pinturas y dibujos del gran maestro de la pintura española de principios de siglo, Isidro Nonell, en cuya exposición se ofrecieron algunas obras prácticamente desconocidas, procedentes de colecciones particulares. Con motivo de esta exposición ha sido acuñada en los talleres barceloneses del medallista Pujol una medalla conmemorativa del centenario del nacimiento de



Nonell, nacido en Barcelona el 30 de noviembre de 1873. La medalla hace el número cuarenta de las dedicadas a los catalanes ilustres por la citada entidad sabadellense y lleva grabada en el anverso la efigie de Nonell y en el reverso uno de sus dibujos y la leyenda: «Centenari del seu naixement. Academia de Belles Artes de Sabadell. Exposició Homenatge 1973».

FUNDACION JOAN MIRO

Han dado comienzo en Barcelona las obras de la Fundación Joan Miró —Museo y Centro de Estudios de Arte Contemporáneo—, según proyecto del arquitecto José Luis Sert. Con la aprobación técnica del proyecto a cargo de la Comisión Municipal Ejecutiva, se ha dado vía libre para la adjudicación de las obras, esperándose que éstas den fin a principios de 1974. El Ayuntamiento barcelonés financia con 30 millones de pesetas este proyecto, que dará recuerdo

perenne del genio artístico mironiano.

El Centro cuenta ya con dos grandes colecciones de Miró: la que el pintor y su esposa han donado a la Ciudad Condal, y que consta de cuarenta pinturas y dos esculturas; y la colección Miró, que fue propiedad de aquel famoso sombrerero y hombre de arte que se llamó Joan Prats. Habrá, a la vez, otras donaciones, ya que es objetivo del Centro de Estudios, según señala su Memoria, «albergar una parte importante de la creación de Joan Miró y una organización que facilitará el estudio de su obra además de permitir el desarrollo de actividades tendentes al conocimiento, difusión e intercambio del arte de vanguardia actual». Además, «constituirá un centro vivo de estudio del arte contemporáneo en general y de la obra de Miró en particular, permitiendo múltiples conexiones a nivel internacional».

Lo más destacado del museo —ubicado en la plaza de Neptuno, en la montaña de Montjuich— será su dinamismo, ya que se han previsto —según señala la prensa barcelonesa— salas de exposición para artistas invitados, movimientos artísticos y estudios monográficos correspondientes a las actividades que se desarrollarán en el mismo museo. La planta terrena de acceso al complejo acogerá la sala Joan Prats, que recibirá las donaciones de obras de Miró. Albergará, además, salas de esculturas de Joan Miró, zona de tapices y sala de exposiciones del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. Anexo a la entrada habrá un local para manifestaciones audiovisuales y patio con fuente de Miró. Este patio se prolongará hasta otro, situado en la parte norte, limitado por las alas del edificio, que contendrá un amplio espejo de agua, en el que se situarán un mural cerámico y una gran escultura de Joan Miró. Otro patio abierto se destinará a manifestaciones artísticas tipo «happening».

El primer piso contendrá una sala de grabados, amplia terraza-mirador y exposición de escultura al aire libre. En el segundo habrá biblioteca sobre temas artísticos, sala de juntas y zona de descanso, en terraza con vistas sobre Barcelona y jardines en la montaña de Montjuich.

MUSEO PABLO CASALS

El gran violoncelista español Pablo Casals ha cedido la residencia que posee en el barrio marítimo de San Salvador, de Vendrell, en cuya localidad nació el 29 de diciembre de 1876, con objeto de que se destine a museo público. El acta de donación fue firmada por el matrimonio Casals en San Juan de Puerto Rico. La sesión constitutiva del Patronato museal se celebró a la vez en el monasterio de Montserrat, habiendo sido nombrado presidente del mismo el abad del indicado monasterio, padre Cassiá M. Just.

DEFENSA DEL PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO

En el Instituto de Estudios de Policía, bajo el patrocinio de la Dirección

General de Bellas Artes, Dirección General de Seguridad y Secretaría General Técnica del Ministerio de la Gobernación, se ha celebrado el V Curso-Coloquio sobre defensa del Patrimonio Histórico Artístico Nacional.

En el acto de clausura, al que asistieron el subdirector general de Seguridad, don Enrique Jiménez Asenjo, y comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, don Jesús Silva Porto, se dieron lectura a las conclusiones y se procedió a la entrega de diplomas entre los alumnos participantes, muchos de ellos jefes y oficiales de la Guardia Civil, Policía Armada e inspectores del Cuerpo General de Policía.

Entre las conclusiones adoptadas, destacan:

Agradecer el esfuerzo de la Dirección General de Bellas Artes en la elaboración de los inventarios de la riqueza histórico-artística de Madrid, Valladolid y Salamanca y expresar el entusiasmo de los cursillistas por la continuidad en estas tareas tan importantes referidas a otras provincias españolas.

Insistir en la necesidad de especializar a funcionarios del Cuerpo General de Policía, conforme a lo establecido en el artículo 5.º de la Ley de 13 de mayo de 1933, sobre Patrimonio Histórico Artístico Nacional, en pleno vigor, ampliando dicha labor a los Cuerpos de Aduanas y del Servicio de Vigilancia Fiscal, a la Guardia Civil y a la Policía Armada, como Instituciones competentes en las tareas de información y represión de cuanto afecta al Patrimonio Histórico Artístico Nacional y a la creación, en su momento, de una Brigada Especial.

Exigir, de acuerdo con la Real Orden de 19 de enero de 1924, que los establecimientos, industriales, ambulantes, corredores y anunciantes de actividad de compra-venta lleven el libro oficial de compra-venta, en el cual los asientos deberán ser formalizados en plazos no superior a las cuarenta y ocho horas de verificada la operación.

Que cuantos se dediquen a la compra-venta, tanto de antigüedades como obras de arte, joyas, etc., hagan constar en los efectos adquiridos el número de orden del Libro Fiscal, adherido de modo seguro para evitar su desprendimiento. Cuando sean varios los del lote, junto al número del Libro Fiscal y separado con una raya (/), deberá figurar el número de objetos que integran la compra.

Se estima asimismo que procede la inclusión de otro dato, de singular interés, consistente en: nombre, apellidos, domicilio y número del Documento Nacional de Identidad del comprador, o del pasaporte o documento análogo si es extranjero, para poder localizar el objeto de la operación.

Solicitar de la Dirección General de Bellas Artes que en el resguardo de la operación de cambio de titular del objeto artístico o antigüedad figure el número de operación del Libro oficial de compra-venta.

Expresar la inquietud de los participantes en el curso-coloquio sobre la frecuencia con que se realizan prospecciones submarinas clandestinas, con

grave detrimento de la riqueza arqueológica del país.

MONUMENTALIDAD SEVILLANA

Con referencia también a la monumentalidad arquitectónica nacional y sobre



el mantenimiento del decoro ornamental de las ciudades españolas, noticias de Sevilla señalan que, aunque no ha adoptado al respecto ningún acuerdo en firme, la Comisión Permanente del Ayuntamiento sevillano se ha planteado el tema de las antiestéticas construcciones que proliferan, al igual que por toda España, en la capital andaluza, en detrimento de su tradicional fisonomía artística.

«Siempre me preocupo en pensar —dijo en una reciente reunión de la Comisión municipal Permanente el capitular señor Montero Moreno— si estaremos contribuyendo a que en Sevilla se construyan adefesios en pleno centro de la ciudad, cuando concedemos determinadas licencias de obras».

El mismo capitular abogó por una fórmula que permita combinar lo funcional con lo tradicional en lo referente a nuevas construcciones, «por estar surgiendo continuamente —añadió— unos estilos arquitectónicos que considero horrorosos».

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

La Sala Tercera del Tribunal Supremo ha desestimado un recurso interpuesto por el Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial contra un Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, que declaró Conjunto Histórico-Artístico varias zonas del real sitio, en las que se había proyectado la construcción de nuevos edificios.

Considera el Alto Tribunal que —a pesar del ofrecimiento que se le hizo— el Ayuntamiento no utilizó ningún derecho para ser parte en el correspondiente expediente que se tramitó con los informes favorables de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Comisaría General de Patrimonio Artístico nacional. La Corporación municipal

alegaba vicios de tramitación del expediente y solicitaba su anulación, así como la del Decreto de 3 de julio de 1971.

Por una moción de la Comisión central de Monumentos, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando solicitó de la Dirección General de Bellas Artes —hace unos seis años— la apertura del preceptivo expediente para llegar a la declaración de Conjunto Histórico-Artístico y evitar así la desaparición de un teatro construido por Carlos III, según proyecto del famoso arquitecto Juan de Villanueva, y la zona de San Antonio.

PLAN DE EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

El Consejo de Ministros ha aprobado, a propuesta del de Educación y Ciencia, el Plan Nacional de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes para el año 1973. Los aspectos más destacados del Plan son los siguientes:

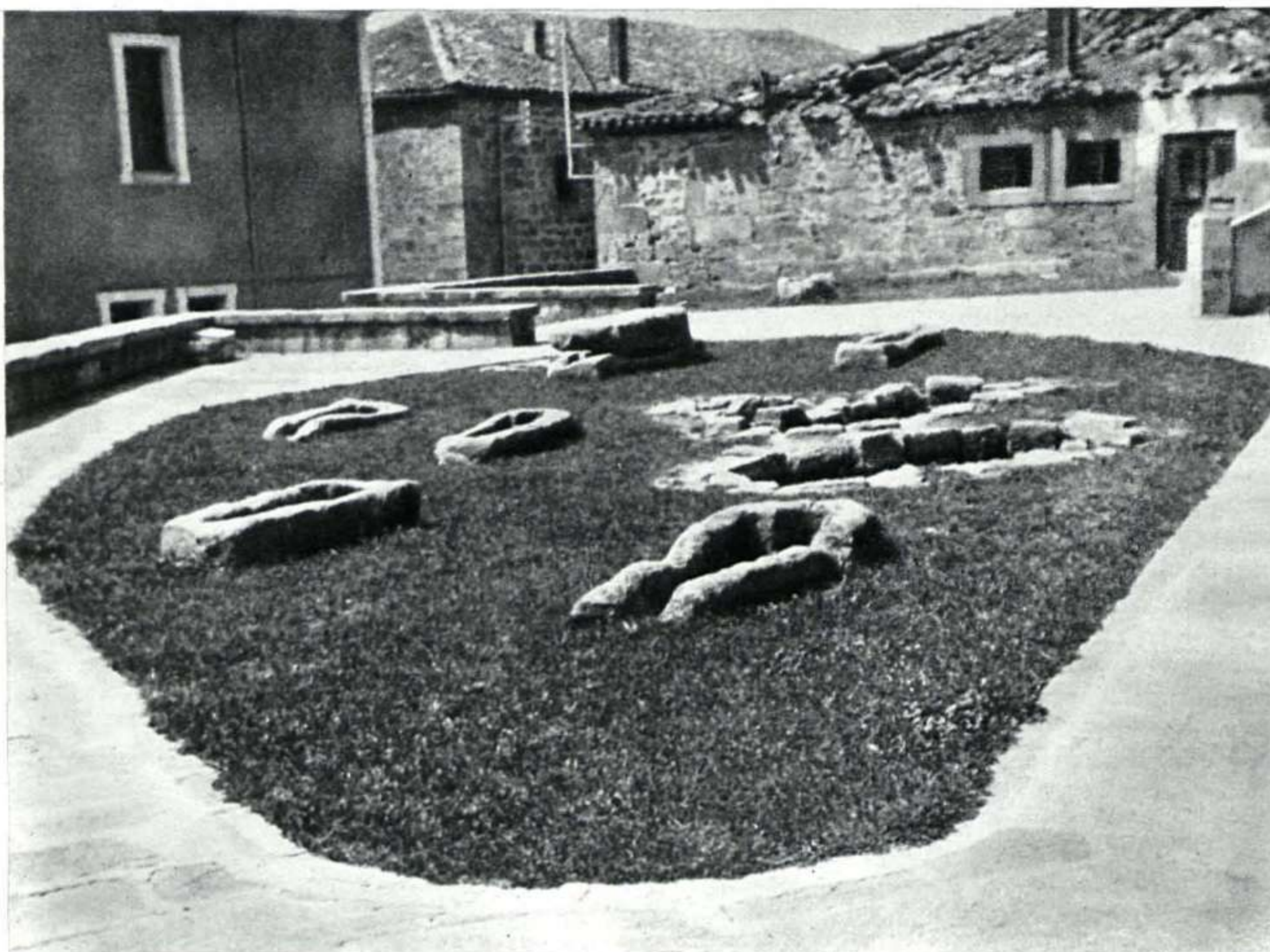
— Serán excavados cuarenta y nueve yacimientos arqueológicos, algunos de la época prehistórica, como la cueva de Carigüela y el yacimiento paleolítico de Pinedo; otros prerromanos, entre los que destacan la ciudad de Segóbriga, la de Cástulo, la necrópolis de la Joya y varios castros en las provincias de Lugo y Orense; otros, romanos, en las rui-

nas de Mérida e Itálica, con nuevos e importantísimos vestigios, y el teatro romano de Acinipo, en la provincia de Málaga.

— Están previstas adquisiciones de terrenos en los que se encuentran vein-

tiséis interesantes yacimientos, de los que pueden citarse los prehistóricos de Almizaraque y Villarricos; el poblado ibérico del Tossal de Manises, en Alicante, y las ciudades celtibéricas de Miravche y Bilbilis.

NECROPOLIS DE DURUELO DE LA SIERRA/SORIA/LAS TUMBAS ANTROPOMORFAS, QUE DATAN DEL SIGLO X Y PERTENECEN A LA PRIMERA FASE DE LA NECROPOLIS, PRESENTAN UNA OQUEIDAD OCCIPITAL MUY PRONUNCIADA/LOS MUROS DE LA IGLESIA GOTICA SE LEVANTARON PISANDO ESTAS TUMBAS/LAS PERTENECIENTES A LA SEGUNDA Y TERCERA FASE DE LA NECROPOLIS, QUE DATAN DE LOS SIGLOS XI Y XIII Y SON TUMBAS DE LAJAS Y SARCOFAGOS, HAN SIDO COLOCADAS EN LA PLAZA, FRENTE A LA FACHADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL, ENTRE CESPED Y FLORES.



Van a efectuarse obras de consolidación y restauración en algunos de los yacimientos antes citados, para conservar los restos encontrados y facilitar la visita y el estudio de los mismos.

TEMPLO DE DIANA, EN MERIDA, Y MURALLA DE PLASENCIA

También en Consejo de Ministros, y por Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, se declaran de utilidad pública las obras y servicios necesarios para la revalorización del palacio de los Corbos o templo de Diana, en Mérida, y se acuerda la expropiación de varias fincas adosadas al mismo.

El templo de Diana es un monumento romano de singular interés, adquirido por el Estado y que con objeto de dotarlo de un entorno que permita no sólo su contemplación, sino también su correcta apreciación e incorporación como elemento singular en el tejido urbano de la ciudad, se hace imprescindible liberar el monumento de las edificaciones adosadas y más próximas, efectuando una acción expropiatoria sobre la manzana en que se ubica el templo, seguida de los derribos correspondientes y de la labor ordenadora de presentación de la plazuela resultante, cuyos límites serían las calles de Santa Catalina y Romero y Leal, y el fondo de edificación hoy colindante con el área expropiada del templo. Con objeto de incorporar el elemento plaza a la calle de Santa Catalina se prevé, asimismo, la ampliación del tramo restante de la calle de Santa Catalina, hoy muy angosta, hasta una anchura de unos veinte metros, consiguiéndose en el itinerario de la concurrida vía emeritense un notable efecto de ampliación espacial presidida por el monumento, más acusado aún por el fuerte contraste cromático del material granítico de aquél que destacará sobre el luminoso fondo de las fachadas encaladas de la futura plaza.

— Al igual, por Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, se declara de utilidad pública las obras y servicios necesarios para llevar a cabo la revalorización y conservación de las murallas de la ciudad extremeña de Plasencia. Para el cumplimiento de esta finalidad se autoriza la adquisición y expropiación de los inmuebles que se mencionan en la disposición ministerial. En el preámbulo del texto se pone de relieve que las murallas de Plasencia —semejantes a las de Avila, de sillarejo y mampostería— son de gran importancia entre las medievales españolas y se remontan a la época de la edificación de la ciudad por el Rey Alfonso VIII, el de las Navas de Tolosa, quien, para que Plasencia pudiera servir de defensa de sus reinos, la cercó de fuertes muros de piedra doblados con barbacana, fundados sobre peña viva.

EXCAVACIONES EN CANDELEDA

Durante el pasado verano se ha realizado la tercera campaña de excavacio-

nes en el yacimiento céltico de «El Raso», de Candeleda (Ávila). La campaña de este año ha estado encaminada al estudio del urbanismo del Castro. Han quedado al descubierto, casi por completo, dos casas, situadas en las inmediaciones de la puerta principal de la muralla, de las que se conserva gran parte de los zócalos de piedra de sus muros, que permiten conocer claramente su distribución interior. Entre los materiales recogidos, gran cantidad de cerámica, algunos útiles de trabajo, piezas de adorno personal y algún arma de hierro; destaca el hallazgo de once denarios romanos de época republicana, que permitirán el exacto encuadramiento cronológico de las construcciones y los materiales. En esta campaña se ha procedido igualmente a la limpieza de la vegetación que cubría por completo la muralla, que ofrece en la actualidad un interesante aspecto.

Los trabajos han sido dirigidos por técnicos arqueólogos de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

CAMPAÑAS ARQUEOLÓGICAS

Patrocinadas por la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, se han realizado durante el pasado verano, entre otras, las siguientes campañas de excavaciones:

- En el término de Saelices (Cuenca), continúan las excavaciones en las minas romanas de Segóbriga, centradas en el anfiteatro. Del mismo ha quedado delimitado el muro exterior norte, conservándose en más de cinco metros de altitud. Se han hecho, en el mismo lugar, dos estratigrafías, que han dado materiales interesantes que harán posible fechar la construcción del citado anfiteatro.

- En Cañaveruelas (Cuenca), y en el lugar denominado «Castro de Santaver», se han iniciado excavaciones. El yacimiento puede tratarse de la ciudad ibero-romano-visigoda de Ercávica. Lo hallado en esta primera campaña remite a construcciones romanas del siglo III, ricas en estuco decorado, así como una necrópolis bajomedieval, con interesantes grabados rupestres.

- El yacimiento de «Porta de Arcos» (Rodeiro, Pontevedra), excavado por personal especializado del museo de esta capital, ha dado como resultado el hallazgo de una villa romana, con materiales que van del siglo II al IV, entre los que hay que resaltar fragmentos de mosaicos y monedas.

- Por miembros de la Sección de Arqueología y Prehistoria del Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, del CSIC, se han realizado excavaciones en la necrópolis del monte do Pelreio, San Pedro de Burizí Guitiriz (Lugo).

De los cuatro túmulos excavados, dos contenían estructuras megalíticas y ajuar. Entre los materiales hay que des-

acar la cerámica, con tres tipos de decoraciones diferentes, habiéndose recuperado un vaso en buen estado de conservación, un disco de pizarra, otro fragmentado cerámico y una piedra granítica decorada con círculos concéntricos.

- En Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz) se ha excavado la zona del foro; entre lo más significativo hay que destacar un nuevo templo, una galería y una plaza enlosada a base de piedras calcáreas.

Entre los materiales, son de especial interés 42 monedas de los siglos III y IV.

La basílica, que cerraba el lado sur del foro, puede considerarse como elemento único en España, con dos órdenes diferentes de columnas. Presenta una tribuna en el lado oeste; en ella fue encontrada una escultura femenina, así como monedas prerromanas.

- En Lugo, las excavaciones se han centrado en la muralla bajo-imperial. En el ángulo noroeste del recinto amurallado fue hallado un tesoro de monedas de los siglos III y IV. En distintas catas, junto a la cerámica común, aparecieron otras monedas romanas, vidrios y terrazas sigillata.

- En la cueva de los Enebralejos, sita en el término municipal de Prádena (Segovia), se ha llevado a cabo una primera campaña del que puede ser importante yacimiento para el estudio de la Edad de Bronce en la Meseta. De este yacimiento destacaremos los siguientes hallazgos:

- Zona de silos, muy destruida, para almacenamiento de cereales, con predominio de vasijas de fondo plano, embetunadas al interior y con variada decoración.

- Varios paneles de grabados, con representaciones geométrico-abstractas.

- Estratos, que darán la secuencia cultural de este hábitat, con abundancia de material lítico, cerámica lisa y decorada, así como restos de fauna; bajo estos estratos aparecen fosilizados restos de animales cuaternarios.

- En la provincia de Orense, Ayuntamiento de Cualedro, y en la zona denominada Ermita de Santa Ana, se han practicado tres catas en lo que parece ser un extenso e interesante yacimiento, que aclarará puntos importantes en la romanización de Galicia.

Lo más significativo de lo hallado son tres plantas de edificación; una de ellas con cinco estancias principales, más otras complementarias, de muros poco elevados, y otra en que éstos alcanzan 1,60 metros; en esta última, la exedra está adosada a una gran estancia cuadrada. Entre los materiales hay que destacar los restos de un dolio, «sigillata hispánica», así como un denario de época domiciano.

- En el término municipal de Tarifa (Cádiz), y en el yacimiento de Los Algarbes, se han realizado excavaciones en un poblado indígena. De los tres sectores excavados, uno corresponde a un posible asentamiento del Bronce, otro



EREMITORIO DE CUEVA ANDRES/QUINTANAR DE LA SIERRA/BURGOS/ALTAR RUPESTRE CON ARCO DE HERRADURA MOZARABE, UNA CRUZ EN EL FONDO Y ENCAJE PARA EL ARA MAS ABAJO/SIGLO X.

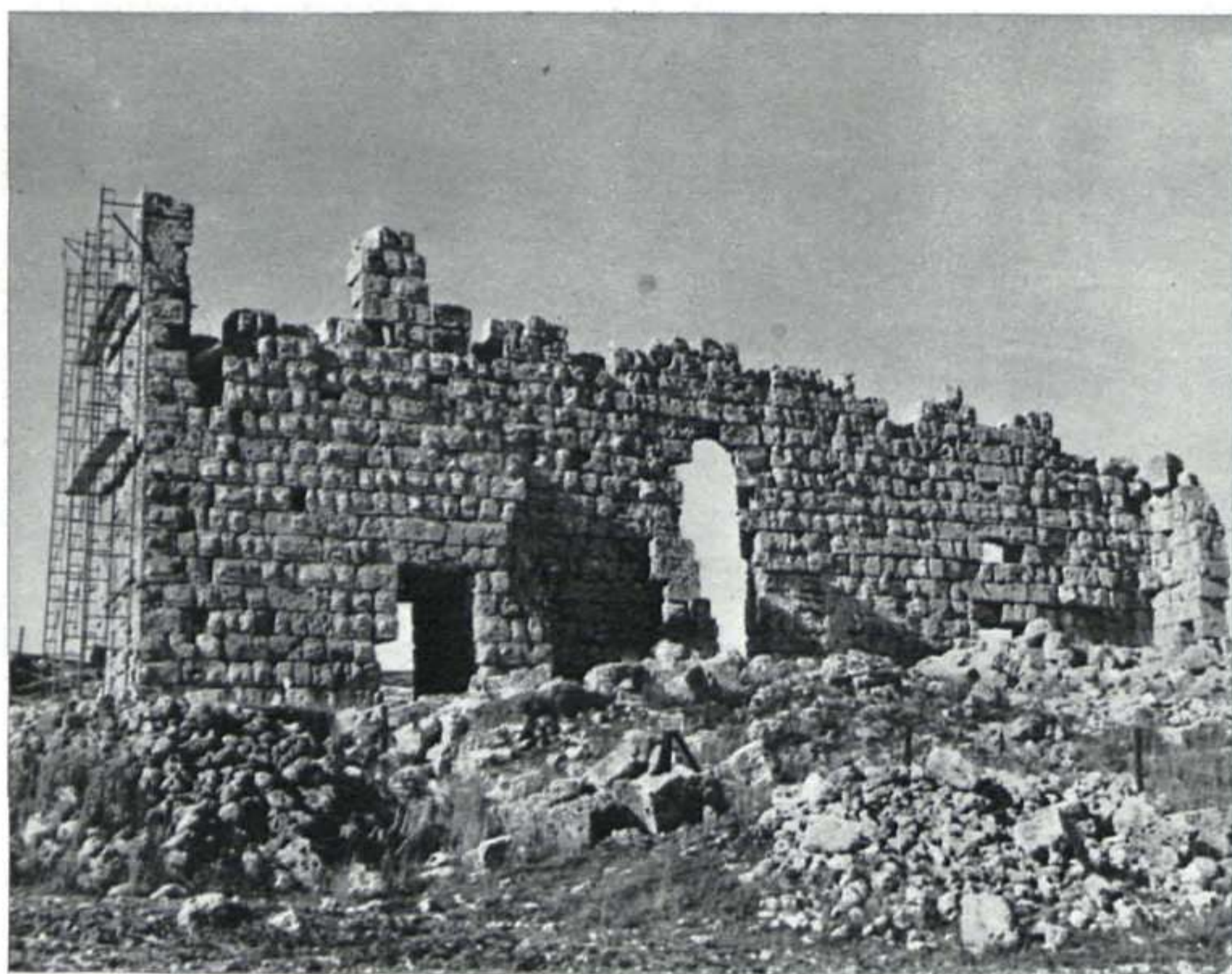
a un sector prerromano, en el que hay que destacar el hallazgo de cerámicas púnicas, y un tercero correspondiente al poblamiento medieval.

Asimismo, y de época medieval, se ha excavado una necrópolis en el valle del Betis.

- En la iglesia de Nuestra Señora de las Vegas (término de Santiuste de Pedraza, Segovia) se ha realizado una primera campaña de excavaciones, que ha afectado fundamentalmente al pórtico y nave Sur de dicha iglesia. El pórtico, excavado en su totalidad, ha proporcionado, por un lado, el hallazgo de un mausoleo tardorromano de planta cruciforme, cuyo enterramiento principal estuvo cubierto por un mosaico sepulcral, del que, por desgracia, han podido recuperarse tan sólo pequeños fragmentos. Por otra parte, se han descubierto una serie de tumbas, cuya amplitud cronológica abarca desde la época del mausoleo hasta el siglo XVI. La excavación de la nave Sur ha dado como resultado el hallazgo de dos pisos del templo, anteriores al actual, correspondientes a los siglos XII-XIII y XV-XVI. También se han hallado líneas de cimiento de un edificio anterior a la propia iglesia que enlaza con el mausoleo.

- Subvencionadas por el Ayuntamiento de Marbella se han realizado excavaciones en la zona paleocristiana de Vega del Mar.

Al ser limpiada la basílica, en el ábside oriental ha aparecido una sepultura



TEATRO ROMANO DE ACI-
NIPO, RONDA
(MALAGA).

ra no incluida en trabajos anteriores. En la zona exterior han sido excavadas varias sepulturas más. Entre los ajuares, muy pobres, hay que destacar cuatro monedas romanas del siglo IV, una de las cuales conserva adherido un fragmento de tejido.

● Durante el pasado año se realizaron varias campañas de excavación en el acueducto romano de Segovia, encaminadas a su estudio arqueológico, en busca de elementos cronológicos que pudieran fechar su construcción y sus sucesivas restauraciones.

La excavación se lleva a cabo bajo la dirección de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes, con personal del Museo Arqueológico Nacional y estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, que de este modo perfeccionan y completan su formación arqueológica. La excavación se simultanea con las obras de consolidación y adcentamiento de los alrededores, que dirigen la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección General de Obras Hidráulicas del Ministerio de Obras Públicas.

Durante estas campañas se han podido excavar los restos de una tenería o fábrica de paños de época tardomedieval y moderna. Esta fábrica obtenía el agua del mismo acueducto, recogiéndola en un depósito al efecto y desde allí distribuyéndola por una red de ca-

ñerías a pequeñas tinas de granito, donde se efectuaban los diversos lavados de las lanas o los teñidos de los tejidos.

Sin embargo, los datos más interesantes aparecieron en las catas realizadas al pie de cuatro pilares del acueducto, en la plaza del Azoguejo. En ellas aparecieron silos medievales de forma rectangular y semiesférica, con materiales de su época de abandono, y entre ellos, los primeros fragmentos de cerámicas romanas en relación con el acueducto.

También se han realizado dos catas en el solar donde cruza el acueducto las murallas de la ciudad. En esta parte, el acueducto lo forma un muro moderno, empotrado en el cual ha sido posible encontrar el cimientado de uno de los pilares del antiguo acueducto romano, con su nivel de fundación, fechado por cerámicas del tipo «terra sigillata hispánica».

● Durante los pasados meses de septiembre y octubre se llevó a cabo la tercera campaña de excavaciones en la iglesia prerrománica de Santa María de Melque, de San Martín de Montalbán (Toledo). Esta serie de excavaciones se realizan bajo la dirección de don Luis Caballero Zoreda, conservador del Museo Arqueológico Nacional, y mediante la subvención de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes.

Durante esta campaña se han efectuado ampliaciones en las catas abiertas en el recinto exterior del castillo medieval, que surgió alrededor de la

iglesia. Con estas ampliaciones se ha completado la planta de esta zona del castillo, con un torreón de esquina y la habitación que formaba la entrada a este recinto, con dos puertas contrapuestas, que se abren al exterior y al patio central. Debajo de los muros de esta arquitectura militar medieval se han hallado, excavados en la roca, fondos de cabaña de fecha alto medieval, posiblemente anteriores al siglo XI de Jesucristo.

En la zona segunda, que forma el recinto superior del castillo, inmediatamente alrededor de la iglesia, se han realizado también trabajos de ampliación en las catas ya abiertas en las anteriores campañas, encaminadas a completar los datos estratigráficos. Esta zona fue más utilizada como habitación, presentando una fuerte estratigrafía y gran número de superposiciones de muros desde fechas alto medievales a modernas.

Finalmente se ha comenzado la excavación en el interior de la iglesia, donde se conservan hasta tres niveles superpuestos de suelos. Se ha excavado en su totalidad el ábside, la capilla lateral derecha, completamente excavada de modo no metódico en años anteriores, y el paso de esta capilla al anteábside. En el ábside se encontraron tres supuestos silos excavados en la roca y de fecha anterior a la iglesia. En la capilla se hallaron, a su vez, restos de lo que parece ser la pila bautismal de una iglesia anterior a la conservada, y en el paso citado al anteábside, el comienzo de una cripta, para cuya realización tuvieron que romper los cimientos de la iglesia actual. También se excavó parte de la nave derecha del crucero y este mismo, encontrándose sepulturas de época moderna con restos de maderas pintadas en blanco, rojo y azul; telas y algunas joyas de escasa importancia, entre ellas un azabache compostelano. Finalmente se ha levantado la escalera de la entrada principal, apareciendo debajo de ella la entrada primitiva.

La excavación se ha compaginado con los necesarios trabajos de documentación, mediante planos y fotografías de todo lo excavado. A su vez se han comenzado a dibujar los alzados de la iglesia y se ha estudiado y dibujado el material aparecido en la excavación. Entre este material es de resaltar varios nuevos fragmentos de elementos decorados de arte visigodo, que se suman a los encontrados en campañas anteriores, con lo que ofrecen nuevos datos para la cronología de esta interesante iglesia.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

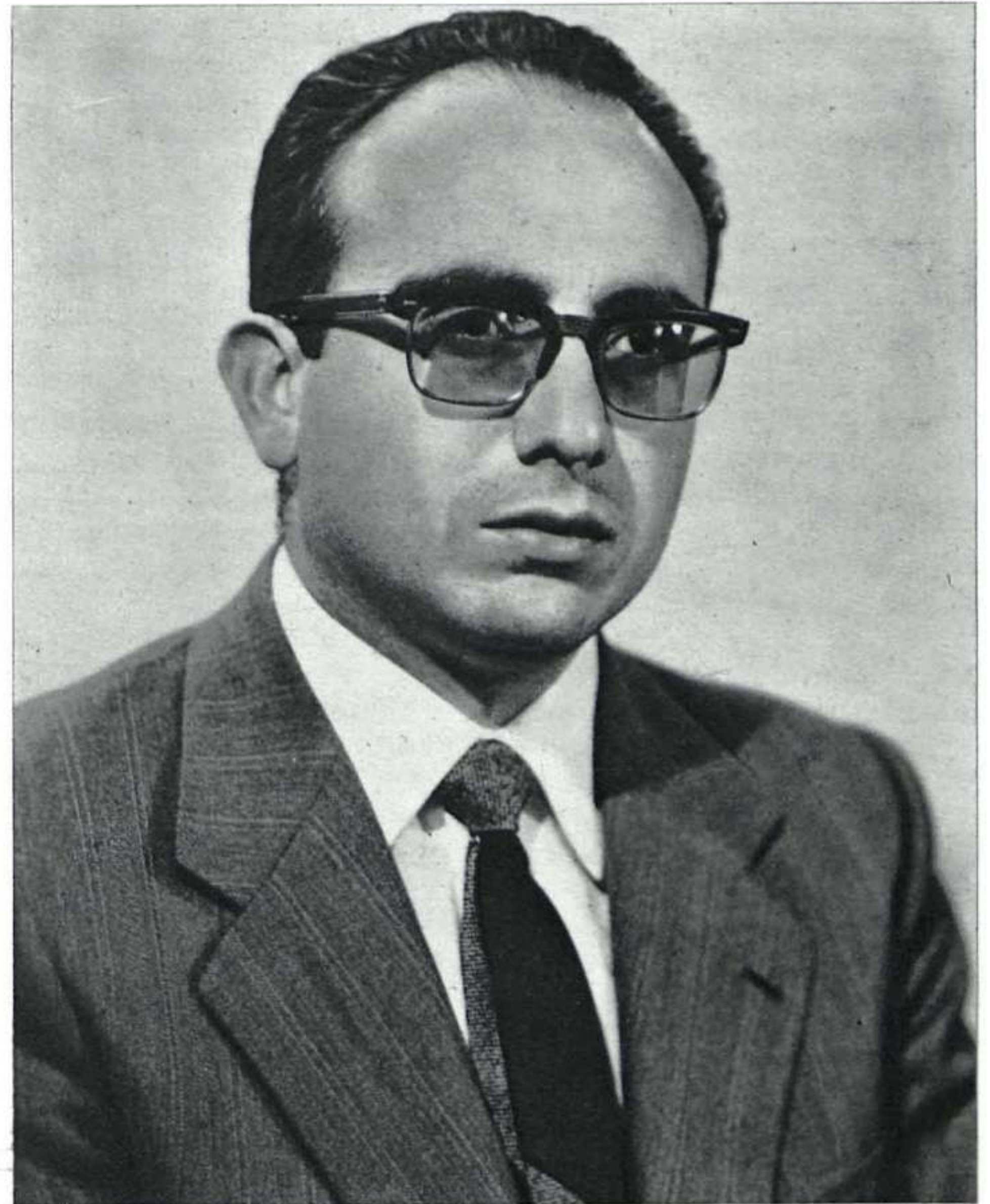
ANGEL OLIVER

Angel Oliver Pina es uno de los últimos nombres aparecidos en el panorama compositivo español, y uno de los que, en poco tiempo, se han colocado entre los músicos más interesantes de nuestra época. Nacido en Moyuela (Zaragoza) en 1937, estudió en el Conservatorio de Madrid con Echevarría, Calés y Cristóbal Halffter, obteniendo numerosos premios, entre ellos el Jesús Guridi, de órgano. En 1966 obtuvo el Premio de Roma, trasladándose a la capital de Italia, donde residió tres años ampliando estudios de composición con Boris Porena y Goffredo Petrassi, y de dirección orquestal con Franco Ferrara. Músico muy bien dotado, a su vuelta a España da a conocer varias obras, y en la actualidad es profesor del Conservatorio de Madrid.

La obra de Angel Oliver, como él mismo afirma, podría dividirse en dos etapas principales, separadas por su marcha a Italia. Es en este país donde Oliver adquirirá su madurez creativa y la configuración final de su estilo al contacto con las nuevas técnicas compositivas. Pero, pese a que el compositor prefiere arrancar para la descripción de sus obras de 1966, hay, en los años anteriores, una serie de trabajos que muestran sus dotes musicales como varias piezas para piano, ciclos de canciones, «Tres movimientos para orquesta», «Eglogas sobre el nacimiento y muerte de Cristo», y otras que van apareciendo desde 1962 a su marcha a Italia.

—Mis obras más representativas son las que aparecen a partir de mil novecientos sesenta y seis y mis trabajos italianos. En ese año compongo varias obras, entre las que podríamos destacar la «Suite de cámara», para violín, viola, violoncello y clavicémbalo. Se trata de una obra dentro del sistema dodecafónico que consta de seis pequeñas partes. Estas, aunque son distintas por su carácter, guardan entre sí un vínculo de unidad conferido por la propia serie. En la misma línea de esa pieza podríamos situar «Miniaturas», para cuarteto de cuerda, escrita en el mismo año. Aquí, sin embargo, intento profundizar más, buscando escrupulosamente las múltiples posibilidades del instrumento de arco en lo que se refiere al timbre y a la articulación.

El nuevo camino emprendido por Angel Oliver evoluciona a buen ritmo, puesto que el dominio de la serie es absoluto ya desde la primera obra, permitiéndoles a partir de ahí una evolución puramente personal. En este mismo año de 1966 compone otras obras como «Dos piezas», para quinteto de viento, y dos obras vocales, «Remansillo», sobre un texto de García Lorca, para contralto y piano, y estrenado en Nápoles, y «Soledad», para mezzosoprano y clarinete, sobre versos de Antonio Machado. 1967 es también un año prolífico, si bien las composiciones producidas en él no tienen para el autor la significación de algunas de las del año anterior. Se trata así de un período de maduración, de una serie de inquietudes y conquistas y de su plasmación en una serie de obras que servirán de banco de ensayo para futuras empresas. Entre las obras produci-



das entonces debemos mencionar «Salmo CXXX», para coro mixto; «Lírica», para órgano, y «Domine non sum dignus», para coro masculino y órgano. De aquí surgirán, en 1968, dos de las principales obras de Oliver, el «Trío de cuerda» y «Riflessi».

—El «Trío de cuerda» está, efectivamente, escrito en mil novecientos sesenta y ocho, y fue estrenado el veintiuno de diciembre del mismo año en la Academia Española de Bellas Artes de Roma por los miembros del Cuarteto Clásico de la Radiotelevisión Española, quienes después han difundido la obra en España. El plan formal se basa en la relación interválica de ciertos sonidos determinados «a priori», por lo que las distintas secciones y, más aún, las intervenciones de los tres instrumentos, aparecen relacionadas entre sí. De este modo, la oscilación de forma es asegurada, sobre todo, por el ritmo, el timbre y la dinámica, los cuales obedecen a una concepción de contrapunto libre.

El «Trío de cuerda» es una obra de gran interés, que figura entre las más ejecutadas del autor. Su escritura facilitará la conclusión de una obra tan ambiciosa como «Riflessi».

—«Riflessi» («Reflejos»), para gran orquesta, está escrita en mil novecientos sesenta y ocho y dedicada a Goffredo Petrassi. Fue estrenada en Roma por la Orquesta Sinfónica de la Academia Santa Cecilia el quince de junio de ese año. La obra se basa en una serie de seis sonidos que se reflejan (de ahí el título) en los seis restantes. La serie queda transformada interválicamente mediante elaboración simétrica a partir de la segunda mitad de la obra. Consta de un solo tiempo dividido en varias secciones, contrapunteadas por espacios moderadamente libres. Quizá lo que más pueda resaltarse de esta obra sea el trabajo tímbrico en su doble acepción melódico-armónica, junto a cierta heterogeneidad métrica. He intentado guardar una proporción en el plan formal, conjugando los diversos elementos sonoros en todos sus ámbitos, de suerte que éstos puedan formar parte esencial y decisiva de la obra. Aunque el título pudiera sugerir una intención impresionista, ésta no existe, sino que, desde el principio de la obra, mi intención es la de ocuparme de problemas tímbricos.

Los magníficos resultados de «Riflessi», animarán al compositor a emprender una nueva obra de gran envergadura, que le ocupará por sí sola durante todo el año 1969, la cantata «El siervo de Yahvé».

—Esta obra para barítono, coro y orquesta se basa en cuatro poemas que tratan del siervo del Señor, extraídos del profeta Isaías. En realidad, se trata de la visión profética sobre la Redención operada por Cristo. Su fuerza poética, el realismo de sus imágenes y su dinamismo progresivo en la exposición, tan cargada de valor religioso, han sido mis motivos para elegirlo como tema de esta cantata. El lenguaje musical es serial, aunque no en un sentido riguroso y absoluto. En las cuatro partes de que consta, la forma es libre, es decir, no tradicional, y mi única preocupación formal ha sido parangonar el contenido musical al texto. El tratamiento del solista se acerca más a la escritura melismática, aunque a veces los giros sean un tanto violentos, siempre respondiendo al carácter del texto sacro. El coro se trata de maneras diferentes: contrapuntística, armónica, heterofónicamente, hablado, gritado, etcétera. La misión de la orquesta es la de subrayar los textos, pero, en muchas ocasiones, protagoniza ella sola el contenido profético.

«El siervo de Yahvé» fue compuesta por encargo de la Fundación Juan March, y está dedicada a Gerardo Gombau. Después de esta obra, Oliver escribirá, en 1970, dos de sus trabajos más interesantes: «Interpolaciones» y «Catálogo».

—«Interpolaciones» es un quinteto de viento dedicado al Quinteto Koan, que me lo pidió y que lo estrenó en Zaragoza en la II Semana de Música Española. La obra está formada por seis secciones, la primera de las cuales sirve a modo de introducción y posee una forma interna que se basa en el empleo de ciertos intervalos y en la heterogeneidad métrica que propor-

ciona una mayor elasticidad. También tienen una función importante en la concepción y desarrollo de la obra los contrastes de timbres e intensidades, además de sus relaciones espaciales. «Catálogo» es también obra concebida para instrumentos de viento, en este caso cinco flautas de pico con un solo ejecutante. Está constituida por una sucesión y combinación de estructuras melódicas (o lineales) que se desenvuelven en distintos planos sonoros y se articulan entre sí por medio de silencios. Las diversas estructuras derivadas de la serie fundamental y sus diversas transposiciones se van enlazando, formando períodos y secciones de variado sentido e intensidad. Cada una de las tres piezas de que se compone, tiene un carácter distinto: la primera, lenta; la segunda, fluida, sin pesadez ni precipitación, especialmente en los grupos irregulares y pensando en la escritura melismática del canto gregoriano. En la pieza final me propuse un estudio especial de las posibilidades que tiene esta familia de instrumentos en cuanto a articulación del sonido por medio de letras.

«Catálogo» está dedicada al flautista Antonio Arias. Los resultados obtenidos en una obra para un solo intérprete, género que Oliver no cultivaba desde 1964, le llevan a volver a intentar la experiencia en una obra de piano.

—Se trata de «Psicograma número uno», escrito en mil novecientos setenta y uno y estrenado en mayo de dicho año por el pianista Joaquín Parra en el Conservatorio de Madrid. Consta la obra de tres breves piezas que corresponden a un tratamiento de estilo muy semejante, lo que interesa a la unidad de forma. La primera de ellas está caracterizada por una estructura melódico-interválica con un cierto grado de libertad al intérprete. El planteamiento de la segunda pieza es de origen tímbrico preferentemente, y la tercera participa de las características de las dos anteriores, poseyendo, en cambio, una mayor contención de medios.

A partir de este momento, Oliver sólo ha compuesto algunas piezas ocasionales, sin que ello signifique un abandono de la composición activa.

—En el propio mil novecientos setenta y uno compuse un breve «Epitafio», para violín y piano, a la memoria de Gerardo Gombau, y en mil novecientos setenta y dos he escrito un «Psicograma número dos», para guitarra, así como una instrumentación del opus diecinueve de Arnold Schönberg. En los últimos tiempos he compuesto algo menos por estar dedicado intensamente al estudio del órgano. Sin embargo, pienso en breve volver a componer algo de cierta envergadura.

Así lo esperamos, pues no en vano Angel Oliver es uno de nuestros más interesantes compositores que puede depararnos aún páginas de interés para la música española.

TOMAS MARCO

VEINTE ESTAMPAS SALMANTINAS.

DIBUJADAS POR ZACARIAS GONZALEZ, CON UN ESCRITO DE LUIS CORTES. AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA. 1972.

SALAMANCA EN LA LITERATURA.

LUIS CORTES VAZQUEZ. GREMIO DE LIBREROS DE SALAMANCA. 1972.

Para festejar a su santo patrón, Juan de Sahagún, el Ayuntamiento salmantino editó el pasado año una colección de estampas ciudadanas obra del maestro Zacarías González, colección a la que sirve de introito un doble folio en el que se recoge la prosa de Luis Cortés, concejal delegado del Archivo Municipal y de Publicaciones, quien, en los tres últimos años, ha sabido regalar a la ciudad y a sus enamorados una hermosa muestra de buen hacer tipográfico, como para que las palabras y las imágenes en esta ocasión no sean volanderas y queden fijas por la tipografía, fijadas en el papel, con pretensiones de eternidad.

Nunca mejor dúo de maestros supo cantar con tanto acierto al cuerpo y alma de una ciudad de hoy que sigue siendo una ciudad de siempre. Y maestros son ambos, empezando por sus títulos académicos, mas, ante todo y sobre todo, por sus obras y méritos artísticos.

Es una delicia poco frecuente pasar la vista y recorrer con atento y cariñosos ojos estas veinte estampas obra y gracia de Zacarías González, al que Luis Cortés presenta así: «Es Zacarías tan silente, tan recoleto, tan consciente sabedor de su valimiento, que yo me huelgo sobremanera al comprobar que, venciendo su natural zahareño, desdeñoso de los halagos y el aplauso, haya consentido en revelarnos estas visiones suyas de Salamanca, que es tanto como decir de los lugares que le son bienquistos, pues provocan sus emociones más íntimas, desvelándonos así parte de su secreto».

No voy a extenderme sobre el pintor, dejándolo para mejor y próxima oportunidad, peso sí quiero comentar un segundo escrito de Luis Cortés, que casi por las mismas calendas y en la misma ciudad y con parecido tema vio la luz: «Salamanca en la literatura», también con siete dibujos de Zacarías González, lo que acredita de fecunda la colaboración habida entre ambos. Mas, repito, dejemos la pintura por ahora y vayamos a la literatura.

Empeño del autor es «... pues mortales somos, desmemoriados y contradictorios... sacar del olvido aquellas anécdotas o citas literarias, aquellos juicios, tantas veces hermosos, que a estas tierras y ciudad se refieren». Y, en verdad, el autor consigue su empeño no sólo ciñén-

dose al tema, sino también dándole aire y dejándole irse lejos para recogerlo después, cuando proceda... y se puede, y se debe.

Si digna de paso y repaso es la documentación que ofrece Luis Cortés, no menos digno de gusto y regusto es el estilo con que la muestra. Gracia y desenfado que, como una capa —sea de percal taurino o pañosa bejarana— se mueven al son del aire que sopla y del viento que suena, que campero y capista es el autor y así se acredita. Difícil es dar con las piedras maestras para levantar una antología. Más dificultoso es que esta antología tenga un sentido de la traza y de la coherencia, que sea un libro distinto de los libros con que se fabricó. Y en este caso se ha logrado admirablemente.

Mas las piedras que arrancan de Polibio de Megalópolis (Hermantiké) y de Tito Livio (Hermandica), merecían mejor cubierta, débil cartulina en este caso, y más cuidadoso manejo de la plumada, quiero decir, del plomo con que se nutren linotipias e impresores, de las que arranca el libre vuelo que todo libro ha de emprender por obligación.

L. S.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA. CRONICA DE ARTE CONTEMPORANEO.

EDICIONES ARIEL. BARCELONA, 1971.

Las tareas de la crítica de arte pueden repercutir sobre el público y sobre el contenido mismo de la actividad artística. Desde esta perspectiva, creo que debe ser contemplada la perseverante labor que desde 1945 viene realizando Cesáreo Rodríguez-Aguilera. Hacia el público lector —y contemplador— del arte, sus testimonios y su entorno, Rodríguez-Aguilera es un escritor de pluma fácil, clara y persuasiva. De cara a la producción artística que comenta el crítico, ejerce su influencia desde la plataforma de una actitud abierta, de un talante siempre comprensivo y ejemplarmente entusiasta. Su crítica pertenece a un estilo cultural y humano afectivamente inspirado, compartiendo la euforia creativa y hasta enriqueciéndola con el flujo de la propia vocación.

Teniendo en cuenta estas observaciones, suponemos lógico llamar la atención sobre las nuevas publicaciones de Rodríguez-Aguilera, entre las que figura esta «Crónica de arte contemporáneo» que ahora tenemos ante nosotros. El libro recoge una serie de textos cuyo conjunto plantea y comenta, de modo atrayente y accesible, una serie de temas funda-

mentales. El concepto del arte, la lucha por el arte, las esencias y las formas, las técnicas y las relaciones de la geografía y de la psicología con el arte, dan lugar a diversos comentarios de los que se desprende un pensamiento coherente que pone especial énfasis en la noción de libertad unida a la función social de las labores artísticas como cumplimiento del destino natural del arte. La actividad artística realiza, según el autor, «aproximaciones» que, persistiendo en cada momento histórico, cumplen «su misión siempre nueva y siempre renovadora».

Resumiendo: esta «Crónica de arte contemporáneo» constituye un repertorio ameno, interesante y recomendable.

V. A. C.

ESPAÑA DIBUJADA.

TOMO I: ASTURIAS Y GALICIA. EFREN Y JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ. SERVICIO DE PUBLICACIONES. MINISTERIO DE LA VIVIENDA.

«Conocer una cosa es saberla dibujar. No se conoce una cosa, casi ni siquiera un concepto abstracto, hasta que no se la puede representar gráficamente», escribe Joaquín Vaquero Turcios en la presentación de este libro, obra de dos hermanos «arquitectos que dibujan arquitectura, pero sus dibujos tienen una intención y una dimensión interior de la que carecen los *dibujos de arquitecto*».

Los autores han realizado una admirable labor cuyos frutos caen en muchas vertientes, no sólo en la arquitectónica, sino también en la histórica, sociológica, etnológica, psicológica, urbanística y económica de este nuestro país, recorrido con la pluma y el lápiz siempre atentos para captar en sus más mínimos detalles la arquitectura anónima, el arte popular por excelencia, «las plantas, aspectos parciales y grandes panorámicas de conjuntos o paisaje... sugeridoras de temas arquitectónicos, turísticos, sociales o culturales en general o, simplemente, buenos para el recreo visual».

Con fruición se pasan y repasan las páginas del libro en el que se reflejan —con acertados y punzantes comentarios— los puntos claves de Galicia y Asturias, dos regiones que dejan de ser dos desconocidas.

L. S.

ADOLF LOOS. ORNAMENTO Y DELITO Y OTROS ESCRITOS.

EDITORIAL GUSTAVO GILI. BARCELONA, 1972.

Tal como se advierte en su «nota preliminar», la idea de este libro nació en unas sesiones de trabajo que tuvieron lugar en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, durante el curso 1969, sobre cuestiones de teoría arquitectónica. En su preparación han colaborado José Manuel del Llano y Pau Pérez, seleccionadores de los textos y de la documentación gráfica, materiales posteriormente sometidos al historiador austriaco Roland Schachel, el cual organizó y sistematizó los escritos recogidos. Por lo tanto, la obra resultante constituye una aportación de la industria editorial española a la historiografía, la teoría y la bibliografía de la arquitectura y el arte modernos.

El libro se articula en seis partes, las cuales agrupan, respectivamente, problemas culturales, moda y artesanía, problemas de la vivienda, barrios residenciales, temas generales de arquitectura y comentarios de Loos sobre sus propias obras, incluyendo también referencias bibliográficas, bibliografías, elenco de las construcciones de Adolf Loos, que todavía se conservan y cincuenta y cinco ilustraciones.

Los trabajos recopilados tienen doble interés, por pertenecer a una de las grandes figuras de la arquitectura moderna y por su emplazamiento histórico, justamente situado en la confluencia entre el modernismo y el funcionalismo, entre los nuevos problemas del artesanado y la producción industrial, entre decorativismo y estructura. Se comprende, por consiguiente, que los planteamientos de Loos estuvieran constantemente impregnados por preocupaciones de orden ético, didáctico y social, siempre centradas en la realidad del hombre concreto.

Así, aunque nunca sistematizara sus doctrinas en una construcción teórica, su pensamiento tiene profunda coherencia centrada en la búsqueda de lo humano, entendida como un intento de comprensión. Sin embargo, el carácter asistemático de sus escritos —y su índole frecuentemente polémica— han arrojado sobre él no pocos equívocos. Es cierto que luchó contra la ornamentación y que fue uno de los más definidos precursores del funcionalismo, pero su significado histórico no puede ser reducido a simplificaciones. Su programa humanístico le condujo a la acentuación del carácter social de la arquitectura y a una peculiar concepción de la economía del espacio, todo ello unido a un fiel entronque con la tradición. Decía en 1913: «En lugar del modo de construir enseñado en nuestras Escuelas Superiores, que, en parte, consiste en la adaptación de estilos de construcción pasados a nuestras necesidades actuales y, en parte, se halla orientado a la búsqueda de un estilo nuevo, quiero imponer mi enseñanza: la tradición».

«El ornamento clásico —afirmaba en 1924— aporta disciplina en la configuración de nuestros artículos de consumo, nos disciplina tanto a nosotros mismos como a nuestras formas, y a pesar de las diferencias tecnográficas y lingüísticas aporta la unidad de formas y conceptos estéticos». Por lo tanto, la desaparición de los añadidos ornamentales no puede ser producto de una imposición llevada al límite, sino el resultado de una evolución natural conducente a la economía del arte y de la producción. En definitiva, el ornamento es un despilfarro de trabajo. Su ausencia «no es falta de atractivo, sino que constituye un nuevo poder de atracción, una nueva animación». Desde estos supuestos, la obra de Loos no puede ser toscamente asimilada a los preceptos estéticos con los que posteriormente se identificaron los promotores del diseño industrial. «Trabajemos tan bien como nos sea posible, sin pensar, ni por un segundo, en la forma». La belleza de las formas depende del cumplimiento de una finalidad superior. «Si se construye un objeto de uso empleando puntos de vista estéticos como primordiales, éste es un adorno por más liso que sea». Lo que interesa no es la nueva forma, sino el «nuevo espíritu».

Entre otras muchas cosas, este importante volumen nos abre la perspectiva compleja de una personalidad cuyo significado histórico debe ser revisado en términos actuales y liberados de las interpretaciones unívocas entronizadas por los dogmas del funcionalismo.

V. A. C.

LOS GRANDES RÍOS.

SELECCIONES DEL READER'S DIGEST. MADRID, 1972.

En la línea de anteriores ediciones y años (1970: *El asombroso mundo de la Naturaleza*. 1971: *El gran libro de los océanos*) nos maravilla esta editorial, Selecciones del Reader's Digest, con una nueva publicación, su libro sobre los grandes ríos del mundo: Nilo, Danubio (texto de Paul Morand), Colorado, Ganges (autor del texto: Joseph Kessel), Rhin, Yenisey (George St. George), Amazonas (Raimond Cartier), Jordán, Mekong, Guadalquivir (José Luis Acquaroni), Mississippi (otro texto de Raimond Cartier), Yangtze Kiang, Tajo, Paraná-Plata (Silvio García Patto), Loira (Philippe Erlanger), Níger, Ebro, San Lorenzo, Po, Orinoco, Támesis, Congo y Sena.

Los ríos, adviértese en el prólogo, han tenido importancia decisiva en la historia de las civilizaciones... «el refinamiento de las costumbres, la evolución del urbanismo o el florecimiento de las artes... están estrechamente vinculados en muchas zonas de la Tierra a la presencia de grandes ríos fluviales».

Aparte, otra consideración importante: el placer de contemplar los ríos que, como brindan los mares, es uno de los grandes gozos de la Naturaleza. Bien puede decirse que los mejores fotógrafos del mundo han espiado con sus cámaras los grandes momentos de cada río, momentos que refleja este libro, maravillosa conjunción de texto e imagen, a la que se añaden una buena fotografía, un glosario de términos técnicos y un índice de los ríos tratados. Complemento de tales ingredientes es una sobresaliente impresión, cuidada labor que siempre acredita a esta editorial.

Los ríos Tajo y Ebro (al igual que el Jordán y el Orinoco) no llevan más texto que el que acompaña a la secuencia fotográfica.

L. S.

LEO KOFLER. ARTE ABSTRACTO Y LITERATURA DEL ABSURDO.

BREVE BIBLIOTECA DE RESPUESTA. BARRAL EDITORES, 1972.

Ofrecer una base «crítico-ideológica» a esa suposición —bastante evidente, a primera vista—, de las afinidades existentes entre el arte abstracto de nuestro tiempo y la llamada «literatura del absurdo», ha sido uno de los propósitos de Leo Kofler en este interesante ensayo, aparecido en Viena en 1970, que aborda la cuestión desde diversos puntos de vista. Conocíamos del mismo autor, desde hace unos tres años, sus interesantes «Conversaciones con Lukács», el famoso crítico húngaro, de filiación marxista, de cuyo pensamiento Kofler se declara ferviente seguidor, y particularmente defensor de los criterios lukacsianos, respecto a una serie de autores claves de nuestro tiempo —Kafka, Brecht, Beckett...—, expuestos en sus ensayos sobre el «realismo-socialista».

Reconoce Kofler la «obra de arte» sólo bajo una perspectiva antropológica, considerando al artista inmerso en un contexto ideológico-social, de cuya configuración aquél debe, y puede o no, dar un testimonio válido o falso. Desde este punto de vista, Kofler rechaza las «exageraciones» o «deformaciones» del arte abstracto del presente, como «quimeras ideológicas de la consciencia burguesa alienada», al enfocar este arte al hombre desintegrado de la sociedad no como «ser-solitario», sino «aislado»; lo que

rompe el principio de socialización al que responde la configuración antropológica de las formas estéticas que Kofler defiende y acepta. Al exponer la pautas claves que llevan a la comprensión de las afinidades existentes entre el arte abstracto y la literatura del absurdo, ofrece también el mecanismo adecuado —desde su punto de vista— para invalidar el sentido artístico de las producciones más significativas de estas artes contemporáneas.

Pese a su parcial punto de vista, resultan, no obstante, interesantes sus comentarios sobre la génesis del arte abstracto y del teatro del absurdo contemporáneos: éstos surgen, según Kofler, como tendencias desorbitadas hacia lo alegórico, lo grotesco y lo horrendo. Formas artísticas detectables en el pasado, ciertamente; pero que, según Kofler, para el artista contemporáneo constituyen fines «objetivables» en sí, al haberse superado el impresionismo y verificado el desencanto por el romanticismo que ofrecía, a través del arte, «la promesa de lo posible».

Tras describir sus conceptos de lo simbólico, lo alegórico y lo horrendo, registra en la postura del artista abstracto de nuestra época una «fuga radical», por la que éste llega a identificar los fines del arte con lo que aquellos conceptos tienen de típico y unilateral, y de tentación para el desahogo de lo «subjetivo-objetivado». («La alegoría moderna —dice Kofler— surge allí donde la consciencia estética no resuelve el problema de la alienación cosificada de la vida, sino que, por el contrario, queda subordinada ideológicamente, conservando la inclinación hacia una evasión crítica...».)

La voluntad de un encuentro simple con el mundo objetivo, opina Kofler, «se ha perdido como consecuencia del desamparo del artista, que se encuentra en el marco ideológico de la alienación capitalista»; reflejándose la incapacidad de aquél para desvelar esta alienación, «que irrumpe por todas partes»... Partiendo de aquí, se extiende luego en consideraciones sobre aspectos destacables del arte contemporáneo, y de algunos escritores, en particular, sobre todo sobre la obra de Samuel Beckett, por constituir este autor caso «clave» en la literatura del absurdo, y ofrecer escasas pistas convincentes para ser fácilmente incluido en el grupo de artistas que no han sido capaces de plasmar el fenómeno de la alienación capitalista.

* * *

Aun suponiendo que el enfoque que Kofler utiliza y describe en estos ensayos, resultará válido ante la obra de gran número de escritores y artistas del presente, quedaría aún por resolver hasta qué punto la tesis kofleriana —o, tanto vale, la «lukacsiana»— podría agotar la esencia de lo artístico, anclada sólo en las vertientes de lo económico, lo ideológico y lo social. ¿Dónde se quedan la «creatividad», la «originalidad» y la raíz del misterio, a las que responde toda obra de arte auténtica, en última instancia? Aun cuando los postulados expuestos por Leo Kofler en esta obra, configuran un enfoque «crítico» de indudable vigor crítico ante el fenómeno estético, teniendo en cuenta incidencias y determinantes de origen socio-ideológico que, sobre aquél, pueden actuar; hay que señalar sus insuficiencias para tratar de abarcar, con estas ideas, esas complejas facetas de la originalidad y la sorpresa por las que el fenómeno estético logra siempre zafarse de toda rigurosa cuadratura lógica que tienda a «encerrar» y secar lo que el secreto del arte —sea éste abstracto o figurativo— tendrá siempre de fecundo, jugoso y sugestivo.

JOSE CASTELLANO

DISCOGRAFIA

MI PATRIA, DE BEDRICH SMETANA.

CICLO DE SEIS POEMAS SINFONICOS. ORQUESTA SINFONICA DE BOSTON. DIRECTOR: RAFAEL KUBELIK. ALBUM DE DOS DISCOS CON FOLLETO. DEUTSCHE GRAMMOPHON. 1 ALB 235. ESTEREO.

Aunque siempre se citan juntos los nombres de Smetana y Dvorak cuando se habla del movimiento nacionalista musical checo, la verdad es que fue el primero, diecisiete años mayor, el que lo inició realmente, incluso con un sentimiento político de independencia con respecto al Imperio austro-húngaro, que no dejó de proporcionarle algún disgusto. La figura de Bedrich Smetana se nos presenta como una de las más importantes en el tiempo de auge de las escuelas nacionalistas, en el que se creó todo un mundo de riqueza sonora, con base en el folklore. La vida del músico distó mucho de ser feliz. A pesar de que se le reconoció como gran compositor y director, su sello de «rebeldé» le hacía sospechoso y molesto a los ojos de las autoridades. Por otra parte, algunos de sus compañeros y buen número de críticos le consideraron como un «wagneriano» —cosa que en aquellos tiempos, para algunas gentes, era algo así como ser un malhechor— sin reconocer su propia aportación al arte de los sonidos. Catorce años antes de morir empezó a sufrir una extraña dolencia auditiva, que le hacía escuchar la música horriblemente distorsionada y penetrante, con un silbido continuo, que se refleja en el cuarteto autobiográfico «De mi vida». Luego vino la sordera total y, al fin, la locura.

Entre todas las obras de Smetana, las más aplaudidas han sido una hermosa ópera popular, «La novia vendida», y el ciclo de poemas sinfónicos grabados en estos discos, «Má Vlast» o «Mi Patria», compuesto de seis páginas que indudablemente tienen su punto de partida en Liszt, pero que se desarrollan conforme a una visión personal del paisaje, las costumbres e incluso la historia de Bohemia. El más famoso de estos poemas es el titulado en checo «Ultava», pero más conocido en la forma germanizada de «Moldau» o «Moldava», que se inspira en el río nacional, desde sus fuentes hasta su tranquilo paso por la ciudad de Praga. Todo el mundo recuerda la afortunada y bella melodía de esta obra. Pero las otras cinco páginas —«Vysehrad», «Sárka», «En los bosques y prados de Bohemia», «Tábor» y «Blanik»— no son inferiores.

Smetana amó profundamente a su tierra, que sólo abandonó cinco años, permaneció en Suecia por razones personales y políticas. Liszt le ayudó en este último aspecto y le protegió con su gran influencia en las altas esferas. Era Liszt entonces un símbolo del nacionalismo húngaro —un nacionalismo bastante conformista, es cierto— y no es raro que Smetana se sintiera influido directamente por su amigo y protector, que, además, había creado el «poema sinfónico» como forma musical que parte de motivos extramusicales. Seis años ocupó Smetana en componer su ciclo, cuando su enfermedad estaba muy avanzada. Sólo pudo oír los dos primeros poemas de «Mi patria».

En la Checoslovaquia de hoy se considera, con razón, a esta obra musical como una especie de monumento nacional. Cada año se interpreta la serie completa en Praga, y ello constituye no sólo una manifestación artística, sino un acto de independencia y de afirmación nacionalista. Pero no hay que ver en eso localismo alguno, pues, por encima de la inspiración en paisajes o en temas históricos, está la auténtica belleza de esta música, obra maestra indiscutible.

La versión que se comenta se encuentra avalada por la excelencia de grabación y prensaje típicos en la marca.

Por otro lado, está la calidad indiscutible de la Orquesta Sinfónica de Boston, una de las mejores del mundo. Y, aunque no hay que caer en el espejismo de que una música nacionalista sólo puede ser bien interpretada por los naturales del país de que se trate, recordemos que Rafael Kubelik, el extraordinario director, es checo, y recibió ya de su padre, el que fue célebre violinista Jan Kubelik, toda la rica tradición musical de su patria. La versión de la música de Smetana es sobresaliente.

ARIAS DE "LA FORZA DEL DESTINO", "AIDA", "MACBETH" Y "OTELLO", DE VERDI.

MONTserrat CABALLE. REAL ORQUESTA FILARMONICA. DIRECTOR: ANTON GUADAGNO. LA VOZ DE SU AMO. J 063-02.220. ESTEREO.

Quien haya oído hace poco en Madrid a Montserrat Caballé en un programa Verdi, con la Orquesta Sinfónica de RTV, que dirigía en aquella ocasión Carlo Felice Cillario, no necesitará recomendación alguna para este disco. Tal acontecimiento ha sido, probablemente, el de más resonancia en la presente temporada. La expectación era enorme. Se añadieron filas de asientos en el Auditorium del Palacio de Congresos y Exposiciones. Miles de personas asistieron al prodigio. No es exagerada la palabra, puesto que Montserrat Caballé es hoy, quizá, la única soprano del mundo que puede conseguir efectos vocales tan extraordinarios. Y si no es la única, lo que resulta seguro es que sobran unos cuantos dedos de una mano para contarlos. Gran heredera de las antiguas «prima donnas», la Caballé posee un órgano vocal natural de cualidades altísimas, pero, además, lo sabe utilizar con una delicadeza, una musicalidad, una línea tan pura, que tiene por fuera que causar sorpresa. El grito de «¡sublime!», que se escuchó nada más terminar una de las páginas, puede parecer algo cursi escrito así en frío, pero en aquel momento reflejaba el sentimiento del público. Montserrat Caballé tiene una voz potente, que arrebató y subyuga, pero cuando más nos cautiva es en la media voz, en esos agudos cristalinos, con una vibración casi imperceptible y en pianísimo, que nos hacen dar gracias a Dios por poder escucharlos y recordarlos entre los mejores momentos de nuestra vida musical. En aquel concierto, la gran soprano dejó para el final las arias más espectaculares por sus alardes de agilidad y de técnica —recordemos que alguna vez incluso utiliza los adornos creados por alguna cantante del siglo pasado—, pero donde más entusiasmó al público sensible, hasta el extremo de la verdadera emoción, fue en los fragmentos de «Don Carlo» y en la «Canción del sauce» y «Ave María» de «Otello», que figura en este disco. Realmente no se puede hacer mejor. Montserrat Caballé está en sus mejores años, y ojalá dure mucho esta plenitud esplendorosa. Discos como éste difunden el milagro por todo el mundo y lo conservan para la posteridad. Si el disco no puede alcanzar nunca la impresión de la comunicación directa, tiene la ventaja magnífica de poder recoger el arte de un intérprete en sus mejores momentos. Cuando la grabación es tan buena, como suele ser normal en los últimos años, y como lo es efectivamente en esta producción de EMI, el resultado no tiene discusión. La maravillosa voz de Montserrat Caballé está envuelta en un magnífico conjunto sinfónico dirigido por un gran conocedor del mundo de la ópera. Una buena contribución al mejor ambiente dramático verdiano.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

ALFAGEME ESTEBAN, Elvira (escultora, pintora).

Nace en el año 1937 en Madrid. Su formación artística se desarrolla en los talleres de Alvaro Delgado, Ricardo Macarrón y William Crovello.

Premios conseguidos: Premio Neblí en Madrid, 1967.

Exposiciones individuales: 1967, Madrid (galería Neblí), Oporto (galería Divulgación); 1968, Cuenca (Casa de Cultura); 1969, Las Palmas de Gran Canaria (Museo Casa de Colón), Madrid (Ateneo); 1972, Madrid (galería Bayogama); 1973, Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: 1962, Caja de Ahorros de Alicante; 1963, Caja de Ahorros de Alicante; 1964, Pollensa, Mallorca; 1965, El Deporte en las Bellas Artes en Barcelona; 1966, Bienal Nacional de Pintura y Escultura de Zaragoza, Salón de Otoño de Madrid; 1967, Minicadros-Primer Premio Círculo 2 de Madrid; 1968, Bienal Nacional de Pintura y Escultura de Zaragoza, Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, Exposición Nacional de Bellas Artes, Salón de Otoño de Valencia; 1969, galería Skira de Madrid, XL Salón de Otoño de Madrid; 1970, galería Twain de Barcelona, El Rastrillo de Madrid, Congreso de Criminología de Madrid, galería Juana Mordó de Madrid; 1971, Internacional de Múltiples en Pamplona, V Premio Círculo 2 de Madrid; 1972, Bienal Internacional de Ibiza, VI Premio Círculo 2 de Madrid, Artgalería de Madrid, Exposición Nacional de Arte Contemporáneo-Fase Regional de Madrid, I Exposición de Pequeña Escultura de Valladolid, Bienal Internacional de Budapest...

Autora del mural al óleo del altar mayor de la iglesia del Corazón de María de Madrid.

Se encuentra representada en: Bilbao, Museo de Arte Moderno; Las Palmas de Gran Canaria, Museo de la Casa de Colón; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.

I-7.

RUBIO CAMIN, Joaquín (escultor, pintor).

Nace en Gijón, Asturias, el 11 de septiembre de 1929. Autodidacta que en 1951 se traslada a Madrid y obtiene cinco años más tarde una bolsa de viaje del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, con la que realiza un viaje a París. En 1961 inicia su labor como escultor, abandonando prácticamente la pintura.

Premios conseguidos: Segundo Premio en el Concurso de Pintura Turner, de Madrid, 1952; Accésit en el Concurso Nacional de Pintura, 1952; Premio Nacional de Pintura, 1955; medalla de plata en el Concurso Nacional de Pintura de Alicante, 1955; Accésit en el Concurso Nacional para el ábside de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, 1962; Gran Premio de Escultura en el I Certamen de Artes Plásticas de Madrid, 1962. A partir de 1968 no acude a concursos y certámenes.

Exposiciones individuales: 1947, Gijón, León; 1948, Oviedo; 1949, Gijón; 1952, Gijón, Santander, San Sebastián, Madrid (sala Turner); 1953, Barcelona, Oviedo; 1957, Madrid (Ateneo); 1958, Oviedo (Caja de Ahorros de Asturias); 1963, Lérida (Instituto de Estudios Ilerdenses), Huesca (Casa de la Cultura), Barcelona (Ateneo); 1964, Gijón (sala Atalaya); 1965, Gijón (sala Altamira), Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes), Oviedo (sala Benedet); 1966, Río de Janeiro (Museo de Arte Moderno); 1970, Gijón (sala Altamira); 1973, Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes).

Exposiciones colectivas: 1952, Exposición Nacional de Bellas Artes, Concurso Turner de Madrid, Concurso Nacional de Pintura; 1954, Exposición Nacional de Bellas Artes; 1955, Concursos Nacionales de Bellas Artes, Concurso Nacional de Pintura de Alicante; 1956, I Exposición Municipal de Pintura de Gijón; 1957, Exposición Nacional de Bellas Artes, VIII Exposición Colectiva del Casino de Salamanca; 1962, XX Años de Pintura Española en Madrid, I Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, Exposición Nacional de Bellas Artes, Exposición Exinco en Madrid, Homenaje a Gaudí en Madrid, Concurso Nacional para la decoración del ábside de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu en Madrid; 1963, Artistas

MICHAVILA ASENSI, Joaquín (pintor, escultor).

Nace en Alcora, provincia de Castellón de la Plana, el 21 de enero de 1926. Cursa la carrera de Magisterio en la Escuela Normal de Valencia y se forma artísticamente en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de la misma ciudad. En 1952 obtiene el título de profesor de Dibujo y el Premio Fin de Carrera. Un año más tarde es uno de los fundadores del grupo valenciano Los Siete y más tarde lo será del grupo Parpalló. En la actualidad es catedrático de la Escuela Normal de Valencia y profesor encargado de curso en la Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Premios conseguidos: Tercer Premio en el Concurso Nacional de Pintura de Alicante, 1956; Primer Premio en el IV Salón de Otoño de Valencia, 1958; Segundo Premio y medalla de plata en el Concurso Nacional de Pintura de Alicante, 1959; Primer Premio en la Exposición El Tema Floral en la Pintura de Valencia, 1967; Premio de la Federación Española de Vela en la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, 1969.

Exposiciones individuales: 1953, Valencia (sala Matéu); 1955, Valencia (sala Matéu); 1959, Bilbao (sala de los Amigos del Arte); 1960, Florencia (galleria Numero), Roma (galleria Numero), Messina (galleria Il Fondaco), Maccerata (Museo de Arte Moderno); 1970, Segovia (Casa del Siglo XV).

Exposiciones colectivas: 1953, grupo Los Siete, en Valencia, Madrid y Barcelona; 1954, Exposición Nacional de Bellas Artes; 1955, III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona; 1956, Concurso Nacional de Pintura de Alicante; 1958, Grupo Parpalló, en Madrid, Barcelona y Valencia, IV Salón de Otoño de Valencia; 1959, Concurso Nacional de Pintura de Alicante, Arte Actual del Mediterráneo, en Buenos Aires y Florencia; 1960, Junge Spanische Maler en Basilea, Mostra Internazionale de Arte Astratta en Prato, colectiva en la galería Kasper de Lausana, III Bienal de Alejandría; 1961, Mostra Internazionale de Arte Astratta en Pistoia, IV Bienal Internacional de Sao Paulo, Arte Español Contemporáneo en Tokio, San Francisco, Oakland, Denver, Nueva York y Bruselas, Pintura Española Actual

IGLESIAS ALVAREZ, Antonio (pianista y musicólogo).

Nace en Orense, el 1 de octubre de 1918. Allí comienza sus estudios musicales a los cuatro años, con el organista Antonio Jaunsarás. Simultanea luego estos estudios con los de Bachillerato. En el Real Conservatorio de Madrid cursa piano con José Cubiles y composición con Conrado del Campo. Obtiene los primeros premios en ambas disciplinas (1935 y 1944). Premio Extraordinario en Virtuosismo (1945). Estudia dirección de orquesta, en el Conservatorio de París, con Fourestier y en Lisboa, con Freitas Branco. Su formación pianística se perfecciona con Marguerite Long, Lazare Levy e Ives Nat, en París, e Isidor Philipp, en Nueva York. Ha actuado en la mayoría de los países europeos, en Africa y los Estados Unidos, tanto en recitales como en conciertos con orquesta, dando siempre una especial importancia a la música española.

Auxiliar de Cubiles en el Conservatorio de Madrid y profesor en los Cursos de Música en Compostela. Creador y director del Conservatorio de Música de Orense, con sus importantes actividades, entre ellas el anual Concurso Internacional de Interpretación. Hizo una gran labor en los Estados Unidos, donde colaboró con Leopold Stokowski. Creador y director de las Semanas de Música Religiosa, de Cuenca y del Instituto de Música Religiosa de la misma ciudad. Fue asesor musical de la Delegación Nacional de Juventudes y del Instituto de Cultura Hispánica, donde hizo encargos, convocó concursos, etcétera. Crítico musical del diario «Informaciones» de Madrid. Secretario general de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y del Comité Nacional Español del Consejo Internacional de la Música. Desde su cargo de subcomisario técnico de la Comisaría General de la Música, desarrolla una importante política de encargos, ciclos de intérpretes, Decenas y Semanas musicales en diversas ciudades, seminarios técnicos y de educación, etcétera.

Autor de libros sobre la obra pianística de Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo, el romántico Marcial del Adalid, el polifonista Juan de Castro Mallagaray, etcétera. Traductor de «Music for all of us», de Stokowski.

en Helsinki; 1962, Arte no figurativo en Valencia, Pintura Española Contemporánea en Berlín y Bonn, Junge Spanische Maler en Viena; 1963, Muestra de Arte Nuevo —Man 63—, en Barcelona, II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid; 1964, 25 Artistas Españoles en Lisboa, Badajoz, Cáceres y Mérida, XXV Años de Arte Español Itinerante por España; 1966, Salón de Marzo de Valencia, Colectiva en el Colegio de Arquitectos de Valencia; 1967, El Tema Floral en la Pintura en Valencia, Arte Objetivo en Madrid; 1968, Antes del Arte en Valencia y Madrid; 1969, II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Madrid; 1970, II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en Valencia; 1971, Man 71 en Barcelona y Figueras; 1972, Man 72 en Barcelona, Homenaje Internacional a Picasso en Vallaurais...

Es autor de numerosas escenografías para obras teatrales de Samuel Beckett, Arrabal, Federico García Lorca, Valle-Inclán, Max Frisch, Lauro Olmo y otros más.

Se encuentra representado en: Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto; Segovia, Museo Provincial de Bellas Artes; Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Elche, Museo de Arte Moderno; Villafamés, Museo de Arte Contemporáneo; Prato, Italia, Museo de Arte Moderno.

I-73.

Premio Radio Madrid de Piano (1941). Becario de diversas instituciones españolas, francesas y norteamericanas. Socio honorario del Capítulo Tau de la Sociedad Nacional Hispánica de Nueva York; Diploma di Benemerita de la Associazione Artistica Internazionale de Roma; académico correspondiente de la Real Academia Gallega y de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de La Coruña; Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y de la Orden del Mérito Civil; chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres, etcétera.

Obras musicales: «La primera salida de don Quijote» (preludio sinfónico), canciones para voz y piano, etcétera.

Discos: autor: «Ao Lonxe», M. T. Tourné (Voz de su Amo). Intérprete: «La sierra» y «Cantos de antaño», de Esplá (Hispanvox); «Estampas de Andalucía», de Rodrigo (Hispanvox).

I-73.

Españoles Contemporáneos en Madrid, III Bienal de la Juventud de París, Bienal Nacional de Pintura y Escultura de Zaragoza, Arte Español en Méjico, II Certamen Nacional de Artes Plásticas en Madrid; 1964, Exposición Nacional de Bellas Artes, Escultores Españoles en la Feria Mundial de Nueva York, XXV Años de Arte Español; 1965, Bienal Internacional de Sao Paulo, Concursos Nacionales de Bellas Artes; 1966, XXXIII Bienal Internacional de Venecia; 1968, XXXIV Bienal Internacional de Venecia, Arte Español de Hoy en Madrid, I Salón de Escultura Contemporánea de Barcelona; 1969, II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Madrid, El Paisaje —itinerante por España—; 1970, El Pequeño Bronce en Madrid y Barcelona, II Exposición Nacional de Escultura en Metal de Valencia; 1971, Atlántida 71 en Madrid, XII Salón de Marzo de Valencia, Exposición Internacional de Telecomunicaciones en Ginebra, III Exposición Nacional de Escultura en Metal de Valencia...

Es autor de la bóveda de la iglesia de San Claudio de Oviedo, del gran relieve en hierro de una casa de Gijón, del grupo monumental en cobre y hierro de la Caja de Ahorros de Asturias en Gijón, de dos grandes bronce para el monumento a Victoria en el Instituto de Estudios Ilerdenses de Lérida, de un mural cerámico en la Universidad Laboral de Tarragona, de varios murales en la catedral de Oviedo y de un mural plástico, varias esculturas y relieves en la iglesia de los PP. Paules de Londres.

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto.

I-73.

CARRERA PASCUAL, María (pintora).

Nace en Madrid el 20 de marzo de 1939. En un primer momento asiste a la Escuela de Artes y Oficios, en donde obtiene premios extraordinarios de dibujo todos los años, para continuar su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, ambos centros en Madrid. Al mismo tiempo ha realizado siete cursos y la correspondiente reválida en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles. En 1968 obtiene la beca de la Fundación Juan March y anteriormente lo había sido en El Paular, en la Universidad de Santander, en Italia por el Ministerio de Educación y Ciencia y por el de Asuntos Exteriores.

Premios conseguidos: Además de los académicos, 1962-67, ha sido recompensada por el Ministerio de Información y Turismo, 1968; en el Salón de Otoño de Sevilla, 1968; Premio Eudis en el VII Salón Femenino de Barcelona, 1968; Segundo Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1969; Premio Cueva de Medrano, de la Mancha, 1969; Medalla de la Crítica de Barcelona, 1969 y Segundo Premio en la Bienal Nacional Estrada Saladich de Barcelona, 1970.

Exposiciones individuales: 1967, Túnez (Embajada de España); 1968, Madrid (salones Macarrón), Bilbao (Museo de Arte Moderno), Zaragoza (galería Libros), Teruel; 1969, Barcelona (galería Grifé & Escoda), Madrid (Ateneo), Palamós (galería Tramontán), Oviedo (sala Benedet), Avilés (Casa de la Cultura); 1970, Córdoba (Caja de Ahorros), Barcelona (Camarote Granados), Santander (galería Sur), Madrid (galería Richelieu); 1971, San Sebastián (galería El Pez), Bilbao (galería Decar); 1972, Valladolid (galería Castilla).

Exposiciones colectivas: 1967, Bienal Internacional de Barcelona, Salón de Otoño de Sevilla, Concursos Nacionales de Bellas Artes, VII Bienal Internacional de Alejandría; 1968, Exposición Nacional de Bellas Artes, Bienal Internacional de Pollensa, I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, Salón Internacional Femenino de Barcelona, Salón de Otoño de Sevilla, 1969, Pintores Figurativos de la España de Hoy en Madrid, San Diego y San Luis (California), Quince Pintores y una Pintora en Madrid, Premio Francisco

ANZO (José IRANZO ALMONACID) (pintor y grabador).

Nace el 1 de febrero de 1931 en Utiel, provincia de Valencia. En 1945 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de San Carlos de Valencia, pasando en 1949 a la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, donde no ha de terminar sus estudios. A pesar de todo ello nuestro artista se considera autodidacta. Fundador del grupo Estampa Popular de Valencia, presidente de varios Salones de Marzo de Valencia, presidente del I Salón del Mediterráneo, presidente de la Asociación de Arte Actual de Valencia, conferenciante muy activo, jurado de varios salones de arte y socio de honor del Movimiento Artístico del Mediterráneo.

Premios conseguidos: Tres primeros premios de Dibujo Artístico y dos primeros premios de Estructuras Geométricas y Decorativas en la Escuela de Artes y Oficio de Valencia, medalla de plata en el II Salón de Marzo de Valencia, 1961; Segundo Premio de Pintura en el VII Premio Senyera de Valencia, 1964; primera medalla de Pintura en el VII Salón de Marzo de Valencia, 1965; Premio del Comité de Turismo de Alejandría en la IX Bienal Internacional de Alejandría, 1972.

Exposiciones individuales: 1961, Valencia (Centro de Estudios Norteamericanos); 1962, Utiel (Sociedad Cultural), Barcelona (galería Ideal-Inaugural); 1963, Valencia (Radio España); 1964, Valencia (galería Martínez Medina); 1965, Madrid (galería Biosca), Valencia (Ateneo Mercantil); 1966, Madrid (galería Amadís), San Sebastián (salas de Información y Turismo); 1967, Pontevedra (salas del Ateneo), Madrid (Ateneo, sala Santa Catalina); 1968, Milán (galería Il Giorno), Como (galería Il Salotto), Roma (galería SM-13-Inaugural de la nueva sede); 1969, Bilbao (galerías Grises), Madrid (galería Eurocasa), Valencia (galería Val i 30).

Exposiciones colectivas: III, V y VII Premio Senyera de Valencia, 1959, 61 y 64; I, II, III, IV, V, VI Salón de Marzo de Valencia, 1960, 61, 62, 63, 64, 65, 66; VII y VIII Salón de Otoño de Valencia, 1962 y 63; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1963; II Bienal de Zaragoza, 1963; XII Exposición de Otoño de

SUBIRA, José (musicólogo).

Nació en Barcelona el 20 de agosto de 1882. Se doctoró en Derecho en la Universidad de Madrid y estudió en el Real Conservatorio piano, armonía y composición, con Montalbán, Cantó y Emilio Serrano, respectivamente. Durante algún tiempo continuó sus estudios en Bélgica. Compositor y escritor en sus principios, se dedicó pronto de lleno a la crítica musical y a la investigación, donde ha sobresalido especialmente. En 1920 comenzó sus estudios sobre el antiguo teatro lírico español. Descubrió y publicó la que se considera como más antigua ópera española, «Celos aun del aire, matan», con texto de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo. Es fundamental su trabajo en torno a la tonadilla escénica y otros géneros del siglo XVIII. Ha dirigido revistas musicales y escrito artículos en multitud de publicaciones españolas y extranjeras. Colabora en los más importantes diccionarios y enciclopedias de Europa.

Secretario del Instituto Español de Musicología. Miembro de número y bibliotecario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y de la Hispanic Society of America.

La labor musicológica de Subirá es inmensa y le ha dado justa fama universal. La lista de sus obras resulta impresionante por lo que supone de acumulación de datos y de capacidad de trabajo. Es difícil estudiar ningún capítulo de la música española sin tener que recurrir de alguna forma a las obras de este incansable investigador.

Primer Premio Nacional de Musicología y Premio de la Real Academia Española por su «Léxico de Música y Danza».

Algunas de sus obras están firmadas con el anagrama «Jesús A. Ribó».

Obras principales: «La música en la Casa de Alba» (1927), «La tonadilla escénica» (1930), «Tonadillas

NASSIO (Nassio BAYARRI LLUCH) (escultor y pintor).

Nace el 21 de marzo de 1932 en Valencia. Su padre, también escultor, le inicia en el arte, posteriormente realiza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, consiguiendo el Premio Extraordinario de Fin de Carrera en 1953. A los dos años es becado por la Diputación Provincial de Valencia para ampliar estudios en el extranjero y en 1971 por la Fundación Juan March en Estados Unidos. Fundador y miembro de Arte Actual del Mediterráneo (1953), del grupo Parpalló (1958), del Movimiento Artístico del Mediterráneo-Man (1965) y de las Exposiciones del Arte en Metal (1969).

Premios conseguidos: Premio Roig, 1953; medalla de honor de la Exposición Provincial Universitaria de Valencia, 1953; Premio de la Exposición Nacional Universitaria de Madrid, 1954; primera medalla Playa de Levante, 1962; medalla de plata de Escultura en el III Salón de Marzo de Valencia, 1962; primera medalla de Escultura en el Concurso Arte Presbiteriano de Cincinnati, 1964; tercera medalla de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968.

Exposiciones individuales: 1956, Valencia (sala Lafuente); 1957, Milán (galería Montnapoleone), Marina de Carrara-Italia (galería Pro-Loco); 1959, Valencia (Ateneo Mercantil-Formas); 1962, Palma de Mallorca (galería Quint); 1963, Cincinnati-Ohio (Edgecliff gallery); 1964, Cincinnati (Emery gallery), Cincinnati (Edward gallery), Antiok-Ohio (University gallery); 1965, Chicago, Illinois (Mercy Hospital); 1967, Valencia (sala Matéu); 1968, Gandía (sala d'Art); 1970, Madrid (Ateneo, sala del Prado), Valencia (Estudio Viguer); 1971, Madrid (galería Sen), Valencia (galería Nike).

Exposiciones colectivas: Exposición Provincial Universitaria de Valencia, 1953; Exposición Nacional Universitaria de Madrid, 1954; I Exposición al Aire Libre de Valencia, 1954; II Exposición al Aire Libre de Valencia, 1955; III Bienal de Arte Hispano-Americano en Barcelona, 1955; Exposición Hispano-Belga en Valencia, 1956; I Salón de Mayo de Barcelona, 1957; II Salón de Mayo de Barcelona, 1958; Diez años de crítica en Valencia, 1958; grupo Parpalló en Madrid, Barcelona y Valencia, 1958; Arte

teatrales inéditas» (1932), «Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid» (colaboración con H. Anglés, 1951), «El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo» (1950), «Historia y anecdotario del teatro Real» (1949), «La ópera en los teatros de Barcelona» (1946), «Cançons populars catalanes» (1948), «Historia universal de la música» (1958), «Historia de la música española e hispanoamericana» (1953), «La música: Etapas y aspectos» (1949). Ha revisado y ampliado muchas obras musicales extranjeras traducidas al español y adaptó a nuestro idioma el texto de «lieder» de Schumann y Beethoven.

I-73.

no figurativo en Valencia, 1959-60; Arte Actual del Mediterráneo en Alemania, Suiza e Italia, 1961; III Salón de Marzo de Valencia, 1962; en el Museo de Arte Contemporáneo de Cincinnati y en varias galerías, 1964; en galerías de Colorado y Nueva York, 1965; Man-65 de Barcelona, 1965; I Bienal de Escultura Española de Barcelona, 1966; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; I Exposición del Arte en Metal de Valencia, 1969; Pequeño Bronce en Madrid, 1970; Eros en el Arte de Madrid, 1971; Presencias de nuestro tiempo en Bilbao, 1971.

Se encuentra representado en: Museo Nacional de Cerámica de Valencia, el Museo Edgecliff de Cincinnati (Ohio) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón).

I-73.

Alcántara de Madrid, Concurso Repesa de Madrid, Bienal Estrada Saladich de Barcelona, Señal 69 de Barcelona; 1970, I Bienal del Tajo de Toledo, Concurso «Blanco y Negro» de Madrid, II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao; 1971, Joven Pintura Española en Nueva York, Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, Premio Círculo 2 de Madrid, I Bienal de Pintura Provincia de León...

Es autora de la vidriera del Parador Nacional de Vich, así como de los murales del mismo edificio.

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

I-73.

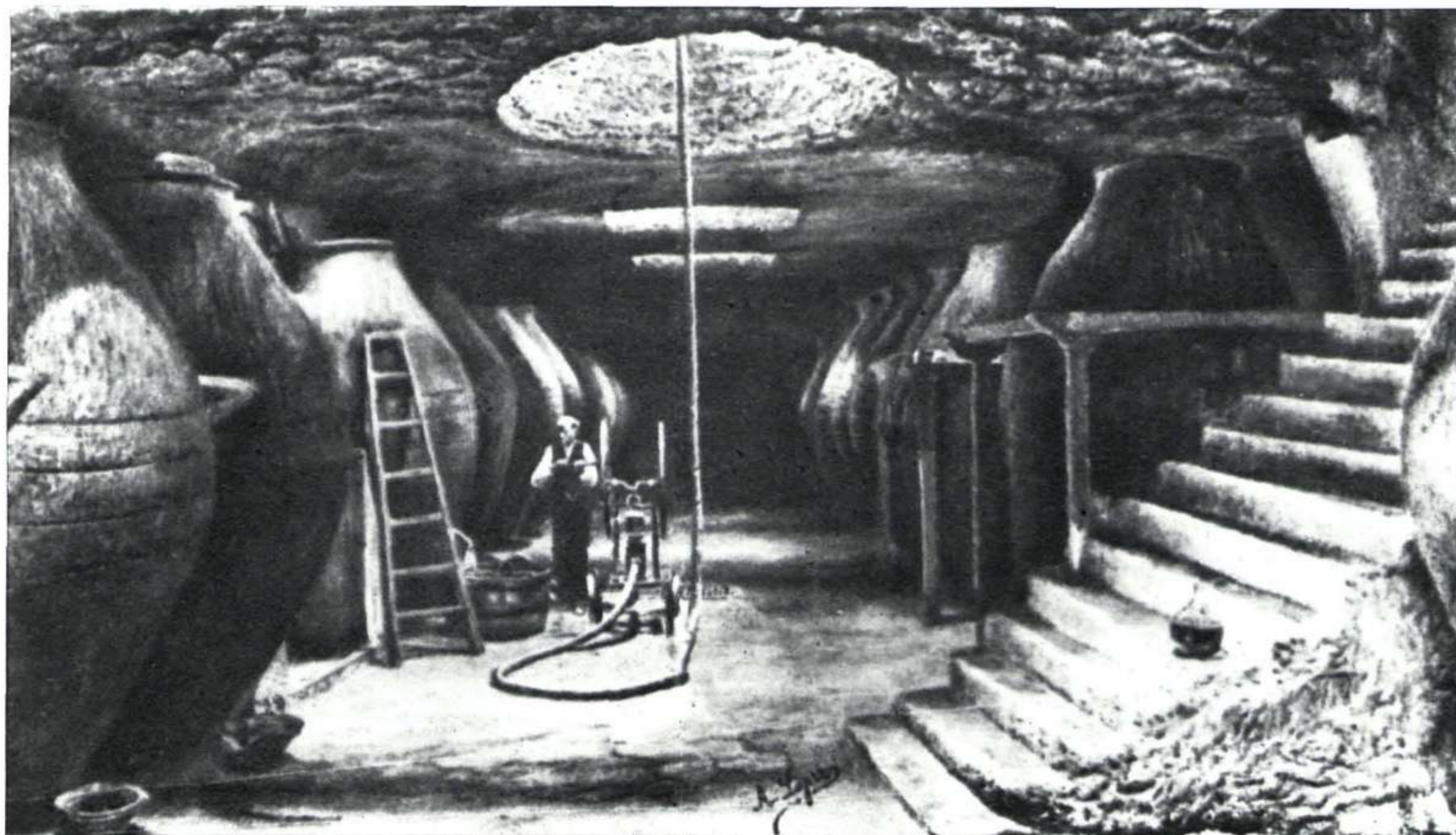
Sevilla, 1963; I Salón de Pintura Contemporánea de Castellón, 1964; III Bienal de Pintura de Alicante, 1964, Grupo Estampa Popular en Moncada, París, Leyden y Valencia, 1964; Expotur: Tres Pintores Actuales en Gante, Mónaco, La Haya, Bremen y París, 1965; Gran Exposición de Arte Español en Toulouse, 1965; I Salón del Mediterráneo en Valencia, 1966; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; Pintores Valencianos Actuales en Zaragoza, 1966; Grupo Nueva Generación en Madrid, Badajoz, Bilbao, Zamora, Las Palmas y Mayaguez (Puerto Rico), 1967; Siete Pintores Españoles en Lisboa, 1967; IX y X Bienal Internacional de Sao Paulo, 1967 y 69; Premio Lissone Internazionale di Pintura en Milán, 1967; Opera Grafica di Artisti Spagnoli en Milán, 1967; XXXIV Bienal Internacional de Venecia, 1968; Artistas Españoles en Victoria (Brasil), 1968; Pictorama 1 de Barcelona, 1969; Pintores Figurativos de la España Actual en Madrid, San Diego de California y San Luis de Missouri, 1969; Premio Internacional Acireale de Sicilia, 1969; Muestra Internacional de la Gráfica de Florencia, 1969; II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en Valencia, 1970; Hombre-Espacio en Madrid, 1970; 18 Artistas Españoles en Roma, 1970; Inaugural del Centro Internacional de Artes Visuales La Dársena de Milán, 1970; II Presencias en Milán, 1970; Internacional de Artistas de la d'Ars de Milán en París, 1970; Testimonio 70 en Madrid, 1971; Man-71 de Barcelona, 1971; Jonge Spaanse Kunst en Gante, 1971; Muestra Internacional Per l'Estate en Milán, 1971; Imagen y Línea en la Pintura Española de Hoy en Puerto Rico, 1971; IX Bienal Internacional de Alejandría, 1972.

Se encuentra representado en: Museo Municipal de Valencia, Museo Provincial San Pío V de Valencia (sala de Arte Contemporáneo), Museo de Arte Moderno de Barcelona (Sección de Arte Contemporáneo), Museo de Arte Moderno de Victoria (Brasil), Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo de Elche (Alicante), Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón), Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

I-73.

ANTONIO LOPEZ TORRES

EXPOSICION ANTOLOGICA



LA CUEVA

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO/MADRID



MACARRON S.A

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



GALERIA CIRCULO 2

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

CONESA
ESCULTURA

ROADARMEL
PINTURA

12 DE FEBRERO A 3 DE MARZO

GALERIA ESTUDIO CID

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

Homenaje a

EDUARDO CHICHARRO

EN SU CENTENARIO

DEL 19 DE FEBRERO AL 6 DE MARZO

galería frontera

moreto, 10 • madrid-14

MUSTIELES.



DEL 2 AL 28 DE FEBRERO DE 1973

GALERIA HELLER

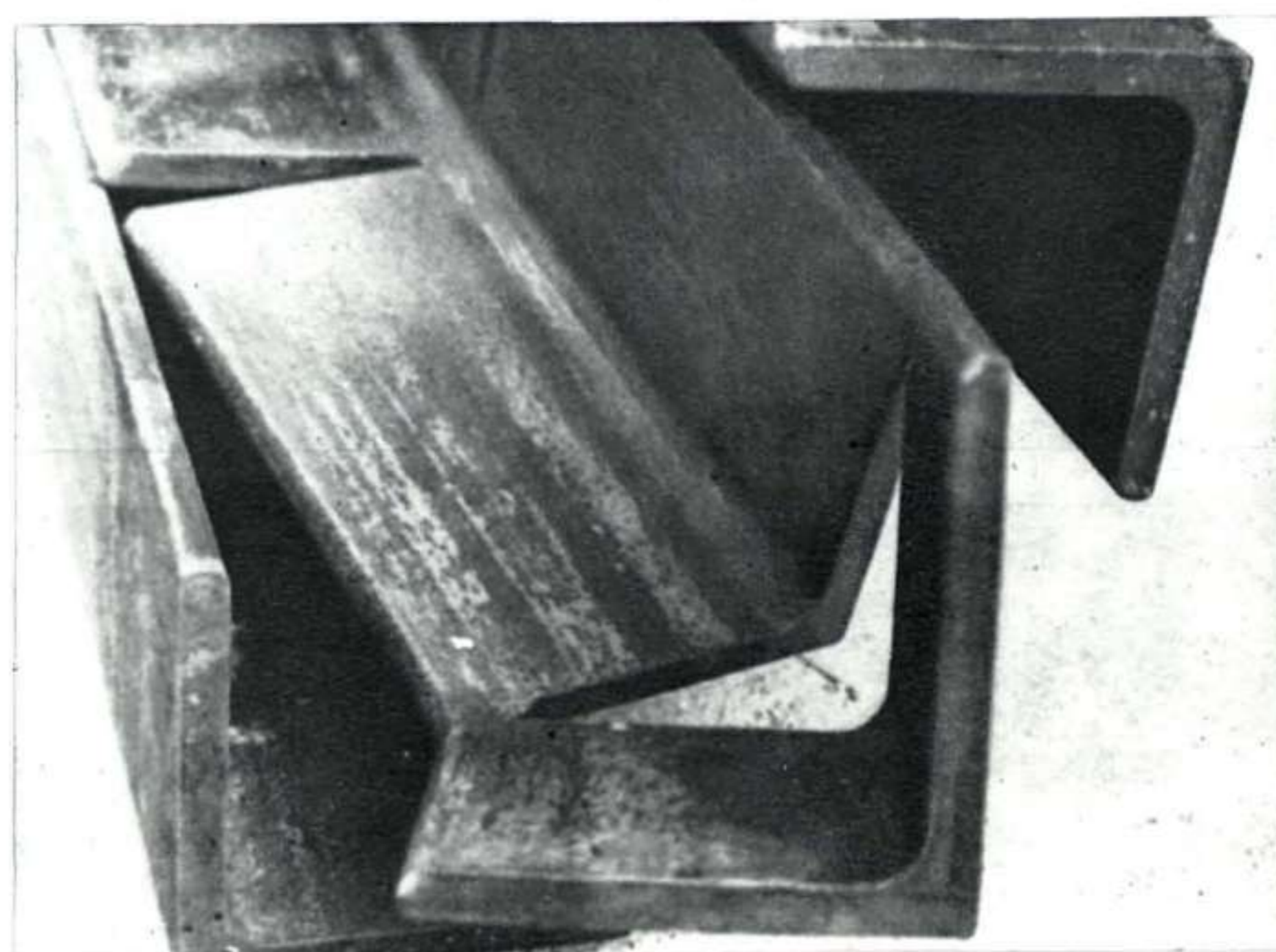
MADRID
Claudio Coello, 13. - Tel. 225 03 92 - Madrid-I

SAN FRANCISCO
2128 Market Street (415) 626-4225

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

Febrero
ADRIAENSENS

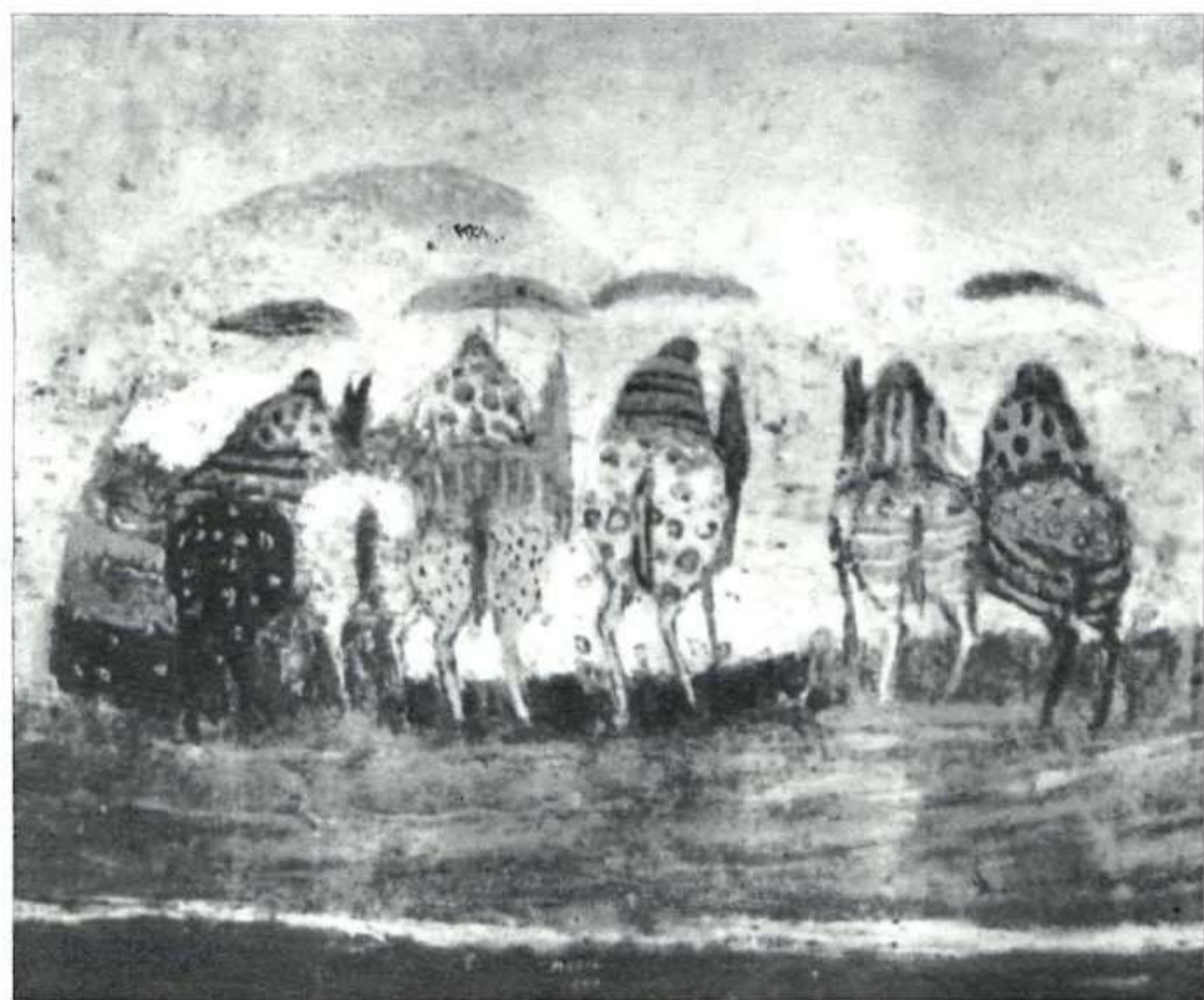
CAMIN



MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO-MADRID

MUSIC

EXPOSICION ANTOLOGICA



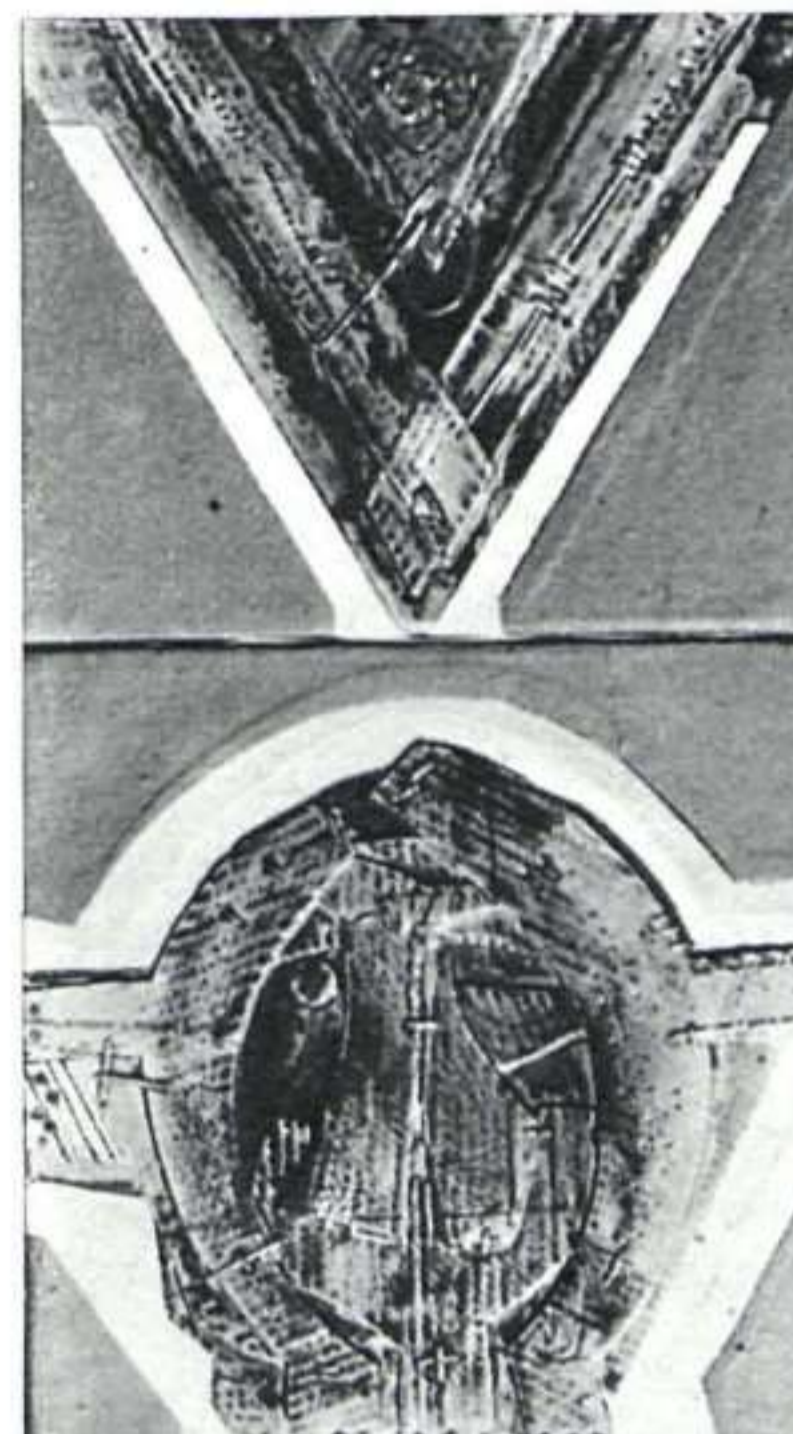
MOTIVO DALMATA

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO
MADRID, ENERO-FEBRERO 1973

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



CEFERINO MORENO

CEFERINO MORENO

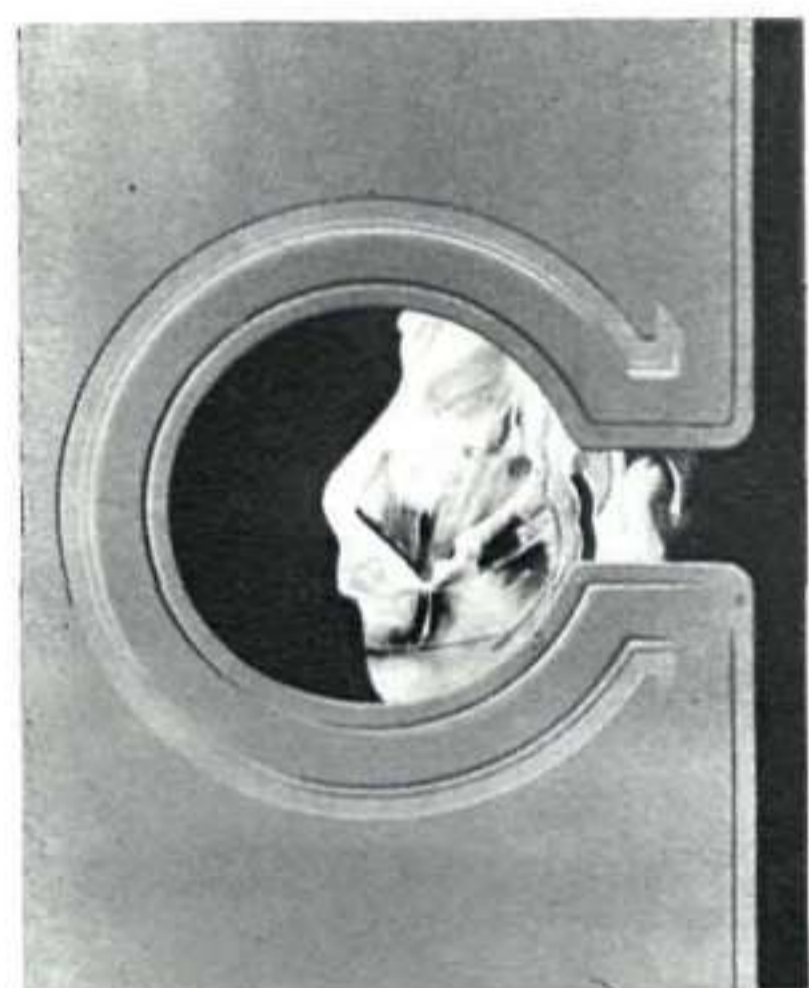
Hasta el 14 de febrero

AGUSTIN CELIS

Desde el 15 de febrero

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

ECHAUZ

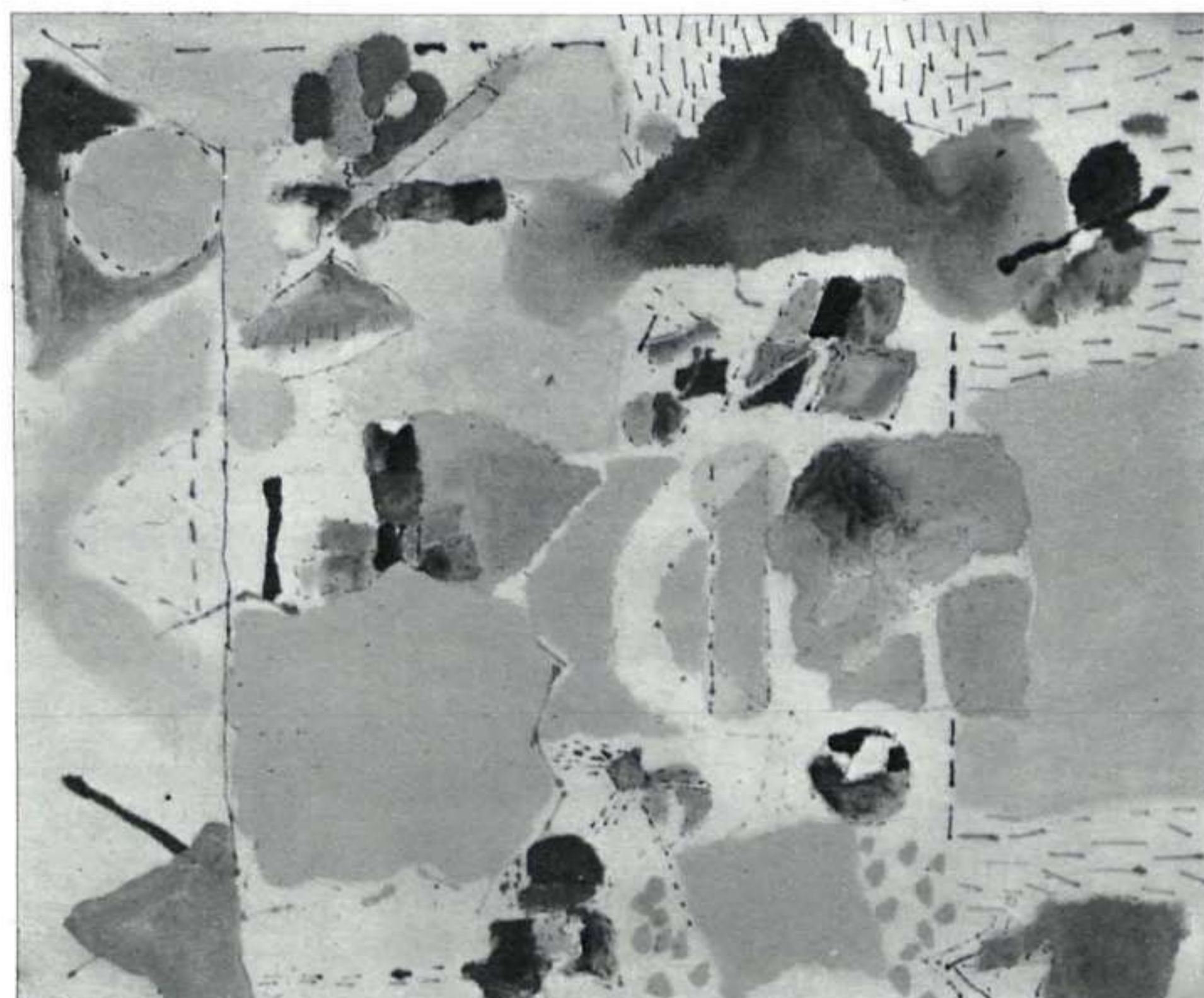


XXXVI BIENAL DE VENECIA
PINTURAS RECIENTES

OBRA GRAFICA
GALERIA
de Luis

ALBERTO BOSCH, 11. Tel. 227 07 18. MADRID - 14

MOMPO



"MERCADO"

OLEO. 1972

47 x 55

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7

Teléf. 225 11 72

MADRID-1

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES BAYO
San Prudencio, 10
VITORIA

AYER
Jorge Juan, 3
ALICANTE

MIGUEL DOMINGUEZ CAZORLA
Segura, 3
ALMERIA

HERNANDEZ DE VASCONCELOS
Donoso Cortés, 14
BADAJOZ

ANTIGÜEDADES JAIME
GELABERT
Arabi, 3
PALMA DE MALLORCA

ANGLADA
Baños Nuevos, 14
BARCELONA

ANTIGÜEDADES VASCO
Pasaje Campos Elíseos, 2
BARCELONA

ARNALDO ANTIGÜEDADES
Paja, 29
BARCELONA

CASA YELMO
Travesera de Gracia, 123
BARCELONA

FREIXAS
Aviñó, 29
BARCELONA

GALERIAS APELLANIZ
General Alava, 8
VITORIA

SOTANO MEDIEVAL
18 de Julio, 8
POLOP (Alicante)

GARCIA CARRERAS
Jesús del Gran Poder, 9
AVILA

LA ALMOYNA
Plaza de la Almoyna, 4
PALMA DE MALLORCA

VERD
Santa Clara, 7
PALMA DE MALLORCA

ANTIGÜEDADES SANTA CLARA
Bajada Santa Clara, 2
BARCELONA

ARCA
Valencia, 203
BARCELONA

EL CANDIL
Urgel, 280
BARCELONA

LA ESCALERA
Daguería, 13
BARCELONA

GALERIAS SANT JORDI
Plaza del Rey, 9
BARCELONA

GRASAS CODINA
Baños Nuevos, 14
BARCELONA

MASSOT SERON
Paja, 27
BARCELONA

RELICARIO ANTIGÜEDADES
Valencia, 263
BARCELONA

SAN SEVERO
San Severo, 11
BARCELONA

VALENTI
Provenza, 308
BARCELONA

ARTE ANTIGÜEDADES
Paloma, 12
BURGOS

BOTO LAFUENTE
Beato Diego de Cádiz, 8
CADIZ

FORCADELL
Zaragoza, 24
CASTELLON

ADARVE
González Francés, 11
CORDOBA

GALERIAS GOYA
San Andrés, 33
LA CORUÑA

JOSE MORATE IÑIGO
Tintes, 25
CUENCA

DANIEL
Galligáns, 3
GERONA

GRECA
Baños Nuevos, 14
BARCELONA

PORTOBELLO
Tuset, 38
BARCELONA

SALA VAYREDA
Rambla de Cataluña, 116
BARCELONA

SAQUERO NAVARRO
Plaza San José Oriol, 6
BARCELONA

TOLEDO
Paja, 13-15
BARCELONA

EL ARCA DE NOE
Laín Calvo, 15
BURGOS

GONZALEZ RAMOS
Vea Murguía, 8
CADIZ

TOMAS Y MARTI
Mártires, 17
CASTELLON

GALERIAS LINARES
Torrijos, 6
CORDOBA

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

ANTIGÜEDADES RIMBAU
Dr. Carreras Peralta, 4
GERONA

PERA PLANELLS
Ciudadanos, 11
GERONA

ANTIGÜEDADES FORTUNY
Fortuny, 26
GRANADA

ANTIGÜEDADES KIROS
Urbieta, 1
SAN SEBASTIAN

RODRIGO GAMON
Avenida Ejército Español, 5
BARBASTRO (Huesca)

SANTA ELENA
Caudillo Franco, 78
JAEN

ALVAREZ PASCUAL
Avenida de los Cubos, 6
LEON

ERRASTI
Vara del Rey, 36
LOGROÑO

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

LA RESERVA
Almirante, 23
MADRID

ANTIGÜEDADES M. GONZALEZ
Velázquez, 40
MADRID

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

CACHEIRO
Puebla, 15
MADRID

ARRUFAT RODRIGUEZ
Plaza Nueva, 1
GRANADA

ARANAZ-DARRAS
San Marcial, 25
SAN SEBASTIAN

ANTAÑO
Virgen de la Capilla, 7
JAEN

ALONSO
Avenida de los Cubos, 32
LEON

OLIVA
San Antonio, 42
LERIDA

MARTIN
Queipo de Llano, 41
LOGROÑO

ALCOCER - ANTICUARIOS
Santa Catalina, 5
Pelayo, 68
MADRID

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

ARENAZA Y BASANTA
Avenida Generalísimo, 24
MADRID

BERALIA
Barquillo, 20
MADRID

CEBRA
Columela, 4
MADRID

CORTES OLIVER
Plaza de la Cebada, 7
MADRID

DIAZ DIEZ
Génova, 18
MADRID

FERRERES SERRANO
Echegaray, 25
MADRID

GRIFFE & ESCODA
Los Madrazo, 6
MADRID

LOS TRES LUISES
Belén, 15
MADRID

ANTIGÜEDADES VENTOLERA
Avenida Generalísimo, 21
MALAGA

CHYS
Trapería, 11
MURCIA

CARLOS III EL NOBLE
Avenida Carlos III, 36
PAMPLONA

ANGEL
Lamas Carvajal, 8
ORENSE

ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

EL MUSEO
Corral de la Cerera, 2
PALENCIA

DEZA MORA
Plaza General Vara del Rey, 10
MADRID

ESTHER
Castelló, 3
MADRID

GARCIA SARO
Serrano, 48
MADRID

LAFORA GARCIA
Carrera San Jerónimo, 40
MADRID

EL PARTENON
Prado, 25
MADRID

HISPANIAN
Ramón y Cajal, 8
FUENGIROLA (Málaga)

LLORENTE
San José, 34
MURCIA

EL HALCON DE HIERRO
Olite, 26
PAMPLONA

FERREIRO PEREZ
Avenida de Portugal, 96
ORENSE

FELGUEROSO FERNANDEZ
Moros, 43
OVIEDO

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

OCCASIONAL STORE
León y Castillo, 77
LAS PALMAS

ARTE
Plaza de la Constitución, 6
VIGO (Pontevedra)

ZAFIRO
Meléndez, 21
SALAMANCA

ATENAS
Somorrostro, 3
SANTANDER

ANTIGÜEDADES
LA FUENCISLA
Isabel la Católica, 12
SEGOVIA

CASTILLO
Harinas, 34
SEVILLA

CONRADO
Claustrilla, 2
SORIA

CASTELLARNAU
Caballeros, 11
TARRAGONA

CASA BALAGUER
Pasadizo Ayuntamiento
TOLEDO

ARTESANIA PUERTO
Tejedores, 5
VALENCIA

GALERIA DE ARTE CASTILLA
Portugalete, 1
VALLADOLID

COFRE
Barón, 12
PONTEVEDRA

ANTIGÜEDADES REYES
Plaza del Peso
SALAMANCA

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

CRIADO GARCIA
Vía Cornelia, 13
SANTANDER

VILORIA
Plaza de los Huertos, 2
SEGOVIA

PIÑANES DE TENA
Alemanes, 13
SEVILLA

RUIZ
Avenida Navarra, 4
SORIA

RIGAU
Bajada Misericordia, 14
TARRAGONA

DIAZ MOYA
San Miguel, 3
TOLEDO

COT CASANOVA
Correjería, 29
VALENCIA

AZCONA
Marina Escobar, 1
VALLADOLID

CASA LUCRECIA
General Concha, 13
BILBAO

COLODRON
Castelar, 7
ZAMORA

ALMACENES SELA
Mayor, 51
ZARAGOZA

EL MERCADO PERSA
Vda. de Epalza, 1
BILBAO

FERNANDO
Esquina Plaza Mayor
ZAMORA

CESARAUGUSTA
Fray Cebrián, 8
ZARAGOZA

**Anticuarios
por especialidades**

Alfombras y tapices

ALFOMBRAS TURKESTAN
Rambla de Cataluña, 76
BARCELONA

MONCLOA
Hermosilla, 116
MADRID

LAS MENINAS, S. A.
París, 205
BARCELONA

ISPAHAN
Serrano, 11
MADRID

Armas

GALERIAS ESPAÑOLAS
Rosellón, 238
BARCELONA

ESEX
Marqués de Cubas, 19
MADRID

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

ALFONSO
Nuevas Galerías
Ribera de Curtidores, 12
MADRID

Arte oriental

CASA MARIA ESCLASANS
Piedad, 10
BARCELONA

MITZOU
Serrano, 27
MADRID

NILO
Mallorca, 252
BARCELONA

SUGESA
Darro, 11 y Prado, 10
MADRID

Bronces

ANTIQUITES L'ART
Jaime I, 3 bis
BARCELONA

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

MASSOT SERON
Paja, 27
BARCELONA

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

Cerámica y porcelanas

ANTIGÜEDADES URGELL
Piedad, 8
BARCELONA

GALERIAS VELAZQUEZ
Velázquez, 40
MADRID

GALERIAS SYRA
Paseo de Gracia, 43
BARCELONA

VINDEL
Prado, 7
MADRID

Esmaltes

MAURICIO LINEAL LEAL
Carnero, 4
MADRID

SEVRES
Carral, 8
VIGO (Pontevedra)

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

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

Estaños

NORIJEAN
San Severo, 9
BARCELONA

ADARVE
M. González Francés, 11
CORDOBA

RETABLO
Vía Augusta, 25 y 27
BARCELONA

EL REY DE ORO
Paseo de Reding, 23
MALAGA

Grabados

CROMEX
Sans, 17
BARCELONA

ORTEGA
Avenida José Antonio, 19
SEVILLA

MANUEL GONZALEZ
Velázquez, 40
MADRID

ARTESANIA PUERTO
Tejedores, 5
VALENCIA

Marfiles

GRIFE & ESCODA
Avenida Jaime III, 130
PALMA DE MALLORCA

ALEÇONS, S. A.
Prado, 29
MADRID

SAÑES ART COLLECTIONS
ANTIQUES
Avenida Generalísimo, 580
BARCELONA

DON PELAYO
Goya, 27
MADRID

Muebles

OBJETOS DE ARTE
Dato, 27
VITORIA

ANDREE & HIPOLA
Serrano, 16 y 28
MADRID

RETABLO
Vía Augusta, 25 y 27
BARCELONA

DOÑA URRACA, S. A.
Velázquez, 86
MADRID

Numismática

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

DIEZ MONSALVE
Santa María, 10
VALLADOLID

MADRID
JUAN MADRID
Ribera de Curtidores, 15
MADRID

BELANCHE
Santiago, 24 y
Don Jaime I, 44
ZARAGOZA

SERVICIOS

Doradores

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

SENDER
Aragón, 351
BARCELONA

ALFONSO
Virtudes, 11 y
Margaritas, 22
MADRID

JOSE PALLEROLA
Eloy Gonzalo, 18
MADRID

FIDEL FERNANDEZ
Olite, 14
MADRID

EUGENIO HERRANZ
Casado de Alisal, 6
MADRID

LALDUMET
Vicente Pachón, 15
MADRID

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

Embalajes, mudanzas y transportes

A. CERDA
Aviñó, 29
BARCELONA

EMBALAJES CASADEVALL
San Quintín, 30
BARCELONA

JOSE FARO VIU
Avenida Carlos I, 191
BARCELONA

AGUSTIN FILLOL
Avenida Carlos I, 199
BARCELONA

PEDRO IBORRA LOPEZ
Viladomat, 189
BARCELONA

AJO EMBALADORES
Sagasta, 15
MADRID

CARLOS DIEZ
Pelayo, 72
MADRID

EMBALADORA
INTERNACIONAL MARESA
Moratines, 23
MADRID

GIL STAUFFER, F.
Avenida Menéndez Pelayo, 3
MADRID

IBERIATRANS
Marqués de Cubas, 18
MADRID

Tasadores

ALCALA FREIXAS
Dante Alighieri, 17
BARCELONA

J. CANALDA FISH
Dr. Ibáñez, 26
BARCELONA

RICARDO REVUELTA
Vía Layetana, 28
BARCELONA

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

M. LOZANO
Miguel Arredondo, 3
MADRID

F. CUADRO
Atocha, 96
MADRID

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

J. L. DOMINGUEZ ALONSO
Ponzano, 47
MADRID

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

MATO
Arenal, 9
MADRID

Exportación-Importación

GUNTER POMMERENCKE
Camp, 41
BARCELONA

IBETSA
Consejo de Ciento, 301
BARCELONA

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

JAIME BATCHILLERIA GILBERT
Paseo Isabel II, 8
BARCELONA

BUGAEX
Ribera de Curtidores, 33
MADRID

ESEX
Marqués de Cubas, 19
MADRID

GUGGENTHUL
Avenida de José Antonio, 27
MADRID

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

Restauraciones

ANTONIO MARMOL PLAZA
Barlovento, 2
MADRID

SANTI VALLVE
Valencia, 391
BARCELONA

EXPERTICIAS
General Goded, 9 y 11
BARCELONA

CARLOS MIRANDA VALDES
San Paciano, 19, pral.
BARCELONA

FRANCISCO TORRAN DURAN
Felipe Moratilla, 8
MADRID

SALA PARES
Petritxol, 5 y 8
BARCELONA

FRANCISCO ALCARAZ GONZALEZ
Prim, 17, 5.º
MADRID

MIRO
Floridablanca, 108-110
BARCELONA

GALERIAS TIZIANO
Diputación, 286
BARCELONA

TRAQUISA
Quintana, 16
MADRID

RESTAURACIONES
ARTISTICAS
Fomento, 6
MADRID

ENCUADERNACIONES AGUSTI
Galileo, 282
BARCELONA

J. SANTOS RAMOS
Ambrós, 28
MADRID

R. LLUIS MONLLAO
Plaza San Justo, 3
BARCELONA

**SALAS Y
GALERIAS DE ARTE**

GRIN-GHO
Serrano, 100
MADRID

SALA CELINI
Bárbara de Braganza, 8
MADRID

GALERIAS SKIRA
Lista, 23
MADRID

FAUNA'S
Lagasca, 86
MADRID

GALERIA GROSVENOR
Lista, 21
MADRID

GALERIA VANDRES
Don Ramón de la Cruz, 26
MADRID

GALERIA LEGAR
Plaza de Santa Ana, 10
MADRID

ART GALERY
Ramón y Cajal, 1
MADRID

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

GALERIA DEL CISNE
Eduardo Dato, 17
MADRID

GALERIA MECENAS
Los Madrazos, 34
MADRID

GALERIA BIOSCA
Génova, 11
MADRID

GALERIA MODENA
Moreto, 17
MADRID

SALA MONZON
Velázquez, 119
MADRID

GRIFE & ESCODA
Los Madrazo, 7
MADRID

QUIXOTE
Plaza de España, 11
MADRID

ELIPA
Alcalá, 43
MADRID

GALERIA CID
Núñez de Balboa, 119
MADRID

GALERIA JUANA MORDO
Villanueva, 7
MADRID

GALERIA ARTE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA EL COLECCIONISTA
Gaztambide, 26
MADRID

GALERIA SEN
Núñez de Balboa, 37
MADRID

ALCON
Infantas, 27
MADRID

ARTELUZ
Luchana, 4
MADRID

DELTA
Fuencarral, 55
MADRID

GALERIA ANTONIO MACHADO
Fernando VI, 17
MADRID

SALA MACARRON
Jovellanos, 2
MADRID

GALERIA LAZARO
Carlos III, 3 (plaza Oriente)
MADRID

STUDIO MADRID
Génova, 18
MADRID

EDAF
Jorge Juan, 30
MADRID

NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GALERIA KREISLER
Serrano, 19
MADRID

RAYUELA
Tutor, 19
MADRID

GALERIA LORING
Castellana, 28
MADRID

GALERIA CIRCULO
Manuel Silvela, 2
MADRID

OLD-HOME
Serrano, 118
MADRID

SEIQUER
Santa Catalina, 3
MADRID

GALERIA GASSO
García de Paredes, 78
MADRID

DURAN
Serrano, 36
MADRID

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GALERIA FRONTERA
Moreto, 10
MADRID

GALERIA TOLMO
Santa Isabel, 14
TOLEDO

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA THEO
General Castaños, 15
MADRID

MARINO AMAYA
Antonio Leyva, 33
MADRID

GALERIA TARTESSOS
Serrano, 63
MADRID

ISA
Conde Aranda, 14
MADRID

GALERIA IOLAS-VELASCO
Zurbano, 88
MADRID

GALERIA DANIEL
Los Madrazo, 16
MADRID

GALERIA KARMA
Paseo de la Castellana, 21
MADRID

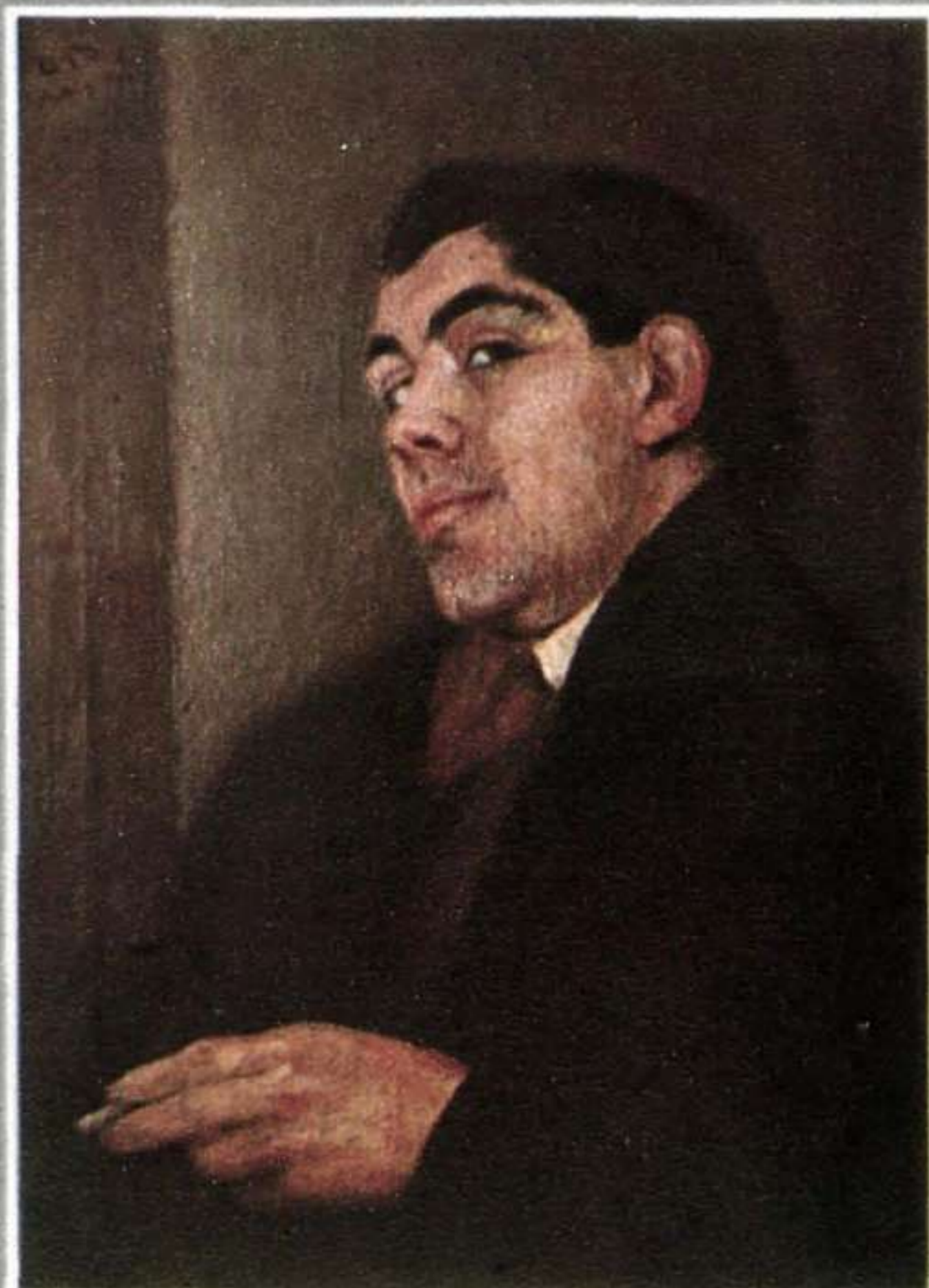
GALERIA TOLMO
Santa Isabel, 14
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11
MADRID

ISPAHAN
Serrano, 11
MADRID

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

VAZQUEZ DIAZ



ANGEL
BENITO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO



FEDERICO SOPEÑA

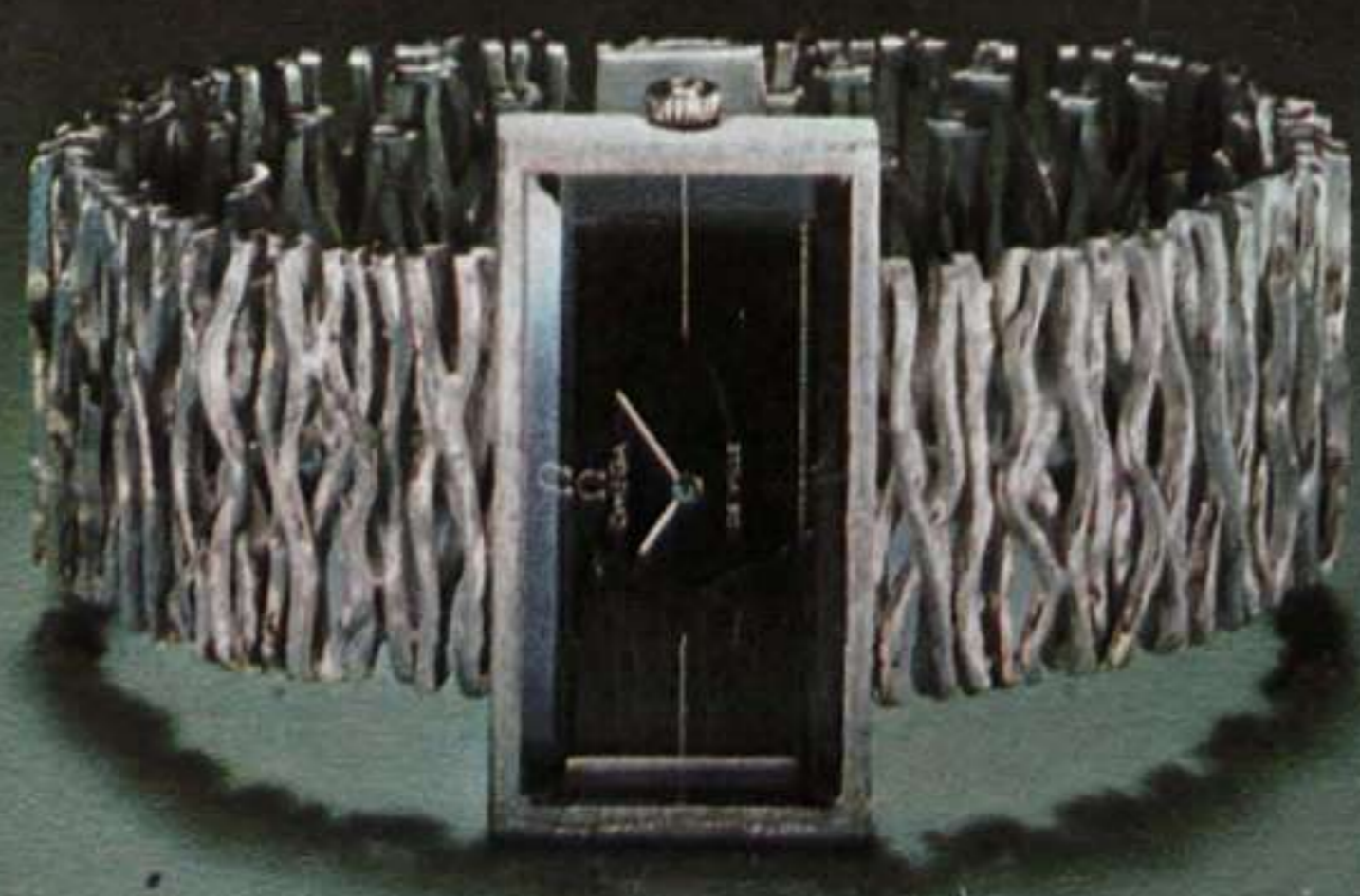
ANTONIO GALLEGO

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

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

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

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



Las ondas irregulares de oro de la pulsera descansan en la esfera rectangular. Un cristal de zafiro alto protege la esfera azul-noche marcada con tres líneas horarias.

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

Un nuevo título de realeza relojera: Los Omega Queen-size



Omega creó su nueva colección Esmeralda de relojes joya con un objetivo: ¿por qué tener poco de una cosa buena cuando puede tenerse mucho? En consecuencia, estas tentadoras máquinas del tiempo son mayores que las corrientes y admirablemente adaptadas para hacer aún más esbelta a una esbelta muñeca.

Inspirados por Andrew Grima, joyero de la realeza, los nuevos relojes están coronados por cristales especiales, alguno cortado entero de piedras preciosas, cuarzo, amatista, citrina, están insertados en cajas ultraplanas y se combinan delicadamente con las pulseras.

Dentro de este esplendor se esconden movimientos de exactitud rítmica, de tic-tac reposado con la legendaria precisión Omega.

Y ésta es una colección completa. No unos cuantos relojes nuevos sino una completa y bella familia. Todos tienen la misma soberbia combinación de clasicismo y vanguardismo.

Ω OMEGA



Arriba. - Las líneas puras y sobrias de moda duradera; un reloj de tranquila armonía expresada por la fina pulsera de oro gris satinada. Esfera plateada mate, cristal de zafiro alto.

Abajo. - Líneas bien trazadas y ángulos limpios dan a este reloj personalidad indiscutible. Lleva esfera negra satinada, orlada de brillantes, cristal de zafiro alto, pulsera de oro gris en fino dibujo.

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.

EL SIERVO DE YAHVE

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

ANGEL OLIVER

4/4 *Andante* Senza tempo 10 segni

Fl. I
Ob. I
C. Ing.
Cl. I
Cl. B.
Fg.
Cft.

1. Cor.
2. Cor.
Tr. I
Tbn.
3. Tbn.

Arpa
Cel.
Vibr.
Camp.

4/4 *Andante* Senza tempo 10 segni

Timp.
Piti.
Tomb.
Tomtom.
Blok.
Bongos
T.T.
Gong
G.C.

4/4 *Andante* *pp*

Vid. I
Vid. II
Vie.
Vc.
Cb.

31
31
31

30°

RIFLESSI

The musical score is written on ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Cl. B. (Clarinet Bass):** Part 1 (top two staves) and Part 2 (middle two staves). Includes markings for *poco ten.* and *A tpo.*
- Fg. (Flute):** Part 1 (top two staves) and Part 2 (middle two staves). Includes dynamic markings *fz.*
- Tbn. (Tuba):** Part 1 (top two staves) and Part 2 (middle two staves). Includes dynamic markings *sfz.* and *fz.*
- Arpa (Harp):** Part 1 (top two staves) and Part 2 (middle two staves). Includes dynamic markings *sfz.*
- Timp. (Timpani):** Part 1 (top two staves) and Part 2 (middle two staves). Includes dynamic markings *forte* and *fz.*
- Vc. div. (Violins):** Part 1 (top two staves) and Part 2 (middle two staves). Includes markings for *4 Viol. II (div. I)*, *poco ten.*, *Arco ord.*, and *(Sord.)*.

Tempo and dynamic changes are indicated throughout the score, including *poco ten.*, *A tpo.*, *sfz.*, *fz.*, *f.*, *mp.*, and *mf.*. Measure numbers 3, 4, 5, and 3 are marked at the top and bottom of the score.

PSICOGRAMA N.º 1, PARA PIANO

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff has dynamic markings *fz*, *p*, *mf*, *pp*, *mp*, and *fff*. The lower staff has *p*, *mp*, and *Ped.* markings. There are various musical notations including slurs, accents, and a "l.v." marking at the end.

senza tempo = 10"

Handwritten musical score for the second system. It features two staves. The upper staff has dynamic markings *p*, *ff*, and *p*. The lower staff has a pizzicato marking "pizz. dirett. sulle corde". There are also slurs and a "6" fingering. The text "gliss. direttamente sulle corde" and "rubato" is written above the staves.

Handwritten musical score for the third system, which is a pedal point exercise. It consists of two staves. The upper staff has a series of notes with a "Ped." marking. The lower staff has a "Ped." marking and a "senza Ped." marking. There are also dynamic markings *ff* and *ppp*, and a "l.v." marking.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The upper staff has dynamic markings *mf* and *p*. The lower staff has a *mp* marking. There are various musical notations including slurs, accents, and a "3" fingering.

TRIO DE CUERDA

First system of musical notation for Trio de Cuerda. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a trill (tr) and a fermata over a whole note, with dynamics *sffz*, *f*, *mf*, and *mp*. The middle staff is in bass clef, also with a key signature of one sharp and 3/4 time. It includes a trill (tr), a pizzicato (pizz.) section, and an arco ponticello (Arco pont.) section with a five-measure phrase. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, featuring a triplet of eighth notes and a six-measure phrase with a *pizz. pont.* marking.

Second system of musical notation for Trio de cuerda. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *Arco v* and *pp*. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *pizz. ord.* and *fz*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *Arco stacc* and *mp.*. A *tasto II c.* marking is present above the middle staff. The system concludes with a *pizz. pont.* marking in the middle staff.

Third system of musical notation for Trio de cuerda. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *mp* and *pp*. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *arco pont.*, *tasto 3*, and *pizz. pont.*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *pizz. pont.* and *p*. A *pizz. pont.* marking is also present in the middle staff.

Fourth system of musical notation for Trio de cuerda. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *pizz. pont.* and *mp.*. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *Arco, tastq*, *pp.*, and *mp.*. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and 3/4 time, marked *Arco, pont.*, *fz*, *pp*, *sffz*, and *tasto*. A *pizz. b* marking is present above the top staff. The system concludes with an *accell.* marking and a *tasto* marking in the bottom staff.