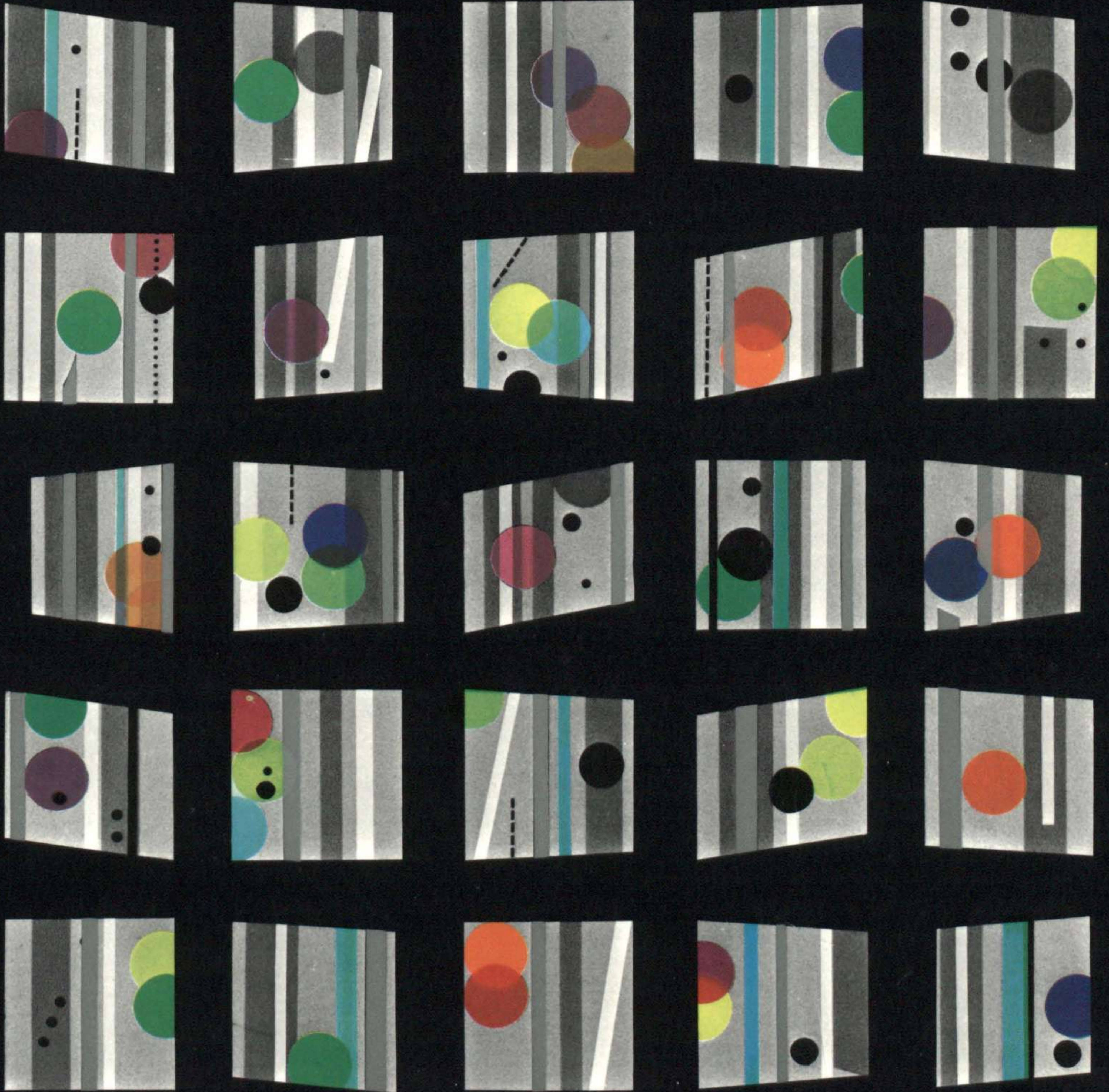


Bellas Artes 78



HORARIOS DE MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIONES DE MADRID DEPENDIENTES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

MUSEO DEL PRADO

Paseo del Prado. Tels. 468 09 50 - 230 62 04.

Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DEL PRADO

(Sección siglo XIX) CASON DEL BUEN RETIRO.
Felipe IV, s/n. Tels. 230 91 14 - 468 04 81.

Horas de visita: de 10 a 2 y de 5 a 8.
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13. Tels. 403 65 59 - 403 66 07 - 403 67 47.

Horas de visita: de 9,30 a 1,30.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Montalván, 12. Tel. 232 64 99.

Horas de visita: de 10 a 5.
Sábados y domingos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Avda. Juan de Herrera, s/n. Tel. 449 71 50.

Horas de visita: de 10 a 6.
Domingos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO ROMANTICO

San Mateo, 13. Tels. 448 10 45. - 448 10 71.

Horas de visita: de 11 a 6.

Domingos, de 10 a 2.
Cerrado en agosto.
Lunes cierra.

Entrada: 25 pesetas.

MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

Alfonso X, 68. Tels. 239 59 95 - 230 64 18.

Horas de visita: de 10 a 1,30.
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

MUSEO DE AMERICA

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Tels. 243 94 37 - 449 26 41.

Horas de visita: de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

PALACIO DE VELAZQUEZ

Parque de El Retiro. Tels. 273 62 45 - 274 77 75.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.
Lunes cierra.

PALACIO DE CRISTAL

Parque de El Retiro.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.
Lunes cierra.

SALAS DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

Paseo de Calvo Sotelo, 20. Tel. 226 96 28.

Horas de visita: de 5 a 9.
Sábados, de 10 a 2 y de 5 a 9.
Domingos y festivos, de 10 a 2.
Lunes cierra.

La Revista BELLAS ARTES está a la venta en Madrid

- Museo del Prado.
- Museo del Prado (Sección del Siglo XIX) (Casón del Buen Retiro).
- Museo Español de Arte Contemporáneo: Avda. de Juan de Herrera.
- Museo Romántico: San Mateo, 13.
- Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural: Calvo Sotelo, 20.
- Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Retiro.

Y en todos los Museos Provinciales dependientes del Patronato Nacional de Museos, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Bellas Artes 78

AÑO IX • NUMERO 59 • PRIMER TRIMESTRE 1978

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS / MINISTERIO DE CULTURA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: Evelio Verdura y Tuells, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

CONSEJEROS: Felipe Vicente Garin Llombart, Subdirector General de Museos.

Manuel Chamoso Lamas, Subdirector General del Patrimonio Artístico.

Juan Maluquer de Motes y Nicolau, Subdirector General de Arqueología.

Federico Udina Martorell, Subdirector General de Archivos.

DIRECTOR: Isabel Cajide.

SECRETARIO DE REDACCION: Angel Marcio.

ADMINISTRACION: Raúl Diez Gómez.

MAQUETA: José María Iglesias.

Z - 389

3. PEDRO PABLO RUBENS EN LA EXPOSICION HOMENAJE A SU IV CENTENARIO, por Matias Díaz Padrón.
11. UN CUADRO ES MAS QUE UN ESCAPARATE, por Juan Antonio Aguirre.
15. PRACTICA Y TEORIA DEL ARTE EN JULIO LE PARC, por Antonio Bonet Correa.
19. PABLO PALAZUELO EN LA MADUREZ DE UN EMPENO, por Joaquin de la Puente.
23. LA EXPOSICION DE DIBUJOS DE LEONARDO DE ALENZA EN EL MUSEO ROMANTICO, por María Elena Gómez Moreno.
27. MALEVITCH (1878-1935), por José María Iglesias.
33. ZACHRISSON, por María Angeles G. Maroto.
35. SANTAMARIA: CARTEL Y DISEÑO GRAFICO, por José de Castro Arines.
39. CLAVO, EQUILIBRADO, SOSEGADO MUNDO, por Teresa Soubriet.
41. UN CUARTO DE SIGLO DE PINTURA BRITANICA, por Ildfonso Alvarez Diez.
45. PANORAMICA DE LA ARQUITECTURA DE LOS ESTADOS UNIDOS DESPUES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, por Alfredo Gómez Gil.
51. UN NUEVO MUSEO MONASTERIAL: EL DE CAÑAS (LOGROÑO), por José Gabriel Moya Valgañón.
57. REUNION DEL COMITE INTERNACIONAL DEL I.C.O.M.: «ARQUITECTURA Y TECNICAS MUSEOGRAFICAS», por Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola.
64. LOS SINGULARES DEL ARTE, por María Fortunata Prieto Barral.
67. FRANZ SCHUBERT: EL SIGNIFICADO DE UNA MUSICA, por Carlos Gómez Amat.
71. ZAJ: LA IMAGINACION A LA MUSICA, por Mary Carmen de Celis.
74. VIDA MUSICAL EN MADRID, por Carlos Gómez Amat.
75. VIDA MUSICAL EN BARCELONA, por Juan Arnau.
76. NOTICIARIOS.

PORTADA: INTERPRETACION DE UNA OBRA DE LE PARC, POR JULIAN SANTAMARIA.

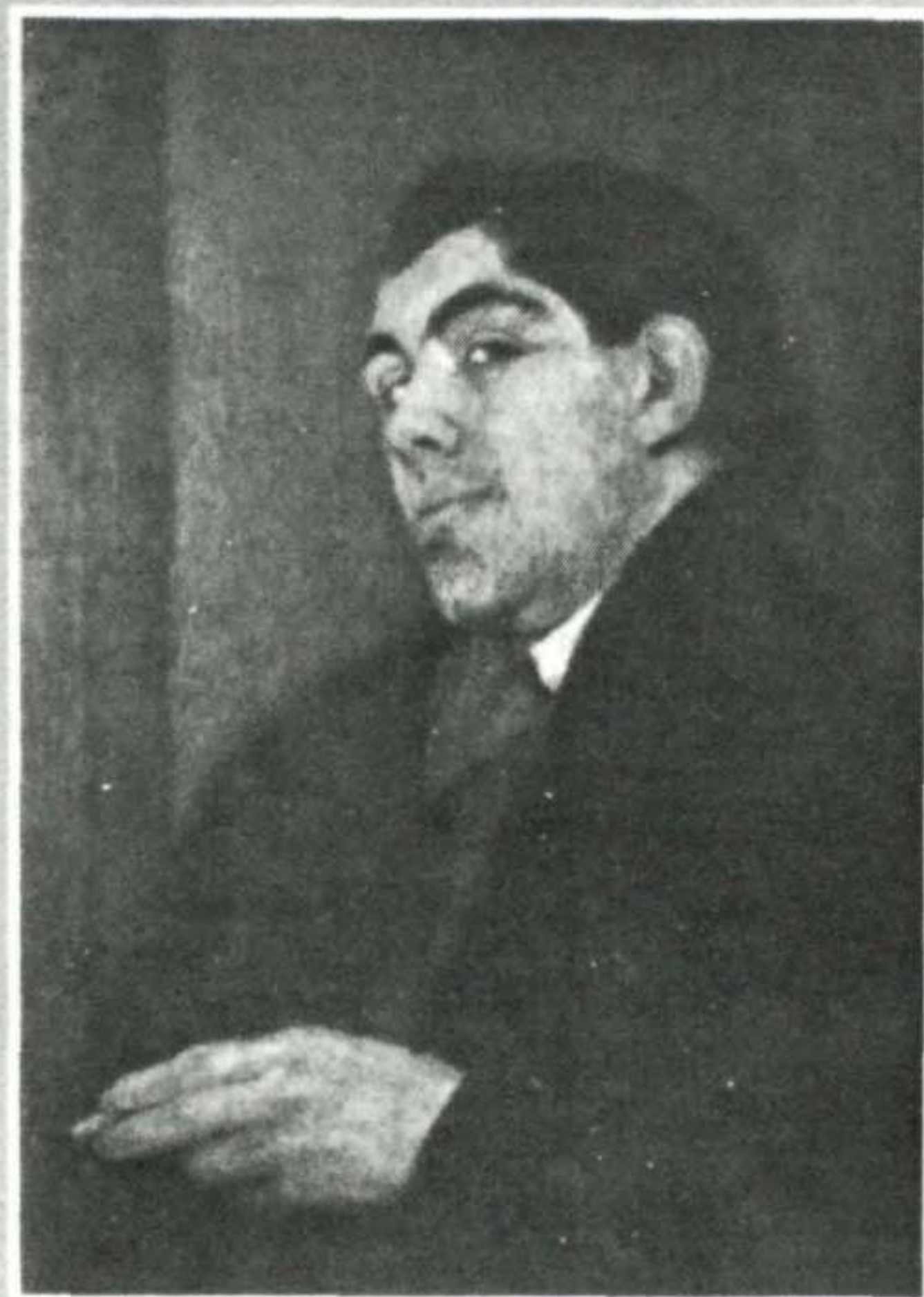
Revista BELLAS ARTES. Redacción y Distribución: Paseo de Calvo Sotelo, 20.
Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

El precio en España de cada número: 150 pesetas. La suscripción anual (comprende cuatro números): 600 pesetas.
En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

DEPOSITO LEGAL: M. 14.752-1970 - ARO ARTES GRAFICAS, S.A. - Josefa Valcárcel, 24. MADRID-27.



JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCUPTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97-6-5-4

MADRID-14

PEDRO PABLO RUBENS EN LA EXPOSICION HOMENAJE A SU CUARTO CENTENARIO

Por Matías DIAZ PADRON

El homenaje a Rubens en 1977, fecha de su nacimiento, ha sido, en Europa, sin duda, el acto cultural de mayor relieve en lo que va de año. Las exposiciones y actos académicos se han sucedido sin interrupción en el curso del año.

Ello ha contribuido al mejor conocimiento del pintor y de su escuela. Muchas han sido las pinturas sacadas a la luz en los fondos de museos, de conventos y de colecciones privadas para su deleite y mejor estudio.

En esto último —al ángulo más interesado de la ciencia— se ha inclinado el mayor empeño de los responsables de las exposiciones unánimemente, y sin acuerdos previos. Las exposiciones han rivalizado en afinar el estudio de las pinturas menos conocidas, inéditas o poco estudiadas del maestro y de su escuela. Se han abierto cauces, interesantes polémicas de interés y controversias, siempre útiles, para el estudio de la pintura barroca del siglo de Rubens, aún con mucho por explorar.

Las exposiciones de Alemania, Inglaterra, Francia, Italia y de Bélgica comenzaron los trabajos de homenaje al pintor flamenco en 1973. No sin sorpresa, la Administración dejó pasar los meses sin que se diera respuesta a la llamada de la Unesco, al homenaje al pintor más comprometido con el arte y con la sociedad de Europa del siglo XVII. En realidad, pocos países se libran de la irradiación de su arte y de su influencia. En un forcejeo de todos los meridianos se compite por hacer a Rubens más suyo. Rubens fue un ciudadano del mundo. Fue un hombre y un artista mundano. Su dependencia con la corte de los archiduques Alberto e Isabel no fue la de Velázquez al rey de España. Rubens no fue un pintor prisionero de príncipes y reyes. Pintó y sirvió cuando, donde y con quien mejor quiso. Tuvo una libertad envidiable en la corte de los príncipes españoles. La generosidad de éstos le permitió ir y volver de norte a sur y de este a oeste de Europa, sin cortapisas de índole alguna. Siempre fue tratado como un gran señor. De regreso a Amberes dominará de manera casi total el arte en Bélgica. Los viejos maestros se repliegan y callan, sus contemporáneos se someten sin lucha, y los jóvenes lo imitan y copian con entusiasmo.

Rubens puso sus pinceles al servicio de dos ideas fundamentales: la Contrarreforma y la política de los Austria. La serie de La Eucaristía, de las Descalzas Reales de Madrid, y los arcos de Triunfo a la entrada del Infante en Amberes son pruebas sobradamente elocuentes de lo apuntado en líneas atrás. Rubens trabajó en todos los géneros de la pintura de su tiempo. Ilustra los Evangelios, la mitología y la historia antigua y moderna. Fue un magnífico retratista, comprendió la vida cotidiana, le fascinó la caza y los animales, la naturaleza muerta y el paisaje. Aún tiene tiempo para regalar ideas, que sus colaboradores y discípulos imitan y copian sin cesar. Sus grabados ilustran los misales de la imprenta de Moretus,

pasando el Atlántico, y más allá de los Andes Rubens estará presente en modestas pinturas de maestros coloniales de la América Latina.

Rubens fue el pintor más universal de Europa, una estrella indiscutible, brillante, sin querer serlo. Nada hay en su vivir que haga pensar en un deseo de alentar a la suerte. Sus pasos son siempre comedidos, la normalidad de trabajo y vida no da pie a explicar su éxito a una crítica condicionada por prejuicios del arte de hoy. Rubens no intenta buscar la originalidad, lo que se busca es lo que falta en una gran medida. El maestro flamenco imita, copia y estudia todo aquello que encierra en sí belleza, magia y encanto. Esto lo encuentra en las más diversas épocas



RUBENS. «LAS LAGRIMAS DE SAN PEDRO».



RUBENS: «DANZA DE ALDEANOS».

y latitudes. Toma nota tanto de humildes piezas de orfebrería como de famosas esculturas clásicas, de pintores del siglo XV italianos, flamencos y alemanes, como de los gigantes del siglo XVI, de florentinos y de venecianos, de sus contemporáneos romanistas, tenebristas y eclécticos. Incluso le asombra «El martirio de Santiago», de Navarrete el Mudo, de El Escorial, y toma un sumario apunte. Es Navarrete un pintor oscuro, de un apartado lugar de la meseta castellana, pero Rubens comprendió aquella genial composición. En el segundo viaje a Madrid, Rubens copió a Tiziano en gran cantidad, «copió todas las cosas de Tiziano —escribió Pacheco— que tiene el Rey, que son "Los dos baños", la "Europa", el "Adonis y Venus", la "Venus y Cupido", el "Adán y Eva" y otras cosas». En la plenitud de su gloria, y ocupado en una misión diplomática de gran empeño, Rubens tuvo tiempo de estudiar las obras del veneciano en el Alcázar; con ello enriquece su estilo, que se inclina hacia la técnica del color conjunto. El desenfadado del pincel, riqueza de color y el triunfo de los valores tonales de la última producción de Rubens, se deben, en alguna medida, al estudio de la obra de Tiziano en España. Incluso, en «El martirio de San Andrés», del Hospital de los Flamencos, aquí expuesto, obra de los últimos años, Rubens se basa en una modesta composición del mismo tema de Otto Venius, su viejo maestro. Aunque el esquema es el mismo, Rubens imprimió vigor, la tensión y la angustia que faltan en la composición de Otto Venius, convencional y estática.

Rubens es un pintor original y un creador sorprendente, a pesar de las sugerencias interferidas en su obra. Él se sirve de la realidad y de la imaginación. Extrae de los demás lo que le importa, pero lo condiciona a su modo y a su ritmo y siempre es brillante, inconfundible y suyo. Y, cuando quiere, escucha sus adentros. Entonces es fantasía y fábula incontenible lo que vierte a sus lienzos. Rubens puede serlo todo.

En el retrato se le ha negado hondura y penetración en el alma humana, se le ha tachado de teatral y superficial, de pintor áulico y distante. Es cierto que esto no falta en pinturas suyas de este género, pero es igual de cierto que, cuando él quiere, y Rubens puede serlo todo, sus retratos son fiel traducción del alma, profundos e incisivos en la misma línea de un Antonio Moro, de un Velázquez o de un Goya. No es posible permanecer indiferente ante el rostro retratado de María de Médicis, del Prado. La reina es aún bella en su madurez; aunque aparentemente tranquila, sus ojos y labios delatan inquietud disimu-

lada. El retrato de Varea aquí expuesto, es un nuevo testimonio de la agudeza de Rubens en el conocimiento del espíritu humano: todo el interior turbio del monje capuchino se transparenta en su inquieta mirada. Aquí, como en los retratos de Velázquez, el fondo indeterminado contribuye a valorar la interioridad humana.

Junto a la historia y el retrato, Rubens multiplica su interés por la pintura de tema cotidiano, desenfadado y alegre, contrapuesta a aquel otro mundo de los dioses y gigantes. También la pintura de caza tiene un animador en él. Inventa nuevas formas que delega en Snyders y Paul de Vos. Rubens parte de la conquista que inicia Leonardo en «La batalla de Angliari», asociando el color caliente tan suyo y la técnica libre y vibrante. El bodegón rompe la silenciosa rigidez de los inicios del siglo para rebosar con pletórica generosidad. Aún tuvo tiempo para transmitir el misterio de los bosques y la placidez de las praderas. El paisaje se rinde al ritmo de sus pinceles. Imprime a la naturaleza movimiento, tensión y sentimiento dramático. Asimila y fusiona las distintas modalidades del paisaje de principios de siglo. Trató con igual habilidad el paisaje realista, el romántico, el decorativo y no faltan brotes de un soñador expresionismo en los paisajes de sus últimos años.

Nada es de extrañar que fuera el pintor más solicitado por los poderosos de la Europa de entonces. Muy consciente de esto fue don Iñigo de Brizuelas, presidente del Consejo de Flandes, cuando pedía al rey cartas de nobleza para el pintor. «Rubens es muy estimado en la Europa, y cierto que muchos príncipes han intentado sacarlo de Amberes con grandes promesas de honra y dinero; además de la excelencia y primor de la pintura, tiene otras cualidades en letras y noticias de Historia y Lengua».

La presencia del pintor en el enclave hispanófilo del siglo XVII fue un hecho de la mayor trascendencia en su vida.

Esto le posibilita un gran prestigio en Europa. Los príncipes Alberto e Isabel Clara Eugenia son sus protectores. Junto con Spinola fue un fiel amigo y consejero de la anciana princesa. Todos los nobles de mayor relieve político de España le conocen y sienten especial afecto. Es bien conocida su amistad con don Diego de Mexía, con Aytona, con el Conde-Duque, con el Infante Cardenal, y tantos otros. Rubens pudo ser un pintor español en la medida que lo fueron Carducho o El Greco. Esto está en la conciencia de su tiempo.



RUBENS: «LA VIRGEN RODEADA DE SANTOS».

El homenaje era obligado en Madrid en la misma medida que Amberes. Rubens figura en las «Vidas de pintores», de Pacheco y Palomino, entre los pintores españoles.

Las pinturas de Rubens reunidas obedecen a criterios no del todo comprendidos por la crítica. En las pinturas expuestas se dio prioridad a las obras inéditas y poco conocidas.

Esto es común en una exposición de esta naturaleza. Se siguió un criterio académico de significación más compleja, las dificultades de conocer y contar al mismo tiempo con obras de entidades y colecciones privadas de valor, es sumamente difícil. A veces, también difícil en entidades públicas. Las dificultades están a veces en el mal estado de las obras o en la lentitud del



RUBENS: «ISABEL CLARA EUGENIA»

funcionamiento interior. El movimiento también de las obras exige un sacrificio indudable, pero también brinda compensaciones. Muchas obras inéditas pueden ser estudiadas con posibilidad, en muchos casos, de identificar, ofreciendo al gran público la posibilidad de conocer pinturas de difícil acceso. La decisión de la Dirección y Subdirección del nuevo Ministerio de Cultura, y la generosidad de que hizo gala la mayor parte del coleccionismo privado, hizo posible cumplir con un compromiso cultural en el que estaba comprometida toda Europa. Al homenaje hecho en Madrid, respondieron igualmente en Valladolid y Sevilla en un ejemplar gesto de conciencia con el legado cultural del pintor a España.

La Biblia fue la fuente de inspiración de Rubens, como un siglo antes de Miguel Ángel. Nada más sugestivo que el lienzo de Sansón luchando con el león, en un encuentro inolvidable de la historia bíblica. Es una de las satisfacciones positivas de la Exposición. La pintura se tenía por desaparecida en el incendio del Alcázar, a principios del siglo XVIII. Era una de las que Rubens trajo en el segundo viaje a Madrid. A pesar de la dinámica y dramatismo de la situación, la influencia de la escultura helenística es evidente. El pintor acentuó los valores táctiles sin descuidar el resplandor del color. El análisis detenido convence de la participación de Jean Wildens en el paisaje, junto a las hojas de la floresta, tratados con el cuidado de un dibujante, lejos de la sabia visión de conjunto que es fundamental en el paisaje de Rubens.

Es de lamentar la falta de «Susana y los viejos». La pintura está sin estudiar. Es una excelente pieza olvidada por la crítica. Es un buen ejemplo de la manera de Rubens hacia 1609,

entremezcla de experiencias con la escultura —la Susana está tomada del grupo de Laoconte—, de la pintura veneciana, de Caravaggio y de las técnicas y color flamenco. A pesar de los ingredientes formales y expresivos, tan variados, domina la brutal lujuria y realismo nórdico. Próximo a los años 1610-1614, pintaría Rubens la «Cabeza de anciano», de la colección Fell, y las dos cabezas de estudio para el «San Cristóbal», del triptico de Amberes. Importante es el «San Pedro llorando», expuesto por primera vez. Rubens utilizó un dibujo o grabado de Muziano. La actitud de las manos es la misma en el «Daniel en el foso de los leones», del Metropolitan Museum de Nueva York. La concepción monumental de la figura es típica de los años 1612-1616. El estilo clásico de Rubens, hacia 1614, está representado por «La contemplación mística de San Agustín», de la Academia de Bellas Artes, y «La Sagrada Familia», del Banco Español de Crédito. La primera de ellas se catalogó por mucho tiempo en 1603 y 1628, suponiéndola hecha en el primero o segundo viaje del pintor a España. No obstante, el estilo es típico del periodo propuesto. La sugestión de la escultura es notoria en los personajes que protagonizan el milagro. Jesús es traducción literal de estatuas de Júpiter, según tradiciones praxitelicas; la Virgen, es repetición de tantas matronas de esculturas exentas y relieves romanos. Incluso, San Agustín, arrodillado, recuerda esculturas orantes de sepulcros renacentistas. A pesar de las fuentes utilizadas, Rubens ablanda las formas y esfuma los perfiles, filtrando brisas que rompen con la dureza plástica de la escultura. Es difícil descubrir en el cuerpo cálido de Cristo y los ojos llenos de pasión de San Agustín, la escultura que le sirve de fuente.

Antes de 1618 sería pintada «La Sagrada Familia», que hoy conserva el Banco Español de Crédito, de Madrid; aquí es Rafael la fuente más directa que Rubens utiliza. La clientela del maestro se acrecienta en estas fechas, y su taller es muy activo. No obstante, nada tan lejos de la improvisación y fácil «furia del penello», de que con tanta ligereza escriben no pocas plumas prestigiosas. Los numerosos dibujos preparatorios, grabados y bocetos, hablan bien del afán por la perfección y armonía de la composición. Un buen ejemplo es la pintura que aquí se expone. Hay un espléndido dibujo de ella en el British Museum, y dos grabados de Lucas Vorsterman y Lommelins. Técnicamente el modelado es cerrado, dominando aún los colores locales de la tradición. No es difícil cotejar este lienzo con «La Inmaculada», que figura a su lado en la Exposición del Palacio de Velázquez. Esto permite comprender el camino recorrido. «La Inmaculada» se fecha con precisión en 1628, según mención de Pacheco y registro en el antiguo inventario del Alcázar de Madrid. Rubens la pintó para el marqués de Leganés, en su segundo viaje a Madrid.

La pintura se atribuyó a Erasmo Quellinus —uno de los últimos discípulos de Rubens— en los catálogos del Museo hasta 1972. Hoy ha podido probarse que el lienzo de «La Inmaculada», documentado en 1637, no se perdió en el incendio del Alcázar como se había supuesto. El lienzo lo llevó Velázquez a El Escorial y de aquí, a fines del pasado siglo, se trasladó al Museo del Prado, en cuyos depósitos se tuvo por pintura de menor interés. El lienzo que conoce Pacheco y registra el inventario de 1637 es de remate curvo, y el del Prado es recto. Esto fue motivo de equívocos continuados hasta fechas recientes.

Un atento estudio del soporte, de la forración y superficie del color pone en evidencia un injerto en la parte alta que hacia del cuadro de altar uno de gabinete. Tampoco era difícil advertir los repintes tratando de disimular las juntas del injerto.

Estamos en 1628. El estilo de Rubens responde a nuevos incentivos y valores de notoria modernidad. Es suficiente cotejar los cabellos de San Juanito, del lienzo de «La Sagrada Familia», con los ángeles niños que acompañan a «La Inmaculada» del Museo del Prado. En el primer ejemplo, el modelado del cabello es cerrado, liso y metálico; en el segundo, amplía y desdibujada la pincelada, y los perfiles imprecisos. Triunfa ya la técnica discontinua. La gracia del gesto deriva de «La Virgen de las Rocas» de Leonardo; quizá también el semblante y recogimiento de la mirada. La mano sobre el azul del cielo la imita Velázquez en «La coronación de la Virgen». No es un donaire de la mujer sevillana, como apuntó Justi en el pasado siglo. Velázquez vio pintar a Rubens «La Inmaculada», que años después colocaría en las Salas Capitulares de El Escorial.

En los primeros años de la década de los veinte puede fecharse «La cabeza de San Francisco». Es un soberbio estudio del natural, de factura libre y apasionada expresión. Burchard y Vlieghe conocen la tabla y dieron noticia de su interés. Ignoran su localización en España, donde se expone por primera vez. Hacia 1625-1627 Rubens pudo hacer el boceto de «Jesús crucificado, con la Virgen y santos», pieza prácticamente inédita, de técnica análoga a los bocetos de «La Eucaristía», del Fitzwilliam Museum de Cambridge.

Una de las piezas de mayor interés de la Exposición es posiblemente «La Virgen rodeada de santos», del Museo del Prado, atribuida a Hendrich van Balen, en los antiguos catálogos. La misma tabla, a nombre de Rubens, estaba en El Escorial en el siglo XVII, aunque sin poner en relación una y otra referencia. En los depósitos del Museo del Prado antes, fue expuesta por primera vez en la Exposición de 1975, en el

Museo Real de Bruselas. En el estudio hecho en aquella ocasión se aportaron las pruebas que justifican su restitución a Rubens. La pintura es la misma inventariada en la testamentaria del mismo pintor, y que estaba por encontrar. El texto dice: «Una pieza parecida a la que está sobre el gran altar de la iglesia de los padres agustinos de Amberes, hecha también por el señor P. P. Rubens mismo».

La luz y un aire cálido se filtran entre los santos, la arquitectura y las cosas. Un sentimiento nuevo de luz y color, generoso y centelleante, invade el escenario. Las figuras del segundo plano rompen sus perfiles en su entorno: estamos a las puertas del triunfo de la técnica etérea y del triunfo total del color, de la retórica y del esplendor de las formas. Estamos lejos de «Las sagradas conversaciones italianas», bellas, ponderadas y distantes. Aquí los santos dialogan en un juego de ritmos ondulantes.

«San José adorando a la Virgen y al Niño», del Museo de San Telmo, se tenía por pieza de la escuela de Rubens, sin mayor interés. Müller Hofstede la identificó recientemente. El color y factura son típicos en los años de la década de los treinta. Rubens estudió a Tiziano, aplicando los colores por manchas y contrastando las tintas sin gradaciones, como luego lo harían los impresionistas. Es la técnica discontinua que será incrementada a lo largo de la década.

«El martirio de San Andrés» estuvo por años en el Hospital de San Andrés de los Flamencos, prácticamente olvidado en la céntrica calle de Claudio Coello. No era fácil visitar y aún menos ver el lienzo en lo alto del oscuro testero de la capilla del hospital. Es una buena oportunidad esta ocasión para su



RUBENS y J. BRUEGHEL: «LA VISTA».



RUBENS y SNYDERS: «FILOPOMENES RECONOCIDO POR UNA ANCIANA».

estudio y contemplación. Lo donó Jean van Vuchta el 24 de abril de 1639, según testamento suyo. La técnica de Rubens es ahora más personal y libre. No hay contención en sus pinceladas, que rimán acordes con el dibujo, forma y color, todo un acompañamiento orquestal al servicio de la muerte y del horror. Los colores locales se pierden confundidos en el aire entorno. Rubens logra conquistar el color conjunto. El dibujo y el color se funden en el mundo del pintor, atormentado por el quebranto de la enfermedad. Junto a «La decapitación de San Pablo» y el «Crucificado», de Toulouse, reúne —tal como escribe Stepanow— el más lúgubre ramillete de estampas martirológicas. A veces decantan notas de lo que se llamará siglos después expresionismo. La forma escucha ahora el dictado del mundo interior.

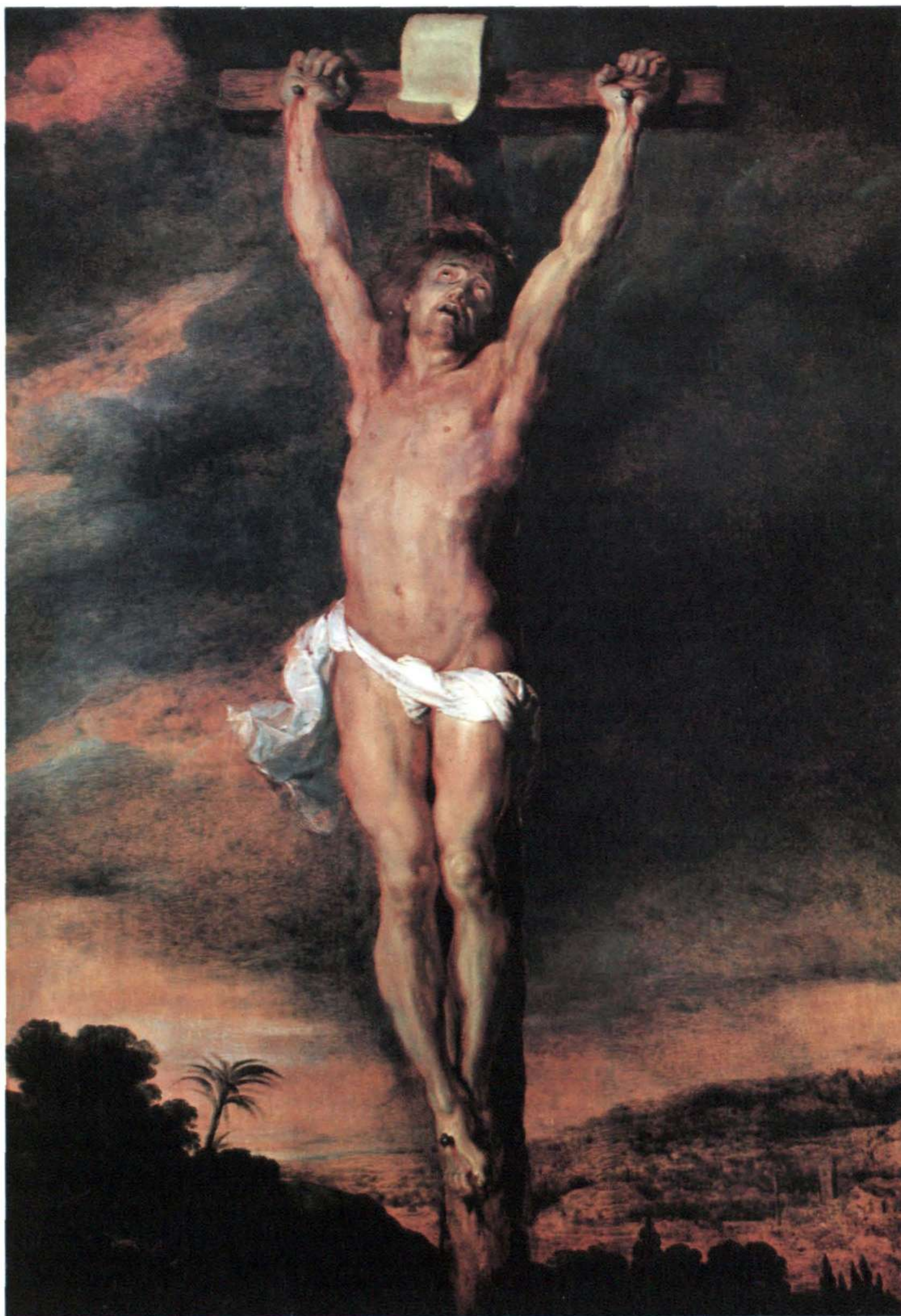
La mitología está sólo representada con «El juicio de Paris», del Museo del Prado, número 1.731, tabla conflictiva, antes atribuida a Anton Sallaert en la catalogación del Museo, según propuso verbalmente Mündler Burger. En los antiguos inventarios de la Corona se confunde con el otro del mismo autor y tema, del Museo del Prado. Es paradójico el que en los antiguos inventarios reales se tuviera correctamente atribuido a Rubens. El academismo de los modelos lo condiciona la estancia del pintor en Italia. Típicos son los tonos tostados y las figuras alargadas, de notoria huella manierista latente aún en el inicio del siglo. Rubens conoce bien el arte transalpino. Aquí imita grabados de Raimondi, según Rafael.

Interesantes son los retratos reunidos, la mayor parte desconocidos para el gran público, por su procedencia en colecciones privadas. La mayor parte adquiridos en la última década. Es un hecho la continuidad del gusto por la pintura flamenca del siglo de Rubens, paliando algo de lo mucho expoliado y vendido en el siglo XIX.

El doble retrato de «Carlos V e Isabel» engrosó la colección de los duques de Alba en 1936. Fue un acierto que pasara a España esta pintura, que Rubens copió en Madrid en 1628, del original de Tiziano, perdido en el incendio del Alcázar. Un estudio del estilo obliga a rectificar la fecha de su ejecución que aún figura en placa del marco. No fue en 1603, como pensaron Glück y Sánchez Cantón.

Inédito es el retrato de «Isabel Clara Eugenia», repitiendo un modelo oficial que divulgó el grabado de Joannes Müller. Podría pintarlo en los primeros años de su regreso de Italia. Es un típico retrato tradicional, siguiendo la moda impuesta por Pourbus el Joven: un retrato distante, íntimo e inalterable. La ejecución es aún dura y la mirada directa al espectador. Lejos del viejo maestro trató Rubens las carnaciones cálidas del rostro y manos de dedos cortos y recogidos. Hay asomos de vida y calor que distancian este retrato del lenguaje dictado por Pourbus.

Más consecuente con el clima áulico de los años veinte es el retrato de «Felipe IV», de la colección de la casa de Alba. La factura es libre y jugosa, el fondo y traje, ricos en cortinajes y brocados. El empaque del esquema, tomando la imagen desde un punto de vista bajo, no vela el cansancio y abulia del monarca. Muy distinto es el retrato de «Heliodoro Barea», en líneas antes citado. El fondo neutro contribuye a la significación del mundo interior del retratado, de incisiva capacidad psicológica. Aunque retrocediendo muchos años, esta misma intención psicológica está en el retrato del duque de Lerma, adquirido afortunadamente hace pocos años, por el Museo del Prado. Es un retrato ecuestre de juventud, pintado en 1603, difícil y osado en su postura y sin precedentes hasta entonces. Rubens trabajó en este retrato, como él mismo confiesa, para triunfar en la Corte.



RUBENS: «CRISTO EN LA CRUZ».

Menos brillante es el retrato de la «Infanta Margarita», muy olvidado en las Descalzas Reales; discutida su identidad, se tuvo a la monja por sor Margarita de la Cruz y por sor Dorotea. En una lamentable restauración se levantó la inscripción, junto con la suciedad acumulada, las veladuras y las tintas superpuestas. Esto le da una aparente impresión de tosquedad. No es menor el interés de los retratos de «Lady Alatheia» y de

«Michael Ophovius», personajes muy vinculados al pintor. Ambas son pinturas poco estudiadas, e interesantes por ser retratos directos.

Rubens, como pintor de caza y de animales, está representado por el boceto «La caza de osos» y por el lienzo de gran tamaño, «Cacería de leones». El boceto es por primera vez estudiado y expuesto con carácter académico. Es el estudio



RUBENS: «EL NACIMIENTO DE APOLO».

previo del lienzo que figura hoy en el Museo de Carolina del Norte, que fue propiedad de la Corona de España. Su factura libre y vivaz pincelada aconsejan su catalogación hacia 1639. Tal como es frecuente en su manera, Rubens registra el momento de mayor tensión dramática. Las fugas y escorzos los resuelve con habilidad sorprendente, con el virtuosismo del pincel y con economía de medios.

«El paisaje de Atalanta y Meleagro», del Museo del Prado, suple la falta de esta modalidad del maestro en la Exposición. También del Museo son los lienzos de Rubens con colaboración con Snyders, como «Ceres y dos ninfas»; con Paul Brill, como «Psiquis y Júpiter»; con Brueghel, como «Los Sentidos». En la reciente catalogación de los fondos del Prado se ha reconocido la participación de Rubens en esta espléndida serie, imitada luego por discípulos y taller. El mismo caso se repite en «La visión de San Humberto», olvidado en los depósitos del Museo del Prado, como Jan Brueghel. La identificación reciente de la tabla en la testamentaria de Diego de Mexia, en 1654, contribuye a reforzar el análisis estilístico.

Igual interés tiene el bodegón de «Filopómenes reconocido por la anciana», que se atribuía a Van Utrecht. Hoy se restituye a Rubens y Snyders. La historia narrada en el interior de una tienda se prestó a equívocos en los inventarios, estando bien documentada en la testamentaria del maestro y en los inventarios más antiguos del Alcázar, a nombre siempre de Rubens y Snyders.

La limitación de este comentario a la pintura de los Rubens expuestos obliga a cortar muchas interrogantes. Los dibujos no

son muchos, pero le cabe el interés de estar inédito uno de ellos: «Los Siete Sabios de Grecia», por primera vez expuesto. Los restantes han sido identificados en fecha muy reciente. Es de interés recordar que la magnífica Exposición de Amberes no ofrece en la serie de dibujos ninguna novedad.

La intención principal de la Exposición ha sido ofrecer en la medida posible, obras de Rubens y de su escuela, poco conocidas y poco estudiadas. Algunas no pudieron exponerse por motivos ajenos a los esfuerzos de la Dirección General. Sin embargo, se registran y contribuyen a su estudio. Hasta última hora se tenía esperanza de poder contar con la generosidad de sus propietarios.

Lo reunido da una idea coherente de las direcciones estilísticas en torno a la producción de Rubens. En el comentario a las obras de Rubens reunidas se ha intentado seguir la evolución de su estilo y apuntar la complejidad de su genio, inquieto, variado y siempre sorprendente. En la introducción al catálogo se insiste, con pruebas documentales muy directas, sobre la significación del pintor —a veces olvidada por la crítica extranjera— en el complejo mundo de la España del siglo XVII

La facultad de crear de Rubens no tuvo un desmayo nunca. Logra la ponderación en la forma y el desgarrar del espíritu con igual habilidad. No se inclinó al pesimismo y a la ironía. Baudelaire ve en Leonardo de Vinci sombras de presagios; en Rembrandt, tristeza; en Miguel Ángel, un vacío de fantasmas poderosos; en Rubens, «carne donde la vida fluye sin cesar de agitarse, como el aire en el cielo y el agua en el mar».

UN CUADRO ES MAS QUE UN ESCAPARATE

Por Juan Antonio AGUIRRE

—Es una pieza realmente interesante. La ordenación del espacio, esas notas incongruentes, ese aparente absurdo, esa sensación de que algo raro está pasando... ¡Y qué maravilla de técnica!

—A mi ese cuadro no me gusta. Es horrible. Nunca lo tendría en casa.

...El crítico de arte y un visitante anónimo delante de un cuadro de Francis Bacon. Salta a la vista que son dos opiniones bien distintas; pero, ¿en qué consiste la distinción?

El visitante anónimo parece bastante inteligente y en cierto sentido ha dado en el clavo. No es un entendido en arte en la medida en que le resulta difícil explicar por qué es horrible, ya que si le interrogáramos nuestras preguntas resultarían tan embarazosas como torpes sus respuestas. A ese señor no le interesa más sino que no piensa colgar la pintura en su casa sencillamente porque no le gusta. No sólo tiene derecho a ello, sino que además lleva mucha razón. Por su parte, el otro quiere darnos una descripción adecuada y profesional. Posiblemente parta de una impresión análoga a la de su acompañante; de lo que no estoy seguro es de que no colgase el cuadro en su casa. Una diferencia entre ambos estriba en que a éste le interesa averiguar las razones que aquél desatendía.

Cuando nos pongamos delante de un cuadro sucederán varias cosas, y en primer lugar que nos interese o no por él. Todo pintor cuenta con que su espectador dé ese primer paso, tan fácil que casi no consiste más que en mirar; pero mirar dirigiendo la atención. Una vez hecho esto, el cuadro le dirá algo e inmediatamente le gustará o no. Casi seguro que la primera cuestión que se le plantea a nuestro espectador no profesional es la del supuesto valor de la obra: qué significa que un cuadro sea bueno, cómo se conjuga esto con el hecho de que a mí no me guste. Ese momento es especialmente propicio a la crítica de arte, siempre que el trabajo posterior se dirija al descubrimiento de un sistema valorativo donde se trate de adecuar la visión personal con la supuesta intención del artista, lo que equivale a meterse en la obra imaginándose que es uno el que la hace. La diferencia entre nuestros dos espectadores se instala también aquí. Es lo que quiere decir Konrad Fiedler cuando advierte que para comprender el arte plenamente es necesario elevarse hacia la cima pura del conocimiento, por encima de la agradable sensación de lo bello. Y está acertado el pensamiento de Fiedler si somos conscientes de la importancia y el sentido que tiene ahí el adverbio «plenamente»; pero hay otra manera de entender el arte, de entenderlo aunque no sea *plenamente*, que es previa a esa otra y hasta debería ser condición indispensable, y es la manera que queremos constatar.

—Si usted va con cierta frecuencia a las exposiciones, habrá podido observar la gente que pasa por allí; no mucha, pero sí bastante heterogénea. En una galería de arte usted se encuentra, además de con los que de una u otra manera caben dentro de la problemática profesión del arte, con una serie de personajes cuya asistencia obedece a las más variadas razones: el visitante amateur, la novia del expositor, el inoportuno cobrador de recibos. Todas esas personas pasan por delante

de los cuadros y es de suponer que los vean si no padecen un defecto visual muy acentuado; pero varía notablemente el modo de verlos de cada uno.

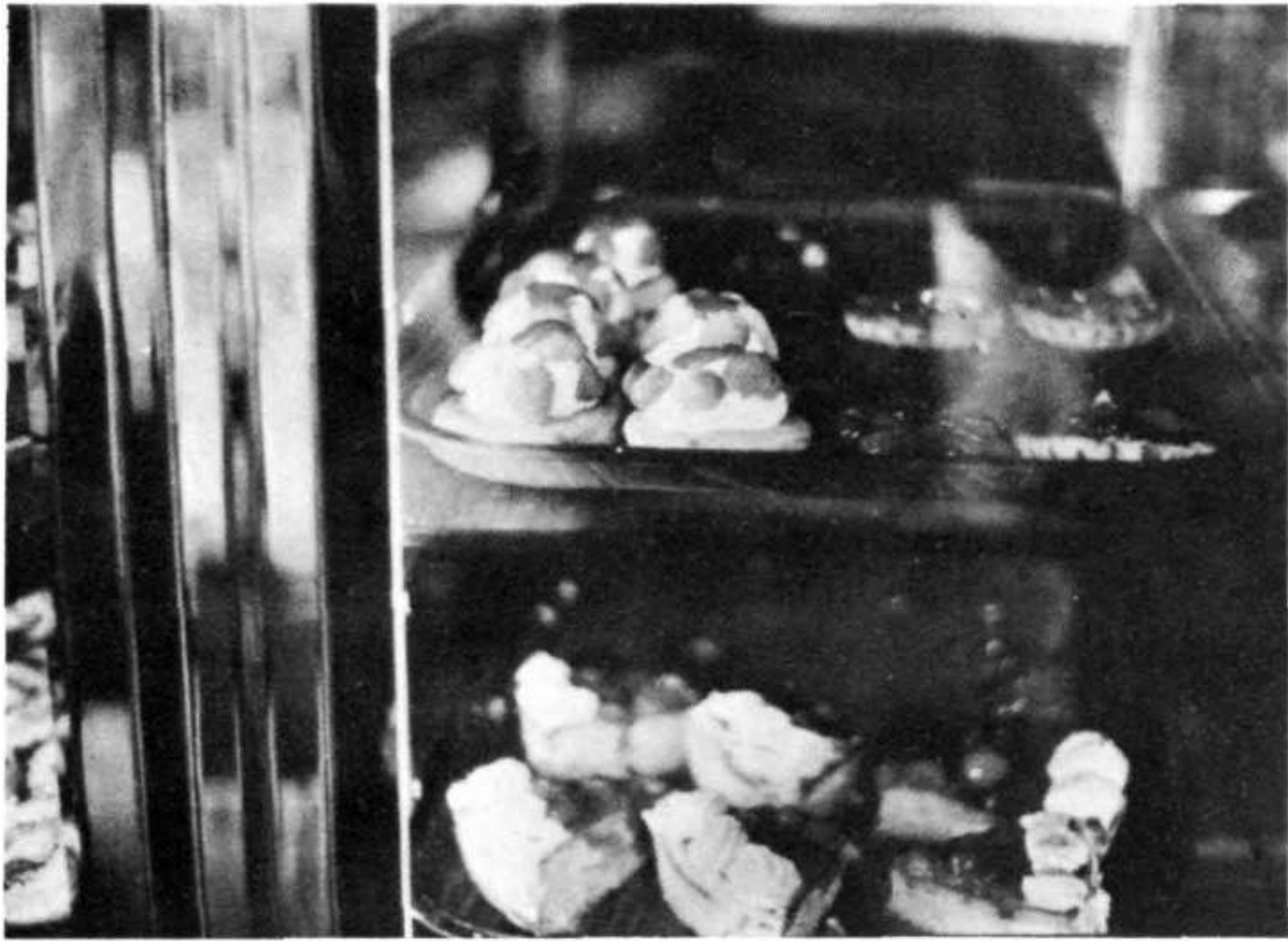
Antes de averiguar qué es lo que un cuadro dice, debemos saber quiénes están dispuestos a escuchar, que son muchos menos de los que imaginamos. Un cuadro no se puede ver tan despreocupadamente como vimos el letrero de la calle, sino que exige cierta atención, cierta preocupación. ¿Cuántas personas de las que hay ahí están dispuestas a ello?

Ponerse delante de un cuadro exige un esfuerzo, presupone un interés indeterminado o concreto; equivale a esa parada en el camino cuando frenamos el automóvil para ver el paisaje o a alguien que nos ha llamado la atención al pasar, que son dos casos distintos. Una vez nos paramos para ver lo que hay, lo que vale la pena mirar, sin que exista ningún indicio al respecto y sucediendo simplemente que queremos aventurarnos a buscarlo; otra vez ha existido algo que nos llamó la atención, el movimiento de la mano del autostopista. Si no tenemos vocación de descubrir el panorama ni estamos dispuestos a perder nuestro precioso tiempo en satisfacer una curiosidad, seguimos nuestra ruta sin detenernos.

Hay pintores que cuentan con un espectador atento y descubridor y a éstos no les preocupa hacer un cuadro llamativo; pero hay quienes pretenden hacer cuadros para un público más amplio, a los que interesa el aspecto provocador e impresionante de la obra. Esto sucede con gran parte del fauvismo, dadaísmo, surrealismo y antiguas modalidades del op-art, y Luis Vauxcelles lo expresa, cuando en el Salón de Otoño de 1905 da título al primer movimiento, comparando aquellos cuadros con la elegantemente discreta estatua rena-



PARIS.



BENIDORM.



BAHIA: «F. DE SÃO JOAQUIM».

centista de la sala. «He aquí Donatello entre fauves» es algo así como decir: «He aquí cómo se comen estas pinturas a esta escultura». Ese fierismo, entendido como carácter llamativo, grito casi, razón de que una pintura se coma a una escultura, en sentido genérico y no específicamente como acentuación del carácter expresivo del color, se extiende a lo largo de toda la Historia del Arte, aunque en el mundo contemporáneo se acentúa progresivamente. Por muy sorprendente que sea una imagen, deja de serlo en la medida en que nos familiarizamos con ella: los dadaístas se ven en la necesidad de encontrar nuevos elementos de sorpresa, después los surrealistas, y así sucesivamente. Y la búsqueda es especialmente trabajosa cuando el pintor tiene que competir con un enemigo que le lleva ventaja: el pop-art surge de cierta simpatía hacia la publicidad, y el op de un convenio pacífico con el cine. Todos estos son artistas que quieren promocionar espectadores por la vía del choque y la diversión, y en este sentido se oponen a los serios de público reducido, como los cubistas, como Tapes...

A un estudio de la pintura actual le es conveniente hacer esa diferenciación entre pintores: los que se esfuerzan por hacer que el cuadro interese y los que actúan ya sobre esa base. En cualquier caso, un espectador como es debido prestará atención al cuadro y se dispondrá a que le diga cosas. Es éste el espectador que nos interesa.

—En la fase inmediata del proceso, ¿qué significa que el cuadro diga cosas?

Téngase en cuenta que todavía no se trata de especular sobre el significado de la forma, sino de conocer el alcance de esa primera impresión que recibimos al ver un cuadro. Al espectador anónimo que está delante del cuadro de Bacon se le han puesto los pelos de punta sin necesidad de ninguna previa explicación. Al contrario, porque le asombra su espantosa claridad echa en falta una introducción a modo de aviso.

Recoger lo que se supone es el contenido de un cuadro no es ninguna tarea complicada, si se tiene la dosis de sensibilidad suficiente; pero si falta eso, que a partir de ahora llamaremos «capacidad de recepción», todo esfuerzo es inútil y toda esperanza frustrada. Para que la segunda fase del proceso sea efectiva, exigimos del espectador esa capacidad, cuyo grado en que se da —y no existencia, afortunadamente— es lo cuestionable. Es frecuente atribuir a una falta de capacidad lo que en realidad obedece a una falta de interés o atención previa.

La tan comentada disociación arte-sociedad es conveniente referirla a un nivel receptivo, en la medida en que gran parte de

ese público virtual parece estar incapacitado para el papel de espectador y receptor que el artista le ofrece; pero criticar al artista de haberse encerrado en su sagrado olimpo es, además de caer en un lugar común, falsear el hecho; si al artista actual no se le quiere o no se le puede entender no es precisamente porque él lo pretenda. Nunca existió un arte tan natural y fácil de recibir como gran parte del contemporáneo; empero, nunca existió un público tan artificioso y complicado como el que hoy abunda, ni una crítica tan sofisticada y demagógica. Qué otro remedio le queda al crítico bien intencionado que contestar, cuando se le pide, no sin ironía, que explique el cuadro: «Mire, si usted no está dispuesto a que le diga algo, a darle ese crédito al pintor, no hay manera de que ocurra lo inesperado.»

Reconozcamos, sin embargo, que no todos los cuadros son tan fáciles de recibir, y que además cada uno tiene cierta predisposición en este sentido. Hay un mundo de estímulos visuales, a los que se responde de una determinada manera que está en doble relación con el propio estímulo y el sujeto que lo recibe; y esto es lo fundamental para comprender *la primera impresión*, qué es lo que sucede cuando el cuadro nos entra por los ojos y no se ha hecho aún averiguaciones metafísicas del tipo de forma y contenido o signo y significado. Esta segunda fase del proceso es el momento supuesto entre lo que sucede cuando nos disponemos a ver el cuadro y cuando decimos que nos gusta o no nos gusta. A ese momento corresponde que el cuadro diga cosas, para que eso que nos diga pueda o no gustarnos después.

Si ampliamos nuestro horizonte hasta el concepto imagen, con la ventaja de que no es necesario suponer en el nuevo objeto una intención, como sucedía con el cuadro, seguiremos observando el mismo hecho: estímulos y respuestas. Es muy importante darse cuenta de que percibimos y recibimos de igual modo la imagen del cuadro y la imagen del paisaje, y que las dos nos dicen cosas. Piénsese en un cuadro de Tapes y en un *Otage* de Fautrier, un muro y un amasijo de tierra: son visiones equivalentes y que por lógica dicen lo mismo. La imagen pictórica es un estímulo visual al que yo respondo mentalmente y esa respuesta mía es lo que el cuadro me dice. No hay ningún fundamento con suficiente base para acusar al pintor de que su cuadro no hable; si esto sucede, habrá que pedir cuentas al espectador, a su capacidad de recepción. No existe el estímulo si no es en función de la respuesta, pero las condiciones básicas de su aparición, no ya de su determinación calificativa, están en esa capacidad. La respuesta que se dé dependerá de la imagen, y de esto hablaremos al ocuparnos de la tercera fase.

Lo anterior es de gran importancia en la comprensión del fenómeno estético y sirve de preámbulo para evidenciar en la pintura moderna una señalada tendencia al realismo en la línea perceptiva: Matisse decía en 1908 que una obra de arte debía llevar en sí misma su significado completo, e imponerlo al espectador incluso antes de que pudiera identificar el argumento; dos años después, Kandinsky pintaba su célebre acuarela abstracta, donde por primera vez se eliminaba conscientemente el pretexto argumental. Una vez que el color y la forma no soportan la susodicha referencia, dejando el cuadro de ser «retrato de fulanito de tal» o «paisaje nevado», la dicotomía arte-naturaleza basada en el concepto de imitación y sustentada ópticamente a partir del pensamiento platónico restringe su validez al campo noético. Tiene sentido hablar de naturaleza apelando al aspecto natural de la cosa-toda; cabe hablar de estética refiriéndose al estudio de uno de sus aspectos. Toda diferenciación material de los objetos arte y naturaleza, si cabe, habrá de hacerse atendiendo a su producción y a las motivaciones que la inspiran; pero su manifestación no puede ser criterio.

En el momento en que nos encontramos es la manifestación de la cosa lo que nos interesa. Delante de nosotros, lo visible; en nosotros la capacidad de recibirlo estéticamente, como bello, feo, etc.; en lo que se ve, una llamada a nuestra capacidad, pero también los posibles resultados óptimos de ésta.

—A nadie podemos echar la culpa de que estén ahí, en el atardecer mediterráneo, esa roca carmin y negruzca junto al azul ultramar intenso, la aterciopelada superficie del mar en la bahía junto a la costrosa piedra... Esas cosas que nos está diciendo el mar, la roca, y su complicado modo de relacionarse no obedecen —suponemos— a ninguna intención. La naturaleza dice miles de cosas; pero las dice sin querer y sin poder reparar en que las dice, como una alocada emisora que transmite constante e ininterrumpidamente. A veces es consecuente con el mensaje: muchas de sus imágenes repelentes son avisos de peligros efectivos, mientras que otras bien distintas son una invitación no menos cierta a la tranquilidad o al disfrute total.

Al hombre que fabrica cosas para que se vean —que no es lo mismo que cosas que se pueden ver— es al que yo llamo pintor o escultor; y a este hombre es al que legítimamente le puedo pedir cuentas de la fabricación. El espectador, del que exigimos atención y capacidad, aún juega aquí un papel importante. El artista puede elegir, cuando el proceso creador es consciente, entre un sinfín de posibles mensajes; su elección estará condicionada por factores diversos; lo que haya fabricado podrá, más o menos fácilmente, ser definido estéticamente. Así diremos lo que, a nivel estético, es la cosa. Pero ese producto, sea cual fuere, gustará a unos y a otros no en proporción variable. Siempre hay un terreno difícil de explorar,





NEW YORK.



ZAGREB

sugestivo y riquísimo, y es el del gusto. Cada espectador tiene su gusto particular, su ámbito propio y su tesoro característico; está abierto a la influencia, pero siempre conserva —y debe conservar— algo de peculiar e intransferible. La obra de arte se dirige, en primer lugar, por la vía del gusto, a un público limitado; público al que no interesa el mensaje artístico como tal, sino sólo uno o más mensajes artísticos específicos, o sea, aquéllos que concuerdan con su gusto. Este camino no está de ninguna manera abierto a una consideración estética objetiva, pues no hay obras que gusten y obras que no gusten, sino

obras que me gustan a *mi* y obras que no me gustan a *mi*. Tal consideración sirve, no obstante, a una visión psicológica e histórico-social, por lo comprometido que está el gusto con la persona, la civilización y el estrato social: tres campos que en realidad pueden reducirse al primero. Algunas averiguaciones de Hauser, mediante ese enfoque, son notables.

Para ver un cuadro es preciso:

—*Querer ver un cuadro*: todo cuadro permitirá un análisis geométrico, físico, químico, histórico, etc., según se le considere bajo uno u otro de sus innumerables aspectos. Hay veinte mil maneras de estudiar cualquier cosa, entre las que existen notables diferencias. Entiendo, sin embargo, que la visión que nos interesa aquí es la estética y hago suponer, en ese «ver un cuadro», una voluntad hacia lo estético que habrá de servir —después— de formalizadora del objeto y de piedra de toque en la posibilidad de su estudio. Pero esa voluntad no es suficiente, y habrá también que

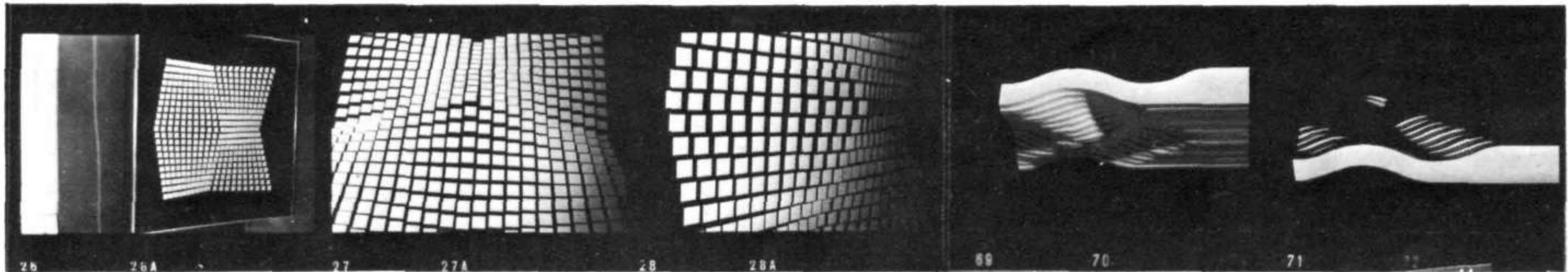
—*Tener capacidad de recepción*; mediante ella se efectúa la comunicación que el artista pretende. Se le llama también sensibilidad artística; pero su campo de acción —según lo explicado— no tiene por qué limitarse en lo específicamente artístico, por lo que conviene precisar que nos estamos refiriendo a una sensibilidad para recoger el mensaje estético de las cosas, y no a una sensibilidad para hacer arte o entenderlo... Merced a esa sensibilidad podemos recibir *un* mensaje de las cosas, y así *el* mensaje del cuadro.

Una vez que, formalizado el objeto, determinamos cualitativamente su mensaje, surgen las categorías del ser estético, que a su vez sirven para calificar el estímulo al que se dio respuesta. Pero por lógica tal formalización no es posible sin la capacidad de recepción, en parte resultado de una voluntad previa y en parte también a su vez condición indispensable suya.

Tal voluntad y tal capacidad son condiciones para entender el arte; pero el hecho fundamental, psicológicamente hablando, es el sentido estético de la contemplación.

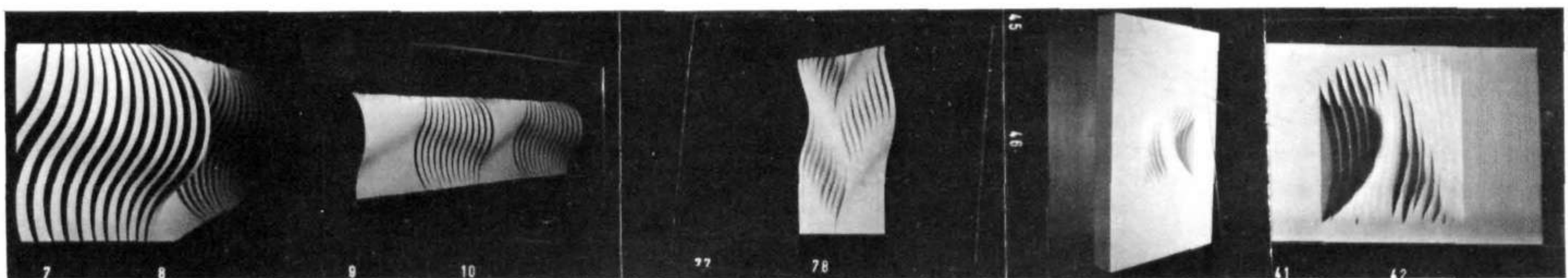
PRACTICA Y TEORIA DEL ARTE EN JULIO LE PARC

Por Antonio BONET CORREA



La exposición del pintor Julio Le Parc realizada en la sala principal del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, es sin duda alguna uno de los acontecimientos más marcados de la temporada. A la calidad objetual de las obras de este artista cinético, argentino que vive y trabaja en París desde hace casi veinte años, cabeza de fila de su generación dentro de su tendencia, hay que añadir el fuerte contenido teórico que entraña la totalidad de su producción, la cual ha ido siempre acompañada de los correspondientes textos escritos por el grupo G.R.A.V. (Grupo de Investigación de Arte Visual) o los que son obra personal suya. Como resulta muy visible en esta muestra antológica, «Experiencias 1956-1977» el arte de Le Parc constituye un conjunto coherente y cerradamente exhaustivo de sus propias propuestas. Difícilmente podría comprenderse la evolución de una parte importantísima de los problemas plásticos de nuestra época y de su incidencia en la vida urbana, tanto a nivel tecnológico como de su área de influencia en nuestra sensibilidad cotidiana, si no se tienen en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por Le Parc, ya en lo estructural de lo luminico-cinético como en la utilización y papel lúdico de sus objetos cambiantes y modificables, sea por medio de su propio mecanismo o por la intervención fortuita o deliberada del espectador. El seguro azar o la insistencia adrede del eventual recreador de la obra de arte es elemento accidental que Le Parc juzga indispensable tener en cuenta en el momento de la concepción artística. Creador de sistemas completos que presentan alternativas múltiples, Le Parc está también preocupado por una posible modificación del ambiente, la transformación de la realidad circundante. En su obra hay ante todo una decidida voluntad de acción, de cambio de las posibilidades receptoras del espectador, de despertar la

sensibilidad, del orto de su propia activación sensitiva, a la vez que una potenciación de su entorno individual y colectivo. En el fondo, en su obra se guarda una vieja preocupación del hombre: la exaltación del yo por medio del arte, aunque éste sea algo aparentemente tan frío como las formas geométricas, los materiales industriales, las series homologadas, los mecanismos manuales o los motores, las luces eléctricas, las bombillas y el neón y los sonidos producidos por la percusión, ya de manera arbitraria o insospechada. En realidad se trata de un nuevo sentido romántico del arte, por muy absurdo que pueda parecer esta afirmación. Le Parc es un lírico reprimido, un artista que hace evidente que, en un mundo dominado por materiales de superficies pulidas y brillantes unas, granuladas y absorbentes otras, con un arsenal de elementos coloreados con tintas unidas y formatos estandarizados, con el abanico de múltiple de la luz, estática o pulsante, se pueden lograr obras cuyos valores son indispensables desde su propia razón. Sólo la ceguera de los que ignoran o quieren ignorar lo que de espontáneo y gratuito tiene el arte puede hacer creer que no es posible una manifestación estética a través de medios que potencian la capacidad de creación y multiplicación del objeto artístico. Para las obras y las ideas de Le Parc con su gran carga de utopía, su deseo de abrir un boquete en la historia, están ahí para recordarnos la aportación de prodigios y maravillas que el artista quiere poner al servicio de la colectividad, de una comunidad humana. Por ello que para él sean tan importantes no sólo las concreciones formales y sus variables, algunas tan inaprensibles como las luminicas, sino también la intelección y comprensión de los textos doctrinales en los que sin cesar insiste, con un optimismo apostólico y sin fallos en el papel taumatúrgico del arte.



DE LA SERIE «RELIEVES»

PEQUEÑA ANTOLOGIA DE TEXTOS DE JULIO LE PARC

—¿Qué hace usted?

Busco el diálogo, la confrontación, la crítica constructiva. Busco el trabajo colectivo como manera de escapar al individualismo al cual estamos confinados por nuestra condición de artistas.

—¿Por qué lo hace usted?

Porque tengo fe en una sociedad organizada de manera diferente que la nuestra. Porque creo en el potencial de reflexión, de acción y de creatividad del pueblo.

Porque yo creo en el hombre, liberado de la actitud de competencia artificial impuesta por esta Sociedad, un hombre solidario de los otros, creando colectivamente nuevas formas de comunidad y de vida.

Le Parc. Noviembre 1973

METODO

Encontrar sistemas unitarios para regular la superficie, las formas y su relación en el plano dependiendo de un programa predeterminado.

COLOR

Mis experiencias con el color fueron el desarrollo lógico de mis trabajos a partir del negro y del blanco y del negro, blanco y gris. Los sistemas servían aquí para controlar los resultados visuales de la superficie tratada.

FASCINACION POR LA CANTIDAD

En todas estas experiencias lo que me impresionaba era la cantidad de cambios posibles contenido en cada programación. Me daba gusto imaginar todas esas variaciones sucediéndose en el tiempo y mis cálculos de probabilidades me llevaban a considerar otro fenómeno: la duración indeterminada. Cada tempera o cuadro producido por tal o cual combinación era para mí un momento particular de todo ese movimiento de colores en cambio continuo que rodaba en mi cabeza. Luego ya al fin de 1959 me puse a imaginar mecanismos para poner en evidencia ese potencial de variaciones, el movimiento real aparece en mis experiencias, la multiplicación de imágenes, la transparencia, el color en el espacio, la luz...

MODULACIONES

Mis primeros experimentos en el plano, en 1959 (blanco, gris, negro o la gama de 14 colores), constaban de sistemas rigurosísimos de organización visual (visión periférica, etc.). Los actuales experimentos que incluyo bajo el nombre de «modulaciones» siguen fundándose en sistemas simples de organización y la

correlación de las formas depende de un mismo principio en cada caso.

Si aparentemente estos experimentos son diferentes y en algunos casos divergentes en relación con mis primeras búsquedas, lo encuentro saludable. Porque lo contrario me parecería grave: la repetición de una fórmula ya experimentada.

En mi actitud de investigación y en el desarrollo de la experimentación, conviene alejarse de vez en cuando de las certidumbres, sin dejar de someter los descubrimientos a una voluntad de reflexión y de análisis.

RELIEVES

Realicé experiencias con numerosas plaquitas metálicas distribuidas regularmente y colocadas perpendicularmente a un fondo plano de color blanco. En esta experiencia el juego de luz y sombra y de los reflejos era primordial y constituía como una especie de trampa de luz. Los elementos reales (las plaquitas metálicas) perdían su presencia y su realidad se confundía con las formas producidas por los reflejos, las sombras y la variabilidad de los puntos de vista.

DESPLAZAMIENTOS

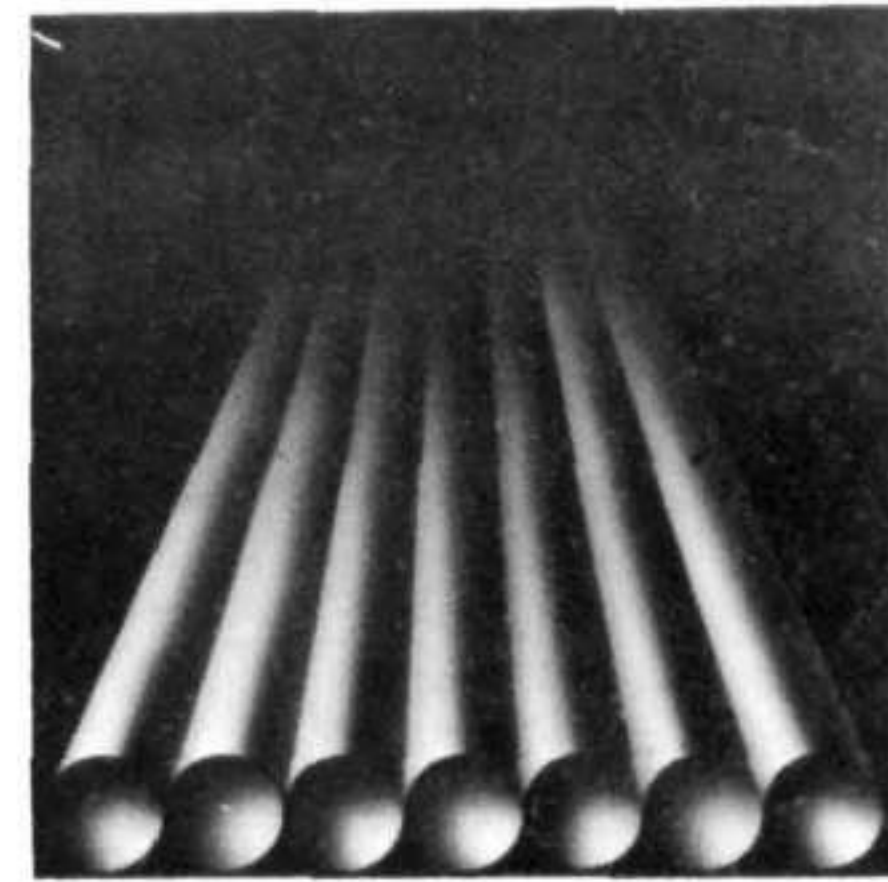
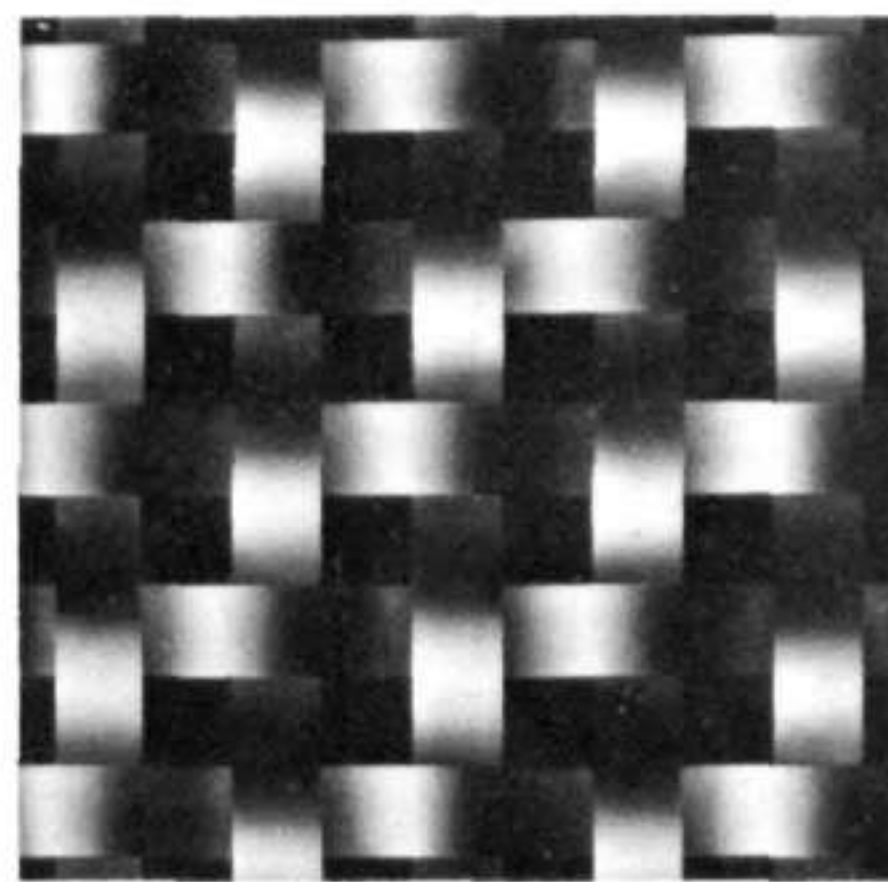
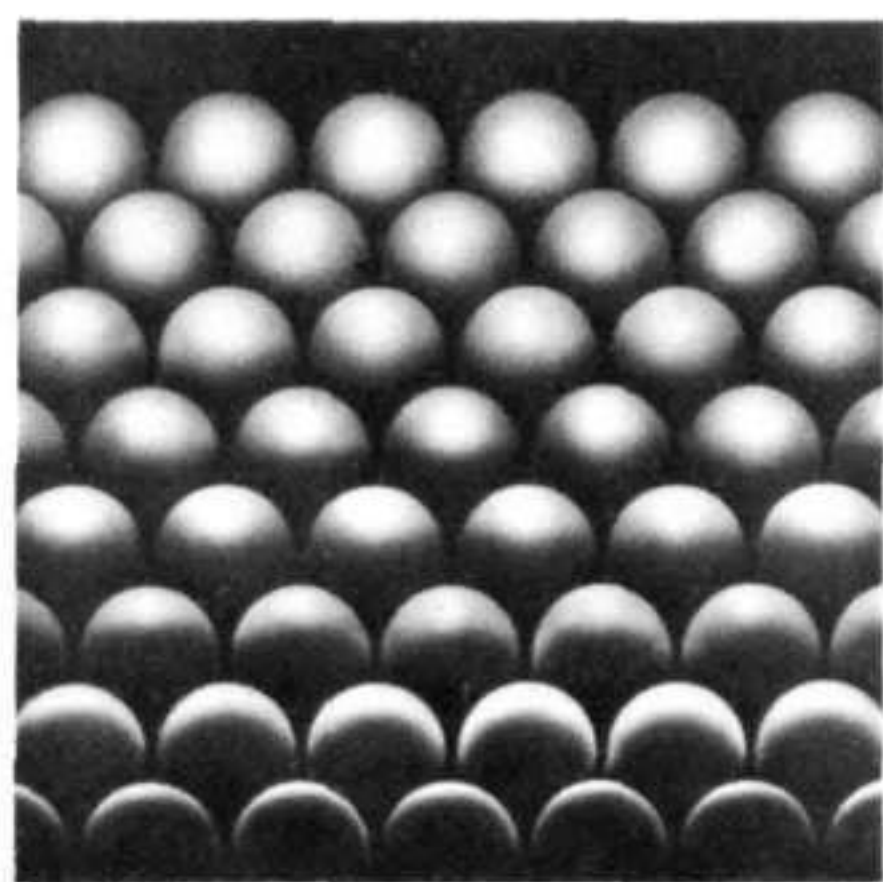
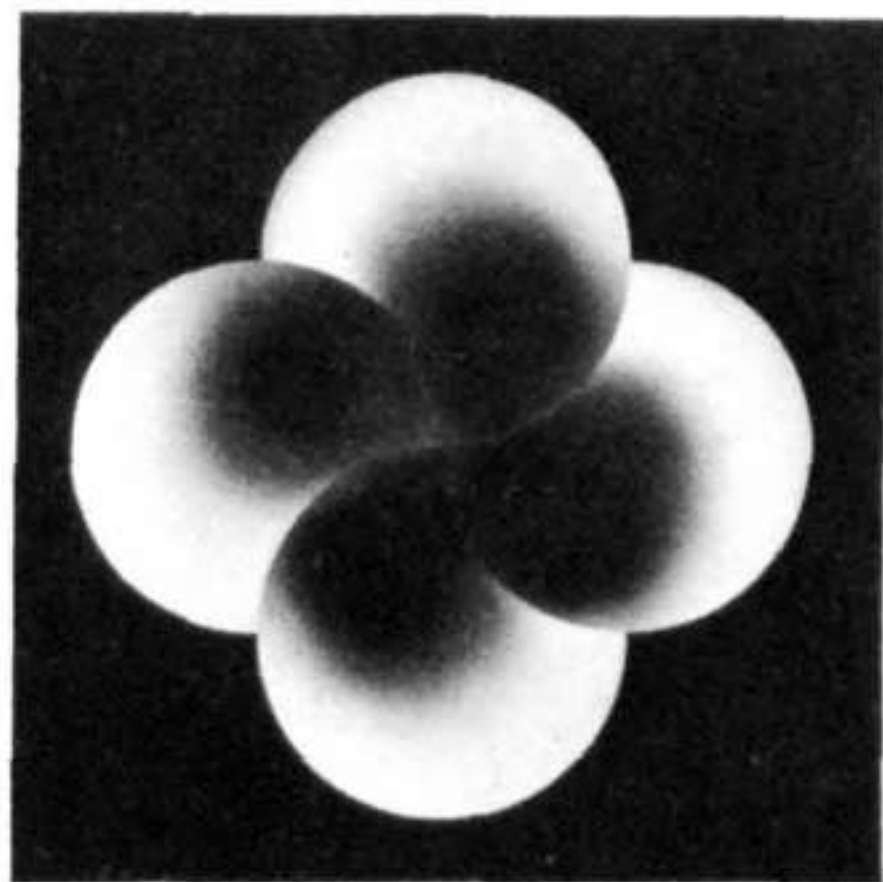
Las experiencias sobre el problema del desplazamiento del espectador constituían de algún modo la prolongación de los relieves. Aquí las imágenes están en relación estrecha con el desplazamiento del espectador y su cambio sufre una aceleración ligada al movimiento de éste.

Más tarde siguieron otras que se basaban esencialmente en el desplazamiento del espectador y entre ellas estaban aquellas en las que el tema predeterminado cede su lugar a las imágenes circundantes. El panel de láminas reflectantes fracciona y multiplica las imágenes que se encuentran en el lado opuesto al espectador, encontrándose éste, a su vez, fraccionado y multiplicado por otro espectador que estaría al otro lado del panel. Sobre este principio hice todavía otras experiencias, colocando un fondo con imágenes predeterminadas que eran fraccionadas y multiplicadas por las placas reflectantes, ya fuesen estas últimas planas o no.

En otros casos, como el de algunos múltiples, las imágenes eran permutables por el propio espectador; los temas buscados eran muy simples, a base de formas geométricas que se repetían uniformemente con el fin de que las deformaciones y las variaciones fuesen más evidentes.

NOCION TRADICIONAL DEL ARTE

En la obra tradicional del artista, todo está fijado por un sistema de signos y de claves que hace falta conocer de antemano para



DE LA SERIE «SUPERFICIE-MODULACIONES».



DE LA SERIE «LUZ»

estar en disposición de apreciarlo. Frente a esta situación pensábamos nosotros que la presentación, de cara al espectador, de experiencias con posibilidades múltiples de cambio (cuyas imágenes eran resultado de la puesta en relación de algunos elementos y no el producto de la mano sabia o inspirada del artista), constituía un medio, ciertamente limitado pero eficaz, de comenzar o proseguir la demolición de las nociones tradicionales sobre lo que es el arte, cómo se debe de hacer o cómo se debe de apreciar.

LUZ

Las experiencias con la luz y el movimiento se relacionan directamente con la idea de alejarme de la obra fija, estable y definitiva. El espectador se encuentra rodeado o delante del desarrollo de una multitud de cambios, acentuándose el soporte uniforme de los elementos y formas, sin distraer la inestabilidad puesta en evidencia. Percibe así una parte de los cambios, lo que le basta para tomar el sentido total de la experiencia.

EL ESPECTADOR

Situaciones donde el espectador está comprometido en distintos grados:

Percepción corriente. Punto de vista. Espectador frente a cosas de la vida corriente. Toma de conocimiento. Mínimo de observación.

Contemplación. Punto de vista. Espectador frente a una obra de arte. Deleitación e indiferencia condicionados por su nivel de cultura, de información, etc.

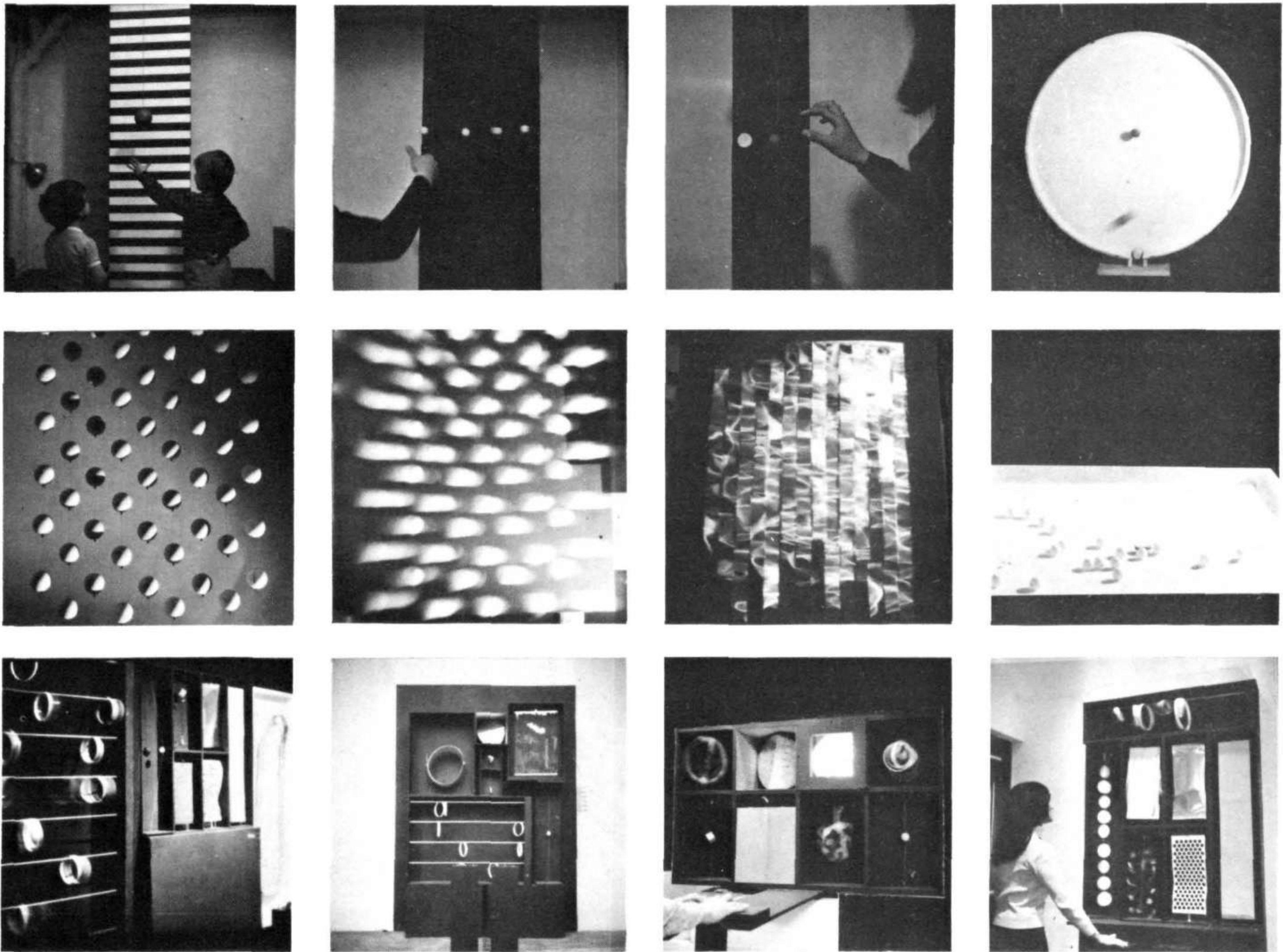
Activación visual (obras fijas). El espectador está enfrente o rodeado por una superficie que tiene un alto grado de homogeneidad y de vibración. Participación del espectador mediante la estricta solicitud visual. Saturación.

Activación visual (obras en movimiento). El espectador está enfrente o rodeado de obras que se transforman. La noción de comienzo y de fin está descartada. La participación del espectador concreta en su percepción una medida de tiempo durante el cual la obra se manifiesta para él.

Activación visual (obras fijas, desplazamiento del espectador). El hecho de desplazarse o de girar alrededor de las obras produce cambios adicionales más o menos acelerados. La participación debida a los desplazamientos del espectador se transforma en el elemento fundamental de animación.

Participación activa voluntaria: a) Sometiendo al espectador a un recorrido o a un pasaje determinado, se le pone enfrente al hecho que constituyen los elementos que él desplaza o mueve y que crean la situación propuesta (el espectador puede tener una participación activa voluntaria, volviendo a repetir sus propios movimientos). b) Aquí el espectador está enfrente a conjuntos estáticos, semiestáticos o en movimiento. Su participación es necesaria para producir la situación o para modificarla. Origina un movimiento, lo detiene o produce cambios a voluntad.

Espectador activo, elemento de animación. El espectador se vuelve aquí un elemento de animación, que va a producir para otros espectadores una situación inestable. Sombras fragmentadas en movimiento y superpuestas, sea por el caminar o por los diversos movimientos del espectador. Así, mientras participa en situaciones cambiantes, a su vez, las crea.



DE LA SERIE «MOVIMIENTOS SORPRESA».

Espectador activo, sujeto de observación. Al participar en situaciones cambiantes, el espectador se vuelve sujeto de observación para otros espectadores.

El Grupo de Investigación de Arte Visual forma parte del movimiento internacional «N. T. continua».

París, julio de 1963. GRAV.

LO INJUSTIFICABLE

La ruptura de las normas tradicionales no justifica la confusión ni la gratuidad.

OBRA DE ARTE

La concepción y la realización de la obra deben responder a una idea clara, cuya visualización debe aparecer en forma evidente en la percepción del espectador y la participación de este último deberá desarrollarse en un tiempo correspondiente en calidad a la totalidad.

ESPECTACULO

La noción del espectáculo en relación con las artes visuales tuvo siempre un carácter peyorativo. Admitiendo francamente la inversión de la situación tradicional del espectador pasivo, se deja de lado la idea de espectáculo para llegar a la noción de participación activada o activa. Esta preocupación toca de cerca la concepción misma de la obra, su realización y el hecho de ponerla en relación con el espectador.

PERCEPCION DEL ESPECTADOR

En el caso de obras cinéticas en volumen, aquellas que se realizan con el desplazamiento del espectador tienen realmente un valor cuando la percepción total del espectador, desplazándose, responde a los mismos datos de concepción y de realización.

El valor de esta percepción no reside en la adición caprichosa de diferentes puntos de vista, cada uno de ellos quizás equivalente a un cuadro fijo tradicional, sino en la estrecha relación entre el desplazamiento del espectador y las múltiples situaciones visuales que produce, cada una de las cuales no tiene en sí más que un valor mínimo; lo importante es un tercer estado producido por el desplazamiento. Las obras más notables en esta vía son aquellas que incluyen la noción de aceleración, que produce un verdadero sentido del movimiento, puesto que el menor desplazamiento del espectador produce un movimiento visual muy superior al movimiento real del desplazamiento. Este movimiento visual está sometido a constantes permanentes.

DESMITIFICAR EL ARTE

¿Qué puede hacer en la actualidad un artista de mi generación? Un artista con una situación ambigua como la mía. Un artista comprometido con el sistema cultural y teniendo consciencia de este compromiso. Un artista como yo, que ve con qué facilidad la burguesía asimila toda novedad que se haga en arte. Un artista como yo que, habiendo tratado de transformar la condición del artista, de su obra y de su relación con el espectador, permanece lúcido frente al alcance limitado de sus esfuerzos y de las contradicciones de esta tentativa dentro del medio artístico.

PABLO PALAZUELO EN LA MADUREZ DE UN EMPEÑO

Por Joaquín DE LA PUENTE

No creo que sea cosa de ponerse a glosar ahora la andadura biográfico-artística de Pablo Palazuelo. Confieso que me siento desganado para acumular en este momento la sarta mínima de datos que el propósito requeriría. Palazuelo es artista que se instaló hace demasiado tiempo en nuestro caletre de comentaristas, como de los cimeros en vuelo a mucha altura; bien en alto entre los de la arriscada, turbulenta y vieja piel de toro. Igual que con los de lejos de nuestras costas y fronteras. Mucho más allá del Madrid que un día de 1916 le vio nacer. Del que sería transfuga, no sé si muy obligado o simplemente deseoso de ámbitos más universalmente abiertos.

Palazuelo pertenece al inesperado y español tropel que, tarde y bien, irrumpió en el arte no figurativo mundial, cuando al decir de los más el arte abstracto tenía sus horas contadas; cuando no pocos creían que estaban a punto de fenecer sus días de vida y elitista prestigio, de lucha y mercado. Palazuelo fue partícipe de aquel imprevisto, poderoso y nuevo embate que dio al traste con las cada vez más generalizadas profecías de torpísimo mal agüero.

No hay duda de cuán fácil es decirlo hoy, harto después de acaecidos los hechos. Lo cierto es que, entre las grandes voces «abstractas» de la arrolladora y extensiva cultura occidental, faltaba nada más y nada menos que la de España, de siempre dispuesta a la cita del buen hacer pictórico y no importa si, con frecuencia y por lo más del pasado, a la zaga cronológica de cuanto dieron en lanzar como sucesivos estilos del arte; últimamente, incluso, capitaneando vanguardias de rabioso novecentismo.

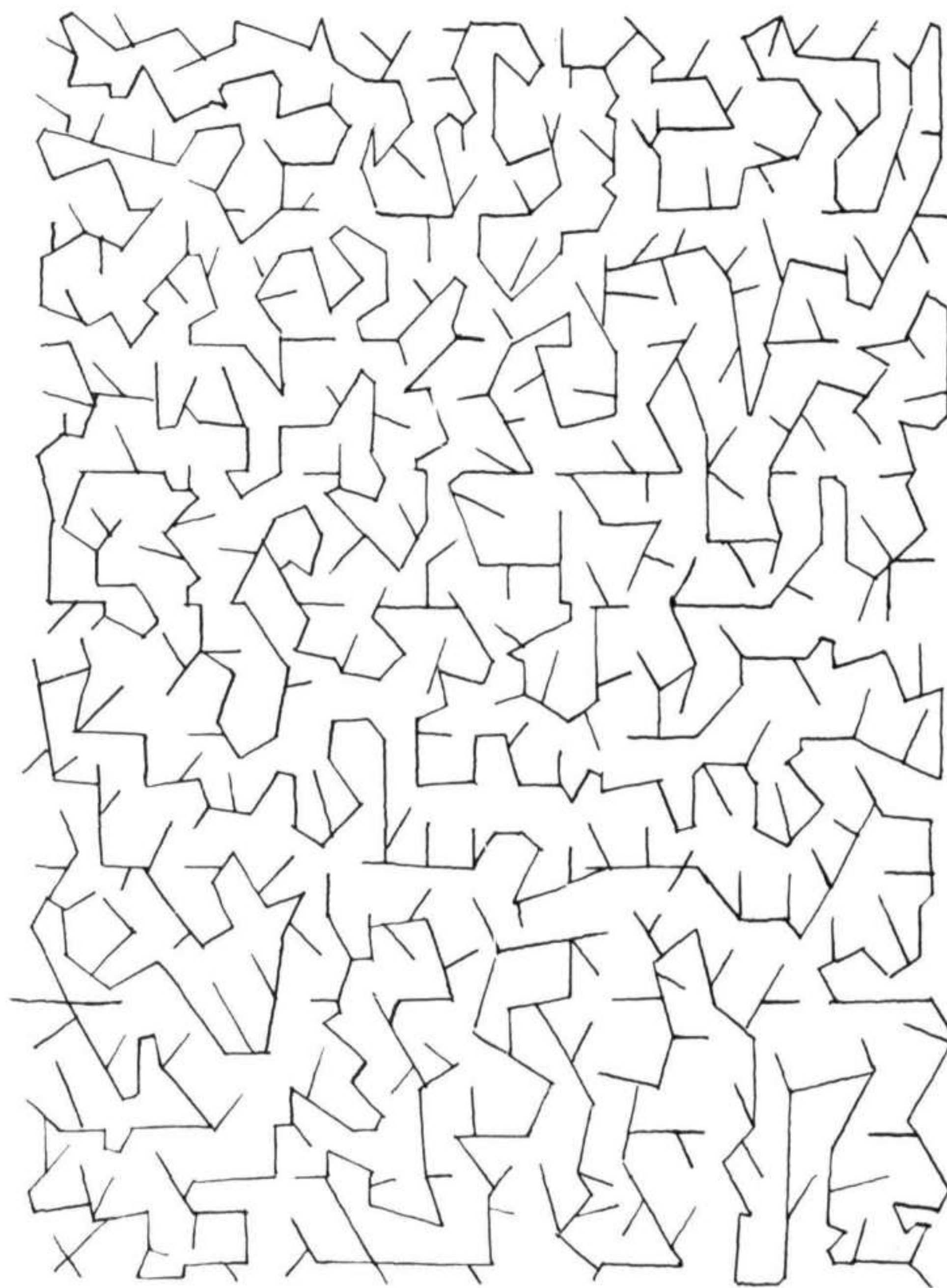
Rarísimo por demás era que el país que habían tenido a Iturrino a la vera misma de los primerísimos fauves franceses; que, con Picasso y Juan Gris, había procreado y teorizado el cubismo; que puso máximas osadías en el surrealismo, con caracteres tal cual los de Miró, Dalí y Oscar Domínguez, dejara pasar por su lado sin pena ni gloria el incitante fenómeno de la abstracción. Que renunciara a lo ya hecho infinidad de veces con otras formas de arte. Que desistiese de poner lo abstracto en extrema tensión, tanto si lo cogía por donde más estremecedor pudiera convenir, como si —fiel a las sempiternas y españolas paradojas— lo exigía la sensata contención de la forma depurada; la cordura en que alquitarar el decoro de que ya hablaron antiquísimos demonios familiares nuestros, mediterráneos por más señas. El decoro que fue razón profunda, primera y última, del impar sosiego velazqueño, o del aherrojado y pétreo drama de El Escorial. Y creo que me explico.

Así, entre otros no pocos más, en el instante mismo en que se creyó ya agonizante la abstracción, el empuje español puso en órbita la decidora y carpetovetónica aspereza de un Tapies y el empeño articulador de un Palazuelo; dos distantes y hasta contrarios senderos con que recorrer muy anchurosas vías creadoras.

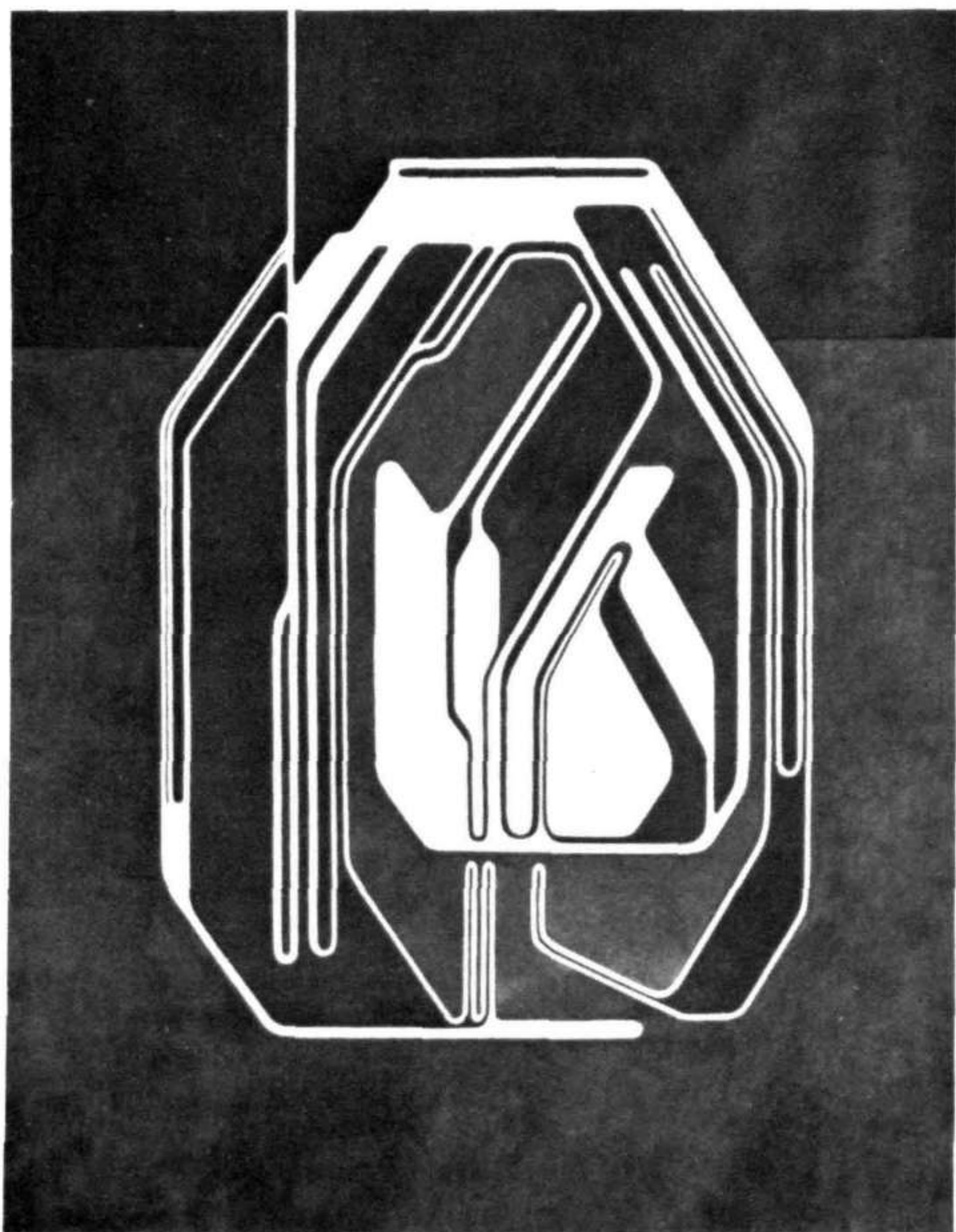
Pronto el abstractismo de Palazuelo halló propicia a su ánimo la geometría. Entendámonos, una geometría donde bullese lo biológico, donde jamás permitir simplismos matemáticos, insipi-

das aritméticas, cálculos desabridos, la razón sometida a frigidéz, la esterilidad imaginativa, la falta de respeto a las reglas, compases y cartabones, perdición de tanto impotente del seudopurismo informal como anda suelto por todas partes y se oculta entre tiralíneas, logomaquias y pedanterías.

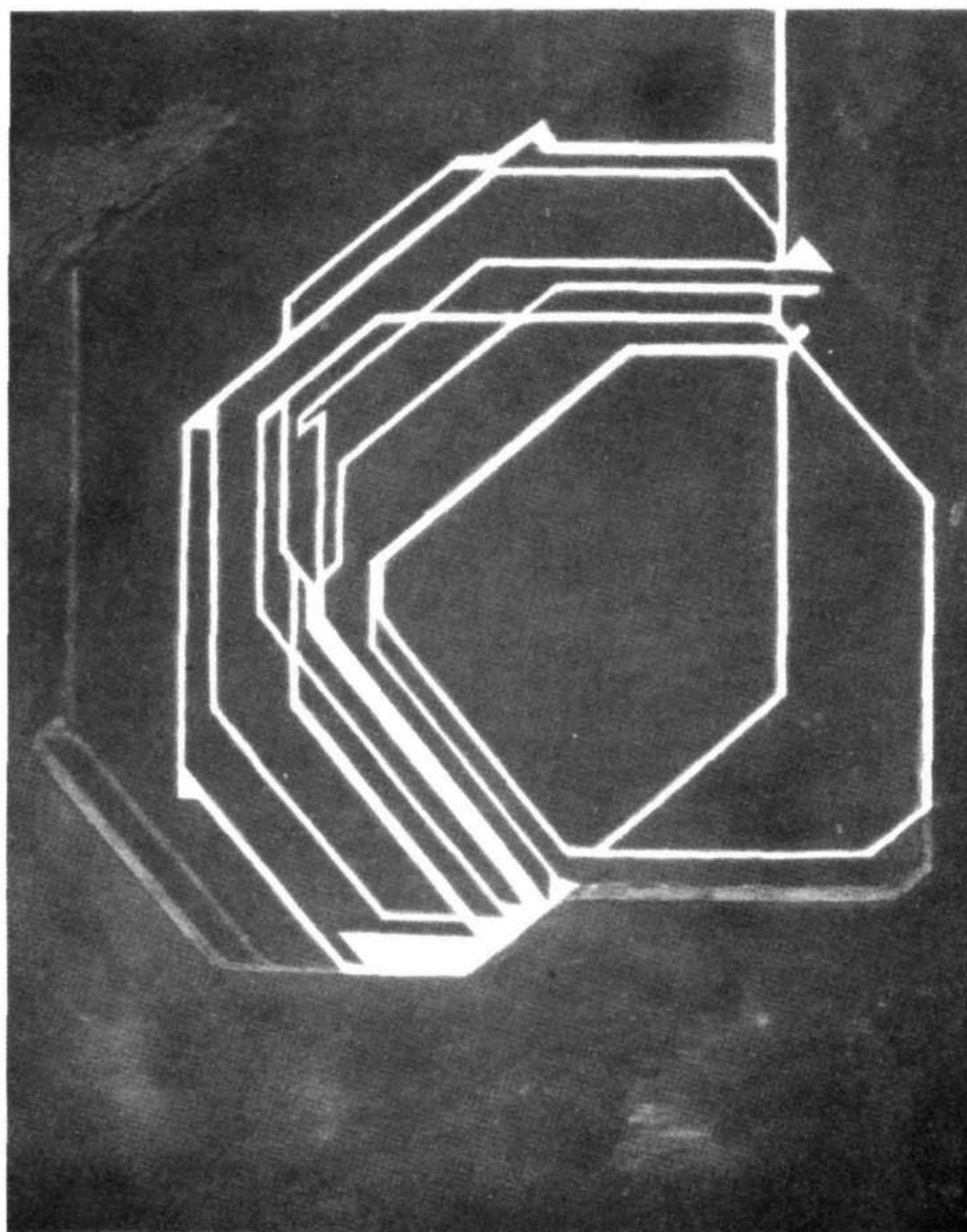
He aquí algo que merece recordarse de inmediato. Celtibero de pro, inevitablemente afectado por la baraúnda mental española, Palazuelo irrumpió *barroco* con la geometría, a pesar del bonísimo saber que en ella mostraba. Compareció barroco acumulativo; barroco de dinamismos ostensibles —no reprimidos—, es decir, no al modo escurialense en que toda arista y todo plano se erigen en dogmas de fe inquisitorial con que someter a ineludible vasallaje, a perpetua represión, el incommensurable ardor tras ellos hacinados.



PARA UN POEMA III (1977)



SERIE VERDE (1977).



SERIE VERDE (1977).

Ya lo he dicho y no lo dejaré de repetir: en la geometría de Palazuelo discurre un extraño y soterrado temblor biológico. Una mal definible especie de tensión biológica que, desde un principio, pareció génesis expansiva, ambición de no sabemos qué insólita criatura, complicada y superior, ciertamente desconocida. En no sabemos aún qué irresuelta enjundia animada, tan geométrica como viviente, que, sometida hoy ya a mucho más ascética medida, semeja dibujada conjunción fisicoquímica donde parecen proyectarse y potenciar cien mil espasmos de células todavía por nacer, laberintos de un otro pálpito futurible, una todavía no realizada y definitiva deserción del trazo que desnaturaliza, porque abstrae; que huye de entenderse con lo que cambia porque nace y crece, se muere y pudre; que se siente a sus anchas en las alienadas esferas de una sólo hipotética mismicidad intelectual. Artística y plástica.

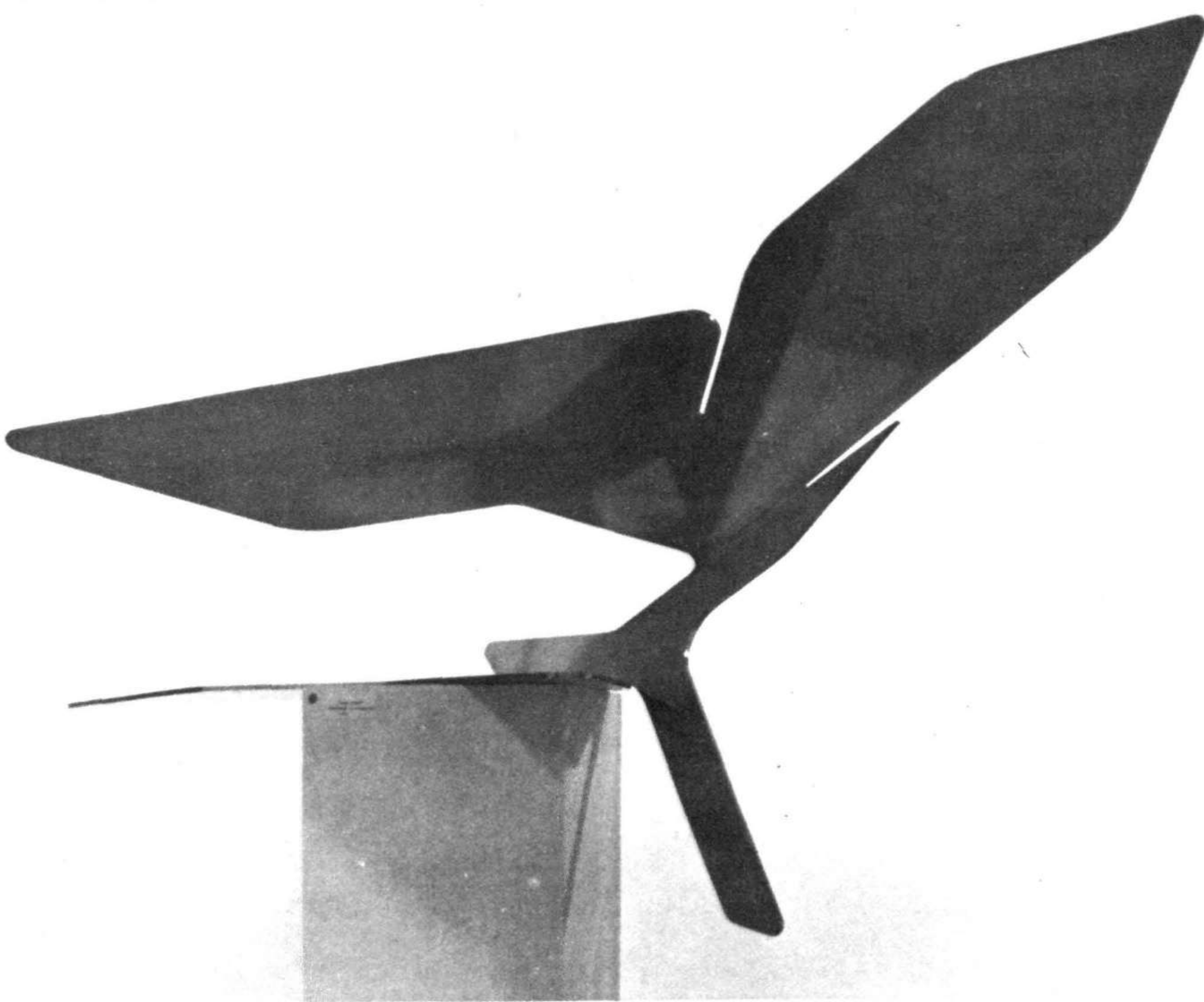
Esto quiero decir. Palazuelo sigue fiel a su barroquismo inicial, aunque se extrema en pretender mayor sobriedad geométrica, una más escueta netitud. Sigue fiel porque sigue vitalmente tenso, alumbrando formas donde se adivinan y diseñan algo así como los remotísimos —imaginados...— orígenes de lo bioexistencial; donde —en ciertos casos de lucubraciones más simplemente gráficas, no más que dibujadas— creemos topar con las esquemáticas síntesis de cuanto cristaliza en el asombroso microcosmos de lo inanimado terrestre, en el multiformísimo universo de lo mínimo invisible y, sin embargo, ya escudriñado por nuestros ojos perplejos. Reinventable por la intuición del artista. Ya legítimo motivo del arte y la imaginación.

No se traduce así como así a palabras el lenguaje de la plástica de Palazuelo. Pero hay que intentarlo, incluso dándose cuenta de que, cuanto más se procura, más se complica

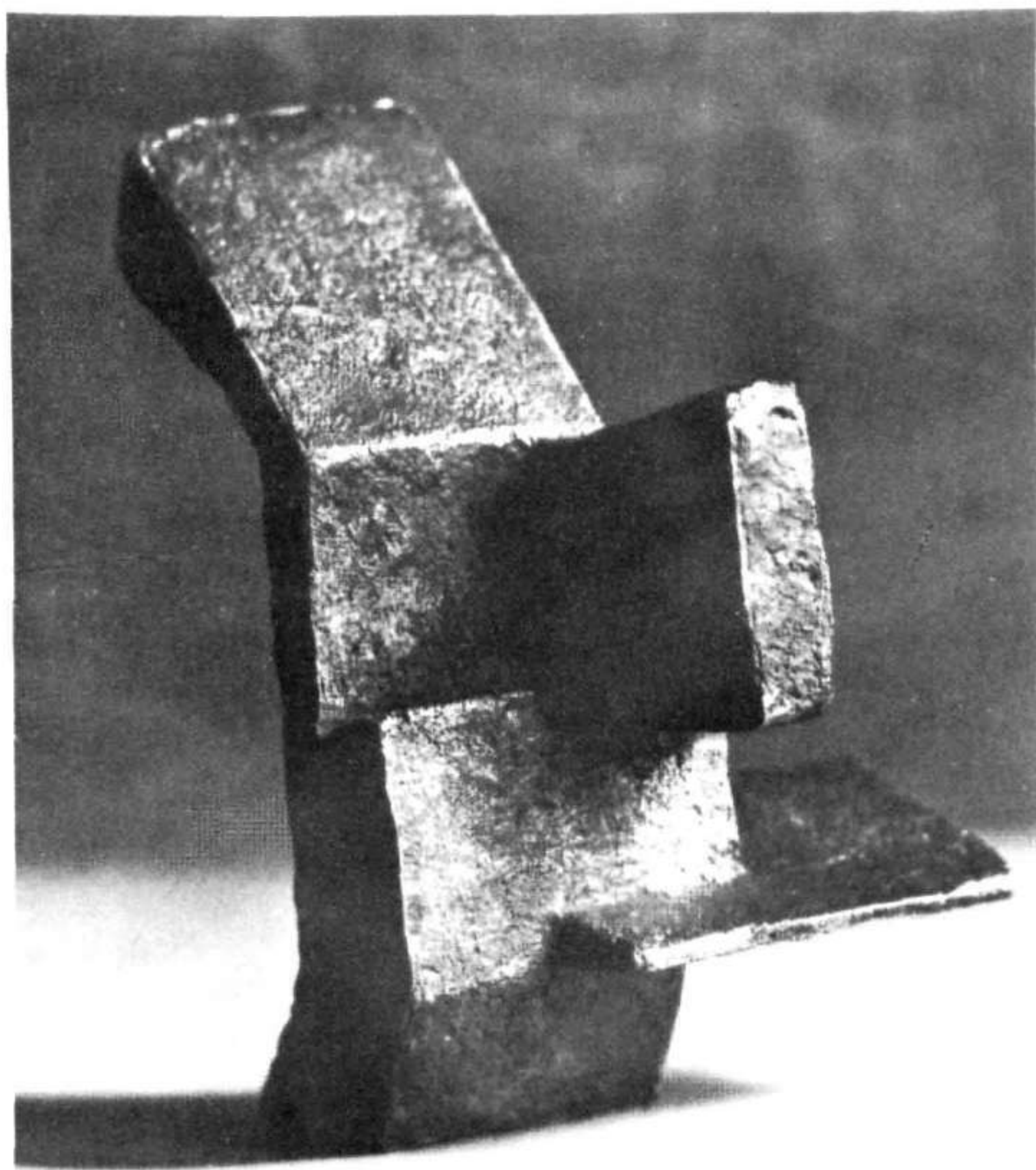
nuestra exposición. Palazuelo necesitó en seguida de la forma en sí, sin adherencias o representadoras connotaciones «naturales». Necesitó de las rectas que importan mucho en su entereza, pero que se quiebran e incurvan cada dos por tres, que cambian de rumbo una y otra vez, generando el laberinto y conteniendo uno y otro plano, una y otra parcelada irregularidad, unas personalísimas superficies que sólo existen y se concatenan en lo bidimensional. Porque —no importa ahora si a Palazuelo le trae sin cuidado Maurice Denis— un cuadro es antes que cualquier otra cosa una superficie plana recubierta de colores en cierto orden. Porque —digo yo ahora— la línea no es más que intrínseca abstracción. Porque a la recta no hay quien la niegue un inabarcable principio venido desde no sabemos dónde y un ilimitable infinito que no sabemos adónde irá a parar. Porque la curva que, pequeña y tozuda, en Palazuelo, trueca el camino de la recta e imposibilita su infinitud, da un no rotundo al ángulo recto de las intransigencias del ya histórico Mondrian.

Palazuelo necesitó de eso y más que aquí no cabe; que, quizá, ahora no soy capaz de decir. Lo escudriñó en el intelecto, pero lo dijo en el arrebató; lo expresó barroco a despecho de la netitud con que se jugaba el todo por el todo de la abstractísima linealidad. Fue barroco a impulso de fuerzas que están por encima —y por debajo— de la razón, con alientos inaplacables. Palazuelo infundió tanta energía en lo estrictamente plano que los planos —todos impulsados en unión— cobraron consistencia espacial, fueron acción en el espacio, reconversión dinámica y aérea que el cegado por las reglas nunca sabría medir en su alcanzada profundidad.

Pablo Palazuelo nació barroco y no sabemos cómo morirá. Nació dinámico y acumulativo, amigo fiel de lo laberíntico;



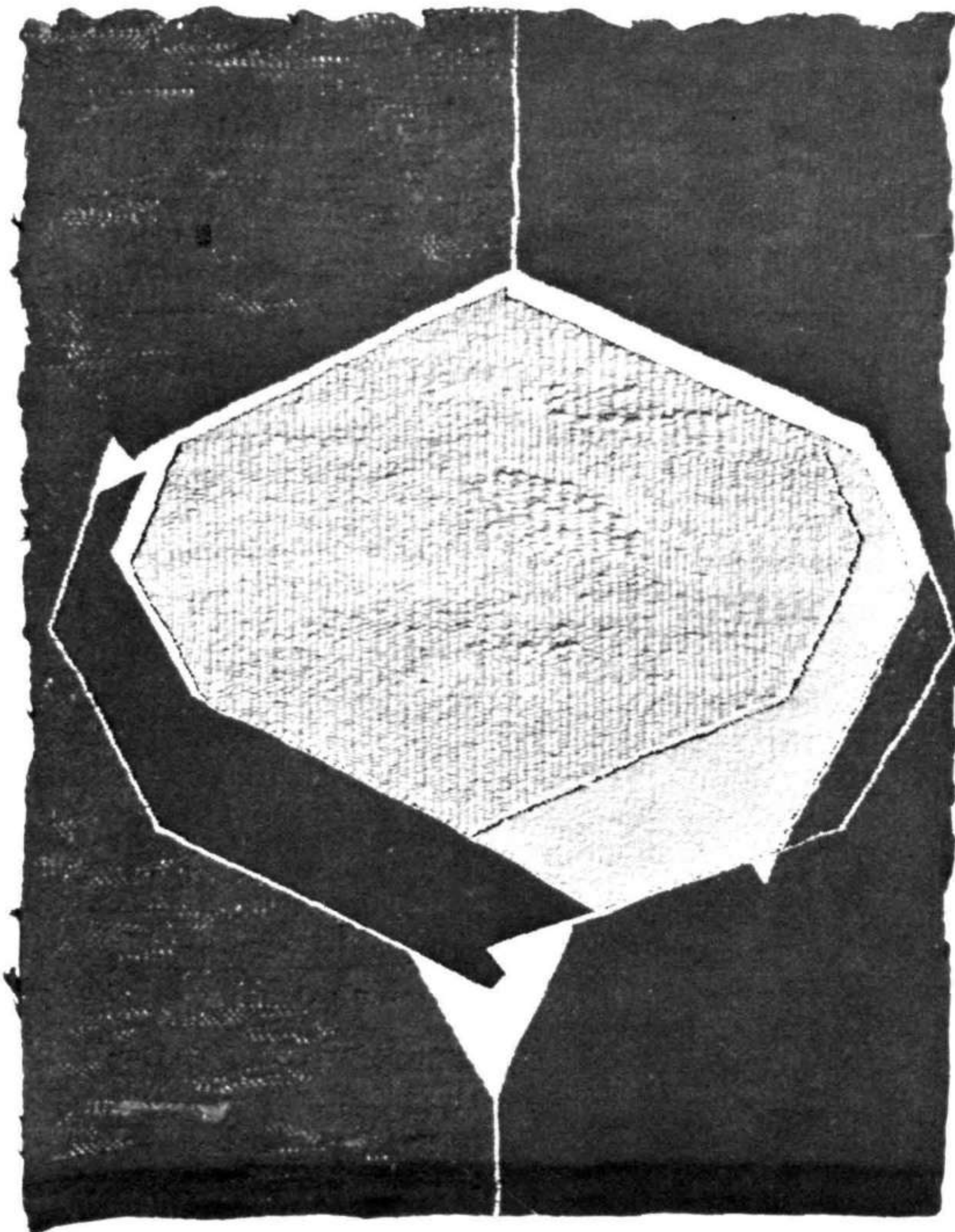
ELAN FORME (HOMENAJE A BACHELARI), 1977.



ASCENDENTE (1954).



PROYECTO PARA UN MONUMENTO (1977).



CREIXENT SOBRE VERMELL (1977) TAPIZ.

arrastrado por el vértigo de lo que se mueve y convulsiona por más que se lo delinee y abata haciendo tabla rasa de cualquier concebible corporeidad. Así, por más que el color rellene el plano terso y uniforme, firme el pulso, paciente la mano, prohibido cuanto rutile, negada la pincelada sensualidad, proscritos los «acentos» y «toques», una sola la textura. Hasta el punto de que no es fácil averiguar cómo puede haber en él tanto pintor, si tan exacerbadamente se restringe en lo «pictórico»; si tan contenidamente matérico es.

Nació Palazuelo barroco y asceta, visionario y geométrica. Nació dual. Se hizo sin demora entramando su antagónica diversidad, ayuntador de lo uno y su contrario, de lo febril y la serenidad. Místico frustrado, porque el siglo no está para místicas, para Grecos redivivos. Esotérico, porque agobia la claridad. Inapetente de rostros, cuerpos, cielos, árboles y cosas, pues hay otros mundos por asenderear. Atarácico cuando la cordura falta. Cálida pasión desde la abstracción intelectualizadora. Geómetra del pálpito.

Nació barroco y barroco sigue, aunque jornada tras jornada se quiera ganar a pulso el pan suyo de la ardua simplicidad; quién sabe si con calladísimo duelo; quién sabe si a despecho de su cada vez más sojuzgada impetuosidad. Avido del «prepon» que decían los griegos; con el que el ademán se hace señero cuidándose de la propiedad. Porque «propiedad» llamaron los viejos españoles a ese *prepon* que los romanos dijeron «decoro». Porque, cuando aquí no se hablaba con verborrea de televidente o por letra impresa de tres al cuarto y

de todos los días, se afirmaba como «propio» a cuanto daba en la diana de la calidad.

Esa propiedad es virtud constante de Pablo Palazuelo. Fuerza de la mejor casta. Casticismo que a Velázquez nos recuerda. Evocable señorío de caballeros de la mano en el pecho. Enjundia de monje de Zurbarán. Grito que se contiene para que se sepa cuánto se puede decir sin gritar. Belleza.

Bello es el arte de Palazuelo. Limpidez canónica. Medida lucidez que entraña a más de un canon helénico, ahí donde nadie lo podría sospechar. Belleza es lo que procura. Lo que propone. Aunque un día decidiera desatender el cotidiano espectáculo que nos entorna. Lo que tan de continuo tenemos a la vista.

Belleza inédita busca Palazuelo por los parajes de la mente, con el intelecto explorador. Y, no contento con la cima alcanzada con la pintura y las artes de la estampación, Palazuelo opera y triunfa también como escultor. Hace que sus formas se abran en alas y proas. Que nos hagan sentir ya sin dudas el lanzamiento en el espacio, el giro sin esfuerzo. El movimiento continuo. Convertida la gravitante materia en livianísimo peso, hecha ya para volar y nada más que volar. Surco en el viento. Viaje astral. Saeta en el vacío que ya en la Victoria de Samotracia se empezó a soñar.

(Todo un asombro la reciente exposición de Pablo Palazuelo, en su Madrid natal.)

Todo en la soberana madurez de un gran empeño.

LA EXPOSICION DE DIBUJOS DE LEONARDO ALENZA EN EL MUSEO ROMANTICO

Por María Elena GOMEZ MORENO

En 1968 el Museo Romántico adquirió una colección de 58 dibujos de Leonardo Alenza, procedentes, sin duda, de los 1.700 y pico que la madrastra del pintor vendió a la muerte de éste. De ellos, 466 los compró la Biblioteca Nacional y figuran reseñados en el Catálogo de Dibujos de don Angel Barcia; los restantes se dispersaron.

Venían los dibujos colocados en un moderno álbum para fotografías, con adhesivo plástico, a dos caras, lo que hacía imposible exhibirlos, y el despegarlos se reveló como tarea muy arriesgada. Recurrimos entonces, por iniciativa del conservador del Museo don Manuel Casamar, al Instituto de Restauración del Papel, que funciona en el Archivo Histórico y dirige doña Carmina Crespo y don Vicente Viñas, de cuya competencia teníamos sobradas pruebas; allí se realizó felizmente el despegue, limpieza e instalación en forma que permita exponerlos en óptimas condiciones.

Es Alenza uno de nuestros dibujantes más fecundos, sin otro rival que Goya en cantidad y, probablemente, en calidad también. Para él, como para su genial antecesor, el dibujo no es sólo estudio o preparación de obras de más empeño, sino que tiene valor por sí mismo, como manifestación capital de su temperamento artístico. Alenza, solitario e introvertido, gustaba de corretear por los barrios populares madrileños, asomarse a sus arrabales y sorprender con su pluma la vida de los más humildes habitantes de la Villa y Corte, dándonos así una visión, no por parcial menos interesante, de la vida madrileña. Su costumbrismo no oculta segundas intenciones de crítica social o política; tiene, en cambio, un fino humorismo y cierta tendencia burlesca, sin llegar a la caricatura.

Mucho se ha hablado, en pro y en contra, del «goyismo» de Alenza. No sólo hay en él influjo de Goya, sino que podemos asegurar que es el único pintor con categoría de discípulo suyo, aunque no alcanzara a serlo personalmente, entre los pintores de la generación romántica. Sus dotes de pintor, como los de dibujante, eran soberanas; pero su corta vida no dio lugar a una plena maduración. A los treinta y ocho años, edad en que Alenza muere, Goya era solamente el autor de cartones de tapiz y el retratista, muy a lo XVIII, de la buena sociedad. Una más larga vida hubiese hecho de Alenza, probablemente, el gran pintor que faltó a nuestro siglo XIX, entre Goya y Rosales. Su procedencia goyesca no es imitación, ni creo que existan por ahí cuadros suyos que pasen por Goyas, como sucede con su contemporáneo Eugenio Lucas, verdadero falsificador, tal vez inocente, aunque imitador intencionado. Algunas veces Alenza repite temas goyescos, como el cuadro «Se quebró el cántaro», tomado de un capricho de Goya; con más frecuencia que en el asunto goyea en la técnica, que tiene el toque rápido y el sentido impresionista del gran maestro. Sin embargo, son temperamentos diferentes, pues Alenza no tiene la fantasía ni el misterio onírico de Goya, sino que, fiel a la realidad del mundo que lo rodea, pocas veces inventa, y cuando lo hace queda corto.

Dotes de pintor, extraordinarios, técnica, muy personal, aprendida más en el estudio de la obra de Goya que en sus maestros académicos, que habían dado la espalda al gran don Francisco para adorar a David. Su paleta, sobria y castiza, entronca con la buena tradición española, saltándose el afectado colorinismo de los neoclásicos, y sus retratos, los más verdaderos y espontáneos de su tiempo, nos hacen lamentar su escaso número.

Esta sensación de obra truncada que produce su pintura desaparece en sus dibujos. En ellos Alenza se nos entrega completo, pues se expresa con toda libertad merced a la fácil seguridad de su trazo, siempre expresivo y vital. La colección del Museo Romántico pertenece casi íntegra a su faceta costumbrista, la más copiosa e interesante. Están realizados todos a pluma de ave, que permite variar la intensidad, sin interrumpir el trazo. La tinta es de sepia oscura; sólo en algún caso emplea negra de china. Sombrea a trazos de pluma, a aguada y restregando con la pluma misma, cuando no deja, como es frecuente, la línea limpia de los contornos. Sus dibujos resultan tan espontáneos que inducen a creerlos hechos directamente del natural, lo que no es verosímil tratándose de dibujos a pluma; al no existir trazas de un estudio previo a lápiz, se deduce que Alenza estaba dotado, como Velázquez, de una extraordinaria memoria visual, privilegio de grandes artistas, que le permitía reproducir lo visto como teniéndolo presente. Por eso resultan muy superiores sus dibujos de tipo naturalista a aquellos en que intenta lo fantástico, para el que le falta la aguda intención y la extraordinaria fantasía de Goya. La serie de «Caprichos» suyos que Rosell y Ferriz publicaron, después de la muerte de Alenza, como continuación de los de Goya, en modo alguno pueden considerarse tales, ni estaría ello en la intención del dibujante. Otro tanto se observa en los dos únicos temas religiosos que aparecen en la colección expuesta; los cinco apuntes de «La Piedad», confusos de trazo e inseguros de composición, revelan la poca soltura del artista en estos menesteres, al paso que «La Anunciación» queda en estampa tradicional trazada con soltura y gracia.

La amistad protectora de Bretón de los Herreros, al incorporar a Alenza a los colaboradores del «Semanao Pintoresco» Español, le permitió, al menos, vivir, que ya es bastante para un artista alejado del mundo artístico oficial, que no gozó de pensiones, ni de protección académica, ni de encargos importantes, salvo la decoración, perdida, del café de Levante, obra que le mereció elogios y fama, más que otra alguna suya. Sus dibujos grabados en el Seminario ilustran artículos de costumbres del propio Bretón y poesías de Tomás Rodríguez Rubí, principalmente; de ellos hay dos en la colección del Museo Romántico, y otros dos preparatorios para una ilustración del Gil Blas de Santillana. Alenza aprendió a grabar, a instancias del propio Bretón de los Herreros. Sin embargo, sus ilustraciones para el «Semanao Pintoresco», las «Escenas Matriten-



«MERIENDA CAMPESTRE».

ses» de Bretón, el «Gil Blas de Santillana» y «Los españoles pintados por sí mismos» no están grabados por él, y casi siempre la obra del grabador en nada mejora la del dibujante.

Hay otros varios dibujos entre los de nuestra colección que parecen hechos para grabarse, por estar realizados con primor y bien concluidos; son los siete primeros del Catálogo. En cuanto a estudios para ulteriores pinturas, solamente tres pueden estimarse como tales. Uno, el número 8, que ilustra una escena del «Diablo Cojuelo», es estudio para un cuadro adquirido hace años por el Museo de Cataluña. El número 16, «Lucha callejera», realizado con técnica diversa de la habitual, con empleo de pluma gruesa y rasgos casi esquemáticos, bajo los cuales se adivinan trazos anteriores a lápiz, posiblemente representa una escena de la Guerra de la Independencia, pues se ven soldados con morriones franceses, y está cuadrado como para pasarlo al lienzo. El tercero es el número 39, un retrato de mujer bien plantada, la mano en la cadera, y al reverso, letrero: «La bailarina Díaz, retrato de tamaño natural, pintado para un inglés». Consta que Alenza realizó el retrato de esta bailarina para un diplomático inglés, del que se dice era amante; el retrato, el de más empeño de los suyos, está perdido.

Aparte de las escenas compuestas, de tipo popular, y los dibujos citados como fuera de esta serie, hay varios de figuras sueltas, entre ellos dos casi gemelos, con una misma bailarina, que en uno está tomada del natural, con espontánea improvisación, y en otro se revela un estudio detenido, probablemente con miras a su reproducción grabada. Un primoroso dibujo de muchacha con mantilla, vuelta la cabeza con coquetería, trazado a pluma fina y sombreado con ligera aguada, es el único firmado con el apellido entero, pues la firma habitual es la A, simplemente. Sólo hay un dibujo de paisaje, finísimo, en que se ve, desde un rincón de las afueras, la cúpula de San Francisco el Grande. Sin embargo, es frecuente que en sus fondos se dibujen lejanías campestres o urbanas, como en el número 4, donde se destaca la silueta del cerrillo de San Blas,



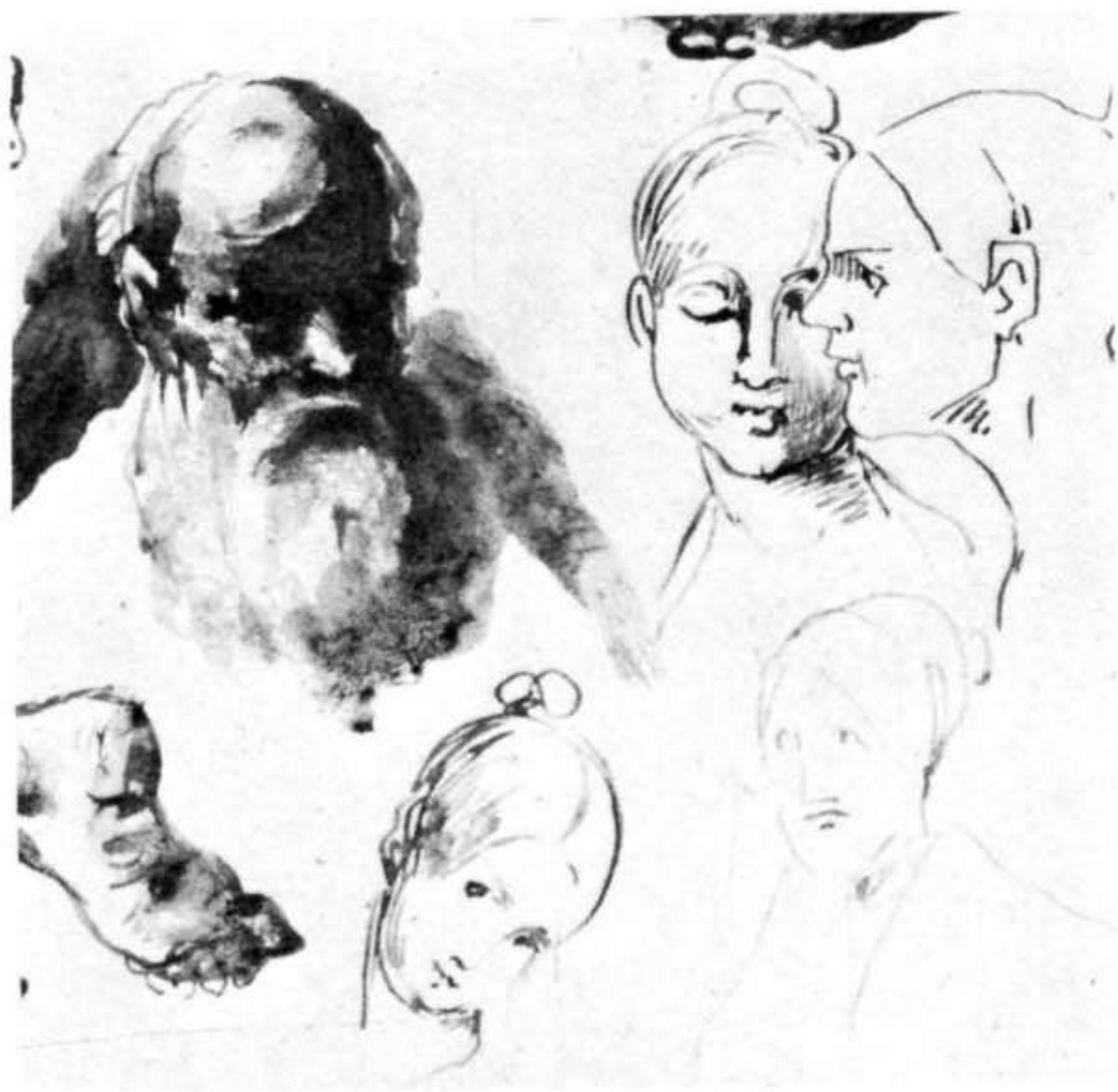
«EL CARNICERO Y EL MILITAR».



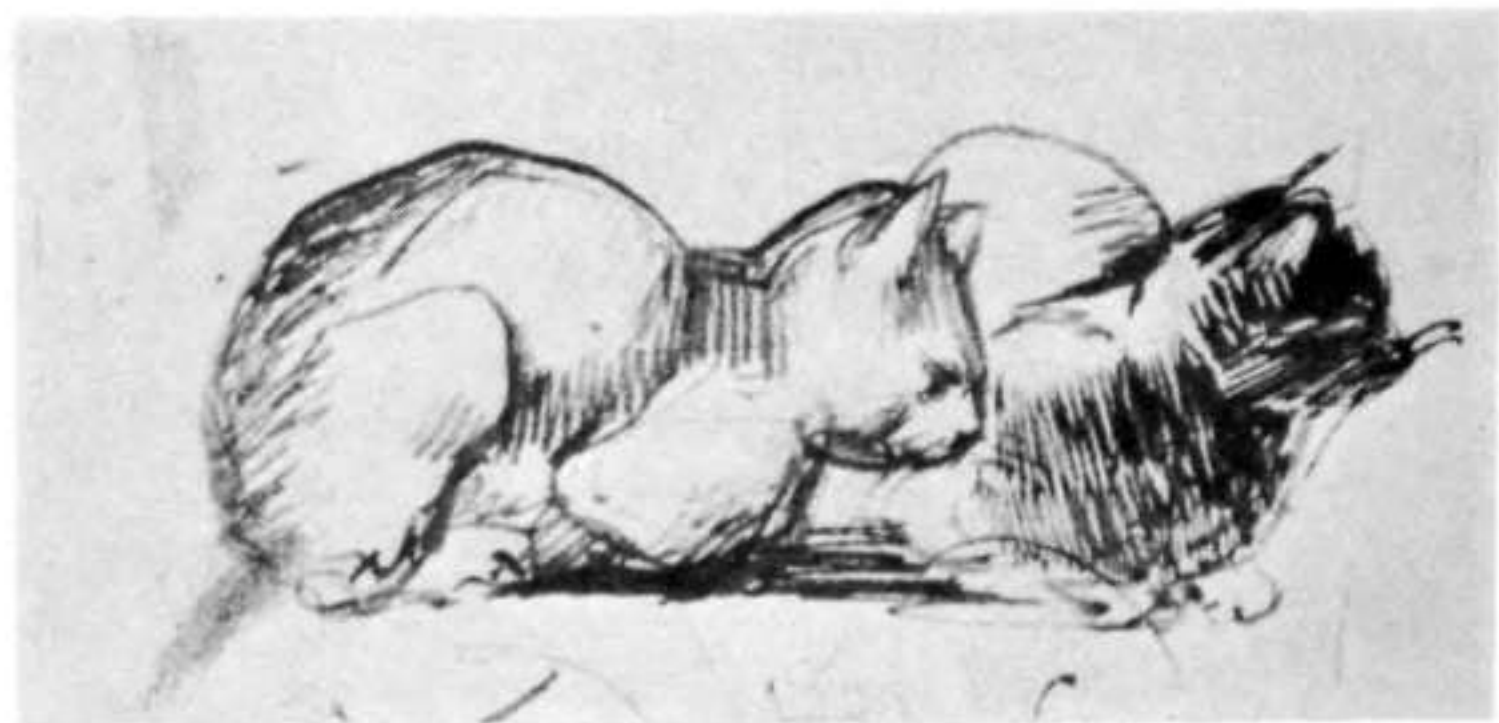
«BAILADORA Y BRUJAS».



«ESCENA DEL "GIL BLAS"».



«ESTUDIOS DE CABEZAS».



«GATOS».



LA BAILARINA DIAZ.



«EL APARECIDO»

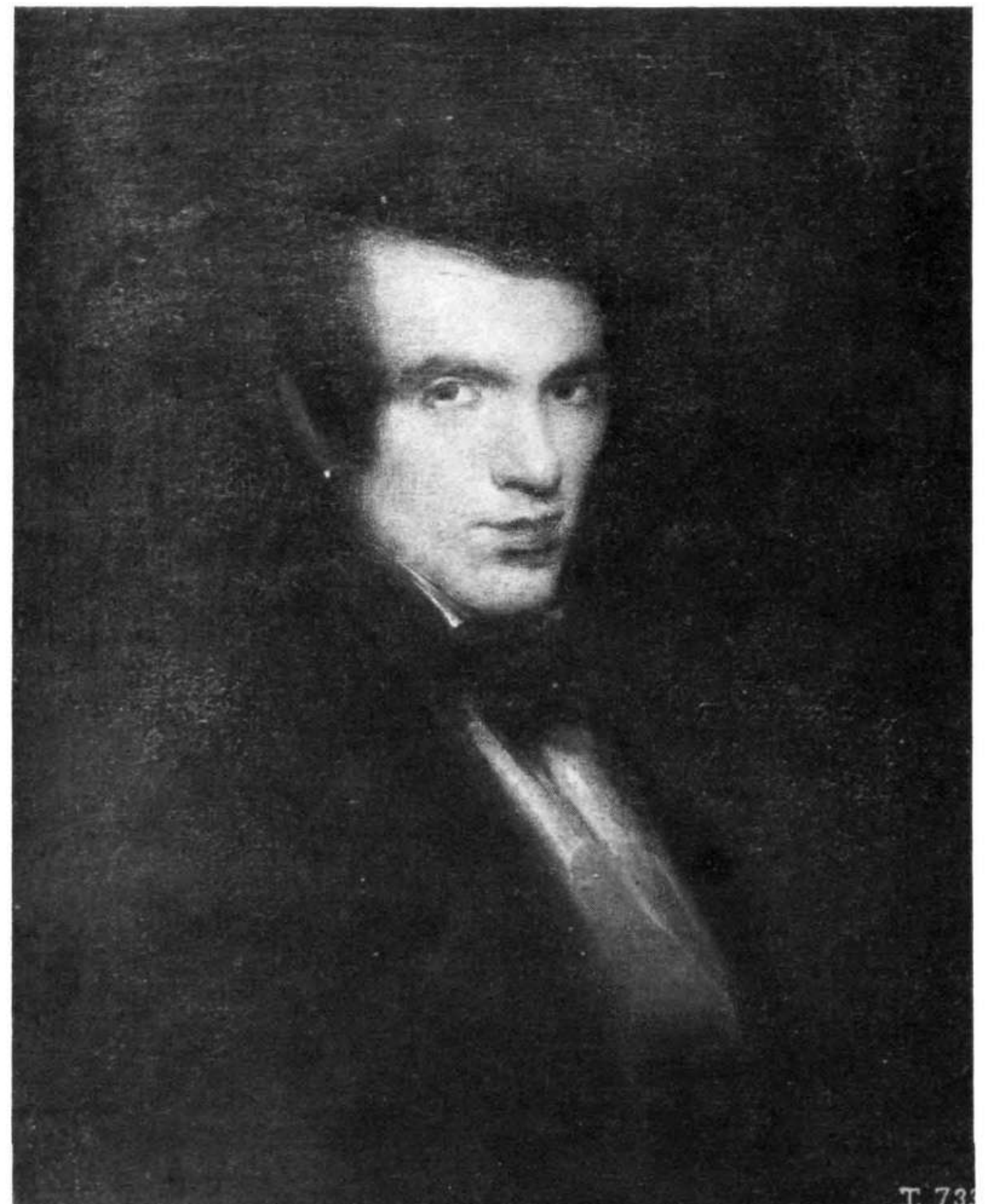
con el observatorio astronómico. Por último, en los núms. 54, 57 y 58 se advierten los únicos rastros de su formación académica en unos estudios de cabezas, pies y dos desnudos masculinos.

Alenza emplea casi siempre papel normal de dibujo, más o menos fino, blanco, y tinta sepia con pluma de ave. Excepcionalmente, dos dibujos están sobre papel gris; otro, sobre papel con membrete de la Alcaldía de Tamajón, y otro, al reverso en un fragmento de carta a él dirigida, en que se hace referencia a un retrato, rubricada sin firma. La técnica del dibujo varía, entre los sombreados con rayado de pluma, a los que añade a veces manchas de aguada, y los de trazo limpio sin apenas sombra.

A través de estos 58 dibujos, una parte mínima de los conocidos de nuestro pintor, desfila el pueblo bajo de Madrid en meriendas campestres, mercados de arrabal, el melonero, mujeres en la fuente, cómicos ambulantes, jugadores, trajinantes, mujeres que riñen, mendigos, la peinadora, el zapatero, la maja, la bailarina, el hombre del campo, el pastor, niños, perros y gatos, calesas, burros. Un Madrid arrabalero y pobre, a veces miserable, reflejado en su autenticidad humana, sin burla, sin demagogia, con amor y simpatía, con cierta ironía sonriente, con arte que transforma la vulgaridad en belleza. Esperamos que esta Exposición, con su Catálogo que reproduce la totalidad de los dibujos, sea el primer paso para la publicación completa de los dibujos de Alenza, desconocidos en gran parte, sin fotografiar siquiera, y también de un estudio profundo y completo de la persona y la obra de Leonardo Alenza, nuestro gran «pequeño maestro» romántico.

NOTA: En el Catálogo se da esta colección como procedente del Marqués de Castro Serna. El error se debe a haber sido el vendedor un nieto suyo, pero él me manifiesta que los dibujos habían sido adquiridos por él mismo a un coleccionista particular; queda así rectificada la procedencia.

La exposición, inaugurada en el Museo Romántico, recorrerá luego diversas ciudades, entre ellas Tenerife, Las Palmas, Sevilla, Valencia, Zaragoza y Bilbao.



AUTORRETRATO (CASON DEL BUEN RETIRO).

MALEVITCH (1878-1935)

Por José María IGLESIAS

Kasimir Severionovich Malevitch nació cerca de Kiev el 26 de febrero de 1878. Su nombre, su obra, es piedra angular en el edificio del arte del siglo XX, del arte contemporáneo, que aún hoy debe mucho a este ruso-polaco, de humilde extracción, que supo ver y, antes que nadie, llevar a sus últimas consecuencias los importantes cambios que el nuevo mundo y la nueva sensibilidad reclamaban del arte. Su evolución pictórica arranca del postimpresionismo, para pasar después por un tipo de arte que tiene en cuenta elementos fauves y también aspectos precubistas. El cubismo y el futurismo marcan su producción siguiente, estilo que él denominaba «cubo-futurismo». Su paso posterior es su gran aportación: el suprematismo. «*Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en el arte.*» Así definió el movimiento que puede decirse es obra exclusivamente suya, aunque en su momento otros artistas pertenecieron al movimiento. Sus escritos —muy numerosos— poseen ese tono apasionado, polémico y profético que caracteriza los manifiestos y textos de los pioneros futuristas, dadaístas, etc. Tampoco están exentos de contradicciones, pero es preciso tener en cuenta el agitado período —y mucho más en Rusia— que le tocó vivir.

Parece ser que en 1911 ó 1912 Malevitch hizo un breve viaje a París. No todos los tratadistas que se han ocupado de la actividad del artista señalan este hecho, que carece de importancia dado que, seguramente, fue el Moscú de la época la ciudad en que más eco tenían las innovaciones que estaban teniendo lugar en el terreno artístico. Audaces coleccionistas hacían frecuentes viajes a París, donde adquirían obras de impresionistas, nabis y, después, de Matisse y los cubistas, sobre todo, de Picasso.

El cubo-futurismo de Malevitch posee una fuerza especial, derivada de cierto primitivismo que informó durante un tiempo la pintura rusa de vanguardia, de los temas campesinos que con frecuencia utilizaba Malevitch y de que la influencia más perceptible en él es la de Léger. Los miembros de las figuras semejan tubos y los contrastes cromáticos son fuertes. Poco a poco los elementos geométricos van cobrando importancia.

Entre 1913 y 1917 desarrolla una gran actividad. Realiza exposiciones en Moscú y San Petersburgo y toma parte en conferencias y discusiones en diversas asociaciones artísticas. Defiende a Marinetti, cuando éste viaja a Moscú en 1914, en una tormentosa sesión. Es invitado a exponer en el Salón de los Independientes, en París. Participa con tres obras que pasan desapercibidas.

Es en diciembre de 1915, en la exposición «0,10», cuando lanza el suprematismo. Expone su famoso cuadrado negro sobre fondo blanco y a consecuencia de su panfleto sobre el suprematismo riñe con Tatlin, quien a su vez escribe un manifiesto sobre sus relieves y contrarrelieves. En 1917 aparece estrechamente ligado a la agitada vida política de la época. Expone sus obras suprematistas con frecuencia, publica inflamados artículos y manifiestos contra el arte tradicional y contra los artistas que no apoyaron, a su juicio, la Revolución; es nombrado miembro de diversos comités. En 1918 diseña los decorados y figurines para «Misterio bufo», la primera obra revolucionaria de Mayakosky, que se estrena en Petrogrado. Chagall, a la sazón director de la Academia de Bellas Artes en

su lugar natal, Vitebsk, le invita a enseñar arte. Como es fácil comprender, chocan repetidamente. Chagall dimite de su cargo. En una entrevista que realizó con Chagall, Edouard Rodite, en 1958, el hoy nonagenario pintor relata los hechos. «Un día a mi regreso de Moscú encontré en la fachada de mi Academia un gran cartel: Academia Suprematista. Malevitch y sus amigos habían, simplemente, despachado a todo el resto de la Facultad y se habían instalado como vencedores. Furioso, presenté mi dimisión como director y volví a irme a Moscú rápidamente, en un vagón de ganado como se hacía entonces.

—Pero sus amigos de Moscú realmente no aceptaron su dimisión...

—Al contrario, me sacaron, en el Ministerio, todo un expediente de informaciones. Los suprematistas me acusaban de ser autoritario, probablemente mal camarada, qué sé yo, y ya había sido destituido antes de que se recibiera mi carta de dimisión.

—Todo régimen, aunque sea un poco totalitario, tiene tendencia a utilizar las disputas entre artistas e intelectuales con fines políticos.

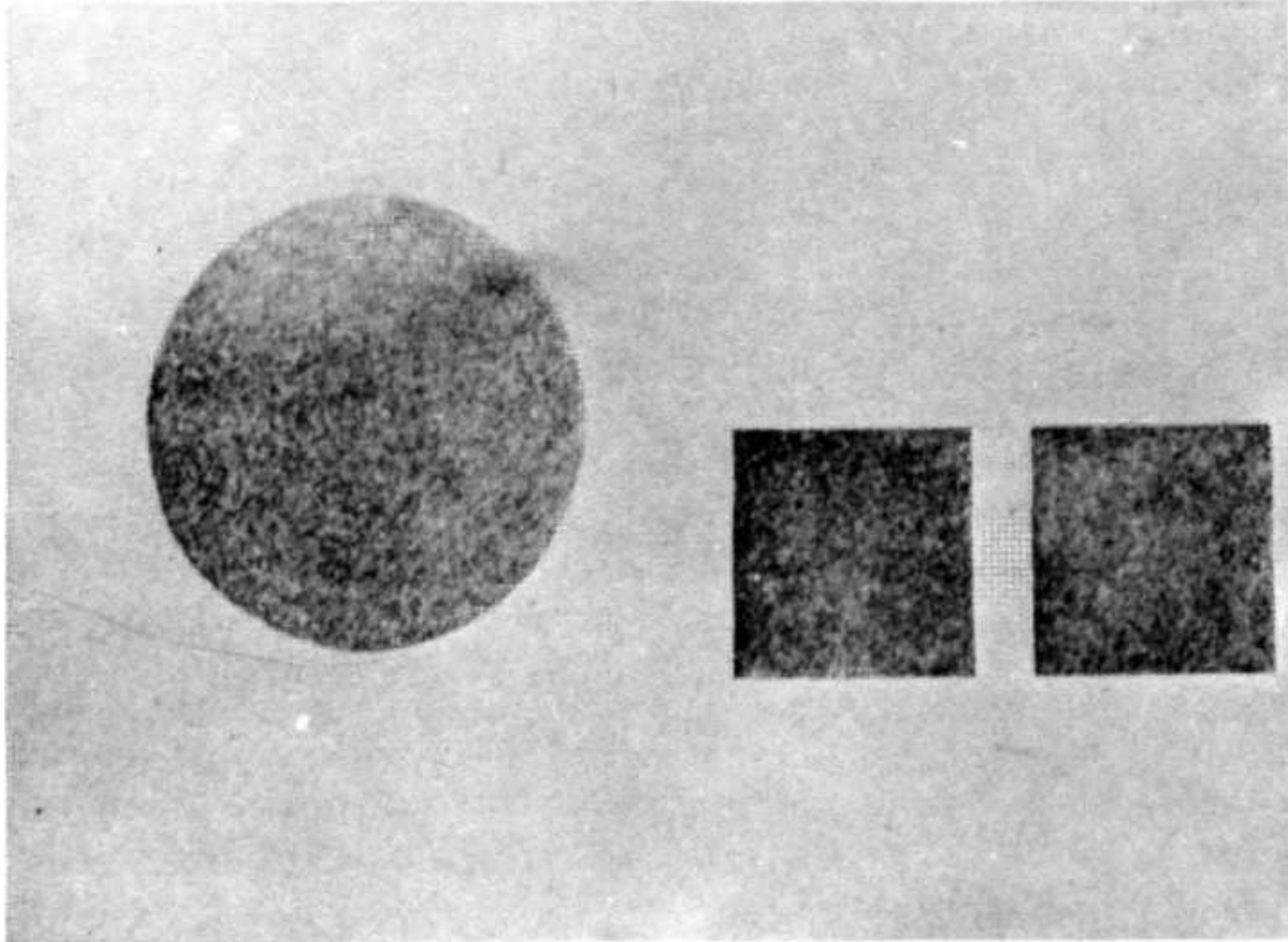
—En fin, cuando los ecos de todo eso llegaron a Vitebsk los estudiantes protestaron, fui nombrado de nuevo director y debí retomar la dirección de la Academia. Pero eso no duró mucho tiempo. Los suprematistas no dejaron de intrigar y rápidamente me cansé de eso. Fue entonces cuando me fui a Moscú, donde trabajé para el teatro judío, hasta mi regreso a París en 1922.

—¿Los suprematistas siguieron importunándole en Moscú?

—Después de 1920 los constructivistas y suprematistas, los pobres, no tenían casi derecho a opinar.»

A pesar de los hechos que con indisimulado regocijo relata Chagall, Malevitch continuó aún durante algunos años en la brecha político-artística. En 1920 agrupa a sus partidarios en Vitebsk en un grupo bajo el nombre de OUNOVIS (Afirmación del Arte Nuevo). El grupo estaba constituido en su mayoría por alumnos muy jóvenes, de catorce a dieciséis años. Llevaban emblemas distintivos, consistentes en brazaletes con cuadrados negros. En el aniversario de la Revolución el grupo decoró toda la ciudad, paredes y vehículos, con motivos suprematistas y carteles alusivos. Pero un año más tarde OUNOVIS fue expulsado de la Escuela. Entonces Malevitch trató de unirse con sus «fuerzas» al recién creado Instituto para la Cultura Artística, en Moscú, consiguiendo integrarse, con algunos discípulos, en una sección del Instituto en Petrogrado. Allí asume la jefatura de la sección dedicada a la teoría formal, trabaja con sus alumnos en maquetas arquitectónicas y desarrolla gran actividad como teórico y escritor. En 1926 expone en Leningrado sus maquetas arquitectónicas, que son severamente criticadas. Prácticamente parece haber abandonado la pintura en esta época. Sin embargo, su nombre comienza a ser respetado en Europa, especialmente gracias a la intensa labor de divulgación que desarrolla El Lissitsky. Para otros estamentos el suprematismo constituía ya una vía muerta.

En 1927 tiene lugar un hecho en el que se ha de cimentar, en gran parte, el actual renombre de Malevitch y el justo



MALEVITCH: «PINTURA»

respeto que hoy se tiene por su obra. Narkompros le consigue un permiso para viajar a Europa con una muestra numerosa de sus obras, una parte de la cual expuso en Varsovia y más completa en Berlín. Visitó la Bauhaus, en Dessau, donde conoció a Gropius y a Le Corbusier. Estuvo también con Moholy-Nagy, con quien acordó la publicación de una serie de sus escritos, seleccionada entre su numerosa producción, selección que hizo Moholy-Nagy con abundantes cortes, lo que disgustó a Malevitch. Lo cierto es que la publicación de los escritos de Malevitch, que llevó a cabo la Bauhaus en 1927, bajo el título «Die gegenstandslose Welt» (El mundo sin objetos), ha acuñado la imagen de Malevitch y del suprematismo para todo el mundo occidental. Hugo Häring, arquitecto, y su mujer, rusa de nacimiento, quedaron en posesión de una serie muy numerosa de pinturas cuando Malevitch se vio obligado a regresar a Rusia. Häring custodió este tesoro de la furia nazi contra el «arte degenerado», tapiándolo en una parte de su casa berlinesa. Una gran colección de estas obras puede admirarse hoy en el Stedelijk Museum de Amsterdam, que la adquirió en 1958. Cuando Malevitch regresa encuentra que el Instituto de Cultura Artística ha sido disuelto. Continúa trabajando en el Instituto de Historia del Arte Zubovsky. En 1930 es detenido como sospechoso, dados sus contactos con Alemania, de donde le llaman para exponer de nuevo. Sus amigos destruyen entonces gran número de manuscritos, cartas y papeles que piensan pueden comprometerle, pero pronto es puesto en libertad. Hasta su muerte, acaecida el 15 de mayo de 1935, trabaja en modelos arquitectónicos, escribe y pinta cuadros figurativos, autorretratos y retratos de familiares y amigos. Es frecuentemente atacado por su «formalismo» por las nuevas generaciones y los nuevos vientos impuestos al arte ruso.

Murió en la mayor indigencia. Pidió a sus amigos que lo sepultaran con los brazos en cruz. Fue enterrado en un ataúd cubierto totalmente de motivos suprematistas que había pintado él mismo.

Los textos de Malevitch son muchos, muy variados y muy contradictorios. Los hay polémicos, en contra del arte y la sociedad establecida, y en pro de un arte y una sociedad revolucionarios. Los hay reivindicativos de un arte más acorde con el mundo tecnológico que se iniciaba y los hay claramente esteticistas y hasta místicos.

Entre el hombre que firma en Smolensko, en 1921, su escrito «A propósito del problema del arte plástico», al que en los textos publicados por la Bauhaus en 1927 escribe: «Elemento fundamental del suprematismo, tanto en pintura como en

arquitectura, es la liberación de toda tendencia social o materialista. Toda idea social por grande y significativa que pueda ser proviene de la sensación de hambre, toda obra de arte por pequeña y sin significado que pueda parecer proviene de la sensibilidad pictórica o plástica. Ya sería hora de reconocer de una vez que los problemas artísticos, de una parte, y los del estómago y la razón, de otra, se hallan considerablemente separados entre sí.»

El cambio de actitud es grande, pero no conviene perder de vista que el trato que la Revolución deparó a sus ilusiones artísticas no fue el que él esperaba en los comienzos. Recordemos el regocijo de Chagall, recogido líneas arriba.

Fue Malevitch un batallador incansable, un luchador no sólo por un arte nuevo, sino por una enseñanza del arte también nueva. Sus textos didácticos, la serie de cartones en donde analiza y explica los nuevos movimientos del arte poseen, junto a las inevitables ingenuidades y exageraciones, innegable valor. Y no hemos de olvidar las tempranas fechas de sus asertos.

La gran aportación de Malevitch al arte es su suprematismo. Antes de él, o fuera de él, su pintura es la de un artista de vanguardia..., pero menos.

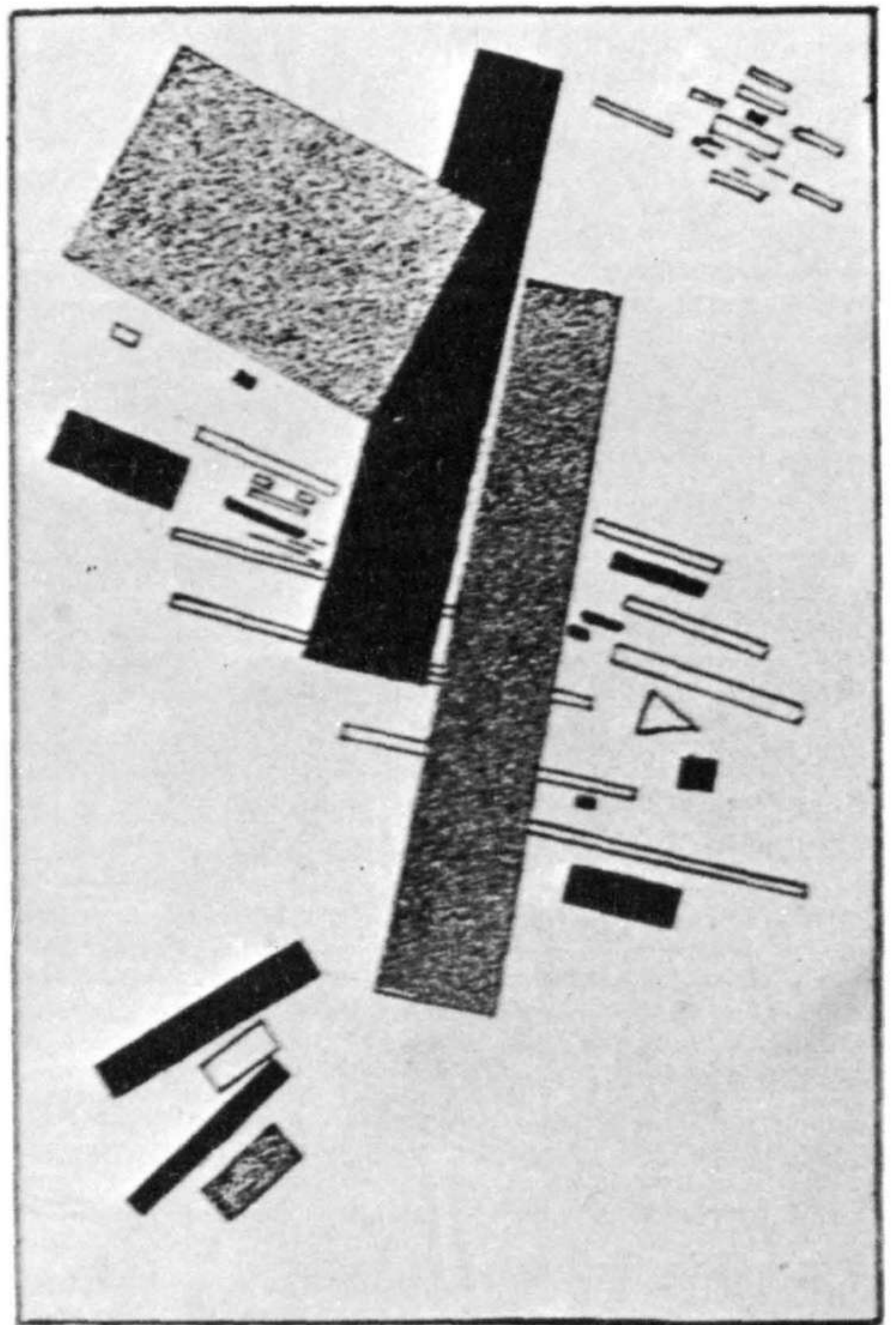
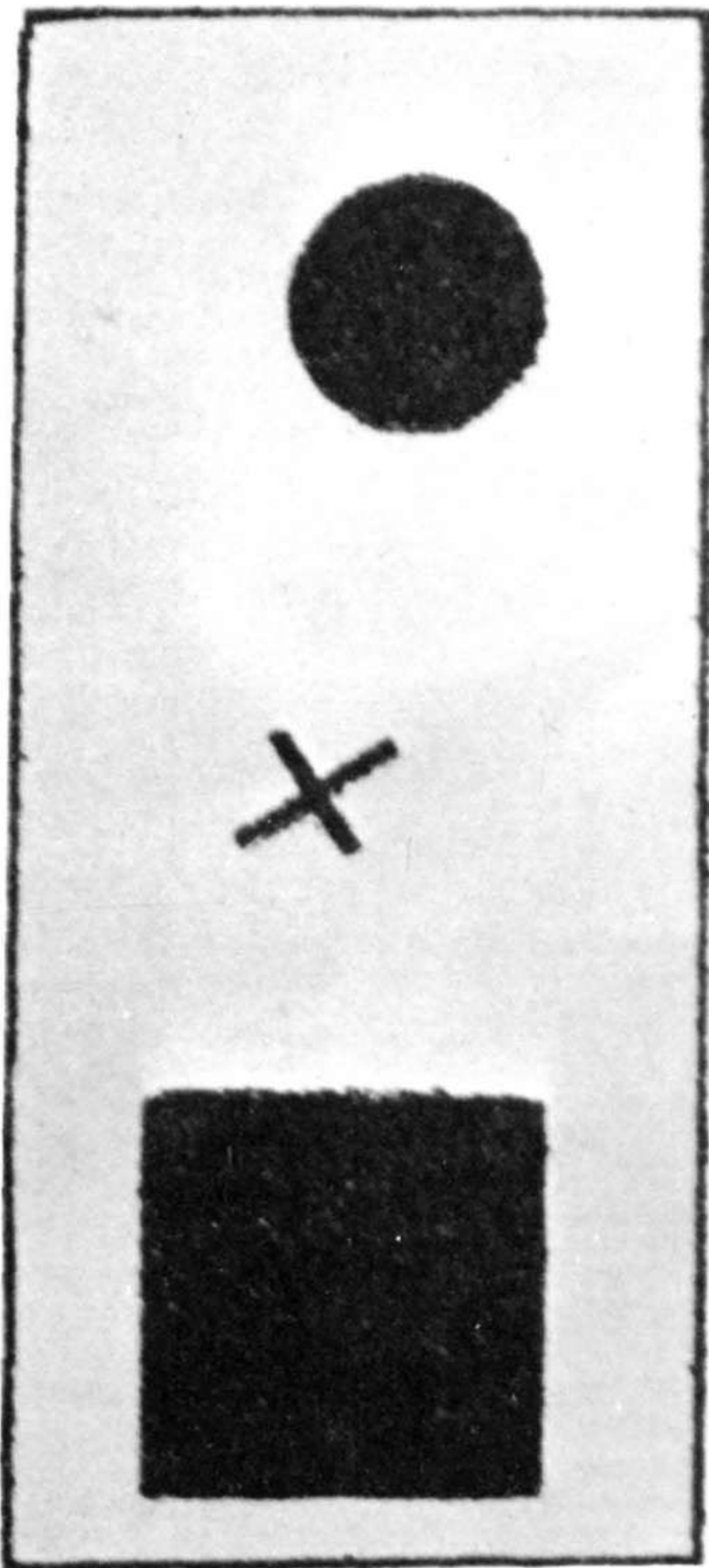
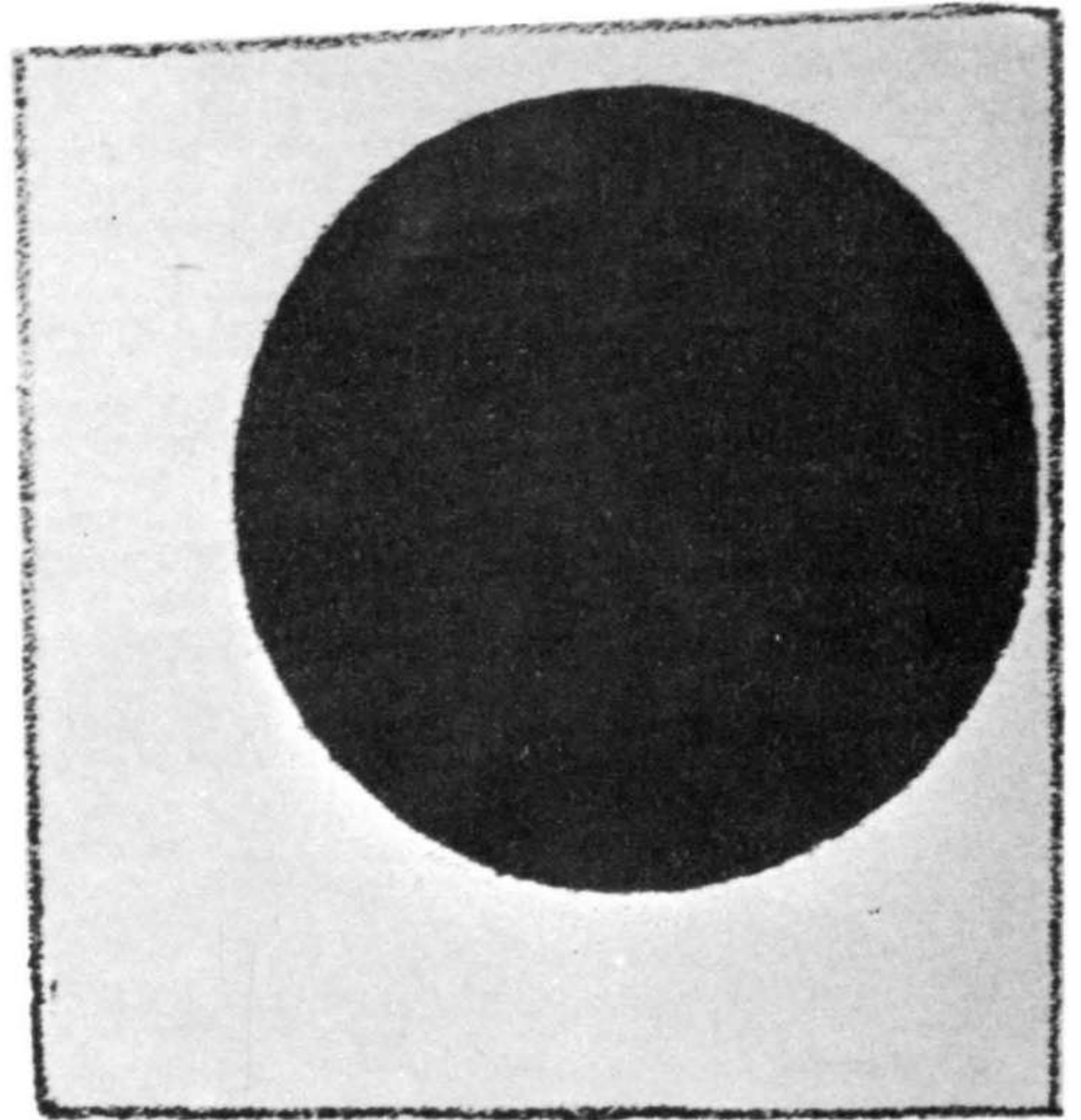
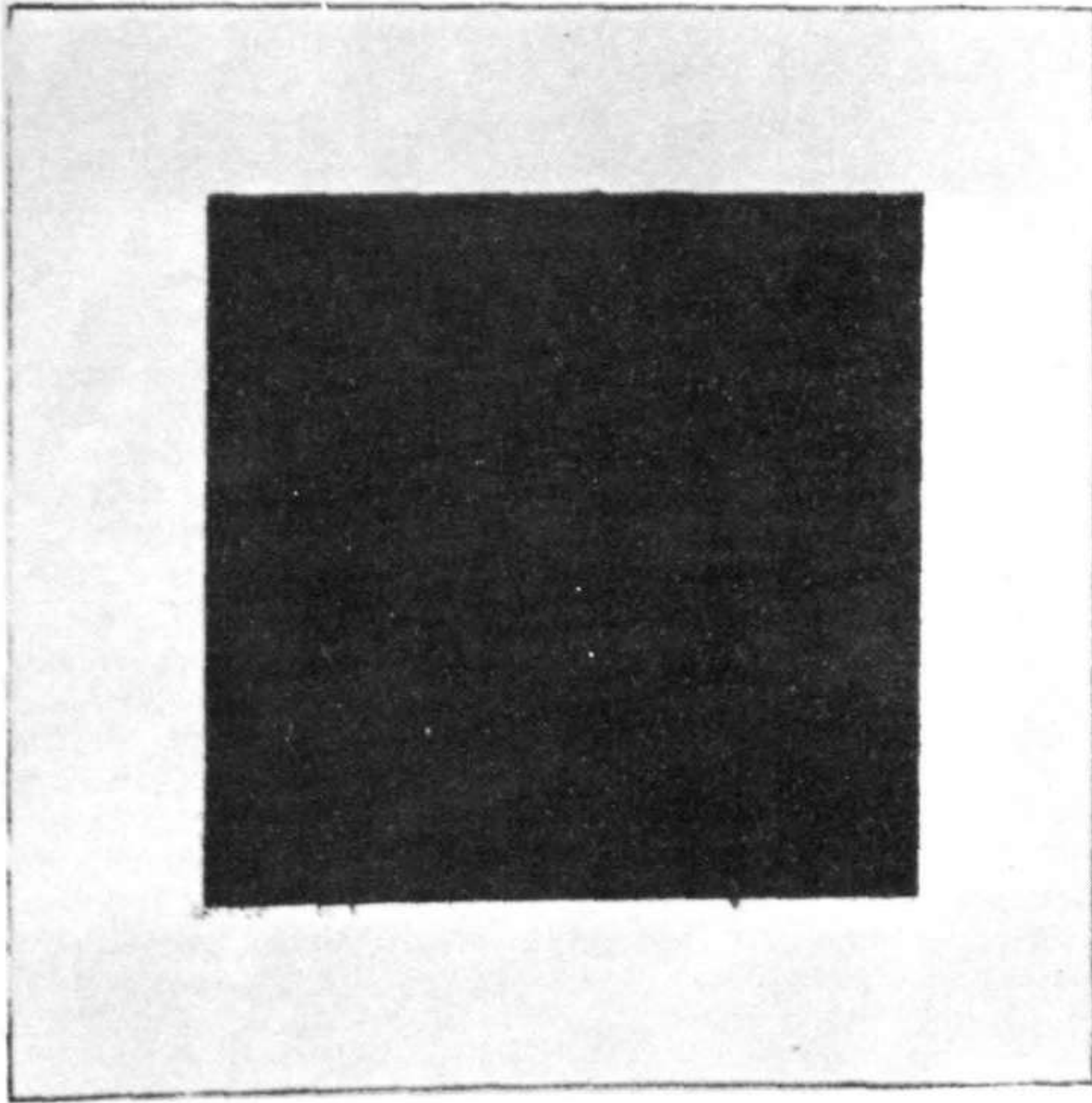
Quiero decir que el cubismo o el futurismo serían lo mismo sin la aportación de Malevitch. El suprematismo no es solamente un movimiento artístico, un ismo más, sino una actitud del pensamiento y hasta del espíritu. Malevitch comprendió que el cubismo permanecía demasiado atado al objeto. «En el principio del cubismo hay aún una tarea preciosa: no restituir los objetos, sino hacer el cuadro.» Pero él encontraba poca tensión en el cuadro así construido. En el dinamismo del futurismo encontraba elementos accesorios e innecesarios. «Me parece que es necesario representar el movimiento puramente coloreado de tal manera que el cuadro no pueda perder uno solo de sus colores. El movimiento, la carrera del caballo, de la locomotora, pueden ser representados por un dibujo con un solo tono a lapicero, pero no es posible representar el movimiento de las masas rojas, verdes, azules.

Por ello es preciso girar directamente hacia las masas pictóricas propiamente dichas y buscar en ellas las formas que les son propias.

Vemos que el futurismo se dirige, sobre todo, hacia los objetos y opera con ellos, lo que hay que negar en nombre de la creación pictórica pura de las nuevas formas creadoras.»

En sus pinturas cubo-futurista se puede apreciar el esfuerzo por superar las limitaciones que encontraba en ambos movimientos. Para él, en el cubismo y el futurismo, la intuición quedó aplastada por la energía de los objetos y no alcanzaban el fin autónomo de la pintura.

En su obra, y en gran parte de sus escritos, repudia abiertamente la razón. «Los artistas necesitan la razón solamente para sus asuntos domésticos», «Yo doy el aviso de un peligro. La razón tiene prisionero al arte», escribe en 1916, en «Vicios secretos del academicismo». Trataba de expresar en su obra la cultura metálica de nuestro tiempo, quería aprehender el espacio infinito exterior que nos circunda y también el espacio interior. En los dibujos de 1913-1918, dibujos simplicísimos a lápiz, reside la esencia del suprematismo, la por él querida supremacía de la sensibilidad pura. Formas geométricas, el cuadrado en primer término, el círculo, el rectángulo, aparecen cuidadosamente regrisadas. Después, diversos esquemas y permutaciones, la cruz, la línea quebrada... Más tarde su universo se complica, la aparición del color surte su obra de cierto simbolismo. «Los tres cuadrados suprematistas son el establecimiento de divisiones y de construcciones del mundo bien precisos. El cuadrado blanco, además del movimiento puramente económico de la forma de toda su nueva construcción del mundo blanco, aparece aún como la impulsión hacia



MALEVITCH: CUATRO DIBUJOS SUPREMATISTAS

los fundamentos de la construcción del mundo, como acción pura considerada como conocimiento de sí en la perfección puramente utilitaria del «hombre universal». En la vida corriente estos cuadrados han recibido todavía una significación: el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de la revolución y el cuadrado blanco como puro movimiento.»

La pintura de Malevitch, sus grandes aportaciones a la pintura contemporánea, se encierran entre el cuadrado negro sobre fondo blanco de 1913 y el cuadrado blanco sobre fondo blanco de 1918. En su obra se vislumbra una infinita sed de espacio, una dolorosa presencia de lo ausente, ausencia que hace presente lo ausente, precisamente por su ausencia, involuntaria premonición de la nada que nada como ausencia a la presencia sin llegar nunca a aniquilarla heideggeriana. Pureza y sensibilidad son el substrato de su obra. La sensibilidad es lo decisivo y por esa senda, el arte, en el suprematismo, llega a la expresión pura sin representación de objetos. El arte arriba a un «desierto» donde no hay nada que pueda reconocerse, salvo y únicamente la sensibilidad.

Todo lo que ha determinado la estructura representativa de la vida y del arte: ideas, nociones, imágenes, todo ello lo rechaza el artista para no prestar oídos más que a la pura sensibilidad.

El arte del pasado que (a lo menos por su aspecto exterior) estaba al servicio de la religión y del estado debe despertar en el arte puro (no aplicado) del suprematismo a una nueva vida y construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad...

Cuando en 1913, en mi tentativa desesperada por liberar al arte del peso muerto del objeto, yo busqué refugio en la forma del cuadrado y presenté una tela que no contenía más que un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica se lamentaba y con ella la sociedad: «¡Todo cuanto hemos amado se ha perdido; estamos en un desierto... Ante nosotros se encuentra un cuadrado negro con fondo blanco!»

Buscábanse palabras «demoledoras» para borrar el símbolo del «desierto» y ver por sobre el «cuadrado muerto» la «viva imagen querida de la realidad» («los objetos reales» y el «sentimiento animico»).

El cuadrado les parecía incomprensible y peligroso a la crítica y a la sociedad. No era de esperar otra cosa.

El ascenso a la cima del arte no figurativo es penoso y lleno de tormentos..., pero a pesar de todo proporciona felicidad. Las cosas habituales retroceden cada vez más. A cada paso que damos los objetos se hunden un poco más en la lejanía hasta que, finalmente, el mundo de las nociones figurativas —todo lo que habíamos amado y de lo que vivíamos— se esfuma por completo.

¡No más «vivas imágenes de la realidad», no más representaciones ideales! ¡Nada más que un desierto!

Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad sin objetos, que todo lo penetra.

Yo también me sentí dominado por una especie de timidez y vacilé hasta la angustia cuando se trató de abandonar el «mundo de la voluntad y de la representación» en que había vivido y creado y en cuya autenticidad creía. Pero el sentimiento de felicidad que experimenté al liberarme del objeto me arrastró al «desierto», donde no hay otra cosa auténtica que la sensibilidad y así fue como la sensibilidad se convirtió en la sustancia misma de mi vida.

Lo que había expuesto no era un «cuadro vacío», sino la sensibilidad de la ausencia del objeto.

Advertí que el «objeto» y la «representación» se tenían por la viva imagen de la sensibilidad y comprendí la falacia del mundo de la voluntad y de la representación.»

La cita es extensa, pero perdonable, pues en ella me parece advertir el meollo del suprematismo y del arte de Malevitch.

Era necesaria la pureza y la sensibilidad que él no se cansa de pregonar para arrostrar su aventura plástica y vital. Su salida del cubismo y del futurismo y de su peculiar «cubo-futurismo» es mediante un salto, al modo kierkegaardiano, que le conduce al cuadrado negro. El salto es tal, que él mismo se debió aterrar y en cierto modo retrocede. Puebla su espacio de figuras geométricas de colores, al modo casi cósmico, concita en él tensiones y se deja dominar por la sutil imantación de la vecindad y el vacío. A veces, como ha notado Aaron Scharf, utiliza un cósmico transcendentalismo, eco de la jerga metafísica de Kandinsky y de las especulaciones teosóficas de Madame Blavatzky. Su carrera como pintor suprematista no está exenta de «pecado», de caídas incluso en la anécdota en obras como «Partido de fútbol», donde trapecio, romboide, cuadrado, rectángulos y un círculo componen un espectacular dinamismo. Pero su obra se me aparece especialmente válida en dos aspectos. Primero porque el suprematismo cerró unos caminos, después porque ese mismo suprematismo ha servido para abrir otros. Dejó clara la supremacía de la sensibilidad pura, la idea de que el artista tiene que mantener su independencia por encima de todo. Pese a su fidelidad a la época que le tocó vivir, nunca sometió su arte a ideologías sociales, políticas o a modas procedentes de ideas como la colaboración entre el artista y el científico, el artista como ingeniero, etc., tan en boga en la época. El eco de su obra, a mi juicio, podemos encontrarlo en múltiples aspectos del «minimal art», suprematismo hinchado e inflado como típicamente americano que es, o en «proyectos imposibles» que fácilmente podemos derivar de sus maquetas arquitectónicas, prácticamente esculturas, irrealizables como proyectos de edificaciones, y que por ello le valieron desfavorables críticas.

Sirvan estas líneas como homenaje y recordatorio de los primeros cien años del nacimiento de un artista clarividente y contradictorio, lúcido y fanáticamente fiel a sí mismo, como corresponde a uno de los más auténticos instauradores del arte del siglo veinte.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- ANDERSEN, Troels: «Malevitch», Stedelijk Museum Amsterdam, 1970.
CIRLOT, Juan Eduardo: «Del expresionismo a la abstracción», Seix Barral, S. A., Barcelona, 1955.
GRAY, Camilla: «The Russian Experiment in Art 1863-1922», Thames and Hudson, Londres, 1971.
MALEVITCH, Kasimir: «Suprematisme», 34 Dessins, Editions du Chêne, Paris, 1974.
MALEVITCH, Kasimir: «El nuevo realismo plástico», Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975.
SEUPHOR, Michel: «Diccionario de la Pintura Abstracta», Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1964.
SEUPHOR, Michel: «El estilo y el grito», Monte Avila Editores, Venezuela, 1970.
VARIOS: «Constructivismo», Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.
VARIOS: «Bauhaus», Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.

ANTONIO JIMENEZ

Por Francisco José SANCHEZ ORTIZ

A veces ocurre que un lenguaje convencional de palabras se nos queda corto para comunicar un determinado contenido. De ahí la expresión artística. Y de ahí también que cuando se trata de comentar esa expresión haya que recurrir bien a la metáfora, a otra metáfora con la que no se alcanza esa reducción o trasvase a dicho código convencional, bien a la yuxtaposición de dos o más calificativos hasta configurar de modo sólo aproximativo lo que se quiere dar a entender.

Adjetivar, hoy, una pintura solamente de «surrealista» es hundirse en la insalvable arena movediza del tópico, del lugar común, a través probablemente de lo subjetivo, no ya porque rara vez el artista se plantea el deseo consciente de «ser surrealista», sino porque, dentro de una misma concepción estética, entre el surrealismo de un Magritte y el de un Miró o un Klee hay tal diferencia que muy válidamente haría tambalear una concepción excesivamente rígida del término, y con ello la propia utilidad de la clasificación.

Antonio Jiménez me parece una necesidad. En el panorama de nuestra plástica teníamos por un lado esta tendencia esencialmente surrealista a que acabamos de referirnos, por otro la que arranca de las manifestaciones más figurativizantes del llamado «expresionismo abstracto» o «abstracción lírica», seguramente como derivado del último, con la incorporación del factor matérico, el informalismo. Tres tendencias distintas con un mismo motor expresivo, y sin embargo, con escasísima comunicación fáctica entre sí. Hacia falta, pues, reencontrarlas, eslabonarlas. Jiménez consigue fundir las aportaciones de estos —parecían— compartimentos estancos, y con ello da un paso más en la Pintura.

Podemos, desde luego, relacionarlo con quienes parten de unos mismos principios estéticos, así, con los también malagueños Brinkmann, F. Hernández, Peinado, etc., pero su originalidad radica, pienso, en esa a la vez exuberante y equilibrada acumulación de ingredientes orgánicos y signos, que hacen de su pintura una riquísima y barroca sinfonía plástica de formas y colores, quizá venida directamente de algunos momentos de Max Ernst.

En relación con lo que decíamos antes, nuestro artista parte de un expresionismo casi clásico, que tan honrada como acertadamente se ha hecho representar en la exposición de noviembre del año pasado en el Museo de Arte Contemporáneo, a lo largo de toda la serie de «Cabezas».

Es fácil entonces comprender el salto. Jiménez siente la necesidad de expresar en cada cuadro todo su universo fantástico, o mejor dicho, un fragmento del mismo, porque ésa es otra de sus características —paralelismo con el surrealista Tanguy, o con Jackson Pollock, etc—: la superficie del lienzo no es sino un trozo, una muestra de todo un macrocosmos en que se funden emociones, vivencias, elementos de la naturaleza y del mundo en amalgama vital que se interpenetra, fluye y renace vertiginosamente, que parece no querer aceptar los límites materiales del propio cuadro, que inunda por completo sin siquiera dejar un espacio libre, un reposo. Aunque,



CABEZA.

paradójicamente, quizá entonces su pintura tendría todavía más fuerza, quizá entonces —por contraste— nos daríamos aún más cuenta de hasta dónde llega lo profundo del planteamiento: la destrucción del espacio por la acumulación, por la saturación.

De ahí precisamente la importancia del detalle. Con Jiménez ocurre como con El Bosco, precursor de todos los surrealismos. Tras una primera impresión de la obra, hay que acercarse a escudriñar cada figura, cada símbolo, y tratar de captar toda su belleza y todo su significado, y sólo entonces volver a contemplar un conjunto que se ofrece, entre mosaico y cinematógrafo, como supra-realidad.



«LA CARNE».

Ojos, flores, apéndices, hiladuras, tejidos, animalillos salidos del microscopio, de las profundidades pelágicas o de la potente imaginación del artista van entretejiéndose, superponiéndose y abarrotando salvajemente unos espacios donde a veces una superfigura intenta establecer la ordenación (Logos), pero que al final resulta absorbida entre unos fondos tan frenéticos como los elementos que la integran (Pathos).

Este barroquismo nos lleva a considerar otro aspecto: el factor lúdico. Antes nos referíamos al valor del detalle. Pero es curioso que esa minuciosidad, ese rigor en la ejecución no obstaculiza para nada la espontaneidad de la obra. Por el contrario, toda ella es fresca, efervescente, regocijante, festiva, «carnavalesca» —en el sentido de Eugenio D'Ors— y es que, si nos fijamos bien, también esto es consustancial al

concepto de «barroco» como arte dionisiaco, orgiástico y mágico, como arte tomado directamente de la vida, totalizador y dinámico, romántico y fantástico, sensual e ígneo.

Precisamente por eso se da también en Jiménez una tendencia al «primitivismo», a utilizar las formas de los antiguos grabados o murales mexicanos, chinos o indios: ingenuismo, viveza del colorido, valor de símbolos y signos...

Es, en fin, a pesar de la juventud del artista (Málaga, 1945), una pintura seria, madura y coherente, segura en sus planteamientos, que refleja al mismo tiempo un espíritu inquieto, en constante renovación y búsqueda y, en definitiva, una originalidad, una fuerte personalidad y, como digo, un punto de sutura, un estilo que faltaba entre las filas de nuestros artistas plásticos.

ZACHRISSON

Por María Angeles G. MAROTO

Zachrisson es, como sus cuadros, tiernamente sarcástico y sólo aparentemente sencillo. En el fondo de sus ojos, lo mismo que en cada una de las líneas que delimitan sus extraños personajes, se esconde un desconocido mundo de nostalgias, luchas, esperanzas y antiguos sueños.

Pese a sus dieciséis años en Europa, sigue siendo intensamente panameño. Los colores limpios de sus cuadros recuerdan la luminosidad del Caribe, sus personajes, y las situaciones que se ven obligados a vivir, transportan al espectador hasta el continente americano. El dice que su pintura es el resultado de múltiples y muy variadas vivencias que siente verdadera necesidad de comunicar a los demás hombres. Sin duda la pintura de Zachrisson trasciende en el espacio e incluso yo me atrevería a decir en el tiempo. Es el resultado de vivir, ver, trabajar y mil infinitivos más capaces de expresar la postura del artista admirado ante el espectáculo de una humanidad que no le es ajena. Zachrisson se siente parte de esa humanidad que contempla a través de sus pinceles con un humor tierno y amargo a la vez. Es un pintor cálido y emotivo a quien duele el llanto de la mulata, la irracionalidad del alucinado, la escasa firmeza que muestra la sonrisa de su «guapachosa».

La pintura de Zachrisson es tremendamente personalista y las ráfagas de expresionismo que en ella pudieran aparecer no son más que ligeros vientecillos al servicio de un fuerte individualismo. El pintor se considera a sí mismo como un renacentista y dice que prefiere ser comparado con cualquiera de los pintores llamados clásicos a que alguien le diga que tiene algo en común con algún contemporáneo.

Yo no sé hasta qué punto considerará Zachrisson a Francisco Mateos como un clásico. Pero al contemplar los cuadros del panameño acude a mi mente el recuerdo del gran artista sevillano. Y no porque sus obras tengan una relación directa, sino porque ambos tratan el color con la misma limpieza y porque tanto los personajes de uno como los del otro tienen algo de esperpentos valleinclanistas.

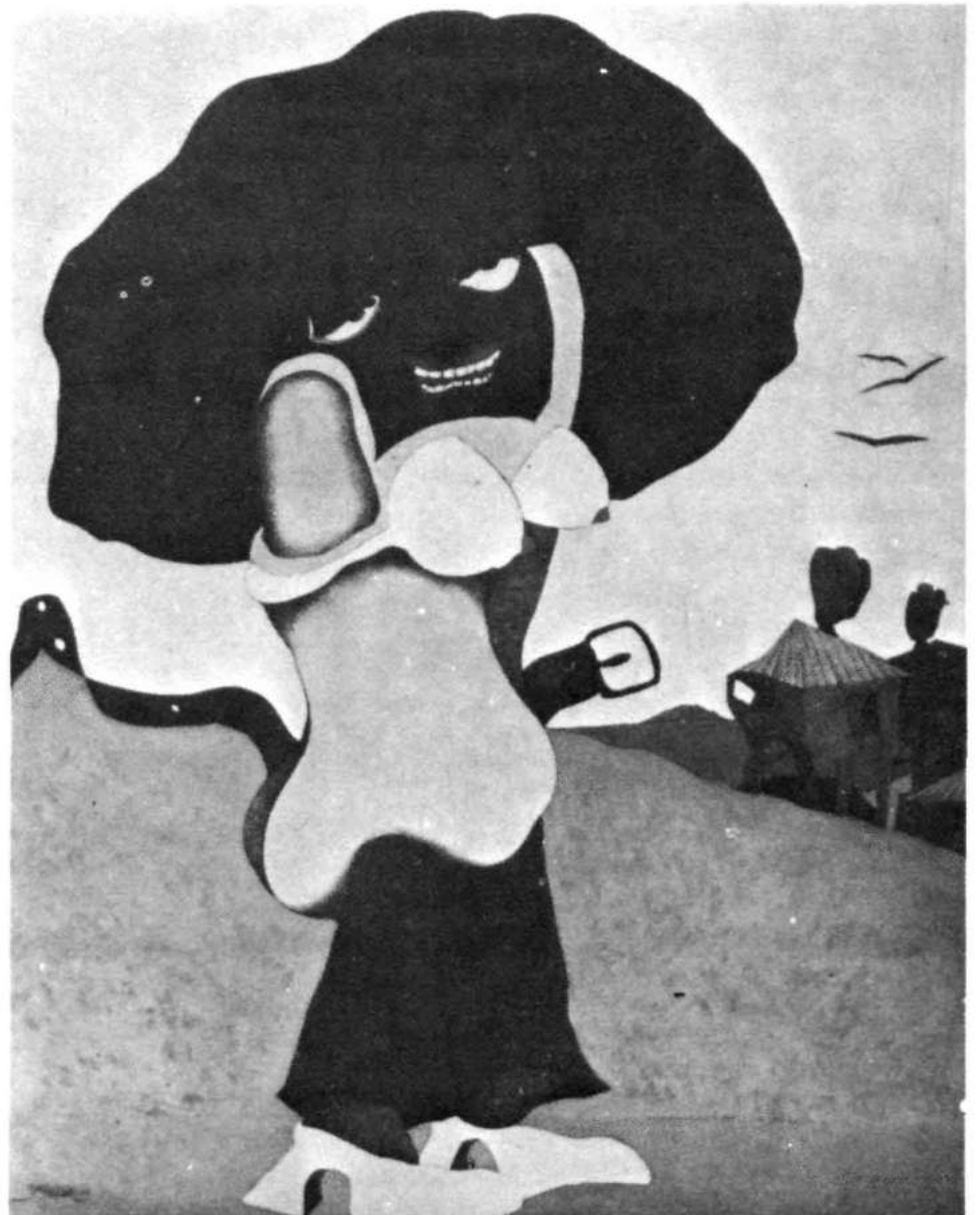
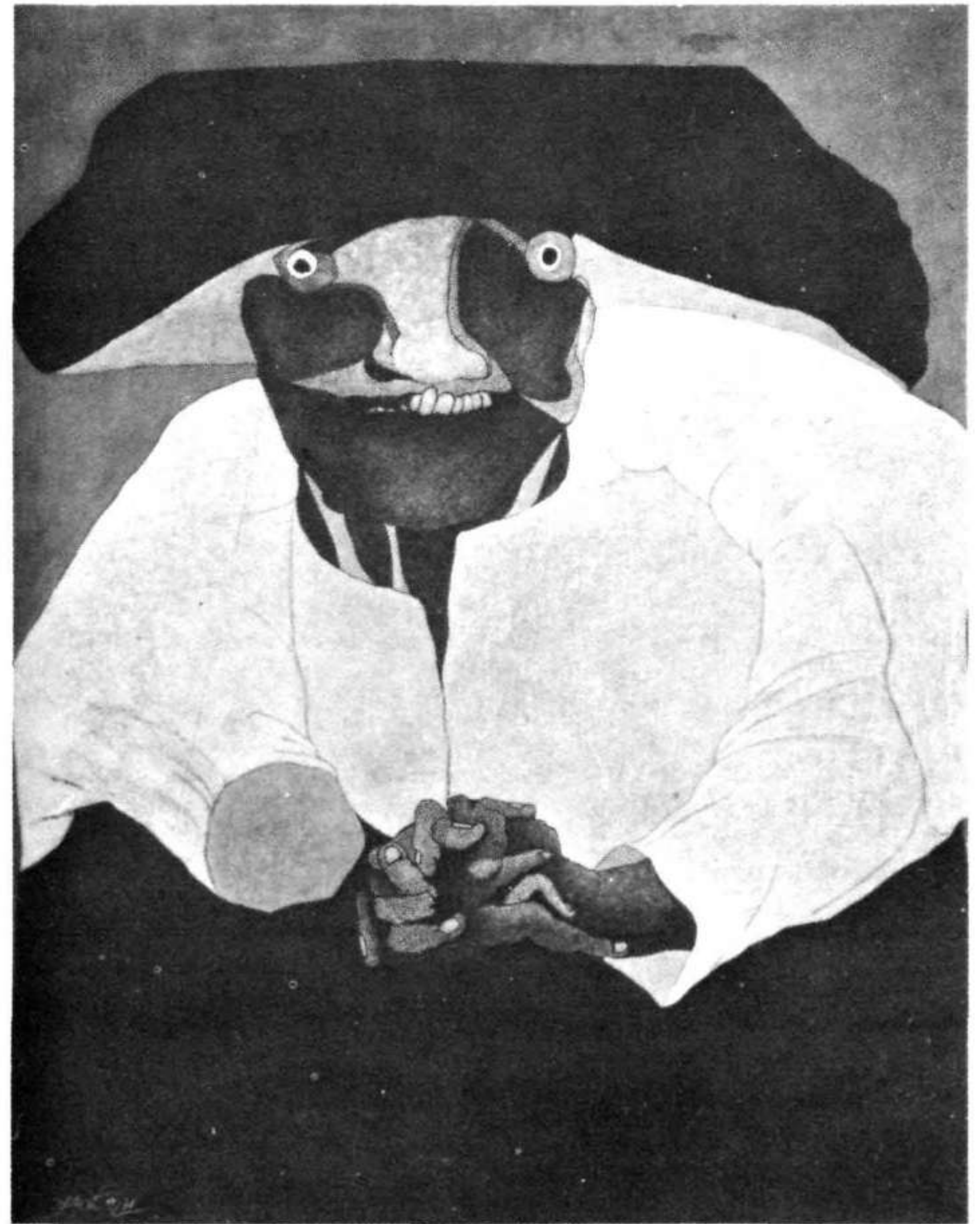
Dentro de su indudable españolismo Mateos y su original exotismo Zachrisson, vibra la tragedia de la vida. Los dos nos obligan a movernos entre seres de pesadilla que no asustan, sino que dejan un sabor agrídulce y obligan a pensar. El humo de Zachrisson deja de ser humo al pasar al lienzo para convertirse en sueños rotos.

Zachrisson desea ante todo ser fiel a sí mismo. Nos asegura que si no aprovechó el «boom» de ventas que elevó la cotización de tantos pintores hace algunos meses, fue porque no consideraba su obra suficientemente madura. «Para exponer necesito tener un número de cuadros suficiente y eso lleva mucho tiempo. Cada cuadro tiene que ser pensado, sentido y realizado con detenimiento», dice.

La pintura es fundamental en su vida. Ella le obligó a trasladarse a México en su primera juventud, ella le ha convertido en un viajero incansable, a ella dedica la mayor parte de su tiempo. Pero a cambio ha hecho también que su



nombre sea conocido en numerosos países europeos y americanos, le ha permitido ocupar un puesto en importantes museos del mundo entero y le ha servido para realizarse.



¿Quién es Zachrisson?, nos preguntamos después de contemplar sus cuadros y charlas con él largamente. ¿Acaso el viril pescador de Otoque, al ser casi asexuado de la cachimba o la guapachosa de apretados pechos y coloreados pezones? Yo diría que es mucho más que todos sus personajes juntos, es también los paisajes limpios, las casitas que parecen caricaturas apuntaladas de pequeños partenones. Es el color hecho fuerza, la fuerza que no llega a imprimir en cada cuadro y que le deja insatisfecho, con ganas de empezar otra nueva obra.

Zachrisson es una fiesta de color capaz de transmitirnos vida; sólo tres palabras pueden definirle con certeza: un gran pintor.

SANTAMARIA: CARTEL Y DISEÑO GRAFICO

Por José DE CASTRO ARINES

Santamaria y su mundo: el cartel, su diseño gráfico, su lenguaje de ilustración. Su inventiva es una lección de bien decir. También hay un pintor Julián Santamaria, íntimamente relacionado por la sangre con este grafista de la Comisaría de Exposiciones, pero no es de este lugar informativo el análisis de su pintura, ni siquiera la apuntación de su traza, sino el diseño gráfico con que su última exposición en Madrid se adorna. Y no sólo por la obra nueva y vieja de Julián Santamaria mostrada en esta oportunidad expositiva madrileña, que bien se merece ella mis elogios, sino a la par por las consideraciones informativas que sugiere.

Un pintor por una banda, un diseñador gráfico —un grafista— por otra. ¿Qué cosa es esta de «grafista»? Voy a tomar la definición del catálogo a la reciente exposición del diseño gráfico alemán habida en el Museo de Arte Contemporáneo; una larga cita definitoria que estimo obligada para entendernos: «El artista», en el sentido tradicional de la palabra —se informa aquí—, no reúne los requisitos que exige esta complicada técnica publicitaria. El alto grado de pensamiento planificador, de cooperación entre diversas disciplinas, que hoy se requiere de un grafista en el desempeño de todas sus actividades, responde más bien al concepto del «diseñador gráfico», un término que, entretanto, se ha hecho internacional. «Design» en inglés significa proyecto, construcción, plan. De este significado se deriva el concepto que el diseñador tiene de sí mismo; en contraposición al artista orientado individualmente, es más bien un «coordinador» que planifica con base en análisis de carácter estético, técnico y económico, y proyecta concepciones gráficas que, reproducidas por procedimientos industriales, provocan determinados comportamientos en los destinatarios, o bien hacen comprensibles determinadas informaciones.

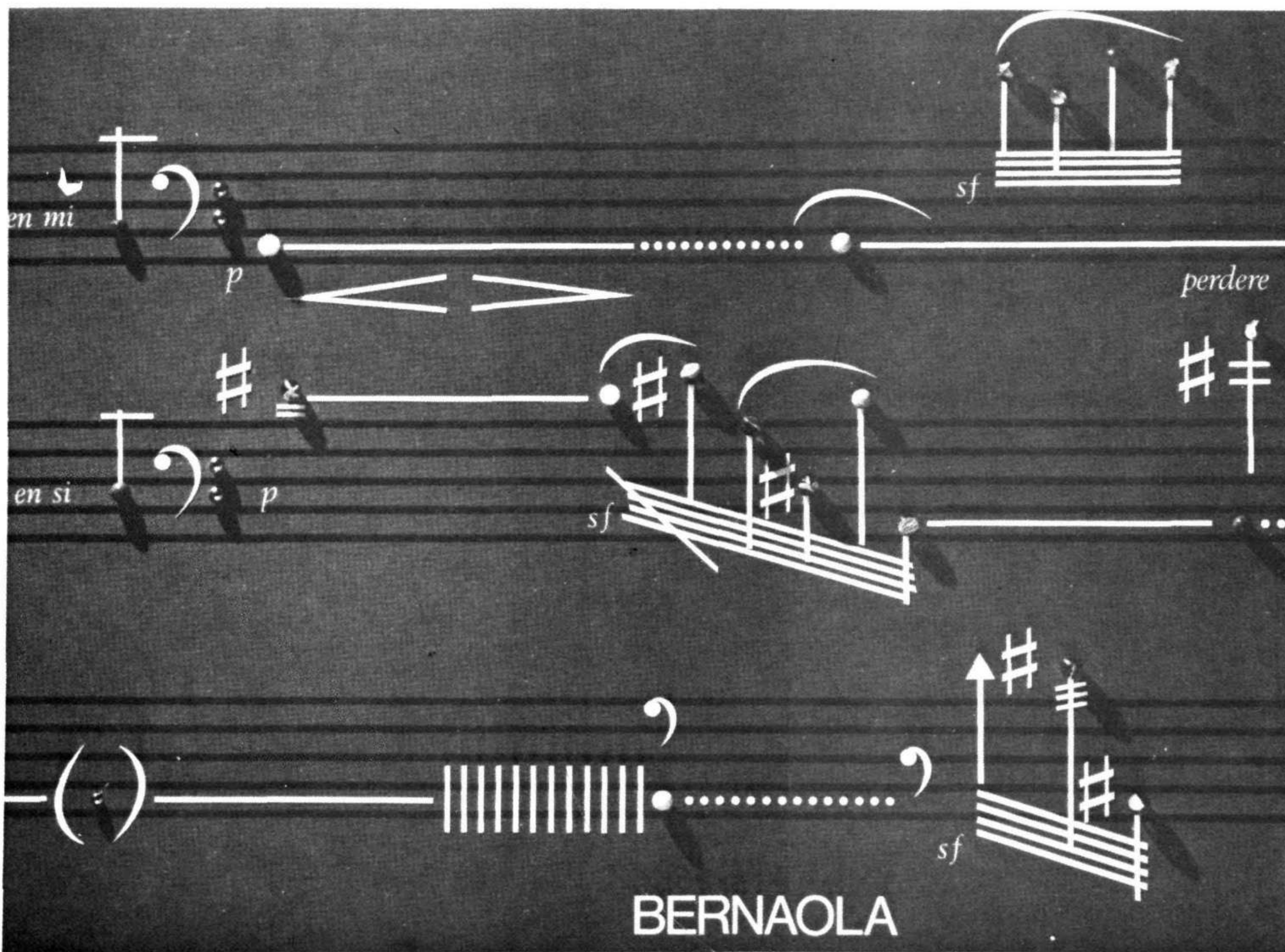
Sabemos así lo que es un «grafista»; podemos adentrarnos con conocimiento de causa en la inventiva gráfica de Santamaria, los carteles —los «posters»—, las ilustraciones de tan diferente cobertura, las planificaciones publicitarias, definición que con tanta justeza precisa su dirección inventiva. Aquí, en esta exposición, se ve: la complicada técnica publicitaria, el alto grado de pensamiento planificador, su capacidad coordinadora, y más todavía, la pulcritud, justeza, sencillez y claridad de su lenguaje, en donde nada falta ni sobra de específico. Es una de las exigencias morales del discurso publicitario, la más eficiente categoría de su función, aun en invenciones no comprometidas, al menos en su total desarrollo lingüístico, por la particular intención de su mensaje gráfico —los «posters» dedicados a Tomás Marco, Rafael Leoz, Bernaola, Máximo, Fernández Alba, Alcántara, Umbral, González Robles...— a las exigencias normativas publicitarias: libertad de significación salvada de cargas. Jamás el grafista Santamaria confunde la «actitud pictórica» con la «actitud gráfica», el «retrato-cartel» con el «retrato-poster».

Es una de las características —uno de los condicionantes— del diseño gráfico publicitario: la cavilación, figura, tratamiento mecánico, comunicación, carácter, complejidad, que arropa su inventiva. Julián Santamaria es obediente a ellas aun en esta aventura icónica, «graphic design», dogmáticamente informal. No hace retratos «de pintor», sino retratos-poster «de grafista»

y, éste es uno, entre otros más, de sus aciertos admirables. Quizá por ello yo expliqué muy brevemente en otro lugar la obra presentada en los salones del Patrimonio Artístico como exposición-documento por la cual la capacidad inventiva de Santamaria se nos ofrece, expositivamente por vez primera, en esta vertiente gráfica, señalando su jerarquía, de tan noble porte, sensitivamente testimoniando el poder significativo del arte del cartel en el corpus pictórico nacional.

Es una de las cuestiones capitales de la exposición Santamaria: significar la categoría del cartel, del «poster», en la obra del arte español. No estamos habituados a tales significaciones, y menos aún a dar al arte publicitario la consideración que ya de tiempo se le concede por el mundo adelante. La consideración alcanza, con el cartel, todo el hacer del arte publicitario, figura





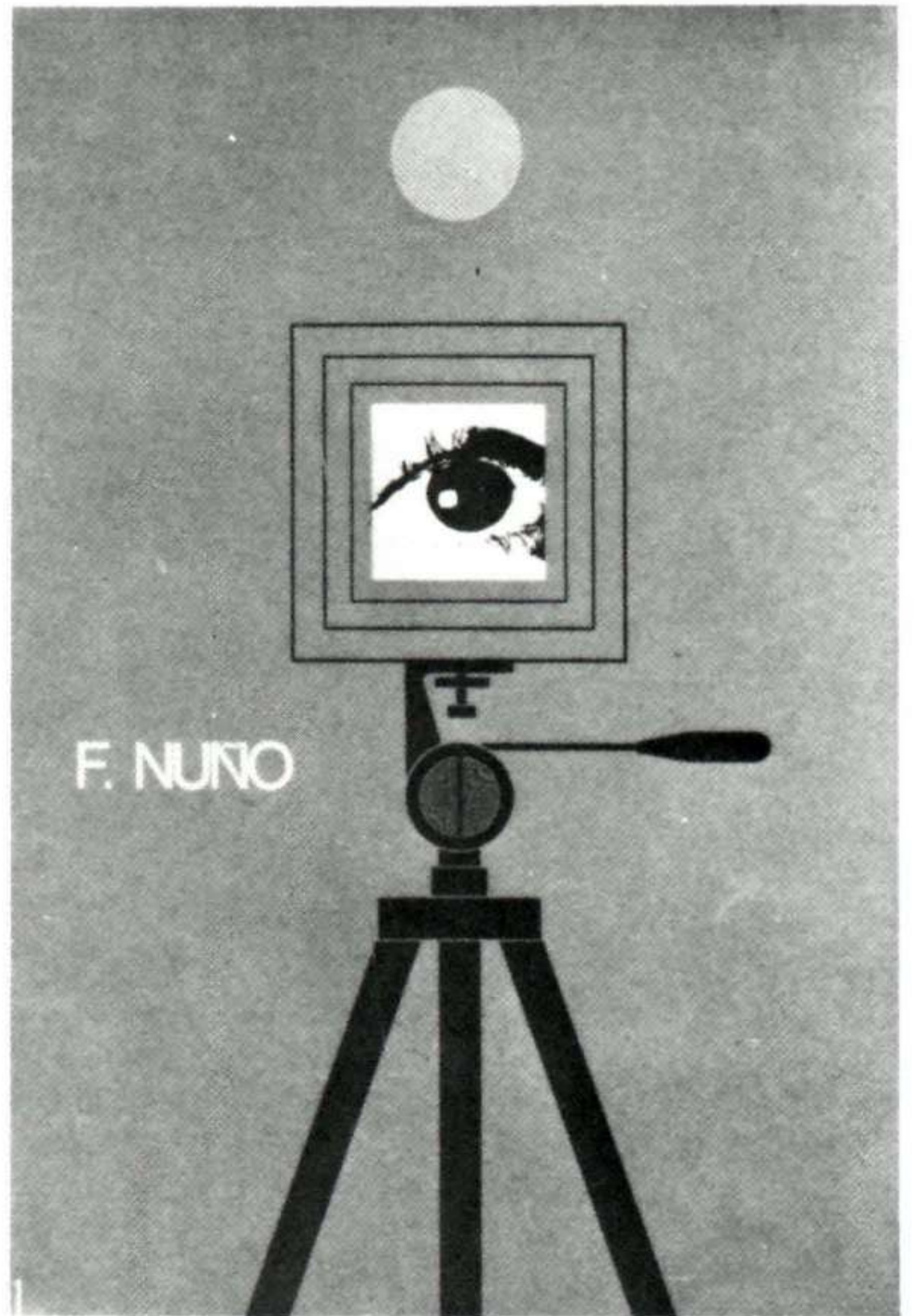
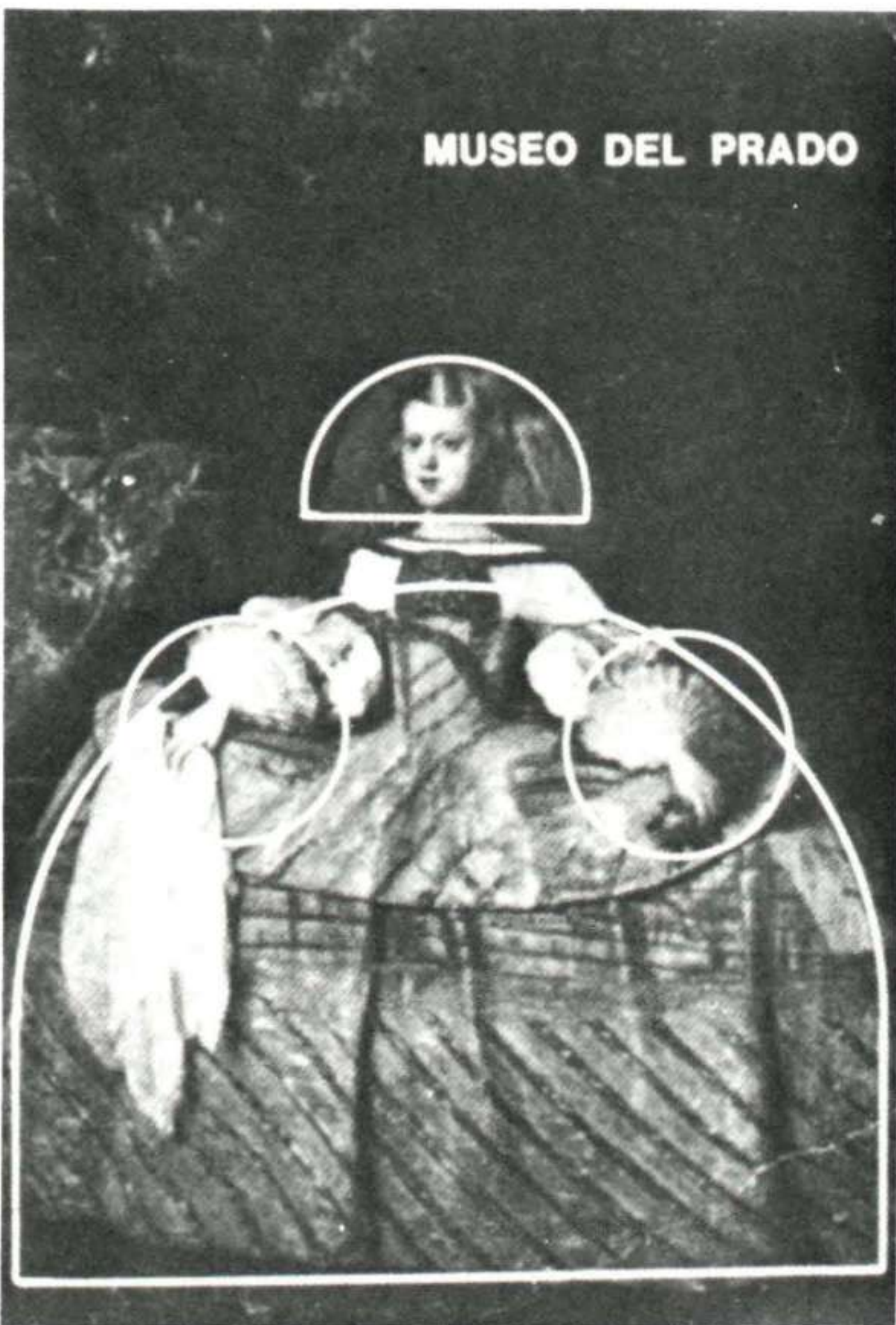
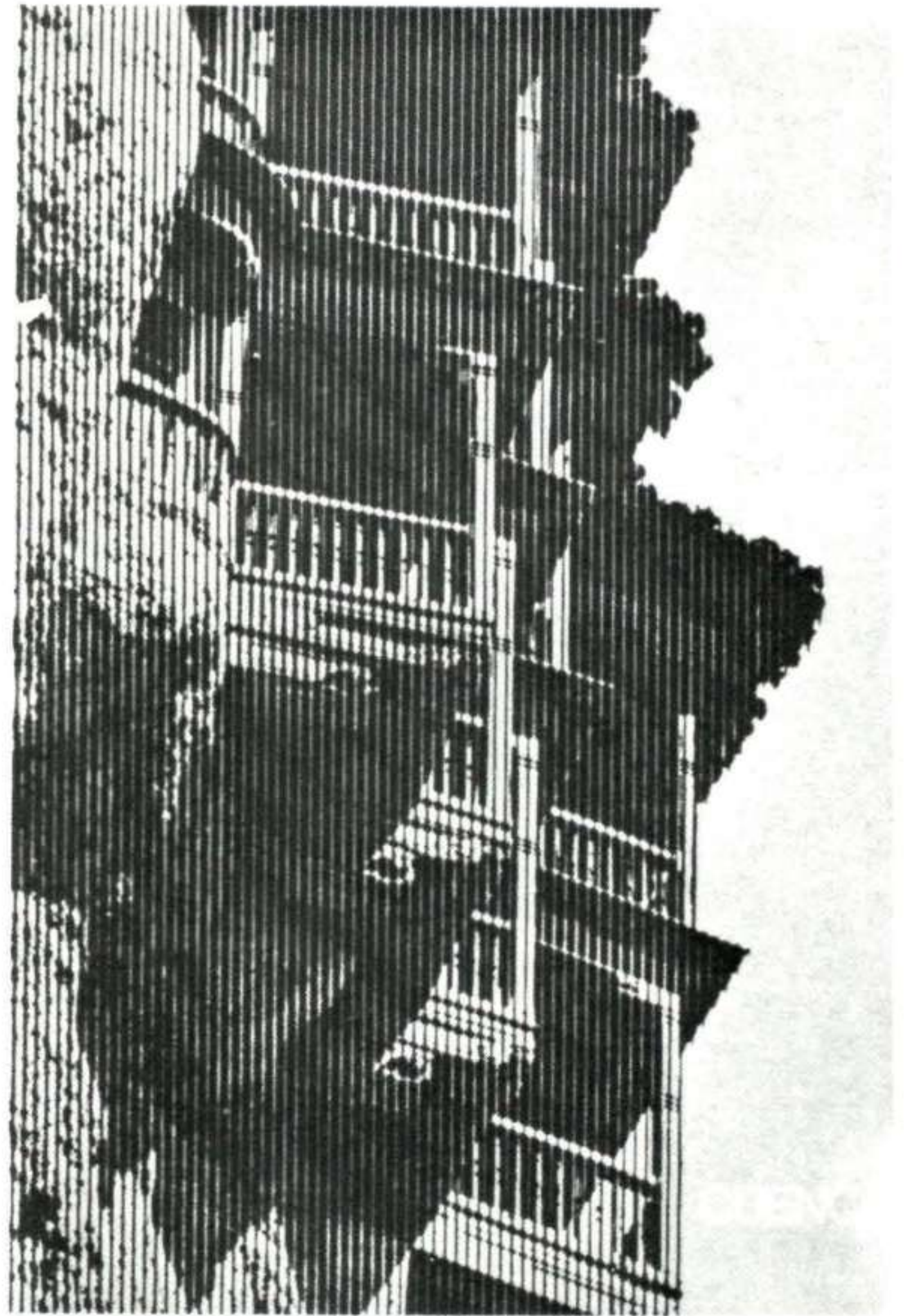
singular del nuevo lenguaje visual por el «design», que Santamaria ofrece en buena parte en su muestrario de la Comisaria. Dentro del arte, es otro mundo: la definición apuntada líneas atrás informa debidamente de la complejidad del diseño gráfico y sus planteamientos lingüísticos, tan distintos siempre. En general, como denominador común para este arte del diseño publicitario, lo que en expresión de la técnica publicitaria se conoce como «exacto acierto psicológico».

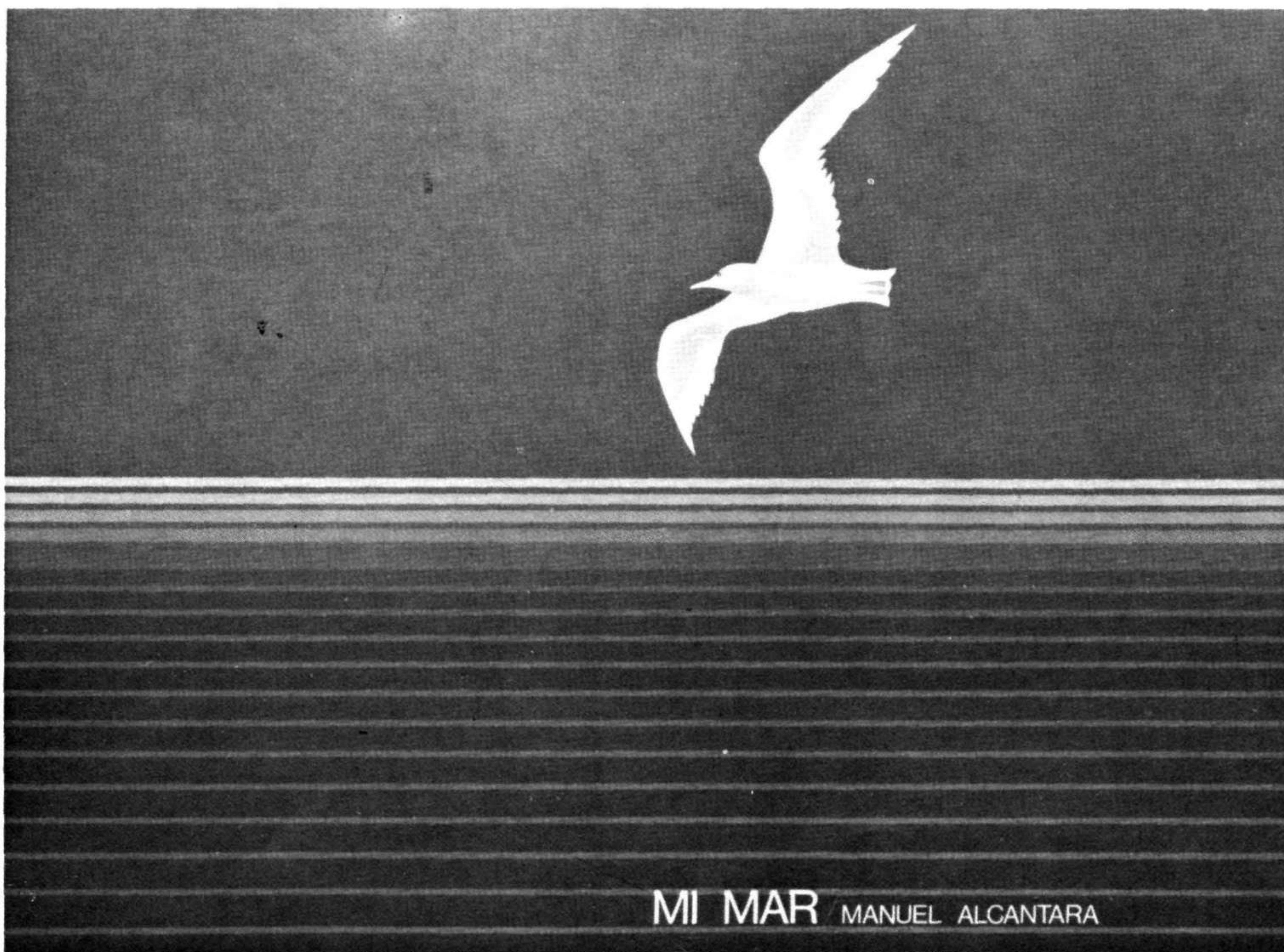
Siempre para todo este arte: impresos y folletos comerciales, carteles, ilustraciones, embalajes, calendarios, etiquetas, catálogos, portadas... El cartel, el embalaje, en mi estimación —sin otro derecho, naturalmente— capitaneando la inventiva del diseño publicitario. ¿Pero qué es el embalaje, qué es el cartel? Son dos cuestiones importantes. Todo lo que en la política del marketing se conoce como «estrategia del deseo» se aplica a estos quehaceres del nuevo arte. El embalaje está ausente, como figura de mayor compromiso gráfico, de la inventiva de Julián Santamaria, pero no el cartel, como sabemos. ¿Qué es el cartel? ¿Qué es el «poster»? Aparentemente lo mismo, pero sólo en su apariencia; sus significaciones son algo distintas. Señalemos que el «cartel», tal como lo entendemos en su simplicidad enunciativa, por sus signos, al tiempo que instrumento de mayor rango en el campo de nuestra cultura visual, figura singular de comunicación masiva; lenguaje de masas hoy para todos familiar, admitido como propio en nuestras relaciones y estimulaciones consumistas. La dimensión informativa del

cartel alcanza actualmente cotas de la más sorprendente figuración. Ya a nada de nacer, hace cien años, su inventor, Jules Chéret, ganó la Legión de Honor por su descubrimiento de un nuevo modo de información artística, más importante, en su particular dirección icónica popular, que el también recién nacido impresionismo. Algo nuevo se abría a la atención del nuevo lenguaje del arte en su relación con la calle, de cara al público, iniciando un nuevo gesto de la comunicación de masas, hiriendo de modo nuevo la sensibilidad visual del hombre de la calle.

Un fin: punto final de un proceso informativo-visual de cara a la gente de la calle, que bien entiende Julián Santamaria, que en sus carteles alcanza, en la firmeza y claridad de exposición, límites de mayor virtuosismo. Acierta quien piense que al arte del cartel no le separan distancias estelares ni radicales del arte «de la pintura». Tan aparejados se encuentran aún en su desemejanza aparente, que de tiempo se vienen utilizando como carteles de mayor rango grandes pinturas museales, que es suceso que viene a señalar la paridad de estimulaciones —se las puede considerar de consumistas— en tales parientes consanguíneos.

Pero, ¿y el «poster»? Nos ocuparemos de él de inmediato. Volvamos al cartel: no olvidemos el carácter fugaz, perecedero, del cartel; es cosa que pasa en un suspiro; su drama se activa en su propia transitoriedad: informa, avisa, excita el pensa-





miento, nos estimula para una determinada acción y acaba. El cartel es general y público; por el contrario, el «poster» es particular y privado. Su comunicación visual lleva otra dirección signica; para empezar, su impacto va más allá de una acción determinada en «un» tiempo. Del «poster» se puede decir que está al margen de cualquier exigencia temporal determinada. Es, pues, el «poster» cosa apartada de lo fugaz y transitorio, dentro de unos límites naturales del entendimiento. La atención cuidada del «connaisseur», amador y aprehendedor entrañable del universo visual que hace «de uno» las estimulaciones programadas aquí, es la que muda al «cartel» en «poster», da un quiebro a la pretensión publicitaria del cartel, cambiada la inclinación de su oriente sentimental.

Cosa del corazón que la razón entiende. Por eso no son carteles sino «posters» los traídos a la Comisaría de Exposiciones por Julián Santamaria. No han llegado ellos a su punto capital de cocción: les faltó —voluntariamente— la cualidad informativa masificada. No pasa uno —el hombre— por ellos, sino que la atención visual transitoria se muda aquí en recreación visual estable y sólida. Funcionan aparentemente todas las instrumentaciones ordenadas del lenguaje publicitario

del «graphic design», pero los propósitos que dictaron sus arquitecturas marchan por diferentes carriles: no son propósitos dirigidos a los «mass-media», sino, al contrario, sus comunicaciones visuales son particulares y privadas. Cuestión de matiz, que da a esos «posters» dimensión artística insospechada.

Pero no sólo los modos lingüísticos aquí apuntados dictan las nuevas figuras del código artístico-gráfico del diseño publicitario. Sus posibilidades signicas son ilimitadas; su capacidad expresiva no se determina fácilmente. Todos los modos del lenguaje visual gráfico se apuntan y enuncian en sus pagos informativos. De nuevo con nosotros la multiplicidad de quehaceres del «graphic design» reseñado líneas atrás, muchos de cuyos quehaceres construyen el corpus inventivo gráfico de Julián Santamaria. Aquí está con nosotros. Se trata precisamente de apuntar sus distintas direcciones en la actividad artística de Santamaria; dejar memoria del lugar significativo dedicado en ellas al grafismo publicitario y la condición de sus arquitecturas y su jerarquía en el complicado cuerpo de la información visual. No todos los días esta inventiva entra en los pagos expositivos de mayor rango nacional. Traído a ellos, pieza singular de nuestro nuevo arte del diseño, celebrémosle.

CLAVO, EQUILIBRADO, SOSEGADO MUNDO

Por Teresa SOUBRIET

Antes de adentrarnos en los comentarios sobre la última exposición de Javier Clavo en la Galería Felipe Santullano, de Madrid, será bueno recordar algunas de las constantes que se dan a lo largo de la trayectoria artística de este hombre polifacético (pintor, escultor, dibujante).

Partiendo de sistemas de rigor y de esencialidad, la mente que se conoce a sí misma tan bien como la mente que concibe las obras de Clavo está comprometida en una búsqueda constante, tomando como razón para dar con la esencia de las cosas el prisma de la inteligencia. De tal forma que su mirada al mundo acaba por ser una mirada introspectiva.

Su universo está poblado de cuerpos y rostros o fragmentos de cuerpos y rostros. Pero la verdadera desnudez está en lo que queda después de que la desnudez ha sido rasgada por la imaginación.

Javier Clavo, madrileño nacido en 1918, se ha sometido desde sus comienzos como artista a una norma de rigor total. Con hechuras de clásico, Clavo mima la materia, la acaricia, la hace mórbida y cumple, en fin, con algo que la escultura exige: provocar en el espectador el deseo de acariciar a su vez los volúmenes.

La preocupación de Clavo no se limita a lo volumétrico, a lo espacial, a la forma y la densidad. El color condiciona también la elección de la materia escultórica según su coloración natural. Es, por tanto, en la escultura, el cromatismo puro quien presta su raíz a la forma posterior.

Cuando, como en el caso de este artista, las conexiones de la creación con la mente no permanecen condicionadas a la rigidez del dogma, la mano creadora palpita al menor impulso. La obra tiene una fluidez admirable, ya que Clavo se empeña y se complace en que sus criaturas plásticas tengan la mayor cantidad de apariencia de vida propia.

Pintor, dibujante, escultor de lo esencial, son sus cuadros liberadores quizá de la carga emocional que le ocasiona su actividad escultórica. Hay, pues, en él un desdoblamiento de recursos plásticos. Y en cuanto a sus dibujos tienen la frescura de una espontánea modulación rítmica, una exquisita atmósfera intimista en el recogimiento de las figuras.

Quisiera destacar en Clavo su gusto por la curva en cualquiera de las facetas a que anteriormente me he referido. La curva dota al espacio plástico de un misterio que nos arrastra a lo ignoto. Generadora del ritmo y de sus consecuencias, creadora de energía; curva activa y ordenadora. La curva da la gracia, el garbo, la movilidad a sus esculturas. Según la definición de Gaya Nuño, «escultura no es sinónimo de estatua» y recordando este aspecto «El Mercurio», de Juan de Bolonia, y «La Victoria de Samocracia», como ejemplos evidentes, nos reafirmaremos en la creencia de que las esculturas del artista madrileño, esos seres llenos de vida, cumplen con la exigencia primordial de lo escultórico.

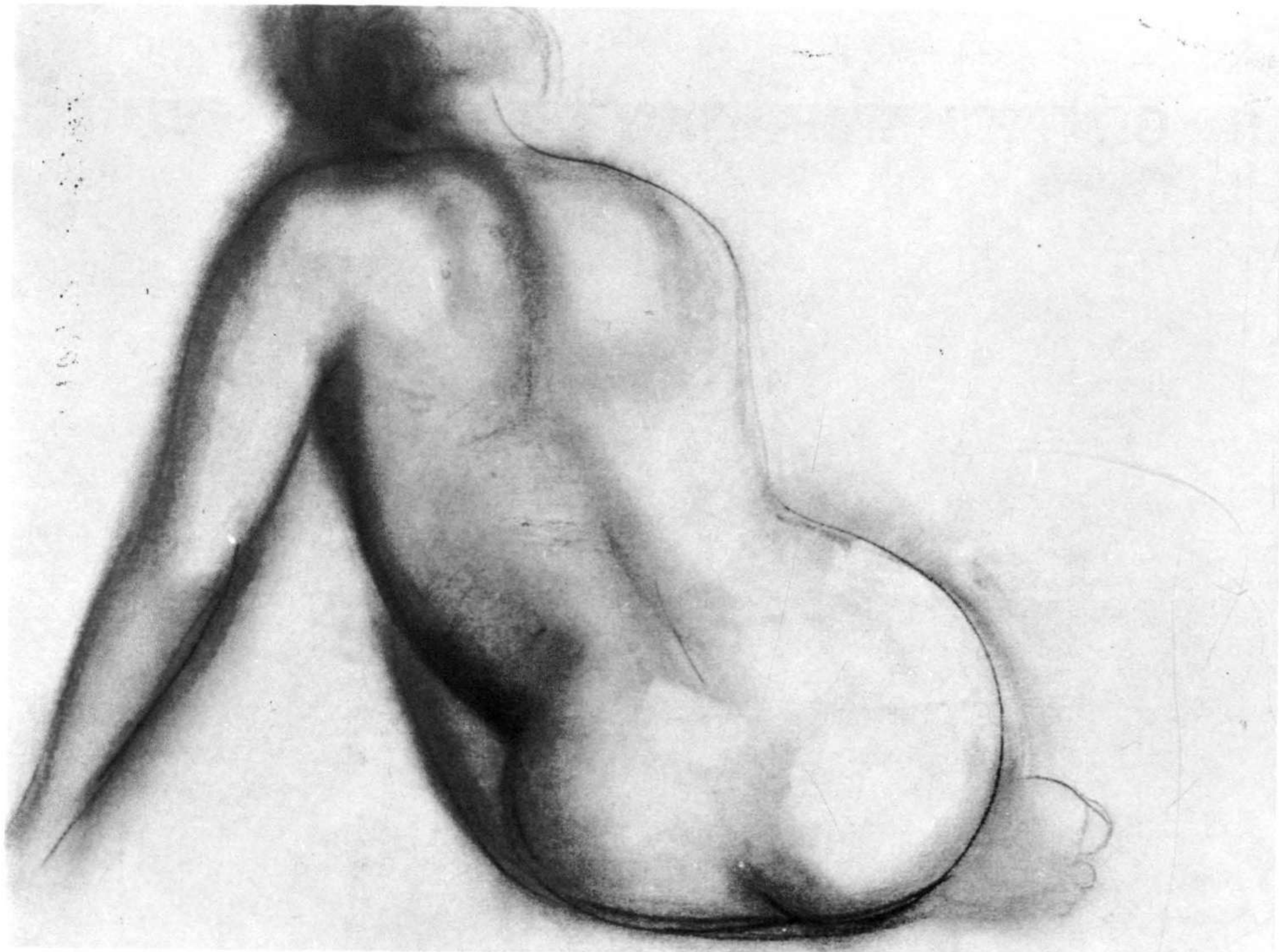
Hay en ellas un gusto por la línea escueta, sin anécdota, junto a la densidad de la materia, la búsqueda de la libertad y una cierta invitación al movimiento.



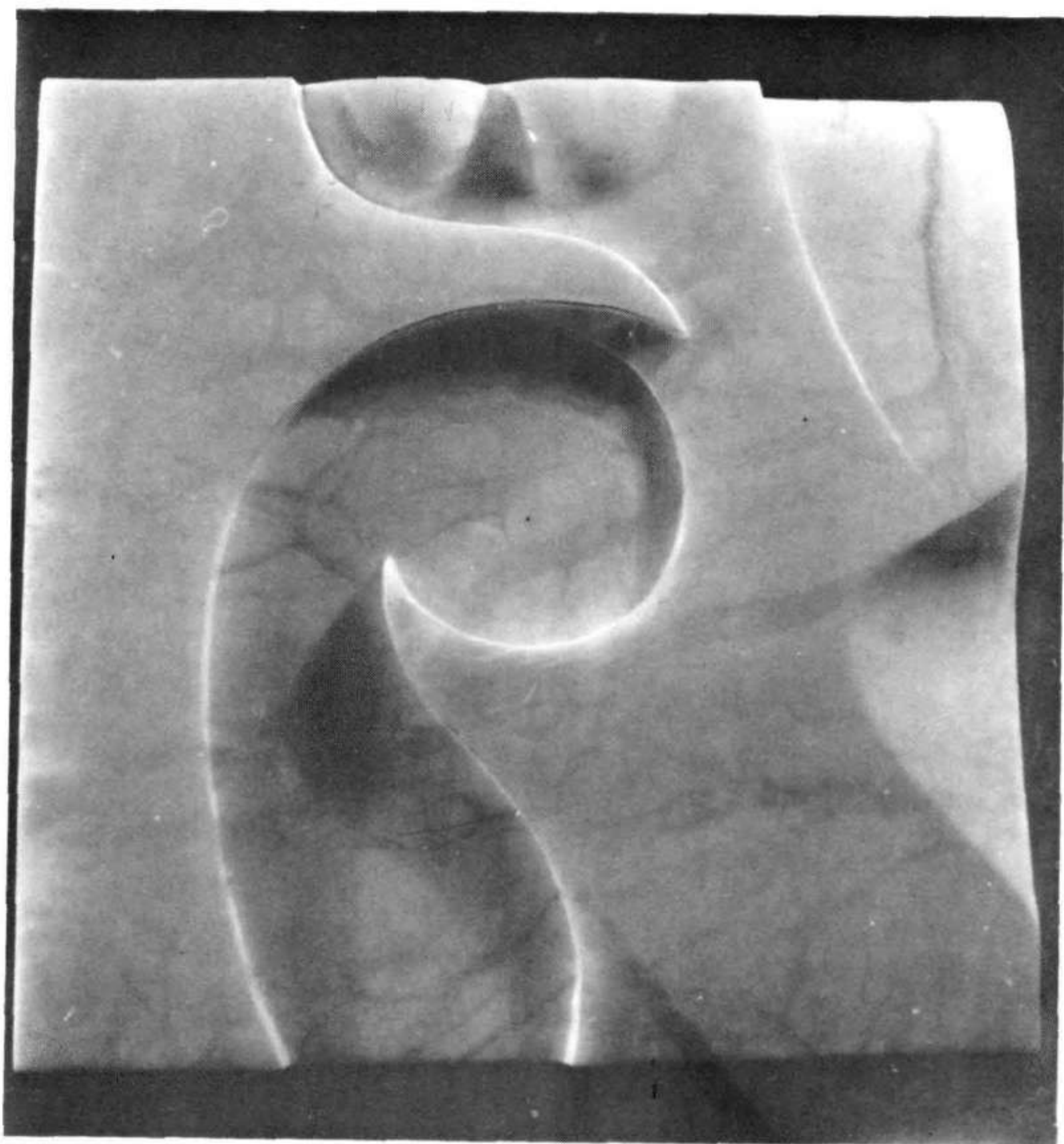
JAVIER CLAVO: ESCULTURA

Puede decirse que Clavo es siempre fiel a sus principios y trata de dar a cada obra su dimensión idónea, una identidad «per se», sin sofisticaciones ni malabarismos: pureza de líneas, trazos limpios y sugerentes. Para quienes estén familiarizados con su obra, esta reciente exposición será una confirmación de la madurez creadora de Clavo, disciplinado, riguroso, pero enormemente intuitivo.

Un laconismo admirable, unas tan bellas sugerencias que nos inducen a valorar su huida de lo superfluo. Clavo es un creador sin altibajos cuya trayectoria le obliga continuamente a seguir buscando la perfección.



JAVIER CLAVO: DIBUJO.



JAVIER CLAVO: ESCULTURA.

UN CUARTO DE SIGLO DE PINTURA BRITANICA

Por Ildelfonso ALVAREZ DIEZ

Con motivo de la Exposición Pintura Británica 1952-1977, en la fachada del palacio londinense de la Royal Academy of Arts, una inmensa bandera inglesa, azul, roja y blanca y con sus líneas diagonales transpuestas, resumía con claridad la fusión entre los artes figurativo y abstracto que los más famosos pintores británicos están llevando a cabo en la actualidad. La muestra reunió 402 cuadros, casi todos realizados durante los veinticinco años de reinado de Isabel II. El catálogo de la exposición presenta los nombres de los pintores por orden alfabético. Sin embargo, con un sentido práctico muy inglés, en las salas de la Royal Academy los cuadros de los 192 participantes fueron agrupados conforme a sus tendencias estéticas. Con ello se facilitó la comprensión de los estilos pictóricos, extremadamente diferentes, que conviven hoy en Gran Bretaña, influenciándose mutuamente.

Hijos de su tiempo, los artistas británicos viven conscientes de su interacción, sometiéndose o reaccionando en sus obras conforme a las preferencias y aportes de una u otra clase de arte. A veces toman del surrealismo su ambigüedad temática, del constructivismo la línea pura, del arte abstracto su particular aprecio por el color y del arte figurativo el interés por el dibujo y la relación de tonos. Aunque estas tendencias estéticas contienen premisas que afirman o contradicen el punto de vista de cada uno, la convivencia de estilos es una realidad, porque casi todos los artistas creen sinceramente que cada movimiento es heraldo del futuro y que en la abstracción más pura se anuncia algo relacionado con el mañana y con nuestra vida de hoy. El presidente de la Junta de la Exposición y miembro de la Royal Academy, Frederick Gore, explicó que la Muestra Pintura Británica 1952-1977, tomada en su totalidad, «afirma la toma de conciencia de que son infinitos los caminos que el artista puede seguir libremente y niega el supuesto de una existencia dicotómica de un arte moderno y de otro tradicional sin posibilidad de llegar a una fusión o síntesis».

LOS ACADEMICOS

Una característica general de los pintores británicos es que pintan por el placer de pintar. Esto otorga a su trabajo una seriedad y una integridad manifiestas que conquistan al público. Muchos pintores contemporáneos, sobre todo, entre los 50 miembros de la Royal Academy, continúan la gran tradición inglesa como pintores paisajistas y como costumbristas. Entre los paisajistas destacan Edward Bawden, «Puerto Fiddy»; Christopher Sanders, «Estudio de amapolas», y Ben Levene, magnífico colorista, con «Londres en abril 1977». Figuran entre los mejores costumbristas, Edwards Ardizzone, «La tertulia del alcalde»; Peter Coker, realista, «La carnicería del número 1», y Bernard Dunstan y James Fitton, inspirándose en un ambiente de música, con «Ensayo de la Orquesta Sinfónica de la BBC con Colin Davis» y «El pájaro de fuego», respectivamente.

Otros miembros de la Royal Academy, al aunar en un mismo cuadro diversas tendencias consideradas irreconciliables, desbordan las categorías pictóricas tradicionales. Entre estos pinto-

res, hoy muy valorados, destacan John Tunnard, Edward Middleditch y Donald Hamilton. En «Faro» y «Transformación del rojo», Tunnard parte de las líneas geométricas del paisaje e inventa nuevas formas de contenido dramático, inspirándose en la electrónica. En su famoso cuadro «Impasse», toma del surrealismo los espacios sin fin y del constructivismo las líneas de cálculo de ingeniero, que son estructura, tensión o transmisión, todo ello como apoyado en un pedestal de paisaje telúrico y rocoso.

Middleditch une surrealismo y realismo en sus dos cuadros «Reflejo» y «Arbol en flor». El pintor divide ambos en dos partes: en la superior, aparecen las formas surrealistas que carecen de luz (una orilla oscura y un árbol muerto), y en la inferior, pinta en «Reflejo» la orilla reflejada en el agua luminosa; y la eclosión, en primer plano, de un frutal en flor en «Arbol en flor». Hamilton ordena su cuadro marino «Paisaje azul» partiendo de una mancha blanca central, que es el malecón, apoyándose en un poderoso ángulo negro, el rompeolas. Tierra y mar son azules, diferenciándose por las gamas de azul y por la dirección de las pinceladas. «Paisaje azul» transmite una emoción estática expresionista al mismo tiempo que es una obra abstracta por las calidades del color y el interés direccional de la pincelada.

ST. IVES

La famosa escuela inglesa de St. Ives, en Cornualles, de tendencia abstracta con inspiración en el paisaje, está representada, entre otros artistas, por Terry Frost, con «M17», que recoge las impresiones de luz y color de una autopista. El mismo pintor expresó cómo sus sentimientos influyen su pintura al explicar su cuadro «Movimiento azul»: «Dediqué varias noches a observar el puerto de St. Ives. Durante ese tiempo percibí una multitud de movimientos que iban provocando en mí una emoción o disposición de ánimo invariables: un estado de profunda alegría ante la naturaleza. En un atardecer particularmente azul, vi lo que sólo puedo describir como una síntesis de movimientos, es decir, el cabeceo suave de los barcos, el espacio delineado por los mástiles, el avance y retroceso del mar y el paso de la brisa que remontaba desde la playa. Todo esto, más el marrón estático de la arena en la lejanía y la sensación azul del atardecer, produjo en mí un estado de intensa emoción que encontró su expresión en el cuadro «Movimiento azul».

Otro famoso pintor de St. Ives es Ben Nicholson, quien dedicó su carrera a la idea de la abstracción llevada a sus límites de poesía y claridad. En su serie «Relieves blancos» el pintor relaciona el cuadrado y la circunferencia. Ultimamente, Nicholson, ya octogenario, se inspira en las formas monumentales del granito, como en «Raccino», cuadro en relieve presentado en la Royal Academy.

En 1960, la Muestra Situación, subtitulada Exhibición de la Pintura Abstracta Británica, evidenció el gran impacto que el arte abstracto de los Estados Unidos causó en los artistas ingleses.



GRAHAM SUTHERLAND: «BOSQUE CON CADENAS».

Entre los pintores creadores de Situación, hoy continúan destacando Bernard Cohen, «Planta blanca», y William Turnbull, «Número 6».

LOS MAESTROS

Graham Sutherland y el irlandés Francis Bacon están considerados en la actualidad como los dos grandes maestros de la pintura británica. Sutherland une los múltiples valores del surrealismo y de la naturaleza. En «Bosque con cadenas» el artista visualiza la correspondencia de tonos y de formas entre los eslabones, producto de la máquina, y las raíces exteriorizadas de un árbol. El agua, en reflejo inmóvil, aumenta el misterio de la similitud.

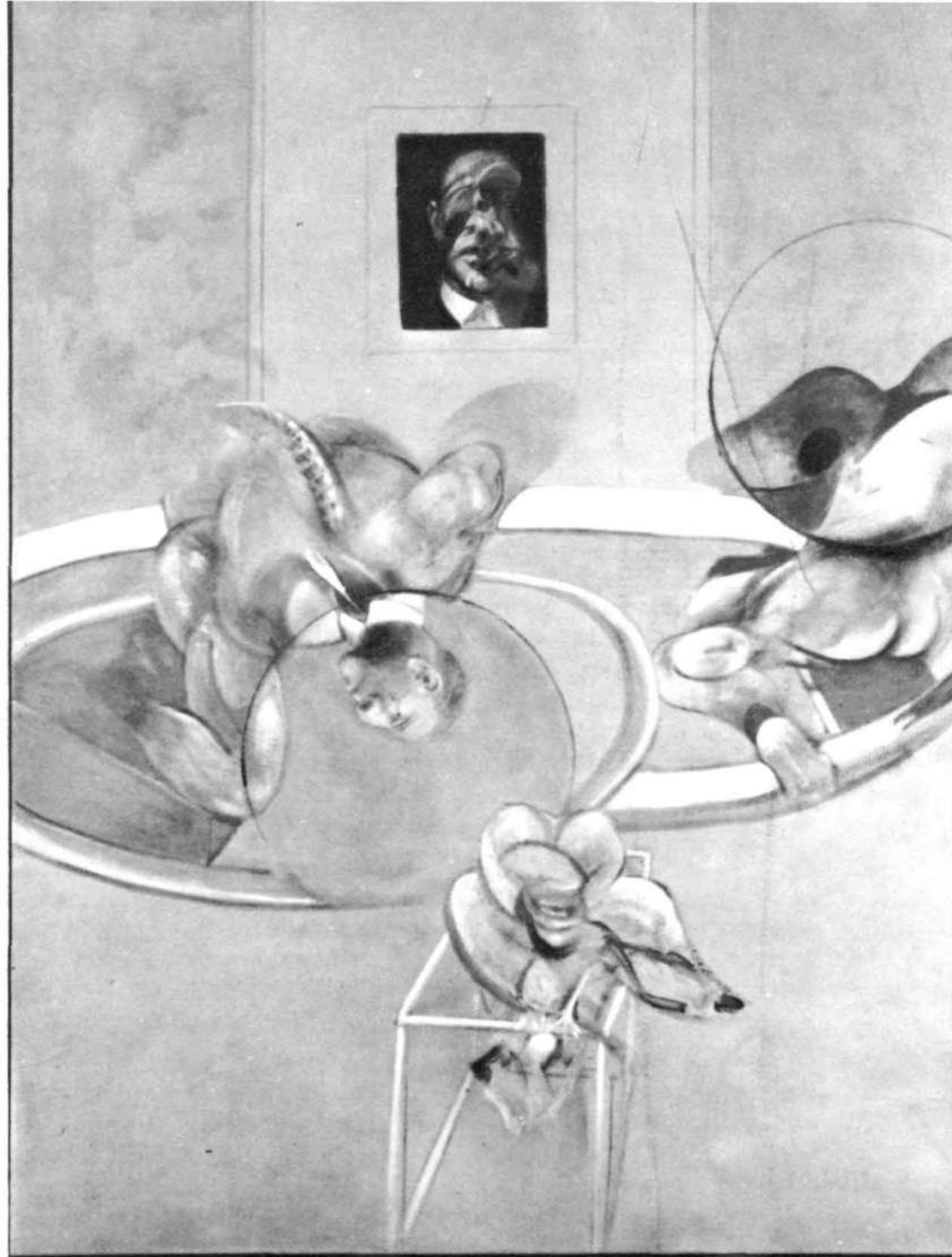
De manera excepcional fueron presentados cinco cuadros de Bacon y al mismo tiempo la Tate Gallery exhibió juntos los ocho que posee del mismo artista. Entre los cuadros de la Royal Academy, destacó su «Autorretrato», donde el pintor con cierto humor se representa sentado, entre dos planos, haciéndose prototipo de la soledad humana que él personifica constantemente en sus pinturas. Otro cuadro muy importante de Bacon es «Tres figuras con retrato». La obra admite dos interpretaciones cíclicas opuestas: una como destrucción y otra como reencarnación. La técnica de Bacon sintetiza el realismo y el arte abstracto. La dirección de la pincelada y sus colores fríos, aplicados con más o menos violencia, tienen para él una importancia decisiva. Bacon no se interesa por la imagen, sino por las secciones de la imagen. El artista define su procedimiento como «una especie de trampa para captar la atención del espectador».



STANLEY SPENCER: AUTORRETRATO.



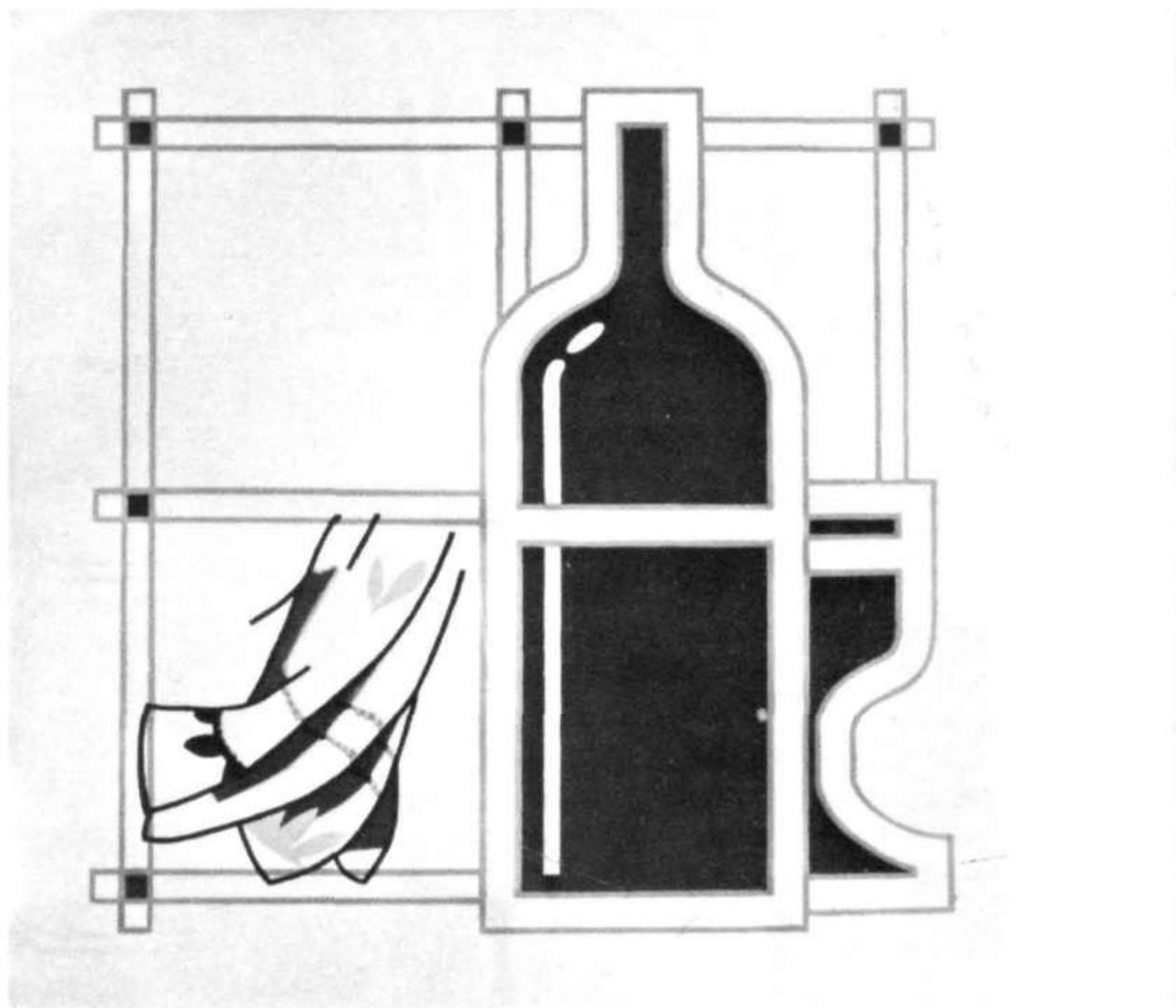
DAVID HOKNEY: MODELO CON AUTORRETRATO INACABADO.



FRANCIS BACON: TRES FIGURAS CON RETRATO.



TERRY FROST.

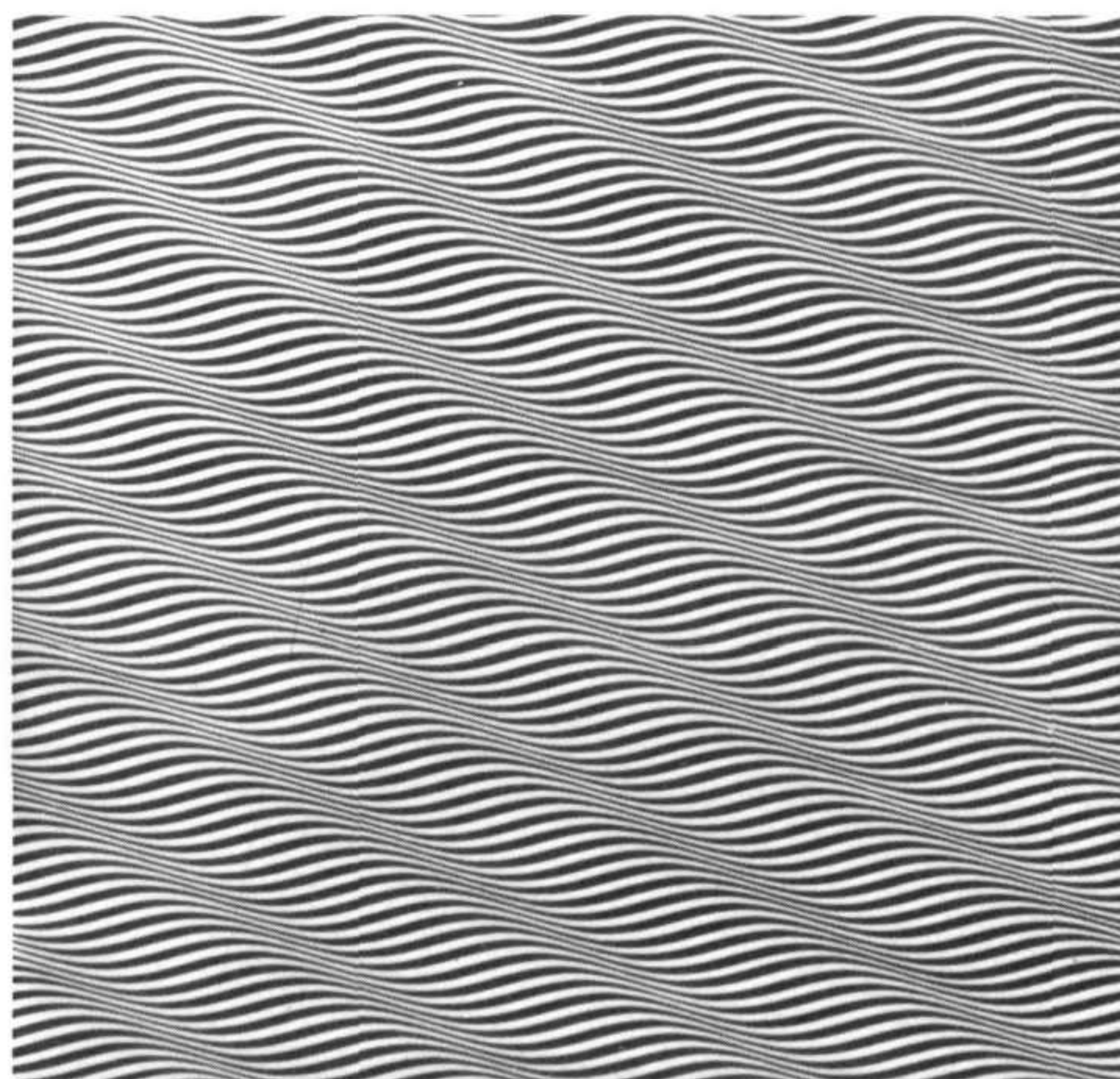


PATRICK CAULFIELD: CORTINA Y BOTELLA.

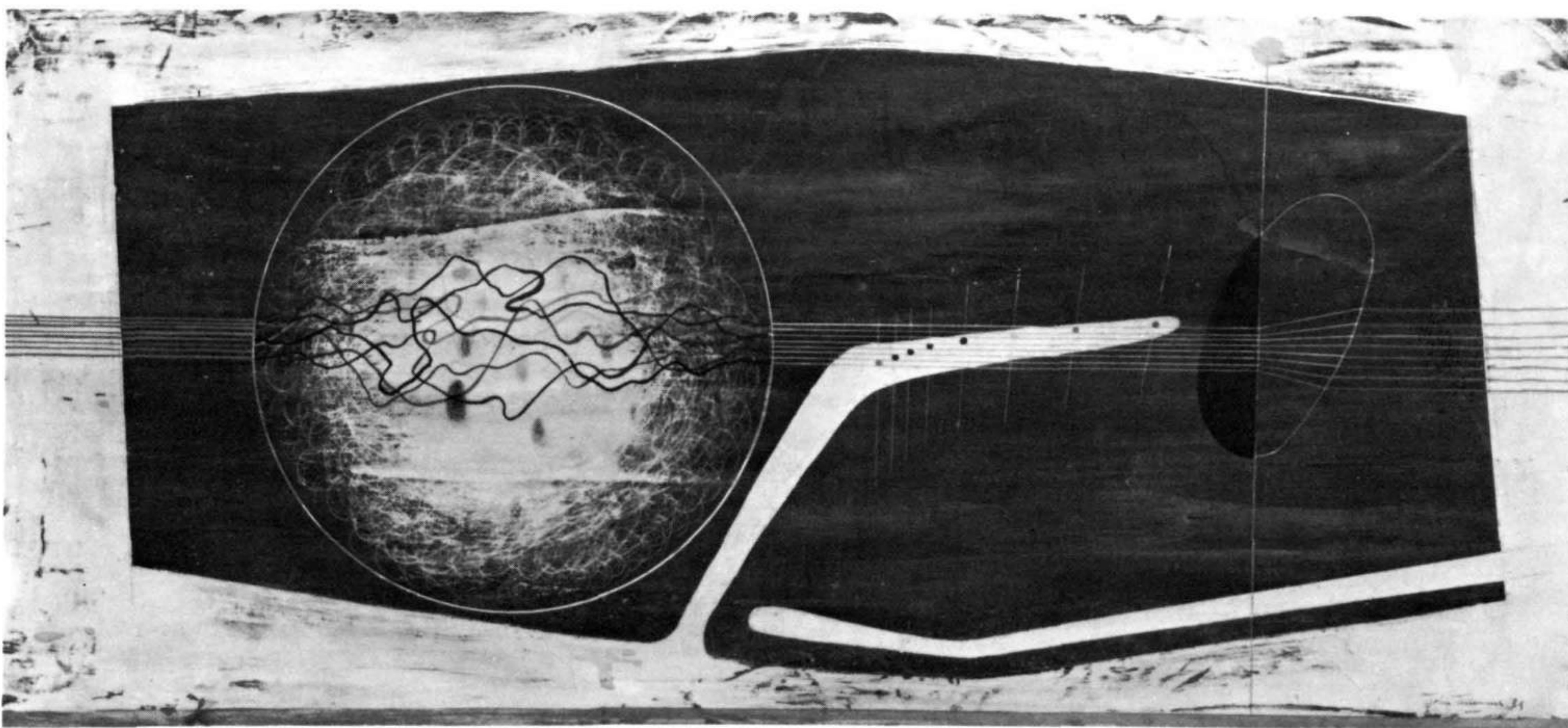
Peter Sedgley y Bridget Riley utilizan los descubrimientos luminosos y ópticos. Sus obras se caracterizan por su fácil comprensión y la suavidad de sus colores. Sedgley emplea el violeta y el blanco en «Luz polar», cuadro saturado de luminosidad. Riley utiliza el azul, el violeta y el blanco en su cuadro «Cresta», formado por múltiples líneas onduladas que pasan sorprendentemente a ser cóncavas o convexas, mostrando la energía que encierra el orden repetido de las formas simples.

Entre los pintores jóvenes más considerados se hallan David Hockney, «Le parc de Sources, Vichy», cuya pintura va de la experiencia personal hasta una estructura pictórica autónoma; Patrick Caulfield, «Cortina y botella», que pinta con líneas y colores agradables los objetos de gusto inglés, revelando a través de ellos el misterio de sus formas, y Allen Jones, «Belleza de espaldas», quien unifica en un mismo cuadro el arte pop y el arte abstracto. Una característica de muchos artistas jóvenes es que, con frecuencia, saben expresarse en lenguajes pictóricos muy diversos, dando la primacía a la elección del binomio «tema-estilo», que ellos interpretan como una entidad artística única.

La Exposición Pintura Británica 1952-1977 incluyó también a tres pintores de época anterior, dado que su obra suscitó un gran interés entre los artistas contemporáneos. Vanessa Bell, «Autorretrato», la pintora que en los años veinte integraba ya materiales no convencionales en sus pinturas; Stanley Spencer,



BRIDGET RILEY: CRESTA



JOHN TUNNARD: TRANSFORMACION DEL ROJO.

«Autorretrato», obra realizada como en dos mitades que resumen complementariamente su experiencia mística y su conocimiento de la vida humana, y Matthew Smith, «Naturaleza muerta», con una libertad de color, rojos y verdes, de inspiración fauvista.

La historia del arte británico durante estos veinticinco años se resume en una enorme variedad de tendencias, practicadas

por numerosos y excelentes pintores. Durante ese tiempo el diálogo fue entre el arte abstracto y el arte figurativo. Superado ya el impacto de la libertad pictórica de los artistas de los Estados Unidos, el porvenir de la pintura parece basarse en la unificación de tendencias consideradas antes aisladas: realismo y surrealismo, y realismo y arte abstracto. Esta síntesis aporta hoy al arte británico una multiplicidad fascinante de ideas nuevas.

PANORAMICA DE LA ARQUITECTURA DE LOS ESTADOS UNIDOS DESPUES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL HASTA NUESTROS DIAS

Por Alfredo GOMEZ GIL

Sabida es la carencia de tradición en U.S.A.; ésta tendrá, en muchas ocasiones, que ser importada. La construcción de los Estados Unidos es como sus rasgos nacionales. Ha llegado a colocar a su propio espíritu de inquietud como doctrina y emblema del país desde su origen. Su energía corre instintivamente en pos de la victoria avalando siempre el sentido de conquista. Los Estados Unidos no han ocultado jamás estas ansias de extensión. En los más diferentes campos lo intentan. Su economía y capacidad capitalista les permite ambicionar el continuo liderato. El arte por el arte, de Boileau, se convierte aquí en «la competición por la competición». Ya desde antes de la Segunda Guerra Mundial el desarrollo de la arquitectura estadounidense inició un fuerte maratón debido al crecimiento rápido de la industria y la urgente urbanización. Con el uso de ascensores, de materiales no inflamables y la subida de precio de la tierra, los arquitectos convinieron la construcción en altura. Los tres artífices de esta resolución fueron: Mies van der Rohe, Wright y Le Corbusier, que forjaron triunfalmente la edad de los rascacielos.

Durante el periodo bélico, la producción cesó con vistas a concentrar la atención nacional en los requerimientos de la guerra. La industria quedó afectada de falta de mano de obra y se procuró y esforzó en reclutarla en el campo, creando con ello a éste una auténtica y clásica inmigración laboral. Surgía entonces el problema de la necesidad de edificaciones amoldadas y condicionadas a su habitabilidad. Esto, que si bien se resolvió pronto con métodos de acondicionamientos y construcciones prefabricadas, sirvió para plantear en serio el problema de enfoque de una nueva arquitectura social.

Al terminar la guerra, la planificación urbana fue hasta el año cincuenta un gran proyecto. Urgía estudiar las necesidades y costumbres de los futuros inquilinos, sus escuelas, mercados y centros recreativos. Consecuencia de la guerra fue, naturalmente, la restricción económica, más teórica que real, pero que los arquitectos interpretaron de tal manera que abandonaron las estructuras y materiales costosos de base y decoración. Los costes de construcción subieron y las compañías redujeron o apretaron sus presupuestos. Faltoles, pues, a los edificios de aquel tiempo algo de belleza y gracia, pero su función fue efectiva: era económica y moralmente recomendable.

Otro agente que contribuyó a esta nueva tónica fue la rápida propagación de la cibernética en su primera fase. La vida moderna quedaba gobernada por principios mecánicos. Los arquitectos celebraron la bienvenida de la máquina en sus nuevas aplicaciones tecnológicas. Sin embargo, las novísimas formas crearon nuevas aptitudes de tensión. Tuvieron que cruzar y entrelazar sus impulsos individuales con vistas a la

demanda y realización de los proyectos vastos e impersonales que las circunstancias exigían. Antes de la guerra, a colación de la gran necesidad de planes urbanos requeridos a consecuencia del desbordamiento demográfico, los arquitectos se inclinaron más por los de tipo colectivo y ancho, abandonando su genuina creación. Esto alimentó el desenvolvimiento del concepto de «funcionalismo», cuyo contexto resumiríamos, sin evitar la redundancia, como la obligación del arquitecto a asegurarse de que el edificio o inmueble funcione bien, cumpliendo de esta forma su propósito vital.

Muchos arquitectos tergiversaron la idea «funcionista» pensando que los edificios construidos a tenor del mismo propósito deberían basar su capitalidad en la semejanza colectiva, por lo cual, en los mil novecientos cincuenta y en los sesenta, el plan de reconstrucción se vino a pique antes de su puesta en práctica. Una vigorosa construcción en serie de casas aisladas, chalets y grandes complejos de apartamentos o condominios apareció de improviso. Pero tenía su razón y estudiado objetivo meticulosamente dirigido al logro y mantenimiento proporcional según las posibilidades de los usuarios de rentas bajas pero productivas por su volumen, encaminando su venta a la clase trabajadora o media a la que pertenece la gran mayoría americana. Y aquí el sueño dorado del inquilino: una buena vivienda por un precio bajo. Estas viviendas eran generalmente familiares y en su mayoría tipo «duplex», reiterativas y exactas. Solíanse edificar en suburbios o centros extraurbanos con el fin de aminorar la condensación y superpoblación de la ciudad. Derivación de ellas fue el concepto del «super block» que resultó estética y socialmente catastrófico, ecológicamente hablando. Fue, sin embargo, llevado a cabo porque los proyectos implicaban un traslado rápido de trabajadores a la ciudad, mejoramiento y modernización de las carreteras, la falta de las cuales era la principal y antigua razón del arcaico sedentarismo. Con el tiempo, estos suburbios fueron agrandando y extendiéndose de tal forma que quedaron integrados a la ciudad, estableciendo nuevas áreas o barrios metropolitanos.

Pero no por esto cesó la construcción en las viejas ciudades o antiguos cascos urbanos. Los arquitectos tuvieron también que decidir cuál era la mejor manera de edificar en ellos. Se tuvo más que nunca que centrar toda consideración presente subordinándola al futuro contando con el paso de progresión aritmética a geométrica, además de elementos tales como recepción humana, congestión, vibración, magnetismo energético, etc. Pese a estas previsiones, raramente llegó la planificación originaria a acertar. ¿Por qué? Sirvámolos simplemente de un ejemplo: En unánime y singular esfuerzo por reorganizar la ciudad de New Haven (en la que está ubicada la Universidad de Yale), el plan que se siguió fue el de dividirla en partes por

carreteras, alzados y conectores, amplias avenidas y caminos. Esta segmentación favoreció vecindades que se desarrollaron por sí separadamente: la comunidad polaca se desplazó a un conglomerado determinado y los italianos se extendieron unilateralmente. Lo mismo ocurrió con las diversas comunidades de color.

Fue casi simbólicamente curioso el que las clases económicamente altas ocuparan los edificios de mayor altura y las de media o baja se replegaran a los inmuebles regulares. Si consideramos esto desde un prisma sociológico, se nos insinuará un problema que, rodando por la misma pendiente, degenerará fácilmente en racial, común hoy día en muchas ciudades y que adquiere especial énfasis en las de los EE.UU. La similitud y paralelismo del desarrollo de esta discriminación residencial la podemos localizar entre los años de la década cincuenta y los tempranos de la del sesenta.

Casualmente en este periodo, en el que la holgura y poder adquisitivo del dólar es mayor, es cuando se crea en el espíritu americano una mayor conciencia sobre el dinero en contra de lo que las apariencias hagan suponer. La iniciativa artística del arquitecto es casi nula y éste ha de doblegarse, si quiere trabajar, a las imposiciones masivas de «los grandes» monstruos». Por otra parte, el mismo público fijaba su atención exclusiva en la simplicidad y practicalidad de la vivienda, ya que cualquier desviación desde la norma programada implicaba más gasto.

El resultado fue la rutina materializada en ladrillos o chapas ordenadas, multiplicadas monótona y repetidamente, confundiendo y restando a la naturaleza su belleza ingénita, sembrando en su lugar una colección de estereotipos de vacío y frialdad ambiental con respecto al espectador. Paradójica situación si tenemos en cuenta el prestigioso talento de varios arquitectos americanos que en este mismo periodo nos sorprenden con sus obras ubicadas en los puntos más variados y distantes del globo y por el contrario tienen que limitar su inspiración aquí en aisladas edificaciones privadas. Desgraciadamente, la normativa clásica del país no permite disfrutar al americano de una «gran arquitectura» porque la gran parte, su suelo edificado, está cubierto de la usual. Pero si vemos uno de los edificios creados por un buen arquitecto como Johnson, Kahn o Sert, podemos apreciar las finezas y típica originalidad de los Estados Unidos contemporáneos.

Con el paso a la arquitectura imaginativa, se comenzó a ver, en sus nuevos caracteres, definidos rasgos de individualidad y una clara tendencia diferenciadora. El arquitecto imaginativo no por serlo limita su creación a un puro envase estético. Tendrá siempre su interés puesto también en la conciencia de su función y de los aspectos psicológicos del edificio con relación a la gente que ha de usarlos. El arquitecto imaginativo no es solamente un audaz que supera la normativa americana, sino que además de ello deberá ser un buen psicólogo.

Los grandes logros desde que la Segunda Guerra Mundial concluyó han sido, esencialmente, los edificios comerciales y de negocios o burocráticos, hospitales o escuelas. En ellos se empleó la simplicidad con efectividad. Un buen ejemplo de los últimos es la Secretaria de la O.N.U. en Nueva York, diseñada por Le Corbusier en 1947 con fachadas largas de cristal que muestran la belleza en geometría regular y luces en superficie por las paredes acristaladas o metálicas, ofreciendo en ello un ambiente brillante pero sin irisaciones. El mejoramiento de las condiciones crea en el trabajador o profesional una atmósfera optimista que redundará en favor de la institución. Como sabemos, ésta fue una de las principales bases axiomáticas de Le Corbusier que sus colegas siguieron como dogma.

Debido a las recientes necesidades y al crecimiento de las clínicas, los arquitectos adoptaron nuevas direcciones en el delineamiento y acople de éstas según la naturaleza y designio del hospital. En la actualidad, el apareamiento de los hospitales

está en orden a los requerimientos de los mismos y por lo tanto tendrán puntos de coincidencia entre sí, tales como la altura de los mismos, cercados por estructuras más bajas destinadas al servicio interno y departamentos para pacientes.

La mayoría de sus exteriores quedará tapizada en cristal con el fin de absorber el máximo de luz, naturalmente regulable desde el interior. Para dar un efecto más personal, los nuevos hospitales se están construyendo con mayor detalle y la peculiaridad del color. Por ejemplo, St. Francis Hospital en Hartford, Connecticut. Su parte moderna es de color turquesa. Con estas adiciones consigue el arquitecto un ambiente más agradable y relajado en lugar de los hospitales antiguos que contruidos con ladrillo oscuro respiraban mórbida indiferencia.

La arquitectura de las escuelas se estructuralizó en la mayoría de los casos sobre y con ideas revolucionarias. Los conceptos de «descentralización» y «child scale» de Dudok cobraron una gran importancia en arquitectura. A escuelas como la McInan se les dio una altura de un piso pero una base máxima. En sus aulas, pedagógicamente estudiadas, los alumnos se acomodan informalmente con muebles articulados de muchos colores y todas llenas de la máxima luz mitral proveniente de las muchas ventanas y claraboyas.

Los «high schools» o institutos de segunda enseñanza que fueron contruidos allá por el año 1930 son oscuros y negruzcos. Su contemplación provoca una sensación deprimente. Carentes casi de ventanas y éstas, las pocas que existen, son pequeñas. El edificio consta, generalmente, de tres pisos. Hay un tremendo contraste entre el instituto referido y el de construcción moderna.

Comprobamos desde estos ejemplos que los arquitectos desecharon claramente todo tipo de tradición. Su inspiración fue producto = $\frac{\text{aplicación}}{\text{arte}}$ sumándole una vez resuelto esperanzas para desarrollar adicionales. De aquí la importancia que dan en las estructuras a su duración física y visual. Estas realizaciones recién introducidas en U.S.A. provenían de las obras de Frank L. Wright (1869-1959), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) y Le Corbusier (1887-1966).

La sociedad americana tenía un gran espíritu de innovación, careciendo por lo tanto de prejuicios sobre dimensión y estilo. Esta es una de las principales razones del establecimiento e identificación de los anteriores, quienes produjeron aquí estructuras increíbles para aquel entonces, no sólo ejecutando, sino patentizando nuevas ideas con vistas a un mejor confort del hombre del siglo XX.

Partiendo de las ejecuciones de Mies van der Rohe, los arquitectos canalizaron su inspiración hacia la edificación simple, pura, con claridad, eslabonada entre acero y cristal, pensándose en estos materiales como la forma última en conexión con la primogenia. Mies van der Rohe partía de un espacio central simétrico y desde éste proyectaba los anexos, dedicándose en plenitud al objetivo, barajándolo con la perfección de cada obra. Su preocupación modular fue la función de la construcción discerniente de la arquitectura urbanista que coartaba la planificación artística. Logró su empeño creando unas estructuras flexibles que pudieran servir funcionalmente. Los más de los arquitectos de las décadas de los cincuenta y sesenta han seguido manteniendo este camino, el de la estilización del edificio, en funciones diferentes y en proporción directa al presente y futuro. Es decir, anular los factores desgaste y reconstrucción. Una patentización de su labor podría ser sin duda el Seagram Building, en Nueva York, en el que alterna el uso de la estructura acero-cristal con el espacio abierto.

Contrariamente a Mies van der Rohe, Le Corbusier creyó que la construcción del edificio específico debería estar en orden a un propósito definitivo. En el diseño de las Naciones Unidas acentuó también el uso de cristal y metal. Pero después



JOSE LUIS SERT.

decidió cambiarlo a hormigón, con el que realizó gran parte del edificio. El uso del hormigón se extendió a los arquitectos de las promociones siguientes. Otro enclave importante fue la atención que prestó al contraste de luz y sombra, que es una de sus más capitales influencias en la arquitectura moderna de América.

Wright fue un romántico antiurbano, ansioso de liberar la arquitectura. Intentaba hallar la unidad con lo natural. Contrario a la máquina y a todo tipo de eclecticismo que afectara la arquitectura de antes de la primera guerra. Difiere específicamente de Mies van der Rohe y Le Corbusier en cuanto a la ornamentación, admitiéndola solamente si añade claridad al tema. Encara sus diseños al servicio de las necesidades humanas. La aplicación de sus teorías se comprueba perfecta-

mente a la vista de sus casas pequeñas, rascacielos enormes y museos espaciosos. Un ejemplo de esto es en el Guggenheim Museum en Nueva York. En esta estructura, Wright demostró su principio de continuidad dinámica. El edificio se compone de un cilindro que en extensión de altura sitúa los pisos exteriormente en forma espiral cercado con cubiertas el enorme círculo central, ofreciendo así la máxima esfericidad. Los visitantes suben a la cumbre por ascensores para después descender a pie a través de una rampa en la que se incrustan una serie de murales en las paredes del interior.

Entre los arquitectos de viva actualidad figuran Louis Kahn (1901-), José Luis Sert (1902-), Philip Johnson (1906-), Eero Saarinen (1910-1961) y Paul Rudolph (1918-). Kahn, Sert y Rudolph mantienen una gran in-

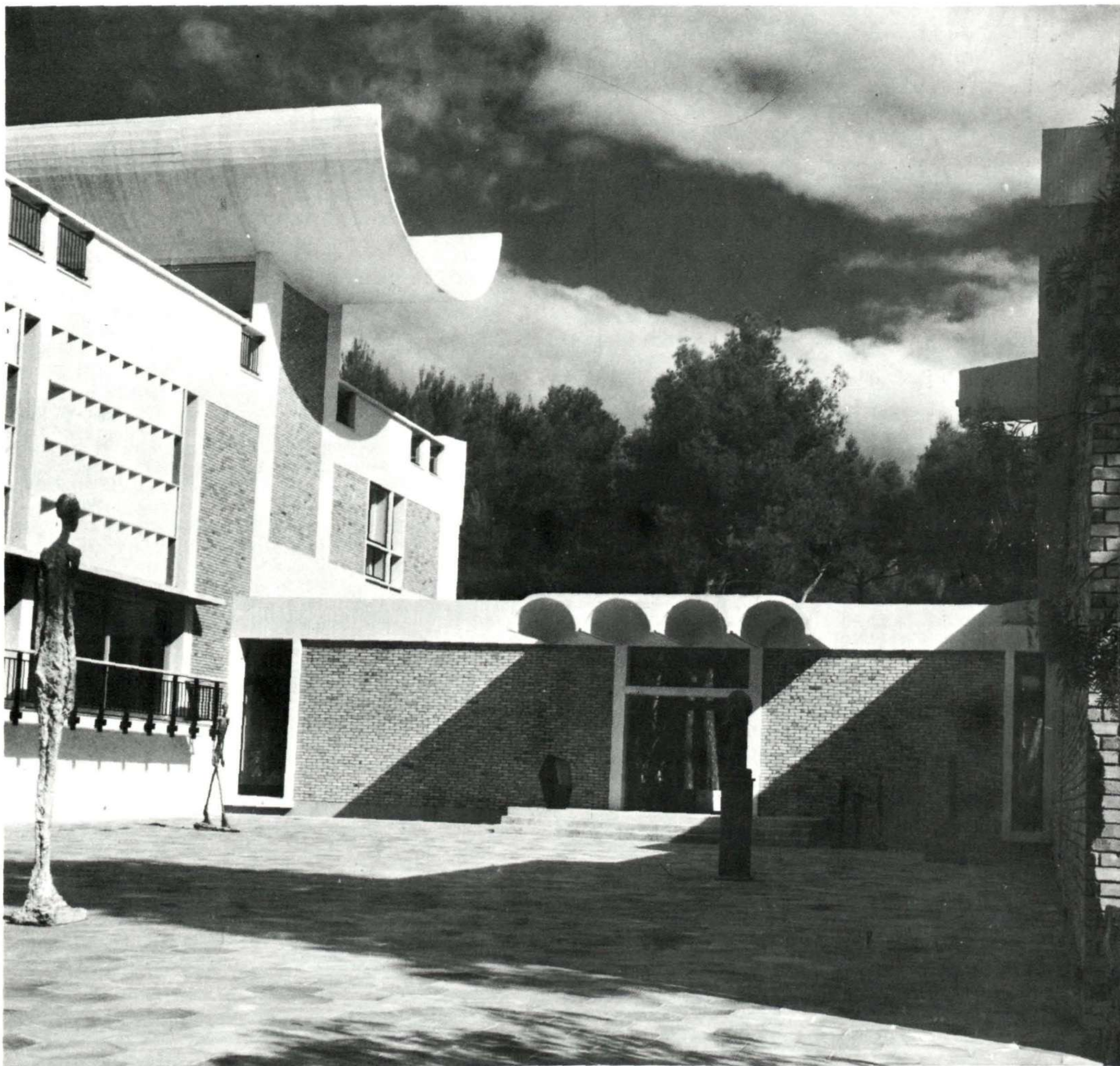


HOLYOKE CENTER. HARVARD UNIVERSITY. LADO NORTE Y PLAZA FORBES.

fluencia de Le Corbusier con reminiscencias de Johnson y Saarinen, alternado éstas con las ideas de Mies van der Rohe y un poco de Wright.

Kahn, dentro de una estilística que fue denominada «brutalismo», cuyo contenido se caracteriza por el estilo que Le Corbusier desarrolló en sus quince últimos años, empleó hormigón armado que por ser de apariencia brusca resalta mejor los trozos grandes. Es una arquitectura sentida, es decir, en la que

reproduce sus conceptos y creencias animicas con respecto a ella. Muestra un gran sentimiento en todas sus obras. El Salk Institute for Biological Research en La Jolla, California, lo presenta como definitivo de este su quehacer con el uso de bloques de hormigón. También la extensión del Yale Art Gallery construido en 1952, en donde el hormigón aparece aquí de forma abierta en su parte interior. El Yale Art Gallery es la primera edificación moderna de esta universidad que más tarde



FUNDACION MAEGHT. MUSEO DE ARTES DEL SUR DE FRANCIA. OBRA DE JOSE LUIS SERT. PATIO PRINCIPAL CON ESCULTURAS DE GIACOMETTI.

va a sumar, a su audacia arquitectónica, fama a su merecido y largo prestigio académico. Su apariencia desde la calle armoniza con la de otros edificios antiguos. Esto ocurre generalmente con el resto de sus obras, ya que Kahn cuida bien que el color de ladrillo encaje con el de las edificaciones colaterales.

José Luis Sert considera y asimila la arquitectura como una expresión de la vida moderna. Nacido y educado en Cataluña, de ahí tal vez su sentido práctico y acusado europeísmo

moldeable. Estimulado por un libro de Le Corbusier, trabajó con él por un año inmediatamente después de su graduación en 1929. Adoptó el ejemplo y teoría de Le Corbusier de que la forma debe de comprender los aspectos de la vida. Como Wright, se interesa en las implicaciones sociales y cree que la arquitectura de un país y sus cambios son relativos. En 1939 llegó a los Estados Unidos. Publicó un libro titulado *Can Our Cities Survive?* en el que explicaba y diagnosticaba problemas

inherentes a la congestión, pobreza, etc., de la ciudad en su rutina. Mil novecientos cuarenta y cinco hasta el cincuenta y seis, fue un periodo en que intensificó su labor de planificación moderna, conviniendo en la preponderancia de la edificación de altura, ya que facilitaba su asequibilidad económica y también las ventajas sociales, comerciales y recreativas de la comunidad de inquilinos, teniendo siempre en cuenta que los edificios residenciales constituyen la parte más grande en la ciudad; consciente siempre en que el mejoramiento es producto del de sus condiciones y hacia su capital importancia hay que ajustar la acción.

Sert dignifica y puntualiza la aspiración de América de encontrar mejor y fácil expansión y recreación, abogando por edificios más interesantes y ciudades más vivas. Para conseguirlo, aconseja y estimula (con su propio ejemplo) la importación de nuevos cerebros e ideas.

Su maestría docente en Harvard demostró la fidelidad y amor a la absoluta entrega. La «residencia para estudiantes casados» es acreditativa de su gran oficio. Se trata de un edificio alto de quinientos apartamentos con estacionamiento para trescientos cincuenta y dos coches. La densidad del complejo es de doscientas cuarenta y ocho personas/acre. Sert está convencido que una vida será placentera y feliz si los caminos circundantes por los que ésta tiene que moverse y los servicios a usar están bien planeados y terminados.

Holyoke Center, construido en forma de «H», es otro buen ejemplo de su ideología ética de la arquitectura. El travesaño de la «H» forma una arcada para los peatones. Las plataformas de estacionamiento son bajas y se llega a ellas a través de diferentes rampas, evitando con ello la congestión entre peatones y automóviles. En este edificio usó Sert un cristal especial de lustre oscuro, como filtro solar, semirregulando, con su curiosa colocación, la entrada y salida del calor. Sert coloca incondicionalmente su excepcional inteligencia y capacidad creativa en orden al hombre, en su comodidad, su mejor función; teniendo siempre presente la estética natural. De ahí que si su magistral lección fuera seguida, evitaría en el futuro esa gran cantidad de catástrofes urbanas que con frecuencia nos salen al paso.

Paul Rudolph sostiene que la arquitectura es un arte cívico. Igual que Wright y Sert, cree que el objetivo de la construcción es crear un espacio incubado en un ambiente psicológico de blanduras y flexibilidad y que para conseguirlo existen muchos y diferentes recursos. En New Haven diseñó algunos edificios bastante diferentes entre sí. Uno de ellos es la residencia para estudiantes casados de Yale University, apretado complejo de cincuenta unidades. Cada unidad tiene su terraza privada. El garaje para coches, sito en Temple Street, nos descubre claramente el cariz urbano de Rudolph; pares de columnas unen una serie de arcos de diez pisos de altura que se continúan sobre dos manzanas y abastecen de estacionamiento a mil quinientos coches.

El «Art and Architecture Building», de Yale, se terminó en 1963; en cierta forma muestra el desprecio que sentía Rudolph por la construcción en molde. Trátase de un edificio simplificado, barato y diferente. Consta de volúmenes entrelazados, de tamaños varios, que nos recuerdan en algo a Kahn porque retrata una masa fragmentada de composición total. Para realzar la variedad, hay treinta y siete niveles. En esta obra coincide con Naturaleza y lo natural, considerando esto como un factor importantísimo en la delineación del edificio, ya que descubre la realidad. Este edificio rodea un patio central, cercado por cuarenta y una grandes columnas de hormigón que forman distintos huecos en donde se acomodan los servicios mecánicos. Este tipo de construcción está influenciado por las obras de Kahn. Para su ubicación Rudolph tuvo que estudiar y contrastar los otros edificios de la vecindad. Esto resultaba difícil porque está situado en una esquina. El problema lo resolvió por su esquema (pinwheel) favorito; el de la forma

dinámica y de movimiento. Rudolph es el más conspicuo representante de esa típica conciencia americana ávida de encontrar su propia identidad.

Philip Johnson es, un tanto accidentalmente, seguidor clásico de Mies van der Rohe. Le gusta la idea de un arte americano de postguerra. Su tendencia constructora abarca desde el idealismo hasta el realismo. Como Mies van der Rohe, se desentiende de las restricciones artísticas y antiguas reglas, manteniendo que la verdadera originalidad se encuentra en la ordinaria y cotidiana belleza con que tropezamos a diario.

Pero Mies van der Rohe y Johnson difieren en otros muchos aspectos. Johnson prefiere la articulación, el espacio definido. Mies van der Rohe se inclina por la simplicidad desechando la ornamentación. Por otra parte, Johnson presta mayor atención a los detalles, futurizando el destino de su obra y esperando prevalezca en venideras generaciones, para que puedan admirarla con la misma devoción con que nosotros lo hacemos con el Partenón; humana vanidad del arquitecto que honestamente no trata de ocultar.

Paralelamente a Mies van der Rohe, cuida a veces con excesivo celo la cristalería del edificio. Pero Mies van der Rohe diseñó sus casas en tono simétrico y Johnson sensibiliza su simetría. Sus más peculiares obras son The Wiley House, Leonhardt House y Johnson House. Esta última, la más conocida, consta de un cubo con paredes de cristal circundándolo.

Eero Saarinen fue un arquitecto novísimo y creativo. Totalmente diferente de Mies van der Rohe, buscó una expresión única para cada edificio, en relación a sus funciones. En lugar de perfeccionar las formas y expresiones presentes, se esforzó en perseguir otras nuevas. Ante un problema arquitectural consideró el sitio, la estructura, la economía, la función, las necesidades psicológicas de los usuarios y finalmente se preguntaba: ¿Por qué quiere la empresa contratista o el particular construir este edificio? Ejemplo de su síntesis son sus escuelas. Saarinen fue uno de los primeros en construir las escuelas de una sola planta. Sus edificios ejemplarizan la simplicidad americana. Sin embargo, carecía de sentido práctico, ya que no tuvo en cuenta la realidad actual; tan sólo ponía su atención en la maqueta.

Después de su muerte, sus asociados continuaron su trabajo. Kevin Roche es el director y por lo tanto el responsable del Knights of Columbus Building, en New Haven, estilo muy representativo de él, matizado sobre una abstracción total de escala con características de ciencia ficción. El edificio tiene veintiséis pisos y está sostenido por cinco torres cilíndricas. El corazón central contiene seis ascensores. Otra buena muestra es el Yale Hockey Rink, tan abstracto que no armoniza con el resto de unidades de la barriada y casi anula la personalidad de la calle principal por carecer de todo sentido urbanístico. También el CBS Building, en Nueva York, es otra de sus más genuinas obras.

Como hemos visto, son muchas y diferentes las corrientes y matices que componen ese arbitrario concepto que suele definirse como arquitectura nacional. Teniendo en cuenta que los EE.UU. son un conglomerado de diversas culturas y la mayoría de sus ciudadanos son recientes y, sin embargo, forma una unidad basada en la variedad, tendremos que aceptar ésta también, en cuanto a su arquitectura se refiere. No importa que los cerebros que la forjen sean americanos nuevos, viejos o no americanos. Lo que importa es que tanto unos como otros, los que voluntariamente se identifican así o los que cultivan una arquitectura trashumante, incluso los bien definidos en otra nacionalidad, han contribuido y construido en los EE.UU. obras significativas a las que hoy ya podemos dar una calificación, pues han creado escuela y servido de ejemplo. Y esta calificación es la norteamericana, sin chauvinismos, simplemente por derecho propio.

UN NUEVO MUSEO MONASTERIAL: EL DE CAÑAS (LOGROÑO)

Por José Gabriel MOYA VALGAÑÓN

Entre los conventos medievales riojanos, uno de los más gratos de visitar es el de Santa María del Salvador de Cañas, de monjas bernardas. Y ello, no sólo por el mensaje que nos pueda proporcionar su arte, muy importante en sí, sino también por el talante acogedor de las monjas y el paisaje en que se halla inserto.

Cañas es el segundo monasterio de bernardas implantado en Castilla, antes que San Andrés de Arroyo o Santa María de Las Huelgas de Burgos. En 1169 ya había monjas establecidas en Hayuelas, a las que en 1170 don Diego López de Haro y su mujer doña Aldonza donaban sus posesiones en Cañas y Canillas y una viña en Tironcillo. Ello sería motivo para que se instalasen dichas monjas en el nuevo emplazamiento, amparadas por los mismos bienhechores-fundadores. Muerto su marido, doña Aldonza dotaba espléndidamente al nuevo convento en 1171 (1).

A partir de entonces debió comenzarse a edificar y en buena parte debía estar terminado para 1236, según una inscripción de que ya diera cuenta el padre Manrique (2).

Todavía se conserva, aunque relativamente arruinada, la cerca exterior del convento con su portal fortificado, contorneando patio, convento y huerta. Este es uno de los ejemplos más interesantes de arquitectura cisterciense femenina con que cuenta el país, conservando en buena parte su arquitectura gótica y protogótica.

En torno al claustro se disponen las diversas dependencias monásticas. Al norte está la iglesia. Al este, sacristía-librería, sala capitular y dos dependencias muy rehechas, quizá locutorio y sala de trabajo en tiempos. Al sur se conservan parcialmente calefactorio, cocina y refectorio. Toda el ala oeste viene ocupada por un gran almacén.

De ello, lo más antiguo, anterior seguramente a esa fecha de 1236 aludida antes, es el muro interno del claustro. A él se abren diversas puertas de arquivoltas apuntadas con gruesos baquetones, alguna con dientes de lobo y columnas acodilladas de capitel floral e incluso una de medio punto. También lo será el planteamiento inicial de la iglesia, la parte inferior de cuyos ábsides es semicircular y que conserva pegado al ala norte del claustro lo que quizá fue en principio nave de la epístola con columnas adosadas de garras en las basas de sabor casi románico.

Ahora bien, lo construido antes de 1236 se debió remodelar después profundamente, afectando dicha remodelación sobre todo a iglesia, capítulo y cilla, que en todo caso habrían de considerarse iniciadas por entonces. La iglesia es característicamente gótica, aunque es difícil encontrar paralelos a su distribución. Es de una nave de tres tramos, crucero y tres ábsides profundos escalonados, los laterales, alineados con el crucero, precedidos de un tramo cuadrangular, y el central de dos rectangulares. Con ello recuerda más la cabecera de la catedral de Osma en reducido que las de templos cistercienses, tales como los de Bujedo de Juarros, Villamayor de los Montes o San Andrés de Arroyo, para asimilarse a los cuales sobrarían aquí los ochavos de los ábsides laterales y uno de los

tramos que preceden al central. Quizá fuera como lo de Cañas lo de Oliva, si en las obras de reforma del XVI se respetó la disposición anterior.

Los ábsides se ochavan en cinco paños a partir de la imposta que marca el arranque de los ventanales. Todo el conjunto se cubre con crucerías sobre pilares de núcleo tendente al rombo con columnas adosadas, triples hacia formeros y perpiaños y únicas hacia las ojivas, de sección redonda. Los capiteles son de hojas, con escarolas, pencas, berzas, cardo, etc. El ingreso antiguo, tapiado, está al norte, en el brazo del crucero, y es apuntado. El actual está a los pies de ese mismo brazo y es de medio punto, abierto en el primer tercio del XVI.

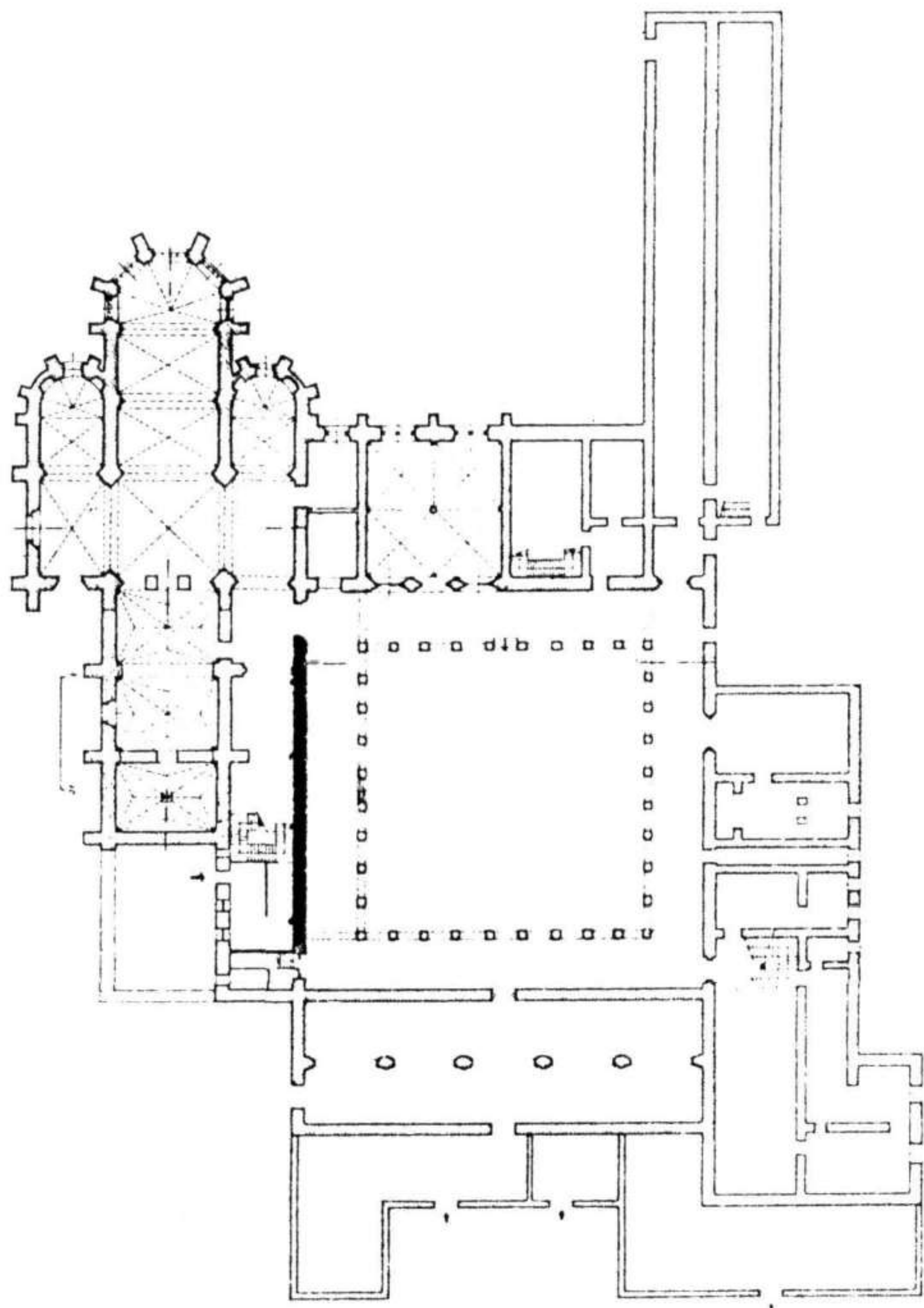
La luminosidad es algo peculiar de esta iglesia. Grandes ventanales con varios parteluces y triple lazo en cuadrifolio o trifolio se abren en los muros. En los cinco paños del ábside mayor hay dos órdenes superpuestos. A cada uno de los restantes paños corresponde otro en alto, incluidos los del brazo del crucero, además de haberlos en los testeros de los ábsides secundarios.

La casa, instalada con grandes ímpetus, como correspondía a los importantes López de Haro, quedaría por cuestiones económicas un tanto recortada.

Así, de las tres naves con que en principio se proyectara la iglesia, se hizo hasta el crucero sólo, quedando corto testimonio de las laterales en los muñones que prolongan los muros de cierre del crucero a sur y norte. En el XVI, seguramente a cargo del maestro Juan Sánchez, activo en 1525, se remató la única nave central, cubierta con crucería de terceletes y con bolas en la cornisa del tejazoz.

La sacristía y librería no se llegaron a abovedar y lo mismo sucedió con las demás dependencias que contornean el claustro, a excepción de la sala capitular, obra seguramente de la segunda mitad del XIII, con solución parecida a la de la Sala de las Reliquias de la catedral del Burgo de Osma, a base de cuatro tramos de crucerías arrancando de los muros hacia un pilar central, hermosos ventanales y vanos hacia el claustro decorados con hojarasca en sus arquivoltas. El mismo almacén quizá sea ya del XIV, con su espacio dividido en dos naves por una arquería central en que apoya el somo de su techumbre a dos vertientes. De avanzado el XVI es la portada de ingreso a la iglesia, en medio punto moldurado y con escudos de la orden, a los pies del brazo norte del crucero. Más tardío es la mayor parte del convento, incluida la antigua portada principal al oeste en paralelo al almacén, del XVII y con imagen romanista de San Bernardo, la mayor parte del convento habitado hoy los muros exteriores de galería del claustro, con doble orden de vanos en medio punto, fechados en años tan avanzados como 1758 y 1771.

El interés del edificio tardó en ser reconocido por la Administración, pero en 1943 se declaraba Monumento Nacional. Ello en buena parte vendría causado porque el ciclón de 1941 derribó la espadaña y con ella casi dos tramos de la nave del XVI con sus coros alto y bajo y porque desde entonces fue



CAÑAS: Monasterio de Santa
María del Salvador.
(Según González Mercadé).

obsesión de la Comisión Provincial de Monumentos la revalorización del monumento e instalación en él de un museo.

Consecuencia de todo ello han sido las sucesivas intervenciones del Estado, a través de la Dirección General de Bellas Artes, realizándose obras de restauración. Espadaña y bóvedas de coro se rehicieron en 1943. En 1945 la cubierta de la nave y del crucero. En 1952, 1955 y 1956 se adecentó la sala capitular y la zona colindante del claustro, cambiando el pavimento y con él de lugar alguna de las laudas. En 1966 se acabó de arreglar la sala capitular; realizando un inicio de instalación museística, se demolieron los paños que cerraban el brazo sur del crucero y cabecera de la epístola, separándolas de la iglesia, y se comenzó el solado de ésta. A partir de 1969 se comenzó a trabajar en la reintegración de los pilares de la iglesia y tejado, terminándose el solado. Todo ello bajo la dirección de Lorente Junquera.

Posteriormente, en 1973 y 1975, se han realizado en la iglesia obras de pavimentación, apertura, restauración y reintegración de las trececerías de los ventanales, eliminación del muro y diafragma que separaba la nave-coro del crucero, restauración de espadaña, desmonte de coros alto y bajo y traslado del retablo mayor a los pies, dejando visibles los ventanales del testero mayor, además de adecuar un coro de clausura en segunda planta de la antigua nave de la epístola.

Dirigió las obras González Mercadé, eliminando el realce postizo del altar mayor y descubriendo una interesante credencia con arcos geminados trilobados.

A todo esto, en la sala capitular, en los bajos de la nave de la epístola, y en las diversas dependencias situadas a los pies de la nave central, se iba acumulando el mobiliario retirado como consecuencia de las obras, mobiliario de gran importancia y que merecía ser puesto en valor cuanto antes, según venía pidiendo desde 1946 la Comisión Provincial de Monumentos, y que no es ahora el momento de hacer referencia a todo él (3).

Una pequeña subvención de la Comisaría de Museos, realizada en el último trimestre de 1976, ha permitido una nueva remodelación del tal museo, a la vez que volvía a vestir con alguna de sus galas a la iglesia y hacía desaparecer el sentido de almacén de difícil visión en toda esa acumulación amenazada de deterioro progresivo.

Tuve la suerte de encargarme yo de ella (para mí es siempre suerte hacer algo en mi tierra) y, bien o mal, resolví atendiendo a dos criterios fundamentales: uno impedir que las obras de arte se degradaran más, el otro que su lección fuera mínimamente coherente (4).

En la iglesia, acabada de limpiar sus muros y pavimentada (a falta de algún retoque secundario), se instaló el mobiliario imprescindible.

En el ábside mayor ha quedado un hermoso Crucifijo gótico del XIV como presidente, tras la mesa de altar, y, a la izquierda, la mejor imagen mariana del convento, una Virgen sedente con el Niño, fechable hacia 1260 que conserva en su peana emblemas de los López de Haro y Ruiz de Castro, por lo que me inclino a considerarla obra coetánea a la vida de la beata doña Urraca. Sin disputa es una de las imágenes más bellas del gótico castellano y superior a la de Sajazarra, que era para Weise el prototipo de las imágenes similares tan repetidas en Burgos, Alava, Navarra y la Rioja.

Frontera a ellos, en el hueco titular del retablo mayor, situado ahora a los pies, hay otra virgen, de modelo quizá derivado de la anterior, pero que por el atuendo me parece algo más tardía, quizá de hacia 1300, casi tan fina, pero sin su natural prestancia, a lo que quizá contribuya el menor tamaño.

En el tramo que precede al ábside del evangelio se han montado los retablos de la Purísima y de San Juan. Ambos recuerdo haberlos visto hace años en los tramos anteriores al ábside central junto con otros dos.

Son muy parejos en la arquitectura, clasicista, con zócalo, cuerpo y ático a base de pinturas. A la izquierda ha quedado el de San Juan, firmado en el lienzo titular, un Bautismo de Cristo, *Salaçar fecid año 1643*, con tablas de la Resurrección, Nacimiento y Degollación del Bautista en el zócalo y otro lienzo de la Visitación en el ático.

A la derecha se ha situado el otro, con gran lienzo de la titular en el cuerpo, Coronación de la Virgen en ático y Anunciación y Natividad de la Virgen sobre tabla en el zócalo. Este retablo está dedicado por doña Constanza de Guzmán y Porres en 1643, según inscripción. El otro por doña Juana Manrique de Lara. La arquitectura y pintura de ambos parecen de unas mismas manos y las de ésta última será la de Pedro Ruiz de Salazar, pintor de Santo Domingo de la Calzada y yerno de Fray Diego de Leiva, a quien, a mi juicio, superaba en mucho, con obras en la propia parroquia de Cañas, Cuzcurrita y otros lugares de la región, más en policromía de imágenes que en lienzos, y que se muestra buen conocedor de lo italiano del primer tercio del siglo y, acorde con su época, juega a las volumetrías recortadas y al tenebrismo.

Precediendo al ábside de la epístola se ha colocado otro retablito clasicista con imagen rococó de San José.



MONASTERIO DE CAÑAS. EXTERIOR DESDE EL NORDESTE DESPUES DE LA RESTAURACION.

Así la iglesia encubre la frialdad severa de sus muros que últimamente sólo paliaba el gran retablo mayor situado a los pies, con magníficas tablas de Andrés de Melgar, el más fino y a la vez nervioso pintor riojano del primer tercio del XVI, con evidentes ecos rafaelescos y florentinos, que uno piensa le han llegado tamizados a través de los Países Bajos, por su delectación en el paisaje y lo accesorio. Al lado de su pintura, tan necesitada de restauración, las tallas que ocupan las tres calles centrales de las siete que tiene el retablo parecen de segundo orden, a pesar de la innegable gentileza del San Miguel, la Magdalena o el grupo de la Epifanía, que creo ver en relación con el equipo que dirigiera Guillén de Holanda para la realización de la sillería del coro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada.

Como recuerdo de que en esta nave estuvo el coro bajo, quedan unas cuantas sillas del XVI (los respaldos de la sillería eran del XVIII); además varias laudas de abadesas en él sepultadas: doña Juana de Porras Veamont († 1594), doña Angela de Tobar († 1619), doña María y doña Juana de Zúñiga († 1628), doña Magdalena Manso de Zúñiga († 1664), doña Angela Manrique de Lara († 1668), doña M.^a Margarita Ibáñez de Barnuevo Jiménez († 1681), doña María de Herce y Garnica († 1713).

En relación con las laudas está el llamado retablo de las Reliquias, armario relicario de la primera mitad del XVI, con relieves de los Santos Juanes muy finos y repleto de cajas y otros recipientes en madera, cuero, metal, etc., entre los que hay importantes arquetas y cofrecillos pintados de los siglos XIII a XVIII. Fue mandado hacer por doña Leonor Osorio, abadesa a partir de 1523 y la misma que encargó el retablo mayor. La inscripción que presenta en la cornisa indica que la abadesa estaba enterrada junto al muro en que se ha vuelto a colocar.

Lo fuerte del mobiliario se ha instalado, como antaño, en la sala capitular. Queda el consuelo de que, aun cuando sigue distrayendo al espectador de la contemplación del sepulcro de la fundadora y de las laudas que lo rodean, al menos se ha suprimido el cierto aire de almoneda o batiburrillo que hasta entonces se apreciaba en arquitectura tan noble.

Además se ha tratado de instaurar un orden cronológico y de defender en lo posible a las piezas contra la humedad.

En el paño izquierdo pueden contemplarse importantes muestras de imaginería, una virgencita románica sedente que creo no puede situarse cronológicamente más acá de 1220; una Santa Ana con la Virgen y el Niño, restaurada parcialmente

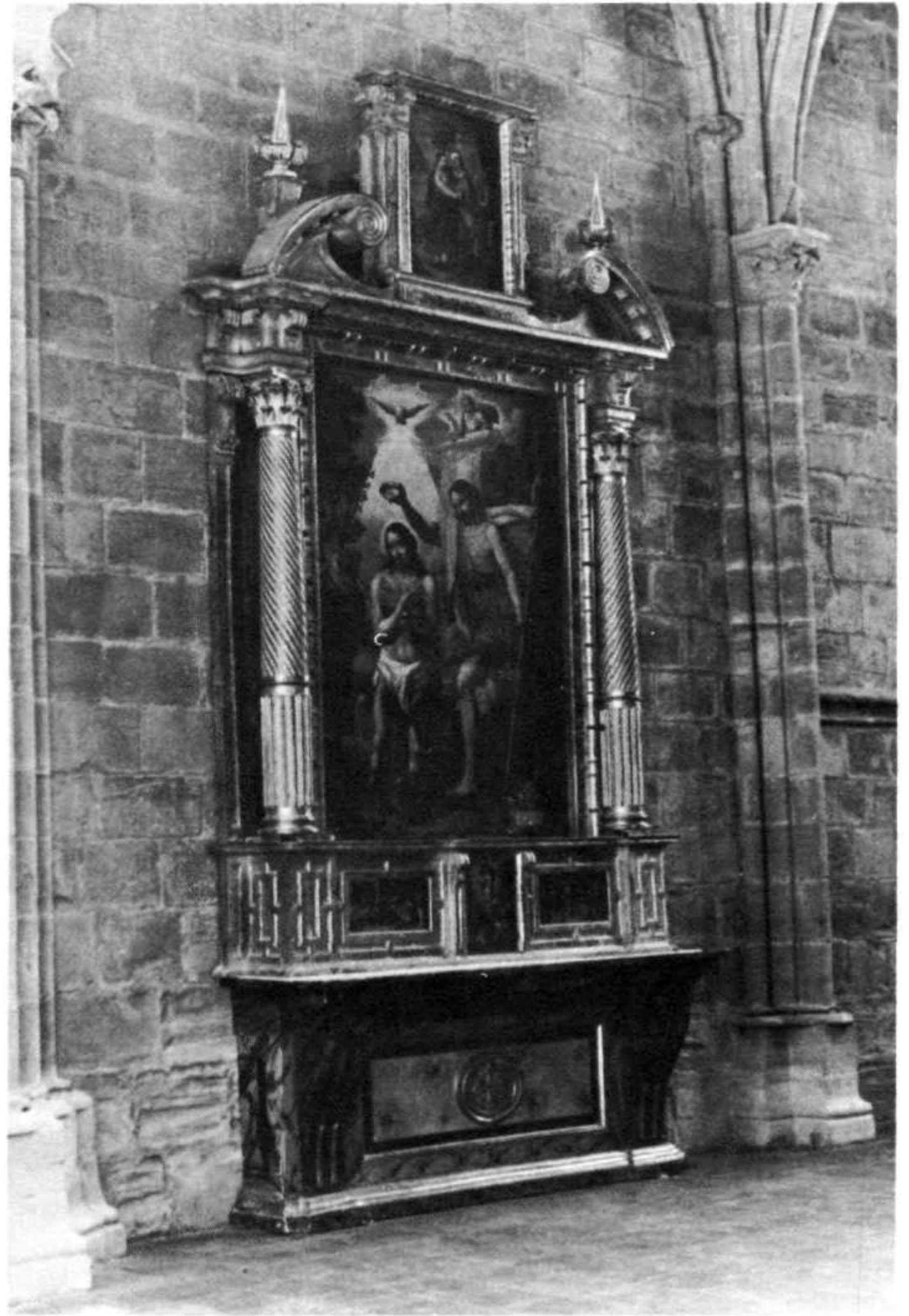


RETABLO DE LA CONCEPCION.

pero con policromía original, que muestra los blasones de la Beata doña Urraca y será por tanto anterior a 1262; un Santo Obispo (San Nicolás de Bari, dicen las monjas), que lleva pintadas las armas de la abadesa Urraca López, muerta en 1288. Un San Juan Evangelista de curiosa iconografía (en San Millán de Suso hay otro similar), pues el águila le sirve de peana; y otro Santo Obispo muestran en el ritmo de pliegues de los paños el eco de lo cortesano y quizá sean de muy avanzado el XIV.

Un grupo de 14 relieves, en tiempos dispersos en diferentes dependencias y luego recogidos aquí, han sido agrupados artificialmente en retablo. Su único denominador común es corresponder al segundo tercio del XVI, difiriendo en tamaños y siendo al menos de dos manos distintas, por lo que los juzgo de dos retablos distintos y la misma iconografía me induce a pensarlo así. Pero estoy satisfecho del montaje realizado.

En el bancal hay Natividad, Circuncisión, Resurrección, Oración en el Huerto y Ecce-Homo, que deben ser de la misma mano que los Santos Apóstoles; Misa de San Gregorio y San Bernardo amamantado por la Virgen del segundo cuerpo, de la Asunción central del tercero y la Trinidad de remate, mientras que el San Francisco de Asís y el San Jerónimo del segundo cuerpo y la Coronación de Espinas y Camino del Calvario del tercero parecen corresponder a otra mano. Ambas tienen alguna relación con el taller de Santo Domingo, tan pronto con ecos de Bernal Forment como de Juan de Beogrant o Juan del Campo. En el retablo de la parroquial, donde indudablemente existe más de una mano, se



RETABLO DE SAN JUAN.

sabe intervinieron Juan de Beogrant y Francisco Pillar para terminarlo, cosa no cumplida. Quizá en relación con esa intervención de dos equipos distintos estén estos relieves, interesantes pero obras de taller, donde la calidad bernartesca hay que buscarla en todo caso en el Camino del Calvario y el brío de los Beogrant, muy amortiguado, en la Trinidad o el San Bernardo.

El paño del testero queda para la escultura romanista del último tercio del XVI, con un Pesebre, un San José, un San Pablo y una Anunciación, los dos últimos relieves de gran vigor, atribuibles a Pedro de Arbulo, mientras que los amplios drapeados del San José hacen pensar mejor en su contemporáneo Lázaro de Leiva. La Anunciación tiene clavado arriba un relieve de tímpano de la Piedad, muy afín en estilo a lo que Weise atribuye a Andrés de Araoz en San Millán de la Cogolla o la portada de Viana.

El paño a la derecha del espectador se dedica al barroco. Hay un lienzo romano de la Virgen del Pópulo; una buena copia (para mí taller) de la Virgen con el Niño de Van Dyck; un bulto del Padre Eterno de comienzos del XVII; el sagrario del retablo mayor, obra de mediados del XVIII, ya rococó, con relieves de San Bernardo y San Benito y cuatro imágenes de las Santas Gertrudis, Escolástica, Lutgarda y Matilde, patronas de la orden, obra quizá de tercer orden, pero interesante dentro de la talla local de la época, como lo es el remate de tornavoz bulboso, coronado por imagen de la Fe, correspondiente al púlpito que a fines de ese siglo se colocó en la iglesia; un Nacimiento popular, con figurillas de barro, quizá



ABSIDE MAYOR EN LA ACTUALIDAD

del primer tercio del siglo pasado. Junto a ello hay que destacar la presencia en este capítulo del sepulcro de la Beata doña Urraca López de Haro, muerta en 1262. Es exento, con la caja sobre tres parejas de lobos y friso corrido. A los pies vemos el tránsito del alma al cielo, con el cuerpo desnudo transportado en una sábana por ángeles. En la cabecera aparecen cinco figuras, una monja cogiendo de la mano a una novicia, otra con un libro en la mano y doña Urraca arrodillada ante San Pedro bendicente. Puede tratarse de tres escenas de la vida de la beata, su vocación, su regencia y su llegada al cielo, o bien interpretar la figura con libro como doña Aldonza aportando ante San Pedro los buenos hechos de su hija, mientras la novicia podría representar el desconsuelo del convento, y quien la lleva, la abadesa sucesora confortándolo.

En el lateral derecho se representan los funerales. Tres abades y tres obispos, acompañados por cuatro acólitos, rezan ante el féretro, sobre el que se inclinan seis personajes masculinos y femeninos plañideros, alguno tonsurado; al otro lado cuatro damas de alto tocado cilíndrico muestran su dolor y seis frailes rezan.

En el lateral izquierdo un abad acoge a un cortejo de 11 monjas, la última de las cuales se vuelve sonriente, como con aire de complicidad, a otro abad que la sigue. En la cubierta aparece el yacente de la difunta con sus atributos abaciales, con dos ángeles turiferarios a los costados, y unas novicias orando sentadas a los pies.

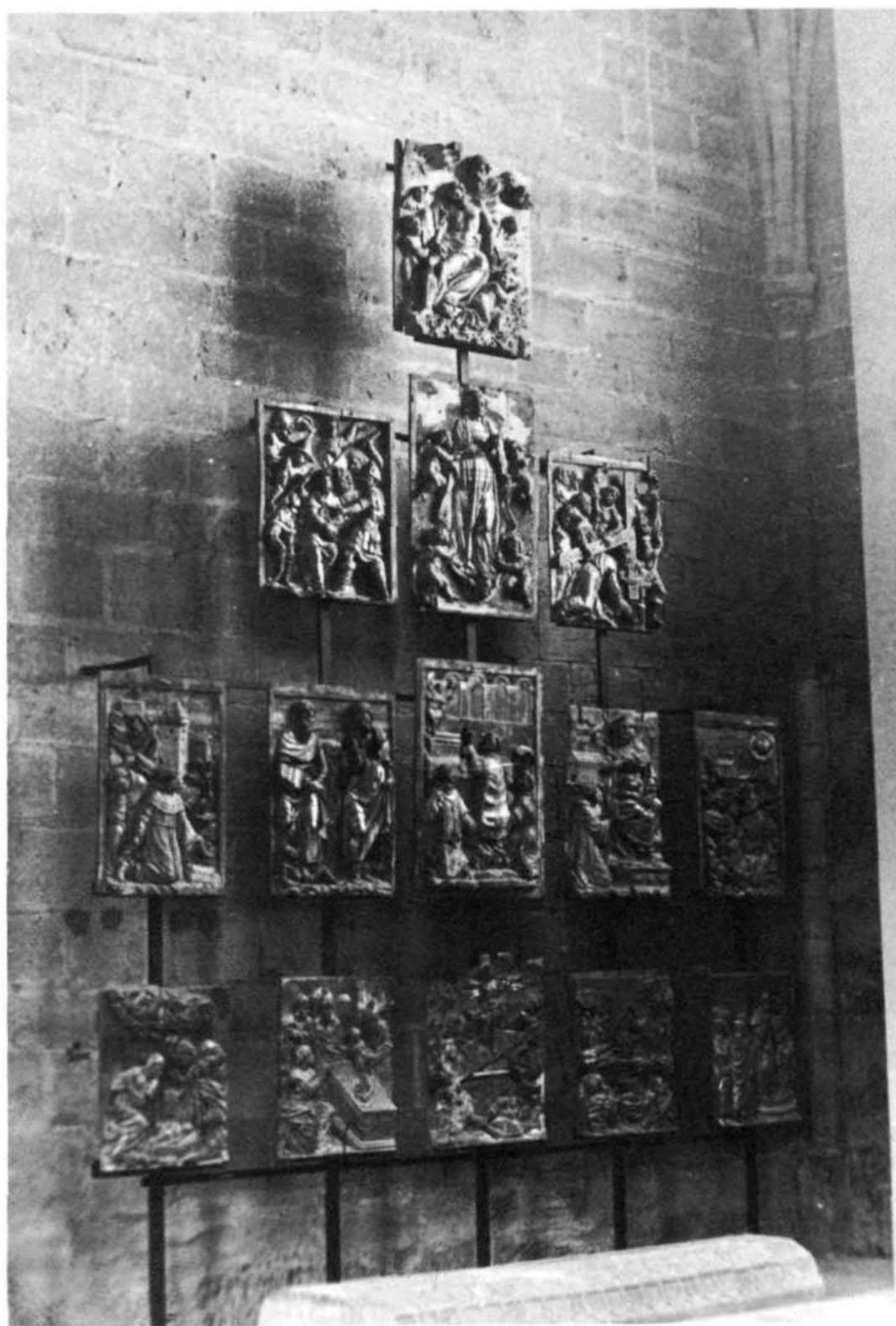
A ambos lados de este sepulcro hay colocadas cuatro laudas de otras tantas abadesas, decoradas con el báculo y sus

blasones. Tres de ellas tienen inscripciones indicando que allí están sepultadas doña Teresa Ibáñez († 1394), doña Juana López († 1344) y doña Urraca López († 1288). La anepígrafa debe corresponder a otra abadesa de fines del XIII, doña Aldonza o doña Constanza. En tiempos, esta última y la de doña Urraca López estaban junto al sepulcro de la Beata a ambos lados.

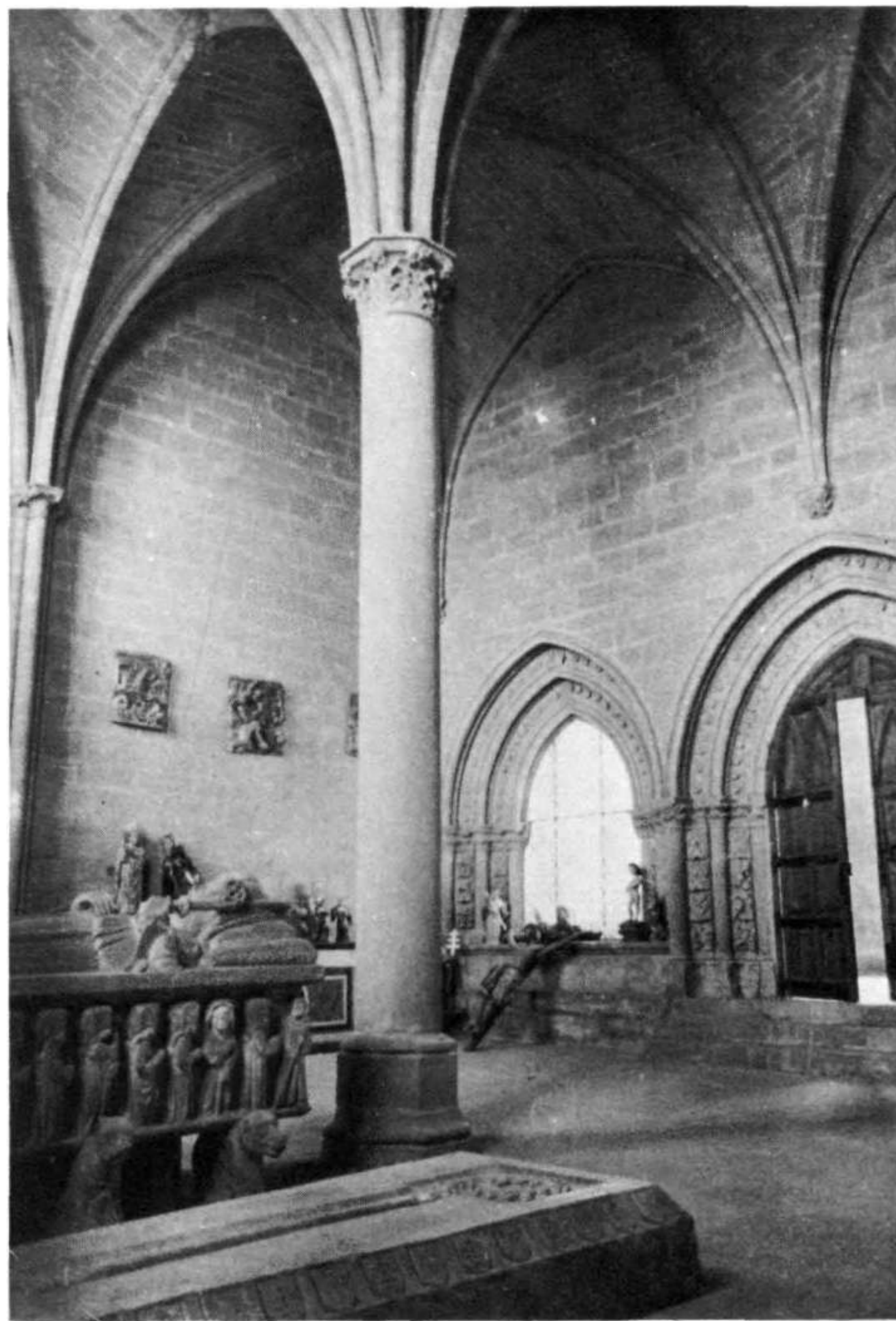
Visitable por el público es también la parte baja de la inacabada nave de la epístola. Allí, con carácter muy provisional y en tanto se acondiciona la cilla, se hallan expuestos otros objetos.

Están los retablos de San Pedro, San Benito, San Juan y Santa Apolonia, todos del siglo XVII, aunque de fechas escalonadas entre 1610 y 1660; dos que anduvieron colocados en la nave mayor, otro en la nave de la epístola y piezas de otro desarmado en la clausura desde haría más de sesenta años al menos. Las imágenes de San Bernardo y San Benito, que antaño lucieron en ellos y son todavía romanistas, se hallan colocadas en dos huecos del cuerpo bajo del retablo mayor. También hay una gran imagen de San Benito del XVII acompañada de otros dos fragmentos del tornavoz del púlpito.

Lo más sobresaliente es la imagen de San Juan Bautista, cercana al estilo Lázaro de Leiva, aunque el retablo a que corresponde parece haber sido encargado hacia 1610 por doña Magdalena Manso de Zúñiga, cuando Leiva ya había muerto. De por esas fechas son un par de tablas de San José y el Bautismo de Cristo, la segunda de las cuales presenta el retrato de la abadesa doña Juana de Porres y Beamont.



MONTAJE ARTIFICIOSO DEL RETABLO EN LA SALA CAPITULAR



SALA CAPITULAR ANTES DE LA REESTRUCTURACION.

Todos estos retablos quedan recompuestos, aunque sus piezas no andan tan entremezcladas como cuando los vi por primera vez en 1964 montados en la iglesia y sacristía.

Hay que mencionar dos grandes cuadros de la Pasión del siglo XVII que antaño decoraron el coro bajo y no son de gran mérito, y sobre todo un lienzo de San Francisco y San Bernardo con la Virgen, que me parece de la mano de fray Juan Rizi.

Es lástima que esta última sala no cuente con adecuada iluminación, artificial ni natural, pues en ella tendrían cabida otras obras de arte que posee el convento y que aquí no es cuestión mencionar, pues quedan en clausura. De todas formas sí quiero dar noticia de la existencia de un hermoso San José hispanofilipino en marfil, del XVII, y de otra virgen románica, bastante rehecha, pero de la segunda mitad del XII, guardados en ella, así como algunos códices con música y buenas iniciales de los siglos XIII, XV y XVI y el copioso archivo, con alguna traza y pergaminos diversos, entre los que se cuenta un cartulario de Santa María la Real de Nájera escrito en carolina de fines del XII.

Las monjas están deseosas de poder contar con vitrinas adecuadas para exponer todo ello.

NOTAS:

1. Sobre los comienzos históricos del monasterio es fundamental F. SAENZ Y ANDRES: *La Beata doña Urraca López de Haro y Ruiz de Castro y su sepulcro en Cañas*, Vitoria, 1941. Puede consultarse también J. GONZALEZ: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, T. I, Madrid, 1960, págs. 524-525. La documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional relativa al monasterio ha sido publicada (siglos XII y XIII) por I. RODRIGUEZ DE LAMA: *Colección Diplomática Riojana*, BERCEO, 1955, págs. 102-108, 229-240 y 359-368.
2. *Annales Ordinis Cisterciensis*, Lugduni, II, 1642, pág. 483. Lo reproduce copiándole, pues en su tiempo ya no existía, SAENZ, op. cit., págs. 29 y 30.
3. Sobre el tesoro artístico de Cañas cfr. J. G. MOYA VALGAÑÓN: *Santa María de Cañas y su Museo*, BERCEO, 1973; id.: *Inventario Artístico de Logroño y su provincia*. IU-Abalos-Cellorigo, Madrid, 1975, págs. 280-286.
4. Sería injusto no citar aquí la ayuda y colaboración prestada por Mercedes Moreno Alcalde, María Dolores Jiménez Gómez, del Servicio Nacional de Información Artística; María Angeles Moreno Alcalde y Luis Luna Moreno, conservador del Museo Nacional de Escultura de Valladolid actualmente, que me acompañaron en mi primera visita a Cañas en febrero de 1977 para iniciar el planteamiento del montaje.

REUNION DEL COMITE INTERNACIONAL DEL I.C.O.M. «ARQUITECTURA Y TECNICAS MUSEOGRAFICAS»

Por Consuelo SANZ-PASTOR Y FERNANDEZ DE PIEROLA

En ocasión de la XI Conferencia Mundial de Museos, celebrada el pasado mes de mayo en Leningrado y Moscú, se reorganizaron varios Comités Internacionales y entre ellos el de «Arquitectura y Técnicas Museográficas». Seguidamente se redactó y aprobó el nuevo Reglamento del Comité y se procedió a la elección de los miembros del «Bureau», el cual quedó constituido en la forma siguiente:

Presidente: Per Kåks, Encargado del programa de Exposiciones Itinerantes, Estocolmo (Suecia).

Secretaria: Germaine Pelegrin, Secretaria General Administrativa del Museo del Louvre, París (Francia).

Vocales: Victor Baldin, Arquitecto, Director del Museo de Arquitectura Schusev, Moscú (URSS). Olgierd Czerner, Arquitecto, Director del Museo de Arquitectura de Wroclaw (Polonia). Yani Herreman, Arquitecto, México (Méjico). Albert Leclerk, Arquitecto del Museo de Quebec (Canadá). William Lembruck, Arquitecto, Profesor de Universidad, Stuttgart (Alemania). Patrick O'Byrne, Arquitecto, París (Francia). Consuelo Sanz-Pastor, Doctora en Historia, Directora del Museo Cerralbo, Madrid (España).

Como programa de trabajo para el próximo trienio (1977-1980) el Comité acordó realizar un estudio que sirva de base de discusión para la siguiente Conferencia General de Museos, a celebrarse en Méjico, sobre las siguientes materias:

1. Evaluación de los factores fundamentales involucrados en la elaboración de un proyecto de Museo y revisión de la metodología a adoptar.

2. Problemas concretos que presenta:

2.1. La construcción de un edificio destinado a museo, según los criterios museológicos actuales.

2.2. La adaptación para museo de un inmueble antiguo, tenga o no carácter histórico, y la reestructuración de un museo ya existente.

2.3. La planificación e instalación de exposiciones permanentes y temporales.

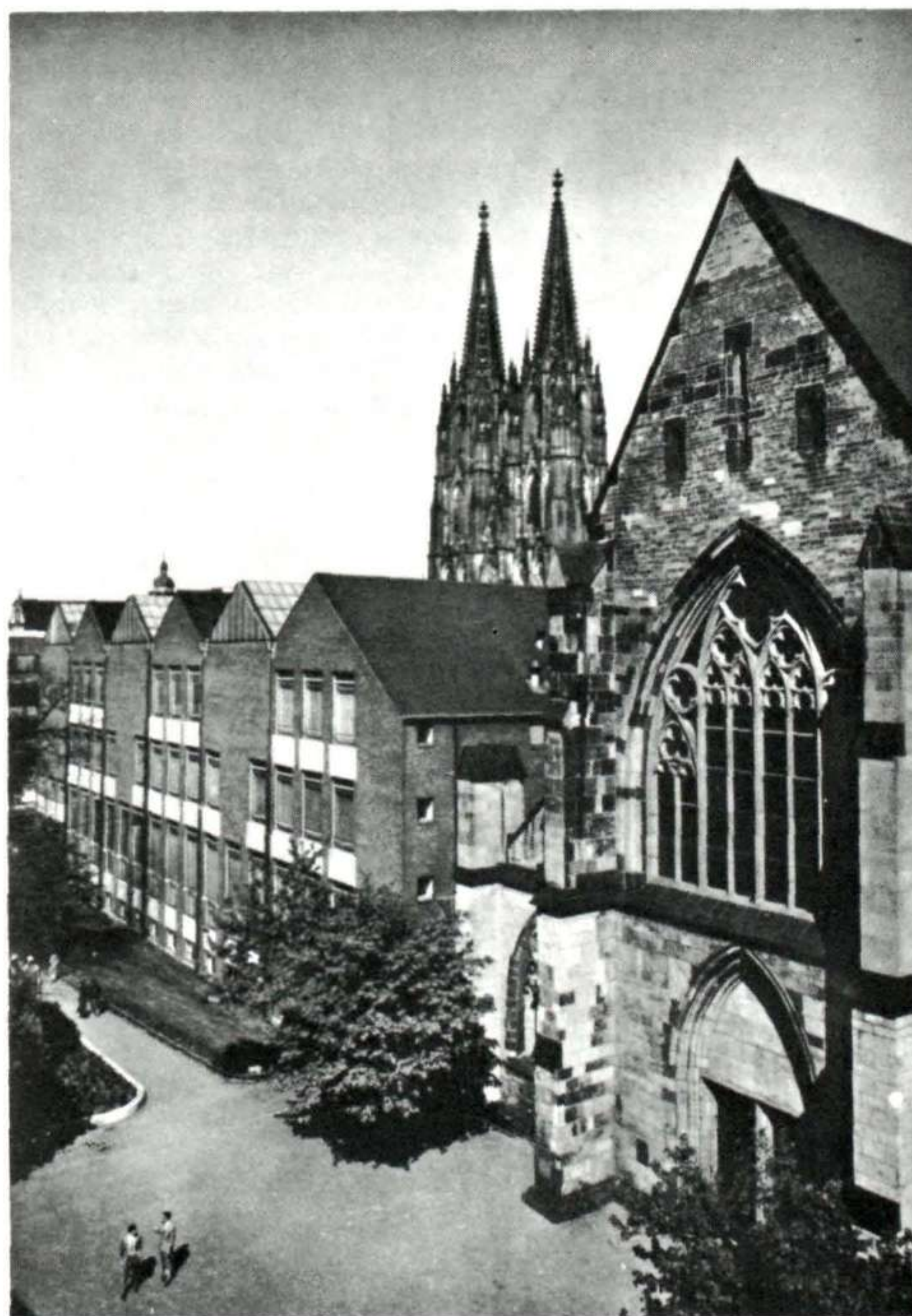
Para llevar a cabo este programa el Comité estimó que los grupos de trabajo y el Bureau deberían reunirse al menos una vez al año y a tal objeto se aceptaron los ofrecimientos hechos por Alemania y España para celebrar las dos primeras reuniones.

De conformidad con dicho plan de trabajo, la reunión prevista en Alemania ha tenido lugar en Colonia, los días 24 al 28 del pasado octubre. A ella concurrimos 18 miembros del Comité procedentes de Austria, Canadá, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Méjico, Polonia, Suecia y algunos colegas del país anfitrión. Entre los participantes había: directores y conservadores de distintos tipos de museos, encargados de exposiciones temporales, diseñadores y arquitectos

cuya representación fue mayoritaria, porcentaje que se refleja también en la composición del «Bureau».

A fin de iniciar el desarrollo del programa y de acuerdo con el interés personal de cada uno de los asistentes, se formaron tres grupos de trabajo: Programación, Exposiciones y Adaptación de inmuebles existentes para ser usados como museos.

El primer grupo puso de relieve la necesidad de que en la iniciación de todo proyecto de museo, tratándose de una nueva construcción, de adaptación de un edificio existente o de la reestructuración de un museo ya constituido, se lleve a cabo un estudio completo de los problemas generales que como supuestos constantes hay que tener en cuenta siempre y de los factores concretos dados en cada caso. Este estudio de



COLONIA. MUSEO WALLRAF-RICHARTZ.

factibilidad denominado en su conjunto «programación», a iniciativa francesa, debe ser realizado por un equipo pluridisciplinario a fin de que cada especialista trabaje en su propio campo y luego se contraste su opinión con la de los demás. Así se sopesarán los diversos criterios, se discutirán las ventajas o inconvenientes de las posibles soluciones que se presenten como alternativas y mancomunadamente se elegirán aquellas que se estimen más provechosas.

De esta manera, se logrará conocer antes de crear o de reestructurar un museo no sólo los problemas que entraña la construcción, adaptación o saneamiento del inmueble, sino los que lleva consigo la instalación de los sistemas de seguridad y si es posible realizarlo a base de una estación central que cubra todos los servicios: fuego, robo, climatización, luz, polvo, etc. y los derivados de su funcionamiento (personal museo, acogida de visitantes, circulación, etc.).

Asimismo se tendrá un conocimiento exacto de los costos y de la interdependencia entre algunos de sus conceptos, lo que permitirá establecer un orden coherente de prioridades a la hora de programar las fases de ejecución del proyecto y la concesión de créditos presupuestados.

El segundo grupo trató del complejo asunto de las Exposiciones y no llegó a presentar ningún postulado concreto, acaso por adentrarse en el campo siempre difícil de las definiciones y competencias. Valga como ejemplo una de las cuestiones planteadas, ¿quién es el responsable de una exposición? ¿El museo, o quien ha pedido la exposición y ha conseguido dinero para hacerla? Para algunos el museo no era el responsable, en tanto que para otros la responsabilidad radicaba en el museo y estimaban, además, que no podía ser transferida a terceros.

El tercer grupo de trabajo inició sus reuniones con un amplio debate sobre la conveniencia o no de aceptar edificios existentes, sean o no históricos, para sede de nuevos museos. La mayoría estimó que la utilización de edificios construidos para otro uso no es necesariamente la mejor acomodación para un museo, pero, caso de que así lo aconsejasen otras circunstancias, debería realizarse un estudio de factibilidad, previo a su aceptación, que contemplara los problemas externos e internos del inmueble en cuestión y las necesidades que comportaría su destino a museo. Este estudio debería analizar los siguientes aspectos:

1. Problemas externos:

a) Ubicación.

¿Integración del museo en la ciudad?

¿Qué clase de enlaces deberían conservarse o desarrollarse?

b) Tráfico.

Acceso público (estacionamientos, paradas de transportes públicos).

Acceso técnico (descarga de vehículos, carros de incendios, ambulancias).

Señalización.

c) Medio ambiente.

Fenómenos naturales y artificiales (terremotos, vibraciones naturales o técnicas).

Proximidad de industrias (posibilidad de trasladar o eliminar una factoría), otras influencias.

Contaminación atmosférica.

Ruido.

d) Seguridad externa.

2. Edificio.

a) Capacidad y dimensiones.

Posibilidad de crear nuevos espacios.

b) Divisiones internas.

Organización de espacios.

Enlaces entre los espacios horizontales y verticales.

Separación de funciones (público e interno).

Orientación natural.

c) Estado físico del edificio.

Estructura (calidad de tejado, paredes, suelos, vigas, cimientos).

Resistencia de la construcción.

Abastecimiento de agua y de electricidad.

Instalación de cañerías. Humedades.

Equipamiento básico: calefacción, refrigeración, aire acondicionado, instalación eléctrica.

Equipamiento específico: seguridad, robo, incendio; sistemas de control; facilidades de transporte mecánico (ascensores para pesadas cargas).

El resultado del precedente estudio permitirá conocer si el edificio existente reúne o no las condiciones mínimas exigibles para que pueda ser destinado a museo. El orden de prioridades a tener en cuenta debe ser: 1.º Colecciones. 2.º Público. 3.º Personal del museo y servicios funcionales requeridos por el mismo.

Si se trata de un edificio histórico deberá prestarse además la máxima atención a proteger su propia esencia, es decir, su específico valor arquitectónico y ambiental.

Tres principales posibilidades se contemplaron al respecto:

1. Un inmueble histórico que mantenga su decoración original y su entorno.

2. Un inmueble histórico que albergue objetos suplementarios, pero que hagan juego con su estilo y época.

3. Un inmueble histórico que aloje en sus salas colecciones extrañas a su ambiente originario.

En este caso debería tenerse en cuenta la tensión atmosférica que la instalación de estas colecciones crease a fin de que no resultasen aplastadas por el peso del edificio, ni se perjudicase el propio ambiente histórico de las estancias.

Con carácter general podría recomendarse que en estos edificios históricos se instalarán sólo las colecciones permanentes y se proyectarán fuera las oficinas, ventas, auditorium, etcétera, que requieren instalaciones técnicas.

En orden a prevenir toda competición equívoca entre las necesidades del inmueble histórico y las necesidades museológicas se insistió en la conveniencia de establecer una colaboración permanente entre los diversos responsables (conservador de monumentos, conservador de museos, arquitectos, técnicos, administración, etc.) durante el tiempo en que se debata si el inmueble puede ser o debe ser usado como museo, y si la decisión fuera afirmativa, mantenerla en las subsiguientes etapas del estudio de factibilidad o programación del proyecto.

Asimismo se consideró conveniente recomendar a todos cuantos tengan que opinar sobre estos problemas se adentren en el conocimiento de la Museología, ya que esta ciencia se preocupa de los bienes muebles o inmuebles como patrimonio

cultural conjunto de la Humanidad, valorándolos en orden a su conservación especialmente como testimonios documentales de su devenir histórico.

Como complemento de estas sesiones de trabajo se visitaron los museos: «Walraff-Richartz» y «Ludwig», donde se mantuvo coloquio abierto con los arquitectos autores del proyecto, señores Bussmamm y Hareber; el edificio recientemente construido para «Museo de Arte de Extremo Oriente», aún no instalado; y el «Romano-Germánico». Además de estos mu-

seos de Colonia se visitaron el «Museo Clemens», en Neuus; «Quadrat», en Bottrop; «Nacional de Westfalia», en Münster, en el que se nos pasaron diapositivas y planos de un proyecto recién aprobado para Museo de Ciencias Naturales y se discutió con los arquitectos las soluciones adoptadas.

A continuación transcribimos la selección bibliográfica preparada para esta reunión por el Centro de Documentación UNESCO-ICOM sobre «Arquitectura de Museos» y «Adaptación de antiguos edificios para ser usados como museos».

I. ARQUITECTURA DE MUSEOS

I. PRINCIPIOS GENERALES

- AGRAWAL, O. P. y BAXI, Smita J.: Climat et architecture des musées en Asie du Sud et du Sud-Est. (in: *Musée et architecture, Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 269-273, ill.*).
- AGRAWAL, O. P. y BAXI, Smita J.: Climate and museum architecture in South and South-East Asia. (in: *Museum architecture, Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 269-273, ill.*).
- ALOI, Roberto: Musei. Architettura-tecnica. Milano, Hoepli, 1962. XXX, 545 p., ill., plans.
- ARBEIT, Arnold A.: The architect and the museum. (*Museum News, Washington, v. 43, n. 2, Oct. 1964, p. 11-16, ill.*).
- L'architecture contemporaine et les musées/Contemporary architecture and museums. (*Museum, Paris, Unesco, v. 9, n. 2, 1956, p. 69-132, ill., plans.*)
- Architecture of museums. (Temporary exhibition. The Museum of Modern Art, New York, september 24-november 11, 1968). New York, The Museum of Modern Art, 1968. 20 p., ill., plans.
- BAXI, Smita: A minimum museum building for India. A programme of requirements. (*Journal of Indian Museums 1969-1970, New Delhi, v. 25-26, 1970, p. 64-73, ill.*).
- BAXI, Smita J.: Planning museum buildings. (*Studies in museology, Baroda, v. 1, 1965, p. 12-21.*)
- BEDEKAR, V. H.: Some observations on building requirements of small museums, (in: *Small museums-scope, needs and organization. Proceedings of the 1974 All India Museums Conference... Mathura. New Delhi, Museums Association of India, 1975, p. 45-64, ill., plans.*)
- BELL, James A. M.: Museum and gallery building: a guide to briefing and design procedure. (*Museums Association Information Sheet, London, n. 14, Nov. 1972, 7 p., bibliogr.*).
- BOSE, A.: Planning a building for a small museum. (in: *Small museums-scope, needs and organization. Proceedings of the 1974 All India Museums Conference... Mathura. New Delhi, Museums Association of India, 1975, p. 65-71, ill., plans.*)
- BRAWNE, Michael: Neue Museen. Planung und Einrichtung. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1965. 208 p., ill., plans.
- BUZDUGAN, Iuliu: Colaborarea dintre muzeograf și arhitect în organizarea unui muzeu modern. (*Revista muzeelor, București, n. 5, 1973, p. 456-461, ill.*).
- CAMPBELL, B.: Architecture for museums. (in: *Science museums and the future. Australian Unesco Seminar, Brisbane, 16-19 Nov. 1976. Sydney, Australian National Commission for Unesco, 1976, p. 40-44, plans.*)
- CARTER BROWN, J.: Etablir les plans d'un musée: un travail de Sisyphe. (in: *Musée et architecture, Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 277-279, ill., plan.*)
- CARTER BROWN, J.: The building starts with a programme - but where does the programme end? (in: *Museum architecture, Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 277-279, ill.*).
- DE FELICE, Ezio Bruno: Strutture museali nel contesto urbano. (*Museologia, Firenze, n. 4, 1976, p. 94-107.*) (Numero speciale..., Atti del I Convegno di studi sulla museologia, Firenze-Venezia, 6-10 novembre 1974).
- DEILMANN, Harald: Zukunft des Museums? Funktion, Bautyp und Standort. (in: *Das Museum der Zukunft. Köln, Verlag Dumont Schauberg, 1970, p. 39-51, ill., plans.*)
- ERASMUS, P. M.: The museologist, museum design and the viewer. (*SAMAB, Cape Town, v. 9, n. 13, Dec. 1970, p. 448-453.*)
- GREENAWAY, Frank: A basic science museum: reflections on a mission to Ghana. (*Museums Journal, London, v. 64, n. 4, March 1965, p. 313-322, plans.*)
- GRETTON, Robert: Museum architecture: a primer. (*Museum News, Washington, v. 44, n. 6, Feb. 1966, p. 13-17.*)
- HANSMA, H.: Ontwerp voor een museum voor morgen. (*Museum-journaal, Amsterdam, v. 14, n. 4, août 1969, p. 189-197, 223, plans.*)
- HARRISON, Raymond O.: The technical requirements of small museums with an appendix on small art gallery requirements, by A. F. Key. Rev. ed., Ottawa, Canadian Museums Association, 1969. 27 p., ill., plans. (*Technical paper, 1.*)
- Hudožestvennye muzei: Tendencii 60-h godov v zarubežnom stroitel'stve (Obzor) par N. J. Matveeva. Moskva, Gosudarstvennyj komitet pro graždanskomu stroitel'stvu i arhitekture pri Gosstroie SSR, 1972, 72 p., ill., plans.
- JESBERG, Paulgerd: Das Museum der Zukunft - Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb. (in: *Das Museum der Zukunft. Köln, Verlag Dumont Schauberg, 1970, p. 138-156, ill.*).
- KENDALL, W.: Museums and architecture. (*Museums Journal, London, v. 61, n. 4, March 1962, p. 267-275, ill.*).
- LEHMBRUCK, Manfred: Musée et architecture. (*Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 126-267, ill., plans, bibliogr.*).
- LEHMBRUCK, Manfred: Museum architecture. (*Museum, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 126-267, ill., plans, bibliogr.*).
- MINISSI, Franco: Problemi di esposizione. 3 Sulla collaborazione tra conservatore del museo ed architetto museologo. (*Musei e gallerie d'Italia, Roma, v. 12, n. 32, mai-août 1967, p. 27-29.*)
- MOLAJOLI, Bruno: Architecture du musée. (in: *L'organisation des musées. Conseils pratiques. Paris, Unesco, 1959, p. 159-199, plans*) (*Musées et monuments, 9.*)
- MOLAJOLI, Bruno: Museum architecture. (in: *The organisation of museums: practical advice. Paris, Unesco, 1967, p. 146-185, plans*) (*Museums and monuments, 9.*)
- Musées. (in: *Edifices culturels. L'architecture d'aujourd'hui, Boulogne, v. 37, n. 129, déc. 1966 - jan. 1967, p. 2-28, ill., plans.*)
- Museum architecture: Projects and recent achievements/Architecture des musées: études et réalisations récentes. (*Museum, Paris, Unesco, v. 17, n. 3, 1964, p. 114-151, ill., plans.*)

- Museum architecture: part 1. (*Museum News*, Washington, v. 51, n. 1, Sept. 1972, p. 11-36, ill.).
- Museum architecture: part 2. (*Museum News*, Washington, v. 51, n. 3, Nov. 1972, p. 13-42, ill., bibliogr.).
- Museum architecture. Proceedings of the All India Museums Conference, New Delhi, Feb. 1-4, 1971. New Delhi, Museums Association of India, 1972, iii, 91 p., ill.
- Museum architecture in South and Southeast Asia. Summary of proceedings. Regional seminar sponsored by ICOM Regional Agency in Asia, New Delhi and Honorary Regional Representative, International Centre for Conservation, Rome, March 6-8 1975. New Delhi, Icom... & International Centre, 1975. 26 p., multigr.
- Der Neubau von Kunst- und Kultur Museen. Der Museums direktor als «Bauherr». (in: OSTEN, Gert von der. *Museum für eine Gesellschaft von morgen. Ansätze.* Köln, Wienand Verlag, 1971, p. 108-148).
- Numéro spécial consacré à l'intégration de l'architecture contemporaine dans les ensembles historiques. Colloque de Budapest, 28-30 juin 1972/Special issue on contemporary architecture in ancient groups of buildings. Budapest symposium, June 28-30, 1972. (*Monumentum*, Paris, Icomos, v. 11-12, 1975, 156 p., ill., plans).
- PARR, A. E.: Problems of museum architecture. (*Curator*, New York, v. 4, n. 4, 1961, p. 304-327, ill.).
- PETROVIC, Zoran B.: Arhitektonski problemi muzejskih zgrada. (*Muzeji*, Beograd, v. 18, 1965, p. 57-63).
- RAY SMITH, C.: The great museum debate planning and designing museums. (*Progressive architecture*, Stamford, Conn., Dec. 1969, p. 76-85, ill., plans).
- Recent developments in museum building. (*Museums Journal*, London, v. 68, n. 1, June 1968, p. 3-11, ill.). Annual Conference of the Museums Association, Glasgow 1967.
- REVJAKIN, V. I.: Hudožestvennye muzei. Moskva, Strojizdat, 1974. 152 p., ill., plans. («Arhitekturu-proektirovčoku»).
- RIVIERE, Georges Henri: Processus du programme et du projet pour la construction d'un musée. (in: Musée et architecture, *Museum*, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 268).
- RIVIERE, Georges Henri: Programming and planning the construction of a museum. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 26, n. 3/4, 1974, p. 268).
- ROBERTS-JONES, Philippe: Grandeur et servitude de l'architecte. (Extr. de *Rythme*, Bruxelles, 1967, p. 3-9, ill.).
- SATYA PRAKASH: Do's and don'ts of museology. (*The Researcher*, Jaipur, v. 5-6, 1964-1965, p. 63-71).
- SATYA PRAKASH: Small museums: building and allied requirements. (in: Small museums - scope, needs and organization. Proceedings of the 1974 All India Museums Conference... Mathura. New Delhi, Museums Association of India, 1975, p. 11-14).
- Spatiu muzeal. Organizarea exponatelor în muzeu. (in: NICOLESCU, Corina. *Muzeologie generala.* Bucuresti, Editura didactica și pedagogica, 1975, p. 137-157, ill., plans).
- Study group on planning of museums and art galleries - Bristol, 1962. (*Museums Journal*, London, v. 63, n. 1 y 2, June-Sept. 1963, p. 4-87, ill.).
- VANCE, David: Planning ahead. The registrar's role in a building program. (in: DUDLEY, Dorothy H. y BEZOLD WILKINSON, Irma. *Museum registration methods.* Rev. ed., Washington, the AAM y Smithsonian Institution, 1968, p. 267-282, plan).
- VARINE-BOHAN, Hugues de: Colloque Icom sur l'architecture des musées, l'accès et la circulation/Icom Colloquium on museum architecture, access and circulation. (*Revue de l'UIA*, Paris, n. 56, juil. 1969, p. 14-28, ill., plans).
- WIERZBICKI, Jerzy: *Musea i biblioteki.* Warszawa, Instytut urbanistyki i architektury, 1961. 52 p., ill., plans.
- AGAFONOV, Ivan: Le nouveau bâtiment du Musée national d'art de l'URSS/The new building of the State Picture Gallery of the USSR. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 19, n. 2, 1966, p. 137-140, ill.).
- Architecture. (in: Special edition for the Akita prefectural Museum, *Hakubutsukan Kenkyu*, Tokyo, v. 11, n. 5, 1976, p. 80-92, ill., plan) in Japanese.
- ARI, Donna Barnard y FIELD, Cynthia R.: Beaux-Arts traditions at the Corcoran. (*Museum News*, Washington, v. 54, n. 3, Jan.-Feb. 1976, p. 48-55, 80 ill., plans).
- BANNERMAN, Carol: Museum in the round the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (*Museum News*, Washington, v. 53, n. 8, May 1975, p. 38-41, ill., plan).
- BAUR, John I. H.: Tradition and function in a new museum building/Tradition et fonction dans les nouveaux bâtiments d'un musée. Whitney Museum of American Art, New York (*Museum*, Paris, Unesco, v. 9, n. 3, 1956, p. 172-184, ill., plans).
- BØE, Alf: Arkitektur som forener fortid og nåtid Storhamarlåven. (*Museumsnytt*, Oslo, v. 22, n. 2, 1973, p. 77-79).
- Boston's underwater environment... the New England Aquarium. (*Progressive architecture*, Stamford, Conn., Dec. 1969, p. 96-107, ill., plans).
- BRADLEY, Kenneth: The new Commonwealth Institute. (*Museums Journal*, London, v. 62, n. 4, March 1963, p. 233-240, ill., plan).
- Bruxelles. Musée d'art moderne. Le Musée d'art moderne à Bruxelles. Bruxelles, Service des relations publiques du Ministère des travaux publics, 1973. 53 p., ill., plans.
- The building boom in Texas. (*Museum News*, Washington, v. 53, n. 4, Dec. 1974, p. 18-25, ill.).
- CAMERON, Duncan: The Glenbow-Alberta Institute: a review/Le Glenbow-Alberta Institute: un compte rendu Calgary, Canada. (*Gazette*, Ottawa, CMA/AMC, v. 10, n. 1, 1977, p. 24-32, ill.).
- Le Centre Beaubourg. (*Paris projet*, Paris, n. 7, 1972, p. 5-61).
- CHETHAM, Charles: The new Smith College Museum of Art. (*Art Journal*, New York, v. 33, n. 3, Spring 1974, p. 231-237, ill.).
- CONIL-LACOSTE, Michel: Le futur Musée des arts et traditions populaires. (*Musées et collections publiques*, Paris, n.s. 33 (n. 83), oct.-déc. 1962, p. 207-219, ill., plans).
- DIXON, Raymond: Hastings City Cultural Centre - one of new breed? (*AGMANZ News*, Auckland, v. 8, n. 3, Aug. 1977, p. 3-5).
- EBBINGE WUBBEN, J. C.: New wing of the Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 28, n. 1, 1976, p. 42-49, ill., plans).
- EBBINGE WUBBEN, J. C.: Nouvelle aile du Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 28, n. 1, 1976, p. 42-49, ill., plan).
- Der Erweiterungsbau 1976. (in: Zürich. Kunsthhaus Zürich. Festschrift zur Eröffnung des Erweiterungsbaus 1976... Zürich, Kunsthhaus..., 1976, 28 p., ill.).
- ELIAS, P. Douglas: University of British Columbia Museum of Anthropology. A review. (*Gazette*, Ottawa, CMA/AMC, v. 10, n. 2, 1977, p. 58-62, ill.).
- Un exemple concret d'architecture fonctionnelle: le Musée du Havre. (*Musées et collections publiques*, Paris, n.s. v. 22, n. 70, janv.-mars 1960, p. 7-26, ill., plans).
- FAIDER FEYTMANS, G.: L'architecture des musées/Museum architecture. (in: Musées de Belgique /Museums of Belgium, *Museum*, Paris, Unesco, v. 20, n. 4, 1967, p. 247-256, ill.).
- FOSSUM, Tore: Ny museumsbygning ved Norsk Skjokbruseum. (*Museumsnytt*, Oslo, v. 21, n. 1, 1972, p. 14-19, ill.).
- FOUSS, E. P.: Montauban-Buzenol. Un site archéologique et un musée/Montauban-Buzenol. Het archeologisch landschap en het museum. (*Bulletin des Musées de Belgique/Bulletin van de Musea van België*, Bruxelles, n. 3, 1960-61, p. 226-234, ill.).
- Fundação Calouste Gulbenkian. Inauguração da sede e museu Lisboa, 2 de outubro de 1969. (N. spécial de Colóquio, *Revista de arte e letras*, Lisboa, n. 56, déc. 1969, 166 p., ill.).
- GRAD, Bernard J.: The new State Museum of New Jersey: design and exhibit philosophy. (*Curator*, New York, v. 5, n. 4, 1962, p. 371-386, ill., plans).
- GRAY, Basil: Some new museums in Japan. (*Museums Journal*, London, v. 61, n. 1, June 1961, p. 43-49, ill.).

II. REALIZACIONES

ACHE, J. B.: Réalisations. La Fondation Gulbenkian à Lisbonne. (*La Construction moderne*, Paris, mars-avril 1973, p. 8-16, ill., plans).

- HODERMARSKÝ, Ladislav: Výstavba novej budovy Východoslovenského múzeazákladná podmienka ďalšieho rozvoja v jeho druhej storocnici. (*Museum*, Bratislava, v. 15, n. 3, 1970, p. 164-172, ill., plans).
- HOFMANN, Werner: Das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts. (*Museumskunde*, Berlin, v. 33, n. 1, 1964, p. 49-57, ill.).
- HØYE, Trond: Den nye museumsbygningen på Glomdalsmuseet. (*Museumsnytt*, Oslo, v. 23, n. 1, 1974, p. 31-34, ill., plan).
- JAFFE, H. L. C.: Modern Dutch museum architecture. (*Museums Journal*, London, v. 58, n. 7, Oct. 1958, p. 159-167, ill.).
- JONES, Frances Follin: The Art Museum, Princeton University. (*Curator*, New York, v. 10, n. 4, Dec. 1967, p. 337-351, ill.).
- KAMON, Yasuo y SAKAKURA, Junzo: Le Musée national d'art occidental de Tokyo/The National Museum of Western Art in Tokyo. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 13, n. 2, 1960, p. 118-128, ill., plans).
- KATZEN, Ivan: Form vs. function. A critical odyssey through the structures that house American collections. (*Museum News*, Washington, v. 55, n. 4, March/April 1977, p. 42-48, ill.).
- KLOOS, Werner: Das neue Focke-Museum in Bremen. (*Museumskunde*, Berlin, v. 33, n. 3, 1964, p. 142-151, ill.).
- KOLLTVEIT, Bård: Norsk Sjøfartsmuseums nye utstillingsbygning. (*Museumsnytt*, Oslo, v. 23, n. 2, 1974, p. 75-80, ill.).
- Köln. Römisch-Germanisches Museum. Die Domplätze und das Römisch-Germanische Museum. Köln, Stadt Köln, 1974. 52 p., ill., plans.
- KRIEGER, Kurt: Allgemeiner Überblick. Die Neubauten für das Museum für Völkerkunde Berlin. (*Museumskunde*, Berlin, v. 39, n. 3, 1970, p. 130-138, ill., plans).
- KRIEGER, Peter: Die neue Nationalgalerie in Berlin. (*Museumskunde*, Berlin, v. 37, n. 3, 1968, p. 158-168, ill., plans).
- KRUGLOW, M. y SUKOJAN, N.: Museumsneubau in Moskau - modernes Gebäude für die Staatliche Gemäldegalerie und den Künstlerverband der UdSSR. (*Neue Museumskunde*, Berlin, v. 9, n. 2, 1966, p. 106-118, plans).
- KRUSE, Hans: Nytt museum i Borås. (*Svenska museer*, Stockholm, n. 2, 1975, p. 45-48, ill.).
- LASFARGUES, Jacques: Le musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon. (*Musées et collections publiques de France*, Paris, v. 133, n. 1, 1976, p. 5-24, ill., plans).
- LÖWENHAUSER, Paul: Der Plan für eine neue Pinakothek im Rahmen des Städtebaulichen Wettbewerbs für das Münchener Museumsgebiet. (*Museumskunde*, Berlin, v. 32, n. 2, 1963, p. 81-90, plans).
- MACLANATHAN, Richard B. K.: Elegant practicality in Utica. (*Museum News*, Washington, v. 39, n. Nov. 1960, p. 14-19, ill.).
- MARTIN, Keith: A new museum concept. Robertson Center for the Art and Sciences, Binghamton, NY (*Museum News*, Washington, v. 45, n. 5, Jan. 1967, p. 22-28, ill., plans).
- Meilahden uusi taidemuseo. (*Suomen Museoliitto tiedottaa*, Helsinki, n. 1, 1977, p. 14-16, ill., plan).
- Melbourne. National Gallery of Victoria. Birth of a gallery, by Eric Westbrook. Melbourne, The Macmillan Company of Australia, 1968. 79 p., ill.
- METZ, Peter: Das neue Skulpturenmuseum in Dahlem. (*Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz 1964-65*, Berlin, 1966, p. 70-135, ill.).
- MIEGE, Jacques: Architecture moderne et botanique de toujours. La nouvelle étape de construction du Conservatoire botanique de Genève. (*Musées de Genève*, Genève, v. 16, n. 154, avril 1975, p. 7-12, ill., plan).
- MILLAR, David P.: Dowse Art Gallery. (*AGMANZ News*, Auckland, v. 7, n. 3, Aug. 1976, p. 42-45, ill.).
- MINISSI, Franco: Due musei: Il museo della Zecca in Roma... Il nuovo museo archeologico di Siracuse. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 10, n. 25-26, 1965, p. 3-12, plans).
- MINISSI, Franco: Il museo nazionale archeologico di Agrigento. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 11, n. 30, 1966, p. 3-22, ill., plans).
- MOBERG, Harald: Storhamarläven - et arkitekturens tempel? (*Museumsnytt*, Oslo, v. 22, n. 2, 1973, p. 75-76).
- MOLAJOLI, Bruno: The Museum of Capodimonte, Naples/Le Musée de Capodimonte, Naples. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 12, n. 3, 1959, p. 165-188, ill.).
- MOLTKE, J. W. von: Das Richard Kaselowsky-Haus, Kunsthalle der Stadt Bielefeld. (*Museumskunde*, Berlin, v. 36, n. 2, 1967, p. 76-85, ill., plans).
- Neuss. Clemens-Sels-Museum. Clemens-Sels-Museum Neuss. Neuss, Clemens..., 1976. 12 p., ill., plans.
- NORBERG-SCHULZ, Chr.: Et kultursenter /A cultural center. Henie-Onstad Foundation (*Prisma*, Høvikodden, v. 1, n. 1, 1968, p. 10-17, ill., plans).
- Oakland's urban oasis. Roche and Dinkebo's brilliant design provides cloistered calm, filling the ecological void of an urban desert. (*Progressive architecture*, Stamford, Conn., Dec. 1969, p. 92-95, ill.).
- ØVERÅS, Ola H.: Omkring Hedmarksmuseet. Museumsbygget i Storhamarläven. (*Museumsnytt*, Oslo, v. 22, n. 2, 1973, p. 72-74, ill.).
- Paris. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. Le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. (extr. de *Construction*, Paris, v. 30, n. 9, sept 1975, p. 1-32, ill., plans).
- PASSARELLI, Lucio: The new wing of the Vatican museums. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 28, n. 2, 1976, p. 70-83, ill., bibliogr.).
- PASSARELLI, Lucio: Nouvelle aile des Musées du Vatican. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 28, n. 2, 1976, p. 70-81, ill., bibliogr.).
- PETKOVSKI, Dragan: Izgradnja muzejskih zgrada u Skopju. (*Muzeologija*, Zagreb, v. 18, 1975, p. 33-48, ill.). Referati VIII kongresa Saveza muzejskih društava Jugoslavije, Pula, 26-28.5. 1975.
- PETTERSEN, Lauritz: Norsk Sjøfartsmuseums nybygg. (*Museumsnytt*, Oslo, v. 23, n. 2, 1974, p. 81-82).
- PLATH, Helmut: The Historical Museum on the Hohen Ufer. (*Museums Journal*, London, v. 67, n. 3, Dec. 1967, p. 219-227, ill.).
- RICHARDS, William N.: The William Penn Memorial Museum and Archives building. (*Curator*, New York, v. 10, n. 3, Sept. 1967, p. 183-205, ill., plans).
- RIETH, Adolf: Cas neue Federseemuseum in Bad Buchau. (*Museumskunde*, Berlin, v. 39, n. 1, 1970, p. 24-36, ill.).
- ROSS, Marion Dean: The museum building as a work of art. (*Portland Art Association Annual Report for 1966-1967*, Portland, 1967, 5 p.). (*Notes on the collections*, 7).
- ROWLANDS, Phyllis: The National Gallery's new northern extension: the building. (*Museums Journal*, London, v. 75, n. 2, Sept. 1975, p. 68, ill.).
- SANDBERG, Willem: The Israel Museum in Jerusalem/Le Musée d'Israël à Jérusalem. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 19, n. 1, 1966, p. 15-30, ill., plans).
- SCHAMHART, Sj. y HEIJLIGERS, J. F.: De uitbreiding van het Gemeentemuseum te's-Gravenhage. (*Museumjournaal*, Otterlo, v. 8, n. 1, juin 1962, ill.).
- SCHELL, Rainer: Der Architekt zu seinem Bau. Rheinisches Landesmuseum, Bonn (*Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, Bonn, n. 3, 1967, p. 53-55, ill.).
- SCHWEICHER, Kurt: Das Tel-Aviv-Museum. (*Museumskunde*, Berlin, v. 41, n. 1-3, 1972 (1975), p. 144-150, ill., plans).
- SILVER, Adele Z.: The new education wing. Cleveland Museum of Art. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 25, n. 4, 1973, p. 229-241, ill., plans).
- SILVER, Adele Z.: La nouvelle aile consacrée aux activités éducatives. Musée d'art de Cleveland. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 25, n. 4, 1973, p. 229-241, ill., plans).
- SVENSSON, Ingemar: Det «nya» Gävle museum. (*Svenska museer*, Stockholm, n. 2, 1975, p. 55-63, ill., plans).
- SYAMKEN, Georg: Die Kunsthalle der Stadt Bielefeld. (in: *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*. Hamburg, Hans Christian Verlag, 1970, p. 266-276).
- TUSA, Vincenzo y MINISSI, Franco: Uno studio preliminare per il nuovo Museo archeologico di Palermo. 1. Il vecchio Museo e le nuove esigenze. 2. Illustrazione di un metodo di lavoro. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 12, n. 33, sep.-déc. 1967, p. 3-17, ill., plans).

VICENS, Francesc: The Fundació Joan Miró. (*Muebles Tres uves*, Cervera, juil.-août 1975, p. 3-29, ill.).

VOLSØE, H.: The new Zoological Museum in Copenhagen/Le nouveau Musée zoologique de Copenhague. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 17, n. 1, 1964, p. 33-38, ill., plans).

Walker Art Center 1971. (*Design Quarterly*, Minneapolis, n. 81, 1971, 24 p., ill., plans).

WEISS, Evelyn: Neubau: «Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig». Ergebnisse eines Wettbewerbs. (in: Stiftung Ludwig-Ludwig Foundation-Köln. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1976 p. 6-11 ill., plans).

WELLS, William: Session 3. The Burrell Collection - five years on. (*Museums Journal*, London, v. 72, n. 3, Dec. 1972, p. 101-106, ill.). Annual Conference of the Museums Association, Norwich, 1972.

WIJSENBEK, L.J.F.: De nieuwbouw van het Haags Gemeentemuseum. (*Museumjournaal*, Otterlo, v. 8, n. 1, juin 1962, p. 1-4, plans).

WURZLER, Hans: Bauplanung und Bauausführung. (in: Die Neubauten für das Museum für Völkerkunde in Berlin-Dahlem. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1970, p. 48-56, ill.).

II. ADAPTACION DE ANTIGUOS EDIFICIOS PARA SER USADOS COMO MUSEOS

Albert Van Dyck in de Priorij van Corsendonk: (*Open deur*, Brussel, v. 7, n. 9, 1975, p. 1-9, ill.).

Amsterdams Historisch Museum. (extr. de *Ons Amsterdam*, août-sept. 1975, p. 225-280, ill.).

ANNIBALDI, Giovanni: Il Museo archeologico nazionale delle Marche. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 15, n. 40, janv.-avril 1970, p. 12-19, ill., plans).

ARGAN, G. C.: Museums within historic monuments. (Paper delivered at the Second General Conference of Icom, London, 17-22 July, 1950. 6p., multigr.)

BARTOLI, Lando y BIZZARRI, Mario: Le musée archéologique du Palais Faina, Orvieto /The Archaeological Museum of the Faina Palace, Orvieto. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 23, n. 1, 1970-71, p. 63-68, ill.).

BLAŽIČEK, Oldrich, J.: Problémy instalaci a expozic na státních hradech a zámcích. (*Muzeologické sešity*, Brno, n. 3, 1971, p. 45-54, ill.).

BRICHET, Robert.: Transformation d'un couvent en musée - Sainte Marie d'en Haut/Grenoble. Musée Dauphinois. (*La Construction moderne*, Paris, n. 3-4, 1968, p. 80-89, ill.).

BRUNNER, Josef.: Konzeption und Planung des Museums in der Burg Zug. (*Information VMS/AMS*, Zürich, n. 9, déc. 1972, p. 29-34).

BUSSSCHE, W. van den: Provinciaal Museum voor moderne kunst te leper. (*Museumleven*, Brugge, n. 1, 1974, p. 17-19, ill.).

ČANAK-MEDIĆ, Milka.: Projektat za prezentaciju decanske riznice. (*Saopštenja*, Beograd, v. 10, 1974, p. 43-51, ill., plans).

CASTELNOVI, G. V.: I musei di arte medioevale e moderna della Liguria nell'ultimo decennio. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 12, n. 31, janv.-avril 1967, p. 3-12, ill.).

CLARIJS, Petra: Zutphen Stedelijk Museum Oudheidkamer voor Stad en Graafschap Zutphen. (*Nieuws-bulletin van de KNOB*, Den Haag, v. 15, n. 6, juin 1962, p. 83-88, ill.).

DE FELICE, E. B.: Un moderno restauro e il Museo provinciale di Salerno. L'architettura d'oggi ed il restauro dei monumenti. (extr. de *Apollo*, Bollettino dei musei provinciali del Salernitano, Salerno, n. 3-4, janv. 1963-déc. 1964, p. 1-42, ill., plans).

DE MIRO, Ernesto y MINISSI, Franco: Progetto per il Museo di Piazza Armerina. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 17, n. 46, janv.-avril 1972, p. 10-22, ill., plans).

DRAKENBERG, S.: Länsmuseum i Västerås. (*Svenska museer*, Stockholm, n. 4, 1966, p. 3-6).

DUARTE NUNES, Marilia: A utilização cultural das coleções arqueológicas no Museu de arqueologia e artes populares de Paranaguá. (*Arquivos de Antropologia Museu Paranaense*, Curitiba, n. 3, déc. 1966, p. 1-8, ill.).

ELLIOT, Martin: Coventry Whitefriars: a new museum of Coventry history. (*Museums Journal*, London, v. 72, n. 1, June 1972, p. 13-16, ill.).

EMILIANI, Andrea: La Pinacoteca nazionale di Bologna. (*Musei e gallerie d'Italia*, Roma, v. 11, n. 29, mai-août 1966, p. 3-16, ill.).

Expozícia najstarej časti «Dejin Slovenska». (*Vlastivedny časopis*, Bratislava, v. 23, n. 4, 1974, p. 188-190, ill.).

FAIDER-FÉYTMANS, G.: L'architecture des musées/Museum architecture. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 20, n. 4, 1967, p. 247-256, ill.).

FAVIERE, Jean: Les nouveaux aménagements de l'Hôtel Lallemand. (*Musées et collections publiques de France*, Paris, v. 111, n. 2, 1970, p. 99-102, ill.).

FEUCHTMÜLLER, Rupert: Das Wiener Dom- und Diözesanmuseum. (*Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, Wien, v. 23, n. 5-6, juin 1974, p. 45-49).

FIJALKOWSKI, Wojciech: Le musée de Wilanow/The Wilanow Museum. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 20, n. 2, 1967, p. 102-108, ill.).

GERCKE, Peter: Die Antikensammlung in Kassel und ihre Ausstellungen seit drei Jahrhunderten. (*Informationen*, Kassel, v. 4, n. 7-8, juil.-août 1973, p. 7-10, ill.).

GILBERT, P.: L'utilisation des bâtiments anciens comme musées/Old buildings as museums. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 20, n. 4, 1967, p. 257-268, ill.).

GLASER, Gerhard: Erfahrungen beim Unibau des Kulturhistorischen Museums Rostock. (*Neue Museumskunde*, Berlin, v. 11, n. 1, 1968, p. 41-57, ill., plans).

GORES, Jörn: Das Düsseldorf Goethe-Museum Anton-und-Katharine-Kippeberg-Stiftung. (*Museumskunde*, Berlin, v. 40, n. 1, 1971, p. 11-21, ill.).

HILDEBRAND, Ernst: Le musée régional de Carinthie à Klagenfurt/The Regional Museum of Carinthia, Klagenfurt. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 20, n. 4, 1967, p. 304-308, ill.).

- HOLLAND, Ralph: Exhibitions rooms at Windsor Castle. (*Museums Journal*, London, v. 66, n. 3, Dec. 1966, p. 186-191, ill.).
- JEDRZEJEWSKA, Krystyna: Ogólnopolska sesja w Pszycynie p.T. - Problemy adaptacji zabytkowej architektury Pałacowej na cele muzealne. (*Biuletyn informacyjny Zarządu muzeów i ochrony zabytków*, Warszawa, n. 96, set.-oct. 1971, p. 67-69).
- JELÍNEK, Jan: Příspěvek ke způsobu budování muzejních historických expozic v památkových budovách. (*Muzejni a vlastivědná práce*, Praha, v. 13, n. 4, 1975, p. 216-217).
- KRČALOVÁ, Jarmila: La galerie de tableaux du château de Prague/The Prague Castle Picture Gallery. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 19, n. 1, 1966, p. 31-38, ill.).
- KRÜGER, Hermann: Die museale Adaptation des Baudenkmals. Möglichkeiten und Grenzen der Nutzung kulturhistorischer Bauten zur Einrichtung von Museen. (*Neue Museumskunde*, Berlin, v. 14, n. 3, 1971, p. 215-219).
- KRULL, Edith.: Neugestaltung der Ernst-Barlach-Gedenkstätte in Güstrow. (*Neue Museumskunde*, Berlin, v. 16, n. 3, 1973, p. 220-225, ill.).
- KRZYŻANOWSKI, Lech.: Ratusz głównego miasta w Gdansk u konserwacja, rola współczesnej plastyki w zabytkowym wnętrzu. (*Ochrona zabytków*, Warszawa, v. 23, n. 4, 1970, p. 252-266, ill., plan).
- KÜHNEL, Harry: Museale Erfahrungen der Ausstellung «1000 Jahre Kunst in Krems». (*Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, Wien, v. 21, n. 3-4, avril 1972, p. 37-39).
- LACOVÁ, Jozefína: Galéria mesta Bratislavy v novom sídle. (*Vlastivědný časopis*, Bratislava, v. 25, n. 2, 1976, p. 77-79, ill.).
- LORENTZ, Stanisław: Nieborów. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 27, n. 3, 1975, p. 105-110, ill.).
- LUNSING SCHEURLEER, D. F.: Het gehele gerestaureerde Bonnefonten Museum. (*Nieuwsbulletin van de KNOB*, Zeist, n. 3, mars 1973, p. 32-34, ill., plans).
- MINISSI, Franco: Adattamento a museo di edifici monumentali. (*Museologia*, Firenze, n. 2-3, 1973-74, p. 35-42, ill.).
- MOUSOPOULOS, Nicolas, C.: Le Musée ethnologique et folklorique de Macédoine. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 27, n. 3, 1975, p. 111-118, ill., plan).
- MOUSOPOULOS: The Ethnological and Folklore Museum of Macedonia. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 27, n. 3, 1975, p. 111-118, ill., plan).
- Museo Correr. (*Bollettino dei Musei civici veneziani*, Venezia, v. 5, n. 2, 1960, p. 1-48, ill., plans).
- De Museumdag. Verslag van de tweede museumdag 1966 op 30 november in het Museum Flehite te Amersfoort met als thema: nieuwe opstellingen van historische verzamelingen. (*Nieuwsbulletin van de KNOB*, Den Haag, v. 66, n. 5, 1967, p. 47-54, ill.).
- NAGEL, Charles: The National Portrait Gallery of the Smithsonian Institution, Washington. (*Museums Journal*, London, v. 68, n. 4, March 1969, p. 156-159, ill.).
- NISBETH, Åke: Olofsborg 500 år. (*Svenska museer*, Stockholm, n. 3, 1975, p. 83-87, ill.).
- El nuevo Museo regional de Oaxaca (Ex convento de Santo Domingo). (*Boletín INAH*, México, n. 3, oct.-déc. 1972, p. 53-56, ill.).
- OGRODOWSKA, B.: Państwowe muzeum etnograficzne w Warszawie obejmuje nowy gmach przy ul. Kredytowej 1. (*Biuletyn informacyjny Zarządu muzeów i ochrony zabytków*, Warszawa, n. 99, mars-avril 1972, p. 89-90).
- PASSAVANT, Günter: Die Kasseler Gemäldegalerie in Schloss Wilhelmshöhe. (*Kunstchronik*, München, v. 27, n. 9, Sept. 1974, p. 301-314, ill., plans).
- PEBERDY, Philip: New wine in old bottles. Southampton City Museums, a review of post-war developments. (*Museums Journal*, London, v. 69, n. 1, June 1969, p. 25-28, ill.).
- PETRASCH, R.: Die Neugestaltung des Badischen Landesmuseums in Karlsruher Schloss. (*Museumskunde*, Berlin, v. 36, n. 1, 1967, p. 15-36, ill.).
- PTASNIK, Mieczysław: Konserwacja i adaptacja obiektów architektury rezydencjonalnej w warunkach społecznego władania zabytkami. (*Biuletyn informacyjny Zarządu muzeów i ochrony zabytków*, Warszawa, n. 97, nov.-déc. 1971, p. 89-96, 124).
- PTASZYŃSKI, Feliks: Adaptacja obiektów zabytkowych dla potrzeb muzealnictwa w województwie koszalińskim. (*Koszalińskie zeszyty muzealne*, Koszalin, v. 1, 1971, p. 162-173).
- RAJEWSKI, Zdzisław: Adaptacja budowli zabytkowych dla celów muzealnych/Conversion of ancient buildings into museums. (*Wiadomości archeologiczne/Bulletin archeologique polonais*, Warszawa, v. 32, n. 3-4, 1966-1967, p. 532-539).
- REMER, Jerzy: Museum w Ratuszu Torunskim/Le Musée de l'Hôtel de Ville de Torun. (*Muzealnictwo*, Poznań, n. 14, 1967, p. 56-64, 186-187, ill.).
- RICHARDS, Peggy: The Louisiana State Museum. (*Museum News*, Washington, v. 46, n. 8, April 1968, p. 36-39, ill.).
- RUKAVINA, Erna: Tâches muséologiques dans le plan de la reconstruction du Palais royal de Buda/Muzeologiai feladatokat a Budavari Palota újjáépítésének tervezésében. (*Annales de la Galerie nationale hongroise/A Magyar Nemzeti Galeria évkönyve*, Budapest, n. 1, 1970, p. 135-143, 232-237, ill.).
- SCOTT, David, W.: The Old Patent Office: dignity redeemed. (*Curator*, New York, v. 11, n. 3, 1968, p. 234-251, ill.).
- SCHÜZ, Ernst: Altes Museum - neu in Schloss Rosenstein. Aus dem Staatlichen Museum für Naturkunde in Stuttgart. (*Museumskunde*, Berlin, v. 30, n. 1, 1961, p. 44-50, ill.).
- SINGER, T. S.; THOMAS, Nicholas y WILSON, Arnold: St. Nicholas Church and City Museum, Bristol. (*Museums Journal*, London, v. 74, n. 1, June 1974, p. 3-6, ill.).
- SINGLETON, H. Raymond: The Oxford City and County Museum. (*Museums Journal*, London, v. 67, n. 1, June 1967, p. 5-9, ill.).
- STUBENVOLL, Hans: Das Historische Museum Frankfurt-am-Main im Rothschild Palais. (*Museumskunde*, Berlin, v. 39, n. 1, 1970, p. 15-23, ill.).
- SZABLOWSKI, J.: The Royal Castle of the Wawel, Cracow/Le Château royal de Wawel, Cracovie. (*Museum*, Paris, Unesco, v. 20, n. 1, 1967, p. 68-76, ill.).
- TOEPEL, Lothar: Zur Entwicklung der Museen im Bezirk Gera. (*Neue Museumskunde*, Berlin, v. 18, n. 4, 1975, p. 252-262, ill.).
- TOPOLSKA, Irena: Historická expozícia Mestského múzea v Bratislave. (*Múzeum*, Bratislava, v. 16, n. 1, 1971, p. 60-62, ill.).
- WATCHA, Georg: Stadtmuseum Linz im Nordico eröffnet. (*Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, Wien, v. 23, n. 5-6, juin 1974, p. 49-54).

«LOS SINGULARES DEL ARTE» EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE LA VILLA SECCION «A.R.C.» 2

Por María-Fortunata PRIETO BARRAL

Singular exposición, «Los singulares», dentro de la singularidad que ya es el arte... Muestra extraordinariamente interesante que escapa a toda etiqueta, como no sea su propia marginalidad. Un poco al margen, aún, del «Arte bruto» que exalta el contra-culturista Dubuffet porque se ha prescindido de toda noción patológica; con algo del «Arte Naïf» por lo que tiene de espontaneidad y pureza, pero no del todo «Arte popular» tampoco, puesto que no entra en los conceptos de producción artesana ni en sus mercados habituales. Singulares, en una palabra, estos creadores, ya paisajistas, ya constructores de lo imaginario, cuando no «bricoleurs» geniales, que nos ofrecen hoy, en época de información uniforme y abolición de acentos personales, la expresión de unas peculiaridades íntimas en su estado original. Indemnes de todo legado intelectual, naturalmente excluidos de los circuitos culturales porque nunca llegaron a tener acceso, pero anhelando casi siempre ser acreedores de ello; conscientes, por lo general, de que son artistas y afanándose por aprender lo que los artistas en candelero ponen tanto empeño en olvidar: la Historia del Arte, el condicionamiento cultural y todo eso.

Se puede objetar, es cierto, que el hecho de presentarlos en un museo implica una cierta «recuperación» por el sistema y que metidos ya en el tinglado, sus virtudes de singularidad quedan desvitalizadas. Pero no olvidemos —como oportunamente señala Michel Ragon— que «esos pobres diablos de suburbio y de terruño se mueren de soledad y que si pintan, esculpen, decoran lo que tienen a mano es para lanzar así un grito aspirando a entablar un diálogo con los desconocidos». Esta exposición es también una eficaz manera de despertar en el público un respeto hacia esos artistas ignorados y esas «obras» que suelen ser despreciadas y aun destruidas si llega el caso.

El «A.R.C.» 2 (Art, Recherche, Confrontation) ha hecho una búsqueda laboriosa y una racional selección guiado y secundado por escritores y artistas que son, al fin y al cabo, los que siempre descubren cualquier marginalidad y saben darle su valor. Ha sido preciso entrar en terrenos casi inabordables donde habita, a veces, lo irracional y han reunido casos y cosas que muy raramente tenemos ocasión de conocer. Pinturas, esculturas, labores tejidas, collages, muñecos, objetos curiosos, cuando han sido transportables; documentos fotográficos y películas documentales cuando se trata de construcciones, jardinería y decoración.

Hay mucha poesía en estas singularidades, es frecuente la evasión onírica, la violencia alterna con la burla, la fantasía se mezcla a la realidad cotidiana. En tristes alojamientos de «banlieue», en perdidos rincones rurales abundan los paraísos, los palacios de ensueño, los refugios de paz y amor. Hay, incluso, verdaderos museos y templos que guardan dioses soberbiamente inusitados. Los objetos expuestos ofrecen un variado repertorio de expresiones originales; los documentos que muestran las construcciones le dejan a uno pasmado. Si los materiales empleados son, generalmente, desperdicios y recuperación de vertederos, si la técnica es forzosamente

rudimentaria, no por eso la realización es tosca ni miserable. Al contrario, de tantos artistas millonarios que exaltan el arte pobre, estos pobres del arte tratan siempre de hacer algo fastuoso.

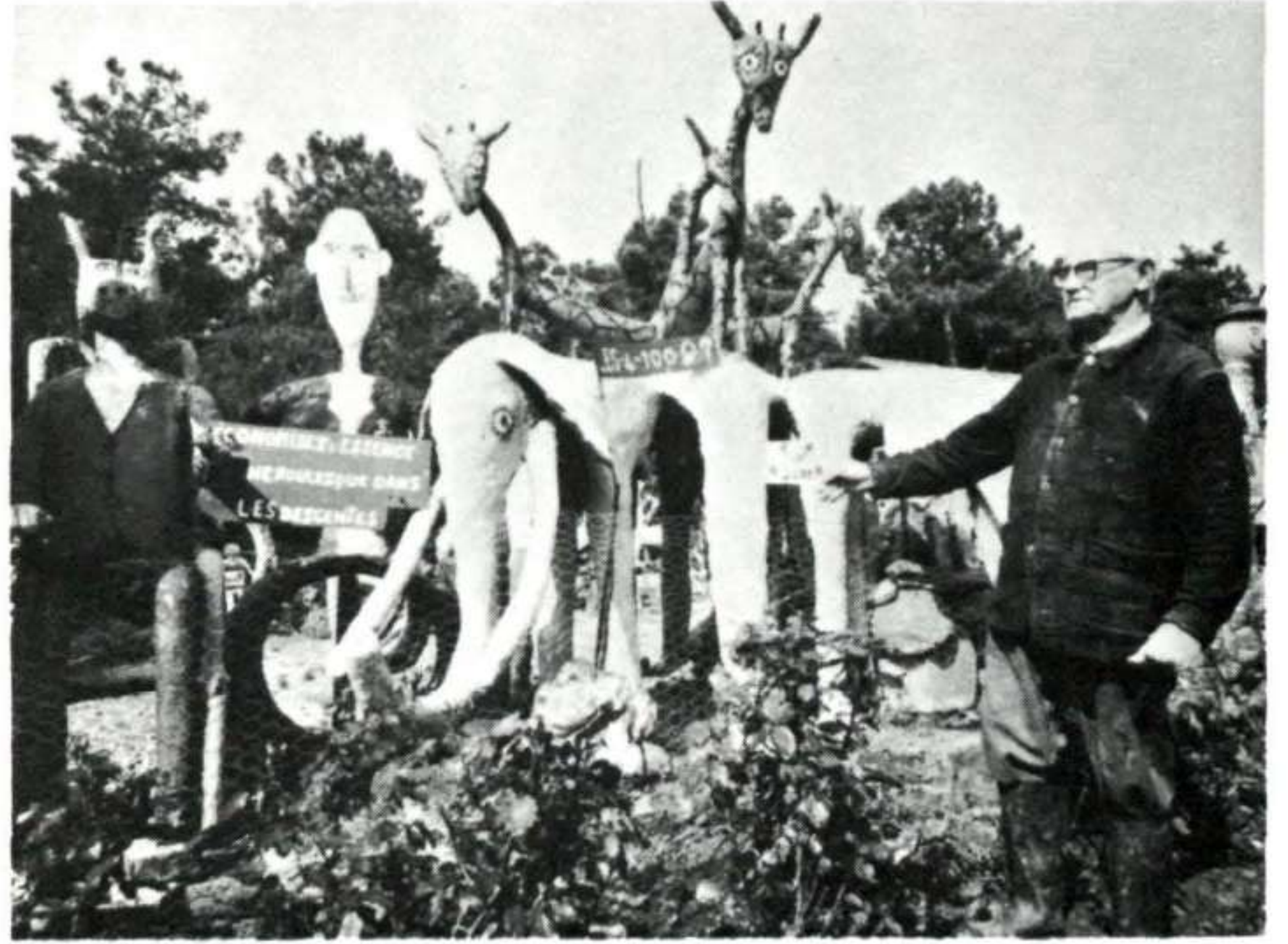
Una infinidad de deseos y afanes, de sueños y obsesiones subyacen, por supuesto, en esos edenes y santuarios idílicos, pero con la constante clara del ornamento y la decoración desbordada. Estos artífices de lo imaginario son, en su mayoría, solitarios, obreros, jubilados que nunca tuvieron ocios ni esparcimientos, campesinos inalterables, como el cartero Ferdinand Cheval —el más portentoso y conocido— que, no obstante haber dedicado media vida a la construcción de un fabuloso palacio, de tumbas faraónicas y grutas druídicas, proclamaba su orgullo aldeano: «Todo lo que ves, campesino, obra de campesino es..., estos monumentos están hechos por un campesino... Hijo de campesino, campesino, quiero vivir y morir para probar que en mi clase hay también hombres de genio y de energía.»

¿Cómo llegan a tales desmesuras estas gentes marginadas en su propio medio reducido, más implacable aún —estima Ragon— que la civilización urbana, «donde los artistas representan a menudo el papel necesario de los bufones»? ¿Dónde se nutre esta forma de cultura simple y cándida? Las fuentes de inspiración son menos la sabiduría del buen sentido popular que una cierta mitología en la que entran princesas desdichadas, cantantes famosos, aventureros temerarios, las armas de un héroe o los romances de un enamorado. Más raramente hallamos referencia a refranes y consejos; a menudo, en cambio, aparecen personajes gloriosos de la Historia o del presente, sorprendidos por azar en una revista, exaltados en la televisión o concienzudamente consultados en diccionarios. Es sabido que el citado Cheval tomó muchos datos en la Enciclopedia Larousse para sus edificaciones orientalistas.

Hemos de prevenirnos, ante tales manifestaciones singulares, contra una interpretación ligera, la mirada enternecida o divertida sería aquí torpe equivocación; la mayoría son *actos graves*, que remueven lo más profundo del ser en individuos solitarios e inadaptados. Robert Chameaux, llamado «Chomo», podía haber sido un artista *normal*: cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes y practicó la escultura en una Academia seria, pero no logró nunca vivir de su arte. Obligado a trabajar como descargador en el mercado, su primera y única exposición de maderas quemadas, en 1960, fue un fracaso financiero y entonces, decepcionado de todo, se retiró a una aldea lindante con el bosque de Fontainebleau y allí ha creado un «Village d'Art Pré-ludien» que sirve de museo a una obra heteróclita de pinturas y objetos hechos con materiales de desecho. Chomo tiene más de 70 años, vive en la pobreza más total, completamente aislado, aunque últimamente ha empezado a abrir «su reino» secreto los sábados, domingos y días festivos. Alguno que otro entre los más jóvenes son desertores de profesiones nobles —maestros, músicos, escritores— o comparten el «bricolage» artístico con tareas intelectuales que no les proporcionan, sin embargo, la misma satisfacción interior.



CHOMO.



FERNAND CHATELAIN.



LA CAPILLA SIXTINA DE IRIAL VETS.



G. B. PUDESTA.



GERÓNIMO BERNAL



MAGDE GILL

En su mayor parte se trata de vocaciones reprimidas o ignoradas hasta que la edad del retiro y una mínima estabilidad económica hacen que se manifieste con toda su fuerza, cuando ya es imposible que se produzca una integración. Por eso aparecen como excéntricos, chiflados que hacen de su casita y su jardinillo un universo fantástico. Caso patético entre todos el de Camille Renault (1866/1954), pastelero de oficio que ya hacía del bizcocho y las cremas espléndidos montajes barrocos y poco a poco fue construyéndose con cemento, palos, alambres y pastas de su invención una población animada de personajes conocidos o imaginarios, una fauna variadísima, un mobiliario, un jardín en duro, modelado con flora exuberante y efigies de aristócratas. Todo aquello era para el escultor nato una realidad más preciada que la real, era su realidad verdadera, hecha a su gusto y a su talla, un poquito más baja que la media normal... Durante una ausencia suya casi todo fue

destruido; al regresar halló en ruinas su pequeño mundo de colores y aún tuvo arrestos para intentar restaurarlo, pero ya hoy no queda traza de tal colosal esfuerzo. Tarea ingente también la de Irial Vets, un antiguo zapatero remendón que ha realizado, entre otras cosas, una réplica a tamaño reducido de la Capilla Sixtina para que pueda contemplarla su «propio doble vivo resucitado».

Alain Bourbonnais es el único que ha entrado en el circuito profesional y sin perder su gozosa turbulencia. Empiezan a ser apreciadas sus numerosas familias de esculturas-autómatas, delirantes, habitables en algunos casos, que llama sus «Turbulentos», y en un taller-galería que ha montado con su mujer da entrada a otros iluminados que, como él, inventan un arte bruto inspirado en la alegría de vivir. «Monsieur G.» también es de los gozosos, a sus 80 años. Construye torres, piscinas decoradas o inmensos cuadros pop en relieve y está seguro de que «su casa es refugio de los laser soviéticos»; pero lo mejor es que confiesa que tiene suerte, «la gracia infusa del Dios bendito que es el temperamento».

Entre cerca de 80 «singulares» descubrimos tres españoles expatriados: Jerónimo Bernal, que arribó cuando el exilio de 1939 y pagó el retorno con 5 años de cárcel. De nuevo en Francia, hizo de todo un poco y un buen día dejó las minas del norte para dedicarse a pintar y esculpir y así va viviendo, mal pero satisfecho. Miguel Amate tiene 34 años y salió huyendo del ambiente militar de Cartagena. Sin oficio ni beneficio se hizo un poco «play boy» cabaretero y anduvo a la deriva por Europa hasta anclarse en París, donde halla el bienestar fabricando, en el silencio aislado de un sótano, unos extraños muñecos que, según opiniones autorizadas, «expresan todas las provocaciones del sexo, de la raza, de la estulticia». El tercero, Ignacio Carles Tolrá, vive en Suiza y se mantiene en un enigmático retiro, desvariando ante cualquier intento de diálogo, pero pintando con plena consciencia de lo que hace. Y lo que hace es muy bueno.

Hay misteriosos casos mediúmnicos que trabajan al dictado de un más allá no identificado; muy presente para ellos y al que obedecen regocijados porque sólo ese poder supremo les aporta la paz interior cuando obedecen a las órdenes de lo maravilloso. Así, la viejecita Magde Gill, que vivió una triste infancia de hija natural en un suburbio de Londres y quedó tuerta de una grave enfermedad. En el mayor infortunio, se sintió la facultad de hacer tricots en forma inhabitual, luego pinta en lienzos de sábanas, por metros, que va desenrollando a medida que los va poblando de figuras y adornos orientalistas. «Yo me sentía como guiada por una fuerza invisible, sin poder decir de qué naturaleza...» Algo parecido explica Agustín Lesage, un minero sin la menor cultura, ni disposición alguna para el dibujo, que un día oyó una voz interior que le ordenaba: «Serás pintor, sigue mis instrucciones y llenarás las telas con toda perfección.» Pasmosamente perfectas son, en efecto, sus pinturas minuciosas que recuerdan el esoterismo tántrico y coleccionadas hoy por el Instituto Metapsíquico Internacional de París. El fenómeno se da más frecuentemente entre las mujeres y en donde menos puede esperarse, por ejemplo la argelina Myriam, madre de nueve hijos, refugiada en un suburbio parisino, que considera las figuras que pinta como seres de otro mundo que la llaman y la exigen. O Marthe Estibotte, maltratada por la vida hasta que halló el consuelo de un mandato misterioso: en estado segundo, como en trance mediúmnico, realiza dibujos, bordados y poemas.

Todos hemos conocido tontos de pueblo simpáticos, alucinados inofensivos que han sido, tal vez, poetas a su manera, artistas sin sospecharlo y que, desposeídos de todo medio para expresarse y para conocer lo que es la creación, engendraron una neurosis nutrida de la ignorada pulsión creadora. ¡Benditos sean éstos que se salvaron! Entre la saturación de tanto arte intelectualizado e intencionado, la singularidad incontaminada nos recuerda la primordial función gratuita del arte puro.

FRANZ SCHUBERT

EL SIGNIFICADO DE UNA MUSICA

Por Carlos GOMEZ AMAT

La anécdota es muy sabida, pero ahora resulta necesario recordarla. El día 29 de marzo de 1827 Franz Schubert siguió, con un cirio encendido en la mano, el multitudinario entierro de Beethoven. A la vuelta del cementerio, con dos de aquellos amigos que daban alegría a su vida, se detuvo a tomar una copa. El brindis fue sencillo y realmente sentido. «Por el que acabamos de enterrar», dijo. Y luego añadió: «Por el primero que le siga». Poco más de año y medio después fue él mismo, Franz Schubert, quien siguió a su admirado Beethoven. En su delirio último repetía el nombre del ídolo musical, aquel a quien admiró de corazón sin por ello imitarle nunca. Según su último y más ferviente deseo, fue enterrado a su lado, en un viejo cementerio, hoy desaparecido. Murió Schubert el 19 de noviembre de 1828.

Es también un hecho conocido y repetido que Beethoven, en su lecho de muerte, se distrajo de sus dolores durante horas leyendo algunos lieder de Schubert. Fue entonces cuando descubrió en aquellas páginas la «chispa divina». Es decir, esa superior inspiración a la que llamamos genio, y que Beethoven conocía bien porque siempre la llevó en el interior de su espíritu.

Sobre la figura y la obra de Schubert se ha escrito mucho. Su extraordinaria producción musical en los géneros más diversos —extraordinaria por calidad y por cantidad, ya que representa el trabajo de unos quince años solamente— se escucha de forma suficiente, aunque se esté muy lejos de conocerla toda. Schubert está situado en su puesto glorioso de la historia de la música, pero no podemos decir que se le conoce bien ni que se comprende, de verdad, el significado de su obra.

Ciertas corrientes de fácil literatura y de cine sentimental han sido la causa de que Franz Schubert, el gran vienés, aparezca alguna vez ante el público como un bondadoso fabricante de dulces melodías, que nacían sin trabajo de su corazón y de su cerebro. Nada hay más lejos de la realidad. Hombre humilde y modesto, Schubert se dio, sin embargo, perfecta cuenta de su propia importancia como músico, a pesar de que, en el mismo año de su muerte, cuando contaba 31, se disponía a ponerse a estudiar «en serio» el contrapunto con Sechter —teórico no mucho mayor que él, maestro de Bruckner años después— a raíz de la impresión causada por las monumentales partituras de Haendel. En cierta ocasión dijo a uno de sus amigos que el Estado austriaco debería ocuparse de su manutención, para que él pudiera dedicarse a componer sin preocupaciones económicas, continuas preocupaciones que, pese a todo, no pudieron agriar su buen carácter ni cortar su fecundidad. Maestro de escuela a su pesar durante tres años, por deseo paterno y también por librarse del servicio militar, confesaba ingenuamente que se ponía a escribir música durante las clases y que, cuando los chiquillos le molestaban demasiado, no tenía más remedio que darles algún coscorrón.

Vemos, pues, a un hombre nacido para la música que se dedicó a ella en alma y vida, sin recibir casi nada a cambio.

Otro se hubiera desanimado, o hubiera buscado con mayor interés algún medio para subsistir. Schubert se conformaba con muy poco, casi sólo con el papel pautado que le fabrican con una regla sus amigos pintores, y aun cuando pudo vislumbrar alguna salida más prometedora, como durante su estancia en el palacio de Esterhaz, echaba de menos su vida en Viena —vida pobre y alegre— y a aquellos amigos que lo dedicaban cariñosos apodos, referidos a su figura rechoncha o a su notable capacidad para el consumo de bebidas alcohólicas, sin efectos aparentes. Acabamos de ver que Schubert no echaba de menos la protección o el mecenazgo de algún noble, siempre teñidos de cierta servidumbre, sin la obligación, por parte de Estado, de suministrar adecuados medios de vida a los artistas, que no son ningún lujo, sino una necesidad social. Son conocidas las molestias que causaron a Beethoven sus relaciones con ciertos protectores, que herían su orgullo y tampoco le sacaban de apuros. Beethoven, a pesar de todo, pudo permitirse una dignidad profesional fundada en el valor de su obra. Quizá Schubert hubiera logrado algo parecido, porque su vida se rompió en un gran momento de profundidad, que probablemente le habría hecho salir de su semianonimato.

Durante una vida corta, que se desarrolla con dificultades, sin más que algunos meses de relativa felicidad; conociendo bien la estrechez económica, los desengaños, la enfermedad, la insatisfacción artística y hasta el hambre, Schubert es, junto a Beethoven —y a Weber en lo que se refiere al teatro musical—, el creador del romanticismo en el arte sonoro y el inventor de algunos de sus aspectos más importantes. Sentía el joven músico una admiración casi idolátrica por Beethoven, pero su personalidad era tan fuerte, su genio tan claro, que le permitieron sustraerse casi totalmente a la influencia directa del maestro. De esta forma produjo, en los más diversos géneros, obras de originalísimo sello en las que se parte, como en el caso del mismo Beethoven, del mundo que representan Haydn y Mozart, pero que llegan a metas distintas y absolutamente personales.

Todavía existen por ahí comentaristas de miope visión histórica, que se refieren a «los románticos: Schubert, Schumann, Chopin» o que aseguran que «Schubert recogió la antorcha del sintonismo de manos de Beethoven». Todo esto produce una tremenda confusión que resulta facilísimo aclarar. El sintonismo schubertiano es paralelo, no sucesor del de Beethoven. Por otra parte, bien poco habría durado la antorcha encendida si fuese de esa manera.

En cuanto a esas fáciles listas de románticos, digamos otra vez —pensando lo que esto significa— que Schubert muere un año después que Beethoven. En aquella fecha Mendelssohn tiene diecinueve años; Chopin y Schumann, dieciocho; Liszt, diecisiete; Wagner y Verdi, quince. La rutinaria costumbre nos hace unir, bajo el signo de lo romántico, a Weber —desaparecido en 1826— y Schubert, con todos estos músicos que, cuando ellos murieron, empezaban a vivir, aunque en algún caso, como el del prodigioso Mendelssohn, la extrema juventud hubiera señalado ya un principio de madurez creadora.



FRANZ SCHUBERT.



FRANZ SCHUBERT.

Un simple examen de las fechas nos hace pensar en la grandeza de un artista como Schubert, dominador de los géneros sinfónico y de cámara, primer explorador de unos caminos sonoros que años después habían de recorrer gloriosamente Schumann y Brahms, además de otros muchos artistas de menor importancia, y sobre todo, el padre de nuevos estilos para la voz y el piano. Con Schubert nace, en su auténtico valor, el lied, la canción de cámara en la que la música se une con la poesía de tal manera que notas y palabras forman un todo indisoluble. Nadie hasta Schubert había sido capaz de tal empresa. Schumann dijo que, si Schubert hubiera vivido, habría puesto música a toda la poesía alemana. Junto a las de Schubert, las canciones de Beethoven resultan grises. La pequeña forma para piano, clave del romanticismo, tiene también en Schubert su secreto.

Es fácil ver al piano, solo o colaborando con la voz humana, como una especie de personaje central en el romanticismo musical. A los secos instrumentos de Cristofori o Silbermann—estos últimos los llegó a conocer el viejo Bach—sucede el pianoforte ya evolucionado, al que Mozart, con su técnica clavicembalística, no podía sacar todavía todos sus efectos expresivos. Clementi en la firme teoría y Beethoven en la práctica genial dan al piano el espaldarazo definitivo. Pero Beethoven, que además convierte al piano en el compañero inseparable del compositor, está fielmente escoltado en este aspecto por los más jóvenes Weber y Schubert.

Hay una correspondencia histórica entre los perfeccionamientos técnicos y la estética de los estilos. La gran música barroca no hubiera sido posible si el entonces joven violinista, y los músicos del barroco son los artifices de la técnica violinística. Beethoven, con el piano, abre las puertas al romanticismo, y se debe señalar que encuentra antes su gran impulso interior en el piano que en la orquesta. Schubert, que encuentra al piano ya domado por Beethoven, enriquece la sonata y es capaz de inventar formas nuevas y fecundas. Poco falta, en ese momento, para que los románticos de la plenitud exijan la perfección mecánica del piano para sus logros estéticos. Si consideramos también a la orquesta como un gran instrumento, y al director como su guía material y espiritual,

podemos pensar que, sin el perfeccionamiento de la técnica directorial en el final del siglo XIX y el principio del XX, la música de nuestro tiempo hubiera sido distinta.

Los sueños románticos—quitemos a esta expresión toda posible cursilería—se expresan, no en una línea simple, sino en el entramado de las voces y en la novedad armónica. Por eso el compositor romántico pone sus manos sobre el teclado, que también entonces adquiere un valor a veces menospreciado con demasiada ligereza: el virtuosismo. La esplendorosa explosión de Liszt, la novedad vigorosa de Chopin, la sorprendente creatividad de Schumann, son cosas que ahora vemos imposibles sin el precedente de Schubert.

El romanticismo es un movimiento espiritual general, que afecta a todas las artes y se extiende hasta las costumbres. Durante años se le considera como algo sólo propio de cierta juventud exaltada y extravagante. Algunos de los artistas inmersos en el romanticismo negaban esa condición, pues «romántico», en los primeros tiempos, era un apelativo medio desdeñoso, que aplicaban las gentes serias y equilibradas a los que, según ellos, no lo eran. Pronto habría de imponer el romanticismo su impulso, su aire renovador y su expresión vital. El romanticismo musical, artístico, literario, y hasta el romanticismo en su expresión cotidiana, tienen una de sus primeras manifestaciones en las reuniones vienesas de Schubert y sus buenos amigos, reuniones en las que se hacía continuamente música, y que recibieron el nombre de «schubertiadas». Resulta maravilloso comprobar lo que significaron aquellas íntimas tertulias en la historia de nuestro arte. Y sin ejercer de filósofos de la historia, de aquellos que «profetizan lo pasado» no podemos sustraernos a la idea de lo que hubiera sido un Schubert vivo y activo durante treinta o cuarenta años. Con mucha razón y mayor dolor, uno de los poetas amigos de Schubert hizo escribir sobre su tumba: «La muerte ha enterrado aquí un gran tesoro y esperanzas más grandes todavía.»

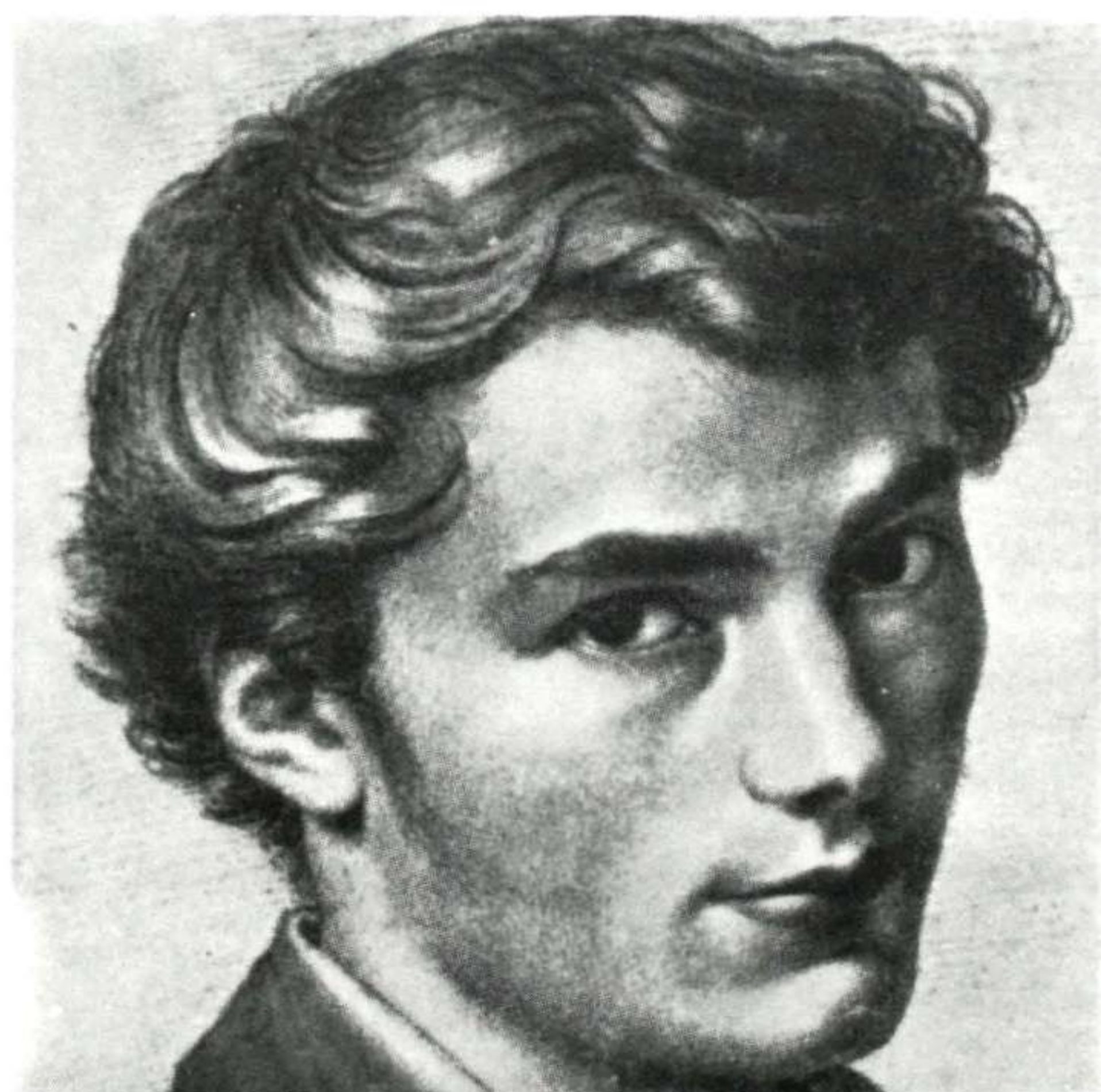
Aunque había sido un buen músico, reconocido por sus maestros, desde la infancia; aunque había estudiado con profesores prestigiosos, como Salieri, Schubert, como es sabido, no tuvo suerte en lo que concierne a su contacto con



FRANZ SCHUBERT.

el público, que fue mínimo y muy espaciado. Hasta los veintiún años no escuchó una obra suya en un concierto. Luego, sólo conoció algún mediano éxito aislado. Fueron también sus amigos los que le ayudaron, editando algunos de sus lieder, como «El rey de los alisos» o «Margarita en la rueda», geniales realizaciones sobre el texto de Goethe, que el severo consejero musical del poeta, Zelter, no consideró importantes. El ambiente de camaradería con poetas, pintores y músicos —entre los que algunos llegaron a ser famosos— fue lo que dió a Schubert siempre fuerzas para continuar. El cantante Volg reanudó su carrera sólo por el entusiasmo que le producían las canciones de su amigo. Pero casi nada parecía salir de este círculo familiar. Las grandes obras de Schubert vieron la luz años después de su desaparición, y resulta curioso que alguna de ellas, como la gran «Sinfonía en Do mayor», producto del muy activo último año de su vida, tropezase con dificultades para su difusión, a pesar del esfuerzo de Schumann y el trabajo de Mendelssohn. Lo más amargo es pensar que todavía no conocemos bien el gran catálogo de Schubert, por la rutina de los intérpretes. Y todo Schubert es valioso. Cuando de un compositor que ha tenido en vida la publicidad suficiente, como Beethoven o Chopin, se olvidan algunas obras, es probablemente porque son peores que las más conocidas. Sin embargo, en el caso de Schubert, que muchas veces escribía sus páginas para guardarlas en un cajón, ha habido maravillas descubiertas mucho tiempo después de su desaparición. Cuando escuchamos algo de lo menos frecuentado de Schubert, como las composiciones corales o las de piano a cuatro manos, el asombro se renueva ante un caudal inmenso de ideas.

En estas mismas páginas («Bellas Artes 77», n.º 57) hemos estudiado las causas del retraso del conocimiento de Beethoven en España, retraso que se refiere a toda la gran música sinfónica y que, por supuesto, también afecta a la obra de Schubert. Cuando Blanco Prieto publica en Barcelona los «Músicos célebres» de Félix Clement, en 1884, no traduce la biografía de Schubert, seguramente porque le consideraba poco importante. En cambio están las de personajes hoy olvidados en su aspecto creativo, como son Thalberg o Antón Rubinstein. En 1886, y también en Barcelona, publica Arteaga



FRANZ SCHUBERT.

y Pereira su voluminoso libro «Celebidades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música», calificado en la portada como «obra de suma utilidad para artistas y profanos, recopilada con esmero». Aquí sí figura Francisco Schubert, pero es porque en realidad se trata de una curiosísima obra exhaustiva, en la que hay cientos de nombres de los que no se acordarán ni sus descendientes.

En cuanto a la interpretación, en los primeros diez años de la Sociedad de Cuartetos fundada en 1863 por el gran Jesús de Monasterio, no aparece Schubert para nada. Téngase en cuenta que en aquella admirable Sociedad ya se rendía culto a Mendelssohn. En la Sociedad de Conciertos, creada por Barbieri en 1866, Schubert no está representado en los primeros años más que por dos obras menores, la «Obertura en estilo italiano» y la de «Rosamunda», presentadas respectivamente en marzo y abril de 1870, y repetidas ambas a petición del público.

En el prólogo a una memoria de los quince primeros años de la Sociedad Filarmónica de Madrid, fundada en 1901 por entusiastas aficionados, Félix Arteta y los farmacéuticos Borrell, conocidos, a causa de su wagnerismo, como «los boticarios de Nürenberg» se lee: «Pocos lapsos de tiempo habrá habido de menos movimiento musical que el de los últimos años del pasado siglo. El Cuarteto Monasterio, de gratisimo recuerdo y de historia honrosa, acababa de desaparecer; tres jóvenes e ilustres artistas, Tragó, Arbós y Rubio, trataron en vano de reemplazarlo con carácter permanente en el antiguo salón Romero, estrellándose contra la indiferencia del público y tropezando con el prejuicio, casi unánime, de considerar como incomprensibles todas las obras que no se ajustasen al patrón corriente de las de Haydn, Mozart, Mendelssohn y primera época de Beethoven. Schumann, Brahms, el mismo Schubert y todos los modernos, sin excepción, eran calificados de insoportables por el público y por la crítica...» Aquella benemérita Sociedad, creada como una cooperativa de consumo y en cuyos primeros tiempos se prohibió la entrada a la crítica musical —su único defecto fue la poca atención a la música española—, se encargó de cambiar totalmente el panorama. Los lieder de Schubert se interpretan con abundancia, y lo mismo su música para piano

o de cámara. Desde entonces, Schubert sigue, como todos, los avatares de la música en nuestro país que ahora, por ejemplo, es bastante rica en lo sinfónico, pero paupérrima en lo camerístico y en los solistas.

La Orquesta Sinfónica de Madrid, fundada en 1904, hace figurar a Schubert en sus programas, aunque con pocas obras. La reina, desde luego, es la «Sinfonía incompleta», que se incluye en los primeros «Conciertos populares» del Círculo de Bellas Artes celebrados en el Circo Price, y confiados a la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Tomás Bretón, a la que sucedería la flamante Filarmónica de Pérez Casas. Esta ofrece también en sus programas la «Sinfonía en Do mayor», que hoy lleva el número 9.

Debemos aún recordar a Pablo Sarasate, el violinista que algunas veces ha sido estúpidamente considerado como un virtuoso lleno de vanidad, y que, en el Madrid de 1883, se reunía en uno de aquellos «Saraos de Sarasate a sus íntimos amigos» para tocar, con un grupo de compañeros españoles, obras de Schubert, Schumann y Brahms, que entonces era un compositor vivo y discutido. Tenemos a la vista el programa de mano que, como todos los de las fiestas en que Sarasate rendía culto a la música de cámara, es una auténtica obra de arte.

El mejor homenaje que puede rendirse a un compositor es el de escuchar sus obras. Hoy echamos de menos una mayor presencia de Schubert en nuestros conciertos.



ZAJ: LA IMAGINACION A LA MUSICA

Por Mary Carmen DE CELIS

En 1956 Juan Hidalgo, que había llegado a Italia para ampliar estudios de Composición, conoce a Walter Marchetti en las clases de Bruno Maderna. Interesados ambos en hacer un tipo de actividades que no fuesen las tradicionales con instrumentos y sonidos, comienzan a trabajar juntos. Su relación con David Tudor (1) y John Cage (2) les anima a seguir por este camino para crear una música donde se utilicen, además de sonidos, objetos concretos, referencias visuales, gestos, movimientos, etc. Estas experiencias ya son ZAJ, pero ellos las llaman PRE-ZAJ (3) porque el nombre «ZAJ» no surge hasta su llegada a Madrid en 1964; al encontrarse con que iban a desarrollar aquí una serie de actividades deciden, en primer lugar, buscarse un nombre. Barajando monosílabos sale ZAJ, que no es un sonido onomatopéyico claro, no quiere decir nada (4), aunque la z y la j son letras muy castellanas y la a es una vocal latina por excelencia.

Las actuaciones de ZAJ en España son muy intensas desde 1964 hasta 1973 (5), año en que, tras una *tournee* de dos meses y medio por Estados Unidos, Hidalgo y Marchetti deciden regresar a Italia. La situación político-social española de la década de los sesenta no influye excesivamente en la línea seguida por ZAJ. Lo que sucede es que dicha situación determina el que en las actuaciones se aborden ciertos aspectos relacionados con la moral, el sexo, la religión, el poder, pero de un modo sutil, nada panfletario. ZAJ no es una reacción contra el franquismo, aunque sus actos tampoco son gratuitos; en ellos se hacen unas reflexiones sobre ciertos puntos que les parecen importantes y que determinan la vida social española de aquel momento.

En un principio si es posible hacer todo esto, sobre todo en el recinto de la Ciudad Universitaria (en colegios mayores, escuelas especiales, facultades) porque existía entonces un régimen que permitía organizar cualquier tipo de acto sin problemas de censura o de policía. Pero a medida que se acercan los años setenta cada vez se complica más la situación por las revueltas universitarias, lo que trae consigo que los cuerpos de policía armada ocupen casi permanentemente el *campus* y que se prohíban los actos culturales sin previo permiso (6). Por otra parte surgen dificultades durante un concierto en el teatro Beatriz, lo que ocasiona la suspensión de los restantes que tenían programados y la prohibición de actuar en teatros de cámara y ensayo (7). Además de actuaciones en la zona universitaria, en teatros y en galerías de arte, ZAJ hace conciertos en la calle (8) y edita libros (9).

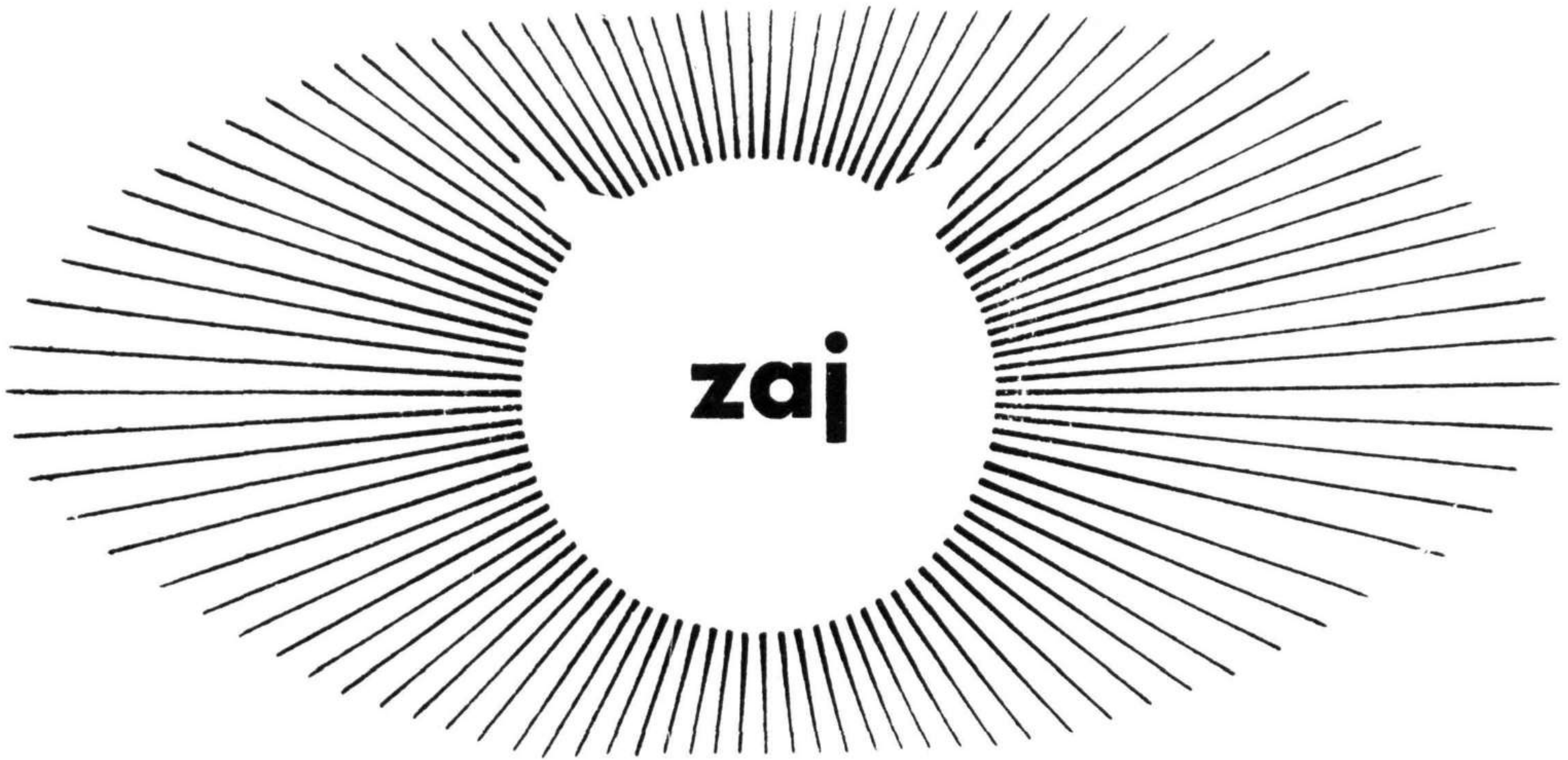
La música para ZAJ, al no emplearse exclusivamente sonidos, es una acción más, dentro de un desarrollo de acciones o de objetos en un espacio y en un tiempo. Les interesa fomentar la creatividad en el público. Sus experiencias son polisimbólicas (hay simbolismos, pero no cerrados) y abiertas para que la interpretación final se dé en cada uno de los individuos presentes en el concierto según su cultura, su educación, sus inhibiciones, etc.; la obra queda realizada en cada una de estas personas del modo en que en ese momento la puedan realizar. Siempre se han negado a presentarse o a ser presentados antes de la actuación para no crear una influencia que impida al público ser libre y manifestarse. No buscan investigar las reacciones de la gente, ni provocar, ni crear una situación de psicodrama, aunque esta situación se dé

en ocasiones. No obligan a una participación directa o indirecta; para ellos es tan interesante la participación como la no participación. Su actitud es de no violencia. Indudablemente esta falta de violencia puede llevar a una reacción, a que ciertas personas se sientan violentadas, pero el clima que se intenta crear es de libertad total, para que cada uno pueda hacer lo que quiera: quedarse, irse, reír, aplaudir, estar de acuerdo o no estarlo.

Si bien es cierto que ZAJ tiene conexiones con Dadá, el futurismo italiano y la primera época de Fluxus (10), del fenómeno que realmente se sienten más cerca es del budismo Zen, de un arte directo, basado en acciones comprensibles que sean capaces de mover los resquicios que llevamos dentro. ZAJ, que además de divertir persigue un fin didáctico, no ha sido nunca una sobreestructura de la vida cotidiana, sino una manifestación más de las muchas que suceden a diario. Desde el principio revalorizan materiales pobres, acciones simples, objetos vulgares, cosas que la gente hace normalmente (comer, beber, lavarse...) Con esto pretenden, como otros artistas occidentales, una fusión con el pensamiento oriental, sobre todo de Japón. No les interesa, por tanto, el concepto burgués de «arte»; consideran sus manifestaciones como una experiencia vital más, no como Arte.

El entorno y los mecanismos de ZAJ contienen muchos elementos anarquistas, tanto por la incidencia en ellos de lo anárquico y paradójico de Zen como por una experiencia política anárquica. Como para poder hacer ZAJ hay que comportarse en la vida cotidiana también como ZAJ, el sentimiento de anarquía lo viven tanto a nivel individual como en grupo. Pero del mismo modo que ZAJ no surge como reacción al régimen franquista, aunque ese régimen determina que den importancia a ciertas cosas, el anarquismo no es una idea que les haya influido de tal manera que para demostrarlo hayan hecho ZAJ. No han sido anarquistas antes para hacer ZAJ después. En todo caso, ZAJ les habría llevado a una concepción anárquica de la vida, de las experiencias vitales.

Actualmente ZAJ trabaja más a un nivel internacional y sus actuaciones ya no son promovidas por ellos. Aunque siguen haciendo conciertos digamos «históricos» en aquellos lugares donde todavía no los han realizado, han ido evolucionando, a partir del 70, hacia otro tipo de experiencias: las *performances* o las concretamente musicales para el disco (11): se trata de músicas escritas especialmente para el disco, medio en el que, dado el desarrollo técnico, la posibilidad de ir grabando pista por pista, una sola persona, con uno o muy pocos instrumentos, es capaz de crear una obra muy compleja. Marchetti reside en Milán. Hidalgo vive en Madrid y lo que más le interesa en este momento es componer obras musicales que estén al alcance de personas que no necesariamente tengan una especialización, unos conocimientos técnicos. Por ejemplo, de *Tamarán*, aunque está hecha para sonidos armónicos de un piano de cola, cualquiera puede hacer una interpretación válida después de media hora de explicaciones. En *Rrose Sélavy* se utilizan sólo cinco sonidos (do, re, mi, fa, sol), que no están escritos sobre el pentagrama con notas, sino con los números que corresponden a cada dedo, por lo que también es fácil su interpretación.

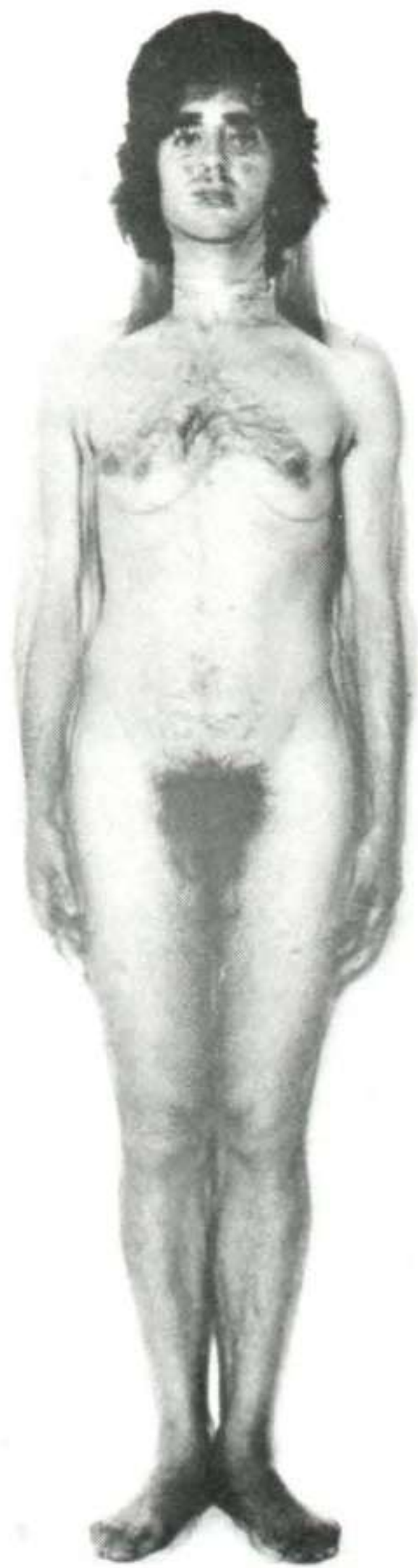


TARJETA ZAJ.

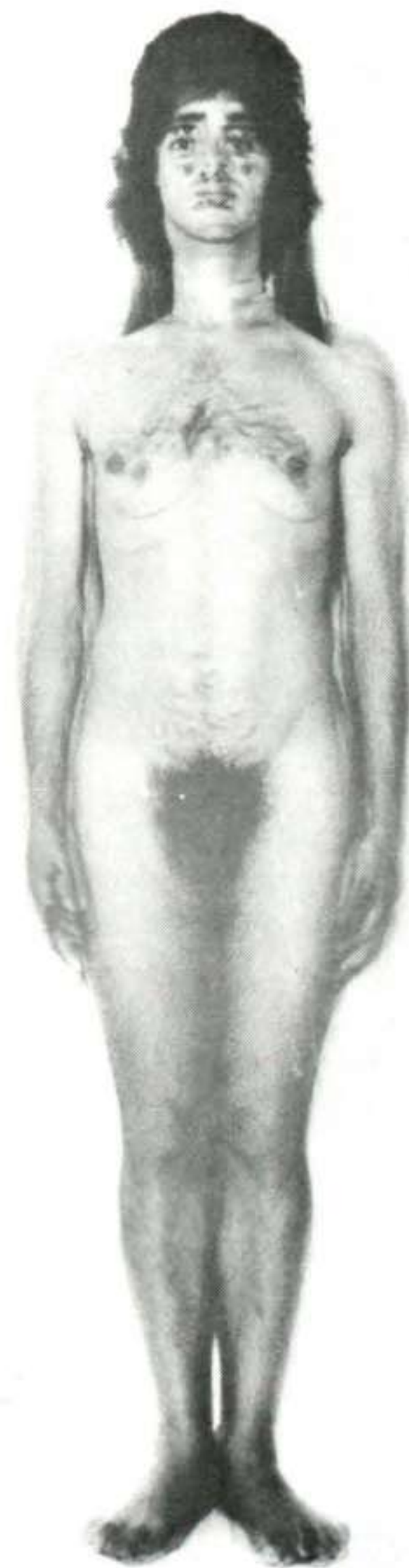
- (1) Entonces era el pianista más importante de música contemporánea.
- (2) Se encuentran por primera vez en Darmstadt en 1958. Hidalgo mantiene un contacto diario con él durante los meses que Cage pasa en Milán invitado por la Radio para hacer un trabajo en el estudio de fonología.
- (3) PRE-ZAJ son también los conciertos de música experimental que realizaron en Barcelona dentro de *Música abierta*, grupo que en un principio coordinó Hidalgo y, posteriormente, Mestres.
- (4) Cuando les preguntan qué es ZAJ siempre contestan: «zeta, a, jota».
- (5) En estos años se les une Esther Ferrer. Esporádicamente colaboran Ramón Barce, Miguel Angel Coria; etc.
- (6) A partir de este momento todas las actuaciones ZAJ tienen que pasar la barrera de los trámites y el grupo se encuentra más coaccionado. Quizás la única excepción son los Encuentros de Pamplona, de 1972, en los que Juan Huarte y toda la organización asumen la responsabilidad, ante los representantes gubernamentales, frente a censura, orden público, etc. Los permisos se dan globalmente, no a nivel individual. Hay vigilancia, pero sin intervenciones directas.
- (7) Camilo Alonso Vega era ministro de la Gobernación.
- (8) Se hizo uno por calles y plazas de Madrid. Se pretendía que participaran no sólo los que conocían las realizaciones ZAJ, sino cualquier persona con la que se encontraran casualmente.
- (9) *Viaje a Argel* y *De Juan Hidalgo*, de Hidalgo; *Arpocrate seducto sul loto*, de Walter Marchetti; *La caída del avión en el terreno baldío* y *La política*, de José Luis Castillejo. Hidalgo y Marchetti han hecho un libro más cada uno, que publicará un coleccionista italiano. ZAJ utiliza diversos tipos de lenguaje; no trabaja con un medio, sino con una multimedia: sus acciones pueden provenir del teatro, de la música, de la pintura, etc.
- (10) ZAJ participó en el un tanto caótico Festival Fluxus de Wiesbaden, en 1962. Fluxus era entonces un fenómeno europeo, pero después se trasladó a Estados Unidos y cambió de sentido: dentro de un humor americano ha explotado el juego gratuito, abstracto, revulsivo.
- (11) Desde 1974 Hidalgo y Marchetti son asesores musicales de CRAMPS RECORDS, de las colecciones dedicadas a la música contemporánea no convencional. Marchetti, ingeniero de sonido, es también asesor técnico. Hidalgo ha publicado: *Tamarán*, serie «nova musicha», n.º 2 (CRSLP 6102); *Rrose Sélavy*, serie «nova musicha», n.º 13 (CRSLP 6113). Marchetti ha editado: *La caccia*, serie «nova musicha», n.º 4 (CRSLP 6104); *In terram utopicam*, serie «nova musicha», n.º 15 (CRSLP 6115).

zai

JUAN HIDALGO WALTER MARCHETTI ESTHER FERRER



Biozaj apollineo



Biozaj dionisiaco

**“SEGRETO A SQUARCIAGOLA” (PERFORMANCE)
FOTOGRAFIE, AMBIENTI E ALTRE COSE**

MERCOLEDI 19 OTTOBRE

E

GIOVEDI 20 OTTOBRE 1977 ORE 21.00

OUT OFF

Viale Monte Santo 8 Milano

VIDA MUSICAL EN MADRID

ORQUESTA NACIONAL

Lo más importante que ha sucedido con la Orquesta Nacional de España es el anunciado relevo de dirección. Rafael Frühbeck de Burgos será sustituido en el próximo septiembre por Antonio Ros Marbá, actual titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Mucho revuelo se ha levantado alrededor de esa decisión. Al final, todo el mundo parece estar de acuerdo en que el cargo no es vitalicio y en que la elección está bien hecha. Quizá no sea tan importante el director —cuando, como en este caso, la alta calidad está reconocida— como el propio trabajo de la orquesta, la mayor atención a la música española de todos los tiempos haciendo real y vivo un repertorio que es perfectamente posible y también que la orquesta sea más nacional y menos madrileña.

De la temporada de la O. N. destacamos la presentación en concierto de la ópera «Orfeo», de Gluck (noviembre), bajo la dirección de Lovro von Matačić y con tres solistas de categoría: Branka Beretovac, Ruza Baldani y Paloma Pérez Iñigo. Benito Lauret, que hace una gran labor con la Orquesta de Cámara de Asturias, dirigió Debussy y Strawinsky, colaboró con el poderoso pianista Horacio Gutiérrez en Tschai-kowsky y estrenó «Cuatro piezas para cuerda», obra premiada por la O. N. E. en el Concurso para compositores jóvenes (noviembre). Su autor, Salvador Brotons, barcelonés de 18 años, demuestra un excelente y firme oficio.

Rafael Frühbeck obtuvo un gran éxito con el oratorio «Eliás», de Mendelssohn (diciembre) y a la semana siguiente dirigió un excelente Brahms y un brillante Strawinsky. En este concierto Rafael Orozco obtuvo un triunfo personal en el «Primer concierto», de Liszt. Volvió Frühbeck en enero con zarzuela: Giménez, Chueca y Bretón. Obras maestras como «La tempranica», «La Gran Vía» y «La Dolores». Figuras principales: Isabel Penagos y Antonio Blancas. Orquesta un poco demasiado wagneriana y, en algunas mentes, de nuevo la idea de la necesidad de una orquesta con repertorio medio. Hubo recuerdo a Ataúlfo Argenta en el XX aniversario de su muerte, con el preludio de «La Revoltosa». Los otros dos conciertos del mes estuvieron a cargo de Theodor Guschlbauer en Wolf-Ferrari, con el corno inglés Angel Beriain y la «Quinta», de Bruckner y de nuevo Frühbeck con una clara «Scheherazade», Schumann con el violonchelista Henrich Schiff y el estreno de un encargo a Juan Guinjoan, titulado «Tzakol», obra de muy firme aunque libre estructura. Se trata de una música severa en el concepto, pero exuberante en las sonoridades.

ORQUESTA DE RTVE

Otro estreno, en Madrid, de Juan Guinjoan (noviembre). Título: «Ab-Origine». Buena muestra de la personalidad de este compositor, una de las más interesantes de la moderna música española. No se da muchas veces la coincidencia en las dos orquestas nacionales de un nombre español. Marcial Gols, que dirigió el estreno, presentó también un correcto Schumann y, con Carmen Vila, un buen Rachmaninoff. El mejicano Alejandro Kahan no estuvo muy afortunado en la «Cuarta», de Schumann y «Don Quijote», de Gerhard. Lo mejor de su concierto fue la presencia de Agustín León Ara, que triunfó en Prokofiev.

Jean Pierre Rampal, bajo la dirección de Odón Alonso (diciembre), tocó como él sabe hacerlo, un concierto de

Quantz y otro de Mozart. Odón Alonso comenzó con una obertura de Gluck y realizó luego una versión apasionada y bella de la «Primera», de Brahms. El argentino Pedro Ignacio Calderón, a la semana siguiente, causó excelente impresión con la «Suite intertonal», de Pahissa, uno de los músicos españoles de generaciones intermedias que se encuentran injustamente olvidados, y con estupendas versiones de Wagner y Prokofiev, más un concierto de Mozart con el joven pianista Christian Zacharias.

Enrique García Asensio dedicó, en enero, un concierto a la memoria de Argenta, con Vivaldi, el «Concierto para piano», de Dvorak, que tocó Justus Frantz, tres números de «Iberia» y la «Sinfonía en Do», de Carmelo Bernaola, una de las obras más importantes de la moderna música española. El polaco Andrei Markowski dirigió música de sus compatriotas Szymanski y Penderecki y el «Tercer concierto», de Beethoven, con el dominador pianista israelí Ilan Rogoff.

También con García Asensio, José Tordesillas puso su técnica y su saber en el estreno del «Concierto en Do menor», de José María Morales, obra de corte tradicional que obtuvo mucho éxito. El director hizo un concierto muy variado, con Rossini, Hindemith y la infrecuente «Fantasía para piano, coro y orquesta», de Beethoven, con Tordesillas, muy brioso, y el Coro, que dirige Blancafort, excelente.

SOLISTAS

En este capítulo recordamos el gran éxito público, en el ciclo IBERMUSICA del teatro de la Zarzuela, del triunfador en el Premio Reina Sofía, el jovencísimo coreano Chou-Liang-Lin, con sonatas de Mozart, Brahms y Prokofiev (noviembre). En el mismo ciclo escuchamos a Rampal con Veyron-Lacroix al clave en sonatas de Juan Sebastián Bach (diciembre). La gran pianista portuguesa María Joao Pires participó dentro de los actos organizados con motivo de unos días de «Cultura portuguesa en Madrid», en los que destacó, también, el concierto de música contemporánea dirigido por Jorge Peixinho (diciembre). Dos grandes artistas españoles en el Teatro Real: Narciso Yepes, con un impresionante lleno, según costumbre, y Bach, Weiss, Carulli, Giuliani, más una segunda parte dedicada a Sor en su II centenario. Hubo siete páginas de regalo. El segundo de estos artistas, Antonio Baciero, también en diciembre, presentando, además de las páginas de repertorio, a los olvidados Sebastián de Albero y Julián Prieto, dos de los compositores españoles que Baciero se ha ocupado en editar.

En el Real también, ya en enero, un programa Schubert por Jorge Demus. El perfecto y glorioso perfume de Viena en el 150 aniversario del inmortal compositor.

MUSICA CONTEMPORANEA

El Grupo de Percusión de Madrid, que dirige José Luis Temes, ha alcanzado un nivel internacional. Gracias a los Amigos del Teatro Real se presentaron en esta sala (noviembre), con obras de Cristóbal Halffter y Tomás Marco, más dos muy interesantes estrenos de Claudio Prieto y Gabriel Fernández Alvez. El Grupo obtuvo también un gran éxito, con curiosas obras de repertorio, en la Fundación Juan March.

Una gran labor realiza el grupo Koan dirigido, cada vez con más depurada técnica, por José Ramón Encinar. Muy bonito fue el concierto (noviembre) en el Centro Cultural de la Villa de Madrid con el estreno en España de «Le bal Masqué», de Poulenc y Ana Ricci como solista. Se interpretaron también obras de Joaquín Homs, Pablo Riviere, Luciano Berio y Strawinsky. En enero, el Koan, en acto organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en la Sala del Museo de Arte Contemporáneo, interpretó Weber, Donatoni, María Escribano, Sciarrino y Gerhard. En el mismo sitio y con la misma organización, José María Franco Gil dirigió a un conjunto instrumental y a la extraordinaria Esperanza Abad obras de Cervelló, Larrauri, Krieger, Guerrero y Berio.

De especial interés es el amplio ciclo del laboratorio de Interpretación Musical que dirige Jesús Villa Rojo en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Con formación local e instrumental variable, Villa Rojo presenta un gran panorama de música del siglo XX. En diciembre se interpretó a Guinjoán, Cano, Schiaffini, Aracil y Villa Rojo. En enero a Homs, Reixinho, Ohana y Pusseur.

La Fundación Juan March presentó el estreno en España (diciembre) de «Zurezko Olerkia» —en castellano «Poema de madera»—, de Luis de Pablo. Es un curioso e interesante planteamiento de contrastes rítmicos en el que juega papel principal la chalaparta, ancestral instrumento vasco.

MUSICA DE CAMARA

Cantar y Tañer, el grupo que mantiene en Madrid el culto a la música de cámara, presentó al Trio Concertare con obras de Telemann (noviembre) y a siete elementos del Octeto de Roma (enero), en un atractivo programa con Mozart, Brahms, Debussy y Ravel. El Noneto Checo, grupo de larga historia, se presentó en el Real (noviembre) con páginas de Jiri Jaroch, Dvorak y Beethoven.

MUSICA ANTIGUA En el Centro Cultural un breve y bello ciclo (enero) del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid que forman Carmen Rodríguez, María Aragón, Tomás Cabrera y Manuel Pérez Bermúdez. Ciclo dedicado a la polifonía del Renacimiento europeo. En la sala grande del mismo centro se presentó, también con música renacentista, la Capilla Musical

del Seminario de Estudios de Música Antigua que dirige Angel Botia.

LIED La Fundación Juan March desarrolló en noviembre y diciembre un ciclo de lieder, con artistas españoles, según plausible costumbre de la casa. María Orán en Schumann, Carmen Bustamante en Brahms, Manuel Cid en Mahler, Montserrat Alavedra en Wolf y Ana Higuera en Strauss, con los panistas Miguel Zanetti y Ana María Gorostiaga. A Schubert se le reservó para un ciclo especial en su aniversario. Se demostró de nuevo la existencia de una escuela española en la canción de concierto que parte de Lola Rodríguez Aragón.

ZARZUELA

La Compañía titular del Teatro de la Zarzuela, con acertada dirección escénica de Joaquín Deus y sobresaliente dirección musical de Manuel Moreno Buendía, presentó en noviembre «Bohemios», de Vives y «La marcha de Cádiz», de Valverde y Estellés. En diciembre «Los Gavilanes», de Guerrero. Se lucieron las voces de Josefina Meneses, Pedro Farrés, Evelio Esteve y Julián Molina y la comicidad de Rafael Castejón.

OPERA

En varias ocasiones nos hemos referido a las representaciones de la Escuela Superior de Canto que, bajo la dirección artística de Lola Rodríguez Aragón, representan una demostración de eficacia difícil de superar. Los alumnos españoles y extranjeros, a través de estos actos, no sólo se afirman en lo vocal, sino que adquieren una preciosa experiencia en lo escénico. Echábamos de menos una presentación pública de este esfuerzo. El Director General de Música, Jesús Aguirre, ha hecho posible ese deseo a través de una bien encauzada serie, bajo el título sugestivo de «Opera para la juventud», a precios asequibles. El enorme éxito de «Los cuentos de Hoffman», de Offenbach y «Las bodas de Figaro», de Mozart (enero), en el Teatro de la Zarzuela ha puesto de manifiesto no sólo el trabajo de la Escuela, sino la posibilidad de una compañía estable de ópera. Sería largo citar los nombres de tantos jóvenes cantantes con altos méritos que han recibido en esta ocasión el entusiasta aplauso de los aficionados.

Carlos GOMEZ AMAT

VIDA MUSICAL EN BARCELONA

TEMPORADA EN EL GRAN TEATRO DEL LICEO

«I due Foscari», sexta ópera de Verdi, situada entre «Ernani» y «Giovanna d'Arco», inauguró la temporada 1977-78 del Gran Teatro del Liceo. El compositor está todavía muy lejos de sus obras maestras, pero no deja de ser significativo que en la partitura de «I due Foscari» se advirtieran ya los rasgos característicos de un artista que perfeccionó sus medios de expresión, pero que se mantuvo fiel a una personalidad inconfundible. La reposición, después de un siglo de no representarse en el Liceo, significó el primer éxito del curso, siquiera la interpretación de Pedro Lavirgen nos demostrará que su estilo de canto no encaja exactamente con la línea muchas veces *belcantista* de la partitura de «Jacopo». En cambio, la soprano Rita Orlandi Malaspina ofreció una impresionante versión de la protagonista femenina, cuyo papel exige de la voz un arriesgado y difícil ejercicio. Aunque magistral-

mente escrita para el barítono, la parte de «Francesco» no es nada fácil por la constante incursión al registro agudo. En un gran momento de facultades, Vicente Sardinero la cantó con suficiencia. Hubo una buena escenografía y calidad en la dirección del maestro Molinari-Pradelli.

«Fidelio» se representó en la conmemoración del 150 aniversario de la muerte de Beethoven. La dirección de Charles Vanderzand acreditó su excelente oficio y la tendencia a destacar el sinfonismo de la partitura. No nos decepcionó la soprano Rose Wagemann, pero si el color de la voz es grato, las limitaciones en el agudo fueron evidentes, como muchos momentos de inseguridad tonal. Brillante y seguro el tenor Gerd Brenneis, aunque con calidad relativa en el timbre. Rolf Becker fue un magnífico «Rocco» y el barítono Hermann Becht dio notable relieve al papel de «Pizarro». En programa

doble se estrenaron «La scala di seta» e «Il campanello», dos deliciosas óperas cómicas de Rossini y Donizetti, respectivamente. Las representó con agilidad y buen arte un equipo de especialistas, del que sobresalió la magistral actuación de Giorgio Taddeo y la concertación del maestro Nino Verchi. Con las representaciones de «Aida» se reanudó este año la admirable iniciativa del Liceo de invitar a los niños de las escuelas barcelonesas, que han asistido asimismo a otras funciones. Liliana Molnar Talajic fue una protagonista de grandes facultades, siquiera la voz acuse un molesto *vibrato*. Fiorenza Cossotto triunfó plenamente por brillantez vocal y eficaz teatralidad, mientras Pedro Lavirgen puso entrega en una labor un poco oscurecida por el retroceso de la voz. Vasili Janulako es un buen barítono, pero con color vocal demasiado claro para «Amonasro». No gustaron los decorados de la Opera de Burdeos, pero sí la dirección segura y musical de Ottavio Ziino. Con estas representaciones, «Aida» llegaba a las cuatrocientas en el Liceo.

«La Africana», de Meyerbeer, es ópera que hoy sólo puede admitirse cuando en el reparto figuran divos de excepción. Monserrat Caballé y Plácido Domingo fueron capaces, en interpretación espléndida, de que la obra nos interesara y de que el público prodigara aplausos inacabables. «Linda di Chamounix», de Donizetti, tiene en cambio una partitura que permanece fresca y atractiva. Se gozó de una versión admirable porque en los principales papeles hubo dos grandes estilistas: Maddalena Bonifaccio y Eduardo Giménez. No puede decirse lo mismo del barítono Antonio Boyer, cuya voz interesante se usa con tosquedad. Correcto montaje escénico y lírica dirección del maestro Belardinelli. El estreno de «Guerra y Paz», de Prokofieff, era esperado con interés. Por supuesto, la narración literaria de Tolstoi ha sido condicionada a los límites normales de una ópera con lo que ello ha significado de simplificar, transformar y omitir muchos pasajes. Por otra parte, la versión que ofreció la Compañía del Teatro de la Opera de Brno es la que, abreviada, suele representarse tradicionalmente, sin que por ello hayamos dejado de admirar la belleza de una música desigual pero muy característica de Prokofieff y particularmente importante en la orquestación. La misma compañía checoslovaca interpretó el trascendental «Wozzeck», de Alban Berg. El maestro Frantisek Juilek la dirigió con especial atención a destacar el contrapuntismo orquestal y las diversas formas musicales, siendo el barítono Caban un discreto protagonista. Se trata de una compañía sin figuras sobresalientes, pero con un equilibrado conjunto.

La reposición de «Parisina d'Este», de Donizetti, significó un nuevo acontecimiento operístico. Más que por la obra, por la interpretación de Montserrat Caballé, cuyas características vocales se identifican idealmente con el estilo de bel canto ornamentado de la partitura. Fue una traducción de gran clase y, en general, unas representaciones de alto nivel porque

Dalmacio González estuvo siempre musical y Vicente Sardinero en gran línea de cantante. En esta ópera reapareció en el Liceo la soprano María Uriz, una joven cantante española con grandes posibilidades de alcanzar el triunfo internacional en méritos a una voz grande de preciosa calidad, musicalidad refinada y estilo directamente expresivo. Atención a esta artista. «La Bohème» sirvió para que una vez más José Carreras provocara entusiasmos en el público. Su canto efusivo —aunque el estilo no sea siempre ortodoxo— se impuso en representación que tuvo a Ileana Sinnone como estimable «Mimi» y a Vicente Sardinero de brillante «Marcello», con una «Musetta» grata en la voz de Cristina Carlin. Buena dirección de Giuseppe Morelli. También Eugenio Marco concertó con firmeza y sensibilidad la elegante «Adriana Lecouvreur», de Cilea, de la que fue protagonista poco refinada la soprano Antonietta Cannarile. Jaime Aragall cantó la primera representación, siendo sustituido, por enfermedad, en las restantes por Pedro Lavirgen. El éxito más claro fue para María Luisa Nave, excelente de voz.

«Lucía de Lammermoor» nos trajo nuevamente a Rosetta Pizzo, bella voz y finas maneras que triunfaron nuevamente. Lo hubiera conseguido también el tenor Umberto Grilli si la afinación fuera en su canto más segura. Enric Serra hizo un buen barítono. Terrible ópera para el tenor «I Puritani». No pudo con las exigencias de su tesitura Vittorio Terranova, en interpretación francamente mala. Milena dal Piva cantó con valentía y potente voz, mientras Gianfranco Casarini resultó inexpresivo. «Assassinio nella cattedrale» y «El giravolt de maig», de Pizetti y Toldrà respectivamente, consiguieron discretas interpretaciones a pesar de tener la primera el protagonismo de Rossi Lemeni, ya no en su mejor momento. «Tannhauser» mereció el éxito por la soprano Margarita Turner, pero no se logró en conjunto porque el tenor Karl-Walter Bohm se mostró antimusical. Muy estimable, en cambio, la batuta de Mathias Aeschenbacher. «Un ballo in maschera» puede ser la ópera ideal para Jaime Aragall. No lo fue esta vez porque el artista cantó indispuerto, pero dejó constancia de sus posibilidades. Enriqueta Tarrés y Franco Bordoni sí triunfaron en interpretaciones de mucha clase. El resumen de la temporada del Liceo ha de cerrarse con la referencia a una «Carmen» excelente en la voz interesante de Alexandrina Miltcheva. Sin embargo, el gran éxito lo obtuvo Plácido Domingo, probablemente el mejor «Don José» del momento. Debe destacarse, una vez más, la segura y brillante actuación de María Uriz en nueva demostración de su gran valía artística. Se cierra este comentario cuando todavía no se han representado las óperas: «Un rapto en el serrallo», «Tristán e Isolda», «Andrea Chenier», «Madame Butterfly» y «Werther» —ésta interpretada por Alfredo Kraus— que completan el repertorio de la temporada liceísta.

Juan ARNAU

NOTICIARIO NACIONAL

ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS

Los centros calificados «de enseñanzas artísticas», como son las Escuelas Superiores de Bellas Artes, Conservatorios Superiores de Música, Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, de Madrid; Escuela Superior de Canto, Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, Escuelas de Cerámica y Escuelas de Artes Aplicadas a la Restauración, van a proceder al nombramiento de una comisión en la que estarán representados todos los estamentos del centro, para la elaboración de

un anteproyecto de ley sobre la ordenación de enseñanzas artísticas, según se acordó en una reunión a la que asistieron el director general de Personal del Ministerio de Educación y Ciencia y los directores de la mayor parte de los centros aludidos.

A la reunión tenía prevista su asistencia el ministro de Educación, señor Cavero Lataillade, que, al no poder asistir por exigencias de su cargo, envió una nota en la que, entre

otras cosas, mostraba su confianza en la actitud de diálogo entre los presentes y el Ministerio, habida cuenta de la entidad de las reivindicaciones de los presentes en la reunión.

Las comisiones citadas, que serán elegidas por medio de votación y que podrán solicitar el asesoramiento de personas de reconocido prestigio en el terreno artístico, procederán al nombramiento de un representante. El conjunto de todos los representantes elegirá uno o dos coordinadores por sectores y formará parte de la comisión redactora del anteproyecto de ley, conjuntamente con los representantes de la Administración. Esta comisión redactora del anteproyecto podrá igualmente solicitar el asesoramiento de personas de prestigio en el campo de las artes.

MONUMENTOS NACIONALES

En Consejo de Ministros, y por reales decretos del Ministerio de Cultura, se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional el antiguo Hospital Provincial de Madrid, situado en la calle de Santa Isabel con vuelta a la plaza de Carlos V (Atocha); el palacio de Mirabel, en la ciudad cacereña de Plasencia; la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, en la plaza madrileña de San Nicolás, y el palacio de los Golfines de Arriba, en la ciudad de Cáceres.

Asimismo, se declara de utilidad pública, a efectos de expropiación forzosa, la adquisición de la casa de la calle de Peromato, 3, de Córdoba, contigua al Museo Arqueológico, para ampliación del mismo. Igualmente, se declara de utilidad pública, a efectos de expropiación forzosa, la adquisición de la llamada Casa del Gobernador, en la isla alicantina de Tabarca, propiedad de los herederos de doña Josefa Chacopino Ruso.

ARTE, NATURALEZA, PAISAJE

Informe en torno a la defensa de la naturaleza, que siendo motivo de estudio en la nueva Constitución española, ha causado ya amplios comentarios en la prensa nacional. La naturaleza y el paisaje son desde siempre entendidos como instrumentos de íntima relación con el arte y los problemas que afectan al medio natural afectan de modo vivo al arte mismo. De ahí que la preocupación por el medio ambiente y la defensa de la naturaleza vayan alcanzando mayor atención y fuerza, no sólo en España, sino al igual en el resto de los países del mundo.

En España esta preocupación se manifiesta en los partidos políticos, entidades y grupos ecologistas y en el Ministerio de Agricultura, a través de ICONA, Instituto para la Conservación de la Naturaleza.

El artículo 38 del anteproyecto de la Constitución la recoge en los siguientes términos: 1.º Todos tienen el derecho a disfrutar y el deber de preservar el medio ambiente. La ley regulará los procedimientos para el ejercicio de este derecho. 2.º Los poderes públicos velarán por la utilización racional de los recursos naturales, la conservación del paisaje y por la protección y mejora del medio ambiente. 3.º Para los atentados más graves contra el paisaje protegido y el medio ambiente se establecerán por ley sanciones penales y la obligación de reparar el daño producido.

Por otra parte, Icona ha preparado y elaborado un proyecto para este artículo en el que se dice: 1.º En beneficio de las generaciones presentes y futuras, los poderes públicos promoverán y garantizarán, mediante la adopción de las medidas adecuadas, la conservación, mejora y racional utilización del entorno natural, la fauna, la vegetación, el aire, el agua y, en particular, el suelo, por ser patrimonio no renovable de la nación. 2.º Los poderes públicos salvaguardan la conservación y promueven el enriquecimiento del legado histórico, artístico

y cultural de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, sitos en su territorio, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. 3.º Todos los españoles y residentes tienen el deber de conservar y respetar los patrimonios natural, histórico, artístico y cultural de la nación. La ley penal sancionará cualquier atentado contra estos patrimonios, con obligación, si procede, de reparar el daño producido. 4.º Los poderes públicos velarán por la existencia de condiciones de vida adecuadas con una vivienda y un medio de calidad que permita llevar una vida digna y gozar de bienestar.

La defensa y mantenimiento en su extrema pureza del medio ambiente, la naturaleza y el paisaje son, como se ve, preocupación nacional; un modo real de salvación del hombre en su vida material y sentimental. Salvar la naturaleza es, en el pensamiento de todos los españoles, salvar la más prodigiosa obra de arte que jamás haya llegado a nuestra presencia.

ARTE SAGRADO

El obispo de Cádiz-Ceuta, monseñor Antonio Durán Soto, ha publicado un decreto en el que se recogen una serie de normas para la conservación y custodia vigilada del Patrimonio Artístico-Histórico de la Iglesia en su diócesis, que también se ha visto afectada por la proliferación de robos en España. Entre las disposiciones apuntadas en el decreto del prelado gaditano figuran las siguientes:

— Confección de un inventario, puesto al día, de todas las obras de arte de las iglesias; protección de las puertas de las iglesias con cerraduras y medios de defensa eficaces; armarios cerrados y seguros en las sacristías para guardar los objetos litúrgicos, como cálices y ornamentos.

«La falta de vigilancia, sobre todo, por omitir el cumplimiento del decreto —dice el obispo— implicará abandono, incurriéndose, por tanto, en la responsabilidad sancionada por el decreto canónico e incluso por la legislación civil y concordada». Finalmente, monseñor Durán recuerda la norma taxativa que prescribe solicitar permiso expreso para cualquier enajenación de bienes eclesiásticos, sobre todo, si pertenecen al patrimonio artístico de la Iglesia, y siempre habrá de consultarse con el delegado episcopal de arte sacro.

Por su parte, y también referida la noticia al Patrimonio Histórico-Artístico de la Iglesia en España, Adelpa —Asociación de Defensa Ecológica y del Patrimonio Histórico-Artístico—, con motivo de la reunión de la Conferencia Episcopal, ha expuesto sus criterios sobre el tema, precisando que dicho patrimonio tiene un «status» jurídico-público y no privado, y que tal «status», que corresponde a inalienables intereses del pueblo español sobre ese patrimonio, debe asegurarse y mantenerse en los futuros acuerdos con la Santa Sede. También solicita que las tasas que la Iglesia cobra en concepto de entrada a sus monumentos deben encontrar un instrumento jurídico de regulación y destinarse al cuidado de ese patrimonio. Igualmente pide que el Estado, de acuerdo con la Iglesia, apresure la tarea de inventario y organización en museos diocesanos, centrales o comarcales, del patrimonio artístico eclesiástico, en especial de los bienes muebles y, dentro de ello, la orfebrería.

La nota termina exponiendo que la Administración debe abrir inmediatamente los oportunos expedientes, al objeto de clarificar las responsabilidades que pudieran derivarse de los escándalos últimamente denunciados en este campo.

* * *

El delegado diocesano de arte sacro de Osma-Soria ha manifestado su preocupación por la conservación del casi millar de iglesias desperdigadas a lo largo y ancho de la citada

diócesis. Tras afirmar que para solucionar el problema se habían creado nuevos museos diocesanos y habilitado diversas dependencias religiosas, explicó la distinción entre «pueblo» y «pueblo de Dios», ya que sólo este último es copartícipe, en determinado grado, de los deberes y derechos de la Iglesia, entre ellos, los que se relacionan con la permanencia del patrimonio artístico sagrado.

ARTE Y LEGISLACION FISCAL

La Asociación Hispania Nostra, para la defensa del patrimonio arquitectónico, ha hecho público un comunicado en que, tras mostrar su identidad con los principios de salvaguarda del patrimonio cultural surgidos del Congreso de Amsterdam y de la Conferencia de Seguridad de Helsinki, propone la incorporación a la legislación fiscal española de una serie de medidas clasificadas por esta Agrupación como urgentes.

Pide esta Asociación —federada en la Internacional Europa Nostra— que sea incluida en la Constitución una declaración sobre la importancia para nuestro país de la conservación del patrimonio natural y cultural, del que la generación presente es depositaria, con la obligación de conservar y transmitir a las futuras. Pide dotación suficiente para el Ministerio de Cultura y para los organismos dependientes de él que tengan a su cargo estos fines, así como éstos y, en general, la Administración promuevan y alienten la formación de asociaciones, fundaciones e instituciones con el mismo fin, así como la ayuda a las ya existentes. Pide, por último, que sea promulgada una legislación ordenada y coherente de protección y defensa del patrimonio, que unifique y refunda las múltiples disposiciones vigentes e incorpore la experiencia en este terreno en España y fuera de España. Asimismo, pide que la legislación fiscal se inspire en la necesidad de defensa del patrimonio, y en el doble carácter privado y público que tiene este tipo de bienes.

«En este punto —se señala— puede existir una natural prevención por parte del Ministerio de Hacienda, que hay que procurar disipar. En efecto, los bienes que por vía donativo, subvención o fundación pueden incorporarse al Estado y de sus bienes no es reducir los ingresos de éste, sino aumentarlos, abriendo una nueva vía que ni tiene la resistencia que ofrece el puro impuesto, ni reduce éste, sino que, muy al contrario, aumenta los recursos que el Estado puede manejar para estos fines.»

Para ello, Hispania Nostra sugiere conservar todas las disposiciones de protección fiscal a los bienes patrimoniales de uso público-privado, y dar el mismo trato a los donativos en metálico o en objetos de arte a museos, bibliotecas o centros culturales, igualándolos a los donativos a entidades benéfico-docentes en la legislación actual; eximir de impuestos a los objetos muebles dignos de figurar en el inventario del patrimonio; conceder trato especial —similar tal vez al de las viviendas protegidas— a las obras realizadas sobre monumentos declarados oficialmente, en su entorno, o en conjuntos histórico-artísticos.

MARIA BLANCHARD Y SANTANDER

Una reciente crónica de prensa ha informado que los restos mortales de la pintora montañesa María Blanchard no serán trasladados al Panteón de Hombres Ilustres de Santander, entre otras causas, por haberse mostrado opuesta al traslado una anciana hermana de la pintora, residente en Salamanca,

respetando de tal modo el deseo de María Blanchard de ser enterrada y para siempre en París.

El alcalde de Santander y el concejal delegado del Museo Municipal han visitado en París el cementerio de Bagneux, con el fin de comprobar por sí mismos el estado en que se encuentra la tumba de María Blanchard y ver de solucionar de alguna forma que sus restos no pasasen a una fosa común, como se había anunciado. Los representantes municipales santanderinos han verificado por sí mismos el lamentable estado en que se encuentra la sepultura, sin lápida ni inscripción alguna. Allí fueron informados de que la tumba había sido abonada en 1932, cuando murió María Blanchard, por un amigo de la pintora, por el largo plazo de cien años. Por tanto, en teoría, los restos debieran permanecer en el lugar hasta el año 2032, pero, según una ordenanza de Napoleón III, aún en vigor, si las sepulturas no son cuidadas, el contrato puede ser rescindido y el cementerio goza de capacidad legal para trasladar los restos a una fosa común.

El alcalde de Santander ha manifestado que, después de haberlo verificado personalmente en los archivos del Ayuntamiento de París y en el cementerio de Bagneux, efectivamente, en aquella tumba abandonada, sobre la que se acumula un montón de tierra, reposan los restos de María Blanchard. El alcalde ha encargado una lápida valorada en 230.000 pesetas, que será colocada en la sepultura, una vez que el Municipio santanderino apruebe este presupuesto y se busque también el apoyo económico de la Diputación Provincial. En la lápida figurará, posiblemente, una inscripción en la que se hará constar que María Blanchard nació en Santander en 1881 y que esta ciudad quiere con tal acción perpetuar su recuerdo.

Como se recordará, el Ayuntamiento santanderino, al enterarse del estado en que se hallaba la tumba, había acordado trasladar sus restos a Santander, pero, ante la oposición de su hermana y la opinión de personas que trataron a María Blanchard en París, se ha estimado más procedente que permanezcan en el cementerio de Bagneux.

MUSEO CONQUENSE DE ARTE ABSTRACTO

«No hay sistema eficaz, salvo la vigilancia permanente, que garantice la integridad de las obras de arte en los museos, y aún eso es problemático», ha declarado Pablo López de Osaba, director del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, que fue asaltado recientemente, sin daño alguno para la colección. Más de sesenta obras de gran valor estuvieron a merced de los ladrones durante varias horas, sin que ocurriesen accidentes destacables en torno a ellas. «Debieron levantar incluso con respeto los cuadros buscando la caja fuerte —añadió el director del Museo conquense—. Sólo una pintura nos encontramos en el suelo, firmada por Tapies, que dejaron intacta.»

El paso de los ladrones por la colección Zobel, que constituye el propio Museo, ha supuesto tan sólo el robo de 26.000 pesetas, un cuadro en el suelo, varios cajones abiertos, una serie de objetos abandonados en la escalera al ser descubiertos y dos frases escritas con caracteres claros y resueltos en el álbum de recortes de prensa, que indican la formación y sensibilidad de los asaltantes, que hubieran podido llevarse, sin dificultad alguna, en obras de pequeño y mediano formato, más de diez millones de pesetas.

Para Fernando Zobel, lo más grave de este robo es haber descubierto la posibilidad de que vuelva a repetirse. De momento, según se anunció, se enjearán todos los huecos exteriores y se reforzarán las entradas, mientras se estudia, incluso, un modo de vigilancia realizada por perros amaestrados. No olvidemos que el Museo de Cuenca es una de las más importantes instituciones museales, no sólo de España, sino de Europa.

NOTICIARIO EXTRANJERO

PARIS Y EL CASO BOFILL

Una reciente crónica de prensa, fechada en París, llega a nosotros referida al arquitecto Ricardo Bofill y su proyecto de mercado de «Les Halles». «Si Bofill quiere trabajar en Francia, será necesario que dibuje como un arquitecto francés y que presente sus maquetas, sus perspectivas y sus planos con claridad para que se pueda juzgar su trabajo.» Esta consideración, que parece ser fue pronunciada por un alto funcionario gubernamental, explicaría, en parte al menos, el último «caso Bofill» que conoció su desenlace estas últimas semanas y que se refiere a la reconstrucción del antiguo «vientre de París», el conocido mercado de «Les Halles» en el centro de la capital francesa.

Tras muchas oposiciones ocultas, el arquitecto catalán ha sido autorizado para realizar su proyecto de 250 viviendas sociales que bordearán el futuro jardín de este casco central parisiense. Pero el visto bueno no fue expresado sin reservas: Ricardo Bofill aún tendrá que retocar sus estudios sobre la fachada, los techos, los materiales y el color, según exigió la comisión encargada de revisar los planes que con el arquitecto catalán proyectan otros dos colegas suyos franceses, Henri Bernard y Marc Saltet.

El proyecto del edificio Bofill ha dado lugar a dificultades y reuniones repetidas, hasta el punto de que nadie estaba seguro de que las obras pudiesen empezar en este año de 1978 como estaba previsto. Con este conjunto de viviendas, Bofill ha querido realizar una vez más su estrategia arquitectural, consistente de modo general en «captar el espíritu de la ciudad, de una civilización». En este caso concreto ha tenido en cuenta el entorno de las antiguas «Halles»; el monumentalismo y la simplicidad presiden la maqueta que presentó a examen.

Pero los obstáculos, desde hace varios meses, se han sucedido sin que nadie, en ningún momento, haya podido saber por qué se frenaba el proyecto. Para unos sería cuestión de una falta de diálogo claro entre el arquitecto y los responsables de la ejecución. Un experto escribía recientemente: «Bofill se ha convertido en un monstruo sagrado y nadie se atreve a discutirlo por miedo a ser acusado de xenófobo celoso e inculto.» Los circuitos de decisión también alimentarían equívocos sobre el caso de Bofill: desde que en 1974 fue propuesto por el presidente Valéry Giscard d'Estaing, toda la escala de «pensadores» de esta zona parece estar más o menos condicionada por la leyenda que se tejó en torno a aquel flechazo entre el presidente de Francia y el arquitecto español.

DEFENSA DEL MEDIO AMBIENTE

Ecologistas de veinte países pertenecientes a sus respectivas organizaciones nacionales de «Amigos de la Tierra» se reunieron en Bruselas con el fin de coordinar sus luchas en defensa del medio ambiente y establecer contacto personal entre los militantes de esta federación, que agrupa a ecologistas de todo el mundo. A la reunión asistieron como observadores representantes de la Federación del Movimiento Ecologista español cuya estructura y fines es similar a la de las federaciones de «Amigos de la Tierra» en otros países.

Los grupos de «Amigos de la Tierra» nacieron en Francia en 1970 para luego ir constituyéndose por otros países hasta formar la organización ecologista más importante del mundo. La gran expansión del grupo francés tuvo lugar en 1974, cuando los ecologistas decidieron apoyar la candidatura a la

presidencia de René Dumont. En las elecciones municipales de 1976 llegaron a obtener una media de votos del 10 por 100, alcanzando en algunos lugares hasta el 23,4 por 100.

DE NUEVO LA ACROPOLIS

Vuelve a ser noticia la Acrópolis ateniense. Más de cincuenta arqueólogos y restauradores de distintos países se han reunido en Atenas a fin de encontrar una fórmula para conservar el Erectión, uno de los principales monumentos de la Acrópolis, amenazado por el tiempo, la meteorología y la contaminación. El ministro griego de Cultura ha manifestado ante la conferencia inaugural de la reunión que la contaminación ambiental «era un elemento que se había convertido en el peor enemigo de los monumentos».

El Erectión, templo de infinita elegancia dedicado a Atenea, Poseidón y el legendario rey de Atenas, Erecteos, se encuentra al oeste del Partenón, en la Acrópolis y data del siglo V a. C. El templo ha experimentado desperfectos durante los pasados siglos. A principios del XIX, lord Sigin, embajador de Inglaterra en el imperio turco, adquirió alguna de las cariátides y una columna jónica para el Museo Británico. Arqueólogos griegos restauraron el templo el siglo pasado, pero las barras de hierro utilizadas para sostener los bloques de mármol y las columnas causaron desperfectos en los bloques de mármol. Durante los últimos veinte años la contaminación también ha originado graves estragos en estos bloques.

Los delegados de la Conferencia señalaron la posibilidad de colocar cada estatua en una caja de cristal llena de nitrógeno, que tiene la propiedad de proteger el mármol e impedir la erosión. George Dontas, director de conservación de la zona de la Acrópolis, ha declarado que la conferencia considerará cierto número de soluciones para conservar el monumento.

«LOS DOS MUNDOS DE OMAI»

Se encuentra actualmente en el Museo de Auckland, en Polinesia, un cuenco de piedra negra maciza, de unos doscientos kilos de peso, que ha sido enviado por el Museo Nacional de Etnología de Madrid para que forme parte de la exposición «Los dos mundos de Omai», celebrada en dicha ciudad polinesia y que recoge piezas típicas de la Polinesia y de la Europa del siglo XVIII.

El cuenco sagrado de «Marae Taputapuetea» es una pieza hermosa regalada por el rey de Tahití, Pomare I, a Máximo Rodríguez, miembro de una expedición religiosa española para que le fuese entregada al rey de España, Carlos III, en 1774. Se piensa pudiera ser la pieza central de las ceremonias de la Kawa en la que todos los aldeanos se reunirían para tomar Kawa, bebida alcohólica hecha con la raíz de una planta similar a la pimienta.

La obra fue pedida por el Museo de Auckland a través de la embajada polinesia para que formara parte de la muestra que ahora se expone como conmemoración del II Centenario del viaje de Omai, un polinesio de Tahití a quien uno de los buques de la expedición del capitán Cook trajo a Europa tras finalizar el segundo viaje al Pacífico. Omai gozó de una alta popularidad dentro de la sociedad parisiense de la época, que lo consideraba como un ejemplo vivo del «buen salvaje». El capitán Cook lo volvió a llevar a Tahití en 1777, hace exactamente dos siglos.

DISCOGRAFIA

«OBERTURA FONETICA» DE RAMON BARCE. «CATALISIS» DE JORDI CERVELLO. «EL PAJARO DE COBRE» DE FRANCISCO CANO. «ALBOR» DE TOMAS MARCO. CONJUNTO INSTRUMENTAL. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. SOPRANO: ESPERANZA ABAD. EMEC. 010286/7. ESTEREO.

No es la primera vez que aparecen en esta sección los discos publicados por EMEC, Editorial de Música Española Contemporánea, que complementa la edición de las partituras con su grabación. Sólo ese hecho sería suficiente para prestar al esfuerzo la atención debida. Pero además se debe recordar que la selección de los compositores y de sus obras va siendo tan completa, que la colección será indispensable para conocer los movimientos más avanzados en el arte sonoro español.

La dirección de José María Franco Gil, artista inquieto a quien divierte y estimula lo infrecuente, es garantía de acierto en unas músicas tan difíciles como éstas, en donde la simple transmisión del mensaje compositivo es, desde el principio, un gran problema a resolver. La presencia de la cantante Esperanza Abad, que interviene en la obra «El pájaro de cobre», no necesita alabanzas, porque Esperanza Abad se ha convertido, como soprano y actriz, en una primera figura de la vanguardia europea.

Estilos muy diversos se reúnen en este disco, lo que viene a demostrar otra vez la riqueza y variedad de la creación española contemporánea.

Ramón Barce, en su «Obertura fonética», realizó una interesantísima experiencia. Seis instrumentos de viento sirven para llevar al sonido de una forma particularísima las características de un texto literario. Se debe advertir que la semántica de tal texto —el autor no nos aclara de qué palabras se trata— no interviene para nada en el proceso. Es sólo el valor fonético el que se toma en cuenta, valor fonético que, desde luego, se establece desde un punto de vista subjetivo. El músico parte, no ya del sonido de las vocales, sino de la entonación de las palabras, de las pausas y de esa línea de alturas que acompaña normalmente a un texto hablado. El oyente, como es natural, juzga la obra desde su aspecto estrictamente musical, y puede comprobar que la «Obertura fonética» se cuenta entre las obras más logradas de su autor.

Es interesante conocer los motivos de experimentación en la música contemporánea. Si Barce utiliza la fonética, Jordi Cervelló parte de la química en «Catálisis». Es bien sabido el papel que corresponde al catalizador en la interacción de los elementos químicos. El material sonoro se utiliza por Cervelló en un sentido parecido al de esos elementos en la bioquímica. El clarinete sirve de catalizador y a su alrededor se van diversificando los cambios hasta que la evolución llega al unísono, que sirve de símbolo de un fin del proceso sonoro-vital. No fue caprichosa la elaboración de esta obra, pues el compositor se fundó en datos proporcionados por un especialista en biofísica.

«El pájaro de cobre», de Francisco Cano, es obra compuesta sobre un texto, a cuyo servicio se pone la música, pero no, desde luego, en el sentido tradicional. La estructura del texto es escrupulosamente respetada y se pone verdadero empeño en su inteligibilidad. Una voz masculina o femenina —en esta ocasión la de Esperanza Abad— ejerce un libre predominio desde todos los ángulos, ya que el compositor le da libertad para seguir la línea melódica indicada o para improvisar dentro de unos límites. La voz y los instrumentos alcanzan en esta página una admirable cohesión. El poema «El pájaro de

cobre», escrito por quien firma estas líneas en 1969, precedió en poco tiempo a la obra musical, que capta el sentido —o no sentido— de los versos.

En «Albor», Tomás Marco rinde tributo a su profundo sentimiento histórico. El título —seguido de un subtítulo que recoge las últimas palabras de Arquímedes defendiendo sus figuras geométricas antes de su muerte violenta— se refiere al nuevo amanecer que supone la obra de Bela Bartok y Anton Webern. A estos gloriosos compositores, en el XXV aniversario de su muerte, se dedica «Albor» como un homenaje personal.

«SINFONIA N.º 2 EN DO MENOR» DE ANTON BRUCKNER. ORQUESTA SINFONICA DE VIENA. DIRECTOR: CARLO MARIA GIULINI. EMI-LA VOZ DE SU AMO C 065-02633 Q. ESTEREO/CUADRAFONICO.

A pesar de todo, Anton Bruckner sigue siendo entre nosotros un gran desconocido. Todas sus sinfonías figuran en nuestros catálogos discográficos —hay dos ediciones integrales y sinfonías sueltas—, y otras obras completan la difusión de su amplia labor creativa. Sin embargo, en el concierto vivo, la música de Bruckner sigue siendo dura para muchos de nuestros filarmónicos. Una nueva versión, tan excelente en concepción y sonido como esta de Carlo María Giulini, es siempre bien venida.

Esa resistencia a la música de Bruckner es causa de que algunos lo defiendan como si estuviesen descubriendo mediterráneos. Es cierto que aquí se toca poco Bruckner, pero también es verdad que en 1906, diez años después de la muerte del compositor austriaco, Felipe Pedrell le dedicaba un breve ensayo que demostraba un buen conocimiento de su vida y su obra. Si algo hay que reprochar a Pedrell es precisamente su excesivo entusiasmo, que le llevaba a seguir a ciertos comentaristas, igualando los aciertos de Bruckner a los de Brahms y considerándole como el más digno sucesor de Beethoven.

Pedrell cuenta anécdotas y rasgos característicos de Bruckner, pues es éste un personaje pintoresco, que dio siempre motivo a comentarios más o menos desdeñosos. El temido Hanslick, que le defendió al abordar Bruckner el sinfonismo en plena madurez, se revolvió luego contra él con la mayor violencia y ensañamiento, quizá porque el sencillo e ingenuo músico demostraba muy a las claras su admiración por Wagner.

Es Bruckner un músico desigual. En muchas ocasiones nos impresiona por la alta concepción de su obra, tan relacionada con lo religioso. En otras, sin embargo, su grandiosidad y su monumentalidad nos recuerdan a esos gigantones de procesión, entre cuyos ropajes se adivina la mirada del pobre infeliz que lo sustenta y los hace bailar. La ingenuidad vital de Bruckner, fronteriza con la simplicidad, hace que sus grandes edificios sonoros muestren los hilvanos y las juntas.

La «Segunda sinfonía» es obra revisada y acertada por varias manos. En esta ocasión se utiliza la edición Nowak. Es obra en la que Bruckner muestra sus grandezas y sus debilidades que, reunidas, nos le hacen entrañable y querido.

El disco lleva un muy extenso y documentado comentario de José Luis Pérez de Arteaga.

Carlos GOMEZ AMAT

ARTE DE ESPAÑA **AE**

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén; Juan Gris, de Daniel-Henry Kahnweiler; La Música en el Museo del Prado, de Federico Sopena y Antonio Gallego; Tartesos y el Carambolo, de Juan de Mata Carriazo; Los Jardines de Granada, de Francisco Prieto Moreno, Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España, de Federico Delclaux y Juan de Juni, de J. J. Martín González, son los primeros títulos de la colección **Arte de España**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Volúmenes de 30 × 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente solicitándolo al:

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO,
ARCHIVOS Y MUSEOS
MINISTERIO DE CULTURA



GREGORIO PRIETO

EXPOSICION ANTOLOGICA

MARZO-ABRIL

SALAS DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO,
ARCHIVOS Y MUSEOS