

Bellas Artes 74



389



FUENCARRAL, 43

MADRID-4

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Teléfono 252 48 24

MADRID-7



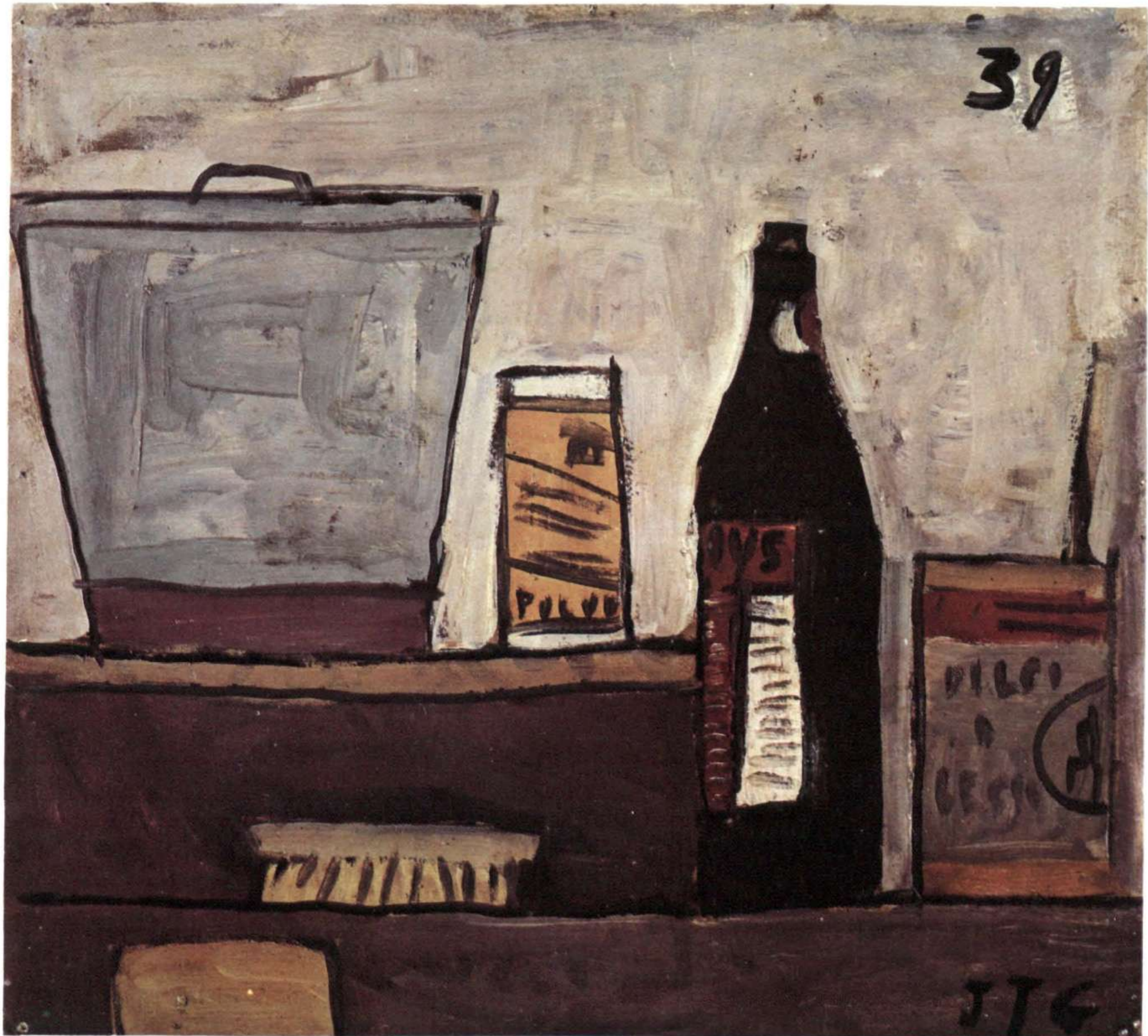
RICARDO BAROJA

EN PERMANENCIA:

AMARICA, APELLANIZ, ARNOA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BIENABE, BAY-SALA, ERENCHUN, ECHEVARRIA, KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GARCIA-ERGUIN, GALARTA, GARCIA BARRENA, ITURRINO, LAFFITE, MARTINEZ ORTIZ, MUÑOZ-CASTRESANA, CONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, REGOYOS, TELLAECHE, UCELAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA.

biosca

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



"BODEGON DEL CEPILLO"

J. TORRES GARCIA

(1874-1949)

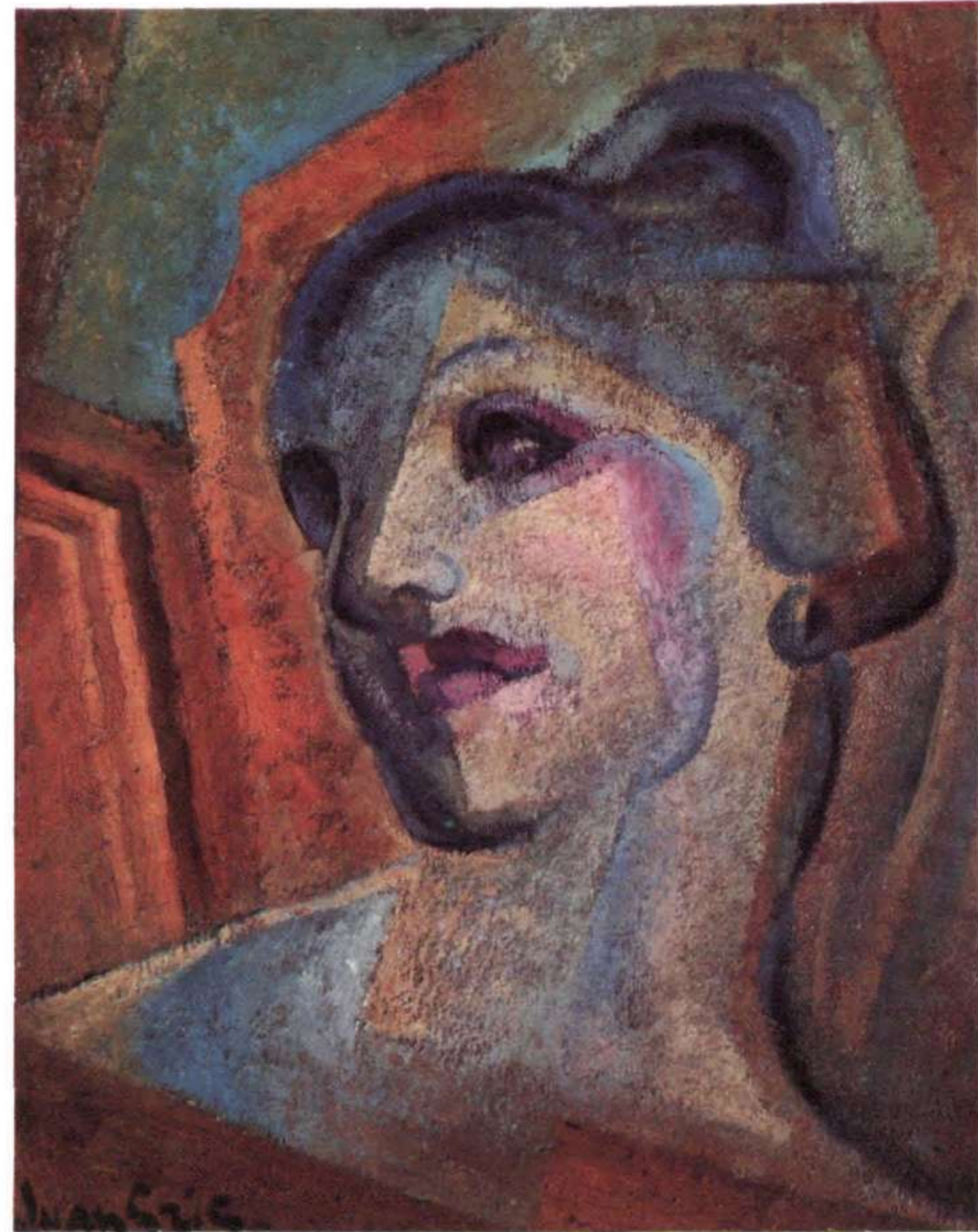
Mes de Junio

GALERIA KREISLER DOS



MIRO

62 x 96 cm. OLEO SOBRE PAPEL JAPONES -1969



JUAN GRIS

CABEZA DE MUJER - 22 x 27 cm
OLEO SOBRE TABLA -1923

DURANTE EL VERANO OBRAS DE:

ALFONSO FRAILE
A. LORENZO
A. MEDINA
A. UBEDA
CAMIN
CELIS
CEFERINO MORENO
ECHAUZ
EDUARDO SANZ
FELICIANO

FERNANDO SAEZ
GOMEZ MARCO
ISABEL VILLAR
JUAN GRIS
JUAN ROMERO
L. FRECHILLA
MARTIN CARO
MIRO
M. SAEZ
PICASSO

RABA
T. EGUIBAR
TAPIES
URCULO
VELA
VENTO
VICENTE LARREA
VILLASEÑOR

HORARIO: 10 a 2 y de 5 a 8,30

hermosilla, 8 - teléf. 226 42 64 - madrid, 1

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquin 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 Joaquin de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dali, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudi, por Juan Bergós Massó.
24. Tapes, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamin 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. Joaquin 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 Joaquin 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 Delapunte, 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.
71. Piñole, por José Baretini.
72. Juan Ponç, por José Corredor Matheos.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

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

Vd. habrá oído decir
que Gordon's es
una ginebra sólo para minorías...

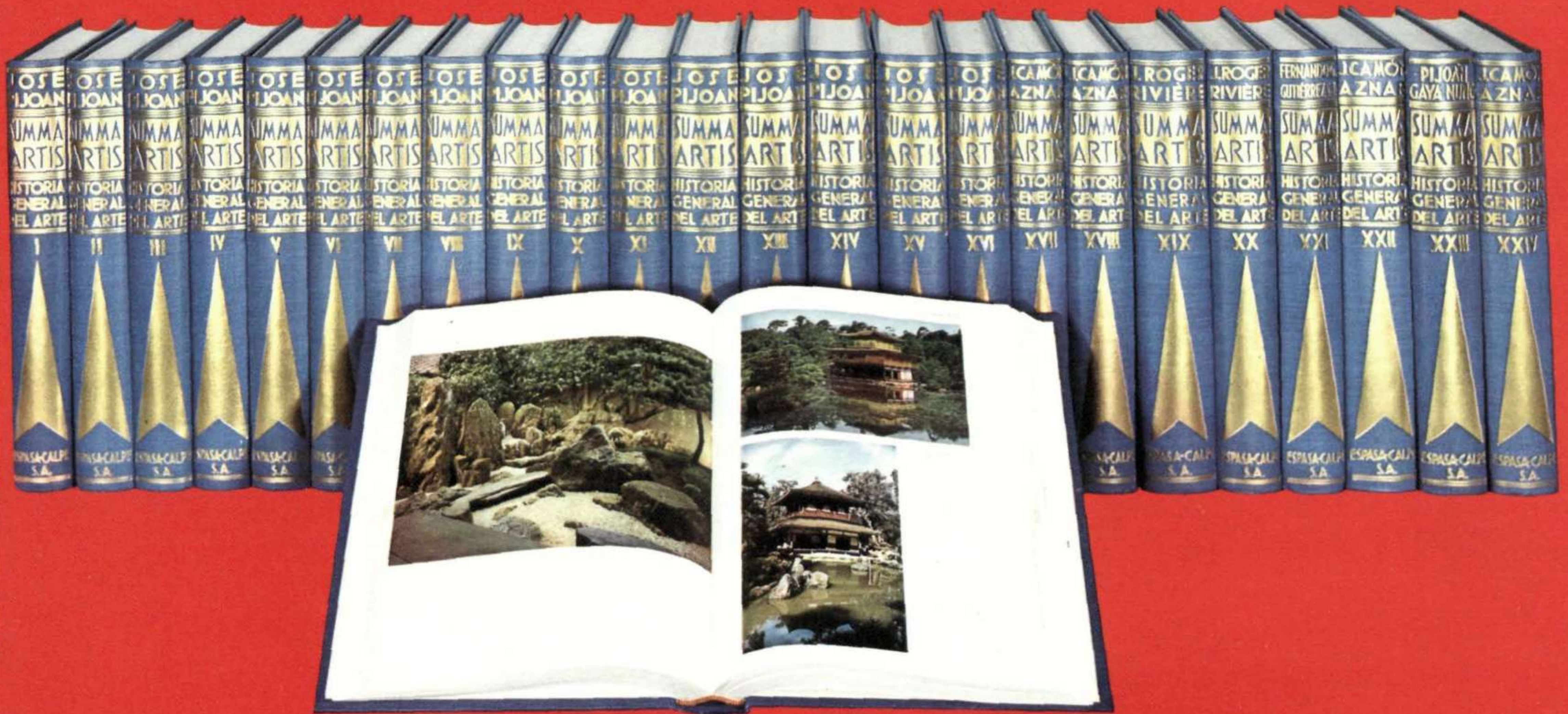
No es cierto.
La única condición que se necesita
para beber Gordon's
es entender de ginebra.

GORDON'S.



SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLÚMENES 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. Hititia. 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 a. de J. C.).... 800 ptas. | XV. JOSÉ PIJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y el 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. | XVII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La arquitectura y la orfebrería 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. | 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», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. + «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

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

Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 33 • MAYO 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.
FERNANDO CHUECA GOITIA, Jefe del Servicio de Monumentos.
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: Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 468 17 59 - Madrid-1

ENSAYO

3 SANTIAGO AMON: La novedad anacrónica de Man Ray.

NOTAS

6 DANIEL GIRALT MIRACLE: David Alfaro Siqueiros, el último muralista.
10 JOSE ALBERTO MARIN MORALES: Grandeza y vicisitudes de los pintores impresionistas.
17 JOAQUIN YARZA LUACES: Las pinturas de Maderuelo.
21 FERNANDO MON: Cerámica popular gallega.

POEMA

24 JOSE LUIS NUÑEZ: Pasión y muerte de Vincent Van Gogh.

ACTUALIDAD

25 EXPOSICION HOMENAJE A JOSE PLANES, por Enrique Azcoaga.
27 KANDINSKY, por José María Carrascal Muñoz.
29 XIII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA, por Manuel Angulo.
31 ADQUISICIONES DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA, por Concepción Fernández Chica
35 THARRATS O LA DIVERSIDAD, por Carlos Areán.
37 LOS OCHENTA AÑOS DE FRANCISCO MATEOS, por Arturo de Villar.
40 LUIS CANELO Y AMADEO GABINO, por Adolfo Castaño.
44 CINETICOS, por Miguel Logroño.
46 GLORIA MERINO Y GUIJARRO, por María Rosa M. de Lahidalga.
48 LA V BIENAL EXTREMEÑA DE PINTURA, por Antonio Zoido.

PRIMERA EXPOSICION

50 GUILLERMO PEREZ VILLALTA, por Carlos Marrero.

CRONICAS

52 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
56 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.
57 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

60 FRANCISCO GUERRERO, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Francisco Guerrero.

NOTICIARIOS

62 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

73 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

PORTADA: Kandinsky.

FOTOGRAFIAS: Oronoz / A. Palau / Robert / Segis / A. Rico / R. Bonache / Emilio / González de Aguilar / J. Dolcet.

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

SANTIAGO AMÓN.—Crítico de Arte de la revista «Nueva Forma». De la Asociación Española de Críticos de Arte.

DANIEL GIRALT MIRACLE.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Director de la revista «Batik».

JOSE ALBERTO MARÍN MORALES.—Novelista.

JOAQUÍN YARZA LUACES.—Profesor Agregado de Arte Antiguo y Medieval en la Universidad de Barcelona.

FERNANDO MON.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Correspondiente de la Real Academia Gallega.

JOSÉ LUIS NÚÑEZ.—Poeta. Director de la colección «Aldevasán».

ENRIQUE AZCOAGA.—Escritor. Secretario de la Asociación Española de Críticos de Arte.

ANTONIO ZOICO.—Crítico del diario «Hoy», de Badajoz. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

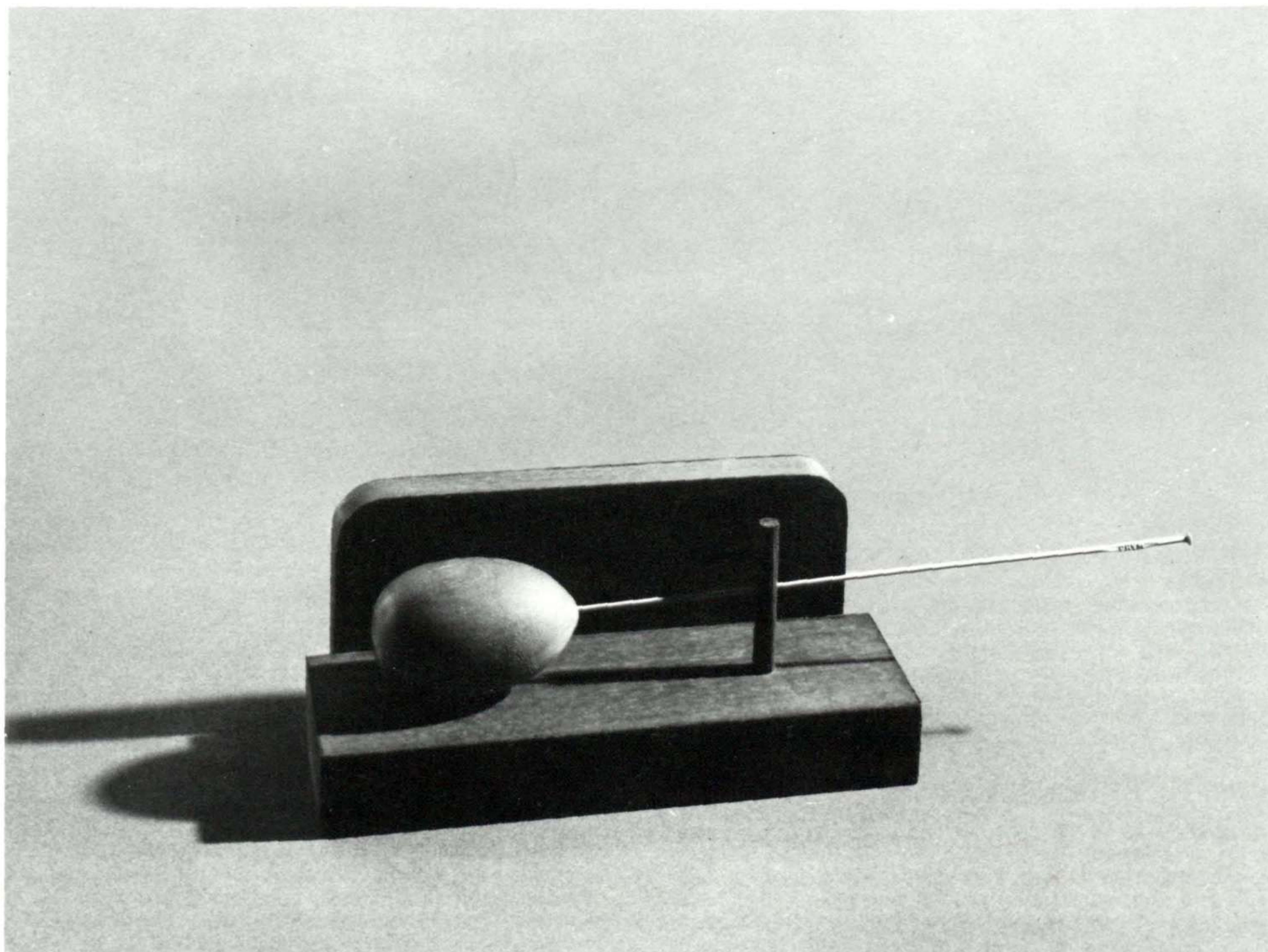
CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICARRO.—Directora de los Museos Arqueológicos de Sevilla y Carmona. Correspondiente de la Real Academia de la Historia. De la Hispanic Society de Nueva York.

MANUEL ANGULO.—Compositor. Profesor del Conservatorio de Madrid.

EN PROXIMOS NUMEROS COLABORACIONES DE:

SALVADOR ALDANA, ARTURO DEL VILLAR, PAVEL STEPANEC, EVA BUKOLSKA, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, JOSÉ MARÍA CARRASCAL, V. COBREROS URANGA, CARLOS AREÁN, ELENA FLÓREZ, JOSEP MELIÀ, JUAN GUINJOAN, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, EMILIO CASARES REDICIO, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, VINTILA HORIA, CIRILO POPOVICI, LUIS BOROBIO, ROBERTO PADRÓN, BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERECHUN, CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ, ROSA MARÍA LÓPEZ-BARRIS, NIEVES VALENTÍN RODRIGO, JESÚS DEL MAZO MARTÍNEZ, CLARA JANÉS, RAMÓN REGIDOR.

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

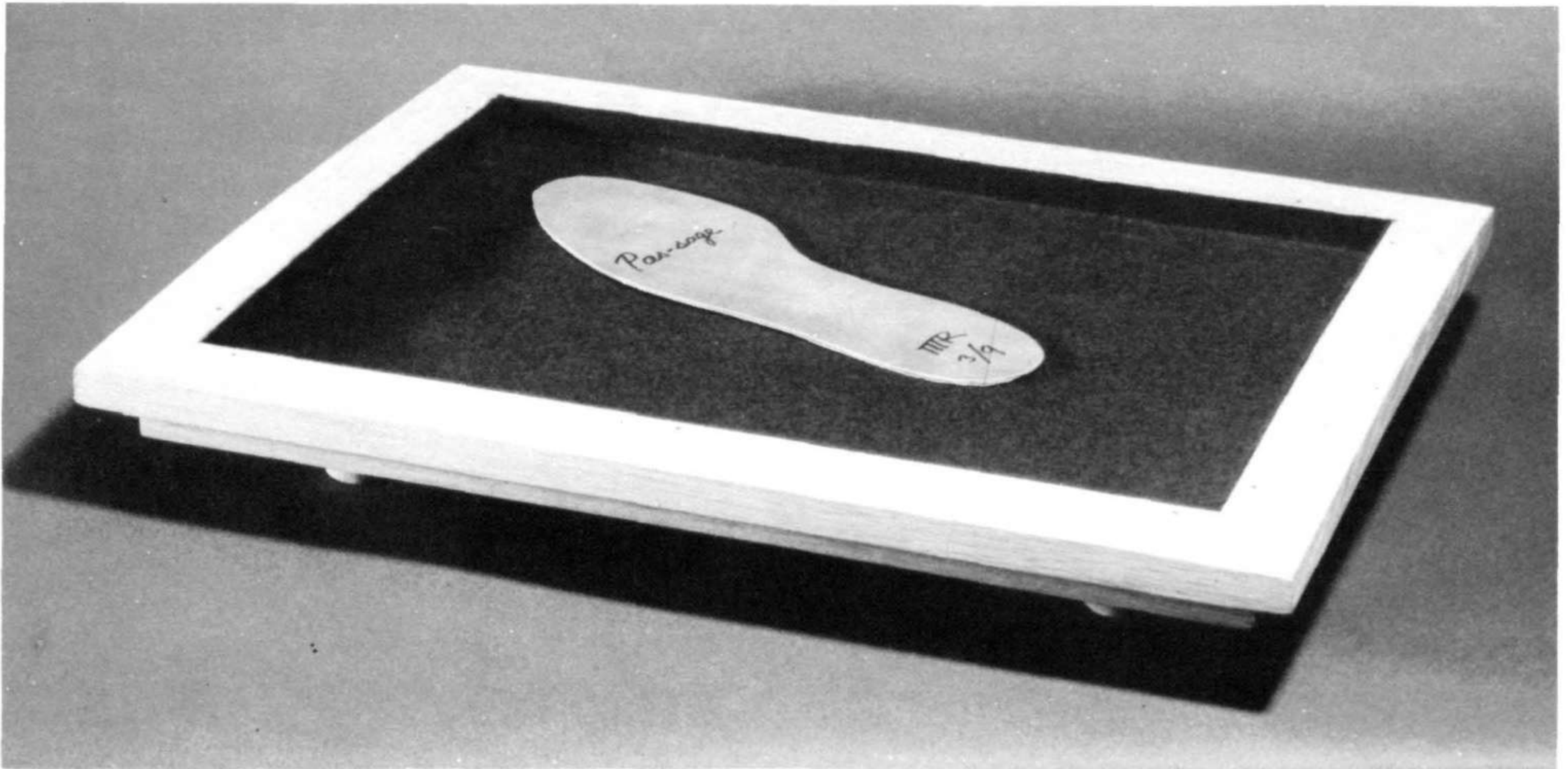


LA NOVEDAD ANACRONICA DE MAN RAY

SANTIAGO AMON

ESTA vez el reloj de las artes ha señalado en Madrid la hora de la actualidad «con sólo medio siglo de retraso», siendo lo curioso del caso que sus anacrónicas manecillas hayan venido realmente a apuntar a la actualidad, por no decir a la «novísima actualidad». En la galería Iolas-Velasco presentó recientemente Man Ray una muestra antológica, merecedora de tal nombre, aun a falta de alguna de sus más singulares creaciones como las «rayografías» (no refiera el lector la etimología a la voz «rayo», sino al apellido de su inventor), por el solo hecho de abarcar el holgado período 1920-1973. El significado histórico del artista, el dato de que ésta sea su primera exposición en Madrid (y en España, que sepamos) y la rara paradoja de que anacronismo tan a la luz se torne sorprendente actualidad nos invitan a sugerir unas cuantas reflexiones.

La mayor originalidad de Man Ray —diremos, no lejos de la opinión de Georges Hugnet— radica en la introducción de materiales ajenos al arte e incorporados por él a sus cuadros, en la fabricación de objetos desituados de su contexto habitual y «rectificados» por la imaginación, y en el empleo de técnicas industriales (fotografía, aerografía...). A tenor de los procedimientos, valga decir que su gran innovación fueron las ya citadas «rayografías», risueña afirmación, lo mismo que los «collages» y «frotages» de Max Ernst, de una apertura al reino de lo maravilloso. Participó Man Ray en casi todas las exposiciones y publicaciones «dadá» e ilustró algunas de sus revistas, entrañando dos, al menos, de sus películas (*Emek Bakia*, de 1926, y *Etoile de mer*, de 1928) el tanteo y el hallazgo de un nuevo vehículo expresivo, destinado a la emisión de una poética igualmente nueva.



Por lo sabido de antes y lo ahora visto, agregaré de mi cuenta que Man Ray es un pintor menor y un escultor mediocre. Ciertamente que ambos extremos, adictos a la noción y consideración tradicional del arte, poco o nada importan, referidos a un hombre del «dadá», cuyas miras van precisamente a la negación del arte o de su acepción más «sagrada». Venga a cuento el dato sólo para advertir que no todos los dadaístas encubrieron en su tajante negativa ni relativa dotación ni mediocridad absoluta. Hubo quienes (Arp, Ernst, Picabia... y el propio Van Doesburg bajo el pseudónimo «J. K. Bonset») «desde su excepcional magisterio» proclamaron la abolición de todo dogma estético y obra magistral, y desde el prisma de lo moderno se oponían a la entronización de lo moderno, por el riesgo que entrañaban las corrientes vanguardistas de ir a dar, en plena ebullición, a la pureza del concepto, a la inmovilidad del canon, orillando el fluir denso, particularizado y diverso de la vida.

Las pinturas de Man Ray, juzgadas como tales, son o elementales ejercicios constructivistas o vagos apuntes oníricos, en tanto sus endeble esculturas (la serie, más en concreto, integrada por diez bronce y titulada *Las manos libres*) parecen recordar el decadentismo de los simbolistas. Sólo cuando da de lado las artes y los oficios (sea ejemplo el monumento erigido o, mejor, «erecto» en homenaje a Príapo, provocación ingeniosa al buen gusto burgués e incluso irónica versión de la estética brancusiana) se nos muestra Man Ray en toda su gracia y esplendor. Tampoco están faltas de gracia e ingenio sus fotografías y aerografías, previsión, algunas de ellas, de muchas de las actuales experiencias objetualistas (arte del hallazgo, del desperdicio, arte de presencias, «arte povera»...). De todo lo expuesto son, sin embargo, sus «objetos rectificadores» lo mejor, lo más original y también lo más impregnado del sabor de la época, novedad hoy de novedades.

¿De dónde les viene originalidad y buen sentido a los «objetos rectificadores» de Man Ray? Cuando Marcel Duchamp, príncipe del «dadá» y el más fiel a sus audaces postulados, expuso sus *Ready-made*, simples objetos ex-

traídos del contexto habitual (la *Rueda de bicicleta*, de 1913; el *Portabotellas*, de 1914, o su célebre *Fountain*, de 1917), no albergaba intenciones alegóricas o simbólicas; quería, más bien, hacer pública una creencia: la de que cualquier objeto como tal, desprovisto de su función, era digno y muy digno de atención por parte de la estética y de la vida. ¡Cuántas ruedas y botellas y latas y lonas y globos y sacos y arpilleras y maderas y alambres y cartón-piedra y goma-espuma y fibra-cristal... y con cuánta y pretenciosa carga alegórica no se vienen hoy exponiendo, al margen enteramente de la congruencia histórica y sentir vitalista que Duchamp o Ray asignaban a los objetos y a su traslado del ámbito del uso al marco de la exposición!

Porque fue a esta singular concepción estética, y en la entraña misma de su desarrollo, a la que Man Ray añadió un dato más: la «rectificación». Si agregamos al objeto del uso una leve rectificación que venga a privarlo precisamente del uso, ¿no habrá quedado convertido de algún modo en entidad puramente contemplativa, en «objeto artístico»? Su celebrado *Cadeau*, de 1921, no es sino un utensilio vulgar, una plancha de ropa, cuya superficie inferior, la destinada al planchado, se ha visto rectificadora mediante la inserción de una hilera de clavos puntiagudos (de no oculta ascendencia o sugerencia o estridencia surrealista), quedando, así, el uso convertido en contemplación y dando la «utilitas» paso al arte. ¿Qué son los objetos, de espaldas a toda función? ¿Escombro? ¿Material de derribo? ¿Conciencia inminente del no-ser? ¿Simple materia de contemplación? ¿Asunto, acaso, y sustancia la más propia del arte?

Ni Duchamp, con los *Ready-made*, ni Man Ray, con sus «objetos rectificadores», querían propiamente negar la posibilidad artística, sino su espúrea versión académica, desafecta a la vida. Al exponer, rectificado o no, en el muro de la «contemplación» lo hallado en el suelo de la «utilidad» y privarlo de ella para dotarlo de otro alcance puramente contemplativo, ¿no estaban de algún modo haciendo suya la dimensión más genuina del arte? Si la diferencia última, remontándonos a la Prehistoria, entre el «homo faber» y el «sapiens» estriba en la primacía, para aquél, de la función y el uso, y en el aceptar, por parte de

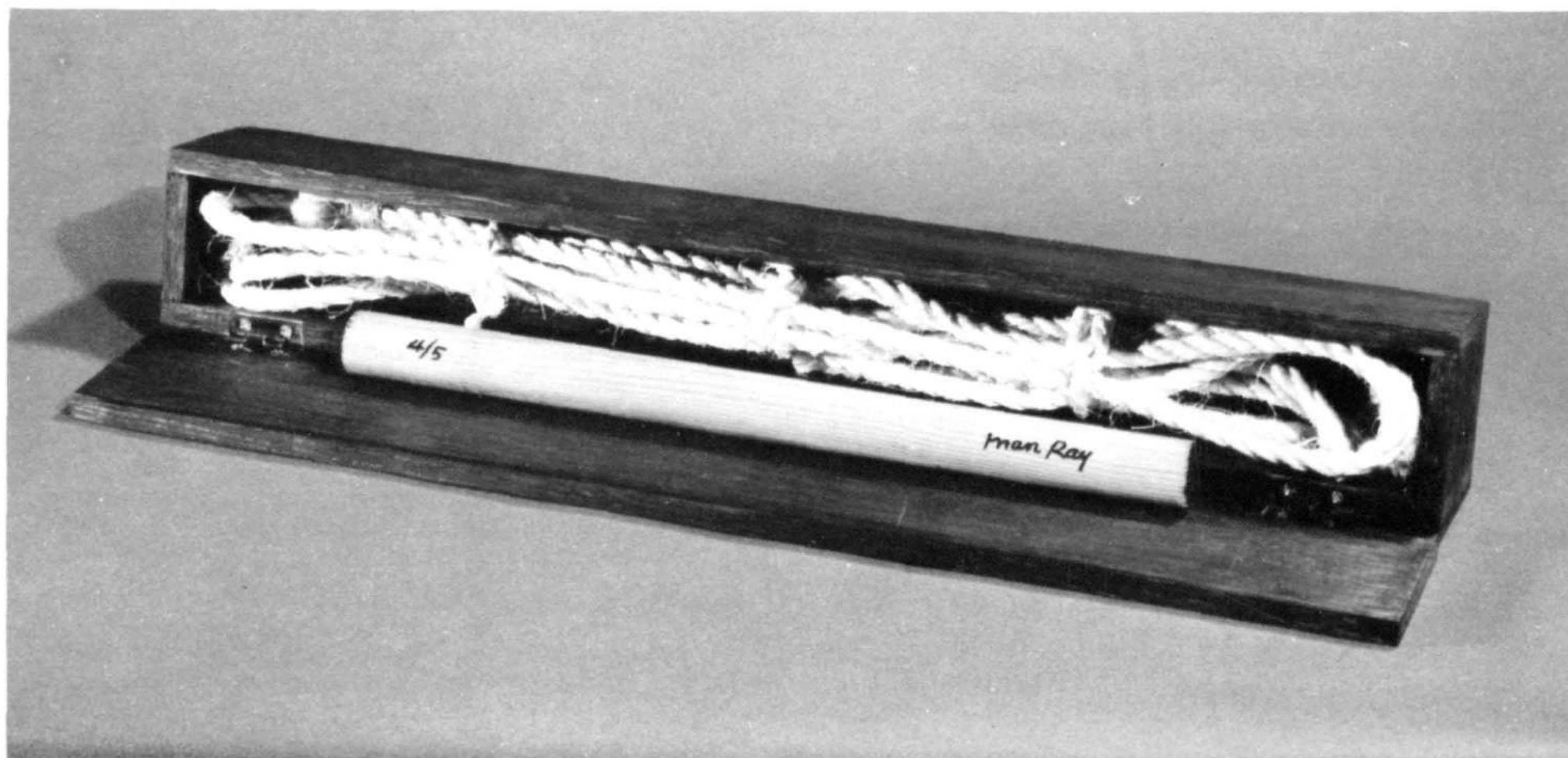
éste, la sola contemplación, naciendo, entre otras, de esta bifurcación la primera concepción estética, ¿no pretenderían las huestes de «dadá», y por exacerbada afirmación vitalista, ver empíricamente comprobada tal y tan primigenia dimensión del arte?

«El arte no hay que hacerlo —afirman hoy, paradójicamente y por fácil o externa emulación del gesto dadaísta, muchas de las novísimas corrientes—, hay que hallarlo». Y bien, amigos, ¿dónde, a tenor de qué ley o en virtud de qué ángulo del contemplar? Ciertamente que las cosas como tales (incluidas, a la cabeza, las más desprovistas de entidad, los desperdicios, los despojos, los «parerga y paralipomena», que diría Schopenhauer), al verse exentas de uso y función, vendrían a sustentar la esencial contemplación y, por raras o dadas o insólitamente impuestas, serían sólida piedra de meditación y aproximación sorprendente y cotidiana al confín más genuino del arte. «No hay que hacer el arte; hay que hallarlo». Esta proposición, tan a la moda y de apariencia tan razonable, no hace sino trasladar los términos del problema, sin resolverlo. Porque ¿quién lo hallará sino aquel que centró su conciencia y articuló su habla de cara a la contemplación y revelación de las cosas? ¿Quién sino el artista, el verdadero creador, vigía despierto y fiel indicador de la realidad?

Por encima de cualesquiera otros significados, esta exposición de Man Ray viene a poner de manifiesto una vana, novísima y anacrónica pretensión: el recurso perpetuo de muchos neo-vanguardistas a los padres legítimos de «dadá», sin atender a la realidad histórica en que afloró su actitud desenfadada, ni al buen humor con que ellos la hicieron pública (poco acorde, por cierto, con el gesto grave o insolente, meditabundo o amenazante y eminentemente triste de quienes hoy, y por propia decisión, se dicen sus discípulos). Es allí, en su tiempo, en aluvión de la creación y de la obra, donde el gesto dadaísta cobra sentido y relevancia, no aquí y ahora, cuando, esfumada toda capacidad de obra (a merced de una información exhaustiva, de alegre y rutinaria emulación o plagio sistemático), se quiere imponer el dogma del «concepto» o la primacía del «objeto» o la insolencia de un «ademán» caprichoso, de pretendida ascendencia nietzscheana.

Intencionadamente negativa, la actitud «dadá» exigía, de una parte y en pro de su coherencia histórica, el dato positivo de todo un aluvión creador, plasmado en obra y obra bien hecha, cual la procedente, por ejemplo, de aquel derivado cubista llamado el «De Stijl» o «Neoplasticismo holandés» (con muchas de cuyas premisas cumularon los dadaístas), y, por otro lado, suponía la conciencia palmaria, ya predicada por Nietzsche, de que «la vida no es medio sino fin», punto de confluencia, de acuerdo con De Micheli y pese a la disparidad de las sendas respectivamente elegidas, entre el credo «dadá» y el programa «neoplástico». Allí y entonces, en el fragor de la creación desbordante (cuyo riesgo más obvio era por su propia perfección, su ulterior ejercicio académico) y ante el sueño de negar que sea sueño la vida, adquiere todo su sentido y magnitud el «no» risueño de Duchamp y sus gentes; no aquí y ahora y por la exigencia sola de la saturación, de la negatividad objetivada, de la ambigüedad universal, convertida, a favor de una información puntual y abundantemente suministrada, en universal academia.

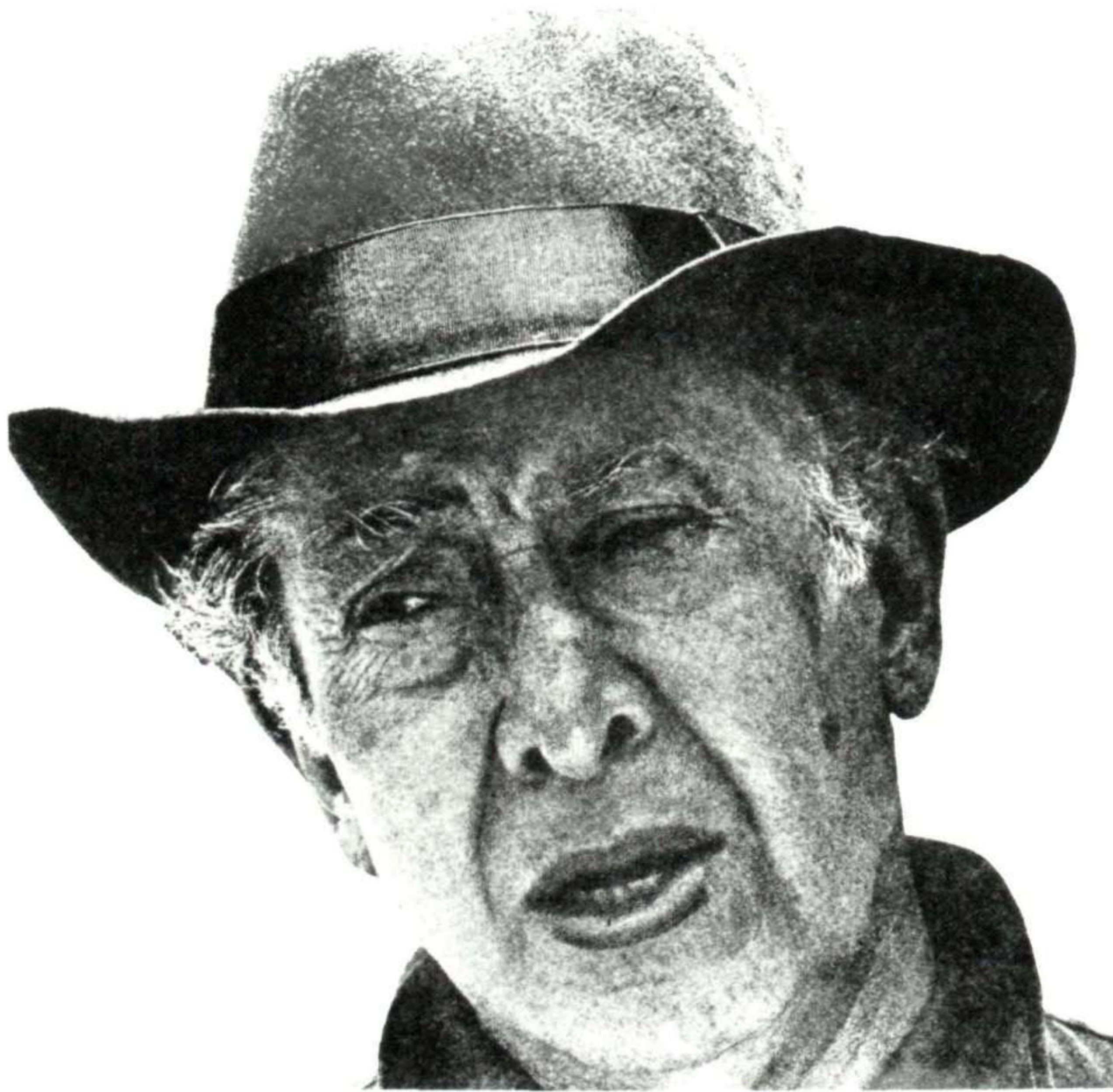
Si el arte ha muerto por autosunción, vana parece toda proclama acerca de su óbito, resultando harto fácil, para justificar la impotencia propia, recurrir al desenfado ajeno y, sin más, concluir: «Ya lo dijo Duchamp». Fueron grandes maestros los que, apenas ayer, acotaron el campo de Marte de todas las vanguardias y redujeron y aun agotaron el magno repertorio de la creación que ellos primigeniamente alumbraron, y ha sido esta mengua o saturación paulatina de la obra la que ha impuesto, con invencible determinismo y por cauce sucedáneo, el auge aplastante del «concepto», la resurrección del «objeto» y un sinfín de contradicciones. ¿No es acaso contradicción que los «objetos rectificadores» de Man Ray, destinados ayer, en buena medida, a combatir el buen gusto burgués y la inmutabilidad de su escala axiológica, acaparen hoy, convertidos en serie, su demanda y cuente (¡y a qué precio!) entre sus «valores», o que el carácter desmitificador con que fueron concebidos y dados a la luz estos artefactos haya parado en la mitificación de quien los hizo?



NOTAS

DAVID ALFARO SIQUEIROS EL ULTIMO MURALISTA

DANIEL GIRALT-MIRACLE



No es posible ya referirse a la pintura mexicana contemporánea sin citar la trilogía de sus héroes del muralismo. José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y el recientemente fallecido David Alfaro Siqueiros (1896-1974) forman un bloque monolítico tanto para México como para la historia del arte. Su aportación, revolucionaria en todos los sentidos, es un capítulo en el que, con claro desafío, un grupo de pintores comprometidos se interroga sobre el

valor de relacionar la «estética» con la «ética». Un conjunto de artistas que, sabiéndose creadores plásticos, no quisieron renunciar a un compromiso que les llevó a una revolución, una revolución algo folklórica, pero no tanto como ha pretendido presentar cierto cine «made in USA».

Por ser más joven que sus antecesores, David Alfaro Siqueiros fue el último superviviente de aquella aventura que, a pesar de su confusión, su vacilante

ideología y su apasionamiento, ha dado resultados muy significativos. El ocaso del muralismo no ha llegado con la muerte de Siqueiros, sino que ya hace tiempo dejó de tener vigencia en su propio país y en otros muchos. Los grandes plafones de arquitectura llenos de estampas populares, guerrilleras o revolucionarias, no convencen en la época de la imagen ni a los más entusiastas ni a los más escépticos. Pero cuando el realismo socialista estaba en auge, cuando había degenerado en manierismos decadentes, los tres grandes de la pintura mural mexicana dieron una respuesta eminentemente artística, digna y original. Supieron responder desde el arte a un conjunto de fenómenos sociales y políticos que se daban en su país, identificándose con sus vicisitudes, con su aventura y con sus éxitos.

La vida de Siqueiros es el fruto de estos altibajos, de este ir y venir, de este querer luchar con dos armas a la vez, los pinceles y las pistolas. Es el conflicto dialéctico de ser sincero con unos y con otros y de darse cuenta que no se puede ser cien por cien leal a unos ni a otros. Sus enemigos le han fustigado el haber buscado el apoyo oficial o el del gran capital; sus amigos le han elogiado su capacidad de compromiso, su eficacia pictórica y su contundencia estratégica. Pero pocas veces el pueblo en su totalidad se ha sentido tan identificado con la obra de un artista en los momentos cruciales, en especial cuando éste es una rara ave que se refugia en sus cenáculos. Podemos decir que el muralismo nace con la re-

volución y muere con la revolución, aunque ésta continúe en el poder. Pero, como todo fruto de revolución, su fuerza épica es tan potente como las canciones, como los personajes y la sangre puestos en juego. Es el fruto de un esfuerzo colectivo que, de modo balbuciente y sin orientación fija, ve próximas a alcanzar unas metas a las que se acerca de forma tambaleante pero sincera.

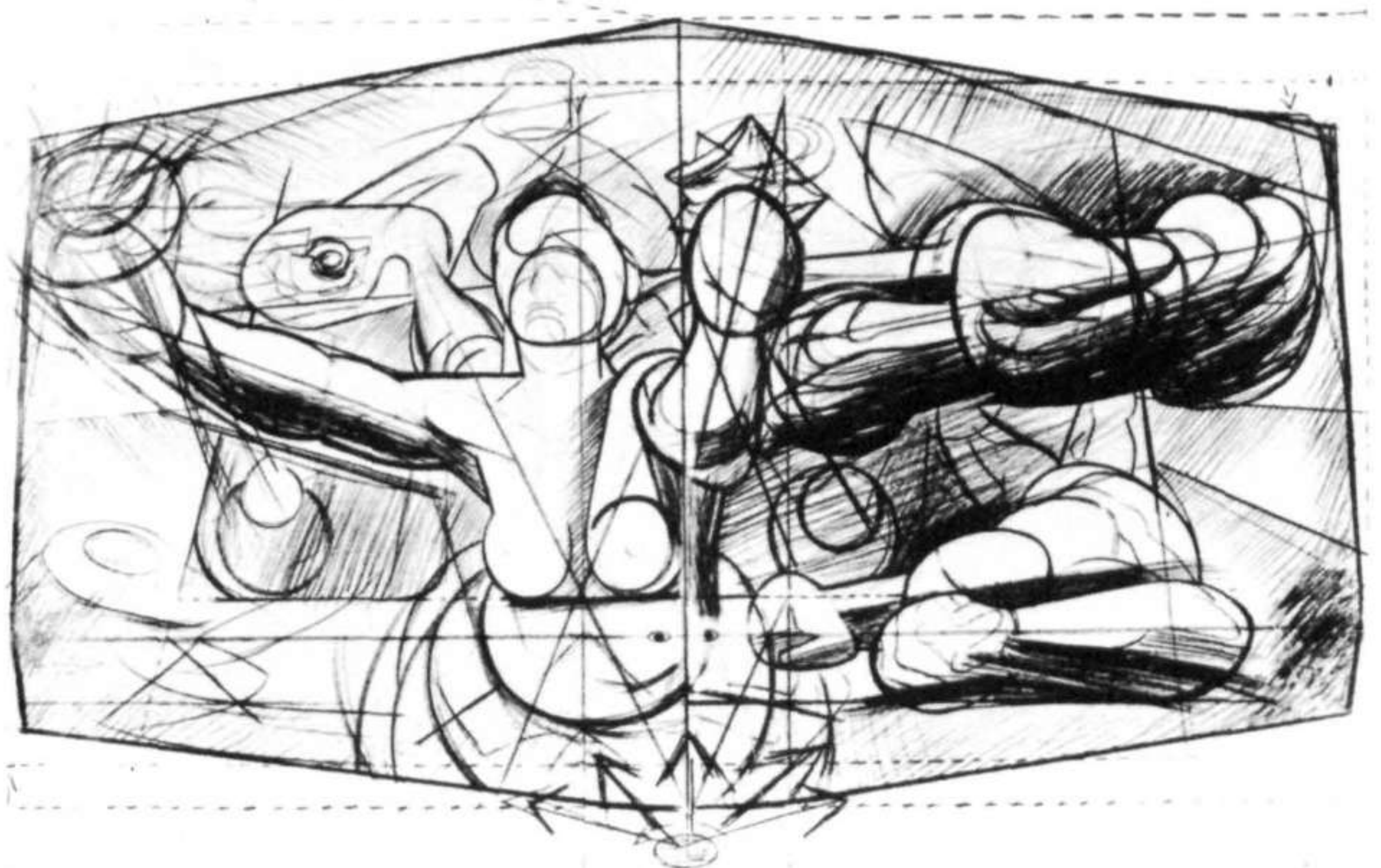
Como Moreno Galván afirma, puede que «lo que fue épica de su revolución fuera también épica de su integración», pero es indudable que aquella acción consiguió eliminar un poder extraño y dictatorial para dar paso a hechos tan incontrovertibles como son la nacionalización del petróleo, la repartición de tierras, el impulso de la enseñanza, la industrialización del país, el desarrollo de su red vial, etc. También es un hecho que, a pesar del institucionalismo que lleva el cargo de presidente, Luis Echevarría le visitó en su lecho de enfermo y al saber de su muerte decretó que fuera enterrado en la «Rotonda de los hombres ilustres». De modo que uno de los presidentes de la revolución que llevó a los Estados Unidos Mexicanos ha sido capaz de reconocer en este decreto que, «en su obra, Siqueiros recogió con gran vigor y conciencia de su tiempo las corrientes dinámicas del pensamiento revolucionario, y que a través de su actividad artística, nutrida con la avanzada corriente social de nuestra revolución, contribuyó a que se comprendieran mejor los problemas emancipadores de los mexicanos».

Un repaso tan siquiera superficial, de su biografía nos da viva cuenta de este dualismo que le acompañó toda su vida y al que se sentía estrechamente unido. Nacido en una familia de la alta burguesía en 1896 en Chihuahua, a los dos años quedó huérfano de madre y creció en casa de su abuelo paterno, un auténtico guerrillero de la época juarista. De entonces le viene el sobrenombre de «siete filos» por su capacidad en el manejo del sable, apelativo que sólo sería cambiado por el de «coronelazo», conquistado en nuestra guerra

civil. A los dieciséis años, siendo estudiante de bellas artes en la Academia de San Carlos, ya conspiró con obreros y estudiantes contra Valeriano Huerta. Al año siguiente, en plena guerra civil, él se incorpora a las tropas revolucionarias de Obregón, mientras muchos de sus compañeros lo hicieron a las de Pancho Villa, Emilio Zapata o Herrera. De su jefe, tiempo después, afirmaría que fue «un mal jefe militar, pero que tenía una concepción social más vigorosa que los otros». Al concluir la guerra, siendo ya teniente del Ejército constitucio-

nal, organiza en Guadalajara el «Congreso de Artistas y Soldados» para tratar de definir cuál debe de ser el arte que precisa un pueblo en plena revolución. Pero en este mismo año, ya conocido oficialmente como socialista militante y pintor, se le nombra agregado militar de la Embajada de México en Madrid. Este fue el primer paso europeo que le llevará al suspirado viaje a París, entonces ya centro de las luchas y discordias cubistas. En su estancia en la ciudad luz conoció a su paisano Diego Rivera, quien entonces se alejaba de la

ESBOZO Y DETALLE, YA TERMINADO, DEL MURAL "LA NUEVA DEMOCRACIA". PALACIO DE BELLAS ARTES. MEXICO.



ortodoxia cubista para adentrarse en un refinamiento de raíz renacentista, aunque más poderoso y magnificente. De las discusiones con Rivera llegó a la conclusión de que «México no precisa estas sutilezas; un pueblo en revolución exige un destino revolucionario de su arte». Convicción que no abandonó jamás y que defendió tanto en la teoría como en la práctica. La revolución no hizo más que indicarle el destino de su arte y de su vida. En pocos casos la vida y el pensamiento han andado tan cerca de la violencia y de la generosidad. Muertos sus dos predecesores, él fue quien continuó insistiendo en este destino revolucionario del arte.

Barcelona fue también punto de escala en su periplo europeo. Allí publicó en 1921 un primer y único ejemplar de la revista «Vida Americana», en el que incluyó su «Manifiesto a los Plásticos de América», incitándoles a «construir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehistóricas de América». Este manifiesto es la cabal confirmación de su madurez intelectual y cultural. Sabe por qué es artista y para qué sirve su arte. Sabe que su labor no concluye ni en la guerra ni en los murales, sino que trasciende a todos y en todos. Entendía el arte como lucha suya y de los suyos, no como acomodo complaciente y refinado. Poco se sabe de su estancia en Barcelona y es difícil encontrar pistas de su rastro, pero él siempre recordó a algunos pintores catalanes de aquella época y se manifestó conocedor de Dalí.

A su regreso a México realiza en 1922 una de las principales obras del movimiento muralista, la Escuela Nacional Preparatoria, que es un magnífico exponente de la pintura al fresco a grandes proporciones. Redacta al propio tiempo el manifiesto que, según su criterio, fija la programática revolucionaria a que debe atenerse el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores del partido. El nombre

de este órgano era «El Mache-te», sugestivo de por sí. En 1924 ingresa en el partido comunista, de modo que alterna y entrecruza su actividad como dirigente sindical como revolucionario de extrema izquierda y pintor de murales. Participa en varios movimientos de protesta, huelgas y demás formas de agitación social, a las que presta su arte del modo más activo. Pero la cárcel cierra este capítulo de su vida, al que seguirá el del destierro. En este exilio, en los Estados Unidos, pintó grandes murales, hoy destruidos, y tomó contacto con los jóvenes pintores americanos, tratando de buscar en las nuevas técnicas y en las experiencias químicas métodos y materias para la pintura mural que permitieran una utilización y una rapidez de secado más efectivas.

Posteriormente marchó al Uruguay y a la Argentina. Es precisamente en Buenos Aires donde pinta su primer mural con piroxilina, auténtica revolución técnica frente a los procedimientos tradicionales. Otra vez en Estados Unidos, funda en Nueva York, en 1935, un taller para experimentar tanto las piroxilinas como las siliconas, a la búsqueda de nuevos procedimientos. Sus enseñanzas e innovadoras técnicas son atentamente seguidas por la juventud, que las aprovechará de modo directo para lograr uno de los capítulos más libres de la historia de la pintura, el «action painting». A pesar de considerarla un formalismo abstracto y burgués, siempre se reconoció su progenitor y el maestro más inmediato de Jackson Pollock.

Regresa a nuestro país como voluntario internacional en la guerra civil española, ganándose entre los trescientos oficiales mexicanos el ya mencionado sobrenombre de «coronelazo», ascendiendo posteriormente a comandante y jefe de brigada y de división.

Finalizada nuestra contienda, Siqueiros regresa a su país, donde inicia el período de las grandes realizaciones murales que le han inmortalizado. Son de este momento las famosas pinturas «Retrato de la burguesía» (1939),

«Muerte al invasor» (1941-42), alegoría de la «Igualdad racial en Cuba» (1943), «Cuauhtémoc contra el mito» (1944), «Nueva democracia»... Esta trayectoria ascendente se ve enturbiada por su participación en el «affaire» Trotski, en el que parece ser estuvo implicado de algún modo. Incluso los surrealistas parisenses, y entre ellos André Breton, en especial, le acusaban de tener «las manos manchadas de sangre». Esta controversia no fue óbice para que su prestigio internacional creciera y se consolidara. En 1950, la Bienal de Venecia le otorga uno de sus primeros premios. El aprovecha este prestigio para criticar duramente el academicismo inmovilista del realismo socialista practicado en los países del Este. En esta época se dedica de lleno a la pintura y se pasea por el mundo en una incesante búsqueda de muros donde colocar su mensaje, buscando la manera de provocar de modo incesante polémicas y controversias.

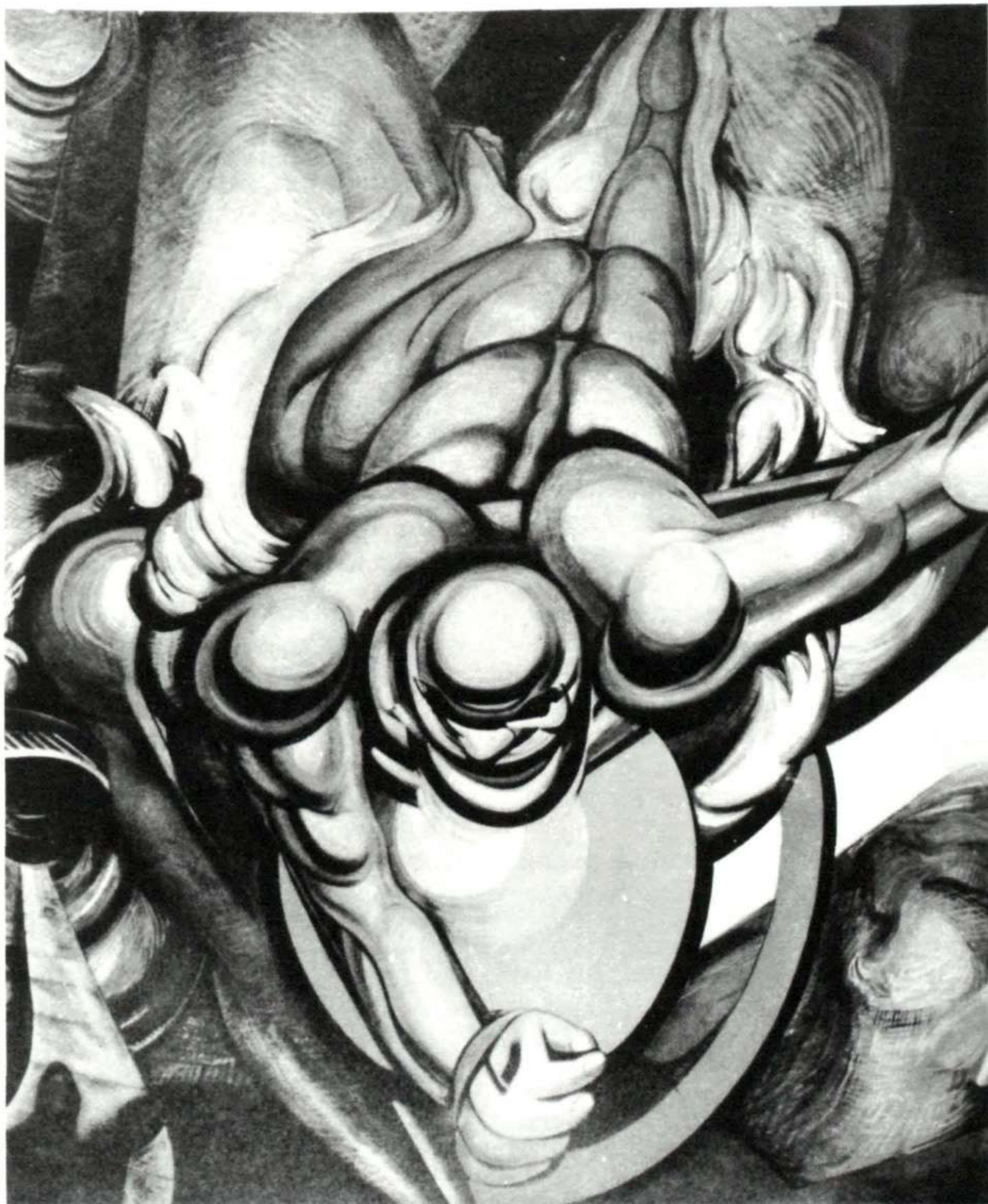
En 1960 aún se mantenía activo en su lucha y en todos los frentes. No sólo pinta, sino que participa en huelgas y algaradas, lo que le cuesta ser encarcelado nuevamente por «disolución social» otros ocho años, que en la práctica se redujeron a cuatro. Su estancia en la prisión preventiva de Lecumberri, en la misma ciudad de México, fue de lo más productivo: no sólo es autorizado a pintar centenares de obras sobre tela, sino que en la misma celda madura la obra más importante de su vida: el Polyforum, construido a modo de gigantesco escarabajo de cemento, en el parque de la Lama, en la zona más opulenta de la capital azteca, precisamente por encargo de un millonario español afincado en México. Todo el significado de esta obra se centra alrededor de «La marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos». Probablemente esta acusación violenta a todas las opresiones sea el mural mayor del mundo, dado que en sus distintas caras y bloques hay más de doce murales, que ocupan 250 metros cuadrados cada uno. Concluida su condena, realiza, pues, este

proyecto, ayudado por un fuerte equipo de colaboradores, y vuelve a Europa en 1967 para recoger el «Premio de la Paz» que le había sido concedido por la Unión Soviética. Así da principio a su último periplo europeo, viajando, a través de la Yugoslavia de su amigo y viejo camarada Tito, a Italia, donde se le había encargado un mural para una casa de reposo de los sindicatos, cerca de Roma, y después, a la capital francesa, para regresar luego a México, donde se estaba coronando la obra de su vida, el Polyforum Cultural, calificado por muchos de sus conciudadanos como su mausoleo.

Esta agitada vida, fruto de las más enconadas contraposiciones, antitética por naturaleza, es la de un pintor que no se resignó a ser unidireccional. Su vida y su obra son contradictorias, como él mismo se empeñó en que lo fueran. Y aquí está su grandeza, su proteica dimensión de artista, que sabe estar donde le necesitan o que se mete donde no lo llaman, pero siempre vivo, activo, creador, no convencional. Dispuesto a defender su ideario del momento con el más certero y sincero de los apasionamientos.

El realismo que defendió Siqueiros ya nos suena a trasnochado. Ni los países que más empeño pusieron en defenderlo comulgan con esta versión del panfletismo. Pero no puede negarse a la historia de la pintura de nuestro siglo el importante papel del «muralismo», defendido por los tres grandes de México con gran pasión y por Siqueiros con la misma vida. Como se ha afirmado, con él desaparece uno de los capítulos más discutidos del arte contemporáneo, pero no por ello menos importante.

Siqueiros puede haberlo sido todo, menos un ecléctico. Los setenta y siete años de su vida le han permitido realizar los más variados y diversos acontecimientos: vivir la revolución, ser diplomático, alistarse a la milicia, promover huelgas o trabajar para los grandes burgueses; pero siempre el destello de su personalidad ha estado por encima de



MURAL, REALIZADO A LA PYROXILINA, PARA LA "SEGURIDAD SOCIAL". MEXICO.

las contradicciones de tal modo que a él y tan sólo a él es a quien hay que enjuiciar en su muerte.

México pierde a un revolucionario, a un hombre problemático, a un provocador, pero también la Humanidad ha visto cesar a un ser que ha sido la personificación del artista total y comprometido.

Como observó el profesor Francisco Miralles en la crónica de su óbito, Herbert Read, en el prefacio de su historia de «La pintura moderna», intenta justificar la exclusión de los muralistas mexicanos de su libro, diciendo que «han adoptado para su arte un programa propagandista

que, a mi entender, los coloca fuera de la evolución estilística». Así es, pues atendiendo tan sólo a la dimensión estética y a las superaciones técnicas, el gran tratadista inglés no fue capaz de captar el aliento vital y la fuerza creadora que poseen los muralistas en general, y Siqueiros en particular, al margen de su misma pintura.

Por esto Siqueiros, como suprema definición de su modo de actuar, repetía la divisa: «En la guerra, como en el arte, sigo luchando contra los académicos.» La lucha por su parte ha concluido, pero las academias ya se tambalean.

GRANDEZA Y VICISITUDES DE LOS PINTORES IMPRESIONISTAS

JOSE ALBERTO MARIN MORALES

EL grupo de pintores impresionistas, el acontecimiento artístico más extraordinario del siglo XIX, surgió en un contexto histórico-socio-político y económico de transición que hubieron de soportar con todos los graves condicionamientos que implicaba el tratarse de una época de ruptura, en pugna con un estamento recíamente conservador y en lo que a ellos afectó, de modo singular, en lo pictórico.

Constituye un sugestivo experimento seguir la vida de este grupo en cada uno de sus componentes: Pissarro, Degas, Renoir, Manet, Cézanne, Monet, Sisley, etc., con oportunas matizaciones de temperamento y concretas realizaciones histórico-artísticas, con toda la bohemia que entrañaba su concepción de la vida y del mundo, con los innumerables tanteos y exploraciones a que se entregaron hasta llegar a una cristalización que permitiese una denominación colectiva.

Sobre todo en el firme propósito de dejar tras de ellos una obra que se saliese de lo establecido y abriese brecha en lo normado y vigente en esta materia, el conjunto constituye uno de los espectáculos más emocionantes que puede brindar la historia de la pintura.

Fue en la primavera de 1874 cuando un grupo de pintores por entonces desconocidos opuso su veto a la autoridad hasta entonces intangible del Salón Oficial y vino en organizar una exposición particular. El heterogéneo grupo integrado por Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Sisley, Cézanne y Berthe Morisot se vino a enfrentar de lleno con las condiciones imperantes en los inicios de este últi-

mo cuarto de siglo, hasta el momento acatadas por todos.

Situación y precedentes

El epíteto de impresionistas les fue peyorativamente aplicado por un crítico hostil, con ánimo de desprestigiarles. Hay que retrotraerse en veinte años, desde 1854, para captar en todo su sentido y dinamismo la gestación de los diversos precedentes de este movimiento, que vino a aglutinarse implícitamente por una coyuntura en apariencia tan azarosa como es una exposición.

Exposición en un doble sentido, ya que desde entonces quedaron expuestos de manera permanente a las invectivas de los que controlaban los resortes del poder artístico y manipulaban a su antojo en academias, jurados, periódicos, tertulias y en tantas y tantas claves de que disponían. Estos hombres se nos aparecen hoy dotados de un poder aplastante, revestidos con nombres tan intocables como el de Ingres, por citar el más representativo; lastrados, con la fuerza del peso muerto de lo ortodoxo histórico, bloqueaban la aparición de todo cuanto se les opusiera.

En torno a estos auténticos santones pupulaba una pléyade de críticos, coleccionistas y marchantes y meros aficionados que repetían machaconamente los ecos de sus trasnochadas ideas por toda Francia. Y venían a ser los remaches, engranajes y centro de afianzamiento y sustentación de esa primacía soberana que nadie osaba poner en tela de juicio.

Si 1874 marca el punto de aglutinación del grupo disidente, 1886 simboliza la dispersión y el desa-

cuerto, ya que en esta época cada uno se fue por su lado, debido tanto a factores coyunturales como a otros de una mayor envergadura histórico-social, y como uno de los más influyentes, aparte del declinar inevitable de los ciclos históricos, la madurez de puntos de vista y de obra respectiva, que les privaba por esclerosis vivencial de la ductilidad y convivencia de doce años antes. Así y todo siguieron cada uno a su manera, aun cuando fragmentados, la llamada de su primera afinidad.

Desde 1886 hasta la muerte de Monet, ocurrida en 1926, este intervalo ha convenido en llamarse de post-impresionismo, a pesar de que se entrecruza ya con fenómenos tan complejos en su gradación como el fauvismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo.

El libro que recogió por primera vez las vicisitudes del grupo impresionista, en su aspecto más íntimo y humano, integrado por hombres de carne y hueso, se debe a Wilensky (Pintores franceses modernos. Londres, 1940). Rewald califica esta obra de ingeniosa, aun cuando a su juicio merece poca credibilidad.

De otro lado, existen abundantes monografías dedicadas a las personas más descolantes de este grupo, aunque con olvido más o menos notorio de la perspectiva de conjunto y de la enorme complejidad contemporánea, la dinámica y el cúmulo de hallazgos colectivos como empresa común que en cierto aspecto llegó a tener esta solidaria aventura.

El estudio más completo realizado hasta ahora en el plano artístico-sociológico es el de John Rewald. Como es lógico, recoge profusión de materiales de los prece-

dentés, si bien tiene la virtud de analizarlos y situarlos críticamente. Entre otros elementos se vale de: 1.º Obras y textos objetivos exentos y totalmente desprendidos de la personalidad de estos autores, aislados en lo posible del remolino de prejuicios y contingencias contrapuestas; 2.º Escritos y palabras de los propios pintores, más subjetivos y, lógicamente, menos logrados como unidades autónomas que las propias obras; 3.º Testimonios directos de la época, que vienen a reforzar, matizar o contradecir los elementos anteriores; 4.º Escritos contemporáneos y posteriores, que vienen a encerrar una visión crítica anecdótica, descriptiva o puramente estética, en síntesis, ráfagas aisladas o selecciones. El entramado de materiales de tan distinta procedencia ha de constituir

por fuerza una ardua tarea. Es obvio que los autores contemporáneos a nosotros se hallan en este punto ante un grave obstáculo, forzados a hablar de una situación que, a pesar de ser tan próxima en el tiempo, no han conocido en directo, y, por ello, se limitan a describir la génesis, eclosión y desenlace del movimiento impresionista desde un ángulo empírico, sin abarcar por el momento dimensiones totalizantes-estructurales en lo crítico sociológico. Considerado desde este enfoque que resulta indispensable, el que más se acerca a estos objetivos es el estudio de Rewald, que acaba de ser traducido al español.

En tanto que la guerra de Crimea seguía su curso y de acuerdo con el proteísmo de múltiples angulaciones simultáneas en lo histórico, que motivan el

aspecto de estereotipo que encontramos en toda sociedad, tenía lugar en 1855, la Exposición Universal de pintura de París. Pissarro pudo llegar a tiempo para comprobar por sus propios ojos que la brillante participación francesa sobresalía notoriamente entre los dieciocho países participantes. Delacroix e Ingres eran los puntos céntricos de la exposición. El público se deleitaba con el vigor clásico de Ingres y admitía a regañadientes la grandeza de Delacroix, que para el gusto imperante quedaba un tanto alejada y fría; el tercero en discordia en esta exposición era Courbet.

Recién llegado a París, Pissarro, entre las figuras de su tiempo, eligió a Corot como pintor que le guiara en sus primeros pasos en el enrarecido ambiente

SISLEY. LA STRADA.



parisiense. Corot no pintaba historias prosopopéyicas, ni historietas de menor monta, sino que captaba en directo de la naturaleza formas y colores, y éste era el gran atisbo que, profundizado y sometido a múltiples experimentos, había de conducir a la todavía lejana meta del impresionismo. Las ideas estéticas que privaban a la sazón eran las expuestas por David a primeros de siglo, firme y persistentemente continuadas por Ingres. Con arreglo a ellas, la corrección del dibujo venía a ser una finalidad en sí y podía justificar incluso «la falta de inspiración, ejecuciones áridas, coloridos fríos» (John Rewald).

Los clientes y los abundantes discípulos y partidarios de Ingres procedían de la flamante burguesía francesa aún en gestación y de horizontes artísticos tan mediocres como los del propio Ingres. Un burdo simbolismo debía interponerse entre el artista y la representación de la naturaleza, en su naturalidad y no en estas otras tendencias más artificiosas.

La pugna contra el elaborado romanticismo de Delacroix llegó hasta el punto de que éste presentó seis veces la candidatura a la academia y en las seis ocasiones fueron nombrados académicos figuras desprovistas de relieve. La consigna de entonces era la de clasicismo contra romanticismo.

Manet pidió permiso a Delacroix para copiar su cuadro «Dante y Virgilio», que se hallaba en el museo de Luxemburgo.

En esta trama de conexiones sucesivas, Fantin conoció a Degas, y este último decidió ir a Italia ante el opresivo ambiente pictórico de Francia; Pissarro, en cambio, permaneció tres años en París, si bien comprendía la necesidad de viajar, para completar el perfeccionamiento de su personalidad.

En esta época, los puntos de coincidencia de los artistas eran los cafés, que llegaron a ser por antonomasia los parisienses: Tarranne, Fleurus, Tortoni, La Braserie, Des Martyrs y el Andler Keller, este último frecuentado por Courbet.

Admitidos y rechazados

Delacroix fue por fin elegido académico en 1857 y cuando, dos años más tarde, Manet presentó una obra ante el Salón, Delacroix emitió su voto favorable, si bien se encontró con la disconformidad del resto de los miembros del jurado.

La obra de Manet, la de Fantin y la de Whistler suscitó la cólera de este jurado. Tan sólo Pissarro consiguió serle grato con un paisaje pintado en Mont Morency, que fue aceptado. Entre los aspirantes a esta sala se encontraba un joven llamado Monet que acababa de llegar a París desde El Havre con la finalidad de estudiar arte. Monet eligió sus amistades entre pintores de paisajes, «la figura humana, la grandilocuencia histórica o el áspero mundo del proletariado» eran temas que nada le decían por entonces; tras de rechazar la enseñanza académica se lanzó en pos de hallazgos y objetivos más afines a su personalidad; la correspondencia que mantuvo con Boudin, el pintor afincado en El Havre, es muy aleccionadora. A través de sus cartas se trasluce la favorable impresión que habría de producir en él la exposición de 1860.

Monet conoció a Pissarro, quien por entonces estaba artísticamente condicionado por Corot y por Courbet. Monet vivía de su trabajo y los siete años de servicio militar le habían sido muy beneficiosos, según él mismo cuenta; su padre, a cambio de buscarle un sustituto, le exigió una total capitulación de sus esperanzas y principios artísticos. El hijo no transigió y pasó dos años en Argelia, traspasando con avidez el exotismo del ambiente.

En 1861, Pissarro vio rechazado un paisaje que había presentado al Salón. A Manet, en cambio, le admitieron dos cuadros; uno de ellos obtuvo una mención honorífica; representaba a un español tocando la guitarra. Manet contaba entonces veintinueve años. Rehuía la vida bohemia y prefería ambientes de nivel más refinado. Manet conoció por entonces a Baudelaire, quien tenía una específica intuición en punto al hallazgo de valores pictóricos, en lo que se

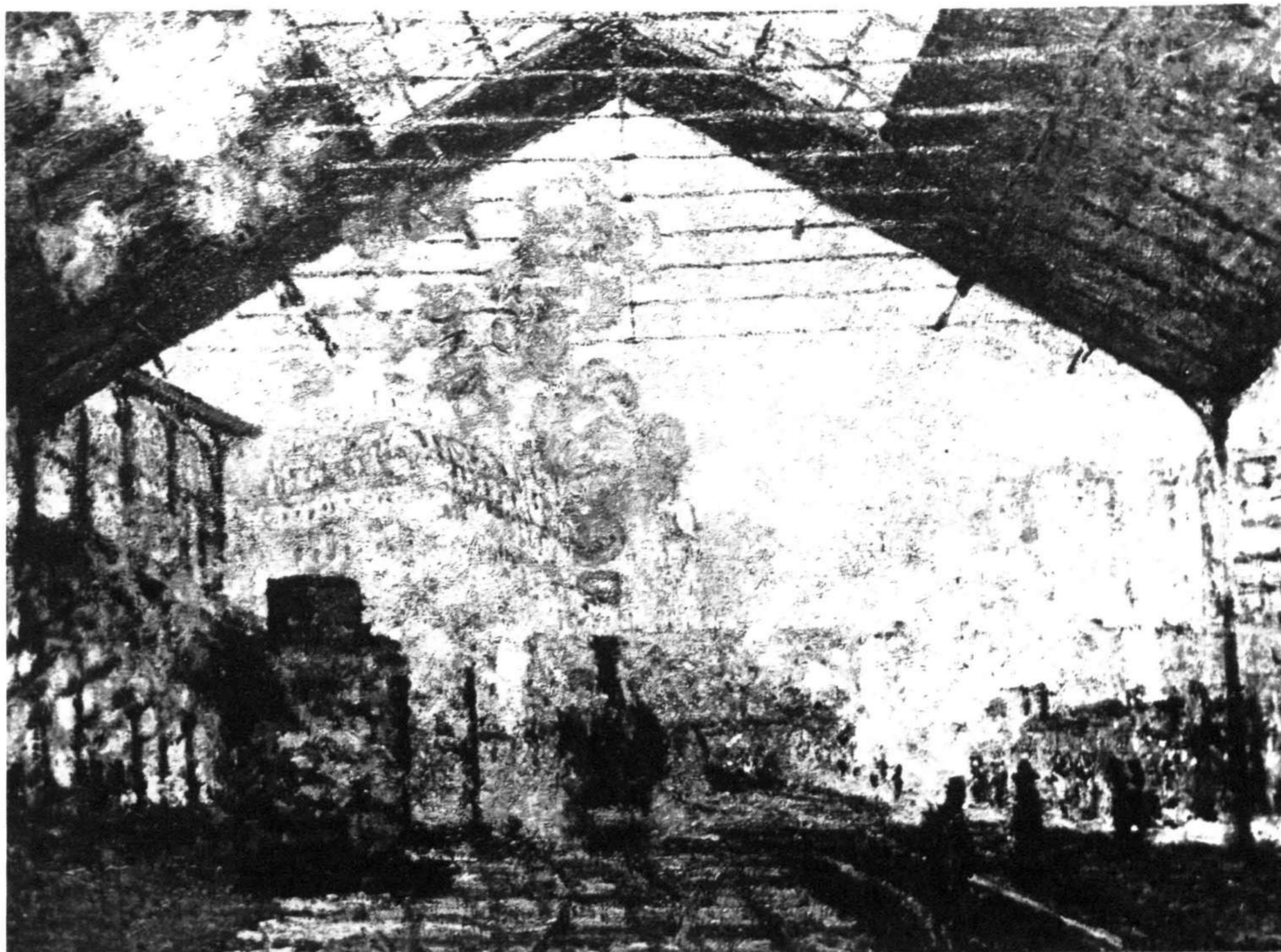
anticipó a muchos de sus contemporáneos: el poeta simbolista dijo de Manet: «Nunca llegará a colmar las lagunas de su temperamento, pero es indudable que tiene un temperamento».

En 1862, Manet hizo un aguafuerte de Baudelaire de perfil, y le representó en su gran cuadro «Música en las Tullerías», en el que figuraban además otros conocidos artistas, entre otros Teófilo Gautier.

Por entonces, Manet conoció a Degas y se constituyó entre ellos una firme amistad, favorecida por la gran afinidad que existía entre ambos, por la exquisitez de sus predilecciones y por su modo de vivir. Degas a la sazón estaba muy interesado en la pintura de Ingres, aunque muchas de sus audacias de palabra y de sus realizaciones hubieran merecido la reprobación de este severo maestro.

Pissarro, en uno de los entramados de este vasto tapiz, entró en relación con Cézanne, hijo de un banquero de Aix-en-Provence, que tras vencer la oposición de su padre, pudo ir por fin a París. Cézanne se reunió en esta ciudad con Zola, al que le unían lazos de amistad y de estudios. Sin embargo, fue Pissarro quien sacó a Cézanne del aislamiento en que se encontraba; a pesar de esto, el recién llegado se cansó de París y volvió junto a sus padres con la firme intención de dejar la pintura. Degas aún no se había lanzado a captar pasajes vivos de la coetaneidad en que estaba inmerso y vivía pendiente de la cultura histórica convencional.

En 1862, a principios de año, Monet vino al continente para seis meses de convalecencia de la grave enfermedad que había contraído en Argel; su padre le rescató del servicio militar y pudo quedarse ya definitivamente en Francia. Por entonces conoció a Jongkind, «a quien le debo la educación definitiva de mi vista». Monet volvió a París en noviembre de 1872 y fue a parar al estudio de Gleyre, quien se encontraba imbuido por una pintura de corte muy académico. Allí coincidió Monet con Renoir, ambos compartían un vivo desagrado hacia la disciplina; Renoir, hijo de un sastre de



MONET. LA ESTACION DE SAN LAZARO.

familia larga y recursos escasos, había logrado ahorrar con trabajos de todo estilo, en especial decoración de porcelanas, una cantidad que le permitió entrar en la escuela de Bellas Artes. Renoir y Monet formaron un grupo afín, junto a Sisley y Bazille. Fue Monet quien inició la ya presagiada ruptura con la escuela de Bellas Artes. El gesto de emancipación fue el pedir consejo a otros artistas y lanzarse a copiar a los maestros del Louvre. Fue secundado en esto por sus compañeros y en este museo copiaban a los grandes de la pintura universal.

Según Rewald, por entonces: «Corot atraía a los tímidos de la nueva generación, en tanto que los más audaces se volvían hacia Courbet y hacia Monet».

Entre los copistas del Louvre, se encontraban dos mujeres jóvenes Edma y Berthe Morissot.

En 1863, tras la tumultuosa exposición del Salón, Napoleón III creó una exposición para los cuadros rechazados, para que fuese el mismo público quien, en otra ala del palacio de Industria, juzgase de la legitimidad de las repulsas. Esta fue la primera brecha originada desde arriba en el tupido tamiz oficial. El salón de los rechazados fue un éxito, por lo menos cuantitativo, por la afluencia masiva de curiosos.

El 13 de agosto de ese año murió Delacroix, apartado hacia tiempo del favor oficial. En ese mismo año un grupo de figuras en que se encontraban: Monet, Renoir, Pissarro, Sisley y Bazille

acamparon en el verano en Barbizón, lugar con profusión de bosques cerca de París. Allí pintaban, se reunían y observaban la naturaleza. La exposición de 1865 supuso un éxito para Monet. El nuevo jurado, elegido, en parte, por los mismos pintores, era más abierto que el anterior. La nota negativa más saliente, sin embargo, fue el rechazo de Cézanne y la repulsa oficial de «Olimpia» de Manet y, con ella, de su estilo y de su técnica.

En la exposición de 1866, a pesar de que Corot y Daubigny eran propicios a la admisión de la obra presentada por Cézanne, éste volvió a fracasar. El jurado rechazó, asimismo, los lienzos presentados por Manet. Zola decía a Cézanne y a sus amigos que un ar-

tista existe por sí solo y no por los tiempos que ha elegido. Zola consiguió ser nombrado crítico del Salón en la exposición que tuvo lugar en 1866 y entonces solicitó una nueva oportunidad para los rechazados. Tuvo una entrevista con Manet y quedó tan impresionado de su personalidad, y de los lienzos que no le habían aceptado, que le dedicó una crónica entera. En otra crítica elogió a Monet; sin embargo, no mencionó para nada a Cézanne, su gran amigo; quizás esperaba obras de más aliento que las rechazadas por el Salón.

En 1863, el término «Realista» fue sustituido en el lenguaje artístico por «Naturalista», concepto este último acuñado por Castagnary.

Monet y sus amigos iban asimilando paulatinamente lo que de fecundo y positivo había en el arte de Courbet; la excepción estuvo a cargo de Whistler y de Fantin, quienes renegaron de la influencia de este gran maestro. Entre 1865 y 1866, la posición económica de Monet llegó a hacerse insostenible. Bazille, que se encontraba en situación un tanto más holgada, intentó sacar de apuros tanto a Monet como a Renoir.

En el Salón de 1867 fue rechazado el lienzo de Monet «Mujeres en el jardín» y de nuevo Cézanne hubo de sufrir la repulsa de su obra.

Manet decidió en 1867 instalarse en un pabellón de la Exposición Universal. Allí exhibió cincuenta telas y no tuvo un éxito que pudiera calificarse de definitivo; por su parte, Monet y su grupo intentaron montar a su vez una exposición independiente, pero hubieron de desistir por carencia de recursos.

En 1868, Monet seguía sumido en el calamitoso estado económico que le acosaba hacia tiempo y esto a pesar del éxito obtenido en la exposición marítima de El Havre. Sus cuadros fueron presa fácil de sus múltiples acreedores. En contraste, en la exposición de este año, le fue admitida una tela. Degas, Manet, Renoir, Sisley y Berthe Morissot le aceptaron a cada uno de ellos un cuadro. Cézanne, en triste y monótona repe-

tición de otros años, fue rechazado.

Se apreciaba ya un claro aunque lento viraje a la apertura en el léxico y en la intención de los críticos más salientes; Astruc y Castagnary. Zola volvió a hacer críticas de arte, pero ya sin su mordacidad hacia la línea convencional.

En 1869, el foco principal de reunión del grupo impresionista estaba constituido por el café Guerbois. Allí era Manet quien ejercía el liderazgo intelectual del grupo. Entre los temas de discusión, como es natural, tenía preeminencia lo artístico, en especial el arte oriental, que los concurrentes habían tenido ocasión de ver en la Exposición Internacional celebrada en 1867. Fue Degas quien manifestó una más viva curiosidad hacia las estampas japonesas. En el polo opuesto, ni Cézanne ni Renoir se sintieron atraídos por este tipo de pintura.

Al Salón de 1869, única vía de acceso que por el momento existía para el espaldarazo artístico, concurren de nuevo los impresionistas. El resultado fue bastante pobre. Manet fue el único a quien admitieron dos cuadros. Monet y Sisley fueron rechazados.

El último Salón del imperio fue el de 1870 y se distinguió por el rechazo de Monet y porque Bazille logró llamar la atención sobre su obra.

El 18 de julio de este año, Francia declaró la guerra a Prusia; el grupo se dispersó temporalmente ante el turbión de las hostilidades. La única baja que hubo que lamentar fue la de Bazille, quien cayó en el campo de batalla. Ni siquiera la atroz prueba de la Comuna que siguió a la guerra pudo dispersar definitivamente al grupo, que volvió a encontrarse en París en 1871.

En la exposición organizada en Londres por el marchante Durand-Ruel (1870-71) se exhibían dos cuadros de Pissarro, dos de Sisley y, respectivamente, uno de Monet, Renoir, Degas y Manet. El apoyo moral y financiero que Durand-Ruel prestó a este grupo motivó que ni Monet, ni Pissarro, ni Sisley, ni Degas, expusieran en el Salón que abrió sus puertas en 1872, ahora bajo el signo republicano.

Por entonces, Degas frecuentaba la ópera y las escuelas de ballet, en las que tantos motivos había de encontrar y que le habían de proporcionar su exquisito sentido de la composición pictórica, vivamente subyugado por el movimiento corporal sujeto a disciplina, de corte análogo a las posiciones de los caballos en esas pruebas hípicas, que tanto admiraba y que repetidas veces llevó a sus lienzos; a pesar de estas fuentes de inspiración, que le brindaron una gran amplitud de horizontes, al retorno de un viaje a Norteamérica decía en una carta: «Cuántas cosas nuevas he visto, pero voy a renunciar...; no quiero ir más allá, me conformo con cultivar mi rincón y cavarlo pausadamente. El arte no es una dilatación, es un resumen.»

Manet obtuvo un triunfo resonante en el Salón de 1873 y pudo ver cómo un cuadro suyo se vendía en novecientos cincuenta francos: se trataba de un paisaje. Por contra, hubo varios rechazados, y tras de pensar en un nuevo Salón que acogiera las obras de éstos, acordaron organizar una exposición propia; este paso resultó decisivo en orden a una diferenciación más acentuada en el grupo; a esta exposición independiente concurren veintinueve participantes, con ciento setenta y cinco cuadros. Manet se negó a exponer en ella.

Cuando a finales de 1874 se acordó liquidar la sociedad, llamada «Cooperativa de Artistas, Pintores, Grabadores... de capital y personal variado», sus miembros pasaron por momentos de verdadero desastre: en lo económico no se vendían cuadros, y en lo estético la coyuntura se caracterizó por una absoluta apatía del público hacia la pintura.

La subasta de cuadros impresionistas que se organizó en el hotel Drouot el 24 de marzo de 1875 constituyó un auténtico fracaso.

En 1876 se inauguró una exposición en la sala Durand-Ruel, integrada por doscientos cincuenta y ocho cuadros, correspondientes a veinte participantes, y al igual que la del año anterior no aportó un éxito que pudiera considerarse rotundo. Sin embargo, se dio un pa-



RENOIR. LE MOULIN DE LA GALETTE.

so importante en la apertura de la brecha que se intentaba frente al arte oficial; el público se empeza a habituar, o por lo menos a tolerar, este tipo de pintura.

Monet por entonces fue a instalar su caballete en la Gare-Saint-Lazare, y fue secundado por Degas.

La tercera exposición impresionista tuvo lugar en 1877. Concurrieron dieciocho pintores con más de doscientas treinta obras. Las críticas fueron más favorables que antaño y se apreciaba un cambio en las condiciones que habían regido hasta entonces y una mayor apertura en la opinión.

Las guerras civiles de los impresionistas

Por esta época, Pissarro conoció a Gauguin, a la sazón agente

de cambio, que en 1876 se había entusiasmado con la pintura impresionista. A la exposición que tuvo lugar en este año envió un paisaje, que fue aceptado.

El grupo desplazó su centro de reuniones desde el café Guerbois, en el que se apreciaba ya demasiado bullicio, al Nouvelle-Athenas.

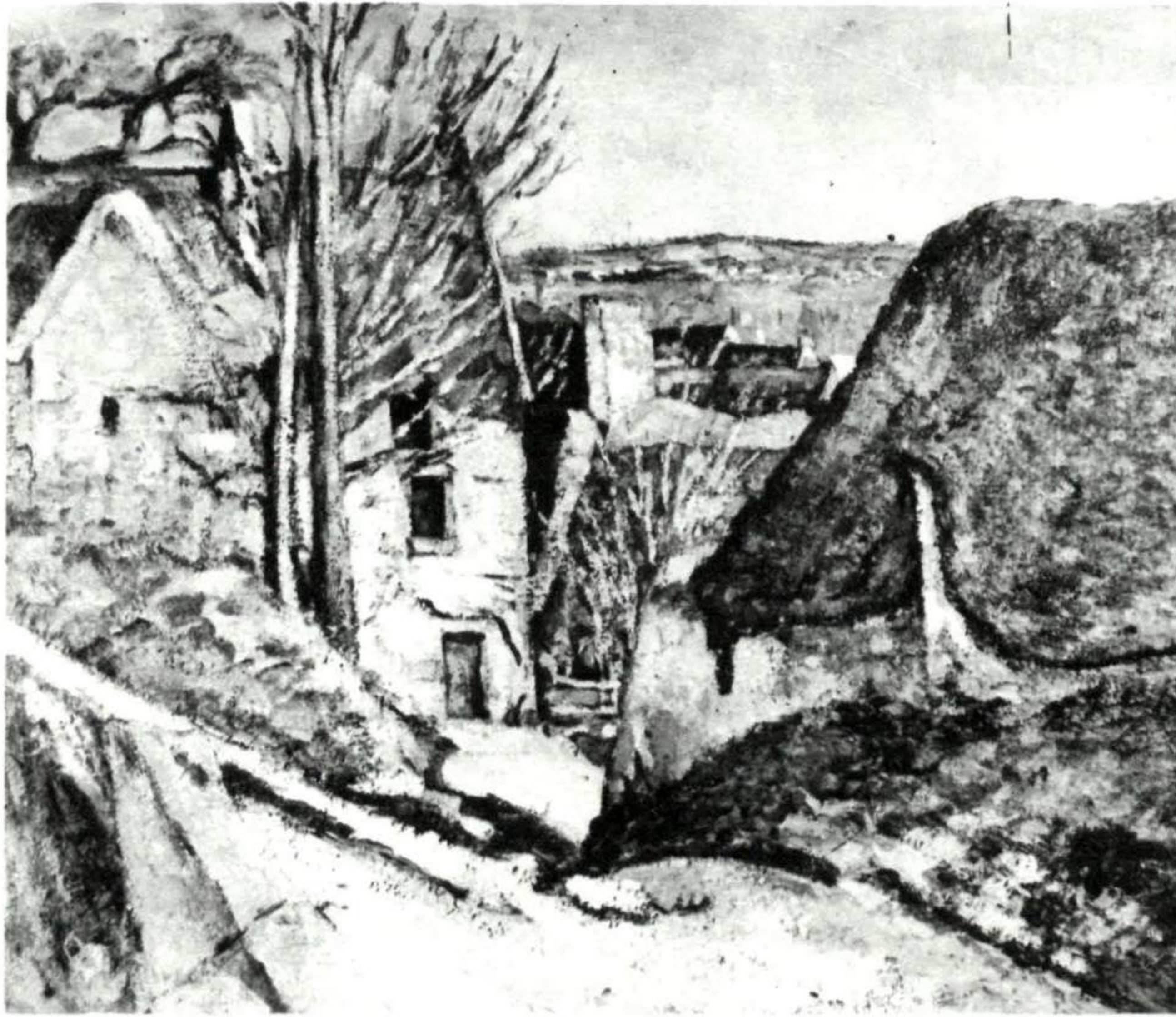
En el Salón de 1878 le fueron admitidos dos cuadros a Renoir. En la cuarta exposición impresionista no intervinieron ni Renoir ni Sisley ni Cézanne ni Berthe Morisot. Y el Salón de 1879 fue un éxito de público, por lo menos cuantitativo, pero no de crítica.

La quinta exposición del grupo, con la ausencia de Monet, de Renoir, de Sisley y de Cézanne, no podía clasificarse ya de impresionista. Gauguin exponía aquí por

primera vez junto a su amigo Pissarro. Como Zola dijo, el grupo se había disuelto; pero no fue tan cetero al afirmar que los impresionistas habían fracasado al no haber logrado realizarse de una manera plena en lo artístico. La expresión que utilizó fue: «Son todos precursores, el género no ha nacido todavía.» La fragmentación de los impresionistas no impidió que existiera entre ellos una cierta conexión, aunque se redujera a un ámbito de nostalgias.

Frente a Degas, Berthe Morisot, Pissarro y Gauguin, que intervinieron en la sexta Exposición de 1881, Renoir, Monet, Sisley y Cézanne exponían o lo intentaban en el Salón de este mismo año.

El restablecimiento en lo económico de Durand-Ruel, y la ayuda generosa que éste prestaba en



CEZANNE. LA MAISON DU PENDU.

cuanto tenía ocasión a sus patrocinados, le permitió sacar de apuros a los que más necesidades pasaban.

En 1881, la novedad consistió en que los miembros del jurado del Salón debían ser nombrados por los artistas a los que se les había aceptado por lo menos una obra. A este efecto se constituyó una sociedad.

A primeros de marzo de 1882 se inauguró una exposición, en la que estaban representados la mayoría de los componentes del núcleo inicial de impresionistas, salvo Degas y Manet. Resultó la más homogénea de las celebradas hasta entonces, sin mezcla de elementos discordantes. La hostilidad de los críticos había amainado, el público por su parte se mostró bastante receptivo y surgieron continuadores de las directrices y de los logros estéticos del grupo: Cézanne se negó a concurrir a esta exposición, y ese año fue admitido por primera vez en el Salón.

El primero de los grandes im-

pressionistas en morir fue Manet; en 1882 fue nombrado Caballero de la Legión de Honor. Era demasiado tarde, como él mismo apostilló con amargura, para compensar veinte años de fracasos. A raíz de su muerte, ocurrida en 1883, la cotización de sus telas experimentó un rápido ascenso.

La nueva crisis económica de Durand-Ruel y un nuevo bache en los ingresos del grupo, unido a que no se organizaron nuevas exposiciones, hizo cundir el abatimiento entre ellos.

Por entonces Pissarro entró en relación con dos jóvenes pintores: Seurat y Signac, que le aportaron nuevos e interesantes puntos de vista; a partir de este encuentro calificó a sus viejos camaradas de impresionistas románticos, para diferenciarlos de los recién surgidos, a los que llamaba impresionistas científicos.

La octava y última exposición impresionista tuvo lugar en 1886, y no fue un éxito precisamente. La inclusión en ella de cuadros de

Seurat y de Signac vino a empeorar las cosas; en compensación, a su retorno de América, Durand-Ruel, tras de una exposición de trescientos lienzos de sus protegidos, traía fundadas esperanzas en un porvenir próximo. Aunque volvió ayuno de resultados tangibles.

En 1886, Zola publicó «L'oeuvre», novela de experiencias muy vividas, en donde se reflejaban las aspiraciones de sus antiguos amigos. El héroe que protagonizaba la obra era una mezcla de genio y locura. Por entonces Gauguin se sumió en un áspero retraimiento. A partir de 1886, la pintura se fue abriendo camino poco a poco. Van Gogh fue quien mejor resumió la situación por entonces con la expresión: «Las atroces guerras civiles de los impresionistas, en la que cada parte intenta comerse la nariz de la otra con un calor digno de mejor causa.»

Van Gogh se encontraba de vez en cuando con Toulouse Lautrec, y ambos estaban influidos, aunque no decisivamente, por los impresionistas.

Gauguin partió hacia la Martinica en 1887, en lo que sería el preludio de su viaje y de su fiebre de descubrir paisajes exóticos, hacia las islas del Pacífico.

Van Gogh se suicidó en 1890 y Gauguin regresó de Tahiti en 1893.

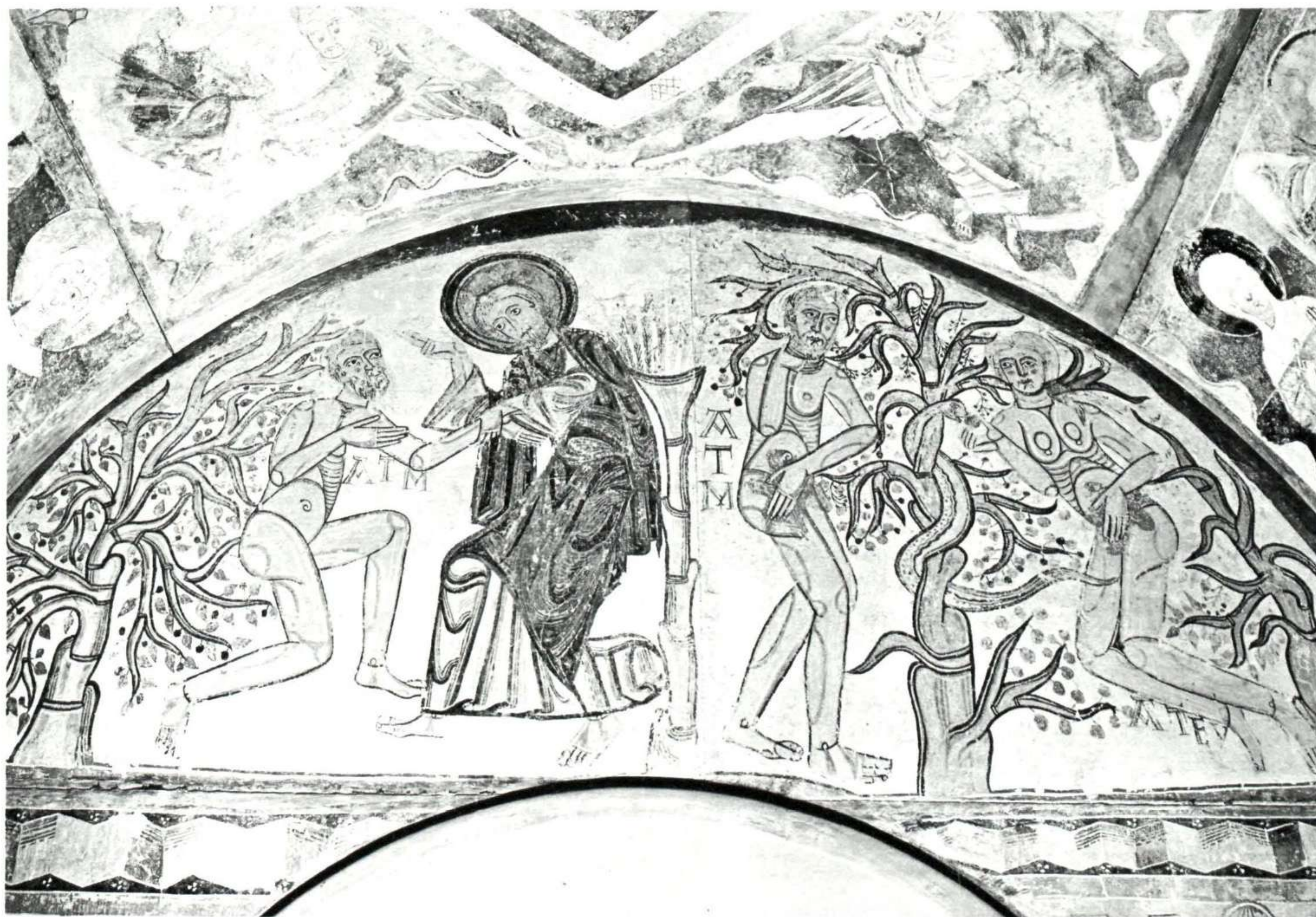
En 1901 murió Toulouse Lautrec, y en 1903 falleció Gauguin en las islas Marquesas, y Pissarro en París. Zola había muerto un año antes.

En 1906, muy quebrantado moralmente por las pérdidas de Zola y de Pissarro, falleció Cézanne. Degas le siguió en septiembre de 1917. Renoir murió el 3 de diciembre de 1919, y en este mismo mes de 1926, Monet, último de los grandes impresionistas en desaparecer, fue sepultado en el pequeño cementerio de Giverny.

He aquí, sometida a una gran condensación, la apasionante trayectoria de este grupo y de sus vicisitudes, que hoy se nos ofrece como un daguerrotipo cuajado de nostalgias en el sugestivo y fecundo cenit y crepúsculo de la pintura impresionista.

LAS PINTURAS DE MADERUELO

JOAQUIN YARZA LUACES



LA CREACION DE ADAN Y EL PECADO ORIGINAL.

EL Museo del Prado posee unas pinturas románicas trasladadas de una pequeña ermita, cercana al pueblo de Maderuelo, en la provincia de Segovia. La cabecera del santuario, rectangular en planta, en vez del semicírculo usual, ha sido reconstruida fielmente en el Museo y está cubierta por completo, muros y bóvedas, con frescos del siglo XII.

En la ermita, la luz entraba por dos huecos. Uno, probablemente secundario, era el arco de medio punto, entrada al recinto de las pinturas. Otro, más importante, la ventana abocinada, abierta en el centro del muro este, cuya luz, puede que tamizada por una pequeña placa de alabastro de fino espesor, incidía sobre el altar. El ambiente, aunque no necesariamente común con lo románico en general, como a veces se dice, debía ser de recogido misterio. Ante

el visitante surgían de la casi penumbra, envolviéndole, los colores de las pinturas, transformándose, poco a poco, en formas y éstas en signos inteligibles. Es posible que no entendiera bien todo lo que allí se decía, pero sí lo sustancial, sintiéndose invadido por la pequeñez de criatura ante el «mysterium tremendum» que emanaba de la imagen mayestática del Pantocrátor sobre su cabeza.

Lo sorprendente, a primera vista, es que uno de los buenos maestros de nuestra pintura románica haya trabajado en este lugar apartado. Es una consecuencia de la situación de la época. Aunque en el siglo XII el aumento demográfico lleva a las gentes del campo a la ciudad, desarrollándose en ésta una clase de comerciantes y artesanos, estamos aún al comienzo del proceso que la convertirá en centro cultural. Ahora éstos suelen estar en los



BOVEDA. EL PANTOCRATOR SOSTENIDO POR CUATRO ANGELES.

monasterios más o menos solitarios en el campo. Los artistas no viven en ellos, ni se organizan en gremios, como ocurrirá más adelante. Los arquitectos dirigen cuadrillas de canteros, itinerantes hasta que encuentran un lugar en que la obra emprendida es tan importante que se afincan en él. Los arquitectos suelen ser escultores, igual que algunos canteros. Los pintores parecen haber trabajado aparte. Viajaban seguramente en busca de trabajo, contratados aquí o allí, en pequeños grupos reducidos a veces al maestro y a un ayudante. Es posible que, en alguna ocasión, el pintor fuera uno de los clérigos que formaban una comunidad monástica, pero no era lo general. Estos artistas, sea cual fuera su procedencia, han quedado en el más completo anonimato. Por su carácter itinerante podían pintar en centros muy alejados entre sí. El cliente era la Iglesia o, en menor medida, la nobleza, que podía dotar o pagar la construcción de una capilla con toda su decoración.

Existe la opinión de que un pintor catalán o pintando en Cataluña, en Santa María de Tahull, fue el que decoró Maderuelo, en un momento revuelto de la primera mitad del

siglo XII, enconadas las diferencias entre Alfonso el Batallador de Aragón y su esposa Urraca de Castilla. Dominaba el rey territorios de Castilla, entre los que se encontraba Maderuelo. Tahull pertenecía al barón de Erill, vasallo del conde de Pallars, que a su vez es miembro de la corte del Batallador, y aquí, en 1123, un gran artista había decorado la cabecera de la iglesia de Santa María (1). Tal vez no sea el mismo artista, sino otro semejante, un discípulo; pero lo cierto es que existe una semejanza de estilo, tanto con el maestro catalán como con el que trabaja en la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga, en Soria (2).

Estos artistas recibían el encargo de pintar un programa iconográfico, un conjunto de temas sagrados, relacionados entre sí de un modo coherente, explicando un pensamiento que no siempre era fácil de entender ante la mera visión de las pinturas. El románico fue arte espiritualmente aristocrático. Dirigido a una minoría que no se identifica con la nobleza de sangre, sino con los miembros de la Iglesia. Se podían distinguir, tal vez, dos niveles inteligibles. Al primero accedía la mayoría, que era en estos casos tanto el pueblo como la aristocracia. El segundo requería una explicación que no sabemos hasta qué punto se daría en los iletrados. Tampoco sabemos en que medida el pintor, dirigido por un clérigo, era capaz de alcanzar este segundo nivel. El románico, en lo figurativo, es un arte intelectual, más que emotivo o realista. No se pretendían verismos naturalistas, sino signos que se pudieran leer. Al artista le bastaba que un espectador avisado entendiera estos signos y no que intentara confrontar las imágenes con la realidad cambiante. En este aspecto inteligible de programa iconográfico voy a centrarme aquí.

La ermita está dedicada a la Vera Cruz. El culto a la Cruz, anterior a la presencia del Crucificado, se puede encontrar en el siglo IV, en el que, después de la invención de la Cruz por Santa Elena, se había levantado ésta, gemada, en el Gólgota. Eteria, una peregrina del oeste de España, cuenta cómo los demás peregrinos desfilaban ante ella y la besaban bajo la mirada más que atenta de los diáconos. Se decía que alguno la había mordido en este momento arrancando un trozo. Es el comienzo del culto a las reliquias de la Cruz, a los pequeños fragmentos que en todas partes se llegaron a conservar y con los que, alguien dijo, se reuniría tanta madera como la que podía proporcionar el arbolado de todo un bosque. La Cruz era, sobre todo, un signo triunfante, pero también el más claro exponente de la Redención. Cabe que, en la ermita de Maderuelo, se guardara una de estas hipotéticas reliquias y que la decoración pictórica se dispusiera en torno a ella. El culto se había renovado en Europa con las Cruzadas. En la primera, los expedicionarios, a fines del siglo XI, creían haber redescubierto la verdadera cruz perdida. Su propio signo era la cruz sobre el pecho o el escudo. En España se conservaba la tradición de la cruz triunfante en los manuscritos del siglo X. Era la misma cruz que en el arte asturiano aparece en orfebrería con una inscripción en la que se alude al triunfo sobre el enemigo. Alfonso el Batallador fue un rey cruzado, cuya devoción a las Ordenes Militares le condujo a un extraño testamento que a su muerte no se cumpliría.

Un doble programa se dibuja en la ermita. Por un lado, las pinturas sobre el arco de entrada y las del muro tras el altar mayor, explican la caída del hombre con el





LA ANUNCIACION, ANGEL CON TURIFERARIO,
SAN MATEO Y SAN LUCAS. ABAJO, SEIS APOSTOLES.



SAN MARCOS, ANGEL CON UN ROLLO, ANGEL
CON TURIFERARIO, ANGEL CON UN LIBRO Y SANTO ARZOBISPO.

pecado de Adán y Eva y la redención por la Cruz, con sus consecuencias. Por otro, los muros laterales y la bóveda, con una «*Maiestas Domini*» inmensa, presentan una imagen ordenada de la Jerusalén Celeste accesible al hombre de nuevo por los méritos del sacrificio del Dios encarnado.

Hay que comenzar la lectura por el muro oeste. En un gran semicírculo, Dios crea a Adán, a la izquierda, y lo coloca en el Paraíso. Sobre un fondo claro destacan Dios, Adán y un árbol. Este es el signo económico e inteligible, por tanto románico, del jardín del Paraíso. El cuerpo desnudo de Adán, lineal, desentendido de problemas anatómicos que no interesaban al artista, se puede leer en sus partes. Se inclina ante el Creador, imagen de mayor tamaño, según la usual perspectiva jerárquica (3). Un seco tronco animado por unos tallos amarillos separa la escena de la siguiente. Adán y Eva cubren malamente su desnudez, indicio de que han caído en la tentación propuesta por la serpiente. Esta, enrollada en el árbol, parece haber colocado con su boca la fruta prohibida en la mano de Eva. Por tanto, creación, pecado, caída.

En el muro este, arriba, un nuevo semicírculo de igual tamaño. En el centro, la cruz, enorme, de anchos brazos, sostenida y flanqueada por dos ángeles, cuyos cuerpos largos se incurvan violenta y elegantemente envolviendo a la par un círculo central ocupado por el Cordero. Es la Cruz triunfal, pero, aún más, redentora. El Cordero, imagen apocalíptica del sacrificio de Cristo, sostiene con la pata una cruz, igual que en numerosos manuscritos que ilustran el Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana. A la izquierda, Abel ofrece a Dios el sacrificio de la oveja. De un arco de círculo sale la mano de Dios que le señala, indicando que ha sido grata la ofrenda. Pero Abel, muerto por su hermano Caín, es prefigura, en el Antiguo Testamento, del sacrificio de Jesús. La Edad Media recurrió muchas veces a buscar un paralelo entre los dos Testamentos. El Antiguo tenía un sentido oculto que convenientemente entendido anunciaba al Nuevo. Una de las figuras más claras y repetidas es Abel sacrificado. Como la caída sucede al comienzo del Antiguo, igual que la muerte del justo, pronto se anuncia la posibilidad del perdón en este hijo de los primeros pecadores.

A la derecha, otra figura arrodillada ofrece una copa. Se ha identificado unas veces con Caín y otras con Melquisedec. De los dos, Caín no parece encajar en el programa. Usualmente suele llevar un haz de espigas. Es el agricultor. Melquisedec, el rey-sacerdote, recibe a Abraham, que ha vencido con la ayuda de Dios a los reyes que habían capturado a Lot. Ofrece entonces a Dios pan y vino. Por su carácter de rey-sacerdote y por su rito, Melquisedec es figura de Cristo y su sacrificio anuncia al Redentor. Un arco ondulado, un poco a la izquierda, indica que la ofrenda se hace a Dios y que es bien recibida. Encaja, por tanto, en la idea básica expresada, de redención patente en la Cruz y el Cordero, anunciada en Abel y Melquisedec.

Debajo, dos escenas de la vida de Cristo: Epifanía y Magdalena enjugando los pies de Jesús con sus cabellos. El espectador normal se quedaría simplemente con estas imágenes, pero hay otro sentido en ellas. La Epifanía, la adoración de los Magos, fue objeto de todos los comentarios de los Padres de la Iglesia y se encontró en ella mucho y muy variado sentido. En la pintura de Made-

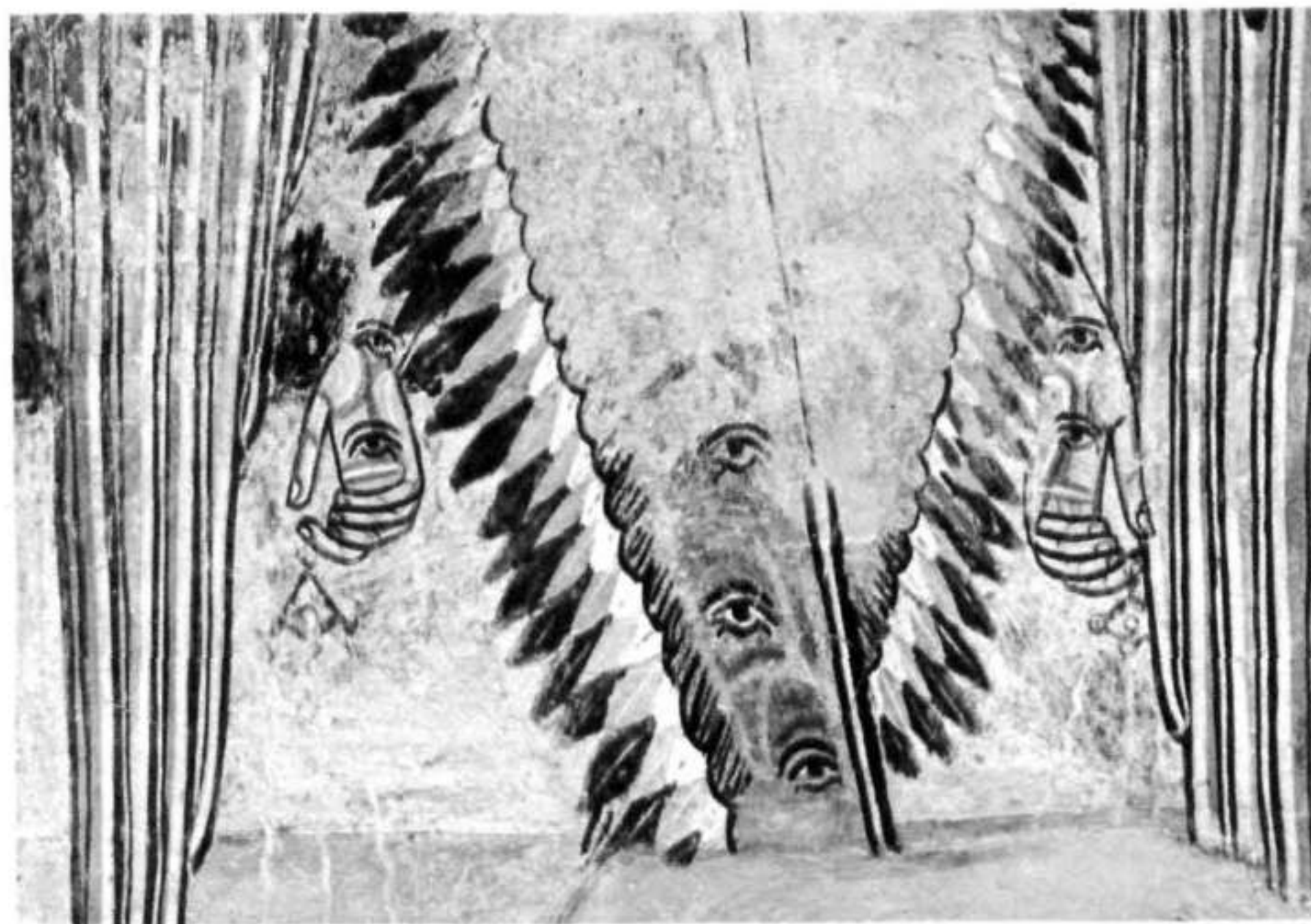
ruelo, la Virgen mira al frente, ajena a la presencia del rey, ya que los tres están representados por uno. En sus rodillas, el Niño, desaparecido casi por completo, se vuelve al rey. Se ve en la Virgen menos la Madre de Dios que el Trono de su Majestad; de aquí la postura, normal en el siglo XII. El rey hace la ofrenda que, si bien única en la pintura, es en realidad triple: oro, incienso y mirra.

San Ambrosio, Padre de la Iglesia, explica los regalos: «El oro, por el rey, el incienso por Dios y la mirra por la muerte; uno es, en efecto, el signo de la realeza, otro el sacrificio ofrecido al poder divino, otro el honor de la sepultura que, lejos de descomponer el cuerpo del difunto, lo conserva» (4). San Ambrosio vive aún en la Roma imperial declinante y pertenece al mundo Antiguo, pero la idea la recogen todos los escrituristas posteriores. San Gregorio Magno (540-604), papa, es sobre todos los Padres de la Iglesia el hombre medieval, y repite, casi punto por punto, la explicación: «El oro, en verdad, corresponde al rey; incienso se pone en el sacrificio de Dios; con mirra se embalsaman los cuerpos de los muertos» (5). Por tanto, en la ofrenda se significa la doble naturaleza de Cristo. La divina que hace posible la redención y la humana en la que se anuncia la muerte.

La Magdalena a los pies de Cristo se explica de no muy diferente manera. En primer lugar, Magdalena, con este gesto, reconocía que ante ella estaba Dios: «Tampoco se acerca al Señor como puro hombre... No, para ella Jesús era más que hombre», dice San Juan Crisóstomo (6), aún refiriéndose al relato de Mateo, no al de Lucas, al que se ciñe el pintor. Y, más adelante, hace decir a Cristo: «Ella ha proclamado de antemano mi pasión, pues ha traído lo que es menester para mi entierro» (7). Aquí se proclama la divinidad de Cristo y se anuncia su muerte, enlazando ambos hechos con la Cruz redentora de arriba.

Pero existe otra idea. En este momento, Jesús despidió a la mujer con estas palabras: «Perdonados te son tus pecados». Comenta San Agustín en una homilía este momento de la vida de Cristo, como ejemplo de la remisión de los pecados, al tiempo que indica que sólo puede redimirlos Dios: «Ella, que creyó haber sido perdonada por Cristo, no creyó fuera Cristo más que hombre; creyó también Dios» (8). San Gregorio ve en Simón el Fariseo

DETALLE DE UN ANGEL CON TURIFERARIO.



al pueblo judío. Y en Magdalena «a la gentilidad convertida». Representa a la Iglesia y a sus miembros que por la penitencia pueden aspirar al perdón y la gloria. Un ángel que mira hacia Cristo, la señala.

En la ventana central, sobre el derrame superior, junto a motivos decorativos, una mandorla, en cuyo interior, una paloma que parece entrar. Es el Espíritu Santo, como luz que ilumina la Iglesia. «Antes de la Encarnación del Unigénito, nuestro Redentor, solamente la Judea tuvo el fuego de su amor; pero después de su encarnación resplandeció en derredor su fuego, porque derramó en los gentiles por todo el mundo la claridad del Espíritu Santo» (9).

La bóveda de cañón está ocupada por una gigantesca imagen de la «Maiestas Domini» envuelta en una enorme mandorla que sostienen cuatro ángeles. Sus cuerpos se pliegan a la superficie que pueden ocupar. De nuevo la jerarquía en dos niveles. Como perspectiva jerárquica, porque Dios es mayor que todos los demás seres. De orden, porque ocupa el lugar principal. En las iglesias bizantinas del Imperio Medio, el Pantocrátor cubría la cúpula central rodeado de ángeles. En otras iglesias románicas, el cuarto de esfera del ábside. Aquí, el lugar equivalente. El resto se ordenará según su importancia. Dios está sentado en su trono, rodeado, envuelto en la mandorla, llevando el libro en las manos, abierto, con dos letras escritas que apenas se distinguen hoy, una alfa y una omega. Ocupa realmente el centro de la Jerusalén Celeste, la Gloria ofrecida por Dios a los hombres.

En el Apocalipsis se describe con minucia esta Jerusalén. En los «Comentarios al Apocalipsis» que hizo en el siglo VIII Beato, abad de Liébana, iluminados con numerosas pinturas, se encuentra una imagen de esta Jerusalén Celeste, que sigue fielmente la descripción apocalíptica. Es como una fortaleza, cuyos muros se han abalado sobre el plano del suelo. Una serie de arcos, en número de doce, adornan los cuatro muros, y cada uno lleva el nombre de una piedra y el de un apóstol. En el centro del patio está Juan, el ángel y el Cordero.

En Italia de fines del siglo XI, en la iglesia de San Pietro al Monte, en Civate, en la entrada del pórtico oeste, una imagen similar, en la que los arcos cobijan cabezas que han de ser de los apóstoles. En el centro, la «Maiestas» crucífera y el Cordero del sacrificio. En Francia, en la abacial de Saint Chef, una imagen esplendorosa del tercer cuarto del siglo XI. La Jerusalén fortaleza ha sido reducida a una pequeña construcción con arcos a los que se asoman cuatro cabezas. Pero en el centro domina el Pantocrátor colosal, en la mandorla. Sobre la fortaleza, el círculo con el Cordero. En los lados, ordenados, la Virgen y las jerarquías angélicas.

En Maderuelo, siguiendo un orden, aún en el comienzo de la bóveda, a ambos lados, están los más cercanos al trono de Dios. Cerca del muro oeste, la Virgen nimbada, en pie, semejante a la de Saint Chef, tal vez imagen de la Iglesia, como se le representa muchas veces en el románico. Al otro lado, un personaje, con ropas de clérigo, ocupa un puesto preeminente. ¿Algún santo local? Luego el Tetramorfos, lastimado en parte. Son los seres que describe Ezequiel, repite el Apocalipsis y explican los Padres de la Iglesia. Son los Evangelistas próximos a Dios. Cuerpo humano, alas de ángel y cabeza de acuerdo con su sentido simbólico. Juan, cercano a la Virgen, debía ser el águila, aunque su cabeza ha desaparecido casi por com-

pleto. Mateo es el ángel. En el otro extremo, el ser con cabeza de toro es Lucas, y el de león, Marcos.

En el centro, un serafín a un lado y un querubín al otro, turiferarios, con tres pares de alas, cubiertos de ojos. La Edad Media ordenó jerárquicamente a los ángeles de acuerdo con su proximidad a Dios. Más cerca, arriba, estaban los serafines y querubines, e, inmediatos a ellos, los tronos. Serafines y querubines tenían o podían tener tres pares de alas. De los querubines decía San Isidoro en esas «Etimologías» que sirvieron de enciclopedia hasta el siglo XII: «Tienen seis alas, dando a entender que sólo conocemos de la creación del mundo la obra de los seis días y clamando unos a otros por tres veces la palabra «Santo» nos dan a entender el misterio de la Santísima Trinidad» (10). Con los ojos vigilan el trono de Dios. Llevan incensarios, para mayor gloria de El. Inmediato a cada uno, un ángel. Es posible que se trate de los arcángeles Miguel y Gabriel, que aun perteneciendo a un grado inferior, juegan un papel primordial en la Biblia y en los escritos apócrifos.

Ya sobre los muros, unas arquerías, sobre las que parecen distinguirse tejados, con construcciones en los extremos semejantes a torres con ventanas. Cobijan a los apóstoles sentados, seis a cada lado. Torres y aparejo de cantería deben aludir a las murallas de la Jerusalén Celeste. Que se prolonguen al muro este las mismas arquerías se debe a mero sentido decorativo.

En el lado del Evangelio, por tanto el principal, se distingue a un anciano de pelo y barba blancos: es Pedro. El apóstol inmediato es Pablo, calvo, como suele representarse entonces. Al otro lado, cabe que el primero, joven, sin barba, sea Juan; su compañero, Santiago el Mayor. La colocación obedece al mismo riguroso orden jerárquico que rige en la Jerusalén. Próximo a Pedro, muy lastimada, se distingue aún hoy, como una abertura por la que asoman unas cuantas cabezas. Pueden ser los 144.000 elegidos apocalípticos, o bien, equivalente, la humanidad redimida por la Cruz y perdonada por la penitencia. Beato de Liébana, explicando la Jerusalén Celeste, decía que era la multitud de los santos que han de ir con Dios a sus mansiones (11).

Ha desaparecido la parte baja. Es muy fácil que tuviera pinturas simulando telas o cortinas. Así lo hizo el pintor de Santa María de Tahull en esta iglesia.

La pequeña habitación pintada, tal como está montada en el Museo del Prado, es casi cuadrada (12). Es posible que el pintor haya buscado el polígono regular, del que decía el mismo Beato de Liébana que era forma perfecta, porque en ella nada falta y nada sobra.

(1) W. W. S. Cook y J. Gudiol Ricart: PINTURA E IMAGINERÍA ROMANICAS. «Ars Hispaniae», VI. Madrid, 1950, pág. 149. Gudiol se ratifica más adelante en LES PEINTRES ITINÉRANTS DE L'EPOQUE ROMANE. «Cahiers de Civilisation Médiévale», 1958, pág. 192.

(2) J. A. Gaya Nuño: LA PINTURA ROMANICA EN CASTILLA. Madrid, 1954, págs. 21 y 36. Aunque ve relación con Cataluña, no cree que se trate del mismo maestro.

(3) Sobre perspectiva jerárquica, espacio y tiempo en la pintura románica, ver P. H. Michel: LOS FRESCOS ROMANICOS. Barcelona, 1962. Sobre todo, págs. 124-35.

(4) San Ambrosio: TRATADO SOBRE EL EVANGELIO DE SAN LUCAS, lib. II, 44. Madrid, 1966, pág. 112.

(5) San Gregorio: HOMILIAS SOBRE LOS EVANGELIOS, lib. I, hom. 10, 6. Madrid, 1958, pág. 573.

(6) HOMILIAS SOBRE SAN MATEO, 80, 1. Madrid, 1956, páginas 581-2.

(7) *Op. cit.*, 80, 2, pág. 586.

(8) San Agustín: HOMILIAS, Sermón 126. Madrid, 1965, págs. 333-4.

(9) San Gregorio: HOMILIAS SOBRE EZEQUIEL, lib. I, hom. 8, 26. Madrid, 1958, pág. 322.

(10) ETIMOLOGIAS, lib. VII, cap. 5, 22-3. Madrid, 1951, pág. 171.

(11) PRAEFATIO, 5, 107. Ed. Sanders. Roma, 1930, pág. 43.

(12) Mide 4,98 x 4,5 m., según el «Catálogo» del Museo, de Sánchez Cantón. Madrid, 1963, pág. 805.

CERAMICA POPULAR GALLEGA

FERNANDO MON

LIMITACIONES HISTORICAS

Es difícil, sumamente difícil, hablar de cerámica popular gallega. Sobre el particular existen muy pocos datos, y aun éstos, confusos y limitativos, no alcanzan a documentar con certeza no sólo la parte más fundamental de su prehistoria, sino la línea más inmediata de su historiografía vigente. Tal como se encuentran los estudios cerámicos sobre el país gallego, resultaría mucho más fácil acometer un ensayo sobre cerámica egipcia o romana que el estudio en torno a una relativa inmediatez de la alfarería gallega. En algunos casos, sesenta o setenta años de distancia enturbian toda una perspectiva histórica en la hermenéutica de un arte que, sin duda alguna, es de los de más ilustre ascendencia de la península.

Es difícil, limitativo, insisto, porque la propia condición mágica de su morfología —botijos de rosca principalmente— induce a creer, por una parte, que la ductilidad histórica entronca con las viejas leyendas celto-germánicas, y por la otra, con el sentido primario del «logos» gallego, con toda su carga emocional y mitopoyética.

En ambas direcciones, la cerámica gallega —y en general todas las artes populares del país: azabachería, cantería, etc.— se arroga una bien ganada ascendencia secular. En algunos casos, con evidente paralogismo,

como en los citados botijos de rosca, alusión tautológica —difícilmente sostenible— a reviviscencias del mito solar e ígneo del paleoceltismo y de la posterior mitología germánica.

Tenemos, pues, en el desarrollo histórico de la cerámica popular gallega dos ascendencias fundamentales. Primero, la europea, lineal en su primitivismo, entrelazada después debido al elemento germánico, que corresponde a la morfología del norte de Galicia: Buño y Bonxe principalmente.

Un segundo desarrollo de la cerámica popular puede localizarse en la Galicia del sur —Niñodagua, Portomourisco, Lovios, en la provincia de Orense—, desarrollo que ya no está influenciado por la corriente general europea, que posiblemente reafirmó el Camino de Santiago, sino por elementos de clara ascendencia árabe, en los que las formas decorativas son parcas y, en muchas ocasiones, ausentes, y el modelado se resuelve con entonaciones diversas, las más de las veces plenas de gracilidad y fantasía.

CARACTERISTICAS Y FUNCIONALIDAD

La cerámica en Galicia, la genuina, la popular, la que está desapareciendo, tiene hoy unas características perfectamente definidas en cuanto a su función. Nace, naturalmente, como toda proyección cerámica,

SARGADELOS DE LAS PRIMERAS ETAPAS.



para llenar determinadas necesidades domésticas o funerarias. Luego, con el tiempo y la evolución del sentido artístico, se convierte en un modo de expresión culto e incluso en un refinamiento artístico.

Pero la cerámica popular gallega se conserva primitiva, popular y, hasta ahora —en trance de desaparición—, fiel a una línea expresiva de genuidad autóctona, dentro, naturalmente, de las influencias que señalamos en el apartado anterior. Es una cerámica en cierta medida austera, funcional, sólida en los matices y, particularmente, de una belleza clásica. Esta misma belleza potenciada por Sargadelos en su nueva etapa de actualización, de la que sobrenada un estilo tradicional concorde con las exigencias estéticas más vigentes.

Por tal motivo, sin duda alguna, determinados estudios del arte pretendieron atribuir a la cerámica popular gallega, en general, una ausencia de gracilidad y, por el contrario, una lineación tosca, cuando realmente esta lineación está determinada por una austeridad franciscana y un auténtico sentido elemental de vitalización. Si hacemos un estudio comparativo de los utensilios más peculiarizados de Buño, de Niñodaguia, de Bonxe o Portomourisco, podremos observar que, dentro del franciscanismo fundamental de sus tracerías, existen diversos motivos decorativos que trascienden la más exigente jerarquización artística. No sólo en la severa riqueza de sus pictografías, sino en la sensibilización funcional de sus contornos.

Buño, por ejemplo. Es un centro cerámico enclavado en plena comarca de Bergantiños; históricamente, uno de los Estados que componían la confederación de los ártabros, comunidad que se extendía desde el cabo Finisterre hasta la sierra Faladoira. Tiene mar abierto a cuatro kilómetros por Badaio y Falcoeira y lo vuelve a tener, a unos diez kilómetros aproximadamente, por la entrada de la ría de Laxe. Tierras ambas muy ricas en arcilla y particularmente en purísimos caolines, de fama europea.

A la cerámica de Buño se le atribuye —como hemos apuntado anteriormente— ascendencia fenicia y celta. Posiblemente, no lo sabemos, haya mucho de legendario en estas suposiciones (las tan debatidas casitérides en la ría de Muros, o el templo de Isis, en el Finisterre atlántico), pero lo que sí tiene plena homologación documental es la presencia de los alfares bergantiños en pleno siglo XVI.

Desde entonces, la cerámica de Buño, incipientemente culturizada por la línea europeísta que sigue en su conformación y decorado, se distingue, entre otras de la misma línea coterránea, en que añade a casi todas las piezas que salen de sus alfares un baño vidriado. El motivo decorativo, con temática vegetal o geométrica —miudanza, realete, xinete, lilos, etc., arcaísmos de viejo sabor galaico— se realiza ritualmente sobre tres colores únicos: verde, marrón y melado (1). Esta gama, naturalmente, admite diversas entonaciones, pero siempre dentro de la tríada colorista consignada.

La cerámica de Niñodaguia —llamada por la cursilería castellanoparlante de nuestra burguesía rural «Niño de la Guía»; su nombre, Niñodaguia, quiere decir nido del águila— es la más popular y, por ello, la más simplista. Suele llevar decoraciones cintadas o bien dibujos de flores, hechos con la punta de una caña, que resultan de un particular encanto. La coloración es de tierra blanca y, sobre el melado y parduzco de sus vasijas, produce unos efectos misteriosos y en cierta medida abracadabrantés.

Niñodagnia está enclavada en el valle de Maceda, en la carretera general de Orense a Ponferrada, pasado el



PIEZAS DE BONXE.

alto del Couso. Es una de las mejores tierras de la península apta para los menesteres cerámicos y alfareros. Sus industrias alfareras son eminentemente familiares, y aunque en la antigüedad los hornos fueron comunales y su encendido constituía un rito —algo así como culto al fuego y al barro, orígenes de la vida—, hoy son particulares. Los de Adolfo Dorrego o Hermesindo Alvarez, por ejemplo, modelan piezas de diversas aplicaciones pragmáticas y decorativas. Estas piezas tradicionales son fabricadas en el viejo torno (roda) movido con el pie, y luego pasan a cocer en hornos abiertos, a base de leña o carbón, muy antiguos. El barro es secado al natural.

Por las líneas precedentes podemos hacernos una idea de la eminente simplicidad de esta alfarería popular que, andando el tiempo, adquirió una gran belleza y funcionalidad. Ollas, vasijas, jarras, huchas (fabricadas ya por los romanos) o bien, con gran intuición del detalle artístico, figuritas de barro, hórreos, palmatorias y unos juegos de deliciosas tacillas para «queimadas» (aguardiente quemado) constituyen el principal repertorio que sale de los alfares de Xunqueira de Espadañedo. El color de las piezas, más que melado, como el de Buño, se vuelve rojizo-anaranjado después de la cocción. Pero, insistimos, con una gentileza formal y una fluidez decorativa de grandes calidades.

Peculiar de la cerámica de Bonxe —tierra llana lucense, ayuntamiento de Outeiro de Rei—, son las decoraciones simplistas, bellísimas en su tracería primitiva, que caracteriza a toda la cerámica gallega. Bonxe, con un solo artesano en la actualidad, fabrica utensilios domésticos y, en unión de Mondoñedo, en trance de desaparición total. Solamente trabaja el artesano Manuel López Lombao, el cual fabrica botijos, platos para el pulpo y tacillas asimismo para «queimadas». En muchos restaurantes típicos de la capital de España hay piezas de Bonxe, de Niñodaguia y, en menor cantidad, de Portomourisco, alternando con las más elegantes y refinadas de la cerámica europea.

De su importancia artística —moribunda ya, desgraciadamente; como murieron el Buen Retiro, Paterna, Alcora, etc.— nos da idea lo que escribieron los eruditos Jesús Ferro Couselo y Anselmo López Morais: «... en todos ellos, fuera de la loza corriente, que se servía en las cocinas de nuestras casas, tanto campesinas como hidalgas, se fabricaban las típicas tinajas o *tanllas*, negras o de color rojizo, que, como los *dolia* romanos, habían de guardar el vino, la manteca o el aceite. Su decoración excesiva, en fajas o cordones, nos recuerda ciertos tipos del Eneolítico y del Bronce...» (2).

DEFLACCION DE UN ARTE POPULAR

El arte cerámico gallego —si hacemos exclusión de Sargadelos, incluido ya en un tipo de cerámica culta— se halla en franca deflacción. El bello artesanismo ancestral, que se cultivaba a través de los clanes familiares, fue perdiendo genuina sustancialidad, hasta el punto de que gran parte de los escasos alfareros que aún quedan en Buño, por ejemplo —creo que diez, luchando heroicamente por la supervivencia—, se dedican a producir utensilios de escaso valor artístico, con apelación a un folklorismo de baja estirpe regional. Como dijo Isaac Díaz Pardo, ilustre artífice de la nueva etapa de Sargadelos: «... con Buño pasa lo mismo que con Triana, también en trance de desaparición porque los muros se están cubriendo, en la misma Andalucía de un diseño exportado por una nación mediterránea para cubrir el sospechoso gusto, o mal gusto, de los nuevos propietarios del mundo, y parece ser que España y el Líbano van muy parejas y a la cabeza de la demanda. A un lado las ruinas de Baalbeck, en la vertiente mediterránea, el paraíso despersonalizado de los turistas.» (3).

Y es, en definitiva, lo que está ocurriendo con el arte popular de los ceramistas gallegos. Los hornos fueron cerrando sus puertas por esa corriente migratoria a la tan cacareada «Europa de la prosperidad». Es el caso que la mayor densidad de corriente migratoria, una vez agotado el señuelo de la América latina, se canaliza a los países europeos, en donde la trasposición de la personalidad se realiza con caracteres alarmantes. La mayor parte de los alfareros que vivían de tu artesanismo tuvieron que emigrar a Centroeuropa, y hoy, perdidos ya para la función artística, ejercen ínfimas funciones peoniles o, en el mejor de los casos, como empleados de establecimientos hosteleros.

Muchas son las causas de la deflacción del arte cerámico gallego. La primera, quizá fundamental, estandarización a nivel internacional de los objetos de plástico —figuras vitrificadas, aglomerados vegetales, etc.—, los cuales, a través de empresas multinacionales, manipularon el gusto de las clases menos dotadas para una responsabilización estética. La segunda, consecuencia lógica de la anterior, está constituida por la fluyente corriente migratoria, impuesta, naturalmente, por la escasa demanda de piezas decorativas o funcionales. La cursilería burguesa de mentalidad rural acepta la moda despersonalizadora que viene impuesta por los países sajones y, consecuentemente, influye sobre las clases más populares, hoy más que nunca integradas en una tosca servidumbre ejercida por la tiranía de los «mass media».

UTENSILIOS CERAMICOS DE NIÑODAGUIA.



PIEZAS TRADICIONALES DE BUÑO.

ESTADISTICAS

Para dolorosa información de cuantos gustan de la cerámica popular y, más que nada, para cohonestar cuanto aseveramos en las notas precedentes, nos complacemos en aportar las primicias estadísticas de un libro del profesor J. M. Vázquez Varela, de próxima aparición en Ediciones del Castro. Los datos, aterradores, son los siguientes:

BUÑO.—Parroquia de San Esteban de Buño. Ayuntamiento de Malpica. Hoy trabajan dieciséis alfareros.

NIÑODAGUIA.—Parroquia de Niñodagua. Ayuntamiento de Xunqueira de Espadañedo (Orense). Hoy trabajan veintidós alfareros.

BONXE.—Parroquia de Bonxe. Ayuntamiento de Outeiro de Rei (Lugo). Queda un solo alfarero, de avanzada edad.

LAÑOIA.—Parroquia de Covas. Ayuntamiento de Peireiro de Aguiar (Orense). Última actividad en 1960.

BAMIO.—Parroquia de Bamio. Ayuntamiento de Vilgarcía de Arosa (Pontevedra). Cesó en 1950.

GUNDIVOS.—Parroquia de Gundivos. Ayuntamiento de Sober (Lugo). Cesó en 1968.

PORTOMOURISCO.—Parroquia de Portomourisco. Ayuntamiento de Petín (Orense). Cesó hace treinta años.

O SEIXO.—Parroquia de O Seixo. Ayuntamiento de Viana do Bolo (Orense). Cesó hace veinte años.

SANTO TOME.—Parroquia de Santo Tomé. Ayuntamiento de Cartelle (Orense). Cesó hace veintisiete años.

LOVIOS.—Parroquia y Ayuntamiento de Lovios (Orense). Cesó hace cuarenta años.

Como puede observarse por la precedente estadística, los datos son desoladores. Mucho más aún si tenemos en cuenta el florecimiento histórico del arte cerámico en el país gallego, que fue realmente de positiva pujanza y prosperidad.

Larruga, por ejemplo, entre otros autores, nos habla en sus «Memorias» de 172 hornos cerámicos en el país, y Lucas Labrada, en su «Descripción del reino de Galicia», anota 168 de loza ordinaria y 14 de loza fina.

Queda, pues, bien claro que una de las artesanías más viejas de la península va camino de desaparecer. Esto es, una de las expresiones populares de mayor pureza agoniza.

¿Estaremos al principio del fin de una desalentadora deshumanización?...

(1) «Catálogo de la Exposición de la Artesanía Popular en la Galicia de hoy». Museo Provincial de Bellas Artes. La Coruña, 1973.

(2) Catálogo de la «1 Mostra de Cerámica Galega». Jesús Ferro Couselo y Anselmo López Morais. Orense, 1971.

(3) Diario «Madrid». Isaac Díaz Pardo. Madrid, noviembre 1967.

POEMA

PASION Y MUERTE DE VINCENT VAN GOGH

Vincent Van Gogh ha muerto
de un disparo amarillo.

Horizontes de cólera
velan su cuerpo, bañan
su cuerpo, brotan
del manantial profundo,
desconocido y rojo
de su cuerpo.

Con los yelmos plegados,
las últimas mazorcas
gimen bajo la tarde
por un tiempo amarillo.

Dime, Vincent Van Gogh,
dime si la locura es amarilla.

Si la espiga madura del pincel,
volcada por la brisa de tus dedos,
encontró su hondo origen,
su íntimo esplendor,
su única y última libertad
en aquel lento escorzo ante la tierra.

Si el palacio esmaltado de los cuerdos,
allá en St. Remy,
era sólo un museo de retratos
retocados de antemano.

Dime, Vincent Van Gogh,
dime si la locura es amarilla.

Si en deuda con el junco impenetrable
y el linar, ya buscaba
tu espíritu agotado
tan textil comprometido.

Dime, Vincent Van Gogh,
dime si la locura es amarilla.

Si la muerte, igualmente,
posó para tus ojos,
dime, Vincent Van Gogh,
dinos, al menos,
la dama de amarillo...

José Luis Núñez



EXPOSICION-HOMENAJE A JOSE PLANES

CUANDO el año 1947 presenté a José Planes en el «Cuarto Salón de los Once», celebrado en el antiguo Museo Nacional de Arte Moderno, el murciano de Espinardo se encontraba en lo que pudiera llamarse la mitad de su carrera. Procedente de un figurativismo depurado y nunca servil, anticipémonos a decirlo, quien más tarde había de lograr una estilización formal, en la que el rigor no ha excluido nunca el gozo, no había conseguido, aunque con la «Eva» que decoraba la segunda edición del catálogo de la «Academia Breve», estaba comprometido a hacerlo, lo que posteriormente ha supuesto la coronación magnífica de su labor. El Planes que por aquel entonces apadriné, equidistante del neoclasicismo falso y de cierto expresivismo sin puros valores escultóricos, conseguía signos plásticos, dependientes hasta cierto punto de la naturaleza inspiratoria. De las tres épocas en que puede dividirse perfectamente la tarea realizada por el artista murciano, estaba superada la primera, de un neorealismo nada fácil, donde el creador preanunció lo que más tarde iba a suponer una serie de logros importantes, y en pleno desarrollo aquella en que las formas, dueñas de un vigor y una gracia propias, cada vez más alejadas de lo conmemorativo, constituían esculturas de una pureza y de una frescura del más alto interés. Los escépticos, críticos y aficionados que muchas veces supervalorizan sus augurios, no tuvieron inconveniente en predecir que José Planes se quedaría, como escultor, en lo conseguido en su segunda época, descontado el natural y forzoso retocamiento. Los que le conocíamos desde los tiempos de lo que bien pudiéramos llamar «la primera vanguardia española», no sólo confiábamos en la tercera y mejor época del escultor que nos ocupa, sino que la vimos nacer callada, lentamente, cuando muchos pensaban que a lo que Planes iba a dedicarse es a vivir de los laureles cortados por lo conseguido en sus dos épocas anteriores. A fuer de honestos, en los desnudos que pudieran considerarse un tanto figurativos, la capacidad de síntesis, alivió siempre a la escultura de los pecados miméticos de las estatuas. En aquellos otros donde la síntesis prevalece sobre una evocación siempre depurada, siempre liberada del recusable servilismo, lo que tantos otros convirtieron en trabajo imitativo, secundario, lo elevó Planes a indiscutible rango creador. Pero está, y es lo que más importa de la exposición-homenaje, recientemente celebrada por Biosca en su galería, la tercera época del artista, insistimos, aquella que puede ejemplarizarse con soluciones más abstractas, menos debidas a realidades evocadas, donde una sutileza en la concepción plástica lleva las formas a menesteres expresivos arriesgadísimos. Y en las tres grandes partes en que puede dividirse el total importante de su obra, una ternura sorprendente, constituida en común denominador de los problemas escultóricos, como hemos dicho en la presentación de su muestra. En base a la cual, la solución de los problemas por el escultor planteados, en vez de realizarse un poco en el aire, como ocurre cuan-

do aquéllos no cuentan con una constante fundamental, determinante en cierto aspecto de todo lo que hacen, tiene algo de realidad florecida, de fruto poco a poco alimentado, puesto que Planes, eso sí, lo mismo en la tesitura figurativa suya tan peculiar que en la abstractizante, lo quiere en todo momento de semejante manera.

En Planes, escultor fronterizo, se plantea la lucha (nació a dos kilómetros de Murcia, el 23 de diciembre de 1893) entre lo académico y lo moderno. Pero cuando lo que se trata de conquistar, de perennizar no son formas mudas, ecos realistas, sino sistemas expresivos rebosantes de frescura y de gracia, el triunfo de una modernidad ponderada, nunca subversiva en este caso para entendernos, es triunfo casi natural. Si Planes no diferenciase siempre la incompatibilidad que existe entre «la estatua» —resultado mimético— y «la escultura» —solución creadora—,



este triunfo no sería en su obra tan claro. Cuando Planes vislumbra, incluso en las más figurativas de sus creaciones, que la escultura libera y la estatua siempre fatalmente condiciona, lo que busca en todo momento, como resultado de un proceso plástico, servido de ordinario con escurpulosidad artesana más que plausible, no son piezas donde la materia testimonie de forma definitiva realidades vivas ajenas a la obra, sino obras precisamente, creaciones plásticas precisamente en las que el soplo de la vida, de la frescura o de la gracia más fragante, justifiquen como savia la vigencia independiente de unidades formales debidas a la potencia creadora del escultor. Lo vivo, de lo que son calco muchas veces las simples estatuas, se reemplaza en la obra mejor de Planes por *lo lírico*, dando a lo lírico una importancia esencial, en ningún modo decorativa. Y lo que nosotros tenemos ante la escultura, ante la síntesis, ante el mundo formal depurado de José Planes, no es una muchacha más o menos agraciada, servida materialmente por el artista; servida incluso —¿por qué no?— con delicadeza, con acariciante finura. Sino esos signos líricos, gozosos, en competencia constante con lo eterno, femenino, desde los que el escultor nos convoca a una realidad entrevista, independiente, liberadora, en vez de a esa vida, todo lo importante que se quiera, a la que las almas creadoras no tienen por qué someterse y mucho menos reverenciar.

Las «estatuas» son *reverencias* más o menos logradas de algo que totalmente las hace segundas partes, versiones dependientes. Las mejores «esculturas» de Planes —sin duda alguna las pertenecientes a su superdepurada tercera época—, de tan natural y, sin embargo, tan gozosa potencia lírica, actúan como principios, como iniciales de esas aventuras ideales a las que las creaciones nos enfrentan cuando se sienten liberadas de algo que incluso —¿y por qué no, también...?— suelen partir. La estatua se convierte, aun en el mejor de los casos, en un intermediario entre el hombre y aquello que conmemora. La escultura —y de manera estremecida, floral, jugosa, las esculturas de Planes— aparece en nuestra vida para que la misma amplíe su horizonte, descubra valores inéditos, alcance metas que únicamente los signos expresivos, plásticos en este caso, descubren como consecuencia de su vigorosa creatividad. Cuando Pepe Planes, hace muchos años, nos invitaba a contemplar los brotes de sus almendros en el jardín de su estudio madrileño, parecía decirnos: «los almendros nacen de la tierra, pero son, en sí, un milagro independiente...». O lo que es lo mismo: «la escultura no tiene necesidad de brotar, de nacer de un vacío, pero sí la obligación de convertirse en una realidad estimulante, animadora, debida únicamente al vigoroso alborar de su poder creacional...». Su vigor, como en la obra de Planes puede observarse, depende, sin embargo, de su nacimiento. Porque una cosa es la escultura bien *organizada*, de la que tantas muestras abstractas y figurativas contemplamos, y otra *la bien nacida*, la debida a algo, pero suficientemente independizada; la que una vez convertida en fuente constante de ternura, o de gravedad, o de seriedad, o de equilibrio, trasciende constantemente estos valores, como consecuencia del desarrollo almacenado y de la legitimidad conseguida a lo largo del proceso creativo. Hay, y no tenemos necesidad de buscar muestras, esculturas que, en el mejor de los casos, exigen de nosotros una reverencia, de las que ellas, liberándose de

cierto complejo estatuario, se independizaron. Existen, por el contrario, aquellas que, como las de Planes, pregonan, de acuerdo a diferentes conceptos armónicos, la dicha de haberse logrado —o la inicial alegría de haber bien nacido—, invitándonos constantemente a vivir en un mundo donde lo pleno importa más que lo vivo y lo granado en equilibrio mucho más de lo que vitalmente apunta como la más insegura de las posibilidades.

Planes —como en otros niveles Alberto Sánchez y Angel Ferrant—, pertenece al grupo de escultores que en España acabaron con la majestuosidad teatralera, desmesurada, de lo modestamente representativo. Planes, entendedor profundo de lo frutal y de lo vivo, es posteriormente a aquellos a quien, en todo momento, no ha permitido que llamemos escultóricas a unas estatuas, convertidas en referencia más o menos tosca de un suceso conmemorable por circunstancias particulares. El abrazo antológico que ha supuesto el homenaje realizado en su honor por la Galería Biosca (marzo 1974), ha reunido obras pertenecientes a todas sus épocas, y principalmente a la última, proporcionándonos una visión de conjunto necesaria. En las que la falta de engolamiento, de retórica excesiva, de gesticulación formal inútil, brillan por su ausencia. Dando paso a toda esa serie de valores delicados, estremecidos a veces, arriesgadamente cordiales, por los que su escultura, en vez de una lección de grandilocuencia inútil, se convierte en recatada conseja, hija legítima de su tumulto. En medio de las mejores creaciones planistas, hemos podido ver algunas admirables de su primera y segunda época. ¿Y qué hemos deducido...? Algo tan sencillo, y escasamente subrayado, como que la estatua se limita a convertirse en el *epílogo* conmemorativo de una realidad determinada. Y por obligado contraste, que la escultura, *germen* siempre de proposiciones infinitas, supone en Planes y en los escultores que no se limitan a cumplir con cierta artesanía segundona, la creación de esa propuesta paradigmática que la escultura también significa cuando, liberada de toda dependencia de esa realidad, de ese modelo en tantísimos casos condicionante, canta libremente la canción independiente que únicamente son capaces de entonar los signos aurales. Si Planes se hubiera limitado a ser un buen estatuario, la exposición de Biosca —como ha ocurrido un mes más tarde en cierta sala de exposiciones con la de otro escultor, artesanalmente digno, pero sin potencia creadora alguna— hubiera sido un almacén lamentable de referencias, de calcos, de epílogos. Como Planes ha logrado, a fuerza de superación y mejoración, de un gran concepto plástico, la muestra-homenaje que con alegría comentamos tuvo algo de concierto de signos, en el que cada uno de los que intervenía estimulaba, con su fuerza germinal, elevadora, la atención de quienes los buscábamos para algo más que recordar... Todo el mundo sabe que las exposiciones de escultura, cuando las piezas que las integran no son más que estatuas, tienen algo de cementerios... Cualquiera de los que hayan visitado la exposición de José Planes habrá podido, sin embargo, darse cuenta que, con independencia de planteos y tamaños, los gérmenes en ella reunidos se convertían en estímulos automáticos para que el visitante correspondiente diferenciase con facilidad absoluta lo elevado de sus proposiciones, del contexto mediocre, irremediable, dentro del que los signos expresivos proponían deseadas resurrecciones.

ENRIQUE AZCOAGA

KANDINSKY

La Galería Juana Mordó ha conmemorado el aniversario de su fundación con una exposición de dibujos y acuarelas de Kandinsky

No es tarde ni temprano para detenerse ante su obra. Cuando una innovación definitiva se establece en el curso imparable de la creación artística, alimenta para siempre con savia nueva los ojos atentos. Aún no está seca la sangre de *El buey sacrificado*, ni frío el aire de *Las Meninas*, ni yertos los cadáveres en el amanecer lívido de la Moncloa. Sobre Rembrandt, sobre Velázquez, sobre Goya, nunca se habrá dicho todo ni serán despreciables, por mínimos, las meditaciones y los comentarios. Kandinsky se alinea con ellos en la categoría suprema de los clásicos; ni tan cerca para ser un epígono, ni tan lejos para parecer iconoclasta. Los cuatro, como acaso todos los grandes artistas, practicaron un realismo subjetivo: Rembrandt, el de la metafísica hecha carne; Velázquez, el de la materia espiritual; Goya, el realismo de la razón desaforada, y Kandinsky, el de la organización formal. Cuatro entendimientos del Arte a partir de una misma disciplina rigurosa y de una voluntad de reflexión.

Ante la pintura de Kandinsky, tan libre, se emplean con demasiada frecuencia los términos «informalismo» y «abstracción»; pero uno peca de injusto y el otro de inexacto: informalismo, palabra de doble filo, nos sugiere la ausencia de forma o la carencia de formalidad. Mal puede aplicarse, en su primer sentido a la obra de un artista que hace cantar la forma pura con la más pura voz. Mal puede aplicarse, en su acepción segunda, a la labor de un hombre que rompe—en la cima de su madurez— todo su pasado para entre-



garse a una disciplina con sentido sacerdotal. La pintura de Kandinsky es, sin duda, un arte libre como es libre toda expresión artística válida; pero una libertad que merezca su nombre actúa en los límites, bajo los cánones, de una preceptiva. Sólo que el artesano la acepta y el genio la crea. Todo el escándalo que pueda bramar ante la obra de arte innovadora deriva de que, quienes la contemplan, se sienten incapaces de percibir las leyes estéticas a las que se ha ajustado su creador. «El que mira una obra de arte conversa de alguna manera con el artista por medio del lenguaje del alma. Sin embargo, en la situación que comentamos, el espectador no lo comprende, le vuelve la espalda y termina por considerarlo un jugar intelectual, en el que sólo reconoce una cierta habilidad. Corresponde al artista modificar esta situación. Debe comenzar por reconocer los deberes que tiene con respecto al arte; por lo tanto, no ha de considerarse dueño de la situación, sino servidor de un ideal particularmente elevado que le impone deberes precisos y sagrados y una gran tarea. Debe trabajar dentro de sí mismo, profundizarse, cultivar su alma, enriquecerla, a fin de que su talento tenga algo que recubrir y no sea, como el guante perdido de una mano desconocida, la vana y vacía apariencia de una mano.» (*De lo espiritual en el arte.*)

Abstracto, palabra tan discutida en pintura y desde luego no muy afortunada, no es un término que convenga tampoco por entero al arte de Kandinsky; porque su propósito no es la abstracción de una realidad exterior, sino, por el contrario, la concreción de su mundo interno, la expresión plástica de su yo: «pues el arte y el alma se compenetran y se perfeccionan mutuamente» (*Ibidem*). La música tampoco es abstracta. Y menos aún para quienes conocen la técnica de su lenguaje. O quizá, por paradoja, pueda serlo la música que hemos dado en llamar descriptiva, que, extrayendo la quintaesencia de unos sonidos, despliega ante nosotros la sugerencia de un paisaje o de una tempestad. Pero la música pura, la de Bach, la de Mozart, la del mejor Beethoven, transfiere al oyente con lenguaje inmaterial un mundo de sensaciones inmatrimales. Si damos un paso más habremos llegado a la expresión musical que se autosatisface en la obra creadora. Ese tercer grupo de compositores al que se refería Schönberg diciendo que «no despierta ni tantos sentimientos, ni siquiera interés, pero si consigue hacer latir el corazón con más celeridad es por la admiración, el asombro que nos produce su fundamento» (Schönberg, *El estilo y la idea*).

Expresión intelectualizada de sí mismo es la pintura de Kandinsky; tan lejos de la desmesura formalista como de la simple elaboración cerebral. De ahí quizá el manifiesto interés que experimentaba el pintor por el genial creador de la música dodecafónica: «No es el corazón por sí solo el que crea todo lo que sea bello, emocional, patético o encantador; ni tampoco es el cerebro solo capaz de producir la perfecta construcción, la organización sonora, lo que sea lógico o lo complicado. En primer lugar, en todo lo que en el arte es de valor supremo, se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro. En segundo lugar, el verdadero genio creador no encuentra dificultad para dominar mentalmente sus sentimientos; ni el cerebro ha de producir tan sólo lo árido y lo inexpresivo al concentrarse en la corrección y en la lógica» (Schönberg, *Ibidem*).

En estas palabras del músico está acaso la clave para entender rectamente la obra del pintor; porque todo el proceso de su creación artística fue un progreso constante en la interiorización y en el rigor. Cuando en 1910 pintó su famosa acuarela «abstracta», había elegido y encontrado su propia poética. Que Kandinsky pretendía expresar un mundo interior y no sólo un ensayismo de la materia pictórica, queda suficientemente demostrado por su primitiva adhesión al mundo fascinante de los *fauves*. Su rigor mental —universitario, por partida doble, en las ramas del Derecho y de la Economía política— garantizan la seriedad de su decisión cuando, con treinta años, se consagró a la pintura. Fue, ya es sabido, en una exposición de pintores impresionistas celebrada en Moscú el año 1896. Su espíritu musical —había estudiado piano y violoncelo— debió sentirse transido por esa vibración de la onda luminosa, por esos sonidos que se percibían con la vista y elevaban el instante a categoría de eternidad. Hombre consciente, conocedor de que el camino del arte es árido y requiere un método severo, rechazó una cátedra en la Universidad de Dorpat. Cuatro años después —ejemplo de humildad para tantos soberbios autodidactas— se consagró al estudio de la pintura en la Academia de Munich. A partir de ahí comenzará su búsqueda decidida de la expresión personal. Nada tiene de extraño que en sus primeras obras puedan encontrarse reminiscencias del impresionismo; ni que, con una inseguridad que manifiesta su insaciable inquietud, milite sucesivamente en casi todas las corrientes estéticas del momento. Los primeros años del siglo xx son para Kandinsky de serena agitación. Sabía lo que buscaba, y en cada uno de los grupos artísticos en los que formó y en los que ejerció su liderazgo demostró su enorme, su desbordante personalidad.

Esta primera época, insegura, evoluciona, sin embargo, como una onda expansiva. Nada tiene de extraño que su apasionamiento encuentre en la pintura *fauve* una primera posibilidad de expresión, ni que su lirismo eslavo se sienta como sumergido en un mar azul entre la apoteosis romántica del *Blaue Reiter*. Pero esa personalidad que le marcaba con marca de fuego, le había de conducir, en una transición lógica, a una pintura absolutamente desligada del mundo

exterior. Kandinsky no pretendía narrar las sensaciones que la naturaleza producía en su mundo interior, sino dar salida, como un castillo de fuegos artificiales, a su propia creación. Y tampoco cabe pensar que se preocupó conscientemente, con afán de notoriedad, de encontrar una vía *nueva*. La «acuarela abstracta» de 1910 no es sino la consecuencia obligada del expresionismo que había vivido con Franz Marc, su última consecuencia. *Die Brücke* (El Puente) cumplió la misión que parecía conferirle su propio nombre, y *El jinete azul* galopó, con diferente ritmo, según el temperamento de cada artista, hacia un destino inapelable: Klee inventará un lenguaje, Kandinsky construirá un idioma. Parece como si a Paul Klee le hubiera interesado, antes que nada, la investigación, y a Kandinsky la expresión. El uno bucea «en la prehistoria del lenguaje», el otro, en las raíces del sentimiento. Kandinsky anota, con notación musical, estados del alma. Klee se detiene en la gramática, Kandinsky construye una poética. Entre ambos hay los paralelismos y las divergencias que existen entre la geometría y la música.

Pero, en todo caso, se da en ambos —contra cualquier informalismo— el propósito de una organización, es decir, de una contención. «Podemos llegar a sospechar de la sinceridad de las obras en las que de manera incesante se exhibe el corazón, en las que se llama a nuestra compasión; en las que se nos invita a soñar con una vaga e indefinida belleza y con emociones inconsistentes y faltas de fundamento; en las que hay exageración por falta de medidas formales; cuya sencillez es carencia, debilidad y aridez; cuya dulzura es artificial, y cuya expresión alcanza solamente la capa de lo más superficial. Tales obras sólo demuestran una completa ausencia de cerebro e indican que este sentimentalismo tiene su origen en un corazón muy pobre» (Schönberg, *Ibidem*).

La expresión de Kandinsky se apoya, con preferencia, en lo que Schönberg llamaba «aquellas otras calidades de naturaleza menos apasionada, como son los contrastes dinámicos, cambios de *tempo*, acentuación, carácter del ritmo y acompañamiento y, sobre todo, los refinamientos de la organización» (*Ibidem*). No deja de resultar curioso que estas palabras de un músico puedan describir mejor su pintura que el lenguaje habitual de la crítica de arte. Acaso porque su obra es una música a la que ha sido dado el privilegio del color.

Queremos creer que el progreso de Kandinsky en la pintura fue un caminar ascético; que le dolió arrancar de su expresión toda referencia al mundo que le circundaba; que cantar, solo, es una manera de llorar. Pero de su obra y, mejor aún, del método empleado en su obra, brotan lecciones para el quehacer cotidiano del artista. Y nunca enmudecerán. Alejada toda facilidad, la inspiración no se convierte en arte, sino a través del difícil esfuerzo; el lirismo alcanza la perfección de sus perfiles en la más rigurosa contención; requiere el arte «no figurativo», equilibrio y disciplina del dibujo; el ritmo es consustancial a la pintura y se apoya con intensidad idéntica tanto en la línea como en el color; no es el vehículo expresivo, sino la calidad, el que da la medida de un artista; hay pintura imitativa que flota en el vacío y pintura «abstracta» densa como un cuerpo juvenil.

Kandinsky, hoy, se reclina en el friso de lo perfecto, ajeno al tiempo, vencedor de la moda. Sus investigaciones, su estética, pueden ser incorporadas e interpretadas con libertad por cualquier nuevo creador. Pero, sobre todo, su inquebrantable honradez. Testigo de sí misma, su obra parece repetir una vez más las severas palabras de su amigo Schönberg: «Los que componen porque desean complacer a los demás, y llevan al público en el pensamiento, no son auténticos artistas. No son de la madera de aquellos que se ven impulsados a decir algo, exista o no una persona a la que le agrade, incluso aunque a ellos mismos les disguste. No son creadores que abran las válvulas de escape para liberar la presión que interiormente ejerce la creación que está dispuesta a nacer. Son tan sólo individuos más o menos hábiles, que renunciarían a la composición si no encontrarán oyentes.»

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

XIII SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA

Se ha celebrado la decimotercera edición del ciclo de conciertos de música religiosa que durante cada Semana Santa viene teniendo lugar en Cuenca, y que desde el singular interés de su iniciación, en 1962, de forma creciente cada año ha logrado ir ofreciendo los frutos más sobresalientes de la creación musical en sus direcciones religiosas, a través de versiones de la más alta calidad, en un ambiente presidido por el recogimiento propio de los días señalados y en unos marcos tan adecuados como la antigua iglesia de San Miguel y la de los Padres Paúles, así como la románica del pueblecito de Arcas. Esta feliz iniciativa de Antonio Iglesias, su director técnico desde el primer momento, ha hecho que cristalicen estas Semanas como un señalado y personalísimo acontecimiento musical, no solamente en el ámbito nacional, sino en la esfera musical universal, tanto por la especialización del ciclo como por las novedades y calidades de su programación. La correspondiente a la que se acaba de celebrar ha presentado de nuevo la ocasión de escuchar una serie de obras poco frecuentes dentro del género, algunas de riguroso estreno, y a cargo de intérpretes del mayor relieve, por lo que el resultado ha sido un completo éxito. Cuenca y sus autoridades —presentes siempre en cada una de las sesiones—, quienes mantienen esta venturosa realidad, con el merecido apoyo de colaboraciones estatales, pueden sentirse orgullosas y llenas de satisfacción por sus Semanas.

Al propio tiempo, durante esta XIII Semana de Música Religiosa ha sido presentado el décimo volumen de los publicados por el Instituto de Música Religiosa de la excelentísima Diputación Provincial de Cuenca —nacido al lado de las Semanas—, en el que se ofrece el redescubrimiento de la obra de Pedro de Arana, importante músico español del siglo XVIII. Con ello se da a conocer otro señalado trabajo de investigación musicológica.

PREGON Y SESIONES DE ESTUDIO

La sesión inaugural de la Semana fue el pregón-conferencia celebrado el Lunes Santo, y que con el título de «Las Semanas de Cuenca y su proyección» pronunció Juana Espinós, testigo de casi todas sus ediciones por su misión de crítico musical, y que con documentada y atractiva elocuencia analizó de manera magistral la irradiación de las Semanas, destacando su estímulo para la nueva música religiosa —hizo ver cómo han surgido por ellas más de dos docenas de obras pertenecientes a los compositores españoles actuales

más importantes—, el resurgimiento de grandes obras del pasado y de más allá de nuestras fronteras, así como el eclecticismo de su programación y proyección europea.

En este año se ha consolidado un intento ya iniciado en las dos ediciones anteriores, consistente en el estudio y análisis de las obras programadas en los conciertos de la Semana, en sesiones dirigidas primordialmente a un grupo seleccionado de alumnos aventajados de diversos conservatorios. Tales sesiones, celebradas diariamente cada mañana, han estado a cargo de Joly Braga Santos, Oriol Martorell y Manuel Angulo; al mismo tiempo del gran interés que en sí mismas han constituido, es una ampliación de la perspectiva de la Semana con una manifestación de carácter didáctico y técnico.

COROS Y ORQUESTA GULBENKIAN

El Coro y la Orquesta Gulbenkian, bajo la dirección de Michel Corboz, ofreció el Martes Santo, en la iglesia de los Padres Paúles, un programa vocal-instrumental, que se inició con el *Magnificat*, de F. A. de Almeida, el más importante músico del barroco portugués, autor de varias óperas y oratorios, obra muy bien construida, pero que no escapa a la influencia italiana, en cuyo país amplió su formación. Junto a ella se escuchó en la primera parte el motete *Singet dem Herrn*, de Bach, obra perteneciente a la época de Leipzig, y que es una de las tantas muestras en la que el cantor de Santo Tomás despliega una maravillosa construcción polifónica. Completaba el programa el *Requiem*, de Mozart, una de las piezas más interesantes entre las inspiradas en la liturgia y una de las más bellas del autor. Coro y Orquesta evidenciaron, en cada obra, perfecta conjunción y absoluta fidelidad a cada estilo, así como su gran clase y flexibilidad. También destacaron las intervenciones solistas de la soprano Eva Andor, la contralto Hanna Schaer, el tenor Fernando Serafim y el bajo José Oliveira Lopes, todos conducidos magistralmente por Michel Corboz, quien mostró su gran categoría y reconocida autoridad en el repertorio sinfónico-coral.

El grupo de cámara de dicho Coro, dirigido por Fernando Eldoro, interpretó el Miércoles Santo, en la antigua iglesia de San Miguel, un programa «a capella», en cuya primera parte se incluían obras polifónicas del Renacimiento y del Barroco de los compositores por-

tugueses Pedro de Cristo, Frei M. Cardoso y F. A. de Almeida, así como de Palestrina, Orlando de Lasso y A. Scarlatti. En la segunda parte se ofreció el estreno mundial de dos breves motetes, dedicados a la ciudad de Cuenca, de Joly Braga Santos —en los que el gran músico portugués pone de manifiesto su gran sensibilidad y talento—; las *Cuatro pequeñas oraciones*, de Poulenc; la *Misa baja*, de Fauré, y los *Marienlieder*, de Brahms. Versión de gran calidad la de este interesante programa, en el que ha de señalarse también la intervención solista de la contralto Hanna Schaer, la del organista Sibertin-Blanc y la violonchelista María de Macedo.

CORAL SANT JORDI Y ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

Programa de gran atractivo el ofrecido por estas agrupaciones, dirigidas por Antoni Ros Marbá el Jueves Santo en la iglesia de los Padres Paúles. En la primera parte se escuchó *Funerary Music*, la obra póstuma de Henry Purcell, destinada a los funerales de la reina María I, y que a los pocos días volvieron a resonar en las honras fúnebres del propio compositor. Los fragmentos instrumentales —«marcha», «canzona», «marcha»— y las dos antífonas corales, de profunda emotividad y elegancia formal, dentro de una extremada sencillez, fueron reflejados fielmente en una versión de gran calidad por ambas partes; lo mismo que la del *Stabat Mater*, de Pergolesi, en donde la soprano Carmen Bustamante y la contralto Montserrat Martorell, junto a las voces femeninas e instrumentos de cuerda, expresaron también adecuadamente la delicada y expresiva emoción de esta célebre obra, por la que el estilo melodramático y la melodía acompañada se introdujo en la iglesia. En la segunda parte, la orquesta interpretó *Sinfonía La Passione*, de Heydn —donde el clima sugeridor de la Pasión de Cristo hace que se altere el orden habitual de los tiempos iniciales— y «los encantos del Viernes Santo» —conocido fragmento sinfónico de *Parsifal*, de onda emotividad—, y en la que la Orquesta Ciudad de Barcelona puso de manifiesto su gran nivel y categoría, respondiendo perfectamente a una batuta de gran autoridad y musicalidad, como es la de su titular Ros Marbá, quien ha preparado y cuidado escrupulosamente este bellísimo y difícil programa.

La Coral actuó el Viernes Santo en la antigua iglesia de San Miguel, ofreciendo *Cinco corales del Orgelbüschlein*, de Bach, y *Tres responsorios de Pasión*, de N. Casanoves —compositor del siglo XVIII vinculado a Montserrat—; en la primera parte, con la afortunada colaboración de la contralto Montserrat Martorell, el organista Salvador Mas y el violonchelista Pere Busquets. Piezas «a capella» de diversos autores contemporáneos —Schoenberg, Casals, Strawinsky, Mompou, Montsalvatge, Britten y Bardos— componían la segunda parte de este importante programa, en el que la Coral Sant Jordi tuvo ocasión de mostrar su gran preparación, así como la labor de su director Oriol Martorell, una de las más destacadas personalidades de la música española en el campo coral.

CORO Y ORQUESTA SINFONICA DE RTV ESPAÑOLA

El Sábado Santo se escuchó, en la iglesia de los Padres Paúles el oratorio de Haendel *Judas Macabeo*, una de las más altas consecuciones del genio haendeliano. A través de las dilatadas dimensiones de la obra, desde momentos de gran belleza y simplicidad melódica, hasta sabios desarrollos contrapuntísticos, se pone de manifiesto la brillantez coral y serena línea en las «arias», de tanta significación en los oratorios de Haendel y por los que tan alta aportación llevó a la gran música religiosa. El amplio y profundo contenido musical de esta obra, estimulada por la idea de patriotismo, fe religiosa y lucha por la libertad, fue desarrollándose fielmente en la magnífica versión que ofrecieron el Coro y la Orquesta RTV Española, con la destacada colaboración como solistas de la soprano Montserrat Alavedra, la contralto Carol Brunk, el tenor Manuel Cid y el bajo Jesús Zazo, así como la breve intervención de la Escolanía de la Sagrada Familia. Todos respondieron perfectamente a la inteligente conducción de Odón Alonso, quien una vez más demostró su gran maestría y sensibilidad para superar con éxito el difícil empeño del montaje de este tipo de obras.

CORAL DE CAMARA DE SAN SEBASTIAN Y ORQUESTA FILARMONICA DE MADRID

El Domingo de Resurrección, en la iglesia románica de Arcas, dichas agrupaciones ofrecieron el concierto de clausura de la Semana, con el estreno de *Himnos medievales*, de Angel Arteaga, obra de encargo de la Semana; en ella, el autor desarrolla dos ambientes sonoros distintos, utilizando, por una parte, música medieval tomada en su forma original —glosada en cada caso de forma adecuada—, y, por otra, estructura de corte puramente actual. Ambas situaciones las promueven las estructuras de dos tipos de texto sobre la Resurrección —medievales y fragmentos de poemas de Eliot—, y que en una hábil planificación se aglutinan y producen un resultado muy atractivo y plenamente conseguido. Completaban el programa tres páginas de Vivaldi: un *Motete* para soprano y orquesta —espléndidamente cantado por Ana Higuera—, el *Credo* y el *Magnificat*, cuyas versiones fueron meritorias, lo mismo que la de la obra de estreno, por parte de la Coral de Cámara de San Sebastián y la Orquesta Filarmónica de Madrid, así como la intervención como solista de Ana Higuera y la contralto Gisela Ohrt, y la de Roberto López Peláez como narrador en *Himnos medievales*, dirigidos muy acertadamente por Isidoro García Polo, quien mostró su gran capacidad y categoría. En este concierto, lo mismo que en todos los anteriores, se ha producido un gran éxito también en lo que respecta a afluencia de público, no sólo por presencia, sino también por expectación ante cada uno de los programas.

MANUEL ANGULO

ADQUISICIONES DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA

Durante la anualidad de 1973 han ingresado en el Museo Arqueológico Hispalense 957 objetos en propiedad y 258 en depósito, cuyo total asciende a la cifra de 1.215.

Como sería prolijo dar un resumen detallado de todos ellos, ya que en muchas ocasiones se trata de fragmentos de vasijas de relativo interés; cosa que, por otra parte, ya se ha hecho constar en la Memoria anual del Centro correspondiente al pasado año, remitida a la Asesoría General de Museos, me limitaré aquí a dar a conocer los ingresos más notables e importantes habidos en el citado período.

ESTELA DE SETEFILLA.



Por orden cronológico, estableceremos los siguientes apartados:

A) Epoca prehistórica.

1.—Estela funeraria de Setefilla, en el término de Lora del Río (Sevilla). Se trata de una estela en forma de betilo, de piedra pizarrosa, en cuya cara principal vese muy estilizada la figura de un guerrero y debajo su escudo, estando ambos grabados. Mide en total 1,67 m. de altura, si bien por razones de estabilidad al instalarse en el Museo ha quedado empotrada en el pedestal en diez centímetros aproximadamente, sin que le haya afectado en absoluto a los grabados. Su data cronológica cabe situarla hacia el siglo VIII a. de C. Detalles más concretos sobre las circunstancias del descubrimiento de esta estela, hacia el año 1927, y otros pormenores serán dados a conocer por el profesor don Martín Almagro Basch en nuevo estudio sobre estelas de esta tipología.—Es donación del ilustrísimo Ayuntamiento de Lora del Río (Sevilla).

2.—Ladrillo de barro cocido, de reducidas dimensiones, con motivo decorativo o epígrafe (?), dentro de rectángulo, en su cara principal. Mide 0,092 m. de longitud máxima, 0,062 m. de ancho y 0,020 m. de grueso. Se descubrió a siete metros de profundidad, al efectuarse trabajos de explanación en Cerro Macareno, en el término de La Rinconada (Sevilla). Con profundo dolor hemos de manifestar que, pese a la intervención de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, que en reiteradas ocasiones ordenó el paro de las obras en Cerro Macareno con objeto de excavarlo, no se han cumplido las



LADRILLO DE BARRO COCIDO.

órdenes emanadas de la superioridad, con grave perjuicio y dolo para la arqueología de la provincia de Sevilla. Sólo por pura casualidad han llegado a parar al Museo Arqueológico Hispalense la interesantísima pieza que reseñamos, correspondiente a los tiempos históricos más antiguos de Sevilla, y otra pieza no menos interesante, bien que de cultura diferente, que consignamos más adelante bajo el número 9. Quiera Dios que los 2.000 metros cuadrados que todavía quedan por destruirse en Cerro Macareno puedan salvarse para efectuar su estudio estratigráfico.

B) Cultura ibérica.

3 a 6.—Cuatro leones de piedra arenisca, fragmentados. Miden, respectivamente: 1,39 m., 1,04 m., 1,34 m. y 0,89 m. de longitud máxima. Aunque se conservan en mediano estado, son de calidad técnica excelente. Corresponden a la cultura ibérica de los siglos IV a II a. de C. Proceden del Cortijo del Infierno, en Bornos (Cádiz).—Depósito de los ilustrísimos señores Marqueses de Valhermoso de Pozuela.



LEON IBERICO DE BORNOS.

7.—Denario ibérico de Bolscan. Anverso: Cabeza masculina, barbada, hacia la derecha; detrás, siglas ibéricas correspondientes a la ceca citada. Reverso: Jinete hacia la derecha; debajo, Bolscan en caracteres ibéricos. Módulo: 0,017 m. — Procedencia desconocida.

C) Cultura griega.

8.—Fragmento de lápida mármorea, en forma de cimacio, con epígrafe en caracteres griegos en su cara superior o principal. Mide 0,410 m. de longitud máxima, 0,360 m. de ancho y 0,135 m. de grueso. Por el corte del epígrafe, hácese evidente que formaba parte de una lápida mayor que fue cortada y reaprovechada como se muestra en este caso. Lo que se conserva de la inscripción, cuyo texto ha sido estudiado y publicado por el profesor Blanco Freijeiro en ABC de Sevilla del 27 de marzo de 1973, hace referencia al Cancerbero. Está escrito en dos hexámetros que, completados, traduce el citado profesor así: «En undécimo lugar sacó al perro Cerbero del Averno, donde están las puertas de hie-

rro y el umbral de bronce»; esto es, refiriéndose a uno de los trabajos de Hércules. Su data cronológica cabe situarla hacia el siglo III de la Era. Procede del Jardín del Colegio del Buen Pastor, de Sevilla, donde se encontró unos dos años atrás con motivo de efectuarse obras de construcción.—Fue donado al Museo Arqueológico Hispalense por las niñas del mencionado Colegio, que llamaron la atención de sus superiores ante la extrañeza que les causó la inscripción en caracteres para ellas desconocidos.

D) Cultura romana.

9.—Pierna en bronce de una estatua ecuestre de época imperial romana. Se trata de la pierna izquierda de la estatua ecuestre de un emperador. Mide 0,730 metros de longitud máxima. Aparece desnuda, a excepción del calzado y de parte de la túnica que le cubría los muslos hasta por encima de la rodilla. Anatómicamente podemos considerarla perfecta. En cuanto al calzado, observamos que lleva el calceus patricius, que se usaba siempre con el traje militar, como llevaría en

nuestro caso, bien que guarde gran similitud con el calceus senatorius. La pieza que nos ocupa es del estilo y aire de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, también en bronce, que se encuentra en el Capitolio de Roma. Para el conocimiento de la estatuaria romana sevillana es ésta una aportación de suma importancia, toda vez que hasta ahora es única en su género. Lo que es una pena es que no se haya descubierto la cabeza de esta gran figura en bronce, lo que nos hubiera permitido identificar al emperador. Su data cronológica cabe fecharla en el siglo II de la Era. Procede del nivel romano de Cerro Macareno, en el término de La Rinconada (Sevilla), habiéndose encontrado como a metro y medio de profundidad.

10 a 18.—Lote de nueve piezas descubiertas en una sepultura romana construida con ladrillos y bóveda de arco rebajado, cuyo detalle sigue: 1. Lucerna de barro cocido blanco amarillento, con motivo de pelea de gallos en el disco. Mide 0,105 m. de longitud. Tipología de la primera mitad del siglo I.—2 y 3. Dos vasijas de barro amarillento, de 0,31 y 0,32 m. de altura.—4. Vaso de barro amarillento, de 0,055 m. de

PIERNA EN BRONCE DE UNA ESTATUA ECUESTRE.





PIEZAS HALLADAS EN LA TUMBA ROMANA DE TOMARES.

alto y 0,138 m. de diámetro en la boca.—5. Lacrinatorio de vidrio, fragmentado y restaurado, de 0,107 m. de alto.—6. Ladrillo de barro cocido, de 0,315 por 0,22 por 0,065 m.—7. Fragmento de espejo de bronce que, restaurado, da un diámetro de 0,19 m.—8. Un anillo de oro, liso, y dos restos óseos, muy pequeños, que fueron descubiertos en el sarcófago de plomo que, ya destrozado, se entregó al Museo.—9. Plancha del sarcófago de plomo, tal como quedó después de haber sufrido los daños de una apisonadora que pasó por encima de él pocas horas después de haber sido descubierto y extraído de la sepultura, pese a que al día siguiente de su hallazgo y de haberse nos notificado nos personamos en el lugar, en terrenos de la fábrica de cemento «Presum», sita en el término de Tomares (Sevilla).—Donación de la propiedad de la fábrica citada y del ilustrísimo Ayuntamiento de Tomares, que se había hecho cargo de las piezas menudas el mismo día de su descubrimiento, el 31 de octubre de 1973.

19 a 29.—Lote de once monedas de época romana, cuyo detalle sigue: 1. Denario consular de la familia IVNIA. Anverso: Cabeza de Minerva, galeada, a la derecha. Reverso: los Dióscuros a caballo, hacia la derecha; debajo, M. IVNI / ROMA. Módulo: 0,018 m.—2 y 3. Dos denarios del

emperador Augusto. Anverso: cabeza laureada del emperador hacia la derecha. Leyenda: CAESAR AVG... PATER PATRIAE. Reverso: dos magistrados de pie con trofeos. Leyenda: PONTIF. COS. DESIG. PRINC. IVVENT. Exergo: CAESAR. Módulo: 0,018 metros.—4. Denario del emperador Tiberio, al parecer (¿Galba?). Anverso: cabeza laureada del emperador a la derecha. Leyenda: CAESAR DIVI AVG. F... Reverso: figura femenina sedente a la izquierda. Leyenda: PONT... XIM. Módulo: 0,017 m.—5. Denario de Trajano. Anverso: busto laureado del emperador hacia la derecha. Leyenda: IMP. TRAIANO. AVG. GER. DAC. P. M. TR. P. COS. VII (?). Reverso: Ares de pie. Leyenda: S. P. Q. R. OPTIMO PRINCIPI. Módulo: 0,019 m.—6. Denario de Marco Aurelio. Anverso: Cabeza del emperador a la derecha. Leyenda: ... TON. AVG. P II C (?). Reverso: figura de Ares de pie. Leyenda: ... COS. II. Módulo: 0,017 m. 7. Moneda de vellón de Gordiano. Anverso: cabeza coronada del emperador hacia la derecha. Leyenda: IMP. GORDIANVS... AVG. Reverso: Ares a la derecha; detrás R. Leyenda ilegible. Módulo: 0,022 m.—8. Mediano bronce de Filipo padre. Anverso: busto laureado del emperador a la derecha. Leyenda: IMP. M. IVL. PHILIPPVS AVG. Reverso: figura femenina entre S. G. Leyenda ilegible. Módulo: 0,028

metros.—9. Mediano bronce de Gordiano hijo. Anverso: busto laureado del emperador a la derecha. Leyenda: IMP. CAES. M. ANT. GORDIANVS. AVG. Reverso: figura femenina entre S. C. Leyenda ilegible. Módulo: 0,028 metros.—10. Mediano bronce de LVCILA. Anverso: busto de la emperatriz a la derecha. Leyenda: ... LVCILLAE. AVG. Reverso: figura femenina entre S. C. Leyenda ilegible. Módulo: 0,024 metros.—11. Pequeño bronce de Constantino Galo. Anverso: busto desnudo del emperador a la derecha. Leyenda: ... NOB. CAESAR. Reverso: soldados combatiendo. Leyenda: REPARATIO... Módulo: 0,018 m.—Todas estas monedas son de procedencia desconocida.

E) Cultura visigoda y árabe.

30.—Capitel marmóreo, de estilo corintio, de 0,20 m. de altura. Está ligera pero bellamente labrado con hojas de acanto bajo las volutas de sus cuatro ángulos superiores. Las hojas laterales del acanto se extienden hacia los cuatro frentes de la garganta del capitel, de modo que aparecen afrontadas y cubriendo una especie de piña o de almendra. En su parte superior, dos caulículos unidos formando acicate, so-

LUCERNA ROMANA.





CAPITEL DE TRANSICION VISIGODO.



CAPITEL ARABE CALIFAL
DESCUBIERTO EN SEVILLA.



CAPITEL CALIFAL DE VALENCIANA
DE LA CONCEPCION.

bre el que monta otra piña o almendra, se extienden hacia las esquinas para formar las volutas. Pertenece a la cultura visigoda y tal vez a momentos de transición a lo árabe. Procede de Valencina de la Concepción (Sevilla).—Es donación del ilustrísimo Ayuntamiento de Valencina de la Concepción.

31. Capitel compuesto de mármol blanco, árabe. Mide 0,265 m. de altura y está muy bien conservado. Está labrado a trépano presentando un contario o moldura de cuentas entre los caulículos y la parte alta donde se encuentran las volutas, las cuales contienen esbeltas flores de jazmín de cuatro y cinco pétalos. Los caulículos están dispuestos en doble fila, alternando los de

menor tamaño con los más altos. Cronológicamente cabe situarlo en época califal, siglo X.—Es donación del ilustrísimo Ayuntamiento de Valencina de la Concepción (Sevilla), de donde es oriundo al igual que el anterior, procediendo ambos de un viejo edificio de la localidad que fue poco ha derruido.

32.—Capitel compuesto de mármol blanco, árabe. Mide 0,330 m. de altura. Desgraciadamente, está bastante mutilado, faltándole las volutas. Procede de obras en construcción en terrenos del edificio de la antigua Universidad sevillana, en calle Laraña, número 3, de Sevilla.—Fue entregado al Museo por el arquitecto de dichas obras, ilustrísimo señor doctor don José Galnares Sagastizábal.

33 a 103.—Setenta y un dirhemes califales descubiertos casualmente al efectuar faenas agrícolas en Aznalcázar (Sevilla).

104 a 247.—Ciento cuarenta y cuatro dirhemes califales hallados en el campo de la finca «Montegil», en el término de El Pedroso (Sevilla), con motivo de faenas agrícolas.

F) Cultura moderna.

248.—Media onza de oro de Carlos II. Anverso: Escudo español. A la izquierda: S. Leyenda: ... TI ... Reverso: Cruz dentro de círculo de cuatro lóbulos. Módulo: 0,030 m. Procedencia desconocida.

C. F. CHICARRO

THARRATS O LA UNIDAD EN LA DIVERSIDAD

Joan Josep Tharrats, pintor, grabador, escultor, inventor de la maculatura, fundador de *Dau-al-Set* y propietario del archivo de arte de formación personal más extenso de España, está realizando una gran exposición en la totalidad de las salas de la Galería Skira. La muestra no es precisamente antológica, ya que entre el casi centenar de obras expuestas figuran sesenta realizadas a lo largo del último trienio. El resto de las obras es suficiente, no obstante, para ofrecernos una antología completa y bien graduada de la evolución de Tharrats desde los días heroicos en que en 1948 convenció a Cuixart, Ponç y Tapies de que se agrupasen con él en una sociedad de intenciones desinteresadas, para la que, recordando aquello de «la séptima cara del dado», de André Breton, inventó el nombre de *Dau-al-Set*, de inequívoco origen sobrerrealista.

Tharrats era propietario en aquellos días de una imprenta especializada en trabajos de alta bibliofilia, pero con su modestia habitual le llamaba a las realizaciones de la misma *un hobby de artesanía*. El poseer esa imprenta le permitió editar e imprimir simultáneamente la revista *Dau-al-Set*, en la que hicieron sus primeras armas los pintores reunidos en el grupo y en donde publicó Tharrats sus primeras maculaturas. Fue, después de su desaparición, seleccionada por la dirección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, como la más importante revista de arte del mundo en el aspecto bibliofílico, entre las posteriores a 1940.

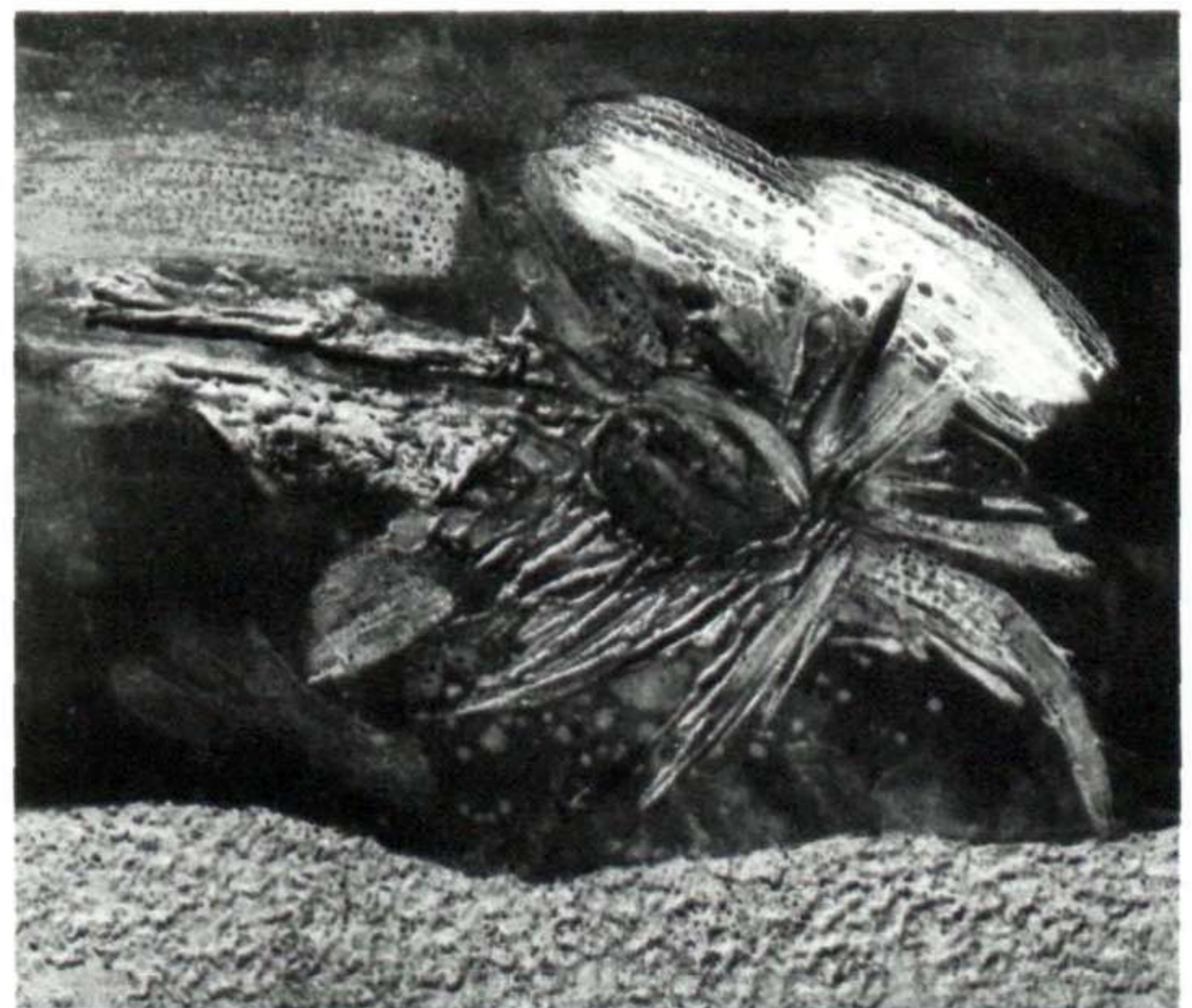
La exposición de Skira se inicia con las *maculaturas* de los tiempos de *Dau-al-Set* y ofrece ejemplares de la evolución de las mismas hasta el momento de la exposición antológica en sala especial en la Bienal de Sao Paulo de 1959. La *maculatura* tharrasiana es, a pesar de la abundancia actual de técnicas mixtas, la única modalidad inédita de grabado que nuestro siglo añadió en España a las heredadas del anterior. No es monotipo, aunque su base sea el monotipo. Tharrats no economiza en ellas las reservas con toda clase de elementos heterogéneos, entre los que figuran en algunas una hoja de afeitarse, un rebojo de esparto, una llave, montones de arena o ceniza, viejos encajes y cualquier otro material susceptible de dejar una huella que pueda aliarse íntimamente a la materia pictórica y a las tintas litográficas de la matriz. Esta copia única la completaba habitualmente Tharrats con pintura directa muy densa y con encolados de otros materiales o de trozos más pequeños de maculatura. El nombre de estas obras es el que se le da en las imprentas a los fragmentos desechados, muy emotivos a veces en las formas inusitadas de sus encuentros de manchas. La elección de semejante nombre indica la ternura que Tharrats sentía por su labor de alta bibliofilia cuando él mismo imprimía a mano en su anticuada máquina Boston al-

gunas de las maravillas más espectaculares que en la Ciudad Condal, ciudad de bibliófilos sobre la que planea la sombra aleccionadora del Instituto Catalán de las Artes del Libro y la del Gremio Sindical de Maestros Impresores de Barcelona, se han impreso en nuestro siglo.

La perfección técnica de las *maculaturas*, tal como puede comprobarse una vez más al contemplar las expuestas en Skira, no constituye un fin en ella misma, sino tan sólo un medio para poder inventar unas formas más suntuosas, más completas en la calidad de su materia y más armoniosamente entroncadas. Tharrats, igual que sucedió más tarde con Millares, con Rivera y con Martín de Vidales, se vio obligado a inventarse su propio material debido a una necesidad ineludible de disponer de los medios más idóneos para expresar en la plenitud de sus implicaciones aquello que deseaba comunicarnos.

Paralela a la invención de las *maculaturas*, corría en Tharrats la creación de sus pinturas, de sus objetos escultopictóricos y escultóricos anteriores a los del dadaísmo reciente y de diversos ensayos de integración de las artes en la arquitectura, la jardinería y el urbanismo. Nada de ello, salvo las pinturas, aparece en la exposición actual. Quien quiera medir la grandiosidad de la más espectacular de estas realizaciones, tendrá que ir hasta el Parque de Montjuich y contemplar allí los cuatro mil metros cuadrados de pavimento en mosaico neodadaísta más extenso del mundo.

SEPTIEMBRE.





PATMOS.

Tampoco aparece en la muestra de Skira el más antiguo cuadro de gran empeño que expuso Tharrats: sus armoniosas, pero ya explosivas y tensas «Flores en las Ramblas», del año 1950, que hicieron las delicias de Cesáreo Rodríguez Aguilera en uno de los textos en que profetizaba la futura importancia de la obra de Tharrats. Es interesante recordar ese lienzo, porque creo que fue el primero y el último teóricamente figurativo de cuantos hizo Tharrats. Las flores eran expelidas desde sus tallos hacia lo alto y bastaba tan sólo imaginarlas desprendidas totalmente de ellos, para que también esa excepción única y premonitoria se convirtiese en abstracta. A partir de entonces y entroncando con la temática de las maculaduras, fueron ya no imitativas todas las pinturas, todas las esculturas, todos los murales y todas las demás realizaciones de Tharrats, quien se niega en todo instante a seguir moda ninguna, porque prefiere ser siempre él mismo a facilitar las ventas o a obtener otro tipo de prebendas más tumultuosas y sustanciosas, pero poco aptas para una conciencia escrupulosa y veraz como la suya.

Fiel a esa abstracción de materia densa y colores brillantes, descubrió Tharrats una manera personal de hacer y de estructurar forma y materia. En muchos de sus lienzos aparecen discos negros recortados, en tanto en otros hay anchísimas manchas a manera de barro resquebrajado que se abren en todas direcciones en explosión controlada. En la casi totalidad de estas obras es la materia que se rompe, que se tiñe de luz o se convierte ella misma en luz, la que las protagoniza. No sé si Tharrats cree en la creación o piensa en la posibilidad de que la ma-

teria sea preexistente. Fuere lo que fuere lo que cree, no hay duda alguna de que acepta la teoría del Big Bang. Para él hubo un estallido inicial (en un *tiempo cero para nosotros*) en el que el universo de Edington y de Einstein comenzó a expansionarse. Dicha expansión, netamente perceptible unas veces y reducida a una mínima alusión otras, es tema único o casi único en su obra, ya que cabe en ella alguna vez el homenaje a *Las Meninas*, de Velázquez, o a *Las matanzas de Kios*, de Delacroix, aunque integradas ambas reelaboraciones en su habitual contexto de mundos en gestación.

Para hacer intuible esta temática personalísima tuvo que inventarse de nuevo Tharrats su propio lenguaje. La primera conquista fue la del color luminiscente, creación indiscutiblemente suya, legítimamente aceptada luego como insustituible por algunos otros artistas de la Escuela de Barcelona. Este color convertido en luz, irradia en todas direcciones a la manera de una vidriera medieval y tiene calidades de porcelana o esmalte muy a menudo. A García Viñó, crítico tan sagaz como riguroso, le parece un encadenamiento de piedras preciosas de todas las procedencias, y creo que piensa decirlo así en un trabajo sobre el maestro que está escribiendo actualmente. Este encabalgamiento de piedras preciosas se ve a veces cortado por unos grises embarrados y rotos que le sirven de contrapunto y que para mí simbolizan el paso reversible desde la energía hasta la materia. Día a día fue perfilando Tharrats todos estos elementos expresivos hasta llegar en las obras del último trienio a una transparencia y una claridad de color inusitadas en nuestra pintura actual. No hay en esta luminosidad cromática un solo efectismo, pero sí una variedad riquísima en la que caben todas las interpenetraciones y todas las matizaciones. El medio centenar de lienzos de esta etapa expuestos ahora en Skira constituye así una especie de castillo de cuento de hadas, en el que todo es luz, armonía y color y en el que la materia se redime de su podredumbre para adquirir fulgores de diamante y tonalidades de esmeralda o granate.

El objetivo último de esta evolución, que cada día incorpora una cosa nueva, lo constituye la integración de todas las artes en el edificio público, en el parque urbano o en el paisaje circundante. Para lograrlo utiliza Tharrats el mosaico, la escultura construida con una aglomeración de objetos diversos, las estructuras colgantes, broncos trapecios de ladrillo modificando el espacio de un gran interior, y sus originales vidrieras de gruesa tracería y cristales fundidos en un intento, muy en consonancia con la física actual, de darle materia y no sólo color a la luz. Tanta variedad en las dedicaciones y tanto descubrimiento de procedimientos inéditos, empleados con una misión exactísima, están puestos al servicio de la objetivación de una visión del mundo que es siempre una y la misma. Tharrats es, por tanto, el artista con más unidad que existe actualmente en nuestras escuelas abstractas, pero también el más variado en su repertorio de procedimientos y realizaciones. Haga lo que haga, acaba por darle materia y forma a la luz, y esa es la más grande de cuantas aventuras puede —Santa Sofía, Rávena, Chartres— vivir un artista.

CARLOS AREAN



LOS OCHENTA AÑOS DE FRANCISCO MATEOS

El 7 de abril cumplió ochenta años Francisco Mateos; el aniversario le coge en plena actividad creadora, trabajando cada día en su modesto estudio, con los colores esparcidos por una mesa y los lienzos apoyados en otra. Como este 7 de abril de 1974 fue domingo, no cabe duda que su estudio fue cita a las doce en punto de la noche para los duendes, trasgos, brujas y demás comparsas que circulen libremente por la otra dimensión del espacio madrileño. Qué buena fiesta, qué aquelarre sabático más oportuno para festejar al pintor de las máscaras y de los imposibles. Las viejas echadoras de cartas y las que leen el futuro en una bola de cristal y las que conocen la influencia de los astros, todas ellas, junto con las que preparan ungüentos para asegurar la fidelidad de las mujeres casadas y las que fabrican amuletos que libran a sus poseedores de la nefasta influencia de los malos gobernantes y las que saben descubrir los tesoros ocultos en la tierra, tuvieron una cita en el estudio de Mateos el 7 de abril (el 7 es, además, el número celeste de Aries).

Mateos es un pintor literario y teatral. De sus cuadros nacen teorías, interpretaciones, fábulas, comedias, mitos, sueños, palabras... Es un creador de estilo que sólo se parece a

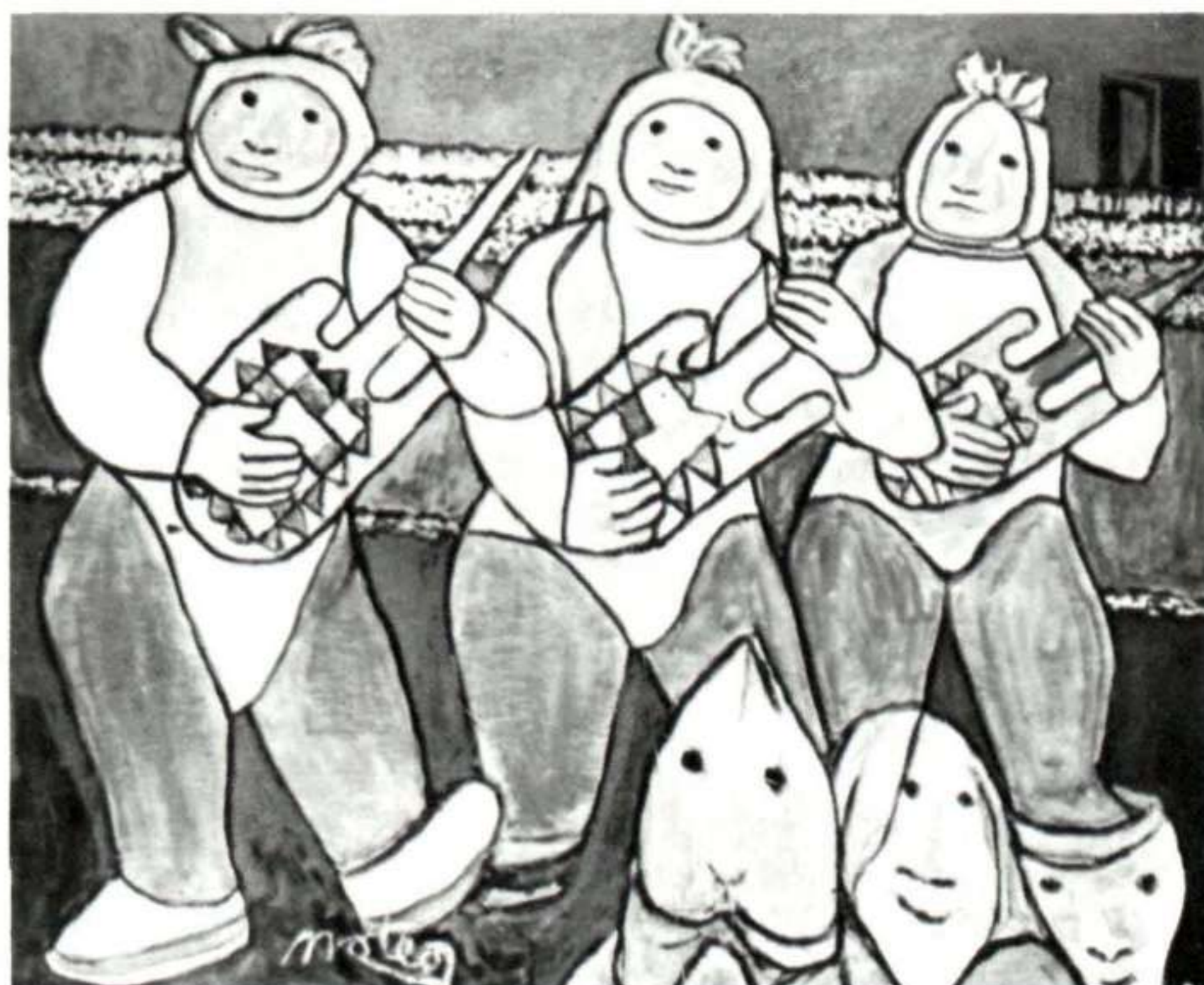
sí mismo en este siglo, y al que nadie debe imitar porque sus máscaras enseñan la oreja en seguida, a poco que se empiece a recomponer sus tocados, yelmos o sombrerotes de verbena pueblerina. Dueño de su arte y pródigo en realizarlo, trabaja con una tenacidad asombrosa, tan asombrosa como su honradez y sinceridad: los astrólogos señalan estas cualidades como características de Aries, signo dominado por el planeta Marte. En su ya larga vida no ha hecho más que pintar y pintar, muy a menudo entre apuros económicos e incomprensiones críticas, hasta conseguir ese puesto que ahora posee por derecho de conquista.

Tres exposiciones sucesivas se han inaugurado en Madrid para festejar su cumpleaños, después de aquella magna muestra antológica que se reunió el año pasado en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo. Comenzó la serie de exposiciones-homenaje la galería Orfila, el 4 de febrero; al día siguiente se inauguraba otra en la sala Monzón, y el día 6 fue la galería Frontera la anfitriona de los admiradores de Francisco Mateos. El artista había prometido asistir por lo menos a una de estas inauguraciones, pero alegó ciertas molestias para disculparse y se quedó en su

estudio: y es que a él lo que de verdad le interesa es pintar, no las reuniones mundanas ni las fiestas galantes.

Se lo pasa mejor con sus bufones pintados de verde y rojo que con las damas pintarrajeadas para disimular la edad, está más a gusto con sus bailarines de cabeza animalésca que con los supuestos intelectuales de cabeza hueca. El es ciudadano de su mundo, detenta el poder absoluto de sus criaturas amables, juguetonas, seguramente cariñosas con el pintor, hasta las mas horribles, esas que son capaces de darle un susto al miedo. Claro que también es ciudadano del otro mundo, del que habitamos todos. Prueba de ello sería, si hiciese falta demostrarlo, la exposición inaugurada en París el 20 de febrero pasado, en la galería Suillerot; hace casi medio siglo, exactamente cuarenta y siete años, que expuso por primera vez individualmente en París, antes de ser nombrado decorador oficial de la Sorbona.

Este diablo cojuelo de la pintura ha vivido mucho y ha visto mucho más. Ha ido levantando los tejados de toda Europa sistemáticamente, y en todas partes se tropezó con la misma comedia puesta en escena por idénticos malos actores. Así que tuvo por fuerza que reflejar en sus



cuadros una sola escena: la mascarada del vivir. Anduvo europeando nada menos que entre las dos guerras mundiales, en aquellos felices y ciegos años veinte de la Bauhaus, el dadá y el surrealismo.

Por lo que sabemos, vivió inmerso en todos esos movimientos estéticos sin contaminarse. Tenía las raíces de su propio gusto hundidas en una tradición medieval literaria y pictórica. Gaya Nuño lo ha sabido explicar con frases de apariencia frívola y cargadas de intención: «A mí no me extraña un céntimo que Mateos fuera descendiente del Maestro Mateo. Sí, ya lo sabemos. Uno, escultor gallego del siglo XII; otro, pintor sevillano —de origen, mas sin ejercer— de nuestro tiempo... Aquel Maestro Mateo esculpó en Compostela, no muy separados, unos seres divinos, sacros y angélicos, y cerca de los mismos, en las bases de los pilares del Pórtico de la Gloria, unos monstruos que deseaban ser horrendos, pero a los que a fuerza de desear serlo, se les acaba por perder el respeto» (1). Nuestro Mateos no pinta monstruos feroces, sus máscaras no pretenden dar miedo, sino vivir y dejar vivir. Sus óleos, acuarelas y dibujos resultan algo semejante a esos espejos de feria que desorbitan las figuras según su concavidad o convexidad. Los ojos de Mateos son cóncavos, convexos y burlones al mismo tiempo.

No es que las máscaras se burlesquen del espectador; en realidad, se ríen de sí mismas, sin dobles intenciones. No hay ocultos fines morales ni dobles intenciones dolosas en estas pinturas. El paseo por las tres salas donde se hallaban colgadas al mismo tiempo se convertía en una invitación a ingresar en el baile de la vida, tan lejos de la danza de la muerte.

Medieval es todo el entorno de Mateos. Las mismas figuras tienen algo de románicas en la simplicidad de las posturas, en la sencillez de las ropas, en el colorido violentamente puro. Estas máscaras suelen arrojarse con unos mandiles largos hasta los pies, con mantos y tocas; gastan unos zapatones que más tienen de medievales que de actuales; por supuesto, son una especie de zuecos sin forma. Según las crónicas, los juglares vestían trajes muy vistosos, de paños abigarrados, y

podemos imaginarlos como los personajes de Mateos. En Frontera estuvo expuesta su acuarela «El trovador».

Los trajes talaros de estos mascarones son lisos y escuetos; pocos tienen señalados los pliegues o arrugas imprescindibles en cualquier ropa usada; a lo más, un par de rayas indican que bajo ellas hay piernas o pechos. Es posible que con ello quiera dar el pintor una aproximación mayor a las máscaras de adorno, a las que se muestran detrás de unos cristales a la curiosidad de los contempladores; es decir, que las figuras están compuestas en silencio y quietud, para que las echemos a andar nosotros, como si se tratase de muñecos mecánicos. Aun siendo figuras muy diferentes, tienen un no sé qué de románicas, por la inmovilidad quizá; pero resultan incluso más simples que las apreciables en los frescos románicos, puesto que en las máscaras de Mateos ni siquiera existe la sobrecarga de pliegues con que aquellos viejos maestros adornaban sus representaciones humanas.

Apurando más aún las conexiones, tendríamos que reparar en los instrumentos musicales de muchos cuadros. Es claro que no hay fiesta sin música, ni carnaval sin charanga. Tocan y tañen los mascarones algo así como flautas, mandolinas, vihuelas, rabeles, cítaras..., instrumentos no bien definidos, que deben hacer una música chungueta, unos sonidos poco adecuados para una representación de esas a las que el espectador ha de ir vestido de etiqueta, «mas aman la taberna e sotar con bellaco», como decía el muy entendido en el tema Arcipreste de Hita.

Mateos es un artista artesano que huye de los problemas estéticos. Para él no caben las cuestiones de estilo entre sus figurones. En realidad, la solución a los planteamientos estéticos le viene dada por la misma unicidad de la obra, al menos de la última obra más conocida (en la sala Monzón hemos podido contemplar ahora algunas obras de 1942 y 43, pero son escasas y la verdad es que Mateos no empieza a ser tenido por maestro entre nosotros hasta los años cincuenta, y sobre todo hasta los sesenta, cuando se le otorga el Gran Premio Extraordinario en el Certamen Nacional de Arte y la

Medalla Eugenio d'Ors). Todas las máscaras son la máscara por excelencia; todas pertenecen al mismo baile de la vida, a la sola comedia de cada día.

El mismo ha señalado, por si alguna duda hubiera, la condición acientífica de su pintura. Su expresionismo arranca de una consecuencia lógica a la representación figurativa. Las máscaras salen y entran en el expresionismo por derecho propio, cualquiera sea el postulado a que se sujete el pintor. A Mateos no le interesa reproducir una belleza mortal, sino una máscara deformada, fea, antiacadémica. Es pintor expresionista sin quererlo ni pretenderlo, como aquel molieresco burgués gentilhomme que hablaba en prosa sin saberlo. Mateos ha escrito: «Hubiera querido ser uno de aquellos pintores trashumantes del Medievo, que pintaban un retablo por el pan y después tomaban su vino en el figón de la reina Patoja. Mi pintura no es una ciencia, ni un oficio; mi pintura es pasión y una vida vivida» (2).

Con sus lienzos, pinceles y colores monta la tramoya de la vida y la saca a la luz envuelta en alegría y humorismo. Su pintura tiene algo de pliego de aleluyas; podemos suponer a Mateos por esos pueblos de cultura medieval hasta que fueron invadidos por los televisores, desplegando en la plaza pública su cartelón y recitando romances desenfados. Polichinela y Pantalón serían los protagonistas de las historias que narrase, enzarzados en aventuras con gentes de caras de pájaros o de espantapájaros, que en este caso viene a ser lo mismo. Y después, por «un vaso de bon vino», pintaría la caricatura del alcalde y del secretario del Ayuntamiento, y puede ser que hasta la del boticario si se trataba de persona compadrearable.

Hay dos facetas en la biografía de Francisco Mateos que tienen indudable importancia para comprender su evolución: se trata de su trabajo como figurinista y como caricaturista. De acuerdo con los datos que aporta García Viñó en su biografía del pintor, en 1922, cuando se hallaba en Munich becado por el Gobierno español, hizo figurines y decorados para el Teatro Nacional muniqués y para la UFA berlinesa. Por el mismo tiempo, y aun antes, había



publicado en diarios y revistas españoles caricaturas de personajes célebres en literatura y arte (3). Se trata de dos motivaciones que pasarán a la pintura al óleo, a las acuarelas y dibujos. Visión satírica de la realidad, sin excesos, amable; la caricatura no es un insulto, sino una estilización de ciertos rasgos sobresalientes en determinada persona, es una exageración comedida. Así van a ser sus máscaras: deformes, pero sin tragedia a la vista (la procesión, como dicen los castizos, va por dentro). Máscaras que deambulan por el escenario ilimitado del mundo, sin otra intención que la de pasar el rato; llevan a cuestas sus fealdades y no las recatan, sino todo lo contrario: ahí están al desnudo, porque ahora ya sabemos que la fealdad tiene su propia belleza.

Son su corte milagrera, su cohorte impía; le acompañan ya para siempre, como los antiguos bufones a los grandes señores, y como ellos le divierten, desde luego, pero también le recuerdan la locura del mundo. Esta es la humilde gente del pueblo que se ha liado la manta a la cabeza y se coloca sobre ella un mascarón alegre; también hay locura, sí, porque sabemos de sobra que éste

es un mundo de locos, y así lo repetimos a menudo. Pero sigue la fiesta, y todos tan contentos gracias a que nadie ve la cara del otro; no hay gestos de dolor, de odio, de avaricia, de envidia... Unas acuarelas colgadas en Orfila se titulaban: «Aquella noche de la juventud», «Un cuento de hadas», «Baile de la perinola»: alegría como destino, que lo oculto se queda a resguardo y nada ni nadie tiene que descubrirlo. En el gran teatro del mundo, por decirlo calderonianamente para que tenga más efecto, quien más quien menos anda con su máscara puesta, para que no le llamen maleducado y grosero. Pues eso mismo hacen las máscaras de Mateos, aunque por razones más llanas y sinceras: porque les gusta olvidar que hay esos semblantes adustos.

Las tres exposiciones madrileñas y el aniversario nos obligaban a escribir sobre el pintor; confesamos haber sentido un cierto recelo, ya que la pintura de Francisco Mateos se presta mucho a la literaturalización de lo que no puede ser más sencillo. Este es un riesgo difícil de evitar, y en el que no queríamos caer. «La pintura se pinta, pero no se dice», aseguraba Solana, si he-

mos de creer a Ramón Gómez de la Serna; es una verdad sin vuelta de hoja, y sin embargo resulta que con demasiada frecuencia se dicen muchas cosas en torno a la pintura de Solana y a la de Mateos, y hasta se acostumbra a emparejarlas por su ambiente carnalesco semejante, aunque Solana retratase la calavera y Mateos prefiera fijarse en la mueca. La pintura está ahí para que la veamos y nada más; lo malo es que al verla se nos pone en marcha la imaginación y pasamos a formar parte del baile y danzamos con «La patosa» en Frontera. Habría que discutir si esta condición de la pintura de Mateos es buena o mala, si es un tanto a favor que posibilite el rodaje de nuestra fantasía o debiera limitarse a mostrar. Que discutan los filósofos; lo cierto es que Mateos nos llena de vida.

ARTURO DEL VILLAR

(1) Juan Antonio Gaya Nuño: DIBUJOS DE MATEOS. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970, s. p.

(2) M. García Viñó: FRANCISCO MATEOS. Dirección General de Bellas Artes. Col. «Artistas españoles contemporáneos» Madrid, 1971, pág. 60.

(3) Id., págs. 19 y s.

LUIS CANELO Y AMADEO GABINO

Recuerdo, claramente, la impresión de honradez y espontaneidad que me produjeron los primeros trabajos que vi de Luis Canelo.

Dichos trabajos —collages y dibujos— estaban realizados con técnica mixta, y en ellos se apreciaba la desenvoltura de quien había encontrado una síntesis personal.

La sombra de Tapies planeaba todavía sobre ellos, pero sólo en algún matiz expresivo, pues estos trabajos ya tenían un estilo definido, un estilo fundado, apoyado, en un grado muy agu-

do de interiorización, es decir, conocimiento, sentimiento y mente, unidos, fundidos, en el convencimiento de que lo que hacía, lo que realizaba, respondía adecuadamente a su descripción de una realidad, dicha a través de medios estrictamente plásticos.

Ya existía en su pintura la modificación de algunos datos fundamentales para el arte plástico, que él, pasados más de cinco años desde entonces, es capaz de enunciar ahora. Me refiero al tiempo, a la cantidad y a la cualidad.

Yo añadiría a esta enumeración el espacio.

Luis Canelo siempre se movió como pintor en un espacio topológico, es decir, fuera de toda significación concreta.

Y lo eligió de acuerdo, sustancialmente, con su propio temperamento humano e intelectual, pues sus ideas, el enfoque y proyección de ellas sobre el mundo-entorno tienen un grado muy alto de elaboración especulativa, susceptible de cubrir, con su arquitectura, la última verdad sobre las que se asientan.

Y estas deducciones no son producto ni de una conversación con Luis Canelo ni de una adivinación psicológica. Los datos en los que se apoyan están en su pintura.

Contemplando cualquiera de sus trabajos se advierte que Luis Canelo elige una parte muy concreta de la realidad, con frecuencia un accidente mínimo del terreno sobre el que habita —de ahí su obstinada permanencia y fidelidad a la tierra natal—, estudiándolo con curiosidad, con amor, y agrandándolo poco a poco, a fuerza de elaboración, elaboración que logra una convergencia entre la experiencia individual del artista, con todo el acervo de cultura y civilización que él lleva consigo, y la estricta estructura o composición de un medio ambiente.

No es fácil reconocer, sin embargo, los elementos constitutivos de la pintura de Luis Canelo, pues con el paso del tiempo se han depurado muchísimo, se han depurado tanto que lo que queda sobre el soporte hoy es, sin duda alguna, el resultado de un sistema de codificación que va haciéndose más y más sintético, más y más penetrante y, por lo tanto, más universal.

He de confesar que he seguido con interés su evolución desde el principio, y que por ello tengo de sus elementos básicos mi propio inventario. Pero estimo que, aunque es problemático el vin-



cular los datos que él ofrece al espectador, con la experiencia selectiva que dicho espectador alberga dentro de sí, la aventura no sólo es posible, sino también apasionante.

La utilización topológica del espacio que emplea en su pintura Luis Canelo le permite una libertad de movimientos asombrosa. Y él lo sabe muy bien. Lo sabe muy bien y no renuncia a ella. Por este detalle más de un espectador asiduo de su pintura puede llamarse al engaño de pensar que el pintor no avanza en su camino, y se equivoca.

Al elegir un espacio fuera de toda significación concreta —lo que en lenguaje usual se llama abstracto, arte abstracto—, Luis Canelo abandona por completo la manera tradicional de abordar los problemas visuales y pictóricos. No quiere someterse a la concepción renacentista, ni tan siquiera a la impresionista; decide de un golpe, al plantearse su vocación de pintor, empezar desde cero.

Y para hacerlo así, para empezar desde abajo en la escala de los signos pictóricos, se acerca al elemento sustentador por esencia: la tierra.

La tierra, sus accidentes, sus componentes, y, a su vez, los componentes de los componentes, la estructura interna de las piedras, de los minerales, se ofrecen a su consideración atenta, a su estudio. Un estudio indudablemente científico, pero a la vez lleno de respeto por su misterio.

Una ávida curiosidad por el tiempo elástico, por el tiempo que no miden los relojes, se instala en el ánimo pictórico de Luis Canelo.

¿Y hay algo más misterioso para el hombre que el tiempo?

El espacio inconcreto le permite disponer los datos. Inspirándose directamente en la tierra, en una parcela de tierra concreta, da principio a su reflexión intuitiva.

Una vez pintada la superficie, o compuesta, o dibujada —hablo, me refiero, a sus comienzos como pintor—, Luis Canelo se preguntó, sin duda, ¿cómo y por qué están así?



En una primera fase se remontó, intentó remontarse hasta el origen, no del tiempo tan sólo, sino del tiempo y del espacio. La cuestión era clara: el tiempo había dispuesto, con sus movimientos, las capas de la tierra. Luis Canelo constató esto, pero a su vez constató también la distribución peculiar de los elementos, y se ensimismó en ella abarcando tiempo y espacio en su investigación.

Como era lógico, lo material le interesó inmediatamente.

El quería reproducir, no de una manera descriptiva o mecánica, desde luego, lo que había visto, lo que había visto y había conectado con su propia manera de sentir y concebir el espacio-tiempo. Y lo hizo en su primera etapa.

Pero aunque el objetivo estaba definido y acompañado por un estilo ya suyo, Luis Canelo no se quedó en lo que había conseguido.

Superficialmente, las pinturas —óleos sobre lienzo y dibujos a lápiz— de su segunda etapa eran semejantes a la primera, pero existía una diferencia muy sutil entre una y otra.

Estas últimas marcaban una síntesis en el análisis de los elementos. De tal manera que la materia se había adelgazado hasta desaparecer en muchos momentos, dejando paso a erosiones y huellas hechas por el pintor con elementos extraños al pincel o la espátula.

Y las formas de las piedras y los vegetales se habían convertido en un puro garabato, en un

puro signo de aquello que significaban.

Luis Canelo, seguro de haber alcanzado su propia madurez —la atención del público y la crítica le corroboró en esta idea, aunque cabría sospechar si esta atención nacía de una verdadera comprensión o de un simple esnobismo— siguió trabajando en su línea, y se planteó nuevos problemas.

Con Cézanne compartió el conflicto entre la visión coloreada y fugitiva de la luz y la voluntad de estructuración geométrica estable de las formas.

Con Degas, con Matisse, aviva las sensaciones táctiles del objeto. Intenta descubrir signos capaces de transmitir la visión táctil, distinta del relieve, que la pintura había evitado, hasta que aparecieron los dos pintores citados.

Con Picasso elige el arabesco, la línea caprichosa que va y viene, capturando un espacio, despreciando las cualidades que cargan de sentido a los objetos elegidos, desde antaño, como símbolos de valores.

No voy a seguir la lista de comparaciones con nombres ilustres, que no pretendo equiparar a Luis Canelo con personajes históricos, sino poner de relieve su proteidad en todo cuanto se refiere a la pintura y a los hallazgos que, dentro de su historia, hicieron otros artistas tan curiosos y aventurados como él.

En esta su tercera etapa puede verse lo que más arriba he suscitado.

Y puede verse también lo que dije al principio, la cantidad y la cualidad.

La cantidad de materia está tremendamente estudiada. No se distribuye, como al principio, en capas sin una total organización, sino que coadyuva a acentuar el tiempo y el espacio con una constante alacridad.

La cualidad del color, que ahora nace, es emanado directamente de los componentes de su pintura. Con ello, Luis Canelo nos dice que ha visto atentamente la lección del impresio-

nismo y que sabe utilizarla, incluso superarla, en su pintura.

Es indudable que creo en lo que Luis Canelo hace; creo que su camino es original sin proponérselo; que tiene solidez artística; que posee una técnica suficiente. Lo que espero es que no se defraude a sí mismo y continúe, como hasta hoy, viajando su aventura.

De pronto, las palabras se nos quedan vacías de significado. ¿Qué quiere significar abstracto? ¿Y figurativo?

Cada artista interpreta la realidad que le rodea —dentro de la que se siente él mismo, dentro de la que es él mismo— con un lenguaje personal, cuyos elementos no pertenecen, de hecho, a ningún código cultural determinado, a ninguna clave definitoria. Son los otros, los que contemplan, los que clasifican, quienes anotan para manejar más cómodamente el nuevo producto salido de las manos, la inteligencia y la sensibilidad del hombre-artista. A este producto lo codifican, le otorgan una cualidad, un número, lo estampan en una ficha y continúan su labor sin profundizar, sin contemplar, sin convivir con ninguno de los aspectos del ser vivo, del objeto artístico, que se ha detenido bajo sus ojos, que ha palpitado, mientras lo manipulaban, en sus manos.

¿Amadeo Gabino realiza una escultura abstracta o figurativa?

Ni una cosa ni otra.

Su aventura interpretativa elige unas formas muy concretas: cubos, planos. Formas recias, reales, tangibles. Abundantes en la naturaleza y existentes en el intelecto del hombre como ideas.

Las elige con un gesto de investigador pertinaz, con un gesto pertinente y se pregunta: ¿cómo está formada la realidad geométrica, la realidad real?

Las elige también con un sentido del misterio.

El misterio es lo inexplicable, lo desconocido, aquello que suponemos con un talante concre-

to, pero que de verdad —en su más íntima y cierta verdad— se nos escapa, se escapa de nuestra mente.

Hay tanta técnica en el ambiente que con poco esfuerzo se puede acceder a presupuestos científicos, a definiciones universales que a nuestros antecesores les costaron siglos de meditación, de pacientes averiguaciones. Pero al hombre artista pueden no satisfacerle estas soluciones, producto inmediato de una civilización, aptas para el caminar técnico, inútiles para el andar, para la andadura silvestre o salvaje, para la andadura cultural.

El hombre-artista en muchas medidas se aparta del camino real, seguro. A la autopista civilizada prefiere la trocha o el vericuetos culturales.

Ante la obra ciclópea se queda indiferente y, sin embargo, se interesa por la erosión que el mar produce sobre la roca.

Es muy importante atender al proceso natural sin sentir angustia por el tiempo. Las fuerzas del mar y la resistencia de la roca no entienden de horas ni de minutos.

Amadeo Gabino elige el cubo y golpea su realidad y la idea que él tiene para oír cómo sueña. Lo pone ante sus ojos, pulido, perfecto, material. Idealmente conoce sus leyes: puede averiguar su medida, su capacidad. ¿Qué puede hacer con él?

Amadeo Gabino se vuelve niño —recupera su capacidad de asombro y curiosidad, con un simple movimiento de su voluntad que le lleva a caer desde la piel del mundo de las cosas, a su adentro—, y, ya niño, empieza a pelar el cubo, como si fuera un plátano.

Efectivamente, todas las cosas tienen capas y más capas: el cuerpo humano, la flor, la tierra, el aire, el fuego, el agua.

Todas las cosas están compuestas de planos y planos que se suceden, se apoyan, se complementan, se comunican.

La idea es simple, está colmada de simplicidad, de sencillez.

Pero hay que ponerla en pie, mantenerla en su lugar, hacer

que sea tangible lo que ya es visible para el hombre-artista.

Sin duda, cuando un hombre-artista elige un material determinado, en su elección laten unas razones muy sutiles que le han incitado a elegir ese material y no otro. En su elección late un amor, una atracción sensible, tangible, por el cuerpo del material, por su encarnadura.

Amadeo Gabino ha elegido dos metales: acero y hierro. Y los ha elegido en planchas, en planos.

Los ha elegido y porque lo ha hecho sabe diferenciarlos, diferenciar su capacidad de resistencia, su flexibilidad, su brillo, su opacidad.

El sabe que la estructura interna de ambos metales supone también una sucesión de planos microscópicos, y elige, por tanto, su estructura y la apariencia interna que esa estructura proyecta sobre la futura apariencia externa que surgirá después de ser manipulados convenientemente.

Luego, Amadeo Gabino descubre, despieza la figura propuesta de manera ideal.

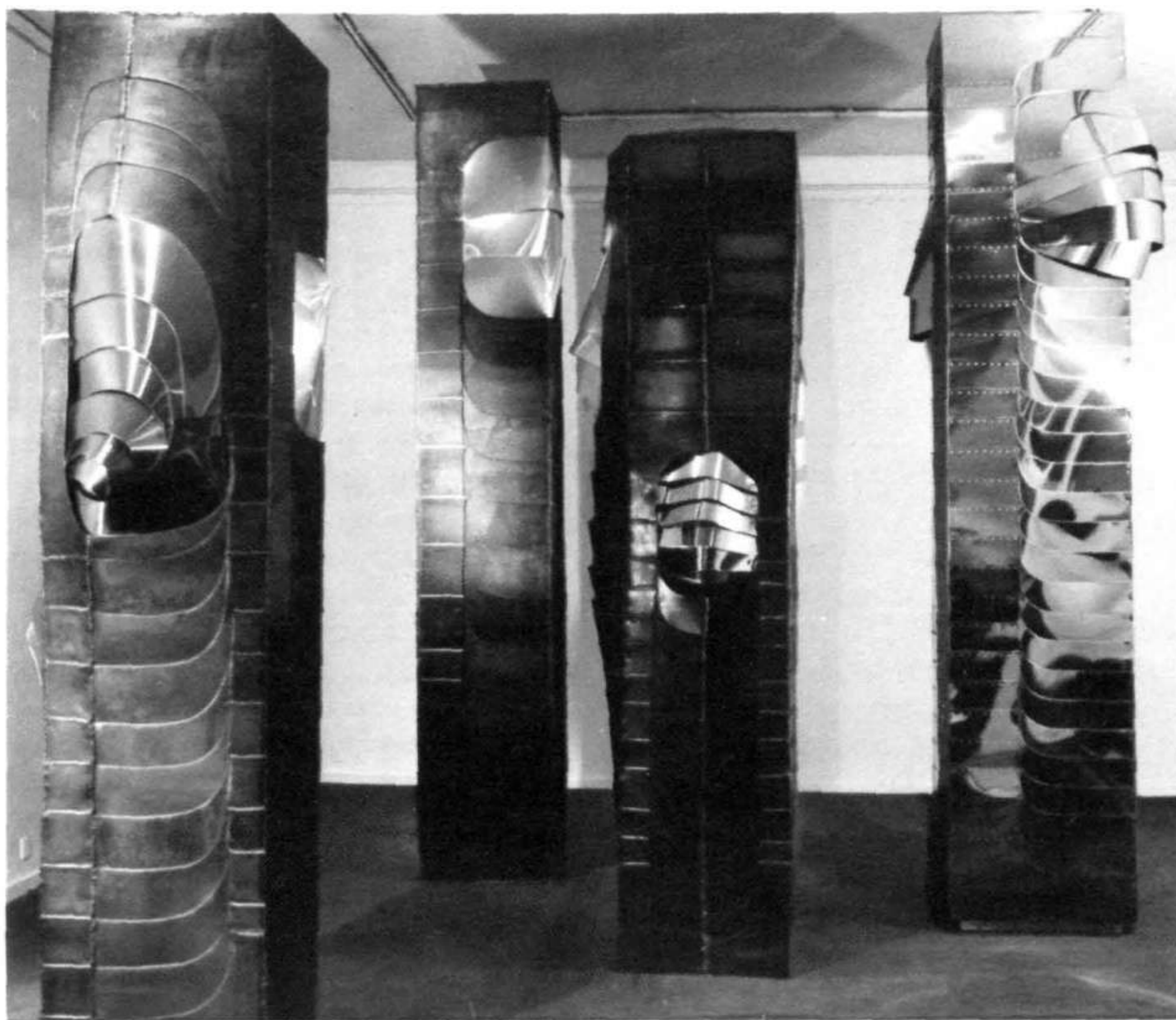
La compone nuevamente, la arma de dentro afuera, contando con el vacío geométrico que entraña.

La idea es un cubo, como hemos dicho; el dibujo de un cubo no supone compacidad. El cubo de madera que utilizamos en la práctica, como imagen real del cubo ideal, está, a su vez, formado por capas y capas de celulosa queratinizadas, endurecidas, apropiadas para dar consistencia a la realidad imaginativa.

¿Por qué no conservar en la imagen, en el objeto resultante, la cualidad de vacío que tiene idealmente?

Y Amadeo Gabino lo hace.

Construye una apariencia plano a plano. Recurre, para mantenerla, a elementos técnicos necesarios, inevitables ya: soldadura, remaches, etc. Compone la vestidura carnal recorriendo los planos, haciéndoles que revistan apariencias de otras formas naturales vivas: los reptiles, por ejemplo.



Y se plantea un problema: ¿este objeto debe quedarse aislado en sí mismo o puede comunicarse?

Y el cubo, alargado en paralelepípedo, se yergue buscando altura; se rompen sus caras o sus aristas, con una presión interior que no es ideal, sino antropomórfica, como si un hombre vivo habitara estas celdas, estas celadas, estas armaduras protectoras (¿o cautivadoras?), de su cuerpo y de su inteligencia.

El acero, el hierro, cantan, crujen, se nos aproximan; adelantán su forma hasta nosotros.

Se alzan como totems ante nosotros, piden, buscan un lugar entre la naturaleza, nos dirigen una palabra, nos incitan a escucharla.

Amadeo Gabino descubre su juego, que va de la idea a la realidad, de lo abstracto a lo concreto, o de lo concreto físico a lo abstracto humano, descubre la manera de componer sus objetos artísticos, en los proyectos que él titula «vibraciones».

Las vibraciones con sucesiones de planos en el espacio, mantenidas por medio de un soporte que sujeta su base.

Los planos se instalan en el espacio, guardando una distancia determinada entre unos y otros.

Si el espectador asume, con una mirada totalizadora, esta variedad de planos, obtiene la figura básica de este mundo: el cubo.

Y las organizaciones múltiples que dispone Amadeo Gabino nos muestran el proceso que siguen las figuras más complicadas, las figuras cerradas que él titula «armaduras terrestres».

También en éstas las capas existen, a veces tangibles, a veces sugeridas; pero aun sugeridas la sensación, el impacto que recibirá el espectador es y será de dinamismo, de presión interior, que las mueve y las lleva a perder el respeto a los límites establecidos —sus límites ideales— y a pedir entrada en nuestro mundo.

Así vemos una obra, la obra de un hombre-artista. Para nosotros es válida y hermosa gracias a la capacidad de eludir clasificaciones que tiene su autor. Gracias a esto y a su indudable gusto por la aventura.

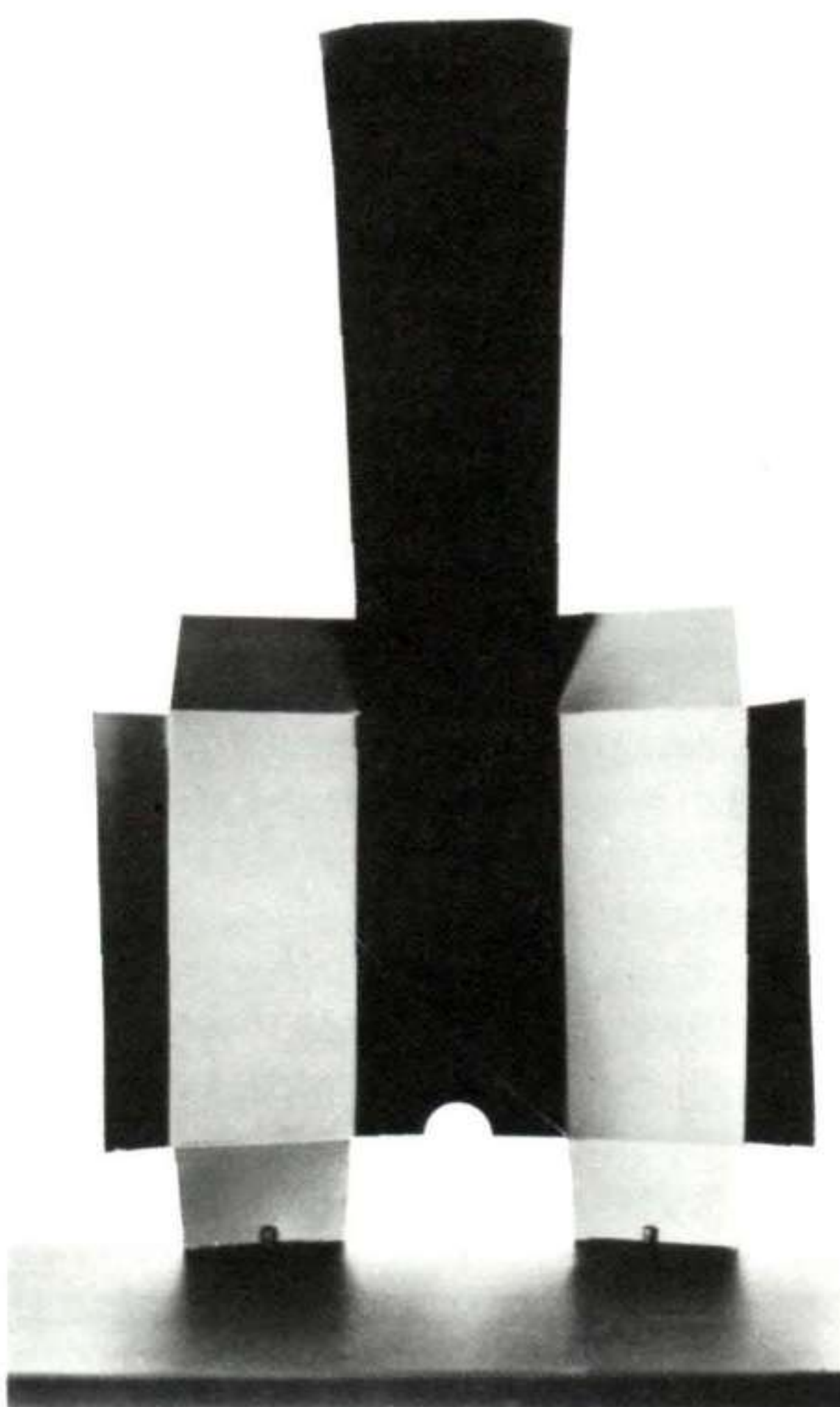
ADOLFO CASTAÑO

SOBRE EL ARTE CINETICO Y UNA EXPOSICION EN MADRID

Una de las exposiciones trascendentales de la temporada madrileña 1973-1974 —por extensión cabe elevar su trascendencia a nivel nacional— fue la celebrada en la Galería Aelee, en colaboración con Denise René, de París. Tema de la misma: el arte cinético, representado por la obra —de primera magnitud— de seis nombres que ostentan una alta jerarquía dentro de la citada corriente: Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc, César Paternosto, María Simón, Jesús Rafael Soto y Luis Tomassello.

Nunca el aficionado había tenido ocasión de contemplar en nuestro país tan amplia y tan coherente concentración de artistas en torno a ese campo de la investigación visual que llamamos cinetismo. De ahí el primer y sustancial valor —de inmediatez geográfica, si se quiere— de la exposición, a través del cual queda sublimado cierto desfase historicista —nacimiento y desarrollo en el mundo, retardada respuesta española— hasta colocarlo en un plano de máxima actualidad. Conste, sin embargo, que el retardarse en el responder apunta más a la «cantidad» del fenómeno que a los factores cronológicos y de «calidad». Con sus peculiaridades propias, con su peculiarísima manera de entender la expresión cinética, desde

CARLOS CRUZ-DIEZ.



MARIA SIMON.

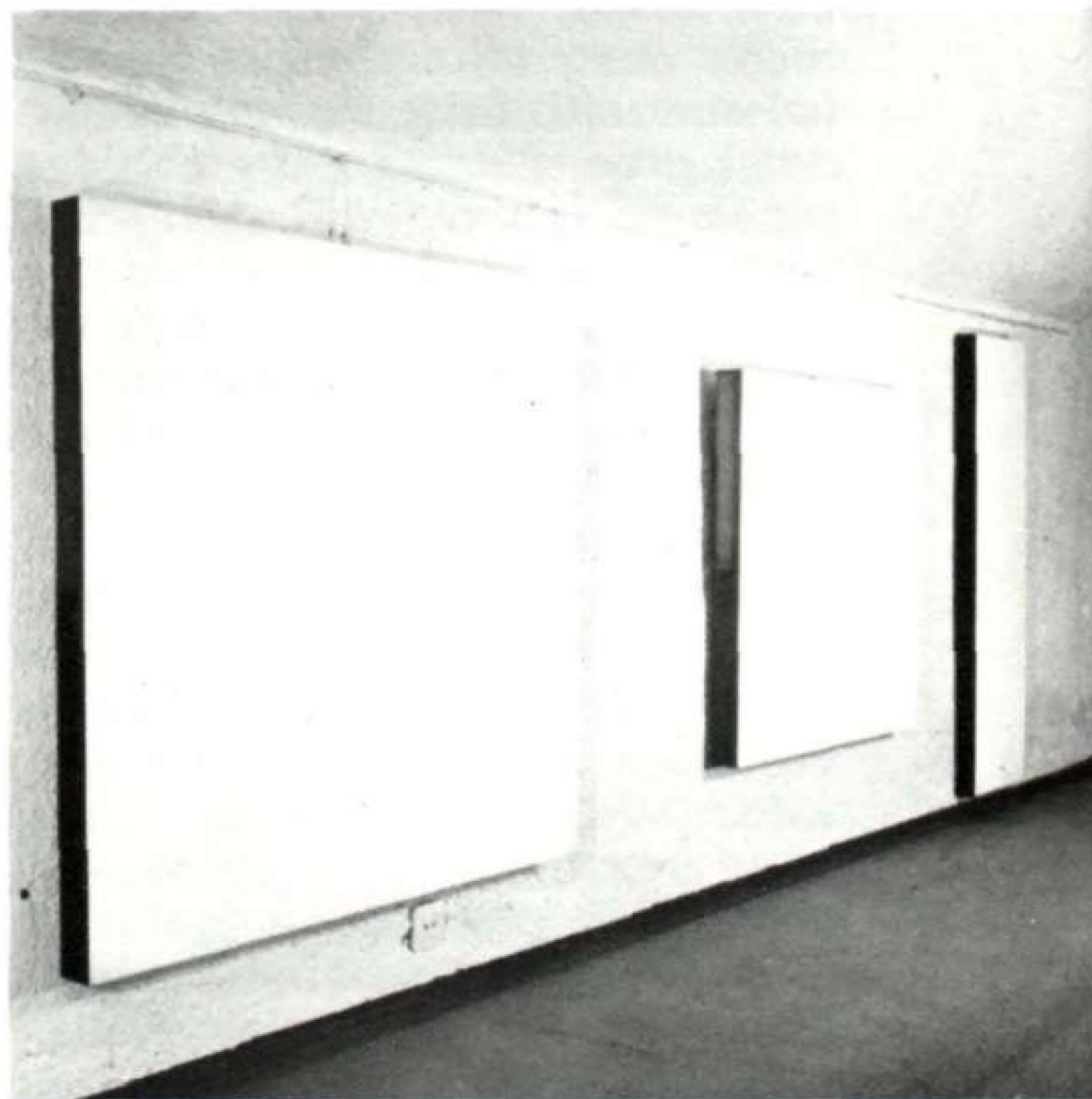
ángulos de posición distintos, sería imperdonable silenciar los trabajos de un Sempere o de un Sobrino, sobre todo tipo de parangón; de Lujan, de Yturralde, de Salamanca... Así como los experimentos propiciadores casi de una nueva estética, llevados a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

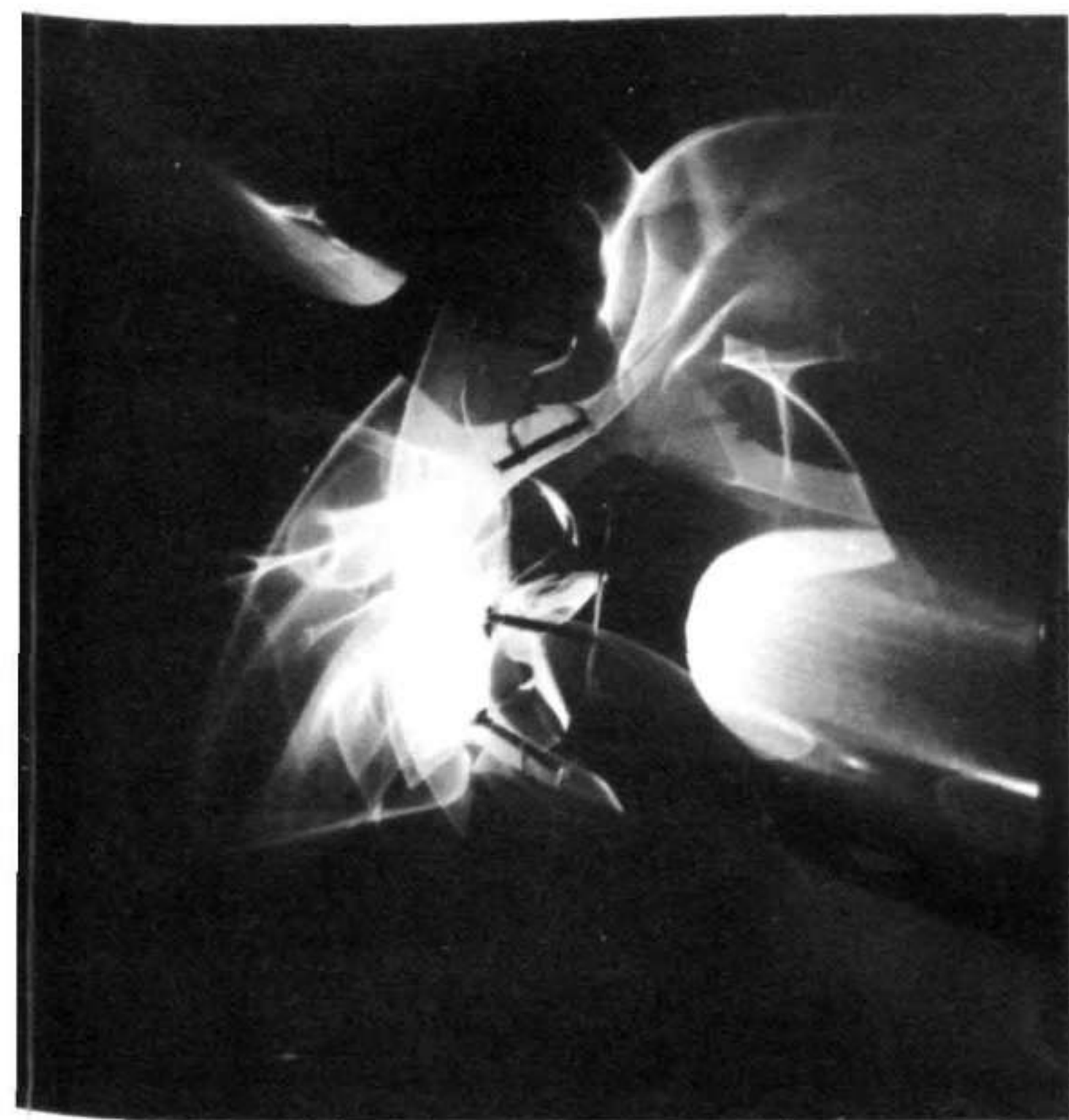
Fallaban quizá aquí los mecanismos de información artística, en orden a lo que, en su momento, se «estaba haciendo» por el extranjero. Sobre todo desde el punto de vista del espectador sin mayor cualificación. En este terreno, por tanto, hay que situar y «admirar» la exposición de Aelee: como un servicio, como un enriquecimiento mental, sensible, hacia quienes —por

encima de otros aspectos de índole comercial y demás— debe proyectarse el hecho cultural de una labor de galería. Es decir, hacia los no iniciados, que son los más. A pesar de la muy sonora —un poco estruendosa, a veces— polifonía del «boom».

Críticos y estudiosos parecen estar de acuerdo en que la consagración «oficial» del arte cinético está recogida en el «Manifiesto amarillo», publicado con motivo de una muestra colectiva reunida —año 1955— en la Galería Denise René. Participaron en la exposición Bury, Calder, Duchamp, Vasarely, Agam, Tinguely y Soto. La progresión y el estilo de todo lo que puede denominarse una «escuela» parte del área del arte concreto, muy en interrelación con el «op». Antes de Denise René y del «Manifiesto» ya se habían realizado múltiples intentos en diversas áreas humanas —Argentina,

CESAR PATERNOSTO.





JULIO LE PARC.

Hispanoamérica habían jugado una baza principal; dato revelador a los efectos que nos ocupan—; y posteriormente, el movimiento fraguó en una serie de manifestaciones de capital importancia. Así, la creación, en París —año 1960—, del «Grupo de Investigación de Arte Visual», en el que, junto a nuevos autores, hallamos a Julio Le Parc y Francisco Sobrino, y la exposición «The Responsive Eye», montada en 1965 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que estuvieron Le Parc, Carlos Cruz-Díez y Luis Tomasello.

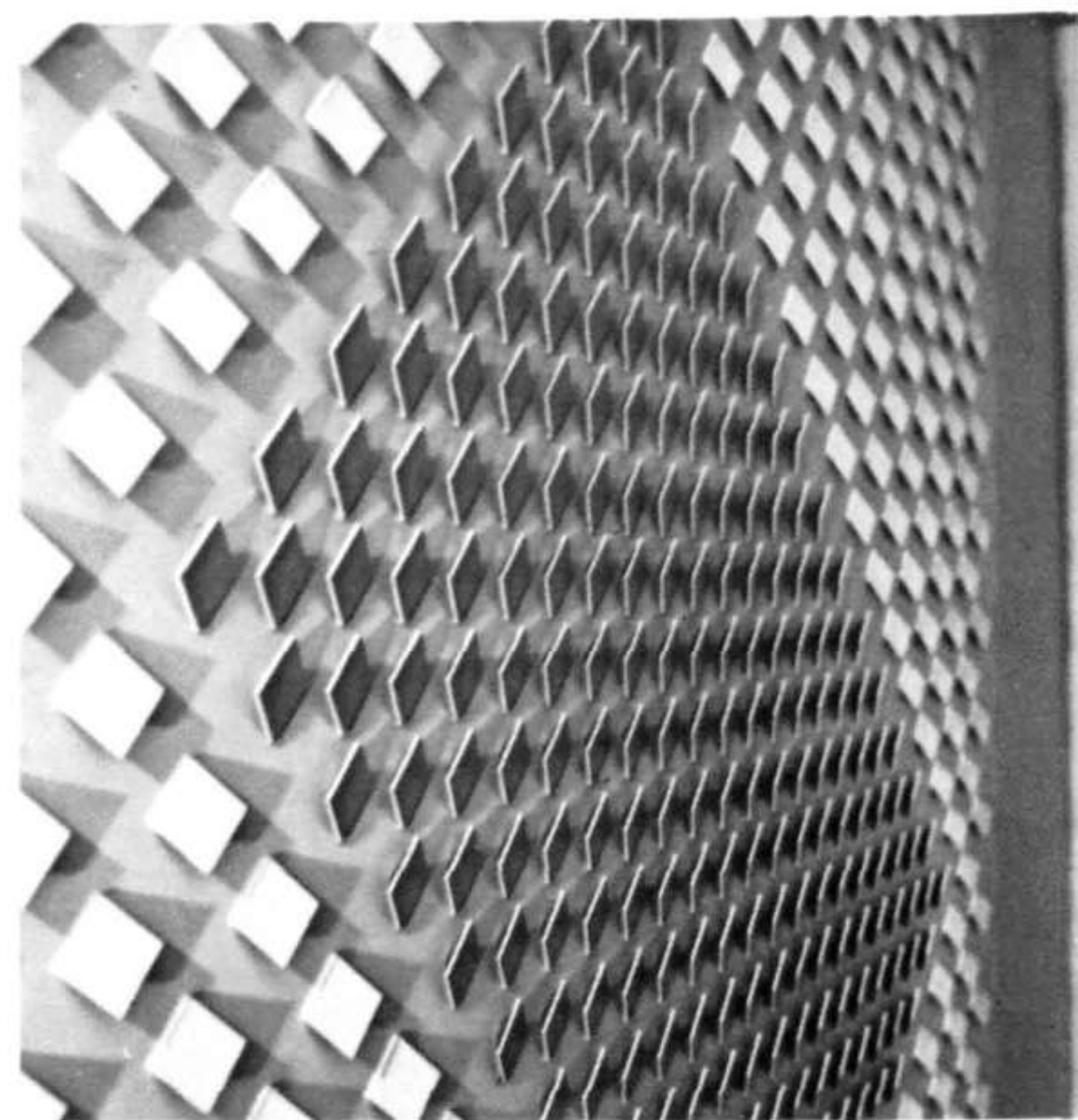
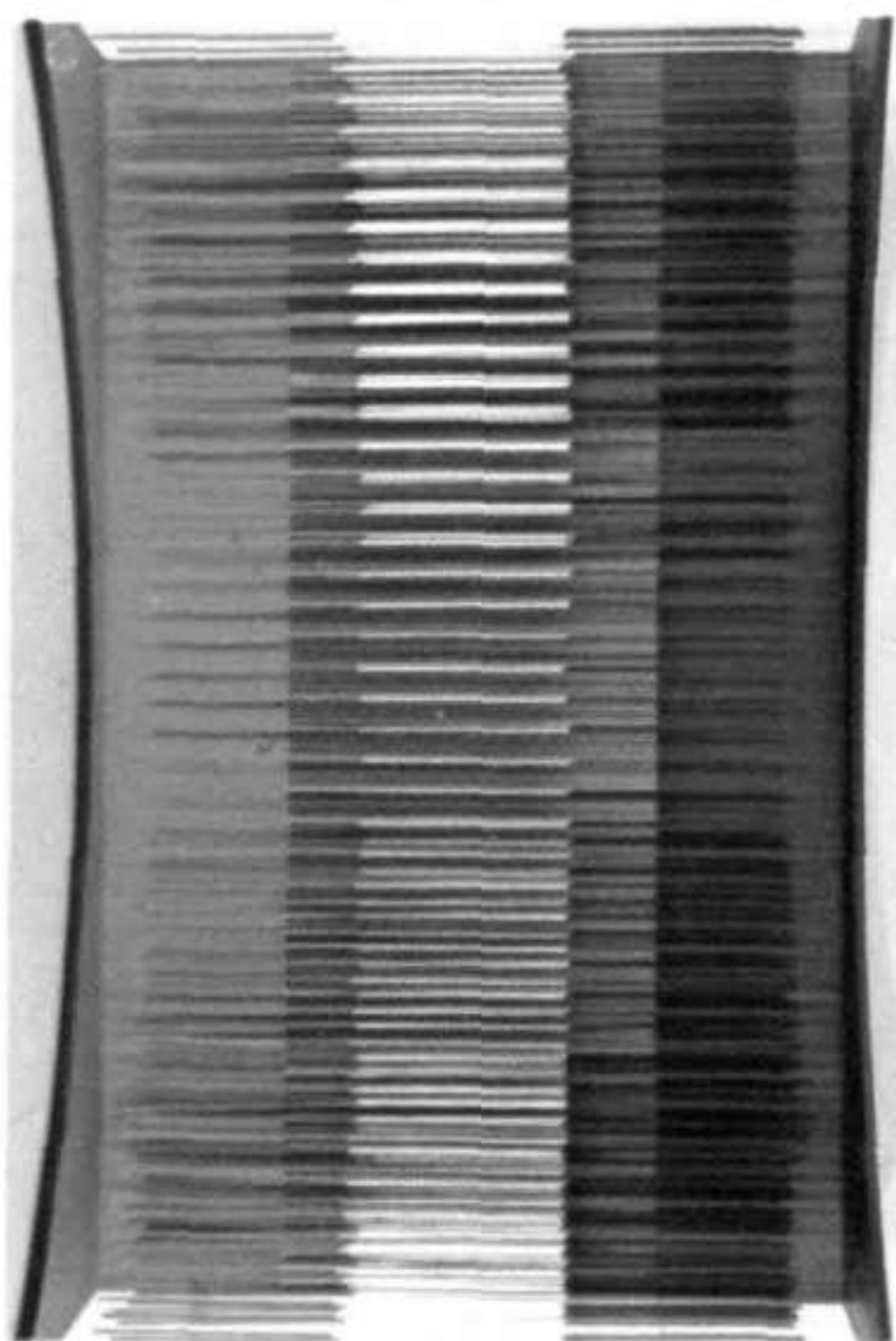
La filiación de todos estos nombres, base sustancial de la «reunión» de Madrid objeto de este comentario, incide, por razones de origen, de nacimiento, en las naciones hispanas de más allá del Atlántico. Julio Le Parc, César Paternosto, María Simón y Luis Tomasello son argentinos; Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto, venezolanos. Esta curiosa circunstancia motivaría una cuestión previa, brindada desde aquí a los historiadores y sociólogos del arte moderno. El porqué de este hondo arraigo de lo cinético —prolónguese la pregunta al concretismo, al «op art», etc.— en unas determinadas comunidades. Valdría la pena un análisis, esclarecedor de un asunto estético de gran interés.

Dos son las derivaciones fundamentales del concepto «cinetismo». La primera se apoya en su propia significación gramatical: el «movimiento». O sea, el movimiento real del objeto

artístico, consecuentemente centrado en su condición de cuerpo tridimensional. O escultórico. La segunda consiste en una concesión perceptiva por parte de «quien mira» y prevista por el artista. Se trata de una sensación de movimiento, o «ficción cinética», en la que entran a formar parte la ordenación para-geométrica de los planos, el ritmo y contraposición —equilibrio o desequilibrio— de los colores y la disposición de los relieves en la doble dimensión de algo que no se ha desprendido aún de su dimensión de «cuadro», en el sentido tradicional. Conectado con este segundo aspecto, aún cabría tener en cuenta una tercera subderivación, a la que Elena de Bértola le concede categoría singular y la relaciona con el «movimiento físico del espectador». Está ligada con la «ficción cinética», pero su posibilidad de movimiento dependerá —y variará— con el «desplazamiento físico del espectador» ante la obra. Según sean los puntos de observación que adopte quien contempla, serán también las actitudes cambiantes, móviles, de la obra, aun contando con una única e «inamovible» estructura material de aquélla.

A todos estos principios básicos del movimiento perceptivo «seguía», obedecía la exposición de Aele. En la teoría —y práctica— del movimiento real podían introducirse las «Ondulaciones», de Julio Le Parc, cuya ruptura de espacios estaba accionada mecánicamente. Otras obras de Le Parc supeditaban su cualidad cinética a la propia ingravidez de las formas. Según este criterio debiera adoptarse igual-

JESUS RAFAEL SOTO.



LUIS TOMASELLO.

mente aquel ligerísimo —especie de aéreo metrónomo que pautaba la «Croix mobile», de Jesús Rafael Soto—. A mitad de camino entre la «ficción» y los ángulos cambiantes, según la colocación del público, operaban las «Physionomies», de Cruz-Díez, y los relieves, las «Atmósferas cromoplásticas», de Luis Tomasello. César Paternosto expresaba su preocupación cinética en un problema de absoluta objetividad visual, reflejado en una disposición paralelepípedica de total pureza formal y cromática (blancos los planos frontales; únicamente ritmados por la coloración de los laterales y la ordenación conjunta de las obras). María Simón, escultora, investigaba en el espacio, con ensamblaje de elementos modulares de una idéntica —metálica— naturaleza.

Sucintamente narrada, tal fue la presencia de «los cinéticos» —nombre con el que popularmente se bautizó a la exposición— en Madrid. La presencia y el contenido sumario de su aportación en obra. Y es justo reconocer que a través de ella se pudo obtener el balance de un pasado y un presente, la constatación de una evolución que abrió cauces impensados al arte. Las leyes de la geometría rigen el núcleo impulsor de todo ello. Pero, ciertamente, lo geométrico desde un perfil humanista.

MIGUEL LOGROÑO

GLORIA MERINO Y GUIJARRO

La vida se ha detenido aquí, junto al enigma de cal, arena y piedras ardidadas bajo el sol. Tras esos muros hechos de barro y de pobreza ha surgido el latido. Nada empieza aquí y nada termina. Es Castilla, hecha de su propia realidad un mito, la que ha quedado plasmada en estas obras que Gloria Merino acaba de presentar en la Galería Foro de Madrid. Cuarenta y dos cuadros en total, en su mayoría de gran formato. Paisajes de Zamora, bodegones de cardos y manzanas, ruinas, patios, calles, gentes y atardeceres de Castilla.

La pintura de esta artista, nacida en Jaén aunque afincada en La Mancha desde su infancia, se acredita por razón de su bien definida personalidad plástica. Las tierras son «sus tierras castellanas», como suyas son esas figuras enjutas y enlutadas o esos rostros de marcadas facciones y mirada perdida. Tierra y luz son los dos protagonistas de la obra, entre los cuales aparece el hombre con su sencillo acontecer, participando de una inmensidad ilimitada.

Gran parte del expresionismo actual, tanto el abstracto como el figurativo, se viene desarrollando bajo el imperio de la subversión de las formas, que emergen del cuadro al parecer con fuerza incontenible, y del sometimiento del pintor a ellas. No ocurre así con la obra de Gloria Merino, donde la potencia arrolladora que bulle en cada una de estas superficies aparece en todo momento controlada desde la interioridad del lienzo por la propia artista.

En sus sencillos paisajes urbanos, de iluminado y fuerte colorido, se recrea en afirmar el trazado de calles estrechas con muros casi reconstruidos arquitectónicamente sobre el lienzo; suelos empedrados, y ventanas tras las que yace oculta la oscuridad. En estas obras, donde la luz aparece diluida en blancos agresivos, apenas puede verse un pequeño fragmento de cielo azul intenso. En otros cuadros, plasma amplias calles de pueblos: calles terrosas, escenario del paso de sus gentes; mujeres rotundas; viejas de negro pañuelo; hombres, mulos y niños. Hay en la obra de Gloria Merino un trasfondo, no sé si intencionado, que nos hace pensar en que estas gentes aman y al mismo tiempo se defienden de la tierra.

Escaleras y desvanes, sillas, macetas y patios abiertos. Gloria Merino posee una capacidad extraordinaria para penetrar el carácter estético, y al mismo tiempo significativo, de las cosas y los seres humildes. Sobre un dibujo preciso y masas de color contrapesadas se sustenta el equilibrio de una bien construida composición. Colores en su mayoría primarios son empleados en estado puro, aunque matiza con extremada habilidad siempre que desea obtener gradaciones cromáticas más sutiles.

En su obra, pocas veces la figura deja ver el rostro. Se trata generalmente de perfiladas siluetas, aunque también aparece en ocasiones el rostro rubicundo y coloreado de un niño, o las facciones casi talladas de un hombre de campo. Sorprende en todo caso la soledad y el hermetismo de sus figuras que caminan aisladas, como si tampoco en un íntimo rincón rural fuese propicio al acercamiento o al encuentro.

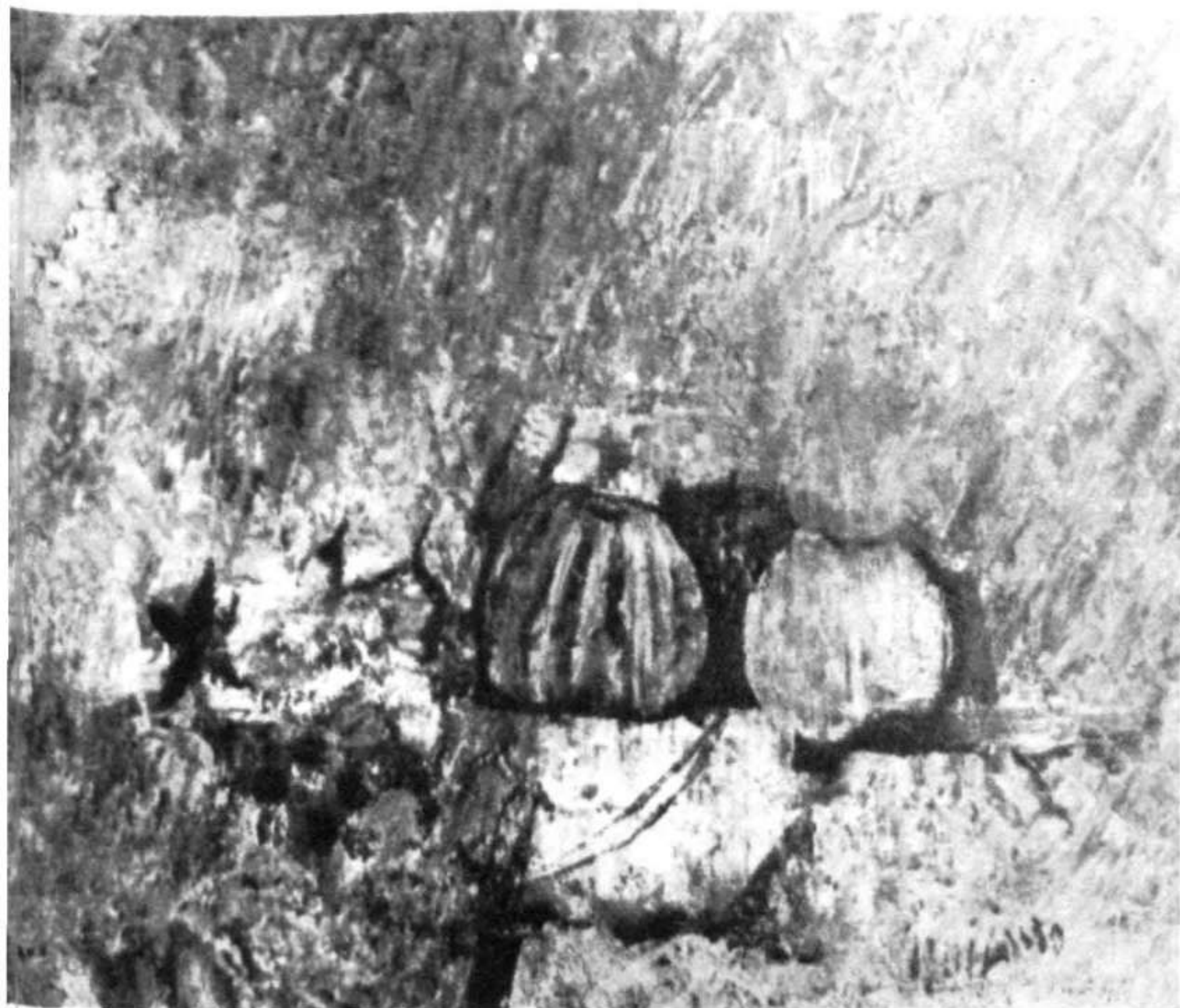
Hay paisajes en los que aparecen esquemáticamente escalonadas las sencillas viviendas, y otros, abiertos al horizonte, donde la composición se ordena dando cabida a una rica gama de colores densos y pesados.

La pintora nos da en su obra una visión subjetivada de la realidad con carácter permanente y definido. Si estilísticamente el expresionismo figurativo es la línea vertebral de su pintura, hay referencia en su obra a un orden estructural relacionable con el cubismo sintético. No es simplemente Castilla y sus gentes lo que tenemos ante nosotros cuando contemplamos estos cuadros en los que el óleo se amalgama con el polvo de mármol para ofrecer más consistencia, sino la Castilla casi metafísica de Gloria Merino, simbolizada en ella la reciedumbre de estas tierras y la fiereza de su luz inclemente.

Blanqui azulados los muros de la estancia. Gris-azul y azul-malva la luminosidad en torno a la figura aristada y rotunda de un desnudo de mujer. El dibujo, preciso unas veces, y dando paso otras a la riqueza expresiva de la materia, o reafirmando en el trazado esquemático de un objeto sencillo, una prenda o una fruta sensual. Aquí, tra-

GLORIA MERINO.





GUIJARRO.

pos y jarras de vidrio de transparencia casi mágica; allí, perdices orgullosas en actitud alerta, o bodegones apenas insinuados, y fugaces presencias de mujer en un espacio distante.

La exposición de Antonio Guijarro en la Sala Macarrón constituye un modelo de lo que es un saber hacer que no se limita a dar una lección de maestría de oficio, sino que selecciona en cada caso el color y la factura intransferibles para comunicarnos aquello que previamente ha intuido el artista.

La riqueza cromática dentro de gamas sordas, con predominio de tierras, grises y sepias, que le eran habituales en muestras anteriores, se ha visto enriquecida por la sutileza fría de un azul matizado y de leves toques en negro, verde o rosa. Fiel al valor que concede a la materia, intensifica en ocasiones el grosor del empaste, y lo hace para ratificar los ritmos de la composición o atraer la atención del espectador hacia zonas muy concretas de cada lienzo. Su composición se halla sometida a un orden en el que líneas y planos encontrados se abren con un encadenamiento controlado de formas resbaladizas que aparecen unas veces sugeridas y que se afirman otras, gracias a la reciedumbre de sus contornos en negro.

Bodegones y desnudos constituyen el tema de estos cuadros exuberantes y al mismo tiempo austeros. Establecen una tensa armonía, de un lado, la riqueza casi sensual de la materia y la cálida envoltura de los ocres, y del otro, el distanciamiento espacial que imponen unos planos insinuados. La figura, siempre de mujer, aparece compaginando tiempos diversos que aluden a modas transitorias frente a las cuales el desnudo manifiesta la permanencia de unos cánones no solamente plásticos, sino existenciales. El «Bodegón de los trapos» es quizá una de las obras en las que se hace patente su virtuosismo al extremo, y también una de las más frías, en razón de su rigurosa autonomía compositiva y cromática.

Guijarro permanece fiel a una figuración trascendida por abstracciones matéricas y formales. Sus desnudos, al igual que sus figuras vestidas, con sus poses de hastío, son un agudo ejercicio de captación de ambientes. En la obra de Guijarro hay una especial atención a los valores plásticos, y aun cuando incorpora formas propias del hoy más vanguardista, lo hace con la sabiduría de quien domina



el modo de expresar unos acontecimientos vividos y universalizados hasta situarse más allá del tiempo real.

Trapos, prendas y objetos diversos que hallamos en sus cuadros, no sirven en ellos únicamente como pretexto pictórico, sino que hallan su sentido en ese clima denso en el que se desarrolla la escena recreada. Sirven para poner de manifiesto la adecuación que hay en Guijarro entre proyecto y ejecución.

En «Análisis de una jarra de cristal», tema que da lugar a dos de sus bellísimos bodegones, el desdoblamiento de planos y el abigarramiento de formas y materia, no restan un ápice de exquisito misterio a su composición estructurada en torno a un orden previo.

Guijarro es uno de los pintores que ha ensayado mayor número de soluciones sintéticas a lo largo de su evolución plástica. Su figuración tradicional se hizo pronto polémica en la tensión dinámica y apretada de sus bodegones, con mezcla a veces de ecos cubistas y rayonistas. En el momento actual asistimos al reencuentro con lo mejor de su pintura, liberada de agobios innecesarios, pero manteniendo intacta la melodía de la línea y la pureza casi transparente de su factura.

La invención de formas como objetivación de una idea anteriormente concebida, y la honrada artesanía, vista aquí como pura elaboración manual, no siempre aparecen unidas en una misma obra. La pintura de muchos artistas de hoy, que estiman el arte como una aventura expresiva y desprecian el laboreo y la educación constante, ve con frecuencia desvanecerse sus intenciones. El dominio de la técnica y del oficio son, en cambio, base segura, siempre que se hallen al servicio expresivo y no se limiten a una pura habilidad manual.

Antonio Guijarro no ha olvidado jamás que un cuadro está hecho primordialmente con pintura, y en ningún caso ha minusvalorado el buen hacer ante la aventura expresiva, sino que ha compaginado ambas partes hasta lograr el perfecto dominio de un lenguaje que no pone trabas a su voluntad de expresión, sino que se ciñe fiel, del modo más adecuado, a la intencionalidad creadora del artista.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

LA V BIENAL EXTREMEÑA DE PINTURA

La Bienal Extremeña de Pintura ha tenido por sede a Badajoz en su quinta edición. La exposición fue acogida en los salones de la Delegación de Cultura de la Diputación Provincial. Su organización corrió a cargo de la Cátedra «López Prudencio» de Cultura y Arte y patrocinaron el certamen las Corporaciones provinciales de Badajoz y Cáceres y los Ayuntamientos de ambas capitales, más los de Plasencia y Mérida, quienes establecieron los importantes premios discernidos. La Dirección General de Bellas Artes otorgó un premio especial de 60.000 pesetas.

Las condiciones generales fijadas en la convocatoria establecían la posibilidad de concurrencia de pintores extremeños, con tema libre, así como de los no extremeños habitualmente residentes en la región y de todos los que, no cumpliendo los requisitos anteriores, presentaran obras que tuvieran por tema a Extremadura. La celebración de este certamen se viene alternando desde sus comienzos en cuanto a localización en una de las dos provincias extremeñas.

Dada la gran tradición pictórica de la región, se pretende con la creación de estas Bienales el estímulo sugestivo de artistas actuales que puedan algún día emular en prestigio a nombres de pintores de la tierra que gozaron y gozan de merecido renombre universal.

En anteriores convocatorias obtuvieron los primeros premios los artistas Bonifacio Lázaro, Julián Pérez Muñoz y Guillermo Silveira, todos ellos galardonados con medallas en exposiciones nacionales. Estos pintores quedaban ya excluidos en la convocatoria en cuanto a sus posibilidades de presentar de nuevo sus obras, pero quisieron, sin embargo, acudir, prestigiando así la muestra con dos obras cada uno, fuera de concurso.

Ya en esta V Bienal se aspiraba a conseguir una más amplia proyección nacional con la participación de artistas pertenecientes a toda la geografía española, y, efectivamente, acudieron expositores desde Madrid,

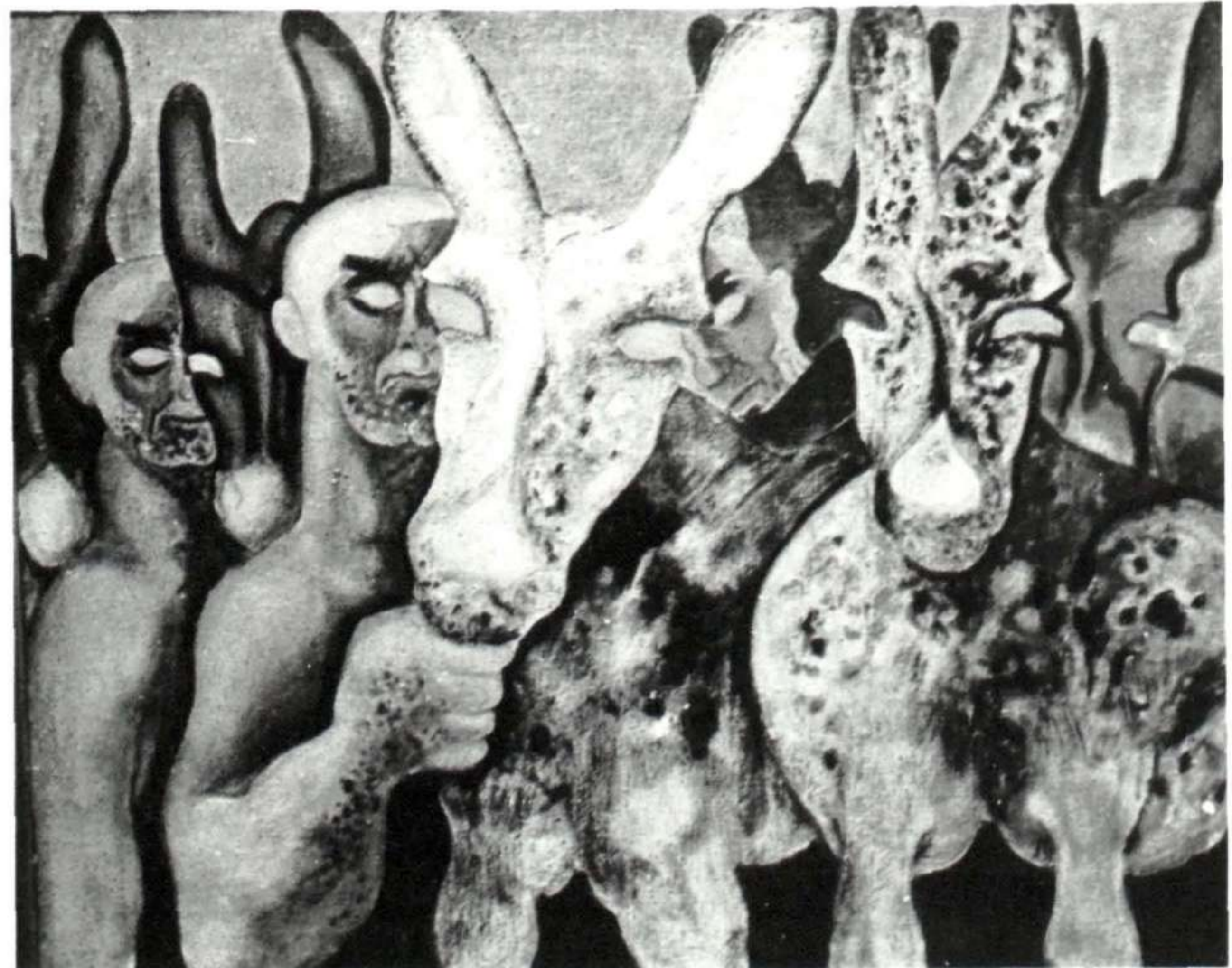
Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Girona, Valencia y otros puntos. En total, unos ochenta pintores, con 251 obras, de las que el Jurado seleccionador admitió 104, más las mencionadas fuera de concurso.

Fue inaugurada solemnemente la Bienal el 23 de febrero con una magnífica conferencia del escritor, crítico de arte y redactor jefe de la revista «Bellas Artes», Manuel García-Viñó, que se ocupó del tema «Arte medieval contemporáneo». Tuvo lugar en el paraninfo del Instituto de Enseñanza Media «Bárbara de Braganza», ante una nutrida y selecta audiencia, que escuchó con extraordinario interés los conceptos brillantes y originales del conferenciante, dirigidos a desentrañar una proyección espiritualista en las tendencias del arte actual —paralela a la de otras funciones cul-

turales en la filosofía, la literatura, el cine, etc.—, réplica que se entrevé frente a la preocupación por la magia de lo ritual y lo esotérico dentro de esta sociedad nuestra, asfixiantemente material y consumística.

La conferencia de clausura estuvo a cargo de José Camón Aznar y se celebró en el salón de actos del Instituto «Zurbarán». Su tema fue «Problemática de Picasso». Asistieron las primeras autoridades de la región y numeroso público. La conferencia resultó un documentado estudio de las cambiantes y profundas facetas del genio picassiano. Buceó el conferenciante con amenidad y acierto en su numerosa bibliografía y, después de analizar la sugestión de sus enigmas y misterios, realizó una admirable síntesis de las distintas etapas creadoras de Picasso. Se refirió a lo

JUAN JOSE NARBON. HOMBRES Y ANIMALES.



sorpresivo y original del gran artista, que le impidió insistir en cualquier postura, y a su talante personal bibliográfico, tan íntimamente ligado a su ciclópea labor creadora.

LA EXPOSICION. LOS PREMIOS

Hay que hacer notar en primer lugar el predominio, en la muestra, de una cierta orientación tradicional de acusado regionalismo que se dejó sentir en gran parte de las aportaciones, aunque lo realmente característico del certamen ha consistido en la variedad y profusión de tendencias. Dentro de la dirección clasicista figuraron en la exposición pintores ya suficientemente conocidos, con bien ganados laureles, tales como Fernández Megías, Fernández Torrado, Fernández Moreno, y una pléyade de otros más jóvenes, con María Teresa Romero en cabeza.

Sobre motivos paisajísticos extremeños ofrecieron su tersura expresiva acuarelistas destacados, como Félix Bernardino, Ramón Herrero y Joaquín Muñiz, entre otros.

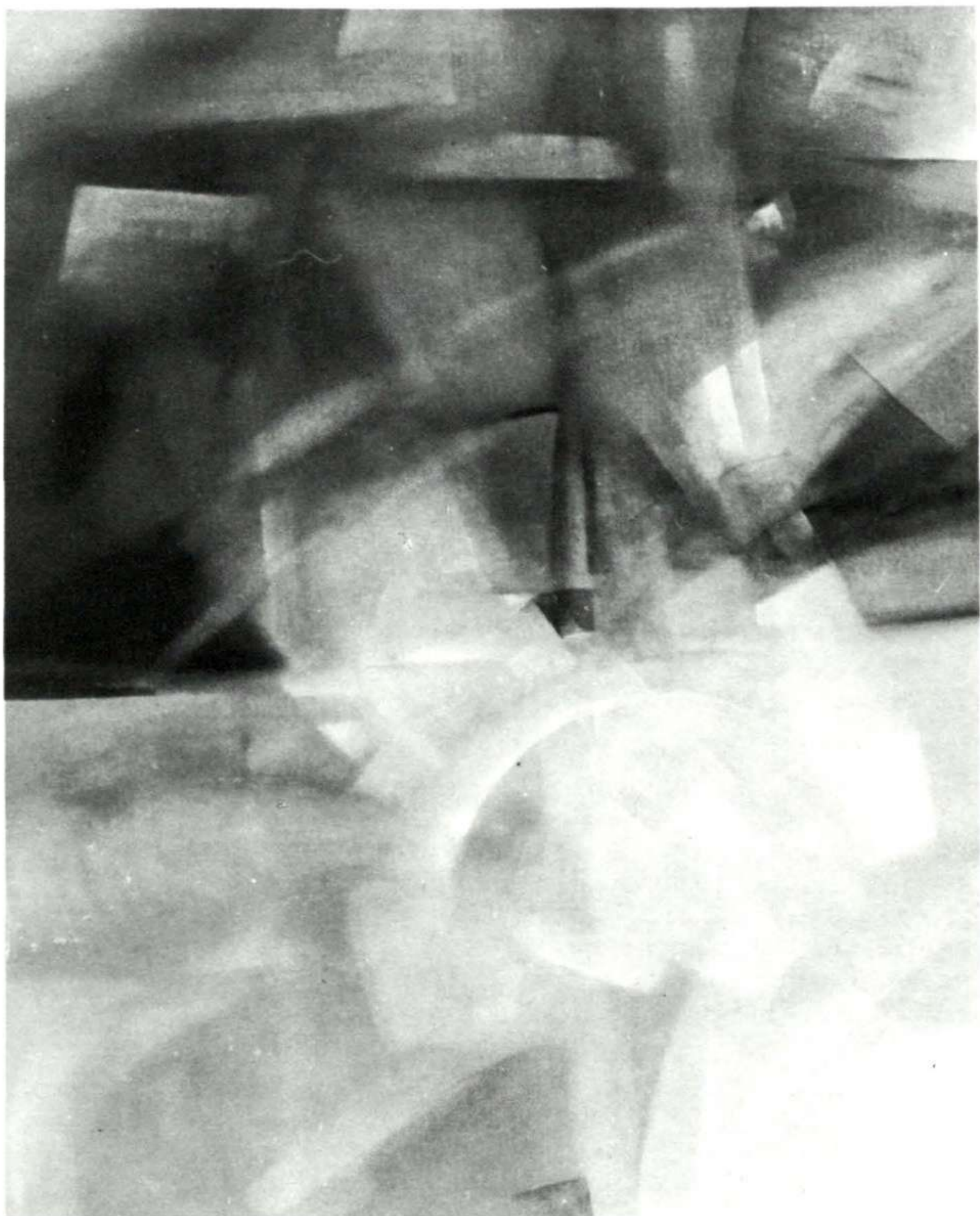
Con técnica impresionista se afianzaron estilísticamente firmas muy cotizadas como las de Vaquero Poblador, Gumersindo Yuste, Juan Tena o Ramón Carreto.

La visión expresionista e interiorizante la abanderaron Juan J. Narbón, Dori Granda, Pedro Fuertes, Santiago Morato, Luis Roura, Rosa Senda, Blanca Durán, Campos y Víctor Marín, entre los más destacados, siendo esta tendencia la que asumió en conjunto el más alto grado de calidades formales e inspirativas.

La orientación informalista y abstractista estuvo representada por M. Alvarez Fijo —que obtendría el Premio especial—, Martín Simón y Carlos Pazos, entre otros.

Tendencias no definidas del todo o eclécticas, y sin embargo interesantes, las representaron M. Ruiz Campíns —intención dinámica—, Alberto Rotilli —esquematismo—, el ingenuismo elemental de María Pilar Valencia, el superrealismo de María Luz Antequera, el virtuosismo monorrítmico de Vicéns y también José Lucas, Juan Narciso, etc. Una exposición muy completa, en suma, por el número y confluencias de corrientes, como fuera muy certeramente calificada por el profesor Camón Aznar.

El Jurado fue presidido por José Camón Aznar y lo formaron los miembros de la Asociación Española de Críticos de Arte García-Viñó y Zoido Díaz, los escritores Begoña García de Diego, Carmelo Solís y Valeriano Gutiérrez Macías y los pinto-



MANUEL ALVAREZ FIJO. ANGELUS EN GUADALUPE.

res José María Collado, Francisco Pedraja y Guillermo Silveira.

Los premios otorgados lo fueron como sigue:

Premio especial de la Dirección General de Bellas Artes, a la obra «Angelus en Guadalupe», de Manuel Alvarez Fijo, de Sevilla. Premio de la Diputación Provincial de Badajoz, a la obra «Ofrenda ante la tumba de Picasso», de Manuel Santiago Morato, residente en Madrid. Premio de la Diputación Provincial de Cáceres, a «Hombres y animales», de Juan José Narbón, de Cáceres. Premio del Ayuntamiento de Badajoz, a «Agosto», de María Luz Antequera. Premio del Ayuntamiento de Cáceres, a «Espigadoras», de Gumersindo Yuste. Premio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, a «Paisaje extremeño», de Ramón Carreto. Premio del Ayun-

tamiento de Mérida, a «La cesta de la compra», de Ismael Caro. Premio del Ayuntamiento de Plasencia, a «Casas Viejas», de Victoriano Martínez Terrón. Diploma de honor del Gobernador Civil de Badajoz, a «Maita», de María Teresa Romero. Diploma del Gobernador Civil de Cáceres, a «Descanso en San Francisco», de Alberto Rotilli, y Diploma de honor de la Cátedra «López Prudencio», a «Paisaje extremeño», de Francisco R. Sánchez.

El Jurado calificador, considerando la extensa e importante labor de Manuel Fernández Megías, acordó concederle un Premio especial de honor, y el Ayuntamiento de Badajoz concedió un Premio especial de acuarela a Ramón Herrero.

ANTONIO ZOIDO

PRIMERA EXPOSICION

GUILLERMO PEREZ VILLALTA

Iniciamos esta sección en BELLAS ARTES 74 con el propósito de que en ella aparezcan las primeras críticas — o casi los primeros comentarios — dedicadas a aquellos artistas que inician su carrera cara al público.

GUILLERMO Pérez Villalta (Tariifa, 1948) es buen representante de la última generación de pintores españoles. En la joven Galería Buades, de Madrid, ha presentado sus últimas pinturas (1973-1974).

Sus comienzos pictóricos están emparentados con un constructi-

vismo años 60 de sencillo planteamiento teórico, adornado con una complicada y personal puesta en escena a base de maderas recortadas y muy relacionado con una concepción de «cuadro-objeto» no del todo lejana aún en su obra.

Paralelamente a su labor de creación cursa estudios de Arquitectura, que continúa en la actualidad. En estos años su obra sufre una profunda evolución, acercándose a una problemática de representación de la que estaban excluidas las figuras. Presenta unos ambientes como dispuestos para ser vividos, donde en ocasiones puede observarse una sobrecarga de dulzura un tanto estereotipada. En su gusto por lo «ya sabido» es donde emparenta más con un fresco y

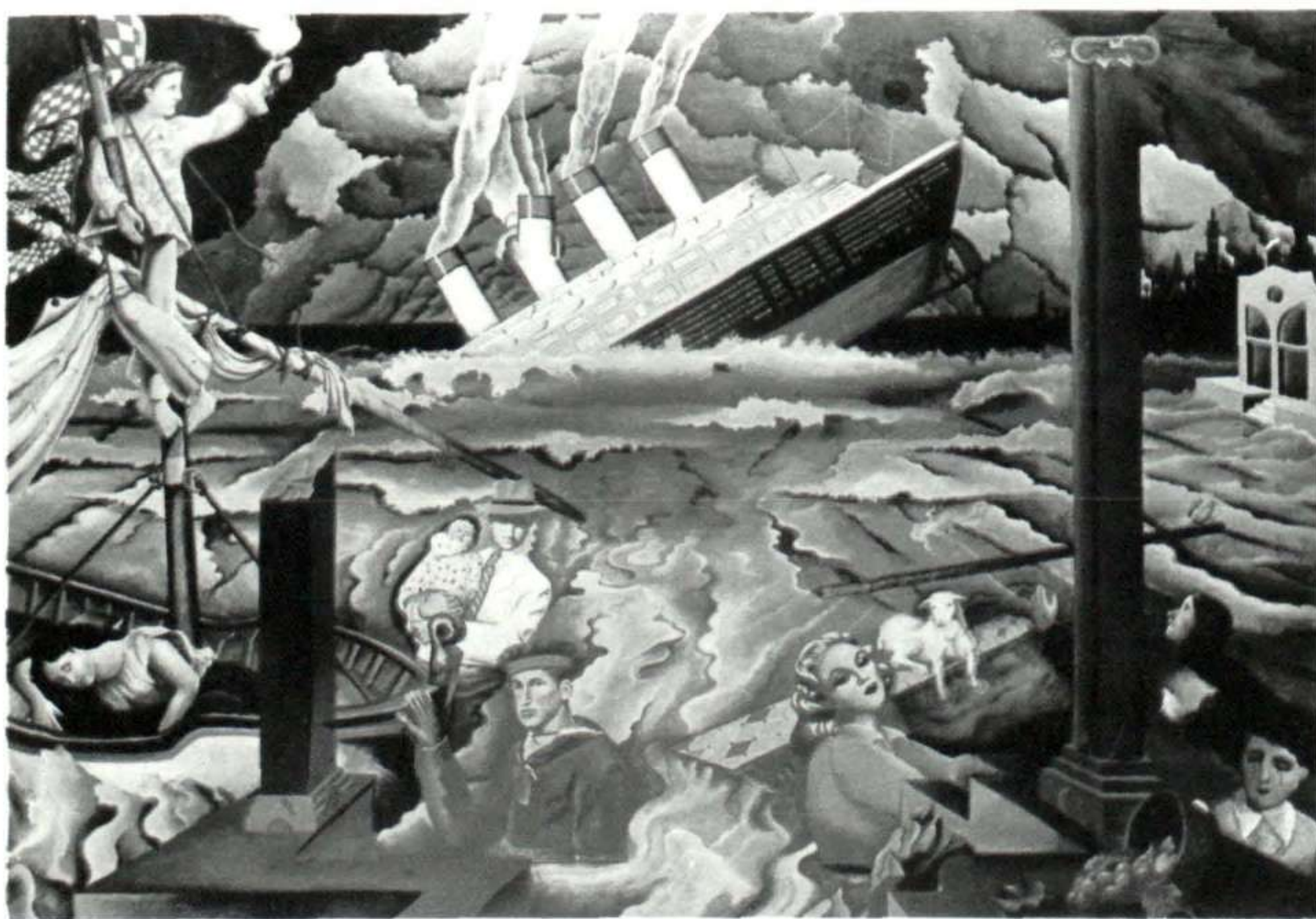
morboso *kitsch*, resuelto con brillante factura, extraña en quien no ha tenido un aprendizaje académico.

Como característica teórica más importante de esta su segunda época se podría señalar un sistema de contraposiciones en la relación entre los objetos, de clara estructura metafórica con recuerdos a Maigritte. Decantada de elementos surrealistas, dicha relación permanece vigente, en cierta forma, en su obra actual.

Su interés por la Arquitectura hace que de continuo esté presente, de forma sustancial, en su obra: gran valoración de interiores, el espacio concebido como forma habitable, preocupación por interior-exterior, monumentos, edificios. Donde quizá más se evidencie lo antedicho es en su obra «Paisaje con arquitectura», que forma parte de las presentadas en la Galería Buades, y en la que, dentro de un sofisticado ambiente de la costa mediterránea, se plantea el problema de la arquitectura como posible paisaje natural. Es decir, se ha pervertido previamente la naturaleza para que la arquitectura resulte un elemento natural.

En otras ocasiones, el problema se complica cuando estas «construcciones» tienen forma de bodegón: las clásicas uvas, sandía, naranja, con otros elementos más irónicos, como plátanos, berenjenas, granadas abiertas y restallantes, etc. Es en esta adecuación de la principal figura temática con su entorno, como antes veíamos, donde se vuelve a percibir el enrarecimiento o estereotipación irónica

HUNDIMIENTO DEL COLOSO DEL MAR FRENTE A LAS COSTAS DE CADIZ.



de lo natural para adecuarlo con un fondo, que, como en el caso del Mediterráneo, siempre aludido, funciona como imagen de sí mismo.

Curiosamente, esta forma de preguntarse por sí mismo y su relación con lo que le rodea no siempre obedece a los mismos presupuestos, como es el caso de su «Album familiar». En efecto, esta serie de cuadros, copiados de antiguas fotografías de su infancia, aunque modificados en parte, nos recuerdan a ciertas corrientes de reivindicación infantilista, que atajan la posibilidad de un recuerdo de aquello que quizá fuese más sugerente: niño en la playa, con su madre, al lado de una fuente, y el más gracioso, de su madre, disfrazada de mora.

Dos retratos de dos pintores (Manolo Quejido y Herminio Molero) son sendos intentos de sofisticada descripción psicológica; en uno de los cuales presenta a Molero mansamente apesadumbrado en una preciosa terraza malagueña (el Mediterráneo al fondo, con una leve brisa), titulado «Geómetra en interior»; en el otro, a Quejido, en «El gran número», saltando un abismo con un paisaje que, como dice Pérez Villalta en el catálogo, es para «entretenerse mirándolo», mientras una típica alborada celeste recorta al personaje, que entretiene sus manos en un extraño juego de mediciones y bolitas.

Un personaje básico y muy esclarecedor de la imaginería de Pérez Villalta es el del hombre que sobrevive al naufragio, y que es precisamente el que cuenta lo que allí pasó; lo que él recuerda del «gran barco»; la posibilidad de poner en pie a personajes que, muertos ya, evocan la presencia de ese «gran sueño» naufragado y sin esperanza evidente. En el «Hundimiento del coloso del mar frente a las costas de Cádiz» se puede apreciar la explicación y génesis de sus figuras, que, dormidas o muertas, relatan su trágico origen en donde ya parece que todo acabó antes de empezar a ser.

Es desde esta perspectiva de testigo, ¿cómo si no?, desde la que entiendo una actitud más madura



GEOMETRA EN INTERIOR.

en Pérez Villalta, y en la que consigue sus dos mejores cuadros, como «El sacrificio de Caín y Abel», donde ya existe la enunciación de un principio moral hasta entonces inexistente, y en el «Interior de las cosas transparentes con asunto rústico». Cuadro éste que, sin ser tan epatante como los demás, contiene una voluntad de recuerdo mucho más valiente, con alusiones muy claras a esta génesis del naufragio o la desesperanza. Advierto también en él una mayor preocupación por el lenguaje, en cierto modo ausente en el resto de la exposición, que cae, a menudo, en una excesiva versatilidad, satisfecho el pintor de su juego de buen

mezclador de cosas muy del día. El resultado de este juego de «sabias mezclas» puede recordarnos, tal vez, algunas hermosas ilustraciones de dibujantes del «Play-Boy» o de cualquier otra revista de categoría.

Exposición importante es ésta en el panorama madrileño, que, aun sin gran originalidad o confianza en sus recursos lingüísticos, se contenta —salvo honrosas excepciones— con ofrecer al consumo unas imágenes ya deseadas por grupos previamente sensibilizados en este sentido.

CARLOS MARRERO

EXPOSICIONES EN MADRID

Numerosas y buenas exposiciones vimos en los meses de marzo y de abril pasados. La plenitud de la temporada artística se manifestó con nombres conocidos que están siempre en la actualidad artística, con reencuentros de firmas de categoría que hacía tiempo no veíamos en exposiciones y con nombres menos famosos, pero que se abren camino en este difícil quehacer. Por eso en muchas ocasiones tendremos que sintetizar tanto el comentario, sin que ello suponga desprecio o menoscabo del producto expuesto.

Irene Laffitte presentó en la Galería Gavar una exposición, con la que demuestra, una vez más, su técnica adoptada hace años, seguida con firmeza y enriquecida. Laffitte, podríamos decir, dibuja con el color. Trazos enérgicos y seguros forman el dibujo sobre un soporte de materia colorista. Sus entonaciones, muy vivas, proporcionan a la obra de esta pintora un llamativo acento. Una pintura realizada en poco tiempo, pero madurada antes de la ejecución. Hay mucho de intuición en los trazos, pero tras esa intuición hay estructura.

El paisaje está muy unido al hombre y es tema tratado por muchos artistas. Pese a esa numerosa consideración, el tema del paisaje es inagotable en la pintura y aún resulta siempre portador de valores nuevos en la obra de un artista que no pinte más que paisajes. Los paisajes de Bernard Petit, que presentó en los Salones Macarrón, se destacan, se identifican, a mi modo de ver, por dos circunstancias que podríamos denominar con dos palabras: técnica y ambiente. La técnica que presenta la actual obra de Petit responde a estudios de tierras, de calidades variadas y muy interesantes.

MANUEL PREGO.



La ambientación está en parte unida a esa técnica donde lo terroso y el color se presta a la valoración de los distintos planos del paisaje. Paisajes abiertos, amplios, con nubes que dejan ver resquicios de luminosidad penetrante, que se dirige con gran fuerza hacia el espectador. La sencillez con que están realizados los paisajes de Bernard Petit prestan ambientación de quietud y de silencio. Los anchos horizontes, los montes suavemente presentes, los arbustos y matorrales salpicados en la tierra y el vigor de los primeros planos, parecen ofrecerse en exclusiva al visitante.

En la exposición de acuarelas que el artista asturiano Alvarez Miranda presentó en los Salones Berkowitsch tuvimos ocasión de ver lo que es la acuarela auténtica, la pintura al agua tantas veces falseada en una fusión de técnicas mixtas que la inquietud y el deseo de investigación de los pintores actuales nos presenta. Pedro Alvarez Miranda, gran soñador identificado con el impresionante paisaje asturiano, ha sido siempre un fiel cultivador del género de la pintura al agua, de la acuarela auténtica. Tal fidelidad se debe, tal vez, a que aprendió bien el procedimiento y por eso lo respeta. No es frecuente ver acuarelas como las de este artista, en las que están presentes las transparencias y las calidades de las superposiciones de pinceladas y manchas. Todo está en los cuadros de Alvarez Miranda con rica insistencia. Los toques de pincel, las precisiones y sombras se identifican con el paisaje asturiano, cuya frondosidad verdosa carga la imagen de barroquismo.

Otra exposición de acuarelas que vimos en Madrid, en la Sala Alcón, fue la de María Reneses. Aquí la técnica de la acuarela no es pura, está fusionada con el dibujo de formas definidas con trazos concretos de rotunda presencia. Las manchas a la aguada y los trazos limpios de un dibujo captado con fidelidad y espontaneidad proporcionan a los cuadros de María Reneses esa sensación de movilidad del paisaje urbano, del viejo casco callejero. Una realidad captada e interpretada.

Como ejemplo de interpretación paisajística queremos traer a esta crónica de exposiciones la referencia de las dos muestras presentadas en el pasado marzo en las Galerías Richelieu y en el Club Urbis por el pintor Vicente Solano. Una técnica a base de espátula que proporciona a los cuadros una capa compacta de color, sobre la que Solano precisa con trazos que definen su identidad. Una visión paisajística que precisa del gran formato, pero que sabe también supeditarse a las pequeñas dimensiones en apuntes encantadores. Este pintor se encuentra en una línea interesante y muy actual, donde la captación del ambiente es muy perseguida.



VICENTE SOLANO.

Dentro de esa observación del paisaje en su doble aspecto de campo y de ciudad recordamos también la exposición que presentó en la Galería Heller Raúl Santos. Se trata de Raúl Santos Viana, hijo de Fermín Santos y hermano de Antonio Santos Viana. (Su madre es también pintora, aunque no recuerde su nombre en estos momentos.) Familia de artistas, de pintores. Raúl Santos Viana tiene un estilo propio, donde la abundancia de materia arrastrada por el soporte es característica. Sin embargo, con ser interesante su técnica muy segura y en plena evolución y búsqueda de efectos y de frutos, nos parece aún más interesante el sentido interpretativo de los escenarios. Se trata de una interpretación muy humanizada, de una interpretación propia, de una sensibilidad muy profunda. Raúl Santos es un enamorado de los paisajes y de los rincones que lleva a sus lienzos. El pintor observa el parque, la plazuela con su monumento en el centro y sus transeúntes, recoge el sentir de todos los protagonistas. En sus cuadros está el paisaje y el hombre integrado a ese paisaje como testimonio vivo de su disfrute.

Queremos destacar también, siquiera sea para dejar constancia de las celebraciones exposicionales, las obras de Cesare Peverelli, presentadas en la Galería Ynguanzo. Peverelli, nacido en Milán en 1922, es un maestro del surrealismo que en su obra presenta caracteres peculiares de tono romántico. Peverelli en su obra se manifiesta tremendamente humano. Su postura no es de ruptura con el pasado, al contrario, se diría ante una colección de sus cuadros que el artista tiene muy en cuenta las vivencias del pasado y las conecta con las realidades del presente. Su intención positiva, esperanzadora, es otro signo muy presente en la pintura de Peverelli.

En la Galería Heller, Pilar Font presentó una colección de óleos. Cuadros preocupados por el espacialismo encerrado. Habitaciones vacías, cerradas por paredes desnudas y un punto de escape en el fondo, punto de evasión de ese espacio encerrado. Como testigo de valoración de este espacialismo, unos objetos, unas bolas de colores que son notas cromáticas únicas en la entonación colorista del cuadro y que sirven, además, para establecer una perspectiva de gran interés.

Otra gran firma que no se mostraba en exposición hacía tiempo es la de Luis García-Ochoa. Su expresionismo acusa-

dísimo se manifestó en esta ocasión de la muestra que presentó en la Galería Biosca bajo la técnica de la acuarela y bajo el tema del paisaje. Paisajes de Andalucía la baja, pueblos blancos, cielos azules de intensos tonos, escenas maríneas... No es que se trate de una exposición que venga a ofrecer datos nuevos en torno al pintor, se trata de una exhibición sin pretensiones novedosas, pero en la que queda patente esa sensibilidad que García-Ochoa posee para poetizar todo lo que acerca a sus cuadros, todo lo que tratan sus pinceles.

Un artista gallego, Manuel Prego, presentó una colección de óleos y de gouaches en la Galería Grin-Gho. Prego no es artista que guste de exhibir demasiadas muestras de su quehacer. Prefiere trabajar ante todo, y fruto de ese trabajo es la rotundidad de sus cuadros. La pintura de Prego tiene una fuerza propia de los grandes maestros. Su obra, dotada de grandes signos de modernidad, presenta un entronque con la buena pintura tenebrista que fue juego de luces y de sombras. Por eso la pintura de Prego se presenta ante todo como eso, como pintura por encima del concepto tiempo y mucho más por encima aún de las modas y de los estilos.

La ambientación y la quietud de las naturalezas muertas de Manuel Prego son de un efecto realista sorprendente. Una mirada atenta a esa sensación visual de realismo nos descubre que ni en las formas ni aun en los colores el artista sigue la realidad. En la obra de Prego, la realidad se hace pintura, se hace interpretación sin grandes saltos ni concesiones a los efectismos. El efectismo no está en la pintura de Manuel Prego, que huye siempre del truco premeditado.

JOSE VEREDAS.



Queremos destacar, aunque sea sólo a modo de referencia, las exposiciones de Cloweiller en la Galería Kreisler, a base de estudios geométricos-plásticos, en donde la geometría no es rígida, sino que aborda el inagotable mundo de la ideación corporal. La muestra de esculturas de Vicente Larrea en la galería Kreisler Dos, escultura de formas fantásticas que parten de un núcleo, realizadas en metales brillantes, lo que contribuye a que la luz ambiente en que se percibe la obra, cobre importancia desigual en cada caso. La exposición de Julián Casado en la Galería Orfila, verdadero esmero de realización del gouache a base de líneas que escalonan las tonalidades de color y crean ámbitos luminosos de mucha categoría. Los estudios que Julián Casado hace en torno a las entonaciones cromáticas de los cuadros de grandes maestros, sin referencia alguna a las formas de esos cuadros, es también un empeño de este artista que hablan de su valía.

Antonio Mesa presentó una exposición de óleos en la Galería Delta, en la que da muestras de un oficio bien aprendido, de un dominio de dibujo y de gran sentido del color. La diversidad de temas que trata ponen de relieve su trayectoria segura y al margen de experiencias más o menos de moda. Antonio Mesa pinta con sencillez, sin preocuparle demasiado parecer más o menos antiguo, más o menos vanguardista. Su impresionismo hace uso de una soltura y de

PILAR SALVADOR.



una utilización de los colores muy de acuerdo con el paisaje de anchos horizontes.

En la Sala Edaf presentó otra muestra de óleos el pintor abulense José Veredas. Unos paisajes muy personales entonados en tierras y verdes apagados, ensombrecidos. No obstante, el artista consigue luminosidad cuando se aprecia el cuadro en su conjunto. Vemos en este artista una huida de todo cuanto suponga concesiones fáciles y un apartamiento de los efectos y trucos.

Pilar Salvador, que expuso en Grifé y Escoda, es una pintora con inquietud. Una inquietud que, de momento, se muestra un poco salvaje sin dominio y arrastrada por una indudable predisposición. Su color, la materia, llegan en muchos casos a imprecisar el dibujo. Con esfuerzo y serenidad puede esta artista dar buenos frutos.

Isabel Sanjuán presentó en la Galería Círculo 2 una colección de esculturas de gran mérito. Una escultura firme, segura, de bloque, muy entroncada con la moderna escultura vasca. Una escultura de murales o para su contemplación en exteriores. Las figuras individuales tienen esa esbeltez y ese aire de la obra de Alberto. Cavidades, perforaciones, materia, aire, en un constante juego de gracia expresiva.

Rafael Pérez Mínguez presentó también una colección de cuadros, óleos y dibujos en la Galería Buades. Se trata de una primera muestra en la que hay mucha ilusión y aunque, en ciernes aún, se presentan una serie de valores plásticos bien definidos. Pérez Mínguez ve los temas bajo el prisma de la cultura. Sus cabezas de damas medievales, de centuriones romanos, de bufones escapados de las obras literarias, tienen una expresión precisa y rica en matices. Hay un contenido humorístico presente en el gesto más o menos rebuscado. La técnica de pincelada espontánea está al servicio del gesto y el color tiene un papel muy primordial en la composición de los cuadros. Las valientes confrontaciones de espacios amplios teñidos de rojos o de amarillos, de verdes y de entonaciones mixtas, es un signo muy peculiar de la pintura de Pérez Mínguez, en la que el artista tiene mucho que decir, y de hecho ya está diciendo, en el aspecto de la composición cromática.

En la Galería Ramón Durán presentó una interesante exposición el pintor Ezequiel. Una exposición muy variada en la que cabe destacar un dibujo bastante perfecto y de gran dominio. Ezequiel, en su evolución y búsqueda de valores expresivos, ha ido transformando su dibujo hacia un expresionismo. En la actual obra de este pintor hay un contenido humorístico, burlón, de crítica hacia convencionalismos que nada o casi nada valen y que, sin embargo, son muy considerados por la sociedad de nuestros días.

Tanto en las composiciones hechas al óleo como en las pinturas dibujadas al pastel, Ezequiel tiene gran seguridad lineal. Su colorido es muy significativo en la ambientación de los temas. En algunos casos en que el artista deja correr su fantasía, cabe situarlo en la línea estética marcada y defendida por Manuel Alcorlo.

La Galería Rottenburg presentó una exposición de Urbano Lugris Vadillo. Un pintor con muchas cualidades y con fantasía para componer soñados escenarios, de colosales dimensiones, ciudades del futuro, ciudades submarinas, monstruos metálicos, todo un mundo de significados un tanto surrealista que Lúgri sitúa fuera del tiempo como algo permanente.



BERNARD PETIT.

Sus entonaciones monocromas dan un aspecto misterioso al mundo que plasma este artista, escenarios de galeotes abandonados, hundidos en fosos submarinos, sin referencia no sólo de tiempos, sino ni de dimensiones. Hay un cierto abuso en el trucaje técnico. Abuso que, por otra parte, creemos innecesario, puesto que Lugris Vadillo domina los problemas de color y de línea y su estética de representaciones y de sentimientos es valioso. La técnica de Lugris a la que me refiero, como se recordará, obedece a incisiones en la materia que muchas veces busca el soporte del cuadro y las limpias líneas entrecruzadas que constituyen el dibujo y adquieren muchas veces valor de filigrana.

La misma Galería Rottenburg presentó una muestra del pintor alemán Hermann Koning. Un expresionismo muy pe-

NUÑEZ DE CELIS.



culiar por cuanto el tratamiento colorista se sale de las directrices seguidas por los expresionistas alemanes. Hermann Koning posee cierto aire orientalista, sobre todo en el trato de los temas florales, que el pintor nos ofrece en medio de un espacio aéreo, muy presente en sus cuadros. Es de apreciar también la obra grabada de este artista alemán afincado en España desde hace años y no por eso influido por la pintura española. Koning es un pintor personal, fiel a su estética, un incansable del dominio y tratamiento de diversos procedimientos de grabación. En los grabados una idea de síntesis, de línea sencilla y continua, expresa todo el contenido de los personajes llevados a sus obras gráficas.

Finalizaremos esta crónica con tres referencias de otros tantos artistas de fama y cultivadores de una obra formal, más o menos imitativa: José Salís, Flores Kaperotxipi y Núñez de Celis.

Una antología de la obra de José Salís se presentó en la Galería Biosca. El pintor vasco, que conociera y trabajara a caballo entre este siglo y el pasado, dejó fiel respuesta a una vocación y a unas cualidades de excepción. La influencia de Sorolla y de los paisajistas que encabezara Haes con sus teorías de pintar el paisaje del natural, hicieron de la obra de Salís un método. Ante sus cuadros se aprecia una visión del paisaje, tanto en sus entonaciones cromáticas como la manera como están realizados, que en muchos casos es un anticipo de las simplificaciones a que la pintura habría de ser sometida después. Hay también en la obra de José Salís un testimonio de esa técnica bien aprendida de los pintores del XIX, una de las épocas en que mejor se ha pintado, técnicamente hablando.

La muestra de Flores Kaperotxipi, otro pintor vasco, presentada en la Galería Gavar, constituye un esfuerzo muy meritorio y eficaz por cuanto Kaperotxipi no es demasiado conocido en su tierra, en España. Marchó hace muchos años a la Argentina, en donde ha vivido y trabajado incansablemente. La distancia de la tierra no ha sido motivo para que Mauricio Flores Kaperotxipi olvide las escenas costumbristas de la tierra vasca. Tipos campesinos, atuendos de las gentes del campo vasco y el paisaje de fondo, son los temas que presentó. Un sello de realidad melancólica preside toda su obra. Los grupos campesinos parecen posar en forzadas posiciones como si con ello el artista hubiese querido perpetuar instantes y tipos de su tierra.

Núñez de Celís no es tampoco un pintor que guste de hacer muchas exposiciones. Ahora hacía cinco años de su última exhibición. Presentó sus paisajes de reciente ejecución en el Salón Cano. Unos paisajes muy interpretados, una interpretación nacida de un sentimiento y de una observación del entorno. En esta ocasión el entorno son los increíbles Picos de Europa, nevados, envueltos de nieblas que medio ocultan las crestas montañosas en brotes primaverales. Francisco Núñez de Celís usa de poca materia quizá para huir del efecto que la abundante materia proporciona o quizá por un alarde de síntesis. La ejecución de la actual pintura de Núñez de Celís, con la apariencia que ofrecen los cuadros en su apareciación a distancia, son dos cosas muy distantes y que sólo se consigue cuando existe, como en este caso, un dominio técnico y dibujístico y una proposición de lo que se pretende conseguir.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

VIDA MUSICAL

El director suizo Pierre Colombo, que se puso al frente de la Orquesta Sinfónica y el Coro de RTV, es un artista bien conocido en el mundo musical, pero que desilusionó algo en Mozart y Debussy. Perjudicó al concierto la inclusión de dos solistas, tan dispares además en instrumentos: la trompa y la guitarra. Sin embargo, fueron muy aplaudidos Luis Morató en el más popular concierto para trompa de Mozart y Ernesto Bitetti, el gran guitarrista argentino, que tuvo que luchar con la desfavorable acústica en la *Fantasia para un gentilhomme*, de Rodrigo.

Fue lucida la actuación de Werner Torkanowsky con la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz, y la *Cuarta*, de Beethoven, más la obertura de *Anacreonte*, de Cherubini, una de las pocas páginas supervivientes del que fue dictador de la música francesa.

Una indisposición de la violinista Josefina Salvador, obligó a Enrique García Asensio a sustituir el *Concierto de estío*, de Rodrigo, por una estupenda versión de la *Sinfonía sevillana*, de Turina. Con esta obra, más la graciosa obertura de *Il signor Bruschino*, de Rossini, y la *Música para cuerda, percusión y celesta*, de Bartok, García Asensio, después de una gira por el extranjero llena de éxitos, consiguió una de las actuaciones más completas y afortunadas al frente de su orquesta. El Coro titular de RTV, Odón Alonso, siempre inquieto y atento a lo que de valioso encuentra en la nueva música, nos ofreció el estreno del *Concierto para quinteto de jazz y orquesta*, de José Nieto, figura bien conocida en el mundo ligero como batería y arreglador. La obra es muy afortunada. Nos muestra a un compositor que domina perfectamente su arte y que ha tratado de buscar más la «integración» que el «diálogo». Nieto tuvo mucho éxito, pese a una cierta limitación que se advirtió —quizá por lo infrecuente del trabajo— en los excelentes «jazzistas»: Wladimiro Bas, Pedro Iturralde, el veterano Joe Moro, David Thomas, norteamericano que pertenece a la plantilla de la orquesta, y el propio autor en la batería. Odón Alonso dirigió luego la cantata *Iván el Terrible*, de Prokofieff —compositor muy favorecido en nuestros programas, junto a otros rusos—, que se resiente un poco de la falta de elaboración desde su primer destino cinematográfico. Destaquemos la labor del coro de RTV, la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, la contralto Norma Lerer y el narrador, el gran Manuel Dicenta.

Zdenek Macal, en la Orquesta Nacional, dirigió una de las obras más significativas de Giörgy Ligeti: *Lontano*, más la *Sinfonía*, de César Franck, y colaboró con Friedrich Gulda, que hizo un maravilloso Mozart. Su vestuario y sus actitudes, tan comentados, son cosa muy secundaria ante su calidad de fenomenal pianista.

Aldo Ceccato ofreció programa ruso, con Shostakovich, Tchaikowsky y el *Segundo concierto*, de Prokofieff, con el pianista Malcolm Frager. Más Tchaikowsky de la primera época y el brillo de las *Fiestas*

romanas, de Respighi, bajo la dirección del mediano artista japonés Michi Inoue. En este programa lució su arte de gran altura nuestro violinista Pedro León, venciendo las dificultades de la obra y las añadidas por el director, en música tan comprometida como el *Concierto para violín y orquesta*, de Strawinsky.

Concierto sinfónico-coral, con el siempre flexible y seguro Orfeón Pamplonés, a cargo de Pedro Pírfano, titular de la Sinfónica de Bilbao. La Orquesta y el Orfeón que ahora dirige José Antonio Huarte, con un buen grupo de solistas: Isabel Garcisanz, Paloma Pérez-Iñigo, Simone Codinas, Isabel Rivas y Hugues Cuenod lograron un triunfo con músicas tan distintas como la cantata *Jesucristo en la Cruz*, quizá la mejor obra de Fernando Remacha, y *El martirio de San Sebastián*, de Debussy, página que señala toda una época.

El Conservatorio sigue su actividad pública, con recitales de alumnos destacados y otros actos, como un programa desarrollado por la Agrupación Nacional de Música de Cámara. En su auditorium se rindió homenaje a Julio Gómez, que tan unido estuvo al Centro, en varios aspectos, durante muchos años. Vicente Spiteri dirigió a la Orquesta del Conservatorio dos obras de Julio Gómez: *Egloga y Suite en la*, más la *Sonatina*, de Francisco Calés Pina, y el *Concierto para dos pianos*, de Mozart, con una gran intervención de Javier Alfonso y su discípula María Teresa de los Angeles.

Los «Lunes de Radio Nacional» siguieron en su línea con un pequeño espectáculo de la siempre sorprendente Cathy Barberian y su estupendo pianista Bruno Canino, en sentido paródico y graciosamente nostálgico; la generación musical del 27, llamada también de la República, tan interesante en su variedad de figuras, apareció con los nombres de Antonio José, Rodolfo y Ernesto Halffter, Bacarisse, Bautista y Gerhard, interpretados por el pianista Joaquín Parra y el Cuarteto Clásico de RTV; la soprano Charlotte Lehmann y el pianista Martin Galling dedicaron su programa al «Otro Wagner», es decir, al de los «lieder» y las páginas para piano; Oriol Martorell, al frente de la Coral Sant Jordi, nos dio una bella serie de páginas polifónicas catalanas.

El fabuloso Emil Gilels llenó el Real con su nombre prestigioso y entusiasmó con un programa que, hace muy poco tiempo, no hubiera sido considerado «de público». Se puede calificar de inolvidable su visita, pues es impresionante contemplar la manera cómo logra, gracias a una grandísima variedad de ataque y un inteligente juego de pedales, resultados de seguridad y musicalidad perfectas. Recordamos su Mozart y su Brahms, pero sobre todo la *Sonata en Si menor*, de Liszt, dicha con un sentido verdaderamente «orquestal» que le da todo su valor como monumento en la historia del piano.

CARLOS GOMEZ AMAT

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Sigue la racha de aperturas de galerías. La Galería Laietana ha abierto con una exposición de Oscar Domínguez. Nacido en 1906, en Tenerife, Oscar Domínguez se marchó en 1927 a París, donde poco después, atraído por el surrealismo, comenzó a pintar dentro de esta tendencia. Cuando se incorporó al movimiento Breton le saludó como «Le dragonnier des Canaries». La amistad entre Breton y Oscar Domínguez hizo posible que en 1935 tuviera lugar en Tenerife una Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por *Gaceta de Arte*.

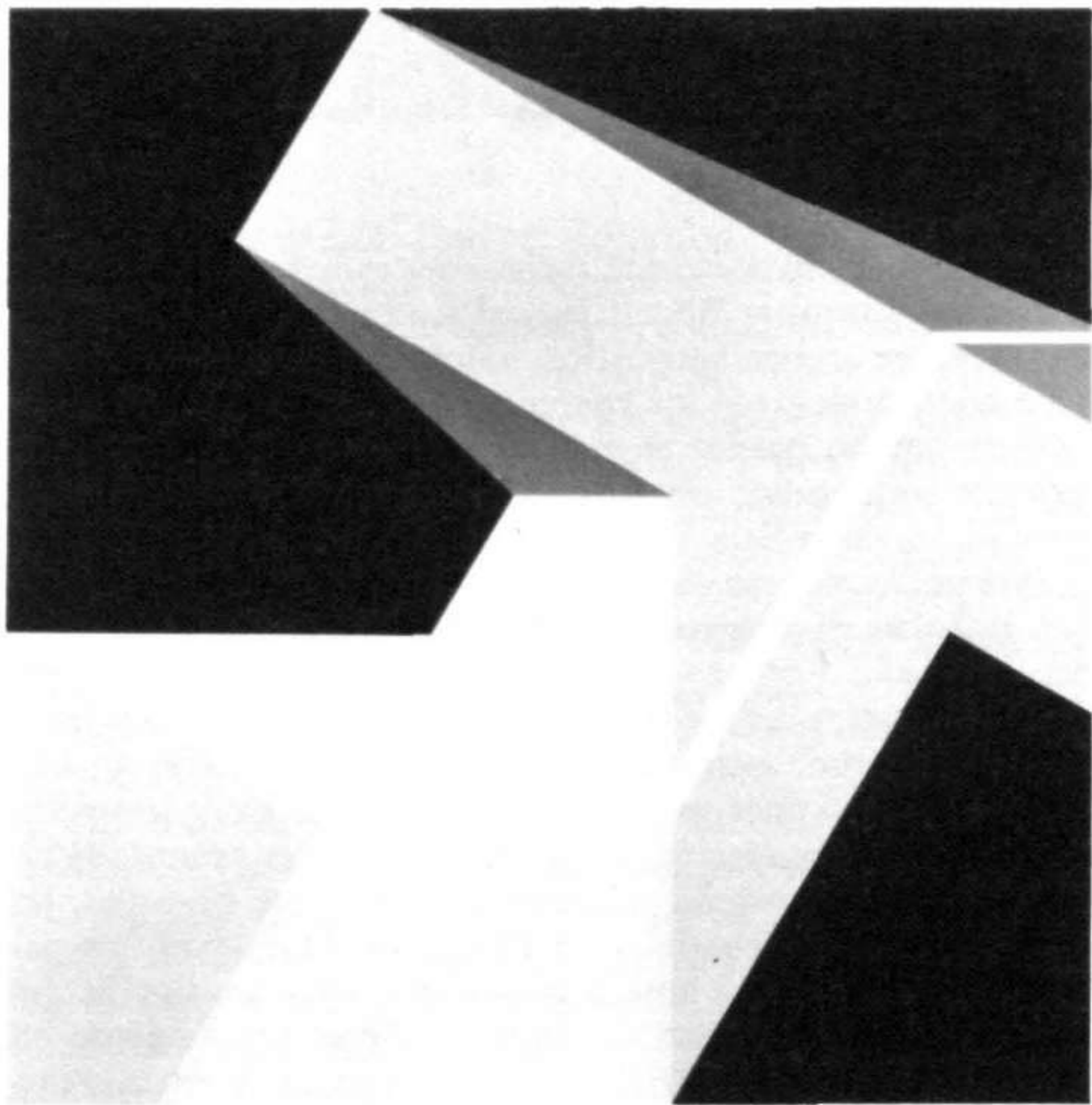
Personaje muy popular en el ambiente artístico de París, gozaba de una aureolada leyenda. Las anécdotas en torno a su persona darían lugar a un sustancioso capítulo, algunas de ellas han pasado a formar parte de la literatura. Pero por encima de lo anecdótico y de lo pintoresco, Oscar Domínguez fue un gran pintor que le dedicó la mayor parte de su esfuerzo al arte, donde dio abundantes muestras de invención. Una de sus creaciones, de la que hay muestra en esta exposición, fue la «decalcomanía», técnica que influyera bastante en Max Ernst. No sólo destacó como pintor, sino que también realizó interesantes esculturas y objetos de inspiración surrealista preconizando algunos aspectos del informalismo, del neo-dadaísmo y otros del arte actual, que surgieron después.

En esta exposición se ha reunido un conjunto espléndido. Bastantes de estos cuadros, que están entre lo más conseguido de este pintor, le son familiares al aficionado porque ha tenido ocasión de verlos reproducidos en distintas ocasiones. Claro es que, aunque la reproducción nos dé una idea, incluso aproximada de la obra, su presencia real es una experiencia mucho más estimuladora. La exposición, que ha reunido cuadros y dibujos, es suficiente para ponernos en comunicación directa con uno de los pintores más interesantes de este siglo, que se sitúa, inmediatamente, a un paso de los grandes maestros. En su pintura hay una tensión no exenta de ternura. Y un sentimiento de lo trágico que es una constante que le acompaña. Al mismo tiempo, su imaginación da en todo momento pruebas de una vitalidad impresionante. Pocos artistas pueden igualársele en este terreno. Extraordinariamente inquieto, exploró en distintos sentidos, y ello da variedad a su obra. Deudor de su tiempo y del medio en el que se desarrolló, hay en sus cuadros ecos de artistas como Picasso, Dalí, Tanguy, Chirico, Magritte, Max Ernst... Pero un indudable acento personal se sobrepone a estas influencias. En sus cuadros, que pueden también recorrerse como parcelas de su autobiografía, abundan los símbolos a los que el paso del tiempo va descubriendo su significado. Y es permanente en ellos una atmósfera que podemos interpretar como una nostalgia, consciente o inconsciente, de su infancia y adolescencia en Tenerife. Así como, con el paso del tiempo, destacan detalles que se relacionan con la enfermedad que le aquejaba y fue agravándose con el paso del tiempo. Murió en París, la noche del 31 de diciembre de 1957, y es, y esta exposición lo confirma una vez más, con Miró, Dalí y Remedios Varo (y también, claro es, algún aspecto de Picasso) uno de los grandes pintores españoles que crearon en etapas importantes de su obra dentro del surrealismo.

La Hermandad Pictórica Aragonesa está formada por los hermanos Vicente y Angel Pascual Rodrigo. Dos muchachos que si entre ambos suman los treinta y cinco años casi seguro que no alcanzan los cuarenta. Hace dos años tuve ocasión de ver un cuadro suyo en Zaragoza y quedé muy gratamente sorprendido del resultado de su trabajo. Lo que he visto ahora en la Sala Vinçon puede decirse que ha superado lo que podía esperar de su obra. Entre los diversos equipos que trabajan en nuestro panorama artístico, éste tiene unas peculiaridades propias y, aunque guarde algunas relaciones con los demás, puede considerársele como un caso más aparte. La juventud, extrema juventud de sus miembros, contribuye a ello, pues en cierto modo puede considerárseles como de otra generación, como representantes avanzados de algo que está por venir, aunque esté ya entre nosotros, en el ambiente plástico del momento. Los hermanos Pascual Rodrigo trabajan con una espontaneidad extraordinaria. Su aportación a la renovación plástica no está propiamente en la novedad de los materiales, sino en usar los nuevos o tradicionales de una manera original y sin preocuparse por alcanzar ningún tipo de novedad, ni tampoco en realizar, en sentido estricto, arte. Actúan con naturalidad y su obra es la trasposición de ellos mismos. Un arte que está abocado a la actualidad, que, en el mejor sentido de la palabra, tiene una aplicación inmediata en la decoración. Y, según las noticias que tengo, próximamente comenzarán a decorar una cafetería en Palma de Mallorca. Aunque han colgado cuadros en la Sala Vinçon, y estos cuadros tienen valor en sí como tales, lo más destacado es el conjunto del montaje, que sitúa al espectador en un divertido laberinto lleno de color y de soluciones felices, con un gran sentido de lo que es el arte popular de altura, realizado por auténticos artistas. Observación e invención se dan la mano en su obra, abierta por su entusiasmo, y por el tiempo que lógicamente tienen por delante, a múltiples posibilidades de desarrollo, aunque lo conseguido, hoy por hoy, es ya importante.

VICENTE Y ANGEL PASCUAL RODRIGO.





RINALDO PALUZZI.

En la extraordinaria línea expositiva de Galería 42, dedicada a obra gráfica, le ha llegado el turno a Bonifacio, que con su conjunto de grabados aparece como uno de nuestros grabadores más interesantes del momento. Sus temas son los de la naturaleza, una naturaleza que expresa en sus gérmenes o en criaturas de diminuto tamaño. Ello es el resultado de su mirada dirigida hacia los detalles de lo viviente. Su trazo seguro recoge la palpitación de insectos, gusanos, fragmentos animales o vegetales que muestran una bullente actividad en un medio que puede ser la superficie o la atmósfera. En su mundo confluye, con las tendencias actuales, un sentido tradicional. Ello hace que a estas obras las podamos relacionar con otras de artistas como Durero o William Blake, salvando las distancias, pero reconociendo una familiaridad de buena ley.

Font Díaz realiza una perfecta adecuación entre sus inquietudes y su afán de búsqueda y su sentido de la armonía y del equilibrio. Su obra acontece como en un lugar ideal en el que confluyeran con una absoluta naturalidad las suscitaciones de la cultura oriental y de la occidental. Posee, como ha puesto de manifiesto en su exposición en la Galería Matisse, un extraordinario gusto para tratar los materiales y para darle sentido al color, todo ello por el camino de la sutileza. Pleno de sentido plástico, sitúa a sus obras cerca de la poesía, por su lirismo. Hasta sus cuadros parece haber llegado la presencia de la naturaleza y nos evocan (no representan) ramas, hierbas, picos, alas... Y ello no supone una evasión de lo real y concreto, sino un sentido afinado para percibirlo y para expresarlo. Así, por ejemplo, su «Homenaje a Manolo Millares» es una realización que está a la altura de su motivo, lo cual, dada la calidad del artista a que se refiere, tiene su importancia. Font Díaz consigue situarse a la altura de lo que se plantea, sin que se noten las huellas del esfuerzo de la creación.

Las esculturas en hierro de Piqué en Galería Leonart siguen la línea que viene desde Gargallo y Julio González. Su obra, tal como dice Corredor Matheos en unas líneas de la presentación del catálogo: «Si tuviéramos que distinguirla por una nota diferenciadora habría que buscarla en su voluntad constructiva. El arquitecto José Piqué, en el terreno escultórico, no deja en cierto modo de jugar con el volumen y con el espacio. Y es fácil apreciar que estas obras son en cierto modo maquetas. Nacen vinculadas a la arquitectura, aspiran a configurar espacios, ámbitos.» Acentuando la línea expresiva tienden a realizarse en sus líneas esenciales, y seguramente ésta es su mejor virtud.

Los dibujos del escultor Subirach, en Galería Arturo Ramón, es un conjunto del quehacer de este artista, en este terreno, entre 1954 y 1974. Es bien sabido que los dibujos de los escultores poseen un toque especial que les distingue. Ello, especialmente en este caso, no supone una razón para su valoración, sino una característica que está al margen de su real valía. Los dibujos expuestos por Subirach tienen un valor por sí mismos, independientemente de lo que él significa como escultor. Le acreditan como un buen cultivador del género y es una faceta para tener en cuenta y añadir a su personalidad. Respecto a su obra de escultor, vienen a ser un equivalente de lo que son los dibujos de Moore respecto de la suya. En los dibujos se muestra extraordinariamente imaginativo, en la línea en que esta circunstancia también se da en su escultura. De esta disciplina aporta un rigor y dominio en el tratamiento de las masas y de los espacios. Con frecuencia obtiene resultados dentro de una atmósfera similar, en cierto modo, a la que logra Max Ernst en dibujos y algunos de sus collages, tal los de la serie «Fiat Modes». Técnica, sentido de las proporciones e imaginación son factores que aporta esta parcela de su trabajo, que desde luego no es una obra menor, sino otro medio de expresión paralelo a la escultura.

Martí Teixidor, «Vitriol», ha publicado un decálogo estético en estos términos: «1. En pintura es ridículo ser coro. 2. Pintar no es mancillar. 3. Decorar es halagar, halagar es mezquino. 4. La pintura no sólo es forma. 5. La solución colectiva engendra la servidumbre. 6. El arte repudia al lacayo. 7. El germen del arte anida en la mente. 8. La grandeza del alma guía la mente. 9. Antes que la obra está el creador de la belleza, y 10. El hombre y la obra son uno: El hombre es arte.» Si en principio son aceptables estos postulados de «Vitriol», resulta que su obra, expuesta en Taller de Picasso, es muy distinta de lo que podrían hacer suponer y está más de acuerdo con su apelativo que con su decálogo. Ella posee una tendencia a criticar despiadadamente, en lo que seguramente hay una motivación dolorosa ante una realidad imperfecta. Tampoco es perfecta su obra que, sin embargo, posee algunos aleccionadores valores que, si en lo sucesivo afirma y perfecciona, pueden hacer de él un interesante pintor realista y satírico.

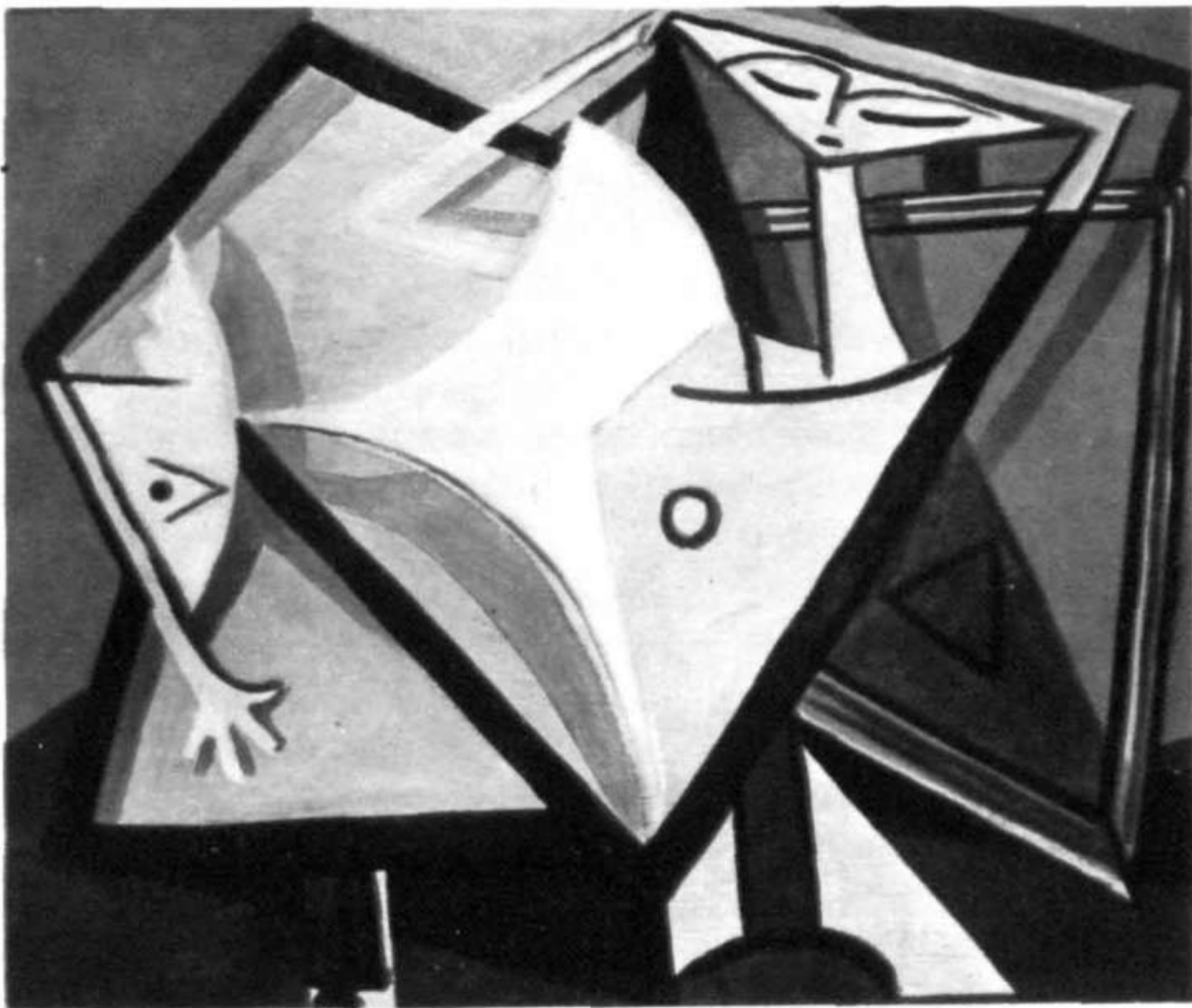
Las obras de Arcadio Blasco, en Sala Gaudí, nos introducen en una dimensión que, como en las de Piranesi, a fuerza de incidir en lo real crean una atmósfera también imaginaria. Los medios que usa para ello aluden claramente a horrores que es capaz de concebir la mente humana y en ocasiones de realizarlos. Este artista está extraordinariamente dotado para crear un ambiente y una tensión, y para introducirnos en un laberinto como si nos paseáramos por los recintos de un desconocido e inquietante castillo, como los

que se describen en la novela gótica. Pues, aunque su obra sea de este tiempo y nos desasosiegue dentro de él, también nos retrotrae a épocas pasadas. Seguramente su mayor mérito, ya que no la creación de la belleza, en sentido estricto, reside en el hecho de ser profundamente original, en que su obra no recuerda a ninguna otra y en que se manifiesta como absolutamente despreocupada de todo lo que signifique arte, en el sentido habitual de la palabra.

En otras salas de amplias dimensiones de la Sala Gaudí ha colgado sus cuadros Agustín Ibarrola. De esta forma, unos cuadros que tienden a ocupar grandes dimensiones han encontrado, si no el adecuado marco idóneo, sí el más aproximado. Esta obra tiende al muralismo. Su lenguaje es recio y simplificado. El pintor, a propósito de su obra, ha advertido: «No es la primera vez que digo verdaderamente entristecido que mi obra es una obra mutilada, incompleta, constantemente restringida entre las fronteras de un cuadro de pequeño formato, en el que se pierde la dimensión humana de la garra plástica y en que se difumina su estructuración especial compleja y elevada.» Esta obra, pues, encontraría su mejor vehículo de expresión en las amplias dimensiones del mural, del que ya tiene las formas, como en la decoración teatral. Recuerdo los decorados que realizó para el estreno de la tragicomedia de Miguel Labordeta, «Oficina de horizonte». De todas formas, a las dimensiones con que cuenta les saca un buen partido. En un espacio no muy grande es capaz de comunicar la sensación de que este espacio es mucho mayor. Extraordinario dibujante, traza las líneas esenciales de sus formas, a las que comunica una gran fuerza expresiva, la misma que comunica al color usado con austeridad. «De su contacto con Vázquez Díaz —dice Corredor Matheos— conservó la voluntad constructiva. Los planos y volúmenes se organizaron desde el principio como una necesidad. Pero no quedan, como en el viejo maestro, estáticos, sino también, desde el principio, se mueven. Viene a continuar la mejor tradición de la pintura vasca encarnada en Arteta...»

El joven artista Gabriel, en su exposición de la Galería Dalla muestra una serie de dibujos en los que está presente la influencia de Ponç. Estimo que esta influencia es positiva,

OSCAR DOMINGUEZ.



pues dado que normalmente los jóvenes, o los no tan jóvenes, suelen acusar, de manera abrumadora, las huellas miméticas de tanta suscitación impersonal como flota en el ambiente, el seguir las huellas o el estímulo de un artista tan independiente y original como Ponç, ya supone una inclinación hacia lo auténtico. Pero, además, estos dibujos, en sí, poseen una real calidad, que dada la juventud de Gabriel nos inclina a alimentar esperanzas sobre su futuro. En ellos la línea expresiva plasma un mundo imaginario que curiosamente tiene también relación con la obra que seguramente desconoce, de una época de Remedios Varo, concretamente de su cuadro «Sobre el techo del mundo». Pintores como Gabriel pueden hacernos esperar que parte del arte de nuestro tiempo busque su inspiración en lo espiritual y lo simbólico en lugar de hacerlo, como sucede con tanta frecuencia, de manera precaria, en la técnica y la publicidad.

La abstracción normativa ha sido el movimiento, o la suma de movimientos contemporáneos, en cierto modo herederos del cubismo, que, frente a los excesos de herencia romántico-expresionista, ha puesto una nota de contención y de austeridad. Pertenecen a lo que Michel Seuphor englobó dentro del «estilo», frente a lo que agrupó como perteneciente al «grito». Las obras de estos artistas corren el peligro, en el que caen con harta frecuencia, de su racionalización frente a lo imaginario, su inclinación a lo decorativo y su vecindad con el tecnicismo. La ausencia, en definitiva, de emoción y la caída en lo ingenioso. Los cuadros de Rinaldo Paluzzi, en Galería de Arte Sarría, superan estos escollos, es decir, poseen los elementos precisos de ellos, ya que entran a formar parte de su esencia, pero además Paluzzi introduce la imaginación y lo emocional. Su arte calibrado y calculado, realizado, por tanto, con una extraordinaria precisión, es creacional, sorprende, no por su ingenio, que lo posee, sino porque es capaz de hacernos olvidar que estamos en el terreno de lo racional e introducirnos en el territorio de la fantasía. Lo geométrico no es una servidumbre para este artista, sino un trampolín desde el que nos catapulta hacia los espacios de la fantasía. Aunque parezcan querer sorprender al espectador adueñándose de su cerebro, y le utilice, sin embargo, éste es un vehículo por el que llega al sentimiento. Sin una humana tensión, estas obras no hubieran sido posibles.

René Metrás, atento a las manifestaciones de la vanguardia plástica ofrece constantemente exposiciones de interés. Con motivo del XVII aniversario de la fundación de «El Paso», ha expuesto obras de Canogar, Chirino, Feito, Millares, Rivera, Saura y Viola, artistas ampliamente conocidos y que, desde aquel momento, vienen cosechando toda clase de éxitos. Visto a la distancia de estos años, podemos apreciar, en este conjunto, cuál ha sido la estimulante influencia que ha ejercido sobre la cultura, no sólo a nivel nacional, sino también más allá de nuestras fronteras, como uno de los movimientos plásticos mundiales más importantes de la postguerra. También podemos apreciar que, guardando todos ellos una acusada personalidad, tienen en conjunto unas relaciones, de grupo o de ambiente, que los unifica. Se trata, pues, de grandes artistas, vigentes e influyentes, que individualmente y como grupo han pasado a la historia de la pintura. La oportunidad de su aparición y de sus arriesgadas búsquedas les ha hecho merecedores de ocupar un destacado lugar.

ANTONIO FDEZ. MOLINA

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

FRANCISCO GUERRERO

El actual momento, en general muy positivo, de la composición española, se caracteriza por la coexistencia de varias generaciones de músicos perfectamente diferenciables y en activo. Dentro de las tendencias más avanzadas, la generación que sigue llamándose por inercia joven, la de los Halffter, De Pablo, Bernaola, Barce, etc., ya ha dejado de ser la última, e incluso otras posteriores ya no son tampoco las últimas llegadas. La última promoción de compositores españoles es la que en estos momentos cuenta veinte y pocos años, un grupo en el que ya se han perfilado varias personalidades capaces de augurar una evolución interesante e incluso con realizaciones ya cumplidas de cierta envergadura. Uno de estos nombres es sin duda el de Francisco Guerrero, joven compositor andaluz que se sitúa a la cabeza de los mejores talentos de su promoción.

Francisco Guerrero nació en Linares en 1951 y su formación musical se efectuó en Palma de Mallorca, Granada y Madrid, ciudad esta última en la que reside actualmente. Sus estudios musicales han sido muy completos, abarcando el contrapunto, la armonía, composición, el piano y el órgano, siendo un excelente ejecutante de estos dos instrumentos. Desde muy temprana edad, Guerrero realiza intentos compositivos, si bien su auténtica producción está fechada por el autor a partir de 1969.

«Mi primera obra como tal es "Facturas", escrita en Granada en 1969 y que obtuvo en esa ciudad el "Premio Manuel de Falla 1970". Era un momento en que me sentía muy atraído por los problemas aleatorios, lo que dio por resultado esta obra que entonces me parecía muy moderna y que está condicionada en cierto modo por el mundo de Webern, considerando a éste como algo muy etéreo y poético, lo que en cierta manera influye en los instrumentos escogidos, entre los que figuran tres flautas, vibráfono, celesta...»

Un campo en el que Francisco Guerrero se ha producido con notable originalidad es el de la música electrónica.

«El primer intento electrónico es "Ordeno cambiar las camelias según se vayan marchitando". Es de 1970 y está realizado con muy pocos medios en una época en la que trabajaba como pianista y por las noches trabajaba en la obra en Radio Popular de Granada. El título de la obra lo tomé de un poema de Juan de Loxa y hay en ella numerosas influencias del propio poema, del ambiente radiofónico, etc. Mi intención era reflejar musicalmente los fenómenos de la coexistencia en nuestro mundo de la era espacial y el subdesarrollo.»

Como practicante del órgano, Francisco Guerrero sintió también la tentación de escribir para este instrumento. Surge así «Da tagte es».

«El título está tomado de Samuel Beckett, aunque la obra no pretende seguir de cerca ningún texto de este escritor. Quería encontrar una nueva ma-

nera de escribir para órgano y así empleo una grafía distinta en la que no se usa pentagrama, sino una división del instrumento por secciones en las que se producen los acontecimientos sonoros. Naturalmente para establecer la partitura me sirvió mucho el conocimiento directo de un instrumento tan particular como es el órgano.»

Tras esta obra, escrita entre 1970-71, vienen dos que se incorporan en alguna manera al mundo de la electrónica.

«"Lo menos importante" es una obra compuesta en 1971 para clave y tres magnetófonos. Con sólo un instrumento consigo una gran amplitud de sonidos gracias a un proceso de grabación y reproducción continua y superpuesta de los acontecimientos sonoros. La idea central es lograr una saturación de acontecimientos a partir de un instrumento considerado como poco sonoro. La otra obra, de 1971-1972, es "Diapsálmata", enteramente electrónica, y pertenece a mi etapa madrileña y a los trabajos que realicé en el Estudio Alea. Es una obra compuesta íntegramente con un sintetizador que quiero usarlo de manera diferente a como se solía trabajar en Alea con los sintetizadores. Aquí toda la materia sonora está muy controlada, en un proceso bastante puntillista y en el que quiero reflejar la manera más usual de producirse sonoramente un sintetizador.»

Los principios no pentagramáticos usados por Guerrero a partir de «Da tagte es» le llevarán a interesarse en una serie de obras por la música gráfica.

«Considero hoy a la música gráfica como algo muy espontáneo y, por consiguiente, muy romántico, ésta es la razón por la que ya no la practico, puesto que me interesa una música más organizada y construida. En todo caso ha sido una etapa útil en mi producción y se inicia con "Kineema", para clarinete y piano, compuesta en 1972. En la misma línea está "Paisaje íntimo", del mismo año, para un piano y tres pianistas o "Poème batteur" para percusión, también de 1972. Esta última, aunque es gráfica, se acerca más a la notación simbólica por la especial concordia que hay entre ciertos grafismos, puntos, etc., con el mundo específico de la percusión. De cualquier manera, mi mejor obra gráfica pienso que es "Los míos ojos fallan en la oscuridad", de 1973. Es tal vez la más sugerente y está escrita para cuatro voces que además incorporan ciertos movimientos prescritos.»

Pese a esta etapa gráfica, Guerrero desarrolla paralelamente un camino hacia una ordenación propia de sus materiales sonoros.

«Con "Xenias pacatas I", para 18 instrumentos de cuerda, escrita entre 1971 y 1972, empieza una música que considero más mía, con más aportacio-



nes personales. Fue una pieza que me llevó mucho tiempo, ya que hasta entonces mi música había sido predominantemente intuitiva y, a partir de esta obra, quiero que sea muy ordenada, aunque naturalmente no con modelos organizativos formularios, sino con organizaciones propias que surgen para cada obra y en relación al material de la misma.»

Esta nueva mentalidad se trasvasa también al campo de la electroacústica.

«"El canto del zyklón B" es una obra electrónica compuesta en 1972 para los Encuentros de Pamplona. El título está tomado de un pasaje de "La indagación", de Peter Weiss, pero no pretendo reflejar musicalmente el texto. La materia sonora está también muy organizada y construida, mi música alcanza en esta obra un grado de disciplina mayor que en otras anteriores.»

La nueva mentalidad organizadora de la música de Guerrero no renuncia por ello a ciertas experiencias de la etapa anterior.

«Con "Nocturno", de 1972-73 y para dos pianos, estuve mucho tiempo trabajando. La realización fue lenta porque quería quedar plenamente satisfecho de la organización frente a una escritura que no era pentagramática, aunque tampoco puede considerarse gráfica. Toda la obra se desarrolla en un movimiento muy rápido.»

Una de las obras más logradas de Guerrero, que ha obtenido espléndidos resultados representando a la música española en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO y en la VIII Bienal de París es «Noa».

«"Noa" está compuesta en 1972 por encargo de Radio Nacional. Está escrita para dos trompetas y dos trombones que realizan una serie de posibilidades de clusters y glissandi no habituales en estos instrumentos. Ello no quiere decir que sean impracticables, como lo prueba la excelente versión de los solistas de la RTVE dirigidos por Odón Alonso que se grabó para París, sino que intento un mundo ordenativo que se salga de los tópicos habituales en esta clase de instrumentos, no bus-

cando la novedad por sí misma, sino por su función musical.»

Este tipo de empleo no habitual de procedimientos instrumentales estará en Guerrero siempre ligado al concepto general de la obra y no a un puro capricho.

«En "Oda", para nueve instrumentos, de 1973, suenan de principio a fin en una serie de golpes staccato y se incorpora también la voz de los instrumentistas. Pero esto no es gratuito, sino que obedece al pensamiento general compositivo como un elemento necesario.»

Para un compositor joven, la experiencia orquestal suele ser un resumen y contraste de la etapa anterior. En Guerrero ello se produce con naturalidad en un momento en el que su obra empieza a madurar.

«En 1973 compongo para gran orquesta "Ecce opus", obra que acaba de ser elegida en Holanda para el Festival Internacional Gaudeamus. Efectivamente es como un resumen de todo lo anterior, una serie de experiencias adquiridas y un intento de determinadas mezclas instrumentales. Los músicos hacen además cosas diversas, también por razones de estructura de la obra.»

Llegada a este punto, la música de Guerrero se orienta hacia la persecución de otros elementos nuevos.

«"La voz eterna", de 1973, puede considerarse como una experiencia sobre el folklore, aunque claro está, no a la manera usual. Está motivada por la tradición musical tibetana, por su sentido religioso y las repeticiones de textos, golpes de percusión irregulares. Las voces graves multiplican hasta el infinito su material por un sistema de grabación directa.»

Un músico español, y andaluz por añadidura, difícilmente puede eludir su confrontación con la guitarra y sus tópicos.

«"Xenias pacatas II" está escrita en 1973-74 para dos guitarras. Quiero en ella huir del tópico, pero no a través de inventar nuevos recursos sonoros, que pienso ya están inventados, sino por una ordenación rigurosa de todo lo que conozco como posible en la guitarra, incluso cosas no muy usuales.»

El final hasta ahora de la experiencia musical de Guerrero es una obra en curso de composición.

«Se llama simplemente "Jondo" y la estoy realizando por encargo de Radio Nacional para el Prix Italia. De nuevo me enfrento con el folklore, en este caso el flamenco, a través del cual quiero hacer un recorrido musical con voces, instrumentos y electrónica. Creo que puede ser un trabajo de interés.»

Es muy posible que esta obra de Guerrero marque otro jalón importante en su carrera musical naciente, pero ya rica en realizaciones. A través de sus palabras y de su obra, se hace sentir una problemática muy variada y profunda a la que su talento de músico irá dando cada vez más un estilo propio capaz de continuar con altura toda la tradición reciente y antigua de la música española. Una fuente de la que procede sin duda el compositor y a la que él seguramente conferirá nuevas posibilidades de continuación.

TOMAS MARCO

NOTICIARIO INTERNACIONAL

MEDALLA DE ORO EN LA BIENAL DE ALEJANDRIA

En la X Bienal de Arte de Alejandría, inaugurada por altas autoridades egipcias, con asistencia del encargado de Negocios de España, señor Villacieros; cónsul general, señor Revenga, y comisario de la participación española, señor Ballester, España ha obtenido la medalla de oro, premio especial extraordinario concedido para conmemorar la décima edición de la Bienal. Además, España ha logrado el primer premio de pintura, el segundo de escultura y el segundo de grabado. Este año participan nueve países mediterráneos: España, Egipto, Chipre, Francia, Grecia, Italia, Líbano, Turquía y Yugoslavia. La participación de nuestro país está formada por nueve artistas: los pintores Agustín Ubeda, Onésimo Ausiones, Juan Gomila, Rolando Campos y Claudio Díaz; el escultor Ramón Muriedas y la grabadora Rosa Biadiu.

El primer premio de pintura ha sido concedido a Juan Gomila, por su obra consistente en un montaje de «cajas-ambientes» de gran tamaño, formada por una serie de cuadros movibles y visibles por ambas caras que se combinan creando paneles, cajas y otras posibilidades. El segundo premio de escultura ha recaído en Ramón Muriedas por su obra «Hombre y mujer sentados», escultura de bronce que integra una personal concepción figurativa que se reviste de formas soñadas y tiene una intención fundamentalmente poética.

El segundo premio de grabado ha sido concedido a Rosa Biadiu por su creación «Castilla», grabado en color, donde se mezclan diferentes técnicas, siendo el resultado de la labor de investigación que su autora lleva a cabo en estos momentos.

El primer premio de escultura fue concedido a Italia; el de grabado, a Yugoslavia, y el de dibujo, a Francia.

VENECIA Y BIZANCIO

El Consejo Superior de las Antigüedades y Bellas Artes de Italia se ha reunido en Roma para examinar

el programa de la Exposición Venecia y Bizancio, que se mostrará en los salones del Palacio Ducal veneciano, del 8 de junio al 30 de septiembre próximos. Se está intensificando el trabajo general de coordinación y perfeccionamiento de la muestra, que ya desde tiempo viene siendo objeto de mayores cuidados por parte de la Comisión de Estudio que preside el asesor de Bellas Artes, doctor Lino Bressan, y de la que forman parte los profesores Bettini, Bettagna, Mazzariol, Muraro, Morassi, Niero, Pallucchini, Pignatti, Rusconi, Valcanover y Zampetti. Con esta comisión colabora un comité internacional del que forman parte los profesores André Grabar, Otto Demus, Víctor Lasareff, Hans Hannloser, Kurt Weitzmann, Mario Salmi, Emanuele Chatzidakis y M. Manoussacas.

El director de la exposición es el profesor Giovanni Mariacheri, con el que colaborará el arquitecto Umberto Franzoi, director del Palacio Ducal. Ambos contarán con la obra conservada en numerosos museos italianos y extranjeros, entre los que figuran los museos de Milán, Bolonia, Brescia, Trieste, Treviso, Zuglio Carnico, etc. La basílica veneciana de San Marcos cederá algunos de sus preciosos objetos conservados en el tesoro basilical, así como el Instituto Helénico de la misma ciudad. La exposición, que se realizará después de múltiples trabajos, constituirá de cierto el acontecimiento cultural más importante en el cuadro de las manifestaciones artísticas venecianas en este año 1974.

SUBASTA POLEMICA EN LONDRES

Pese a los esfuerzos del Gobierno argentino, una valiosa colección de cuadros y dibujos representativos del impresionismo en Francia en los siglos XIX y XX ha sido subastada en la galería londinense de Shoteby por el precio total de 1.973.000 libras esterlinas. El gobierno de Buenos Aires intentó suspender la venta, reclamando las obras de arte que, según una ley de 1973, no se pueden vender en el exterior, pero, al parecer, según manifestación de Shoteby, ningún tribunal

británico puede impedir la venta de obras que fueron sacadas de la Argentina antes de la ley de julio de 1973.

La colección, «ilegalmente exportada», en opinión de las autoridades argentinas, era propiedad del millonario argentino Antonio Santamarina, de noventa años de edad, hijo de un emigrante gallego, de Orense, que fue vicepresidente de la República y Director del Banco Nacional, y a la vez hermano de la fallecida marquesa de la Atalaya Bermeja, doña Angela Santamarina. Su prestigio como coleccionista ha tenido rango internacional y la subasta de una parte de sus fondos artísticos, que fue anónima, atrajo a Londres compradores de todo el mundo, especialmente británicos y norteamericanos.

Entre las obras subastadas figuraba una pintura de Picasso, «Mujer con mandolina», que alcanzó un alto precio, 273.000 libras, el tercero conseguido hasta hoy en las subastas picassianas internacionales. Un cuadro de Toulouse-Lautrec alcanzó un récord mundial para una pintura de este artista: 210.000 libras esterlinas.

Con esta subasta, la casa Shoteby redondeó una de sus jornadas mayormente productivas de su historia. Una de las piezas vendidas en la misma jornada que la colección Santamarina, un jarrón chino de la dinastía Ming, alcanzó la cantidad de 420.000 libras esterlinas.

FUTURO DE LA FUNDACION GULBENKIAN

La nacionalización efectuada por el Estado iraquí de los intereses petrolíferos de la Fundación Calouste Gulbenkian tuvo repercusión inmediata en la vida de esta institución lisboeta de prestigio internacional, aunque, al parecer, la actividad de la Fundación no está comprometida, según informan noticias de prensa, puesto que cuenta con capacidad financiera suficiente para que su futuro no corra peligro. No obstante, se piensa en la necesidad de reformar las estructuras de la institución «restringiendo progresivamente sus actividades», como ya anunció, sin mostrarse alarmado, pero tampoco excesivamente opti-

mista, el presidente de la Fundación, doctor Aceredo Perdigão. La Fundación, afectada gravemente por varias nacionalizaciones, vio disminuir al parecer sus ingresos, además de ser afectada por la inflación de costos de los bienes y servicios. A pesar de esto, añaden los informes de prensa, está preparada administrativamente para vencer esta situación, que es crítica, continuando su actividad como mecenas de las artes y bienhechora de otros sectores como, por ejemplo, los de la educación y salud.

La antigua desenvoltura con que la institución distribuía donativos en el país y en el extranjero ya fue limitada y ciertamente que habrá nuevos procesos en el examen de futuras peticiones. El 5 por ciento del porcentaje del petróleo iraquí desapareció, pero el sueño de Calouste Gulbenkian en perpetuar su nombre a través de la obra efectuada por su Fundación continuará, aunque se limite la cantidad de sus donativos. El arte y los artistas, la educación, la enseñanza y la salud de muchos países europeos, asiáticos y americanos deben la solución de sus problemas difíciles a los subsidios de la Fundación Gulbenkian. La política de nacionalización cortó esa notable fuente de riqueza; sin embargo, una administración, avisa a tiempo, supo procurar otros medios de rendimiento y la famosa institución lisboeta podrá sobrevivir, aunque de una manera menos exuberante en la distribución de sus rentas.

DE NUEVO PICASSO

Una vez más Picasso, y una vez más el problema de su herencia, que dará aún que hablar durante tiempo, puesto que, como ya sabemos, el pleito promovido por sus herederos no se resolverá tan pronto, lo que va a ocasionar algunas perturbaciones en las decisiones tomadas por la viuda e hijo de Picasso en torno al destino de algunos de los fondos artísticos dejados por el gran maestro español, principalmente a la donación hecha al Museo del Louvre.

Sobre esta donación ha dado información una vez más la prensa. En informes transmitidos a España desde París, se dice que la citada donación, que se mostrará en el llamado pabellón del Reloj —sala que fue en tiempos capilla y también exposición de arte musulmán—, plantea un problema de conciencia a los expertos del Louvre. Según Pierre Schneider, de «L'Ex-



CEZANNE. L'ESTAQUE. DONACION PICASSO AL MUSEO DEL LOUVRE.

press», existe tal desigualdad entre las obras que forman esa donación, que se impondría el dominio del sentido común sobre el casi inevitable respeto al mito. Los expertos han pasado revista, una y otra vez, a esa colección y, según parece, los dos cuadros de Joan Miró que figuran en ella son obras juveniles sin la mayor importancia; de los siete lienzos de Matisse, cuatro de ellos son «unos cuadritos que no merecen las alturas del Louvre». En la misma línea de la «admiración escéptica» se sitúan un Gauguin, un Courbet y dos pinturas de Corot, «a cuyas firmas habría que agregarle un signo de interrogación».

La donación Picasso, según Schneider, podía incluirse, con mejor juicio, en un eventual museo dedicado al pintor español y, de este modo, habría ganado más y se justificaría incluso en su disparidad de valores. Como se sabe, el deseo último de Picasso (o el deseo de su viuda, Jacqueline Roque, oportunamente aconsejada, si la donación, como ya algunos entienden, sólo respondió al deseo de frenar las apetencias del fisco en materia de derechos de sucesión) fue el de que esas obras de su donación al Louvre figurasen todas juntas y no hermanadas con las de otros pintores representados en el legado. Todo ello viene a señalar una cierta frustración entre los expertos al comprobar que en la donación picassiana hay de todo, pero que ese todo no responde a la categoría de la pinacoteca a que está destinada. La donación no es una colección de colecciones como se había dicho en los primeros momentos. Y ahora sólo cabe pechar con la realidad que no es —señalan los informes de prensa— tan mollar como se creía. Ni mucho menos.

EUGENIO VUCHETICH

Uno de los más importantes escultores de la Unión Soviética, Eugenio Vuchetich, ha fallecido en

Moscú, después de larga enfermedad, a los sesenta y cinco años. El jefe del partido, Leónidas Bresnef; el presidente, Nicolai Podgorny; el primer ministro, Alexei Kosygin, y demás miembros del Politburó firmaron un texto oficial redactado en alabanza de las obras artísticas de Vuchetich.

La pieza de mayores proporciones realizada por el artista ahora fallecido es el complejo escultórico erigido en Volgograd en honor de los muertos de la Unión Soviética en la batalla de Stalingrado. También fue autor del monumento dedicado a los soldados del ejército rojo en el Berlín occidental. Pero probablemente la obra más conocida de Vuchetich es la composición alegórica *La transformación de las espadas en arados*, que se levanta junto al edificio de las Naciones Unidas en Nueva York. Vuchetich era escultor exponente del realismo oficial de la doctrina socialista.

FERIA DE BASILEA

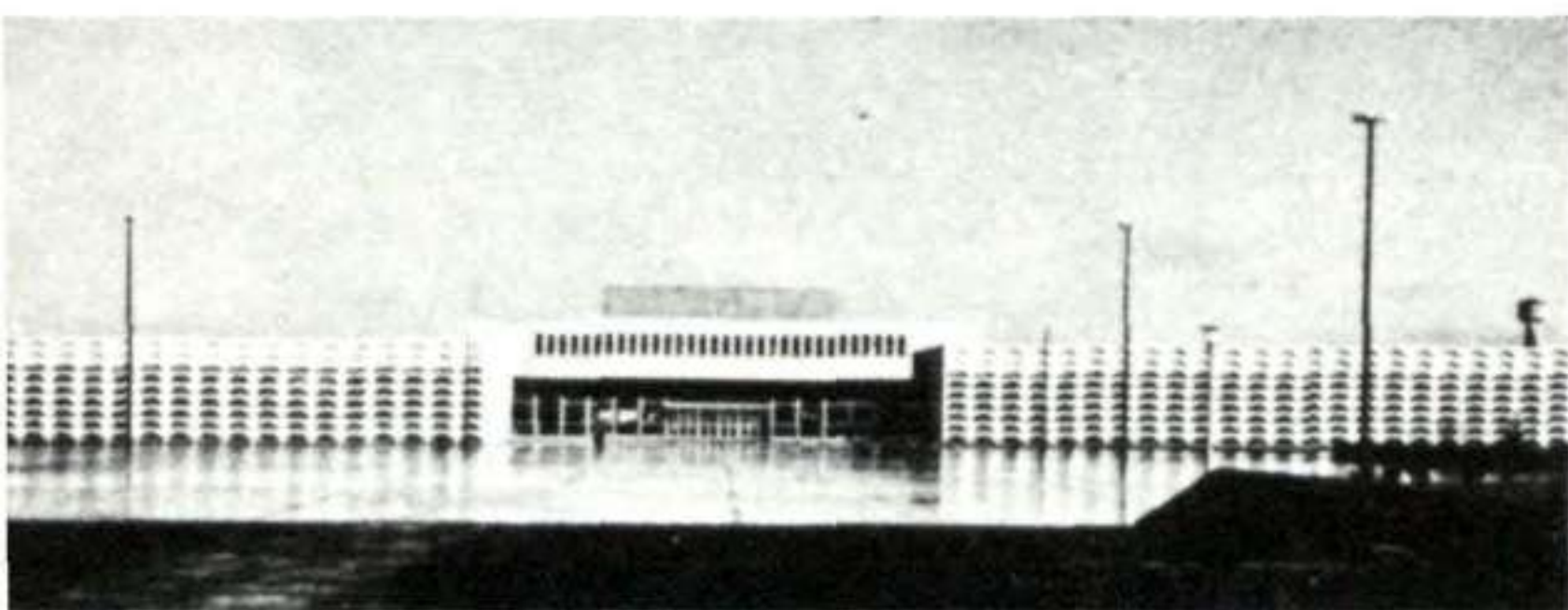
La XV Feria Suiza de Arte y Antigüedades se celebrará en los días 9 a 19 de mayo en la ciudad de Basilea, organizada por el Sindicato suizo de anticuarios y comerciantes de arte, que garantiza la autenticidad de todas las obras que se presenten en la Feria, ofrecidas en su nueva edición a lo largo de 49 stands, seis más que en 1973.

La Feria ofrecerá, como en anteriores ediciones, lo más representativo del comercio suizo del arte, desde la antigüedad a mediados del siglo XIX, tanto europeo como del Asia Oriental y América Central. Los muebles clásicos y las antigüedades se presentarán en 25 stands. Dieciocho comerciantes ofrecerán cuadros, dibujos y esculturas; quince, artes aplicadas, orfebrería, porcelanas, vidriería, etc., de procedencia suiza; ocho presentarán relojes; siete, objetos de Asia Oriental; cuatro, joyas; tres, miniaturas, y otros tres, arte antiguo del Próximo Oriente.

En el hall de entrada a la Feria, el Museo de Historia de Basilea ofrecerá un importante conjunto de sus fondos, para mostrar la relación que existe entre el comercio del arte y la obra museal.

TRES NOTICIAS FRANCESAS DE ARQUITECTURA

— El Premio Nacional de Arquitectura, «Escuadra de plata», ha sido concedido a Jean Monge, arquitecto-jefe de edificios civiles



FACHADA PRINCIPAL DEL CONJUNTO UNIVERSITARIO DE POITIERS. ARQUITECTO, JEAN MONGE.

y palacios nacionales, por la construcción de la Biblioteca de la Facultad de Derecho y Letras de la Universidad de Poitiers. El premio había de ser necesariamente otorgado al realizador de una biblioteca.

Jean Monge ha sido distinguido por un trabajo que «ofrece un ejemplo de lo que puede ser la arquitectura cuando la técnica se pone al servicio del arte y de los hombres».

— El Museo de Bellas Artes de Saint-Denis, en la región parisense, será instalado dentro de tres años en el antiguo convento de carmelitas, construido en el siglo XVII. Cuando este conjunto arquitectónico esté restaurado, constituirá un marco prestigioso para las colecciones del Museo, que por falta de lugar no pueden ser expuestas íntegramente. Los edificios conventuales se componen de un claustro época Luis XIII, con un jardín poblado de árboles; quince celdas monacales y una iglesia construida en el siglo XVIII por Mique, el arquitecto de los Trianones de Versalles. Posteriormente, el restaurador se propone restaurar el pabellón en que Luis XV vivía todos los meses cuando visitaba a su hija Luisa, carmelita en Saint-Denis. Las obras en un primer plazo consistirán en la reparación de:

* Un ala en la que se expondrán los vestigios arqueológicos de la región (épocas romana, merovingia y gótica).

* Un cuerpo de edificio, en el que se presentará el importante fondo Paul Eluard (manuscritos, libros, retratos y recuerdos personales del poeta, nacido en Saint-Denis en 1895) y también las colecciones de arte contemporáneo.

Posteriormente, todo el conjunto será ordenado para poder presentar toda clase de manifestaciones artísticas, conferencias, conciertos, exposiciones al aire libre, etc.

— La Caja Nacional de Monumentos Históricos y de Lugares se preocupa cada vez más de realizar

la inserción de los conjuntos arquitectónicos antiguos en la vida actual. Una de las fórmulas más eficaces consiste en volverlos a dar una función próxima de la que ha motivado su construcción, lo que les reintegra e incorpora a la vida económica y cultural de la región donde están ubicados.

Para realizar este programa, la Caja Nacional de Monumentos Históricos y Lugares creó en 1972 la Asociación francesa de centros culturales de reunión y estancia. Este organismo se encarga de dar a conocer la existencia de estos monumentos, de administrarlos, de incrementar la difusión y de favorecer los intercambios de asociaciones nacionales o internacionales similares. Estos centros, que en su mayor parte están instalados en edificios conventuales, se prestan muy principalmente a la organización de coloquios, seminarios o jornadas de estudio, etc. Dichos monumentos, cuya función primera era la de favorecer el estudio y el recogimiento, ofrecen hoy a los visitantes condiciones de albergue y de trabajo ideales para los fines aquí buscados.

La Asociación propone actualmente para su transformación los siguientes monumentos: Abadía de Royaumont, cercana a París, del siglo XIII; Abadía de Sénanque (Vaucluse), del siglo XII; Abadía de Prémontrés, en Pont-à-Mousson (Moselle), del siglo XVIII; antiguo Convento Real en Saint-Maximin, en Provenza, del siglo XIII; las Salinas de Ledoux, en Arc-et-Senans (Doubs), del siglo XVIII, y la Abadía de Fontevault (Maine-et-Loire), de los siglos XI-XVIII.

PLANES PARA LA DOCUMENTA 6

La Documenta, uno de los acontecimientos más significativos del arte contemporáneo, tendrá lugar por sexta vez en Kassel, en 1976. Desde que el 8 de octubre de 1972 cerró sus puertas la quinta versión de la Documenta, y se ha allanado definitivamente la discusión en torno a su déficit y a quién debía pagarlo, los iniciadores de este «museo de los cien días» se han puesto de nuevo manos a la obra para añadir un nuevo eslabón a la cadena de las exposiciones mostradas desde 1955.

Animador y motor de esta nueva versión es, como de las anteriores, el profesor de Kassel Arnold Bode, quien cuenta en la actualidad setenta y tres años de edad.

La concepción por él bosquejada para la Sexta Documenta divide a la misma en tres partes: En el primer apartado se mostrará una visión retrospectiva de la línea de evolución artística a lo largo de las anteriores versiones.

El segundo (y parte principal) está dedicado al arte contemporáneo, bajo los tres aspectos de contenido, forma y objeto.

La parte más difícil, pero también más fascinante, de la Sexta Documenta debe ser la «Documenta urbana», proyectada ya en 1972, pero que no llegó a realizarse plenamente.

EL CUBISMO, ACTUALIDAD

Los Museos Municipales de Arte Moderno de París y Burdeos organizaron recientemente una interesante y nutrida exposición dedicada al cubismo, uno de los principales movimientos artísticos de nuestro siglo. Han figurado en ella obras de Picasso, Braque, Juan Gris, María Blanchard, La Fresnaye, Gleizes, Lhote, Metzinger, Oliezes y otros muchos artistas. Son de gran interés las aportaciones que a la exposición hicieron otros museos de París y el de Praga, así como algunas colecciones particulares.

Picasso y Braque fueron los inventores del cubismo, pero fue Juan Gris quien lo llevó al mayor rigor formal. El genial pintor madrileño juega siempre con un reducido número de elementos formales (periódico, naipes, copa, pipa, etc.), realizando sus maravillosos cuadros de forma parecida a como un compositor, con sólo siete notas, armoniza las piezas musicales.

AYUDA INTERNACIONAL A VENECIA

Los trabajos de restauración llevados a cabo hasta el momento en monumentos y obras de arte de Venecia han sido financiados en lo esencial por organizaciones privadas y no por organismos oficiales. Así se deduce de un balance provisional publicado recientemente por la UNESCO bajo el título «Venice restored» (Venecia restaurada). Según las comprobaciones de la UNESCO, la campaña internacional de salvación ha aportado a la ciudad de las lagunas entre 1967-1971 alrededor de 165 millones de pesetas. Más de la mitad de dicho importe procede de donaciones norteamericanas.

BIMILENARIO DEL ACUEDUCTO SEGOVIANO

El vertido en el cauce original del acueducto, por un representante de la ciudad de Roma, de un recipiente de agua del río Tíber, será el acto central de la conmemoración del bimilenario del acueducto, que Segovia, capital y provincia, va a celebrar a lo largo del año. Los actos dieron comienzo los pasados días con la entrega de una réplica de la Loba Capitolina, que el Commune de Roma regaló al Ayuntamiento de Segovia en prueba de amistad.

Ha sido también constituido el Patronato nacional para la conmemoración del bimilenario y pregón de las actividades, a cargo del marqués de Lozoya, segoviano de pro. A la vez, coincidiendo con la exposición itinerante, «El Acueducto y su circunstancia», que la Dirección General de Relaciones Culturales ha organizado en el Instituto de España en Roma, el Ayuntamiento de Segovia entregará en la capital italiana un sillar del Acueducto.

Está programada para el mes de junio una exposición etnológica y documental que bajo el título de «Representaciones iconográficas del Acueducto de Segovia», englobará una serie de tales manifestaciones en toda clase de materiales. Hacia finales de julio estará abierta al público una exposición antológica de arte hispano-romano. Para el mes de junio está prevista la celebración de un festival internacional folklórico itinerante. Grupos de siete países europeos y dos españoles actuarán en las localidades de Turégano, Pedraza de la Sierra, Sepúlveda, Riaza, Ayllón, Cuéllar, Coca y Segovia. Está también prevista la celebración de un festival internacional, con ciclos de música orquestal, teatro clásico y ballet clásico español.

RATIFICACION DE MONUMENTALIDAD PARA EL ESCORIAL

El Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial debe cumplir la sentencia del Tribunal Supremo contra el recurso contencioso-administrativo interpuesto por la corporación

escorialense, por la que se ratificaba la Orden de 8 de julio de 1971 del Ministerio de Educación y Ciencia, en la que se declaraban monumento histórico-artístico varias zonas del Real Sitio. Contra esta orden recurrió el Ayuntamiento por vía contencioso-administrativa y el Tribunal Supremo emitió fallo por el que se desestima el recurso y se confirma así la decisión del Ministerio. La Orden del Ministerio de Educación y Ciencia por la que se insta al Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial a que se cumpla la sentencia ha sido ya publicada en el «Boletín Oficial del Estado».

MEDALLA DE ORO AL MERITO EN LAS BELLAS ARTES

En el renacido «Boletín Informativo de la Asociación Española de Pintores y Escultores» correspondiente al pasado mes de abril se daba noticia de la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes a don Ramón Falcón, persona entrañablemente ligada a nuestra revista. Gustosamente reproducimos la noticia, al mismo tiempo que nos adherimos a cuanto en ésta se dice.

«Don Ramón Falcón Rodríguez, Subdirector general de Bellas Artes, ha sido galardonado con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas



Artes. Pocas veces se puede ser más justos en la concesión de una condecoración como en este caso. Falcón Rodríguez es un hombre lleno de valores, gran amigo de esta Asociación y de cuantas labores se encaucen hacia la positiva acción y difusión de las Bellas Artes. Su labor al frente de la Subdirección General de Bellas Artes es fructífera, laboriosa y callada, porque Ramón Falcón es uno de esos hombres que hacen cosas y cosas importantes y sabe permanecer en la sombra. No obstante esa modestia, este galardón llega a su poder con toda justicia. Con estas líneas nuestra enhorabuena más entusiasta y una vez más nuestro agradecimiento por todo cuanto le debemos.»

PIEDRA 100.000 DE LA SAGRADA FAMILIA

Ha sido colocada en el templo barcelonés de la Sagrada Familia la piedra número cien mil en la fachada de la Pasión. Los arquitectos de las obras esperan poder ofrecer en el verano de 1975 los cuatro campanarios totalmente terminados. En torno al acontecimiento y haciendo historia del suceso que provocó la fundación del templo de la Sagrada Familia, la prensa barcelonesa informa que la obra grandiosa de Gaudí tuvo su origen en la piedad de un hombre del pueblo. El impresor y librero barcelonés, Josep Rocabella y Verdaguer, movido por sus sentimientos cristianos —dice el «Diario de Barcelona»—, fundó la Asociación Espiritual de Devotos de San José, el año de 1866, año en que también inició la edición de «El propagador de la devoción de San José», revista que aún ahora continúa publicándose bajo el nombre de «Templo». Después viajó a Roma para ofrecer al Papa una escultura en plata que representaba a la Sagrada Familia y, de regreso a Barcelona, concibió la idea de erigir un templo inspirado en la devoción josefina. Abrió una suscripción popular y en 1881 fue posible la adquisición de unos terrenos y firmar la escritura de compra de la cuadrícula comprendida entre las calles de Provenza y Mallorca, Marina y Cer-

deña. El barrio se conocía entonces por el Poblet, denominación que aún conocen los antiguos barceloneses, pero que ha perdido mucha fuerza. Existían pocas casas de vecindad, huertas y algunas pequeñas fábricas en lo que ahora es lugar de alto índice de concentración urbana.

El proyecto de templo se encargó en primer lugar al arquitecto Francisco del Villar y el 19 de marzo de 1882, festividad de San José, se colocó la primera piedra. Pero tiempo después, debido a discrepancias por cuestiones técnicas, dimitió el arquitecto. Tras algunas vacilaciones, se encargó la dirección a Antonio Gaudí. Este, nacido en 1852, tenía entonces treinta y un años y halló en la edificación del templo la obra de su vida, aunque sabía que no iba a verla concluida. A su muerte, por fatal accidente —fue arrollado por un tranvía el 10 de junio de 1926— estaba casi levantado uno de los cuatro campanarios de la fachada del Nacimiento. Esta es la que se considera como obra más directa y personal de Gaudí, aunque, debido a que por su forma de trabajar y a diversas circunstancias históricas, se perdieron bastantes planos y en la actualidad es difícil precisar con exactitud cuáles eran sus propósitos arquitectónicos. Ello fue motivo de diversas polémicas sobre la conveniencia de continuar las obras en función del templo y de la obra colectiva que ello representa, o la conservación como obra artística de lo hecho bajo la inspiración directa de Gaudí. En 1965 se hizo público un documento firmado por destacados intelectuales catalanes y arquitectos de todo el mundo en el que se aboga por la segunda de estas posturas. La Junta del Templo contestó con un documento en el que se declaraba que los «planos, dibujos y maquetas originales de Gaudí justifican la continuidad de la Sagrada Familia». La oposición intentó resucitarse en 1971, con la rueda de prensa de jóvenes arquitectos, pero sin que la opinión llegara a hacerse general. Las obras continuaron a un mayor ritmo del de décadas anteriores.

PALACIO DE LIRIA

El Ministerio de Educación y Ciencia ha declarado monumento histórico-artístico, de carácter nacional, al Palacio madrileño de Liria, con la colección de obras artísticas que de la casa ducal de Alba, hoy propietaria de dicho palacio, se conservan en el mismo. La

tutela de este monumento, que queda bajo la protección del Estado, será ejercida por el Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes.

El Palacio de Liria, encargado por el tercer duque de Berwick y Liria (títulos hoy en la casa de Alba), fue construido por Ventura Rodríguez en colaboración con otros arquitectos. Surgió entonces una gran obra del neoclásico que, con el tiempo, se vería incrementada con los tesoros artísticos que en él se encerrarían. Al parecer, fueron dieciocho años de construcción, puesto que la primera piedra se colocó en 1762 y el palacio fue inaugurado en 1780. El palacio está situado dentro de un parque con fachada principal a la calle de la Princesa y a espaldas del cuartel del Conde-Duque; en su fachada, de dos pisos, resaltan columnas y pilastras toscanas y un entablamento en el que figuran los escudos de armas de los Liria-Berwick.

El decimoséptimo duque de Alba reunió en el palacio lo que perduraba del inmenso tesoro artístico de las casas de Berwick, Alba e Híjar, al que se adicionó la herencia de su tía, la emperatriz Eugenia de Montijo, que falleció en este palacio.

El edificio sufrió a través del tiempo muchas vicisitudes. En 1936, como consecuencia de nuestra guerra civil, fue incendiado, pudiendo salvarse sus tesoros artísticos. Veinte años después, debidamente reconstruido por el arquitecto inglés Lutyens, la duquesa de Alba daba cuenta del proceso histórico del monumento y de los deseos de su padre para que se levantara de nuevo y pudiera ser visitado por cuantos lo desearan.

Entre las obras de arte existentes habría que destacar un tapiz flamenco de la serie Troya fechado en el siglo xv, que es la pieza más antigua de la colección; cuadros de Tiziano, Fra Angélico, Rubens, Velázquez, El Greco, Goya, Ribera, Zurbarán, Murillo, Perugino, Veronés, Bassano, Teniers, Andrea del Sarto, Guido Reni, Guercino, Rembrandt, Reynolds, así como pintura moderna, en su mayor parte retratos de los últimos duques de Alba.

CACERES: MERCADO DE ARTESANIA

Un nuevo mercado de artesanía española, que hace el número 26 de la Red Nacional, ha sido inau-

gurado en Cáceres. Este nuevo Mercado pertenece al grupo de los que la Empresa Nacional de Artesanía abre un régimen de conciertos con organismos y entidades públicas. El de Cáceres, instalado en el viejo palacio de la calle de San Antón, se ha realizado gracias a la colaboración entre la Diputación Provincial y la Empresa Nacional de Artesanía.

Se ha conservado la traza esencial del edificio, incorporando al mismo algunos elementos de restauración, para subrayar su enlace con el tiempo histórico que prevalece en el perfil característico del casco antiguo de Cáceres. Al propio tiempo se han incorporado los elementos indispensables para conseguir una mejor valoración de los objetos de artesanía expuestos al público. El nuevo mercado de artesanía de la capital cacereña, al tiempo de servir de lugar de exhibición y venta de la artesanía española, será a la vez el centro promotor de la Empresa Nacional para su acción sobre la valiosa artesanía de la provincia de Cáceres, en trance de extinción en algunos de sus sectores más característicos.

EL ARTE EN EL SELLO DE CORREOS

Las autoridades filatélicas españolas han dado noticia en la Casa de la Moneda de Madrid de la Exposición Mundial de Filatelia que se celebrará en la capital española en abril del próximo año 1975 y en la que se presentarán más de quinientos expositores. El acontecimiento va a permitir, de modo singular, estudiar no sólo las relaciones del sello de correos con el arte, sino su propia condición de obra artística, no debidamente conocida hasta hoy ni, naturalmente, incorporada a la historiografía artística de más de medio siglo atrás.

La última exposición mundial filatélica se celebró en Barcelona en 1960. La próxima de 1975 coincidirá con el CXXV aniversario del primer sello de correos español. También está prevista la celebración de asambleas y congresos de importantes asociaciones filatélicas de rango internacional, pertenecientes tanto a la rama del coleccionismo como a la de los comerciantes, publicistas y expertos filatélicos. Ya clausurada la exposición se celebrará el XLIV Congreso de la Federación Internacional de Filate-

lia, organizador de esta exhibición «España 75».

La primera emisión filatélica de anuncio de la Exposición ha sido ya puesta a la venta. En los primeros días de diciembre se editará una serie de tarjetas con estampas clásicas de Madrid. La tercera de las emisiones inaugurará el programa del año 1975. La última de las emisiones se emitirá el 4 de abril del año próximo y constará de ocho sellos dedicados al tema de la orfebrería española. A la vez se han convocado tres concursos dedicados a este suceso filatélico, uno de los cuales corresponde a uno de los carteles anunciadores de la Exposición, con premios de 80.000, 40.000 y 20.000 pesetas.

PREMIOS DE LA CRITICA

El escultor José María Subirachs y el pintor Manuel Capdevila han sido galardonados con el Premio de la Crítica de arte de Barcelona, galardón que se concede anualmente en relación con las exposiciones celebradas en la Ciudad Condal. Es ésta la primera vez que en una misma edición el premio recae en dos artistas, puesto que no se des hizo el empate del jurado y hubo necesidad de repartir el galardón, que es totalmente honorífico.

A la vez, en Madrid, la Asociación Española de Críticos de Arte concedió también el Premio Lázaro Galdiano, correspondiente a 1973, por la labor histórica y crítica en pro del arte, a don Juan Antonio Gaya Nuño, y el Premio Camón Aznar, a un artículo o estudio sobre tema artístico, a don Carlos Antonio Areán.

EL RETABLO DE SAN PEDRO DE TEJADA

El 16 de marzo ingresaron en el Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes de Burgos nueve espléndidas tablas hispano-flamencas de finales del siglo xv procedentes del antiguo y desaparecido retablo de la iglesia románica de San Pedro de Tejada, que pertenece al pueblecito burgalés de Puenteareñas, en el valle de Valdivielso. Todas las características indican que deben ser catalogadas dentro de la Escuela de Oña y pintadas por un maestro anónimo conocido con el nombre de maestro de Burgos.

Han sido adquiridas por la Dirección General de Bellas Artes por un importe de siete millones setecientas mil pesetas, hallándose ya expuestas en la sala XIII del Museo.



HOMENAJE A MILLARES

En el pasado mes de mayo se celebró, en Las Palmas de Gran Canaria, un homenaje a Manolo Millares, organizado y patrocinado por la Caja Insular de Ahorros.

El Ballet Gelu Barbu presentó «Historia Natural», con música de Luis de Pablo. El mismo Gelu Barbu tuvo a su cargo la dirección general y la coreografía.

«La dimensión sin fronteras de la obra gótica de Manolo Millares —se dice en el programa, magníficamente concebido y realizado para tal ocasión— ha impulsado a su ciudad natal a buscar formas memoriales y de tributo que respondan no sólo a la categoría del universal pintor, sino a la propia dinámica de su creación artística.»

Como fondo del escenario se utilizaron dos grandes pinturas de Millares. «El pintor, el compositor y el coreógrafo confluyen en el nexo de la contemporaneidad, en la abstracción e incluso en el simbolismo semántico.»

MONUMENTOS NACIONALES

Con anterioridad al ya citado Palacio de Liria, reciente monumento histórico-artístico de carácter nacional, en Consejo de Ministros han sido declarados monumentos histórico-artísticos, igualmente nacionales, el Real Instituto Jovellanos de Gijón y el convento de las Descalzas Reales de Valladolid.

También por decreto y por acuerdo del Consejo de Ministros, se declaró de utilidad pública a efectos de expropiación la adquisición de determinadas casas adosadas a la muralla de la localidad tarraconense de Montblanch, monumento histórico-artístico, para su mejor conservación y restauración.

— Se declaró monumento histórico-artístico de carácter nacional la iglesia de Santa María del Castillo de Fuentesauco (Zamora), construcción renacentista-herreriana del siglo xvi, con planta de cruz latina y única y amplia nave. Se caracteriza por su sobriedad, puesto que carece en su casi totalidad de adornos, salvo los que le prestan las líneas de su arquitectura, cuyo clasicismo sólo lo rompe la esbelta torre, de construcción posterior.

— El «Boletín Oficial del Estado» ha publicado una orden del Ministerio de Educación y Ciencia por la que se declara monumento provincial de interés histórico-artístico la iglesia de la Vera Cruz, enclavada en la localidad cacereña de Santa Cruz de la Sierra. La iglesia de la Vera Cruz fue construida en el último tercio del siglo xv y la primera mitad del xvi. Consta de una sola nave dividida en tres tramos y rematada con cabecera cubierta por bóveda de crucería semihexagonal.

— El Consejo de Ministros ha declarado monumento nacional histórico-artístico el convento de las Concepcionistas Franciscanas de la

villa toledana de Escalona. El monasterio fue fundado en 1521 por el marqués de Villena; su iglesia es renacentista, tiene una bella portada plateresca y conserva a los pies del presbiterio dos laudas sepulcrales de mármol talladas por artistas desconocidos singularmente interesantes. El refectorio conserva un púlpito pentagonal gótico-mudéjar sobre el que predicó San Vicente Ferrer, y su claustro es también de notable factura arquitectónica.

— Por otra parte, la ciudad riojana de Haro, según informes de prensa, ha recibido con desagrado el anuncio de la incoación del expediente para su declaración de conjunto histórico-artístico, temerosas las gentes de los perjuicios que podría ocasionar tal declaración en el desarrollo económico-social de Haro. (Temores, en verdad, totalmente infundados, puesto que la monumentalidad de las ciudades no compromete en modo alguno su desarrollo, por pujante y brillante que él sea, sino, al contrario, le ampara en sus aciertos y le protege de sus posibles errores.)

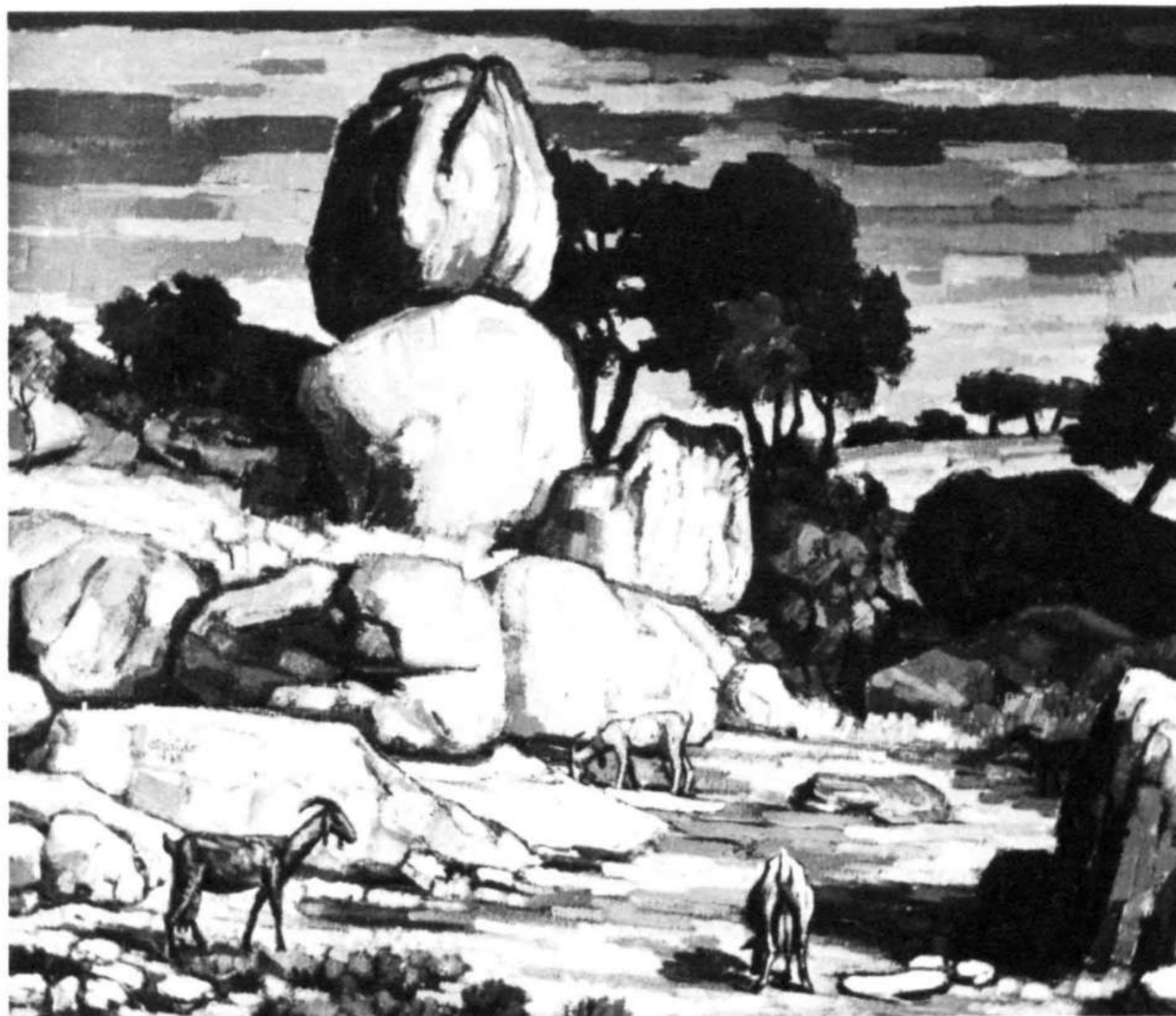
DOLMEN DE ORDUÑA

El Dolmen de Orduña, descubierta hace algunos años y con una antigüedad de cuarenta siglos, ha desaparecido a consecuencia de las labores realizadas en su lugar —destinadas a una plantación de pinos— por las grandes máquinas excavadoras, que trituraron literalmente el dolmen sin dejar la menor señal del mismo. El monumento se encontraba ubicado en las proximidades del cruce de las carreteras vizcaínas que van a Belandía y a Legóñ. La prensa bilbaína, dando noticia del suceso, señala que, «ahora que se quiere defender la ecología, manteniendo la herencia biológica de la naturaleza que hemos recibido y estamos en plan de desbaratar, también hay que salir al paso y levantar la voz por nuestros humildes monumentos prehistóricos».

ABRAIDO DEL REY, EN SALAMANCA

El pasado mes expuso, en el salmantino palacio de Garci Grande, cuarenta y tres de sus óleos el pintor Abraido del Rey.

Paisajes urbanos y campesinos, bodegones y figuras son sus temas más frecuentes, tratados, como explica el profesor Antonio Lucas Verdú, con «armoniosas pinceladas, honestas de fondo y forma, sin mengua ni sobra, porque Abraido



ABRAIDO DEL REY. PEÑAS Y CABRAS.

ha inventado —encontrado— el justo perfil del momento, el sutil hado de la persona, el tálamo alado vegetal, o el tintineo frágil que armoniza, sonoro, un bodegón».

Abraido del Rey, en su callado hacer, nos da una gran lección de humanidad y de arte, poco frecuente en nuestros días. En silencio, ahí está una obra que proclama las grandes calidades logradas por el artista a lo largo de muchos años de estudio y trabajo.

LOS «AMIGOS DEL MUSEO DE ESTOCOLMO», EN ESPAÑA

Los «Amigos del Museo de Estocolmo», asociación dedicada a incrementar los fondos de la gran pinacoteca escandinava, visitan actualmente España, comprendiendo su itinerario las ciudades de Madrid, Segovia, Avila, Salamanca, Tordesillas, Valladolid, León, Ponferrada y Santiago de Compostela.

Esta entidad, que fue presidida por el propio Rey Gustavo Adolfo VI hasta su fallecimiento, celebraba sus reuniones en el mismo palacio real y, aparte de la adquisición de obras de arte, se dedica también a divulgar el conocimiento de la gran pinacoteca de Suecia por medio de publicaciones y de conferencias.

Los visitantes tienen por guía al hispanista sueco doctor Carl Hermarch, que fue intendente del Museo de Estocolmo y que actualmente reside en San Pedro de Alcántara (Málaga), donde escribe una obra fundamental sobre la orfebrería europea.

EXPOSICIONES

López Alarcón ha expuesto del día 4 al 18 de mayo en la Galería Estil, de Valencia. El pintor de Albacete ha presentado 33 óleos, en su mayoría paisajes castellanos y levantinos. Formidable colorista, hay en sus obras esa perfecta unidad del artista formado. Su obra, que algunos sitúan dentro del neoimpresionismo del mejor estilo, con colores vivos y llenos de intensidad —sin pasar por el desgaste de la paleta—, tienen un gran aliento y emotividad.

También en Valencia, en la Galería Nike, Agustín Hernández ha expuesto del día 2 al 18 de mayo de 1974. Agustín Hernández tiene retratos, figuras en composición, paisajes. Una pintura donde se cobijan sujetos naturales, sin disimulos ni pudores. Expresionismo de verdad, de seres vivos, recios, característicos. En la misma Galería Nike, del día 20 de mayo al 5 de

junio, Palomar, artista valenciano, ha presentado una exposición compuesta de óleos, dibujos a tintas y guaches.

Carola Torres presenta en la Galería Doble, de Valencia, una magnífica exposición de sus tapices, realizados dentro de la más pura tradición de procedimientos, sobre cartones originales de Chillida, Tapiés, Millares, Saura, Guinovart y otros de diseño propio. Su obra muestra una sabia vinculación entre el arte de nuestros días y nuestra tradición de siempre.

Julián Carboneras, pintor conquinense, presenta 25 óleos en la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. En esta ocasión su exposición reúne varios géneros, entre paisajes, bodegones, flores y figuras.

En el Museo de Logroño, Carmelo Méndiz presentó, del día 2 al 11 de mayo de 1974, una exposición de óleos y dibujos.

En la Sala Toba, Cuenca, José María Kaydeda expone una gran muestra de su «pintura climática». La de José María Kaydeda es una búsqueda reposada en la que las formas, los perfiles, el color, están pensados en función creadora, diferenciada y nueva.

La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid ha celebrado del 14 de mayo al 6 de junio, en las salas del Museo de Pintura, la exposición de las obras seleccionadas para el Premio Nacional Valladolid, de acuarela.

NUEVOS MUSEOS

— Un Museo del Libro y de las Artes Gráficas va a ser creado en Barcelona para dar mayor realce a los actos conmemorativos del V Centenario de la Imprenta. La creación del Museo, anunciada con motivo de la constitución de la Junta organizadora de los actos conmemorativos en Cataluña, servirá, además, para tener un recuerdo permanente de dicha celebración, esperándose que instituciones y organismos culturales colaboren con el Ayuntamiento de Barcelona para dar a dicho Museo del Libro y de las Artes Gráficas las dimensiones y el valor máximos.

— En una de las reuniones habidas en Pontevedra por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, se dio cuenta de la creación del Museo Diocesano de Tuy y de los primeros trabajos realizados en el mismo, así como de la propuesta del Museo de Pontevedra sobre el edificio que podría servir



ALBERTO DUCE.

para albergar un Museo de Artes Populares y de la Ciencia en tierra gallega.

— La Diputación Provincial de Burgos ha acordado la creación de un Museo Etnográfico de Castilla, que tendrá su sede en el antiguo edificio del Real Consulado del Mar, propiedad de la Corporación. Dicho edificio, construido en el siglo XVI, será objeto de mejoras y reformas para su acondicionamiento por un valor de más de un millón de pesetas.

— Ha sido inaugurada en el Museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú, una nueva sala de pintura formada por los cuadros que constituyen la total decoración de las salas del café de la sociedad Fomento Villanovés, cedidos ahora en depósito por dicha sociedad a la Junta del Patronato de la Biblioteca Museo Balaguer, para su permanente exposición en una de las salas del Museo de la Fundación. Las pinturas que se exponen en la nueva sala, que se denominará «Café del Fomento», constituyen un conjunto de quince cuadros pintados entre 1925 y 1926, cinco por Joaquín Mir, cuatro por Alejandro de Cabanyes, dos por Martín Torrents y cuatro por Enrique Cristóbal Ricart, que fueron realizados expresamente para la decoración de las salas del citado café.

PREMIO CIRCULO 2

En el VIII Concurso «Premio Círculo 2» de minicadros y miniesculturitas han sido otorgados los siguientes premios: Pintura: primer premio, de 25.000 pesetas y



EDUARDO SERRA SUBIRA.

medalla de oro, a Alberto Duce, por su obra «Composición»; segundo premio, medalla de plata, a Ahmed Nawar, por su obra «La nueva esperanza»; mención especial a Juan Montesinos, por su obra «Desnudo en el espejo». Escultura: Primer premio, de 25.000 pesetas y medalla de oro, a Eduard Serra Subira, por su obra «Hombre y mujer»; segundo premio, medalla de plata, a Mariano Guerrero Corrales, por su obra «Manos»; y mención especial a Rodolfo Conesa, por su obra «Torso».

Participaron en la exposición 184 artistas, con 258 obras.

HERENCIA PICASSO

Al margen de la información que recogeremos en nuestro Noticiero extranjero, referida a la herencia de Pablo Picasso, damos noticia de que Barcelona recibirá parte de la herencia del gran pintor malagueño, según ha manifestado en la misma Ciudad Condal el hijo del pintor, Pablo Picasso, quien anunció a la vez que se dará a conocer públicamente tal decisión una vez que hayan sido resueltos los trámites de herencia actualmente en curso. El hijo de Picasso hará al Museo Municipal de Artes de Barcelona una donación de obras originales de su padre correspondientes a sus bienes personales y por propia iniciativa, en reconocimiento del amor de Pablo Picasso por Barcelona y como homenaje del famoso pintor a la ciudad en donde vivió los años anteriores a la instalación definitiva en París y en donde fallecieron sus padres.

BIBLIOGRAFIA

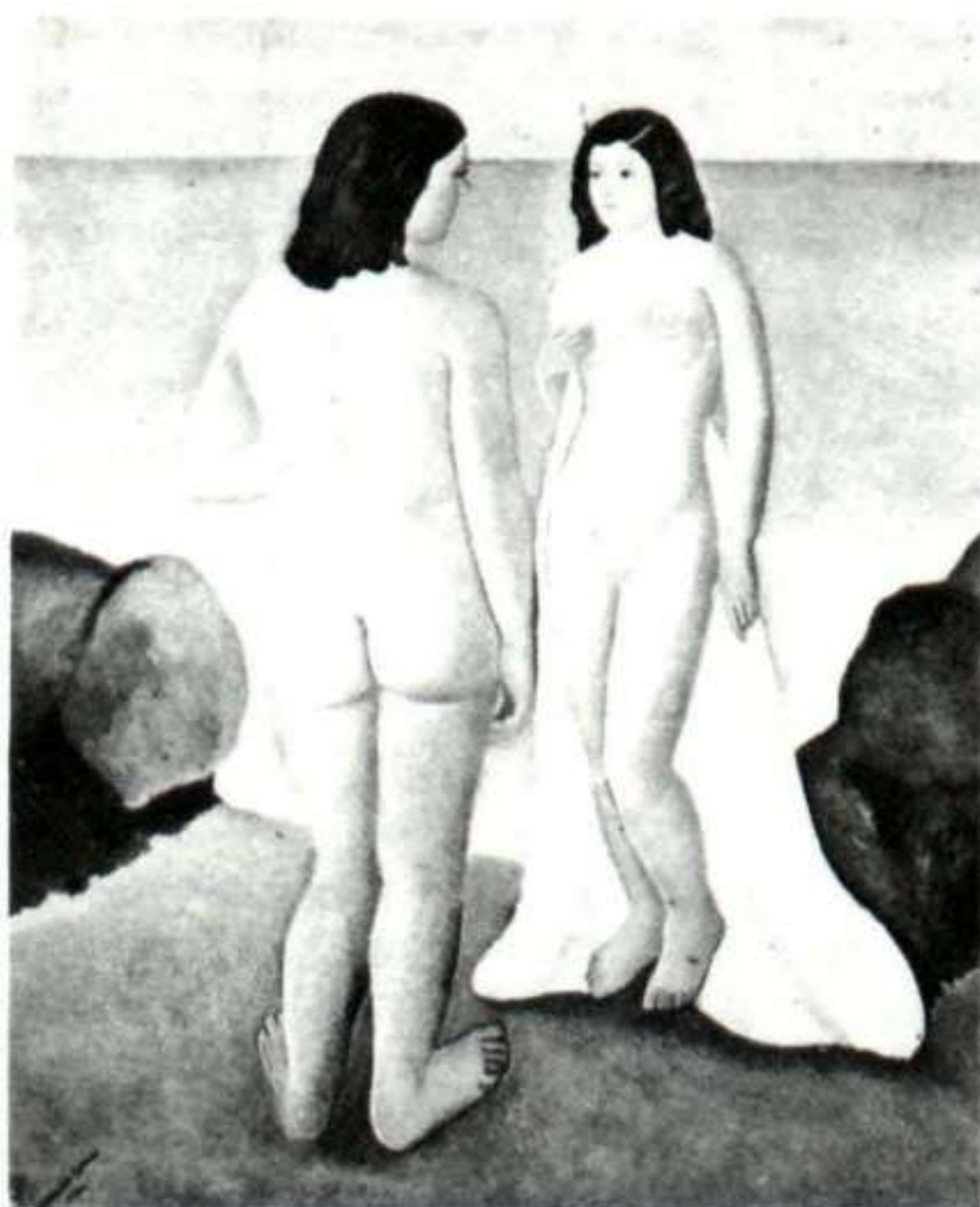
CARLOS AREÁN. «JUAN NAVARRO RAMÓN».

SALA GAUDI Y GALERIA DE LUIS. MADRID, 1973.

Procede destacar, en principio, la noble tarea editorial de estas dos galerías, barcelonesa, una, y madrileña, otra, por lo que supone su esfuerzo en pro de un mejor conocimiento de nuestros artistas. Mejor y más amplio, pues, qué duda cabe, el simple programa de una exposición es efímero y sólo llega a manos de quienes la visitan. El libro permanece y vuela fuera de la sala.

Carlos Areán nos presenta —en sendos capítulos— la vida y la obra de este pintor nacido en Alicante, reconocido en todo el mundo. Con la precisión que le caracteriza, Areán señala siete valores comunes en el hacer de Navarro Ramón, que se aprecian tanto en sus obras figurativas neopuntillistas de 1929 como en las abstracciones de 1973: la matización del color; la melodía de la línea; la paradójica tenuidad consistente de la factura; la seguridad flotante de sus ritmos y de sueltos encadenamientos de formas; la transfiguración mágica de la realidad circundante; la penetración onírica, pero jamás insistida, en las entrañas del subconsciente; una atmósfera lírica que envuelve a todos sus lienzos y que se funde tan entrañablemente con sus resonancias mágicas y oníricas, que acaba por ser inseparable de ellas.

Estudia el autor estas características comunes y sintetiza con el término «distinción» todo el hacer de Navarro Ramón. Acertado en su sobriedad y en sus matices es el análisis de la actual pintura de Navarro Ramón, con el que Areán cierra el libro.



Edición muy cuidada, ampliamente ilustrada, con texto en español e inglés.

M. S.

VICENTE AGUILERA CERNI: «POSIBILIDAD E IMPOSIBILIDAD DEL ARTE».

ED. FERNANDO TORRES. VALENCIA, 1973.

Recoge Aguilera Cerni en este volumen quince ensayos breves publicados a lo largo de diecisiete años en diversas revistas, nacionales y extranjeras. Sigue, pues, el criterio adoptado ya en *El arte impugnado* (1969) para revivir comentarios todavía vigentes. Es claro que un artículo escrito para su inclusión en determinada revista ha de referirse casi obligatoriamente a un tema de actualidad; dado que el arte se encuentra hoy en ebullición, los criterios con que se le juzga están sujetos a variaciones que incluso pueden llegar a su radicalidad. La estética de nuestro tiempo tiene por norma el cambio, y parece ser que nadie quiere supeditarse a unas categorías universales e intemporales.

Por todo ello, los artículos que abordan la problemática más actual a veces quedan envejecidos poco después de su aparición. En todo caso, cuando se han planteado los problemas artísticos con exigencia, conocimiento histórico y rigor crítico, mantienen su vigencia más allá de los mismos movimientos que originaron tales cuestiones. No vamos a descubrir ahora que Aguilera Cerni posee todos esos requisitos; por ello, un comentario suyo a una bienal artística, editado en el momento en que se celebrara, llega a desafiar el recuerdo que tengamos sobre la exposición estricta, para presentar y explicar las motivaciones de tendencias o de obras concretas.

Carecemos aún de la perspectiva necesaria para echar una mirada totalizadora en torno a los estilos actuales. Aguilera Cerni se apoya en el contexto sociocultural y en las opiniones de los mismos artistas, con el fin de aproximarse lo más cerca posible a la raíz creadora de las tendencias. Abundan en estos artículos las preguntas, los planteamientos interrogadores, que a continuación intenta contestar.

Divide el libro en tres secciones: la primera ofrece una colección de artículos en torno a problemas técnicos del arte; la segunda acoge críticas sobre tres bienales (la cuarta de San Marino y las 35 y 36 de Venecia) y los pintores Canogar (por cierto que la cubierta del vo-

lumen reproduce una de sus obras) y el Equipo Realidad; finalmente, en la tercera parte se presentan consideraciones sobre las tendencias estéticas de hoy. La armonización de tales artículos viene dada por la tendencia a clarificar un solo y mismo asunto: la muerte y resurrección (¿o no?) del arte en nuestros días. Propone temas de discusión, añade ideas propias y cita opiniones ajenas. La validez del planteamiento se conserva. Soluciones no se ofrecen, sólo vías de comprensión; la solución, como en los pasatiempos del diario, vendrá mañana. Por ser artículos publicados entre 1956 y 1973, es natural que aparezcan repeticiones, ya que no contradicciones.

El autor de *La aventura creadora* sitúa el fenómeno artístico en su tiempo, en su cultura y en su comercialización. Cuando lo que entendemos por arte «coexiste», pero no «convive» con la realidad de nuestras sociedades, es que algo sucede, y es deber del crítico examinarlo. Si la pintura y la escultura suelen hallarse cautivas de las galerías comerciales, sometidas a la internacionalidad de los sistemas de ventas, y si estas galerías especulan financieramente con ellas, parece presumible que se ha alterado la funcionalidad de la actividad artística en el cuerpo social.

Las tensiones y contradicciones del arte de hoy, su evolución iniciada como un acelerado proceso de renovaciones y autonegaciones, le acercan a su desaparición. No muere el sentido de la apreciación estética, sino la categoría de los objetos artísticos. Cada corriente estética nueva niega todo lo precedente; la contradicción está en la esencia del quehacer artístico de nuestro tiempo. Se han impugnado todos los valores históricos, certificando su defunción. Han muerto las concepciones históricas de las actividades humanas llamadas artísticas: el arte es un fantasma. Tales son las fronteras de la actualidad, por las que Aguilera Cerni lleva al lector. El recorrido es sugestivo, como puede suponerse por lo apuntado. De donde se deduce que la tarea del crítico no ha descendido absolutamente de categoría, pese a todo.

A. V.

ANTON EHRENZWEIG: «EL ORDEN OCULTO DEL ARTE».

EDITORIAL LABOR. MADRID, 1973.

En esta obra se traza una panorámica del psicoanálisis del arte. Pero el

autor, que es catedrático de Educación Artística en la Universidad de Londres, no se limita a una interpretación psicoanalítica, sino que llega mucho más allá, y en su obra se tratan temas no sólo relacionados con la creación artística, sino también con la educación para el arte y por el arte. Como afirma en el prefacio del libro, se trata de un «enfoque sincrético».

En la primera parte se pasa revista a la visión infantil del mundo. ¿Cómo concibe el mundo la mente infantil? He aquí uno de los temas que ha preocupado al psicoanálisis, pero también a la psicología genética: la «fantasía inconsciente» que priva en el niño no distingue entre opuestos, no articula el espacio y el tiempo de la manera que nos es conocida, y deja que todos los límites fijos se entremezclen en una caótica barahúnda de formas.

Pero ¿es que es únicamente la fantasía inconsciente la que interviene en el arte y concretamente en la cosmovisión artística del niño? Ya en el estudio de las creaciones artísticas del niño, y especialmente en sus dibujos, se va dando hacia los ocho años de edad un cambio drástico.

El autor critica las teorías de la Gestalt y afirma que las formas no son realidades que se presentan de una manera inmediata a la perfección, sino que exigen, por el contrario, una labor de entrenamiento. Además, es un error pensar que el niño no es capaz de captar totalidades como no sea las Gestalten que capta el adulto. Si la teoría de la Gestalt fuese correcta y nuestro primer percatarnos de la realidad fuese de carácter analítico más bien que sincrético, la dificultad para identificar los objetos sería enorme. El que seamos capaces de prescindir con tal facilidad del cambio y pérdida incesante del detalle abstracto se debe seguramente a la misteriosa captación sincrética de la figura total, captación que puede ser hipersensible a los rasgos individuales mientras ignora el irrelevante esquema abstracto. Es un error, por consiguiente, hablar de la primitiva visión del niño diciendo que es incapaz de analizar las formas abstractas; más bien se trata de una facultad superior, mejor dotada para el reconocimiento instantáneo de los objetos individuales.

Concluye diciendo que la psicología de la percepción inconsciente está aún por escribirse; y está aún por escribirse —añadiríamos nosotros— porque se ha escrito ya una psicología de la percepción consciente que intenta ignorar la primera, pero las consecuencias sobre la enseñanza del arte son catastróficas.

En el capítulo segundo habla de dos clases de atención. El verdadero artista, dice el autor, «estará de acuerdo con el psicoanalista en que nada que pertenezca a un producto del espíritu humano puede tacharse de insignificante, accidental, y en que, por lo menos a un nivel consciente, la evaluación usual ha de invertirse. Cualquier detalle que quizá a primera vista parece insignificante, accidental, puede muy bien contener un simbolismo inconsciente de enorme trascendencia». La obra de arte es, pues,

viene impuesta por el conjunto de conocimientos y de experiencias que recuerda el artista. El artista decide en último término la morfogénesis de la obra de arte; si el inconsciente le brinda una materia prima, si esa materia algo más que lo que percibe la atención consciente.

En un tercer capítulo nos habla el autor con suficiente extensión de la captación inconsciente. ¿Qué es esta captación? Unos estudios realizados por Fisher han revelado que cuando se proyectan taquistoscópicamente figuras ambiguas como las de Rubin en el «inconsciente», se establece una coincidencia de lo opuesto: el sujeto capta simultáneamente ambos perfiles, sin que parezca una distinción entre figura y fondo.

A continuación, pasa revista a la función del ego creador que alterna de una manera fructífera entre las modalidades diferenciadas e indiferenciadas de su actuación.

En la segunda parte, el autor se enfrenta con la problemática del conflicto creativo; en uno de los capítulos de esta parte, el que hace el número cuatro, se habla del motivo fecundo o el accidente feliz. ¿Cuál es el motivo verdaderamente fecundo? Aquel que tiene con frecuencia una estructura incompleta y vaga, ese motivo en virtud de su estructura indiferenciada rehúsa «frecuentemente» la inmediata satisfacción estética y, para justificarse, apunta hacia su interior desarrollo en el futuro. Cuando el artista adopta soluciones fáciles, imágenes demasiado nítidas, es que se está extraviando.

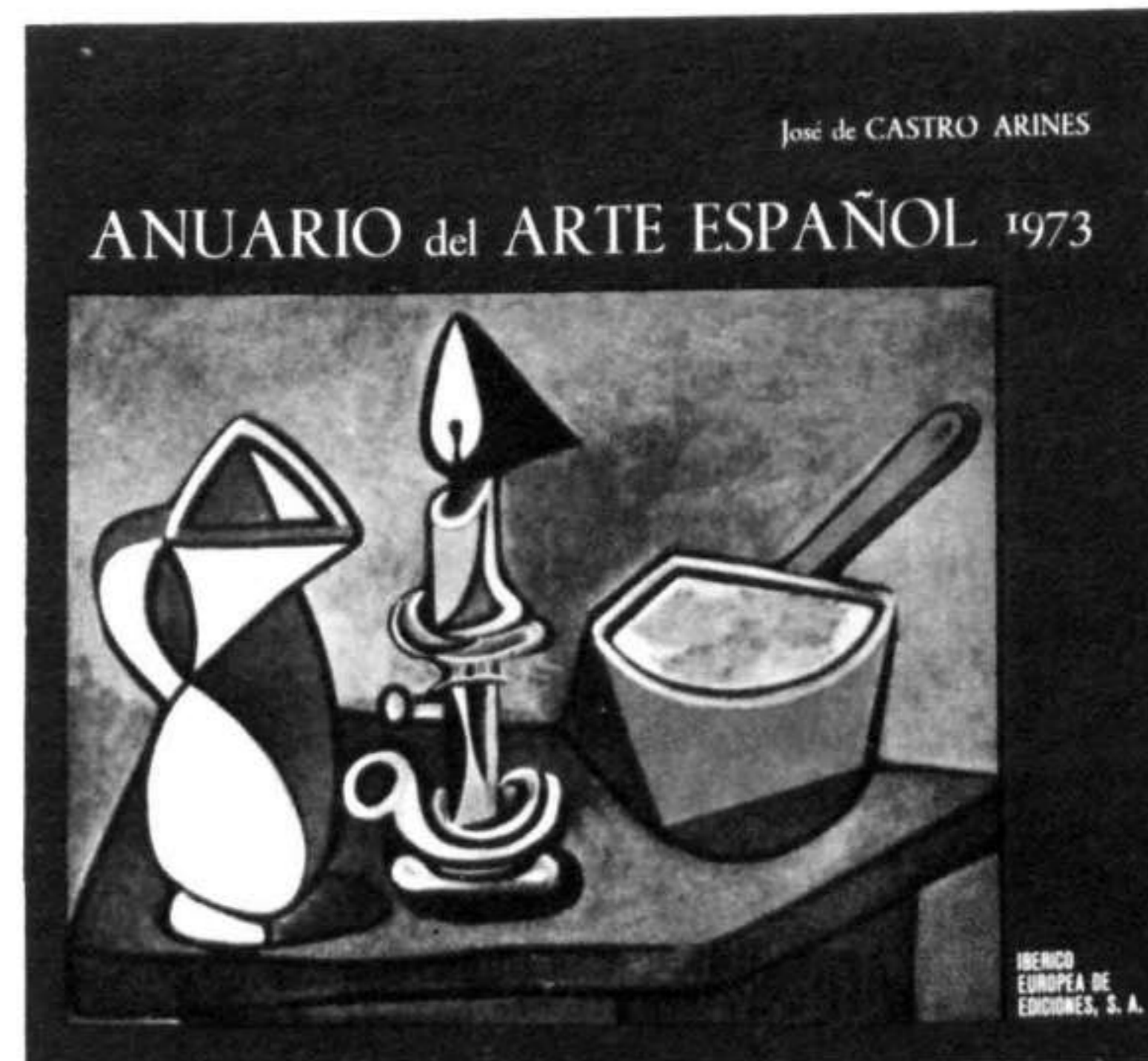
En el capítulo quinto se habla de la fragmentación del arte moderno. El arte moderno intenta desgarrarnos, luchar contra nuestra sensibilidad normal. Este desgarramiento se debe al espíritu de surrealismo. Hasta el advenimiento del arte moderno, toda innovación era un enriquecimiento de una perspectiva tradicional.

Ahora bien, esta furia se ha ido debilitando, y hoy el arte moderno de vanguardia plantea un nuevo tradicionalismo, un reverenciar o sentir los valores.

En el capítulo sexto se habla de la «fábrica interior». ¿Qué es esta fábrica interior? Es el lugar donde se gesta la obra de arte.

Los restantes párrafos de este libro, realmente iluminador como obra de arte que es, son interesantes también. «El orden oculto del arte» nos deja en la mente un sabor de irracionalidad, de disminución del papel básico que juega el Yo en la génesis artística. Da la impresión de que el artista se mueve como un «zombi», limitándose a gesticular lo que una voz interior le está anunciando. Es la pluma a la que se halla sometida la criatura automática o a los dictámenes de una fuerza sobrenatural que le inspira. En la medida que interviene la conciencia —nos dice Ehrenzweig—, la obra de arte deviene menos auténtica.

Pero esto no es así: si la obra de arte surge de las profundidades del inconsciente, si en un nivel preconscious sufre ya un proceso de condensación, es el Yo consciente el que brinda una forma definitiva. Esta forma definitiva



prima sufre ya una transformación antes de alcanzar su nivel consciente, es en éste en donde el buril actúa de una manera implacable, terminando de transformar el caos en cosmos.

A. A. V.

JOSE DE CASTRO ARINES. «ANUARIO DEL ARTE ESPAÑOL 1973».

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES. MADRID, 1973.

Admirable, por ciclópeo, el trabajo desarrollado por Castro Arines en este Anuario, que, como claramente anuncia en su título, no es más que eso, un anuario en el que, desde septiembre de 1972 hasta agosto de 1973, se va exponiendo «un informe anual de nuestro Arte en el que se hiciera la verdadera historia cotidiana del Arte nacional en sus grandes y pequeños sucesos, periodísticamente relatados e informativamente vivos», como el propio autor confiesa eran sus propósitos al iniciar la tarea recopiladora. No es más que eso.

Y nada menos que eso. Despiertos los cinco sentidos ante cuanto es arte, Castro Arines ha recogido, en las casi setecientas páginas del libro, todas las manifestaciones artísticas, todo el Arte de esos doce meses. Centra, primero, el panorama que va a seguir con unas consideraciones sobre los meses pasados, para que nada aparezca como surgido de la nada, y termina el informe con una referencia a las revistas y libros de arte publicados durante la temporada.

En resumen, es éste un libro práctico, de gran utilidad para cuantos, de cerca o de lejos, siguen la vida artística española, que, esperamos y deseamos, seguirá teniendo su fiel reflejo anual gracias a la enorme capacidad recopiladora de Castro Arines.

L. S.

DISCOGRAFIA

**«PIERROT LUNAIRE», OP. 21 DE SCHOENBERG.
JAN DE GAETANI, VOZ. CONJUNTO DE CAMARA
CONTEMPORANEO. DIRECTOR: ARTHUR WEISBERG.**

ELEKTRA-HISPAVOX HKS 540-07. ESTEREO.

La presentación en París, en lengua francesa, de la ópera de Schoenberg «Moisés y Aarón» ha dado lugar a alguna discusión sobre el «sprechgesang», es decir, el famoso «canto-recitado», que utilizó por primera vez el autor en «Pierrot Lunaire». El papel de Moisés, escrito también así, ha sido simplemente recitado. Antoine Goléa, traductor de la obra, prestigioso crítico y musicólogo, ha escrito un conciso artículo con el título de «El mito de Sprechgesang», que aclara muchas cosas a este respecto. Las conclusiones de Goléa son, fundamentalmente, que las indicaciones de Schoenberg no se pueden seguir al pie de la letra, pues el resultado rozaría el ridículo, sobre todo en un idioma que no sea el alemán. Señala con razón que se pueden observar fielmente los valores rítmicos, pero no las alturas, y analiza las varias grabaciones de «Pierrot Lunaire», una de ellas realizada en los Estados Unidos por el mismo Schoenberg. Ni siquiera ésta sigue rigurosamente las recomendaciones de la partitura. Otra, dirigida hace 25 años por Leibowitz con la solista Ethel Semser, es calificada por Goléa de «concierto de maullidos de gato con acompañamiento de conjunto instrumental». En resumen, «Pierrot Lunaire» fue escrito para una actriz —Albertine Zehme— y no para una cantante. El carácter de los veintidós poemas de Albert Giraud, traducidos al alemán por Hertleben, es «irónico, cruel, destructor y amargo como puede serlo el estilo de un clown de circo». Esto da como resultado que quizá el «Pierrot Lunaire» es la única obra donde el «sprechgesang» puede ser utilizado con bastante aproximación, pero se corren grandes peligros si se quiere usar esa forma de declamar con otros textos.

Tendríamos así que Schoenberg inventó un lenguaje para una sola obra. Aunque no se acepte esto de una forma absoluta, no deja esa afirmación de dar valor al «Pierrot Lunaire», compuesto en 1912, y que es una de las páginas fundamentales en la música del siglo XX. A pesar de todas sus dificultades, ha influido grandemente en el posterior arte de los sonidos, y un compositor que quiera dominar de verdad su arte en nuestros tiempos no llegará a esa meta si no conoce este originalísimo fruto del genio schoenbergiano.

El uso que hizo el compositor del contrapunto en su esfuerzo afortunadísimo por unificar el recitado-cantado con el sonido de los instrumentos es un ejemplo quizá insuperable de genialidad creadora. En cuanto a la interpretación del «Sprechgesang», es cierto lo que dice Goléa, pero debemos recordar que hubo una época en la que los profesionales del recitado llegaban a una línea de sonido bien parecida a la de la música. El que haya escuchado —ponemos por ejemplo en castellano— a Berta Singermann, gustase o no gustase de este estilo, sabrá lo que queremos decir.

La grabación a que se refiere este comentario es importante por su sola presencia en el mercado español y también por su interpretación. La mezzo-soprano norteamericana Jan De Gaeta-

ni y el director Arthur Weisberg, que reunió a un grupo de magníficos instrumentistas, que pertenecían ya a notables grupos camerísticos de Nueva York, para formar el «conjunto de cámara contemporáneo», encontraron un ambiente muy adecuado para dar expresión a la obra de Schoenberg. La expresión, eso es lo fundamental, pues, sin hacer juegos de palabras, esta página anterior al dodecafonismo es expresionista en el sentido más exacto de la palabra. La complicación ha sido vencida y la unidad, lograda. La grabación es muy buena.

«VARIACIONES Y FUGAS SOBRE UN TEMA DE HAENDEL», DE BRAHMS; «LA MAJA Y EL RUISEÑOR», DE GRANADOS; «LA SOIREE DANS GRENADE», DE DEBUSSY, Y «ALMERIA», DE ALBENIZ.

MANUEL CARRA, PIANO. RCA RED SAL SRL 1-20-40. ESTEREO.

Todos los aplausos merece la atención que este sello discográfico, de corta producción clásica en España, dedica a la música y los intérpretes de nuestro país. El que se encuentren en su catálogo los nombres de varios pianistas jóvenes, con repertorio español e internacional, es un signo realmente importante, dentro de un mercado en el que parece buscarse casi siempre lo de inmediato interés comercial.

Manuel Carra es ahora un artista en su plenitud, cuya gran labor pedagógica, aunque muy fructífera, no ha dejado de perjudicar, a mi modo de ver, su carrera de concertista. Carra se nos aparece ahora como un pianista con una impresionante seriedad de concepto. Su calidad de compositor y de estudioso de la música en todos sus aspectos, junto a una profunda musicalidad, que se alia a una segurísima técnica, le alejan por completo de toda superficialidad en la interpretación.

Buena prueba de ello es este disco, donde, por cierto, el sonido del piano ha sido recogido con una excelente fidelidad. El artista demuestra su flexibilidad a través de estilos compositivos bien diversos, pero deja patente también la unidad de su propio pensamiento al plantear esos estilos desde un ángulo tan personal como ortodoxo, cosa realmente difícil.

El piano de Brahms es un instrumento hondo, sin concesiones al vano virtuosismo. Su dificultad está en la técnica, pero también en su romanticismo respetuoso con las formas. Carra dice esta música de manera impresionante: íntima cuando es necesario, exaltada en ciertos momentos y grandiosa en la fuga final. «La maja y el ruiseñor», que tantas veces ha de soportar tan grandes cargas de cursilería, se muestra aquí en toda su belleza, dentro de ese ambiente de improvisación tan típico de Granados. El Debussy «español», cuya única concesión al tópico es el ritmo de habanera, une la precisión y la evocación poética. Por fin, Carra hace una «Almería» serena, huyendo del pintoresquismo del que tanto hablan ciertos críticos, para darnos al Albéniz fundamental en la historia del teclado. Interpretaciones de Albéniz como ésta son necesarias si queremos ver al compositor en su verdadero lugar.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

ROSADO, Toñy (soprano dramática)

Nació en Madrid. Realizó sus estudios de bachillerato en Inglaterra (Loreto College, St. Albans), donde ya destacó su voz y fue elegida solista del coro. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid, con premio extraordinario de carrera. Perfeccionó su técnica con Lola Rodríguez Aragón.

A partir de su debut en Madrid con «Caballería rusticana» junto a Beniamino Gigli, sus actuaciones en ópera y concierto han sido ininterrumpidas. Ha actuado en el Liceo de Barcelona, San Carlos de Lisboa, Real de Roma, etc., y en la sala Gaveau de París, Diligentia de La Haya, Concertgebouw de Amsterdam, etc. Ha tomado parte en numerosos festivales internacionales: Wiesbaden, Burdeos, Mayo Musical Florentino... En las «Semanas de música española» de Cannes y Biarritz y en los festivales españoles de Granada, Santander, Toledo, Cuenca... Festival de América y España, etc.

Sus actuaciones en varios países europeos han constituido otros tantos éxitos. Ha cantado en recitales con piano y también bajo la dirección de las más prestigiosas figuras de la batuta.

La calidad de su voz y perfección de su técnica le han permitido dominar un repertorio extenso. Ha presentado en España importantes páginas del repertorio mundial.

Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. Premio Lírico Nacional de España. Premio en el Concurso Internacional de Lausanne.

Es profesora en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Discos: Títulos de obras líricas españolas dirigidas por Ataúlfo Argenta: «La verbena de la Paloma», «Agua, azucarillos y aguardiente», «La alegría de la huerta», «El tambor de granaderos», «El asombro de Damasco», «Los gavilanes», «La chula de Pontevedra», «La del soto del Parral», «Bohemios», «El barquillero», «El rey que rabió», «La tempestad», «El cabo primero», «Los de Aragón», «La Gran Vía», «La viejecita», «Maruxa» (Alhambra-Columbia-Decca).

V, 1974.

BLANCO MARTIN, Venancio. (Escultor.)

Nace el 13 de marzo de 1923 en Matilla de los Caños del Río, provincia de Salamanca. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca y de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, donde es recompensado con los premios *Molina Higuera*, *Aníbal Álvarez* y *Carmen del Río*. Pensionado en Italia en 1941, vuelve en 1957 con una bolsa de viaje del Ministerio de Educación Nacional. Al año siguiente —1958— realiza un viaje de estudios a París, y en 1959 marcha de nuevo a Italia. Esta vez, con una beca de la Fundación *Juan March*. Durante 1962 recorre los Países Bajos, el norte de Europa, Alemania y Austria, y en 1964 Grecia y Turquía, becado por la Fundación *Rodríguez-Acosta*. Checoslovaquia y Hungría son por él visitadas en la primavera de 1972. Profesor de Modelado en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid.

Premios conseguidos: Premio Nacional de Escultura, 1959; Premio de la Crítica del Ateneo de Madrid, 1959; Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Primer Premio de Escultura de la Fundación *Rodríguez-Acosta*, de Granada, 1960; Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Gran Premio de Escultura en la II Bial Nacional de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1963; Gran Premio de Escultura al Aire Libre de la Fundación *Rodríguez-Acosta*, de Granada, 1963; Gran Premio de Escultura en el II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1963; Gran Premio de Escultura en la V Bial Internacional de Alejandría, 1963; Medalla de Oro de Escultura en la IV Bial Internacional de Arte Sacro de Salzburgo, 1964; Gran Premio de Escultura en la I Exposición Internacional El Deporte en las Bellas Artes, de Barcelona, 1965; Medalla de Oro en la X Exposición de las Artes en Europa, de Bruselas, 1965; Gran Premio de Escultura en la I Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes, de Barcelona, 1967; Primer Premio de Escultura en la Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1969; Primer Premio de Escultura en la Exposición Internacional La Caza del Museo de Bellas Artes de Budapest, 1971.

ESTRUGA ANDREU, Oscar. (Pintor, dibujante, ilustrador, escultor, diseñador.)

Nace el año 1933 en Villanueva y Geltrú, provincia de Barcelona. Estudia en la Escuela de Artes y Oficios y en el Círculo de Bellas Artes, ambos centros de Madrid. En 1966 la Fundación *Juan March* le concede una beca, con la que marcha a París.

Premios conseguidos: Segunda Medalla en el Salón de Mayo, de Madrid, 1962; Premio *Codex* para ilustrar *El Quijote*, 1964; Medalla de Oro al proyecto de un stand para la Feria del Campo de Madrid, 1965; Premio de Diseño Industrial, 1972; Premio Nacional de Dibujo en el Concurso Nacional de Bellas Artes, 1973.

Exposiciones individuales: 1958, Barcelona (Galerías Layetanas - conjunta); 1960, Madrid (Librería Fernando Fe); 1961, Madrid (Círculo de Bellas Artes), Madrid (Galería Grifé & Escoda); 1962, Madrid (Galería Círculo 2); 1963, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1965, Madrid (Galería Círculo 2), Madrid (Galería Grifé & Escoda); 1966, Madrid (Librería Abril), Barcelona (Ateneo), La Coruña, Madrid (Galería Círculo 2); 1967, Bilbao (Asociación Artística Vizcaína), Villanueva y Geltrú, Córdoba (Caja de Ahorros), París; 1968, Madrid (Librería Abril), Amberes, Madrid (Librería Abril); 1969, Madrid (Librería Abril), Palma de Mallorca (Galería Latina), Segovia (Casa del Siglo XV), Villanueva y Geltrú, Amberes, Lieja-Bélgica; 1970, Madrid (Librería Abril), Ibiza (Galería 5), Oviedo; 1971, Bruselas, Madrid (Galería Frontera); 1972, Zaragoza (Sala Libros), Valladolid (Galería Jacobo), Madrid (Galería Seiquer); 1973, Madrid (Galería Foro).

Exposiciones colectivas: *Salón de Mayo*, de Madrid, 1962; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1962; *II Certamen Nacional de Artes Plásticas*, de Madrid, 1963; *Exposición de Primavera al Aire Libre*, en Madrid, 1964; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1964; *Concurso Nacional de Bellas Artes*, 1965; *Concurso Nacional de Bellas Artes*, 1966; *Tres Pintores Españoles*, en la Librería Abril, de Madrid, 1967; *Concurso Nacional de Bellas*

LOPEZ GARCIA, Antonio. (Pintor, dibujante, escultor.)

Nace el 6 de enero de 1936 en Tomelloso, provincia de Ciudad Real. En el año 1949 comienza sus estudios de Bellas Artes en Madrid, dibujando en el Museo de Reproducciones Artísticas del Casón del Buen Retiro. De 1950 a 1955 realiza los estudios de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. El mismo año de terminar es becado por el Ministerio de Educación Nacional para un viaje por Italia. En 1961, la Fundación *Juan March* le concede otra beca. De 1964 a 1969 es Profesor Encargado de la cátedra *Preparatorio de Colorido* en la Escuela de San Fernando.

Premios conseguidos: Premio de la Diputación Provincial de Jaén en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Premio para viajar por Italia y Grecia de la Fundación *Rodríguez-Acosta* de Granada, 1958; Molino de Oro en la Exposición Regional de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1959; Premio *Loewe* en el Concurso Biosca de Madrid, 1960; Premio Nacional de Arquitectura —con el arquitecto Eliodoro Dolls— en el Concurso Nacional de Bellas Artes, 1965.

Exposiciones individuales: 1951, Tomelloso (Casino Liberal); 1955, Madrid (Salas de la Dirección General de Bellas Artes, conjunta con Julio L. Hernández, Francisco López y Lucio Muñoz); 1957, Madrid (Ateneo, Sala del Prado); 1961, Madrid (Galería Biosca); 1965, Nueva York (Staempfli Gallery); 1968, Nueva York (Staempfli Gallery); 1972, París (Galerie Bernard); Turín (Galleria La Galatea).

Exposiciones colectivas: *Pintores Manchegos*, en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, 1957; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1957; *Exposición Regional de Artes Plásticas* de Valdepeñas, 1958; *Exposición Regional de Artes Plásticas*, de Valdepeñas, 1959; *Concurso Biosca*, en la Galería Biosca de Madrid, 1960; *La Figuración en la Pintura Madrileña de Hoy*, en el Club Urbis de Madrid, 1961; *International Exhibition*, del Carnegie Institute de Pittsburgh, 1964; en The Bundy Art Gallery de Waitsfield-Vermont, 1965; *Spanische Kunst der Genen*

Artes, 1967; Premio Círculo 2 - Minicadros, en la Galería Círculo 2, de Madrid, 1968; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Minicadros, en la Galería de la SAAS, de Soria, 1968; Bienal de Escultura Middelheim, en Amberes, 1969; Bienal Internacional, de Sao Paulo, 1969; Exposición Internacional del Pequeño Bronce, en la Comisaría General de Exposiciones de Madrid, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; Atlántida 71, en el Colegio de las Irlandesas, de Madrid, 1971; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1971; Todos somos Picasso, en la Galería Antonio Machado, de Madrid, 1971; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1973.

Ilustraciones: para *El Quijote*, de la Editorial Códex, 1964; para *El Libro de los Sonetos*, 1966; para *El Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, 1966; para *El Rubayat*, 1967. Monumentos: a la *Mecanización del Campo*, en la Ciudad Universitaria de Madrid, 1969; *Escultura Monumental*, de 5 metros, para el nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (en realización), 1972.

Se encuentra representado en: Toledo, Museo de Arte Contemporáneo.

V, 1974.

en Bochum, Nüremberg y Berlín, 1967; *International Exhibition* del Carnegie Institute de Pittsburg, 1967; en el Kunstverein de Berlín, 1968; *Spanische Kunst der Gegenwart* en el Museum Boymans de Rotterdam y en Copenhague, 1968; *Art Espagnole d'Aujourd'Hui* en Ginebra, 1969; *X Bienal Middelheim* en Amberes, 1969; *Spansk Kunst i Dag Louisiana Museum*, en Copenhague, 1970; *Internationale der Leichung*, en Darmstad, 1970; *Magischer Realismus in Spanien Heute*, en el Kunst-Kabinet de Frankfurt y Galerie Buchholz de Munich, 1970; *VII Bienal Internacional* de París, 1971; *International Kunstmesse* de Basilea, 1972; *Homenaje a Millares* en la Galería Juana Mordó de Madrid, 1973; *Contemporary Spanish Realists* en la Marlborough Gallery de Londres, 1973; *Exposición Antológica de Artistas Españoles ARTE'73* de la Fundación Juan March en Sevilla, Zaragoza, Barcelona, Bilbao, Londres, París, Roma, Zurich, Palma de Mallorca y Madrid, 1973-74 *Realistas Americanos, Realistas Europeos* en París, 1974.

Se encuentra representado en Baltimore, *Fine Arts Museum*; Nueva York, *Museum of Modern Art*; Toledo, Museo de Arte Contemporáneo.

V, 1974.

Exposiciones individuales: 1953, Madrid (Galería Xagra); 1954, Córdoba (Sala Municipal de Arte); 1959, Madrid (Ateneo - Sala del Prado); 1960, Madrid (Galería Neblí), Sevilla (Club La Rábida), Salamanca (Sala Artis); 1961, Córdoba (Círculo de la Amistad); 1963, Nueva York (Forum Gallery); 1964, Córdoba (Círculo de la Amistad); 1965, La Haya (Galerie Nouvelles Images); 1966, Madrid (Galería Kreisler); 1967, Bilbao (Galería Grises), Salamanca (Sala Artis); 1968, Zaragoza (Sala Libros); 1970, Sevilla (Ateneo); 1972, Toledo (Galería Tolmo), Valencia (Galería Xiner); 1973, Valladolid (Galería Castilla); 1973-74, Córdoba (Galería Atrium); 1974, Madrid (Galería Columela).

Últimas exposiciones colectivas: *Homenaje a Camón Aznar*, en el Club Urbis, de Madrid, 1972; *IV Exposición El Metal en el Arte*, en Valencia, 1972; en la Galería Castilla, de Valladolid, 1972; *I Exposición Nacional de Pequeña Escultura*, en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1972; *El Flamenco en el Arte Actual*, en Montilla-Córdoba, 1972; *Toros de Trece Artistas*, en la Galería Zodíaco, de Madrid, 1973; en la Galería Giotto, de Madrid, 1973; *V Exposición El Metal en el Arte*, de Valencia, 1973; *II Bienal Internacional de Pequeña Escultura*, de Budapest, 1973; en la Galería Arteta, de Bilbao, 1973; *Homenaje a Alberto*, en la Galería Tolmo, de Toledo, 1973; *International Art Exhibition*, en el Art Center de Miami, Science Center de Pacific, Museum of Science and Industry de California, Museum of Natural Science de Houston, Museum de Atlanta, Museum de Hartford, Arts Institute de Boston, Museum de Chicago, Museum de Toronto y Museum de Minneapolis, 1974.

Autor de: el *Monumento a Belmonte*, en Sevilla, y del *Sagrario*, de la Iglesia de Pedro Abad (Córdoba).

Se encuentra representado en: Amberes, *Pinacoteca Nacional y Museo Middelheim*; El Cairo, *Museo Nacional*; Granada, *Museo de la Fundación Rodríguez-Acosta*; Madrid, *Museo Español de Arte Contemporáneo*; Oslo, *Museo Nacional*; Roma, *Museo Vaticano*; Zaragoza, *Museo Provincial de Bellas Artes*.

QUEROL, Leopoldo (pianista y musicólogo)

Nació en Vinaroz (Castellón) en 1899, y realizó sus primeros estudios musicales en el Conservatorio de Valencia, con primeros premios en todas las disciplinas. Pensionado por el Estado, fue a Italia y varias veces a París, donde continuó sus estudios de piano con Ricardo Viñes. Recibió lecciones de Ravel, Ibert, Pierné, Roger-Ducasse, etc., además de Prokofieff y Stravinsky sobre la interpretación de sus obras. Desde su primer concierto en París, con un programa de música española, su actividad ha sido constante en muchos lugares del mundo. Cursó la carrera de Filosofía y Letras, con Premio Extraordinario de Licenciatura en la Universidad de Valencia y Premio Extraordinario de Doctorado en la de Madrid (1932). Certificado de Estudios de Latín en la Ecole Pratique des Hautes Etudes de la Universidad de París.

Catedrático numerario y Director musical del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Creador del Festival Internacional «Francisco Tárrega», de Benicasim. Asesor musical de la Dirección General de Radiodifusión. Catedrático honorario de varios centros de enseñanza y socio de honor de diversas entidades culturales. Académico de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia; de San Dionisio, de Jerez, y de la Real Academia de San Fernando, de Madrid (1972). Presidente de honor de diversas Sociedades Filarmónicas. Hijo predilecto de Vinaroz. Caballero de la Orden Civil de Alfonso XII (1930), Comendador de la Mehdauia (1947), Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1966). Caballero del Santo Cáliz de Valencia. Premio Francisco Franco de Letras (1965). Pensionado por la Universidad de Valencia, la Junta de Ampliación de Estudios y la Fundación Juan March, para estudios de música antigua.

Ha dado a conocer en España importantes obras pianísticas del siglo XX y ha estrenado numerosas obras de autores españoles. Su repertorio es amplísimo. Su memoria y su técnica le han permitido ofrecer la «Iberia», de Albéniz, en una sola sesión, y la obra completa de Chopin en siete programas consecutivos.

MARTINEZ DIAZ, Rafael. (Pintor.)

Nace el 5 de mayo de 1915 en Madrid. Hijo del pintor Eduardo Martínez Losada, con el que inicia su formación artística, luego continuada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Pensionado por el Ministerio de Educación Nacional en la Residencia de Pintores de Granada y beca *Conde de Cartagena*, de la Real Academia de San Fernando en 1941. Con ella marcha a París y prosigue estudiando con André Lhote. Ha sido Profesor en las Escuelas de Artes y Oficios, es Catedrático de *Paisaje* en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Director de la Residencia de Pintores de Segovia y Académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Miembro del Jurado en numerosas exposiciones, oposiciones y concursos.

Premios conseguidos: Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1943; Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1945; Premio del Ministerio de Educación Nacional, 1948; Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952; Premio del Ayuntamiento de Sevilla en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1952; Premio de la Dirección General de Información, 1953; Segundo Premio en el Concurso *Valdés Leal* de Sevilla, 1957; Tercer Premio en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1957; Premio de la Diputación de Sevilla en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1959; Premio de la Diputación de Sevilla en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1961; Premio del Ayuntamiento de Granada en el Concurso de la Fundación *Rodríguez-Acosta* de Granada, 1962; Premio del Ayuntamiento de Sevilla en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1963; Premio del Ayuntamiento de Palma de Mallorca en el Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1965.

Exposiciones individuales: 1942, Madrid (Sala Aeolian); 1945, Bilbao (Sala Delsa); 1946, Madrid (Salón Cano); 1947, Castellón (Sala Estilo), Bilbao (Sala Delsa); 1948, Madrid (Salón Cano), Bilbao (Sala Arte y Hogar); 1954, Madrid (Salón Cano); 1964, Nueva York (patrocinada por el Ministerio de Comercio); 1965, Madrid (Galería Neblí); 1968, Valencia (Galería San Vicente); 1973, Bilbao (Galería Bay-Sala); 1974, Bilbao (Galería Bay-Sala).

ALCORLO BARRERO, Manuel. (Pintor, dibujante, grabador.)

Nace el 10 de junio de 1935 en Madrid. Inicia sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios el año 1947, los prosigue en la Escuela de Cerámica de la Moncloa y en el Círculo de Bellas Artes (1949-1950). En 1953 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo los premios *Carmen del Río* y *Sotomayor*. Viaja por Italia en 1957 y al año siguiente es pensionado en El Paular, consiguiendo Medalla de Oro. Este mismo año termina su carrera obteniendo el título de Profesor de Dibujo. Gana mediante oposición una de las plazas de pintura en Roma, siendo pensionado en la Academia Española de Bellas Artes durante cuatro años (1960-1964). Visita en 1963 París, Países Bajos, Londres y Grecia. Pensionado por la Fundación *Juan March* en 1966.

Premios conseguidos: Premio en la Exposición de Christmas de Galerías Preciados, de Madrid, 1955; Terceras Medallas de Pintura y Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Premio *Francisco Alcántara* del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1959; Premio de la Fundación *Rodríguez-Acosta* en los Festivales de Granada, 1959; Segundo Premio del Ayuntamiento de Madrid en el XI Salón Nacional del Grabado, de Madrid, 1961; Segunda Medalla en el XII Salón Nacional del Grabado, de Madrid, 1963; Premio en el Concurso Internacional de Pintura *Maggio Engubbino*, de Gubbio-Italia, 1964.

Exposiciones individuales: 1955, Madrid (Sala TAU); 1960, Madrid (Ateneo - Sala del Prado); 1965 (Salas de la Dirección General de Bellas Artes); 1967, Madrid (Galería Da Vinci); Bilbao (Galería Grises); 1968, Segovia (Casa del Siglo XV); 1969, Madrid (Salones Macarrón); 1970, Madrid (Galería Da Vinci); 1971, Madrid (Salones Macarrón); 1972, Madrid (Galería Antonio Machado); Santander (Galería Sur); Madrid (Galería Egam); 1973, Madrid (Salones Macarrón); 1974, Valladolid (Galería Castilla).

Últimas exposiciones colectivas: *Concurso de Pintura Joven Blanco y Negro*, en la Comisaría General de Exposiciones, de Madrid, 1970; *Antológica de la Fundación Rodríguez-Acosta*, en la

GASTO VILANOVA, Pedro. (Pintor.)

Nace el 24 de octubre de 1908 en Barcelona. Desde muy niño muestra una gran afición al dibujo, compartida con su amigo Emili Grau Sala —su compañero de colegio— que les conducirá a autoformarse ambos. En 1932 van al Círculo Artístico de la Ciudad Condal, iniciando su formación académica.

Premios conseguidos: Premio del Ayuntamiento de Barcelona, 1944.

Exposiciones individuales: 1948, Madrid (Galería Estilo); 1949, Barcelona (Galerías Layetanas); 1953, Barcelona (Galerías Layetanas); 1957, Barcelona (Galerías Layetanas); 1959, Barcelona (Sala Gaspar); 1960, Barcelona (Galería Mirador); 1963, Barcelona (Galería de Arte Moderno); 1964, Madrid (Ateneo - Sala de Santa Catalina); 1968, Tarragona (Sala Creclius); 1972, Barcelona (Camarote Granados - Antológica).

Exposiciones colectivas: *Salón de Montjuich*, en Barcelona, 1932; *Salón de Primavera*, en Barcelona, 1933; *Salón de Montjuich*, en Barcelona, 1933; *Salón de Primavera*, en Barcelona, 1934; *Salón de Montjuich*, en Barcelona, 1934; *Exposición Municipal de Bellas Artes*, de Barcelona, 1942; *Premio del Ayuntamiento de Barcelona*, en Barcelona, 1944; *Exposición Provincial de Bellas Artes*, de Barcelona, 1944; *Exposición Municipal de Bellas Artes*, de Barcelona, 1945; *V Salón de los Once*, en la Galería Biosca, de Madrid, 1948; *International Exhibition*, en el Carnegie Institute de Pittsburgh, 1950; *Exposición Municipal de Bellas Artes*, de Barcelona, 1951; *I Bienal Hispano-Americana de Arte*, en Madrid, 1951; *Pintura Española*, en Santiago de Chile, 1953; *Homenaje a Eugenio D'Ors*, en el Museo Nacional de Arte Moderno, de Madrid, 1955; *III Bienal Hispano-Americana de Arte*, en Barcelona, 1955; en Frankfurt 1959; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1960; *Pintura Catalana*, en el Casón del Buen Retiro, de Madrid, 1962; *20 Años de Pintura Española* - itinerante por España, 1962; *10 Artistas Españoles*, en Festivales de España, 1964; *XXV Años de Arte Español* - itinerante por España, 1964; *Gran Premio San Jorge*, de la Diputación de Barcelona, 1966;

Comisaría General de Exposiciones de Madrid, 1970; en la Galería Estudio-4, de Madrid, 1971; en la Sala Monzón, de Madrid, 1972; *Arte Actual*, en la Torre del Merino de Santillana del Mar, 1972; *El Boceto en la Creación Artística*, en la Galería Tendart, de Madrid, 1972; *Once Pintores*, en la Galería Decar, de Bilbao, 1972; *25 Pintores Contemporáneos*, en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1973; *Exposición Crítica Pintura Española Actual*, en las Galerías Internacional de Madrid y Matise de Barcelona, 1974.

Se encuentra representado en: El Cairo, Museo de Arte Moderno; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Toledo, Museo de Arte Contemporáneo.

V, 1974.

Panorama de la Plástica Catalana, en la Galería Adriá, de Barcelona, 1971; *Pequeño y Mediano Formato*, en la Galería Arteta, de Bilbao, 1972; *El Bodegón en la Pintura Española Contemporánea*, en la Galería Frontera, de Madrid, 1973-74; *Pequeñas Joyas para Grandes Museos*, en la Galería Frontera, de Madrid, 1974.

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno - Sección de Arte Contemporáneo; Toledo, Museo de Arte Contemporáneo.

V, 1974.

Obras musicales: «Preludio en si bemol», «Danza valenciana».

Obras teóricas y musicológicas: «La poesía del Cancionero de Upsala» (1932); «La música del Cancionero de Upsala»; «Los tratados medievales de música mensurada» (1924); «Las obras teóricas de Juan Tinctoris» (1965); «Historia de la música» (tres volúmenes en publicación); «El piano: su origen e historia»; «Estilo y significación del romanticismo de Chopin»; «La Littérature Française par les textes» (1958); «Un teórico y un Cancionero en nuestra Polifonía Renacentista» (discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, 1972).

Discos: «Triana» y «Navarra», de Albéniz (Voz de su Amo); «Iberia», completa, y «Navarra», de Albéniz; «Goyescas» y «El pelele», de Granados; «Cuatro piezas españolas» y «Fantasía Bética», de Falla (Ducretet-Thomson); «Arbol de Noel» (Pax).

V, 1974.

Exposiciones colectivas: *Cinco Pintores Jóvenes* en el Centro Artístico de Granada, 1935; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1943; *Selección de Pintores de Madrid* en las Galerías Atenea, de Barcelona, 1943; *Retratos de Niños* en el Salón Dardo, de Madrid, 1945; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1945; *Retratos de Mujeres* en el Salón Dardo, de Madrid, 1946; *Composición de Figura* en el Salón Dardo, de Madrid, 1947; *Paisajes Españoles* en la Galería Pereantón, de Madrid, 1948; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1948; *Pintura Contemporánea* en la Sala Zurbarán, de Madrid, 1948; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1950; en el Salón Cano, de Madrid, 1951; *Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1952; *Salón de Otoño* de Sevilla, 1952; *Maestros del Arte Sevillano* en el Club La Rábida, de Sevilla, 1953; en la Sala Alarcón, de Sevilla, 1953; *Concurso Valdés Leal* en Sevilla, 1957; *Exposición de Otoño* de Sevilla, 1957; *Exposición de Primavera de Sevilla*, 1958; *Exposición de Otoño* de Sevilla, 1959; *Exposición Conmemorativa del III Centenario de la Muerte de Velázquez* en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1960; *Exposición de Otoño* en Sevilla, 1961; *Concurso La Ciudad y su Paisaje*, de la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, 1962; *Exposición de Otoño* en Sevilla, 1963; *XXV años de Arte Español* (itinerante por España), 1964; *Artistas Galardonados con Primera Medalla en las Exposiciones Nacionales* en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1965; *Salón de Otoño* en Palma de Mallorca, 1965; *Homenaje a los Artistas Premiados* en la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, 1967; *Antológica de Artistas Premiados por la Fundación Rodríguez-Acosta* en la Comisaría General de Exposiciones de Madrid, 1970; *Socios de Honor del Círculo de Bellas Artes* en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1971; *25 Pintores Contemporáneos* en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1973; en la Galería José María Burgo, de Valladolid, 1973; *Los Artistas por el Sureste Español* en la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, 1973; en la Galería Da Vinci, de Valencia, 1974.

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



**galería
ynguanzo**

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

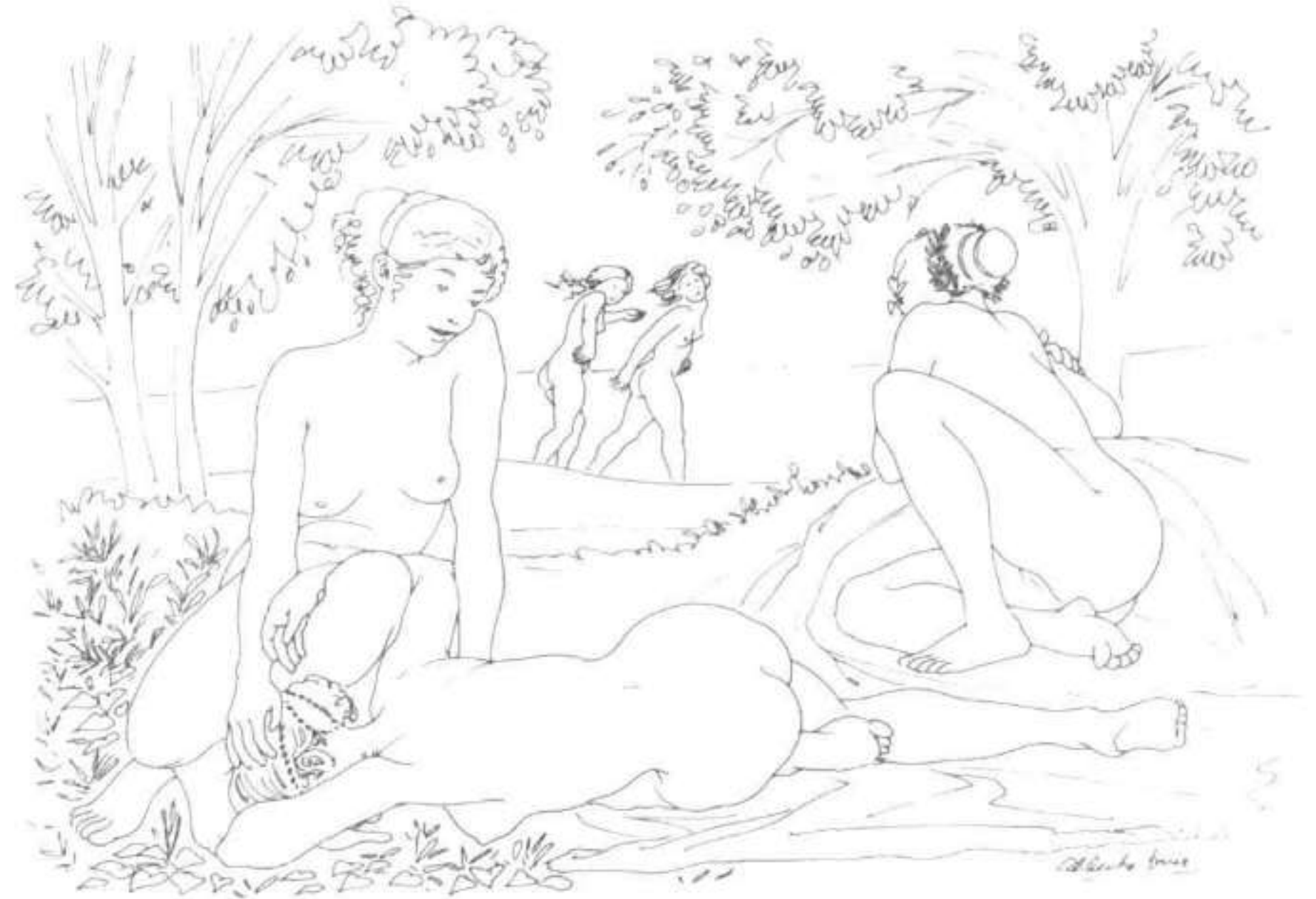


FRANCISCO HERNANDEZ

HASTA EL 20 DE JUNIO



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



ALBERTO DUCE

JUNIO 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

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

- 1.001. LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS.
- 1.002. MUSICA PARA VIOLA DE GAMBA DE DIEGO ORTIZ.
- 1.003. MUSICA ORGANICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.004. MUSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V.
- 1.005. CANCIONES Y VILLANCICOS DE JUAN VASQUEZ.
- 1.006. MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.007. MUSICA PARA TECLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.008. MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVIII.
- 1.009. CANTO MOZARABE.
- 1.010. MUSICA DE CAMARA EN LA REAL CAPILLA DE PALACIO (Siglo XVIII)

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 400 , PTS



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA SECRETARIA GENERAL TECNICA
CIUDAD UNIVERSITARIA. MADRID 3.

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

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



MIGUEL CONDE

DEL 28 DE MAYO AL 28 DE JUNIO DE 1974

GALERIA de Luis

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



MAROLA

HASTA FINAL JUNIO

PRESENTACION DEL LIBRO DE MERCHE, ESCRITO POR
JOAQUIN CASTRO DE BERAZA



Conde de Xiquena, 8
(Esquina a Marqués de Monasterio)
Teléf. 232 19 59. MADRID-4

En permanencia:

Hipólito H. de Caviedes
Casariego
Alcorlo
Zarco
Gutiérrez Montiel
Daniel Merino
Sancha
Guijarro
Ubeda
Garcés
Rowland Fade
Donaire
Navarro

Sánchez Escalona
Goñi
Hernández Quero
Rojas
Méndez Ruiz
C. Pagés
Alberto
Gloria Merino
Molina Sánchez
Pepi Sánchez
Palacios Tardez
Pérez Muñoz
José Díaz Alcalde

RAMON DURAN

GALERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

SERRANO, 36 - TELEF. 225 00 24
MADRID - 1



OSCAR BORRAS

DEL 20 DE JUNIO AL 17 DE JULIO

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 LUENGOS RAMOS
Avda. Los Cubos, 46
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11.
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

GALERIA M ARTETA

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 ROMA

Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA ROTTENBURG

Almagro, 27. Teléfono 419 94 02
MADRID-4

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

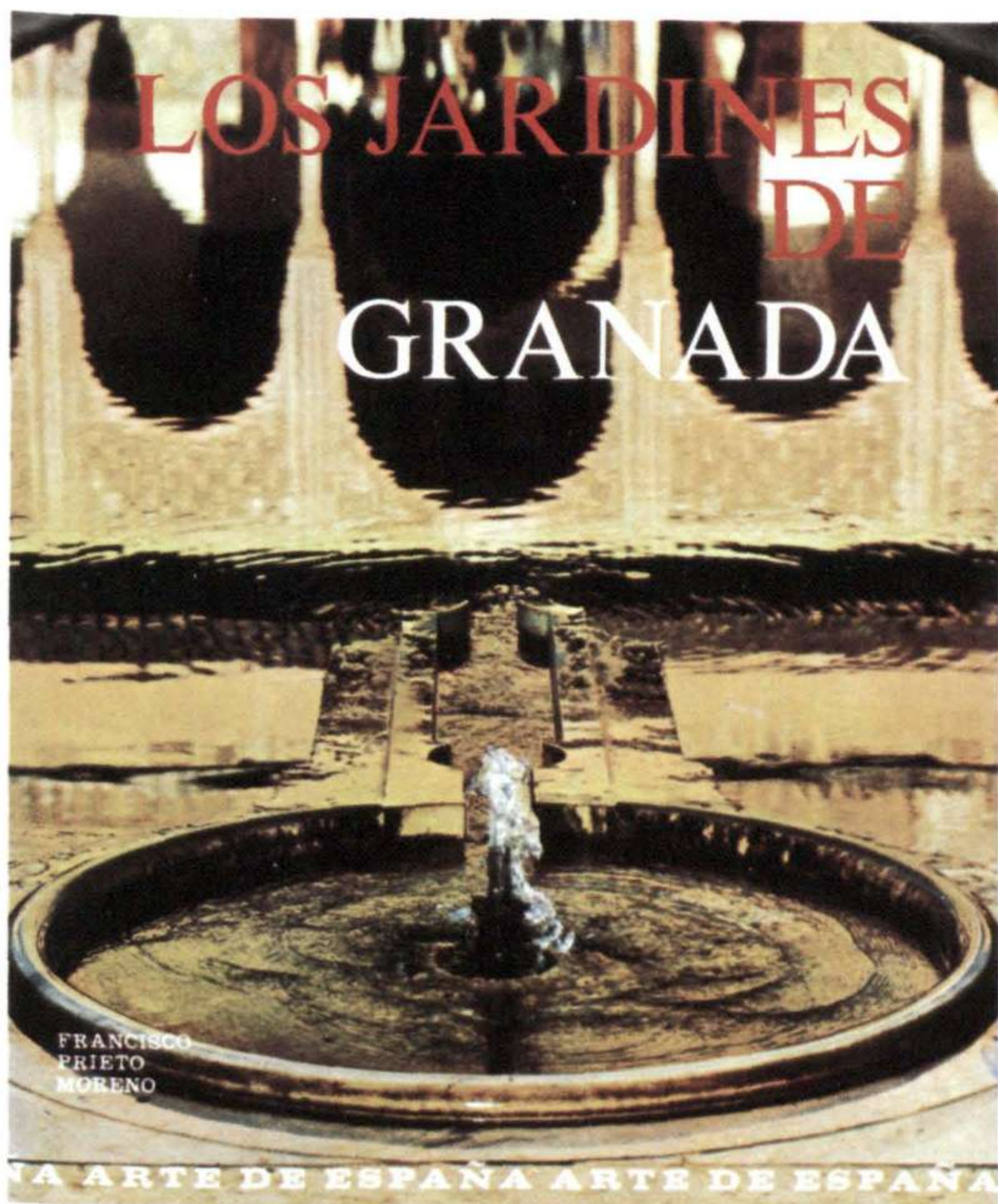
JORGE CRUZADO ASENJO
Especialidad en mosaicos
Romanos, Bizantinos, etcétera
Colonia San Nicolás, 9
MADRID

J. F. BOLET

Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53
BARCELONA-2

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

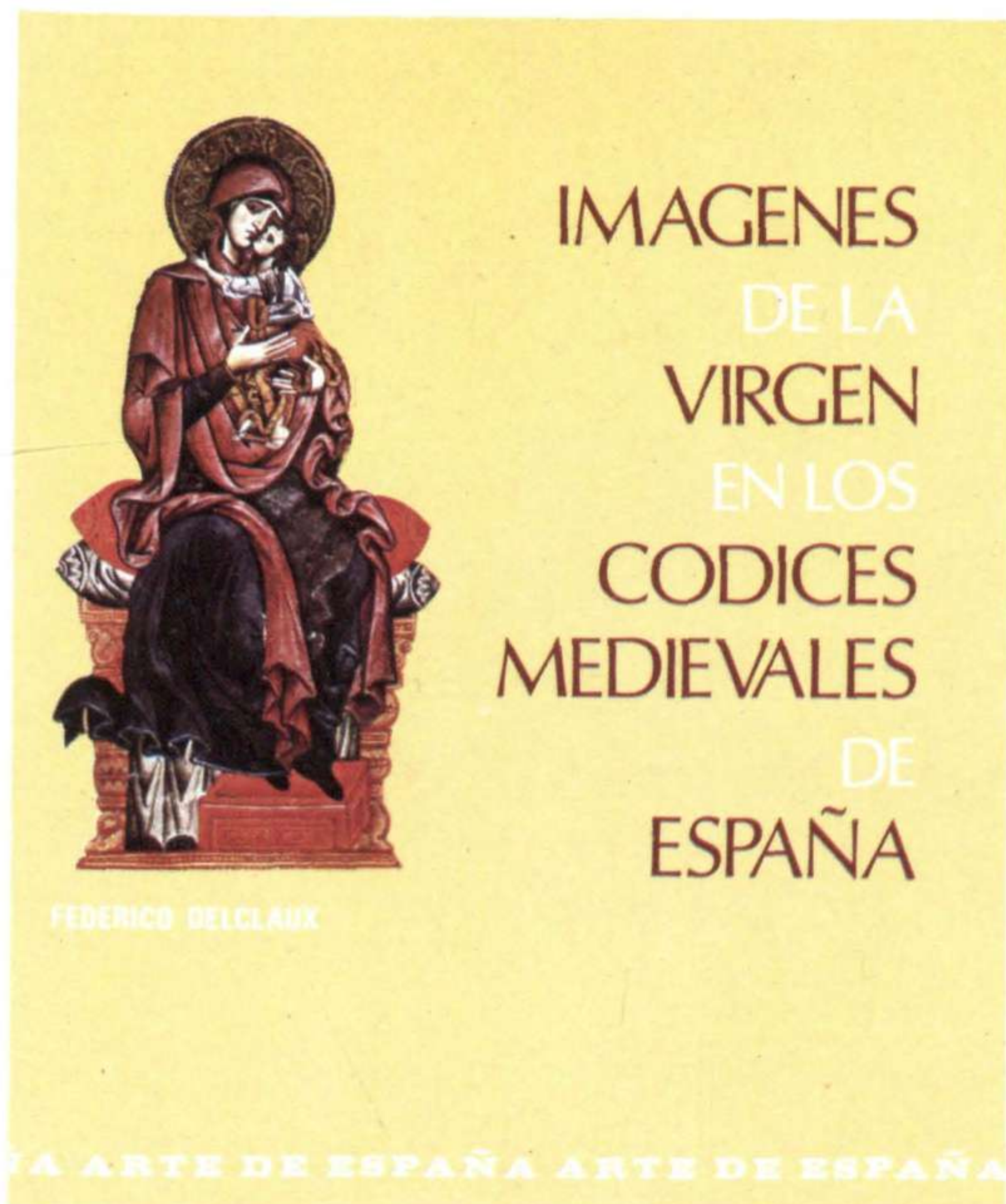
Federico Delclaux
388 páginas

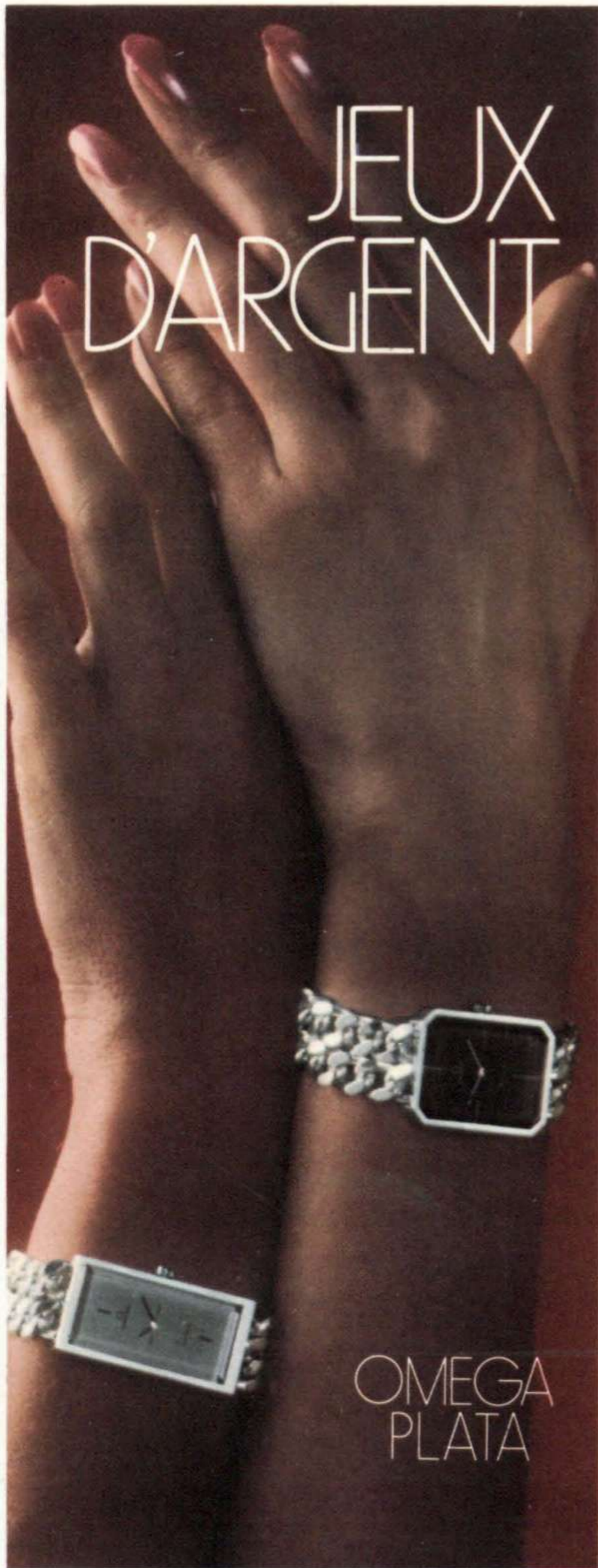
Catálogo de todas las representaciones marianas en los códices conservados en las bibliotecas españolas. Su ámbito temporal se extiende hasta el año 1400 en los de origen nacional y hasta el 1300 en los de otros países. Todas las miniaturas se reproducen en color.

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 encuadernados, 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.





OMEGA ES LA MODA

La plata aguardaba su hora para dar al reloj femenino un nuevo brillo. Eterna rival del oro, aunque un poco postergada por él, hoy vuelve a ocupar el lugar privilegiado que le corresponde en la alta relojería-joyería. Omega ha sido el artífice de esta reconquista, con su nueva colección "Jeux d'Argent" que ofrece una gran variedad de modelos de plata* cuyo brillo sedoso y cálido jamás se apaga.

*La plata de ley está tratada por electrolisis en un baño al 1000/1000 que ennoblece la superficie y realza las cualidades exclusivos de los metales preciosos.

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo


OMEGA