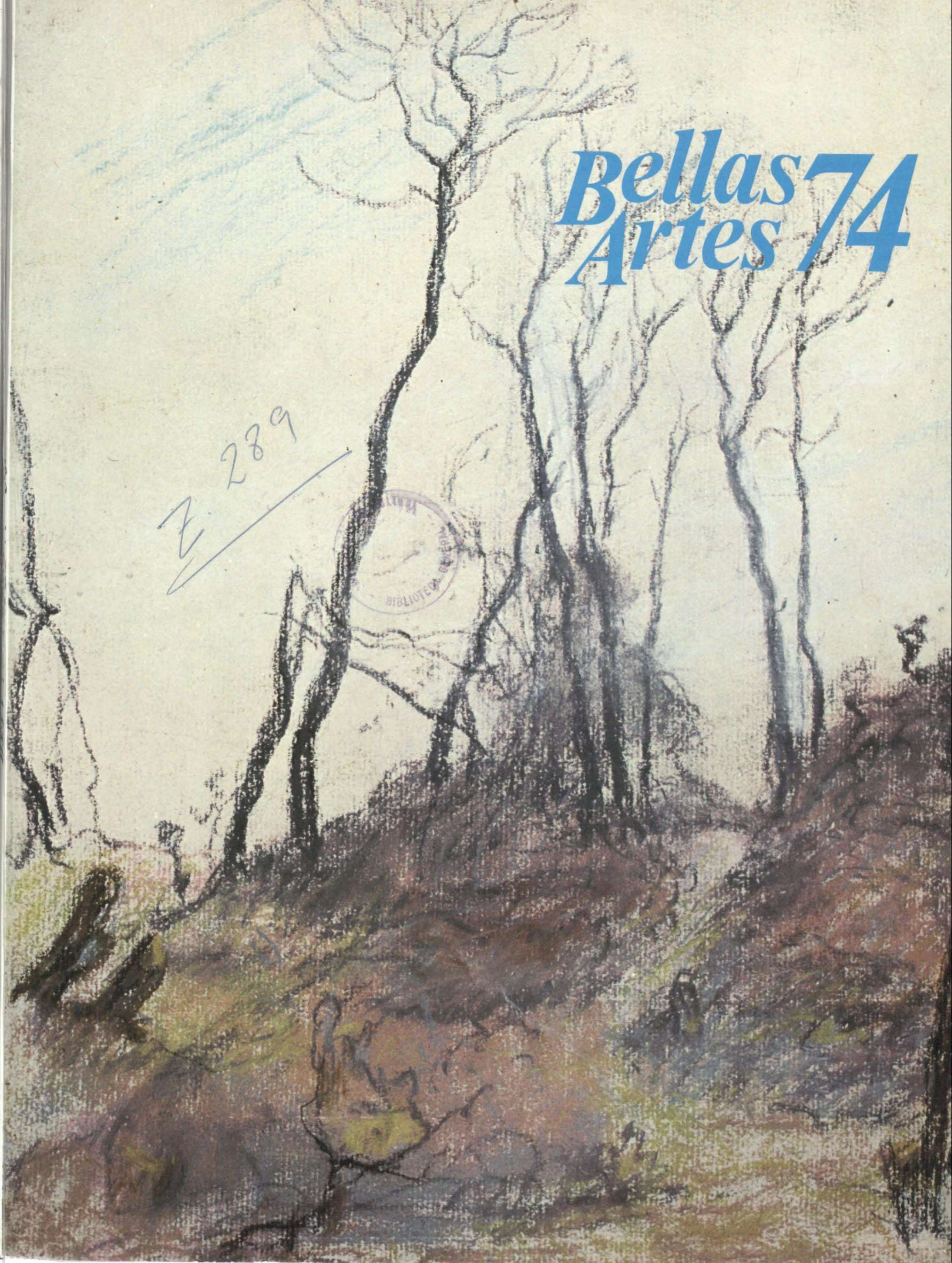


Bellas Artes 74

Z. 289





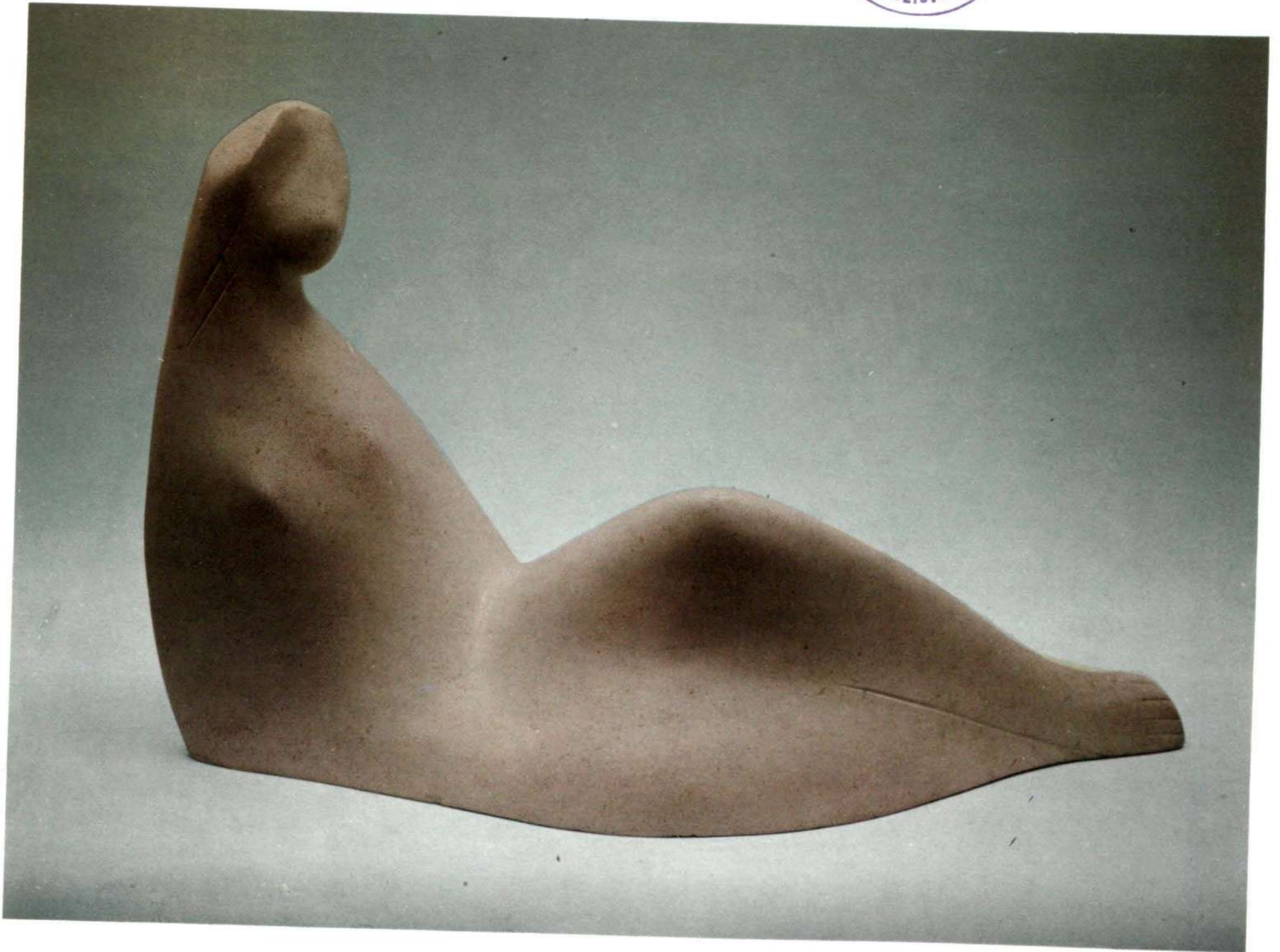
*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



biosca

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



JOSE PLANES

esculturas

hasta el 30 de marzo

Ginés Parra

(Zurgena, Almería 1896 - Paris 1960)



marzo de 1973

galería frontera

moreto, 10 - madrid-10

telf. 468 56 29

Galeria Rottenburg
Almagro, 27 - Madrid



LUGRIS VADILLO

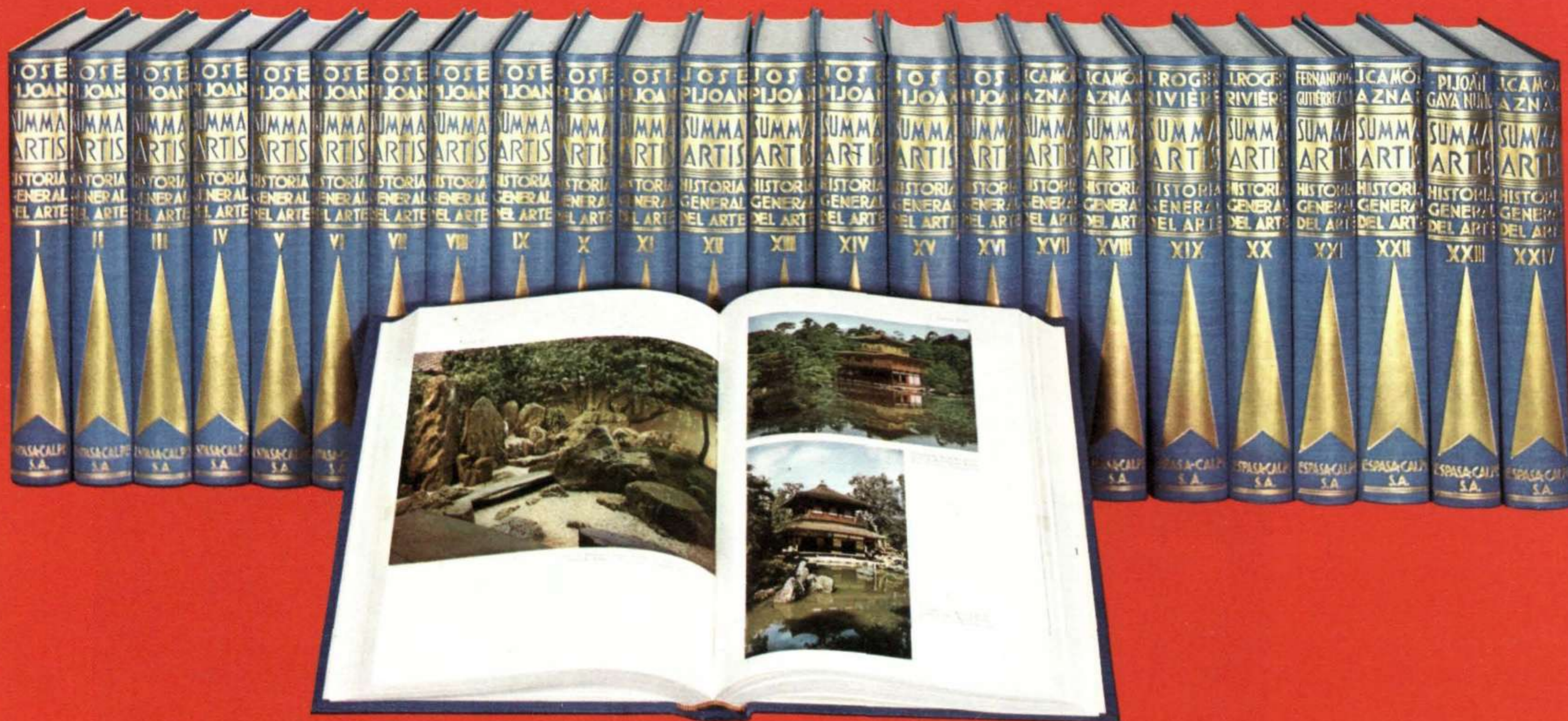
del 21 de marzo
hasta el 10 de abril

artistas de la galería:

ALCAHUD - ANDREO - ATIENZA - BEATRIZ - CAJAL - CARRERA - CUNI - FIBLA - GOMEZ PABLOS
IRIBARREN - KONIG - LARA - LUGRIS VADILLO - MARQUEZ - MBOMIO - MUNDETM
RAVENTOS - SANTIBAÑEZ - SANZ MAGALLON - TAPIA RUANO - TARAZONA - VILLANUEVA

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLUMENES PUBLICADOS

- | | | | |
|--|-----------|--|-----------|
| I. JOSÉ PIJOÁN: Arte de los pueblos aborígenes | 800 ptas. | XII. JOSÉ PIJOÁN: Arte islámico | 800 ptas. |
| II. JOSÉ PIJOÁN: Arte del Asia occidental. Sumeria. Babilonia. Asiria. Hitita. Fenicia. Persia. Partia. Sasania. Escitia | 800 ptas. | XIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento | 800 ptas. |
| III. JOSÉ PIJOÁN: El arte egipcio. Hasta la conquista romana | 800 ptas. | XIV. JOSÉ PIJOÁN: Renacimiento romano y veneciano. Siglo XVI | 800 ptas. |
| IV. JOSÉ PIJOÁN: El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 antes de J. C.) | 800 ptas. | XV. JOSÉ PIJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y centro de Europa | 800 ptas. |
| V. JOSÉ PIJOÁN: El arte romano. Hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto | 800 ptas. | XVI. JOSÉ PIJOÁN: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII | 800 ptas. |
| VI. JOSÉ PIJOÁN: El arte prehistórico europeo. 800 ptas. | 800 ptas. | XVII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La arquitectura y la or ebrería españolas del siglo XVI | 800 ptas. |
| VII. JOSÉ PIJOÁN: Arte cristiano primitivo. Arte bizantino. Hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204 | 800 ptas. | XVIII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI | 800 ptas. |
| VIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000. 800 ptas. | 800 ptas. | XIX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la India | 800 ptas. |
| IX. JOSÉ PIJOÁN: El arte románico. Siglos XI y XII | 800 ptas. | XX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la China | 800 ptas. |
| X. JOSÉ PIJOÁN: Arte precolombiano, mexicano y maya | 800 ptas. | XXI. FERNANDO G. GUTIÉRREZ, S. I.: El arte del Japón | 800 ptas. |
| XI. JOSÉ PIJOÁN: Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV | 800 ptas. | XXII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: Pintura medieval española | 800 ptas. |
| | | XXIII. JOSÉ PIJOÁN y JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: Arte europeo de los siglos XIX y XX | 800 ptas. |
| | | XXIV. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La pintura española del siglo XVI | 800 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. Avd. 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 74

AÑO V • NUMERO 30 • FEBRERO 1974

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: JOAQUIN PEREZ VILLANUEVA, Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.
JUAN MALUQUER DE MOTES, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.
JOSE ROMERO ESCASSI, Comisario General de Exposiciones de Bellas Artes.
GASPAR GOMEZ DE LA SERNA SCARDOVI, Comisario General del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario General del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYOS

- 3 J. J. MARTIN GONZALEZ: Arquitectura ecléctica y modernista en España.
10 JOSE CORREDOR MATHEOS: La escultura de Picasso.

NOTAS

- 16 ALBERTO GARCIA GIL: El palacio de Exposiciones del Retiro.
17 MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI: Salvador Bartolozzi.
23 RAFAEL FLOREZ: El definitivo Murillo.
25 HERMAN-FRID SCHUBART Y HANS GEORG NIEMEYER: La muralla fenicia de Toscanos.

POEMA

- 26 ROBERTO PADRON: Las artes del ciego.

ACTUALIDAD

- 27 EL ASTURIANO PIÑOLE, por Joaquín de la Puente.
30 CONRADO DEL CAMPO, por Miguel Alonso.
35 TRES GRUPOS DE ARTISTAS, por Raúl Chávarri.
36 CRUZ DE CASTRO, por Carlos Areán.
38 MANUEL RIVERA: SEGUNDO RENACIMIENTO DE LA MATERIA, por M. García-Viño.
39 JOSE MARIA SERT Y SUS MURALES DE NUEVA YORK, por Daniel Giralt Miracle.

CRONICAS

- 43 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
46 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal Muñoz.
48 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
51 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

NOTICARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 61 MANUEL ANGULO, por Tomás Marcos.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Manuel Angulo.
63 DISCOGRAFIA Y BIBLIOGRAFIA.
69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.
PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA

Nicanor Piñole, «Paisaje de Otoño».

FOTOGRAFIAS: Oronoz/Instituto Arqueológico Alemán/Archivo Ruiz Coca/A. Rico/J. Dolce/Zardoya.

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 NUMERO

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.—Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

JOSÉ CORREDOR MATHEOS.—Asesor Artístico de las Exposiciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. De la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI.—Licenciada en Filosofía y Letras.

RAFAEL FLÓREZ.—Escritor. Crítico de Arte.

GERMAN FRITZ SCHUBERT.—Profesor del Instituto Arqueológico Alemán, en Madrid.

HANS GEORG NIEMEYER.—Catedrático de Arqueología en la Universidad de Colonia.

ROBERTO PADRÓN.—Poeta. Profesor de la Universidad de Sevilla. Director de la Colección Poética «Aldebarán».

MIGUEL ALONSO.—Compositor y musicólogo. Jefe del Departamento del Música del Secretariado Nacional de Liturgia.

DANIEL GIRALT-MIRACLE.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

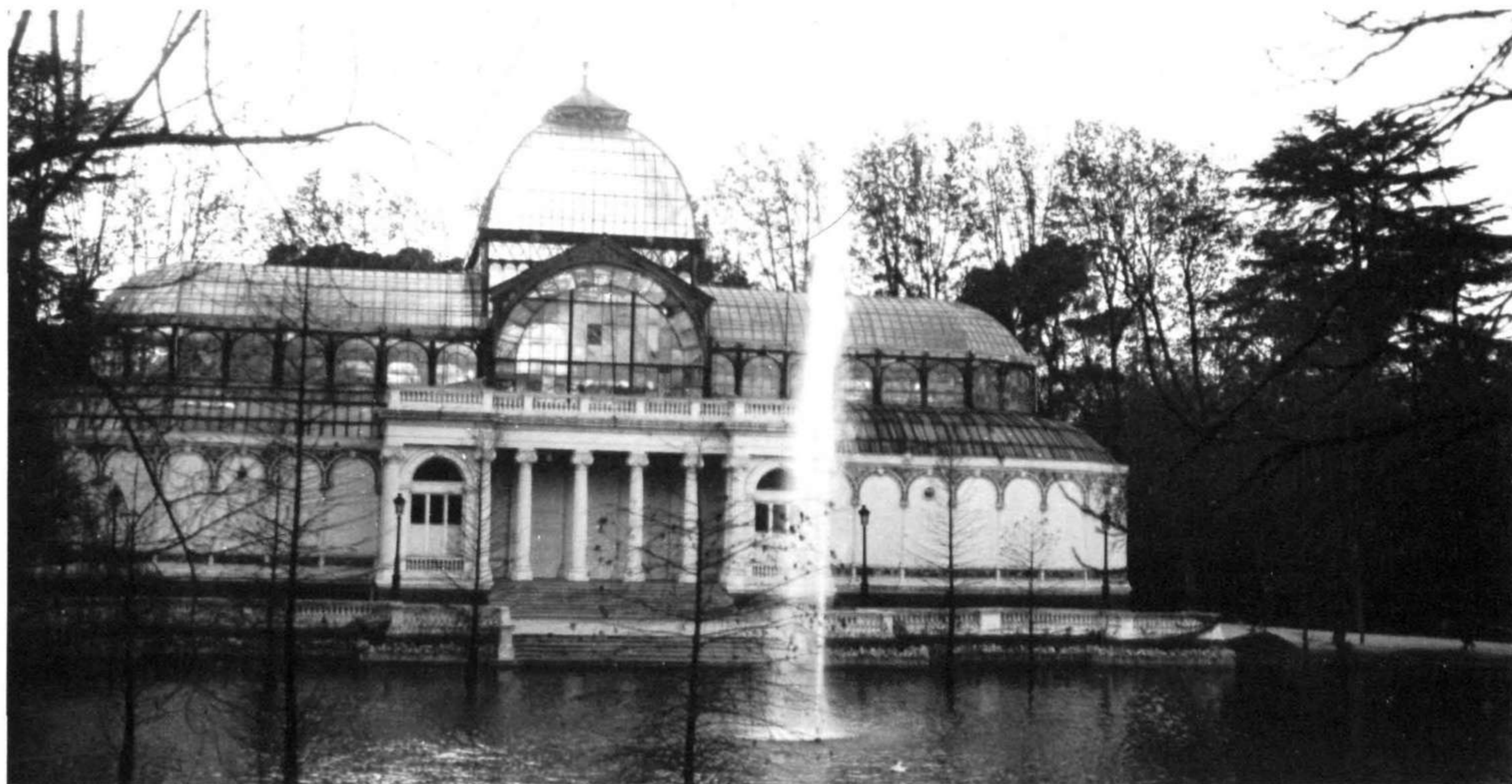
EN PROXIMOS NUMEROS COLABORACIONES DE:

ALFONSO ALVAREZ VILLAR, LUIS BOROBIO, CIRILO POPOVICI, ENRIQUE B. MARTÍN, J. A. VALLEJO-NÁGERA, TOMÁS MARCO, FERNANDO MON, SABINO RUIZ JALÓN, LEOPOLDO AZANCOT, FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICARRO, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, MARIANO ROLDÁN VILLÉN, MIGUEL LOGROÑO, DANIEL GIRALT MIRACLE, CLARA JANÉS, ANTONIO GAMONEDA, JORGE USCATESCU, etc.

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

ARQUITECTURA ECLECTICA Y MODERNISTA EN ESPAÑA

J. J. MARTIN GONZALEZ



MADRID. PALACIO DE CRISTAL.

EL aprecio que se hace de las cosas guarda una estrecha relación con el conocimiento que se tiene de ellas. Esta es la primera exigencia para que el juicio tenga un valor científico. ¿Se cumple esto en lo referente a nuestro arte ecléctico y modernista? Se va avanzando, pero el objetivo queda aún lejano. En rigor se trata de un fenómeno a escala mundial. La irrupción del funcionalismo entrañó una oleada de desprestigio del arte inmediatamente anterior. Pero una vindicación del eclecticismo y del modernismo está en marcha. Fueron movimientos que cumplieron una misión y, aparte de su justificación, alcanzaron logros realmente importantes. Lo malo es juzgar, como siempre, por los defectos. No puede desconocerse que la mayor parte de las grandes poblaciones del mundo están acreditadas por edificios de dichos estilos;

manzanas enteras, tanto de Europa como de América, ven erguirse edificios eclécticos y modernistas. A veces se han apresuradamente abatido casas de tales estilos, para ser reemplazadas por insípidos edificios seriales. Hoy ya es motivo de reflexión, cuando menos, este hecho; una política de respeto y hasta de abierta protección va generalizándose a su favor. Antes, los derribos se producían con la mayor indiferencia. Ahora surge en seguida la polémica. En el aire está todavía la que se extendió cuando el proyecto de demolición de los *Halles Centrales* de París. Ya han desaparecido después de correr mucha tinta; pero hay mucho pesar y no poco arrepentimiento.

La arquitectura modernista catalana goza hoy de una bibliografía copiosa; paralelamente se ha desencadenado su estima. Baste señalar un hecho: toda la arquitectura



de Gaudí ha sido declarada monumento histórico-artístico, a pesar de que estas declaraciones se conceden a favor de edificios de antigüedad superior a cien años.

Pero ¿qué decir de nuestra arquitectura ecléctica? Los historiadores de arte españoles pasan como sobre ascuas por estos temas y lanzan a diestro y siniestro juicios peyorativos; sólo alguna singular edificación merece una tibia alabanza. En España las circunstancias para mejorar el aprecio chocan con la adversidad de un cuadro político desalentador, con ese complejo de inferioridad del abatimiento del imperio en 1898. Parece que estamos obligados a arrepentirnos de todo, y no digamos del siglo XIX. ¿Es esto justo?

Al llegar a este punto no puedo por menos de manifestar que un hecho súbito está llamado a cambiar el panorama bibliográfico adverso al eclecticismo. Sencillamente: la aparición de un libro. El Madrid monumental del siglo XIX, con sus pecados y sus aciertos, comparece ante nosotros gracias a la pluma y los desvelos de Pedro Navascués Palacio (1). Aparte del mérito del libro, es de ensalzar su oportunidad, como ya indica al prologarle Fernando Chueca. El trabajo se extiende a todo el siglo XIX, con esa mezcla de estilos y de técnicas. Clasicismo, *revivals*, revolución industrial, eclecticismo, todo comparece... Pronto surgirán libros similares en otras poblaciones. He de advertir que en Valladolid ya estamos trabajando en

este campo y hay estudios confeccionados sobre urbanismo y arquitectura del período (2).

El desarrollo de los dos movimientos acontece en su porcentaje más elevado en dos ciudades: Madrid y Barcelona. Hemos entrado en la era del macropolitismo, que en España ofrece esta bipolaridad. El peso de la vida oficial, con todo el centralismo cultural que comporta, explica el desarrollo monumental de Madrid, que verá aparecer los edificios más descolantes del eclecticismo. Por el contrario, la nueva Barcelona industrial, sede de la *Renaixença*, impulsará las creaciones del modernismo.

Toda arquitectura en el marco urbano plantea problemas que afectan a la estructura de la ciudad. El urbanismo ha de ser estudiado, ahora más que nunca, juntamente con la arquitectura. Es confortador ver que en estos estudios referentes al siglo XIX el urbanismo goza de un amplio espacio (3). La aparición del alumbrado público con faroles, la de los transportes colectivos, los viales rectos, las glorietas, la mejora de los servicios (mercados, estaciones, etc.) son fenómenos que se producen con disparidad cronológica en las ciudades españolas. Sólo cuando las monografías referentes a éstas se hayan realizado podrá tenerse un cuadro cabal del urbanismo, que habrá de medir el progreso de las poblaciones. Pero por ahora nos hallamos muy distantes de este propósito.



VALLADOLID.
CASA NUM. 11
EN LA ACERA
DE RECOLETOS.
AVENIDA DEL
GENERAL
FRANCO.

LOS MATERIALES Y LAS FUNCIONES ARQUITECTONICAS

Ya sabemos que la renovación de la arquitectura en el siglo XIX descansa en gran parte sobre las mejoras en los materiales de construcción y en las técnicas. Está todavía por hacer el estudio de la aplicación del hierro a nuestra arquitectura y, lo que es más sorprendente, a nuestra propia ingeniería. El planteamiento del tema ha de arrancar de unas bases ajenas en principio a la arquitectura. Se trata de historiar la tecnología, lo referente al laboreo del hierro. Nos interesa todo lo que afecte a la producción y tratamiento del lingote. Así veremos lo que representa la importación (sobre todo de Francia e Inglaterra) y, finalmente, la introducción de altos hornos en España. Luego veremos su incidencia en la edificación de hierro. Ya *a priori* se vislumbra un capítulo muy importante de nuestra arquitectura, que está descuidadísimo. ¿Y qué decir de nuestros puentes y viaductos? ¿Se sabe realmente algo de este capítulo? Mal principio si consideramos que nuestra técnica no merece la pena de ser considerada. Madrid perdió el atrevido viaducto de la calle de Segovia, fabricado en 1872. Para los vallisoletanos es un auténtico orgullo su Puente Colgante sobre el Pisuerga. Aunque fabricado en Inglaterra en 1864, se ajustó al diseño elaborado por dos ingenieros españoles. Cuando veo su bella silueta pienso en los otros ejemplos ignorados.

Su asociado el cristal está también relacionado en el proceso de fabricación en masa, que hace posible su rentable empleo. Y lo mismo cabe decir del cinc, que se usa generalmente como cubierta en los edificios de hierro, junto con el cristal. He aquí temas para el estudio.

Pero hay durante este período una asidua utilización del ladrillo. Las arcilleras se multiplican por toda la nación. Pero es de admirar el partido artístico que se extrajo de este material, cosa explicable por la gran tradición mudéjar. Se habla, justamente, de un neomudéjarismo. Si importante es el solar madrileño neomudéjar, no lo es menos el catalán. Además se da tanto en el período ecléctico como en el modernista. Emilio Rodríguez Ayuso ha ofrecido en Madrid edificios tan singulares como la demolida Plaza de Toros y las Escuelas Aguirre. Oriol Bohigas (4) estima que el *revival* del ladrillo es la «aportación más interesante de la arquitectura castellana del siglo XIX». Pues para él su utilización en Cataluña deriva de Madrid. Lo admirable es que Cataluña dio al ladrillo un carácter peculiar, de suerte que el neomudéjar catalán es fácilmente distinguible del castellano. Para el citado autor el Café-Restaurante de la Exposición de 1888 en Barcelona es un testimonio del trasplante de la técnica ladrillera de Madrid. Y, sin embargo, ¡cuán distintos nos hallamos! Por cierto que su autor, Doménech y Montaner, fue quien hablara de la posibilidad de una *arquitectura nacional*. El neomudéjarismo podría suministrar la base de esta comunidad, que por otro lado fue fecunda en radicales diversidades regionales.

Otro enfoque necesario en este replanteo de los estudios es el de la finalidad de la arquitectura. En España se padece excesiva rutina por los estudios estilísticos. Pero la arquitectura es antes de nada consecuencia de su utilidad. Ha de partirse de la realidad de la función. Una frondosa temática hay por delante, por cuanto en el siglo XIX se presentan nuevas necesidades, traducidas en una tipología arquitectónica diferente. La función es básica; el estilo, meramente un adjetivo. El mercado supone uno de estos tipos nuevos. Los hay eclécticos, neogóticos, modernistas, etc. Pero su estructura es la misma. Por otro lado es un tipo de edificio más unido a las noveda-

des técnicas, ya que desde el principio acepta la estructura de hierro.

Como ha observado Navascués, los Mercados Centrales de París, construidos por Baltard, ejercen un poderoso hechizo sobre España. A su semejanza se hacen en Madrid los de la Cebada y de los Mostenses. El primero se derribó tras viva polémica. Lo cierto es que Madrid ya no puede ofrecer ejemplo representativo de aquella época. Más agraciada es Barcelona, que tiene magnífica representación. El Mercado de El Borne es por sus dimensiones y la belleza de su diseño una de las muestras más importantes de la arquitectura del hierro en España. Privado de su función de origen, ahora aguarda un nuevo destino, que no será difícil encontrar, ya que la ciudad —toda ciudad— requiere amplios espacios cubiertos, incluso para mero paseo. El tema dispone de importante elenco. Mercados, aunque de similar factura (forma rectangular, columnas cilíndricas, cerramientos de laminillas oblicuas para ventilación, tejado de cinc y cristalerías en la cubierta), hay en toda la nación. Valladolid mismo llegó a disponer de tres, subsistiendo aún dos.

En el tercio central del siglo se desarrolla una modalidad arquitectónico-urbanística que adquirió gran popularidad: el pasaje. Aunque su antecedente práctico se halla en los soportales, tan frecuentes en la cultura occidental, entrañan la novedad de un comercio de mayor lujo, unido a la función de paseo. A ello se presta el acristalamiento de la cubierta, que llega a ser sostenida por armadura de hierro. Navascués se ha ocupado de los pasajes madrileños, entre los que destaca el llamado de Murga, que se mantiene en uso. La particularidad de este pasaje es que, además de la calle comercial, entraña un gran bloque de viviendas. Esta circunstancia se ofrece en el Pasaje de Gutiérrez, de Valladolid, inaugurado en 1886. En el centro de la vía cubierta se colocó una estatua de Mercurio, alusiva a la finalidad comercial. Hermosos balcones de fundición asoman a las dos calles.

El tendido de las líneas férreas, generalizado en la década del 50, supone la construcción de estaciones. Dos aspectos han de considerarse: el propio edificio para la administración y la cubierta sobre los andenes. La vinculación de las compañías ferroviarias a Francia justifica la participación de arquitectos e ingenieros franceses en el montaje de las instalaciones. Hasta el mismo estilo arquitectónico es clásico o ecléctico francés. Desde Madrid a la frontera francesa, la línea férrea cuenta con una red muy digna de estaciones. El edificio más descolante es la Estación de Atocha, de Madrid, realizada por el ingeniero bilbaíno Alberto de Palacio. No es sólo la valiente bóveda de acero, cinc y cristal, con lo que tiene de alarde técnico, sino la propia dignidad del diseño lo que ha de ser ensalzado. Chueca recuerda el encendido elogio que hizo de tal edificio el director de cine italiano Visconti. Y, en efecto, entre lo más distinguido de la arquitectura de la capital de España ha de conceptuarse a la Estación de Atocha. Sería miopeparar la historia de nuestra arquitectura en el neoclasicismo. Tiene, además, la ventaja de que Palacio hizo un proyecto muy personal. No así la Estación del Norte, que ya tiene pergeño francés, como da a entender el empleo de buhardillas. La Estación de Valladolid, hecha entre 1891 y 1895, fue proyectada por el arquitecto de la empresa Salvador de Armagnac. Dispone de un cuerpo central de piedra, de fino diseño clásico; las alas, en cambio, son de ladrillo. Los extremos se doblan en escuadra, con lo cual todavía la semejanza con lo francés es mayor, pues remeda la fachada de un palacio del siglo XVII.

La industrialización de España hace que se proyecten exposiciones, algunas ya de rango internacional. Los edifi-



MADRID. PALACIO DE LONGORIA (SOCIEDAD DE AUTORES). CALLE DE FERNANDO VI.

cios para albergarlas imitan modelos franceses e ingleses, sobre todo el del famoso Palacio de Cristal, de Londres. Madrid conserva dos edificios notables. El Palacio para la Exposición de la Minería, de 1888, se levanta en los jardines del Retiro, según un proyecto de Ricardo Velázquez Bosco. Es una edificación híbrida. Por fuera sigue un esquema renaciente, con el acento español que le da el uso de la cerámica; en cambio, por dentro se ha resuelto como un gran salón con pilares de acero y cubierta de cristal y cinc. Restaurado recientemente, este *Pabellón* de Velázquez ha vuelto a convertirse en salón de exposiciones de arte.

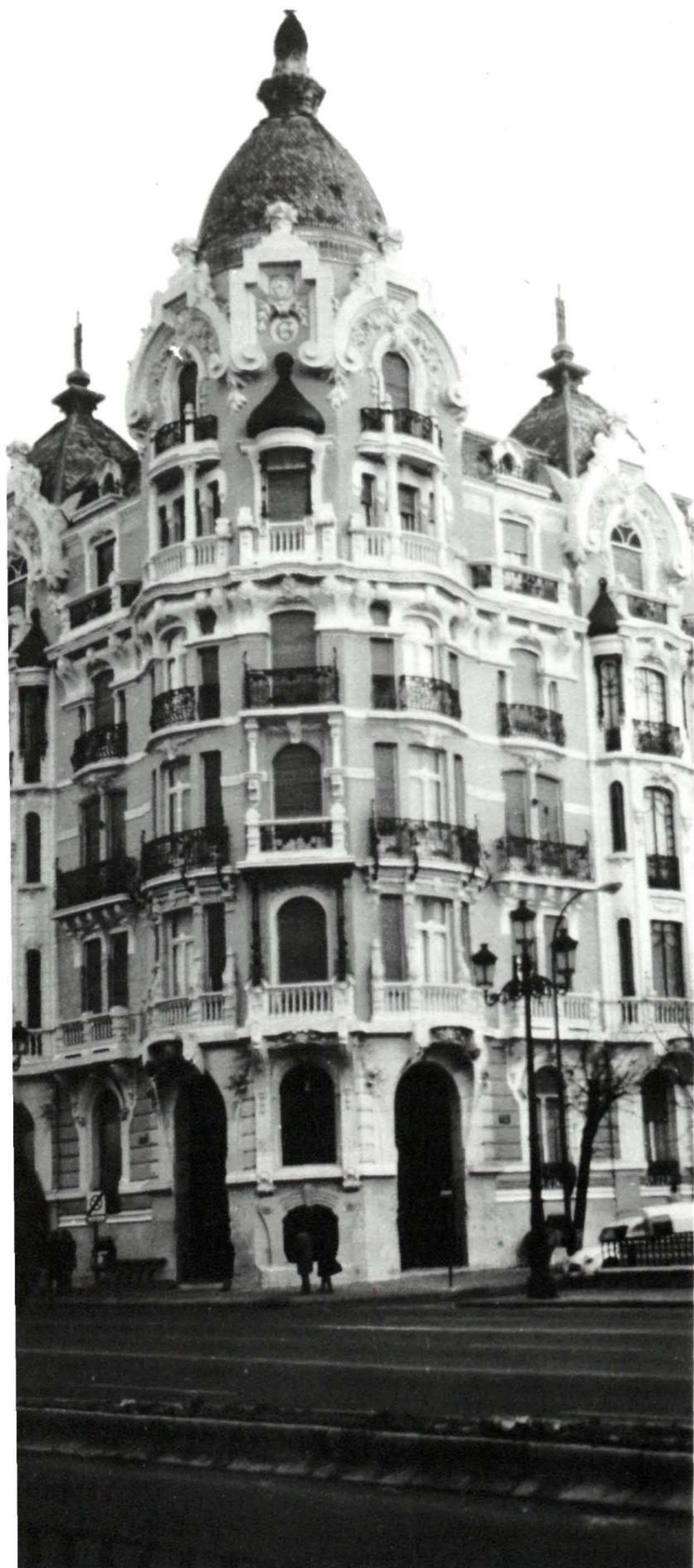
Mayor acierto logró Velázquez Bosco en el Palacio de Cristal, levantado en 1887 para contener la exposición dedicada a Filipinas. Aquí todo es consecuente con la nueva era tecnológica. Se concibe a modo de invernadero, pues había de albergar plantas exóticas que requerían protección. En el exterior se improvisa un estanque, poblado asimismo de flora filipina importada. Con el surtidor en el centro del estanque, la imagen de éste, tan luminosa y movida, y la silueta transparente, con aspecto de fanal, del

edificio, el conjunto resulta una de las visiones más gratas de Madrid, con la ventaja de su emplazamiento y adecuada ambientación.

EL ECLECTICISMO

Pocos movimientos han tenido una crítica tan adversa. No se trata ahora de volver las cosas rigurosamente al revés, sino de buscar una explicación al hecho histórico y, por otra parte, de hacer justicia a ciertos edificios, pues realmente los hay meritorios.

Navascués Palacio ha recordado el *discurso* de Rada Delgado pronunciado en la Academia en 1882, donde formula toda una teoría del eclecticismo. Se trata de un teorizador convencido: la arquitectura de su tiempo *tenía* que ser ecléctica. No se veía por el momento otra solución. Aprovechando las nuevas técnicas, se propugnaba un verdadero estilo internacional, ya que incorporaba estilos de



MADRID. CASA NUMERO 2 EN LA CALLE DE FERRAZ.

diversa procedencia. De todas suertes, en esta apelación al pasado, lo clásico tuvo un mayor peso.

Madrid fue el principal albergue del eclecticismo. Sus edificios aparecen citados de refilón, como si nada aportaran a la historia de la arquitectura, y, sin embargo, en las perspectivas de la ciudad ocupan las visuales principales. Están ahí como una realidad. ¿Qué tenemos contra ellos? De vez en cuando el aprovechamiento del terreno dicta una sentencia de muerte; se arma una leve polémica y el edificio cae al suelo. Para justificar la fealdad de tal o cual edificio, se saca a relucir el parecido con otro edificio europeo, naturalmente más importante. No es éste el camino. Ya muchos de tales edificios han merecido una revalorización en el libro de Navascués. Se trata de edificios civiles, cuyo monumentalismo se halla en función de lo que representan. El Banco de España, edificado por Eduardo de Adaro, «es una de las construcciones más nobles con que contamos en Madrid», en frase de Navascués. Y una magnífica obra es la Bolsa, levantada por Enrique María Repullés después de ganar un concurso. Su limpia fachada clásica asoma a una plaza de las más singulares de Madrid, con aspecto de *Crescent* inglés.

Tanto el Banco como la Bolsa representan edificios con una funcionalidad propia; un salón central, cerrado con cristalera, aglutina el conjunto. No es nueva la estructura del teatro ecléctico, pero adopta una imagen común. Por fuera son edificios de corte clásico, con soportal para espera del público, y una galería de arcos de medio punto. En el interior, un profundo escenario, y los palcos y plateas, sostenidos por columnas de hierro y adornados con candelabros metálicos, que se fabricaban en serie mediante fundición. También falta en España un estudio sobre los teatros. Jerónimo de la Gándara hace en Madrid el Teatro de la Zazuela y en Valladolid el espléndido Teatro Calderón. Y empieza la era de los «casinos», albergue de una burguesía que vivía en las ciudades entregada a la industria y las finanzas. He aquí otro tema que aguarda a su comentarista. Pues entiéndase bien: la potencia de las entidades en el orden económico hizo que sus edificios nacieran provistos de todo género de adelantos para la época.

Pero ha de extenderse la perspectiva a otras muchas poblaciones. En la zona castellano-leonesa, Valladolid ha experimentado un potente impulso, de tipo agrario e industrial, en el último tercio del siglo XIX. Dan testimonio varios edificios eclécticos, como la Casa de Mantilla y el Círculo de Recreo. Bilbao ofrece también una nómina importante de edificios (5). Pero no podemos olvidar a Barcelona. La extensión que se ha concedido al estudio del modernismo hace que pase casi desapercibida la aportación ecléctica. Ya ha reparado en ello Oriol Bohigas en el libro que hemos citado. La obra de Elías Rogent y de Juan Martorell encaja en el capítulo del eclecticismo. Es más: no se comprende el modernismo sin la sólida base del movimiento ecléctico catalán. Según Oriol Bohigas, hay una abundante documentación sobre la arquitectura ecléctica en la cátedra Gaudí, de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. La iglesia de las Salesas, de Barcelona, levantada por Martorell, es bien representativa de este estilo.

EL MODERNISMO

Hoy se considera que el modernismo catalán adviene tras una fase previa, que arranca precisamente del eclecticismo. Hay, pues, un premodernismo, y pueden citarse edificios característicos, como el Café-Restaurante de la

Exposición de 1888, erigido por Doménech y Montaner, y la Casa Vicéns, de Gaudí, en Barcelona. La cerámica ocupa un papel preponderante en este período.

La Exposición celebrada en Madrid en 1969, en el Casón del Buen Retiro, fue un magnífico exponente de la cultura modernista, pues como tal hay que considerar a este movimiento. Se ha hecho excesivo hincapié en la «arquitectura modernista», cuando en realidad se trata de un fenómeno cultural completo. Y, por supuesto, afectante a toda la nación. El Catálogo editado con motivo de dicha Exposición contiene testimonios de un amplio radio, pues los hay de La Coruña y Melilla. Pero hay más.

No vamos en esta ocasión a ocuparnos del modernismo catalán, pues está extensa y profundamente estudiado por plumas españolas y extranjeras. Es un fenómeno de la máxima calidad internacional y la flor y nata del modernismo español.

El modernismo en Valencia y Mallorca se desarrolla en estrecho contacto con el catalán, debido en parte a que artistas de esta procedencia trabajan en las referidas regiones. Vamos ya contando con trabajos especializados. Según Aldana (6), existen más de un centenar de monumentos modernistas en Valencia. Esto indica la necesidad de atender al estudio detenido de este frondoso tema. Porque sobre tan elevado número, este modernismo valenciano cuenta con edificios de una ingeniosa traza, como el Mercado de Colón, construido por Francisco Mora. Respecto a Mallorca, la influencia catalana resulta decisiva (7). Arquitectos de tanta prosapia como Gaudí y Doménech y Montaner trabajaron para la isla, que empezaba ya a despertar al turismo. Se trata de una arquitectura de excelente calidad, como podemos apreciar por los diseños publicados por Santiago Sebastián.

Pero saliendo de la órbita catalana hay modernismo merecedor de atención. Primero de todo en Madrid. De él se está ocupando Garriga Miró (8). De todas suertes, señala este autor, el modernismo madrileño difiere del catalán en que es más superficial, afecta más a la decoración que a la estructura. Pero también en la capital de la nación el modernismo registra una aportación catalana. Se venía

notando el hecho en el Palacio Longoria, hoy sede de la Sociedad de Autores. Hoy Navascués ha aclarado la progenie catalana de su autor, José Grases y Riera, nacido en Barcelona en 1850. Y así resulta que el modernismo de este edificio es estructural y gaudiniano. Sin embargo, queda la otra versión madrileña del modernismo, de la que es excepcional muestra el edificio de la casa número 2 de la calle de Ferraz, que hace esquina a la plaza de España. Tiene una solución bellísima el ángulo, valorado a modo de torreón. En la parte baja se sitúa el portal, provisto de doble entrada. Son de hermosísimo diseño los herrajes, tanto los balcones como puertas. La cornisa alabeada es de las particularidades distinguidas de este edificio, que tiene un aire rococó.

Garriga advierte la existencia también de otros focos de modernismo castellano, y cita concretamente a Avila y Valladolid. El auge de la arquitectura ecléctica vallisoletana supuso un impulso que benefició al modernismo ya en el siglo XX (9). El influjo catalán también es perceptible. No puede olvidarse la presencia de la obra Gaudí en Astorga, León y Comillas. Pero Valladolid vivió más vinculado al modernismo madrileño y, lo mismo que éste, los edificios acusan su estilo por la decoración. La casa número 11 de la acera de Recoletos (avenida del General Franco) es el más bello monumento modernista en la ciudad. Es obra del arquitecto Jerónimo Arroyo López. Resulta fácil colegir su parentesco con la casa número 2 de la calle de Ferraz, en Madrid, ya citada. Lo que llama la atención en este hermoso edificio es su esbeltez, la amplitud de las superficies acristaladas.

Testimonios asimismo del modernismo se hallan en Palencia y otras ciudades de Castilla y León. En otras zonas españolas existen asimismo ejemplares modernistas. Conocidos son los de Melilla y La Coruña. En la ciudad de Las Palmas hay una notable casa en la plaza de la Catedral. Todo esto indica cuán necesario es realizar el Catálogo de edificios modernistas españoles, bien que luego queda todo el variado repertorio de cerámica, pintura, azulejería, mobiliario, etc. Una cultura, en suma, que dejó vestigios en la totalidad de la nación.

(1) Pedro Navascués Palacio: ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1973.

(2) J. J. Martín González: REFORMAS URBANÍSTICAS Y ARQUITECTONICAS DEL VALLADOLID DECIMONONICO. Valladolid, 1973. Esta publicación recoge una conferencia pronunciada por el autor en el Ateneo de Valladolid.

(3) María del Pilar Cores Trasmote: EL URBANISMO EN SANTIAGO DE COMPOSTELA EN EL SIGLO XIX. Santiago de Compostela, 1962.

V. Martorell Portas y otros: HISTORIA DEL URBANISMO EN BARCELONA. Barcelona, 1970.

Juan Antonio Gaya Nuño: ARTE DEL SIGLO XIX. Ars Hispaniae. Madrid, 1966.

(4) Oriol Bohigas: RESEÑA Y CATALOGO DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA. Editorial Lumen. Barcelona, 1973.

(5) Juan Daniel Fullaondo: NOTAS SOBRE ARQUITECTURA BILBAINA DEL SIGLO XIX. Revista «Arquitectura». Noviembre de 1970.

(6) Salvador Aldana Fernández: ARQUITECTURA MODERNISTA EN VALENCIA. Revista «Goya». Septiembre-octubre 1970.

(7) Miguel Seguí Aznar: ARQUITECTURA MODERNISTA EN MALLORCA. Boletín de la Cámara de Comercio de Palma de Mallorca, 1972.

Santiago Sebastián y Antonio Alonso Fernández: ARQUITECTURA MALLORQUINA MODERNA Y CONTEMPORANEA. Palma de Mallorca, 1973.

(8) Ramón Garriga Miró: SOBRE BRUNO ZEVI. Revista «Arquitectura». Enero de 1970.

Del mismo: EL MODERNISMO EN MADRID. Misma revista. Julio de 1969.

(9) Aunque inédito, he de dar cuenta de la existencia de un trabajo pendiente de publicación, de doña Marta Herrero, titulado «Arquitectura ecléctica y modernista en Valladolid».

LA ESCULTURA DE PICASSO

JOSE CORREDOR MATHEOS

DURANTE muchos años, Picasso era conocido casi exclusivamente por su pintura. Es ésta tan importante, tan abrumadoramente decisiva para el arte contemporáneo que todo lo demás permanecía en una cierta sombra. Ultimamente, sin embargo, han ido apareciendo diversos estudios que nos han dado a conocer, o conocer mejor, sus otras actividades: la escultura y la cerámica, que habían estado descuidadas, ya que el grabado, con la difusión que alcanza, entraba en cierto modo en la órbita de la pintura y el dibujo. La gran exposición de París de 1966-1967 nos permitió ver reunidas por primera vez esculturas y cerámicas de las cuales no se tenía sino escasa información, junto a muchas que eran desconocidas. Con todo, el catálogo sólo registraba 186 esculturas, lo que eran una pequeñísima parte de lo que Picasso ha realizado. Así, el reciente libro de Werner Spies, «Esculturas de Picasso» (1), con su catálogo de 656 obras, viene a facilitar al público y al estudioso una información de primera mano, inapreciable. Anteriormente habían aparecido breves monografías, como las de Kahnweiler, Argan y Penrose, que se limitaban a considerar una reducida parte, ya que Picasso, que ha conservado en propiedad la mayor parte de su producción escultórica, no ha permitido sino rara vez el libre acceso.

El estudio de la escultura de Picasso es muy provechoso por diversas razones. En primer lugar, nos permitirá conocer una obra riquísima, cuya verdadera importancia no ha sido reconocida hasta fecha reciente. Pero, además, nos permitirá algo así como coger su obra entera, y especialmente su pintura, como por sorpresa. Nos permitirá un enfoque distinto al habitual, tan lleno de tópicos no siempre fáciles de despejar, al descubrir su obra y a su creador desde un ángulo inédito.

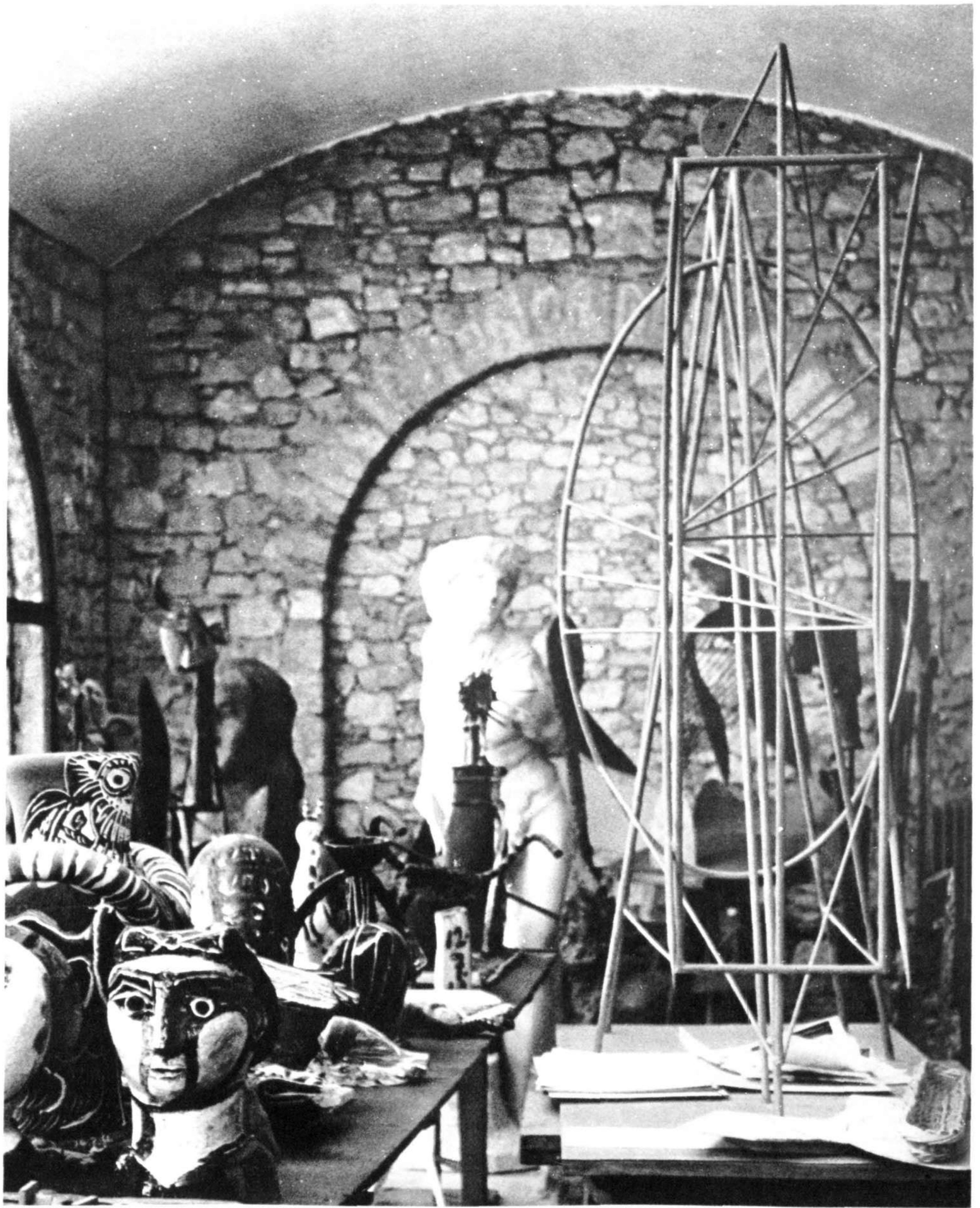
La actitud de Picasso hacia su escultura era compleja. Por un lado, mostraba especial afección, hasta el punto de que no quería separarse de ella, y en los traslados de residencia tenía que precederle para encontrarla a su llegada. Pero al mismo tiempo esta obra escultórica estuvo en todo momento en estrecha vinculación con la pictórica: no exactamente en dependencia suya, aunque se servía de ella para aplicar luego los hallazgos a la pintura. Era un campo de experimentación, en cierto modo tributario de ésta, aunque tenía a sus ojos —como a los nuestros— valor propio. Se trata de un resultado de la constante insatisfacción de Picasso, de su incesante movilidad. Como escribe Spies, este ir y venir, que precisamente forma parte de la mentalidad de Picasso, le conducirá a la elaboración de una serie de métodos, técnicas y formas cuyo testimonio no se encuentra solamente en la obra en la que éstos han quedado patentes, sino también en la función ideológica que desempeñan en nuestro siglo. La importancia de los hallazgos en la escultura no son menores acaso que los de la pintura: «collages», construcciones y «assemblages» de materiales introducen en el arte de nuestra época un análisis de la realidad que afecta también a la realidad del arte mismo.

La evolución de la escultura de Picasso tiene un desarrollo congruente y, en cierto modo, completo. Ha sido hecha a saltos; pero al no aceptar este artista una distinción clara entre las diferentes artes, cuando la reemprendía no se hallaba como la había dejado, sino como ofreciéndole posibilidades nuevas, que le interesaba descubrir además para su posible aplicación a la obra pictórica. Al haber sido realizada de esta manera discontinua, la escultura nos permite apreciar de manera bien perfilada algunas características de su obra y de su personalidad. Así, su ca-

rácter extremadamente receptivo a las más diversas influencias. Pero nada pasa a su obra como lo encuentra: el arte ibérico, el del África negra, la pintura italiana del Renacimiento, y, más tarde, las sugerencias de la escultura de González serán absorbidas vorazmente, pero digeridas al instante. Picasso no parece retener nada: lo asimila y la expulsa, tomando las cosas a su paso, como con rapacidad, para soltarlas luego. Es la libertad máxima, un desapego acaso nunca visto, como un amor a todo o una falta de interés por las cosas en sí, quizá por no reconocerles existencia propia. Todo es Picasso, Saturno que todo lo devora, porque todo es hijo suyo.

PRIMERAS EXPERIENCIAS

El interés por la escultura es muy temprano. La primera realización es de 1902. Se trata de la «Mujer sentada», cuya adscripción al impresionismo rodiniano es muy clara, con la captación de la luz en su superficie, aunque se advierte también atracción por el bloque cerrado. «Mujer sentada» puede considerarse, buscando un paralelo con su pintura, como interpretación corpórea del período azul. «El bufón», de 1905, otra escultura significativa, estará en una relación semejante con el período rosa, y, concretamente, con el mundo, móvil e ilusionado, de los saltimbanquis. Picasso se planteó inicialmente esta obra como un retrato de Max Jacob, aunque luego se apartaría sensiblemente del modelo. Es importante hacer notar el atuendo o, mejor, la transformación del personaje en actor. Advirtamos que a lo largo de toda su obra el artista sentirá la necesidad de transmutarlo todo, de modo que no haya nada que parezca estar anclado en sí mismo, sino en constante referencia a otra cosa. Para ello se servirá de la figuración de actores, saltimban-



quis y, en general, del mundo del teatro y el circo, y a veces de la encarnación de problemas plásticos actuales en personajes y temas del pasado: mitológicos o históricos.

Un estudio de otra obra de este período, «Cabeza de mujer» (retrato de Fernande), se presta a muchas y contradictorias sugerencias. Persisten ciertas huellas impresionistas y se aprecia cierta huida de las formas y un vago simbolismo a lo Medardo Rosso en los cabellos y base de la obra, pero el rostro es contundente, sólido, preciso en su superficie, que decide la definición de la masa como algo compacto y cerrado. Otra escultura de este momento, «Mujer peinándose», fluida de formas y, aun en su gravidez, relacionada con la escultura de Matisse, tendrá, además, el interés de su gran tamaño. Esta obra fue realizada en el estudio de Paco Durrio, que posiblemente tuvo una cierta influencia en la escultura del joven Picasso, al tiempo que pudo facilitar la de Gauguin.

EL DESCUBRIMIENTO DEL ARTE PRIMITIVO. LA ESCULTURA CUBISTA

Esta última influencia le ayudaría a descubrir viejas esculturas extraeuropeas. Tanto para la escultura como para la pintura sería decisiva la estancia en Gossol, donde llevaría a cabo una síntesis de sugerencias tan diversas como la escultura ibérica primitiva, los relieves en madera de Gauguin, el descubrimiento de Cézanne y la impresión que le habrá causado «El baño turco», de Ingres, que fue expuesto en el Salón de Otoño de 1905. Puede sorprender esta diversidad si no advertimos que todo, en realidad, le interesaba a Picasso por un mismo orden de problemas y soluciones. No olvidemos que la escultura primitiva nunca le atrajo por lo que tenía de exótico o por sus valores etnológicos, como no le atraería en ningún momento la cultura del pasado por su carga simbólica, sino por los estrictos valores formales y sus posibilidades técnicas. Piezas representativas de este período son la «Figura», inacabada, de 1907, y «Cabeza de mujer», de 1906-1907.

Un gran paso para la escultura contemporánea lo da Picasso con la «Cabeza de mujer», de 1909. Estamos en el período cubista, y esta obra es una perfecta descomposición estructural de la materia.

Otros escultores, sobre todo Duchamp-Villon y Boccioni, encontrarían en el cubismo una orientación que seguir con rigor y personalidad; pero en cuanto a cubismo estrictamente, no existe otra obra que como esta «Cabeza de mujer» presente los problemas del cubismo necesariamente vinculados a lo escultórico, y no como efecto de un estudio sobre superficie plana. Por ello pudo decir el propio Picasso a Julio González, refiriéndose a las primeras esculturas cubistas, que «bastaría recortarlas —los colores (aclaraba) no son, después de todo, más que indicios de las diferencias de perspectiva o de planos inclinados en uno u otro sentido— y armarlas luego según las indicaciones sugeridas por el color para obtener una escultura».

«CONSTRUCCIONES» CUBISTAS Y NUEVOS MATERIALES

La siguiente fase está relacionada con la aplicación del «papier collé», otra invención cubista que hallaría para la pintura, en manos de Picasso, un instrumento eficazísimo, al abrir el espacio a las tres dimensiones. En el período cubista, Picasso se servirá de esta apertura. No le basta el lienzo o el papel, y el cubismo abre necesariamente el espacio. Por esto, las «construcciones» de estos años (que parten, en muchos casos, de la recreación de instrumentos musicales) participan de la pintura y de la escultura; pero no son un encuentro de las dos artes o un compromiso, sino resultado de un nuevo entendimiento del arte que viene a romper la convención del cuadro y que incluso se sirve de elementos y posibilidades tridimensionales, sin que por ello se piense en hacer escultura. Muchas de las obras de este período de Picasso, por lo tanto, pueden estudiarse a la vez, aun aceptando el convencionalismo que ello implica, como eslabones de la efectiva continuidad de su pintura y su escultura. Sin embargo, nos permitirán también considerarlas como un nudo de la evolución de este artista, que muestra, mejor que en otros momentos, la radical innovación y la independencia de su autor. El «papier collé», con el óleo, el dibujo, el cartón, la tela, el yeso, el serrín y la arena, en la pintura, y el metal, el papel y el alambre, como elementos nuevos, en la escultura, constituirán en la obra de Picasso un paralelo revulsivo, no sólo por

lo que efectivamente permitirán hacer en aquellos momentos, sino por la huella de permanente posibilidad de escapar de la convención, de reconstruir el mundo, que dejarán en Picasso.

Otra obra que exige detener nuestra atención es «Vaso de absenta», de 1914. El cubismo se halla en una fase avanzada, prácticamente concluido en cuanto a posibilidades de explotación para una búsqueda constantemente renovada. Picasso reúne en una misma obra dos elementos tan distintos como una cuchara real y un vaso modelado, con la intención de provocar una situación plástica nueva. No trata de negar el arte, como Duchamp, introduciendo la realidad como tal; Picasso se sirve de la cuchara como haría con cualquier otro elemento. Esto nos hace pensar que Picasso no llegó a plantearse en ningún momento la invalidez del arte tal como se venía entendiendo. Si lo puso efectivamente en crisis fue continuando la tradición, pero sin que aceptara un final de la crisis y la necesaria superación. El «Vaso de absenta» no rompe los límites entre la realidad y el arte. La cuchara pierde su carácter de objeto real para convertirse en elemento representativo. Por esto tenía que molestar a Picasso la interpretación que algunos autores han dado de esta obra como una cabeza, lo que supondría ignorar lo que había sido su intención esencial: la utilización de un elemento procedente de la realidad para desempeñar una función representativa de sí mismo, integrado perfectamente en la obra. Por ello, no presentó nunca oposición a fundir en bronce sus «assemblages», convencido de que no tenían para él sus elementos el significado originario ni se había servido de los distintos materiales por las cualidades que les son propias en la realidad.

DIBUJOS ESPACIALES

Antes de que llegemos al período de Boisgeloup, que supone el momento culminante de la escultura picassiana, encontramos varias series de piezas que exploran en campos diferentes. Los dibujos espaciales con alambre vienen, por ejemplo, a negar, a la vez que continúan, el cubismo. La investigación estructural prosigue, trazando ritmos y líneas de fuerza en el aire. Es una conquista que será muy fecunda para la nueva escultura, pero que Picasso, como en otros casos,



MUJER SENTADA 1902.



EL LOCO. 1905.

CABEZA DE MUJER. 1932.



GALLO. 1933.



abandonará muy pronto. De esta fase podemos citar la «Cabeza», realizada en 1928, ejemplo de radical simplificación y también de abstracción, sin que se desee prescindir de los elementos representativos. Estos interesan, casi exclusivamente, como elementos de un lenguaje puramente plástico. No encontraremos ni aquí ni en ningún otro momento de la obra de Picasso interpretaciones psicológicas. Picasso es ejemplo de una clara tendencia de nuestra época: aquella que rechaza los contenidos ajenos a la obra misma y otorga al lenguaje la capacidad de una existencia autónoma. Al igual que, como hemos visto, la escultura ibérica o africana no le interesan más que por sus valores plásticos —algo muy distinto a como se contemplaban en las sociedades en que fueron creadas—, no existe nunca un plano simbólico oscuro o unas referencias a planos culturales o sociales que no estén planteadas a través de esos valores.

LAS CONSTRUCCIONES METÁLICAS

La fase siguiente, que continúa los dibujos en el espacio, es la de las construcciones metálicas. Para ello contó con la ayuda técnica de Julio González, que le enseñó a trabajar el hierro. En general, éste está trabajado con gran libertad, después de realizar numerosos diseños preparatorios. Estas esculturas en hierro, junto a las de González, abrirían a la escultura contemporánea horizontes todavía inalcanzables y que han resultado muy fecundos. Hacia 1930 —fecha central de estos trabajos—, Picasso realiza diversas obras en que vuelve a utilizar a veces elementos reales: en «Cabeza de mujer» —siempre este tema a lo largo de su obra—, la cabeza está compuesta por dos escurrideras y el pelo consiste en clavos y muelles de acero de un somier. Estos montajes en metal, que prolongan las experiencias cubistas, encajan perfectamente en la evolución de Picasso, abriendo por completo el cuerpo plástico, hasta el punto de que no existe ya un interior como algo contrapuesto al exterior.

LA GRAVIDEZ DE LA MATERIA

Simultáneamente, Picasso trabaja en una orientación distinta. Le

atrae al mismo tiempo la escultura de bulto, la gravedad de la materia. Es significativo de su plural y diversificada atención que en 1928, en el momento que está recortando la plancha de hierro, conciba una obra como «Figura de mujer», que tire de la materia hacia abajo, como afirmando su vinculación a la naturaleza, a la tierra. Correlativamente, la forma, femenina, tiene cierta directa y elemental sensualidad, con resonancias de viejas culturas. Esta pieza está en estrecha relación con dibujos del mismo período, algunos de los cuales son preparatorios de esculturas monumentales que no se llegarían a realizar. De estos años son también unos sorprendentes relieves, de soterrada filiación cubista, en que juega con elementos adheridos al soporte, como ramas, raíces, hojas, pedazos de madera, clavos, una mariposa, que procura, en general, integrar, recubriéndolo todo con arena.

PERIODO DE BOISGELOUP

Llegamos ahora al importante período de Boisgeloup, que toma su nombre del nuevo estudio de Picasso, instalado en un pequeño castillo del siglo XVII. La amplitud de las cuadras le permite ahora realizar esculturas de cierto tamaño y, sobre todo, dedicarse sin problema alguno a este arte, por el cual siente gran interés. Obras como «Mujer sentada» continúan las interesantes figurillas que había tallado en madera en 1931. La importancia de Boisgeloup reside en unas extraordinarias figuras, bustos y relieves, en que el volumen vuelve de nuevo a ser valorado, al igual que está ocurriendo en la pintura. Le obsesionan los huesos, como confesará a Brassai: «¿Ha observado usted —le dice— que los huesos están siempre modelados, que siempre se tiene la impresión de que están modelados en barro y reproducidos según este modelo? En cualquier hueso que usted observe siempre encontrará las huellas de los dedos...»

Las esculturas de este período descansan con serenidad clásica y tienen con frecuencia un marcado carácter monumental. Son masas en equilibrio, seguras de sí mismas, armoniosas. Otra «Cabeza de mujer», ésta de 1932, ha quedado como una de las obras más representativas de la escultura de Picasso. En ella su personalidad halla más exacto cumplimiento que en

otras, como «Mujer yacente», demasiado próximas a Matisse, del que toma deliberadamente todo lo que le interesa, aunque los resultados en uno y en otro sean distintos: en Matisse se busca el ritmo y en Picasso su deformación. Las esculturas de este momento son bastante diversas, aunque permanezcan unidas por esa común seguridad y serenidad, y por lo compacto de la masa y lo regular de la superficie. Tanto las cabezas y bustos de mujer (entre las cuales se halla algunas de las creaciones más bellas de Picasso) como las figuras de animales prescinden del tema en la medida que el mismo no sirve a la plástica, tomándose el artista todas las libertades posibles, sin que se pierda la referencia objetiva. Son obras que parecen compuestas con elementos, como piezas desmontables, lo cual es parte importante en la expresividad alcanzada. Esta expresividad se inclina hacia un lado deformante, que es con frecuencia irónico, como en «Cabeza de guerrero», tema ensayado en los aguafuertes y aguafuertes para «Lisistrata», de 1934. En su búsqueda incesante ensaya también con otros materiales, como papel arrugado, hojas y cartón ondulado, creando unos seres a medio camino de los reinos vegetal y animal, sorprendentes y familiares a un tiempo, que anticiparían la nueva figuración de Dubuffet y una de las vertientes de la escultura de Miró. Es un mundo extraño, en que lo humano, impuro y extremadamente humano, llega por un camino indirecto, por acumulación de referencias y connotaciones, valiéndose de elementos heterogéneos.

ESCULTURAS CUMBRES AISLADAS

A este momento tan rico escultóricamente siguen unos años de relativo abandono entre 1934 y 1940. A las escasas incursiones tridimensionales llegarán ecos del Guernica, con su expresionismo, que contrasta con la fase anterior. Durante la guerra, instalado en París, reemprende la práctica de la escultura y nos da algunas de sus mejores obras, de las cuales, «Mujer con manzana» y «Figura en pie», prolongan el espíritu de la etapa anterior. Pero hay otra que sorprende por su simplicidad: «Cabeza de toro», de 1943, formada con un sillín y un manillar de bicicleta. El realismo es extraordinario y la procedencia de los dos elementos

se borra, consiguiendo —como escribe Roland Penrose— «un ejemplo de su admirable capacidad de simplificación y síntesis».

Escultura cumbre es «Hombre con cordero», de 1944, que se supone símbolo, directamente expresado, de la paz. Aquí no encontramos deformación, ni intención caricaturesca, ni nada que distraiga de aquello que el artista se ha propuesto: la presentación clara y simple de un hombre con un cordero. Para ello no vacila Picasso en recuperar un lenguaje tradicional que parecía haber repudiado. Algo hay en ella, sin embargo, que nos fuerza a que quedemos sólo pendientes de su indudable significación.

Otra obra, cuyo realismo se nos antoja más válido en todos los sentidos, es la «Calavera», acaso porque está más de acuerdo con el desarrollo de Picasso. Obra de un realismo como desinteresado en expresarse y acaso por esto más impresionante: una cabeza, relacionada formalmente con las que realizara en la fase anterior, descarnada aquí, pero que conserva su entera representatividad humana.

NUEVAS TECNICAS, NUEVOS TEMAS

Después de la guerra, Picasso multiplica las técnicas e incluso los temas, o al menos sus posibles interpretaciones. Por entonces, exactamente en 1947, comienza sus ensayos en cerámica en el taller de Vallauris. De esta producción, que con el tiempo será muy numerosa, existe una vertiente claramente escultórica: sobre todo jarros y floreros, algunos de los cuales adoptan formas humanas, como «Mujer encinta». La enorme plasticidad de Picasso le lleva a ensayar, en la escultura, temas un tanto sorprendentes, como el bodegón: jarros con flor o con ramos de flores, fundidos en bronce, en que estos temas sufren la misma deformación y distorsión que los rostros o las cabezas humanas, al tiempo que cobran una turbadora y contundente expresividad.

Entre 1950 y 1952 crea cinco obras, de gran tamaño, que cuentan entre lo más logrado de su escultura. Están realizadas con materiales muy diversos, cuya calidad originaria desaparece con el fundido en bronce, que en algunos casos llega a pintar. Son las famosas: «Mujer con cochecito», «Niña saltando a la cuerda», «La cabra», «Babuino con su cría» y «Cabeza

de cabra y botella». Mezcla aquí el modelado con la inserción de elementos en principio extraños. Pero no se trata de objetos hallados al azar, sino pacientemente buscados. El resultado, y porque así lo ha querido Picasso, es de un sorprendente realismo en «La cabra» y «Babuino con su cría» (en éste la cabeza del babuino está compuesta con dos automóviles de juguete contrapuestos), mientras en las restantes obras la deformación que deliberadamente logra con los elementos ensamblados les infunde una cierta irrealidad, no ajena a los ecos del surrealismo, como puede ser la escultura de Ernst y Giacometti. La misma voluntad de permanecer fiel a la realidad, por encima de los objetivos propuestos, a veces difíciles (como en «Niña saltando a la cuerda» y «Mujer con cochecito»), es causa de que estas obras participen a un tiempo del realismo y de una libre imaginación.

LA PLANCHA METALICA RECORTADA Y EL GRUPO EN MADERA DE «LOS BAÑISTAS»

En 1954, Picasso inicia una nueva serie de obras tridimensionales en plancha metálica. El artista recorta los modelos en papel o cartón, y encarga a un artesano su reproducción, en la cual él mismo interviene, y, por último, pinta las formas ya terminadas. Las primeras realizaciones son las cabezas de «Sylvette». Les siguen otras cabezas femeninas colocadas sobre una especie de poste, cuya fisonomía nos resulta familiar. Es muy interesante el grupo conocido por «Los bañistas», de 1956. Está trabajado en madera —aunque fundido luego en bronce— y ofrece una visión exclusivamente frontal. También estas obras nos recuerdan antiguas imágenes picassianas, características del cubismo sintético.

LAS ESCULTURAS MONUMENTALES

Citaremos, por último, las esculturas monumentales. Era ésta una idea acariciada desde hace tiempo por Picasso, y a la cual había tenido que desistir por diversas dificultades y, como había hecho notar irónicamente, por falta de encargos. La primera, realizada en hormigón, es de 1958, y está instalada en un pueblo de Noruega. Otra

obra importante de este tipo es la «Cabeza de mujer», de 15 metros, de Kristinehamn, Suecia. Todas fueron realizadas con la ayuda de Carl Nesjar, quien llevó también a cabo algunos proyectos de murales, como los que decoran la sede del Colegio de Arquitectos de Barcelona. Añadiremos ya solamente, como ejemplo importante de las esculturas de gran tamaño, la que concibió para el Civic Center de Chicago, de 20 metros de altura, en hierro. En esta obra, en que descubrimos una síntesis de hallazgos formales de anteriores etapas picassianas, destaca sobre todo la compenetración con el entorno urbano, gracias al espacio creado por los cables, que tienen su origen en dibujos espaciales de años atrás.

* * *

La obra escultórica de Picasso es hoy lo suficientemente conocida para que podamos advertir todo su valor e importancia. Sus características están, naturalmente, relacionadas con las de su pintura, y, en ocasiones, unas y otras experiencias se interfieren y compenetran. No sería demasiado arriesgado afirmar que en la escultura contemporánea el papel de Picasso ha sido semejante al desempeñado en la pintura. No, desde luego, en influencia directa, puesto que la mayor parte de lo que ha hecho en este campo ha permanecido ignorada. Pero su huella ha llegado a numerosos escultores relacionados con él, que se han encargado de difundirla. En la escultura del gran artista descubrimos la misma voluntad de creación del resto de su obra con la otra cara de implacable espíritu destructor. Pueden servirnos, para concluir, las palabras del que mejor ha estudiado esta faceta de la obra de Picasso: «En realidad —nos dice Werner Spies—, su afán de expresión ha sido tan grande que ha destruido todas las categorías de lo escultórico.» Lo que resume a la vez la personalidad de este creador y el conjunto de su obra.

(1) Edición castellana, Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1971.

NOTAS

EL PALACIO DE EXPOSICIONES DEL RETIRO

ALBERTO GARCIA GIL

Con asistencia de sus Altezas Reales los Príncipes de España, fueron inauguradas las nuevas instalaciones de la Comisaría General de Exposiciones en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño.

El jefe del Servicio de Monumentos hizo la siguiente presentación del edificio:

El extenso catálogo del Patrimonio Cultural Español incluye al Palacio de Exposiciones del Retiro como Monumento Nacional.

El significado del mensaje es complejo: belleza de espacios y de volúmenes, diseño del detalle como posibilidad de poetización de una tecnología, expectación ante una nueva era marcada por el signo del progreso y a la que se auguraba descubrimientos y avances decisivos para la felicidad del hombre y su dominio sobre todas las cosas.

Por ello la emoción que produce la contemplación y lectura, en este edificio, de una historia tan cercana que incluso la oímos a nuestros mayores nos ayuda a penetrar en etapas anteriores, en legados culturales más antiguos, y a comprender cómo el futuro, en su máxima potenciación, ha de construirse en el presente sobre la experiencia enriquecedora del pasado.

El entusiasmo creador del 1900 produjo en todas las ciudades una larga serie de diseños, en un deseo de actualización y recreación de los elementos de la escena urbana, al que se deben desde el simple banco de jardín y la farola al quiosco para la música, el mercado cubierto y la estación de ferrocarril.

La evolución creciente de estos diseños que cambiaron el ambiente de muchas ciudades se debe tanto a la calidad intrínseca como obra artística como al hecho de que, superadas ya algunas etapas de la era tecnológica que en 1900 se vislumbraba, el mensaje que incluyen posee ya significados valiosos, esclarecedores y emocionantes.

La rápida transformación de nuestras ciudades, realizada sobre análisis excesivamente apresurados, que no valoran debidamente la importancia de lo que destruyen, pone en riesgo permanente de desaparición la arquitectura y el diseño novecentistas.

La restauración de un edificio monumental implica necesariamente su interpretación. El proceso cultural que esto supone exige un profundo análisis crítico de la obra, de sus implicaciones y de sus significados; esto es, un complejo sistema de relaciones en el espacio y en el tiempo.

En este proceso, y al margen de problemas puramente tecnológicos, dos estudios son fundamentales:

— *La puesta en evidencia de los valores del edificio, en toda su amplia dimensión, carácter y coordinación de lo urbanístico, lo arquitectónico, lo histórico y lo artístico.*

— *La actualización del monumento como contenedor de funciones que, además de hacer de su mantenimiento algo necesario, con la plena justificación no excesivamente romántica, que exige la actual realidad social, haga que la conservación sea plena, logrando el carácter de contenedor de vida con el que fue construido.*

En la base de toda actuación sobre un monumento, consecuentemente al respecto por lo que culturalmente representa, ha de estar la confianza, plena hasta la osadía, en lo que nuestra época es capaz de aportar, en la manera en que otras épocas lo hicieron, dentro de los límites que impone nuestro momento cultural, asumiendo mejor el riesgo del error que la responsabilidad del engaño que toda falsificación trae consigo.

Porque el monumento se conserva, restaura y actualiza para servir al hombre, a quien van dirigidos los mensajes que contiene, cuya recepción nítida ha de ser potenciada. Y por ello, analizadas sus implicaciones en su verdadera dimensión y variado carácter, las actuaciones han de ser respuesta adecuada a las cuestiones que la realidad clarificadora impone.

El Palacio de Exposiciones está dentro del Retiro, jardín en que se acumulan recuerdos de muy variado carácter: desde el cotidiano del paseo y los juegos infantiles que conoce nuestra época hasta el de los acontecimientos regios del pasado lejano. Forma, con el Palacio de Cristal, un oasis dentro del parque, al que aún no han llegado el asfalto y el ruido.

Este ambiente, esta situación dentro de la trama urbana de Madrid, es fundamentalmente para un Palacio de Exposiciones. Por eso las ventanas tapiadas volvieron a abrirse hacia los jardines, y así los espacios creados por Velázquez Bosco, que el tiempo compartimentó, ocultando las estructuras que los forman y que ahora han recuperado su primitivo carácter, son una continuidad del parque, produciéndose de esta manera la necesaria preparación del espíritu para la contemplación de la obra de arte.

La actuación sobre el monumento ha tratado de mantener nítido un mensaje, con la emoción de, habiéndolo captado, ampliarlo como la exposición de nuevas aspiraciones, potenciando los acontecimientos culturales que aquí han de ocurrir en un enriquecimiento de su historia, de nuestra propia historia.

SALVADOR BARTOLOZZI

MARIA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

Escribir sobre un artista, cuando ya no vive y únicamente su obra nos habla de él, no es cosa fácil. Más complejo es el caso si se está influida sentimentalmente por hacerlo de un familiar, como ocurre al tratarse en este caso de mi abuelo: Salvador Bartolozzi. Mi parentesco creo que no influye, sin embargo, sobre mi admiración ante la obra sensible y original de este dibujante, al cual, como a otros muchos de su época, no se le ha reconocido en todo su valor.

Salvador nace el seis de abril de 1882 en la calle de Campomanes, donde sus padres tenían una tiendecita de figurillas de escayola. Su madre, Obdulia Rubio, era de Villacastín, y reunía al mismo tiempo sangre castellana y vasca; su padre, Lucas Bartolozzi, nacido en Lucca (Toscana), empezó vendiendo por las calles de Madrid imágenes —«santi, boniti, barati»—, luego entró, como vaciador, en el taller de reproducciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde más tarde llegaría a ser el jefe.

El mismo Salvador cuenta en unas cuartillas éstos y otros datos de su infancia; recuerda su vida miserable de aquellos primeros años que al mismo tiempo le hacían guardar como él decía «un recuerdo emocionado», y añadía: «Madrid era entonces una gran ciudad que limitaba al norte con la calle de Lista, al sur con la antigua iglesia de la Concepción, al este con la calle de Velázquez y al oeste con el hotel de Villapadierna».

Los años de la infancia de Bartolozzi están marcados por una época de crisis: La pérdida de las colonias en América, la pobreza del proletariado, el nacimiento de nuevos partidos, una clase agrícola miserable y un Madrid con un deplorable suburbio habitado por inmigrantes, reflejado en las novelas de Baroja (*La Busca*, *Mala Hierba* y *Aurora Reja*) en las que a veces se sentía identificado Salvador, como en los cuadros de Solana.

Nuestro artista, extremadamente sensible, de ojos penetrantes, tenía dos hermanos más: Benito y Carlos, y una hermana: Paquita. Pronto se fue haciendo amigo de quienes luego constituirían toda una generación de artistas: Alberti, A. Machado, Victorio Macho, Teresa León, Tomás Borrás...

De los testimonios de estos amigos recogemos alguno: Tomás Borrás le llamaba: «Hondo calador del pueblo, delicado y exquisito». José Francés, su continuo comentador: «Agudo contemplador de la vida». Y Ramón Gómez de la Serna, su fiel amigo: «Ratón genial». Antonio Espina, compañero allá en México (1), escribió la biografía de Salvador y de su libro entresacamos: «Lo fundamental era su temperamento, su alma creadora, en la que confluyeron por naturaleza dos corrientes profundas, ancestrales, de fuerza y sensibilidad, la de la vieja Italia y la de la vieja Castilla», «El

espíritu renacentista, evidente en Salvador Bartolozzi le había llegado por sangre paterna pero había también la sangre materna de la castellana Doña Obdulia... un madrileñismo noble, fino y sobrio...»

Salvador, en el taller de San Fernando, junto a su padre y hermano Benito, aprende a dibujar, pintar, esculpir y grabar; rodeado de Venus y Apolos de la antigüedad. Pero su escuela preferida era la calle, hacer apuntes por los cafés de la calle de Toledo, Lavapiés, deambulando por la Plaza de la Cebada, donde se encontraban los «paletos» que dibujó tantas veces. Iba a los bailes de «la Bombi», donde chulos y modistillas le servirían de modelo.

Pronto, a los diecinueve años, marchó a París, donde pasó penurias con su amigo Ricardo Tejedor, dibujante que más tarde dejaría su actividad artística. Ramón Gómez de la Serna cuenta una curiosa anécdota de Sal-

APUNTES CALLEJEROS TOMADOS DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS QUE PASO EN PARÍS.



mismo tiempo la moda marcada por Lautrec y Degas.

Vuelve a España, en 1906-7 y se casa en Madrid con Augustias Sánchez; del matrimonio nacerán tres hijos: Francis, mi madre, que seguirá sus huellas como dibujante y escritora infantil; Mari y Rafa. Los problemas económicos se terminan, de París viene como triunfador, comienza las ilustraciones en periódicos, revistas, etc. Entra en la Casa Calleja, logrando dar un carácter infantil al dibujo de cuentos.

Se reunía en el Café de Pombo, inmortalizado doblemente por Solana, con sus amigos escritores, dibujantes, y una corte de aficionados jóvenes que iban a escuchar las palabras de sus «maestros». Un café del que decía su principal protagonista, Gómez de la Serna: «Pombo no servía, pues, para nada, nada, nada —nada más que para encontrarse».

Bartolozzi, artista polifacético, no sólo dibujó como veremos, sino que su actividad alcanzó otras muchas formas de expresión. Maestro del arte de la muñequería, anualmente presentaba en el Salón de Humoristas los muñecos «Dignos de la vitrina de un Museo de figuras» (Antonio Hoyos), cuya realización era una labor minuciosa; primero las caras se hacían sacando el molde de escayola, luego colocando una gamuza y con papel de estraza y engrudo retiraba el rostro ya conseguido; entonces venía el dibujarlo con un pincel finísimo dando el gesto; a continuación colocarle el pelo auténtico o de lana, y por último, pasando a manos de su mujer era vestido. Angustias fue su gran colaboradora en estos trabajos. Unos eran muñecos regionales, otros de castizos chulos, viejas de piernas dobladas o parejas erguidas. Sus dotes de observación unidos a una elegancia espiritual, le hicieron ganar numerosos premios, destacarse y fomentar un arte que otros siguieron después, aunque más pobremente (3).

CARTELISTA

Pleno dominio alcanzó expresándose por medio del cartel. Años de auge en España de este medio de comunicación, cuando aún no se utilizaba el fotomontaje, se expresó tanto en el cartel publicitario, siempre comercial-



ALGUNOS PERSONAJES DE LOS CUENTOS INFANTILES DE BARTOLOZZI:
 I. CHARRETE EL MALHADO MUÑECO DE TRAPO, ENEMIGO DE PINOCHO, CON SU PERRO POLYBENTA.
 II. EL CABALLERO PINOCHO, ESPAÑOL.
 III. EL LOBO INOCENTE, COMPANERO DE PINOCHO EN "LA ISLA DE CA LAMBRAJO, PATAS ARRIBA, PATAS ABAJO".
 IV. PINO, PAPA Y EL CABALLO TROMPETILLA.
 V. ILUSTRACIÓN PARA EL CUENTO "EL PAIS DE LOS BORRACHOS".

ALGUNOS DE SUS PERSONAJES INFANTILES.

vador en París: «Había acreditado una firma, aún aparecían trabajos ocupándose de él y publicando sus cuadros en revistas de Italia y Francia, pero aquella firma no era la suya, porque un amigo suyo, Carlos Batle, había "corrido" sus cuadros y, para mayor facilidad de triunfo, porque era más osado y más hablador, había convenido que firmarían las obras de Salvador con su nombre. El marchand compraba telas y telas con la firma de Batle, pero un día riñeron los dos amigos —que al cabo de los años volvieron a amistarse— y cuando Bartolozzi fue a decir al comerciante que aquellos cuadros eran suyos y quería

poner su verdadero nombre, el viejo especulador le dijo que eso no podía ser..., entonces Bartolozzi, que era un Toulouse Lautrec al estilo español, que es lo que comenzó a ser Picasso, se volvió a España como un superviviente de la muerte de otro que era él mismo» (2).

De esta época conservamos algún álbum pequeño de apuntes rápidos y espontáneos, pero perfectamente denotativos de tipos y mujeres de la vida francesa; realizados con lápices de colores sombreando con blandas líneas paralelas y dibujando perfiles inconclusos; preocupándose por la captación de los personajes y siguiendo al

mente competitivo, como en los anunciadores de fiestas, revistas, etc. Con una técnica de simplificación de elementos, ganando la línea y el color a los detalles y palabras. Junto con Federico Ribas y Rafael Penagos, forma el trío que manifiesta constantemente su superioridad y modernidad, ganando concursos y certámenes. Desde 1915 en adelante, Bartolozzi destaca con sus carteles; gana premios convocados por *Blanco y Negro*; en 1927 anunció las Ferias y Fiestas de San Fermín con el tema de un Txisulari, pero los concursos organizados anualmente por el Círculo de Bellas Artes para anunciar los Bailes de Máscaras, «son los que más estimularon (como dice Rafael Santos Torroella) el desarrollo y superación de los carteles en Madrid y los triunfos se van alternando entre R. Penagos, F. Ribas, Varela de Seijas... y S. Bartolozzi» (4).

Sus construcciones eran sobrias, de armonías cromáticas y buen gusto, lo cual no quita para que su atrevimiento asustara a más de un juez calificador. Utilizaba el «espuñado» heredado de Lautrec, frotando sobre un cedazo y resultando un tamiz de pun-

titos, jugando con plantillas; más tarde la pistola sustituiría al cedazo. Su temática era variada, desde las alegres mascaradas hasta la ternura de carteles que eran sencillos poemas. En 1919 ganó el primer premio del Círculo, representando una destrozona que llevaba el lema colgado de una escoba; alabado por la crítica, pero rechazado por un grupo de miembros del Círculo a causa de su atrevimiento, no pudo ser difundido por todas las calles de Madrid como se merecía.

PINOCHO

Hacia el año 19 ó 20 crea a Pinocho en la editorial Calleja; toma el nombre del personaje de Carlo Collodi, pero su historia es distinta y su forma también. María Esther Benítez, en su nota preliminar a un libro, recientemente publicado, de *Las aventuras de Pinocho de Carlo Collodi*, dice: «Pinocho es una creación de Bartolozzi y sigue su propio camino liberado de toda conexión con su antecesor». «Es muy cierto —añade— que la fama y difusión del Pinocho de Bartolozzi en el ámbito lingüístico

hispano eclipsaron por completo el Pinocho de Collodi» (5).

Pinocho nace de manos de un niño que lo fabrica con tarugos de madera, un cuerpo largo con piernas y brazos atornillados, una bola de madera que constituye la cabeza; la nariz, un tarugo delgado y pegado con cola, da la personalidad a Pinocho. Un precioso gorro de raso encarnado, un magnífico traje de casaca azul y pantalón escarlata de paño finísimo, es el vestuario que le da el Hada madrina al dotarle de vida. Osadía, valor, bondad e ingenio, sencillez y alegría son sus cualidades. En contraposición a Pinocho crea la figura del malvado Chapete y el perrito voltejeta. Chapete, de trapo, es un individuo de cuerpo rechoncho, pies de pato y chata nariz.

Salen publicados en grandes cuadernos a colores. En la misma editorial funda un semanario llamado también *Pinocho*, utilizando elementos familiares a los niños y, al mismo tiempo, lleno de fantasía. Busca lo elemental: paisajes mínimos, manchas extensas de color; mezclando ilustraciones suyas, de compañeros y extranjeras. Toda una antología de lo que hoy llamaríamos el «comic». Pinocho, con su casaca azul, corre aventuras en el papel, en el guiñol y en el cine (México, 1942).

Más tarde, otros personajes aparecen en el primer número de la revista *Estampa*, semanario dirigido por Luis Montiel. Pipo, niño con gorro de papel de periódico y peto de cartón rojo, que usa espada de madera y botas anchas, Pipa, la perrita con pintas negras, reflejaba el amor del perro por los niños. Una plana entera con textos y dibujos, divididos en viñetas en huecograbado. Eran dibujos ingenuos, muy trabajados, que se adaptaban a la mentalidad del niño. El lenguaje jugaba con la realidad y la ficción sin diferencia. Más tarde se editaron en cuentos a todo color; y en México, Pipo y Pipa continuarán sus aventuras. Es una época en que se destierran los relatos ñoños y de moraleja para niños. Bartolozzi crea unos héroes valientes y dispuestos a ir a lejanos y fantásticos países, dando vida y palabra tanto a peces como a flores, ogros, etc. Con un ligero humor siempre, sus personajes fueron los héroes de toda una época.

Los protagonistas de sus dibujos y narraciones llegaron más allá; creador de guiñoles, siendo autor, escenógra-

ILUSTRACION PARA "LA ESFERA".



fo, constructor de los muñecos y figurinista el mismo Bartolozzi, hombre incansable e inagotable.

EL TEATRO

Comienza el *Guiñol Pinocho* en 1930, en el teatro de la Comedia, de Madrid, y él mismo lo dirige. Los temas, un resumen de sus cuentos y obras de Elena Fortún, Magda Donato, etc. Bartolozzi conocía a los niños y creó un teatro de marionetas exclusivamente para ellos. La forma del guiñol era un telón en la boca del escenario, y en el centro, a la altura de los actores que movían los muñecos, una boca decorada. Los decorados eran de 2,50 × 1,50 m. Los muñecos, hechos por Salvador, vaciados en cartón y pintados, de plena fantasía, con un tamaño mayor al normal. Las obras: *En la isla embrujada*, de Bartolozzi; *Luna lunera o cigüeñita en la torre*, de Elena Fortún, etc.

Pipo y Pipa pasan a ser de carne y hueso en el teatro Español, María CHOTIS. DIBUJO.

Isabel, Cómico..., entre otros; corriendo numerosas aventuras, en las que los niños participaban gritando, avisando a los héroes de los peligros... *Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito*, *Pipo y Pipa y los muñecos*, son algunos de los títulos. La compañía, Díaz de Artigas-Collado; los decorados, de Francis Bartolozzi y Pedro Lozano. Pipo y Pipa se convierten en los personajes más populares del teatro infantil de los años 1934-35-36. Pipo, con su gorro de papel de periódico, como los niños que juegan a generales, primero es encarnado por Manuel Collado y luego por Isabel Garcés.

Un mundillo arrancado de los cuentos, con formas exageradas, redondeles rojos en los carrillos, actuación de muñecos mecánicos; acción continua y gesto (6).

Los decorados eran telones, sobre los que se pintaban los muebles, cortinajes, etc., añadiendo objetos construidos como autos, barcas, etc. Flores que hablan, soldaditos que parecen de madera, casas que se mueven, reyes de baraja; el bueno, el malo,

el hada, la bruja. Pipo y Pipa son, así, iguales que los creados en el papel. La escenografía es la ilustración de los textos tan infantiles y simpáticos.

Salvador, en colaboración con su hija Francis y su yerno Pedro, hace decorados para Valle Inclán, García Lorca, Grau, etc. Se inspiraba en la simplicidad del decorado y vestuario de los ballets rusos, que se habían puesto de moda con la fantasía de sus maquillajes, trajes, etc., como si fueran marionetas sus actores.

En *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, no sólo hizo los decorados, sino también los figurines; añadió pelucas, narices, cabezas postizas... Muñecos con palabra eran los actores de Bartolozzi. Una farsa de muñequería representada por la compañía de Pepita Meliá y Benito Cibrián.

Decoró las *Canciones*, de García Lorca, con telones de fondo muy sintéticos; trastos y algunos elementos armados, utilizando la cámara de cortinas negras. Así, en *Los cuatro muleros*, pintó un telón de fondo en verdes suaves, con un río como ser-

TABERNA. DIBUJO.





CARTEL PARA EL SEGURO DE MATERNIDAD.

pentina y cuatro perfiles de mulas agrupadas en la orilla. Los juegos de luces contribuían a los efectos. Para la actriz «La Goya» hizo una reja andaluza «construida», no pintada, sobre un simple fondo negro. En *El otro*, de Unamuno, dejó abierto en el fondo del escenario el portón de entrada para la tramoya, y de esta forma se veía la calle, que aun con poca circulación dejaba ver de vez en cuando algún transeúnte y escucharse el ruido cotidiano. Otros muchos autores fueron escenografiados por él, huyendo de la clásica perspectiva y creando decoraciones simples.

Una vez en México, continuará su actividad teatral. Requerido por el Ministerio de Educación Pública, pasó a organizar y dirigir, en el mejor coliseo, un teatro infantil. También se ocupa de la decoración de óperas, obras no infantiles, etc. Hizo allí los figurines de la película *Pepita Jiménez*, adaptación de la novela de Valera, y recibió de la Academia de

Ciencias y Artes Cinematográficas el «Ariel», que equivale al «Oscar» de Estados Unidos, al mejor vestuario de 1946.

DIBUJANTE ANTE TODO

Bartolozzi era un dibujante nato, aunque tenía la base del taller de vaciado de San Fernando; sus numerosos viajes influyeron en él y su arte, dentro de un madrileñismo castizo, era internacional. Anualmente iba a París. También, como director artístico de la Editorial Calleja, estuvo una temporada larga en Alemania, y los dibujantes alemanes y austríacos influyeron en su temperamento.

Elaboraba sus dibujos profundamente, por muy poca importancia que tuvieran. Elegante, refinado y hasta exquisito, penetraba en la psicología de sus personajes; tan ilustrativos a veces, sus dibujos parecen muestras literarias.

No sólo la ilustración, los carteles, muñecos, sino también, y sobre todo, los dibujos del pueblo bajo: apaches, chulos, cómicos, eran emocionalmente reflejados, y es en ellos donde realmente aparece su originalidad (7).

Independiente, nunca resultaba académico; ponía en todo su alma inquieta. Convivía con sus protagonistas, los sentía, buscando al mismo tiempo plasmarlos con la mayor sencillez, con claridad compositiva, que no impedía su expresividad. Melancolía, amargura, a veces mezclada con «un naturalismo agrio, implacable y veraz» (8).

Colaboró como ilustrador o viñetista de numerosas revistas de la época: *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Estampa*, *Blanco y Negro*, *Los Lunes del Imparcial*..., su firma aparecía constantemente. Llegó un momento en que todos le solicitaban, ocupándole un tiempo que podría haber dedicado a otras actividades más libres que la ilustración.

En *La Esfera* colaboraba junto a Echea, Sancha, Karikato, Varela de Seijas..., ilustrando artículos de José Francés, Joaquín Dicenta, etc. Comienza haciendo anuncios del jabón Flores del Campo, dando mayor importancia al dibujo que a la tipografía.

Según el aumento de las colaboraciones, la variedad temática aumenta también. Desde el punto de vista formal, parece como si hubiera una contradicción entre la distribución de manchas amplias de color por un proceso de simplificación y un detallismo minucioso, con gran variedad de recursos caligráficos decorativos. Una obra básicamente lineal, de colores aguados suaves, movimiento ondulante continuo, sin la rigidez de que adolecen algunos de sus contemporáneos. Con recuerdos de Klimt, Beardley, Klinger, Schiele... Trabajó de orfebre, geometrizable a veces. Con influencia también de paisajes japoneses y un decorativismo extremo, participando así de la corriente del *Art Nouveau*. Quebradizo y sintético, de fondos casi suprimidos y composiciones englobando en curvas cerradas el tema completo.

En *Nuevo Mundo* hace con frecuencia portadas a tres colores a modo de carteles, con finura de combinaciones cromáticas que demuestran refinamiento y sensualidad; dibujos «siluetados», es decir, recortados so-

bre el artículo que ilustran. También ilustra novelas a menudo, por series, y otros temas.

De los años treinta son las mejores colaboraciones de Bartolozzi en *Blanco y Negro*, las cuales realiza al mismo tiempo que Penagos, López Rubio, K-Hito, etc.

Realizaba sus dibujos sobre cartón, con lápiz, tinta, color, carbón; sacaba luces borrando con gomas, espurneaba, etc. Todo tipo de recursos de dibujante. También dibujó en las páginas infantiles del suplemento que editaba *Blanco y Negro, Gente Menuda*, en el cual igualmente colaboraba su hija Francis.

Un aspecto importante, pero difícil de estudiar, es su etapa realista, de la que apenas quedan muestras (9). «Su forma —como dice Valeriano Bozal— se orienta por un expresivo realismo crítico, notablemente simple y afectivo». Ribas y Penagos se dejaron llevar por la época de los años veinte del fox, del charlestón y el cosmopolitismo marcado por la moda. Bartolozzi buscaba la realidad humana próxima a él.

EL EXILIO

Cuando estalló la guerra española le impresionó profundamente (10). Al comenzar, se encontraba Salvador en Barcelona para hacer una película de dibujos animados. Tenía cincuenta y cuatro años y marchó a Francia. Se dirigió allí, pues siempre tuvo amigos, trabajo y nombre..., pero ahora no se recibía bien a los españoles. Después de varios días terribles, consigue ir a París; se halla a punto, en agosto de 1939, de estrenar en el elegante teatro de Marigny, de los Campos Elíseos, una versión escénica de *Pipo y Pipa*, bajo la dirección de Jean Wall, patrocinado por el empresario Marcel Karsenty y adaptado por

el autor francés Jean Nohain, cuando la guerra mundial interrumpe sus proyectos. La invasión de Francia por los alemanes, hace que Bartolozzi tenga que tomar la determinación de salir de Europa. Obtiene pasaje en el *Mont Viso*, embarcando en Marsella rumbo a Martinica. En Casablanca, el barco fue retenido. Después de numerosas vicisitudes, y un año más tarde, marcha a América. Llega al puerto de Veracruz en el año 1941; el recibimiento en tierra mejicana fue magnífico. Pinocho y otros personajes suyos eran muy conocidos. Ofertas importantes de editores, directores de diarios, revistas...; le contratan en la radio, hace el montaje de obras de teatro. Pero el cáncer, a últimos de 1949, aniquiló en pocos meses el cuerpo de Salvador, que murió el 9 de julio de 1950. Al día siguiente se verificó el entierro en el Panteón de los españoles, donde duermen Aurelio Artega, García Lesmes, etc. Una placa de bronce en el portal de su casa en México recuerda que allí vivió el artista. En el Ateneo se realizó una exposición homenaje con sus dibujos, objetos como un muñeco Pinocho, el «Ariel» de plata, su mano en yeso que le hizo el escultor Mateo Soto y otros recuerdos.

En México hizo dibujos de temas madrileños, pues se acordaba de su castiza ciudad. Para muchos, éstos fueron su mejor obra. Dibujos de recuerdos sobre bocetos que guardaba, cuando ya Madrid había cambiado, cuando un aislamiento exterior convertía a España en academicista, aunque una nueva generación se fraguaba con fuerza renovadora. Su postura casticista trataba de buscar un encanto, una sinceridad a esos tipos de mantón y chulería. Buena muestra de ello son los treinta y seis dibujos que conserva el Museo Municipal de Madrid, donados por los herederos, y que entraron el 8 de abril de 1953, pero que, des-

graciadamente, por permanecer éste cerrado al público, salvo escasas excepciones, pocas personas pueden conocer. Tomás Borrás y Sainz de Robles trajeron en una valija diplomática estos dibujos a España. Dibujos acuarelados, de línea simple y resueltos con grandes manchas... Expuestos en Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna dijo en el catálogo: «Dibujaba escenas de verbena o modistillas de rompe y rasga —nadie ha hecho como él los sutiles flecos de los mantones—». «Y todo envuelto en una ráfaga genial a cuyo ratimago sólo un sagaz e impresionante artista como Bartolozzi habrá sabido rizar el rizo».

Chulo y Chula, Trapero, Agarrao, El curro y el resalao, son algunos de los títulos de estos dibujos; y algunos, de tema mejicano, en que figuras de caras redondas y ojos negros, rodeadas de casas de superficies lisas y blancas, evocan el mundo mejicano.

Tomás Borrás, en un artículo que dedicó a Salvador, al morir el artista, resume el recuerdo que tenían los amigos de Salvador:

«Un tachón, y Bartolozzi no vendrá nunca». «Bartolozzi, hondo calor del carácter como Ortega». «Fue aquélla la generación que dio dibujantes que aparecían radiantes, geniales presencias y desaparecían en la nada, sin que la época llegara a intimar con ellos». «Esta cosa terrible de España, que tira los talentos a la nada, como demasadamente sobrecargada o como ciega, indiferente». «Mas no era un castizo de churro y botavino, resultaba curioso advertir que su centro era lo cosmopolita. Había pintado París, los circos, el país de los cuentos infantiles, el universo de los sueños y ahora México. Bartolozzi era uno de los madrileños hacia fuera, de los que llevan en sí un alma, que imponen, no de los que se cierran a lo galápagos en la costra del casticismo de sainete».

1. ANTONIO ESPINA, *Bartolozzi, monografía de su obra*. Ed. Unión México. Méjico, 1951.

2. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Autobioautografía*. Ed. Sudamericana (1888-1948).

3. Ver *El Año Artístico*, de JOSÉ FRANCÉS. Madrid, 1915-1924. Recoge todas las crónicas de los Salones de Humoristas. Ed. Mundo Latino.

4. RAFAEL SANTOS TORROELLA, *El Cartel*. Ed. Argós. Barcelona-Buenos Aires, 1941.

5. M.^a ESTHER BENÍTEZ, *Las aventuras de Pinocho de Carlo Collodi*. Ed. Alianza, 1972.

6. Varios artículos en la actualidad teatral de «Blanco y Negro», «Estampa», «La Voz», etc. de los años 1930 a 1935 comentan los estrenos de este teatro infantil.

7-8. Crónicas de JOSÉ FRANCÉS en *El Año Artístico*, MARIANO SÁNCHEZ PALACIOS, VALERIANO BOZAL, etc.

9. VALERIANO BOZAL, *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*. Ed. Península. Madrid, 1967.

EL DEFINITIVO MURILLO

RAFAEL FLOREZ

El desvirtuado Murillo, el más popular Murillo, el «mártir concepcionista» Bartolomé Esteban Murillo y el otro —el revolucionario, el cancelador de la religión grave y ceñuda zurbaranesca— han permanecido becquerianamente arrinconados en el ángulo oscuro del salón del Romanticismo, después de haberles dado el marco de su apoteosis y de su consecuencia. Pero sobre todo el Murillo de sus mejores calidades pictóricas estaba necesitando algo más que una galvanización. ¿Acaso una «desinmaculación» que significase su rescate de aquellas nubes sobre las que estampó la virginidad juvenil y, a su vez, rescatarle de lo preterido, como análisis total y difusor de su obra?

Exactamente eso. O si preferimos decirlo de otra manera: su liberación de la peste endémica de los encasillamientos. (Y, sobre todo, también, Dios nos libre de los encasillamientos más o menos nefandos.) Nada menos que cargado con la cruz de pintor «inmaculado concepcionista», cuando lo auténtico de esa aureola popular —su casticismo de vírgenes sevillanas— debe quedar en su historiografía con calidad de circunstancia, para ceder el paso a su revolucionarismo, a su destreza para ser uno de los innovadores más decididos de nuestro barroco.

Si no fuese porque Rafael Pérez Delgado lo ha hecho recientemente (1), cabría preguntarse: ¿Qué posibilidades se brindarían a

tal objeto, una vez pasada, con muchas creces, la dictadura artística de la escuela sevillana de su siglo, el XVII, el siglo en que en España no tenía nadie prisa, según Azorín, y su apoteótico XIX? ¿Podría ser en forma de libro? ¿Y en la segunda mitad del XX, hacia los años setenta? Esto, que no trata de ser una crítica de libros, sino un conciso trabajo de perspectiva, puede ser la crónica del hecho insurgente.

La fuerte personalidad intelectual de Ramón Carande como prologuista ya dice.

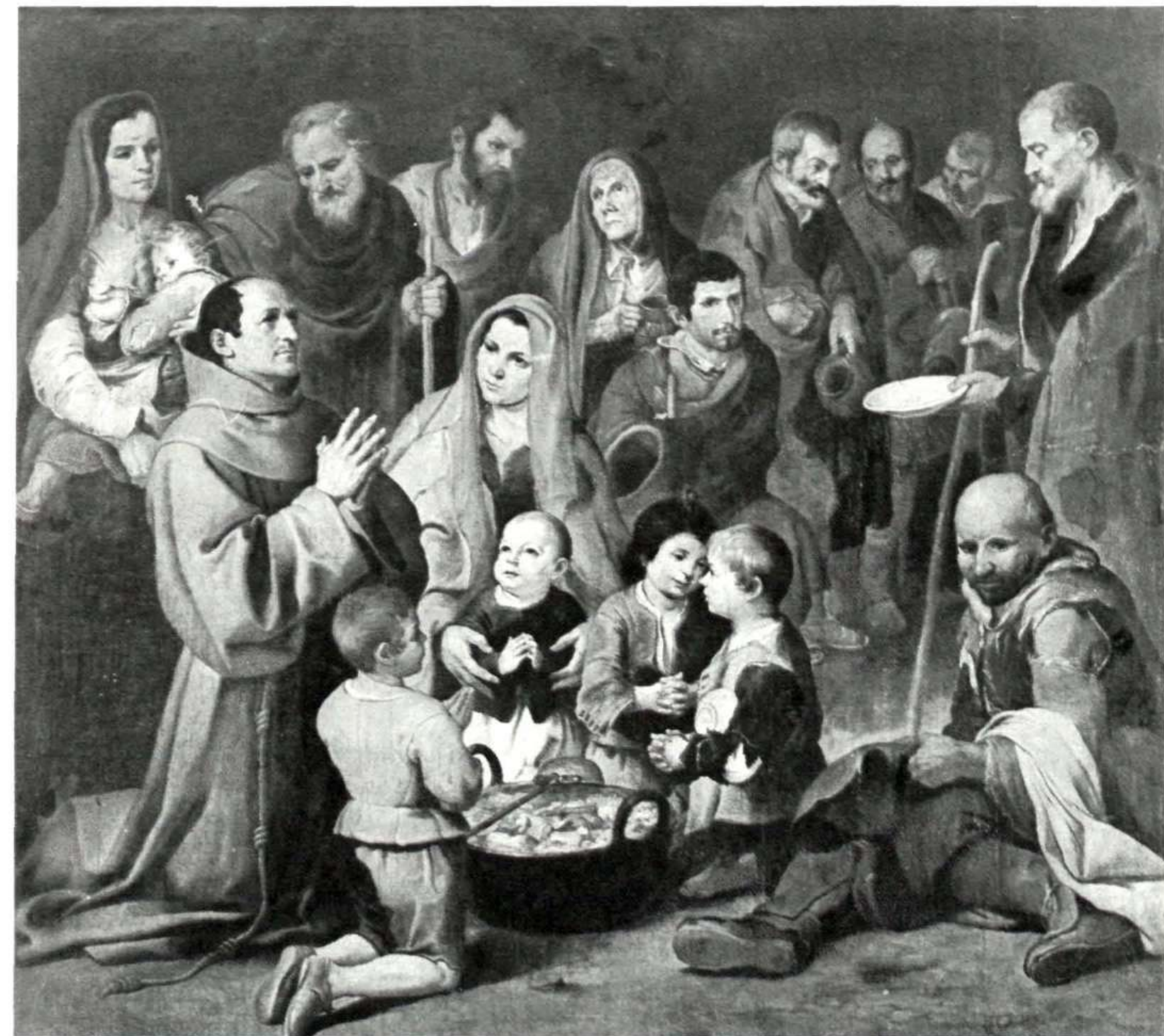
El turbador de la última etapa de Zurbarán ha venido soportando una popularidad trascendida «por los siglos de los siglos» hasta llegar a un peyorativismo de tópico y contratópico alcanzado en nues-

LA DESCENCIÓN DE LA VIRGEN PARA PREMIAR LOS ESCRITOS DE SAN ILDEFONSO. MUSEO DEL PRADO.



SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA. ANTIGUA PINACOTECA. MUNICH.





SAN DIEGO DE ALCALÁ REPARTIENDO PAN A LOS POBRES. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID.

tra época. Un encasillamiento estético inductor de su ostracismo viene a ser la motivación de un alfaqueque de la cultura —dígase, para no olvidar, un antecedente al libro reciente de Rafael Pérez Delgado— llamado Eugenio d'Ors y que prorrumpe así: «El mejor Murillo, para mi gusto, es aquel que viste las escenas picarescas con cierta sombría profundidad, que deja transparentar un oro subterráneo, y se aproxima, en cierto sentido, a Rembrandt. El peor Murillo es, en el extremo opuesto, el que quisiera hacer claro y se queda en mustio; el que aspira a lo bello y no pasa de lo bonito; el que, al pretender traducir un misticismo, traiciona una sensualidad vulgar; el que, al intentar elevar a sus vírgenes un himno, no hace más, no puede hacer más, que dirigirles un piropo. Este Murillo justifica en alguna medida el desvío que el gusto ha manifestado por él en los últimos tiempos. Pero, no lo olvidemos nunca, hay otro Murillo».

En efecto, hay que abundar —como lo acaba de hacer Rafael Pérez

Delgado en su «Murillo»— en la visión exacta de su pintura, en el pintor y su sitio. En su dimensionalidad, abarcando concienzudamente toda su obra. Las reproducciones mismas que nos brinda tal libro nos llevan por el murillismo de la reacción antiascética, con su misticismo tierno, con su técnica impresionista en pareja formación —en algunos cuadros— a la más desenvuelta pincelada velazqueña. Se precisaba, antes de este gran libro, establecer una clasificación definidora, que podía ir de los lienzos de género a los religiosos en que el argumento sacro concreta el perfil afectuoso de tipos populares. Asuntos religiosos de varia composición en elevada extraordinaria, para llegar en última instancia de consideración a sus niñas candorosas y barrocas por lo angelical y su entorno, su accidentalidad desde el punto de vista antológico.

Después del estudio culminatorio que nos lleva a este trabajo de perspectiva o crónica insurgente, cabe afirmar que nos encontramos ante la vindicación más

completa, más definitiva, de quien supo ir con brío espontáneo (si queremos marchar con arrancada esquemática) desde San Diego de Alcalá dando de comer a los menesterosos, Santa Isabel curando leproso o el Niño Santo Tomás de Villanueva repartiendo sus ropas a los niños pobres, incluyendo los chicos comiendo fruta y toda la generalizadora visión que nos aporta la callejería sevillana de su tiempo, con esa carga humana de tipos y escenas que nos dejan embaucados en pleno reportaje pictórico que, gracias a Murillo, sigue siendo vivo testimonio de nuestro siglo XVII.

Su gran humanidad se hace arte —con su reacción antinaturalista— y de esta manera lo hallamos en la completa enjundia de un volumen a todo color (ocasión centralizada de percatarse de su múltiple obra esparcida acá y allá: El Prado, Sevilla, París, Dresde...), en el que la actualísima capacidad de la industria española de Artes Gráficas nos conduce por todo un hervidero antológico de este sevillano que cedió el paso a Juan de Valdés Leal, último gran maestro también con el que se clausura la escuela de aquella tierra. Sevilla tenía que ser la que, en la mejor lucha a brazo partido (valga la frase en son de rivalidad noble y nada delicuescente), compartiese con la escuela madrileña el histórico imperio artístico de la España de los Austrias. Lástima que semejante alarde editorial de hoy —de lo vivo y lo pintado: de la prosa sobre Murillo o la obra de Murillo— haya sido escamoteado de ese galardón tan idóneo y que en nuestro país se llama Medalla Ibarra al mejor libro editado del año.

Concluyendo: pintor inmarcesible y autor consagrado del texto, amalgamados ambos en pleno exponente de un título y dentro de una colección de libros de Arte que ya está dando mucho que hablar en la gran aventura, de la que vamos estando todos inmersos: la del navegar por los mares procelosos, tantas veces, de la Cultura. ¿Se podía hacer otra cosa integradora, vindicativa por justa, que no fuese rehabilitar al definitivo Murillo?

Más que cuando lo dijo Camón Aznar en 1947, ahora sí que ha sonado verdaderamente —dígámoslo con gratitud a fondo— la hora de Bartolomé Esteban Murillo.

(1) PEREZ DELGADO, Rafael: «Murillo» (prólogo de Ramón Carande). Ediciones Giner. Madrid, 1972.



LA MURALLA FENICIA DE TOSCANOS

HERMAN - FRID SCHUBART Y HANS GEORG NIEMEYER

Los fenicios, ese pueblo de comerciantes y mercaderes navegantes, tan activos y hábiles para los negocios, llegaron hasta el entonces lejano Occidente en busca de nuevos mercados del metal y también huyendo de la opresión de los asirios. Fundaron en su expansión en la costa meridional de España y también en Marruecos colonias mercantiles, de las que apenas teníamos información. La factoría fenicia de Toscanos, en la desembocadura del río Vélez, a 30 kilómetros escasos al este de Málaga y muy próxima a Torre del Mar, es uno de estos establecimientos. Allí, H. G. Niemeyer, de la Universidad de Colonia, y H. Schubart, del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, dentro del programa de esta prestigiosa institución, vienen excavando desde 1964 uno de estos establecimientos fenicios que, fundado alrededor del 750 a. de C., perduró con toda seguridad hasta el 600 a. de C.

La excavación en su fase actual, tras los sorprendentes hallazgos de la campaña de este año que acaba de terminar, nos permite hacernos una idea clara de la vida y de la configuración de aquella arcaica factoría mercantil, una de las que, de acuerdo con la tradición escrita y con los hallazgos aportados por los trabajos de campo de los arqueólogos, debieron existir. Los fenicios lograron establecer un núcleo urbano angosto, de un área limitada, de tal vez unas dos hectáreas, con calles estrechas, casas con escaleras, un gran edificio para almacén entre casas de habitación, unas pequeñas y otras algo mayores. Los potentes estratos culturales han aportado ricos hallazgos, que vienen a ilustrarnos las

características culturales de este lugar, muy impregnado de su patria oriental.

Las relaciones con la población turdetana indígena fueron seguramente de carácter amistoso por lo general: la expansión de la cerámica hecha a torno de la factoría de Toscanos es un testimonio elocuente. Sin embargo, el objetivo principal de este establecimiento fue, sin ningún género de duda, aprovechar la riqueza metalúrgica del interior, sobre todo la de la Andalucía oriental, que se abrió a los mercaderes y prospectores de Toscanos a través del puerto de montaña de Zafarraya, distante tan sólo 30 kilómetros, que ya había sido utilizado en época primitiva. A pesar de todo, los colonizadores no pudieron prescindir de sólidas construcciones de protección. La gran muralla de sillares de Toscanos es una de las obras más tardías de la factoría de hacia el 600 a. de C. aproximadamente. El haberla puesto al descubierto en una longitud de casi 25 metros ha sido la realización más importante de la campaña de excavaciones de este año.

La muralla, que se ha conservado hasta una altura de cuatro metros, con sillares almohadillados en algunos tramos, puede ahora visitarse, al haber sido comprada toda el área arqueológica por la Dirección General de Bellas Artes. Esta monumental muralla debe considerarse hoy, junto con la sepultura de Cámara 1 de Trayamar, excavada en 1967, como uno de los testimonios más importantes y más significativos de la expansión fenicia en el Occidente más extremo del mundo antiguo.



LAS ARTES DEL CIEGO

*Mil veces quiso pregonar las brumas,
esparcir su secreto, pero no pudo
destejer las mallas ni develar su alegría
y adelantó sus dedos para imponer distancia.
Optó por su cuerpo, por admirar
su cuerpo dechado de virtudes
y amó su piel que le acercaba ausencias
y amó las manos donde grabó
otras manos para trenzar su suerte.*

*Enamoró los aires y las brisas
y los vientos para preñarles forma
y aristas con su olfato. En sus negros
dominios fue un dios, de magias supo,
de milagros, de ocultas gracias,
de artes misteriosas e inverosímiles
rutas donde aplicar sus dones solapados
y fue en sus ojos todo
poderosos donde dio a luz a mil mundos
diferentes por defecto del propio.*

*Suyo fue el sol, todos los soles
—rojos, verdes, amarillo tristeza—
conformaron la esfera de sus sueños
y de su memoria negra en blanco
y pudo hacer y deshacer a antojo
y modelar formas extrañas, difíciles
contornos, insólitas caras
para efímeras especies
con la virtud certera de su tacto.*

*Si una redonda angustia lo ciñera,
si los filos del miedo lo punzaran,
si a veces paladeó lentas torturas
más allá del cielo de su boca
para castigo de culpables inocentes,
sus ojos mudos negaron su evidencia*

*y siempre a siempre fue Dios
de sus honduras y tanto amó
el designio que le segó los ojos
que aún quiso proponer su gozo
a los mortales
y no supo si llorar la noche eterna
que al cabo deslumbró sus ojos con el día.*

Roberto Padrón

EL ASTURIANO PIÑOLE

Mucho me temo que me va a ser difícil expresar cuánto me conmueve la figura del asturiano Nicanor Piñole en este aquí y ahora de la magna exposición que la Dirección General de Bellas Artes le dedica por todo lo alto y todo lo grande. Me producen sobrecogedor respeto sus noventa y seis años de edad y más todavía sus algo así como setenta de trabajo sin límite ni cansancio. Me impresiona su ensimismamiento hispano y provinciano. Su capacidad para ser y estar, en calidad y trascendencia, más allá de las que podrían creerse angostas fronteras culturales y geográfica. Una vez más, a la vista de su vida y obra, se me viene a las mientes aquello de Unamuno de que, cuanto más se es de su tierra y pueblo, más cabe rondar lo universal.

Ahora, con motivo de su exposición, se orea ante las gentes la biografía de Piñole. Nació en 1878, en fecha que bien podría corresponder a una segunda oleada generacional de modernistas, noventaiochistas, posimpresionistas e innovadores de extrema vanguardia. Mas ni con unos ni con otros estuvo. Vino al mundo tres años antes que Picasso y María Blanchard. Precedió en cuatro a Vázquez Díaz. Más bien pertenece a la generación de Sotomayor y Benedito, ambos nacidos en 1875. Pero he aquí que ni el cubismo de aquéllos ni el conservadurismo de salón de éstos le fue necesario a Piñole. Nació en Gijón, en lar que le valdría de por vida. Donde aún habita.

Hijo de marino, huérfano de padre cuando era criatura de cortos meses, pronto sentiría Piñole la vocación del arte. Mozo de dieciséis años, en 1894 le traen a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Hasta 1900 reside en la villa y corte de las Españas. En ella se encontraría gustoso, recibiendo la enseñanza de maestros de antaño, que hogaño están siendo crecientemente reivindicados, estimados y hasta superlativamente cotizados al socaire de las subastas puestas de moda por los muy adinerados de turno. En la Escuela de Bellas Artes, entre otros, le adiestran el hispanobelga Carlos de Haes, Dióscoro Teófilo de la Puebla y el que debió de ser muy excelente profesor de anatomía José Parada y Santín. Maestro impar de incontables paisajistas, Haes haría sentir más intensamente todavía a Piñole el amor al paisaje, nunca en declive a lo largo de su más que larga existencia. Después, en el mismo Madrid, en 1897, fue al estudio de uno de los más dotados e inteligentes pintores del siglo XIX español, Alejandro Ferrant Fischermans, padre del extraordinario escultor noventaista Angel Ferrant. La fecha de 1897 señala asimismo el principio de su frecuente participación en exposiciones nacionales, internacionales y colectivas. De entonces en adelante el éxito menudeará en su haber.

En 1900 marcha a Roma, y allí se encuentra, pensionados o no, con el grupo generacional que será representativo al máximo de un arte conservador, amable, de muy buen hacer en algunos casos y, a ratos, con ánimo de introducir cierta dimensión cortesana, no española en demasía. Allí están becados en la Academia Española de la cima del Gianicolo Fernando Alvarez de Sotomayor, Manuel Benedito y Eduardo Chicharro, quienes habían ganado tan envidiable privilegio habiéndoselas opositando con el tema social de «La familia del anarquista el día de su ejecución». Los tres desempeñarían papeles de alto rango en la vida y política del arte español. Allí se encuentra con An-

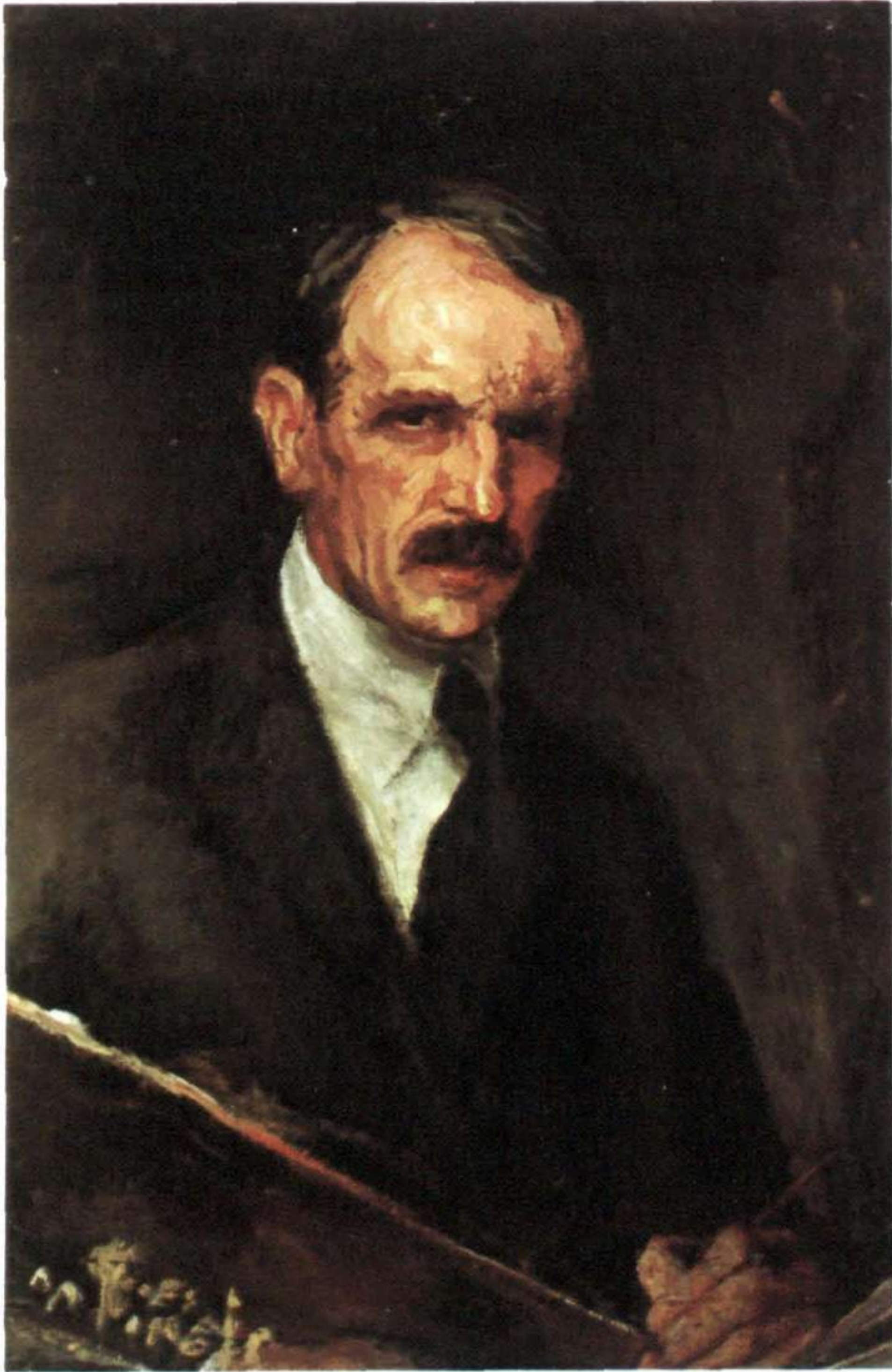
selmo Miguel Nieto y Antonio Ortiz Echagüe, éste conservador también, pero pintor de efectiva potencia y poco conocido del gran público.

En 1902, Piñole vuelve a Gijón, y bien se puede afirmar que su vida será hasta hoy asturiana y gijonesa al ciento por ciento. Independientemente de sus escapadas a aquí o allá. Independientemente de que en 1930 viajara a París y Londres y sus obras se expusieran en Roma, Londres, Pittsburg, Nueva York, San Francisco, Cleveland, Toronto, Bélgica, Holanda, Venecia... Y, naturalmente, en las españolas e isabelinas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Nicanor Piñole se halla presente en la hoy ya histórica Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en 1925 en Madrid, e inaugura en el 33 una individual en el Ateneo de Madrid, tras haberlo hecho en el 30 en el de Gijón.

Pero esto son cuasi minucias, y ya he dicho que la vida y milagros de Piñole andan ahora al cabo de la calle. De ello se ha encargado en primer lugar el espléndido catálogo preparado para la exposición (1). Lo que a mí me importa por encima de todo y en este instante es su arte. Por aquello viejo y hasta evangélico de que por sus obras los conoceréis. Por sus obras es Piñole quien es. No porque causen admiración y envidia sus noventa y seis años de todavía lúcida existencia. No por el simple hecho de que en tantos años de vida y trabajo haya procreado una larga produc-

EL FERIAI





AUTORRETRATO

LOS VENCIDOS



ción, sino porque ésta tiene real y verdadera calidad. Lo demás es añadidura. Sustanciosa e imprescindible, pero añadidura no más.

De su biografía cuanto más me sirve es su firme asentamiento en Gijón. Su impertérrito asturianismo. Su no haber sentido la tentación de emigrar a las cortes y capitales donde los mentideros funcionan a golpes del poderoso caballero con dinero, de publicidades de esas que el gran Van de Velde denunció como insidiosas. Para mentideros le bastaban los gijoneses. Si las raíces son hondas y vigorosas, vale cualquier terruño para estar en el orbe. Para lograr órbitas desde donde otear urbes, hombres, vida y realidades en carne viva. Con que librarse de la sofisticación, de la enfadosa pedantería. Con que ver, sentir y entender selvas y faunas humanas.

Pero ya me explicaré cuanto pueda —que será poco...— sobre ese asturianismo del pintor gijonés. Ahora conviene seguir con cierta coherencia cronológica su muy extensa carrera. Lógico y de esperar será que en sus bien dotados inicios aparezcan obras, dibujos, lienzos y tablas de estricto hacer y sabor decimonónicos; academias de desnudo femenino y masculino hechas con todas las de ley escolar, paisajes de visión decimonónicamente empeñada en ser *directa*, caballeros dieciochescos que, pintados con desenfado sabroso, son de la familia de Sánchez Barbudo y, por tanto, secuela fortunyesca; mosqueteros fanfarrones del seiscientos, en tamaño tan grande que sólo se explica por la ingenuidad juvenil de echar valientemente toda la carne en el asador; retratos donde, pese a ser de años tan mozos, no se dan palos de ciego ni muchísimo menos. Entre los retratos de tal buena laya ochocentista, conseguido con creces es el de cierta niña sentada en una mecedora, con fondo de parque que revela un ya seguro paisajista, y una oveja a la vera misma de la efigiada.

Muy luego se le vino encima a Piñole la nada propicia tentación del sorollismo (1900), que a él poco le podía valer, pues su universo sensible no podía ser otro que el de las melancólicas brumas de su Norte natal y mental. Con diestra mano y aguda retina reincide más de una vez en el bizarro problema de meter el sol en sus telas. Y el sol entra, aunque con una pizca de curiosa y cántabra desgana; tamizado por un cendal de finezas mal reprimidas, que malogran relumbrones y deslumbramientos de buena o mala suerte mediterránea. El pintor no marra. Pero el artista no está exactamente en el mejor medio para la revelación expresiva de su talante expresivo.

Comprensible hubiera sido también que Piñole cayera en las redes del «ideal sin ideal» del modernismo o del adusto noventaiochismo del momento. Pero Piñole ha de ser un lírico. No un literato sofisticado y exotizante ni un dramaturgo de celtíberas metafísicas. Prefiere seguir entendiéndose con lo que ve. Pintando de forma que el pintar tuviera intimidad y trastienda sensitiva. Trabajando sin cesar con los ojos puestos en las cosas y seres más llanos. Con llaneza. Sin andarse por las ramas a la busca de ringorrangos decorativistas. Sin vociferar con los exabruptos de nuestros tremendismos.

Desde pronto le gustarán los soportes de cartón (1901) para el óleo, el pastel (1904) y el temple (1904). Es decir, pronto se procurará técnicas que le faciliten las materias magras que son, no se olvide, antítesis de las aceitosas —«jugosas»— del XIX en que se forma. Con el esquivo temple será maestro. El pastel le complace. Lo mismo que la acuarela, de la que en la exposición tenemos ejemplos desde 1910. Le interesará para la ejecución de obras de esas que se llaman «definitivas», mas también para el rápido apunte con que captar velocísimamente algo fugaz de lo visible o una idea perseguida o brotada de repente en el cerebro del pintor.

La temática de Piñole es tan sencilla como varia. En ella llama la atención su «rembrandtesca» preocupación por su

propia figura. Nada menos que de 1894 es su primer autorretrato. Luego encontramos —en la exposición, es claro— una y otra vez su rostro; en 1902 —dos—, 1910, 1912, 1915, 1917, 1918, 1920 —dos—, 1950..., y en muchos dibujos y apuntes, registrando impertérrito las huellas con que el tiempo surca implacable su faz, cual si tuviera la intuición de que merecía la pena llevar a cabo semejante examen porque había de vivir tantos años.

Como retratista, ya en nuestro novecientos, Piñole lo ha sido de muy respetable calidad, siempre en confrontación directa de sus modelos, con paleta quebrada, en que las tintas severas o juegan con el nobilísimo negro —a la española, degustado y practicado como color, como por ejemplo el de Felipe Mon, de 1912—, o se valen de gamas de restringidos pardos, o de un tinte castaño cálido de singular belleza y recato. Pictóricamente me atraen muchos, prácticamente todos los ahora exhibidos. Empero, porque conocí bastante al retratado, me impresiona en especial el acierto de captación física y psicológica —amén de la sustanciosa, ágil y sobria calidad de su pintura— del de Manuel Alvarez Laviada —de 1946—, escultor asturiano ya fallecido. Magnífico es el de Melquiades Alvarez que el Congreso encomendó realizar a Nicanor Piñole hace medio siglo, en 1923.

En la laboriosidad incesante que ha caracterizado el quehacer de Piñole abundan las —a la francesa— llamadas «naturalezas muertas»; los bodegones, si hemos de usar viejo y castizo término castellano. Multiplicados, quizá, no sólo por el placer de pintar objetos inmóviles y ensayar modos de dicción pictórica, sino porque los creía medio de poner a punto sus destrezas de ejecutante. Para ello ha gustado mucho de la acuarela, porque, cual afirmaba el maestro Stolz, las técnicas al agua son como el ejercicio de la navegación a vela para luego capitanear naves de alto bordo.

Las más de las composiciones de Piñole se imbrican con el paisaje, con prados, pomaradas, montes, puertos o rúas. Necesitan de todo eso de manera irremediable. Son una casi misma cosa, y ello se debe a ese asturianismo de que antes hice mención. Asturianismo consistente en un continuo entranamiento con la vida rural e industrial del Principado. Tal cual también hizo el otro grande, Evaristo Valle. Sin caer en los etnicismos de la pintura vasca o en los intelectualismos estético-pictóricos de los más prójimos montañeses. Este es el hecho. En la novísima riqueza cultural de la pintura novecentista del Norte de España, los asturianos, como Valle y Piñole, han sido los menos propensos a transfigurar lo visible; los más realistas, podríamos decir, si el término «realismo» no se prestara a tantos equívocos.

Piñole vincula los tipos humanos al paisaje. Los fusiona indisolublemente. Lo hace así porque Piñole no se pierde ni dispersa en lo anecdótico. Requiere desentrañar y recrear el misterioso hálito de la vida fundida con la naturaleza, el vagoroso y estremecedor palpito de las almas sentible en los hombres y en la bruma, en las griseas penumbras de los días más norteños de Asturias, en los verdes que agonizan al morir la tarde, en los azules quebrados, requebrados y transverberados por ternuras y melancolías que no merman en nada el bravío talante de los astures.

Bravío pero hipersensible artista es el gran asturiano Nicanor Piñole. Ese pintor a quien Dios quiera que su vida sea todavía guardada muchos años. Para asombro de espectadores ávidos de hombres y pintores hechos de una pieza. Enteros. Medulares. Ahítos de fineza de espíritu.

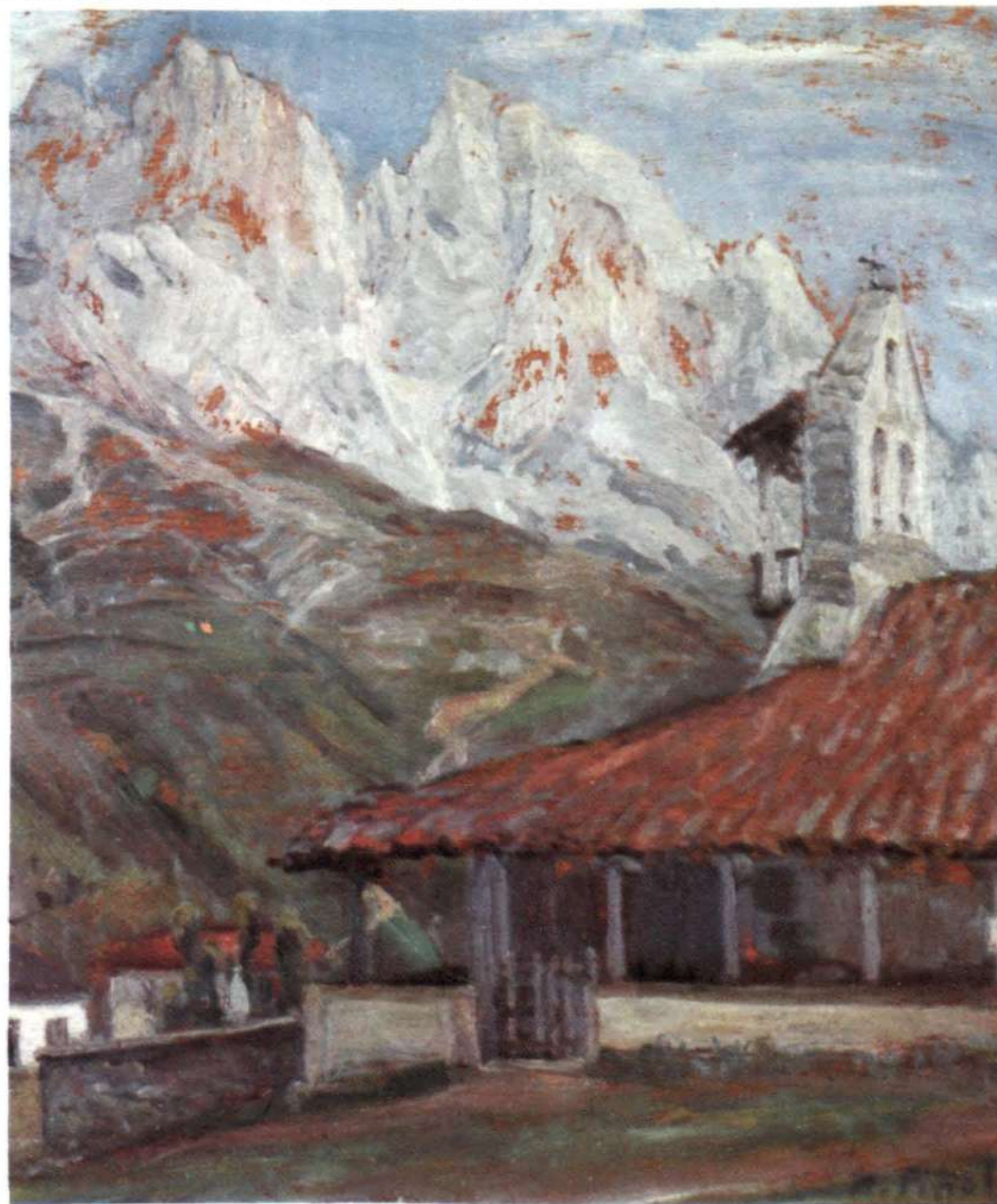
JOAQUIN DE LA PUENTE

(1) Escrito con la consabida urgencia este mi comentario a la exposición Piñole, cae ahora ante mis ojos, sin tiempo ya para leerlo, el espléndido y recién editado libro «Don Nicanor Piñole» de Ramón Faraldo.



BODEGON CON FLORES

IGLESIA DE SOTO DE VALDEON



CONRADO DEL CAMPO

MIGUEL ALONSO

La Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría de la Música y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre los actos conmemorativos del maestro Conrado del Campo con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, encargó a don Miguel Alonso Gómez, compositor, musicólogo y director del Departamento de Música del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal de Liturgia, la conferencia conmemorativa, bajo el tema «Evocación de Conrado del Campo en el XX aniversario de su muerte». Ofrecemos a nuestros lectores un amplio resumen de la misma.

EL encargo de esta evocación para recordar la figura y la personalidad de nuestro querido don Conrado del Campo está motivado por haber sido el último alumno del maestro, por el título de benjamín de esa numerosa hermandad de discípulos de don Conrado. Soy consciente de mis propias limitaciones y de que alumnos más ilustres y con más méritos que los míos podían llevar a cabo esta evocación del maestro en el vigésimo aniversario de su muerte con mayor competencia y brillantez. Por eso agradezco la deferencia que han tenido con el hermano menor, y de manera especial a los organizadores de este acto: don Antonio Iglesias, por parte de la Comisaría de la Música, y a don José Moreno Bascuñana, como director del Conservatorio.

Porque resulta difícil, por no decir imposible, pretender sintetizar la dimensión inmensa de la personalidad de este artista y de este hombre. La apasionada semblanza «Conrado del Campo» de Tomás Borrás, la documentadísima biografía que aparece en el «Mundo de la Música» y el estupendo retrato que Fernández Cid nos ofrece en su obra «Músicos que fueron amigos» no son otra cosa que esbozos de ese estudio que está por hacerse de la vida y de la obra del maestro y del que todos sentimos tanta necesidad.

LA ACTUALIDAD DE DON CONRADO

Si el nombre de don Conrado, cronológicamente, ha entrado en la historia de la música, su lección, su mensaje siguen teniendo vivencia, vigencia y actualidad. Y no me refiero exclusivamente al aspecto musical al hablar de su magisterio, ya que toda su vida contiene una carga dinámica y ejemplar, en gran parte por descubrir, de aquellos valores que nuestra sociedad robotizada, deshumanizada, va perdiendo de forma alarmante e irreversible. De ahí que quiero eliminar de esta evocación todo aquello que pueda identificarla con un acto puramente académico, de modo que así resulte para todos nosotros como una toma de conciencia, al confrontar nuestras actitudes y comportamientos con los de este hombre y artista excepcional.

Voy a distinguir tres partes en mi exposición. En la primera —que será de ambientación, de entrar en situación—

evocaré el clima psicológico de aquel 17 de marzo de hace veinte años. Utilizando el procedimiento cinematográfico de «flash-back», oiremos en la segunda parte el testimonio de los que fueron sus amigos, dejando para la tercera el homenaje de los que vivimos.

LA MAÑANA DEL 17 DE ABRIL DE 1953

Fue la mañana de la orfandad, de nuestra orfandad musical. Permitidme que os confiese que la sentí con una hondura tal que yo mismo me sorprendí. Nunca creí que se pudiera amar tanto y tan limpia y profundamente a una persona. Lloré su pérdida como se puede llorar la del ser más querido. Sabía por Antonio Iglesias que pocos días antes de morir le había confiado su preocupación porque el padre Alonso se quedaba sin sus clases y sin poder terminar con él la composición. Por eso quizás, por ser el más desvalido musicalmente, aquella mañana sentí con desconsuelo mi orfandad, mi soledad. Y éste fue el sentimiento unánime.

Por eso, «nadie faltó a la cita —escribió Fernández Cid—. Compositores, concertistas, profesores de orquesta, colegas de actividad pedagógica y académica, críticos y alumnos más o menos jóvenes. En la iglesia de Santa Bárbara, durante el funeral de "corpore insepulto", a la puerta del que fue su domicilio en la calle de Hortaleza, en el momento del sepelio se agrupaba lo más representativo del arte musical patrio. No podía ser de otra forma. Con la estética, los gustos e inquietudes creadoras de don Conrado cabía, claro es, la disparidad; para su amor enardecido, vibrante, que abrazaba con nobilísimo gesto a los artistas todos, era forzosa una reciprocidad afectiva, una gratitud general que de cierto no le faltó.» («Correo Literario», 1 de mayo de 1953.)

LA JUSTA RECIPROCIDAD AFECTIVA

Por eso don Conrado podía muy bien haber hecho suyo el lema de «donde no hay amor, pon amor y encontrarás amor». Aquella mañana del 17 de marzo de hace veinte años fue testimonio, la respuesta silenciosa, íntima, dolorosa a su generoso amor. Porque su amor podría llamarse generosidad, afecto, gratitud, desprendimiento, abnegación, falta de rencor, lo que queramos; aquello con lo que en cada situación era necesario sintonizar..., y todo ello, con naturalidad, sin violencia, sin esfuerzo, sin ostentación, sin programa, con una dimensión tan de hombre, y al mismo tiempo tan llena de ternura, tan matizada, que convertía al maestro en algo muy nuestro, muy personal, muy de todos; pero muy de cada uno de nosotros. ¡Tenía que surgir necesariamente esa «reciprocidad» afectiva!

LOS QUE FUERON SUS AMIGOS

Gracias a la gentileza y amabilidad de Ricardo del Campo, primogénito del maestro, he podido llegar a lo más íntimo de don Conrado, a sus papeles y documentos pri-

vados y a su correspondencia; la que recibía, pues no se quedaba con copias de sus cartas. Cómo se reviven en esos viejos papeles, en esas caligrafías increíbles retazos de vida y de música... De todos ellos se desprende la función del maestro, de catalizador, de centro de afectos, inquietudes, intereses, problemas, desahogos, alegrías, etc., y, como denominador común, la reciprocidad de afectos.

Al conjuro de su nombre vemos como en una imagen retrospectiva la legión de insignes artistas que piden la palabra: Bretón, Monasterio, Chapí, Otaño, Goyenechea, De la Parra, Echevarría, Arámbarrí, Argenta, José María Franco, Soriano, Gombáu, etc. Todos ellos dejaron su testimonio escrito de confianza, afecto y admiración. El día que se editen estas cartas podréis conocerlo. Ahora, con gran dolor nos tenemos que separar de ellos, no sin antes ofrecerlos una primicia: el contenido de dos cartas de Manuel de Falla y de una misiva de Joaquín Turina, cuyos nombres, intencionadamente, no incluí en la relación anterior.

De las cartas de Falla, una está fechada en París el 22 de julio de 1914; la otra, en Granada, 19 de noviembre de 1930. La primera es afectuosa, deferente, pero tímida y respetuosa; en ella Falla, a pesar de ser dos años mayor que el maestro, le trata aún de usted. Por la escrita en Granada salta a la vista que el respeto y la timidez se han cambiado por una afectuosa familiaridad y recíproca estima y amistad. Pero mejor es su lectura que cualquier comentario.

«París, 22 de julio de 1914.

Señor don Conrado del Campo.

Mi querido amigo. ¡Con cuánto gusto leí su muy grata carta del mes pasado, a la que no le he contestado antes por falta absoluta de tiempo!

Ya sabía por Turina lo ocurrido en las oposiciones, y, aunque no me extraña, pues ya sabemos cómo las gastan en nuestro buen país, no puede por menos de producirme honda tristeza el ver la persistencia con que siguen la "mala senda" en esa ilustre villa...

Reciba usted mis gracias más sinceras por la bondad con que ha atendido a mi recomendación. Me hablan de usted con verdadera simpatía y admiración, y ello me satisface mucho. (...)

Mucho deseo conocer su nueva obra sinfónica "Granada", de la que me han hablado con gran elogio.

A sus órdenes me pongo para cuanto en ésta pudiera serle útil, repitiéndole del modo más sincero los ofrecimientos que anteriormente me he permitido hacerle.

Créame siempre su muy leal amigo, que le admira y estrecha su mano afectuosamente.

Manuel DE FALLA.»

La de Granada es una breve misiva, pero suficiente para comprobar el mutuo afecto y estima. El tono, ahora, es de confianza.

«Granada, 19 de noviembre de 1930.

Mi querido Conrado:

Acabo de recibir tu carta, y quiero decirte la emoción con que una vez más compruebo cómo son correspondidos mi amistad y admiración hacia ti.

Saludos de María del Carmen, que agradece mucho los tuyos. En cuanto vaya a Madrid (que aún no sé cuándo será), ni que decir tiene que nos veremos. Yo también deseo mucho que charlemos.

Un fuerte abrazo con mi reiterado agradecimiento y mi gran afecto de siempre.

Manuel DE FALLA.»



LA ÚLTIMA FOTOGRAFIA DE CONRADO DEL CAMPO.

Turina, amigo entrañable del maestro, y durante seis años pianista del Quinteto de Madrid, del que don Conrado era viola, le enviaba el 27 de junio de 1932 la siguiente breve comunicación:

«Querido Conrado: Las dolorosas circunstancias por que atravieso y mi actual estado de ánimo me impiden asistir al homenaje que preparan tus discípulos y tus admiradores. Sirvan estas líneas de doble y efusiva felicitación por el ingreso en la Academia y por el acto de mañana, y con ella, un apretado abrazo de tu viejo amigo y compañero de luchas y fatigas.

Joaquín TURINA.»

Con estas líneas del gran Turina, «los que fueron» dejan paso a los que vivimos. Pero antes de pasar a esta tercera parte, quiero presentarles, a modo de «testimonio especial», la evocación de don Conrado por ese artista asombroso, intemporal que es Pablo Casals. Para mí, al menos, ha sido una grata y gran sorpresa descubrir la hondura de afectos y la recíproca gran estima que unía a los dos artistas. He aquí la primera de las cartas que se conservan:

«Barcelona, 16 de julio de 1926.

Mi queridísimo amigo Conrado:

Tu carta me causó profunda alegría, y a mi pesar tuve que aplazar su contestación por estar al recibirla agobiado de trabajo.

Mis conciertos concluidos, vengo a darte un abrazo y mil gracias por haberte acordado de tu viejo amigo y por confiarme una obra tuya, que será para mí un verdadero gozo de poder interpretar. En mi mente y en mi corazón llevo siempre el recuerdo de aquellos tiempos de nuestra juventud y de la exquisita amistad que nos unió desde el primer momento. Los treinta años pasados desde entonces me han enseñado a valorar lo mucho que en todos conceptos recibí durante mi estancia en Madrid: la reina Cristina, el conde de Murphy, mis maestros Bretón y Monasterio, los amigos y compañeros de clase. ¡Qué hermoso todo aquello!

¿Quién sabe si nos será dada la felicidad de reunirnos otra vez? ¿Te acuerdas de la marcha del "Tanhauser" en la Puerta del Sol?

Envíame tu obra cuando quieras. La intervención de los coros es siempre una dificultad, pero he de vencerla.

*A todos los amigos, mi abrazo cariñoso.
Un abrazo muy fuerte de tu viejo.*

PABLO.»

Más tierna, si cabe, más «testimonio» personal es la que le envió desde Barcelona.

«San Salvador, enero de 1936.

Rambla de Cataluña, 94.

Barcelona.

Mi querido Conrado:

Desde mi regreso de Madrid he pasado en la cama casi todo el tiempo. Dolores intestinales primero y terribles dolores de carácter nefrítico después.

Tu hermosa carta me la leyó mi cuñada, y me emocionó hondamente, tanto porque aquellas palabras iban dirigidas a mí como por la delicia inefable de seguirte en tu emoción en el momento que las escribistes. Todo lo que dices, mi querido Conrado, está por encima de mi persona y de mi valer. En cambio, tú, en cada palabra, en cada concepto me revelarías, si no lo supiera ya, tu grandeza de alma, tu sensibilidad de hombre y de artista, el hombre y el artista que eres. ¡Que Dios te bendiga!

El sentimiento de los cortos ratos pasados contigo no me dejarán. Te espero en abril en Barcelona.

De todo corazón, te abraza tu fraternal amigo.

PABLO.»

LOS QUE VIVIMOS

Intento hacer oír en esta evocación el mayor número posible de voces, de enfocar la figura del maestro desde ángulos diferentes. El presentar y recoger el testimonio de los que vivimos sería tarea fácil; la dificultad estribaría en la selección. Las múltiples facetas de la actividad del maestro encontrarían especialistas: Conrado compositor, maestro, catedrático, instrumentista, académico, director de orquesta, crítico, conferenciante, articulista, colaborador radiofónico, ¿qué más?... Seguro que algo me dejo por enumerar, pero... no importa, porque siempre me queda el recurso que no falla, y que me descubrirá, como fórmula mágica, todos los secretos: Conrado del Campo, *hombre*. Allí donde tantos artistas fallan —neurosis, agresividad, filias y fobias, etc.—, allí está como guía don Conrado, con su infinita delicadeza, con su franciscanismo o con su «quijotismo».

Ese «quijotismo», ese latido del corazón ganoso de todo lo bueno, grande y generoso, se extendía a todos los parámetros de su múltiple actividad. Voy a fijarme brevemente en sólo tres de ellos para no fatigarnos: Conrado crítico, compositor y maestro, para descubrir los aspectos humanos que regían estas tres actividades bien definidas.

Conrado, crítico.—Nadie mejor que Fernández Cid puede ilustrarnos esta faceta de la actividad del maestro; pero antes de ofrecerles su juicio, permitidme que recuerde aquí las palabras de otro ilustre maestro, Joaquín Rodrigo: «La crítica de Conrado es benévola (coincidió con él en el denominado por el argot del oficio «palco de las fieras»), y esta benevolencia no es superchería, disimulo ni compromiso... ¿Qué pasa entonces?... Hay que conocer su postura auténtica, que no es otra cosa que la comprensión, la generosidad y aquel sentido del magisterio que su vida revela. A falta de otras lecciones, son palabras aún del maestro Rodrigo; retengamos ésta, que bien vale otra que críticos impacientes o menos responsables podrán darnos.»

Fernández Cid así lo describe: «Era don Conrado demasiado amigo de sus amigos, demasiado bondadoso para sus colegas todos. Muchas veces la reseña del concierto se convertía en pura colección de adjetivos encomiásticos. Elogio tras elogio, exaltadas frases de admiración para la obra y su vehículo, reemplazaban al estudio sereno, objetivo, documentado, que sabía y podía realizar. Pero en algunas otras oportunidades el artículo, la conferencia, la charla, el comentario, recogían puntos de vista personales de suma originalidad, de marcado interés pedagógico. Entonces el maestro brindaba lecciones admirables que sólo quien como él gozaba de tan profundo bagaje de conocimientos podía suscribir, siempre con barroco y exuberante léxico.»

(«Correo Literario», 1 de mayo de 1953, núm. 71.)

El diagnóstico puede parecer severo, pero es certero, y he podido, al examinar sus papeles, encontrar un dato que lo avala:

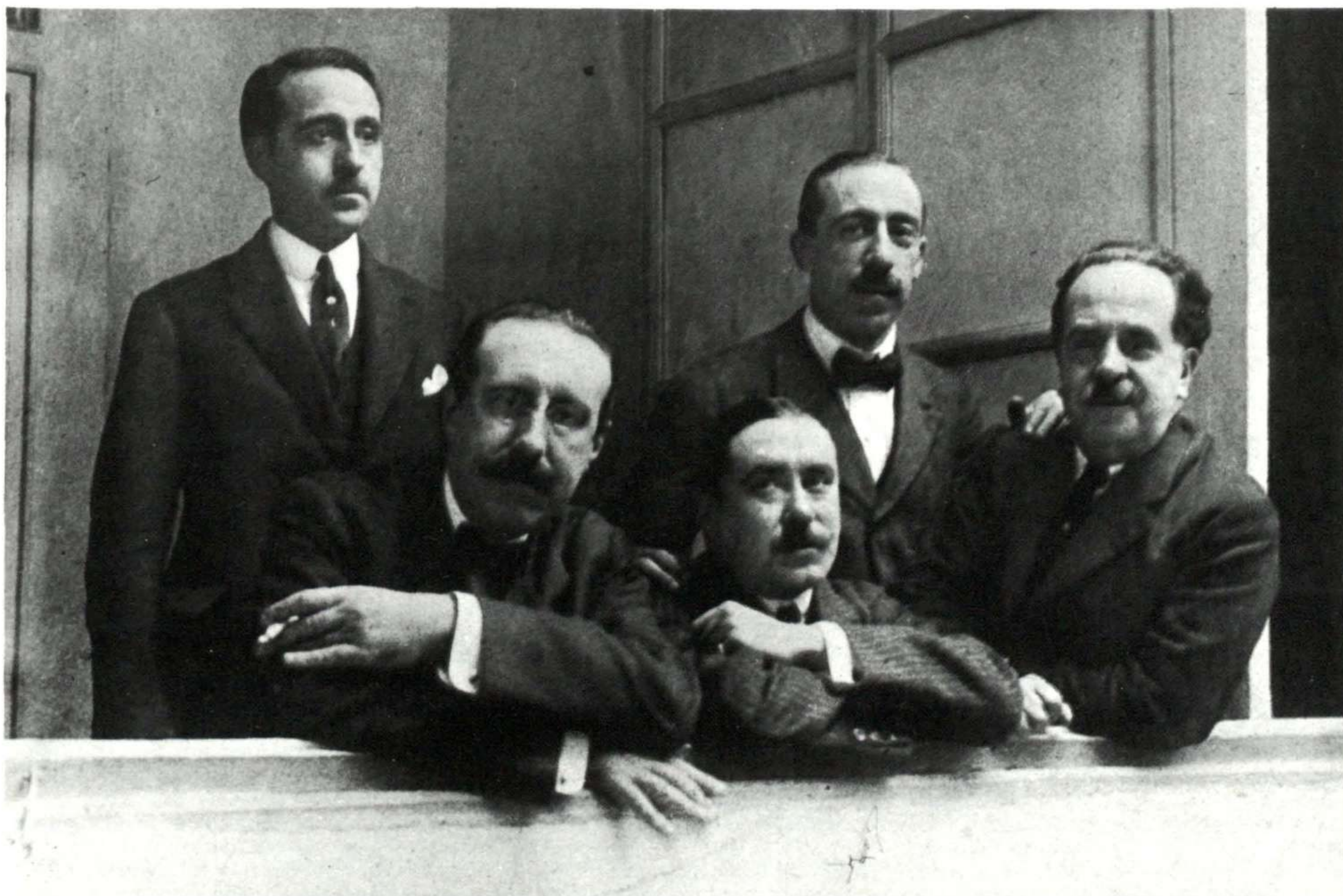
Mi atención fue atraída por unas notas manuscritas con su inconfundible caligrafía en un programa. Se trata de un concierto de Cubiles en el Español, 8 de octubre del 39. El maestro ha escrito: «Lleno completo. El público, muy atento y entusiasmado. Cubiles tocó con energía y convicción. No me satisfizo la interpretación de Beethoven. ¡Qué difícil penetrar en sus misteriosas sombras de eterno dolor y resignación sublime!» Al día siguiente la crítica, en la que, naturalmente, omite los reparos manuscritos, y resume así la actuación del artista: «Cubiles triunfó plenamente, consiguiendo que el interés de la audición y la atención conmovida del auditorio no decayese un solo momento, alcanzando su mayor intensidad en las obras de Chopin, Turina, Albéniz y Falla, los mayores aciertos interpretativos del artista, y en los que brilló con resplandores más vivos el apasionado y brioso temperamento del maestro y las excelencias de su técnica dominadora, precisa y dignamente ceñida en todo momento a las condiciones e imperativos de la expresión musical.» («El Alcázar», 9-X-39.) Con no hablar de Beethoven en toda la crítica ha resuelto el maestro la situación, y así, el éxito de Cubiles no viene oscurecido por la más mínima sombra. La comprensión y la generosidad que señalaba el maestro Rodrigo han dictado sus imperativos de hombre bueno.

«Nunca una frase agria ni dura en sus labios para el músico ni para la partitura; pero sí, en cambio, la rectitud de su criterio al servicio de la mayor pureza, sin entregarse a otras influencias que a su propia inspiración, a su impecable sentido técnico y a su inmensa experiencia, producto de infatigables estudios.»

DON CONRADO, COMPOSITOR

No les quiero abrumar con análisis de obras ni con la cita de títulos, que sería interminable. Baste saber, como indicador de su actividad creadora, que compuso quince óperas, 12 zarzuelas (me refiero a obras completas, acabadas), 15 cuartetos, siete poemas sinfónicos, cinco suites sinfónicas y otros cinco conciertos para orquesta e instrumentos o voz solista, tres grandes misas y diversos himnos y motetes, música de cámara, obras para piano, canciones, dos películas, música ligera y un sinnúmero de obras que podemos agrupar bajo el título de varios. No quedó campo de la composición que no abordara; me sorprende, por ejemplo, el siguiente título: «Miguel Strogoff». Fondos musicales para el espectáculo de Enrique Rambal. Nada nos puede extrañar en el polifacético don Conrado, que declaraba en una entrevista:

«Yo tengo una tremenda aureola de seriedad. Me han catalogado así. Pues bien; se lo aseguro



EL QUINTETO FRANCES, EN EL QUE JOAQUIN TURINA ERA PIANISTA.

que lo mejor que me resulta es lo cómico. Me encanta hacer lo divertido y lo trivial, y a veces pongo en solfa cualquier futilidad. La otra noche estaba mi mujer leyendo una receta de cocina. Me pareció graciosa y se la pedí para ponerle música. Esto no parece serio, ¿verdad?» (Fernando Castán Palomar, en el 8-I-46.)

Un ejemplo de esta conjunción, de esta hipóstasis músico-hombre, nos la ofrece el trasfondo dramático que motivó la creación del poema sinfónico «Ofrenda a los caídos». Es el siguiente:

Su hijo Ricardo (así bautizado en homenaje a sus dos ídolos: Wágner y Strauss), que combatía en la batalla del Ebro con las tropas nacionales, cayó prisionero, y desde el castillo de Cardona le envía una tarjeta, que el maestro se apresura a contestar. Esta carta, que no llega a su destino, le fue devuelta con la motivación: *desconocido*. La profunda pena por el hijo que considera muerto la confía al pentagrama, y nace así la «Ofrenda al caído». Pero Ricardo vive y logra evadirse, aproximadamente en febrero del 39, y pasa a la zona nacional; desde allí, por medio de un hijo de Andrés Revesz, que está en Transmisiones, se informa que Ricardo del Campo está libre. El maestro se entera al comunicárselo su vecino, el conde de Cavarús, que ha captado la noticia. Don Conrado no duda de que su hijo vive; su gozo es indescriptible, y entonces cambia el título de la obra por el actual de «Ofrenda a los caídos».

¡Qué difícil, imposible, señalar fronteras, deslindar vivencias entre lo humano, lo musical y viceversa! ¡Y éste es sólo, si bien significativo, uno de los tantos ejemplos

que se podían aducir. Otra nueva reciprocidad, la del hombre con su música, otra lección: coherencia.

CONRADO DEL CAMPO, MAESTRO

He dejado intencionadamente para el final esta faceta de don Conrado, por ser la que más nos compromete a todos. Esta actividad fecunda que ejerció ininterrumpidamente privada y oficialmente por largos años es la que nos brinda una mayor riqueza de particulares y datos profundamente humanos del maestro. Cada alumno constituía para él un mundo, y desde el primer momento trataba de asimilar, de hacer suyo, casi con impertinencia, aquel universo: quiere dominarlo; lo escruta cuidadosamente, lo analiza y se acomoda a sus exigencias con un poder de adaptación y con una flexibilidad estupendos. Con su excepcional inteligencia y con su corazón inmenso quiere penetrar y abarcar todo: es su forma de enriquecer y de enriquecerse:

Alfonso, Antón, Bravo, Carlés, Ivonne Canale, Escudero, Correa, Castillo, Cristóbal, Lerma, Lloret, Moraleda, Molleda, Moreno Gans, Olmedo, Parada, Pla, Ruiz de Luna, Remacha Pompey, Vélez, etc., qué de cosas podíais decir. Basta hoy la cita de vuestros nombres prestigiosos para honrar la memoria del maestro. Enrique Franco también fue su alumno, y habéis oído sus juicios, así como el padre Massó, que recogió como amigo y como sacerdote su testamento espiritual; Moreno Bascuñana, director del Conservatorio, de los «predilectos» del maestro, porque, no lo dudéis, todo profesor tiene sus predilecciones (aspecto que nunca es negativo, ya que se trata de un grado mayor de in-

tensidad en el afecto, cuando éste es denominador común, como en el caso de Conrado). «Maestro por antonomasia, como lo llamaba Gerardo Diego, de sucesivas generaciones de compositores que de él recibieron educación técnica y formación espiritual. Tanto se entregó el maestro en la comprensión y prodigalidad, abierta a todos los estilos y lenguajes de la música, que, aun concediendo lo mejor de su esfuerzo a la obra propia, a la composición original, arriesgó el triunfo en aras del apasionado y total eclecticismo.» («A B C».)

Nadie piense que se trata de elogios excesivos y de juicios *post mortem* en círculos amigos. En el lejano 1935 aparecía en «La Voz de Aragón» un artículo firmado por Adolfo Garcés en estos términos:

«El hombre nuevo —aquí, el adjetivo calificativo es equívoco, pero cruelmente sincero por el desconocimiento que tenemos de todo hombre que no sea político o charlatán—; el hombre nuevo, repito, no es nuevo, es don Conrado del Campo, catedrático del Conservatorio de Madrid, académico de la de Bellas Artes de San Fernando y, por encima de todo, maestro; maestro de varias generaciones de músicos; maestro de excepciones artísticas, y debemos decir, en una redundancia lógica, que es maestro de maestros.»

(Zaragoza, 4-IV-35.)

Se haría interminable la teoría de testimonios. Victorino Echevarría, otro ilustre pedagogo, escribía en homenaje a don Conrado unas sobrias palabras que, como en un rito, podíamos adoptar como fórmula de nuestra profesión de fidelidad al maestro: «Me cabe el honor de contarme entre los discípulos de Conrado del Campo; a él debo orientaciones y enseñanzas que para mí fueron como un despertar y me hicieron ver horizontes antes ignorados... Mas esto pertenece a la intimidad.» O estas otras de su querido y siempre fiel Antonio Iglesias:

«El maestro... Cuantos hemos tenido la dicha de llamarnos discípulos de Conrado del Campo, ahora, cuando nos abandona, hemos sentido un vacío imposible de llenar; nos hemos dado cuenta de lo que su figura constituía para todos nosotros, de cuánto significaba en la orientación de cada uno; con su muerte nos encontramos solos, muy solos; cuantos acudíamos siempre ilusionados a su casa, a esa casa madrileña de la calle de Hortaleza, a pedirle un poquitín más de su inmenso saber, con la seguridad de encontrar en todo momento, siempre, la más adecuada resolución de nuestros problemas musicales, concedida de la manera más clara, comprensiva, bondadosa y elegante, por el que para todos era eso: el maestro.» («Coral», núm. 8, año III, marzo-abril 1953.)

A MODO DE CADENCIA

Sé que hay otras facetas interesantes y reveladoras de la personalidad del maestro que habría que resaltar y considerar, pero no me permito abusar más de vuestra benevolencia.

Permitidme, no obstante, que deje constancia de su clase, de su talante, como veréis, profundamente cristiano ante la desilusión y la adversidad. La verdadera dimensión del hombre se mide, se verifica en su comportamiento ante el sufrimiento, en la manera de encajar y de reaccionar ante las incomprendimientos, ante las dificultades y ante las injusticias que unas veces sufrimos y que otras nos inventamos. Contraponer esta actitud del maestro a tanta rabietta, tanto histerismo y pataleo cotidiano es una nueva y rica lección de su magisterio. Porque, no lo dudéis, el maestro sufrió callada, pero profundamente. ¿Queréis un ejemplo? Eran los primeros meses de la posguerra, y él fue víctima de una depuración: personas cercanas a él le de-

nunciaron por *colaboracionista*. Uno se conmueve leyendo el escrito de su autodefensa, el llamado pliego de descargos, que él redactó serenamente, exponiendo los hechos de su limpia actuación y trayectoria. ¡Qué sorpresa para aquella pluma, acostumbrada a escribir estupendas cartas y nobles e inspiradas músicas, tener que rellenar los enojosos cuestionarios oficiales! Informó a su hijo Ricardo, que estaba de guarnición en Estella, de lo que le estaba sucediendo. Se celebró el proceso ante el tribunal militar. Podéis imaginaros la angustia de aquel hombre sencillo... pero él no sabía que entre los testigos había uno de excepción... Cuando llegó el momento se presentó su hijo Ricardo vestido de oficial, y todo terminó felizmente. Pues bien, de todo esto él no quería hablar, y mucho menos de quienes le denunciaron, si bien conocía sus nombres, a los que seguía tratando con afecto y prestando su ayuda. ¿Hay actitud más cristiana y evangélica que ésta?

También sufrió, pero en silencio, sin manifestar jamás su protesta, la desilusión de no haber sido nombrado director del Conservatorio, cosa que a nadie hubiera extrañado, teniendo en cuenta sus méritos artísticos y sus cualidades humanas, y se fue sin ver realizada esta ilusión. Como se fue, tozudo don Conrado, sin afinar aquel odioso *mi bemol* de su piano, que, desafinado, lo soportamos sus alumnos.

Todos deseamos que a esta evocación sigan otras manifestaciones, que reparen, al menos en parte, la injusticia de tan prolongado silencio. Que éste no sea un acto aislado que termina en sí mismo, sino el principio de una serie de iniciativas. Estamos en deuda con el maestro, lo está la música española con el artista, lo que no sólo es una injusticia, sino autolesionismo. La insistencia en tal olvido es imperdonable a distintos niveles de responsabilidades y de responsables.

Es cierto que el Ministerio de Educación decidió que la Cámara de Composición del Conservatorio de Madrid se titule Cátedra Conrado del Campo, y que el Ayuntamiento de Madrid, muy recientemente, ha asignado su nombre a un tramo de calle en la Ciudad Lineal. Es bien poco para lo que, en justicia, merece este artista universal, españolísimo y además madrileño.

Parte de este legado musical se encuentra en el Archivo Musical de la Sociedad General de Autores de España. Otra parte está en las buenas manos de su fiel discípulo el maestro José Olmedo. En ambos sitios están seguras, en espera de un estudio y de una posible edición. Por el Catálogo General Sinfónico de la Sociedad de Autores pueden tener conocimiento de los títulos y materiales que allí se encuentran. El maestro Olmedo tiene las partituras de obras como la «Fantasía castellana», para piano y gran orquesta; la ópera «La malquerida», así como cinco o seis cuartetos, alguna zarzuela y varias suites, etc. A la hora de una recopilación concienzuda habría que seguir la pista a otras partituras.

Por eso, todos aquellos que tanto debemos al maestro nos hemos de comprometer en llevar a cabo por todos los medios a nuestro alcance la edición de sus músicas, comenzando por las más representativas, pues ellas constituyen el auténtico y verdadero testimonio de su categoría excepcional de artista. Esto, además de prestar un inestimable servicio al arte musical, constituirá por nuestra parte el homenaje de gratitud y afecto, siempre pequeño en comparación con cuanto de él recibimos.

He llegado al término de esta evocación. He procurado crear en torno a su inconfundible figura el clima grato al maestro, el de sus amigos, sus músicos. Todos se han presentado al encanto, a la fascinación de su nombre; los que como él son recuerdo y los que aún peregrinamos, pero todos unos, alumnos, amigos del maestro, y todos con ternura, con admiración, con gratitud, con amor.

MIGUEL ALONSO

TRES GRUPOS DE ARTISTAS

En las mismas fechas han coincidido en Madrid tres exposiciones de grupo; por un lado, el formado por los artistas valencianos Boix, Heras y Armengol; por otro, el conjunto valenciano que constituyen Jorge Ballester y Juan Cardells, bajo el nombre de «Equipo realidad», y, por último, la unión de tres artistas —Agulló, Coll y Sixto—, constitutivos del que a sí mismo se llama Grup d'Elx, con el nombre de la ciudad alicantina donde trabajan.

Esta coincidencia nos señala que el arte sigue siendo tarea de grupo o de equipo, unas veces en la producción de las obras, otras en la presentación. En uno u otro caso los artistas agrupados tienen una importancia vital en el arte de vanguardia y en su transformación, y el fenómeno da por resultado el surgimiento de nuevas asociaciones y uniones de artistas de los que no se puede vaticinar su continuidad y permanencia, pero sí es posible analizar su impacto sobre los lineamientos del arte contemporáneo.

Una serie de características unifican a estos tres grupos que se han presentado en Madrid; por un lado, los tres son levantinos y viven en Valencia o en su zona de irradiación cultural; por otro, los tres han evolucionado en derredor de un realismo que se inclina más o menos hacia los procesos de potenciación de la imagen propios de la pintura «pop» o de una crónica social expuesta casi siempre desde un vasto sistema de sugerencias. Por último, trazo común de los tres grupos es el de que se interesan por la fotografía, que utilizan como hipótesis de trabajo. Veamos en síntesis algunos aspectos de estas tres exposiciones:

Boix, Heras y Armengol, en la Galería Vandrés.—Entre el realismo y el surrealismo, utilizando la fotografía y el «collage» para destacar los perfiles absurdos de la existencia cotidiana, han oscilado estos tres artistas, unas veces unidos y otras en muestra separada. De ellos, Boix es el de más profundo contenido simbólico, el que se abre de manera más profunda a las poéticas y a los conceptos y el que tiene en cierto modo una más vigorosa disciplina de la realidad. Heras es el más devoto

cultivador de lo absurdo, el más agresivo y el que de manera más directa hace de la provocación un método de trabajo y una expresión plástica. Armengol, por su parte, que en esta ocasión se ciñe a una investigación de la realidad llevada a límites extremistas, ha sido anteriormente el desvelador de una realidad poética, en la que intercalaba otras realidades que producían una incontenible sensación de absurdo.

La exposición que estos tres artistas han presentado en la Galería Vandrés marca las analogías y diferencias que entre los tres se van dando; las contradicciones que surgen de un planteamiento de los mismos tipos de preocupaciones desplegado en mentalidades y caracteres totalmente diferentes. El conjunto constituye un extraordinario festival, un inesperado «happening». Con deliberada insensatez, los tres artistas juegan con las posibilidades del cuadro, lo convierten en objeto modular, lo utilizan para hacer la historia de cómo muere un cerdo en un matadero o cómo desaparece un jamón en una tienda de comestibles; se adhiere también a su representación de lo real disponiendo en forma de cuerda la representación de una sogá. Con todo ello, toman posición frente a un mundo adverso y hostil, incongruente y contradictorio, y la mirada que lanzan sobre este complejo universo aparentemente sarcástica, burlesca y casi optimista, traslucen en la mayoría de las ocasiones una profunda tristeza.

El Equipo Realidad, en la Galería Ynguanco.—Jorge Ballester, nacido en Valencia en 1941, y Juan Cardells, nacido en Valencia en 1948, forman desde 1966 el Equipo Realidad, que se caracteriza por reproducir con una enorme minuciosidad y una gran habilidad pictórica a partir de la elección de una propuesta fotográfica unos objetos, unas situaciones o incluso unas obras de arte que, acuñadas por la repetición contumaz de los medios de comunicación, quedan reducidas a meros fantasmas petrificados, que pierden todo su significado.

Para el Equipo Realidad esta petrificación de la imagen constituye un fundamento de su propuesta, al dedicar sus cuadros a reflejar retra-

tos, «hazañas bélicas» o aspectos de la vida cotidiana de la sociedad de consumo, formulan la más absoluta negación: burla burlando, lanzan un no rotundo a la obra de arte estereotipada, a la vida en serie del consumidor de nuestro tiempo, a la aventura guerrera que ya no significa para los jóvenes como ellos absolutamente nada, y con ello trazan la agenda de un mundo glacial en el que al insistir sobre el fantasma de los sentimientos la sociedad ha agotado toda posibilidad de sentir.

Agulló, Coll, Sixto (Grup d'Elx), en la Galería Zodiaco.—Elche es una de las ciudades que demuestran en su creciente desarrollo e interés cultural una transformación en la vida nacional para la que cada vez más las antiguas mecas artísticas y literarias de Madrid y Barcelona son sustituidas por la evidencia y la potencia de una existencia autónoma, en la que unos artistas pueden expresarse, aislados o agrupados, y encontrar en su entorno comunitario una atención y un aliento.

Agulló, Coll y Sixto inciden en nuestro arte de vanguardia con tres tratamientos distintos; por un lado una renovación total y revolucionaria de la naturaleza muerta; por otro un replanteamiento del desnudo; por último, una búsqueda de nuevos elementos de composición expresiva.

Con todo ello, los miembros del grupo de Elche, sin integrar su labor pero haciéndola discurrir de una manera paralela, basándose en la fotografía, como los renovadores impresionistas del siglo pasado, presentan tres tareas que son otras tantas indagaciones de la realidad, más o menos abiertas a la fantasía, limitándose a una reducida carga crítica y haciendo en su pintura un homenaje a las esencias vitales.

Manera de conclusión.—Estos tres grupos que han coincidido en Madrid representan un nuevo cambio en la mentalidad disociada del español. Junto al artista aislado, los hombres capaces de crear un equipo para pintar o para exponer, susceptibles de integrar sus nombres y sus esperanzas en una misma unidad de decisión.

RAUL CHAVARRI

CRUZ DE CASTRO

El pintor español Francisco Cruz de Castro está inventando ahora una nueva manera de ordenar las formas en sus obras pictóricas. Ello, como es natural, le plantea al público problemas de aceptación. El mejor modo de que estos problemas desaparezcan consiste en agarrar al toro por los cuernos y hacer ver desde el primer momento la legitimidad de estas investigaciones inéditas. Lo habitual es que el gran público sienta devoción e incluso ternura por el arte que conmovía a sus padres y a sus abuelos, pero que tenga que realizar un difícil esfuerzo de adaptación para penetrar en los problemas del vigente en la época de su madurez. El desfase es mayor si tenemos en cuenta que una gran parte del arte de nuestros días no consiste en la obra ya definitiva, sino en el experimento que el artista realiza para acabar de encontrar su propio camino. Por todas estas razones nos parece especialmente significativa la obra de Cruz de Castro. Es un buen ejemplo de cómo un artista bien dotado busca primero, en un camino experimental, sus medios de expresión, y de cómo más tarde realiza una pintura difícil, pero asequible en la totalidad de sus implicaciones, y que posiblemente le será tan fácil de comprender a nuestros nietos, como le es hoy el fauvismo a los nietos de quienes lo rechazaron en los primeros decenios del siglo.

Francisco Cruz de Castro está triunfando ahora en el punto final de una evolución que creo que está terminada en sus líneas generales y que cabe suponer que no tendrá variantes tan pronunciadas en los años venideros. Lo interesante ahora, como camino para comprender no sólo la obra de Cruz de Castro, sino muchas de las posturas que nos parecen arbitrarias o excéntricas en la pintura actual, es ver de qué manera llegó Cruz de Castro a realizar necesariamente la pintura que en la actualidad está realizando. Sus primeras obras datan de 1958, época en la que el pintor contaba veintidós años de edad.

Es muy difícil, cuando se empieza una obra, no dejarse deslumbrar por los problemas que los artistas ya consagrados intentan entonces resolver. Lo que preocupaba en aquel entonces a los jóvenes pintores españoles que acababan de triunfar, acaparando premios en la Bienal de Venecia, era la expresividad de la materia por ella misma. Todo cuadro consiste, al fin y al cabo, en un equilibrio de pigmentos y colores situados sobre un soporte. Estos pigmentos pueden tener un relieve mayor o menor y una textura más o menos limpia o rugosa, fría o emotiva. La propia pasta pictórica con que se realiza la obra puede resultar bella o tosca, según que se la elabore de una u otra forma. En los años cincuenta esta capacidad expresiva que la materia tiene por ella misma constituía un

redescubrimiento deslumbrador para los pintores españoles.

Cruz de Castro hacía entonces sus primeras armas y se enroló en esa aventura. Sus primeros lienzos eran no imitativos, y no había en ellos más que eso: forma y materia emotivamente trabajada dentro de unas no conturbadoras monotonías cromáticas. El joven artista se dio cuenta muy pronto que el dominio de oficio, la seguridad en el hacer, la expresividad conmoviente de la materia, son algo para poner al servicio de una comunicación, pero no una finalidad en ellos mismos. No quiso quedarse encerrado en el laberinto de la factura primorosa y decidió quemar sus naves y empezar una etapa en la que todo fuese diferente. Por de pronto, dejó de ser no imitativo y aceptó las convenciones del «pop-art» y del neodadaísmo, la pura presentación de los objetos de nuestro contorno diario o la alusión a las tipicidades más o menos vulgares y a las preocupaciones de tipo sexual o imaginativo, en las que habitualmente se mueve el hombre de nuestra época. En su calidad de español añadió a estos temas, un poco intrascendentes y habituales en el «pop» anglosajón, algunos otros relacionados con nuestra obsesión de la muerte y con la caducidad de las glorias del mundo. Realizó también algunas aproximaciones igualmente muy hispánicas entre muerte y sexualidad.

Cruz de Castro había descubierto las posibilidades plásticas de las obsesiones eternas, pero seguía, las más de las veces, encerrado en su sabiduría de oficio o en la intrascendencia de algunas de las posturas de moda en el último decenio. De ahí que comprendiese que su primera quema de naves no era suficiente para su ambición y que tenía que aceptar un riesgo total, que fuese única y exclusivamente suyo y no el de una tendencia discutible, recién importada desde los Estados Unidos.

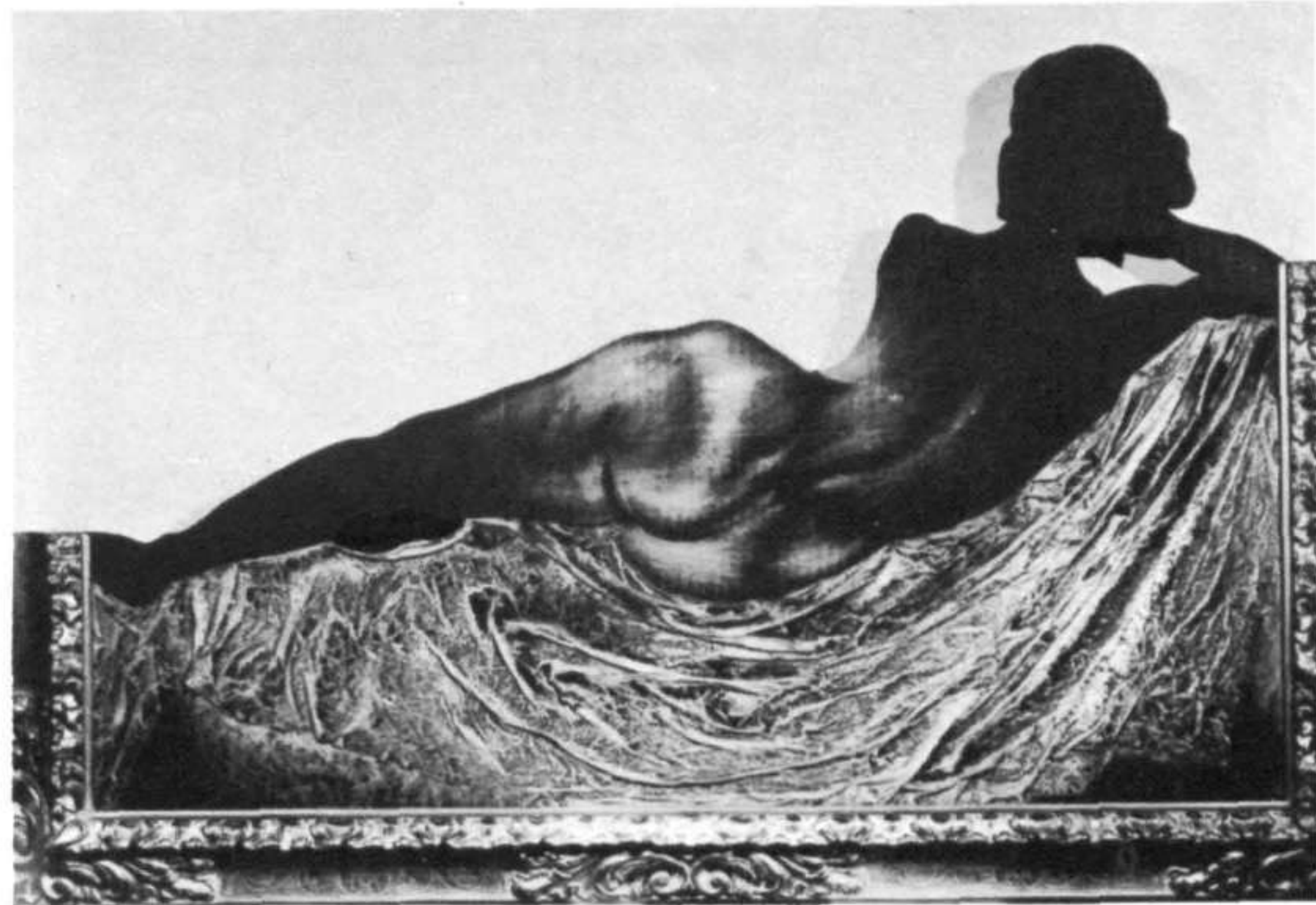
Fue entonces cuando inventó lo que él llama el desplazamiento de las formas. Desde un punto de vista estrictamente pictórico, hay aquí un descubrimiento importante, pero hay también, cosa para mí todavía más digna de elogio, un redescubrimiento de la ternura y un acercamiento a los seres humanos con respeto y amor. Cruz de Castro ha trabajado casi siempre en relieve, y en ese aspecto debe ser llamado escultopintor y no estrictamente pintor. Cuando la escultopintura se realiza en madera, no sólo se acude al procedimiento de incidir las formas o de clavetear nuevos trozos sobre la superficie, sino que la sierra eléctrica se convierte en un elemento de trabajo, más habitual todavía que el pincel o la espátula.

La escultopintura adquiere dimensiones inéditas cuando el aire circula entre sus fragmentos o cuando la luz se refleja sobre una placa de base, en la que las sombras de

los salientes multiplican el misterio de los entrantes. Ello se debe a que las formas recortadas no sólo pueden superponerse las unas a las otras, sino que también existe la posibilidad, redescubierta por Cruz de Castro, pero no relacionable con las escasas anticipaciones dadaístas, de abrir en abanico todas las piezas recién serradas y de hacer así más imperioso el despliegue de las mismas. Esta manera de Cruz de Castro constituye una variante hispánica del «pop-art» (el pretendido arte popular de los comentaristas ingleses y norteamericanos) que puede ser verdaderamente comprendido por el pueblo una vez que se le ha traducido la clave de sus orígenes.

Una de las primeras obras de la nueva manera fue el Homenaje a Velázquez, realizado mediante una reinterpretación de «La Venus del Espejo». Aquí no existe todavía el desplazamiento de las formas, pero el cuadro ya no es cuadro, sino que la Venus, recortada y trabajada con una factura muy tenue, es el límite de ella misma y de toda la parte superior de la obra. En contraste con esta materia, suntuosamente limpia, del cuerpo desnudo, hay en los paños sobre los que la Venus se apoya otras suntuosidades en relieve que eran las habituales en los mejores momentos de la época no imitativa de Cruz de Castro. Lo interesante aquí es que, de igual manera que un cuadro inacabablemente tenue, puede resultar monótono, también es a la larga fatigosa una materia erosionada que se extienda sin solución de continuidad sobre la totalidad de la obra. Cruz de Castro, al reservar la ma-

DESPLAZAMIENTO N.º 8.



VENUS II (HOMENAJE A VELÁZQUEZ).

teria densa y rugosa para unos elementos que ya lo son en la naturaleza y al darle al cuerpo femenino toda su fragancia lisa y acariciable, obtiene unos contrastes de textura que son emotivos por ellos mismos y con independencia de los objetos representados. Un complemento de estas obras es el marco de tipo barroco que sólo encierra las partes rectilíneas del soporte, pero que no oprime a las curvas que son, como antes hemos adelantado, límite perfecto de ellas mismas.

Si de la «Venus II» (Homenaje a Velázquez), recién comentado y reproducido en estas páginas, pasamos al «Desplazamiento núm. 8», incluido igualmente en ellas, veremos cómo la evolución desde la Venus hasta las nuevas investigaciones fue casi imparable. El busto de mujer, recortado en la segunda obra, no fue colocado sobre un nuevo soporte, sino un poquitillo desplazado, pero sobre el hueco mismo del que había sido extraído. Puede verse así el positivo y el negativo de la figura, la presencia y la huella de la ausencia, reunido todo ello en una unidad de expresión que se sume, por su sola búsqueda de contigüidades, en un misterio inédito.

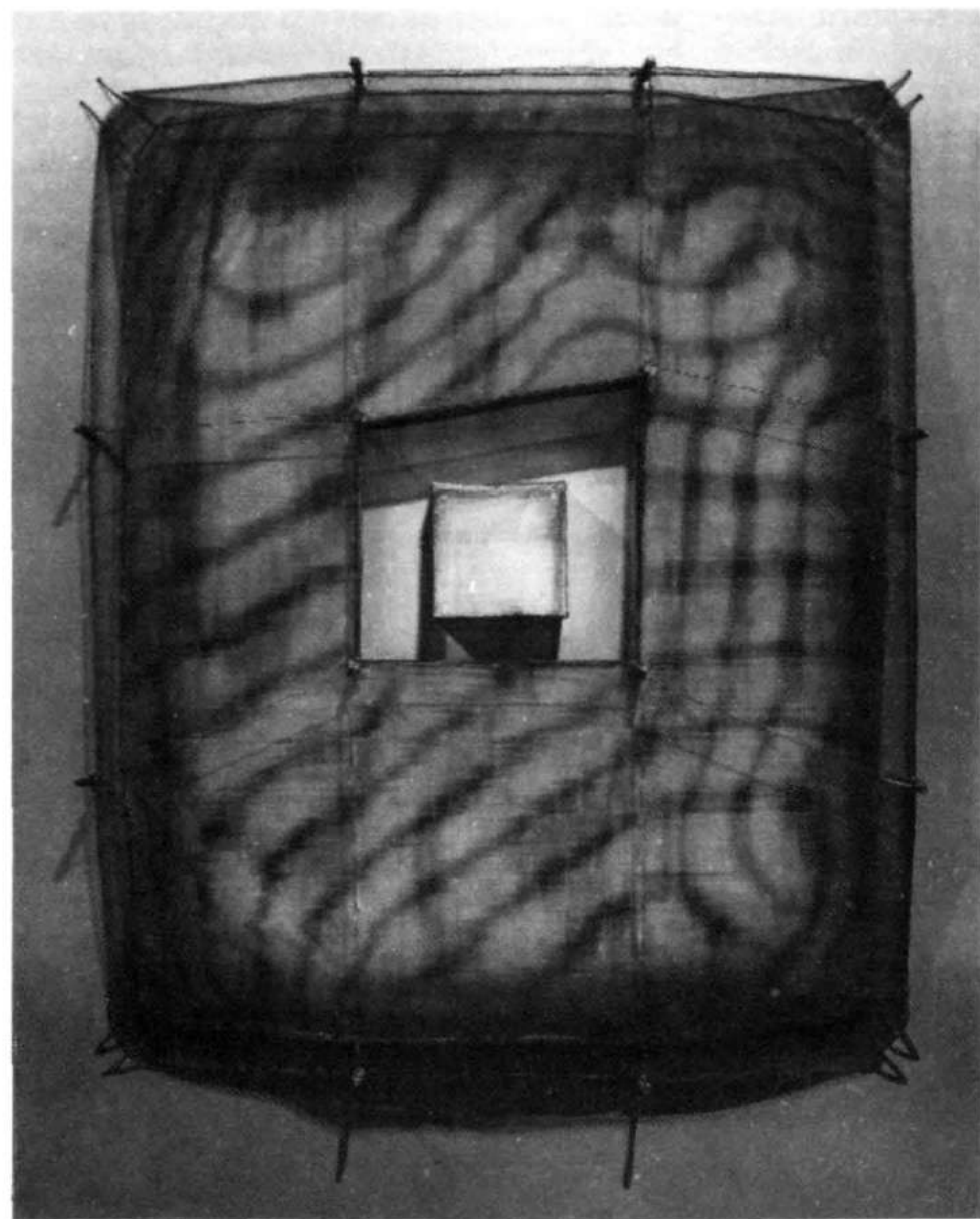
Cruz de Castro sigue trabajando en este nuevo hallazgo, cuyos frutos ha dado a conocer al público en el Museo Español de Arte Contemporáneo. A todas las dimensiones físicas que hay ahora en su obra, debidas al desplazamiento de sus formas en el espacio, se une una nueva, estrictamente espiritual, pero imprescindible para que tengan sentido las anteriores. Nos referimos a esa capacidad de misterio que envuelve como una atmósfera tibia a estas formas apenas insinuadas, por muy neta que sea la exactitud de su recorte. Se trata de un misterio hecho palpable a través de una degradación de la luz y la sombra, para cuya comunicación ha necesitado Cruz de Castro reducir a unidad la herencia de todas sus etapas anteriores. Ahora lo que se nos sugiere, lo que se nos desvela sin acabar de desvelar, lo que se nos permite soñar, pero no ver, es en su obra mucho más de lo que se narra directamente. El espacio, con sus secretos infinitos, se nos convierte además en forma y protagonista último de estas escultopinturas, en las que las relaciones, las distancias y los movimientos de los objetos que las pueblan son ahora tan fundamentales como los propios pretextos naturales transfigurados en cada una de ellas.

CARLOS AREAN

MANUEL RIVERA: SEGUNDO RENACIMIENTO DE LA MATERIA

Las obras presentadas por Manuel Rivera en su última exposición, celebrada en la Galería Juana Mordó, forman parte de la serie de *espejos* iniciada en su anterior exposición. Si acaso, podemos advertir en algunas de las de ahora la incorporación de ciertos elementos que pudiéramos llamar dramáticos, como chorreones de color oscuro en el tablero o desgarramientos —quizá, a veces, quemaduras— en las tramas del, podríamos decir, primer plano, que indudablemente contrastan con la suave belleza de los brillos, colores, vibraciones y demás efectos cambiantes que dominan en los demás. Pero, en general, el tono de la exposición invita menos al descubrimiento de algún cambio conceptual y más a la verificación de una depuración, de un nuevo avance del artista por el camino que ya anteriormente descubrió y del que hace bien en explorar, hasta exprimir las al máximo, sus posibilidades.

La circunstancia ésta de tratarse de la ampliación de una etapa perfectamente diferenciada, unida al hecho de que ya me ocupé de Rivera con cierta amplitud en esta misma revista (1), creo que me exime de volver sobre cier-



tos conceptos generales que siempre la contemplación de sus originales productos suele suscitar. Voy, pues, a limitarme a considerar un sólo tema, que me ha sugerido su última exposición.

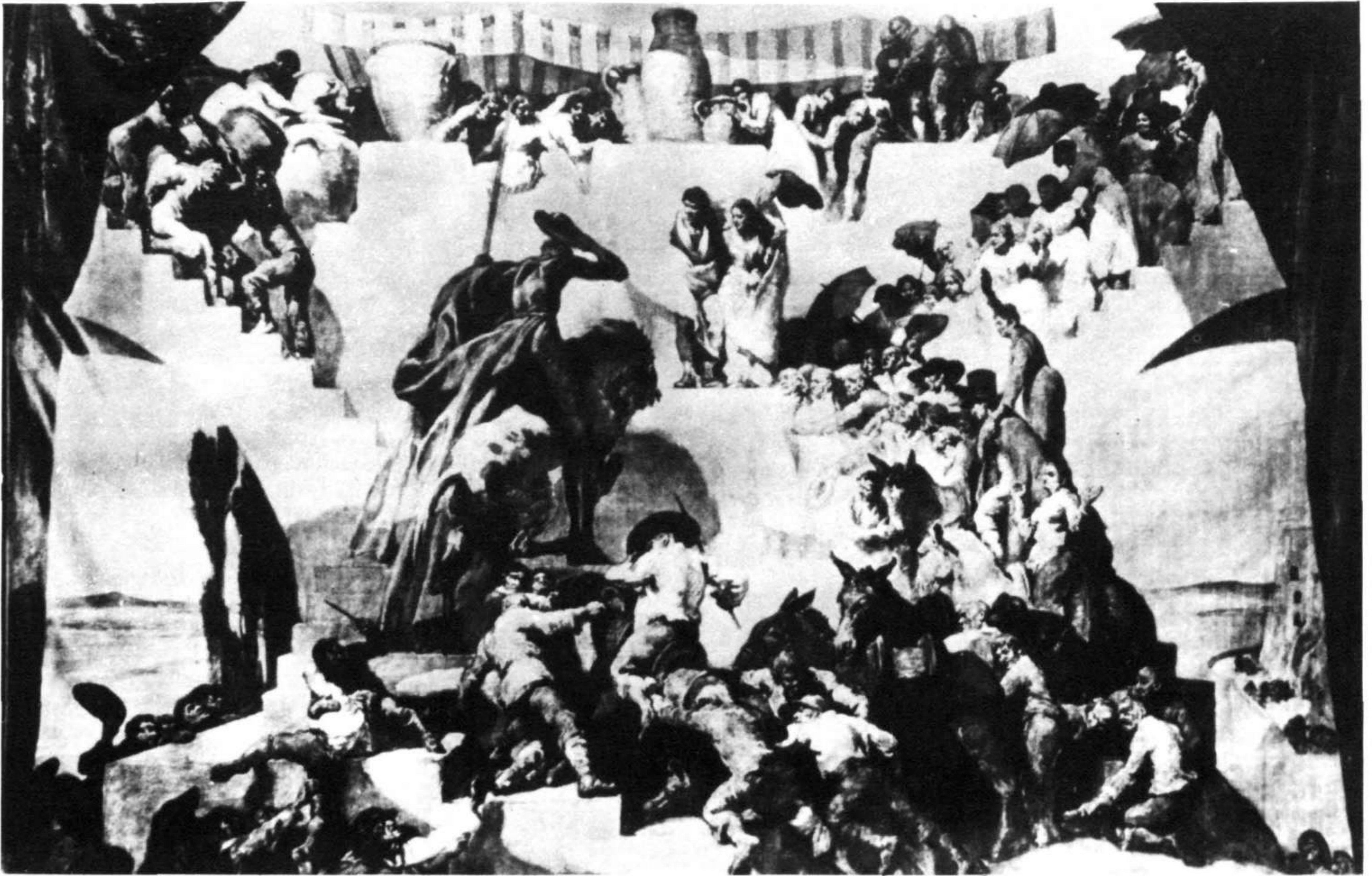
Como ha señalado Cirilo Popovici en su completísima monografía sobre el artista (2), de verdadera revolución dentro de la obra de Rivera se puede considerar la incorporación de un tablero como soporte de las tramas metálicas. Otro paso importante es, a mi juicio, la adición de color tanto al tablero como a las propias tramas. Uno y otras —tablero y tramas coloreadas— hacen que los objetos exentos (por mucho que existiera la pared, ésta nunca podía considerarse como integrada en la obra), los objetos en el espacio, susceptibles de ser contemplados, si se quería, desde todos los puntos de vista, se remansan hacia la superficie plana, sobre la que llegan a constituir una especie de bajorrelieve. A propósito de otras etapas de Rivera, ha podido hablarse de escultura; ahora ya no podría hacerse.

Tramas y color fundidos, con sus combinaciones cambiantes de luces y de sombras, entre sí y sobre el tablero, forman una sola materia a efectos de la contemplación. Y esta materia, es interesante constatarlo, es una materia en buena parte —la parte de las redes metálicas— elaborada en un sentido distinto a como lo es la mera pasta tradicional. La diferencia fundamental estriba en que la pasta pictórica podría perfectamente suponerse confeccionada por el artista, de manera que su elaboración «dada» no obste prácticamente nada a la factura manual; en cambio, es difícil suponer unas tramas metálicas tan perfectas como las que utiliza Rivera, que no fuesen producto de una máquina. Y es interesante verificar que esto es así; es interesante que Rivera tome un material superelaborado y lo reelabore haciendo de él «otra cosa», no en el sentido en que el barro que compone un ánfora es otra cosa distinta al barro bruto, sino en el sentido de una auténtica transfiguración de la materia: del alambre en luz, vibración y transparencia. Es decir, que no se trata de una transfiguración a través de la forma, como siempre ocurre en la obra de arte, sino además y antes de esto, de una especie de transmutación. Por eso, si la alfarería o la cerámica hacían alusión a un primer renacimiento, las estructuras de Rivera hacen alusión a un segundo renacimiento de la materia.

(1) «Bellas Artes 70», núm. 11, Madrid, setiembre-octubre de 1971.

(2) V. Cirilo Popovici: *Manuel Rivera*, Colección «Artistas Españoles Contemporáneos», núm. 12, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1971.

MANUEL GARCIA VIÑO



LAS BODAS DE CAMACHO.

JOSE MARIA SERT Y SUS MURALES DE NUEVA YORK

HAN llegado a Barcelona, gracias a los esfuerzos de un grupo de anticuarios, los quince murales que José María Sert realizó en 1929 para decorar el comedor principal del famoso hotel Waldorf Astoria, de Nueva York. Esta recuperación, no falta de esfuerzos y dificultades, viene a ser un digno anticipo a la conmemoración del centenario del ilustre pintor barcelonés, que se celebrará el

año próximo. De los pintores de su generación, todos ellos, afortunadamente en alza, José María Sert es de los que no necesita ninguna presentación universal. Sus abarrocados murales, donde el efectismo y la teatralidad decorativa pesan tanto como el argumento —recordemos, si no, los de la Catedral de Vich—, han hecho de él un pintor popular, al que en su tiempo se le conocía tanto en París como

en Ginebra, en Nueva York como en Londres, pues en todos estos lugares expuso o realizó decoraciones.

Entre los artistas nacidos el último tercio del siglo pasado, es quizá del que en estos momentos se conserva un mejor reconocimiento universal. Nacido en Barcelona el 21 de diciembre de 1874, en la calle Alta de San Pedro, cerca de donde un año antes había nacido otro insigne artista, Isi-

dro Nonell, Sert demuestra ya desde niño su desinterés por los negocios paternos y su atracción por el dibujo. Su padre le permite que se matricule en los cursos nocturnos de la Escuela de Lonja y accede a que tome lecciones de pintura en la academia particular de Pedro Borrell. No será la formación académica la que deje un sello más fuerte sobre nuestro artista, sino el paso por el ambiente que se respiraba en el «Cercle Artístic de Sant Lluc», donde una pléyade de pintores y escultores de espíritu católico defendían desde 1892 una estética tomista de retorno al orden y a la belleza. El círculo había sido fundado por los hermanos Juan y José Llimona, Dionisio Baixeras y Alejandro de Riquer y tenía como consiliario a un sacerdote de gran temperamento y carácter, que más tarde sería elevado a la Diócesis de Vich, monseñor José Torras y Bages. Este influyó tanto en lo estético como en lo personal de José María Sert, quien llegó a denominarle su «confesor epistolar», a pesar de la vida liberal y fastuosa que Sert se complacía en llevar.

Después de realizar varias decoraciones en nuestra ciudad, resuelve trasladarse a París, donde se le revela el mundo de los artistas, la vitalidad de la Ciudad Luz y la amistad de Ignacio Zuloaga y Miguel Utrillo, encuentros que datan desde el mismo año de su llegada a la capital francesa: 1899. Su carácter sociable, su suficiencia y su temperamento de relaciones públicas le situaron pronto entre los miembros más preeminentes del París finisecular. El mueblista y decorador Sigfried Bing le lanza desde su establecimiento L'Art Nouveau, desde donde a partir de 1900 se impondrá un nuevo estilo ornamental, que adoptará con todos sus rigores la burguesía joven de las capitales europeas, y que unos denominarán «estilo fideo»; otros, «golpe de látigo» e incluso «línea cisne», y nosotros, como modernismo. En la Exposición Universal de París del año 1900, las pinturas de José María Sert, realizadas para el comedor que Bing le encarga para su pabellón, reciben todos los honores y aplausos de la ciudad. Definitivamente se decide por la gran pintura ornamental de exigencias murales, evocando motivos mitológicos o temas bíblicos y de Historia. Para dar mayor relieve a estas obras limitará el color de su

gama al extremo de platear o dorar los fondos para que sean las figuras las que sobresalgan de forma más magnificente y voluminosa.

El doctor Torras y Bages le ofrece en 1907 la decoración interior de la Seo de Vich, edificio que realizara en 1803 José Morató dentro de los más estrictos cánones del neoclasicismo. Esta decoración sería presentada en el Salón de Otoño de París también con un éxito notorio. Una reacción en cadena de encargos le reclaman por todo el mundo, iniciando así la vastísima serie de decoraciones para palacios y residencias de Barcelona, Sitges, París, Madrid, Bruselas, Londres, Nueva York, Buenos Aires. Entre 1927 y 1929 concluye la primera gran decoración de la catedral ausetana, que considera la gran obra de su vida, pero que un sacrilego incendio, fruto de los tumultos de 1936, acabó con sus obras, asestándole el mayor disgusto de su vida, del que sólo se repondrá pintándola de nuevo. En 1929 decoró el Salón de las Crónicas de las Casas Consistoriales, y en 1936, el palacio de la Sociedad de las Naciones, de Ginebra, obra que le dará una celebridad internacional más notoria. En 1945 es inaugurada la actual decoración de la catedral de Vich, pocos días antes de su muerte, ocurrida el 27 de noviembre del mismo año. Por voluntad propia, manifestada a sus íntimos, es enterrado en la misma catedral vicense.

Las obras que ha dejado Sert en nuestro país se encuentran fundamentalmente en las siguientes residencias: la Sala de Baile de los marqueses de Alella, conservadas actualmente en su domicilio de la calle Muntaner; todas ellas de tema mitológico. Las pinturas de tema bélico para la residencia «Maricel», de Charles Deering, en Sitges, y los paneles de temática catalana que realizó para el patricio y político barcelonés Francisco Cambó; el ya citado Salón de Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona; dos paneles colocados en la residencia «Santa Clotilde», de Lloret de Mar; el lienzo «La Barca de Cataluña», que donó al Ayuntamiento de Palamós, y la decoración inconclusa para la casa de José Navas, en Argenton. Fuera de Cataluña decoró el comedor de la residencia de los marqueses de Salamanca, en la calle Ferraz, de Madrid. La reina madre María Cristina le encargó unos

cartones para tapices destinados a uno de los reales sitios. Proyectó para el duque de Alba la ornamentación de la capilla del palacio de Liria, también destruido en 1936. Decoró los muros de la capilla de San Telmo, en San Sebastián, y unos biombos y las cúpulas de la sala de música de la residencia March, de Palma de Mallorca. Otro gran proyecto truncado por su muerte fue el encargo convenido con el Gobierno español para ornamentar el reconstruido Alcázar de Toledo con unos ambiciosos lienzos. Aparte algunas piezas de poco volumen o de tamaño transportable, hemos consignado, siguiendo la catalogación establecida por Enric Jardí, las principales decoraciones localizables de José María Sert en nuestro país. De sus múltiples trabajos en Francia, en Suiza, Inglaterra, donde precisamente decora la escalera de la Tate Gallery londinense; Estados Unidos, Italia o Alemania, no vamos a reseñar ninguna obra para no hacer interminable esta crónica, motivada fundamentalmente por el retorno de unos murales que fueron realizados en París por un barcelonés de nacimiento.

Se ha dicho, no sin cierta razón, que fue un barroco del siglo XX. Pero en realidad fue el renacentista más conspicuo de nuestro siglo; uno de aquellos maestros de larga y fastuosa existencia, amigo de magnates, casado con una princesa y artista, y mimado por los grandes y los poderosos de la época. Como contemporáneo del modernismo, más que como protagonista del mismo, Sert vivió y trabajó nostálgico de los grandes estilos artísticos del pasado, lo que le hizo ignorar voluntariamente la pintura de caballete, surgida de la concepción burguesa del arte individualizado, para entregarse de lleno a la vasta realización de murales dedicados a la arquitectura. Como observa también Jardí, fue un gran pintor ornamental y decorativo, aunque esta afirmación obvia debe excluir la idea de muralista en el sentido de cultivador del fresco, técnica que no dominaba, y que sustituyó por la aplicación a las paredes de telas pintadas. Su idea del arte le hizo excluir de su producción la pintura que se circunscribe al cuadro, al lienzo de reducidas proporciones, que incluso elimina de su producción en su período de madurez. Su manera grande de ver la pintura queda reflejada en uno de los «Ho-



GUITARRAS Y BANDURRIAS.

menots» de Josep Pla, donde recoge estas palabras del pintor: «*El que cualquier señor vaya a una exposición, compre un cuadro, lo cuelgue en el comedor o la salita de su casa, y pase años y años disfrutando de su adquisición en condiciones de exclusiva o de monopolio me parece a mí un fenómeno totalmente superado e incomprensible.*»

Sert recibe el encargo para realizar los murales del hotel neoyorquino en 1929. Pintados en 1930, tres años después de que su autor terminara la primera decoración de la catedral de Vich y uno más tarde que el Salón de Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona, estas pinturas preceden en seis años a las que decoran la Sala de Sesiones del Consejo de la Sociedad de las Naciones, en Ginebra, basadas en alegorías de la guerra y la paz, el progreso de la Humanidad, la justicia y el derecho.

Los paneles de Sert para el Waldorf Astoria, los mejores pagados de la Historia, ya que por ellos recibió 150.000 dólares hace tan sólo cuarenta y cuatro años, fueron colocados en 1931 en el comedor, que pronto pasaría a ser la sala de lujo del hotel y que se popularizaría como el «Sert dining-room». Todo visitante del famoso hotel debía enfrentarse durante sus comidas con las extraordinarias pinturas sertianas «de un estilo muy suyo y, por otra parte, muy español, que constituyeron, en el corazón de Nueva York, una afirmación del mejor hispanismo». El amplio conjunto de obra, que pasó unos cuarenta años en el gran comedor del hotel, fue descolgado hace unos años, cuando se los consideró pasados de moda; se los desmontó, enrolló y trasladó a un sótano hasta que se inició la operación de compra-venta, la cual, pese al desmerecimiento del crédito sertiano, fruto del paso de los años, fue solicitada en dura competencia y sellada en una suma muy importante, de la que incluso el señor Rockefeller se apeó.

Los paneles que hace dos años fueron adquiridos y recuperados por los anticuarios barceloneses Vicente y Ramón Climent, y hoy presentados en el palacio de Pedralbes bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona y del Patrimonio Nacional, son los siguientes:

1. «Las bodas de Camacho», 4,20 × 5,40 m.

2. «El saltocarnero», 4,20 × 2,20 metros.
3. «Castellers», 4,20 × 1,56 m.
4. «La charanga», 4,20 × 2,35 metros.
5. «Bailarines», 4,20 × 2,60 m.
6. «La buenaventura», 4,20 × 2,50 m.
7. «El astrólogo», 4,20 × 2,52 m.
8. «Los borrachos», 4,20 × 2,21 metros.
9. «Los trapecios», 4,20 × 2,50 metros.
10. «Guitarras y bandurrias», 4,20 × 2,35 m.
11. «Funámbulos», 4,20 × 2,23 m.
12. «Los toros», 4,20 × 2,55 m.
13. «Caballerías», 4,20 × 2,15 m.
14. «El forzudo», 4,20 × 2,53 m.
15. «La siesta», 4,20 × 1,56 m.

Aparte de la gran tela «Las bodas de Camacho», los demás murales tienen sus límites ajustados a las exigencias estructurales del salón para el que fueron concebidos. La temática común de todos ellos es inspirada en las costumbres populares españolas y es resuelta según su procedimiento de pintar en negro y carmín sobre fondo plateado. Los paneles tienen un evidente resabio goyesco, si bien el lienzo mayor es de una declarada adscripción cervantina, por aparecer en él Don Quijote y Sancho, en sus respectivas caballerías, rindiendo pleitesía a la pareja de novios que centra la composición. La concepción de los mismos es tan pictórica como decorativa, lo que permite que el barroquismo, la fuerza y el movimiento de los temas tengan una potencia dinámica y temperamental difícil de encontrar en otros contemporáneos suyos. Este afán muralista, innato en él, fue el que le llevó a viajar a Italia montado a caballo, para que ni la velocidad ni la limitación de horizontes del automóvil le impidieran aprovechar de toda la calidad artística del viaje. Efectivamente, se interesó por las realizaciones murales del Quattrocento y las renacentistas (Giotto, Massacio, Signorelli), pero su predilección se inclinaba, como después se demostró, hacia los grandes decoradores venecianos, como Veronés y Tiépolo.

No hay duda de que éste es un conjunto importante dentro de la producción sertiana. El pintor ya había depurado su primer detallismo fácil y blando y había ganado en vigor y equilibrio, siguiendo muy de cerca la gran lección goyesca. Pero su arte, que

en su día logró un fabuloso éxito internacional, gracias a lo ampuloso y magnífico, sufre ahora una depuración antipompierista que le devuelve a sus auténticos límites. Límites que ni el fenómeno «camp» ni la recuperación del pasado no lejano pueden ocultar de modo sincero y real. Sert está «demodé», Sert ha envejecido de una forma prodigiosa, Sert regresa a su país. ¿Es un síntoma de geriatría pictórica o es un proceso irreversible de la Historia? Sea por lo que fuere, tenemos la oportunidad de contemplar una amplia proyección del artista, que sin lugar a dudas se sitúa entre la más valiosa de su vida.

Su regreso a España, aparte el matiz triunfalista del retorno del emigrante, encierra un doloroso olvido. La embajada de nuestro pintor y de su arte en el mismo corazón de Manhattan desaparecen. Hemos retirado a un embajador. No tenemos credenciales artísticas que puedan suplantarle. Su obra es el éxito de un momento eufórico y representativo de la historia del arte, es un dato importante a tener en cuenta al enjuiciarle a él y a su sociedad; pero nosotros continuamos pensando que el Sert neoyorquino era más eficaz para nosotros y para su memoria que el Sert barcelonés.

Y decimos barcelonés para subrayar el interrogante que circula en la «vox pópuli» de la ciudad, pues en estos momentos se ignora cuál será el destino definitivo de estas obras. El lugar donde deben albergarse estos gigantescos murales está todavía por determinar, pues al parecer existen diversas ofertas para adquirir los cuadros. Se habla de una cantidad que raya en los 40 millones de pesetas, y algunos entendidos opinan que incluso podría mejorarse la oferta. De no poder seguir en Nueva York, quizá sí que su ciudad natal, en la que goza de amplio reconocimiento, en la que posee otras decoraciones y en la que se ha restaurado con amoroso cuidado este conjunto de paneles que han regresado del exilio, Barcelona sea el lugar más idóneo para guardar, custodiar y exhibir estas quince obras, cuando pesa sobre ellas el peligro de la especulación y el riesgo del confinamiento en una residencia particular. El palacio de Pedralbes, a nuestro juicio, podría continuar siendo el marco ideal para su presentación y residencia.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

EXPOSICIONES EN MADRID

EN el ambiente artístico y fuera de él circula la realidad de que hoy en España existen muchos pintores y de que se hace muy buena pintura. Quizá por eso cada vez se haga más necesaria, aunque también más difícil, la selección. Para proceder a ella hay que preguntarse muchas veces qué criterios hay que seguir. No vale el gusto particular del que ha de seleccionar, ni tan siquiera ese gusto que es compendio de la mayoría y que podríamos denominar gusto actual. Partir de la comprensión de lo que el artista pretende hacer o decir con su pintura, su escultura, con su obra es un punto más ecuánime y digno de crédito. Al considerar ese punto inicial, originario, en el proceso de creación de la obra de arte hallaremos obras muy distantes plásticamente, en apariencias formales y cromáticas, pero obras situadas a un mismo nivel, de valía artística e intelectual. Así,

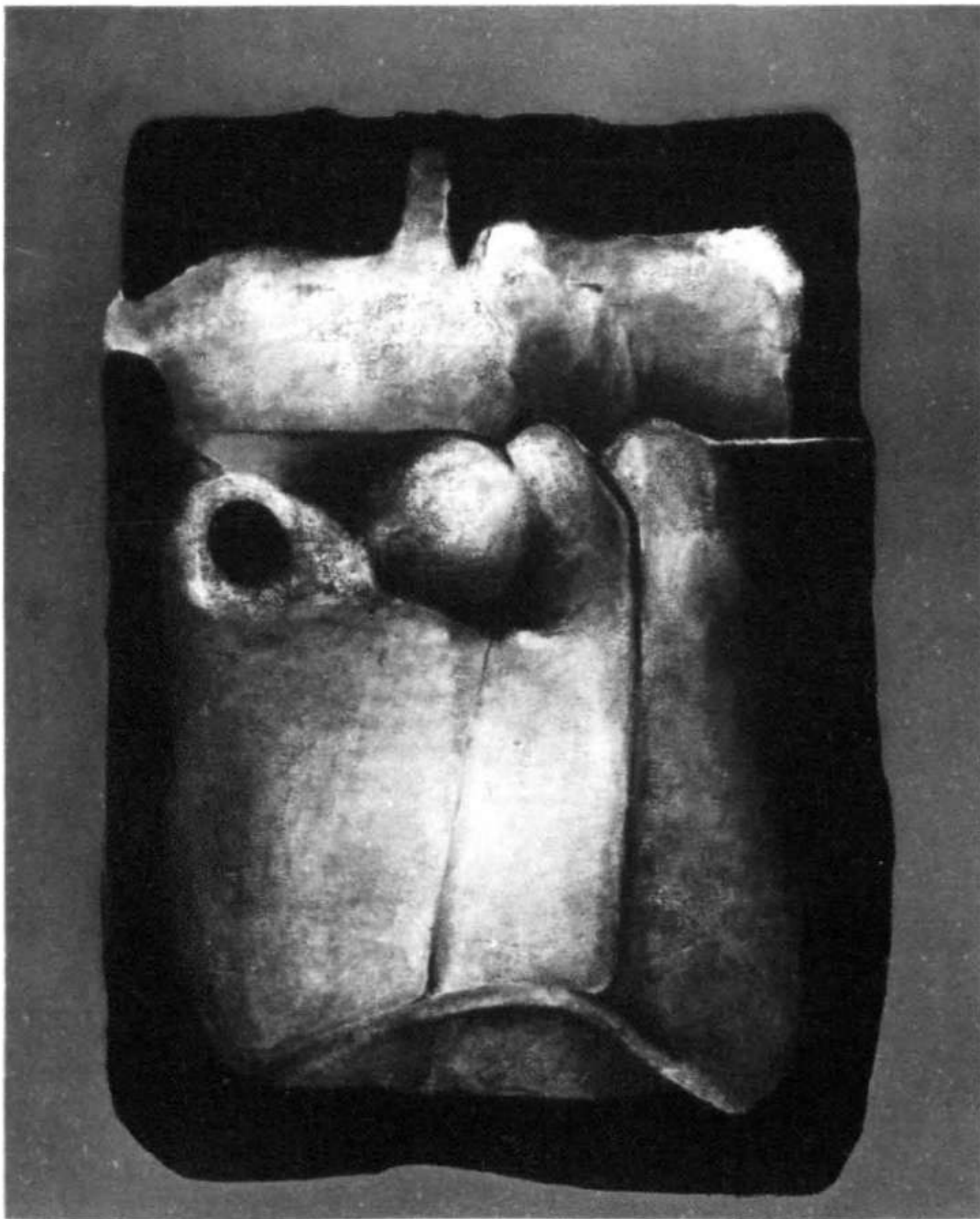
obras artísticas de muy diferente traza pueden y deben coexistir en la consideración de un contemplador.

En la actualidad artística del momento se presentan exposiciones de interés, que dan fe de esa riqueza expresiva en la que, ¡cómo no!, cabe una selección de valores. Destacaremos en primer lugar la muestra que presentó en los Salones Macarrón el pintor Abel Cuerda, uno de los más importantes valores de la joven generación de pintores españoles. Un pintor que pasó por una época de preparación tanto dibujística como mental para saltar al plano de la actualidad con una fuerza, pudiéramos decir, impulsora. Sus cuadros siguen siempre un camino de abstracción dentro de un mundo plástico definido. Los juegos de color, el mundo visceral más tarde, desembocan en unas formas donde las vísceras parecen envueltas y traspasadas al mundo vegetal. Por eso muchos de los actuales cuadros de Abel Cuerda nos hacen pensar en tubérculos. La vida, la evolución de las formas dentro de un ambiente de misterio que atrae la atención del contemplador de la obra de este artista es algo que define sus cuadros y que nos hace pensar en el rico mundo expresivo que trata. De ahí esa evolución constante al paso del tiempo. Una evolución que unas veces se inclina hacia la transformación de los cuerpos y otras se identifica más con el cromatismo cambiante. En la actual muestra que comentamos, Abel Cuerda trata los sienas, los verdosos y los grises con un equilibrio y una finura de tonalidades que le sitúan ya dentro de una madurez estética de gran categoría.

La Galería Theo nos ofreció una colección de óleos de Guillermo Delgado. Un pintor sin aparato publicitario en su entorno, retirado de círculos y tertulias, retirado también de la urbe ruidosa y atolondrada. Vive desde hace años en El Escorial, donde trabaja al ritmo que su arte le impone en cada momento. Su pintura está llena de valores y sentimientos íntimos. Guillermo Delgado se enfrenta a cada tema, a cada paisaje, a cada momento de la vida del hombre que se propone perpetuar en un cuadro, con verdadera búsqueda para el logro feliz de un traslado de estados de ánimo. Su pintura parte de la realidad tanto en su aspecto lineal, corpóreo, como en el del relato de acontecimientos y sensaciones. El trabajo de la materia arañada, desvaída, trabajada en capas que se superponen, crean verdaderos ámbitos.

Isabel Guerra presentó en la Sala Eureka una colección de cuadros que podríamos definir dentro del nuevo realismo de perfecto dibujo. Isabel Guerra, cuya obra sigo desde que era casi una niña, poseyó siempre un contenido plástico muy atractivo. Si unimos eso a un trabajo continuo y a unas experiencias de oficio muy intensas, nos encontramos

ABEL CUERDA.





GUILLERMO DELGADO.

con la actual obra, de gran formato en muchas ocasiones, donde la artista descubre a quienes ven en su obra aspectos, detalles del paisaje y de sus habitantes.

Nos complace observar cómo Isabel Guerra presenta cada año un realismo más amplio. La artista, que hace algunos años se retiró a un convento, siguiendo su vocación religiosa, continúa trabajando e investigando en el arte de la pintura. Sale del convento cada temporada para exhibir el fruto de ese trabajo consciente, sentido, firme, tenaz.

Galindo, otro artista de vocación contenida durante mucho tiempo, porque su faceta periodística y crítica del arte le retuvo su tiempo. Federico Galindo, no obstante, es de esos artistas que, aun haciendo otra cosa distinta de pintar, ha pensado en la pintura, y pudiéramos decir que ha pintado muchos cuadros mentalmente. Sus acuarelas en este momento presentan un profundo conocimiento del procedimiento, buen gusto y corrección ejecutoria. Galindo escoge sus paisajes de manera que la composición real del escenario juegue un importante papel en el cromatismo del cuadro. Su exposición, que pudimos ver en la Galería Heller, conserva algo que siempre hemos observado en sus acuarelas: la limpieza de manchas, el color, que por sí solo se vuelve luminosidad.

En el Salón Cano pudimos ver una colección de óleos de Moisés Colomo, una colección que aborda una temática amplia: retratos, paisajes, figuras en composición. Moisés Colomo es un artista de excelentes dotes, que ha sabido entregarse a esa labor tan necesaria que es el trabajo y la

investigación. En estos cuadros que suscitan el comentario, las horas de esfuerzo diario, en íntimo contacto del artista con los colores y con las formas, se deja notar en el aspecto de una obra acabada y bien hecha. Considerando solamente estas cualidades, ya hay justificación suficiente para el elogio y el reconocimiento; pero, además, Moisés Colomo, como colorista, transformador de tonalidades, de luces, de realidades, tiene mucho que decir en el futuro.

García Barrena despertó atención y admiración en el mundo artístico madrileño. El pintor trajo a la capital de España una colección de cuadros desde su Bilbao natal. Hacía tiempo que García Barrena no exponía en Madrid. Ahora lo hizo y dejó constancia de una recia estructura, de una exaltación del concepto arquitectónico, sentido humano y sensitivo del paisaje y ambientación vibrante. Todo ello tratado con oficio de pintor que saca partido al color, al que dota de calidades y de medios tonos con gran maestría al mezclar la materia en el propio soporte, cuando esa materia se integra al cuadro con toda la fuerza expresiva que cada tema pide al artista en cada instante.

Desde Asturias, su tierra, vino también al mundo de las exposiciones de Madrid el pintor Linares con una obra influida por su campo húmedo, por el laboreo agrícola de aquella tierra. El artista dedicó la muestra al labrador. Un trazo definidor y seguro construye la obra de este artista. Las influencias del color, de la luz, de la geografía, siempre humanizado, es el motivo que Linares trata de plasmar en su obra, que, vista en un conjunto, descubre a un pintor de posibilidades. Con ello no queremos decir que actualmente Linares no presente en su pintura valores dignos de destacarse. Todo lo contrario. Queremos afirmar su valía, señalando su apertura hacia nuevos logros, que, sin duda, Linares sumará a los muchos que presenta en la actualidad y que domina. La exposición se presentó en la Galería Piscis.

El dominio del dibujo y el de las técnicas de grabación son dos aspectos que resaltan ante la obra que José Luis Galicia presentó en la Galería Edaf. Si a estos fundamentos añadimos un deseo de expresividad que continuamente comunica el artista a sus cuadros, nos encontraremos con esos contrastes de zonas coloreadas y encerradas en límites oscu-

ISABEL GUERRA.



ros. Hay un sentido óptico en la obra de José Luis Galicia, algo que recuerda a la visión negativa de la imagen sin que llegue el artista a querer presentarnos las luces invertidas. La captación del movimiento en sus cuadros, captación en un instante y rígidamente representado en cada cuadro. El tema de los toros, el mundo vegetal, ofrecen a José Luis Galicia un continuo juego de sinuosidades tanto formal como en su aspecto de líneas de fuerzas que el movimiento implica. El puntillismo existente en algunas zonas de sus cuadros es otra causa de ese sentido óptico al que nos referíamos más arriba. Las pinceladas, los toques de color, ofrecen a cada cuadro aspectos de destellos, de brillos cambiantes aparentemente y, sin embargo, estáticos realmente.

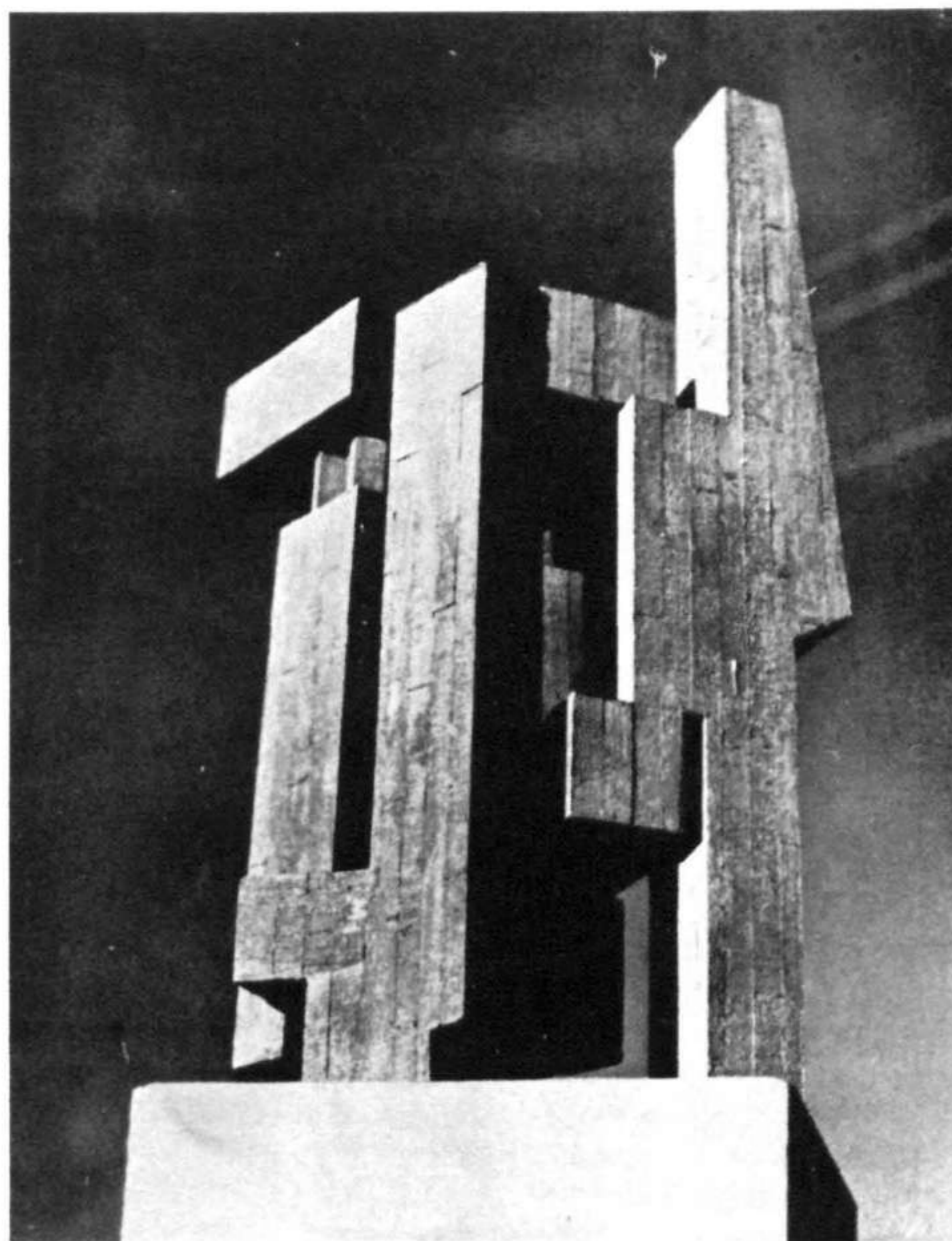
Los trabajos del escultor salmantino Angel Mateos en hormigón son antiguos. El artista investiga con este material, consiguiendo obras de gran mérito. En diciembre pasado presentó una muestra de sus últimas experiencias en hormigón en la Galería Círculo 2. Observamos varios valores en la obra de Angel Mateos: el valor puramente plástico, de las formas inventadas, verdaderas estructuras arquitectónicas; el del material que domina cada vez mejor y el estudio de los espacios huecos. Angel Mateos es un verdadero arquitecto de las formas. Sus monumentos están concebidos para su ampliación a grandes dimensiones, algo que está presente y que vemos y apreciamos mejor cuando contemplamos una fotografía de algunas de sus obras, sin referencia alguna de tamaño. En ese caso, la obra de Angel Mateos parece ya gigante, colosal. Las proporciones, el estudio estructural, la consideración de huecos o espacios libres presentan esta cualidad dimensional de la obra de Angel Mateos.

El Palacio de Congresos y Exposiciones del Ministerio de Información y Turismo, poco aprovechado para la exhibición del arte plástico (lo que es una lástima, porque cuenta con instalaciones buenas) presentó por unos días solamente la obra de un artista interesante: Angel Estrada. Un artista que se prodiga poco en exhibiciones artísticas. Trabaja en unos cuadros, unas composiciones, que se miran en las posibilidades que ofrece el trato de la materia. Estrada compone con formas semi-inventadas, semi-sugeridas por las realidades. Contrasta superficies en relieve con tintas planas, generalmente oscuras, que hacen destacar los elementos compositivos de un dibujo enérgico.

Las composiciones de este artista salen muchas veces del plano del soporte al modo de los relieves. Las tonalidades del óxido de hierro una veces, los brillos del pulimento metálico, otras, ofrecen unas calidades muy ricas, en las que Angel Estrada trabaja sin ruidos informativos, pero con valiosa eficacia.

El concepto de la pintura mural, cuando está bien tratado, presenta una trascendencia. Es el caso de la exposición del pintor Miguel Ibáñez que presentó en la Sala Ramón Durán. Es una obra construida bajo el doble aspecto de pintura propiamente dicha y de escultura. Es pintura porque el cromatismo unido a la composición así lo pregona. Es admisible su consideración escultórica por ese sentido estructural y de relieve que preside en todos los cuadros.

Miguel Ybáñez, como muralista, transforma los cuerpos, considera los fragmentos de las cosas y los desplaza de lugar, produciendo así un juego expresivo entre el aire y los cuerpos entre las realidades y los sueños, entre lo concreto y lo simbólico.



ANGEL MATEOS.

Las formas y objetos rígidos, las telas y objetos blandos producen un constante juego, que da pie al artista para construir sus murales, generalmente muy bien compuestos.

En la Galería Foro presentó su quehacer más reciente el pintor Francisco Rojas. Ante una pintura así, aunque su traza es informal, no cabe conformarse con incluirlo entre los pintores de vanguardia. Las formas libres, nacidas de no sé qué extraños mundos, que por extraños no tienen por qué dejar de ser reales, existentes, nos inducen a pensar en la pintura en sí más que en el tiempo o en escuela o «ismo» alguno. Francisco Rojas se enfrenta con la pintura con un amplio sentido plástico. Usa de la luz, de las sombras, de los secretos de la composición, de la entonación... con un dominio que está muy por alto a una identificación determinada. No obstante, el cromatismo, la propia estructura de sus cuadros nos obligan a considerar esas identificaciones formales. Fisonomías, vísceras, huesos, estratos, flores siempre en su aspecto interior, secreto, oculto. Hay como un silencio en estos mundos de los cuadros de Francisco Rojas, que en un tiempo no muy lejano podría considerarse influido por un Barjola en ese tiempo de las formas sienas. Hoy esta influencia queda oculta, distante en las apariencias formales, aunque el concepto expresivo de un sentimiento profundo siga una línea similar y en cierto modo paralelo.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Habíamos prometido a nuestros lectores dedicar una mayor atención a las salas de subastas que, en tono menor, contribuyen con eficacia al juego bullicioso de nuestro mercado artístico. Una de ellas, «El Anticuario», ha venido manteniéndose con garbo, durante varios años, en los últimos confines de la calle Ferraz.

«EL ANTICUARIO»

Tuvo, como primer acierto, un nombre sugerente y simpático. Tuvo también una sala reducida y modesta, que se poblaba mensualmente con cuadros, casi siempre de pequeño formato; con objetos de vitrina; con una múltiple y abigarrada presencia de las artes plásticas, reseñada en un catálogo apretado, reproducido en multicopista. Nunca ha sido frecuente en «El Anticuario» la aparición de grandes obras con historiales brillantes; pero, en compensación, sus precios suelen ser moderados y sus comisiones —15 por 100— las más bajas de Madrid.

Un público fiel y numeroso, de comerciantes y de pequeños coleccionistas, respondió siempre a su esfuerzo. Y el resultado de ambas fidelidades, la de los compradores y la del subastador, ha sido el anuncio de un nuevo local en el barrio de Salamanca y la espléndida subasta de diciembre. Cien lotes con una sola retirada: la de una *Hilandería romana*, pequeña acuarela de Eduardo Rosales, que no cubrió su base de 36.000 pesetas. Como cifras estelares de la jornada, tenemos que reseñar *Niños en la playa*, óleo de Sorolla (22,5 por 33,5), que de 900.000 subió a 1.200.000 pesetas. Un Regoyos alcanzó la máxima cotización: 1.600.000 pesetas.

Según las últimas noticias que tenemos —aún sin confirmar—, la dirección de «El Anticuario» tiene el propósito, que consideramos muy acertado, de diversificar sus subastas: llevar a la nueva Sala las obras más importantes y mejor documentadas y mantener el local de Ferraz para pinturas y objetos de menor calidad artística. Algo así proponíamos, en nuestra crónica de diciembre, como remedio para elevar la categoría general de nuestras subastas y para evitar a los grandes coleccionistas el hastío de tener que asistir a interminables sesiones de «pequeña pintura».

DURAN, EN DOS SUBASTAS

Con magnífico sentido de la estrategia adelantó Durán su famosa subasta navideña, que tuvo lugar este año el día 6 de diciembre. Esto le permitió celebrar el 3 de enero otra especial, bajo el signo benéfico de los Reyes Magos. El instinto y la experiencia comercial de Durán le hizo comprender que la cuesta de enero —si es que existe— en las altas cumbres en que se mueve el comercio de obras de arte— no comienza hasta pasada la festividad de la Epifanía.

En el género pictórico eran estrellas de la primera subasta un Regoyos y un Domingo Marqués. El primero, con un *Velatorio*, espléndido de factura, emparentado con el mundo negro de Solana, aunque con el patetismo endulzado por un color cálido y amable. La salida —7.500.000 pesetas— se cubrió después de una larga pausa de vacilación, que hizo dudar a muchos sobre la realidad de la oferta. Francisco Domingo Marqués estaba representado por *The Winning*

Trick, uno de esos cuadros de ambiente caballeresco que constituyeron su especialidad. Verdadero ejemplo de virtuosismo en el dibujo, en la composición y en el color, incluso incorporaba un cuarteado artificial sabiamente buscado y que se integraba con perfección a la pintura. Se adjudicó por la base —3.200.000 pesetas— de manera poco convincente.

Hubo muchas retiradas: veinticinco de 109 lotes. Algunas correspondieron a cuadros de Navarro, Sánchez Barbudo, Romero de Torres y Joaquín Mir. Espectacular la de *Niña valenciana en Domingo de Ramos*, óleo de Ignacio Pinazo (112×80 centímetros), por el que nadie arriesgó la base, sin duda muy alta, de 3.000.000 de pesetas.

Pero la sorpresa de la tarde, y creemos que no sólo para el público mayoritario, sino también para los entendidos, vino a darla una espléndida sopera de plata francesa, época y estilo Luis XV, con peso muy cercano a los cinco kilos. La pieza, lo repetimos, era fabulosa. Fabuloso fue también el precio que alcanzó al encaramarse rápidamente en 2.050.000 pesetas desde una base de 1.000.000. La platería francesa de época Luis XV es francamente rara, pues pocos ejemplares resistieron a las repetidas requisas y fundiciones motivadas por las crecientes necesidades económicas del Reino. No se olvide que gran parte de la perfección que alcanzaron en Francia la cerámica, primero, y la porcelana, después, se debe precisamente a la desaparición, casi total, de la orfebrería. De todas formas —con la expresa

salvedad de que no es el arte de los metales preciosos materia que dominemos— la subida nos parece tan espectacular como excesiva y la justificamos más por caprichos subjetivos que por el valor objetivo.

La subasta de Reyes no registró cifras tan astronómicas; pero sí entusiasmo y masiva asistencia de público. A pesar de ello, nosotros contabilizamos un total de dieciséis retiradas en cien lotes. Las cifras más altas correspondieron a dos cuadros vendidos, por orden, en el precio de salida. Uno de ellos, *Otoño*, de Joaquín Sorolla, se adjudicó en 3.500.000 pesetas. Venía avalado por antiguas y prestigiosas exposiciones y por la catalogación en la obra de Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Le siguió *Gitana*, de Hermén Anglada Camarasa, pintura prestigiada también por publicaciones serias, que se quedó en 2.900.000 pesetas.

Subida importante, sorprendente en cierto modo, la de un bello dibujo de Foujita, que, a los pocos minutos de comenzada la subasta, alcanzó la suma de 360.000 pesetas desde una modesta base de 35.000.

La adjudicación de un dibujo de Manolo Millares, obra fechada hacia 1957, en 60.000 pesetas, parece que viene a confirmar la tónica de firmeza en la cotización de este pintor después de su muerte.

Un óleo de Ricardo Baroja, que salía en 350.000 pesetas, dobló casi su base al venderse en 625.000. Sin embargo, un buen Benjamín Palencia, de una época muy representativa, sólo subió a 290.000 pesetas. Nos extrañó: el *Baño en el Manzanares* merecía, sin duda, una cotización más alta.

Dos delicados y limpios desnudos de Charles-Michel Guilbert D'Anelle, *Las damas de la sombrilla* y *Las damas del pajarito*, se ofrecían, independientemente, por 65.000 pesetas. Cada uno alcanzó 120.000. La cantidad es importante si tenemos en cuenta que se trataba de obras pequeñas (40×32 cm.). La subida, sin embargo, estuvo justificada no sólo porque respondía a la co-



DARIO DE REGOYOS. VISITA DE PESAME.

riente europea de revaloración del romanticismo francés, sino por la belleza intrínseca de los cuadros. Pero, casualmente, estamos en condiciones de referir una anécdota sobre estos cuadros. Un mes antes de salir a subasta nos fueron ofrecidos por un comerciante de El Rastro. Pedía por la pareja 50.000 pesetas. Nos gustaron y así se lo dijimos. Fueron motivos ajenos al Arte los causantes de que no los adquiriésemos en aquel momento. La avispada persona que los comprara obtuvo, en menos de treinta días, descontadas las comisiones, una ganancia neta de 165.000 pesetas.

Interesa destacar también la venta, en cantidades razonablemente altas, de algunos muebles españoles del siglo XVII. En especial, una bellísima mesa-arcón, tallada y parcialmente dorada, que salía en 10.000 pesetas y se adjudicó en 80.000. Buenas ventas de iconos, que parecen afirmar cada vez más sus cotizaciones. Importante la adjudicación en 100.000 pesetas de una vajilla de porcelana de Carlsbad, siglo XIX, con un total de 84 piezas. No muy destacada por la época ni por la cantidad, lo era por su belleza.

Sería injusto desaprovechar este momento para dejar constancia del gran esfuerzo que parece realizar Durán, desde hace unos meses, para documentar las obras que presenta en su Sala. En lo referente a porcelana —especialidad en la que tantos y tan continuos reparos le hemos puesto— ha debido encontrar el experto ideal. Sus atribuciones son, ahora, perfectas. Gracias.

BRONCES, EN LA SALA BÉTICA

No nos permite ya el espacio extendernos en la exposición monográfica de bronce organizada por la Sala Bética. El pasado año celebramos y comentamos como merecía su magnífica muestra de porcelana de Compañía de Indias. Pero no queremos cerrar esta crónica sin referirnos al ejemplo que debe suponer este estupendo esfuerzo. Con un catálogo perfecto en cuanto a estética y en cuanto a documentación, Bética nos ha ofrecido «otra» exposición inolvidable. Esperamos con ilusión la sorpresa del año que viene. Iremos a decir, la lección del año que viene.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Dau al Set es el nombre de la nueva Galería que se ha abierto en la barcelonesa calle del Consejo de Ciento. En el mismo tramo de la calle donde funcionan otras prestigiosas galerías. Ello, sumado a las que están en sus proximidades, hacen que en este lugar exista una vida artística animada e interesante, donde normalmente hay algo importante que ver, e incluso frecuentemente con abundancia.

La Galería Dau al Set posee dos amplias plantas: la que se abre a la calle y la de idénticas dimensiones que hay debajo.

El nombre de la Galería, tan significativo en la renovación del arte desde que hiciera su aparición, en 1948, dando nombre a la famosa revista, es prometedor de importantes realizaciones. Y en esta línea inicia sus actividades con la presentación del libro «Poems from the catalan», de Brossa, con aguadas y litografías de Tàpies. Una vez más, la colaboración Brossa-Tàpies nos pone de manifiesto cómo el talento poético y plástico de estos creadores se armoniza para conseguir un conjunto de gran coherencia, manteniendo ambos sus características personalidades. Si los poemas de Brossa pueden tener una significación y valor independiente, lo mismo sucede con las aguadas y litografías de Tàpies; pero la unión de ambos elementos, realizada con la lógica de lo esencialmente poético, forma una amplia metáfora plástico-poética rica en sugerencias.

La exposición se completa con otras obras de Tàpies de muy distintas épocas, fechadas entre 1949 y 1973. Aunque no sea una exposición antológica en sentido estricto, las diversas etapas representadas ayudan a conocer más ampliamente la trayectoria de este pintor, seguir sus distintos momentos, penetrar en su mundo sugestivo, rico de realizaciones, extraordinariamente dinámico, presidido por una voluntad de investigación por el interés hacia el sentido profundo de la realidad, por su coherente austeridad y dinámica potencialidad creadora. La realidad de uno de los más destacados artistas de nuestra época está presente en esta exposición, de un interés evidente.

Al mismo tiempo se ha inaugurado en la Sala Gaspar, situada en la misma acera de la misma calle, otra exposición de aguadas, aguafuertes y litografías de Tàpies con motivo de la presentación del libro «La clau del foc», con poemas catalanes seleccionados por Pere Gimferrer. El gran artista que es Tàpies es un buen lector y extraordinario

interpretador de poesía, como pone de manifiesto en esta ocasión una vez más.

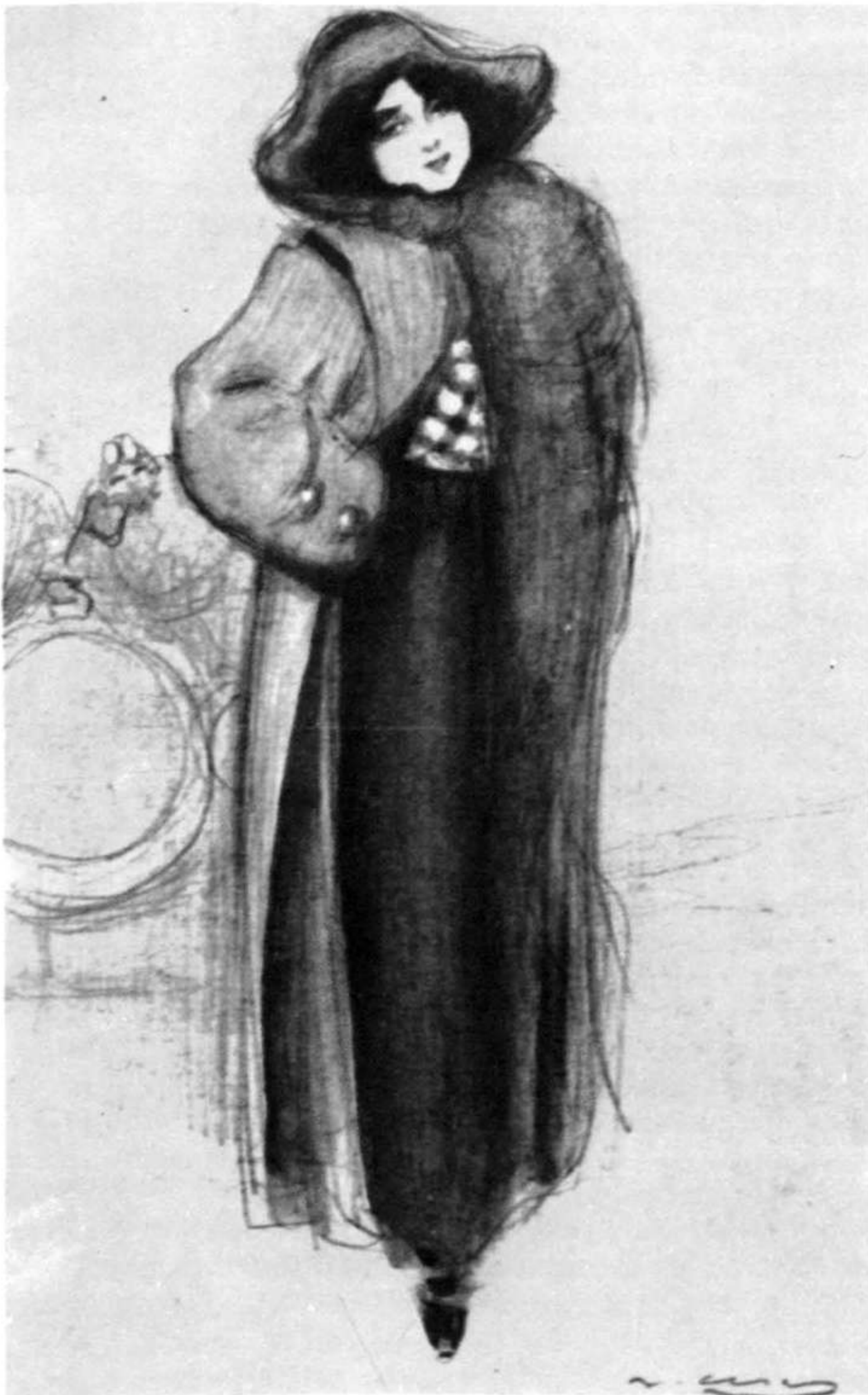
También se exhiben en la Sala Gaspar, con motivo de la presentación del libro dedicado a «Julio González», con texto de Vicente Aguilera Cerni, dieciocho esculturas y cien dibujos de este artista. Este acontecimiento nos pone en contacto con la obra de uno de los mayores creadores en el terreno de la escultura del siglo xx. Sus dibujos poseen esa peculiar característica de los realizados por escultores, reconocible a primera vista, y con ella también su noble factura, su adecuación al fin para el cual previsiblemente se realizaron, para adiestrar la mano y estudiar las formas y los volúmenes como ensayos, todo lo alejados que se quiera de una realización final en la escultura algunos de ellos, otros evidentemente próximos a ella, pero que siempre están en su base. Dibujos de muy sutil encanto tanto por la línea, precisa y sugerente en sí, cuanto por el color, que cuando lo incorpora muestra su gran sensibilidad hacia él. Pero es en la escultura donde Julio González pone de manifiesto toda la calidad de su genio y el destacado lugar que ocupa. Cada una de las piezas exhibidas nos confirman las razones de su prestigio. De una realización precisa son coherentes con el material empleado, el hierro. Son delicadas y contundentes a un tiempo. Se sitúan por sí mismas en el momento preciso de una época determinada y se enraízan también en el terreno donde surge el hálito creador de la humanidad, con cuanto hay de noble en lo artesanal y artísticamente realizado por el hombre.

Grandes Maestros de la Pintura Mediterránea es el título de la exposición en la que la Galería Lleonart, siguiendo el gusto que siente un amplio sector del público hacia la pintura de finales y principios de siglo, ha reunido obras de Barrau, Gimeno, Mallol Suazo, Meifren, Miralles, Matilla, Mir, Mompou, Rusiñol, Serra, Sunyer, Torruella, Casas, Cardona, Canals, Opisso y Manolo Hugué. Oleos, dibujos, esculturas en un conjunto que sirve para ayudarnos aún más a ilustrar nuestros conocimientos de una época que cada día se siente más cerca de la sensibilidad actual, que, afortunadamente, amplía su ámbito, dando cabida a manifestaciones artísticas que no ha mucho se percibían como actitudes contrapuestas y que ya aceptamos como complementarias o próximas. Una exposición interesante donde se exhiben piezas valiosas, apetecidas para el coleccionista tanto por su valor histórico como por su real importancia plástica.

Y que son un regalo para la vista del visitante de exposiciones.

Carles Pujol (Barcelona, 1947), en la Galería Matisse, ha ofrecido una muestra de pinturas, dibujos y objetos que son un conjunto representativo de su trabajo. En él orienta la investigación hacia la captación de matices significativos, a través de los que puede realizar una emoción y testimoniar un sentimiento. En esta dirección son altamente expresivos sus objetos, con los que realiza muy sutiles homenajes. Con un mínimo de representatividad, de una manera insinuada, alcanza una gran potencia comunicativa. Deja constancia de una sensibilidad que está tan abierta a lo plástico como al mundo de los sonidos y de los conceptos. Y a través de elementos que podrían parecer fríos se expresa de una manera cálida, íntima y sugerente. Lo hace tal como pudiera realizarlo un poeta, pues la suya es, sin duda, una sensibilidad poética y su obra tiene evidentes vinculaciones con la poesía. Ello también se pone de manifiesto en sus dibujos y cuadros, realizados con precisión y una emoción que nos predisponen a concederle un muy amplio crédito a este artista, que, por otra parte, ya tiene obras en importantes museos.

RAMON CASAS.



Galería Arturo Ramón ha iniciado sus actividades enseñando la obra de Joaquín Sunyer realizada durante su época de París, lo menos conocido de la tarea de este pintor, en parte porque el propio artista rehuía, acaso porque ello le removía recuerdos de pasadas penalidades, hablar de ella. En los años de aprendizaje y heroísmo en París, Joaquín Sunyer cubrió un período interesante. A su vuelta comenzaría a realizar la parte más significativa y famosa de su tarea; pero esta primera etapa no sólo es importante para el entendimiento de su desenvolvimiento futuro, sino por lo que significa en sí. Sunyer, coincidente con pintores como Picasso, en aquella época sigue las huellas de Steinlen y de Toulouse Lautrec, con elementos de todo lo que en arte significara el modernismo. Pero no se limita a ser un seguidor, sino que imprime a sus dibujos y a sus óleos la personalidad que les confiere un dominio del oficio, que estaba aprendiendo, pero en el que consiguió importantes realizaciones, tanto por la autenticidad de su visión como por la autenticidad y personalidad de su trazo. La exposición, referida al marco parisino, reúne una serie de aguafuertes y aguatinas, en número de siete, que hasta el momento permanecían inéditos, dibujos y óleos. El ambiente es el que corresponde a la época, a través de una visión bohemia de la realidad. Un mundo, al mismo tiempo que decadente, amable, donde la miseria estaba atemperada por vivirse dentro de la atmósfera de la «belle époque» Todo ello queda recogido en su obra de una forma que nos transmite la sensación de la veracidad. Y en conseguir esto reside la mejor prueba de la real calidad de un artista, un maestro de su época, que a través de esta exposición aparece más cabalmente conocido, por cuanto esta etapa, si distinta de lo que le habría de seguir, es valiosa en sí y coherente con cuanto habría de venir después.

Al constructivismo dedica René Metrás una exposición en la que se ofrece un interesantísimo conjunto, con obras de Claret, Cruz-Díez, Duarte, Le Parc, Lluçia, Michavila, Navarro, Palazuelo, Pericot, Planasdurá, Sempere, Sobrino, Soto, Tábara e Yturralde. Una lista que habla por sí sola y pone de manifiesto, una vez más, el interés que mantiene el constructivismo y la inquietud de la Galería que cuaja en interesantes e importantes exposiciones.

«Omar Rayo ha creado un lenguaje visual con la cinta, la doblez y la sombra.» Así comienza la presentación del catálogo de la exposición del artista colombiano en la Galería Pecanins, presentado por Agueda Pizarro. Las obras sobre papel, realizadas con una peculiar técnica del grabado, sus «intaglios», poseen la realidad de lo plásticamente evidente. El artista potencia las posibilidades del papel, que ofrece en superficies limpias, de tonos uniformes, con algún toque de color, que señala, potencia o matiza una situación, una emoción determinada, con las simuladas dobleces o esquinadas aristas, o los añadidos de cintas que suele colocar en puntos claves, a modo de cintas de zapato. Sus creaciones geométricas están plenas de poética intención. Este geometrismo también entra en el terreno de las realizaciones que hacen referencia al mundo de la figura y de lo real y que transmite en su esencial esquema, potenciado precisamente por todo el lirismo de la naturaleza. Sin duda, sus «nudobilias», donde la geométrica logra la tensión de lo orgánico, es lo más original y valioso de la exposición. Pero siempre ofrece el testimonio de un mundo de cálidas relaciones. Estas obras incorporan con los juegos del relieve, del blanco y el negro, los matices del claroscuro, y hay toda una atmósfera mágica en la mayor parte de ellas.

El joven Luis Claramunt ha expuesto en el Taller de Picasso, sala que se caracteriza por seguir una línea personal, con muestras de interés, aunque de desigual calidad. Suelen ser exposiciones que se salen de los modos habituales por los que éstas discurren. Claramunt se manifiesta dentro de la corriente expresionista, tanto en su técnica como en sus temas. Pero aunque su obra esté relacionada con la escuela alemana de esta tendencia, el pintor no ignora las cosas que han ocurrido después y que le son afines a su sensibilidad. Así también hay en su obra relaciones con las corrientes informalistas. Pero siempre se expresa a través de un tema real visto con la sensibilidad propia, extraordinariamente receptiva. La presencia de los seres y las cosas le sacude como un grito. Y sus cuadros son gritos plásticos que a través de la línea y el color, prodigados con apasionamiento, transmiten el humano interés que siente hacia lo que le rodea. Las cosas, en Claramunt, manifiestan poseer sensibilidad. Esta pintura lo muestra de una manera convincente y ofrece extraordinarias posibilidades de profundización y de desarrollo.

En la Galería 42, dedicada a obra gráfica, que se abriera con Tàpies, expone Saura. A esta exposición le sigue otra de Millares. Nombres que hablan por sí mismos de la altura que se propone mantener la Galería.

La muestra de Saura ofrece las litografías de la serie «Trois Visions», de Quevedo; las serigrafías basadas en «Aforismes», de Lichtenberg, y las serigrafías de la serie «Remenbrandt». Obras coherentes con las motivaciones que le han servido de base y a la peculiar personalidad del artista. Respecto a Trois Visions dice Claude Roy: «Un auténtico libro ilustrado no debe consistir en una sucesión de imágenes colocadas junto al texto, como se colocan unas flores ante una tumba o gravilla a lo largo de una empalizada. Es, por el contrario, una pasión encendida que se establece entre un escritor y un artista.» Y así sucede en efecto. Los textos de Quevedo le han sugerido a Saura nuevas visiones que le son fieles al escritor, pero que se realizan en la personalidad del pintor. Seis aforismos de Lichtenberg, el curioso escritor del siglo XVIII (Darmast, 1742-1799), que tan influyente ha sido entre los surrealistas, le han suscitado a Saura otras tantas serigrafías. Saura acompaña el ácido humor, el sutil ingenio de estos aforismos con extraordinario vigor plástico. En algunas serigrafías, saliéndose de su colorido habitual, introduce colores vivos, lo que contribuye a matizar la relación entre el aforismo y la serigrafía.

En una línea que ha tratado con frecuencia, y a la que debe buena parte de lo más característico de su obra, los autorretratos de Rembrandt, después de la muerte de su esposa, Saskia, le han servido de base para realizar las cuatro serigrafías de la serie «Remenbrandt», patéticas y expresivas, en la línea de sus retratos imaginarios.

El personaje aislado, inmerso en un mundo de elementos tecnológicos, es el protagonista de las obras de Anzo en Galería Nova. Un mundo preciso, aséptico y agobiante, dentro del que el hombre se siente atrapado y paradójicamente aislado y sin posibilidades de comunicación. En las obras de Anzo, por la temática y los materiales utilizados, ha desaparecido tanto la naturaleza como cualquier ligera referencia que a ella se dirija, y en ellos percibimos fragmentos de una monstruosa ciudad, donde los seres se sitúan aislados y donde siempre son observados. Seres también asépticos, sin personalidad, que pertenecen a un mun-

do de ciencia-ficción. Estas obras de Anzo tienen el doble interés de su calidad plástica, realizadas dentro del movimiento «mec-art» y las de su papel de advertencia de los peligros tecnológicos. Antonio Manuel Campoy dice a propósito de Anzo en su Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo: «Anzo ha pintado la pesadilla de Kevin Lynch: la total urbanización del globo terráqueo y, perdido en la ciudad imposible, el hombre insignificante y destronado.» Y Simón Marchán, en la presentación del catálogo de esta exposición: «En Anzo la estética tecnológica entra en conflicto consigo misma. La exaltación se transforma en una confrontación crítica.» Este mundo tecnológico, ofrecido con visión crítica, se manifiesta desde el punto más alejado del expresionismo, aunque dentro de una captación popular de la imagen, el único detalle que pone un punto nostálgico y cálido en estas obras. La muestra invita a la reflexión.

El autoconvencionalismo plástico y la auténtica calidad se dan la mano en la exposición de Grimal en la Galería Subex. Este joven artista (nace en 1943) ha vivido en Ibiza y en Alemania y ha acumulado distintas experiencias, a través de las que ha enriquecido su personalidad, madurando hasta la realidad de su obra actual, una de las más originales, ricas y sugerentes que nos ha sido dado ver en los últimos tiempos. En ella gravita la presencia de un personaje, especie de «alter ego», al que ha llegado a dar forma después de distintas búsquedas, bajo el esquema de un perímetro que no alberga ningún tipo de atributos especiales, sino el común de su presencia anónima y obsesionante.

Grimal concibe la pintura y el hecho de su exhibición para los demás de una manera totalmente personal. Y todo ello lo realiza sin aparato externo de ningún tipo, integrando el cuadro en el entorno desde el que se nos ofrece. Ha pintado una serie de telas en tonos grises, apagados, de una gran intensidad, que reflejan la esencia de lo cotidiano. Pero no son hiperrealistas, pues aluden sobre todo a una atmósfera metafísica de tipo existencial. Sus estanterías, escaleras, barandillas, cajas, encierran un profundo simbolismo, ofrecido de una manera antirretórica esencial, de gran eficacia. Si cada cuadro tiene un valor en sí como pintura y como testimonio de un estado anímico que expresan, además su conjunto potencia su eficacia al dar testimonio de un ambiente de soledad con un tono que sugiere algo de la atmósfera de un Lowcraft. Las obras las ha situado Grimal en el marco de la sala como no es habitual hacerlo, apoyadas en el suelo y en la pared, cara al espectador, como si esperaran el momento de ser colgadas en la pared, pero ordenadas con un rigor preciso, sin ningún detalle que recuerde que estén situadas así para que se vean, pero que también se le ofrecen al público por un precio. La atmósfera creada sale de lo habitual y constituye una auténtica creación, de verdadero impacto. Con los cuadros se exhibe una escultura realizada con los perfiles de su personaje, que en los cuadros le percibimos presente por su ausencia y por la sombra que proyecta sobre uno de ellos. También se expone la tirada de su «Libro sin narración», en el que cada uno de los ejemplares aparece perforado en su bloque por idéntica silueta.

Sin duda, una exposición original e importante, que resume diversas experiencias en una total madurez y nos sitúa ante un creador joven muy significativo.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

VIDA MUSICAL

Patrocinado por Su Alteza Real la Princesa de España, se celebró en la Zarzuela una «Gran Gala Internacional de la Danza», cuyos fines benéficos se lograron ampliamente, por la gran afluencia de público al teatro de la Zarzuela. El espectáculo fue de una gran variedad, dado el gran número de artistas y sus distintas procedencias. La música, de valor muy desigual, como suele suceder en estos casos, fue interpretada por profesores de la Orquesta Sinfónica de R. TV. bajo la dirección de André Presser, del Ballet Nacional de Holanda, artista muy seguro y atento principalmente al mandato del ritmo. Otras obras, por su carácter electrónico o su necesidad de solistas virtuosos, fueron ofrecidas en grabaciones. Sería muy larga la relación de los excelentes artistas que intervinieron. A pesar de la variedad de estilos, el conjunto tuvo homogeneidad y mucho éxito.

En la Orquesta Nacional, dos conciertos en diciembre, bajo la dirección del titular, Rafael Frühbeck de Burgos. En el primero intervino el Coro Nacional, que dirige Lola Rodríguez Aragón. La agrupación vocal está cada día mejor, con sonido de buena calidad en todas las intensidades y resultado siempre redondo y empastado. Escuchamos la bella «Misa de la

Coronación», en cuyo cuarteto solista sólo tiene ocasión de lucimiento la soprano. Por eso citamos la musical actuación de Isabel Penagos. En el mismo programa escuchamos una segunda parte de mucha unidad, con una fina interpretación de los «Nocturnos», de Debussy —en «Sirenas» mostró la parte femenina del coro su calidad y riqueza de matices—, y la segunda suite de «Dafnis y Cloe», que con el coro resulta más arrebatadora por su sonoridad luminosa. Frühbeck dirigió en el concierto siguiente una de las mejores sinfonías de Haydn, la 88, reduciendo la orquesta a sus elementos más jóvenes. Las «Canciones playeras», de Oscar Esplá, fueron muy bien cantadas por María Orán, y demostraron de nuevo la justa adecuación de la música al texto y el peculiar sentido nacionalista de Esplá en su primera época. Estas canciones sobre versos de Rafael Alberti se encuentran entre lo mejor de ese género en la España del siglo xx. El veterano Claudio Arráu, que no ha perdido su gran estilo de virtuoso de la vieja escuela, nos ofreció una gran versión del «Primer concierto», de Brahms. Hay que destacar el «adagio», en el que Arráu hizo cantar al piano con auténtica emoción.

Una nueva visita del ilustre maestro Igor Markevitch, fun-

dador y director honorario de la Orquesta de R. TV., es siempre un acontecimiento para nuestro público filarmónico. Markevitch es admirado con toda justicia por su dominio y la elegancia de su gesto. La orquesta, que le estima profundamente, suena de manera magnífica a sus órdenes y se une a los aplausos del público. La «Pastoral», de Beethoven; los «Cuadros de una exposición», de Mussorgky, en la genial orquestación de Ravel; el delicioso y atractivo «Tren azul», de Milhaud; «Don Juan», de Strauss,

CLAUDIO ARRAU.





RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS.

y la «Cuarta Sinfonía», de Tschaikowsky, fueron las obras interpretadas por Markevitch al frente de «su» orquesta. En conversación particular de quien esto escribe con el maestro, salió el tema de cuáles eran las mejores orquestas del mundo. Enumerándolas —con principio en las soviéticas y fin en las norteamericanas, pasando por las alemanas, inglesas y austríacas, y sin incluir ninguna italiana ni francesa—, resultaron 15. El gran director, asegurando la superioridad de nuestra Sinfónica de R. TV. sobre alguna extranjera de gran fama, se apresuró a decir que pronto puede figurar entre esas primeras. Es un juicio que deseamos ver confirmado.

La Orquesta de R. TV. fue dirigida también por Armando Alfonso, titular de la Sinfónica de Tenerife y artista de muy seria preparación, que nos ofreció obras de Turina, Honegger

y Liszt, más el «Primer concierto», de Saint-Saëns, y las «Variaciones sobre un tema rococó», de Tschaikowsky, con la excelente violoncellista Cristina Walewska. Una semana antes se había interpretado «El Mesías», de Haendel. Además de la meritoria actuación del director James Frazier Jr., se debe destacar, entre los solistas, a Carmen Bustamante, y, como siempre, subrayar la calidad del coro de R. TV., que dirige Alberto Blancafort.

«El Mesías» de la Nacional, y el concierto dedicado a los niños de R. TV., fueron suspendidos a causa del luto nacional por la muerte del Presidente del Gobierno.

En la serie «Lunes de Radio Nacional», interesante sobre todo por lo infrecuente del repertorio, el compositor y pianista Antonio Ruiz Pipó presentó un atractivo panorama de autores españoles olvidados y páginas de músicos conocidos que no figuran en el repertorio. El gran dúo que forman el violoncellista Pedro Corostola y Luis Rego, obtuvo un gran éxito con su programa «El violoncello barroco». El joven pianista Enrique Pérez de Guzmán reunió bajo el título «El modernismo en el piano» páginas de Bach-Busoni, Scriabin, Debussy, Enesco, Montsalvatge y Villalobos. Fue un nuevo éxito para este artista, que es siempre acogido con entusiasmo. Por fin, el trimestre terminó con «El otro Chopin», que es el de las páginas para violoncello y las deliciosas canciones, con actuación de Cristina Walewska, Cristina Szostek-Radkowa y los pianistas Angel Soler y Martín Imaz.

El director Vicente Spiteri es ya titular de la cátedra de Conjunto Coral e Instrumental en el Conservatorio. Además ha sido nombrado titular de la Orquesta del Centro, en la que se

mezclan los profesores y los alumnos, y cuya mayor utilidad es la de ser vivero de nuevos profesionales. Spiteri ofreció un concierto de la orquesta con páginas de Rossini, Beethoven, y el estreno de un bien escrito «Largo religioso», de José Olmedo, dedicado a la memoria de Tomás Bretón. Citemos una nueva presentación del «Ballet Antología», en el Monumental Cinema, y una espectacular «Antología Serrano», dirigida por José Tamayo en conmemoración del centenario del popularísimo compositor, en la Zarzuela, muy acertadamente dirigida en lo musical por Manuel Moreno Buendía. El pianista Esteban Sánchez intervino en el Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes, que organiza el Servicio de Música de la Universidad Autónoma. Dentro del Festival de Orquestas de Cámara, que presenta Ibermúsica, hubo un discreto programa Vivaldi por la Orquesta de Cámara Promúsica de Belgrado, que dirige Djura Haksic.

El día 22 de diciembre, dos después de cumplir los ochenta y siete años, murió en Madrid, su ciudad natal, el compositor y profesor Julio Gómez. Retirado de la vida activa desde algún tiempo antes, el músico, que pertenecía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido más apreciado en los últimos tiempos por su labor pedagógica que por la creativa. Se recuerda también su trabajo como crítico, así como sus ensayos musicológicos. Su obra, que responde a convicciones muy firmes, está, como la de otros compositores de generaciones próximas, demasiado olvidada. En cambio, la brillante actividad de un buen número de compositores que fueron sus discípulos en el Conservatorio, es causa de su indiscutida reputación como maestro.

CARLOS GOMEZ AMAT

NOTICARIO INTERNACIONAL

NUEVA ACTUALIDAD DE PICASSO

■ Picasso, nuevamente en tres noticias. La primera de ellas informa del siguiente suceso: la guerra del petróleo favoreció el robo de doce cuadros en el Museo Picasso de la localidad francesa de Antibes; pero los ladrones no han tenido suerte, puesto que la misma noche del robo ya se detuvo a uno de ellos y fueron recuperados óleos, guaches y litografías picassianas, cuyo valor se estimó en unos sesenta millones de pesetas. La falta de los cuadros se notó inmediatamente, por supuesto. Los ladrones escalaron un muro de unos seis metros de altura, que en circunstancias normales se consideraría como tarea imposible. Del robo se habrá de culpar, según se informó, a las restricciones impuestas como consecuencia de la penuria de petróleo. Los edificios públicos tienen la obligación de ahorrar, y, entre otros, el Museo dedicado a Picasso, que a las doce de la noche debe apagar los reflectores que lo iluminan. La oscuridad fue, al parecer, el manto protector de los ladrones.

A pesar del feliz desenlace, el suceso se anota ya como precedente de una posible y activa presencia nocturna de los hurtadores de obras de arte en los Museos franceses. El Museo Picasso de Antibes está instalado en un castillo del siglo XIV que perteneció a los Grimaldi, la dinastía que gobierna Mónaco desde hace muchos siglos. El Municipio de Antibes había hecho instalar hace sólo unos meses y a causa de un pequeño robo cometido en el Museo el pasado mes de junio un sistema de seguridad que, como se ha visto, no ha surtido el menor efecto.

■ La segunda noticia señala que un cuadro del maestro de Málaga ha sido vendido recientemente en Londres, en una subasta de la casa Sotheby, en 340.000 libras o, lo que es igual, 44.744.000 pesetas. El

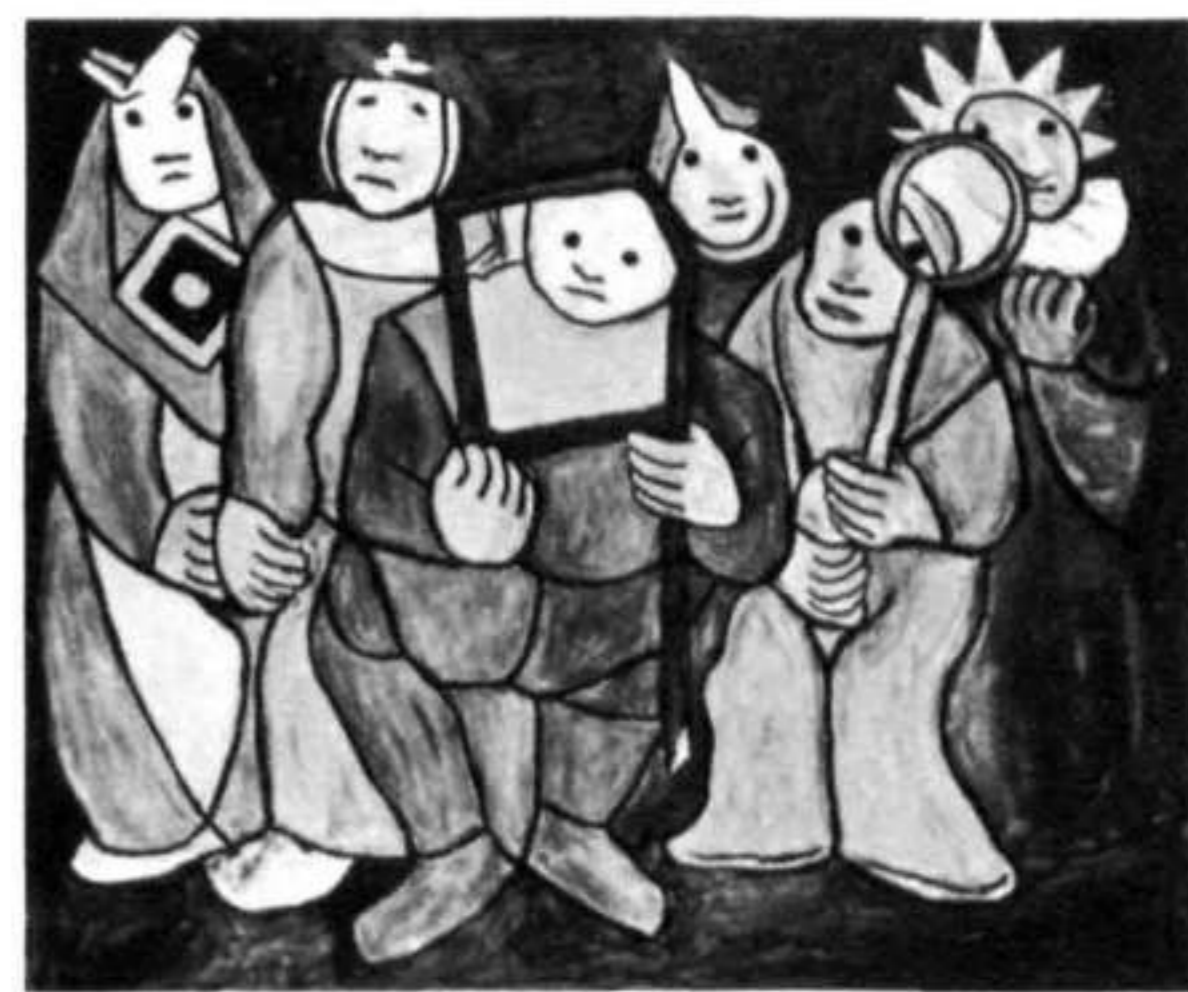
cuadro se titula «Mujer sentada», y fue pintado en 1909, ya en plena época cubista picassiana. El precio de 340.000 libras esterlinas representa un récord en la cotización de subastas londinenses de obras de Picasso. El anterior récord, por un cuadro de nuestro famoso pintor, fue establecido el pasado mes de octubre en Nueva York, al pagarse por la obra subastada la cantidad de 697.800 dólares.

■ Y la tercera y última noticia referente a Picasso no está enteramente dedicada al pintor, pero sí apuntándole como principal protagonista. Dentro de los acuerdos de intercambio de obras entre los museos del Louvre y Metropolitano para ser expuestas en Nueva York y París, respectivamente, el Gabinete de Dibujos del gran museo parisiense ha presentado las pasadas semanas una colección de «Dibujos franceses de David a Picasso» —que es siempre francés para los franceses, aunque Picasso se empeñase en decir lo contrario—. La colección se conserva en los Estados Unidos, y consta de 94 piezas, que muestran la evolución del dibujo francés durante más de un siglo.

La más antigua de las obras presentadas fue un estudio de plegados realizado por David para «La muerte de Sócrates», en 1787. Los organizadores hicieron una selección entre las obras de los artistas mejor representados en el Museo Metropolitano: Ingres, con sus estudios para el «Retrato de Bertin»; Degás, con ocho dibujos, entre los que figuran los retratos de Manet y Duranty; Seurat, con el retrato de Amat-Jean, y otros dibujos de los pintores «fauves» y cubistas, hasta Picasso.

Más de la mitad de las obras que se exponen son en realidad adquisiciones del Museo Metropolitano. Aunque el Departamento de Dibujos no fue creado hasta 1960, los conservadores se han preocu-

pado de enriquecer las colecciones, comprando, por ejemplo, obras de Degás cuando se hizo la venta de su taller de 1918. Esta exposición ha servido también para rendir homenaje a los coleccionistas americanos, que han hecho donativo de sus dibujos al museo neoyorquino y han contribuido a la nominación de los artistas franceses en los Estados Unidos.



MATEOS, EN PARÍS

En la Galería Suillarot, de París, ha expuesto su obra, del 28 de febrero al 10 de marzo, el pintor Francisco Mateos, un gran artista español que goza de rancio prestigio en la capital francesa. Recordamos que en 1928 realizó una serie de murales en la Sorbona.

En el catálogo de la exposición se dice: «Bruegel moderno, tintado a veces de Arcimboldo, de Goya, de Valdés Leal —de quien recibió el legado espiritual en su juventud—, comparte con Solana el honor de haber dado nacimiento al Expresionismo ibérico del siglo XX.»

«LA ASUNCION», DE TIZIANO

La tabla de «La Asunción», de Tiziano, pintada entre 1516 y 1518, y considerada como una de sus obras más importantes, ha sido retirada del altar mayor de la basílica «Dei Frari» de Venecia, para ser restaurada. La imponente obra

tizianesca mide 6,90 metros de altura por 3,60 de anchura, y fue encargada a Tiziano por el prior del convento «Dei Frari» en el año citado.

Las obras de restauración —limpieza y eliminación de pequeños agujeros de carcoma— se desarrollarán bajo el control teórico de la Superintendencia de Obras de Arte de Italia, y serán financiadas por un comité norteamericano. Se cree que «La Asunción» podrá volver a ocupar su puesto sobre el altar mayor de la basílica antes del próximo 15 de agosto. En tanto será sustituida por una obra de Angeli, de dimensiones inferiores, que representa a la Inmaculada Concepción.

SIQUEIROS Y THEODORE ROUSSEAU

David Alfaro Siqueiros, que junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco formaba la terna de gigantes de la pintura mural mejicana, ha fallecido en Cuernavaca (Méjico) a consecuencia de un cáncer. Siqueiros había nacido en Chihuahua en diciembre de 1896; dejó al país en que nació una inmensa gloria internacional, presente en sus obras admirables. Entre sus trabajos más recientes e importantes figura el Centro Cultural David Alfaro Siqueiros, ubicado en la capital mejicana, y que incluye 4.341 metros cuadrados de pintura mural del maestro aquí recordado.

La vida de Siqueiros fue signada por un espíritu eternamente revolucionario. En su juventud, a los veintitrés años, desempeñó el cargo diplomático de agregado militar a la Embajada de Méjico en Madrid, en donde entró en contacto con nuestra pintura y conoció mayormente la tierra española, en donde residió en distintas ocasiones de su vida. En la Bienal de Venecia fue premiado con el máximo galardón pictórico, y su creativa de muralista, así como de pintor de caballete, alcanzó desde su primer momento la estimación universal, siendo considerado, a la hora de morir, como uno de los más extraordinarios pintores del tiempo presente. Méjico le ha honrado ahora, a la hora de morir, dando sepultura a su cuerpo en la Rotonda de los Hombres Ilustres de Méjico.

● En Nueva York falleció el conservador-jefe de la sección pictórica del Museo Metropolitano,

Theodore Rousseau, autoridad de mayor prestigio en el mundo internacional del arte. Su nombre era familiar en la obra museal de nuestro tiempo, y su presencia fue en muchos momentos fundamental en la actividad del arte contemporáneo. Era un magnífico conocedor del arte clásico español, y a él se debe en buena parte la incorporación al famoso museo neoyorquino del «Retrato de Juan de Pareja», de Velázquez. Solía pasar algunas temporadas de descanso en una masía de su propiedad en tierras gerundenses —hablaba correctamente el español—, y su vinculación sentimental a España se fijó, entre otras manifestaciones, en su actuación en el Spanish Institute estadounidense. Había nacido en Nueva York hace sesenta y dos años.

EL ARTE Y LOS NIÑOS

Dos noticias francesas referidas al arte y los niños. El Museo de Artes Decorativas de París ha presentado una selección de juguetes procedentes del museo alemán de Sonneberg. Este museo, situado en uno de los antiguos centros de fabricación de juguetes de madera y muñecas, posee colecciones únicas, que permiten seguir la evolución de esta producción desde sus orígenes hasta nuestros días; primeramente se fabricaban los juguetes de madera; después, en el siglo XIX, se utilizó el papel «mâché» (machacado), la cera, la porcelana, etc.

Entre las piezas más curiosas expuestas aquí figuraban animales de madera torneada del siglo XVII, juguetes musicales, autómatas, etc.; ochenta muñecas mostraban la historia de este juguete, universalmente difundido, que fue al principio un simple bolo de madera, con brazos articulados, hasta llegar a convertirse en verdaderos modelos reducidos de niños. Una sala estuvo destinada exclusivamente a la presentación de conjuntos animados: casas de muñecas, escenas de género —por ejemplo, Gulliver en el país de Lili-put—, máquinas de vapor, etc. Por último, una sala fue dedicada a los animales de felpa, a los títeres y a diversas creaciones de la juguetería del Este de Europa. Un rincón dedicado a los niños permitió que éstos pudiesen jugar con muchos de los juguetes presentados en la exposición.

El Museo de Artes Decorativas

de Lausana organizó en 1972 una exposición de libros de niños, donde se trataba de presentar una selección internacional de obras ilustradas representativas de cada nación, que ofreciese una verdadera preocupación de la calidad, y que ha mostrado cómo los ilustradores contemporáneos han adaptado, para uso de los niños de hoy, los temas clásicos y nuevos de leyendas o de la vida cotidiana.

El Centro de Creación Industrial de París presentó a su vez una exposición completada con obras aparecidas recientemente, los dibujos originales, las realizaciones debidas a jóvenes ilustradores, etc., para cuya exposición fueron elegidos unos 600 títulos. Todos los libros presentados estaban a disposición de los niños. Las obras seleccionadas fueron publicadas en Alemania, Inglaterra, Austria, China, Estados Unidos, Francia, Hungría, Irán, Japón, Polonia, Suiza, Checoslovaquia, Rusia y Yugoslavia. Una animación teatral, concursos y juegos, un taller de pintura y un espectáculo especialmente creado con ocasión de esta muestra expositiva completaron el interés de esta muestra parisiense, a la que la crítica estimó de admirable.

ROBO DE DOS MANTEGNA

Dos obras de Andrea Mantegna y un cuadro de la Virgen de la escuela del mismo pintor han sido robados del museo del castillo medieval de Verona. Se trata de dos cuadros que representan a la Sagrada Familia y a Cristo en la cruz, respectivamente. Dado que los tres cuadros estaban expuestos en la tercera planta del castillo, la policía supone que los ladrones se introdujeron por el tejado.

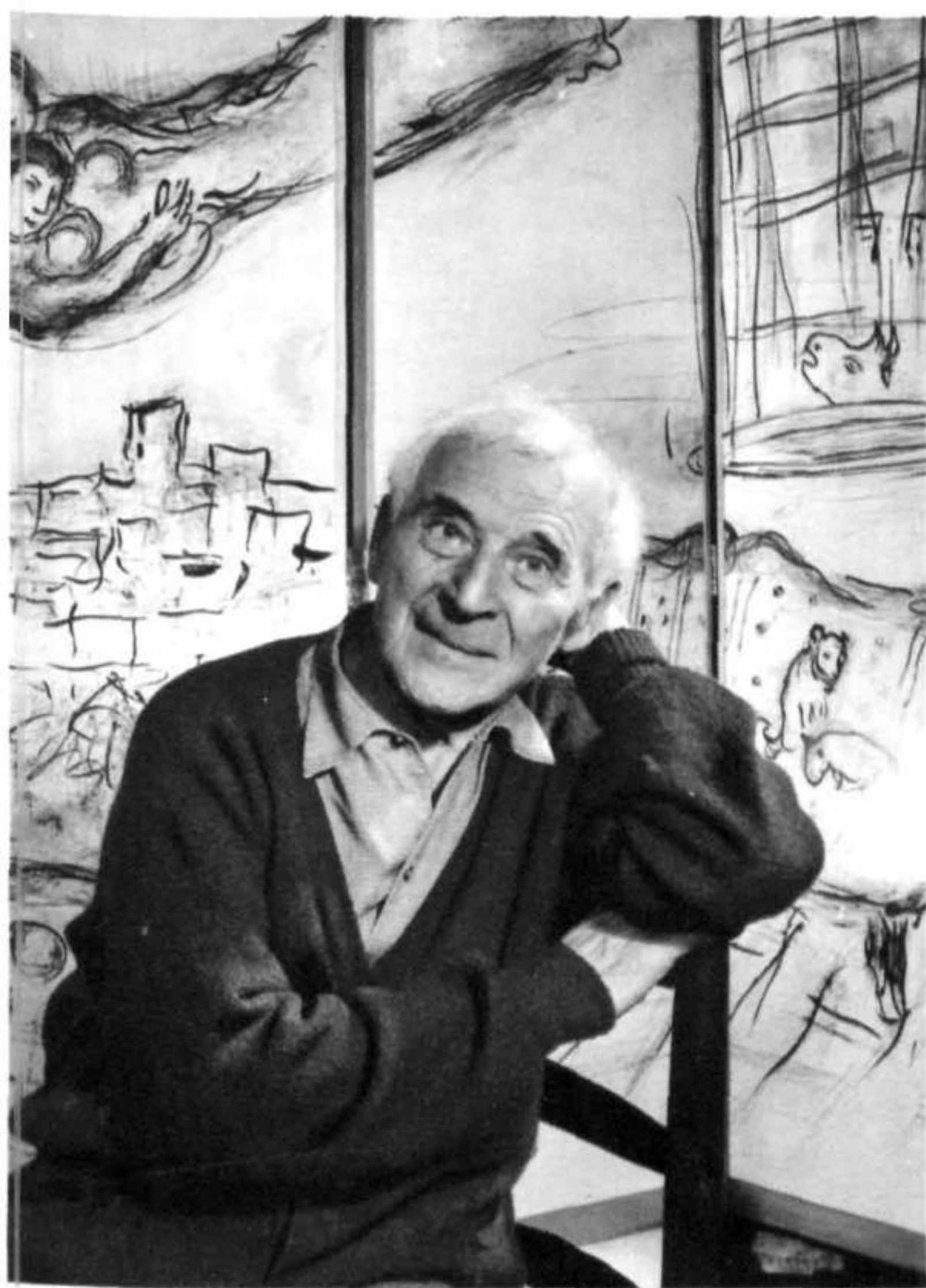
ENTRADA EN LOS MUSEOS INGLESES

La entrada en los museos ingleses ha dejado de ser gratuita con efectos inmediatos. Más de tres años ha durado la discusión de esta nueva ley. Los museos habían calculado que la recaudación por este concepto no les aportaría grandes ventajas financieras. La nueva ley debe contemplar multitud de excepciones, ya que la mayoría de las donaciones recibidas por éstos están condicionadas a que fuesen accesibles al público de modo gratuito.

Existe, por otra parte, un temor bastante extendido de que el número de visitas se reduzca considerablemente.

RESTAURADA LA CATEDRAL DE TRIER

La catedral de Trier, cerrada por obras desde hace ocho años, será abierta nuevamente al público el próximo mes de mayo. Para ese mes concluirán las obras de restauración que vienen realizando un grupo de restauradores polacos desde comienzos de diciembre de 1973. El interior, así como el altar de la Eucaristía y el púlpito, serán debidamente restaurados,



procediéndose también a la limpieza de todos los demás altares y objetos de valor. La iglesia episcopal, construida por Constantino el Grande en el siglo IV, es la más antigua en su estilo.

SALA CHAGALL, EN ZURICH

La Kunsthaus de Zurich ha registrado un importante incremento de cuadros de Marc Chagall. A una donación de la señora Wava

Chagall se suman cuatro adquisiciones de aficionados de Zurich (entre ellos, un óleo de 1910, «El parto»), así como un depósito permanente del artista. Junto con los trabajos ya existentes, la Kunsthaus puede presentar en la actualidad una sala completa con 14 obras de Marc Chagall.

SUBASTAS EN SUIZA

Las subastas del otoño de 1973 en la Galería Koller, de Zurich, han tenido resultados espectaculares. Por un millón de francos suizos fue subastada la pintura «Jeune femme au paravent mauresque», de Henri Matisse. Por una naturaleza muerta de Nicolás de Staël se pagaron 320.000 francos suizos. También tuvieron buena acogida las obras de pintores suizos, llegándose a pagar por un paisaje de Ferdinand Hodler 133.000 francos suizos, tres veces más del valor en que salió a subasta. Un paisaje montañoso de Cunno Amiet se adjudicó en 37.000 francos, y una muchacha acostada de Giovanni Giacometti, en 40.000 francos suizos.

RODIN, DESCUBIERTO EN MOSCU

En la colección de obras de arte de un teatro de Moscú ha sido descubierto un busto de Rodin. El busto, que representa a Víctor Hugo, se encuentra en la colección desde 1907. Será expuesto próximamente en el Museo Pusckin.

DESTRUCCION DE OBRAS DE ARTE

Una «Historia cultural de la destrucción europea» quiere realizar, para una serie de televisión, un equipo de Radio Baviera, bajo la dirección del director Horst Siebecke, especialista en documentales. El grupo viajará para este fin a través de toda Europa, desde cabo Norte hasta Sicilia, y desde las costas del canal hasta Berlín, para filmar bajo el patrocinio del Consejo de Europa las destrucciones cada vez mayores que se están produciendo en Europa en momentos histórico-artísticos a causa de la progresiva contaminación del agua y de la atmósfera. Los traba-

jos de rodaje deberán estar concluidos en julio de 1974.

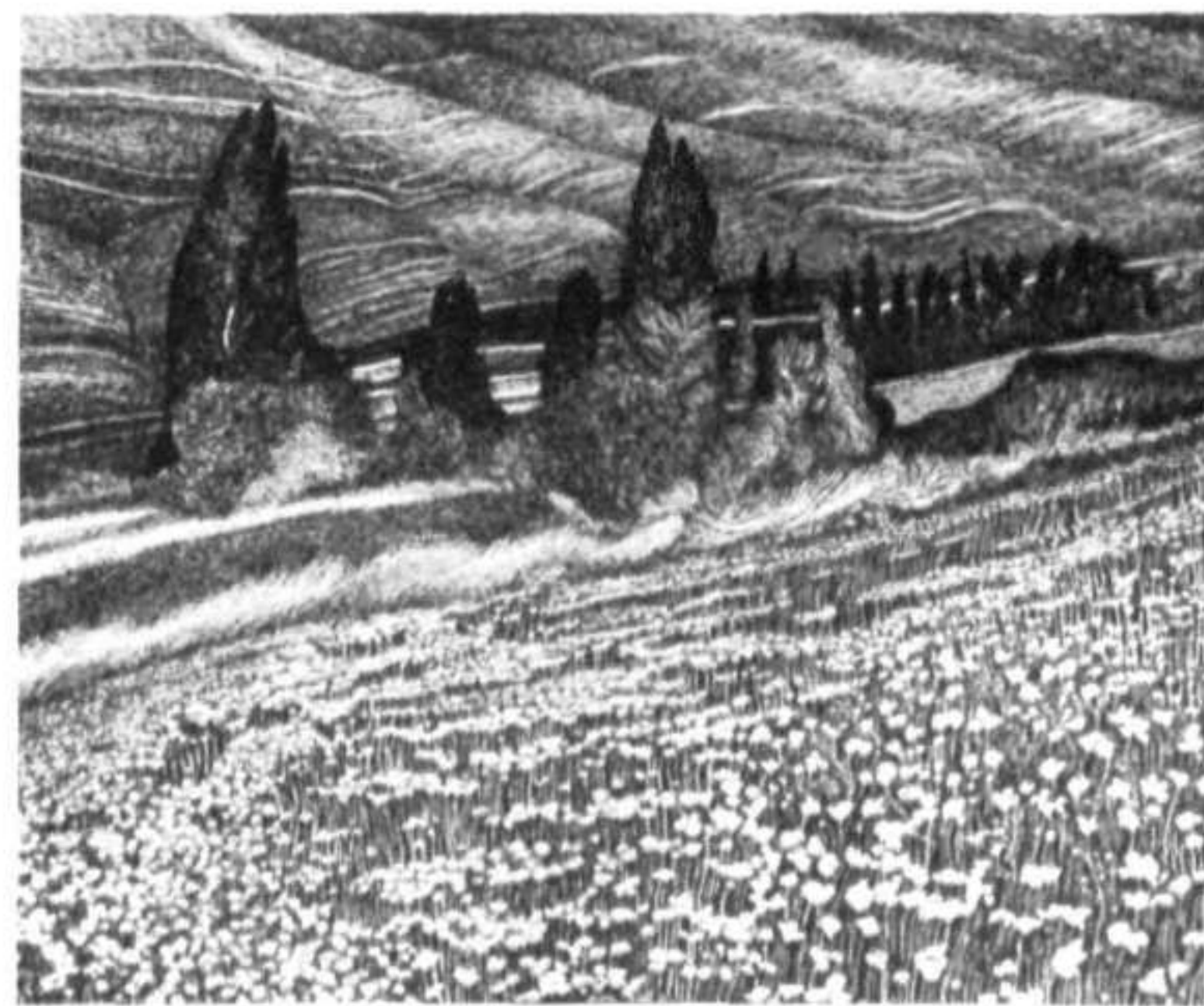
BIENAL EUROPEA DEL GRABADO

La Association Mulhouse pour la Culture, en unión con la Escuela de Bellas Artes, el Museo de la Impresión, la Sociedad Industrial, diversas sociedades locales de grabadores y la Biblioteca Municipal de Mulhouse (Francia), acaban de crear una bienal europea del grabado, cuya primera manifestación tendrá lugar en junio de 1974.

El Comité organizador de la bienal invita a las autoridades de diversos países, entre ellos España, a que envíen catálogos recientes de exposiciones de grabados celebradas en cada uno de estos países, a fin de seleccionar aquellos que sean susceptibles de ser invitados a esta manifestación.

DISDIER EXPONE EN BERNA

En la Galería Münster, de Berna, Jorge Disdier ha presentado una magnífica exposición de óleos y dibujos. Tema de los óleos era la figura, que nunca ha expuesto en España. Sus dibujos eran paisajes y bodegones.



Casi al mismo tiempo se ha celebrado otra exposición en el salmantino palacio de Garcí-Grande, en la que Disdier mostró dos grandes dibujos en tinta china que le acreditan como gran dominador de la forma y de la línea, cosa poco frecuente entre nuestros pintores jóvenes. Completaban la exposición paisajes y bodegones realizados con diversas técnicas y que llamaron poderosamente la atención de los visitantes.

DESCUBIERTO UN LEONARDO

En la ciudad italiana de Marcellate ha sido descubierta una pintura de Leonardo de Vinci. En una operación de limpieza y arreglo del almacén de un comerciante de quesos se encontró el óleo, de 50 x 73 centímetros de tamaño, que representa una figura de Cristo. Después de largas investigaciones, los expertos han concluido que se trata, sin duda alguna, de un auténtico Leonardo.

PINTURA CHECA DEL SIGLO XX

La exposición de pintura checa del siglo XX (parte segunda), accesible al público en la Galería Nacional de Praga desde el 11 de diciembre de 1973, muestra un conjunto de más de 380 cuadros de los fondos de la colección de arte moderno de dicha galería.



E. FILLA.

Esta exposición sigue a la primera parte de la exposición de pintura checa del siglo XX, que presentaba la obra de la llamada generación de los años noventa. La presente edición muestra la obra de los artistas de la generación de Los Ocho, Los Obstnados y la Sociedad de Artistas, cuya contribución a la evolución del expresionismo, el cubismo y el realismo checos ha sido capital. Son,

en su mayor parte, artistas del período comprendido entre las dos guerras mundiales, si bien algunos de ellos han contribuido a la evolución del arte checo con posterioridad a 1945.

De la originalidad del expresionismo checo son acreedores sobre todo el Grupo Osma (Los Ocho), que organizaron sus primeras exposiciones comunes en 1907-8. Destacan entre los miembros de este grupo Emil Filla, Bohumil Kubista, Willi Nowak, Otakar Kubin (Coubine), Vicenc Benes, Antonin Prochazha y otros jóvenes que se incorporaron posteriormente al grupo Kubista, Filla y Prochazka, que junto con el escultor Otto Gutfreund se convirtieron en los protagonistas reconocidos del cubismo checo, por haber sido los que mejor supieron asimilar las tendencias del arte europeo contemporáneo.

¿RECUPERADO UN RUBENS?

En el Museo de Arte de la Universidad de Princeton ha sido expuesta recientemente la pintura «Los leopardos», que es citada en diferentes documentos, entre otros en una carta de Rubens. Posiblemente se trate de un original desaparecido. La obra fue encontrada por el «marchand» neoyorquino Oscar Klein en un almacén de la metrópolis.

EL MOVIL DE MAYOR TAMAÑO

El escultor americano Alexander Calder, pionero del arte cinético, maestro de móviles y estables, ha creado ahora, a sus sesenta y cinco años de edad, la más cinética de sus obras: ha pintado, por encargo, un DC-8 de las líneas aéreas Bramff International con franjas policromas de gran tamaño; la única inscripción que figura en el Jet es la firma de Calder bajo la carlinga del piloto. El móvil ha sido creado para realizar vuelos regulares con Sudamérica.

REAPARICION DE UN CARAVAGGIO

Después de casi un año de celoso secreto, se da a la publicidad

la presencia de «La conversión de María Magdalena», de Miguel Angel Caravaggio, el gran maestro del tenebrismo italiano de fines del siglo XVI, y cuya influencia se manifestó en mayor grado en buena porción del arte europeo del siglo XVII. La pintura, que se estimaba perdida y que muy contadas personas habían visto anteriormente, se presenta actualmente en el Instituto de las Artes de la ciudad norteamericana de Detroit, su afortunado poseedor desde estos momentos.

Según la información facilitada por el «New York Times», la institución de Detroit compró el cuadro en marzo del pasado año por 1.100.000 dólares, unos 63 millones de pesetas, manteniendo en secreto dicha compra hasta ahora. La obra era conocida entre los estudiosos especializados del maestro italiano como el «Caravaggio Alzaga», por la familia argentina en cuyo poder estuvo desde principios de siglo. (Un miembro de esta familia, don Martín de Alzaga, reside en Madrid, en donde es propietario de la galería de arte Studio.) Indica el «Times» que la pintura, realizada por Caravaggio en 1598, había permanecido en la familia Alzaga hasta su compra por el Museo de Detroit, aunque no indica si la venta se llevó a cabo directamente.

El «Times» señala a la vez que el 25 de junio la obra de Caravaggio, sin limpiar y no suficientemente estudiada por expertos, fue puesta a la venta en una subasta de Christie's, en Londres, siendo retirada al no conseguir dar el precio de reserva que habían establecido sus dueños. Más tarde fue restaurada y autenticada por el experto italiano Luigi Salerno y por el inglés Denis Mahon, de la National Gallery londinense. Cuando los directivos del Instituto de Bellas Artes de Detroit decidieron su compra después de largos exámenes, otros especialistas ya habían certificado la autenticidad de la pintura. La compra se realizó gracias a un préstamo de 600.000 dólares por parte de la Fundación Kresge y un regalo de medio millón de dólares hecho por la viuda de Edsel Ford, el hijo de Henry Ford I, quien desde hace muchos años viene ayudando al Instituto, que depende del Ayuntamiento de Detroit.

CATEDRAL DE CADIZ

Informe técnico en torno a la catedral de Cádiz. El arquitecto don Juan Bassegoda Nonell, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, llamado a la capital gaditana por el Ayuntamiento de la ciudad para emitir un informe técnico sobre la situación de la catedral, que, como se sabe, permanece cerrada desde hace varios años por causa de su deficiente estado de conservación, ha declarado que «si se dispusiera de medios suficientes para ello, en dos años o en dos y medio se podría terminar su restauración.»



El profesor Bassegoda, que es miembro fundador del Consejo Internacional de Monumentos y secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, señaló a la vez que con un presupuesto de 50 a 60 millones de pesetas se podría dejar la catedral en perfectas condiciones, y con una cifra menor, dejarla en condiciones de reabrirse a los cultos religiosos. Al parecer, la reparación de la catedral se concretará en paliar el incremento de la degradación que ha llevado la piedra al haber estado durante muchos años expuesta a

la acción de las inclemencias del tiempo, con lo que esto supone de erosión. El método a seguir, según el señor Bassegoda Nonell, será el de limpiar completamente la parte de la piedra e introducir unas fijaciones de metal inoxidable y luego aplicar encima un mortero de cemento de alta resistencia, reproduciendo posteriormente las formas de molduras decorativas con moldes de las que están enteras, lo que podría restituir a la catedral de Cádiz su aspecto normal.

DE NUEVO, LA PUERTA DE ALCALA

Ampliando nuestra información del pasado Noticiario Nacional en torno a la monumentalidad de la Puerta de Alcalá madrileña y de la plaza de la Independencia, en que ella se ubica, damos noticia de que, a petición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y previo informe favorable de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, la Dirección General de Bellas Artes ha incoado el expediente para la declaración como monumento histórico-artístico de carácter nacional a favor de las citadas plaza de la Independencia y Puerta de Alcalá.

La historia de las mismas es la siguiente: la Puerta de Alcalá fue mandada construir por Carlos III para conmemorar su entrada en Madrid en 1760. El monarca quiso sustituir el viejo arco de Alcalá por una grandiosa puerta monumental que fuera un verdadero arco de triunfo conmemorativo. Pensaba de este modo lograr dos objetivos: rememorar para la Historia su entrada en la capital del reino y ascensión al trono y dar realce y lustre a una de las principales entradas en la corte, estrechamente relacionada con los excepcionales parajes del contorno.

En primera instancia se encargó de la construcción de la nueva puerta al arquitecto Ventura Rodríguez, cuyos proyectos fueron desechados. Posteriormente fue encargado del proyecto el general de brigada e insigne arquitecto Francisco Sabatini, que sería el

realizador de este primer arco de triunfo moderno de Europa. La obra de Sabatini está inspirada en un monumento romano, el Fontanone del Janículo, obra de Fontana y Maderna. Escogió un orden jónico para las columnas y pilastras. El escudo borbónico de la fachada que mira a Oriente es obra del escultor Francisco Gutiérrez, y los trofeos y cabeza de león y otras esculturas fueron realizadas por Roberto Michele, es decir, los mismos escultores de la fuente de la Cibeles. Los materiales empleados fueron piedra blanca de Colmenar y granito de Segovia.

A consecuencia de la revolución de 1868, el entorno de la Puerta sufrió numerosas reformas urbanas, hasta llegar a la situación de hoy, ya públicamente conocida y controvertida. La Puerta de Alcalá fue terminada en 1778, y quedó situada en un enclave urbano que, tras diversas reformas, derivó en la actual plaza de la Independencia, debida a una idea de Fernández de los Ríos, alcalde de Madrid, al igual que su denominación. Con respecto a esta plaza, también objeto de monumentalidad histórico-artística, cabe decir que las primeras construcciones en torno a ella fueron obra del marqués de la Torre-cilla en 1878, con la finalidad de contribuir al ornato público, aunque sin pretensiones de monumentalidad.

Todos los organismos oficiales, instituciones y particulares que puedan estar interesados en el asunto, podrán alegar cuanto deseen en trámite de audiencia durante la gestión del mencionado expediente. En especial, se ha solicitado informe del Ayuntamiento de Madrid como corporación representante de los intereses del pueblo de la capital de España.

CONSERVACION MONUMENTAL

Según orden del Ministerio de la Vivienda, publicada en el «Boletín Oficial del Estado», se dispone que la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación procederá a la elaboración de un catálogo de las localidades, sitios, recintos y conjuntos de interés

histórico-artístico que requieran el fomento y conservación del carácter arquitectónico tradicional o deban ser especialmente protegidos por razones paisajísticas de belleza natural o de equilibrio estético-tradicional.

Los proyectos de construcción de viviendas acogidas a protección oficial que hayan de ejecutarse en las localidades, sitios o recintos enumerados en el catálogo de referencia, deberán ser informados por la citada Dirección General previamente a la calificación provisional por los servicios competentes en materia de vivienda.

Los servicios técnicos de la sección de Urbanismo y Arquitectura de las Delegaciones provinciales del Ministerio de la Vivienda informarán los proyectos de construcción de viviendas, dictaminando expresamente si infringen o no las normas de protección histórico-artística o alteran el estilo de arquitectura y paisaje, belleza natural o equilibrio estético a que antes se hacía referencia.

MUSEO DE LA AEROSTACION MILITAR ESPAÑOLA

Un museo de la aerostación militar española será instalado en una de las salas del palacio de Cotilla, en Guadalajara, recientemente adquirido por la Casa Municipal de la Cultura. El museo será creado como recuerdo del nacimiento en la capital alcarreña de la aerostación militar española bajo el mando del general Vives y Vich. En él se guardarán recuerdos del nacimiento de la aviación nacional, fotografías, maquetas y otros recuerdos. El Ayuntamiento de Guadalajara patrocinará este museo, siguiendo una sugerencia del Aero-Club de la ciudad, que se complementará con la erección de un monolito recordatorio de aquella fundación.

NUEVO DIRECTOR DE LA ACADEMIA DE ROMA

La Academia Española de Roma cuenta con un nuevo director, el pintor Juan Antonio Morales, que sustituye en su cargo al escultor y académico de San Fernando Enrique Pérez Comendador, que cumplió en su cargo por jubilación. Juan Antonio Morales, también numerario sanfernandino, fue uno de los pintores españoles más destacados en su juventud por la novedad y vigor de su obra. Retratisa singular, templado en sus impul-

sos mozos tiempo después, fue elegido académico de San Fernando en marzo de 1964 para ocupar el sillón del fallecido pintor Manuel Benedito, ingresando el 23 de enero de 1966 con un discurso sobre «Whistler, a la sombra de Velázquez». Juan Antonio Morales Ruiz nació en Valladolid en 1912. La dirección de la Academia de Roma, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, le llega a Morales al cumplirse los cien años de la fundación y cuando su Reglamento ha sido modificado en busca de una mayor vinculación a las exigencias artísticas del tiempo presente.

CONSERVACION DEL ARTE SAGRADO

El «Boletín Oficial de la Diócesis de Coria-Cáceres» ha publicado diversas normas para la conservación de los monumentos religiosos, según las cuales, «para realizar obras de adaptación de templos, presbiterios, altares, etc., a las normas litúrgicas vigentes, es necesario la autorización del ordinario diocesano, quien no la concederá sin oír previamente a la Comisión diocesana de liturgia, música y arte sacro».

Por otra parte, «cuando se trate de retirar del culto algunas imágenes o desmontar retablos o altares, se facilitarán fotografías de los mismos para apreciar el estilo o mérito artístico que posean. Ese detalle fotográfico será necesario

siempre que se trate de la adquisición de nuevas imágenes y objetos de culto, tales como sagrarios, viacrucis, etc.».

En lo relativo a la venta de objetos o inmuebles propiedad de las parroquias, «se recuerda a los curas párrocos o encargados de parroquias y rectorías, que necesitan autorización por escrito del ordinario para enajenar muebles propiedad de la parroquia o iglesia, por exiguo que sea el valor de los mismos, so pena de incurrir en sanciones».

En cuanto a las imágenes, aunque estén retiradas del culto o de restos de antiguos retablos o altares, deberán acompañar alguna fotografía para formarse juicio del valor que posean. Y precisa a continuación que «las parroquias que posean imágenes retiradas del culto, restos de retablos o altares y objetos que no posean utilidad alguna, comuníquenlo a la Curia Diocesana y se le darán instrucciones para los mismos».

NUEVOS ACADEMICOS

● La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha elegido nuevos académicos de número y correspondientes. Entre los primeros figuran los escultores Cristino Mallo y Juan de Avalos. Cristino Mallo, que nació en Tuy en 1905 y ocupará la vacante del fallecido escultor Juan Adsuara, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1923, terminando la carrera con máximas calificaciones en 1927. Obtuvo la Primera Medalla de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954. Son suyas las esculturas del monumento a Eugenio d'Ors, frente al Museo del Prado, y su obra figura en los más importantes museos españoles de arte moderno. Recientemente le ha sido dedicado un importante estudio crítico-literario firmado por Camilo José Cela.

● Juan de Avalos nació en Mérida en 1911. Estudió, como Mallo, en la Escuela de San Fernando, terminando sus estudios en 1931; desempeñó el puesto de director de la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad, en donde también ejerció el cargo de subdirector del Museo Arqueológico. Su obra mayormente conocida es, sin duda, la de los evangelistas, arcángeles, etera, del Valle de los Caídos.

● Como académicos correspondientes de Bellas Artes han sido



elegidos los siguientes señores: en Alicante, don Tomás Martínez Blasco, arquitecto; en Baleares, don Bartolomé Mestre Fiol; en Ciudad Real, don Ramón José Maldonado y Cogat; en Cuenca, don Fidel Cardete Martines; en Las Palmas de Gran Canaria, don José Miguel Alzola González y don Juan Rodríguez Doreste, expertos en Arte; en Lugo, don Alvaro Gil Varela; en Oviedo, don Feliciano Redondo Cadenas; en Pamplona, don Pascual Rodríguez Aldabe; en Pontevedra, don José Fernández López; en Salamanca, don Antonio Lucas Verdú; en Valladolid, don Alberto Balil; en Vizcaya, don José Domingo Osma Yohn, y en Zamora, don Enrique Fernández Prieto.

● A la vez, han sido nombrados académicos correspondientes: en los Estados Unidos, Mr. Earl Rosenthal; en Francia, M. Claude Bedad, experto en Arte, y don Regino Pradillo Lozano, pintor; en Guatemala, don Jorge Luján Muñoz, y en los Países Bajos, el doctor Van Schendel.

CONCURSOS NACIONALES

Los premios de los Concursos Nacionales de Bellas Artes 1973, en las secciones de Arquitectura, Pintura, Escultura, Dibujo, Grabado, Literatura y Fotografía han sido concedidos: el de Arquitectura, dotado con 200.000 pesetas, a Alejandro de la Sota Martínez, por su obra «Edificio para aulas y seminarios de la Universidad de Sevilla»; el de Pintura, de 100.000 pesetas, a Cristo Peregrín, por su obra «Papel»; el de Escultura, de 100.000 pesetas, a Pedro María Alorriaga Urriaga, por su obra «Formas»; el de Dibujo, de 30.000 pesetas, a Oscar Estruga, por su obra «Dibujo»; el de Grabado, galardonado con 30.000 pesetas, a María Antonia Sánchez Escalona, por su obra «Extraña espera»; el de Literatura, de 30.000 pesetas, a Francisco Prados de la Plaza, por su obra crítica sobre las exposiciones organizadas por la Dirección General de Bellas Artes durante el período 1972-1973, y el de Fotografía, dotado con 20.000 pesetas, a José Lorite Vico, por su obra «Siluetas».

El jurado estuvo constituido por el profesor José Camón Aznar, como presidente, y como vocales, José Luis Vasallo, Julio Cano Laso, Julio Prieto Nespereira, Francisco

Lozano, José García Nieto y Francisco Echauz.

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

J. R. L. Secall ha expuesto del 23 de diciembre al 10 de enero de 1974 en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.

En la Galería Capitol, de Alicante, Antoni Miró ha presentado del 15 al 28 de diciembre de 1973 una exposición de pintura, litografía y escultura múltiple.

El Grupo 15 (Alcain, Bonifacio Alonso, Amalia Avia, R. Biadiu, Canogar, Cardenes, Cidoncha, Claudio, Amadeo Gabino, José Hernández, Monirul Islam, A. Lorenzo, A. Maya, Millares, Lucio Muñoz, J. Molina, Armando Pedrosa, Peinado, Romero, Saura, Suárez, Villalba), ha presentado una interesante exposición de obra gráfica (litografía, serigrafía, grabado sobre metal, etc.) en la Galería Carmen Durango, de Valladolid, del 22 de diciembre de 1973 al 8 de enero de 1974. También en Valladolid —y no es redundancia— Valladolid Carretero ha presentado una exposición de pintura del 2 al 14 de enero de 1974, en la Sala de la Caja de Ahorros Provincial.

Jesús López-Araguistain ha expuesto 29 dibujos del 26 de diciembre al 3 de enero en el Museo Provincial de Logroño.

LOPEZ ALARCON EXPONE EN MADRID

Tras participar en la exposición de alumnos de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, pensionados en la Residencia de Pintores de Segovia y en una exposición colectiva, en esta misma ciudad, en diciembre último Antonio López Alarcón ha presentado su obra en Madrid, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros.

López Alarcón une a su sólida experiencia técnica, forjada en un conocimiento de las reacciones del material de pintura y su adaptación a un idóneo proceder plástico, la gran sabiduría que otorga el saber vivir, recoger y decantar las últimas aportaciones de la pintura de los últimos años —por las que ha pasado la suya propia—, sin encasillarse en un tema ni en una corriente de moda más o menos efímera.

La obra de esta primera exposición en Madrid, que Villaseñor sitúa «dentro del neoimpresionismo de mejor casta», es una pintura de



una belleza a la que ya vamos estando poco acostumbrados.

Nos hallamos ante un universo cargado de lirismo, donde color, emoción y dominio de las artes pictóricas están al servicio del «momento» vivido.

Los paisajes pintados bajo el cielo límpido y el sol castellano de Segovia, como «pensionista del Paular», y que constituyen gran parte de las obras presentadas en esta exposición, son reflejos de un intenso equilibrio y serenidad anímicos. Serenidad que es fruto de una laboriosa dedicación sin regateos de esfuerzos a una obra personal en la que se cree.

«BATIK», NUEVA REVISTA DE ARTE

Fecha en noviembre, ha aparecido el primer número de la revista «Batik», subtitulada «Panorama general de las artes». Con redacciones en Barcelona y Madrid, está dirigida por Daniel Giral-Miracle, y en su cuadro de redactores y colaboradores se encuentran nombres de sobra conocidos en el campo de la crítica de arte: por lo que se refiere a este número, se incluyen reportajes de José María Ballester, Enrique Azcoaga, Gloria Moure y Francesc Miralles, además de crónicas de Rodríguez-Cruells, Carlos Sentí, Francisco Rivas, C. O. A. C. y Josep Iglèsias del Marquet.

«Batik» se presenta en formato de bolsillo, con 68 páginas de texto, más un reportaje en color de ocho páginas. Su periodicidad es mensual y su deseo es presentar una guía crítica e informativa de exposiciones y subastas en España y otros países, además de artículos que intentarán reseñar la

actualidad artística en diseño y arquitectura, reseña de libros, noticiario, concursos convocados o fallados, etc.

Por consiguiente, «Batik» no viene a competir con las revistas de arte ya existentes, que suelen ser de lujosa presentación y están impresas a todo color; el aspecto de la nueva publicación es, en estos términos comparativos, más modesto, ya que sólo el foto-reportaje interior (dedicado en este número al Museo de Villafamés) se imprime en dos colores. Las pretensiones de la nueva publicación no son ofrecer artículos metodológicos o ensayos, sino informar a los lectores de las novedades artísticas.

ARTESANIA VALENCIANA

La Organización Sindical proyecta celebrar una gran exposición artesanal en Valencia. Se trata de una vieja y sencilla aspiración del artesano valenciano, que ahora, según se anuncia, llegará a buen fin. Todas las voluntades coinciden en afirmar que el lugar más idóneo para celebrar este certamen sería la Lonja de la Seda, monumento artesano por excelencia.

Los gremios artesanos tienen auténtica vida en Valencia, cuya provincia mantiene mayor número de los citados gremios que ninguna otra de España. Algunos de ellos tienen más de siete siglos de existencia, sin solución de continuidad. El artesanado valenciano sobrepasa la cifra de 100.000 personas en esta dedicación. Y estos datos estadísticos se refieren sólo a talleres que están en posesión de la carta de artesanado, que es un título de maestría. Se han iniciado ya las gestiones preliminares al proyecto de la gran muestra artesana, de jerarquía capital para la exposición y conocimiento público de la inventiva artesana levantina.

ARQUEOLOGIA ROMANA Y MEDIEVAL CATALANA

Tres noticias sobre arqueología catalana. La construcción de la autopista de Barcelona a Valencia puede constituir un peligro para algunos restos arqueológicos de Tarragona, ya que parte de su trayecto discurriría por las canteras romanas, según informó la Prensa tarraconense. También es posible

que puedan resultar afectados los restos de una villa igualmente romana que se encuentra actualmente enterrada y de la que proceden restos de cerámica del siglo Primero, descubiertos no hace aún mucho tiempo. Los informes locales señalan la necesidad de que a la aparición del menor vestigio arqueológico, el suceso sea comunicado a las autoridades artísticas para su mejor recuperación y cuidado.

El Ministerio de Obras Públicas autorizó las operaciones para el salvamento de la antiquísima iglesia románica de San Vicens de Veders, en tierra barcelonesa, que sumergida por las aguas del pantano del Sau, había quedado completamente al descubierto a consecuencia de la pasada sequía, y ahora, aunque el nivel del embalse ha subido ya considerablemente, permanece exactamente a la orilla, lo que facilita la operación mediante el empleo de grandes barcazas, ya que, por otra parte, su emplazamiento se encuentra en un paraje muy difícilmente accesible por tierra. El nivel actual se mantiene, por ahora, constante, ya que el pantano del Sau va cediendo al de Susqueda parte del caudal embalsado, además de otras salidas para zonas urbanas. Este sistema regulador permite realizar la operación de salvamento de un monumento románico extraordinariamente valioso.

La iglesia de San Vicens de Verders se encuentra aguas arriba de la cola del pantano, al pie de los impresionantes cantiles de Collsacabra y casi enfrente de otro monumento románico muy importante: el antiguo monasterio de San Pedro de Caserres, que se alza en la extremidad del citado promontorio. Toda esta pintoresca comarca de las Guillerías y Collsacabra constituye un verdadero y vasto museo románico, del cual forma parte la iglesia de San Vicens de Verders, que data del siglo x.

Tres importantes obras de arte han sido restauradas recientemente en la zona leridana de Seo de Urgel: la catedral basílica, la iglesia prerrománica de San Miguel y el templo de Sant Cerni de Tabernoles. En la catedral se ha puesto fin a la segunda fase de mejoras, con un presupuesto aproximado de 12 millones de pesetas, que incluye la restauración de la fachada de la iglesia de la Piedad, adosada a uno de los muros del claustro catedralicio; a la vez se ha empedrado una de las calles contiguas, donde antiguamente

existió un cementerio medieval, y se ha descubierto parte del ábside principal de dicha iglesia. La iglesia prerrománica de San Miguel ha sufrido una notable restauración, habiéndose reconstruido, por su mal estado de conservación, casi en su totalidad.

También la iglesia de Sant Cerni de Tabernoles ha visto concluidas las obras de su primera fase de restauración. El templo es considerado como uno de los más antiguos de Cataluña.

SELLOS DE ARTE

Entre las emisiones filatélicas del año 1974 que serán puestas en circulación en España figuran primeramente la conmemorativa del Día del Sello, que será dedicada al pintor Rosales y su obra, con los motivos siguientes: «Tobías y el ángel» (una peseta), «Retrato del pintor Rosales», por Federico de Madrazo (dos pesetas); «El testamento de Isabel la Católica» (tres pesetas), «Nena» (cuatro pesetas), «Presentación de Don Juan de Austria a Carlos V» (cinco pesetas), «Los primeros pasos» (siete pesetas), «El evangelista San Juan» (diez pesetas) y «El evangelista San Mateo» (quince pesetas). La serie será puesta a la venta y circulación el próximo 29 de septiembre.

- Una segunda emisión artística estará dedicada al monasterio de Leyre e integrada por tres sellos estampados en procedimiento calcográfico bicolor, con valores de dos, ocho y quince pesetas, y con los motivos ilustrativos de la vista exterior del monasterio, cripta e interior de la iglesia, respectivamente. Se pondrá a la venta el 12 de diciembre.

- En enero entró en venta un sello conmemorativo del Cincuentenario del Consejo Superior Geográfico, de valor de dos pesetas y estampado en huecograbado policolor, reproduciendo un fragmento de la carta náutica que en el siglo xiv elaboraron los cartógrafos Cresques, de Mallorca, por encargo del rey Pedro IV de Aragón.

- La serie «Europa 1974» constará de dos sellos de dos pesetas estampados en huecograbado policolor, con la reproducción de la escultura ibérica «La dama oferente», y de un tercero de ocho pesetas, reproduciendo la también escultura ibérica «La dama de Baza».

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

MANUEL ANGULO

Los autores de la generación del 51 son los que hoy día se encuentran en su plena madurez compositiva, doblada ya la barrera de los cuarenta años. Muchas veces se ha dividido a los compositores de esta promoción en vanguardistas y moderados; pero el tiempo se ha encargado de ir borrando las posibles diferencias entre unos y otros, especialmente cuando han mantenido una posición personal que los hace difícilmente encasillables en un terreno u otro establecidos «a priori». Este es el caso de Manuel Angulo, un compositor que nos da la imagen de un autor maduro que ha llegado a dominar su lenguaje exactamente en la medida que necesita para cada una de sus obras.

Manuel Angulo nació en Campo de Criptana (Ciudad Real) el 11 de octubre de 1930. Sus estudios se desarrollaron en el Conservatorio de Madrid, donde fueron sus principales profesores Victorino Echevarría, Francisco Calés Otero y Julio Gómez. Tras haber coronado sus estudios con el Primer Premio de Composición y Premio Nacional Fin de Carrera, amplió estudios en diversos centros del extranjero. Así, en la Academia Chigiana de Siena, con Frazzi y Lavagnino; en el Mozarteum de Salzburgo, con Jelinek y Leinsdorf; en Venecia, con Ghedini, y en Niza, con Tcherepnine, Dutilleux y Aubin. En la actualidad, Manuel Angulo es profesor del Conservatorio de Madrid y de la Escuela Normal, habiendo desarrollado una intensa labor pedagógica y compositiva.

Las primeras obras de Angulo se inician en los primeros años cincuenta, pero el autor no empieza a considerarlas significativas de su pensamiento hasta un poco más tarde.

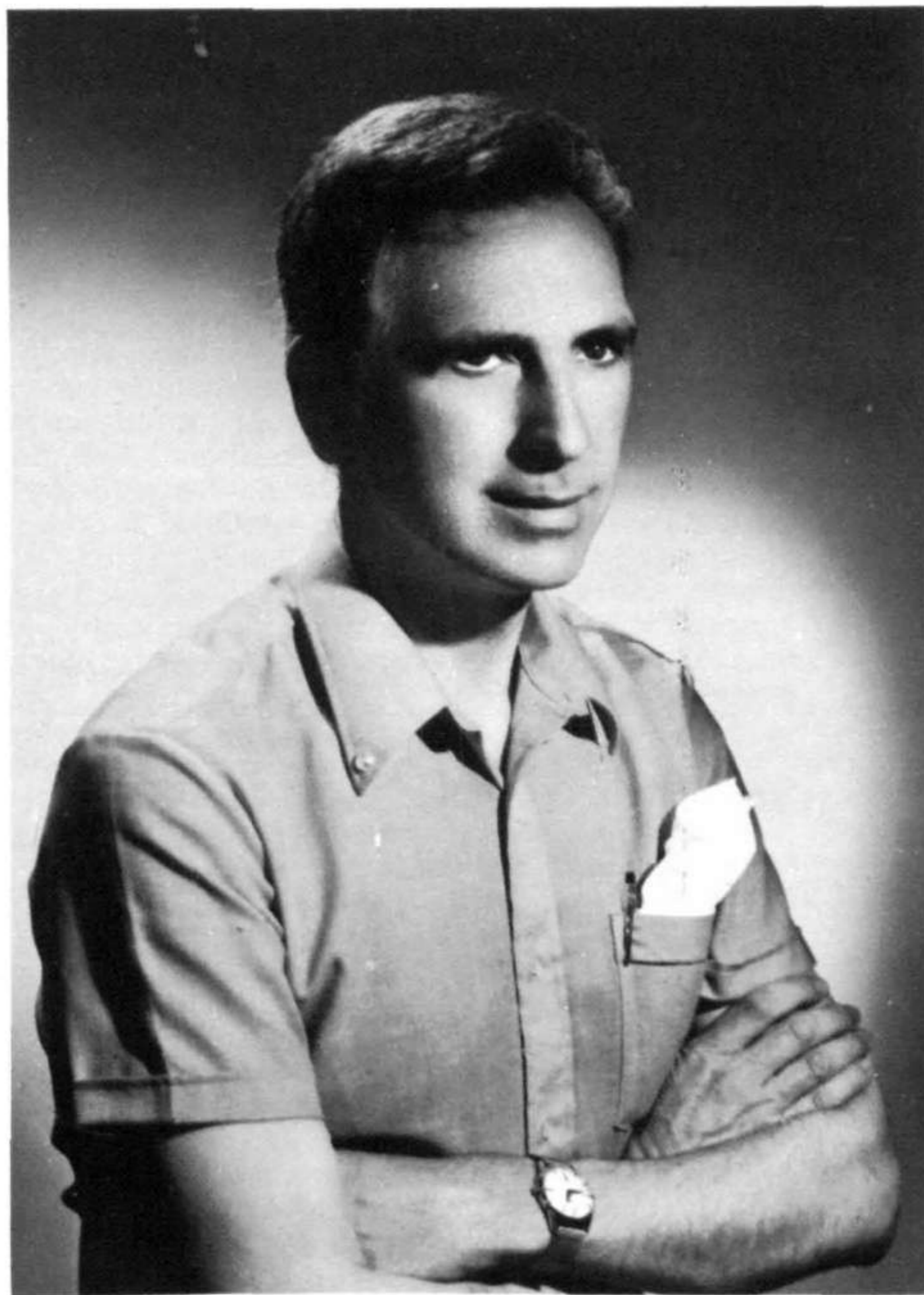
—Realmente mi primera obra considerable es el «Trío-sonata». Antes de ella puedo mencionar «Tres canciones españolas», para soprano y piano, de 1954; una «Suite» pianística del mismo año; «Dos líricas sobre texto italiano», para soprano y piano, algo más significativas, ya que en 1955, su año de composición, fueron interpretadas en el final de curso de Siena. También puedo citar «Un drama lírico», en tres actos de 1956, y «Tres piezas para cuarteto de arco», obra del mismo año, que no es un cuarteto articulado, sino tres tiempos distintos. En cambio, pienso que el «Trío-sonata» ya es una obra más considerable. Está escrita en 1956 y se escuchó en Siena y luego en el Ateneo de Madrid. Son tres tiempos en forma de sonata para violín, violoncello y piano. La música es bastante tradicional, pero creo que ya hay atisbos de una aportación personal que pueda significar apertura y mayor novedad.

Después de esta obra, Manuel Angulo produce algunas otras más circunstanciadas por su origen.

—El «Poema lírico», sobre un texto de Juana Ibarburu, para soprano y orquesta de cámara, lo compuse en 1957 como obra de concurso para la finalización de mis estudios de Conservatorio. Son siete canciones que están mediatizadas por su origen y que considero menos

interesantes que el «Trío-sonata». Del 1958 es la «Toccata homenaje», una obra para orquesta que, sin embargo, escribí pensando en su transcripción a banda, ya que está escrita como homenaje a mi padre, músico aficionado que dirige una banda. La obra es muy breve y busca las sonoridades de la banda. A esta obra seguirá otra quizá no especialmente significativa como evolución, pero sí interesante por su campo de búsqueda, las «Ocho canciones sefardíes», que escribí en 1959, para soprano y piano, por indicación de Sofía Noel, cantante que ha desarrollado una gran labor en pro de la música sefardita. La obra se ha difundido bastante y fue grabada en disco; en 1961 la orquesté. Por esta época compuse también un «Ciclo de piezas para coro» (1960), que no tiene mayor importancia.

En este momento Manuel Angulo produce su primera obra verdaderamente importante y también la primera que le proporcionaría un premio internacional.



—Se trata de la «Música concertante», para flauta, violín, viola, violoncello y piano, que escribí en 1960 y obtuvo el accésit en el Concurso Internacional de Vercelli. Se estrenó en el Festival Internacional de Niza de 1962 y posteriormente en Madrid. Considero que es una obra importante en mi carrera. Está escrita en una forma sonata tipo variación libre y, aunque se mantiene ligada a ciertos postulados tradicionales, ya está más cerca de la atonal y su forma y lenguaje son más modernos.

La evolución perceptible en esta obra va a dar resultados inmediatos en las siguientes.

—«Dos contrastes» es una obra para orquesta de arcos, que fue escrita en 1961 y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Bilbao. También la ha tocado la Orquesta Nacional y se ha dado en el Festival de Venecia. Está basada en un diseño de Frescobaldi y la compuse en Venecia. Básicamente se trata de presentar en dos situaciones y tratamientos distintos el mismo tema.

Este buen resultado de una obra para orquesta de cuerda anima al compositor a enfrentarse con la orquesta sinfónica:

—Los «Cuatro movimientos para orquesta» están compuestos en 1961 y en ese mismo año ganaron el Premio «Ciudad de Málaga», habiendo sido ofrecida por varias agrupaciones sinfónicas. Realmente se trata de una obra que tiene mucho que ver con el mundo de la «Música concertante» y que, como ella, significa una apertura hacia lo nuevo. Personalmente estimo, sin embargo, que los «Cuatro movimientos» son más logrados y, desde luego, mucho más personales de lenguaje y forma.

Viene luego una serie de obras más sencillas de concepción, que no detienen la evolución del compositor, aunque le hacen dedicarse momentáneamente a otros campos de la música.

—Las «Seis canciones populares» es un intento de música coral sobre canciones tradicionales españolas; en la actualidad he ampliado el ciclo, iniciado en 1961, con cinco canciones más. En 1962 escribí «Dos canciones» sobre texto de Lope de Vega, para voces infantiles y conjunto instrumental, con destino al Colegio Santa María de las Nieves, donde era profesor. Se trata de una composición sencilla, para ser interpretada por alumnos de bachillerato. Del mismo año es la canción gallega «Ría», para soprano y piano, sobre texto de Viñas Calvo, y de 1963 la cantata escénica para televisión «Dos pescadores».

Después de estas obras menores, Angulo vuelve a la orquesta para conseguir una nueva obra importante en su producción, la «Partita».

—La «Partita» es una obra para orquesta compuesta en 1964 como consecuencia de una pensión de la Fundación Juan March. Se trata de componer diferentes secciones sobre un mismo motivo. El germen de la obra es un intervalo de tercera y la segunda que hay dentro del mismo. La presencia de lo atonal es aquí muy grande y la instrumentación está muy buscada en sus efectos tímbricos.

Con esta obra, la evolución de Manuel Angulo parece haberse orientado decididamente hacia una renovación del lenguaje. Sus pasos han sido prudentes pero inexorables, y de ello darán fe sus próximas obras, aunque antes haya algunas catalogables como menores.

—«Tres invenciones» es una breve obra para quinteto de viento, compuesta en 1967, en la que me ciño mucho a las posibilidades de este tipo de conjuntos. La obra no carece de interés, a pesar de su brevedad y tengo la intención de completarla para conseguir un quinteto de viento más desarrollado, que quizá pueda contar como obra más importante dentro de mi producción particular. También de 1967 son «Dos canciones de Navidad», para voces infantiles y conjunto instrumental. Los textos son de Gerardo Diego y Luis Rosales y la obra tiene interés en la medida en que está destinada a ser cantada por niños en edad escolar.

Sin embargo, la dirección emprendida en «Música concertante» y triunfante en «Partita» es ya irreversible y va a producir las obras de verdadera madurez del autor.

—«Siglas» es un conjunto de ocho piezas para grupo de cámara, en la que me muestro dentro de un lenguaje avanzado y personal. La obra está compuesta en 1968 y con ella empieza realmente mi presente musical. Es la primera de mis obras que está escrita dentro de las consecuencias del serialismo. Las alturas, duraciones, etc., están totalmente controladas y no hay ningún factor aleatorio, aunque la pieza es rigurosamente postserial, y pienso que se trata de una de mis mejores obras y a partir de la cual puedo escribir con plena libertad y personalidad. Sin embargo, debo mencionar algunas obras posteriores que no están en la línea de ésta por tratarse de piezas de circunstancias escritas por diversos compromisos. Así, las «Dos rimas», para coro, sobre un texto de Gustavo Adolfo Bécquer, de 1970, y el ballet de 1971 «Tres cosas de Aranjuez». Esta obra surgió de un compromiso al celebrarse el Día de la Provincia. El texto fue de Ochaíta y la partitura la compuse en colaboración con Angel Arteaga. Es una obra un tanto tópica, en la que se glosan tres épocas del palacio de Aranjuez.

Sin embargo, Manuel Angulo no detiene su evolución ni abandona las posiciones conquistadas con su esfuerzo creativo. De esta manera, hace muy poco nos ha brindado una de sus más completas y satisfactorias obras y una de las mejores que registra la más reciente música religiosa en España.

—«Loores del Ave María» está escrita en 1973 por encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Creo que es mi obra más importante en la dirección de «Siglas». Es un trabajo atonal, pero con gran flexibilidad de escritura. Hay en ella momentos medidos y otros libres, y la forma de las siete secciones me viene dada por las siete partes del texto del Arcipreste de Hita en que me baso. No se trata de movimientos, sino de siete secciones ligadas, que no interrumpen en ningún momento el transcurso de la música. Los intérpretes son un cuarteto vocal y órgano. Este último no se concibe como un acompañamiento, sino independientemente. No hay duplicaciones, sino que cada elemento transcurre dentro de su técnica particular y coordinado con los demás para la unidad de la obra.

Manuel Angulo ha conseguido en «Loores del Ave María» un logro que le coloca en un puesto preeminente entre los compositores españoles de hoy. De su evolución futura cabe esperar mucho.

TOMAS MARCO

BIBLIOGRAFIA

RAUL CHAVARRI. «LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL».

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.
MADRID, 1973.

LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL

Por
**RAUL
CHAVARRI**

IBERICO
EUROPEA
DE EDICIONES, S. A.

Dentro de la crítica de arte es Raúl Chávarri uno de los profesionales más activos. Rara es la muestra estética que en Madrid —y hasta me atrevería a decir en España— no llega a su conocimiento y valoración. Gran estudioso y, por ende, teórico, tiene también un sentido práctico, gran espíritu de concreción, por lo que sus juicios y opiniones son siempre certeros y, lo que es más difícil hoy, inteligibles para el lector.

Todas estas virtudes, todos estos afa- nes se traslucen en este libro, gran guía de la pintura y de los pintores españoles de nuestros días. En él, en el libro, se ha propuesto Chávarri trazar «una obra

informativa y objetiva, más que crítica y personal... un estudio dedicado a establecer referencias y precisiones sobre la actividad de los artistas plásticos vivos al comenzar 1973 encuadrados en una sistemática de carácter más expositivo que categórico... como resultado del planteamiento de una hipótesis de trabajo, prácticamente sin precedentes en la bibliografía artística española... la oferta de un punto de partida para que desde la aceptación, la crítica o el rechazo de los presupuestos sistemáticos que presentan otros escritores de arte ayuden a aclarar y exponer la rica variedad que está viviendo en su afirmación y contradicción nuestra pintura».

Perdónesenos que hayamos comenzado por el final, por las conclusiones que el autor ofrece como resumen de su trabajo, pero que aclaran perfectamente sus intenciones y el sentido y alcance del propio texto.

Como Introducción figuran cinco capítulos en los que Chávarri expone sus ideas sobre «Arte y Cultura», «La época de nuestro arte», «Tendencias, funciones y niveles de expresión», «La primacía de la pintura en las formas artísticas» y «La pintura española contemporánea». Capítulos muy meditados. Muy resumidos y exprimidos, sobre las cuestiones más importantes de la pintura actual, centran perfectamente al lector en las páginas que van a venir después y que en ningún caso son diccionario ni catálogo completo; más bien, ordenación y clasificación que trae consigo, como siempre, el empeño un tanto quijotesco de poner a cada uno en su sitio.

Con un bisturí, el autor estructura las características fundamentales del arte de nuestro tiempo: «En primer lugar, unas relaciones más directas entre el arte y la existencia de los hombres; en segundo término un intento del arte de restablecer al hombre en un puesto fundamental en el mundo, como reacción al sentimiento de que la ciencia ha hecho del hombre un extranjero en su planeta; en tercer lugar, las relaciones del arte con la sociedad de consumo, mucho más evidente en unas formas de creación artística que en otras y que han dado lugar al nacimiento de dos actividades, que nuestros antepasados no reconocían como artísticas, el múltiple u objeto artístico, fabricado semi-industrialmente, que por una parte responde a intenciones sociales y por otra mantiene el sentido de posesión burguesa

de la obra de arte, y el diseño industrial mediante el cual se da una forma más bella y más armoniosa a los objetos que forman parte de nuestra vida cotidiana; en cuarto término se da la irrupción de los nuevos materiales y su ilimitada progresión cuantitativa para la creación artística, y, por último, el proceso de fluctuación entre los distintos géneros artísticos y la anulación, o al menos el oscurecimiento, de una serie de fronteras entre los géneros.»

Sobre esta estudiada base se levanta, en documentadas ocho partes, toda la estructura del libro. Su enunciado ahorrará enumeraciones más pormenorizadas: «Los realismos de vanguardia», «La figuración y sus aspectos», «La transición figurativa», «La encrucijada neurofigurativa», «El "Pop art"» y tres proposiciones temáticas, «Simbolismo y surrealismo», «Dimensiones de la pintura abstracta» y «Materiales, formas y expresiones».

Cuidada impresión tanto en texto como en ilustraciones —muy bien elegidas, muy bien situadas— hacen de este libro una de las obras más importantes de las últimas décadas, consultor obligado para cuantos, en el futuro, quieran saber o decir algo sobre el arte de nuestros días.

L. S.

KANDINSKY. «DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE».

BARRAL EDITORES. BARCELONA, 1973.

Son muchos los testimonios escritos que, referentes a su vida o a su obra, o a ambas a un tiempo, han dejado artistas que han contribuido a renovar el arte y son piezas fundamentales en el de nuestro siglo. Un indiscutible primer puesto lo ocupa Kandinsky (Moscú, 1866-Neuilly, 1944), que ha pasado ya a ser un clásico del arte abstracto, como creador y como teórico.

Kandinsky trabajó incansablemente, de un modo que llegó a ser obsesivo, hasta el punto de que él mismo confiesa que sentía envidia de los trabajadores que en las horas libres podían vivir al margen de su trabajo, mientras él seguía llevando siempre sobre sí el peso de la gran preocupación que

el suyo le producía, a causa de su inquietud constante tras de conseguir un modo de expresión nuevo que fuera coherente con la evolución de arte y con su propia personalidad. Cuando hizo el descubrimiento de la pintura abstracta sintió el alivio de pisar en un terreno que pertenecían a él y a su época, y su lucha siguió, pero conociendo ya la meta hacia la que se dirigía.

Para difundir sus ideas estéticas y de paso también sus ideas personales sobre todo lo demás, tomando como centro la pintura, escribió numerosos ensayos y publicó libros que continúan teniendo vigencia, aunque buena parte de sus ideas están ya perfectamente asimiladas en el ambiente.

El primer libro que publicó, y el más difundido de todos, es «De lo espiritual en el arte». Aunque a un lector actual no le puede ya sorprender con la novedad de sus ideas, su lectura confirma que fueron renovadoras en la época en que se publicaron y mantienen su valor en la actualidad. Y permanecerá, ya que son el producto de un talento que, además de ser inspirado, poseyó en alta medida el sentido de la ponderación. Cada una de sus afirmaciones es el resultado de una meditación rigurosa. El libro lo concluyó Kandinsky en 1910, cuando tenía cuarenta y cuatro años. Habían pasado muchos años de búsquedas, pero ya seguro de sí mismo se abrió ante él un campo extenso en el que trabajar. Durante casi diez años, previos a la terminación de este libro, Kandinsky fue anotando pensamientos e ideas sobre el arte y reflexiones de tipo general que fueron la base de su redacción. Su título responde exactamente a su contenido. Para Kandinsky un cuadro es algo más que una tela pintada. «La riqueza cromática del cuadro —dice el pintor— ha de atraer con gran fuerza al espectador y al mismo tiempo ha de contener un sentido profundo... Mi libro "De lo espiritual en el arte" se proponía esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas...»

El libro se inicia con una introducción que comienza con estas palabras: «Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos.» Y en esta frase se encierra la idea fundamental que desarrollará y matizará a todo lo largo del libro.

Antes de llegar al tema central de la pintura dedica, después de la densa introducción, tres capítulos a exponer sus ideas previas y generales sobre el hecho artístico. En ellos expone la misión fundamentalmente espiritual del arte, sus ideas sobre la sociedad, señalando todas aquellas circunstancias que a su juicio impiden esta ascensión espiritual en el hombre y dando pautas que faciliten su realización. Estos apartados ocu-

pan la primera parte del libro. La segunda está dedicada exclusivamente al tema específico de la pintura. El primero y más breve, titulado «Los efectos del color» hace hincapié en la idea de que «la armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana». El segundo, y más extenso, del cual todo lo anterior es una preparación para su cabal entendimiento, es un capítulo teórico «El lenguaje de las formas y los colores». En él expuso sus ideas teóricas y científicas sobre el valor de las formas, sus relaciones entre sí, y también en lo que se refiere a los colores, así como las relaciones que existen entre ambos y el modo como el artista tiene ante sí un campo de posibilidades infinitas a través de las que puede crear y expresar su personalidad. Y ninguna de las afirmaciones pretende que hayan de seguirse textualmente, sino que las estima consideraciones que pueden contribuir a despertar la sensibilidad creadora y a activar su desenvolvimiento.

Siguen otros capítulos en los que incide en consideraciones de tipo general matizando las ideas expuestas anteriormente.

Para Kandinsky la obra de arte es algo que se sitúa por encima de la naturaleza: «Que el arte está por encima de la naturaleza no es un pensamiento nuevo», afirma, y para dar más fuerza a sus palabras anota a pie de página: «La literatura ha expresado ya hace tiempo este principio. Goethe, por ejemplo, dijo: "El artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo con sus fines superiores... es al mismo tiempo su dueño y su esclavo. Es su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos para ser entendido (!); su dueño, porque somete los medios terrenos a sus intenciones superiores y los pone a su servicio. El artista habla al mundo a través de una totalidad: ésta no la halla en la naturaleza; la totalidad es el fruto de su propio espíritu o, si se quiere, la inspiración de un aliento divino"».

El artista, a través de su inspiración y su trabajo, realiza la obra de arte, con lo que ello significa, y que Kandinsky expresa así: «La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística.» Ello comporta una responsabilidad, pues el artista: «... ha de saber que cualquiera de sus actos, sentimientos, pensamientos, constituyen el frágil, intocable, pero fuerte material de sus obras, y que, por lo tanto, no es libre en la vida, sino sólo en el arte».

Su sentido de la responsabilidad y eficacia hace además que el estilo literario de Kandinsky sea preciso y austero, encaminado a conseguir la mayor claridad expositiva.

A. F. M.



A.-M. THIBAUT LAULAN. IMAGEN Y COMUNICACION.

FERNANDO TORRES EDITOR. VALENCIA, 1973.

Obra colectiva, dirigida por la profesora Thibault-Laulan, en la que interviene un equipo pluridisciplinario perteneciente en su mayor parte a la Universidad de Burdeos III y que ofrece su aportación teórica a la problemática de la comunicación.

Robert Escarpit, en su capítulo introductorio «La vuelta de la imagen», con recortadas palabras traza una pequeña historia de la imagen y de la escritura: «En una sociedad atormentada por la creciente necesidad de comunicación, la escritura mecanizada tenía la ventaja de ser rápida, sencilla y económica. El desarrollo de la imagen se retrasó por carecer de un medio ágil y rentable como era la imprenta. Mientras que la escritura se incorpora desde el siglo XV a la era industrial, la imagen tuvo que seguir siendo artesanal hasta finales del siglo XIX. Hasta fecha muy reciente, tanto que las personas de más de cincuenta años todavía lo recuerdan, la imagen de calidad escaseaba y era alto su precio; incluso la que se limitaba a ser una tosca ilustración, aparecía en los medios populares aureolada con todo el prestigio que acompaña al objeto de lujo.»

Entre los estudios teóricos que agrupa el libro figura el de la profesora Thibault-Laulan «Imagen y comunicación»; el muy interesante de Abraham A. Moles, «Hacia una teoría ecológica de la imagen», y el de Denise Escarpit, «La imagen y el niño».

Siguen después las exposiciones de diversos campos de aplicación: el filme, el «comic», el libro infantil y las fundas de los discos. El conjunto de los trabajos amplía el conocimiento de los procesos de comunicación de masas que exige la sociología contemporánea.

M. S.

J. M. ALVAREZ EMPARANZA. «ORIGEN Y EVOLUCION DE LA PINTURA VASCA». EUSKAL PINTURAREN SORRERA ETA EBO-LUZIOA.

EDICIONES DE LA CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA. SAN SEBASTIAN, 1973.

Magnífica, agradable sorpresa la de este libro, pulcramente impreso y editado, con cuidadas y fieles reproducciones (cosa poco frecuente), texto en vascuence traducido por Mikel Ugalde (es el primer tratado sobre pintura vasca editado en lengua vernácula) y una ordenada exposición —al alcance del más humilde lector— de un gran tema, ya en otras ocasiones tratado, pero nunca con el acierto con que ahora lo hace Alvarez Emparanza. La labor de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa en pro del arte vascongado merece —gracias, sobre todo, a esta edición— las mayores alabanzas y el deseo ferviente de que sea imitada por otras instituciones provinciales y locales de nuestro país, que muchas empresas culturales y artísticas promueven, mas pocas con tanta dignidad y categoría como ésta que comentamos.

Editado el libro para favorecer el conocimiento de la pintura vasca (se han impreso 30.000 ejemplares), el texto explica, con asequibles palabras y exposición de antecedentes españoles y europeos, una pequeña historia del arte, la trayectoria y los personajes de la pintura vasca.

En el libro, como es natural, se concede preferente atención a los grandes maestros: Regoyos, Zuloaga, Ricardo Baroja, Arteta, Echevarría e Iturrino, quienes a partir de la segunda mitad del siglo XIX hicieron posible la magnífica floración actual de artistas plásticos. Y que contaron con el antecedente de los Bringas, Lecuona, Barroeta, Zamacois, Echenagusía y otros. El momento más representativo de la pintura vasca va desde 1885 hasta 1935 y son sus características más acusadas «la sobriedad de su paleta, su particular cromatismo —grises, azules, la gama de verdes, desde el veronés hasta el esmeralda, violetas y ocre—, la solidez de su dibujo, la ausencia de todo preciosismo que recordara los preceptos académicos, el encuentro con la etnia sin calor en lo que podríamos denominar ilustración regional, y la singular interpretación del paisaje, conjugada con una atenuada luminosidad». Con estas certeras palabras resume Alvarez Emparanza las características de la pintura vasca en uno de los más importantes capítulos del libro.

¡Cuántos nombres gloriosos de la pintura vasca, del arte español, aparecen en estas páginas tan ilustrativas y tan bien ilustradas!

L. S.

recen así indisolublemente unidos. Tal es la tesis capital de Wollheim: «Si a veces se nos antoja que el concepto no hace más que oscurecer al objeto, y que podría ser eliminado o viceversa; que el concepto es todo lo que necesitamos y que ha llegado el fin del objeto, en ningún caso avanzamos más allá de un gesto, y nada cambia cuando sustituimos el arte por el antiarte. Entonces, realmente, nos parece estar tratando con palabras y no con conceptos.»

Para el autor la estética se relaciona al mismo tiempo con esa comprensión del arte y con nuestra comprensión de la sociedad. Adentrándonos en la temática concreta, al preguntarse qué es el arte, Wollheim, como buen sajón, se muestra escéptico en orden a una definición satisfactoria. En un aspecto toscamente empírico, es la suma de todas las obras de arte. Pero los enunciados se enredan como las cerezas, porque ¿qué es una obra de arte? Un poema, una pintura, una composición musical, una escultura, una novela, y cada una de estas obras, ¿qué es? Si se pudieran completar estas lagunas, dice Wollheim, «tendríamos la respuesta a uno de los problemas tradicionales más evasivos de la cultura humana: la naturaleza del arte». Si se trata de elaborarlas con preferencia a otra cuestión las distintas definiciones particulares, a la vista de ellas se ha de comprobar si tienen algo en común y en qué consiste. Este método no encierra ventajas prácticas, bien se trate de descripciones o de definiciones. Es incluso probable que no pueda completarse ni siquiera la parte inicial o preparatoria de esta tarea.

Para obviar semejante escollo, se invierte el orden y se trata de anticipar las coincidencias de las respuestas particulares, extrayendo las evidencias que contienen, que ya poseemos, y cada uno tiene de experiencias en música, escultura, literatura, etc.

Esto implica tanto el hallar órdenes coincidentes como asimétricos. El área de coincidencias aparece delimitada por el hecho de que más allá de un cierto punto las artes permanecen obstinadamente particulares y, por tanto, irreducibles a ser sometidas a enlaces y nexos integradores. Esto se encuentra muy próximo a la postura tradicional, y es admitido por Wollheim como una limitación intrínseca y previa, que implica la totalidad de la investigación.

Seguidamente plantea lo que llama hipótesis del objeto físico. Que en cuanto a objeto de arte participa de esta condición. Por lo menos no se agrupa inmediatamente, «con los pensamientos, períodos históricos, números o milagros». El mismo abarca las siguientes tesis: 1.º, no hay ningún objeto físico que pueda confundirse con un poema, una composición musical o una novela; 2.º, en pintura y escultura, aunque esta identificación tenga cierta base real, en términos rigurosos, es errónea. Si bien la primera parte de este alegato es más difícil de afrontar con éxito, es la segunda la que encierra potencialmente más dificultades, como caso límite de respuesta de la primera parte. Y trae

no el enfrentamiento, con un ejemplar del «Ulises» o de «Rojo y negro», sino con el manuscrito de dicha obra. Es aquí donde la identificación con el objeto físico alcanza un grado más concreto. Sin embargo, el manuscrito es tan sólo el sustrato material de la obra, y si bien a veces ocasiona su pérdida, al acarrear la de la obra misma, esto es tan sólo una consecuencia de la dependencia material en que se hallan, pero no en modo alguno una identificación. Como argumento límite, aduce el autor a título explicativo que la obra de arte es la abstracción de la totalidad de los objetos físicos en que se encarna y, por tanto, está identificada sustancialmente con ellos. Esto puede salvar el espíritu de la hipótesis, pero no resiste para Wollheim argumentos como el que una novela o una ópera, al entrar en el mundo representativo de las ediciones, no tiene fin, aparece como algo indefinido en cuanto a sus límites. La objeción más seria es que todos los ejemplares del «Ulises» se consideran copias del mismo y nada más que eso. El propio hecho de esta semejanza requiere a su vez una explicación. Se invierte el orden normal del pensamiento; que son semejantes no porque lo sean entre sí los ejemplares, sino porque se aproximan al original.

En la segunda parte de esta recusación resulta que en pintura y escultura existen incompatibilidades que proceden de la misma obra de arte. Entre el objeto físico y la obra de arte y al revés. Las propiedades de encarnación que encierra la obra de arte se denominan representacionales, y la intencionalidad, propiamente expresiva; con frecuencia la importancia de lo intencional a este respecto alcanza un grado superlativo, y en cuanto a la representacional, la pregunta fundamental es: ¿Qué puede considerarse como una representación de qué? ¿Cómo representamos las cosas?

Las dos objeciones fundamentales a la teoría ideal de que las obras de arte son entidades mentales son que esta teoría convertiría el arte en algo inmanente y no tienen en cuenta el «médium», y si se relaciona la anterior teoría con la de la presentación o encarnación en objeto físico, se puede argüir contra la teoría de la presentación, la distinción en lo que tiene de exhaustivo, entre propiedades perceptibles de modo mediato o por intermediación e inmediatamente perceptibles. La temática del libro es sumamente compleja, y del análisis de estos temas, y sin salirse del límite que se ha trazado, pasa a estudiar el arte como forma de vida y la analogía entre arte y lenguaje y la confrontación del arte con la fantasía: la consideración de una obra de arte como objeto auto-suficiente. Y el aprendizaje del arte como producto cultural y no natural, y, por último, la historicidad del arte, problema tan candente como sugestivo. Omite con deliberación del marco de este libro la evaluación del arte y su carácter lógico, que haría perder a la obra el talante puramente descriptivo y fenomenológico en que se desenvuelve.

J. A. M. M.

DISCOGRAFIA

«EL MESÍAS», DE HAENDEL

JOAN SUTHERLAND, HUGUETTE TOURANGEAU, WERNER KRENN, TOM KRAUSE. AMBROSIAN SINGERS. ORQUESTA INGLESA DE CÁMARA. DIRECTOR RICHARD BONYNGE. ALBUM DE TRES DISCOS CON LIBRETO ILUSTRADO QUE INCLUYE TEXTO BILINGÜE DE LA OBRA. DECCA SET 465/7. ESTEREO.

Ya hace varios años que la gran soprano australiana Joan Sutherland grabó en Inglaterra «El Mesías», con un buen grupo de intérpretes y el famoso director Sir Adrian Boult. Excelente interpretación aquella, pero para mi gusto, dejando aparte los avances de la técnica, es mejor aún la que ahora nos ocupa. Richard Bonyngue, también australiano y, como se sabe, unido en matrimonio con la Sutherland, es un especialista en ópera y oratorio, y sus grabaciones en esos géneros pueden servir de modelo. Tanto Joan Sutherland como Bonyngue —los australianos guardan casi mejor las tradiciones británicas que los propios ingleses— recogen la mejor esencia del oratorio haendeliano, que en otras ocasiones resulta un poco falsificada cuando no verdaderamente traicionada. Hay que tener en cuenta que la monumentalidad de Haendel se funda más en el propio espíritu de la música que en la cantidad de elementos que se utilicen para interpretarla. Aunque hagan muy buen efecto para el gran público, las masas vocales e instrumentales que pueden exigir un Berlioz o un Verdi, no son aquí apropiadas. Haendel no necesita —aunque los use a veces— un gran número de instrumentos de metal, por ejemplo, para conseguir sus fines. Le basta una sola trompeta, de acuerdo con el texto, para suscitar en nosotros la emocionada esperanza de la Resurrección.

Haendel, después de abandonar el declinante género operístico italiano, encontró su camino en el «oratorio», gran estilo religioso con multitud de posibilidades sonoras, aunque sin acción escénica. Entre todos los oratorios del maestro de Halle —que nació en Alemania, tuvo una buena formación italiana y es gloria del pueblo inglés—, el más grandioso, el más completo es «El Mesías», o «Mesías», sin el artículo, tal como aparece en el original. Esta obra fue compuesta en 24 días, entre el 22 de agosto y el 14 de septiembre de 1741. La increíble rapidez no se explica sólo por el genio indudable de Haendel, sino por su conocida costumbre de copiarse a sí mismo y aun de realizar ciertas incursiones en las páginas de otros músicos. El acierto del texto influyó mucho en el resultado. Es una selección de los Libros Sagrados, hecha por un eclesiástico llamado Pooley, aunque se atribuyera el mérito el rico y poco escrupuloso Charles Jennens, al que aún hoy se cita como autor. Jennens tuvo la desfachatez de criticar en varias ocasiones el trabajo de Haendel.

A la manera de un gran retablo barroco, «El Mesías» se nos aparece como una unidad de alto sentido decorativo, pero también como una serie de detalles que hacen posible esa unidad. Justamente es considerado como uno de los mejores frutos que ha producido el espíritu humano.

Esta grabación, además de la soprano Joan Sutherland, una de las maravillas de nuestro tiempo, incluye la actuación de la contralto canadiense Huguette Tourangeau, de voz muy cálida y armoniosa, el tenor vienés Werner Krenn, de gran ejecutoria, y el bajo finlandés Tom Krause, cuyo excelente arte ha sido muy difundido a través del disco. El niño soprano Dermot Cole-

man dice su papel de una forma deliciosa. Richard Bonyngue ha equilibrado perfectamente a los Ambrosian Singers, que dirige John McCarty y a la Orquesta Inglesa de Cámara, con Valda Aveling y Brian Runnett en el clave y el órgano.

El resultado es extraordinario, tanto en lo artístico como en lo técnico. Este «Mesías» debe ser especialmente señalado en el panorama del disco.

«LIBRO DE CIFRA NUEVA», DE LUY S VENEGAS DE HENESTROSA.

GENOVEVA GALVEZ, CLAVICEMBALO Y CLAVICORDIO. COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA, VOL. 17. HISPAVOX HHS 19. ESTEREO.

Entre el gran tesoro de la música instrumental española del siglo XVI, destaca como una de las joyas más preciosas la colección que Venegas de Henestrosa publicó en Alcalá de Henares para «tecla, arpa y vihuela». Su gran novedad consiste en utilizar la cifra para la música de tecla, facilitando así su ejecución a los que no dominaban la grafía estrictamente musical. Genoveva Gálvez, que es, no sólo nuestra primera clavicembalista, sino también una mujer de amplia cultura, que no se limita a interpretar lo que otros han recogido, sino que investiga personalmente todo cuanto hace, ha escrito para este disco un extenso, documentado e interesante comentario, en el que cada página es estudiada y «puesta en su sitio», incluso rectificando a un musicólogo de tanto prestigio como Monseñor Higinio Anglés. Ha de entenderse que no se trata de rectificaciones musicales, sino, por ejemplo, de atribuciones seguras para ciertas páginas que Anglés da como anónimas.

Es sabido que nuestros mejores instrumentistas del siglo XVI pusieron un empeño especial en adaptar las páginas vocales que ellos adornaban, variaban o modificaban a su gusto. Esto fue causa de un amplio repertorio para los instrumentos en que era posible la polifonía, como los primitivos clavicordios, el arpa, o la cortesana vihuela, que aquí hacía el aristocrático papel que en otros países correspondía al laúd, y que hoy asume la guitarra en las salas de concierto. Venegas reunió obras de diversos autores y también adaptaciones. Crecquillon, Fernández Palero, Morales, Narváez, Mudarra, Soto, Vila, Luis Alberto, el genial Antonio de Cabezón y algunos anónimos, se suceden en un rico panorama, que va desde los géneros, tan típicos en la época, «fantasía» o «tiento», a las «diferencias» —es decir, variaciones—, pasando por los romances o temas religiosos.

La ejecución de Genoveva Gálvez es aquella a la que nos tiene acostumbrado, limpia, exacta y siempre en el ambiente adecuado. La toma de sonido del clavicémbalo es perfecta, pero hay que señalar especialmente las piezas en que se usa el delicado y difícil clavicordio, de sonoridad mucho menor y característico «golpe» de la tecla. Esta edición sonora del «Libro de cifra nueva» enriquece de manera notable la colección de música antigua que dirige Roberto Plá, y que por cierto está logrando una gran difusión en el extranjero, según noticias que recogemos de las revistas especializadas.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

REGO, Luis (pianista)

Nació en Bilbao el 8 de octubre de 1934. Estudió en el Conservatorio de San Sebastián: violín con Figuerido, piano con Beltrán Pagola y José María Iraola, armonía con Francisco Escudero y música de cámara con Ramón Usandizaga. Primeros premios de piano y música de cámara.

En Madrid estudió órgano con Jesús Guridi y piano con José Cubiles. Primer Premio de Virtuosisimo y Premio Extraordinario «Conservatorio».

Perfeccionó su técnica en París con Alfred Cortot, Marcel Ciampi y Magda Tagliaferro, y amplió sus conocimientos en música de cámara con André Levy. Galardonado en el Concurso Internacional de Música Española de Tenerife. Premio Jaén.

Luis Rego es un pianista de técnica segura y exacto sentido de la interpretación de la música producida en las distintas épocas. Gran especialista en la música de cámara, colabora desde hace más de veinte años con el violoncellista Pedro Corostola, con el que ha recorrido multitud de países y ha grabado buen número de discos.

(Véanse las giras, actuaciones en festivales y grabaciones de discos en la ficha de Pedro Corostola.)

AGUADE CORTES, Carmen María (pintora)

Nace en Barcelona en 1915. Hija de la pintora Carmen Cortés, su formación se desarrolla entre el grupo de artistas compañeros de su madre, entre los que podemos destacar a Grau Sala, Humbert, Sunyer, Fenosa y Bosch Roger. Un posterior viaje y estancia en París la pone en contacto con las distintas tendencias del arte contemporáneo, siendo consecuencia de ello una primera etapa postfavuista de tipo intimista, según sus propias declaraciones. Más tarde viaja por Europa y América, dando lugar a una segunda etapa cercana al nuevo realismo.

Premios conseguidos: Mención Honorífica en el VII Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1968; Premio en la Bienal de Arte de Tarrasa, 1968; Primer Premio en el VIII Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1969; Finalista en el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1971.

Exposiciones individuales: 1966, Barcelona (Sala Lleonart); 1967, Madrid (Ateneo-Sala del Prado); 1968, Barcelona (Instituto de Estudios Norteamericanos); 1970, Barcelona (Cercle de Sant Lluc), Lérida (Petite Galerie), Méjico (Galería Pecanins); 1971, Barcelona (Galería AS), Tarragona (Galería de la Librería de la Rambla); 1972, Madrid (Galería Edurne), Barcelona (Galería AS-Conjunta con Vila Grau); 1973, Barcelona (Galería Pecanins).

Exposiciones colectivas: VII Salón de Mayo de Barcelona, 1963; en la Sala de Arte Díaz Pacheco de Rosas, Gerona, 1963; VIII Salón de Mayo de Barcelona, 1964; IV Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1965; IX Salón de Mayo de Barcelona, 1965; V Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1966; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; VI Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1967; IX Salón de Marzo de Arte Actual de Valencia, 1968; XII Salón de Mayo de Barcelona, 1968; Bienal de Arte de Tarrasa, 1968; VII Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1968; X Salón de Marzo de Arte Actual de Valencia, 1969; Bienal de Arte de Tarrasa, 1969; VIII Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1969; I Bienal

SAEZ DIEZ, Luis (pintor)

Nace en Mazuelo del Muño, provincia de Burgos, el 9 de octubre de 1925. A los veintidós años ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obteniendo el título de Profesor de Dibujo en 1951, pero antes ya ha sido recompensado con el *Carmen del Río* de dicho centro. En 1962, la Fundación *Juan March* le concede una pensión para explorar las cuevas paleolíticas de Ojo Guareña (Burgos), efectuando calcos y fotocopias.

Premios conseguidos: Segundo Premio en la Exposición de la *I Feria del Mar* de San Sebastián, 1957; Premio Nacional de Dibujo *Pancho Cossío* de Santander, 1972; Gran Premio de la II Bienal Internacional de Arte de Marbella, 1973.

Exposiciones individuales: 1951, Burgos (Sala Municipal de Arte); 1952, Oviedo (Club de Tenis), Melilla (Hotel Rasudir); 1954, Bilbao (Sala de Arte), Vitoria (Salón de Arte); 1957, Madrid (Galería Biosca); 1958, Barcelona (Sala Vayreda); 1959, Madrid (Galería Biosca), Santander (Sala Dintel); 1960, Madrid (Galería Biosca), Barcelona (Sala Vayreda); 1961, Santander (Sala Dintel), Burgos (Sala Municipal de Arte), Frankfurt (Kunstkabinett); 1962, Madrid (Sala Amadís-Conjunta con Sempere y Vela); 1966, Munich (Galería Buchholz); 1967, Frankfurt (Kunstkabinett); 1968, Bilbao (Galería Grises), Madrid (Galería Da Vinci); 1969, Madrid (Galería Egam), Madrid (Galería Juana Mordó), Burgos (Museo Hospital de San Juan); 1970, Valladolid (Galería Castilla), Burgos (Galería Mainel), Salamanca (Palacio de Garcigrande), Zaragoza (Caja de Ahorros Provincial), Vitoria (Casa del Cordón); 1972, Madrid (Galería Egam), Estocolmo (Oficina Española de Turismo), Burgos (Galería Mainel); 1973, Madrid (Librería Rayuela), Bilbao (Galería Lúzaró), Valladolid (Galería Carmen Durango).

Exposiciones colectivas: En la Sala Proel de Santander, 1951; en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1955; *Exposición de Arte* en el Casino de Salamanca, 1957; *I Feria del Mar* de San Sebastián, 1957; II Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1958; Inaugural de la Sala Vayreda de Barcelona, 1958; *Exposición de Arte* en el Casino de Salamanca, 1958; *Artistas Burgaleses* en la Sala Ibáñez de Burgos, 1959; *11 Spanische Maler*

RIVERA BAGUR, Miguel (pintor)

Nace en Alcudia, Palma de Mallorca, el 30 de enero de 1919. Autodidacta.

Premios conseguidos: Accésit de Pintura en el XVII Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1958; Accésit de Pintura en el XVIII Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1959; Primera Medalla de Pintura en el XIX Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1960.

Exposiciones individuales: 1954, Palma de Mallorca (Galería Danus); 1955, Palma de Mallorca (Galería Danus); 1959, Palma de Mallorca (Galería Gralla); 1960, Palma de Mallorca (Galería Universo); 1961, Nueva York (Galería Furman); 1962, Dayton-Ohio (Le Monde Art Gallery), París (Galería Maeght), Formentor-Mallorca (Club de los Poetas), Bad Godesberg-Bonn (Galería Schutze); 1963, Dusseldorf (Galería Brebaum), Wuppertal-Alemania (Galería Palette); 1963-64, Bremen-Alemania (Galería N); 1964, Madrid (Galería Amadís), San Antonio-Ibiza (Galería Buda), Wuppertal (Galería Palette); 1967, Colonia (Galería Gmurzynska); 1969, Basilea (Galería Münsterberg 8), Hamburgo (Galería MENS), Baden-Baden-Alemania (Galería Das Weisse Haus), Bonn (Galería Naiver Kunst); 1971, Salzburgo (Castillo Fuschel).

Exposiciones colectivas: XVII Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1958; XVIII Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1959; en el Club de los Poetas de Formentor, 1960; XIX Salón de Otoño del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1960; *20 Años de Arte Español* en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona, 1962; en la Galería Amadís de Madrid, 1963; Salones de Otoño de Barcelona; *Festivales de España* —itinerante por diversas provincias españolas—, 1964; *Festivales de España* en Lisboa, 1964; *10 Artistas Españoles* en la Sala Gaston Doumergue de Toulouse, 1964; *10 Artistas Españoles* en la Sala Franklin de Burdeos, 1964; *25 Artistas Españoles* en el Secretariado Nacional de Lisboa, 1964; *Festivales de España* —itinerante por Rabat, Casablanca, Fez, Marraquex,

en Frankfurt, Leverkusen, Hamburgo..., 1959; *Four Artists from Spain* en Los Angeles, California, 1960; *Pintura Española Contemporánea* en Caracas, 1960; IV Salón de Mayo de Barcelona, 1960; *Finalistas Premio Biosca* en Madrid, 1960; *Pintura Internacional 1960-61* en Aschaffenburg, 1960; *Art Espagnol Contemporaine* en Bélgica, Finlandia..., 1961; V Salón de Mayo de Barcelona, 1961; *Contrastes de la Pintura Española Actual* en Tokio, San Francisco..., 1961; *I Exposición de Arte Actual* de San Sebastián, 1961; *Kirche und Abstrakte Malerei* en Frankfurt, 1961; *Siete Pintores Actuales* en Palma de Mallorca, 1961; *Pintura Española II* en Ibiza, 1962; *Panorama del Arte Actual* en Barcelona, Zaragoza..., 1962; *Pintores de la Galería* en el Kunstkabinett de Frankfurt, 1962; en la Casa de Cultura de Cáceres, 1962; *Arte Español* en Méjico, 1963; II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1963; *Pintura Española III* en Ibiza, 1963; *Moderne Spanische Kunst* en Frankfurt, 1964; *Gegeuwastskunst* en Eigenheim, 1964; *Cinco Pintores Abstractos* en Valladolid, 1964; Inaugural de la Galería Juana Mordó de Madrid, 1964; *Grabado Español Contemporáneo* en Madrid, 1964; *Spanische Künstler von heute* en Munich, 1966; en la Casa de la Cultura de Cuenca, 1966; *Spanische Kunst der Gegenwart* en Bochum, 1967; *Pintores Españoles Contemporáneos* en la Feria Mundial de Nueva York, 1967; *Pinturas y Dibujos* en Burgos, 1967; *Spanische Kunst der Gegenwart* en Nuremberg, 1968; en el Kunstverein de Berlín, 1968; en el Louisiana Museum de Copenhague, 1968; *Gráfica Española Contemporánea* en Puerto Rico, 1968; en el Boymans Museum de Rotterdam, 1969; en el Museo Hospital de San Juan de Burgos, 1969; Premio Dibujo *Pancho Cossío* de Santander, 1972; en la Galería Castilla de Valladolid, 1972; *Homenaje a Millares* en la Galería Juana Mordó de Madrid, 1973; en la Galería Lúzaró de Bilbao, 1973; *Once Artistas Contemporáneos* en la Galería Carmen Durango de Valladolid, 1973; II Bienal Internacional de Arte de Marbella, 1973.

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

I-1974.

Tetuán y Tánger—, 1964; IX Salón de Mayo de Barcelona, 1965; *La España de Cada Provincia* en la Editora Nacional de Madrid, 1965; *El Mundo de los Naïves* en el Palacio Durini de Milán, 1968; *El Mundo de los Naïves* en el Palacio dei Diamanti de Ferrara, 1968; *El Mundo de los Naïves* en la Galería Antoinette de París, 1968; en el Museo de la Erstern Osterreichischen Sparcasse de Viena, 1970; en el Instituto de Cultura Hispánica de Munich, 1970; *Arte del Siglo XX* en el Stadtische Kunsthalle de Dusseldorf, 1971; en el Sammlung Hezinger de Munich, 1971...

Se encuentra representado en: Haarlem-Holanda, Frank Hals Museum; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.

II-1974

de Arte de Medellín, Colombia, 1969; *Pintura Española Contemporánea* en San Diego, California, 1969; XI Salón de Marzo de Arte Actual de Valencia, 1970; IX Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1970; XII Salón de Marzo de Arte Actual de Valencia, 1971; X Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1971; X Premio Internacional de Dibujo *Joan Miró* de Barcelona, 1971; I Bienal de Pintura *Provincia de León*, 1971; *Obra Gráfica Internacional* en la Sala Gaspar de Barcelona, 1972; *Arte en Europa* en Galerías Preciados de Madrid y Barcelona, 1972; *Fira del Gravat* en la Galería AS de Barcelona, 1972...

Se encuentra representada en: Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo.

II-1974

COROSTOLA, Pedro (violoncellista)

Nació en Rentería (Guipúzcoa) el 25 de junio de 1933. Estudió en el Conservatorio de Música de San Sebastián: piano con Iraola, oboe con Cortés, violoncello con Arizcuren y armonía con Escudero. Primeros premios en oboe, violoncello y música de cámara. Ingresó después en el Conservatorio Nacional de París, donde continuó sus estudios de oboe con Pierre Bajoux, de música de cámara con Pierre Pasquier y Gastón Poulec y de violoncello con André Navarra y Paul Bazelaire. Primer Premio de violoncello, premios Jean Dumont, Jules Griset y Georges Hainl. Durante tres años fue catedrático por oposición del Conservatorio de San Sebastián.

En la Academia Chigiana de Siena perfeccionó su técnica y su estilo con André Navarra, Gaspar Cassadó y Pablo Casals. Obtuvo el Primer Premio del Concurso Gaspar Cassadó, instituido por el propio gran violoncellista. En 1971 obtuvo el premio Said Akl, en el Líbano, otorgado a la personalidad más relevante de la vida cultural.

Giras por España, Portugal, Angola, Mozambique, Guinea, Marruecos, Argelia, Túnez, Egipto, Líbano, Turquía, Grecia, Méjico, Cuba, Puerto Rico, Suiza, Italia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Francia, Finlandia, Noruega, Suecia, Alemania, Austria, Checoslovaquia, Rumania, etc. Ha actuado en los siguientes festivales: Cintra, Mayo Hispalense, Antonio de Cabezón, Quincena Musical de San Sebastián, La Coruña, Spoleto, Granada, Santander, Laredo, Ciclo de la Unión Europea de Radiodifusión «Nueva Generación de Virtuosa» y Festival de América y España. Ha sido solista con las grandes orquestas españolas y con otras de Portugal, Holanda, Grecia, Hungría, etc. Corostola, artista de gran técnica, fina sensibilidad y honda musicalidad, que domina los más diversos géneros, forma desde hace más de veinte años dúo con el pianista Luis Rego.

Ha estrenado obras (algunas dedicadas) de Joly Braga Santos, Halffter, Marco, Escudero, Barce, Castillo, Ruiz Pipó, Montsalvatge, Muñoz Molleda, etc.

Discos: «Sonata», Strauss; «Sonata», Debussy; «Sonata», Prokofiev; «Suite en La mayor», Caix d'Hervelois; «Sonata concertante», Montsalvatge; «Concierto galante», Rodrigo; «Madrigal, trova e intermezzo», Granados; «Melodía y nana», Falla; «Habanera», Halffter; «Siciliana», Rodrigo; «Polimnia», Turina; «Sonata», Cassadó; «Maya», Marco; «Métrica», Barce; «Endecha», Ruiz Pipó.

II-74

RUBIO MARTINEZ, Mariano (pintor, grabador)

Nace en Calatayud, provincia de Zaragoza, el 12 de julio de 1926. Alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, donde obtiene el título de Profesor de Dibujo en 1954. En el mismo año es becado por la escuela antes dicha en París, estudiando grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes (1955-1956). En 1957 es nombrado Profesor de Artes Gráficas de las Universidades Laborales y tres años más tarde marcha a Alemania, ampliando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Karlsruhe. La Fundación *Juan March* le concede una beca en el extranjero en 1968, con ella marcha nuevamente a París, trabajando en el *Atelier 17* de Hayter y en el *Atelier Friedländer*. Miembro del *Kunstverein* de Baden-Württemberg (1961), Académico de la Real de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1967), Profesor de la Escuela de Arte de Tarragona...

Premios conseguidos: Primer Premio de Grabado en la I Exposición Nacional de Arte Universitario, 1954; Premio *Ejército* de Grabado, 1956; Medalla de Honor en el Salón de Artistas Aragoneses, 1964; Primer Premio de Grabado en la Exposición del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1965; Premio en el Concurso Anual de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1965; Primer Premio en el Concurso Nacional de *Ex-Libris* de Barcelona, 1965; Primera Medalla de Grabado en el Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1966; Premio en el Salón Nacional del Grabado de Madrid, 1967; Segunda Medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1968; Primer Premio en el Concurso Internacional de *Ex-Libris* de Barcelona, 1968; Premio en el Salón Nacional del Grabado de Madrid, 1968.

Exposiciones individuales: 1956, París (Maison des Beaux-Arts); 1959, Gijón, Oviedo; 1961, Bielefeld-Alemania (Galería Die Brücke), Karlsruhe-Alemania (Galería Graef), Dusseldorf (Galería Malkasten), Bonn (Galería del Ibero Club); 1967, Tarragona (Monográfica sobre la Industria Petroquímica); 1969, Madrid (Ateneo); 1970, París (Galería Bernier); 1971, París (Galería Bernier-Conjunta con Ferran y Fort).

Exposiciones colectivas: I Exposición Nacional de Arte Universitario, 1954; en la Maison des Beaux-Arts de París, 1955; II Exposición Nacional de Arte Universitario, 1955; Salón des Independents de París, 1956; V Salón de Mayo de Barcelona, 1961; Salón Anual del *Kunstverein* Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; XIII Salón Nacional del Grabado de Madrid, 1964;

FORNELIS PLA, Francisco (pintor, litógrafo, vidrierista)

Nace el 23 de marzo de 1921 en Barcelona. Entre 1940 y 1944 estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de su ciudad natal. El mismo año de finalizar sus estudios es becado en París por el Instituto Francés de Barcelona, asistiendo a *L'ecole des Beaux-Arts* hasta 1947. Al siguiente lo es en Italia, donde estudia pintura al fresco con el profesor Lunardi en la *Scuola Romana* de Florencia, permaneciendo en esta nación hasta 1949. En 1971 fue becado por *Alias Abuja* de Estados Unidos durante seis meses en Nueva York. Artista muy preocupado en la creación e investigación de nuevas plásticas y técnicas para la vidriería, la cerámica, el mosaico, la pintura y el grabado.

Premios conseguidos: Segundo Premio en el I Certamen del Condado de San Jorge de Barcelona, 1950.

Exposiciones individuales: 1949, Barcelona (Círculo Experimental Art Nou); 1953, Barcelona (Sala Vayreda); 1967, Barcelona (Real Salón del Tinell); 1972, Madrid (Galería Skira); 1973, Barcelona (Instituto de Estudios Norteamericanos).

Exposiciones colectivas: Ha intervenido en las Bienales Hispano-Americanas de Arte, Bienales Internacionales de Sao Paulo, Bienales Internacionales de Venecia, Salones de los Once de la Academia Breve de Crítica de Arte, Salones de Mayo de Barcelona, Mostras de Arte Sacro de Trieste, *Pintura Española Contemporánea* en Sudamérica...

Autor de: Cuatro grandes murales y de dos vidrieras en el Monasterio de Montserrat, un mural al fresco en el Monasterio de Poblet, la decoración mural de la capilla de la Clínica del Pilar de Barcelona, dos grandes murales en el Ayuntamiento de Barcelona, vidrieras para varias capillas de Barcelona, gran mural para la piscina de los Campeonatos de Europa de Natación de Barcelona (1970), gran vidriera para el pabellón de Hockey sobre Hielo del C. de F. Barcelona, decoración de una iglesia de Miami, vidriera en Houston...

II-74

SANCHEZ MARTINEZ, Luis (pintor)

Nace el 2 de abril de 1913 en Bilbao. Durante su infancia siente inquietud por el dibujo, junto con la música y la literatura, ganando todos los concursos del colegio Iturrubide. Posteriormente abandona esta actividad para volver a ella en los años cuarenta. Miembro de Honor de la *Arriaga Society of America* de Golden-Colorado, adherido al *International Arts Guild* de Montecarlo, Societario del Salón de Mayo de Arte Actual de Barcelona...

Premios conseguidos: Tercer Premio Interprovincial de Pintura de la Gran Semana Cultural y Artística de Bilbao, 1959; Primera Medalla de Pintura en el III Salón de Primavera de Artes Plásticas de Mahón, 1964; Primer Premio de Pintura en la XII Exposición de Arte Manchego de Alcázar de San Juan, 1965; Primer Premio en el Certamen del VI Centenario de la Fundación de Guernica, 1966; Segundo Premio en el Salón Provincial de Estío de Baracaldo, 1968; Paleta de Plata en el Certamen Nacional de Pintura de Valladolid, 1969; Premio Nacional de Paisaje *Mariano de la Paz* en la Exposición Nacional de Pintura de Linares, 1969; Segundo Premio en el Salón Nacional de Estío de Baracaldo, 1969; Trofeo del II Salón Nacional de Primavera de Murcia, 1972; Primer Premio en el I Premio de Pintura Vasca de la Galería Windsor de Bilbao, 1973...

Exposiciones individuales: 1955, Bilbao (Sala Arthogar); 1957, Bilbao (Sala Arthogar); 1958, Bilbao (Sala Arthogar), Valencia (Centro de Estudios Norteamericanos); 1960, Bilbao (Sala Arthogar); 1962, Pamplona (Museo de Navarra); 1964, Bilbao (Sala Arte); 1967, Madrid (Galería Da Vinci), Valladolid (Caja de Ahorros); 1969, Valladolid (Caja de Ahorros Provincial); 1970, Valencia (Galería San Vicente); 1971, Valladolid (Caja de Ahorros Provincial); 1972, Bilbao (Galería Isalo-Arte).

Ultimas Exposiciones colectivas: *Artistas Vizcaínos* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, XII Salón de Mayo de Barcelona, Exposición Nacional de Bellas Artes, II Bienal de Pintura de Avila, Exposición Nacional de Pintura de Cieza, Exposición de Pintura y Escultura de Jerez de la Frontera, Exposición Internacional de Arte Belenista de Valladolid, Salón Provincial de Estío de Baracaldo, V Exposición Anual Plástica de Pintura

y Escultura de Vitoria, Gran Premio de Pintura Vasca en Vitoria, XXIII Concurso-Exposición de Pintura de Jaén, Concurso *Alonso Cano* de Granada, XXIX Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1968; *Homenaje a Clemente Umarán* en Bilbao, XIII Salón de Mayo de Barcelona, Certamen Nacional de Pintura de Valladolid, VI Exposición Anual Plástica de Pintura y Escultura de Vitoria, II Bienal Internacional del *Deporte en las Bellas Artes* en Madrid, Concurso Nacional de Pintura de Ponferrada, *Exposición de Pintura* en la Peña Artística Barrueta de Bermeo, XIV Concurso-Exposición de Pintura de Jaén, Concurso Nacional de Pintura y Escultura de Valladolid, Gran Premio de Pintura Vasca en Bilbao y III Salón Nacional de Estío de Baracaldo, 1969; *Homenaje a Alvarez Ajuria* en Bilbao, Concurso Nacional de Pintura y Dibujo de Amposta, Concurso Nacional de Pintura de Ponferrada. *Pueblos y Paisajes de Cataluña* en Barcelona, XXXI Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, *Arte y Caridad 70* en Oviedo, XXV Concurso-Exposición de Pintura en Jaén, Concurso Nacional de Pintura y Escultura de Valladolid, Premio de Pintura *Ciudad de Hospitalet*, I Bienal de Pintura *Félix Adelantado* de Zaragoza, *Homenaje a Fernán González en su Milenario* en Burgos, *Pintura Vasca* en Zaragoza y Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; XII Salón de Marzo de Valencia, *Escultores y Pintores Vascos* en la Galería Isalo-Arte de Bilbao y *Pintura Vasca* en Baracaldo, 1971; *Exposición de Pintura* en la Peña Artística Barrueta de Bermeo, *Pintura Vasca* en Baracaldo, II Salón Nacional de Primavera de Murcia, *Colección Municipal de Arte* en el Ayuntamiento de Baracaldo, XXXIII Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, *Pintura Vasca* en la Galería de Arte Windsor, 1972; I Premio de Pintura Vasca de la Galería Windsor de Bilbao, *Pintores y Escultores Vascos de Ayer, Hoy y Mañana* en Bilbao, I Certamen Vasco-Navarro de Pintura en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, *Pintores Vascos* en la Galería Arte de Bilbao, *Exposición de Pintura* en la Peña Artística Barrueta de Bermeo, *71 Pintores Vascos* en la Galería Windsor de Bilbao, I Racontre International Homenaje a Pablo Picasso en Vallauris, 1973.

Se encuentra representado en: Baracaldo, *Pinacoteca Municipal*; Barcelona, *Museo de Arte Moderno*; Linares, *Pinacoteca Municipal*; Mollet, *Museo Abelló*; Soria, *Museo del Toro*.

Salón de Artistas Aragoneses de Zaragoza, 1964; IX Salón de Mayo de Barcelona, 1965; Concurso Anual de la Fundación *Rodríguez Acosta* de Granada, 1965; Concursos Nacionales de Bellas Artes de Madrid, 1965; Concurso Nacional de *Ex-Libris* de Barcelona, 1965; XIV Salón Nacional del Grabado de Madrid, 1965; *El Deporte en las Bellas Artes* en Barcelona, 1965; I Triennale della Xilographia Contemporanea de la Fundación *Carpi* de Bolonia, 1965; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; XV Salón Nacional del Grabado de Madrid, 1966; Salón Internacional de Otoño de Palma de Mallorca, 1966; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1967; I Bienal Internacional del *Deporte en las Bellas Artes* en Barcelona, 1967; XVI Salón Nacional del Grabado en Madrid, 1967; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Concurso Internacional de *Ex-Libris* de Barcelona, 1968; XVII Salón Nacional del Grabado en Madrid, 1968; en la Galería La Borgognona de Roma, 1969; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1969; II Triennale della Xilographia Contemporanea de la Fundación *Carpi* de Bolonia, 1969; I Exposición Internacional del Grabado y la Litografía de Barcelona, 1969; II Bienal Internacional del *Deporte en las Bellas Artes* en Madrid, 1969; XVIII Salón Nacional del Grabado en Madrid, 1969; *Grupo ATELIER-17* en la Galería Ianua de Barcelona, 1970; *Grupo TARRAGONA* en la Librería de La Rambla de Tarragona, 1970; *Grupo TARRAGONA* en el Sindicat d'Iniciatives de Aviñon, 1970; *Grupo TARRAGONA* en el Centro de Lectura de Reus, 1970; XIX Salón Nacional del Grabado en Madrid, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —Fase Regional— de Barcelona, 1970; Trienal Internacional de Grenchen-Suiza, 1970; Bienal Internacional del Grabado de Ljubljana-Yugoslavia, 1970; *Grupo TARRAGONA* en la Galería Huts de San Sebastián, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —Fase Final— en Bilbao, 1970; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1971; XX Salón Nacional del Grabado en Madrid, 1971; *El Grabado* —itinerante por España—, 1972; III Triennale della Xilographia Contemporanea de la Fundación *Carpi* de Bolonia, 1972...

Se encuentra representado en: Barcelona, *Museo de Arte Moderno*; Bolonia, *Museo della Xilographia Ugo da Carpi*; Madrid, *Museo Español de Arte Contemporáneo*, *Museo Nacional del Grabado Contemporáneo* y *Museo de la Calcografía Nacional*; París, *Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional*.

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

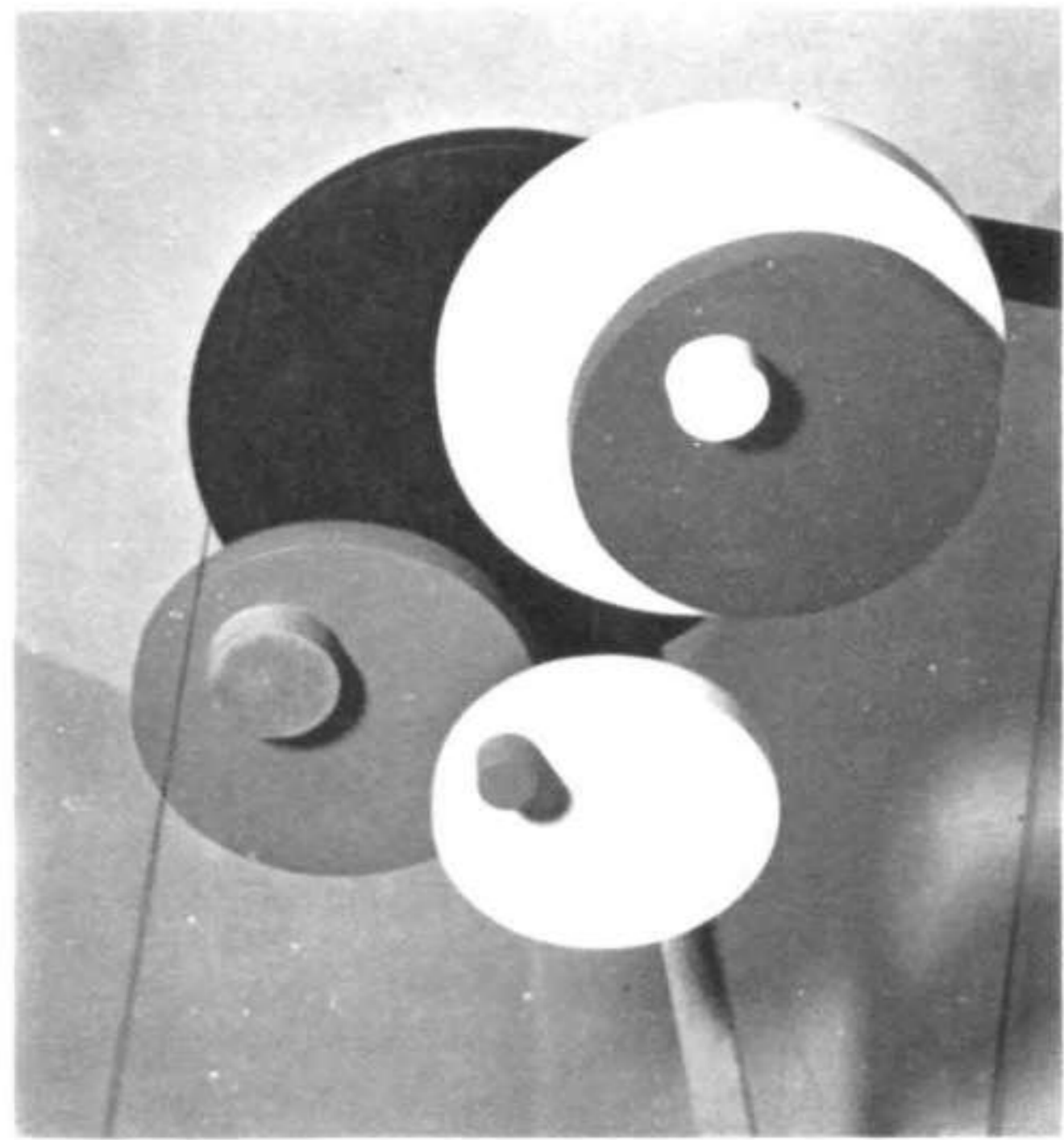
Colección dirigida por Amalio García-Arias González



JOSÉ ROMERO ESCASSI

Angel Ferrant

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



ADOLFO CASTAÑO

Begoña Izquierdo

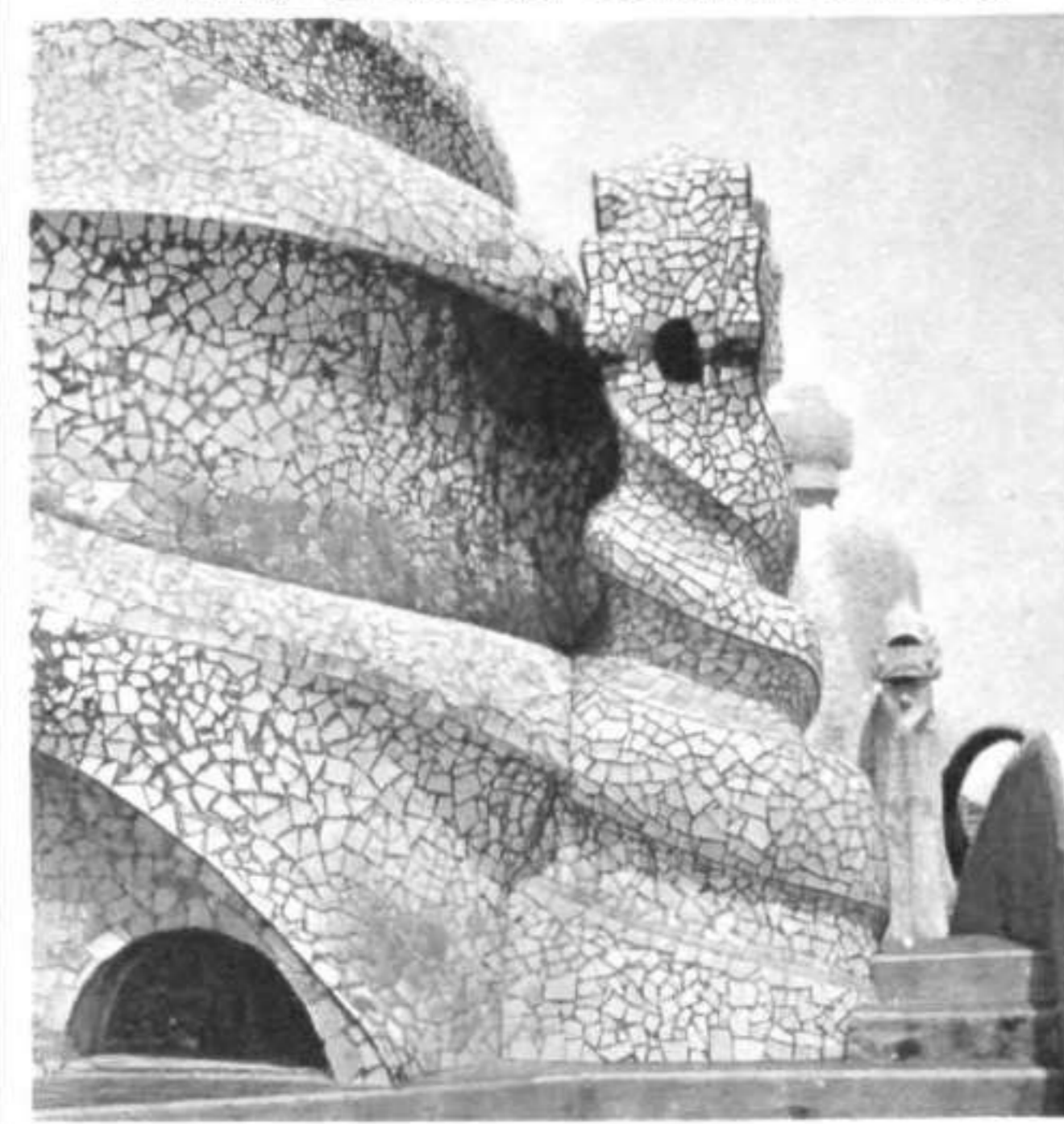
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



JUAN BERGOS MASSO

Pau

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



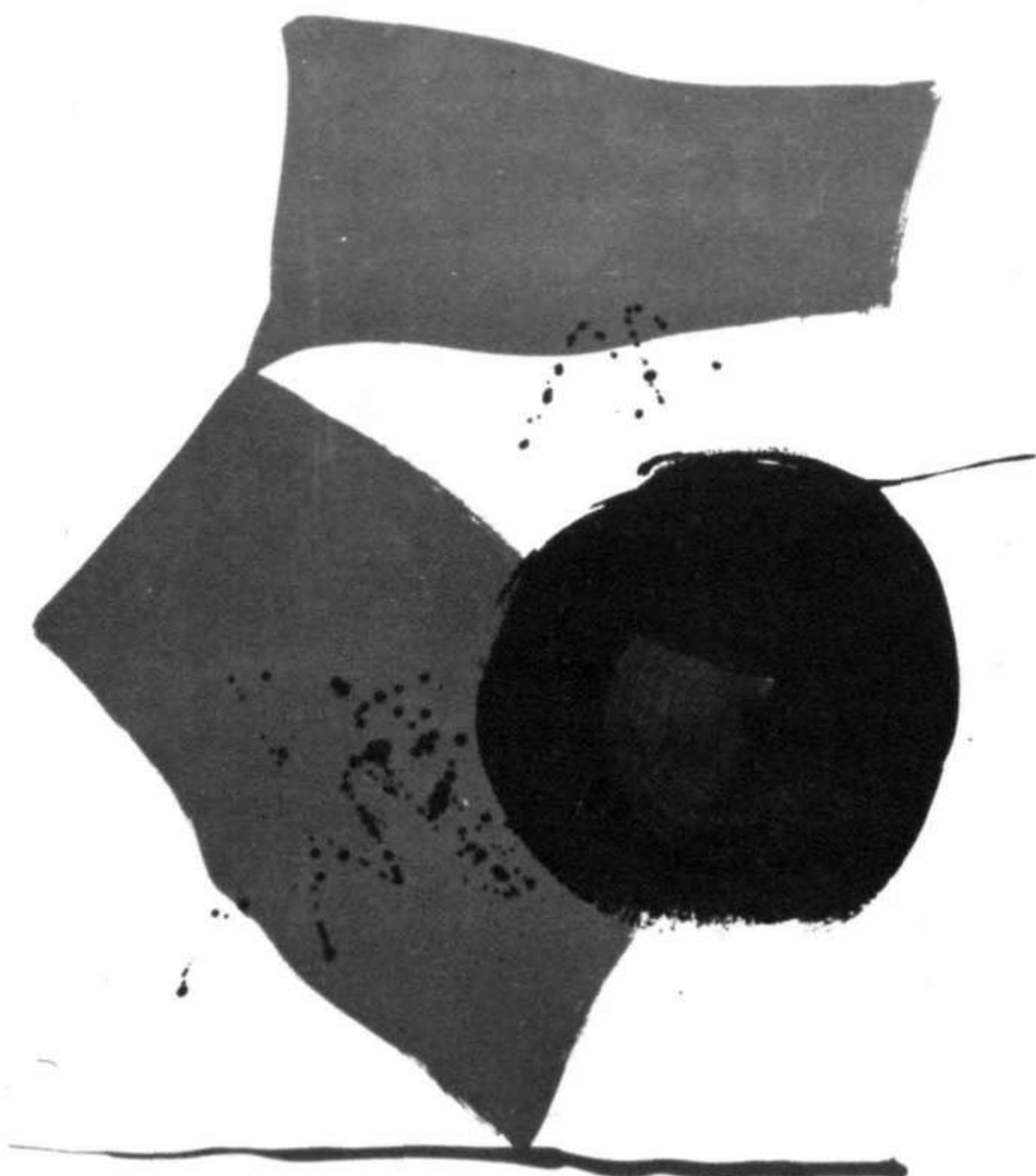
TITULOS PUBLICADOS:

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-Ferretti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorino Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gallego.
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 Dominguez, 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. Tapies, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antoni Cumella, por Román Vallés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.

38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
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. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel 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 Delapuenta, 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 Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.

EN PREPARACION:

- Piñole, por José Baretini.
Juan Ponç, por José Corredor Matheos.



Tàpies

EL MUNDO DE
BALENCIAGA

PALACIO DE BIBLIOTECAS Y MUSEOS
SALAS DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

MADRID
20 de Febrero al 5 de Abril, 1974



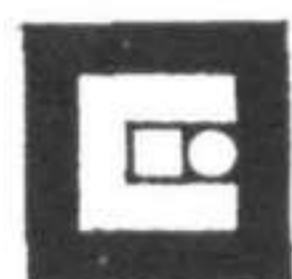
MACARRON S.A

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



GALERIA EDURNE

MONTE ESQUINZA, 11 - MADRID-4
TEL. 419 13 88

Luis Canelo

OBRA RECIENTE

MARZO-ABRIL

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72

KANDINSKY

GOUACHES - ACUARELAS - DIBUJOS

del 16 de marzo al 20 de abril

X ANIVERSARIO DE LA GALERIA

GALERIA ESTUDIO CID

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



B. SIMONET

óleos

del 14 de marzo al 6 de abril de 1974

GALERIA KREISLER DOS



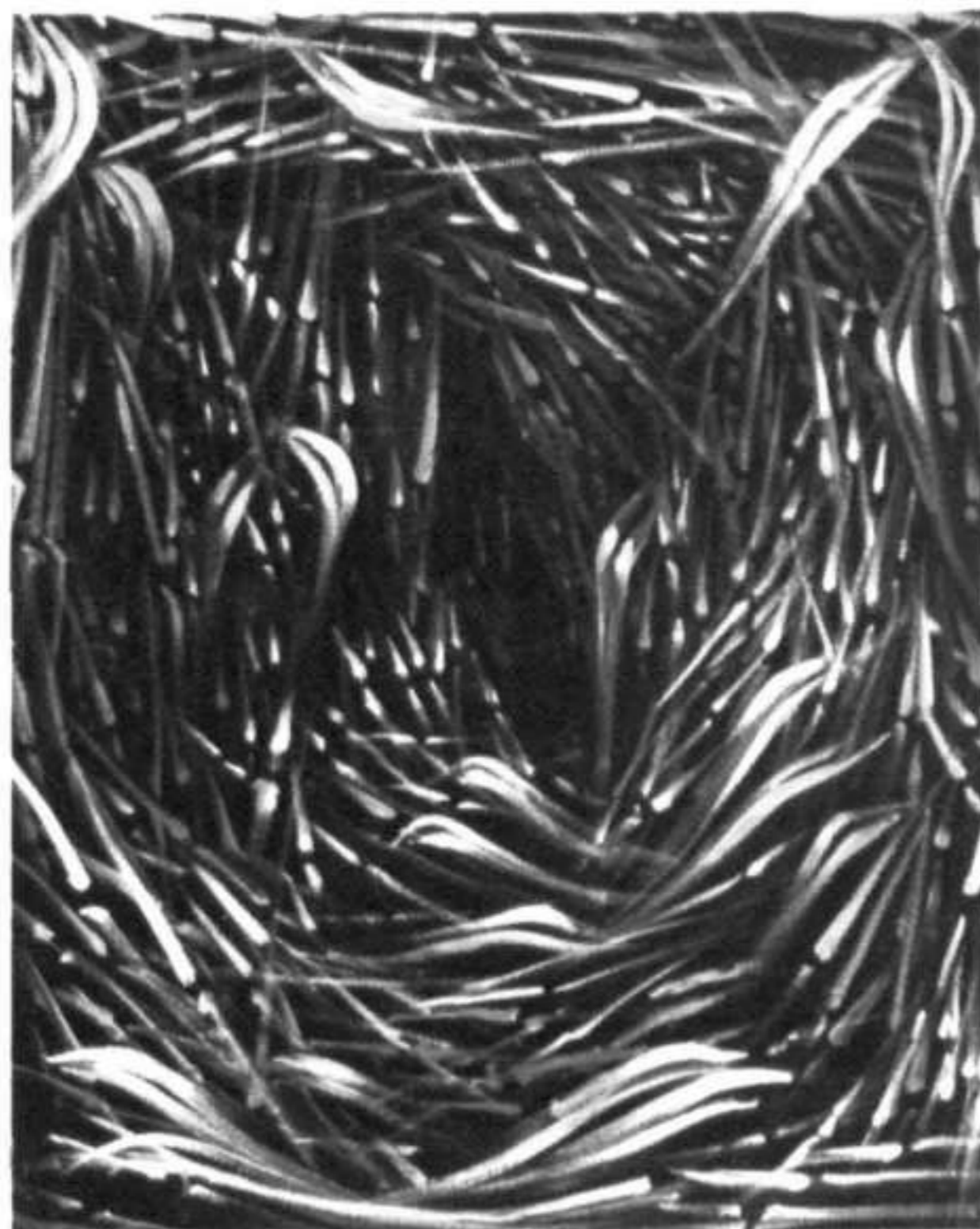
VICENTE
LARREA

esculturas

hermosilla, 8 - Teléfono 226 42 64 - madrid-1

**galería
Ynguanzo**

Antonio Maura, 12-Madrid
Teléfono 231 54 10
Cables: Ynguanzagal. Madrid-14



PEVERELLI

MARZO

**GALERIA
de Luis**

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

15 de marzo al 15 de abril

F. ECHAUZ
N. GLESS
D. SANZ

OBRA EN PERMANENCIA

ALFAGEME, AMADOR, BEN-YESSEF, ECHAUZ,
L. FINI, N. GLESS, LABRADOR, M. LESCURE, MARMOL,
MONIRUL, MATEOS, MONTESA, NAVARRO RAMON,
MIURA, G. PRIETO, PORTALES, SENOVINA,
P. SERRANO, D. SANZ, E. WALANSKA.

G A V A R

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Tel. 252 48 24
MADRID-7

DEL 1 AL 12 DE MARZO

MUÑOZ-CONDADO



IRENE LAFFITE

DEL 21 DE MARZO AL 4 DE ABRIL

GALERIA THEO

GENERAL CASTAÑOS, 15 - TELEF. 419 27 97 - MADRID-4



OLEOS

XAVIER VALLS

SALA CELINI

MARCOS DE ESTILO

Bárbara de Braganza, 8

Teléfonos 419 41 77-64

Madrid -4

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «ATELIER»
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

JUSTINO LUEGOS 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 DE ARTE**
Iparraguirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

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

PROFESOR DE PINTURA
ACUARELA - OLEO - DIBUJO
Teléf. 253 93 91 - MADRID

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

Bellas Artes 74

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

Bellas Artes 74

su información
quedará
como documento de
nuestro tiempo

AE ARTE DE ESPAÑA

Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; **Juan Gris**, de Daniel-Henry Kahnweiler; **La Música en el Museo del Prado**, de Federico Sopeña y Antonio Gallego; **Tartessos y el Carambolo**, de Juan de Mata Carriazo; **Los Jardines de Granada**, de Francisco Prieto Moreno, e **Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España**, de Federico Delclaux, son los primeros títulos de la colección **Arte de España** nueva serie 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, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

Bellas Artes 74

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

Deseo suscribirme a BELLAS ARTES 74 por un año (10 números), al precio de 900 pesetas, que abonaré contra reembolso.

Nombre
Domicilio
Ciudad Dto. Postal
Provincia

AE ARTE DE ESPAÑA

COLECCION ARTE DE ESPAÑA • PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS • DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Deseo recibir:

- VAZQUEZ DIAZ, de Angel Benito Jaén (2.000 pesetas).
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler (2.000 pesetas).
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopeña y Antonio Gallego (2.000 pesetas).
- TARTESOS Y EL CARAMBOLO, de Juan de Mata Carriazo (3.000 pesetas).
- LOS JARDINES DE GRANADA, de Francisco Prieto Moreno (2.000 pesetas).
- IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA, de Federico Delclaux (2.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 74-Madrid.

Nombre
Domicilio
Ciudad Dto. Postal
Provincia

Deseo envíen, como obsequio mío, un ejemplar de:

- VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén (2.000 pesetas).
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler (2.000 pesetas).
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopeña y Antonio Gallego (2.000 pesetas).
- TARTESOS Y EL CARAMBOLO, de Juan de Mata Carriazo (3.000 pesetas).
- LOS JARDINES DE GRANADA, de Francisco Prieto Moreno (2.000 pesetas).
- IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA, de Federico Delclaux (2.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 74-Madrid.

Nombre de quien hace el obsequio

Para enviar a:

Nombre
Domicilio
Ciudad Dto. Postal
Provincia



SELLO

**Bellas
Artes 74**

Amor de Dios, 2

MADRID-14



SELLO

**Bellas
Artes 74**

Amor de Dios, 2

MADRID-14



SELLO

**Bellas
Artes 74**

Amor de Dios, 2

MADRID-14

"PARTITA"

acell - - - - -

Piu mosso (♩ = 132)

This is a handwritten musical score for a piece titled "PARTITA". The tempo is marked "Piu mosso" with a quarter note equal to 132 beats per minute. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, strings, and percussion. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *ff* and *arco*. The score is organized into systems, with some sections marked with *ff* and others with *arco*. The percussion part includes staves for Timbales and Xilofon. The woodwind part includes staves for various instruments, some with *arco* markings. The string part includes staves for various instruments, some with *arco* markings. The score is written in a clear, legible hand, and the overall layout is professional and detailed.

Lento (♩=48)

Flauta

Corno Ingles (fa)

Clavimete (si b)

Arpa

Piano

Ped.

VIBRAFON

Percurcion

Violoncello

MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

ANGULO

“LAS”

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of several staves. The notation includes notes, rests, and various dynamic markings such as *mf*, *pp*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations and symbols, including a '5' in a circle and a '3' in a circle. The score is divided into two systems by a vertical line. The first system contains the upper staves, and the second system contains the lower staves. The notation is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch.

TEMPO

SENZA TEMPO

Soprano

4/4
4/4

Contralto

f *f* 3 7 3 7
lin - pia-ro-sa, de ffo-ly-a.
p

Tenore

4/4
4/4

Basso

4/4
4/4

Organo

4/4
4/4

PP 5/3 4 (u) 1 2 1 (A)

8 = b 0 0 = b 0 0

G:

PP 0/5

0/5 (A)

† b † † # † † #

PP



g:

#a=b o = o =
2 3 4 4
(u)

f b b o



Allegro deciso

Flauta

Violin

Viola

Violonchelo

Piano

mf

Handwritten musical score for five instruments: Flauta, Violin, Viola, Violonchelo, and Piano. The score is in 4/4 time. The Flauta part starts with a rest in the first two measures, followed by a note in the third measure. The Violin, Viola, and Violonchelo parts have notes in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and notes in the fourth measure. The Piano part has notes in the first and second measures, followed by rests in the third and fourth measures. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics.

Handwritten musical score for strings with measure numbers 2, 4, 5, and 8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The first measure is marked with a dynamic of *f* and a fermata. The second measure is marked with a dynamic of *p*. The third measure is marked with a dynamic of *f*. The fourth measure is marked with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The second, third, and fourth staves appear to be accompaniment, with notes and rests. The fifth staff has a bass clef and contains a melodic line. There are dynamic markings such as *loco* and *8^{va}*. Time signatures of 2/4 and 5/8 are visible.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The second, third, and fourth staves appear to be accompaniment, with notes and rests. The fifth staff has a bass clef and contains a melodic line. There are dynamic markings such as *loco* and *8^{va}*. Time signatures of 2/4 and 5/8 are visible.

MANUEL ANGULO

“SIGLAS”

lento (♩=48)

Flauta

Corno frances (fa)

Clavimete (sib)

Orga

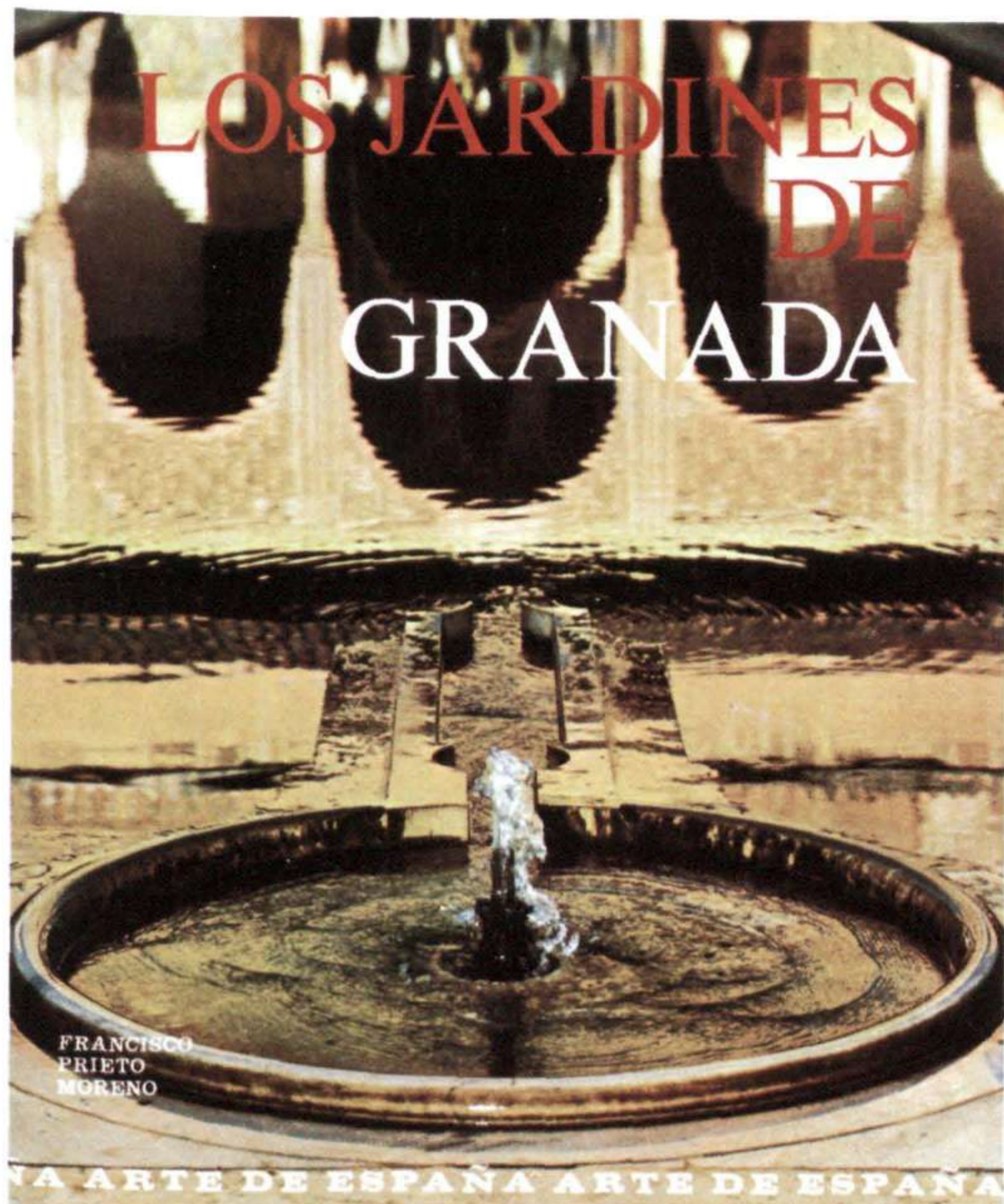
Piano

Percusion

Violoncello

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



LOS JARDINES DE GRANADA

Francisco Prieto Moreno
416 páginas

El vértigo de nuestro tiempo, que nos sume en un género de vida de acelerado ritmo mecánico, hace más deseable el concepto recatado e íntimo del jardín granadino, que vierte su placer hacia dentro, sin ostentaciones representativas, en ámbitos limitados e incluso minúsculos que atraen hacia sí el paisaje para completar la amenidad de sus fuentes y su vegetación. Este carácter, que se percibe en toda la Alhambra, aparece como una constante estética que había de dar lugar al carmen, expresión actual de la intimidad contemplativa del jardín doméstico granadino. Precisamente este libro se propone estudiar esa índole doméstica, de recreación privada, que constituye su norma general y que puede ser una interesante fuente para el estudio del jardín moderno, como lugar de reposo para el espíritu, a partir de unos elementos de extremada sencillez dispuestos en reducido espacio.

* * *

IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

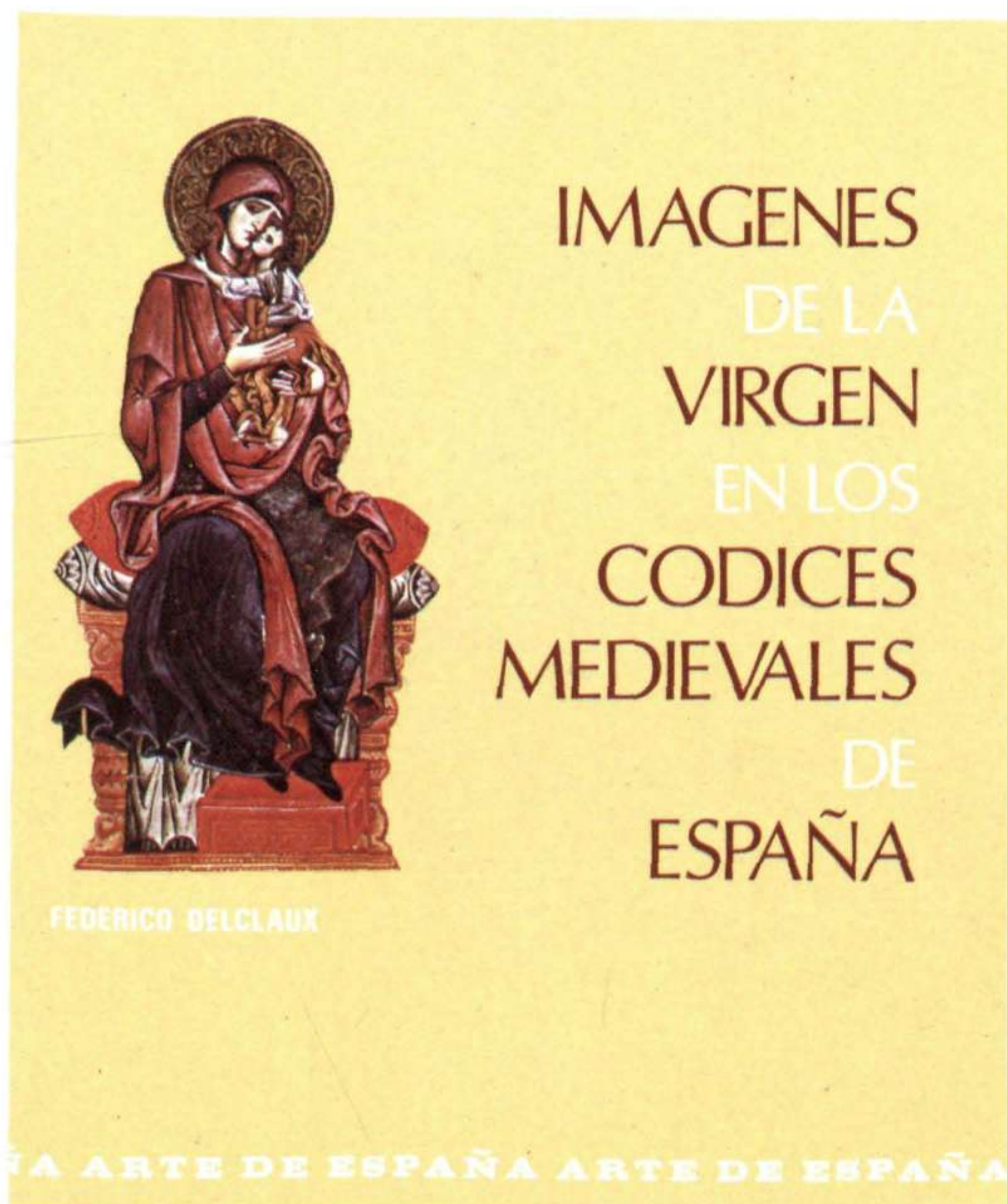
Federico Delclaux
388 páginas

Catálogo de todas las representaciones marianas en los códices conservados en las bibliotecas españolas. Su ámbito temporal se extiende hasta el año 1400 en los de origen nacional y hasta el 1300 en los de otros países. Todas las miniaturas se reproducen en color.

La labor de recopilación y ordenación cronológica que ha realizado el autor tiene una doble vertiente: ofrece al amante de la pintura una colección exhaustiva de imágenes de María, entre las que se encuentran muchas de las obras capitales de nuestros miniaturistas; proporciona al estudioso del arte y de la iconología mariana un instrumento de trabajo inapreciable al poner a su alcance un repertorio iconográfico, total y sistematizado, que viene a liberarle de muchos desplazamientos e investigaciones.

Volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadrados, con sobrecubiertas a todo color, en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

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.





Solamente los relojes electrónicos de mayor precisión ostentan el codiciado título de "cronómetro" y Omega fabrica el 95.8% de ellos

Omega Seamaster. Cronómetro Electrónico, impermeable, calendario. Caja y brazalete de acero inoxidable.

Para que un reloj pueda ser distinguido con el nombre de "cronómetro", debe soportar antes las pruebas más rigurosas de precisión en los Institutos Suizos para Cronómetros Oficiales.

El éxito de OMEGA en estas pruebas está demostrado por el hecho de que en 1972 el Cronómetro Electrónico OMEGA f300 obtuvo el 95,8 % de todos los títulos otorgados por dichos Institutos; en consecuencia, cada f300 obtuvo su propio certificado de calidad.

El OMEGA f300 es el



1



2

resultado lógico de 20 años dedicados a la fabricación de magníficos cronómetros y de la gran experiencia adquirida que le permite ocupar posiciones de vanguardia en el mundo de la relojería electrónica.

1 Omega Constellation. Electronic F300. Calendario, impermeable. Caja y brazalete de acero inoxidable. Existe el mismo modelo en oro de 18 qts.

2 Omega Seamaster Cronómetro Electrónico, impermeables, calendario con fecha y día de la semana. Caja y brazalete de acero inoxidable.



OMEGA

la marca de confianza en electrónica