

# Bellas Artes 72





FUENCARRAL, 43  
MADRID-4

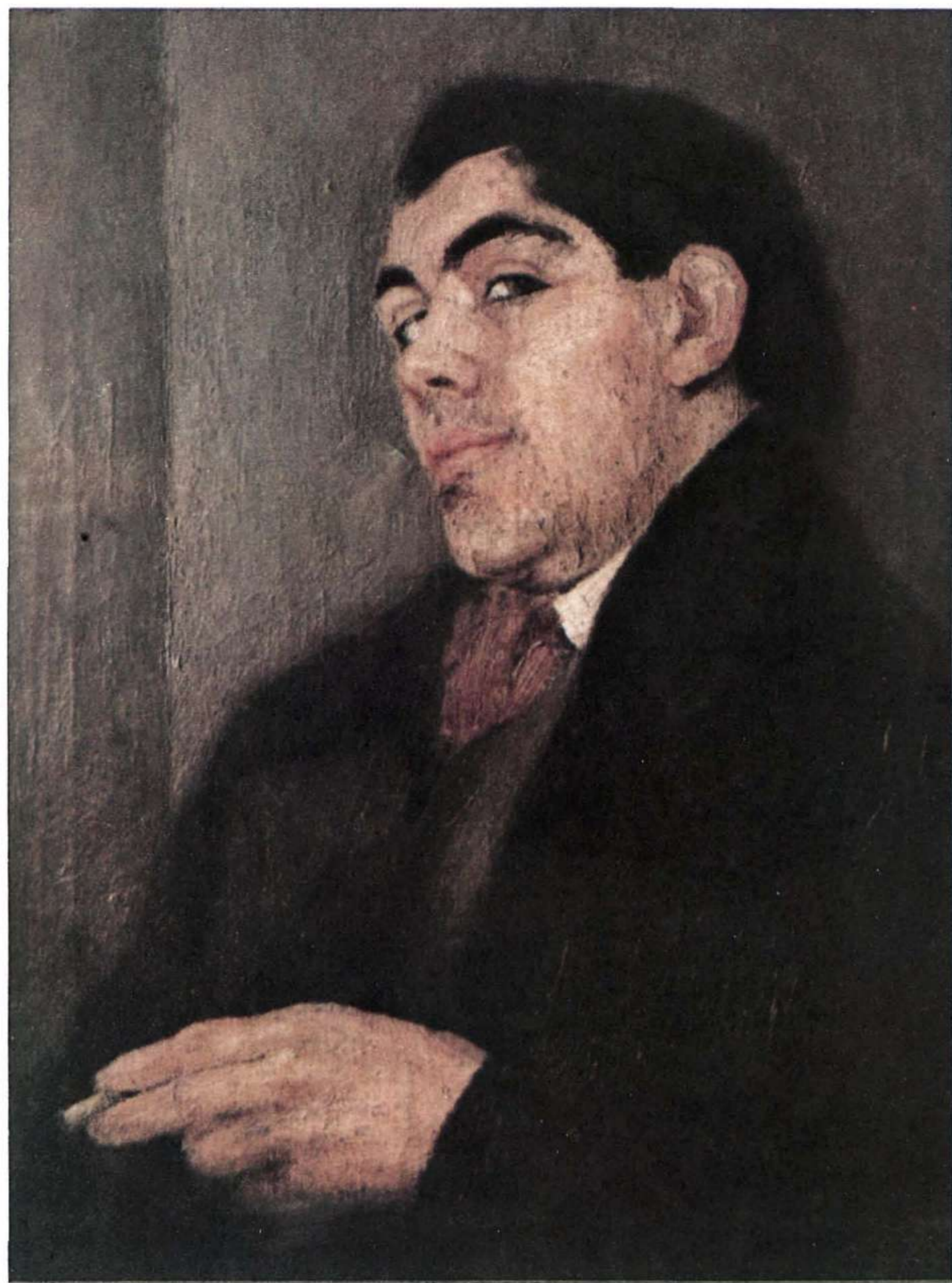
JUAN BRAVO, 33  
MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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



# JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY  
KAHNWEILER**

**Juan Gris, Vida y Pintura**, de Daniel-Henry Kahnweiler, segundo volumen de la colección **Arte de España**, es otra de las grandes figuras del arte español, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas; su obra puede ser considerada como la quintaesencia de esta corriente artística.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color y más de 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

El libro está dividido en tres partes. La parte I describe la vida de Juan Gris de manera tan gráfica y detallada que esta biografía seguirá siendo siempre fundamental para su conocimiento. En la parte II desarrolla Kahnweiler una teoría estética del arte tan extremadamente tenaz y sistemáticamente construida, que le permite no sólo interpretar la evolución artística de Gris, sino analizar también la totalidad del arte cubista. En estas consideraciones se incluyen también otros ámbitos culturales, como poesía, música, teatro y ballet. La III parte, con todos los escritos de Juan Gris entre 1919-1927, representa un testimonio importante del cubismo no sólo por el significado de estos textos, sino porque en aquella época ningún otro de los cubistas destacados solía expresar por escrito sus ideas estéticas. Así, este libro va más allá de la simple monografía de un artista, para ser documento de una de las revoluciones artísticas más importantes del siglo XX.

El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente, enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

The background features a historical painting of a conquistador on a dark horse, wearing a red cape and a feathered headdress, holding a spear. The scene is set in a rugged, mountainous landscape. In the foreground, a large, elegant snifter glass is filled with a golden-brown liquid, likely brandy, which is slightly out of focus compared to the background painting.

¿Qué vamos a contarle que Vd. no sepa?

# CARLOS I.

SOLERA ESPECIAL DE PEDRO DOMECCO

# Use las cuatro velocidades.

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



Demuestre que sabe con películas Kodak.



Kodak, Kodachrome y Ektachrome son marcas registradas.

# GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

## Tom o I EL TERRITORIO

Volumen de 23,5 × 30,5 cm., 472 páginas, ilustrado con cientos de fotografías en negro y a todo color y una cartografía excepcional, realizada expresamente para esta obra. Magnífica encuadernación estampada en oro, con sobrecubierta en color, glasofanada

Precio del volumen: 1.550 ptas.

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

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

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

### PLAN DE LA OBRA:

- Tom o II EL HOMBRE
- » III LA RIQUEZA
- » IV LAS COMARCAS

Precio de la obra completa en cuatro volúmenes: 6.200 ptas.



## ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

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

# Bellas Artes 72

AÑO III • NUMERO 15 • MAYO-JUNIO 1972

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

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

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

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

**REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION:** Amor de Dios, 2 - Teléfono 468 1759 - Madrid - 14

## ENSAYO

- 3 JOSE DE CASTRO ARINES: La arquitectura, la ciudad, el paisaje y las zonas de vacación residencial.

## NOTAS

- 7 SATURNINO ALVAREZ TURIENZO: Las interpretaciones francesas de El Escorial en el siglo XIX.  
14 CARLOS AREAN: Pintura abstracta española.  
22 JORGE VEHLIS: Xul Solar.  
25 LUIS JIMENEZ MARTOS: Sigüenza del Doncel y de la reina triste.

## POEMA

- 27 PUREZA CANELO: Homenaje a Tapies.

## ENTREVISTAS

- 28 NOTICIA DE UN PINTOR ESPAÑOL: LUIS FERNANDEZ, por María Fortunata Prieto-Barral.  
31 HORTENSIA NUÑEZ LADEVEZE, por Luis Núñez de la Barca.

## ACTUALIDAD

- 34 ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XIX, REIVINDICADO, por Joaquín de la Puente.  
39 EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias.  
42 VINDICACION ESPAÑOLA DEL CUARESMA JUAN GRIS, por Rafael Flórez.  
44 ILUNDAIN Y LOS CAMINOS DEL REALISMO, por Leopoldo Azancot.  
46 LA PINTURA DE PEDRO GONZALEZ, por Lázaro Santana.  
48 EVARISTO GUERRA, PREMIO «BLANCO Y NEGRO», por Francisco P. Asís.

## CRONICAS

- 49 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.  
51 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.

## NOTICIARIOS

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

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 61 FRANCISCO CANO.  
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Francisco Cano.  
63 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA  
67 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES  
ARTISTAS PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana Alvarez Osorio.  
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

## PORTADA

Federico de Madrazo/«La condesa de Vilches» (fragmento)/En la parte inferior, emplazamiento de este retrato en las nuevas salas del Museo del Prado, instaladas en el Casón del Buen Retiro.  
FOTOGRAFIAS: Oronoz/J. Hyde/Portillo/Museo del Prado/Jesús González/Raymar/R. Bonache/Amador/Tino.

Precio de cada número: ESPAÑA: 125 ptas. OTROS PAISES: 2 \$ USA. Suscripción (6 números): ESPAÑA: 600 ptas. OTROS PAISES: 11 \$ USA.

Hauser y Menet, S. A. - Plomo, 19. - Madrid-5 - Depósito legal: M. 14.752-1970.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO.—Profesor de Filosofía en la Universidad Pontificia de Salamanca. Director de la revista «La Ciudad de Dios».

JORGE VEHILS.—Escritor. Agregado cultural de la Embajada de Argentina.

PUREZA CANELO.—Poetisa. Premio Adonais 1970.

LEOPOLDO AZANCOT.—Escritor. Director adjunto de la revista «Indice».

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, LUIS ALBERTO MARÍN MORALES, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, H. H. STUCKENSCHMIDT, SERGIO MONTECINO, JULIO E. MIRANDA, CARLOS AREÁN, LUIS OYARZUN, FERNANDO MON, MARÍA LUISA HERRERA ESCUDERO, ANTONIO ZOIDO, MANUEL RÍOS RUIZ, JULIÁN GÁLLEGO, LUIS TRABAZO, MANUEL CONDE, JOSÉ BENJUMEA, MIGUEL QUEROL.



# LA ARQUITECTURA, LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LAS ZONAS DE VACACION RESIDENCIAL

JOSE DE CASTRO ARINES



**E**L más grave problema de la ciudad actual se llama inflación. Los dos más graves personajes de la ciudad son hoy, sin duda alguna, el sociólogo y el economista. El ideal del hombre vencido por la ciudad tiene hoy una raíz común: urbanización residencial, ciudad vacacional, hábitat «fin de semana»... El único afán de este hombre de la ciudad se cumple en un solo propósito: el de su huida a zonas de mayor cumplimiento a su descanso del cuerpo y a su placer del alma.

El problema es conocido de todos en su gravedad. La ciudad —la gran ciudad, la megalópolis, la concentración supermillonaria, cargada de atractivos y a la par colmada de quiebras— se ha hecho ya de tiempo insoportable para el hombre. Es ya cuantiosa la bibliografía destinada a explicar los defectos de las grandes ciudades de nuestra cultura de consumo y urbanistas, arquitectos, ingenieros, economistas, sociólogos, médicos, juristas, psicólogos, químicos, botánicos y tantos expertos más que en la obra de las ciudades se puedan apuntar en esta relación, son conformes en señalar cómo la gran ciudad es hoy, sin duda, el mayor y más implacable enemigo de todos nosotros.

Con sus automóviles, su tránsito enloquecedor, su aire contaminado, sus gentes alteradas, sus escenografías deslumbrantes, su airada vida, sus millares, cientos de millares, millones de gentes... Y el hombre, ganado por esta droga de la ciudad, entregado a ella, con una sola esperanza en el pensamiento: la de su escapada de la ciudad; su huida a cualquier lugar, un día, un fin de semana, unas horas al menos, que sirvan para amenguar sus quiebras incontables de hombre de ciudad, perdido en ella y sin remedio para siempre.

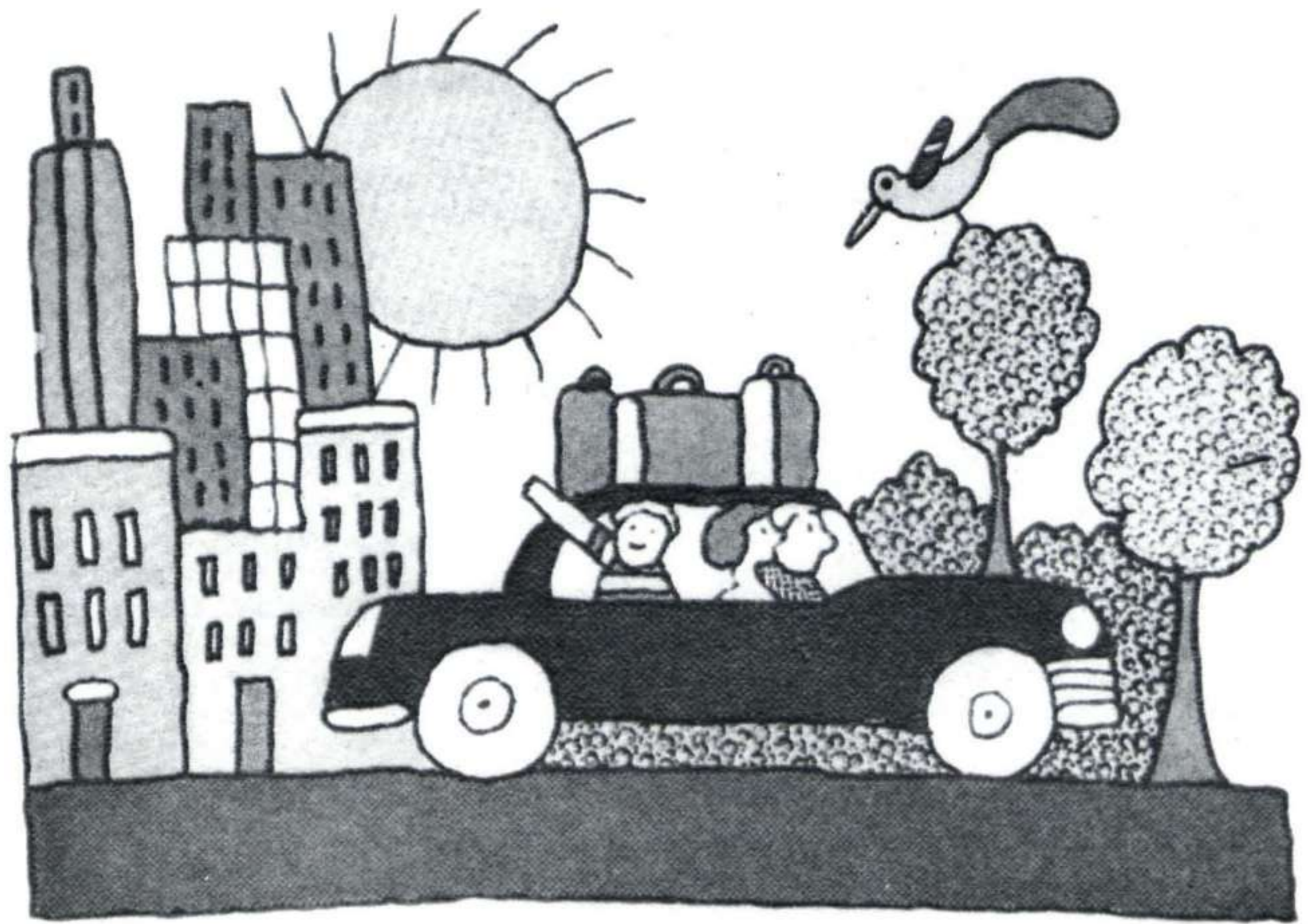
Aquí comienza la aventura de las urbanizaciones satélites; la de los complejos urbanísticos en los alrededores de estas ciudades millonarias; la de las atractivas zonas residenciales vacacionales en las áreas más o menos próximas a la ciudad: pantanos, ríos, mar, sierra, pueblos



ganados por este insólito atractivo de lugar ideal de refugio contra los males de las grandes ciudades contemporáneas. La verdad es que no hace falta una gran imaginación para conseguir convencernos de las desventajas de la gran ciudad, y de que cualquier lugar, en cuanto tiene alguno de los atractivos que faltan en las grandes ciudades —silencio, sol a discreción, aire puro, hombres tranquilos, pájaros que cantan, árboles limpios y un poco de agua más o menos decorativa— es idóneo para nuestros deseos de huida. Se ha creado toda una novísima literatura para cantar los atractivos de estas nuevas zonas «anti-ciudad», paraísos de retorno a edades idílicas, que no hubiera idealizado con más fervor la imaginación del autor de «La nueva Eloísa».

Mario Gaviria ha publicado hace algún tiempo en la revista «Ciencia Urbana» un ensayo sobre esta creativa literaria destinada a señalar las maravillas de los lugares reservados al hombre de la ciudad a través de los nuevos complejos residenciales desparramados por mil lugares del país, inventados por el ingenio de las grandes empresas constructoras: «Entre lagos, ríos, pinares, cañones, praderas: un complejo turístico a nivel europeo». «Le ofrecemos playas hermosísimas, exuberantes pinos, vegetación frondosa». «Vida donde Madrid es residencial, dentro de un inmenso parque de 80.000 metros cuadrados». «600.000 metros cuadrados fragantes, pájaros, flores, aire puro, frondoso arbolado, lago artificial». «España tiene una nueva costa: Costa de Madrid». «El bosque, donde el campo es ciudad». «Calma y tranquilidad absoluta. Los olivos, el edificio con silencio garantizado». «La casa-jardín, nuevo concepto de la vivienda, para la evasión y el descanso». «Viva todo el año de vacaciones a 27 kilómetros de Madrid»... Algo así como la explosión publicitaria de la vieja relación sensitivamente despierta del hombre y el paisaje (1).

Todo el país arde en fiestas de salvación del hombre a quien destruye rabiosamente la ciudad. Y es curioso el fenómeno de estos sucesos



causales del mal del hombre de la ciudad, puesto que quien provoca estos males al hombre es, como todos sabemos, el hombre mismo; la ciudad no es más que una entidad abstracta poblada de hombres que desean escapar de ella a causa de las quiebras ocasionadas por los mismos hombres. Es la situación de la pescadilla que se muerde la cola, apuntada en cualquier preceptiva elemental sobre la naturaleza de las ciudades y sobre la que no cabe insistir en estas apuntaciones. Puesto que la ciudad no es una entidad «de huida», con todos sus defectos, sino una entidad «de permanencia», a la que conviene atender en sus males, poniéndoles remedio en lo posible. A la ciudad no hay que huirle, sino al contrario, enfrentársele, como invención que es de nuestro ingenio, incapaz de moverse sin nuestras andaderas personales. La ciudad es una de las grandes creaciones humanas, y si algunos defectos presenta —miles de defectos, sin duda, en las ciudades millonarias en gentes— son nuestros propios defectos los que ella acusa. No cabe esconder la cabeza ante los males de la ciudad, sino que hay que atacarles firmemente de modo directo. Y después, como bien se entiende, a esperar.

Conviene tenerlo presente a la hora de considerar los aciertos y desaciertos de esta obra del escapismo de la ciudad representado —al menos en su apariencia— de modo idealmente perfecto por esta ingente arquitectura de las nuevas zonas vacacionales, de reposo, de escondite y de ocio «cum dignitate» que ha inventado el talento especulativo de las grandes empresas constructoras, apoyadas por la propia voluntad de todos nosotros, que, por huir de la ciudad, estamos en trance de caer en simas reparadoras de nuestras fatigas urbanas, ciertamente insondables. Escapando de la ciudad, el hombre ha entrado a saco, como lugar primero de invasión, en las zonas inmediatas de la ciudad, en áreas de Naturaleza, a las que este hombre llevó en buena parte las propias incomodidades de la ciudad, con sus automóviles, sus masas humanas, sus ruidos, sus gamberros, la construcción desordenada de pequeñas y grandes viviendas, de pequeñas y grandes zonas de descanso «fin de semana»; la parcelación especulativa de la tierra de monte o labor, transformada en zonas de urbanización escapista, como las tierras comunales, ambiciosamente soñadas por los municipios mediatos e inmediatos a la gran ciu-



dad, como su esperanza mejor de vida, afanosos todos, unos y otros, en hacer del campo un remedio para la ciudad y, a la vez, una pequeña imitación simiesca de la ciudad misma.

Han sido estos últimos años ideales para la proliferación «rural» de la arquitectura, que encontró en estos afanes, si no la ocasión mejor para manifestarse en todo su poder de invención, sí una satisfacción económica a límites inflacionistas. Muy difícilmente, la historia de nuestra arquitectura va a encontrar en la creativa originada por el escapismo de la ciudad, elementos que se puedan exhibir en el tiempo futuro —suponiendo que haya tiempo futuro para esta arquitectura— como ejemplares. Toda ella es arquitectura de urgencia, que no puede perder su tiempo en sueños de futuro, puesto que sus exigencias son única y dramáticamente de presente. Y todo ello se debe no sólo a un afán de huida de la ciudad, sino que este afán es también originado por razones que se nutren de la ciudad misma, pero no nacidas únicamente de sus defectos. Los hechos aquí registrados se deben, en gran parte, a que estamos asistiendo a la aparición de un nuevo tipo de hombre, a un nuevo tipo de hábitat, para un nuevo tipo de vida.

Estamos asistiendo al acto catalizador de una nueva sustancia que se llama «cultura del ocio». La arquitectura, la urbanística escapista,

la ciudad residencial, el complejo vacacional, las áreas recreativas —playa, montaña, lago, bosque— son una consecuencia de estos ocios que el hombre viene incorporando de tiempo a sus exigencias naturales de vida. Se ha creado un estado nuevo de la cuestión «ocio», capaz de provocar la aparición de todo ese complejo mundo de construcciones urbanísticas y arquitectónicas que cubren ya hoy áreas más que extensas de la geografía nacional —«actividad obsesiva de varios millares de promotores», escribe Gaviña—, y cuya causa primera de vida se llama también «aceleración». La nueva constructiva está ganada por la prisa y la propaganda de sus excelencias incontables, puesto que tampoco el «ocio» es de momento exigente y son espejuelos para él la ornamentación aparentalmente perfecta de la arquitectura, la escenografía de su entorno, los ámbitos todos del urbanismo escapista, que llegan a nosotros cargados en la piel de atractivos.

Toda esta creativa de la gran cultura del ocio vacacional o escapista ha hecho caer, o por lo menos cambiar, las viejas concepciones de la arquitectura y, sobre todo, los viejos desarrollos del urbanismo, en su medida formal y moral, lanzados urbanismo y arquitectura a transformar sus juegos acostumbrados en la invención de estas zonas nuevas, en

las que todo vale en cuanto a los ocios que concede y a los beneficios económicos que procura. Invenciones de aceleración, artificiales, placenteras si cabe, siempre —sobra decirlo— sin raíces en la tierra, que es como decir sin alma. Pero esta es cuestión que no figura en las ordenanzas edificatorias de estos universos del ocio vacacional y del escapismo urbano. Todos soñamos en algún momento con disfrutar de tales maravillas, porque todos somos inmersos en la gran cultura del ocio, a la que, por otra parte, habrá que estimar por sus bondades y propósitos de redención, y todos somos a la vez víctimas de las quiebras de la gran ciudad.

Un día habrá que estudiar a fondo el proceso de la arquitectura y del urbanismo generado por el escapismo y el ocio. Posiblemente nos encontraremos con grandes sorpresas. Jamás la arquitectura ha actuado más libre de exigencias críticas. Jamás se ha inventado con mayor desatención al hombre, ni a éste se le han puesto jamás antiparras de mayor ceguera para adornar los encantos prodigados por estas construcciones. Puesto que el hombre, por las causas apuntadas y alguna más, es criatura ideal para tales propósitos.

(1) Las ilustraciones proceden de anuncios publicados en la prensa.



# LAS INTERPRETACIONES FRANCESAS DE EL ESCORIAL EN EL SIGLO XIX

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO

La impresión que produce el monasterio de El Escorial en los autores franceses del período romántico es inseparable de la que, en general, les produce España. Nos referimos a la primera mitad del siglo XIX. No habían faltado viajeros que en fechas anteriores nos visitaran, dejando por escrito sus experiencias. Así, entre los de especial interés para El Escorial, la *Relación del viaje por España*, de la condesa d'Aulnoy, en el siglo XVII; *Estado presente de España*, del abate Vayrac, en el siglo XVIII, y las *Memorias*, del duque de Saint-Simon, por las mismas fechas. En el *Viaje por España*, del holandés Fischer, que se imprime en París en 1801, puede leerse, sin embargo: «A lo largo de un siglo, los extranjeros vienen recorriendo Suiza, Italia, Francia, Inglaterra, Holanda; pero todavía no hace treinta años que un viaje por España se consideraba como viaje al fin del mundo». Lo poco incitador de la empresa se atribuye al «des crédito en que se encuentra [España] a causa de la temible Inquisición y la barbarie de las costumbres». Pienso Fischer que España no ofrece incentivos suficientes capaces de contrarrestar los peligros e incomodidades de la aventura. Con lo de peligros se apunta a las fantásticas historias de bandoleros. Con lo de incomodidades, a la ausencia de todo en nuestras posadas. Con la falta de incentivos, a que aquí no había nada que ver en materia de arte y nada que aprender en materia de cultura.

Cuando por fin empieza a franquearse la frontera pirenaica, un nuevo tipo de atracción excita la curiosidad, es la

atracción de lo exótico. Los soldados de Napoleón, de vuelta a su tierra, debieron influir despertando esa curiosidad. Aunque el cambio se debió, ante todo, al clima romántico canalizado por autores como Francisco René de Chateaubriand y particularmente Víctor Hugo, con su infancia en España y su provocativa literatura de temas españoles. Cuando Teófilo Gautier viene en visita, en 1841, trae llena la cabeza de las cosas de Hugo. En su *Viaje* recuerda al maestro expresamente y ofrece sus descripciones con el aire de desafío y batalla que él mismo protagonizó en el estreno de *Hernani*. España atraerá por lo exótico del país y de sus gentes. La sorpresa vendrá cuando, además de exotismo, se encuentren los viajeros con arte. Pero los medios cultos franceses no estaban preparados para asimilar con provecho propio esta sorpresa, y así posteriormente han podido lamentar sus autores que se dejara pasar la ocasión de hacerse con aceptables colecciones de nuestros artistas, en concreto pintores, como en el prólogo a una reciente edición de Gautier consigna y lamenta Jean-François Revel (5, 9-24).

## 2. Imagen para franceses de España y El Escorial en el siglo XVIII.

Esa imagen, para los círculos literarios, puede verse reflejada en las *Memorias*, de Saint-Simon, o en las *Cartas persas*, de Montesquieu; para el gran público, el lugar clásico se halla en la *Enciclopedia*, artículos España y El Es-

corial, entre otros. Dos puntos hay que tener siempre en cuenta para comprender la idea que tienen de España los forasteros: son los aludidos por Fischer con lo de la «temible Inquisición» y la «barbarie de costumbres». Dicho con otras palabras, la tiranía del poder y el fanatismo religioso. Se trata de las dos cosas contra las que más directamente había afilado su crítica el espíritu ilustrado. Esas dos cosas se encontraban fundidas en el monumento de El Escorial, destinado a la vez a palacio del más tirano de los reyes y a convento de monjes que, por serlo, tenían que ser fanáticos.

Saint-Simon no se ensaña contra Felipe II. Su condición de aristócrata le hace eludir cualquier viso de toma de posiciones antimonárquicas. Si Felipe II le resulta repulsivo es por haber sido capaz de dar muerte a su propio hijo don Carlos, decapitándole. Esta suposición provoca la furia del monje jerónimo acompañante en su visita a El Escorial. Pero el duque sale del paso con elegante compostura, aunque tomando de ahí ocasión para manifestar su humor antimonástico. «Tal es el fanatismo de los países de la Inquisición, donde la ciencia es un crimen y la ignorancia y la estupidez, la primera virtud. Aunque mi condición me pusiera a cubierto, opté por no discutir con este obtuso monje. Me contenté con sonreír y hacer signo de callarse, como lo hice, a los que me acompañaban. El fraile manifestó más libremente cuanto le vino en gana por bastante tiempo ante de callarse» (9, 436). Pero dejemos a Saint-Simon,

que ya ha sido estudiado en otro lugar (1, 6, 337-350).

Como ejemplo, entre serio y humorístico, de la figura que por entonces hace España más allá de sus fronteras, concretamente en Francia, puede servir la número 78 de las **Cartas persas**, de Montesquieu. Finge transcribir lo que un compatriota viajero le cuenta y, entre otras cosas, anota:

«Recorro desde hace seis meses España y Portugal, y vivo en estos pueblos que, despreciando todos los otros, hacen a los franceses el honor de odiarlos. La gravedad es el carácter saliente de las dos naciones, y se manifiesta principalmente de doble manera: por los anteojos y por los mostachos. Los anteojos hacen ver inequívocamente que aquel que los lleva es hombre consumado en las ciencias y sepultado en profundas lecturas, hasta el punto de haber llegado a debilitarse su vista. Toda nariz adornada u oprimida por unas gafas puede pasar, sin contradicción, por la nariz de un sabio. En cuanto al bigote, es respetable por sí mismo, independientemente de toda consecuencia...

Se explica que pueblos graves y flemáticos como éstos puedan tener vanidad, como en efecto la tienen. (Fundan esta vanidad en dos cosas: si se encuentran en la Península, en ser "cristianos viejos"; si están en las Indias, en ser "hombre de carne blanca".) Un hombre de tal consecuencia, una criatura tan perfecta, no trabajará por todos los tesoros del mundo, y jamás comprometerá el honor y la dignidad de su piel ante una industria vil y mecánica, porque es preciso saber que desde el momento que un hombre en España tiene un cierto prestigio, como, por ejemplo, cuando a las cualidades de que acabo de hablar puede añadir la de ser propietario de una gran espada o la de haber aprendido de su padre el arte de hacer sonar una discordante guitarra, no trabaja más. Su honor está interesado en el reposo de sus miembros... Pero aunque estos invencibles enemigos del trabajo aparentan una perfecta tranquilidad filosófica, no la tienen en el corazón, porque andan siempre enamorados... Son, en primer término, devotos, y, en segundo lugar, celosos... Los españoles a los que no se quema parecen tan adictos a la Inquisición que se les haría una mala pasada con quitársela. Yo me contentaría con establecer una diferente no contra los herejes, sino contra los heresiarcas, que atribuyen a las pequeñas observancias monacales la misma eficacia que a los siete sacramentos, que adoran todo lo que veneran, y que a fuerza de devotos apenas si son cristianos. Podrías encontrar ingenio y buen sentido en los españoles, pero no los busquéis en sus libros. Ver una de sus bibliotecas: de un lado, la novelaría; del otro, la escolástica. Se diría que la

división está hecha y el todo reunido por algún secreto enemigo de la razón humana.

Su único libro bueno es el que hace ver el ridículo de todos los demás. Han hecho descubrimientos inmensos en el Nuevo Mundo, y no conocen aún el propio continente. Hay puertos en sus costas que todavía no han sido descubiertos, como hay en sus montañas gentes que les son desconocidas. Dicen que el sol sale y se pone en su país. Sería mejor afirmar que, haciendo su curso, no encuentra más que paisajes en ruina y comarcas desiertas» (10, 54-55).

También es clásica una de las epístolas del propio Voltaire, la dirigida al marqués de Miranda, el 10 de agosto (fecha escurialense, por cierto) de 1767. Alude al aire liberador que se empieza a sentir aquí gracias a las medidas y a las luces del conde de Aranda. Felicita a su corresponsal porque «se atreve a pensar en un país donde esa libertad fue considerada frecuentemente como una especie de crimen». Contrapone esos tiempos a aquellos otros en que estaba prohibido en la Corte cultivar la razón, bajo el mandato y crédito de los jesuitas. «El embrutecimiento del espíritu se consideraba un mérito en la Corte... En las salidas de Madrid funcionaba la aduana de los pensamientos... La tiranía monacal dura todavía. Me atrevo a decir que vuestra religión ha causado mayor mal al género humano que los Atila y Tamerlán. Ella envileció la Naturaleza; hizo infames hipócritas de quienes habrían podido ser héroes; alimentó a los monjes y los sacerdotes con la sangre de los pueblos. Todavía hay que ver cómo en Madrid o en Nápoles la posteridad del Cid besa las manos y los hábitos de un dominico». (13, b, 412-414; eco de **Saint-Simon**, cfr. 9, XVIII, 223).

Lo que el propio Voltaire piensa de Felipe II puede leerse en su **Ensayo sobre las costumbres**. Le atribuye para su tiempo «el primer papel en el teatro de Europa, aunque no el más admirado». Comparable a Tiberio, aunque éste no fue «ni supersticioso ni hipócrita». Se distinguió por el «abuso de poder y espíritu de crueldad». Era voluptuoso, arbitrario, envenenador de su tercera esposa, verdugo de su propio hijo... Aunque estas imputaciones —fuente Guillermo de Orange— no puedan ofrecerse como hechos confirmados, sí como «presunciones poderosas; la Historia no debe silenciarlas en cuanto tales, siendo el juicio de la posteridad la sola muralla existente contra la tiranía satisfecha». «Felipe II murió (13 de septiembre de 1598) a la edad de setenta y un años, en su vasto palacio de El Escorial, que había hecho voto de construir en caso de que sus generales ganaran la batalla de San Quintín: como si pudiera importarle a Dios que se llevara la victo-

ria el condestable de Montmorency o Filiberto de Saboya, o como si fuera posible comprar el favor celeste con monumentos». (13, a, 431-438, 462-464; 1, c, 347-349).

En el monacato no ve Voltaire, en principio, un mal. «Ninguna orden religiosa fue fundada con vistas criminales, ni siquiera políticas». Admite que en los monasterios florecieran hombres virtuosos. Pero reniega de dos cosas: de su número y de su absentismo de las tareas sociales comunes; también de la sumisión a Roma, que les convierte en extraños para su patria. De los Estados Pontificios comenta: «Contar con cuarenta mil eclesiásticos y no poder mantener diez mil soldados es el medio mejor de ser siempre débil. Un monje que el arrepentimiento arroja de su claustro se halla pegado a la idea del bien de su orden, de forma que le prefiere al bien real de la patria». (13, a, 279-282, 290-293). En el tomo I de la misma obra recuerda el dicho de que «los monjes son invención del diablo», que Procopio, capitán de Bohemia, profirió en el Concilio de Basilea. Añade que, según Eneas Silvio Piccolomini, los cardenales recibieron su argumentación con carcajadas, pero advirtiendo que poco antes «se había respondido a Juan de Huss y Jerónimo Wiclef con una sentencia de muerte» (1, 797). Ya Lutero se había pronunciado contra la vida monástica, y Erasmo escribió que **monachus non est pietas**.

### 3. Versión vulgata de las descripciones del monasterio.

Es raro encontrar libro alguno extranjero dedicado expresa y únicamente a El Escorial. Lo que se piensa sobre el monasterio —en cuanto a descripciones e interpretaciones— aparece en obras generales, geográficas e históricas, sobre España, especialmente aquellas que se interesan por sus monumentos. Entre estas obras hay que mencionar los diccionarios y enciclopedias. En ellas no suele advertirse preocupación literaria y, por lo común, se ven exentas de prejuicios ideológicos. Esto es válido hasta el siglo XVIII, si bien algunos de sus autores, como es ya el caso de Saint-Simon, no disimulan el tono condicionado por el espíritu de época. Cuando las interpretaciones pierden el carácter objetivo y frío de la descripción es cuando los literatos suplantán a los historiadores. Ello ocurre con el romanticismo, lleno de libros de **viajes**, que se escriben al hilo de la fantasía y la inspiración y también al de ideas preconcebidas, más que al hilo de una imparcial información. El estudio y recensión de estas últimas obras requieren tratamiento especial. Aquí vamos a ocuparnos de las primeras. En ellas se recoge una versión convencional del monasterio, por



lo que desde el punto de vista de la originalidad y del interés de lectura resultan menos incitantes. Pero responden a una continuidad de aprecio que las sitúan por encima de la caducidad de lo escrito según los humores del momento y se sustraen a la polémica caótica cuanto estéril que se impondrá después.

Para seguir la marcha de esa imagen estereotipada de El Escorial hay que tener presente las historias y descripciones que los monjes jerónimos dedicaron al edificio, desde fray Juan de San Jerónimo hasta fray José Quevedo. Entre ellos ocupa el primer puesto la que figura en la parte III, libro III-IV, de la **Historia de la Orden de San Jerónimo**, del clásico de nuestras letras fray José de Sigüenza. Publicada la obra en 1605, estaban sin concluir algunas de las partes fundamentales de la fábrica, en concreto los panteones. Quien describe el edificio terminado, extendiéndose precisamente en la obra de los panteones, concluidos bajo Felipe IV, en 1654, es fray Francisco de los Santos. Su **Descripción del Real Monasterio de El Escorial** (Madrid, 1657) conoce cuatro ediciones en el siglo XVII, la cuarta de 1698, en la fecha centenaria de la muerte del fundador. A esta obra van a documentarse cuantos escriben posteriormente sobre la materia. La imagen media y versión vulgata que pasa de una a otra por las historias en adelante es la fijada por fray Francisco de los Santos. Deudor a ella resulta la descripción de Juan de Vayrac, como implícitamente reconoce cuando escribe: «Si un autor más hábil que yo no ha podido enunciar más que en abreviatura en un volumen *in folio* las bellezas de El Escorial, el lector tendrá que excusarme si yo no hablo más que de pasada de las más salientes, esperando que pueda dar traducido el *in folio* de referencia» (11, 351). Las ediciones de finales de siglo del **Diccionario**, de Moreri, introducen el artículo «Escorial», que no figuraba en las primeras, y es Francisco de los Santos, con su presencia traducida fuera de España, quien lo motiva. La **Enciclopedia** —Diderot y D'Alembert—, pese a lo breve de su artículo «Escorial», cita expresamente a nuestro autor, aunque bajo el nombre equivocado de Francisco de los **Prados**. El **Gran Diccionario Universal del siglo XIX**, de Pierre Larousse (París, 1870), le menciona de nuevo, en este caso correctamente, al referirse a las «interesantes vistas interiores y exteriores del edificio, grabadas por P. de Villafranca», que contiene (VII, 875, c. 4; los grabados de Villafranca concuerdan todos en realidad al panteón).

#### 4. Historiografía varia.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se suceden varias publicaciones

histórico-artísticas que dedican apartados especiales a El Escorial. Por orden cronológico son: J. Fr. Peyron (**Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778**, Londres-París, 1782); J. Fr. Bourgoing (**Tableau de l'Espagne moderne**, II, París 1797, cuarta edición, 1804); Al de Laborde (**Voyage historique et pittoresque de l'Espagne**, París, 1806-1820, la obra consta de cuatro tomos, de El Escorial se habla en el segundo); el barón Taylor (**Voyage pittoresque en Espagne, au Portugal et sur la côte d'Afrique**, París, 1826 ss.).

A Peyron le admiran la nobleza y sencillez de la arquitectura, así como la concepción de algunas de las pinturas, como el Coello del altar de la Sagrada Forma. El panteón le deja frío, con sus epitafios académicos y sus mármoles muertos. La severidad del conjunto hace del edificio algo más propio para visto y admirado que para habitado, y menos por monarcas. Conviene más bien a la sobriedad de un convento, piensa Bourgoing. Tampoco acierta a armonizar la lóbreguez de la muerte con la pompa del recinto de las tumbas. Vistas las cosas **a posteriori**, Francisco de los Santos hizo un mal servicio al monasterio al acentuar la obra de los panteones. Todos los visitantes van a tropezarse allí con la muerte. En ello cargará las tintas el morboso espíritu romántico, y la propensión dura todavía. Bourgoing, en cambio, ofrece esta confesión y advertencia menos esperadas: «Si habéis venido a El Escorial con prejuicios contra España, en general, y contra los monjes, en particular, renunciaréis a ellos después de haber visto los jerónimos del monasterio. Os convenceréis de que, aun bajo los hábitos, el español esconde frecuentemente mucha gentileza y verdadera bondad» (6, 667). Respecto al barón Taylor, notando que en su obra se pasa por alto el arte español y no hace comentarios sobre pintura, observa Revel que no se trata de que no viera y gustara de estas cosas, sino de que si «una tradición literaria bien establecida imponía a todo viajero por Italia la visita de las galerías célebres, la misma preocupación hubiera sorprendido y quién sabe si amenazado el éxito de un libro sobre España» (5, 11). Sin embargo, añade que Próspero Mérimée, en 1831, se atrevió a recomendar sin ambages a los suscriptores de **L'Artiste** que no perdieran la ocasión de visitar el museo de Madrid, que entre 1819 y 1843 iba a adquirir la riqueza y renombre del actual Prado.

Los propiamente viajeros o visitantes curiosos de la época pertenecen por lo regular a la aristocracia, dejando constancia en sus apreciaciones de que, sin duda, estaban con las ideas del tiempo, pero de la independencia de su juicio puede juzgarse al ver cómo se repite, sin retoque alguno apenas, el cliché ilustrado. El duque de la Vallière, en carta des-

de Madrid, de 1764, reconoce haber sido recibido por un religioso tan atento que hasta llegó a regalarle una edición antigua de Petrarca, sin perjuicio de que «la bodega de los monjes» estuviera mejor provista y etiquetada, también mejor atendida, que la «biblioteca». Cerca del coro tenían una lista expuesta con la censura de «casi todos nuestros filósofos modernos». Encuentra «magnífico el edificio». El marqués de Langle, en 1784, distribuye los dicterios con genérico desenfado: Felipe II fue un «monstruo y un tirano». El Escorial tiene celebridad, pero su erección resultó dispendiosa, y está emplazado bajo un cielo «nuboso y triste». El pueblo español es supersticioso, las gentes creen que el alma del Rey se aparece en las noches vagando por las estancias del gran cenobio. En 1782 había estado por acá el conde d'Artois como invitado de la Corte española. Registra la grandeza del monasterio. Encuentra la iglesia oscura, y escribe esta tirada sobre los frailes, que puede añadirse a lo anteriormente dicho: «Este edificio, rodeado de bosques y montañas, sirve de morada a trescientos (por lo común se habla de doscientos, aunque la historia dice que Felipe II le pensó para cincuenta, ampliándole después para cien) seres inútiles al mundo, y que estarían mejor empleados empuñando un mosquetón, que no viviendo en compañía de San Antonio y aburriendo a Dios con oraciones hipócritas». La cosa tiene originalidad por lo de hipocresía e inutilidad. Lo del furor bélico no nos parece hoy demasiado ilustrado; probablemente, Napoleón opinaría, años más tarde, de otra manera (7, 764). M. de Silhouette visitaría en su juventud El Escorial, lo hace (1729-1730) poco después de Saint-Simon. No es duque ni marqués, pero con el tiempo llegará a ministro de Hacienda. Su predisposición para las finanzas le hace fijarse en que los monjes ofician con gran dignidad y que la «comunidad es opulenta». El monasterio es «una bella masa de piedra desprovista de adornos». Observemos de paso, y respecto a eso de la «masa de piedra», que éste será un tema que no suelen omitir, sin duda por contraste, los autores de la «dulce Francia»: la «masa de piedra» y el «desértico paisaje», aunque otros lo encuentren rodeado de bosques. Los epítetos definitivos al respecto los acuñará Gautier, para quien El Escorial es una «Tebaida», «muros de granito», «Leviatán de la arquitectura», «desierto de granito», «frío glacial y moscovita»: **le seul mérite de tout cela est d'être en granit** (5, 157-166).

Un naturalista del tiempo, más bien benevolente respecto a España, entre los temas de fauna y flora, hace una pintura del país con incursiones por su historia. Se trata de M. E. Descourtilz. En el tomo tercero de su obra **Voyages d'un**





naturaliste, et ses observations... en Espagne (Paris, 1809), habla de nuestros caminos «poco seguros» (tema de los bandoleros); de nuestras comidas rudimentarias (tomates, cebollas, ajos y aceite maloliente), pero el español es «sobrio»; de nuestras «posadas donde falta todo»; de nuestras costumbres (toros e indolencia); «el español no conoce otro placer que el amor», pero amor a distancia, que sólo vive de deseos. Visitando Haití y las Antillas rememora la barbarie y crueldad de los conquistadores: Colón era buena persona, pero Ovarado era feroz y Bobadilla un salvaje (obviamente se ha leído su *Las Casas*; véase, del t. I, p. XXXVII; del t. II, pp. 25-30; del t. III, pp. 412-450). Y sobre El Escorial: «Las mansiones de recreo del Rey son: el Buen Retiro, La Granja, Palacio Nuevo, Aranjuez, construido por Carlos I; El Escorial, situado sobre una plataforma a media pendiente de la cordillera de Guadarrama. Este último lugar está consagrado a sepultura de los Reyes de España» (III, p. 433).

##### 5. El Escorial de Alejandro Laborde.

Hemos mencionado antes su **Viaje histórico y pintoresco de España**, cuatro

volúmenes in folio, conteniendo fundamentalmente planchas con motivos españoles, no todos sobre arte. Aquí vamos a referirnos a su **Itinerario descriptivo de las provincias de España**, y concretamente a las dos páginas en que se ocupa del monasterio. No es que ofrezcan interés específico alguno. Incide en los tópicos corrientes, con mención de algún detalle que corresponde a obras posteriores al siglo XVII. Así el de la «mina subterránea de piedra, que sirve para pasar al abrigo de las incomodidades del tiempo desde el pueblo de El Escorial al palacio» (8, 191). No obstante, algunos viajeros posteriores, aunque interesados ante todo por el «color local», habían de inspirarse en Laborde, como muestra Sarrailh para el caso de Alejandro Dumas (Jean Sarrailh, «Le voyage en Espagne d'Alexandre Dumas Père», en **Enquêtes romantiques**, Paris, 1933, pp. 177-258).

El traductor español de la edición que tenemos a la vista, Mariano de Cabrerizo y Bascuas (Valencia, 1816), advierte en el prólogo que suprime ciertas «descripciones minuciosas», que juzga sin interés para los españoles que viven en contacto con las realidades descritas. Entre los suprimidos figuran «prolijas re-

laciones de fiestas populares y religiosas», en las que acaso la pluma del autor «pudo ser movida por el deseo injusto de ridiculizarnos». Se refiere después, generalizando, a la «parcialidad con que todos los viajeros franceses han querido hacer resaltar la barbarie y poca cultura española... Los franceses no pueden negar que en gran parte de sus escritos salta a los ojos la ligereza con que imaginan, creen y escriben lo imaginado. Gran cosa sería si este carácter, que otros llamaron superficialidad, pudiera ir acompañado de la flema con que meditan los alemanes, y del temor con que los españoles dan a luz sus obras... Mientras un español muere sin atreverse a publicar un libro, que hace veinte años está retocando, el francés publicará mañana lo que ayer pensó y hoy escribe» (8, XIII-XIV). Desde las invectivas que en la **Enciclopedia** dejó consignadas Masson de Morvillier, poniendo en cuestión las contribuciones de España a la cultura, el alma nacional se hizo hipersensible y puntillosa al respecto, provocando reacciones autoapologéticas que van desde Forner a Menéndez Pelayo. El prólogo de nuestro traductor puede colocarse en esa línea. Por lo significativo de su versión para el período ilus-

trado, respecto a España y El Escorial, hay que recordar entre los apologistas, aunque a base de buena información y crítica sobriedad, a Antonio Ponz. En su *Viaje fuera de España* (II, Madrid, 1792) responde a los despreciadores de fuera desde el prólogo. En *Viaje de España* se contiene una bastante extensa noticia del monasterio (1, a, 81-93).

Copiamos los pasajes que Laborde dedica a El Escorial en el *Itineraire descriptif de l'Espagne*:

«Al bajar de la montaña de Guadarrama se descubre, a dos leguas sobre la derecha, el magnífico monasterio de El Escorial» (8, 167).

«No se confunda —advierte en nota—, El Escorial, con el soberbio edificio intitulado de San Lorenzo, construido por Felipe II. Este es un monasterio que sirve de habitación a doscientos monjes y de palacio a los Reyes, y El Escorial es un pueblo que está en sus inmediaciones».

Por eso el texto discurre bajo el título «El Escorial y San Lorenzo». En él se dice:

«El Escorial y San Lorenzo están a siete leguas al Noroeste de Madrid; el camino es espacioso, con algunos puentes. Se costea el Manzanares, y dejando sobre sus orillas la Casa de Campo, se pasa por El Pardo a Valdemorillo, desde donde se ve el pueblo de El Escorial y el magnífico edificio de San Lorenzo. Sus cercanías, sus jardines y sus bosques se van descubriendo insensiblemente, al paso que se admira la masa enorme del edificio. Se llega a El Escorial siempre subiendo por un camino hermoso plantado de árboles y luego se presenta una plaza espaciosa, en la cual está fundado el célebre monasterio de San Lorenzo, digno de la admiración de todos los viajeros, por lo majestuoso de su extensión, por las extraordinarias riquezas que encierra y por el esmero y primor con que están trabajadas todas sus partes. En suma, es una obra propia de la grandeza y opulencia del monarca que la hizo construir. Empezó su fundación en 1557, en el reinado de Felipe II, y lo delineó el sabio español Juan Bautista de Toledo, y le dio la última mano Juan de Herrera, también español y acreditado profesor.

La planta de este monasterio tiene la figura de unas parrillas, en alusión a que en ellas padeció San Lorenzo su martirio. Siendo necesario un **tomo en folio** para enumerar cuanto hay de precioso y raro en esta casa, nos abstendremos de entrar en sus pormenores, pues ni aún cabe en la imaginación el conjunto de riquezas y preciosidades que contiene: pinturas originales de los más célebres autores, maderas, mármoles, jaspes, bron-

ces dorados, armamentos, vasos sagrados, piedras preciosas y otras mil alhajas; todo de gusto y todo correspondiente a la grandeza de su fundador...

El panteón real, donde se depositan las cenizas de los Reyes que han dejado sucesión, es sobre manera asombroso y lleno de cosas de mucho precio y gusto. Su altar y crucifijo de bronce son admirables. Hay otra bóveda donde se entierran los infantes y Reinas que mueren sin sucesión. A Este y Sur del citado edificio se extienden dilatados jardines, correspondientes al gusto del todo de la fábrica, en especial el cenador que hay colocado en medio de ellos —¿templete del patio de los Evangelistas?—. Sobre el pórtico de la iglesia hay dos bibliotecas, en las cuales es exquisito y precioso cuanto se presenta a la vista. Contienen sus treinta mil volúmenes, entre ellos muchos impresos en lenguas orientales, y gran copia de manuscritos rarísimos, tanto de los árabes como de los padres griegos y latinos. Finalmente, mirando sin preocupación y con inteligencia lo singular de las galerías, jardines, fuentes, claustros, estatuas y otras mil cosas que comprende este suntuoso edificio, debemos confesar que es uno de los más insignes y magníficos del mundo» (8, 190-191).

Eso es todo lo que Laborde sabe al caso, aparte de la mención de una estatua de San Lorenzo que pesa dieciocho arrobas, de plata, y otra, con «una custodia de oro en la mano derecha, de peso de una arroba». Se refiere también a la «mina» antes mencionada. La fecha de 1557, que se da por fundacional, puede admitirse que lo sea en la intención del Rey; en realidad, es la de la batalla de San Quintín: la primera piedra del monasterio se colocó en 1563. Aquello de los «muchos» libros de la biblioteca «impresos en lenguas orientales» es pura fantasía. Lo del «tomo en folio» que sería necesario para «enumerar cuanto hay de precioso y raro en esta casa», remite por Vayrac a Francisco de los Santos. Como el pasmo del viajero se concreta en los contenidos de arte y ornamentos raros o curiosos del edificio más que en arquitectura, a la que mira en bloque y estima insigne y magnífica, «digna de la admiración de todos los tiempos», ha de verse en su prosa el eco de otros viajeros, como la condesa d'Aulnoy, que, con sensibilidad femenina, reparó en curiosidades, decorados y alhajas. No se olvide la fecha de publicación del libro (1808). Cuando las tropas de Napoleón llegan aquí y se organiza el expolio, quienes lo realizaron no carecían de información. Lo que Dumas pudo aprender en Laborde sobre el monasterio no

es demasiado nutritivo, aunque sí pudo dar pie para que Gautier trajera en la imaginación el **inmense palais oriental** de que habla en su viaje. En todo caso, Sarrailh une el nombre de Gautier al de Laborde, al explicar los relatos de Dumas, lo que contribuye a «reafirmar su reputación de plagario» (p. 249). Pero Dumas no tenía tiempo, al menos en este caso, para llevar puntual cuenta de sus impresiones. Venía en misión cortesana, como emisario de nupcias reales y principescas, y hubo de dedicar parte de su horario a recibir cumplimientos y condecoraciones (2, 5 y 176).

## 6. Paso a nueva sensibilidad.

Entramos en el siglo XIX con esta imagen estereotipada de España y El Escorial. Lo propio de todo estereotipo es su resistencia al remodelado; por ello su retraso en relación con la experiencia viva y la imaginación creadora. El espíritu progresista de la Ilustración, pese a que lleva a El Escorial los prejuicios de época, sigue hablando de él en términos preilustrados. De ahí observar cómo se superpone doble capa interpretativa: la de la descripción vulgar convencional que viene de Francisco de los Santos y la insuflada por la crítica que no tolera ni la tiranía ni la superstición. Tímidamente se insinúan motivos nuevos, que prenuncian el exotismo y la pasión decimonónicos. Sólo en plena eclosión romántica aparecerá la verdad de que «el progreso muere por el progreso»: **Tout ce qui se perfectionne par progrès périt aussi par progrès** (Pascal, *Pensées*, 88). La experiencia del progreso determina el nacimiento de la sensibilidad histórica. Y esta sensibilidad corroe por la base las estabildades. Se han visto cambios revolucionarios en el curso de una generación. Pero las mismas mentes que habían preparado la revolución exterior se mantuvieron por lo común presas interiormente en lo establecido. Es la generación nueva la que de nacimiento se instala en el ámbito de la revolución interior. Eso precisamente es el romanticismo. Para sus hombres carecerá de vigencia, y ello sin esfuerzo ninguno, la imagen estereotipada de España y, por supuesto, de El Escorial. La repulsión se va a convertir en fascinación. Ello no querrá decir que los colores oscuros se vuelvan claros y que vaya a comenzar una etapa de rectificaciones. Por el contrario, carecerá de sentido toda obra de rectificación, ya que estallan los posibles patrones y criterios rectificadores. Nunca de España y de El Escorial se dio una imagen más deformada. Nuevas constelaciones de epítetos, nacidos de una imaginación convulsionada, nos situarán ante un cuadro que poco tiene que ver con lo anterior. Esos epítetos

se estratifican en una escala de intereses que representan la inversión de todo lo admitido. Fascinará España, porque encarna, supuestamente, los motivos contrarios a lo que constituía en progreso la razón ilustrada: la Edad Media, las fuerzas nocturnas del alma, las sensaciones sin Policía civil, la leyenda y la aventura. El Escorial fue un escándalo para la nueva sensibilidad, con su rectilínea frialdad de piedra. Las descripciones que los románticos hacen de El Escorial producen la impresión de que no lo han visto, de que no han querido verlo. Los viajeros se las arreglan para desconocer su realidad física, explayándose en su interpretación moral. El tema saliente de esa interpretación moral será el de un Felipe II más tenebroso que tirano y el de un Escorial que de «octava maravilla del mundo» se ha convertido en «necrópolis», pirámide funeraria o mansión de la muerte: «Reyes muertos y frailes amortajados». Núñez de Arce recoge esta herencia cuando ante el monasterio no se le ocurre otra cosa que entonar un «Miserere» (**Gritos del combate**, Madrid, 1885, pp. 69-70), con toda aquella orquesta de «lúgubres sonos», «sombras que espantan», «sepulcros abiertos», «mudas calaveras»... La obertura de esta trompetería se encuentra plasmada en un solo y temprano verso de Víctor Hugo:

**De loin, pour un tombeau je pris l'Escorial** (12, b, V, ode 9).

Los viajes de la época no los harán aristócratas en misiones diplomáticas, o visitas de corte, sino poetas en busca de sensaciones. La fantasía subjetiva terminará creando una nueva imagen de nuestro monumento. Esa imagen se convertirá a su vez en estereotipo. Autores como Chateaubriand, Víctor Hugo, Gautier, Achard, Quinet, Dumas... son los protagonistas del fenómeno. Cuando E. Cat busque información para su artículo «Escorial» en **La Grande Encyclopedie (Inventaire raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts)**, que, bajo la dirección de Berthelot, redacta una «sociedad de sabios y hombres de letras», la encontrará en los capítulos que Gautier y Achard dedican al monasterio en sus **Viajes** (XVI, pp. 295-298). El artículo correspondiente del **Grand Dictionnaire universel du XIX siècle**, de Larousse, puede decirse que es un mosaico de trozos textuales tomados igualmente de Gautier, distinguido como **spirituel écrivain** (VII, 874, c. 4-875, c. 4). La **Encyclopaedia Britannica** cita el capítulo que Edgard Quinet dedicó a El Escorial como fuente característica y relevante para la interpretación del edificio.

#### BIBLIOGRAFÍA

Las obras de esta sumaria bibliografía se citan en el texto mediante dos cifras, la pri-



mera indica el número de orden aquí establecido; la segunda se refiere a la página o lugar preciso del testimonio en cuestión. Con ello hemos tratado de evitar, en lo posible, la repetición de títulos y demás datos. En el propio texto se incluyen aquellas referencias que tienen carácter más ocasional.

1. ALVAREZ TURIENZO, S.—a) **El Escorial en las letras españolas**, Madrid, 1963...

— b) «La opinión francesa sobre El Escorial en la primera mitad del siglo XVIII», en **Nueva Etapa**, número 30, 1965, pp. 9-26.

— c) «El Escorial en el período ilustrado», en **La ciudad de Dios**, CLXXVIII, 1965, pp. 337-350.

2. DUMAS, Alexandre: **Impressions de Voyage. De Paris a Cadix**, París, 1870.

3. **Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot... et M. D'Alembert, V, París, 1875.

4. DE LOS SANTOS, Francisco: **Descripción [breve] del real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, única maravilla del mundo...** Madrid, 1657.

5. GAUTIER, Théophile: **Voyage en Espagne**, présentation de Jean-François Revel, París, 1964.

6. GUINARD, Paul: «El Escorial visto por los escritores franceses», en **El Escorial** (IV centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, 1563-1963), I, Madrid, 1963, páginas 661-682.

7. HENERMANN, Theodor: «El Escorial en la crítica estético-literaria del extranjero. Esbozo de una historia de su fama», en **Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial** (IV centenario de la fundación, 1563-1963), Real Monasterio de El Escorial, 1964, pp. 757-775.

8. LABORDE, Alejandro: **Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterraneo...**, trad. libre del que publicó, en francés, M. A. L., de Mariano de Cabrerizo y Bascuas, Valencia, 1816.

9. **Mémoires du Duc de Saint-Simon**, publiées par MM. Chéruel et Ad. Regnier, avec une notice de M. Sainte-Beuve, 19 vols., París, 1874; el vol. que aquí interesa es el XVII.

10. MONTESQUIEU, Carlos Luis de Secondat, barón de...; **Lettres Persanes**, lettre 78, en **Oeuvres Complètes**, París, 1813, pp. 54-55.

11. L'Abbé de Vayrac, **Etat présent de l'Espagne**, Amsterdam, 1719; véase tomo I, pp. 351-375.

12. HUGO, Víctor.—a) **Les misérables**, Bibliothèque de la Pléiade, 85, éd. établie et annotée par Maurice Allem, París, 1951, libre septième, «Parenthèse». — b) **Odes et Ballades**, París, 1823.

13. VOLTAIRE, Francisco M. Arouet. —a) **Essai sur les moeurs et l'esprit des nations**, Garnier, París, 1963, «Des Ordres religieux», II, pp. 279-293; «De Philippe II, Roi d'Espagne», II, pp. 431-464. — b) **Lettres choisies de Voltaire**, par Raymond Naves, Garnier, París, 1955, «A. M. le Marquis de Miranda», pp. 412-414.

# PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA

## SEGUNDA PARTE:

### LA CUARTA ESCUELA DE MADRID

CARLOS A. AREAN

La primera parte de este escrito, dedicada a los pintores que han trabajado en Barcelona y París, la publicamos en el número 3 de BELLAS ARTES 70. Carlos A. Areán levantaba acta de lo que la abstracción había sido: «Hace quince años, casi ningún crítico ni marchante al día dudaba de la larga perduración de la abstracción pictórica. Hace siete u ocho años había opiniones para todos los gustos. Hoy, la opinión más generalizada es la de que la pintura abstracta ha terminado ya su ciclo evolutivo». Con estas premisas traza hoy acertado y provisional balance de los pintores abstractos que trabajaron en la escuela de Madrid.

LA fama internacional de los pintores abstractos españoles de la escuela de Madrid es un poco posterior a la de sus compatriotas de las de Barcelona y París. Ello se debió, en parte, a que la abstracción madrileña, como movimiento conjunto, no comenzó a actuar con eficacia hasta la fundación del grupo El Paso en el año 1957. Otra causa pudo haber sido el que los precursores de la abstracción madrileña realizaron una labor intermitente en ese camino y que algunos de ellos o abandonaron la pintura o se pasaron a la nueva figuración o al nuevo dadaísmo. Antes de la guerra civil, la abstracción apenas tenía un solo cultivador en Madrid, pero no cabe desdeñar, no obstante, los ensayos de materia densa y erosionada y el descascarillado del pigmento con tallado en blando de la pasta pictórica, realizado hacia 1928 en algunos ensayos experimentales de Pancho Cossío y Benjamín Palencia. El *Grupo de arte constructivo* que coordinó en Madrid, en los años 30, al recién citado Benjamín Palencia, al maestro hispanouruguayo Torres García, a Maruja Mallo y al malogrado Luis Castellanos, alternó asimismo una abstracción geométrica no demasiado rigurosa y un tanto mágica en la incorporación de símbolos oníricos con una figuración esquemática de formas de recorte y un clasicismo ideal de tipo programático.

Todos estos precedentes fueron olvidados durante nuestra guerra civil, y si Benjamín Palencia quiso organizar en su *Convivio* vallecano una nueva escuela pictórica madrileña, lo hizo entonces con una intención rigurosamente tradicionalista y olvidando, de momento, sus propias anticipaciones formales y texturales. Los jóvenes que por aquellos años se agruparon oficial u oficiosamente en torno a Palencia, evolucionaron luego, en bastantes casos, hacia una nueva figuración de materia arenosa y densa, pero sueltamente aplicada, tal como es patente, por ejemplo, en Alvaro Delgado, no sólo pintor, sino también cronista aménisimo de las actividades del *Convivio*.

Había no obstante otros jóvenes que se mantuvieron al margen de las actividades de Vallecas y también de las de la tercera escuela de Madrid, dada a conocer con un justísimo éxito inesperado en su primera exposición de la galería Buchholz en el año 1945. La tercera escuela de Madrid, heredera espiritual de la primera, que recogió a los epigonos de Velázquez, y de la segunda, que agrupó a los de Goya, era tan figurativa, pero, al mismo tiempo, tan actual, debido a los problemas de composición y factura que se planteaba, como lo fueron en su momento histórico las dos anteriores. De ellas salieron artistas tan notables como Arias, Redondela y Delgado, ninguno de los cuales evolucionó hacia la abstracción, pero coincidentes todos ellos en incorporar a su figuración las más hermosas conquistas abstractas en fluidez de los campos cromáticos y supervalorización de una textura rica y variada, pero no congelada, sino obtenida siempre al arrastre como mandan los más rigurosos cánones.

#### LOS PRECURSORES

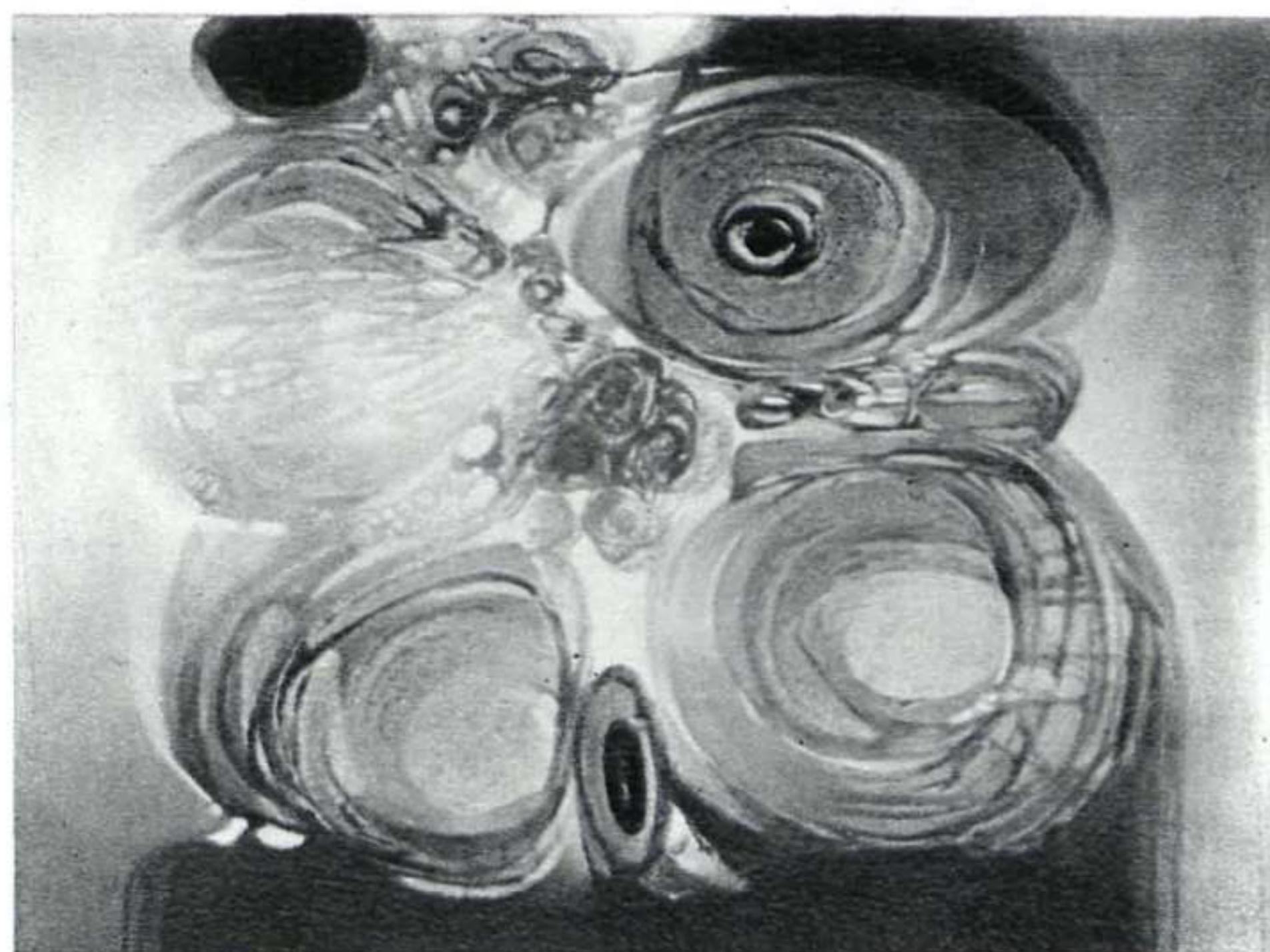
Los que entonces ensayaban desde fuera otros caminos, eran pocos y casi niños algunos de ellos. Cabe recordar a Mampaso, el decano de la nueva abstracción madrileña; a Sempere, Canogar y Feito y tal vez también a Viola, aunque en su momento inicial realizase sus más representativas obras en París y no en Madrid. La apertura de nuestra mentalidad a la nueva pintura, puede quedar reducida a la labor de estos cinco adelantados. Luis Feito, tras haber realizado en Madrid la primera exposición individual abstracta que recuerda la capital de España, emigró a París, en donde fue fichado por la galería Arnaud y estudiado sistemáticamente por la revista *Cimaise*. París por esos mismos años nos devolvió a Manuel Viola, a quien podemos ya, por tanto, estudiar en estas páginas. Mampaso no quería declararse abstracto, tal vez

porque los tiempos y la burguesía madrileña que compraba sus cuadros no se prestaban entonces a esas florituras. Su solución de compromiso fue importante, porque constituyó el primer golpe en un muro que parecía muy fuerte, pero que cedió, en parte, ante este primer empuje, demostrando con ello que tal vez la oposición a las nuevas tendencias no fuese tan poderosa o coordinada como temían los innovadores. La antes aludida obra de Manuel Mampaso (*La Corona*, 1920) se titulaba *Verdes y redes* y la constituía una serie de sinuosas de doble o de triple inflexión, creando una retícula geométrica por entre la que flotaban pigmentos semivelados de alto refinamiento. Había modo de que el espectador se imaginase, en efecto, unas redes secándose al sol o un muelle con verdín, pero el lienzo era, no obstante, abstracto y servía para abrir un camino. Mampaso lo expuso en aquella misma primera Bienal hispanoamericana que organizó Manuel Fraga Iribarne en la época en que presidía Sánchez Bella el *Instituto de Cultura Hispánica*. Allí expusieron también lienzos abstractos Enrique Planasdurá y otros varios artistas catalanes. Mampaso, que había sido el pionero en Madrid, hizo en años posteriores una pintura gestual de colores hirientes y gran acumulación de pigmento. Con espátulas de goma de más de veinte centímetros de largo arrastraba Mampaso su marea incontenible de pintura roja, que se angulaba repentinamente y que creaba en su propio paso un espacio tenso y un tanto alucinante en el vertiginoso encadenamiento de las manchas inmensas que lo poblaban.

Es curioso que, siendo Madrid una ciudad apasionada en el fondo, el gestualismo puro se haya reducido aquí a la recién citada obra de Mampaso y a las de Saura y Zobel, aunque haya habido también infiltraciones gestuales muy notables en las creaciones de Canogar, Vela, Viola y Lorenzo. Como el gestualismo creo que fue, no obstante, el núcleo inicial, dado que gestuales eran en el momento de su fundación casi todos los artistas iniciales de *El Paso*, estudiaremos, en conjunto, el gestualismo madrileño antes que las otras tendencias que, si siguiésemos el orden de evolución habitual en Cataluña o en las escuelas extranjeras, hubieran debido precederlo.

## LA PINTURA GESTUAL

Antonio Saura es, tal vez, antes que pintor un intelectual de inteligencia clara y preocupaciones político-sociales. Tal como le ha sucedido a muchos de los intelectuales que en un momento dado se han sentido interesados por la pintura, la dedicación se debió a un accidente fortuito y comenzó por caminos sobre-rrrealistas. Saura había nacido en Huesca en 1930 y sufrió en su adolescencia una larga enfermedad, durante la cual decidió comenzar a pintar tal vez por evasión, pero también posiblemente a causa de una vocación soterrada que ni el propio artista había conocido hasta ese momento. Sus orígenes fueron sobre-rrrealistas como los de los pintores de Dau-al-Set. Era una época en que el mundo mágico de Saura se llenaba de colores primarios y contrastes en una factura apresurada de notación breve y nerviosa. En 1955 sus manchas desbordadas, exuberantes y



VICENTE VELA

entreveradas las unas con las otras, comenzaron a abandonar los pretextos sobre-rrrealistas. El propio Saura definió su manera de pintar en aquel entonces, diciendo que se acercaba «al lienzo como a una batalla». La pintura automática seguía el propio ritmo fisiológico de la acción de su mano, yendo y reviniendo sobre la tela con pinceles anchos o con espátulas que rompían luego la marea de los pigmentos. Poco más tarde vivió Saura durante un año tan sólo (en parte del 58 y en parte del 59) su etapa rigurosamente gestual abstracta. Su pasión desbordante hacía que esta pintura fuese occidental, pero el ritmo, las angulaciones del trazo y la manera de entrecruzarlo, conservaban un no sé qué de extremoriental, que no existe en ningún otro pintor europeo de esta modalidad, ni tan siquiera en Vedova, con quien se ha pretendido malévolamente y sin razón relacionar a Saura algunas veces. Todas las etapas posteriores de Saura, en las que a la lucha entre el blanco y el negro obsesivo que caracterizó a su brevísimo período abstracto, se unen ahora los sepias amortiguadores, pertenece ya a un tipo de neofiguración violenta e hiriente, gritadora e implacable, que constituye una cima única de acritud paradójicamente remansada por la belleza infalible de la ordenación de las formas y por la suculencia de una pincelada suelta, vibrante y jamás insistida.

Frente al gestualismo de Saura es el refinamiento distante de Fernando Zóbel de Ayala, pintor español nacido en Manila en 1924, contrapunto y manifestación de un orientalismo instintivo o de formación, ya que no de sangre. En contra de esta opinión, el propio Zóbel sostiene que el único artista que hace en España auténtica pintura gestual, a la manera de la caligrafía china o nipona, es Saura. A pesar de ello, la manera como en sus períodos más abstractos depositaba Zóbel el pigmento sobre la tela, utilizando para ello jeringuillas de inyecciones y emborronando luego ligerísimamente los trazos largos y finos, tenía un trasfondo de calma, de distinción y de distanciamiento, que tan sólo se ha dado hasta ahora en la caligrafía oriental, pero nunca en sus equivalencias europeas, mucho más traspasadas de ansiedad y do-

tadas a causa de ello de menor equilibrio. En etapas posteriores estas extrañas composiciones no imitativas de Zóbel, cedieron el paso a unos paisajes neofigurativos en los que, además del blanco y el negro, comenzaron a intervenir purísimos azules y verdes, oros y granas en la continuación de su tradicional proceso de distinción alígera y refinamiento espontáneo. Esta obra de Zóbel no tiene ningún equivalente concreto en la pintura europea actual. Tampoco lo tiene, es verdad, en la del Extremo Oriente, pero hubo allí, al menos, unos hermanos espirituales suyos, tales como el Emperador Huei Song, o en algunos representantes de la escuela de monjes calígrafos japoneses a la manera de como Ikio o —aunque en este caso no se tratase de un monje alejado del mundo— de Sunenobu.

Con sólo los tres nombres estudiados hasta ahora, se ha terminado el puro gestualismo abstracto en la escuela de Madrid. No son en verdad muchos nombres —más bien cabría decir que son poquísimos—, pero ello no debe equivocar al lector. En la escuela de Madrid, más que en cualquier otra del mundo, el gestualismo flota en el ambiente y se filtra en la labor de gran número de pintores que no son primordialmente gestuales, pero que actúan muy a menudo con una expresividad instintiva en la que siguen el propio ritmo fisiológico de su cuerpo al depositar el pigmento y que tiene, por tanto, muchísimo de gestual. Eso acaece, sin duda, con el grupo formado por Viola, Vela, Suárez y Lorenzo. También acaece, en parte, con pintores pertenecientes a tendencias con las que el gestualismo puro y simple parece inconciliable. No olvidemos tampoco que gestual fue en las etapas más largas de su evolución Rafael Canogar, y que parece, por tanto, más oportuno incluirlo dentro del grupo últimamente citado, mejor que en el de escultopintores, al que técnicamente pertenece en el momento actual.

Manuel Viola, nacido tal vez en Lérida o tal vez en Zaragoza en el año 1919, si hemos de creer a algunas fuentes, y en 1915, según otras, de familia estrictamente catalano-aragonesa en ciertas declaraciones y gitano y payo por partes iguales en las que se le contraponen, anarquista bondadoso y miembro de la resistencia francesa en biografías someras y hombre pacífico y neocristiano para sus amigos, es, por muy contradictorios que resulten entre sí los diversos elementos de su leyenda, que él cultiva con espíritu de juego y humor, y por muy difícil que sea a veces compaginar los hechos documentalmente probados con los que cuenta la prensa es, repito, un pintor de tomo y lomo, hecho en el que ya no caben dudas ni diversidad de interpretaciones. Durante los largos años de su residencia en París, en donde estudió a fondo toda la pintura de vanguardia contemporánea, era Manuel Viola un sobrerrealista de enorme imaginación que no sólo pintaba paisajes inventados de colores vivos y en picadillo, sino que escribía, asimismo, versos con descensos vertiginosos hasta las más escondidas entrañas del subconsciente. En casi todos estos paisajes, la composición se ordenaba sobre las dos diagonales, con alguna que otra forma ascendente a manera de saeta muy pronunciada. De ahí, a pintar en 1957 la obra denominada precisamente *La saeta*, había sólo un paso. Lo dio con acierto y se encaramó a uno de los primeros puestos de nuestra antología pictórica.

Los monjes de Zurbarán subyacían bajo aquellas estructuras que perduraron, aunque con inclusión de rojos, amarillos y múltiples azules, hasta bien entrado el decenio de los 60. Muy a menudo Viola salpicaba su color aporreando el lienzo con paños enrollados y untados de pigmento. A continuación terminaba de perfilar la marea de formas estiradamente ascendentes con espátulas gigantes o con los propios dedos. El paso siguiente fue buscar todavía un mayor número de colores evanescentes y volver a un sobrerrealismo delicado y casi lírico en el que los homenajes al Papa se alternaban con los recuerdos lorquianos o con la invención de un escenario de teatro cuyas formas abstractas danzaban con un regusto manierista en el que el Greco parecía desbancar a Zurbarán en la predilección de Viola.

Vicente Vela, nacido en Jerez de la Frontera en 1929 es el antídoto y el gemelo de Manuel Viola. No existen en nuestra abstracción actual ni dos pintores más diferentes, ni dos pintores más parecidos. Al igual que Viola es Vicente Vela un puro representante —aunque haya sido en gran parte de su carrera rigurosamente abstracto y aunque sea hoy neofigurativo libérrimo— de la mejor tradición museal española y utiliza a la luz como forma pictórica fundamental. A diferencia de Viola, en cambio, le preocupa el refinamiento por encima de todo y desdeña la fuerza cuando ésta puede enturbiar la pulcritud de su factura y la distinción infalible de sus formas alígeras. Vicente Vela demostró en 1956, al ordenar diversas formas rotativas en roce incipiente, que la luz que las traspasaba podía estructurar el lienzo con más seguridad aún que una materia amasada o erosionada. Poco más tarde nos demostró, con idéntico acierto durante la época de sus grandes muros de materia descascarillada y llena de emoción táctil, que también los secretos de la textura habían dejado de serlo para él. Vino luego la etapa intermedia de las grandes formas arenosas y alargadas que se aguadañaban en algunas ocasiones y se congelaban otras voluntariamente sobre el soporte. Tras esta etapa intermedia ha vuelto Vela en los últimos años a la exaltación de la luz y a la angelización de una materia raída, descascarillada, formada por múltiples capas superpuestas, frotadas y multitonalizadas, a través de las cuales parecen filtrarse el sol y el aire con alusiones tan sólo incipientemente veladas a un mundo de palpitations fisiológicas o a un sueño de astronautas colgados en el cielo entre el vacío y la luz. Jamás ningún pintor abstracto ha pintado con tanto refinamiento como Vicente Vela en los últimos años. Su pintura actual está hecha de matices levísimos, de renunciadas y ausencias, pero conserva el instinto infalible de la composición y una pureza de colores riquísimos en los que un lirismo de la mejor ley parece encontrar el camino para convertirse él también en uno más entre los valores pictóricos.

## OTROS PINTORES

Rafael Canogar, nacido en Toledo en 1934 y el más joven, por tanto, de nuestros grandes pintores de la vanguardia no imitativa, construye en la actualidad unas obras en relieve de madera, en las que diversas figuras humanas se recortan en silueteado bronco y







negro sobre un fondo plano que les sirve de contrapunto. Alusiones a luchas callejeras o a soldados en marcha, o a obreros que descargan sus mercancías en ciudades portuarias, meten estos objetos escultopictóricos en el corazón de la vida misma. Aquí todo gestualismo es imposible. A pesar de ello no representa esta etapa actual un corte brusco en la evolución de Rafael Canogar, incluso si ésta se inició con un gestualismo libérrimo y lleno de garbo. De ahí que prefiramos recordarlo aquí y aludir ante todo a aquellas pinturas abstractas de 1954, en las que, tras haber desgarrado Canogar el soporte y arrojado sobre él un pigmento erosionado, comenzó a pintar una nueva serie de lienzos de gran formato, en los que, sobre una base previa de aguadas translúcidas, hacía que la materia resbalase en estrías gestuales, filtrando la pasta pictórica con las manos a través de los huecos de sus dedos. A manera de árboles gigantescos ascendían sobre el lienzo, o resbalaban por encima de él a manera de innumerables arroyos incontenibles, estos trazos gestuales en relieve de invención personalísima. La calidad caliza y el predominio de blancos movidos por algún rojo sangriento, nos hacía pensar a veces en la infinitud de la meseta castellana, a pesar del riguroso abstractismo de todas estas pinturas. En la etapa siguiente, entraron en la actuación de Canogar seres humanos de carne y hueso, pero ordenados en estructuras rotativas con varias escenas diferentes en cada lienzo y una materia raspada, raída, herida, la cual podía constituir un símbolo no acusatorio de las tensiones internas de nuestra sociedad actual. Hombres de empresa meciéndose en una mecedora y ofreciendo en un mismo lienzo varias fases diferentes de un mismo movimiento y enlazadas en abanico de inspiración futurista, astronautas en la centrifugadora abriéndose en su concentración a los cuatro puntos cardinales, campos desolados con los muertos en una batalla, que exige que hasta la cenefa que ciñe el cuadro sea de sangre, y que para evitar posibles interpretaciones malévolas, el artista ha bautizado con el nombre de «El dos de mayo de 1808». Se trata de un torrente perpetuo de pasión y de intensidad, de movimiento y de garbo, logrado con procedimientos estrictamente pictóricos por un artista que posee, como ningún otro, el instinto de la factura directa y el de la composición ordenada siguiendo los propios ritmos de su movimiento fisiológico al encarrarse al soporte. De este mundo de seres convulsos surgió, como fácilmente puede hacernos ver esta última descripción, ese otro mundo en relieve en el que Rafael Canogar ha decidido, de momento, retorcerle el cuello a la sensualidad y limitarse, temporalmente, al blanco y al negro, al martillo y al serrucho, a la madera y a la brocha gorda.

En su fondo más escondido, el mundo y la pintura de Antonio Suárez, nacido en Gijón en 1923, se parecen mucho a los de Rafael Canogar. No existe, en cambio, parecido externo. Suárez fue en sus primeros tiempos abstractos, allá por los años 50 ó 53, un pintor que, tras haber abandonado el «miserabilismo» social de densa materia negruzca (tendencia que ya entonces él bautizó con este nombre en París y que ahora, diecisiete o veinte años después, pretenden haberla inventado en sus artículos media docena de críticos

franceses), se sintió obsesionado por la sangre, por la palpitación de nuestras entrañas, por todo aquello que, con un regusto fisiológico, no parecía constituir un motivo adecuado de inspiración pictórica. A pesar de ello, Suárez ensambló sus manchas sanguinolentas, de colores refinadísimos y materia palpitante, y las ordenó en enormes superformas que llenaban, con su suave tensión y con su equilibrio, la casi totalidad de la superficie del lienzo. El resultado fue un mundo vivo, ágil, nervioso y sensual y sin una sola alusión concreta a ninguna realidad inequívocamente reconocible. Poco más tarde, la materia comenzó a diluirse y a resquebrajarse, aunque múltiples venillas siguiesen cruzando los acuchillados inmensos. Paisajes inventados podían presentirse ahora como trasfondo de estas manchas de materia todavía riquísima, a pesar de su tenuidad intencional. Algún desnudo podía a veces acostarse sobre la tela, sirviendo de esquema ordenador de las formas estiradas y elásticas. Suárez, sin un solo corte brusco, sin un solo abandono total, pero sin un solo momento de repetida igualdad tampoco, siguió evolucionando paso a paso, día tras día, en el camino más regular y ponderado que conoce nuestra vanguardia actual. De ahí que la perfilación de su mundo se limite a añadir en cada nuevo lienzo un nuevo matiz ligerísimo y a rechazar de paso aquellos otros matices en que ya no haya posibilidad de resolver ningún nuevo problema. Orden y equilibrio son el resultado de esta obra, bajo la que asoma siempre una pasión violentísima, pero controlada con sistemática seguridad.

#### EN TORNO AL MUSEO DE CUENCA

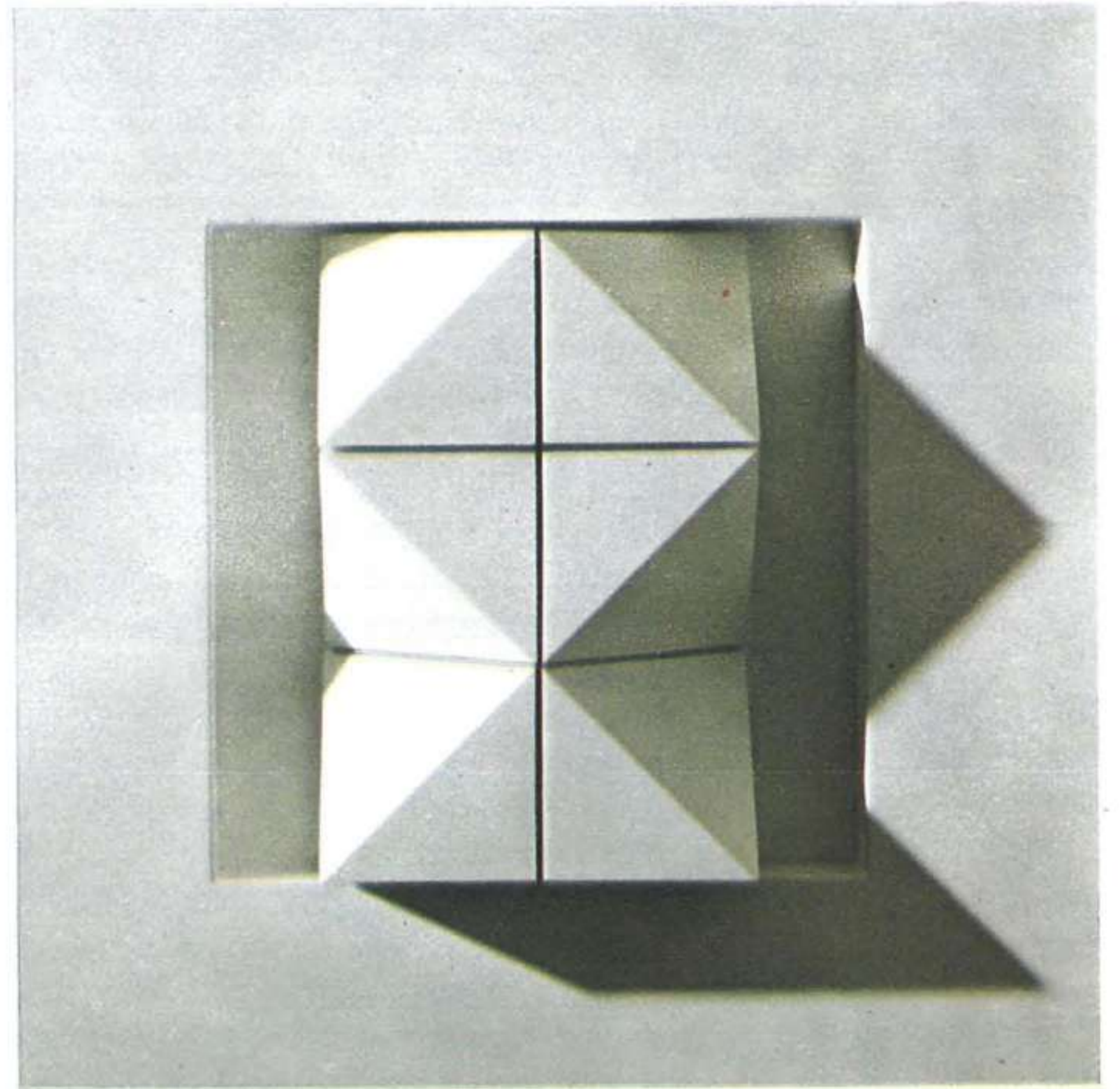
Antonio Lorenzo nació en Madrid en 1922 y forma parte del grupo de notables pintores de vanguardia que organizaron en Cuenca el excelente Museo de Arte Abstracto Español, fundado y financiado por Fernando Zóbel de Ayala y situado en las casas colgadas, marco adecuadísimo para su espíritu e intención. A ese mismo grupo pertenecen Gerardo Rueda y el director del museo, Gustavo Torner, pintores todos ellos muy diferentes entre sí en su factura y en los problemas que se plantean, pero unidos por una entrañable amistad y por una desinteresada vocación de servicio al arte español de vanguardia y al conocimiento y disfrute del mismo por la totalidad de nuestro pueblo. La calidad de la ejecución y el toque aligero, exquisito, fragante, así como la preocupación por la invención de grandes espacios abiertos y casi libres, constituyen las más permanentes cualidades de la pintura de Lorenzo. Su obra ha sufrido evoluciones muy marcadas, desde un período de manchas alargadas, estiradas y entrecruzadas —hacia 1958— hasta otro de amontonamientos redondeados de materia, al que siguió su neofiguración actual de inspiración astronómica y grandes zonas apenas tocadas en exquisita apertura. En cualquiera de estas tres etapas fue simultáneamente Lorenzo, gestual y espacialista, aunque lo primero sea ahora tan sólo visible en la finura o levedad instintiva de sus breves signos o garabatos, y lo segundo se integre en un conjunto de valores cuyo objetivo tiende a hacernos palpable la fluidez de unas formas ingravidas que abandona a



GUSTAVO TORNER.

su propia dinámica y que parecen dispuestas a despegarse de nuestra pequeña tierra transitoria, para perderse en una extensión ilimitada que Antonio Lorenzo considera como un hogar asequible y no como una evasión descorazonada.

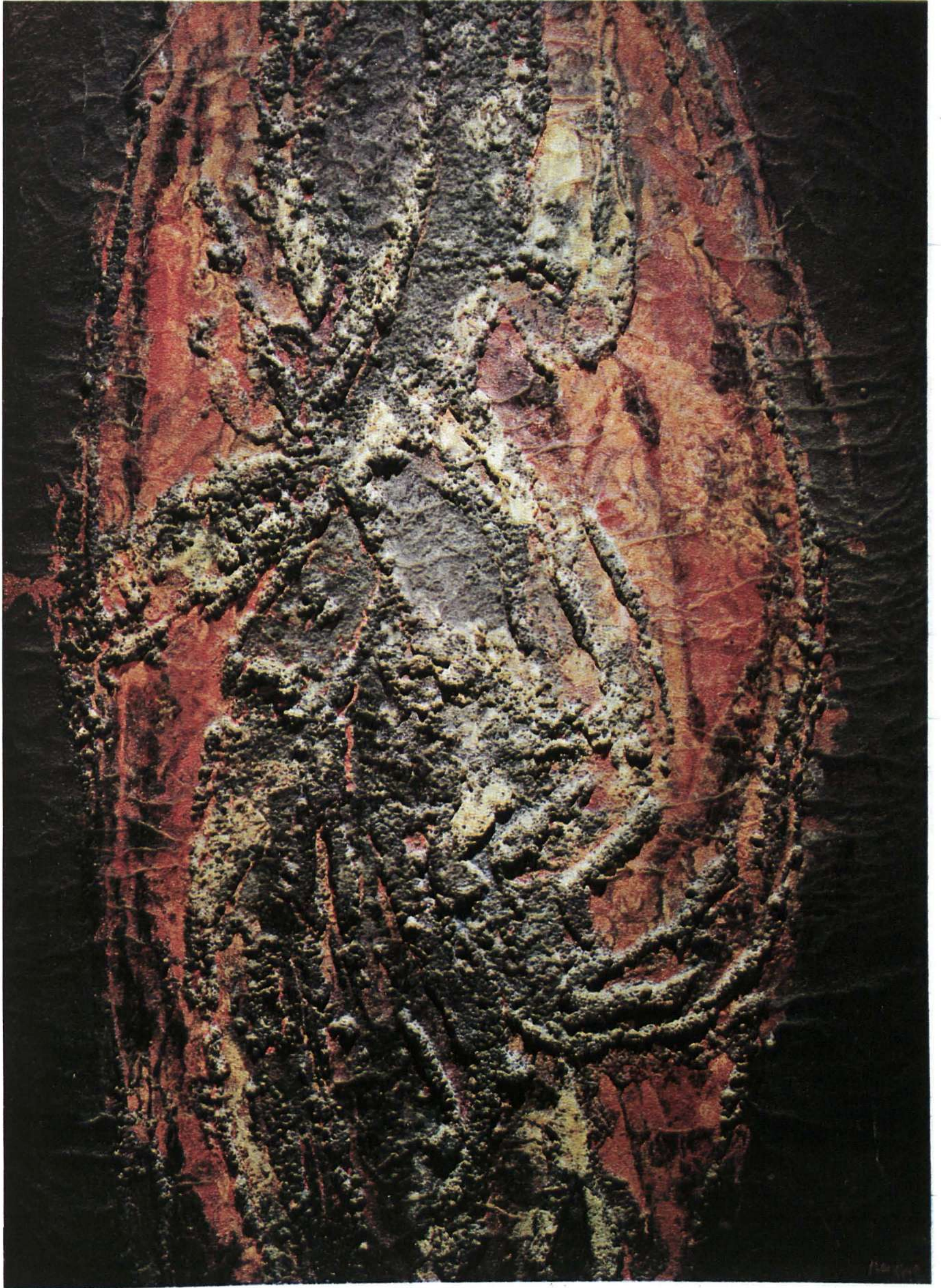
Gerardo Rueda, nacido en Madrid en 1926, realiza ahora una obra constructivista en relieve, en la que la gracilidad, la investigación libre de toda pedantería y un juego serio se unen a la invención de unas escultopinturas de limpio color nítido y formas obtenidas mediante incorporación de objetos —lo mismo pequeños marcos de diminutas ventanas que cajas de cerillas en distribución geométrica—, nos prueban hasta qué punto un buen gusto exquisito puede crear un arte al servicio de la arquitectura con un mínimo de elementos y de una manera que podría creerse que no ha requerido un esfuerzo previo. A pesar de ello, dicho esfuerzo ha existido como es lógico. Es más: sin un previo esfuerzo de despojamiento, paso a paso y día a día, ningún artista puede llegar a esa sencillez casi desnuda que caracteriza hoy a Rueda. En sus etapas anteriores tuvo una de constructivismo pintado y lírico, que casi sin solución de continuidad dio paso a su rico espacialismo de los años 60. Formas levísimas con los verdes y los grises más inaprensibles, flotaban sobre unos fondos ilimitadamente abiertos en unos logros casi imposibles de describir, pero que pueden probar su alta calidad estética en la piedra de toque que constituye el hecho de que cuanto más se los contemplan más conquistan al espectador. Nos hallamos aquí en el extremo opuesto a la pintura de la materia y a la insistencia. En Gerardo Rueda, hombre distante de la pequeña lucha de todos los días, la pintura no es evasión, sino pura y simplemente imagen de una manera de actuar y de ser: lirismo puro y buen gusto fundidos en un ambiente de distinción y de levedad.



GERARDO RUEDA

El cuarto artista del grupo que montó el Museo de Cuenca es, de hecho, por delegación de Fernando Zóbel de Ayala, el director del mismo. Se trata de Gustavo Torner, nacido en Cuenca en 1925. Antes de hablar de su obra pictórica, es de justicia no sólo para con él, sino para con la Patria, recalcar que en ninguna otra ciudad del mundo —ni en París, ni en Madrid, ni en Nueva York, ni en Chicago, ni en Rabat, ni tan siquiera en Praga— he visto nunca un museo mejor montado que el de Cuenca. Aunque el montaje fue conjunto y contribuyeron al mismo los cuatro artistas recién citados, parece ser que quien día a día dirigió todos los trabajos y se ocupó de todos los pequeños detalles fue Torner. Lo que en la Galería Nacional de Praga o en el Museo Arqueológico de Rabat, los museos mejor montados que he visto después del de Cuenca, ha sido realizado por un enorme grupo de especialistas de diversas nacionalidades, aquí lo realizaron solos, y con mejor gusto, Torner, Zóbel, Lorenzo y Rueda. ¿Por qué razón cuando alguien ha demostrado su capacidad en esta difícil tarea no se cuenta con él o con su grupo para que aporte sus conocimientos y su buen gusto a otros museos? Brindo la idea a nuestro director general de Bellas Artes y a todos los conservadores de todos los museos de España. El único de nuestros museos que tiene un montaje y una utilización de espacios similares a los del de Cuenca, es el de Córdoba; pero ello resulta consolador, porque indica que una manera mejor que todas las restantes hasta ahora empleadas puede empezar a hacer escuela entre nosotros. Ana María Vicent, organizadora de este último museo, constituye así la primera extensión de una manera de hacer que confío tenga pronto continuidad entre nosotros. Además de ser nuestro más grande organizador de museos, es Gustavo Torner pintor que inició su carrera pintando láminas para ilustrar ediciones

CESAR MANRIQUE.



de libros de botánica. Ello nos prueba que sabe dibujar a la perfección, dado que en esa dedicación el dibujo meticuloso es imprescindible. A pesar de ello, la vocación de Torner lo llevaba hacia la abstracción, hacia la materia emergente, erosionada y densa, y hacia la división del campo pictórico en dos superformas contrastantes en textura, materia y color. En la misma época en que Antonio Tapies comenzó a aportar unas tímidas modificaciones personales a la gran anticipación no imitativa de Fautrier, decidió hacer Torner lo mismo, aunque siguiendo unos caminos menos sistemáticos que los de su compañero barcelonés. Como Fautrier y como Tapies, apuñaló Torner la materia recién aplicada o embebió en ella sartas de esparto, en lo que ya comenzó a apartarse de su fuente originaria, o colocó un neto andamiaje geométrico en el que engastó literalmente sus formas, osadía neoplasticista que en el terreno de la fusión de la contención formal, con la fluidez del color y de la textura, no se habían atrevido a ensayar ni tan siquiera los ilustres maestros recién citados. Demostró así Torner, frente a la incitación de Fautrier, una independencia y un deseo de autoafirmación que poseyeron también posiblemente en Barcelona Mier y Tapies, pero que, por una serie de condicionamientos de apartamiento del mundo, en el primer caso, y de demanda de la alta burguesía, en el segundo, tal vez no pudieron manifestar con tanta frecuencia. Confío en que el paso siguiente en la evolución de Torner sea superar sus últimas posibles relaciones con eso que se ha dado en llamar «informal» y terminar de alzar a la forma autosuficiente como protagonista indiscutible de todos sus lienzos de factura impecable.

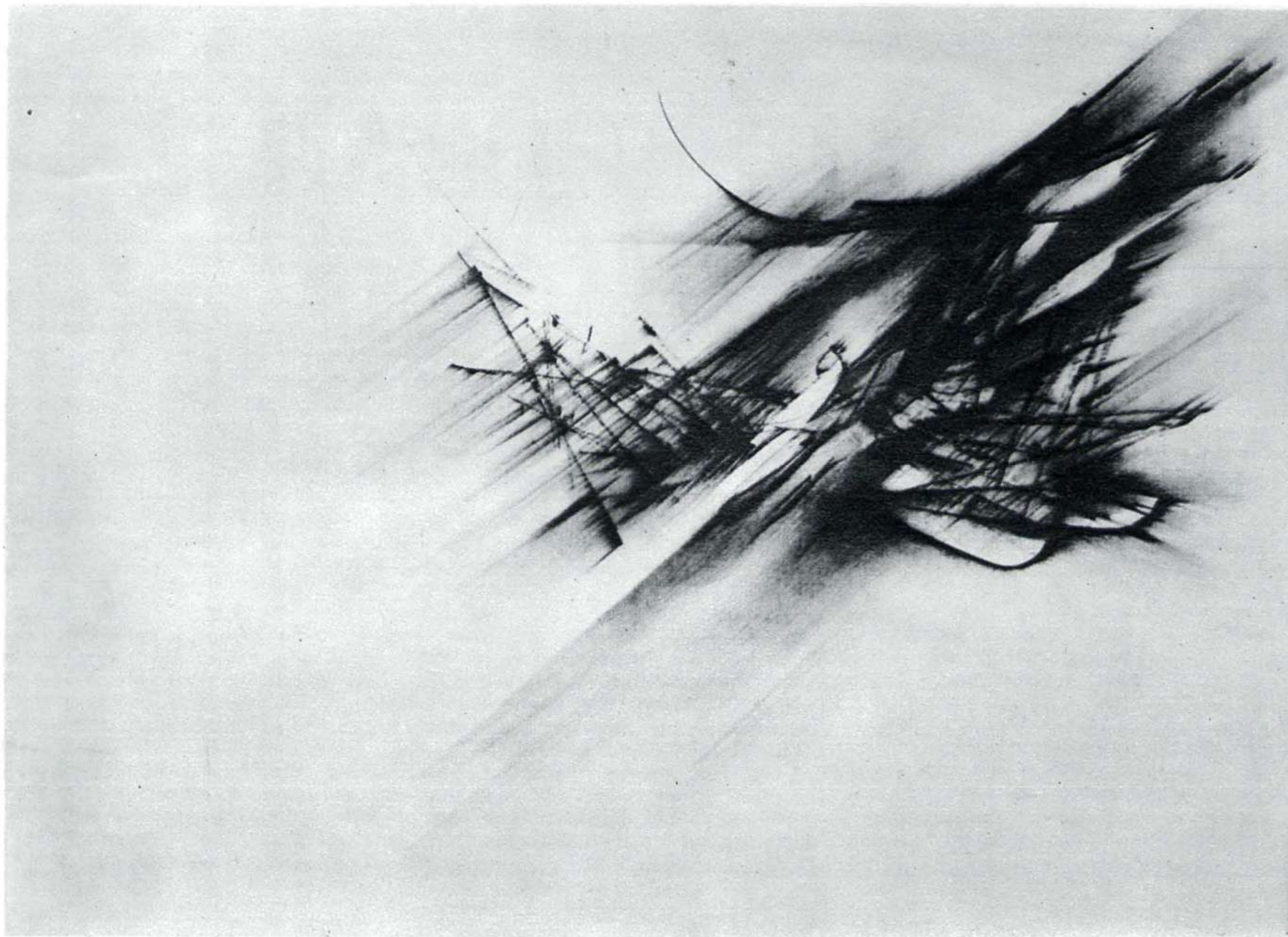
Maestro de la pintura de la materia, lo es, asimismo, César Manrique, nacido en Arrecife de Lanzarote en el año 1920 y encerrado la mayor parte del año en esa isla paradisíaca en la que ha alzado, demostrando la variedad de sus dedicaciones, una de las más grandiosas y originales esculturas abstractas realizadas entre nosotros con un deseo de integración en un paisaje para el que expresamente fue construida la obra. César Manrique no sólo es el mejor propagandista de su isla, sobre cuya arquitectura ha escrito un excelente estudio, sino que su pintura es tierra de Lanzarote convertida en obra de arte. En todos los cuadros de Manrique nos asaltan e incluso nos conurban formas requemadas, pétreas, desgastadas por la erosión y reptantes como ríos de lava rudamente congelados. La calidad de esta pintura de César Manrique, siempre igual a sí misma, es extrema, y ello tal vez sea más perceptible todavía en los grandes murales, como el del Club Náutico de Las Palmas, que en los lienzos. El mural manriqueño exige, por su misma amplitud, una renuncia a la minuciosidad, hecho que creo favorece el despliegue de las formas, aunque resulte también perfectamente comprensible que un pintor como Manrique, cuya textura es impecable, guste de recrearse en la erosión de cada centímetro de la superficie de sus lienzos. Más allá del intento de caballete, pero más allá también del mural, existe para Manrique la posibilidad ya apuntada en algunas de sus otras dedicaciones, trátase de móviles muy elásticos o de esculturas como la antes citada, de ofrecer a los arquitectos los elementos para la cons-

trucción de ciudades enteras y para la fusión en una unidad de expresión de esos elementos y del paisaje en que se hallen inmersos. Algo así ha conseguido ya prácticamente él solo, José Luis Fernández del Amo, pero toda colaboración en equipo es aconsejable para los altos logros, y Manrique es uno de los pintores que tiene más que ofrecer en ese aspecto.

## UNIDAD EN LA DIVERSIDAD

Hemos limitado esta segunda parte de nuestro estudio, sobre la pintura abstracta española, a los pintores de la escuela de Madrid, pertenecientes a la generación del 48, o relacionables en una u otra manera con la misma. Faltan, en cambio, por razones de espacio, los escultopintores, tanto los rigurosamente constructivos a la manera de Eusebio Sempere o de José María de Labra, como los que han perseguido el hallazgo de una expresividad violenta, entre los que destacan Millares, Soria, Montero, Sanz y Lucio. Más contenidos, pero más allá, al mismo tiempo, de las limitaciones constructivistas, deben ser integrados en este grupo Rivera y Ferreras. Algunas de las aportaciones más anticipadoras, ricas y audaces del arte español de nuestro tiempo, han sido realizadas por estos escultopintores de la cuarta escuela de Madrid. A ellos irá dedicado el tercero y último de estos ensayos sobre la pintura abstracta en España. No incluiremos, en cambio, a los pintores de las generaciones posteriores, por muy valiosas que puedan ser obras como las de un Martín de Vidales o un Iturralde. Conviene tal vez esperar que el tiempo pase y sedimente lo que están aportando o investigando. De todos modos, cabe adelantar que si los más jóvenes herederos de los artistas aquí estudiados no les son inferiores habitualmente en calidad y en sabiduría de oficio, demuestran, en cambio, una menor inventiva. No quiero con ello decir que la originalidad a ultranza sea un valor plástico precisamente, pero hay ocasiones en las que constituye un demérito, una búsqueda afanosa de originalidades no acompañada por el éxito apetecido.

Los pintores arriba estudiados constituyen, en unión de los que estudiaremos en la tercera parte, el núcleo originario de la cuarta escuela de Madrid. Antes que ellos no había habido aquí más abstracción —si es que así puede llamársela— que la aludida en las primeras páginas. Ello quiere decir que comenzaron prácticamente a partir de cero. Añadamos que tal vez a causa de esa indiferencia castellana hacia todo cuando nos venga de un mundo que no sea el que íntimamente vivimos, aquí nadie ha pretendido superar obras ajenas, sino realizar simplemente la suya propia. Ello hace que las aportaciones de nuestros abstractos madrileños de la generación del 48 puedan agradarnos o desagradarnos, parecernos logradas o menos logradas, pero que estén capacitadas para conmovernos en todo instante, debido a su espontánea autenticidad. Entre los herederos de estos artistas hay a veces, en cambio, una mayor insistencia en la búsqueda de las tomas de posición y un intento de fundamentación teórica por medio del manifiesto plástico o de la autocrítica más o menos desapasionada, que



pueden constituir, de todos modos, un peligro a largo plazo, al autocondicionar las posibilidades inesperadas de la propia evolución. En lo que coinciden todos los artistas madrileños es en que su calidad no sea casi nunca «de artesanía», aunque todos ellos sean buenos artesanos. Quiero con ello decir que ninguno se cree obligado a cultivar en todo instante la perfección de la forma y de la textura, sino que, aunque sean maestros en ambas, prefieren que el instinto se hermane con la razón y abandonar en lienzos enteros o en zonas de lienzos la búsqueda de calidades, ya para hacer visible un contraste, ya para dejar que la propia intimidad se manifieste de manera libérrima. Es así esta escuela madrileña muy compleja y muy difícil de reducir a unidad de una manera conceptual. Se pueden señalar notas externas que enlazan a estos artistas, tales como el gusto por los colores muy compuestos y nunca en exceso contrastantes, la dicción segura con aplicación del pigmento más frecuentemente al arrastre que posándolo o amasándolo y la composición ordenada y dinámica, con desprecio de las simetrías bilaterales, caras a los catalanes y a las que los madrileños oponen su sistema de contrapesos a distancia y sin igualdades numéricas. Añadamos que si en Madrid el color puede ser castigado o pobre, la luz es en compensación forma pictórica incluso cuando apenas se la vislumbra. Todas estas características son las que pueden estudiarse yendo desde

afuera hasta adentro, pero subyacen bajo ellas las que hacen posibles. Hay una visión del mundo que es peculiar a esta escuela, un sentido de las contrastaciones dinámicas y de la vida como algo que se realiza y conquista minuto a minuto en el tiempo. Existe también una ansiedad poderosa, con el consiguiente peligro de que los malos literatos la conviertan en literatura pictórica. Esa ansiedad que San Juan de la Cruz podía calmar en el cauce de su poesía mística, la calman nuestros pintores madrileños, en su obra muy a menudo desgarrada e hiriente, pero es válido también para quienes como Vicente Vela cultivan la tradición museal, enmascarando, con su juego de transparencias y de veladuras, una tensión que puede ser tan violenta como la de un Montero, un Millares o un Saura. Difícil es, por tanto, reducir a unidad desde fuera, una escuela en la que unos pretenden hacer a gritos y otros ocultar una confesión que es para todos la misma. La unidad es mucho más patente en el recuerdo de la impresión causada por cada obra, que en el análisis de las mismas en una muestra colectiva. Cuando el paso del tiempo decanta lo accesorio y lima las diferencias, es cuando más comprendemos hasta qué punto coinciden entre ellos estos artistas que, al emprender cada uno su propio camino, lo hacen todos de manera diferente, pero llevando escondida en su alma la misma preocupación y aspirando a idéntica meta.

# XUL SOLAR

JORGE VEHLIS

Mucho más que un pintor ilustre, Xul Solar es una leyenda de Buenos Aires. Es fácil enunciarlo así, pero resulta más complejo adentrarse en el laberinto de sus ideas personalísimas, de sus invenciones prodigiosas y cotejar las impresiones que entonces se van concretando en nuestras mentes con los testimonios de los hombres de su generación; de esa labor de investigación y de la reflexión espontánea de todo el que le conoció y evoca su memoria, surge con claridad la circunstancia de que el hombre nacido en San Fernando en 1888. Oscar Alejandro Schulz Solari fue una de las grandes leyendas de Buenos Aires.

La pintura de Xul Solar se relaciona —simple dato cronológico— con la de

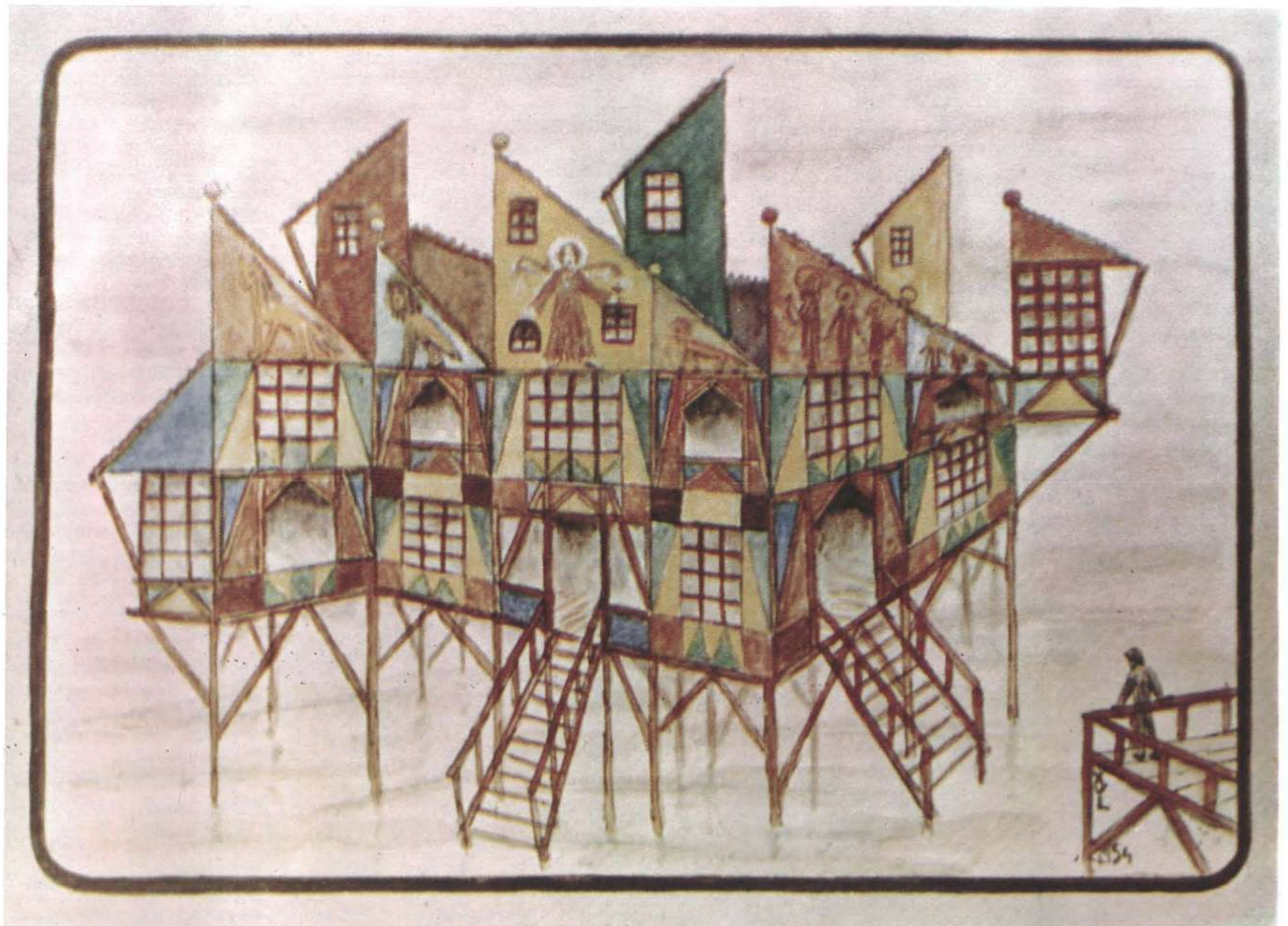
la llamada «generación intermedia», con el «grupo de París», con los pintores argentinos que vivieron de cerca las grandes revoluciones artísticas de principios de siglo. Pero su obra no reconoce virtualmente ningún parentesco, pues permaneció inmune a la influencia de las grandes corrientes. Así, desde sus orígenes —en la segunda década— hasta la fecha de su muerte, la pintura de Xul Solar tiene un sesgo personalísimo, independizado de las controversias que oponían a las diversas escuelas. «Las escuelas en buena parte son legítimas, aunque parciales, como los colores», nos dijo él mismo en una ocasión. Hay un solo nombre con el que puede ser válidamente relacionado, precisamente por

el espíritu de libertad en la creación, entre otros aspectos que indudablemente los distancian: Paul Klee, relación muchas veces señalada sobre la que volveremos más adelante.

El joven Oscar Alejandro había viajado mucho por Europa cuando inició su obra pictórica. Con poco más de veinte años se embarcó para Hong-Kong, aburrido de su grisáceo «status» de empleado público, pero no pasó del Mediterráneo, seducido por las viejas y remozadas culturas que seguía acunando el mar por antonomasia. Contaba entre las anécdotas de su quehacer europeo, que durante la primera guerra mundial intentó sin éxito ser enfermero; se exigía a la sazón una elevada suma (quinientos



"VUEL VILLA"



"SAN LAR-TIGRE".

francos) para el curso de practicante.

Frustrado, pues, en sus proyectos filantrópicos y de regreso en Buenos Aires, se incorporó a los movimientos renovadores que, en 1924, pusieron definitivamente a prueba las tensiones y resistencias de la gran ciudad frente a todos los fenómenos de la libertad en la creación artística. Fue el año de la revista literaria «Martín Fierro», concebida «frente a la incapacidad de encarar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas», el año de la gran exposición de Emilio Pettoruti, controvertida hasta en las vías de hecho, la época de los mejores poemas de Borges, de los grupos de Florida y Boedo. Solar estuvo entonces con la vanguardia. Pero quien eleva sus pinceles a los cielos siempre nuevos de una imaginación sin trabas sabe que la única vanguardia está en el espíritu de cada uno, que los actos exteriores de expresión revolucionaria pueden luego ser sucedidos por calmas prolongadas, bonanzas exteriores, sin que el vanguardismo, ínsito en la vida interior, sufra ningún menoscabo. Por eso, si cabe calificarla así, la obra de Xul Solar es vanguardista en 1920 y en 1950.

Casado con Micaela Cadenas, vivió con ella, rodeado por sus amigos —los grandes escritores, pintores y músicos de Buenos Aires—, durante varias décadas, exteriormente tranquilas, sin pre-

ocuparse por el éxito en las galerías o en los certámenes, hasta su fallecimiento en el delta del Tigre, pintoresco paraje para el que había ideado una serie de acuarelas que no son paisajes, sino pequeños y encantadores proyectos urbanísticos. Murió en ese lugar, donde las aguas de muchos ríos de lejanísimas fuentes crean el gran Plata, como en bella alegoría de lo que fue su vida y su mente, con un rosario entre los dedos que él mismo había tallado y, como dice Osvaldo Svanascini, «dispuesto a alumbrar con su humor y sabiduría a los arcángeles, dispuesto a realizar esa tarea divertida y disociadora en el cielo que en vida él anticipara» (1).

Xul Solar concibió el hecho estético como una suerte de laboratorio para sus lucubraciones mentales astrológicas, para sus planteos racionales o esotéricos. Ese propósito, unido a una sensibilidad muy fina y muy dotado para la plástica, tenía que dar un resultado a todas luces singular. Es su «pintie», las numerosas pequeñas acuarelas y témperas con las que él, «multimillonario de belleza que la prodigaba a manos llenas» (así decía Pettoruti), nos sigue aún admirando. Los elementos de esas composiciones están tomados del mundo sensible, pero el artista se encarga de profundizar sus apariencias y siempre, al pintar, inventa. Es la tradición de Plátón, del idealismo mágico de Novalis, de

Blake... ¿Cómo es ese mundo? La enumeración sería interminable: casas en las cumbres de extrañísimas montañas, sirenas, aparatos voladores, caras con signos, trazos, números, figuras, horóscopos, animales prehistóricos, banderas, la fauna submarina y los astros de faz insólita hermanados, algo de la sabiduría del grafista, del caricaturista, del arquitecto, del poeta. Esa pintura puede ser sometida a una lectura de significados, de acuerdo a los cánones que el mismo Solar dejó, lo que constituirá un ejercicio mental no desdeñable, o simplemente, puede ser admirada como un compendio de imaginación y humor al que el simbolismo solariano presta la conveniente dosis de misterio y anticipación. Sin embargo, el simbolismo es inteligible y el dueño de la clave no es otro que el pintor-taumaturgo. Poco terreno queda para la crítica y las interpretaciones más o menos caprichosas. De lo que estamos seguros es de la vecindad de la obra de Solar con las caligrafías orientales y la derivación de sus investigaciones prolijas del Zodíaco, tema bien profundizado por Svanascini.

Al hablar de las presuntas relaciones de la pintura de Xul Solar, suele citarse a Paul Klee, cuya imaginería parece próxima a la del artista argentino y con el que fueron casi coetáneos, aunque la vida del maestro de Berna fue, en verdad, bastante más breve. No hay rela-

ción de filiación alguna entre estas obras considerables, de diversa fortuna en la apreciación universal, ya que la del suizo pasó, con justicia, a ser una de las más relevantes y reverenciadas del mundo contemporáneo. Pero hay una común emancipación de las grandes corrientes y un común interés de elaborar, por medio de la pintura, una construcción mental propia. Ciertos rasgos de fineza, de semejanza al arte infantil, también los vinculan. Aquello del epitafio de Klee, «Vivo tan bien entre los muertos como entre los aún no nacidos», pudo haber sido suscrito por Solar, pues ambos escapan al marco de lo cronológico y asumen un compromiso espiritual que excede del hecho estético en sí. La preocupación, aunque activa y estimulante, de Klee por la muerte no parece acuciar a Xul, y si éste apunta a miras trascendentales, a las mismas alturas del conocimiento, la obra de Klee tiene un sentido polémico de enfrentamiento con su civilización y sus problemas. Según Fernando Demaría, Klee y Solar corresponden a dos aspectos de la misma magia: «una, la europea, saturada en su forma por la ciencia y niña en su materia; otra, la americana, adulta en su materia y niña en su forma. Solar y Klee son dos rostros paralelos de ese mismo espíritu que encuentra bajo distintos astros su profunda complementación y correspondencia» (2). Reconoce el mismo autor que le impresionaba más Solar hasta que, en Buenos Aires, vio una exposición de La Bauhaus y una acuarela de Klee titulada «Haus aussen und innen», visión que revalorizó en él la imagen del suizo, que, en el cotejo con Xul, se le había algo desdibujado. Algunos dibujos y otras obras de Klee acentúan, en especial, las semejanzas formales, verbigracia: «El navegante» (1927), «Lugar de elección», «Ciudad italiana» (1928). Y si Solar no nos dejó como Klee —sin duda, el Leonardo de Vinci del siglo XX— un testimonio escrito de su concepción artística integral, transitó, en cambio, por tantos o más inéditos caminos.

En ocasiones se ha hablado de un cierto parecido de alguna obra de Xul Solar con las de Joaquín Torres García. El gran pintor uruguayo, teórico del constructivismo, fue, sin embargo, quien, pese a reconocer que era necesario inquirir por la realidad interior de las cosas, subordinó la ratio de su movimiento a precisas fórmulas: «Toda forma debe acercarse a la geometría», sentenciaba categóricamente. Estos esquemas, con todo su mérito y su formidable aporte al arte contemporáneo, mal se acomodaban al inquieto y libre espíritu de Xul Solar.

¿Y el surrealismo? Por la época y por muchos elementos exteriores, Xul Solar podría pasar por surrealista o precursor del movimiento en nuestro país. Tampoco aquí las analogías son válidas. Para Romero Brest la lejanía, la distancia puesta por Solar, en nada se conforma con la teoría y la praxis surrealista. Pero, y esto es aún más claro, no cuesta mucho deslindar, además, la crisis explosiva y tormentosa que fue el surrealismo, necesitado de adictos incondiciona-

les, con la búsqueda serena e independiente del pintor de San Fernando.

La pintura y la encantadora fantasía que por su intermedio pudo desplegar este autodidacta genial, no fue todo en su vida. Tuvo gran afición a la música, otro factor que le asocia a Paul Klee, y propició la modificación del teclado del piano, adoptando un sistema —la gama hexatónica— con el que se invierte para cualquier estudio un tercio del tiempo normal. El teclado es más pequeño, se eliminan sostenidos y bemoles y las teclas están pintadas desde el fa, que es el infrarrojo, siguiendo los colores del arco iris. Inventó, además, interesantes personajes como títeres para representar obras para adultos, más de quince técnicas pictóricas y varios tipos de estenografía. Pero dos cosas le preocuparon esencialmente: el panjuego y la panlengua. El panjuego, o juego astrológico, es complicadísimo y se inspira en el ajedrez; en él los casilleros corresponden a los días, semanas, meses y años y las piezas representan a las constelaciones. El juego es de lento desarrollo y en la práctica no pasó de ser un ejercicio de singular inventiva, que probó el talento de su autor, aunque sus posibilidades de servir de esparcimiento están muy condicionadas a un ejercicio de pensamiento y ensueño en el que hay que estar a la altura difícil de Xul Solar. El otro invento que popularizó fue la panlengua, una especie de esperanto o idioma universal, basado principalmente en el español. Esta lengua, según Xul, «se escribe tal como se pronuncia, tiene raíces básicas, unvocas e invariables, combinables a voluntad, de fonética fácil, musical y en ella todos los sonidos pronunciados están registrados». A título de ejemplo, diremos que la letra T representa cantidad y que Ta es cuanto; ti, poco; Tu, mucho; te, menos, y to, más. Sus cuadros llevan muchas veces títulos en panlengua u otra derivación localista que él llamó «neocriollo», vocablo que también se aplicó para aludir al renovado e ideal tipo humano de su tierra. La panlengua se hizo familiar entre los allegados y se utilizaron en ese círculo algunas palabras en la conversación cotidiana, «upasubo», por subo arriba; «taquivoy», por voy en seguida, etcétera.

Detallar los inventos y propuestas de Xul ocuparía muchas páginas. Hagamos final alusión, empero, a sus proyectos de reforma de la anatomía humana, que iban desde un sistema de múltiples, harto divertido en su exposición, para facilitar el amamantamiento de las futuras sociedades multitudinarias con nodrizas comunales o «connurses» hasta la bien razonada reivindicación de la cola de los simios, en carácter de tercer brazo humano.

Hay muchos capítulos de humor en el recuerdo de Xul Solar. Borges cuenta que un día que no tenía ganas de hacer nada, Xul le comentó con suave sonrisa que, efectivamente aquel era un día poco propicio, en el que sólo había podido crear ocho nuevas religiones.

Excluido por lo general de diccionarios y enciclopedias y citado a veces sin mayor detención en las crónicas del

arte argentino de este siglo, ello sólo prueba el desinterés con que Xul Solar fomentó el brillo de su carrera y el culto a la admiración de su actividad. Le interesó fundamentalmente «vivir» en el difícil sentido que cobra la palabra para los que no piensan sólo en la gloria transitoria y en la reproducción de la especie. El arte es obra de vida, la obra misma de la vida, nos dice Jean Cassou, y si la vida es la de Xul Solar... fácil es apreciar la dimensión artística de esa obra.

La exclusión de las enciclopedias está sobradamente compensada por el recuerdo afectuoso de sus grandes contemporáneos. Jorge Luis Borges sintetizó su personalidad con este párrafo magistral, prólogo de una exposición: «Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de acontecimientos más singulares de nuestra época».

Emilio Pettoruti, uno de los grandes pilares de la pintura argentina, le dedicó uno de sus más felices retratos (3).

Detrás de algunas frases y pensamientos del astrólogo Schulze, uno de los personajes sobresalientes del «Adán Buenosayres» de Leopoldo Marechal, están los recuerdos y las vivencias del novelista con el astrólogo-pintor.

Fusión permanente de concreto e irrealizable, de artista finísimo con esotérico investigador de caligrafías y horóscopos orientales, de exégeta de las religiones y aficionado a las innovaciones científicas, Xul Solar, alquimista de la pintura, es uno de los grandes ingenios del Buenos Aires polifacético y misterioso.

Diestro navegante en el río hacia el gran mar de la pintura que es, según feliz frase de Alberti, la acuarela, y consumado astronauta del ingenio humano, Xul Solar abarca con su vida y su obra muchas, casi todas, las posibilidades que el arte puede reclamarle a uno de sus pocos y grandes elegidos.

(1) Osvaldo Svanascini: «Xul Solar», Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

(2) Fernando Demaría: «Xul Solar y Paul Klee», revista «Lyra», núm. 216/218, Buenos Aires, 1971.

(3) Emilio Pettoruti consagró a Xul Solar varias páginas de su autobiografía «Un pintor ante el espejo» (Hachette, Buenos Aires, 1968), de las que son de muy grata lectura las que se refieren al primer encuentro de los artistas, en Florencia, la evocación afectuosa de aquellos iniciales contactos con Xul: «Sobre el cuerpo altísimo una cabeza bien modelada con un par de ojos llenos de inteligencia y bonhomía. Me pareció un muchacho encantador, con su punta de extravagancia, puro como un niño». El libro abunda luego en anécdotas de la vida de ambos artistas. Quizá no pueda omitirse recordar la de la primera exposición que le organizó Pettoruti a Solar en Milán y en la que, después de laboriosas gestiones, estaba logrando la venta de dos acuarelas; cuando Xul llegó, le preguntó al indeciso comprador: «¿Cómo, es usted un coleccionista advertido y compra esas porquerías...?». La exposición fue un éxito, pero no se vendió nada, ni siquiera esas dos acuarelas...



# SIGÜENZA DEL DONCEL Y DE UNA REINA TRISTE

LUIS JIMENEZ MARTOS

Un desvío en el espacio puede suponer un desvío en el tiempo. La carretera ancha, que lleva hacia Zaragoza y Barcelona, es camino siglo XX con alguna perspectiva de pastor alcarreño que guarda su rebaño, y no por concesión al pintoresquismo. Los lentos ojos de los pastores son una paralela de la velocidad mecánica y del deseo de trasponer paisajes.

Decía que un desvío en el espacio puede ser también un desvío en el tiempo. Esto resulta claro cuando a la izquierda aparece un aviso: **Sigüenza**. El nombre es como un freno, como un toque en el corazón; y en el giro del volante se varía muchos grados hacia otros siglos, otra carretera, otro modo de estar la tierra y en la tierra.

A la rectitud suceden las continuas curvas, que es lo propio espacial para ir a la búsqueda de imágenes del pasado. El suelo alterna los rojos y los verdes —verde pradera en ocasiones—; la hondonada es el accidente más natural de aquí, hasta que las **vuelatas y más vuelatas y eses y más eses** (el poeta las soñó en su sonambulismo) encuentran lo habitado: Sigüenza, su inclinación desde el castillo-alcázar a una relativa planicie.

Está Sigüenza situada como al fondo de un gran silencio. Sí, es real; se halla de pie su barro. Por ella pasaba la vía que Roma construyó para ir desde Mérida a Zaragoza. Estos alrededores conocieron las luchas de Sertorio contra Pompeyo y las peripecias de **El Empecinado**, y, asimismo, un episodio semejante al de Numancia. Fue en el siglo IV cuando los godos emplazaron la ciudad donde ahora la vemos.

## FRIO DE HISTORIA EN UNA CATEDRAL

Como tantas otras tantas ciudades medievales o no medievales, Sigüenza tiene dos puntos de gran atención en su estructura: la catedral y el castillo, con gran y lógico desnivel a favor de éste.

La Reconquista dio lugar a cambios de dueño. En Sigüenza estuvo el poderoso Samail, valí de Toledo, protagonista de una macabra historia de degollaciones nocturnas; tomó la ciudad Fernando I de Castilla en 1030; volvió a conquistarla Alfonso VI, pero el adueñamiento definitivo se debe al obispo Bernardo de Agen.

Esto es historia y conviene saberla, tiempo que no ha quedado del todo atrás y se percibe, por ejemplo, en este frío catedralicio que llega desde muy hondo y va hacia muy hondo, a través de nosotros y de cualquiera que se disponga a entrar aquí.

Hoy es Viernes de Pasión. En la explanada del templo hemos visto que aguardan la salida de la procesión. Los **pasos** están preparados. El Nazareno y la

Soledad de Sigüenza miran hacia la puerta exterior lo mismo que tantas imágenes de las mismas advocaciones en muchos sitios de España. Quizá por eso, la catedral aparece ahora más dentro de sí, más abandonada, diría, en esta fecha extraordinaria que se vuelca hacia la calle.

La catedral es arquitectónicamente un tránsito cuya acta de nacimiento fue extendida en el siglo XII; así que tiene de románica y ojival, de gótica y bizantina. La sombra misteriosa una grande armonía que refulge en el tabernáculo del altar mayor, formado por tres cuerpos.

Y a propósito de cuerpos: algunas de las esculturas yacentes se hallan colocadas por completo de frente



al contemplador, en una perspectiva un tanto aérea, que, a veces, encuentra su propio equilibrio en otra figura horizontal al modo que es costumbre. Pero esas disposiciones de los sepulcros tienen otra y original variante: la tumba del Doncel.

#### MARTIN VAZQUEZ DE ARCE Y SUS ENIGMAS

Sé de un poeta que, en cuanto adquirió su 600, vino a Sigüenza para escribir en seguida un poema al Doncel. No habrá sido el único en hacer el viaje con la misma idea, porque esta figura, recostada en su enterramiento, leyente de un libro, es toda una fijación simbólica y muy literaria. Martín Vázquez de Arce tenía veinticinco años al morir en Caño Gordo (Granada) durante la pelea contra los moros. Un cuarto de siglo no es edad de doncel, aunque la edad sea lo de menos. Se sabe que este muchacho —de quién es ignorado— tuvo una hija llamada Ana, según consta en un documento que se guarda en la sacristía de esta catedral; sí, la que tiene unas tres mil cabezas modeladas con barro en el techo, correspondientes a personajes del siglo XVI.

Martín Vázquez de Arce muere en las vísperas del Renacimiento, y entonces yo estoy pensando si su actitud reconcentrada de lector ha de interpretarse como propia de quien medita a lo divino en la muerte o de quien lo hace desde una incipiente sabiduría humanística. ¿Es religioso o profano el libro que sostiene? Las dudas mandan. Si se le mira desde un sitio parece del todo un adolescente; si se le mira desde otro queda trasparecida su edad verdadera (¡un cuarto de siglo en la Edad Media!). El doncel admite diversas tentativas de interpretación.

Menos una: el artista ha querido representar al descanso de un guerrero, que se mantiene, sin embargo, alerta para un más alto menester; de un guerrero mirando hacia otro horizonte que el de la lucha de moros y cristianos.

Justamente eso era lo que iba a ocurrirle entonces a España, mientras apuraba la Reconquista. Por ello, en Martín Vázquez de Arce la serenidad supera a la melancolía. El es transición también entre el vivir y el morir, entre el sueño y la realidad, como dicen Juan Ruiz Peña en un magnífico poema dedicado a esta escultura. El es juventud, por supuesto, pero juventud que se sabe destinada a un pronto sacrificio y se prepara para aceptarlo.

#### DEL ARTE ANTIGUO AL VIVO PRESENTE

Frente a la catedral, el Museo Diocesano de Arte Antiguo es una tentación para el visitante de Sigüenza. A primera vista, ya se advierte que anda muy bien cuidado y que, en no mucho espacio, las obras aparecen colocadas con acierto.

La guía nos informa de ellas. En la sala primera hay esculturas románicas y góticas, aparte de un retablo del siglo XV y otras piezas de arte religioso. Por un arco mudéjar se pasa a la sala segunda, en la que contemplamos vestimentas litúrgicas de gran valor, orfebrería y libros de coro. Atravesamos otro arco mudéjar para arribar a la sala tercera, donde se encuentra un grupo escultural de alabastro que componen don Francisco de Eraso, secretario de Carlos V,

doña Mariana de Peralta y San Francisco de Asís. Es una obra de Leoni realizada a finales del siglo XVI.

La sala cuarta ofrece pinturas como la **Circuncisión** y algunos buenos retablos y esculturas, una de las cuales representa a Santo Domingo de Guzmán. En la quinta, una gran sorpresa: la **Anunciación de El Greco**, tela de madurez, prodigiosa de delicadísima espiritualidad. Y otra: la **Piedad**, atribuible a Morales el Divino. El interés de lo expuesto en la sala sexta se halla concentrado en la escultura del profeta Elías, llena de fuerza, que se cree es de Salzillo, y a tono con el genial imaginero murciano se ven alrededor otras piezas de carácter barroco.

La sala siguiente está dominada también por una escultura: la de San Sebastián, cuya autoría recae en Juan de Mesa o en algún muy aventajado discípulo suyo. Dos cuadros bélicos, de gran tamaño, son **La toma de Huesca por el Rey don Pedro I** y **Escena de la guerra de la Independencia española**, de traza goyesca, y no acabado en su parte inferior.

Finalmente, en un patio se exponen piezas de escultura, epigrafía y prehistoria; entre estas últimas, dos urnas funerarias conteniendo restos humanos. Cerca de Sigüenza, no se olvide, está la caverna de la Peña del Mediodía, que ha permitido asegurar la existencia del hombre primitivo a orillas del Henares.

A la salida del museo se vuelve a respirar el Viernes de Pasión sigüenzano. Por el filo de la alameda —gracioso templete en el centro— avanzan los humildes **pasos** que llevan unos **romanos** con armadura y pantalones de terciopelo oscuro, salvo el de la Virgen —su pañuelo es casi una bandera— que portan nazarenos, rítmico y lentísimo el andar de unos y otros.

Se ven chicas con pantalones, donceles con tanta o más melena que el de la catedral, gente con aire forastero, y los de Sigüenza, que asisten al rito procesional de cada año con una calma antigua.

#### LA SOMBRA DE UNA REINA TRISTE

Allá arriba, en el Alcázar hoy ruinoso —impresionantes paredes al desnudo—, moró en 1355 la Reina doña Blanca de Castilla, esposa de don Pedro I el Cruel. Fue de desdicha en desdicha y de fortaleza en fortaleza, por orden del Rey desdeñoso, hasta morir en Medina Sidonia, a poco más de sus veinticinco años —la misma edad del Doncel— y habiendo atravesado de Norte a Sur su pena de saberse continuamente despreciada.

De aquella francesa, **muger fermosa, blanca é ruvia é de buen donayre é de buen seso**, según afirma el ciller López de Ayala, no hay en Sigüenza sino el recuerdo que de ella trae el alto castillo donde estuvo cautiva.

La Reina triste, lo mismo que el Doncel, son leyenda bien profana en el ámbito de una ciudad eclesial, antes «mística y guerrera», donde la piedra y el chopo son señales que hablan de lo medieval: la fuerza y la delicadeza.

El pastor alcarreño sigue en su sitio, sin duda inventando horizontes. Y uno duda si se trata de una imagen de ahora o de otro y remoto tiempo: del que acabamos de regresar al volver a la carretera ancha que lleva a Madrid.

## HOMENAJE A TAPIES

Lo que es piel  
 y las formas de la lentitud.  
 Atreverse en campos y focos  
 de supervivencia oscura.  
 Dejar la luz de un huerto evitando la costumbre,  
 al lado del rombo, lejos del rombo.  
 Es una aventura sin ajar bajo la tierra,  
 paseante encima de los ojos.  
 Tapiés de cal, pestañas de materia buena, noble, dulce.  
 Hormigas contentas. Como hormigas contentas.  
 Mediterráneo en nueva arquitectura.  
 Dolor de tela, la simiente no duda,  
 viene, inunda, las manos saben  
 del pecho incierto del color.  
 Aspas para atravesar senos,  
 cosenos materiales. Adusta forma,  
 viva, y pestaña.  
 Voluntad para sobrellevar la aparatosa cada vez menos  
 trastienda de la tierra, y de cualquier cosa.  
 Agigantarla pertenece a la sabiduría del torpe,  
 y la serenidad es una forma de compensación cualquiera.  
 Instinto. Insecto para la piedra y su textura  
 hilvanándose.  
 Velocidad sin velocidad para tocar, andar,  
 rejuvenecer un cosmos muerto. Y hay alas  
 y desolación a tiempo por la sal, por la melancolía  
 del alma.  
 Sin obscenidad la tierra se abre. Obscena siempre.  
 Un lugar para no desaparecer nunca así.  
 Una mota más de oscuridad y brillo para plagiarla.  
 La senectud del color tiembla sin querer  
 por su silencio.  
 Cruces aferradas entonces. Mimadas ya. Sabias  
 en la tabla de retablos nuevos, viejos entre papel y carta.  
 Sabor a miel cuando el torreón amarillo  
 se deshace.  
 Vértigo y latitud para colorear la fruta, la casa desconchada,  
 y el amor obedece al montículo.  
 Arenas locas. Negrísimas de saberse. Emparentadas con el sol.  
 Otra vez Mediterráneo.  
 Podemos y no podemos saber de la potencia, de lo volátil.  
 Llega la inocencia para el misterio, ese cielo,  
 y trastear. Seguir tocando con los ojos.  
 Y dar con el alma bajo los astros.

Pureza Canelo

## NOTICIA DE UN PINTOR ESPAÑOL: LUIS FERNANDEZ

Antes de conocer a Luis Fernández personalmente hay que franquear una barrera de indefinible halo prestigioso, de misterio casi, que acucia la curiosidad y el interés. Quizá porque no se le ve nunca, y una exposición suya atrae a toda la "crema de la intelectualidad"; porque vive modestamente y sus obras se venden a precio de oro; porque no alimenta los entredichos de la actualidad y hay coleccionistas esperando turno desde hace años para tener un cuadro suyo; porque se mantiene recatado y las autoridades culturales le buscan para organizar en su honor homenajes y retrospectivas. Luego, cuando se ha roto el hielo, se establece una relación de la más delicada cortesía y el hombre nos fascina tanto como el artista.

Yo tengo como alto honor el que Luis Fernández me distinga con su amistad y me reciba en su casa sin el menor protocolo; aunque, eso sí, con los más exquisitos miramientos: como no tiene teléfono, mis visitas son motivo de obligada correspondencia, en la que el gran artista me pone frases atentísimas de deferencia y afecto y se deshace en excusas cuando fallamos una cita por culpa de las huelgas de correos. Todo un caballero. Cuando empecé a visitarle, a raíz de su exposición en la galería Iolas (final de 1968), ni él ni yo sabíamos que Luis Fernández, este sencillo y españolísimo nombre, estaba ya seleccionado en la lista de proyectos culturales franceses para 1972, y nos enteramos al mismo tiempo.

El homenaje que Francia le rinde ahora comenzó con la adquisición de tres dibujos y el encargo de un cuadro destinado al Museo Nacional de Arte Moderno (donde ya existe otro cuadro desde 1944), como preámbulo a la gran exposición retrospectiva y antológica que se ha celebrado en abril-mayo en París y que recorrerá algunos museos de provincias y capitales extranjeras, luego de haber pasado por Madrid, a requerimiento de nuestras autoridades culturales. Una película documental en color se ha rodado durante la duración de la exposición y hay proyecto de otras dos, encargadas por el ORTF (Radio-Televisión Francesa), que se hallan en preparación. Se han reunido para esta ocasión alrededor de un centenar de obras, entre óleos, dibujos, guaches y alguna escultura, procedentes de museos y coleccionistas del mundo entero, y su presentación ha causado en París un impacto sensacional.

La iniciativa procedió de monsieur Blaise Gautier, director del CNAC (Centro Nacional de Arte Contemporáneo), el organismo que más activa y eficazmente funciona en Francia, y la solicitud de consentimiento para preparar un programa vino a romper el sosegado recato de Luis Fernández. Como yo venía sugiriendo algo análogo en España, sin atreverme a forzar la calma creadora, esta circunstancia llegó muy a punto; puesto ya en funcionamiento el mecanismo de tramitaciones, ambas iniciativas podían realizarse paralelamente. Fernández se dejó convencer y, "voilà"..., los proyectos han cuajado triunfalmente: Francia ha reconocido con todos los honores la categoría del hijo

adoptivo; España ha llamado al hijo ausente, abriéndole los brazos.

He visto con frecuencia a Luis Fernández en estos meses pasados y he aprendido muchas cosas de su charla amable. El fluir de sus recuerdos, con precisiones de justísima valoración, es una panorámica palpitante de una época, de unos personajes, de unos sentimientos. La casa donde vive es un piso minúsculo y allí trabaja también ahora, porque el taller que tiene cerca de Montparnasse se la hace imposible de ruidos y tráfico (aquel barrio, ¡ay!, ya no es lo que fue). Un caballete plegable, unos pocos pinceles limpios, algunas carpetas con estudios y bocetos, unos cuantos dibujos cuidadosamente medidos y proporcionados; tal vez un cuadro empezado. Pinta muy despacio, se diría que en actitud de recogimiento, como quien oficia. Es la suya una lenta labor de decantación y en la aparente sencillez de sus cuadros —una vela, un par de manzanas, una sola rosa, una calavera, color casi plano, contornos definidos— hay un extraño trasfondo de intensidad sobrerrealista, una presencia de algo que está más allá de la realidad figurada y de la sustancia misma de su representación plástica. El ascetismo de Zurbarán, una chispa inquietante de surrealismo, la síntesis perfecta del cubismo, la emoción pura de los primitivos.

—He pasado cuarenta años aprendiendo el oficio de pintor —confiesa Fernández con ejemplar modestia—, y el aprendizaje debe empezar por el conocimiento de los materiales a emplear. Los pintores antiguos sabían bien qué colores eran más sólidos, qué pigmentos se descomponían o sufrían con el tiempo. Aunque la técnica moderna pretenda producir infinitas mezclas garantizadas, me parece necesario conocer las materias y sus reacciones. De la pintura actual es muy posible que quede poco materialmente, aunque haya aportado mucho en el sentido de la invención. Seguramente que cuadros con mucha "cocina", ensamblajes de objetos, relieves pictóricos y esculturas coloreadas se deteriorarán y no resistirán la acción del tiempo.

Claro que no todo ha de ser técnica y materia; esta explicación es sólo una profesión de fe respecto a la larga paciencia de todo creador en el conocimiento del oficio. Sus respuestas a mis incesantes preguntas, curiosas de penetrar su misterio, explican la evolución y la actitud de L. Fernández: una búsqueda constante para tratar de incorporar, de reunir en la pintura moderna las conquistas de la pintura de todos los tiempos.

—Cuando llegué a París, en mil novecientos veinticuatro, en España estábamos todavía en el "pompier" y me encontré aquí con movimientos nuevos que me deslumbraron: el cubismo, el surrealismo, el abstraccionismo... Quise estudiarlo a fondo, asimilarlo, y trabajé mucho con el entusiasmo de las nuevas opciones. Pintaba entonces muy de prisa y muy realista, en el afán de bien penetrar la identidad de cada cosa, luego abordé el cubismo, después hice pintura y escultura abstractas... El surrealismo me interesó especialmente y tuve una época surrea-

lista no sólo pintando, sino también en afinidad de pensamiento con aquel movimiento. André Breton me propuso entrar en su grupo, pero renuncié porque estaba seguro de que nunca quedaría integrado en él; yo tenía la certeza de que todos aquellos "ismos" no serían, en definitiva, más que aportaciones temporales, significativas, sobre todo por lo que tenían de saludable renovación. Debo decir que, a pesar de no haber aceptado su proposición, André Breton tuvo siempre hacia mí una actitud muy afectuosa, y no era precisamente hombre de carácter fácil..., recuerdo que en una ocasión, encontrándome yo enfermo, me hizo el favor de ocuparse de mi correspondencia, escribiendo por mí las cartas que exigían rápida respuesta.

A todo este mundo de la pintura hay que añadir que Fernández estudió también matemáticas superiores, "para tener un sentido más claro de las proporciones y penetrar en ese espíritu matemático que es una verdadera poesía". Le atrajo igualmente la música moderna y quiso conocer sus claves; trabajó la escultura en talla directa —nada menos que el granito—, para mejor interpretar la relación de volúmenes. La asimilación de todos esos conocimientos transformaban su acervo propio, se hacían cuerpo y espíritu en un constante enriquecimiento que revertía en la tarea creacional.

—Después de la atracción del surrealismo tuve una temporada en que irremediamente hacía una pintura influenciada por Picasso... Fue también una experiencia apasionante el "picassismo"...

Sí, porque Picasso —declara Fernández— le fascinó desde el primer momento. Tenía entonces el ilustre malagueño una especie de corte admirativa que le rendía pleitesía y él reinaba olímpico en su estudio, donde recibía todos los días, durante varias horas, a gentes muy diversas. A Picasso acudió Fernández, como acudían todos los españoles que a París llegaban; simpatizaron, se interesaron mutuamente, después de algunos pequeños choques en los que Fernández no se recató de mostrar su susceptible dignidad, se hicieron verdaderos amigos y muchas temporadas, a lo largo de años y años, se veían a diario y hasta trabajaron juntos, realizando algunas cosas "al alimón"; por ejemplo, un gran telón para un espectáculo de ballet que Fernández pintó a partir de un pequeño boceto de Picasso en guache. "No te esfuerces en hacerlo idéntico —le recomendó— y haz el color más claro", y cuando estuvo terminado, se limitó a poner algún trazo negro en los contornos, sin cambiar nada. Otra vez le tendió un dibujo empezado y le invitó a terminarlo, "como quieras, a tu manera".

Efectivamente, a Picasso le ha interesado siempre la pintura de Fernández y le ha comprado algunas cosas. Fue, en realidad, uno de sus primeros "amateurs": en 1938 se quedó con dos enormes dibujos, más tarde se enamoró de un bodegón que calificó de "una de las mejores pinturas del mundo", y como Fernández le dijera que estaba ya vendido, buscó Picasso al coleccionista que lo había adquirido y le pagó cuatro veces más del precio inicial.

—Hace años que no nos vemos, las circunstancias nos tienen separados, pero el afecto y la estima se mantienen vivos, intactos.

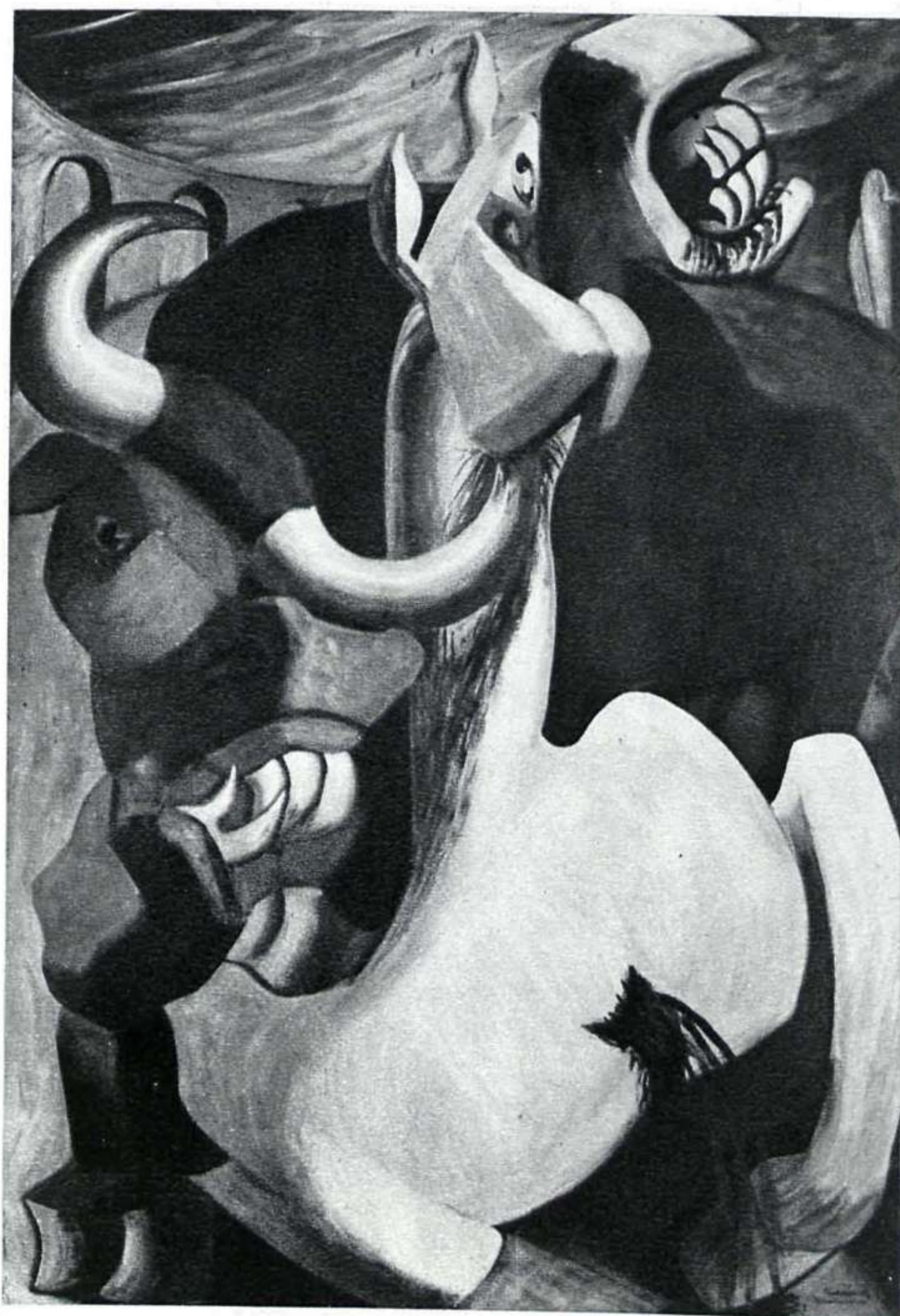
Hay que decir que la amistad ocupa un lugar importante en la vida de Luis Fernández y también una especial providencia benéfica que protege a los que —como él— se reconocen mal dotados para luchar. Este hombre, hoy rebuscado y cotizado, sintió siempre pudor en ponerle precio a un cuadro, y la pintura que se disputan los museos y coleccionistas estuvo mucho tiempo sin salir a la luz; sólo algunos amigos íntimos veían lo que hacía —además de Picasso, que era su contraste y referencia permanente—. Pero aquellos amigos eran Braque, Le Corbusier, Paul Eluard, Giacometti, Christian Zervos, René Char, Marie-Laure de Noailles..., nombres ilustres, artistas gloriosos, que supieron ver y valorar. Así, una primera exposición de Fernández (galería Loeb, 1950) se hizo gracias a la iniciativa y los desvelos de madame Zervos, introducida en los medios artísticos y activa "femme d'affaires", que lo preparó todo desinteresadamente. El éxito repercutió en un ámbito internacional, una "élite" refinada empezó a co-tizarlo.

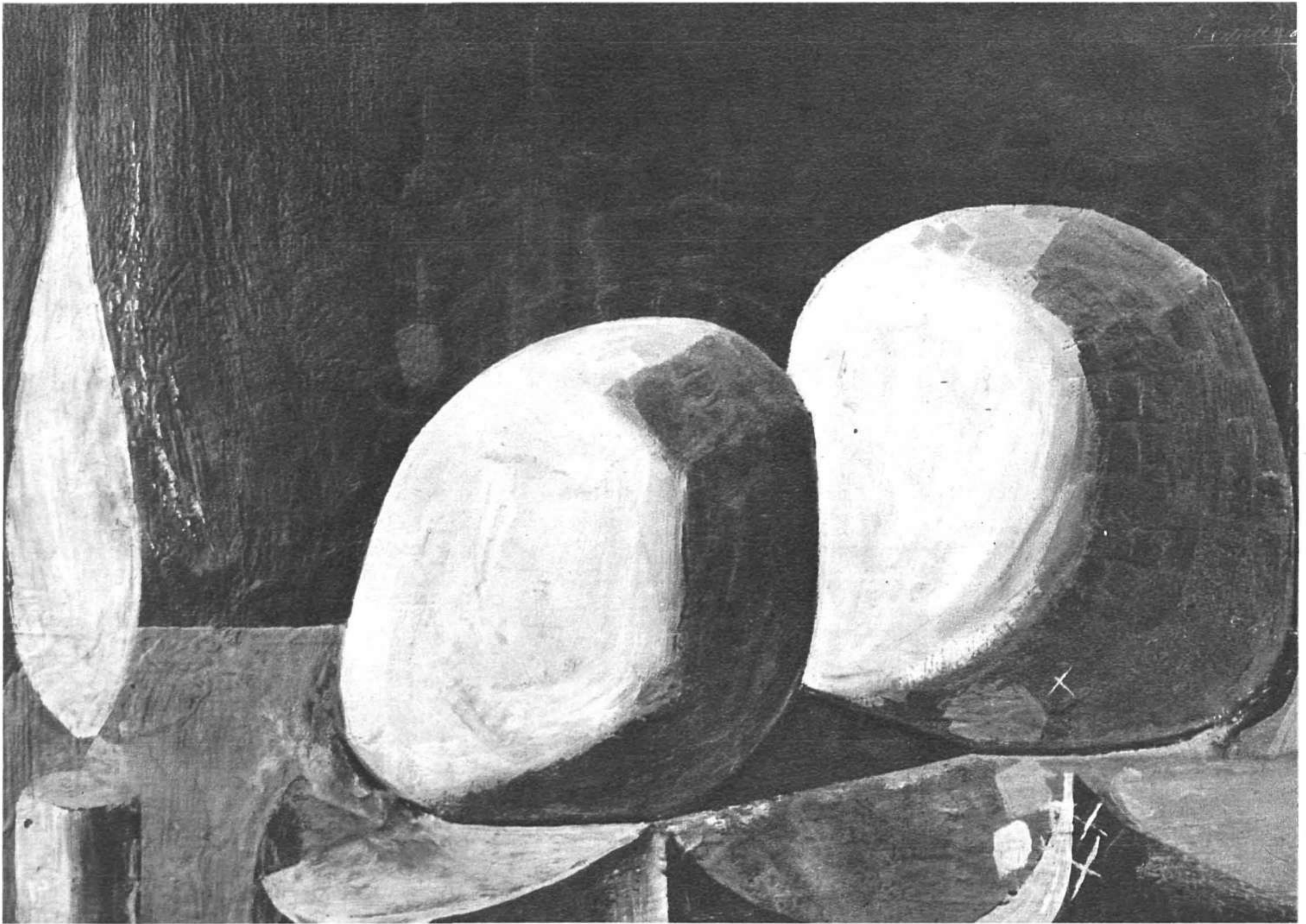
¿Cómo vivió hasta entonces aquel pintor que nunca pre-



"VIZCONDESA MARIE-LAURE DE NOAILLES".

"CORRIDA DE TOROS".





"DOS MANZANAS Y UNA VELA ENCENDIDA".

tendió vender su pintura ni jamás se le ocurrió buscar galerías o marchantes?

—Al principio de estar en París me encontré metido en un ambiente de picaresca española cuya existencia ni había sospechado. Aprendí, entre otras cosas, a repujar el cuero y después me especialicé como "cromista" de offset, oficio que se pagaba muy bien y en el que llegaron a considerarme como uno de los primeros de toda Francia. Prueba de que era una especialidad muy rara y difícil es que yo llegaba todas las mañanas con exagerado retraso a la imprenta, los obreros estaban parados en espera de que yo hiciera la selección de colores y, sin embargo, me lo consentían y ni siquiera me amonestaban. No es que yo me aprovechara desconsideradamente de tal privilegio, es que por las noches me estaba horas y horas haciendo problemas de matemáticas o discutiendo de música, estudiando, analizando... y pintando, claro, pintando y dibujando. No había forma de despertarme por la mañana.

En este caso puede decirse eso de que "el buen paño en el arca se vende". La pintura de Fernández llegó a las antenas de los más entendidos coleccionistas: Nelson Rockefeller, Igor Strawinsky, Cristóbal Balenciaga, Jorge Páez, Arthur Sach, y los museos de París, Houston, Nueva York, Río de Janeiro, Saint Etienne, que ahora han consentido en ceder obras que adquirieron en aquellos años, para las exposiciones de París y de Madrid. También ha contribuido eficazmente Alexandre Iolas, el famoso comerciante de pintura que tiene galerías en Nueva York, París, Milán, Roma, Ginebra, Madrid. Iolas, que durante veinte años consecutivos ha estado comprándole a Fernández toda la producción y mostrándola avaramente en escasas exposiciones.

El encuentra con Iolas fue casual; Fernández me lo ha contado con una desconcertante sencillez.

—Una tarde, al salir de un cine, un hombre totalmente desconocido para mí se acerco, después de mirarme con insistencia, y me preguntó "si yo era aquel pintor Fernández de quien tanto había oído hablar a sus amigos intelectuales". Pues no sé... —contesté—, yo me llamo Fernández y pinto...".

Fue Iolas al taller, miró con interés, compró un cuadro, quedando en volver al día siguiente para ver más cosas y tardó cerca de dos años en aparecer, pero lo hizo en un momento muy oportuno. El ofrecimiento del marchante para adquirir toda la producción llegó inesperado, cuando mejor podía convenirle a Fernández una seguridad económica en el terreno artístico. La providencia esa especial...

Ya no necesita Luis Fernández de circunstancias providenciales. Su nombre y su obra están en el lugar que les corresponde y el mejor colofón es el viaje que acaso haga a España, después de cuarenta y ocho años de ausencia ininterrumpida. Por nada, porque las cosas vinieron así. Al hablarle yo por primera vez de una posible exposición en Madrid, España volvió a ser una realidad para él. En todo este tiempo he comentado cosas de su tierra natal, Asturias, y de Barcelona, donde hizo sus estudios de Bellas Artes, y de Madrid, que se agranda y se moderniza, y del Museo del Prado, y del nuevo Museo de Arte Contemporáneo que se va a inaugurar precisamente por las fechas en que se celebre su exposición. Me atrevo a asegurar que le emociona la idea del reencuentro. ¿Será el proyectado viaje una primera etapa para un verdadero retorno?

MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL

## HORTENSIA NUÑEZ LADEVEZE

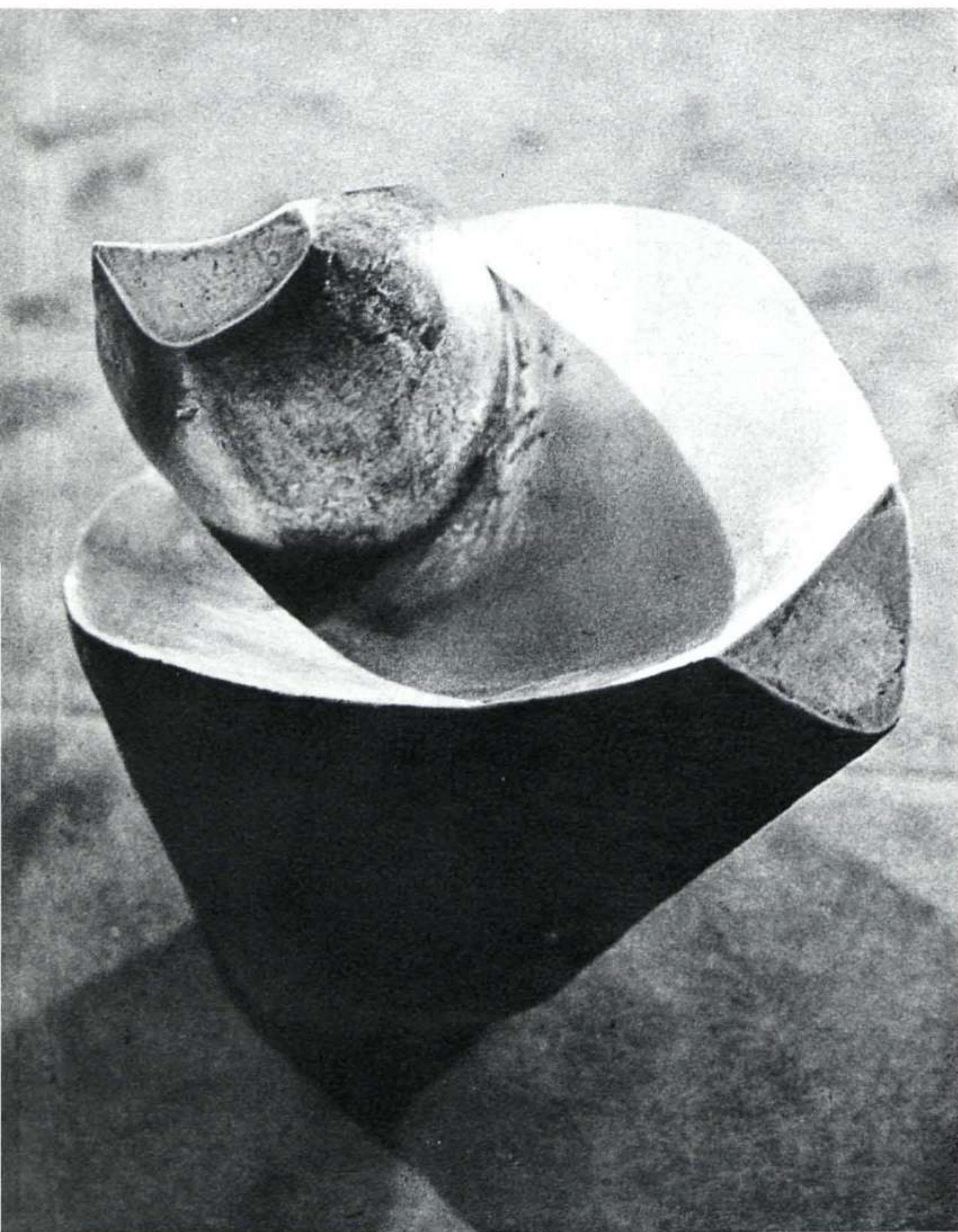
Si se prescinde de la lámpara, policromada por una multitud de cuentas cristalinas; del papel decorativo (¿algún recorte, algún sobrante de una decoración artificial y caprichosa?) que oculta la humedad de la pared; del gran armario que reparte el espacio de la habitación única en un falso vestíbulo y lo que propiamente podría llamarse el estudio de la artista; de los bocetos de escayola o las obras ya realizadas, estratégicamente situadas de modo que formen planos y concentren la atención de la vista; de los muebles viejos retocados que tratan de insinuar la apariencia bohemia, aunque feminamente ordenada del espacio interior; si se prescindiera de todos estos elementos que contribuyen a crear una fisonomía propicia, el local quedaría reducido a su condición original, es decir, un sótano de un edificio entre tantos de los que frecuentan una céntrica calle madrileña. Pero el artificio crea su propia atmósfera, un lenguaje adaptado a las necesidades del artista, que esconde y disminuye la hospitalidad arquitectónica del ambiente.

—Aunque he puesto mucho empeño en tratar de disimularlo, es imposible convertir un sótano en un verdadero estudio —me dice la escultora anticipándose a mis palabras. Siento como si mi mirada indagadora hubiera traicionado mi discreción—. Pero los comienzos de toda artista son difíciles, y este local atestigua la lucha necesaria de todos los principios.

Detrás de su bata, no tan blanca como el tejido sugiere, Hortensia Núñez Ladeveze me invita a curiosear sin remilgos. Y como el oficio de entrevistador tiene mucho que ver con el de notario, me dispongo a señalar y dar fe del inventario que el reducido local proporciona. Algunas esculturas en piedra, pequeñas figuras que parecen concebidas para una proporción más colosal que la de su presente encarnadura; masas de barro a medio modelar, de contornos todavía imprecisos; una gran copia, a carbón, de un desnudo miguelangelesco, una estantería de fabricación estrecha que soporta el peso de algunos volúmenes. Leo títulos. «Arte y poesía», de Jacques Maritain; «Las voces del silencio», de André Malraux; «Pintura y realidad», de Etienne Gilson.

—Tengo preferencia por la estética francesa, tal vez porque sea la más expresiva, la más acogedora y la más fácil de entender. En Maritain he encontrado párrafos que me explican mejor de lo que yo pudiera explicarme a mí misma. Me interesa, sobre todo cuanto habla de la intuición artística.





VUELO I.

Hablo para mí. La poesía, dice Maritain, es el nervio interior que recorre todas las artes. Pero, ¿no será mejor hablar de los principios, de esos primeros pasos que la escultora afirma son difíciles para todos los que empiezan?

—Empecé con la cerámica. Mi primera intención fue profesional. Di clases en una escuela de decoración. Fui profesora durante casi diez años, aunque también expliqué otras asignaturas como estética e historia del mueble. Pero ya cuando modelaba para las explicaciones de las clases, la imaginación y las manos traicionaban mis propósitos y los objetos de barro, que deberían ser útiles sencillos, trataban de engendrar su propio espacio, aspiraban por sí mismos a convertirse en volúmenes.

Hortensia es una escultora tardía. Todo lo contrario del artista precoz. Para llegar a definir su propia vocación tuvo que avanzar por un largo itinerario de ocupaciones análogas. Muchas veces la dificultad de los comienzos consiste en encontrar la propia afición, sortear las insinuaciones múltiples de la vida profesional, y decidir, es decir, cortar.

—Afortunadamente vi claro a tiempo. Hace cuatro años que me dedico intensa y exclusivamente a la escultura. Pero dar el salto no fue fácil. Es cierto que toda mi actividad anterior estaba bastante relacionada con mi ocupación actual; pero siempre hay un riesgo en este tipo de decisiones. Tuve que arriesgar mucho, puesto que ya tenía un camino marcado. Pero fue necesario. Con esto no quiero decir que me arrepienta del recorrido previo, la decoración, las clases y la cerámica. Todo lo contrario. Estos trabajos han sido muy importantes, sobre todo porque de ellos he obtenido una experiencia complementaria de la escultórica. Me han preparado para alcanzar en muy poco tiempo un dominio en la técnica y en la preparación intelectual, que de otro modo no sé cómo hubiera conseguido.

En efecto. El afianzamiento de Hortensia ha sido vertiginoso. En tres años de trabajo ha conseguido el difícil objetivo de convencer a la crítica y de asegurarse un prestigio inequívoco. Obtener un muestrario de frases elogiosas, entresacadas de las líneas que le han dedicado los comentaristas en los diarios y en las páginas especializadas, no exigiría ninguna dificultad. Pero el lector debe ahorrarnos esta muestra de erudición superflua.

—¿Cuáles fueron tus primeras influencias?

—Al principio me inspiró la obra de Planes. Pero se trataba solamente de un punto de partida. Es imprescindible tomar pie en algún punto de apoyo estable, y la obra de Planes me inspiraba. Esto por lo que se refiere al aspecto plástico, a la forma inmediata. Lo que me estimulaba era reflejar la expresión humana, dominar los sentimientos externos, pero reduciéndolos a su forma más simple y pura.

Las esculturas que veo a mi alrededor, son pocas y seguramente antiguas, reflejan, sin duda, esta preocupación. Sin embargo, cualquier observador, aun superficial, advertiría el cambio del léxico utilizado, la variedad de los lenguajes, en los pocos ejemplos que puedan atraer su mirada. Desde un figurativismo contenido y simplificado que, sin opciones, recuerda o sugiere la obra de Planes, hasta una concepción más abstracta del espacio, que parece responder a una evolución hacia formas más progresivas y más puras.

—Mi evolución posterior ha prescindido, en gran parte, de esa preocupación, al principio inmediata, por lo dramático y lo sensible. Después me interesó mucho, incluso subconscientemente, la obra de Moore, de la cual obtuve algunos elementos importantes, como el tratamiento de la oquedad. Pero todo artista está obligado a parecerse, creo yo, lo más posible a sí mismo, y a desprenderse de las motivaciones primeras. En estos momentos me encuentro en un punto de equilibrio entre la definición personal y las injerencias extrañas. No se trata de un desprendimiento deliberado, no es que me preocupe a la hora de trabajar parecerme a tal o cual artista, sino que puestos a analizar la encrucijada, me parece que estoy en ese punto crítico en que comienzan a definirse los rasgos más definitivos y personales de una obra. De todos modos nunca he sido buena crítica de mí misma.

En los últimos años, Hortensia Núñez Ladeveze ha desplegado una intensa actividad. Cuatro exposiciones personales, aparte de su presencia en once exposicio-



nes colectivas. Alguna medalla, alguna mención, comentarios fervorosos por parte de los críticos y una extensa obra, más importante por lo que dice y representa que por su número.

—¿Cuáles son tus proyectos actuales; qué es lo que te interesa?

—Me interesa seguir con el tratamiento de los materiales nobles, como hasta ahora he venido haciendo. Pero no quiero emplearme en esta labor de una manera total y exclusiva. Empiezan a preocuparme otros temas, que seguramente obligarán a modificar la trayectoria hasta ahora emprendida. Por ejemplo, tengo el proyecto inmediato de investigar en la estética de los plásticos con una doble intención: primero, de abaratar los precios; segundo, de estudiar este aspecto del arte, que sin duda alguna es el más reciente y que, nadie lo discute ya, implica un nuevo criterio de la estética.

¿Socializar el arte? Seguramente Ortega, cuyo libro «La deshumanización del arte» tengo ahora al alcance de la mano luciendo el amarillo paisaje con que ha sido ilustrado por parte de los confeccionadores de la editorial «Revista de Occidente», se encandalaría por semejante propuesta. Las masas rebeldes imponen la dictadura de su gusto, incluso en aquellos apartados que, casi por definición, deberían permanecer, según

los consejos elitistas de la estética tradicional, al margen de las masas.

—¿Arte socializado?, pregunto.

—Sí. Y también arte programado. Pero buscando, sobre todo, mi propia inspiración. Es un tema difícil y delicado. Muchos pueden pensar, o sospechar, que se trata de un esnobismo caprichoso o gratuito, pero me parece que un juicio semejante, aunque tenga sus justificaciones, es demasiado simplificador. El lenguaje de los múltiples se adapta a las circunstancias actuales y a un mundo, una civilización, una cultura, una crisis, en fin, que debe generar su propio campo expresivo. Es inevitable. Por de pronto quiero pulsar esta opción. Me interesan, concretamente, los plásticos. Es un material que responde a las exigencias de la hora actual.

Vamos a reducir el presente a anécdotas, o mejor a casuística:

—¿Qué te parece el momento actual en España?

—Hubo un momento en que para hacerse, parecía necesario tener que salir de la península. Después, muchos creyeron que, saliendo, ya tenían gran parte del camino recorrido. Pero se equivocaron. Salir es instructivo, sin duda, pero lo definitivo es trabajar. Hoy el mejor arte español se hace dentro. Y sin salir de los límites de la geografía se pueden obtener la inspiración y la formación necesaria. Esto es importante y hasta cierto punto también, nuevo. Yo diría que incluso muy nuevo y, además, alentador.

Es preciso comprometer para salpicar con salsa picante el comentario, la entrevista, la pregunta, la respuesta.

—¿Nombres?

—Chillida, Oteiza, Besteiro. En este punto no hay cuestión. ¿Otros? Fajardo, Lapayesse, Rubio Camín, Castrillón, Barón, y en otra línea, Cruz Solís. Pero no insistas, son sólo ejemplos, no un veredicto. Espera... di también... Medina, Toledo, en fin, Amador, y puntos suspensivos. Añade que la memoria me traiciona.

Lo añadido, naturalmente.

Aunque en el recinto del estudio no se advierte, la tarde ya ha debido caer sobre los edificios y sobre los escasos árboles que quedan en la ciudad que se agiganta. Es preciso acabar esta exploración que acaso, como todas las que tratan de agotar la creación humana, debiera ser interminable. Una última mirada. Hay algunos bronce, aparte de los volúmenes en piedra, sobre los que ha caído, productiva y fértil, la mano mágica del escultor, el idioma oscuro del artista. Algunos cuadros acreditan la confianza amiga que los ha dejado abandonados en el estrecho local.

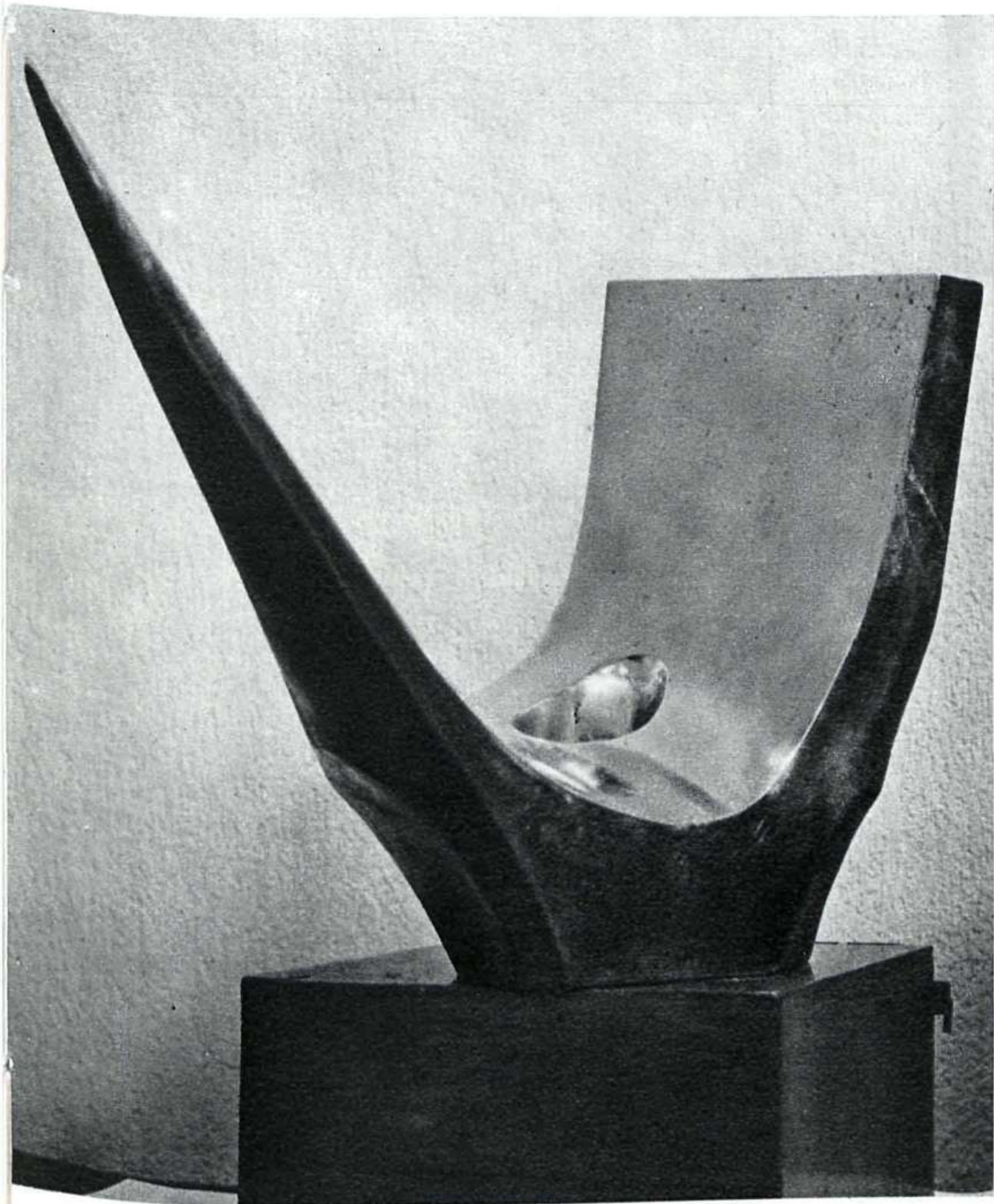
—Estoy buscando otro estudio. Quiero mudarme. Este no reúne las condiciones apropiadas a mis actuales necesidades.

Señal de crecimiento, digo, pero la voz queda para mí. En cambio me despido.

—Buena suerte.

Luego, en efecto, la tarde caía sobre los edificios y los escasos árboles.

LUIS NUÑEZ DE LA BARCA



APERTURA.

# ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XIX, REIVINDICADO

Nuestro arte del siglo XIX ha tenido mala prensa. Mala, en muy diversos sentidos. Aunque su panorama fue denso por demás. Activo, tenaz y progresivo. A pesar de que se desarrolló en una época de reiteradas alteraciones y revueltas culturales y sociopolíticas. Nunca antes sería tan cuantiosa la nómina de artistas españoles. Y esto significa demasiado. La cultura artística de un país no se mide por los insólitos genios a producir de cuando en cuando, sino por la efectiva expansión social, ciertamente cualificada pero cuantitativa, de los valores del arte. Las genialidades verdaderas, tarde o temprano, trascienden y enriquecen a la Humanidad, mas la muchedumbre social tarda en digerir lo insólito de sus aportaciones. Importa, pues, que la acción «didáctica» del arte discorra abundantemente por vías más normales. Más asequibles a los más.

Pocos artistas decimonónicos se salvaban de juicios y opiniones negativas. Rosales estaba entre los escasos respetados. Fortuny llevaba a cuestras su notoriedad histórica no sin incontables reparos. Beruete y Regoyos sí eran vistos con bonísimos ojos, creyéndoseles del todo novecentistas. Algo parecido ocurría con Francisco Domingo Marqués e Ignacio Pinazo. Hasta hace bien poco, Sorolla pasó por una nada corta fase de incompreensión y menosprecio. La pintura de historia era —¿es?— considerada una colosal aberración. Los románticos parecían discreto remedo del romanticismo francés.

Los estudios de conjunto se contaban con los dedos de la mano. El de Beruete, hijo, no pasaba de ser discreta obra juvenil. El del inglés Temple resultaba incompleto y realizado sin perspectiva adecuada. Por lo que respecta a la pintura, por su tino, sustancia y enfoque sociohumanista, nada se ha escrito aún como los capítulos dedicados a los decimonónicos en la nada sucinta Breve Historia de la Pintura Española, del maestro Enrique Lafuente Ferrari. Laguna grande cubre el volumen de *Ars Hispaniae*, en que Juan Antonio Gaya Nuño aborda con seriedad y garbo nuestra pintura, escultura y arquitectura del siglo XIX. Aportación importante sería la exposición. Un siglo de arte español (1856-1956), organizada por la Dirección General de Bellas Artes, cuyo voluminoso catálogo redacté con toda la ilusión de mis últimos años mozos y con toda la prisa e improvisación que parecen inevitables cuando los españoles somos llamados a realizar mayúsculos trabajos de esta especie. Naturalmente, abundan los estudios monográficos y los artículos y ensayos relativos a esta vasta materia, en su mayoría diseminados en revistas especializadas de difícil acceso para el gran público. Todo ello es muy poco. Todo junto no ha bastado para impedir que se hacinaran prejuicios. Para

juzgar ecuanímenes. Y para, llana y sencillamente, gozar cuanto hubiera de disfrutable en ese momento de la larga y rica historia del arte español.

## EL FRUSTRADO PLANTEAMIENTO MUSEÍSTICO

Las publicaciones han sido insuficientes, cierto. Pero, quizá, más todavía deba achacarse tal situación a erróneos planteamientos museísticos. La historia es ésta: en 1894, un Real Decreto decidía la creación del Museo Nacional de Arte Moderno, a partir de los fondos decimonónicos acumulados en el Museo del Prado. Sin embargo, tal Decreto no dejaba de manifestar cómo ya en ese instante comenzaba la crisis de la estimación de lo producido en el XIX español. Entonces, sin que los más lo supieran, se estaba en el tránsito al novecentismo, en el momento de liquidación cada vez más drástica de lo decimonónico. No era la hora más propicia para musear nuestro siglo XIX. El legislador opinaba así: «La numerosa colección de obras artísticas de autores contemporáneos, que mal acondicionadas y no bien clasificadas, se ha reunido en algunas salas del Museo Nacional, no puede llenar aquel objeto, pues la insuficiencia del local las pone en condiciones poco airosas para sostener al lado de las grandes obras de nuestros maestros la reputación del arte contemporáneo, *que si no alcanza, en la comparación con aquéllas, la altura que en pasados siglos lograron nuestros artistas*, no ha de desmerecer seguramente, sin que cieguen nuestros juicios exagerados optimismos, en el contraste con los desarrollos de las artes en países que gozan por ello de renombre y fama en nuestros días».

Congestionadas y «no bien clasificadas» estuvieron en el Prado las pinturas y esculturas entonces «contemporáneas». «Mal acondicionadas» al colmo se inauguraron en 1898, en el flamante Museo de Arte Moderno. Sin embargo, ya de antemano, en el lapso de tiempo comprendido entre la creación (1894) del Museo de Arte Moderno y su inauguración en 1898, se mermó brutalmente el espacio previsto para él en la planta alta del Palacio de Museos y Biblioteca Nacional en beneficio del Archivo Histórico Nacional. Los cuadros se colgaron en los muros, montados unos sobre otros; muchas veces, los muy pequeños sobre los muy grandes; llegando a rozar la altísima imposta a partir de la cual se alzaban los lucernarios.

Después vinieron las cada vez más progresivas purgas. Muchas certeras, porque iban tras una clarificadora selección de lo expuesto; pero otras carentes de la perspectiva temporal para decidir con acierto y cor-

dura lo eliminable. Los depósitos crecieron. No pocos museos provinciales aumentaron o, casi, casi, cobraron alguna entidad así. Mas, también, infinidad de pinturas y esculturas —vacuados de escayola, mármoles, bronces...— fueron a parar a dependencias oficiales —Audiencias, Diputaciones, Ayuntamientos, Gobiernos Civiles, etc.—, faltos de los medios adecuados para la pertinente conservación de las obras de arte y donde éstas cumplían —¡y cumplen!— paupérrima función decorativa. No docente.

Antes de estallar la guerra española de 1936, el entonces director del Museo, Gutiérrez Abascal, más conocido por el seudónimo de «Juan de la Encina», eliminó un porcentaje elevadísimo de creaciones decimonónicas para dar mayor cabida a lo novecentista. Depuración casi pareja se hizo más tarde, cuando reinstalaron el museo a raíz de haberse celebrado en él la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte.

De lo que no había duda es que el Museo de Arte Moderno constituía creciente problema para los muy



pocos capaces de mostrarse sensibles ante semejantes cuestiones. Solución, teórica y nada más que teórica, fue dividirlo, en 1951, en los Museos Nacionales de Arte del siglo XIX y de Arte Contemporáneo. El primero, pronto, prontísimo, volvió a denominarse Moderno, y nunca estaría dedicado exclusivamente a lo decimonónico. Benedito, Sotomayor, Zuloaga, Solana, Echeverría y Vázquez Díaz, por ejemplo, estuvieron en él presentes. Tal división museística apenas pasó de ser una componenda administrativa. El Museo Contemporáneo expuso cuanto pudo, no todo cuanto debería exponer, en un patio acondicionado con evidente dignidad arquitectónica, pero hartamente limitado de espacio. Y así llegó a finales de 1968 la fusión de los dos museos. Así, con sorprendente celeridad, se inició la construcción de un magno edificio para el Museo Español de Arte Contemporáneo y, en los principios de 1971, sería adoptada la decisión de que retornasen al Prado las colecciones del siglo XIX, para instalarlas en la planta primera del Casón del Buen Retiro.





ALGUNAS DE LAS NUEVAS SALAS DEL MUSEO DEL PRADO, INSTALADAS EN EL CASÓN DEL BUEN RETIRO (VEASE PAGINA ANTERIOR).

### LAS CRITICAS APRIORISTICAS

Evidentemente, el arte del siglo XIX reclama un ámbito mucho mayor que el proporcionado por el Casón, pero, en primerísimo término, requería su *categorización* a nivel museístico. No para la minoría experta, mas sí para la que llamamos «opinión pública», hubiera sido incomprensible dedicar a ese desconocido que es el arte del XIX un presupuesto voluminoso para alojarle con toda la dimensión que en verdad exige. No era fácil topar con enclave más adecuado que el mismo Museo del Prado, ampliando éste con la mitad del espacio con que cuenta el Casón del Buen Retiro, antigua porción de los palacios de los Austrias; hasta 1960, Museo de Reproducciones Artísticas, y después, ámbito prestigiado por magnas exposiciones, cual las de Velázquez y lo velazqueño, Goya, Martínez Montañés y —la última celebrada— de Santa Teresa y su tiempo.

La decisión de este traslado del arte del XIX al Casón sería pronto conocida de los grupos conspicuos de la vida cultural española y madrileña, y su reacción fue inmediatamente contraria. Las dos razones más fuertes aducidas eran las siguientes: incapacidad del Casón para alojar cuanto se exhibía en el Museo Español de Arte Contemporáneo (antes, de Arte Moderno) y lamento de la pérdida del Casón como lugar donde montar grandes exposiciones históricas. Cundió la alarma.

La verdad ha sido ésta: el reducido espacio del Casón ha acogido prácticamente todo lo decimonónico que se exhibía en el Museo Español de Arte Contemporáneo y ha sido enriquecido con una importante

porción de obras que se hallaban sin poderse exhibir en las dependencias del Prado. Ni uno sólo de los enormes cuadros de historia expuestos en el Museo Español de Arte Contemporáneo ha dejado de ser presentado en los muros del Casón. Todo se muestra con una iluminación que valora al máximo cada obra y que incluso ha revelado la calidad de muchas piezas que antes pasaban inadvertidas hasta para ciertos asiduos visitantes del antiguo Museo de Arte Moderno. En algún mes de afluencia excepcional, éste recibía unas seiscientas personas; mientras que el Casón —todavía sin la publicidad adecuada...—, en dos meses —calurosos, de dispersión veraniega...— y siete días de apertura al público ha sido contemplado por 9.194 visitantes, cifra todavía exigua, pero que supone un aumento muy considerable de la rentabilidad cultural del arte español del siglo XIX. En este caso, las cifras no engañan. Además, día a día, paulatinamente, crecen. Aumentarán más cuando esta nueva dependencia del Prado que es el Casón sea efectivamente conocida y divulgada.

Esto por cuanto se refiere a la primera crítica apriorística formulada contra esa instalación y ampliación del Museo del Prado. En cuanto a la segunda, hay que confesar que ciertamente fueron muchas y muy importantes las exposiciones celebradas en el Casón, pero estas exposiciones históricas tendrán ámbito tanto o más prestigiado en las salas de la Comisaría de Exposiciones; salas que, además, son arquitectónicamente más flexibles para su realización. Hay que haber tenido que instalar en el Casón para saber de las arduas dificultades planteadas por su rigidez estructural. La fortuna me deparó topar con sus problemas en la prime-



RAIMUNDO DE MADRAZO/"ALINE MASSON".

ra gran exposición celebrada en él —la de Velázquez y lo velazqueño, de 1960— y en la última de Santa Teresa y su tiempo; amén de haber tenido que intervenir en otras más, para que la experiencia fuera suficiente y, lo por otro lado nada desdeñable, para que últimamente estuviera en condiciones de abordar la instalación del arte del XIX en tal lugar. El haber intervenido en la realización de la exposición conmemorativa del V Centenario del Matrimonio de los Reyes Católicos, montada en su segunda versión en las salas de la Comisaría de Exposiciones, me permitió probarme la estupenda idoneidad de esas salas para las exhibiciones históricas y confirmarme en mi vieja idea de las más bien precarias posibilidades del Casón. Quizá esto no merezca demasiado crédito para quienes han visto como positivos los logros de las exhibiciones llevadas a término en el antiguo caserón de los Austrias. Pero el hecho es este. Y el de que las exposiciones históricas no han quedado sin ámbito donde mostrarse y lucirse por todo lo alto y todo lo grande. Con el aparato que merecen y con que atraen al público. Aparte de todo ello, existe el empeño de remozar y restaurar, de poner a punto, los grandes palacios de Velázquez y de Cristal, del Retiro, para que los ambiciosos proyectos de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes no sean frenados precisamente por falta de espacios idóneos.

#### CRITERIO DE LA NUEVA INSTALACION

También *a priori* cundió cierta preocupación en los mentideros de esta Villa y Corte de Madrid al difun-



VICENTE LOPEZ/"FRANCISCO DE GOYA".

dirse la noticia de que los cuadros del siglo XIX iban a ser expuestos sobre fondos de color.

Naturalmente, aquí no importan las falsedades convertidas en rumor. Importa resaltar que ha sido prácticamente unánime la satisfacción producida por la instalación en todo género de público. Interesa, sobre todo, porque plantea algún que otro problema museístico de primer orden.

Desde que la arquitectura conspicua de nuestro siglo, la que fue vanguardia y hoy ya es un fenómeno común, comenzó a intervenir en el continente y aspecto de los museos, los muros blancos y hasta blanquísimos se impusieron por doquier, y de paso, la no examinada opinión de que ese fondo blanco era el mejor deseable para exponer pinturas y esculturas.

Esto tuvo —y tiene— éxito por varias motivaciones: a) como reacción contra la museología decimonónica, prolongada en nuestro siglo con no pocos pastiches; b) por imperativo de la naturaleza intrínseca de la arquitectura novecentista; c) por incapacidad para habérselas con el color y desconocimiento de sus realidades y problemáticas, teóricas y prácticas; d) por comodidad, es decir, por pereza mental.

La reacción contra la museística ochocentista era históricamente lógica, históricamente saludable. A la hora de hacer balance de los resultados obtenidos es mucho lo positivo. Hay poco de qué arrepentirse. Las obras se hacinaban sobre los muros con un «horror vacui», que hoy nos deja estupefactos, aunque la verdad es que el espectador de aquel tiempo, menos apresurado que el de hoy, sabía mover con holgura sus

ojos en aquella maraña de pinturas implacablemente yuxtapuestas.

En cuanto a los imperativos de la naturaleza intrínseca de la arquitectura novecentista, es muy otro cantar. Creo que está sin denunciar debidamente que esos imperativos se han convertido en muchas ocasiones en verdadero abuso arquitectural; pues, con frecuencia, el lienzo o la escultura valoran la simplicidad geométrica de lo arquitectónico y no a la inversa. A menudo se disfruta más del ámbito formal-espacial que de lo exhibido en él. La simplicidad extremada de muros y paneles imponen blancos extremados para que no haya merma alguna, sino todo lo contrario, de la reiterativa sencillez ortogonal.

Impuesta la creencia de que el blanco es el prácticamente el único fondo correcto, es comodísimo aceptarlo y prodigarlo como fórmula. Como receta que zanja los quebraderos de cabeza cromáticos.

Nadie capaz de sentir luz y color puede rechazar el blanco. Aquí no se repudia en absoluto esta tinta de valores extraordinarios y de innumerables posibilidades en el campo museístico. Sólo se trata de poner en cuarentena su omnipresencia.

Sería largo de explicar, pero quizá sea suficiente ahora con apuntar que el blanco —por ley óptica de contraste— «ennegrece» lo que se le superpone, no brinda apoyo cromático a las tintas a exhibir, suele ser psicológicamente fatigante, capaz de desplazar los centros de atención con la garra de su luminosidad y obliga a la retina a fabricar —sin demasiado éxito...— «filtros» neutralizantes. Es curioso que se haya convertido el blanco en cómoda rutina, cuando en realidad es de muy arduo manejo. Y algo semejante sucede con las llamadas «tintas neutras», convertibles, automática y velozmente, en color por el ojo humano, por razones bien conocidas de quienes se han adentrado en estas cuestiones de óptica. Para el buen entendedor valdrá recordar la famosa frase de Delacroix, que cito de memoria: «Dadme lodo, dejádmelo rodear a mi antojo y os daré carne de Venus».

Todo objeto artístico es realidad dinámica. Cambiante. Nunca podrá prescindir de su entorno ambiental y éste contribuye a su diversidad, para bien o para mal. El arte es él, más su circunstancia visual.

En museología, tanto si se usan blancos, tintas «neutras» o colores de mayor entereza y definición, hay que poner destrezas coloristas que sólo en la práctica —no con discursos y fraseologías— se pueden demostrar. Es tan difícil como tomar una paleta de pintor y disponer gamas sensibles e inteligentes, válidas, sobre un lienzo aún virginal. Ha de pensarse únicamente en que la obra a exponer consiga «cantar» al máximo. Ha de temerse que se la deje muda. «Sorda» se dice en el argot de los pintores que aún conservan su lenguaje profesional.

Mostrar el arte español del siglo XIX sobre fondos decididamente coloreados —sobre los tan decimonónicos papeles pintados— implicaba riesgos sin cuento y hasta el de la incompreensión, incluso después de acertar, pues los hábitos temporales pesan infinito. Había que echarle más valor que el Guerra. No bastaba saber que los pintores decimonónicos, al pintar, tenían «in mente» el ámbito coloreado donde irían a parar. La novela decimonónica nos da de continuo esa imagen cromática del hogar humano del siglo XIX. Recuérdense, por ejemplo, los climas cromáticos de un Zola, amigo de pintores y con pretensiones de pintor escribiendo.

No se olvide cómo Van Gogh le insistía a su hermano Theo que viera las obras que le enviaba sobre fondos de color muy definido y hasta intenso.

## CONTENIDO Y ORDENACION DE LAS OBRAS

Pocas cosas producen tantos escrúpulos de conciencia científica como adscribir a esa convención temporal, que es un siglo su exacta realidad artística. ¿Dónde comienza un siglo, el siglo XIX que es el que ahora nos ocupa? ¿En Vicente López? ¿No en Goya, que vive veintiocho años del ochocientos, los precisamente más innovadores y geniales de su existencia, los más proyectados en el futuro? ¿Ha sido inteligente que, desde 1894, el Museo de Arte Moderno diera la falsísima y nefasta idea de un siglo cercenado precisamente en la personalidad de Goya? ¿No se deforma de este modo la exacta consistencia histórica española? ¿No damos así una imagen brutalmente amputada de la continuidad creadora de nuestro arte? ¿No hay merma de prestigio en ello? Estas son demasiadas preguntas como para darlas suficiente respuesta. Cada cual sabrá a qué atenerse ante ellas.

En el Casón se comienza por un Vicente López enriquecido por una considerable porción de retratos que no eran propiedad del antiguo Museo Moderno y que el Prado no tenía expuestos. El neoclasicismo mejora a ojos vista con la valoración del espléndido mármol «Venus y Marte», de Antonio Canova, antes relegado a un rellano de la escalera principal de la Biblioteca Nacional. Del mismo modo se ha magnificado el grupo escultórico «Zaragoza», de Alvarez Cubero, situándolo ante la fachada del Casón, en vez del lugar secundario del jardín del Palacio de Biblioteca y Museos donde se hallaba. José de Madrazo también cobra mejor dimensión al exponerse a la vera de «La muerte de Viriato», el retrato del conde de Vilches, de las colecciones del Prado.

El romanticismo se expone, creemos que didácticamente, en tres de sus importantes capítulos: retrato —con Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Esquivel y Gutiérrez de la Vega—; los castizos, goyescos o no —Alenza, Lameyer y Eugenio Lucas—; los costumbristas —Bécquer, Castellano, Rodríguez de Guzmán...—. (La ausencia del paisaje romántico debe imputarse a que lo poquísimamente adquirido por la política museística del Estado se halla depositado fuera de Madrid.)

El gran salón —totalmente solucionado su arduo problema de iluminación— acoge la pintura de historia, salpicada de ejemplos de paisaje y cuadros anecdóticos, es decir, sazónado con dos géneros que con ella coexisten en la segunda mitad del siglo XIX.

Rosales tiene su sala; exhibe algunas obras antes guardadas en los almacenes del Museo Moderno y se completa con la buena compañía de Vicente Palmaroli.

El antiguo Museo de Arte Moderno solamente poseía tres obras de Fortuny. Por el contrario, el Casón ofrece hoy al público un conjunto en el que pueden disfrutarse las mejores cualidades de tan fulgurante personalidad. Martín Rico y Raimundo de Madrazo se encuentran a sus anchas junto a Fortuny. El primero estaba parcialísimamente expuesto en el Moderno y, el segundo, se hallaba ausente del mismo desde hacía excesivo tiempo.

A renglón seguido dicen cuanto tienen que decir los magníficos valencianos Domingo Marqués, Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla —en sus obras de paleta oscura—. Por último, el paisaje establece el punto final de lo expuesto con Beruete, Regoyos, Gimeno, Riancho, etc.

Cuantitativamente, lo expuesto es más que lo exhibido en el últimamente llamado Museo Español de Arte Contemporáneo. Subjetivamente, al que esto escribe le parece más coherente, didáctico y categorizado.

JOAQUIN DE LA PUENTE

# EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

Estas cuatro exposiciones de tan dispar signo están, sin embargo, enlazadas por lo que tienen en común: su contemporaneidad. Así es, aunque a primera vista nos pueda parecer extraño. Todos los artistas aquí presentes —los veinte británicos y los tres españoles— están perfectamente insertos en ese conjunto coherente y contradictorio al mismo tiempo, que se suele denominar el «arte de nuestro tiempo».

Los puristas de las técnicas del grabado no se muestran muy de acuerdo en que a esta exposición de artistas británicos se le denomine «Grabados...». Seguramente a un escocés o un galés no le hará gracia que se denomine «Grabados ingleses...», pero lo cierto es que para la inmensa mayoría del público cualquier obra reproducida, numerada y firmada por el autor, sobre papel, es un grabado y cualquier súbdito del Reino Unido es un inglés. Lo importante de esta exposición es la calidad, y ésta es realmente buena. Veinte artistas —escultores y pintores— nos presentan sus obras. Podemos contemplar aquí una extensa gama de tendencias importantes en el arte de hoy. El «minimal», «color field» o «pop art» aparecen en la muestra, teniendo en cuenta, naturalmente, las limitaciones que el medio impone. No conviene olvidar que, un movimiento tan típicamente norteamericano como el «pop art», tiene una clara ascendencia inglesa. Tal vez haya faltado al «pop» británico la agresividad, casi diría característica, del «pop» norteamericano. Pero pasemos a un somero examen de las obras y artistas de la muestra en cuestión.

Gillian Ayres (Londres, 1930) nos presenta algunas versiones de un mismo tema. Sus «Sala Crevellio», interpretadas especialmente en dos vertientes: la función del color y la fragmentación como totalidad.

Patrick Caulfield (Londres, 1936) se vale de la serigrafía más ortodoxa para conseguir sus obras de colores planos y de dibujo muy genérico y preciso en gruesas líneas negras. Sus temas son simples y cotidianos y la dicción «pop» que utiliza en sus obras, voluntariamente despersonalizadas, es escueta y elemental, pero especialmente en la composición se aprecia su sabiduría.

Bernard Cohen (Londres, 1933) está presente con unas obras de líneas enmarañadas, muy simples, especialmente precisas y de expresividad próxima a las formas neofigurativas.

Harold Cohen (Londres, 1928) utiliza la serigrafía por el medio fotográfico y juega con la distinta gama que la gradación de puntos de la imagen le permite. El procedimiento se convierte así en parte principal de la obra y el tema —un retrato— se diluye en la técnica. Seguramente, lo que el autor pretende.

Robert Denny (Abinger, Surrey, 1930). Pertenece este artista a los de la primera ola «pop». Sin embargo, su evolución le ha llevado por senderos bien diferentes y el renombre internacional que hoy posee lo debe a sus obras, en las que juega con la interacción del color, en finísimas gamas de casi imperceptibles transiciones.

Richard Hamilton (Londres, 1922). Es otro de los primeros «pop» ingleses. Su obra presente en esta exposición nos le muestra en esa línea, aunque con una cierta apertura al neodadaísmo. Me refiero a su «Tostador», en la línea de los «ready-mades» de Marcel Duchamp. Se sintetizan así en Hamilton el instaurador de la tendencia «pop» y la que pudiéramos denominar

tradicción del arte de vanguardia. Tal vez el peso de esta tradición haya impedido al «pop art» inglés alcanzar las últimas consecuencias del estilo, reservadas al «pop» norteamericano.

David Hockney (Bradford, 1937). Es uno de los escasos grabadores tradicionales que se encuentran presentes en la exposición. Sus trabajos son aguafuertes y litografías. En los aguafuertes muestra un dibujo de línea precisa y económica y en las litografías se complace en dibujar también el marco con calidades de madera, oro, plata, etcétera.

Gordon House (Gales, 1932). Su medio es la serigrafía, que emplea en composiciones modulares y laberínticas, de gran complicación y belleza. Su serie «Matrices» es uno de los aspectos más interesantes de la muestra.

Tess Jaray (Viena, Austria, 1937). Sus serigrafías nos muestran una especie de polígonos irregulares, con caprichosas apotemas y líneas interiores, jugando solamente dos colores: uno de fondo y otro para el polígono. La relación entre el formato de la obra y el polígono establece diferentes tensiones en cada caso.

Allen Jones (Southampton, 1937). Su medio es la litografía. También crea una serie «Life Class», en la que emplea procedimientos fotográficos. Son estas obras abiertas a un suave erotismo en la imagen que maneja en función simbólica. En las litografías su dicción se nos aparece próxima a ciertas facetas del expresionismo por la violencia del color y lo resumido de la imagen.

Marc Lancaster (Holmfirth, Yorkshire, 1938). Crea imágenes serigrafiadas por procedimientos fotográficos, de gran simplicidad y belleza. Su obra se acerca en algunos puntos al arte conceptual, aunque todavía prevalecen en él su preocupación por valores plásticos como forma y color.

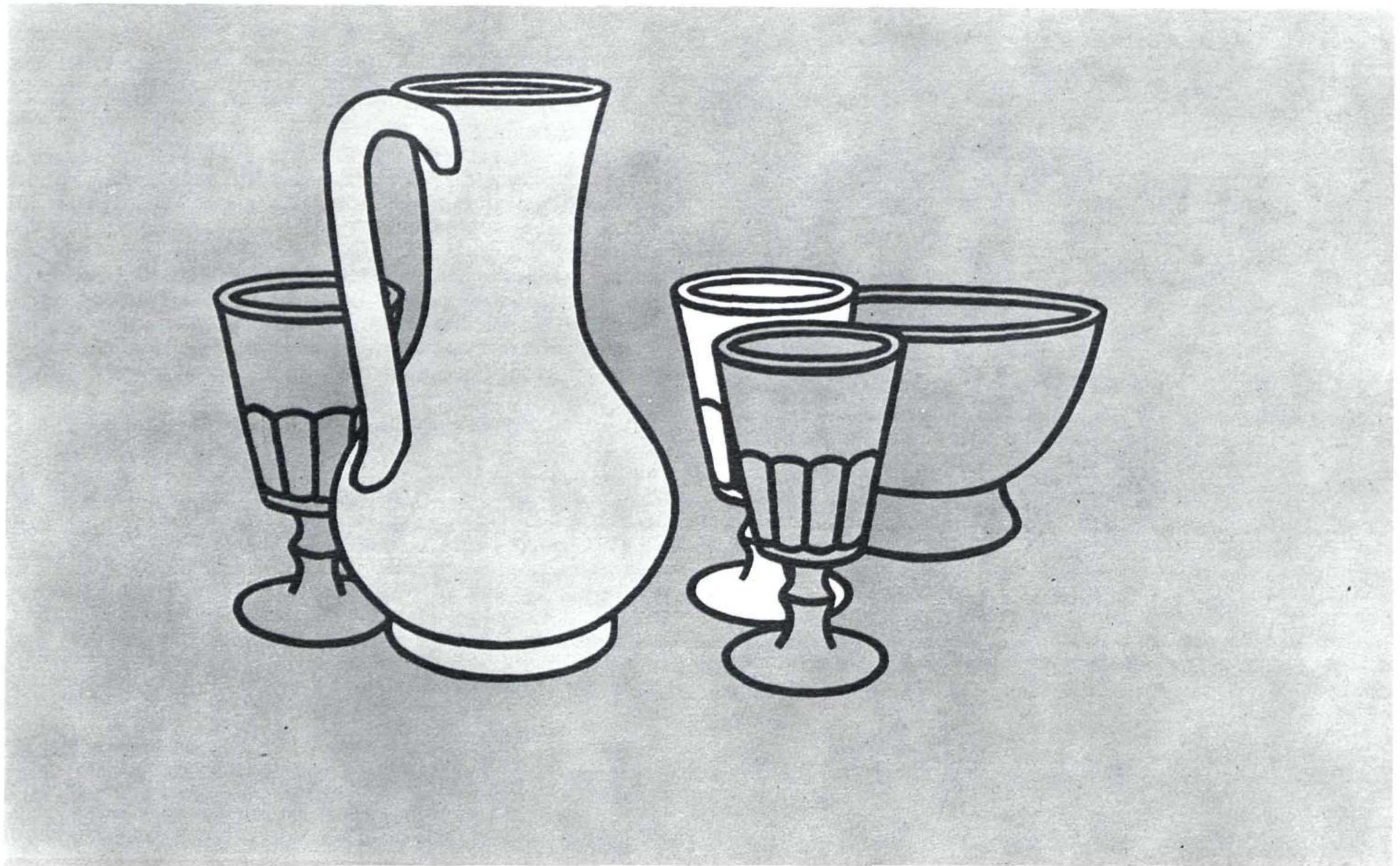
Eduardo Paolozzi (Edimburgo, Escocia, 1924). Este escultor de gran renombre nos presenta una serie de obras de su colección de serigrafías «Moonstrips Empire News». Esta consta de cien hojas, que pueden ser ordenadas de todas las maneras posibles, quedando a criterio del poseedor este orden. Cada una de estas hojas posee un abigarrado mundo de imágenes en que se combinan imágenes procedentes del arte clásico y otras de la cultura popular. Como vemos, obra abierta en todos los sentidos.

Peter Phillips (Birmingham, 1935). Utiliza frecuentemente en sus serigrafías tintas metálicas. Combina imágenes de repetición como fondo, junto a imágenes procedentes de catálogos industriales, y crea así un lenguaje que aspira a la síntesis de diversas tendencias.

Bridget Riley (Londres, 1931). Es esta pintora la más importante representante británica en la tendencia «op». Ha conseguido en ella una personalidad, cosa nada fácil en un estilo tan proclive a lo banal y epigonal. La serie de serigrafías de esta artista aquí presente poseen una gran belleza e imaginación en la combinación de los elementos, muy escasos, que entran en cada obra.

Peter Sedgley (Londres, 1930). Su aportación a la muestra es la serie «Espejos», que consiste en la imagen de un círculo gaseoso sobre un fondo de diferente color.

Colin Self (Norwich, 1941). También la aportación de este joven pintor está bajo el signo de la fotomecánica. También tiene su serie. En este caso se titula



PATRICK CAULFIELD.

«Poder y belleza», y consiste en primerísimos planos de la cara de un gato o en la impresionante imagen de un coche negro, cuya sola presencia concita en el espectador una serie de contextos.

Richard Smith (Letchworth, 1931). Es uno de los más importantes artistas contemporáneos. Ganador del Gran Premio en la Bienal de Sao Paulo de 1967, sus comienzos fueron dentro del amplio concepto «pop», evolucionando posteriormente a un tipo de obra cercano a la escultura, aunque empleando el color al modo de los artistas de «borde duro». El tamaño de muchas de estas obras le hacen incidir en un arte de grandes posibilidades ambientales. En esta exposición presenta dos tipos de obras: uno de ellos, de la serie Edward Gordon Craig, litografías troqueladas en algunos puntos y doblado el papel en calculados ángulos, lo que permite el relieve; otro son simples zonas de color delimitadas por una diagonal imaginaria a treinta, cuarenta y cinco y sesenta grados, respectivamente. Son formas sencillas e ingeniosas, pero que muestran una gran capacidad de invención.

Joe Tilson (Londres, 1928). Su serie son los «Zigurats», de los que presenta algunos en esta muestra. Juega en ellos con una serie de formas que agrupa en pirámides o cubos, jugando con las perspectivas, tanto por medio del color como creando ilusorios fondos un poco a la manera de las «figuras imposibles». Ha desarrollado también el aspecto fotográfico aplicado a la serigrafía y utilizando la imagen desvinculada de su contexto.

William Turnbull (Escocia, 1922). Ha llevado al campo gráfico la simplicidad y potencia formal de sus esculturas de color. Utiliza colores planos y diseños de gran simplicidad. Sobre un fondo coloca dos franjas

paralelas, bien en sentido horizontal, bien en sentido vertical. Naturalmente depende de los colores y tonos seleccionados el funcionamiento de este arte.

Marc Vaux (Swindon, 1932). También su obra es muy simple y, como ocurre con gran parte del arte actual, enfatiza las relaciones de color. Posee un cierto tono heráldico y utiliza figuras geométricas sencillas para sus composiciones.

Relatada queda, a grandes rasgos, la aportación de cada uno de los artistas británicos presentes. Todas las obras están perfectamente realizadas en el plano técnico, y la colaboración entre la Comisaría de Exposiciones y el Instituto Británico nos ha deparado una gran oportunidad de tomar el pulso a algunos aspectos muy sobresalientes del arte inglés.

Rafael Canogar (Toledo, 1935) presenta en esta antológica de su obra piezas de los tres períodos más importantes en que se puede dividir su producción. Junto a su etapa informalista, limitada casi al blanco y negro, junto al gris resultante y algún ramalazo rojo, tenemos oportunidad de ver obras de lo que se pudiera denominar período americano, de grandes contrastes de color, con figuras esbozadas y anónimas, con objetos asumiendo papeles de protagonistas y con alusiones a nuestra pasada tradición pictórica y al entorno que la produjo. También, naturalmente, obras recientes, del tipo de las que le han valido el Gran Premio en la última Bienal de Sao Paulo; obras éstas que, si en lo cromático, reducción al blanco y negro o gris, enlazan con su período expresionista abstracto por la temática, están acordes con su etapa posterior. Toma Canogar de la crónica diaria los argumentos para sus figuraciones. Los accidentes, las parejas triviales, los oradores y su énfasis, las agresiones, la contestación



y sus consecuencias, el arresto, los encarcelados, etcétera, toda la temática que asoma diariamente en las páginas de los diarios del mundo entero, tantos y tantos signos de nuestros días, son presentados por Canogar, manipulando únicamente el aspecto plástico, buscando una mayor eficacia de la imagen. Y esto es, precisamente, la importancia del mensaje de esta obra, su aspecto antidemagógico y el presentarnos las escenas que cada día vemos en el diario o en la televisión; los hechos cotidianos revisten a su obra de una mayor intensidad dramática. Esta transferencia de lo real inmediato al plano ético, a través de la estética, es la mayor aportación, a mi juicio, realizada por Canogar.

Doroteo Arnaiz (Madrid, 1936) ha alcanzado un punto de difícil sencillez. Su pintura última es un concepto antes que otra cosa. ¿Es comunicable la realidad? Esta es la pregunta que nos sugieren estas obras de Arnaiz. Y si lo es, ¿en qué medida? Cuando una pintura nos sitúa ante disyuntivas así no cabe duda de que estamos ante una pintura importante. Por encima o por debajo de sus seres andando o corriendo, sentados, atados y amordazados; más allá de los elementos geométricos cristalizados que aparecen como una llamada al orden, al orden natural de las cosas me atrevería a decir, nos queda la instauración de una metapintura, el adelgazamiento paulatino de una técnica que se nos vuelve insuficiente, paradoja de paradojas, por abundante. Por eso Arnaiz opta por la claridad, por la ajustada y precisa silueta de lo inmanente y no consiente que el azar se introduzca en su obra y tire a guisa de un mínimo de sus ángulos, perturbe sus círculos.

Ha resumido y consumido Arnaiz en esta exposición muchos problemas latentes o manifiestos del arte

contemporáneo. La imagen se derrama de la línea que la contiene, las figuras se completan en nuestra imaginación y los contornos y entornos funcionan en esencias plásticas, los tonos son claros y la primavera es de la familia. Pero el todo nos angustia y nos concietiza de la precariedad de nuestros esfuerzos.

Por todo ello, es para mí sumamente importante esta exposición. No es frecuente que, sobre unas superficies más bien pequeñas, unas líneas y un poco de color, conciten pensamientos que cuestionen cosas importantes.

Francisco Hernández (Melilla, 1932). Pinturas y dibujos de grandes formatos. Varios aspectos de la obra de este artista, que muestra su virtuosismo dibujístico más allá incluso de los fines propuestos. Vemos en alguna obra antigua la infinita gama de gradaciones a que somete a sus cuerpos amorfos, neofiguras terribles, que pugnan por concretarse, por llegar a ser o por volver a ser. Tenemos ante nosotros, en obras recientes, los impresionantes retratos de Leonardo da Vinci, Dürero y Rembrandt captados no solamente en efigie, sino también disecados en su entorno peculiar. Están también las pinturas de mujeres, desnudas y floridas, casi en trance de mutación, con carne transparente y turgencias rubensianas. Canto a la hembra primigenia, edénica, de cuyo cuerpo participa el arco iris para inundar la sombra.

Conjuga Hernández en estas obras diversas aspiraciones a través de su oficio, de su virtuosismo. Invade el espacio con sus figuras, agradece la representación con su fantasía, no elude nada y asume y resume todo.

JOSE MARIA IGLESIAS



RAFAEL CANOGAR.

# VINDICACION ESPAÑOLA DEL CUARESIMAL JUAN GRIS

Puede decirse que empezó bien el año para Juan Gris. Algo así como si fuese su año, un tanto tardío, para hacerle justicia total en su propia tierra, en su país, en su ciudad natal. Y, en contrapunto, también hay que señalar que nunca es tarde cuando lo que se hace con noble impulso —a pesar del paso del tiempo— se hace con esa virilidad tan característica de la auténtica toma de conciencia.

Nos estaba haciendo falta, como españoles —y tan específicamente a los que somos madrileños—, esta toma de conciencia que nos está llevando al impulso soberano de colocar a Juan Gris en el sitio que merece en su propia patria. Madrid, muy en concreto, ya tiene en marcha su tarea vindicatoria.

Nobleza obliga decir que algo así como la colocación de la primera piedra ha correspondido a la Dirección General de Bellas Artes, cuyo Patronato Nacional de Museos inaugura el año 1972 con la publicación en versión castellana del célebre libro de Daniel-Henry Kahnweiler. **Juan Gris, vida y pintura** marca el hito irruptor.

Acelerándose este ritmo iniciado con tan soberbia publicación que honra también a las artes gráficas españolas, una institución madrileña de escritores, artistas plásticos y periodistas, como es la Academia Menor del Cénaculo de Roncesvalles, concede el primer Premio Roncesvalles de Pintura 1971 bajo el siguiente fallo del Jurado: «A Juan Gris, a título póstumo y en desagravio al primer pintor madrileño universal». Y de este premio y su entrega, en un acto pleno de evocación y sugerencias, habría de salir el ya denominado «Homenaje de Madrid».

Pero, por si todo ello todavía fuese poco, una exposición antológica, integradora de opiniones diversas por especializadas, formando un actualizador ciclo de conferencias y coloquios, rematarán esta proyección de envergadura que, gracias a la unidad de espíritu que ha aglutinado tantas voluntades,

está haciendo posible a los cuatro vientos la vindicación española que ya era hora se hiciese por Juan Gris.

Una vez todo en ritmo creciente no podían faltar voces que se agrupasen en torno a la idea primigenia y que señalasen peripecias ocurridas por el olvido —y puede que por desdén o ignorancia— hasta el estado actual de la cuestión. Así, el valedero reproche manifestado cuando Thomas Messer, director del Museo Guggenheim de Nueva York, hizo notar que una de las cosas que más le agradaría hacer, durante su estancia en la capital de España, sería visitar la Casa-Museo de Juan Gris y conocer la calle dedicada al primer pintor madrileño universal, sufriendo bochorno y asombro lógicos el crítico español de arte que le acompañaba, situación un tanto violenta por desagradable para todo ciudadano que se precie de serlo o que lo sea sencillamente.

Cuando entre las diversas manifestaciones sugerentes y, por tanto vindicatorias, se señaló la interrogante de que nuestras autoridades locales a lo mejor se hacían eco de esta toma de conciencia, tras este impulso de mentalización a todos los niveles, como hicieron en su día las de Barcelona con Picasso y Miró, ya que para Madrid es el primer pintor universal que ha tenido en su historia, un concejal de su Ayuntamiento quiso justificar cómo de antemano se llegaba tarde con la sugerencia, pues Juan Gris tenía asignada una calle corta, prolongación de otra, y cuya rotulación todavía no había sido efectuada, salvando así la responsabilidad municipal.

No obstante, toda peripecia que se presente ya se encuentra con ese espíritu de equipo, tan difícil entre nosotros para tantas empresas de eficacia, pero que la mentalidad de nuestro tiempo va forjando como nunca, y haciendo realidad propósitos y tareas de trabajo que antes hubiesen sido imposibles de llevar a cabo. Lo que está ocu-

rriendo con la vindicación de Juan Gris viene a ser una demostración palpable del nuevo espíritu de los españoles de hoy, mentalizados para reparar ópticas desenfocadas o miopes de nuestro pasado, y que aunque parezca tarde, nunca lo es —como apuntábamos al principio— si la dicha de rescatar valores auténticos la realizamos al fin.

Sabido es que, por sensibilidad, queda mucha tarea por hacer, verdaderas reconquistas en las que ir poniendo, aparte de la convicción de que se trata de un acto de justicia vindicatoria, una férrea fuerza práctica de realizaciones. Objetivos a cubrir que no es lo mismo que expedientes a tramitar. El espíritu no admite burocracia. Y ahí está el empeño en que nos encontramos en una circunstancia como la presente, cara a toda la problemática que nos puede presentar traer buena parte de la obra de Juan Gris a España para exponerla en la muestra antológica que 1972 va a ofrecer como colofón del homenaje de Madrid.

Don Eugenio d'Ors no llegó a decir sobre Juan Gris lo de «primer pintor madrileño universal», pues eso se nos ha ocurrido ahora (cuarenta y cinco años después de su muerte), pero sí lo de «penitente de la Cuaresma». Hubo de llegar el ingenio sutil y de plena conversación con categoría (como quiso dar a la anécdota, y se la dio) del maestro D'Ors, a establecer un orden inmarcitable. Para tal empeño marcaba que simbólicamente podíamos aplicar a las cuatro posiciones conocidas por impresionismo, cubismo, fovismo y clasicismo nuevo un juicio de títulos muy esclarecedor. Partiendo de la excelente comparación de lo que el impresionismo significó para la sensibilidad, con una especie de carnaval de ésta, el cubismo correspondería a la Cuaresma, que sigue a este carnaval y le expía. (D'Ors añadía que el fovismo vendría a ser una especie de piñata, cuando se recae en un carnaval aún más licencioso, pero que en

fin de cuentas vendría la Pascua, la Pascua de Resurrección, en que se vuelve a la normalidad... «Según esta clasificación —decía—, conoceremos, en la pintura contemporánea circulante hasta mil novecientos treinta, los grupos de pintores del carnaval, de la "Mi-Carême", de la Cuaresma y de la Pascua».)

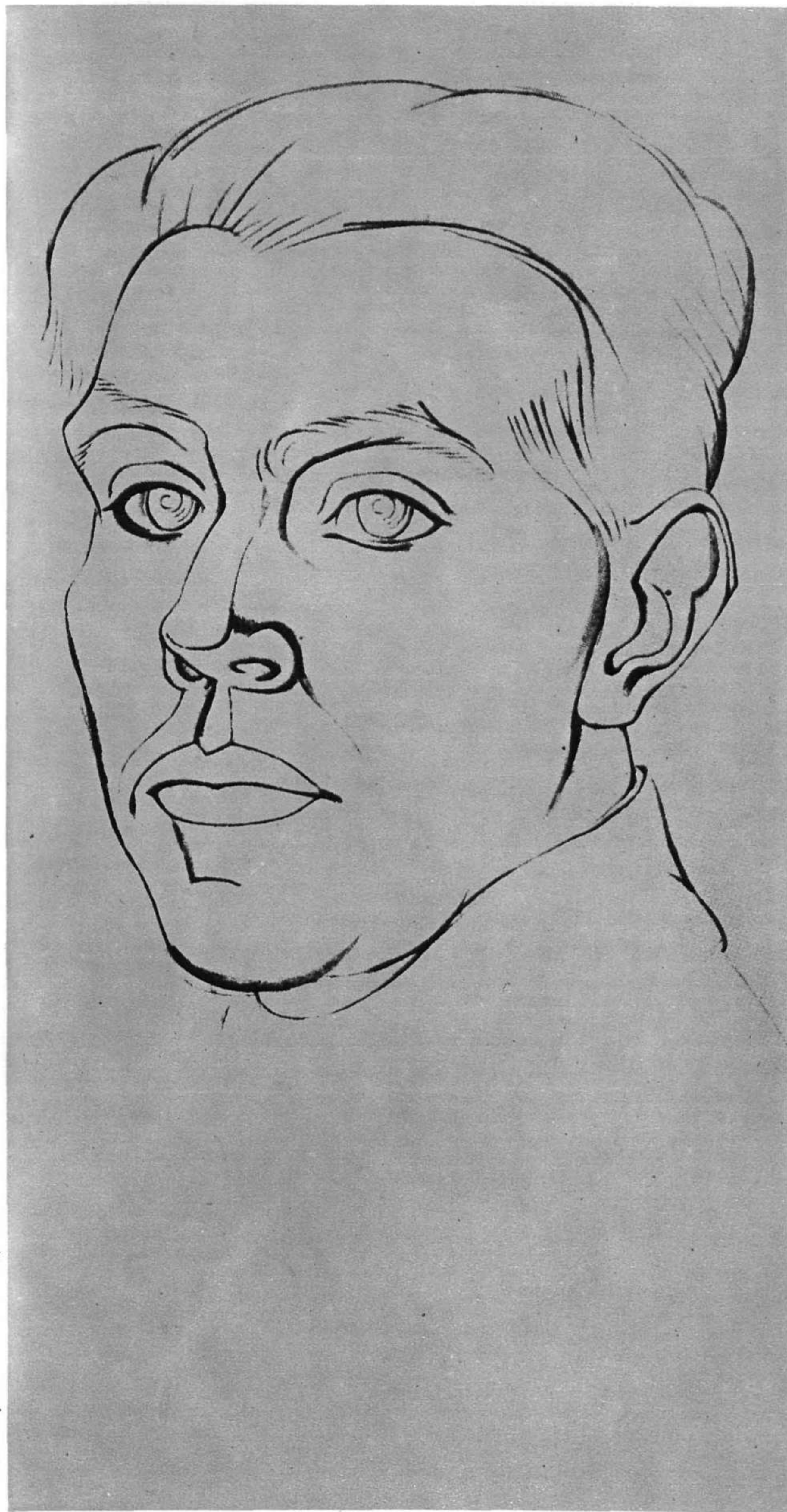
Y claro es, unos cuantos ejemplos con su pareja correspondiente, imagen de cada grupo indicado, imponiendo que cada pareja quede compuesta de la obra de un pintor extranjero y de la de un español. Así, dos cubistas, dos penitentes de la Cuaresma, tendrían que comparecer: Braque y Juan Gris. Braque por haber sido, entre los suyos, el más puro, y Juan Gris —nuestro Juan Gris, ahora o a partir de ahora: más nuestro que nunca— desgraciadamente desaparecido «en el Viernes Santo», cuando ya la Cuaresma se iba a terminar.

Esta justicia orsiana hecha a tantos años vista de lo que 1972 está deparando al «sabio del cubismo» —como le llamó Picasso en los años veinte— tiene el valor auténtico de haberlo hecho no «a toro pasado», como nos ocurre ahora a nosotros inclusive, sino cuando la mentalidad española, la sociedad de nuestros padres y abuelos, no aceptaban ni la más aproximada visión de lo que ahora, por fortuna, nos parece lo más natural del mundo. La valentía española de don Eugenio d'Ors como alfaqueque del arte —pues ya he dicho en otra ocasión, en estas mismas páginas, que no era crítico— y de muy pocos críticos de anteguerra radicó en tener la gallardía suficiente de sostener su talento visionario contra viento y marea de una sociedad intransigente y miope respecto a las artes plásticas y a las otras y a tantas cosas más. Solamente al referirnos aquí a una sinopsis de la pintura europea de los años veinte, ya rendimos honor a todo un valor demostrado y consciente, digno de nuestro agradecimiento, aunque sea a estas alturas del tiempo. Esa ventana abierta para que entrase el aire que ventilaba a Europa, es la que me ha hecho proclamar que D'Ors fue en su época un lujo de España.

Juan Gris significa, pues, una de las lanzas rotas en pro de la vanguardia artística de entonces por D'Ors en nuestro país y su cuaresmal imagen eterna.

RAFAEL FLOREZ

JUAN GRIS/AUTORRETRATO/1921.



# ILUNDAIN Y LOS CAMINOS DEL REALISMO

El arte español último, posterior a la decadencia del informalismo, se ha canalizado en cuatro corrientes, cuya progresión sólo cabe calificar de desdibujada e incierta.

La primera de ellas, la **pop**, parte de una manipulación en tercer grado de la realidad —opera a partir de la manipulación artística realizada por los artistas norteamericanos sobre un **corpus** de imágenes, que ya suponía una manipulación previa de la realidad estadounidense—, con lo que desemboca en el esteticismo.

La segunda de ellas, la **op**, tampoco tiene origen en lo dado, en el mundo tal y como se presenta a la mirada común, sino en una serie de abstracciones de orden geométrico que sólo puede dar razón de ciertas virtualidades del hombre, y nunca de éste considerado como una totalidad.

La tercera, que postula un arte abocado a la acción, presupone un insostenible concepto seudodemocrático de la creación artística —de algún modo, el arte puede ser hecho por todos—, y al ignorar que éste realiza la transformación del mundo a través del hombre, en su interior, no de modo directo, se extravía por ámbitos que no pertenecen a la estética.

La cuarta, en fin, se propone establecer una *síntesis* que trascienda la pintura y la escultura, sin advertir que —como ha probado Picasso con sus experiencias escultóricas últimas— dicha *síntesis* es inviable, y que todos los esfuerzos en este sentido únicamente pueden dar lugar a un nuevo tipo de esculturas en el que —para utilizar palabras de Werner Spies— «al dar la vuelta en torno a ellas, un campo visual aparece después de otro, uno se despliega mientras otro desaparece».

Para escapar del **impasse** en que estas cuatro co-

rrrientes confluyen, para posibilitar el futuro desarrollo del arte español, resulta imprescindible, en consecuencia, replantear el problema de la creación artística, indagar los modos cómo el artista alcanza dicha creación, y ello, fundamentalmente, a nivel de pintores concretos, de pintores que, como Ilundain Solano, no se integran en ninguna de las corrientes citadas y tantean



en busca de caminos personales que puedan conducirlos a ámbitos aún inexplorados de la figuración.

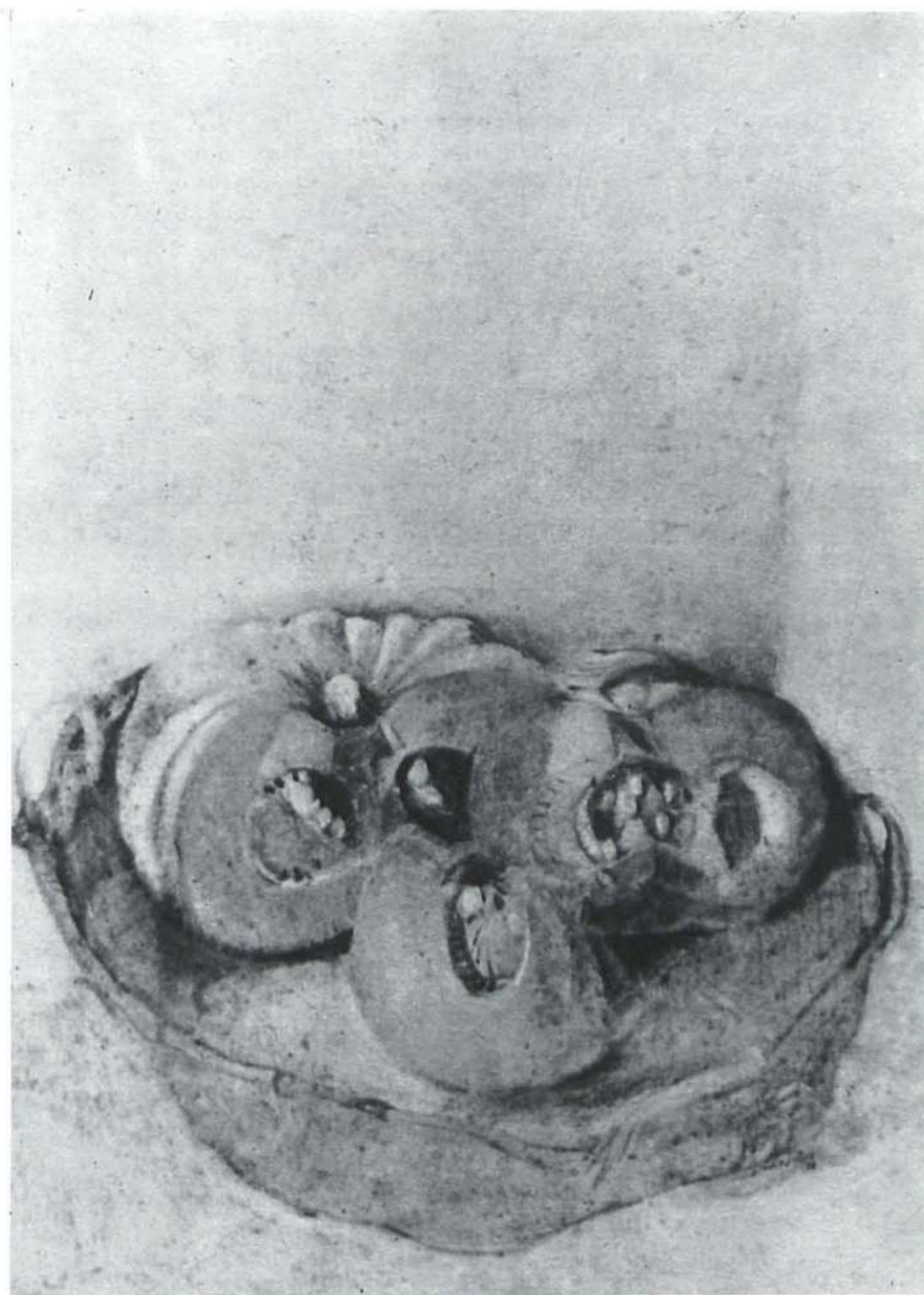
Nacido en Pamplona en 1945, Ilundain Solano es un pintor bien dotado que, ante la disyuntiva que plantea la creación estética a todo artista —tomar su vida interior como objeto de metamorfosis, utilizando los elementos del mundo para formar un espejo donde reflejarla, o enfrentarse dialécticamente con lo que le es ajeno, a fin de realizar una síntesis de lo objetivo y lo subjetivo que funde una nueva realidad—, ha optado por el segundo término de la misma: pintor figurativo, quiere dar razón del mundo más que de sí.

Su error —explicable en un pintor joven, no movido por intereses estrictamente intelectuales, deslumbrado siempre por los espectáculos de la Naturaleza— estriba en no haber radicalizado todavía la problemática subyacente a su postura frente a la creación artística, en no haber comprendido que el artista nunca debe olvidarse totalmente de sí —el lugar que él deja libre lo ocuparán otros: artistas del pasado o del presente con los que, a veces sin saberlo, se identifica—, en haber ignorado que el pintor no puede abdicar frente al mundo, con el que siempre tiene que pugnar, luchando para configurarlo, para proveerlo de sentido, para humanizarlo.

Esta es la razón de que en sus cuadros el tema determine el estilo y de que, en consecuencia, éste pierda unidad y coherencia: el tema de las jaulas —con o sin palomas; a veces, rotas—, las naturalezas muertas, los paisajes, los retratos son tratados de modos muy diversos, que remiten más que a él —al núcleo irreducible de su personalidad— a otros artistas, menores en su mayoría, elegantes y decorativos.

Instintivamente, sin el apoyo de ninguna teoría, Ilundain Solano se esfuerza —tal vez sin advertirlo— para romper con su dependencia respecto a los pintores que guiaron hasta ahora su actividad, y así tiende a renunciar a esa línea demasiado neta con que muchos artistas españoles de los años 40 ponían límite a los progresos de lo irracional; realiza búsquedas en el orden de la composición, con objeto de romper ese equilibrio de raíz dorsiana que abocara tantos cuadros del inmediato pasado al academicismo —estas búsquedas no le han proporcionado hasta ahora ningún hallazgo: sus mejores cuadros, en los que sólo aparece una calabaza abierta por la mitad, se caracterizan por su ausencia de composición, en el sentido clásico—.

Su liberación, sin embargo, únicamente puede llegarle por el camino del color, según atestiguan algunos de sus lienzos, en los que la exploración de una gama, la alquimia sutil de los pigmentos, hace entrever el descubrimiento de unas texturas coloreadas donde se inscribirían multitud de formas potenciales, libres, desli-



gadas de toda referencia directa a la realidad: esplendor del amarillo, virando al rojo, de las calabazas, en las que los volúmenes parecen a punto de estallar bajo la presión de un dinamismo incoercible; matización infinita de los grises, muy trabajados, en los cuadros de las jaulas, que, a pesar de su simbolismo delicuescente, banalmente literario, rondan las fronteras de la poesía colorista...

Ilundain Solano es, en suma, un artista intuitivo, sensible, cuya formación académica coarta su desarrollo. Un artista que debe olvidar todo lo aprendido, borrar de su memoria los modelos que acompañaron su formación y rehuir toda meta establecida de antemano, dejándose guiar tan sólo por su fantasía plástica, por los imperativos de su instinto de dibujante y de colorista. Un artista, en fin, que debe prestar oídos a la voz que se alza de sus dibujos —una muestra de los cuales se ha exhibido también en la galería Heller—: la voz de su yo profundo, materializada en composiciones libres y espontáneas, donde imperan una línea flexible, que nunca degenera en arabesco, y un color muy alquitarado, pleno de matices, de frescura y de gracia.

LEOPOLDO AZANCOT

# LA PINTURA DE PEDRO GONZALEZ

No parece menester insistir en que las islas Canarias han dado a la pintura española cercana algunos nombres señeros e imprescindibles. Reparemos aquí en Manolo Millares y en Cristino de Vera, cuyas obras —tan dispares entre sí— suponen algo de la mejor y más original indagación en la plástica española de ahora. Uno con su grito y otro con su

silencio: dos formas válidas de enfrentamiento a determinadas estructuras sociopolíticas, por demás alienadas. A estos dos nombres, y desde una posición también distinta, y también enfrentada, podemos añadir ya el de Pedro González.

Este pintor, nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1927, profesor en la Escuela de Artes Aplicadas de

aquella isla y en la Universidad de La Laguna, se ha incorporado con su obra más reciente al contexto de la plástica nacional, superando el localismo en que naufragan —y se ahogan— tantos artistas insulares. El estudio que le ha dedicado Carlos Areán, objeto de este comentario, viene a indicarnos claramente el interés que su obra ha suscitado.

Areán traza, al comienzo de su trabajo (1), un esquema sumario de la situación del arte en Canarias. Destaca ahí las aportaciones, en mucho precursoras, de Felo Monzón en el terreno del arte no imitativo, continuadas por Manolo Millares y Martín Chirino, entre otros. González, que pertenece a la generación siguiente a la de Millares, comenzó su trabajo en un clima propicio, de libertad o, al menos, de comprensión: la obra de aquellos pintores había despejado el camino de obstáculos, y abierto las entendederas del público, orientándolo hacia la aceptación del arte abstracto, que era el que en aquellos años (década del 50) cultivaba González. La preocupación por la materia era entonces primordial en el artista. «Casi todos los lienzos de Pedro González en esta época —dice Areán— consisten en una enorme superficie bastante trabajada, resaltando con su grosor de empastes sobre un fondo más neutro». Pero González es, como ha dicho Manuel Parejo, «una presencia discurriente» (2), y, por esto, su permanencia en la abstracción no habría de prolongarse demasiado. La abstracción supone, creo, una útil experiencia indagatoria en la materia, el color o el espacio. Pero no una **forma de estar**



definitiva. A la siguiente etapa de su quehacer, el mismo González le pondría rúbrica: **Cosmoarte**, una serie de lienzos de tema cósmico (1964-1968). Tienen esos cuadros un asomo figurativo que los distancia igualmente de la crónica de la realidad a la manera «pop» y del informalismo absoluto. Representan, ¿hombres, insectos, desconocidos animales?, criaturas vivas, quizá aún no formadas o ya a medio deshacer, navegantes de un espacio autónomo, que libremente podríamos identificar como nuestro; o, cerrando el deseo inquisitivo, reconocerlo, simplemente, como «espacio», un ámbito por donde navegar. Pedro González es un extraordinario y desconfiado colorista. Su obra de esta época refleja su preocupación por el color, aunque nunca fía a éste la expresión final de sus intereses, subordinándolo siempre a la funcionalidad del conjunto, sirviendo de soporte a la forma, sin innecesarios toques de atención, más bien resuelto en suaves gamas de grises, azules, etc.

El siguiente capítulo (II) lo dedica Areán a la consideración de la obra más reciente de González. Evidentemente, esta obra supone una continuación del **Cosmoarte**. Sin embargo, puntualiza Areán, el mundo que el artista deseaba ahora expresar era muy otro. «No se trataba ya... de contar cómo era la aventura espacial. (...) El nuevo objetivo era intentar traducir la tensión de una situación, la diafanidad de unas perspectivas, el asombro ante una pérdida de los pequeños detalles y ofrecer una visión conjunta en la que se diesen cita multitud de esperanzas». Al reconocer la nueva intencionalidad de la obra de González, Areán parece indicarnos que el **Cosmoarte** participaba más de la anécdota espacial que de la trascendencia y superación del relato. En realidad, ya en el **Cosmoarte** había una tensa preocupación dimanante de la circunstancia espacial: soledad y rebeldía (Pretérita o futura/Pantera Negra) principalmente. La obra posterior incide en el planteamiento de esta temática, ahondando en sus posibilidades expresivas, plásticamente traducidas. El **Cosmoarte** no queda así invalidado, aunque sí supera-



do; pero punto de partida incuestionable. En esta nueva etapa de su obra, González se nos muestra como un pintor clásico por la aplicación culta y refinada de una técnica que consigue excelentes calidades; y, a la vez, como un pintor barroco; formas en constante gestación, contenidas en tensos equilibrios «que parecen próximos siempre a derrumbarse, pero que tienen dentro de su aparente falta de delimitación la posibilidad de contenerse en virtud de sus tensiones internas».

Con posterioridad a la publicación del libro de Areán, González ha realizado una nueva exposición en Madrid (3). Los veinte óleos allí colgados suponen una síntesis de sus pesquisas anteriores y no menos dan señales también de otros intentos del pintor donde la figuración se hace más acusada. El espacio y las criaturas que en él transcurren siguen predominando. Pero se observa ahora la sujeción a un límite: el orden que impone el cuadrado. Este parece conducir el libre albedrío de las

presencias que advertimos a su alrededor y las hace converger en su centro. ¿Vuelve lo vivo —el hombre, por fin— a ser el centro del universo, conscientemente? El homenaje a Velázquez, pintor tanto del orden como de la luz, implícito y explícito en gran parte de la muestra aludida, sugiere el derrotero futuro del pintor. Salvo imponderables, claro.

La obra de González sigue, pues, en marcha y abierta. De cualquier forma constituye ya una de las más interesantes y genuinas aportaciones que se ha hecho a la compleja estructura del arte español de los últimos años.

LAZARO SANTANA

(1) Pedro González, por Carlos Areán. Galería Sen. Madrid, 1971. La monografía incluye 16 litografías originales del pintor, en tirada única de 250 ejemplares.

(2) Manuel Parejo: *Las litografías de Pedro González*. *Fablas*, número 14. Las Palmas, 1971.

(3) Galería Sen. Madrid. Mayo-junio 1971.

# EVARISTO GUERRA, PREMIO "BLANCO Y NEGRO"

En un certamen artístico que otorgue premios, pocas veces hay unanimidad en la elección del mejor. Cuando el certamen —y este del II Premio de Pintura para Artistas Jóvenes convocado por el semanario "Blanco y Negro" es un buen ejemplo— recibió cerca de mil doscientas obras, de las que fue necesario seleccionar ciento cincuenta y ocho, y de ellas destacar una, la del premio, la unanimidad es más difícil aún. Si a esto añadimos que en el Jurado hubo quince miembros procedentes de Madrid, Barcelona y Sevilla, es doblemente explicable la diversidad de opiniones. Pero sobre esa diversidad de opiniones más o menos encontradas, imperó el fallo que acordó conceder el premio "Blanco y Negro" de esta segunda edición, al pintor Evaristo Guerra. El tema del cuadro, un paisaje, precisamente en un certamen en el que el tema del paisaje no abundaba, porque el paisaje parece que está en decadencia, tal vez porque se ha abusado mucho de él sin verdaderas razones de peso, aunque puede haber otro motivo.

Como reseña crítica de este certamen, en su conjunto, creo que

es de superior categoría al celebrado hace dos años. Los jóvenes pintores —la convocatoria es para pintores de menos de treinta y cinco años— parece que ven la vida con más alegría. Los temas tristes de la anterior edición, entristecían al espectador, pese a que fueron rechazadas muchas tristezas, lo que no ha ocurrido en esta segunda edición. Ahora, la selección fue dolorosa, al menos para el cronista que les refiere estas líneas. Hubo que rechazar muchas cosas muy aceptables, y más que aceptables, lo que quiere decir que el solo hecho de figurar en el catálogo y en la exposición que primero estuvo en Sevilla y después se presentará en Madrid y en Barcelona, constituye un premio muy meritorio ya que, como digo, se rechazaron más de mil cuadros.

Junto a este resurgimiento de la alegría propia de la juventud, manifiesta plásticamente en este certamen, hay una gran riqueza expresiva y una personalidad acusada. Hay también un retorno a la realidad de las formas.

Volviendo al artista premiado, a Evaristo Guerra, diremos que no se trata de un desconocido. Sus cuadros ya habían despertado el

interés de la crítica y del coleccionismo, aunque un galardón de esta resonancia le obliga a mucho, según opinión del propio artista, que nos responde a continuación a algunas preguntas después de facilitarnos unas notas biográficas:

Es de Vélez-Málaga (Málaga), y llegó a Madrid hace once años en un camión que transportaba verduras de su tierra natal hasta el mercado central de Legazpi. Traía seiscientas pesetas y mucha ilusión. Como con la ilusión no se come, lo pasó mal durante algún tiempo. Pero como la ilusión puede mucho, más de lo que algunos creen, después vino el triunfo.

—¿Cómo explica usted que hoy se pinten menos paisajes que hace unos años? —le pregunto a Evaristo Guerra.

—La juventud vive de espaldas a la Naturaleza, y esa es la causa de que pinte menos paisajes. El paisaje, creo, hay que vivirlo, mirarlo y remirarlo, conocerlo a fondo, y entonces es cuando se siente la necesidad de pintarlo.

—Personalmente, no estoy demasiado conforme con que se califique su pintura como "naïf". ¿Qué piensa usted a este respecto?

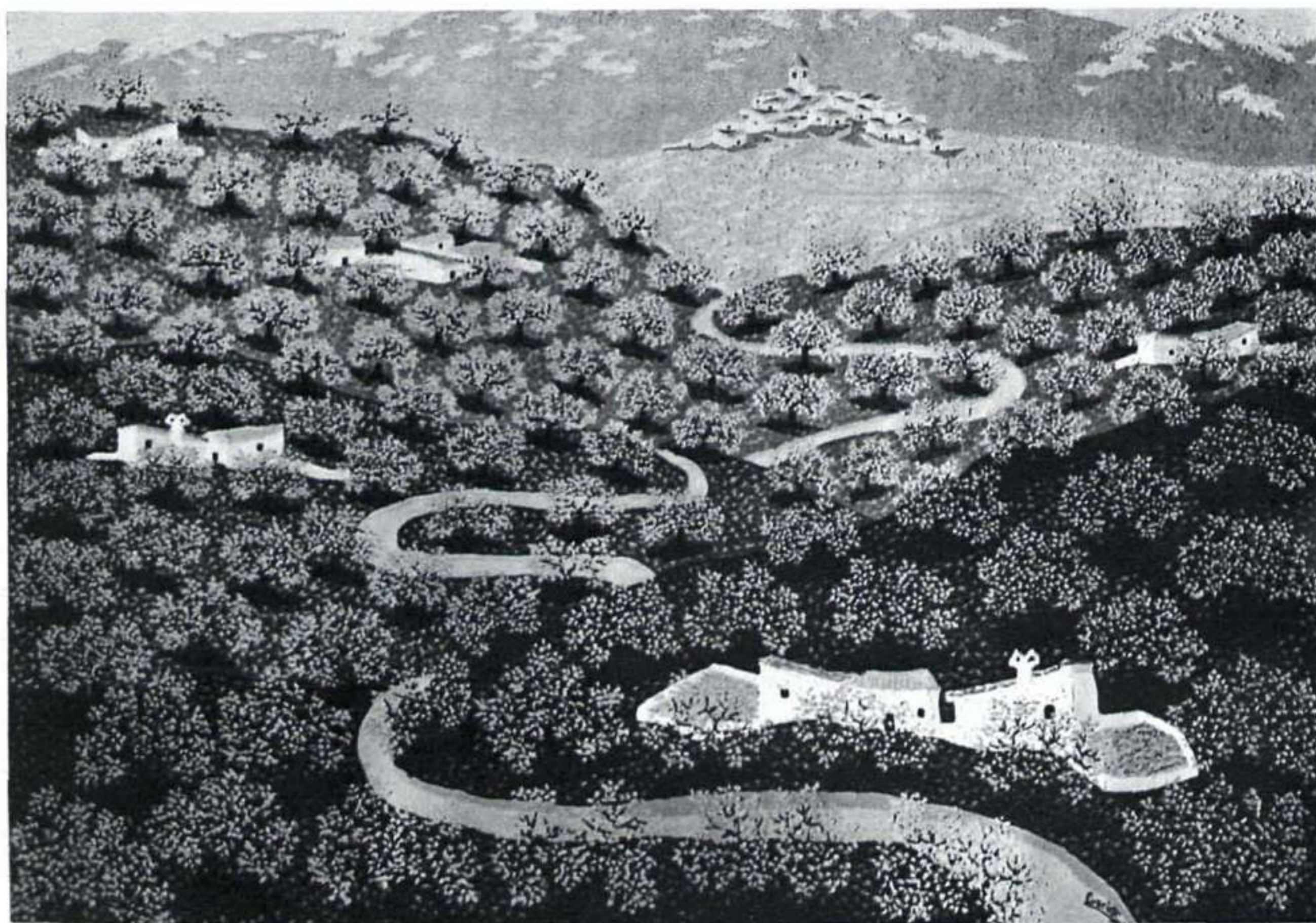
—No creo que mi pintura sea "naïf", ni infantil como han dicho. Mi pintura no corresponde a ningún ismo. Yo pinto con sencillez, interpreto.

—¿Ha pensado en pintar otros temas?

—No. Creo que con el paisaje expreso lo que siento y lo que amo. En el futuro, no sé. Desde luego, hoy por hoy, seguiré pintando paisajes y seguiré pintando con óleo sobre lienzo, pese a algunas modas que parecen querer imponer otros materiales y otros soportes. No es que me parezcan malos sus usos, siempre que respondan a algo que exija un pintor y su obra. Lo que ocurre es que no sucede así. Se usan las cosas por eso, por moda.

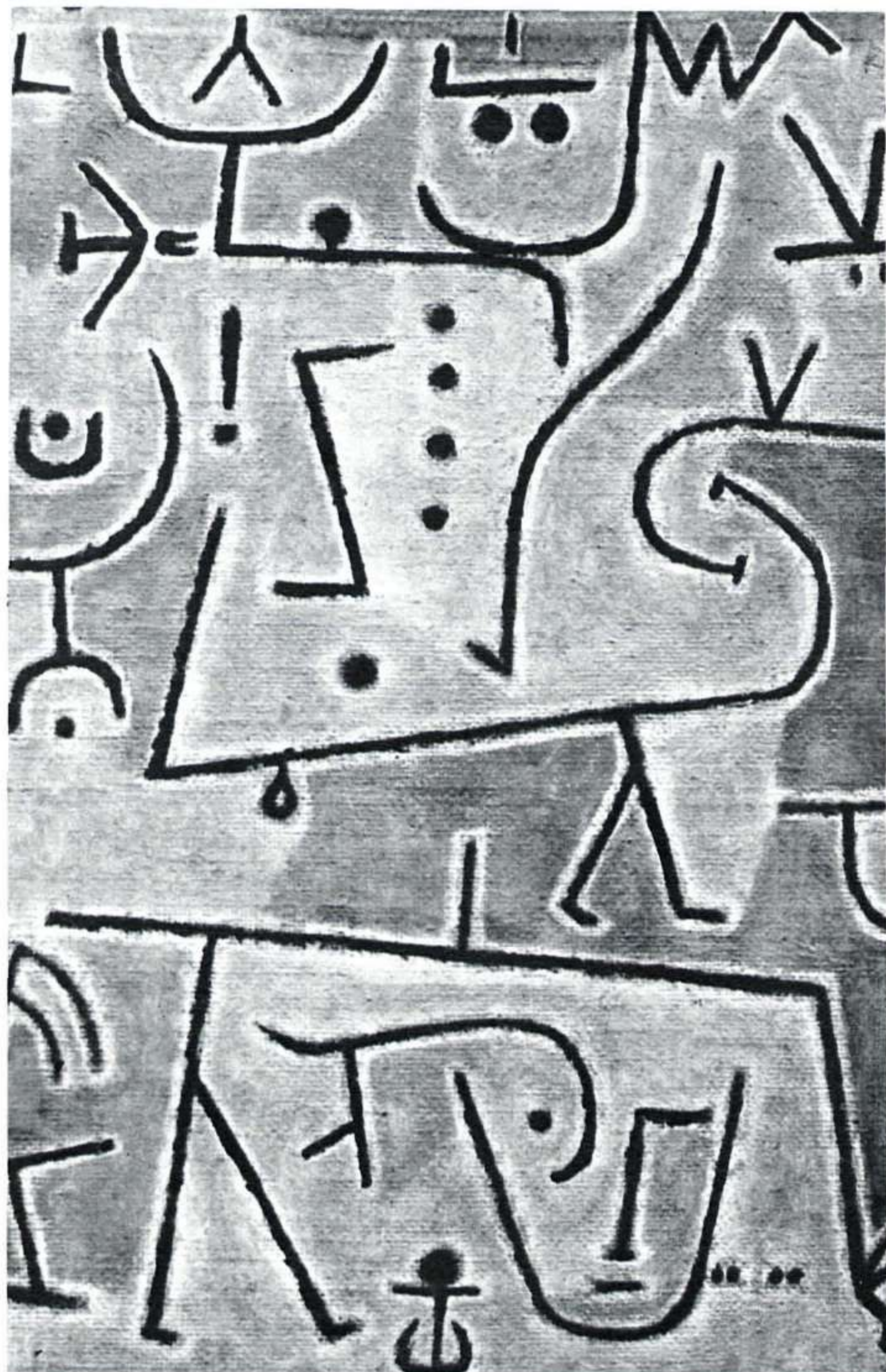
Lleva cierta razón Evaristo Guerra, el reciente premio "Blanco y Negro", que durante meses será noticia debido a la condición itinerante de la exposición en la que ha triunfado plenamente.

FRANCISCO P. ASIS





## EXPOSICIONES EN BARCELONA



PAUL KLEE/ "CHALECO ROJO" /1938.

Entre las últimas exposiciones celebradas en Barcelona, entre las de la temporada, e incluso entre las de un largo período de tiempo, la de Paul Klee, que actualmente se celebra en la sala de exposiciones de la Virreina, constituye un excepcional acontecimiento. Figura muy destacada del arte de nuestro siglo, la obra de Paul Klee no había podido ser contemplada en España en una exposición de conjunto. Cuando en el año 1958 me enfrenté, por primera vez, de manera directa con la obra de Paul Klee, en Berna, me causó la gran impresión de constatar que, en efec-

to, Paul Klee es, entre los pintores de nuestro tiempo, si se exceptúa a Picasso, el de mayor variedad, el de mayor inquietud, el que mayor número de problemas plásticos se plantea y resuelve en su obra. Obra frecuentemente de gabinete, intimista, como si en cada caso partiera de cero y comenzara la creación de un mundo nuevo. El carácter de esta obra deriva de un fértil mundo interior, del que van aflorando a la superficie del cuadro temas y signos personales, realizados a través de la aguda sensibilidad y la honda penetración de uno de los grandes espíritus creadores de nuestro tiempo. En el dibujo, la caligrafía de Paul Klee refleja, con precisión, formas insólitas de un mundo variadísimo de simbología y de temas, realizado con sorprendente originalidad. En la acuarela y en los óleos, la técnica refleja multiplicidad de actitudes, que van desde la realización de signo esquemático hasta la acumulación minuciosa de formas. Esta obra (que en la exposición de la Virreina se nos ofrece del modo parcial derivado de los límites de una colección de Düsseldorf), refleja y justifica bien la excepcional influencia producida entre jóvenes creadores por la obra de Paul Klee, y por sus múltiples actividades, desde el comienzo de nuestro siglo, especialmente hasta 1940, fecha de su fallecimiento.

Del pintor catalán Xavier Nogués (1873-1940) se ha celebrado, también en la Virreina, una importante exposición de sus obras. Pintor destacado de su época, en la que figuran importantes pintores y escultores, Xavier Nogués dejó una amplia obra, no tan sólo de pintura al óleo, sino de dibujo, grabado y, en ocasiones, de otras técnicas, como la cerámica y el vidrio, donde dejó huella de su carácter, cargado de humor e ironía. En su obra recoge, como testimonio, las figuras y tipos de la época, caricaturizándolas en ocasiones, y reflejando siempre su espíritu de observación y penetración.

En Camarote Granados se han presentado dos importantes exposiciones; la de Mignorance Acien y la de Pedro Gastó. El primero ha traído a Barcelona, por primera vez, su obra, en la que, a través del retrato, la figura, el bodegón y el paisaje —los temas clásicos y eternos—, nos da su personal y sensible testimonio de penetración y análisis. Su presentación en Barcelona la ha acompañado, además, con unas obras realizadas en esta tierra, en las que una visión nueva y un perfil nuevo son captados en sus percepciones de la Costa Brava y de nuestro Mediterráneo. La exposición de Pedro Gastó tiene, en cierto modo, el carácter de un homenaje antológico, pues con obras de diversas épocas se ofrece un panorama bien completo de la producción de este singular artista. Obra irregular y diversa, como el propio presentador del catálogo, Corredor Matheos, afirma, centrada en pocos

temas, insistiendo, una y otra vez, en actitudes semejantes. Mas lo indudable y lo que importa es el hecho cierto de que nos da obras de gran pintor. No creo que el problema básico para el enjuiciamiento de la obra de Gastó sea el acabamiento o el no acabamiento de sus formas. En todo caso lo será de la rigidez o la vacilación de éstas, su autenticidad y eficacia, en relación con lo propuesto, y lo cierto es que, tanto en sus formas esquemáticas como en sus formas acabadas, se logra la penetración y el sentido expresivo que el autor parece buscar y que, sin duda, encuentra en sus más felices ocasiones.

Sorprendente e inesperada resultó la exposición de dibujos de Luis Marsans en Galería 13. Ochenta estudios de las ilustraciones de «A la recherche du temps perdu», de Marcel Proust, constituyeron un conjunto vivo y dinámico, desenfadado y suelto, de trazos lineales sobre figuras de la época, a las que el homenaje se refería. Con su inevitable y deliberado anacronismo, la exposición supuso una realización muy certera y expresiva. Parecía como si el actor hubiera estado situado allí, en la época y en el mundo a que los estudios se referían. Y esta autenticidad anacrónica (valga la paradoja) dio como fruto la acogida entusiasta de la exposición que, presentada, por su propósito, como de tono menor, constituyó, sin embargo, un excelente espectáculo, fiel reflejo de un mundo y de una actitud.

Carlos Planell, nacido en Barcelona en 1927, ha participado intensamente en la vida artística de Barcelona, especialmente en los años 50 y 60, no tan sólo como pintor, sino como difusor del arte contemporáneo. En su obra plástica, tras un largo esfuerzo, alcanza una posición muy personal en la época de mayor auge de la abstracción y el informalismo. La exposición por él celebrada actualmente refleja la última y sugestiva evolución de su obra, tal vez como consecuencia de la realización de relieves y grandes murales, si bien al reducir estas realizaciones a los límites usuales del cuadro, y emplear en ellas placas metálicas, mármoles y materias propias de la escultura, en combinaciones de formas geométricas certeramente construidas, dan a su obra una precisión de sentido compositivo excepcional.

María Asunción Raventós, en la galería De Barra, presenta una importante exposición de grabados y tapices. Bien conocida como grabadora, en cuya actividad ha obtenido diversos premios, se presenta ahora, por primera vez, además de con sus últimas realizaciones de grabado, con una serie de tapices, realizados directamente con múltiples materiales, en los que ha logrado una especial maestría. Se trata de la nueva técnica del tapiz, en la que el artista creador realiza, asimismo, la tarea artesana de la obra, con lo que desaparece la antigua dualidad del artista creador del cartón y el artesano realizador del tapiz. María Asunción Raventós ha encontrado en el tapiz un singular medio de expresión directa. En muchos de ellos logra expresar su sensibilidad y sentido plástico con una plenitud mayor aún de lo realizado por ella en otros campos de la técnica.

Artigau es un pintor muy representativo de las nuevas generaciones. Libre de toda sumisión a tendencia técnica determinada, su obra tuvo siempre un fondo de sátira, de reflejo intencionado del mundo circundante. En un primer momento, grupos de determinados sectores de la vida social, reflejo más o menos caricaturizado, sarcasmo frente a determinadas actitudes sociales. En su posición actual hay como un enfrentamiento con las generaciones anteriores, una evocación del pasado infantil. No trato con esto de



GASTÓ/ "EL PASO DEL TIEMPO".

reducirme al aspecto anecdótico de la obra, pero creo que este aspecto existe siempre, por mucho que trate de evadirse, si bien es cierto que no constituye, por su naturaleza, la esencia de la obra plástica, pero nos da la pauta de la actitud psicológica del pintor, cuya importancia es indudable. En el orden técnico, Artigau se encuentra en lo que, en términos amplios, pudiéramos llamar nueva figuración. Una referencia a formas y seres de la naturaleza exterior, reflejados con las más absolutas licencias plásticas; una vaca que se rompe en el espacio y de ella surgen los productos representativos de la sociedad de consumo, unos gigantes y cabezudos que se destruyen como muñecos de feria encima y más allá de la pareja joven, un retrato familiar sobre cuya cabeza pesa el recuerdo de episodios de guerras; un niño vestido de «cow-boy», sobre su caballo de cartón, amenazado de una lluvia de boniatos. Todo este mundo realizado con un sentido de evocación y de crítica, con lenguaje libre, pero sujeto al rigor de exigencias técnicas que revelan al gran realizador. En el poema que Vázquez Montalbán le dedica en el catálogo de presentación, tras recordar sus mitos juveniles, le dice al pintor que de aquéllos le queda un puñado de imágenes rotas sobre las que no se pone el sol. A partir de estos recuerdos y evocaciones plásticas de Artigau, aquel mundo será ahora un mundo objetivado para todos en el que, por la permanencia de sus valores, sin duda, no se pondrá el sol.

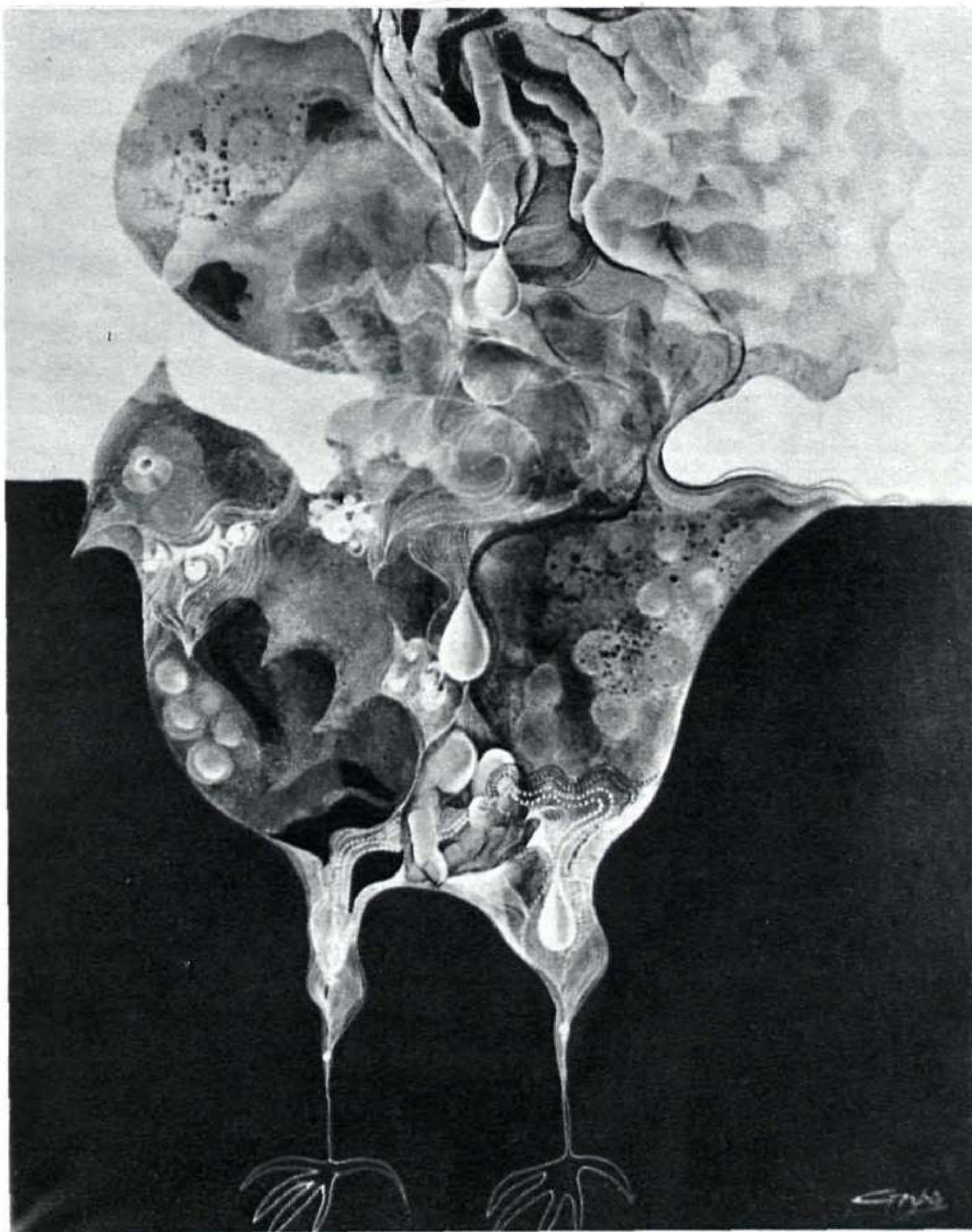
CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

# EXPOSICIONES EN MADRID

Ultimamente el Club Internacional de Prensa de Madrid, bajo la orientación y dirección del crítico de arte Raúl Chávarri, viene presentando una serie de exposiciones interesantísimas, entre las que destacamos la de cerámicas de Antonio Salvador Orodea. No fue una muestra antológica del quehacer de este artista que tanto ha investigado y estudiado la cerámica en toda Europa. Se trataba de mostrar una serie de obtenciones de última hora, que son paso para la evolución plástica de Salvador Orodea. Mostró una serie de formas compuestas a base de piezas o módulos engarzados con otro material. Fueron piezas de posible montaje en tamaños monumentales, piezas escultóricas con la dificultad de la cerámica como materia constructiva. En muchas piezas el color, no uniformizado y en casos no conseguidos del todo, hacen pensar en este hecho que apuntábamos de que se trata de un paso más en algo que busca una meta futura. En esto es en lo que creo radica la atención fundamental de esta muestra cerámica de Antonio Salvador Orodea. Un mérito que no busca el efecto, pues la exposición no fue efectista ni aun espectacular. Fue una muestra de algo que sólo saben apreciarlos entendidos.

Lourdes Crespo, que expuso en la galería Fauna's, se encuentra envuelta en influencias surrealistas, pero sus formas y composiciones buscan la decoración y el ornato, tanto en las formas como en el colorido tenue, muchas veces sobre fondos negros, en los que la artista hace resaltar esas líneas delgadas, sutiles, que corren

LOURDES CRESPO.



casi paralelas ocupando espacios. En ocasiones los asuntos y dibujos que aparecen en los cuadros de Lourdes Crespo recuerdan a los figurinistas, si bien la artista, con sus calidades y con los símbolos que lleva a los temas que trata, dota a su obra de una superior trascendencia. Creemos que esta artista puede dar buenos frutos, mejores frutos, como indica la propia diferencia existente entre unos cuadros y otros que nos hace suponer que, en la muestra que comentamos, figuraban cuadros ejecutados en distintas épocas o, al menos, entre unos y otros medió algún tiempo que, por supuesto, fue provechoso para su quehacer artístico.

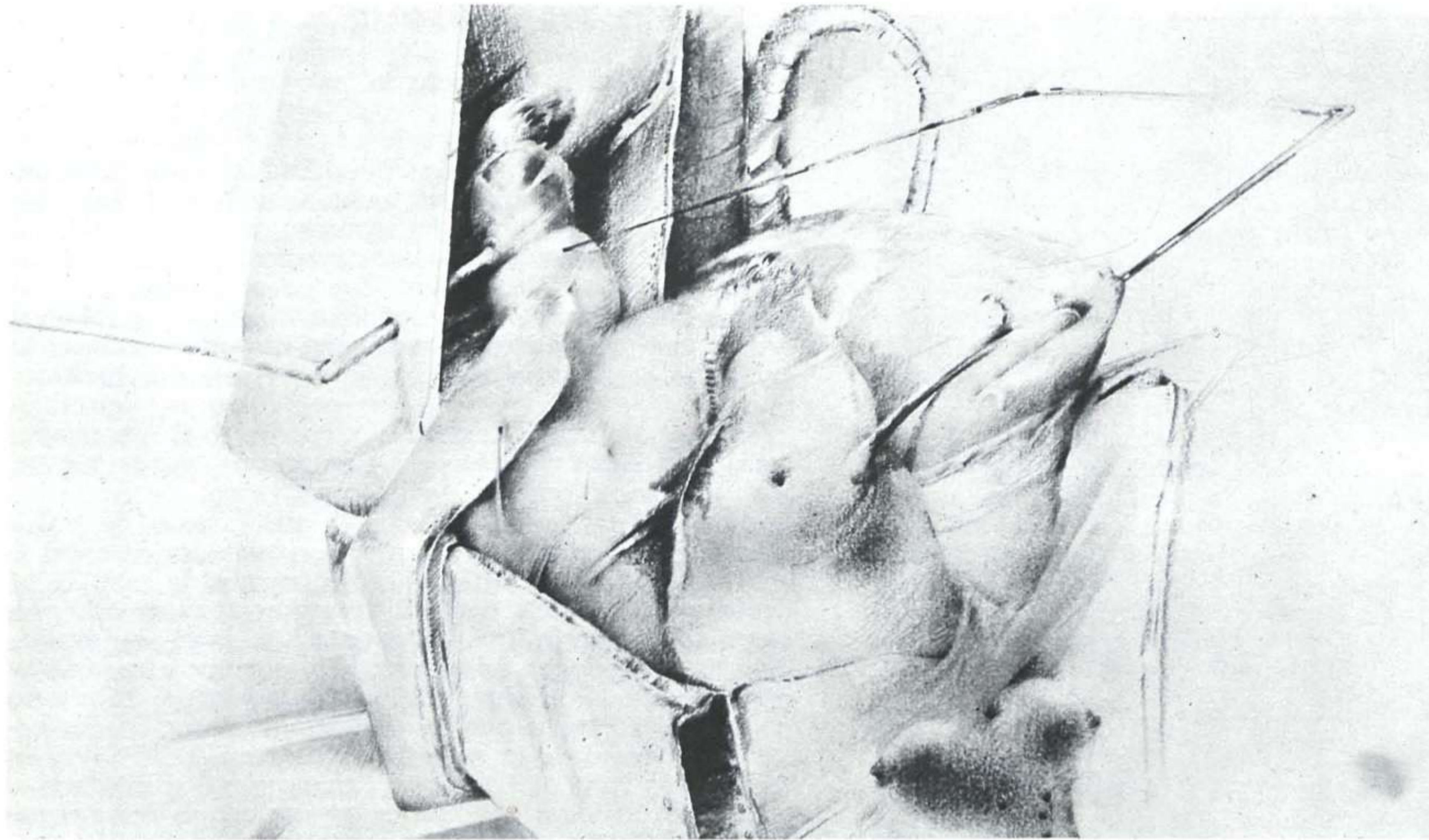
Los artistas cuando llegan a un estrato de valor determinado comienzan a mostrar parcialmente tal o cual aspecto que en un instante constituye la base de su dedicación artística. En la última muestra que nos presentó en la galería Egam el artista Luis Sáez se propuso manifestarse como dibujante, algo tal vez contradictorio a la moda imperante hoy de olvidar el dibujo o no considerarlo en pro de una supervaloración del color o del trato de la materia. Pues bien, Luis Sáez, de reconocida valía artística, es lógico que no se conforme, en una exposición de dibujos como la que nos ocupa, con presentarnos elementos concretos reproducidos con más o menos fidelidad. El sentido estético de Luis Sáez va más allá, crea situaciones. Sus dibujos, que no dejan de ser representativos, atienden a la denuncia y consideración de la Humanidad y su entorno actual. Así, es fácil advertir la referencia constante de la Humanidad sometida a la mecanización que trata de eliminarla, de despersonalizarla, de deshumanizarla en una palabra. Los fragmentos de cuerpos humanos triturados, oprimidos por elementos industriales dan lugar a composiciones de extraordinario poder sugeridor.

En definitiva y resumiendo, creo que en los dibujos de Luis Sáez se advierte, además de un gran dominio del dibujo, un proceso mental, una manifestación del pensamiento del artista frente a unos hechos históricos que estamos viviendo expresados plásticamente.

Algo de esto, de querer decir con la plástica creadora muchas cosas, le ocurre a Antonio Jiménez, que presentó una nutrida colección de cuadros en el Club Pueblo. La pintura de Jiménez es difícil de apreciar a primera vista. Cuando se contemplan sus cuadros con detenimiento se descubren intenciones y valores en las composiciones. Yo diría que en Jiménez hay tanto un pintor como un escritor. Su pensamiento le pide expresión, y esa expresión no resulta fácil porque los pensamientos se suceden en el artista con vertiginosa rapidez cambiante y siempre conexas. Algo así como una ebullición.

Por eso cuando miro un cuadro de Jiménez no me fijo sólo en cómo está hecho. La ejecución, los criterios del procedimiento pictórico únicamente nos conduciría a una apreciación incompleta. Para ser justo en la consideración de la obra de Antonio Jiménez hay que fijarse también en los símbolos, que muchas veces se nos antojan ingenuos, y otras, tremendamente profundos.

Francisco Fernández Barba es un enamorado del paisaje, condición, creo, indispensable para cultivar este género, ya que todo lo que se pinta hay que observarlo y cernirlo a través del pensamiento y la contemplación. Fernández Barba, en su exposición de la galería Bética, muestra su amor por la Naturaleza, por los rincones que el hombre habita, y no resiste a tomar esos escenarios como modelos para jugar con el color. Porque la



LUIS SAEZ.

pintura de Barba es eso: puro juego colorista y de materia, porque tan importante es el cromatismo como las rugosidades, abultamientos y aun los trazos incisivos en la materia cuando ésta se halla blanda todavía. Este pintor tiene un gran sentido de la libertad de ejecución, y da atención fundamental a lo preciso que, en ocasiones, es la lejanía; otras es un caserío blanco recortado en tierras rojizas; otras, en fin, son reflejos en las tranquilas aguas de un río. En esta atención fragmentaria es donde Fernández Barba deja ver su alma de poeta, de cantor del ambiente bello.

El Ateneo continúa su curso de exposiciones, y entre ellas destacamos la de Molinero Ayala, un joven pintor cuya obra convence por su dominio del procedimiento y por la temática, muy entroncada en el mundo actual, en el mundo que le tocó vivir al artista. El entorno del artista, la fugacidad de las imágenes que en número de miles pasan por nuestra vista es un fenómeno que afecta a todos e invita a una mayor aceleración de las actividades. Molinero Ayala es testigo de este fenómeno y lo deja plasmado en su obra artística. Sus cuadros son instantes vistos y no mirados, fugaces escenarios vivos que, por razones que muchas veces uno no llega a explicarse, quedan en el recuerdo sobre otros que igualmente fueron captados por la visión.

En los óleos de superior tamaño este artista hace alarde de sus experiencias en el trato de la materia y en la distribución cromática. Dos datos que hablan del proceso previo y del trabajo hecho por Molinero Ayala. En definitiva, un nombre que no debemos olvidar.

Otro nombre que tampoco debemos olvidar, porque va unido a una obra muy interesante, es el de José Duarte, cordobés, que trajo una muestra pictórica a la galería Ramón Durán. Mis noticias sobre este artista es que cultivó durante años la abstracción o la pintura de calidades sin supeditación a formas concretas. Ahora hay un evidente deseo de realismo en los cuadros de Duarte, aunque, desde luego, la materia, el color aparece enriquecido y con calidades personales que, de no tener noticia cierta de sus experiencias abstractas, uno

pensaría en ellas. Las escenas campesinas, que en algunos detalles pudieran indicarnos un camino social, tienen algo más, tienen una ambientación realmente atractiva. Junto a la denuncia que evidentemente existe en la obra de José Duarte, vemos también una exaltación amorosa de los escenarios representados. Escenarios que no son de hoy, que están ahí presentes, por encima del tiempo, como algo arraigado a la propia tierra. Como dice Moreno Galván, la obra de Duarte se encuentra dentro de la escuela andaluza, de la nueva escuela andaluza, que tiene más imagen que palabras. En verdad es así, los cuadros de Duarte no tienen anécdota y, sin embargo, transmiten sentimientos tan complejos como la vida misma.

La muestra de minicadros y miniesculturales del VI Premio Círculo 2 es realmente valiosa, más valiosa que otras muestras de otros certámenes, tal vez por esa condición del pequeño formato. Artistas aventajados ven fácil el triunfo en el gran tamaño, en el formato grande, mientras que los menos aventajados fracasan ante el cuadro de gran tamaño, y, sin embargo, son aceptables con el formato pequeño, con el minicadro, que, por otra parte, ofrece al pintor formado, al pintor de nombre una ocasión nada desdeñable y sí muy atractiva.

En la muestra de este VI Certamen parece más interesante la sección de pintura que la de escultura.

Sobre los premios nada hay que decir cuando un Jurado compuesto por prestigiosas firmas de la crítica de arte emitió su fallo inapelable, un fallo que otorgó el premio especial a Gómez Marco, el primer premio de pintura a Julián Casado y el de escultura a Castriellón. Hubo también menciones honoríficas para Agueda de la Pisa, Lees Ranceze y algunas otras firmas.

Podemos decir que este certamen está adquiriendo categoría dentro de esa tónica del pequeño formato muy de acuerdo con las posibilidades de las viviendas actuales de techos bajos.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

## «LA MUERTE DE ACTEON»

Continúa siendo pieza de actualidad en Londres el famoso cuadro de Tiziano **La muerte de Acteón**, que, subastado hace algún tiempo, fue adquirido en 1.763.000 libras esterlinas —alrededor de 300 millones de pesetas— por el millonario norteamericano Paul Getty para su museo de Malibu, en California. La obra continúa en la National Gallery londinense, donde desde 1961 está expuesta al público en calidad de depósito.

El Estado intentó adquirir la famosa pintura, pero la cantidad alcanzada por la misma en la subasta hizo imposible, en aquel momento, satisfacer tal deseo, pero éste no ha sido abandonado ni las posibilidades de que **La muerte de Acteón** continúe en Inglaterra han desaparecido. De momento, la licencia de exportación sigue en suspenso, en espera de que la ayuda pública permita adquirir, con la aportación del Estado, la obra de Tiziano. El «slogan» que ha sido colocado a la entrada de la sala en donde se exhibe la pintura indica que: «Por cada libra que den los ciudadanos, el Estado se compromete a entregar otra para su adquisición».

**La muerte de Acteón** ha sido colocada en una sala debidamente «escenificada» e iluminada por grandes focos. A su alrededor, una serie de carteles cuentan la historia del cuadro y la vida del artista. A la entrada de la sala, un termómetro gigante va señalando la suma alcanzada hasta el momento, y en una fotografía también gigante, en la que se reproduce la pintura, se van oscureciendo las partes de la misma que se han pagado ya, es decir, que son ya propiedad del Estado. El suceso constituye una novedad en la obra de adquisiciones artísticas estatales a través de las prestaciones públicas, manifestada en esta ocasión de modo tan ostensible por el deseo de aumentar los fondos museales de pintura veneciana, no abundante en el Reino Unido en lo que se refiere a grandes piezas tizianescas.

## TRIENAL DE BRATISLAVA

Por vez primera habrá una representación oficial española en la III Trienal «Insita» dedicada al arte «naïf», popular y «primitivo moderno», que con carácter internacional se celebra en la ciudad checoslovaca de Bratislava. En la anterior Trienal de 1969, en la que por vez primera se concedieron galardones, fue premiado un grupo de «naïfs» famosos franceses, entre los cuales figuraba como pintor de mayor jerarquía un español casi desconocido entre nosotros: Miguel Vivancos.

La III Trienal se celebrará en los próximos meses de septiembre-octubre, y está organizada por la Galería Nacional Eslovaca de Bratislava y la comisión checoslovaca colaboradora con la UNESCO. Será concedido el Gran Premio Aduanero Rousseau a un artista o a una colección; habrá tres premios más para las mejores colecciones nacionales, tres para trabajos teóricos y divulgación del arte «ínsito» y tres últimos para los mejores cortometrajes presentados al festival dedicado al mismo arte. A la vez habrá un simposio internacional dedicado a cuestiones de orden artístico y estético en torno al arte «ínsito» y una exposición de enseñas y dianas de tiro al blanco de Bohemia y Eslovaquia, creaciones «preínsitas», pero serán sin duda de mayor interés como elementos colaterales durante el gran certamen.

Como información complementaria indiquemos que la I Trienal de Bratislava tuvo lugar en 1966, con asistencia de artistas de veintidós países, celebrándose un simposio internacional, en el que participaron expertos de Alemania Federal, Bélgica, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Yugoslavia, y cuya principal labor consistió en señalar los campos del arte de la Trienal y buscarle un nombre adecuado a sus distintas manifestaciones. Este nombre fue el de «Insita», del latín «insitus», en el que se fijan todas las modalidades de lo ingenio, lo popular, lo «primitivo» y lo «naïf».

La II Trienal se celebró en el castillo de Bratislava, en 1969, con asistencia de otros veintidós países de Europa, África y las dos Américas. Las mejores colecciones presentadas fueron la holandesa, la italiana y la canadiense. El Premio Aduanero Rousseau fue concedido al yugoslavo Ivan Rabuzin. Se celebró a la vez un simposio sobre los límites del arte «ínsito», su contexto y sus relaciones con la inventiva contemporánea, así como diversas exposiciones: «Los elementos de la creación», «La creativa artística infantil», «Diseños de Juraj Putna», «Mutaciones psíquicas y expresión artística», «El arte tribal de África y Oceanía», «El arte plástico popular de Eslovaquia»...

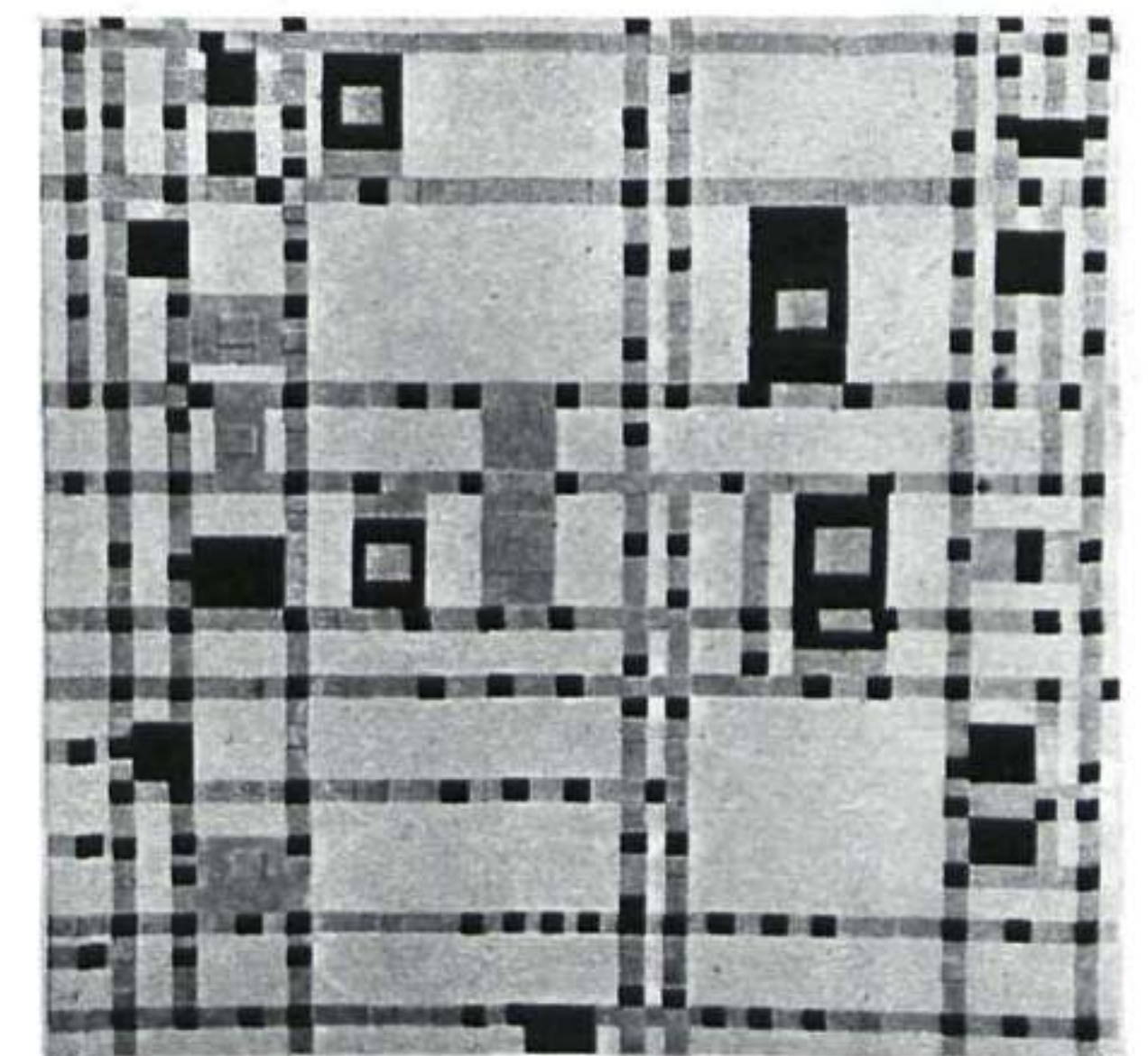
## ROBOS DE OBRAS DE ARTE

Al parecer, según información facilitada por la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública de Italia, el pasado año de 1971 desaparecieron 5.710 piezas de arte, con un total de 281 robos, a una media de 16 piezas diarias, saqueo que no tiene precedentes en la historia del patrimonio artístico de la península itálica. Como contrapartida se puede señalar que también

durante el pasado año se recuperaron 9.866 piezas, de alguna de las cuales, por no estar catalogadas, no se tenía idea de su existencia.

La mayor parte de los robos se han cometido el pasado año no en los museos ni en las galerías de arte, ni siquiera en las casas particulares, sino en las iglesias. De esos cinco mil y pico robos, sólo se cometieron fuera de ellas los siguientes: 41 en museos municipales, 77 en viviendas particulares, 15 en zonas arqueológicas y 10 en los museos estatales. De todos estos robos, el más reciente en cuanto a la jerarquía de las obras robadas ha sido el de la iglesia de Ancona, en donde desaparecieron, aprovechando el movimiento sísmico habido en dicha localidad, dos pinturas, una de Tiziano, **La Crucifixión** —valorada en mil millones de liras—, y otra de Guercino, **La Anunciación**, esta última valorada en novecientos millones de liras.

Afortunadamente, las dos pinturas han sido encontradas en una casa abandonada en las cercanías de Ancona y detenidos dos de los ladrones, un hombre y una mujer. Los cuadros aparecieron envueltos en una tela plástica, y sólo el Tiziano con ligeros desperfectos. Según parece, se hallaban a punto de atravesar el Atlántico comprados por un coleccionista americano, suponiéndose que las telas iban a ser embarcadas en un puerto del Adriático camino de los Estados Unidos.



BROADWAY BOOGIE-WOOGIE.

## CENTENARIO DE PIET MONDRIAN

En 1872, y en la localidad holandesa de Amersfoort, nació el que fue famoso maestro del neoplasticismo, Piet Mondrian, a quien todo el mundo está cele-

brando con ocasión del centenario de su nacimiento, haciendo recordación de su figura e inventiva, de tan grande merecimiento en cuanto se refiera a calibrar su aportación al mundo moderno de las artes, pintura, arquitectura, teoría y crítica, tan insignes en la creativa de Mondrian. A los veinte años, en 1892, Mondrian ingresó en la Academia de Bellas Artes de Amsterdam, ayudándose a vivir con trabajos de copista, profesor y diseñador industrial. Visitó España en 1901. La primera década del siglo fue pintor divisionista y seguidor en cierta medida de su paisano Van Gogh; más tarde, del fauvismo; después, del cubismo analítico. Su primera estancia en París va de los años 1912 a 1914, regresando a Holanda al estallar la primera guerra europea y permaneciendo en el país hasta 1919, en plena acción artística experimental de raíz cubista, en contacto con Van der Leek y Van Doesburg, con el que fundó en 1919 el movimiento De Stijl y la revista del mismo nombre. En 1920, de regreso en París, publicó «Neoplasticismo», ideario de su obra artística, y en 1925, el Bauhaus editó su «Neue Gestaltung» —«Nueva Forma»—. Figuró como miembro de los famosos grupos de Cercle et Carré y Abstraction Creation. Residió en Londres de 1936 a 1940. En Nueva York, desde esa fecha a 1944, en que falleció.

Mondrian fue un solitario en cuanto a la hondura, cavilación, propósito y sentimiento de su filosofía. A los casi treinta años de su muerte, la brillantez de su pensamiento se mantiene en toda su pujanza creadora, constituyendo uno de los más firmes baluartes del arte de raíz matemática del tiempo moderno. Pocos como él han ahondado con mayor firmeza y acierto en las búsquedas de nuevos caminos plásticos, y pocos también los que al cumplir una fecha tan significativa como la recordada en esta noticia son dignos de un homenaje público tan merecido.

## ARTE ESPAÑOL EN ALEMANIA

La reciente exposición antológica de Dalí en Baden-Baden ha puesto de manifiesto el impacto que sigue causando en los medios alemanes nuestro arte, sobre todo en la juventud.

Este progresivo prestigio se comprueba con la adquisición de dos importantes obras: la *Apotheosis de Homero* (1945), destinada a la Pinacoteca de Munich, y *El momento sublime* (1938), que será expuesta en el Museo del Estado de Stuttgart.

La prensa alemana se ha hecho eco de este acontecimiento.

## PEDRO PACHECO, EN EL SPANISH CLUB

El 28 del pasado mes de febrero tuvo lugar en el Spanish Club de Londres la inauguración de la exposición de Pedro Pacheco, joven pintor de Plasencia (Cáceres), nacido en 1943. Su pintura, de

raíz surrealista, se halla entre la abstracción y la nueva figuración.

Patrocinó la exposición el embajador de España en Londres, prestando también su apoyo la Cámara de Comercio Española.

## RESTAURACION DE LA MEZQUITA DE SAMARKANDA

La famosa mezquita de Samarkanda, que amenazaba derrumbarse, está siendo restaurada en la actualidad por especialistas soviéticos. Para preservar su arquitectura de una destrucción inminente se está reforzando todo el complejo arquitectónico con bandas especiales de metal.



La mezquita, iniciada en 1493 bajo el conquistador mongol Tamerlán (es decir, Timur el Cojo) y acabada seis años después, es de proporciones impresionantes. Cubre una superficie de 99,1 por 128,7 metros. Sin embargo, en la actualidad conserva poco de su antiguo esplendor, que se lo otorgaban los trabajos de sillería, las pinturas murales y los relieves policromados, hoy desaparecidos. Sólo se conserva uno de los cuatro minaretes que tenía originariamente. A pesar de todo, la mezquita, que lleva el nombre de la primera mujer de Tamerlán, constituye uno de los principales monumentos de Samarkanda y Usbekistán.

## LA CONSERVACION DE MONUMENTOS

Desde el 4 al 22 de abril de 1972 tendrá lugar, en la sede de la organización, en París, una reunión de especialistas de los Estados miembros de la UNESCO para discutir las recomendaciones referentes a los principios para la protección de monumentos culturales, edificios y lugares turísticos. Los textos de los proyectos que se elaboren en el transcurso de las sesiones deberán ser presentados en otoño del presente año a la XVII Conferencia General de la UNESCO.

## USA, PAIS MUSEISTICO DE PRIMER RANGO

Según el anuario estadístico de la UNESCO, Estados Unidos es el país con mayor número de museos. Se registraron 2.889 instalaciones, que fueron visitadas en 1969 por casi 560 millones de personas. En segundo lugar se encuentra la Unión Soviética, con 1.116 museos y 96 millones de visitantes, y en tercer lugar, Gran Bretaña, con 900 museos y 15 millones de visitantes. Finalmente se encuentra Japón, con 879 museos y 101 millones de visitantes.

Alemania Oriental tiene 563 museos, con 17 millones de visitantes, y la República Federal Alemana, 494 museos, con 12 millones de visitantes. Mientras que en la República Democrática Alemana todos los museos son de propiedad estatal, sólo 92 de los de la República Federal Alemana son de propiedad estatal, 321 tienen carácter público y 81 son privados.

## FALSIFICACION DE CUADROS

Las autoridades italianas han embargado 220 cuadros de maestros italianos en diversas ciudades de la península de los Apeninos, tras haberse descubierto en Nápoles una central de falsificaciones. Los cuadros, entre los que se encuentran imitaciones del pintor surrealista Giorgio de Chirico, perfectas, fueron vendidos a precio de catálogo. Bajo el pretexto de la publicación de libros de arte, los miembros de esta banda de falsificadores lograron acceso a diversas colecciones privadas y obtuvieron permiso para obtener diapositivas de los cuadros originales. Proyectando dichas diapositivas sobre los lienzos, consiguieron facilitar su trabajo.

## LOS DERECHOS DE AUTOR

La Asociación Federal de Artistas Plásticos ha recibido con entusiasmo la inminente renovación de los derechos de autor, que elevará la bonificación a percibir por transmisión de obras de arte originales de un 1 a un 5 por 100. El presidente de la Asociación Federal, Anatol Buchholtz, ha calificado en Berlín, ante la prensa, de necesaria la tan esperada reforma de la legislación sobre la propiedad artística, ya que mejora sustancialmente la posición de los artistas plásticos en relación con el comercio de la producción artística.

## EXCAVACION DE CONDUCCIONES DE AGUAS ROMANAS

En las proximidades de Viterbo, al Norte de Roma, ha sido descubierto en perfecto estado de conservación un tramo de unas conducciones de agua de la época imperial romana, por un grupo de arqueólogos dirigidos por el recientemente fallecido Rey Gustavo Adolfo de Suecia. La conducción, de sesenta metros de longitud, se hallaba a dos me-

tros de profundidad. Los arqueólogos suecos suponen que dicha conducción pertenecía a un sistema que abastecía de agua a la próxima ciudad de Ferento, de origen etrusco.

## INVENTARIO DE LOS TESOROS ARTÍSTICOS DE VENECIA

Más de 22.000 obras de arte, así como más de 600 iglesias y palacios de Venecia merecen ser conservados. Estos han sido inventariados últimamente por la UNESCO. Cuándo y en qué medida podrán empezarse los trabajos de restauración no está claro todavía. Para ello, lo primero que se requiere, como ha exigido recientemente el director general de la UNESCO, es que se pongan de acuerdo los diversos organismos italianos para decidir sobre este particular.

## RECUPERACION DE OBRAS DE ARTE

En veinticuatro horas pudo recuperar la Policía francesa trece obras maestras de arte, entre las que se encontraba la **Cabeza de Arlequín**, de Picasso, valorada en más de veinte millones de pesetas, desaparecida desde noviembre del pasado año. La pintura fue sustraída de la galería parisina Knödler, próxima al Elíseo, en el Faubourg St. Honoré.

## INVESTIGACIONES SOBRE LA AUTENTICIDAD

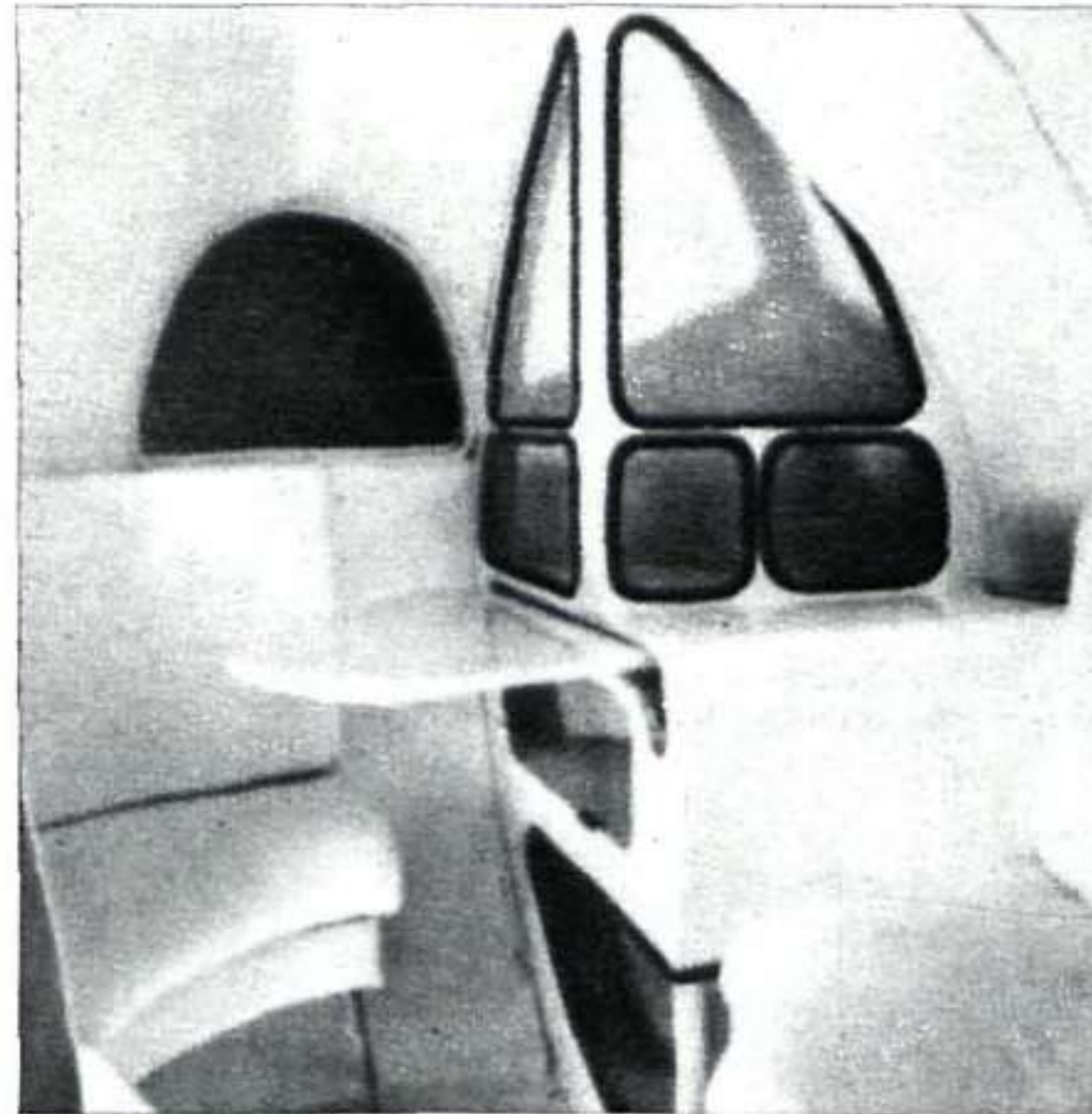
Las autoridades genovesas han ordenado una investigación para poner en claro la autenticidad de trece pinturas de los museos de dicha ciudad. Entre los cuadros se encuentran obras atribuidas hasta el presente a Rubens, Tiziano y A. van Dyck, cuya identidad ha sido puesta en duda. Sin embargo, recientemente, en un artículo, Camillo Manzitti sostiene que sólo se trata de copias de obras que se encuentran expuestas en otros museos europeos. Las pinturas objeto de discusión están expuestas al público sólo desde 1970. Fueron legadas a la ciudad por una dama, muerta en 1913, última descendiente de una familia italiana de pintores que se había especializado, en los siglos XVII y XVIII, en la copia de obras maestras de arte. Según el científico italiano, en los museos venecianos se encuentran otras numerosas pinturas atribuidas falsamente a distintos maestros.

## LA OBRA GRAFICA DE TIEPOLO

Un catálogo de la obra gráfica de G. B. Tiepolo (1696-1770) y de su hijo, Giovanni Domenico (1727-1804), ha sido publicada por la National Gallery of Art de Washington con motivo de la exposición extraordinaria de dicho museo «Rare Etchings by G. B. and G. D. Tiepolo». La exposición reúne más de noventa trabajos gráficos raros o extraordinarios de ambos artistas venecianos.

## DISEÑO INDUSTRIAL EN FRANCIA

■ Diseño industrial en diferentes exposiciones parisienses. En el Centro Industrial se celebró una gran muestra en colaboración con el Círculo de Estudios Arquitectónicos y la Asociación francesa de Diseñadores, en la que se presentaron doscientas cincuenta obras seleccionadas entre los mejores diseños realizados en los últimos años, corres-



ESFERA DE AISLAMIENTO/DISEÑADOR: CLAUDE VIDILI.

pondientes a la arquitectura industrial, transporte, mobiliario, material pesado, máquinas-herramientas, electrónica, informática, telecomunicaciones, vivienda, objetos, etcétera. Entre las principales obras presentadas figuró la vivienda de Olivier Mourge, compuesta por un conjunto de tabiques articulados que cambian totalmente el concepto tradicional de la casa.

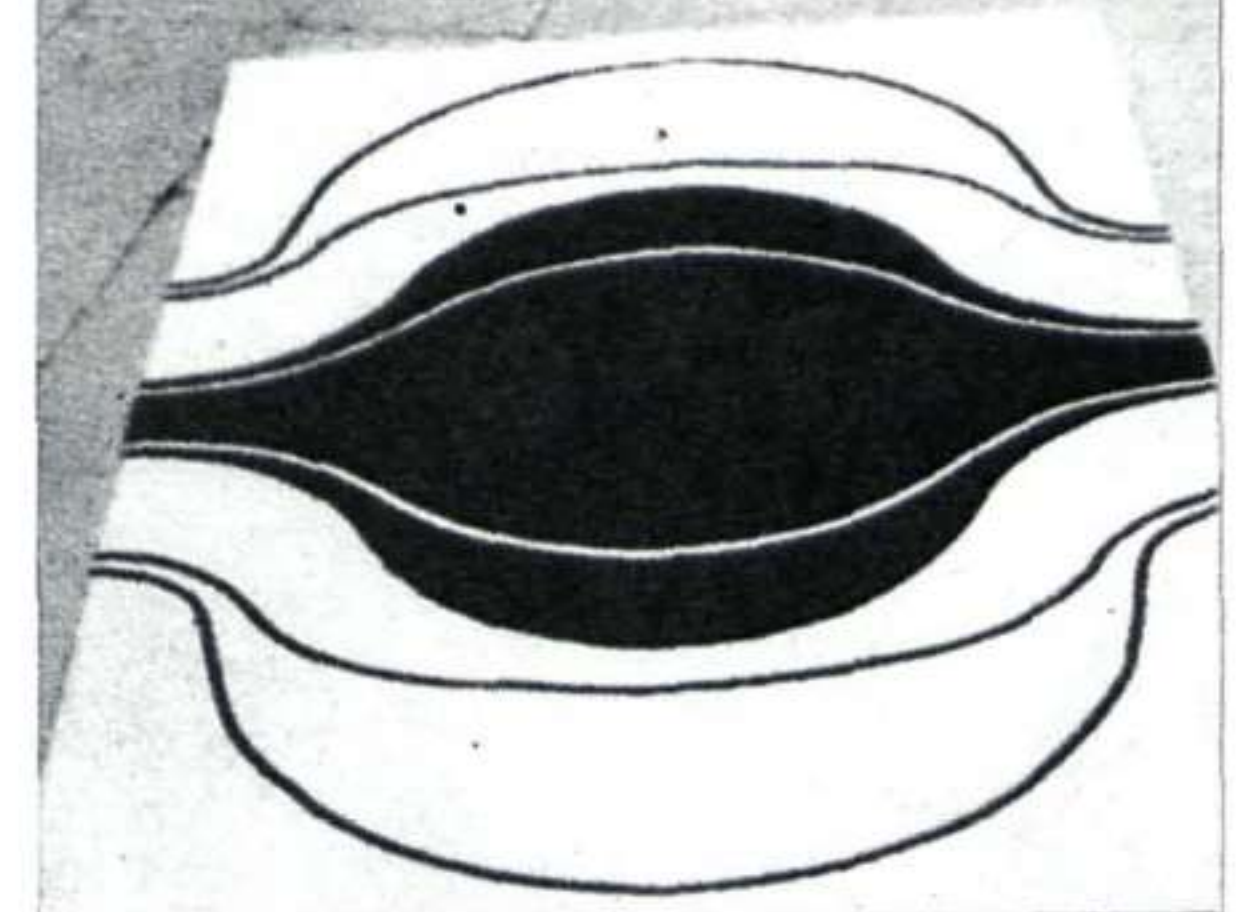
■ En el Museo de Artes Decorativas se presentó una exposición consagrada al equipo Knoll. El nombre de Knoll, desde su creación en 1941, va unido al nombre del Bauhaus. Este movimiento, interrumpido en Europa en 1933, se proyectó en América años después, en donde inspiró a Knoll su ideal en materia de estudios, formas y modos de fabricación. Hans y Florence Knoll han contribuido a dar su estilo al mobiliario del siglo XX, rodeándose de un equipo extraordinario de diseñadores: Ero Saarinen, el famoso arquitecto, proyectista de muebles de plástico hoy populares en España; Mies van der Rohe, de quien se sigue fabricando su silla Barcelona —creada con ocasión de la Exposición Internacional de 1929—; Pierre Jeanneret, Bertoia, etcétera, que perfeccionaron las técnicas de fabricación en serie. Knoll se ha convertido ahora en un grupo industrial y comercial importantísimo, que continúa, sin embargo, trabajando con el mismo espíritu de búsqueda técnica y estética.

■ También se celebró, en el Grand Palais, el XLVII Salón de la Sociedad de Artistas Decoradores, patrocinado por los Ministerios de Asuntos Culturales, Desarrollo Industrial y Científico y de

Protección de la Naturaleza y Medio Ambiente. El Salón presentó toda la creativa doméstica que contribuye a mejorar el marco de la vida por la casa.

■ Al mismo tiempo que estas exposiciones, se abrió en París el Salón de las Artes Decorativas, que ofreció la gama más diversa, completa y nueva de todo el equipo doméstico de numerosos países. En el catálogo figuraban aproximadamente setecientas marcas de aparatos de calefacción, sanitarios, instalaciones de aparatos y muebles de cocina, lavadoras, aspiradoras, máquinas de coser, muebles, etcétera.

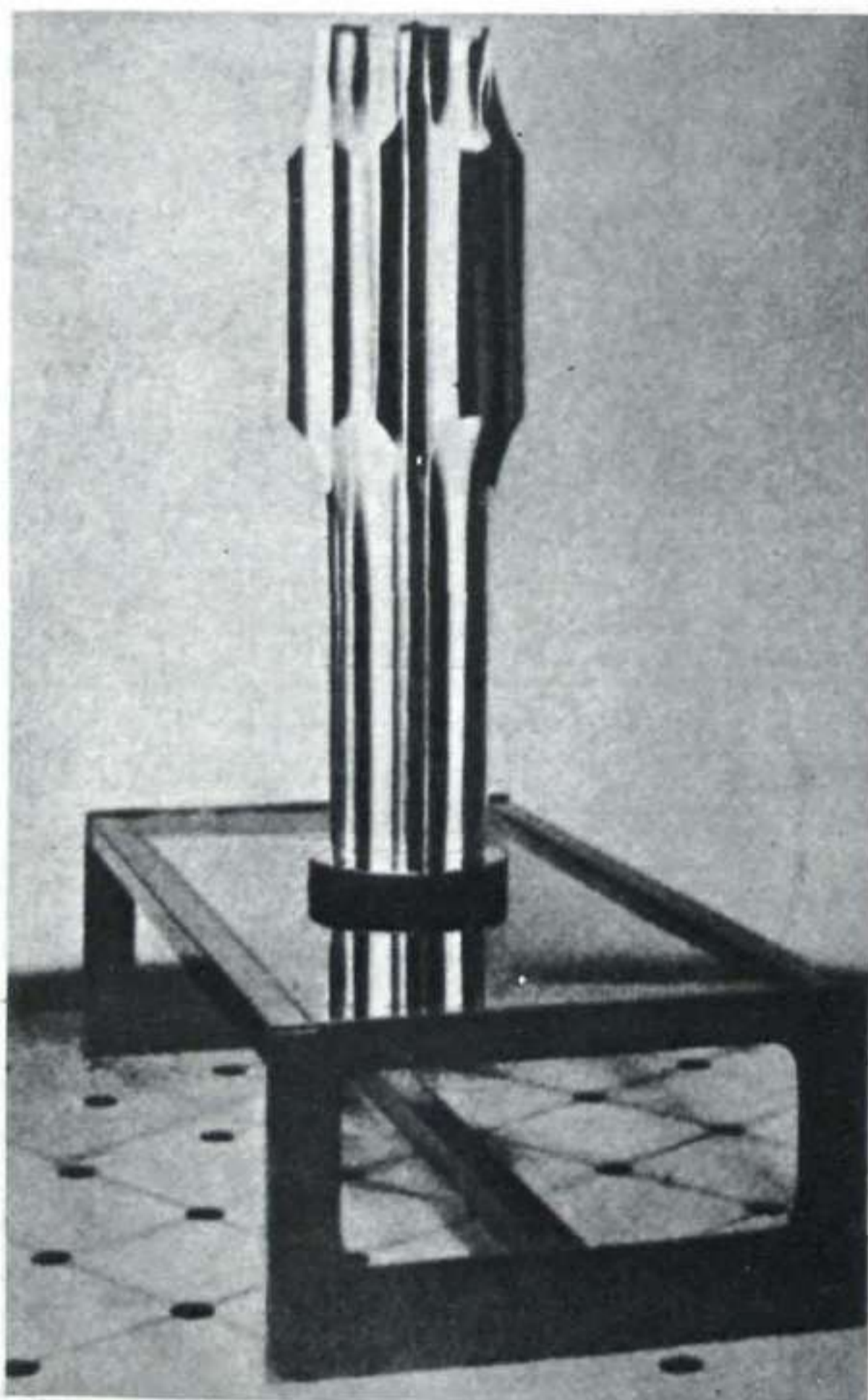
■ Por su parte, el VII Salón Internacional de la Alfombra y del Revestimiento del Piso se celebró en el parque de exposiciones de la Puerta de Versalles, con doscientos treinta expositores de distintos países. Se mostraron en el Salón alfombras, revestimientos de pisos



DECORADORES: JACOB Y ABRAM.

y paredes, accesorios, materias primas y material para mantenimiento. Para fomentar la promoción de alfombras de lana, una famosa fundación francesa ha mandado realizar diez alfombras según diseños de distintos artistas expositores en el Salón.

■ Otro Salón parisiense ha sido la IV Bienal del Mobiliario, al que asistieron doscientos veinticuatro especialistas de la decoración interior, en tres secciones: en la primera, dedicada a muebles y decoración, se reunieron ciento sesenta expositores de muebles de estilo de todas las épocas. La segunda sección agrupó a diecisiete expositores de alfombras y revestimientos. La tercera sección se consagró a la cocina y al electrodoméstico.



LAMPARA DE ACERO INOXIDABLE.

■ Por último, el VII Salón Internacional del Alumbrado ofreció un panorama amplio del sector de la electricidad, con

aportaciones de diferentes países y en la especialidad de lámparas, bronce y hierros artísticos, pequeños muebles, aprovisionamientos, etcétera, así como realizaciones en el sector de la iluminación industrial.

### COLECCION ERENBURG

Una colección de dibujos y grabados que poseía el que fue famoso escritor y publicista soviético Ilya Erenburg ha pasado al Museo Pushkin, de Moscú. La colección contiene más de cien obras de artistas contemporáneos, entre los cuales figuran más de cuarenta dibujos y grabados de Picasso, la mayoría con autógrafos y dedicatorias. La colección incluye también un retrato de Erenburg dibujado por Matisse; una litografía de Rafael Alberti, regalada al escritor con motivo de la concesión del último Premio Lenin, en 1965, así como dibujos de Gutiérrez Solana, Gutuso, Giacometti, Max Ernst, etcétera.

La colección fue donada al Museo por Irina, la hija de Erenburg, al fallecimiento del autor de **Las callejuelas de Moscú**, en 1967.

### FUNDACION VASARELY

Una Fundación Vasarely, creada por el famoso pintor «op», de nacionalidad francesa, aunque húngaro de nacimiento, va a construirse en Aix-en-Provence, sobre un terreno de casi cuatro hectáreas, situado al Oeste de la ciudad y puesto a disposición del pintor por la municipalidad de la ciudad natal de Paul Cézanne. Esta Fundación, a diferencia del museo didáctico instalado por Victor Vasarely en el castillo de Gordes, en donde se expone permanentemente su obra, habrá de ser, según pensamiento del pintor, un centro de reuniones, búsquedas y experimentos para los artistas y sociólogos preocupados por el ambiente moderno de las ciudades.

La Fundación, reconocido oficialmente como de utilidad pública, representará en sí misma un ejemplo de integración de las artes a la arquitectura. Es-

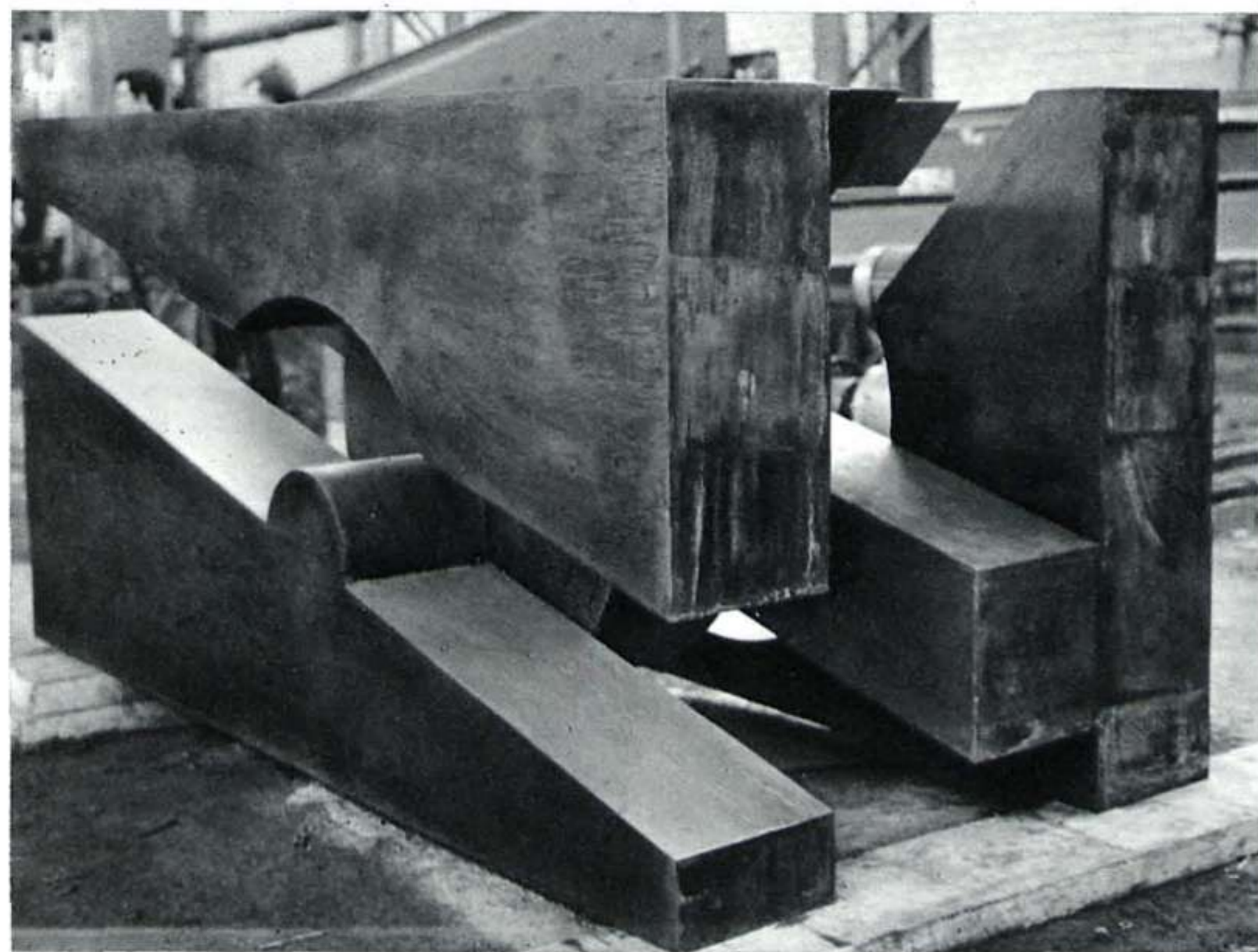
tará construida a base de estructuras hexagonales yuxtapuestas, cuyas treinta y seis paredes presentarán otras tantas obras sobre temas inéditos. Se dispondrán espacios verdes animados por esculturas policromadas. La Fundación dispondrá a la vez de salas para recepciones, conferencias, exposiciones permanentes, biblioteca, talleres para maquetas, etcétera. Las obras comenzarán este próximo verano, y la Fundación habrá de inaugurarse a principios de 1973.



### UN DALI A LA STAATSGALERIE DE STUTTGART

Una pintura de Dalí ha sido adquirida por la Staatsgalerie de Stuttgart. La obra, con el título **Le moment sublime**, fue pintada en 1938 y vendida en el mercado neoyorquino de obras de arte. Desde el 15 de febrero se puede ver en una sala de la Staatsgalerie junto a otras muestras de la pintura surrealista.





AMADOR/  
DOBLE  
CUBO  
APAISADO.

## AMADOR, SELECCIONADO PARA VENECIA

El artista asturiano Amador ha sido seleccionado para representar a España en la XXXVI Bienal de Venecia.

Amador, que ya participó en la edición treinta y cuatro de la misma Bienal veneciana, ha concurrido también a las Bienales de Alejandría, Carrara, São Paulo y Florencia; a la Exposición Internacional del Pequeño Bronce y a la II Bienal del Deporte en las Bellas Artes. Entre las más importantes exposiciones en las que ha participado figuran la Nacional de Bellas Artes, el Certamen Nacional de Artes Plásticas, XXV Años de Arte Español y en la Nacional de Arte Contemporáneo. Ha celebrado también exposiciones individuales en las principales salas de España.

## MUSEOS ESPAÑOLES

Terminadas, en los plazos que oportunamente aprobó el Consejo de Ministros, las fases primera y segunda de la campaña de modernización de instalaciones en los museos de España de-

pendientes de la Dirección General de Bellas Artes, se prepara ahora una tercera fase, con la que llegarán a treinta y ocho los museos renovados. Por otra parte, los tres grandes Museos Nacionales de Madrid han sido objeto de un plan especial de completa remodelación. Por lo que respecta al **Museo del Prado**, las obras previstas comprenden la reconstrucción del antiguo claustro de los Jerónimos, la restitución de la sala basilical de Juan de Villanueva, una gran plataforma y vestíbulo ante la fachada norte y las instalaciones de climatización y depuración del aire. Comenzarán a realizarse estas obras en el mes de junio.

Para la tercera fase —cuyas inauguraciones quedarán terminadas en diciembre— se están reinstalando los siguientes museos:

● **MADRID. Museo de Artes Decorativas:** entre sus colecciones sobresalen alfombras, bordados, cerámicas, encajes, hierros, joyas, marfiles, muebles, orfebrería, porcelana, tapices, tejidos, vidrios, etcétera. **Museo del Teatro:** sus importantes colecciones se están instalando digna y definitivamente.

● **GALICIA.** Las reinstalaciones corresponden a los **Museos de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela**, destinado a recoger y exponer cuanto se relacione con las peregrinaciones jacobinas, y al **Museo Arqueológico de Bellas Artes de Orense**, en el que se han renovado las instalaciones en el antiguo palacio episcopal, colocando cronológicamente sus colecciones.

● **CASTILLA.** La campaña afecta a los museos siguientes: **Avila, Artes y Costumbres populares**, en la llamada Casa de los Deanes, en cuya planta baja se instalan los fondos con su rica colección de cerámica popular; **Segovia, Museo de Bellas Artes**, interesante colección en un ambiente evocador de las moradas hidalgas de las estirpes segovianas; **Museo Zuloaga:** en la serie más bien escasa de los museos individuales en España, éste destaca por su belleza y la peculiaridad de su carácter y ambiente; **Cuenca, Museo Arqueológico**, se instalan en él los ricos objetos arqueológicos de la provincia fruto de las excavaciones, con magníficas muestras de la estatuaria romana; **Toledo, Museo Victorio Macho**, reordenación de los fondos entre los que destacan piezas maestras del gran escultor palentino.

● **ANDALUCIA. Córdoba, Museo Arqueológico**, sus instalaciones se enriquecen ahora con pedestales de mármol y granito y con la total electrificación del palacio; **Museo de Bellas Artes:** son renovadas y puestas al día sus instalaciones; **Ubeda, Museo Arqueológico**, cubrirá las necesidades de una de las ciudades monumentales más destacadas de España; **Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo**, se expondrán las colecciones de arte actual, en buena parte exponente del momento último de la tradición artística sevillana; **Museo de Artes y Costumbres populares**, en el que se instalarán las colecciones etnológicas de la Baja Andalucía y ricas muestras de encajes, orfebrería artesana y trajes típicos andaluces.

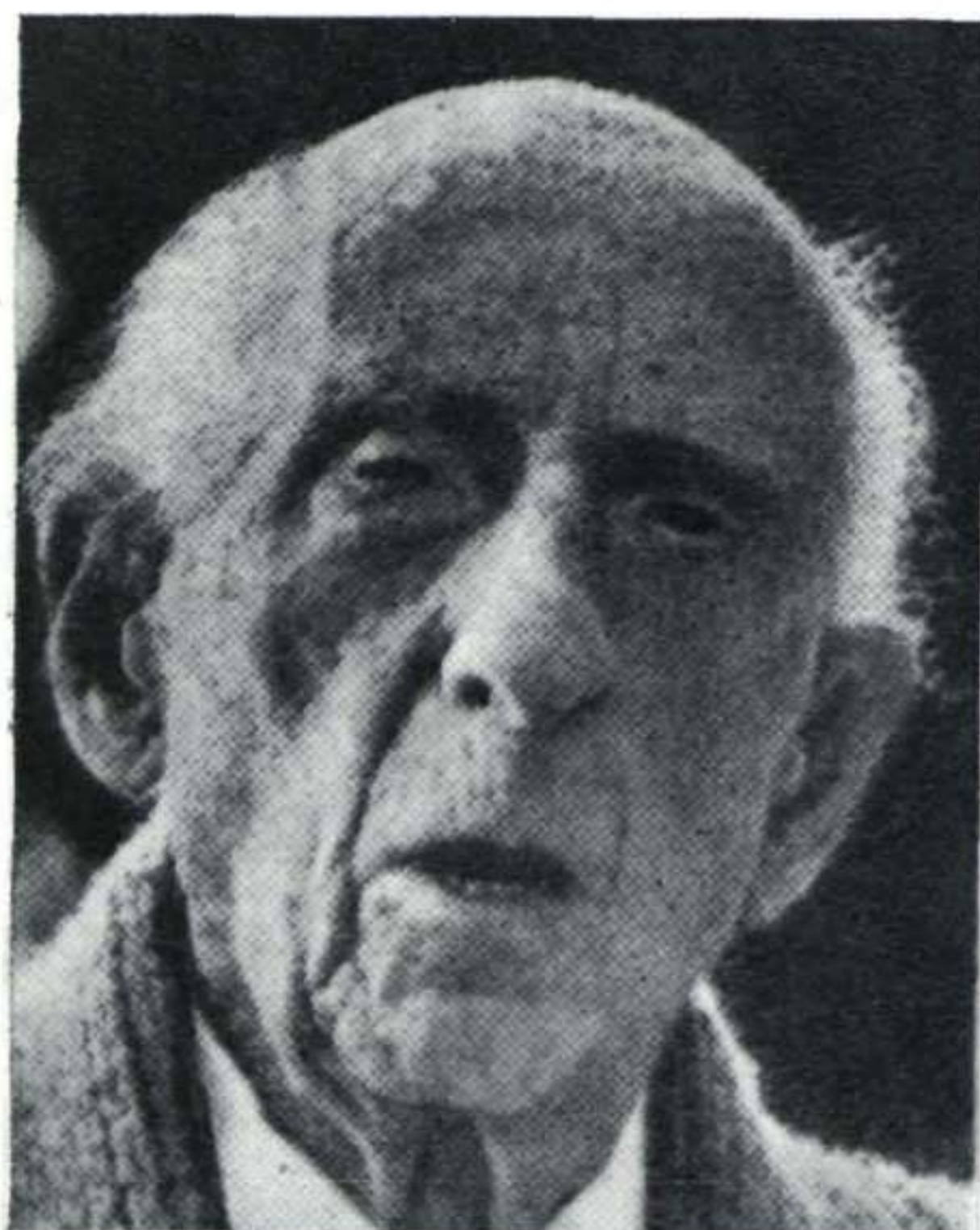
● **MURCIA. Albacete, Museo de Bellas Artes, Arqueológico y de Artes y Costumbres Populares** es uno de los más modernos de España, tanto por su concepción arquitectónica como por su

montaje; Murcia, Museo de Bellas Artes, restaurado en su arquitectura y ampliado en sus instalaciones con iluminación y nuevo montaje.

● IBIZA. El Museo Arqueológico ibicen- co mostrará sus nuevas instalaciones de carácter y objetos de los ricos yacimientos ebusitanos. En el Museo de Ibiza se inscribe el Museo Etnográfico de Puig des Molins, también remozado.

## ALEJANDRO DE CABANYES

En su domicilio de Villanueva y Geltrú, recién cumplidos los noventa y cinco años, falleció Alejandro de Cabanyes, uno de los pintores españoles de mayor edad —quizá el decano del arte español— y uno de los contados que han mantenido activos sus pinceles hasta la hora de morir. El pintor falleció en la Masía Cabanyes, noble casona campestre neoclásica, vecina al núcleo urbano de Villanueva y Geltrú, a la cual



Alejandro de Cabanyes se hallaba entrañablemente vinculado. El pintor había nacido en Barcelona en marzo de 1877, en el barrio de Santa María del Mar. Estudió en la Ciudad Condal, pasando más tarde a Madrid a ampliar sus estudios. En la Barcelona finisecular compartió con Xavier Nogués, en la calle Condal, su primer taller de pintor. Frequentó el Círculo Artístico de Sant Lluç y los «Quatre gats». Con Sardá y Nogués marchó a París, en donde residió un par de años y cuyas visitas frecuentó a lo largo de su vida. Residió también durante algún tiempo en Munich. Establecido definitivamente en Cataluña, fijó su residencia en Villanueva y Geltrú, en la masía familiar, en donde vivió y trabajó el vate Manuel de Cabanyes. «El establecimiento del artista en Villanueva y Geltrú —escribió el crítico barcelonés Alberto del Castillo, con ocasión de la muerte del pintor— no sólo le vincula para siempre a esa ciudad, sino que marcará la pauta de su pintura. Será el pintor de su playa,

antes de la construcción del puerto, poblada de barcas de vela y animada con el bullicio y el quehacer de los pescadores. Será, asimismo, el pintor del paisaje que se divisa desde la noble mansión. Otros paisajes pintó, pero no con la constancia del vilanovés. Como también pintó el mar en otros sitios, así en la Costa Brava. Marinista por excelencia, la playa de Villanueva y Geltrú será su tema predilecto... Su pintura se enlaza con el impresionismo en cuanto a la pincelada y a la captación lumínica, pero su fogosidad y agitación interna le decanta hacia la epigonía del romanticismo. Fue pintor de tonalidades ardientes, en las que abundan los bermellones, naranjas, azules y malvas. Sus cuadros reflejan el amor a la vida y la simpatía personal del artista, quien contó en vida —aparte de sus íntimos, los pintores Mir, Ricart y Turrente— con tantos amigos como personas le habían tratado».

## BARCELONA 77

El Ayuntamiento barcelonés está preparando la exposición Barcelona 77, que se celebrará, como la anterior exposición, en los locales de las Reales Atarazanas. El éxito de la Barcelona 74, ampliamente visitada, ha movido a las autoridades barcelonesas a preparar esta nueva muestra de lo que será la ciudad en 1977.

No hay fecha prevista para la apertura de la exposición. Parece ser que se abrirá al público en los meses de junio o julio. El planteamiento será parecido a la Barcelona 74, con una serie de «stands» en los que se mostrará, con gráficos y cifras, la evolución de la ciudad a corto plazo. Es probable que varíe el concepto de la exposición para que pueda tener un interés mayor para el público, estableciéndose la posibilidad de un amplio diálogo entre los visitantes y los encargados de los «stands». La anterior exposición se celebró en Barcelona en el curso de los años 1969 y 1970, permaneciendo abierta al público varios meses. Se presentó con el subtítulo de «La ciudad que todos estamos construyendo», intentando reflejar la situación de la Ciudad Condal en aquel entonces y los proyectos de la Administración a corto plazo, eligiendo como fecha el año 1974. En este aspecto se estima conveniente que en la próxima muestra se dé un detallado informe de los logros conseguidos en el desarrollo del anterior programa y las causas que han motivado las variaciones realizadas en la citada programación. Una explicación exacta de cómo se va desarrollando esta «Ciudad que estamos todos construyendo», sería la mejor explicación para los barceloneses, deseosos de conocer de cerca —señaló a su hora la prensa de la capital catalana— la transformación de su ciudad de cara al ya bastante próximo año 2000.

## ESCUELA DE CERAMICA

Por primera vez en España en instituciones de tipo primario, el Seminario

de Estudios Cerámicos de Sargadelos (Lugo), que recoge la gran tradición de las manufacturas cerámicas que durante muchos años dieron prestigio nacional e internacional a Sargadelos, organiza una Escuela Libre y Laboratorio cerámico a partir de junio y con carácter restringido. «Esta Escuela Libre y Laboratorio —señala la convocatoria— va a representar una nueva experiencia semejante a un instituto para la enseñanza del nexo arte-técnica-función, pero en este caso referido exclusivamente al campo de la cerámica».

La Escuela Libre dispondrá de los hornos de Sargadelos y de un aula para estudios teóricos y de centros de información de tecnología y diseño. Los asistentes tendrán acceso al conocimiento y trabajo para la fabricación de moldes y matrices de yeso, a la vez que a otros conocimientos industriales cerámicos, impartiendo clases teóricas en torno a la historia y técnica cerámica. Esta primera experiencia escolar —que será gratuita, incluyendo materiales— empezará a funcionar en junio, continuando ininterrumpidamente hasta el 30 de septiembre. Debido a la limitación de plazas, será obligada una selección en las solicitudes, que se cursarán con arreglo a un cuestionario que facilitará la Escuela de Sargadelos.

## AVILA Y SEGOVIA MONUMENTAL

● Dos noticias referidas a monumentos abulenses y segovianos. Por una cantidad superior a los seis millones de pesetas, la Dirección General de Bellas Artes ha adquirido, en Avila, las ruinas y terrenos colindantes con el viejo monasterio de San Francisco, ubicado al Norte de la ciudad. Las ruinas del monasterio figuran con el número 42 en el Catálogo de Monumentos Nacionales Españoles y son los restos del viejo convento de franciscanos fundado en 1290, del que actualmente se conservan fragmentos de la iglesia de una sola nave y algunas capillas del lado de la epístola. Con esta adquisición culminan las gestiones realizadas para la recuperación del monasterio, de gran interés histórico-artístico.

● Por otra parte, y con referencia a Segovia, las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando han aceptado el plan de obras que actualmente se realizan para la consolidación y conservación de acueducto. Los trabajos se llevan a cabo por técnicos de la Dirección General de Bellas Artes y de Obras Hidráulicas, bajo la dirección del ingeniero don Aurelio Ramírez Gallardo. Al mismo tiempo, la Dirección General de Bellas Artes ha designado al comisario general de Excavaciones, profesor Martín Almagro, para que forme parte, en su calidad de catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense, de la Comisión Inspectora de dichas obras, a fin de que intervenga en la labor de investigación de los restos arqueológicos que se encuentren durante estos trabajos.

## JOSE PRADOS LOPEZ

Uno de los más veteranos críticos de arte de Madrid, José Prados López, ha fallecido recientemente, después de larga enfermedad que de tiempo atrás le tenía alejado de las tareas críticas en la prensa madrileña. Secretario perpetuo de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores, miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte, ejerció sus actividades críticas, entre otras publicaciones, en los diarios «Pueblo» y «Madrid», así como en Radio España. Era a la vez profesor de la Escuela Nacional de Artes Gráficas y animador insigne de los Salones de Otoño. Su personalidad como crítico de arte fue estimada en toda su valía por amplios sectores artísticos nacionales, que encontraron en Prados López el más firme valedor del realismo de tradición española, en cuya defensa se mantuvo tenazmente fiel a lo largo de su dilatada vida profesional. Con José Prados López desaparece uno de los más importantes escritores artísticos de nuestro país, uno de los más inquebrantables paladines del arte nacional.

## SELLOS DE SOLANA

Con ocasión del día del sello de 1972, ha sido puesta en circulación una serie dedicada al gran pintor José Gutiérrez-Solana. Los ocho sellos, en valores de una, dos, tres, cuatro, cinco, siete, diez y quince pesetas, reproducen, respectivamente, las siguientes pinturas del famoso artista español: **Los payasos, Autorretrato, El ciego de los romances, La vuelta de la pesca, Los decoradores de caretas, El bibliófilo, El capitán mercante y La tertulia de Pombo.** La nueva serie (que el año pasado fue dedicada al pintor Ignacio Zuloaga) concede una amplia popularidad a la inventiva solanesca, cuya temática, como es sabido, está alimentada en gran porción de resonancias populares.

## FUNDACION JOAN MIRO

En una de sus últimas reuniones, la municipalidad barcelonesa ratificó el acuerdo tomado el 27 de noviembre de 1968, aceptando la donación de obras ofrecidas por el pintor Joan Miró a la Ciudad Condal —en donde nació el artista en 1893— y la nueva donación formalizada en acta suscrita por el propio pintor y la Alcaldía. En el mismo dictamen se aprobaron las bases de colaboración entre el Ayuntamiento y la Fundación Joan Miró, que lleva el nombre de Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, facultando a la Alcaldía para que verifique las adaptaciones conducentes a la debida formalización.

Hace ya unos dos años fue presentado un revolucionario proyecto de este Centro de Estudios, que se ubicaba en Montjuich, frente al Centro radiofónico, y estaba elaborado por el gran arquitecto, también barcelonés, ex decano de la Facultad de Arquitectura de Harvard, José Luis Sert. Después del largo silencio que siguió a la publica-

ción de este proyecto, parece que ahora se va a una solución definitiva del mismo, aunque se desconoce si se mantendrán en su primitiva proyección las ideas de Sert o se han hecho algunos cambios en dicho proyecto, así como si se mantendrá su ubicación en Montjuich.

## BIENAL INTERNACIONAL DEL DEPORTE

Ha sido convocada, por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y Comité Olímpico Español, la IV Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, única que en el mundo se celebra dedicada a la modalidad del arte y el deporte, que en esta edición tendrá como sede Madrid, entre los días 17 de abril y 31 de mayo de 1973.

El certamen se dividirá en cinco secciones: Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo y Trofeos y Medallas deportivas, siendo obligatorio que los temas versen sobre el deporte o la educación física dentro de las más amplias tendencias artísticas. Tendrán opción a recompensa los artistas españoles y extranjeros de

de 70.000 y dos de 30.000 pesetas cada una; Escultura: primer premio de 150.000 pesetas, una obra de 100.000 y dos de 50.000 pesetas cada una; Dibujo: primer premio de 30.000 pesetas y dos obras de 12.000; Grabado: primer premio de 30.000 pesetas; Trofeos y medallas: primer premio de 30.000 pesetas y cuatro obras de 12.000 pesetas cada una. Las obras galardonadas quedarán en propiedad de la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes.

## MUSEO DEL PRADO

Ampliando una noticia dada en este espacio informativo referente al Museo del Prado, hacemos referencia a las declaraciones hechas por el director del museo, profesor Xavier de Salas a los medios informativos de la capital española en las que hizo referencia al decreto que declara de utilidad pública, a efectos de expropiación forzosa, la adquisición de una parcela situada junto a la iglesia de San Jerónimo para instalar los servicios de climatización y depuración del aire en las salas de nuestra primera pinacoteca nacional. La



cualquier nacionalidad que se presenten al certamen con un máximo de tres obras en pintura y escultura y cinco en las demás secciones, que deberán ser entregadas antes del día 31 de enero de 1973 para realizar con tiempo el examen que señalará las que deban ser admitidas definitivamente.

La más alta recompensa de la exposición consistirá en una medalla de honor, en oro, y 250.000 pesetas, que podrá ser otorgada indistintamente en cualquiera de las cinco secciones. A la vez, el Jurado podrá proponer las adquisiciones siguientes: Pintura, primer premio de 100.000 pesetas, una obra

parcela comprende —señaló el profesor Salas— el antiguo claustro de San Jerónimo, hoy medio en ruinas, con el cual no sólo se mejorarán las instalaciones museales, sino que también se podrán colocar la maquinaria precisa para la instalación de los indicados servicios, todavía en estudio, por los cuales se conseguirá que las pinturas del Prado no sufran en un ambiente cargado y sucio, pleno de contaminación.

El estudio de este nuevo complejo museal se sigue realizando por parte de una comisión integrada por arquitectos, que analizan la fábrica de la casa; especialistas físicos y en lumino-

tecnia; el anterior director del museo, profesor Angulo, y el actual, así como otros especialistas, que emitirán sobre este asunto un amplio informe en fecha por el momento no determinada. Se trata de cerrar más o menos herméticamente el museo, pero también de resolver, al tiempo, otros problemas. «Estos problemas —apuntó el profesor Salas— se presentan encadenados. Primero hay que pensar en la edificación antigua, que hay que respetar en su contextura, y terminar de construir la basílica central. Después, analizar cuál es el mejor sistema para cerrar herméticamente ventanas y claraboyas y evitar que, con los visitantes, entre por las puertas aire sucio. Hay que estudiar, comparando nuestra situación con la de otros museos, cuáles son los puntos óptimos de limpieza del aire, humedad y temperatura. Y tratar de hallar la maquinaria que sea capaz de responder satisfactoriamente a estas exigencias, cómo se instala, por dónde hay que pasar conductos, tuberías y demás.

Al mismo tiempo es preciso aprovechar esas obras para instalar, de manera perfecta, la luz, hoy día puesta a fragmentos y no de modo ideal, y canalizar otras instalaciones dispersas. Se espera que la deseada climatización del aire se realice cuanto antes. El lugar declarado de utilidad pública para instalar la oportuna maquinaria se halla a unos treinta metros del edificio del museo, entre las calles de Ruiz de Alarcón y de circunvalación del Prado, por la parte posterior de la gran institución museal española.

## **MEDALLAS AL MERITO EN LAS BELLAS ARTES**

El 19 de abril fue ofrecida, a Su Excelencia el Jefe del Estado, la medalla de honor al Mérito en las Bellas Artes.

La misma condecoración, en su categoría de oro, fue concedida a los siguientes señores: don Diego Angulo Iñiguez, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, catedrático de la Universidad de Madrid y director honorario del Museo del Prado; don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, académico y ex presidente del Instituto de España; don Francisco Prieto Moreno, presidente del Consejo asesor del Servicio de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes, arquitecto-conservador de la Alhambra y Generalife de Granada; don Rafael Manzano Martos, director-conservador de los Reales Alcázares de Sevilla, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla y arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes, y don Julio Prieto Nespereira, director del Museo Nacional de Grabado y presidente de la Asociación Nacional de Artistas Grabadores.

En su categoría de plata, fue concedida a los señores: don Amalio García-Arias González, asesor de la Dirección General de Bellas Artes; don Jenaro Lahuerta López, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia; don Angel Oliveras Quart, asesor de los museos del Patrimonio

Nacional; don Xavier de Montsalvatge, compositor y musicólogo, y don Germán Calvo González, director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos de Madrid.

## **PREMIOS DE DIBUJO**

Dotados con 50.000 y 25.000 pesetas, y siendo el plazo de presentación de obras del 15 de mayo al 30 de junio del año en curso (Institución Cultural de Cantabria, calle Juan de la Cosa, 1), se han convocado los premios Pancho Cossío y María Blanchard.

Cada artista podrá enviar dos dibujos (uno sólo para cada uno de los premios), realizados con libertad temática y técnica, exceptuándose los reales de acuarela, guache, dacs, pastel, colages y monotipos. No llevarán ningún tipo de montaje.

Las obras irán firmadas, indicando al dorso el nombre, apellidos, dirección y teléfono del autor, no pudiendo exceder las mismas de 60 centímetros en cualquiera de sus direcciones.

La exposición de los dibujos admitidos se celebrará dentro del próximo mes de agosto, pasando los dibujos ganadores a propiedad de la Institución y pudiendo retirarse los demás en el plazo de un mes, a partir del 1 de septiembre. Para la eventual inclusión en el catálogo, deberá incluirse una fotografía de cada obra presentada y nota biográfica del participante.

Al Pancho Cossío podrán concurrir todos los artistas españoles y extranjeros residentes en España. Al María Blanchard, todos los artistas menores de treinta años, debiendo haber realizado la obra presentada durante el presente año y dentro de las actuales tendencias. La concurrencia a cualquiera de estos premios no excluye la participación en el otro.

## **PREMIO ATENEO PARA JOVENES ARTISTAS**

La sala Joven del Ateneo de Madrid vuelve a convocar su concurso para facilitar a los jóvenes artistas un acceso al público mediante una exposición de conjunto, que servirá de índice para seleccionar a aquellos artistas cuyos méritos sean base suficiente para invitarlos a celebrar una exposición personal durante el próximo curso.

Pueden concurrir los artistas españoles que no hayan celebrado aún ninguna exposición individual de sus obras en alguna sala o local públicamente abierto en Madrid, aunque se hayan presentado en certámenes colectivos o en grupos. Cada artista podrá presentar una sola obra, bien sea de pintura, escultura o grabado.

Se otorgará un premio de 75.000 pesetas, que será indivisible, y la obra premiada quedará en posesión de la Dirección General de Cultura Popular. Además, el Jurado podrá proponer a

los artistas cuyas obras se estimen meritorias, para que sean incluidos en el calendario de exposiciones de la sala Joven en la temporada 1972-1973, o para otros certámenes que se organicen por iniciativa de la Dirección General de Cultura Popular.

## **CONCURSO DE CERAMICA EN MANISES**

Patrocinado por el Ayuntamiento de Manises ha sido convocado el Concurso Nacional de Cerámica Artística 1972, pudiendo participar en el mismo cuantos ceramistas profesionales o aficionados lo deseen, admitiéndose la presentación de hasta cuatro piezas por cada uno de los participantes. Las obras, previa selección de las mismas, serán expuestas en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises del 15 de julio al 25 de agosto.

Las obras deberán enviarse en embalaje adecuado, y por cuenta del autor, haciendo constar en el exterior: «Para el Concurso Nacional de Cerámica Artística 1972. Ayuntamiento de Manises». En el interior se incluirá un sobre cerrado con un lema, y precio de las obras, si se desea venderlas. En el interior del sobre figurará el nombre y dirección del autor. Las piezas habrán de estar en Manises antes del 15 de junio.

Existen trece premios de diferentes cuantías y por un importe global de 195.000 pesetas, según las diferentes modalidades de los trabajos realizados, que podrán ser: creaciones corpóreas, azulejos, paneles, esmaltes, piezas torneadas, entubado, pinturas vitrificables, etcétera.

## **EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS**

Incrementadas las subvenciones para la defensa del patrimonio arqueológico, se han iniciado trabajos en distintos yacimientos.

Equipos universitarios, de museos arqueológicos, de las Diputaciones Provinciales y algunas misiones extranjeras, han iniciado una actividad extraordinaria en este tipo de trabajos.

Algunos yacimientos, como Itálica, Mérida, Segóbriga, Azaila, etcétera, habían recibido ya atenciones arqueológicas, pero la reciente ayuda otorgada por el Ministerio de Educación y Ciencia ha permitido iniciar la exploración de yacimientos muy prometedores, como el de Cástulo (Jaén), necrópolis y arrabales de Huelva, excavaciones de Medellín (Badajoz), teatro romano de Acinipo (Ronda) y otros trabajos.

Entre los arqueólogos españoles existe gran satisfacción por la ayuda económica recibida a través de la Comisaría General de Excavaciones, y la prensa se ha hecho amplio eco de estas actividades que, además de aportar objetos valiosos, nos proporciona el mejor conocimiento de nuestras antiguas culturas.

## FRANCISCO CANO

Desde los intentos renovadores de la generación del 51, la de los autores que hoy día ya han rebasado la barrera de los cuarenta años, los que se encuentran en plena madurez artística, la música española ha conocido nuevas oleadas de jóvenes compositores que han venido a continuar su línea evolutiva y a inyectar nuevas ideas a su desarrollo. Algunos de estos autores han sido presentados en números anteriores de nuestra «Antología» y el músico que traemos hoy a ella pertenece precisamente a los últimos aparecidos en el panorama compositivo español. Se trata de Francisco Cano, un autor que puede ya afirmarse como uno de los más sólidos valores de última hora que se han incorporado a la música española.

La carrera de Francisco Cano, breve pero intensa, puede catalogarse ya como la de un auténtico profesional que dedica su vida al fenómeno musical, tanto en el plano de la creación como en otros aspectos de la vida musical activa de nuestros días. Francisco Cano nació en Madrid en 1940 y en el Conservatorio de esta ciudad cursó sus estudios musicales completos en la especialidad de composición, siendo sus profesores en dicha materia Cristóbal Halffter, Francisco Calés Otero y Gerardo Gombau. Tras su graduación en dicho centro, Francisco Cano ha presentado en público algunas obras que han llamado poderosamente la atención sobre su personalidad, alternando este trabajo compositivo con labores profesionales de músico en la Televisión Española, habiendo colaborado también en Radio Nacional de España. Francisco Cano nos habla de sus obras compositivas.

—Podríamos comenzar hablando de una serie de obras que serían más que todo ejercicios de Conservatorio. Pero en todo caso, siempre hay alguna primera obra con la que todo autor empieza a estar de acuerdo consigo mismo. En mi caso, esto ocurrió con las primeras composiciones esbozadas para mi fin de carrera. Así, en mil novecientos sesenta y siete escribí un «Concertino», para piano y conjunto instrumental, con objeto de optar al premio fin de carrera. Sin embargo, no lo obtuve y creo que fue porque quizá el Jurado consideró que la obra era demasiado audaz para un compositor que comienza y, sobre todo, para un trabajo escolar.

Pese a que Francisco Cano considera estas obras como todavía no expresivas de su manera de ser, será con un trabajo de fin de carrera con lo que obtenga su primer éxito de público y su primera llamada de atención sobre la crítica que le dedicará comentarios muy elogiosos. La obra es un «Quinteto de cuerda».

—Este «Quinteto» es de mil novecientos sesenta y ocho y está escrito muy rápidamente con objeto de estrenarlo, como así fue, en un concierto de fin de cur-



so. Aquí ya compuse más libremente, hasta el punto de que no existe compás y es el primer violín el que debe coordinar al conjunto.

El «Quinteto» es en verdad una obra notable, pero Cano prefiere hablar de las obras que vinieron inmediatamente después de él, las que considera como más expresivas de su propio pensamiento musical y que se abren con el «Cuarteto número 1».

—El «Cuarteto número uno» está escrito en mil novecientos sesenta y ocho y dedicado al Cuarteto de Juventudes Musicales de Madrid, agrupación que lo estrenó. Es una de mis obras que más se ha tocado, puesto que figura también en el repertorio del Cuarteto Clásico de la Radio y Televisión Española. Mi principal problema en esta obra estriba en superar la escritura serial, técnica que me era muy útil a nivel de formación, pero que debía llevar más lejos para ser yo mismo. No quiero decir que en esta obra no haya algún procedimiento serial, especialmente las retrogradaciones que me sirven muy bien para mis fines, sino que éste no se erige en sistema, y así encontramos incluso partes aleatorias.

El «Cuarteto número 1» sirve a Cano para plantearse un paso más adelante en la próxima obra.

—Del «Cuarteto número uno» paso a «Diferencias agógicas», una obra que está escrita en mil novecientos sesenta y ocho y mil novecientos sesenta y nueve para quinteto de viento y dedicada a Carlos Gómez Amat. Es una obra que también se ha tocado bastante

gracias al concurso del Quinteto Koan. Aquí me libero definitivamente de los procedimientos seriales y baso la estructura de la obra en fragmentos de diferente métrica que desembocan en una parte improvisatoria hacia el final. Precisamente en las diferencias de tiempos, de agógica, está el interés que pueda tener la obra, y de ella nace el título.

Este quinteto de viento fue, efectivamente, muy bien acogido y ha quedado incorporado al repertorio español de tal formación. Es el momento en que Francisco Cano, liberado de los procedimientos seriales, se acerca a un resultado electrónico que él intenta alargar en esta clase de música.

—Hacer música electrónica en España no es fácil por la carencia de medios. No obstante, lo intenté, y, a pesar de la modestia de posibilidades del estudio donde lo hice, creo que el resultado me dejó satisfecho. La obra se titula «Boreal» y está realizada en mil novecientos sesenta y nueve, año en que se presentó en París.

Esta experiencia en el medio electroacústico no será la última de Francisco Cano, ya que la incorporará a otra obra instrumental, «El pájaro de cobre».

—Efectivamente, «El pájaro de cobre» lleva una parte de cinta electrónica que está elaborada con los materiales de «Boreal». Pero esta parte no es obligatoria en la ejecución de la obra y puede omitirse según las circunstancias. «El pájaro de cobre», aunque incorpore la electrónica, se plantea en otros términos.

Estos no son otros que el tratamiento de la voz humana y el texto, único ejemplo hasta ahora en su producción de tales elementos.

—«El pájaro de cobre» es una pequeña cantata para voz y conjunto instrumental con cinta optativa. Se basa en un breve poema de Carlos Gómez Amat y en la obra se produce un resultado muy libre, ya que la voz puede ser de barítono o de soprano, y también puede escoger entre seguir una interválica fija o una métrica determinada con la interválica libre. En determinados pasajes, tanto la voz como los instrumentos tienen posibilidades de libertad y hasta de improvisación. El texto no está entendido como un material puramente fonético, sino que, antes bien, intento ponerlo de relieve con la música, no sólo subrayando, sino glosándolo, ya que es corto y hay largos pasajes instrumentales que tienen por objeto continuar su ambiente, ya libre de las propias palabras.

«El pájaro de cobre» es una obra que ha llamado poderosamente la atención, tanto en España como fuera de ella, al ser aplaudida no hace mucho en México. Pero en la carrera de todo compositor hay obras en las que el autor no está de acuerdo consigo mismo, en las que querría obtener un resultado diferente del logrado. Este es el caso de la siguiente obra de Cano.

—Se trata de «Nocturno», escrita en mil novecientos setenta para conjunto instrumental, y quizá acabada demasiado de prisa por los imperativos del estreno. Yo me propuse establecer una música de tipo meditativo, basada un poco en el ambiente de los ragas hindúes e incluso de la mística budista. Pero el resultado no me dejó satisfecho y he optado por retirar esta obra de mi catálogo.

Esta decisión honra a Francisco Cano, pues dice mucho en favor de su ética profesional, que sólo queda

satisfecha cuando el compositor queda de acuerdo consigo mismo en la realización de la obra. «Nocturno» fue una obra bien acogida, pero el compositor no quiere aceptar el resultado de su obra en los demás si en sí mismo no lo ha conseguido. El hecho no le desanimó sin embargo, y acometerá la composición de una de sus mejores obras.

—Se trata de mi segundo cuarteto, que yo titulo «Vocum», y que me fue encargado por Radio Nacional de España para una emisión especial sobre «Las siete palabras de Cristo», en la que me correspondió la de «Hijo, ahí tienes a tu Madre». No debemos pensar que se trata de música ilustrativa, sino de una composición musical pura, ejecutable fuera de tal contexto y en la que yo quería glosar el ambiente de esta palabra. Se trata de un trabajo expresivo y muy estático con el que quiero traducir el acento gramatical de las palabras. Debo decir que es una de mis obras con la que me siento más satisfecho.

Francisco Cano ha practicado también un cierto género de ironía musical en obras casi teatrales en las que tomaba partido sobre determinados hechos musicales.

—Son dos obras las que se insertan en esa tendencia. La primera «Balada», de mil novecientos setenta y uno, en la que se me planteó el problema de componer algo para piano. Yo estoy en desacuerdo con ese instrumento por las connotaciones decimonónicas que tiene. Entonces realicé una obra con diapositivas y cinta para parodiar las baladas pianísticas románticas. La obra, en este terreno, es «Schock», para dos actores, dos recitadores y conjunto instrumental variable en la que parodio la ópera como género convencional. Es del mismo año.

Pero 1971 ve nacer, además, otras obras puramente instrumentales de Cano, entre ellas una que él considera entre sus mejores: «Für Zwei».

—Se trata de una obra escrita para dos violoncellos por encargo de Fernando Badía y Vicente Perelló, y que dediqué a Carlos Usillos. La formación instrumental ya es de por sí insólita y me ofrecía muchas posibilidades. La experiencia de los cuartetos de cuerda me servía para obtener aquí unos resultados de los que estoy muy satisfecho. La obra se estrenará en breve y creo que podré mantenerme en mi opinión.

La obra de Francisco Cano se inserta hasta el momento en experiencias de tipo camerístico. Entre sus proyectos figura, sin embargo, una obra para gran orquesta.

—Podríamos decir que es algo más que un proyecto, puesto que ya está casi terminada. Se titula «Sensorial» y es una obra en la que me baso en las sensaciones acústicas para producir música pura. He procurado escribirla de la manera más sencilla posible y utilizo el compás como un pretexto y una facilidad de ejecución, aunque el resultado sonoro podría ser el mismo con una escritura más libre que, sin embargo, podría dificultar la interpretación.

Estamos seguros de que esta obra que Francisco Cano tiene casi terminada constituirá un nuevo éxito en la carrera de este joven compositor, uno de los más interesantes de los últimos llegados a la música española.

TOMAS MARCO

JUAN DE LA ENCINA. *RETABLO DE LA PINTURA MODERNA. DE GOYA A MANET.*

COLECCION AUSTRAL. ESPASA CALPE, S. A. MADRID, 1971. 239 PAGINAS.

Nos felicitamos efusivamente de que la benemérita colección Austral se haya decidido a publicar la mitad de aquel estupendo «Retablo de la pintura moderna» que Ricardo Gutiérrez Abascal, el gran crítico de arte que firmaba sus libros con el seudónimo de Juan de la Encina, dio a conocer por mediación de la misma Espasa-Calpe, que lo reedita hace ahora exactamente diecinueve años. Un segundo volumen dará pronto a conocer a los lectores más jóvenes la segunda parte del importante estudio de Juan de la Encina, incluyendo los capítulos que se extienden desde Manet hasta Picasso.

Uno de los reproches que habitualmente se hacen hoy a la crítica de arte es que suele ser poco clara. Aunque yo no admita esa falta de claridad, que es mucho menos habitual de lo que se pretende, lo que sí reconozco es que hay una abundancia excesiva de una crítica tecnificada, que en algunas ocasiones está tan sólo al alcance de quienes conocen bien su vocabulario peculiar. Pasa con la crítica de arte lo mismo que con la filosofía y con otras muchas disciplinas. Se exige ya al lector una base previa que no siempre existe. Juan de la Encina fue en su tiempo uno de los escritores de arte que mejor supo soslayar ese escollo. Su enorme amenidad, cuya cumbre la constituyen para nosotros el *Goya en zig-zag* y la concisa *Historia de la pintura española*, publicada esta última en México, en ese Fondo de Cultura Económica tan ligado al autor del libro y a nuestra diáspora posbélica.

Juan de la Encina había emigrado a México durante nuestra guerra civil, y allí murió, en 1963, lleno de nostalgia de España y tras haber contribuido a que en esas tierras ultramarinas de nuestro idioma se conociese mejor la tradición artística de la España europea. Se dio, además, el caso laudable de que, tanto en su obra como en la de Margarita Nelken, en cuanto crítica de arte, no afloró jamás ningún posible resentimiento de tipo político o personal, sino que informaron ambos al público mexicano con toda objetividad sobre las más importantes manifestaciones del arte de nuestro tiempo.

El capítulo inicial del retablo se lo dedicó Juan de la Encina a Goya. En solo 31 páginas condensó lo que ya había dicho en publicaciones anteriores, pero nos hizo ver además cómo era el hombre por dentro, y afirmó, sin miedo a las interpretaciones equivocadas, que a Goya «se le motejó indebidamente de revolucionario y demagogo». Juan de la Encina sabía, y así lo afirmó, que esa apreciación era falsa y que la Corte de las Españas «estaba harta de poseer obras de inspiración popular o inspiradas en costumbres populares». Trae a colación para ratificar su tesis Juan de la Encina algunos de los cuadros de Teniers y de Velázquez conservados en palacio. La captación del alma del pueblo era en Goya mucho más profunda y no se limitaba a las tipicidades fáciles, aunque hubiese caído en ellas en la época de sus tapices, sino que llegaba hasta lo más profundo del ser humano. Como Juan de la Encina dio a entender, fue todo lo esencial español e incluso todo el sustrato medieval del alma europea lo que en Goya alcanzó una nueva dimensión, propia del momento en que él lo interpretó. De ahí que en uno de sus diagnósticos más profundos y que me permitiré reproducirlo íntegro, Juan de la Encina nos diga:

«Por su poder plástico y expresivo hállase Goya en la línea de los grandes imagineros del goticismo, los cuales dieron realidad y vida pasmosas a los horrores del infierno

y representación superaguada a los vicios y lacerias del hombre, inventor de pecados y de alguna que otra virtud. Y así parece que las figuraciones brujiles y demoníacas de Goya hayan surgido, tal vez, de una especie de estado alucinatorio, pues hay indicios de que en cierta época de su vida, que coincide con la de las creaciones de esa clase, padeció insomnios y pesadillas. Conocía, pues, por propia experiencia, los sueños de la razón».

Como podrá ver el lector, Juan de la Encina nos presenta en claras palabras algo que tal vez todos nosotros intuíamos, pero que al ser diagnosticado por él adquiere una nueva evidencia. Igualmente precisa es su visión del neoclasicismo, en la que, sin necesidad de nombrarlas, deshace las fantasías de la crítica francesa cuando pretende entronizar a David, a quien dedica Juan de la Encina, en el capítulo tercero de su libro, como el fundador de la pintura moderna. Vienen luego los estudios parciales sobre Ingres, el romanticismo, Delacroix, Honorato Daumier, el naturalismo y el realismo, Courbet y el paisaje, con el que se termina este primer tomo en el que se sigue, paso a paso, el entronque genético entre los movimientos que prepararon el advenimiento del Impresionismo, y se nos hace ver de paso cómo grandes artistas del tipo de Delacroix no se encerraban en la aceptación única de su propia manera, sino que incluso sabían elogiar a los demás diferentes de ellos mismos, tales como Courbet y los grandes realistas. Muy interesante es también la gallardía con la que Juan de la Encina afirma que un artista puede tomar partido en política, pero que ello no debe enturbiar la libertad de su labor en cuanto creador de formas válidas por ellas mismas. Así, a propósito de Daumier, escribe una página esclarecedora que deberían meditar muchos de nuestros contestatarios actuales:

«Daumier —asegura Juan de la Encina en una de las páginas más luminosas de su libro— fue, en cierto modo, hombre de partido en una parte de su obra. ¿Faltó por ello a sus deberes de artista? Ya hemos visto que no: no se puso las anteojeras de la estupidez y del odio ciego. Odió, indudablemente, como odiaron Goya y tantos otros satíricos. Pero una cosa es que combatiera con fervor por ciertos ideales y otra que paralizara su genio artístico con la camisa de fuerza de ningún partido. Su espíritu permaneció libre de carrileras impuestas desde el exterior. No sirvió, por consiguiente, a los apetitos de ningún partido. Sus ideas le eran propias; surgieron de su propia intimidad, y si bien en ciertos momentos su actuación pública pudiera parecer la propia de un secuaz de una causa política —el derribo de la monarquía, v. gr.—, su sazonado espíritu de artista creador acertó a dar a tales designios una calidad dramática y tragicómica, un ímpetu de gallarda farsa que aún hoy día tienen todo su valor estético y hasta —en cierto modo— el político. El artista no ha sacrificado en el ara de la política su poder creador independiente. En todo caso, las ideas y pasiones políticas le han servido a él porque han hecho dentro de su ánima el papel de propulsoras de su invención artística».

Larga ha sido la cita, pero nos ayuda no sólo a saber cómo era Daumier, sino también a conocer un poco mejor al autor del libro aquí comentado. Juan de la Encina, hombre honrado a carta cabal, había tomado también partido político, y lo tomó hasta el punto de abandonar su patria y de radicarse en una de las Españas ultramarinas. A pesar de ello, jamás esa toma de posición condicionó su labor en cuanto intelectual profundo y veraz. La mitad ahora reeditada de su espléndido *Retablo de la pintura moderna* constituye una prueba irrefutable de esta fidelidad a sus deberes de historiador. De ahí que volvamos a felicitarnos del acierto de Espasa-Calpe al incluirlo ahora en su colección Austral.

C. A.

ALFREDO BOULTON. *HISTORIA ABREVIADA DE LA PINTURA VENEZOLANA.*

TOMO I: EPOCA COLONIAL. TOMO II: EPOCA NACIONAL. MONTE ARTE EDITORES, C. A. CARACAS, 1971.

Alfredo Boulton es uno de los tratadistas y críticos de arte venezolanos mejor preparados. A la tarea de historiar y comentar el arte de su país ha dedicado diversos trabajos en revistas y varios volúmenes. Entre éstos cabe destacar por su especial interés *La obra de Armando Reverón, Camille Pissarro en Venezuela y La obra de Rafael Monasterios.*

La presente *Historia abreviada de la pintura en Venezuela* consta de dos volúmenes. Época colonial y época nacional. Este último se cierra con la figura de Armando Reverón. Si tenemos en cuenta que este pintor, el más grande que haya tenido nunca Venezuela, murió en la cumbre de su gloria en 1954, vemos que esta historia no va más allá de lo que es ya obra conocida y definitivamente cerrada y que queda un amplio sector de la última pintura que no entra en sus límites.

La lectura de estos tomos, escritos con un estilo de gran fluidez que salva con agilidad y amenidad los pasajes que podrían, en otro caso, resultar áridos, nos pone de manifiesto la interdependencia de la historia de este país con el de su pintura. Vemos que a lo largo de los años siempre se ha cultivado la pintura en Venezuela por altos artistas, que en principio siguieron a la pintura española dándole ese tono peculiar que la caracteriza al cultivarse en las tierras venezolanas. A esta influencia se suma la influencia de Francia y de otros países europeos, pero en el período que abarca esta historia no se da el caso de que la pintura venezolana haya influido fuera del país y logrado para sus artistas renombre internacional. Ello no tiene muy clara justificación, pues se da el caso de que un pintor como Armando Reverón, sin duda, puede parangonarse con los grandes creadores de este siglo. Su obra y su persona ofrecen algunos puntos de contacto con las de Van Gogh y Gauguin y la calidad de su pintura les sigue bastante de cerca. Lo mismo podría decirse de la calidad de un Tito Salas y otros. La razón de esta escasa difusión fuera de sus fronteras la encontramos en la lectura de esta historia. Por ella vemos que los pintores venezolanos, por regla general, salieron de su país, realizaron un apasionado aprendizaje y después volcaron la intensidad de su trabajo en su tierra, sin preocuparse por una difusión más amplia de su tarea. Pocos años después de la muerte de Reverón se ha superado el aislamiento, y ahora vemos que un artista venezolano, Jesús Soto, está considerado como uno de los más destacados cultivadores de la vanguardia internacional.

El primer tomo, el referido a la época colonial, estudia la pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. No sólo hace un examen de los elementos formativos respecto a los materiales utilizados, sino que también estudia las relaciones artesanales y gremiales y así se adentra en el significado, tanto desde el punto de vista estético como desde el histórico, de las principales obras y estilos.

Para situar y ambientar el período que va a estudiar, comienza por hacer una introducción referida al arte entre los aborígenes. Las líneas que le dedica al tema configuran en sí el desenvolvimiento de todo el libro. Después camina unas páginas situando el ambiente histórico y social para adentrarse desde él en las primeras muestras de la pintura venezolana. Así vemos que con la influencia política también gravita sobre la pintura la economía del país y su producción, que tan directa influencia tuvo en los materiales empleados por los pintores. Hay una época inicial en que la profesión de pintor no aparece claramente definida, pues no había en estricto sentido personas que se ocuparan exclusivamente a esa actividad, aunque la pintura se cultivara y con bastante dedicación. Es la época, en cierto modo, a semejanza de los renacentistas italianos, de los artistas polifacéticos, con muchos rasgos de artesanos. Nombres como los de Juan Agustín Riera, Juan

de Medina y Juan Maldonado son ilustradores de este caso.

La pintura de tema religioso y los retratos de autores anónimos forman el conjunto inicial de la pintura de este país. Las obras poseen, dentro de su profesionalismo, un cierto aire ingenuo que les da gran encanto. A pesar de ser obras anónimas, como puede comprobarse por las suficientes reproducciones que acompañan al texto, son de gran variedad y así llegamos al «San Miguel Arcángel», lienzo del XVII que se conserva en el Museo de Mérida, en el que confluyen diversos estilos.

El primer pintor profesional de nombre conocido es del siglo XVIII, y se llamaba Francisco José de Lerma. Buen pintor que revela en sus cuadros cierta influencia de la escuela flamenco-sevillana. Su obra «Virgen de la Merced», que pertenece al Museo de Arte Colonial de Caracas, es un alarde de gracia formal, de agilidad en el dibujo, de atrevimiento en la composición y de sutil colorido.

Sobresalen también de manera especial los nombres de José Surita, Juan Pedro López —el más importante de este siglo—, Antonio José y Juan José Landaeta y José Lorenzo de Alvarado.

En el período de la época nacional, la pintura en Venezuela cobra amplio impulso. Se cultivan los estudios de arte y los artistas, por regla general, también salen a realizar estudios al extranjero. Reciben directamente la influencia de lo que ocurre fuera de su país y como consecuencia el cultivo de la pintura se intensifica y evoluciona de acuerdo con los tiempos.

También acuden a Venezuela pintores extranjeros que trabajan en el país e influyen en los venezolanos. Entre estos artistas venidos de fuera destacan, por su obra y por su influencia, Camille Pissarro, Joseph Thomas, Ferdinand Bellermann y especialmente, por su cercanía a Reverón y a Rafael Monasterios, Nicolás Ferdinandov, que tanto les influyó con su pintura y con su trato personal.

En el siglo XIX destacan muchos pintores, y de especial manera Ramón Irazábal, que hizo una pintura inspirada en los tipos populares; Pedro Castillo, que realizó sus mejores obras en la pintura al fresco; Martín Tovar y Tovar, que consiguió una recia personalidad que hacen de él uno de los artistas más sugestivos de su tiempo y de amplia influencia entre los de su país; Arturo Muichelena, que consiguió lo mejor de su obra en los temas históricos, tratados con inspiración y desenvoltura; Cristóbal Rojas, que hizo una pintura intimista de muy moderna sensibilidad, y Antonio Herrera del Toro, que en su pintura supo aunar la precisión y fidelidad al modelo, con la ironía de sus retratos.

En el siglo XX sigue el proceso anterior y aparece una publicación, «El cojo ilustrado», que ejerce gran influencia en el ambiente artístico. Asimismo, otro acontecimiento de importancia es la creación del Círculo de Bellas Artes. Se intensifica el interés por la enseñanza del arte y con pintores como Tito Salas, Luis Alfredo López Méndez, Federico Brandt, Antonio Edmundo Monsanto, Rafael Monasterios, Manuel Cabré y Armando Reverón dejan abiertas las posibilidades a un futuro prometedor que es realidad en muchos pintores venezolanos del momento.

A. F. M

CIRILO POPOVICI. *MANUEL RIVERA (1).*

La trayectoria artística de Manuel Rivera, dentro de la gran aventura plástica de nuestro tiempo, queda de manifiesto en este libro. En él se estudian, en dos apartados principales, al pintor y a su obra. En ambos se pone de manifiesto la evolución de un pintor hasta llegar a alcanzar su propio e intransferible lenguaje, el que, además



de hacerle profundamente original, le ha llevado a poseer un rigor y una penetración expresiva que hacen de él uno de los artistas fundamentales de nuestra época.

A través de este rigor, Rivera es un caso único, en el que confluyen la imaginación y la medida, la aventura con el orden. Su originalidad ha ido tanto por el camino del lenguaje plástico como por el de la utilización de los materiales.

Si inicialmente fue un consecuente artista formado en las disciplinas de la escuela de arte, posteriormente su evolución le ha conducido al hallazgo de un mundo propio y de un lenguaje personal. Y, aunque eminentemente plástico, como en todas las obras que profundizan en la esencia de su propia naturaleza, tiene implicaciones literarias y filosóficas. En su exterior no se manifiestan estos elementos, pero consigue levantar ante el espectador los velos esenciales de una historia, sin que se le den los presupuestos del argumento, y propone una situación propicia a la meditación. Ello se logra desde un espacio ordenado que, abierto a los demás y cerrado al mismo tiempo, queda sometido a la apasionada precisión de la red metálica, que aplica con sutileza y la utiliza como un material que, más allá de sus propias posibilidades, es a un tiempo un vehículo de estrictas realizaciones y de matizadas sugerencias.

Si todo medio de expresión artística tiende a salir de sus propias fronteras y trascender en su mensaje hacia un más allá de sus habituales posibilidades, la obra de Manuel Rivera está entre las de quienes han logrado alcanzar zonas que poseen este clima, y ello lo ha conseguido del modo que siempre se han alcanzado las conquistas en el arte, ahondando en las propias posibilidades personales, al margen de la labor o la tendencia de grupo. El, que ha recibido enseñanzas artísticas, que ha bebido en el arte de su tiempo y que formó parte del grupo El Paso, es, en esencia, un solitario. Un solitario en la creación, se entiende, pues ella surge de su propio e intransferible sentido del mundo y de su interpretación.

Las páginas de este libro nos ayudan a comprender por qué la obra de Manuel Rivera, que llegó a situarse en un plano en que se borran las delimitaciones entre la pintura y la escultura, tiene al mismo tiempo que elementos profunda y sutilmente tradicionales, los de la vanguardia. Y en sentido estricto se le puede clasificar dentro de ella.

Lo que en arte le ha precedido está en él junto con las experiencias humanas en sus más amplias y variadas manifestaciones.

En los testimonios críticos podemos leer palabras como las de García Viñó: «... El dominio del artista ha llegado a ser tal, que la sensación del que mira es la de encontrarse ante algo inmaterial, ante luces, colores y formas que flotasen separados de todo soporte», y las de Cirlot: «Manuel Rivera puede cambiar de materia, incluso de procedimiento, pero deberá conservar siempre ese sentido de lo errante y de lo transitorio, mortal definitivo». La sagacidad de los poetas críticos ha penetrado en lo que el arte de Rivera expresa, la permanente esencia de la imaginación y la naturaleza humana, y ello sin retórica, sin banalidades externas, señalando en su peculiar idioma, hacia esa zona que, como en una filosófica parábola, lo esencial se manifiesta por encima de los accidentes externos y de cualquier tipo de circunstancias.

Las consideraciones de Popovici y los testimonios que presenta son una aportación eficazísima para ayudarnos a un cabal conocimiento de la singular conquista plástica de Manuel Rivera.

A. F. M.

(1) CIRILO POPOVICI: *M. Rivera. Artistas españoles contemporáneos*, 12. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971.

## LA PINTURA DE TITO SALAS (1).

La pintura de vanguardia en Venezuela ha alcanzado una altura muy importante. Son muchos los artistas que la cultivan con excelentes resultados y algunos de ellos han logrado renombre internacional.

Tito Salas, que nació en Caracas el 8 de mayo de 1888, pertenece a una generación que no llegó a figurar en las avanzadillas del arte, sino que a remolque de la pintura española y francesa se ha movido dentro de unos límites más comedidos, aunque, en este caso, con unos resultados que hacen de él un gran pintor del género histórico y del costumbrista.

Rafael Pineda, en este libro de cien páginas de texto y abundantes reproducciones en negro y color, se remonta a los orígenes familiares de Salas para seguir después puntualmente los pasos de su biografía.

Salas estudió en París, donde conoció a Ignacio Zuloaga, que influyó en su obra, de la misma forma que le influyera Sorolla. Pero su maestro fue Lucien Simon, de quien aprendió a ver la Naturaleza. Salas es el primer venezolano que tiene una sensibilidad moderna para pintarla. Su cuadro «La San Genaro», que tiene por tema el escenario de una fiesta campestre, es una enriquecida evolución, hacia la espontaneidad y los temas cotidianos, sobre la pintura de Tovar y de Michelena. Este cuadro, pintado cuando Salas era un adolescente de diecinueve años, es el primero de su país, en el que se alcanza a interpretar la figura humana con absoluta naturalidad. Siendo su pintura académica posee clima, color, composición, ritmo y un sensualismo nuevo hasta el momento.

De los cinco años que permaneció Tito Salas en Europa, dos de ellos, 1907-8, transcurrieron en España, y en nuestro país aprendió mucho del Museo del Prado, donde gustaba muy especialmente de Velázquez y de jóvenes como Joaquín Mir y Hermenegildo Anglada Camarasa.

A su vuelta a Venezuela, en 1911, con motivo del centenario de la Independencia, el Gobierno le encargó la ejecución del Tríptico que trata la gesta bolivariana. Este fue el punto de partida de un tema sobre el que volvería repetidas veces y que es uno de sus más significativos aspectos. Ha pintado, prácticamente, todos los momentos historiables de la vida de Bolívar.

Su pintura, a pesar de ser predominantemente de tema histórico, posee una naturalidad genuina que preconizan tiempos nuevos, los que a través del estímulo de Ferdian-dov iban a dar frutos de tal belleza y originalidad como se encuentran en la obra de Armando Reverón. De la lectura de este libro deducimos claramente que Tito Salas se mantiene a las puertas del espíritu nuevo. No llega a penetrar en el impresionismo, aunque la manera de resolver sus temas y su composición serían apropiados para este tratamiento. En cuanto a los movimientos más modernos, el propio Tito Salas se expresó de esta manera: «Cada vez que limpio mi paleta borro muchos cuadros abstractos. Quién sabe cuántas obras maestras abstractas se han perdido así».

De manera semejante opinaba sobre el cubismo y el surrealismo.

La nombradía que alcanzara entre los modernistas, Rubén Darío llegó a decir de él: «Bravo mozo y bravo pincel», parece que llenó de autosuficiencia a su persona y a su obra y que se obstinó en admitir la evolución de la pintura. Pero, sin duda, Tito Salas es un gran pintor que justifica las palabras de Arturo Uslar Pietri cuando dice: «Ha pintado para enseñar la Historia, para exaltar los grandes hombres venezolanos, para cantar el heroísmo, para apuntar la honda belleza de los seres y de las cosas que nos rodean».

A. F. M.

(1) RAFAEL PINEDA: *La pintura de Tito Salas*. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Arte, 12. Caracas, 1970.

## "SINFONIA N.º 7", DE MAHLER.

ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK. DIRECTOR: LEONARD BERNSTEIN. CBS. DOS DISCOS DE 30 CENTIMETROS Y 33 1/3 R. P. M. S-72472. ESTEREO.

Las grandes sinfonías mahlerianas, con dimensiones y recursos fuera de lo común, empiezan en la «Segunda» y culminan en la «Octava», llamada «De los mil». En la «número 2», llamada «Resurrección», ya utiliza Mahler la voz humana, pues cree necesario este elemento para la verdadera expresión de su pensamiento musical. Sin embargo, después de la «Cuarta», con su delicioso «lied» final, el compositor escribe tres sinfonías para orquesta, sin el auxilio de texto alguno. De ellas, la «Sexta» es la que cuenta con más amplio material sonoro. La «número 7», que estrenó el propio autor en Praga el año 1908, no alcanzó demasiado éxito, según certifica Alma Mahler, en sus Memorias, pero la verdad es que esto no era raro en Mahler, mucho más estimado como director que como compositor. Por su continuo y agotador trabajo de intérprete, no podía el músico escribir de forma continua y con auténtica dedicación, más que en los descansos veraniegos. En los veranos de 1904 y 1905 nació la sinfonía que comentamos y a la que a veces se conoce con el sobrenombre de «Canción de la noche». Este título no fue dado por el autor y se debe a que, de los cinco tiempos de que consta la obra, dos llevan el nombre de «Nachtmusik». Hay que advertir que esta indicación «Música nocturna», quiere decir algo muy distinto a lo que en otros compositores es la «serenata» o el «nocturno».

Si dejamos aparte la «Primera» o la «Cuarta» —que es una especie de remanso o de pequeño reposo en la producción de Mahler— las sinfonías del grande y discutido maestro eran consideradas por éste como obras completas en sí mismas, que no debían ser acompañadas por ninguna otra página en los conciertos. Esto no se debía sólo a su duración, sino a su propio espíritu. Quiso verter el músico en cada una de estas monumentales producciones una serie de ideas vitales y filosóficas. Su misma vida atormentada, con episodios de complicación psicológica como la conversión religiosa o el mismo matrimonio, con una autoexigencia artística que se reflejaba en los demás hasta extremos realmente neuróticos, pero que daba como resultado una perfección inigualada, nos da la medida de lo que Mahler consideraba el arte musical. Lejos del «divertimento», de la descripción del paisaje, pero también de la «música pura», su arte era para Mahler un vehículo superior de expresión. De algunas sinfonías conocemos muy bien lo que se pudiera llamar «intención argumen-

tal». De otras —como la «Séptima»— no sabemos casi nada. Todo esto era, como es natural, muy importante para el compositor, y por eso exigía del público una actitud receptiva sin lugar para desviaciones o distracciones. Es curioso y a la vez lógico que todas estas motivaciones extramusicales nos tengan hoy bastante sin cuidado, y se nos presenten sólo como datos interesantes, como detalles anecdóticos o simplemente como elementos para conocer mejor al artista. Pero el oyente culto actual busca en la música sólo la música, y las cavilaciones filosóficas de Mahler, están para él tan lejanas como los dramas legendarios de Ricardo Wagner —quien creía que no se podía gustar de su obra sin conocer el alemán—, los arrebatos físico-morales de Tchaikowsky, o las limitaciones sonoras de Ricardo Strauss. En estos músicos tan distintos, lo que buscamos ahora es su arte como estructura de belleza. Nada más.

Esta sinfonía es de las menos interpretadas entre las de Mahler. Y, sin embargo, un conocedor tan profundo y entrañable de la obra del maestro como fue Arnold Schömberg, se ocupó especialmente de ella, pues le encontraba, con razón, un gran interés. La partitura está llena de indicaciones de ejecución, extrañamente minuciosas, y, sin embargo, faltan las indicaciones metronómicas. En ésta, como en otras grandes páginas mahlerianas, lo que más sorprende son los contrastes: la bellísima melodía junto al giro aparentemente vulgar, el momento profundo cerca del ritmo superficial. Pero todo ello siempre dentro de una concepción general, de una arquitectura monumental que no puede por menos de causar admiración. El detalle tímbrico llega hasta la utilización de una guitarra y una mandolina que, según Schömberg, y en lo que se refiere a la guitarra por lo menos, no se reduce a un capricho de sonoridad, sino a la misma intención estructural de la página.

La interpretación de la magnífica Filarmónica de Nueva York nos tiene que recordar por fuerza que Mahler dejó en esa orquesta, al final de su vida, lo mejor de sí mismo, cuando era calificado de «tirano» por los músicos a causa de sus meticulosas exigencias. Tratándose de una orquesta de semejante calidad y con una grabación de alta sensibilidad el resultado ha de ser excelente. En cuanto al polifacético Leonard Bernstein, que tiene un peligroso dominio de todos los aspectos de la música, desde la pedagogía a la comedia musical, desde la canción a la gran sinfonía, se ha de reconocer que posee también la flexibilidad suficiente para hacerlo todo bien, aunque no sea un director genial. La versión de la «Séptima» de Mahler es, pues, sobresaliente.

CARLOS GOMEZ AMAT

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## BACARISSE, Salvador (compositor).

Nació en Madrid en 1898 y murió en París en 1963. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid, donde fué alumno de Alberdi en el piano y Conrado del Campo en la composición.

Fue una de las figuras más avanzadas en la llamada «generación de la República». Las obras escritas antes de su definitiva marcha a París en 1939 responden a una continua inquietud y a una búsqueda de corrientes personales. En cambio, desde esa fecha, quizá influido por la nostalgia o por la exigencia de un público que pide música «españolista», vuelve Bacarisse a formas tradicionales y nacionalistas.

Fue crítico musical durante algunos años. Obtuvo los premios nacionales de música de 1923, 1930 y 1934. Director musical de Unión Radio hasta la guerra civil, ocupó también algunos cargos musicales de carácter político.

Su obra se reparte en los géneros más diversos, desde *La tragedia de doña Ajada*, en la que incluyó canto, recitados y hasta una linterna mágica, hasta los 24 *preludios*, para piano, compuestos con la misma intención de total muestra tonal que los de Bach o Chopin.

Obras principales: *La nave de Ulises* (1923), *Tres marchas burlescas* (1928), *Corrida de feria*, ballet (1930); *Música sinfónica* (1931), *Charlot*, ópera (1933); *La tragedia de doña Ajada*, *Tres movimientos concertantes* (1935), *Serenata* (1939), *Suite pastoral* (1951), cuatro conciertos para piano y orquesta (1933-1953), *Balada*, piano y orquesta (1935); *Concierto para dos pianos y orquesta* (1953), *Concertino para guitarra y orquesta* (1952), *Fantasia*, violín y orquesta (1937); *Capricho concertante*, violín y orquesta (1952); *Concierto para violoncello y orquesta*, *Fantasia andaluza*, arpa y orquesta (1948); *Concierto para el día de Año Nuevo*, arpa y orquesta (1954); *Cuarteto* (1936), *Heraldos*, piano (1922); 24 *preludios*, piano (1941); *Pasodoble*, piano (1942). Otras obras para violín, piano, guitarra, etc. Canciones.

Discos: *Concertino para guitarra y orquesta*, Cubedo-Ferrer (Belter).

V-72

## CILLERO DOLZ, Andrés José (pintor, escultor, grabador, mosaísta y ceramista).

Nace en Valencia el 29 de octubre de 1934. Realiza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde obtiene el título de profesor de Dibujo y licenciado en Bellas Artes el año 1953. Tres años más tarde consigue una beca de la Diputación Provincial de Valencia para proseguir sus estudios en Italia. Componente y fundador del M. A. N., fundador de Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo, fundador y primer presidente del Salón de Marzo de Valencia, miembro de la Asociación Federativa de L'Art Libre de París, socio de número y fundador de La Tertulia de Valencia y director de la revista *Flashmen*.

Premio Académico de la Fundación Roig y medallas de oro y bronce en la XIII Exposición de Arte Universitario de Valencia, 1953; medalla de oro en la XIV Exposición de Arte Universitario de Valencia y Premio Nacional del S. E. U., 1954; Primer Premio del Ayuntamiento de Melilla, 1957; medalla de Plata en el VII Concurso Nacional de Alicante, medalla de honor en la Exposición X Año de Crítica de Radio Nacional de España en Valencia y mención de honor en el V Salón de Otoño de Valencia, 1959; Primer Premio en el VI Salón de Otoño de Valencia, 1960; Primer Premio del Concurso SICOP para la decoración en mosaico de la iglesia de San Nicolás del Puerto de Gandía, 1962; medalla de plata del Ayuntamiento de Melilla, 1963; medalla de oro (única) en el VII Salón de Marzo de Valencia y mención de honor en el I Salón del Mediterráneo de Valencia, 1966; medalla Garnelo en el X Salón de Marzo de Valencia, 1969; Segundo Premio de Pintura en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —fase regional— de Madrid, en 1970.

Exposiciones individuales: 1957, Gandía (salones de Fomento); 1959, Valencia (galería de Arte); 1960, Filadelfia (Community Art Center); 1962, Valencia (salón de Reyes de la Diputación); 1965, Cincinnati (USA) (Edgecliff Academy of Fine Arts); 1966, Madrid (Ateneo, sala del Prado); 1968, Valencia (sala Mateu), Valencia (sala de Información y Turismo); 1969, Madrid (Club Internacional de Prensa); 1970, Bilbao (galería Grises); 1971, Valencia (sala de Información y Turismo, conjunta).

## ANGLES, Higinio (musicólogo).

Nació en Maspujols (Tarragona) el 1 de enero de 1888 y murió en Roma el 8 de diciembre de 1969. Hijo de labradores, ingresó en el seminario de Tarragona a los once años. Se ordenó en 1912, y desde entonces vivió en Barcelona, donde se dedicó al estudio de la música en todas sus ramas, con profesores como Gibert, Barberá, Pedrell y Suñol. Becado por la Diputación de Barcelona amplió sus estudios en las Universidades de Friburgo y Gotinga, con Gurlitt y Ludwig. Conservador del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña (1917). Profesor de Historia de la Música del Conservatorio del Liceo (1927). Profesor de la Universidad de Barcelona (1933). Fundador y director del Instituto Español de Musicología (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), hasta su muerte. Rector del Instituto Pontificio de Música Sacra (1947) y catedrático de Musicología del mismo centro.

Académico de Bellas Artes de San Fernando (1943), de la Universidad de Gotinga (1939) y de la Academia Vienesa de la Música y las Artes (1960). Miembro de importantes asociaciones musicales internacionales. El Papa Pío XII le nombró prelado doméstico y protonotario, y también fue distinguido por los Papas Juan XXIII y Pablo VI.

Su trabajo musicológico es inmenso.

Investigó la mayoría de los archivos musicales de España y muchos extranjeros. Su labor es fundamental en la musicología universal contemporánea.

Obras principales: *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu* (1921), *Johannis Pujol. Opera omnia* (1926); *Musici organici Johannis Cabanilles* (1933-55), *El Códex Musical de Las Huelgas* (1931), *Antoni Soler* (1935), *La música de las cantigas de Alfonso el Sabio* (1943-64), *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (1941), *La música en la Corte de los Reyes Católicos* (1947-60), *La música en la Corte de Carlos V* (1944), *Juan Vázquez*, sonetos y villancicos (1946); *Cristóbal de Morales. Opera omnia*

## PEREZGIL (José PEREZ GIL) (pintor).

Nace en Caudete, provincia de Albacete, el 18 de septiembre de 1918. En 1941 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde termina sus estudios en 1946. Una beca del Ministerio de Educación Nacional, en 1956, le permite ampliar su formación en Francia y Suiza, y otra de la Fundación March, 1960, en Italia. Ha sido, desde 1949 a 1960, director de la Escuela Profesional de Bellas Artes de Alicante, es académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando desde 1959 y Caballero de San Antón de Orihuela.

Primer Premio del Ministerio de Educación Nacional en el XX Salón de Otoño de Madrid, 1947; Primer Premio en el I centenario de Ruperto Chapí, 1951; Primer Premio y medalla de oro de la Diputación de Alicante en los Concursos Nacionales, 1954; primera medalla Gran Premio en los Concursos Nacionales de la Diputación de Valencia, 1956; primera medalla en el XXVIII Salón de Otoño de Madrid, 1957; Molino de Oro en la XXIII Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1961; Palma de Oro del Hort del Xocolatex en el Concurso Nacional de Elche, 1962; medalla especial Eduardo Chicharro en Madrid, 1963; Premio del Ayuntamiento de Madrid en la Exposición Nacional, 1964; Premio Especial Princesa Sofía en el XXIX Salón de Otoño de Madrid, 1968...

Exposiciones individuales: 1950, Alicante (Ayuntamiento), Elche (casino); 1951, Alicante (Ayuntamiento), Valencia (Círculo de Bellas Artes), San Sebastián (Círculo Cultural Guipuzcoano), Gijón (I. Jovellanos); 1952, Valencia (Círculo de Bellas Artes); 1953, Alcoy (Círculo Industrial), Madrid (Toisón), Valencia (Círculo de Bellas Artes), San Sebastián (Salas Municipales); 1954, Alicante (Caja de Ahorros), Valencia (Círculo de Bellas Artes); 1955, Alicante (Caja de Ahorros), Barcelona (La Pinacoteca), Vitoria (Salón de Arte), Caudete (Ayuntamiento), Bilbao (A. Alonso), Carcagente (Salón de Actos de la Villa); 1956, Alicante (Caja de Ahorros), Barcelona (La Pinacoteca), Valencia (Círculo de Bellas Artes), Montreux, Suiza (casino Kursal), San Sebastián (salas Municipales), Vitoria (salón de Arte); 1957, Madrid (Toisón), Valladolid (palacio de Santa Cruz), Granada (Alhambra), Benidorm (museo), Salamanca (Mi-

(1969): *Antonio de Cabezón*, obras para tecla, arpa y vihuela (1966); *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, en colaboración con José Subirá (1946); *Diccionario de la Música Labor*, en colaboración (1954); *El Llibre Vermell de Montserrat* (1955); *La música en la Corte de Alfonso V el Magnánimo* (1959).

V-72.

randa); 1958, Orihuela (casino), Madrid (Cano), San Sebastián (salas Municipales), Santander (Dintel), Salamanca (Miranda); 1959, Orihuela (casino), Palma de Mallorca (Quint), Salamanca (Miranda); 1960, Alicante (Caja de Ahorros), Barcelona (Grifé & Escoda), Madrid (Museo de Arte Moderno), París (Embajado de España), Oviedo (Caja de Ahorros); 1961, Barcelona (Grifé & Escoda), Granada (Círculo Artístico), Salamanca (Miranda), San Sebastián (salas Municipales); 1962, Crevillente (Caja de Ahorros), Gijón (I. Jovellanos), Oviedo (Caja de Ahorros); 1963, Alicante (Caja de Ahorros), Madrid (Grifé & Escoda), Novelda (casino), Orihuela (casino), San Sebastián (salas Municipales); 1964, Madrid (Grifé & Escoda), San Sebastián (salas Municipales), Salamanca (Miranda); 1965, Almoradí (casino), Madrid (Grifé & Escoda), Zaragoza (Albiac); 1966, Madrid (Grifé & Escoda), París (Vendôme), Duinbergen, Bélgica (La Petit G.), San Sebastián (salas Municipales), Valencia (San Vicente), Sevilla (Florenca); 1967, Alicante (Caja de Ahorros), Madrid (Grifé & Escoda), Benidorm (Zaragoza), Valencia (San Vicente), Elche (Peña Madridista); 1968, Alicante (Caja de Ahorros), Bilbao (Arte), Madrid (Grifé & Escoda), San Sebastián (Información y Turismo); 1969, Bilbao (Arte), Madrid (club Pueblo), Valencia (San Vicente), Alicante (Caja de Ahorros), Salamanca (Miranda); 1970, Bilbao (Arte), Madrid (R. Durán), Cuenca (Casa de Cultura), San Sebastián (Información y Turismo), Vigo (Caja de Ahorros Municipal), Valladolid (Castilla); 1971, Bilbao (Arte), Orihuela (Casino), Benidorm (Caja de Ahorros del Sudeste), Murcia (Zero), Valencia (San Vicente-Ribalta); 1972, Bilbao (Arte).

Exposiciones colectivas: Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1952, 1957, 1960, 1962, 1964, 1968; I y III Bienal Hispanoamericana, 1951 y 1955; Exposición XXV Años de Arte Español, 1964; Salones de Otoño de Madrid, Concursos Nacionales de Alicante, Valencia, Madrid, Valdepeñas...

Se encuentra representado en los siguientes museos: Español de Arte Contemporáneo de Madrid, San Telmo de San Sebastián, de Pontevedra, de Bellas Artes de Valencia, de la Diputación de Alicante y en el Ayuntamiento de Alicante, Círculo Industrial de Alcoy, Instituto Jovellanos de Gijón, Gobierno Civil de Valladolid, de Madrid, de Salamanca, de Barcelona, de Zaragoza, Ayuntamiento de Benidorm, de Carcagente, de Barcelona, de Zaragoza, casino de Orihuela...

V-72.

Interviene en las Exposiciones de Arte Universitario de Valencia, III Bienal Hispanoamericana, Exposiciones del M. A. N., Premios Senyera de Valencia, Salones de Marzo de Arte Actual de Valencia, Concursos Nacionales de Alicante, Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, Salones de Mayo de Barcelona, Salón del Mediterráneo de Valencia, Bienal de Barcelona, Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo, Exposición Testimonio 70...

Ha realizado trabajos murales para el altar mayor de San Lorenzo de Benirredrá, colegio de San José de la Montaña, piscina Municipal e iglesia de San Antonio de Padua, todos ellos en Valencia; residencia Bayren en Gandía, Parque de Atracciones de la Casa de Campo de Madrid, Facultad de Ingenieros Agrónomos, Colegio de Farmacéuticos y Colegio de Gestores Administrativos en Valencia, Obras Públicas y Banco Español de Crédito en Castellón y vestíbulo de El Corte Inglés de Valencia.

Su obra se encuentra en el Museo Ballester, en el Museo de Arte Moderno de París, en el Museo de San Pío V de Valencia, en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en la Diputación Provincial de Valencia, en la Alta Comisaría de España en Marruecos, en el Ateneo de Valencia, en el Community Art Center de Filadelfia y en el Ayuntamiento de Melilla.

V-72.

**PUIG BENLLOCH, Ramón (pintor y muralista).**

Nace en Valencia el 21 de junio de 1929. Tras sus primeros estudios en el colegio de los jesuitas de su ciudad natal, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios, de la que pasará más tarde (1946) a la Superior de Bellas Artes de San Carlos, consiguiendo el profesorado de pintura y dibujo. Ha sido director de la galería Prisma, de Madrid (1958), y de la de Moisés Alparéz, de Palma de Mallorca (1964), colaborador de Lusso-Española de Porcelanas, de Irún, y también asesor artístico y diseñador de Manuel Álvarez e Hijos, S. A., de Vigo.

Premio de la Fundación Roig durante sus estudios en la Academia de San Carlos, Premio Fin de Carrera en la misma institución, medalla Jacomart en el X Salón de Marzo de Arte Actual de Valencia, 1969.

Exposiciones individuales: 1956, Valencia (sala Prat), Alicante (La Decoradora); 1965, Valencia (galería Estil), Sevilla (Caja de Ahorros Provincial de San Fernando); 1967, Las Palmas de Gran Canaria (galería de arte Wiot); 1969, Palma de Mallorca (galería de arte Ariel), Madrid (salones Macarrón); 1970, Valencia (galerías San Vicente), Vigo (Caja de Ahorros Municipal), Palma de Mallorca (galería de Arte Ariel), Madrid (salones Macarrón); 1971, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes), Jávea (Alicante) (sala de Arte Ambolo), Valencia (galerías San Vicente, sala Sorolla).

Exposiciones colectivas: Premio Pollensa, de Palma de Mallorca, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes, de Madrid, 1968; X Salón de Marzo de Arte Actual, de Valencia, 1969; I Certamen de Pintura UNICEF, en Madrid, 1969; II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, Fase Regional de Valencia y Fase Final de Bilbao, 1970; II Bienal de Arte de Bilbao, 1970; V Bienal de Pintura y Escultura de Zaragoza, 1971.

Hay que tener también en cuenta su labor como muralista; en este sentido ha realizado numerosas obras, de las cuales merecen ser destacadas las siguientes: pinturas murales en el club Las Brujas, cine Avenida

**PERICOT, Jordi (Jorge PERICOT Y CANALETA) (pintor y cineasta).**

Nace el 16 de noviembre de 1931 en Masnou, provincia de Barcelona. Estudios en la Escuela Normal de Barcelona, Escuela de Bellas Artes de Toulouse y Facultades de Letras de Barcelona y Toulouse. De 1960 a 1967 reside en París, colaborando durante dos años con el Centro Pedagógico. Al volver a Barcelona crea el movimiento MENTE para una mejor comprensión de las últimas tendencias estéticas. Su interés por el diseño industrial le ha llevado a ser nombrado director de la Escuela Superior de Diseño Elisava de Barcelona.

Exposiciones individuales: 1960, Toulouse (bajo los auspicios del Centro Cultural Caribe); 1963, París (galerie du Damier); 1964, Barcelona (galería Belarte); 1965, Reims (galerie Droulez); 1966, Sion, Suiza (galerie Correfour des Arts); 1967, París (galerie du Damier); 1968, Glasgow (Richard Demarco Gallery); 1970, Barcelona (galería René Metrás), Bruselas (galerie Art Contemporain), Bilbao (galería Grises); 1972, Madrid (galería Sen).

Exposiciones colectivas: Groupe 63 en la galerie du Damier de París, Groupe Signatures en París y Salón de Otoño de París, 1963; Groupe Damier en la galerie du Damier de París y Groupe Signature en itinerante por Estados Unidos y Méjico, 1964; Salón de Mayo de Barcelona y Groupe Damier en París, 1965; Groupe 40 peintres inspirés par le jazz en la galerie Zanini de París, 8 Peintres catalans á Paris en el Omnium Culturel de París, Impat en el Museo Ceret y Groupe Damier en París, 1966; Pintura Española Actual en la galería Demarco de Glasgow y Festivals de Edimburgo, 1967; MENTE 1 en Barcelona, Presencias de nuestro tiempo en la galería René Metrás de Barcelona y Festivals de Edimburgo, 1968; Art Espagnol d'Aujourd'hui en Ginebra, MAN-69 en Barcelona, MENTE 2 en Rotterdam, MENTE 3 en Santa Cruz de Tenerife y MENTE 4 en Bilbao, 1969; Presencias de nuestro tiempo en la galería René Metrás de Barcelona, Espace, Mouvement et Couleur en la galerie Empain de Bruselas, MENTE 5 en Pamplona y MAN-70 en Barcelona, 1970; Testimonio 70 en Madrid, Art Exhibition en el Instituto Británico de Barcelona, MAN-71 en Barcelona y Figueras, Presencias de nuestro tiempo en León, Yunge Spaanse Kunst en Gante, Presencias de nuestro tiempo 71 en Barcelona y Bilbao...

**XAM (Pedro QUETGLAS FERRER) (pintor, dibujante y grabador).**

Nace en Palma de Mallorca el 1 de septiembre de 1915. Su formación se desarrolla en la Escuela de Artes y Oficios de Palma de Mallorca y en el Deutsche Kunsthandwerk de Munich. En la actualidad es director artístico de la galería de arte Ariel de Palma de Mallorca.

Premiado en el Salón de Primavera de Palma de Mallorca, 1940; premiado en el Certamen de Arte Decorativo de Palma de Mallorca, 1948; Primer Premio de Dibujo en el X Salón de Otoño de Palma de Mallorca y premiado en la Exposición de Arte Religioso Actual de Barcelona, 1952; Premio de Grabado Alfredo Guido en la II Bienal Hispanoamericana, 1954; Premio de Pintura en el I Certamen de Tendencias Plásticas Actuales de Palma de Mallorca, 1964; medalla de honor en el XXV Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1966; Premio de Dibujo en el XXVI Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1967; Primer Premio en el VIII Certamen Internacional de Pintura de Pollensa, 1969; Primer Premio en el II Certamen Internacional de Pintura Ciudad de Felanitx, 1971.

Exposiciones individuales: 1950, Madrid (sala Clan), Barcelona (galerías Jardín); 1953, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes); 1954, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes); 1956, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes); 1958, Munich (galería Stenzel); 1961, Munich (galería Stenzel); 1963, Stuttgart (Institut für Auslandsbeziehungen), Frankfurt (Deutsch-Ibero-Amerikanische), Palma de Mallorca (galería Grifé & Escoda); 1965, Palma de Mallorca (galería Grifé & Escoda); 1966, Madrid (galería Círculo 2), Salamanca (Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Plasencia (Caja de Ahorros), Valladolid (Caja de Ahorros); 1967, Palma de Mallorca (galería de arte Ariel); 1968, Santander (galería Sur); 1969, Palma de Mallorca (galería de arte Ariel), Ibiza (sala Vallrivera); 1971, Palma de Mallorca (galería de arte Ariel).

Exposiciones colectivas: Salón de Primavera del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1942; IX, X, XXV y XXVI Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1948, 1951, 1967 y 1968; I, II y III Bienal Hispanoamericana, 1951, 1954 y 1955; Artistas Grabadores Españoles en Buenos Aires, 1952; Arte

**SEGURA IGLESIAS, Enrique (pintor).**

Nace en Sevilla el día 1 de diciembre de 1906. Su formación artística se desarrolló en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, siendo P. Gonzalo Bilbao su maestro más directo. En la actualidad es académico numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando, académico correspondiente de la de Santa Isabel de Hungría y vicepresidente segundo de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Está en posesión de la Gran Cruz de la Academia Patrie, Art, Humanisme y de la medalla de oro de la Asociación Arts, Sciences, Lettres de París. En 1971 ha sido seleccionado entre los mejores retratistas del mundo por la Academia de Bellas Artes de París.

Primera, segunda y tercera medallas en las Exposiciones de Bellas Artes de los años 1950, 1948 y 1945, respectivamente.

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: 1940, Madrid (sala Vilches); 1945, Madrid (salón Macarrón); 1946, Madrid (salón Macarrón); 1947, Madrid (salón Macarrón); 1948, Madrid (salón Macarrón), Bilbao (sala A. Alfonso), Lisboa (salas de Exposiciones Do SNI en el palacio Foz); 1949, Madrid (salón Macarrón); 1950, Madrid (salón Macarrón), San Sebastián (sala San Ignacio); 1951, Madrid (salón Macarrón), París (galería André Weil); 1952, Madrid (salón Macarrón); 1953, Madrid (salón Macarrón); 1954, Madrid (salón Macarrón); 1955, Madrid (salón Macarrón), Barcelona (sala Gaspar), Oporto (galería Antonio Carneiro); 1956, Madrid (salón Macarrón), Jerez de la Frontera (hotel Los Cisnes); 1959, Madrid (salón Macarrón), Barcelona (galerías Augusta); 1960, Madrid (sala Eureka); 1962, Madrid (sala Eureka); 1963, Madrid (sala Eureka); 1965, Madrid (sala Eureka); 1966, Madrid (sala Eureka); 1968, Madrid (sala Eureka); 1969, Madrid (sala Eureka).

Interviene en las Exposiciones Nacionales de 1934, 1943, 1945, 1948, 1950, 1957, 1960, 1962, 1964, 1968; en la Exposición de Arte Español Contemporáneo celebrada el año 1947 en Buenos Aires, en la I y II Bienales Hispanoamericanas de 1951 y 1954; en la I Exposición de Retratos Femeninos de la Dirección

Religioso Actual en Barcelona, 1952; Salón de los Ocho de Vich, 1953; Salón Internacional de Arte de Lisboa, 1955; Pintores Españoles de Hoy en Roma y Messina, 1960-1961; V Salón Nacional de Pintura de Alicante, 1966; VI y VIII Certamen Internacional de Pintura de Pollensa, 1967 y 1969; I Bienal Internacional de Pintura Estrada Saladich de Barcelona, 1967; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1968; VII Salón Nacional de Pintura de Murcia, 1970; II Certamen Internacional de Pintura Ciudad de Felanitx, 1971.

Se encuentra representado en numerosas colecciones particulares de España, Suecia, Dinamarca, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Finlandia y Francia.

V-72.

y Laca Club, de Madrid (1958); pintura mural en el aeropuerto de Sevilla y mural cerámico en el restaurante Mikai, de Cádiz (1966); mural de «Las ocho provincias andaluzas» para el Banco de Andalucía, en Sevilla (1967); pintura mural en el hotel Colón de Sevilla y mural cerámico en la Caja de Ahorros del Puerto de Santa María, de Cádiz (1968), y otros muchos realizados en Barcelona, Madrid, Onteniente, Valencia...

Se encuentra representado en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza y en numerosísimas colecciones particulares españolas y extranjeras.

V-72.

General de Bellas Artes en 1954; en la Exposición 20 Años de Pintura Española Contemporánea de 1959, que recorrió numerosas capitales del mundo; en la I Exposición Antológica de la Crítica de Arte de Madrid en 1962; en el II Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid en 1963; en la Exposición XXV Años de Arte Español de 1964; en la Exposición Antológica de Retratos de Escritores del 98, en el club Urbis de Madrid, en el año 1965, etc.

Es autor del libro *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*, publicado en Madrid el año 1965.

Su obra se encuentra representada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en numerosas colecciones particulares de muchísimos países.

V-72.

Como pintor escenógrafo ha intervenido en el montaje de varias obras de teatro experimental: *Ronda de mort a sinera*, de Salvador Espríu, en Barcelona, 1969; *Primera historia de Esther*, de Salvador Espríu, en Barcelona, 1968; *Julio César*, de Shakespeare, en Hospitalet, 1968; *Baladas del clam i la fam*, en Barcelona, 1967; *La rosa i l'anell*, de W. H. Thackeray, en Barcelona, 1968; *Guadaña al resucitado*, de Gil Novales, en Barcelona, 1969, y *Kuks my lord*, en San Sebastián, 1970.

En el transcurso de su colaboración con el Centro Pedagógico de París realizó varios cortos cinematográficos y un mediometraje sobre la realidad social de las Antillas. Posteriormente ha llevado a cabo otros cortometrajes sobre pintura y arquitectura.

Su obra se conserva en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Barcelona, Arte Contemporáneo de Iowa, USA, Arte Contemporáneo de Ibiza y en la Hasting Foundation de Nueva York.

V-72.

# EL MERCURIO DE ORO

## Oscar del Comercio Europeo concedido a EL CORTE INGLES

El European Award Golden Mercury es el galardón internacional que goza de mayor prestigio en todo el mundo. Instituido por el Centro Giornalístico Annali, de Roma, y patrocinado por el Presidente de la República italiana, se viene concediendo, desde el año 1961, a las más importantes industrias, personas, empresas e instituciones de Europa. Este año, el premio ha sido otorgado a

### EL CORTE INGLES

como reconocimiento a la labor de servicio realizada,  
«por su política de productividad y colaboración económica».

### EL CORTE INGLES.



**Tres empresas españolas,  
galardonadas con el  
Mercurio de Oro en Roma**

**En la Renfe, El Corte Inglés y la Unión Explosivos - Río Tinto**

ROMA, 12. (Efe).—Tres firmas españolas más, El Corte Inglés, La Red Nacional de Ferrocarriles (Renfe) y la Unión Explosivos-Río Tinto, figuran desde hoy en la lista del Mercurio de Oro, el Oscar europeo que premia a las empresas italianas y extranjeras distinguidas por su contribución productiva y por la cooperación dada a la cooperación internacional.

En la ceremonia de entrega de los trofeos, celebrada en el palacio de Campidoglio, participó el Presidente del Gobierno, Giulio Andreotti. Los Mercurios de Oro—que concede un jurado internacional bajo la animación y control del periódico «Annali»—fueron entregados por el propio Presidente del Consejo, Andreotti. Por El Corte Inglés retiró el trofeo don Ramón Areces, presidente de la firma; por la Renfe, don Antonio Moreno, conde de Fontas, vicepresidente y consejero delegado de la Red; por la Unión Explosivos-Río Tinto, el secretario general, don José María Naharro. Se hallaba presente el presidente de Altos Hornos de Vizcaya, don Juan Miguel Villar, cuya firma, premiada el año pasado, ha recibido su una recepción del European Award Golden Mercury un diploma distintivo por su colaboración en esta iniciativa.

**IL GIORNALE D'ITALIA**



# PRIMER VOLUMEN DE LA COLECCION ARTE EN ESPAÑA

## VAZQUEZ DIAZ

ANGEL  
BENTO

Vázquez Díaz, vida y pintura



Vázquez Díaz  
vertien  
mación  
contem  
al peric  
ca de s  
sa a pa  
Angel  
Abogac  
las Uni  
graduó  
Periodi  
en las  
mación  
Univer  
tro Int  
del Pe  
trasbur  
Ha  
versos  
en «Es  
Escuel  
de Sev.  
Madrid  
mensua  
desde  
recido  
conteni  
Premio  
en 196  
ectura  
drid. I  
dedicac  
estética

Ena. n  
Madri  
Conten  
sa de  
figura



PUBLICACION  
DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS.  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.  
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



**VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA**, de Angel Benito Jaén, encabeza por derecho propio la colección **ARTE DE ESPAÑA**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de un volumen de 30x25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo

color, con un total de 552 páginas, en papel especialmente fabricado por Fournier para esta edición y más de 225 ilustraciones en color y negro. Varios apéndices (Exposiciones, Discípulos y Fuentes Consultadas) completan esta magnífica obra.

El precio de venta es de 2.000 ptas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.



rrabía por una sencilla pensión en la calle de Rodríguez San Pedro. Allí estuvieron tres meses, hasta que el pintor puso su primer estudio madrileño en el piso bajo de Lagasca número 119. Había querido alquilar uno mejor en la calle de Prim, que en 1903 había pertenecido al pintor mejicano Juan Téllez, pero no le fue posible.<sup>10</sup> Vázquez Díaz trató de presentarse inmediatamente al público de Madrid y ya en junio de aquel mismo año 1918 celebró su primera exposición monográfica, que estuvo abierta en el Salón Lacoste, entre los días 8 y 22 del citado mes. Colgó en la improvisada galería de la Carrera de San Jerónimo veinticinco pinturas y veintinueve dibujos.<sup>11</sup> D. Silvestre, Rafaelito, una larga serie de sus primeros Instantes del País Vasco, el cuadro *Maternidad* y los dibujos, entre los que se contaban algunos de sus retratos de París, junto a los aguafuertes de las *Ciudades mártires*, provocaron una reacción en el público y en la crítica de Madrid, de una violencia y apasionamiento desconocidos hasta entonces. Se iniciaba así un duro período de lucha ante la incompreensión del arte oficial que duraría hasta 1930.

«Entonces, de 1918 a 1930 —recordaba el maestro—, sólo estaban conmigo Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Azorín, D'Ors, Juan de la Encina, Manuel Abril, Solana, Machado, Maeztu, José María Junoy, Clará, Francisco Alcántara, Mourlané Michelena, Sánchez Mazas, Moreno Villa, García Lorca, Rusiñol, Rafael Benet, Sunyer, Correa Calderón y algunos más. Muy pocos»<sup>12</sup>.

Pero en esta lista de nombres ilustres de las Letras y de las Artes del momento, renovadores en su mayoría —mucho más importante de lo que entonces calibraba él mismo— no se encontraba toda la crítica de Madrid. Precisamente el día 8 de junio, coincidiendo con la apertura de la exposición, y el 22, día de la clausura, se publicaron dos críticas adversas en la prensa diaria, sintomáticas de la reacción ante la «pintura nueva» del maestro de Huelva. J. Blanco Coris escribía en «Heraldo de Madrid»:

«Vázquez Díaz se nos presenta esta vez francamente modernista; pero en la fase del modernismo que denominamos en el argot pictórico inocente...

Desde el retrato del cura don Silvestre hasta la vista del canal al atardecer va degradándose el artista, para no ver en la última obra sino una impresión infantil del natural, algo de eso que realizan todos aquellos principiantes que comienzan a hacer pinitos con la paleta... Esperamos que el artista, que lleva dentro el espíritu de un dibujante colosal y de un colorista castizo, se arrepentirá muy pronto de haber emprendido la ruta del modernismo exótico y volverá a ofrecernos su personalidad artística, poniendo en sus futuras obras toda la fogosidad y calidades de su temperamento meridional»<sup>13</sup>.

El mismo día que se cerraba la exposición, Ballesteros de Martos decía en el diario «La Mañana», después de puntualizar que el exotis-

El pintor, uno de sus paisajes de Fuenterrabía y su *Maternidad del barreño*. Madrid 1962

tem-  
ryer,  
por  
de  
xín,  
Paul  
uve,  
idad  
unín  
opio

Di-  
que  
del  
958,  
tura  
nse-  
en  
de  
re-  
ción

),  
nito  
re-  
ma-  
ran-  
en  
asil.  
Es-  
ado  
fes-  
con  
sati-  
la  
Ins-  
de-  
ales  
en  
mal  
for-

aso-  
de  
fiol  
de  
de  
tio-  
ion  
on-  
So-  
nto  
es-  
dio  
en-  
es

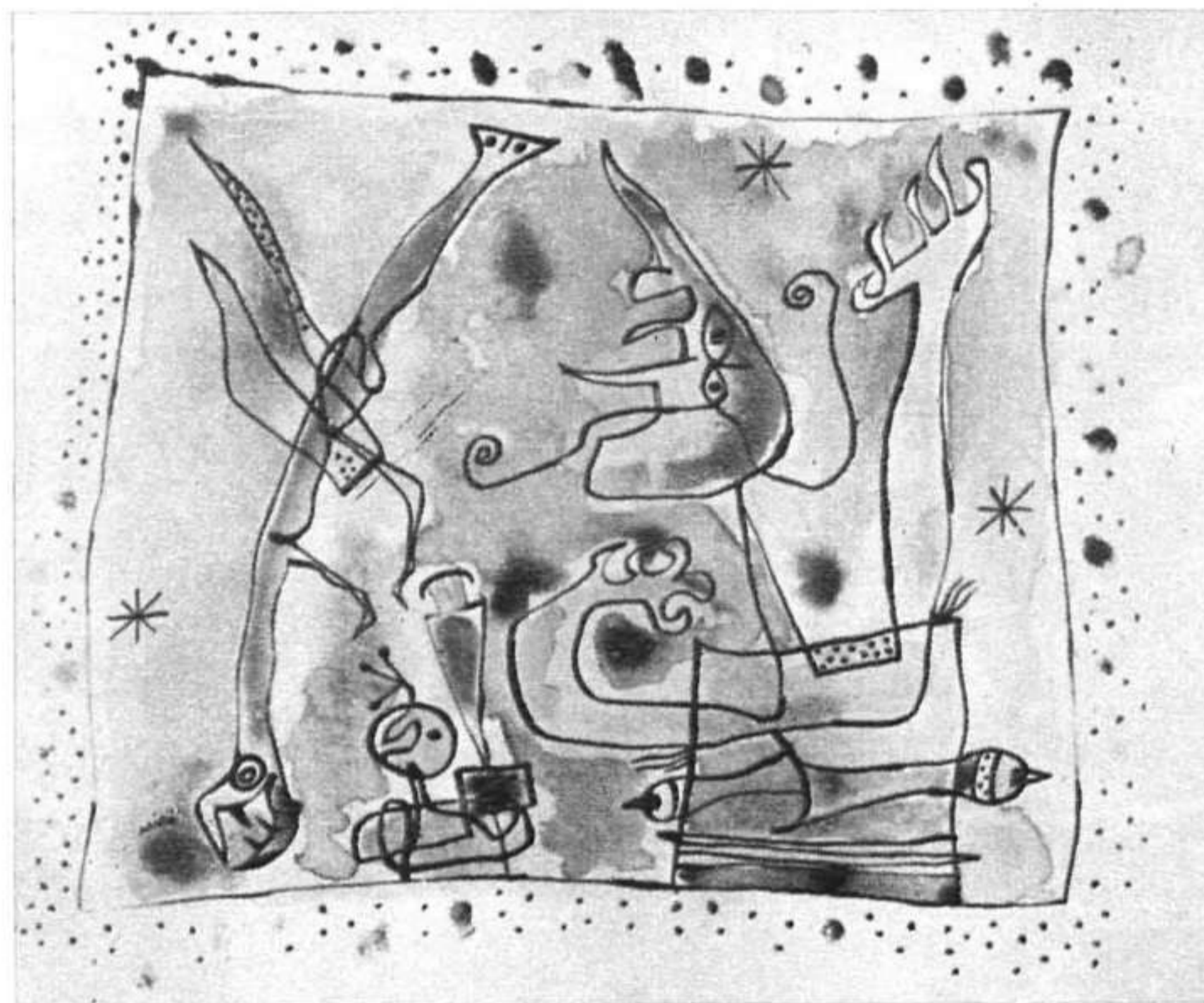
## SALA CELINI

Marcos de Estilo

Bárbara de Braganza, 8 - Teléfono 419 41 77 - MADRID-4

## ACUARELAS DE GRANDES MAESTROS

(REPRODUCCIONES)



ESCUELA DE ARTES  
APLICADAS Y OFICIOS  
ARTISTICOS DE TOLEDO

25 de mayo al 5 de junio de 1972



OBRA GRAFICA  
ESPAÑOLA CONTEMPORANEA  
DIFUSORA INTERNACIONAL

Obras originales de los más  
importantes pintores  
españoles contemporaneos

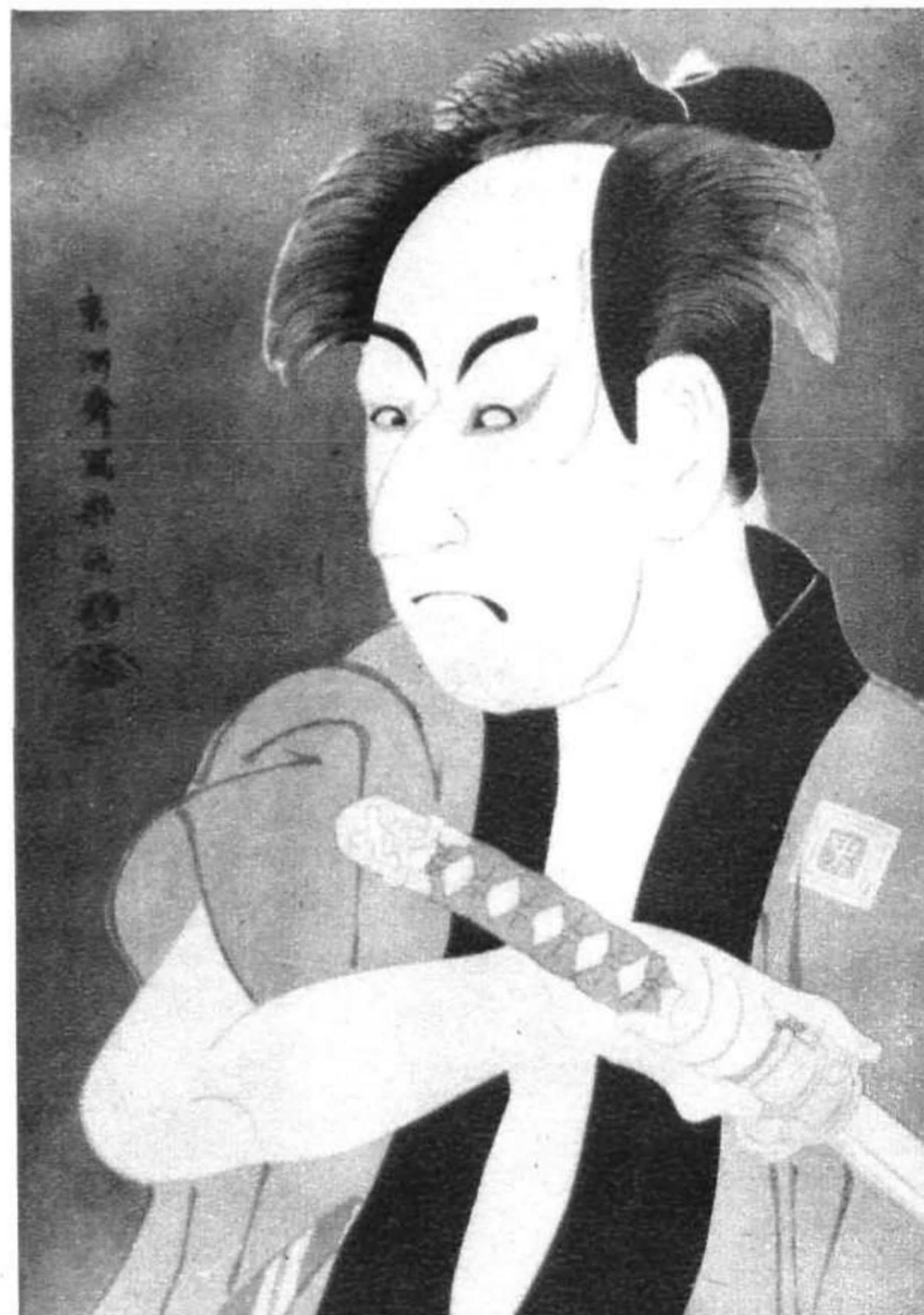
SOLANA, ZULOAGA, VAZQUEZ DIAZ  
DALI, TAPIES, SAURA, CLAVE,  
CABALLERO, CANOGAR, ETC.

hasta 70 pintores representados

EXPOSICION

ESTI  
ARTE Almagro, 44  
TAPICERIAS ARGUELLES, S.A.  
Heroes del 10 Agosto, 14

## GRABADOS JAPONESES EN MADERA



ESCUELA DE ARTES APLICADAS  
Y OFICIOS ARTISTICOS DE MOTRIL

25 de mayo al 5 de junio de 1972

# GROSVENOR

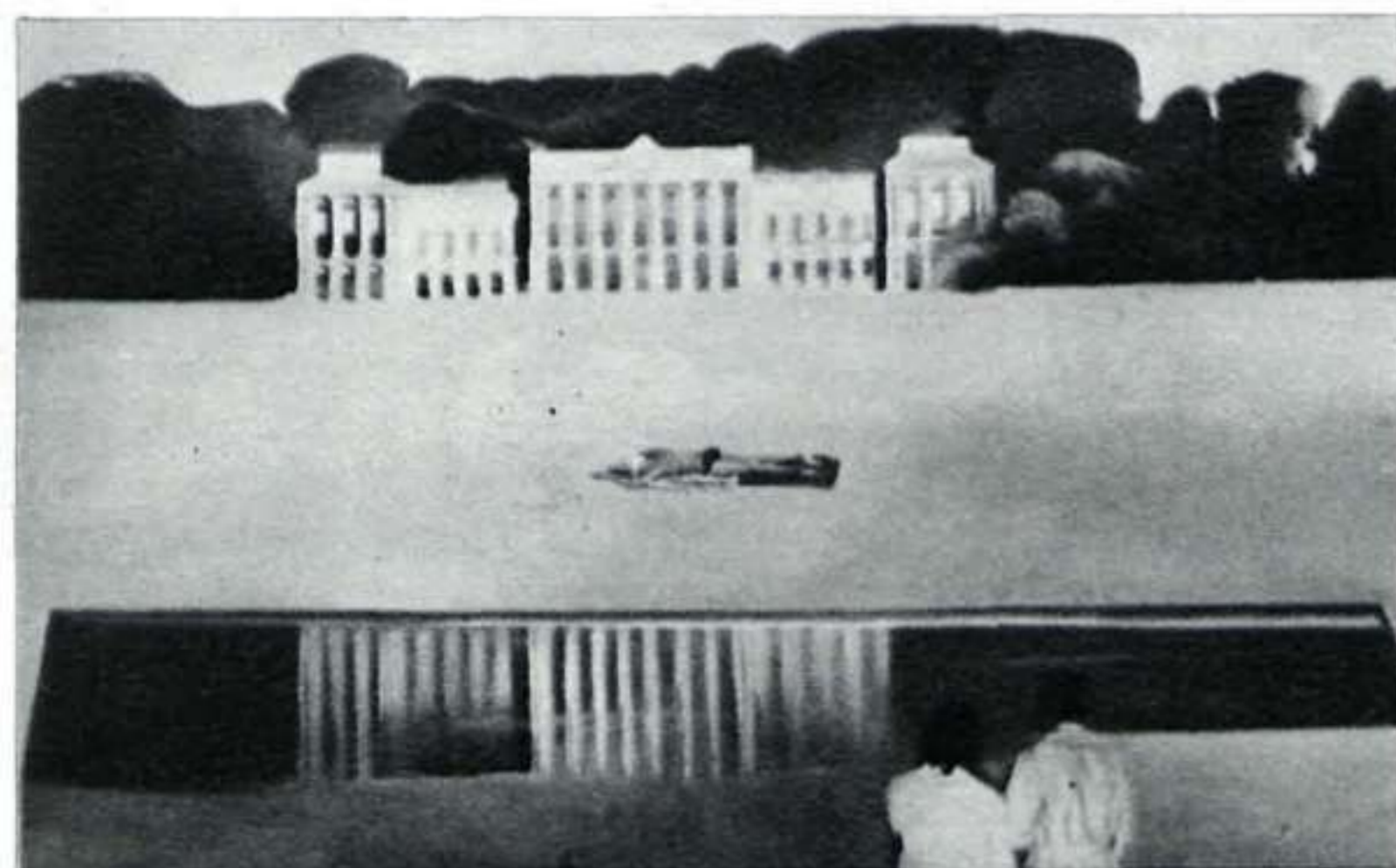
## GALERIA DE ARTE

JOSE ORTEGA Y GASSET, 21 - TELEFONO 275 65 26 - MADRID-6

Bienal Sao Paulo  
Clarós  
Juan Mas  
Juan Borrás II  
Andrés Colombo  
Agustín Alamán  
Hugh Bulley  
Egido  
Víctor Casas  
Isabel Baquedano

### En permanencia:

Alamán  
Andreo  
Juan Borrás II  
Echave  
Egido  
Juan Mas  
Agustín Roso-Pequeño bronce



### ISABEL BAQUEDANO

DEL 19 DE MAYO AL 10 DE JUNIO

### YAGO PERICOT

DEL 12 DE AL 30 DE JUNIO

### MONTAÑANA

DEL 15 DE JUNIO AL 5 DE JULIO

### AGUSTIN ROSO - PEQUEÑO BRONCE

DEL 5 DE JUNIO AL 10 DE JULIO

# galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



MARTIN SAEZ

## CARDENAS

HASTA EL 13 DE JUNIO

## MARTIN SAEZ

DEL 14 DE JUNIO AL 4 DE JULIO

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1

# SALA CELINI

## COLECCIONES PARTICULARES OLEOS

A. BEAUDIN    MARÍA BLANCHARD

BONNARD    MARQUET

BORES    MAGRITTE

DUFY    MAX ERNST

ENSOR    MIRÓ

LÉGER    PALAZUELO

TAPIES

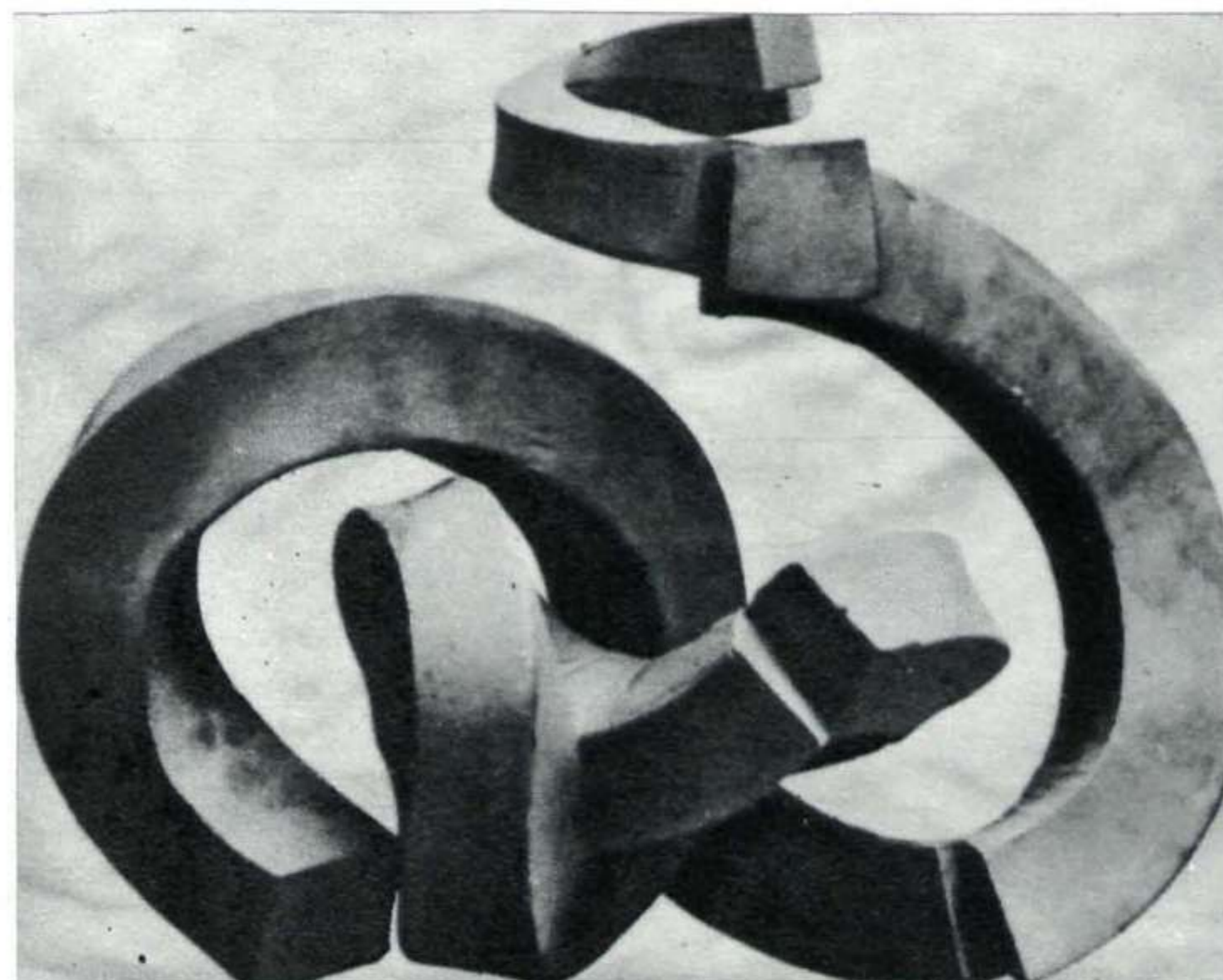
MAYO Y JUNIO DE 1972

Bárbara de Braganza, 8 - Tels. 419 41 77 - 419 41 64 - MADRID-4

# GALERIA JUANA MORDO, S. A.

VILLANUEVA, 7 - MADRID-1 - TELEF. 225 11 72

ARTE ACTUAL



## MARTIN CHIRINO

ESCULTURA

HASTA EL 17 DE JUNIO



**XILOGRAFIAS  
DE ARTISTAS DE AMERICA**



**Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos  
de Melilla**

1 al 10 de junio de 1972



**MACARRON S.A**

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

# No lo pensamos dos veces



Kyoto Imperial

Cada año pasaba lo mismo. Ella decía ¿"No sería maravilloso visitar el Japón"? Y yo decía: "De acuerdo, pero tú te encargas de todas las reservas en todos los sitios". Y ya no volvía a hablarse del asunto. Porque saber arreglar cada pequeña cosa para que todo salga bien en todas partes es algo esencial, si se quiere aprovechar al máximo el tiempo y el dinero gozando de un lejano y exótico país.

Pero también arreglar todo esto resulta tremendamente complicado, a menos que alguien lo haga por nosotros. Como Sabena. Sin ella, nunca nos habríamos decidido. Sabena nos organizó un maravilloso tour de 21 días -todo incluido- por Japón y Extremo Oriente.

Aparte del impecable servicio a bordo de sus jets, Sabena nos ofrecía magníficos hoteles, y guías experimentados que nos mostrarían los lugares más interesantes.

No lo pensamos dos veces.

...Y llegamos a Tokyo. Ese mismo día hicimos la visita de la ciudad: Los Jardines Imperiales, el Centro Asakusa, la Exposición Kinonos...

En Nikko admiramos su famoso santuario Toshogu. Después llegaríamos al lago Chuzenji y a las cataratas de Klegon. Más tarde, Kamamura, Hacone, Hatami... La estatua gigante del Buda, en Daibutsu, y la romántica travesía del lago Hakone siguen vivas en nuestra mente.

Luego, aquel tren de Nagoya (el más rápido del mundo), auténtica flecha cortando el aire. La visita a los criaderos de ostras perlíferas. El ambiente imperial de Kioto, y los ritos sagrados de los templos y santuarios de Nara. El encantador pueblo pesquero de Hong-Kong. Jardines llenos de vida y color, contrastando con la visión grave y dramática de un cementerio de la segunda guerra mundial cerca del río Kwai... En Bangkok veríamos un típico combate de boxeo tailandés...

Regresamos vía Bruselas. Habíamos gozado de unos días maravillosos. Habíamos gozado de Sabena.



Bangkok.- Típico desfile tailandés.



Bangkok.- Aspecto de uno de sus templos.



Travesía del Lago Hakone.

Tour sólo Japón  
14 días  
desde 67.150 Ptas.  
(Tarifa de Grupo)  
I. T. E. no incluido

Solicite los programas "Inclusive Tour" de Sabena en su Agencia de Viajes o en las oficinas de Sabena.

**INCLUSIVE TOURS** SABENA

## He aquí por qué los Sres. de Torres han escogido el Tour a Japón y Extremo Oriente organizado por Sabena, Líneas Aéreas Internacionales de Bélgica.

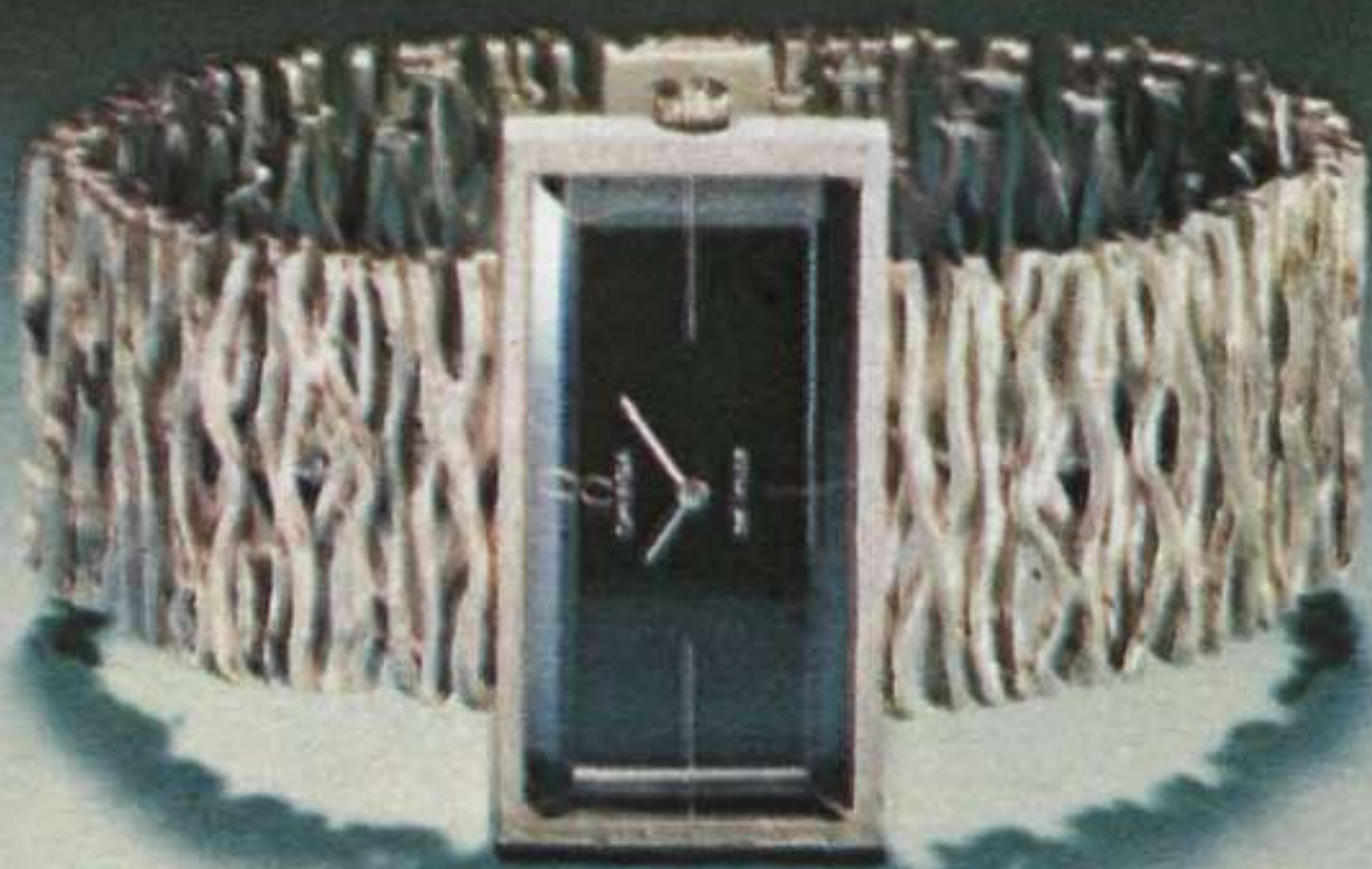


Consulte a su Agencia de Viajes o a las oficinas de Sabena:

MADRID 241 89 05 - BARCELONA 215 47 32 - PALMA 22 68 46 - TORREMOLINOS 38 05 45 - LAS PALMAS 26 13 62 - ALICANTE 21 66 97



Sedas, tules, cerámicas... Tratar con un comerciante oriental tiene siempre un sabor novelesco.



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

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

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



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

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

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

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

**Ω OMEGA**



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

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

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.

# FRANCISCO CANO

«EL PAJARO DE COBRE»

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols and instructions. At the top, there are two empty staves. The first staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The second staff has a similar melodic line with a slur. The third and fourth staves show a rhythmic pattern with a series of 'x' marks and a crescendo hairpin leading to a 'p' (piano) dynamic. The fifth staff continues this pattern with a 'p' dynamic. The sixth staff has a rhythmic pattern with a slur and a 'p' dynamic. The seventh staff has a rhythmic pattern with a slur and a 'p' dynamic. The eighth staff has a rhythmic pattern with a slur and a 'p' dynamic. The ninth staff has a rhythmic pattern with a slur and a 'p' dynamic. The tenth staff has a rhythmic pattern with a slur and a 'p' dynamic. The score is written in a dark ink on a light-colored paper.

«SENSORIAL»

The image shows a handwritten musical score for the piece "Sensorial". The score is written on a series of staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left are: Piccolo, Fltas (Flutes), oboes, Clarinet (Sin), Clarinet Bass, Fagotes (Bassoons), F. Fagot (Fagot), Horn I-II, Horn III-IV, TPTAS I-II-III (Trumpets), VES I-II (Trumpets), TSON III (Trombones), V (Violins), NLO (Violas), VIBRAPHON (Vibraphone), BLOK (Bells), VI (Violins), V II (Violas), VIOLAS (Violas), CELLI (Cellos), and BAJOS (Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (e.g., *f*, *p*). There are also handwritten annotations and markings throughout the score, including a large "X" over the Trumpet part and a "JORDINA" marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are double bar lines at the end of sections. The handwriting is in dark ink on a light-colored paper.



«FÜR ZWEI»

I ARCO SUL PONTICELLO *Pizz*

II *P* *Pizz*

AMBOS CELLOS CRESC. .... FINIS

I

II

PAUSA

*ff*

*f* *ARCO*

*f* *Pizz NORMAL*

I *mf*

II ARCO SUL LA TASTIERA *f* *mf* *NORMAL*

I *mf* ARCO SUL PONTICELLO

II *mf* *f* *mf* *P* *mf Pizz*

«VOCUM»

61 60 63 62

f > p

VIBRATO

NORMAL

NORMAL

NORMAL

63 64 65

4

66 67

pizz

pizz

arco

GLISS DE HARMONICS SUR LA III CORDA