

*Bellas
Artes 73*



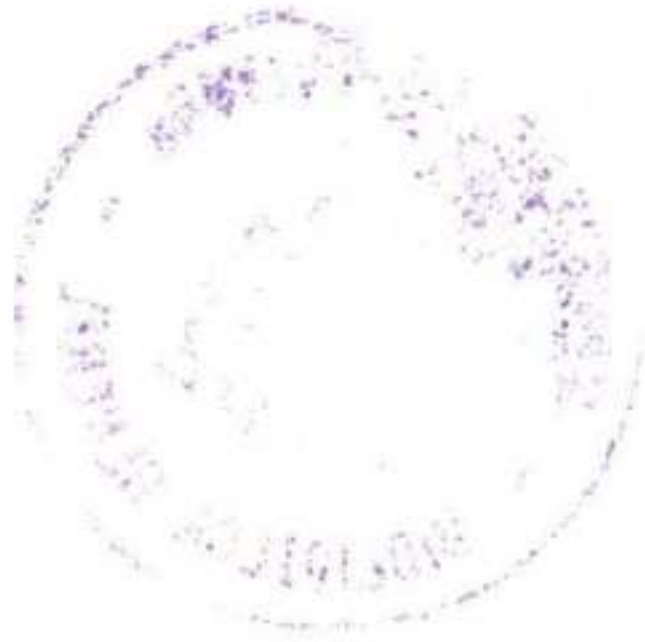


FUENCARRAL, 43

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



SALA CELINI

BARBARA DE BRAGANZA, 8

Z. 389



GEORGES ROUALT

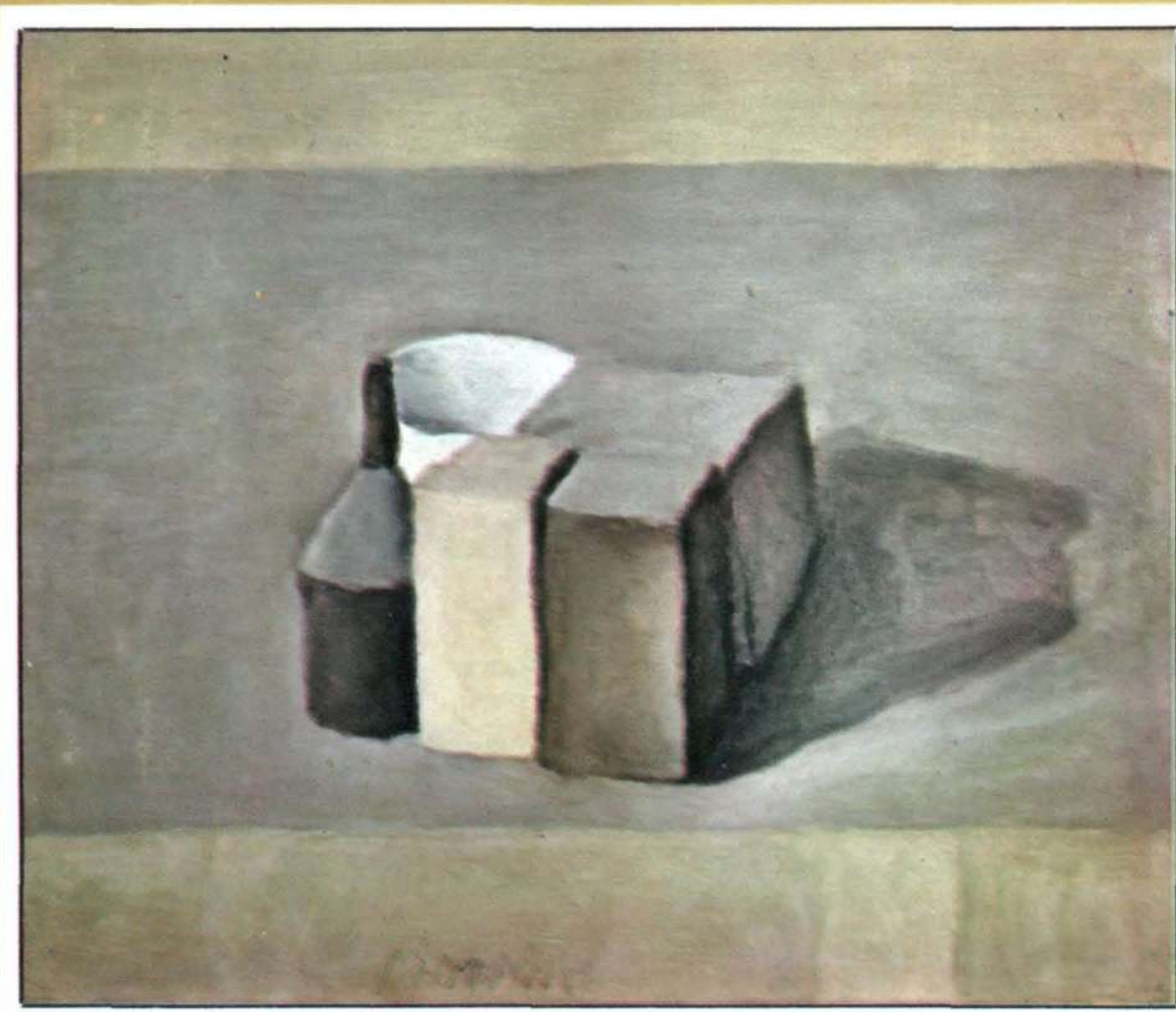
(1871 - 1958)



LITOGRAFIAS
MES DE NOVIEMBRE

GALERIA THEO

GENERAL CASTAÑOS, 15 - TELEF. 4192797 - MADRID-4

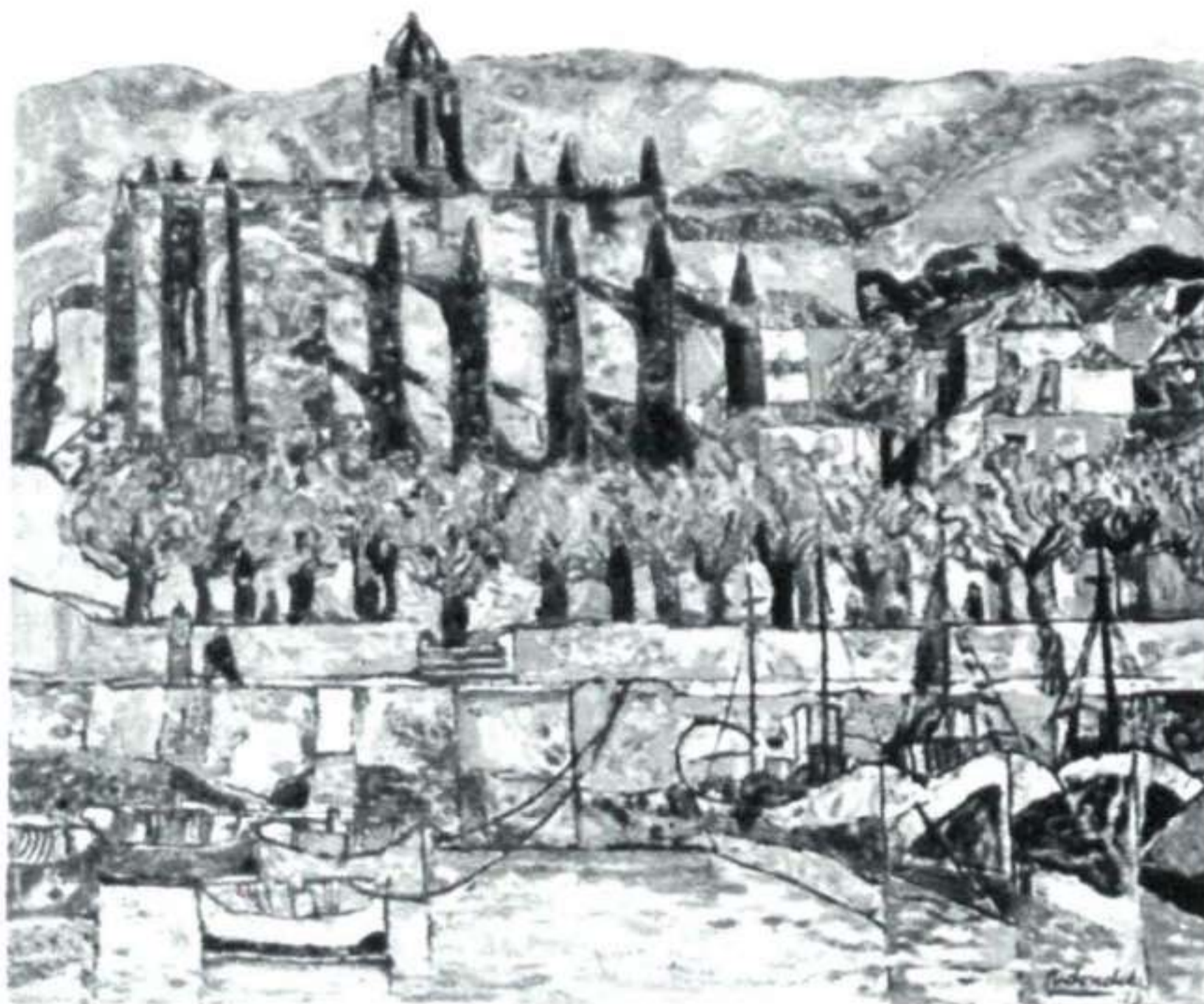


"PRESENCIAS
DE NUESTRO
TIEMPO"

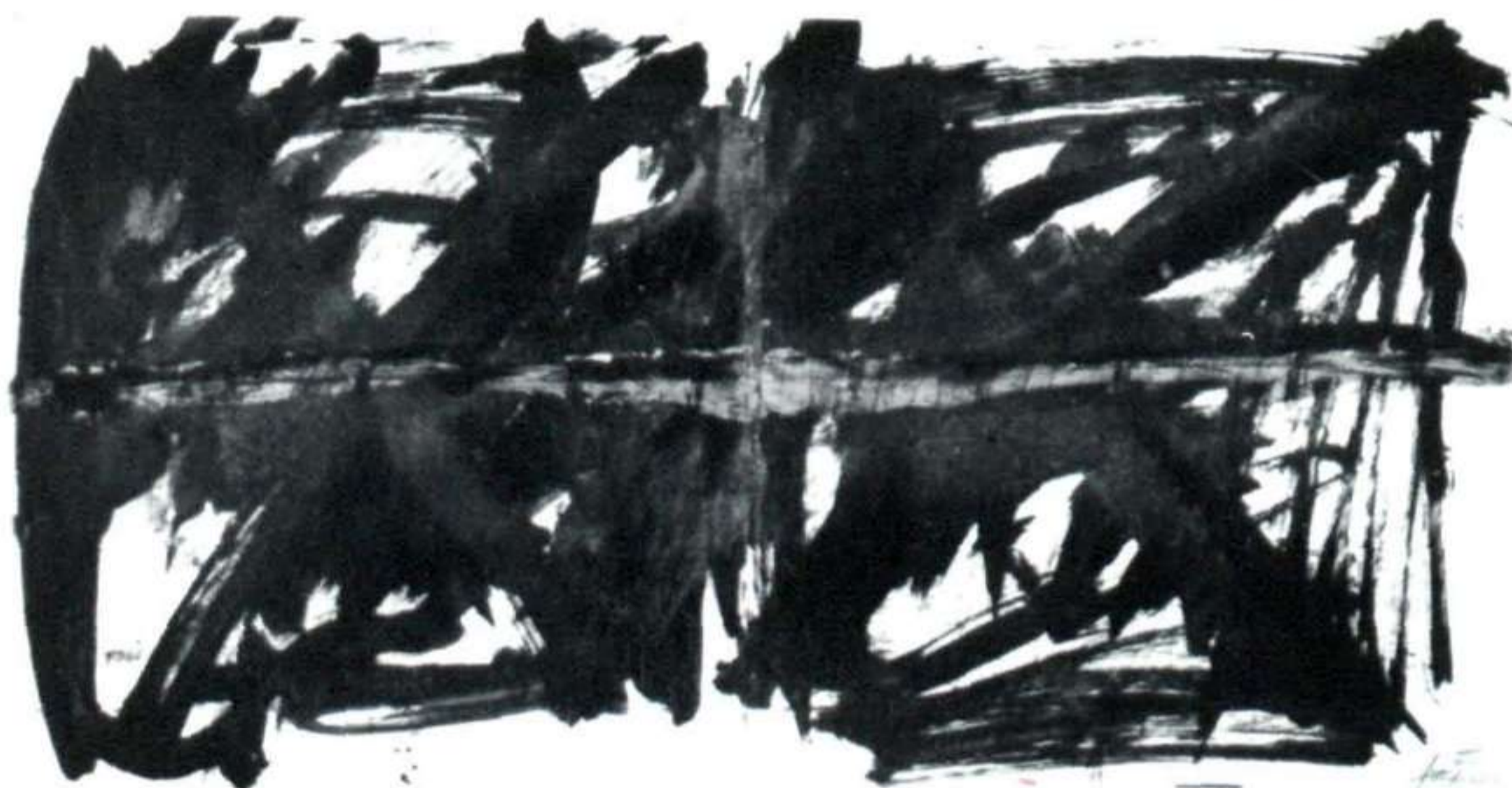
BEAUDIN
MARIA BLANCHARD
BORES
CANEJA
CHILLIDA
GUILLERMO DELGADO
JUAN GRIS
LAURENS
LOBO
METZINGER
MIGNONI
HENRY MOORE
MORANDI
PALENCIA
TAPIES
TORRES GARCIA
VIÑES

NOVEDAD

ANTONIO MANUEL
CAMPOY



DICCIONARIO CRITICO DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



IBERICO
EUROPEA DE
EDICIONES, S. A.

**DICCIONARIO
CRITICO
DEL ARTE
ESPAÑOL
CONTEMPORANEO
POR
A. M. CAMPOY**

- UNA OBRA UNICA EN SU GENERO.
- EL ANALISIS CRITICO DE MAS DE 700 IMPORTANTES PINTORES, GRABADORES Y ESCULTORES DE NUESTRO SIGLO.
- ILUSTRADO A TODO COLOR.
- 500 REPRODUCCIONES.
- ENCUADERNACION A TODO LUJO.
- PRESENTACION EN GRAN TAMAÑO Y CASI 500 PAGINAS DE CONTENIDO.
- P. V. P.: 3.000 PTAS.

ADQUIERALA EN CUALQUIERA DE LAS PRINCIPALES LIBRERIAS O SOLICITELA CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE, ESCRIBIENDO A:



IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.

SERRANO, 44 - MADRID-1

biosca



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

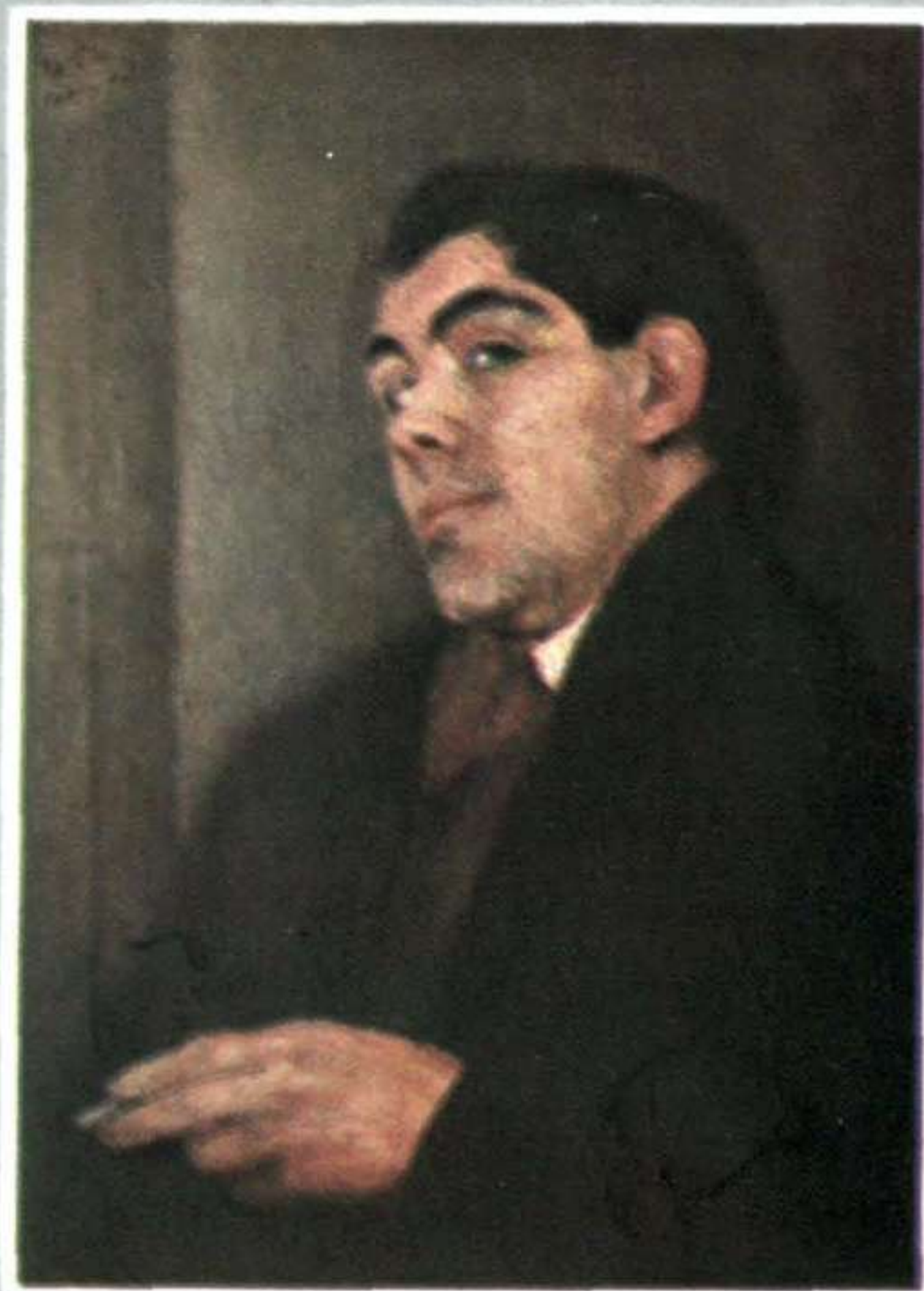


JAVIER CLAVO

ESCULTURAS

HASTA EL 20 DE DICIEMBRE

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 Sopena 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.

GALERIA de Luis

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



«AMBIGÜEDAD CALCULADA». 116 x 89



«EXISTENCIA ABSOLUTA». 116 x 89

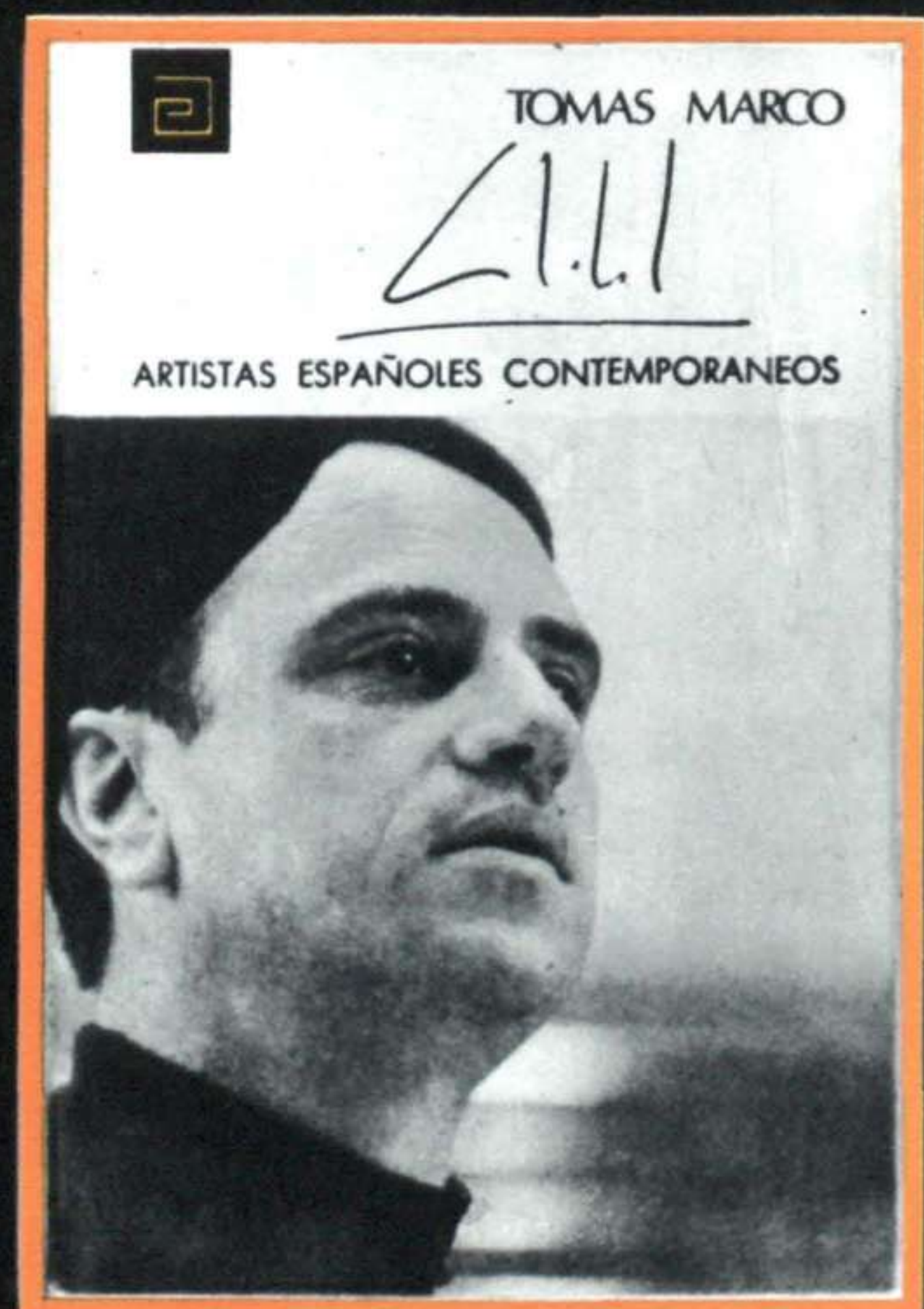
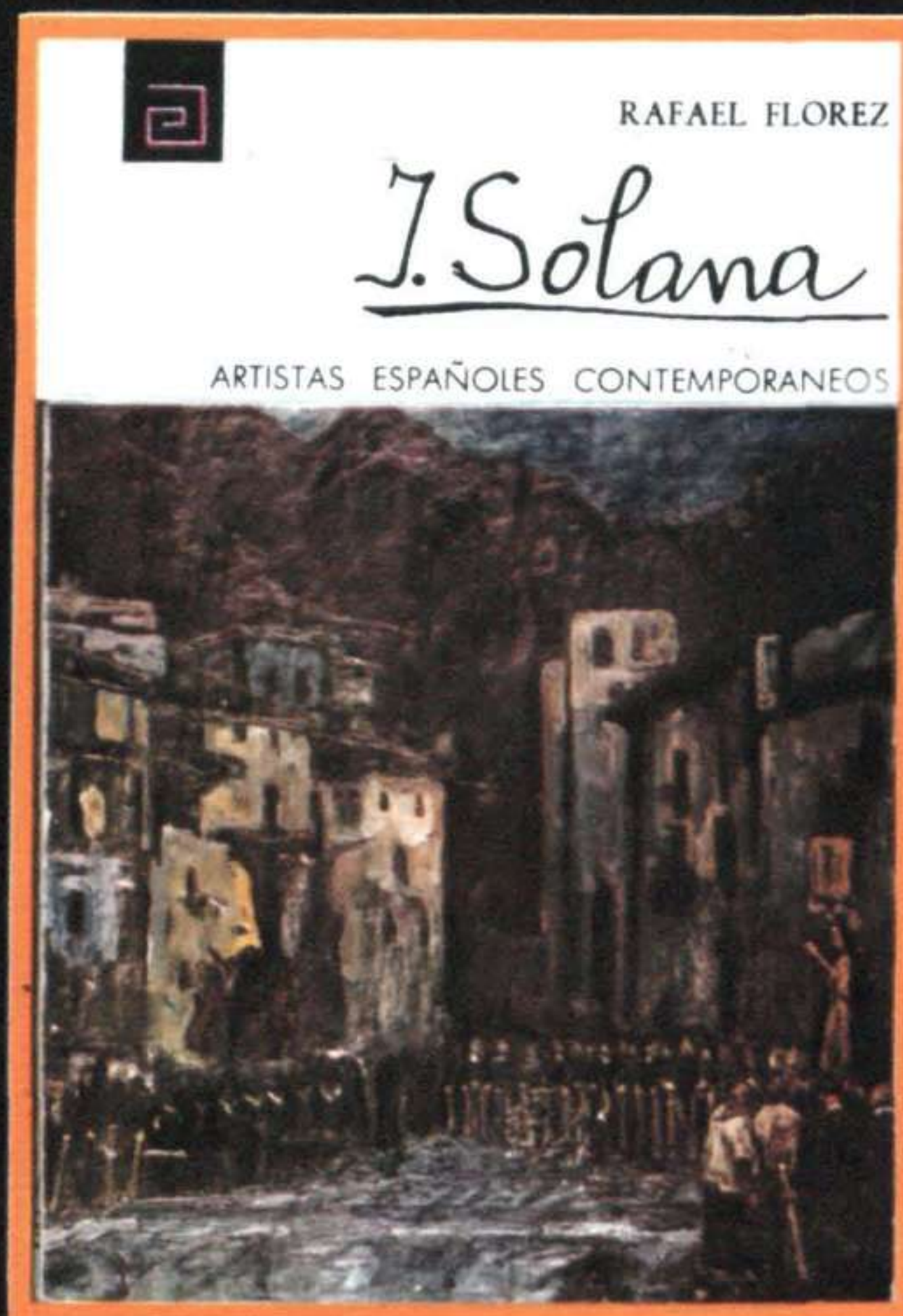
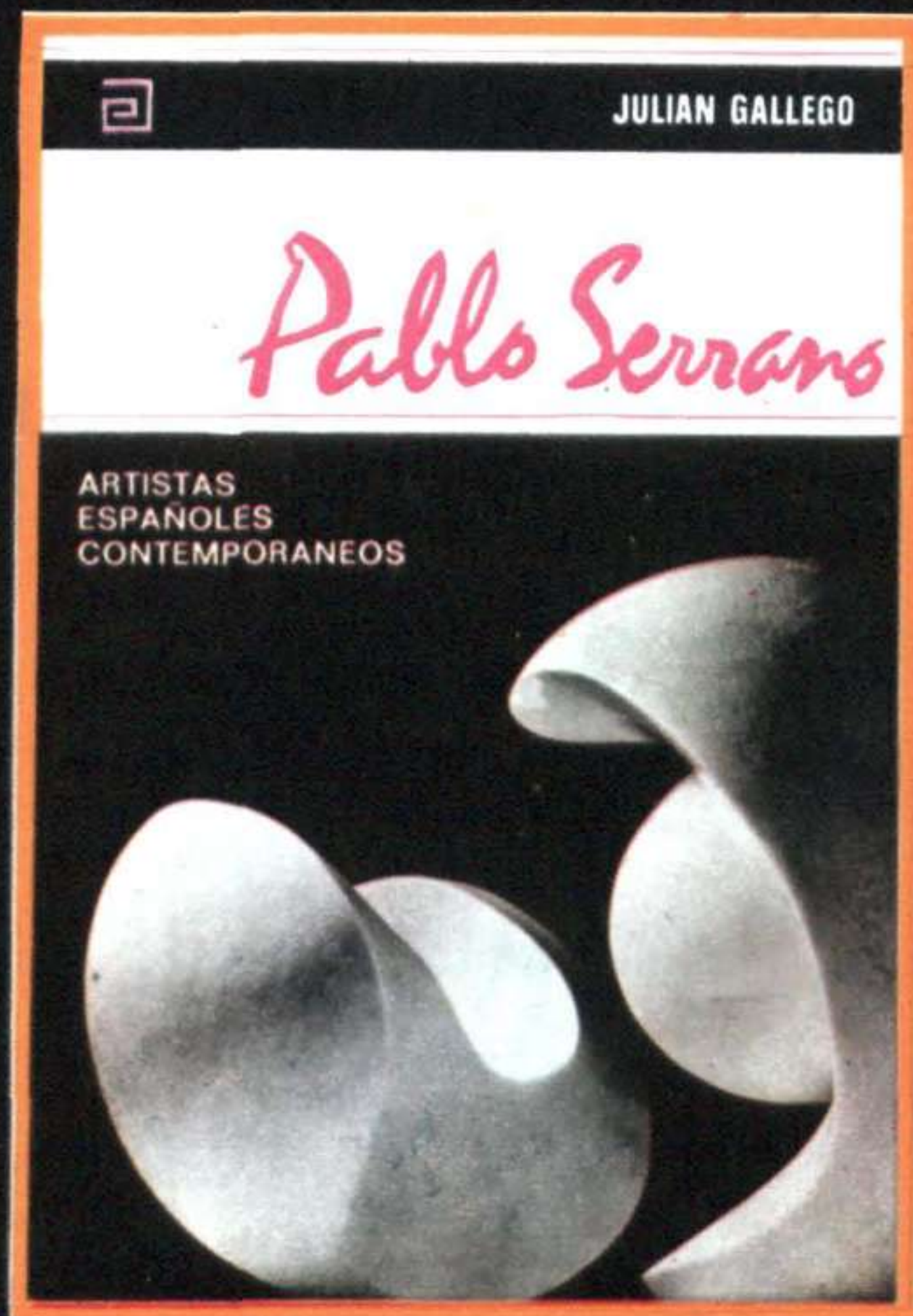
NAVARRO RAMON

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferreti.
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. Antonio 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.
36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Valdellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. C. Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por D. Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossío, por José Hierro.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Angel Ferrán, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria. Madrid-4. - Tel. 449 77 00

PEDRO DOMINGO, S.A.

JEREZ 1874

ANTICUARIOS



SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLÚMENES PUBLICADOS

I. JOSÉ PLJOÁN: Arte de los pueblos aborígenes. 650 ptas.	XII. JOSÉ PLJOÁN: Arte islámico. 650 ptas.
II. JOSÉ PLJOÁN: Arte del Asia occidental. Sumeria. Babilonia. Asiria. Hititia. Fenicia. Persia. Partia. Sasania. Escitia. 650 ptas.	XIII. JOSÉ PLJOÁN: Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento. 650 ptas.
III. JOSÉ PLJOÁN: El arte egipcio. Hasta la conquista romana. 650 ptas.	XIV. JOSÉ PLJOÁN: Renacimiento romano y veneciano. Siglo XVI. 650 ptas.
IV. JOSÉ PLJOÁN: El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a. de J. C.). 650 ptas.	XV. JOSÉ PLJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa. 650 ptas.
V. JOSÉ PLJOÁN: El arte romano. Hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto. 650 ptas.	XVI. JOSÉ PLJOÁN: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII. 650 ptas.
VI. JOSÉ PLJOÁN: El arte prehistórico europeo. 650 ptas.	XVII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. 650 ptas.
VII. JOSÉ PLJOÁN: Arte cristiano primitivo. Arte bizantino. Hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204. 650 ptas.	XVIII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI. 650 ptas.
VIII. JOSÉ PLJOÁN: Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000. 650 ptas.	XIX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la India. 650 ptas.
IX. JOSÉ PLJOÁN: El arte románico. Siglos XI y XII. 650 ptas.	XX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la China. 650 ptas.
X. JOSÉ PLJOÁN: Arte precolombiano, mexicano y maya. 650 ptas.	XXI. FERNANDO G. GUTIÉRREZ, S. I.: El arte del Japón. 650 ptas.
XI. JOSÉ PLJOÁN: Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV. 650 ptas.	XXII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: Pintura medieval española. 650 ptas.
	XXIII. JOSÉ PLJOÁN y JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: Arte europeo de los siglos XIX y XX. 650 ptas.
	XXIV. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La pintura española del siglo XVI. 750 ptas.

Lujosos volúmenes de 21 x 28 cm., encuadernados en tela estampada en oro, con unas 650 páginas, cientos de grabados y láminas a todo color cada uno

ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid - 34

Librerías: «Casa del Libro», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. + «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. Barcelona - 7. + Espasa-Calpe, S. A., Prim, 41. Bilbao - 6

Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 27 • NOVIEMBRE 1973

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario Técnico 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

ENSAYOS

- 3 JOSE MENENDEZ PIDAL: Ideas para un observatorio-museo de Alfonso X en Toledo.
9 FRANCA HELG: Instalación de museos en edificios monumentales.
16 RICARDO OLMOS ROMERA: Tres hydrias áticas de figuras negras en el Museo Arqueológico Nacional.

NOTAS

- 19 JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA: Pintores «naïf» españoles: Tomás Flores Camargo y José María Finó.
23 LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE: Un siglo de pintura en Santander.
27 JOSE ENRIQUE AYARRA JARNE: Nueve motetes de Francisco Guerrero.
30 A. MAYORAL-ALAVEDRA: Proceso creativo y bellas artes aglutinantes de la personalidad.
34 IRENE GARCIA ANTON: El modernismo en Alcoy.

POEMA

- 37 JOSE LEDESMA CRIADO: Al escultor Agustín Casillas, por su figura «Hombre cansado».

ACTUALIDAD

- 38 UN NUEVO MUSEO: EL DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA, por Fausto Botello.
40 NESTOR BASTERRECHEA, por Juan Plazaola.
42 EL CENTENARIO DE EVARISTO VALLE, por Antonio Fernández Molina.
45 DOCUMENTACION FOTOGRAFICA DE RUINAS Y MONUMENTOS, por Antonio Almagro Gorbea.
47 MAURICE BEJART, EN EL LICEO, por Juan Guinjoán.
49 LUIS SEOANE, por José Corredor Matheos.

CRONICAS

- 53 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
55 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 64 MIGUEL ALONSO, por Tomás Marco.
ENCARTE. Cuatro páginas de música de Miguel Alonso.

66 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PLASTICOS, por Florencio de Santa Ana y Alvarez Ossorio.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA:

Hydria del Pintor de Madrid, Museo Arqueológico Nacional, núm. inv. 10.913.
FOTOGRAFIAS: Oronoz/Paolo Monti/A. Villani/Fotograma/C. de Benedetti/J. Núñez Larraz/
Sánchez del Pardo/Caldarella/J. E. Lamarca/Chávez/Angel García.

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 DE ESTE NÚMERO

JOSÉ MENÉNDEZ PIDAL.—Doctor arquitecto.

FRANCA HELG.—Arquitecto.

RICARDO OLMOS ROMERA.—Arqueólogo.

LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE.—Escritor. Crítico de arte y literario.

JOSÉ ENRIQUE AYARRA JARNE.—Presbítero. Organista primero de la catedral de Sevilla.

A. P. MAYORAL ALAVEDRA.—Doctor psicólogo, colegiado por el B. I. E., de Ginebra. Director de los laboratorios de psicología del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

IRENE GARCÍA ANTÓN.—Licenciada en Historia del Arte.

JOSÉ LEDESMA CRIADO.—Poeta. Subdirector de la revista «Alamo».

FAUSTO BOTELLO DE LAS HERAS.—Poeta y periodista.

JUAN PLAZAOLA.—Doctor por la Universidad de París. Profesor de Estética en la Universidad de Deusto.

ANTONIO ALMAGRO GORBEA.—Arquitecto.

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

JOSÉ CORREDOR MATHEOS.—Jefe de redacción de «Cuadernos de Arquitectura». Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

EN PRÓXIMOS NÚMEROS COLABORACIONES DE

ANTONIO ZOIDO, FRANCISCO GARFIAS, MAGÍN BERENGUER, MIGUEL ALONSO, M. GARCÍA-VIÑÓ, ORESTE PLATH, MARÍA PILAR CORELLA SUÁREZ, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, FRANCISCO TOLEDANO, JOAQUÍN DE LA PUENTE, ADOLFO CASTAÑO, CARLOS AREÁN, JUAN PLAZAOLA, MIGUEL LOGROÑO, RAÚL CHÁVARRI, LEOPOLDO AZANCOT, ANTONIO FERNÁNDEZ CID, DANIEL GIRALT MIRACLE, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, LUIS BOROBIO, ALFONSO JIMÉNEZ, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, ENRIQUE B. MARTÍN, RAFAEL FLÓREZ, MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, TOMÁS MARCO, RENÉ DALEMANS, CHARLES SPENCER, H. H. STUCKENSCHMIDT, CLARISA MILLÁN, MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, SEBASTIÁN GASCH, J. ANTONIO VALLEJO-NÁGERA.

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

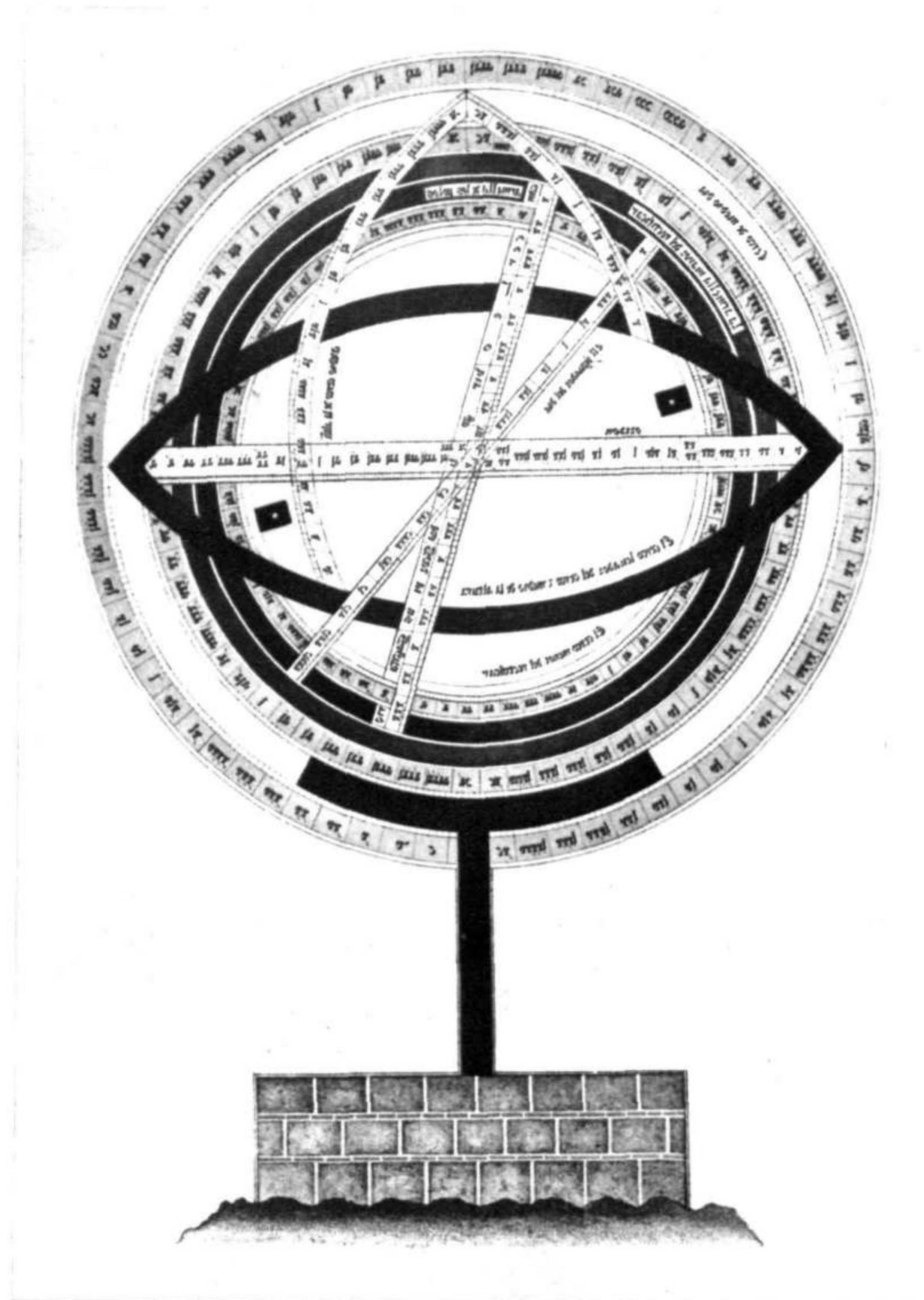


FIG. 1. ARMELLAS.

IDEAS PARA UN OBSERVATORIO-MUSEO DE ALFONSO X, EN TOLEDO

JOSE MENENDEZ PIDAL

DURANTE toda la Edad Media, las teorías astronómicas de Ptolomeo con algunas modificaciones geográficas de Cosmas Indicopleustes y de San Isidoro, asumieron la categoría de dogmas, pero a partir del siglo XIII se admite y demuestra la esfericidad de la Tierra, y Alfonso el Sabio (1221-1284) establece que la elevación del Polo sobre el horizonte es igual a su distancia astronómica a la línea equinoccial.

Con la reconquista por las tropas cristianas (1085) de la antigua corte visigoda, Toledo inicia un renacimiento de su pasado esplendor, merced a las diversas corrientes que allí concurren: la europea a través de la reforma cluniaciense, y la oriental, representada por la ciencia árabe y judía, que cuaja en la Escuela de Traductores toledana, animada por el arzobispo don Raimundo (1125-1151).

La fama de la Escuela se extiende por toda Europa, y a ella acuden sabios musulmanes, judíos, y de las diversas partes de la Cristiandad: Domingo Gundisalvo, el filósofo segoviano; el judío converso Juan de Sevilla; el italiano Gerardo de Cremona, que aprendió el árabe en Toledo; el matemático inglés Daniel de Morlay; el escocés Daniel Escoto; el alemán Hermann; el dalmata de igual nombre... Entonces se tradujeron, primero al latín vulgar, y después en la edición definitiva al latín culto, las obras de Avicena, Costa ben Luca, Alfragano, Euclides, Ptolomeo, Galeno, Aristóteles...

La obra, iniciada por el arzobispo don Raimundo, fue continuada por el gran arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada (1170-1247), y con renovada fuerza por Alfonso X, quien por la protección y cuidados que le dispensó puede ser considerado como el fundador de la Segunda Escuela toledana de Traductores.

La Escuela alfonsí, alterna la traducción al latín culto con la redacción de obras en romance castellano, centrandó su atención en un amplio campo de la cultura: poesía, historia, filosofía, leyes y ciencias puras y de aplicación.

Esta labor realizada durante los siglos XII y XIII tiene una resonancia extraordinaria, y las más famosas Universidades europeas, en especial la de París, se interesan ante las nuevas ideas importadas desde España por medio de las ediciones de la Escuela. Las doctrinas difundidas por Domingo Gundisalvo, Gerardo de Cremona y Miguel Escoto hacen retornar a Occidente la ciencia antigua, pero no en compendios como los de Marciano Capella o San Isidoro, sino de manera más completa, en los comentarios árabes, o en las traducciones de las obras originales de la ciencia griega. Las doctrinas neoplatónicas y místicas del filósofo hispano-

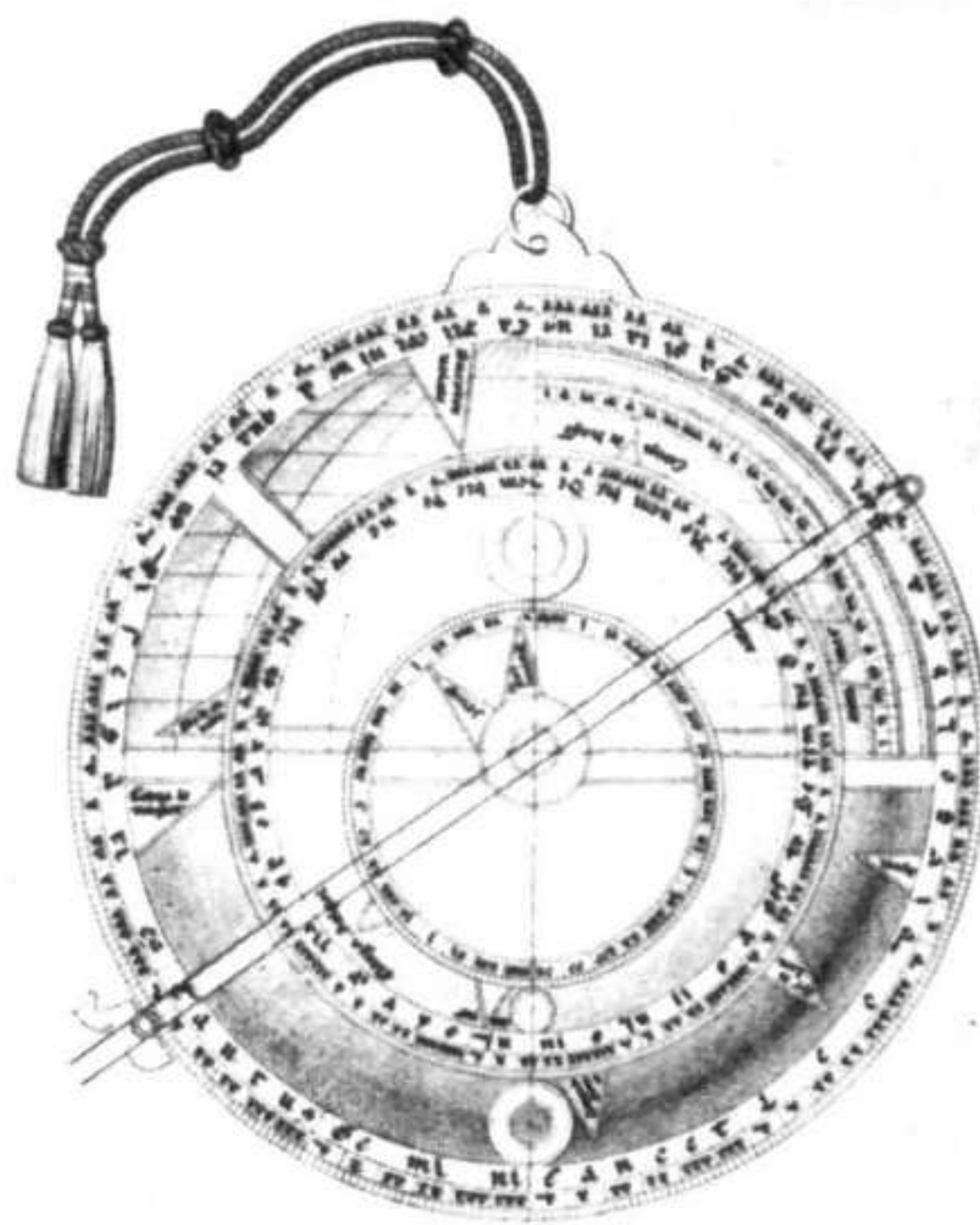


FIG. 2. ASTROLABIO REDONDO.

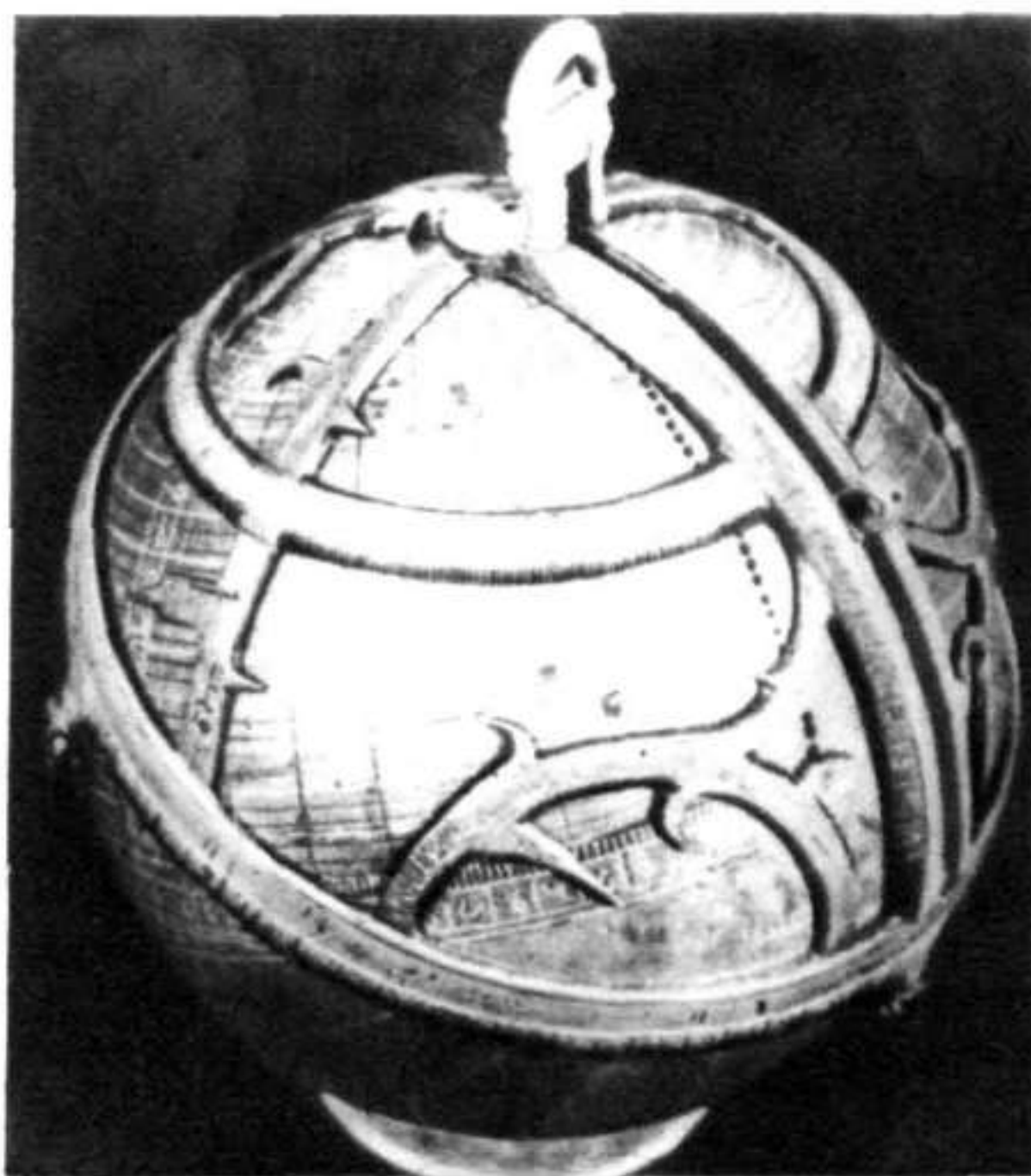


FIG. 3. EJEMPLAR UNICO DEL ASTROLABIO REDONDO. FIRMADO «OBRA DE MUCA, AÑO 885» (1480-81). OXFORD MUSEUM OF HISTORY OF SCIENCE.



FIG. 4. ASTROLABIO LLANO.

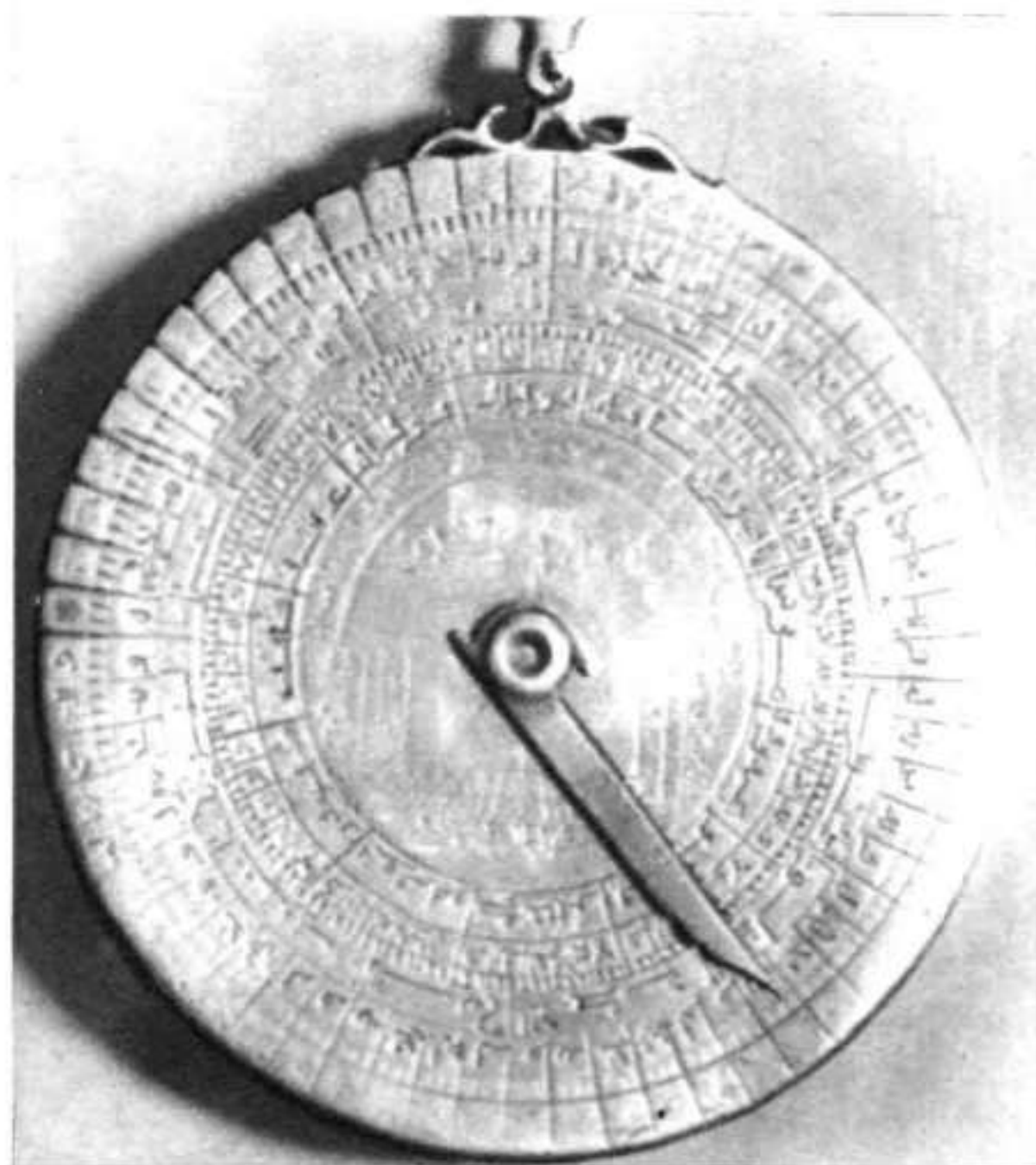
musulmán Aben Masarra se infiltran en la escolástica cristiana, y en la «Divina Comedia», de Dante, se recogen ideas de Avicena, Algacel y Averroes (1).

La figura del Rey de Castilla llena toda la historia astronómica de la decimotercera centuria con sus dos grandes obras científicas: las *Tablas astronómicas* —llamadas alfonsíes— y los *Libros del Saber de Astronomía*.

Las Tablas, que costaron la cantidad de 400.000 escudos, están calculadas para el meridiano de Toledo, y tienen cánones de la ecuación del tiempo para todas las longitudes del Sol; reducción de años a sexagenas; movimiento medio de las estrellas; ortos y ocasos, etcétera. Aunque en su redacción se admitió el sistema de Ptolomeo, las Tablas alfonsíes sustituyeron a las de éste con ventaja, especialmente en las épocas y movimientos del Sol, cuyo apogeo fijan para el año 1252, en los 48° 41' de Géminis, cifra que sólo difiere de la verdadera en menos de 1° 30', y en una mayor exactitud en el cómputo del año, al que asignan 365 días, cinco horas, cuarenta y nueve minutos y dieciséis segundos (2).

Para llevar a efecto esta labor, el Rey Sabio, dando un admirable ejemplo de tolerancia política y religiosa, nombró una Comisión integrada por los más célebres astrónomos de la época: cristianos, árabes y judíos, para que revisaran los cálculos de Ptolomeo y Albategnio. Dicha Comisión, compuesta por Aben Ragel, Alcabcicio, Aben Musio, Abufalí, Abuma, Abenmosca, Abenzagut y otros, realizó su trabajo, y las Tablas fueron redactadas.

Las Tablas se imprimieron por primera vez en latín en 1483 con los cánones de Juan de Sajonia. Siguiéron las ediciones italianas de 1487, 1488, 1492 y 1517. Luego, la de 1594, anotada por Gáurico, y posteriormente, las de 1545 y 1553, dirigidas por Pascual Hamel. La relación de los comentaristas de las Tablas alfonsíes resulta ser la de las mayores eminencias en los estudios astronómicos: Juan de Sajonia, Juan de Sicilia, Juan de Brixia, Pedro Gilabert, Jacobo Carsi, Juan de Linneris, Nicolás de Limeti, Juan de Monti Fortii, Juan Lanna, todos ellos del siglo XIV. En la centuria siguiente, Martini, Juan de Spira, Melchor de Friquienti, Erhardo Retdol, Blanchini, Roberto de la Rue, Juan de Renoult, Alfonso de Córdoba —que en 1474 hizo en Sevilla las Tablas llamadas de la Reina Isabel—, Juan Lucilio Santritter, Enrique Baten, Regiomontano, Nicolás de Cusa y Jorge Puerbach. En el siglo XVI, Copérnico, Juan Virdundu, Juan Schindelio, Bernardo Walthero, Jorge Joaquín Rhetico, los ya citados L. Gáurico y Pascual Hamel, el P. Andrés de León y el bachiller Francisco Morales. Finalmente, en el



FIGS. 4A Y 4B. ASTROLABIO LLANO HISPANOARABE. FIRMADO EN FEZ EL 746 H. (1345 D. DE J. C.) POR MOHAMMED BEN ALBAHRI. COLECCION PARTICULAR. MADRID.

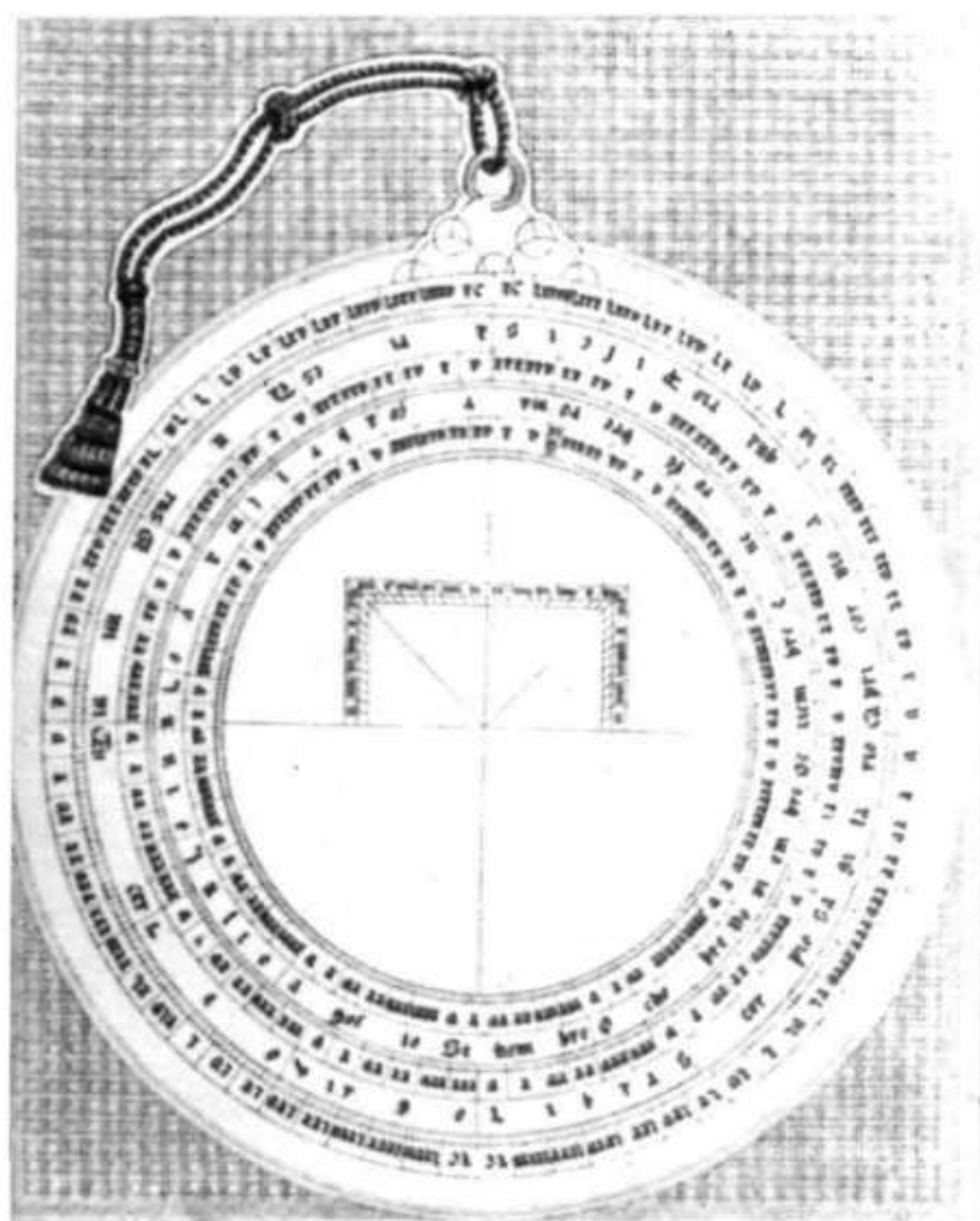


FIG. 5. LAMINA UNIVERSAL.

siglo XVII, Francisco García Ventanas, que publicó en Madrid en 1641 unas Tablas alfonsíes, precedidas de una explicación latina.

La relación anterior, en la que sólo se citan los nombres de primera categoría, tiene la suficiente elocuencia demostrativa de que el apellido de Sabio, con que se designa en la Historia al Rey de Castilla, es un tributo de justicia al hombre que como hombre de ciencia es acreedor a los más cálidos elogios.

La otra obra monumental de Alfonso X son los Libros del Saber de Astronomía, cuyo códice completo fue terminado hacia 1280. Los de las Estrellas, Azafeha y Alcora se concluyeron en 1256 los dos primeros, y en 1259 el tercero, según se lee en sus prólogos respectivos, y en 1276 se emprendió la redacción definitiva.

Alfonso X admite ocho cielos; calcula una tabla de los lugares de las estrellas fijas, que no sólo demuestra la clásica afirmación de que después de Hiparco y Ptolomeo no existieron catálogos estelares hasta los de Bayer, Ticho Brahe y Hevelio en el siglo XVIII, sino que demuestra una vez más la ignorancia (cuando no mala fe), de tantos eruditos extranjeros en lo que respecta a la historia científica de España; descubre la primera estrella doble conocida, atisbo de la idea de asociación estelar que siglos después habían de confirmar el antejo y el espectroscopio; resuelve los problemas de Astronomía práctica por hábiles procedimientos en los que tiende a reducir al mínimo el coeficiente de error personal; explica cómo se construyen y manejan los instrumentos; demuestra profundos conocimientos de trigonometría, y, en una palabra, estableció las bases de la Astronomía moderna (3).

Los códices que pueden ser utilizados para el conocimiento de los instrumentos astronómicos utilizados por don Alfonso X son esencialmente el regio perteneciente hoy a la Universidad Complutense y su correcta copia realizada en 1562 por Honorato Juan, conservada en el Monasterio de El Escorial.

El primero es un códice en vitela, en folio mayor, conservado hasta fines del siglo XV en San Juan de los Reyes de Toledo, y hasta finales del XIX en la Universidad de Alcalá de Henares, de donde pasó a Madrid. Es tenido, con razón, por el códice regio por su magnificencia en la caligrafía e iniciales miniadas, así como por la finura de sus dibujos y láminas explicativas. Al códice le faltan, por desgracia, unos setenta folios, además de padecer de otras mutilaciones y amputaciones.

El antes citado en segundo lugar, hecho en papel y también en folio mayor, es copia del complutense, verificada en 1562 por Diego de Valencia por encargo de Honorato Juan, preceptor del príncipe don Carlos, siendo de clara y correcta letra, y

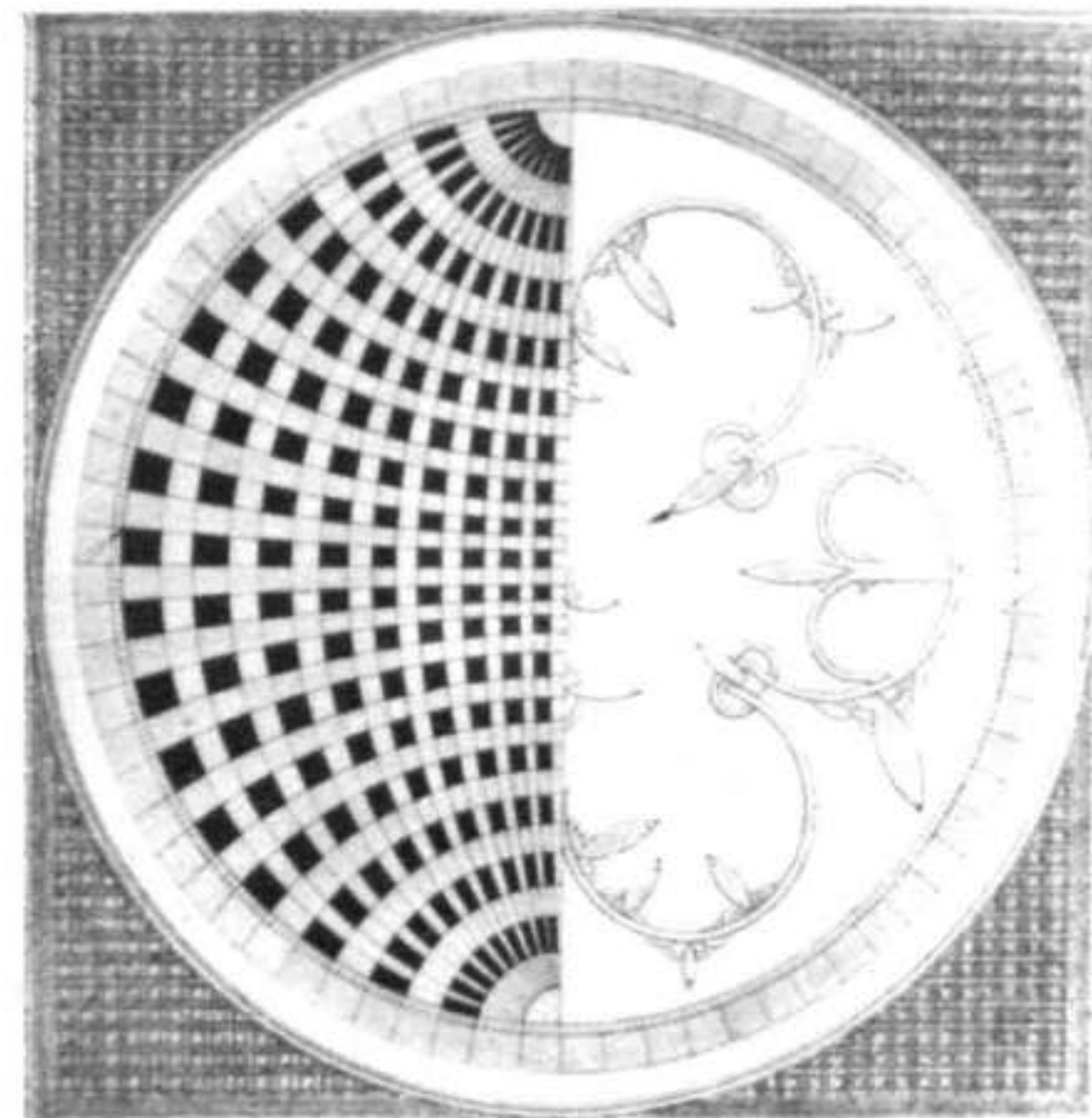


FIG. 6. LAMINA UNIVERSAL.

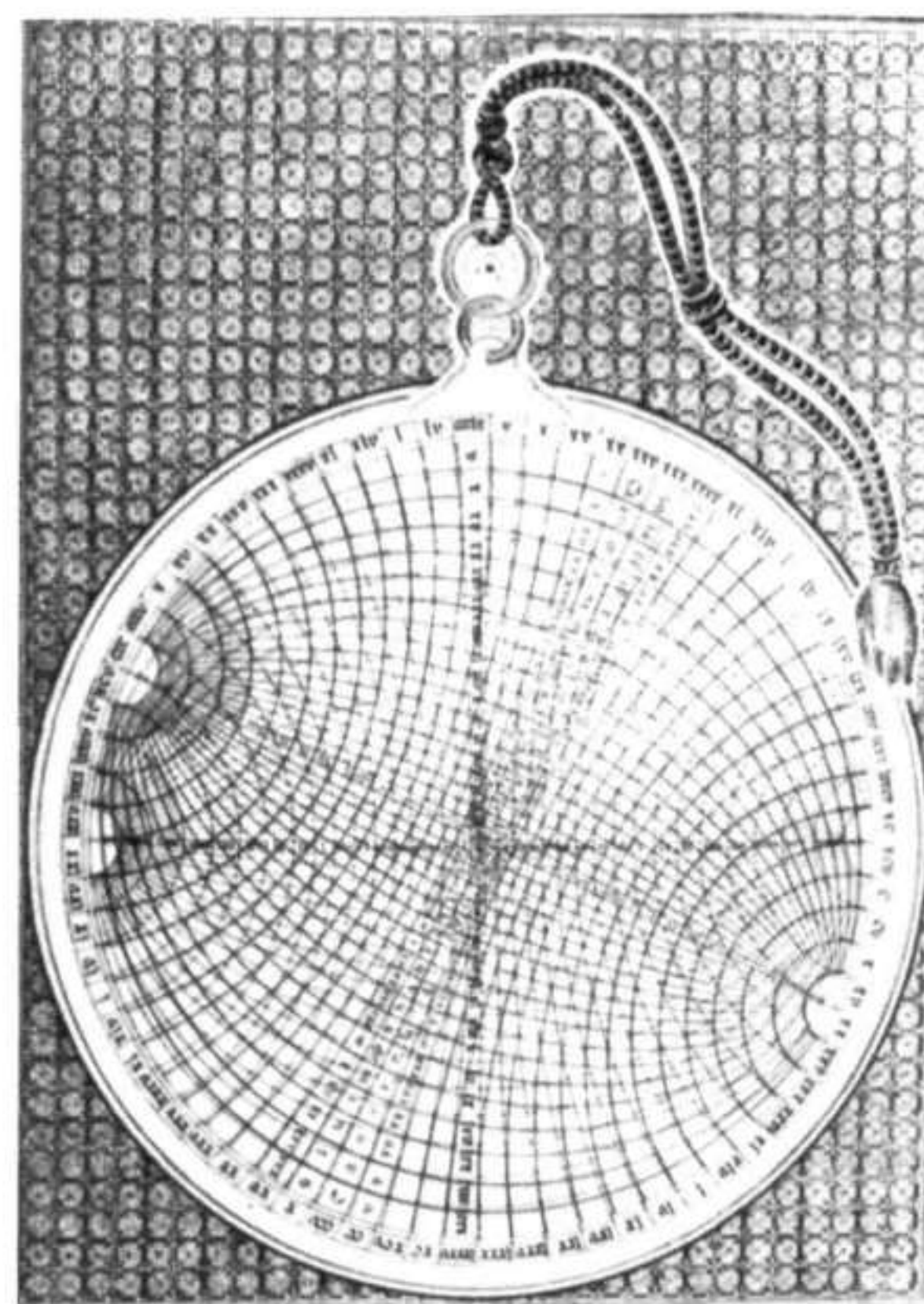


FIG. 7. AZAFEHA DE AZARQUIEL.

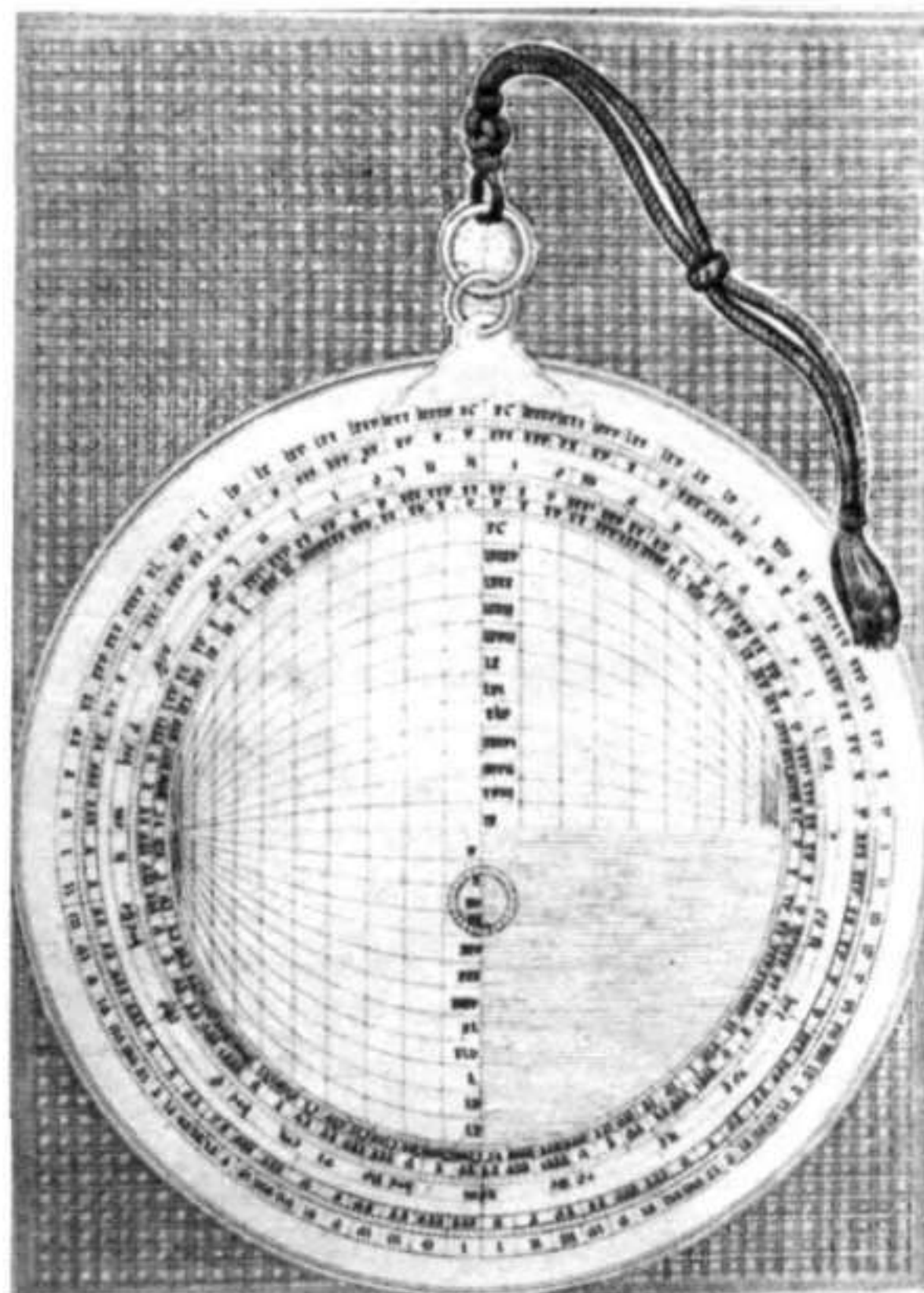


FIG. 8. AZAFEHA DE AZARQUIEL.

de Juan de Herrera los cuidados y bellos dibujos de sus figuras.

Para llenar las lagunas de ambos códices se cuenta además con la copia del siglo XVI de la Biblioteca Nacional de Madrid (letra L, núm. 3), la del siglo XV de la misma Biblioteca (L. 91) y la de la Real Academia de la Historia de finales del siglo XVI (estante 26, grada 4.ª, D. número 97) (4).

UN OBSERVATORIO-MUSEO ALFONSI EN TOLEDO

La personalidad científica de Alfonso X y el enorme interés de los instrumentos que utilizó para sus trabajos en el observatorio

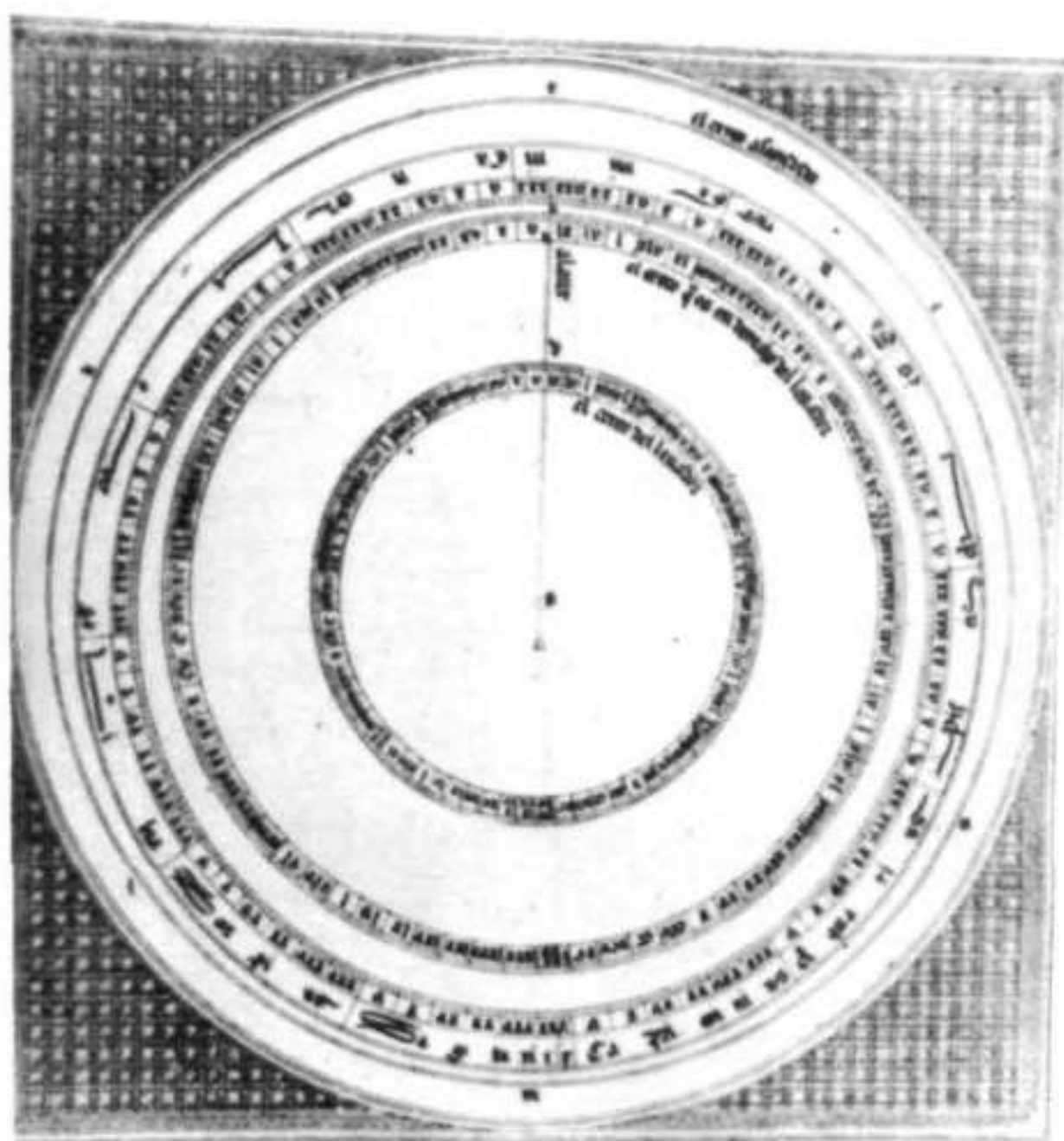


FIG. 9. AZAFEHA DE AZARQUIEL.

real de Toledo, justificarían la reconstrucción de los aparatos que describe en sus *Libros del Saber de Astronomía*, de la misma manera que en Italia, por iniciativa de Arturo Uccelli, se emprendió, con motivo de la Mostra Leonardesca de 1939, la interpretación, estudio y reducción a modelos a escala natural de las máquinas ideadas por Leonardo da Vinci.

El Observatorio-Museo podría emplazarse en Toledo en un punto alto y despejado o en cualquiera de los viejos palacios dignos de conservarse, que convenientemente restaurado se destinase a tal fin. Naturalmente, el observatorio deberá montarse al aire libre; por ejemplo, en un jardín, donde se pondrían en estación los instrumentos de observación: la gran esfera armilar, los astrolabios, azafehas y cuadrantes, así como los relojes de sol, hidráulicos, de mercurio, la llamada «casa

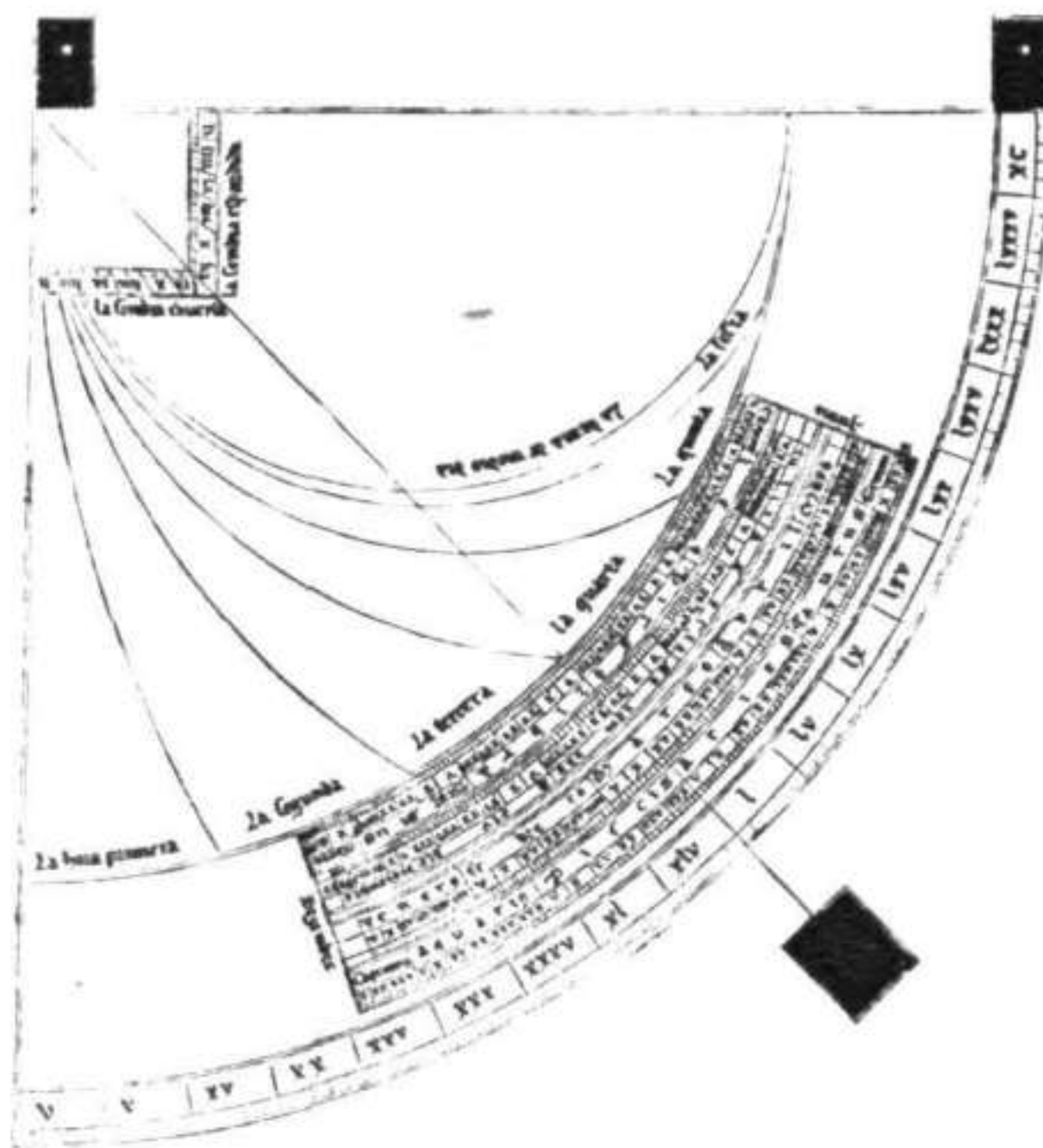


FIG. 10. CUADRANTE DE RECTIFICAR.

de las horas»..., que exigen los trabajos a cielo descubierto. En las salas del Museo podrían exhibirse modelos de los restantes aparatos, ejemplares originales, ediciones de las obras del Rey Santo, etcétera, convenientemente ambientadas.

Los modelos de instrumentos deberían realizarse a tamaño natural y con los materiales que los *Libros del Saber de Astronomía* aconsejan emplear: latón o azófar, madera, pergamino, etcétera, como señalan para cada caso particular, y con la técnica manual

FIG. 11. RELOJ DE PIEDRA DE SOMBRA.

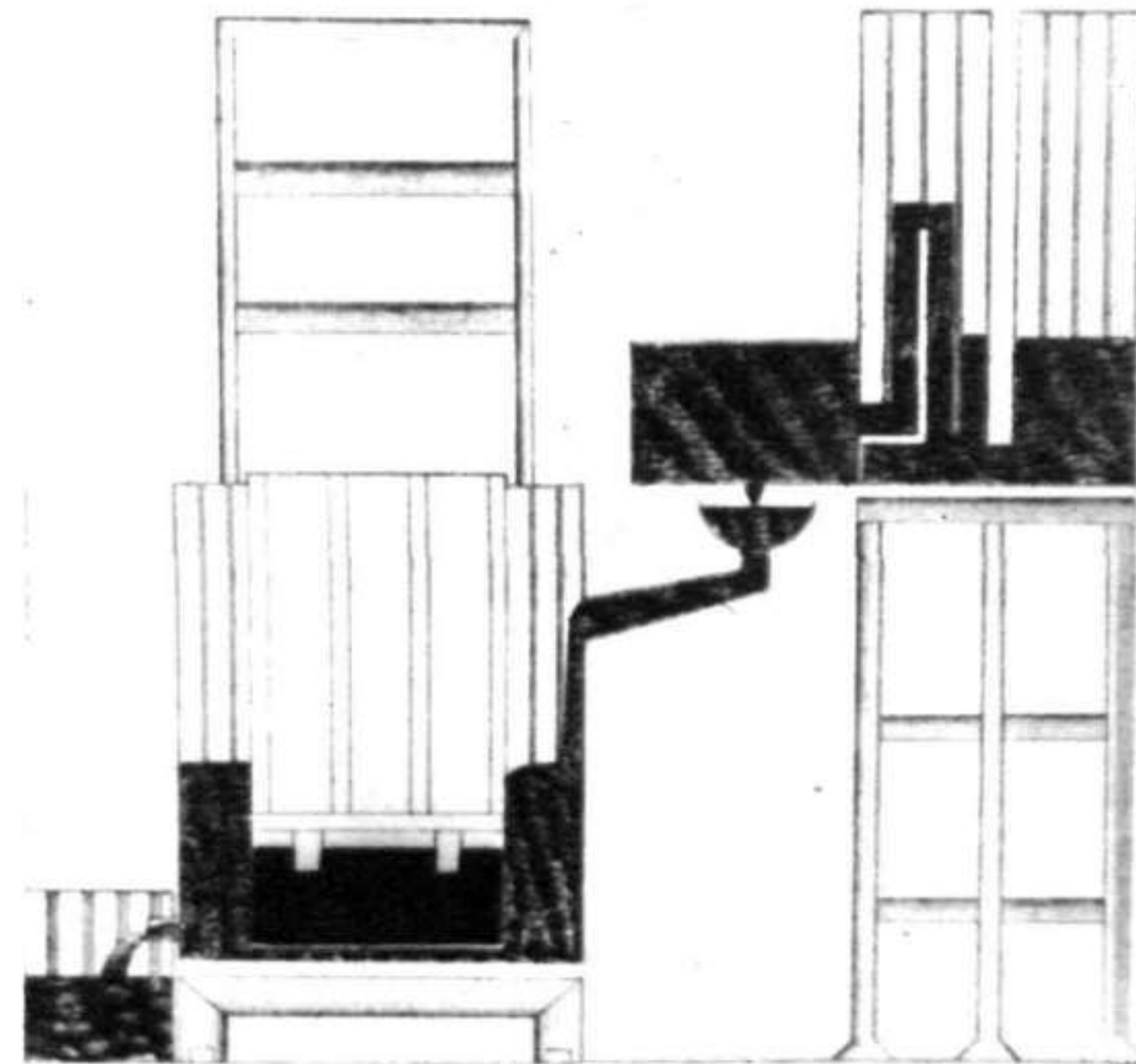
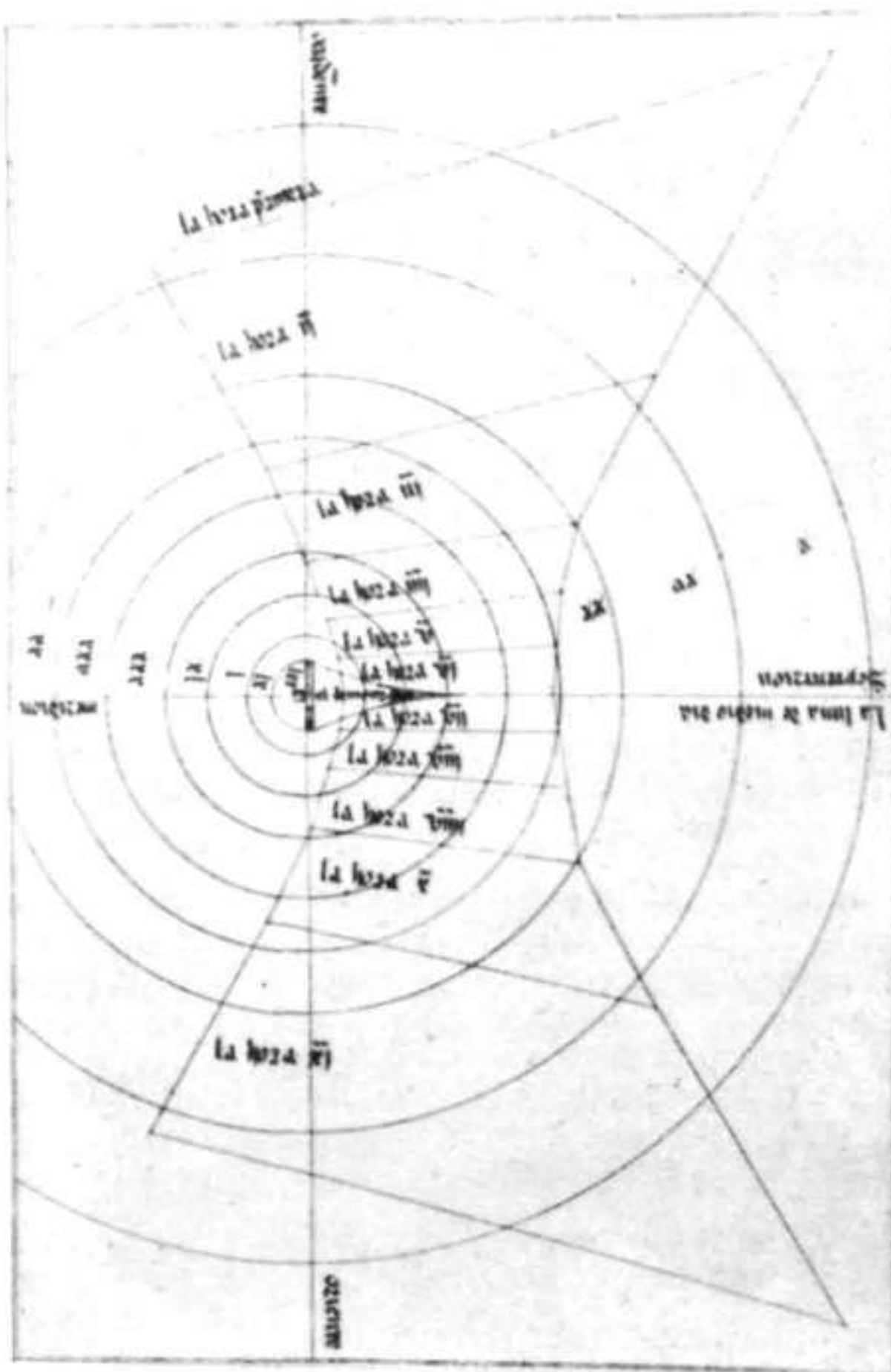


FIG. 12. RELOJ DE AGUA.

adecuada, para llegar a una reconstrucción no exenta de carácter. La interpretación de los planos que suministran los códices alfonsíes no ofrecen dificultad, dado el esmero con que se detallan y describen en la exposición que les acompaña. No obstante, la dirección de estos trabajos deberá encomendarse a persona competente y de sensibilidad, que reúna los conocimientos y entusiasmo necesarios para llevar a buen término su misión. La colaboración de la Dirección General de Bellas Artes con el Museo Naval de Madrid podría ser el cauce más conveniente para realizar tan delicado cometido.

Los principales instrumentos que podrían ser objeto de reproducción, y que se describen al por menor en los *Libros del Saber de Astronomía*, son los siguientes:

A. El primero de los instrumentos del código alfonsí es, naturalmente, *la esfera armilar*, a la que denomina «armellas», «dar-alhalac» en árabe, y en latín «armillas». El libro, redactado por Rabí Saad de Toledo, describe la construcción de los diversos círculos, que recomienda se hagan de latón amarillo (azófar), fácil de trabajar y torneado (figura 1).

B. Sigue el *astrolabio "redondo"*, es decir, esférico, redactado también por Rabí Saad, quien propone asimismo su construcción con latón amarillo o madera, trabajándose en el primer caso al torno (para esferas chicas), y en el segundo por ensamblajes adecuados, que describe minuciosamente para ambas técnicas. En cualquiera de los casos, la alhidada y la

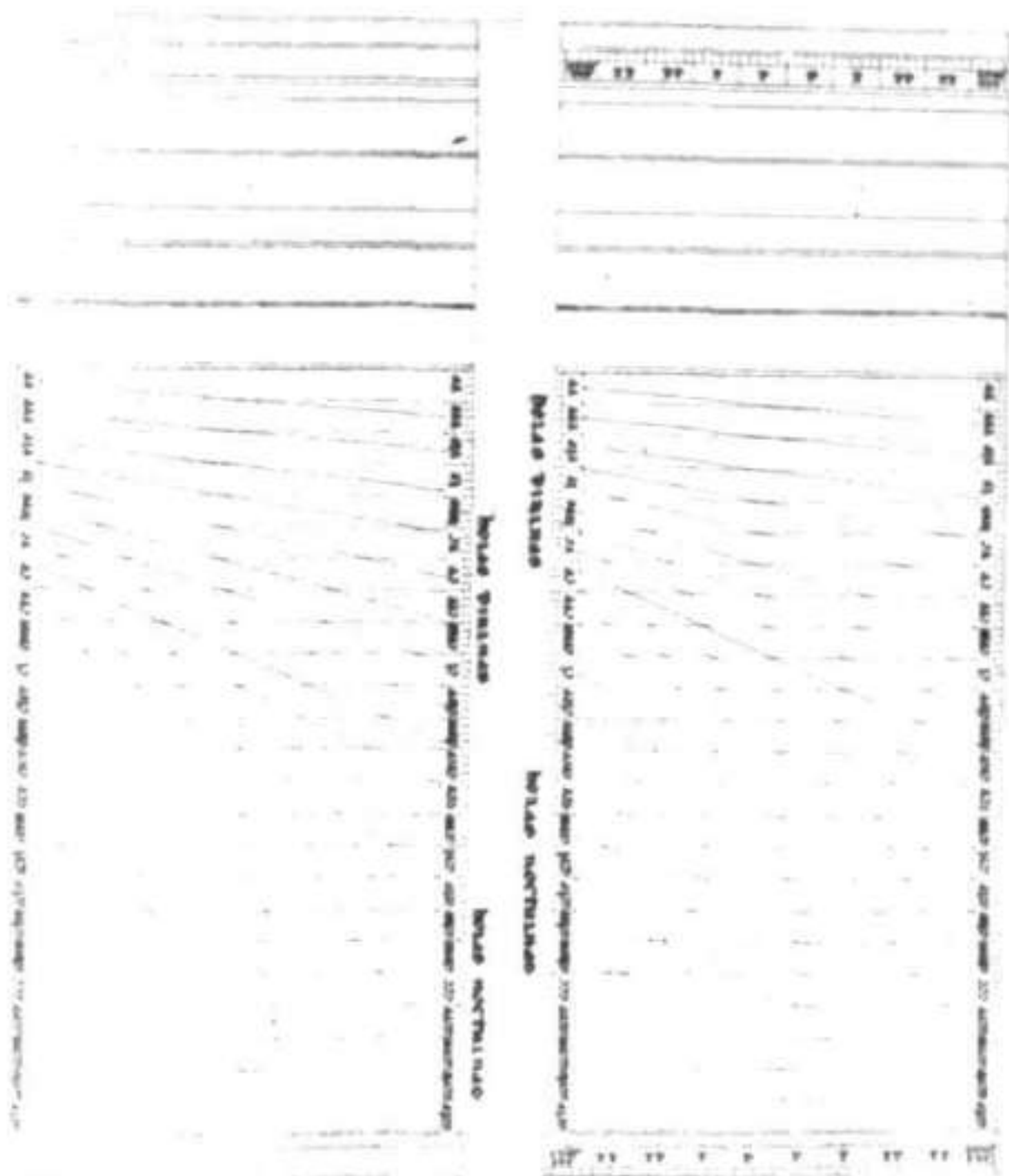


FIG. 13. RELOJ DE AGUA.

red se construyen siempre en latón (figuras 2 y 3).

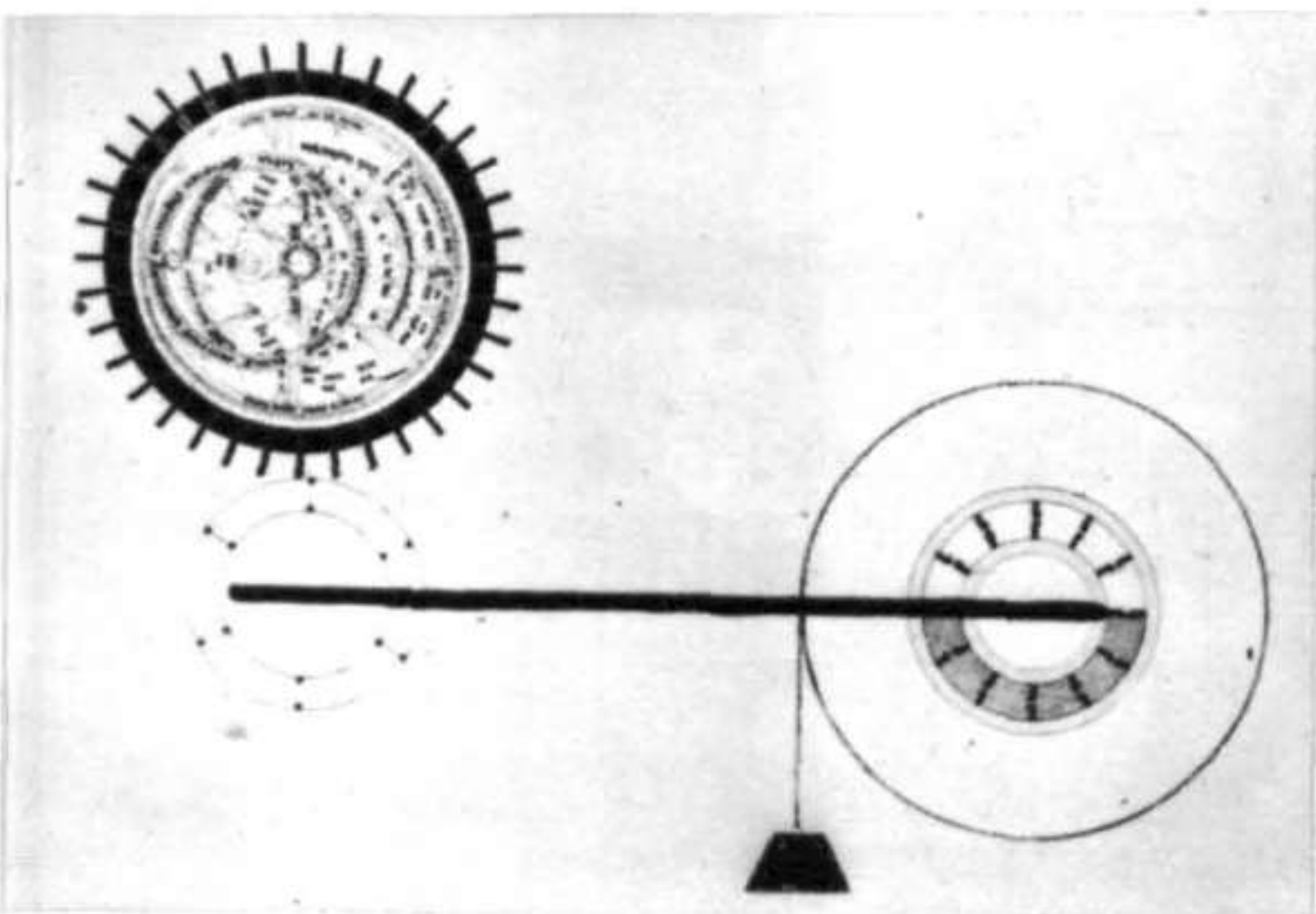
C. A continuación, *el astrolabio "llano"*, es decir, el usual o plano, que recomienda se construya íntegramente de latón (es el instrumento de precisión por excelencia), describiendo con sumo detalle el trazado de la «madre» por sus dos caras o haces, la red o araña, las láminas, la alhidada y el colgadero (figuras 4, 4A y 4B).

D. *El "atacir"*, del mismo autor toledano, se construye en latón y sus láminas de papel. La alhidada es, como siempre, de latón (figuras 5 y 6).

E. La «lámina universal», también de Rabí Saad, debe ser construida con la técnica y material del astrolabio plano (figuras 5 y 6).

F. *La "azafeha"*, ideada por Azarquiel para Al-Mamun, Rey de Toledo, por lo que también se la llamó «almamonía». Fue mejorada

FIG. 14. RELOJ DE ARGENT VIVO.



después en Sevilla por el mismo Azarquiel, dedicándosela entonces a su Rey Almotamid, y allí se la conocía por esta razón con el nombre de «alhabedia». La traslación del árabe la hicieron el maestro Fernando de Toledo, Bernaldo «el arábigo» y el hebreo Don Abraham, alfaquí de don Alfonso X, en la era cccxv. Se puede hacer de latón o de madera y pergamino, según el tamaño, aunque recomienda más el azófar o latón amarillo (figuras 7, 8 y 9).

G. *Las "láminas de las VII planetas"*, obra de Abulcaçin Abenagan, se deben labrar sobre latón o pergamino, y su reducción en una sola, dando el trazado completo.

H. *El "cuadrante de rectificar"*

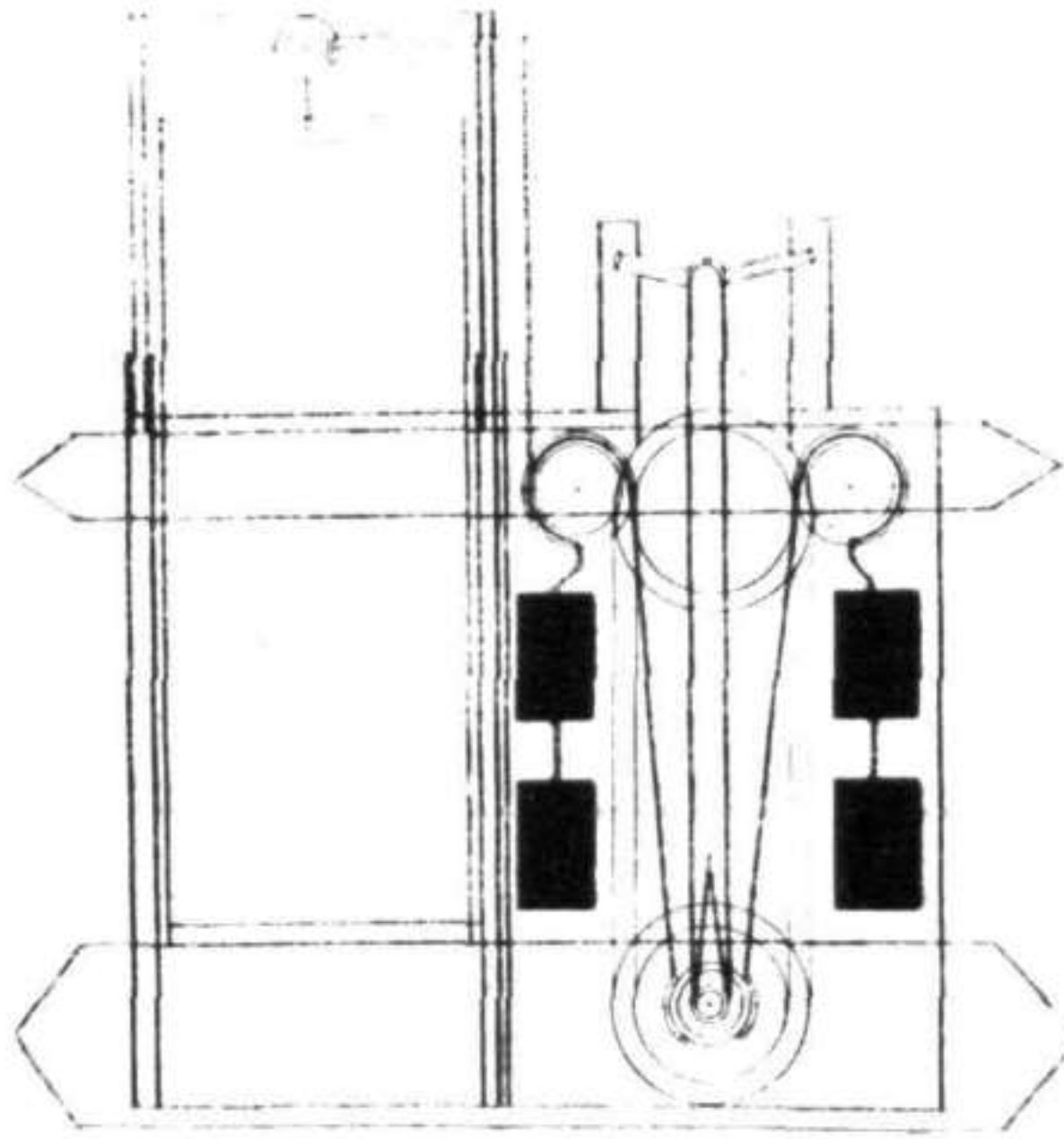


FIG. 15. RELOJ DE LA CANDELA.

es obra de Rabí Saad, el de Toledo, en la era cccxv; debe realizarse de madera dura de boj o nogal, siendo la corredera de igual materia (figura 10).

Los *Libros del Saber* describen a continuación y con detalle un *interesantísimo conjunto de relojes de sol y mecánicos*, como necesario complemento de los instrumentos de observación. Son los que siguen:

I. *"Reloj dicho de la piedra de sombra"*. Este reloj de sol está descrito por Rabí Saad, y se tallará sobre piedra o mármol, con su «Faz bien igual», dándose el trazado de los círculos de las alturas, horas temporales, demostrador y datos para su correcto montaje y orientación (figura 11).

J. *"Reloj de agua"*. Se describen los distintos elementos de esta clepsidra, capaz de funcionar las veinticuatro horas del día natural,

dando planos y detalles para su construcción y montaje (figuras 12 y 13).

K. *"Reloj de argent vivo"* o de mercurio. El libro es de Rabí Saad, según la doctrina del filósofo Iran, y describe la construcción de este ingenioso reloj movido por mercurio, que impulsa la «araña» de un pequeño astrolabio que señala las horas y la correspondiente posición de las estrellas y del Zodíaco. El mecanismo está dotado de «campaniellas» pequeñas, que tañen a las horas deseadas del día y de la noche (figura 14).

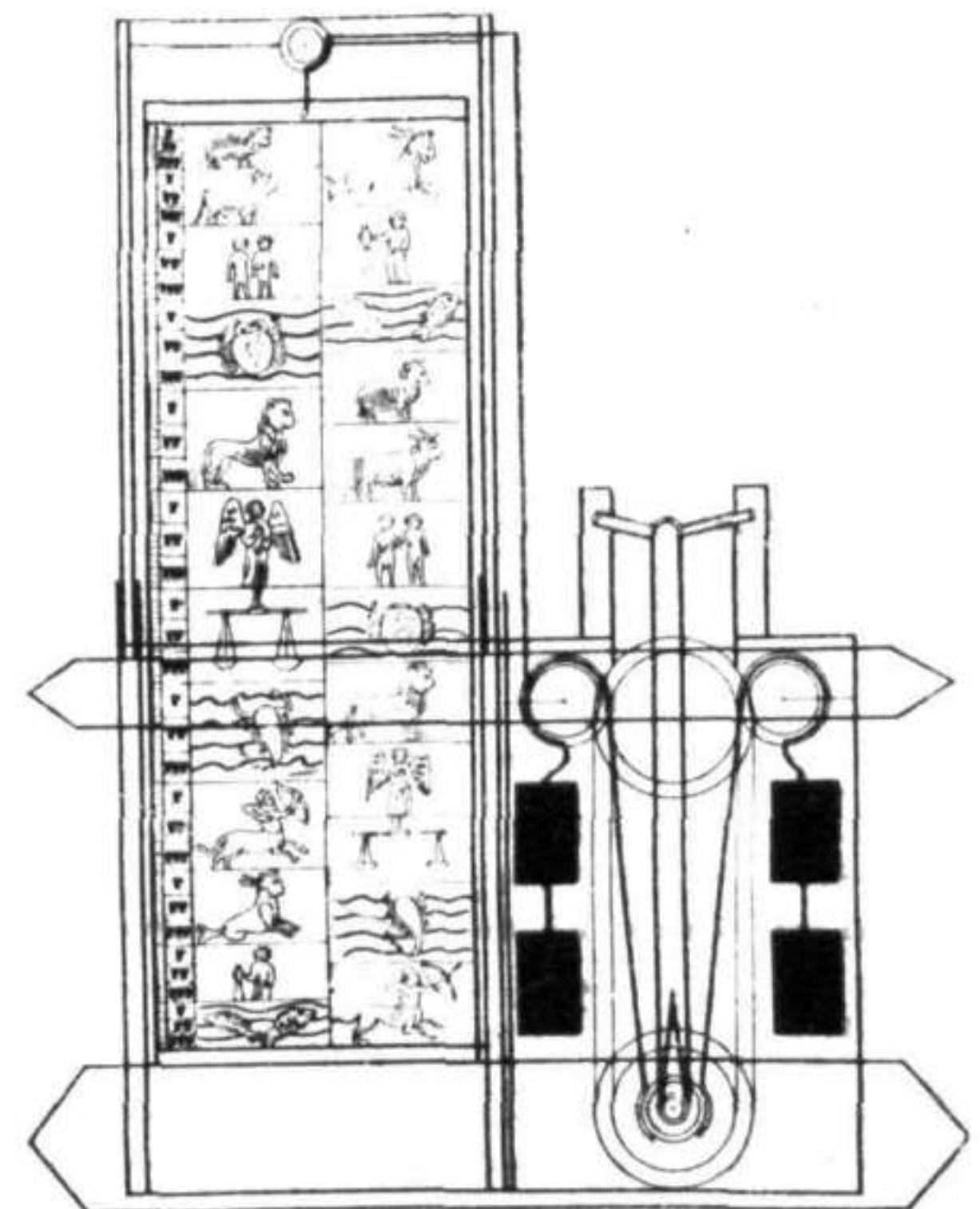
L. *"Reloj de la candela"*. Es un ingenioso reloj mecánico en el que la candela mueve el mecanismo, que señala en la tabla o dial las horas diurnas y los signos del Zodíaco (figura 16).

M. El *"reloj del Palacio de las Horas"*. Es un monumental reloj, que exige una construcción de fábrica en edificio especial. El tal edificio lo dibuja como una construcción mudéjar, con sus huecos de arco de herradura, apuntados con dovelas alternadas rojas y claras como en lo cordobés. Con este magnífico reloj se culmina la interesante serie de artificios para medir el tiempo astronómicamente.

Entre los ejemplares que conocemos para la realización de los antes enumerados se encuentran los que siguen:

Astrolabio redondo. Ejemplar único, conservado en Oxford, Museum of History of Science.

FIG. 16. RELOJ DE LA CANDELA.





FIGS. 17 Y 18. OBSERVATORIO REAL DE JAIPUR (INDIA). DISEÑADO POR JAI SINGH EN 1734.

Astrolabios llanos. Varios y magníficos ejemplares de época, en el Museo Naval, Arqueológico Nacional y en la Academia de la Historia de Madrid. (Cfr. SALVADOR GARCÍA FRANCO: *Catálogo crítico de los astrolabios existentes en España*. Madrid, 1945. «Boletín Real Academia de la Historia», CXXXVI, 1955.)

Azafaha de azarquiel. Un ejemplar incompleto, en el Observatorio Fabra de Barcelona.

Armellas o esfera armilar. No se conocen ejemplares de esa época.

Lámina universal. No hay noticia de que se conserve ninguna.

Cuadrantes. Ejemplares en el Museo Naval, Arqueológico Nacional y Observatorio Fabra de Barcelona.

Reloj de piedra de sombra. Dos ejemplares en Medina Azahara y otro en la Alcazaba de Almería; los museos de Córdoba y Granada poseen también ejemplares. (Cfr. «Al-Andalus». 1958, p. 391 y ss.)

Por último, y para referencia de lo que eran los antiguos observatorios orientales, como lo sería el de don Alfonso X, incluimos el de Jaipur (India), que aunque tardío, pues ya pertenece al siglo XVII, ilustra nuestra propuesta.

(1) ANGEL GONZÁLEZ PALENCIA: *Moros y cristianos en la España medieval*, p. 169 y ss. Idem: *Historia de la España musulmana*, p. 203 y ss.

(2) JOSÉ SORIANO VIGUERA: *Contribución al conocimiento de los trabajos astronómicos desarrollados en la Escuela de Alfonso X el Sabio*. Madrid, 1926.

(3) FRANCISCO VERA: *Historia de la Ciencia*. Barcelona, 1937, p. 162 y ss.

(4) MANUEL RICO SINOBAS: *Libros del Saber de la Astronomía*, gran edición in gran folio con facsímiles. Madrid, 1863-67, cinco volúmenes (publicados sólo los cuatro primeros).

(5) ARTURO UCCELLI, *Storia della tecnica dal Medio Evo ai nostri giorni*. Milán, Ulrico Hoepli, 1945.

INSTALACION DE MUSEOS EN EDIFICIOS MONUMENTALES

FRANCA HELG

UNA de mis preocupaciones actuales se centra en la instalación de museos en edificios monumentales.

Es un tema de detalle, que se inserta en el marco actual, más amplio, de la utilización y adaptación de antiguas estructuras a nuestra vida.

En este tema se contiene, implícitamente, la problemática de la tradición, y de su continuidad a través de la mutación de su renovación, mediante la búsqueda y la expresión de una dinámica contemporánea.

Sobre esta premisa he elegido algunos ejemplos italianos que, desde mi punto de vista, son especialmente significativos por su relación con el devenir de las instancias crítico-culturales y por su contribución a la renovación del lenguaje expositivo.

Considero particularmente importante, como auténtico cambio en la técnica expositiva y en la relación entre ambientes antiguos y utilizaciones contemporáneas, la exposición de Scipione (pintor figurativo romano, muerto en 1933), organizada por el profesor Pacchioni y preparada por Franco Albini en 1940, en algunas salas de Brera, en Milán. Albini introduce por primera vez, en un

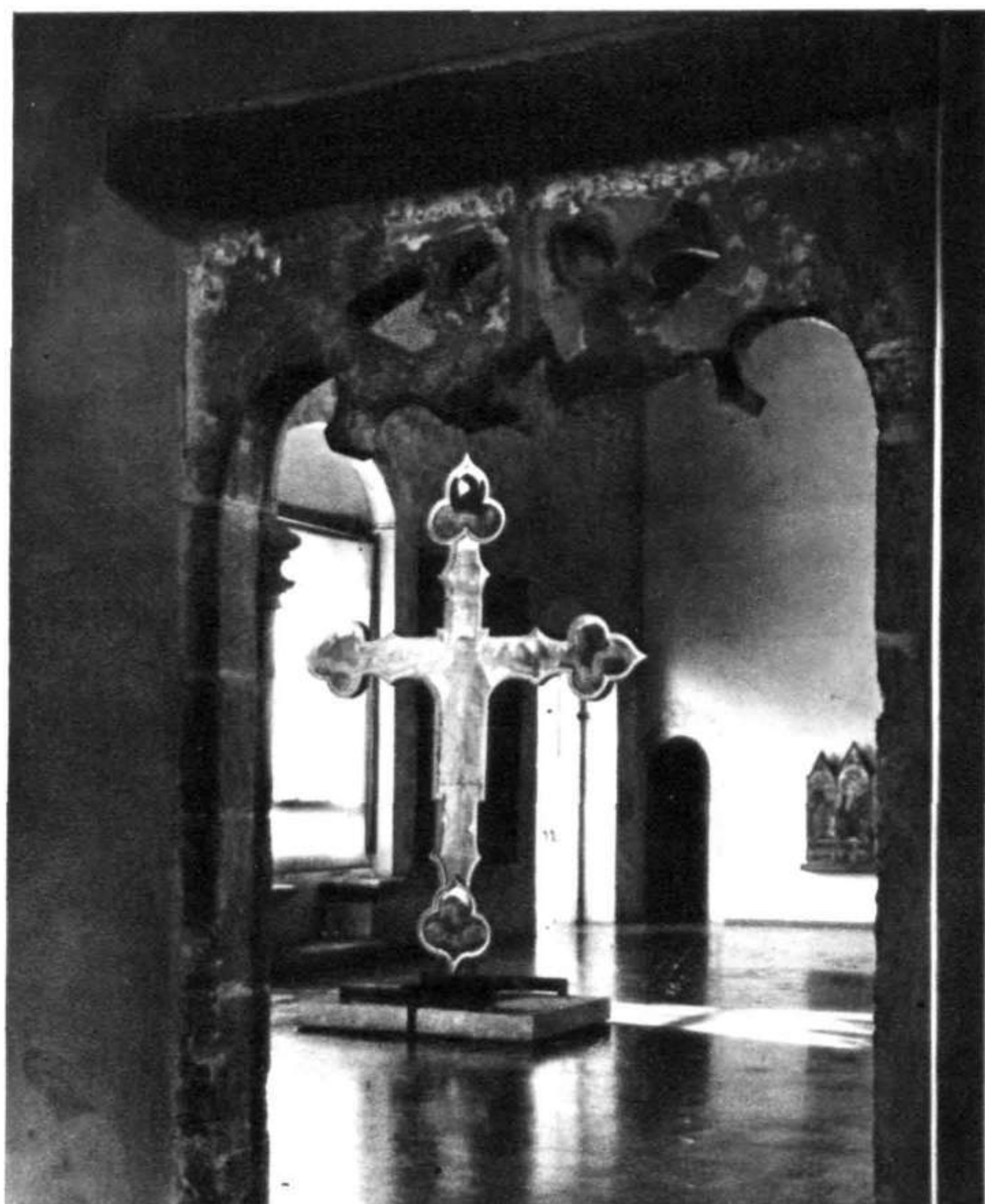
palacio antiguo y para una manifestación oficial, la polémica de la escuela del movimiento moderno milanés, y experimenta su poética personal, hecha de esencialidad, de pureza de gusto, de uso de las estructuras modulares como elemento de ritmo y de enriquecimiento del espacio.

En la reordenación de los museos que las destrucciones de los sucesos bélicos imponen, en Italia, alrededor de 1950, la influencia de la crítica conduce a calificar el coleccionismo mediante un compromiso estético, y a entender el museo como instrumento de cultura y de educación, más que como lugar de recogida y conservación de objetos de arte.

La nueva disciplina de la museología analiza y define el nuevo papel del museo; la museografía media en la relación entre público y arte.

Se quiere que el museo transmita, incluso a un público con una preparación no específica, cómo las obras de arte, antiguas o no, pertenecen a nuestra cultura, a nuestra vida; se confirma la interdependencia y la interacción entre arte y sociedad y se quiere que el museo, de polvoriento y separado de la realidad cotidiana, se convierta en un ele-

C. SCARPA Y G. VIGNI. PALACIO ABATELLIS. PALERMO.



F. ALBINI Y F. HELG. PALACIO ROSSO. GENOVA.

mento para la continuidad de la tradición y para la continua evolución de los valores culturales.

El objetivo de los ordenadores y de los arquitectos es la formación de museos en los que el público pueda estar a gusto y donde se favorezca la contemplación y la comprensión de las obras expuestas.

Y no solamente hay que gozar de las obras, sino que debe valorarse también el edificio que las alberga: los ordenadores proponen que los antiguos espacios sean interpretados en términos actuales, de forma que su atractivo para un público contemporáneo no corra el riesgo de la abstracción.

La reorganización de los museos del Castello Sforzesco de Milán (dirigida por el profesor Costantino Baroni y realizada por los arquitectos Belgioioso, Peressuti y Rogers, desde 1948 a 1958) es un ejemplo típico: el Castello, tangencial al corazón de la ciudad, y, sin embargo, un oasis dentro del tráfico, cargado de recuerdos y de sugerencias históricas, posee colecciones muy ricas y variadas: las piezas de calidad auténtica y preciosa son relativamente pocas, pero todas están cargadas de recuerdos ligados a la tradición milanesa.

La ordenación y la realización del museo deja sentir la fascinación popular que el conjunto del Castello y su parque ejercen sobre la ciudad, y en cada elemento expositivo se la tiene en cuenta, exaltando, con las intervenciones museográficas, las sugerencias del ambiente y la función didáctico-popular.

Desde 1950 a 1960, las intervenciones museográficas en antiguos edificios y la reordenación de antiguas colecciones en Italia son muchas, y algunas de gran calidad.

Por razones de tiempo debo limitar la ilustración a pocos ejemplos, que he elegido entre los dos arquitectos italianos que han sido jefes de escuela, de gran temperamento: Carlo Scarpa y Franco Albini.

De temperamento bastante distinto, ambos han tenido la suerte de colaborar con ordenadores de gran inquietud y capaces de felices intuiciones.

Ambos pertenecen a esa corriente cultural que considera que el compromiso de sistematizar un museo lleva consigo complejas relaciones, que tienen todas raíces comunes en la relación entre público-ambiente-obra de arte; y, por otra parte, los ordenadores que han presidido las mejores realizaciones de Albini y Scarpa han realizado su propio trabajo de una manera abierta y sin prejuicios, teniendo en cuenta, además del indispensable rigor científico, histórico y estético, los problemas de comunicación con el público.

El profesor Giuseppe Samonà lo aclara, con su habitual lucidez:

"El artista es, en definitiva, el creador del museo. La habilidad y la pericia del crítico-historiador-ordenador consisten en la claridad con que sepa dar al arquitecto una idea, suficientemente precisa y circunstanciada, de las finalidades museológicas que se quieren alcanzar para aquel determinado caso y para aquel determinado tema, pero el ordenador válido debe también aceptar y plegarse, en parte, ante las exigencias creadoras del arquitecto.

Estas exigencias están casi siempre dirigidas a encontrar un contacto humano entre las obras expuestas y el público, a través de una especial atmósfera del ambiente,

que, al contrario de lo que a menudo se piensa, es siempre un ambiente emotivo y no un marco neutral para las obras de arte".

Scarpa realizó, en 1952, la sistematización del Palazzo Abatellis, en Palermo. Es un palacio complejo, por sucesivos añadidos, en el corazón de la ciudad antigua: la parte ya terminada se remonta al 1400 y es de factura aragonesa.

La excepcional sensibilidad de Scarpa ha conseguido coordinar la restauración realizada por Dillon con la ordenación de Giorgio Vigni, y ha planteado la distribución y la técnica expositiva de manera que se valore al máximo el palacio, y ponerlo en completa y feliz sintonía con las piezas artísticas expuestas.

Mediante una sabia, meditada técnica museográfica, ha conseguido crear un conjunto en que se sensibiliza, de manera perfecta e impresionante, la relación dimensional y de estilo de los objetos expuestos, con el ambiente, instaurando una especie de resonancia, que hace más explícitos y más caracterizados los valores del ambiente y de los objetos, casi por una exaltación recíproca.

Un segundo trabajo de Scarpa es la ampliación de la Gipsoteca Canoviana, en Possagno: aquí, los principios que informan esta realización son la inserción en el dulce y modulado paisaje véneto, el respeto a la pre-existente y la amorosa interpretación de Canova.

En su intervención, Scarpa ha utilizado los materiales murales tradicionales; revoco de guijarros arenosos y elementos de soporte modernos, de acero; pero, sobre todo, ha utilizado con fantástica sabiduría la luz, que exalta la esencia de la escultura, enriqueciendo, con la variación de las condiciones atmosféricas, la posibilidad de goce de los valores estéticos de los yesos.

Finalmente, entre las más recientes —por lo menos como utilización— de sus obras, la restauración del Castelvecchio de Verona, realizada con el profesor Licisco Magagnato.

La restauración y la repriminización han sido estudiadas de una manera filológicamente rigurosa e irreprochable, y, al mismo tiempo, formalmente libre, auténtica, llena de invenciones creadoras.

El profesor Magagnato precisa su entendimiento: "Se ha reconocido que al momento crítico que libera a un antiguo edificio de las obras que lo adulteran, debe seguir, necesariamente, un momento creador", y confirma su gran (y bien correspondida) confianza en Scarpa, diciendo: "Donde hay que reconstruir una unidad formal, la tarea no puede ser confiada más que al artista". Y Scarpa sigue el rigor del historiador y es capaz de apresar el valor de la forma y el carácter de la obra que hay que restaurar, y de las obras que hay que exponer, reservando, donde hace falta, sus propios elementos que completan los fuegos ópticos imperfectos. El ejemplo más evidente es la sistematización de la estatua ecuestre de Cangrande sobre una estructura de hormigón a la vista: escultura sobre escultura.

Estos ejemplos ponen en evidencia la excepcional capacidad de Scarpa para comprender las obras y los artistas, y su gran calidad al exaltar los valores expresivos del ambiente arquitectónico y, al mismo tiempo, de la obra que hay que exponer, al organizar los detalles de los edificios existentes y de los nuevos creados por él mismo,



F. ALBINI Y F. HELG. PALACIO BIANCO. GENOVA.

hasta convertirlos en los verdaderos factores de la atmósfera general de la expresión y de su misma unitariedad.

Paso ahora a la presentación de la personalidad de Albiní en el terreno museográfico y a la ilustración de algunas de sus realizaciones (en parte nuestras) y de algunos de nuestros últimos proyectos.

Gloso algunos de los conceptos que, a lo largo de su experiencia, Albiní ha tenido que expresar. Interior y exterior del monumento antiguo, obviamente inseparables, son igualmente respetados, y ello vale también para los espacios internos que, por su menor importancia o por su mal estado de conservación, permitirán, a veces, a primera vista, una completa libertad de acción. Y, sin embargo, es suficiente considerar al monumento como un sencillo envoltorio que hay que conservar.

Los especialistas que se ocupan de estos temas tienen la tarea de interpretar el monumento con los medios y con el lenguaje que son propios de la cultura contemporánea, y llegar a expresar cumplidamente, a través de tal interpretación, los valores que sin esta acción revitalizadora permanecerían en estado potencial.

Hay que considerar que un edificio antiguo, sea

palacio, convento o castillo, perdida la propia destinación original y privado de los antiguos mobiliarios, que creaban tensiones de atmósfera mediante las especiales relaciones con los espacios y entre ellos mismos, ha perdido la carga expresiva correspondiente a la primitiva sistematización, derivada precisamente de esas relaciones. Sin embargo, los espacios antiguos, aunque sean depauperados de sus funciones y de sus mobiliarios, poseen un valor intrínseco suyo; valor que constituye un potencial emotivo que sólo una nueva intervención, atenta y sensible, que instaure en ellos una nueva función y que realice nuevas relaciones espaciales, podrá liberar y convertir en explícito y activo.

La intervención, por añadidura atenta y sensible, debe, sobre todo, ser un hecho creador: una intervención fría no consigue potenciar los valores originales del monumento y corre el riesgo, incluso, de disiparlos.

La intervención creadora y de gran complejidad requiere la contribución del *designer* y del ordenador. En la primera fase es el ordenador quien, a través de un proceso científico flanqueado por intenciones metalógicas, plantea el tema al arquitecto, organiza las finalidades museológicas, determina las secuencias —cronológicas, o por escuelas, o por otras afinidades— de las colecciones que

hay que exponer: el carácter y la compaginación del monumento, y la naturaleza de las colecciones, son los límites dentro de los que el ordenador puede explicarse.

No solamente las obras de arte, sino también el monumento, deben ser expuestos. Y esta es una de las tareas de la museología: en efecto, si algunos apuntes para la ordenación y la preparación proceden de la situación del monumento, recíprocamente la sistematización y reagrupación de las obras pueden intervenir y expresar el carácter del propio monumento.

Ordenador y arquitecto operan con instrumentos distintos y, sin embargo, en coordinada colaboración; el primero, a través de la definición de las funciones museológicas, la elección y la colocación de las obras a exponer; a través de la elección y la invención de los medios expositivos y de revitalización, el segundo.

En esta colaboración dialéctica pueden engendrarse nuevas relaciones y podrán surgir valores antes latentes.

En estas condiciones ideales, con la ordenación y la dirección de Caterina Marcenaro, Albiní realizó, entre 1949 y 1950, la sistematización como museo del Palazzo Bianco, y, entre 1952 y 1961, la restauración y la sistematización como museo del Palazzo Rosso, en Génova.

Ambos palacios están en la Vía Garibaldi: la "calle nueva" que fue instalación alemana destinada a familias aristocráticas, y que hoy es camino de tráfico de peatones y —a menudo— de vehículos.

La "calle nueva" nació como unidad urbanística compacta, comarca de nobles, sin presencia de artesanos o de pueblo vulgar, alineando, sobre los dos frentes de la calle, palacios de tipología análoga: tras el patio, la balconada interna se abre, hacia el monte, sobre jardines o parterres; hacia el mar, sobre terrazas o jardines colgantes.

Los espacios son fastuosos de dimensiones, ricos en fluida transparencia, a menudo enriquecidos con pinturas al fresco, aunque el detalle arquitectónico sea frecuentemente de escasa calidad.

Calle nueva, cerrada antaño, a su término está ahora Vía Garibaldi repleta de funciones terciarias y cívicas.

En las nuevas sistematizaciones de los dos palacios se ha interpretado la nueva función urbanística de Vía Garibaldi: las colecciones de los viejos museos estaban ordenadas en función del mobiliario de los palacios destinados a viviendas patricias; mientras las nuevas sistematizaciones, a través de la rigurosa selección de las piezas y la preparación que hace más fácil su contemplación, abren los museos a un público amplio, que ya no está compuesto solamente de especialistas.

En 1949, tras las destrucciones bélicas, el Palazzo Bianco había sido reconstruido por Obras Públicas, que había restaurado las estructuras murales y las supervivientes decoraciones de estuco de la bóveda. Al comienzo del trabajo de Albiní, los espacios internos se presentaban en su grandiosa exactitud, determinada por las paredes desnudas, por las bóvedas con ligeras y claras decoraciones, y por el pavimento oscuro; las ventanas, altísimas, desarrollaban un importante papel, no sólo en la ritmada composición externa, sino también en el interior, por la fuerte iluminación.

La integridad del monumento, entendida como unidad indivisible de interior y exterior, espacios y volúmenes, estructuras y decorados, ha sido asumida como elemento

fundamental para la nueva intervención. Intervención que fue cauta y esencial. Luigi Moretti dice: "La figura de las salas ha sido organizada y resuelta apoyándose exclusivamente en los parámetros esenciales y no reducibles, dependientes del estado de hecho de los ambientes a disposición y de las necesidades estrictamente técnicas, ligadas a la buena visibilidad de las obras de arte.

Estos parámetros son rápidamente enumerables: los espacios propios del edificio, en la figura y en su dotación de luz natural; los sostenes tirantes o apoyos de las obras de arte; las obras de arte por sí mismas, con sus valores de superficie, con sus exigencias para una perfecta conservación y para una buena contemplación".

En efecto, los elementos nuevos son poquísimos, de mínimo estorbo y tenazmente repetidos; operando sobre estos elementos y organizándolos, Albiní ha intentado alcanzar una unión entre arquitectura y obra de arte, entre exigencias museográficas y exigencias formales de los ambientes, y ha intentado traducir a términos actuales la espacialidad de las salas del Palazzo Bianco, sin turbarla y sin oponerse a ella, sin embargo.

Con el Palazzo Rosso se inicia mi colaboración en los trabajos museográficos de Albiní.

Palazzo Rosso, construido entre 1670 y 1680 por Matteo Lagomaggiore, para los hermanos Ridolfo y Gio Francesco Brignole-Sale, es una excepción en los trabajos formales de la época, porque los hermanos Sale pidieron (y obtuvieron) dos plantas nobles, para habitar cada uno en una; la primera planta noble quedó carente de decorados interiores por la prematura muerte de uno de los hermanos, mientras la segunda fue pintada al fresco, en paredes y bóvedas, por artistas como Bartolomeo Guidobono, Gregorio de Ferrari, Carlo Antonio Tavella, Piola y algunos otros.

Se convirtió en museo público en 1874 por donación completa de las colecciones, hecha por la familia De Ferrari a la ciudad de Génova.

Los muchos retoques realizados entre 1700 y 1800, y finalmente los eventos bélicos, habían deformado el palacio, tanto desde el punto de vista arquitectónico como desde el punto de vista decorativo. La restauración fue bastante compleja, de consolidación, de reajuste del palacio sobre los cimientos originales y de revalorización de frescos y "graffiti". Las exigencias del museo, como es obvio, fueron atemperadas a las de la restauración y al respeto arquitectónico. También los criterios museográficos de visibilidad, de flexibilidad y de secuencia racional de las obras expuestas, tienen presente el monumento y su espacio original. En este sentido se ha resuelto también el difícil problema de las comunicaciones horizontales y verticales: la nueva escalera de acero interpreta y exalta la organicidad del espacio continuo que recorre el monumento.

La interpretación en términos actuales se consigue también gracias a la utilización, de manera no usual, de los materiales característicos de nuestra época: el uso del acero, del vidrio de lámparas, de producción y de uso industriales, la esencialidad del diseño de los detalles constructivos nuevos para completamiento del palacio y para todos los accesorios expositivos, están en intencionado y, en nuestra opinión, eficaz contraste con el ambiente barroco y ayudan a su percepción, incluso por



BELGIOSO, PERESSUTTI Y ROGERS. SALA DE ARMAS DEL CASTILLO SFORZESCO.
MILAN.

parte de un público contemporáneo pero no especialmente preparado.

Introduciendo el elemento moderno de forma respetuosa, y, sin embargo, con un valor autónomo, se ha alcanzado una especie de expresividad rica en comunicación, y el rigor de la exposición tiene en cuenta las oportunidades didácticas.

La exposición de las obras y del palacio se inicia en el atrio, prosigue en la terraza del entresuelo (liberada, en la restauración, de feos superestructuras de finales del XIX), atraviesa el primer entresuelo, en el primer piso se expande en la pinacoteca, vuelve, en un "promenade architecturale" que disfruta también de la Vía Garibaldi, a la terraza de la primera planta noble, y concluye en la suntuosa segunda planta noble, en la que algunas salas son un contrapunto sobrio entre las decoraciones pictóricas de las paredes y los candelabros dieciochescos de rara factura que allí se exponen.

Hace ya unos años, Albini, hablando de sus propias experiencias museográficas, aunque reconociendo la necesidad de un trabajo analítico para la reestructuración de antiguos edificios, propugnaba un nuevo ensanchamiento del campo cultural y crítico.

"En el actual momento cultural, nuestro interés no se centra solamente en la pintura, en la escultura o en aisladas obras de arte antiguo, sino que se dirige también a todos los aspectos de ambientes y centros históricos y hacia paisajes que han tomado forma en muchas y sucesivas intervenciones, durante siglos de civilización".

El sentimiento de la tradición, ligado a nuestra cultura más avanzada (tradición y no restrictivo sentido de conservación), nos abre a la comprensión y al disfrute de los valores ambientales, densos de historia, que son característicos de los países europeos.

En efecto, la civilización está desarrollándose: el interés se ha ampliado al edificio, a su contexto, a su circunstancia, a su posibilidad de insertarse en el tejido urbano, en una dinámica respetuosa con los valores tradicionales, pero, sin embargo, partícipe de las necesidades y de las formas de la vida de hoy.

Con esa dirección cultural se corresponden nuestros actuales trabajos.

El complejo de S. Agostino (el proyecto, iniciado en 1966, todavía no se ha comenzado, por causa de las exigencias burocráticas y financieras) está en el corazón del centro histórico de Génova, y afecta, además de a la iglesia románica-gótica y al sugestivo claustro de planta triangular, también al antiguo claustro del siglo XV, de gran planta cuadrada.

El centro histórico alrededor de la Piazza Sarzana, a donde da el frente mayor del complejo, está, por vetustez, abandono, miseria y efectos de la guerra, bastante degradado, aunque todavía no ha sido corrompido (en parte a causa de esas condiciones de absoluta pobreza, en parte gracias a las oportunas disposiciones de salvaguardia que el municipio de Génova ha tomado) por ninguna legalística operación de renovación especulativa.

Ahora se propone como elemento reestructurador del núcleo histórico en torno a Sarzana, la Universidad humanista y los servicios necesarios para la comunidad estudiantil, y el Museo de S. Agostino (que será, esencialmente, museo arqueológico y lapídeo) será uno de los puntos firmes de la renovación.

El proyecto prevé la restauración de cada estructura todavía restaurable; y para la parte destruida del claustro del siglo XV, una estructura de acero que esté en relación con los ritmos circundantes.

Para dar una nueva posibilidad al disfrute visual de la iglesia, se prevé que el recorrido de visita a las colecciones expuestas (el recorrido se inicia en el claustro triangular y prosigue por los dos planos del cuadrangular) pueda concluirse penetrando por encima de la cobertura de pizarra de los claustros y de la nave principal, concediendo una contemplación excepcional de las nervaduras de la cobertura y del espacio bajo ella.

Siempre con este espíritu de complejo antiguo partícipe de la ciudad viva y actual, se estudia la restauración (de que nuestro estudio se está ocupando con la colaboración de Antonio Piva) de los claustros de los Eremitas en Padua, y la construcción de un nuevo edificio para la pinacoteca.

La zona es centralísima y de especial sugestión, por la presencia de monumentos de épocas distintas que explican la estratificación de las aportaciones de las sucesivas civilizaciones y la vitalidad del núcleo urbano: el circo romano la capilla de los Sorovegni, los claustros de los Eremitas, la iglesia de los Eremitas, una calle medieval todavía íntegra. La intervención es, en parte, conservadora, en parte debe ser de construcción para completamiento, y la pinacoteca requiere un edificio nuevo.

Es difícil expresar un juicio sobre las cosas que se van haciendo; mejor se pueden decir las intenciones y las dudas: la intención fundamental es el respeto hacia todo lo que hay allí que sea anterior, aunque sea de modesta sustancia y factura.

Se han propuesto, para las diferentes partes que constituyen el complejo, funciones distintas: la exposición de obras de escultura en los pisos bajos de los claustros; las de pintura, con mayores dimensiones, en las salas más amplias; toda la serie de servicios menores, como el gabinete fotográfico, el de restauración, etcétera, en las casitas medievales. Las partes para completamiento del claustro incompleto serán de acero, con campos de luz bastante amplios, adecuadas a la nueva tecnología e intencionalmente en contraste con el ritmo estructural del siglo XV: esta dinámica de ritmo, por el contrario, se continúa en la partitura de las vidrieras.

La pinacoteca, finalmente, está pensada como un instrumento para la buena conservación y la buena contemplación de las colecciones, y en sintonía volumétrica con los edificios circundantes: la mole es cerrada, no posee ritmos de ventanas que compitan con las fachadas vecinas, y tiene una faceta más hacia los claustros y es, por el contrario, más compacta hacia las casas más pequeñas.

Concluyo citando un párrafo del profesor Roberto Pane:

"El encuentro entre lo nuevo y lo antiguo a través de la forma plástica, y la compleja panorámica que de ello se deriva, nos induce hoy a considerar juntos, como partícipes de un panorama único, a los diversos campos en los que tal encuentro está determinado por las exigencias de la vida y de la cultura. Así la museografía, la urbanística de los centros antiguos y la restauración de monumentos, ofrecen los múltiples aspectos de una única experiencia histórica y estética".



BELGIOSO, PERESSUTTI Y ROGERS.
SALÓN DE ENTRADA EN EL CASTILLO SFORZESCO. MILAN.

Precisamente así, en mi opinión, en ese sentido y con ese espíritu, se viene entendiendo la sistematización para museos de edificios antiguos y monumentales: el encuentro, el goce de la obra de arte en un ambiente rico en valores históricos y en recuerdos de cultura, representa un hecho típico de los más antiguos países europeos.

En estas condiciones se puede alcanzar un excepcional nivel de comunicación con los visitantes, en ciertos casos se produce una especial emoción y sugestión por la presencia contemporánea, aunque sea en términos distintos, de obras de arte en ambientes análogos a aquellos para los que las propias obras fueron creadas.

Nuestros museos no son visitados solamente por las obras que en ellos se exponen, sino también por el interés que suscitan en cuanto edificios antiguos, y tanto más rico es ese interés si se inserta en una compleja relación urbana, en un contexto de antigua civilización.

La secuencia de relaciones que se encadenan y se amplifican, según los casos, engendra valores, sentimientos, reflexiones de excepcional interés.

Como he señalado más atrás, por razones de tiempo he tenido que limitar mi exposición a nuestras experiencias y a las de los otros pocos autores cercanos a nosotros en las elecciones culturales.

Me urge aclarar, sin embargo, que del vivo debate que sobre estos temas se ha desarrollado en Italia en los últi-

mos veinte años, se ha derivado un nutrido grupo de especialistas museográficos y de cultivadores de problemas de reestructuración de centros históricos.

Las perspectivas de desarrollos culturales se extienden en una variedad de tendencias, desde las ligadas a interpretaciones rigurosas a las de declarado eclecticismo; pero, sobre todo, el campo de intereses e intervenciones se va ampliando del monumento aislado al centro histórico, entendido como un hecho unitario que hay que gozar en la complejidad de sus estratificaciones.

Para ese ámbito, más amplio, hace falta una convergencia de esfuerzos por parte de participantes de distintas competencias y a distintos niveles, desde los administradores de las cosas públicas a los especialistas de temas socioeconómicos, a ordenadores que penetren en la sustancia artístico-científica del tema, a arquitectos capaces de dar soluciones concretas y formales a la doble instancia de conservar memorias y vestigios de los tiempos pasados y de hacer a los lugares cargados de historia aptos para las costumbres actuales. Solamente con la sensibilización de los administradores y la participación de anchas zonas de la cultura y del público, se podrán insertar, en la escala y en la atmósfera de los centros antiguos, manifestaciones de auténtica contemporaneidad.

(Traducción de Marcelo ARROITA-JAUREGUI)

TRES HYDRIAS ÁTICAS DE FIGURAS NEGRAS EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

RICARDO OLMOS ROMERA

ENTRE la rica y variada colección de vasos griegos que en el museo Arqueológico Nacional se conserva, queremos destacar en este trabajo un grupo de tres hydrias áticas pertenecientes al último gran período creador de la técnica de las Figuras Negras.

La primera de las hydrias nos describe un episodio de la vida cotidiana en Atenas: la reunión de unas mujeres que llenan sus jarros de agua en una fuente pública. Narra el segundo ejemplar la lucha mítica que sostuvieron Herakles y Apolo por el trípode sagrado de Delfos. La escena del tercer vaso, de contenido épico, cuenta la partida en su carro del anciano rey Príamo.

Se pueden fechar estos tres ejemplares en el último cuarto del siglo VI a. de C. Representan precisamente estos años un momento clave y decisivo para los ceramistas y decoradores de vasos que trabajan por entonces en Atenas. Es época creadora, de búsquedas e innovaciones técnicas en los alfares de la ciudad, cuya aportación más original va a culminar en el llamado estilo de las Figuras Rojas. Sin embargo, y aunque esta nueva manera de pintar acaparará rápidamente el gusto del comprador y los lugares de preferencia en el mercado, logrará aún coexistir a su lado brillantemente algunos años aquel antiguo procedimiento cerámico que pintaba convencionalmente a las figuras con siluetas negras, señalándose sobre ellas y con incisiones a buril los detalles interiores (rasgos anatómicos y pliegues de los vestidos). Es éste el caso de nuestros vasos, cuya cuidada ejecución en los detalles de color y pulcritud de los dibujos incisos parecen querer rivalizar abiertamente con los mejores talleres innovadores que utilizaban ya entonces las Figuras Rojas.

Atenas sufría ahora importantes conmociones políticas y sociales. Conocen estos años el sistema tiránico de los

hijos de Pisístrato y el inicio de la Constitución democrática de Clístenes. El tirano Hiparco es asesinado en el 514; su hermano Hipias, expulsado de Atenas en el 510, año en que los Alcmeónidas han regresado de Delfos y entre ellos Clístenes, instaurador principal del nuevo régimen.

Toda expresión artística guarda reflejos claros del contexto histórico en el que ha vivido. Un arte de calidad, como son estos vasos pintados, ha sido especialmente concebido para el ambiente peculiar de unos compradores aristocráticos, los únicos que podían pagar entonces estos productos caros de la artesanía ateniense. No será difícil, pues, encontrar una relación estrecha entre los temas que decoran estas tres hydrias áticas y el ambiente social que vivió el pueblo de Atenas y en especial su aristocracia rectora bajo la tiranía primero, después bajo el régimen de Clístenes.

La hydria, con su tendencia a los perfiles articulados y claramente definidos, fue un vaso característico de este período final de las Figuras Negras. Prácticamente desaparece su primacía en los años posteriores a las Guerras Médicas, cuando ya otras formas, como la copa, han acaparado la atención e interés primordiales de los ceramistas y pintores de vasos.

La forma de la hydria, como ocurre con los restantes vasos griegos, está claramente concebida para una función específica y primaria, en este caso llenar la vasija del agua de la fuente y transportarla a casa. El asa vertical permitía levantar la hydria, así como verter el líquido posteriormente.

Tres son los círculos, aristocráticos o domésticos, en los que encontró su destino este vaso. Unas veces era utilizado en la casa, donde circularía de mano en mano entre las mujeres del hogar. En otras ocasiones su destino era el banquete de los varones. En él, según

cantan los líricos arcaicos, un presidente del symposion decidía las cantidades de agua y vino que el esclavo debía verter sobre la crátera. También en la palestra se servían de la hydria los jóvenes atletas. Con el agua se limpiaban el polvo antes de ungir su cuerpo con los aceites perfumados.

El primero de nuestros ejemplares, que por su temática y estilo da nombre a su pintor, llamado de la Fuente de Madrid, describe la reunión de unas mujeres en una fuente pública de Atenas. El ambiente que rodea la escena nos sitúa en los años característicos de la tiranía a que arriba aludíamos. La política de los tiranos trajo consigo una serie de reformas sociales y religiosas que trataron en cierta medida de adaptarse a las exigencias de un pueblo al que no podía ya olvidarse por completo. Sus consecuencias quedaron manifiestas en la vida ciudadana. Numerosos edificios de carácter público se erigieron entonces en Atenas y, entre ellos, las fuentes. Especialmente famosa en la antigüedad fue la fuente llamada de los Nueve Chorros, "Enneakrounos", construida en época de los tiranos. En la pieza de Madrid la fuente ha sido representada de frente y ocupa el centro mismo de la escena, siguiendo las normas del orden dórico entonces imperante: las columnas arrancan directamente del estilobato y el friso está dividido en triglifos y metopas. El agua mana de dos cabezas de león y un muchacho se está bañando bajo uno de sus chorros. Tal vez, creemos, se trata de una de las fuentes situadas junto a la palestra, como la representada en una hydria famosa del pintor de Antímenes que conserva hoy día el museo de Leyden.

Fueron las fuentes, por aquellos años, lugar predilecto de reunión para las mujeres atenienses. Al despuntar el sol, a veces también en el ocaso de la tarde, las muchachas de la ciudad colocaban las hydrias vacías sobre sus cabezas y

abrían los ojos, ávidos de sensaciones, al mundo abigarrado y colorista de la Atenas arcaica. Tal vez fuera ésta, para muchas de ellas, la única ocasión del día en que podían salir de casa y relacionarse así con un mundo femenino semejante al suyo.

Una rica y exótica sensación de colores y de movimiento consigue comunicarnos este bello ejemplar del museo de Madrid. Unas mujeres llegan con las jarras aún vacías, otras ya se van con las hydrias llenas y verticalmente colocadas sobre sus cabezas. Una muchacha se acerca ante uno de los chorros de agua para llenar su vasija. Su compañera, mientras tanto, ofrece entre sus manos unas ramas de arbusto con las que quiere coronar las columnas de la fuente. Se trata tal vez de una ofrenda a las divinidades femeninas de las aguas, las misteriosas y sagradas náyades.

Pero con todo, y a pesar del movimiento que nos quiere expresar esta escena, cada figura ha sido concebida en soledad, absortas todas ellas en sí mismas, como si tratara de representar cada muchacha la tipificación escultórica de un gesto, de una actitud o de una sonrisa. La kore de la derecha, posiblemente la más bella de toda la escena, es un ejemplo claro de esta concepción. Su rostro se inclina suavemente para oler una flor que sostiene su mano. A la vez su brazo izquierdo está doblado por el codo para manifestarnos así más claramente toda la belleza plástica de los pliegues zigzagueantes del himation que viste. Caen los rizos de sus cabellos sobre el pecho, y una sonrisa clara parece dibujarse sobre su rostro atento. El ojo, alargado, convencionalmente de frente, ayuda a concebir, junto con los otros gestos, un tipo femenino ideal y abstracto, un prototipo de kore no individualizado. Asimismo, las actitudes diversas de las manos en ésta y en las demás muchachas, con sus dedos característicos que parecen carecer de huesos, contienen en sí una función expresiva, tal vez ritual, como la de fijar una actitud de ofrenda o la de presentar ante el espectador que la contempla acciones simples y claras: sostener un jarro, ofrecer ramas de arbusto, tener simplemente una flor.

Un friso en la espalda del vaso ha detenido el tiempo en el momento inicial de la partida de un guerrero. Recoge esta escena un consabido motivo plástico transmitido de maestros a discípulos por una larga tradición artesanal. Es característica la figura del auriga, representado con las riendas en

la mano, un pie ya sobre el carro y otro pie aguardando sobre el suelo. Delante y detrás de él, dos ancianos contemplan la escena sentados uno y otro sobre un diphros de patas cruzadas. Un muchacho —viste clámide sobre sus hombros— se despide del anciano que está detrás del carro.

El segundo vaso, obra que ha dado nombre a su pintor llamado de Madrid, describe en su escena principal la lucha mítica de Herakles y de Apolo por el trípode de Delfos. Fue éste un antiguo motivo mítico perteneciente a la saga heroica de Herakles y cuya representación plástica más antigua se encuentra ya, en época Geométrica, sobre uno de los pies de un trípode de bronce hallado en Olimpia.

Se funden en este mito dos elementos religiosos de diferente carácter. Por un lado, la figura mesurada de Apolo, cuyo santuario délfico señaló durante todo el siglo VI las pautas de una religión aristocrática y de una moral limitativa. En contraste con su figura serena, Herakles fue un héroe caracterizado por su fuerza y desmesura, concepción peloponésica en su origen y especialmente revestida de un carácter popular.

Dos son las variantes fundamentales que recoge este motivo iconográfico de la saga de Herakles: en la más antigua, Herakles y Apolo aparecen afrontados, luchando ambos por el trípode al que agarran por igual desde ambas partes. La segunda variante describe el momento preciso en que el dios Apolo sorprende a Herakles tratando de huir con el trípode en sus manos. Es ésta la representación habitual en la cerámica y la que recoge asimismo nuestro ejemplar de Madrid. El gesto apasionado, sorprendido, de la mano extendida de Apolo y su mano izquierda que con premura se agarra a las orejas circulares del trípode, nos sitúan, uno y otro elemento, en el instante inicial de la persecución y de la lucha.

Con fina sensibilidad ha caracterizado el pintor a una y otra figura. El rostro de Herakles, barbado y adulto, contrasta con el imberbe y más juvenil del dios Apolo. Viste el héroe la piel del león que mató en Nemea, de la que se sirve a su vez como coraza y como casco. Las armas de ambos contrincantes son aquí el arco y el carcaj lleno de flechas.

Una corona de laurel délfico ciñe la cabeza del dios Apolo. Rizado en largas trenzas cae el cabello sobre sus hombros y su espalda, de acuerdo con la imagen sagrada del Apolo ἀκροσεχόμενος, de cabello no cortado.



HYDRIA DEL PINTOR DE LA FUENTE DE MADRID. N.º INV. 10.924.

HYDRIA DEL PINTOR DE PRIAMO. N.º INV. 10.920.



Se ha servido el pintor de todos los elementos convencionales que caracterizaron al arte cerámico de las Figuras Negras, pero a su vez quiere el artista reflejar en sus figuras el interés, creciente por estos años, por expresar el movimiento y por analizar la anatomía humana, motivos ambos que tanto preocuparon a sus rivales de oficio, los maestros de las Figuras Rojas. Si en la hydria anteriormente descrita de las mujeres en la fuente cada figura había sido concebida en individualidad y aislamiento, en esta pieza, por el contrario, sentimos que una unidad fundamental rige toda la composición. No se puede separar aquí la figura de Herakles y concebirla aislada en su expresión de la del dios Apolo. El centro que amalgama y da unidad a toda la escena es el trípode sagrado por el que se ha promovido la disputa. De ahí la intención por parte del artista de hacer recaer en él nuestra mirada y atención primordiales.

Esta unidad estética entre acción y movimiento se ve asimismo sutilmente acompañada por una afinidad a su vez de contenido entre las diversas escenas que decoran la pieza. En la espalda del vaso se describe la despedida de un guerrero. Un anciano, sentado en un taburete, y una mujer en pie y con una lanza entre sus manos, aguardan el momento de la marcha. Debajo de la escena principal del vaso, un pequeño friso o predella recoge en miniatura un motivo característico de lucha entre animales, dos jabalíes y dos leones. En el contenido común de estas tres escenas subyace la concepción griega de la vida como lucha, como certamen, como agón. El motivo principal de Herakles y de Apolo recoge esta idea en un prototipo mítico y eterno: el carácter grandioso y sobrehumano que encierra la lucha entre un héroe y un dios. La predella inferior expresa este mismo contenido bajo la visión aristocrática e inmutable del mundo animalístico. Es ésta una imagen sensible de la realidad agonal de la Naturaleza, en cuyos paradigmas respalda el noble su propio sentido de la lucha y del valor. La despedida del guerrero en la espalda del vaso nos acerca a su vez al mundo humano, idealizado en la figura de los héroes del pasado. Pues en cada escena de partida hacia el campo de combate veían todos los griegos, debajo de la figura del guerrero, la imagen idealizada del troyano Héctor, cumplidor de su destino ante las miradas de su esposa, Andrómaca, y de su padre, Príamo.

No sabemos hasta qué punto pudo influir directamente en el arte cerámico

del siglo VI a. de C. la recitación oficial de los viejos poemas heroicos atribuidos a Homero, acto religioso y popular que, instituido por Pisístrato, tenía lugar cada cuatro años en las fiestas de las Grandes Panateneas. En una reciente obra, cargada de sugerencias para el estudio de las relaciones de la literatura y las artes plásticas en Grecia (1), el especialista inglés en estos temas, T. B. L. Webster, analiza, dentro siempre del marco de la sociedad ateniense de los siglos VI y V a. de C., este problema difícil de las mutuas influencias entre la poesía épica y los vasos pintados. Recoge Webster una serie relativamente amplia de motivos cerámicos procedentes del ciclo épico de Troya, en especial de la *Iliada* y de la *Odisea* homéricas. Uno de ellos, la relación Príamo-Aquiles, es precisamente el pasaje que en su momento inicial narra la tercera de las hydrias por nosotros estudiadas. Se trata de una pieza temprana del llamado "Pintor de Príamo" y en ella se describe, de acuerdo con un motivo de taller habitual en esta época, la preparación del carro del anciano rey de Troya, quien aparece dispuesto a marchar hacia el campamento de los griegos para rescatar de las manos de Aquiles el cadáver maltratado de su hijo Héctor.

Hay una mezcla constante en todas estas obras de pasado y de presente convencionalmente entrecruzados. El motivo habitual de la cuadriga de caballos o la aparición reiterativa de elementos más o menos exóticos coetáneos del pintor nos dan una imagen plástica de cómo el hombre arcaico actualizaba y acercaba a su mundo cotidiano de sensaciones los elementos ancestrales del mito y de la saga heroica.

En esta pieza de Madrid aparece el rey Príamo aguardando sobre su carro el momento crucial de la partida. Dos caballos han sido ya uncidos al yugo, la pareja de los caballos laterales es guiada ahora por sendos criados de Príamo. Entre ambos sirvientes un personaje, vestido de un quitón blanco sin mangas, observa ensimismado las bridas que sostiene entre sus manos. Se trata del experto o técnico en caballos, siempre presente en este tipo de composiciones y caracterizado generalmente por la túnica talar que viste y por la expresión atenta y fija en la acción que se está llevando a cabo.

Encima de los caballos puede leerse

(1) T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972.

una inscripción pintada. Se trata de una leyenda laudativa a la belleza de un muchacho: ΤΕΛΕΣ ΚΑΛΟΣ: hermoso muchacho. La primera palabra está escrita de derecha a izquierda, la segunda en sentido inverso.

Detrás de la escena aparece un personaje que viste un pintoresco atuendo oriental. Cubre su cabeza un gorro frigio de paño rojo con largos flecos que cuelgan sobre sus hombros. El resto de su vestimenta es un atuendo escita, particularmente de moda en la Atenas de aquellos años por cuyas calles pululaban numerosos mercenarios traídos de Oriente por Pisístrato como policías de la ciudad y arqueros del ejército.

Una inscripción sobre su mano extendida nos aclara la identidad de esta figura: ΠΑΡΙ ΚΑΛΟΣ, Paris es hermoso. Parece un rasgo trágico e irónico a la vez la presencia del troyano Paris, causante de la guerra, y la alabanza a su belleza en una escena como ésta que resume un contenido fúnebre: el rescate del cadáver de Héctor, muerto por Troya. Y, sin embargo, tal vez esta idea —la belleza que contienen las cosas— fuera por sí sola capaz de justificar ante los griegos de la epopeya y acaso del arcaísmo, todo el sufrimiento sinnúmero de la guerra y la desaparición de tantas vidas jóvenes que cayeron en Troya.

Quedan finalmente por señalar dos detalles esenciales para la comprensión estética de la obra: la búsqueda de profundidad, por una parte, lograda gracias a la superposición de los diversos planos de la escena cuyo fondo cierra un árbol estilizado. En segundo lugar, los intentos por expresar la anatomía del cuerpo humano, patente en la figura del criado que conduce el caballo. Buscan los pintores ahora caminos nuevos de expresión para romper con el viejo sistema de frontalidad que encasillaba en sus leyes rígidas al cuerpo humano. De ahí la solución de compromiso a que se ha llegado en este torso: su pecho y hombros han sido representados de frente; su tórax y bajo vientre de tres cuartos. Estos avances paulatinos que por estos años se inician tendrán su pleno cumplimiento en la nueva técnica, más innovadora, de las Figuras Rojas.

Las tres piezas del museo de Madrid son una muestra excelente del último gran período creador de las Figuras Negras, cuya manera de pintar entró en crisis no sólo por haber agotado todos los medios expresivos que tenía a su alcance, sino por haberse apagado con ella toda una época de vida ciudadana tan peculiar y rica en matices como lo fue la tiranía en Atenas.

PINTORES NAIIFS ESPAÑOLES

JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA

TOMÁS FLORES CAMARGO

La vida artística de Tomás Flores está vinculada por el momento a Marbella. Allí vive, pinta y vende inmediatamente cuanto sale de su paleta, a precios increíbles para un «naïf» de prestigio puramente local.

En el «caso Tomás Flores» hay otros muchos elementos tan increíbles como sus precios: Expone y vende (fulminantemente, como ya he comentado, por lo que nunca puede verse más de un cuadro suyo a la vez) no en una galería de arte, sino en un bar, el Bar de Menchu, pequeño local al que la personalidad excepcionalmente atractiva de su dueña ha convertido en punto de reunión casi obligado para la iniciación satisfactoria de cada «noche de Marbella», y en cuyas paredes cuelga Menchu cuadros de pintores con los que simpatiza. Su «descubridor» es la duquesa de Alba, quien compró sus dos primeros cuadros y le estimuló a seguir pintando, catapultando una carrera artística muy peculiar, en que las únicas incomodidades para el artista las plantea la impaciencia de los clientes que esperan (la técnica de Tomás Flores es minuciosa, casi de miniaturista, y emplea, por tanto, muchas horas en cada cuadro), y en la que la sucesión de sorpresas culmina con la noticia de que el pintor padece discromatopsia (o «daltonismo»), y por tanto no distingue una serie de colores.

Tomás Flores no ha hecho ninguna exposición, ni podrá hacerla

mientras los cuadros desaparezcan de su estudio o del Bar de Menchu con la pintura aún «tierna». El propio pintor no ha salido aún de su asombro, no se explica lo que pasa, qué provoca lo que parece una especie de «psicosis colectiva de posesión de un Tomasito», ni sabe bien cómo debe reaccionar ante ella; lo único que se le ocurrió fue subir los precios, con el resultado de que gana más, y sigue sin saber qué hacer, excepto, por supuesto, seguir pintando, lo que como a todos los «naïf», es lo que más placer le proporciona.

Tomás ha comenzado a pintar hace poco más de dos años, la clientela pertenece al núcleo de los «rich and beautiful» que veranean en Marbella, y que en sus maletas de retorno al país de origen van dispersando por el mundo la interesante obra de Flores Camargo, que sigue inevitablemente desconocida por todos los que no han pasado aún por el Bar de Menchu (que, aunque piensen lo contrario mis amigos de Marbella, constituyen un sector bastante importante de la Humanidad).

Tomás Flores nació en Sevilla en 1934, de padre sevillano y madre boliviana, siendo el menor de seis hermanos. Estudia —sin gran entusiasmo— en el colegio de los padres jesuitas de Villasis hasta cuarto año. Desde entonces pasa la mayor parte de su juventud en una finca que sus padres poseen en Aznalcázar, pueblo cercano a Sevilla.

Desde pequeño muestra una singular facilidad para el dibujo, afición que su familia estimula, especialmente el padre. A los diez

años intenta los primeros cuadros, y es entonces cuando se percata de que no distingue adecuadamente los colores, y que, por tanto, no puede pintar del natural, empezando a copiar. La finca de sus padres está contigua a un río y queda fascinado «por la belleza de árboles y plantas, que a lo largo del tiempo me llega a obsesionar». A partir de los quince años deja de pintar, «con gran disgusto para mi padre». A los veintidós años se las arregla «para viajar y conocer Europa», entrando a trabajar después en una fábrica de envases de cartón que monta su padre.

En 1964 decide establecerse en Marbella, y se coloca en la tienda de antigüedades y decoración que Jaime Parladé abre con el nombre de «La Tartana», y que, por muchos motivos, es una de las piezas clave de la especial orientación que Marbella adquiere en esos años. Allí trabaja Tomás hasta su cierre, en 1969, «y allí es donde comienzo a conocer todo tipo de arte, que es lo que me llama la atención».

En 1970, Tomás Flores abre su propio negocio, una tienda de características similares a las de «La Tartana», con la que continúa hoy, y... «un buen día comienzo a pintar mi primer cuadro, el cual llama la atención de toda persona que lo ve». Esto lo dice Tomás con toda sencillez, pues, como he comentado antes, su triunfo no le ha infatuado. Aún no ha salido de su asombro. Pinta con delectación, casi siempre paisajes irreales, en que satisface la añoranza de los árboles y río amados de su adolescencia. Los puebla de animales y personajes gratos, «creando un mundo» fantástico y placentero, al



T. FLORES CAMARGO. «PAISAJE».

que su especial colorido de daltónico da inesperado toque surrealista.

Al sabernos interesados por este tipo de pintura todo habitante de Marbella responde, casi como un reflejo condicionado: «¿No has visto los cuadros de Tomasito? ¡Tienes que verlos!». Es una especie de héroe local, y ha provocado un sentimiento de satisfacción colectiva con su triunfo (en el que participan los pintores profesionales allí residentes, mostrando, una vez más, la generosa disposición, entre sorprendida y protectora, que el pintor suele adoptar hacia el «naïf»).

Todo esto resulta muy halagador, pero la realidad es que Tomás Flores se encuentra ante un extraño e incómodo dilema. ¿Qué hacer? Puede interrumpir la venta de sus cuadros, preparar una exposición y comenzar la dura y convencional «carrera» de pintor, con el riesgo de cortar un manantial que puede no volver a brotar con la misma fuerza. Puede también abandonarse a la placentera situación actual, con el riesgo de quedar en anécdota local, circunscrita a un sitio y a un público determinados. ¿Qué haría usted, amigo lector? Probablemente, mientras el viento siga soplando de popa, navegar a toda vela. Temo que esto es lo que va a hacer este simpático personaje llamado Tomás Flores Camargo.

JOSE MARIA FINO

Para casi todos los comentaristas, uno de los rasgos definitorios de lo «naïf» es «la honradez», que, junto a ingenuidad, ternura, etcétera, figura como calificativo casi obligado. Pues bien, José María

Finó Rosés es uno de los casos de «honradez» más sólida y patente que he conocido. Su «Honradez» (así, con mayúscula) abarca todos los ángulos de la vida, de modo evidente su pintura, y dentro de ella los más peregrinos aspectos, desde la realización sin trucos, sin regatear los mayores esfuerzos (alguno de sus cuadros le ha llevado doscientas horas), hasta la oferta al público («este no se lo puedo vender, porque el paisaje lo he copiado de un calendario», me dijo en nuestro primer encuentro, y como la copia no era absoluta, pues modificó algunos detalles, lleva escrito en letra clara junto a la firma: «Copia variada»).

Conocí a Finó Rosés en septiembre de 1972. En agosto, el pintor Gerardo Rueda paseaba por San Sebastián cuando le llamó la atención ver en el escaparate de una lencería (Cristina Mimendia, calle Narrica, 3) unos cuadros al óleo con paisajes del puerto, de ejecución «naïf» y rara perfección. Gerardo Rueda me sabía entregado a la redacción de un trabajo sobre este tipo de arte, y deseoso de que no dejase fuera a un artista al que, como gran conocedor, había catalogado de interesante al primer vistazo, entró en la tienda y dejó una nota escrita para el pintor, con mi teléfono y la indicación de que me llamase. Así lo hizo.

Es José María Finó hombre corpulento, de pulcro vestir y cortes modales, que aparenta mucho menos que sus setenta y seis años. Nació en Barcelona en 1896; resi-

dió en Madrid desde los seis años, trabajando a los doce «de pinche en un taller de escenografía».

Durante varios años asiste a las clases nocturnas de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios, y practica el dibujo de figura en el museo de Reproducciones Artísticas. Se coloca de delineante en Madrid, y más tarde, a los veinte años, se marcha a San Sebastián.

Trabaja como delineante con varios arquitectos, y poco a poco, conociendo gracias a ello las interioridades comerciales de la profesión, se independiza, estableciéndose como contratista de obras.

Son años de prosperidad infalible en el negocio de la construcción, prosperidad que, en el caso de Finó, limita dentro de márgenes razonables su insobornable honradez. Es precisamente esta pulcritud de conciencia la que pone fin a la etapa de contratista: «Hacia el año sesenta hubo la primera restricción de créditos, en toda mi vida jamás dejé de cumplir en su fecha una letra o un pago. Tuve miedo de no poder responder así en la nueva situación y decidí por eso vender como fuese, liquidar todos mis compromisos y retirarme».

Tiene Finó unos sesenta y cinco años, y de los cincuenta de trabajo continuado le han quedado, fruto de su austeridad y ahorro, tres pisitos en Alicante, «vivo en uno de ellos con lo que me da el alquiler de los otros dos».

Había comenzado a pintar en

T. FLORES CAMARGO. «PAISAJE».





J. M. FINO. «PALOP».

sus últimas visitas a Alicante, y al jubilarse empieza a hacerlo con placentera dedicación, «al óleo, con la minuciosidad de mis trabajos de delineante —unas cuatro o cinco horas todas las mañanas—. Por las tardes no pinto, pues después de la siesta doy un paseo de lo menos tres kilómetros, por motivos de salud, y luego veo a las amistades». Esta plácida rutina de jubilado activo continúa en los últimos doce años, sin más interrupción que la de los meses de agosto, que pasa en casa de su hija en San Sebastián.

Finó se siente al principio un poco aprisionado por su técnica minuciosa, residuo del trabajo como delineante, e intenta liberarse, atraído por la soltura que percibe en cuadros ejecutados con grandes pinceladas o espátula. Dada su proverbial honradez, decide hacer las cosas bien, y... «compré numerosos cuadros ejecutados con abundancia de pintura y a rasgos grandes, para tratar de asimilar alguno de dichos procedimientos, e incluso quise tomar lecciones de pintura al óleo con un buen pintor de ésta, pero quiso empezarse por copiar bustos de escayola, y como no era lo que deseaba abandoné dichas clases». Así, pues, a sus sesenta y cinco años decide seguir, «con mi estilo propio, ya que no puede aprender a hacerlo de otra manera». Admira a un vecino, también pintor aficionado, «que termina un cuadro cada día», pero, por fortuna para

él, queda aferrado a su precioso estilo de miniaturista, que es la clase de la perfección e interés de sus cuadros, de ejecución lenta y penosa, «pero como disfruto pintando no importa que cada cuadro me lleve tantas horas».

Al igual que Mallebreara, queda Finó asombrado de la perfección de sus propias obras desde la etapa inicial, pero enfoca el destino de sus cuadros de modo diferente. Además de su producción original, comienza a hacer reproducciones de obras famosas para su propio solaz. Nos lo explica así: «Las copias de cuadros célebres las hice para mi satisfacción particular, ya que originales no los podía adquirir. He copiado a Zurbarán, Metsu, Dalí, Sorolla, Chagall, Modigliani, El Bosco y Goya, de quienes soy gran admirador. En cambio, de Picasso, y aunque sea un sacrilegio para muchos, no tendría una reproducción en mi casa ni regalada». Es curioso que a todos los «naïf» españoles les entusiasme Dalí, mientras a casi ninguno le gusta Picasso, mientras Picasso muestra (como vemos en la biografía de Vivancos) más interés en el fenómeno «naïf» que Dalí. Las copias de Finó logran parecido asombroso, al menos, en sus fotografías es muy difícil adivinar cuál corresponde al original.

Ante los elogios de algunos amigos, envía cuadros a varias exposiciones, encontrándose con la ingrata humillación de que se los rechazan. Así le ocurre en la Nacio-

nal del Retiro y en una convocada «con tema libre, técnica libre, tamaño libre», etcétera, por la Caja de Ahorros del Sureste de España, de Murcia, «porque eso ya no se lleva, queremos algo más moderno» (la frase la tiene aún clavada nuestro buen José María).

El año 68 logra vender por primera vez un cuadro, «a un americano que me alquiló uno de los apartamentos de Alicante, donde el cuadro estaba en una pared; me pagó ocho mil pesetas. Más tarde he vendido uno mucho más barato a una señora alemana que me subió el portero, así que tengo uno en Venezuela y otro en Munich».

La fidelidad fotográfica de sus paisajes y bodegones, tanto del natural como de fotos (le desagradan mirones a su espalda mientras trabaja, por lo que si el lugar del paisaje no es muy solitario lo fotografía y pinta posteriormente en su casa), es tan llamativa que algunos se lo critican. «Parece una foto iluminada». José María es muy sensible a las críticas..., «y entonces decidí pintar cuadros de cosas que nunca han existido», y comienza la fase surrealista, «a su modo», en la que destacan los paisajes urbanos imaginarios, en que combina pirámides egipcias, rascacielos, columnas griegas y el Cañón del Colorado, todo ello impregnado de un simbolismo filosófico-religioso tan minucioso como sus pinceladas.

Sigue manifestándose su honradez arquetípica (lástima no haberle conocido en la etapa de contrastista; seguro que sus casas no tienen goteras, humedades ni cañerías defectuosas), y utiliza para pintar los mejores materiales, sobre tablex Talens, óleos Rem-

T. FLORES CAMARGO. «ARCA DE NOE».





J. M. FINO. «FUTURO».

brandt con pinceles de marta (mientras tanto pintor profesional usa hoy pinturas de bote destinadas a la «brocha gorda», sin temer a las variaciones cromáticas que puedan sobrevenir en un futuro inmediato).

La escrupulosidad de Finó se patentiza al máximo en las copias de cuadros famosos (sigue creyendo que no tiene derecho a venderlas por ser «copias»), en las que, al hacerlas para su propio recreo, añade elementos o los modifica. Por ejemplo, al bodegón del gallo muerto de Metsu le añade unos chorizos y un pedazo de pan; junto a la firma aparece escrito: «Metsu + chorizos + pan». Explica de este modo su réplica del cuadro

de Dalí, «Centauros marsupiales»: «Al niño que el centauro tiene en brazos le he añadido los pies, que faltan en el original, y la centauro, o como se llame la hembra, que tiene en el cuadro de Dalí las patas de atrás de distinto color se las he puesto iguales, y lo mismo con las tres montañas del fondo, que son de color distinto, y yo las he pintado del mismo, porque no veo motivo para hacerlo de otra manera».

Al fin, en septiembre de 1972 (del 1 al 10), el entusiasmo de un admirador le organiza su primera exposición, en la Caja de Ahorros del Sureste de España, de Alicante (al parecer, de espíritu más

abierto que la de Murcia). Edita un programa ilustrado, y en él la autobiografía de José María Finó, quien, en nuevo alarde de probidad, la termina así: «Como esta es mi primera exposición, no tengo que decir que no he recibido premios, medallas y honores que exhibir a su curiosidad, e incluso diré que he enviado algún cuadro para la Exposición Nacional y a otras en la provincia y no han sido admitidos en ninguna». La exposición acaba de clausurarse el día de nuestra entrevista. Ausente de Alicante, no pudo asistir, pero le han informado que vendió tres cuadros, lo que inaugura la etapa de triunfo comercial de Finó, contra el consolador argumento de su esposa, doña Engracia Oyarzabalarenas, en la fase de nula venta: «Pero, José María, si disfrutas tanto pintando tus cuadros, ¿cómo quieres que encima te los paguen caros!».

Es Finó un «caso límite» en el terreno «naïf» y muy útil para su delimitación. Suele el «naïf» manifestar «arte sin oficio», y la realidad que intenta plasmar directamente está modificada no por unos condicionamientos estéticos preestablecidos, como en el pintor convencional, sino por las limitaciones de su torpe ejecución. En el «caso Finó» nos encontramos con que entre la realidad y el cuadro nada se interpone, ni prejuicios estéticos (que no los tiene) ni torpeza de ejecución, que tampoco existe, pues su adiestramiento de delineante, aquellas antiguas clases de dibujo y sus excepcionales dotes naturales en este terreno le permiten reproducir la realidad sin filtros, de ahí la fidelidad fotográfica de sus paisajes y copias. El cuadro, sin embargo, y pese a su perfección, en ciertos aspectos está concebido, construido y ejecutado de un modo distinto a como lo haría un pintor de oficio (aunque mejor que por muchos de ellos), por eso es «naïf». En cambio, sus obras surrealistas no tienen ya esa espontaneidad, parten de un pie forzado, el empeño en «demostrar que no es copiado de una fotografía», lo que supone ya un tipo de condicionamiento que les hace pertenecer a un mundo y nivel distinto del de sus paisajes, aunque no menos interesante.

UN SIGLO DE PINTURA EN SANTANDER

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

Si la montaña de Santander es hoy tierra de pintores, agradados algunos con internacional renombre, debemos reconocer que esta situación privilegiada no data de mucho tiempo. La vieja costa de arriesgados pescadores y de prósperos mercaderes no parecía propicia a los grandes mecenas; la actual capital de la provincia era, hasta muy entrado el siglo XVIII, una modestísima villa atalayada por la torre sencilla

y majestuosa de su abadía, y aunque el paisaje, entonces como ahora, no se cansaba de brindar sorpresas y maravillas plásticas con su sucesión de costas y macizos, de praderíos y nieves, la medula recia de la raza parecía más habituada al trato de la piedra que al del pincel, como ya observara Menéndez y Pelayo en frase certera recogida y comentada por otro gran montañés de hoy, José Simón Cabarga. Y en el curso



CASIMIRO SAINZ.





JOSE G. SOLANA. «EL FIN DEL MUNDO» Y «MASCARAS EN LA CALLE».



PANCHO COSSIO. «PORCELANAS» Y «MESA DE ALMOTACENIA».

de los siglos perdiéronse para siempre, sobre las playas o los valles, visiones prodigiosas de luz o de niebla que ningún pintor se cuidó de reproducir. Por suerte, llegaría el tiempo en que tales milagros fueron pródigamente captados por las paletas de Agustín Riancho o de Casimiro Sainz, hasta que el mar entregase resplandores de sus profundidades a la alquimia de Pancho Cossio.

No hay vestigio de inquietud artística en la ciudad de Santander, flamante capital de provincia, hasta la arribada del romanticismo, aunque el municipio se apuntase el tanto del retrato regio encomendado a don Francisco de Goya, que es hoy pieza fundamental del modesto museo santanderino. Portadora de las innovaciones románticas fue la familia Trueba Cossio, uno de cuyos vástagos, la delicada pintora doña Clara, atrajo recientemente la mirada sagaz y experimentada de Juan Antonio Gaya Nuño. Y es un artista romántico, don José de Madrazo, el primer pintor montañés con puesto y rango

en la historia de la pintura española, más por algunos bellos y entonados retratos —el magistral de la princesa Carini— que por el aparatoso armatoste de «La muerte de Viriato», ostentosamente exhibido durante muchos años en el madrileño Museo de Arte Moderno. Don José de Madrazo contribuyó a la historia de la pintura patria con su pincel y con su sangre, pues de él arranca una dinastía de pintores a la que debemos, gracias a don Federico, una inagotable galería de bellezas decimonónicas, rutilantes de negra seda y rosada piel, y gracias a don Raimundo, esa esbeltísima efigie de la duquesa Rosario de Alba, que en el palacio de Liria eclipsa con su majestad sobria a los Zuloagas que perpetúan las imágenes de sus descendientes.

Desfilzase en Santander el siglo XIX acompañado de dedicaciones pictóricas que nunca sobrepasan el nivel de lo amablemente estimable: Eliecer Jaureguizar, Lino Ibarra, Juan de Luna, Ramiro de Santa Cruz, Fernando de la Revilla, José

Vallespln, Pedro de Ibaseta. Fernando Pérez del Camino, médico pintor, halló gran crédito entre sus paisanos con sus numerosos y menudos paisajes, donde no faltan percepciones delicadas. Rogelio de Egusquiza alcanza, por lo menos en el terreno anecdótico, la fortuna de ser ilustrador casi oficial de los solemnes y resplandecientes mitos wagnerianos. Y el cultivo del paisaje se afina, con rasgos que podemos llamar precursores, en las creaciones de Donato Avendaño, cuyos lienzos poseen más de una vez depurado sabor poético, o de Tomás Campuzano, autor de grabados magistrales y de apuntes tan sólidos de composición como deliciosos de colorido.

La segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo ya con ese ignorado apogeo de un sorprendente «impresionismo» español que hoy descubrimos con emocionado asombro, asiste a la aparición de dos pintores máximos, que convertirán el paisaje montañoso en una incomparable mezcla de color, musicalidad y poesía: Casimiro Sainz, hombre de Campoo, y Agustín Riancho, varón del valle de Toranzo, van a registrar, por fin, sobre lienzos pequeños y grandes, el caudal de sortilegios que la Naturaleza generosa desenvuelve ante sus ojos. Casimiro Sainz, aunque perseguido por una cadena de males físicos que culminaron en la locura, conoció en vida algunos momentos de aprecio o de triunfo, cuando le fue concedida la medalla en la Exposición Nacional de 1876, o cuando coleccionistas acreditados como Rothschild o Gravy adquirían sus cuadros. Agustín Riancho, dotado de una salud de roble, acompañada de una salud espiritual no menos exuberante, hubo de aguardar a la ancianidad para darse cuenta de que su inmensa obra era conocida y amada. Encerrado en sus valles, a cuya luz sentíase soberanamente libre, Agustín Riancho atravesaba triunfalmente, y por su cuenta, todo un siglo de pintura, descubriendo en su propia alma innovaciones y destellos que proclamaban, en Europa, escuelas y manifiestos que el pintor nunca llegó a conocer. Sin duda fueron las anjanas, las hadas buenas de los valles montañoses, quienes revelaron a Agustín Riancho, en la soledad del monte, los secretos mágicos que tantos artistas del mundo se esforzaban en conquistar.

Casimiro Sainz fue, sin duda, un inspiradísimo poeta del paisaje, y pocos pintores españoles aventajaron la delicada sugestión lírica de muchos cuadritos del artista de Campoo. Su nombre nunca ha sido olvidado por los españoles amantes de la pintura. Pero no tuvo las prodigiosas dotes adivinatorias que surcan triunfalmente la ancianidad de Agustín Riancho, convirtiéndole en uno de los grandes videntes de la historia del arte: uno de esos seres privilegiados que encuentran en sí mismos los secretos más fecundos. Sin pretender, por supuesto, analogías inútiles o valoraciones atrevidas, he de situar a los últimos paisajes de Riancho, con su opulencia de negros y amarillos, en la vecindad de las grandes adivinaciones plásticas: caprichos de Goya o fantasmagorías cromáticas de *El Bosco*. Con esa clarividencia absoluta de hombre del campo, generadora de una milenaria sabiduría, Agustín Riancho adelantó con dedos firmes su pobre reloj de aldeano, poniéndole al compás de la mejor hora europea. La trascendencia de su obra no fue comprendida fuera de los límites de su montaña, donde ya hace tiempo que es objeto de culto, póstumo por desdicha. Algunos fervientes conocedores —Lafuente Ferrari, Gaya Nuño, Jorge Larco— dieron la voz de alerta, que encontró su eco en la programada exposición que reunirá en Madrid lo más grande de una creación pictórica sorprendente.

Un tercer paisajista, menos original, pero diestro captador de las bellezas naturales, sucede a los grandes nombres de Casimiro Sainz y Agustín Riancho. Los paisajes de Manuel Salces, breves en dimensión y cuantiosos en número, acreditan una singular sensibilidad para convertir en pequeña obra maestra la húmeda atmósfera de la montaña, la esmeraldina pátina del bosque o la penumbra gris de las altas nubes. Pintor tardío y autodidacta, Manuel Salces adquirió un modesto renombre que el paso del tiempo va transformando en sólido prestigio. Ateniéndose a normas tradicionales, supo infundir a muchos de sus cuadritos esa poesía luminica, simple y clara, que convierte a la realidad visible en pura obra de arte; su producción abundante es desigual, pero en ella menudean reverberaciones exquisitas.

Avanza el siglo XX, y no es pequeña la contribución de Santander a la pintura española. En esta ciudad nace, en 1864, Francisco Iturrino, vinculado por su sangre y por su carrera

a la evolución segura y brillante de la pintura vasca durante la actual centuria. Iturrino, gigantesco de tamaño y apasionado de temperamento, es también desmesurado y vital en su pintura, orgía de coloraciones claras donde se encuentran muy a gusto sus hembras fachendosas, desnudas o vestidas de abrumadores faralaes. La pintura de Iturrino, verde, rosa y malva, es el más alegre grito de juventud y de sensualidad que profirió la pintura española en su época. Hondo y arduo contraste con las torvas maravillas, encenagadas y mordientes, del tremendo y enorme José Gutiérrez Solana.

Este, de sangre montañesa aunque no nacido en Santander, visitaba asiduamente la ciudad, de la que hallamos ecos en algunos de sus grandes cuadros, «El viejo armador», o «Las chicas de la Claudia». Su pintura, que mucho atrajo a los intelectuales y bien poco a la masa de público, se ve rodeada de un inmenso reflujo de admiración y repulsión: ningún otro pintor se ha mostrado más propicio a la fealdad y a la miseria, ninguno ha sabido dotarles, en tal grado, de calidad estética. La pintura de Solana parece derribar toda frontera entre los conceptos tradicionales de belleza y de fealdad; nos permite reconocer lo arbitrario, o lo frágil, de ciertas contraposiciones. Una belleza superior cuélese de rondón en el atroz mundo solanesco para convertir en inasible luminosidad sus cárdenas tinieblas. Y aunque reconozcamos lo mucho que hay de literario en tantas exaltaciones críticas de la creación de Solana, percibimos con mayor claridad aún que aquel universo pardo y mugriento es, en definitiva, pintura. Pintura que puede ser asombrosa en su densidad y en su materia, como atestiguan «Las coristas», del museo madrileño, o la impresionante «Nochebuena» de la pinacoteca bilbaina.

Si la pintura de Solana comienza a adquirir relieve internacional, hace tiempo que lo alcanzó la obra de una mujer santanderina, tan bien dotada espiritualmente como desventurada en su apariencia física: María Gutiérrez Blanchard, cuyo nombre se cita más de una vez entre los maestros del cubismo. Gran parte de su obra se encuentra hoy en Francia, donde se desarrolló el mayor período de una existencia tormentosa y atormentada. Pero en su ciudad de Santander conservanse algunos lienzos juveniles que ya acreditaban un excepcional temperamento, y el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid tiene la inmensa suerte de poseer una cuantiosa selección de su mejor etapa creadora. Es posible que en la tarea pictórica de María Blanchard compruébense rastros de su melancolía o de su amargura, pero la espléndida coloración y la sorprendente riqueza de formas denuncian una vitalidad que no se diría muy compatible con una constitución enfermiza o fatigada. Fluctuando entre las delicadezas infinitas de sus pinturas al pastel y el atrevimiento gallardo de sus cuadros cubistas, la inspiración pictórica de María Blanchard aguarza aún el homenaje hispánico que merece.

Mientras la gran pintora combatía y sufría en París, su tierra natal asistía al afianzamiento de la reputación de otros notables paisanos. Ante los cuadros de Gerardo de Alvear proclamaron algunos el nacimiento de una escuela montañesa de pintura: realmente, eran bien apreciables las aptitudes del pintor, que buscó mejor fortuna en las repúblicas americanas, donde adquirió gran nombradía como autor de elegantes retratos. Cuando regresó a España eligió como casi único motivo de inspiración la fina belleza de la bahía de Santander, extrayendo de la misma un deleitoso capital de verdes, grises y malvas. Otro pintor de su promoción, Ricardo Bernardo, fue calificado de «Pereda del lienzo», cuando expuso a la pública admiración su vigoroso cuadro de género «Los piteros». La sensibilidad estética y la calidad humana de Ricardo Bernardo eran, posiblemente, superiores a sus reales cualidades pictóricas, siendo éstas grandes. Curioso de todos los movimientos artísticos, poseedor de una cultura refinada, prodiga en sus cuadros —sencillos y escuetos de línea— el blanco, el morado, el verde y el azul Prusia, mostrando mayores aciertos en el firme dibujo que en el colorido. Similar destreza de dibujante poseyó Flavio San Román, de retina incomparablemente diestra, para captar la realidad, aunque no para profundizar en ella: adquirió y conservó gran nombradía en Santander como retratista capaz de depositar en el lienzo la más estricta semejanza con sus señoriales modelos, engalanados con una nítida sobriedad de colorido.

Ángel Espinosa disfrutó de gran crédito, dentro y fuera de España, con retratos bien ejecutados, notables muchas veces

por la riqueza del color. Algunos de sus paisajes tienen la delicada energía y la pincelada sabrosa que acompañan a los más bellos momentos del impresionismo, evidenciando el temperamento literario que se exteriorizó en libros de poemas muy dignos de ser recordados en el ya extenso panorama de la lírica norteña. César Abín, cuyas caricaturas obtuvieron justa fama en Madrid y París durante las brillantes euforias de 1920, vertió más tarde suntuoso y denso colorido en el arbolado de sus paisajes, y en la prestancia de sus retratos, avalorados por aterciopelada opulencia cromática, jamás alejada de un cuidado equilibrio. Luis Polo mostró vivaz alegría de color y juvenil travesura de dibujo en su pintura deliciosamente decorativa, bien avenida con el júbilo de una época que gustaba de la ornamentación osada y de la gaya ilustración. Juan José Cobo Barquera, hombre de ingenio agudo y de pluma considerable, ha cultivado y cultiva con idéntico amor el paisaje y la figura humana; en ésta interviene más de una vez el toque de benévola ironía, y sus paisajes se mantienen en la mejor tradición montañesa, que extrae fragancia lírica del verdor de los campos y del azul de los cielos; en sus retratos predomina una sencilla y nerviosa expresividad.

Los artistas citados hallaron inicial trampolín en la sala del Ateneo de Santander, donde colgó por primera vez sus cuadros, en una hora particularmente viva de la historia de la ciudad, el joven pintor Francisco Gutiérrez Cossío. Sus alardes de color y su desenfado de forma se nos antojaban hoy muy moderadamente vanguardistas, pero en aquel entonces (y en una bendita capital de provincias) parecieron iconoclastas. Tras larga y fructífera estancia en París, Pancho Cossío afiló de nuevo sus pinceles en Santander, y de aquí saltó definitivamente a la fama, mostrando a cuantos españoles quisieron verlo un mundo pictórico de apasionante originalidad. Los críticos, y sobre todo Juan Antonio Gaya Nuño, tan sincero como experto, proclamaron su admiración ante los retratos, los bodegones, las marinas, los limitados temas enriquecidos con fabulosas variaciones. Los cristales y las porcelanas eran una lección de magia pictórica; las marinas parecían contener el ruido del océano y la luz difusa y estremecedora de los fanales entre la niebla; los retratos eran, ante todo, rotundas sinfonías plásticas, en que la expresión mostrábase aliada, y no dominadora, de los inagotables recursos cromáticos. Pancho Cossío, gruñón e infantil, admirado y admirable, adquirió púrpura y laurel de maestro precisamente cuando la pintura española experimentaba el avasallador refloramiento de una gloriosa tradición.

Coincidiendo con la incorporación de Pancho Cossío a la plana mayor de la pintura hispánica, regresaba a Santander Antonio Quirós, que ya mostrara en plena juventud una calidad vibrante de pintor, amante a la vez de la solidez de las formas y del chisporroteo de las vivas coloraciones. Quirós traía consigo un caudal puramente suyo, surcado de pesadillas que se corporeizaban en extrañas imágenes, tan inquietantes por su significado como armoniosas por su construcción. Los temas de Quirós pudieron llamarse diabólicos, y no andaba lejos de merecer análoga designación su técnica, en cuya perfección dijérase que intervenían los espíritus en mayor proporción que las humanas facultades. Con todo, seguimos creyendo que el arte corresponde más bien a los poderes angélicos, y ante el prodigio técnico de la pintura de Quirós hemos de escudriñar arcanos más profundos que una lírica atribución mefistofélica. En nuestro país de admirables domeñadores de la pintura, el arte de Quirós se afirma como una empresa inédita, como un extraordinario paso de enlace entre la alucinación y el equilibrio, que llegase a una inesperada reconciliación de Dionisio y Apolo.

En la década de 1940, hacia la que hoy se tornan bien opuestas miradas, diéronse a conocer en Santander numerosos artistas. La luminosidad cantábrica, con su inagotable venero de tonalidades, continuaba subyugando a los pintores; y los movimientos que comenzaban a airear y a rejuvenecer la pintura española encontraban eco en los modestos talleres y en las moceriles aspiraciones. En algún momento, el histórico nombre de Santillana del Mar adquirió resonancia europea, cuando el apasionado e inteligente mecenazgo de Joaquín Reguera Sevilla promovió las inolvidables asambleas de pintores y de críticos que adoptaron el nombre de Escuela de Altamira. Por aquel entonces, Miguel Vázquez Pesquera, voraz curioso de problemas estéticos, iniciaba una carrera que adquirió más tarde singular plenitud, creando un interesantísimo tes-

timonio pictórico, bien rico en calidades significativas, antes de dedicarse con fortuna a la cerámica, donde halló singular y delicado terreno de experimentación. Casto del Castillo introdujo en pequeñas dimensiones exquisitas concentraciones de paisaje, y Manuel Liaño derramó una vena poética de primer orden, capaz de amar y de comprender todas las caricias de la niebla o de la lluvia, en el delicado género de la acuarela, frecuentado también por Manuel Gutiérrez de la Concha y Julio Sanz Sainz. El paisaje montañés, tan amado por Carlos Pombo en promociones anteriores, halló fervientes cultivadores en Balbino Pascual y en los hermanos Herrera Blanco; la figura humana, con criterio aún realista, apasionó a Manuel Pondal, y Agustín Pardo se acreditó como retratista de elegante composición y de excelente dibujo. El médico Luis García Bustamante convertía el lienzo en una fulgurante explosión de todos los colores, concentrados en soñados panoramas y en gallos insolentes.

Julio de Pablo, dulcemente franciscano en su carácter, asombrosamente derrochador en su colorido, testimoniaba su amor al paisaje por medio de la canción rotunda de los colores, despojándose de toda intención fotográfica para convertir árboles y prados en un suntuoso arco iris; más tarde fue desechando embriagueces de color para construir sus parajes fantasmagóricos —ciudades, playas, bosques, campiñas— sobre cielos de uniforme plata, o rodeados de un mar que a la nieve se asemeja. Lejos de la montaña, en medio de las perpetuas luces y sombras de París, Eduardo Pisano se recreaba en el brioso sueño de su paleta, creadora de admirables sinfonías donde ríen payasos, brillan floreros o estremecen con su melancolía imágenes de dramática significación.

Cerca de tantos coloristas hallamos a un dibujante extraordinario: Fernando Calderón, enamorado de la figura humana, a la que devuelve perfección clásica; en su abundante y seductora creación Fernando abarca innúmeros matices de la ironía, de la ternura, de la sensualidad; frecuentes estancias en América han depositado en su obra surcos de fuego que quizá orienten un nuevo rumbo de su inspiración, también espléndidamente ejercitada en grandes composiciones decorativas. Su hermano Ramón participa del mismo refinado instinto ornamental, si bien acusa el predominio del color sobre el dibujo, haciendo gala de una fantasía donde destella siempre superior elegancia.

La presencia femenina se hace notar brillantemente en esta generación. No faltaron en anteriores lustros pintoras delicadas y estimables como la ya citada Clara Trueba Cossío, Dolores de la Vega, María Medina de Hoyos, autora de breves paisajes exquisitamente poéticos, y Angeles Parra, destacada retratista. Adquieren después justo renombre Carmen Dosal, María Mazarrasa, Carmen Alvarez Lavín, y la malograda Carmen Gómez Raba, cuya prematura desaparición lamentaremos siempre; está bien representada la mujer artista en la bendita tierra de María Blanchard.

El capítulo actual de la pintura montañesa cuenta con nombres de resonancia nacional: Fernando y Martín Sáez, Senén Ubiña, que ha llevado su inquietud a tierras americanas; Angel Medina, Manuel Gómez Raba, Eduardo Sanz, Enrique Gran, Agustín Celis, bien conocidos ya de todos los amantes de la pintura, seguros en sus pasos, y creadores, respectivamente, de modos y de formas cuya originalidad y personalidad no puede negar nadie. A su generación pertenecen Esteban Pérez de Foz, afortunado peregrino en el sendero maravilloso de la abstracción, y Gregorio Rodríguez, pintor de egregias cualidades, cuyo dilatado silencio no comprendemos. La labor pictórica de José Luis Hidalgo, más entusiasta que lograda, no tuvo tiempo de alcanzar la plenitud de su paralela y apasionante creación poética.

Tras los artistas citados, ya situados en la madurez de la existencia y de la paleta, entran en liza jóvenes generaciones con plena dedicación y decisión. En los últimos reemplazos montañeses se hace patente la primacía de las vocaciones plásticas sobre las literarias, y el ambiente en que han de moverse se ha contagiado, por ventura, de esa atracción que el arte pictórico ejerce sobre nuestra flamante sociedad de consumo. El creciente número de salas de exposiciones y de certámenes contribuyen decisivamente a la ebullición que, desde hace un siglo (poco tiempo, pero bien aprovechado), palpita en esta comarca de mares azules, verdes campos y nítidas nieves.

Nueve motetes de Francisco Guerrero

JOSE ENRIQUE AYARRA JARNE

Nombres musicalmente tan ilustres como Pedro de Escobar y Pedro Fz. de Castilleja, Pedro de Villada y Diego del Castillo, Pedro y Francisco Guerrero, Jerónimo y Francisco Peraza, Juan Vázquez y Cristóbal Morales, Alonso Mudarra y Francisco de Peñalosa, Alonso Lobo y Ambrosio Cotes, José y Manuel Blasco de Nebra, Pedro Rabassa y Miguel Hilarión Eslava, José Muñoz de Montserrat y Juan Roldán, Eduardo Torres y Norberto Almandoz, entre otros muchos, serían testimonios más que suficientes para poder juzgar del excepcional nivel musical de la catedral sevillana, difícilmente igualable, mantenido a lo largo de sus quinientos años de existencia.

Pero si tuviéramos que destacar —dentro de este vasto período— la época más brillante, la de mayor prestigio e influencia dentro del campo de la música, sería sin duda alguna el siglo XVI, siglo de oro de la música religiosa española, que gira en Sevilla en torno al gran maestro Francisco Guerrero: verdadero coloso de la polifonía, componente junto con Cristóbal Morales y Tomás Luis de Victoria de la famosa tríada conocida en el mundo entero como el máximo exponente de la polifonía española, que la hará rayar a la altura de la de los grandes maestros italianos Palestrina o Gabrieli.

Sin embargo, a pesar de la ingente fecundidad creadora del maestro Guerrero y del cuidado que merecieron sus obras por el indiscutible prestigio de su firma, conservamos hoy en la catedral tan sólo una ínfima parte de su música (la misa "Iste Sanctus", las cuatro Pasiones según los cuatro evangelistas y unos cuantos motetes) en copias del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. El interés por la música antigua de

ciertos "coleccionistas" nacionales y extranjeros, que encontraban aquí fácil presa por la ignorancia, desinterés o ingenuidad de quienes debieron salvaguardar la nuestra; la irresponsabilidad y el abandono de los propios maestros de capilla y demás encargados del archivo, que lo utilizaron a su antojo y siempre con absoluta inmunidad; los continuos desplazamientos de lugar por razones de conveniencia o exigencias de obras, etcétera son algunas de las causas que explican la desaparición a lo largo del tiempo de tantas y tantas partituras del riquísimo patrimonio musical de nuestra catedral.

Pero no es este el momento de darnos a lamentaciones. Por el contrario, podemos hoy celebrar y anunciar con inmenso gozo el hallazgo en nuestra catedral hispalense de un valioso manuscrito del siglo XVI, extraviado e ignorado durante siglos.

EL MANUSCRITO

A) SU NATURALEZA Y ESTADO DE CONSERVACION

En una de las dependencias de la catedral, próxima a la famosa Sala Capitular decorada por el maestro Murillo, apareció en septiembre del pasado año de 1972 un manuscrito musical del siglo XVI. El muy ilustre señor don Pedro Rubio Merino, canónigo archivero, su descubridor, fue quien me lo confió para su estudio y transcripción. Y después de analizarlo, llegué a la conclusión de que se trataba de un valioso ejemplar, con nueve obras originales del maestro Guerrero, desconocidas hasta ahora en su mayor parte; a las que más tarde se añadieron unos apuntes musicales del maestro Alonso Lobo, notable polifonista también de fines del siglo XVI.

Su tamaño es el característico de los antiguos "libros de atril o facistol", tan comunes en nues-

EL MAESTRO FRANCISCO GUERRERO. SEGUN PACHECO.





MANUSCRITO DEL MAESTRO GUERRERO.

tras viejas catedrales.

Encuadernado en pergamino, consta de sólo 15 folios, en papel, con 0,41 x 0,29 metros de superficie. En la portada figura el título "COLLOQUIOS" en un tipo de letra clara y esmerada, aunque sencilla, y sobre él el nombre del autor, "Mtro. Guerrero", en letra vulgar y distinta de la que aparece en los folios interiores del manuscrito.

Cada uno de estos folios consta de doce pentagramas; y como era normal en este tipo de libros ("de facistol"), tiene en la página izquierda la música correspondiente a las voces "tiple" y "tenor", y en la derecha la que pertenece a las de "alto" y "baxo". En una de las obras, en que figuran cinco voces, quedan "tiple 1.º" y "tenor" a la izquierda, y "tiple 2.º", "alto" y "bassus" a la derecha.

El manuscrito está en perfectas condiciones, aunque naturalmente le hayan afectado algo sus cuatrocientos años de vida. Prácticamente no hay notas musicales borradas; si bien es verdad que en algunos casos (excepcionales por tratarse ya de "notación blanca" o de notas huecas) la tinta ha quemado el papel, o ha calado de un lado a otro del folio, haciendo que puedan confundirse las notas que pertenecen a una hoja con las que se traslucen del reverso de la misma.

La calidad técnica de la

escritura: exactitud de signos y figuras, ausencia de errores, etc., refleja los conocimientos musicales y destreza del copista. Resulta de lectura fácil, aun sin ser tan primorosa y artística como otras de copistas profesionales.

B) OBRAS QUE CONTIENE

De las nueve obras que contiene, cinco están dedicadas al Señor, y cuatro a la Santísima Virgen. Y son las siguientes:

1) "AVE MARIA" a ocho voces, de las que figuran en este cuaderno las cuatro voces (tiple, alto, tenor y baxo) del primer coro, según se indica en la parte superior del folio.

2) "EGO FLOS CAMPI" a ocho voces, de las que figuran aquí las cuatro voces de uno de los dos coros, seguramente del segundo, porque comienza en "sicut lilium", con cuatro compases previos de silencio, en los que el coro primero cantará la frase "Ego flos campi".

3) "IN TE DOMINE SPERAVI" a ocho voces, quedando consignadas aquí las cuatro correspondientes al segundo coro. Suponemos que este es el título del motete, aunque la obra comience de hecho unos compases antes, que son de silencio para este segundo coro, porque de ser otro el título lo hubiera apuntado al margen, como ha hecho en el motete anterior.

4) "BENEDICTIO ET CLARITAS ET SAPIENTIA" a ocho voces, de las que figuran aquí las cuatro del segundo coro.

5) "O ALTITUDO DIVITIARUM" a ocho voces, de las que se consignan en este cuaderno las cuatro del segundo coro, según una indicación expresa del original.

6) "LAUDATE DOMINUM DE CAELIS" a ocho voces, conservándose aquí las cuatro voces del primer coro.

7) "DUO SERAPHIM" a doce voces, de las que figuran aquí las cuatro del primer coro.

8) "O CLEMENS, O PIA" a trece voces, conservándose en este tomo las voces "tiple 1.º", "tiple 2.º", "alto", "tenor" y "bassus" del primer coro.

9) "CHRISTE ELEISON" (letanía mariana) a doce voces, de las que figuran en este cuaderno las cuatro del segundo coro.

Como ya he observado antes, se encuentran además en este manuscrito, aprovechando los dos folios finales que en un principio quedaron en blanco, apuntes de dos obras del maestro Alonso Lobo, suplente del maestro Guerrero durante algún tiempo en el cuidado de los seises. Figuran sus iniciales "A. L." en el encabezamiento de las obras. La escritura refleja, a simple vista, una mano distinta. Con notación más inclinada y basta, abunda en errores y acusa cierta prisa.

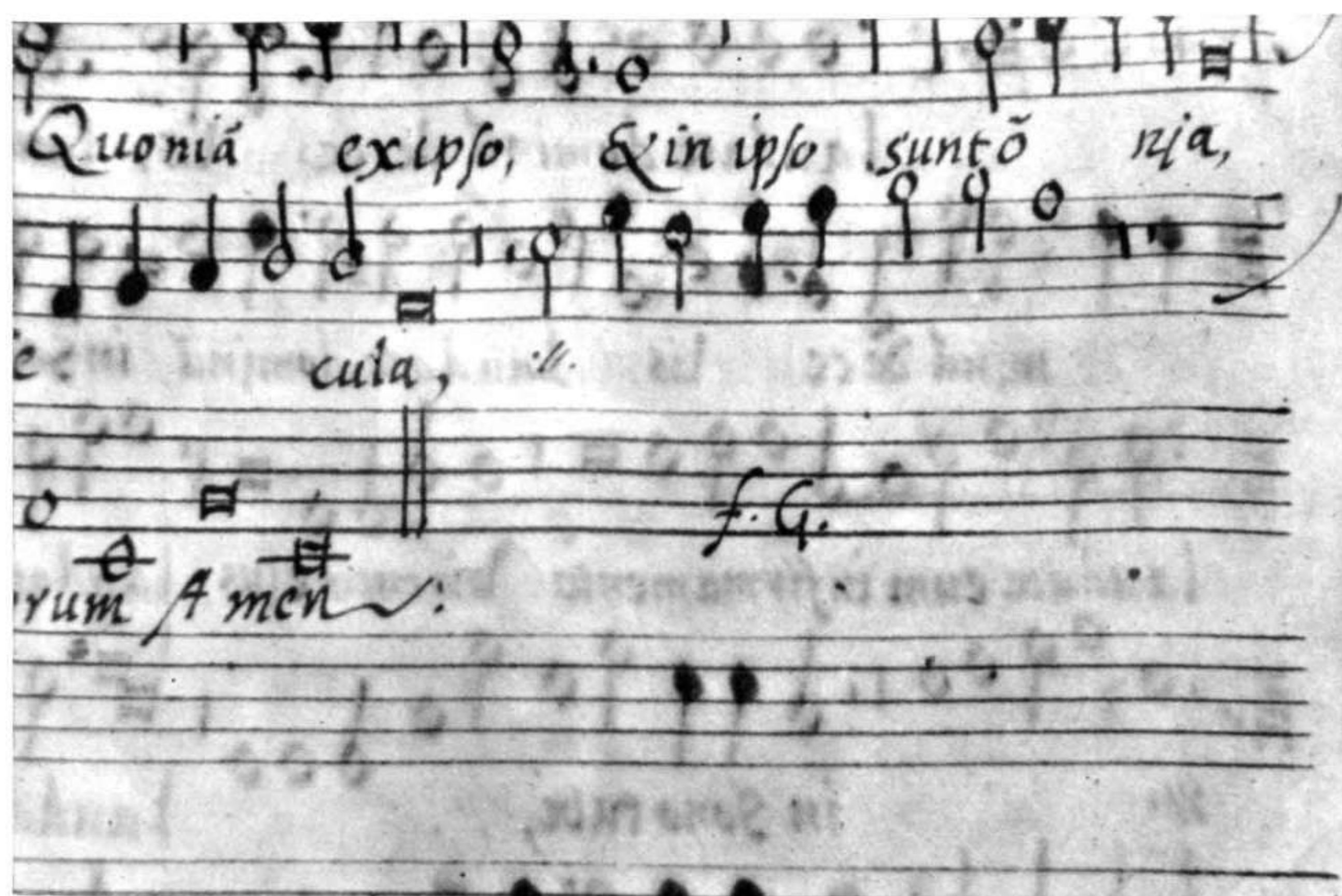
1) La primera obra es un motete, sin letra ni título, a ocho voces, de las que figuran aquí las cuatro del segundo coro.

2) De la otra obra: un motete a seis voces, también sin letra, no se conservan aquí más que las voces de "tiple 1.º" y "tenor".

Estos apuntes, junto a otras obras que recientemente he encontrado en la catedral del mismo maestro Lobo, bien merecen un estudio aparte que, si Dios quiere, haré en otra ocasión.

C) CARACTERISTICAS GENERALES DE LAS OBRAS

1) Por lo pronto, el maestro Guerrero utiliza de ordinario las CLAVES de **do** en 1.ª, en 3.ª, en 4.ª, y **fa** en 4.ª. Tan sólo son excepción las obras números 3, 5



MANUSCRITO CON LAS INICIALES F. G. EN EL CENTRO.

y 6, en que emplea las de **sol**, **do** en 2.^a, en 3.^a, y **fa** en 3.^a.

También A. Lobo se acomoda en las suyas a la regla general.

2) En cuanto a los **COMPASES**, usa exclusivamente el signo de tiempo imperfecto, unas veces "compasillo" (= sin partir) y otras "compás mayor" (= atravesado), y siempre con prolación imperfecta.

Como excepción en este punto, A. Lobo emplea en su primera obra el tiempo imperfecto acompañado del 3 como número proporcional.

3) El motete número 2 ("Ego flos campi") fue ya editado —según me indica el gran musicólogo José M. Lloréns— en 1589. También lo fueron los números 5 ("O altitudo divitiarum"), número 6 ("Laudate dominu de celis") y número 7 ("Duo Seraphim") en Venecia, en 1597. Conservamos un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Capitular de nuestra catedral.

4) Existe una semejanza sorprendente entre el original manuscrito de estas tres obras (números 5, 6 y 7) y su versión editada en Venecia; más notable si tenemos en cuenta que no fue este manuscrito el que sirvió de modelo a los editores italianos. Las pequeñas diferencias se reducen a la supresión de alguna alteración, suplencia de ciertas frases repetidas en el texto por el

correspondiente signo de repetición ("ij"), etcétera.

D) INTERES DEL MANUSCRITO

El simple hecho de tratarse de un manuscrito del siglo XVI sería motivo más que suficiente para considerar este hallazgo de gran interés, dada la escasez de los mismos.

Si además este manuscrito nos descubre obras completamente ignoradas hasta hoy de un maestro como Francisco Guerrero, su interés aumenta considerablemente. Es verdad que el hecho de conservarnos tan sólo una parte de cada una de las obras (un coro de los dos o tres que tienen estas piezas) empaña un poco nuestra natural alegría, puesto que nos impide conocerlas en su totalidad; pero por otro lado nos abre también horizontes de esperanza, y nos obliga a seguir buscando con ilusión el cuaderno gemelo de éste, que contenga el resto de las voces, y nos permita gozar un día de todo el encanto y la grandiosidad con que el gran polifonista sevillano revestía sus motetes.

Pero hay otro motivo que hace que este manuscrito cobre un valor excepcional, y es que se trata probablemente de un manuscrito **autógrafo** del propio Guerrero. Las razones que fundamentan esta afirmación son las siguientes:

1.^a Por lo pronto, y a diferencia de todos los demás libros manuscritos del siglo XVI que conservamos —incluidos aquellos en los que se contienen otras obras del propio maestro Guerrero—, encontramos en este que nos ocupa un detalle altamente significativo y original que no se repite ni por excepción en ninguno de los demás: aparecen escritas las iniciales del maestro ("F. G.") al final de la mayoría de las obras (concretamente después de las números 1, 3, 4, 5, 6 y 7) en alguna o en varias de las voces. Detalle sumamente importante que, como digo, no se repite jamás en ningún libro hecho por copistas o puntadores profesionales, al menos de los que conservamos en la catedral de Sevilla.

2.^a Pero es que, además, el tipo de letra en general de este manuscrito, y particularmente la letra mayúscula "G" (por cierto muy original con el trazo hacia abajo completamente vertical y sin vuelta), que por ser una de sus iniciales figura al final de casi todos estos motetes, presenta ya a simple vista unos rasgos absolutamente idénticos al autógrafo del maestro Guerrero que se exhibe hace años en el pequeño Museo-Biblioteca del Ayuntamiento sevillano. No soy grafólogo y, por consiguiente, no me atrevo a dar a esta mi afirmación una fuerza definitiva; pero espero que algún día pueda ver confirmada su aparente identidad.

3.^a Si a esto añadimos que este cuaderno de los "Colloquios" difiere de todos los demás libros manuscritos que conservamos de aquella época en cuanto a su presentación (número de folios, encuadernación...), notación, tipo de letra, esmero y cuidado de la copia, etc., y que no consta tampoco en los Autos Capitulares que fuese encargada jamás a los copistas de la catedral la puntuación de semejantes obras, creo que tenemos razones suficientes para poder afirmar, con bastante probabilidad, que dicho manuscrito es un **autógrafo** del maestro Guerrero, y, por consiguiente, joya de incalculable valor para quienes saben apreciar la valiosa aportación española al siglo de oro de la polifonía religiosa.

PROCESO CREATIVO Y BELLAS ARTES AGLUTINANTES DE LA PERSONALIDAD

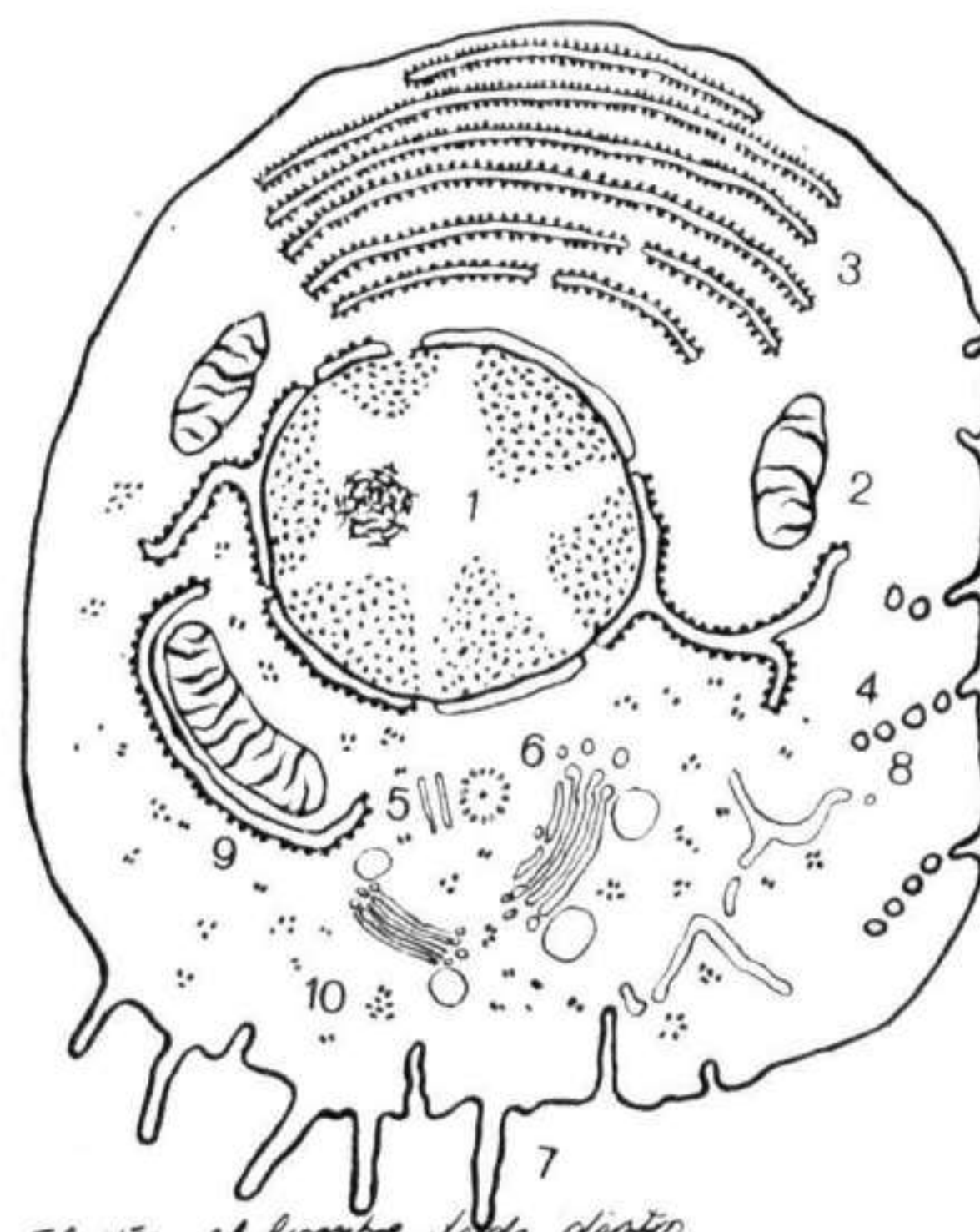
A. MAYORAL-ALAVEDRA

LA pedagogía actual, y más aún la de los próximos años, no tan sólo no podrá prescindir de los avances que la ciencia de la psicología viene alcanzando en el terreno de la creatividad, sino que deberá forzosamente aliarse con ella, por varias razones. Lo mismo que decimos de la pedagogía podemos decirlo de cualquier rama del saber, desde la ingeniería hasta la medicina, desde la arquitectura hasta la física.

Si un niño vive con crítica, aprenderá a acusar; si vive con hostilidad, aprenderá a atacar; si vive con ridículo, aprenderá a ser tímido; si vive con vergüenza, aprenderá a sentirse culpable; si vive con tolerancia, aprenderá a ser paciente; si vive con aliento, y ánimo, aprenderá a tener confianza; si vive con alabanza y estima, aprenderá a valorar a los demás; si vive con trato equilibrado, aprenderá a ser justo; si vive con seguridad, aprenderá a tener fe; si vive con aprobación, aprenderá a superarse a sí mismo; si vive con amistad y comprensión, aprenderá a encontrar amor en el mundo; si vive con creatividad, aprenderá a ser mejor y a encontrarse a sí mismo.

EL PROBLEMA DE LA ADAPTABILIDAD

En estos pensamientos hemos querido sintetizar lo más importante del decálogo pedagógico,



El niño, el hombre desde dentro.

EL NIÑO, EL HOMBRE, DESDE DENTRO. UNA INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD INTERIOR DE LA CELULA ES UNA ABSTRACCIÓN SI EL ORGANISMO COMO UN TODO NO SE COPIENSA. (A. POLICARD, «CELLULES VIVANTES ET POPULATIONS CELLULAIRES». (PARIS, 1964.) 1. NUCLEO. 2: MITOCONDRIAS. 3: RETICULO ENDOPLASMICO. 4: INVAGINACION DE LA SUPERFICIE CELULAR. 5: CENTRIOLOS. 6: GOLGI. 7: MICROVELLOSIDADES DE LA SUPERFICIE. 8: VACUOLOS. 9: MITOCONDRIA. 10: RIBOSOMAS).

pensando a la vez en los padres y en los educadores.

“La imaginación es más importante que el conocimiento” (Einstein). Todos estamos de acuerdo con esta afirmación, pues si entendemos por conocimiento, almacenamiento de datos y algo más, y por imaginación capacidad para encontrar imágenes nuevas propiamente subjetivas, aunque no siempre resulten ser originales, apreciamos y valoramos más esta última.

Nuestra época lleva el sello de las dificultades de integración de la personalidad, sobre todo en las personas a quienes toca vivir en las grandes ciudades. La psicóloga americana Karen Horney comenta en su obra, clásica entre los modernos, “la personalidad neurótica de nuestro tiempo”, cómo la integración dinámica de los mecanismos psicofisiológicos aglutinantes de la personalidad, son destruidos por los condicionantes que imperan en nuestra forma de vida. Nuestra generación ha conocido el más espectacular cambio jamás operado en la Historia de la Humanidad. Aquí está la raíz del mal. Mientras las ciencias de la experimentación y la técnica han avanzado en proporción geométrica, las ciencias del hombre lo han hecho apenas en proporción aritmética. El hombre sigue siendo para el hombre un desconocido, una incógnita. No cabe duda ya ahora, de que el hombre ha salido dos veces de la caverna, la primera cuando lo hizo realmente. Los ojos del hombre primitivo, al igual que los del hombre de hoy, debieron quedar cegados ante tanta maravilla. En aquella primera salida, el hombre ya tomó conciencia del mandato impuesto por el Creador: domina sobre todo. Nuestro siglo ha traspasado los umbrales de lo que nosotros denominamos segunda caverna. Ahí nacen las dificultades para la integración de la personalidad que acosan al hombre, y ahí también, con ella, las des-

bordantes preocupaciones de nuestra vocación por darle solución. Parece un cuento y así es, pero se trata del más maravilloso de los cuentos, el del hombre y su incógnita. Primero superamos la oscuridad de la primera caverna para adentrarnos en esta otra, que acabamos de dejar, mezcla de sombra y oscuridad aún. El problema está fundamentalmente en la adaptabilidad del sistema nervioso a estos cambios que llegan a ser, para él, "shock" difíciles de filtrar.

Nos quedan por ver muchísimas maravillas que serán otros choques para nuestro sistema nervioso.

Aquí y ahora, en nuestro sentir existencial, el hombre de hoy, a través de sus mecanismos bioquímicos y fisiológicos, no logra, porque no puede, ver claro frente a los impetuosos rayos del Sol del progreso técnico que le acechan.

Nuestra vocación es el hombre y es por ello que todo cuanto suponga una ayuda para él debemos darla a conocer.

La creatividad y las Bellas Artes proporcionan a quien las practica un nuevo tipo de persona, desconocido hasta entonces. Ambas actividades permiten dejar libre al inconsciente y de esta forma, a través de mecanismos de sublimación o de simple desinhibición, etcétera, toman cuerpo estos componentes de la personalidad profunda. La práctica del arte en cualquiera de sus facetas exige afectividad, emoción, espontaneidad, capacidad de impresionabilidad... y todo cuanto ayuda al hombre a descubrir y descubrirse. "Creatividad para sobrevivir" era el tema de una comunicación presentada no hace mucho en Barcelona, con ocasión de celebrarse el IV Congreso Nacional de Psicología.

Podemos estudiar al hombre a través de su comportamiento y distinguiríamos así una visión del mismo hacia fuera; al revés que si este mismo comportamiento a nivel de individuo o bien de especie lo miramos desde dentro de la persona. Todo será psi-

cología si queremos, pero debemos distinguir un primer método predominantemente exoantropológico (estudio de la conducta hacia fuera), y un segundo proceder eminentemente endoantropológico (estudio del hombre hacia dentro).

En nuestro trabajo intentaremos ver, sobre todo, al hombre desde dentro, auxiliándonos para ello de los avances de la biología, de la química y de la endoantropología. A la psicología hoy, agarrada entre la filosofía y las ciencias antes mencionadas, le resulta aún difícil desentrañar todos los misterios del alma humana.

PERSONOLOGIA DE LA CREACION EN EL ARTE Y LA CIENCIA

A) LAS ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO

En nuestro estudio sobre la creatividad en el niño a través del arte no entendemos el fenómeno creativo como al hecho de dar existencia a algo esencial o absolutamente nuevo, sentido este que se viene atribuyendo al vocablo creación. Veamos un intento de explicación del fenómeno creativo, concebido como un acontecer en el que su principal característica será la novedad en la forma del producto, y en determinados casos la aparición de nuevos caracteres o propiedades.

De la formulación de innumerables preguntas a tantos libros y a mucha observación, hemos llegado a las siguientes conclusiones, referentes a las etapas de todo proceso creativo.

1.^a Es base de todo proceso creativo **un sentir** y entendemos por éste la emoción primaria del sentir.

2.^a Una verificación interior (consciente-inconsciente) de los valores que el **sentir primario** ha producido.

3.^a En la última fase está la **expresión**.



EL ESTUDIO DEL NIÑO, AL IGUAL QUE EL DEL HOMBRE, PUEDE REALIZARSE A PARTIR DE SU COMPORTAMIENTO EXTERNO.

A partir de la expresión, como última consecuencia de aquel incipiente sentir primario es desde donde podremos entender el método y hasta verificar su verdad y su honradez (honradez de la creatividad). Es así como veremos desglosado el exactismo interior que acompaña siempre a un artista o a un científico serio. Lo más trascendental de las conclusiones anteriores está en ver cómo los actos que forman arte, colaboran en la forma del devenir sirviéndole.

Más aún, y aquí sí que construimos el puente para seguir en nuestras investigaciones sobre tan apasionante tema: la célula tiene multitud de recursos para funcionar multilateralmente; nos lo ha confirmado el microscopio electrónico. En lenguaje bioquímico, emoción equivale a reacciones expresables y valorables. Debemos esperar un poco más, pero, al fin, aquella incógnita del hombre, de la que habla Alexis Carrel, acabará por ser despejada.

Digamos también que en creatividad muchas veces no hay que construir nada, sino todo lo contrario; es preciso destruir lo que nos bloquea. Si esto es demasiado, ya será mucho que lleguemos a balbucear el lenguaje del inconsciente.

B) EL ARTISTA Y SU MUNDO

a) El fenómeno de la intuición

La creatividad se sitúa entre la inteligencia creadora, la espontaneidad creadora y la intuición intelectual. Para nosotros, la **invención creadora es una "buena forma", estructurando el tiempo y el espacio, juntando ideas, objetos, acciones, personas, percepciones espaciales, y dándoles un sentido por primera vez.**

El pensamiento creador podría ser definido como una nueva asociación de elementos agrupados, no con una intención específica y útil, sino casi al azar, lo que no quiere decir que el resultado

final no resulte útil. Cuanto más diferentes y distintos estos elementos, más creador es el proceso o la solución: **se ven las cosas fuera de una visión adquirida**, con "ojos nuevos" y con una curiosidad que plantea el descubrimiento como si fuera un jeroglífico o una novela policíaca. Es así como madame Curie descubriría la radiactividad: buscando las causas de una anomalía surgida en el interior de su gaveta.

b) Liberación de la espontaneidad

"Desarrollar libremente sus posibilidades: he aquí la verdadera felicidad".

La creatividad necesita, para expansionarse, un cierto número de condiciones. Pero nada de un confort afectivo o material más allá de un cierto mínimo. Adler nos hace advertir, por su teoría de la sobrecompensación, que una cierta angustia, tedio, enfermedad, hasta defectos físicos u otras insuficiencias, el sentimiento de inferioridad, una cierta inadaptación social, y

hasta una cierta neurosis, el pertenecer a grupos minoritarios, etcétera, pueden, en determinados casos, conducir a algunos a **sobrepasarse** y a producir obras notables: Demóstenes, Beethoven.

Las desgracias estimulan a unos y aplastan a otros: pueden significar el hundimiento o la presión necesaria para hacer explotar la pólvora. Y en cuanto a la neurosis, es justamente un camino para su curación el que se pueda desarrollar la fuerza creadora: Creatividad o neurosis, llegó a decir el psiquiatra Sellak.

En la evolución humana, la espontaneidad habría aparecido, según Moreno, antes de la libido, la memoria y la inteligencia. Pronto sería ahogada y contrariada por los mecanismos culturales. Una buena parte de los traumas psíquicos y sociales que sufre la Humanidad puede ser atribuida a una liberación insuficiente de la espontaneidad. De este razonamiento se desprendería que entrenar a los hombres en servirse de la espontaneidad sería el mayor provecho que podría sacar de un proceso de educación. **Más de una vez, la ansiedad no señala sino una pérdida de la espontaneidad.**

Según la hipótesis de Moreno, la espontaneidad está como "coagulada" en el adulto, por lo que debe ser como "calentada" o liberada por un proceso de "puesta en marcha" o "warming-up", que revitalizaría los procesos perceptivos y del pensamiento, según nuevas asociaciones; según otros canales, tal vez según otras cadenas de neuronas que nos pondrían en relación con otras "memorias" que permitiesen la aparición de percepciones nuevas y de esquemas nuevos. Este deshielo, y la posterior reestructuración, conducirían a la creatividad.

Se podría, según Moreno, considerar que la "mise en train" despertaría la espontaneidad, y que ésta, a su vez, despertaría la creatividad, a la que ella serviría de catalizador: la Creatividad responde a la espontaneidad.

La espontaneidad creadora

SE DICE QUE EL NIÑO, EN SUS PRIMEROS MESES, PIENSA CON EL CEREBRO DE LA MADRE. ELLA LE DARA EL TROQUELADO AFECTIVO, DECISIVO PARA EL RESTO DE SU VIDA.



consiste en dar una respuesta nueva y adaptada a una situación nueva o antigua. La espontaneidad se encontraría en la relación dialéctica entre dos polos: la costumbre, el automatismo, casi la actividad refleja por una parte, y la Creatividad por otra.

Uno de los mayores problemas de la segunda mitad del siglo XX es el de poder resolver los agudos problemas que la marcha del progreso propone, y para lo cual, las "conservas culturales" y las respuestas aprendidas del "mundo de papá" son a menudo inadecuadas o insuficientes. La radio, la televisión, la astronáutica, los alunizajes, el aumento de las comunicaciones y de la información, la introducción y aun dominio de los ordenadores... transforman todos los procesos del mundo moderno. El mundo va teniendo, porque lo va exigiendo, una **dimensión humana**: será preciso curar de la enfermedad de los grandes conjuntos, que han demostrado la incapacidad del hombre para adaptarse al gigantismo y al anonimato de las estructuras impersonales.

c) Saturación y creatividad

Es conocido que el niño descubre el mundo, lo reinventa en cada instante y vive en estado de Creatividad y de espontaneidad. La educación y la escolaridad, al pulirle, al transmitirle nuestras normas y nuestras costumbres de pensar y reflexionar, le imponen al mismo tiempo una manera de ver tradicional, ponen orejones a su percepción y en lugar de una creatividad sugerente, gozosa o ingenua, le pondrá sobre los raíles de los modelos de pensamiento y de asociaciones, les suministrará todo el cuestionario de respuestas a dar. Esta educación le permitirá seguramente pasar los exámenes, integrarse a las normas de la civilización, pero no le preparará para un trabajo creador en equipo, como le exige, como le irá exigiendo cada vez más la sociedad. Para evitar la aludida saturación, sería preciso que la gente "airease sus ideas", trabajase con gentes nuevas en su dominio habitual —o trabajase en varios dominios diferentes,

agrandando el campo de conciencia—. Sería preciso intensificar la comunicación con los demás y discutir sus ideas con ellos. Montaigne hablaba de frotar su pensamiento con el pensamiento de otro.

d) Liberación de la espontaneidad creadora

Existen varias vías para liberar la espontaneidad creadora, para "ponerse en marcha" ("to warm up") y efectuar un trabajo personal, creador, útil y constructivo.

Se trata, a la vez, de motivación, de reactivación de reservas culturales para convertirlas en útiles-fuerzas; se trata de cambios perspectivos. Es preciso revivificar y reactivar las maneras de percibir habitualmente las cosas (la Gestalt), para producir ideas-fuerza y percepciones portadoras de un sentido nuevo.

a) Cuando se trata de un "bloqueo" de las facultades de crear, debido a una neurosis, se puede utilizar la psicoterapia individual o de grupo: psicoanálisis, análisis individual o de grupo, psicodrama... Todo ello permite tomar conciencia de los bloqueos, de los traumas de los nudos en la comunicación; permite anular la influencia de "pensamientos parásitos" y la fuga de energía debidas a problemas personales antiguos, de los cuales se arrastra el peso.

b) Una "puesta de reposo" del pensamiento, después de la fatiga física o psíquica profesional, o de la sobrecarga de tensiones, también da resultado habitualmente. Es lo que venimos haciendo en las vacaciones normales, si sabemos aprovechar este ocio para practicar actividades creadoras. Ciertos "reciclajes", congresos, seminarios, pueden tener los mismos o mejores efectos para la puesta en marcha: suponen un enriquecimiento con nuevos puntos de vista, suponen una abertura a aspectos inéditos del mundo cultural o profesional.

c) Una "puesta en condiciones de creatividad", en un ambiente favorable en donde bullan y se intercambian las ideas, donde la moral del grupo sea buena, tónica y vivificante; en que se da a los escogidos el encargo de buscar, de perseguir objetivos, de encontrar alguna



LIBERACIÓN DE LA ESPONTANEIDAD CREADORA.

cosa útil y eficaz (el Zweck de Kant). De tales equipos de trabajo salen luego maestros en el pensar o en el manejar hombres, sabiendo incitar a las gentes a trabajar, a tener confianza en ellos mismos... creando una emulación sana en un clima de confianza y de amistad, de libertad con un reconocimiento del valor del otro, lo que permite al "buscador" afirmarse, tener confianza en sus valores propios: realizarse en su trabajo, en una palabra.

d) Un grupo de formación en las relaciones humanas y en la dinámica de la interacción ("training-group"), por métodos no directivos centrados en el grupo: reuniendo alrededor de una quincena de ejecutivos en un "islote cultural", para sesiones sin tema con un monitor tolerante, dejando al grupo abordar el tema que desea, pero ayudándole a comprender su propio funcionamiento.

Cada participante puede tomar conciencia de la red de comunicaciones establecidas en el grupo, de los roles que tiene cada uno, de las proyecciones que hace sobre otro, de los canales de comunicación, de su manera de reaccionar ante la autoridad, de sus necesidades personales...

Otros potentes despertadores de la creatividad petrificada son los ejercicios de expresión corporal (oral o plástica), la pintura libre, el "juego dramático", los "encuentros musicales", el "brain storming", los ejercicios de comunicación, etcétera.

IRENE GARCIA ANTON

El ímpetu del movimiento modernista catalán afectó de manera más o menos directa y honda a muchas ciudades españolas, en especial a las situadas en la franja costera del Levante e islas baleáricas, por razón de fácil intercambio comercial y cultural con el centro irradiador barcelonés.

Alcoy, como prototipo de núcleo industrial, esforzado en el trabajo y hábil buscador del progreso, aguzó el ingenio en la multiplicación de sus productos fabriles

CASA DE LA CALLE JUAN CANTO, 2. ATRIBUIDA AL ARQUITECTO VICENTE J. PASCUAL PASTOR.



y en la manera de darles salida continua contra la hostilidad del terreno y su distanciamiento del mar.

Se equiparó con numerosos centros levantinos vinculados a Cataluña por la economía floreciente y aventajó a otros en la afinidad con el carácter laborioso, sagaz e intrépido del hombre catalán.

PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL MODERNISMO ARQUITECTONICO

Las primeras manifestaciones arquitectónicas de carácter modernista no aparecen en Alcoy hasta principio de siglo. Coinciden con la llegada de dos jóvenes arquitectos, formados en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona: Timoteo Briet Montaud, oriundo de Cocentaina, y Vicente Juan Pascual Pastor, del mismo Alcoy.

Ambos ponen sus conocimientos y energías al servicio de la reconstrucción y ampliación de la ciudad, mediante la puesta en marcha del Ensanche proyectado en 1875 por el ingeniero Vilaplana Juliá y el ayudante de Obras Públicas Balaciart Tormo. Dicho proyecto se aprobaba en 1878.

Gracias a la aplicación de estructuras metálicas en la ingeniería y al descubrimiento de la gran resistencia del hormigón armado, pudo pensarse en ampliar el área urbana de Alcoy por medio de numerosos puentes o viaductos, que unieran el antiguo núcleo de población, en elevado promontorio entre los ríos Molinar y Barchell y las laderas montañosas del otro lado de la corriente.

En resumen, el Plan de Ensanche afectaba a tres zonas:

La primera, al conjunto de calles en derredor del casco primitivo, y agrupadas entre la calle San Nicolás y el río Molinar y a ambos lados de la antigua calle de San Cristóbal, actual avenida del Generalísimo.

Una segunda zona se encontraba comprendida entre el «barranquet» de Soler, el río Barchell y las prolongaciones de la sierra de San Cristóbal.

Y por último, la de la Huerta Mayor entre el río Barchell y el pequeño cerro de «Les Llometes» y los barrancos de Benisaldó y de Soler.

Sobrepasan la treintena los planos conservados en el Archivo Municipal de Alcoy, relativos a viviendas y reformas de locales comerciales. En su casi totalidad están firmados por los arquitectos municipales antes aludidos, prueba evidente del dominio exclusivo en el



EL CIRCULO INDUSTRIAL. ARQUITECTO TIMOTEO BRIET, 1909.

campo de la construcción por parte de Timoteo Briet y Vicente J. Pascual.

No obstante y pese a todo no es fácil desembarazarse del experto maestro de obras, al que le siguen encargando importantes proyectos aún avanzando el siglo, como ocurre con Jorge Villaplana Carbonell, del que conservamos la casa número 26 de la avenida del Generalísimo, curioso pastiche ecléctico.

DISTRIBUCION OCHOCENTISTA

A la vista de la generalidad de los planos, la distribución en planta sigue religiosamente las normas ochocentistas.

Ninguna casa sobrepasa la altura de cuatro pisos y si la amplitud del solar lo permite se establecen dos viviendas por planta. El piso principal, como su nombre indica, se distinguía de los más altos de forma visible.

Una sección cualquiera de planta descubre el eje del pasillo angosto y largo, que une las estancias abiertas a la calle, gabinete y dormitorio principal, con la parte posterior recayente a un patio, en donde se emplazaba de modo sistemático el comedor. La cocina, despensa, sala de recibir visitas, aseo y otras dependencias se abrían a uno y otro lado del corredor. Las condiciones de higiene y salubridad resultaban todavía harto deficientes.

La planificación interior se traduce en la fachada en un marcado racionalismo de huecos, logrando el resalte de la planta principal mediante balcón-mirador y el del primer piso por un balcón corrido.

Mármol y distintas calidades de piedra caliza procedentes de las canteras locales de los montes de San Cristóbal y San Antonio constituyen los materiales básicos, combinados en alto nivel artístico con abundante hierro forjado o fundido en balcones, barandales, antepechos de ventanas, balaustres o faroles.

Briet Montaud y Pascual Pastor, como discípulos que fueron de Domenech i Montaner en Barcelona, acusan la constante racionalista propugnada por el maestro y sus seguidores, Puig y Cadafalch, Sagnier, Granell o Soler i March, pero ninguno de los dos mantiene regularidad dentro de una línea estilística.

Vicente Juan Pascual es probablemente el más goticista, como lo prueban los planos de la hoy desaparecida finca de la calle Entenza o la pétrea casa de la calle Algodonera con torreones poligonales esquinados; la huella profunda islámica en el pabellón neo-nazarita, que le encarga realizar el pintor Fernando Cabrera en el jardín posterior de su casa, o el remate almenado de la casa número 31 de la calle San Nicolás. Sin embargo, no deja por ello de deleitarse en el diseño de amplios balcones panzudos, sostenidos por grandes ménsulas de relieve vegetal muy abultado, como en el número 4 de la misma arteria, y dirige a conciencia y con precisión la más preciada obra de carácter «Art Nouveau», que subsiste todavía en la población: el edificio número 17 de la calle San Nicolás.

ESCALERA EN LA CASA DE ALDOGONERA, 6. ATRIBUIDA AL ARQUITECTO VICENTE J. PASCUAL PASTOR.





CASA DE LA CALLE DE SAN NICOLAS, 17. ARQUITECTO VICENTE J. PASCUAL PASTOR, 1908.

Si bien a él le cupo la gloria de levantarla, a un artista excepcional se debe la inspiración de la fachada. Se trata del pintor alcoyano Fernando Cabrera Cantó, cuyas dotes en el manejo de los pinceles son equiparables a las de sus coetáneos y paisanos Lorenzo Casanova o Emilio Sala.

LA OBRA MAS ORIGINAL

San Nicolás, 17, despunta sobre las demás obras por la atrevida originalidad y la valiosa carga de elementos simbólicos en los motivos plásticos que conforman la fachada. Se percibe el esfuerzo en la concatenación de detalles por un mayor logro unitario, al tiempo que un esmerado tratamiento escultórico.

Briet Montaud lleva igualmente a la práctica el proyecto de Cabrera Cantó para la iglesia de San Jorge en estilo neo-bizantino, como asegura Figueras Pacheco en su «Geografía General del Reino de Valencia»: «El proyecto artístico del nuevo templo se debe al laureado pintor alcoyano don Fernando Cabrera Cantó y la dirección técnica de las obras está a cargo del distinguido arquitecto don Timoteo Briet Montaud».

Es más propio de su estilo la utilización de motivos «sezessionistas», como coronas de laurel y bandas parale-

las colgantes, estilizándolas al máximo hasta convertirlas en discos planos bajo el remate del edificio de la sociedad El Círculo Industrial y también visibles en numerosos alzados de construcciones desaparecidas. Del mismo modo esquematiza el «coup de fouet» como cierre en el encuadre de vanos. En alguna ocasión hace uso del azulejo vidriado, de canto a bisel y en color verde claro para recubrir grandes paños de muro exterior creando contraste de material y color al igual que en Valencia presenta la casa número 21 de la calle Paz.

TIPOLOGIA ALCOYANA

Resumiendo en líneas generales la tipología fachadística alcoyana, la concretaríamos a los siguientes puntos:

Zócalos de material noble debidamente moldeados; paramentos lisos en los que se abren simétricos vanos; ventanales amplios tripartitos y huecos contorneados de ancha moldura plana a modo de orejeras; decoración esculpida y concentrada en determinados lugares, ménsulas bajo balcones, ángulos superiores de puertas y ventanas y remates de edificios; el muro, a veces se enlucce de una capa de estuco o se reviste de pequeño azulejo apaisado.

Junto a estilos medievalistas, tan afincados en nuestro país, aparecen influencias del «Art Nouveau» francés, belga o austríaco, asimilados en Alcoy bajo formas mucho más planas y rígidas.

Un papel interesante por lo que de mediatizador supone lo desarrollan los hierros hábilmente trabajados en la forja. Rompen la bidimensionalidad del muro en aras de un volumen si no real al menos sugerente, merced al abombamiento de los retorcidos balaustres.

El mayor número de construcciones modernistas todavía en pie se concentra en la primera zona de ensanche, a ambos lados de la calle San Nicolás, de la primitiva calle de San Lorenzo y de Juan Cantó. Pero son incalculables los edificios demolidos y las reformas de los bajos comerciales para seguir la moda y obtener el propósito de venta. Recurrimos a la «Guía de Alcoy», de Remigio Vicedo, cuando alude a «la vía comercial más importante de Alcoy, la cual dando principio en la misma plaza de la Constitución termina al final de la de San Lorenzo; bisuterías, librerías, central de teléfonos, fotografías, pañerías, farmacias, tejidos, droguerías, ultramarinos, confiterías»...

En las zonas en aquel entonces periféricas encontramos algunas edificaciones de empaque como la Central Hidroeléctrica, habilitada desde hace algún tiempo como cuartel militar. Hermosas fincas de recreo han sucumbido ante el constante aumento del censo de población y la necesaria imposición de erigir grandes inmuebles.

El fenómeno de la formación y destrucción de las ciudades es un hecho ineludible. La historia de la ciudad de Alcoy es de las más pintorescas; en el fondo, obedeció a un impulso todavía muy arraigado en el espíritu de sus moradores: la inquebrantable voluntad por la supervivencia contra la adversidad del terreno y del clima.

Si a menudo sobrevivir implica el sacrificio de algo, en el caso concreto de Alcoy supone la renuncia al producto constructivo de una determinada época, aunque con ello vaya minando poco a poco su antigua fisonomía.

AL ESCULTOR
AGUSTIN CASILLAS.
POR SU FIGURA
«HOMBRE CANSADO»



*Cansado estás, no muerto
hombre al fin, que estás sentado
en tu desnuda pobreza
de hombre resucitado.*

*Soñando con tu andamio
y tu polea, cansado
esperando la muerte,
con tu brazo cruzado.*

*Estás ahí, con tu sueño
con tu dolor estrenado,
con tu longitud de hombre
y con tus ojos cerrados.*

*Casillas te descubrió
con tu cigarro apagado,
y con tus hombros caídos,
sencillamente cansado.*

José Ledesma Criado

ACTUALIDAD

UN NUEVO MUSEO: EL DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Sevilla cuenta desde el pasado mes de marzo con un extraordinario Museo de Artes y Costumbres Populares enclavado en un ala del hermoso pabellón mudéjar, levantado en la plaza de América del Parque de María Luisa con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929 y que, recientemente, fue remozado y adaptado a las exigencias museísticas por la Dirección General de Bellas Artes.

La ciudad de la Giralda tiene un ya extenso panorama museológico que ofrecer a propios y extraños, pero necesitaba un museo destinado a acoger a las artes y costumbres populares que tan variadas y ricas muestras ofrecen en el área de influencia de Sevilla. El Sur de España precisaba un centro que ayudara de forma decisiva al salvamento y a la conservación del espléndido acervo cultural más representativo de las características etnográficas de la región, amenazado de continuo por las profundas transformaciones socioeconómicas de la zona, así como por el consiguiente proceso de industrialización. De ahí que la puesta en

marcha de este reciente museo sevillano fuese acogida con verdadero júbilo tanto por la minoría culta como por la gran masa popular de la Baja Andalucía. El museo ha venido a cubrir una necesidad imperiosa y de ahí su éxito. Según datos, el de Artes y Costumbres Populares es uno de los museos sevillanos más visitados —posiblemente el que más— por el público.

PARTIR DE CERO

El museo se crea por Decreto de 23 de marzo de 1972. A partir de entonces se trabaja febril, entusiastamente allegando fondos con los que poder llenar —valiéndose, claro, de material de gran interés— las distintas salas con que, en un principio, ha de contar el centro.

Antes, en enero de 1972, el director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez Embid, había encargado a un grupo de expertos, encabezados por don Salvador de Sancha Fernández —el joven y dinámico director-conservador

del museo hoy—, un estudio de lo que podría ser la base del deseado centro cultural. Inmediatamente se redacta una extensa memoria, se dibujan maquetas y se apuntan posibles fondos. El Decreto de creación viene, pues, a posibilitar de manera oficial un proyecto seriamente elaborado. Poco después llega el dinero y durante todo el verano, otoño y parte del invierno de 1972, se inicia la búsqueda del material deseado para su adquisición. Partiendo de cero, los fondos del museo crecen por días. El equipo de compras recorrió miles y miles de kilómetros por todos los pueblos andaluces para lograr obtener un material valioso, testimonio de una añeja Sevilla que fue cabecera influyente del Sur en sus aspectos folklórico-populares, artístico-estéticos e histórico-culturales.

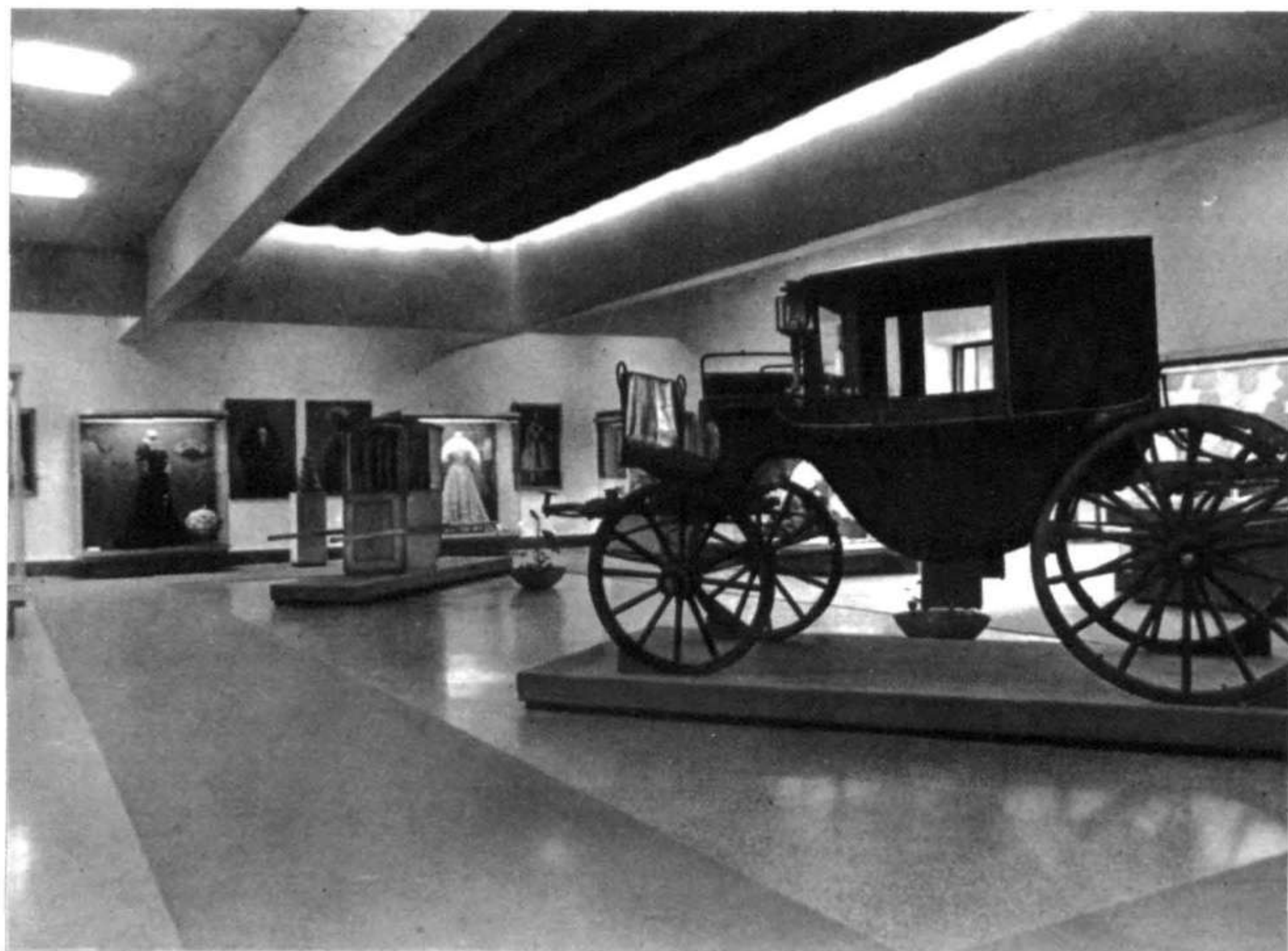
Después, a partir de primero de año, se realizan las obras de adaptación del pabellón mudéjar y la colocación de los fondos procedentes unos de los existentes en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla —entre ellos la valiosa colección pictórica del conde de Aguiar, con lienzos llenos de sabor y casticismo—; otros de donaciones y depósitos, y la mayoría, obtenidos por compras directas en cada pueblo, en cada aldea, en cada caserío rural de toda Andalucía.

DEL PUEBLO, PARA EL PUEBLO

El museo cuenta con dos plantas y sótanos, y está dividido en diez grupos distintos, es decir, en diez conjuntos unitarios para facilitar la visita del público y hacer más ameno el contenido de lo expuesto agrupado por épocas, temas, etc.

En el criterio de selección de objetos se han tenido en cuenta tres importantes razones: la sociológica, la histórica y la artística. Atendiendo a ellas, en la planta principal —ventanales amplios abiertos al precioso patio mudéjar—, se exhiben en la primera sala reliquias de la vida social sevillana —vestidos, joyas, utensilios domésticos, abanicos, etc.—, destacando una colección de sonajeros de plata integrada por medio centenar de piezas que, posiblemente, es la más importante de cuantas existen en el mundo.

La sala II está destinada a recordar





los cultos y los trajes populares. En ella se puede estudiar la evolución que ha experimentado el traje típico sevillano a través del tiempo. Hay también deliciosos trabajos monjiles y estupendos cuadros llenos de color y sabor folklórico-religioso. En la Sala III se muestran instrumentos musicales y literatura popular. Cautiva la deliciosa colección de pliegos con romancillos y cantares de ciegos que se ofrece adecuadamente enmarcada.

La amplia sala IV guarda una extensa muestra de la vida campesina y de algunas de las actividades especiales con él relacionadas, destacando una interesante colección de utensilios agrícolas que van desde el arado romano a los trillos de principio de siglo.

La gran tradición sevillana de la orfebrería es recordada en la sala V con delicados trabajos en plata, mientras que en la sala VI se ofrece un variado muestrario de tejidos de los siglos XVI al XIX, en el que destacan delicados bordados y una colección de 26 camisas serranas realizadas con primores costureros y que han sido donadas por las hermanas Díaz Velázquez.

En otra sala se han recreado los ambientes sociales de distintas épocas y se han montado varias habitaciones populares de la vida rural y otras ciudadanas, burguesas, del siglo XIX, presididas al fondo por una típica caseta de feria de comienzos de nuestro siglo ante la que se ha colocado un artístico bronce de Mariano Benlliure representando una bailaora.

En la galería principal se ha montado una valiosa selección de piezas de cerámica fabricada en la sevillanísima y vieja Cartuja, que la ha cedido en depósito.

En una segunda planta se ha habi-

litado el gran salón de actos gratamente acondicionado y exornado con multitud de piezas artísticas de valor. Por último, en el sótano se han montado los talleres de diversas industrias rurales, magníficamente ambientados, tales como una tahona, una curtiduría, una herrería, una fábrica de embutido matancero, un telar, una fundición de metales y un lagar.

Y como sugestivo admirable complemento, un torno alfarero con todos sus elementos y piezas que pormenorizan el proceso de la cerámica, completada con una extraordinaria colección de azulejos sevillanos de los siglos XIV al XIX, en la que figuran ejemplares únicos de gran categoría.

MUSEO VIVO

Las instalaciones del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla se han quedado pequeñas al poco de nacer. Actualmente se cuenta con numerosas piezas recién adquiridas que están almacenadas en espera de una próxima ampliación de las instalaciones de exposición. De aquí a unos meses el museo se agrandará, pues el municipio hispalense ha ofrecido algunas dependencias más del pabellón. Tras la tarea de ampliación del recinto expositor, su director, el señor De Sancha, tiene muy interesantes proyectos. El nos dice:

—El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla será un museo vivo. Este acaba de nacer y ya ofrece material del máximo interés. Ahora iniciamos un período de franco desarrollo. No dejan de llegarnos nuevas piezas que serán colocadas en nuevas salas. Al tiempo que atendemos a la ampliación del museo daremos a éste

un mayor contenido didáctico, organizando ciclos de conferencias y seminarios sobre temas del mayor interés. Asimismo trataremos, en las medidas de nuestras posibilidades, fomentar la artesanía. Para ello aspiramos a tener espacio suficiente —algunas de las viejas casas de gran sabor artístico con que cuenta Sevilla podían servir para montar una serie de talleres de orfebres, alfareros, tejedores, etcétera, que mantengan viva y a la vista de todos la gran tradición artesana de esta tierra en la que, por exigencias tecnológicas, tiende a desaparecer en sus formas más puras y naturales.

—¿Ha sido difícil encontrar la mayor parte del material que se exhibe?

—Muy difícil. Hemos tenido que buscar a fondo por toda Andalucía, acudiendo a aquellas familias, a aquellas personas que suponíamos tenían algo de valor en su desvanes. También hemos comprado muchos objetos a los anticuarios... Pero la mayor dificultad la hemos tenido para lograr una serie de piezas de gran valor etnográfico, entre ellas los vestidos folklórico-religiosos de algunas de nuestras fiestas y romerías, que están prácticamente extinguidos. Algunos de estos vestidos, como los de los danzantes del Andévalo, hemos tenido que hacerlos de nuevo sacándolos de viejos grabados.

—En cuanto a esas entrañables industrias rurales en trance de desaparición...

—Hemos llegado a tiempo de salvar el material que empleaban algunas de éstas para su conservación, tales como los de la primitiva tahona, el torno alfarero, el telar, la fragua, etcétera. Si no nos apresuramos no hubiese quedado más que una leve noticia de ellos. Es más, yo creo que si el museo tarda cuatro o cinco años más en hacerse no hubiese contado con muchas de las cosas que hoy pueden admirarse en él.

—¿Algún proyecto importante de cara al futuro?

—Sí, uno que consideramos del máximo interés: aplicaremos los modernos métodos audiovisuales al servicio de la tradición social, cultural y folklórica. Aspiramos a contar con una gran fonoteca y también con una filmoteca en la que se irán recogiendo muestras sonoras y gráficas de nuestra cultura popular. Pregones, cantes antiguos se grabarán en cintas magnetofónicas y recogeremos en diapositivas y filmaciones bailes característicos, detalles de romerías, etcétera.

—¿Y el flamenco? ¿Tendrá un sitio en el museo?

—Lo tendrá. Sin duda alguna el flamenco rubrica sonoramente un largo período de vida andaluza con una riqueza folklórica admirable. Procuraremos conservar todo tipo de cantes para ponerlos a disposición del estudio y del curioso. Con ello creemos que podemos contribuir al mejor conocimiento de un arte creado espontáneamente por el pueblo a través del tiempo.

FAUSTO BOTELLO

NESTOR BASTERRECHEA

Néstor Basterrechea (1) es un artista que ama la seriedad, la profundidad, las formas que, en plástica plenitud, evidencian una cierta gravedad interior, una irradiación del ser.

Como pintor, Basterrechea ama la sobriedad, los tonos sordos, los colores grisáceos y retenidos. En cualquier exposición colectiva, frente a la cacareante policromía de otros, Néstor Basterrechea se da a conocer por su discreción y reserva, por la continencia de sus modos expresivos. Es un clásico.

Es un moderno. Basterrechea ama la materia. Respeta el material empleado. Acusa y hace cantar a la naturaleza misma de la materia: no sólo del soporte (la veta del roble, la trama del tejido o el cartón), sino también del instrumento y la herramienta. Las formas van surgiendo ante tu mirada afirmando su calidad entitativa más profunda: «Esto es lápiz, pastel, fuego, humo, bronce, madera de roble...».

Néstor Basterrechea, en su obra última (16 esculturas grandes, algunas de más de dos metros, expuestas en el Museo de Arte de Bilbao en mayo y junio de 1973), ha buscado su inspiración en los hontanares de su tierra y de su raza. Más allá de la historia está el mito. Más allá del mito —que es ya forma e imagen— está la fuerza misteriosa ligada a la sangre y al espíritu de un pueblo. Basterrechea ha buscado las oscuras raíces del pensamiento, del sentimiento y de la imaginación del pueblo vasco.

Esto basta para dar a entender que está en los antipodas del arte anecdótico. Basterrechea no nos cuenta nada. No describe nada. No imita forma alguna natural. Y, sin embargo, es ante estos leños tallados donde he sentido más que nunca la impropiedad del término «escultor abstracto»: Nada más «concreto», singularizado y preciso que estos espectros de roble que salen de la gubia del escultor bautizados con nombres propios.

Como escultor, Néstor podría ser clasificado por algunos como «constructivista». Para quien ha estudiado la evolución de la escultura en los últimos cincuenta años, la obra de este austero artesano se sitúa en la línea de vanguardia y puede verse como la culminación de esa búsqueda de densidad, hermetismo y misterio, iniciada por ciertos artistas de temple ibérico como Gargallo, Julio González

y Alberto Sánchez, y otros extranjeros, como Henry Moore. Corriente llamada «de vanguardia», pero tan antigua como el arte que engendró los ídolos precolombinos.

Fuerza, seriedad, profundidad, son los términos que le vienen a uno a los labios para calificar la densidad formal de esta escultura en que todo es tensión cerrada, forma apretada. Nada es aquí fácil, liviano, bonito. Todo es vigoroso. Todo es equilibrio, pero sin simetrías. Los perfiles, los contornos, los entalles y los planos se articulan dinámicamente sin que el ojo, por mucho que examine, descubra qué trazado regulador, qué fórmula matemática guarda el secreto de esta perfecta arquitectura. Este concienzudo artesano, ¿ha adoptado algún secreto «modulor» que, como decía Le Corbusier, sea «una garantía contra lo arbitrario»? Imposible saberlo si no es preguntándole a él, porque, en todo caso, la fórmula ha quedado oculta, sumergida en la obra misma. Lo evidente es que una ley inexorable y justa habita estas criaturas de madera, túrgidas de vida interior, que parecen caer sobre nosotros, como vendavales, desde el fondo de los tiempos, desde lo más profundo de la sangre y el alma de nuestro pueblo.

He dicho que la escultura de Basterrechea puede considerarse como **constructivismo** de la más pura calidad. Leo que en su juventud, allá en México, le impresionaron los murales de José Clemente Orozco y Alfaro Siqueiros. Y ahora comprendo por qué este formalismo es tan **elocuente**, por qué este escultor, apasionado por la perfección austera de la forma, pudo evitar la tentación del purismo absoluto de Arp o de Brancusi. Siendo no-figurativos, estos fantasmas «mudos» de Basterrechea son, al mismo tiempo, del más concreto y radiante expresionismo. La **vida** ha interesado a este escultor tanto como la **forma**; el **misterio** tanto como la **estructura**. Jean Guilton dice que el **misterio** surge en las zonas de suturas e inherencias, especialmente allí donde un «orden de grandeza» se injerta en otro «orden de grandeza» de valor menor, con el cual queda íntimamente ligado, como ocurre en la conexión del alma con el cuerpo, del sujeto con el objeto, del pensamiento con la palabra, de la gracia con la Naturaleza, de lo eterno con lo temporal, etc. Este es tam-

bién el misterio del arte, donde se produce el injerto de la expresión en la forma plástica, de lo espiritual en lo sensible. Tal es precisamente el misterio que aflora con evidencia fulgurante en estas tallas de Basterrechea: en estos trozos de bosque hay «alma»; estos robles inertes están «hablando»; y en estas formas puras, exigidas aparentemente por una veleidad vanguardista, palpita un aliento de milenios.

Las esculturas que Basterrechea ha presentado en esta muestra de la capital vizcaína podrían agruparse bajo tres epígrafes: Elementos cósmicos, monumentos y fantasmas.

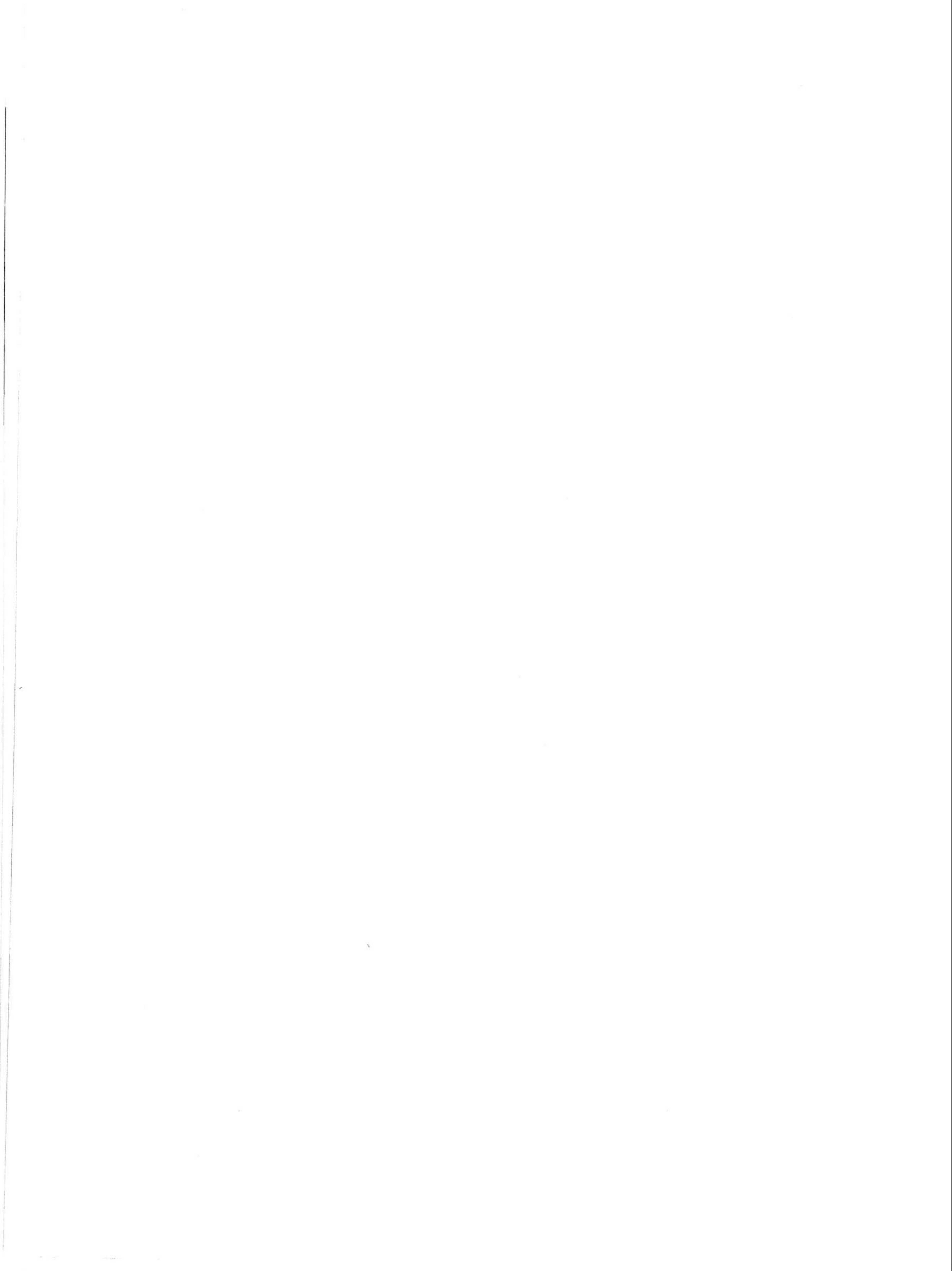
Los fenómenos cósmicos, por su superación de toda medida humana, parecen ofrecer una más arbitraria elección de símbolos. Para su OSTADAR (Cuerno del cielo o arco-iris). Basterrechea ha elegido como signo un doble arco, centrado en un núcleo de gran plasticidad: es la oposición equilibrada entre las líneas curvas y distendidas del arco en el firmamento, y la vida humana, tensa y palpitante —corazón y estuche— en el centro del círculo.

BOST AIZEAK (Los cinco vientos) presentan una forma aún más rigurosamente geométrica. ¿Puede darse forma al viento? El artista ha intentado apresar el ímpetu en todas las direcciones mediante una estructura rígida por el ángulo recto —el cuadrado y la cruz— cifra de símbolos arquéticos.

ILLARGI AMANDRE (La Luna abuela) es un símbolo de la noche, sinuosa y vacía como un regazo infinito, y luminosa. No obstante, la severidad del bronce, esta cara negra tiene algo de tierno y femenino. Sobre un basamento tosco de madera, surge el pescuezo y la cabeza (en metal fundido), negra y brillante, sobre cuyos planos resbala la luz, remansándose en sus aristas, acusadas por el pulimento del bronce. Esta cabeza, modelada con una aparente correspondencia simétrica de planos, está, en realidad, repleta de asimetrías dinámicas, sugiriendo tocas aladas, curvas femeninas. Todo es fuerte y negro como la noche; pero delicado como la luz cerúlea de la Luna.

El segundo grupo de obras evoca la historia y las costumbres constructoras del primitivo pueblo vasco. MAIRUAK (Pueblo primitivo y pagano, constructor de cromlechs): El artista canta aquí al alma de su pueblo, utilizando como





medio expresivo no la masa, sino la energía; no los objetos, sino los vacíos. Basterrechea enlaza aquí con Jorge de Oteiza en el sentimiento de que el hueco y el vacío son medios privilegiados para expresar el alma primordial del pueblo vasco. En este cuerpo de roble todo son concavidades. El cromlech es el radar del pueblo primitivo abierto al sentimiento de lo infinito. Basterrechea crea un símbolo del pueblo constructor de cromlechs: Los volúmenes se apoyan o se agarran a los marcos de esta ventana —vacía ella misma como si quisiera hacerse órgano de un *pneuma* trascendente—, y en ellos nacen, como madrèporas, esos cabezales en los que se tallan en hueco signos dinámicos.

TRIKUARRI (Dolmen): Vasconia, país riquísimo en monumentos dolmènicos, ha hallado en Eduardo Chillida, Jorge de Oteiza y Néstor Basterrechea tres elocuentes testigos de su espiritualidad. Cada uno da su propia versión. La de Néstor es una versión cálida, íntima, casi hogareña. Ha elegido madera de roble, y a su volumen vacío le ha otorgado un alma. En la severidad regular y geométrica del hueco dolmènico vibra ese pequeño organismo, ese extraño centauro, plásticamente vertebrado, cifra de poderosas energías. Y en las paredes del dolmen se encrespa, labrado a punta de fino buril, el arabesco de una llama que vibra al ritmo del genio que lo habita.

ARGIZAIOLA (Luz de muertos): Basterrechea evoca una costumbre vasca ancestral, propia de los cementerios eclesiásticos: la de expresar la creencia en la supervivencia de los muertos mediante figuras antropomorfas en las que se prendían velas encendidas. Una de estas *argizaiolas* es un cuerpo horizontal, pesado como un muerto, al que se le ha arrancado la negra epidermis para que muestre en tiras verticales una fina carne de madera. La otra es un monumento más explícitamente antropomorfo: Espíritu y materia están sugeridos en este ensamblaje de articulaciones donde el funerario duende muestra un torso a punto de desplegar sus extremidades; el ritmo de los accidentes plásticos, unificando el conjunto, se hace más lento y distendido en la parte superior, hasta culminar en una delgada lengüeta vertical: brazo, grito, llama o espíritu de la masa inerte que queda inmovilizada en la base.

¿Qué pueblo de larga historia no tiene sus fábulas de genios, espíritus y demonios? Muchos son los fantasmas que han obsesionado el alma del pueblo vascongado, y Néstor Basterrechea ha querido evocar algunos de los más conocidos.

AKELARRE (Pradera del macho cabrío): Aquí la gubia ha buscado la expresión del caos moral. Pienso en las brutales negruras y los brochazos espesos del «Aquelarre» de Goya. A aquellos betunes palpitantes del gran aragonés corresponden en el escultor vasco las sombras profundas y repentinas, las rupturas espaciales, los huecos tortuosos abiertos en este roble

de tres metros de altura, los ritmos quebrados, los cuernos, los machetes de madera, el afilamiento del material.

Un ritmo igualmente quebrado, pero más estilizado y preciso, se inscribe en AKERBELTZ (El chivo negro): Anatomía magnífica de un fantasma, negro como la noche en toda su superficie, a excepción de sus perfiles y aristas que, dejadas en su color encendido y claro, acusan la afilada cornamenta, preñada de siniestra agresividad, pronta a la maligna embestida.

GAUEKO (Hombre de la noche) es evocado por un negro armazón de dos patas y fino costillaje, coronado por una cabeza aérea, traspasada de ráfagas.

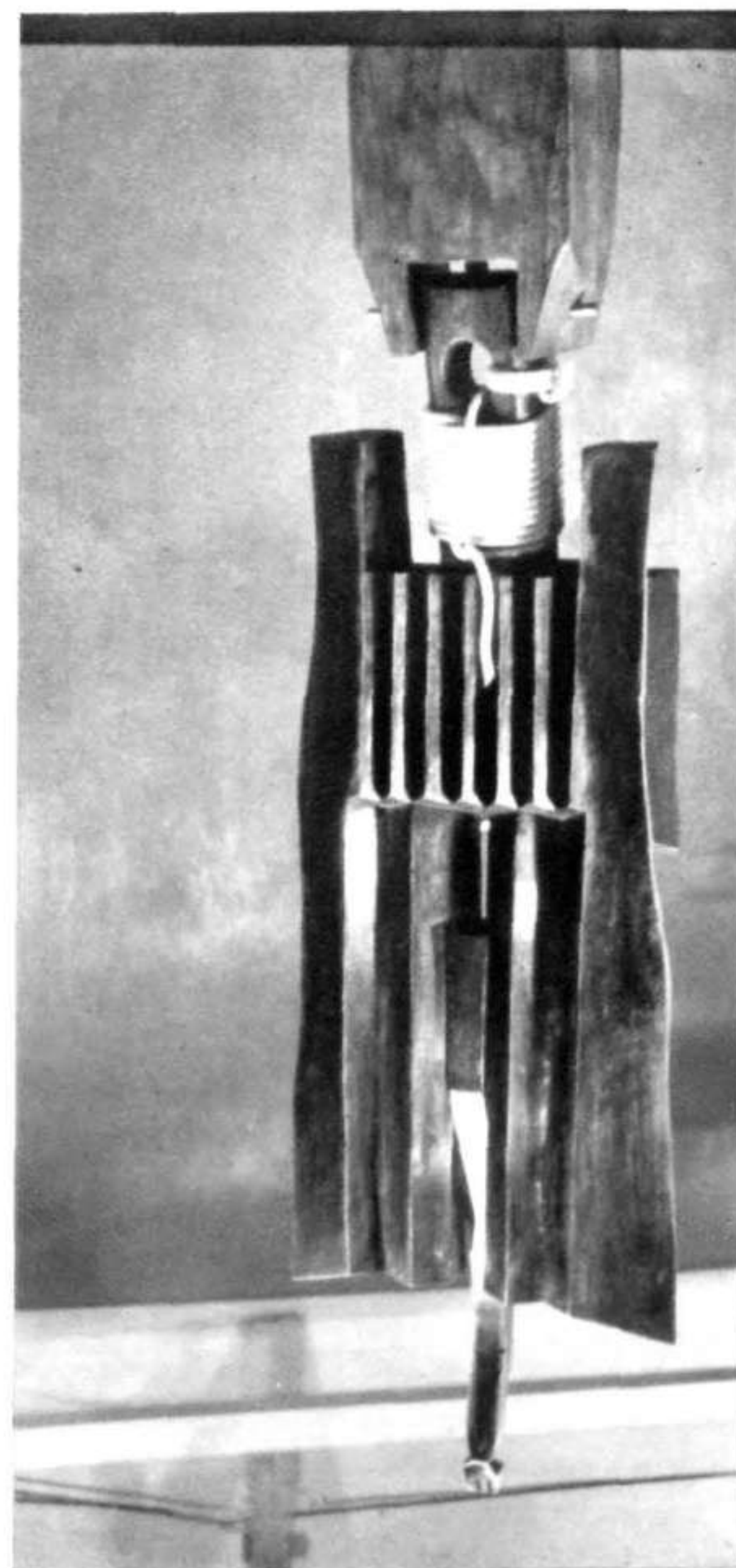
EATE (El genio de las grandes riadas) es la fuerza desatada en una dirección, tragando, triturando y arrasándolo todo en un impulso horizontal.

IDITTU (El genio nocturno que aparece en forma de animal, que se anuncia con una llama de fuego en la oscuridad de la noche): El fuego es aquí evocado con la madera vista, de encendido barniz; la noche en ese manto negro con que el fantasma se arropa; el peligro y el terror es ese vacío que lo atraviesa de arriba abajo, tenso y asimétrico.

En AMALAUZANKO (El fantasma de los 14 zancos) el artista ha puesto, sobre un cuello y una mandíbula, una hórrida dentadura de catorce tablas desiguales. Nadie echa aquí de menos esos mecanismos electrónicos que ponen en movimiento real a ciertas esculturas de vanguardia. Basta mirar este conjunto de madera bruta y sin brillo para imaginar el paso inquietante del «duende de los 14 zancos» que se aleja llenando los valles oscurecidos con resonancias de *txalaparta*.

EIZTARIE (El cazador misterioso que en noches huracanadas pasa con su jauría) es todo vibración y ligereza: Dos cuerpos de roble tallado, tensos en opuestas direcciones. Esta estructura compleja, cuyas masas se aligeran creciendo en vigor y dinamismo según ganan altura, evoca la catapulta o la ballesta, el cepo gigante a punto de dispararse, el salto del cazador montaraz y furtivo. Este leño, que el formón ha rajado en varios sentidos como abriendo vías a la presión interior, sugiere el espectro que marcha veloz rasgando con aullidos la seriedad del espacio nocturno.

INTXIXU (Demonio silvestre, brujo o genio que vive en despoblados y cuevas): Es una de las composiciones más amplias (2,25 metros de alta), y la más espectacular, dramática y sugerente de esta muestra de Néstor Basterrechea. Todos los terrores irracionales se expresan en ese tridente que «corona» la cornamenta gigante de este fantasma, al cual la osamenta general y la carne cálida de la madera otorgan un aspecto casi humano. En su estructura, adelgazada hasta expresar la inaprensibilidad del duende, la gubia ha perfilado ritmos arbórescentes sugiriendo nevaduras y temblores vitales. En esta obra es donde



ARGIZAIOLA II.

se revela mejor esa fusión de estructura y lirismo, de perfección técnica y hondura ancestral, que caracteriza el arte de Basterrechea.

Concluiré insistiendo en que esta serie de esculturas ilustra, mejor que cualquier lección estética, lo que es el verdadero arte creador: una síntesis de forma y expresión. Y si mi voz tuviera autoridad suficiente para hallar eco en altas esferas, me atrevería a recomendar a las Diputaciones vascogadas la adquisición completa de esta obra gigante, para otorgarle su más natural destino: constituir el revestimiento interior de un futuro museo de mitología vasca.

JUAN PLAZAOLA

(1) Nace en Bermeo (Vizcaya), el 6 de mayo de 1924. A los doce años se ve obligado a salir para Francia. Siguen años de mucho viajar (Casablanca, Dakar, México, La Habana, Sudamérica), que sin duda fecundan su imaginación, y a partir de 1942 radica en Argentina. Se dedica a la pintura, pero poco a poco va descubriendo su vocación polifacéticamente creadora, revelándose pintor, escultor, fotógrafo, diseñador industrial, grabador, director de cine. De regreso a la patria en 1952, gana el concurso para la realización de las pinturas murales en la cripta de la basílica de Aránzazu, proyecto que queda sin realizar. Es seleccionado para la Bienal de Venecia y, como escultor, para la VI Bienal de Sao Paulo.

EL CENTENARIO DE EVARISTO VALLE

"No recuerdo haber pintado un cuadro sin haberlo visto antes en la vida real. Y viéndolo, en la vida real, y mirándolo y mirándolo, y sintiendo y sintiendo, su línea, su color y su belleza, tanto me han emocionado a veces, que a mis ojos se asomaron las lágrimas para verlo. Y ya sin necesidad de volver a mirarlo a cada minuto, se deja tiempo para que lo que se vio pueda filtrarse por la solera que cada cual lleva dentro de sí".

EVARISTO VALLE

APUNTES BIOGRAFICOS

EVARISTO Valle nació en Gijón el 11 de julio de 1873 y murió en este mismo lugar el 29 de enero de 1951. Entre ambas fechas transcurrió una vida a través de la que se realizó una de las obras más valiosas de la pintura española de nuestro siglo. Y llamada a ser mucho más conocida y apreciada, no sólo en nuestro país, sino en el ámbito universal, pues tiene merecimientos suficientes para ello.

Valle era hombre de curiosa personalidad. Fue aficionado a escribir, hasta el punto de pasar largas temporadas de su vida durante las que cambió el pincel por la pluma. Pero siendo interesante esta faceta suya de escritor, queda por debajo de su obra pictórica y bastante por debajo de lo que escribiera Solana, de quien sí se puede hablar de una equivalencia entre sus actividades de pintor y escritor.

Hijo de una conocida familia asturiana, tenía cinco hermanas y un hermano, Antonio, con quien vivió mucho tiempo en la última época de su vida. Comenzó desde niño a pintar y dibujar y a los diez años se trasladó con sus padres y sus hermanos a San Juan de Puerto Rico, pues su padre fue nombrado magistrado de aquella Audiencia. Allí, durante los seis primeros meses, pintó bastante, pero murió su padre y dejó de pintar. En seguida, con toda la familia, volvió a Gijón. Pasó por el instituto, estuvo empleado en una casa de Banca, después en una refinería de petróleo y luego en una litografía, por estimar que esta actividad estaba más cerca de la pintura. Fueron años difíciles estos de sus comienzos. A los veintitrés consiguió marcharse a París, donde se ganaba la vida como dibujante y litógrafo. Durante estos años de París dibujó caricaturas e historietas cómicas, ilustró algún cuento, realizó croquis para algún cartel e incluso dibujó rótulos de tiendas.

En París conoció a Daniel Vierge Urrabieta, que apreció sus dibujos, le brindó su amistad y le dio tarjetas de recomendación que Evaristo Valle no llegó a utilizar nunca.

Después de la Exposición Universal aflojó el trabajo en París y en 1902 se volvió a Gijón.

Al poco tiempo viajó por primera vez a Madrid, donde visitó insistentemente el Museo del Prado, y también hizo excursiones a Toledo y El Escorial. En Madrid intentó, sin conseguirlo, dibujar en algún periódico. Trabajó dos días en un taller de litografía, pero en lugar de seguir acudiendo al trabajo se iba al Prado. A las dos semanas volvió a Gijón, donde se había abierto una litografía y reclamaban su colaboración. Durante esta época se debate ante el dilema de seguir trabajando en la litografía, su medio de subsistencia, o dedicarse a pintar al óleo, actividad que tiene abandonada desde hace diez años. Por fin se decidió y

volvió a pintar en 1904. A los treinta y un años expuso en Gijón. Como consecuencia de aquella exposición, consiguió una pensión del Ayuntamiento, de 3.500 pesetas anuales, para pintar en París.

Valle pensó que aquel dinero no era suficiente para vivir y pintar en París y creyó que le podía dar un mejor destino recluyéndose con el dinero de la pensión en Noreña, entre prados, maizales y robledales. Y, efectivamente, se despidió de todos como si se fuera a París y se refugió en Noreña. Allí hacía una vida contemplativa, paseando y observando muchas cosas que después pasarían a su pintura. Pero un gijonés le descubrió un día y lo comentó en Gijón. Ello organizó el consiguiente revuelo, dividiendo las opiniones, pues mientras unos opinaban que estaba en Noreña, otros afirmaban que estaba en París. Avisado Valle, se trasladó rápidamente a París, donde a toda prisa pintó un cuadro que inevitablemente trataba de algo que había observado en Noreña; de donde los concejales dedujeron que aquella obra sólo había podido ser pintada en ese lugar. A partir de este momento, le suspendieron la pensión.

Valle se sostiene como puede en París, donde conoce a Anselmo Miguel Nieto, Aurelio Arteta y a Cristóbal Ruiz, más jóvenes que él y con quienes le une una buena amistad. También conoció por aquella época a Luis Bonafoux, que le presentó a Ignacio Zuloaga.

Luis Bonafoux, en repetidas ocasiones, comentó muy elogiosamente la pintura de Valle. Por aquella época, el pintor realizó bastantes retratos.

En 1909 acudió a Madrid con sus cuadros y expuso en Casa Iturrioz, en la calle de Fuencarral, con gran éxito de crítica. El verano de 1910 lo pasó en Gijón y después volvió a París. Allí siguió haciendo retratos y lo que le interesaba mucho más: escenas y cabezas del hampa parisina. Durante dos años seguidos expuso en el Salón Nacional. Comenzaba a abrirse camino en París, pero su salud, al par, empezaba a resentirse. El propio Valle explica su situación: "No puedo cruzar la calle. Siento el vértigo del espacio. Los asfaltados, los suelos lisos, me horrorizan. De este modo no puedo seguir en París. A Gijón. En casa, bien; pero cuando pongo el pie en el portal me acomete una grave excitación nerviosa y tengo que dar la vuelta, escaleras arriba. Varios años así encerrado en casa y sin pintar. Pero en cambio no ceso de emborronar cuartillas. Ya que por mi enfermedad no puedo vivir el mundo de fuera, con esto de escribir he inventado otro, para mí solo, y dentro de mi casa, que al cabo me resulta más interesante del que pudiera vivir en Gijón, o acaso en París". Por fin consigue volver a pintar y en 1919 imprime su novela *Oves e Isabel*, en la que había puesto mucha ilusión. Pero sus paisanos no respondieron a su entusiasmo y un día, decepcionado, trasladó los libros no vendidos al borde del mar y, desde la altura de Lledón de Peña Rubia, los arrojó sobre el acantilado.

Vuelve a exponer en Madrid y también lo hace en Bilbao, con muy buena acogida. Pinta intensamente ya en plena madurez que se había de prolongar durante bastantes años. En 1922 José Francés le proporcionó una exposición en el edificio de Bibliotecas y Museos, donde obtuvo un éxito resonante, especialmente entre los artistas e intelectuales. Al año siguiente viajó a Londres, donde un año después expuso en la Dorian

Leigh Gallery, con gran éxito de crítica. El éxito le llega a su obra. El Museo de Bilbao le adquiere un cuadro en 1925 y, al año siguiente, expone en Nueva York, en la Gainsborough Gallery. Pasa una temporada en Cuba, donde se siente atraído por la luz, el paisaje y los tipos humanos que traslada a algunos de sus cuadros. Vuelve a Gijón y pasa una larga temporada de descanso. El mismo pintor dice: "Demasiado descanso. Sin querer me deslizo y caigo en una vida de gijonés vulgar. No recuerdo el tiempo que duró este pecado. Aunque desde luego afirmo que puede contarse por años".

Mientras tanto, su obra va haciendo su camino casi por sí sola. En 1935 expone en Madrid, en Casa Vilches, pero el acontecimiento pasa prácticamente inadvertido. Valle, desde sus días de vértigo en París, siente temor de caminar solo por la calle. Únicamente cuando va acompañado este temor desaparece. Interviene con el escultor Barrón en un negocio quimérico. Un buen día, desaparece el escultor y Valle tiene que liquidar el negocio. En 1938, encerrado en su casa, escribe el drama *El sótano*, en dos actos. Terminada la guerra, durante algún tiempo, y aconsejado por su primo Gaspar R. Saturio, pinta cosas pequeñas que él le ayuda a vender en Oviedo a 400 pesetas. De esta manera se alivia notablemente su apurada situación económica. En 1944 expone en la sala Estilo, de Madrid. Aunque sólo vende un cuadro, a partir de esta exposición comienza a recibir visitas y a vender casi todo lo que pinta. En 1946 le visitó Enrique Lafuente Ferrari, que años después dedicaría un valioso y extenso volumen donde estudia su vida y su obra (1). Lafuente animó al pintor a que escribiera sus recuerdos.

Cuando Evaristo Valle murió el 29 de enero de 1951, desaparecía uno de los pintores que había logrado una obra de muy similar importancia y significación a las de Isidro Nonell y José Gutiérrez Solana.

PERSONALIDAD

La personalidad de Evaristo Valle fue singular por muchos conceptos. El gran artista fue, desde su juventud, un hombre sencillo y retraído, introvertido, con una intensa vida interior y poseedor de un ingenio y de una elegancia muy peculiares. Premioso en su conversación, se manifiesta con cierta tartamudez, pero a veces sus observaciones poseían una rotundidad aplastante. Hay al respecto muchas anécdotas, que a veces muestran facetas de ingenuidad en su carácter. También poseía rasgos de carácter infantil. Hombre de una gran sobriedad, no quiso nunca lograr nada que no se hubiera ganado a pulso, ni apoyar su real valor en la amistad ni en ninguna clase de favores. Ello seguramente contribuyó en buena medida a que su obra no fuera lo conocida que le correspondía, pero al conducirse de una manera consecuente con su carácter, también ello contribuyó a que en todo momento su obra se mantuviera fiel a su mundo, sin que en momento alguno se dejara llevar por ningún tipo de suscitaciones ajenas a su propia naturaleza.

De gran afabilidad en su trato exterior, con frecuencia se encerraba dentro de su propio mundo o, de una manera más directa, en su casa, y rehuía cualquier clase de comunicación externa, acaso decepcionado profundamente de lo que con tanta frecuencia es superficial motivo en quienes se acercan a los artistas, más movidos por la curiosidad o cualquier otro interés ajeno a la persona en sí o al valor de la obra sentida y lograda a través de una dedicación absoluta.

Durante largas temporadas, que duraron a veces hasta años, padeció de agarofobia, se mantuvo recluido, a veces incluso sin pintar, pero, fiel a la realidad, él la llevaba consigo, y poseía la facultad de recrearla con su imaginación de una manera exacta. En muchas ocasiones realizó la aparente paradoja de vivir lo

(1) ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *La vida y el arte de Evaristo Valle*. Diputación de Oviedo, 1963.



«EN LA CUENCA MINERA» (FRAGMENTO).

anteriormente visto, porque las cosas que le impresionaron dejaron una huella intensa en su sensibilidad y afloraban al exterior, en su obra.

Le gustaba mucho leer, y probablemente sus lecturas serían el origen de su afición a escribir. Tenía especial predilección por Dickens, Stendhal, Papini, Tolstoi y particularmente por el Gogol de "Almas muertas". Entre los españoles admiraba a "Clarín" en principio y luego a los escritores de la generación del 98, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Azorín. Y, acaso aún más que a éstos, a Ramón Gómez de la Serna.

Le gustaba llevar cuenta exacta de sus mínimos gastos, que anotaba cuidadosamente. Poseía un humor socarrón de aldeano. En ocasiones, usaba de tretas, inocentes en el fondo, para colocar a clientes que acudían a él, más llevados por la fama de artista extraño y valioso que por un real interés y conocimiento de la pintura, algún cuadro que no estimaba entre lo mejor de su trabajo.

En su vida parece estar ausente el aspecto sentimental. Y este es un rasgo más de su extraño carácter.

Cuando murió, a los setenta y siete años, aún abrigaba la esperanza de llevar a cabo bastantes de sus proyectos, tanto en el terreno de la pintura como en el de la literatura.

COMENTARIO CRITICO

La pintura de Valle está enraizada en la realidad, en una realidad que es tanto exterior como interior, por elaborada en su intimidad. Valle, en cuanto pintor, tanto como en cuanto hombre, no fue amante de la vida de la ciudad, y cuando pintó algo que con ella se relacionara, lo hizo con un punto de ironía que pone bien de manifiesto que si lo hizo fue porque pictóricamente le interesaba, pero no porque le gustaba. Esto lo podemos apreciar en los lienzos suyos que tienen como tema palcos de teatro ocupados por encopetados asistentes, tales como "El palco de la niña rubia", "El palco familiar" o "El palco del gomoso". Pero incluso en estas ocasiones se puede rastrear algo en la atmósfera de su pintura, que conserva su aliento campesino. Fue en el campo donde él respiró a sus anchas; concretamente en el campo asturiano, el cual observó cuidadosamente, y del que se empapó hasta lo más profundo. Por eso su interpretación ahonda en las esencias de una atmósfera y está conseguida con el color y la composición que al mismo tiempo interpretan la luz con una veracidad que, siendo exacta, es ideal al mismo tiempo.

En Valle hay una compenetración absoluta entre el paisaje y la figura. Esta suele formar parte esencial del paisaje, pero no se

confunde con él como un elemento plástico, como una forma en la que juega un papel estrictamente desde el punto de vista de la composición y del color, sino que se integra en el cuadro conservando su vida propia, su individualidad, en ocasiones muy acentuada, marcando los rasgos acusados de un carácter o de una fisonomía, que recuerda su época juvenil durante la que dedicara muchas horas a la caricatura. Pero más que exagerar unos rasgos existentes, lo que suele hacer Valle es fijarse en los tipos humanos que ya en sí poseen esos rasgos acentuados. Ello destaca sobre todo cuando el pintor retrata ambientes de interior, casi siempre referidos a la vida del campo, como "La merienda", o "Demetrio el guapo, en la taberna", óleo de 1949, en el que se resume mucha experiencia del pintor y se sintetizan varios de sus temas predilectos. La ironía que hay en este cuadro llegaría a ser sarcástica si no estuviera atemperada por la indudable atracción y el interés humano que el protagonista del cuadro, el tímido amigo advenedizo y la tabernera que le sirve, despiertan en Valle. Los tonos de los colores suaves y expresivos, que sugieren también el recuerdo de sus paisajes, contribuyen a darle algo de tono idílico a lo que de otra forma sería la representación de una burda francachela. Valle lo salva, y de qué entrañable manera, porque lo siente suyo.

Su inicial experiencia de caricaturista le valió también para conseguir alguna obra maestra del retrato, tal como sucede con el de Bernard Shaw, de una agudeza psicológica y de una fidelidad real tal, que no es exagerado asegurar que, además de un retrato de muy alta calidad, es una pieza iconográfica de extraordinario interés para calar en la psicología del escritor irlandés. La seguridad del dibujo, de una línea suave pero de una gran energía, armoniza perfectamente con el colorido, también suave, pero matizado de forma que pone de manifiesto en todos los detalles del rostro el resplandor del ingenio y la inteligencia, como valores absolutos. La pericia de Valle para el retrato fue excepcional, sobre todo cuando nos damos cuenta de que él no fue esencialmente retratista ni parece que pretendiera mostrar su maestría en ello. Casi siempre pintó las figuras como si fueran una parte de un paisaje o de un ambiente.

Es interesante también para el estudio de su personalidad tener en cuenta su autorretrato, que, como personificando a Colón, realizó en 1948. La nobleza de sus rasgos, tal como los podemos ver en sus fotografías, muestran una comprensiva melancolía que parece el producto de la experiencia de la vida y de la aceptación de la propia circunstancia.

Pero no hay que pensar que el mundo que llevó Valle a sus cuadros no fue un mundo alegre y dinámico, pues esos caracteres están en su pintura en muy alta dosis. Ella es un canto a la vida y, por tanto, alegre. Los temas a veces no pueden parecerlo, pero casi siempre resulta optimista, cercana, próxima a nosotros. Nos pone a cada uno de los espectadores ante una realidad directa, próxima, que ofrece la vida sin eufemismos, pues su imaginación no es una imaginación escapista ni onírica, como tampoco se complace en acentuar los tintes sombríos de la realidad, sino que es una realidad observada y recreada en sus caracteres esenciales, que nos confirman a cada momento el profundo interés que el autor de esos cuadros sintió por la vida, y que consideraba que la existencia ya es algo interesante de por sí. Esta actitud suya de observador constante se relaciona en el plano literario con el interés que por la realidad y por sus aspectos diferentes e insospechados tuvo Ramón Gómez de la Serna, como el poeta portugués Fernando Pessoa, pues, por boca de su heterónimo Alberto Caeiro, dijo: "Nuestra única riqueza es ver". Valle, consciente de esa riqueza, hizo de ella su personal tesoro, recreándose en fijar para la posteridad lo que él había visto en un momento transitorio. A él le atrajeron, más que ningunos otros, aquellos aspectos de la realidad de su tierra que están a mitad

de camino entre lo idílico y lo testimonial; arquitecturó los cuadros con naturalidad, colocando las escenas campestres con un idéntico tono de valoración entre lo anecdótico y lo intemporal. Pintó, sobre todo, escenas de encuentros en el campo, encantadores idilios plenos de candor y poesía, personajes que son otros tantos tipos diferenciados de la región: el cura rural, el indiano, los mendigos, los haraganes, los pescadores; figuras caminando cubiertas con un paraguas bajo la lluvia, aldeanas a caballo en su asno, encuentros de vecinas frente a la puerta de su chamizo rodeadas de animales domésticos, escenas marineras, de la cuenca minera, campos de minerales, etcétera. Pero lo que le impresionó de una manera más diferenciada, de forma que constituye una parte muy importante de su obra y de bastante extensión, son sus carnavaladas. En ellas, varias figuras, a veces con la cara descubierta pero vestidas con atuendos burlescos, realizan una danza que nos remonta a motivaciones ancestrales de la Humanidad. Hacia 1922 ya había realizado bastantes obras maestras de este género, muchas de ellas en museos y colecciones importantes, y de 1945 es una de las más significativas, la titulada "Corriendo el carnaval o Cipriano el hojalatero", en la que ante el fondo macizo de las siluetas de unos edificios que quedan en segundo término, bajo un cielo matizado pero que pesa sobre la escena, la figura central del borrachín juerguista del lugar está coreada por varias figuras que dan rienda suelta a sus represiones gesticulando, alborotando y emborrachándose disfrazados.

Próxima a esta temática está también la del entierro de la sardina, la riña de borrachos o la reunión de brujas. Esto puede hacer pensar en la proximidad de su mundo al de Solana. Sin duda alguna la proximidad existe, pero no la influencia. Se trata de coincidencia en algunos temas, pues las diferencias son muy grandes. Aparte de la temática, el mundo de Solana es mucho más obsesivo y cargado de tintas negras, nos habla a cada momento de la caducidad de la existencia, mientras Valle ofrece un espectáculo que le ha interesado y que ha resuelto plásticamente de una manera eficaz, pero sin invitarnos demasiado a sumergirnos en pensamientos sombríos. En cuanto a las preferencias temáticas que he señalado, sin duda son más amplias, aunque algunas nos sean desconocidas y otras no llegara a realizarlas extensamente. El dijo: "Todo me gusta. Lo amo todo. Lo respeto todo. Dios me ha dado el poderoso don de poder verlo todo como yo quiero que fuera" (2).

Valle, personal y esencialmente autodidacta, fue en la realidad donde encontró a su maestro y la cantera inagotable de su temática. Su pintura, realizada dentro de las consecuencias del impresionismo, tomó de este movimiento la libertad para interpretar a la realidad con arreglo a su sensibilidad. Pero incluso los colores de sus cuadros están tomados de la Naturaleza, no de una manera meditada científicamente y con arreglo a una evolución de tendencia, sino sentidos por sí mismos. De toda la historia de la pintura, se apoyó en aquellas cosas que le eran afines y que le servían para dar expresión a su mundo. Por buscar una relación, que no influencia, que es difícil adivinar en él, se puede hablar de Gauguin. Pero, como en el caso de Solana, Gauguin buscaba más un fin último a la pintura que en Valle no se advierte. Lo que destaca en su pintura es la fidelidad a la circunstancia que la motivó, su plasmación plástica, y el hecho de que, de este modo, como consecuencia, nos hagamos conscientes de que algo en la realidad tiene, con la significación escueta de su existencia, la de la representación, y que lo que vemos es uno de los aspectos de la realidad, múltiple en significaciones.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

(2) Citado por Enrique Lafuente Ferrari.

DOCUMENTACION FOTOGRAMETRICA DE RUINAS Y MONUMENTOS

DURANTE el pasado mes de julio se ha llevado a cabo, patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes y con la colaboración técnica del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales de la UNESCO, una misión de documentación de monumentos y ruinas arqueológicas por medio de métodos fotogramétricos. Bajo nuestra dirección, como arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes, y los técnicos del citado centro, de la UNESCO, arquitecto Mario Zappetti y el ingeniero Sergio Lucarelli, se han llevado a cabo los trabajos programados como una experiencia orientada a utilizar la fotogrametría para el levantamiento planimétrico de ruinas arqueológicas y de monumentos.

En nuestros días la fotogrametría como método de levantamiento topográfico se ha impuesto en todo el mundo especialmente por su precisión y por la asombrosa brevedad del trabajo de campo. La

aplicación del método al levantamiento de monumentos, que requiere instrumental especial está todavía en pleno desarrollo y hasta la fecha apenas se ha utilizado en España. Este método, pese al costo inicial del equipo, permite realizar levantamientos en tiempos asombrosamente breves especialmente en lo que a toma de datos en el lugar se refiere. Su aplicación a los levantamientos arqueológicos, apenas utilizado se presenta con enormes posibilidades.

La misión realizada se ha desarrollado en dos vertientes. La primera tenía como fin experimentar los modernos métodos aplicándolos al levantamiento de monumentos arqueológicos, concretamente en el teatro y anfiteatro romanos de Segóbriga (Cuenca).

El levantamiento completo se realizó en el tiempo total de dos días incluyendo todo lo necesario para el revelado de las placas y la comprobación de su calidad. El trabajo fue realizado por los tres componentes de la misión sin ne-

cesidad de ningún otro colaborador y utilizando una plataforma de elevación amablemente facilitada por el Museo Arqueológico Nacional que permitió la toma de fotogramas desde una altura cercana a los diez metros sobre el suelo. Las tomas fueron programadas pensando en la restitución de una planta general y dos secciones-alzados de cada monumento a cualquier escala a determinar desde 1/25 en adelante. Se realizaron asimismo tomas encaminadas a la restitución de detalles a escala 1/10.

La segunda vertiente de la misión se desarrolló sobre un tema mucho más experimentado, sobre todo en otros países, como es el documentar un centro histórico. En España sólo se han realizado levantamientos con este método de tres o cuatro monumentos singulares. El trabajo se realizó en Albarracín, como complemento de documentación del Plan Urgente de Protección que la Dirección General de Bellas Artes está elaborando para esta ciudad. La misión ha experimentado los

BICAMARA SMK 120 DE ZEIS IKON.



COLOCACION DE LAS PLACAS EN LA BICAMARA.





LA BICAMARA SOBRE LA PLATAFORMA ELEVADORA TRABAJANDO EN EL ANFITEATRO DE SEGOBRIGA.

resultados que se obtienen aplicando la fotogrametría terrestre a la documentación sistemática de un conjunto monumental comprobándose la velocidad y comodidad con las que se trabaja y la garantía de contar con la precisión que se desee en las restituciones según la necesidad que el arqueólogo o el arquitecto tengan.

Se realizaron diversas modalidades de levantamiento: edificios singulares, alzados de calles, interiores, dos sectores de las murallas, uno de los castillos, etc. Todo ello permitió apreciar las posibilidades del método, incluso para medir edificios de considerable altura e inaccesibilidad con todo detalle y sin necesidad de andamios ni ningún otro elemento auxiliar.

Por último se realizó un rápido levantamiento de un monumento aislado: el castillo de Mora de Rubielos. El objeto fue documentar uno de los lados de las arquerías del patio que por su excesivo desplome habrá de ser desmontado y remontado. La fotogrametría en este caso permite una documentación detalladísima a la vez que nos da la posibilidad de medir con toda precisión las deformaciones sufridas por el edificio.

Para la misión, que duró en total

seis días, se dispuso del costoso material de fotogrametría prestado por la UNESCO a petición del profesor M. Almagro, comisario general de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes. Se utilizó un preciso equipo formado por una bicámara tipo SMK 120 de ZEIS IKON, con todos sus implementos, así como el material necesario para revelar las placas en el mismo campo de trabajo.

En la actualidad la documentación recogida se encuentra en el Centro de la UNESCO, de Roma, para ser restituida aquella parte que se precisa, en un centro especializado.

Posteriormente todo el material quedará archivado en España en la Dirección General de Bellas Artes, para poder ser utilizado en el momento que sea necesario.

Con esta misión se ha obtenido una experiencia importante con vistas al uso de este moderno método de documentación y a su posible aplicación en España, país en el que apenas se ha utilizado y que por la magnitud de su patrimonio cultural y dadas las múltiples e inminentes amenazas que se ciernen sobre él, precisa de una urgente y completa documentación que sólo se puede

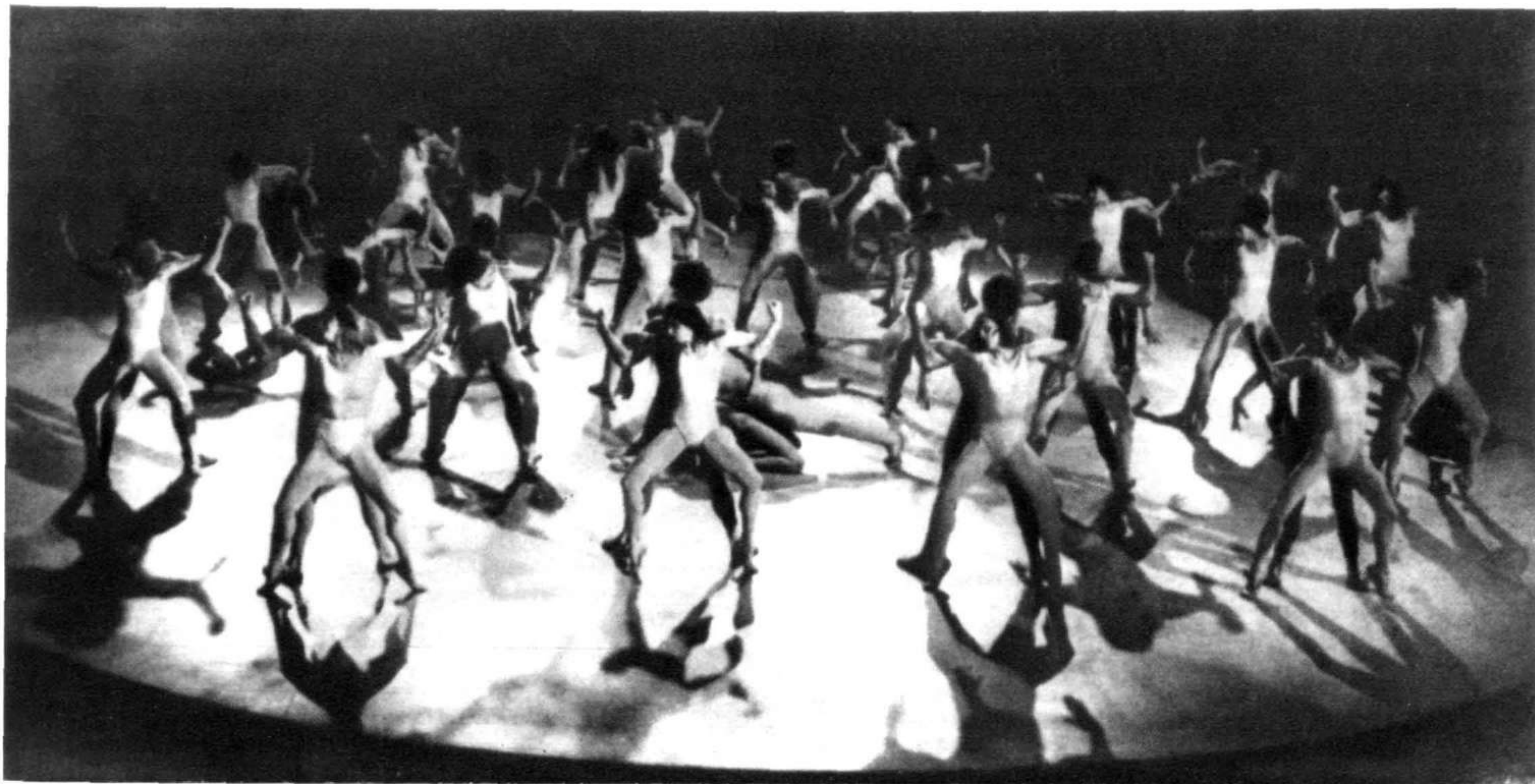
lograr aplicando estos modernos métodos que proporcionan una mayor eficacia y gran economía sobre todo de tiempo.

Asimismo, la colaboración con un Centro Internacional del que España es miembro en la actualidad de su Consejo Directivo, demuestra la validez y conveniencia de incrementar en cuanto sea posible estos contactos internacionales con vistas a la empresa común de preservación del patrimonio cultural de la Humanidad.

Queremos aprovechar estas líneas para agradecer desde aquí, públicamente, la colaboración recibida por el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales de la UNESCO, de los técnicos del mismo ya citados y del director del Centro de Roma que facilitó a la Dirección General de Bellas Artes la posibilidad de hacer una experiencia práctica, que creemos podrá ampliarse tras las enseñanzas logradas en la primera campaña de trabajos de la que esperamos informar más ampliamente a cuantos puedan interesarse por los resultados obtenidos.

ANTONIO ALMAGRO GORBEA

MAURICE BEJART. EN EL LICEO



«LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA».

Al igual que su temporada de ópera, el Gran Teatro del Liceo ofrece anualmente con la misma estabilidad un curso dedicado al ballet, de indiscutible categoría internacional, que, sin prescindir de las obras maestras pertenecientes a la gran tradición coreográfica, otorga especial preferencia a la danza moderna e incluso a las corrientes de última vanguardia. La última temporada coreográfica, «Primavera 1973», ha sido un máximo exponente de tales características, gracias a la feliz iniciativa de la empresa del Liceo, consistente en la presentación del Ballet du XXème. Siècle, de Bruselas, dirigido por el eminente coreógrafo Maurice Béjart. Sin embargo, antes de abordar este tema, que merece un análisis aparte, daremos una fugaz visión de otras compañías que desfilaron por el escenario de nuestro primer coliseo: el London Festival Ballet, de Londres, y el Ballet Titular del Gran Teatro del Liceo, dirigido por el maestro Juan Magriñá.

Bajo la dirección artística de Beryl Frey, la famosa agrupación británica sigue cultivando una línea netamente clásica, cuya falta de novedades limita nuestro comentario. Efectivamente, la única obra de su repertorio que pretendía incorporarse a la danza moderna, «Resonar de trompetas», con música de Martinu y coreografía de Anthony Tudor, tan sólo es un tímido intento, que ni siquiera logra rozar la problemática y

las múltiples posibilidades que ofrece el ballet actual, porque, a decir verdad, se necesita mucha imaginación para convertir en obra de arte un argumento tan trillado como el del opresor y el oprimido. Tuvimos, pues, que conformarnos con producciones y partituras conocidas, y con los eternos «pasos a dos», que a nuestro juicio fueron lo mejor del London Festival Ballet en cuanto a calidad, demostrando el excelente cuadro de solistas que comporta la agrupación. Las demás versiones se desarrollaron con la corrección habitual que siempre ha caracterizado al London Festival Ballet.

La presentación del ballet titular del Liceo en la temporada coreográfica tuvo en un principio mayores alicientes, por el simple hecho que supone el reconocimiento y estímulo hacia la incansable labor realizada por los solistas y cuerpo de baile del conjunto barcelonés, que, bajo la tutela del maestro Magriñá, han dado pruebas de su respectiva valía. Aun reconociendo las dificultades que suponen para una compañía no subvencionada la creación de repertorios clásicos y modernos de interés, lo único que lamentamos, tratándose de una presentación, por así decir, oficial, fue la ausencia de una producción sólida y de la envergadura requerida por las circunstancias y que a la vez tuviera un sello de novedad. Pasando por alto el «Interludio de Vives» (de la zarzuela «Bohemios»), los estrenos de «Fandango

del candil» (gran divertimento español) y de «Obsesión» no podían cumplir en modo alguno con esta tarea por diversas razones: «Fandango del candil» rindió un homenaje a la Escuela Bolera Española, lo cual condiciona la fantasía del coreógrafo, limitándola a las típicas escenas pintorescas de un género folklorizante, a pesar de la refinada y magnífica coreografía de Juan Magriñá. En «Obsesión» ocurre algo parecido: el dinamismo y afán de innovación que denota la notable coreografía del bailarín-estrella, Alfonso Rovira, tan sólo sirvió para apreciar las extraordinarias dotes interpretativas y técnicas del propio autor y de la bailarina-estrella, Asunción Aguadé, sin olvidar a Guillermina Coll (valor en alza de la danza), ya que el referido montaje escénico fue netamente superior a la música impersonal del ballet. «A tiempo romántico», «Pierrot», «La moza y el estudiante» y «Tapices de Goya» son obras dignas, pero más bien de complemento, y lo mejor que apreciamos en la actuación del ballet del Liceo fueron las versiones de «El sombrero de tres picos» y también «El duelo», cuya partitura, de corte más bien tradicional, es válida para la trama argumental de esta obra, que se benefició de una estupenda traducción y de una magistral coreografía, original también de Magriñá.

Resumiendo nuestras impresiones acerca del ballet liceísta y su director, pudimos constatar, una vez más, la solvencia profesional de la agrupación y la consumada maestría de Magriñá, hombre culto, que conoce por completo la tradición clásica de la danza, así como las posibilidades del ballet moderno, tal como lo ha demostrado a través de las esporádicas actuaciones de la compañía en anteriores cursos operísticos. Como todo conjunto estable, el ballet del Liceo necesita una subvención, y quizá también un asesor musical, porque su valía ya está probada. De ser así, la agrupación podrá manifestarse no sólo en los escenarios del Liceo, sino también por el resto de España y el extranjero con grandes programas de verdadera calidad musical y coreográfica.

MAURICE BEJART Y EL BALLETO DEL SIGLO XX

Ante las múltiples tendencias y el acentuado confuisionismo del arte actual en general, Maurice Béjart se nos presenta como un hombre estimulante y como un artista que ha logrado algo muy difícil de conseguir en nuestra época: la creación de una obra coreográfica que equilibra y fusiona maravillosamente la danza clásica y moderna, sin por ello destruir nada en absoluto. Así, Béjart construye a partir de unos cánones establecidos, transformándolos mediante una portentosa fantasía en un producto eminentemente personal, cuyo poder de irradiación expresiva llega incluso al espectador más exigente. El hace una verdadera síntesis de todos los elementos que integran el ballet, trasplantándolos a su propio universo conceptual. Su estilo es único, porque sin pretenderlo desmitifica el puro exhibicionismo de los «pasos a dos», los cuales se manifiestan en sus coreografías no precisamente como algo propio, sino como uno de los variados elementos que las componen. Además, Béjart es un profundo conocedor de la música y se puede permitir el lujo de escenificar obras de los más diversos estilos, a partir de J. S. Bach hasta las partituras electrónicas de un Pierre Henry, entre otros. Infatigable investigador, su producción ha tocado los más diversos estilos y géneros musicales, y si a lo largo de la misma existen, al lado de obras realmente geniales, ballets

discutibles, cabe incluso reconocer en éstos un arte que siempre se apoya en bases muy sólidas.

Los dos programas traducidos por el Ballet del Siglo XX nos ofrecieron una amplia panorámica de la aportación del coreógrafo y marcaron un hito en la larga historia de la danza en el Gran Teatro del Liceo. La compañía belga dispone de excelentes solistas, pero lo que destaca ante todo es su magnífico trabajo de conjunto, que anula cualquier tipo de «vedettismo», y la fabulosa versión de la «Ofrenda coreográfica», con trabajo de equipo y la antes mencionada coordinación entre elementos clásicos y actuales representados por el célebre tema musical del «Rey Federico de Prusia» y por el «Anti-Tema», traducido por un percusionista situado en la misma escena.

La coreografía realizada por Béjart de «El pájaro de fuego», de Strawinsky, fue estrenada en 1970. En esta obra el maestro suprime cualquier elemento puramente decorativo, dosificando maravillosamente los juegos de luminotecnia y logrando un ballet con una alta carga de poesía mediante una máxima simplificación de medios que traduce perfectamente la propia descripción de Béjart acerca de la obra: «"El pájaro de fuego" es el Fénix, que renace de sus cenizas. El poeta, como el revolucionario, es un pájaro de fuego». El Ballet del Siglo XX trajo consigo la verdadera música, que, además de servir para la danza, tiene el suficiente potencial expresivo para cumplir también con las exigencias requeridas por la música pura o de concierto. Nos referimos concretamente a la célebre y ya clásica «Consagración de la primavera», de Strawinsky, partitura que, además de cerrar una gran época orquestal, cuyo origen podemos hallarlo en un Monteverdi, plasma uno de los puntos culminantes del expresionismo musical y desarrolla un factor que se convertirá en uno de los principales elementos de la futura producción strawinskyana y de la música moderna en general: el ritmo. Aquí nos hallamos ante una de las más portentosas realizaciones de Béjart (quizá la mejor), que no vacilamos en situarla entre lo más definitivo de la danza conseguido hasta nuestros días. Siendo imposible describir con palabras la fascinante plástica y la inimitable traducción de la coreografía, nos limitaremos a decir que el alucinante espectáculo, impregnado del primitivismo de la Rusia prehistórica, quedará para siempre grabado en nuestra memoria.

Mahler, Mozart y Berlioz fueron tres de los cinco compositores escogidos para el segundo y último programa, pero donde más brilló el genio de Maurice Béjart fue en las versiones de «Actus tragicus», de J. S. Bach, y del popular «Bolero», de Ravel. El coreógrafo penetró en lo más profundo de la escritura del autor de «La Pasión según San Mateo», describiendo y sincronizando magistralmente todo cuanto pueda haber de visual en los pasajes fugados con su respectiva trama contrapuntística y en las partes vocales solistas con acompañamiento. Los imponentes relieves y simetrías adquirieron en la escenificación de «El bolero» una nueva perspectiva, de carácter exótico y orientalista, estructurando progresivamente un armonioso edificio plástico a través del lancinante, persuasivo y excitante tema.

Por último, señalamos un nuevo aliciente en estas sesiones: la positiva reacción del público liceísta, que con sus muestras de entusiasmo captó la excepcional trascendencia y significación de estas memorables representaciones.

JUAN GUINJOAN

LUIS SEOANE

Los gallegos son un pueblo singular. Errantes, tienen una tierra y unas raíces históricas que parecen llevar consigo y que lo aglutinan todo. Sin embargo, muchos, como se ha hecho notar, han acabado por tener dos patrias: la otra, claro está, Argentina, tierra de promisión, por más que sea la del Finis Terrae del mundo mediterráneo, la vieja y húmeda Galicia, la que en el fondo tire de todo hacia sí. No es extraño que se den casos de verdadera doble nacionalidad sentimental. Gallegos que no terminen de saber del todo de dónde son, y que andan, años tras año, cruzando el océano para comprobarlo. Uno de ellos, gallego español ante todo, pero bonaerense incluso de nacimiento, que parece flotar a pesar de su humanidad, que se hace notar en seguida por su volumen y entidad espiritual, es Luis Seoane. La misma doble solici-tación la vemos en su arte: Seoane es pintor y grabador, y a la vez poeta. Claro que es muchas cosas más, pero éstas son las que aquí nos interesa recordar. En las dos actividades ha marcado con fuerza la historia de su país con un amoroso arañazo que tiene mucho de rabia.

Ahora, Luis Seoane acaba de exponer en Madrid una colección de óleos. Con tan amplio reconocimiento como tiene su obra en Argentina y en Galicia, en el resto de España no se tiene una idea suficientemente clara de él. Su obra, decisiva, que responde a una personalidad fuerte, no se sabe exactamente de qué mundo nos viene, y su nombre suena lejano para algunos por razones que sería difícil explicar aquí. Así que puede darse el caso de que, hace cosa de dos años, en una revista de arte que aparece en Madrid, se publicara un artículo en que se hacía historia de la pintura gallega, donde naturalmente se dejaba clara la importancia de Seoane, y al mismo tiempo, en otra sección, una nota donde se juzgaba a Luis Seoane como «el más significativo grabador en madera sudamericano».

Seoane, trabajador al filo de la vanguardia internacional, lo hace en todo momento desde una perspectiva gallega. Su representación de la figura humana, la simplificación de las formas y la distribución de planos sobre la superficie tienen tanto de una tendencia que podemos rastrear en la segunda escuela abstracta de París como de pintores gallegos anteriores, en una línea que puede ser marcada por Castelao y Maside, que aportará, con Seoane, a artistas como Colmeiro y Souto. La profundización en el paisaje y el espíritu popular ga-

llego de Castelao y Maside se dio a través de una suerte de esquematización, con una vertiente ilustrativa en Castelao, nítida en sus perfiles, nerviosos y de aguda sátira, y de trazos marcados, para subrayarlo todo inequívocamente, con cierta rudeza, en Maside.

Seoane ha continuado esta línea a la que ha dotado de un intelectualismo que trata de reforzar esos problemas vivos. Seoane parece poner un filtro. O lo que hace es lavar temas y materiales. O someterlo todo a un largo y concienzudo proceso que podríamos llamar alquímico hasta dejar reducida la materia a un oro ideal que no deja de ser materia pura. Esta impresión de absoluta desnudez, de eliminación obsesiva, radical, de todo lo accionario es la que dan sus pinturas y grabados.

«ETAPA DE LA VIOLENCIA»

Naturalmente, esta realidad actual ha tenido un desarrollo. Observemos que, en la evolución de su obra, existe una constante comunicación con la cambiante realidad histórica. Lorenzo Varela, en un excelente ensayo, ha hecho notar cómo su pri-

«FIGURA ABSORTA».



mera etapa, que comprendería de 1927 a 1942, y que llama «de la violencia», corresponde «al clima social español de la época» que desembocó en la trágica tormenta de la guerra civil. La violencia que reflejaba Seoane entonces debía estar impulsada por algo que le caracteriza: la capacidad de indignación. Seoane, en su pintura y en su poesía, en su conversación, se indigna ante la injusticia y ante la estupidez —que siempre segrega también injusticia—. Esos campesinos, esos pescadores, son personajes solitarios, aislados en sus valles, o frente al mar, o en sus casas, por una lluvia pertinaz que no cae del cielo —eso es lo de menos: por el contrario es vivificadora y hace crecer los frutos en los campos—, sino de mucho más cerca, rasante, y que impide que crezca hasta donde pueden y deben esos frutos, y que los hombres crezcan también.

Este carácter y el encuentro con sus temas debían llevarle con frecuencia a la sátira. Los dibujos de su primera exposición, en 1929, encauzaban su violencia por una vía muy propicia: la de acusatoria y tantas veces desesperada del dadaísmo político, el Dadá berlinés, el de Grosz, que nos ha dado también las películas y los fotomontajes de Heartfield. En su segunda exposición presenta también carteles —con una misma preocupación social y política— y temples hechos con el procedimiento del estarcido.

Ya entonces se podía observar una doble atención del artista a lo gallego —madeja oscura, amasada de luz y de sombra, ajena a la tradición grecorromana— y a lo internacional. Profundamente europeo, como gallego —lo hace notar Varela en el mismo estudio—, aquel vocabulario para el grito venido de Centroeuropa le resultaba cómodo de manejar. Podemos ciertamente relacionar con facilidad a muchos artistas gallegos con el expresionismo nórdico, sin duda por una coincidencia en sentimientos y hasta en condiciones climáticas y por ciertas raíces históricas.

LA POSGUERRA. BUENOS AIRES. VIDA Y MITOS DE GALICIA

Después de la guerra civil española, en Buenos Aires, comienza para el arte de Seoane unos años de añoranza que suavizan la violencia, aunque no la hagan desaparecer: la encauzan y tiñen de esperanza. Su paleta se enturbia; se hace, diría, más gallega. Esta etapa es la que, de manera más explícita, ha dado pie a que Fernando Mon le haya podido incluir en el grupo de pintores que llama «de afirmación racial». Se observan ciertas caracterís-

ticas comunes a otros pintores de dicha tierra: cierta tendencia a fundir el contenido de las formas con el fondo del lienzo, mientras los perfiles se subrayan con fuerza, con cierta agresividad; y, en relación con esto, cierta confusión en el empleo del color, lo que puede convertirse en una virtud y que acaso está de acuerdo con un sentimiento sumergido en la Naturaleza, de la cual se saca esta sensación de comunión oscura, misteriosa e inquietante. Seoane ha despojado posteriormente su obra de estas adherencias y la ha transformado en algo más claramente expresado; formas, colores y fondos están pintados con pulcritud, con geométrica claridad.

Los temas que se impondrán hacia 1942, y que perduran con oscilaciones hasta comienzos de los años 50, están muy vinculados al universo gallego: figuras y paisajes, naturalezas muertas, el mar: un mar revuelto, frente al cual las rocas permanecen desafiantes. Las figuras salen del fondo de los tiempos, pero son asimismo reflejo del presente —«la realidad del recuerdo y la realidad del presente, se mezclan en mis cuadros», ha escrito el propio Seoane—: campesinos, romerías, temas del folklore gallego, con su sabor medieval y las visibles raíces célticas. Tipos populares en su humanidad sufrida, resignada; una humanidad que, salida de la tierra, y no distinta a ella, parece tener una condición sagrada. Todo ello —como hizo notar Jorge Glusberg— integrándolo en lo aprendido en la obra de Pablo Picasso.

LIBROS ILUSTRADOS. EL GRABADO

La estancia ininterrumpida en Buenos Aires durante aquellos años de la posguerra española serán testigos de su dedicación al óleo, donde cuajará definitivamente todo lo que ha estado ensayando en otros campos. Pero no debemos entender esto como menosprecio a otra técnica como el grabado, porque es claro que Seoane siente también gran predilección por él. Son muy de destacar las ilustraciones que ha hecho, a lo largo de los años, de libros y textos diversos: de Alberti, Lorenzo Varela, Rafael Dieste, García Lorca y tantos otros, o con textos del propio autor. De la importancia de esta producción debió dar buen testimonio la exposición retrospectiva que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1971, que —para decirlo con palabras de Guillermo Whitelo, presentador del catálogo— permitió «valorar la coherencia profunda y la riqueza inventiva que aureola la tarea de los grandes maestros». En los grabados se sintetiza todo aquello que pretende en el con-

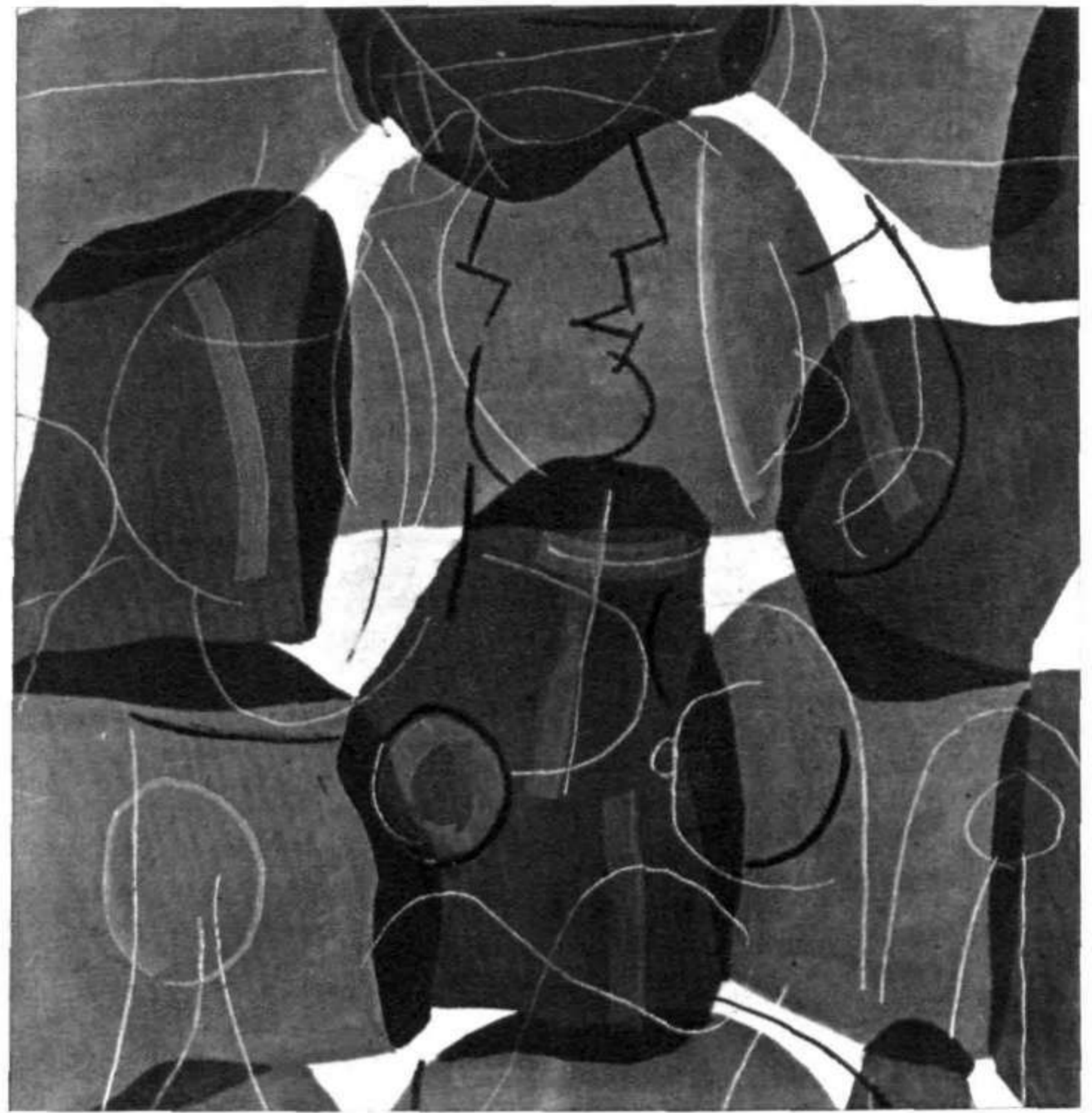


«LA INDICACION».

junto de su obra, y se nos da recortado, esencial. Alguno de los libros ilustrados quedan en su historial como hitos, como el «Homenaje a la Torre de Hércules» —éste con dibujos—, prologado por Rafael Dieste (Editorial Nova, Buenos Aires, 1944), que constituye una interpretación de Galicia a través de sus mitos; fue seleccionado por la American Institute of Graphics y Arts y la Pierpont Morgan Library de Nueva York como uno de los mejores libros de dibujos publicados entre 1935 y 1945. Citaré también los «Siete grabados en madera», que acompañaban «¡Eh, los toros!», poemas de Rafael Alberti (Emecé Editores, Buenos Aires, 1942). En éstos, como en otros grabados, da muestras de extraordinaria sensibilidad y dominio de la técnica, con la clara y limpia interpretación de las manchas y veladuras con las sutiles y naturalísimas aguas de la madera, todo intencionado y sentido, necesario.

LOS MURALES

En Buenos Aires desarrolló Seoane otra actividad de indudable interés: el mural, que liga muy bien con su manera de hacer en pintura, especialmente en su tercera etapa. Más de treinta murales realizó en Argentina, sobre todo en la capital; alguno de ellos perdido, como el que llevó a cabo en el café Casa de la Troya, donde los había también de otros artistas gallegos: Castelao, Colmeiro, Federico Ribas. Estas experiencias debieron servir



«MUJER CON CESTO».

de mucho a su autor. Existe en su obra una vocación de ilimitados espacios, que están explícitos, con la apertura, en los óleos actuales, y que acaso ha hecho posible desvelar en gran parte aquellos murales.

PLASTICA PURA, PASION PURA

Puede considerarse clave en el desarrollo y proyección de su obra la exposición individual que celebra, en 1954, en la galería Bonino de Buenos Aires. De los comentarios críticos que suscitó, uno de ellos, el de Manuel Mújica Laínez, en «La Nación», resulta muy definidor de lo que la pintura de Seoane era en aquellos momentos: «... Limpio, claro, rotundo —escribe—, Luis Seoane construye sus óleos enérgico y casi como un escultor, casi como si manejara duras piedras multicolores. Con trazos severos plantea el dibujo cerrado, que imposibilita cualquier fuga, cualquier trampa lírica, y exige que el problema se resuelva con ineludible exactitud. Y lo consigue sin que sus cuadros pierdan nada de la esencia lírica que los promovió».

La tercera etapa se configura entre 1954 y 1955. La inclinación al cartel, al estarcido y el grabado, al mural, terminará por desembocar en estos años en una visión bidimensional, que quedará resumida y alcanzará su mejor exponente en los óleos con figuras de perfiles muy marcados y tintas planas, y en los grabados en madera, que caracterizan hoy el arte de Seoane.

Unas tintas planas. Unos colores no puros, sino algo velados, como si se desviarán de los tonos a que parecían encaminarse y se fijaran en otros: por delicadeza, también por elegancia; por jugar a engañarnos, para mejor decirnos la verdad. Unos colores básicamente cálidos, pero que no queman, aparentemente al menos: rojos, tostados, ocre, amarillos oscuros, castaños..., y, de pronto, unos verdes, o unos morados, o unos azules, que pueden ser muy vivos, que saltan hacia nosotros, unos blancos y negros; pero todo vuelve de nuevo a una paleta asordada, que nos grita con discreción, sobria en su apasionamiento.

Las formas de las figuras o naturalezas muertas que son ahora sus temas están resueltas en una geometría no sé si muy euclidiana, de tan inquietante. Una dinámica geometría en que las líneas curvas se quedan a medio hacer, líneas que se cortan y que cortan, que se ven desbordadas por las manchas de color que parecían iban a enmarcar—cuando estas rayas están justamente para lo contrario—, líneas que sugieren sólo, que son sugerencias de un ritmo, porque todo tiene algo de melodía rota, canción popular sabida a medias, un himno quizá también que sólo a medias se puede cantar. Una pasión, esta de Luis Seoane, que se viste, mal, de compostura, que gustaría de aspirar a un clasicismo, pero que se sabe incapaz para ello, con tantas cosas por hacer. Seoane es uno de esos artistas, como Mondrian, que actúan movidos por una sed—insaciable claro está— de absoluto. Esto los hace aparentemente sencillos y humildes, cuando son muy complejos y orgullosos sin que sencillez y humildad desaparezcan.

Domingo García Sabell, en un lúcido ensayo, afirma que la primera nota que caracteriza al arte de este artista es el predominio de lo afectivo sobre lo intelectual. «Seoane—dice— es un emotivo». Se le ve al hablar, en su poesía, se le ve al pintar y al grabar. Pero no conviene olvidar cómo juega la razón, qué instrumento tan cortante y preciso es en sus manos. Se me ocurre que los años, es decir, el trabajo, han conseguido para Seoane el poder de la conciencia sin que pierda en absoluto aquella efusión. Y en ella puede existir cierta ingenuidad, una entrega a las gentes y las cosas que sólo frena a veces algo la timidez y la experiencia, siempre vencida finalmente por esa necesidad de comunicación. Seoane es, sobre todo, un lírico, irredimible, que trata de casarlo todo: la tensión nace de la dificultad, o de la imposibilidad, no metafísica, sino muy real, por trabas que se resiste a aceptar.

Seoane es claro en su obra; es concreto y puro, duro, en esta pintura y este grabado matemática-

mente preciso, acaso porque él en el fondo no lo es, sino incluso nebuloso, como buen gallego, y por esto necesita afirmarse a través de lo contrario. Su misma tendencia a la abstracción le lleva a aferrarse fuertemente a lo concreto, al argumento si conviene. Y no constituye sólo un pretexto, puesto que estas leyendas o historias las siente, y hay algo detrás de ellas que él quiere explicar: la imagen de un pueblo, de unas gentes. No sé si existe otra tierra, como esta de Galicia, donde la historia sea algo tan vivo, donde los fantasmas sean tan vivos, donde las solicitudes sean tan opuestas. Y Seoane necesita vitalmente, para saber que existe, referirse a cosas que existen con él. «Seoane—como escribe García Sabell— trata a cada instante de no desviarse de la realidad». Y no sólo en un plano artístico. Seoane está tratando siempre de tomar contacto con una tierra de la cual ha de estar la mitad del tiempo alejado, en algo que pudo ser primero destierro y que ahora es costumbre o necesidad, y quién sabe si vocación, una manera de ser fiel a esa tierra en la cual parece que no se pueda vivir si no es en esta contradicción.

Desde hace años, la pintura y el grabado de este artista es un espectáculo de pura plástica, lo cual no implica claudicación alguna en su realismo, sino el hallazgo del lenguaje propio. Los medios que utiliza son éstos, «elementales y de colores fuertes y vivos»—como él mismo ha escrito—, estas formas que acentúa «para exaltar su carácter expresivo, y que cobren importancia por sí mismas, independientemente de cada valor, y del color». El milagro de este equilibrio es que resulte tan difícil adivinar las tensiones que han de ser superadas constantemente. Seoane sitúa en un lugar abstracto del espacio a sus personajes, pero es como si éstos, y lo que evocan, se hubieran traído consigo, en el peregrinaje, todo su mundo.

Todos estos comentarios me los ha sugerido la nueva exposición de Madrid, que ha ido tirando del hilo de los recuerdos y de una bibliografía sobre Seoane que contiene textos penetrantes, en respuesta a una obra que, hemos de reconocerlo, no es conocida entre nosotros como merece. Y es preciso ganarnos a este artista, que es, sobre todo, nuestro. Porque su obra, que ha asimilado una vasta y profunda cultura internacional, y que es a la vez verdaderamente popular, por sentimiento e identificación, «ese constante pañuelo popular que ya lava o deslava tu color»—como ha cantado certeramente Rafael Alberti—, constituye uno de los capítulos más reveladores de nuestro arte.

JOSE CORREDOR MATHEOS

EXPOSICIONES EN MADRID

Pese al caluroso verano, la temporada artística se inició pronto. Apenas entrado septiembre abrió brecha el *Museo del Prado* con la exposición EDUARDO ROSALES. Hay que destacar varias muestras colectivas como las de la *galería Theo*, que anteriormente había presentado en su filial de Valencia, Galatheo. La *galería Frontera* y la *galería Kreisler* también presentaron al comienzo del curso sendas muestras colectivas con las firmas de sus artistas. Estas colectivas, aunque muy provechosas para el público que tiene ocasión, en una sola visita, de tomar contacto con una variada muestra de las producciones del arte actual, no presentan atractivo para la crítica o para la crónica periodística, ya que se trata de unas muestras, de unas firmas, que, sin duda alguna, van a ser noticia de actualidad en un futuro próximo. Preferimos, por tanto, dejar para más adelante los comentarios de estos expositores colectivos para dar paso a otros expositores que centraron la atención en la vida artística de Madrid en el próximo pasado.

Miles y miles de visitantes pudieron contemplar en el *Parque de Atracciones* la exposición de muñecos y juguetes de todo el mundo, organizada con piezas de JUAN RAMÍREZ DE LUCAS. Una interesante muestra del sentido decorativo y artesano, fruto auténtico del arte popular por el que este erudito y amante del arte, que es Ramírez de Lucas, siente gran predilección. Estas muestras populares, fuera del marco tradicional de las galerías de arte, tienen una gran eficacia difusora. Como en este caso, el contenido expuesto es de signo popular, contribuye a un mayor entendimiento del público visitante del *Parque de Atracciones* que, juntamente con todo lo que ofrece de distracción, suma este aspecto artístico de una plástica interpretada con sencilla traza y, por tanto, de fácil comprensibilidad.

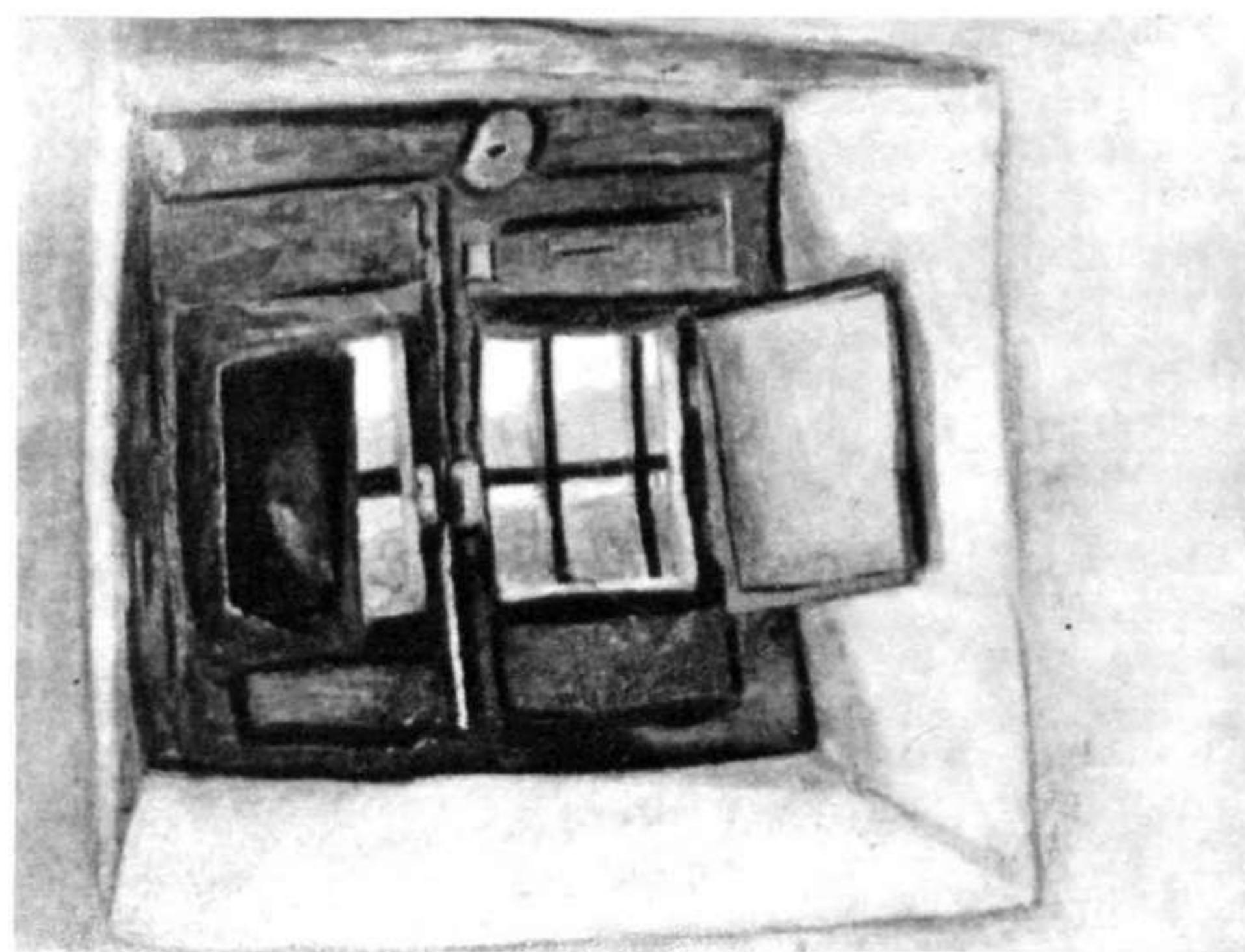
La *galería De Luis* abrió su temporada con una interesante muestra de un artista joven: FRANCESC CALVET, que, sin duda alguna y pese a su juventud —tiene veintiséis años—, ha trabajado mucho la pintura de síntesis, a base de colores planos. Encontramos en su obra todo un mundo de simbolismos referentes al hombre en su entorno. Lo humano y lo vegetal se entrelazan en representaciones gráficas de gran mérito que navegan en el espacio libre. La presencia frecuente de mariposas en pleno vuelo y de nubes, dan testimonio de este sentido espacial que Calvet muestra en sus cuadros. Hay un grupo de cuadros en los que la técnica de tinta plana cede paso a las medias tintas. ¿Se trata de un cambio radical? ¿Se trata de búsqueda? Me inclinaría por lo segundo, por creer en un afán de investigación siempre elogiable, ya que en esos contrastes de bloques coloristas hay una mayor convicción y madurez de ejecución.

MARC ABEL expone en *Rottenburg*, galería que la

pasada temporada se distinguió por presentarnos a una serie de artistas extranjeros, de distintas nacionalidades, y que, sin duda alguna, presentaban para el público madrileño un interés informativo. Algo así ocurre con Marc Abel, artista del que creo es preciso admirar una extensa colección de cuadros, a fin de llegar a comprender sus valores plásticos. En la presente muestra hay cuadros ante los que cabría pensar en una cómoda resolución de planos a base de una pintura rica en materia, fácil para la insistencia de trazos y de sombras hasta llegar a obtener el efecto deseado en el total del cuadro. Hay, sin embargo, otras muestras en las que asoma un artista más importante que el pintor que se limita a construir, con más o menos acierto, unas escenas determinadas. En este segundo grupo de cuadros, nos referimos concretamente a esas interferencias de líneas y de color que parecen consideradas independientemente, pero que aportan un aspecto muy importante en la composición e incluso en la interpretación de las formas. Los fondos, con su riqueza expresiva de colorido, penetran en los cuerpos concretos con intención que juzgamos valiosa.

La sala Goya del *Círculo de Bellas Artes* presentó conjuntamente las colecciones de retratos de ISABEL ALVAREZ VILLAMIL y de RAFAEL MORENO. Sobre los retratos de Isabel Alvarez Villamil cabe destacar el afán con que la artista se entrega a la técnica, muy particular a base de cubrir el soporte con una pasta y después teñir con tintas rebajadas aquellas zonas libres

ILUDAIN SOLANO. «LA VENTANA».





MARC ABEL. «CORPS SANS ÂME».

de ese cubrimiento de pasta que luego se retira. No se limita a seguir el procedimiento siempre igual. Dentro de esa técnica, más o menos descubierta en las anteriores frases, cabe señalar también una consideración investigativa y el nacimiento mixto de nuevas técnicas y procedimientos. Ello queda visible en los resultados de las obras, algunas de las cuales se-
mejan grabados y otras fotografías.

En los retratos de Rafael Moreno hay un contenido expresivo de intemperaneidad, que es algo que un retrato debe perseguir siempre, más que nada por huir noblemente de todo lo anecdótico, de toda referencia de moda. Rafael Moreno penetra en el mundo interior del personaje retratado y con un dibujo correcto y un sentido del color bastante completo valora, con el trazo e incluso con la cantidad de materia empleada, aquellas zonas del cuadro que más tienen que decir al espectador en la apreciación del retrato expuesto. Pese a que los personajes retratados son ilustres escritores y eruditos, cuyas fisonomías nos sitúan dentro de sus personalidades con gran dosis de información, los retratos constituyen auténticas pinturas capaces de descubrir esos mundos interiores del pensamiento a cualquier espectador que nada conociera de la vida y la obra de esos hombres y mujeres. El sentido psicológico aflora en esas telas de Rafael Moreno.

LEONCIO MAIRAL expuso en la *galería Península* una colección de paisajes técnicamente bien pintados, en los que valora más las sombras que las luces. Para el artista, las sombras y las penumbras tienen un gran contenido ambiental. Sus paisajes son, por otra parte, considerados desde el punto de vista de lo concreto. No busca el artista anchos horizontes, sino recoletos rincones, grupos de edificios, masas pétreas que se presentan como fantasmas. Hay en toda esta colección de cuadros de Mairal un sentido escultórico. Las formas aparecen como bloques, en los que es fácil imaginarse la tercera dimensión presente de manera ilusoria en ese trato de la luz tamizada. Hay en este artista unas espléndidas cualidades para su dedicación a la pintura mural de grandes proporciones.

Ante la exposición del artista ILUDAIN SOLANO, que mostró recientemente la *galería Bética*, pensaba que hay como un afán o necesidad entre los artistas por retornar a la realidad de las formas, a esas realidades

que nos rodean, y que no es que sean más realidades que otras que nos pasan en nuestra vida más inadvertidas, pero sí nos sitúan plenamente en nuestro medio. Iludain Solano parece un caso de esos que ha investigado mucho en el trato de la materia y en las calidades del color convenientemente tratado e incorpora sus investigaciones a unos escenarios sencillos, de cotidiana contemplación por el hombre. Un paisaje, un rincón de una casa, la presencia de una mata vegetal, una ventana... son los temas tratados sabiamente, con riqueza de calidades y con muy poca materia, sin empastes. En los cuadros que comentamos es el pigmento el que tiñe sin cubrir del todo y tapar trazos ejecutados con anterioridad. En los retratos conserva esa técnica personal dentro de un dibujo exigente que atiende al parecido del modelo retratado.

JOSÉ GASSENT presentó en la *sala Eureka* una colección de cuadros en los que es fácil descubrir a un pintor que ha experimentado mucho en la pintura al agua, en la acuarela. Gassent conserva en los empastes al óleo esa frescura de trazo de los acuarelistas; frescura que le vale para esa simplificación a la que somete todas sus composiciones. Una constante huida de la anécdota paisajística y una búsqueda ambiental presentes en muchos cuadros de José Gassent descubren sus dotes artísticas. Estas dotes, unidas a un amor a la Naturaleza propia de los artistas levantinos y a una observación e identificación constantes con los escenarios abiertos, son las premisas fundamentales de los cuadros de este artista. José Gassent, sin embargo, no hace una pintura luminosa de los pintores valencianos seguidores de Sorolla. Su paleta huye también de efectos agradecidos y se asienta en una paleta sobria, de sienas, de tierras, de verdes nada llamativos cromáticamente, pero sí integradores a unos paisajes vividos y tratados plásticamente en síntesis, en esquemas que algunas veces podrían considerarse apenas insinuados.

Cuando en la acuarela se investiga y se ahonda es difícil conseguir mantener el ascenso constante que se halló al comienzo del aprendizaje del procedimiento. Por eso nos llamó la atención la exposición que celebró en la *galería Grin Gho* el artista ANTONIO HEREDERO. Sus acuarelas, aunque dentro de la técnica, se permite licencias de procedimientos mixtos. Su personalidad está, según esta muestra que comentamos, en la viveza de los colores y en la agilidad de la línea, muy sugerente en su conjunto por las imprecisiones de los límites de las manchas.

Finalmente nos referiremos a la muestra de SALVADÓ, artista catalán que inauguró la temporada en la *galería Juana Mordó*. Una muestra muy interesante y muy varia, fruto de logros anteriores y de esfuerzos por conseguir una evolución que, como en el caso de Salvadó, partió de una obra totalmente figurativa. Abstracción, constructivismo, geometría... marcan esa evolución. Salvadó es un artista preocupado por todo lo que pueda expresarse plásticamente, y para él casi todo tiene una explicación plástica, aunque tenga, como tiene muchas veces, que crear unas formas e inventar un diálogo entre la materia y la idea. Diálogo que más tarde puede y debe hacerse coloquio cuando la obra se presenta ante el espectador. La luz, el plano, el color; la relación de unas formas y otras, de los colores y de las líneas, de lo corpóreo y de lo aéreo, de lo rectilíneo y de las curvas, de lo simétrico y de la asimetría, ponen en juego todo un mundo expresivo al servicio de la idea de contemporaneidad, que asedia la mente del artista y le ocupa como tal artista.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

VIDA MUSICAL

El de 1973 es un año realmente funesto en el panorama de la dirección de orquesta. Son pocos los verdaderos virtuosos de la batuta, y resulta normal que algunos de ellos sean titulares de dos orquestas, separadas a veces por miles de kilómetros. Ya pasaron los tiempos en que el director no salía prácticamente de su ciudad y realizaba una especie de labor de artesanía, dedicada casi exclusivamente a sus paisanos artísticos. Más tiempo hace aún de aquellas frases, medio en serio medio en broma, de nuestro Pablo de Sarasate, en las que se extrañaba de que un señor pudiese ir con un palito a ponerse delante de un grupo de músicos, y encima le pagasen. El verdadero director, el que maneja la orquesta como un instrumento, es personaje principal en la música, y su labor resulta fundamental. Por eso es doblemente doloroso el ver cómo desaparecen hombres a los que hemos aplaudido y cuyo nombre quedará en la historia. No es que los cinco directores muertos este año pudieran ponerse al mismo nivel, pero todos eran grandes figuras en su género, como lo demuestra, entre otras cosas, lo numeroso de sus grabaciones fonográficas.

En primer lugar recordemos al patriarca Otto Klemperer, al que se puede considerar como uno de los últimos de una gran época, de los que aún pudieron beber en fuentes abundantes y puras que se han secado para siempre. Los otros cuatro eran bien conocidos del público español ante el que actuaron repetidas veces: el finísimo y ponderado Hans Schmidt-Isserstedt, el concienzudo Jascha Horenstein, Paul Klecki, al que se podía calificar de auténtico genio, y por fin el joven Istvan Kerstes, muerto por accidente en Israel. Todos ellos dejan un recuerdo imborrable.

Precisamente Schmidt-Isserstedt, ya sustituyendo a Klecki, debía haber inaugurado este otoño la temporada de la Orquesta Nacional, que se nos presenta llena de novedades en nuestra gran agrupación y también de estrenos mundiales, tres de ellos encargos de la propia orquesta a los compositores Leonardo Balada, Rodríguez Albert y Carmelo Bernaola. Se presenta también la obra «Eloges», con la que Angel Arteaga ganó el Premio de Composición del Círculo de Bellas Artes. En el capítulo de música española de muy diversas tendencias, se encuentran también los nombres de Blanquer, Joaquín Rodrigo, con su «Concierto para dos guitarras», Usandizaga, Esplá, Larrauri y Conrado del Campo. Por cierto que la «Espatadantza» de Juan Antonio Larrauri, el joven compositor bilbaíno, aparece en las dos grandes orquestas madrileñas, lo cual dice mucho de la impresión que ha producido en el mundo musical. También del inolvidable Conrado del Campo hay obra en la Orquesta Sinfónica de RTV. Quisiéramos que esto no fuera sólo un simple recuerdo en la conmemoración del XX aniversario de su muerte, sino el principio de una seria revisión de su obra ingente, muchas de cuyas páginas merecen permanecer en el repertorio.

A nadie puede parecer raro que haya obras nuevas para la Orquesta Nacional firmadas por Penderecki, Britten o Skrovczewski. Algo más frecuentados debían haber sido Janacek o Varèse, aunque la verdad es que su obra es poco escuchada en todos sitios. Pero lo verdaderamente curioso

es que se interpreten en la Nacional por primera vez obras como alguna sinfonía de Tchaikowsky, páginas de Schumann y Rachmaninoff y hasta «Cristo en el Monte de los Olivos», de Beethoven, que cuando se estrenó en 1880, por la Unión Artístico Musical, bajo la dirección de Tomás Bretón en el teatro de Apolo, hacía escribir al crítico Esperanza y Sola: «El respeto y admiración que nos produce el nombre del coloso de la música, no es parte para que hayamos creído nunca que todas las obras de tan preclaro ingenio sean igualmente dignas de aplauso y fama».

En ambas orquestas, la Nacional y la Sinfónica de RTV, es magnífica la relación de directores y solistas, españoles y extranjeros. En la de RTV están Falla, Muñoz Molleda, Rodrigo, García Abril, Moreno Buendía, tantos años dedicado a una música de mayor difusión y menos altura, Marco y Peris, este con estreno absoluto. Como siempre, el coro de RTV tendrá mucho trabajo con grandes obras sinfónico-corales, y hay visitas de músicos internacionales tan interesantes como el norteamericano Aaron Copland.

La programación de la Orquesta de RTV refleja una gran inquietud y variedad, pero a esto ya nos tiene acostumbrados.

El II Festival Internacional de Ballet de Madrid ha sido el reflejo de una selección muy cuidada por parte del Ministerio de Información. Solamente los países representados con ballets clásicos o folklóricos dan idea de un panorama muy completo: Inglaterra, Méjico, Polonia, Japón, Francia, Grecia, Perú, Holanda, España y Suecia. Al comenzar ya se vio la intención de contraste: la Samsova-Prokovsky London Ballet Company con sus grandes solistas y su mezcla de ballet clásico y contemporáneo, el alegre y multicolor Ballet Folklórico de Amalia Hernández, buen embajador de la cultura mejicana, y el encantador Ballet Folklórico Mazowsze, de Polonia. Son sólo ejemplos de las muchas manifestaciones que pueden producirse a través de la música y la danza.

Noticia de especial interés es el Concurso permanente de Composición Musical, promovido por la Comisión Permanente del Consejo Asesor de la Música y establecido por el Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes y su Comisaría General de la Música. El Concurso tiene cuatro modalidades que se desarrollan en los correspondientes trimestres del año: obras sinfónicas, de cámara, para coro y, por fin, de investigación y musicología. Es indudable que este nuevo concurso viene a enriquecer nuestra vida musical, a la que tanto han ayudado los certámenes de este o parecido género y los encargos.

Como noticia internacional, destaquemos la creación de un Centro de Documentación Claude Debussy en Saint-Germain-en-Laye, su ciudad natal. Será un establecimiento donde se reúna y se estudie todo el posible material debussyano. Importante para la música es también la celebración este año del 75 aniversario de la Fundación por Emil Berliner, inventor del micrófono y del disco —que sustituía al cilindro de Edison— de las dos primeras productoras de discos, que todavía subsisten en Alemania e Inglaterra

CARLOS GOMEZ AMAT

NOTICIARIO INTERNACIONAL

«DOMUS» Y EL GRAFISMO PUBLICITARIO

La revista italiana «Domus», una de las publicaciones de arquitectura más prestigiosas del mundo, ha elegido, como marco para celebrar los cuarenta y cinco años de actividad en los sectores de la arquitectura, del diseño y del arte, el Museo de Artes Decorativas de París. Conjuntamente con la redacción de la revista, el Museo de Artes Decorativas ha organizado una importante exposición, en la que se trazó la historia de «Domus», por una parte, y del grafismo publicitario internacional, por otra.

Creada en Milán en 1928, «Domus» es, ante todo, la obra del arquitecto Gio Ponti, quien la anima todavía hoy. Esta revista —con abundancia de lectores profesionales en España— ha sabido, en el transcurso del tiempo, destacar las principales tendencias del arte vivo. Para ilustrar estas etapas, la exposición escogió un cierto número de acontecimientos de orden artístico, arquitectónico, gráfico industrial, musical, que evocaron el contexto de una época dada: por ejemplo, el período 1956-1965 estuvo representado por los artistas de la Escuela de Nueva York, con los nuevos realismos europeos y las maquetas de las principales realizaciones arquitectónicas: la torre Pirelli milanesa, de Gio Ponti; la capilla de Ronchamp, de Le Corbusier; los aeropuertos de Nueva York y Washington, de Eero Saarinen...

El segundo aspecto de la exposición estuvo centrado sobre los problemas de la información y la comunicación visuales: 400 inserciones publicitarias ampliadas sirven de decorado a la presentación de cinco objetos visuales vistos a través de los años: el automóvil, la radio, la bombilla eléctrica, la silla y la cafetera-filtro. En la entrada de la exposición, un lector fotocopiador electrónico, desempeñando el papel de expediente de archivo, estuvo a disposición del público: un índice cifrado correspondiente a 100.000 fichas perforadas sirvió para que los visitantes pudiesen encontrar los artículos correspondientes a un determinado tema. El texto aparecía sobre una pantalla y podía ser inmediatamente fotocopiado.

■ El Centro de Creación Industrial de París presentó una exposición concebida con el tema siguiente: la Fábrica, el Trabajo y la Arquitectura. Fiel a su finalidad, que era la de favorecer, el darse cuenta y, al mismo tiempo, interrogarse sobre las nociones tradicionales, el Centro de Creación Industrial quiso hacer la

comprobación de la organización del trabajo en la fábrica y las relaciones que pueden existir entre los trabajadores, el medio, la ciudad y el paisaje.

La exposición constituyó, en primer lugar, una retrospectiva de la historia de las edificaciones industriales en Francia, desde las manufacturas reales hasta las fábricas de hilar automatizadas. Esto permitió seguir la evolución de la arquitectura industrial y de controlarla con las de las técnicas y las condiciones de trabajo. Sirvió después a los especialistas —urbanistas, paisajistas, arquitectos, ingenieros y sociólogos— para actuar de manera coherente y simultánea contra el aspecto inhumano de las «zonas industriales».

¿GOYA EN RUSIA?

Un cuadro representando una escena campestre, de 33 por 60 centímetros de tamaño, ha sido encontrado en el museo de la ciudad rusa de Kologriv, en la región de Kostroma, y registrado como del pintor Francisco de Goya. El descubrimiento lo hizo un periodista de Moscú en la citada ciudad, cuya población no excede de 4.000 habitantes. Kologriv es un punto de difícil localización; figura como ciudad, pero está separada por una distancia de 80 kilómetros de la estación del ferrocarril más próxima. Su mejor edificio está ocupado por el museo, que cuenta con secciones de etnografía y arte. Esta última dispone de unas 6.500 muestras, entre las que se incluyen cuadros y dibujos de grandes maestros, antiguos vestuarios, utensilios y armamentos.

Toda esta colección fue cedida por un vecino de la ciudad, Gennedi Laduchenski, maestro de la acuarela, académico y coleccionista. Un grupo de expertos de Leningrado ha reconocido la posibilidad de que el cuadro en cuestión fuera pintado por Goya, pero han declarado que no podrían afirmarlo con certeza hasta estudiar directamente el original.

ARGENTINA Y LAS EXPORTACIONES ARTÍSTICAS

El Ministerio de Hacienda y Finanzas de la República Argentina ha hecho público en Buenos Aires un Decreto por el cual se modifica el régimen relativo a la exportación de obras de arte, teniéndose en cuenta la necesidad de preservar el patrimonio cultural de la nación. Con este objeto se suspende la exportación de tales obras en algunos casos y en

otros se la grava con diversos porcentajes «con carácter cautelar», se dice en las consideraciones del Decreto.

NOTICIARIO ITALIANO

■ Efemérides importante para los admiradores de la torre de Pisa, puesto que la insólita torre inclinada pisana acaba de cumplir ochocientos años, al mismo tiempo que los estudios mantenidos por los más importantes científicos para mantenerla en pie están alcanzando su mayor intensidad. El 10 de agosto de 1173, según escritos de la época, el artesano de Pisa, Bonnano, maestro de obras, empezó a levantar el prodigioso milagro de mármol, que, a consecuencia de la sorprendente inclinación que iba adquiriendo, sólo pudo terminarse doscientos años después, por intervención de otro eminente arquitecto: Tommaso d'Andrea Pisano. Bonnano, era, además, un hábil escultor, que labraba las puertas de bronce de las catedrales con un sentido casi «naïf» de las proporciones.

El Ayuntamiento de Pisa celebró el acontecimiento con una serie de iniciativas: acuñación de dos monedas conmemorativas, labradas por Emilio Greco, autor de las modernísimas y discutidas, pero ciertamente sugestivas, puertas de la antigua catedral de Orvieto; publicación de una obra sobre la historia de la torre; organización de dos conciertos de música sacra, con piezas de Lorenzo Perosi, y de una exposición de documentos, dibujos y grabados referentes a la torre. Por su parte, los Correos del Estado italiano y los de la Ciudad del Vaticano pusieron a la venta sellos dedicados a esta efemérides histórico-artística.

Por lo que se refiere al concurso internacional convocado para resolver el constante aumento del ángulo de caída de la torre, los proyectos correspondientes serán presentados en el curso del año. La fantasía de los arquitectos y hombres de ciencia, fuertemente ejercitada por lo sugestivo del tema, ha brindado una gama de soluciones que resulta muy variada y extraordinariamente interesante.

Todos están de acuerdo, sin embargo, en que la torre dejaría de ser «la torre de Pisa» si algún monstruo de la ciencia positiva cometiera el disparate de enderezarla. Habría que modificar toda una serie de expresiones ligadas a esta inclinación, a ese «estar siempre a punto de caer y no caer nunca», que al conde Giovanni Capasso Torre de Caprara —cuenta un corresponsal de prensa—, que era altísimo y andaba siem-

pre fuertemente escorado, le valió el apodo de Giovanni Capasso «Torre de Pisa».

■ El 44 por 100 del patrimonio artístico italiano ha empeorado levemente en los últimos cuatro años, el 28 por 100 ha experimentado «un grave empeoramiento», el 21 por 100 permanece inalterable y sólo un 7 por 100 ha experimentado alguna mejoría. Este ha sido el resultado de un amplio estudio efectuado en los últimos cuatro años por un equipo de técnicos, historiadores y arqueólogos dedicados a estudiar y vigilar el estado actual de los monumentos de Italia.

Según se desprende de este estudio, el tiempo, la contaminación y los escasos cuidados dedicados al patrimonio artístico italiano han motivado su actual deterioro. Analizando sector por sector, el más perjudicado es el dedicado a la pintura, seguido de los mármoles, piedras y ladrillos. Por lo que se refiere a las ciudades, es Roma la que más ha sufrido en cuanto a deterioro de sus monumentos, seguida de Venecia y Florencia.

■ El primer Banco Ecológico de Italia, y probablemente uno de los primeros del mundo, ha sido constituido en Venecia para el depósito de datos relativos a la contaminación atmosférica y su utilización en la lucha emprendida contra la misma por organismos públicos y privados. La contaminación es actualmente uno de los males más graves soportados por el arte veneciano.

La creación de este Banco de datos sobre la contaminación fue acordado en una reunión a la que asistieron representantes de los entes locales y regionales, así como de los principales industrias implantadas en la zona de Friul-Venecia Julia, ante la gravedad del problema que plantea para numerosas localidades —en su totalidad vinculadas al mundo de lo artístico— en torno a la laguna veneciana.

Se ha decidido asimismo llevar a cabo un censo de las fuentes de contaminación y un estudio sobre la evolución en función de las diversas circunstancias ambientales.

■ También Venecia es protagonista de esta última noticia italiana. Cien mil millones de liras dedicará el Gobierno de Italia a la restauración y conservación del patrimonio artístico e histórico de la región veneciana, según un plan presentado al Consejo de Ministros. Dicho plan comprende una serie de disposiciones referentes no sólo a las medidas necesarias para salvaguardar los monumentos

en el momento actual, sino a la vez evitar cualquier otro peligro que en el futuro pueda manifestarse en ellos.

CARTELES EN EL MUSEO DE ESSEN

Alrededor de dos mil quinientos carteles, procedentes de cuarenta y dos países, han figurado en la exposición celebrada en el museo alemán de Essen. La serie, verdaderamente única, comenzaba con unas «Aleluyas» sobre Napoleón I y se cerraba con la propaganda electoral del Presidente Nixon, sin que faltase la que tenía como protagonista a Mao Tse-Tung.

No han faltado críticos que pusieron reparos a detalles expositivos, quizá mínimos, pero que tales críticos estimaron de primordial importancia. Por ejemplo, antes que agrupar todo ese rico material por países mejor hubiera sido haberlo hecho por temas: propaganda bélica, electoral, económica, conmemoraciones y fiestas nacionales, desempleo... En honor de la verdad, puede decirse que el ministro de Estado de Renania del Norte y Westfalia, Heinz Kühn, con esta exposición de arte al servicio de la política ha logrado un extraordinario éxito.

MUSEO DEL «MENSAJE BÍBLICO» DE CHAGALL

La Reunión de los Museos Nacionales de Francia, el Ayuntamiento de Niza y el pintor Marc Chagall han trabajado conjuntamente durante varios años para realizar la construcción del Museo del Mensaje Bíblico, en Niza, que ha sido recientemente inaugurado con ocasión del LXXXVI aniversario de Chagall. Este ha elegido la región de Niza para conservar la totalidad de sus obras inspiradas en la Biblia. El Ayuntamiento de Niza compró un terreno del que hizo donativo al Estado, y el proyecto del museo se inscribió en el V Plan de Modernización y Equipo. El arquitecto André Hernant concibió un edificio de formas sencillas, de piedra blanca de la Turbie, que da una impresión de intensa espiritualidad.

Chagall ha depositado en el museo la totalidad de sus obras que se relacionan con el «Mensaje Bíblico»: 17 grandes cuadros, sus bocetos preparatorios —45 pinturas al óleo, 91 pasteles, 10 óleos sobre papel, seis aguadas, siete «lavis» y 43 dibujos; las 30 aguadas de la Bi-

bliá, realizadas en 1931; las 105 planchas de la Biblia grabada y sus cobres originales; 75 litografías bíblicas, tres esculturas, dos bajorrelieves, una cerámica, un tapiz, un mosaico y tres vidrieras, realizadas especialmente por el maestro vidriero Charles Marq.

Según el deseo de Marc Chagall, el Museo del Mensaje Bíblico no debe ser un lugar de «goce artístico, al que se va para admirar las cosas». Su deseo es que, al mismo tiempo, «no sea un lugar religioso, pero sí un centro de meditación y reunión». El museo organizará exposiciones temporales, conciertos y conferencias, manifestaciones de todas las expresiones espirituales de la Humanidad, sin distinción de lugares ni tiempos, etcétera. «Es posible —ha dicho Chagall— que vengan a esta casa los jóvenes y los menos jóvenes en busca de un ideal de fraternidad y de amor, tal y como mis colores y mis líneas lo han soñado... ¿Es posible este sueño? En el arte, lo mismo que en la vida, todo es posible si en sus bases está el amor». Este es el pensamiento de la institución, cuya jerarquía artística no necesita ser apuntada.

«SEMBLANTE DE LA CALLE»

Al «semblante de la calle», a su aspecto, a su cara histórica, le ha sido recientemente dedicado en Lausana un importante coloquio internacional, organizado por el Comité del Consejo Internacional de los Monumentos y Parajes Histórico-Artísticos. Numerosas representaciones internacionales se dieron cita para el encuentro en Lausana, en donde estaban, representando a nuestro país, los arquitectos Gloria Alcázar, Alvaro Gómez-Ferrer y Julián Peña. Ha sido extenso y exhaustivo el trabajo desarrollado, interviniendo diecisiete países, en uno de los más urgentes y graves problemas que tienen actualmente planteados las ciudades monumentales: el de defender su presente y salvaguardar su futuro viario.

HOMENAJES A MIRO

Después de la serie de homenajes rendidos en distintas ciudades españolas a Miró al cumplir éste los ochenta años, han continuado ellos por distintos países. La Fundación Maeght, de Saint-Paul-de-Vence, ha hecho exhibición de un admirable conjunto de esculturas y cerámicas, preludio de la gran muestra que para 1974 prepara París en homenaje al polifacético Joan Miró.

Nueva York tampoco ha olvidado al gran artista barcelonés, y muy posiblemente cuando esta noticia llegue al lector se habrá ya inaugurado una gran exposición-homenaje a Miró en el Museo de Arte Moderno, compuesta por pinturas, esculturas, dibujos y «collages». La colección mironiana del citado museo neoyorquino se estima como la más importante y hermosa ofrecida por los museos internacionales de arte contemporáneo, comprendiendo obra realizada de 1921 a fines de 1972.

LA HERENCIA DE MARK ROTHKO

Los herederos de Mark Rothko han iniciado un proceso contra el director de las Malborough Galleries, Frank Lloyd. Rothko dejó alrededor de 800 pinturas para que el producto de su venta fuese destinado a una fundación para artistas necesitados. Los albaceas testamentarios son acusados de haber bajado el precio de venta de dichas obras en beneficio del comprador, las Malborough Galleries. A Malborough AG, con sede en Liechtenstein, fueron vendidos cien cuadros de Rothko por 1,8 millones de dólares. De dicho precio, ya de por sí muy bajo, sólo serían pagados al contado 200.000 dólares, desembolsándose el resto en doce años sin interés de pago atrasado. El acuerdo reconoce a Malborough los derechos exclusivos de venta de las restantes pinturas, así como el derecho de percibir una comisión del 50 por 100 por cada venta.

LA UNESCO PRO PAKISTAN

El director general de la Unesco, René Maheu, ha prometido, con ocasión de una visita a Pakistán, cinco millones de dólares como contribución de la Unesco para los trabajos de salvamento de los restos arqueológicos amenazados por las inundaciones del valle del Indus. El resto del importe de los costes totales necesarios para estos trabajos, y que se estiman en unos doce millones de dólares, deberá aportarlos Pakistán.

Entre los monumentos amenazados se encuentran los de Mohendjo Daro (Colina de los Muertos), que cuentan con más de cinco mil años de antigüedad, a 230 kilómetros al Norte de Karachi. Dichos monumentos de la cultura hindú se vieron ya severamente amenazados en las últimas inundaciones del Indus. Los trabajos se iniciarán en el presente año.

II MANIFIESTO DE LA MAGDALENA

Los profesores y alumnos participantes en el curso «El hombre y su ambiente», en la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander, han hecho público el II Manifiesto de la Magdalena, para «reavivar la atención de la opinión pública y los organismos gubernamentales sobre el futuro de la especie humana en relación con las profundas modificaciones que vienen produciéndose en su medio ambiente». De los diez puntos que consta el «Manifiesto» son de destacar los que indican la urgente necesidad de conservación de las escasas zonas que aún quedan en España en estado natural. Es preciso aumentar el número y la superficie de los parques nacionales y áreas protegidas, que representan actualmente una fracción muy restringida de nuestro territorio. Aparte de la urgente creación de nuevos parques, se llama la atención para la conservación de los existentes, algunos de los cuales se encuentran amenazados por desarrollos turísticos inadecuados.

Se debería evitar por todos los medios el avance de la destrucción de la Naturaleza, como ocurre, entre otros muchos ejemplos, en la transformación del delta del Ebro, la Albufera de Valencia y el Saler, las sierras de Guadarrama y Gredos y todo nuestro litoral. Las especies animales y vegetales en peligro de extinción tienen que tener medidas adecuadas para lograr su supervivencia. La creciente contaminación ambiental hace necesario adoptar medidas de control que permitan alcanzar soluciones inmediatas en ríos, costas y campos. Siguiendo las recomendaciones de la Unesco, se insiste en la promoción de los estudios ecológicos en nuestro país a todos los niveles de la educación. Se ha de tratar de educar no sólo a los niños y jóvenes, sino también a los adultos. Debe esperarse una próxima creación del Ministerio del Medio Ambiente y Defensa de la Naturaleza, capaz de sintetizar en programaciones eficaces los esfuerzos que hoy se producen desde muy distintos sectores de la Administración Pública, con manifiesta merma de su funcionalidad. El país, con su Gobierno, debe estar preparado y dispuesto a cooperar con todas las naciones para hacer frente a los problemas de protección ambiental.

«Los reunidos —finaliza el "Manifiesto"—, conscientes del interés y de la responsabilidad que las autoridades gubernamentales y todos los españoles sienten ante los problemas de conservación de la Naturaleza, tienen fundadas esperanzas en que

los principios de este "Manifiesto" contribuyan a lograr los fines que se proponen». Firman el "Manifiesto" los profesores Villanueva, Asencio, Edwards, González Bernáldez, Ortiz, Alvarado, Vaquero, Gómez Campo y los alumnos del curso.

CONSERVACION DEL MEDIO AMBIENTE

En relación de propósitos con el «Manifiesto» de la Magdalena, y fijado igualmente en Santander, es el concurso de la Fundación Marcelino Botín, destinado a premiar un trabajo sobre conservación del medio ambiente de la capital montañesa, su bahía y alrededores naturales, cuyo premio, de tres millones de pesetas, ha sido concedido a un equipo residente en Madrid y dedicado al estudio del urbanismo, sociología y arquitectura, presidido por el profesor Laureano Lázaro Araujo, de la Universidad Complutense.

Con el profesor Lázaro han trabajado en la Memoria José Manuel García Lago, licenciado en Ciencias Económicas; el arquitecto Javier Huidobro; el doctor Francisco Gutiérrez, catedrático de Edafología de la Universidad de Compostela; Felipe Peña Pereda, arquitecto urbanista; Genaro Dalda, doctor en Ciencias Biológicas; José María Gavidio, licenciado en Derecho; Ramón López de Lucio, ingeniero de Caminos y arquitecto; Carlos Sánchez Casa Padilla, arquitecto; Juan Antonio Borrero, arquitecto; Cristina Beinis Carro, licenciada en Ciencias Químicas; Isabel Boter Sans, sociólogo; Tomás Carominas, ingeniero de Minas; José Luis Dalda, arquitecto; Miguel de Nezar, ingeniero agrónomo; Carlos Lles Lazo, sociólogo; José López Baisson, licenciado en Ciencias Químicas; José María López Irango, graduado social; Alejandro Morebo, ornitólogo; los ingenieros agrónomos Jaime Porta, José María Sumpsi y José Torrent; Ignacio Ugalde, arquitecto, y Eugenio Vela, ingeniero industrial.

La Memoria se halla compuesta de una introducción descriptiva de la zona que se va a estudiar, teniendo en cuenta no sólo el conjunto, sino en función de las relaciones con los centros comarcal y regional en que está encuadrada. «Nos ocupamos —ha dicho el señor Lázaro Araujo— de una problemática, y todo lo hemos redactado sobre la introducción de réplica sobre lo que entendemos en torno a los problemas de conservación y defensa del medio ambiente, para de aquí sacar una conclusión aplicable al análisis de la bahía de Santander, que debe estudiarse».



Largas páginas de la Memoria se dedican a las actividades económicas en la medida en que pueden incidir en la degradación del medio ambiente, incluyendo posibles industrializaciones y actividades agrarias y turísticas. A juicio del equipo ganador del concurso, la bahía de Santander no está, afortunadamente, aún degradada. Pero el problema —dicen los expertos de la Memoria— no está tanto en remediar los desastres que se hayan podido hacer, como en evitar los que pudieran realizarse en el futuro. Esto es simplemente una hipótesis de partida, y luego se verá si se confirma o no en la realización del trabajo definitivo; porque la Memoria no es más que un programa de trabajo.

Toda ella es, a la vez, rica en datos estadísticos y gráficos, preferentemente de la bahía, su periferia, y se han evaluado no sólo de datos, sino de muchas observaciones directas de la realidad. El comunicado oficial del Jurado que otorgó el premio a este equipo técnico de la capital española subrayó la trascendencia del esfuerzo de salvaguardar a Santander y sus inmediaciones —unas 20.000 hectáreas—: «La respuesta de los concursantes es prueba elocuente del oportunismo de este concurso y de la preocupación que en todos los niveles de la sociedad española existe actualmente por la conservación del patrimonio natural y urbano del país, amenazado por las modificaciones que está imponiendo un crecimiento felizmente acelerado, pero a la vez anárquico».

CONJUNTOS HISTORICO-ARTÍSTICOS

Se ha celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, el curso que, organizado por la Comisaría del Patrimonio Nacional de la Dirección General de

Bellas Artes en la cuarta de sus ediciones y bajo la dirección del arquitecto Fernando Pulín, ocupó su atención en torno a los «Aspectos sociales y económicos de los centros históricos». El esquema general del curso fue el siguiente:

■ Idea general: Potenciar la necesidad de hacer estudios totales, comprensivos de los problemas de población, vivienda, industria, comercio, tipología, legislación y economía, aparte de los normales históricos, evolutivos y visualmente perceptivos, tradicionales en la elaboración de los trabajos de protección para los conjuntos histórico-artísticos.

■ Conferencias: 1. «Problemas de población del barrio antiguo de Salamanca», por Fernando Pulín. Estudio general de los problemas de población en los conjuntos histórico-artísticos y exposición del caso particular del barrio antiguo de Salamanca.

— 2. «Barrio de San Marcos, de Segovia», por Leandro Silva. Exposición de las características físicas del asentamiento, evolución histórica y análisis de la población. Relación del barrio de Segovia. Transformación de los cultivos de huerta y su incidencia en el paisaje del entorno.

— 3. «Plan de urgencia de Alcalá de Henares», por Cervantes Martínez Brocca. Estudio histórico del asentamiento. Análisis de la trama urbana. Análisis de la delimitación del conjunto histórico-artístico. Problemas del núcleo inmerso en el fenómeno del desarrollo urbano. Hipótesis de la repercusión del crecimiento en el centro histórico.

— 4. «Plan de urgencia de Calatayud», por Manuel Cuadrado. Exposición de la problemática de la ciudad. Características del suelo. Análisis del futuro.

— 5. «Plan de urgencia de Santa Cruz de la Palma», por Gloria Alcázar. Exposición de las características del conjunto. Problemas de competencia de la Administración. Estudio de estratificación de clases sociales según la localización en el caso. Tipología de viviendas de acuerdo con el «status» de los habitantes.

— 6. «Los problemas del centro urbano», por Francisco Fernández Longoria. Enfoque económico de los problemas del centro desde el punto de vista de los conjuntos histórico-artísticos. Independencia de los distintos problemas. Comparaciones entre los centros de distintas ciudades. Análisis de la economía de la comunidad en lo referente a la rentabilidad del centro.

— 7. «El Tubo de Zaragoza», por Francisco Fernández Longoria. Exposición del trabajo premiado en el concurso convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza. Comentario del trabajo y método utilizado para realizarlo.

Todas las conferencias fueron continuadas en extensos coloquios, en los que quedó afirmada la naturaleza de las exposiciones. Se realizaron a la vez trabajos de curso referidos a los estudios de la población, fuentes económicas y uso del suelo en Santillana del Mar.

■ También se ha celebrado en Segovia el IV Curso Internacional de Restauración de Conjuntos monumentales organizado por la Fundación Enrique IV de Castilla, bajo la colaboración del Centro Internacional de Roma, dependiente de la Unesco.

El curso estuvo patrocinado por el Instituto de Restauración de Conjuntos Monumentales de la Dirección General de Bellas Artes y dirigido por el arquitecto segoviano José Miguel Merino de Cáceres. Asistieron a él veinte alumnos, diez de los cuales pertenecían al Centro Internacional de Roma y los otros diez al Instituto Español de Restauración. El curso estuvo dividido en cuatro grupos de trabajo coordinado por especialistas españoles. En él participaron arquitectos canadienses, griegos, italianos, mejicanos, camboyanos y argentinos.

Este año, los dos temas sobre los que versó el curso fueron: El valle del Eresma, continuación del iniciado el pasado año, y Estudios sobre las murallas de Segovia, que en la anualidad anterior fueron declaradas de interés nacional, con un estudio paralelo de la vivienda románica en Segovia. Otro de los temas fue el Estudio sobre el barrio de San Esteban, para terminar con los Estudios del barrio de la Trinidad y los edificios góticos.

SOTHEY EN MADRID

Se anuncian novedades en el panorama de las subastas artísticas madrileñas. La primera de estas novedades es, posiblemente, la de la instalación en la capital española de la casa Sotheby londinense, que es, como bien se sabe, una de las casas de subastas de obras de arte de mayor importancia mundial. La noticia indicaba a la vez que la firma Sotheby Parke Bernet estará representada en España por Fernando de Ornellas, marqués de Vilanant, que actuará como director gerente de la rama española. Sotheby se instalará en Madrid a partir del próximo año,

y ello va a suponer posiblemente que el mundo madrileño de las subastas adquirirá rango internacional, quizá no con la jerarquía que la propia firma inglesa anuncia, que va a hacer de Madrid, según Sotheby, «el centro del mercado del arte en Europa», pero sí, en el más simple de los casos, centro de mayor aprecio subastador.

CENTRO DE DISEÑO INDUSTRIAL

Se ha constituido en Barcelona el Centro de Diseño Industrial de Barcelona —CDB—, cuyo objetivo principal es la promoción de un buen diseño, con características propias, para toda clase de productos manufacturados que puedan ser presentados con una forma funcional, rigurosa en la utilización justa de materiales, atractiva y artística, si cabe,

condiciones que se consideran necesarias para posibilitar una mayor economía en los procesos de producción y la mejor penetración de los productos en los mercados nacional y extranjero.

La base sustancial del Centro de Diseño es una exposición permanente, selectiva, renovadora de productos de los más variados sectores industriales, previamente elegidos por un Jurado de expertos. No se trata de un establecimiento de ventas, sino de un centro de carácter informativo y promotor de una mejor presentación de los productos. Para el logro de sus objetivos el Centro cuenta con desarrollar una progresiva labor de investigación en materia de diseño.

En la constitución del Centro de Diseño Industrial de Barcelona, impulsada por la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, han participado, junto con la corpo-

ración, la mayor parte de las entidades bancarias y Cajas de Ahorro con sede en la provincia y, asimismo, la Agrupación de Diseñadores y Fomento de las Artes Decorativas, a quienes se debe el origen de la iniciativa. La Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la ciudad, la Universidad Politécnica y la Feria de Barcelona integrarán también la fundación que regirá el Centro ahora constituido.

«MUSEOS, EDUCACION Y SOCIEDAD»

La Junta de Museos de Barcelona organizó un seminario titulado «Museos, Educación y Sociedad». Dicha reunión tuvo por objeto estudiar a nivel profesional diversas cuestiones de la integración de los museos en la sociedad contemporánea, al tiempo de ofrecer a aquellas personas que, de una forma continuada o es-

EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

Después de nueve meses de excavaciones junto al llamado templo de Diana, en Mérida, del que ya tratamos en estas páginas, damos noticia a los lectores de lo realizado hasta la fecha. Los trabajos, llevados con gran cuidado en las zonas correspondientes a las fachadas de poniente y septentrional, únicas en las que por el momento ha sido posible hacerlos, han puesto al descubierto el formidable basamento del templo, algo destruido, de más de tres metros de altura, rematado por una cornisa y rodeado todo él por un acerado de losas de granito. Junto al mismo se han hallado muchos elementos arquitectónicos derribados (tambores de columnas, capiteles, piezas del arquivado, etcétera, que iban estucados), los cuales se han dejado en su sitio para que puedan ser debidamente colocados cuando se restaure el monumento.

La destrucción del templo, en época incierta, debió completarse en el siglo XVI, al hacerse allí su casa el señor de Villamesía y de los Corbos, que montó la escalera de acceso y la puerta en el costado de la calle de Santa Catalina, sacrificando una



ESTATUA DE BRONCE QUE REPRESENTA A UN GENIO.

de las columnas de la fachada y mutilando toda la cornisa de ese lado. El templo sufrió además con los enjarjes y demás acomodaciones.

Algo separada de la fachada occidental del templo, y paralela a ella, ha aparecido una cisterna, con escalera de bajada a la misma y rebosadero de mármol. Un canalillo, procedente del interior del templo, alimentaba esta cisterna también. Debía ocupar el centro de un jardín, anejo al edificio religioso.

El terreno echadizo y removido en distintas épocas ha dado y permitido inventariar varios centenares de piezas, destacando entre ellas una estatua no grande de bronce, excelente ejemplar de la escultura romana del siglo II después de Cristo, que representa al parecer a un genio, y una estatua femenil de mármol, de tamaño natural, correspondiente a una deidad o persona divinizada quizá. Han aparecido fragmentos de cerámica sigillata del siglo IV, monedas romanas, alguna pieza visigoda y una columna heráldica.

A principios de abril, inmediatamente después de la visita del director general de Bellas Artes,

porádica, prestan sus servicios técnicos a los museos, la oportunidad y los medios para intercambiar puntos de vista y esbozar las líneas de su actuación futura.

La organización consideró conveniente que participasen en las sesiones de trabajo varios especialistas del Consejo Internacional de Museos, cuya valiosa colaboración permitió conectar y ahondar en los temas propuestos. Las conclusiones obtenidas en dicho seminario, que fueron presentadas a la Junta de Museos en su sesión ordinaria, fueron las siguientes:

● Los participantes en el seminario «Museos, Educación y Sociedad» acuerdan adoptar, en beneficio de un mejor entendimiento, la definición de museo aprobada por el Consejo Internacional de Museo, que dice: «El museo es una institución sin finalidad lucrativa al servicio de la

sociedad, la cual recoge, conserva, expone y comunica testimonios materiales de la evolución de la Naturaleza y el hombre, y tiene por objeto el estudio, la educación y el goce de la Humanidad».

Los participantes toman nota de dos principios fundamentales encomendados por el Consejo Internacional de Museos: la necesidad de una planificación común y de una coordinación de funcionamientos y servicios para los museos de todas las especialidades.

En lo concerniente a las actividades públicas y particularmente la presentación, la necesidad de una estrecha cooperación entre científicos, museógrafos y educadores.

● También en Cataluña, y referido igualmente a la obra monumental histórico-artística, se celebró en la localidad tarraconense de Montblanc el Primer Seminario de Arte Medie-

val, organizado por el Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona y patrocinado por la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de la ducal villa de Montblanc. Su originalidad estribó en que se realizaron investigaciones en el mismo lugar, con exposiciones, conferencias y estudios, fruto de trabajo directo sobre los monumentos del conjunto medieval de Montblanc.

JOYAS ESPAÑOLAS PARA NUEVA YORK

La Agrupación de Exportadores Metalúrgicos de Cataluña ha organizado y coordinado, con el apoyo del Ministerio de Comercio, la asistencia de los fabricantes de joyería españoles a la Exposición Internacional anual de Nueva York. Participan dieciocho empresas españolas, cuya muestra abarca desde bisutería, pa-

EN EL TEMPLO DE DIANA (MERIDA)

don Florentino Pérez-Embid, y ordenado por él, se ha iniciado el derribo del palacio embutido en el templo, descubriéndose de aquél la primitiva galería interior del siglo XVI, que daba al patio de la casa, y que es de arcos rebajados, con resabios góticos y capitelitos con escudos nobiliarios de la familia, aún no coronados, porque hasta los comedios del siglo XVIII no alcanzarían estos señores el título de conde. Con el derribo del palacio y la consiguiente liberación de las ruinas del templo se cumple el sueño que a principios de siglo tuviera el erudito Pierre Paris de ver el monumento «despojado —como dijo— del sudario de sus muros degradantes para desvelar sus líneas nobles y el secreto de una belleza resucitada».

El templo de Diana, nombre este usado también en importantes edificaciones antiguas, incluso no religiosas, como una sala termal de Baia (Italia), tuvo, al parecer, su modelo en el de Antonino y Faustina, de Roma, y es curioso que ambos se representasen, en su conmemoración, el de Roma en una

moneda y el nuestro en una pequeña pieza de plata, no sabemos si perdida, que de la colección Gayangos pasó a la Academia de la Historia, y de la que no conocemos más que un imperfecto dibujo sacado de fotografía, y publicado por Leite de Vasconcellos. En el arquitrabe de ambos se ve una inscripción dedicada a Antonino Pío. Era parecido al de Evora, en la misma provincia de Lusitania. De los hispanos es el mejor conservado y de los que hubo en Mérida el único existente en pie. Su fachada principal, que debió estar necesariamente en la parte Sur y no en la Norte, como se había supuesto, venía a dar posiblemente al foro, algo separado éste de la calle principal, y donde sabemos que hubo importantes edificios.

Queda para el futuro excavar las otras dos fachadas del templo, la principal del Sur y la del saliente, que pedirá el rebaje de la calle allí existente. En otro orden de cosas, vendrá la reconstrucción del monumento y la prevista creación de una plaza que lo permita ver mejor.

JOSE MARIA ALVAREZ MARTINEZ



FACHADA LATERAL DEL TEMPLO. CON LOS ELEMENTOS DE LA COLUMNATA.

sando por joyería en plata y oro, hasta llegar a la platería, y en cuanto a estilos y líneas comprende el clasicismo de las joyas isabelinas, líneas conservadoras, gran estilo y línea moderna. La exposición se celebra simultáneamente en tres grandes salones de Nueva York, y se han inscrito para visitarla 23.000 compradores y otras personalidades de la industria.

La impresión recogida es que la industria joyera en España está alcanzando cotas elevadas en la exportación a medida que se estructura y pierde lo que de anticomercial puede tener la artesanía en este tipo de producto para poder competir con los principales fabricantes de Italia, Alemania y Francia. Uno de los directivos de la citada Agrupación de Exportadores señaló que, «el simple hecho de la presencia conjunta y coordinada de un número importante de fabricantes españoles en un certamen internacional es algo que tan sólo hace pocos años era prácticamente un sueño. Es signo evidente del dinamismo de esta industria y de su evolución desde un clasicismo artesano a empresas con mentalidad moderna y capaces, a la vez, de mantener las virtudes de una mano de obra experimentada y hábil».

REGLAMENTO DE LA ACADEMIA DE ROMA

Un Decreto del Ministerio de Asuntos Exteriores ha aprobado el Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, que en este año de 1973 cumple un siglo de existencia. La Academia tiene por objeto principal proporcionar estímulo y ayuda a la formación de las vocaciones artísticas que en grado eminente se destaquen en España, sirviendo, al propio tiempo, para fomentar el perfeccionamiento de las técnicas, la ampliación de los estudios y la investigación que se relacione con las bellas artes, atendiendo especialmente a sus corrientes renovadoras.

La Academia de Bellas Artes de Roma depende del Ministerio de Asuntos Exteriores a través de la Dirección General de Relaciones Culturales, quien ejercerá su jurisdicción a través de la Embajada de España en Roma. Las pensiones se otorgarán a artistas que cultiven la pintura, la escultura, la arquitectura, la composición musical y el grabado, dando ocasión a sus beneficiarios a poder desarrollar su obra en los estudios de la Academia.

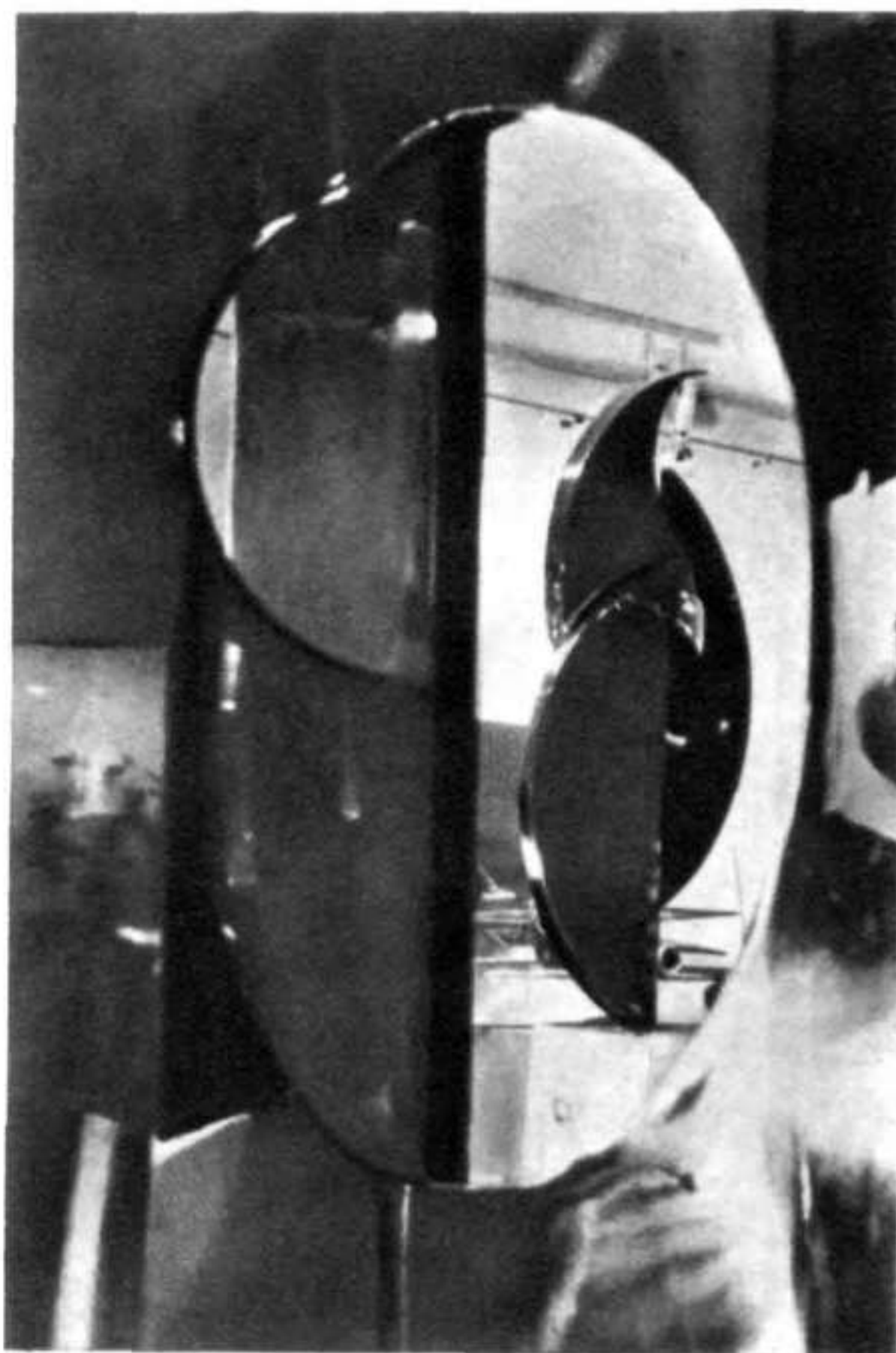
Las becas se concederán a artistas y estudiosos que deseen ampliar estudios de historia del arte, musico-

logía, restauración de obras de arte, música, canto, dirección orquestal, dirección y técnica teatral y dirección y técnica cinematográfica. La duración de las pensiones será de un año.

La presente disposición, que consta de 32 artículos, define y especifica los siguientes apartados: «Organización de la Academia», «El Patronato», «Su composición», «Atribuciones del Patronato», «Nombramiento de director», «Atribuciones y deberes del director», «Nombramiento, atribuciones y deberes del secretario», «La manera de proveer las plazas de pensionados y becarios», etcétera.

CALDERON, EN MALAGA

«Los cuadros buenos son los que se pueden describir con las palabras que usa todo el mundo», dice Camilo José Cela a propósito de la pintura del santanderino Ramón Calderón. Pero no ha sido esta vez pintura lo que ha predominado en la exposición presentada por Ramón Calderón en la sala de Exposiciones del Palacio Provincial de Málaga, sino



una amplia muestra de escultura. Obra a través de la cual Ramón Calderón retorna a los principios revolucionarios de ansia escultural, de las experiencias de los años cincuenta, actualmente liberado de todo tipo de barroquismos ficticios. Búsqueda de los espacios y las líneas puras, preocupación que siempre ha perseguido al artista.

CONCURSO DE GRABADO

La Fundación Xavier Nogués ha convocado su I Concurso de Grabado, con arreglo a las siguientes bases:

Los artistas pueden concurrir con obras realizadas en negro o en color por procedimientos xilográficos, calcográficos o litográficos. La serigrafía no se incluye entre las técnicas admitidas. El formato será de 50 x 70 centímetros. En cuanto a los procedimientos xilográficos se podrá admitir como excepción obras en menor formato grabadas sobre plancha de boj.

Se establecen tres premios de 50.000 pesetas cada uno, para las respectivas secciones de Xilografía, Calcografía y Litografía.

El Jurado estará compuesto por los señores Jordí, Curós Ventura, José Pedreira García y Oriol Bohigas Guardiola, vocales del Patronato, los cuales se unirán a otro para cada una de las tres secciones: Antonio Gelabert (Xilografía), Jaume Pla (Calcografía) y Antonio Vila Arrufat (Litografía).

Salvo indicación expresa del Patronato, las obras serán entregadas contra recibo en el Palacio de la Virreina (Rambla de las Flores, 99, Barcelona-2), entre los días 29 de abril a 4 de mayo de 1974, o remitidas a dicha dirección.

INVESTIGACIONES SUBMARINAS

En relación con las investigaciones submarinas que se realizaban en aguas gaditanas por parte de un equipo norteamericano, de la que dimos noticia en nuestro anterior Noticiero, informamos que las autoridades españolas de Marina ha negado autorización para dichas investigaciones, en razón de su carencia de objetivos puramente científicos y haberse comprobado que existía un grupo de personas extranjeras que, utilizando los trabajos de esta expedición como pantalla, pretendía obtener un lucro personal, en detrimento de los intereses nacionales que ampara la ley. Así, una vez más, el desaparecido y mítico continente de la Atlántida, objetivo aparente de la expedición, quedará nuevamente fuera del alcance de nuestra curiosidad investigadora.

FRUCTUOSO ORDUNA

Ha fallecido en Pamplona el escultor y académico numerario de la

Real de Bellas Artes de San Fernando, don Fructuoso Orduna Lafuente, a los ochenta años de edad. Orduna, que había nacido en Roncal en 1893, residía habitualmente en Madrid, pero los veranos se trasladaba a su tierra navarra, en donde ahora le sorprendió la muerte. En Pamplona había realizado obras escultóricas muy importantes, entre ellas las estatuas reales que figuran en la fachada del palacio de la Diputación Foral y los relieves de la parte alta del frontis que da a la avenida de Carlos III, también en el palacio provincial. El cadáver recibió sepultura en el cementerio de Roncal. Orduna había sido elegido académico de San Fernando en 1961. Ingresó dos años después, dedicando su discurso a «La necesidad de las bellas artes en la vida humana».

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

También, por Orden del Ministerio de Asuntos Exteriores, publicada en el «Boletín Oficial del Estado», quedó constituido el Comité nacional español para el Año del Patrimonio Arquitectónico Europeo 1975, cuya presidencia de honor desempeñará el Príncipe de España, y la presidencia efectiva el ministro de Asuntos Exteriores, profesor Laureano López Rodó. Entre los vocales del Comité figuran el ex ministro de la Vivienda y académico de Bellas Artes de San Fernando, don José Luis Arrese; el marqués de Santa Cruz, el director general de Bellas Artes, profesor Pérez Embid; el presidente del Congreso Superior de Colegios de Arquitectos, don Juan González Cebrían, y el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, marqués de Lozoya.

PARQUE DE LAS TABLAS DE DAIMIEL

Han sido oficialmente declaradas Parque Nacional las Tablas de Daimiel. Dentro de los límites del mencionado parque, y con objeto de asegurar los fines propuestos, se crea una zona de reserva integral de aves acuáticas, cuyos límites se señalan en uno de los anejos.

La administración y gestión del parque corresponde al Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza. También se ha constituido un Patronato presidido por el gobernador civil de Ciudad Real, que tendrá por cometido y funciones, con



EXPOSICION NACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA.

independencia de los que reglamentariamente le correspondan, los de cooperar a la conservación y fomento del parque, promover la ejecución y mejora de las vías de acceso, gestionar la concesión de los medios económicos precisos para que se cumplan sus fines específicos, defender la belleza y particularidades del mismo y realizar cuantas gestiones considere convenientes en favor del parque. Igualmente propondrá a la dirección de ICONA cuantas medidas puedan ser beneficiosas para la integridad y mejora de las Tablas de Daimiel, así como redactar el proyecto de reglamento aplicable y someterlo a la aprobación del Ministerio de Agricultura, a través del director de ICONA, dentro de los seis meses siguientes a la fecha de su constitución.

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

En el Museo Provincial de Logroño, María Concepción Adán Colis ha expuesto, con gran éxito, treinta óleos y ceras.

La galería Pecanins de Barcelona inauguró, el 9 de octubre, una exposición individual del pintor mexicano Gabriel Ramírez. Es la segunda vez que este pintor expone en las mismas salas.

Antonio Marco ha expuesto 28 pinturas en la galería Nike de San Sebastián.

En la sala Pelaires de Palma de Mallorca, Agueda de la Pisa ha ofrecido una magnífica muestra pictórica en la línea más de vanguardia del arte actual.

En la galería Carmen Durango, de Valladolid, se ha celebrado una exposición colectiva bajo el título «Once artistas contemporáneos». Entre las veinticuatro obras que se ofrecían al público figuraban dos óleos de Luis Sáez, quien recientemente ha conseguido el Gran Premio de la II Bial de Marsella.

DONACIONES AL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE SEVILLA

En el «Boletín Oficial del Estado» se ha publicado la aceptación de diversas donaciones hechas al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, ordenándose su exposición permanente y agradeciéndose a los donantes su generoso proceder.

Las donaciones han sido las siguientes:

- Doña María del Carmen Macein. «Grabado» de Eduardo Chillida.
- Doña Elsa Jarnas de Bacarissas. «Corrida romántica», pintura, autor: la propia donante.
- Don Francisco Mateos, «El Rey Midas» y «El collar», pinturas, autor: el propio donante.
- Fernando Zobel Ayala ha donado: «La piedra del caballo», dibujo, tamaño 80 × 80 cm. «El lago tercera versión», dibujo, tamaño 80 × 80 cm. Dibujo, sin título, tamaño 80 × 80 centímetros. Dibujo, sin título, tamaño 80 × 80 centímetros.

UN ARBOL CON MILLONES DE AÑOS

En el pasado verano ingresó en el Museo Arqueológico de Burgos un raro e interesante ejemplar. Se trata, nada menos, que de un árbol totalmente fosilizado de 9,5 metros de altura, 1,50 metros de diámetro y alrededor de los 23.000 kilos de peso. Procede de Castrillo de la Reina, partido de Salas de los Infantes, y se ha colocado en el jardincito del museo. Posiblemente pertenece al período Albense, estrato inferior del mesocretácico, de la era Secundaria, calculándose su antigüedad en buen número de millones de años.

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA ACTUAL

MIGUEL ALONSO

Una de las personalidades más particulares de la actual música española es Miguel Alonso, compositor que ha logrado una amplia obra en una evolución sumamente coherente a la vez que intensa. Miguel Alonso es, además, uno de los escasos compositores importantes de la España actual que ha dedicado atención muy amplia a la música religiosa, tanto en sus aspectos estrictamente litúrgicos como en una concepción expresiva libre. Nace Miguel Alonso en Villarín de Campos (Zamora) el 25 de agosto de 1925. Su formación musical se inicia en el seminario de Ciudad Rodrigo, ordenándose sacerdote en 1948. En esa fecha estudia en el Conservatorio de Madrid, bajo la dirección de Conrado del Campo y Julio Gómez, obteniendo Premio Extraordinario en 1954. En 1955 gana el Premio de Roma y se traslada a dicha ciudad, donde se licencia en Canto Gregoriano; entre sus profesores se contó Higinio Anglés. También estudió con Guido Turcchi y Goffredo Petrassi. En 1960 obtiene el puesto de Maestro de Capilla de la Iglesia Española de Roma. Ha desempeñado una gran actividad como articulista, experto en música religiosa, etcétera, y desde su vuelta a España es director del Departamento de Música del Secretariado Nacional de Liturgia.

El propio Miguel Alonso divide su producción musical en varias etapas, a la primera de las cuales designa como «etapa académica».

—Corresponde a mi época de estudios en el Conservatorio de Madrid y en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, es decir, entre mil novecientos cuarenta y ocho y mil novecientos sesenta y dos. La primera obra mencionable en esta etapa es un «Ave María» para cuatro y ocho voces mixtas, que se estrenó en mil novecientos cincuenta y cuatro para la inauguración de curso del Conservatorio de Madrid. También mencionaré la cantata «Te Dominum confitemur» para solos, coros y orquesta, que obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera y fue estrenada en mil novecientos cincuenta y cinco por la Orquesta Filarmónica de Madrid y Coro de Radio Nacional, bajo la dirección de Odón Alonso. Otra obra de la misma época es «La morisca», escena dramática para solos, coro y orquesta con la que obtuve el «Premio de Roma».

Las composiciones de esta época se mueven dentro de un estilo tradicional, pero en el que Miguel Alonso da ya pruebas de un gran talento compositivo y de un magnífico oficio musical, especialmente en el tratamiento de voces y de música coral, terreno en el que ha producido la mayor parte de sus obras. Aunque para el autor la siguiente obra importante es la «Misa Paschalis», en esta época se sitúan otras varias que son significativas para su evolución y cuyo valor musical no es desdeñable, así una serie de obras litúrgicas como «Canto espiritual» para soprano, coro y piano, que se estrenó en Roma en 1958 y fue luego interpretado en Asís con motivo del IV Centenario de San Pedro de Alcántara. En el plano de la música instrumental se sitúan un «Fugato» para cuarteto de cuerda, sobre un tema castellano, y un «Divertimento» para clarinete, piano y cuerdas.

—La «Misa Paschalis» se estrenó el Domingo de Resurrección de mil novecientos sesenta y tres en la Semana de Música Religiosa de Cuenca y está escrita para solos, coro mixto a cuatro voces y órgano con pedal obligado. Su realización fue para mí muy importante, ya que pude realizar al mismo tiempo una obra de tipo litúrgico y una composición perfectamente encajable dentro de la creación musical general de la época. Es, además, una de las obras mías que más veces se ha interpretado, grabado y difundido radiofónicamente. Fue publicada en Roma por las ediciones Casimiri.

Efectivamente, la «Misa Paschalis» es una de las obras más conocidas de Miguel Alonso y una de las más sorprendentes por los excelentes resultados sonoros conseguidos a través de medios muy simples. La escritura y la concepción estética son tradicionales pero vistas a través de un prisma muy personal. A partir de este momento se inicia la etapa que el autor denomina de «Música litúrgica posconciliar».

—El compromiso de colaborar desde la primera hora con la reforma litúrgica conciliar en su aspecto musical, y no sólo como compositor, sino en tareas de organización y programación, da como resultado una nutrida serie de títulos. Se mueven dentro de la misma línea estética anterior, con amplios campos tonales o modales interpretados personalmente. Entre todos estos títulos podría citar, por su entidad musical, la «Sequenza di Pentecosté», para solos, coro y órgano, que se estrenó en el Campidoglio romano en mil novecientos sesenta y siete y que contó con la colaboración literaria de Riccardo Baccheli. También el «Proprio dell'Ascensione» para asamblea, coro y órgano, estrenado en mil novecientos sesenta y seis, o la «Misa Danos la Paz».

En medio de estas composiciones que llenan casi por completo una etapa de su vida musical, Miguel Alonso produce una obra no litúrgica que puede contarse entre sus títulos clave: la cantata «Visión profética».

—«Visión profética», para solos, doble coro y orquesta, me fue encargada por el Ministerio de Información y Turismo en mil novecientos sesenta y cuatro, siendo estrenada ese año por la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por Rafael Frühbeck de Burgos. Son recitaciones sacras sobre un texto del profeta Joel traducido por el padre Schokel. Esta obra es una síntesis de toda mi producción anterior, y en ella confluyen las inquietudes estéticas, que encuentran expresión a través de procedimientos técnicos muy libres, especialmente de concepto, pero que aún se realizan a través de climas anteriores. Su realización fue muy necesaria para mí, pues cerraba así una manera de pensar, de sentir, de componer.

A partir de este momento Miguel Alonso se plantea la necesidad de un cambio estético y técnico en su música, provocado por su contacto con algunas modalidades musicales nuevas.

—La asistencia a un curso de música electrónica, dirigido por Franco Evangelisti, inicia en mí una nue-

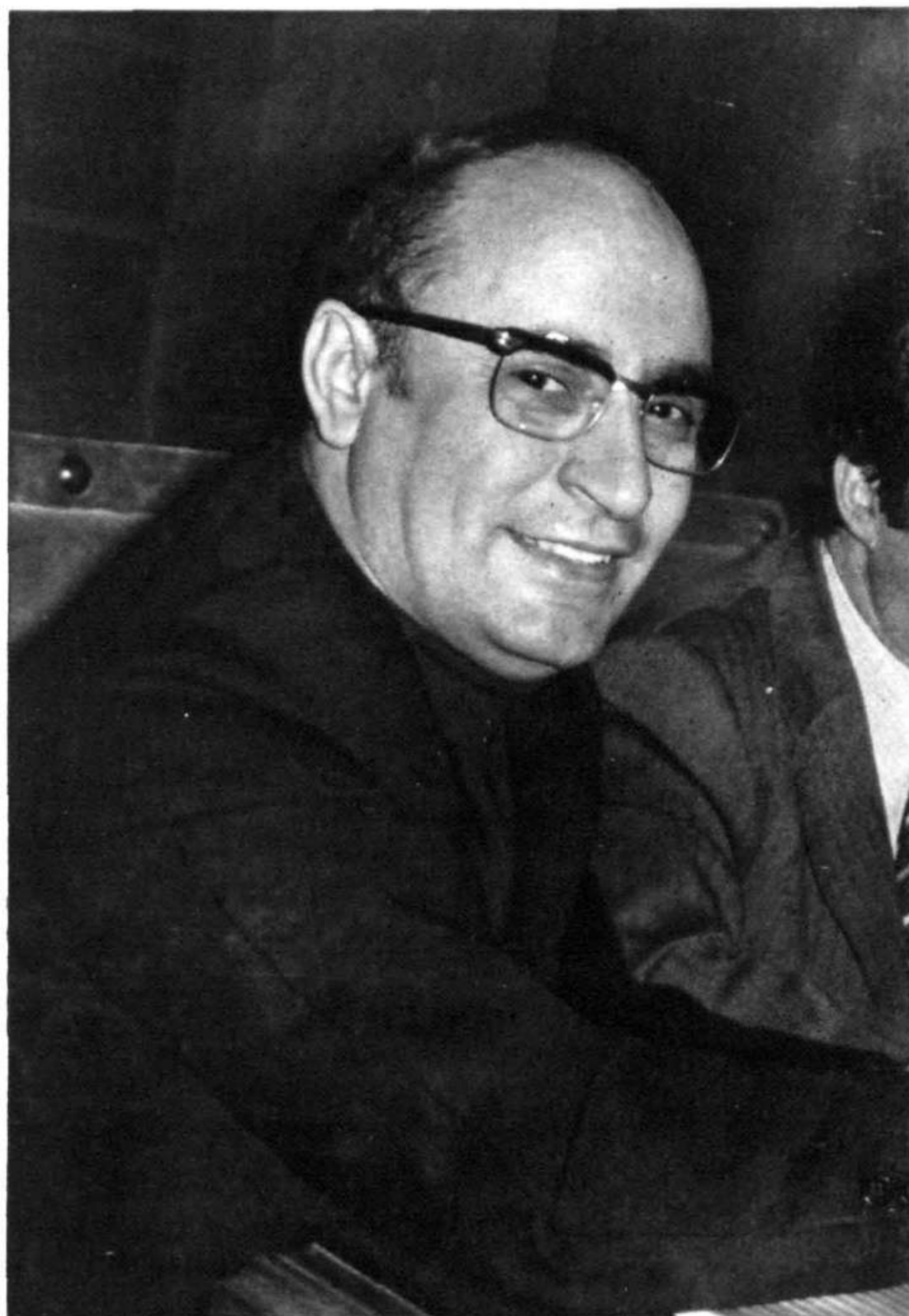
va actitud frente a la composición, con toma de conciencia de muchas situaciones y una revisión de actitudes. El alargamiento del campo sonoro proporciona nuevas e insospechadas formas de expresión. Esta elección comporta renuncia a «ciertas seguridades» y exige reajustes y planteamientos en un proceso de maduración a distintos niveles y en diferentes direcciones. La primera producción concebida y realizada dentro de esta nueva problemática es «Nube-música», obra compuesta en mil novecientos setenta y dos por encargo de Radio Nacional de España. La obra está escrita para soprano y conjunto de cámara sobre fragmentos del poema de Miguel de Unamuno «El Cristo de Velázquez». La parte vocal de la soprano, dentro de los esquemas inevitables en la organización de los materiales sonoros, goza de una gran facilidad de opciones, tanto fonéticas como interpretativas.

La parte orquestal de esta obra de Miguel Alonso observa también una gran cantidad de novedades con respecto a la etapa anterior. El compositor ha conquistado un continuo sonoro que ordena con arreglo a criterios propios muy libres y en los que la flexibilidad de escritura no estorba al control de la idea creativa. Esta experiencia feliz, ya que nos ha dado una de sus mejores obras, es aprovechada en la siguiente obra del autor de una manera generalizada.

—La obra data de mil novecientos setenta y dos y se trata de la cantata «Tensiones». Fue compuesta por encargo de la Comisaría General de la Música para la Cuarta Decena Musical de Sevilla, pero no fue estrenada sino en la Decimosegunda Semana de Música Religiosa de Cuenca, en mil novecientos setenta y tres, con el concurso de la Orquesta Sinfónica y Coro de Radio y Televisión Española dirigidos por Odón Alonso. El estudio vocal individual de «Nube-música» se ensancha aquí a niveles colectivos, a la masa coral. La intención es que cada una de las voces que integran el coro mantengan su propio colorido tímbrico, conserve sus características propias, la personalidad de su expresión. Esto obedece a necesidades internas de la obra, es esencial a su propia estructuración. No nos encontramos ante un coro lírico en sentido tradicional, pero sí de un coro con gran musicalidad capaz de utilizar, dentro de las indicaciones pertinentes, la enorme gama de procedimientos y posibilidades fonéticas y fónicas de la voz humana.

Efectivamente llama la atención en esta obra la gran variedad de posibilidades expresivas logradas con la voz humana, sin por ello perder la obra una muy cuidada estructura lógica.

—Organizar y disciplinar esta libertad, dentro de las estructuras formales de la cantata, ha sido uno de los mayores problemas que he tenido que solucionar, así como el de su adecuada transcripción gráfica. La primera parte tiene intervenciones onomatopéyicas, como acertadamente señaló en su crítica Enrique Franco, y en la segunda, y de modo especial en el final, se densifica y personaliza adquiriendo entidad propia. Todo está al servicio, no sólo de los resultados de la audición, sino de modo especial de la traducción de un texto sacro. Improperios de la Liturgia del Viernes Santo que plantea —me planteó a mí personalmente, a otros más «listos» no les diré nada o muy poco, quedándose en esa teología «inefable» a que nos tienen acostumbrados— una problemática muy actual y muy de siempre, muy densa de significados de diverso tipo



que sugieren, impulsan de una manera irresistible en la dimensión artística la utilización de procedimientos, tanto estructurales como sonoros y, como consecuencia, gráficos, sin limitaciones ni cortapisas de sistemas. Pero dentro siempre de una intencionalidad y autenticidad creadoras y sin otras restricciones que no sean las de coherencia y funcionalidad.

Miguel Alonso ha logrado con «Tensiones» no sólo una de sus mejores obras, sino una de las más significativas de todas cuantas con contenido religioso se han producido en España. El compositor nos demuestra cómo es posible conseguir hoy día una música religiosa —de este género es fundamentalmente la casi totalidad de su producción— sin por ello caer en simplificaciones «sansulpicianas» ni en restauraciones de procedimientos arcaicos. Si a partir del siglo XVII, la música religiosa oficial quedó desgajada de la evolución musical general, la gran música de temática religiosa de cada momento de Haydn a Mozart, Beethoven, Franck o Stravinsky no ha estado nunca apartada de la problemática musical de su momento. Miguel Alonso lo ilustra brillantemente en el actual momento español.

TOMAS MARCO

BIBLIOGRAFIA

MANOLO MILLARES «MEMORIA DE UNA EXCAVACION URBANA Y OTROS ESCRITOS»

EDITORIAL GUSTAVO GILI S. A. BARCELONA 1973

El caso de un pintor que escriba no es, ni mucho menos, nuevo. Al contrario, se ha dado siempre. Así como también el de escritores que pintan. Entre los primeros hay quienes lo han sido sin proponérselo. Tal Van Gogh, con su epistolario dirigido a Theo, que es, además de un testimonio humano de primera calidad, una pieza literaria digna de consideración. Otros pintores en las ocasiones que han tomado la pluma lo han hecho para teorizar sobre el arte en general o sobre su propia obra, como Kandinsky. También los hay que han escrito esporádicamente, pero dejando la huella de su personalidad, tal Picasso. Otros fueron publicando una obra literaria que es lo suficientemente extensa como para que pueda considerárseles también, en sentido estricto, como escritores, lo que sucede, por ejemplo, con Solana y Picabia.

En caso de Manolo Millares, por el momento, y ateniéndome a los textos de este breve libro, puede situarse en el grupo de pintores que he señalado como "que han escrito esporádicamente pero dejando la huella de su personalidad". Y, en consecuencia, como su personalidad pictórica es de alta calidad y rica en sugerencias, otro tanto sucede con sus escritos. El primero de ellos, "Memoria de una excavación urbana" (fragmento de un diario) es una pieza literaria que excede con mucho el nivel frecuente, no ya entre los textos escritos por los pintores, sino entre los propios escritores. Millares, al redactar este texto, parece haber hecho abstracción de cualquier tipo de presupuestos previos y escrito desde lo profundo de su personalidad. El resultado es el de la poesía, sin su forma externa del verso, pero también bastante lejos del género conocido como poema en prosa. El método seguido es la redacción de fragmentos de breve extensión (los mayores ocupan alrededor de una página). Llega a agrupar hasta 47. Al margen de cualquier preocupación literaria, el resultado es una investigación, tanto en el terreno personal como en la condición humana en general, y en la naturaleza del hecho de escribir. Las líneas de estos fragmentos comunican una impresión de lucidez, firmeza e imaginación. Ponen al lector en contacto con un mundo que podría, en un aspecto, parecer imaginario, pero que es absolutamente real, testimonia desde la realidad, en sus más diversos aspectos, trascendida en una pasión de búsqueda en el terreno de lo absoluto.

Así, estas páginas son tanto una confianza como un relato, como un poema. Reúnen aspectos dinámicos de estos gé-

neros y su clima está a la altura de creadores como Kafka, Joyce, Beckett. No hay en Millares una dependencia de estos escritores, sino una idéntica pasión por testimoniar y ahondar dentro de sí mismo. El conocimiento de su obra plástica contribuye a explicarnos el significado de su escrito, de la misma forma que su lectura nos confirma de qué manera es coherente su pintura con su personalidad, y con cuánta fidelidad y energía la expresa.

Millares utiliza la prosa de un modo anticonvencional. Aparece sacudida por la inspiración y la expresión, con frecuencia. Salta las normas habituales con naturalidad, se carga de sentido, de un tono pleno de carácter personal. Su prosa tiene unas resonancias interiores. Parece ser la transcripción fiel del pensamiento. Y no es una prosa automática, sino una prosa que da fe de unos anhelos concretos. Que es como la aventura de una excavación en la propia intimidad. La densidad de sus frases, la economía de sus párrafos hace que pocas líneas contengan mucha materia escrita, posibilidades distintas de profundización, de descubrimiento, ya que sus palabras también suelen ofrecer la realidad de ser indicaciones, señales, pistas. Millares, como escritor, no se entretuvo en preciosismos externos, fue a lo esencial, y lo alcanza en sus palabras plenas de matices, de energía, de autenticidad.

Su interés por la arqueología toma así unas dimensiones trascendentes. Ellas revierten sobre toda su personalidad, de pintor y de hombre.

Creo que no es exagerado decir que este escrito es una pieza maestra de la literatura actual, precisamente por ser algo más que literatura.

Los restantes escritos también tienen un alto interés. El titulado "Cuadro sin número" adopta la forma externa del poema y consigue, aun sin pretender dar el tono de lo deliberadamente poético, una calidad en la que la poesía está presente.

El escrito titulado "Sobre los muros" posee una atmósfera de muy similar altura y proyección a "Memoria de una excavación urbana". Es la propia existencia humana, en definitiva, la que motiva su redacción y la que deja su huella sobre sus palabras.

"Viaje a la Guayana" es un relato, es decir, puede considerarse que tiene la forma externa de un relato, de extrema originalidad. Millares cuenta a través de él algo que nos parece a un tiempo real e imaginario. Donde se confunden los límites de los hechos con anhelos, temores, premoniciones, posibilidades.

Destaca en estos y los restantes escritos de este volumen la natural seriedad de su tono. No hay ninguna línea escrita por entretenimiento. Al contrario, todo lo escrito nos comunica su absoluta necesidad. Aparecen como redactados en el momento

preciso, cuando su autor necesitaba expresarse de ese modo y era necesario que así lo hiciera. El resultado es realmente impresionante.

En la nota del editor que abre el volumen se dice, refiriéndose a los escritos de Millares: "... aquí damos una breve selección...". Hay, pues, una cantidad mayor que seguramente nos ampliarán la personalidad del pintor con la dimensión de un escritor que, expresándose a través de las suscitaciones de su época, había conseguido, en el momento de su muerte, una obra literaria extraordinariamente rica y sugerente.

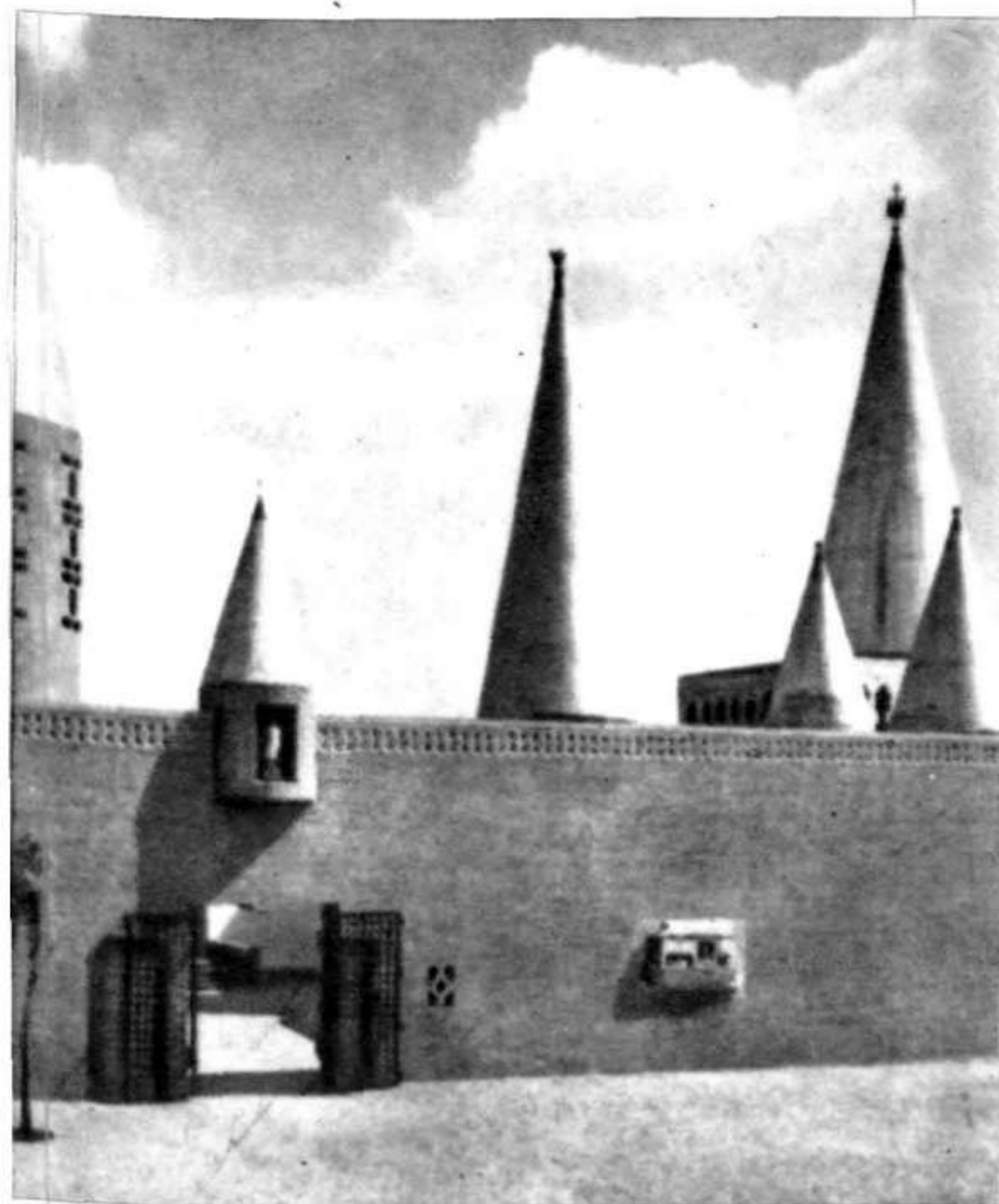
A. F. M.

HUGO SCHNELL «LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DEL SIGLO XX EN ALEMANIA» («DER KIRCHENBAN DES 20. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND»)

El autor, nacido en 1904 en Munich, es editor y director de la revista "Münster", especializada en arquitectura y arte religiosos modernos. El doctor Hugo Schnell presenta en su obra "Der Kirchenban des 20. Jahrhunderts in Deutschland", en primer lugar, una historia de la arquitectura religiosa católica y evangélica del siglo XX. En cuatro capítulos se estudia la evolución, problemas y realizaciones desde los primeros inicios entre 1890-1906 hasta la actualidad; en el capítulo II, 1918-1945, fundamentos y configuración de la arquitectura religiosa moderna; en el capítulo III, 1945-1960, despliegue arquitectónico múltiple en la reconstrucción y nueva edificación de iglesias; en el capítulo IV, a partir de 1960, reestructuración y nuevos estímulos del Concilio Vaticano II, evolución hacia el espacio centralizado y situaciones presentes.

El autor dedica valiosos capítulos a los movimientos litúrgicos, teológicos y espirituales, tanto del lado católico como del evangélico, a la nueva concepción de las iglesias cristianas, a los hallazgos y construcciones técnicas más decisivos, así como a los modernos materiales de construcción y sobre todo al estilo arquitectónico que se desarrolla en nuestros tiempos. Se interpreta la situación especial de la edificación religiosa en cuanto lugar de culto y por su rica posición, como punto de referencia entre 1953-1960, años en los que los mejores arquitectos de Alemania contribuyen a esta tarea.

Alrededor de 525 ilustraciones y planos, entre ellos numerosas plantas, contribuyen a dar una visión de conjunto de la construcción y transformación de iglesias, capillas, centros comunitarios y sinagogas a lo largo de siete décadas. Su interpre-



tación crítica, que conecta la arquitectura religiosa moderna, sin establecer clasificaciones confesionales, con la moderna crítica científica alemana del arte, aporta en este terreno un capítulo todavía inédito de la historia del espíritu alemán, que se hace visible, entre otros aspectos, en la evolución arquitectónica desde la iglesia como fortaleza de Dios a la de iglesia como tienda de campaña de Dios.

La convincente ordenación de la obra resulta no en último término de los profundos conocimientos de arquitectura, liturgia, técnica de la construcción y medio ambiente artístico de las nuevas iglesias que posee el autor.

La obra, que merece los máximos respetos, aparecerá en ediciones inglesa, francesa y española.

E. MANZANO

JOAN BROSSA ODA A JOAN MIRO.

EDICIONES POLIGRAFA S A BARCELONA, 1973

La obra de Joan Miró, que ha realizado en colaboración con poetas, o ilustrando sus textos es extensa, significativa y comenzó en sus primeros años de París. Desde André Breton, que escribió unos extraordinarios poemas para sus Constelaciones, hasta el poeta japonés Shuzo Takiguchi, introductor de la vanguardia occidental en su país, muchos han sido también los grandes poetas que han dedicado textos a las obras de Miró.

Brossa, en esta "Oda a Joan Miró", tal como se dice en el texto inicial, "ha escogido un código distinto del literario. No sueños en voz alta, sino un testimonio". Y así: "Aquí la letra M se vale de sí misma como mediadora de una expresión. Al traspasar el límite de las palabras, las

sugestiones pierden su límite, y la tenacidad del mensaje da testimonio de una página en blanco". Partiendo, aunque a cierta distancia, de Mallarmé y su Golpe de dados, Brossa penetra en el mundo de Miró, a través de la atmósfera poética que le provocara la exposición celebrada en el hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, en 1968-1969. En el momento de su publicación, la Oda también acoge el acontecimiento de los ochenta años de Miró.

El ingenio, la sutilidad, la inspiración y el poder de creación del poeta que es Brossa, en este caso incide en el mundo mironiano de una manera personal, trabajando con modos y formas de la poesía concreta. Pero fiel a su mundo, en esta Oda, en la que también podríamos rastrear algunas motivaciones de índole dadaísta, se percibe sobre todo su atmósfera peculiar, que enlaza con su entusiasmo y conocimiento en poética profundidad, del mundo del transformismo, del que fuera tan alto representante Frégoli, personaje que a Brossa le es especialmente dilecto. Brossa, fiel a su mundo y sugestionado por el mundo mironiano, ha realizado un trabajo en el que se persigue y se alcanza lograr el máximo de expresividad con el mínimo de elementos. Y ha introducido el juego dentro de la poesía sin utilizar su intención deliberadamente lúdica y construyendo dentro de esta suscitación de una manera natural el poema, pues de un poema se trata, aunque la poesía venga a través de las emociones plásticas, y si no a través de las palabras, también a través de los blancos espacios que potencia la ausencia de estas palabras. En esta Oda se llega a introducir el objeto, depositado en la forma de un trozo de sugerente papel, como al azar, entre las páginas del libro. Ello parece querernos decir que también somos nosotros y son nuestras obras, el fruto, en parte, del azar y de la circunstancia que actúa sobre nosotros. Ahora bien, esta circunstancia y este azar pueden quedar señalados con la personalidad propia del artista y del poeta.

Brossa, que ha enriquecido su poesía con las sugerencias que en él han despertado especialmente la música, el espectáculo en sus aspectos más esencialmente populares, el arte y el cine, mantiene siempre en sus obras, aunque pudieran parecer las de un artista que vive exclusivamente para el arte y la poesía, un fermento popular, callejero, de hombre que se interesa sobre todo por la vida y que de las aparentemente mínimas anécdotas saca un partido sorprendentemente poético. Por el hecho de fijar en ello su atención, Brossa tiene la capacidad de transmutar lo elegido en poesía.

La Oda está ilustrada por Miró. El trabajo de Miró, coherente con el de Brossa, en la primera parte del libro ofrece una serie de manchas que parecen situarse al margen de lo deliberadamente pictórico, de extraordinaria expresividad como si fueran una introducción a la Oda. Después de las páginas que ocupan exclusivamente ésta, el trabajo de Miró une lo artísticamente anticonvencional y libre, con la alegría que frecuentemente nos comunica y que de este modo parece querer celebrar un feliz acontecimiento.

La compenetración Miró-Brossa es, en esta ocasión, absoluta.

Aparte de la edición corriente, que es numerada, se han tirado setenta y cinco ejemplares con una litografía y veinticinco con ocho litografías especiales.

A. F. M.

JUAN EDUARDO CIRLOT. «PICASSO EL NACIMIENTO DE UN GENIO».

EDITORIAL GUSTAVO GILI S A BARCELONA, 1973

Una de las últimas obras del malogrado Juan Eduardo Cirlot —quizá la penúltima, pues la última fue la monografía sobre el pintor Román Vallés, para la colección de Artistas Españoles Contemporáneos— fue la, recientemente publicada, dedicada a comentar la donación hecha a la ciudad de Barcelona por Picasso, en 1970, de todo el material conservado en el domicilio barcelonés de su familia, constituida por casi toda su labor infantil, adolescente y juvenil, y que Cirlot —nos referimos al comentario— tituló acertadamente "Picasso. El nacimiento de un genio".

El libro, además del amplio texto del crítico mencionado y un esclarecedor prefacio de Ainaud de Lasarte, recoge la reproducción, en negro y en color, de todas las obras estudiadas, sin duda, las más significativas y suficientes, por tanto, para marcar los tanteos, evoluciones, ensayos y aun logros de la etapa primeriza del genio picassiano.

Como hace notar el autor, el estudio de esta faceta inaugural muestra que, ya en sus inicios, Picasso sigue varias líneas paralelas, en lugar de una sola trayectoria, dando, como habría de dar hasta el final de sus días, saltos atrás y adelante, abriendo su poderosa retina a la totalidad del universo del color y de la forma.

Pocas veces ha sido posible en la historia conservar una tan gran cantidad de obras absolutamente primerizas de un artista —las hay en la donación hasta de los nueve años—, que permitan asistir prácticamente a sus primeros balbuceos. Pero, para sacarle todo su jugo, hacía falta una previa labor de situación cronológica de las mismas —más de dos mil—, selección y estudio estilístico minucioso, labores para las que pocos entre nosotros estaban mejor dotados que Juan Eduardo Cirlot. Para calibrar, pues, el verdadero valor de esta obra —es lo que queremos decir— es necesario atender no sólo al contenido de la obra en sí, sino a todo ese trabajo de preparación.

Se ciñe el autor a los periodos que abarcan las obras de la donación —1890 a 1903 y 1916 a 1917—, aunque, con buen acuerdo, dedica un "interludio" a estudiar la evolución picassiana del periodo que va desde 1904 a 1916. Respecto a la etapa en que fueron compuestas las obras estudiadas, una semblanza biográfica, la relación de los contactos artísticos del pintor y el estudio general de las distintas fases estilísticas componen un panorama exhaustivo que se completa con la reproducción de las obras.

M. GARCIA VIÑO

DISCOGRAFIA

CONCIERTO NUM. 2 PARA PIANO Y ORQUESTA EN SOL MAYOR, OP. 4, DE TCHAIKOWSKY

IGOR ZHUKOV, PIANO. GRAN ORQUESTA SINFONICA DE RADIO MOSCU. DIRECTOR, GENNEDI ROZHDESTVENSKY. MELODIA HMES 61040. ESTEREO

Aunque Piotr Ilich Tchaikowsky escribió tres conciertos para piano y orquesta, es sólo el primero de ellos, con su gran aire virtuosista y su apasionada elocuencia, el que sigue cautivando al público de todos los países y figura en el repertorio de los grandes pianistas, que ven en él una ocasión de éxito seguro. El tercero no fue terminado por el autor, y realmente está considerado sólo como una curiosidad. Este número 2 se encuentra injustamente relegado, puesto que es una obra estimabilísima. Menos brillante que el primero, este concierto posee virtudes de concentración y de buena forma arquitectónica que le sitúan, en algunos aspectos, por encima de su popular hermano. El mismo Tchaikowsky declaró en una carta que prefería el segundo al primero. No es extraño, pues Tchaikowsky, a quien muchas veces se ha tachado de poca selección en sus ideas y de concesiones al público menos exigente, era un severísimo crítico de su propia producción, que solía juzgar con acierto y, muchas veces, con excesiva dureza.

Se caracteriza este concierto por un aire luminoso, alegre y decidido que se manifiesta desde los primeros compases, de cierto carácter marcial, hasta el último tiempo, en que parece recordarse levemente el tema de un cuarteto de Beethoven relacionado con Rusia. El piano está tratado «en gran virtuoso»; es sabido que el compositor no se andaba con miramientos en cuanto a las dificultades cuando escribía para un solista. Pero, quizá, lo mejor de la obra esté en ese melódico y tierno segundo tiempo, donde la labor destacada de violín y violoncello solistas nos hacen pensar casi en una intención de «triple concierto».

Tchaikowsky, que dejaba traslucir claramente su estado de ánimo en la música que componía, escribió su segundo concierto en una de sus pocas etapas optimistas. El reciente gran éxito de la «Cuarta sinfonía», el principio de la amistosa y remuneradora relación con madame Von Meck y el olvido de episodios desagradables, además de unas correrías por Francia e Italia, fueron elementos que favorecieron la confianza en una música abierta y sin patetismo. Es curioso que el compositor quisiera dedicar la nueva obra a Nicolás Rubinstein, con quien el «Primer concierto» le había causado dificultades que conoce todo el que se haya interesado, aunque sea superficialmente, por la vida y la obra del músico ruso. Pero debemos pensar que Rubinstein se arrepintió de su actitud y no dejó de ser uno de los grandes intérpretes de quien siempre fue su buen amigo.

Es poco interpretado el «Segundo concierto». Yo no recuerdo, en los últimos años de actos musicales madrileños, más que una estupenda versión de Shura Cherkassky con la Orquesta Nacional. La versión grabada en este disco puede calificarse de sobresaliente. Igor Zhukov, a sus treinta y siete años, tiene un puesto firmemente ganado en esas generaciones últimas de intérpretes soviéticos, llenas de figuras realmente admirables por su técnica y su musicalidad. Zhukov hace un Tchaikowsky muy brillante, pero

nunca se queda en la superficie; trata de extraer el verdadero sentimiento del compositor. Rozhdestvensky es una de las personalidades indiscutibles en el panorama de la dirección de orquesta, y no sólo en su país, sino en el mundo. Recuérdese el deslumbramiento que produjo ante la Orquesta de RTV recién creada y sin experiencia. Con justicia se citan en etiqueta y carpeta los nombres de los solistas de la orquesta, el violín Cherniakhovsky y el violoncello Simov.

ESCENAS DE NIÑOS, VARIACIONES SOBRE EL TEMA ABEGG, INTERMEZZI, ESCENAS DEL BOSQUE (FRAGMENTOS), DE SCHUMANN.

CHRISTOPH ESCHENBACH, PIANO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 11 9183. ESTEREO

Christoph Eschenbach, pianista de una firmísima preparación y una alta línea interpretativa, que son los motivos de sus grandes éxitos, nos presenta en este disco un panorama de música pianística en la que es un verdadero especialista. Efectivamente, Eschenbach domina el piano de Schumann, ese piano que por sí solo llena un capítulo del arte sonoro romántico y otro, no menos importante, en la historia del instrumento. No figuran aquí los «Estudios sinfónicos», la «Fantasía», el «Carnaval» o la «Kreisleriana», y, sin embargo, a través de las páginas grabadas, nos llega el encanto de la música escrita por un hombre para el que el teclado no fue nunca pretexto de lucimiento virtuosístico. Es posible que la parálisis de su mano, causada por ciertos fantásticos tratamientos a los que se sometió para mejorar el mecanismo, sirviera a Schumann para concentrarse más en la expresión posible a partir de los recursos pianísticos. Pero la verdad es que, hasta en obras tan tempranas como las «Variaciones Abegg» se encuentra el aire auténtico de algo que no llegó a ser bien comprendido en su época. Mendelssohn estimaba a Schumann como compositor sólo hasta cierto punto, y Chopin —por quien Schumann tenía una desbordante admiración— aseguraba que en el «Carnaval» no había música, y se negó a incluir la «Kreisleriana» en su repertorio, dando como única razón que «él no tocaba música de relleno».

Sorprenden estas cosas al escuchar las maravillosas «Escenas de niños», que, como indicó el propio autor, no representan un intento de música infantil, sino de recreación poética del mundo de la niñez. Los «Intermezzi», páginas también tempranas, nos muestran a un Schumann fantástico y dominador.

Es muy posible que alguien pueda no estar completamente de acuerdo —en lo expresivo, no en la irreprochable técnica— con la interpretación de Christoph Eschenbach, a quien la familiaridad con esta música le inclina a versiones quizá muy personales. Un ejemplo de bella sencillez se encuentra, dentro de las «Escenas», en números como «Casi demasiado serio». En cambio, puede faltar misterio en «El pájaro profeta». La grabación es excelente.

CARLOS GOMEZ AMAT

GUINJOAN, Juan (compositor, director y crítico).

Nació en Riudoms (Tarragona), el 28 de noviembre de 1931. Estudió en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona y perfeccionó el piano en la Escuela Normal de París. Comenzó su carrera musical como concertista, con más de 250 actuaciones en España, Francia y Alemania. A partir de 1960 se dedicó a la composición, iniciándose también en la dirección de orquesta. Sus maestros fueron Cristófor Taltalbull (composición), Wissmer (composición y orquestación) y Pendleton (dirección). En 1963 obtuvo el diploma de composición de la Schola Cantorum de París y un año después el de orquestación con premio extraordinario. Ha dado muchas conferencias de divulgación musical y tuvo a su cargo un curso de música contemporánea organizado por Juventudes Musicales de Barcelona. Asesor musical del Instituto Municipal de Educación, realiza una gran actividad pedagógica. Es director de los seminarios de música contemporánea patrocinados por el Instituto Alemán de Cultura. Ha participado en festivales españoles y extranjeros. Es crítico titular del «Diario de Barcelona» y colaborador de revistas especializadas.

Creador, junto al clarinetista Juli Pañella, del grupo Diabolus in Musica, con el que ha dado a conocer obras de autores extranjeros y españoles del siglo xx, destacando sus versiones de Strawinsky y primeras audiciones en Barcelona de Schönberg y Boulez.

Bechario por dos veces de la Fundación Juan March. Encargos de la Comisaría de la Música, Radio Nacional de España, Orquesta Ciudad de Barcelona, etcétera.

Como compositor, comenzó en un campo tradicional, para continuar después en el atonalismo y por fin en un serialismo estricto. De aquí ha pasado a una gran libertad en la que busca siempre nuevas formas de expresión.

Obras principales: Piano: «Fantasía en Do» (1961), «Scherzo y trío» (1963), «Tres pequeñas piezas» (1965), «Células n.º 1» (1966), «Células n.º 3» (1968). Solistas: «Fantasía para clarinete y piano» (1964), «Escenas

HERAS SANZ, Arturo (pintor, grabador).

Nace en Játiva, provincia de Valencia, el 12 de abril de 1945. Realiza su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde consigue el título de profesor de Dibujo.

Premios conseguidos: En el VIII Salón de Otoño de Valencia, 1962; tercera medalla en el V Salón de Marzo de Valencia, 1964; primer premio de Grabado en el XI Salón Senyera de Valencia, 1966; segunda medalla de Grabado en el III Bienal Internacional de Ibiza, 1968; primer premio de Pintura en el IV Bienal Internacional de Ibiza, 1970; medalla de plata en el VII Salón Nacional de Pintura de Murcia, 1970; segundo premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, fase regional, de Valencia, 1970.

Exposiciones individuales: 1964, Valencia (Radio Nacional de España); 1966, Valencia (sala Mateu); 1967, Ibiza (galería Ebusus); 1969, Valencia (galería Val i 30); 1970, Sevilla (galería Juana de Aizpuru); 1971, Madrid (galería Amadís), Callosa de Ensenada (galería Arrabal), Ibiza (galería Carl van der Voot).

Exposiciones conjuntas con Armengol y Boix: 1962, Montcada (galería Ars); 1964, Valencia (galería Martínez Medina), Valencia (Colegio Mayor Alameda); 1966, Madrid (galería Bique); 1967, Valencia (sala Mateu), Benidorm (Caja de Ahorros del Sureste); 1970, Barcelona (Colegio Oficial de Arquitectos); 1972, Barcelona (galería Adriá), Valencia (Colegio Oficial de Arquitectos), Valencia (galería Salom); 1973, Palma de Mallorca (sala Pelaires), Valencia (Colegio Oficial de Arquitectos).

Exposiciones colectivas: VIII Salón de Otoño de Valencia, 1962; en el Centro de Estudios Americanos de Valencia, 1962; VIII Exposición Arts de Montcada, 1962; IX Salón de Otoño de Valencia, 1963; I Salón Nacional de Pintura de Alicante, 1963; II Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1963; I Salón de Pintura Contemporánea de Castellón, 1964; V Salón de Marzo de Valencia, 1964; IX Salón de Mayo de Barcelona, 1964; VI Salón de Marzo de Valencia, 1965; XI Salón de Otoño de Valencia, 1965; III Salón

DELACUESTA (Carmen Ruiz de la Cuesta) (pintora).

Nace en Carmona, provincia de Sevilla. Asiste a los cursos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, donde obtiene el título de profesora de dibujo. Posteriormente amplía sus conocimientos en París. Ha cursado estudios de arte y humanidades en la Universidad de Santiago de Compostela, de decoración en Madrid y de artes aplicadas en Barcelona. Profesora de Dibujo y Pintura en las Escuelas de Decoración y Artes Aplicadas de Barcelona (1962-1963), Zaragoza (1964-1967) y Bilbao (1968-1972).

Premios conseguidos: Primer premio de dibujo en la Exposición de Otoño de Carmona; premio de pintura en la Exposición de Artistas Locales de Carmona.

Exposiciones individuales: 1960, Santiago de Compostela; 1967, Bilbao (galería Miquelidi); 1968, Madrid (galería Círculo 2); 1969, Zaragoza (sala del Centro Mercantil), Sevilla (sala del Ateneo), Bilbao (sala de la Caja de Ahorros); 1970, Pamplona (sala de Arte), Oviedo (sala de la Caja de Ahorros), Málaga (Amigos del País), San Sebastián (sala de Información y Turismo); 1971, Córdoba (galería de Arte Zatlina); 1972, Bilbao (galería Isalo Arte), Roma (Centro D'Azione Latina); 1973, Barcelona (sala Jaimes), Ciudad Real (galería Mancha), Valencia (galerías San Vicente, sala Sorolla).

Exposiciones colectivas: Salones de Otoño de Carmona durante varias ediciones; salones de la Universidad de Sevilla en varias ocasiones; salas de la Caja de Ahorros de Sevilla; Exposiciones de Otoño de Sevilla, durante varios años; concurso Alonso Cano de Granada, 1968; Exposición de la Vendimia de Jerez, 1968; Exposición de Primavera de Sevilla, 1969; Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1969; III Bienal Nacional de Zaragoza, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; VI Gran Premio de Pintura Vasca, 1972.

Es autora de varias obras murales, situadas en Tarragona, Zaragoza y Cádiz.

X-73.

VILLA BASSOLS, Miguel (pintor).

Nace en Barcelona el 15 de febrero de 1901. Inicia sus estudios artísticos en dicha ciudad hasta 1914, en que su familia se traslada a Bogotá y él ingresa en la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad. En 1920 marcha a París y asiste a varias escuelas privadas de pintura. Regresa a Barcelona en 1930.

Premios conseguidos: En la Exposición de Primavera de Barcelona, 1937; en el Salón de Otoño de Barcelona; en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de Madrid, 1951; primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Barcelona, 1960.

Exposiciones individuales: 1923, Bogotá (Academia de la Lengua); 1927, Barcelona (sala Dalmau); 1929, Barcelona (sala Parés); 1930, Barcelona (sala Joan Merli); 1935, Barcelona (galería Syra); 1936, Barcelona (galería Syra); 1939, Barcelona (galería Pictoria); 1940, Buenos Aires (galería Müller); 1943, Barcelona (galería Syra); 1944, Barcelona (galería Jardín); 1945, Madrid (galería Estilo), Barcelona (galería Syra); 1946, Barcelona (galería Syra); 1947, Barcelona (galería Syra); 1948, Barcelona (galería Syra); 1949, Madrid (galería Biosca), Barcelona (galería Syra); 1950, Palma de Mallorca (galería Sapi), Barcelona (galería Syra); 1951, Barcelona (galería Syra); 1952, Barcelona (galería Syra); 1953, Barcelona (galería Syra); 1954, Barcelona (galería Syra); 1955, Barcelona (galería Syra); 1956, Barcelona (galería Syra); 1957, Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes), Barcelona (galería Syra); 1958, Buenos Aires (galerías Velázquez), Barcelona (galería Syra); 1959, Barcelona (galería Syra); 1960, Barcelona (galería Busquets), Barcelona (galería Syra); 1961, Madrid (Círculo de Bellas Artes), Barcelona (galería Syra); 1962, Barcelona (galería Syra); 1963, Oviedo (sala Cristamol), Barcelona (sala Parés), Madrid (galería del Cisne); 1964, Barcelona (sala Parés); 1965, Madrid (galería del Cisne), Barcelona (sala Parés); 1966, Barcelona (sala Parés); 1967, Barcelona (sala Parés); 1968, Madrid (galería del Cisne), Barcelona (sala Parés); 1969, Lugo (Círculo de las Artes), Pontevedra (Museo Provincial de Bellas Artes), Barcelona (sala Parés); 1970, Barcelona (sala Parés); 1971, Madrid (galería del Cisne); 1972, Barcelona (sala Parés).

Exposiciones colectivas: Salón de Otoño de París, 1924; Salón de Artistas Independientes de París, 1925, 1926, 1928; Salón de Montjuich de Barcelona, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936; en la galería Vecht de Amsterdam, 1933; Concurso Internacional del Instituto Carnegie de Pittsburgh, 1935, 1936, 1937, 1938, 1950; Exposición de Primavera de Barcelona, 1937; Salón Tardor de Barcelona, 1938; I, III, IV, V, VII, IX Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte en Madrid, 1945, 1947, 1948, 1949, 1952, 1953; IV, V, X Salón de los Once en Madrid, 1947, 1948, 1953; XXV, XXVI, XXVIII Bienal Internacional de Venecia, 1950, 1952, 1956; Exposición Municipal de Bellas Artes de Barcelona, 1951; I, II, III, Bienal Hispanoamericana de Arte, 1951, 1954, 1955; Homenaje a Eugenio d'Ors en Madrid, 1955; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960, 1962; Pintura Catalana (itinerante por España), 1962; I Exposición Antológica de la Crítica de Arte de Madrid, 1962; XXV Años de Arte Español (itinerante por España), 1964; Pintores Figurativos de la España Actual (itinerante por Estados Unidos), 1969; I Salón del Desnudo en Barcelona, 1971; Homenaje a D'Ors y sus salones en Madrid, 1971.

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.

X-73.

de niños» (1964), «Pentágonos», violoncello y piano (1969), «Tres piezas para clarinete solo» (1969), «Dúo para violoncello y piano» (1970), «Retaule», violín y piano (1972), «Dinámiques rythmes», ondas Martenot (1968). Canto y piano: «Tríptico de Semana Santa», textos Salvador Espriu (1973). Percusión: «Tensión-Relax» (1972), Cámara: «Concierto para piano y orquesta de cámara» (1963), «Tríptico para quinteto de viento» (1965), «Miniaturas» (1965), «Células n.º 2» (1966), «Cinco estudios para dos pianos y percusión» (1968), «Musique intuitive» (1969), «Bicentenario» (1970), «Magma» (1971), «Improvisación I» (1973). Orquesta: «Sinfonía de la imperial Tarraco», «Diagramas» (1972), «Orquestas» (1973). Orquesta y coro: «Punts cardinals» (1966), «La rosa de los vientos» (1971). Ballet: «Los cinco continentes» (1968). Música de escena, cinematográfica y páginas menores.

Discos: Compositor: «Células n.º 1» (Edigsa). Intérprete: «La historia del soldado», Strawinsky (ensayo).

X-73.

Nacional de Pintura de Alicante, 1965; II Bienal Internacional de Ibiza, 1966; 284 Días de Arte en Valencia 1966; I Salón del Mediterráneo en Valencia, 1966; Pintura y Escultura Valenciana en Valencia, 1966; Forma 66 en Montcada, 1966; Universiade de Tokio, 1967; Homenaje a Blasco Ibáñez en Valencia, 1967; Arte Contemporáneo (itinerante por España), 1967; Pintura Valenciana 1957-67 en Valencia, 1967; III Bienal Internacional de Ibiza, 1968; *Quatre Peintres Actuels* en París, 1968; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1969; *6 From Spain* en Whitewater, 1970; IV Bienal Internacional de Ibiza, 1970; VII Salón Nacional de Pintura de Murcia, 1970; Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en Valencia, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1970; Gráfica Española Actual en Sevilla, 1971; VII Bienal Internacional de París, 1971; Homenaje a Marcel Duchamp en Sevilla, 1971; El Dibujo (itinerante por España), 1971-72; Man-72 en Barcelona, 1972; La Paloma, en Madrid, 1972; Sobre el Barroco en Sevilla, 1972-73.

Se encuentra representado en: Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto; Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes y Museo Municipal; Villafamés, Castellón, Museo de Arte Contemporáneo.

X-73.

SAURA ATARES, Antonio (pintor, grabador, ilustrador).

Nace en Huesca el 22 de septiembre de 1930. Autodidacta que comienza su obra en 1947 a causa de una larga enfermedad. Miembro fundador del grupo El Paso y del grupo Estampa Popular de Madrid.

Premios conseguidos: Premio Isidro Nonell en el III Salón de Mayo de Barcelona, 1959; Premio de la Fundación Guggenheim de Nueva York, 1960; Premio del Carnegie Institute de Pittsburg, junto con Chillida y Soulages, 1964; gran premio de la Bienal Bianco e Nero de Lugano, 1966; primer premio de la Bienal Internacional de Menton, 1968.

Exposiciones individuales: 1956, Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes); 1957, París (galería Stadler, conjunta con Franken y Brown); 1959, París (galería Stadler), Munich (galería Van de Loo, conjunta con Tapiés), Cuenca (galería Machetti); 1960, París (galería Stadler), Roma (galería Odyssia), Estocolmo (galería Blanche, conjunta con Delahaye); 1961, Nueva York (Pierre Matisse Gallery), Munich (galería Van de Loo), Milán (galería dell Ariete); 1962, Madrid (galería Biosca); 1963, París (galería Stadler), Bruselas (Palacio de Bellas Artes), Eindhoven (Stedelijk Museum), Rotterdam (Rotterdamse Kunstkring), Buenos Aires (Museo de Arte Moderno), Río de Janeiro (Museo de Arte Moderno); 1964, Nueva York (Pierre Matisse Gallery), Amsterdam (Stedelijk Museum), Baden-Baden (Kunsthalle), Goteburgo (Kunsthalle); 1965, Madrid (galería Juana Mordó), París (galería Stadler), Córdoba (galería Liceo), Sevilla (galería La Pasarela); 1966 Londres (Institute of Contemporary Arts), La Habana (Casa de las Américas), Bilbao (galerías Grises); 1967, París (galería Stadler), Munich (galería Buchholz); 1968, Munich (galería Van de Loo), Frankfurt (Frankfurter Kunstabinett); 1969, Barcelona (galería René Metráz); 1970, París (galería Stadler); 1971, Nueva York (Pierre Matisse Gallery, conjunta con Millares), París (galería Stadler); 1972, Madrid (galería Juana Mordó), Madrid (galería Juana Mordó); 1973, Tarra-gona (galería Fort), Pamplona (Caja de Ahorros), Santa Cruz de Tenerife (Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias).

VARGAS RUIZ, Guillermo (pintor y grabador).

Nace el 7 de junio de 1910, en Bollulllos de la Mitación, provincia de Sevilla. Realiza su formación artística primeramente en Sevilla, Escuelas de Artes y Oficios y Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, posteriormente en Madrid, Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Con la beca Conde de Cartagena amplía estudios en Estados Unidos durante 1949, más tarde obtiene la beca-ayuda de la Fundación Juan March para España, 1964. Catedrático de Preparatorio de Colorido de la Escuela de San Fernando desde 1969.

Premios conseguidos: Premio de Pintura en los Concursos Nacionales, 1945; tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; primer premio en la Exposición Nacional de Linares, 1951; segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952; accésit en los Concursos Nacionales, 1953; Premio Guadalquivir en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1959; primer premio de la Diputación de Sevilla en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1960; medalla de oro del Círculo de Bellas Artes en el XI Salón del Grabado de Madrid, 1961; Premio de la Diputación de La Coruña en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; segunda medalla en el XVI Salón del Grabado de Madrid, 1964; Premio de la Diputación de Navarra en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; segundo Premio en el III Certamen Repesa de Madrid, 1969; medalla de honor en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1972.

Exposiciones individuales: 1943, Madrid (salones Macarrón); 1945, Madrid (salones Macarrón); 1946, Bilbao (sala Arte); 1948, Bilbao (sala Arte); 1949, Madrid (salones Macarrón); 1952, Madrid (salones Macarrón); 1958, (salones Macarrón); 1962, Córdoba (sala Céspedes), Córdoba (Círculo de la Amistad), Sevilla (sala del Ateneo), Madrid (salones Macarrón); 1963, Bilbao (sala Arte); 1964, Palma de Mallorca (sala D. Gaspar); 1965, Madrid (Ateneo, sala del Prado), Salamanca (Escuela de San Eloy), Valladolid (Caja de Ahorros de Salamanca); 1968, Madrid (Círculo 2); 1969, Barcelona (Camarote Granados); 1970, Madrid (galería Richelieu); 1972, Madrid (galería Cellini); 1973, Valencia (galería Galatheo).

ROS-MARBA, Antoni (director).

Nació en Barcelona el año 1937. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal con Joaquín Zamacois y Eduardo Toldrá. Su vocación de director de orquesta se pudo desarrollar bajo la dirección de los grandes maestros Sergio Celibidache, en la Academia Chigiana de Siena, y Jean Martinon, en Düsseldorf, donde al final del curso obtuvo el primer premio. Al crearse en Madrid la Orquesta Sinfónica de RTV obtuvo, por oposición, una de las dos plazas de director titular.

Ha colaborado con los más famosos solistas españoles y extranjeros. Sus grabaciones discográficas han obtenido un gran éxito y una de ellas, las «Siete palabras» de Haydn, el Premio Internacional del Disco.

Ha dirigido en varios países europeos y en Israel.

En la actualidad es director titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona, con la que realiza una labor ejemplar, tanto de repertorio como de presentación de obras nuevas.

Se le considera como uno de los más preparados directores españoles, por su gran formación técnica. Sus versiones se distinguen por una gran musicalidad y un exquisito respeto a las intenciones del autor, sin lugar para el vano virtuosismo. Su conocimiento de la orquesta le ha llevado a realizar afortunadas transcripciones y orquestaciones de diversos géneros, entre otras, la de varias canciones de Federico Mompou.

Discos: «Las siete palabras de Cristo en la Cruz», de Haydn (ensayo); «Concierto para piano y orquesta número 3», de Beethoven; Estreban Sánchez (ensayo), «Recital de Victoria de los Angeles», Orquesta Ciudad de Barcelona y Lamoureux de París (Edigsa); «La Serva Padrona», de Pergolesi (EMI); «Concierto de estío», León Ara; «Música para un jardín», «Zarabanda lejana y villancico», de Joaquín Rodrigo, Orquesta Sinfónica Española (Ariola).

X-73.

QUESSADA PORTO, Xaime (pintor, grabador).

Nace en Orense el 14 de julio de 1937. Asiste a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde obtiene el título de profesor de Dibujo y a la Escuela de Bellas Artes de París, estudiando grabado. En 1959 es pensionado en El Paular por la Escuela de San Fernando. Posteriormente viaja, durante doce años, por Europa, Asia, África y América. Fundador de los grupos El Minotauro y 7 Artistas Gallegos.

Premios conseguidos: Medalla de oro de los Pensionados en El Paular, 1959; Premio Fenollera, de Santiago de Compostela, 1959; premio extraordinario en la II Exposición Nacional de Arte Juvenil de Madrid, 1960; tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Barcelona, 1960; Premio de la Diputación de Palencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; medalla de plata Ciudad de La Coruña, 1964; Premio de la Diputación de Palma de Mallorca en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968.

Exposiciones individuales: 1960, París (galería Will), Stuttgart (galería Senatore), Madrid (galería Escalinata), Amberes (galería Guy d'Or Eknns); 1961, Copenhague (galería Larson); 1962, París (galería Zak), Estocolmo (Svea Gaheriet), Estocolmo (galería Vriken), Estocolmo (Universidad); 1963, Amberes (galería Guy d'Or Eknns), Stuttgart (galería Senatore), Orense (Museo Arqueológico); 1964, Madrid (sala Amadis), Oslo (Universidad), Colonia (galería Larson), Bruselas (galería Madeleine), São Paulo (galería Nova Plastica), Barcelona (salas del Ateneo), Palma de Mallorca (galería Moisés Alvarez); 1965, Itinerante por España (Festivales de España), Oviedo (salas del Ateneo), Córdoba (Círculo de la Amistad); 1966, Madrid (Ateneo, sala del Prado), Santiago de Compostela (hostal de los Reyes Católicos), Bilbao (galería Mikeldi); 1968, Viena (galería Vinci), Santiago de Chile (galería Dorsoles), San Francisco (galería Dehasio), Madrid (Club «Pueblo»), Bilbao (galería Mikeldi), Orense (Museo Arqueológico); 1969, La Coruña (Ayuntamiento), Orense (Museo Arqueológico); 1970, Madrid (galería Alfa), Orense (Museo Arqueo-

lógico): 1971, Nueva York (Iramar Gallery), Chicago (Koemen Gallery), México (galería Mirsky): 1972, Madrid (galería Grosvenor); 1973, Santander (galería Besaya).

Exposiciones colectivas: Premio Fenollera de Santiago de Compostela, 1959; Pensionados en El Pualar, en Segovia, 1959; II Exposición Nacional de Arte Juvenil en Madrid, 1960; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Abstractos Europeos en Milán y Amsterdam, 1961; Bienal de Arte Universitario de París, 1962; Festival Nórdico de Estocolmo, 1962; Arte Actual de Orense en Madrid, 1962; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Nueva Figuración en Ginebra, 1962; Premio Ciudad de La Coruña, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Abstractos Europeos en Amberes, 1964; Muestra de Arte Gallego en Barcelona, 1965; 7 Artistas Gallegos en Santander y Vigo, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Minituadros en Soria, 1968; I Bienal Nacional de Pintura en Bilbao, 1968; Concurso «Blanco y Negro» en Madrid, 1970; 20 Pintores Gallegos en La Coruña, 1970; Arte y Caridad en Oviado, 1970; V Premio Circulo 2, Minituadros, de Madrid, 1971; Serigrafía Gallega en Valladolid, 1971; Serigrafía Gallega en Madrid, 1972.

Se encuentra representado en: Dinamarca, Museo de Odense; Damasco, museo; Hamburgo, Kunst Museum; Kabul, Museo Moderno; La Habana, Museo de Arte Moderno y Casa de las Américas; Luxemburgo, Reales Museos; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; México, Museo de Arte Moderno; Moscú, Museo de Arte Moderno; Orense, Museo Arqueológico; París, Museo de Arte Moderno; Stuttgart, Museo; Suecia, Museo de Upsala; Vigo, Museo de Castrelos.

X-73.

Exposiciones colectivas: X Salón de los Once en Madrid, 1953; XXVIII Bienal Internacional de Venecia, 1956; Salones de Mayo de Barcelona desde 1957; II Bienal Internacional de Alejandría, 1958; Exposiciones del grupo El Paso, 1958-59; II Documenta de Kasell, 1959; XVI Salón de Mayo de París, 1960; Pintores Contemporáneos de España en París, 1962; Concurso Internacional del Instituto Carnegie de Pittsburgh, 1964; XXV Años de Arte Español, 1964; Bienal Internacional Bianco e Nero de Lugano, 1966; Bienal Internacional de Menton, 1968.

Autor de numerosas ediciones originales, tales como: Pinturiniestras, 16 litografías (1959); *Los curas de abril*, seis litografías (1960); *Diversario*, 10 serigrafías (1962); *Quetvedo: Tratame*, seis aguafuertes y aguatintas (1963); *Historia de España*, 16 litografías (1964); *Novisaurias*, cinco aguafuertes y aguatintas (1969); *Trois visions*, 42 litografías (1971); *Suite des Trois visions*, siete litografías (1971); *The King*, cuatro serigrafías (1972); *Le chien de Goya*, cuatro serigrafías (1972); *Rembrandt*, cuatro serigrafías (1972); *Aphorismen*, seis serigrafías (1973); *Nocturno*, cinco aguafuertes (1973).

Se encuentra representado en: Amsterdam, Stedelijk Museum; Baltimore, Museum of Art; Buenos Aires, Museo de Arte Moderno e Instituto Torcuato di Tella; Cambridge, Foog Art Museum; Caracas, Museo de Arte Moderno; Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto; Dinamarca, Silkeborg Museum y Louisiana Museum; Eindhoven, Stedelijk Museum; Estocolmo, Museo de Arte Moderno; Ginebra, Museo de Arte e Historia y Gabinete de Estampas; Göteborg, Konstmuseet; La Habana, Casa de las Américas; Londres, British Museum y Tate Gallery; Los Angeles, Museo de Arte Moderno; Lubljana, Moderna Galerija; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Melbourne, National Gallery; Minneapolis, Museum of Art; Munich, Nueva Pinacoteca; Nueva York, Brooklyn Museum, Museo de la Fundación Guggenheim y Museo de Arte Moderno; Nuremberg, Städtische Kunstsammlungen; Ostende, Stedelijk Museum; París, Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional; Pittsburg, Carnegie Institute; Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno; Rotterdam, Musée Boymans; Viena, Museo del Siglo XX; Villanueva y Geltrú, Museo de Arte Contemporáneo.

X-73.

Exposiciones colectivas: Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1943, 1968; Concursos Nacionales de Bellas Artes, desde 1945; Exposición Nacional de Bellas Artes de Linares, 1951; I y II Bienal Hispanoamericana de Arte, 1951 y 1954; Salones de Primavera y Otoño de Sevilla, desde 1954; Salones del Grabado de Madrid, desde 1961; I y II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1962 y 1963; II Bienal Nacional de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1963; XXV Años de Arte Español (itinerante por España), 1964; III Certamen de Pintura Repesa en Madrid, 1969; Antológica de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada en Madrid, 1970; II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; el paisaje en la Pintura Española Contemporánea en Lisboa, 1971.

Se encuentra representado en: La Coruña, Diputación Provincial; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y Museo de la Dirección General de Plazas y Provincias Africanas; Navarra, Diputación Foral; Sevilla, Diputación Provincial.

X-73.



«SAN LUCAS Y SAN PABLO». MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

EL SIGLO XV VALENCIANO

MADRID • PALACIO DE EXPOSICIONES DEL RETIRO • OCTUBRE-DICIEMBRE 1973

El Otoño... La Elegancia... El Corte Inglés.

Moda para hombres.

Nuevas ideas en el
vestir masculino.

Muy elegantes.

Más cómodas.

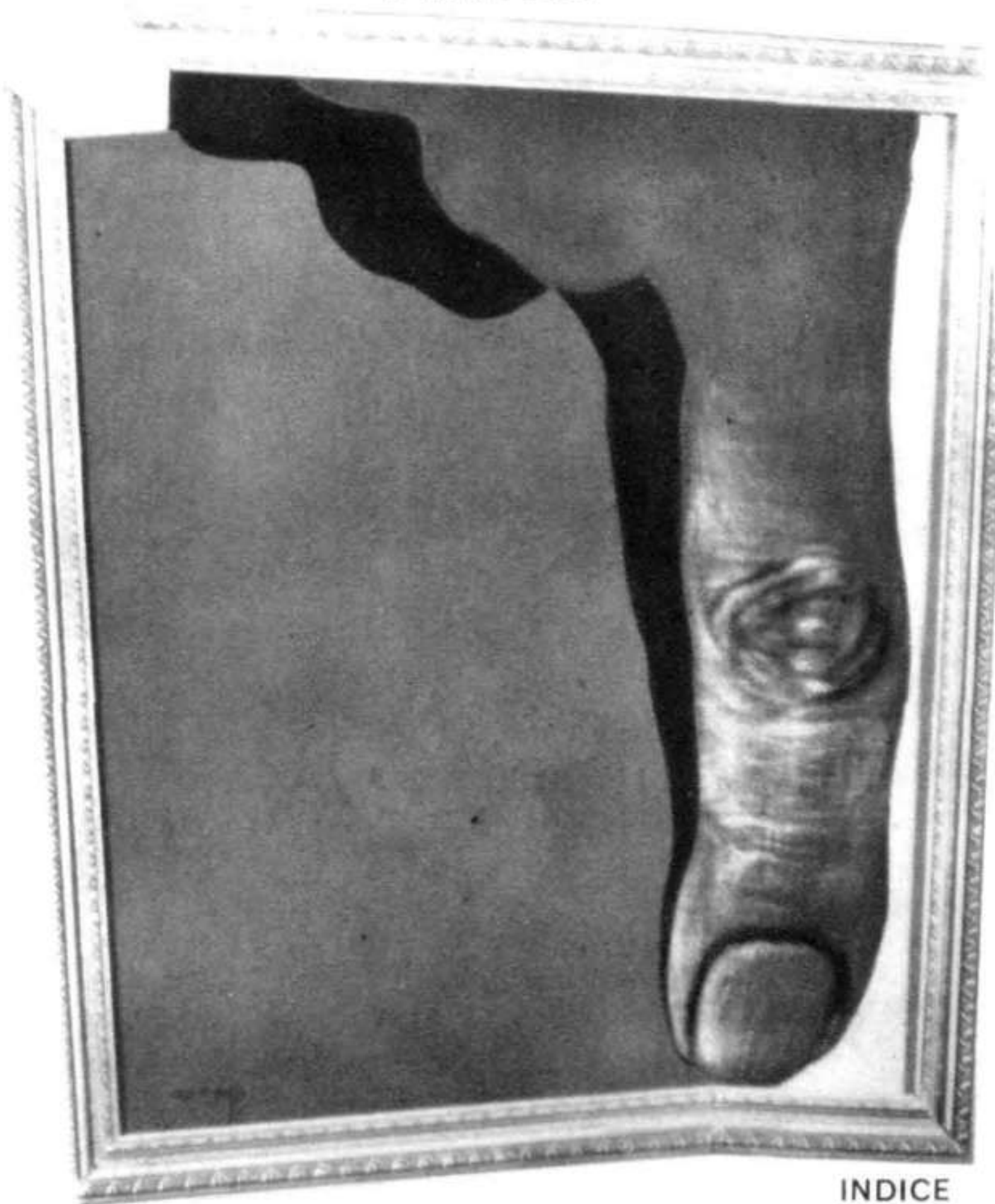
Con el impecable estilo
que El Corte Inglés
confiere a sus
creaciones exclusivas.

Venga donde está
toda la moda
de Otoño.

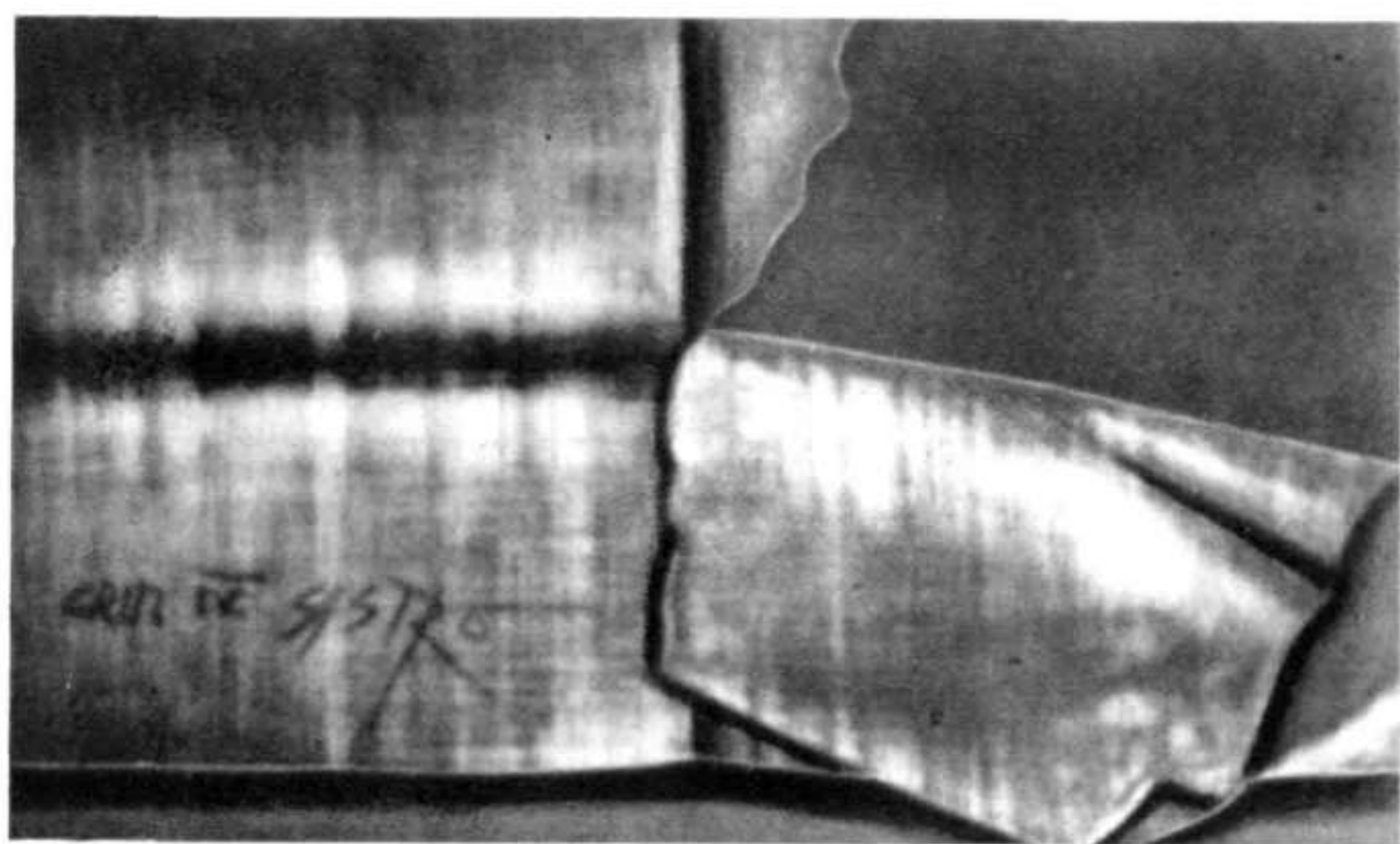
El Corte Inglés



SALAS DE EXPOSICIONES DE LA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS
ARTES



INDICE



PAPEL ROTO

CRUZ DE CASTRO

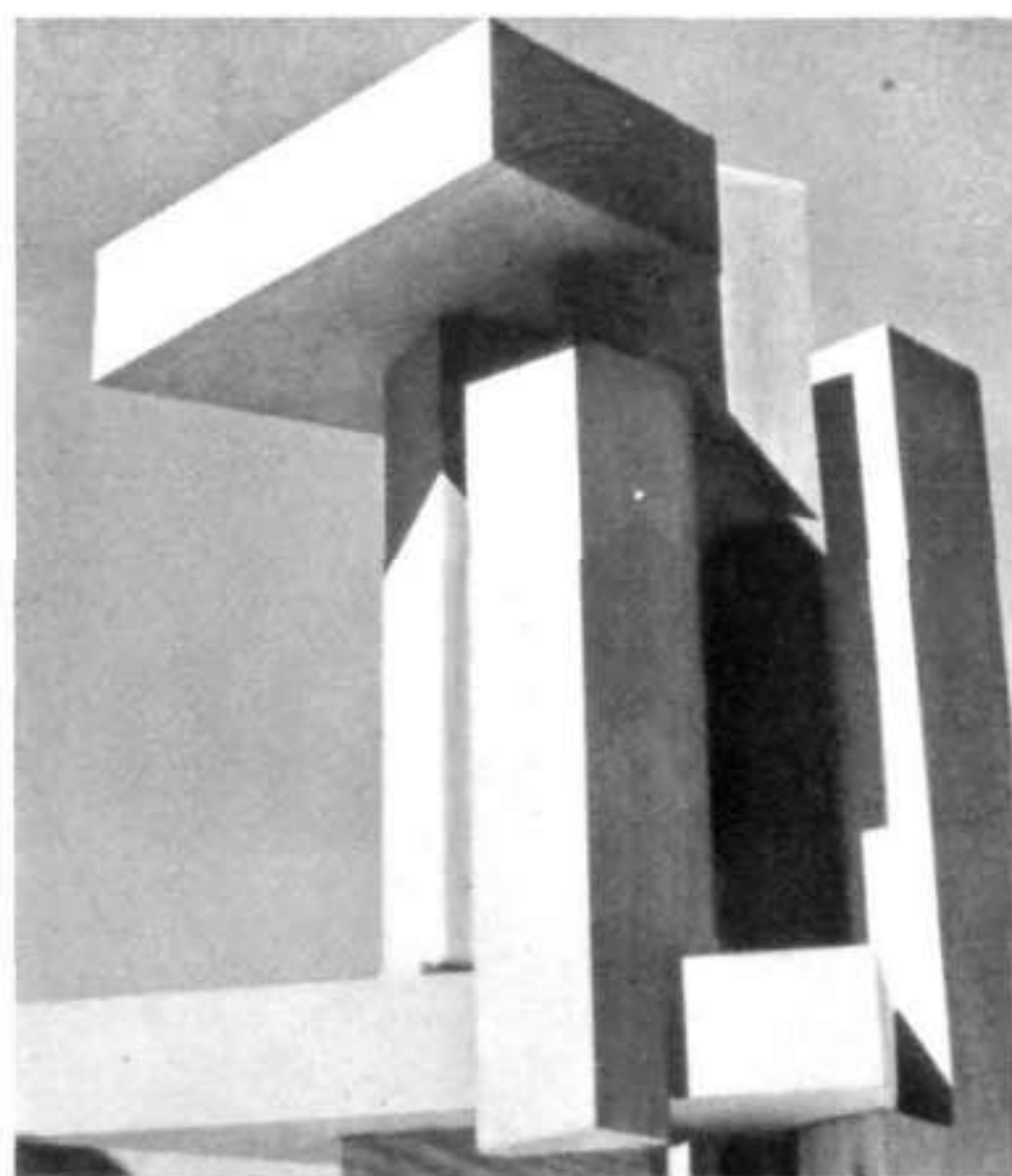


GALERIA CIRCULO 2

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

ANGEL
MATEOS
ESCULTURAS

DICIEMBRE



J. J. Rottenburg
Galeria de Arte



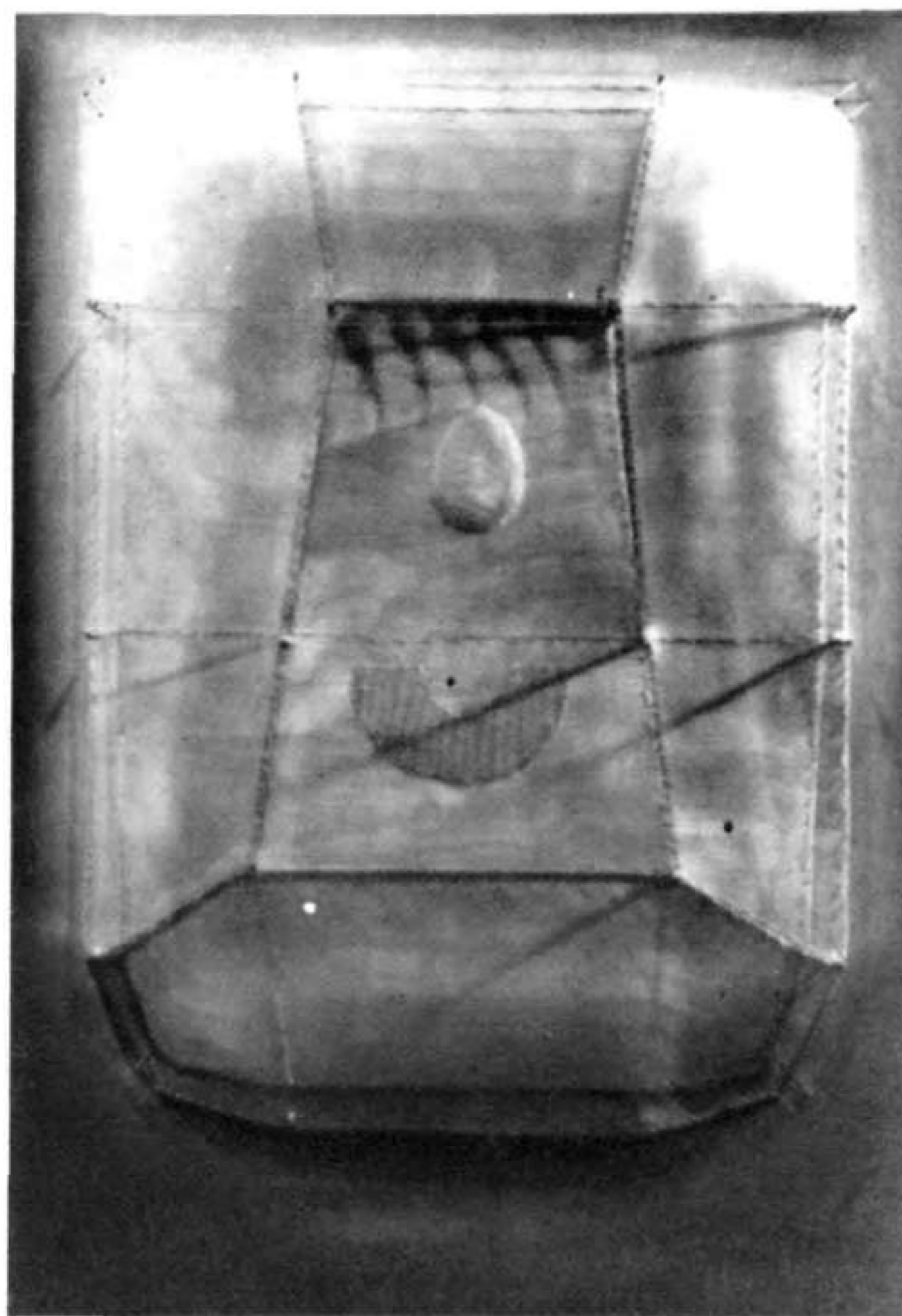
SANZ-MAGALLON

DEL 12 DE DICIEMBRE AL 5 DE ENERO

Almagro, 27 - Telef. - 419 94 12 - Madrid 4

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Telef. 225 11 72



MANUEL RIVERA

DEL 20 DE NOVIEMBRE AL 15 DE DICIEMBRE



MACARRON S.A

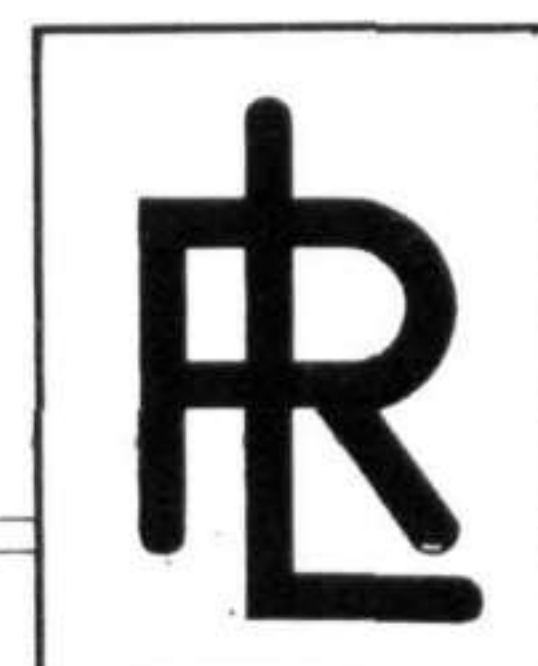
PINTURA-DIBUJO-GRABADO
ESCULTURA-DIBUJO TECNICO
REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE
Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE
MONTAJE DE EXPOSICIONES
EXPOSICION Y VENTA DE
CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

RODOLFO LAMA - CONSTRUCCIONES, S.A.



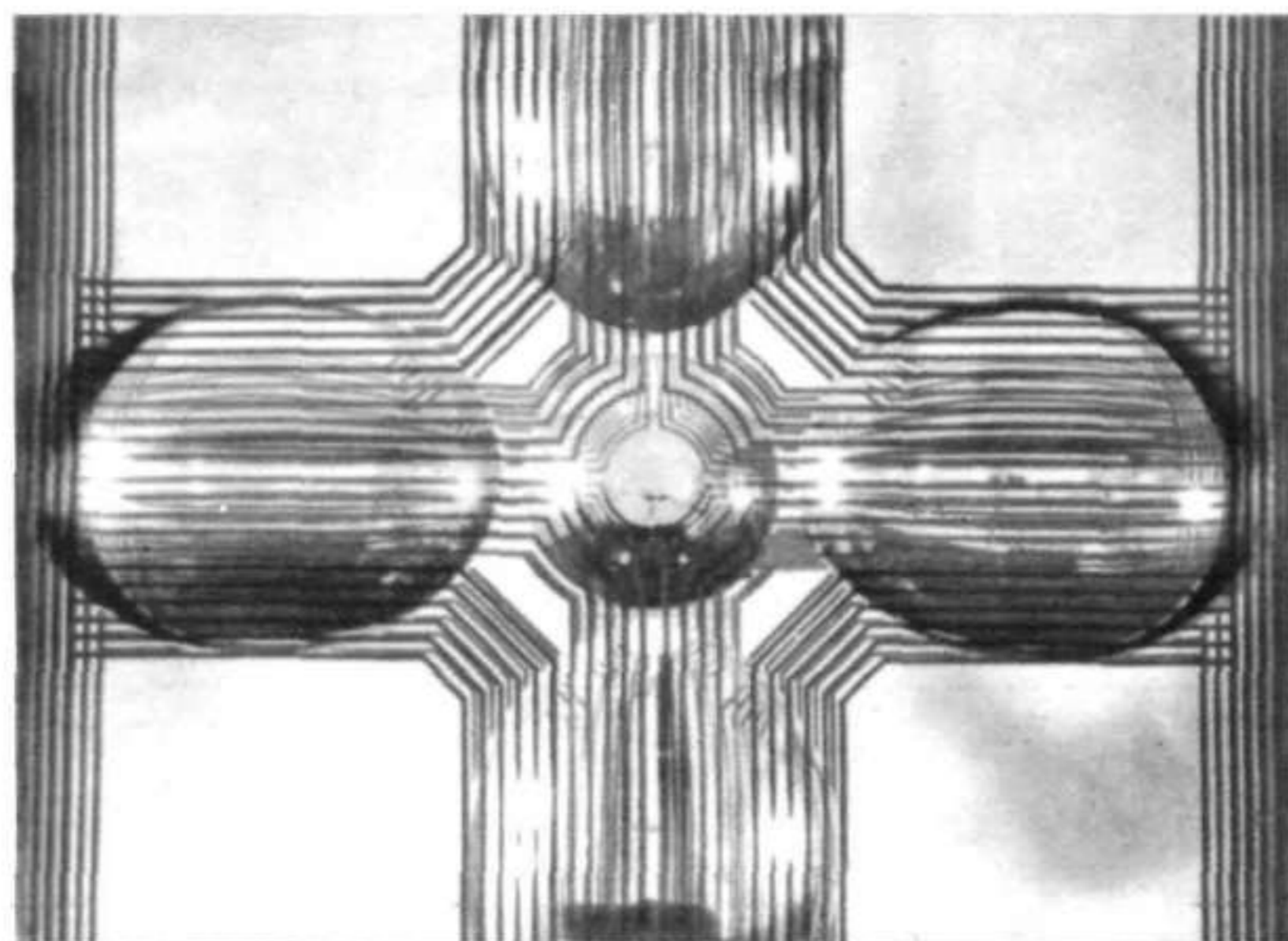
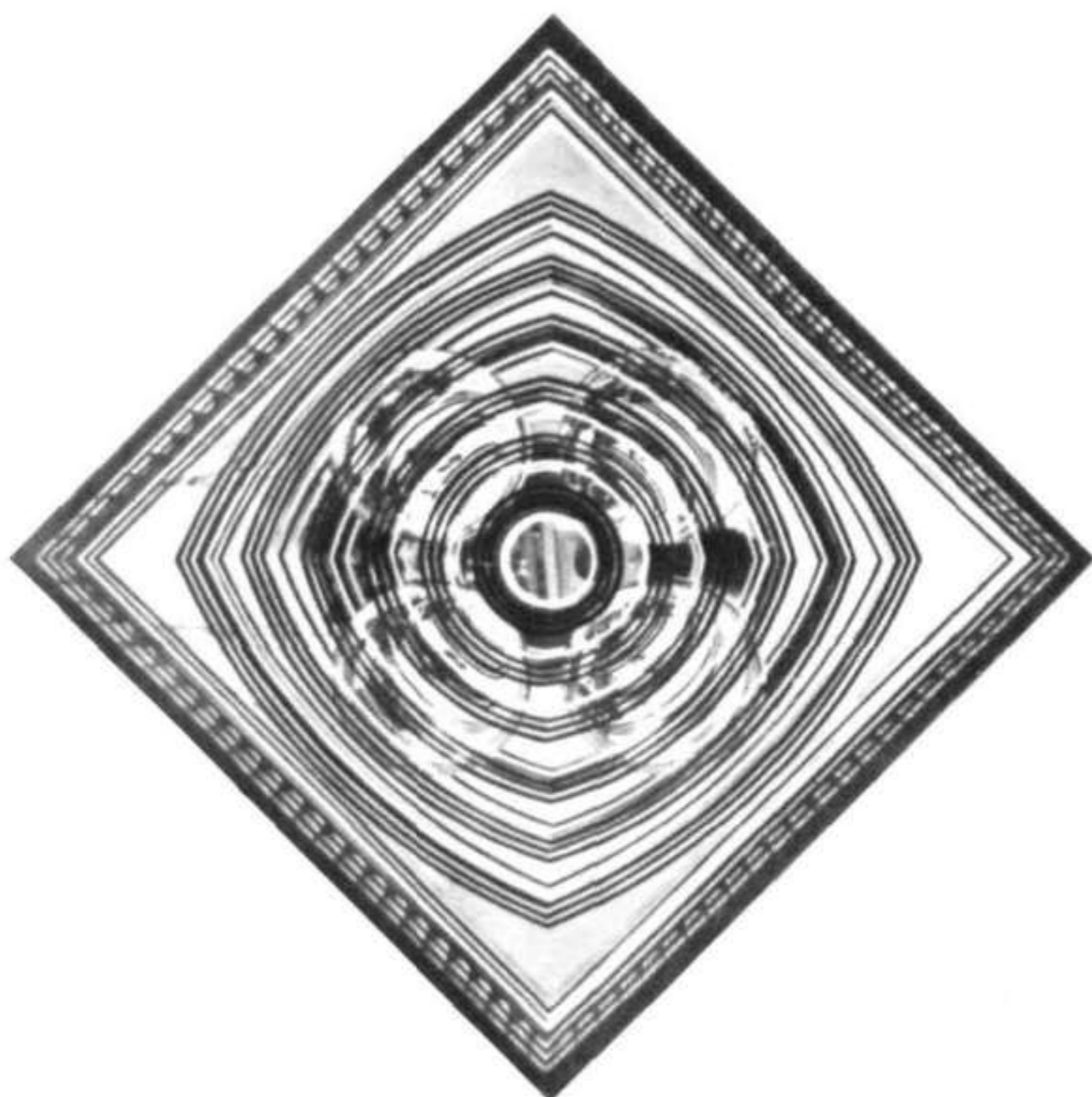
ROLACSA

CENTRAL: DUQUE DE SESTO, 40

TELEFONO 226 43 30

MADRID-9

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
DIRECCION GENERAL DE
BELLAS ARTES



EDUARDO SANZ

OCTUBRE - NOVIEMBRE

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE CONTEMPORANEO

ABUJA

DEL 22 DE NOVIEMBRE AL 12 DE DICIEMBRE

EN PERMANENCIA:

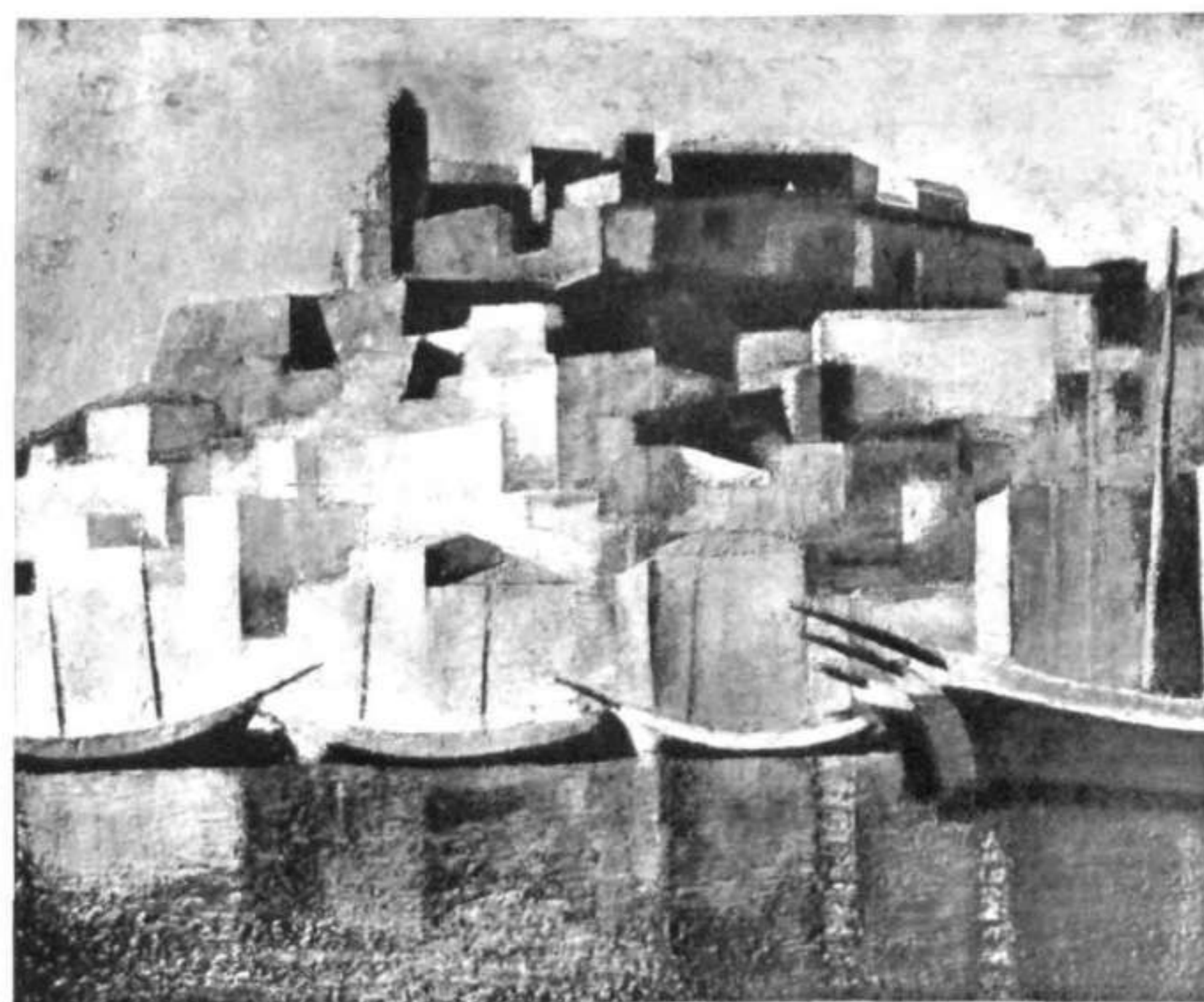
ABUJA	MORENO, CEFERINO
BARCELO	MUXART
CAMIN	PRIETO NESPEREIRA
CARDENAS	RABA, MANUEL G.
CELIS	RAMOS, R.
EGUIBAR	ROMERO, JUAN
FRAILE	SAEZ, FERNANDO
FRECHILLA	SAEZ, MARTIN
GOMEZ-MARCO	SANZ, EDUARDO
LAPAYESE, R.	UBEDA, A.
LAPAYESE DEL RIO	ÚRCULO
LORENZO, A.	VELA
MARTIN-CARO	VENTO
MEDINA	VILLASEÑOR
MINGORANCE	

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1

GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID



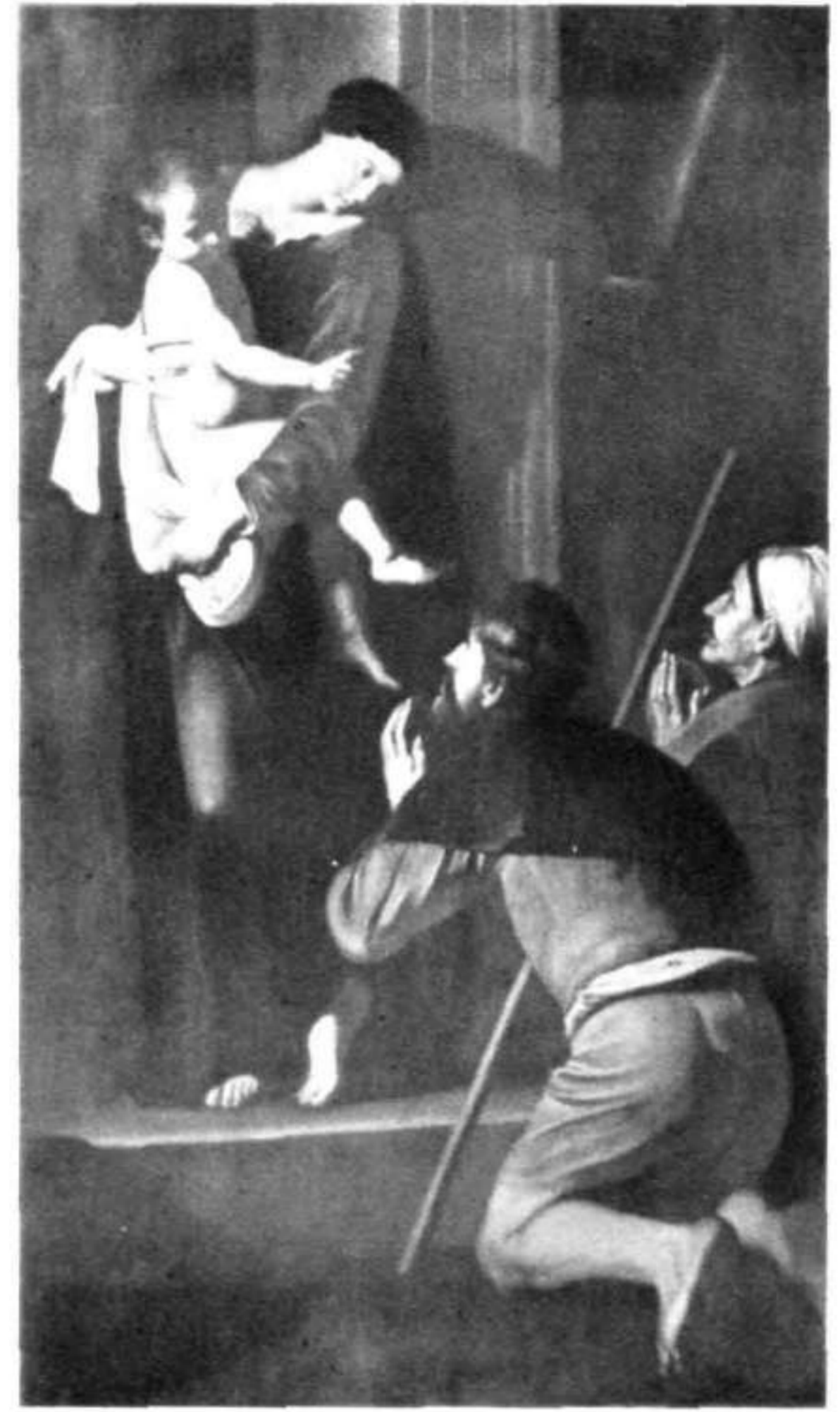
MIGUEL VILLA



«DAVID, VENCEDOR DE GOLIAT»
MADRID. MUSEO DEL PRADO



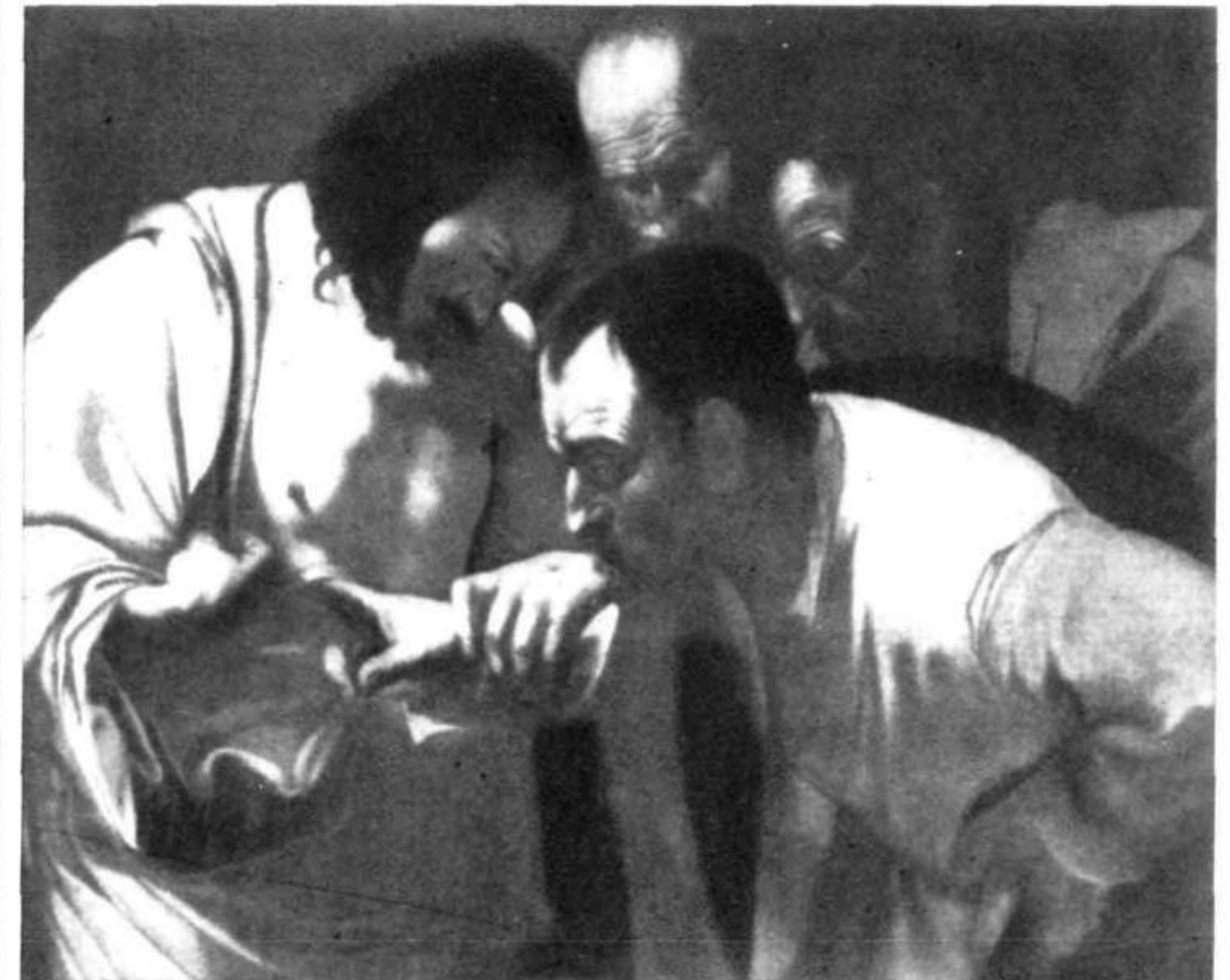
«SAN JUAN BAUTISTA»
TOLEDO. CATEDRAL



«VIRGEN DE LOS PEREGRINOS»
MADRID. MUSEO LAZARO GALDIANO



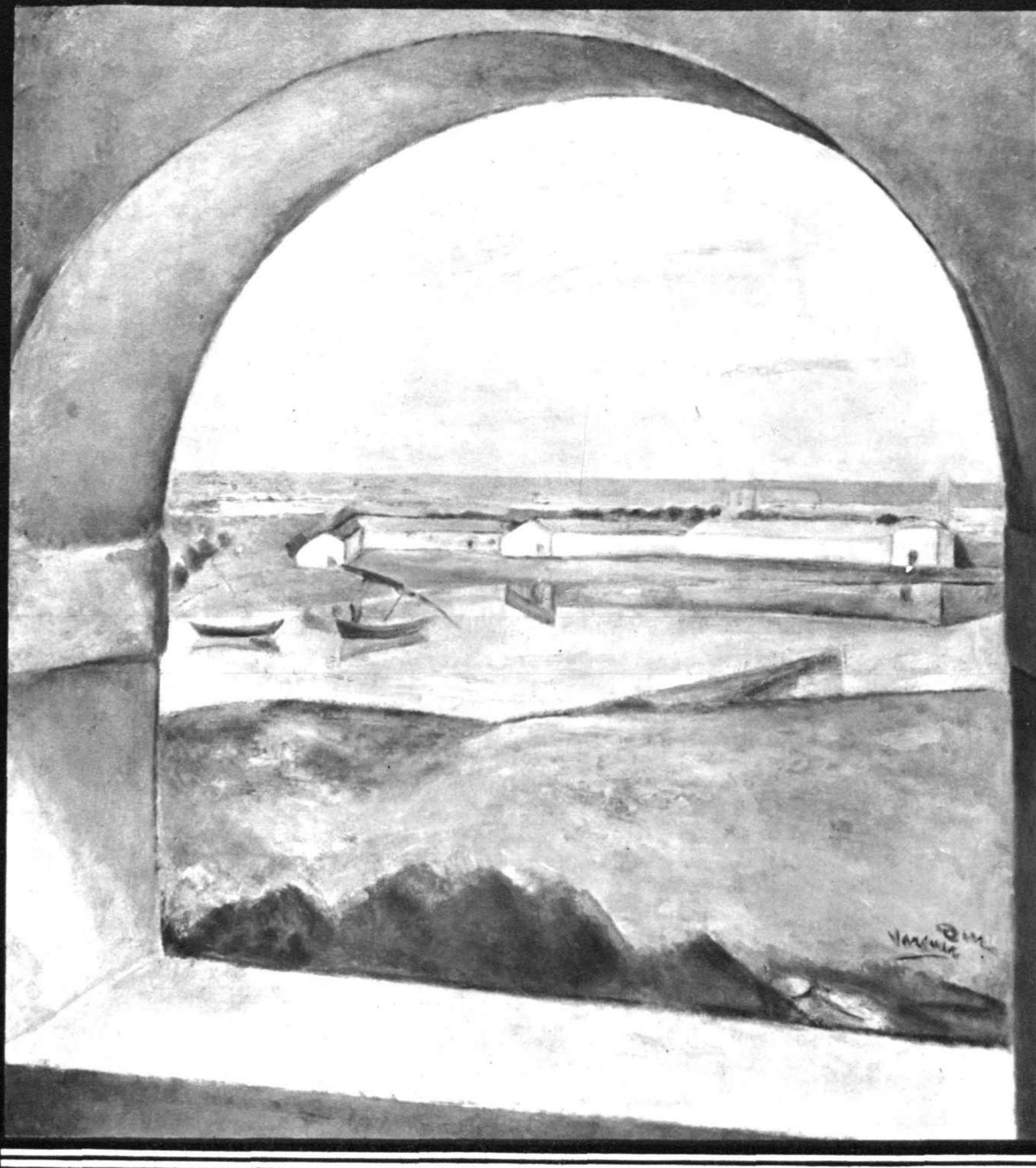
«SALOME CON LA CABEZA DEL BAUTISTA»
MADRID. PALACIO REAL



«INCREDLIDAD DE SANTO TOMAS»
MADRID. PROPIEDAD PARTICULAR

CARAVAGGIO Y EL NATURALISMO ESPAÑOL

SEVILLA • SALA DE ARMAS DE LOS REALES ALCAZARES



102 x 90 cms.

Subastas de Pintura y Muebles

1973, diciembre 10 y 11



SASKIA
subastas de arte, s. a.

Rogamos efectúen reserva
Tel. 458 61 06-457 32 84
Centro Iberia Mart
Pedro Teixeira, 8 - MADRID-20

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «ATELIER»
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

JUSTINO LUENGOS RAMOS
Avda. Los Cubos, 46
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
EL ARTETA**
Iparraguirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

**ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA**
Almagro, 44
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88
MADRID-4

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON
Orientada hacia el Arte Joven
Arenal, 5. Teléfono 232 16 16
MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Menéndez Pelayo, 79
Teléfono 252 48 24
MADRID-7

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA OSMA
Reyes, 19
MADRID

GALERIA PISCIS
Joaquín García Morato, 25
MADRID

GALERIA REDOR
Villalar, 7. Teléfono 275 67 76
MADRID-1

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA ROTTENBURG
Almagro, 27. Teléfono 419 94 02
MADRID-4

GALERIA SEIQUER
Santa Catalina, 3. Teléf. 221 96 91
MADRID

GALERIA TARTESOS
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

Restauraciones

JORGE CRUZADO ASENJO
Especialidad en mosaicos
Romanos, Bizantinos, etcétera
Colonia San Nicolás, 9
MADRID

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53
BARCELONA-2

No se regatee
ese pequeño capricho.
¿Su gin-tonic?
Con GORDON'S.

Los hay más baratos,
pero no son
con GORDON'S...



GORDON'S HIZO FAMOSA LA GINEBRA

«MISA PASCHALIS»

qui tol - lis pec - ca.ta mun . di
qui tol - lis pec - ca.ta mun . di
qui tol - lis pec - ca.ta mun . di
qui tol - lis pec - ca.ta mun . di
qui tol - lis pec - ca.ta mun . di

The musical score consists of five staves of music. The first four staves are vocal lines with lyrics. The fifth staff is a more complex musical arrangement, possibly for a choir or instrumental ensemble, featuring multiple voices and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

do - na no - bis pa - cem. *pp*

rit. *pp*

do - na no - bis pa - cem. *pp*

rit. *pp*

do - na no - bis pa - cem. *pp*

rit. *pp*

do - na no - bis pa - cem. *pp*

rit. *pp*

do - na no - bis pa - cem. *pp*

rit. *pp*

do - na no - bis pa - cem. *pp*

rit. *pp*

C. 196 C.

«VISION PROFETICA»

246

al coro

rit. tempo

This is a handwritten musical score for the piece «VISION PROFETICA». The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Page Number:** 246 (top left).
- Tempo/Performance Instructions:** "al coro" (top left) and "rit. tempo" (top center).
- Vocal Parts:**
 - Coro:** Six vocal staves at the top, with lyrics written below them.
 - Trío:** Three vocal staves in the middle, with lyrics: "ca. da mal a van za van za si en la parte no se de-er. de-nan as fi-las".
 - Quinteto:** Five vocal staves at the bottom, with lyrics: "ca. da mal a van za van za pl. en la parte no se de-er. de-nan los fi-las".
- Instrumental Parts:**
 - Orchestra:** Includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Horn (Corno), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V. I.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.).
 - Piano:** A grand piano part is located at the bottom right of the score.
- Handwritten Annotations:** The score is heavily annotated with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "pl" (pianissimo).

Fin con p.

Violin 1
Violin 2
Violin 3
Violin 4
Viola 1
Viola 2
Cello 1
Cello 2

Pinto, quise.

Timpani
Tuba

Fin con p. - 6

Alma

a nuestros *almas* cuando ya - e el es -

A *es* tral *ma* -

Piano

4

2

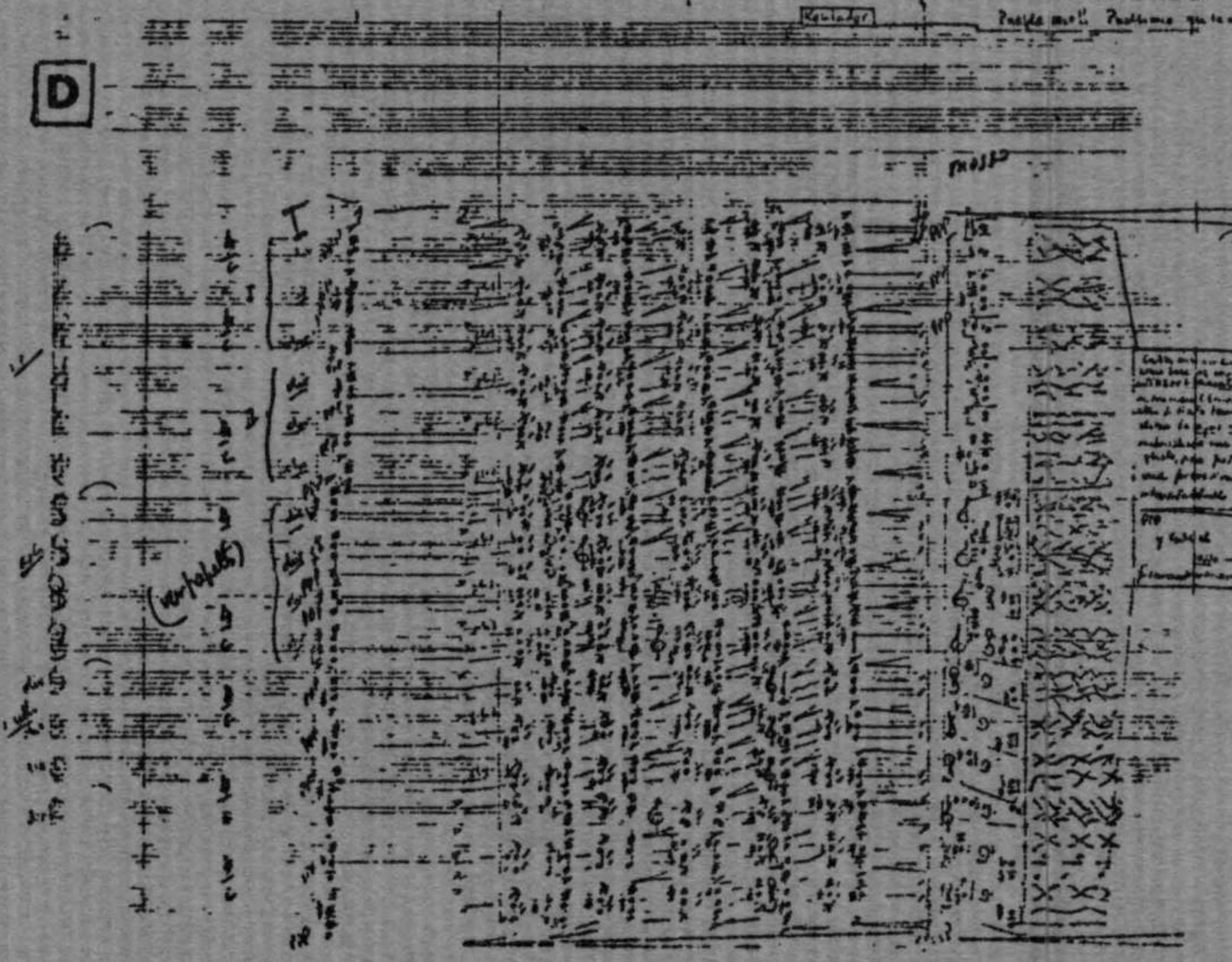
5

6

5"



D



4 4

Handwritten notes and musical staves at the top right of the page.

Large section of musical notation with multiple staves and wavy lines, possibly representing a specific musical texture or a diagrammatic representation of sound.

Respondez! Respondez! - Puella mea!! Puella mea!! Respondez! Respondez!

E

Main body of musical notation with various staves, including some with large numbers (4, 7, 9) and other markings.

Handwritten notes on the left side, possibly describing the musical content or providing instructions.





Ω
OMEGA

La correa es una revelación.
El reloj es una revolución.
Su nombre es Omega Dynamic.

El Omega Dynamic desafía a la tradición. Según la tradición, un reloj tiene que ser necesariamente redondo, rectangular o cuadrado. El Omega Dynamic es ovalado. No "flota" sobre el *apófisis cubital*, ese pequeño hueso piramidal que se encuentra a la izquierda de su propia muñeca.

Según la tradición, la esfera tiene que ser necesariamente de un solo color, y la del Omega Dynamic está dividida en "zonas de tiempo" de diferentes colores, para permitirle leer la hora en un quinto de segundo. Un color para las horas, otro color para los minutos; un tercero azul celeste, por ejemplo para el segundero central.

Según la tradición, la correa debe quedar sujeta en ambos lados del reloj; la correa del Omega Dynamic, de una sola pieza, se atornilla debajo de la caja y es de Corfam perforado (por tanto, transpirable) prácticamente indestructible, e insensible por completo al agua.

Una máquina automática y de alta precisión Omega, se encuentra herméticamente encerrada dentro de la caja del Omega Dynamic. Es decir, que para dar cuerda al Dynamic basta con llevarlo puesto. El más ligero movimiento de su muñeca se transforma en energía. Incluso cuando no lo lleva puesto, el Dynamic continuará funcionando durante 48 horas.

Este OMEGA DYNAMIC automático

se fabrica en las versiones sin o con calendario. En este último su fecha cambia cada día a media noche. El Omega Dynamic normal tiene las mismas siete ventajas que los anteriores. Y todos resisten la presión del agua hasta 30 metros de profundidad. Y para todos la correa se fabrican en catorce colores diferentes para que armonicen con el traje que lleva en cada ocasión.



OMEGA